

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ο Αποδομημένος Λόγος στα Έργα *4:48 Ψύχωση* και *Λαχταρώ* της Σάρα Κέιν, και η Μεταδραματική του Προσέγγιση από την Κυπριακή Σκηνή του 21ου Αιώνα.

Χρίστος Τσιαήλης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ελένη Γκίνη

Μάιος 2023

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ο Αποδομημένος Λόγος στα Έργα *4:48 Ψύχωση* και *Λαχταρώ* της Σάρα Κέιν, και η Μεταδραματική του Προσέγγιση από την Κυπριακή Σκηνή του 21ου Αιώνα.

Χρίστος Τσιαήλης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ελένη Γκίνη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην κατεύθυνση "Υποκριτική και Σκηνοθεσία" από τη Σχολή Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2023

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Ο στόχος της παρούσας διατριβής είναι ο εντοπισμός των νοηματικών προκλήσεων που προκύπτουν από τον αποδομημένο χαρακτήρα της γραφής της Σάρα Κέιν στα έργα *Λαχταρώ* και *4:48 Ψύχωση*. Οι παράμετροι αποδόμησης που εξετάζονται είναι η φόρμα του κειμένου, η διακειμενικότητα και ο διαχωρισμός σώματος-πνεύματος με αποτέλεσμα τη διάσπαση της συνειδήσεως των χαρακτήρων.

Στο πρώτο μέρος της διατριβής γίνεται σύντομη αναφορά στο ψυχολογικό προφίλ της Σάρα Κέιν καθώς κατά τη διάρκεια της έρευνας έχουμε διαπιστώσει ότι επηρεάζει τόσο την πρόσληψη του κοινού και των κριτικών, όσο και τις σκηνοθετικές-παραστατικές επιλογές. Ιδιαίτερη σημασία δίδεται στην ανάλυση των υπό εξέταση έργων με βάση την ένταξή τους στο μεταδραματικό και το In-Yer-Face θέατρο. Καθ' όλη τη διάρκεια της ανάλυσης παρατίθενται αναφορές στις αρχές του Hans-Thies Lehmann για τα μεταδραματικά παραστατικά σημεία, όπως επίσης και στον Ντερντά σχετικά με τις αρχές της αποδόμησης και της Julia Kristeva για τη σημειωτική του διαχωρισμού του σώματος από τη γλώσσα.

Με το πέρας της θεωρητικής ανάλυσης των έργων, αναλύονται οι παραστάσεις των έργων που έγιναν στην Κύπρο με συγκριτική προσέγγιση, και εντοπίζονται οι καινοτόμες μέθοδοι και τεχνικές που εφαρμόστηκαν από τους σκηνοθέτες για να αποκωδικοποιηθεί το κείμενο. Μέσα από το παραστατικό υλικό που επισυνάπτεται, τις συνεντεύξεις των σκηνοθετών που έδωσαν για την παρούσα διατριβή, καθώς και κριτικές ή συνεντεύξεις κατά την περίοδο των παραστάσεων των έργων, εντοπίζονται τα κύρια ειδοποιά σημεία στα οποία δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στις παραστάσεις, όπως για παράδειγμα το στοιχείο του νερού, ο κατακερματισμός της συνείδησης και ο χαρακτηριστικός ποιητικός ρυθμός και μουσικότητα του λόγου των έργων.

Η προσμέτρηση όλων των ομοιοτήτων και διαφορών που θα εντοπιστούν στις παραστατικές προσεγγίσεις που εξετάζουμε, θα βοηθήσει σε μια ολοκληρωμένη παράθεση συμπερασμάτων που μπορούν να αποτελέσουν οδηγό για τον σκηνοθέτη που ενδιαφέρεται για τη μεταδραματική σκηνική αποτύπωση των έργων. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης των παραστάσεων εξετάζεται ο μεταδραματικός τους χαρακτήρας, το μέλλον του μεταδραματικού θεάτρου στην Κύπρο, και η ανάγκη για περισσότερο In-Yer-Face θέατρο με στόχο την αφύπνιση και την αυτοκριτική του θεατρικού κοινού.

Summary

The aim of this thesis is to identify the semantic challenges that arise from the deconstructed nature of Sarah Kane's writing in the works *Crave* and *4:48 Psychosis*. The deconstruction parameters examined are the form of the text, intertextuality and the separation of body-spirit resulting in the disintegration of the characters' consciousness.

In the first part of the thesis, a brief reference is made to Sarah Kane's psychological profile, as during the research we have found that it affects both the reception of the public and the critics, as well as the directorial-performance choices. Particular attention is given to the analysis of the works under speculation, based on their inclusion in the post-dramatic and In-Yer-Face theatre. Throughout the analysis, references are made to Hans-Thies Lehmann's principles of post-dramatic performative signs, as well as to Derrida's principles of deconstruction and to Julia Kristeva regarding the semiotics of separating the body from language.

After the theoretical analysis of the works is completed, we follow a comparative approach to analyze the performances of the plays that were given in Cyprus, and we identify the innovative methods and techniques the directors applied in order to decode the text. Through the performance material attached, the interviews the directors provided for this thesis, as well as reviews or interviews of the directors during the period of the performances of the two plays, we identify the main distinctive points on which particular emphasis was given in the performances, such as the element of water, the defragmentation of consciousness and the characteristic poetic rhythm and musicality of the discourse.

Counting all the similarities and differences that will be identified in the performance approaches that we are considering, will help in a comprehensive list of conclusions that can be a guide for the director who is interested in the post-dramatic staging of the works. During the analysis of the performances, we also examine their post-dramatic character, the future of post-dramatic theater in Cyprus, and the need for more In-Yer-Face theater with the aim of awakening and self-criticism of the theater audience.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στη σκηνοθέτιδα Ελλάδα Ευαγγέλου και στους σκηνοθέτες Θεόδωρο Νικολαΐδη και Θανάση Γεωργίου για τη συνεργασία τους, την απάντηση των ερωτηματολογίων και την προσκόμιση παραστατικού υλικού. Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω και στους καθηγητές και καθηγήτριές μου Γιώργο Κράια, Αύρα Σιδηροπούλου και Ελένη Γκίνη για όσα με έχουν διδάξει για την ιστορία και θεωρία του θεάτρου, για τη σκηνοθεσία και το σύγχρονο θέατρο.

Τη θερμή μου ευγνωμοσύνη στους ανθρώπους που είναι κοντά μου και έχουν ανεχτεί τις ατελείωτες ώρες μελέτης που μας έχουν στερήσει στιγμές καθημερινότητας, χωρίς τη συμπαράσταση και την υπομονή των οποίων δεν θα μπορούσα να ολοκληρώσω τις σπουδές μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
Μικρό εισαγωγικό για τη Σάρα Κέιν και το Μεταδραματικό Θέατρο στην Κύπρο	6
Κεφάλαιο 1: Η κατάταξη των έργων <i>4:48 Ψύχωση</i> και <i>Λαχταρώ</i> της Σάρα Κέιν στο Μεταδραματικό και το In-Yer-Face θέατρο	9
1.1.1 Η σύνδεση του ψυχολογικού προφίλ της Σάρα Κέιν με το έργο της και η αποδοχή του από το θεατρικό κοινό και τους κριτικούς	10
1.2.1 Μεταδραματικό Θέατρο και Σάρα Κέιν	12
1.3.1 Η κατάταξη του έργου της Σάρα Κέιν στο In-Yer-Face θέατρο	15
Κεφάλαιο 2: Γλωσσική-νοηματολογική προσέγγιση στα έργα <i>4:48 Ψύχωση</i> και <i>Λαχταρώ</i>	18
2.1.1 Αποδόμηση των δύο έργων σε σχέση με την φόρμα και την πλοκή τους	21
2.1.2 Αποδομημένη πλοκή και φόρμα στο <i>4:48 Ψύχωση</i>	22
2.1.3 Αποδομημένη πλοκή και φόρμα στο <i>Λαχταρώ</i>	25
2.2.1 Αποδόμηση των δύο έργων σε σχέση με τη Διακειμενικότητα τους	31
2.2.2 Αποδόμηση και Διακειμενικότητα στο <i>4:48 Ψύχωση</i>	32
2.2.3 Αποδόμηση και Διακειμενικότητα στο <i>Λαχταρώ</i>	35
2.3.1 Αποδόμηση των δύο έργων σε σχέση με το υποκείμενο και τον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος.....	40
2.3.2 Το αποδομημένο νόημα σε σχέση με το υποκείμενο και τον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος στο <i>4:48 Ψύχωση</i>	40
2.3.3 Το αποδομημένο νόημα σε σχέση με το υποκείμενο και τον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος στο <i>Λαχταρώ</i>	44
Κεφάλαιο 3: Παραστάσεις των έργων <i>4:48 Ψύχωση</i> και <i>Λαχταρώ</i> στην Κύπρο.....	47
3.1.1 Οι γενικές σκηνοθετικές προκλήσεις που προκύπτουν λόγω των αποδομητικών παραμέτρων των έργων και οι πρεμιέρες των έργων στο Λονδίνο	48
3.2.1 Σκηνοθετική και Σκηνογραφική Σύγκριση των δύο παραστάσεων του <i>4:48 Ψύχωση</i> στην Κύπρο.....	51
3.2.2 Παρουσίαση και Σύγκριση των δύο παραστάσεων του <i>4:48 Ψύχωση</i> σε σχέση με τη διανομή των ρόλων.....	52
3.2.3 Παρουσίαση και Σύγκριση των δύο παραστάσεων του <i>4:48 Ψύχωση</i> σε σχέση με την αποδομημένη φόρμα και τη διακειμενικότητά τους.	55
3.2.4 In-Yer-Face στιγμές στις δύο παραστάσεις του <i>4:48 Ψύχωση</i> στην Κύπρο.	58
3.3.1 Σκηνοθετική και Σκηνογραφική Ανάλυση της παράστασης του έργου <i>Λαχταρώ</i> στην Κύπρο.....	61
3.3.2 Τα μεταδραματικά παραστατικά σημεία στην παράσταση του έργου <i>Λαχταρώ</i> σε σχέση με τον αποδομημένο χαρακτήρα του	61
3.3.3 Στιγμές In-Yer-Face Θεάτρου στην παράσταση του έργου <i>Λαχταρώ</i>	65
4. Συμπεράσματα	68

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α	71
ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΓΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ	71
Α.1 ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΨΥΧΩΣΙΣ 4:48– Σκηνοθέτιδα Ελλάδα Ευαγγέλου	71
Α.2 ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΨΥΧΩΣΙΣ 4:48 – Σκηνοθέτης Θεόδωρος Νικολαΐδης	75
Παράρτημα Β	79
ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	79
Βιβλιογραφία	88

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μικρό εισαγωγικό για τη Σάρα Κέιν και το Μεταδραματικό Θέατρο στην Κύπρο

(Επιθυμώ να ενημερώσω την επιτροπή ότι λόγω της ανάγκης για εκτενή θεωρητική θεμελίωση ώστε να γίνει κατανοητή η ανάλυση των παραστάσεων, η έκταση της διατριβής (εισαγωγή - τρία κεφάλαια - συμπεράσματα) ανήλθε στις 19.000 λέξεις. Επίσης να ενημερώσω ότι καθώς το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας έγινε από πρωτότυπο υλικό ανάλυσης, όλες οι μεταφράσεις από αναφορές ή αποσπάσματα συνεντεύξεων έγιναν από τον συγγραφέα της διατριβής).

Τα άρθρα της τελευταίας πενταετίας του εικοστού αιώνα όρισαν τη Σάρα Κέιν την πιο φοβερή, ενοχλητική φωνή της εποχής της, «μια ηθικολόγο κάποτε με επιθετική αυστηρότητα και βαρύ πνεύμα και κάποτε βίαια θαρραλέα» (Sierz 2005: 90). Στην *Independent*, ο Mark Ravenhill¹ την αποκάλεσε ως μια «σύγχρονη συγγραφέα με κλασική ευαισθησία που δημιούργησε ένα θέατρο μεγάλων στιγμών ομορφιάς και σκληρότητας». Το μεγάλο δίλημμα των κριτικών της εποχής για την αποδοχή του έργου της επηρεαζόταν από δύο βασικές παραμέτρους: τα τελευταία κυρίως έργα της χαρακτηρίζονταν από έντονη διακειμενικότητα, διάσπαρτα με αποσπάσματα από τη Βίβλο και στίχους από ροκ μπαλάντες και διάσημα ποιητικά έργα· η ψυχολογική κατάσταση της Σάρα Κέιν και κυρίως το γεγονός ότι αυτοκτόνησε αμέσως μόλις τελείωσε το έργο της *4:48 Ψύχωση*. Για το εν λόγω έργο η συζήτηση για το κατά πόσο ήταν αυτοκτονικό σημείωμα ή ένα ολοκληρωμένο θεατρικό έργο, πήρε μεγάλη έκταση ανάμεσα σε κριτικούς της εποχής.

Πριν ξεκινήσουμε τη συζήτηση για το θέατρο της Σάρα Κέιν στην Κύπρο, οφείλουμε να εντοπίσουμε ότι το κεντρικό πρόβλημα με το έργο της Κέιν είναι ότι, όσο ήταν ζωντανή, η ένταση και προκλητικότητα των σκηνικών της εικόνων και η εξεζητημένη γλώσσα έστρεφαν

¹ Mark Ravenhill, *Obituary: Sarah Kane*, *The Independent*, 1999

την προσοχή μακριά από το βάθος της γραφής της. Κατόπιν, το γεγονός ότι αυτοκτόνησε απειλούσε να αποδυναμώσει το θεατρικό θαύμα που το έργο της θα μπορούσε να είχε πετύχει. Θεωρούμε ότι η παρούσα έρευνα για να παραμείνει αντικειμενική θα πρέπει να αποφύγει την εξέταση ενδείξεων για την ψυχική της κατάσταση μέσα στο κείμενο καθώς θα περιοριζόταν την ερμηνεία των έργων υπό εξέταση. Παρόλα αυτά θα δοθεί μια γενική εικόνα του ψυχολογικού προφίλ της συγγραφέως μέσα από μια σύντομη εξέταση του βιογραφικού της. Το μεγαλύτερο όμως βάρος θα δοθεί στο θέμα του μεταδραματικού χαρακτήρα των κειμένων, υπό το πρίσμα του κατακερματισμένου νοήματος, της διακειμενικότητας και της ασάφειας του καθορισμού των χαρακτήρων. Η συνεπακόλουθη κατεύθυνση της έρευνας είναι να εξεταστεί η σκηνοθετική προσέγγιση των δύο έργων στην Κύπρο από διαφορετικούς σκηνοθέτες και να προσμετρηθούν οι παράμετροι που οι ίδιοι οι σκηνοθέτες έλαβαν υπόψιν για να σχηματίσουν το σκηνοθετικό τους όραμα.

Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι στην Κύπρο τα τελευταία χρόνια έχει αυξηθεί σημαντικά ο αριθμός των παραστάσεων με μεταδραματικό χαρακτήρα, θεωρούμε όμως ότι δεν είναι αρκετές για να εξασκηθεί το θεατρόφιλο κοινό σε αυτού του είδους τις παραστάσεις, αν και βρισκόμαστε σε μια διαρκή ζύμωση με όλα τα είδη του μεταδραματικού ή μη θεάτρου². Ταυτόχρονα θεωρούμε ότι ακόμη λιγότερες είναι οι παραστάσεις στο Κυπριακό Θέατρο που εντάσσονται στο θεατρικό είδος του In-Yer-Face στο οποίο οι ειδικοί κατατάσσουν τα έργα της Σάρα Κέιν και το οποίο συνδυάζεται άψογα με το μεταδραματικό θέατρο. Είναι βέβαια δύσκολο να πεισθεί ένα κοινό που στερείται σε πληθώρα έργων σχετικού χαρακτήρα, θα πρέπει να περάσει μια περίοδος αντιδράσεων και συζητήσεων, όμως αυτός θεωρούμε ότι είναι ο στόχος του θεάτρου In-Yer-Face: να δημιουργήσει προβληματισμούς. Με την παρούσα έρευνα θα εξετάσουμε τόσο το μεταδραματικό όσο και το In-Yer-Face θέατρο σε σχέση με τα δύο έργα της Σάρα Κέιν και θα συγκρίνουμε τον τρόπο που παραστάθηκαν στην Κύπρο. Οι παραστάσεις³ που δόθηκαν για τα έργα που θα αναλύσουμε σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο είναι οι εξής: για το *4:48 Ψύχωση* δόθηκε η πρώτη παράσταση τον Ιανουάριο του 2009 με σκηνοθεσία της Ελλάδας Ευαγγέλου και παραγωγή του θεάτρου *Versus*, και η δεύτερη τον Μάιο του 2016 με σκηνοθέτη τον Θεόδωρο Νικολαΐδη, και παραγωγή από το θέατρο *Ανεμώνια*. Τέλος, για το έργο *Λαχταρώ* δόθηκε παράσταση με σκηνοθεσία του Θανάση

² Για περαιτέρω μελέτη σχετικά με το Κυπριακό θέατρο του 21^{ου} αιώνα εισηγούμαστε το βιβλίο «Η Σκηνοθεσία στην Κύπρο κατά την Πρώτη Εικοσαετία του 21^{ου} αιώνα» της Μαρίνας Αθανασίου-Τάκη, εκδόσεις Όταν, 2022

³ Παραστατικό υλικό μπορεί να δει ο αναγνώστης στο Παράρτημα Β

Γεωργίου τον Απρίλιο του 2019, σε παραγωγή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Η ανάλυση των παραστάσεων σε σχέση με τη θεωρητική ανάλυση που θα αναπτύξουμε θα πραγματοποιηθεί στο κεφάλαιο τρία.

Κεφάλαιο 1

Η κατάταξη των έργων *4:48 Ψύχωση* και *Λαχταρώ* της Σάρα Κέιν στο Μεταδραματικό και το In-Yer-Face Θέατρο

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει αρχικά μια σύντομη σύνδεση του ψυχολογικού προφίλ της Σάρα Κέιν σε σχέση με το έργο της και την αποδοχή του από το θεατρικό κοινό και τους κριτικούς, για να είναι ενήμερος ο αναγνώστης της εργασίας για τις ιδιαιτερότητες του έργου της. Κατόπιν, αφού δώσουμε κάποιες παραμέτρους για το τι είναι το Μεταδραματικό Θέατρο με βάση τις αρχές που θέτει ο Hans-Thies Lehmann, θα εξηγήσουμε με παραδείγματα γιατί τα υπό εξέταση έργα της Σάρα Κέιν είναι μεταδραματικά. Το κεφάλαιο θα ολοκληρωθεί με μια επισκόπηση για το τι είναι το In-Yer-Face Theatre και θα δοθεί επεξήγηση γιατί το έργο της Σάρα Κέιν κατατάσσεται σε αυτό το είδος.

1.1.1 Η σύνδεση του ψυχολογικού προφίλ της Σάρα Κέιν με το έργο της και η αποδοχή του από το θεατρικό κοινό και τους κριτικούς

Με βάση την ανάλυση των απόψεων του Γκράχαμ Σώντερς και από όσα η ίδια η Σάρα Κέιν εξέφρασε σε συνέντευξή της στον Νταν Ρεμπελάτο, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι το έργο *Ψύχωση 4:48* δεν είναι αυτοκτονικό σημείωμα όπως είχε χαρακτηριστεί από κριτικούς της εποχής, αλλά ολοκληρωμένο έργο, προσεχτικά (από)δομημένο. Η προσπάθεια της απόδειξης της αρτιότητας του εν λόγω έργου θα συνεχιστεί και στα επόμενα κεφάλαια.

Όπως έχει αναφερθεί στην εισαγωγή, η παρούσα εξέταση των έργων της Σάρα Κέιν δεν θα γίνει μέσα από τον φακό της ψυχικής ασθένειας που βασάνιζε τη συγγραφέα, αλλά από μια καθαρά δραματολογική οπτική γωνία, ούτως ώστε να αποδοθεί μια αντικειμενική επισκόπηση. Εντούτοις, καθώς τα ίδια τα έργα περιέχουν εκτενείς αναφορές στη δυσμενή ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων, και πάντα επηρεασμένοι από το γεγονός ότι η Σάρα Κέιν έθεσε τέρμα στη ζωή της αμέσως με τη συμπλήρωση της συγγραφής του έργου *4:48 Ψύχωση*, θα θέλαμε ο αναγνώστης μας να είναι ενήμερος, έστω και επικουρικά για το ψυχολογικό προφίλ της συγγραφέως.

Ξεκινώντας τη συζήτηση, θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε εν συντομία τους λόγους που δεν εκλαμβάνουμε το έργο *4:48 Ψύχωση* ως αυτοκτονικό σημείωμα αλλά ως ολοκληρωμένο θεατρικό έργο. Όπως αναφέρει ο Γκράχαμ Σώντερς, τα αυτοκτονικά σημειώματα είναι κατά κανόνα σύντομα και δεν εκφράζουν με ολοκληρωμένο τρόπο αυτό που θέλει να εκφράσει το άτομο που τα γράφει (Saunders 2002: 111). Αντίθετα, αυτό το έργο είναι γραμμένο προσεκτικά σε βάθος χρόνου αφού ξεκίνησε να γράφεται από τον Ιανουάριο του 1998, και όχι βιαστικά. Στα επόμενα κεφάλαια, κατά τη διάρκεια της ανάλυσης θα ενισχυθεί το παρόν επιχειρήμα, καθώς ξεδιπλώνεται ο δραματικός πλούτος του κειμένου. Υπάρχει βεβαίως και η αντίθετη άποψη, όπως εκφράζεται από τον Μπίλινγκτον στην κριτική του (Billington 2000: 5) για το *4:48 Ψύχωση*, όταν συγκρίνει το έργο αυτό με το *Edge* (Plath, *Edge*, 1963), όπου όταν η ποιήτρια γράφει για το νεκρό σώμα της γυναίκας ως τελειοποιημένο, είναι σαν να οπτικογραφεί την απονενομένη πράξη στην οποία πρόκειται να προβεί.

Η πιο πάνω θέση δεν εκφράζεται σε καμιά περίπτωση για να αρνηθούμε την πιθανότητα η Σάρα Κέιν να είναι επηρεασμένη ή κατευθυνόμενη από την κατάστασή της καθώς γράφει, ή

για να υποστηρίξουμε ότι ο τρόπος γραφής της δεν είναι αλληλένδετος με μια ιδιαίτερη ψυχική κατάσταση. Παρόλο όμως που η μεταμοντερνική προσέγγιση της γραφής της επιδεικνύει μια σύγχυση και έντονη αποσπασματικότητα, θα προσπαθήσουμε να εκμαιεύσουμε τα ψήγματα νοηματικής σύνδεσης, συνοχής και συνέπειας που συγκλίνουν στο να δεικνύουν προς τον έλεγχο που έχει στη γραφή της. Η ίδια η Σάρα Κέιν σε συνέντευξή της, περιγράφοντας τη μεθοδολογία της, λέει χαρακτηριστικά:

«το έργο αναφέρεται σε μια ψυχωτική κατάρρευση και στο τι συμβαίνει στο μυαλό ενός ανθρώπου όταν τα σύνορα που διαχωρίζουν την πραγματικότητα από τις διάφορες μορφές φαντασίας εξαφανίζονται τελείως, έτσι ώστε να μην ξεχωρίζεις πλέον τη διαφορά μεταξύ ξύπνιου και ονείρου. Έτσι, για παράδειγμα, αν ήμουν ψυχωτική, κυριολεκτικά δεν θα ήξερα τη διαφορά μεταξύ του εαυτού μου, αυτού του τραπέζιου και του Νταν Ρεμπελάτο. Θα ήταν όλα μέρος ενός συνεχούς, και διάφορα σύνορα θα άρχιζαν να καταρρέουν» (Rebellato, 1998).

Στα λόγια της Σάρα Κέιν, εύκολα παρατηρούμε τον αυτοέλεγχο και την επίγνωση που έχει για τις ιδιαιτερότητες του κειμένου της παρά την γνωστή σε όλους ψυχολογική της κατάσταση⁴. Με το προσωπικό βίωμα της μάχης της με την κατάθλιψη αφού ήδη είχε εμπειρία νοσοκομειακής περίθαλψης, θα μπορούσε να δώσει ένα ολοκληρωμένο εμπειρικό δράμα με σπάνια αυθεντία, πράγμα που θεωρούμε ότι κατάφερε σε μεγάλο βαθμό.

Σε αυτό το σημείο, έχοντας συνδέσει και ταυτόχρονα αποσυνδέσει την ψυχική κατάσταση της Σάρα Κέιν με το έργο της, μπορούμε να προχωρήσουμε σε μια πιο προσεκτική ανάλυση των δραματικών χαρακτηριστικών των υπό εξέταση έργων, με ιδιαίτερη αναφορά στη θεωρία του μεταδραματικού θεάτρου πριν εξετάσουμε πώς λειτουργούν αυτά τα στοιχεία στην επιτέλεσή τους μπροστά από το κυπριακό θεατρικό κοινό.

⁴ Για τον αναγνώστη που ενδιαφέρεται να μελετήσει μια πιο εξειδικευμένη ανάλυση στο ψυχολογικό προφίλ της Σάρα Κέιν σε σχέση με τη γραφή της, εισηγούμαστε το πρόσφατο βιβλίο της Leah Sidi, *Sarah Kane's Theatre of Psychic Life*, 2023

1.2.1 Μεταδραματικό Θέατρο και Σάρα Κέιν

Στην παρούσα ενότητα θα παρουσιαστούν αυτές οι αρχές του μεταδραματικού θεάτρου που έχουν σχέση με τα δύο έργα υπό εξέταση, έχοντας ως βάση τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά που του προσδίδει ο εμπνευστής του όρου, ο Hans-Thies Lehmann, στο βιβλίο του *Μεταδραματικό Θέατρο* (Lehmann, Hans-Thies, 2006). Το κύριο μέλημα των σκηνοθετών του μεταδραματικού είναι η απελευθέρωση από το κείμενο και ο στόχος μας κατά την εξέταση των έργων της Σάρα Κέιν μέσα από τον μεταδραματικό φακό είναι να δούμε κατά πόσο ο τρόπος γραφής της προσφέρεται για αυτή την απελευθέρωση. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε πώς οι καινοτομίες που έχει φέρει, ενώ έχουν μια εκ διαμέτρου αντίθετη προσέγγιση από την κλασική φόρμα, οφείλουν την ταυτότητά τους στις κλασικές αρχές του θεάτρου, καθώς η απομάκρυνση από αυτές είναι μεθοδική και συνειδητή. Μέσα από την ανάλυση θα διαφανεί ότι το θέατρο της Σάρα Κέιν πρέπει να γίνεται κατανοητό ως δράμα μέσα στο οποίο ανθίζει ο δυναμισμός της αποσύνθεσης και της αποδόμησης. Θα γίνει αναφορά στην εισαγωγή του πειραματισμού στο σύγχρονο θέατρο, στην απομάκρυνση από την κλασική μίμηση, και την ιδιαίτερη έμφαση στη φυσικότητα. Επίσης θα αναλυθεί γιατί το χαρακτηριστικό της έλλειψης χρονικής συνοχής, η χαλάρωση της πλοκής, η αποφυγή της δημιουργίας συμπαγών χαρακτήρων και άλλα χαρακτηριστικά των δύο έργων, καθιστούν το ίδιο το κείμενο μεταδραματικό πριν ακόμη πάει στα χέρια του σκηνοθέτη. Θα εξεταστεί επίσης το χαρακτηριστικό της μουσικότητας της γλώσσας ως μεταδραματικό στοιχείο.

Καθώς η προσοχή μας θα εστιαστεί στον μεταδραματικό χαρακτήρα των έργων της Σάρα Κέιν, σημειώνουμε αρχικά ότι σε μεγάλο βαθμό είναι η πληθώρα των θεατρικών σημείων που παρουσιάζονται ταυτόχρονα επί σκηνής και συνοδεύουν το κείμενο/διάλογο που δημιουργεί την αίσθηση του μεταδραματικού. Η εξέταση παραστάσεων των εν λόγω έργων στα επόμενα κεφάλαια θα αναδείξει τον τρόπο διαχείρισης αυτών των σημαινόντων. Αξίζει να αναφέρουμε ότι πολλοί ειδικοί ερευνητές τις τελευταίες δεκαετίες εντοπίζουν στοιχεία μέσα στο ίδιο το κείμενο της Σάρα Κέιν που από μόνα τους δίνουν, εκτός από τον μεταμοντερνικό χαρακτήρα στο ίδιο το δράμα, και μια μεταδραματική διάθεση, σχεδόν εξαναγκάζοντας τον σκηνοθέτη να μην έχει άλλη διέξοδο από το να παρουσιάσει το έργο με μεταδραματικές τεχνικές. Ένα τέτοιο στοιχείο γραφής είναι, όπως θα εντοπίσουμε στο έργο της Σάρα Κέιν, ο έντονα αποδομημένος χαρακτήρας, ο οποίος θα αναλυθεί εκτενώς στο Κεφάλαιο 2.

Ως περαιτέρω ανάλυση της μεταδραματικότητας του κειμένου της Σάρα Κέιν, είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι για πολλούς σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς τα λογικά αίτια και οι σχέσεις αίτιου και αιτιατού συμπυκνώνονται και παρατίθενται εν είδη βομβαρδισμού πληροφοριών με διαφόρων ειδών αναμείξεις – κλασικά κείμενα με κείμενα-ντοκουμέντα, εμπορικές διαφημίσεις, λίστες, ασυνάρτητους διαλόγους και ό,τι λογής καινοτομίες μπορούν να δείξουν περιφρόνηση προς την παραδοσιακή δραματική συνοχή ή το συμβατικό στυλ. Το μεταδραματικό θέατρο είναι τόσο κοντά στη σύγχρονη διασπαστική έκφραση των πολυμέσων που απεχθάνεται την παραδοσιακή θεατρική μίμηση και τείνει να φέρει επί σκηνής την απόδοση της πραγματικής εμπειρίας. Αυτός φαίνεται να είναι και ο απώτερος στόχος των υπό εξέταση θεατρικών έργων. Ο Lehmann υποστηρίζει ότι η λέξη «μεταδραματικό» περιγράφει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο εκείνες τις παραστάσεις που εφαρμόζουν ‘νέες’ μορφές χρήσης των θεατρικών σημείων που ευνοούν την άμεση παρουσία του χαρακτήρα επί σκηνής εις βάρος της αναπαράστασης, και ενώ θεωρεί ότι αυτές οι παραστάσεις αντιμάχονται τους ερμητικά σφραγισμένους φαντασιακούς κόσμους του θεάτρου⁵. Ως εκ τούτου, εμείς οφείλουμε να δούμε αρχικά πώς το ίδιο το κείμενο της Σάρα Κέιν, πριν την επιτέλεσή του επί σκηνής, συνδέεται με το μεταδραματικό θέατρο σε σχέση με τον τρόπο που αποποιείται τις δραματικές συμβάσεις. Ο David Barnett (Barnett, 2008: 14-23) εισηγείται ότι τα έργα της Κέιν είναι μεταδραματικά υπό την έννοια ότι αποφεύγουν την αναπαράσταση, τη χρονική γραμμικότητα και επιδεικνύουν μια έντονη διακειμενικότητα με συνεχείς αναφορές σε άλλα έργα. Σχετικά με το θέμα της αποφυγής της αναπαράστασης μέσα στο ίδιο το κείμενο, ο Barnett υποστηρίζει ότι «υπάρχουν ποιητικοί διαλογισμοί για την κατάθλιψη που οργανώνονται στη σελίδα με τρόπο που απλά δεν μπορούν να αναπαρασταθούν με σαφή τρόπο στη σκηνή». Τέτοιες κειμενικές ασάφειες, διάσπαρτες στα δύο υπό εξέταση έργα, τους δίνουν μια ιδιαίτερα εύπλαστη οντότητα, απαιτώντας από τον σκηνοθέτη να αποφασίσει τον τρόπο που θα παραστήσει αυτούς τους «διαλογισμούς» χωρίς τις συνήθεις σκηνικές οδηγίες. Επιπλέον, τα δύο έργα δεν προσφέρουν μια γραμμική χρονική δομή, δίνοντας διάφορα νοηματικά σημεία σε παράλληλη παράθεση, χωρίς αρχή, μέση και τέλος, με αποτέλεσμα την απώλεια της νοηματικής συνοχής. Αυτή η πληθώρα νοηματικών σημείων χωρίς συμπαγή σύνδεση μεταξύ τους δίνει στα έργα τον μεταδραματικό τους χαρακτήρα. Ο Barnett επισημαίνει ότι ενώ κανείς μπορεί να ερμηνεύσει τις ομιλίες, να τις αποδώσει σε χαρακτήρες και να δημιουργήσει σκηνικούς διαλόγους, το κείμενο το ίδιο μπορεί να δώσει μια πολύ

⁵ δευτερεύουσα πηγή: D' Cruz, 2008: 42-43

διαφορετική δυναμική στην παράσταση: την ευκαιρία να μετατρέψει ένα ανθρώπινο θέατρο σε ένα θέατρο γλώσσας. Ένα θέατρο όπου οι ηθοποιοί, ελλείψει πλοκής, είναι υπεύθυνοι για την ευφάνταστη αναπαράσταση του γλωσσολογικού υλικού, την οποία αναπαράσταση το κοινό θα μετατρέψει σε εμπειρία και θα προβεί σε κατανόηση και αφομοίωση.

Σε συμφωνία με τα πιο πάνω, εντοπίζουμε στα έργα της Σάρα Κέιν, μια από τις πιο βασικές θεωρήσεις του Lehman για την έννοια του μεταδραματικού: την ανάγκη αναζήτησης νέων θεατρικών γλωσσών για να μεταφέρουν την εμπειρία της ζωής σε έναν κόσμο όπου μια ταυτόχρονη και πολύ-προοπτική μορφή αντίληψης αντικαθιστά τη γραμμική-διαδοχική. Ο Lehmann πετυχημένα εντοπίζει τον τρόπο με τον οποίο οι νέες τεχνολογίες μέσω διαποτίζουν την καθημερινή ζωή και μας βομβαρδίζουν με μια συνεχή ροή εικόνων και ήχων που αλλάζουν άρδην τον τρόπο με τον οποίο επεξεργαζόμαστε τις πληροφορίες. Καθώς ζούμε σε μια κοινωνία θεάματος θολώνεται ανεπανόρθωτα η ικανότητα διάκρισης ανάμεσα στο πραγματικό και το εικονικό, το πρωτότυπο και το αντίγραφο με πρωτοφανείς τρόπους (δευτερεύουσα πηγή: Barnett, 2008: 21-22). Ως εκ τούτου, η μεταδραματική εμπειρία συχνά παίρνει τη μορφή των επαναλαμβανόμενων, διεισδυτικών παραισθήσεων, των ονείρων, των σκέψεων ή των συμπεριφορών που προέρχονται από ένα τραυματικό συμβάν που συμβαίνει σε έναν χαρακτήρα και δημιουργεί ανατροπή στην πλοκή επί σκηνής. Με αυτό τον τρόπο ομοιάζει με τον τρόπο που ο σύγχρονος άνθρωπος εκλαμβάνει την πραγματικότητα, όπως έχει περιγραφεί πιο πάνω. Αν δεχτούμε αυτό τον παραλληλισμό, είναι προφανές ότι η Κέιν δόμησε το έργο της με τρόπο που επιχειρεί να προσεγγίσει όσο το δυνατό περισσότερο ρεαλιστικά τη σύγχρονη αποσπασματική και συγκεχυμένη πρόσληψη της πραγματικότητας. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης θα εντοπιστούν διάφορα σημεία στο έργο της Σάρα Κέιν όπου αμφισβητείται η ίδια η πραγματικότητα.

1.3.1 Η κατάταξη του έργου της Σάρα Κέιν στο In-Yer-Face θέατρο

Εκτός από τον έντονο μεταδραματικό χαρακτήρα των έργων της Σάρα Κέιν, μπορούμε ταυτόχρονα να τα εντάξουμε και στο θέατρο In-Yer-Face, το οποίο σε γενικές γραμμές προτάσσει την έντονη προκλητικότητα επί σκηνής. Μια εν συντομία παρουσίαση του In-Yer-Face Theatre με βάση τις διαπιστώσεις του Aleks Sierz θα βοηθήσει περαιτέρω στην κατανόηση των λόγων που τα έργα της Σάρα Κέιν εντάσσονται σε αυτό το είδος θεάτρου.

Αξίζει εν προκειμένω να κατανοήσουμε τους λόγους που τόσοι άνθρωποι παγκόσμια συνεχίζουν να παρακολουθούν έργα της Σάρα Κέιν και να προσλαμβάνουν με ενδιαφέρον τις σημαντικές τους καινοτομίες. Ως εκ τούτου είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η ίδια η Σάρα Κέιν ήθελε τα έργα της «να ενεργοποιούν κάτι παρόμοιο με την σπλαχνική εμπειρία της παρακολούθησης ενός αγώνα ποδοσφαίρου ή μιας ροκ συναυλίας» (Kane, 1998:12), θεάματα που έχουν άμεση σχέση με το In-Yer-Face θέατρο. Ο Aleks Sierz (2005) δίνει ως ευρύτερο ορισμό του εν λόγω είδους, κάθε δράμα που παίρνει το κοινό από τον λαιμό και το τινάζει μέχρι να λάβει το μήνυμα. Το ονομάζει ένα “θέατρο αίσθησης” (theatre of sensation): «τραντάζει τόσο τους ηθοποιούς όσο και τους θεατές από τις συμβατικές απαντήσεις, αγγίζοντας τα νεύρα και προκαλώντας συναγερμό στον ψυχισμό όλων». Για τον σκοπό αυτό, το In-Yer-Face θέατρο αμφισβητεί τις δυαδικές αντιθέσεις στις οποίες είμαστε συνηθισμένοι: κανονικοί/διαφορετικοί· καλό/κακό· αλήθεια/ψέμα· πραγματικό/εξωπραγματικό· σωστό/λάθος· δίκαιο/άδικο· τέχνη/ζωή. Μέσα στο έργο της Κέιν θα δούμε αρκετές από αυτές τις αντιθέσεις να καταρρίπτονται, κάτι που προκάλεσε σωρεία αντιδράσεων από τους κριτικούς της εποχής της. Όταν έγραψε τα δύο της τελευταία έργα, επεδίωξε αυτή τη μορφή, διάχυτη με τακτικές έκπληξης, επειδή ήθελε να παρουσιάσει ενοχλητικά θέματα όπως ο βιασμός, ο ξυλοδαρμός ή ακόμη και η παιδερασία και να εξερευνήσει δύσκολα συναισθήματα, θέλοντας να αφυπνίσει το κοινό. Ήθελε να ξεπεράσει τα όρια του αποδεκτού και να αμφισβητήσει τις τρέχουσες ιδέες για το τί είναι φυσιολογικό, ή τί σκοτεινό μπορεί να κρύβει η αγάπη μεταξύ δυο ανθρώπων. Όπως αναφέρει ο Sierz, τα πιο επιτυχημένα έργα είναι συχνά εκείνα που παρασύρουν το κοινό με μια νατουραλιστική διάθεση και στη συνέχεια το χτυπούν με έντονο συναισθηματικό υλικό, με αποτέλεσμα την επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης μεταξύ ακροατηρίου και ηθοποιών, και τη διατάραξη του συνηθισμένου βλέμματος του θεατή. Χρησιμοποιώντας τακτικές σοκ με τον ίδιο της τον λόγο, η Κέιν έδωσε έργα νέα σε

ένταση και δομή, πιο τολμηρά και πιο πειραματικά από ό,τι είχε συνηθίσει το κοινό. Αμφισβήτησε ηθικούς κανόνες, ακούμπησε σε πιο πρωτόγονα συναισθήματα, σπάζοντας ταμπού, έκανε αναφορά στο απαγορευμένο, δημιούργησε δυσφορία. Μας είπε κάτι περισσότερο για το ποιοι πραγματικά είμαστε από ό,τι γνωρίζαμε ως τότε.

Βέβαια, το In-Yer-Face θέατρο δεν ανακαλύφθηκε στα τέλη του 20^{ου} αιώνα στο θέατρο της Μ. Βρετανίας, ούτε το καθιέρωσε η Σάρα Κέιν, καθώς έχει τις απαρχές του στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, στις διονυσιακές πομπές και στον λόγο του Αριστοφάνη, όπως στα έργα *Νεφέλες* όπου επιτελείται εμπαιγμός των φιλοσόφων ή η *Λυσιστράτη* όπου παρουσιάζεται επί σκηνής έντονη γυναικεία απελευθέρωση και σεξουαλικότητα, δύσκολα αποδεκτές συμπεριφορές για την εποχή εκείνη. Και κατότιν εμφανίστηκε ξανά έντονα με την Ιακωβιανή⁶ του μορφή, την αποκαλούμενη «τραγωδία του αίματος», ενδεικτικό παράδειγμα το *Κρίμα που είναι πόρνη* (1629) του Τζον Φορντ. Καθώς όμως στα έργα της Σάρα Κέιν, όχι μόνο στα δύο υπό εξέταση αλλά και σε άλλα όπως το *“Blasted”* (Ιανουάριος 2015) και το *“Phedra’s Love”* (Μάης 1996) βλέπουμε έντονη βία, βλάσφημο λόγο και αναίρεση όλων των δραματικών αρχών, εύλογα μπορούμε να τη θεωρήσουμε μια από τις κυριότερες εκπροσώπους του είδους. Ο Sierz (Sierz, 2005, p. 36) την κατατάσσει αντάξια με τον John Osborne του οποίου το έργο *Look Back in Anger* σηματοδοτεί την έναρξη του προκλητικού μεταπολεμικού Βρετανικού θεάτρου, θεωρεί όμως ότι αρκετά άλλα έργα που ανέβηκαν εκείνη την περίοδο πριν από ή παράλληλα με τα έργα της Σάρα Κέιν είχαν έντονο in-yer-face χαρακτήρα. Τα κοσμογονικά γεγονότα της δεκαετίας του '90 όπως η πτώση του Τείχους του Βερολίνου, το τέλος του Ψυχρού Πολέμου, η διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης αλλά και πιο συγκεκριμένα για την Αγγλία η αποχώρηση μιας σκληρής ηγεμόνος, της Μάργκαρετ Θάτσερ, απελευθέρωσαν τη νεανική φαντασία με αποτέλεσμα να εμφανιστούν πολλοί νεαροί θεατρικοί συγγραφείς όπως οι Roy Williams, Jonathan Harvey, Judy Upton, Zinnie Harris, που επέδειξαν μια πρωτόγνωρη θεατρική ελευθερία, επικριτική προς την πολιτική και τις κοινωνικές νόρμες και με κύριο χαρακτηριστικό την σκληρή γλώσσα. Δεν υπήρχαν ιδεολογίες, κανόνες, ούτε συγκεκριμένο στυλ – οι συγγραφείς ήταν ελεύθεροι να ακολουθήσουν τη φαντασία τους.

Η Σάρα Κέιν βρέθηκε μέσα στο κέντρο αυτής της συγγραφικής ελευθερίας, λόγω της ικανότητάς της να προκαλεί, αλλά και της πρωτοτυπίας στον τρόπο γραφής της. Ταυτόχρονα, η Σάρα Κέιν έγινε το παιδί του In-Yer-Face θεάτρου εξαιτίας του ερωτηματικού της σχέσης της

⁶ <https://www.britannica.com/art/Western-theatre/Jacobean-theatre>

ίδιας της ύπαρξής της με τα έργα της. Η θρυμματισμένη της ταυτότητα λόγω των ιδιαιτεροτήτων της ψυχολογικής της κατάστασης και η αυτοκτονία της που διέκοψαν απότομα μια πολλά υποσχόμενη πορεία συγγραφής, ταυτίστηκε με τον ίδιο τον αποσπασματικό χαρακτήρα των έργων της. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε όλες τις εκφάνσεις του αποδομημένου κειμένου της Σάρα Κέιν για να κατανοήσουμε πιο βαθιά τους λόγους που καθιστούν το έργο της ανεπανάληπτο και διαχρονικό.

Κεφάλαιο 2:

Γλωσσική-νοηματολογική προσέγγιση στα έργα

4:48 Ψύχωση και Λαχταρώ

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τα στοιχεία αποδόμησης του νοήματος στα δύο υπό εξέταση έργα μέσα από τις ιδιαιτερότητες του κειμένου που θεωρούμε χαρακτηριστικές για το έργο της Σάρα Κέιν: την ιδιαίτερη φόρμα και πλοκή, την έντονη διακειμενικότητα και την απομάκρυνση από το συγκροτημένο υποκείμενο μέσω του διαχωρισμού σώματος-πνεύματος. Κατόπιν, εξετάζοντας τόσο τις αρχές του Hans-Thies Lehmann, όσο και την ανάλυση του Marvin Carlson για το μεταδραματικό θέατρο, θα δούμε τις απόψεις της Julia Kristeva για τη σημειολογία του σωματικού θεάτρου. Θεωρούμε πως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των δύο έργων που εξετάζουμε είναι η προσπάθεια να ανιχνευτεί η μεταφορά της αυθεντικής εμπειρίας και της αποσπασματικής πρόσληψης της σύγχρονης πραγματικότητας επί σκηνής.

Ξεκινώντας με μια γενικότερη επισκόπηση του αποδομημένου χαρακτήρα των έργων της Σάρα Κέιν, εντοπίζουμε και στα δύο έργα έντονη αποσπασματικότητα του νοήματος και ακύρωση της λογικής συνέπειας. Η αφηγηματική γραμμή πίσω από τα κείμενα υπονοείται μόνο ελαφρά και επιδέχεται ευρεία ερμηνεία καθώς λειτουργεί σε πολλαπλά υπονοούμενα χρονοδιαγράμματα και τοποθεσίες παρμένες αποσπασματικά από διάφορα άλλα έργα. Επίσης η δράση των χαρακτήρων, όπως προκύπτει από τους διαλόγους (ελλείπει σκηνικών οδηγιών), υποδεικνύει τόσο γεγονότα σε πραγματικό χρόνο, όσο και αναμνήσεις σε παρελθόντα χρόνο και συνδυασμούς τους. Ως εκ τούτου, με τον τρόπο που δόμησε τα έργα και παράθεσε τους διαλόγους, η Σάρα Κέιν έδωσε ελάχιστη σημασία στη χρονολογική διαδοχή των σκηνών στο *4:48 Ψύχωση* ή των διαλόγων στο *Λαχταρώ*. Κάθε νέα συστάδα στίχων στα έργα αυτά είναι μικρά κινηματογραφικά καρέ που εξετάζουν θέματα αγάπης, θανάτου και θλίψης από διαφορετικές οπτικές γωνίες, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, αναμειγνύοντας τον

εσωτερικό, αντανakλαστικό ψυχικό κόσμο με τον εξωτερικό κόσμο των ιατρικών θεραπειών ή των διαπροσωπικών σχέσεων και συγκρούσεων. Η Κέιν παίζει με την ασάφεια μεταξύ ιστορικών αφηγήσεων, αναμνήσεων και φαντασίας, σε σημείο που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ανά πάσα στιγμή τι είναι εξωτερική πραγματικότητα και τι εσωτερική φαντασία. Σε μεγάλο βαθμό θυμίζει την τεχνική της συνειδησιακής ροής, και το έργο *Οδυσσέας* του Τζέιμς Τζόυς (Τζέιμς Τζόυς, 2008), όπου βλέπουμε όλες τις σκέψεις που μπορεί να κάνει ένας χαρακτήρας σε μια μέρα σε ένα μεγάλο μυθιστόρημα 600 σελίδων, όπου ο χώρος και ο χρόνος αναμειγνύονται με τη μνήμη και τη φαντασία.

Ως απότοκο όλων αυτών, στο έργο της Κέιν το κεντρικό θεατρικό σήμα, η γλώσσα και το σώμα του ηθοποιού, αρνούνται να υπηρετήσουν το νόημα. Η Σάρα Κέιν προτείνει την παρουσία του *ασυνήθιστου σώματος*⁷, το οποίο λόγω του ψυχικού τραύματος, της ψυχικής ασθένειας, της σεξουαλικής κακοποίησης και του ανεκπλήρωτου πόθου αποκλίνει από τον κανόνα και προκαλεί μια αμοραλιστική γοητεία, ανησυχία ή φόβο. Λόγω της αποσύνθεσης του «εγώ» και της ταυτότητας (είτε έμφυλης, είτε πολιτικής), όπως την ενισχύει με τις τεχνικές απόκρυψης που υιοθετεί η Σάρα Κέιν, οι πιθανότητες της *ακαθόριστης ύπαρξης*, που γενικά καταπιέζονται και αποκλείονται, έρχονται στο προσκήνιο στις άκρως φυσικές μορφές του μεταδραματικού θεάτρου, το οποίο ξεπερνά συνεχώς το κατώφλι του πόνου που αντέχει ο θεατής για να ανακαλέσει τον διαχωρισμό του σώματος από τη γλώσσα και να επαναφέρει στη σφαίρα του πνεύματος – φωνή και γλώσσα – την οδυνηρή και ευχάριστη σωματικότητα που η Julia Kristeva έχει ονομάσει «σημειωτική μέσα στη σημαίνουσα διαδικασία»⁸. Συνεκδοχικά, η Σάρα Κέιν προτείνει έναν αποσπασματικό ποιητικό λόγο, εμβριθή μουσικότητα, τον οποίο θα αναλύσουμε στη συνέχεια μέσα από σχετικά αποσπάσματα από τα υπό εξέταση έργα.

Εν ολίγοις, καθώς το μεταδραματικό θέατρο απομακρύνεται από μια χρονολογικά και νοηματικά κατανοητή δομή και κατευθύνεται προς την έκθεση της έντονης σωματικότητας, το σώμα γίνεται ο απόλυτος κυρίαρχος και οικειοποιείται όλο τον δραματικό λόγο. Η ακραία φόρτιση του σώματος με αποσπασματικούς διαλόγους όπως κατατίθενται στο έργο της Κέιν, αντικατοπτρίζει τους φρενήρεις ρυθμούς, τα παράδοξα και τα αδιέξοδα της σύγχρονης

⁷ Σύμφωνα με τον Lehmann το μεταδραματικό θέατρο συχνά εξουσιάζεται από μια αυτάρκη φυσικότητα, η οποία μεταβιβάζεται στην ένταση, τις κινησιολογικές δυναμικές, την αυρική «παρουσία» και τις εσωτερικά και εξωτερικά μεταδιδόμενες εντάσεις. (Lehmann, Hans-Thies, 2006: 95).

⁸ Η Julia Kristeva παρομοιάζει τα σήματα που εκπέμπει το σώμα του ηθοποιού με μια δυναμική διαδικασία, κατά την οποία τα ίδια τα σήματα αναλαμβάνουν τον έλεγχο ή αλλάζουν συνεχώς τη σημασία τους. (Kristeva, 1998: 28)

κοινωνικής πραγματικότητας. Το σώμα γίνεται το κυρίαρχο μέσο διαμαρτυρίας και έκφρασης της απόγνωσης. Στις ενότητες που ακολουθούν θα εξετάσουμε όλες τις παραμέτρους που δίνουν την αποσπασματικότητα που απαιτείται για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός.

2.1.1 Αποδόμηση των δύο έργων σε σχέση με την φόρμα και την πλοκή τους

Στην παρούσα ενότητα θα επιχειρήσουμε επισκόπηση της φόρμας εκάστου έργου ξεχωριστά, υπό το φως της αίσθησης της αποδόμησης μέσα από την έλλειψη ιεράρχησης και την ταυτόχρονη παράταξη των θεατρικών σημείων. Ως πρώτη εκτίμηση για την αποτελεσματικότητα της αποσπασματικότητας του έργου της Σάρα Κέιν σε σχέση με τη φόρμα, πάντα καθοδηγούμενοι από την αποδοχή της ένταξης των έργων της στο In-Yer-Face θέατρο, όπως το περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο, θεωρούμε ότι μπορεί η Σάρα Κέιν να έδωσε έργα προκλητικά επειδή εκφράζεται με κραυγαλέα ή συγκρουσιακή γλώσσα ή σκηνικές εικόνες, αλλά η ισχύς τους ως δράμα εξαρτάται επίσης σε μεγάλο βαθμό από την αποδομημένη μορφή τους. Όσο περισσότερο ένα έργο ξεφεύγει από τις συμβάσεις του νατουραλισμού, ειδικά αυτές του καλοφτιαγμένου δράματος των τριών πράξεων και των ολοκληρωμένων χαρακτήρων, τόσο πιο δύσκολο είναι να το αποδεχτεί το ευρύ κοινό, εξ' ου και η ιδιαιτερότητα των υπό εξέταση έργων. Φαίνεται ότι ο δυναμισμός αναπτύσσεται από την αποσύνθεση του συνόλου ενός είδους στα επιμέρους στοιχεία του, με αποτέλεσμα να αναπτύσσονται νέες γλώσσες φόρμας, τις οποίες θα εξετάσουμε προσεχτικά στις δυο υποενότητες που ακολουθούν. Γενικότερα στη φόρμα που εισηγείται η Σάρα Κέιν θα εντοπίσουμε σε κάποια σημεία υπερβολική συμπύκνωση σημείων και σε άλλα υπερβολική αραίωση, σε βαθμό που παραβιάζεται ο συμβατικός κανόνας πυκνότητας σημείων⁹. Όπως σημειώνει ο Peter Barry, ο μεταδομισμός εγκαταλείπει το ορθολογικό ιδεώδες και την αντικειμενικότητα του δομισμού και αρέσκειται σε μια γλώσσα ασταθή και απροσδιόριστη. Ως εκ τούτου είναι αδύνατο το κείμενο να έχει ένα απόλυτο νόημα, με αποτέλεσμα να κυριαρχεί η αβεβαιότητα¹⁰. Οι δυο επόμενες υποενότητες εξετάζουν την αποδόμηση της φόρμας στα δύο έργα.

⁹ Το παιχνίδι με την πυκνότητα των σημείων (Lehmann, 2006: 89-90) γίνεται με αισθητικό στόχο την αποκήρυξη της συμβατικής μορφής (ενότητα, ταυτότητα, συμμετρία, δομή, τυπική λογική, αναγνωσιμότητα ή δυνατότητα μέτρησης) με βάση το Σύνοπτον του Αριστοτέλη (Αριστοτέλη Άπαντα, βιβλίο Β: 1274b), η άρνηση της «κανονικοποιημένης» φόρμας, πραγματοποιείται συχνά με την προσφυγή στα άκρα.

¹⁰ Peter Barry, 2013: 88-9

2.1.2 Αποδομημένη πλοκή και φόρμα στο 4:48 Ψύχωση

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την έννοια της αποσπασματικότητας στον τρόπο που η Σάρα Κέιν δομεί το έργο της 4:48 Ψύχωση, θεωρούμε χρήσιμο να δώσουμε μια επισκόπηση για τον τρόπο που ο Marvin Carlson (2018) περιγράφει την άποψη του Ντεριντά για το θέατρο του Αρτώ, το οποίο ως θέατρο της σκληρότητας μοιράζεται πολλά χαρακτηριστικά με το θέατρο In-Yer-Face και επιστρέφει στο Ιακωβιανό θέατρο¹¹, όπως το περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σύμφωνα με τον Carlson, ο Ντεριντά αμφισβητεί την υπόθεση του Σοσούρ ότι η γλώσσα είναι σύστημα σημείων κυρίαρχης πραγματικότητας που κρύβεται πίσω από την «συνεπαγόμενη ομιλία της γραφής». Ο Ντεριντά θεωρεί ότι η «κυρίαρχη πραγματικότητα» προκύπτει από ακόμη πιο κυριαρχούσες δομές, από τις οποίες κρατάει μόνο κάποια ίχνη¹².

Ο Ντεριντά, παρόλα αυτά, δεν εντοπίζει αυτή τη μεταφυσική πληρότητα μόνο στον Αρτώ. Στον διάλογό του με τον Ντεριντά, ο Καπούτο (Καπούτο, 1997: 84-86) εξετάζει την ερμηνεία του Ντεριντά για τη *χώρα* του Πλάτωνα, ως έναν χώρο απόλυτο, απαλλαγμένο από το γίνεσθαι, ο οποίος όμως ενεργοποιεί και ελέγχει την πραγματικότητα. Καθώς ο Ντεριντά αναλύει το έργο *Τιμαίος* βλέπει τη *χώρα* ως έναν κενό χώρο που παράγει ένα ιλιγγιώδες, άπειρο παιχνίδι αντανάκλασεων, προκαλώντας διάθλαση στην πραγματικότητα. Το αποκαλεί *mise en abime*¹³, όπως όταν μια εικόνα αντανάκλαται απεριόριστα σε έναν καθρέφτη που κρατιέται πάνω σε έναν καθρέφτη και τα παραδείγματα παράγουν τις εικόνες τους, απλώς «αντανάκλώντας» αισθητά πράγματα. Εφαρμόζοντας αυτή την ανάλυση στο 4:48 Ψύχωση, εκτός από το γεγονός ότι στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε μια παραστατική προσέγγιση του έργου με καθρέφτη επάνω από τη σκηνή, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η Σάρα Κέιν επιχειρεί να ανιχνεύσει τις ιδέες που διαπραγματεύεται, πέρα από το φάσμα της λογικής και των αρχών της κυρίαρχης πραγματικότητας, σε μια *πλατωνική χώρα* που η ίδια φαντάζεται να εξουσιάζει το κείμενο. Η αποσύνθεση της δομής είναι τόσο έντονη που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η επικίνδυνη ζώνη γύρω από μια μεγάλη έκρηξη, με τα ραδιενεργά συντρίμια

¹¹ Δήμος, Γ. (2001)

¹² Στις εκθέσεις του για το θέατρο, ο Ντεριντά αναλύει τον Αρτώ ως έναν από τους μεταφυσικούς θεωρητικούς που αναζητούν μια θεμελιώδη ενότητα, μια μεταφυσική πληρότητα που επικρατεί και ελέγχει τα γραπτά κείμενα. Ο Ντεριντά εντοπίζει δε στο σωματικό θέατρο (θέατρο της σκληρότητας) μια προσπάθεια να συλλάβει την «αγνή παρουσία», την «ενότητα πριν την αποσύνθεση» (Carlson, 2018: 505-510).

¹³ Rheinhardt, D. (2012), σελ. 42

του πυρήνα νοήματος μιας συμπαγούς ιστορίας ως σημαίνοντα να μνημονεύουν διάσπαρτα το κεντρικό αφήγημα που πλέον δεν μπορεί να συντεθεί επιτυχώς, καθώς αποτελεί ένα συνονθύλευμα από σημαίνοντα και σημαινόμενα νοηματικών και χωροχρονικών αντιθέσεων και συνυποδηλώσεων.

Επιχειρώντας μια πιο διεισδυτική ανάλυση όλων των σημείων αποσύνθεσης στη φόρμα που προτείνει η Σάρα Κέιν, μπορούμε να αρχίσουμε από τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο διαχωρίζει το έργο σε μέρη. Εντοπίζονται 24 σκηνές, μεταξύ των οποίων υπάρχουν λίγες λογικές συνδέσεις πέρα από τις θεματικές αναφορές στην κατάθλιψη, την αυτοκτονία και διάφορες κλινικές πρακτικές που χρησιμοποιούνται για τη θεραπεία ψυχικών ασθενειών. Η κάθε μία από τις 24 σκηνές χωρίζεται από μια γραμμή πέντε παυλών. Οι κειμενικές καταχωρήσεις ποικίλλουν ευρέως από σκηνή σε σκηνή, περιλαμβάνοντας: πυκνούς, εξαιρετικά ποιητικούς μονόλογους (σκηνές 18, 21) γεμάτους αναφορές και μεταφορές· καθομιλουμένους διαλόγους (σκηνές 1, 6, 10, 12, 23)· αφηρημένες λίστες αριθμών (σκηνές 4, 20) ή λέξεων (σκηνές 13, 19). Εμβόλιμες είναι και λίστες ναρκωτικών φαρμάκων και τα συμπτώματά τους (σκηνή 14), ακόμη και λίστες αρνητικών (σκηνή 3) και θετικών (σκηνή 22) δηλώσεων. Δεν λείπουν οι κατακερματισμένοι, πολυφωνικοί στίχοι (σκηνές 11, 24), ούτε οι αναμνήσεις σε συνειδησιακή ροή (σκηνή 5). Σε όλο το έργο εντοπίζουμε τόσο προσωποποιημένο όσο και μη προσωποποιημένο κείμενο, με μια σειρά από πιθανές οπτικές γωνίες, σε μια λογική που η Σάρα Κέιν επιμελώς υποκρύπτει¹⁴. Η συνθήκη της ταξινόμησης δεν δύναται να εξηγηθεί, ούτε υπάρχουν προτιμητέες απαντήσεις.

Με την πιο πάνω περιγραφική ανάλυση ως πυξίδα ερμηνευτικής πλεύσης συμπεραίνουμε ότι όλες οι διαφορετικές μορφές λόγου χρησιμοποιούνται ως ένας τρόπος για να εκφραστούν τα όρια μεταξύ πραγματικότητας, φαντασίας και διαφορετικών ψυχικών καταστάσεων. Ο θεατής θα ακούσει αποσπασματικά συνομιλίες με έναν γιατρό του οποίου το προφίλ δεν σκιαγραφείται και θα προσπαθήσει να αποδεχτεί την ξύλινη γλώσσα των ιατρικών ερωτηματολογίων σε συνδυασμό με το ιστορικό διαφόρων κλινικών περιπτώσεων. Σημειώνουμε το χαρακτηριστικό «100 ασπιδίνες και ένα μπουκάλι βουλγαρικό Cabernet Sauvignon, 1986. Ο ασθενής ξύπνησε μέσα σε μια λίμνη εμετού» (4:48 *Ψύχωση*: 32). Επίσης στον θεατή θα παρουσιαστεί υλικό από δημοφιλή βιβλία ψυχολογίας «αυτοβοήθειας». Όλα

¹⁴ Ο David Barnett (Barnett, D., 2008: 14-23) συμπεραίνει ότι η Κέιν έχει προφανώς οργανώσει με κάποιο τρόπο τις σκηνές της – υπάρχουν επαναλήψεις, κειμενική ηχώ και αλλαγές στην ταχύτητα του λόγου – όμως όλα αυτά χωρίς αιτία ή αποτέλεσμα, ούτε ανάπτυξη.

αυτά τα μεταδομικά μορφικά σημεία συντείνουν στο να δημιουργηθεί ένα κολλάζ ρήσεων, μακριά από τον παραδοσιακό διάλογο, όπως τα συντρίμια λόγου που περιγράψαμε πιο πάνω.

Υπό το φως αυτής της τεχνικής των αλληλεπικαλυπτόμενων σημαινόντων, είναι τόσο έντονα αποδομημένη η έντυπη φόρμα του *4:48 Ψύχωση* που προκύπτει μια σημαντική ανάγκη: η θεατρική επιτέλεση να αναλάβει το έργο της επικοινωνίας διάσπαρτων συναισθημάτων και ιδεών στο κοινό. Ως επιμέρους επεξήγηση, με βάση όλη την ανάλυση που επιχειρήθηκε για την περιγραφή τόσο της νοηματικής αποσάθρωσης όσο και της κατακερματισμένης φόρμας του έργου, παραθέτουμε την τοποθέτηση του Ντερντά που υποστηρίζει ότι το νόημα δεν είναι ποτέ παρόν σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Διαπιστώνουμε ότι η *διασπορά* (dissemination) του νοήματος είναι χαρακτηριστικό της φόρμας του *4:48 Ψύχωση*, καθώς, ελλείπει πολλών δομικών υλικών στο κείμενο (ονομασία χαρακτήρων, χρόνος, τόπος), υπάρχει μια αγεφύρωτη απόσταση μεταξύ *σημαινόντων* και *σημαινομένων*, τα οποία δεν οφείλουν την ταυτότητά τους στα δικά τους χαρακτηριστικά, αλλά στη διαφορά τους από τα άλλα σημαίνοντα και σημαινόμενα¹⁵. Η απομάκρυνση από οτιδήποτε συμβατικό μέσα στο έργο αυτό είναι εμφανής, και η ερμηνεία των σημείων εξαρτάται από τους συνδυαστικούς τριγωνισμούς νοήματος που ο εκάστοτε αναλυτής θέλει να εφαρμόσει και τις θεματικές γραμμές που επιθυμεί να φωτίσει.

Αξίζει εν προκειμένω να σταθούμε στο σημείο αυτό στη θεωρία του Lehmann για την έλλειψη ιεράρχησης των σημείων στην ενότητα *suspended suspense* (ανεσταλμένη αγωνία) (Lehmann, 2006: 33-34), καθώς στο *4:48 Ψύχωση* είναι έντονη η αδυναμία άμεσης πρόσληψης του νοήματος και ως εκ τούτου απαιτείται η ανοιχτή αντίληψη του θεατή για συνεχείς νέες συνδέσεις και αποσυνδέσεις¹⁶.

Μορφική αποδόμηση, εντούτοις, δεν εντοπίζουμε μόνο στην παράθεση ασύνδετων νοημάτων από διάφορα είδη λόγου αλλά και στην επιλογή της Κέιν το κείμενο να μεταδίδει μουσικότητα¹⁷ παρά πεζότητα. Το κείμενο του *4:48 Ψύχωση* είναι διάχυτο με σημεία που

¹⁵ Διαμαντάκου, Κ. (2011)

¹⁶ Σύμφωνα με τον Lehmann, όλες οι μικρές και ασήμαντες λεπτομέρειες που καταχωρούνται επί σκηνής σε παράταξη, και φαινομενικά εκλαμβάνονται ως διάσπαρτο και ασύνδετο νόημα, μπορεί να αποδειχθούν σημαντικές για το κεντρικό νόημα του κειμένου, που προήλθε από την «ενότητα πριν την αποσύνθεση» (Lehmann, 2006: 86).

μπορούν να παρασταθούν με μουσικότητα, λόγω επανάληψης, ρυθμού και παρήχησης. Χαρακτηριστικοί είναι οι εξής στίχοι:

«έσωσες τη ζωή μου / εύχομαι να μην το είχες κάνει / εύχομαι να μην το είχες κάνει / εύχομαι να με είχες αφήσει μόνη /ασπρόμαυρη ταινία από ναι ή όχι, ναι ή όχι, ναι ή όχι, ναι ή όχι, ναι ή όχι, ναι ή όχι» (4:48 *Ψύχωση*: 46).

Οι επαναλήψεις αυτές και κυρίως του «ναι» με το «όχι» σε περισσότερα από ένα σημεία και με δεκάδες εναλλαγές (που ομοιάζουν και με εκδήλωση εκστατικής έκφρασης επιφωνημάτων κατά τη διάρκεια οργασμού, και με την υποψία ότι το «όχι» υπονοεί πιθανόν και μια σκηνή βιασμού), εκτός από την αίσθηση αποδόμησης του λόγου με έντονο ρυθμό, δίνουν και την ευκαιρία σε έναν μουσικοσυνθέτη να φτιάξει μουσικά μοτίβα που να κάνουν το έργο ιδιαίτερα ελκυστικό. Η Julia Kristeva (Kristeva, 1998: 25) θεωρεί ότι αυτή η ποιητική γλώσσα είναι σημείο αναφοράς γιατί είναι μια δυναμική πρακτική που σπάζει την κεκτημένη ταχύτητα των γλωσσικών συνηθειών και προσφέρει στον σκηνοθέτη και ως εκ τούτου στο ακροατήριο, τη μοναδική ευκαιρία να μελετήσουν το γίνεσθαι της σύνθεσης των σημείων κατά την παρακολούθηση.

Γενικότερα, τόσο η αποσπασματική φόρμα του κειμένου, όσο και η επιλογή να δίνεται αυτό με ποιητικό τρόπο, αποτελεί πρόκληση για τον σκηνοθέτη και τον θεατή. Η τελική σύνθεση του νοήματος στη συνείδηση του θεατή μετά την παρακολούθηση ολοκληρωμένης της παράστασης μπορεί να μην είναι εφικτή, και έτσι η εν λόγω μορφή επιδέχεται περισσότερες από μία ερμηνείες.

2.1.3 Αποδομημένη πλοκή και φόρμα στο *Λαχταρώ*

Όταν η Σάρα Κέιν αναφέρει σε μια προσωπική της συνέντευξη ότι:

«η εμπειρία της ζωής και της εργασίας στην Αμερική είχε μια βαθιά επίδραση /... παρά το γεγονός ότι πίστευα ότι ήταν ένα πολιτιστικό χέρσο

¹⁷ Ο Lehmann, θεωρεί πως η σταθερή τάση προς μια μουσικοποίηση, όχι μόνο της γλώσσας αλλά και της φόρμας του κειμένου είναι ένα σημαντικό κεφάλαιο της σημειολογίας στο μεταδραματικό θέατρο, καθώς προκύπτει μια ανεξάρτητη *ακουστική σημειωτική*. (Lehmann, 2006: 91).

έδαφος... άλλαξε το γράψιμό μου επειδή έχανα την πολιτιστική μου άρθρωση. Ο αριθμός των λέξεων που χρησιμοποιούσα γινόταν όλο και μικρότερος και η γραφή μου γινόταν πιο άγνωστη»¹⁸

δείχνει ήδη να γνώριζε ότι η γραφή της θα στρεφόταν προς μια αφαιρετική τάση και το νόημα θα διολίσθαινε. Δίνει δε και έναν πολύ σημαντικό λόγο για αυτή τη μεταβολή στη γραφή της: η απώλεια της πολιτιστικής ταυτότητας. Έζησε για ένα χρονικό διάστημα στις ΗΠΑ όπου η γλώσσα είχε την τάση της απλοποίησης, ενώ οι ιδέες και η εμβάθυνση χάνονταν στον βωμό της εμπορικότητας και της αμεσότητας, κάτι που ήταν αντίθετο με την υπεραναλυτικότητα και τη δεινότητα περιγραφικής αφήγησης της Βρετανικής λογοτεχνικής και θεατρικής σχολής. Η δε μεταβολή στο ύφος της μπορεί να συνδεθεί και με τους φρενήρεις ρυθμούς καπιταλιστικής ανάπτυξης στις μεγαλουπόλεις των ΗΠΑ, τόσο διαφορετικοί από τους ρυθμούς της επαρχιακής Αγγλίας στο Μπρέντγουντ του Έσσεξ όπου μεγάλωσε. Στο σημείο αυτό παραπέμπουμε στην ανάλυση που έγινε στο κεφάλαιο ένα για την πολύ-προοπτική μορφή αντίληψης που εντοπίζει ο Lehmann σε σχέση με τον βομβαρδισμό εικόνων και πληροφοριών της σύγχρονης εποχής. Καθώς γνωρίζουμε, η γραφή του παραδοσιακού δράματος είναι συνυφασμένη με την αποτύπωση μιας συγκεκριμένης πολιτιστικής ταυτότητας, μια εντόπια μίμηση αντιλήψεων και πεποιθήσεων με έλεγχο και στόχο μέσα από τη δράση και τον λόγο των χαρακτήρων. Η Σάρα δηλώνει απόμακρη από μια τέτοια ολοκληρωτική διεκπεραίωση της φόρμας στα κείμενά της και το έργο *Λαχταρώ* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αφαιρετικότητας και της πρόσμιξης αντιφατικών ιδεών που σε καμία περίπτωση δεν επιδιώκουν να αφηγηθούν μια σημαντική ιστορία με αρχή, μέση και τέλος.

Ως περαιτέρω ανάλυση της πιο πάνω τοποθέτησης, η μεταδραματική γραφή της Σάρα Κέιν απελευθερώνει την επίσημη, επιδεικτική φύση της τελετουργίας και είναι αποκομμένη από κάθε συμβατικά κοινωνική, θρησκευτική και λατρευτική αναφορά, δίδοντας έναν λόγο καθαρά εσωτερικό. Εν ολίγοις, το εν λόγω έργο της Σάρα Κέιν απομακρύνεται από τη ρήση «μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας» (Αριστοτέλης, 2008: 1448b-24 κ.ε.). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αποδομημένη φόρμα της Σάρα Κέιν ενισχύει αυτή την άποψη, καθώς ήδη κατά την ανάγνωση του κειμένου του *Λαχταρώ* το νόημα έχει συνεχή κενά, χρονικές αποστάσεις και συναισθηματικές αποκλίσεις χωρίς ερείσματα τις οποίες θα περιγράψουμε σε επόμενη ενότητα. Γενικότερα επικρατούν συνθήκες αποσύνθεσης που με την κάθε διαφορετική

¹⁸ Armistead, *Guardian*, 29 May 1998: 12.

παράσταση θα δίνουν ένα εντελώς διαφορετικό νόημα, καθώς το έργο *Λαχταρώ* σκόπιμα αναιρεί, ή τουλάχιστον υποβιβάζει στο παρασκήνιο, τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας ενιαίας αφήγησης.

Ξεκινώντας την ανάλυση της αποδομημένης φόρμας του έργου, θα παραθέσουμε κάποια σημεία τα οποία ενισχύουν την άποψη αυτή. Εντοπίζουμε αρχικά τη χρήση ενός αριθμού μέσα στο κείμενο που δεν μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί και ο οποίος δημιουργεί ένα κενό σε σχέση με το νόημα. Όπως η ίδια η Σάρα Κέιν σχολιάζει:

«κατά κάποιο τρόπο για μένα το *Λαχταρώ* έχει πολύ σταθερές και συγκεκριμένες έννοιες στο μυαλό μου τις οποίες κανείς άλλος δεν θα μπορούσε ποτέ να μάθει αν δεν τους το έλεγα. Για παράδειγμα, ποιος ξέρει τι σημαίνει 199714424; Είμαι το μόνο άτομο που γνωρίζει και δεν έχω σκοπό να πω σε κανέναν τι σημαίνει. Επομένως, δεν μπορώ ποτέ να περιμένω να δω την ίδια παραγωγή του έργου δύο φορές, δόξα τω Θεώ» (Rebellato, *Brief Encounter*).

Αυτή η απόκρυψη είναι ένα ακόμη επιχείρημα που ενισχύει την άποψη του Lehmann¹⁹ ότι τα επιμέρους νόηματα σε ένα μεταμοντερνικό έργο δεν αποκαλύπτονται ούτε συντείνουν στη σύνθεση ενός κεντρικού νοήματος, απλά γίνονται μέρος της απόλαυσης της αποσπασματικότητας ως έχει και ο μνημένος θεατής αποδέχεται αυτή τη συνθήκη.

Ένα άλλο στοιχείο μεταδόμησης της φόρμας του *Λαχταρώ* είναι η τοποθέτηση ενός εκτενούς μονολόγου που έρχεται να τερματίσει μια συνεχή ροή αποσπασματικού διαλόγου που λίγο νόημα έχει δώσει. Με το πέρας του μονολόγου αρχίζουν πάλι οι διάλογοι μεταξύ των τεσσάρων χαρακτήρων χωρίς πάλι να δικαιώνεται το νόημα που ο μονόλογος αυτός επεδίωξε να οικοδομήσει. Όπως περιγράφει ο Graham Saunders (Saunders, 2002: 107), ο μονόλογος του Α. στο *Λαχταρώ* είναι μια «προσεκτικά κατασκευασμένη ρυθμική έκχυση συντριπτικής αγάπης και επιθυμίας που απευθύνεται στην C.». Ενώ όμως φαινομενικά είναι μια φωνή αγάπης, το στοιχείο που προδίδει την εργαλειοποίηση του μονολόγου αυτού για να ενισχυθεί η διάλυση την συνοχής των σημαινόντων είναι ότι παρά τις «ακριβείς φυσικές λεπτομέρειες», όπως η ανάμνηση του Α. ότι θα πάνε στο «Rudy's» και έπειτα «στο Florent [για] να πιούμε καφέ τα μεσάνυχτα» (*Λαχταρώ*: 38), το κοινό αποτρέπεται από το να βλέπει τον λόγο ως κάτι

¹⁹ στην ενότητα *Beyond dramatic action: ceremony, voices in space, landscape* (Lehmann, 2006: 68)

αυτοβιογραφικό, που αφορά είτε στον χαρακτήρα του Α. είτε στον δραματουργό. Αυτό συμβαίνει λόγω των συνεχών αντιθέσεων και αντιφάσεων μέσα στο κείμενο, οι οποίες ανατρέπουν η μια την άλλη συνεχώς, κάνοντας τον θεατή να αναρωτιέται για την αληθοφάνεια του μονολόγου. Χαρακτηριστικά σημεία είναι τα: «καφές τα μεσάνυχτα», «θα βλέπω μαζί σου υπέροχες ταινίες και θα βλέπω απαίσιες ταινίες» (Λαχταρώ: 40).

Το θέμα της ερωτικής ευτυχίας που ο μονόλογος προσπαθεί φαινομενικά να κτίσει ανατρέπεται και με άλλες αντιφάσεις που εντάσσονται στο In-Yer-Face θέατρο, όπως το περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Τέτοια αντιφατικά σημεία είναι: «να σε ποθώ όταν σε μυρίζω και να σε προσβάλλω όταν σε αγγίζω». Το ακροατήριο οδηγείται σε κατάσταση σύγχυσης και αποπροσανατολισμού με παράλογες φράσεις όπως «το ένα σου μάτι γίνεται κόκκινο και το άλλο μπλε» ή «και να κάθομαι στα σκαλιά καπνίζοντας ώσπου να γυρίζει ο γείτονας και να κάθομαι στα σκαλιά καπνίζοντας ώσπου να γυρίσεις εσύ στο σπίτι» ή «σου μιλώ με άσχημα γερμανικά και ακόμη χειρότερα εβραϊκά». Ακούγοντας όλες αυτές τις ανακρίβειες (που σε σημεία υποδηλώνουν πολιτικές αναφορές) το ακροατήριο δυσκολεύεται αφάνταστα να ταυτιστεί, καθώς υπάρχει μια προφανής πρόθεση της Σάρα Κέιν να διαλύσει τον ρομαντισμό που θα αναμενόταν σε ένα μονόλογο για τον έρωτα²⁰. Παρόλες όμως αυτές τις αντιφάσεις ο μονόλογος είναι αναμφισβήτητα συγκινητικός, καθώς με την καταγιγιστική λαχτάρα της για ένα άλλο πρόσωπο, η Κέιν τον υπογράμμισε με την ίδια αίσθηση αγάπης όσο και σκότους. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι αν ο Α. είναι ο υβριστής τον οποίο περιέγραψε εκτενώς η C. στους διαλόγους πριν τον μονόλογο, τότε αυτή η ισχυρή δήλωση έρωτα είναι ταυτόχρονα μια μορφή εξευτελισμού, καθώς η C. ως αποδέχτης της ερωτικής εξομολόγησης καλείται με σκηνική οδηγία να λέει συνεχώς κατά τη διάρκεια του μονολόγου «πρέπει να σταματήσει» (Λαχταρώ: 40).

Επίσης σημαντικό για τον μονόλογο αυτό σε σχέση με την αποδομημένη φόρμα, είναι το γεγονός ότι είναι μια συνεχής περίοδος χωρίς καμία τελεία, ένας ακατάπαυστος καταγιγισμός αντιθέσεων και εικόνων χωρίς χρονική συνοχή, είναι ένα ακόμη δομικό στοιχείο που μας υπενθυμίζει τη σχολή που είχε δημιουργήσει *Οδυσσέας* του James Joyce (2008), όπου

²⁰ Στην ενότητά του narrations (Lehmann, 2006: 109), ο Lehmann περιγράφει την αρχή της αφήγησης ως βασικό χαρακτηριστικό του μεταδραματικού θεάτρου, καθώς η σκηνή γίνεται ο χώρος μιας αφηγηματικής πράξης. Συχνά αισθάνεται κανείς να είναι μάρτυρας όχι μιας σκηνικής αναπαράστασης αλλά μιας αφήγησης του έργου που παρουσιάζεται. Το σύγχρονο θέατρο ταλαντεύεται ανάμεσα σε εκτεταμένα περάσματα αφήγησης και μόνο διάσπαρτα επεισόδια διαλόγου. Η Σάρα Κέιν έρχεται να επιβεβαιώσει ένα μέρος αυτής της αρχής, αλλά με αντίστροφο τρόπο, καθώς όπως έχουμε περιγράψει ο μονόλογος του Α. έρχεται ως κορωνίδα να επιστεγάσει ένα αποστεωμένο αφηγηματικό οικοδόμημα.

εντοπίζουμε μια συνεχή αφήγηση πενήντα σελίδων σε συνειδησιακή ροή, χωρίς καμία τελεία. Μια άλλη αντιστοιχία του *Οδυσσέα* με το έργο *4:48 Ψύχωση* είναι ότι στην πρώτη έκδοσή του και για χρόνια ήταν χωρισμένο σε 18 άτιτλα μέρη, γεγονός που δημιουργούσε δυσκολία στους μελετητές. Ως αποτέλεσμα, το μυθιστόρημα *Οδυσσέας* είχε λάβει έντονες αντιδράσεις από τους κριτικούς και τους ακαδημαϊκούς της εποχής του για τον τρόπο που γράφτηκε καθώς η έλλειψη μορφικής συνοχής και η τεχνική της συνειδησιακής ροής δημιουργούσε έντονη σύγχυση και δυσκολία στις προσπάθειες ερμηνείας, γεγονότα που ομοιάζουν με τις αντιδράσεις που αναφέραμε στην εισαγωγή σε σχέση με το *4:48 Ψύχωση*. Δεν γνωρίζουμε αν η Σάρα Κέιν εμπνέεται από τον *Οδυσσέα* για τη δημιουργία του μονολόγου ή τη δομή του *4:48 Ψύχωση* ή του *Λαχταρώ*, που επίσης δεν χωρίζεται σε σκηνές, και ούτε εντοπίζουμε βιβλιογραφική αναφορά, όμως μια σύγκριση των έργων μεταξύ τους μπορεί να βοηθήσει στην περαιτέρω κατανόησή τους, ως εκ τούτου συνιστούμε για ανάγνωση και το έργο *Οδυσσέας*.

Πέρα από τον μονόλογο, το υπόλοιπο κείμενο πριν και μετά είναι διεσπαρμένο με διάλογο, ολοκληρωτικά αποδομημένο στη φόρμα του, υπό την έννοια ότι υπάρχει ένας συνεχής καταιγισμός ερωταπαντήσεων που δεν έχουν σχέση μεταξύ τους. Σημειώνουμε χαρακτηριστικά επαναλήψεις μονολεκτικών ανταλλαγών μεταξύ των τεσσάρων χαρακτήρων όπως το «ναι – όχι» (έντονο στις σελίδες 63-65) ή το «τίποτα» ως απάντηση σε διάφορα σημεία. Αρκετοί από τους στίχους είναι παρμένοι από τραγούδια, διάσημα ποιήματα ή τη Βίβλο και η μορφή του διαλόγου ομοιάζει με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Σάμιουελ Μπέκετ. Για τη διακειμενικότητα του *Λαχταρώ* θα αναφερθούμε εκτενώς στην επόμενη ενότητα, ενώ σε σύνδεση με την αποδομημένη φόρμα του κειμένου αρκεί να αναφέρουμε ότι αυτή η πολυμορφία των ειδών και των φωνών από τα οποία προέρχονται τα μέρη του διαλόγου δίνει την εντύπωση της απόρριψης κάθε μορφής συνοχής.

Ως εκ τούτου, το κείμενο περιέχει ελάχιστες σκηνικές οδηγίες, δεν χωρίζεται σε μέρη, δεν δίνεται χώρος ή χρόνος και το μόνο που μπορεί να δει ο αναγνώστης διαχωρισμένο στο δράμα αυτό είναι τα γράμματα A, B, C, M που αντιπροσωπεύουν τους χαρακτήρες. Σημειώνουμε ότι οι σκηνικές οδηγίες του κειμένου είναι λιγοστές και δεν συνεισφέρουν στην κατανόηση της δράσης τόσο, όσο στη διάλυση του νοήματος: σε τέσσερις διαφορετικές σελίδες αναγράφεται με πλάγια γράμματα ανάμεσα στους μονολεκτικούς διαλόγους η φράση *ένας χρόνος* και σε κάποια σημεία το *μια παύση* χωρίς να υπάρχει νοηματική ή δομική ανάγκη στο κείμενο για διακοπή. Στις σελίδες 24 και 83 αναγράφεται αντίστοιχα η οδηγία «ΟΛΟΙ» με έντονους χαρακτήρες και στις δύο περιπτώσεις για ένα ρήμα σε προστακτική, το «ΜΕΙΝΕ» και το «ξέχνα»

(το ένα με κεφαλαία γράμματα, το δεύτερο με μικρά, όπως τα παραθέτουμε), που ουσιαστικά δεν έχουν άμεσο αποδέκτη αφού μιλάνε όλοι οι χαρακτήρες ταυτόχρονα, αυτόματα ακυρώνοντας το σημαίνον μήνυμα είτε της παραμονής είτε της λήθης. Γενικότερα όλο το κείμενο είναι διάσπαρτο από αρνητικές προτάσεις, δίνοντας στη φόρμα του κειμένου έναν ανατρεπτικό χαρακτήρα αντιστροφής του νοήματος μέσα από τη συνεχή χρήση του «δεν» και του «όχι».

Συμπεραίνουμε στον τρόπο που δόμησε η Σάρα Κέιν το *Λαχταρώ*, την ανάγκη της αντικατάστασης μιας ενωτικής και κλειστής αντίληψης από μια ανοιχτή και θρυμματισμένη αντίληψη, με στόχο τη μίμηση του χάους της καθημερινής εμπειρίας, όπως την περιγράψαμε στην αρχή του κεφαλαίου. Αν οι «μεγάλες», επικρατούσες μορφές του θεάτρου εξέφραζαν τη συλλογική εμπειρία, ένα σύγχρονο, πιο ατομικό και φυσικό θέατρο μπορεί να δώσει την ελευθερία μιας πιο εσωτερικής, προσωπικής ταύτισης στον θεατή, μακριά από την κοινωνική εμπειρία και την υποταγή στην ιεραρχία και εξουσία των στερεοτύπων.

2.2.1 Αποδόμηση των δύο έργων σε σχέση με τη διακειμενικότητά τους

Εισερχόμενοι στην επισκόπηση του αποδομημένου χαρακτήρα των υπό εξέταση έργων σε σχέση με τη διακειμενικότητά τους με διάφορα άλλα έργα, είτε επειδή ομοιάζουν στη φόρμα, είτε λόγω της έντονης συμπερίληψης αποσπασμάτων από διάφορα είδη λόγου, θα αναπτύξουμε δυο υποενότητες, μια για το κάθε έργο, με στόχο να εντοπίσουμε τα έργα άλλων συγγραφέων με τα οποία τα έργα υπό εξέταση συνομιλούν. Ταυτόχρονα θα αναλύσουμε τον έντονα «Μπεκετικό» χαρακτήρα των δύο έργων σε ό,τι αφορά στη διαμόρφωση των διαλόγων τους, ένα γεγονός που αποδομεί ακόμη περισσότερο τον τρόπο κατασκευής τους. Θα εξετάσουμε διαδοχικά τη διακειμενικότητα του *4:48 Ψύχωση* με το έργο *Attempts on her Life* του Martin Crimp και με τη *Μεταμόρφωση* του Φρανς Κάφκα και την ιδιαίτερα έντονη διακειμενικότητα του έργου *Λαχταρώ* με το έργο *Έρημη Χώρα* του Τ. Σ. Έλιοτ, ενώ θα δούμε ότι και τα δύο υπό εξέταση έργα είναι διάσπαρτα με χωρία της Βίβλου και με ροκ κομμάτια που άρεσαν στη Σάρα Κέιν. Για να εξηγήσουμε τον όρο «διακειμενικότητα» που θα απασχολήσει μεγάλο μέρος της θεωρητικής μας ανάλυσης, σημειώνουμε ότι πολλά σύγχρονα κείμενα, είτε πεζά, είτε ποιητικά, είτε θεατρικά «συνομιλούν» με άλλα κείμενα σύγχρονα ή αρχαιότερα. Με τον όρο αυτό εννοούμε ότι συμπεριλαμβάνουν στον κείμενό τους αναφορές ή αποσπάσματα από άλλα γνωστά κείμενα ή άλλες πηγές λόγου, και παλαιούς μύθους. Σχετικά με αυτή την τεχνική αφήγησης, ο Έλιοτ διατύπωσε και καθιέρωσε τον όρο “μυθική μέθοδος”. Ο μοντέρνος τεχνίτης του λόγου δανείζεται από την πολιτιστική του παρακαταθήκη ό,τι “ιστορικό” μέσο ή στοιχείο μπορεί να τον βοηθήσει να εκφραστεί πρωτότυπα σαν καλλιτέχνης του καιρού του, χωρίς να αγνοεί τους πανάρχαιους μύθους, θρύλους, ή τύπους τους οποίους προσαρμόζει στους δικούς του αισθητικούς σκοπούς. Το θέατρο και η ποίηση βασίζονται έντονα σε αυτή την τεχνική για να δώσουν με πλάγιο τρόπο τους συμβολισμούς και τις μεταφορές τους. Στις επόμενες υποενότητες θα σκιαγραφήσουμε τον όγκο των επικολημένων σημείων στα υπό εξέταση έργα της Σάρα Κέιν και εξηγήσουμε τον ρόλο που επιτελεί για τη διαδικασία της αποδόμησης.

2.2.2 Αποδόμηση και Διακειμενικότητα στο 4:48 Ψύχωση

Ξεκινώντας την ανάλυση περί διακειμενικότητας, η ίδια η Σάρα Κέιν μέσω της πρωταγωνιστικής φωνής μέσα στο 4:48 Ψύχωση σχολιάζει την αποσπασματικότητα του έργου της σε σχέση με την ένταξη αποσπασμάτων άλλων έργων, ενώ ο αυτοσαρκασμός της είναι έντονος:

«Πάντα περπατούσα ελεύθερη. Τώρα τελευταία ανάμεσα σε πλήθος κλεπτομανών της λογοτεχνίας (μια παλιά παράδοση). Η κλοπή είναι αγία πράξη σε ένα περιπλεγμένο μονοπάτι προς την έκφραση». (4:48 Ψύχωση: 21).

Σημειώνουμε τη χρήση των λέξεων *πλήθος*, *παλιά παράδοση* και *αγία πράξη* καθώς θεωρούμε ότι η Σάρα κάνει νύξη για την έντονη διακειμενικότητα του έργου θέλοντας αφενός να επιβεβαιώσει τον μνημένο θεατή ότι αυτά που παρακολουθεί είναι όντως μια συρραφή από «ξένα» κείμενα, αφ' ετέρου να επιδιώξει εξιλέωση για αυτή την πρακτική της αποσάθρωσης του νοήματος μέσα από αυτή την (από)σύνθεση.

Παρόλο που η Σάρα Κέιν είχε πάρει τη συνειδητή απόφαση να μην δώσει υποσημειώσεις για όλα τα κείμενα από τα οποία δανείζεται στίχους, αποσπάσματα ή ιδέες, η λογοτεχνική συρραφή στο κείμενο, η οποία του προσδίδει τον έντονα αποδομημένο χαρακτήρα του είναι εύκολα διακριτή. Ένα έργο με το οποίο εντοπίζουμε άμεση και έντονη σύνδεση είναι το *Attempts on her life*²¹ του Martin Crimp. Δεν βλέπουμε τη σύνδεση αυτή απλά και μόνο επειδή και τα δυο έργα διαπραγματεύονται το θέμα της αυτοκτονίας, αλλά κυρίως επειδή το εν λόγω έργο περιέχει δεκαεπτά σενάρια για το θέατρο, παραταγμένα με έναν μεταδραματικό τρόπο όπου τα σημεία επαναλαμβάνονται, με παρόμοιο τρόπο όπως χωρίζονται οι σκηνές στο έργο 4:48 Ψύχωση. Αναφορικά με τη διακειμενική σχέση μεταξύ των δύο έργων, ο Glenn D' Cruz (D' Cruz, 2008: 37-40) εντοπίζει μια έντονη σχέση όλου του αποδομητικού χαρακτήρα των δύο έργων, κυρίως μέσα από στοιχεία όπως η αποκλειστική χρήση της παύλας για να υποδειχθεί

²¹ Crimp, M. (1997). Όλα τα μέρη του *Attempts on her life* παρέχουν μόνο τα «βασικά συστατικά» για όποιον επιθυμεί να ανεβάσει το έργο. Κάθε σκηνή αναφέρεται σε μια φιγούρα που ακούει στο όνομα Anne (και παραλλαγές της Anne, όπως η Anja, η Anna και ούτω καθεξής), αλλά ο Crimp δεν παρέχει καμία ένδειξη για συγκεκριμένες τοποθεσίες ή συγκεκριμένους χαρακτήρες που υποτίθεται ότι εκφράζουν τις γραμμές του έργου του, όπως ακριβώς και το 4:48 Ψύχωση

η αλλαγή του ομιλητή, και την έλλειψη σκηνικών οδηγιών ή άλλων στοιχείων που να βοηθούν στη σκηνοθεσία του έργου. Και στα δύο αυτά έργα, με παρόμοιο τρόπο, δημιουργείται το ερώτημα για το ποιος μιλάει και σε ποιον μπορεί να απευθύνεται, ενώ έντονη είναι και η απώλεια του νοήματος, επομένως και τα δύο έργα μπορούν να αναλυθούν υπό την οπτική της θεωρίας της αποδόμησης.

Επίσης, διακειμενικότητα του έργου *4:48 Ψύχωση* εντοπίζουμε και με το έργο *Μεταμόρφωση*²² του Φρανς Κάφκα. Ήδη από την πρώτη σελίδα του έργου η Σάρα Κέιν χρησιμοποιεί την εικόνα της κατσαρίδας για να αποδώσει με αποτελεσματικό τρόπο την έννοια του κατακερματισμού της συνείδησης όταν βρίσκεται σε δυσμενή ψυχολογική κατάσταση. Δίνεται μια εντυπωσιακή, ονειρική εικόνα μιας αποσυντιθέμενης συνείδησης, παγιδευμένης σε έναν χώρο κατειλημμένο από χιλιάδες κατσαρίδες. Η Σάρα σημειώνει στο κείμενο «οι κατσαρίδες περιέχουν μια αλήθεια που κανείς ποτέ δεν αρθρώνει» (*4:48 Ψύχωση*: 13). Οι συνδέσεις με τη *Μεταμόρφωση* δεν σταματάνε μόνο στη χρήση της κατσαρίδας ως δραματικό εργαλείο. Εντοπίζουμε τον συσχετισμό του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα της Σάρα Κέιν με τον ψυχισμό του Γκρέκορ Σάμσα, τον πρωταγωνιστή στο έργο *Μεταμόρφωση* καθώς μέσα από την αλληγορία της μεταμόρφωσής του σε κατσαρίδα παρουσιάζεται ο αγώνας του να προσαρμοστεί στη νέα κατάσταση της ύπαρξής του και τη σταδιακή αποξένωση από την οικογένειά του και την καθημερινότητά του. Και στα δύο έργα είναι έντονη η ανάγκη έκφρασης της καταπίεσης από τα κοινωνικά και οικογενειακά στερεότυπα. Το εξής απόσπασμα είναι ενδεικτικό:

«/...ο αδηφάγος πανικός με τρώει καθώς χάσκω μπροστά στη φρίκη του κόσμου και αναρωτιέμαι γιατί όλοι χαμογελούν και με κοιτούν ενώ γνωρίζουν το λόγο που ντρέπομαι» (*4:48 Ψύχωση*: 17).

Ο κεντρικός χαρακτήρας του *4:48 Ψύχωση* αισθάνεται και ο ίδιος να έχει περάσει μια μεταμόρφωση μέσα από την ασθένεια και δυσκολεύεται να αποδεχτεί τον παρηγορητικό λόγο των γιατρών, όπως ακριβώς ο ήρωας του Κάφκα δυσκολεύεται στην επικοινωνία του με την οικογένειά του. Συμπερασματικά, η σύγκριση με το έργο *Μεταμόρφωση* μπορεί να βοηθήσει στη βαθύτερη κατανόηση των λόγων που η Σάρα Κέιν διαπραγματεύεται την αποσύνθεση της συνείδησης, την οποία θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα.

²² Kafka, Franz, 2007

Ως συνέχεια, επιμέρους αλλά ιδιαίτερα διαλυτική ως προς το νόημα διακειμενικότητα στο έργο 4:48 *Ψύχωση* εντοπίζουμε και στον μεγάλο αριθμό ετερογενών αποσπασμάτων από διάφορα ξένα κείμενα, από συνταγές ψυχοφαρμάκων²³ και από χωρία από τη Βίβλο, τα οποία συμβάλλουν τόσο στον χαρακτηρισμό του κειμένου ως εν γένει μεταδραματικό (λόγω της παραθετικής διασποράς των σημείων) όσο και καθολικά αποδομημένο. Ενδεικτικά, η φράση «θυμηθείτε το φως και πιστέψτε σ' αυτό», παρμένη από την Καινή Διαθήκη επαναλαμβάνεται τόσο σε συνεχόμενες σελίδες (4:48 *Ψύχωση*: 36-37) όσο και σε διάσπαρτα σημεία μέσα στο κείμενο, ενώ παράλληλα η κεντρική φωνή στο έργο εκφράζει μια ανάμεικτη διάθεση φόβου για την ίδια αλλά και προειδοποίησης προς τον θεατή: «στην κόλαση με στέλνει» (4:48 *Ψύχωση*: 20) και «θα με στείλει στην κόλαση», θα οδηγηθείτε στο σκότος» (4:48 *Ψύχωση*: 34-35) και παραποιήσεις χωρίων της Καινής Διαθήκης όπως το «αγάπη μου, αγάπη μου, γιατί με εγκατέλειψες;» (4:48 *Ψύχωση*: 26) που θυμίζουν τα λόγια του Ιησού στον σταυρό του μαρτυρίου, ενώ αργότερα μέσα από το παραλήρημά του ο χαρακτήρας αποφαίνεται: «ο Χριστός είναι νεκρός και οι μοναχοί βρίσκονται σε έκσταση» (4:48 *Ψύχωση*: 36). Όλος αυτός ο σχεδόν αιρετικός διάλογος με την Καινή Διαθήκη καθώς και άλλες σχετικές αναφορές όπως «καίμε λιβάνι στον Δαίμονα Βάαλ» (4:48 *Ψύχωση*: 36) δίνουν στο έργο μια προκλητική χροιά, που εν μέρει δικαιολογείται λόγω της άμεσης αναφοράς του έργου στην ψυχασθένεια, εντούτοις δύναται να προκαλέσει δυσφορία στον θεατή. Εντούτοις, όπως είχαμε αναπτύξει στο πρώτο κεφάλαιο, το έργο εντάσσεται στο In-Yer-Face θέατρο, και τέτοιες έντονες εικόνες και προκλήσεις είναι αναμενόμενες.

Εν ολίγοις, όλες οι επεξηγήσεις για τα παραδείγματα άλλων έργων που έντεχνα εντάσσονται μέσα στο έργο 4:48 *Ψύχωση* και αποτελούν μέρος της νοηματικής σύνθεσης, έχουν στόχο την ένταξη του φαινομένου της διακειμενικότητας ως μια από τις τρεις κύριες παραμέτρους αποδόμησης που ωθεί την ένταξη του έργου στο μεταδραματικό θέατρο. Ένα γενικότερο ερώτημα που προκύπτει, είναι το κατά πόσο οι σκηνοθέτες λαμβάνουν υπόψιν όλα ή κάποια από τα σημεία διακειμενικότητας που εντοπίζουμε στο έργο. Σε επόμενο κεφάλαιο θα δούμε αν παραστάσεις του 4:48 *Ψύχωση* στην Κύπρο έχουν εντάξει σχετικές αναφορές.

²³ Εντοπίζουμε στις σελίδες 30 ως 32 μια σειρά από συνταγές φαρμάκων και διαγνώσεις ψυχιάτρων για αντιδράσεις ασθενών.

2.2.3 Αποδόμηση και Διακειμενικότητα στο *Λαχταρώ*

Το έργο *Λαχταρώ* της Σάρα Κέιν αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου που έχει βασιστεί σε αποσπάσματα από πολλά άλλα έργα, είτε λόγω επιρροής τους, είτε με συνειδητό στόχο τη δημιουργία της αίσθησης της αποσπασματικότητας. Η Ingrid Craigie (συνέντευξη με την Josephine Machon, 1999) η οποία έπαιξε την Μ. στην πρεμιέρα του *Λαχταρώ* στο Traverse Theatre, στο Εδιμβούργο στις 13 Αυγούστου 1998 με σκηνοθέτιδα τη Vicky Featherstone, αναφέρει σχετικά με τη διακειμενικότητα του έργου *Λαχταρώ*:

«η Σάρα είχε πολλά αποσπάσματα και αναφορές στο έργο. Αλλά πρέπει να τα ξεχάσεις και να τα μετατρέψεις σε έργο. Μπορείς να δεις ξεκάθαρα ότι αυτός ο στίχος μπορεί να είναι από την *Έρημη Χώρα* ή ο άλλος είναι ένα απόσπασμα από ένα τραγούδι. / Έτσι, οι αναφορές και τα αποσπάσματα προσθέτουν επιπλέον επίπεδα και υφή στο έργο, γεγονός εκπληκτικό και συναρπαστικό. / μπορείτε να βρείτε διάχυτους στίχους από τη Βίβλο, τον Αλμπέρ Καμύ, το Prozac Nation, τον Βουδισμό, τον Τσέχωφ, τον Σαίξπηρ, τον Herman Hesse, τον Άλιστερ Κρόουλι, τον Ντέιβιντ Έντγκαρ».

Από την περιγραφή της Craigie, που είχε άμεση επικοινωνία με τη Σάρα Κέιν κατά την ανάλυση του έργου, διαφαίνεται ότι ένα μεγάλο μέρος του είναι κατασκευασμένο αποσπασματικά από διάφορα έργα, τα οποία είναι δύσκολο να εντοπιστούν καθώς μέσα στο έργο δεν υπάρχουν σχετικές υποσημειώσεις. Χαρακτηριστικά από τη Βίβλο εντοπίζουμε φράσεις όπως το «ου φονεύσεις σεαυτόν» (*Λαχταρώ*: 67), «δυο γυναίκες στα πόδια ενός σταυρού» (*Λαχταρώ*: 60), «Ειρήνη υμίν / Δόξα σοι Κύριε / στους Αιώνες των Αιώνων» (*Λαχταρώ*: 80, 81) ή φράσεις από την Επιστολή προς Φιληππισίους²⁴ όπως «και η ειρήνη του Κυρίου που ξεπερνάει κάθε νόηση» και η συνεχής αναφορά στην «ελεύθερη πτώση στο φως» που συχνά αποκαλεί «δυνατό λευκό φως». Από τον Σαίξπηρ εντοπίζουμε ενδεικτικά την προσαρμογή της φράσης του Άμλετ «να ζει κανείς ή να μη ζει» ως «το ερώτημα είναι Πού ζεις και πού θέλεις να ζήσεις;» (*Λαχταρώ*: 32). Θα συνεχίσουμε την ανάλυσή μας λαμβάνοντας υπόψιν ότι μέσα από την παραποίηση ή την αυτολεξεί ένταξη φράσεων από άλλα έργα, η Σάρα Κέιν δημιουργεί ένα έργο που το νόημα μοιάζει κατακερματισμένο.

²⁴ Αγία Γραφή, Επιστολή προς Φιληππισίους, 1997, (4:7)

Όπως αναφέραμε στην αρχή της ενότητας και θα αναλύσουμε στη συνέχεια, η φόρμα του έργου και ο τρόπος διαχείρισης της έκφρασης του νοήματος είναι παρόμοιος με την Μπεκετική τεχνική, όμως θεωρούμε ότι η βασική επιρροή που καθοδηγεί το *Λαχταρώ*, κυρίως σε περιεχόμενο, είναι το ποίημα του Τ. Σ. Έλιοτ *Έρημη Χώρα*²⁵ (1922). Σύμφωνα με τον Graham Saunders, (Saunders, 2002: 101-108) το έργο *Λαχταρώ* είναι διάχυτο με στίχους παρμένους από την *Έρημη Χώρα*. Οι στίχοι «μια φωνή στην έρημο» (*Λαχταρώ*: 28) και η φράση «δώσε, έχε ικανοποίηση, έλεγχε» (*Λαχταρώ*: 59) είναι μόνο δυο παραδείγματα από δεκάδες στίχους ή απλές φράσεις από την *Έρημη Χώρα* που είναι ενσωματωμένοι στους διαλόγους του *Λαχταρώ*. Εντοπίζουμε αρκετά αποσπάσματα από την *Έρημη Χώρα* που επηρεάζουν το *Λαχταρώ* ακόμη και στη δομή του. Σε ένα σημείο στην *Έρημη Χώρα* στο Β' μέρος (*Μια Παρτίδα Σκάκι*), εντοπίζουμε την εξής στιχομουθία:

Τίποτε πάλι τίποτε.

«Δεν

Ξέρεις τίποτε; Δε βλέπεις τίποτε; Δε θυμάσαι

Τίποτε;»

Με μια εντυπωσιακή και πρωτόγνωρη διάχυση του εργαλείου της διακειμενικότητας, η Σάρα Κέιν ενσωματώνει στο κείμενό της αυτή τη στιχομουθία του Έλιοτ σε έξι διαφορετικές σελίδες και μάλιστα από το στόμα διαφορετικών χαρακτήρων την έντονη επανάληψη της φράσης με αλλαγή της θέσης των λέξεων: «δεν νιώθω τίποτα, τίποτα, δεν νιώθω τίποτα» ή με επανάληψη της λέξης «τίποτα». Οι αντίστοιχες σελίδες είναι οι εξής: 18 (χαρακτήρας Β.), 21(χαρακτήρας C.), 47 (χαρακτήρας C.), 57 (οι χαρακτήρες C. και Β.), 77 (όλοι οι χαρακτήρες μοιράζονται μέρη της φράσης), 84 (ο χαρακτήρας C.). Όλες αυτές οι παραλλαγές της ίδιας φράσης δίδονται ως απάντηση στο ερώτημα που θέτει η ομιλούσα φωνή στο *Έρημη Χώρα*, όπως σημειώθηκε πιο πάνω.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο επηρεασμού από την *Έρημη Χώρα* που χρησιμοποιεί έντονα η Σάρα Κέιν στο *Λαχταρώ* είναι το στοιχείο του νερού. Αναφέρεται συνεχώς σε αυτό είτε όταν μιλάει για ωκεανό, είτε για θάλασσα, είτε για ποταμό, είτε για μαύρο νερό. Σε κάποια σημεία στο έργο η συγγραφέας επιχειρεί να κωδικοποιήσει την κατάσταση των χαρακτήρων τοποθετώντας τους στον χώρο της μήτρας μέσα στην οποία πάλι επικρατεί το υγρό στοιχείο.

²⁵ T. S. Eliot, *Collected Poems 1909 -1962* (London, 1974)

Οι αναφορές στο υγρό στοιχείο είναι συνεχείς και θεωρούμε ότι και αυτό το δραματικό εργαλείο παρουσιάζει έντονη διακειμενικότητα με την *Έρημη Χώρα*, καθώς με παρόμοιο τρόπο ο Τ. Σ. Έλιοτ επαναφέρει συνεχώς το στοιχείο του νερού, κυρίως σε αντίθεση με το ερημωμένο τοπίο, κάτι που ταιριάζει στην αισθητική του *Λαχταρώ* σε σχέση με την απόγνωση που εκφράζουν οι χαρακτήρες. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε το στοιχείο του νερού για την παράσταση του *Λαχταρώ* στην Κύπρο.

Ένα τρίτο επίπεδο διακειμενικότητας που εντοπίζουμε μεταξύ των δύο έργων είναι η μίμηση που επιχειρεί η Σάρα Κέιν της τεχνικής του Έλιοτ να εισάγει λέξεις και φράσεις σε ξένες γλώσσες. Δεν είναι, βεβαίως, η πρώτη συγγραφέας που χρησιμοποιεί ξένες φράσεις σε κείμενο, καθώς παρόμοιες τεχνικές βλέπουμε σε διάφορα μεταμοντερνικά θεατρικά έργα, χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο *Αγώνας Νέγρου Με Σκύλους*²⁶ του Μπερνάρ-Μαρί Κολτές. Σε αντίθεση όμως, η Σάρα Κέιν δεν δημιουργεί νέες φράσεις αλλά παίρνει ξενόγλωσσες φράσεις αυτούσια γραμμένες από την *Έρημη Χώρα* όπως ο στίχος “In den Bergen, da fühlst du dich frei” (μτφ. στα βουνά, εκεί νιώθεις ελεύθερος) (*Λαχταρώ*: 80). Στο έργο παρουσιάζονται επτά συνολικά φράσεις (σελ. 25, 36, 43, 48, 53, 76 και 80) σε ξένες γλώσσες, παρμένες από παροιμίες, τραγούδια και τηλεοπτικές εκπομπές. Οι γλώσσες που χρησιμοποιούνται είναι Ισπανικά, Σέρβο-Κροατικά και Γερμανικά. Η χρήση των διαφορετικών γλωσσών αλλά και των φράσεων από το έργο του Τ. Σ. Έλιοτ δίνονται εμβόλιμες χωρίς να έχουν στόχο να ενσωματωθούν με βάση το νόημα στον διάλογο, δημιουργώντας ένα έντονο αίσθημα αποσπασματικότητας.

Πέρα από τη διακειμενικότητά του με την *Έρημη Χώρα*, όπως αναφέραμε στην αρχή της ενότητας, υπάρχει μεγάλη σύνδεση της φόρμας του *Λαχταρώ* με τον τρόπο γραφής του Μπέκετ. Όψεις αυτού του αδιεξόδου που περιγράψαμε πιο πάνω εντοπίζουμε και στη διακειμενικότητα του έργου *Λαχταρώ* με το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, κυρίως σε ό,τι αφορά στον κατακερματισμό του νοήματος και της έλλειψης συμβατικής και αποτελεσματικής επικοινωνίας μεταξύ των χαρακτήρων. Η ομοιότητα στην αποσπασματική φόρμα των δύο έργων σε σχέση με την ελλειμματική σύνταξη των προτάσεων και με τη χρήση συνεχών παρομοιώσεων και μικρών, διακεκομμένων ερωταπαντήσεων εντοπίζεται εύκολα με την αντιπαραβολή σελίδων των δύο έργων. Παρόμοια με τον *Περιμένοντας τον Γκοντό*, στιχομυθίες και ανταλλαγές φράσεων, ακόμη και λέξεων, μεταξύ των χαρακτήρων στο έργο

²⁶ Κολτές, Μπ. - Μ., 1979

Λαχταρώ είναι διάχυτες από την αρχή ως το τέλος, χωρίς να έχει σημασία ποιος λέει τι, φτάνει να ολοκληρώνεται η τεθλασμένη θεματική της εικόνας ανά πέντε ως δέκα ανταλλαγές φράσεων/λέξεων κάθε φορά μεταξύ των χαρακτήρων. Πάντα σε κάθε τέτοια γραμμή διαλόγου, παρεμβαίνουν και τυχαίες φράσεις που αποσυντονίζουν τη θεματική συνοχή, μόλις πριν κτιστεί κάθε φορά. Όπως και στο έργο του Μπέκετ, έτσι και στο εν λόγω έργο της Σάρα Κέιν ο ρυθμός και η τεμαχισμένη διαλογική υπερέχουν του δομημένου νοήματος.

Αντίστροφα, ένα άλλο χαρακτηριστικό κοινό στα δύο έργα, είναι η εμβόλιμη χρήση του μονολόγου (όπως αναλύθηκε σε προηγούμενη ενότητα) από έναν χαρακτήρα, στο μέσο του έργου, ο οποίος διατηρεί μια αδιάκοπη και παρατεταμένη ομιλία που διαρκεί πολλές σελίδες. Αυτή η λεκτική έκρηξη δεν είναι αναμενόμενη σε κανέναν από τους δυο θεατρικούς συγγραφείς, καθώς τόσο ο Μπέκετ όσο και η Κέιν μοιράζονται μια στάση απέναντι στη γλώσσα, η οποία φαίνεται να κατευθύνεται από το μοτίβο «μείωση, εντατικοποίηση και απλοποίηση» (Lyons, 1983: 3). Έτσι, ενώ στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* ο Λάκι σπάει τη σιωπή του για να εκφωνήσει έναν περίεργο και συχνά ασυνάρτητο λόγο που αποτελείται από διάφορα αποσπάσματα θρησκευτικής και ουμανιστικής φιλοσοφίας, στο *Λαχταρώ* ο Α. προβαίνει σε έναν αντίστοιχο λόγο για να εξυμνήσει την αγάπη με έναν ομολογουμένως ιδιαίτερα αντιφατικό τρόπο, εν μέσω ενός διαλόγου που αμφισβητεί συνεχώς την αγάπη.

Μια άλλη επιρροή που μπορούμε να δούμε από τον Μπέκετ, είναι σε σύγκριση με το έργο του *Όχι Εγώ* (1972), όπου περιορίζει τη μορφή του ηθοποιού σε ένα αποκομμένο στόμα. Διαπιστώνουμε ότι η Σάρα Κέιν προχωράει παραπέρα μειώνοντας και αναδιαμορφώνοντας την έννοια «φυσική παρουσία», τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στη γραφή του δράματος, σε ομιλούσες φωνές παρά σε σώματα επί σκηνής, ενώ οι ίδιοι οι χαρακτήρες έχουν απωλέσει μια ολοκληρωμένη ταυτότητα, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στη σχέση μεταξύ σώματος και πνεύματος, μια σχέση που θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα και θα εντοπιστεί στον τρόπο που παραστάθηκε το έργο *Λαχταρώ* στην Κύπρο στο κεφάλαιο 3, με τους ηθοποιούς να λειτουργούν ως ηχεία. Αυτή η προσέγγιση είναι καθαρά Μπεκετική, και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου ο ρυθμός, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, επικρατεί του νοήματος, με αποτέλεσμα να είναι πιο σημαντικό για τον θεατή να αφομοιώσει την αίσθηση της αποδομημένης ιδέας παρά την ίδια την ιδέα. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι και ο Μπέκετ εισάγει στα λόγια των χαρακτήρων του βιβλικές και άλλες λογοτεχνικές αναφορές, επομένως μπορούμε με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι η Σάρα Κέιν έχει επηρεαστεί από το Μπεκετικό Σύμπαν σε πολλά επίπεδα.

Ως κατακλείδα, σε μια γενικότερη επισκόπηση της διακειμενικότητας του *Λαχταρώ* με διάφορα άλλα έργα, όπως την εξετάσαμε στη παρούσα υποενότητα, οι φράσεις που επικολλώνται στον διάλογο μέσα στο κείμενο δεν συνδέονται με τους υπόλοιπους στίχους πριν ή μετά, συνδέονται όμως γενικότερα με το κείμενο είτε ως παρακινητικές ρήσεις είτε ως αρνήσεις αποδοχής μιας επίπονης πραγματικότητας, είτε ως μηχανισμοί εξοστρακισμού του νοήματος. Επικρατεί η αίσθηση ότι η Σάρα Κέιν φέρνει το τεκμήριο της αυθεντίας δανειζόμενη ξένους στίχους για να επισημοποιήσει τα συναισθήματα που θέλει οι χαρακτήρες της να εκφράσουν ανεξαρτήτως σχολίων ή ερωτήσεων από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, σε μια διάχυτη διάθεση συνειδησιακής ροής όπως έχει αναλυθεί σε προηγούμενη ενότητα.

2.3.1 Αποδόμηση των δύο έργων σε σχέση με το υποκείμενο και τον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος

Στην τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου που εξετάζει τις παραμέτρους αποδόμησης όπως εντοπίζονται στα έργα *Λαχταρώ* και *4:48 Ψύχωση*, θα εξεταστούν οι τρόποι που η Σάρα Κέιν καταλήγει στην αποδόμηση του υποκειμένου και στον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος. Για τον σκοπό αυτό θα επιχειρηθεί μια εκτενής ανάλυση των χαρακτήρων που έχει επιλέξει στα δύο έργα η Σάρα Κέιν, καθώς η εμφανής αφαιρετικότητα δημιουργεί έναν από τους μεγαλύτερους προβληματισμούς στον σκηνοθέτη για την οπτική γωνία που αφορά στην παράσταση του εκάστοτε έργου καθώς και για την επιλογή των χαρακτήρων. Εντοπίζουμε ότι η ονομασία των χαρακτήρων με γράμματα του αλφαβήτου στο *Λαχταρώ* και η αποφυγή ονομασίας οποιουδήποτε χαρακτήρα (μόνο χρήση παύλας στους διαλόγους) στο *4:48 Ψύχωση* δημιουργούν έντονο προβληματισμό για την επιλογή ηθοποιών, αλλά ταυτόχρονα και μια ελευθερία ως προς το σκηνοθετικό όραμα. Στην παρούσα ενότητα επίσης, θα γίνει ανάλυση για το θέμα της επιλογής του φύλου του κάθε χαρακτήρα, και θα επιχειρηθεί εξέταση των συνδέσεων μεταξύ των χαρακτήρων μέσα από το πρίσμα της συναισθησίας από την πλευρά του θεατή, όπως την ερμηνεύει ο Hans-Thies Lehmann.

2.3.2 Το αποδομημένο νόημα σε σχέση με το υποκείμενο και τον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος στο *4:48 Ψύχωση*

Η πρώτη απάντηση που ψάχνει ο αναγνώστης όταν διαβάζει ένα έργο ή ο θεατής όταν το παρακολουθεί είναι στο ερώτημα «ποιος;». Η Σάρα Κέιν αυτολεξεί αναφέρει για το *4:48 Ψύχωση* ότι:

«αυτή τη στιγμή το έργο δεν έχει καν χαρακτήρες, το μόνο που υπάρχει είναι γλώσσα και εικόνες. Αλλά όλες οι εικόνες είναι μέσα στη γλώσσα και όχι οπτικοποιημένες. Δεν ξέρω καν πόσα άτομα υπάρχουν...»
(δευτερεύουσα πηγή: Saunders, 2002: 111).

Με βάση αυτή την τοποθέτηση, συμπεραίνουμε ότι στο παρόν έργο η Σάρα Κέιν εγκαταλείπει την προσπάθεια να δημιουργήσει συμπαγείς χαρακτήρες, και ως εκ τούτου επιχειρεί να εισέλθει στον κόσμο του υποσυνείδητου, να εκμαιεύσει λόγο από εκεί και να παρακολουθήσει από μέσα τα εξωτερικά συμβάντα, καθώς το κύριο θέμα με το οποίο ασχολείται είναι η ψυχική ασθένεια. Σε όλο το έργο, τόσο το νόημα όσο και ο ρόλος του υποκειμένου υποβάλλονται σε μια διαδικασία αποσύνθεσης, που εξυπηρετεί την ιδέα της χαρτογράφησης του υποσυνειδήτου ενός ανθρώπου με έντονη ψυχολογική αστάθεια λόγω ψυχασθένειας και φαρμακευτικής αγωγής. Στοχεύοντας στην έκφραση των δύσκολων και άβολων αισθημάτων η Κέιν εντάσσει εξπρεσιονιστικές τακτικές²⁷ στο αφήγημα του υποκειμένου της, του αφαιρεί τη συμβατική ταυτότητα και δημιουργεί ένα αίνιγμα που ίσως τελικά ο θεατής δεν θα λύσει με το πέρας της παράστασης. Αυτό το αδιέξοδο είναι ένα αποδομητικό χαρακτηριστικό, απόλυτα μεταδραματικό και αμιγώς προκλητικό, δικαίως εντάσσοντας το έργο στο In-Yer-Face θέατρο, όπως αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Μέρος του εν λόγω αινίγματος είναι το γεγονός ότι εκτός από την έλλειψη καθαρότητας για το «εγώ» του πρωταγωνιστή, είναι αβέβαιη και η ταυτότητα του ενός ή πολλών εραστών που αναζητούνται στα πλαίσια της ματαιωμένης αγάπης που το έργο προτάσσει ως κύρια θεματική γραμμή. Σε διάφορα σημεία ο κεντρικός χαρακτήρας στο έργο αναφέρεται στον/στην εραστή με διάφορους χαρακτηρισμούς που αποσυναρμολογούν όποια ρεαλιστική μορφή προσπαθεί ο θεατής να του/της αποδώσει. Σημειώνουμε:

«ο εραστής μου πεθαίνει» (σελ. 22), «άντε γαμήσου Θεέ που με έκανες να αγαπήσω έναν άνθρωπο που δεν υπάρχει» (σελ. 23), «φοβάμαι την απώλεια εκείνης που ποτέ δεν άγγιξα, η αγάπη με κρατά σκλάβα της» (σελ. 25), «ένα τραγούδι για την αγαπημένη μου» (σελ. 26), «πεθαίνω για κάποιον που δεν ενδιαφέρεται / πεθαίνω για κάποιον που δεν γνωρίζει» (σελ. 48).

Εντοπίζουμε μια συνεχή εναλλαγή στην ταυτότητα του αντικειμένου του πόθου είτε από τη μια με αναφορικές ή ειδικές αντωνυμίες που κάποτε παραπέμπουν σε γένος αρσενικό και

²⁷ Όπως υποστηρίζει στις αναφορές του για το εξπρεσιονιστικό θέατρο ο Hans-Thies Lehmann, μόλις το ασυνείδητο και η φαντασία αναγνωριστούν ως πραγματικότητες από μόνες τους, η δομή του δράματος – που θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι είχε προσφέρει μια επαρκή αναπαράσταση του τι συμβαίνει μεταξύ των ανθρώπινων όντων στην πραγματικότητα της συνείδησης – είναι πλέον παρωχημένη. Ως εκ τούτου, η επιφανειακή λογική του δράματος και η εξωτερική διαδοχή των πράξεων αποδεικνύονται εμπόδιο στην άρθρωση των ασυνείδητων δομών της επιθυμίας (Lehmann, 2006: 65).

κάποτε σε θηλυκό, είτε με μια προσπάθεια να μεταφερθεί στο «πρόσωπο» του εραστή η έννοια της ανυπαρξίας. Επιπλέον, σε άλλα σημεία απευθύνεται στον εραστή σε δεύτερο πρόσωπο, προσδίδοντας του ύπαρξη στο εδώ και τώρα, εντούτοις αφαιρώντας του την ικανότητα να αισθάνεται: «Δεν μπορώ γαμώτο να συνεχίσω χωρίς να εκφράσω αυτόν τον γαμημένο σωματικό πόνο διαρκείας που νιώθω για σένα. Και δεν μπορώ να πιστέψω, ότι εγώ μπορώ να το νιώσω αυτό, ενώ εσύ δεν νιώθεις τίποτα. Νιώθεις τίποτα;» (σελ. 22).

Η Σάρα Κέιν, εντούτοις, δίνει μια δικαιολογία για όλη την ως άνω ανάλυση του συνεχούς αναθεωρητισμού για την ύπαρξη και το φύλο του εραστή. Παρουσιάζει τον ίδιο τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα ως ένα «πληγωμένο ερμαφρόδιτο» (σελ. 13) εισάγοντας τη σεξουαλική αμφισημία, παρόλο που σε όλο το έργο τόσο η αυτό-αναφορά όσο και η αναφορά των γιατρών στον κεντρικό χαρακτήρα γίνεται σε γένος θηλυκό (ίσως για να επιτυγχάνεται η αναφορά στον κεντρικό χαρακτήρα ως «συνείδηση»). Από μία άποψη ίσως έτσι να δικαιολογείται η επαναλαμβανόμενη εναλλαγή του φύλου του εραστή. Ταυτόχρονα αυτή η διεμφυλική ταυτοποίηση είναι παράγοντας που ενισχύει την αγωνία που το «εγώ» βιώνει σε όλο το έργο για τη διασπασμένη συνείδηση, με την οποία εννοούμε την αδυναμία της φωνής να αυτοπροσδιοριστεί και να τοποθετηθεί στο σώμα που της δόθηκε. Παραθέτουμε τρία αποσπάσματα από διαφορετικά σημεία του έργου που αποτελούν παραδείγματα της πιο πάνω ανάλυσης:

«η λογική φωνή του ψυχιάτρου που μου λέει ότι υπάρχει μια αντικειμενική πραγματικότητα στην οποία το κορμί και το μυαλό μου είναι ένα. Αλλά δεν είμαι εδώ και ποτέ δεν ήμουν» (σελ. 17),

«εγώ είμαι εδώ και εκεί είναι το σώμα μου, χορεύει πάνω σε γυαλί» (σελ. 37)

«το σώμα μου αποσυντίθεται, το σώμα μου πετάει μακριά, δεν υπάρχει τρόπος να το φτάσω» (σελ. 44).

Καθίσταται σαφές πως ο γρίφος για το ποιος/ποιοι είναι τελικά αυτό που η φωνή στο έργο αποκαλεί εραστή, βασίζεται στο ερώτημα του τι συμβαίνει στον ίδιο τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Ο Saunders (Saunders, 2002: 114) εντοπίζει έναν δραματουργικό συμβιβασμό για τον διαχωρισμό μεταξύ του μυαλού και του σώματος μέσω της χρήσης συνταγογραφούμενων φαρμάκων. Όπως έχουμε αναφέρει στη αρχή της υποενότητας, η φωνή του έργου προέρχεται

από έναν κόσμο του υποσυνειδήτου, αποκομμένο από την εξωτερική πραγματικότητα, έναν κόσμο φανταστικό, πέρα από τα όρια της λογικής. Σε προηγούμενες ενότητες αναφερθήκαμε στην ανάγκη της Σάρα Κέιν να μιλήσει για τη δύσκολη πολιτικά και κοινωνικά εποχή της, που της δημιουργούσε αφόρητη πίεση, προφανώς και λόγω της ψυχικής ασθένειας. Επομένως η καταφυγή στη δημιουργία μιας φωνής απαλλαγμένης από δραματολογικές, ηθικές ή λογικές νοθεσίες ήταν εκ των ων ουκ άνευ. Η ίδια η Κέιν σε συνέντευξή της ανέφερε:

«Νομίζω ότι σε κάποιο βαθμό πρέπει να νεκρώσεις την ικανότητά σου να αισθάνεσαι και να αντιλαμβάνεσαι. Για να λειτουργήσεις πρέπει να κόψεις τουλάχιστον ένα μέρος του μυαλού σου. Διαφορετικά θα ήσουν χρόνια λογικός σε μια κοινωνία που είναι χρόνια παράφρων»²⁸.

Εν ολίγοις, το έργο βασίζει τον αποδομημένο του χαρακτήρα σε αυτή τη διάσπαση μεταξύ συνείδησης και σώματος, ένας μηχανισμός που επιβάλλεται στην ίδια τη συνείδηση με αποτέλεσμα να διαλύεται και να υποφέρει κατά την αναζήτησή της για ένωση με το αντικείμενο του πόθου που συνεχώς ξεγλιστράει. Πρόκειται για ένα αντικείμενο που και το ίδιο είναι διφορούμενο, καθώς η πρωταγωνιστική φωνή τού προσδίδει συνεχώς το χαρακτηριστικό της ανυπαρξίας ή του θανάτου, μετά το επαναφέρει στο πεδίο του υπαρκτού για να του αλλάζει συνεχώς το φύλο, την ιδιότητα ή να το πολλαπλασιάζει. Αυτή η παράδοξη εξέλιξη τείνει να δυσκολεύει τον κάθε σκηνοθέτη στην προσπάθεια να επιλέξει τους χαρακτήρες που θα πλαισιώνουν το έργο αλλά και το σκηνικό, στο κατά πόσο θα έχει νατουραλιστική ή εξπρεσιονιστική μορφή. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις λύσεις που έχουν δώσει Κύπριοι σκηνοθέτες.

²⁸ Sarah Kane, συνέντευξη με τον Nils Tabert. (δευτερεύουσα πηγή στον: Saunders 2002a και 2002b).

2.3.3 Το αποδομημένο νόημα σε σχέση με το υποκείμενο και τον διαχωρισμό σώματος-πνεύματος στο *Λαχταρώ*

Αν συγκρίνουμε το 4:48 *Ψύχωση* με το *Λαχταρώ* σε σχέση με τη διανομή χαρακτήρων, μπορούμε επιγραμματικά να πούμε ότι σε κανένα από τα δύο δεν υπάρχει σαφής και ολοκληρωμένη σκιαγράφηση, αν και στο δεύτερο υπάρχει μια μορφή διαχωρισμού ρόλων, χωρίς εντούτοις να επιτυγχάνεται πλήρης αποσαφήνιση.

Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάλυσης, το *Λαχταρώ* έχει τέσσερις χαρακτήρες, τους Α., Β., C., και Μ., οι οποίοι αντιπροσωπεύουν κάποιες ιδιότητες. Σε συνέντευξή της στον Dan Rebellato η Σάρα Κέιν δηλώνει τα εξής:

«Για μένα ο Α. ήταν πάντα μεγαλύτερος άντρας. Η Μ. ήταν πάντα μεγαλύτερη γυναίκα. Ο Β. ήταν πάντα νεότερος άντρας και η C. ήταν πάντα μια νεαρή γυναίκα /... οι τέσσερις χαρακτήρες έχουν συγκεκριμένες έννοιες τις οποίες είμαι έτοιμη να σας πω. Ο Α. είναι πολλά πράγματα, είναι ο συγγραφέας, ο καταχραστής (επειδή είναι το ίδιο πράγμα ο Συγγραφέας και ο Καταχραστής). Ο Aleister – όπως ο Aleister Crowley που έγραψε μερικά ενδιαφέροντα βιβλία... και ο Αντίχριστος .../Ήταν επίσης ο ηθοποιός για τον οποίο το έγγραφο αρχικά και ονομαζόταν Andrew. Η Μ. ήταν απλά μητέρα, ο Β. ήταν αγόρι και η C. ήταν παιδί (επεξήγηση από αγγλικά το C. για Child), αλλά δεν ήθελα να τα γράψω αυτά τα πράγματα γιατί τότε πίστευα ότι θα είχαν κολλήσει σε αυτά τα πράγματα για πάντα και τίποτα δεν θα άλλαζε ποτέ» (Rebellato, 1998: δευτερεύουσα πηγή, στον Saunders, 2002: 104).

Λόγω αυτής της αβεβαιότητας της ίδιας της συγγραφέως για την ακριβή ταυτότητα των χαρακτήρων, καθώς, χάριν παραδείγματος η Μ. μπορεί να αποτελεί οποιαδήποτε μητέρα ή ο Α. οποιασδήποτε ιδιότητας ενήλικα άντρα με αρνητικά χαρακτηριστικά, η ανάλυση που μπορούμε να επιχειρήσουμε μπορεί να είναι μόνο κατά προσέγγιση, γεγονός που ενισχύει την άποψή μας ότι στο έργο *Λαχταρώ* το υποκείμενο είναι αποδομημένο και απομακρυσμένο από μια ρεαλιστική, συμβατική ύπαρξη²⁹.

²⁹ Όπως υποστηρίζει ο Alex Sierz, το έργο μπορεί να διαβαστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους: ως οι σχέσεις μεταξύ δυο διαφορετικών ζευγαριών, ως η νοητική κατάρρευση ενός μυαλού, ή ακόμη και ως τα αλληλεπικαλυπτόμενα συναισθήματα τεσσάρων ανθρώπων που δεν έχουν συναντηθεί ποτέ (Sierz, 2005: 117-20).

Παρά την πιο πάνω διαπίστωση, και πέρα από την πειραματική προσέγγιση του έργου με συνεχή κενά στο νόημα και στο στήσιμο του διαλόγου, το έργο έχει μερικά αφηγηματικά σκέλη στα οποία κανείς μπορεί να βρει έρεισμα πλοκής. Ως εκ τούτου, ανιχνεύονται συγκεκριμένες ανθρώπινες σχέσεις με ρεαλιστικό υπόβαθρο που έχουν εξέλξη μέσα στο έργο, έστω και αν μετά ανατρέπονται, μια αναμενόμενη εξέλιξη σε ένα αποδομημένο έργο. Μετά από προσεκτική ανάλυση συμπεραίνουμε, παραδείγματος χάρη, ότι η Μ. είναι μια μεγαλύτερη γυναίκα που επιθυμεί ένα παιδί από τον νεαρότερο άντρα Β., αλλά δεν τον αγαπά. Αντίθετα, ενώ ο Β. στην αρχή είναι ψυχρός και σκληρός με την Μ., σταδιακά εκφράζει μια εξάρτηση προς αυτήν, η οποία όμως τον εμπαίζει και του επιστρέφει προηγούμενες του ρήσεις με διάθεση απαξίωσης. Για να εξηγήσουμε, ο Β. στη σελίδα 25 λέει «ναι αλλά δεν είμαι εγώ» και στη σελίδα 57 «απλώς δεν είμαι εγώ» ενώ αργότερα η Μ. τού επιστρέφει δύο φορές τη φράση. Την πρώτη φορά: «Μ: απλώς δεν είμαι εγώ» (σελ. 59), και τη δεύτερη με επιτακτικό ύφος: «Μ: Απλώς. Δεν είμαι. Εγώ» (σελ. 70). Το αποδομητικό στοιχείο που εντοπίζουμε σε σχέση με τη διάλυση της συνοχής των χαρακτήρων ως υποκείμενα, είναι ότι μετά το δεύτερο μισό του έργου έρχεται η ανατροπή και η στιχομυθία μεταξύ Μ. και Β. αποκαλύπτει ότι ο Β. τελικά αποτελούσε απλά μια σκέψη ή ανάμνηση της Μ., και δεν είχε πραγματική υπόσταση, απλά επανερχόταν στη σκέψη της για να την ενοχλεί:

«Μ: Εξακολουθείς να επιστρέφεις

Β: Νυν και αεί» (σελ, 72)

και αργότερα :

«Β: Αν χάσω τη φωνή μου ξόφλησα

Μ: Ακόμη εδώ;» (σελ. 76).

Το άλλο ζεύγος μέσα στο έργο είναι ο γηραιότερος άντρας C. με τη νεαρή γυναίκα Α., μεταξύ των οποίων διαπιστώνουμε μια σχέση άνιση, και καταπιεστική, και πιθανώς με στοιχεία κακομεταχείρισης, ίσως και παιδεραστίας. Η χρήση του μονολόγου ως εργαλείο αποκάλυψης της σχέσης αυτής έτυχε ανάλυσης σε προηγούμενη ενότητα. Αυτό που απομένει να αναλύσουμε για τους δύο αυτούς χαρακτήρες είναι ότι έκαστος αντιπροσωπεύει περισσότερο από ένα άτομα. Η C. συγκεκριμένα περιγράφει περισσότερες από μία τραυματικές εμπειρίες που δεν επιβεβαιώνονται ως δικές της. Στην αρχή μιλάει για ένα αγόρι που έτυχε κακομεταχείρισης, έπειτα παίρνει τον ρόλο ενός κοριτσιού που κακοποιήθηκε σεξουαλικά

μέσα από την περιγραφή του Α., κατόπιν μαθαίνουμε για την τραυματική σχέση με τη μητέρα, για τον πατέρα που κακοποιεί τη μάνα, και για την κακοποίησή της από τον Α. Ως επικάλυψη όλων αυτών, η C. δηλώνει: «είμαι ένας παραχαράκτης συναισθημάτων, κλέβω τον πόνο των άλλων και τον ενσωματώνω στον δικό μου μέχρι που» (σελ. 77) συμβαίνει όμως ένα παράδοξο: η φράση διακόπτεται από τον χαρακτήρα Α. ο οποίος την ολοκληρώνει: «δεν μπορώ να θυμηθώ» (σελ. 78) σαν να αποτελούν το ίδιο άτομο. Όλες αυτές οι διαφορετικές τραυματικές εμπειρίες της C., είτε μέσα από τα λόγια της ίδιας είτε από τις αποσπασματικές αναφορές των άλλων χαρακτήρων, καθώς και ο «δανεισμός» του λόγου της στους άλλους χαρακτήρες, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο χαρακτήρας C. αποτελεί ένα αποσπασματικό, συραμμένο υποκείμενο.

Όλη αυτή η διάσπαση των γλωσσικών σημείων όμως δεν αφορά μόνο στην περίπτωση της C., συμβαίνει συνεχώς σε όλους τους χαρακτήρες, καθώς μια περίοδος, μια περιγραφή, ένα συναίσθημα ή μια εικόνα μπορεί να διαμοιραστεί σε δυο, τρία ακόμη και πολύ περισσότερα σημεία του διαλόγου, λέξη προς λέξη τυχαία εκφραζόμενες από τους τέσσερις χαρακτήρες. Με αυτούς τους διαλογικούς μηχανισμούς της Κέιν, δεν είμαστε σε κανένα σημείο σίγουροι αν ένα σημαίνον που ολοκληρώνεται βρίσκεται στο μυαλό ενός από τους χαρακτήρες (ή όπως έχουμε δει πιο πάνω, σε ένα μυαλό διασπασμένο σε φωνές). Μια φυσιολογική εξέλιξη αυτής της αποσπασματικότητας του διαλόγου είναι ο θεατής δύσκολα να ανέχεται την αποσύνδεση και την έλλειψη συγκεκριμένης ταυτότητας του κάθε χαρακτήρα επί σκηνής. Ενστικτωδώς, όταν στερείται συνδέσεων αναζητά τις δικές του, γίνεται «ενεργός μέτοχος», η φαντασία του «αγριεύει» και επιδιώκει να ανιχνεύσει ομοιότητες, συσχετισμούς και αντιστοιχίες, όσο τραβηγμένες κι αν είναι αυτές ή αναληθείς, αν μπορεί να υπάρξει λάθος ερμηνεία σε ένα τόσο «ανοικτό» κείμενο.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε πώς όλα τα μεταδομικά στοιχεία του έργου μέσα στα πλαίσια του μεταδραματικού και του In-Yer-Face θεάτρου έχουν εκφραστεί σε τρεις παραστάσεις που δόθηκαν στην Κύπρο, δύο για το έργο 4:48 *Ψύχωση* και μια για το *Λαχταρώ*.

Κεφάλαιο 3:

Παραστάσεις των έργων 4:48 *Ψύχωση και Λαχταρώ* στην Κύπρο

Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται στην Κύπρο μια αύξηση στον αριθμό των παραστάσεων που εντάσσονται στο μεταδραματικό θέατρο. Η χρήση βιντεοπροβολών και άλλων τεχνολογιών να συμπληρώνουν τη σκηνή παράλληλα με τη δράση, η χρήση διαφόρων μορφών τέχνης, η πληθώρα σημείων ταυτόχρονα επί σκηνής, το αφαιρετικό σκηνικό, οι εναλλακτικοί χώροι παραστάσεων, η ανάμειξη του κοινού με τη σκηνή, η χρήση άλλων αισθήσεων εκτός από την ακοή και την όραση, η σωματική και πιο ευαίσθητη έκφραση των ρόλων από τους ηθοποιούς, και διάφορα άλλα μεταδραματικά χαρακτηριστικά όπως τα περιγράφει ο Hans-Thies Lehmann, έχουν δώσει στο Κυπριακό θέατρο μια αισθητική τόσο μεταμοντερνική όσο και προκλητική. Η εφαρμογή αυτής της αισθητικής προσέγγισης τόσο σε κλασσικά έργα με τολμηρές διασκευές όσο και σε κείμενα με πιο μεταμοντερνική φόρμα, γραμμένα με μεταδραματικό τρόπο, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, προσκαλεί το κοινό σε νέες θεατρικές απολαύσεις.

Η Σάρα Κέιν δεν θα μπορούσε να μην είχε θέση σε αυτή την τάση του σύγχρονου κυπριακού θεάτρου για απομάκρυνση από την παραδοσιακή φόρμα, καθώς, όπως έχουμε αναλύσει, ο τρόπος που έχουν γραφεί τα υπό εξέταση έργα της τα εντάσσει αυτούσια στο μεταδραματικό θέατρο. Στις ενότητες που ακολουθούν θα αναλύσουμε παραστάσεις που δόθηκαν για τα δυο έργα σε σχέση με τη θεωρία που αναπτύξαμε και θα δούμε την προσέγγιση του εκάστοτε σκηνοθετικού οράματος μέσα από παραστατικό υλικό, συνεντεύξεις των σκηνοθετών και κριτικές που δημοσιεύτηκαν κατά την χρονική περίοδο των παραστάσεων. Εντούτοις οφείλουμε να λάβουμε υπόψη ότι τα έργα της Σάρα Κέιν έχουν παρασταθεί σε πάρα πολλές χώρες για μια εικοσαετία τώρα και πάντα παρουσιάζουν προκλήσεις για τον σκηνοθέτη. Στην πρώτη ενότητα θα εξετάσουμε τις προκλήσεις που συνάντησαν οι σκηνοθέτες των πρώτων παραστάσεων των έργων υπό εξέταση με βάση τη θεωρητική προσέγγιση του δεύτερου κεφαλαίου της έρευνας.

3.1.1 Οι γενικές σκηνοθετικές προκλήσεις που προκύπτουν λόγω των αποδομητικών παραμέτρων των έργων και οι προεπιμέρες των έργων στο Λονδίνο

Στην παρούσα ενότητα θα παρουσιάσουμε εν συντομία τις πρώτες παραστάσεις των έργων που αναλύουμε, οι οποίες έγιναν στο Λονδίνο. Μέσα από αυτή την επισκόπηση θα εντοπίσουμε προκλήσεις που πιθανόν ένας σκηνοθέτης να κληθεί να αντιμετωπίσει όταν αποφασίσει να προχωρήσει σε παράσταση κάποιου από τα δύο υπό εξέταση έργα.

Σε πρακτικό επίπεδο, με βάση την ανάλυση των έργων στο προηγούμενο κεφάλαιο, πρώτη πρόκληση μπορεί να αποτελέσει η έλλειψη ολοκληρωμένης εικόνας των χαρακτήρων καθώς δημιουργεί δυσκολίες κατά τη διάρκεια της επιλογής των ηθοποιών σε σχέση με τον αριθμό των ρόλων επί σκηνής και του φύλου των ηθοποιών. Επίσης, καθώς τα μέρη στα οποία “κατοικούν” το *Λαχταρώ* και το *4:48 Ψύχωση* μοιάζουν περισσότερο με τοπία σκέψης, δυσκολίες προκαλούνται και στην επιλογή του χώρου παράστασης και του σκηνογραφικού. Συναφείς προκλήσεις μπορούν να αποτελέσουν ο τρόπος κίνησης και έκφρασης των ηθοποιών, καθώς και τα διάφορα μεταδραματικά στοιχεία που μπορεί να συνοδεύουν το κείμενο, ο φωτισμός και τα σκηνογραφικά αντικείμενα. Ακόμη δυσκολότερο για τον σκηνοθέτη είναι ότι όλες αυτές οι επιλογές πρέπει να γίνονται παρά τα ελλιπή στοιχεία που τα κείμενα προσφέρουν. Από τη μια, η Κέιν στο *4:48 Ψύχωση* αποφεύγει κάθε είδους σκηνογραφική οδηγία εκτός από την οδηγία της παύσης. ούτε υπάρχει δράση μεταξύ των χαρακτήρων για να αποφασιστούν σκηνογραφικά αντικείμενα. Από την άλλη, στο *Λαχταρώ* οι λιγοστές σκηνογραφικές οδηγίες ενεργούν μόνο σε ενίσχυση της έντονα αποδομημένης φόρμας του έργου, όπως περιγράφηκε στο κεφάλαιο δύο. Τέλος, σκηνοθετικές προκλήσεις προκύπτουν και από την έλλειψη χρονικής συνοχής και πλοκής.

Μια σύντομη ανασκόπηση των πρώτων παραστάσεων των έργων μπορούν να μας δώσουν μια εικόνα για το πώς αντιμετωπίστηκαν αυτές οι δυσκολίες.

Σύμφωνα με τον Graham Saunders (Saunders, 2002: 115-6) η πρώτη παράσταση του *4:48 Ψύχωση* πραγματοποιήθηκε στο μικρό θέατρο Jerwood Theatre Upstairs. Σχετικά με αυτή την παράσταση, και για σκοπούς σύγκρισης, θα εξετάσουμε κυρίως τον σχεδιασμό του σκηνογραφικού εξ αφορμής της ανάλυσης του έργου σε σχέση με την ιδέα ενός καθρέφτη όπως αναλύθηκε

στο δεύτερο κεφάλαιο. Σχεδιαστής του σκηνικού ήταν ο Jeremy Herbert, ο οποίος δημιούργησε έναν καθρέφτη με κλίση σε γωνία 45 μοιρών, κόβοντας το πίσω μέρος του σετ έτσι ώστε να μοιάζει με ένα μικρό δωμάτιο σοφίτας. Ο καθρέφτης έδινε στο κοινό ταυτόχρονη όψη του δράματος σε δύο επίπεδα, έτσι ώστε να παρακολουθήσουν τους ηθοποιούς να παίζουν μπροστά και πάνω από τα κεφάλια τους. Ο σχεδιασμός αυτός είχε στόχο να προτείνει τις πολλαπλές καταστάσεις συνείδησης μέσα στις οποίες κατοικούν οι χαρακτήρες στο έργο, ειδικά τις ανησυχίες για τον διαχωρισμό του μυαλού από το σώμα. Ο καθρέφτης μπόρεσε να οπτικοποιήσει αυτή τη διάσπαση της αυτό-συνείδησης, καθώς το κοινό είδε τα πάντα να γίνονται σε δύο ξεχωριστά επίπεδα. Παράλληλα, η διπλή προοπτική του καθρέφτη μιμείται την κατάσταση της κλινικής κατάθλιψης, όπου οι ασθενείς συχνά αισθάνονται σαν να είναι παγιδευμένοι παρατηρητές που κοιτάζουν από ψηλά τους εαυτούς τους και την καθημερινή πραγματικότητα που συνεχίζεται έξω από τον εαυτό τους. Όπως είχαμε αναλύσει εκτενώς στο κεφάλαιο δύο, το κείμενο της Σάρας από μόνο του δημιουργεί την ανάγκη του σκηνοθέτη να δημιουργήσει διαφορούμενες όψεις της πραγματικότητας και χώρους με «διπλή ανάγνωση» και ο καθρέφτης έδωσε λύση σε αυτή την πρόκληση. Επίσης ο καθρέφτης ως στιλβωμένη επιφάνεια, παραπέμπει και στο σημαντικό για τη Σάρα Κέιν στοιχείο του νερού.

Αναφορικά με την πρεμιέρα του *Λαχταρώ*, η Vicky Featherstone (Thielemans, 1999, συνέντευξη) περιέγραψε τη σκηνή ως «ανησυχητικά καθαρή και ακριβή» καθώς αποτελείτο αποκλειστικά από τέσσερις μοντέρνες καρέκλες σε συμμετρική διάταξη τοποθετημένες πίσω από δύο μικρά τραπέζια, πάνω στα οποία δύο γυάλινα ποτήρια ήταν τακτικά τοποθετημένα δίπλα σε μια καράφα νερού. Αντίθετα με την έντονη αναφορά στο στοιχείο του νερού (το οποίο είναι κύρια θεματική γραμμή) όπως την αναλύσαμε πιο πάνω σε σχέση με τον καθρέφτη στην παράσταση του *4:48 Ψύχωση*, βλέπουμε εδώ την απόλυτη αφαίρεση με τυποποιημένη αναφορά. Για την παράσταση της Featherstone να σημειώσουμε επίσης ότι αυτό το απλουστευμένο σκηνικό βοήθησε στην άρθρωση της απομόνωσης του κάθε χαρακτήρα ξεχωριστά, καθένας από τους οποίους φαινόταν να κατοικεί στον δικό του χώρο, ενώ όπως αναφέρει ο Saunders, «ο τρόπος που παρουσιάστηκαν οι διαφορετικές φωνές έδωσε την εντύπωση στο ακροατήριο ότι κρυφακούει έναν εξομολογητή» (Saunders, 2002: 115). Θεωρούμε ότι η ίδια η Σάρα Κέιν όταν έγραφε το έργο της είχε ήδη στο μυαλό της μια σχετική σκηνοθετική προσέγγιση. Ήταν σαν να είχε ήδη γράψει το έργο δομημένο με τέτοιο τρόπο, ώστε οι χαρακτήρες δύσκολα να μπορούν να σωματοποιηθούν, αφού όπως περιγράψαμε στο περασμένο κεφάλαιο ο διαχωρισμός πνεύματος-σώματος και η απομόνωση της συνείδησης

παραμένουν σε τόσο μεγάλο βαθμό αμετάκλητα που να απομένουν πολύ λίγες επιλογές στον σκηνοθέτη.

3.2.1 Σκηνοθετική και Σκηνογραφική Σύγκριση των δύο παραστάσεων του *4:48 Ψύχωση* στην Κύπρο

Το έργο *4:48 Ψύχωση* ανέβηκε πρώτη φορά στην Κύπρο από τη σκηνοθέτιδα Ελλάδα Ευαγγέλου τον Ιανουάριο του 2009 σε παραγωγή του θεάτρου Versus και κατόπιν, τον Μάιο του 2016, σε παραγωγή του Θεάτρου Ανεμώννα, από τον σκηνοθέτη Θεόδωρο Νικολαΐδη. Η Ελλάδα Ευαγγέλου είναι δόκτωρ φιλοσοφίας πολυμέσων και γραφικών τεχνών και ως θεατρολόγος ασχολείται με σκηνοθεσία πειραματικού θεάτρου και τη διδασκαλία του θεάτρου, ενώ ο Θεόδωρος Νικολαΐδης έχει διαπρέψει στη σκηνοθεσία τηλεοπτικών σειρών όπως το «Αστέρια στην Άμμο» (2019) και κινηματογραφικών ταινιών όπως το «Δρόμος για την Ιθάκη» (1999). Στην παρούσα ενότητα θα παρουσιάσουμε τον τρόπο που οι δύο σκηνοθέτες παρουσίασαν το έργο σε σχέση με τα σκηνικά, τις ενδυματολογικές επιλογές, τη διανομή των ρόλων και την οδηγία που οι ηθοποιοί έλαβαν για τον τρόπο απόδοσης των ρόλων.

Οι απαντήσεις των σκηνοθετών σε συνέντευξή τους που έδωσαν για την παρούσα διατριβή θα αναδείξουν τον τρόπο σκέψης για τις επιλογές τους, ενώ το παραστατικό υλικό που συμπεριλαμβάνεται θα δώσει χρήσιμες εικόνες για τις παραστάσεις. Όλες οι συνεντεύξεις και το παραστατικό υλικό βρίσκονται στο παράρτημα.

Στο κεφάλαιο δύο έχει γίνει εκτενής ανάλυση για τον αποδομημένο χαρακτήρα του έργου *4:48 Ψύχωση* σε σχέση με τη φόρμα του, τους χαρακτήρες και την έντονη διακειμενικότητά του. Με βάση τα συμπεράσματά μας θα εξετάσουμε τον βαθμό που έχουν επηρεαστεί οι παραστάσεις εξαιτίας αυτών των δεδομένων.

3.2.2 Παρουσίαση και Σύγκριση των δύο παραστάσεων του 4:48 *Ψύχωση* σε σχέση με τη διανομή των ρόλων

Ξεκινώντας με τον ασυνήθιστο τρόπο κατανομής του λόγου στο κείμενο, οι σκηνοθέτες του έργου στις δυο υπό εξέταση παραστάσεις, κλήθηκαν να αποφασίσουν αν το έργο θα παιχτεί ως μονόλογος ή αν ταιριάζει περισσότερο σε ένα σύνολο ηθοποιών. Η ανοιχτή δομή του 4:48 *Ψύχωση* απαιτούσε από αυτούς να λάβουν αποφάσεις σχετικά με το μέγεθος του καστ, την κατανομή των γραμμών και για το πώς παρουσιάζεται το κείμενο αφού δεν υποδεικνύεται αφηγηματική άποψη.

Αρχικά, είναι σημαντικό να εξετάσουμε τον τρόπο που οι σκηνοθέτες των παραστάσεων του έργου στην Κύπρο έχουν διανείμει τους ρόλους με βάση την παράλειψη της ευκρινούς ύπαρξης συγκεκριμένου φύλου των χαρακτήρων όπως έχουμε αναλύσει στο κεφάλαιο δύο, ή τακτής διανομής λόγου σε χαρακτήρες (εκτός από τα σημεία που διαφαίνεται η ύπαρξη ενός ή περισσότερων ψυχιάτρων). Η πρόκληση για τους σκηνοθέτες σε σχέση με την επιλογή τόσο του αριθμού όσο και των ιδιοτήτων των ηθοποιών επεκτείνεται στο γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου είναι σε πρώτο πρόσωπο, αλλά είναι επίσης εξαιρετικά πολυφωνικό, χρησιμοποιώντας τουλάχιστον επτά διαφορετικά επίπεδα εσοχής του κειμένου προς τα δεξιά και διάφορα κενά ανάμεσα στους στίχους, για να υποδείξει ένα πλήθος «φωνών».

Σχετικά με την επιλογή ηθοποιών με βάση τις προκλήσεις όπως προκύπτουν από την πιο πάνω περιγραφή, μπορούμε να παρατηρήσουμε στο παραστατικό υλικό (παράρτημα Β.1 και Β.2) ότι οι δύο σκηνοθέτες επέλεξαν διαφορετικό αριθμό ηθοποιών για να αποδώσουν τους ρόλους. Στην παράσταση της Ελλάδας Ευαγγέλου επιλέχθηκαν πέντε ηθοποιοί, τρεις γυναίκες και δυο άντρες, εκ των οποίων ο ένας εμφανιζόταν σε οθόνη τηλεόρασης επί σκηνής. Στην παράστασή του, ο Θεόδωρος Νικολαΐδης επέλεξε τρεις γυναίκες και δεν έδωσε ξεχωριστό ρόλο στους χαρακτήρες των ψυχιάτρων.

Η Ευαγγέλου διένειμε τον ρόλο της βασικής φωνής σε δυο γυναίκες πρωταγωνίστριες. Όπως η ίδια αναφέρει στη συνέντευξή της:

«η δραματουργική ανάλυση με καθοδήγησε στην δημιουργία του σκηνικού χώρου, με το χωρισμό σε δύο μέρη, όπου «έμεναν» οι δύο χαρακτήρες, που ήταν όμως το ίδιο άτομο. Ήθελα τον ρόλο της

συνείδησης να σπάσει και οι δυο ηθοποιοί να έχουν τον δικό τους χώρο επάνω στη σκηνή ο οποίος δεν μπορούσε να παραβιαστεί από τους άλλους ηθοποιούς. Η περίμετρος του χώρου αποτελούσε τον έξω κόσμο, έξω από τον χαρακτήρα του έργου και την πραγματικότητά της. Εκεί όπου μένουν, εκτός από το γιατρό και όλοι εμείς, μάρτυρες στην περιπέτεια αυτού του μυαλού» (παράρτημα, Α.1).

Αναλύοντας αυτή την παραστατική προσέγγιση διαπιστώνουμε ότι υπάρχει σύμπλευση με την ανάλυσή μας στο Κεφάλαιο δύο σε σχέση με τον αποδομημένο διαχωρισμό πνεύματος-σώματος του έργου. Παρόλο όμως τον κατακερματισμό του νοήματος, η Ευαγγέλου προσπάθησε να δώσει μια φυσικότητα στο έργο επιλέγοντας να έχει επί σκηνής και τους χαρακτήρες των ψυχολόγων για να αποτελούν, όπως υποστηρίζει, «άγκυρα, για μια πιο ρεαλιστική πρόσληψη» (παράρτημα, Α.1), καθώς είχε επιλέξει να μετατρέψει και τον ποιητικό λόγο του έργου σε πιο καθημερινό, ευκολότερα αντιληπτό και αποδεχτό από το κοινό. Παρόλο όμως που ήθελε να ανατρέψει τη «στερεότυπη εντύπωση ενός δωματίου ψυχιατρείου» (παράρτημα, Α.1), επέλεξε ως ενδυμασία των χαρακτήρων το νοσοκομειακό λευκό (παράρτημα Β.1 εικόνες 1,3), για να διατηρήσει την αναφορά στην δύσκολη ψυχολογική κατάσταση της κεντρικής συνείδησης στο έργο.

Σε μια πολύ διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση, ο σκηνοθέτης Θεόδωρος Νικολαΐδης απέφυγε τους ρόλους των ψυχιάτρων και επέλεξε να διασπάσει τον κεντρικό χαρακτήρα σε τρεις ρόλους, οι οποίοι διαμοιράστηκαν ισότιμα σε τρεις γυναίκες ηθοποιούς. Όλες οι γραμμές στο κείμενο, είτε προέρχονταν από την κεντρική φωνή, είτε από τους ψυχιάτρους, ενσωματώθηκαν στον λόγο των τριών ηθοποιών, οι οποίες είχαν λάβει ελευθερία κινήσεως σε όλο τον χώρο μπροστά και πίσω από τα όρθια, θολά παραβάν επί σκηνής (παράρτημα, Β.2, εικόνες 7,10), χωρίς κάποια να καταλαμβάνει συγκεκριμένο χώρο. Όπως ο σκηνοθέτης δήλωσε στην συνέντευξή του, επέλεξε τρεις ηθοποιούς καθώς είχε διακρίνει στο κείμενο τρεις άξονες τους οποίους επιθυμούσε να χρησιμοποιήσει:

«ο πρώτος είναι ο Ψυχολογικός-Ψυχιατρικός άξονας που εκφράζεται η συγγραφέας στο “εδώ και τώρα”, κατά την διαδικασία της γραφής του έργου .../ ο δεύτερος άξονας αφορά στην κοινωνικοπολιτική προσέγγιση της. Εδώ ο λόγος της γίνεται πολιτικός. Στέκει απέναντι σε μια κοινωνία συντηρητική σε μια χώρα που βιώνει έναν άκρατο και επιθετικό

καπιταλισμό και που προσπαθεί να αυτοπροσδιοριστεί μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. /... ο τρίτος άξονας είναι καθαρά φιλοσοφικός. Από αυτή την αφετηρία προσπαθεί να δώσει υπαρξιακό νόημα στον κόσμο που ζει, να τον κατανοήσει για να προσδιοριστεί η ίδια με σκοπό να χαλιναγωγήσει την κατάθλιψη-ψύχωση της» (παράρτημα, Α.2).

Ο Νικολαΐδης επέλεξε, αντίθετα από την Ευαγγέλου, τη μαύρη φόρμα ως ενδυμασία των ηθοποιών, κυρίως για να αποδώσει το σκοτάδι στο οποίο βρίσκεται ο κεντρικός χαρακτήρας λόγω της δύσκολης ψυχολογικής του κατάστασης. Το σκηνικό είχε στηθεί με τρόπο ώστε να μην παραπέμπει σε ψυχιατρείο αλλά σε έναν ουδέτερο χώρο σκέψης, καθόλου ρεαλιστικό, ώστε να διαφαίνεται ότι η κατάσταση είναι καθαρά ψυχολογική και αφορά περισσότερο στη συνείδηση ενός ανθρώπου παρά στο ρεαλιστικό σώμα. Τα πρόσωπα των ηθοποιών ήταν βαμμένα με χρώμα λευκό για να δημιουργηθεί αντίθεση με τη μαύρη φόρμα (παράρτημα, Β.2, εικόνες 8,9,11) ούτως ώστε να αποδοθούν απαραίτητα σημαίνοντα του έργου, όπως η μάχη του καλού με το κακό, η ιδέα του θανάτου και η επικράτηση του φωτός επί του σκότους. Ένα τρίτο αλλά εξίσου σημαντικό σημείο που η μάσκα εξυπηρετεί είναι η εξομοίωση των τριών ηθοποιών σε μια συνείδηση, καθώς αποκρύβονται τα επιμέρους ξεχωριστά χαρακτηριστικά των προσώπων, ενώ ταυτόχρονα αυτή η εξομοίωση των σωμάτων για την τριπλή διάσπαση της συνείδησης αποδίδει ταυτόχρονα και τους τρεις άξονες που ο σκηνοθέτης επισημαίνει ως τη βασική σκηνοθετική του άποψη.

Συμπεραίνουμε ότι και οι δυο σκηνοθέτες έχουν επισημάνει το αποδομητικό στοιχείο της διάσπασης της συνείδησης του χαρακτήρα καθώς έχουν εφαρμόσει την τακτική του διαμοιρασμού της σε περισσότερα σώματα. Εντούτοις, η Ευαγγέλου έχει επιλέξει μια πιο «βατή» σκηνοθεσία, αποδίδοντας ρόλο και στους ψυχιάτρους για να σκιαγραφείται πιο ξεκάθαρα η ψυχολογική κατάσταση και οι σχέσεις των ρόλων, ενώ ο Νικολαΐδης επέλεξε μια πιο αφαιρετική, συμμετρική προσέγγιση δίνοντας τρεις ισοβαρείς άξονες μέσα από την αναπαράσταση μιας συνείδησης που διαχέεται σε τρία πανομοιότυπα σώματα ενδεδυμένα με τον ίδιο τρόπο και παρόμοια κινούμενα σε όλη την σκηνή, διαχέοντας το νόημα με ποιητική αφήγηση και γρήγορο ρυθμό, ώστε να επικρατήσει η σημειολογία της γλώσσας επί όλων των άλλων παραστατικών σημείων.

3.2.3 Παρουσίαση και Σύγκριση των δύο παραστάσεων του 4:48 *Ψύχωση* σε σχέση με την αποδομημένη φόρμα και τη διακειμενικότητά τους.

Όπως έχει εκτενώς αναλυθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, η φόρμα του έργου 4:48 *Ψύχωση* είναι ανοικτή σε σκηνοθετικές ερμηνείες λόγω του αφαιρετικού χαρακτήρα και της διάχυσης του κειμένου από έτερα λογοτεχνικά ή ιατρικά κείμενα, ενώ το ύφος μεταβάλλεται συνεχώς. Στην παρούσα υποενότητα εξετάζουμε τις σκηνικές επιλογές των δύο παραστάσεων, και τον τρόπο δράσης των ηθοποιών, με βάση την έλλειψη περιγραφής σκηνικού ή χρονικού πλαισίου. Παρόλο που υπάρχει σαφής τοποθέτηση του κεντρικού χαρακτήρα σε ψυχιατρική κλινική, εντούτοις δεν ήταν απαραίτητο για τους σκηνοθέτες να τοποθετήσουν το έργο σε σχετικό χώρο, μια κλινική ή ένα λευκό δωμάτιο, ρεαλιστικά διαμορφωμένο. Ενδεχομένως, ένα πιο αφηρημένο σκηνικό πιθανόν να ενίσχυε τη δυνατότητα του έργου να προκαλέσει μια σπλαχνική ανταπόκριση από το ακροατήριο. Η δε έλλειψη σκηνικών οδηγιών και σαφούς δράσης στο έργο και ο διαχωρισμός του λόγου με παύλες και εισδοχή κειμένου, καθώς και ο συνεχής εξοστρακισμός του νοήματος μέσα από το φαινόμενο της διακειμενικότητας, έδωσε στους σκηνοθέτες την ευκαιρία για εναπόθεση των επιλογών τους στους συμβολισμούς και τις υποκρυμμένες αναζητήσεις του έργου σε σχέση με τις χρωματικές επιλογές καθώς και τις επιλογές σκηνικών αντικειμένων, υφών και υλικών, όπως επίσης και στη γενικότερη δόμηση του σκηνικού.

Ξεκινώντας την εξέταση των σκηνοθετικών προσεγγίσεων σε σχέση με την αποδομημένη φόρμα του έργου με την παράσταση της Ελλάδας Ευαγγέλου, διαπιστώνουμε ότι υπήρξε έντονη επιρροή στη σύνθεση των σημείων επιτέλεσης. Το πρώτο επίπεδο επίδρασης το παρατηρούμε στο σκηνικό, και πιο συγκεκριμένα στη δημιουργία ενός ευδιάκριτου μαθηματικού μοτίβου από τετράγωνα φτιαγμένο με τεμνόμενα νήματα σε όλη τη σκηνή (παράρτημα, Β.1, εικόνα 5). Όπως δηλώνει στη συνέντευξή της η Ευαγγέλου, δημιούργησε όλο το μοτίβο στον τοίχο καθώς και σε ένα μονοπάτι στο πάτωμα, για να αποτελέσει το δωμάτιο μέρος ενός μεγαλύτερου εξωτερικού κόσμου που να μην είναι αποκλειστικά ένα δωμάτιο ψυχιατρείου. Περιγράφει αυτή τη λύση που έδωσε ως «θέμα προοπτικής, να ξεγελαστεί το μάτι του θεατή, ένα *Trompe-l'œil*³⁰» (παράρτημα, Α.1). Έτσι έδωσε τη διπλή διάσταση της συνείδησης, τόσο μέσα στο υποσυνείδητο ως αφαιρετικός χώρος, όσο και έξω στον

³⁰ καλλιτεχνικός όρος για την εξαιρετικά ρεαλιστική οπτική ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου και των αντικειμένων σε μια δισδιάστατη επιφάνεια

πραγματικό κόσμο. Εδώ μπορούμε να δούμε μια σύνδεση με την πρώτη παράσταση του έργου στο Λονδίνο, όπως το περιγράψαμε στην προηγούμενη ενότητα, σε σχέση με την επίδραση του καθρέφτη. Εν προκειμένω, η κεντρική σύνθεση τετραγώνων σε αυτό το μοτίβο, παραμένει ο αποκλειστικός χώρος της κεντρικής συνείδησης, απαραβίαστος από δευτερεύοντες χαρακτήρες. Υπό το φως αυτής της σκηνοθετικής προσέγγισης, θεωρούμε ότι ο διαχωρισμός της συνείδησης ήταν ετεροβαρής, με μια από τις δυο πρωταγωνίστριες να είναι η κεντρική συνείδηση και την άλλη να παίρνει τον ρόλο του εισβολέα, μια δευτερεύουσα συνείδηση που συνδιαλέγεται με την πρώτη, με αλληλοεπικάλυψη των διαλόγων.

Με την ως άνω ανάλυση ως πυξίδα ερμηνευτικής πλεύσης, διαπιστώνουμε ότι την ίδια διττή φύση προσπάθησε να δώσει η Ευαγγέλου με τις οθόνες επί σκηνής, που είχαν στόχο «να ενισχύσουν τις πολλαπλές πραγματικότητες της αφήγησης» (παράρτημα, Α.1). Παρατηρούμε ότι η σκηνοθέτιδα έχει βασίσει τη δημιουργία ενός διασπασμένου σε τεμάχια σκηνικού στη συνθήκη αποδόμησης που προτείνει η φόρμα του έργου. Ως σχόλιο θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε τις γραμμές που δημιουργούν τα νήματα επί σκηνής, με τις συνεχόμενες παύλες μέσα στο κείμενο. Η δε μετωπική, εκ του σύνεγγυς προσέγγιση των δύο κεντρικών ηθοποιών που υποδύονται την κεντρική ομιλούσα φωνή, σε σημείο που να αγγίζουν τα πρόσωπά τους την ώρα που διαλέγονται (παράρτημα, Β.1, εικόνα 1), εντός και εκτός των απαγορευμένων τετραγώνων, αφενός παραπέμπει στην χαρακτηριστική ομογενοποίηση του λόγου του κειμένου ελλείψει σαφούς διαχωρισμού, αφετέρου δείχνει με παραστατικό τρόπο την ακραία συνθήκη απόσπασης της συνείδησης από ένα σώμα και διάχυσής του σε άλλα σώματα, ένα σημαίνον που παραπέμπει στην *Μεταμόρφωση* του Κάφκα (όπως περιγράφηκε στο δεύτερο κεφάλαιο). Από την απάντηση της Ελλάδας Ευαγγέλου στο σχετικό με την διακειμενικότητα ερώτημα, αποδεικνύεται ότι λήφθηκε το εν λόγω φαινόμενο υπόψιν, «αλλά όχι σε σχέση με το εικαστικό κομμάτι, περισσότερο ως τοποθέτηση του έργου σε μια γενικότερη δυτική λογοτεχνική παράδοση» (παράρτημα, Α.1). Κατά την άποψή μας, εντούτοις, καθώς η διακειμενικότητα έχει ενσωματωθεί στο κείμενο, οι επί σκηνής αναφορές είναι αναπόφευκτες.

Η ανάλυση τώρα θα εστιάσει στην παράσταση του 2016, για να εξετάσουμε τον τρόπο που ο Νικολαΐδης διαμόρφωσε το σκηνικό του και την προσέγγιση των ηθοποιών στον ρόλο σε σχέση με τις ιδιαιτερότητες στη δόμηση του έργου. Η γενική σύλληψη του σκηνικού είναι η ανύψωση τριών διαφανών κουβουκλίων, φτιαγμένα από πλαστικούς σωλήνες και νάιλον. Ο εστιακός φωτισμός χαμηλά πίσω θολώνει τις επιφάνειες και οι φιγούρες των ηθοποιών διαγράφονται γραμμικά όταν στέκονται πίσω, η δε εφαρμοστέη φόρμα κάνει τα σώματα σε εκείνη την

απόσταση να μοιάζουν γυμνά (παράρτημα Β.2, εικόνα 7), εντύπωση που ανατρέπεται όταν οι ηθοποιοί τοποθετούνται στο μπροστινό μέρος της σκηνής. Αυτή η τριπλή κατασκευή παραπέμπει στους τρεις άξονες που αναφέραμε στην προηγούμενη υποενότητα, όπως τους περιγράφει ο Νικολαΐδης στη συνέντευξή του. Η χρήση του διάφανου πλαστικού όμως δεν περιορίζεται στην ανύψωση των παραβάν, καθώς το υλικό αυτό έχει απλωθεί και στο πάτωμα της σκηνής καλύπτοντας την εντελώς, με αποτέλεσμα όλο το σκηνικό να μοιάζει με μια πρόχειρη κατασκευή που μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Μια πρώτη ερμηνεία είναι η ρεαλιστική επιτέλεση της δύσκολης ψυχολογικής κατάστασης που το κείμενο δίνει, όταν η διασπασμένη συνείδηση κάποτε θολώνει πίσω από το διαφανές υλικό, παραπέμποντας στη σύγχυση λόγω των φαρμάκων και στη θλίψη λόγω του ανεκπλήρωτου έρωτα. Σημειώνουμε ότι ο σκηνοθέτης στη συνέντευξή του αποδίδει στη χρήση του πλαστικού «μια αίσθηση παρακμής και αρρώστιας» (παράρτημα, Α.2). Μια δεύτερη ερμηνεία του σκηνικού είναι η παραπομπή στην αποδομημένη φόρμα του κειμένου, καθώς όλο το σκηνικό θυμίζει χώρο εργοταξίου, ή ενός σπιτιού που πρόκειται να βαφεί άμεσα. Ενδεχομένως γίνεται παραπομπή στη διάλυση του ψυχισμού που το κείμενο προτάσσει ως κύρια θεματική, όπου η συνείδηση του κεντρικού χαρακτήρα διολισθαίνει σε διάφορους εξπρεσιονιστικούς χώρους, χάνοντας συνεχώς τη συνοχή. Η υφή δε του πλαστικού και οι αντανakλάσεις του φωτισμού επάνω του κατά τη διάρκεια της παράστασης, θυμίζει και το στοιχείο του νερού (παράρτημα, Β.2, εικόνα 9), που είναι έντονος συμβολισμός για τη Σάρα Κέιν, όπως τον αναλύσαμε στο κεφάλαιο δύο.

Οι πιο πάνω ερμηνείες του σκηνικού αλληλοσυμπληρώνονται και υπηρετούν το γενικότερο όραμα του σκηνοθέτη, που δεν θέλει τον θεατή να ταυτίζεται με κανέναν από τους τρεις ηθοποιούς, αλλά να παρακολουθεί τα δρώμενα με κριτική διάθεση. Σε αυτό τον σκοπό συνεισφέρει και η χρήση της μάσκας που δημιουργεί μια αποστασιοποίηση και επιτρέπει στις ηθοποιούς να μην δείχνουν σωματική ταύτιση με την κυρίαρχουσα φωνή. Παράλληλα, οι παγωμένες εικόνες των τριών ηθοποιών σε διάφορες στάσεις σώματος, ενώ συνεχίζουν να μιλούν, είτε πρόκειται για τις γραμμές της κυρίαρχης φωνής του κειμένου, είτε των ψυχολόγων, παραπέμπουν στην αποδομητική σκηνική οδηγία στο κείμενο *μεγάλη παύση* και στην αραίωση του κειμένου σε πολλά σημεία, σαν να δημιουργούνται μικρά αφηγηματικά ταμπλό, που αφαιρούν κάθε ευκαιρία για μια ρεαλιστική προσέγγιση.

Επιπρόσθετα με την πιο πάνω περιγραφή της παράστασης, ένα επιπλέον μεταδομικό και ταυτόχρονα μεταδραματικό στοιχείο στην παράσταση είναι η προβολή ενός βίντεο με σκηνές πολέμου και τρομοκρατικών ενεργειών, με το οποίο ο σκηνοθέτης ήθελε να αποδώσει τον

άξονα πολιτικής ερμηνείας που ο ίδιος εντοπίζει στο κείμενο, για να δείξει τις συνθήκες που «σκότωσαν» την Σάρα Κέιν (παράρτημα, Α.2), ενώ ταυτόχρονα να δώσει στον θεατή μια δεύτερη νοηματική διαστρωμάτωση προς ερμηνεία. Ενώ ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρει στη συνέντευξή του ότι δεν κατανοεί πλήρως τι είναι μεταδραματικά στοιχεία, φαίνεται ότι ως σύγχρονος σκηνοθέτης ακολουθεί τις σύγχρονες τάσεις και τις ευκαιρίες που δίνει το θέατρο για την χρήση παράλληλων παραστατικών σημείων.

Τέλος, σε σχέση με την εκτενή χρήση αναφορών σε άλλα έργα που χαρακτηρίζει το έργο *4:48 Ψύχωση*, ο σκηνοθέτης Θοδωρής Νικολαΐδης δήλωσε ότι δεν τα είχε λάβει υπόψη, καθώς το κείμενο είναι συμπυκνωμένο από νοήματα, ανεξαρτήτου έκτασης της διακειμενικότητας, και ο στόχος του ήταν να παραστήσει το κείμενο χωρίς σκηνικές ερμηνείες και παρεμβολές, ούτως ώστε η πρόσληψη του κάθε θεατή να είναι προσωπική.

Συμπερασματικά, και οι δύο παραστάσεις που εξετάσαμε βάσισαν τη δημιουργία του σκηνικού στην διασπασμένη φόρμα του έργου και στις αναφορές στην παρακμή και την δύσκολη ψυχολογική κατάσταση, απέφυγαν όμως να δημιουργήσουν ένα δωμάτιο ψυχιατρείου. Η Ευαγγέλου επιχείρησε τη δημιουργία ενός πιο φουτουριστικού, υπερβατικού χώρου, ενώ ο Νικολαΐδης μιας διαλυμένης ή υπό κατασκευή πραγματικότητας. Και τα δύο σκηνικά απέδωσαν πιστά την αποδομημένη φόρμα του έργου. Εντούτοις σε καμία από τις δυο παραστάσεις δεν δόθηκαν μεταδραματικά σημεία (μουσικές αναφορές, σκηνικά αντικείμενα) που να έχουν άμεση αναφορά στη διακειμενικότητα του έργου με άλλα έργα. Ο εντοπισμός αυτής της παραμέτρου αποδόμησης περιορίστηκε στην πρόσληψη μέσω της γλώσσας.

3.2.4 In-Yer-Face στιγμές στις δύο παραστάσεις του *4:48 Ψύχωση* στην Κύπρο.

Όπως είχαμε αναλύσει στο πρώτο κεφάλαιο, το έργο *4:48 Ψύχωση* εντάσσεται στο θέατρο In-Yer-Face, επομένως και οι παραστάσεις που ανέβηκαν στην κυπριακή σκηνή αναπόφευκτα θα περιέχουν στιγμές κατά τις οποίες το κοινό θα αισθάνθηκε κάποιας μορφής πρόκληση, ή ενόχληση. Ενδεχομένως όχι με στόχο την αντίδραση και την απαξίωση του έργου, αλλά κυρίως για αφύπνιση ή κάποιας μορφής αυτοκριτική του θεατή.

Από τη μια, η Ευαγγέλου, σε ό,τι αφορά στην παράστασή της, προσπάθησε να εξομαλύνει οποιαδήποτε στοιχεία του έργου απαιτούσαν μια πιο επιθετική σκηνική παρουσία των ηθοποιών. Όπως δήλωσε,

«η γλώσσα είναι ήδη αρκετά δυνατή, όπως και οι 'χαρακτήρες' και η δραματουργία, έτσι έκτισα ένα σκηνικό δομημένο, σχεδόν μαθηματικό, με σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες που φιλοδοξούσα να αποτελέσουν μια βάση για να μπορούν να παρακολουθήσουν οι θεατές μια ιστορία. Έτσι θα έλεγα ότι η σκηνοθεσία μου προσπάθησε να δουλέψει παρά το σοκ που φιλοδοξεί να προκαλέσει το In-Yer-Face Theatre» (παράρτημα, Α.1).

Συμπεραίνουμε εδώ μια συνειδητή προσπάθεια να δοθεί μια ομαλοποιημένη σκηνοθετική προσέγγιση, αποφεύγοντας παραστατικές τεχνικές που θα μπορούσαν να απωθήσουν το κοινό. Η Ευαγγέλου εξέφρασε την πεποίθηση ότι η γλώσσα του κειμένου υπερσχύει όλων των άλλων σημείων και από μόνη της είναι αρκετά προκλητική ούτως ώστε να δημιουργήσει στον θεατή τον συγκλονισμό στον οποίο ένα έργο με τέτοιο θέμα απαιτεί.

Σχετικά με την παράσταση του 2016, ο Νικολαΐδης παρατηρεί ότι όντως είχαν υπάρξει αντιδράσεις από το κοινό, όχι λόγω σκηνογραφίας, κοστούμιών ή φωτισμού, αλλά κυρίως λόγω του κειμένου που είναι «από μόνο του προκλητικό» (παράρτημα, Α.2).

Όπως έχουμε εντοπίσει στο πρώτο κεφάλαιο, υπάρχουν αρκετά προκλητικά στοιχεία στο έργο, όπως βωμολοχίες, σεξουαλικά υπονοούμενα, ενώ η ίδια η φωνή σε κάποιο σημείο με αλληγορική διάθεση παρουσιάζει τον εαυτό της με ιδιαίτερα σκοτεινά χαρακτηριστικά που πιθανόν να προκαλέσουν έντονες αντιδράσεις σε ένα ακροατήριο:

«-Εγώ δολοφόνησα με αέριο τους Εβραίους, Εγώ σκότωσα τους Κούρδους, Εγώ βομβάρδισα τους Άραβες, Εγώ πήδηξα μικρά παιδιά ενώ ικέτευαν για έλεος.../ θα τραβήξω τα γαμημένα μάτια σου έξω και θα τα στείλω στη μάνα σου μέσα σε ένα κουτί και όταν πεθάνω, θα γίνω η μετενσάρκωση του παιδιού σου μόνο πενήντα φορές χειρότερο και τρελό» (4:48 Ψύχωση: 35).

Ένας τέτοιος λόγος, αποκαλυπτικός και ελεύθερος από κάθε ηθικό ενδιασμό, με γλώσσα σκληρή, αποτελεί από μόνος του πρόκληση προς το θεατή.

Συμπερασματικά, και οι δυο παραστάσεις του 4:48 *Ψύχωση* στην Κύπρο, δεν παραστάθηκαν με στόχο να υπάρξουν έντονα προκλητικές στιγμές με δυνατούς κρότους, σκηνές βίας επί σκηνής ή πρόκληση με τον τρόπο που οι ηθοποιοί υποδύονται τον ρόλο, δηλαδή με έντονες φωνές ή υπερβολική δραματικότητα, ή με εγγύς προσέγγιση προς το ακροατήριο με τρόπο που να δημιουργείται κάποιος εντυπωσιασμός. Ως εναλλακτική λύση για μια In-Yer-Face εμπειρία του κοινού, οι σκηνοθέτες εναπόθεσαν τη μεταφορά του προκλητικού και διφορούμενου μηνύματος αποκλειστικά στη δύναμη της γλώσσας της Σάρα Κέιν καθώς και των συνεχών προκλητικών φράσεων και εξεζητημένων νοημάτων του κειμένου. Καθώς η πολιτισμική ταυτότητα του θεατρόφιλου κοινού της Κύπρου έχει τις ιδιαιτερότητές της, όπως σε όλα τα διαφορετικά ακροατήρια σε διαφορετικές περιοχές του πλανήτη, προφανώς οι σκηνοθέτες έχουν προσαρμόσει τις σκηνοθετικές τους επιλογές. Παρόλη την έλλειψη σχετικής στατιστικής έρευνας, από προσωπική εμπειρία και παρατήρηση μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στην Κύπρο επικρατεί μια σχετικά συντηρητική διάθεση και δεν γίνονται εύκολα αποδεχτές προκλητικές σκηνές που υπερβαίνουν το όριο που θέτει ο δείκτης ανοχής της κοινότητας, το οποίο δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί, έχουμε όμως δει κατά καιρούς έντονες αντιδράσεις, π.χ. σε ομοφυλοφιλικά φιλά επί σκηνής, ή στο γυμνό επί σκηνής. Η δυσκολία αποδοχής που μπορεί να παρουσιάσει μια κοινότητα μπορεί να επηρεάσει την προσέλευση σε ένα έργο και αυτή η πιθανότητα πάντα αποτελεί κριτήριο για ένα σκηνοθέτη που επιθυμεί να προσελκύσει μια ευρεία γκάμα κοινού. Στα συμπεράσματα της διατριβής θα αναφερθούμε στον τρόπο αντίδρασης του κυπριακού κοινού στις παραστάσεις που αναλύουμε.

3.3.1 Σκηνοθετική και Σκηνογραφική Ανάλυση της παράστασης του έργου *Λαχταρώ* στην Κύπρο

Όταν δόθηκε η παράσταση του έργου *Λαχταρώ* στην Κύπρο το 2019, είχε προηγηθεί μια περίοδος αλλαγών στο θέατρο σε βάθος εικοσαετίας όπου αρκετές μικρές σκηνές είχαν ανεβάσει πειραματικό θέατρο με έντονα μεταδραματικό χαρακτήρα. Ως εκ τούτου, το έδαφος ήταν προετοιμασμένο για απαιτητικές παραστάσεις όπως αυτές έργων της Σάρα Κέιν. Κλήθηκε να αναλάβει την παράσταση ο Θανάσης Γεωργίου ένας επιτυχημένος ηθοποιός και σκηνοθέτης κυρίως θεάτρου, με έργα όπως το «*Μινέττι*» του Τόμας Μπέρνχαρντ και το «*Κτήνος στο Φεγγάρι*» του Ρίτσαρντ Καλινόσκι. Πριν την παράσταση του *Λαχταρώ* είχαν ήδη προηγηθεί οι δύο παραστάσεις του έργου *4:48 Ψύχωση* όπως τις περιγράψαμε στην προηγούμενη ενότητα και ενδιάμεσα μια διασκευή του *Phaedra in Love* από τη σκηνοθέτιδα Μαρία Κυριάκου, υπό τον τίτλο *Φ*, το 2011 από τον τεχνολόγο ΕΘΑΛ. Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας Κύπρου είχαν περιλάβει πλέον στον ετήσιό τους προϋπολογισμό την χρηματική επιχορήγηση παραστάσεων έργων που θα δοκίμαζαν το κυπριακό κοινό με διάφορους τρόπους.

Η γενικότερη αποδοχή των εν λόγω παραστάσεων και γενικότερα του μεταδραματικού θεάτρου από το θεατρόφιλο κυπριακό κοινό προετοίμασε το έδαφος για να γίνει η συνεργασία του Θανάση Γεωργίου με τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου. Στις υποενοότητες που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε τις πιο σημαντικές παραμέτρους της παράστασης.

3.3.2 Τα μεταδραματικά παραστατικά σημεία στην παράσταση του έργου *Λαχταρώ* σε σχέση με τον αποδομημένο χαρακτήρα του

Το έργο *Λαχταρώ* στην Κύπρο ανέβηκε σε σκηνή επίπεδη, ενώ το πάτωμα της σκηνής χρειάστηκε να γίνει αδιάβροχο, καθώς το σκηνοθετικό όραμα του Γεωργίου ήθελε η σκηνή να είναι καλυμμένη ολοκληρωτικά με νερό. Τοποθετήθηκε μια ξύλινη, τετράγωνη πλατφόρμα στο επίπεδο του νερού που ομοιάζε με νησίδα και φιλοξενούσε τους ηθοποιούς. Η πλατφόρμα ήταν χωρισμένη σε τέσσερα μικρότερα τετράγωνα (παράρτημα, Β.3, εικόνες 12,13,14). Η απουσία μετακίνησης των ηθοποιών στον περιορισμένο χώρο, ο γρήγορος ρυθμός αφήγησης

με κοφτές φράσεις σε εναλλαγές μεταξύ των ηθοποιών χωρίς ιδιαίτερες αυξομειώσεις στην ένταση και ο απαλός φωτισμός, δημιουργούσαν την εντύπωση της παρακολούθησης ενός ονείρου. Όπως αναφέρει ο Lehmann, η παράλληλη παράθεση των γλωσσικών σημείων επί σκηνής, μοιάζουν με τη δομή των ονείρων και φαίνεται να αφηγούνται τον ονειρικό κόσμο των δημιουργών τους, καθώς βασική ιδιότητα του ονείρου είναι η μη ιεράρχηση εικόνων, κινήσεων και λέξεων (Lehmann, 2006: 83). Χωρίς αλλαγές στη σειρά ή τη μορφή των διαλόγων του έργου, ο σκηνοθέτης Θανάσης Γεωργίου κατάφερε να αποδώσει άρτια την αποδομημένη φόρμα του έργου.

Ως συνέχεια των ως άνω, όπως αναλύθηκε στο κεφάλαιο δύο, μια από τις πιο δυναμικές εικόνες που δίνει η Σάρα Κέιν στο έργο της είναι το στοιχείο του νερού. Το παρουσιάζει επανειλημμένα μέσα στους διαλόγους του έργου σε διάφορες μορφές, και το έχουμε επίσης συνδέσει με το έργο *Έρημη Χώρα* του Τ. Σ. Έλιοτ, στα πλαίσια της ανάλυσης της διακειμενικότητας του έργου. Ο Γεωργίου χρησιμοποίησε εύστοχα τον συμβολισμό του υγρού στοιχείου, καθώς μπορεί με αποτελεσματικό τρόπο να δείξει τη ρευστότητα του έργου, την ιδιαίτερα έντονη έλλειψη συνοχής του νοήματος, αλλά και τη μεταβλητότητα των νοημάτων.

Με βάση αυτή τη θεώρηση, όλα τα στοιχεία αποδόμησης συγχωνεύτηκαν στην υποψία της τοποθέτησης των ηθοποιών σε μια χρονική μήτρα όπου ο αδιάκοπος και ασθματικός λόγος υπερισχύει όλων των δραματικών σημείων. Η δε αντανάκλαση των ηθοποιών στο νερό που ομοιάζε με καθρέφτη καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης (παράρτημα, Β.3, εικόνες 14,15,16), ενίσχυε την άποψη ότι οι τέσσερις ρόλοι δεν περιορίζονταν σε συγκεκριμένους χαρακτήρες αλλά ήταν εκφάνσεις μιας κατακερματισμένης ταυτότητας που είχε διασπαστεί σε φωνές. Στο επιχείρημα αυτό συνυπολογίζεται το γεγονός ότι ο ρυθμός λόγου των ηθοποιών στην παράσταση ήταν καταιγιστικός, σε σημείο που να μην υπάρχει δυνατότητα στον θεατή να ταυτίζει πλοκή ή νόημα με οποιοδήποτε από τους χαρακτήρες, πρακτική που το ίδιο το κείμενο καθορίζει. Όπως ανέφερε ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του:

«όσα αποκρύπτει με τα λόγια της (η Σάρα Κέιν) τα αποκαλύπτει μέσα από το ρυθμό. Αυτό ήταν για μένα το ζητούμενο: να λειτουργήσει το κείμενο συνειρμικά κι όχι επεξηγηματικά. Ακόμα και οι ερμηνευτικές αποχρώσεις καθορίστηκαν απ' τον ρυθμό. Όταν αφήσαμε τον ρυθμό να μας συνεπάρει, όταν δηλαδή αρχίσαμε με τους ηθοποιούς να τον εμπιστευόμαστε, όλα άρχισαν να φωτίζονται. Καταλάβαμε ότι μέσα από

την ακρίβεια, η παραμικρή κίνηση, το παραμικρό βλέμμα φτιάχνουν χώρο και χρόνο και αποκαλύπτουν το κλίμα και τις εντάσεις του έργου χωρίς να χρειάζεται να εξηγήσεις τίποτα» (εφημ. Φιλελεύθερος, Σαββινίδη, 2019).

Η χρήση του όρου *συνειρμικά* από τον σκηνοθέτη είναι πολύ χρήσιμη για την εξέταση της παράστασης, καθώς η συμμετρική τοποθέτηση των ηθοποιών πάνω στην πλατφόρμα-νησίδα, σε συνδυασμό με την έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ τους, ακόμη και σε επίπεδο ανταλλαγής βλεμμάτων, τους μετέτρεπε σε μεγάφωνα³¹ περισσότερο παρά σε χαρακτήρες επί σκηνής, και έτσι, ελλείπει διαδραστικών επεξηγήσεων, ο θεατής έκανε τους δικούς του συνειρμούς. Ταυτόχρονα η απομόνωση του κάθε ρόλου στον χώρο του, χωρίς αντιδράσεις μεταξύ τους σε ό,τι έλεγαν ή έπρατταν, επιβεβαίωνε τον θεατή ότι ο λόγος τους ήταν ανεξάρτητος και αφορούσε μόνο τον τριγωνισμό θεατής – ηθοποιός – λόγος. Συμπερασματικά, μεταξύ των θεατών και ηθοποιών δημιουργείτο μια μονοδιάστατη και μονόδρομη σχέση σε τέσσερα τεταρτημόρια, με διαφορετικές ερμηνείες για τον κάθε ρόλο ξεχωριστά.

Με βάση την πιο πάνω ανάλυση, και όπως είχαμε επισημάνει στην ενότητα περί του διαχωρισμού πνεύματος-σώματος στο έργο, ενώ υπάρχουν δοσμένοι ρόλοι με τα γράμματα Α., Β., C. και Μ., και παρόλο που η Σάρα Κέιν έδωσε μια επεξήγηση για τον χαρακτήρα που αντιπροσώπευε ο κάθε ρόλος, η αποδομημένη φόρμα του έργου δεν απαιτεί από τον κάθε ηθοποιό να ταυτιστεί με έναν ρόλο. Υπό το φως αυτής της απελευθέρωσης, ο Γεωργίου άφησε τους διαλόγους να διαμοιράζονται με τρόπο που να μπορούσε ο κάθε θεατής να κάνει ανεξάρτητους και διαφορετικούς συνειρμούς, μια σαφώς μπεκετική προσέγγιση, όπως αναλύθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο κατά τη διάρκεια της συζήτησης περί της διακειμενικότητας του *Λαχταρώ* με έργα και δραματικές τεχνικές του Μπέκετ. Συνεκδοχικά, ο σκηνοθέτης φρόντισε ούτως ώστε να έχουν όλοι οι ηθοποιοί ισότιμο χρόνο λόγου, με αποτέλεσμα ο θεατής να αντιλαμβάνεται ότι δεν πρέπει να αποκρυπτογραφήσει τη σημασία του κάθε ρόλου σε μια κατακερματισμένη ιστορία, αλλά να εκλαμβάνει τα νοήματα ως εμπειρίες στις οποίες ο ίδιος

³¹ ο Lehmann αναφέρει ότι στο μεταδραματικό θέατρο αναπτύσσεται μια διάθεση χώρων νοήματος και ηχητικών χώρων που είναι ανοιχτή σε πολλαπλές χρήσεις και που δεν μπορούν πλέον να αποδοθούν απλώς σε ένα όργανο συλλογικό. Πρόκειται για μια σειρά μεμονωμένων ερμηνευτών, οι οποίοι δεν εμφανίζονται ως απλοί φορείς μιας εξωτερικής τους πρόθεσης – είτε αυτή πηγάζει από το κείμενο είτε από τον σκηνοθέτη, αλλά δραστηριοποιούν τη δική τους σωματική λογική μέσα σε ένα δεδομένο πλαίσιο: κρυφές παρορμήσεις, ενεργειακή δυναμική και μηχανική του σώματος και της μηχανικής (Lehmann, 2006: 31-2).

οφείλει να δώσει χρωματισμούς και εικόνα από προσωπικά βιώματα, ακολουθώντας ανανεωμένους και επικαιροποιημένους όρους θεατρικής πρόσληψης.

Πέρα από την ανάλυση του σκηνικού χώρου και της προσέγγισης του ρόλου, μας ενδιαφέρει επίσης να δούμε αν ο Γεωργίου έχει γενικότερα ή και πιο συγκεκριμένα λάβει υπόψη την έντονη διακειμενικότητα του έργου όπως την έχουμε παρουσιάσει στο δεύτερο κεφάλαιο. Ο σκηνοθέτης δηλώνει πλήρη γνώση για το θέμα της διακειμενικότητας σε δηλώσεις του σε συνέντευξη που έδωσε στον Αντώνη Γεωργίου στη Χαραυγή. Παραθέτουμε απόσπασμα από τη συνέντευξη:

«Βρίσκω συναρπαστικό τον τρόπο με τον οποίο η Κέιν παίρνει κουρέλια ιστοριών, δάνεια από άλλα έργα και τα ενσωματώνει στο έργο της φτιάχνοντας ένα μονόλογο που τον σπάει σε τέσσερις φωνές .../ Δεν είναι τυχαίο ότι μέσα στο έργο έχει ενσωματώσει πολλές φράσεις από την Έρημη Χώρα του Έλιοτ» (Χαραυγή, 2019)

Από το γενικό όραμα του σκηνοθέτη, θεωρούμε ότι η απομόνωση των ρόλων όπως την περιγράψαμε πιο πάνω, σε συνδυασμό με την απομόνωση όλου του σκηνικού σε ένα ερημωμένο νησί, έχει άμεση αναφορά στην Έρημη Χώρα του Τ. Σ. Έλιοτ, και ότι ο Γεωργίου φρόντισε με αυτό τον τρόπο να αποδώσει την έμπνευση της Σάρα Κέιν, με αφαιρετική αναφορά.

3.3.3 Στιγμές In-Yer-Face Θεάτρου στην παράσταση του έργου *Λαχταρώ*

Όπως είχαμε περιγράψει στο πρώτο κεφάλαιο, το In-Yer-Face θέατρο θέτει ως πρωταρχικό στόχο να αναγκάζει τον θεατή να εξετάζει ιδέες και συναισθήματα που κανονικά θα απέφευγε επειδή είναι πολύ οδυνηρά, πολύ τρομακτικά, πολύ δυσάρεστα ή πολύ έντονα. Όταν ανέβαζε ο Θανάσης Γεωργίου το έργο *Λαχταρώ* είχε δύο παραμέτρους να λάβει υπόψη. Από τη μια την ετοιμότητα των ηθοποιών να ανταπεξέλθουν σε οποιαδήποτε πρόκληση πρότασε το κείμενο σε σχέση με εκφορά εξεζητημένων φράσεων ή απόδοση δύσκολων θεματικών, ενώ από την άλλη έπρεπε ο σκηνοθέτης να είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει αντιδράσεις του κοινού ή των κριτικών σε σχέση με την επιλογή ενός έργου που μιλάει για πολύ δύσκολα θέματα όπως η παιδεραστία και ο βιασμός.

Εντούτοις, και παρά τις προκλητικές εικόνες που το έργο περιέχει, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων και μετά στον Τύπο δεν παρουσιάστηκαν αντιδράσεις. Αντίθετα, οι κριτικές που έλαβε ήταν θετικές. Η κριτικός Μαίρη Πιερίδου αναγνώρισε στις τέσσερις φωνές επί σκηνής μια κραυγή απόγνωσης ενός ατόμου που ερωτεύεται ένα άλλο (Πιερίδου, 2019) όμως δεν εξέφρασε κάποια αντίδραση για τις σύμφωνα με ηθικούς και νομικούς όρους άρρωστες ή αξιόποινες διαπροσωπικές σχέσεις που περιγράφονταν μέσα από τον διάλογο. Η μόνη χρήση ορολογίας από την κριτικό για την οποία θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι υποδηλώνει μια αναφορά στο In-Yer-Face θέατρο είναι ο χαρακτηρισμός του ηθοποιού Μάριου Κωνσταντίνου ως «τολμηρού». Η χρήση της λέξης αυτής ειδικά σε σχέση με τον ρόλο που υποδύθηκε ο εν λόγω ηθοποιός, ήταν πολύ συγκεκριμένη και βασισμένη σε ένα παραστατικό σημείο που είχε κάνει ιδιαίτερη εντύπωση στο κοινό. Ο Κωνσταντίνου υποδύοταν τον Β., που τον περιγράψαμε στο κεφάλαιο δύο ως «νεαρότερο άντρα», και σε κάποια στιγμή της παράστασης ξεκίνησε να παριστάνει την κίνηση του αυνανισμού, την οποία κράτησε για αρκετό χρονικό διάστημα ούτως ώστε να γίνει αντιληπτό από το κοινό και να συνεχίζεται ενώ και οι άλλοι ηθοποιοί μιλούσαν. Η προκλητική αυτή πράξη μπορεί να λάβει σωρεία ερμηνειών. Επιλέγουμε να σχολιάσουμε το γεγονός της σκηνοθετικής επιλογής να μην υπάρχει καμία αντίδραση σε αυτή την πράξη από τους υπόλοιπους ηθοποιούς, βάση της σκηνοθετικής κατεύθυνσης να μην υπάρχει επικοινωνία ανάμεσά τους. Αυτή η προσέγγιση αυτόματα έθετε τον θεατή στη διαδικασία να αισθανθεί ο ίδιος την ανάγκη να έχει κάποιου είδους αντίδραση, μια τεχνική που το In-Yer-Face θέατρο υιοθετεί.

Γενικότερα, όπως αναφέραμε και στην ανάλυσή μας για τις πρακτικές εφαρμογές του θεάτρου In-Yer-Face στις παραστάσεις του 4:48 *Ψύχωση* στην Κύπρο, ούτε στο έργο *Λαχταρώ* δεν προέκυψε ιδιαίτερη ανάγκη για να ενσωματωθούν δραματικές τεχνικές έκπληξης του θεατή, καθώς η γλώσσα της Σάρα Κέιν και τα θέματα που εκφράζει είναι εκ των πραγμάτων προκλητικά. Και σε αυτή την παράσταση η γλώσσα είναι κυρίαρχη όλων των άλλων σημείο στο επίπεδο της ενεργοποίησης μηχανισμών αυτοκριτικής αλλά και αμηχανίας στον θεατή. Καθώς το έργο είναι διάχυτο με σημαίνοντα που βρίσκονται στο όριο της ανεκτικότητας, παραθέτουμε ένα σχετικό απόσπασμα:

«Α: Σ' έναν παράδρομο της Εθνικής όπως βγαίνει από την πόλη, ή, ίσως, όπως μπαίνει, εξαρτάται πώς το βλέπει κανείς, σ' ένα παρκαρισμένο αυτοκίνητο στο κάθισμα του συνοδηγού κάθεται ένα μελαχρινό κορίτσι. Ο ηλικιωμένος παππούς του ξεκουμπώνει το παντελόνι του και να το που πετιέται μέσα απ' το βρακί του, μεγάλο και ροδαλό» (*Λαχταρώ*: 20)

Ακόμη και να μην είχαν παρουσιαστεί έντονες αντιδράσεις από το κοινό κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης, καθώς το έργο έτρεχε σε γρήγορο ρυθμό, είναι απολύτως βέβαιο ότι πολλά συναισθήματα απέχθειας θα είχαν διαπεράσει τους θεατές σε ατομικό επίπεδο ή σε επίπεδο ανάγκης σχολιασμού και συζήτησης μετά την παράσταση. Αυτός ο θυμός ή άλλα παρεμφερή συναισθήματα που δημιουργήθηκαν (και παρέμειναν ανεπίλυτα λόγω της αποδομητικής φύσης του έργου που δεν ακολουθεί την παραδοσιακή οδό όπου η κάθαρση είναι απαραίτητο δραματικό στοιχείο), αποτελούσαν σημαντικό κέρδος για τον θεατή, για να το μεταφέρει μαζί του ως άμυνα και (δυσνητικά στο μέλλον) σθεναρή στάση εναντίον πράξεων παιδεραστίας. Όπως συμπεραίνει ο Sierz,

«επειδή οι άνθρωποι είναι γλωσσικά ζώα, οι λέξεις συχνά φαίνεται να προκαλούν περισσότερη προσβολή από τις πράξεις στις οποίες αναφέρονται. Λέξεις ταμπού, όπως «γάμα» και «μουνί», λειτουργούν επειδή τους δίνουμε μια μαγική δύναμη, που τις κάνει κάτι περισσότερο από απλά σημάδια που περιγράφουν ένα πραγματικό γεγονός ή πράγμα. Όπως όλα τα ταμπού, είναι ένας τρόπος προστασίας από φανταστικές λοιμώξεις, ένας τρόπος να χαράξουμε μια γραμμή που δεν πρέπει να ξεπεραστεί» (Sierz, 2005: 4-9).

Αυτός είναι και ο στόχος του θεάτρου In-Yer-Face: αφύπνιση και εγρήγορση. Πιστεύουμε ότι τέτοιου είδους παραστάσεις πρέπει να συνεχιστούν και -γιατί όχι- να εντατικοποιηθούν στο μέλλον στην Κύπρο, με στόχο την αυτοκριτική και την εγρήγορση. Ο Γεωργίου επέλεξε ένα έργο που άγγιξε απαγορευμένα θέματα τα οποία δύσκολα συζητούνται από το κυπριακό κοινό, καθώς όπως έχουμε αναφέρει πιο πάνω η κοινωνία στην Κύπρο είναι συντηρητική και δύσκολα ανοίγονται δημόσιες ή ενδοοικογενειακές συζητήσεις που να προσβλέπουν στη διαφάνεια. Εμείς προσβλέπουμε σε αρκετές παρεμφερείς παραστάσεις με στόχο πάντα την αφύπνιση.

4. Συμπεράσματα

Ένα από τα πιο σημαντικά συμπεράσματα που μπορούμε να εξαγάγουμε τόσο από την θεωρητική προσέγγιση της διατριβής όσο και από την ανάλυση των παραστάσεων των δύο έργων, είναι ότι η αποσπασματική μορφή τους με βάση τις τρεις παραμέτρους (φόρμα, διακειμενικότητα, διαχωρισμός σώματος-πνεύματος) αποτελεί πρόκληση για τον σκηνοθέτη και τον θεατή. Καθώς δεν αποτελεί πρωταρχικό στόχο του σκηνοθέτη η αποσαφήνιση του νοήματος, η τελική σύνθεσή του στη συνείδηση του θεατή μετά την παρακολούθηση ολοκληρωμένης της παράστασης μπορεί να είναι ανέφικτη, επομένως και τα δύο έργα είναι ανοικτά για αριθμό ερμηνειών. Καθώς το κυπριακό θέατρο πλέον ανεβάζει παραστάσεις τέτοιου χαρακτήρα συχνότερα την τελευταία δεκαετία, η αποδοχή από τον μέσο θεατή του μεταμοντερνισμού και της απομάκρυνσης από το παραδοσιακό θέατρο του «εύκολου νοήματος» είναι όλο και πιο ορατή στο εγγύς μέλλον.

Συνεκδοχικά, ένα δεύτερο συμπέρασμα είναι ότι ενώ το σύνθετο «θεατρικό έργο» παλιά λειτουργούσε ως η κύρια πηγή για μια θεατρική παράσταση, πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες βλέπουν το δραματικό κείμενο ως ένα ενιαίο συστατικό μέσα σε μια συλλογή θεατρικών εργαλείων, και έτσι η Κέιν βλέποντας και κατανοώντας αυτή την τάση, έδωσε έργα τα οποία από μόνα τους, λόγω της δομής τους ή μάλλον της έντονης αποδόμησης τους, παύουν να δεσμεύουν τον σκηνοθέτη σε μια χρονολογική, υφολογική και προσωπογραφική συνέπεια. Η Κέιν έδωσε έργα με τόση εγγενή ασάφεια που να μην καθορίζεται ο αριθμός των φωνών που εκφέρουν λόγο, χωρίς να υποδεικνύει αν ή πώς θα πρέπει να επιτευχθεί αυτή η πολυφωνία στη σκηνή. Αυτή η συνθήκη έδωσε στους σκηνοθέτες των έργων της διάφορες επιλογές όπως το να παίξουν με ασώματες φωνές, πολυφωνικούς εσωτερικούς μονολόγους, οπτική παρουσίαση, αφαιρέσεις και πολλές άλλες συσκευές, χωρίς τους περιορισμούς του «ποιος λέει τι» μεταξύ ερμηνευτή και κειμένου. Οι σκηνοθέτες κλήθηκαν να επιλέξουν οι ίδιοι πώς να διανεμηθούν οι γραμμές και να καθοριστεί ο τρόπος έκφρασης των ηθοποιών, αν θα υπήρχε ένταση, ή ακόμη και κραυγές απόγνωσης λόγω της ψυχολογικής κατάστασης, ή αν μια πιο νηφάλια προσέγγιση θα ήταν πιο αποτελεσματική.

Συμπεραίνουμε επίσης ότι και οι τρεις παραστάσεις που εξετάσαμε παρουσίασαν επί σκηνής πολλά παράλληλα θεατρικά σημεία με τρόπο που προσομοιάζεται ο βομβαρδισμός εικόνων

στον οποίο υποβάλλεται ο σύγχρονος άνθρωπος όπως τον περιγράψαμε κατά τη διάρκεια της ανάλυσης με βάση τις αρχές του Lehmann. Αυτό το γεγονός αποτελεί μια μορφή αληθοφάνειας και νατουραλισμού, και μπορεί να ελκύσει τον μέσο Κύπριο θεατή και να τον οδηγήσει σε συναισθηματική σύνδεση με την πολύπλοκη μεταδραματική προσέγγιση.

Το τέταρτο συμπέρασμα που προκύπτει από την ανάλυση είναι ότι η ματαίωση της ρεαλιστικής ύπαρξης του κάθε χαρακτήρα, ως δείγμα συνεχών ακυρώσεων που επιτυγχάνονται μέσα στα δύο έργα, οδηγεί σε έναν διάλογο φτιαγμένο από διάσπαρτες ερωτήσεις και αντιδράσεις περί ερωτικών σχέσεων με διάφορες μορφές, κάποτε αποδεχτές κοινωνικά, άλλοτε προκλητικές σε σχέση με την παιδεραστία, την ενδοοικογενειακή βία, ή τον βιασμό. Διαπιστώνουμε ότι όλα αυτά τα κοινωνικά θέματα σεξουαλικής ή άλλης βίας βγαίνουν στην επιφάνεια χωρίς να επεξηγούνται επαρκώς ή να λύνονται καθώς ο διάλογος και ενδεχομένως το νόημα συνεχώς εξοστρακίζονται. Από τη μια, η έκφραση αυτή του In-Yer-Face θεάτρου μπορεί να οδηγήσει τον Κύπριο θεατή σε αυτοκριτική και αυτοκάθαρση, καθώς οι παραστάσεις που εξετάσαμε δεν οδηγούν στην κάθαρση. Από την άλλη, καθώς ο τρόπος ανάπτυξης του διαλόγου στα έργα της Σάρα Κέιν μπορεί να χαρακτηριστεί ως εξπρεσιονιστικός, καλείται ο Κύπριος θεατής να αναπτύξει μια διαρκώς προσδευτική ικανότητα να συνδέει ετερογενή στοιχεία, καθώς η σταδιακή επέκταση των συνδέσεων των σημείων γίνεται όλο και λιγότερο ουσιαστική και το όλο και πιο ανυπόμονο μάτι ικανοποιείται με ολοένα και πιο ισχνές νύξεις. Συμπεραίνουμε ότι η Σάρα Κέιν έχει αφήσει έργα που προτάσσουν την εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας άμεσης πρόβλεψης των κοινωνικών σχέσεων, αφού επιχειρεί να σπάσει τις λογικές και συνειδητές νοητικές διεργασίες για να αποκτήσει πρόσβαση στις εικόνες του ασυνείδητου, με λόγο ιδιότυπο για το κάθε έργο.

Τέλος, συμπεραίνουμε ότι και τα δύο έργα αποτελούνται από κατεξοχήν μεταδραματικό κείμενο, καθώς η πραγματική επικοινωνία μεταξύ των χαρακτήρων δεν λαμβάνει χώρα μέσω της κατανόησης αλλά μέσω παρορμήσεων και κατακερματισμένων εικόνων από παρελθοντικές τραυματικές εμπειρίες ή ανεκπλήρωτες επιθυμίες. Αυτές εκφέρονται μέσα από αποσπάσματα άλλων κειμένων, λογοτεχνικών ή μη, εν μέρει προσαρμοσμένα στη ροή του κειμένου, αλλά όχι με στόχο τον συνυπολογισμό τους ως μέρος μιας συγκροτημένης και λογικής αφήγησης. Καθώς και οι τρεις σκηνοθέτες των παραστάσεων που αναλύσαμε απέφυγαν να κάνουν άμεσες σκηνικές αναφορές στην διακειμενικότητα των κειμένων όπως την αναλύσαμε εκτενώς στο κεφάλαιο δύο, ήταν πολύ δύσκολο για τους θεατές (εκτός των βαθιά μυημένων στα έργα του Τ. Σ. Έλιοτ, του Μπέκετ ή του Φρανς Κάφκα) να εντοπίσουν

αποσπάσματα από άλλα έργα. Σχετική πρόσληψη ήταν δυνατό να επιτευχθεί ευκολότερα σε σχέση με αποσπάσματα από τη Βίβλο και αναφορές σε θρησκευτικούς όρους, χωρίς να υπάρξει ανάγκη από τους σκηνοθέτες να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση με μουσική επικάλυψη σε υφολογικούς συσχετισμούς (ψαλμωδίες, μουσική από εκκλησιαστικό όργανο κλπ), καθώς το μεγαλύτερο ποσοστό του κυπριακού κοινού είναι εξοικειωμένο με τον θρησκευτικό λόγο και τους σχετικούς συμβολισμούς.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΓΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

A.1 ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ *ΨΥΧΩΣΙΣ 4:48*– Σκηνοθέτιδα Ελλάδα Ευαγγέλου

1. Σε ποιο σημείο της διαδικασίας ολοκλήρωσης του οράματος σας για το ανέβασμα ενός έργου μιας τόσο πολυσυζητημένης θεατρικής συγγραφέως λάβατε υπόψιν την ψυχολογική κατάσταση της σε σχέση με τη σκηνοθεσία και σκηνογραφία σας;

Στο ανέβασμα του έργου προσπάθησα να αποστασιοποιηθώ από την (σχεδόν εμμονική) ενασχόληση της θεατρικής κοινότητας με τη συγγραφέα και το άδοξο τέλος της. Αυτό που είχα αποφασίσει από την αρχή, ήταν ότι θα επικεντρωνόμουν σε αυτό το εξαιρετικά πλούσιο κείμενο, και θα άφηνα τη συγγραφέα στην ησυχία της! Το κείμενο μου έδωσε τα πάντα: δομή, ρυθμό, χαρακτήρες, περιπέτεια, ανατροπή, έναν φοβερό πλούτο.

Η δραματουργική ανάλυση με καθοδήγησε στην δημιουργία του σκηνικού χώρου, με το χωρισμό σε δύο μέρη, όπου ‘έμεναν’ οι δύο χαρακτήρες, που ήταν όμως το ίδιο άτομο. Η περίμετρος του χώρου αποτελούσε τον έξω κόσμο, έξω από τον χαρακτήρα του έργου και την πραγματικότητά της. Εκεί όπου μένουν, εκτός από το γιατρό και όλοι εμείς, μάρτυρες στην περιπέτεια αυτού του μυαλού.

Είχα πάρει την απόφαση να ‘σκοτώσω τη συγγραφέα’ αφού αυτό καθιστούσε το κείμενο κλειστό (στην ερμηνεία) ενώ στην πραγματικότητα είναι πολύ ανοιχτό και επιδέχεται πολλές περισσότερες ερμηνείες από τις οποίες δίνουμε. ‘Ηθελα να μην το ορίζει η Κέιν και η αυτοκτονία της, αλλά η μαεστρία του λόγου, αυτή η απaráμιλλη ποίηση.

2. Τα έργα της Σάρα Κέιν εντάσσονται στο In-Yer-Face Theatre, ένα είδος θεάτρου που χαρακτηρίζεται από προκλητικότητα και θέλει να προκαλεί σοκ στον θεατή με διάφορα

δραματικά εργαλεία. Σε πόσο βαθμό έχετε λάβει υπόψιν αυτήν την παράμετρο κατά την επιλογή του έργου που ανεβάσατε και πόσο πιστοί έχετε παραμείνει σε αυτή την πτυχή του έργου; Εάν παρακολουθήσατε το θεατρικό κοινό, είχατε καθόλου αντιδράσεις από τους θεατές κατά τη διάρκεια της παράστασης ή μετά;

Είναι αλήθεια ότι οι δομές και παράμετροι του In-Yer-Face Theatre είναι πολύ έντονες και μπορούν να επισκιάσουν ένα κείμενο και μια παράσταση. Είναι σχετικά δύσκολη διαδικασία να ανακάμψει ο/η θεατής αρκετά γρήγορα από το σοκ για να παρακολουθήσει μια αφήγηση. Η δική μου τακτική ήταν να μην πέσω σε αυτή την 'παγίδα' αφού η γλώσσα είναι ήδη αρκετά δυνατή, οι 'χαρακτήρες' και η δραματουργία, έτσι έκτισα ένα σκηνικό δομημένο, σχεδόν μαθηματικό, με σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες που φιλοδοξούσα να αποτελέσουν μια βάση για να μπορούν να παρακολουθήσουν οι θεατές μια ιστορία. Έτσι θα έλεγα ότι η σκηνοθεσία μου προσπάθησε να δουλέψει παρά το σοκ που φιλοδοξεί να προκαλέσει το In-Yer-Face Theatre. Γενικά θεωρώ τον εντυπωσιασμό στις τέχνες ως έναν εύκολο τρόπο για να πεις μια ιστορία αφού παίζεις με την πρόκληση και όχι με πιο λεπτές έννοιες.

Όσο για το κοινό, δεν θυμάμαι τις αντιδράσεις στην παράσταση.

- 3. Επιλέξατε να έχετε επί σκηνής πέντε ηθοποιούς. Σε τι σας οδήγησε σε αυτή την απόφαση σε σχέση με την αινιγματική διανομή χαρακτήρων μέσα στο κείμενο της Σάρα Κέιν;**

Δέστε την απάντηση πάνω, η απόφαση ήταν οι ηθοποιοί/χαρακτήρες (ακόμα και αν αυτοί ήταν σκίες χαρακτήρων) να λειτουργήσουν ως άγκυρα, ως βάση, σε μια δύσκολη δραματουργία.

- 4. Το έργο έχει μια ιδιαίτερη μουσικότητα-ποιητικότητα. Σε πόσο βαθμό έχει επηρεάσει τον ρυθμό με τον οποίο μιλούσαν οι ηθοποιοί της παράστασης; Έχετε ακολουθήσει κάποιο ρυθμικό-μουσικό μοτίβο, πλάνο χρονομέτρησης εναλλαγών των φράσεων, επιβράδυνσης ή κάτι σχετικό;**

Όχι, δεν επηρέασε το ρυθμό με αυτό τον τρόπο. Η προσπάθεια στη δική μου σκηνοθεσία ήταν να δημιουργήσω έναν λιγότερο ποιητικό και περισσότερο 'πεζό' και καθημερινό

διάλογο, να μην δημιουργηθεί μύθος γύρω από αυτό που θεωρώ εγώ, ρεαλιστικά πρόσωπα.

5. Πόσο επηρεάστηκε η έμπνευσή σας για τον φωτισμό της σκηνής και ο τελικός φωτιστικός σας σχεδιασμός από τις αναφορές στο φως και το σκοτάδι μέσα στο ίδιο το έργο;

Δεν θυμάμαι κάτι για αυτό το σημείο.

6. Έχετε λάβει υπόψιν την έντονη διακειμενικότητα του έργου με άλλα σημαντικά έργα (π.χ. *Μεταμόρφωσις*, Φρανς Κάφκα); Εάν ναι, ποια δραματικά στοιχεία έχετε δώσει στην παράσταση που να παραπέμπουν σε αυτές τις αναφορές; (μουσική επένδυση, σκηνικά αντικείμενα, μορφή κατσαρίδας, κλπ)

Απ' ό,τι θυμάμαι είχαμε μελετήσει τη διακειμενικότητα, αλλά όχι σε σχέση με το εικαστικό κομμάτι, περισσότερο ως τοποθέτηση του έργου σε μια γενικότερη δυτική λογοτεχνική παράδοση.

7. Από τι επηρεαστήκατε κυρίως για να δημιουργήσετε το σκηνικό της παράστασης; Καθώς δεν υπάρχουν καθόλου σκηνικές οδηγίες στο έργο, σε πόσο βαθμό σας ενέπνευσαν εικόνες που προκύπτουν από τους διαλόγους; Επηρεαστήκατε καθόλου και από την ίδια την προσωπικότητα και το βιογραφικό της Σάρα Κέιν;

Πρόθεσή μου ήταν από την αρχή να σπάσω τη στερεότυπη εντύπωση ενός δωματίου ψυχιατρείου, να αποκτήσεις άλλες διαστάσεις, έτσι τοποθετήθηκαν οι οθόνες και τα νήματα στον τοίχο καθώς και το μονοπάτι γύρω, για να αποτελεί το δωμάτιο μέρος ενός κόσμου, να μην είναι αποκλεισμένο.

8. Ποια μεταδραματικά στοιχεία έχετε χρησιμοποιήσει (videowall κλπ.) στην παράσταση; Υπήρξαν στιγμές που έχετε χρησιμοποιήσει ταυτόχρονα διάφορα σχετικά εργαλεία;

Ήταν οι οθόνες, πάνω στη σκηνή, που είχαν στόχο να ενισχύσουν τις πολλαπλές πραγματικότητες της αφήγησης.

9. Ως συνέχεια του πιο πάνω ερωτήματος, εξηγήστε μας με λίγα λόγια τον λόγο που το πάτωμα της σκηνής είχε την προοπτική βάθους με τον σχηματισμό των τετραγώνων, καθώς επίσης και τον ρόλο της τηλεόρασης επί σκηνής.

Η τηλεόραση εξηγήθηκε. Το πάτωμα ήταν θέμα προοπτικής, να ξεγελαστεί το μάτι του θεατή, ένα Trompe-l'œil (καλλιτεχνικός όρος για την εξαιρετικά ρεαλιστική οπτική ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου και των αντικειμένων σε μια δισδιάστατη επιφάνεια)

10. Γενικότερα, χρησιμοποιείτε μεταδραματικά στοιχεία στις παραστάσεις σας;

Ναι, με ενδιαφέρουν οι παράλληλες διαστάσεις και δράσεις.

11. Θεωρείτε ότι υπάρχουν αρκετές παραστάσεις με μεταδραματικό χαρακτήρα στην Κύπρο; Αν όχι, θεωρείτε ότι είναι σημαντικό να αυξηθεί ο αριθμός με στόχο τη βελτίωση της ποιότητας τέτοιων παραστάσεων στο μέλλον;

Το είδος άρχισε να αποκτά μια καλή και ποιοτική βάση τα τελευταία χρόνια. Δεν είναι πάντα εξαιρετικά επιτυχημένο ή δεν γίνεται με συνέπεια, αλλά σίγουρα εξελίσσεται.

A.2 ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ *ΨΥΧΩΣΙΣ 4:48* – Σκηνοθέτης Θεόδωρος Νικολαΐδης

1. Σε ποιο σημείο της διαδικασίας ολοκλήρωσης του οράματος σας για το ανέβασμα ενός έργου μιας τόσο πολυσυζητημένης θεατρικής συγγραφέως λάβατε υπόψιν την ψυχολογική κατάσταση της σε σχέση με τη σκηνοθεσία και σκηνογραφία σας;

Από την αρχή το έλαβα υπόψη. Άλλωστε το συγκεκριμένο έργο είναι προφητικό στο τι πρόκειται να πράξει η ίδια.

2. Τα έργα της Σάρα Κέιν εντάσσονται στο In-Yer-Face Theatre, ένα είδος θεάτρου που χαρακτηρίζεται από προκλητικότητα και θέλει να προκαλεί σοκ στον θεατή με διάφορα δραματικά εργαλεία. Σε πόσο βαθμό έχετε λάβει υπόψιν αυτήν την παράμετρο κατά την επιλογή του έργου που ανεβάσατε και πόσο πιστοί έχετε παραμείνει σε αυτή την πτυχή του έργου; Εάν παρακολουθήσατε το θεατρικό κοινό, είχατε καθόλου αντιδράσεις από τους θεατές κατά τη διάρκεια της παράστασης ή μετά;

Δεν θα μπορούσε να ανέβει διαφορετικά. Και δεν αφορά την σκηνογραφία τα κοστούμια ή τους φωτισμούς για να προκαλέσει η παράσταση. Από μόνο του το κείμενο είναι άκρως προκλητικό .

Ναι φυσικά υπήρχαν αντιδράσεις από το κοινό.

3. Έχετε επιλέξει να μοιράσετε τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου σε τρεις γυναικείους ρόλους και να μην έχετε επί σκηνής δευτερεύοντες χαρακτήρες όπως ο γιατρός με τον οποίο διαλέγεται ο κεντρικός χαρακτήρας. Ποιο ήταν το σκεπτικό πίσω από αυτή την διανομή ρόλων;

Στην προσπάθεια μου να κατανοήσω το κείμενο διέκρινα τρεις άξονες που τους χρησιμοποιεί ως γνώμονες για να γράψει.. Ο πρώτος είναι ο Ψυχολογικός-Ψυχιατρικός άξονας που εκφράζεται η συγγραφέας στο “εδώ και τώρα”, κατά την διαδικασία της γραφής του έργου. Εδώ διακρίνει κανείς τα πραγματικά βιώματα της που αφορούν στην μανιοκατάθλιψη και η γραφή της λειτουργεί σαν χείμαρρος σε μια προσπάθεια αποφόρτισης- εκτόνωσης με σκοπό να βρει γαλήνη. Είναι η προσπάθεια της να τα βγάλει από μέσα της κάνοντας εργασιοθεραπεία.

Ο δεύτερος άξονας αφορά στην κοινωνικοπολιτική προσέγγιση της. Εδώ ο λόγος της γίνεται πολιτικός. Στέκει απέναντι σε μια κοινωνία συντηρητική σε μια χώρα που βιώνει έναν άκρατο και επιθετικό καπιταλισμό και που προσπαθεί να αυτοπροσδιοριστεί μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Η ίδια γνωρίζει ότι σε αυτό το περιβάλλον δεν έχει και πολλές επιλογές παρά να σταθεί απέναντι σε αυτό το “τέρας” και να προσπαθήσει να το αντιμετωπίσει με όλα τα μέσα που διαθέτει γνωρίζοντας στο βάθος πως ίσως και ίδια γίνει παράπλευρη απώλεια.

Ο τρίτος άξονας είναι καθαρά φιλοσοφικός. Από αυτή την αφετηρία προσπαθεί να δώσει υπαρξιακό νόημα στον κόσμο που ζει, να τον κατανοήσει για να προσδιοριστεί η ίδια με σκοπό να χαλιναγωγήσει την κατάθλιψη-ψύχωση της.

Με τα πιο πάνω επέλεξα τρεις ηθοποιούς που η σκηνική παρουσία τους καθώς και το ηχόχρωμα τους θα βοηθούσε το κείμενο να γίνει πιο κατανοητό. Ταυτόχρονα η εναλλαγή δίνει ρυθμό στην παράσταση και κρατά τους θεατές σε εγρήγορση.

4. Πόσο επηρεάστηκε η έμπνευσή σας για τον φωτισμό της σκηνής και ο τελικός φωτιστικός σας σχεδιασμός από τις αναφορές στο φως και το σκοτάδι μέσα στο ίδιο το έργο;

Δεν έλαβα υπόψιν τις οδηγίες για τον φωτισμό. Αρκέστηκα στο κείμενο που είναι άκρως εξπρεσιονιστικό. Η επιλογή να φωτιστεί ο σκηνικός χώρος με ψυχρό λευκό φως βοηθά τον θεατή να βιώσει και να ταυτιστεί στο βαθμό που μπορεί με τα νοήματα του έργου.

5. Έχετε λάβει υπόψιν την έντονη διακειμενικότητα του έργου με άλλα σημαντικά έργα (π.χ. Μεταμόρφωσις, Φρανς Κάφκα); Εάν ναι, ποια δραματικά στοιχεία έχετε δώσει στην παράσταση που να παραπέμπουν σε αυτές τις αναφορές; (μουσική επένδυση, σκηνικά αντικείμενα, μορφή κατσαρίδας, κλπ).

Δεν έλαβα υπόψιν τις αναφορές που κάνει ούτε προσπάθησα να τις αναδείξω. Η ίδια θεωρώ ότι τις χρησιμοποιεί σαν εφιαλτήριο έτσι ώστε να απογειώσει τον λόγο της και το πετυχαίνει. Θα σου εκμυστηρευτώ και κάτι. Πολλές φορές έπιασα τον εαυτό μου να διερωτάται πως το συγκεκριμένο έργο προσομοιάζει σε μουσική παρτιτούρα ή σε ποίημα. Ενωώ ότι πρόκειται για έργο μη παραστατικής τέχνης και οποιαδήποτε προσπάθεια να το ανεβάσει κάποιος το περιορίζει. Ο λόγος της είναι τόσο ουσιαστικός και τόσο αυτόφωτος που στέκει από μόνος του. Τα νοήματα είναι τόσο συμπυκνωμένα που σαφώς ο θεατής

της παράστασης δεν θα μπορέσει να τα κατανοήσει πλήρως και είμαι πεπεισμένος πως διαβάζοντας ξανά και ξανά το έργο κατανοείται καλύτερα.

6. Από τι επηρεαστήκατε κυρίως για να δημιουργήσετε το σκηνικό της παράστασης; Καθώς δεν υπάρχουν καθόλου σκηνικές οδηγίες στο έργο, σε πόσο βαθμό σας ενέπνευσαν εικόνες που προκύπτουν από τους διαλόγους; Επηρεαστήκατε καθόλου και από την ίδια την προσωπικότητα και το βιογραφικό της Σάρα Κέιν;

Θέλησα ένα αφαιρετικό μινιμάλ χώρο που να εξυπηρετεί τον λόγο χωρίς να τον επισκιάζει. Προφανώς επηρεάστηκα από το βιογραφικό της. Άλλωστε το κείμενο της βασίζεται στα βιώματά της. Η ίδια στο κείμενο της περιγράφει το αδιέξοδο που βιώνει επιλέγοντας σαν μοναδική έξοδο την αυτοχειρία της, βγάζοντας έλλογη κραυγή απελπισίας προς τον κόσμο που ζει.

7. Εξηγείστε μας με λίγα λόγια το σκεπτικό σας για τη χρήση του διάφανου πλαστικού μπροστά και πίσω από το οποίο έπαιζαν οι ηθοποιοί. Εξηγείστε μας επίσης και τις αναφορές σας για τη λευκή (μέικ-απ) μάσκα που φορούσαν οι χαρακτήρες επί σκηνής.

Θέλησα να αναδείξω τον λόγο ως αυτόφωτο και που να μην επηρεάζεται τόσο πολύ από τα οπτικά δρώμενα. Ταυτόχρονα ο μουσιμαάς (πλαστική μεμβράνη) μου προκαλεί μια αίσθηση παρακμής και αρρώστιας.

Οι μάσκες βοηθούν ώστε οι θεατές να μην ταυτίζονται με τις ηθοποιούς και να μείνουν απρόσκοπτοι να κατανοήσουν τα βαθύτερα νοήματα του κειμένου.

8. Το έργο έχει μια ιδιαίτερη μουσικότητα-ποιητικότητα. Σε πόσο βαθμό έχει επηρεάσει τον ρυθμό με τον οποίο μιλούσαν οι ηθοποιοί της παράστασης; Έχετε ακολουθήσει κάποιο ρυθμικό-μουσικό μοτίβο, πλάνο χρονομέτρησης εναλλαγών των φράσεων, επιβράδυνσης ή κάτι σχετικό;

Ναι η παράσταση ακολουθεί αυτά τα μοτίβα όπως τα περιγράφεις.

9. Ποια άλλα μεταδραματικά στοιχεία έχετε χρησιμοποιήσει (videowall κλπ.) στην παράσταση; Υπήρξαν στιγμές που έχετε χρησιμοποιήσει ταυτόχρονα διάφορα σχετικά εργαλεία;

Υπήρξε ένα video στην αρχή της παράστασης. Ήταν η δική μου προσπάθεια να απεικονίσω όλα όσα "σκότωσαν" την Sara και οποιανδήποτε Sara. Για παράδειγμα ποιος είναι

περισσότερο τρομοκράτης. Αυτός που ζώνεται εκρηκτικά σκοτώνεται και σκοτώνει στο όνομα της Παλαιστίνης ή αυτός που δίνει την εντολή να ριχτεί η ατομική βόμβα στην Χοιροσίμα...

10. Γενικότερα, χρησιμοποιείτε μεταδραματικά στοιχεία στις παραστάσεις σας;

Δεν κατανοώ πλήρως τι εννοείς ως μεταδραματικά στοιχεία.

11. Θεωρείτε ότι υπάρχουν αρκετές παραστάσεις με μεταδραματικό χαρακτήρα στην Κύπρο; Αν όχι, θεωρείτε ότι είναι σημαντικό να αυξηθεί ο αριθμός με στόχο τη βελτίωση της ποιότητας τέτοιων παραστάσεων στο μέλλον;

Παράρτημα Β

ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Β.1: ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ 4:48 *Ψύχωση*, 2009, από Ελλάδα Ευαγγέλου



Εικόνα 1



Εικόνα 2



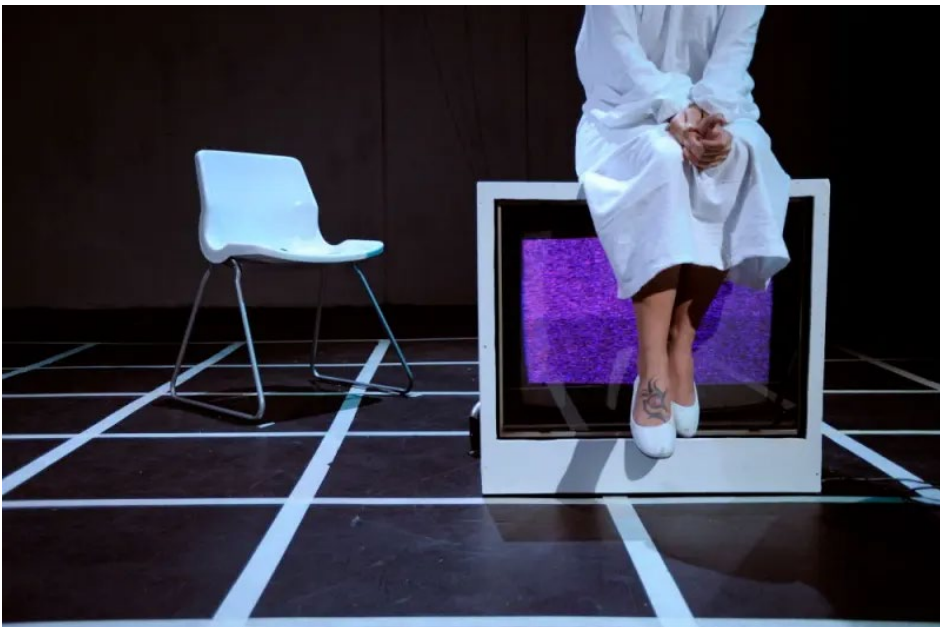
Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5



Εικόνα 6

Β.2: ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ 4:48 *Ψύχωση*, 2016, από Θοδωρή Νικολαΐδη



Εικόνα 7



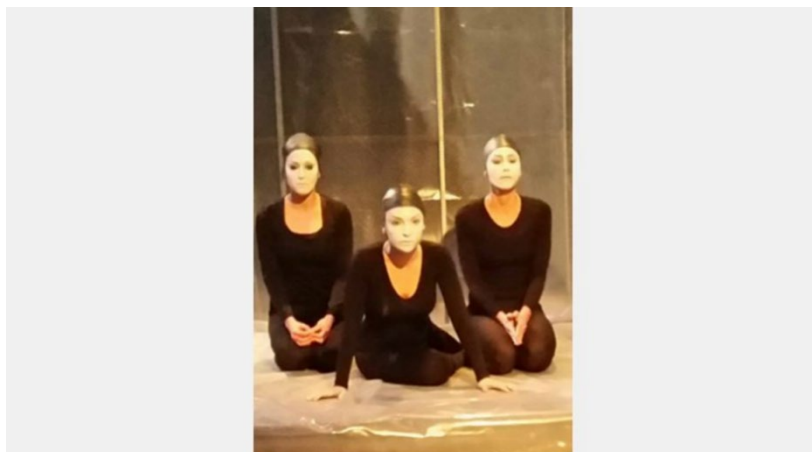
Εικόνα 8



Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 11

Β.3: ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *Λαχταρώ*, 2009, από Θανάση Γεωργίου



Εικόνα 12



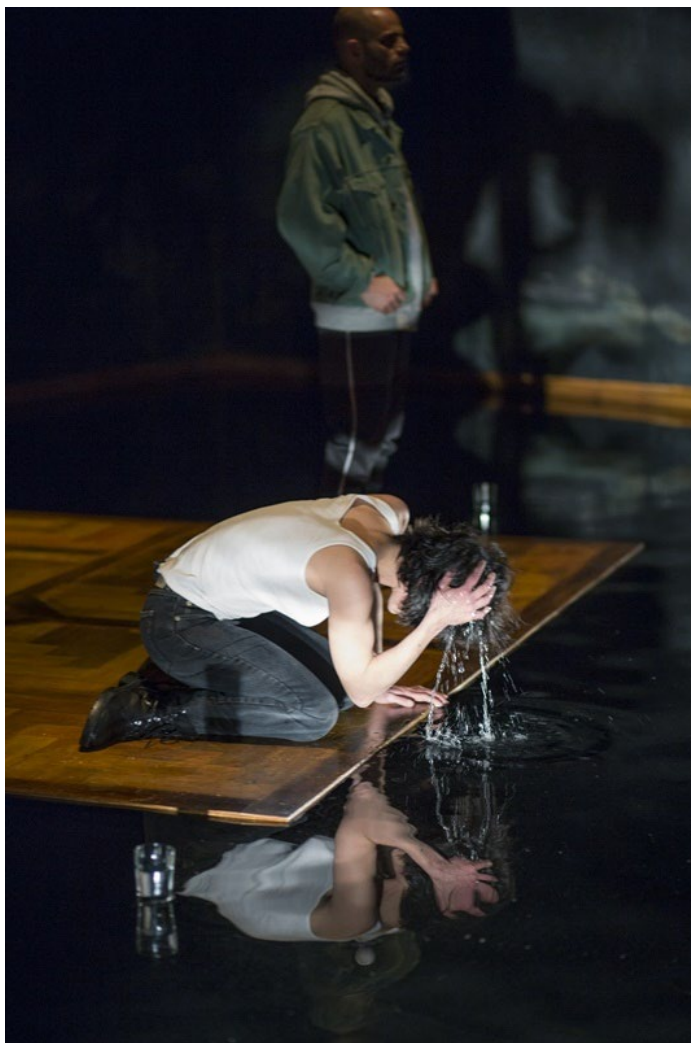
Εικόνα 13



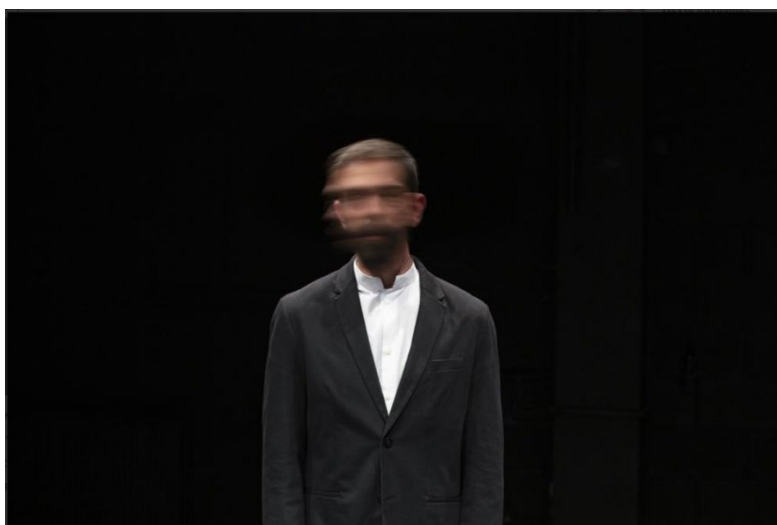
Εικόνα 14



Εικόνα 15



Εικόνα 16



Εικόνα 17

Βιβλιογραφία

- Artaud A., *Antonin Artaud, Selected Writings*, trans. Farrar, Straus and Giroux. Los Angeles, CA: University of California Press, 1988
- Artaud A., *The Theatre and its Double*, trans. Victor Corti, London, 1999
- Beckett S., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, 1990
- Caputo, John, D., *Deconstruction in a Nutshell*, Fordham University Press New York, 1997
- Carlson, M. A., *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Expanded Edition ed. Cornell University Press, 2018
- Carlson, M. A., *"Shattering Hamlet's Mirror." Theatre and Reality*, University of Michigan Press, 2016
- Carlson, M. A., *"Speaking in Tongues." Languages at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, 2010
- Charles L., *Samuel Beckett*, London: Macmillan, 1983
- Crimp, M., (1997), *Attempts on her life*, Faber and Faber, 2007
- D' Cruz, G., *Sarah Kane's 4:48 Psychosis (the fourth wall)*, New York: Routledge, 2008
- Derrida, Jacques, and John D. Caputo. *"Deconstruction in a Nutshell." A Conversation with Jacques Derrida*, New York: Fordham University Press, 1997
- Kafka, Franz, (2007), *Metamorphosis and Other Stories*, Translated by Michael Hoffman, London, Penguin (original publication 1915).
- KRISTEVA, J., "Towards a Semiology of Paragrams", ed. French and Lack, *The Tel Quel Reader*, New York: Routledge, 1998 [1969a], p. 25-49.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic theatre*. London: New York: Routledge, 2006

- Rheinhardt, Dagmar (2012). *Youtopia. a Passion for the Dark: Architecture at the Intersection Between Digital Processes and Theatrical Performance*. Freerange Press.
- Saunders, G., *“Love Me or Kill Me.” Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, 2002
- Sierz, A., *“In-Yer-Face Theatre.” British Drama Today*, Faber and Faber Plays, 2005
- Sidi, L., *Sarah Kane’s Theatre of Psychic Life*, Bloomsbury Publishing, 2023
- T. S. Eliot, *Collected Poems 1909 -1962*, Faber & Faber, London, 1974
- Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, (μτφ. Μενάρδος, Σίμος) Εστία, 2008
- Barry P., 2013, *Γνωριμία με τη θεωρία*, (μτφρ. Αναστασία Νάτσινα), εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα
- Αθανασίου-Τάκη Μ., *Η Σκηνοθεσία στην Κύπρο κατά την Πρώτη Εικοσαετία του 21ου αιώνα* εκδόσεις Όταν, 2022
- Η Αγία Γραφή, *Επιστολή προς Φιλιππησίους*, (μτφ. Χατζηγιάννης Μιχαήλ) Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, 1997
- Διαμαντάκου, Κ. (2011) Οδηγός Μελέτης στον Fortier, Θεωρία του Θεάτρου: Εισαγωγή, σελ. 17-81 (Κεφάλαιο 1), ΘΣΠ51, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Κέιν, Σάρα, *Λαχταρώ (Δίψα)*, (μτφ. Κ. Αλέξης Αλάτσης) ΚΟΑΝ, 2010
- Κέιν, Σάρα, *4:48 Ψύχωση*, (μτφ. Κ. Νίκη Ταγκάλου) 24 Γράμματα, 2021
- Κολτές, Μπ. - Μ., *Αγώνας Νέγρου και Σκύλων*. (μτφρ. Γ. Θηβαίος) Αθήνα: Ηριδανός, 2019
- Ντερριντά, Ζ., *Η Γραφή και η Διαφορά*, (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα: Καστανιώτης, 2003
- Τζέιμς Τζόυς, *Οδυσσέας*, (μτφ. Καψάσκης, Σωκράτης), Κέδρος, 2008

Τύπος-Διαδίκτυο

Armitstead, *Guardian*, 29 May 1998, p. 12.

Barnett, D., 'When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts'. *New Theatre Quarterly* 24:1:14-23, 2008

Billington M., 'Review of *Crave*', *Guardian*, 15 August 1998, p.12

Billington, M., "How do you judge a 75-minute suicide note?" *The Guardian*, Stage, 2000
<https://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>

Carlson, M., "Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance" *Brazilian Journal of Presence Studies*, 5:3 pp. 577-595 (2015)
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/r8zgnLShM6vGGT6VpLCWGZw/?lang=en>

Jacobean Theatre, <https://www.britannica.com/art/Western-theatre/Jacobean-theatre>

Josephine Machon, interview with Ingrid Craigie, November 1999

Ravenhill M., *Obituary: Sarah Kane*, *The Independent*, 1999
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>

Mise en abyme, https://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme

Rebellato D., 'Brief Encounter', public Interview with Sarah Kane, London, 3 November, 1998.

Rebellato, D., "Sarah Kane: an appreciation", *New Theatre Quarterly*, 59, 1999, 99. 280-1

Sarah Kane, (written during the Edinburgh Festival, 1998) *Why Can't Football be as gripping as Footie?* *The Guardian*, Stage, 2015
<https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/sarah-kane-theatre-football-blasted>

Sarah Kane, Interview with Nils Tabert. (as quoted in: Saunders 2002a και 2002b)

THIELEMANS, Johan (1999). 'Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone', in, Andrew McKinnon (ed) 'Part 2: Voices', *Rehearsing the Future: 4th European Directors Forum - Strategies for the Emerging Director in Europe*, London: Directors Guild, of Great Britain et al, 1999, s. 9–15.

Weller, Jeremy για το έργο *Mad* <https://jeremyweller.co.uk/mad/>

Αντώνης Γεωργίου, *Λαχταρώ*, συνέντευξη στον Θανάση Γεωργίου και Φώτη Νικολάου, εφημερίδα *Χαραυγή*, 2019 <https://dialogos.com.cy/thanasis-georgioy-fotis-nikolaoy-to-quot-lachtaro-quot-echei-tis-rizes-toy-sto-pono-toy-20oy-aiona/>

Δήμος, Γ., *Η επικίνδυνη μεγαλοφυΐα του Αντονέν Αρτώ* <https://artviews.gr/i-epikindyni-megalofyia-tou-antonen-a/> (2001)

Μανιερισμός

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

Πιερίδου, Μ., - Λαχταρώ, Κριτική, ένθετο Best News, εφημερίδα Μάχη, 2019

<https://www.maxh.com.cy/piomicronlambdaiotatauiotasigmamuomicronsigma/8428806>

Πληροφορίες παράστασης 4:48 Ψύχωση, 2016 [https://cyprus.wiz-](https://cyprus.wiz-guide.com/index.php?pageaction=kat&modid=3&evid=3453)

[guide.com/index.php?pageaction=kat&modid=3&evid=3453](https://cyprus.wiz-guide.com/index.php?pageaction=kat&modid=3&evid=3453)

Σαββινίδης Γ., συνέντευξη στον Θανάση Γεωργίου για την παράσταση Λαχταρώ,, εφημερίδα Φιλελεύθερος, 2019

<https://www.philenews.com/politismos/prosopa/article/682407/thanasis-gorgoy-lachtaro-to-aprosmeno>

Συμπληρωματική Βιβλιογραφία:

Diedrich, A., "'Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs': Intertextuality in Sarah Kane's 4.48 Psychosis." *Modern Drama*, vol. 56 no. 3, 2013, p. 374-398. *Project MUSE*

Dixon A., "Sarah Kane: A Blast from the Past" *The Guardian*, Stage, 2015

<https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/13/sarah-kane-a-blast-from-the-past>

Dixon A., "'The strange thing is we howled with laughter': Sarah Kane's enigmatic last play"

The Guardian, Stage, 2016 <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/11/448-psychosis-sarah-kane-new-opera-philip-venables-royal-opera-house>

J. W. Lever, *The Tragedy of State: A study of Jacobean drama*, London, Methuen, 1971

Machon, J., (Syn)aesthetics and Disturbance: tracing a transgressive style in contemporary performance practice, Department of Performing Arts, Brunel University, March 2003

Machon, J., (Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance, Palgrave Macmillan London, 2009

Αριστοτέλους Πολιτικά

<http://www.physics.ntua.gr/mourmouras/greats/aristoteles/politika.html>