

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Έμφυλη Βία στο *Machinal* της *Sophie Treadwell*:  
Προσέγγιση του Ζητήματος υπό την Οπτική της *Judith  
Butler* και ένα Εγχείρημα Διασκευής με Τίτλο «Η Δεύτερη  
Δολοφονία»**

**Στυλιανή Παρχαρίδου**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Ελένη Γκίνη**

**Δεκέμβριος 2023**

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Έμφυλη Βία στο *Machinal* της *Sophie Treadwell*:  
Προσέγγιση του Ζητήματος υπό την Οπτική της *Judith Butler* και ένα Εγχείρημα Διασκευής με Τίτλο «Η Δεύτερη Δολοφονία»

Στυλιανή Παρχαρίδου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Ελένη Γκίνη

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

Δεκέμβριος 2023



## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εξετάζει το ζήτημα της έμφυλης βίας στο θεατρικό έργο *Machinal* της Sophie Treadwell μέσα από τη φεμινιστική θεωρία για την επιτελεστικότητα της Judith Butler. Επιχειρεί να αναδείξει τα στοιχεία της έμφυλης βίας που υφίσταται η κεντρική ηρωίδα του έργου Έλεν και να υποστηρίξει ότι η βία αυτή συντελεί στον καθημερινό, συμβολικό θάνατό της με την έννοια της στέρησης των δικαιωμάτων της και του εγκλωβισμού που αυτό συνεπάγεται στην έμφυλη «ταυτότητά» της. Για τον σκοπό αυτό περιγράφεται αρχικά το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας, όπως διαφαίνεται μέσα από α) τις συνθήκες ζωής της γυναίκας στην Αμερική των 20's, β) τη ζωή της ίδιας της συγγραφέα, και γ) την υπόθεσή της Ruth Snyder που αποτελεί αφετηρία για τη συγγραφή του *Machinal*. Στη συνέχεια, επιχειρείται σημειολογική προσέγγιση του έργου μέσα από τρία σημειολογικά εργαλεία/μοντέλα του Greimas (μοντέλο δράσης, σύμβαση, σημειωτικό τετράγωνο), ώστε να ερευνηθούν τα συγκρουσιακά πεδία της δράσης και να φωτιστεί η επιθυμία της Νέας Γυναίκας για την απελευθέρωσή της από τα μοντέλα της πατριαρχικής κοινωνίας που επιβάλλουν τον κοινωνικό εγκλωβισμό της. Επίσης, μέσα από την οπτική της Judith Butler επιχειρείται η αποφυσικοποίηση των φαινομενικά έμφυλων ρόλων της γυναίκας μέσα στο έργο και η αποκάλυψή τους ως μηχανισμός διαιώνισης της πατριαρχίας. Ο μηχανισμός αυτός ορίζει σε τέτοιο βαθμό τη ζωή της ηρωίδας ώστε να καθιστά τη ζωή ως έναν εν ζωή θάνατο, μια δολοφονία με δράστη την πατριαρχία.

Ως καρπός της μελέτης και αυτής της προσέγγισης, προέκυψε η συγγραφή και παρουσίαση μιας πολυπρόσωπης διασκευής του *Machinal* με τίτλο «Η Δεύτερη Δολοφονία». Η διασκευή αυτή επιχειρεί να μεταφέρει το έργο της Treadwell στην παρούσα ελληνική πραγματικότητα, εμπλουτίζοντάς το με σύγχρονα θεατρικά και λογοτεχνικά κείμενα, και με μαρτυρίες έμφυλης βίας, με σκοπό να επιστήσει την προσοχή του κοινού στο ζήτημα της εμμένουσας βίας κατά των γυναικών.

## Summary

This master's thesis examines the subject of gender-based violence in Sophie's Treadwell theatre play *Machinal* through Judith Butler's feministic theory of performativity. It attempts to highlight the elements of gender-based violence suffered by Helen, and to argue that this violence contributes to her daily, symbolic death in the sense of her deprivation from her rights and her entrapment in her gendered identity. For this purpose, the subject of the female identity is described as seen through a) the living conditions of women in America in the 20's, b) the life of the author herself, and c) the case of Ruth Snyder, which is the starting point of the writing of *Machinal*. Next, a semiotic approach of the play is attempted through three semiotic tools/models of Greimas (actancial model, contract, semiotic square), in order to investigate the conflicting fields of action and to shed light upon the desire of the New Woman for her liberation from the models of the patriarchal society that impose her social confinement. Furthermore, through Judith Butler's perspective, an attempt is made to denaturalize the seemingly gendered roles of women in the play, and to reveal them as perpetuating mechanisms of patriarchy that use violence on Helen. It is argued that these mechanisms define Helen's life to such an extent that they render it a non-life, a living death, a murder with patriarchy as the perpetrator.

The result of this approach is the writing and presentation of a multifaceted adaptation of *Machinal* with the title "The Second Murder". This adaptation attempts to transfer Treadwell's play to the present Greek reality, enriching it with contemporary theatre and literary texts, as well as with testimonies of gender-based violence, in order to draw the public's attention to the problem of the persistent violence against women.

## **Ευχαριστίες**

Με την ολοκλήρωση της διατριβής αυτής αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου στους ανθρώπους που με βοήθησαν να την πραγματοποιήσω. Πρώτα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Δρα. Ελένη Γκίνη, για την καθοδήγηση και τις καίριες επισημάνσεις της, και κυρίως για την υπομονετικότητα και κατανόηση που έδειξε απέναντί μου καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής. Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τις Δρ. Άννα Τσίχλη και Πηνελόπη Χατζηδημητρίου για τις πολύτιμες επισημάνσεις τους κατά την υποστήριξη της διατριβής. Έπειτα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και κυρίως την αδερφή μου για τη στήριξη και συμπαράσταση που μου έδειξαν σε αυτό το εγχείρημα. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω δύο πολύ όμορφες και δημιουργικές ομάδες ανθρώπων που καθεμιά με βοήθησε με τον δικό της μοναδικό τρόπο: το σύνολο των συμφοιτητριών και συμφοιτητών του έτους μου, με τους οποίους αναπτύχθηκε μια εξαιρετική σχέση συνεργασίας και φιλίας, και τον αγαπητό μου θίασο, χωρίς τη βοήθεια και αφοσίωση του οποίου η διατριβή αυτή δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί.

# Περιεχόμενα

Εισαγωγή .....	1
<b>1</b> <b><i>Machinal</i>, ο Εξπρεσιονιστικός Παλμογράφος της Γυναικείας Ταυτότητας στην Αμερική των 20's .....</b>	<b>4</b>
1.1 Οι Δοσμένες Συνθήκες για τη Γυναίκα των 20's .....	6
1.1.1 Η Νέα Γυναίκα και η Flapper .....	6
1.1.2 Η Περίπτωση των Sob Sisters.....	8
1.2 Sophie Treadwell, μια Πραγματικά Νέα Γυναίκα.....	9
1.3 Η Υπόθεση της Ruth Snyder.....	12
<b>2</b> <b>Προς μια Σημειολογική Ανάλυση του <i>Machinal</i>.....</b>	<b>15</b>
2.1 Έλεν, το Απομονωμένο Υποκείμενο Δράσης του <i>Machinal</i> .....	15
2.2 Τα Δύο Κρίσιμα «Ναι» της Νέας Γυναίκας .....	22
2.3 Από το Καθήκον στην Επιθυμία της Νέας Γυναίκας .....	26
<b>3</b> <b>Οι Υποδόριοι Μηχανισμοί Έμφυλης Βίας στο <i>Machinal</i> .....</b>	<b>32</b>
3.1 Η Επιτελεστικότητα των Φύλων της Judith Butler .....	33
3.2 Αποφυσικοποιώντας τις Νόρμες της Έμφυλης Ταυτότητας .....	36
3.3 Η Νέα Γυναίκα ως Παραλήπτης της Έμφυλης Βίας .....	39
3.4 Ο εν Ζωή Θάνατος της Νέας Γυναίκας .....	42
3.4.1 Η Πατριαρχία ως Υποκείμενο Δράσης στο <i>Machinal</i> .....	43
3.4.2 Το Σημειωτικό Τετράγωνο της Μη-Ζωής της Νέας Γυναίκας .....	44
<b>4</b> <b>«Η Δεύτερη Δολοφονία»: Μια Απόπειρα Διασκευής του <i>Machinal</i> υπό την Οπτική της Judith Butler .....</b>	<b>46</b>
4.1 Το Όραμα της Διασκευής «Η Δεύτερη Δολοφονία» .....	47
4.2 Τα Κείμενα Έμπνευσης της «Δεύτερης Δολοφονίας» .....	49
4.3 Η Σκηνοθετική Προσέγγιση της Διασκευής .....	51
4.4 Το Τέλος της «Δεύτερης Δολοφονίας» .....	53
<b>Επίλογος .....</b>	<b>55</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>57</b>
I. Βιβλιογραφία .....	57
II. Δικτυογραφία .....	61
<b>Παραρτήματα .....</b>	<b>64-107</b>
<b>A. Το Κείμενο της Διασκευής .....</b>	<b>64</b>
A.1 Πρόσωπα .....	64
A.2 Έναρξη του Έργου – Γέννηση .....	65
A.3 Σκηνή 1 – Ανακοινωθέν .....	65
A.4 Σκηνή 2 – Δουλειά .....	66

A.5	Σκηνή 3 – Δελτίο Υποψίας .....	73
A.6	Σκηνή 4 – Σπίτι .....	74
A.7	Σκηνή 5 – Γάμος .....	78
A.8	Σκηνή 6 – Δελτίο Σύλληψης .....	79
A.9	Σκηνή 7 – Γέννα .....	79
A.10	Σκηνή 8 – Δελτίο Αποκάλυψης Εραστή .....	82
A.11	Σκηνή 9 – Γνωριμία στο Σουίνγκ Πάρτι .....	83
A.12	Σκηνή 10 – Ελευθερία .....	86
A.13	Σκηνή 11 – Δολοφονία .....	89
A.14	Σκηνή 12 – Δελτίο Ομολογίας .....	92
A.15	Σκηνή 13 – Δικαστήριο .....	93
A.16	Σκηνή 14 – Τηλεοπτική Εκπομπή .....	94
A.17	Σκηνή 15 – Μηχανή .....	97
<b>B.</b>	<b>Στιγμιότυπα από την Παράσταση .....</b>	<b>98</b>
B.1	Το Πρόγραμμα της Παράστασης .....	98
B.2	Φωτογραφικό Υλικό της Παράστασης .....	102



# Εισαγωγή

Έναυσμα για τη σύλληψη της ιδέας και την πραγματοποίηση της παρούσας διατριβής αποτέλεσε η καταπίεση και βία που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στη σύγχρονη πραγματικότητα. Περιστατικά βίας και καταπάτησης βασικών ανθρωπινων δικαιωμάτων ανά τον κόσμο, όπως η δολοφονία της Mahsa Amini στο Ιράν, η απαγόρευση της άμβλωσης στις Η.Π.Α. και ο αυξημένος αριθμός γυναικοκτονιών στην Ελλάδα, αποδεικνύουν ότι, παρά τα βήματα προόδου του τελευταίου αιώνα, η γυναίκα εξακολουθεί να στερείται ίσων δικαιωμάτων με τον άντρα. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, το θεατρικό έργο *Machinal* της Sophie Treadwell<sup>1</sup> κρίθηκε ως κατάλληλο για την παρούσα διατριβή, καθώς φέρνει στο φως τον αγώνα της Έλεν να επιβιώσει και να βρει τη θέση της στον ανδροκρατούμενο κόσμο του έργου, ο οποίος δεν κάνει τίποτε άλλο από το να της ασκεί βία εξακολουθητικά, ωθώντας τελικά και την ίδια στη βία.

Ο στόχος της παρούσας διατριβής είναι διττός. Πρώτον, επιχειρεί να ανιχνεύσει τα στοιχεία της κακοποίησης που υφίσταται η Έλεν και τους μηχανισμούς συγκάλυψης και διαιώνισης της πατριαρχίας που υποκρύπτονται στους φαινομενικά «έμφυλους» ρόλους που καλείται να αναλάβει. Δεύτερον, υποστηρίζει ότι η βία, με τον ολοκληρωτικό έλεγχο που ασκείται πάνω στο λόγο και το σώμα της Έλεν, μετατρέπει τη ζωή της σε εν ζωή θάνατο, σε μια συμβολική δολοφονία με δράστη την ίδια την πατριαρχία. Η συμβολική αυτή δολοφονία γίνεται έπειτα ο πυρήνας για τη συγγραφή και παρουσίαση της διασκευής *Η Δεύτερη Δολοφονία* υπό τη συγγραφική και σκηνοθετική ματιά της υπογράφουσας.

Πρώτο βήμα για την επίτευξη αυτού του στόχου κρίθηκε η αναζήτηση και συλλογή πληροφοριών από τη διεθνή βιβλιογραφία α) για τις συνθήκες ζωής των γυναικών στην Αμερική της δεκαετίας του '20, β) για τη ζωή της Sophie Treadwell και γ) για τη δίκη της Ruth Snyder. Σκοπός αυτών των αναζητήσεων ήταν να βρεθούν τα σημεία σύνδεσής

---

<sup>1</sup> Διευκρινίζεται ότι η παρούσα διατριβή χρησιμοποιεί τη μετάφραση του *Machinal* από τον Γιώργο Δεπάστα, η οποία έχει παραχωρηθεί στους φοιτητές του προγράμματος σπουδών στο πλαίσιο της Θεματικής Ενότητας 63.

τους με το *Machinal*, έχοντας ως κοινό παρονομαστή το ζήτημα της καταπίεσης της γυναικείας ταυτότητας. Μέσα από την κριτική ανάγνωση αυτής της αναζήτησης πραγματοποιήθηκε η συγγραφή του πρώτου κεφαλαίου της παρούσας διατριβής, το οποίο επιβεβαιώνει ότι το έργο της Treadwell αντανακλά το πρόβλημα της έμφυλης ανισότητας και βίας που βίωναν οι γυναίκες της συγχρονίας του, ανάμεσα στις οποίες ήταν και η ίδια η συγγραφέας, αλλά και η εγκληματίας Ruth Snyder.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η εστίαση της διατριβής μεταφέρεται στο *Machinal*, στοχεύοντας στην ανεύρεση των συγκρουσιακών πεδίων και των κινήτρων των δραματικών προσώπων που προωθούν τη δράση. Ως κατάλληλη μεθοδολογία για αυτό κρίθηκε η σημειολογική του ανάλυση μέσα από τρία συγκεκριμένα εργαλεία του Greimas, το πραξιακό διάγραμμα, τη σύμβαση και το σημειωτικό τετράγωνο. Η ανάλυση με τη βοήθεια αυτών των μεθοδολογικών προτύπων επιχειρεί να εντοπίσει: α) τις διαμετρικά αντίθετες αντιλήψεις της Νέας Γυναίκας από τον κοινωνικό της περίγυρο, β) τη μοναξιά και την αποξένωση στην οποία την ωθεί το εχθρικό αυτό περιβάλλον και γ) την πορεία της προς τη συνειδητοποίηση της βούλησής της για την απελευθέρωσή της από αυτόν.

Στο τρίτο κεφάλαιο, το κείμενο επανεξετάζεται με οδηγό την οπτική της Judith Butler σε αυτό που σχετίζεται με την επιτελεστικότητα των φύλων. Έπειτα από μια συνοπτική περιγραφή των θέσεων της θεωρίας αυτής, επιχειρείται: α) η ανίχνευση των στερεοτύπων που υποδηλώνονται στο έργο πίσω από την φαινομενική φυσικότητα των έμφυλων ρόλων, β) η αποκάλυψή τους ως μηχανισμούς διαιώνισης του πατριαρχικού status quo, γ) ο εντοπισμός των συμπεριφορών και πράξεων των δραματικών προσώπων που συνιστούν μορφές έμφυλης βίας εναντίον της Έλεν και δ) η ανάδειξη του εν ζωή θανάτου της, ως αποτέλεσμα της βίας αυτής.

Τέλος, ως αποτέλεσμα της μελέτης του *Machinal* με άξονα την επικέντρωσή μας στα τρία προηγούμενα κεφάλαια, είναι ο σχεδιασμός και το ανέβασμα της διασκευής του έργου με τίτλο «Η Δεύτερη Δολοφονία»<sup>2</sup> και αποτελεί το τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής. Στο κεφάλαιο αυτό, ο εν ζωή θάνατος της Νέας Γυναίκας ερμηνεύεται ως μια συμβολική δολοφονία από το συλλογικό υποκείμενο της

---

<sup>2</sup> Η παράσταση είναι διαθέσιμη στο link <https://drive.google.com/file/d/16BqXe-iQzL0Dc1cvXl1i9KozNPSHnle/view?usp=sharing>.

πατριαρχίας. Με βάση τη θέση αυτή, δημιουργείται το κείμενο της διασκευής, το οποίο αντλεί υλικό από σύγχρονα θεατρικά και λογοτεχνικά κείμενα και μαρτυρίες γυναικών-θυμάτων έμφυλης βίας<sup>3</sup>. Στόχος της διασκευής είναι α) να πλησιάσει το *Machinal* στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, β) να κάνει ορατή τη συμβολική δολοφονία της Έλεν στην αναγνώστρια/θεατή, και γ) να την προβληματίσει για το ζήτημα της κακοποίησης των γυναικών που παραμένει φλέγον μέχρι και σήμερα.

---

<sup>3</sup> Χρησιμοποιούνται α) τα θεατρικά έργα: *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς* του M. McDonagh, *Η Κυρά της Θάλασσας* του H. Ibsen, *Ένα Ονειρόδραμα* του A. Strindberg, β) τα λογοτεχνικά κείμενα *The Yellow Wallpaper* της C. Perkins Gilman, *The Perks Of Being A Wallflower* του S. Chbosky, *Η Φόνισσα* του A. Παπαδιαμάντη, *Toradora!* του Takemiya Y. γ) μαρτυρίες γυναικών δημοσιογράφων που συμμετείχαν σε έρευνα της ηλεκτρονικής εφημερίδας Balkan Insight (Stamatoukou 2022α) και συνέντευξη της Έλλης Στάη στο δελτίο ειδήσεων γνωστού καναλιού, η οποία αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα της εφημερίδας *Τα Νέα* στις 20.1.2021 (Τα Νέα 2021).

# Κεφάλαιο 1

## *Machinal*, ο Εξπρεσιονιστικός Παλμογράφος της Γυναικείας Ταυτότητας στην Αμερική των '20s

Το *Machinal* της Sophie Treadwell γράφτηκε το 1928 στον απόηχο της δίκης και εκτέλεσης της Ruth Snyder, η οποία δολοφόνησε τον σύζυγό της με τη βοήθεια του εραστή της, Judd Gray (Dickey 1999: 71-72). Έχοντας ως αφετηρία την υπόθεση της Snyder, το έργο δραπετεύει από την πραγματικότητα της δίκης για να ξεδιπλώσει την ιστορία της Έλεν, «μιας συνηθισμένης νεαρής γυναίκας, μιας οποιασδήποτε γυναίκας» (Τρέντγουελ 2023: 3) η οποία έρχεται αντιμέτωπη και τελικά εξοντώνεται από το ανδροκρατούμενο, βιομηχανοποιημένο κοινωνικό πλαίσιο του έργου.

Στο *Machinal* η δραματουργός δεν παρουσιάζει μια εξωτερική πραγματικότητα αλλά φιλτράρει τα γεγονότα μέσα από τη ματιά της γυναίκας αυτής, διεισδύει στον εσωτερικό της κόσμο και επιτρέπει στην αναγνώστρια/θεατή να αντιληφθεί την αποπνικτική της ζωή. Ξεφεύγει, έτσι, από τη σφαίρα του ρεαλισμού και εισέρχεται στη σφαίρα του εξπρεσιονισμού (Barlow 1993: viii). Ο εξπρεσιονισμός από την αρχή της εμφάνισής του στη Γερμανία είχε ως σκοπό να αποφύγει την παρουσίαση μιας εξωτερικής πραγματικότητας και να προβάλλει μια διαφορετική εκδοχή της, υπό την προσωπική ματιά του καλλιτέχνη. Στη θεατρική γραφή αποτέλεσε το αντίβαρο του ρεαλισμού και έδωσε έμφαση στην εσωτερική, ψυχολογική πραγματικότητα των χαρακτήρων (Cuddon 2013: 261-262), χρησιμοποιώντας στοιχεία υπερβολής, παραμόρφωσης, υπαινικτικού συμβολισμού, και ονειρικών ή εφιαλτικών εικόνων (Dickey 1999: 70). Το *Machinal*, όπως και τα έργα άλλων Αμερικανών συγγραφέων (O' Neill, Rice, Lawson), φέρει το αποτύπωμα του αμερικανικού εξπρεσιονισμού, με πιθανή

πηγή έμπνευσης μια ειρωνική ανάγνωση της θεωρίας της έκφρασης του Curry<sup>4</sup> (Walker 2005: 222). Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των έργων είναι η εστίαση στον εσωτερικό κόσμο του δραματικού προσώπου που αντιτίθεται και συγκρούεται με τον ρηχό, μονότονο και μηχανικό περίγυρό του. Τα έργα αυτά αντανακλούν το άγχος των δημιουργών τους για την επίδραση των τεχνολογικών μέσων στη ζωή και στην τέχνη (Walker 2005: 2), για αυτό και ταυτίζουν την τεχνολογία με την αιτία της εσωτερικής δυσαρμονίας του (αντι-)ήρωα. Επιπλέον, χρησιμοποιούν ποικίλα γλωσσικά στοιχεία, όπως επαναλαμβανόμενους διαλόγους, αλλά και παραγλωσσικά στοιχεία, όπως μηχανικούς θορύβους και μουσική κακοφωνία, για να αποδιαρθρώσουν τη θεατρική γλώσσα (Miller 2007: 201) και τελικά να «προσεγγίσουν όσο γίνεται περισσότερο την αλήθεια» (Ουίλλιαμς 2011: 4)<sup>5</sup>. Κατά τον ίδιο τρόπο, η συγγραφέας του *Machinal* χρησιμοποιεί γλωσσικά και παραγλωσσικά τεχνάσματα για να φτάσει στην εσωτερική αλήθεια της Έλεν. Έτσι, διαπιστώνεται η επεισοδιακή δομή του κειμένου και η αποσύνθεση της γλώσσας μέσα από επαναλαμβανόμενα λεκτικά μοτίβα, στακάτο μηχανικούς διαλόγους, κατάργηση του συντακτικού κατά σημεία και ιδιαίτερη χρήση των σημείων στίξης στους μονολόγους. Παράλληλα, η διανομή των ρόλων με βάση την ιδιότητα ή το επάγγελμά τους (και η αντίστοιχη αποφυγή χρήσης κανονικών ονομάτων) αλλά και η χρήση ρόλων που φαίνονται αλλά δεν ακούγονται, και αντιστρόφως ρόλων που ακούγονται αλλά δεν φαίνονται («φωνές εκτός σκηνής» (σελ. 4), «χαρακτήρες στο φόντο» (σελ. 5)), επεκτείνουν τους υπαινιγμούς της δράσης σε έναν κόσμο που υπερβαίνει το έργο και πλησιάζει την αναγνώστρια/θεατή (Dickey 1999: 115). Τέλος, οι σκηνοθετικές οδηγίες για έντονες εναλλαγές φωτός-σκοταδιού και για ένα κακόφωνο, μηχανικό ηχοτοπίο που εναλλάσσεται με μουσικές τζαζ, συντελούν στη δημιουργία ατμόσφαιρας, επιδρούν συναισθηματικά (Τρέντγουελ 2023: 3) στην αναγνώστρια/θεατή και την εισάγουν στον ψυχικό κόσμο της Έλεν.

---

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τη θεωρία της έκφρασης του Curry, η επικοινωνία δεν επιτελείται μόνο μέσω της φωνής, αλλά μέσω μιας ολόκληρης σωματικής διαδικασίας που προϋποθέτει τον τέλειο συντονισμό τριών γλωσσών του σώματος: της λεκτικής, της φωνητικής και της παντομιμητικής. Στο πλαίσιο των ολοένα και αναπτυσσόμενων τεχνολογιών της επικοινωνίας, η θεωρία αυτή εξελίχθηκε σε κίνημα που ανήγαγε τις παραστατικές τέχνες σε μέσο υπέρβασης της αποξένωσης που προκάλεσε η μοντερνικότητα (Walker 2005: 5). Το κίνημα αυτό χρησιμοποίησε τεχνικές παρόμοιες με του εξπρεσιονισμού. Η ειρωνική ανάγνωση της θεωρίας αυτής αναφέρεται στη δυσαρμονία που προκαλεί στην Έλεν ο αποσυντονισμός των τριών γλωσσών στο *Machinal*, σε αντίθεση με τον απαιτούμενο για την θεωρία της έκφρασης συντονισμό τους (Walker 2005: 222).

<sup>5</sup> Από τις «Σημειώσεις για την Παράσταση» στο έργο *To Γυάλινο Θηριοτροφείο* του Τέννεση Ουίλλιαμς. Πρόκειται για μετάφραση της Άννας Παύλου στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Θεατρικές Σπουδές» του Ανοιχτού Πανεπιστημίου Κύπρου το 2011.

Βέβαια, το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει δυο σημαντικές διαφορές σε σχέση με τα άλλα αμερικανικά εξπρεσιονιστικά έργα. Αφενός, αποκρύπτει από τη σκηνή τα κομβικά γεγονότα στη ζωή της πρωταγωνίστριας (όπως την πρόταση γάμου, τον βιασμό, τη γέννηση της κόρης της), και εστιάζει μόνο στο πριν ή στο μετά αυτών, αφήνοντας τη φαντασία της αναγνώστριας/θεατή να τα ανασυνθέσει στις σιωπές και στα σκοτάδια του κειμένου/παράστασης. Αφετέρου, χρησιμοποιεί τα εξπρεσιονιστικά μέσα, όχι απλά για να δηλώσει τη δυσαρμονία και πάλη του εαυτού με τους μοντέρνους καιρούς, αλλά για να ανοίξει τον διάλογο για μια φεμινιστική προσέγγιση των κοινωνικών μηχανισμών, οι οποίοι συχνά περιορίζουν την ελευθερία της γυναίκας και την εξαναγκάζουν σε βίαιες, παράνομες συμπεριφορές (Miller 2007: 202). Με τον τρόπο αυτό, η Sophie Treadwell θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας και καταπίεσης της γυναίκας στην Αμερική των αρχών του 20ού αιώνα. Μια προσεκτική ματιά στις κοινωνικοοικονομικές μεταβολές της εποχής, καθώς και στη ζωή της συγγραφέα και την προσωπική της ενασχόληση με την υπόθεση της Ruth Snyder μας δίνει πολύτιμες πληροφορίες για την προβολή του ζητήματος στο εξεταζόμενο έργο.

## **1.1 Οι Δοσμένες Συνθήκες για τη Γυναίκα των 20's**

Στις αρχές του 20ού αιώνα η Αμερική γενικότερα, και η συγγραφέας του *Machinal* ειδικότερα, έγιναν μάρτυρες μεγάλων αλλαγών σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Η βιομηχανική επανάσταση, η εδραίωση της μαζικής παραγωγής και του καταναλωτισμού, το ξέσπασμα και οι συνέπειες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και το κίνημα των σουφραζετών ήταν γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία της Αμερικής και την πορεία της δραματουργού. Υπό τις περίπλοκες αυτές συνθήκες γεννήθηκαν και εξελίχθηκαν δυο νέα πρότυπα γυναίκας, η «Νέα Γυναίκα»<sup>6</sup> και η Flapper. (López-Rodríguez 2015: 178).

### **1.1.1 Η Νέα Γυναίκα και η Flapper**

Ο όρος «Νέα Γυναίκα» περιγράφει εκείνες τις γυναίκες που ζούσαν μια ανεξάρτητη, ασυνήθιστη για τα τότε δεδομένα, ζωή. Η Νέα Γυναίκα ήταν γνωστή για την ευγενική απροθυμία της να παντρευτεί (Israel 2003: 106), ενώ, αν τελικά επέλεγε τον γάμο, δεν

---

<sup>6</sup> Στο Κεφάλαιο 1 της παρούσας διατριβής ο όρος «Νέα Γυναίκα» αναφέρεται στην αμερικανική ορολογία «New Woman» που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τις ανεξαρτητοποιημένες γυναίκες των αρχών του 20ού αιώνα στην Αμερική, και όχι στο *dramatis persona* της Νέας Γυναίκας (Young Woman) που εμφανίζεται στο *Machinal* στη μετάφραση του Γ. Δεπάστα.

παρέμενε προσκολλημένη στο νοικοκυριό και τη φροντίδα των παιδιών, αλλά διεκδικούσε μια ζωή για τον εαυτό της. Έκανε την εμφάνισή της στο πανεπιστήμιο, στον χώρο εργασίας και τον αθλητισμό, και μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις έγινε ευρέως γνωστή για την καριέρα της (Gourley 2008: 11, 21-26). Με την καθιέρωση της 19ης τροπολογίας ως ομοσπονδιακού νόμου (1920), έκανε την είσοδό της και στον τομέα της πολιτικής, αποκτώντας επίσημα δικαίωμα ψήφου (Gourley 2008: 11, 33).

Η πιο τολμηρή εκδοχή της Νέας Γυναίκας, η Flapper<sup>7</sup>, εμφανίστηκε τη δεκαετία του '20 μέσα σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης των τότε αξιών και ιδανικών, και μπορεί να αναγνωριστεί στο πρόσωπο της τηλεφωνήτριας του *Machinal*. Η flapper επεδίωκε πλήρη απελευθέρωση από τα κοινωνικά στερεότυπα (McKenna 2023), αψηφούσε τα πρότυπα θηλυκότητας και τις βικτοριανές αρετές, και αναζητούσε απολαύσεις που μέχρι τότε δεν προορίζονταν για τη γυναίκα. Οδηγούσε αυτοκίνητο, διασκεδάζε στα speakeasies, χόρευε, κάπνιζε, φλέρταρε και διατηρούσε δεσμούς με το άλλο φύλο (Gourley 2008: n1, 11· López-Rodríguez 2015: 180-182). Την εμφάνισή της συνέθεταν φορέματα σε ευθεία γραμμή χωρίς κορσέ, πολύ έντονο μακιγιάζ προσώπου και κοντό κούρεμα σε στιλ bob. (Gourley 2008: 60-62· Israel 2003: 117· López-Rodríguez 2015: 180-182).

Όπως και στο *Machinal*, αν και φαινομενικά η flapper και η Νέα Γυναίκα είχαν καταφέρει να χειραφετηθούν και να εξισωθούν με τους Αμερικανούς άντρες απέναντι στην πολιτεία, η ανδροκρατούμενη κοινωνία αποδείκνυε το αντίθετο (Freedman 1974: 379-380· Gourley 2008: 33-34). Υπήρχε φόβος ότι η ανεξαρτησία της γυναίκας και η απέκδυση των προτύπων ευαισθησίας και θηλυκότητας θα προκαλούσε αναταραχές στην τάξη πραγμάτων και θα οδηγούσε την οικογένεια – τον πυρήνα της αμερικανικής κοινωνίας – στην καταστροφή (Freedman 1974: 378· López-Rodríguez 2015: 180-182, 185). Η κοινωνία του '20 είχε αποδεχτεί ως έναν βαθμό την είσοδο της γυναίκας στους ανδροκρατούμενους χώρους, ωστόσο δεν αποδεχόταν την κοινωνική αλλαγή που αυτή προμήνυε (Gordon 1987: 221). Το καλύτερο επάγγελμα για τη γυναίκα εξακολουθούσε να θεωρείται το νοικοκυριό/professional homemaking, ενώ η flapper θεωρήθηκε ενδιάμεσο στάδιο στη ζωή της γυναίκας, με τελικό προορισμό το σπίτι και την

---

<sup>7</sup> Το ρήμα flap, από το οποίο προέρχεται η λέξη flapper, σημαίνει χτυπώ ελαφρά, ανεμίζω, φτεροκοπώ, πλαταγίζω, πανικοβάλλομαι. Η λέξη flapper μεταφράζεται στην ελληνική ως κοριτσόπουλο (λαϊκή πεπαλαιωμένη) (Stavropoulos 1998: 224). Για την παρούσα διατριβή έχει αποφασιστεί η χρήση του αρχικού αμερικανικού όρου, καθώς η ελληνική μετάφραση δεν ανταποκρίνεται στο ακριβές νόημά του.

οικογένεια (Freedman 1974: 378-379· Gourley 2008: 35-37). Η αξία της γυναίκας ήταν εξαρτημένη από την απόκτηση συζύγου, και οι ανύπαντρες, οικονομικά ανεξάρτητες γυναίκες περιθωριοποιούνταν, κατακρίνονταν ως ομοφυλόφιλες (Gordon 1987: 225-226) ή ονομάζονταν γεροντοκόρες και αποτελούσαν παράδειγμα προς αποφυγή (Gourley 2008: 36 λεζάντα). Στα φτωχότερα στρώματα, στα οποία ανήκει και η Έλεν της Treadwell, οι γυναίκες δε δούλευαν για να φέρουν την κοινωνική αλλαγή, αλλά για να επιβιώσουν. Με το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την επιστροφή των στρατιωτών, πολλές γυναίκες έχαναν ή εγκατέλειπαν τις δουλειές τους (López-Rodríguez 2015: 179), ενώ αυτές που παρέμειναν στον χώρο εργασίας σε «γυναικείες» εργασίες (υπηρέτριες, μαγείρισσες, γραμματείς-στενογράφοι) (Israel 2003: 93) υπέμεναν διακρίσεις στην πρόσληψη, τον μισθό και την προαγωγή (Freedman 1974: 393· Gourley 2008: 33-34).

### **1.1.2 Η Περίπτωση των Sob Sisters**

Ιδιαίτερο επάγγελμα με σύνθετο αντίκτυπο στον τρόπο πρόσληψης της γυναικείας ταυτότητας ήταν το επάγγελμα της Sophie Treadwell, η δημοσιογραφία. Αν και ο Τύπος κατέκρινε το νέο πρότυπο γυναίκας με ποικίλα άρθρα (Freedman 1974: 375, Yellis 1969: 45), χρησιμοποίησε το γυναικείο κοινό με σκοπό την αύξηση του πελατολογίου του (Lutes 2011: 346). Απευθυνόμενος στη γυναίκα καταναλώτρια-Mrs. Consumer (Gourley 2008: 31, 37, 41-42, 50), τροποποίησε το περιεχόμενο της εφημερίδας και άρχισε να προσλαμβάνει ολοένα και περισσότερες γυναίκες δημοσιογράφους (López-Rodríguez 2015: 183-184) για να προσεγγίσει πιο στοχευμένα το νέο αυτό κοινό.

Αρχικά, οι γυναίκες δημοσιογράφοι ασχολήθηκαν με παραδοσιακά γυναικεία θέματα, όπως μόδα και μαγειρική. Στοχεύοντας στο συναισθηματικό κενό που προκαλούσε η προσκόλληση στο νοικοκυριό, κλήθηκαν να διεγείρουν το συναίσθημα των αναγνωστριών τους γράφοντας για ιστορίες και σκάνδαλα κίτρινου τύπου (López-Rodríguez 2015: 183-184). Αυτή η σύνδεση της γυναικείας γραφής με το συναίσθημα αποτέλεσε τόσο αιτία υποτίμησης του γυναικείου φύλου όσο και ευκαιρία για την είσοδό του σε μέχρι τότε ανδροκρατούμενες δημοσιογραφικές θεματολογίες (Lutes 2018: 65, 67). Η αρχή έγινε στη δίκη του Harry Kendall Thaw για τη δολοφονία του Stanford White, παλιού δεσμού της γυναίκας του, Evelyn Newsbit Thaw. Η Evelyn αποδείχτηκε κομβικό έως πρωταγωνιστικό πρόσωπο στην εξέλιξη της δίκης (Lutes 2018: 68-69), και ο Τύπος, θέλοντας να κάνει την οπτική της πιο προσιτή στο κοινό,



έδωσε βήμα σε τέσσερις γυναίκες δημοσιογράφους να καλύψουν με κάθε λεπτομέρεια το δικαστικό γίγνεσθαι. Η δίκη προκάλεσε μεγάλη αίσθηση, όχι μόνο για την ύπαρξη του ερωτικού τριγώνου, αλλά και για την πρωτοφανή συμμετοχή των γυναικών δημοσιογράφων, οι οποίες έγιναν αντικείμενο θέασης για τους παρευρισκόμενους (López-Rodríguez 2015: 184· Lutes 2018: 66).

Το κατόρθωμα των γυναικών αυτών επισκιάστηκε από την καθιέρωση του τίτλου «sob sisters» που τους αποδόθηκε άμεσα (López-Rodríguez 2015: 185). Ο όρος αναφερόταν στον έντονο συναισθηματισμό των περιγραφών τους – που θύμιζε την τετριμμένη γραφή του μελοδράματος – και είχε σκοπό να υποβιβάσει την επαγγελματικότητά τους, να δείξει την έλλειψη αντικειμενικής κρίσης και απειρία τους σε σχέση με τους άνδρες δημοσιογράφους, και να υπονοήσει την κατασκευή ψεύτικων δακρύων με σκοπό το κέρδος (López-Rodríguez 2015: 186· Lutes 2018: 66). Πολλοί άντρες δημοσιογράφοι της περιόδου αυτής χρησιμοποιούσαν τον ίδιο συναισθηματικό τρόπο γραφής, ωστόσο ο όρος «sob sisters» στιγμάτισε αποκλειστικά τις γυναίκες (Lutes 2018: 66), υποκρύπτοντας τον ίδιο φόβο με τους όρους flapper και Νέα Γυναίκα.

## **1.2 Sophie Treadwell, μια Πραγματικά Νέα Γυναίκα**

Ανάμεσα στις sob sisters που ανατάραξαν τον ανδροκρατούμενο δικαστικό χώρο ήταν και η Sophie Treadwell. Γεννημένη στις 3 Οκτωβρίου του 1885, μεγάλωσε στο Stockton της California μαζί με την οικογένειά της (Dickey 1999: 66· Marshall (επιμ.) 2010: 5). Υπό την απουσία του πατέρα της, που τους εγκατέλειψε όταν εκείνη ήταν έξι χρονών, έζησε ανάμεσα σε δυο αντίθετες μητρικές φιγούρες: τη μητέρα της, που παρέμενε εξαρτημένη και προσκολλημένη στον άντρα της, και τη γιαγιά της, μια δυναμική γυναίκα που διαχειριζόταν την 150 στρεμμάτων κτηνοτροφική ιδιοκτησία της (Oziblo and Dickey (επιμ.) 2008: 97). Μεγαλωμένη σε αυτό το ιδιαίτερο οικογενειακό περιβάλλον, η Sophie Treadwell εξελίχθηκε σε μια πραγματική Νέα Γυναίκα που διεκδίκησε μια ζωή που θα όριζε εκείνη.

Η δραματουργός σπούδασε τη γαλλική γλώσσα στο Πανεπιστήμιο Μπέρκλεϋ της Καλιφόρνια, ενώ παράλληλα έκανε τα πρώτα της βήματα στο θέατρο και τη δημοσιογραφία. Την ίδια περίοδο εμφάνισε συμπτώματα νευρικής διαταραχής, και κατά τον τελευταίο χρόνο φοίτησής της κατέρρευσε ψυχικά για πρώτη φορά (Dickey 1999: 67· Oziblo and Dickey (επιμ.) 2008: 99-100). Η επόμενη κατάρρευσή της συνέβη

λίγους μήνες μετά τον γάμο της με τον αθλητικό συντάκτη William O. McGeehan. Η συγγραφέας έτρεφε τεράστιο σεβασμό γι' αυτόν (Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 99-100), ωστόσο από την αρχή της κοινής τους ζωής την απασχολούσε το ζήτημα απώλειας της γυναικείας ταυτότητας μέσα στον γάμο, το οποίο διέκρινε και στη μητέρα της. Τον προβληματισμό της ίσως ενέτειναν τα υποκοριστικά που της είχε προσδώσει εκείνος, όπως το μειωτικό «my little girl», αλλά και ο εγκλεισμός της σε σανατόριο με πρωτοβουλία του ίδιου (Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 100).

Η Sophie Treadwell τάχθηκε έμπρακτα υπέρ της χειραφέτησης των γυναικών σε όλη της τη ζωή. Στήριξε το κίνημα των σουφραζετών και τη σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών, και συμμετείχε στον οργανισμό υπέρ των γυναικείων δικαιωμάτων Lucy Stone League, από τον οποίο υιοθέτησε τη θέση: «Το όνομά μου είναι το σύμβολο της ταυτότητάς μου και δεν πρέπει να χαθεί»<sup>8</sup> (Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 101). Υπέγραφε σχεδόν πάντα τα κείμενά της με το δικό της επώνυμο και όχι με του συζύγου της, ενώ όπως και άλλες Νέες Γυναίκες, έμενε κατά καιρούς σε ξεχωριστό διαμέρισμα από τον άντρα της, και διατηρούσε για λίγα χρόνια παράλληλο δεσμό με τον ζωγράφο Maynard Dixon (Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 101-102).

Στη θεατρική της πορεία έγραψε 39 έργα και πολυάριθμα διηγήματα φαντασίας και νουβέλες, ενώ δεν σταμάτησε να γράφει μέχρι το τέλος της ζωής της (Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 93, 145). Την ενδιέφερε περισσότερο «το πώς της συγγραφής παρά το τι του θεατρικού έργου» (Dickey 1999: 68)<sup>9</sup>. Αρχικά, πειραματίστηκε με νέες φόρμες και στιλ, ενώ αργότερα ακολούθησε περισσότερο τη δομή του well-made play, με εξαίρεση τα εξπρεσιονιστικά *Machinal* και *Intimations for Saxophone* (Dickey 1999: 67· Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 94, 154, 168-169). Μετά το πέρασμά της από τους Provincetown Players<sup>10</sup>, όπου ήταν η πρώτη γυναίκα που ανέλαβε τον ατομικό έλεγχο της παραγωγής, η Treadwell απευθύνθηκε σε πιο εμπορικό κοινό. Επτά από τα έργα της

<sup>8</sup> Μετάφραση από την υπογράφουσα. Παρατίθεται εδώ το αρχικό κείμενο όπως αναφέρεται στο «Part II: Sophie Treadwell: Life and Ideas» του *Susan Glaspell and Sophie Treadwell: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*: «My name is the symbol for my identity and must not be lost» (Oziewblo and Dickey (επιμ.) 2008: 101).

<sup>9</sup> Μετάφραση από την υπογράφουσα μέρους της φράσης «I have been interested in the HOW of writing rather than the WHAT of a play», την οποία ανέφερε η συγγραφέας σε μια από τις διαλέξεις της. Η φράση μεταφέρθηκε ακέραιη σε εισαγωγικά στο «The Expressionist Moment: Sophie Treadwell» του *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*.

<sup>10</sup> Οι Provincetown Players αποτελούνταν από ανθρώπους διαφορετικού κοινωνικού και θρησκευτικού υπόβαθρου που ήθελαν να στηρίξουν καλλιτεχνικές καινοτομίες και να εναντιωθούν στον συντηρητισμό και τις αρχές του καπιταλισμού, όπως οι Eugene O' Neil και Susan Glaspell. Ιδρύθηκαν επίσημα το 1916 στο Provincetown της Μασαχουσέτης, ενώ ανέβαζαν παραστάσεις από το 1915 (Barlow (επιμ.) 2009 2-3).

έκαναν πρεμιέρα στο Broadway, ωστόσο δεν κατάφεραν – πλην του *Machinal* – να συγκινήσουν τον κόσμο του, ο οποίος τα έκρινε εκτός εποχής ή φτωχά σε πλοκή (Oziewlo and Dickey (επιμ.) 2008: 93, 135, 140, 143). Η δραματουργός ήταν απογοητευμένη από το εμπορικό θέατρο επειδή δεν έδινε περιθώριο πειραματισμού ούτε στους συγγραφείς ούτε στους ηθοποιούς και επειδή επέβαλε αλλαγές στα έργα για την αύξηση της εμπορικότητάς τους. Για εκείνην ο συγγραφέας ήταν η δημιουργική δύναμη του θεάτρου (Dickey 1999: 68-69) και, όπως είχε πει, είχε «κουραστεί να βλέπ[ει] τα έργα [της] να μένουν στα ράφια μόνο και μόνο επειδή είναι διαφορετικά – επειδή δεν είναι ίδια με των υπολοίπων»<sup>11</sup> (Oziewlo and Dickey (επιμ.) 2008: 109). Αργότερα, καθώς τα τελευταία έργα της δε λάμβαναν το επιθυμητό αντίκρισμα, στράφηκε σε έργα φαντασίας. Αποσύρθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '60 στην Αριζόνα, όπου και έζησε μέχρι το τέλος της ζωής της (Oziewlo and Dickey (επιμ.) 2008: 109).

Πέρα από τη θεατρική της δραστηριότητα, η Sophie Treadwell έγινε σεβαστή στο αναγνωστικό κοινό και ως δημοσιογράφος λόγω του τρόπου γραφής της. Ήταν μια από τις πρώτες γυναίκες που έγιναν πολεμικές ανταποκρίτριες στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και όταν, εξαιτίας του φύλου της, δεν της επιτράπηκε να βρεθεί στην πρώτη γραμμή του πολέμου, παρέμεινε στην Ευρώπη για να καταγράψει τις συνέπειές του, τις οποίες συγκέντρωσε στο άρθρο «Women in Black» (Oziewlo and Dickey (επιμ.) 2008: 101-102). Υπήρξε ανταποκρίτρια στο Μεξικό κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ ξεχώρισε για τη συνέντευξη που πήρε από τον Pancho Villa<sup>12</sup>, και για τη σειρά άρθρων της με θέμα τις άστεγες γυναίκες, για τις ανάγκες των οποίων δούλεψε ως stunt reporter<sup>13</sup>, υποδύομενη η ίδια την άστεγη (Barlow 1993: viii).

---

<sup>11</sup> Μετάφραση από την υπογράφοσα. Παρατίθεται εδώ το αρχικό κείμενο από το κεφάλαιο «Part II: Sophie Treadwell: Life and Ideas» του βιβλίου *Susan Glaspell and Sophie Treadwell: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*: «I am tired of plays standing on my shelves just because they are different – just because they are not like other people's plays» (Oziewlo and Dickey (επιμ.) 2008: 107).

<sup>12</sup> Ο Pancho Villa (Doroteo Arango – 1878-1923) ήταν Μεξικανός επαναστάτης και αρχηγός του δικού του στρατού ανταρτών. Έπαιξε κομβικό ρόλο στην επανάσταση εναντίων του Porfirio Diaz (1910) και του δικτάτορα Victoriano Huerte (1913), ενώ υπήρξε κυβερνήτης της πολιτείας Chihuahua (1914-1915). Μετά από μακροχρόνια, πολυτάραχη πολιτική δραστηριότητα, δολοφονήθηκε μέσα στο αμάξι του κατά τη διάρκεια ανταλλαγής πυρών (Wallenfeldt 2023).

<sup>13</sup> Το stunt reporting ήταν είδος δημοσιογραφίας του λαϊκού τύπου στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γυναίκες δημοσιογράφοι μεταμφιέζονταν για να κάνουν κρυφό ρεπορτάζ σε περιθωριοποιημένους χώρους της κοινωνίας, με κίνδυνο της σωματικής και ψυχικής τους ακεραιότητας. Πρώτη stunt reporter ήταν η Nellie Bly, που με το άρθρο «Ten Days in a Madhouse» για το φρενοκομείο στο Blackwell's Island στη Νέα Υόρκη, άνοιξε τον δρόμο για την καριέρα όλων των stunt reporters (Lutes 2018: 12-13).

### 1.3 Η Υπόθεση της Ruth Snyder

Με τη δημοσιογραφική της ιδιότητα η Sophie Treadwell ανέλαβε την κάλυψη δικαστικών υποθέσεων που αφορούσαν γυναίκες κατηγορούμενες για φόνο. Η δραματουργός-δημοσιογράφος ανέδειξε με τα άρθρα της τον έντονο σεξισμό που υπέστησαν οι κατηγορούμενες από τους εμπλεκόμενους στη δίκη άντρες (αστυνομικούς, δικαστές, δικηγόρους, δημοσιογράφους), οι οποίοι αγνόησαν την κακοποίηση που υπέστησαν από τους συντρόφους τους, και τις θεώρησαν ένοχες όχι μόνο για τις δολοφονίες που διέπραξαν, αλλά κυρίως για την ηθική τους, που παρέκκλινε από τα πατριαρχικά πρότυπα της καλής συζύγου και νοικοκυράς (López-Rodríguez 2011: 73-74· Lutes 2018: 12-13). Από προσωπικό της ενδιαφέρον παρακολούθησε και την εκδίκηση της υπόθεσης Snyder-Gray (Lutes 2011: 348), υπόθεση που αποτέλεσε την έμπνευση για το *Machinal*. Τον Μάρτιο του 1927 η Ruth Snyder, νοικοκυρά από το Long Island, και ο εραστής της, Judd Gray, δολοφόνησαν τον σύζυγό της και καλλιτεχνικό συντάκτη του περιοδικού «Motor Boating Magazine», Albert Snyder (Dickey 1999: 71· López-Rodríguez 2015: 187, 189). Η Snyder ισχυρίστηκε πως δύο μεγαλόσωμοι Ιταλοί εισέβαλαν στο σπίτι τους (Ramey 2004: 625) και την χτύπησαν αφήνοντάς την αναίσθητη, και πως, όταν συνήλθε, βρήκε τον άντρα της δεμένο και νεκρό. Ωστόσο, υπήρχαν πολλά στοιχεία που αποδείκνυαν ότι η ιστορία της ήταν ψευδής (όπως η απουσία τραύματος στο κεφάλι της, αντικείμενα που τη συνέδεσαν με τον Gray, ένα πλαστογραφημένο έγγραφο ασφάλισης που την έκανε κληρονόμο χιλιάδων δολαρίων σε περίπτωση τυχαίου θανάτου του συζύγου) (López-Rodríguez 2015: 187· White 1928α: 2). Οι δύο εραστές συνελήφθησαν άμεσα, παραπέμφθηκαν σε δίκη που διήρκεσε 3 εβδομάδες (Απρίλιος-Μάιος 1927) και κρίθηκαν ένοχοι. Καταδικάστηκαν σε θάνατο στην ηλεκτρική καρέκλα και εκτελέστηκαν στις 12 Ιανουαρίου του 1928 ύστερα από τις αποτυχημένες προσπάθειες των δικηγόρων τους για έφεση (Ramey 2004: 625· 1928α: 2).

Όπως ακριβώς και στο *Machinal*, ήταν ιδιαίτερα εμφανής ο σεξιστικός τρόπος αντιμετώπισης της γυναίκας θύτη από τους δικαστικούς. Παρά το γεγονός ότι και οι δύο εραστές είχαν οικογένεια και παιδιά (White 1928β: 2) και διώχτηκαν νομικά για το ίδιο έγκλημα, η Ruth Snyder αντιμετώπιζε κατηγορίες για ανηθικότητα λόγω μοιχείας και για παραμέληση παιδιού και συζύγου (López-Rodríguez 2015: 190). Τα αποδεικτικά στοιχεία συναισθηματικής και σωματικής κακοποίησης της ίδιας και του παιδιού από τον σύζυγό της φαίνεται ότι δεν έπαιξαν ρόλο στην απόφαση των ενόρκων, οι οποίοι

ήταν αποκλειστικά άντρες (Dickey 1999: 71). Μάλιστα, τόσο η γραμμή υπεράσπισης όσο και η γραμμή κατηγορίας χρησιμοποίησαν στις αγορεύσεις τους το σεξιστικό δίπολο παρθένας (και κατ' επέκταση αθώας)/πόρνης (και κατ' επέκταση ένοχης) (Strand 1992: 166), που στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να αναχθεί στο δίπολο παραδοσιακής νοικοκυράς/μοντέρνας γυναίκας-flapper. Ο δικηγόρος υπεράσπισης παρουσίαζε την κατηγορούμενη ως στοργική μητέρα και καλή σύζυγο που δεν είχε δική της θέληση αλλά ακολουθούσε τις αποφάσεις του Gray. Αντίθετα, ο κατήγορος την παρουσίαζε ως ελκυστική γυναίκα με πολλές κοινωνικές δραστηριότητες, μια ξελογιάστρα που μπόρεσε μέσω της σεξουαλικότητάς της να μαγέψει τον Gray και να τον κάνει υποχείριο της (Dickey 1999: 71· Strand 1992: 166).

Η υπόθεση Snyder-Gray απασχόλησε ιδιαίτερα την κοινή γνώμη πιθανότατα εξαιτίας της πρωτοφανούς σκληρότητας που επέδειξε η γυναίκα θύτης σε σχέση με την παραδοσιακή, λεπτεπίλεπτη γυναικεία φύση: 1.500 πολίτες παρευρίσκονταν καθημερινά στην αίθουσα του δικαστηρίου σε μια ατμόσφαιρα που θύμιζε Broadway (Lutes 2011: 347, 356), ενώ ακόμα μεγαλύτερο πλήθος μαζευόταν έξω από το κτίριο, όπου πωλούνταν συμβολικά αναμνηστικά (Ramey 2004: 625). Τα εξώφυλλα περιοδικών και εφημερίδων φρόντιζαν να παρουσιάσουν με εξαιρετική λεπτομέρεια το δικαστικό γίγνεσθαι (Strand 1992: 165-166) δείχνοντας την εχθρική τους στάση απέναντι στην Ruth Snyder, στην οποία απέδιδαν χαρακτηρισμούς όπως «The Bloody Blond», «The Marble Woman», «The Iron Widow», «Ruthless Ruth» (Lutes 2011: 356· Ramey 2004: 643), προσπαθώντας να εξηγήσουν το παράδοξο που παρουσίαζε. Αφενός ήταν η ανεξέλεγκτη θηλυκότητα και σεξουαλικότητά της που κατάφερε να υποτάξει τον εραστή της, και αφετέρου η ψυχραιμία της στη δίκη, ίσως απάθεια για μερικούς, που δε θύμιζε σε τίποτα συμπεριφορά γυναίκας (Lutes 2011: 351· Ramey 2004: 631, 637). Αυτό το «ιδιόμορφο δηλητηριώδες είδος της ανθρωπότητας»<sup>14</sup> (Ramey 2004: 637) ενέτεινε τον φόβο για το μέλλον της κοινωνίας, όπως χαρακτηριστικά εξέφρασε μια ανώνυμη απειλητική επιστολή προς το Εφετείο, απαιτώντας την παραδειγματική εκτέλεση της Snyder<sup>15</sup> (Ramey 2004: 631). Μέσα σε κλίμα αλλοφροσύνης ο Τύπος και

---

<sup>14</sup> Πρόκειται για μετάφραση από την υπογράφουσα της φράσης «a peculiar species of humanity» που χρησιμοποίησε ο δικηγόρος του Gray για να περιγράψει την Ruth Snyder στους ενόρκους. Η φράση αποτυπώθηκε σε άρθρο της «New York Times» και μεταφέρθηκε ακέραιη στο άρθρο «The Bloody Blonde and the Marble Woman: Gender and Power in the Case of Ruth Snyder» της Jessie Ramey (Ramey 2004: 637, 648 σημ. 68).

<sup>15</sup> Η επιστολή δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «New York Times» υπό τον τίτλο «Threat in Snyder Case». Παρατίθεται το αρχικό κείμενο:

το κοινό είχαν ήδη καταδικάσει την κατηγορούμενη πολύ πριν ακούσουν την επίσημη απόφαση του δικαστηρίου, γεγονός που περιγραφόταν ως «Trial by publication» και είχε κριθεί μερικά χρόνια νωρίτερα ως επικίνδυνο εμπόδιο στην απόδοση δικαιοσύνης<sup>16</sup> (Wigmore 1912: 668).

Μέσα σε μια περίοδο που οι γυναίκες προσπαθούσαν να βελτιώσουν τη ζωή τους, ο τρόπος διαχείρισης της υπόθεσης Snyder-Gray από τους εμπλεκόμενους φορείς επιβεβαίωσε την ορθότητα του πατριαρχικού status quo, λειτουργώντας υπέρ της διατήρησής του (Ramey 2004: 644). Πράγματι, ενώ και οι δύο κατηγορούμενοι κρίθηκαν ένοχοι και καταδικάστηκαν σε θάνατο, η Snyder ήταν η μόνη που διασύρθηκε επανειλημμένα από τον Τύπο (Ramey 2004: 642), χαρακτηρίστηκε ως αποτυχία-ανωμαλία του γυναικείου φύλου και αντιμετωπίστηκε με φόβο και σκληρότητα από την κοινή γνώμη. Το γεγονός αυτό πιθανότατα αντιλήφθηκε η Sophie Treadwell κατά τη διάρκεια της δίκης, όταν παρατηρούσε τους συναδέλφους της αλλά και τους δικηγόρους εν ώρα δράσης (López-Rodríguez 2015: 190-191). Η απάντησή της στην ανισότητα που αντίκρουσε δεν ήρθε μέσα από κάποιο άρθρο σε εφημερίδα, αλλά από το *Machinal*. Το έργο αποτελεί επιτομή των συνθηκών ζωής για τη γυναίκα της δεκαετίας του '20. Η Έλεν του έργου συναντά την έμφυλη ανισότητα και βία σε όλους τους τομείς της ζωής της, όπως την βίωσε η Ruth Snyder στον γάμο και στη δίκη της, και όπως την βίωσε η δραματουργός μέσα στην οικογένειά της, τον γάμο της, τον χώρο του θεάτρου και της δημοσιογραφίας.

---

«We will shoot you if you let that woman Snyder go free. She must be electrocuted. The public demands it. If she is not done away with, other women will do the same thing. She must be made an example of. We are watching out.

– “The Public”» (Ramey 2004: 631, 646 σημ.28).

<sup>16</sup> Ο δικηγόρος John. H. Wigmore ήταν από τους πρώτους νομικούς που κατέκριναν το φαινόμενο της εκδίκασης υποθέσεων από τον Τύπο και την κοινή γνώμη πριν την επίσημη απόφαση του δικαστηρίου (trial by publication) (Miller 2007: 151 σημ. 2), κάτι που σήμερα θα ονομάζαμε άτυπα λαϊκό δικαστήριο. Ο Wigmore υποστήριξε ότι μια τέτοια μέθοδος άσκησης δικαιοσύνης είναι επικίνδυνη και αποτελεί τροχοπέδη στην πραγματική απόδοση δικαιοσύνης, φέρνοντας ως παράδειγμα το λαϊκό δικαστήριο του Πόντιου Πιλάτου για τον Χριστό (Wigmore 1912: 668).

# Κεφάλαιο 2

## Προς μια Σημειολογική Ανάλυση του *Machinal*

Αν και η έμφυλη βία είναι διάχυτη στο θεατρικό της Treadwell, η ίδια η Νέα Γυναίκα<sup>17</sup> αδυνατεί να την αντιληφθεί. Φαίνεται από την αρχή του έργου ότι έχει συνηθίσει να δέχεται καθημερινά από τον περίγυρό της εντολές, απειλές και κατηγορίες, όχι όμως αγάπη. Δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στη ζωή που έχουν προσχεδιάσει γι' αυτήν, ενώ ζει την καθημερινότητά της «με μια πολύ μικρή επιφάνεια της συνείδησής της» (Τρέντγουελ 2023: 6), μπερδεμένη ανάμεσα στα όνειρά της και στη σκληρή πραγματικότητα. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου δείχνει να αμφισβητεί τον ίδιο της τον εαυτό, και να μην αντιλαμβάνεται συνειδητά τι είναι καλό και ωφέλιμο για την ίδια, ενώ οι μόνες ενδείξεις που έχει γι' αυτό είναι οι σωματικές της αντιδράσεις.

Μελετώντας προσεκτικά τις αλληλεπιδράσεις της με τον περίγυρό της μπορούν να αποσαφηνιστούν οι λόγοι και οι συνθήκες της σύγκρουσής της με τα πρόσωπα του έργου που τελικά την οδηγούν στη συζυγοκτονία και τη μετέπειτα εξόντωσή της. Για τον σκοπό αυτό έχει επιλεγεί η μελέτη του *Machinal* μέσα από συγκεκριμένα σημειωτικά εργαλεία του Greimas: το πραξιακό διάγραμμα ή μοντέλο δράσης τροποποιημένο κατά Ubersfeld, η σημειωτική σύμβαση και το σημειωτικό τετράγωνο.

### 2.1 Έλεν, το Απομονωμένο Υποκείμενο Δράσης του *Machinal*

Ο Α. J. Greimas, βασισμένος στη σκέψη του Γάλλου γλωσσολόγου Lucien Tesnière ότι «το στοιχειώδες εκφώνημα μπορεί να παρομοιαστεί με θέαμα» (Greimas 2005: 307), θεωρεί τη λειτουργία των βασικών συντακτικών μερών του λόγου ως τον ρόλο που

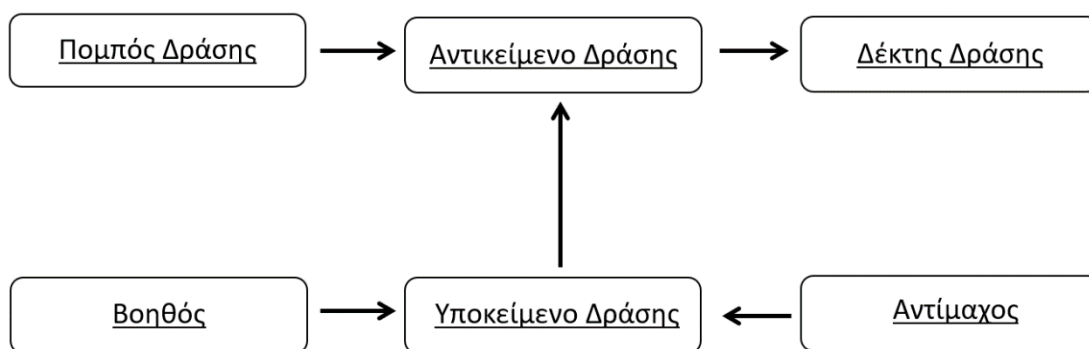
---

<sup>17</sup> Από αυτό το σημείο και μετά ο όρος «Νέα Γυναίκα» αναφέρεται στο *dramatis persona* της Νέας Γυναίκας (Young Woman) που εμφανίζεται στο *Machinal*, μεταφρασμένο από τον Γ. Δεπάστα.

παίζουν οι λέξεις μέσα σε αυτόν. Το υποκείμενο αντιστοιχεί στον ρόλο «αυτ[ού] που κάνει την πράξη», και το αντικείμενο αντιστοιχεί στον ρόλο «αυτ[ού] που δέχεται ή υπομένει την πράξη» (Greimas 2005: 307). Αν και το περιεχόμενο κάθε πρότασης είναι διαφορετικό, το θέαμα παραμένει σταθερό επειδή οι ρόλοι του υποκειμένου και του αντικείμενου είναι πάντα οι ίδιοι (το υποκείμενο είναι πάντα αυτός που κάνει την πράξη και το αντικείμενο είναι πάντα αυτός που δέχεται ή υπομένει την πράξη). Έτσι, ο Greimas προχωρά στο να ορίσει περαιτέρω παραμέτρους προς τη δημιουργία ενός μοντέλου σημασιολογίας που ξεφεύγει από τα πλαίσια της γλωσσολογίας και δυναμικά βρίσκει εφαρμογή σε κάθε κείμενο.

Το πραξιακό μοντέλο του Greimas βασίζεται στον όρο δρώσα δύναμη (actant) του Tesnière, που αναφέρεται σε «όντα ή πράγματα που συμμετέχουν σε μια διαδικασία με οποιαδήποτε μορφή, έστω κι αν πρόκειται για έναν βουβό ρόλο» (Μπενάτσης 2000: 172). Ο Greimas, βασιζόμενος στις μελέτες των V. Propp και E. Souriau, διακρίνει έξι δρώσες δυνάμεις που περιστρέφονται γύρω από μια βασική επιθυμία και αρθρώνονται σε τρεις κατηγορίες (Διάγραμμα 1). Στην πρώτη κατηγορία βρίσκονται το Υποκείμενο Δράσης (ο δρων που έχει την επιθυμία) και το Αντικείμενο Δράσης (ο στόχος του Υποκειμένου, το αντικείμενο του πόθου), στη δεύτερη κατηγορία βρίσκονται ο Πομπός Δράσης (ο εκκινήτης της δράσης) και ο Δέκτης (ο δρων που δέχεται το Αντικείμενο), και στην τρίτη κατηγορία βρίσκονται ο Βοηθός (ο δρων που προσφέρει βοήθεια προς την κατεύθυνση της επιθυμίας) και ο Αντίμαχος (ο δρων που προβάλλει εμπόδια στην πραγματοποίηση της επιθυμίας) (Greimas 2005: 313-320· Toro 1995: 131-139· Τζούμα 1991: 174-182).

### Πραξιακό Διάγραμμα Greimas

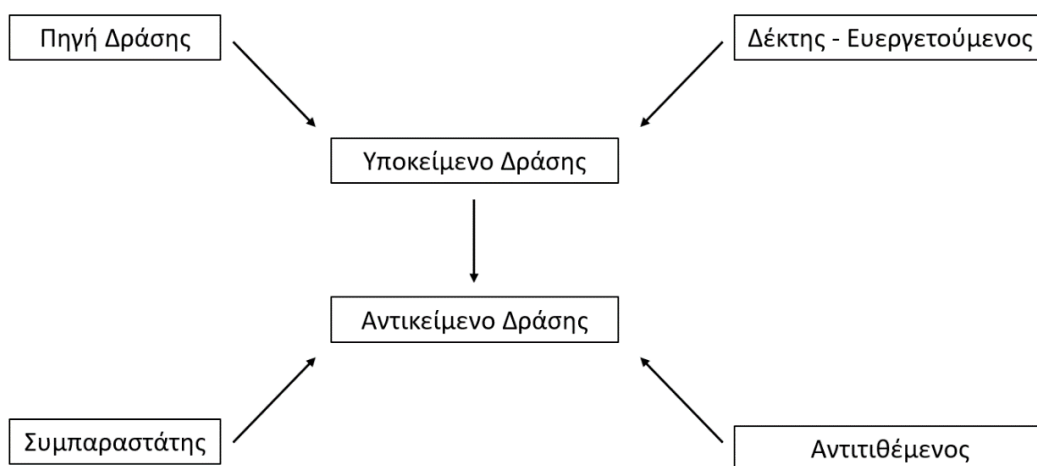


Διάγραμμα 1



Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιείται το πραξιακό διάγραμμα του Greimas όπως εξελίχθηκε από την A. Ubersfeld και αποδόθηκε στα ελληνικά από την Μ. Θωμαδάκη<sup>18</sup> (Διάγραμμα 2) (Ubersfeld 1999: 38). Αυτό το μοντέλο δράσης διατηρεί τις ίδιες αρχές με αυτό του Greimas, αλλά προσαρμόζεται πολύ περισσότερο στο θεατρικό κείμενο και κάθε δυναμική παράσταση αυτού, ενώ επιτρέπει μεγαλύτερη ελευθερία και πολυπλοκότητα στη σχέση μεταξύ των διάφορων δρώντων, χωρίς να αποκλείει την ταυτόχρονη τοποθέτηση προσώπων του έργου σε δυο ή και περισσότερες αντικρουόμενες θέσεις του (Ubersfeld 1999: 35, 39, 41-43). Το μοντέλο αυτό δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη δυάδα βοηθού-αντιτιθέμενου, και ορίζει ως συγκρουσιακό τρίγωνο<sup>19</sup> τη σχέση μεταξύ Υποκειμένου, Αντικειμένου και Αντιτιθέμενου, υποστηρίζοντας ότι αυτές οι τρεις δρώσες δυνάμεις είναι οι μόνες που ποτέ δεν λείπουν από ένα θεατρικό κείμενο. Βασιζόμενη στη σκέψη του Greimas ότι ο αντιτιθέμενος μπορεί να στέκεται εμπόδιο είτε στο Υποκείμενο Δράσης είτε στο Αντικείμενο Δράσης, η Ubersfeld ορίζει την ύπαρξη δύο συγκρουσιακών τριγώνων ανάλογα με το ποια από τις δύο συνθήκες τηρείται, και τα οποία μπορεί κατά περιπτώσεις να συνυπάρχουν (Διάγραμμα 3) (Ubersfeld 1999: 48-50).

Πραξιακό Διάγραμμα Greimas τροποποιημένο κατά Ubersfeld  
σε μετάφραση Θωμαδάκη

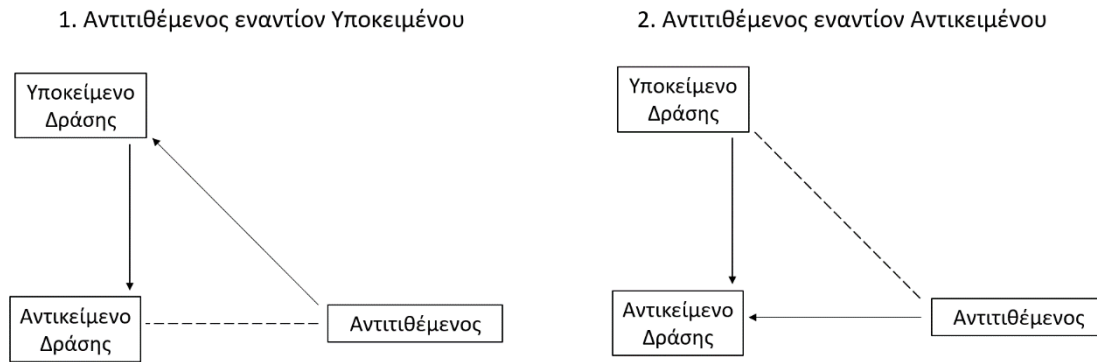


Διάγραμμα 2

<sup>18</sup> Στην ελληνική απόδοση του τροποποιημένου κατά Ubersfeld μοντέλου δράσης, η Μ. Θωμαδάκη αναφέρεται στον Πομπό ως Πηγή Δράσης ή Υποκινητή, στον Δέκτη ως Ευεργετούμενο, στον Βοηθό ως Συμπαραστάτη ή Υποβοηθούμενο, και στον Αντίμαχο ως Αντιτιθέμενο ή Αντίπαλο (Θωμαδάκη 2018: 226-227). Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιούνται οι όροι Πηγή Δράσης, Δέκτης-Ευεργετούμενος, Συμπαραστάτης και Αντιτιθέμενος αντίστοιχα.

<sup>19</sup> Ο όρος αποτελεί μετάφραση από την υπογράφουσα του αγγλικού όρου conflictual triangle που χρησιμοποιεί η Ubersfeld στο βιβλίο της Reading Theatre (Ubersfeld 1999: 49).

## Συγκρουσιακό Τρίγωνο Ubersfeld



Διάγραμμα 3

Στο *Machinal* της Sophie Treadwell, η Νέα Γυναίκα γίνεται το δρων πρόσωπο του οποίου η επιθυμία είναι το σημείο εστίασης της δράσης, δηλαδή το κατά Greimas Υποκείμενο Δράσης (Ubersfeld 1999: 44-45). Τοποθετώντας την Έλεν στη θέση αυτή, κατασκευάζουμε το πραξιακό διάγραμμα του *Machinal* το οποίο σταδιακά αποσαφηνίζει τα κίνητρα και τις προθέσεις των προσώπων.

Η δύναμη που ωθεί τη Νέα Γυναίκα σε δράση σχετίζεται στενά με το κοινωνικό πλαίσιο που τη βασανίζει. Για τη μητέρα της, η ζωή της Έλεν έχει σκοπό την επιβίωση και συντήρηση εκείνης (της μητέρας), ενώ για τον Τζόουνς, η ζωή της έχει σκοπό να ικανοποιήσει το συζυγικό κομμάτι της μεγάλης ζωής που ονειρεύεται για τον εαυτό του. Η Νέα Γυναίκα έχει μάθει να ζει όχι για τον εαυτό της αλλά για όλους τους υπόλοιπους, ξεκινώντας από τη μητέρα της και φτάνοντας στον σύζυγο και το παιδί της. Καλείται να ακολουθήσει μια προδιαγεγραμμένη πορεία ζωής, από τον ρόλο της κόρης στον ρόλο της συζύγου και μητέρας, με την οποία δεν μπορεί να ταυτιστεί, αλλά ούτε και απορρίπτει εξ αρχής. Φράσεις όπως «καμιά φορά νιώθω σαν να πνίγομαι» (σελ. 41), «είναι αποπνικτικά» (σελ. 46), «αφήστε με ήσυχη» (σελ. 58) δείχνουν ότι, ενώ υπομένει τη ζωή αυτή, η πιο βαθιά της επιθυμία είναι να αποκτήσει μια ζωή για τον εαυτό της, ήρεμη και ουσιαστικά ελεύθερη, χωρίς την κούραση της υποταγής στις επιθυμίες των άλλων. Έτσι, ενώ αρχικά Πηγή Δράσης για τη Νέα Γυναίκα είναι η ανάγκη για επιβίωση και ικανοποίηση των προσδοκιών της κοινωνίας, στην συνέχεια η δύναμη που την κινητοποιεί είναι η επιθυμία της για αληθινή ζωή και ελευθερία. Αυτή η ισχυρή Πηγή Δράσης μετατρέπεται σε Αντικείμενο Δράσης μέσα από τις πράξεις της Νέας Γυναίκας, και συγκεκριμένα την εξωσυζυγική της σχέση και κυρίως τη δολοφονία του συζύγου της. Πράγματι, αυτά τα δύο γεγονότα φαίνεται να αποτελούν τις μοναδικές ενέργειες

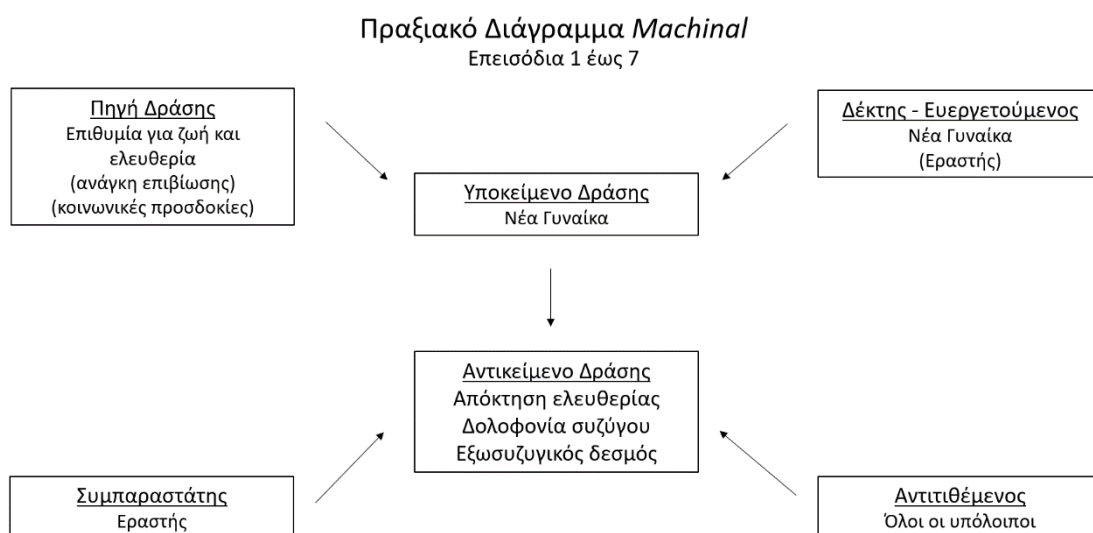
που πράττει για τον εαυτό της. Εφόσον αποδέκτης των δύο δράσεων είναι η ίδια, λαμβάνει στο πραξιακό διάγραμμα και τη θέση του Δέκτη-Ευεργετούμενου, την οποία λαμβάνει εν μέρει και ο εραστής ως αποδέκτης του ερωτικού τους δεσμού.

Για την ολοκλήρωση του μοντέλου δράσης είναι απαραίτητο να τεθεί ένα σημαντικό ερώτημα. Ποια πρόσωπα στέκονται εμπόδιο και ποια βοηθούν τη Νέα Γυναίκα στην απόκτηση της ελευθερίας της; Η απάντηση παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Αρχικά η μητέρα της, με στόχο να έχει εξασφαλισμένη τη δική της επιβίωση και συναισθηματική επιβεβαίωση, χρειάζεται την κόρη της στο πλάι της, επομένως αντιτίθεται στην ελευθερία της. Αντιστοίχως, ο Τζόουνς θέλει την Έλεν στο πλάι του ως αφοσιωμένη σύζυγο και μητέρα του παιδιού του, και σαφέστατα αποτελεί εμπόδιο στην απόκτηση της ελευθερίας της. Ακόμα και τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου δείχνουν εχθρική στάση απέναντί της. Στο πρώτο επεισόδιο οι συνάδελφοί της την βλέπουν ως προβληματική εργαζόμενη, την ειρωνεύονται συνεχώς για την κατάστασή της και υποστηρίζουν ότι ο γάμος, ακόμα κι αν είναι ανεπιθύμητος και συντελεί στη σεξουαλική της υποταγή, είναι η αναπόφευκτη λύση των προβλημάτων της (Miller 2007: 218). Αργότερα στη δίκη, οι εμπλεκόμενοι δεν αναγνωρίζουν καν την επιθυμία της για απόκτηση ελευθερίας – αφού κατ' αυτούς είχε μια ευτυχισμένη ζωή μέσα σε έναν ευτυχισμένο γάμο – και θεωρούν ότι το διαζύγιο θα ήταν γι' αυτήν η προτιμότερη λύση.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η τηλεφωνήτρια. Στο πρώτο επεισόδιο φαίνεται να συμμαριζείται την ταραχή της Νέας Γυναίκας λόγω της αποκρουστικής εμφάνισης του κου Τζόουνς («Α – ξέρω – το χέρι του ... Μπλιαχ... Όχι! Πες του όχι!»), ωστόσο γρήγορα αλλάζει γνώμη σκεπτόμενη τα οφέλη του γάμου («Διπλό κρεβάτι!»). Επιπλέον, στο πέμπτο επεισόδιο, αν και εκείνη είναι που φέρνει τη Νέα Γυναίκα σε επαφή με τον μελλοντικό εραστή της, δεν τάσσεται ούτε υπέρ της ελευθερίας της ούτε υπέρ της εξωσυζυγικής σχέσης. Η έξοδός τους αποτελεί μια ευκαιρία για την τηλεφωνήτρια να βρεθεί με τον εραστή της, εξυπηρετεί σαφώς το δικό της όφελος και δεν σχετίζεται με την κεντρική επιθυμία της Νέας Γυναίκας. Επομένως, δεν μπορεί να τοποθετηθεί στη θέση του Συμπαραστάτη, ενώ, κυρίως λόγω της αλλαγής στάσης της στο πρώτο επεισόδιο, μπορεί να τοποθετηθεί στη θέση του Αντιτιθέμενου.

Το τελευταίο και πιο σημαντικό πρόσωπο που πρέπει να τοποθετηθεί στο διάγραμμα Greimas είναι ο εραστής. Από τη στιγμή εμφάνισής του στο έργο μέχρι και το έβδομο

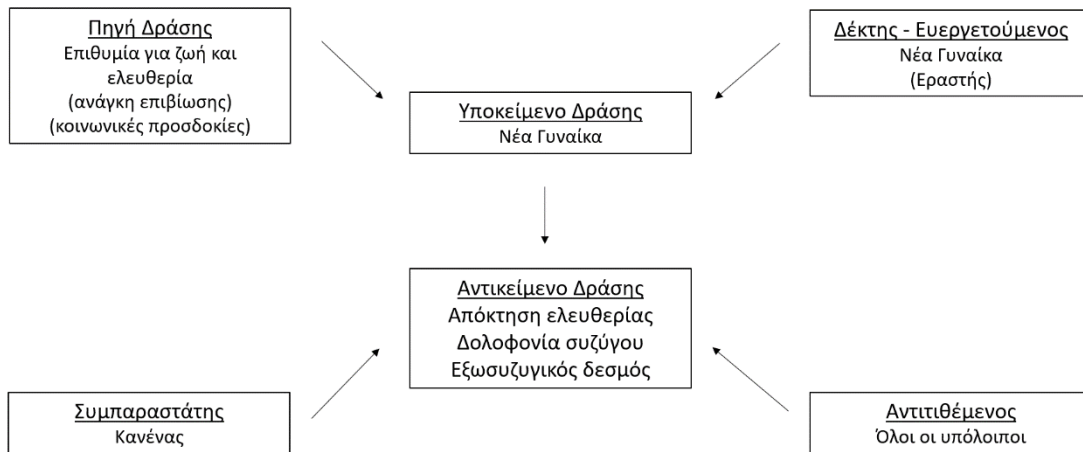
επεισόδιο, φαίνεται να τάσσεται υπέρ της απόκτησης ελευθερίας της Νέας Γυναίκας. Πράγματι, ο δεσμός τους αποτελεί τη μόνη μορφή ελευθερίας της έως αυτό το σημείο της πλοκής, αφού της δίνει την επιλογή να κάνει κάτι για τον εαυτό της και να βγει έξω από τις φόρμες που της επιβάλλει το ασφυκτικό κοινωνικό πλαίσιο του έργου. Ακόμα και αργότερα, στο επεισόδιο του φόνου, η μνήμη του εραστή γίνεται βοηθός της Έλεν, παρέχοντάς της την ιδέα αλλά και το όπλο του φόνου, που αποτελεί το σημαντικότερο μέσο της για απόκτηση ελευθερίας. Κατά το επεισόδιο της δίκης, όμως, όταν ο δεσμός τους έρχεται αντιμέτωπος με τον Νόμο, ο εραστής καταθέτει εξ' αποστάσεως εναντίον της Νέας Γυναίκας και γίνεται το πρόσωπο κλειδί για την ομολογία και την καταδίκη της. Έτσι, ο εραστής από Συμπαραστάτης μετατρέπεται σε Αντιτιθέμενο στο πραξιακό διάγραμμα Greimas. Διακρίνουμε, λοιπόν, δυο μοντέλα δράσης που σκιαγραφούνται με βάση τον εραστή και κομβικό σημείο την αλλαγή στάσης του στο επεισόδιο της δίκης. Το πρώτο διάγραμμα ισχύει για τα επεισόδια 1 έως 7, και το δεύτερο για τα επεισόδια 8 και 9 (Διαγράμματα 4 & 5).



Διάγραμμα 4

## Πραξιακό Διάγραμμα *Machinal*

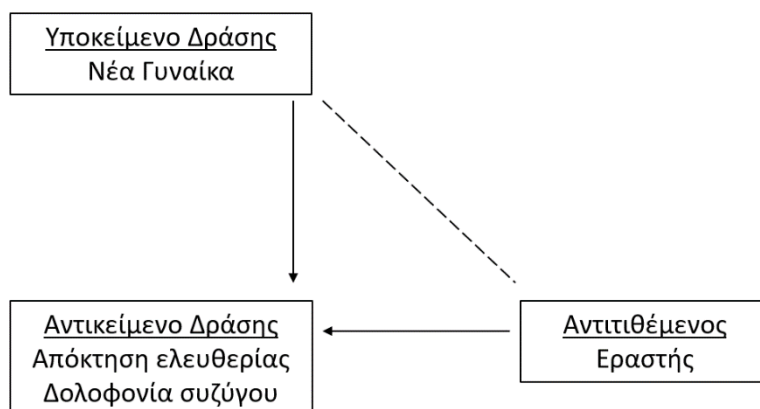
Επεισόδια 8 και 9



Διάγραμμα 5

Απομονώνοντας τον εραστή από τους υπόλοιπους αντιτιθέμενους, δημιουργείται και μελετάται το συγκρουσιακό τρίγωνο κατά Ubersfeld που σχηματίζεται από αυτόν, την Έλεν και το Αντικείμενο Δράσης. Συγκεκριμένα, ο εραστής φαίνεται να εναντιώνεται όχι στη Νέα Γυναίκα ως άτομο, αλλά στο Αντικείμενο Δράσης της, και μάλιστα εν μέρει. Πράγματι, ο εξωσυζυγικός δεσμός είναι επιθυμητός και από τις δύο πλευρές. Η εναντίωση του Ρόου έγκειται στο μέρος που αντιστοιχεί στην καταπάτηση του Νόμου (δολοφονία του Τζόουνς) και κατ' επέκταση στην απόκτηση ελευθερίας της Νέας Γυναίκας (Διάγραμμα 6). Η κατάθεσή του αποτελεί μαρτυρία της δικής του οπτικής για τον δεσμό τους, που έρχεται σε αντίθεση με την οπτική της Έλεν. Γι' αυτήν, αποτελεί το πρώτο βήμα για την απελευθέρωσή της από τα στερεότυπα και τη διεκδίκηση ζωής για τον εαυτό της, ενώ για εκείνον είναι μια προσωρινή σχέση χωρίς απώτερο σκοπό. Ο Ρόου συνυποδηλώνει με την κατάθεσή του ότι είναι αθώος και δεν σχετίζεται με το έγκλημα, και μάλιστα ότι βρίσκεται στο πλευρό της Δικαιοσύνης. Ξεκαθαρίζει, έτσι, ότι ο πατρικός Νόμος βρίσκεται ψηλότερα για αυτόν από ότι η Έλεν. Στο άκουσμα αυτών η ηρωίδα λυγίζει και ομολογεί, όχι επειδή ντρέπεται για τη δημοσιοποίηση των προσωπικών της στιγμών με τον εραστή της ούτε για να αποφύγει τη βεβήλωση της σχέσης τους που γι' αυτήν είναι αγνή και ειλικρινής. Ομολογεί γιατί αντιλαμβάνεται ότι η αίσθηση ελευθερίας που έζησε μέσα στον δεσμό τους είναι ψεύτικη. Δεν ήταν ποτέ πραγματικά ελεύθερη και δεν είχε ποτέ κάποιον συμπαραστάτη στο πλευρό της. Ήταν και εξακολουθεί να είναι εντελώς μόνη, όπως δηλώνει και η Treadwell λίγο αργότερα στις σκηνοθετικές της οδηγίες («...σαν να συνειδητοποιεί απότομα το μέγεθος της απομόνωσής της», σελ. 145).

**Συγκρουσιακό Τρίγωνο *Machinal***  
*Εραστής εναντίον Αντικειμένου Δράσης Νέας Γυναίκας*



Διάγραμμα 6

## 2.2 Τα Δύο Κρίσιμα «ΝΑΙ» της Νέας Γυναίκας

Κατά την πορεία της Έλεν προς την συνειδητοποίηση της μοναξιάς της, ξεχωρίζουν δύο σημεία τα οποία είναι κομβικά για την εξέλιξη της δράσης. Πρόκειται για τις δύο προτάσεις που αποδέχεται – την πρόταση γάμου από τον Τζόουνς και την πρόταση δεσμού από τον Ρόου – που αποτελούν σημειωτικές συμβάσεις κατά Greimas. (Greimas 2005: 346-347· Greimas 1988: 78-79). Σύμφωνα με τον θεωρητικό, σύμβαση είναι «το γεγονός της καθιέρωσης μια διυποκειμενικής σχέσης που έχει ως αποτέλεσμα την τροποποίηση της κατάστασης» (Μπενάτσης 2018: 176) των δύο εμπλεκόμενων υποκειμένων. Ο Greimas προχωρά περαιτέρω κατηγοριοποιώντας τη σύμβαση σε σύμβαση επιταγής για τις περιπτώσεις στις οποίες ο πομπός μεταδίδει το θέλω του στον δέκτη και εκείνος το αποδέχεται ή το απορρίπτει, και σε επιτρεπτική σύμβαση για τις περιπτώσεις στις οποίες ο δέκτης εκφράζει πρώτος το θέλω του, και ο πομπός ακολουθεί ασκώντας το δικό του θέλω, αναγνωρίζοντας θετικά ή αρνητικά το θέλω του δέκτη (Διάγραμμα 7) (Greimas 2005: 346-347· Greimas 1988: 78-79· Μπενάτσης 2018: 346-348).

## Σύμβαση Greimas

### 1. Σύμβαση Υποταγής

$EN_1 = F$ εντολή/απαγόρευση (Πομπός προς Δέκτη) $EN_2 = F$ αποδοχή/απόρριψη (Δέκτης προς Πομπό)
---

### 2. Επιτρεπτική Σύμβαση

$EN_1 = F$ αίτηση (Δέκτης προς Πομπό) $EN_2 = F$ άδεια/απαγόρευση (Πομπός προς Δέκτη)
--

#### Διάγραμμα 7

Εφαρμόζοντας τη σύμβαση του Greimas στην πρόταση γάμου, γίνεται αντιληπτό ότι ο Τζόουνς είναι ο πομπός που της προτείνει τη σύμβαση-γάμο, ενώ η Έλεν αποτελεί τον δέκτη που έχει τη δυνατότητα να τη θέσει σε ισχύ ή να την απορρίψει. Βέβαια, η πρόταση γάμου δεν πραγματοποιείται μπροστά στην αναγνώστρια/θεατή, αλλά γίνεται γνωστή μέσω του λόγου της Νέας Γυναίκας στο τέλος του πρώτου και στο δεύτερο επεισόδιο. Όπως η ίδια περιγράφει, ο Τζόουνς της προκαλεί απέχθεια και αποστροφή («το δέρμα μου δεν θα έπρεπε να επαναστατεί», «τα χέρια του είναι χοντρά – κι έχουν έναν τρόπο να με πιέζουν» (σελ. 40)), κάτι που αποκλείει την έκφραση επιθυμίας για γάμο από την ίδια και επιβεβαιώνει ότι εκείνος είναι που της μεταδίδει τη βούλησή του. Πρόκειται, επομένως, για σύμβαση υποταγής (Διάγραμμα 8)<sup>20</sup>. Στο σημείο αυτό η Νέα Γυναίκα καλείται να πάρει μια απόφαση μεταξύ δύο εξίσου άσχημων επιλογών. Αφενός είναι η αποπνικτική ζωή με την κουραστική δουλειά και την αδιάφορη και εγωκεντρική μητέρα της και αφετέρου είναι ο γάμος με έναν άντρα που απεχθάνεται ψυχικά και σωματικά. Τελικά η Νέα Γυναίκα αποδέχεται την πρόταση γάμου, όπως φαίνεται έμμεσα στο τέλος του δεύτερου επεισοδίου, ύστερα από την διόλου βοηθητική συζήτηση με τη μητέρα της και τις δικές τις συγκεχυμένες σκέψεις.

---

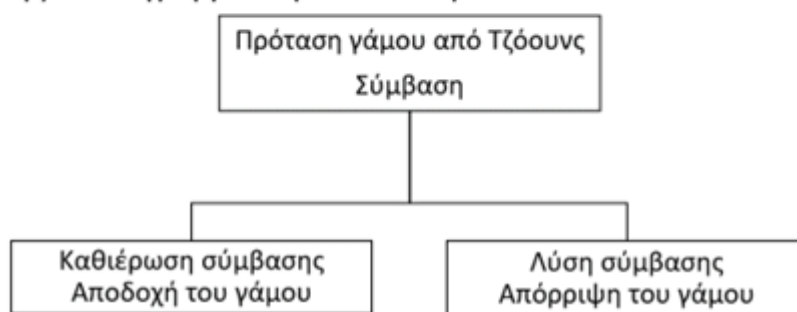
<sup>20</sup> Το μέρος β του διαγράμματος 8 ακολουθεί τη διαγραμματική απεικόνιση συμβάσεων του Α. Μπενάτση στο βιβλίο του *Σημειωτική και Κείμενο: Ποιητικός, Σατιρικός και Θεατρικός Λόγος* (Μπενάτσης 2000: 30, 46, 140).

## Η πρόταση γάμου στο *Machinal*

α) ως Σύμβαση Υποταγής

$EN_1 = F$  Πρόταση γάμου από τον Τζόουνς  
 $EN_2 = F$  Αποδοχή/Απόρριψη από τη Νέα Γυναίκα

β) σε Διαγραμματική Απεικόνιση



Διάγραμμα 8

Αντίθετα, η πρόταση δεσμού από τον Ρόου τίθεται σε ισχύ κάτω από πολύ διαφορετικές συνθήκες. Πραγματοποιείται άμεσα στον δραματικό χώρο και χρόνο του έργου, και οι αντιδράσεις της Νέας Γυναίκας φαίνονται τόσο λεκτικά, όσο και σωματικά, μέσω των σκηνοθετικών οδηγιών («Πρώτος Άντρας: Χαίρεσαι; Νέα Γυναίκα: *Κουνάει το κεφάλι. Ναι.*» (σελ. 79), «Πρώτος Άντρας: Σου αρέσω; Νέα Γυναίκα: *Ναι.*» (σελ. 84)). Η θετική της προδιάθεση απέναντί του αποκαλύπτεται σταδιακά σε όλο το επεισόδιο, καθώς για πρώτη φορά αισθάνεται πραγματική έλξη προς το άλλο φύλο. Η φράση της «Όταν βάζεις το χέρι σου πάνω στο δικό μου! Και μόνο που με αγγίζεις!» (σελ. 82), τοποθετείται σε καίριο σημείο στο κείμενο, αμέσως πριν από την πρώτη αναφορά της πρότασης από τον Ρόου («*Ναι; Παύση. Έλα, ας φύγουμε.*»). Τα λόγια της πιθανότατα υποβοήθησαν την εξέλιξη της συζήτησης προς αυτήν την κατεύθυνση, κάτι το οποίο θα εξηγούσε και την παύση ανάμεσα στις δύο φράσεις του Ρόου. Ωστόσο, η Νέα Γυναίκα δεν εκφράζει φανερά κάποια επιθυμία – άλλωστε δεν έχει βιώσει αντίστοιχη εμπειρία στο παρελθόν – επομένως η σύμβαση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως επιτρεπτική. Θα μπορούσε, όμως, οριακά να χαρακτηριστεί ως σύμβαση επιταγής με πομπό τον Ρόου, αφού εκείνος μεταφέρει καθαρά το θέλω του στη Νέα Γυναίκα, και



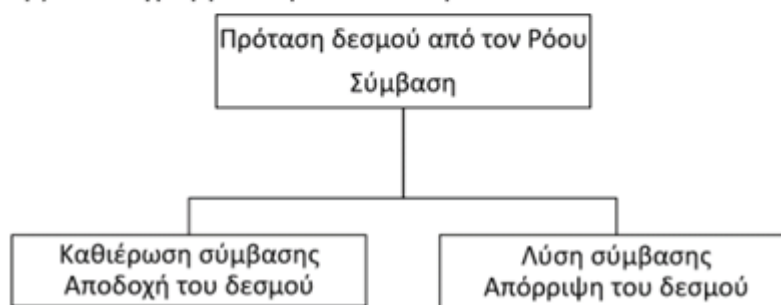
δέκτη την ίδια, η οποία τον υποβοηθά ελαφρώς (Διάγραμμα 9)<sup>21</sup>. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η αποδοχή αυτής της σύμβασης από την Έλεν εκφράζεται έμμεσα, χωρίς άμεση λεκτική δήλωση. Η Νέα Γυναίκα δεν λέει «ναι» στην επανειλημμένη ερώτηση του Ρόου να φύγουν, απλά τον ακολουθεί με τις σωματικές και λεκτικές τις αντιδράσεις.

### Η πρόταση δεσμού στο *Machinal*

α) ως Σύμβαση Υποταγής

$EN_1 = F$ Πρόταση δεσμού από τον Ρόου $EN_2 = F$ Αποδοχή/Απόρριψη από τη Νέα Γυναίκα
--

β) σε Διαγραμματική Απεικόνιση



Διάγραμμα 9

Αντιπαραθέτοντας τις δύο συμβάσεις, γίνεται εύκολα αντιληπτή η μεγάλη διαφορά που υπάρχει μεταξύ τους. Στην πρώτη σύμβαση η απουσία της πρότασης γάμου από τον δραματικό χώρο και χρόνο, η ταλαιπωρία/απελπισία στη λήψη της απόφασης και η καθυστέρηση της αποδοχής έρχονται σε αντιδιαστολή με τη δεύτερη σύμβαση, στην οποία η πρόταση δεσμού παρουσιάζεται άμεσα στην αναγνώστρια/θεατή, και η λήψη απόφασης και η αποδοχή γίνονται γρήγορα και χωρίς ιδιαίτερη ταλαιπωρία. Η αντίθεση αυτή φωτίζει ακόμα περισσότερο τον τρόπο με τον οποίο βιώνει η Νέα Γυναίκα τις δύο σχέσεις. Ο γάμος με τον Τζούντ είναι εξαναγκαστικός, καταπιεστικός, κουραστικός, ανυπόφορος, ενώ ο δεσμός με τον Ρόου είναι πρωτόγνωρος, ευχάριστος, αφυπνιστικός. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί και μια σημαντική ομοιότητα ανάμεσα στις δύο συμβάσεις: και οι δύο είναι εν τέλει συμβάσεις επιταγής. Καμιά από τις δύο δεν αποτελεί δική της πρωτοβουλία, αλλά απάντησή της στην πρωτοβουλία των δύο αντρών. Το γεγονός που ξεκινά τα βάσανα και την ταλαιπωρία της, αλλά και το γεγονός

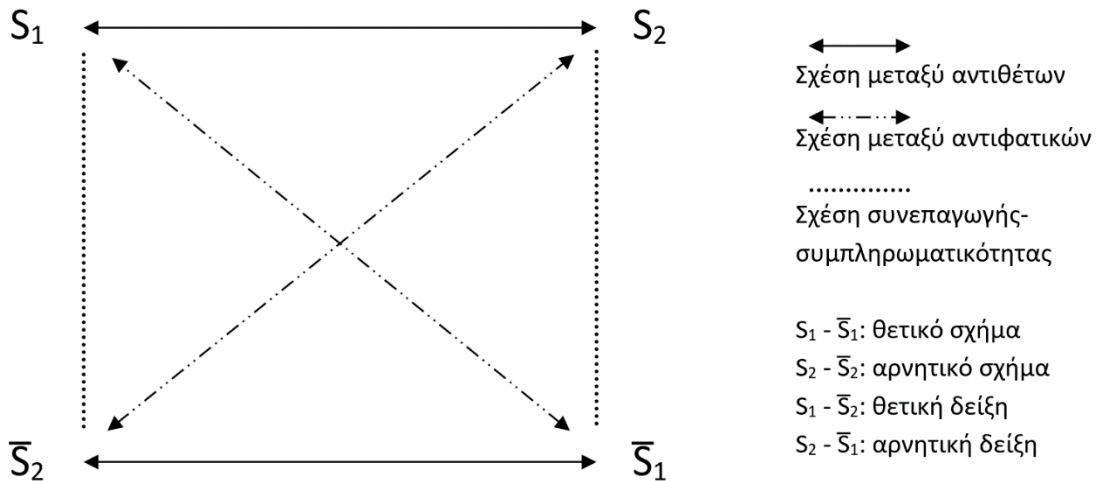
<sup>21</sup> Ίδια με 16.

που της δίνει δίοδο προς μια συμβολική, έστω, ελευθερία, δεν είναι δικές της δράσεις, αλλά μόνον αντιδράσεις στις δράσεις άλλων.

## 2.3 Από το Καθήκον στην Επιθυμία της Νέας Γυναίκας

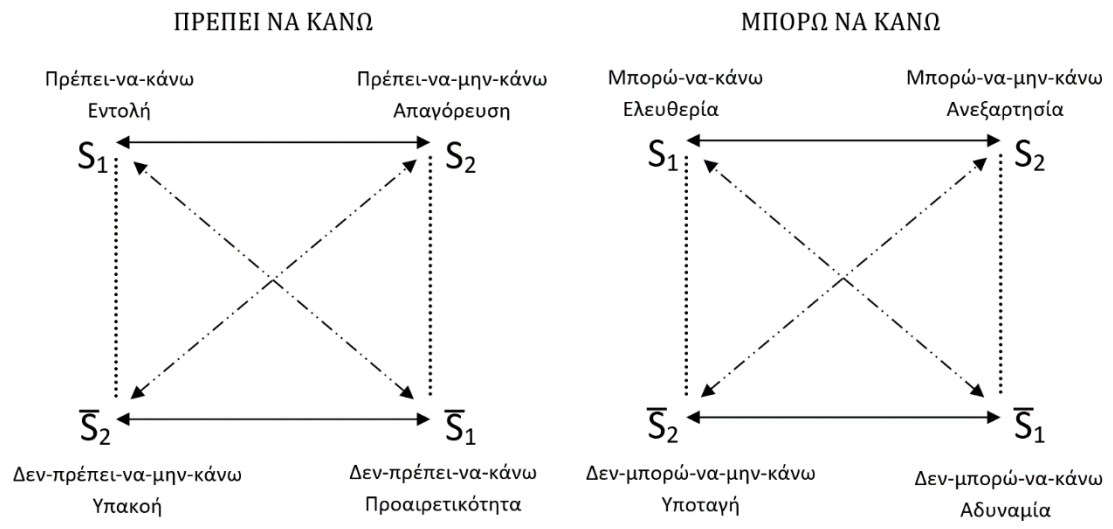
Εστιάζοντας ακόμα περισσότερο στις δύο συμβάσεις του κειμένου μπορεί να φωτιστεί η αλλαγή στάσης της Έλεν από την εκπλήρωση του κοινωνικού πρέπει στην αναγνώριση ύπαρξης του προσωπικού της θέλω και, έτσι, το πέρασμά της από τη στέρηση της ελευθερίας της στη θέληση για την απόκτησή της. Για τη μελέτη αυτών των δύο παραμέτρων έχει επιλεγεί η μέθοδος του σημειακού τετραγώνου του Greimas. Σύμφωνα με αυτό, κάθε σημασία  $S$  (π.χ. ένα σημειωτικό σύστημα) έρχεται σε αντιπαράθεση με τον όρο  $\bar{S}$ , που αντιπροσωπεύει την παντελή απουσία σημασίας  $S$  ( $\bar{S} = \text{μη } S$ ). Παράλληλα, κάθε σημασία  $S_1$  έρχεται αντιμέτωπη με μια άλλη σημασία ακριβώς αντίθετη από αυτήν  $S_2$  (σημασία  $S_1$  vs σημασία  $S_2$ ). Παρομοίως, οι σημασίες  $S_1$  και  $S_2$ , έρχονται σε αντιπαράθεση με τις σημασίες  $\bar{S}_1$  και  $\bar{S}_2$ , όπου  $\bar{S}_1$  είναι η παντελής απουσία σημασίας  $S_1$ , και  $\bar{S}_2$  είναι η παντελής απουσία σημασίας  $S_2$ . Προκύπτουν τέσσερις όροι οι οποίοι βρίσκονται σε μια διπλή σχέση διαχωρισμού και σύζευξης. Ως προς τη σχέση διαχωρισμού, οι σημασίες διακρίνονται αντιθετικά ( $S_1$  vs  $S_2$ ,  $\bar{S}_1$  vs  $\bar{S}_2$ ) και αντιφατικά ( $S_1$  vs  $\bar{S}_1$ ,  $S_2$  vs  $\bar{S}_2$ ). Τα δύο αντιφατικά ζεύγη ονομάζονται σχήματα, και διακρίνονται στο θετικό ( $S_1$  vs  $S_2$ ) λόγω της θετικότητας του πρώτου όρου, και στο αρνητικό, λόγω της αρνητικότητας του πρώτου όρου ( $\bar{S}_2$  vs  $\bar{S}_1$ ). Ως προς τη σχέση σύζευξης, οι σημασίες συνδέονται συνεπαγωγικά και συμπληρωματικά ( $S_1 \Rightarrow S_2$ ,  $S_2 \Rightarrow S_1$ ), που σημαίνει ότι η ύπαρξη της σημασίας  $S_1$  συνεπάγεται την ύπαρξη της σημασίας  $S_2$ , και η ύπαρξη της σημασίας  $S_2$  συνεπάγεται την ύπαρξη της σημασίας  $S_1$ . Τα δύο ζεύγη συνεπαγωγής ονομάζονται δείξεις και διακρίνονται σε θετική και αρνητική δείξη. Η ολοκληρωμένη απεικόνιση του σημειακού τετραγώνου του Greimas φαίνεται στο Διάγραμμα 10 (Greimas & Cortes 1982: 308-309· Greimas & Rastier 1968: 87-88, 90· Μπενάτσης 2000: 175-176).

### Σημειωτικό Τετράγωνο Greimas



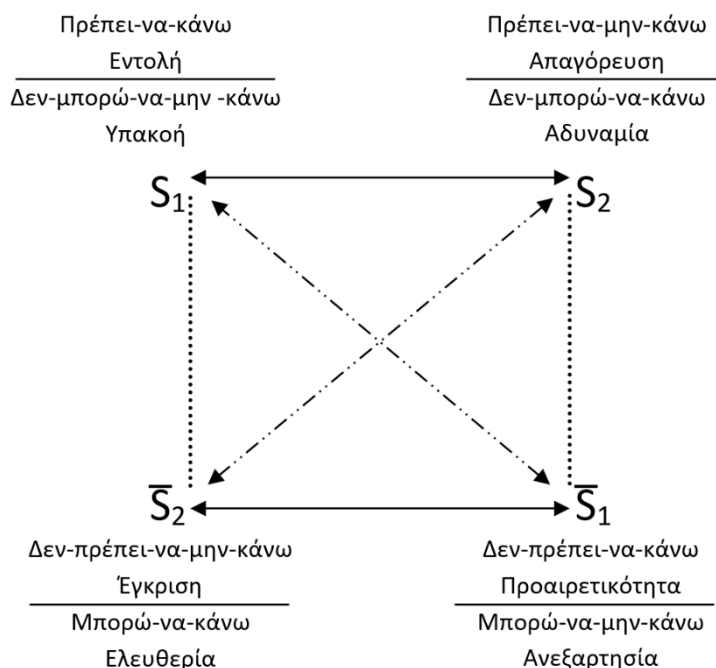
Διάγραμμα 10

Ανάλογα με τις σημασίες και τις παραμέτρους τους που μελετώνται, το σημειωτικό τετράγωνο μπορεί να πάρει διάφορες μορφές και να φωτίσει διαφορετικές πτυχές του εκάστοτε σημειακού συστήματος. Στην παρούσα διατριβή γίνεται μελέτη των σημειωτικών τετραγώνων δύο εκφράσεων τροπικότητας, του πρέπει-να-κάνω και του μπορώ-να-κάνω, αλλά και του συνδυασμού τους (Διαγράμματα 11 & 12). Τα τετράγωνα αυτά μπορούν να αναδείξουν τους κανόνες με τους οποίους λειτουργεί το κοινωνικό πλαίσιο του έργου, τις επιτρεπτές και απαγορευμένες σχέσεις του (θετική και αρνητική δείξη αντίστοιχα) (Greimas & Cortes 1982: 88, 268, 308-309), αλλά και τις δυνατότητες και τους περιορισμούς που συναντά η Νέα Γυναίκα μέσα σε αυτό, καθώς συσχετίζουν τις λεκτικές μορφές του πρέπει και του μπορώ με τις σημασίες τις εντολής, της απαγόρευσης, της υποταγής, της ελευθερίας (Greimas & Cortes 1982: 23-24· 140).



Διάγραμμα 11

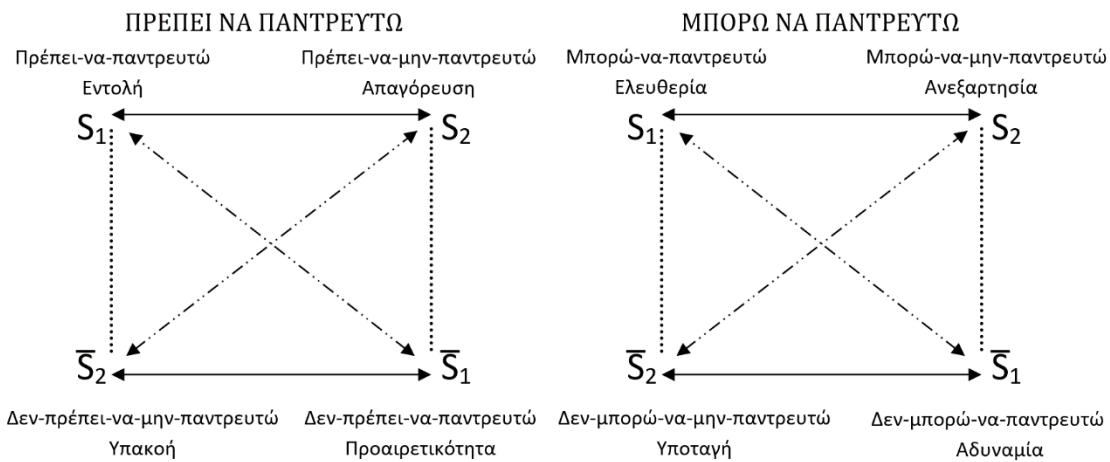
## ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΝΩ VS ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΚΑΝΩ



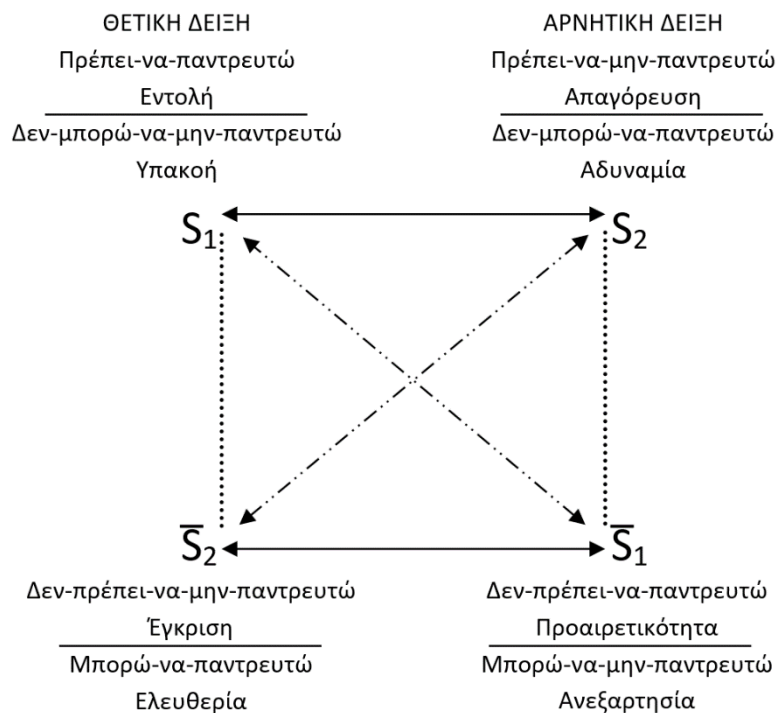
Διάγραμμα 12

Ξεκινώντας με τη σύμβαση του γάμου, πολλές από τις φράσεις του πρώτου και δεύτερου επεισοδίου φανερώνουν την αρνητική προδιάθεση της Έλεν για τον γάμο της με τον Τζόουνς, και παράλληλα την υποχρεωτική πραγματοποίησή του λόγω της μη εξέλιξης της ζωής της, της οικονομικής της αδυναμίας στη φροντίδα της μητέρας της, και των προσδοκιών της κοινωνίας («πρέπει να βγάλω χρήματα – να παντρευτώ» (σελ. 28), «όλες οι γυναίκες παντρεύονται, έτσι δεν είναι;» (σελ. 35), «Ξέρει πως έχεις μια μητέρα να συντηρείς;» (σελ. 36), «Όταν με ακουμπά το χέρι του, το αίμα μου παγώνει» (σελ. 40)). Επιπλέον, όλες οι χρήσεις του μπορώ από την Έλεν στα επεισόδια αυτά παρουσιάζονται στη μορφή δε-μπορώ (όπως «Δεν μπορώ... Η μητέρα μου» (σελ. 21), «Δεν μπορώ, μαμά!... Δεν τον αγαπώ» (σελ. 37), «Μα δεν μπορώ να συνεχίσω έτσι, μαμά» (σελ. 41)). Τοποθετώντας τις φράσεις τις για τον γάμο με τον Τζόουνς στα σημειωτικά τετράγωνα του πρέπει και του μπορώ, ξεδιπλώνεται η εσωτερική της πάλη μεταξύ της αναγκαιότητας του γάμου (πρέπει) και της αδυναμίας της να ανταποκριθεί σε αυτήν (δεν μπορώ) (Διάγραμμα 13). Προχωρώντας στο συνδυαστικό σημειωτικό τετράγωνο (Διάγραμμα 14), η θετική και αρνητική δείξη αποκαλύπτουν ότι στο κοινωνικό πλαίσιο του έργου όλες οι καταστάσεις που οδηγούν στον γάμο είναι θεμιτές (εντολή, υπακοή, έγκριση, ελευθερία), ενώ όλες οι καταστάσεις που οδηγούν στη μη

πραγματοποίηση του γάμου είναι αθέμιτες (απαγόρευση, αδυναμία, προαιρετικότητα, ανεξαρτησία). Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η θετική δείξη αντιπροσωπεύει τον κοινωνικό περίγυρο της Νέας Γυναίκας, ενώ η αρνητική δείξη τις σκέψεις της ίδιας της Νέας Γυναίκας ως προς τον γάμο της με τον Τζόουνς, οι οποίες είναι ακριβώς αντίθετες από τις αντιλήψεις της κοινωνίας της. Έτσι, η εξαναγκαστική αποδοχή της πρότασης γάμου αποδεικνύει ότι το κοινωνικό πρέπει υπερισχύει του προσωπικού της θέλω.

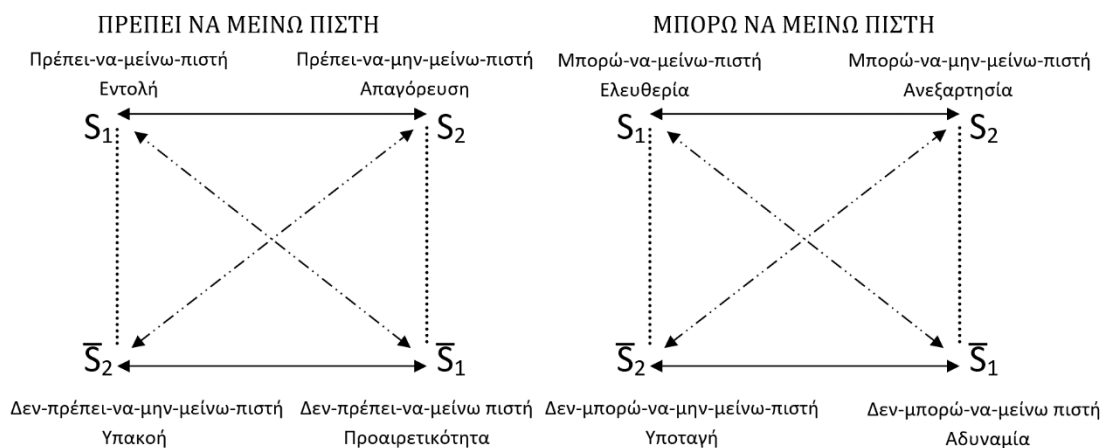


Διάγραμμα 13

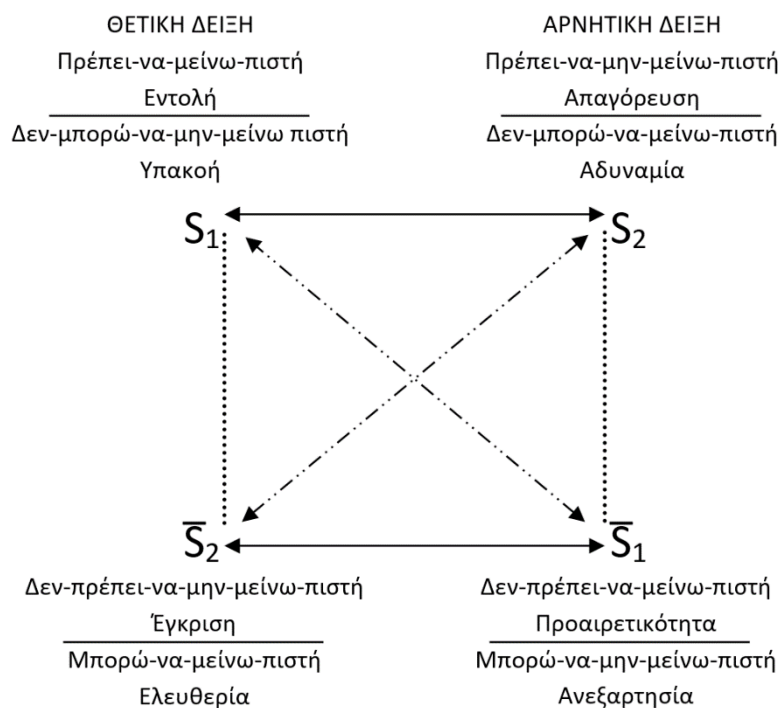


Διάγραμμα 14

Αυτή η ισορροπία αρχίζει να αντιστρέφεται από τη στιγμή που αποδέχεται την πρόταση δεσμού του Ρόου. Εδώ δεν πρόκειται πια για απλή επιθυμία, αλλά για θέληση η οποία και πραγματοποιείται. Παρόλο που στις προτάσεις του Ρόου («Έλα, ας φύγουμε!» (σελ. 82), «έλα – ας φύγουμε» (σελ. 84), «Τότε έλα στο δικό μου» (σελ. 85), «Στο ισόγειο – κανείς δε θα σε δει – να μπαίνεις ή να βγαίνεις» (σελ. 85)) απαντάει «δεν μπορώ» (σελ. 85), η ίδια παραδέχεται ότι ο Ρόου της αρέσει και τον ακολουθεί στο σπίτι του («Αυτή σηκώνεται και ξεκινάει προς τα έξω μαζί του» (σελ. 87)). Η ερωτική της έλξη προς αυτόν υπερσχύει της συζυγικής της πίστης στον Τζόουνς, και έρχεται σε αντιδιαστολή με το πρότυπο της αφοσιωμένης συζύγου και μητέρας του κοινωνικού της περιγύρου. Αυτό μπορεί να αποτυπωθεί στα σημειωτικά τετράγωνα του πρέπει, του μπορώ και του συνδυασμού τους, με βάση τις φράσεις πρέπει-να-μείνω-πιστή και μπορώ-να-μείνω-πιστή (Διάγραμμα 15 & 16). Όπως και με τη σύμβαση του γάμου, έτσι και εδώ η θετική δείξη παρουσιάζει ότι είναι θεμιτό για το κοινωνικό πλαίσιο του έργου, ενώ η αρνητική δείξη παρουσιάζει το αθέμιτο, το οποίο, ωστόσο, ταυτίζεται με το θέλω της Έλεν. Έτσι, η πραγματοποίηση του δεσμού με τον Ρόου, αποδεικνύει ότι το θέλω της είναι πλέον πιο ισχυρό από το κοινωνικό πρέπει, κάτι που αποτελεί προϋπόθεση για την πράξη της συζυγοκτονίας και την απόκτηση της συμβολικής, έστω, ελευθερίας της.



Διάγραμμα 15



Διάγραμμα 16

Το θέλω της Έλεν, επομένως, παρουσιάζει σταδιακά μια ανοδική πορεία μέσα στο κείμενο και, μάλιστα, όσο πιο ισχυρό γίνεται τόσο περισσότερο εντείνεται η σύγκρουσή της με τον περίγυρό της. Στα πρώτα επεισόδια είναι ανεπαίσθητο, αδύναμο και μη συνειδητοποιημένο, και εκδηλώνεται ως επιθυμία για ξεκούραση και ηρεμία («Θέλω να ξεκουραστώ» (σελ. 28)). Στη συνέχεια, έχοντας φτάσει στα όρια της αντοχής της, περνά σε άρνηση υποταγής («αφήστε με ήσυχη» (σελ.58), «Έχω ανεχτεί πολλά – δεν θα ανεχτώ άλλα» (σελ. 60), «δεν θα υποταχτώ άλλο» (σελ. 61)) και αναζήτηση ευτυχίας («Στις ευτυχισμένες μέρες!» (σελ. 70), «Δεν μπορούσα ποτέ να φανταστώ κάτι σαν αυτό! Ποτέ μου δεν φαντάστηκα πως θα μπορούσα να νιώσω έτσι! Τόσο – τόσο εξαγνισμένη!» (σελ. 101)). Τελικά, μετά τη λήξη του δεσμού με τον Ρόου και μπροστά στην προοπτική επιστροφής στην προηγούμενη κατάσταση εγκλωβισμού της, το θέλω της γίνεται ισχυρή βούληση για ελευθερία («Για να είμαι ελεύθερη», σελ. 145), μια ελευθερία που είναι ασύμβατη πια με οτιδήποτε γύρω της και την οδηγεί στο έγκλημα.

# Κεφάλαιο 3

## Οι Υποδόριοι Μηχανισμοί Έμφυλης Βίας στο *Machinal*

Θεωρώντας τη μητρότητα, το νοικοκυριό και τη συζυγική υπακοή ως ρόλους φυσιολογικούς και αναμενόμενους για το γυναικείο φύλο, η ιστορία της Έλεν θα μπορούσε να διαβαστεί ως η προσπάθεια μιας γυναίκας να ανταποκριθεί στο φυσικό της κάλεσμα επιθυμώντας να ενσωματωθεί στο κοινωνικό της περιβάλλον μέσω αυτού. Σε αυτήν την περίπτωση η συζυγοκτονία θα αποτελούσε παράδειγμα εκδήλωσης παραβατικής/εγκληματικής συμπεριφοράς έπειτα από την αποτυχή ενσωμάτωσή της. Μια τέτοια ανάγνωση μπορεί αρχικά να μην ακούγεται λανθασμένη, ωστόσο δεν είναι σωστή καθώς παραλείπει τη βία που υφίσταται η Νέα Γυναίκα, τη θέλησή της για ελευθερία και τη σύγκρουση με τον κοινωνικό της περίγυρο. Παράλληλα, η ανάγνωση αυτή μεταθέτει στην ίδια την Έλεν όλη την ευθύνη της αποτυχούς ενσωμάτωσης. Το μέγεθος της ασφυξίας που συνθέτει τη ζωή ή καλύτερα τη μη-ζωή της Νέας Γυναίκας μπορεί να φωτιστεί περισσότερο εάν το έργο εξεταστεί μέσα από την οπτική της Judith Butler για την επιτελεστικότητα των φύλων. Η οπτική αυτή μπορεί να ξεσκεπάσει την επίπλαστη «φυσικότητα» των ρόλων που καλείται η Νέα Γυναίκα να αναλάβει, και να τονίσει τη συζυγοκτονία ως ακραία αντίδραση απέναντι στην παρατεταμένη έμφυλη βία που υφίσταται.

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη περιγραφή του όρου «βία» καθώς και των στοιχείων που συνθέτουν την εξεταζόμενη μορφή της, την έμφυλη βία. Ξεκινώντας από τον πρώτο ορισμό επιλέγεται το κείμενο του Αθανάσιου Αλεξανδρίδη *Η Βία: Ψυχαναλυτικό Δοκίμιο* λόγω της εύληπτης και εμβριθούς γραφής του, αλλά και της επιλογής του χαρακτηρισμού «έμβιες μηχανές» για την περιγραφή των ζώντων οργανισμών που εμπλέκονται στη βία (Αλεξανδρίδης 2007: 12). Αυτός ο χαρακτηρισμός αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν αναφέρεται στα πρόσωπα του *Machinal*, καθώς η ίδια η συγγραφέας τα προσδιορίζει ως μηχανικά μέσα από τον λόγο τους, το ηχοτοπίο του έργου και τις σκηνικές της οδηγίες. Σύμφωνα με τον Α. Αλεξανδρίδη, βία ονομάζεται η



εφαρμογή υπέρμετρης δύναμης από ένα στοιχείο-σύστημα (τον δράστη) σε ένα άλλο (τον παραλήπτη), κατά την οποία η δύναμη-διέγερση υπερβαίνει τα όρια αντοχής του τελευταίου. Όταν αυτή η διαδικασία αφορά σε έμβιες μηχανές, τότε τα όρια αντοχής αντιστοιχούν στις ζωτικές λειτουργίες συντήρησής τους, και η βία είναι όχι «μόνο η υπερβολική διέγερση αλλά και η μη διέγερση των ζωτικών λειτουργιών συντήρησής» τους, όπου η πρώτη αντιστοιχεί στην κακοποίηση και η δεύτερη στην παραμέληση (Αλεξανδρίδης 2007: 11-12). Για την περιγραφή του δεύτερου όρου, της έμφυλης βίας, επιλέγεται η επίσημη ιστοσελίδα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, η οποία την ορίζει ως τη βία «που στρέφεται εναντίον ενός ατόμου εξαιτίας του φύλου του ή τη βία που επηρεάζει δυσανάλογα άτομα ενός συγκεκριμένου φύλου. Η βία κατά των γυναικών νοείται ως παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ως μορφή διάκρισης εναντίον τους, και περιλαμβάνει όλες τις πράξεις έμφυλης βίας που έχουν ως αποτέλεσμα: σωματική βλάβη, σεξουαλική βλάβη, ψυχολογική ή οικονομική βλάβη, και ταλαιπωρία της γυναίκας»<sup>22</sup>. Στη συνέχεια επισημαίνει ότι μορφές έμφυλης βίας μπορούν να είναι η σωματική, σεξουαλική, ψυχολογική και ενδοοικογενειακή βία, και αναφέρει συγκεκριμένα παραδείγματα, όπως τον εξαναγκασμένο γάμο και την σεξουαλική παρενόχληση (λεκτική ή μη λεκτική)<sup>23</sup>. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτούς τους δύο ορισμούς συνδέεται η μελέτη του θεατρικού έργου συνομιλώντας και με τη φεμινιστική θεωρία της επιτελεστικότητας της Judith Butler.

### **3.1 Η Επιτελεστικότητα των Φύλων της Judith Butler**

Η Judith Butler είναι μια από τις μεγαλύτερες φιλοσόφους του εικοστού πρώτου αιώνα που έχει γίνει γνωστή για τη συνεισφορά της στις σπουδές φύλου και σεξουαλικότητας, αλλά και για τη σκέψη της στην κοινωνική και πολιτική φιλοσοφία<sup>24</sup>. Ανατρέχοντας κριτικά σε συγκεκριμένες φεμινιστικές θεωρίες (Beauvoir, Kristeva, Wittig, Irigaray), στην ψυχανάλυση του Freud και του Lacan, στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty, και σε κείμενα του δομισμού (Lévi-Strauss) και του μεταδομισμού (Foucault), προτείνει

---

<sup>22</sup> Πρόκειται για ελεύθερη μετάφραση από την υπογράφουσα του ορισμού της έμφυλης βίας ο οποίος είναι αναρτημένος στην επίσημη ιστοσελίδα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής. Παρατίθεται το αρχικό κείμενο: «Gender-based violence is violence directed against a person because of that person's gender or violence that affects persons of a particular gender disproportionately. Violence against women is understood as a violation of human rights and a form of discrimination against women and shall mean all acts of gender-based violence that result in, or are likely to result in: physical harm, sexual harm, psychological or economic harm or suffering to women».

<sup>23</sup> Οι μορφές έμφυλης βίας και τα παραδείγματά τους βρίσκονται αναρτημένα στην επίσημη ιστοσελίδα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής (European Commission 2023).

<sup>24</sup> Το βιογραφικό και οι τομείς έρευνας της φιλοσόφου είναι αναρτημένα στην επίσημη ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Berkeley (Berkeley Research 2023).

μια νέα οπτική του φύλου που αξιοποιεί τη θεωρία της επιτέλεσης (Καντσά 2009: x). Εισάγει τη θέση ότι το φύλο δεν είναι μια σταθερή ταυτότητα στην οποία οφείλονται συγκεκριμένες πράξεις και συμπεριφορές, αλλά μια ταυτότητα που κατασκευάζεται σε βάθος χρόνου μέσα από τη συυλιζαρισμένη επαναληψιμότητα αυτών των πράξεων και συμπεριφορών (Butler 1988: 519· Καντσά 2009: x· Μπάτλερ 2009α: 182). Έτσι, σύμφωνα με την Judith Butler το φύλο δεν αποτελεί αιτία, αλλά αποτέλεσμα πράξεων και συμπεριφορών που λανθασμένα θεωρούνται ως έμφυλες. Κατά μια έννοια, οι πράξεις αυτές θυμίζουν τη θεατρική επιτέλεση. Η πράξη της ηθοποιού στη σκηνή έχει προ-γραφτεί από τη θεατρική συγγραφέα, ενώ η ηθοποιός και κάθε ηθοποιός σε επόμενη παραγωγή του έργου την αναπαράγει. Μεταφέροντας τη θεατρική αναλογία στην περίπτωση του φύλου, οι πράξεις που αποδίδονται σε αυτό είναι ήδη «παιγμένες» από προηγούμενα υποκείμενα και απαιτούν την επανάληψή τους από επόμενα υποκείμενα έτσι ώστε να διατηρηθούν στον χρόνο (Butler 1988: 526). Επομένως, κάθε φορά που επαναλαμβάνεται μια τέτοια πράξη, τόσο σε προσωπικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, ουσιαστικά πραγματοποιείται μια αναβίωσή της, η οποία σε βάθος χρόνου δίνει την εντύπωση ότι είναι φυσική. Έτσι, η Butler περιγράφει το φύλο ως κατασκευή που συνεχώς αποκρύπτει τον τρόπο δημιουργίας της (Butler 1988: 520-523). Αυτή η επιτελεστική θεώρηση ανατρέπει την παγιωμένη άποψη ότι η φύση είναι που καθορίζει τις πράξεις και συμπεριφορές των δύο φύλων, και φέρνει στο φως τις κοινωνικοπολιτικές, πατριαρχικές παραμέτρους που τις συντηρούν και τις διαιώνίζουν μέσα από περιορισμούς και κανόνες. Εντοπίζοντας αυτές τις λογοθετικές πρακτικές μέσα στην ιστορία γίνεται δυνατή η αποφυσικοποίηση των έμφυλων ταυτοτήτων (Σηφάκη 2015: 124).

Η σκέψη ότι το φύλο εξαρτάται από την κοινωνική-ιστορική του συγχρονία και διέπεται από συγκεκριμένα πρότυπα και νόρμες δεν είναι καινούργια (Butler 1988: 525). Έχει διατυπωθεί σε ανθρωπολογικές και φεμινιστικές θεωρίες, και μάλιστα έχει αναλυθεί σύμφωνα με τον διαχωρισμό του βιολογικού (sex) και του κοινωνικού φύλου (gender). Βιολογικό φύλο θεωρείται η ανατομία του σώματος που προκύπτει από τη φύση, ενώ κοινωνικό φύλο θεωρείται η πολιτισμική έκφραση και ερμηνεία αυτού μέσα στο εκάστοτε κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Επομένως, με βάση αυτές τις θεωρίες, το βιολογικό φύλο είναι προκαθορισμένο και αμετάβλητο, ενώ το κοινωνικό φύλο είναι αυτό που σηματοδοτεί τους όρους άντρας και γυναίκα (Butler 1988: 522-523· Μπάτλερ 2009α: 12), και που πρέπει να αναδιαμορφωθεί ώστε να βελτιωθεί η ζωή των

γυναικών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως, η οποιαδήποτε έμφυλη ανισότητα εξακολουθεί να φυσικοποιείται, καθώς το κοινωνικό φύλο αναγνωρίζεται ως αποτέλεσμα και επέκταση του βιολογικού, και άρα επέκταση της ίδιας της φύσης. Η Judith Butler δίνει και εδώ τη δική της οπτική αμφισβητώντας την αιτιακή σχέση και τον διαχωρισμό των δύο φύλων (βιολογικού και κοινωνικού) και τονίζοντας ότι στην έννοια του βιολογικού ενέχεται ήδη το κοινωνικό, καθώς κανένα σώμα δεν προϋπάρχει της νοηματοδότησής του από τον άνθρωπο (Μπάτλερ 2009α: 34, 146-147).

Στο σημείο που ο παραπάνω διαχωρισμός αρχίζει να εκλείπει, γίνεται εμφανής η σημασία του σώματος στην θεωρία της επιτελεστικότητας των φύλων. Αν και η υλικότητα του σώματος είναι αδιαμφισβήτητη, είναι αδύνατον να υφίσταται αποκομμένη από την κοινωνική της σήμανση-ρυθμιστική νόρμα, για αυτό και χρωματίζεται από αυτήν, κάτι που διαπιστώνει η φιλόσοφος στο βιβλίο της *Σώματα με Σημασία: Οριοθετήσεις του Λόγου στο Φύλο* (Μπάτλερ 2008: 35, 43). Η ανατομική διαφορά ανάμεσα στο αντρικό και στο γυναικείο σώμα επενδύεται με κάποια σημασία από τη στιγμή που ακούγεται η πρόταση «Είναι κορίτσι/αγόρι!» κατά τη γέννηση/προγεννητικό έλεγχο. Αυτή η προσφώνηση σηματοδοτεί μια βίαιη διαδικασία εμφυλοποίησης ως σωματοποίησης της κανονικότητας του φύλου, κατά την οποία το κορίτσι και το αγόρι υποβάλλονται στον σχηματισμό και επιτέλεση της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας αντίστοιχα (Μπάτλερ 2008: 198, 421-422). Έτσι, ακόμα και η υλικότητα του σώματος υπόκειται στην υποκειμενική ανθρώπινη κρίση και αποτελεί «φυσικοποιημένο προϊόν σχηματισμών λόγου και σχέσεων εξουσίας» (Αθανασίου 2008: 8) μέσα σε ένα σύστημα ετεροφυλοφιλίας.

Σύμφωνα με τη φιλόσοφο, το φύλο θέτει όρια και επαναλαμβάνει την επικύρωση μιας υπάρχουσας νόρμας (Μπάτλερ 2008: 52), λειτουργώντας ως ένα ρυθμιστικό ιδεώδες που καθορίζει την ίδια τη βιωσιμότητα του υποκειμένου (Αθανασίου 2008: 15· Μπάτλερ 2008: 423). Έτσι, ένα υποκείμενο υφίσταται και αναγνωρίζεται ως τέτοιο όταν καταφέρνει να επιτελέσει το φύλο του, ενώ περιθωριοποιείται ή τιμωρείται όταν αποτυγχάνει. Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν οι βιώσιμες μορφές του υποκειμένου, τα διανοητά φύλα, που παρουσιάζουν συνοχή «ανάμεσα στο βιολογικό φύλο, το κοινωνικό φύλο και την επιθυμία» (Butler 1988: 522· Καντσά 2009: xii· Μπάτλερ 2009α: 43, 181). Στη δεύτερη περίπτωση ανήκουν οι αβίωτες μορφές του υποκειμένου, το καταστατικά

εκτός που παράγεται από τον αποκλεισμό και την απόρριψη, και καλείται αποκείμενο<sup>25</sup> (Αθανασίου 2009: 220· Μπάτλερ 2009α: 176· Μπάτλερ 2008: 43-45). Έτσι, η έμφυλες κατηγορίες στο καθεστώς της πατριαρχίας προάγουν τη διατήρηση των διανοητών φύλων και την αποπομπή των αποκειμένων. Ωστόσο, όπως εξηγεί η Judith Butler, η επιτελεστικότητα του φύλου είναι η ιδιότητά του που διανοίγει τον δρόμο για την ανατροπή αυτού του status quo (Αθανασίου 2009: 219). Μέσω της επανάληψης αλλά και της αποτυχίας της πιστής επανάληψης, το φύλο παράγεται και ταυτόχρονα αποσταθεροποιείται, δημιουργώντας ρωγμές που το αποσυγκροτούν και δυνητικά το ακυρώνουν (Αθανασίου 2008: 23· Μπάτλερ 2008: 55). Σε αυτό το ιδιαίτερο γνώρισμα της επιτελεστικότητας εστιάζει η φιλόσοφος την προσπάθειά της ώστε να διερωτηθεί και να διερευνήσει ποιες κοινωνικές συνθήκες θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν άνεση και ευτυχία στα άτομα που «αποτυγχάνουν να προσεγγίσουν τον κανόνα [έτσι ώστε] να μην καταδικάζονται σε εν ζωή θάνατο» (Μπάτλερ 2009α: 12).

## 3.2 Αποφυσικοποιώντας τις Νόρμες της Έμφυλης Ταυτότητας

Το ερώτημα αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο *Machinal* της Sophie Treadwell, στο οποίο ο λόγος των δραματικών προσώπων αποκαλύπτει την ύπαρξη έμφυλων στερεότυπων που σταδιακά αποκειμενοποιούν την Έλεν. Για τον κοινωνικό της περίγυρο τόσο η αντρική όσο και η γυναικεία ταυτότητα καθορίζονται από μια φυσική ή καλύτερα φυσικοποιημένη τάξη πραγμάτων. Ως προς την αντρική ταυτότητα γίνεται αποδεκτό ότι «Όλοι οι άντρες είναι γεννημένοι ελεύθεροι και έχουν το δικαίωμα να κυνηγούν την ευτυχία» (Τρέντγουελ 2023: 108), και ότι τα χρήματα που έχουν στην κατοχή τους είναι από μόνα τους εγγύηση για το ποιόν και την αξιοπρέπειά τους (επεισόδιο 2). Για τον άντρα-σύζυγο η γυναίκα-σύζυγος είναι επιβράβευση του κόπου και της σκληρής δουλειάς του, και αποτέλεσμα συμφωνίας-συναλλαγής, όπως αυτές που πραγματοποιεί στον χώρο εργασίας (επεισόδια 3, 7). Ο άντρας-σύζυγος μπορεί να έχει παράνομο δεσμό χωρίς να ευτελίζει την αγάπη του προς τη σύζυγο και τα παιδιά του (επεισόδιο 5). Για αυτόν τα παιδιά είναι διακοσμητικά στοιχεία, και η ανατροφή τους είναι υπόθεση της συζύγου του (επεισόδιο 7). Ο άντρας-σύζυγος έχει τον έλεγχο

---

<sup>25</sup> Ο όρος αποκείμενο που χρησιμοποιεί η Butler «χαρακτηρίζει μια απαξιωμένη ή απόβλητη υπόσταση στο εσωτερικό των όρων της κοινωνικότητας» (Μπάτλερ 2008: 44 σημ. 2). Το αποκείμενο «δηλώνει αυτό που έχει αποβληθεί από το σώμα ως περίττωμα, αυτό που έχει καταστεί κυριολεκτικά «Άλλο»» (Μπάτλερ 2009α: 174), «τη διάλυση του ίδιου του υποκειμένου» που «δεν μπορεί να επανέλθει στο πεδίο του κοινωνικού χωρίς να απειληθεί η εκδήλωση μιας ψύχωσης (Μπάτλερ 2008: 44 σημ. 2).

του λόγου και του σώματος της συζύγου του (επεισόδιο 3-4-7), ακριβώς όπως ο Θεός έχει τον τελικό λόγο για τη σωτηρία ή καταδίκη των πιστών του (επεισόδιο 9), όπως ο γιατρός αποφασίζει για το σώμα των ασθενών του (επεισόδιο 4) και όπως ο Νόμος ασκεί εξουσία στους κρατούμενούς του (επεισόδιο 8). Ως προς τη γυναικεία ταυτότητα, γίνεται αποδεκτό ότι ο γάμος είναι ο προορισμός της ζωής κάθε γυναίκας. Για την επιβίωσή της πρέπει ή να δουλέψει σκληρά ή να παντρευτεί, ενώ η εξασφάλιση άνετης ζωής επιτυγχάνεται μέσα από τον γάμο της με έναν πλούσιο άντρα (επεισόδια 1, 2). Το αίσθημα της αγάπης δεν είναι προαπαιτούμενο του γάμου, καθώς προτεραιότητα για αυτήν είναι η εξασφάλιση των προς το ζην (επεισόδιο 2). Από τη στιγμή που παντρεύεται, ο λόγος και το σώμα της γυναίκας παραχωρούνται στον άντρα της (επεισόδιο 3), ακριβώς όπως η ψυχή ενός πιστού βρίσκεται στην κρίση του Θεού (επεισόδιο 9), όπως το σώμα ενός ασθενή αφήνεται στα χέρια του γιατρού του (επεισόδιο 4), και όπως η τύχη ενός κατηγορούμενου αποφασίζεται από τον Νόμο (επεισόδιο 8). Ο γάμος για τη γυναίκα είναι ευτυχισμένος όταν δεν υπάρχουν καυγάδες (επεισόδιο 8), ενώ η αφοσίωση στον σύζυγό της, η ερωτική τους συνεύρεση, η μητρότητα και η αφοσίωση στα παιδιά της είναι πράξεις συνυφασμένες με το φύλο της. Δεν νοείται γυναίκα που να απορρίπτει τις πράξεις αυτές, ενώ η εμπλοκή σε παράνομο δεσμό αποτελεί για αυτήν αιτία ντροπής και ένδειξη ανηθικότητας (επεισόδια 5, 8).

Με βάση αυτές τις αρχές, η αξία της ζωής κάθε γυναίκας στο *Machinal* αποδεικνύεται κατώτερη από εκείνη του άντρα. Η ύπαρξή της είναι εξαρτημένη από την παρουσία του άντρα τον οποίο πλαισιώνει, ενώ συχνά υποβιβάζεται από υποκείμενο σε αντικείμενο διαφόρων μορφών, όπως έπαθλο ή αντικείμενο του πόθου. Η αδυναμία ελέγχου του λόγου και του σώματός της της στερούν το δικαίωμα στην ελευθερία και στη λήψη αποφάσεων σύμφωνων με τη βούλησή της, καθιστώντας την έτσι δούλα ή κούκλα· ένα σώμα παθητικό που δεν δρα αλλά μόνο αντιδρά στις δράσεις του άλλου, του ενεργητικού αρσενικού, ακριβώς όπως ζει η Έλεν μέχρι τη συνειδητοποίηση της επιθυμίας της για ελευθερία (κεφάλαιο 2 της παρούσας διατριβής). Με αυτόν τον τρόπο το έργο της Treadwell φέρνει στο προσκήνιο το σκεπτικό που αντιστοιχίζει τη γυναίκα με την παθητικότητα, την ύλη και τη φύση, και τον άντρα με την ενεργητικότητα, το πνεύμα και τον πολιτισμό· σκεπτικό που δίνει λανθασμένα το δικαίωμα στον δεύτερο να κυριαρχήσει πάνω στην πρώτη, και που πρέπει να αναιρεθεί προκειμένου να ξεσκεπαστούν οι υποδόριοι μηχανισμοί επιβολής της πατριαρχίας στο έργο.

Σύμφωνα με την Judith Butler, λόγος ύπαρξης και διαιώνισης αυτού του στερεότυπου είναι η «μονοσήμαντη σύλληψη του θηλυκού φύλου» (Μπάτλερ 2009α: 126) ως συνονθυλεύματος τριών όμοιων ηχητικά λέξεων και των σημασιών τους: matter (= ύλη), mater (= μητέρα), matrix (= καλούπι, μήτρα) (Μπάτλερ 2009α: 92). Η ετυμολογία των λέξεων αυτών μέσα στο πλαίσιο της πατριαρχίας ταυτίζει τη γυναίκα με τη μητρότητα και συγκεκριμένα με το σώμα, την ύλη μέσα στην οποία πραγματοποιείται η γένεση. Έτσι, η γυναίκα ανάγεται στην «αρχή που υποδέχεται» τη νέα ζωή, στη «φύση ως δύναμη που δέχεται όλα τα σώματα που υπάρχουν», ενώ ο άντρας/πατέρας αποτελεί αυτόν «του οποίου φυσικά παραγόμενο ομοίωμα είναι το πράγμα που γεννιέται» (Μπάτλερ 2008: 110-111). Αποτέλεσμα αυτής της σκέψης είναι η πεποίθηση ότι η γυναίκα ως ύλη απαραίτητη για τη γένεση οφείλει να επιτελεί όλους τους κοινωνικούς ρόλους που σχετίζονται με την αναπαραγωγή (συζυγικό καθήκον, ανατροφή παιδιών, οικιακά), ενώ ως υποδοχή σωμάτων ταυτίζεται με τον διεισδυόμενο, παθητικό δέκτη (Μπάτλερ 2009α: 38· Μπάτλερ 2008: 96, 129) και τη φύση. Αντίθετα, ο άντρας γίνεται αντιληπτός ως η ψυχή που «προσδιορίζει την πραγμάτωση της ύλης» (Μπάτλερ 2008: 95, 118) ως εργαλείο εξουσίας και διεισδυτής που για τη δημιουργία νοημάτων πρέπει να υποτάξει το σώμα-γυναίκα και να εγγράψει αξίες πάνω σε αυτό μετουσιώνοντάς το (Μπάτλερ 2009α: 170-171). Στην ίδια λογική οποιαδήποτε έντονη εκδήλωση σωματικότητας – όπως το ανεξέλεγκτο πάθος – αποδίδεται στο σώμα-γυναίκα και επιβάλλεται να υποταχτεί από το πνεύμα-άντρα (Μπάτλερ 2008: 118). Πιθανότατα επέκταση της ίδιας λογικής είναι και η πεποίθηση ότι η γυναίκα πρέπει να φαίνεται και όχι να ακούγεται.

Όπως αποδεικνύεται, η ταύτιση της γυναίκας με το τρίπτυχο παθητικότητα-σώμα-φύση και του άντρα με το τρίπτυχο ενεργητικότητα-πνεύμα-πολιτισμός δεν είναι απόρροια της φυσικής τάξης πραγμάτων, αλλά αποτέλεσμα λογοθετικών πρακτικών της πατριαρχίας που έχουν φυσικοποιηθεί μέσα από την μακροχρόνια επαναληψιμότητα συγκεκριμένων πράξεων και συμπεριφορών. Κατά τον ίδιο τρόπο όλοι οι ρόλοι που καλείται η Νέα Γυναίκα να αναλάβει και όλες οι άσχημες συμπεριφορές που οφείλει να αποδεχτεί ως φυσικές προς το φύλο της αποκαλύπτονται ως μηχανισμοί επιβολής και διαιώνισης της πατριαρχικής εξουσίας. Μάλιστα, μέσα από το κείμενο γίνεται φανερό ότι η Έλεν είναι η μόνη γυναίκα που αντιλαμβάνεται και αμφισβητεί αυτές τις συνθήκες ζωής, ενώ όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου θεωρούν αυτήν τη ζωή φυσιολογική – ο δε σύζυγος όχι μόνο την θεωρεί φυσιολογική,

αλλά την επιδιώκει. Επομένως, τα πρόσωπα του έργου, πλην της Νέας Γυναίκας, επιτελούν το φύλο τους άψογα, λειτουργώντας σαν καλολαδωμένη μηχανή – όπως δηλώνει και ο τίτλος *Machinal* – για αυτό και υφίστανται στην κοινωνία τους ως διανοητά φύλα-βιώσιμα υποκείμενα. Αντίθετα, η Έλεν αδυνατεί να ικανοποιήσει τις προϋποθέσεις της γυναικείας ταυτότητάς της, κι έτσι γίνεται το αποκείμενο, μια προβληματική μηχανή, μια ζωντανή νεκρή στην υπηρεσία της άρχουσας αντρικής τάξης, που προσπαθεί να επιβιώσει μέσα σε μια καθημερινότητά γεμάτη βία.

### 3.3 Η Νέα Γυναίκα ως Παραλήπτης της Έμφυλης Βίας

Σχεδόν σε ολόκληρο το έργο η Έλεν υφίσταται τη βία και στις δύο μορφές που ορίζει ο Α. Αλεξανδρίδης, ως υπερβολική διέγερση-κακοποίηση και ως μη διέγερση-παραμέληση (Αλεξανδρίδης 2007: 12). Στο πρώτο επεισόδιο έρχεται αντιμέτωπη με τους συναδέλφους της και με το αφεντικό της, τον Τζωρτζ (Χένρυ) Τζόουνς. Οι συνάδελφοί της την σχολιάζουν τόσο όταν είναι παρούσα όσο και όταν απουσιάζει, ασκώντας της ουσιαστικά ψυχολογική βία-bullying. Της προσδίδουν υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς («Εγώ είμαι ικανή. Αυτή είναι ανίκανη.» σελ. 10) την κατηγορούν επανειλημμένα («Άργησες!», «Κι εχθές», «Και αντιπροχθές» (σελ. 14)), την απειλούν («θα χάσεις τη δουλειά σου!») και την χλευάζουν («*Σαρκαστικά*. Με φωνάξατε, κυρία;», «Πρωινό στο κρεβάτι» σελ. 26), πιθανότατα επειδή την ζηλεύουν ως γυναίκα που κατάφερε να κερδίσει το ενδιαφέρον ενός ισχυρού άντρα. Ο κύριος Τζόουνς από την άλλη πλευρά, ανυπομονεί να μείνει μόνος με την Έλεν για να της υπαγορεύσει το γράμμα, το οποίο στην πραγματικότητα είναι πρόφαση για την πρόταση γάμου. Μέσα από τον μονόλογό της στο τέλος του επεισοδίου αποκαλύπτεται ότι είναι πολύ πιεστικός, ότι την κάνει να αισθάνεται άσχημα καθώς επιδιώκει φυσική επαφή μαζί της («μη μ' αγγίζετε – σας παρακαλώ, όχι ... τρέμω – αέρα – σταματήστε» σελ. 28), γεγονός που αποκαλύπτει την πρόταση γάμου ως σεξουαλική παρενόχληση.

Στο δεύτερο επεισόδιο η λεκτική και ψυχολογική βία εναντίον της Έλεν συνεχίζεται. Δράστης αυτήν τη φορά είναι η μητέρα της, η οποία είναι ταυτόχρονα και κακοποιητική και παραμελητική. Την υποβιβάζει από γυναίκα σε αιώνια κόρη η οποία πρέπει να την υπακούει και να την υπηρετεί. Είναι ιδιαίτερα χειριστική και επικεντρωμένη στον εαυτό της, αδιαφορεί για τη συναισθηματική και ψυχική κατάσταση της Έλεν και φροντίζει να τη γεμίσει με ενοχές σε κάθε ευκαιρία που βρίσκει («Εγώ σε έφερα στον κόσμο... Είσαι σάρκα από τη σάρκα μου...» (σελ. 42)). Την υποτιμά και τη γειώνει συνεχώς

(«Νομίζεις... πως παραείσαι καλή για κάτι τόσο φτηνό!» (σελ. 31), «Κορίτσι μου, εσύ δεν έχεις αρκετό μυαλό για να φας!» (σελ. 33)), την αποκαλεί τρελή και της απαγορεύει τις σχέσεις με το άλλο φύλο. Ο μόνος λόγος που είναι δεκτική για τον γάμο της με τον Τζόουνς είναι το γεγονός ότι έχει περιουσία και είναι διατεθειμένος να την συντηρήσει. Ωστόσο, αγνοεί επιδεικτικά την αποστροφή που αισθάνεται η κόρη της για αυτόν. Στο σημείο αυτό, επί της απουσίας του πατέρα, η μητέρα της Έλεν γίνεται η υπεύθυνη της τελετουργικής ανταλλαγής της μεταξύ των δύο οικογενειών και της συνακόλουθης αλλαγής του πατρωνύμου της, επιβεβαιώνοντας την κόρη της ως σχεσιακό όρο που προσδιορίζει δύο αντρικές ομάδες, ως το μη-υποκείμενο που αποτελεί αντανάκλαση της αντρικής ταυτότητας (Walker 2005: 216· Μπάτλερ 2009α: 67· Μπάτλερ 2008: 296) Τελικά, ο εξαναγκασμένος γάμος της Έλεν με τον Τζόουνς δεν είναι τίποτε άλλο παρά αποτέλεσμα της ψυχολογική βίας που δέχεται από την μητέρα της και τους συναδέλφους της.

Στα επόμενα επεισόδια η βία που υφίσταται η Έλεν πολλαπλασιάζεται. Νόμιμος σύζυγός της πια, ο Τζόουνς κυριαρχεί πάνω στον λόγο και το σώμα της, εκμεταλλευόμενος τη φυσικοποιημένη ανωτερότητα του φύλου του. Είναι εγωκεντρικός, την υποτιμά («Κοίτα – πρέπει να μάθεις να χαλαρώνεις, κοριτσάκι μου» σελ. 47) και χειρίζεται το ταξίδι του μέλιτος με τέτοιο τρόπο ώστε να επιταχύνει το δικό του θέλω, την ερωτική τους συνεύρεση («Τώρα πήγαινε και βγάλε όλα αυτά τα βαριά ρούχα – και χαλάρωσε» σελ. 49), η οποία αποτελεί στην πραγματικότητα βιασμό. Καυχιέται για την σκληρή δουλειά του και την καλή ζωή του, υπονοώντας ότι η Έλεν είναι επιβράβευση και κτήμα του. Αν και αντιλαμβάνεται τον φόβο της για αυτό που έπεται, χρησιμοποιεί την επίφαση της φυσικότητας της πράξης για να την απομονώσει από τα θέλω της και να την υποτάξει («Δεν υπάρχει λόγος να φοβάσαι. Είσαι με τον άντρα σου, ξέρεις.» σελ. 46). Η επακόλουθη εγκυμοσύνη και γέννηση της κόρης της είναι ένας δεύτερος βιασμός για αυτήν, μια δεύτερη κυριαρχία του Τζόουνς και της πατριαρχίας πάνω στο σώμα της, και μια πρώτη κυριαρχία πάνω στο σώμα του παιδιού της, που όντας γένους θηλυκού θα υποχρεωθεί στο μέλλον να περάσει όσα περνάει η ίδια. Επιπλέον, ο άντρας γιατρός της, έξυπνα τοποθετημένος από την συγγραφέα στη σκηνή, γίνεται ένας δεύτερος Τζόουνς που υποτιμά και τη νοσοκόμα και αυτήν, και όχι μόνο αγνοεί την κακή κατάσταση της υγείας της – ψυχικής και σωματικής – αλλά της επιβάλλει ακριβώς τα αντίθετα από αυτά που ζητάει («Αυτές οι μοντέρνες νευρωτικές γυναίκες, ε συνάδελφε;» (σελ. 58), «ΝΟΣΟΚΟΜΑ: ... Λέει πως δεν μπορεί να καταπιεί



στερεά. ΓΙΑΤΡΟΣ: Δώστε της στερεά» (σελ. 59)). Το επεισόδιο της γέννησης σημειώνει το ανώτατο όριο υποταγής που μπορεί η Νέα Γυναίκα να ανεχτεί, όπως δηλώνει μέσα στον παραληρηματικό της μονόλογο («δεν θα υποταχτώ άλλο» σελ. 61). Στα δύο επεισόδια που ακολουθούν αρχίζει να κάνει πράξεις για να ξεφύγει από την ανελευθερία της προχωρώντας στον δεσμό της με τον Ρόου. Τα επεισόδια αυτά αποτελούν τα μόνα μέσα στο έργο στα οποία η Νέα Γυναίκα δεν υφίσταται βία.

Μετά το τέλος του δεσμού, η Έλεν επιστρέφει στην αποπνικτική της καθημερινότητα με τον Τζόουνς, η οποία αποτελεί αντανάκλαση του μήνα του μέλιτος. Ο Τζόουνς εξακολουθεί να είναι εγωκεντρικός, να παραμελεί την άσχημη ψυχική της κατάσταση και να την απομακρύνει από τις επιθυμίες της, σαν να την κρατάει αιχμάλωτη. Την βλέπει και πάλι ως κτήμα του, ως επιτυχημένη συναλλαγή («Η ιδιοκτησία είναι δική μου. Και δεν είναι το μόνο πράγμα που είναι δικό μου! *Τσιμπάει το μάγουλό της...* έβαλα μια δεύτερη υποθήκη σ' αυτήν εδώ – και είναι δική μου!» σελ. 105) και απαιτεί την σεξουαλική της υποταγή («Απλώνει τα χέρια του σ' αυτήν. Έλα εδώ!» σελ. 112). Στο κομβικό αυτό σημείο για πρώτη και τελευταία φορά στο έργο η Έλεν καταφεύγει στη βία και δολοφονεί τον σύζυγό της με σκοπό να πραγματοποιήσει την επιθυμία της για ελευθερία έστω και στιγμιαία.

Στα επεισόδια της δίκης και της εκτέλεσης της Νέας Γυναίκας, η έμφυλη ανισότητα και βία αποκορυφώνονται, και δράστες είναι πλέον οι άνθρωποι του Νόμου και του Θεού. Ακριβώς όπως και στην υπόθεση της Snyder ο δικηγόρος της για να την υπερασπιστεί καταφεύγει στους επιτυχημένους ρόλους της γυναικείας ταυτότητάς της («Μια αφοσιωμένη κόρη, κύριοι ένορκοι! Όπως επίσης αφοσιωμένη σύζυγος και αφοσιωμένη μητέρα.» σελ. 128), ενώ ο κατηγορος καταφεύγει στην παρουσίασή της ως κακής συζύγου και ανήθικης γυναίκας («παράλληλα να παράσχει ένα κίνητρο γι' αυτή τη δολοφονία – αυτή τη βάνουση και στυγερή δολοφονία ενός κοιμισμένου ανθρώπου με...» σελ. 142, όπως και το γράμμα του Ρόου, σελ. 144). Τα σεξουαλικά εγκλήματα και η ψυχολογική βία του Τζόουνς απέναντί της δεν λαμβάνονται υπόψιν εφόσον στο κοινωνικό πλαίσιο του έργου δεν υφίστανται ως τέτοια, αλλά αποτελούν φυσιολογικά γεγονότα του έγγαμου βίου. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο λόγος της Νέας Γυναίκας εξακολουθεί να μην της ανήκει. Αντίθετα, καθοδηγείται από τον δικηγόρο της και τον κατηγορο, και διαστρεβλώνεται από τους δημοσιογράφους που δίνουν τις δικές τους αφηγήσεις για τα λεγόμενά της (Weiss 2006: 12) («ΠΡΩΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Η φόνισσα

ομολογεί. ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Ο εραστής προκαλεί ομολογία. :ΤΡΙΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Το έκανα! Φωνάζει η γυναίκα!» σελ. 146). Πριν από την εκτέλεσή της ο ιερέας που την επισκέπτεται της ζητά να υπακούσει στον Θεό ως τον μόνο λυτρωτή της ψυχής της, και της επιρρίπτει την ευθύνη για όλα τα κακώς κείμενα της ζωής της ως απόρροια της απιστίας της («Η ζωή ήταν κόλαση για σένα, κόρη μου, επειδή ποτέ δεν γνώρισες τον Θεό! Gloria in excelsis Deo» σελ. 152). Ο Θεός εδώ λειτουργεί ως πατριαρχικό σύμβολο, ως ο τρίτος Τζόουνς που προσπαθεί να υποτάξει την Έλεν με την επίφαση της θρησκευτικής πίστης. Πρόκειται για μια σύνδεση που κάνει και η ίδια η Έλεν στο επεισόδιο 4 («οφείλουν να αγαπούν τον Θεό – ο Θεός είναι αγάπη – ακόμα κι όταν είναι κακός οφείλουν να τον αγαπούν – ακόμα κι έχει χοντρά χέρια – χοντρά χέρια» σελ. 60). Παρά τις προσπάθειές της για ελευθερία και ανεξαρτησία, ο λόγος και το σώμα της καταλήγουν στην κυριαρχία του πατριαρχικού Νόμου. Οι κουρείς έχουν κάθε δικαίωμα πάνω στο σώμα της («Υποτάξου! Υποτάξου! Τίποτα δεν είναι δικό μου; Τα μαλλιά στο κεφάλι μου! Ούτε τα μαλλιά στο κεφάλι μου» σελ. 151), οι δεσμοφύλακες και ο ιερέας πάνω στον λόγο της («ΙΕΡΕΑΣ: Έλα, κόρη μου. ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ: Περίμενε! Περίμενε! Πες της – ... ΦΡΟΥΡΟΣ: Είναι ώρα. ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ: Περίμενε! ... Υπάρχουν τόσα πολλά που θέλω να της πω... *Ο Δεσμοφύλακας απομακρύνει τη μητέρα.*» σελ. 155), και το ηλεκτρικό ρεύμα, ο τελικός εκφραστής της πατριαρχίας έχει κάθε δικαίωμα πάνω στη ζωή και στον θάνατό της («ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ: Φωνάζοντας. Κάποιος! Κάπ – *Η φωνή της κόβεται*» ΣΕΛ. 157). Η θανατική ποινή εις βάρος της νοείται ως ηθική βία, ως επιδίωξη του Νόμου να τιμωρήσει επί τούτου την Έλεν στο όνομα των ηθικών αρχών της κοινωνίας του (Μπάτλερ 2009β: 78, 104).

### 3.4 Ο εν Ζωή Θάνατος της Νέας Γυναίκας

Από την αρχή ως το τέλος του *Machinal*, η Νέα Γυναίκα προσπαθεί να βρει τη φωνή της μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο που επιθυμεί την σιωπή και την υπακοή της. Ο αποσπασματικός και παραληρηματικός της λόγος είναι πρεσβευτικός της αδυναμίας της να σταθεί μέσα σε μια φαλλογοκεντρική<sup>26</sup> γλώσσα που εκτοπίζει το γυναικείο ως το Άλλο ή, ακόμα χειρότερα, το καθιστά ολοκληρωτικά μη αναπαραστάσιμο, μη νοητό (Μπάτλερ 2009α: 35-36). Η ταραχή, το άγχος, η νευρική κατάσταση, το τρέμουλο του σώματός της δεν είναι συμπτώματα νευρασθένειας όπως πολύ βολικά διαπιστώνει ο γιατρός στο

---

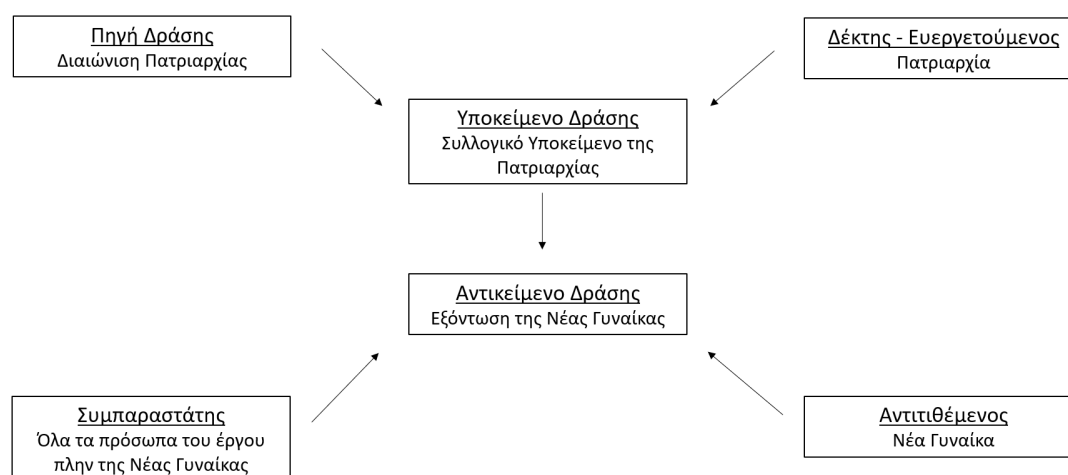
<sup>26</sup> Πρόκειται για όρο που χρησιμοποιεί η Butler (Μπάτλερ 2009α: 35), ο οποίος αποτελεί συνδυασμό του όρου λογοκεντρικός και του όρου φαλλοκρατικός, και εισάγεται από τον Jacques Derrida κατά τη μελέτη του για την αποδόμηση (Dely 2008).

επεισόδιο 4 (Weiss 2006: 8), αλλά σωματοποιήσεις της έμφυλης βίας που δέχεται σε ολόκληρη τη ζωή της. Τα όμορφα χέρια της που σαγηνεύουν τόσο τον Τζόουνς όσο και τον εραστή της αποτελούν σύμβολο εμπορευματοποίησής της υπό το πατριαρχικό καθεστώς, ενώ παραπέμπουν στη γραφομηχανή ως μέσον θέσπισης κατωτερότητας της γυναίκας με την ανάληψη βοηθητικής και υπόλογης στον άντρα εργασίας (Walker 2005: 213, 226). Ακόμα και το όνομά της είναι αντιπροσωπευτικό της θεώρησης της κοινωνίας της για το γυναικείο φύλο: είναι η Ωραία Ελένη, που οφείλει να είναι πρότυπο ομορφιάς και ευαισθησίας, και υπέρτατο κτήμα του άντρα, προορισμένο πάντοτε να αποτελεί ηδονοβλεπτικό θέαμα. Μέσω όλων αυτών των πατριαρχικών τακτικών η Έλεν ωθείται συνεχώς στην ανυπαρξία λόγω του φύλου της, και είναι καταδικασμένη να ζει χωρίς να μπορεί ποτέ να πραγματοποιήσει ουσιαστικά την επιθυμία της για ελευθερία και ανεξαρτησία.

### 3.4.1 Η Πατριαρχία ως Υποκείμενο Δράσης στο *Machinal*

Ολόκληρο το κοινωνικό πλαίσιο που την περιβάλλει λειτουργεί είτε συνειδητά είτε υποσυνείδητα ως ένα συλλογικό υποκείμενο που έχει ως Πηγή Δράσης την επιτελεστική διαιώνιση της πατριαρχίας και ως Αντικείμενο Δράσης την εξόντωση του δρώντος που την απειλεί, τη Νέα Γυναίκα. Δέκτης-Ευεργετούμενος αυτού του Αντικειμένου Δράσης είναι η ίδια η πατριαρχία, που έχει μοναδικό εχθρό την Έλεν και συμπαραστάτες όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Έτσι, σχηματίζεται το πραξιακό διάγραμμα της πατριαρχίας του *Machinal* (Διάγραμμα 17), το οποίο αποτελείται από μόλις δύο διαφορετικούς δρώντες, αφού όλα τα πρόσωπα του έργου ανάγονται σε ένα δρων (Υποκείμενο Δράσης), και η Έλεν αποτελεί τη δεύτερη δρώσα δύναμη.

Πραξιακό Διάγραμμα της Πατριαρχίας στο *Machinal*



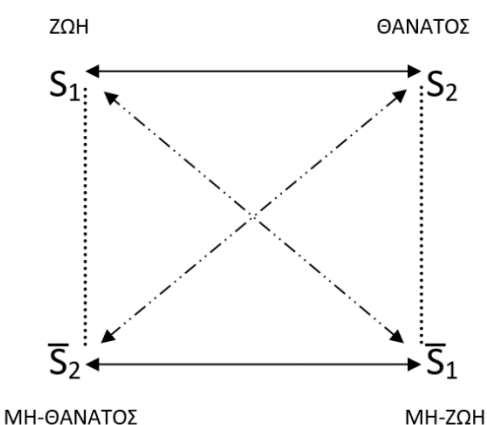
Διάγραμμα 17

Σε αυτήν την άνιση μάχη για τη διατήρηση της εξουσίας, νικητής ανακηρύσσεται η πατριαρχία, και ηττημένος η Νέα Γυναίκα. Η περίπτωση της αποτελεί μια από τις ατελείς, αποτυχημένες επαναλήψεις της κανονικότητας, που όμως αντί να οδηγήσει στην ανασηματοδότηση και ανατροπή που επιζητά η Judith Butler (Μπάτλερ 2008: 250), επιβεβαιώνει την εξουσία της πατριαρχίας και κατ' επέκταση τον κανόνα του έμφυλου δυϊσμού. Με την έννοια αυτή ο θάνατος της Έλεν επαναφυσικοποιεί τα στερεότυπα του φύλου και επανεγκαθιστά την άρχουσα τάξη πραγμάτων.

### 3.4.2 Το Σημειωτικό Τετράγωνο της Μη-Ζωής της Νέας Γυναίκας

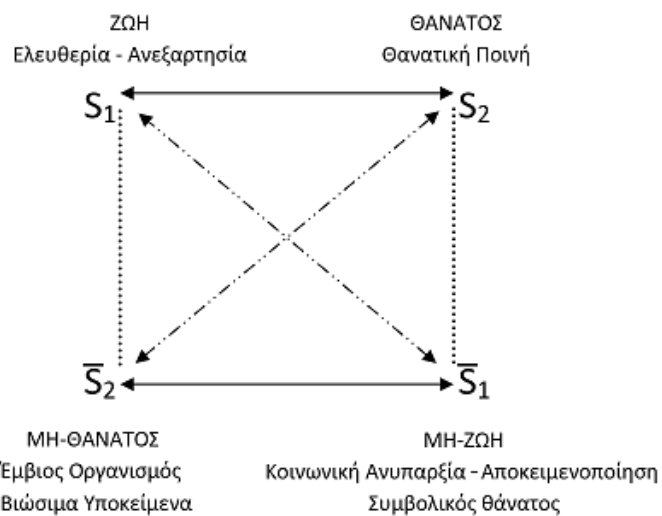
Μέσα στο κείμενο της Sophie Treadwell η φωνή της Έλεν δεν καταφέρνει να ακουστεί ποτέ, το σώμα της δεν γίνεται ποτέ ουσιαστικά δικό της, και η ίδια ως γυναίκα δεν καταφέρνει ποτέ να φέρει στον κόσμο το εγώ της. Η θέλησή της για ελεύθερη και ανεξάρτητη ζωή πέρα από κανόνες και περιορισμούς είναι ισχυρότατη, ωστόσο παραμένει απραγματοποίητη, και η ίδια καταδικάζεται σε μη-ζωή ή σε εν ζωή θάνατο, σε έναν συμβολικό θάνατο που επαναλαμβάνεται καθημερινά μέχρι να επέλθει ο σωματικός της θάνατος. Ταυτίζοντας την εν λόγω θέλησή της με την ίδια τη ζωή μπορεί να κατασκευαστεί το σημειωτικό τετράγωνο της μη-ζωής της Έλεν, με βάση το σημειωτικό τετράγωνο ζωής/θανάτου του Greimas (Διάγραμμα 18) (Greimas 1988: 5). Στον όρο της ζωής τοποθετείται η απραγματοποίητη θέλησή της για ελευθερία και ανεξαρτησία. Στον όρο του θανάτου, τοποθετείται η θανατική της ποινή. Τον όρο μη-θάνατος καταλαμβάνουν οι ζωντανοί έμβιοι οργανισμοί που στο *Machinal* μπορούν να ταυτιστούν με όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, καθώς ζουν και λειτουργούν στο καθεστώς της πατριαρχικής μηχανής χωρίς να προβληματίζονται για το ζήτημα της ελευθερίας. Τέλος, η μη-ζωή της Έλεν ανταποκρίνεται στην κοινωνική της ανυπαρξία, την αποκειμενοποίησή της, και τον προαναφερθέντα συμβολικό θάνατο (Διάγραμμα 19).

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΟ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ ΖΩΗΣ/ΘΑΝΑΤΟΥ



Διάγραμμα 18

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΟ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ ΜΗ-ΖΩΗΣ  
ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ



Διάγραμμα 19

# Κεφάλαιο 4

## «Η Δεύτερη Δολοφονία»: Μια Απόπειρα Διασκευής του *Machinal* υπό την Οπτική της Judith Butler

Ο καθημερινός εν ζωή θάνατος ως συνέπεια της έμφυλης βίας δεν αποτελεί πραγματικότητα μόνο για την Έλεν του *Machinal*, αλλά αντανακλά τη ζωή πολλών καταπιεσμένων γυναικών όχι μόνο στην Αμερική του 1928 αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο μέχρι και σήμερα. Η Sophie Treadwell κατάφερε να γράψει ένα έργο που παραμένει επίκαιρο σχεδόν 100 χρόνια μετά. Εν έτει 2023 η κουλτούρα του βιασμού προβάλλει την εσφαλμένη αντίληψη ότι η γυναικεία φύση και η συμπεριφορά του θύματος είναι που προκαλούν τη βία εναντίον του, και κατ' αυτόν τον τρόπο είναι παρόμοια αν όχι ταυτόσημη με τα στερεότυπα που θίγει η Sophie Treadwell στο έργο της.

Σύμφωνα με την 3<sup>η</sup> Ετήσια Έκθεση για τη Βία κατά των Γυναικών της Γενικής Γραμματείας Δημογραφικής και Οικογενειακής και Πολιτικής και Ισότητας των Φύλων (ΓΓΔΟΠΙΦ), ο αριθμός γυναικών θυμάτων ενδοοικογενειακής βίας στην Ελλάδα αυξήθηκε από 2.696 το 2016 σε 7.375 το 2021 (Σαΐνη 2022 (επιμ.): 106), ενώ στο διάστημα από 01-11-2021 έως 30-09-2022 4.320 γυναίκες θύματα έμφυλης βίας αναζήτησαν και έλαβαν βοήθεια από εξειδικευμένα Συμβουλευτικά Κέντρα (Σαΐνη (επιμ.) 2022: 132). Τα νούμερα αυτά προέρχονται από τα δεδομένα της αστυνομίας και των αντίστοιχων δομών στήριξης, ωστόσο δεν αντανακλούν με ακρίβεια την πραγματικότητα, καθώς πολλά περιστατικά δεν φτάνουν ως εκεί λόγω φόβου, ντροπής ή έλλειψης εμπιστοσύνης στις αρχές (Σαΐνη (επιμ.) 2022: 34). Παράλληλα με αυτήν την πραγματικότητα, όροι όπως γυναικοκτονία, κακοποίηση των γυναικών και #metoo κυκλοφορούν σχεδόν καθημερινά στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής

δικτύωσης, και, ενώ βοηθούν στην ευαισθητοποίηση του κοινού για το ζήτημα, ταυτόχρονα αυξάνουν και τους αρνητές και τους πολέμιους του. Ανάμεσα στην έξαρση αυτής της βίας και στον καταγισμό πληροφοριών και απόψεων, το πραγματικό βάσανο των κακοποιημένων γυναικών καταλήγει να γίνεται εμπορικό θέαμα για τις μάζες, κάτι που ίσως αποτελεί άλλη μια διάσταση του προβλήματος διαιώνισης της πατριαρχίας.

#### **4.1 Το Όραμα της Διασκευής «Η Δεύτερη Δολοφονία»**

Μέσα από την παραπάνω σκέψη έχει σμιλευτεί η ιδέα για μια διασκευή του *Machinal* που να δίνει έμφαση στη μη-ζωή της Έλεν, να την πλησιάζει στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και να την αντιπαραβάλλει με την εικόνα που τα μέσα ενημέρωσης διαπλάθουν για αυτήν. Δραματικός χώρος της διασκευής αυτής είναι η Χαλκιδική, έτσι ώστε το κείμενο να πλησιάσει και τοπογραφικά την θεατή<sup>27</sup>, και να δώσει την εντύπωση μιας υπόθεσης που θα μπορούσε να συμβεί στη διπλανή της πόρτα. Κύριο δραματικό πρόσωπο είναι μια άλλη εκδοχή της Έλεν που ζει στην Ελλάδα και ασχολείται με τη δημοσιογραφία, όπως η Sophie Treadwell. Το όνομα της αυθεντικής ηρωίδας διατηρείται και προσαρμόζεται στα ελληνικά δεδομένα (Ελένη), και έτσι εξακολουθεί να παραπέμπει, ίσως και περισσότερο από πριν, στα σημαινόμενα της μυθικής Ωραίας Ελένης. Ο ρόλος της Ελένης διανέμεται σε πέντε ηθοποιούς, καθεμιά από τις οποίες ζει ένα μέρος της κακοποίησης της Έλεν, έτσι ώστε κάθε Ελένη να μπορεί να λογιστεί και ως ξεχωριστή γυναίκα, μια οποιαδήποτε γυναίκα, και ως διαφορετική εκδοχή της ίδιας γυναίκας. Το δραματικό πρόσωπο του συζύγου, που ανατίθεται σε έναν μόνο ηθοποιό, είναι ένας οποιοσδήποτε άντρας της καλής κοινωνίας, ο οποίος ονομάζεται Γιώργος Παπαδόπουλος. Το ονοματεπώνυμο αυτό επιλέγεται ως ένα πολύ συνηθισμένο αντρικό ονοματεπώνυμο, αλλά και ως σύμβολο της δικτατορίας (λόγω του δικτάτορα Γιώργου Παπαδόπουλου), ανάγοντας έτσι τον σύζυγο σε προσωπικό τύραννο της Ελένης και εκπρόσωπο της πατριαρχίας.

Το κείμενο της διασκευής διατηρεί τη βασική πλοκή των επεισοδίων του αρχικού έργου, τα οποία διαμορφώνονται σε νέα κείμενα αντλώντας έμπνευση από σύγχρονα θεατρικά και λογοτεχνικά έργα, και από μαρτυρίες και άρθρα πραγματικών περιστατικών έμφυλης βίας. Ανάμεσα σε αυτά τα αναδιαμορφωμένα επεισόδια που κινούνται σε

---

<sup>27</sup> Σημειώνεται εδώ ότι η παράσταση παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη. Για την θεατή, επομένως, η Χαλκιδική είναι ένας γνώριμος προορισμός που μπορεί εύκολα να διεγείρει τη φαντασία της προς το χτίσιμο ενός πλασματικού χώρου που συμπληρώνει τον δραματικό χώρο του έργου.

γραμμικό χρονικό άξονα παρεμβάλλονται δημοσιογραφικές σκηνές (ειδήσεις, ρεπορτάζ και τηλεοπτικές εκπομπές) που έχουν ως πηγή έμπνευσης την ίδια τη δίκη της Ruth Snyder όπως αναπτύχθηκε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής. Οι σκηνές αυτές ανακοινώνουν τη δολοφονία του Γιώργου Παπαδόπουλου και ακολουθούν τις έρευνες της αστυνομίας για τον εντοπισμό του δολοφόνου. Έτσι δημιουργούνται δύο χρονικοί άξονες οι οποίοι σηματοδοτούν δύο υπο-πλοκές. Η πρώτη υπο-πλοκή συνθέτει την ιστορία της κακοποιημένης Ελένης μέσα από τα αναδιαμορφωμένα επεισόδια, ενώ η δεύτερη συνθέτει την ιστορία της δολοφόνου Ελένης, όπως προβάλλεται μέσα από το τηλεοπτικό γίγνεσθαι. Οι δύο χρονικοί άξονες συγκλίνουν προς το τέλος του έργου.

Σύμφωνα με αυτήν την κεντρική ιδέα και τις δύο υπο-πλοκές, το όνομα που ανταποκρίνεται πιο εύστοχα στο περιεχόμενο της διασκευής κρίθηκε πως είναι «Η Δεύτερη Δολοφονία». Η λέξη «Δολοφονία» σηματοδοτεί τον καθημερινό συμβολικό θάνατο της Ελένης ως την άρνηση της κοινωνίας να την καταστήσει βιώσιμο υποκείμενο, ως τον εγκλωβισμό της ταυτότητάς της σε ρόλους που δεν την αντιπροσωπεύουν και έτσι την απώθησή της στη μη-ζωή από τους μηχανισμούς διαιώνισης της πατριαρχίας. Η λέξη «δολοφονία» επικρατεί έναντι της λέξης «θάνατος» με στόχο να αποενοχοποιηθεί η Ελένη και να αναλάβει την ευθύνη του το συλλογικό πατριαρχικό υποκείμενο. Η λέξη «δεύτερη» επιλέχθηκε για δύο λόγους. Αρχικά, έπεται χρονικά της πρώτης δολοφονίας της διασκευής – της δολοφονίας του Παπαδόπουλου – η οποία γίνεται γνωστή από την πρώτη κιόλας δημοσιογραφική σκηνή. Αντίθετα, η συμβολική δολοφονία της Ελένης γίνεται αντιληπτή αργότερα, καθώς η βία που υφίσταται η ηρωίδα φανερώνεται σταδιακά από σκηνή σε σκηνή. Επιπλέον η λέξη «δεύτερη» γίνεται σχόλιο όχι μόνο χρονικότητας αλλά και σημαντικότητας, αφού το κοινωνικό πλαίσιο τόσο του *Machinal* όσο και της διασκευής αδιαφορούν για τα καθημερινά βάσανα της Ελένης και εστιάζουν μόνο στον φόνο του Παπαδόπουλου, καθιστώντας τα έτσι δευτερεύουσας σημασίας. Με την έννοια της σημαντικότητας, η λέξη «δεύτερη» παραπέμπει και στην ονομασία του γυναικείου φύλου ως το δεύτερο φύλο. Τέλος, το άρθρο «Η» περιλαμβάνεται στον τίτλο ώστε να προσδιορίσει τη δεύτερη δολοφονία ως μια απόλυτα συγκεκριμένη και σημαντική πράξη που καλείται η θεατής να εντοπίσει.



## 4.2 Τα Κείμενα Έμπνευσης της «Δεύτερης Δολοφονίας»

Το κείμενο της διασκευής έχει διανθιστεί μέσα από εφτά θεατρικά και λογοτεχνικά έργα, καθώς και από ευρήματα έρευνας και μαρτυρίες κακοποιητικών συμπεριφορών στον χώρο της δημοσιογραφίας. Συγκεκριμένα, η σκηνή της διασκευής που αντιστοιχεί στο πρώτο επεισόδιο του *Machinal*, αν και ακολουθεί τη δομή του αυθεντικού επεισοδίου, έχει αντλήσει έμπνευση α) από την έρευνα *Code of Silence: Fear, Stigma Surrounding Abuse of Greek Women Journalists* που δημοσιοποιήθηκε στην ηλεκτρονική εφημερίδα *Balkan Insight* τον Δεκέμβριο του 2022 από τη δημοσιογράφο Ελένη Σταματούκου (Stamatoukou 2022α): σύμφωνα με αυτήν οι γυναίκες δημοσιογράφοι που συμμετείχαν στην έρευνα δήλωσαν ότι καλούνταν να υποταχτούν σεξουαλικά στο αφεντικό τους με αντάλλαγμα να προχωρήσουν την καριέρα τους β) από τη συνέντευξη που έδωσε η δημοσιογράφος Έλλη Στάη σε κεντρικό δελτίο ειδήσεων γνωστού καναλιού<sup>28</sup> ως θύμα αλλά και ως αυτόπτης μάρτυρας παρενόχλησης στον χώρο εργασίας της. Η ίδια σκηνή έχει επηρεαστεί έμμεσα και από τη δημοσιογραφική κάλυψη μιας άλλης υπόθεσης παρενοχλήσεων που συνέβη στην Αμερική στον κλάδο της τεχνολογίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση διαπιστώθηκε ότι γυναίκες ιδρύτριες εταιρειών που αναζητούν χρηματοδότηση για το ξεκίνημα των επιχειρήσεών τους έρχονται αντιμέτωπες με προτάσεις σεξουαλικού περιεχομένου που τίθενται ως προϋπόθεση για τη σφράγιση της οικονομικής συμφωνίας (O'Brien & Segall 2017).

Τα θεατρικά έργα που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για το κείμενο της διασκευής είναι *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς* του Martin McDonagh, *Η Κυρά της Θάλασσας* του Henrik Ibsen και *Ένα Ονειρόδραμα* του August Strindberg. *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς* παρουσιάζει τη βίαιη σχέση εξουσίας μιας μητέρας (Μαγκ Φόλαν) με την κόρη της (Μωρήν), για αυτό και ταιριάζει απόλυτα για τη σκηνή της διασκευής που αντιστοιχεί στο δεύτερο επεισόδιο του έργου της Treadwell (στο σπίτι). Πρόκειται για μια σχέση «αναγκαστικής συμβίωσης και εξάρτησης» (Χατζηβασιλείου 2013: 260-261) από την οποία η κόρη προσπαθεί να ξεφύγει τοποθετώντας τις ελπίδες της στο σχολικό της φλερτ, Πάτο Ντούλεν. Είναι εμφανής η ομοιότητα μεταξύ της Μωρήν και της Έλεν-

---

<sup>28</sup> Πρόκειται για συνέντευξη της Έλλης Στάη στο κεντρικό δελτίο ειδήσεων του MEGA με παρουσιάστρια τη Ράνια Τζίμα. Η συνέντευξη αυτή υπάρχει σε βίντεο και έχει ενσωματωθεί στο κείμενο του άρθρου «Έλλη Στάη: «Έχω πέσει κι εγώ θύμα σεξουαλικής παρενόχλησης»», το αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα της εφημερίδας *Τα Νέα* στις 20.01.2021 (Τα Νέα 2021).

Ελένης, καθώς η δεύτερη δεν αντέχει την ψυχολογική βία της μητέρας της και αναγκάζεται να επιλέξει τον γάμο της με τον Τζόουνς-Παπαδόπουλο ως τη μόνη λύση στο αδιέξοδό της. Προχωρώντας στο δεύτερο θεατρικό έργο-πηγή έμπνευσης, *Η Κυρά της Θάλασσας* περιγράφει την αμφιταλάντευση μιας γυναίκας (Ελίντα) ανάμεσα στον συμβιβαστικό γάμο με τον άντρα της (Βάνγκελ) και στην επιθυμία της για μια ελεύθερη ζωή στη θάλασσα με τον Ξένο. Σημείο συνάντησης του έργου με το *Machinal* και τη διασκευή αποτελεί η αντίληψη των ηρωίδων για τη θάλασσα, καθώς και ο γάμος τους που αποτελεί για αυτές φυλακή. Τόσο για την Έλεν όσο και για την Ελίντα η θάλασσα γίνεται σύμβολο ελευθερίας (Holtan 1970: 73-74) και διαφυγής από την παρούσα έγγαμη ζωή τους<sup>29</sup>. Με βάση αυτές τις ομοιότητες, ο ρόλος του εραστή της Ελένης αποκτά το όνομα Ξένος, και τα λόγια της Ελίντα για την θάλασσα ενσωματώνονται στη σκηνή που αντιστοιχεί στο έκτο επεισόδιο του *Machinal* (ερωτικό), στην οποία η Ελένη για πρώτη φορά συνειδητοποιεί την έννοια της ελευθερίας της. Τελευταίο θεατρικό έργο που αποτέλεσε έμπνευση για το κείμενο της διασκευής είναι το *Ένα Ονειρόδραμα*, το οποίο περιγράφει την κάθοδο της Αγνής, κόρης του θεού Ίνδρα, στη γη, τα βιώματά της ανάμεσα στους ανθρώπους και τη μετέπειτα ανάληψή της στους ουραμούς. Κατά τη διάρκεια του έργου η Αγνή παντρεύεται, κάνει παιδί και γεύεται όλα τα πάθη των ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένης της υποκρισίας των προσώπων που έχουν εξουσία και αναγνώριση ως αυθεντίες του τομέα τους (Κοσμήτωρ της Νομικής, της Ιατρικής, της Θεολογίας, της Φιλοσοφίας). Η συμπεριφορά αυτών των ανθρώπων προς τη Θεά αποτελεί την έμπνευση για τη σκηνή της δίκης της Ελένης στη διασκευή, στην οποία γίνεται ουσιαστικά ένα δικαστήριο ορθοφρονούντων που σύσσωμο την καταδικάζει.

Εκτός από τα παραπάνω θεατρικά έργα, το κείμενο της διασκευής αντλεί έμπνευση και από τέσσερα λογοτεχνικά κείμενα. Πρώτο κείμενο είναι το διήγημα *The Yellow Wallpaper* της Charlot Perkins Gilman, το οποίο περιγράφει την ανελεύθερη ζωή μιας γυναίκας που φτάνει στην τρέλα, έχοντας γίνει ουσιαστικά αιχμάλωτη του άντρα της. Το ταξίδι της προς την τρέλα γίνεται ορατό μέσα από τις περιγραφές της για την κίτρινη ταπετσαρία του σπιτιού στο οποίο διαμένει, μέσα στην οποία βλέπει μια φυλακισμένη εκδοχή του εαυτού της που την παρακολουθεί (Schwartz 1989: xiv). Οι περιγραφές αυτές όταν μεταφέρονται στο κείμενο της διασκευής ανάγονται σε μέσο σταδιακής συνειδητοποίησης για την Ελένη, και εμφανίζονται στις σκηνές που αντιστοιχούν στα

---

<sup>29</sup> Εδώ, βέβαια, πρέπει να τονιστεί και μια βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο ηρωίδες. Η Έλεν τολμά να κάνει το βήμα προς την απελευθέρωσή της, έστω κι αν αυτό οδηγεί στον θάνατό της. Η Ελίντα, αντίθετα, επιλέγει να συμβιβαστεί ακολουθώντας τη ζωή που της προσφέρει ο Βάνγκελ.

επεισόδια 3, 6 και 7 του *Machinal*. Δημιουργούν έτσι μια σύνδεση ανάμεσα στις δύο αιχμάλωτες γυναίκες, την Ελένη και την ηρωίδα της Perkins Gilman, αλλά και ανάμεσα στις διαφορετικές ηθοποιούς που αναλαμβάνουν τον ρόλο της Ελένης. Δεύτερη λογοτεχνική πηγή έμπνευσης για τη διασκευή αποτελεί το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, λόγω της έμφασης που δίνει στους ρόλους της κόρης, συζύγου και μητέρας ως ρόλους πόνου και σκλαβιάς που επαναλαμβάνονται από γενιά σε γενιά διαιωνίζοντας τη γυναικεία δυστυχία. Το σκεπτικό αυτό ταιριάζει απόλυτα στη σκηνή της γέννας της διασκευής, η οποία αντιστοιχεί στο επεισόδιο 4 (μητρικό) του *Machinal*. Στην ίδια σκηνή ενσωματώνεται ένα μικρό απόσπασμα από το βιβλίο *The Perks Of Being A Wallflower*. Το βιβλίο αυτό, μέσα από τα γράμματα του πρωταγωνιστή Τσάρλι προς μια φίλη του, αποκαλύπτει την προσπάθειά του να διαχειριστεί και να ξεπεράσει τις τάσεις αυτοκτονίας του και να ενσωματωθεί στο κοινωνικό σύνολο που τον περιβάλλει. Το απόσπασμα που τοποθετείται στο κείμενο της διασκευής περιγράφει τη σκηνή του βιασμού μιας έφηβης κοπέλας από τον φίλο της, στην οποία ο Τσάρλι γίνεται μάρτυρας εν αγνοία του. Η περιγραφή αυτή προσαρμοσμένη στην κατάσταση της Ελένης αποτελεί μαρτυρία του βιασμού της ίδιας από τον άντρα της. Ο βιασμός αυτός, που έχει ως αποτέλεσμα την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη της, προηγείται και εκφράζεται σκηνικά ως χορογραφία. Τέταρτο και τελευταίο λογοτεχνικό κείμενο έμπνευσης είναι το ιαπωνικό light novel *Toradora!*, το οποίο περιγράφει τη σχολική ζωή δύο εφήβων που σταδιακά ανακαλύπτουν την αγάπη που τρέφει ο ένας για τον άλλον. Αν και η πλοκή της νουβέλας αυτής δεν σχετίζεται με το *Machinal*, η περιγραφή της για την αγάπη ως το πιο πολύτιμο και δυσεύρετο πράγμα στον κόσμο αποτελεί έμπνευση για την περιγραφή της ελευθερίας κατά τον ίδιο τρόπο από τον Ξένο στη σκηνή της διασκευής που αντιστοιχεί στο επεισόδιο 6 (ερωτικό) του έργου της Treadwell.

### 4.3 Η Σκηνοθετική Προσέγγιση της Διασκευής

Μέσα από τα παραπάνω κείμενα συντίθεται ο πολυπρόσωπος ρόλος της Ελένης, οποίος αποτελεί το επίκεντρο του κειμένου και της παράστασης της διασκευής. Γύρω από τον χαρακτήρα και την ψυχοσύνθεσή της στήνεται ολόκληρο το έργο έτσι ώστε να αποδοθούν εύστοχα και οι δύο εικόνες της: η εικόνα της ως αποδέκτης της έμφυλης βίας και η εικόνα της ως δολοφόνος. Η μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη γίνεται μέσα από τις συνεχείς εναλλαγές των σκηνών βίας προς την Έλεν με τις σκηνές των δημοσιογραφικών ρεπορτάζ, δίνοντας έναν γρήγορο ρυθμό στο έργο. Οι σκηνές βίας έχουν στόχο να προβάλλουν τον εσωτερικό κόσμο της Ελένης και να δείξουν στη θεατή

τα γεγονότα μέσα από τη δική της σκοπιά. Ο λόγος και το σώμα της Ελένης και του κάθε κακοποιητή της προσπαθούν να διεγείρουν το συναίσθημα της θεατή ώστε να την παρασύρουν στην ιστορία της κακοποίησης. Έτσι, οι ηθοποιοί που υποδύονται τα πρόσωπα αυτά ξεφεύγουν κατά σημεία από τη ρεαλιστική υποκριτική προσέγγιση των ρόλων τους και στρέφονται άλλοτε σε πιο απόκοσμες και άλλοτε σε πιο άγριες και ωμές λεκτικές και σωματικές ερμηνείες. Η ατμόσφαιρα των σκηνών αυτών συμπληρώνεται από το ηχοτοπίο, το οποίο παράγεται είτε από την μουσική της παράστασης (ηχογραφημένο πιάνο) είτε από τους ίδιους τους ηθοποιούς (την ομιλία τους ή τον χειρισμό αντικειμένων). Αντίθετα, οι δημοσιογραφικές σκηνές έχουν σκοπό να αποδώσουν σκηνικά μια εικόνα αντίστοιχη της ελληνικής τηλεόρασης που βλέπει στο σπίτι του το τηλεοπτικό κοινό, με τον καταγισμό πληροφοριών και απόψεων, και την πολλές φορές φαινομενική αντικειμενικότητα των δημοσιογράφων. Για τον λόγο αυτό, οι ηθοποιοί που υποδύονται τους δημοσιογράφους έχουν έναν άκρως ξύλινο-δημοσιογραφικό λόγο και αντίστοιχη κινησιολογία, ενώ οι σκηνές τους επενδύονται ηχητικά με μουσικές δημοσιογραφικών ειδήσεων και εκπομπών. Εξαίρεση στον κανόνα αυτό είναι μια από τις δημοσιογράφους (δημοσιογράφος 1), η οποία αρχίζει σταδιακά να υπερασπίζεται, και έπειτα να ταυτίζεται με την Ελένη, αποκτώντας έτσι στοιχεία από την δική της ομιλία και κινησιολογία. Προς το τέλος του έργου, και καθώς οι δύο υπο-πλοκές και χρονικοί άξονες συναντιούνται, τα όρια ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το εξπρεσιονιστικό αρχίζουν να εξαφανίζονται.

Σημείο σύνδεσης μεταξύ των δύο δημοσιογραφικών σκηνών και των σκηνών βίας προς την Έλεν αποτελούν πέντε λευκά και στενά μεταλλικά τραπέζια, τα οποία με αφαιρετικό τρόπο δημιουργούν ολόκληρο το σκηνικό του έργου. Άλλοτε εντελώς γυμνά και άλλοτε επενδυμένα με υφάσματα, ανακατανέμονται διαρκώς στον χώρο και μετατρέπονται από χώρο γραφείου σε χώρο παλιού σπιτιού, εξοχικής κατοικίας, τηλεοπτικού πάνελ, χώρου διασκέδασης και φυλακής. Με τον τρόπο αυτό, τα τραπέζια συμμετέχουν στο μαρτύριο της Ελένης, γίνονται εργαλεία στα χέρια της πατριαρχίας που την περικλείει, οριοθετώντας υλικά το ανδροκρατούμενο περιβάλλον της, και συνθέτοντας ένα λευκό κελί από το οποίο δεν ξεφεύγει ποτέ, ούτε καν όταν περνά ανέμελες στιγμές με τον εραστή της. Τη σκηνική αυτή ιδέα συνοδεύουν τα σύγχρονα και αντιπροσωπευτικά για κάθε ρόλο κοστούμια των ηθοποιών. Ο περίγυρος της Ελένης είναι ντυμένος σε άσπρες-μαύρες-γκρι αποχρώσεις, συνυποδηλώνοντας τη ζωή του ως τον μη-θάνατο που αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 3. Αντίθετα, όλες οι ηθοποιοί που

παίζουν την Ελένη φέρουν πάνω τους ή στον χώρο γύρω τους ένα κίτρινο στοιχείο, το οποίο παραπέμπει στην κίτρινη ταπετσαρία της Perkins Gilman. Στο κίτρινο χρώμα όλες οι εκδοχές της Ελένης βλέπουν τον εαυτό τους ως τη φυλακισμένη γυναίκα που κρύβεται πίσω από την ταπετσαρία αυτή. Η αισθητική της παράστασης συμπληρώνεται από τον λευκό φωτισμό, ο οποίος δυναμώνει στις ρεαλιστικές στιγμές του έργου, χαμηλώνει στις εξπρεσιονιστικές στιγμές του, και γίνεται κόκκινος κατά την κακοποίηση όλων των εκδοχών της Ελένης.

Με σκοπό να τονιστεί η σωματική διάσταση του προβλήματος της γυναικείας καταπίεσης, κάποιες από τις σκηνές της διασκευής δεν περιέχουν καθόλου ή σχεδόν καθόλου λόγο, αλλά εκφράζονται μέσω του σώματος των ηθοποιών. Αρχικά, η έναρξη του έργου γίνεται μέσα στο σκοτάδι με μια σωματική αναπαράσταση του χτύπου καρδιάς από τις πέντε εκδοχές της Ελένης. Η αναπαράσταση αυτή σταματά στο άκουσμα της φράσης «Είναι κορίτσι!...». Αργότερα, οι δύο πρώτες εκδοχές της Ελένης ετοιμάζουν ιεροτελεστικά το γαμήλιο τραπέζι της σκηνής του γάμου ως σκηνικό κηδείας - στρώνουν αργά ένα άσπρο σεντόνι πάνω στα λευκά τραπέζια και πετούν πάνω του μαύρα ροδοπέταλα υπό το άκουσμα διαστρεβλωμένης γαμήλιας μουσικής. Η σκηνή αυτή ακολουθείται από τη σκηνή του βιασμού της Ελένης, ο οποίος συνυποδηλώνεται μέσα από μια βίαιη χορογραφία που ξεκινά με τον χειρισμό της Ελένης ως κούκλας από τον σύζυγό της και εκτυλίσσεται σε κινησιολογικό κυνήγι υπό τη μουσική τανγκό. Σε αντιδιαστολή με αυτήν την εφιαλτική εικόνα του γάμου, η σκηνή της γνωριμίας με τον εραστή γίνεται σε ένα ξέγνοιαστο swing πάρτι και συνοδεύεται από μια λιτή, κυκλική κινησιολογία υπό το άκουσμα αιθέριας μουσικής. Η ερωτική σκηνή που ακολουθεί σηματοδοτείται από το άκουσμα αισθησιακής μουσικής τζαζ και το ιεροτελεστικό στρώσιμο του κρεβατιού του παράνομου ζεύγους από τις πρώτες τέσσερις εκδοχές της Ελένης.

#### **4.4 Το Τέλος της «Δεύτερης Δολοφονίας»**

Παρά τις όποιες κειμενικές και σκηνικές διαφορές της διασκευής με το αρχικό έργο, ο πυρήνας της πλοκής έως αυτό το σημείο είναι κοινός για τα δύο έργα. Η Ελένη της «Δεύτερης Δολοφονίας», ακριβώς όπως και η Έλεν του *Machinal*, υφίσταται σεξουαλική παρενόχληση στον χώρο εργασίας της και στη συνέχεια, λόγω της πίεσης της μητέρας της, παντρεύεται το κακοποιητικό αφεντικό της και φέρνει στον κόσμο το παιδί του. Μετέπειτα καταφεύγει σε δεσμό με έναν άντρα που γνωρίζει σε μια έξοδό της ως

διέξοδο από την καθημερινή της ταλαιπωρία, και όταν αυτός ο δεσμός διαλύεται, επιστρέφει στην πρότερη μη-ζωή της και καταλήγει να σκοτώσει τον τύραννο άντρα της.

Η διαφορά και το καινοφανές στοιχείο της διασκευής σε σχέση με το έργο της Sophie Treadwell έγκειται στο τέλος της. Όπως προαναφέρθηκε, η διασκευή είναι προσαρμοσμένη στα σύγχρονα ελληνικά δεδομένα, για αυτό και η ποινή που επιβάλλεται από τον Νόμο στην Ελένη είναι η ισόβια κάθειρξη<sup>30</sup>. Επομένως, η Ελένη παραμένει ζωντανή και κλείνεται στη φυλακή, σε αντίθεση με την Έλεν, που καταδικάζεται σε θάνατο και εκτελείται. Μετά το τέλος της δίκης, ακολουθεί η σκηνή μιας δημοσιογραφικής εκπομπής που σχολιάζει την απόφαση του δικαστηρίου και αποτελεί το σημείο κορύφωσης της διασκευής. Στη σκηνή αυτή, η δημοσιογράφος 1, η οποία είχε αρχίσει από τις προηγούμενες σκηνές να διαφοροποιεί τη θέση της από τους συναδέλφους της, τάσσεται πλέον ανοιχτά υπέρ της κακοποιημένης Ελένης, και έτσι έρχεται αντιμέτωπη με τους άλλους δημοσιογράφους ως υπερασπιστές του status quo. Η εκπομπή αναγκαστικά διακόπτεται και η δημοσιογράφος 1, που ακούει στο όνομα Ελένη, απομακρύνεται βίαια από το πλατό στο τέλος της σκηνής. Το έργο τελειώνει με τον σχηματισμό ενός ταμπλό απόλυτης αιχμαλωσίας, στην οποία καθεμιά από τις έξι πλέον εκδοχές της Ελένης γίνεται βουβό σώμα και ελέγχεται από τον νεκρό Γιώργο Παπαδόπουλο. Ο νεκρός σύζυγος, σύμβολο της νικήτριας πατριαρχίας, αλυσοδένει και κινεί όλες τις γυναίκες σύμφωνα τη θέλησή του, μετατρέποντάς τες σε κούκλες, που αν και ζωντανές φαντάζουν πιο νεκρές από τον ίδιο, ο οποίος συνεχίζει να ζει δοξασμένος μέσα από το λόγο όλων αυτών που εξακολουθούν να τον υπερασπίζονται.

Οι παραστάσεις της διασκευής «Η Δεύτερη Δολοφονία» πραγματοποιήθηκαν στις 11 και 12 Νοεμβρίου του 2023 στο Θέατρο Μαιώτρον στη Θεσσαλονίκη. Το κείμενο της διασκευής απαντάται στο Παράρτημα Α της διατριβής, ενώ το πρόγραμμα και φωτογραφικό υλικό από την παράσταση περιλαμβάνονται στο παράρτημα Β.

---

<sup>30</sup> Το κείμενο της διασκευής έχει ελεγχθεί από την δικηγόρο Ειρήνη Ζουρνατζίδου έτσι ώστε να μην περιλαμβάνει ανακρίβειες ως προς τη νομική ορολογία που χρησιμοποιεί.

# Επίλογος

Το *Machinal* της Sophie Treadwell μεταφέρει στη θεατρική σκηνή το ζήτημα της βίας που αντιμετώπιζαν οι γυναίκες της συγχρονίας της, ένα ζήτημα που βίωσε η συγγραφέας μέσα στην οικογένειά της, τον γάμο της, αλλά και το χώρο εργασίας της, τόσο τον δημοσιογραφικό όσο και τον θεατρικό. Το ζήτημα αυτό πήρε ζωή στο έργο της Treadwell μέσα από την υπόθεση της Ruth Snyder, της γυναίκας-θύτη που έζησε και η ίδια την ανισότητα και τη βία τόσο στον γάμο της όσο και κατά τη διάρκεια της δίκης της.

Σχεδόν εκατό χρόνια μετά, το ζήτημα της βίας κατά των γυναικών παραμένει επίκαιρο και γίνεται το επίκεντρο της παρούσας διατριβής, η οποία επαναδιαπραγματεύεται το κείμενο του *Machinal* ως ένα έργο με δύο μόνο δραματικά πρόσωπα, την Έλεν και το συλλογικό υποκείμενο της πατριαρχίας. Έτσι, το *Machinal* γίνεται η ιστορία της άνισης μάχης μιας γυναίκας εναντίον της πατριαρχικής μηχανής που έχει απορροφήσει στα γρανάζια της ολόκληρο το κοινωνικό περιβάλλον της. Όπως διαπιστώθηκε στο κεφάλαιο 2, η Έλεν διανύει μια επίπονη, καταναγκαστική πορεία ζωής, χωρίς να έχει κάποιον πραγματικό συμπαραστάτη. Μέσα από την πορεία αυτή βρίσκει σταδιακά την προσωπική της επιθυμία και θέληση για ελευθερία. Αρχίζει να αναγνωρίζει τον κακοποιητή της – το συλλογικό υποκείμενο της πατριαρχίας – στο πρόσωπο του προσωπικού βασανιστή της, του Τζόουνς, και σε μια υπέρτατη προσπάθεια για απελευθέρωση τον δολοφονεί. Η πράξη της δολοφονίας εντείνει την σύγκρουσή της με την πατριαρχική μηχανή, η οποία τελικά την εξοντώνει με παραδειγματικό τρόπο.

Όπως επισημάνθηκε στο κεφάλαιο 3, η αποξένωση και περιθωριοποίηση της Έλεν από τον περίγυρό της δεν είναι αποτέλεσμα της αποτυχίας της να ενσωματώσει τους φυσικούς για το φύλο της ρόλους της αφοσιωμένης μητέρας και συζύγου. Αντιθέτως, είναι αποτέλεσμα των μηχανισμών του πατριαρχικού status quo, οι οποίοι δημιουργούν και αναπαράγουν στερεότυπα με σκοπό την επιτελεστική διαιώνισή του. Έτσι, η «φυσικότητα» των έμφυλων ρόλων και συμπεριφορών των προσώπων του έργου διαλύεται σαν σύννεφο ομίχλης για να αποκαλύψει τα στοιχεία της έμφυλης βίας που υποκρύπτει. Η καθημερινή λεκτική, ψυχολογική, ηθική και σεξουαλική βία που

υφίσταται η Νέα Γυναίκα από την πατριαρχική μηχανή, ακυρώνουν την ίδια της την ύπαρξη, την καθιστούν άβουλο σώμα και την καταδικάζουν σε μη-ζωή, σε έναν καθημερινό και επαναλαμβανόμενο συμβολικό θάνατο, ο οποίος αργότερα σωματοποιείται μέσω της θανατικής ποινής. Η θέση αυτή προχωρά έτσι ώστε στο κεφάλαιο 4, βλέπουμε πώς ορίζει τον συμβολικό θάνατο της Ελένης-Έλεν ως δολοφονία με δράστη την πατριαρχική μηχανή. Διαπιστώνεται η ύπαρξη μιας δεύτερης δολοφονίας μέσα στο έργο – που είναι η συμβολική δολοφονία της Έλεν – η οποία λαμβάνει χώρα πολύ πριν τη δολοφονία του Τζόουνς, ωστόσο δεν αποτελεί πρόβλημα για την πατριαρχική μηχανή – μάλλον βοήθημα αποτελεί για αυτήν – για αυτό και παραμένει αόρατη.

Ως αποτέλεσμα αυτής της σκέψης, η διασκευή «Η Δεύτερη Δολοφονία» μεταφέρει τον πυρήνα του *Machinal* στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και δίνει έμφαση στη μη-ζωή της Ελένης. Λαμβάνοντας υπόψιν τη σύγχυση που δημιουργείται καθημερινά από τα ελληνικά μέσα μαζικής ενημέρωσης, δημιουργεί ένα τηλεοπτικό περιβάλλον που αδιαφορεί για την πραγματικότητα της κακοποιημένης γυναίκας και προβάλλει αποκλειστικά την εικόνα της στυγνής δολοφόνου, με αποτέλεσμα να γίνεται ένα ακόμα εργαλείο στα χέρια της πατριαρχίας. Η διαφορά ανάμεσα στη διασκευή και το πρωτότυπο έργο έγκειται στο ότι η Ελένη της διασκευής παραμένει ζωντανή και επομένως δεν καταφέρνει να βρει τη γαλήνη που βρίσκει η Έλεν του *Machinal* στον θάνατό της. Αντίθετα, μετατρέπεται σε μια ζωντανή κούκλα που ελέγχεται ολοκληρωτικά από τον νεκρό της σύζυγο, ο οποίος συνεχίζει να ζει μέσα από τον ανδροκρατούμενο λόγο που όρισε και τον οποίον αναπαράγουν οι υποστηρικτές του. Η διασκευή αυτή γίνεται απόλυτα επίκαιρη μέσα στην κουλτούρα του βιασμού που μαστίζει τη σύγχρονη πραγματικότητα, και αποτελεί σχόλιο στην εμμένουσα τάση για ενοχοποίηση του θύματος και στην κοινωνική και πολιτική στασιμότητα/απραξία ως προς το πρόβλημα της κακοποίησης των γυναικών. Η οπτική της ολοκληρωτικής ήττας της Ελένης στη διασκευή ενέχει την ελπίδα ότι η παρουσίασή της στο ελληνικό κοινό μπορεί να εγείρει το ενδιαφέρον ή και τον προβληματισμό του για το ζήτημα της έμφυλης βίας, και μπορεί, ίσως, να προκαλέσει μια ρωγμή στην αλυσίδα των επιτελεστικών επαναλήψεων του φύλου.



# Βιβλιογραφία

## I. Βιβλιογραφία

Barlow, J. E. (επιμ.) (2009) *Women Writers of the Provincetown Players*. Albany: Excelsior Editions, State University of New York Press.

Barlow, J. E. (1993) «Introduction», στο Treadwell, S. *Machinal* (London: Nick Hern Books) vii-ix.

Butler, J. (1988) «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal* 40/4: 519-531.

Chbosky, S. (1991) *The Perks of Being a Wallflower*. New York: Pocket Books.

Cuddon, J. A. (2013) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5<sup>η</sup> έκδ. Chichester: Wiley-Blackwell.

Dickey, J. (1999) «The Expressionist Moment: Sophie Treadwell», στο Murphy, B. (επιμ.) *The Cambridge Companion to American Women Playrights* (Cambridge: Cambridge University Press) 66-81.

Freedman, E. B. (1974) «The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s», *The Journal of American History* 61/2: 372-393.

Gordon, L. D. (1987) «The Gibson Girl Goes to College: Popular Culture and Women's Higher Education in the Progressive Era, 1890-1920», *American Quarterly* 39/2: 211-230.

Gourley, C. (2008) *Flappers and the New American Woman: Perceptions of Women from 1918 through the 1920s*. Minneapolis: Twenty-First Century Books.

- Greimas, A. J. (2005) *Δομική Σημασιολογία: Αναζήτηση Μεθόδου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Greimas, A. J. (1988) *Maupassant: The Semiotics of Text: Practical Exercises*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.
- Greimas, A. J. & Cortes J. (1982) *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Greimas, A. J. & Rastier, F. (1968) «The Interaction of Semiotic Constraints», *Yale French Studies* 41: 86-105.
- Holtan, O. I. (1970) *Mythic Patterns in Ibsen's Late Plays*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Israel, B. (2003) *Bachelor Girl: 100 Years of Breaking the Rules—a Social History of Living Single*. HarperCollins e-books.
- Ibsen, H. (2018) *Η Κυρά της Θάλασσας*, 2η έκδ. Αθήνα: Νεφέλη.
- López-Rodríguez, M. (2015) «The Flapper on Trial in *Machinal*», στο Kritzer A. H. και López-Rodríguez, M. (επιμ.) *Woman on Trial: Gender and the Accused Woman in Plays from Ancient Greece to the Contemporary Stage* (Amherst, New York: Teneo Press) 177-198.
- López-Rodríguez, M. (2011) «New Critical Approaches to *Machinal*: Sophie Treadwell's Response to Structural Violence», στο Cebalos Munos. A., Espejo Romero R. και Munos Martinez B. (επιμ.) *Violence in American Drama: Essays on Its Staging, Meanings and Effects* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers) 72-84.
- Lutes, J. M. (2018) *Front-Page Girls: Women Journalists in American Culture and Fiction, 1880–1930*. New York: Cornell University Press.

Lutes, J. M. (2011) «Tears on Trial in the 1920s: Female Emotion and Style in "Chicago" and "Machinal"», *Tulsa Studies in Women's Literature* 30/2: 343-369.

Marshall, J. (επιμ.) (2010) *Treadwell: Bright and Dark: Audience Guide*. The American Century Theater.

McDonagh, M. (1998) *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. New York: Vintage International.

Miller, A. D. (2007) *Offending Women: Modernism, Crime, and Creative Production*. Rochester, New York: University of Rochester.

Ozieblo, B. και Dickey, J. (επιμ.) (2008) *Susan Glaspell and Sophie Treadwell: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*. London and New York: Routledge.

Ramey, J. (2004) «The Bloody Blonde and the Marble Woman: Gender and Power in the Case of Ruth Snyder», *Journal of Social History* 37/3: 625-650.

Schwartz, L. S. (1989) «Εισαγωγή», στο Perkins Gilman, C. *The Yellow Wallpaper and Other Plays* (New York: Bantam Classic) xii-xxv.

Stavropoulos, D. N. (1998) *Oxford English-Greek Learner's Dictionary*, 2<sup>η</sup> έκδ. Oxford: Oxford University Press.

Strander, G. (1992) «Treadwell's Neologism: "Machinal"», *Theatre Journal* 44/2: 163-175.

Ubersfeld, A. (1999) *Reading Theatre*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Walker, J. A. (2005) *Expressionism and Modernism in the American Theater: Bodies, Voices, Words*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weiss, K. (2006) «Sophie Treadwell's "Machinal": *Electrifying the Female Body*», *South Atlantic Review* 71/3: 4-14.

White, P. W. (1928α) «Death of Ruth, Judd is Climax of Love, Murder», *The Pittsburgh Press* 13 Ιανουαρίου: 2.

White, P. W. (1928β) «Mrs. Ruth Snyder and Gray Pay for Murder that Shocked Country», *Madera Tribune* XLI/60: 2.

Wigmore, J. H. (1912) «Trial by Publication», *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, 2/5: 668-669.

Yellis, K. A. (1969) «Prosperity's Child: Some Thoughts on the Flapper», *American Quarterly* 21/1: 44-64.

Αθανασίου, Α. (2009) «Επίμετρο: Επιτελεστικές Αναταράξεις: Για μια ποιητική της Έμφυλης Ανατροπής», στο Μπάτλερ, Τζ. *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια) 217-227.

Αθανασίου, Α. (2008) «Εισαγωγή: Υλοποιώντας το Έμφυλο Σώμα: Η Πολιτική της Επιτελεστικότητας», στο Μπάτλερ, Τζ. *Σώματα με Σημασία: Οριοθετήσεις του «Φύλου» στο Λόγο*. (Αθήνα: Εκκρεμές) 7-26.

Αλεξανδρίδης, Α. (2007) *Η Βία: Ψυχαναλυτικό Δοκίμιο*. Αθήνα: Ίκαρος.

Θωμαδάκη, Μ. (2018). *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*, 2η έκδ. Αθήνα: Liberal Books.

Καντσά, Β. (2009) «Εισαγωγή: Οικείες Έννοιες σε Ανοίκειους Συνδυασμούς: Ο Φεμινισμός, το Φύλο, η Σεξουαλικότητα, και το Ανατρεπτικό Γέλιο», στο Μπάτλερ, Τζ. *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια) ix-xxiii.

Μπάτλερ, Τζ. (2009α) *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Μπάτλερ, Τζ. (2009β) *Λογοδοτώντας για τον Εαυτό*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Μπάτλερ, Τζ. (2008) *Σώματα με Σημασία: Οριοθετήσεις του «Φύλου» στο Λόγο*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Μπενάτσης, Α. (2000) *Σημειωτική και Κείμενο: Ποιητικός, Σατιρικός και Θεατρικός Λόγος*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Ουίλλιαμς, Τ. (2011) *Το Γυάλινο Θηριοτροφείο*. Σε μετάφραση Άννας Παύλου. Λευκωσία: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Σαΐνη, Β. (επιμ.) (2022) *3<sup>η</sup> Ετήσια Έκθεση για τη Βία κατά των Γυναικών*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Δημογραφικής και Οικογενειακής Πολιτικής και Ισότητας των Φύλων.

Στρίντμπεργκ, Α. (1971) *Ένα Ονειρόδραμα*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.

Τζούμα, Α. 1991. *Η Διπλή Ανάγνωση του Κειμένου: Για μια Κοινωνιοσημειωτική της Αφήγησης*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Τρέντγουελ, Σ. (2023) *Machinal*. Λευκωσία: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Χατζηβασιλείου, Χ. (2013) *Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: Το Θέατρο στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως Ανάγνωση της Κοινωνικής Τοπογραφίας του 1990*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Θεάτρου.

## II. Δικτυογραφία

Berkeley Research (2023) «Judith Butler», *Berkeley Research* (URL <https://vcresearch.berkeley.edu/faculty/judith-butler>) Πρόσβαση στις 7.11.2023.

Dely, C. (2008) «Jacques Derrida: The Perchance of a Coming of the Otherwoman. The Deconstruction of Phallogocentrism from Duel to Duo», *Eurozine* (URL <https://www.eurozine.com/jacques-derrida-the-perchance-of-a-coming-of-the-otherwoman/#>) Πρόσβαση στις 28.11.2023.

European Commission (2023) «What is Gender Based Violence?», *European Commission* (URL <https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/gender-equality/gender-based-violence/what-gender-based-violence-en#gender-based-violence-gbv-by-definition>) Πρόσβαση στις 7.11.2023.

Johnson, D. J. (2023) «McNamara Case», *Encyclopedia* (URL <https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/mcnamara-case>) Πρόσβαση στις 4.3.2023.

McKenna, A. (2023) «Flapper: United States History», *Britannica* (URL <https://www.britannica.com/topic/flapper>) Πρόσβαση στις 27.1.2023.

O'Brien, S. & Segall, L. (2017) «Money, Power & Sexual Harassment», *CNN Technology* (<https://money.cnn.com/technology/sexual-harassment-tech/>) Πρόσβαση στις 8.10.2023

Stamatoukou, E. (2022α) «Code of Silence: Fear, Stigma Surrounding Abuse of Greek Women Journalists», *Balkan Insight* (URL <https://balkaninsight.com/2022/12/12/code-of-silence-fear-stigma-surrounding-abuse-of-greek-women-journalists/>) Πρόσβαση στις 8.10.2023.

Stamatoukou, E. (2022β) «Greek Journalism Still Awaits its #Metoo Moment», *Balkan Insight* (URL <https://balkaninsight.com/2022/12/29/greek-journalism-still-awaits-its-metoo-moment/>) Πρόσβαση στις 8.10.2023.

Takemiya, Y (2023) «Toradora!», *Novel Bin* (URL <https://noveltop1.org/bok/toradora/chapter-1>) Πρόσβαση 20.10.2023.

Wallenfeldt, J. (2023) «Pancho Villa: Mexican Revolutionary», *Britannica* (URL <https://www.britannica.com/biography/Pancho-Villa-Mexican-revolutionary>)

Πρόσβαση στις 7.3.2023.

Παπαδιαμάντης, Α. (2023) «Η Φόνισσα», *Ebooks4Greeks* (URL [http://dim-agnant.kar.sch.gr/autosch/joomla15/images/bibliothiki/biblia/elliniki\\_logotexnia/pezo-grafia/H\\_Fonissa.pdf](http://dim-agnant.kar.sch.gr/autosch/joomla15/images/bibliothiki/biblia/elliniki_logotexnia/pezo-grafia/H_Fonissa.pdf)) Πρόσβαση στις 15.10.2023.

Σηφάκη, Ε. (2015) *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. (URL <https://hdl.handle.net/11419/5726>) Πρόσβαση 16.11.2023.

Τα Νέα (2021) «Έλλη Στάη: «Έχω πέσει κι εγώ θύμα σεξουαλικής παρενόχλησης»», *Τα Νέα* (URL <https://www.tanea.gr/2021/01/20/greece/elli-stai-exo-pesei-ki-ego-thyma-seksoualikus-parenoxlisis/>) Πρόσβαση στις 8.10.2023.

# Παράρτημα Α

## Το Κείμενο της Διασκευής

### Α.1 Πρόσωπα

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1

ΕΛΕΝΗ 1

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2

ΕΛΕΝΗ 2

ΜΗΤΕΡΑ

ΕΛΕΝΗ 3

ΣΥΖΥΓΟΣ

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3

ΕΛΕΝΗ 4

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

ΓΙΑΤΡΟΣ

ΕΛΕΝΗ 5

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ

ΞΕΝΟΣ

ΠΟΛΙΤΗΣ 1

ΠΟΛΙΤΗΣ 2

ΠΟΛΙΤΗΣ 3

ΔΙΚΑΣΤΗΣ

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΝΟΜΙΚΗΣ

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΙΑΤΡΙΚΗΣ

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



Σε κάποιες σκηνές ακούγονται φωνές εκτός σκηνής. Στη σκηνή 9 υπάρχουν χορευτές επί σκηνής.

## **A.2 Έναρξη του Έργου – Γέννηση**

*Μέσα στο σκοτάδι ακούγεται χτύπος καρδιάς. Οι πέντε εκδοχές της Ελένης βρίσκονται καθισμένες στο πάτωμα, σε κυκλικό σχηματισμό, τυλιγμένες ερμητικά η μία μέσα στην άλλη. Στο κέντρο τους υπάρχει επιδαπέδιο φως. Σε κάθε χτύπο της καρδιάς ξεδιπλώνουν τα χέρια τους, αφήνοντας το φως να σκορπίσει ανάμεσα στα σώματά τους. Έπειτα ακούγεται μια ΦΩΝΗ: «Είναι κορίτσι!<sup>31</sup> Ένα υγιέστατο κορίτσι! Συγχαρητήρια!», και το επιδαπέδιο φως κλείνει.*

## **A.3 Σκηνή 1 – Ανακοινωθέν**

*Στο σκοτάδι ακούγεται σύντομη μουσική δελτίου ειδήσεων. Όταν το φως ανάβει ξεκινά έκτακτο δελτίο για την ανακοίνωση της δολοφονίας του Γιώργου Παπαδόπουλου. Η δημοσιογράφος που το παρουσιάζει (δημοσιογράφος 1) φορά κίτρινο σακάκι/μπλούζα σε όλες τις εμφανίσεις της.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Κυρίες και κύριοι διακόπτουμε την κανονική ροή του προγράμματός μας για να σας μεταφέρουμε τη δυσάρεστη είδηση που συγκλονίζει εδώ και λίγα λεπτά τους εργαζόμενους του τηλεοπτικού μας σταθμού, αλλά και ολόκληρο τον δημοσιογραφικό κλάδο της Χώρας. Πρόκειται για τη δολοφονία του αγαπητού συναδέλφου μας Γιώργου Παπαδόπουλου, Γενικού Διευθυντή Μάρκετινγκ και Εμπορικής Εκμετάλλευσης του ραδιοτηλεοπτικού μας σταθμού, και ιδιοκτήτη της εφημερίδας «Αμερόληπτος» μέσα στην εξοχική του κατοικία στη Χαλκιδική. Η είδηση έγινε γνωστή μετά από τηλεφώνημα που δέχτηκαν οι αρχές από την σύζυγό του, Ελένη Παπαδοπούλου, η οποία, σύμφωνα με τα πρώτα στοιχεία, δήλωσε πως δύο μεγαλόσωμοι άντρες εισέβαλαν στο σπίτι τους, την χτύπησαν αφήνοντάς την αναίσθητη, και πως, όταν στη συνέχεια συνήλθε, βρήκε τον άντρα της ήδη νεκρό, με αίματα στο κεφάλι και δεμένο σφιχτά σε καρέκλα. Αυτήν τη στιγμή η αστυνομία

---

<sup>31</sup> Όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο 3 της παρούσας διατριβής, η φράση αυτή είναι κομβική για τον καθορισμό της ταυτότητας του ατόμου σύμφωνα με την θεωρία της Judith Butler για την επιτελεστικότητα των φύλων (Μπάτλερ 2008: 198, 421-422).

εξετάζει εξονυχιστικά την οικία του ζεύγους και χτενίζει την ευρύτερη περιοχή για να βρει τα ίχνη των δραστών, ενώ η κυρία Παπαδοπούλου βρίσκεται στο νοσοκομείο ώστε να τις παρασχεθούν οι πρώτες βοήθειες. Σύμφωνα με πρόσφατες δηλώσεις του θύματος στο περιοδικό LifeTime, το ζευγάρι περνούσε όμορφες στιγμές χαλάρωσης κατά τις καλοκαιρινές του διακοπές, ενώ ανέμενε εντός ολίγων ημερών την άφιξη της οκτάχρονης κόρης του, η οποία βρισκόταν σε κατασκήνωση της περιοχής. Παρακολουθούμε όλοι συγκλονισμένοι τις εξελίξεις, και αναμένουμε με αγωνία τις επίσημες δηλώσεις της αστυνομίας.

## **A.4 Σκηνή 2 – Δουλειά**

*Βρισκόμαστε στο οικονομικό τμήμα των γραφείων της εφημερίδας «Αμερόληπτος» και παρακολουθούμε την τυποποιημένη κυκλική εργασία τεσσάρων εργαζομένων στα γραφεία τους. Υπάρχει και ένα πέμπτο γραφείο, αυτό της Ελένης 1, η οποία δεν έχει φτάσει ακόμα. Τα γραφεία είναι διατεταγμένα σε δύο σειρές, δύο πίσω και τρία μπροστά. Όλα τα έγγραφα περνούν από χέρι σε χέρι με άψογο συντονισμό. Στο γραφείο της Εργαζόμενης 1 υπάρχει πληκτρολόγιο, σε αυτό του Εργαζομένου υπάρχουν χαρτιά και εκτυπωτής, στις Εργαζόμενες 2 υπάρχουν χαρτιά, σφραγίδα και στυλό, στις εργαζόμενες 3 υπάρχουν ανοιχτοί φάκελοι, χαρτιά και σφραγίδα. Οι εργαζόμενοι φορούν ρούχα γραφείου σε ασπρόμαυρα χρώματα*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: *(Πληκτρολογεί στον υπολογιστή) Έτοιμο (πατάει με ένταση το πλήκτρο enter).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: *Εκτυπώθηκε. (δίνει το εκτυπωμένο χαρτί στην εργαζόμενη 2)*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: *(Βάζει σφραγίδα και υπογραφή) Υπογράφηκε (δίνει το χαρτί στην εργαζόμενη 3).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: *(βάζει σφραγίδα και κλείνει το χαρτί σε έναν φάκελο) Πρωτοκολλήθηκε (απλώνει το χέρι και αφήνει τον φάκελο στο γραφείο της Ελένης).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: *(Εξακολουθεί να πληκτρολογεί στον υπολογιστή) Έτοιμο (πατάει με ένταση το πλήκτρο enter).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: *Εκτυπώθηκε (δίνει το εκτυπωμένο χαρτί στην εργαζόμενη 2).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: *(Βάζει σφραγίδα και υπογραφή) Υπογράφηκε (δίνει το χαρτί στην εργαζόμενη 3).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: *(βάζει σφραγίδα και κλείνει το χαρτί σε έναν φάκελο) Πρωτοκολλήθηκε (απλώνει το χέρι και αφήνει τον φάκελο στο γραφείο της Ελένης).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: *(Εξακολουθεί να πληκτρολογεί στον υπολογιστή) Έτοιμο (πατάει με ένταση το πλήκτρο enter).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε *(δίνει το εκτυπωμένο χαρτί στην εργαζόμενη 2).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: *(Βάζει σφραγίδα και υπογραφή) Υπογράφηκε (δίνει το χαρτί στην εργαζόμενη 3).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: *(βάζει σφραγίδα και κλείνει το χαρτί σε έναν φάκελο. Χτυπά νευριασμένη τον φάκελο στο γραφείο της (Ελένης 1))* Πρωτοκολλήθηκε. Πού είναι η αρχειοθέτηση;

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Άργησε και σήμερα.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Είναι η τρίτη συνεχόμενη μέρα που αργεί!

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε. *(ειρωνικά)* Μάλλον θα είχε ραντεβουδάκι χθες το βράδυ.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Αυτή ραντεβού; Αποκλείεται.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Υπογράφηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Αυτή δεν ξεκολλάει απ' το σπίτι της, όσες φορές της ζήτησα να βγούμε απάντησε όχι.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Πρωτοκολλήθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Προσέχει, λέει, τη μάνα της. Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: *(Με υπονοούμενο)* Άσε που είναι και το άλλο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: *(Πληκτρολογώντας)* Ποιο άλλο;

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: *(ειρωνικά)* Φως φανάρι είναι.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Ποιο πράγμα; Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Της την πέφτει ο διευθυντής.

ΟΛΟΙ: Έλα! *(σταματούν στιγμιαία τις δουλειές τους).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: *(με ειρωνεία)* Α το πουλάκι μου.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε *(συνεχίζουν όλοι τις δουλειές τους).*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Την έχει στριμώξει, σας λέω! Υπογράφηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Κι εκείνη το ευχαριστιέται! *(με νεύρα)* Αν είσαι γκόμενα του διευθυντή σου, έρχεσαι ό,τι ώρα θέλεις στο γραφείο. Πρωτοκολλήθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Καλέ ποιο γραφείο; Αν τον τυλίξει, άντε γεια! Ποτέ ξανά γραφείο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Σωστά!

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Τότε αυτό να κάνει! Αφού το βλέπουμε, δεν κάνει για δουλειά η κοπελίτσα! Ελένη, η κυρία Διευθυντού! Επάγγελμα; Οικιακά!

*Γελούν όλοι. ακούγεται υπόκωφη μουσική, οι εργαζόμενοι ακινητοποιούνται στις θέσεις τους, σχηματίζουν κάδρο. Από την πόρτα του γραφείου βγαίνει ο ιδιοκτήτης-διευθυντής μαζί με τον υποψήφιο αγοραστή της εφημερίδας.*

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:** Ξέρετε, δε μου είναι ευχάριστο που αφήνω την επιχείρηση και την ομάδα μου, όμως είμαι ήρεμος. Θα περάσουν σε καλά χέρια *(δίνει το χέρι για χειραψία. Ο αγοραστής δεν ανταποκρίνεται στη χειραψία, αλλά κοιτάζει δεξιά και αριστερά)*. Μην ανησυχείτε, κύριε Παπαδόπουλε, είμαστε μόνοι. Άλλωστε, τέτοιες συζητήσεις γίνονται κεκλεισμένων των θυρών.

**ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ:** Για να είμαι ειλικρινής ήλπιζα ότι δεν θα είμαστε μόνοι.

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:** Δεν σας καταλαβαίνω.

**ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ:** Τόσον καιρό που... συνεργαζόμαστε, μου έχει κάνει ιδιαίτερη εντύπωση μια από τις υπαλλήλους σας.

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:** Μα βέβαια! Όλες είναι εξαιρετικές στη δουλειά τους. Φροντίζω, άλλωστε, προσωπικά ώστε να αξιοποιούνται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, σε θέσεις εργασίας που ανταποκρίνονται στις ικανότητες οργάνωσης, σβελτάδας και ευγένειας της γυναικείας φύσης. Σε ποια κοπέλα, όμως, να μεταφέρω τα καλά σας λόγια;

**ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ:** Την ομορφούλα λέω, που είναι και ντροπαλή, με τα μπλε μάτια και τα μακριά πόδια. Τρέχει για όλα τα θελήματα, καφέδες, συνεννοήσεις και τα λοιπά. Θέλω να την γνωρίσω.

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:** Α, την Ελένη λέτε. Η πιο πρόσφατη απόκτηση της εφημερίδας μου. Εξωτικό πλάσμα, αν και κάπως μπερδεμένο, αφηρημένο.

**ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ:** Ελένη, λοιπόν. *(Με υπεροψία)* Την θέλω. Μου αρέσει πολύ. Φρόντισε μέχρι να ετοιμαστούν τα συμβόλαια να βρεις τρόπο να μείνω μόνος μαζί της *(κάνει να φύγει)*.

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:** *(με αμηχανία)* Μα... όταν θα αναλάβετε την εφημερίδα θα έχετε όλον τον χρόνο στη διάθεσή σας-

**ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ:** *(τον διακόπτει, με ειρωνεία και αυστηρότητα)* Νόμιζα πως εμείς οι δύο μπορούμε να συνεννοηθούμε, έτσι; Μη με κάνεις να το πω ξανά. Αν θέλεις να προχωρήσω στη συμφωνία, φρόντισε να μείνω μόνος μαζί της, και όλα τα άλλα άστα πάνω μου<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Η ιδέα για την εμβόλιμη αυτή σκηνή προέκυψε μετά από την ανάγνωση του άρθρου «Money, Power & Sexual Harassment» που είναι αναρτημένη στην ιστοσελίδα του CNN technology (O'Brien & Segall 2017).

*Ο διευθυντής γνέφει καταφατικά. Και οι δύο άντρες αποχωρούν από τη σκηνή. Ο φωτισμός του γραφείου δυναμώνει, οι υπάλληλοι «ξεπαγώνουν» - επιστρέφουν στην εργασία τους.*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Σωστά! Ο γάμος λύνει όλα τα προβλήματα της γυναίκας. Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Τα λύνει δεν τα λύνει, μου αρκεί να ξεκουμπιστεί από 'δω μέσα αυτό το γύναιο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Υπογράφηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Πρωτοκολλήθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Υπογράφηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Πρωτοκολλήθηκε.

*Μπαίνουν ο διευθυντής και ο αγοραστής, χαιρετούν βιαστικά και προχωρούν προς το γραφείο.*

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: *(με αυστηρότητα προς τους υπαλλήλους)* Τι γίνεται; Δουλεύουμε, δουλεύουμε; *(ο αγοραστής γνέφει καταφατικά για χαιρετισμό προς τους εργαζόμενους)*

ΟΛΟΙ: *(ο καθένας στον χρόνο του)* Καλημέρα κύριε Διευθυντά, κύριε Παπαδόπουλε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Κύριε διευθυντά, θα μπορούσα να σας απασχολήσω για-

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Όχι τώρα. Το meeting με τον κύριο Παπαδόπουλο ξεκινάει αμέσως. Να μη μας ενοχλήσει κανείς, *(Πριν κλείσει την πόρτα του γραφείου)* Α, φωνάξτε μου την Ελένη, θα την χρειαστούμε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: *(εκδικητικά)* Δεν έχει έρθει ακόμα, κύριε Διευθυντά.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Καλώς, φωνάξτε την αμέσως μόλις έρθει.

*Οι υπάλληλοι περιμένουν να απομακρυνθεί ο διευθυντής και επιστρέφουν στις συνήθεις εργασίες τους. Γρήγορα αρχίζει πάλι το σούσουρο.*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Υπογράφηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Πρωτοκολλήθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Τον είδατε; Πολύ χαλαρός με τη λεγάμενη.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Την κυρία Διευθυντού εννοείς! Εκτυπώθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Αν το έκανε άλλη θα 'χε φάει παρατήρηση τώρα.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Αυτό να λέγεται. Υπογράφηκε.

*Μπαίνει η Ελένη 1, προβληματισμένη, αβέβαιη, αφηρημένη. Όλοι οι υπάλληλοι αφήνουν τις εργασίες τους και την παρακολουθούν.*

ΕΛΕΝΗ 1: Καλημέρα (κατευθύνεται προς το γραφείο της).

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Καλώς την πριγκηπέσσα.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: (νευριασμένη, ειρωνική) Κοιμηθήκατε καλά υψηλοτάτη; Μήπως χάλασε τον πουπουλένιο ύπνο σας το ξυπνητήρι της δουλειάς;

*Οι υπάλληλοι στρέφουν επιθετικά τα γραφεία τους προς την Ελένη 1, δε μιλούν, μόνο την κοιτάζουν. Αυτή τρομάζει και απομακρύνει το γραφείο και το σκαμπό της.*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: (Με νεύρα, κοιτάζοντας την Ελένη) Πρωτοκολλήθηκε (πετάει τον φάκελο κάτω, γιατί πλέον δεν φτάνει το γραφείο της).

*Όλοι οι υπάλληλοι ξαναρχίζουν τις δουλειές τους.*

ΕΛΕΝΗ: Δεν κοιμάμαι καλά τώρα τελευταία, και στη στάση που περιμένω το αστικό κάνουν έργα. Γι' αυτό άργησα.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Άχρηστη. Εκτυπώθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Ανίκανη.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Ο διευθυντής και ο κύριος Παπαδόπουλος σε θέλουν στο meeting.

Υπογράφηκε (Η Ελένη δεν ανταποκρίνεται).

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Πρωτοκολλήθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Ελένη! Έτοιμο. Σε σένα μιλάει, πήγαινε στο γραφείο τώρα.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε.

ΕΛΕΝΗ: (αγχωμένη) Μάλιστα (Σκύβει για να πάρει τα έγγραφα που έπεσαν στο πάτωμα).

*Ο Διευθυντής βγαίνει από το γραφείο γυρεύοντάς την. Οι υπάλληλοι συνεχίζουν να δουλεύουν, όμως ρίχνουν πλάγιες ματιές στον Διευθυντή και την Ελένη 1.*

*ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ελένη, εσένα έψαχνα. Για σήκω πάνω. (η Ελένη σηκώνεται). Έλα εδώ (Η Ελένη βγαίνει μπροστά) «Κάνε μια στροφή, να δω τα οπίσθιά σου».<sup>33</sup> Έλα, γρήγορα (η Ελένη σαστισμένη κάνει τη στροφή). Έπρεπε να βάλεις κάτι πιο θηλυκό. Τέλος πάντων. Έλα μέσα, σε περιμένουμε (ο διευθυντής επιστρέφει στο γραφείο).*

*Η Ελένη μπαίνει διστακτικά στο γραφείο. Οι υπάλληλοι δουλεύουν και πάλι κανονικά, με λίγο πιο αργό συντονισμό και με σαρκασμό.*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Να πως πάει ο κόσμος μπροστά. Απαράδεκτη.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Το βλέπετε τώρα; Ανήθικη. Υπογράφηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Αξιολύπητη. Πρωτοκολλήθηκε.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Γελούα. Έτοιμο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Εκτυπώθηκε.

*Ο διευθυντής βγαίνει από το γραφείο βιαστικός και φεύγει εκτός σκηνής.*

*ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: (Κοντοστέκεται) Επιστρέφω σε λίγο. Να μην ενοχλήσει κανείς το meeting room.*

*Μικρή παύση. Η κυκλική εργασία συνεχίζεται, εξακολουθεί να γίνεται με άψογο συντονισμό, αλλά πιο νευριασμένα.*

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Μάλιστα, τώρα ξελογιάζει και τον Παπαδόπουλο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Τι τυχερή, γαμώτο.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Τυχερή; Τυχοδιώκτρια.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Κυρία Διευθυντού.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Κυρία Παπαδοπούλου.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ: Μάλλον και τα δύο.

---

<sup>33</sup> Πρόκειται για μαρτυρία της δημοσιογράφου Έλλης Στάη, η οποία βρέθηκε αυτόπτης μάρτυρας σε περιστατικό έμφυλης παρενόχλησης στον χώρο εργασίας της. Τα λόγια αυτά έχουν μεταφερθεί στο κείμενο της διασκευής ακέραια από τη συνέντευξη που έδωσε στη δημοσιογράφο Ράνια Τζίμα στο κεντρικό δελτίο ειδήσεων του ΜEGA (Τα Νέα 2021).

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: (μικρή παύση) Τουλάχιστον θα ξεκουμπιστεί, το βλέπω εγώ.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 1: Θα ανεβεί ψηλά αυτή.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 2: Ναι, και αύριο μεθαύριο, θα βλέπετε τη μούρη της στην τηλεόραση.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ 3: Παλιοθήλυκο.

*Μικρή παύση, η εργασία συνεχίζει. Η Ελένη βγαίνει από το γραφείο του διευθυντή και περπατά αργά προς το γραφείο της. Οι υπάλληλοι αποτραβούν τα γραφεία τους και της γυρνούν την πλάτη. Συνεχίζουν τη δουλειά τους αυξάνοντας σταδιακά ταχύτητα και ρυθμό. Η Ελένη τους κοιτάζει, μετά κάθεται.*

ΕΛΕΝΗ: Είσαι η Ελένη;

Ναι, είμαι πολύ χαρούμενη που,

θέλεις να γίνεις δημοσιογράφος, Ελένη;

Ναι, αρθρογράφος σε θέματα επικαιρότητας.

Μια όμορφη γυναίκα να θάβεται πίσω από ένα κείμενο; Μπορώ να πραγματοποιήσω κάθε σου επιθυμία, μπορώ να σε βγάλω στο γυαλί αν θέλεις... αρκεί να...

Δεν καταλαβαίνω.

Ηλίθια είσαι; Άλλες θα σκότωναν για μια τέτοια ευκαιρία.

Δε θέλω τίποτα.

Άκουσέ με προσεκτικά. «Αν θέλεις να προχωρήσεις, θα σου πρότεινα να με συνοδεύσεις στο... ταξίδι μου»<sup>34</sup>.

Σας παρακαλώ! Τι λέτε; Πάρτε τα χέρια σας!

Καλώς. Από εδώ και μπρος, θα είσαι αόρατη. Στην αρχειοθέτηση. Εξαφανίσου τώρα.

Ελένη, ακόμα με τον καφέ; Άχρηστη!

Πού είναι ο φάκελος που σου ζήτησα;

Γιατί άργησες πάλι;

Δε φτάνει που είσαι ανίκανη, θες να σου κάνουμε και χάρες;

Αξιολύπητη!

Άχρηστη!

Τότε τι πρέπει να κάνω; Πνίγομαι! Πνίγομαι!

Ελένη, ο Παπαδόπουλος ενδιαφέρεται για σένα, μου ζήτησε να σε φωνάξω.

Εγώ όμως δεν ενδιαφέρομαι.

---

<sup>34</sup> Μαρτυρία από περιστατικό σεξουαλικής παρενόχλησης στον δημοσιογραφικό χώρο, σύμφωνα με την έρευνα 'Code of Silence: Fear, Stigma Surrounding Abuse of Greek Women Journalists' που δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 2022 στην ηλεκτρονική εφημερίδα *Balkan Insight* (Stamatoukou 2022β).



Θέλει να σε παντρευτεί.

Είναι απαίσιος, με στριμώνει με τα μάτια του στον τοίχο.

Είναι πλούσιος, δε θα χρειαστεί να ξαναδουλέψεις.

Το διψασμένο του βλέμμα μ' ανατριχιάζει.

Ελένη, ο Παπαδόπουλος δεν υπογράφει αν δε σε πάρει γυναίκα του. Θα τους πάρεις όλους στον λαιμό σου.

Δηλαδή πρέπει να τον παντρευτώ;

Σας αφήνω μόνους, έχετε πολλά να πείτε.

Δε θέλω, δε θέλω!

Ελένη, επιτέλους σε γνωρίζω και επίσημα.

Δε θέλω, αφήστε με ήσυχη! Μαμά; Μαμά;

*Σκοτάδι. Ακούγεται η τηλεοπτική μουσική για το επόμενο έκτακτο δελτίο.*

## **A.5 Σκηνή 3 – Δελτίο Υποψίας**

*Μεταφερόμαστε στο πλατό δύο δελτίων ειδήσεων. Δύο δημοσιογράφοι, μια γυναίκα (δημοσιογράφος 1) και ένας άντρας (δημοσιογράφος 2), περιγράφουν τις τελευταίες εξελίξεις στην υπόθεση Παπαδόπουλου.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Κυρίες και κύριοι, διακόπτουμε και πάλι την κανονική ροή του προγράμματός μας καθώς έχουμε εξελίξεις στην υπόθεση του Γιώργου Παπαδόπουλου. Σύμφωνα με τις πρώτες δηλώσεις της αστυνομίας...

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: ...Τα πολλαπλά τραύματα που εντοπίστηκαν στο κεφάλι του θύματος, φαίνεται να προέρχονται από οξύαιχμο μεταλλικό αντικείμενο, ενώ το εκτεταμένο αιμάτωμα γύρω από τον λαιμό...

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: ...αποτελεί αδιάψευστη απόδειξη ασφυξίας. Οι αρχές δήλωσαν πως ο δράστης ή οι δράστες απέτυχαν να σκοτώσουν τον άτυχο άντρα με το βαρύ αντικείμενο, και τον αποτελείωσαν τυλίγοντας κάποιο σκοινί ή ενδεχομένως μια ζώνη γύρω από τον λαιμό του.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Αξιοσημείωτο είναι ότι η σύζυγος του Παπαδόπουλου δεν φέρει σημάδια από τραύματα που να αιτιολογούν τη λιποθυμία που η ίδια δήλωσε στην αστυνομία, ενώ- Με ειδοποιούν από το κοντρόλ ότι μόλις εθεάθη η μητέρα της κυρίας Παπαδοπούλου έξω από την κατοικία της. Αυτό που προέχει τώρα είναι η προστασία της οκτάχρονης εγγονής της, όπως δηλώνει. Συνδεόμαστε με τον....

Απότομο σκοτάδι

## A.6 Σκηνή 4 - Σπίτι

Βρισκόμαστε στην τραπεζαρία του σπιτιού της Ελένης 2, όπου υπάρχει ένα τραπέζι και δύο καρέκλες. Στη δεξιά καρέκλα κάθεται η μητέρα της, η οποία κάνει zapping. Φοράει σκουρόχρωμη ρόμπα. Το απότομο σκοτάδι σηματοδοτεί το κλείσιμο της τηλεόρασης από τη μητέρα.

ΜΗΤΕΡΑ: (μέσα στο σκοτάδι) Άι στο καλό, όλη την ώρα ή ειδήσεις ή διαφημίσεις. Για να βάλω λίγο ράδιο.

Ακούγονται φευγαλέα μερικές συχνότητες, μέχρι που κατασταλάζει σε μία. Ακούγεται «Το κοριτσάκι σου» της Βανδή, και ανάβει το φως. Η μητέρα κάθεται στην καρέκλα της και σιγοτραγουδάει. Ακούγεται η πόρτα, και η μητέρα σηκώνεται βιαστικά για να κλείσει το ράδιο. Έπειτα κάθεται πάλι στην καρέκλα της.

Μπαίνει η Ελένη, αφηρημένη και προβληματισμένη.

ΜΗΤΕΡΑ: Γύρισες;

ΕΛΕΝΗ 2: Γύρισα. Μαμά-

ΜΗΤΕΡΑ: (την διακόπτει) Το πρωί έφυγες άρον άρον. Τον χυλό μου τον έφτιαξα μόνη μου. Δεν τον πέτυχα, είχε σβώλους και ήταν άγευστος. Να μου φτιάξεις έναν τώρα<sup>35</sup>.

ΕΛΕΝΗ 2: Θα σου φτιάξω, όμως θέλω να σε ρωτήσω-

ΜΗΤΕΡΑ: Άνοιξε και το ράδιο, ξέρεις ότι με πονάνε τα πόδια μου. Δε μπορώ να πάω μόνη μου ως εκεί!

ΕΛΕΝΗ 2: Θα το ανοίξω, αλλά άκου-

ΜΗΤΕΡΑ: Να σου πω!

ΕΛΕΝΗ 2: Τι; Τι θέλεις;

ΜΗΤΕΡΑ: (ειρωνικά) Άναψε και το άλλο φως, πολλή μαυρίλα έχει εδώ μέσα.

ΕΛΕΝΗ 2: Το ανάβω, Το ανάβω! (Φεύγει αγανακτισμένη για να φτιάξει τον χυλό)

---

<sup>35</sup> Ολόκληρη η σκηνή είναι βασισμένη στην πρώτη σκηνή της Βασίλισσας της Ομορφιάς του McDonagh.

ΜΗΤΕΡΑ: Πάλι νεύρα έχεις; Τι τραβάω, Παναγιά μου, μ' ένα τόσο νευρικό παιδί. Τόσο νευρικό παιδί. *(σιγοτραγουδάει, και σταματάει όταν αντιλαμβάνεται ότι η Ελένη επιστρέφει).*

ΕΛΕΝΗ 2: Ορίστε, ο χυλός σου.

ΜΗΤΕΡΑ: Ελπίζω να μην έχει σβώλους.

ΕΛΕΝΗ 2: Μαμά, σήμερα στη δουλειά-

ΜΗΤΕΡΑ: Μμμ, μόλις βρήκα έναν!

ΕΛΕΝΗ 2: Τι; Άκου με λίγο!

ΜΗΤΕΡΑ: Έναν σβώλο!

ΕΛΕΝΗ 2: Μαμά! Άκου!

ΜΗΤΕΡΑ: Εσύ δε θα φας;

ΕΛΕΝΗ 2: Όχι!

ΜΗΤΕΡΑ: Έλα, πάρε λίγο από τον χυλό μου. Εμένα δε μ' αρέσει, έχει σβώλους.

ΕΛΕΝΗ 2: Μαμά σταμάτα!

ΜΗΤΕΡΑ: Τι νευρικό παιδί, πόσο νευρικό παιδί!

ΕΛΕΝΗ 2: Τόση ώρα προσπαθώ να σου μιλήσω, και συ δε με ακούς! Λες και το κάνεις επίτηδες! Επίτηδες το κάνεις!

ΜΗΤΕΡΑ: Τι είναι αυτά που λες, χαζοβιόλα; Ε, λοιπόν σε ακούω! *(Με ειρωνεία)* Τι το συνταρακτικό συνέβη σήμερα; Μήπως γνώρισες τον άντρα τον ονείρων σου; Γιατί πάω και στοίχημα ότι δεν έγινε κάτι τέτοιο. *(με άρνηση)* Δεν έγινε κάτι τέτοιο!

ΕΛΕΝΗ 2: Και βέβαια δεν έγινε κάτι τέτοιο! Πώς να γίνει; Αφού ποτέ δε μ' άφηνες να βγω ραντεβού! Έπρεπε πάντα να είμαι κολλημένη εδώ, μαζί σου!

ΜΗΤΕΡΑ: Είσαι πολύ μικρή για να γνωρίσεις άντρες!

ΕΛΕΝΗ 2: Ναι αλλά τα άλλα κορίτσια παντρεύονται, έτσι δεν είναι; Παντρεύονται και κάνουν παιδιά. Έτσι δεν είναι;

ΜΗΤΕΡΑ: Έτσι είναι, αλλά εσύ καλύτερα να μη γνωρίσεις ποτέ σου τους άντρες!

ΕΛΕΝΗ 2: Μα κι εσύ παντρεύτηκες, και έκανες εμένα. Έτσι δεν είναι;

ΜΗΤΕΡΑ: Μπορεί να είναι εγκληματίες, κατά συρροή δολοφόνοι! Να σκοτώνουν γυναίκες στα στενά δρομάκια, όπως αυτοί που βλέπω στην τηλεόραση!

ΕΛΕΝΗ 2: «Βέβαια, έναν τέτοιον άντρα θέλω να βρω κι εγώ, και μάλιστα να τον φέρω εδώ, στο σπίτι! Ιδίως αν γουστάρει να σκοτώνει γριές!»<sup>36</sup> (McDonagh 1998: 10)

---

<sup>36</sup> Πρόκειται για ελεύθερη μετάφραση από την υπογράφουσα της φράσης: «Sure, that sounds exactly the type of fella I would like to meet, and then bring him home to meet you, if he likes murdering owl women», η οποία είναι μέρος της πρώτης σκηνής της *Βασίλισσας της Ομορφιάς* (McDonagh 1998: 10).

ΜΗΤΕΡΑ: Τι είν' αυτά που λες; Τι γλώσσα είναι αυτή προς τη μάνα σου; Εγώ σε έφερα στον κόσμο, εγώ σε μεγάλωσα και σε σπούδασα!

ΕΛΕΝΗ 2 : Συγνώμη μαμά, δεν το εννοούσα!

ΜΗΤΕΡΑ: *(μικρή παύση)* Σε συγχωρώ. Άνοιξε τώρα το ράδιο, και μην ακούσω λέξη για άντρες. Που κατηγορείς εμένα επειδή εσύ έμεινες μπακούρι! *(Η Ελένη δεν απαντά - μικρή παύση)* Ελένη; Το ράδιο!

ΕΛΕΝΗ 2: *(το ξεστομίζει κατευθείαν)* Μου ζήτησε να τον παντρευτώ.

*Παύση. Η μητέρα κοιτάζει την Ελένη 2 χωρίς να μιλά. Η Ελένη 2, που είναι γυρισμένη πλάτη, δεν ακούει κάποια αντίδραση και γυρίζει προς τη μητέρα της. Κοιτάζονται για ένα δευτερόλεπτο.*

ΜΗΤΕΡΑ: Ποιος; *(σταματούν να κοιτάζονται)*

ΕΛΕΝΗ 2: Το καινούριο μου αφεντικό.

ΜΗΤΕΡΑ: *(στον εαυτό της, αλλά η Ελένη 2 την ακούει)* Κι εγώ τί θα γίνω; Θα με αφήσει. Θα πεθάνω μόνη μου.

ΕΛΕΝΗ 2: Είναι πλούσιος, μαμά.

ΜΗΤΕΡΑ: Πλούσιος;

ΕΛΕΝΗ 2: Ναι.

ΜΗΤΕΡΑ: Ξέρει για μένα;

ΕΛΕΝΗ 2: Ναι.

ΜΗΤΕΡΑ: Και;

ΕΛΕΝΗ 2: Εντάξει. Θα φροντίσει για όλα, είπε.

ΜΗΤΕΡΑ: Και θα έχω χυλό χωρίς σβώλους;

ΕΛΕΝΗ 2: Ναι.

ΜΗΤΕΡΑ: Και ράδιο που πιάνει όλους τους σταθμούς;

ΕΛΕΝΗ 2: Ναι. Και υπηρέτρια, αν το θελήσεις. Και νέο σπίτι.

ΜΗΤΕΡΑ: *(με ενθουσιασμό)* Πότε θα μου τον γνωρίσεις;

ΕΛΕΝΗ 2: Δε θα σου τον γνωρίσω.

ΜΗΤΕΡΑ: Γιατί;

ΕΛΕΝΗ 2: Γιατί δεν θα τον παντρευτώ.

ΜΗΤΕΡΑ: Τρελάθηκες;

ΕΛΕΝΗ: Δεν τον αγαπώ.

ΜΗΤΕΡΑ: Και θα αφήσεις τέτοια ευκαιρία;

ΕΛΕΝΗ 2: Μα σου είπα,

ΜΗΤΕΡΑ: Έχει καλή δουλειά, βγάζει καλά λεφτά. Είναι καθωσπρέπει άνθρωπος. Και συ θα τον αφήσεις να φύγει;

ΕΛΕΝΗ 2: Δεν ξέρω αν είναι καθωσπρέπει...

ΜΗΤΕΡΑ: Και πού ξέρεις εσύ απ' αυτά; Πού ξέρεις εσύ από γάμους και αγάπη; Η αγάπη δε φέρνει στο πιάτο τον χυλό, Ελένη!

ΕΛΕΝΗ 2: Εντάξει, δεν ξέρω απ' αυτά. Όμως, «το δέρμα μου δεν θα έπρεπε να... νιώθει φρίκη – έτσι δεν είναι; ... [Ακόμα κι όταν] με πλησιάζει – έτσι δεν είναι; Αυτό είναι λάθος» (Τρέντγουελ 2023: 40), είναι λάθος, σωστά; Πώς το ξεπερνάς αυτό; Πες μου εσύ, που ξέρεις!

ΜΗΤΕΡΑ: Τι να σου πω;

ΕΛΕΝΗ 2: Το συνηθίζεις ποτέ; Έτσι που να μη σε πειράζει μετά από λίγο;

ΜΗΤΕΡΑ: Δεν σε καταλαβαίνω.

ΕΛΕΝΗ 2: Το άγγιγμά του! Με αναγουλιάζει. «Όταν με ακουμπάει το χέρι του, το αίμα μου παγώνει, [μαμά. Όμως] ... δε θα 'πρεπε να παγώνει» (Τρέντγουελ 2023: 40). Αυτό, αυτό δεν είναι αγάπη, δεν είναι αγάπη, σωστά; Εσύ ξέρεις, εσύ ξέρεις τι είναι αγάπη! Εσύ τον αγάπησες τον μπαμπά, τον αγάπησες κάποτε!

ΜΗΤΕΡΑ: Τον πατέρα σου να τον αφήσεις έξω απ' αυτό. Είναι χαμένος εδώ και χρόνια. Εγώ σε γέννησα, εγώ σε ανέχομαι! Δούλεψα πολύ σκληρά για σένα, Ελένη. Και αυτό είναι το ευχαριστώ; Να με αμφισβητείς; Να με αγνοείς; Όχι, τώρα θα δουλέψεις εσύ για , όπως δούλεψα εγώ! Κι ο γάμος, τι θαρρείς πως είναι ο γάμος; Δουλειά είναι κι αυτός. Διάλεξε, εσύ αποφασίζεις. Η θα παντρευτείς το αφεντικό σου ή θα δουλεύεις μέχρι να πεθάνεις, μέχρι να πεθάνεις εμένα! Γιατί θα με πεθάνεις μ' αυτά που μου λες!

*Η μητέρα αποχωρεί με θυμό. Παύση.*

ΕΛΕΝΗ: Δε γίνεται να συνεχίσω έτσι, πνίγομαι! Πρέπει... Πρέπει...

*Πέφτει σκοτάδι.*

## **A.7 Σκηνή 5 – Γάμος**

*Ακούγεται το εμβατήριο του γάμου από σαξόφωνο. Η μελωδία σταδιακά αλλοιώνεται, γίνεται παράφωνα, συγκεχυμένη με θορύβους, ανυπόφορη. Ακούγονται οι αργοί χτύποι*

μιας καμπάνας. Στο ημίφως ετοιμάζεται ιεροτελεστικά το γαμήλιο τραπέζι του νιόπαντρου ζευγαριού ως πομπή νεκρού από τις Ελένη 1 και 2. Οι δυο τους στρώνουν αργά ένα άσπρο σεντόνι και πετούν μαύρα ροδοπέταλα πάνω του. Πέφτει Σκοτάδι.

Το φως ανοίγει υπό την αγχωτική μουσική ενός πιάνο. Η Ελένη 3 βρίσκεται μόνη της στη σκηνή και κοιτάζεται σε έναν μικρό καθρέφτη. Μπαίνει ο σύζυγος. Ακολουθεί μια χορογραφία που χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος ο σύζυγος μεταχειρίζεται την Ελένη 3 σαν να είναι κούκλα. Στο δεύτερο μέρος, που γίνεται υπό τη μουσική τανγκό, ξεκινά ένα κινησιολογικό κινήγι της Ελένης από τον σύζυγο, το οποίο σταδιακά διαλύει το σκηνικό. Πέφτει σκοτάδι.

Όταν το φως ξανανάβει η Ελένη 3 είναι μόνη, μπλεγμένη στο τραπέζι που είναι πια αναποδογυρισμένο. Χτυπάει το κινητό της εκτός σκηνής. Το σηκώνει ο σύζυγος.

ΣΥΖΥΓΟΣ: Ναι. Ναι; Ω, καλησπέρα μητέρα... (μικρή παύση) ναι, μισό λεπτό (Έρχεται στην Ελένη κρατώντας το κινητό έτσι ώστε να κλείνει το μικρόφωνο, και της το δίνει). Πού είναι το κουνελάκι μου; Για σένα είναι. (Η Ελένη δεν ανταποκρίνεται. Την πιέζει) Παρ' το, κουνελάκι μου, παρ' το. (Η Ελένη παίρνει το ασύρματο, κι ο σύζυγος κάθεται στη γωνία και παρακολουθεί).

ΕΛΕΝΗ 3: (εξαντλημένη) Ναι; Μαμά, γεια. Όχι, δεν είναι τίποτα. Όταν ο άντρας σου και όλοι οι γιατροί σου λένε ότι δεν είναι τίποτα, τότε δεν είναι τίποτα. «Μια προσωρινή κατάθλιψη, μια μικρή τάση προς υστερία»<sup>37</sup> (Perkins Gilman 2006: 1). Αυτά συμβαίνουν σε όλες τις γυναίκες, έτσι λένε. Κάτι χάπια μου έδωσαν, και μου είπαν να παίρνω καθαρό αέρα. Ναι, με προσέχει πολύ. Στο εξοχικό του είμαστε, στη Χαλκιδική. Θάλασσα; Απαγορεύεται να μπαίνω στη θάλασσα, δεν είμαι σε θέση να διαχειριστώ το νερό. Όμορφο. Έχει μεγάλο με τριαντάφυλλα, θάμνους περιμετρικά και μεγάλη πύλη στην είσοδο, και ξεχωριστό σπιτάκι για τον κηπουρό. Ναι, πολύ όμορφο (Ο σύζυγος την κοιτάζει και φεύγει). Μόνο το υπνοδωμάτιο... είναι αποπνικτικό. Όχι, στον επάνω όροφο είμαστε. Δεν ξέρω, έχει βάλει κάγκελα στα παράθυρα. Ίσως σκέφτεται ότι θα ζαλιστώ και θα πέσω. Είναι και η ταπετσαρία. Αποκρουστική. Ένα βρωμερό κίτρινο χρώμα, κάπου ξεθωριασμένο, κάπου σαν ηλεκτρικό. Και ένα απαίσιο μοτίβο από καμπύλες που στροβιλίζονται πάνω-κάτω, πάνω-κάτω, πάνω-κάτω, πάνω-κάτω, πάνω-κάτω, πάνω-

---

<sup>37</sup> Ολόκληρος ο μονόλογος της Ελένης 3 είναι βασισμένος στο διήγημα *The Yellow Wallpaper* της C. Perkins Gilman.

κάτω, πάνω-κάτω... και βυθίζονται στο πουθενά. Είναι σαν να ζει κάποιος μέσα στον τοίχο. Σαν ένα ζευγάρι μάτια να με παρακολουθούν όλη την ώρα. Αν έβλεπα τουλάχιστον λίγο τη θάλασσα ... αλλά αυτό το σπίτι είναι μακριά απ' όλους κι απ' όλα, κοιτάζει μόνο στο βουνό. *(Ο σύζυγος επιστρέφει, η Ελένη 3 τον ακούει)* Τι; Ας το κλείσουμε τότε, κι εγώ είμαι κουρασμένη. Γεια. *Πέφτει σκοτάδι.*

## **A.8 Σκηνή 6 – Δελτίο Σύλληψης**

*Τρεις δημοσιογράφοι, οι δύο από τα προηγούμενα έκτακτα δελτία, και μια τρίτη δημοσιογράφος, μεταφέρουν την είδηση της σύλληψης της Ελένης, υπό αγχωτική δημοσιογραφική μουσική.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Δραματικές οι εξελίξεις στην υπόθεση Παπαδόπουλου, καθώς μόλις συνελήφθη η σύζυγος του θύματος, Ελένη Παπαδοπούλου.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Η παντελής απουσία αποδεικτικών στοιχείων διάρρηξης, καθώς και οι ανακρίβειες και αντιφάσεις στις καταθέσεις της ήταν που άλλαξαν την κατεύθυνση των ερευνών της αστυνομίας και την κατέστησαν ως κύρια ύποπτη της δολοφονίας.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Στο δικαστικό μέγαρο Πολυγύρου οδηγήθηκε η κατηγορούμενη πριν από λίγα λεπτά για να απολογηθεί στον ανακριτή. Μέσα στις επόμενες ώρες αναμένεται να ανακοινωθεί ποια θα είναι η τύχη της μέχρι να ξεκινήσει το δικαστήριο.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Στο σημείο έχουν μαζευτεί πολίτες που παρακολουθούν σοκαρισμένοι τις εξελίξεις, ενώ δεν είναι λίγοι αυτοί που δηλώνουν την αγανάκτησή τους για τον χαμό του άτυχου άντρα και απαιτούν την παραδειγματική τιμωρία της αδίστακτης, όπως την χαρακτηρίζουν, γυναίκας-

*Πέφτει σκοτάδι.*

## **A.9 Σκηνή 7 – Γέννα**

*Στο σκοτάδι ακούγεται κλάμα μωρού και μια ΦΩΝΗ εκτός σκηνής: «Είναι κορίτσι!»<sup>38</sup> Τα πήγατε εξαιρετικά κυρία Παπαδοπούλου! Να σας ζήσει!». Το φως ανοίγει, η Ελένη 4 βρίσκεται στον θάλαμο του νοσοκομείου, καθισμένη σε αναπηρικό καροτσάκι,*

---

<sup>38</sup> Όμοια με υποσημείωση 26.

ανέκφραστη και καταβεβλημένη. Φοράει νοσοκομειακή ρόμπα, η οποία είναι λερωμένη με μεγάλο κόκκινο λεκέ. Στον θάλαμό της έρχονται εναλλάξ ο σύζυγος, η νοσοκόμα, ο γιατρός. Μπαίνει πρώτα ο σύζυγος. Η Ελένη 4 έχει αποκοιμηθεί.

ΣΥΖΥΓΟΣ: Ελένη ήρθα. Πάλι κοιμάσαι; *(Την ταρακουνάει ελαφρά)* Ξύπνα! Δεν είπαμε ότι πρέπει να είσαι δυνατή για το παιδί; *(Φεύγει προς τα έξω φωνάζοντας τον γιατρό).*  
Γιατρέ; Γιατρέ;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: *(Μιλά πριν εμφανιστεί στη σκηνή)* Τι συμβαίνει, κύριε Παπαδόπουλε;

ΣΥΖΥΓΟΣ: Μπορεί κάποιος να ελέγξει τη γυναίκα μου;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: *(Μπαίνει στο δωμάτιο)* Για να δούμε τι θα δούμε. Κυρία Παπαδοπούλου... *(την σκουντά ελαφρά)* Κυρία Παπαδοπούλου; *(Δεν απαντά. Η νοσοκόμα την αποκαλεί με το μικρό της όνομα)* Ελένη; *(Η Ελένη ανοίγει τα μάτια)* Έτσι μπράβο. Πώς αισθάνεσαι; *(Δεν παίρνει απάντηση).* Ήρθε να σε δει ο άντρας σου, ανησυχεί. *(Καμία απόκριση. Μικρή παύση).* Κάνε λίγο ακόμα κουράγιο. Έλα, σε λίγο θα έρθει και το φαγητό. *(μικρή παύση, πηγαίνει προς τα έξω στον σύζυγο)* Εντάξει, καλά είναι, απλώς είναι εξαντλημένη. Φυσιολογικό είναι. Πηγαίνετε, και περάστε αργότερα, στο επισκεπτήριο. *(Επιστρέφει στον θάλαμο για να διορθώσει τον ορό της. Κουνάει το χέρι της για να τρέξει ο ορός.)* Για να δω λίγο το χέρι σου. *(μικρή παύση)* Ωραία. Μπορείς να μιλήσεις; Θέλεις να δοκιμάσεις; *(η Ελένη δεν απαντά)* Κοίτα, αν δείξεις ότι βελτιώνεσαι λίγο, να μιλήσεις και να φας κάτι, θα φύγεις γρήγορα από δω, και θα μπορέσεις να ξεκουραστείς. Θα κάνουμε μια συμφωνία, κάνε εσύ μια προσπάθεια, κι εγώ θα σε πάω βόλτα με το καροτσάκι. Εντάξει;

ΕΛΕΝΗ 4: *(Η Ελένη γυρίζει και την κοιτάει για λίγα δευτερόλεπτα, μετά γυρίζει το κεφάλι μπροστά. Μιλά ανέκφραστα, στο κενό)* Ήταν γιορτή, μεγάλο πάρτι. Μέσα στο δωμάτιο μπήκαν<sup>39</sup>-

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Είδες; Μια χαρά τα καταφέρνεις *(η νοσοκόμα μελετάει την καρτέλα της Ελένης 4, δε δίνει σημασία σ' αυτά που λέει).*

ΕΛΕΝΗ 4: ... ένα αγόρι κι ένα κορίτσι. Το αγόρι άρχισε να φιλάει το κορίτσι, πρώτα στα μάγουλα και μετά στα χείλη. Και το κορίτσι τον κοιτούσε. Και το αγόρι άρχισε να την φιλάει όλο και πιο έντονα-

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: *(Είναι έτοιμη να φύγει)* Εντάξει, πολύ καλά. Θα χαρεί ο γιατρός. *(βγαίνοντας έξω από τη σκηνή)* Γιατρέ;

---

<sup>39</sup> Ο μονόλογος που ακολουθεί είναι βασισμένος στο διήγημα *The Perks of Being a Wallflower* του S. Chbosky (Chbosky 1999: 25-26).



ΕΛΕΝΗ 4: *(Η φωνή της σταδιακά αποκτά περισσότερη ένταση, μέχρι που στο τέλος του μονολόγου φωνάζει)* Το αγόρι άρχισε να αγγίζει το κορίτσι παντού. Έβαλε το χέρι του κάτω από το φόρεμά της κι εκείνη το τράβηξε. Όμως το αγόρι της ψιθύριζε στο αυτί και τις έλεγε πως έτσι λειτουργεί. Και το κορίτσι τον κοιτούσε. Τότε το αγόρι της έβγαλε το φόρεμα, κι άρχισε να της ξεκουμπώνει το σουτιέν. Και το κορίτσι παραπονήθηκε:

-Όχι, σταμάτα!

-Έλα τώρα, έτσι πάνε αυτά.

-Δε νιώθω καλά, σου λέω!

-Όλα καλά θα πάνε.

Το αγόρι άγγιζε το στήθος της και το κορίτσι έτρεμε. Έπιασε με τα χέρια το εσώρουχό της κι άρχισε να της το βγάζει. Το κορίτσι άρχισε να κλαίει. Δυνατά. Τότε το αγόρι άφησε το εσώρουχό της και άρχισε να βγάζει τα δικά του ρούχα, μέχρι που έμεινε εντελώς γυμνό. Έπιασε το κορίτσι από το κεφάλι και το γονάτισε μπροστά στο γυμνό του σώμα. Το κορίτσι έκλαιγε, ακόμα πιο δυνατά. Κι έκλεινε τα μάτια για να μη βλέπει. Και του έλεγε όχι. Και μετά έγιναν κι άλλα! Εκείνος...

ΓΙΑΤΡΟΣ: *(Μπαίνει ο γιατρός προς τις τελευταίες φράσεις της για να την ελέγξει)* Τι γίνεται εδώ; Η Παπαδοπούλου παραληρεί! Μια ηρεμιστική, γρήγορα, γρήγορα!

*Έρχεται και η νοσοκόμα και της κάνουν την ηρεμιστική ένεση καθώς πέφτει σκοτάδι. Το φως ξαναάβει, η Ελένη είναι μόνη της. Ξυπνάει. Η νοσοκόμα μπαίνει για έλεγχο.*

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: *(Με ήρεμη φωνή)* Ελένη, είσαι λίγο καλύτερα; Παραληρούσες από τα φάρμακα, αλλά η φωνή σου είναι γερή και δυνατή! Θα σου φέρουμε τώρα και τη μικρή.

ΕΛΕΝΗ 4: Όχι!

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Θα σε βοηθήσει, λέει ο γιατρός.

ΕΛΕΝΗ 4: Όχι!

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Δε θέλεις να τη δεις;

ΕΛΕΝΗ 4: Όχι! *(Η νοσοκόμα δυσανασχετεί και γράφει στην καρτέλα της Ελένης 4ωγια την συμπεριφορά της. Η Ελένη 4 παίρνει μια ανάσα για να ηρεμήσει)* Όλη της τη ζωή δεν έκανε τίποτ' άλλο, απ' το να υπηρετεί τους άλλους<sup>40</sup>. Όταν ήταν παιδί υπηρετούσε τη μαμά της. Όταν έπιασε δουλειά, υπάκουγε στο αφεντικό της. Όταν παντρεύτηκε έγινε

---

<sup>40</sup> Ο μονόλογος που ακολουθεί είναι βασισμένος στη φράση «Εις τους λογισμούς της, συγκεφαλαιούσα όλην την ζωήν της, έβλεπεν ότι ποτέ δεν είχε κάμει άλλο τίποτε ειμή να υπηρετή τους άλλους. Όταν ήτο παιδίσκη, υπηρέτει τους γονείς της. Όταν υπανδρεύθη, έγινε σκλάβα του συζύγου της... όταν απέκτησε τέκνα, έγινε δούλα των τέκνων της» (Παπαδιαμάντης 2023: 1-2), του μυθιστορήματος *Η Φόνισσα* του Α. Παπαδιαμάντη.

σκλάβα του άντρα της. Όταν έκανε κόρη, έγινε δούλα της κόρης της, για να της μάθει πώς να γίνει κι εκείνη δούλα των άλλων των δικών της γονιών, του δικού της αφεντικού, κι αργότερα δούλα του δικού της άντρα και των δικών της παιδιών. *(Κοιτάζει τη νοσοκόμα)* Το κορίτσι δεν αντέχει άλλο. Το κορίτσι δε θέλει άλλο. Αρκετά υποτάχτηκε!

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Έλα, εντάξει. Ο γιατρός σου άλλαξε τα φάρμακα, όποτε θα νιώσεις καλύτερα σύντομα. *(Η Ελένη γυρνά το κεφάλι μπροστά)* Τι λες, να πάμε εκείνη τη βόλτα που σου έλεγα; *(Η Ελένη γνέφει θετικά)*

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Ωραία, ολοκληρώνω τους ελέγχους μου κι έρχομαι για τη βόλτα. *(Η Ελένη μένει μόνη στη σκηνή. Τα φώτα σιγά σιγά χαμηλώνουν. Η νοσοκόμα ακούγεται εκτός σκηνής, είναι μακριά από τον θάλαμο).* Γιατρέ, μήπως δεν πρέπει να της πάμε το παιδί? Δεν αισθάνεται καλά η κοπέλα, έλεγα να την κάνω μια βόλτα με το καρο-

ΓΙΑΤΡΟΣ: Έγινες και γιατρός τώρα; Άσε τις διαγνώσεις σ' αυτούς που τις ξέρουνε σε παρακαλώ. Πήγαινε της το παιδί αμέσως.

*Σκοτάδι.*

## **A.10 Σκηνή 8 – Δελτίο Αποκάλυψης Εραστή**

*Ακούγεται αγχωτική δημοσιογραφική μουσική. Οι γνωστοί τρεις δημοσιογράφοι μεταδίδουν live τις εξελίξεις έξω από το δικαστικό μέγαρο. Κάθε δημοσιογράφος φωτίζεται από το φλας του εικονολήπτη του.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Διανύουμε την εικοστή έβδομη μέρα της δίκης που έχει συγκλονίσει ολόκληρη την Ελλάδα. Πριν από λίγα λεπτά η αιμοβόρα χήρα εισήλθε στο δικαστήριο με βλέμμα αγέρωχο-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Εμφανώς ανήσυχη προσήλθε η κατηγορούμενη στη δικαστική αίθουσα-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Σοκάρουν τα νέα στοιχεία που ήρθαν στο φως μετά την άρση του τηλεφωνικού της απορρήτου-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Η μαρτυρία για κακοποίηση και βιασμό της κατηγορούμενης από τον σύζυγό της φαίνεται πως έχει περάσει σε δεύτερη μοίρα-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Τον εραστή της συζυγοκτόνου αναζητούν τώρα οι αρχές προκειμένου να διαπιστωθεί ο ρόλος του-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2:... στο ειδικό έγκλημα που στοίχισε τη ζωή στον γνωστό δημοσιογράφο.

Σκοτάδι

## **A.11 Σκηνή 9 – Γνωριμία στο Σουίνγκ Πάρτι**

*Βρισκόμαστε σε ένα swing πάρτι. Ακούγεται χορευτική μουσική και τα φώτα ανάβουν. Τέσσερα άτομα με πολύχρωμα ρούχα χορεύουν. Υπάρχουν δυο τραπεζάκια προς τα πίσω, κι ένα προς τα εμπρός και δεξιά, στο οποίο κάθεται ο Ξένος. Η Ελένη 5 και η γνωστή της μπαίνουν στη σκηνή και παρακολουθούν για λίγο τον χορό. Η Ελένη 5 είναι αποσυντονισμένη, ωστόσο ενθουσιάζεται με τη χαρά του κόσμου και τα όμορφα χρώματα. Η γνωστή της Ελένης 5 αναγνωρίζει τον Ξένο και τον χαιρετά από μακριά, κι εκείνος ανταποδίδει τον χαιρετισμό. Οι δύο γυναίκες μιλούν.*

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Όλα καλά;

ΕΛΕΝΗ 5: Γιατί ήρθαμε εδώ; Χορεύεις;

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Ποιος εγώ; Όχι καλέ, ο δικός μου χορεύει.

ΕΛΕΝΗ 5: Αυτός που χαιρέτησες είναι;

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Όχι όχι, δεν τον βλέπω εδώ γύρω. Γιατί, δε σ' αρέσει το μέρος;

ΕΛΕΝΗ 5: Όχι, πολύ ωραία είναι, απλώς..

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Νιώθεις έξω απ' τα νερά σου, ε; (Η Ελένη γνέφει καταφατικά) Να σου πω την αλήθεια, δεν περίμενα καν ότι θα θέλεις να έρθεις. (Πειραχτικά, γελώντας) Μάλλον θα κουράστηκες, κυρία Παπαδοπούλου, να ξεκουράζεσαι στη σπιταρόνα σου, ε; (Η Ελένη αισθάνεται άβολα με το σχόλιο) Έλα εντάξει, δεν το εννοούσα. Πάμε να καθίσουμε (Πηγαίνει προς το τραπεζάκι του Ξένου και η Ελένη 5 ακολουθεί).

ΞΕΝΟΣ: Τι λέει;

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Όλα καλά, εσύ;

ΞΕΝΟΣ: Μια χαρά.

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Να σου συστήσω την Ελένη.

ΕΛΕΝΗ 5: Γεια.

ΞΕΝΟΣ: Νίκος, χάρηκα (κοιτιούνται για λίγα δευτερόλεπτα. Δίνει το χέρι του και λέει το όνομά του).

ΕΛΕΝΗ: Κι εγώ χάρηκα.

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Με την Ελένη δουλεύαμε μαζί στο γραφείο (Η Ελένη 5 και ο Ξένος την αγνοούν, κι εκείνη ξεροβήχει.)

ΞΕΝΟΣ: Καθίστε!

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Ευχαριστούμε. Δε μου λες, ο δικός μου που είναι;

ΞΕΝΟΣ: Πάνω στην ταράτσα, μαζί τους άλλους.

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Και τι κάνει πάνω στην ταράτσα;

ΞΕΝΟΣ: Έχει, λένε, καλό καιρό και στήνουν μουσική εκεί, όταν είναι έτοιμοι θα ανέβουμε όλοι πάνω.

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Τέλεια! Θα πάω να τον δω ένα λεπτό. Εκτός κι αν έχεις πρόβλημα, Ελένη. Μπορώ να τον πάρω και τηλέφωνο, δεν έγινε κάτι. *(Προς τον ξένο)* Ξέρεις, Νίκο, η φίλη μου είναι λιγάκι ντροπαλή *(γελάνε)*.

ΕΛΕΝΗ 5: Όχι δεν πειράζει, πήγαινε.

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Είσαι σίγουρη;

ΕΛΕΝΗ 5: Ναι. Ναι, είμαι μια χαρά.

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: Οκ, τα λέμε μετά.

*Οι Ελένη και ο Ξένος κοιτάζονται, μικρή παύση αμηχανίας.*

ΞΕΝΟΣ: Αν θέλεις να πιείς κάτι, να πεταχτώ στο μπαρ να στο φέρω, η σερβιτόρα είναι άφαντη.

ΕΛΕΝΗ 5: Ίσως αργότερα, ευχαριστώ.

ΞΕΝΟΣ: Δούλευες και 'συ στην εφημερίδα;

ΕΛΕΝΗ 5: Ναι, κάνα δυο χρόνια.

ΞΕΝΟΣ: Τώρα πού δουλεύεις;

ΕΛΕΝΗ 5: *(διστακτικά)* Δεν δουλεύω πια. Εσύ;

ΞΕΝΟΣ: Εγώ ηθοποιός είμαι, Αμερική. Γύρισα πριν από λίγες.

ΕΛΕΝΗ 5: Τι ωραία! Δεν έχω βγει ποτέ στο εξωτερικό.

ΞΕΝΟΣ: Σου εύχομαι να το κάνεις πολύ σύντομα. Όμως, δε μου είπες... τώρα, με τι ασχολείσαι; *(Η Ελένη διστάζει να απαντήσει)* Μήπως... είσαι παντρεμένη; *(Η Ελένη γνέφει καταφατικά)* Εντάξει, δεν ήθελα να σε φέρω σε δύσκολη θέση. *(Ξεκινά καινούριο τραγούδι. Σηκώνεται και προσφέρει το χέρι του)* Χορεύουμε;

ΕΛΕΝΗ 5: Τι; Όχι όχι, δεν... δεν έχω ιδέα απ' αυτά.

ΞΕΝΟΣ 5: *(Γελώντας)* Γιατί έχω εγώ; Το φιλαράκι μου μ' έφερε *(γνέφει προς την ταράτσα στον φίλο της εργαζόμενης 1)*! Έλα, πάμε μαζί, θα 'ναι ωραία. Έλα, έλα!

ΕΛΕΝΗ 5: ... Εντάξει.

*Οι δυο τους χορεύουν αδέξια για λίγο. Γρήγορα κοιτάζονται στα μάτια, και αρχίζουν να γυρίζουν αργά ο ένας γύρω από τον άλλον. Η μουσική swing καλύπτεται από μια αιθέρια μουσική, οι χορευτές μοιάζουν να επιβραδύνουν τα βήματά τους, και τα φώτα εστιάζουν στο ζευγάρι. Όλα είναι σε αργή κίνηση, σαν ταινία.*

ΞΕΝΟΣ: Χορεύεις πολύ ωραία.

ΕΛΕΝΗ 5: Κι εσύ. Πρώτη φορά χορεύω έτσι.

ΞΕΝΟΣ: Δε χορεύεις γενικά;

ΕΛΕΝΗ 5: Όχι, ποτέ.

ΞΕΝΟΣ: Πώς κι έτσι;

ΕΛΕΝΗ 5: Υπάρχουν πολλά πράγματα που δεν κατάφερα να κάνω.

ΞΕΝΟΣ: Όμως... θέλεις να τα κάνεις;

ΕΛΕΝΗ 5: Θέλω. (μικρή παύση) Εσύ... Θέλεις;

ΞΕΝΟΣ: Θέλω.

*Ξεκινούν να πλησιάζουν ο ένας τον άλλον. Η μουσική swing και τα φώτα επανέρχονται, και το κομμάτι τελειώνει. Η γνωστή της Ελένης 5 επιστρέφει από την τσάντα.*

ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ: (προς όλους) Παιδιά, όλα είναι έτοιμα! Το πάρτι μεταφέρεται πάνω! Φέρτε και κανένα τραπέζι

*Οι χορευτές ενθουσιάζονται και φεύγουν. Η Ελένη κι ο Ξένος μένουν και συζητούν*

ΕΛΕΝΗ 5: (με αμηχανία) Να πάμε κι εμείς σιγά σιγά.

ΞΕΝΟΣ: Ελένη...

ΕΛΕΝΗ 5: Τι;

ΞΕΝΟΣ: Έλεγα... να φεύγαμε, να πηγαίναμε κάπου οι δυο μας, αν το θέλεις κι εσύ βέβαια.

ΕΛΕΝΗ 5: Σαν πού;

ΞΕΝΟΣ: Μένω εδώ πιο κάτω, αν θέλεις ...

ΕΛΕΝΗ 5: Μα ξέρεις πως είμαι παντρεμένη (ο ξένος δεν της απαντά, απλώς συνεχίζει να την κοιτά στα μάτια). Μη με κοιτάς έτσι...

ΞΕΝΟΣ: ... Πώς σε κοιτάω;

ΕΛΕΝΗ 5: ... Έτσι...

ΞΕΝΟΣ: Δε θέλεις να έρθεις;

ΕΛΕΝΗ 5: Δεν πρέπει να έρθω.

ΞΕΝΟΣ: Κοίτα, δεν προσπαθώ να σε αναγκάσω, «σε τι θα ωφελούσε αυτό;» (Ibsen 2018: 137) Αν είναι να έρθεις, θα έρθεις με τη θέλησή σου.

ΕΛΕΝΗ 5: «Με τη θέλησή μου;» (Ibsen 2018: 137)

ΞΕΝΟΣ: Φυσικά.

ΕΛΕΝΗ 5: ... Θέλω.

*Το φως χαμηλώνει (ημίφως), κι αρχίζει μια αργή μουσική jazz. Η Ελένη και ο Ξένος συνεχίζουν να κοιτάζονται, ενώ στη σκηνή μπαίνουν οι προηγούμενες τέσσερις εκδοχές της Ελένης και αλλάζουν το σκηνικό με χαρά. Μένει στη σκηνή (προς δεξιά) ένα τραπεζάκι με δύο σκαμπό, και στο κέντρο της σκηνής μπαίνουν δυο μαξιλάρια που καλύπτονται με σκέπασμα. Η Ελένη 5 και ο ξένος προχωρούν προς το άτυπο κρεβάτι, και το ημίφως σβήνει εντελώς. Η αργή swing/jazz μουσική συνεχίζει μέχρι να ανάψει το φως στην επόμενη σκηνή.*

## **A.13 Σκηνή 10 – Ελευθερία**

*Όταν το φως ανάβει, ο Ξένος βρίσκεται καθισμένος στις μαξιλάρες, και η Ελένη είναι όρθια, έχει μόλις φορέσει μια μπορντό ρόμπα και πηγαίνει να καθίσει δίπλα του. Έχουν βγάλει τα παπούτσια τους, τα οποία βρίσκονται στο πάτωμα. Οι δύο εραστές κοιτάζονται.*

ΞΕΝΟΣ: Είσαι πανέμορφη.

ΕΛΕΝΗ 5: Κι εσύ.

ΞΕΝΟΣ: Είσαι μια γοργόνα.

ΕΛΕΝΗ 5: Ποιος ξέρει, μπορεί και να είμαι (γελώντας).

ΞΕΝΟΣ: Σου αρέσει πολύ η θάλασσα, ε;

ΕΛΕΝΗ 5: Ναι, για μένα η θάλασσα είναι, είναι...

ΞΕΝΟΣ: Τι;

ΕΛΕΝΗ 5: *(ξεφυσάει)* Η φουρτούνα, η γαλήνη της... Μαγικό πέλαγος τις σκοτεινές νύχτες, λαμπερή οπτασία «όταν αστράφτει στον ήλιο»<sup>41</sup> (Ibsen 2018: 93). Η δροσιά της, η ζεστασιά της... νιώθω... νιώθω ότι ανήκω σ' αυτήν, στα ταξίδια, στα κοχύλια, στα δελφίνια, στα θαλασσοπούλια... Είναι αλήθεια χαζό που άνθρωπος ζει στη στεριά, ίσως γι' αυτό να είναι θλιμμένος.

ΞΕΝΟΣ: Μπορεί! Βέβαια, εσύ, εννοώ... ο άντρας σου... έχετε σπίτι σ' ένα απ' τα ωραιότερα μέρη της Ελλάδας, με τις πιο μαγευτικές παραλίες.

ΕΛΕΝΗ 5: Ναι, αλλά είναι ορεινό, δε βλέπει θάλασσα. Άσε που...

ΞΕΝΟΣ: Τι;

ΕΛΕΝΗ 5: Τίποτα, έχω χρόνια ν' αγγίξω τη θάλασσα. Ούτε που θυμάμαι πόσα.

ΞΕΝΟΣ: Δεν έχετε πάει κανένα ταξίδι;

ΕΛΕΝΗ 5: Ταξίδι; *(η Ελένη σηκώνεται για να φορέσει τις παντόφλες της)* Ταξίδι... Ούτε στο θέατρο δε μ' έχει πάει. Εκεί, καρφωμένη στη στεριά του εξοχικού. Κάποιες φορές, νιώθω ότι βρίσκομαι δίπλα σε μια βρώμικη λίμνη, και κάνω παρέα στους γυρίνους *(ο ξένος γελάει)*. Είναι κι αυτή η ταπετσαρία.

ΞΕΝΟΣ: Η ταπετσαρία με το απαίσιο κίτρινο χρώμα *(χαμογελώντας)*.

ΕΛΕΝΗ 5: Ναι! Την ημέρα οι γραμμές της είναι πολύ μπερδεμένες, ακαταλαβίστικες, με ζαλίζουν, με κάνουν να θέλω να ξαπλώσω<sup>42</sup>. Τη νύχτα, όμως, αλλάζουν μορφή. Γίνονται αλλιώτικες... κατακόρυφες, σαν μεταλλικές μπάρες. Και τα μάτια που με παρακολουθούν, είναι τα μάτια μιας γυναίκας, κρυμμένης πίσω από τις μπάρες. Τα βράδια ανεβαίνει στις μύτες των ποδιών της και κάνει τις μπάρες να τρίζουν, και να αλλάζουν σχήματα. *(Γονατίζει δίπλα στον Ξένο)* Γι' αυτό κι εγώ μένω ξύπνια τις νύχτες, και τα παρακολουθώ. *(ο ξένος γελάει)* Θα με περνάς για τρελή.

ΞΕΝΟΣ: Όχι, καθόλου. *(Της πιάνει το χέρι και την σηκώνει. Κοιτάζουν μπροστά)*. Υπάρχει κάτι σ' αυτόν τον κόσμο που κανείς δε μπορεί να δει<sup>43</sup>. Είναι πολύτιμο, τίποτα στον κόσμο δεν είναι πιο πολύτιμο απ' αυτό. Γι' αυτό και είναι πολύ καλά κρυμμένο. Γιατί αν μπορούσαν οι άνθρωποι να το δουν, θα το ήθελαν αποκλειστικά για τον εαυτό τους. *(Γυρίζουν ο ένας προς τον άλλο, ενώνουν και τα δυο χέρια)* Μερικές φορές, κάποιιοι λίγοι το βρίσκουν. Κι εσύ το βρήκες, τώρα, εδώ. Απλά δεν έχεις τις λέξεις να το πεις.

---

<sup>41</sup> Ο λόγος της Ελένης 5 για τη θάλασσα είναι βασισμένος στον λόγο της Ελίνα από την *Kurá της Θάλασσας* του Ibsen (Ibsen 2018: 93).

<sup>42</sup> Ο μονόλογος που ακολουθεί είναι βασισμένος στο διήγημα *The Yellow Wallpaper* της C. Perkins Gilman.

<sup>43</sup> Αυτός ο μικρός μονόλογος είναι βασισμένος στην πρώτη φράση του light novel *Toradora!*, που περιγράφει με παρόμοιο τρόπο την αγάπη: «There is something in this world which no one has ever seen... If it is spotted, I'm sure everyone will want to have it, which is why no one has ever seen it. For this world has hidden it quite well, so that it is difficult to obtain. But, there will come a day when it is discovered by somebody. And only those who should obtain it will be able to find it. That is all.» (Takemiya 2023).

ΕΛΕΝΗ 5: Δεν... δε νομίζω...

ΞΕΝΟΣ: Ελευθερία, Ελένη. *(Η Ελένη μένει έκπληκτη. Ο ξένος αφήνει τα χέρια της, και αρχίζει να περιγράφει σαν να δίνει παράσταση).* Ξέρεις, πολλοί είναι ικανοί να σκοτώσουν άνθρωπο για να την αποκτήσουν!

ΕΛΕΝΗ 5: Να σκοτώσουν;

ΞΕΝΟΣ: Ναι, έχω παίξει μερικούς τέτοιους ρόλους. *(Το σώμα του αρχίζει να κινείται με βάση αυτά που λέει)* Τους χτυπάς, με ό,τι πιο βαρύ έχεις στη διάθεσή σου, κατευθείαν στο δόξα πατρί, ξανά και ξανά. Ή τους ακινητοποιείς, τους δένεις σφιχτά σε μια καρέκλα *(παίρνει το σκέπασμα και το χρησιμοποιεί ως σκοινί στα χέρια του)* ώστε να μη μπορούν να υπερασπιστούν το εαυτό τους, και μετά... *(τυλίγει το σκέπασμα γύρω από τον λαιμό του)* τους στραγγαλίζεις! *(η Ελένη χειροκροτάει, κι εκείνος υποκλίνεται. Έπειτα σοβαρεύει το ύφος του, βγάζει το σκέπασμα από πάνω του και την πλησιάζει).* Όταν βρεις την ελευθερία σου, όταν καταλάβεις τι σημαίνει, κάνεις τα πάντα για να την έχεις. *(Μικρή παύση)* Για την ελευθερία μου κι εγώ, γυρίζω στην Αμερική, εκεί ανήκω.

ΕΛΕΝΗ 5: Ναι, τα είχαμε πει αυτά. *(μικρή παύση)* Πότε φεύγεις;

ΞΕΝΟΣ: Σε λίγες μέρες. *(Μικρή παύση. Της ξαναπιάνει τα χέρια)* Είσαι πολύ όμορφος άνθρωπος, το εννοώ. Ίσως κάποτε, σε κάποια άλλη ζωή, να βρεθούμε μαζί πάνω σ' ένα πλοίο. Τότε θα ανταλλάξουμε τους δικούς μας όρκους. Θα φορέσουμε ο ένας στον άλλο δαχτυλίδι, και μετά θα πετάξουμε τα δαχτυλίδια μας μακριά, στη θάλασσα, για να ταξιδεύουν ελεύθερα<sup>44</sup>.

ΕΛΕΝΗ: Κάποτε, σε κάποια άλλη ζωή.

ΞΕΝΟΣ: *(αφήνει τα χέρια της και απομακρύνεται αργά)* Σε κάποια άλλη ζωή.

ΕΛΕΝΗ: Σ' ευχαριστώ.

*Τα φώτα σβήνουν. Ακούγεται αγχωτική ρυθμική μουσική, και οι φωνές των δημοσιογράφων: «Ομολογία! Έχουμε ομολογία! Πρέπει να βγούμε σε έκτακτο!» Πίσω από τη σκηνή ακούγεται μια φωνή που μετράει αντίστροφα: «Όλοι, έτοιμοι; Βγαίνουμε στον αέρα σε δέκα, εννιά, οχτώ, εφτά, έξι, πέντε, τέσσερα, τρία, δύο, ένα».*

## A.16 Σκηνή 11 – Δολοφονία

*Βρισκόμαστε στην εξοχική κατοικία τη νύχτα της δολοφονίας του συζύγου. Τρία τραπέζια ενωμένα, τοποθετημένα στο πίσω μέρος της σκηνής, σχηματίζουν έναν άτυπο καναπέ.*

<sup>44</sup> Ο μικρός αυτός μονόλογος βασίζεται στον άτυπο αρραβώνα της Ελίντα με τον Ξένο στην *Κυρά της Θάλασσας* (Ibsen 2018: 96).



*Ένα αναποδογυρισμένο τραπέζι βρίσκεται προς τα αριστερά της σκηνής, και το τραπέζι της προηγούμενης σκηνής είναι στα δεξιά. Οι πέντε εκδοχές της Ελένης βρίσκονται μέσα στη σκηνή σαν σε κάδρο, ανήσυχες, νευρικές. Τα φώτα ανάβουν.*

ΕΛΕΝΗ 1: Πόσες μέρες είμαι εδώ;

ΕΛΕΝΗ 4: Έχω χάσει το μέτρημα.

ΕΛΕΝΗ 5: Δεν αντέχω άλλο, δεν αντέχω άλλο!

ΕΛΕΝΗ 2: Τα πιάτα, να πλύνω τα πιάτα!

ΕΛΕΝΗ 3: Τα έκανα τα πιάτα.

ΕΛΕΝΗ 2: Τότε να μαγειρέψω για τη μικρή.

ΕΛΕΝΗ 5: Κι αυτό το έκανα, και ύστερα άκουσα την κατσάδα του. «Έχουμε υπηρετικό προσωπικό γι' αυτά, γιατί τα κάνεις εσύ;».

ΕΛΕΝΗ 4: Και γιατί να μην τα κάνω; Τι άλλο υπάρχει εδώ για μένα;

ΕΛΕΝΗ 3: Τίποτα, απολύτως τίποτα.

ΕΛΕΝΗ 1: *(Ανοίγει ένα περιοδικό)* Άκου αυτό: Αποκλειστικό. Η νεαρή δημοσιογράφος που κατήγγειλε γνωστό διευθυντή εφημερίδας για σεξουαλική παρενόχληση απαντά σε όλα.

ΕΛΕΝΗ 2: *(σηκώνεται απότομα όρθια)* Διάβασέ το ξανά!

ΕΛΕΝΗ 1: Γιατί;

ΕΛΕΝΗ 2: Απλά διάβασέ το!

ΕΛΕΝΗ 1: Αποκλειστικό. Η νεαρή δημοσιογράφος που κατήγγειλε γνωστό διευθυντή εφημερίδας για σεξουαλική παρενόχληση απ- *(της πέφτει το περιοδικό απ' τα χέρια. Όλες οι γυναίκες κοιτούν προς τη μεριά της ταπετσαρίας)*

ΕΛΕΝΗ 4: Η γυναίκα μέσα στην ταπετσαρία...

ΕΛΕΝΗ 2: ...προσπαθεί να διαπεράσει τα κάγκελα!

ΕΛΕΝΗ 3: Αλλά δε μπορεί, αφού το μοτίβο αλλάζει συνέχεια!

ΕΛΕΝΗ 5: Ελάτε! Να τη βοηθήσουμε!<sup>45</sup> *(Η Ελένη 5 είναι έτοιμη να φύγει από τη σκηνή)*

ΕΛΕΝΗ 1: Πώς; Πώς θα τη βοηθήσουμε;

*Μπαίνει ο σύζυγος με πολλές εφημερίδες στα χέρια του, και απευθύνεται στην Ελένη 5.*

ΣΥΖΥΓΟΣ: Τι κάνεις εκεί;

ΕΛΕΝΗ 1: Τίποτα. Περιοδικό διαβάζω *(Ξαφνιάζεται και σηκώνει το περιοδικό)*.

---

<sup>45</sup> Στο σημείο αυτό γίνονται και πάλι αναφορές στο διήγημα *The Yellow Wallpaper* της C. Perkins Gilman.

ΣΥΖΥΓΟΣ: Για να δω... *(κοιτάζει το περιοδικό της και κάθεται κι αυτός στον άτυπο καναπέ)*. Τέτοιες φυλλάδες διαβάζεις πάλι;

ΕΛΕΝΗ 4: Αφού αυτά μου φέρνεις!

ΣΥΖΥΓΟΣ: Γράφουν και τίποτα της προκοπής;

ΕΛΕΝΗ 1: Αποκλειστικό. Η νεαρή δημοσιογράφος που κατήγγειλε γνωστό διευθυντή εφημερίδας για σεξουαλική παρενόχληση-

ΣΥΖΥΓΟΣ: Έλεος, Ελένη. Ελπίζω να μην πιστεύεις αυτές τις αηδίες.

ΕΛΕΝΗ 5: Δεν είναι αηδίες!

ΣΥΖΥΓΟΣ: Άκου αυτό, άκου. Στο εξώφυλλο γράφουν για μένα. *(Διαβάζει)* Ο Γιώργος Παπαδόπουλος μόλις εξέδωσε το πρώτο του βιβλίο με τίτλο «Το Δημοσιογραφικό Γίγνεσθαι στην Ελλάδα της Ηθικής Κρίσης».

ΕΛΕΝΗ 3: Ναι καλά, λες και ξέρεις εσύ από ηθική.

ΣΥΖΥΓΟΣ: *(συνεχίζει)* Το βιβλίο του θα αφήσει εποχή χάρη στον καίριο σχολιασμό του για την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στη χώρα μας.

ΕΛΕΝΗ 3: Κάποιος... Ας τον κάνει κάποιος να σταματήσει!

ΣΥΖΥΓΟΣ: *(συνεχίζει)* Συστήνουμε στο αναγνωστικό μας κοινό να το διαβάσει προσεκτικά.

ΕΛΕΝΗ 1: *(διαβάζει)* Η νεαρή δημοσιογράφος δήλωσε ότι της ήταν πολύ δύσκολο να μιλήσει για το θέμα της κακοποίησής της, από φόβο ότι αυτό θα την στιγματίσει και θα δώσει τέλος στην καριέρα της.

ΣΥΖΥΓΟΣ: Άκου αυτό, έχουν βάλει και απόσπασμα από την ομιλία μου.

ΕΛΕΝΗ 2: Δεν αντέχω άλλο! Δεν αντέχω άλλο! Είναι αποπνικτικά εδώ.

ΣΥΖΥΓΟΣ: *(διαβάζει)* Στόχος μου με το βιβλίο αυτό είναι να βοηθήσω τον μέσο Έλληνα να κατανοήσει...

ΕΛΕΝΗ 4: Πνίγομαι! *(φωνάζοντας)* Θέλω να φύγω!

ΣΥΖΥΓΟΣ: *(αφήνει τις εφημερίδες και πλησιάζει την Ελένη 4)* Τι έπαθες πάλι; Καμιά κρίση πάλι;

ΕΛΕΝΗ 4: Θέλω να βγω έξω, να πάω μια βόλτα!

ΣΥΖΥΓΟΣ: Μα πού αλλού θέλεις να πας; Στη Χαλκιδική είμαστε!

ΕΛΕΝΗ 5: Κάπου μακριά, κάπου αλλού! Θέλω να κολυμπήσω!

ΣΥΖΥΓΟΣ: Αυτό απαγορεύεται και το ξέρεις! Ή μήπως θέλεις να φωνάξω πάλι τον ψυχίατρο;

ΕΛΕΝΗ 3: Όχι, όχι! Είμαι μια χαρά, βλέπω πιο καθαρά από ποτέ!

ΣΥΖΥΓΟΣ: Τότε, *(αλλάζει διάθεση και πλησιάζει την Ελένη 3 απειλητικά)* πάμε στο όμορφο κρεβατάκι μας, κουνελάκι μου, και να δεις που θα σου περάσουν όλα *(την σηκώνει)*.

ΕΛΕΝΗ 3: Όχι.

ΕΛΕΝΗ 1: Άφησέ με! άφησέ με, σου είπα! *(καταφέρνει να ξεφύγει)*.

ΣΥΖΥΓΟΣ: Τρελάθηκες; Δες όχι στον άντρα σου; *(σηκώνει χέρι εναντίον της)*

ΕΛΕΝΗ 2: Όχι, δεν εννοούσα αυτό.

ΣΥΖΥΓΟΣ: Τότε τι εννοούσες;

ΕΛΕΝΗ 2: Ήθελα να μου πεις πιο πολλά για το βιβλίο σου. Δε μπορεί να έγραψε για σένα μόνο μια εφημερίδα.

ΣΥΖΥΓΟΣ: *(κατεβάζει το χέρι του, ηρεμεί, γυρίζει προς τις εφημερίδες)* Και γιατί δεν το λες τόση ώρα;! *(με περηφάνια)* Και βέβαια δεν έγραψε μόνο μία! Για να δω *(Παίρνει τις εφημερίδες και τις ξεδιαλέγει, κινείται προς το κέντρο της σκηνής)* Όλες έγραψαν! Όλες, όλες εκτός από...

ΕΛΕΝΗ 3: Ποια;

ΣΥΖΥΓΟΣ: Την «Ελευθερία» *(κουνάει το κεφάλι υποτιμητικά)*.

*Στο άκουσμα της εφημερίδας «Ελευθερία», οι γυναίκες οδηγούνται νοερά πίσω στη συζήτηση που είχαν με τον ξένο. Είναι σαν τα λόγια του να γίνονται δικά τους. Όσο μεταφέρονται στο παρελθόν, τόσο ζυγώνουν τον σύζυγο σε στενό κύκλο.*

ΕΛΕΝΗ 5: Ελευθερία;

ΕΛΕΝΗ 2: Ποια;

ΕΛΕΝΗ 1: Η ελευθερία.

ΕΛΕΝΗ 4: Πολλοί είναι ικανοί να σκοτώσουν άνθρωπο για την ελευθερία.

ΕΛΕΝΗ 3: Να σκοτώσουν άνθρωπο.

ΕΛΕΝΗ 5: Τίποτα στον κόσμο δεν είναι πιο πολύτιμο.

ΕΛΕΝΗ 1: Για την ελευθερία...

ΕΛΕΝΗ 2: ... Να σκοτώσουν άνθρωπο...

ΕΛΕΝΗ 4: Θα κάνεις τα πάντα για να την έχεις.

ΕΛΕΝΗ 3: Πρώτα τον χτυπάς.

ΕΛΕΝΗ 2: Με ό,τι πιο βαρύ έχεις στη διάθεσή σου.

ΕΛΕΝΗ 1: Γρήγορα, στο δόξα πατρί.

ΕΛΕΝΗ 4: Μετά τον ακινητοποιείς, τον δένεις.

ΕΛΕΝΗ 3: Για να μη μπορεί να ξεφύγει.

ΕΛΕΝΗ 2: Και μετά πιάνεις τη ζώνη.

ΕΛΕΝΗ 5: Και τον στραγγαλίζεις.

*Τα φώτα σβήνουν*

## **A.15 Σκηνή 12 – Δελτίο Ομολογίας**

*Παρακολουθούμε παράλληλα δύο έκτακτα δελτία ειδήσεων για την ομολογία, από τους δημοσιογράφους 2 και 3, οι οποίοι κάθονται στα γραφεία τους. Ανάμεσά τους και ελαφρώς πιο πίσω τους βρίσκεται η δημοσιογράφος 1, η οποία σχολιάζει όρθια και φανερά ταραγμένη.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Σοκάρει η ομολογία της αιμοβόρας χήρας-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Οι πιεστικές ερωτήσεις του κατήγορου ανάγκασαν τη συζυγοκτόνο να-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Με το συνηθισμένο ψυχρό της βλέμμα αποδέχτηκε τις κατηγορίες που-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: «Για να είμαι ελεύθερη» δήλωσε η Ελένη Παπαδοπούλου όταν ερωτήθηκε για ποιον λόγο-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Μάρτυρας-κλειδί στην υπόθεση ο εραστής-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Ο ίδιος αρνείται την οποιαδήποτε ανάμιξη με το έγκλημα,

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Με ιδιαίτερη ευκολία παραδέχτηκε τον παράνομο δεσμό του με την κατηγορούμενη-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Εραστές για τουλάχιστον πέντε μήνες όπως αποδεικνύεται-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Ενώ, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, έδωσε εν αγνοία του στην Ελένη Παπαδοπούλου την ιδέα, αλλά και το όπλο του φόνου, όταν της διηγήθηκε μερικούς από τους θεατρικούς του ρόλους.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Μετά την ομολογία της και υπό τις άγριες αντιδράσεις των παρευρισκόμενων, η Ελένη Παπαδοπούλου ξέσπασε σε ασταμάτητο, γοερό κλάμα, με αποτέλεσμα να χρειαστεί ολιγόλεπτη διακοπή της δίκης.

*Τα φώτα σβήνουν. Ακούγονται αργοί και παραμορφωμένοι χτύποι καρδιάς που σκεπάζονται από θολές φωνές που φωνάζουν συνεχώς «Ελένη». Η μουσική αυτή συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή.*

## A.16 Σκηνή 13 – Δικαστήριο

*Βρισκόμαστε στο δικαστήριο, όπου όλες οι εκδοχές της Ελένης στέκονται κολλητά η μία με την άλλη, σαν ένα σώμα, και περιμένουν τη συνέχιση της συνεδρίασης. Στη σκηνή υπάρχουν πέντε κύβοι που τις περικυκλώνουν. Ένας-ένας μπαίνουν στη σκηνή και ανεβαίνουν στους κύβους οι τέσσερις ορθοφρονούντες (Εκπρόσωπος Νομικής, Εκπρόσωπος Θεολογίας, Εκπρόσωπος Ιατρικής, Εκπρόσωπος Φιλοσοφίας)<sup>46</sup> και ο Πρόεδρος του Δικαστηρίου. Η μουσική χαμηλώνει και η δίκη ξεκινά.*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Η συνεδρίαση συνεχίζεται. Τον λόγο έχουν οι ορθοφρονούντες.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΝΟΜΙΚΗΣ: Ο σεβασμός και η προστασία της ζωής αποτελούν την πρωταρχική μας υποχρέωση. Το δικαίωμα στη ζωή είναι θεμελιώδες, και ο Νόμος πρέπει να το προστατεύει, τιμωρώντας αυτούς που το προσβάλλουν.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ: «Τίμα τον πατέρα σου και τη μητέρα σου», «ου μοιχεύσεις», «ου φονεύσεις», «ου ψευδομαρτυρήσεις», «ουκ επιθυμήσεις όσα των πλησίον σου εστί». Αυτά λέει ο λόγος του Παντοδύναμου, και είναι ανώτερος όλων.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΙΑΤΡΙΚΗΣ: Στόχος της επιστήμης της Ιατρικής είναι η προστασία της ζωής και ευεξίας κάθε ανθρώπου. Οι ιατρικές εξετάσεις που πραγματοποιήθηκαν, έχουν συνδέσει άρρηκτα την κατηγορούμενη με το πεπραγμένο έγκλημα.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ: Πρέπει να μάθουμε να τέμνουμε τις πράξεις στις αρθρώσεις, εκεί όπου διαχωρίζονται εκ φύσεως, και να μην επιχειρούμε να ξεφύγουμε σε κάποιο ενδιάμεσο μέρος.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Να απαγγελθούν παρακαλώ οι κατηγορίες εναντίον της κυρίας Ελένης Παπαδοπούλου.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΝΟΜΙΚΗΣ: Κατηγορείσαι για ανθρωποκτονία από πρόθεση σε βάρος του Γεώργιου Παπαδόπουλου.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ Κατηγορείσαι για την αθέτηση της 5<sup>ης</sup>, 6<sup>ης</sup>, 7<sup>ης</sup>, 9<sup>ης</sup>, 10<sup>ης</sup> εντολής του Κυρίου και Θεού μας.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΙΑΤΡΙΚΗΣ: Κατηγορείσαι για την αφαίρεση της ζωής του Γεώργιου Παπαδόπουλου και την πρόκληση σοβαρών ψυχολογικών τραυμάτων στη μητέρα και την κόρη σου.

---

<sup>46</sup> Οι ρόλοι αυτοί είναι βασισμένοι στους ρόλους των: Κοσμήτορα της Νομικής, Κοσμήτορα της Θεολογίας, Κοσμήτορα της Ιατρικής, Κοσμήτορα της Φιλοσοφίας. Οι ρόλοι αυτοί ανήκουν στο έργο *Ένα ονειρόδραμα*, του Α. Στριντμπεργκ και εμφανίζονται στη σκηνή XIV (Στριντμπεργκ 1971: 78-88).

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ: Κατηγορείσαι για την αμφισβήτηση της γυναικείας φύσης και των πατροπαράδοτων ρόλων αυτής.

ΔΙΚΑΣΤΗΣ: Παρακαλώ, να ακούσουμε την ετυμηγορία σας εναντίον της κατηγορούμενης.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΝΟΜΙΚΗΣ: Ένοχη.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ένοχη.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΙΑΤΡΙΚΗΣ: Ένοχη.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ: Ένοχη.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Όλοι οι ορθοφρονούντες αποφάνθηκαν. Το δικαστήριο κρίνει την κατηγορούμενη Παπαδοπούλου Ελένη ένοχη, και την καταδικάζει σε ισόβια κάθειρξη, χωρίς ελαφρυντικά.

*Σκοτάδι*

## **A.17 Σκηνή 14 – Τηλεοπτική Εκπομπή**

*Μεταφερόμαστε στο πλατό μιας δημοσιογραφικής εκπομπής σχολιασμού της επικαιρότητας, όπου συνομιλούν οι δημοσιογράφοι 1, 2 και 3. Το γραφείο τους αποτελείται από τα 5 τραπέζια ενωμένα σε σχήμα U και καλυμμένα με ύφασμα. Στη μέση του U κάθετα ο δημοσιογράφος 2, δεξιά κάθετα η δημοσιογράφος 3 και αριστερά η δημοσιογράφος 1.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Κυρίες και κύριοι, σας καλωσορίζουμε στην αποψινή μας εκπομπή, που έχει ως αντικείμενο συζήτησης την πασίγνωστη υπόθεση της δολοφονίας του συναδέλφου μας Γιώργου Παπαδόπουλου.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Σήμερα, λοιπόν, έλαβε τέλος η πολύμηνη δικαστική διαδικασία, και η αιμοβόρα χήρα, η νέα φόνισσα της Ελλάδας, βρίσκεται πλέον πίσω από τα κάγκελα, κάτι που έχει χαροποιήσει τους φίλους και συγγενείς του θύματος, ολόκληρο τον δημοσιογραφικό κλάδο, αλλά και πολλούς από τους τηλεθεατές.

*Η δημοσιογράφος 1 βγαίνει εκτός του σεναρίου εκπομπής και προκαλεί αμηχανία έως θυμό στους συναδέλφους της, οι οποίοι σπεύδουν να επαναφέρουν την τάξη, κάνουν σινιάλα μεταξύ τους και επικοινωνούν με το control room, μέχρι που αναγκάζονται να περάσουν σε διαφημιστικό διάλειμμα.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι η ανθρωποκτονία από πρόθεση σε βάρος του αγαπητού Γιώργου Παπαδόπουλου είναι ένα έγκλημα που ήταν απαραίτητο να τιμωρηθεί. Ωστόσο διερωτάται κανείς γιατί δεν δόθηκαν ελαφρυντικά στη συγκεκριμένη υπόθεση, όταν σε άλλα αντίστοιχα εγκλήματα-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Μα βέβαια! Η βαρύτητα του συγκεκριμένου εγκλήματος είναι αυτονόητη, και σε ευχαριστούμε Ελένη που έθεσες το θέμα στο προσκήνιο.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Διερωτάται, λοιπόν, κανείς εάν η απόρριψη των ελαφρυντικών είναι αποτέλεσμα της φήμης και αναγνωρισιμότητας του θύματος,

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Εντάξει τώρα, δεν υπάρχει λόγος να υπερβάλλουμε, εξάλλου η προσφορά του Γιώργου Παπαδόπουλου στον δημοσιογραφικό χώρο-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Η προσφορά του Γιώργου Παπαδόπουλου στον δημοσιογραφικό χώρο δεν έχει καμιά σχέση με την απόδοση δικαιοσύνης! Κι εν τέλει ποιος ήταν ο παράγοντας που καθόρισε την έκβαση της συγκεκριμένης δίκης; Ήταν η ίδια η πράξη της ανθρωποκτονίας ή το γεγονός ότι θύτης ήταν μια κακοποιημένη γυναίκα, και υπήρχαν συμφέροντα στην απόκρυψη της κακοποίησής της;

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Ελένη, το δικαστήριο απέρριψε τις μαρτυρίες περί κακοποίησης και δεν έχουμε κανέναν λόγο να αμφισβητούμε την κρίση-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Ας πούμε τα πράγματα με το όνομά τους επιτέλους. Το δικαστήριο δεν έλαβε υπόψιν του αυτές τις μαρτυρίες!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Έχουμε όλοι μας μεγάλη εμπιστοσύνη στην Ελληνική Δικαιοσύνη-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Κι όμως σ' αυτήν την περίπτωση-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Εάν το δικαστήριο αποφάνθηκε ότι αυτές οι μαρτυρίες δεν έχουν ισχύ, τότε δεν έχουν ισχύ! Με ειδοποιούν από το κοντρόλ ότι-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: *(βγάζει το ακουστικό που την συνδέει με το control room)*  
Υπάρχουν αδιάσειστα στοιχεία ότι η Ελένη Παπαδοπούλου υπήρξε θύμα παρενόχλησης στον χώρο εργασ-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Ελένη, σεβόμαστε την άποψή σου, ωστόσο δεν χρειάζεται να ανέβουν οι τόνοι.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Θύμα παρενόχλησης στον χώρο εργασίας, συνάδελφε, '

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Μα είναι δυνατόν-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Όπως επίσης και θύμα ενδοοικογενειακής βίας, και όλα από τον ίδιο άνθρωπο, τον Γιώργο Παπαδόπουλο.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Η γυναίκα αυτή είναι εγκληματίας, Ελένη! Δολοφόνος!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Φυσικά, εγώ η ίδια το δήλωσα στην αρχή της συζήτησης! Σαφέστατα και είναι εγκληματίας, σαφέστατα και έπρεπε να τιμωρηθεί.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Ακριβώς

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Όμως η αδικία που υπέστη αυτή η γυναίκα πρέπει να ειπωθεί! Αδικία από τις αστυνομικές αρχές,

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Κυρίες και-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: ...από τη δικαιοσύνη, από εμάς τους δημοσιογράφους! Η μήπως δεν είδατε τι δήλωσε ο ιερέας; Γιατί εθελοτυφλούμε μπροστά σε τέτοια φαινόμενα;

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Κυρίες και κυρ-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Όσο εθελοτυφλούμε, τόσο διαιωνίζουμε αυτήν την κατάσταση!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Περνάμε αμέσως σε σύντομο διαφημιστικό διάλειμμα και επιστρέφουμε σε λίγο.

*Η εκπομπή έχει διακόψει τη ζωντανή σύνδεση.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Ελένη, έχεις τρελαθεί; Τι είναι αυτά που λες στον αέρα;

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Εγώ έχω τρελαθεί; Εγώ; Δε θα πει κανένας την αλήθεια εδώ μέσα; Όλοι πουλημένοι είστε;

*Οι δημοσιογράφοι 2 και 3 μιλούν ο ένας πάνω στον άλλον.*

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Ε όχι, αυτό δε θα το ανεχτώ! Ασφάλεια! Που είναι η ασφάλεια; Ασφάλεια!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Όχι κι' έτσι, αυτό που μας ζητάνε κάνουμε!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: (οι σεκιούριτι έχουν φτάσει και την τραβάνε προς τα έξω, η δημοσιογράφος 1 προσπαθεί να μιλήσει) Τι κάνουμε για να προλάβουμε τέτοιες ακραίες καταστάσεις; Η Παπαδοπούλου και κάθε Παπαδοπούλου...

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Ελένη, σοβαρολογείς;

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Αν όλο αυτό γινόταν ανάποδα-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Σταμάτα επιτέλους!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: Αν η Παπαδοπούλου ήταν το θύμα-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 3: Πάρτε την επιτέλους!

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: ...κι ο Παπαδόπουλος ήταν στη θέση του κατηγορούμενου-

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 2: Πάρτε την!



ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ 1: ...τότε όχι μόνο δε θα-

*Πέφτει απότομα σκοτάδι. Ακούγεται βροντή, που ακολουθείται από παράσιτα ραδιοφώνου, και διακεκομμένες ομιλίες. Στη συνέχεια ακούγεται ραδιοφωνικό ανακοινωθέν.*

*«Μέρα γιορτής σήμερα, κυρίες και κύριοι, καθώς συμπληρώνεται ένας χρόνος από την απόδοση Δικαιοσύνης για τη δολοφονία του αγαπητού μας συναδέλφου, Γιώργου Παπαδόπουλου. Παρακολουθήστε απόψε στις εννιά το οδοιπορικό της δίκης που καταδίκασε την αιμοβόρα χήρα, Ελένη Παπαδοπούλου, καθώς και ένα αφιέρωμα στη ζωή και το έργο του γνωστού δημοσιογράφου. Αποκλειστική συνέντευξη με τον δικηγόρο του θύματος εξασφάλισε...»*

## **A.18 Σκηνή 15 – Μηχανή**

*Το φως ανάβει σιγά σιγά, και αποκαλύπτει ένα ταμπλό αιχμαλωσίας υπό το άκουσμα μελαγχολικής μουσικής με πιάνο. Οι έξι πλέον εκδοχές της Ελένης βρίσκονται ακίνητες, μπλεγμένες ανάμεσα στα λευκά τραπέζια του σκηνικού. Ο Γιώργος Παπαδόπουλος κρατά μια μεγάλη αλυσίδα και δένει την κάθε Ελένη ξεχωριστά. Όταν όλες είναι πια δεμένες, ο Γιώργος Παπαδόπουλος κάθεται σε μια από τις θέσεις του κοινού και αρχίζει να κουνά την αλυσίδα κατά τη θέλησή του. Η αλυσίδα παρασύρει όλες τις εκδοχές της Ελένης σε μια ακούσια, μηχανική και επαναλαμβανόμενη κίνηση.*

Αυλαία.

# Παράρτημα Β

## Στιγμιότυπα από την Παράσταση

### Β.1 Το Πρόγραμμα της Παράστασης

Το πρόγραμμα της παράστασης ακολουθεί την αισθητική εφημερίδας. Το σκίτσο του

## Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ ΣΤΕΛΛΑΣ



11 - 12 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2023

ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΙΩΤΡΟΝ

εξώφυλλου είναι έμμεση αναφορά στις φωτογραφίες των φυλακισμένων που γίνονται στην Αμερική. Το QR code, που αντικαθιστά τον αριθμό μητρώου των φυλακισμένων, οδηγεί στην επίσημη ενημερωτική ιστοσελίδα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής για την έμφυλη βία.

## Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ

### Η ιστορία μιας γυναίκας που δολοφονεί τον σύζυγό της

**Η παράσταση:** Η Ελένη είναι μια συνηθισμένη νεαρή γυναίκα που προσπαθεί να επιβιώσει σε έναν σκληρό και αδιάφορο κόσμο· μια ζωντανή νεκρή που ασφυκτιά σε μια καθημερινότητα γεμάτη βία, στερημένη από αγάπη και ελευθερία. Η Ελένη έρχεται σε σύγκρουση με τον κοινωνικό της περίγυρο όταν αμφισβητεί την πορεία ζωής που της έχουν προκαθορίσει. Η απόγνωση και η απελπισία

της την οδηγούν στο έγκλημα.

Η παράσταση αποτελεί μέρος της μεταπτυχιακής διατριβής της Παρχαρίδου Στέλλας για την απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.



**Το κείμενο** της παράστασης αποτελεί διασκευή του θεατρικού έργου *Machinal* της Σόφι Τρέντγουελ, το οποίο είναι βασισμένο στην πραγματική ιστορία της Ρουθ Σνάιντερ, μιας νοικοκυράς που δολοφόνησε τον άντρα της το 1927 στην Αμερική. Η διασκευή αντλεί έμπνευση από άρθρα και μαρτυρίες

πραγματικών περιστατικών έμφυλης βίας, αλλά και από σύγχρονα θεατρικά και λογοτεχνικά κείμενα, όπως: *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*, *Η Κίτρινη Ταπετσαρία*, *Τα Πλεονεκτήματα του να Είσαι στο Περιθώριο*, *Η Φόνισσα*, *Η Κυρά της Θάλασσας*, *Ένα Ονειρόδραμα*.

## **ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ**

### **ΗΘΟΠΟΙΟΙ**

#### **ΕΛΕΝΗ**

Έλενα Αθανασίου Κλεφτόγιαννη  
Στελίνα Ζακάρ  
Ελένη Λαμπρινού  
Ειρήνη Μυλωνά  
Χρύσα Σαββίδου

#### **ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ & ΔΙΚΑΣΤΗΣ**

Γιώργος Χατζηνικολάου

#### **ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ & ΓΙΑΤΡΟΣ**

Δημήτρης Παπαχρήστου

#### **ΜΙΑ ΓΝΩΣΤΗ**

Χριστίνα Θεοδωρίδου

#### **ΧΟΡΕΥΤΕΣ**

Αρσινόη Αβραμίδου  
Θοδωρής Μποζίνης  
Παναγιώτης Παρασκευόπουλος  
Φροσύνη Παρχαρίδου

#### **ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΙ**

Όλγα Ανανιάδου  
Όλγα Γεωργούση  
Δημήτρης Ιωαννίδης

#### **ΝΙΚΟΣ**

Νίκος Παλπάνης

#### **ΜΗΤΕΡΑ**

Μάρθα Κιοσσές

#### **ΝΟΣΟΚΟΜΑ**

Ελένη Σέρβου

#### **ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΙ & ΟΡΘΟΦΡΟΝΟΥΝΤΕΣ**

Όλγα Γεωργούση  
Χριστίνα Θεοδωρίδου  
Δημήτρης Ιωαννίδης  
Ελένη Σέρβου

#### **ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΑ**

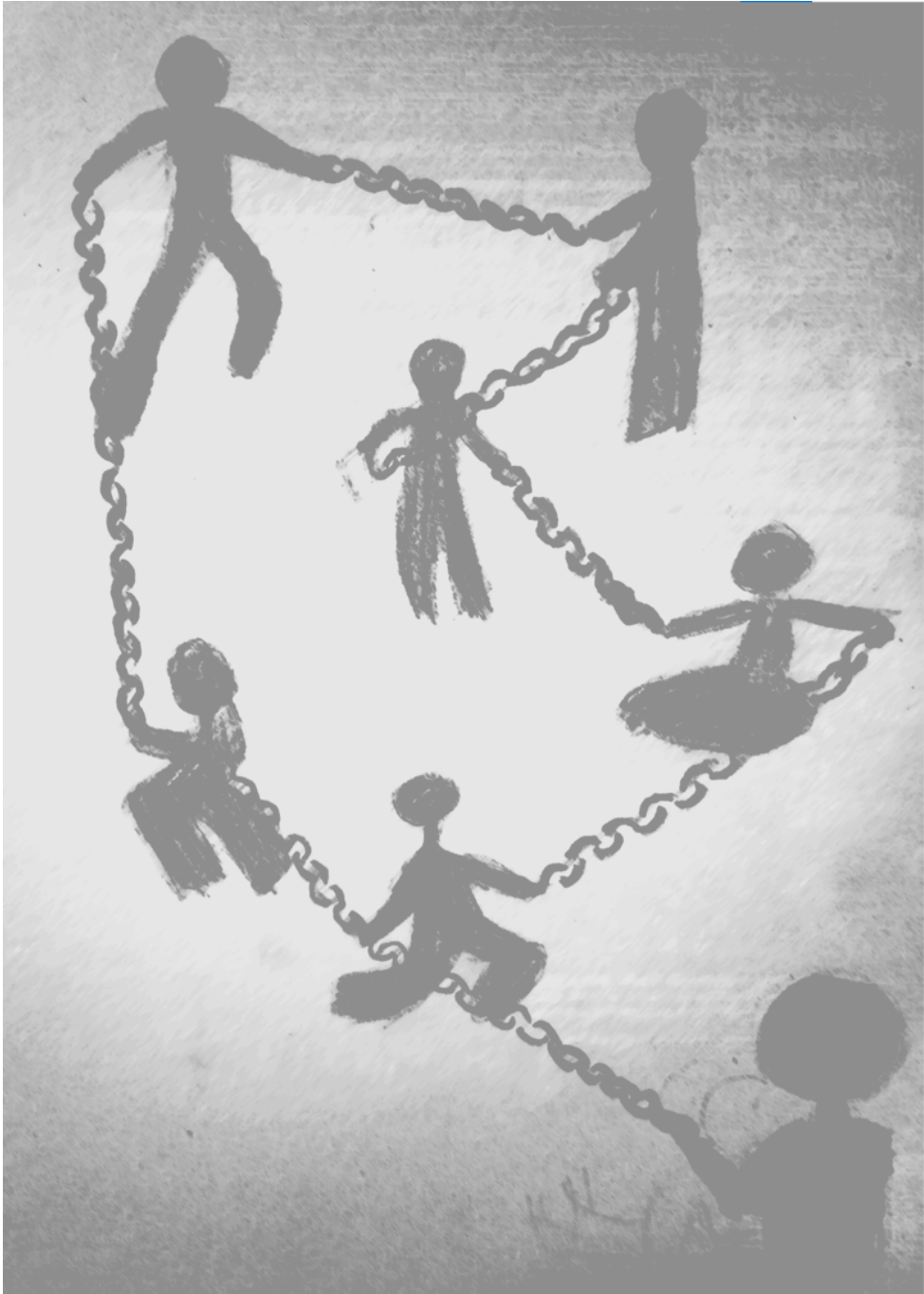
Ολίνα Οικονομίδου

#### **ΜΟΥΣΙΚΗ**

Αναστάσης Κατσάρας

#### **ΔΙΑΣΚΕΥΗ - ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ**

Παρχαρίδου Στέλλα



## Β.2 Φωτογραφικό Υλικό της Παράστασης















