

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ



ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

Τιτάνες του Ευριπίδη Λασκαρίδη,

μία αποδομητική ανάγνωση.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μυρτώ Ρήγου

Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του

Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην

Επικοινωνία και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης

Αθήνα, Αύγουστος 2018

Στη γιαγιά μου που έφυγε το 2016, στη μαμά μου, στον Ευριπίδη Λασκαρίδη.

*Ευχαριστώ τη Μυρτώ Ρήγου για την υποστήριξη και την συμπαράσταση
την Έλλη Φιλοκύπρου η οποία με τα σχόλια και την διδασκαλία της
στη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος με πείσωσε και με έκανε
να προσπαθήσω να ξεπεράσω τον εαυτό μου.*

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε μια αποδομητική ανάγνωση των Τιτάνων του Ευριπίδη Λασκαρίδη. Πρόκειται για το Δεύτερο μέρος μιας εν δυνάμει τριλογίας της οποίας προπομπός αποτέλεσε η παράσταση Ρέλικ ενώ το τρίτο μέρος θα δημιουργηθεί στο μέλλον. Ο σκηνοθέτης και η ομάδα του Ωσμωσης εργάζονται με βασικά στοιχεία την γελοιότητα και την μεταμόρφωση. Στην προσπάθεια μας να περιγράψουμε και να αναλύσουμε την ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτεχνικής δημιουργίας θα χρησιμοποιήσουμε την μεθοδολογία της αποδόμησης του Derrida και την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud. Τέλος θα αναζητήσουμε κοινούς τόπους με την φιλοσοφία του Deleuze, ο οποίος σε συνεργασία με τον Guattari στο *Τι είναι φιλοσοφία* περιγράφει μια αέναη πορεία από το πεπερασμένο στο άπειρο, για να επιστρέψει στο πρώτο, γεγονός που χαρακτηρίζει και το έργο της Ωσμωσης και ιδιαίτερα το παράδειγμα της παράστασης Τιτάνες που θα αναλύσουμε.

Abstract

In this paper we will attempt a deconstruction reading of *Titans* of Euripides Laskaridis. It is about the second part of a potential trilogy whose preamble was the performance *Relic* while the third part will become to life in the future. The director and his team Osmosis work with two fundamental elements: ridiculous and transformation. In our effort to describe and analyze this particular case of artistic creation we will use the Derrida's degradation methodology and the psychoanalytic theory of Freud. Lastly, we will chase the commonplaces with Deleuze's philosophy who in collaboration with Guattari at the book *What is philosophy?* Describes an endless route from the finite to the infinity, and the return to the beginning, fact that features Osmosis work and specially the example of *Titans* performance that we will analyze.

Περιεχόμενα

| | |
|--|----|
| Περίληψη..... | 3 |
| Ωσμωσης | 5 |
| Η αποδόμηση του Derrida ως εργαλείο προσέγγισης της τέχνης του Λασκαρίδη | 11 |
| Η φρουδική θεωρία ως μέθοδος προσέγγισης του σκηνικού συμβάντος..... | 14 |
| Η συμβολή των κινηματογραφικών και πολιτισμικών σπουδών στην ανάγνωση των Τιτάνων | 18 |
| <i>Τιτάνες, το κείμενο</i> | 20 |
| <i>Οι Τιτάνες, από το σκοτεινό και απύθμενο βάθος του σύμπαντος, αναδύονται στο φως</i> | 21 |
| <i>Ατενίζοντας το σύμπαν των Τιτάνων θεωρείς τον κόσμο όλο</i> | 29 |
| <i>Από το σύμπαν των Τιτάνων στον άνθρωπο</i> | 41 |
| <i>Το Υψηλό στους Τιτάνες</i> | 44 |
| <i>Το νόημα εν αναβολή</i> | 49 |
| Επίλογος | 53 |
| Επίμετρο | 58 |
| Βιβλιογραφία..... | 61 |

Ώσμωσης

It is not about art, also not about pure technique. It is about life, and therefore it is about finding a language for life.

Pina Bausch¹

Τὸν ἄγγελο
τὸν περιμέναμε προσηλωμένοι τρία χρόνια
κοιτάζοντας πολὺ κοντὰ
τὰ πεῦκα τὸ γιαλὸ καὶ τ' ἄστρα.
Σμίγοντας τὴν κόψη τ' ἄλετριοῦ
ἢ τοῦ караβιοῦ τὴν καρένα
ψάχναμε νὰ βροῦμε πάλι τὸ πρῶτο σπέρμα
γιὰ νὰ ξαναρχίσει τὸ πανάρχαιο δράμα.

Γιώργος Σεφέρης, *Μυθιστόρημα*²

Ο Ευριπίδης Λασκαρίδης και η ομάδα του Ώσμωσης δημιουργούν ένα θέατρο με καταβολές από το θέατρο του παραλόγου του Beckett και του Ionesco έχοντας ταυτόχρονα άμεσες επιρροές από μεγάλους δημιουργούς όπως ο Bob Wilson, ο William Forsythe, η Pina Bausch, ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, το έργο των οποίων ανήκει στο μεταδραματικό θέατρο της μετανεωτερικής εποχής. Το κύριο χαρακτηριστικό του θεάτρου αυτού είναι η προσπάθεια εξάρθρωσης της λογικής ομιλίας αφού η εποχή της πίστης στη σχέση γλώσσας, λογικής και πραγματικότητας έχει παρέλθει ανεπιστρεπτή.³ Το θέατρο, το οποίο παράγουν δε βασίζεται στη γραμμική αφήγηση, αλλά στα σημεία και τις εικόνες οι οποίες δονούν το ασυνείδητο και προκαλούν μια βιωματική παρακολούθηση. Αναλύοντας τη δομή και τον τρόπο που αρθρώνεται η σύνθεση των σημείων και των εικόνων, με βάση τη θεωρία του μεταδραματικού θεάτρου, όπως την περιέγραψε ο Lehman στο βιβλίο του *postdramatic theater*, εκπλησσόμαστε από τη διορατικότητα και τους φιλοσοφικούς υπαινιγμούς που αναδύονται από αυτές τις πρωτοποριακές θεατρικές παραστάσεις.⁴ Το θέατρο αυτό, το οποίο δεν αποτελεί συγκεκριμένο είδος αλλά αφορά στη σύγχρονη εποχή, καταπιάνεται με την αναπαράσταση σύνθετων

1. <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>

2. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2014.

3. Μάρτιν Έσσελιν, *Πέρα απ' το παράλογο*, Αθήνα, Δωδώνη, 1989, σ. 19.

4. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ. 11.

εικόνων, με την εξερεύνηση της ανθρώπινης μοίρας, έτσι όπως εκφράζεται με μια ενόραση του μυστήριου, του τραγικού και κωμικού παραλογισμού της ύπαρξης.

Ο Λασκαρίδης πριν αρχίσει να συνθέτει τον δικό του θεατρικό κώδικα επέλεξε να σκηνοθετήσει τις *Καρέκλες* του Ιονέσκο⁵ γιατί όπως λέει ο ίδιος στο πρόγραμμα της παράστασης, πρόκειται για μια μεταφυσική φάρσα στην οποία δυο ξεχασμένοι υπερήλικες ψάχνουν αναδρομικά τη δικαίωση της ύπαρξής τους. «Ως άλλοι Αδάμ και Εύα, μακριά από τον προ πολλού χαμένο παράδεισό τους, βάζουν μπρος τη φαντασία τους, τόσο παιδική όσο και δαιμόνια, προκειμένου να κρατηθούν ζωντανόι». Χαρακτηριστικό του Ιονέσκο είναι ότι προσπάθησε να προεκτείνει την γλώσσα του θεάτρου παίζοντας με τις λέξεις και μεταδίδοντας τη δράση σε νοήματα οπτικά, προκειμένου να παραστήσει ορατά και με συγκεκριμένο τρόπο τον φόβο, τη μετάνοια, τις τύψεις, την αποξένωση. Προσπάθησε όπως λέει να κάνει τα σκηνικά να μιλήσουν.⁶ Είναι ένας συγγραφέας ο οποίος όταν βρίσκεται στην κατάσταση της έμπνευσης, οι αυθόρμητες δημιουργίες του υποσυνειδήτου ξεπηδούν σαν έτοιμες κιόλας μορφικές κατασκευές. Γι' αυτό το λόγο περιμένει τη στιγμή της ενόρασης, όπου παράξενα πρόσωπα εμφανίζονται απρόσκλητα μπρος στα μάτια του, αρχίζουν να μιλούν και να λαμβάνουν μέρος σε μυστηριώδη γεγονότα που τα υπαγορεύουν δυνάμεις του ασυνείδητου.⁷

Το Μεταδραματικό θέατρο (postdramatic theater) αποτελεί έναν όρο ο οποίος περικλείει τις νέες φόρμες και μορφές παραστατικών τεχνών όπως έχουν αναπτυχθεί από τα τέλη του '60 και μετά, οι οποίες παρ' όλες τις διαφορές τους έχουν ως κοινό παρονομαστή το χαρακτηριστικό της αποσύνδεσης από το δράμα και τη γραμμική αφήγηση. Η κατακερματισμένη δομή των κειμένων προκαλεί τον θεατή σε μια ενεργή ανάγνωση, η οποία έχει απαλλαχθεί από την περικλειστη και τυποποιημένη γραφή. Αυτό συνεπάγεται τη μεταστροφή του θεατή σε συν-συγγραφέα, αφού αυτό το οποίο θα αναγνώσει, θα επενδυθεί με τα δικά του πάθη, συναισθήματα, απωθημένες εννοήσεις και θα τον οδηγήσει σε μια διαφορετική ανάγνωση από τους υπόλοιπους θεατές ή από αυτό που αρχικά ήθελε να πει ο καλλιτέχνης.⁸ Το νέο κείμενο είναι δομημένο από πολλαπλές γραφές προερχόμενες από πολλές διαφορετικές κουλτούρες οι οποίες αρχίζουν μεταξύ τους, έναν διάλογο, μια παρωδία, μία αμφισβήτηση. Ο θεατής αντιμετωπίζεται όχι ως μια συγκεκριμένη προσωπικότητα αλλά ως ένας άνθρωπος που δεν έχει ιστορία, δεν έχει ψυχολογία δεν έχει βιογραφία, έτσι ώστε το θέαμα να μπορεί να συνομιλήσει με τον καθένα ξεχωριστά και δυναμικά να δονήσει διαφορετικά το εσωτερικό κέντρο του, ώστε να δημιουργηθεί ένας χώρος συνάθροισης της πολλαπλότητας των ιχνών του κειμένου, διαφορετικής από την πολλαπλότητα η οποία οδήγησε τον σκηνοθέτη στην συγκεκριμένη καλλιτεχνική σύνθεση.⁹

5. Ευγένιος Ιονέσκο, *Καρέκλες*, θέατρο Ροές, 2012, σκηνοθεσία Ευριπίδης Λασκαρίδης, με τον Αντώνη Καφετζόπουλο και την Όλια Λαζαρίδου σκηνικά – κοστούμια Άγγελος Μέντης, βοηθός σκηνοθέτη Δημήτρης Τριανταφύλλου.

6. Ευγένιος Ιονέσκο, *Καρέκλες*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Ροές, 2015.

7. Μάρτιν Έσβλιν, *Πέρα απ' το παράλογο*, Αθήνα, Δωδώνη, 1989, σ. 34-46.

8. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ. 7.

9. Roland Barthes, *Εικόνα – μουσική – κείμενο*, μτφρ Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, σ. 143.

Η ομάδα Ώσμωσης του Ευριπίδη Λασκαρίδη έχει τις παραπάνω κατευθύνσεις ως αφητηρία δημιουργικής εργασίας. Ο σκηνοθέτης προαποφασίζει την εικόνα της μορφής που θέλει να ενσαρκώσει η οποία αποτελεί την βάση για να χτιστεί ένα παλίμψηστο σκέψων και ιδεών. Ξεκινά τη δημιουργική διαδικασία από την μεταμόρφωση του σώματός του και με αυτόν τον τρόπο δεν διστάζει να εκτεθεί και να οδηγηθεί στην γελοιοποίηση. Μεταμόρφωση και γελοιοποίηση, δυο κύρια γνωρίσματα, τα οποία αποτελούν αφορμή και δημιουργικό αξίωμα που δεν παραλείπεται όσο συντίθεται η παράσταση. Τα αντικείμενα, τα οποία θα χρησιμοποιηθούν πάνω στην δημιουργική φάση ενδέχεται να ανακαλύφθηκαν τυχαία στο χώρο της πρόβας, να εξυπηρετήσαν μια παλιότερη δημιουργική διαδικασία ή μία άλλη παράσταση και τώρα μέσα από μία ανακύκλωση ιδεών και υλικών αγαθών να επανέλθουν ως αναβαθμισμένα σημαίνοντα, στο εν εξελίξει σκηνικό ποίημα.¹⁰

Ο Λασκαρίδης, ως υπότροφος του Pina Bausch Fellow το 2016¹¹ επέλεξε να εργαστεί ακολουθώντας και παρακολουθώντας τον δημιουργικό τρόπο του πολυνήσιου χορογράφου Lemi Ponifasio, ο οποίος στα έργα του εξερευνά την ψυχική και σωματική ζωή του ανθρώπου συνδυάζοντας αρχιτεκτονική, φιλοσοφία, κοσμολογία, γενεαλογία και τέλος τον χορό και τις τελετές των ιθαγενών Μαορί, Κιριμπάτι, Σαμόα και άλλων νησιών του Ειρηνικού.¹² Ο λόγος ο οποίος τον οδηγεί στη μελέτη αυτών των φυλών έχει να κάνει με την αναζήτηση της πνευματικής ανάτασης και την αφύπνιση της συνείδησης καθώς και τη συγκέντρωση και



10. Με αντίστοιχο τρόπο δουλεύει η γνωστή ομάδα Forced entertainment, Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, σ. 11.

11. Υπότροφια του ιδρύματος Pina Bausch η οποία υποστηρίζει την συνεργασία ενός νέου δημιουργού με κάποιον καταξιωμένο και έμπειρο δημιουργό διαφορετικής εθνικότητας χρηματοδοτώντας τα αναγκαία έξοδα για μια έρευνα και συνεργασία από απόσταση αλλά και περιοδικές επισκέψεις και συνεργασίες του πρώτου στον δεύτερο.

12. https://en.wikipedia.org/wiki/Lemi_Ponifasio

περισυλλογή που προκαλούν αυτές οι τελετές απαλλαγμένες από τη θρησκευτική και την πολιτιστική τους ταυτότητα.¹³ Το θέατρο του Ronifasio, καθώς αυτό του Λασκαρίδη δημιουργούνται στην σύγχρονη εποχή της μετανεωτερικότητας, στην οποία η δραματική αφήγηση έχει αντικατασταθεί από την τελετουργία, την οποία ενώ κατείχε στις απαρχές του, απώλεσε αργότερα.¹⁴ Ο Jean Genet αποκάλυψε το θέατρο τελετή και θεώρησε τη θεία λειτουργία της καθολικής εκκλησίας ως την υψηλότερη μορφή του συγχρόνου δράματος. Για τον Genet το θέατρο αποτελεί έναν διάλογο με τους νεκρούς και μια γιορτή, ένα πανηγύρι αφιερωμένο σε αυτούς.¹⁵

Κυριότερο χαρακτηριστικό αυτής της ιεροτελεστίας είναι η μεταμόρφωση, η οποία αποτελεί εφαλτήριο της δημιουργικής διαδικασίας. Το θέατρο είναι μεταμόρφωση σε όλα τα επίπεδα και αξίζει να αναλογιστούμε τη θεώρηση της θεατρικής ανθρωπολογίας σύμφωνα με την οποία το συμβατικό σχέδιο της πράξης, της εκδίπλωσης ενός πολύπλοκου μύθου βασίζεται κατά μία έννοια, σε μια ευρύτερη μεταμόρφωση η οποία θα πρέπει να έχει προηγηθεί ώστε σε μια σχέση αιτίου και αιτιατού να πραγματοποιηθεί η περιπέτεια της αριστοτελικής αναγνώρισης. Η αναγνώριση, αναφέρει ο Αριστοτέλης, είναι όπως το λέει και η λέξη, η μεταβολή από την άγνοια στη γνώση.¹⁶ Στο θέατρο του Λασκαρίδη, το τελετουργικό και οι μεταμορφώσεις παίζουν σημαντικό ρόλο με τρόπο που η αναγνώριση αποκτά μία βαθύτερη υπαρξιακά, φιλοσοφική σημασία η οποία εγγράφεται ως έννοια μέσα στις μεταμορφώσεις του καλλιτέχνη. Ο θεατής καλείται να αναγνώσει τα σημεία σύμφωνα με τα δικά του βιώματα και να αναγνωρίσει τις βαθύτερες έννοιες που υποθάλπουν.¹⁷ Αυτό εξηγεί το ότι η εγκατάλειψη της μίμησης της δράσης δε σημαίνει σε καμία περίπτωση το τέλος του θεάτρου¹⁸ αλλά την απαρχή ενός θεάτρου το οποίο εμπλέκει τον θεατή σε μια βιωματική και αισθητική εμπειρία, ζωογονεί την ψυχή θέτοντας τις πνευματικές δυνάμεις σε εγρήγορση. Είναι αυτό που ο Καντ ονομάζει *αισθητική Ιδέα* δηλαδή την παράσταση εκείνη της φαντασίας που μας παρακινεί να στοχασθούμε, στην οποία δε δύναται να της αντιστοιχεί οποιαδήποτε ορισμένη σκέψη· δεν υπάρχει μια γραμμική αφήγηση, ένα κεντρικό νόημα και συνεπώς καμία γλώσσα δεν μπορεί να την εκφράσει επαρκώς και να την κάνει κατανοητή.¹⁹

Η προηγούμενη παράσταση του σκηνοθέτη και της ομάδας του, η οποία παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Αθηνών το 2015, ήταν η παράσταση *Relic* η οποία αποτέλεσε το πρώτο μέρος της

13. Προτιμώντας να εργάζεται σε ένα κοινοτικό πλαίσιο, ο Πονιφάζιο δημιουργεί ριζοσπαστικά και εντυπωσιακά εικαστικά περιβάλλοντα στις παραγωγές του, οι οποίες τέμνουν και υπερβαίνουν τις συμβατικές ιδέες του θεάτρου, του χορού και του πολιτικού ακτιβισμού. Χωρίς να υποκύπτουν στη Δυτική αισθητική ή να υιοθετούν κλισέ των νησιών του Νότιου Ειρηνικού, οι δουλειές του αποσκοπούν στην αφύπνιση της συνείδησης: όμορφες και συγχρόνως ενοχλητικές, καταπιάνονται με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον μας. <http://www.sgt.gr/gre/SPG561/>

14. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ. 69.

15. Ο.π. σ. 70

16. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, Αθήνα, Ζήτρος, στίχοι 1452a-1452b.

17. Αυτό συναντάται στο μεταδραματικό θέατρο της Pina Bausch, του William Forstythe, του Bob Wilson, του Δημήτρη Παπαϊωάννου, με τους οποίους ο Λασκαρίδης έχει συνεργαστεί στο παρελθόν.

18. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, ο.π.

19. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη σ.249 παρ. 49.

τριλογίας στην οποία ανήκουν οι *Τιτάνες*. «Ο Ευριπίδης Λασκαρίδης σχεδιάζει μια μαγική όσο και παράδοξη παράσταση εμβαθύνοντας στη μεταμόρφωση και το γελίο, εκεί όπου το παιχνίδι και η έρευνα, το εξαντλητικό νόημα και η ανοησία ενισχύουν το ένα το άλλο. Η λατινική ρίζα της λέξης *relic* (*relinquere*) παραπέμπει σε αυτό που απομένει: πρόσωπα, γλώσσες, ιστορίες. Το έργο ξεδιπλώνεται σαν ένα ταξίδι μεταμορφώσεων και η ιστορία του είναι τόσο η ιστορία ενός προσώπου όσο και ενός τόπου. Το χιούμορ εναλλάσσεται με την ανησυχία και το παράδοξο με το οικείο. Σε αυτό τον κόσμο, το απόκοσμο φαντάζει αφοπλιστικά ανθρώπινο».²⁰ Τα στοιχεία αυτά εγγράφονται επίσης στο κείμενο των *Τιτάνων*. Θα μπορούσε το σημείωμα του δραματουργού να είναι το ίδιο στις δύο παραστάσεις. Είναι το σύμπαν του Λασκαρίδη που συντίθεται μέσα από αυτές τις έννοιες αυτό το οποίο κάνει τα δύο κείμενα τόσο όμοια και τόσο διαφορετικά.

Όλα τα στοιχεία και τα συστατικά που απαρτίζουν το θεατρικό σύμπαν συμμετέχουν ισότιμα στη δημιουργία του σκηνικού συμβάντος. Το σώμα των ερμηνευτών, η ύπαρξη ομιλίας, οι ήχοι που παράγονται από το οτιδήποτε αποτελούν δομικά υλικά στη δημιουργική διαδικασία χωρίς ιεραρχία. Τα πάντα χρησιμοποιούνται ομότιμα και πρώτα από όλα ο προϋπάρχων χώρος σαν οικοδόμημα, δεν αντιμετωπίζεται σαν κάτι ξένο που πρέπει να κρυφτεί αλλά καθίσταται οικειοποιήσιμος και γίνεται μέρος της δημιουργικής διαδικασίας. Οι μηχανισμοί τα καλώδια που τρέχουν, οι σωληνώσεις, παραμένουν ορατά και πολλές φορές εντάσσονται στη σύνθεση. Συνήθως οι περιμετρικοί τοίχοι της σκηνής παραμένουν γυμνοί χωρίς να δεχτούνε κάποια συγκεκριμένη επένδυση. Με τον τρόπο αυτό ενισχύεται η εντύπωση του επιθυμητού αυτοσχέδιου χαρακτήρα των σκηνικών κατασκευών. Ο σκηνοθέτης είναι πρώτα από όλα αρχιτέκτονας ο οποίος μπαίνει σε ένα περιβάλλον και προσπαθεί να το αξιοποιήσει στο μέγιστο βαθμό κάνοντάς το μέρος της δημιουργικής διαδικασίας και όχι να το υποβαθμίσει, εξαφανίσει, καταλαμβάνοντας το. Ο Λασκαρίδης, ο οποίος ξεκίνησε τις σπουδές του στην Αρχιτεκτονική σχολή δηλώνει *χώρο - γράφος*. Όλα τα στοιχεία και τα αντικείμενα του χώρου χρησιμεύουν σε κάτι. Η ιδιαίτερη προτίμηση στα απλά υλικά, τα οποία είτε βρέθηκαν τυχαία στο χώρο είτε επιλέχθηκαν συνειδητά, έχει να κάνει με τη μεταστροφή τους και τη συμμετοχή τους στη δημιουργία μιας υψηλής ιδέας και νοήματος. Δημιουργείται κάτι από το τίποτα με τρόπο που η φόρμα και η μορφή μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα και προτάσσεται η πράξη. Πολλές απ' τις κατασκευές ανακαλύφθηκαν μέσα από τους πειραματισμούς, ενώ το θεατρικό παιχνίδι της έρευνας και η κινησιολογική πορεία αυτής της διαδικασίας εντάσσονται στην παράσταση με τρόπο που κάποιος θεατής θα μπορούσε να πιστέψει πως τα πάντα συμβαίνουν για πρώτη φορά την ώρα της παράστασης. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται η αίσθηση στον θεατή του απλού και εύκολα κατασκευασμένου κόσμου ο οποίος έχει αναδρομή στα παιδικά μας χρόνια, τότε

20. Άγγελος Μιστριώτης, δραματουργός της παράστασης, πρόγραμμα του φεστιβάλ Αθηνών, 2015.

που το κάθε αντικείμενο και ο κάθε χώρος μπορούσαν να προκαλέσουν ένα διαφορετικό παιχνίδι, μια νέα περιπέτεια της φαντασίας.

Ένα ακόμα βασικό στοιχείο στην ενεργοποίηση του χώρου είναι ο ήχος. Δημιουργείται ένα ηχητικό τοπίο το οποίο βασίζεται στον «φυσικό» ήχο του χώρου, δηλαδή τον ήχο που εκπηγάζει από τις σκηνικές κατασκευές και αυτόν του σώματος των ερμηνευτών. Αυτό που επιχειρείται είναι η μεγέθυνση του ήχου με πολλαπλά μικρόφωνα επί σκηνής, έτσι ώστε ο θεατής να μεταφέρεται αισθητικά, όσο το δυνατόν, μέσα στο ίδιο το θέαμα. Η ακοή είναι η αίσθηση η οποία κατορθώνει να μειώσει αισθητικά τις αποστάσεις. Οι θεατές έτσι δεν παρακολουθούν μια παράσταση, αλλά βιώνουν μία εμπειρία. Οι θεατές καλούνται να αφήσουν τη ρουτίνα και την καθημερινότητά τους και να εισέλθουν σε έναν ονειρικό χωροχρόνο στον οποίο να μπορέσουν να απορροφηθούν και να ονειροπολήσουν.²¹



21. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ. 152.

Θεωρητικό πλαίσιο

Η αποδόμηση του Derrida ως εργαλείο προσέγγισης της τέχνης του Λασκαρίδη

Η επιλογή της αποδόμησης του Derrida ως εργαλείο ανάγνωσης της δουλειάς του Λασκαρίδη μοιάζει μονόδρομος αν λάβει κανείς υπόψιν τις εκλεκτικές συγγένειες οι οποίες τους διέπουν. Τα έργα του Ευριπίδη Λασκαρίδη χτίζονται σε πρώτο επίπεδο με γνώμονα την παντελή έλλειψη νοήματος, ενώ αντίστοιχα η αποδόμηση, όπως αρθρώνεται από τον Derrida βασίζεται στη διαρκή αναβολή του νοήματος. Στο έργο του Λασκαρίδη υπάρχουν αντικείμενα που εγγράφονται ως ίχνη μιας αναβαλλόμενης παρουσίας. Κάθε σημαίνον αποκτά πολλά σημαινόμενα τα περισσότερα από τα οποία ανάγονται σε μια μεταφυσική παρουσία η οποία ενεργοποιεί έναν σύστημα και έναν κώδικα αναζήτησης νοήματος εν γένει στο σκηνικό συμβάν. Η κίνηση της διαφοράς, στο βαθμό που παράγει τα διαφέροντα σημαινόμενα ενός ή πολλών σημαιόντων, στον βαθμό που παράγει τη διαφοροποίηση, συνιστά την κοινή ρίζα όλων των εννοιολογικών αντιθέσεων που απασχολούν την αποδόμηση του Derrida και αντίστοιχα παρατηρούμε πως συναντιούνται σαν ίχνη στην τέχνη του Λασκαρίδη· αναφερόμαστε στα δίπολα αισθητό / νοητό, εποπτεία / σημασία, φύση / πολιτισμός, άνδρας / γυναίκα. Ο Derrida λέει πως: «η διαφορά είναι το συστηματικό παιχνίδι των διαφορών, των ιχνών των διαφορών, της διαχώρισης μέσω της οποίας τα στοιχεία παραπέμπουν τα μεν στα δε».²²

Στον κόσμο του Λασκαρίδη οι σημαινόμενες έννοιες εγγράφονται στο σημασιολογικό ορίζοντα χωρίς όμως να συνθέτουν ένα υπερβατολογικό σημαίνόμενο αναγκαίο και ικανό να δώσει απαντήσεις σε όσα ο σκηνοθέτης θέλει να πει. Η ανάγνωση του θεατρικού κειμένου γεννάει πολλαπλά νοήματα μη αναγώγιμα σε μια υπερβατολογική σημασιολογική αλυσίδα. Ο Derrida μας καλεί σε μια παραβατική μετατόπιση του νοήματος με τέτοιο τρόπο ώστε μέσω μιας αναστροφής της υπάρχουσας εννοιολογικής αλυσίδας να εγγραφεί ένα νέο νόημα το οποίο είναι παρόν αλλά αγνοείται ή καθυστερεί να αποκαλυφθεί. Στο έργο του Λασκαρίδη, η χρονική εξέλιξη του σκηνικού συμβάντος είναι αυτή η οποία δημιουργεί έναν ετεροχρονισμό στη σύνδεση του νοήματος, ο οποίος εν τέλει πετυχαίνει τη θραύση των σημείων και τη διάρρηξη του σημασιολογικού ορίζοντα.²³ Το κείμενο ξεφεύγει από μια περικλειστη τυποποίηση ή τουλάχιστον την ολοκληρωτική ταξινόμηση των θεμάτων του, του σημειομένου του, δηλαδή αυτού που «θέλει να πει».²⁴ Στους *Τιτάνες* διαφαίνεται η στρατηγική αναγκαιότητα που μας

22. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, σ. 45.

23. Στο ίδιο, σ. 70.

24. Στο ίδιο, σ. 71.

αναγκάζει να κρατάμε σε ορισμένες περιπτώσεις ένα παλαιό όνομα «για να θέσουμε σε κίνηση μια νέα έννοια»²⁵ αφού ο τίτλος και μόνο του θεατρικού κειμένου δεν παραπέμπει στα αντίστοιχα όντα της μυθολογίας. Με τον τρόπο αυτό δηλώνει την παρουσία του όρου ως έναν κρίκο της αλυσίδας στην οποία εμπλέκονται άλλες έννοιες, λέξεις ή κειμενικές μορφολογίες, ενώ παράλληλα, η ενσωμάτωσή τους γίνεται με τρόπο τέτοιο ώστε να οδηγεί στην απόκρυψη τους. Οι τομές στη δομή του σκηνικού συμβάντος κρίνονται απαραίτητες για τη δυνητική ανάγνωση του σκηνικού ποιήματος. Εργαζόμαστε πάνω σε μια υποθετική βάση για να ανακαλύψουμε αυτό το οποίο «θέλει-να-πει» ο σκηνοθέτης. «Αναπόφευκτα, οι τομές επανεγγράφονται πάντοτε σε έναν παλαιό ιστό», σε μια λογική αλληλουχία νοημάτων ικανή να μας διευκολύνει την απόδοση του νοήματος, έναν ιστό που όμως «πρέπει να συνεχίσουμε ασταμάτητα να ξηλώνουμε»,²⁶ ελπίζοντας να φτάσουμε πιο κοντά στην αλήθεια του καλλιτέχνη συνέπεια του οποίου είναι η δημιουργία ενός κειμένου το οποίο βασίζεται στο προϋπάρχουν αλλά διαφέρει από αυτό.

Συμβαίνει στην τέχνη του Λασκαρίδη η παρουσία διαφόρων σημαινόντων να ενεργοποιεί πολλαπλά νοήματα και να συνθέτει διαφορετικές σημαίνουσες έννοιες για τον κάθε θεατή τον οποίο προσκαλεί να σταθεί κριτικά απέναντι στο θέαμα που αντικρίζει και πρώτα από όλα εξαιτίας του ακατάτακτου είδους του. Το θεατρικό του συμβάν, δεν αφομοιώνεται εύκολα από ένα θεατρικό κοινό το οποίο δεν είναι εκπαιδευμένο και έτοιμο να καταναλώσει ένα «νέο» είδος τέχνης, η οποία όμως βασίζεται και εξελίσσει προϋπάρχουσες και διαδοδομένες φόρμες παραστατικών τεχνών, όπως το θέατρο του παραλόγου, τον χορό και το χοροθέατρο, την παντομίμα, το τσίρκο κ.α. Η τέχνη του Λασκαρίδη απαρτίζεται από τα στοιχεία που ορίζουν και οριοθετούν άλλες τέχνες, με τρόπο που ενώ τις εγκολπώνει δεν ανήκει σε καμία από αυτές. Στην πραγματικότητα αυτό το οποίο έχει εν τέλει σημασία δεν είναι το είδος στο οποίο ανήκει το συγκεκριμένο θέαμα αλλά αν με την καταστρατήγηση των νόμων που καθορίζουν τα διάφορα καλλιτεχνικά είδη και ρεύματα, πετυχαίνει να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή και να τον απορροφήσει.

Ο Derrida αναφέρει στο *the law of genre* πως είναι δυνατόν να έχουμε πολλαπλά είδη, ένα ανακάτεμα των ειδών ή ένα καθολικό είδος, το είδος που βρίσκεται πάνω από όλα τα είδη, ή το ποιητικό ή το λογοτεχνικό είδος των ειδών. Ο Λασκαρίδης συνδέει με έναν ποιητικό τρόπο πολλαπλές φόρμες των παραστατικών τεχνών για να δημιουργήσει και να καλλιεργήσει το δικό του προσωπικό ύφος. Δημιουργεί ένα είδος, έναν προσωπικό κώδικα ο οποίος παραμένει ακατάτακτος, και έτσι επινοεί αυτός τους κανόνες του παιχνιδιού. Αρκετές φορές, έχει παρατηρηθεί η ανακάλυψη ενός νέου δημιουργικού κόσμου όταν οι κανόνες και τα όρια διαρρηγνύονται.

25. Στο ίδιο, σ. 11.

26. Στο ίδιο, σ. 41.

Μία ακόμα υπόγεια σύνδεση χωρίς την προσπάθεια ένταξης σε αυτό, παρατηρούμε πως υπάρχει με το θέατρο της ωμότητας του Αρτώ το οποίο αναλύει ο Derrida στο *Γραφή και διαφορά*. Το θέατρο της ωμότητας και αντίστοιχα το θέατρο του Λασκαρίδη δεν είναι μία παράσταση. «Είναι η ίδια η ζωή σε ό,τι μη αναπαραστήσιμο έχει».²⁷ Ίδιον των δύο, επίσης αποτελεί η προσπάθεια ανατροπής του φωνολογικού κειμένου και της δεσποτείας του στο θέατρο. Η ομιλία και η γραφή ξαναγίνονται νεύματα²⁸ και δημιουργείται μία νέα γλώσσα σωματική η οποία με έναν μαγικό τρόπο μεταδίδει τα νοήματα από τη σκηνή στον θεατή χωρίς την ανάγκη του λόγου και ειδικότερα της γραμμικής αφήγησης.²⁹ Αυτό που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη είναι η εξερεύνηση της ομιλίας προ της λέξεως.³⁰ Με αυτόν τον τρόπο η ομιλία αποτελεί ένα εργαλείο καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας ισότιμο με το σώμα του ερμηνευτή, τα σκηνικά αντικείμενα και τον θεατρικό χώρο· η ομιλία γίνεται δηλαδή ιερογλυφική γραφή στην οποία συντονίζονται οπτικά, ζωγραφικά πλαστικά στοιχεία. «Μέσα στην σκηνή του ονείρου όπως την περιγράφει ο Freud, η ομιλία έχει την ίδια καταστατική τάξη».³¹

*Με τον χρόνο συνειδητοποίησα πως ως καλλιτέχνης έχω την ανάγκη έκφρασης μιας άλλης γλώσσας, πιο προσωπικής, όπου η κίνηση, ο σκηνικός χώρος, ο ήχος και τα φώτα, είναι οι οδηγοί της ερμηνείας και ο λόγος έρχεται μόνο αν χρειάζεται και μόνο ως μία ακατάληπτη γλώσσα. Επειδή υπάρχει η γλώσσα του σώματος, αλλά και ο χρωματισμός της φωνής, το όλο αποτέλεσμα είναι σχεδόν «αρχετυπικά θεατρικό».*³²

Το θέατρο της ωμότητας και το θέατρο του Λασκαρίδη είναι θέατρα ιερατικά. Μέσα από μια παλινδρόμηση στα όνειρα και κατ' επέκταση στο ασυνείδητο προσπαθούν να αφυπνίσουν το ιερό τη μυστική εμπειρία της αποκάλυψης, της εκδήλωσης της ζωής στο πρώτο του άγγιγμα.³³ Το θέατρο και δη το δυτικό ψυχολογικό θέατρο έχει απωλέσει την πνευματική, θρησκευτική ιδιότητα, όχι με την έννοια της θρησκείας αλλά με την έννοια της υπαρξιακής ενατένισης και της καταγωγικής διερώτησης απαλλαγμένης από τον θεό δημιουργό. Στο μεταδραματικό θέατρο ο σκηνοθέτης μετουσιώνεται σε ένα είδος μαγικού ρυθμιστή, έναν αρχιερέα των ιεροτελεστιών, έναν σαμάν ο οποίος εργάζεται με πρώτη ύλη αρχέγονες συζεύξεις της φύσης, από την οποία το Πνεύμα δεν αποσπάστηκε ποτέ· θέματα τα οποία απασχόλησαν τις πρωτόγονες φυλές και τα οποία περισσότερο ανήκουν σε κάποια υπερβατική αρχή παρά στον άνθρωπο εν γένει.

27. Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 356.

28. Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 365.

29. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ. 143.

30. Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. ο.π.

31. Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 367.

32. Δημήτρης Μαστρογιαννίτης, *Τιτάνες με διεθνή καριέρα*, Athensvoice, http://www.athensvoice.gr/culture/theater/356749_titanes-ue-diethni-kariera 31 Μαΐου 2017.

33. Στο ίδιο.

Μέσα στις εκφάνσεις [του μπαλινέζικου θεάτρου] υπάρχει κάτι το λειτουργικό μιας θρησκευτικής τελετουργίας, υπό την έννοια ότι αποσπών από το πνεύμα κάθε ιδέα παρακίνησης, γελοίας μίμησης της πραγματικότητας... οι σκέψεις στις οποίες αποβλέπει, οι πνευματικές καταστάσεις που γυρεύει να δημιουργήσει, οι μυστικές λύσεις που προτείνει κινούνται, προάγονται, επιτυγχάνονται χωρίς χρονοτριβή και αμφιλογία. Όλα τούτα μοιάζουν με έναν εξορκισμό για να ΣΠΕΥΣΟΥΝ οι δαίμονες μας.³⁴

Η φρουδική θεωρία ως μέθοδος ανάγνωσης του σκηνικού συμβάντος

Αναζητώντας τα βαθύτερα κίνητρα, τις εννομήσεις αυτές που ωθούν τον εκάστοτε καλλιτέχνη των παραστατικών τεχνών³⁵ ο οποίος δημιουργεί *tabula rasa* μη ακολουθώντας κάποιο προγεγραμμένο σενάριο, π.χ. το κείμενο ενός θεατρικού συγγραφέα, είναι αναγκαία η προσφυγή στον Freud. Το ζήτημα το οποίο με απασχολεί είναι η αναζήτηση των βαθύτερων κινήτρων τα οποία οδηγούν τον καλλιτέχνη στην εκάστοτε δημιουργία του. Η ψυχαναλυτική προσέγγιση κρίνεται αναγκαία όχι για την ψυχοσύνθεση και προσωπική ζωή του καλλιτέχνη



34. Αρτώ όπως αναφέρεται στο *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 371.

35. Κατονομάζω τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες για το λόγο ότι δεν επέλεγον κάποιο κείμενο ενός θεατρικού συγγραφέα για να σκηνοθετήσουν και να αποδώσουν στην σκηνή αλλά δημιουργούν το δικό τους σύμπαν, την δική τους προσωπική γλώσσα και ένα θεατρικό κείμενο το οποίο συνήθως δεν βασίζεται στο κείμενο.

αλλά των βαθύτερων εννομήσεων οι οποίες ασυναίσθητα ή αισθητά επιβάλλουν την εξέλιξη της δημιουργικής διαδικασίας με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Ο Ευριπίδης Λασκαρίδης λέει:

Όλα γίνονται και δοκιμάζονται για να δούμε πώς λειτουργούν. Σιγά σιγά, με αυτό τον τρόπο έρχεται και η σύνδεση των σκηνών. Τελικά θα έλεγα πως η επιλογή γίνεται τελείως υποσυνείδητα. Το ενδιαφέρον όμως είναι πως όσο προχωρούν οι πρόβες και οι παραστάσεις τόσο περισσότερα νοήματα φανερώνονται από πίσω. Οι τελικές σκηνές που κρατήθηκαν και η συρραφή τους δικαιολογείται. Μου είναι πλέον ζεκάθαρο ότι βασική πηγή έμπνευσης είναι η εντελώς προσωπική μου μυθολογία.³⁶

Ο Freud αναφέρει πως τα πρώτα ίχνη ποιητικής δραστηριότητας παρατηρούνται στα παιδιά και στην πλέον προσφιλή τους δραστηριότητα, το παιχνίδι. Λέει πως κάθε παιδί όταν παίζει συμπεριφέρεται σαν ποιητής φτιάχνοντας τον δικό του κόσμο ή πιο σωστά διευθετεί τα αντικείμενα του κόσμου που το περιβάλλει με την τάξη που του αρέσει.³⁷ Τα παιδιά χαρακτηρίζονται από την ικανότητά τους να μετουσιώσουν το πιο απλό υλικό που θα συναντήσουν σε ένα σημειώμενο αντικείμενο. Το τυχαίο αυτό υλικό, το οποίο θα βρεθεί στα χέρια τους, λειτουργεί ως ένα σημαίνον, το οποίο αποκτά πολλαπλά σημαίνόμενα ανάλογα με το αναπάντεχο σενάριο, το οποίο κατακλύζει την ώρα του παιχνιδιού το φαντασιακό τους.

Η δημιουργική διαδικασία της Ώσμοσις δε διαφέρει από τον τρόπο που παίζουν τα παιδιά. Γίνεται μια προσπάθεια να επιτευχθεί και να επαναληφθεί η έλλειψη ορθολογικής κρίσης του πρώτου καιρού στη ζωή ενός ατόμου. Στην παιδική ηλικία και κυριότερα κατά τη διαδικασία του παιχνιδιού, τα αντικείμενα λειτουργούν ως σημειώμενα με μεταβαλλόμενα σημαίνοντα ανάλογα με τις διαθέσεις και το θεματικό πλαίσιο του παιχνιδιού. Στην ενήλική του ζωή ο άνθρωπος σταματάει να παίζει με την ίδια αθώτητα και ανεμελιά που τον χαρακτήριζε παλιότερα και παραιτείται φαινομενικά από την ηδονή που αντλούσε από το παιχνίδι. Ο τρόπος που εργάζεται ο Λασκαρίδης και τα υλικά τα οποία χρησιμοποιεί αφυπνίζουν στο συλλογικό ασυνείδητο των θεατών την ανάμνηση του πρώτου αυτοσχέδιου παιχνιδιού. Επιπλέον πολλά στοιχεία που δε θα προσέφεραν στο ενήλικο άτομο απόλαυση αν ήταν πραγματικά, εγγραφόμενα μέσα σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο και χάρη στο παιχνίδι της φαντασίας το κατορθώνουν. Ο Freud λέει πως ο καλλιτέχνης μας μεταθέτει σε μια κατάσταση που μας επιτρέπει να απολαμβάνουμε πλέον τις δικές μας φαντασιώσεις χωρίς ενοχή και χωρίς ντροπή. Το άτομο καταφέρνει να αναλογιστεί τη σοβαρότητα με την οποία καταγινόταν κάποτε με τα παιχνίδια του, και έτσι οδηγείται στο να εξομοιώσει τις δυσκολίες του παρόντος με τα παιχνίδια

36. Δημήτρης Μαστρογιαννίτης, *Τιτάνες με διεθνή καριέρα*, Athensvoice, http://www.athensvoice.gr/culture/theater/356749_titanes-ue-diethni-kariera 31 Μαΐου 2017.

37. Sigmund Freud, *Ο ποιητής και η φαντασίωση*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 12.

εκείνα, να αποτινάξει το αβάσταχτο φορτίο της ζωής και να προσποριστεί το μεγάλο κέρδος ηδονής που προσφέρει το χιούμορ.³⁸

Σύμφωνα με τον Freud την χιουμοριστική στάση έναντι της σκληρής και επίπονης πραγματικότητας της ζωής, την προκαλεί το υπερεγώ με τρόπο τέτοιο, ώστε να αμύνεται απέναντι της και να υπηρετεί μια ψευδαίσθηση. Είναι πολύ πιθανό πως επιδιώκει μέσω του χιούμορ να παρηγορήσει και να προφυλάξει το Εγώ από την οδύνη.³⁹ Το Υπερεγώ όμως αποτελεί πολλά περισσότερα για τον ανθρώπινο ψυχισμό. «Ενώ το Εγώ είναι κατ' ουσίαν εκπρόσωπος του έξω κόσμου, της πραγματικότητας, το Υπερεγώ αντιτίθεται σ' αυτό ως δικηγόρος που εκπροσωπεί τον εσωτερικό κόσμο, δηλαδή το Αυτό. Οι συγκρούσεις ανάμεσα στο Εγώ και το Ιδεώδες, [...] αντικατοπτρίζουν εν τέλει την αντίφαση ανάμεσα στο πραγματικό και το ψυχικό, στον εξωτερικό και τον εσωτερικό κόσμο».⁴⁰ Το Υπερεγώ ανταποκρίνεται σε όλες τις προσδοκίες που μπορεί να έχει κάποιος από την υψηλότερη φύση του ανθρώπου και του αποδίδεται η λειτουργία της συνείδησης, η οποία έχει σκοπό να ελέγχει τις ενέργειες και τις προθέσεις του Εγώ, να ασκεί μια δραστηριότητα λογοκρισίας.⁴¹

Από την άποψη του περιορισμού των ορμών, της ηθικής, μπορεί κανείς να πει: το Αυτό είναι εντελώς ανήθικο, το Εγώ κάνει προσπάθειες να είναι ηθικό, το Υπερεγώ μπορεί να είναι υπερβολικά ηθικό και μετά να γίνει τόσο σκληρό όσο μόνο το Αυτό μπορεί να γίνει.⁴²



38. Sigmund Freud, *Ο ποιητής και η φαντασίωση*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 13-25.

39. Sigmund Freud, *Το ευφολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο / το χιούμορ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 315.

40. Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 60.

41. Sigmund Freud, *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2017, σ. 117.

42. Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 86.

Το Ιδεώδες Εγώ δυναστεύει το Εγώ και εκφράζει τις πιο ισχυρές παρορμήσεις και τα πιο σημαντικά λιβιδινικά πεπρωμένα που ενυπάρχουν στο Αυτό. «Με τη δημιουργία του, το Εγώ απέκτησε τον έλεγχο του οιδιπόδειου συμπλέγματος και ταυτόχρονα υποτάχθηκε στο Αυτό». Η Μυρτώ Ρήγου στο βιβλίο της *Εκδοχές του νόμου* λέει πως το φροϋδικό υπερεγώ «έχει ως πρόδρομο του τον χαρακτήρα του αποπλανητή, του διαφθορέα, όπως μας κληροδοτήθηκε από τη λογοτεχνία του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα». ⁴³ Όμως ταυτόχρονα ανταποκρίνεται σε όλες τις προσδοκίες που μπορεί να έχει κάποιος από την υψηλότερη φύση του ανθρώπου και εξαιτίας του γεγονότος πως υποκαθιστά την σχέση με τον πατέρα, περιέχει τον πυρήνα από τον οποίο είναι φτιαγμένες όλες οι θρησκείες που καθορίζουν διαταγές και απαγορεύσεις οι οποίες έχουν παραμείνει ισχυρές μέσα στο Ιδεώδες Εγώ –γιατί καθένας είναι θεματοφύλακας ενός ορισμένου αριθμού συλλογικών ιδεωδών- και πλέον με την μορφή συνείδησης ασκούν την ηθική λογοκρισία. Σύμφωνα με αυτή την υπόθεση, ο Freud αναφέρει πως το Υπερεγώ κατάγεται από εκείνες τις εμπειρίες που οδήγησαν στον τοτεμισμό. ⁴⁴ Οι πρωτόγονοι απέδωσαν στο Τοτέμ ανιμιστικές δυνάμεις και καθόρισαν τις αποδεκτές σε αυτό συμπεριφορές και τις ανάλογες τελετές με τις οποίες θα προκαλούσαν την εύνοιά του.

Η θεωρία του ανιμισμού χαρακτηρίζεται από την παραδοχή ότι ο κόσμος κατοικείται από ανθρώπινα πνεύματα, από τη ναρκισσιστική υπερεκτίμηση των υποκειμενικών ψυχικών διεργασιών, την πίστη στην παντοδυναμία της σκέψης, την απόδοση διεξοδικά διαβαθμισμένων μαγικών δυνάμεων σε ξένα πρόσωπα και πράγματα. Τον ανιμισμό των πρωτόγονων ανθρώπων φαίνεται να τον διατρέχουμε όλοι στην ατομικής μας εξέλιξη, γεγονός που δεν παρέχεται χωρίς να αφήσει υπολείμματα και ίχνη με μια δυναμική έκφραση οδηγώντας μας στην αίσθηση του ανοίκειου, ⁴⁵ το οποίο «είναι μια μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο». ⁴⁶ Η μορφή που πρωταγωνιστεί στους *Τιτάνες* όσο και αυτούσιο το σκηνικό συμβάν έχουν προκύψει από απωθημένες αναμνήσεις και ενορμήσεις του καλλιτέχνη και της δημιουργικής του ομάδας. Ο Freud λέει πως: «υπό μία έννοια, το ανοίκειο είναι οικείο». ⁴⁷ Οι Τιτάνες δημιουργούνται, χτίζοντας ένα παράδοξο σύμπαν από γνώριμες υλικότητες και συμπεριφορές ενώ είναι ο τρόπος που εμφανίζονται τέτοιοι που τις καθιστά ανοίκειες στο κοινό.

43. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 208.

44. Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 62.

45. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 47.

46. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 15.

47. Ο Freud φτάνει σε αυτό το συμπέρασμα αναλύοντας γλωσσολογικά τη λέξη ανοίκειο και καταλήγει «Συνεπώς, η λέξη οικείος έχει μια αμφισημία, η οποία διευρύνει τη σημασία της, με αποτέλεσμα να συμπίπτει με την αντίθετή της». Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 20-25.

Η συμβολή των κινηματογραφικών και πολιτισμικών σπουδών στην ανάλυση των Τιτάνων

Το κυριότερο μεθολογικό εργαλείο το οποίο βοήθησε την ανάγνωση των Τιτάνων αποτέλεσαν οι ίδιες οι πολιτισμικές και κινηματογραφικές σπουδές γιατί μέσω αυτών έγινε δυνατή η κατανόηση και η αποδομητική ανάγνωση των εικόνων και των σημείων τα οποία συνθέτουν το σκηνικό αυτό συμβάν. Σε μία «μεταφυσική» συγκυρία, βρέθηκα την ίδια περίοδο να παρακολουθώ τις διαλέξεις των μαθημάτων του μεταπτυχιακού ενώ παράλληλα εργαζόμουν ως βοηθός σκηνοθέτη στη δημιουργική εργασία και παραγωγή των Τιτάνων. Το γνωστικό πεδίο στο οποίο κινούνταν τα μαθήματα του μεταπτυχιακού προγράμματος συνδεόταν άμεσα, με την διαδικασία έρευνας και σύνθεσης της παράστασης. Σε προσωπικό επίπεδο η περίοδος αυτή θα χαρακτηριζόταν ως μια σπουδή από τη θεωρία στην πράξη.

Το υποσυνείδητό μου αυθόρμητα αναζητούσε να συνδέσει υπογείως το περιεχόμενο των μαθημάτων με την δραματουργία των Τιτάνων. Στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας ανακάλυψα τους κοινούς τόπους που συνδέουν τα *cyborgs* της Donna Haraway με την απροσδιόριστη ταυτότητα του όντος το οποίο πρωταγωνιστεί στους *Τιτάνες*. Η Haraway λέει πως ο θεός και η θεά, εμφανίζονται αναβιωμένοι σε κόσμους όπου κυριαρχούν η μικροηλεκτρονική και βιοτεχνολογική πολιτική⁴⁸ και όπως θα δούμε οι Τιτάνες είναι ακριβώς αυτοί οι θεοί της μετανεωτερικότητας οι οποίοι χαρακτηρίζονται από μία κατακερματισμένη και ακαθόριστη ταυτότητα.

Στις διαλέξεις της Μυρτώ Ρήγου ανακάλυψα το Υψηλό του Καντ και τον συσχετισμό του με το ανοίκειο και το τρομερό. Όπως η ίδια λέει: το υψηλό στο έργο τέχνης είναι ηδονή και αποστροφή, είναι η παράσταση του μη αναπαραστήσιμου. Τα λόγια αυτά σε συνδυασμό με τα μαθήματα του Θωμά Τσακαλάκη κατέστησαν σαφή την ανάγκη της εμβάθυνσης στα βιβλία των δύο διδασκόντων. Η βασική ιδέα ότι ο μετανεωτερικός άνθρωπος αμφισβητεί το ίδιο το όργανο επικοινωνίας δηλαδή τη γλώσσα και η ανάλυση αυτής μέσα από το έργο κυρίως του Μπέκετ αλλά και του Σαίξπηρ έρχονταν σε πλήρη ταύτιση με τον τρόπο εργασίας και δημιουργίας των Τιτάνων. Το βιβλίο της Ρήγου *Εκδοχές του νομού* όσο παράδοξο και αν φαίνεται, βρίσκει κοινούς τόπους με το θεατρικό σύμπαν των Τιτάνων. Είναι όμως η πολλαπλότητα των στοιχείων που απαρτίζουν το θεατρικό συμβάν, η οποία θεωρημένη σαν ενότητα οδηγεί στη θέαση του Υψηλού. Η προσφυγή στον Καντ κρίνεται σκόπιμη.⁴⁹

Συνεπικουρικά στην αποδομητική ανάγνωσή μας θα λειτουργήσει *Η ανθρώπινη κατάσταση* της Hanna Arendt και *Η έκλειψη του λογού* του Horkheimer γιατί και τα δύο έργα κάνουν αναφορά στην απεριόριστη εκμετάλλευση των φυσικών πόρων από τον άνθρωπο προς όφελός

48. Donna Haraway, *Το μανιφέστο των σαιμποργκ*, Εξάρχεια, Τοποβόρος, 2014, σ. 35.

49. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011.

του, στοιχείο το οποίο όπως θα αντιληφθούμε εγγράφεται επίσης στο κείμενο των Τιτάνων. Τέλος σαν επιστέγασμα θα επιχειρηθεί να δειχθεί ο συσχετισμός του θεατρικού κειμένου με την σκέψη των Deleuze και Guattari στο βιβλίο *Τι είναι φιλοσοφία*. Τα δυο κείμενα τέμνονται πάνω σε ένα επίπεδο σύνθεσης που παρασύρει το αίσθημα σε μια ανώτερη απεδαφικοποίηση. Το ίδιο της τέχνης λένε οι συγγραφείς είναι το ότι περνά από το πεπερασμένο προκειμένου να ανακαλύψει και να ξαναδώσει το άπειρο, αξίωμα το οποίο διατρέχει όπως θα παρατηρήσουμε τους Τιτάνες.



Τιτάνες, το κείμενο

IX

*Υπάρχει ένας πίνακας του Klee με το όνομα *Angelus Novus*. Απεικονίζει έναν άγγελο που μοιάζει να θέλει ν' απομακρυνθεί από το σημείο όπου στέκεται ακίνητος. Τα μάτια του είναι διάπλατα ανοιχτά, το στόμα του επίσης, και οι φτερούγες του απλωμένες. Αυτήν τη μορφή θα πρέπει αναγκαστικά να έχει ο άγγελος της ιστορίας. Το πρόσωπό του είναι στραμμένο προς το παρελθόν. Εκεί όπου εμείς βλέπουμε μια αλυσίδα γεγονότων, αυτός βλέπει μία και μοναδική καταστροφή, που συσσωρεύει αδιάκοπα ερείπια επί ερειπίων ρίχνοντάς τα στα πόδια του. Θα ήθελε να παραμείνει για λίγο, να ζυπήσει τους νεκρούς και να συγκεντρώσει τους ηττημένους. Αλλά μια θύελλα φυσάει από τον παράδεισο και πιάνεται στα φτερά του, τόσο δυνατή που ο άγγελος δεν μπορεί πια να τα κλείσει. Η θύελλα αυτή τον ωθεί αδιάκοπα προς το μέλλον στο οποίο στρέφει την πλάτη του, ενώ ο σωρός από τα ερείπια φθάνει μπροστά του ως τον ουρανό. Η θύελλα είναι ό, τι εμείς αποκαλούμε πρόοδο.*

Walter Benjamin, Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας.

Ας διατυπώσω την υπόθεση εργασίας: τα δυο μοναχικά πλάσματα, τα οποία επιτελούν έργο κατά τη διάρκεια αυτού του σκηνικού συμβάντος, αποτελούν δυο όψεις του ιδίου νομίσματος, ήγουν το ροζέ ψιλόλιγνο, υδροκέφαλο, και ολίγον έγκυος, δύσμορφο πλάσμα και η σκιά του, απεικονίζουν τον άνθρωπο και τον ασυνείδητο εαυτό του. Αν διαχωρίσουμε την ιδέα της εγκύου από το σώμα που κυοφορεί, τότε θα μπορέσουμε να αντιμετωπίσουμε την πρώτη ως μια έννοια της οποίας η παρουσία ενεργοποιεί υπαρξιακές αναζητήσεις. Με άλλα λόγια η εικόνα της εγκύου λειτουργεί μόνο για την εγγραφή της ιδέας της κυοφορίας στο συλλογικό φαντασιακό του κοινού και δεν καθορίζει το σκηνικό συμβάν και την ταυτότητα της ροζ περσόνας. Ενισχύει με την παρουσία του την έννοια του ανοίκειου, ενώ παράλληλα αφυπνίζει απωθημένες σκέψεις και αναμνήσεις. Η έννοια της κυοφορίας αποτελεί έναν μικρό κρίκο στη σημασιολογική αλυσίδα των Τιτάνων και για τον λόγο αυτόν τον διαχωρίζουμε από αυτήν, όντας αδύνατον να αναγάγουμε την αλυσίδα σε έναν κρίκο της η να προτάξουμε απολύτως τον έναν ή τον άλλο από αυτούς.⁵⁰

Εκκινούμε τη συλλογιστική μας από τη θέση σύμφωνα με την οποία το ροζ πλάσμα το οποίο πρωταγωνιστεί στη σκηνή, αποτελεί μια προσπάθεια αναπαράστασης με μορφή όντος, του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου. Η ταυτότητά του σε όλη τη διάρκεια της παράστασης

50. Στο ίδιο, σ. 126.

παραμένει ακαθόριστη. Στον αντίποδα βρίσκεται ο άνθρωπος, ο οποίος σε πρώτη ανάγνωση αποτελεί τη σκιά του ροζ πλάσματος, τον οποίο θα αποκαλούμε στην ανάγνωσή μας άνθρωπο-σκιά. Εξάλλου η μορφή, οι κινήσεις, οι χωρικές μετακινήσεις, η συνολική παρουσία του παραμένουν αυστηρά διακριτικές και μετρημένες, προσομοιάζοντας στον ορθολογικό άνθρωπο της δυτικής σκέψης. Σε μια πιθανή αντιστροφή χρωμάτων θα βλέπαμε πώς, μορφολογικά, η συγκεκριμένη μαύρη μορφή, αποτελεί το αρνητικό του ανθρώπου. Αν βλέπαμε την παράσταση σαν ένα κείμενο κι αν, όπως ισχυρίζεται ο Derrida,⁵¹ «τα λευκά επωμίζονται τα σπουδαιότερα σε κάθε κείμενο», τότε και εμείς, ακολουθώντας το παιχνίδι της αντίστροφης χρωμάτων, θα λέγαμε ότι στους *Τιτάνες* τα μαύρα (ανεστραμμένα λευκά) επωμίζονται τα σπουδαιότερα αφού με την δική μας ανάγνωση ισχυρίζομαστε πως αυτό που περιγράφεται στο θεατρικό κείμενο δεν είναι άλλο από τον ψυχικό κόσμο του ντυμένου στα μαύρα ανθρώπου.

Οι *Τιτάνες*, από το σκοτεινό και απύθμενο βάθος του σύμπαντος, αναδύονται στο φως

Ο άνθρωπος-σκιά μετακινεί σχοινιά με τη βοήθεια των οποίων ανυψώνει έναν υπερμεγέθη μεταλλικό σωλήνα. Χρησιμοποιεί ένα βιομηχανικό αντικείμενο που συνδυάζει φως και ήχο για να δώσει το σάλπισμα, το ηχητικό κέλευσμα το οποίο θα σημάνει την έναρξη της παράστασης. Το σάλπισμα αυτό δεν αποτελεί μόνο το εναρκτήριο κάλεσμα στο «εν τη γενέσει» σκηνικό



51. Στο ίδιο, σ. 11.

συμβάν αλλά ταυτόχρονα συνδέει με τρόπο ποιητικό, το αρχέγονο με το φουτουριστικό.⁵² Με την ιαχή της έναρξης τα φώτα της πλατείας σβήνουν και το κοινό φωτίζεται από ένα εκτυφλωτικό φως τοποθετημένο πάνω στην αλλόκοτη αυτή σάλπιγγα. Θα μπορούσε να πει κανείς πως με αυτή την πράξη ο σκηνοθέτης προσκαλεί το κοινό σε μια ενδοσκοπική παρακολούθηση της παράστασης μιλώντας στο ασυνείδητό του, λέγοντας πως αυτό που θα παρακολουθήσει το αφορά στο βαθμό που δυνητικά περιλαμβάνει χαρακτηριστικά του δικού του εαυτού.

Ο μαυροντυμένος άνθρωπος εργάζεται σιωπηλά και με αυστηρές μετρημένες κινήσεις μετακινεί από την άκρη προς τα έγκατα της σκηνής το φωτιστικό σώμα έτσι ώστε να αποκαλυφθεί σταδιακά ολόκληρος ο σκηνικός χώρος. Την ίδια στιγμή, αριστερά στο βάθος, φαίνεται αχνά μια περίεργη φιγούρα που βγάζει άναρθρες κραυγές, οι οποίες ηχούν σαν ιαχές ζώου με τρόπο που δονούν και αφυπνίζουν αρχέγονα συναισθήματα. Το βάθος της σκηνής, υποφωτισμένο, έχει τέτοια ισχύ, ικανή να διαλύσει τις μορφές, και να επιβάλει την ύπαρξη μιας τέτοιας ζώνης που δεν ξέρουμε πια ποιος είναι άνθρωπος και ποιος ζώο. Στο κατάλληλο αυτό βάθος πεδίου κάτι ορθώνεται σαν να είναι θρίαμβος ή μνημείο της αδιακριτότητάς τους.⁵³ Η πρώτη εμφάνιση του πλάσματος υπογραμμίζει την ομοιότητα της ανθρώπινης με την ζωώδη του υπόσταση κάτι που το καθιστά εκ πρώτης όψεως ανοίκειο για τους θεατές. Άλλωστε το ανοίκειο «είναι κάτι που, από το σκοτάδι όπου όφειλε να παραμείνει, πρόβαλε στο φως».⁵⁴ Αντίστοιχα με τη βοήθεια του ανθρώπου-σκιά αποκαλύπτεται πλήρως το παράδοξο αυτό ον στο οποίο ο πρώτος μεταλαμπαδεύει τη σάλπιγγα, φωτιστικό - εν είδει σκυτάλης για να φυσήξει και αυτό με τη σειρά του δύο ακόμα φορές ώστε να σημάνει την έναρξη της παράστασης με τελετουργικό τρόπο.

Ο άνθρωπος-σκιά των Τιτάνων, εργάζεται με λογική και σύνεση κατά τη διάρκεια όλης της παράστασης, χαρακτηριστικά τα οποία ο Freud αποδίδει στο Εγώ. Αν το Εγώ έχει μαύρο χρώμα είναι γιατί βρισκόμαστε στον εσωτερικό του κόσμο και αυτό προβάλλεται ως μια μαύρη επιφάνεια⁵⁵ με ανθρώπινο σχήμα. Αυτό που ισχυριζόμαστε στην παρούσα ανάγνωση του σκηνικού αυτού συμβάντος είναι πως η ροζ μορφή επιτελεί το ρόλο του Αυτό, σαν να πρόκειται για ένα ανεξάρτητο ον που κατοικεί στη μαύρη τρύπα της ανθρώπινης ψυχής και αποτελεί μία μορφοποίηση του ασυνείδητου εαυτού, των παθών, των απωθημένων και των ενορμήσεων. Στην αντιστροφή που επιχειρούμε εδώ ο άνθρωπος σκιά με την παρουσία του επιβάλλει την διαχώριση της έννοιας σκιά από την εικόνα και το ρόλο τον οποίο επιτελεί στο θεατρικό κείμενο. Η ανάγνωση του κείμενου με γνώμονα το αξίωμα της χρωματικής αντιστροφής είναι παράδοξη και παραβατική.

52. Τάσος Κουκούτας, *Τιτάνες, το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*, <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>.

53. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004.

54. Στο ίδιο.

55. *Είναι κατά κύριο λόγο μια ουσία σωματική, δεν είναι μόνο επιφανειακό είναι το ίδιο η προβολή μιας επιφάνειας.*

Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 47.

Η ροζ φιγούρα -η οποία όπως θα διαπιστώσουμε επίσης, διακρίνεται για το παραβατικό στοιχείο του χαρακτήρα της- θα μπορούσε να είναι η αρχετυπική σκιά η οποία απαρτίζεται ως επί το πλείστον από απωθημένες επιθυμίες και απολίτιστες ενορμήσεις, ηθικώς επιλήψιμα κίνητρα, παιδαριώδεις φαντασιώσεις και τα συναφή.⁵⁶ Κοινώς, παρότι διαθέτει και θετικές εκφάνσεις, αποτελεί το αρχέτυπο της ζωώδους και κακόβουλης πλευράς της διφυούς ανθρώπινης υπόστασης.⁵⁷ Σύμφωνα με τον Jung:

Μέσα μας σέρνουμε το παρελθόν μας, δηλαδή τον πρωτόγονο και κατώτερο άνθρωπο με τις επιθυμίες του και τα πάθη του, και απ' αυτό το βάρος μπορούμε να απελευθερωθούμε μόνο με μεγάλες προσπάθειες. Όταν εμφανίζεται μια νεύρωση, έχουμε πάντα να κάνουμε με μια σημαντικά ενισχυμένη «σκιά». Κι αν θέλουμε να θεραπευτεί μια τέτοια περίπτωση, πρέπει να βρεθεί ένας τρόπος να μπορούν να συζούν η συνειδητή προσωπικότητα και η σκιά.⁵⁸

Στο σύμπαν – συμβάν του Ευριπίδη Λασκαρίδη συζούν το εγώ, το αυτό και (όπως θα δούμε σε κάποια σημεία της ανάγνωσης) το ιδεώδες εγώ, σε ανεστραμμένους ρόλους. Δηλαδή, εδώ το προφανές δεν είναι το Εγώ αλλά το Αυτό έτσι ώστε να μπορέσει ο σκηνοθέτης να φωτίσει το σκοτεινό και βαθιά κρυμμένο στο εσωτερικό της ανθρώπινης ψυχής, ασυνείδητο κόσμο.



56. Daryl Sharp, όπως αναφέρεται στο *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 212.

57. Θωμάς Τσακαλάκης, *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 213.

58. Στο ίδιο, σ. 214.

Στήνει το κρυφό μνημείο της μοναξιάς του, της ερήμου στην οποία περιδιαβαίνει, της αιώνιας γης που κατοικεί, και της ξεχασμένης, αφανούς ζωής στην οποία έχει περιέλθει καταπιεστικά.⁵⁹ Ο μαύρος άνθρωπος σαν οντότητα αποτελεί απλά το σώμα που φιλοξενεί την ψυχή και υπό μια έννοια εμείς βλέπουμε το αρνητικό δηλαδή το εσωτερικό του. Εξάλλου ο χωροχρόνος στον οποίο βρίσκονται οι δύο ήρωες είναι τελείως αφηρημένος αφού ο σκηνικός χώρος δεν περιγράφει έναν συγκεκριμένο τόπο, μοιάζοντας περισσότερο με αφαιρετικό πρόπλασμα αρχιτεκτονικής. Καθώς ο άνθρωπος-σκιά εργάζεται ως άλλος homo faber στο εργαστήριό του, απασχολημένος με την εργαλειοθήκη και τις πρώτες ύλες του, η ροζ περσόνα μετακινείται αργά από το ημιφωτισμένο βάθος της σκηνής προς τους θεατές, δίνοντας σταδιακά εντολές για την ενεργοποίηση όλο και περισσότερων φωτιστικών σωμάτων.

Σκηνοθετεί η ίδια με τον τρόπο που αρμόζει στην υπόσταση της, στην εικόνα της, στην ακαθόριστη ταυτότητα της,⁶⁰ τη μεγαλειώδη, με θεατρικούς όρους, πρώτη εμφάνιση που της αναλογεί. Μας καθιστά σαφές πως αυτή είναι ο κελευστής των σκηνικών και οπτικών αλλαγών οι οποίες συμβαίνουν με σκοπό την ανάδειξη της μορφής και της οντότητάς της. Αν όντως πρόκειται για μία απεικόνιση του Αυτό, τότε στο δρώμενο δεν θα έχει ως είθισται τον δεύτερο ρόλο της αρχετυπικής σκιάς, του σωσία σε όλες τις διαβαθμίσεις και εκφάνσεις⁶¹ αλλά θα είναι πρωταγωνίστρια με το εγώ σε δεύτερο και βοηθητικό ρόλο.

Όταν τα φώτα όλα ανάβουν βλέπουμε τον σκηνικό χώρο και τα αντικείμενα τα οποία συνθέτουν το σύμπαν των Τιτάνων. Στα αριστερά της σκηνής στέκεται ένα τοτέμ κατασκευασμένο από όρθιες συστάδες σταχύων. Το τοτέμ «στις πρωτόγονες φυλές της Πολυνησίας και Αυστραλίας συμβολίζει πριν από όλα τον πρόγονο της ομάδας καθώς και το καλό πνεύμα της και είναι ο βοηθός της, που στέλνει χρησμούς και, ενώ είναι γενικά επικίνδυνο, γνωρίζει τα παιδιά του και δεν τα βλάπτει».⁶² Μπροστά από το θεατρικό αυτό τοτέμ αιωρείται ένα βιομηχανικό φως, κάτω από το οποίο βρίσκεται μια μαύρη καρέκλα περιτριγυρισμένη από κατακερματισμένα φελιζόλ τα οποία ορίζουν το εργαστήριο-εργαλειοθήκη του ανθρώπου-σκιά. Αριστερά της σκηνής υπάρχει μία συστάδα λουλουδιών η οποία μαρτυρά μια μικρή παράδοση Εδέμ με επιπρόσθετα στοιχεία μία σιδερώστρα και έναν κάδο σκουπιδιών. Πάνω στους άξονες της χρυσής τομής βρίσκεται και ξεχωρίζει ένα αντικείμενο, το οποίο εκ πρώτης όψεως μοιάζει με παρατημένο, χρησιμοποιημένο, γυαλιστερό

59. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τί είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004.

60. *Η Αφροδίτη του Λασκαρίδη είναι ένα υβριδικό πολνεπίπεδο σώμα, κατασκευασμένο με την ειρωνεία μιας τεχνικότητας που θέλει να αποσταθεροποιήσει κάθε καθιερωμένο νόημα για το φύλο και τη Γυναίκα μέσα σε έναν κόσμο όπου μόνο εχθρικές δυνάμεις επενεργούν για να την συνθλίψουν. Είναι ένα queer σώμα, το οποίο ενσαρκώνει τη ρευστότητα των ταυτοτήτων και προοικονομεί μια νέα υπαρξιακή κατάσταση που θα ανατείλει για να ανατάξει κάθε ασφαλές βεβαιότητα.* Γιώργος Σαμπατακάκης, *Σαν Παναγία την καταστροφής*, Athensvoice, http://www.athensvoice.gr/culture/theater/357592_san-panagia-tis-katastrofis, 6 Ιουνίου 2017.

Ο κεντρικός χαρακτήρας στους Τιτάνες, ένα πρόσωπο με αμφίφυλη ταυτότητα που θέλει να «μοιάσει με» άνθρωπο, είναι στην ουσία «απόσταγμα» μιας τεράστιας παράδοσης λογοτεχνικών και θεατρικών χαρακτήρων που προωθούν την ανιγναμτικότητα για να φέρουν στο φως έναν άλλο, λιγότερο γνωστό κόσμο, εσωτερικό και αποθηκευμένο στα έγκατα του ασυνειδήτου.

Τάσος Κουκούτσας, *Τιτάνες το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*, <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>, 14 Ιουνίου 2017.

61. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 37.

62. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επίκουρος, 1978, σ. 11.

χαρτί περιτυλίγματος ενώ πίσω από αυτό αιωρείται σε μεγάλο ύψος ένα ορθογώνιο τελάρο από φελιζόλ που φέρει στην επιφάνειά του λάμπες φθορίου και τέλος στο βάθος της σκηνης κρέμεται ένας μεγάλος στρογγυλός καθρέφτης. Στην ταινία *Οδύσσεια του διαστήματος* του Στάνλνι Κιούμπρικ, υπάρχει ένα ορθογώνιο μεταλλικό πλαίσιο με την εμφάνιση του οποίου συμβαίνουν αλλαγές στην εξέλιξη της ανθρωπότητας, ενώ η τεχνητή νοημοσύνη του υπολογιστή, η οποία χειρίζεται το διαστημόπλοιο, παριστάνεται με μια στρογγυλή γυάλινη επιφάνεια πάνω στην οποία καθρεφτίζονται οι άνθρωποι και έτσι γίνονται αντιληπτοί και κατανοητοί από αυτήν. Με άλλα λόγια, ένα ορθογώνιο και ένας κύκλος με μεταφυσικές ή έστω υπερβατολογικές δυνάμεις, επηρεάζουν τις εξελίξεις των συμβάντων στο φιλικό κείμενο.

Στους *Τιτάνες*, το ορθογώνιο τελάρο ξεκινά να κατεβαίνει αργά και σταθερά δίνοντας το έναυσμα της εμφάνισης της Ροζ μορφής από το βάθος της σκηνης. Ένα τελάρο το οποίο αν και βρίσκεται στον αέρα περιγράφει ένα φωτιστικό όριο, μία υποθετική αυλαία, η οποία λειτουργεί με αντίστροφους όρους αφού, αντί να ανεβαίνει, κατεβαίνει, ορίζοντας πάντως το φως και το σκοτάδι ενώ όσο διαρκεί η κάθοδός του, τόσο διαρκεί η πλήρης αποκάλυψη της ανοίκειας και ακαθόριστης ροζ μορφής. Στα χέρια της φέρει δύο ασυρμάτους πομποδέκτες που βγάζουν περίεργους ηλεκτρονικούς ήχους και μοιάζει πολύ πιθανό αυτά τα ηλεκτρονικά μηχανήματα να είναι η φυσική προέκταση των χεριών της. Θα μπορούσε να είναι, μια χίμαιρα, ένα θεωρητικοποιημένο και κατασκευασμένο υβρίδιο μηχανής και έμβιου οργανισμού, εν ολίγοις ένα σάμποργκ.⁶³ Αυτό μαρτυρά άλλωστε και η ειρωνική του διάθεση, ο αυτοσαρκασμός του· στη διάρκεια της παράστασης είναι αντιστεκόμενο, ουτοπικό, έχοντας ταυτόχρονα παντελή



63. Donna Haraway, *Το μανιφέστο των σάμποργκ*, Εξάρχεια, Τοποβόρος, 2014, σ. 7.

έλλειψη αθωότητας.⁶⁴ Η δυστοπική κοινωνία την οποία περιγράφει η Donna Haraway στο μανιφέστο των cyborg έχει ξεκινήσει να εξελίσσεται με τις πιο άσχημες προβλέψεις: οι Τιτάνες του Λασκαρίδη «δεν παρουσιάζουν ως δυστοπία έναν κόσμο που έρχεται, αλλά έναν ενύπαρκτο κόσμο που πεθαίνει».⁶⁵

Το ροζ cyborg θα ακούσει έναν ήχο που θυμίζει τηλεφώνημα και με ένα νόημα θα διακόψει τη μουσική της παράστασης για να μπορέσει να συνομιλήσει με κάποιο φανταστικό πρόσωπο από το υπερπέραν. Οι δυνάμεις του υπερβαίνουν αυτόν τον κόσμο, αυτό το σύμπαν με τρόπο τέτοιο ώστε ο σκηνοθέτης παίζει με την πρόσληψη των θεατών στήνοντας ένα παιχνίδι απορίας για το «είναι» του κόσμου στον οποίο εξελίσσεται το σκηνικό συμβάν. Θυμίζει τους δυο γέρους στις *Καρέκλες* του Ιονέσκο που βυθισμένοι μέσα στην υπαρξιακή τους μοναξιά, προσποιούνται πως συνομιλούν με καλεσμένους, υπαρκτούς μόνο στο δικό τους φανταστικό. Ανάλογα στους *Τιτάνες*, το ροζ πλάσμα δεν ξέρουμε αν όντως άκουσε η αν προσποιείται πως άκουσε κάποιο τηλέφωνο, αν έχει τη δύναμη τηλεπαθητικά να ανάβει φώτα, να μετακινεί σκηνικά, η αν όλο αυτό είναι αποκύημα της φαντασίας του. Εν πάση περιπτώσει, το ερώτημα παραμένει και η απάντηση συνεχώς αναβάλλεται όπως και το νόημα της παράστασης· το σύμπαν το οποίο παρατηρούμε δεν γνωρίζουμε αν είναι ο κόσμος του ροζ πλάσματος, αν περιγράφει την ψυχή της μαύρης σκιάς, αν αφορά στο δικό μας σύμπαν, στον δικό μας κόσμο παρουσιασμένο μέσα από την καλλιτεχνική και αφαιρετική ματιά του σκηνοθέτη. Πιθανόν να συμβαίνουν όλα αυτά μαζί, πιθανόν και τίποτα. Ο σημασιολογικός ορίζοντας της παράστασης συνεχώς διαρρηγνύεται.⁶⁶

Συνεχίζοντας το ηχητικό παιχνίδι με τους πομποδέκτες το ροζ πλάσμα θα βρεθεί αντιμέτωπο με την περατότητα των δυνάμεων του, για να ανακαλύψει πως δεν δύναται να επαναλάβει την εκ νέου ενεργοποίηση των φωτιστικών σωμάτων. Αυτό που καταφέρνει είναι η κινητική και φωτιστική ενεργοποίηση ενός νέου αντικείμενου το οποίο δεν είναι άλλο από μια κούνια, στην οποία θα βρει κρυμμένο ένα πριόνι το οποίο παραπέμπει στην ανθρώπινη εργαλειοθήκη. Το «θεόσταλτο» εργαλείο ενσωματώνει δυο χρήσεις, τη δημιουργία και την καταστροφή. Το ροζ πλάσμα θα κατευθυνθεί στο εργαστήριο «ξύλογλυπτικής» ώστε να βρει ορθογώνια κομμάτια φελιζόλ, απαραίτητα ως πρώτη ύλη είτε για τη μια, είτε την άλλη χρήση του πριονιού. Στην *Οδύσσεια του διαστήματος* την πρώτη φορά που εμφανίζεται το μεταλλικό πλαίσιο, ένας χιμπατζής χρησιμοποιεί ένα οστό, από το ελάφι με το οποίο μόλις τράφηκε, σαν φονικό όπλο επικράτησης έναντι των άλλων ομοειδών θηλαστικών ζώων, ανακαλύπτοντας έτσι το πρώτο εργαλείο αναγκαίο για την επιβίωση του. Με ένα άλμα στο χωροχρόνο ο Κιούμπρικ δείχνει το οστό να μετατρέπεται σε διαστημικό σταθμό δηλώνοντας έτσι πως από φονικό όπλο έγινε εργαλείο χρήσιμο για την τεχνολογική εξέλιξη του πολιτισμού. Ταυτόχρονα, με αυτό τον

64. Στο ίδιο, σ. 9.

65. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Σαν παναγία της καταστροφής*, Athensvoice, 6 Ιουνίου 2017.

66. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006.

τρόπο, τονίζει την ικανότητα του ανθρώπου να μετατρέψει κάθε τι που βρίσκεται στον ουρανό και στη γη σε μέσα για την συντήρησή του,⁶⁷ ο οποίος για να επιβιώσει, μεταμορφώνεται σε μια μηχανή που αντιδρά κάθε στιγμή με την ακριβώς ενδεδειγμένη αντίδραση στις περίπλοκες και δύσκολες καταστάσεις που συνθέτουν την ζωή του. Ο καθένας πρέπει να είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει οποιαδήποτε κατάσταση.⁶⁸

Επανερχόμενοι στο θεατρικό κείμενο, παρατηρούμε ότι οι δράσεις του ροζ πλάσματος δύνανται να αναγνωστούν πολυεπίπεδα, αφού όταν βρίσκει το πριόνι αποφασίζει να καταστρέψει τα ορθογώνια φελιζόλ, πράξη η οποία μπορεί να αναγνωστεί ως επιθετικό σχόλιο κατά του ορθολογισμού. Τελικά, είναι η φύση του υλικού τέτοια που μεταβάλλει την επιθυμία από καταστροφική σε δημιουργική, προκαλώντας την παιγνιώδη ενασχόληση μαζί του· ανοίγει τρύπες και παίζοντας με το σκηνικό αυτό αντικείμενο εντοιχίζει το πρόσωπο και τα μέλη του μέσα σε αυτό. Θα προσπαθήσει να μιμηθεί ένα διαστημόπλοιο για να παγιδευτεί μέσα στην ίδια την κατασκευή και να αναγκαστεί να την καταστρέψει για να απελευθερωθεί. Θα ανακαλύψει τότε, πως τα πόδια του έχουν κολλήσει, καθιστώντας το ανίκανο για οποιαδήποτε μετακίνηση κάτι που θα το οδηγήσει στην απόφαση της χρήσης του πριονιού ώστε να κόψει τα μπλεγμένα μέλη του. Μία απελευθέρωση όμοια με γόρδιο δεσμό αφού αν τα κόψει θα πεθάνει ενώ αν δεν το πράξει θα κείτεται στο έδαφος. Σε κάθε περίπτωση μόνη λύση φαντάζει η χρήση του πριονιού ως φονικού όπλου, λύση που αναδύεται από την απωθημένη ενόρμηση θανάτου, ήγουν επιστροφή από την οργανική ζωή σε κατάσταση ανυπαρξίας.⁶⁹



67. Max Horkheimer, *Η εκλειψη του λόγου*, Αθήνα, Κριτική, 2004, σ. 121.

68. Στο ίδιο, σ. 119.

69. Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 66.

Άξαρνα, η κούνια θα πέσει πάνω του και θα το σώσει από τις αυτοκαταστροφικές του τάσεις, δημιουργώντας μια δραματουργική και αισθητική απορία σχετικά με το πως το αντικείμενο αυτό τέθηκε σε κίνηση τη συγκεκριμένη χρονικότητα. Τρεις εκδοχές ανακύπτουν στο σημείο αυτό οι οποίες βρίσκουν έδαφος στην ιστορία εξέλιξης των ανθρωπίνων συστημάτων σκέψης, δηλαδή των κοσμοθεωριών όπως αναφέρονται στο *Τοτέμ και Ταμπού* του Φρόντ. Στο ανιμιστικό στάδιο, δηλαδή το δόγμα που δέχεται την ύπαρξη ψυχικών παραστάσεων, και με μια ευρύτερη έννοια την ύπαρξη των πνευματικών όντων γενικά,⁷⁰ ο άνθρωπος αποδίδει την παντοδυναμία των σκέψεων στον εαυτό του, ήτοι η κούνια ελευθερώθηκε με την τηλεπαθητική – μαγική σκέψη του ροζ πλάσματος. Στο θρησκευτικό στάδιο που ακολουθεί ο άνθρωπος αναθέτει την παντοδυναμία της σκέψης «στους θεούς, αν και δεν παραιτείται εντελώς, αφού επιφυλάσσεται να επηρεάζει τους θεούς με διάφορους τρόπους, έτσι ώστε να του ικανοποιούν τις επιθυμίες»,⁷¹ ήγουν η κούνια κινήθηκε μόνη ως από μηχανής θεός εισακούοντας ίσως τις ικεσίες του ροζ όντος. Στο τρίτο στάδιο, της επιστημονικής κοσμοθεωρίας δεν υπάρχει πια θέση για την παντοδυναμία του ανθρώπου, παραδέχεται την μικρότητα του και υποτάσσεται εκούσια στην ιδέα του θανάτου όπως και σε όλους τους άλλους φυσικούς νόμους· η κούνια ίσως απελευθερώθηκε από τον άνθρωπο σκιά, από τον σωσία η ενέργεια του οποίου σώζει το ροζ πλάσμα από την ενόρμηση της αυτοκαταστροφής στην οποία έχει περιέλθει.⁷²

Ο ανιμισμός που ως σύστημα σκέψης αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη θεώρηση για τον κόσμο, απαντά σε αρκετά σημεία της παράστασης, εξαιτίας του αρχέγονου χαρακτήρα του και ενδεχομένως λόγω της δυνατότητας ενσωμάτωσής του στις θεωρίες που ορίζουν το ανοίκειο.⁷³

Το ερώτημα που προσπαθούμε να αναλύσουμε εδώ, δηλαδή ποιος τελικά θέτει σε κίνηση (σωτηρίας) την κούνια, δύναται να απαντηθεί ποικιλοτρόπως, επειδή οι απαντήσεις εξαρτώνται από το επίπεδο θέασης, αλλά και την ικανότητα πρόσληψης ή αντίληψης του θεατή. Το τί ακριβώς συμβαίνει «είναι σημάδι μιας μη αναγωγίμης, γενετικής πολλαπλότητας».⁷⁴ Σύμφωνα με μία εκ των θεμελιωδών αρχών της κβαντικής φυσικής, «η παρατήρηση ενός συστήματος μεταβάλλει υποχρεωτικά την πορεία του».⁷⁵ Το σκηνικό αυτό ποίημα βρίθεται αναγνώσεων και συμβολισμών και δεν «καθοδηγείται ποτέ από ένα αντικείμενο αναφοράς με την κλασική έννοια του όρου, δηλαδή από ένα πράγμα ή από ένα υπερβατολογικό σημαινόμενο που θα καθόριζε συνολικά την κίνησή του».⁷⁶ Ακόμα και ο ίδιος ο τίτλος του, αποδομείται πλήρως και μοιάζει παραπλανητικός αφού οι μυθολογικοί *Τιτάνες* είναι απόντες από το σκηνικό συμβάν.

70. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επικούρος, 1978, σ. 98.

71. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επικούρος, 1978, σ. 114.

72. Ο Φρόντ λέει πως η επάνοδος τους σωσία συνιστούσε αρχικά ένα στοιχείο διασφάλισης απέναντι στη φθορά του Εγώ. *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 38.

73. Θα το αναλύσουμε διεξοδικά παρακάτω.

74. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, σ. 71.

75. Stephen Hawking, *Το μεγάλο σχέδιο*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 2010.

76. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, σ. 69.

⁷⁷ Είναι οι εννοιολογικές αναφορές σε αυτούς και η σύνδεσή τους με αρχετυπικές καταστάσεις, που εγγράφονται στο ασυνείδητο των θεατών οδηγώντας τους σε μια βαθύτερη αντίληψη και κατανόηση του κόσμου, του σύμπαντος και φυσικά της ίδιας της παράστασης.⁷⁸ Ενός σύμπαντος που, σε αντίθεση με ό,τι πρεσβεύουν οι καταγωγικές ιστορίες των αρχαίων πολιτισμών, δημιουργήθηκε από τη Μεγάλη έκρηξη.⁷⁹

Ατενίζοντας το σύμπαν των Τιτάνων θεωρείς τον κόσμο όλο

Στο σύμπαν των *Τιτάνων* ένα ελάχιστο φως διαγράφει μια μαύρη ύλη στο βάθος της σκηνής. Όταν το βλέμμα συνηθίσει στο σκοτάδι ανακαλύπτουμε πως πρόκειται για ένα μαύρο σώμα το οποίο αρχίζει να διαχωρίζεται, να διασπάται σε δυο μέρη, σε δυο άτομα που προήλθαν από το ίδιο μόριο τα οποία, αν και μεταξύ τους απομακρύνονται, διατηρούν μια σχέση επικοινωνίας και εξάρτησης. Βρίσκονται διαρκώς σε οπτική επαφή, επανέρχονται το ένα κοντά στο άλλο ή το ένα αντιγράφει την κίνηση του άλλου· ωστόσο σε κάθε περίπτωση συνεχίζουν να βρίσκονται σε διαρκή επικοινωνία όπως και τα σωματίδια που σύμφωνα με την κβαντική διεμπλοκή⁸⁰ αλληλοεπηρεάζονται ακαριαία ακόμα και αν βρίσκονται σε τεράστιες αποστάσεις. Με αυτόν τον τρόπο αντιδρούν και τα δύο σώματα στη σκηνή σε μια τηλεπαθητική σύνδεση μεταξύ τους, έτσι ώστε να μοιράζονται την ίδια γνώση, το ίδιο συναίσθημα και το ίδιο βίωμα.⁸¹ Είναι ένας άνθρωπος και ο ψυχικός του κόσμος, το Εγώ και το Αυτό. Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τις δύο μορφές ως ένα και τις δείχνει να διαχωρίζονται μέσα στο σκοτάδι αφήνοντας ίχνη τα οποία επιβεβαιώνουν τη δυναμική στην οποία βασίζουμε την ανάγνωσή μας, κάτι που ενισχύει η ανταλλαγή της περούκας, μέσα στο ημίφως, μεταξύ των ερμηνευτών με τρόπο ώστε να δημιουργείται μια επιθυμητή ταύτιση των δύο σωμάτων ενώ, ταυτοχρόνως, τα δυο μαύρα σώματα δημιουργούν μία σύγχυση στο βλέμμα και την πρόσληψη του θεατή.

Ο καθρέφτης ως αναπλήρωμα, του προαναφερόμενου ίχνους, τίθεται σε κίνηση όμοια με εκκρεμές από το ροζ πλάσμα, δείχνοντας με τη μετατόπισή του πότε το ένα σώμα και πότε το άλλο θέλοντας ίσως να πει, ότι το θεατρικό κείμενο «διερευνά τη σχέση του σωσία με το είδωλο του καθρέφτη ή της σκιάς, με το πνεύμα προστάτη, με τη θεωρία περί ψυχής και με το φόβο του θανάτου».⁸² Η δε καθ' ύψος μετατόπισή του από τον άνθρωπο-σκιά δημιουργεί ένα νέο σύστημα πρόσληψης του σκηνικού χώρου χωρίς να ανατρέπει και να ακυρώνει την αρχική υπόθεση. Είναι το κοινό αυτό που αντικατοπτρίζεται τώρα και εγγράφεται στο υποσυνείδητο

77. Τάσος Κουκούτας, *Τιτάνες, το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*, <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>, 14 Ιουνίου 2017.

78. Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Αθήνα, Πλέθρον, σ. 479.

79. Stephen Hawking *Το χρονικό του χρόνου*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 1997, σ. 80.

80. <http://www.efsyn.gr/arthro/oi-10-simantikes-epistimonikes-anakalypseis-tis-hronias>

81. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 37.

82. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 38.

των θεατών. Επίσης, στη νέα του θέση θα μπορούσε να είναι ένας τεχνητός ή φυσικός δορυφόρος.

Ο άνθρωπος-σκιά, αφού ανυψώσει τον καθρέφτη, εργάζεται για την ανακάλυψη του κόσμου και του σύμπαντος που τον περιβάλλει. Προχωράει αργά και σταθερά κρατώντας στα χέρια του, δύο μεγάλους θεατρικούς προβολείς που λειτουργούν ως φάροι, φώτα πορείας, εργαλεία αναγκαία και χρήσιμα για την εξερεύνηση του σύμπαντός του. Πρώτα από όλα, θα ρίξει δυνατό φως πάνω στον καθρέφτη και μέσω της αντανάκλασης θα δημιουργηθεί μια τεχνητή έκλειψη ηλίου. Θα συνεχίσει να εξερευνά όλο το χώρο του θεάτρου έξω από τα πεπερασμένα όρια του σκηνηκού χώρου, φωτίζοντας τη στέγη, του τοίχους του θεάτρου, σημεία που βρίσκονται έξω από τα όρια του σκηνηκού συμβάντος, ενώ λίγο πριν φτάσει στον προορισμό του θα φωτίσει και θα τυφλώσει το κοινό.⁸³ Στην προσπάθειά του να ανακαλύψει το σύμπαν, γίνεται ένα με αυτό, συμπαράσφροντας μαζί τους ανθρώπους που τον παρακολουθούν. «Δεν είμαστε μέσα στον κόσμο, γινόμαστε μαζί με τον κόσμο, γινόμαστε ατενίζοντάς τον. Τα πάντα είναι όραση, γίνεσθαι»,⁸⁴ εφόδια για την αποκρυπτογράφηση του κόσμου, της συμπαντικής αίσθησης. Αλλά το σκηνικό συμβάν, καθώς θραύει τα όρια της σκηνης διαρρηγνύει και τα όρια της δυτικής κλασσικής σκηνης που όριζε ένα θέατρο, παράγωγο από ένα προεδραιομένο κείμενο.

Το ροζ πλάσμα όλη την ώρα αυτής της εξερεύνησης αιωρείται πάνω στην κούνια και όσο ο άνθρωπος-σκιά ανακαλύπτει ή νομίζει πως ανακαλύπτει το σύμπαν, αυτό γελάει ειρωνικά και απολαμβάνει την αιώρηση. Όταν η μαύρη μορφή διαγράψει ένα νοητό κύκλο γύρω από την κούνια και καταλήξει απέναντί της και πάνω από το χρυσό βουνό, φωτίζοντας πότε την κούνια



83. Ο θεατρικός χώρος χρησιμοποιείται όχι μόνο στις διαστάσεις του και τον όγκο του αλλά, θα λέγαμε και στα υπόγειά του. Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 362

84. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 198

πότε το βουνό, τότε το ροζ πλάσμα θα ξεσπάσει σε ένα κρεσέντο γέλιου, θα αρχίσει να αιωρείται με έντονο ρυθμό και να βγάζει κραυγές ενθουσιασμού, οι οποίες προκύπτουν από τη χαρά την οποία αντλεί από την ολοένα και αυξανόμενη χωρική γειτνίαση με το αστραφτερό άμορφο υλικό. Οι δράσεις που θα πραγματοποιηθούν στη συνέχεια με κέντρο το αντικείμενο αυτό, θα αναπτύξουν μια σχέση αιτιότητας πάνω στην οποία θα ξεκινήσει να εγγράφεται στη φαντασία η σχηματοποίησή του. Υπάρχουν σχήματα, επειδή υπάρχει το ασχημάτιστο, και εδώ αυτό το ασχημάτιστο αποκτά μια νοητά ωραία μορφή, ενώ δίδεται στη λάμψη ενός παρόντος χωρίς παρουσία μέσα από τον μετεωρισμό του χρόνου.⁸⁵ Αυτό το χρυσό αντικείμενο με τον κατάλληλο χειρισμό και την ανάλογη επιτέλεση έργου, θα μετουσιωθεί στη φαντασία του κοινού, σε ένα κομμάτι γης που ξεπροβάλλει στη επιφάνεια της σκηνής. Όπως λέει ο Καντ:

...δεν υπάρχει τίποτε τόσο μικρό που να μη μπορεί, σε σύγκριση με ακόμη μικρότερα μέτρα, να αυξηθεί για τη φαντασία μας μέχρι το μέγεθος ενός κόσμου.⁸⁶

Κάθε φορά που η κούνια -μέσω της αιώρησής της- περνάει πάνω από το χρυσό αντικείμενο το ροζ πλάσμα ρίχνει κομμάτια φελιζόλ σαν να ραίνει τη γη με χιόνι. Μοιάζει με άγγελο που ίπταται από πάνω της αλλά γελάει σαρκαστικά και παίζει μαζί της μη φανερώνοντας της προθέσεις του. Δεν γνωρίζουμε αν είναι άγγελος καλού ή κακού. Θυμίζει τον άγγελο της ιστορίας του Benjamin. Στη συνέχεια θα πεταχτεί από την κούνια για να συνεχίσει το παιχνίδι του χρησιμοποιώντας το χρυσό αυτό αντικείμενο μέσα από το οποίο ακούγονται φωνές, συζητήσεις, κραυγές, εκκλήσεις για βοήθεια. Το ροζ πλάσμα με διάφορες χειρονομίες παντομίμας παίζει και εμπαίζει τους υποθετικά υπαρκτούς, μικροσκοπικούς αόρατους ανθρώπους που κατοικούν σε αυτό το νοητό κομμάτι γης, για να καταλήξει να τους καταβροχθίσει.

«Τα παραστατά μπορεί να είναι τηλεσκοπικά ή μικροσκοπικά, αυτά αποδίδουν στα πρόσωπα και τα τοπία γιγαντιαίες διαστάσεις, σαν να τα φούσκωνε η πνοή μιας ζωής που καμία βιωμένη αντίληψη δεν μπορεί να τη φθάσει».⁸⁷ Με την πνοή και τις χειρονομίες της η ροζ περσόνα αρχίζει να δημιουργεί φαινόμενα όπως πολέμους, σεισμούς, καταποντισμούς, υπονοώντας σε μια πρώτη ανάγνωση, πως για τα δείνα του φυσικού και τεχνητού κόσμου ευθύνεται μια υπερβατική δύναμη. Σε ένα βαθύτερο όμως επίπεδο, διαφαίνεται εδώ ότι ο ίδιος ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για τις επίγειες καταστροφές αφού αν σύμφωνα με τον ισχυρισμό μας η ροζ περσόνα αποτελεί το Αυτό τότε είναι αυτό που στρέφεται εναντίον τον ανθρώπων και του πολιτισμού. «Η όψη της πραγματικότητας που κρύβεται πίσω από όλα αυτά και την αρνούμαστε ευχαρίστως είναι ότι ο άνθρωπος δεν είναι ένα πράο, αξιαγάπητο πλάσμα που το

85. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 154.

86. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013, σ. 189.

87. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 201.

πολύ-πολύ να αμυνθεί όταν του επιτεθούν, αλλά ότι το ενορμητικό του οπλοστάσιο ενδέχεται να περιέχει και μια σημαντική ποσότητα επιθετικής τάσης». ⁸⁸

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης άλλωστε αφήνει ανοιχτό το έδαφος ώστε να βασίσουμε αυτή την υπόθεσή μας τοποθετώντας πάνω από το χρυσό βουνό μαζί το ροζ πλάσμα και τον άνθρωπο-σκιά. Αυτός φέρει στα χέρια του φώτα με τα οποία δείχνει τα σημεία στα οποία αποφασίζει να επέμβει ο ροζ «άγγελος». Ο άνθρωπος δηλαδή, αφού ανακάλυψε κάθε σημείο και τόπο της γης και της φύσης, τα κυριάρχησε και από μέσα για επιβίωση ασυνείδητα τα μετέτρεψε σε εχθρικά μέρη. Όσο περισσότερα τεχνάσματα επινοεί για να κυριαρχήσει τη φύση, τόσο περισσότερο πρέπει να τα υπηρετεί για να επιβιώσει και έτσι, οδηγούμαστε σε μια ολική καταστροφή του φυσικού πολιτισμού και στη μετατροπή του πλανήτη σε αφιλόξενο τόπο, ακατάλληλο για επιβίωση λόγω ανεπάρκειας πρώτων υλών και φυσικών πόρων. ⁸⁹ Ο άνθρωπος-σκιά μαζί με το ροζ πλάσμα δημιουργούν μέσω της μίμησης ένα τοπίο, οπτικό και ηχητικό το οποίο αφυπνίζει την ανάμνηση ενός εργοταξίου, πιο πιθανόν ενός ορυχείου. Νομίζεις πως ακούς τρυπάνια που σκάβουν όλο και πιο βαθιά τη γη ώστε να ανακαλύψουν, να εξορύξουν και να καταναλώσουν μέχρις εσχάτου τους φυσικούς πόρους του πλανήτη. «Ο homo faber συμπεριφέρεται ως δεσπότης και κύριος ολόκληρης της γης». ⁹⁰ Η ανθρώπινη παραγωγικότητα ήταν εξ' ορισμού δεσμευμένη να οδηγήσει σε μια προμηθεϊκή εξέγερση επειδή θα μπορούσε να ανεγείρει έναν ανθρωπογενή κόσμο μόνο μετά την καταστροφή μέρους της δημιουργούμενης από τον Θεό φύσης. Η επαυξημένη ανάγκη πρώτων υλών θα οδηγήσει στην καταστροφή της γης με μονή



88. Sigmund Freud, *Η δυσφορία στον πολιτισμό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2017, σ. 77.

89. Max Horkheimer, *Η εκλείψη του λόγου*, Αθήνα, Κριτική, 2004.

90. Hanna Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Αθήνα, Γνώση, 2008, σ.

διέξοδο την διαφυγή στο διάστημα.⁹¹ Εξάλλου όταν εκτοξεύθηκε ο πρώτος δορυφόρος κατασκευασμένος από τον άνθρωπο, «η άμεση αντίδραση η οποία εκφράστηκε, ήταν η ανακούφιση για το πρώτο βήμα διαφυγής των ανθρώπων από την φυλακή της γης».⁹²

Η χρυσή γη των Τιτάνων θα καταστραφεί και το ροζ πλάσμα ακολουθώντας μια σχέση δράσης-αντίδρασης, θα αναγκαστεί να την εγκαταλείψει κρατώντας ένα παιδικό πυροτέχνημα το οποίο μέσω της παντομίμας ομοιάζει με ένα πύραυλο που εκτοξεύεται από την καμένη και ληλατημένη γη. Μετακινείται ταξιδεύοντας στον κενό χώρο, στο σύμπαν, ακολουθώντας το αίσθημα επιβίωσής του προς αναζήτηση μιας νέας γη της επαγγελίας στην οποία θα μπορέσει να συντηρήσει το είδος του.⁹³ Κρατώντας το πυροτέχνημα στο χέρι περιστρέφεται σαν δορυφόρος γύρω από τον καθρέφτη ο οποίος εδώ προσομοιώνει τη σελήνη για να προσγειωθεί βάζοντας φωτιά στο τοτέμ από στάχια. Έφυγε από τη γη, αφού την οδήγησε στην καταστροφή, γεγονός που επανέλαβε κατά την άφιξη του σε ένα νέο τόπο. Το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον, ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να ακολουθεί αέναα τον φαύλο κύκλο που μόνος του διαγράφει. Σε ένα δεύτερο συμβολικό επίπεδο βάζει φωτιά στο τοτέμ έτσι ώστε να το θυσιάσει και συνομιλώντας με τους προγόνους του να ζητήσει να εξαγνιστεί.⁹⁴ Χρησιμοποιεί τη συστάδα από στάχια για να τη μεταμορφώσει σε ντουζιέρα μέσα στην οποία θα απολαύσει ένα αφρόλουτρο. Υπό μία έννοια την ίδια στιγμή εξαγνίζεται, οδηγείται στην κάθαρση και ταυτόχρονα, επειδή όλο αυτό συμβαίνει μέσα στο τοτέμ, συνομιλεί με τους προγόνους του, έτσι ώστε, με ένα συμβολικό τρόπο, να επικαλεστεί την προστασία και την εύνοιά τους. Όλα τα σκηνικά αντικείμενα ως τώρα εγγράφονται σε μία παράδοξη ποιητική δομή, τέτοια, που μόνο αποδομώντας τα συστατικά της μπορούμε ίσως να αντιληφθούμε τις έννοιες και αυτά που θέλει να πει· κάθε σημαίνον αποκτά πολλά σημασιόμενα, κάθε αναγνωρίσιμο αντικείμενο ξεφεύγει από τα αυστηρά όρια χρήσης του. Αντίστοιχα, οι τελετές και το τελετουργικό απελευθερώνονται από τις θρησκευτικές και πολιτιστικές τους ρίζες και ενσωματώνονται στο θεατρικό συμβάν: πρώτον, γιατί υπάρχει πάντα μια διάσταση της τελετής στην πράξη του θεάτρου και δεύτερον, γιατί είναι τέτοια η αισθητική τους ποιότητα, που, ως απωθημένη ανάμνηση, είναι ικανή να δονήσει βαθύτερα κέντρα του ασυνείδητου. «Το βασικό στοιχείο που συνδέει τους performers με την τελετουργία είναι ότι θέτουν με τον τρόπο τους το ζήτημα των απαρχών και της γέννησης, ενώ επιχειρούν με την άνευ ορίων πράξη που μπορεί να προκαλέσει σοκ, με τη μίμηση του άλλου φύλου, τον αυτοτραυματισμό, με τη μνητική ετοιμασία του σώματος ή, ακόμη με την ταύτιση με ένα ζώο» και γενικά με την έκθεση της ευθραυστότητάς

91. Στο ίδιο, σ. 11.

92. Στο ίδιο, σ. 11.

93. Κάθε αίσθημα συντίθεται με το κενό καθώς συντίθεται με τον εαυτό του, τα πάντα στέκουν πάνω στη γη και μέσα στον αέρα, και συντηρούν το κενό, συντηρούνται μέσα στο κενό, αυτοσυντηρούμενα.

Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 193

94. Ένας άνθρωπος αρνείται να φάει το ζώο - τοτέμ η το φυτό- τοτέμ, γιατί αυτό θα σήμαινε κατά κάποιον τρόπο ότι τρώει τον ίδιο τον εαυτό. Θα είχε όμως κάποιο λόγο να απολαμβάνει κάπου-κάπου το τοτέμ του με τελετουργικό τρόπο, γιατί έτσι θα γινόταν περισσότερο ισχυρή η ταύτιση του με το τοτέμ του, πράγμα που είναι ουσιώδες στον τοτεμισμό. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επίκουρος, 1978, σ. 149.

τους φτάνοντας στα ψυχικά και σωματικά τους όρια, να αντλήσουν «τη δύναμη εκείνη που θα τους κάνει να ενωθούν με την φύση».⁹⁵

Η ροζ περσόνα, μετά τον εξαγνισμό στο προσωπικό της καθαρήριο μεταμορφώνεται αλλάζοντας ρούχα και μαλλιά (περούκα). Μετασχηματισμοί μπορούν να παραχθούν στο θεατρικό συμβάν μέσω μαγικών διαδικασιών, μεταμφίεσεων ή μασκών (π.χ. η μαύρη μάσκα που κρύβει το πρόσωπο της σκιάς), μπορούν να προκύψουν μέσω νέων γνώσεων ή φυσικών διεργασιών· μπορεί να είναι επαναλαμβανόμενες μεταμορφώσεις ανάλογες με τις φυσικές διαδικασίες ή να ανήκουν, όπως στη περίπτωση μας, σε μια χρονική μορφή που είναι συμβολική και κυκλική. Το ροζ πλάσμα έχοντας κλείσει ένα κύκλο, μετασχηματίζεται σε μία νέα περσόνα με κίτρινα ρούχα και κοντά μαλλιά φέρνοντας σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης όχι την μετάδοση κάποιας έννοιας αλλά την αρχαϊκή ευχαρίστηση / τον φόβο του παιχνιδιού, της μεταμόρφωσης ως τέτοια.⁹⁶ Έτσι με αυτόν τον τρόπο, το πολλαπλό δε μοιάζει επιφάνεια, αλλά βάθος και οι πολλές ταυτότητες, οι πολλοί πρόγονοι μιλούν μέσα από την ταυτότητά μας, επαναλαμβάνοντας τον Εμπεδοκλή όταν λέει: «εγώ ήμουν κύμα, ψάρι, πέτρα, κορίτσι και αγόρι», ένα ον δηλαδή σε διαρκή μεταμόρφωση.⁹⁷ Μια ενιαία ύπαρξη με τις πολλαπλές εκδοχές της. Για να ολοκληρωθεί η ιεροτελεστία, το τελετουργικό, χρειάζεται επιπρόσθετα να εξαγνιστεί – καθαριστεί ο σκηνικός χώρος, έργο το οποίο αναλαμβάνουν να επιτελέσουν τόσο ο άνθρωπος-σκιά όσο και η ροζ περσόνα. Ο πρώτος μπαίνει σέρνοντας ένα ακόμα ορθογώνιο τελάρο το οποίο παράγει ένα εκκωφαντικό βιομηχανικό θόρυβο. Παράλληλα, η ροζ μορφή σκουπίζει με μια σκούπα τραγουδώντας μια άρια η οποία έρχεται σε αντιδιαστολή με το αρχικό



95. Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Αθήνα, Πλέθρον, 2003, σ. 419.

96. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ 77.

97. Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Αθήνα, Πλέθρον, 2003, σ. 469.

ηχητικό περιβάλλον το οποίο εγγράφεται πλέον περισσότερο σαν πολύ δυνατή βροχή, μία μπόρα ικανή και αναγκαία να ξεπλύνει τα πάντα. Για μια ακόμη φορά, εμφανίζεται μια διπλή εγγραφή μέσα σε αυτό το σκηνικό ποίημα η οποία εναποτίθεται στον θεατή να αποφασίσει είτε τη μία εκδοχή είτε την άλλη χωρίς αυτό να αποτελεί de facto συνθήκη για να παρακολουθήσει κάνεις το συγκεκριμένο θεατρικό κείμενο. Άλλωστε η γρήγορη -με όρους μοντάζ- εναλλαγή σκηνών και εικόνων οδηγεί περισσότερο στο «ούτε το ένα ούτε το άλλο», με αποτέλεσμα την εγγραφή μάλλον όλων των εκδοχών στο υποσυνείδητο και την αφύπνιση απωθημένων αναμνήσεων ικανών και αναγκαίων να δονήσουν τις αισθήσεις και να ενεργοποιήσουν μία θέαση βασιζόμενη σε αρχέγονα απωθημένα πάρα σε μία σχέση αιτιοκρατίας εκπορευόμενη από κάποια συναισθηματική πίεση.

Η ροζ περσόνα, ολοκληρώνοντας μια δράση που θυμίζει γενικό καθαρισμό σπιτιού, θα βρεθεί στο προσωπικό της μπουντουάρ, τη δική της αυτοσχέδια Εδέμ, θα ποτίσει τα φυτά, τα οποία θα τραβήξει με ένα σχοινί ώστε να τα βοηθήσει να αναπτυχθούν καθ' ύψος για να βρει στις φυλλωσιές κρυμμένους απαγορευμένους καρπούς, με τους οποίους θα τραφεί. Εκεί επίσης, θα βρει τους μαστούς τους οποίους θα φορέσει για να ολοκληρώσει τη νέα της αμφίεση. Στη συνέχεια, θα σιδερώσει την καινούρια της περούκα, θα κοιταχτεί στον καθρέφτη και θα προετοιμαστεί για να φλερτάρει τον άνθρωπο σκιά. Όλα αυτά συμβαίνουν υπό τους ήχους ενός ανεστραμμένου σκυλάδικου τραγουδιού το οποίο εκπηγάει από το εσωτερικό του χρυσού βουνού ταυτόχρονα με μια φωτιστική υπόμνηση αναμμένης τηλεόρασης. Σε παράλληλο χρόνο, η σκιά εργάζεται με παθητική ηρεμία, πραγματοποιώντας ένα ανιαρό, μηχανικό και σίγουρα μη δημιουργικό έργο. Την ώρα που οι δύο ερμηνευτές επιτελούν διαφορετικές δραστηριότητες σε απομακρυσμένα σημεία του σκηνικού χώρου, το ροζ πλάσμα ρίχνει κλεφτές ματιές προσπαθώντας να ανακαλύψει αν η σκιά του δίνει καθόλου σημασία. Οι ματιές αυτές δημιουργούν μια σύνδεση των δύο περιοχών δράσης. Εδώ μπορεί να επισημανθεί μια αρχή οργάνωσης βλεμμάτων που συναντάται επίσης στην κλασική ζωγραφική: οι ηθοποιοί επί σκηνής συμπεριφέρονται επανειλημμένα όπως οι θεατές παρακολουθώντας τί κάνουν οι άλλοι καλλιτέχνες. Έτσι, αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη εστίαση στην παρατηρούμενη δράση, κάτι που λειτουργεί ανάλογα σε κλασικούς πίνακες ζωγραφικής, οι οποίοι κατευθύνουν εκ των προτέρων την «οπτική διαδρομή» του θεατή.⁹⁸

Μια πρώτη επιδερμική ανάγνωση θα οδηγούσε στο ζήτημα της δυσκολίας των ανθρώπινων σχέσεων υπό τα δεινά του πολιτισμού ή στην αποξένωση και δυσκολία της επικοινωνίας των ανθρώπων μέσα στη *δυσφορία του πολιτισμού*. Σκέψεις όχι τόσο άτοπες αφού η όλη διαδικασία – τελετουργία στη συγκεκριμένη χρονικότητα του σκηνικού αυτού συμβάντος παραπέμπει στην προσπάθεια προσέγγισης του άλλου μέσα από ένα φλερτ. Σε ένα πρώτο επίπεδο, το ροζ πλάσμα, η Αφροδίτη του Λασκαρίδη, είναι μια «κανονική» γυναίκα που σιδερώνει τα μαλλιά

98. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*, New York, Routledge, 2006, σ. 78.

της ακούγοντας σκυλάδικα και κυνηγάει έρωτες χωρίς ανταπόκριση.⁹⁹ Όμως στο σύμπαν του Λασκαρίδη, όλα λειτουργούν μέσα σε μια διαρκή αντιστροφή καθώς διατηρώντας το ίχνος της αρχικής τους σημασίας, εγγράφονται σε έναν νέο κώδικα σε μία νέα δομή επικοινωνίας λόγω της συνεχούς νοηματικής διολίσθησης. Αποκτούν νέα και πολλά σημειόμενα κάτι το οποίο δεν θα μπορούσε να μην επαληθεύεται με καλλιτεχνική συνέπεια από τους χαρακτήρες και τη δομή του παράδοξου αυτού ακατάτακτου κειμένου. Στον χωροχρόνο που βρισκόμαστε με τα πλαστικά λουλούδια, τα φρούτα από φελιζόλ, τον κάδο σκουπιδιών μέσα από τον οποίο εμφανίζεται ένα μικρό υδάτινο σιντριβάνι, το ροζ πλάσμα δε θα διστάσει ακόμα να προσποιηθεί πως γυμνάζεται ανασηκώνοντας σκηνικά αντικείμενα· όλα αυτά ενώ ο άνθρωπος σκιά εργάζεται μονότονα, ακατάπαυστα μη δίνοντας στο πρώτο καμία σημασία. Δε θα μπορούσε άλλωστε, εφόσον ισχυριζόμαστε πως το ροζ πλάσμα παριστάνει τον ασυνείδητο κόσμο του ανθρώπου τον οποίο η μαύρη σκιά δε δύναται να αντικρίσει. Η ροζ περσόνα με το κίτρινο φόρεμα με επιτηδευμένη ανεμελιά, χαρακτηριστικό σκέρτσο και νάζι θα σβήσει τα φώτα της Εδέμ και θα κατευθυνθεί προς το μέρος της σκιάς γιατί ως εκφραστής των ενορμήσεων προσπαθεί να βρει διέξοδο στην επιφάνεια του Εγώ.

Ας ξαναπαιάσουμε την συλλογιστική την οποία ακολουθούμε ως τώρα. Στη συγκεκριμένη σκηνή, η μαύρη σκιά θεωρούμενη ως ο *homo faber*, εργάζεται ακατάπαυστα για να παράγει τα προϊόντα του πολιτισμού τα οποία χρειάζεται για να επιβιώσει. Τον παρατηρήσαμε νωρίτερα να σέρνει προσεχτικά το τελάρο από φελιζόλ δηλαδή, την πρώτη ύλη για τις εργασίες του και στην συνέχεια να την επεξεργάζεται προσηλωμένος. «Μέσα στην ίδια τη διαδικασία της ζωής, της οποίας ο μόχθος παραμένει αναπόσπαστο μέρος και την οποία ουδέποτε υπερβαίνει, είναι μάταιο να τίθενται ερωτήματα που προϋποθέτουν την κατηγορία σκοπών και μέσων, όπως π.χ. το εάν οι άνθρωποι ζουν και καταναλώνουν για να έχουν δύναμη να μοχθούν η μοχθούν για να αποκτήσουν τα καταναλωτικά μέσα».¹⁰⁰ Όπως αναφέραμε ο άνθρωπος-σκιά εργάζεται για να επιβιώσει μέσα στον πολιτισμό έχοντας καταστείλει τις ενορμήσεις του. Η ψυχολογία του ροζ πλάσματος δεν αναδεικνύεται από λόγια αλλά από πράξεις σπασμωδικές, από άχαρες και θηλυπρεπείς κινήσεις, συνδυασμένες με κρίσεις «υστερίας» και ηχηρά ξεσπάσματα γέλιου, όταν τα πράγματα εκτροχιάζονται ή φτάνουν σε αδιέξοδο.¹⁰¹ Βασιζόμενοι στην υπόθεση εργασίας πως αυτό το ον κατοικεί στο ασυνείδητο του ανθρώπου-σκιά και ενσαρκώνει τις ενορμήσεις που παλεύουν να αναδυθούν στην επιφάνεια, συμπεραίνουμε πως ο άνθρωπος-σκιά δεν μπορεί παρά να νιώθει τη *δυσφορία του πολιτισμού*.¹⁰² Αντίστοιχα, το ροζ ον με τις πράξεις του, τη χρήση των διαφόρων συσκευών – εργαλείων μοιάζει να ειρωνεύεται τη

99. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Σαν παναγία της καταστροφής*, Athensvoice, 6 Ιουνίου 2017.

100. Hanna Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Αθήνα, Γνώση, 2008, σ. 215.

101. Τάσος Κουκούτας, *Τιτάνες το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*, <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>.

102. *Ο Φρόντ στο πολιτισμό πηγή δυστυχίας παρουσιάζει το αίσθημα ενοχής ως το σημαντικότερο πρόβλημα της πολιτισμικής εξέλιξης, και εξηγεί ότι το τίμημα για την πρόοδο του πολιτισμού είναι η απώλεια ευτυχίας που προκαλεί η αύξηση του αισθήματος ενοχής*. Sigmund Freud, *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2017.

«διαστρέβλωση των σκοπών και μέσων στην σύγχρονη κοινωνία, τους ανθρώπους που γίνονται υπηρέτες των μηχανών που οι ίδιοι επινόησαν και προσαρμόζονται στις απαιτήσεις τους αντί να τις χρησιμοποιήσουν ως όργανα για την ικανοποίηση των ανθρωπίνων αναγκών και επιθυμιών».¹⁰³ Το πιθανότερο σενάριο σε έναν υποθετικό μύθο του θεατρικού κειμένου των Τιτάνων είναι η ροζ περσόνα να λέει στη σκιά:

για δεξ, να ποιος είναι ο κόσμος που μοιάζει τόσο επικίνδυνος. Ένα παιχνίδι για παιδιά, που αξίζει μόνο να αστειευτείς μαζί του.¹⁰⁴

Το ροζ πλάσμα «φλερτάρει» και προσπαθεί μέσω του χιούμορ να αποπλανήσει τον άνθρωπο-σκιά θέλοντας να τον παρασύρει σε ένα διασκεδαστικό ταξίδι αναψυχής με το οποίο θα τον βοηθήσει να ξεφύγει -έστω πρόσκαιρα- από την καταπίεση του μόχθου. «Το χιούμορ δεν δείχνει παραίτηση αλλά πείσμα, δεν σημαίνει μόνο το θρίαμβο του Εγώ αλλά και τον θρίαμβο της αρχής της ευχαρίστησης, η οποία μπορεί να επιβληθεί έναντι της αντιξοότητας των πραγματικών συνθηκών».¹⁰⁵ Για τον σκοπό αυτό, το ροζ πλάσμα θα ανέβει στην πλάτη του ανθρώπου-σκιά και θα προσποιηθούν πως περιπλανώνται, ταξιδεύουν πάνω σε μια μοτοσυκλέτα χωρίς να μετακινούνται στο χώρο διαρρηγνύοντας με αυτόν τον τρόπο τα αισθητά όρια του σκηνικού. Χρησιμοποιούν τα σώματά τους, όχι παίζοντας έναν συγκεκριμένο ρόλο όπως θα συνέβαινε σε ένα αφηγηματικό θέατρο αλλά προσφέρουν την παρουσία τους ως



103. Hanna Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Αθήνα, Γνώση, 2008, σ. 201.

104. Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο/ το χιούμορ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2013, σ. 316.

105. Ο.π. 312.

συμβολή στην ενατένιση του κοινού. Είναι η πρώτη φορά από την έναρξη της παράστασης που τα δυο σώματα γίνονται ένα· ένα σημείο το οποίο καθιστά θεμελιωδώς προβληματική τη διάκριση μεταξύ σημαινομένου και σημαίνοντος.¹⁰⁶ Η σύνδεση των δύο σωμάτων, των δυο σημείων σε ένα, δεν δημιουργεί το αναγκαίο και ικανό υπερβατολογικό σημαινόμενο (πχ. Έρωτας) το οποίο θα μπορούσε να αποδώσει ένα συγκεκριμένο νόημα, μια υπερβατική έννοια στο θεατρικό συμβάν. Διακινδυνεύει έτσι ο σκηνοθέτης να μη θέλει να πει τίποτα και να εισέρχεται «στο παιχνίδι της διαφοράς, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα καμία λέξη, καμία έννοια, κανένα εκφώνημα μείζονος σημασίας να μην συγκεφαλαιώνουν ή να μην καθοδηγούν, με βάση τη θεολογική παρουσία ενός κέντρου, την κίνηση και την κειμενική διαχώριση των διαφορών».¹⁰⁷

Το μόνο που πετυχαίνουν σε προσωρινό χρόνο είναι να αναπαραστήσουν εν είδει παντομίμας μία μοτοσυκλέτα, η οποία θα διαλυθεί απότομα όταν τα δυο σώματα διαχωριστούν. Με άλλα λόγια, το νόημα της παράστασης διαρκώς αναβάλλεται όπως και η συνένωση των δύο σε ένα. Το ορθογώνιο τελάρο θα μετακινηθεί στο χωροχρόνο προκαλώντας μια μεταβολή στην αρχική σημαινόμενη έννοια την οποία έχει προσλάβει. Η αρχική χρήση, η οποία ανάγεται στην έννοια της μοτοσυκλέτας θα μετασηματιστεί σε έννοια κατωφλιού – πόρτας. Η νευρώδης ροζ περσόνα προσπάθησε να σαγηνεύσει τη μαύρη σκιά με παροδική επιτυχία. Αφού περιδινηθεί από την υποτιθέμενη ταχύτητα που ανέπτυξε πάνω στη μοτοσυκλέτα, θα καταλήξει μπροστά σε ένα κατώφλι, δηλαδή σε ένα όρθιο τελάρο· η ροζ μορφή υποθέτει πως βρίσκεται μπροστά σε ένα άνοιγμα προς μια άλλη διάσταση, πάντως σε ένα αντικείμενο το οποίο αποτελεί όριο του λευκού έναντι του μαύρου, του φωτός έναντι της σκιάς, μα κυριότερα σε ένα σημείο το οποίο ορίζει νοητά το άπειρο έναντι του πεπερασμένου. Με ένα κτύπημα το ροζ πλάσμα δίνει στο σημαινον-τελάρο τη σημαινόμενη έννοια του κατωφλιού οδηγώντας στην «εκδίπλωση ενός όγκου, ενός χώρου με πολλές διαστάσεις».¹⁰⁸ «Χωροποίηση, δηλαδή παραγωγή ενός χώρου που καμία ομιλία δεν θα μπορούσε να συνοψίσει ή να καταλάβει, υποθέτοντας την, καταρχήν και επικαλούμενοι έτσι ένα χρόνο που δεν είναι πια εκείνος της λεγομένης φωνητικής γραμμικότητας· επίκληση μια νέας έννοιας του χώρου και μιας ειδικής ιδέας του χρόνου».¹⁰⁹

Ταυτόχρονα όμως, το κτύπημα ενεργοποιεί το ανιμιστικό στοιχείο του τελάρου το οποίο θα αντιδράσει όχι πραγματοποιώντας την πιθανότητα να ανοίξει σαν πόρτα, αλλά θα επιτεθεί, πέφτοντας και καταπλακώνοντας το ροζ πλάσμα. Αυτό θα αντιδράσει με ικεσίες στην απειλή του αντικειμένου και τότε, θα συμβεί ένα νέο θαύμα, αφού ως δια μαγείας, μία μικρή οπή θα ανοίξει στη μέση του τελάρου η οποία με θεαματικό και μαγικό τρόπο σταδιακά θα μεγαλώσει τόσο ώστε να μοιάζει με άνοιγμα σε έναν άλλο χώρο, σε μία άλλη διάσταση. Ο Derrida

106. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, σ. 35.

107. Στο ίδιο, σ. 28.

108. Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 362.

109. Στο ίδιο, σ. 362.

αναφέρει πως: «Λογαριάζουμε να βασίσουμε το θέατρο πριν απ' όλα στο θέαμά και στο θέαμά θα εισαγάγουμε μια νέα έννοια του χώρου, που χρησιμοποιείται σε όλα τα δυνατά επίπεδα και σε όλους τους βαθμούς της προοπτικής σε βάθος και σε ύψος, και σε αυτή την έννοια θα έλθει να επισυναφθεί μια ιδιαίτερη ιδέα του χρόνου, που προστίθεται στην ιδέα της κίνησης».¹¹⁰ Η μαύρη τρύπα, που έχει ανοίξει στο ορθογώνιο τελάρο, μπορεί να είναι η πύλη για ένα ταξίδι στον χωροχρόνο, για τη μετάβαση σε μία άλλη διάσταση, στοιχείο που ενισχύει ο ηχητικός σχεδιασμός ο οποίος επιτάσσει την δημιουργία ενός αντίλαλου οσάκις ο ερμηνευτής βγάζει ήχους κοντά σε αυτή. Είναι η αίσθηση της ακοής που ενεργοποιεί αυτόν τον άλλο κόσμο ο οποίος δύναται να είναι υπαρκτός και τεράστιος. «Το αίσθημα δεν κατέχει μίαν περιοχή πάνω στο επίπεδο χωρίς να την επεκτείνει, να την τεντώνει σε ολόκληρη τη Γη, να ελευθερώνει όλα τα αισθήματα που αυτό περιέχει: ανοίγω η σχίζω σημαίνει να εξισώνω με το άπειρο».¹¹¹ Η ύπαρξη αυτού του άπειρου άλλου χώρου θα εκτονώσει τον πρωτότερο πανικό που καταλαμβάνει το ροζ πλάσμα. Η συνειδητοποίηση του απείρου δεν δημιουργεί φόβο και πανικό αλλά δέος και ελπίδα για περαιτέρω εξερεύνηση και ανακάλυψη. Αρχικά η ροζ φιγούρα θα αστείευτεί επιτελώνοντας την μίμηση μιας εξομολόγησης. Η μαύρη τρύπα αποκτά το σημαινόμενο του εξομολογητηρίου και η άλλη πλευρά, δηλαδή ο υποδοχέας της εξομολόγησης, αποκτά το σημαινόμενο του Θεού ή στο φαντασιακό του ροζ πλάσματος, κατέχει τη θέση μιας ανώτερης οντότητας που κατοικεί σε ένα παράλληλο σύμπαν.

«Η τέχνη δεν είναι μίμηση της ζωής, αλλά η ζωή είναι μίμηση μιας υπερβατικής αρχής, με την οποία η τέχνη μας φέρνει σε επικοινωνία».¹¹² Ίσως το ροζ πλάσμα ελπίζει στην επικοινωνία με αυτή την υπερβατική αρχή. Η φιλική του διάθεση δεν θα αποβεί άκαρπη και ένα μαύρο χέρι θα εμφανιστεί. Θα επικοινωνήσουν χωρίς να μιλήσουν αφού έτσι κι αλλιώς «αυτό που χαρακτηρίζει εκ φύσεως τον άνθρωπο δεν είναι η ομιλούμενη γλώσσα, αλλά η ικανότητα που έχει να σχηματίσει μια γλώσσα και συνεπώς ένα σύστημα διακριτών σημείων», «εν ολίγοις η δυνατότητα του κώδικα και της άρθρωσης ανεξαρτήτως κάθε υπόστασης, όπως είναι η φωνητική υπόσταση».¹¹³ Ο κώδικας αυτός αρθρώνεται σε όλη τη διάρκεια της παράστασης με τέτοιο τρόπο ώστε ξαναρχόμαστε στην «παρυφή της στιγμής οπού η λέξη δε γεννήθηκε ακόμα, όπου η άρθρωση δεν είναι πια η κραυγή, αλλά ούτε λόγος ακόμα, όπου η επανάληψη είναι οιονεί ανέφικτη, και μαζί της η γλώσσα εν γένει: ο χωρισμός της έννοιας από τον ήχο, του σημαινομένου από το σημαίνον».¹¹⁴

Οι ήχοι και το σώμα του ροζ πλάσματος, όπως και όλα τα στοιχεία του σκηνικού αυτού ποιήματος δύναται να επικοινωνούν με το κοινό χωρίς την ανάγκη της ομιλίας και ενός προϋπάρχοντος κειμένου· άλλωστε το ζήτημα «δεν είναι τόσο να κατασκευάσουμε μια βουβή

110. Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ.

111. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ.

112. Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 357.

113. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, σ. 37.

114. Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 365.

σκηνή όσο μια σκηνή της οποίας η κραυγή δεν κατασιγάστηκε ακόμα μέσα στη λέξη. Η λέξη είναι το πτώμα της φυσικής ομιλίας και πρέπει να ξαναβρούμε, μαζί με τη γλώσσα της ίδιας της ζωής», «την ομιλία προ της λέξεως».¹¹⁵ Το σκηνικό αυτό συμβάν εξελίσσεται σε ένα προγλωσσικό χωρόχρονο και ταυτόχρονα, δυνητικά μετά - γλωσσικό· εξάλλου όπως λέει ο σκηνοθέτης, στο πρόγραμμα της παράστασης, τα δύο μοναχικά πλάσματα της σκηνής βρίσκονται σε ένα χωροχρόνο κάπου πριν το πριν η μετά το μετά. Ειρήσθω εν παρόδω η επικοινωνία με την άλλη διάσταση, το σύμπαν που έχει ανοιχθεί δια της τρύπας στο τελάρο, καθίσταται δύσκολη έως ακατόρθωτη. Το ροζ πλάσμα θα κληθεί να παραδώσει τα πολύτιμα στήθη του για να πάρει σαν αντάλλαγμα ένα σουβλάκι, αντικείμενο το οποίο καταδεικνύει τον άτοπο χαρακτήρα της επικοινωνίας με το υπερπέραν. Με άλλα λόγια, ενώ το σκηνικό αυτό συμβάν προσπαθεί να αναπτύξει ένα ικανό κώδικα επικοινωνίας με το κοινό, στη συγκεκριμένη σκηνή το ροζ πλάσμα δεν δύναται να επικοινωνήσει με έναν άλλο κόσμο που ανοίγεται μπροστά του. Η ατελέσφορη επικοινωνία με την άλλη πλευρά οδηγεί το ροζ πλάσμα στο να θυμώσει, να παραπονεθεί, να εκφράσει πόνο, να τρομάξει, να φρίξει, ίσως ακόμα και να απελπιστεί ενώ ο θεατής-ακροατής είναι έτοιμος να το ακολουθήσει, να επιτρέψει τη γένεση των ίδιων συναισθηματικών διεγέρσεων στον εαυτό του. Όμως, αυτή η συναισθηματική ετοιμότητα διαψεύδεται, το πλάσμα δεν εκφράζει κάποιο αίσθημα αλλά κάνει ένα αστειό. Η εξοικονομημένη συναισθηματική δαπάνη μετατρέπεται για τον θεατή σε ευχαρίστηση από το χιούμορ.¹¹⁶



115. Ο.π. σ. 362.

116. Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο / το χιούμορ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2013, σ. 310.

Η ροζ περσόνα δεν θα πάρει μια ικανοποιητική απάντηση στα όσα εξομολογείται στη μαύρη τρύπα και αυτό θα την οδηγήσει σε μια νευρωτική κατάσταση. Θέλει να δείξει πως το εγώ αρνείται να εξαναγκαστεί σε οδύνη και «επιμένει ότι τα τραύματα του εξωτερικού κόσμου δεν μπορούν να το αγγίξουν, δείχνει μάλιστα ότι αυτά είναι για το ίδιο απλώς αφορμές για κέρδος ευχαρίστησης».¹¹⁷ Η ροζ πρωταγωνίστρια θα πάει να εκμυστηρευτεί το παράπονο της στο τελάρο το οποίο ίπταται, κάνοντας επίκληση στην υποτιθέμενη ανώτερη δύναμη που αυτό κατέχει, για την αποκατάσταση της τάξεως. Η αδιαφορία όμως που θα συναντήσει θα την κάνει να τα παρατήσει όλα και να αναζητήσει μόνη της τρόπο, ώστε να ταξιδέψει στο υπερπέραν και να βρει απαντήσεις. Μοιάζει ότι προσπαθεί να απελευθερωθεί από την ειρωνεία του χωροχρόνου στην οποία βρίσκεται. Ήδη από την αρχή της παράστασης χρησιμοποιεί τον αμυντικό μηχανισμό του χιούμορ για να ξεφύγει από την πραγματικότητα στην οποία έχει εγκλωβιστεί αξιοποιώντας τα βασικά οφέλη του χιούμορ που «δεν διαθέτει μόνο κάτι απελευθερωτικό όπως το ευφυολόγημα και το κωμικό, αλλά κάτι το μεγαλειώδες και ανυψωτικό».

Από το σύμπαν των Τιτάνων στον άνθρωπο

Το ανυψωτικό στοιχείο είναι αναγκαίο και ικανό να προκαλέσει το αίσθημα του υψηλού. Οι ιδέες του υψηλού βρίσκονται προπαντός μέσα στο χάος της φύσης ή στην πιο άγρια, ακανόνιστη αταξία και ερήμωση, αρκεί μόνο να διαφαίνεται μεγαλείο και δύναμη.¹¹⁸ Μέσα σε αυτή την ακανόνιστη αταξία και ερήμωση τα δύο πλάσματα του σκηνικού αυτού ποιήματος θα χρησιμοποιήσουν τα ορθογώνια τελάρα και παράγοντας διάφορους ήχους θα παραστήσουν ένα διαστημόπλοιο που ταξιδεύει στον κενό και σκοτεινό χώρο. Περιγράφουν μια διαφυγή από τη γη, ένα ταξίδι στο διάστημα. Αν η φύση μοιάζει με την τέχνη, είναι γιατί συνάπτει με όλους τους τρόπους αυτά τα δύο ζωντανά στοιχεία: το Σπίτι και το Σύμπαν, το έδαφος και την απεδαφικοποίηση, τα πεπερασμένα μελωδικά συνθέματα και το μεγάλο επίπεδο της άπειρης σύνθεσης, τη μικρή και μεγάλη επωδό.¹¹⁹ Το ορθογώνιο αυτό τελάρο, από κατώφλι το οποίο όριζε το πεπερασμένο έναντι του απείρου, τώρα μοιάζει με διαστημόπλοιο που ταξιδεύει στο σύμπαν δηλαδή στο άπειρο. Είναι ένα επίπεδο που τέμνει το χάος. Τα δυο πλάσματα με μαεστρία και συγχρονισμένη χορογραφία μετουσιώνουν αυτό το τεράστιο και ογκώδες αντικείμενο σε κάτι το ελάχιστο.

Μια ελάχιστη δέσμη φωτός η οποία ταξιδεύει στον χωροχρόνο. Τούτη η ανάδυση των καθαρών αισθητών ποιοτήτων είναι ήδη τέχνη και όχι μόνο στον χειρισμό των εξωτερικών

117. Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο/ το χιούμορ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2013, σ. 311.

118. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013, σ. 165.

119. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 219.

υλικών, όπως το ορθογώνιο τελάρο στην περίπτωση μας, αλλά και στα χρώματα και στις στάσεις του σώματος, στις φωνές και τα τραγούδια, που οριοθετούν την εδαφική επικράτεια,¹²⁰ έτσι ώστε να συμβεί η απεδαφικοποίηση και η περιπλάνηση στο έρεβος της σκηνης, στο διάστημα, στο σύμπαν, στο χάος. Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης μία μικρή δέσμη φωτός μετακινείται στο χώρο από δύο εκτεθειμένα και απομονωμένα πλάσματα· δράση που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως δε σημαίνει τίποτα αφού δε συμβαίνει σχεδόν τίποτα. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο είναι μια μαγική συγκινητική στιγμή. «Γιατί δεν είναι οι συναισθησίες της σάρκας αλλά εκείνες οι δέσμες αισθημάτων στην εδαφική επικράτεια, τα χρώματα, οι στάσεις και οι ήχοι που σκιαγραφούν ένα έργο ολικής τέχνης».¹²¹ Οι *Τιτάνες* του Λασκαρίδη είναι ένα έργο ολικής τέχνης. Είναι μνημείο, είναι επωδός, είναι ον των αισθημάτων.¹²² Το ταξίδι του τελάρου μέσα στο χάος του σκηνικού χώρου με τη συνοδεία των ήχων που παράγει αυτό το ζωώδες ροζ πλάσμα, καταλήγει στο άπειρο, στη μεγάλη επωδό, στη φράση της επταφωνίας σε διαρκή μεταμόρφωση, στο τραγούδι των συμπάντων, στον κόσμο πριν από τον άνθρωπο ή έπειτα από αυτόν.¹²³

Το κατώφλι, από αντικείμενο που όριζε το πεπερασμένο σε σχέση με το άπειρο, μετουσιώθηκε σε ένα πελώριο επίπεδο σύνθεσης που διενεργεί ένα είδος αποπλαισίωσης ακολουθώντας γραμμές φυγής, που διασχίζει την εδαφική επικράτεια μόνο και μόνο για να την ανοίξει στο σύμπαν.¹²⁴ Το ορθογώνιο τελάρο αποτελεί ένα τέμνον επίπεδο που διασχίζει το χάος και έτσι καταφέρνει να το υπερνικήσει.¹²⁵ Όπως λένε οι Deleuze και Guattari, η φιλοσοφία, η επιστήμη και η τέχνη, δηλαδή οι τρεις μορφές σκέψης, και κόρες του χάους¹²⁶ θέλουν να βυθιστούμε στο χάος διότι μόνο έτσι μπορούμε να το υπερνικήσουμε και είναι οι ίδιες χαώδεις με την έννοια ότι παράγονται πάνω στα επίπεδα τα οποία κατατέμνουν το χάος. «Η συνένωση των τριών επιπέδων είναι ο εγκέφαλος».¹²⁷ Από το χάος στον εγκέφαλο, δηλαδή στο πνεύμα το οποίο αρχικά προσπάθησε να τιθασεύσει το χάος με το οποίο βρέθηκε αντιμέτωπο όταν αρχικά βασίστηκε στην επίκληση των πνευμάτων.

Το ηχητικό τοπίο της παράστασης με ένα μεταφυσικό τρόπο θυμίζει μουσική επένδυση αρχαίων τελετών γονιμότητας. Οι ιθαγενείς με καταγωγή από φυλές που είχαν αναπτυχθεί με βάση το σύστημα του τοτεμισμού επιτελούσαν μαγικές τελετουργίες που φέρνουν βροχή και καλή σοδιά.¹²⁸ Επίσης «διάφοροι μαγικοί και θρησκευτικοί σκοποί εξυπηρετούνται με χορούς, όπου τα μέλη της φυλής μεταμφιέζονται με τη μορφή του τοτέμ τους και μιμούνται τις κινήσεις

120. Στο ίδιο, σ. 216.

121. Στο ίδιο, σ. 217.

122. Στο ίδιο, σ. 217.

123. Στο ίδιο, σ. 223.

124. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 220.

125. Στο ίδιο, σ. 238.

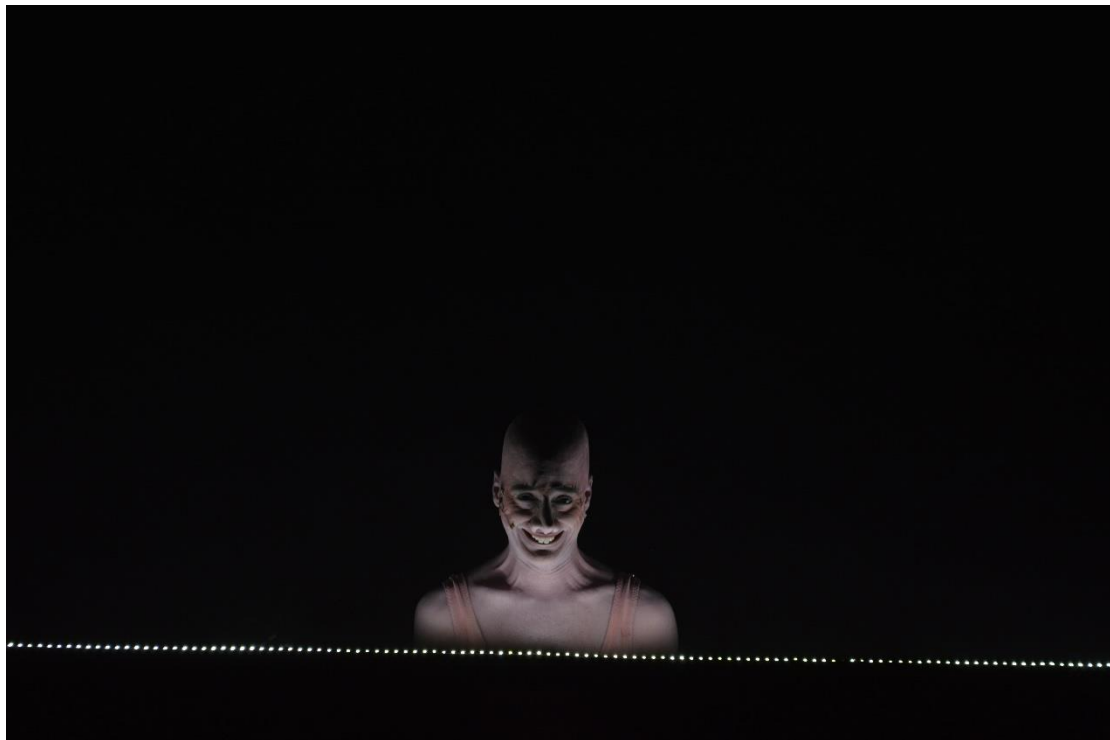
126. Στο ίδιο, σ. 243.

127. Στο ίδιο, σ. 244.

128. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επίκουρος, 1978, σ. 106.

του».¹²⁹ Προσπαθούν να μοιάσουν με αυτό έτσι ώστε να το εξευμενίσουν και να επικαλεστούν την βοήθεια του για την καρποφορία και την γονιμότητα της φυλής. Η ροζ περσόνα μετά την ολοκλήρωση της περιήγησης του ορθογώνιου τελάρου στο «σύμπαν» του θεατρικού συμβάντος, χορεύει ένα τελετουργικό χορό μιμούμενη την μορφή των σταχύων. Ένα χώρο με κοσμογονικό χαρακτήρα που υπενθυμίζει πως ό,τι και να πετύχει ο άνθρωπος θα επανέρχεται ξανά και ξανά σε οτιδήποτε έχει απωθήσει, το οποίο αποτελεί την μαγιά του πολιτισμού του και το οποίο έχει εγγραφεί στην γονιδιακή του αλυσίδα.¹³⁰ «Οι πρωτόγονοι άνθρωποι πήραν, λανθασμένα σαν δεδομένο ότι το σύστημα της φύσης λειτουργεί παρόμοια με το σύστημα των ιδεών και φαντάστηκαν ότι, αφού μπορούν η φαίνεται πως μπορούν να ασκήσουν έλεγχο πάνω στις ιδέες τους, μπορούν να ασκήσουν έλεγχο και πάνω στα πράγματα».¹³¹ Οι σύγχρονοι άνθρωποι ξεγελούν την συνείδηση τους με την σκέψη πως χάρη του πολιτισμού έχουν απωθήσει δια παντός αυτές τις σκέψεις.

Μόλις σταματά ο τελετουργικός χορός εμφανίζεται ένα περιστρεφόμενο φως και μπροστά στη δίνη του ο άνθρωπος που μάχεται για την επιβίωση του για την επικράτηση του μέσα στους αιώνες. Ο ορθολογικός άνθρωπος ο οποίος επιβλήθηκε της γης και της φύσης βασιζόμενος στα μόνα εφόδια που είχε, ήγουν τα χέρια και τα αισθήματά του. «Το αίσθημα προσλαμβάνει τις δονήσεις του διεγείροντος σε μιαν νευρώδη επιφάνεια η σε έναν εγκεφαλικό όγκο: η προηγούμενη δεν έχει ακόμη εξαφανιστεί όταν εμφανίζεται η επόμενη. Αυτός είναι ο δικός του τρόπος να ανταποκρίνεται στο χάος».¹³² Το φως που στροβιλίζεται μοιάζει με απόκοσμο



129. Στο ίδιο, σ. 135.

130. Στο ίδιο, σ. 121.

131. Στο ίδιο, σ. 115.

132. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 247.

δυνατό φως, με ήλιο, αλλά προπάντων το φωτιστικό αυτό αντικείμενο εγγράφει στην κίνησή του την τεχνολογική φύση του. Στο ίδιο πλάνο βρίσκονται ο άνθρωπος του ανιμιστικού σταδίου και ο άνθρωπος της επιστημονικής κοσμοθεωρίας στην οποία βρίσκουμε ακόμα κατάλοιπα της πρωτόγονης πίστης στην παντοδυναμία της σκέψης η οποία πλέον βασίζεται στην εμπιστοσύνη του ανθρώπινου πνεύματος και τις τεχνολογικές και πολιτισμικές εξελίξεις.¹³³ Γνωρίζει την πραγματικότητα η οποία δεν περιλαμβάνει πνεύματα και μεταφυσικές οντότητες, άλλα επενδύει υπερβολικά στην επιστημονική πλέον ικανότητα του να δημιουργεί εκ νέου τον πολιτισμό.

Ο άνθρωπος που ταλαντεύεται μπροστά στο στροβιλιζόμενο φως αναπαριστά την προσπάθεια του ανθρώπου να επικρατήσει μέσω της λογικής και του πνεύματος και φυσικά την αγωνία που έχει κάτω από την κυριαρχία του Υπερεγώ το οποίο «δεν μεριμνά ιδιαίτερα, μέσα στην αυστηρότητα των εντολών και των απαγορεύσεων του, για την ευτυχία του Εγώ, ενώ δεν δίνει την δέουσα προσοχή στις αντιστάσεις απέναντι στην τήρηση τους, στην ενορμητική στάση που διαθέτει το αυτό και στις δυσκολίες του πραγματικού περιβάλλοντος». Η τεχνολογική πρόοδος δύναται να έχει διευρύνει τους ορίζοντες του ανθρώπου, όμως ο ίδιος παραμένει καθηλωμένος και δέσμιος της ίδιας του της φύσης, της ίδιας του της ιστορίας «και είναι ανακουφιστικό να διαπιστώνει κάποιος ότι υπάρχουν άτομα που καταφέρνουν, μέσα από τον στρόβιλο των συναισθημάτων τους, να φτάσουν, πράγματι, άκοπα στις ουσιαστικότερες αλήθειες, σ' αυτές που εμείς οι υπόλοιποι μπορούμε να προχωρήσουμε μόνο μέσα από βασανιστική αβεβαιότητα και ατέρμονη ψηλάφηση». ¹³⁴ Το ιδεώδες εγώ θριαμβεύει κυριαρχώντας στο Εγώ και βασανίζοντας το στην καθημερινή του ζωή.

Το Υψηλό στους Τιτάνες

Οι καμπάνες που ηχούν στην παράσταση ενεργοποιούν την αίσθηση της επιφοίτησης του Αγίου Πνεύματος γεγονός που ενισχύει μία φωνή η οποία ακούγεται από το υπερέραν και στην οποία η ροζ μορφή απαντάει με ακαταλαβίστικες προ-γλωσσικές ιαχές. Συγχρόνως μετακινείται, παράλληλα με τη θέση των θεατών, μπροστά και πάνω από ένα φωτιστικό σώμα που αναδεικνύει το πρόσωπό της με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζει πως το κεφάλι κινείται αποκομμένο από το σώμα. Η μεταλλική φωτιστική μπάρα χωρίζει τη μορφή της στα δύο. Ο Freud στο δοκίμιο του για το ανοίκειο αναφέρει πως όταν τα μέλη του σώματος δίνουν την εντύπωση πως έχουν την δυνατότητα να κινούνται αυτόνομα τότε προκαλούν μια ασυνήθιστη αίσθηση φρίκης. «Αυτή η αίσθηση του ανοίκειου πηγάζει από τη συνάφεια με το σύμπλεγμα του ευνουχισμού». ¹³⁵ Κάθε φορά που το ροζ πλάσμα ακούει τη θεόσταλη φωνή, κάνει

133. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επίκουρος, 1978, σ. 114.

134. Sigmund Freud, *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2017.

135. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 52.

γκριμάτσες δυσφορίας, απορίας ή παίζει με το βλέμμα γουρλώνοντας τρομακτικά τα μάτια του. Είναι γνωστό πως κανενός οργάνου ο τραυματισμός δεν τρομάζει τόσο, όσο του ματιού ο οποίος υποκαθιστά συχνά τον φόβο του ευνουχισμού και δεν θα ήταν άτοπο να πούμε πως το άφυλο και παράδοξο αυτό ροζ πλάσμα δημιουργεί εξ αρχής την αίσθηση του ανοίκειου αυτού που παραπέμπει στον φόβο του ευνουχισμού αφού δεν είναι ξεκάθαρο αν φέρει η όχι φαλλό. Αυτό το ανοίκειο πλάσμα το οποίο επιδεικνύεται σαν κοκέτα και «χαμογελάει στον κόσμο της με μια υποτακτική ευαισθησία που την άφησε βορά στα μάτια των ανθρώπων»,¹³⁶ το οποίο πριν μας συγκίνησε με τις γκάφες του με τις αδέξιες, άγαρμπες, άχαρες κινήσεις του, θα γίνει τώρα απόμακρο, επιθετικό και τρομαχτικό. Το κεφάλι, μόνο του, σαν ξεκομμένο προβάλλει στο φως με τρόπο τέτοιο που θα ήταν προτιμότερο να είχε παραμείνει στο σκοτάδι.¹³⁷ Το αίσθημα του ανοίκειου ενισχύεται από τη μυσταγωγική συνομιλία με μια απροσδιόριστη οντότητα η οποία εγγράφεται ως απόκοσμη στο φαντασιακό.¹³⁸ Σε αυτή τη μυστηριακή τελετή το ροζ πλάσμα επιτελεί εναλλαγές μορφασμών, βλεμμάτων και συναισθημάτων. «Τέτοιες ψυχικές κινήσεις, ακόμα κι αν τους αρνηθεί κάνεις την έκφραση με λόγια, προδίδονται με το βλέμμα· κι αν κάποιος ξεχωρίζει από τους άλλους λόγω ορισμένων χαρακτηριστικών και δη αντιπαθητικών γνωρισμάτων, θεωρούμε το φθόνο του ικανό να αποκτήσει ιδιαίτερη ένταση και ικανό επίσης, να μετατρέψει την ένταση αυτή σε απτή επιρροή. Φοβούμαστε ότι ο



136. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Σαν παναγία της καταστροφής*, Athensvoice, http://www.athensvoice.gr/culture/theater/357592_san-panagia-tis-katastrofis, 6 Ιουνίου 2017.

137. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 48.

138. Ο.π. 48.

άνθρωπος αυτός έχει την κρυφή πρόθεση να μας βλάψει και εκλαμβάνουμε ορισμένα σημάδια ως ενδείξεις ότι διαθέτει και την δύναμη να πραγματοποιεί αυτή την πρόθεση». ¹³⁹

Το πρόσωπο του ροζ πλάσματος επαληθεύει τη ρήση του Μπερζόν ότι «η ομορφιά θα είναι σπασμωδική ή δεν θα είναι». Πράγματι, η «ομορφιά» του συγκεκριμένου προσώπου έγκειται στην ευθραυστότητά του, στην αποτυχημένη του κομψότητα, τόσο καλά σχεδιασμένη ώστε να συνομιλήσει με τον θεατή σε ένα βαθύτερο επίπεδο, πέρα από αυτό της γκάφας και του ευφυολογήματος. ¹⁴⁰ Άλλωστε είναι γνωστό πως το Υψηλό και το γελοίο πολλάκις συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους. «Ένα βήμα πάνω από το Υψηλό συναντάμε το γελοίο, και ένα βήμα πάνω από το γελοίο ερχόμαστε αντιμέτωποι και πάλι με το Υψηλό». ¹⁴¹

Όσο περνάει η ώρα το νευρώδες ον αντιδρά σε αυτόν τον επιτακτικό ευαγγελισμό με ολοένα και αυξανόμενες σπασμωδικές κινήσεις, με στοιχεία που θυμίζουν επιληψία, παρανοϊκό παραλήρημα, στοιχεία που καθιστούν τη μορφή του ολοένα και πιο ανοίκεια. ¹⁴² Αρχίζει να χτυπιέται σαν άγριο ζώο στο πάτωμα υπό το άκουσμα των επαναλαμβανόμενων ύμνων για να σταματήσει το ξέσπασμά του όταν ενεργοποιηθεί το στροβιλιζόμενο φως και τραβήξει την προσοχή του. Η απόκοσμη φωνή που ψέλνει κάτι όμοιο με ύμνο προκαλεί μια πράξη επιφοίτησης η οποία με την σύμπραξη του ανθρώπου σκιά προκαλεί την εκ νέου μεταμόρφωση του ροζ πλάσματος. Τα δυο οντά που κατοικούν στο θεατρικό σύμπαν θα κληθούν να ενσαρκώσουν το υψηλό. Η ροζ μορφή ενίσχυε, υπογράμμιζε, όλο πιο έντονα και επιδεικτικά στην προηγούμενη σκηνή το ανοίκειο του χαρακτήρα και της εμφάνισής της για να μπορέσει να προκαλέσει την ηδονή και συγκεκριμένα αυτό που ο Καντ ονομάζει αρνητική ηδονή. ¹⁴³ Το πλάσμα αυτό το οποίο με την ιδιόμορφη ολότητα του κέρδισε την συμπάθεια, και σε πολλά σημεία της παράστασης την πιθανή ταύτιση του κοινού μαζί του, τώρα απωθεί μεν το πνεύμα αλλά καθηλώνει το βλέμμα. Ο ανοίκειος χαρακτήρας του συντίθεται από πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης, τέτοια που η ενοποίηση τους θα οδηγήσει σταδιακά στο Υψηλό το οποίο «μαρτυρά την αδυναμία της φαντασίας να συνθέσει αυτό που παραμένει πάντα και a priori ασύλληπτο από τη φαντασία: το αδιανόητο». ¹⁴⁴ Και πως αλλιώς θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εκτός από αδιανόητη η ανακήρυξη του ροζ αυτού όντος με ζωώδη χαρακτηριστικά και αρχέγονες εκφάνσεις, σε μια Παναγία της καταστροφής, ¹⁴⁵ σε μια Παναγία της δίκης του θεολογίας, σε ένα Τιτάνα της δικής του παντοδυναμίας.

Ο άνθρωπος-σκιά πετάει σταδιακά αντικείμενα προς το ροζ πλάσμα τα οποία αυτό τοποθετεί πάνω στο σώμα του. Μια πράσινη τουαλέτα, ένα πλαστικό ανθρώπινο μπούστο, μια περούκα

139. Ο.π 46.

140. Τάσος Κουκούτας, *Τιτάνες το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*, <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>

141. Thomas Paine as cited to, *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 123.

142. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 51.

143. *Για τούτο και το υψηλό δεν είναι συμβατό με θέλγητρα: και επειδή το πνεύμα δεν ελκύεται απλώς από το αντικείμενο αλλά και εναλλάξ διαρκώς απωθείται η αρέσκεια για το υψηλό δεν περιέχει τόσο θετική ηδονή παρά μάλλον θανατασμό η σεβασμό δηλαδή αξίζει να ονομάζεται αρνητική ηδονή*. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013, σ. 163.

144. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 168.

145. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Σαν Παναγία της καταστροφής*, Athensvoice, http://www.athensvoice.gr/culture/theater/357592_san-panagia-tis-katastrofis, 6 Ιουνίου 2017.

της Marilyn Monroe με σαφείς αναφορές σε πίνακες του Andy Warhol. Υστέρα από αυτά, ο άνθρωπος σκιά σαν να ακολουθεί κάποιο τελετουργικό, θα σύρει το χρυσό βουνό και θα το φέρει πάνω στο ον που σχηματίζεται, σαν πέπλο, σαν φωτοστέφανο, σαν ένα υλικό το οποίο είναι αδιανόητο να μετουσιωθεί από παρατημένο σκουπίδι σε κάτι με χρησιμότητα ή έστω ικανό να δημιουργήσει την ενάργεια που θα μας κατακλύσει. Αυτή η υπερβατολογική σύνθεση βρίσκει απάντηση στην «εκστατική αυτοπάθεια» του Heidegger την οποία η Ρήγου εξηγεί ως τη «διάνοιξη που διαμορφώνει τον ορίζοντα εντός του οποίου το ον εμφανίζεται».¹⁴⁶ Σαν να βγαίνει κάτω από το χρυσό φωτοστέφανο και μέσα από την Madonna θα εμφανιστεί και ο άνθρωπος σκιά για να κάτσει στην αγκαλιά του νέου πλάσματος και να ολοκληρωθεί η παράδοξη αυτή εικόνα. Ο τρόπος που φτιάχτηκε από το τίποτα θυμίζει τα παιχνίδια των παιδικών μας χρόνων τότε που όλα έμοιαζαν πιθανά και λογικά και όχι τόσο παράδοξα. Άλλωστε όπως λέει ο σκηνοθέτης είμαστε όλοι *Τιτάνες* της δικής μας προσωπικής ιστορίας, της δικής μας μυθολογίας.

*Το ζήτημα είμαστε εμείς, εδώ και τώρα· όμως, αυτό που μέσα μας είναι ζωώδες, φυτικό μεταλλικό ή ανθρώπινο, δεν είναι πια διακριτό – αν και εμείς το αποκτούμε με ιδιόρρυθμα ευδιάκριτο τρόπο. Το μέγιστο του καθορισμού ξεπηδάει σαν αστραπή από αυτήν την δέσμη γειτονίας.*¹⁴⁷

Δεύτερη φορά που τα δυο όντα συντίθενται σε ένα. Ο άνθρωπος σκιά στέκεται για λίγο στην αγκαλιά της Μαντόνας κοιτώντας την με θαυμασμό. Η ένωση μαζί της του δημιουργεί ασφάλεια τρυφερότητα και τον οπλίζει με την κατάλληλη δύναμη ώστε να μετουσιωθεί αυτός με τη σειρά του σε στυλοβάτη και οδηγό στην μετέπειτα τους διαδρομή. Άλλη μια φορά θα κινηθεί αργά προσεχτικά με σίγουρα δεδομένα βήματα για να σηκώσει στους ώμους του την Παναγία του δικού του ευαγγελισμού. Θα δημιουργηθεί τότε ένα νέο Υψηλό ον το οποίο βασίζεται στον άνθρωπο-σκιά με τη βοήθεια του οποίου πραγματώθηκε και χτίστηκε σταδιακά. Ενδεχομένως είναι όμως το Ιδεώδες εγώ που προκαλεί αυτή την οπτική και δομική εξύψωση ζητώντας την επιτακτικά από το Εγώ. «Είναι η φωνή του σαδιστικού Υπερεγώ»¹⁴⁸ που ευθύνεται γι' αυτές τις αλλαγές, οι οποίες με τελετουργικό τρόπο πραγματώθηκαν. Το εγώ κουβαλάει μέσα του το Ιδεώδες εγώ, όπως ο άνθρωπος σκιά κουβαλάει στους ώμους του το μεταμορφωμένο ροζ πλάσμα. «Υπάρχει κάποιος άλλος που διατυπώνει το καθήκον, όμως αυτός ο άλλος, ως φαύλος, δεν υπάγεται στο καθήκον που απαγγέλλει».¹⁴⁹ Στη δράση αυτή το Αυτό εκπροσωπείται από το δικηγόρο του το το Υπερεγώ το οποίο αντιτίθεται στον έξω κόσμο και στο Εγώ που είναι ο εκπροσωπος της πραγματικότητας.¹⁵⁰

146. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 167.

147. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 204.

148. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 209.

149. Στο ίδιο.

150. Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 60.

Το καθήκον του ανθρώπου-σκιά να ανυψώσει τη Μαντόνα στους ώμους του, μπορεί να δείχνει δύσκολο και βάρβαρο είναι όμως ο τρόπος, που χτίστηκε σταδιακά η εικόνα αυτή, τέτοιος ώστε από κάτι μηδαμινό δημιουργήθηκε κάτι τόσο μεγάλο και συγκινητικό που είναι δύσκολο να περιγραφεί με λέξεις. Ένα μικρό και απροστάτευτο ανθρωπάκι στην αγκαλιά της παράδοξης αυτής Παναγίας απορροφά δύναμη από την ακτινοβολία της και προσπαθεί κάτι που φαντάζει αδύνατο δηλαδή να την σηκώσει στους ώμους του και να την περιφέρει στο χώρο. «Η συγκίνηση εκείνη μπορεί (ιδίως κατά την έναρξή της) να συγκριθεί με έναν συγκλονισμό, δηλαδή με μία γρήγορα εναλλασσόμενη απώθηση και έλξη του ίδιου του αντικειμένου».¹⁵¹

Καθώς εξελίσσεται η μεταμόρφωση του ροζ πλάσματος σε Μαντόνα, ο αρχικός ύμνος σταματάει να ακούγεται από κάποια απόκοσμη φωνή και εκπηγάει από τα χείλη του. Υπό μία έννοια πήρε το χρίσμα και μεταμορφώθηκε σε κάτι νέο και εμείς οι θεατές, ερχόμαστε αντιμέτωποι με την αδυναμία του λόγου να περιγράψει τις σκέψεις και τα συναισθήματα μας. Το νόημα διαρκώς εν αναβολή και το μόνο «που απομένει ως μετατόπιση του ερωτήματος, σχηματίζει ασφαλώς ένα σύστημα»¹⁵² το οποίο εδώ σχετίζεται με την έννοια του υψηλού. «Η έννοιά της ολότητας στον Kant σημαίνει την πολλαπλότητα θεωρημένη ως ενότητα».¹⁵³ Οι δύο μορφές του σκηνικού αυτού ποιήματος στον παρόντα χωροχρόνο αποτελούν ταυτόχρονα κατά έναν παράδοξο τρόπο πολλαπλότητα και ενότητα η οποία είναι αισθητή σε οπτικό επίπεδο. Η υπέρβαση που καλείται να κάνει η κριτική ικανότητα είναι η θεώρηση των δύο ως ένα ον, ως έναν άνθρωπο που μάχεται στην καθημερινότητά του, που αγωνίζεται όχι μόνο για την



151. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013, σ. 179.

152. Jacques Derrida, *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, σ. 11.

153. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 159.

επιβίωσή του αλλά για την ανάγκη του να ζει καλά και ευχάριστα με τρόπο παιγνιώδη, να εξερευνά και να ανακαλύπτει το άπειρο του σύμπαντος. Όπως στον σύμπαν έτσι και στην παράσταση η συστηματική διάταξη, μας «παριστάνει πάντοτε καθετί μεγάλο στη φύση και πάλι ως μικρό, αλλά στην πραγματικότητα μας παρουσιάζει τη φαντασία μας σε όλη την απεραντοσύνη της και μαζί μ' αυτήν τη φύση ως απειροελάχιστη απέναντι στις ιδέες του Λόγου, όταν πρόκειται να του παράσχει μια κατάλληλη αναπαράσταση».¹⁵⁴

Το νόημα εν αναβολή

Η υπερβατολογική σύνθεση των δυο θα διαλυθεί εις τα εξών συνετέθη για ακόμα μία φορά ούτως ώστε να παραχθεί η, με όρους κλασσικού θεάτρου, τελευταία πράξη του δράματος. Η σκηνή του φινάλε ενεργοποιείται καθώς ο άνθρωπος σκιά φοράει ένα από τα τοτέμ και διασχίζει την σκηνή διαγώνια για να φτάσει στο σημείο το οποίο καλούμε παράδοξη Εδέμ. Η τελευταία αυτή σκηνή μοιάζει με ένα παίγνιο όμοιο του κρυφτού κατά το οποίο ο ροζ ήρωας αναζητά τον καμουφλαρισμένο με στάχνα, αντιήρωα, άνθρωπο σκιά. Ειδικά σε αυτήν την τελευταία πράξη μοιάζουν τα πάντα μάταια, παράλογα, παράδοξα περισσότερο από ποτέ. Η νευρώδης ροζ περσόνα εισέρχεται με φόρα στη σκηνή, ντυμένη στα λευκά κρατώντας ένα κρίνο, πιθανώς τον κρίνο που την κατέστησε έγκυο και τον καρφώνει στο ορθογώνιο τελάρο που ίπταται. Οι πολλαπλοί ήχοι που κατακλύζουν το νευρικό μας σύστημα λειτουργούν ανασταλτικά για κάθε σχέδιο δράσης της, αυτή όμως οδηγείται σε νέες σκηνικές διαδρομές και πράξεις. Αρχικά χρησιμοποιεί την σκούπα για να βάλει τάξη στην αταξία που αντικρίζει ενώ σύντομα αποφασίζει να γίνει ένα με το χάος επεκτείνοντας το. Αυτό που την παροτρύνει να πράξει είτε έτσι είτε αλλιώς εντοπίζεται σε μια ενόρμηση αυτοκαταστροφής αφού, τι επιτελεί ενέχει τον κίνδυνο αυτοτραυματισμού σε τέτοιο βαθμό που το καθιστά αξίωμα. Διατρέχει τον τρόμο και το έλεος, να είναι αυτή η ίδια η αιώνια χαρά του γίνεσθαι – η χαρά που περικλείει μέσα της τη χαρά της καταστροφής. Έτσι αγγίζει εκ νέου τον τόπο από τον οποίο είχε αναχωρήσει.¹⁵⁵

Αν στη διάρκεια της παράστασης υπήρχε μια υποψία πως το ροζ πλάσμα προσπαθούσε να δημιουργήσει έναν κόσμο από το τίποτα τώρα εγγράφεται η ιδέα πως με το κάθε της άγγιγμα προσπαθεί να κάνει τα πάντα να επιστρέψουν στο μηδέν. «Θεωρεί αναγκαίο να επιβεβαιώσει την προτεραιότητα του μηδενός έναντι της σταθερότητας»,¹⁵⁶ με την έννοια ότι η επάνοδος στο τίποτα δύναται να αποτελέσει έναυσμα για νέα δημιουργία γνωρίζοντας πως η τέχνη μπορεί να παραχθεί αρκεί η συλλογή των απαραίτητων συστατικών που απαρτίζουν την πρώτη ύλη δηλαδή:

154. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013, σ. 178.

155. Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003, σ. 356.

156. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 217.

ένα σπίτι, στάσεις, χρώματα και τραγούδια με τον όρο ότι όλα αυτά ανοίγονται και ορμούν πάνω σε ένα τρελό διάνυσμα σαν να ήταν η σκούπα μιας μάγισσας, μια γραμμή σύμπαντος ή απεδαφικοποίησης.¹⁵⁷

Η ροζ περσόνα είναι μία μάγισσα η οποία, κατ' επαναληψίν δημιουργεί και καταστρέφει. Στην αρχική επιθυμία για συμμαζέμα και τάξη θα κυριαρχήσει η ενόρμηση της καταστροφής. Παριστάνει πως παίζει κρυφτό με τον άνθρωπο-σκιά προσπαθώντας να δώσει νόημα στις πράξεις της: *ο κόσμος να χαλάσει εγώ θα σε βρω, εγώ η ίδια θα τον χαλάσω για να σε βρω!* Μεταξύ άλλων προσποιείται το θύμα ενός υποτιθέμενου βιασμού ενώ, όσο πάλλεται στο έδαφος εκσφενδονίζει και καταστρέφει αντικείμενα. Όπως λέει ο Freud «Η έννοια της ενόρμησης του θανάτου προϋποθέτει τη δυνατότητα προσπορισμού ικανοποίησης μέσω της παρέκκλισης, ακόμα και σε πράξεις οι οποίες κατευθύνονται εναντίον του εαυτού». ¹⁵⁸ Αυθυποβάλλεται στην ψευδαίσθηση την οποία η ίδια παράγει για να πραγματώσει τη βίαιη ανακοπή της, ξεσπώντας σε ειρωνικά γέλια τόσο αυτοαναφορικού χαρακτήρα όσο και αθώου χλευασμού προς το κοινό. Με άλλα λόγια προσπαθεί να συμμαχήσει με το συλλογικό φαντασιακό των θεατών επικοινωνώντας και προκαλώντας το, να παραδοθεί στο τίποτα του σημασιολογικού ορίζοντα του θεατρικού αυτού συμβάντος. Ταυτόχρονα οι πράξεις της αφήνουν μόνο συντρίμια και ερείπια. Λειτουργεί σαν να θέλει να αποσυναρμολογήσει τελείως τον κόσμο της επεκτείνοντας το ενυπάρχον χάος. Αν κάτι διέκρινε τον χαρακτήρα της



157. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 217.

158. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 207.

σε όλη τη διάρκεια της παράστασης ήταν η ικανότητα της να οικειοποιείται τα πάντα προς δικό της όφελος ενώ τώρα δείχνει πως νιώθει οικειότητα μόνο μέσα στο χάος και την αταξία.

Κάποια στιγμή κοιτάζεται στον καθρέφτη και τρομάζει αντικρίζοντας το είδωλο της. Ο Freud αναρωτάται αν η δυσφορία μας όταν βλέπουμε το είδωλο μας στον καθρέφτη και τρομάζουμε, «συνιστά ένα υπόλειμμα αυτής της αρχαϊκής αντίδρασης, εξαιτίας της οποίας ο σωσίας υποβάλλει στα υποκείμενα μια αίσθηση ανοίκειου».¹⁵⁹ Το σίγουρο είναι πάντως πως στην τελευταία αυτή σκηνή η ροζ περσόνα ολοκληρώνει τον ανοίκειο χαρακτήρα της με στοιχεία επιληψίας και παρανοϊκού παραληρήματος.¹⁶⁰ Συχνά δεν διστάζει να επαναλάβει με ειρωνικό τρόπο δράσεις που προηγήθηκαν αξιώνοντας την αποδόμηση τους και την κριτική αποτίμησή τους ή με πιο απλά λόγια εκμαιεύοντας την αναβολή του οποιουδήποτε νοήματος. «Στο *sui generis* χιούμορ των *Τιτάνων* η ζωή δε γίνεται αντιληπτή ως συμπαγής ιστός συνεπών αιτιωδών σχέσεων ή ισοσταθμίσεων εν αναμονή, αλλά ως πολλαπλότητα διαφορισμών, ετερογενειών και τυχαίων μεταβλητών· μια εντροπική δυστυχία που είναι απροσμετρήτως κωμική».¹⁶¹ Υπό μια έννοια, θα έλεγε κανείς πως αυτό που την ενδιαφέρει είναι να γυρίσει στο χάος από όπου ίσως προήλθε, ενώ νιώθει μια τέτοια εξοικείωση με αυτό το περιβάλλον, που το εκλαμβάνει ως αναγκαία και ικανή συνθήκη να αναπαραστήσει τη γέννηση του παιδιού που κυοφορεί. Είναι σαν να λέει πως από το τίποτα προήλθαμε και στο τίποτα θα καταλήξουμε.¹⁶² Κυριευμένη από τη δαιμονική αρχή της επανάληψης ως καταναγκασμό,¹⁶³ διαλύει επαναληπτικά το σύμπαν στο οποίο βρίσκεται προβάλλοντας το υποθετικό παιχνίδι με τον άνθρωπο σκιά ως αφορμή για ένα παίγνιο σε σημασιολογικό και νοητικό επίπεδο μιας προσπάθειας επιστροφής σε μια χαμένη παιδικότητα η έναν χαμένο ενδομήτριο κόσμο.¹⁶⁴

Στο τέλος του νευρωτικού της παραληρήματος θα μεταμορφωθεί σε έναν παράδοξο, τρομαχτικό, ανοίκειο Τιτάνα της σύγχρονης εποχής δηλαδή σε έναν υπερ-ήρωα βγαλμένο από κόμιξ. Θα κρυφτεί πίσω από ένα μικρό κομμάτι φελιζόλ έτσι ώστε να αποκαλύψει την μπέρτα η οποία την οπλίζει με υπερφυσικές δυνάμεις απαραίτητες στο δικό της φαντασιακό για την επιθετική προσέγγιση του ανθρώπου-σκιά. Δεν είναι ξεκάθαρο αν η ορμή που το διατρέχει έχει φιλικό η εχθρικό χαρακτήρα. Θα καταλήξει να αρπάζει τον άνθρωπο-σκιά και με το ζορί να τον θυλάσει. Ο Freud λέει πως το Αυτό «δεν έχει κανένα μέσο για να δείξει στο Εγώ αγάπη ή μίσος. Δεν μπορεί να πει τι θέλει· δεν έχει επιτύχει μια ενιαία βούληση».¹⁶⁵

Τα δυο αυτά παράδοξα πλάσματα μένουν μόνα στην προσωπική τους αλλόκοτη Εδέμ όπου μέσα από τα σκουπίδια αναβλύζουν σιντριβάνια. Τρίτη και τελευταία φορά που ενώνονται οι

159. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 59.

160. Στο ίδιο, σ. 51.

161. Θωμάς Τσακαλάκης, *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 123.

162. Αν μπορούμε να δεχτούμε ως εμπειρία χωρίς εξαιρέσεις την ιδέα ότι όλα τα έμβια όντα πεθαίνουν για εσωτερικούς λόγους και επιστρέφουν στην ανόργανη κατάσταση, μπορούμε και να πούμε απλώς: Στόχος της ζωής είναι ο θάνατος, και αναδρομικά: τα άψυχα υπήρξαν πριν από τα έμψυχα. Sigmund Freud, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014 σ. 61.

163. Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 219.

164. Τάσος Κουκούτσας, *Τιτάνες το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*, <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>.

165. Sigmund Freud, *Το εγώ και το Αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, σ. 93.

δύο σε ένα με τη διαφορά πως ενώ τις άλλες φορές ο άνθρωπος-σκιά έφερε πάνω του το ροζ πλάσμα τώρα η ροζ φιγούρα κρατάει στην αγκαλιά της τον άνθρωπο σκιά με τρόπο που ο δεύτερος νιώθει θαλπωρή και ηρεμία ενώ η πρώτη κλείνει το μάτι πονηρά στους θεατές και με ένα νεύμα τους αποχαιρετά.



Επίλογος

Ο μίτος χάθηκε· το ίδιο κι ο λαβύρινθος. Σήμερα, εξακολουθούμε να μην ξέρουμε αν μας περιβάλλει ένας λαβύρινθος, ένα μυστικό σύμπαν ή ένα επικίνδυνο χάος. Το ευτυχές μας χρέος είναι να φανταζόμαστε ότι υπάρχει ένας λαβύρινθος και ένας μίτος. Αυτόν το μίτο δε θα τον βρούμε ποτέ· ίσως τον συναντάμε και τον χάνουμε σε μια πράξη πίστης, σε μια αρμονία, σ' ένα όνειρο, στις λέξεις που ονομάζονται φιλοσοφία, ή, πολύ απλά στην απέρριπτη ευτυχία.

Χόρχε Λούις Μπόρχες, *Ο Μίτος του μύθου*.¹⁶⁶

Το 2006, στο φεστιβάλ Αθηνών η Ρούλα Πατεράκη παρουσίασε ένα μονόλογο από το βιβλίο του Γιάννη Πάνου *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*. Στο πέμπτο κεφάλαιο ο συγγραφέας περιγράφει την ιστορία ενός φανταστικού προσώπου του Γιόδα Μπεν Σάμουελ Σάνιο ο οποίος συλλογίζόταν πως οι ιστορίες που λέει στους μαθητές του, έχουν αποκτήσει μέσα στα χρόνια τη δική τους τεχνική. «Ένα ανάλαφρο ξεκίνημα με αφορμή μια ιδιωτική σκηνή δευτερεύοντος προσώπου, διανθισμένη κάποτε και με ευτράπελα στοιχεία τόσο μόνο όσο χρειάζεται για να αιχμαλωτιστεί η προσοχή του ακροατή, γρήγορη διαδοχή επεισοδίων στη συνέχεια τονισμένων στο ρυθμό της αναπνοής, και τέλος η δραματική κορύφωση, που πρέπει να λιώνει διακριτικά σε πικρή θλίψη, για να εξαναγκάσει μέσα από αυτό το συναίσθημα τον ακροατή να επαναφέρει στη μνήμη του ολόκληρη την ιστορία πετυχαίνοντας τελικά να την κάνει δική του».¹⁶⁷

Η δομή των ιστοριών του Σάμουελ Σάνι έχει ομοιότητα με τον τρόπο που δουλεύει ο Λασκαρίδης. Αντίστοιχα με τον ήρωα του Πάνου αποζητά την σύσταση της δικής του προσωπικής γλώσσας η οποία θα είναι ικανή να μεταβάλλεται και να εξελίσσεται διαρκώς παράγοντας νέες αφηγήσεις με διαφορετικό περιεχόμενο ενώ ταυτόχρονα επικοινωνεί και γίνεται αντιληπτή από το κοινό. Στη συνέχεια της αφήγησης του Πάνου, ο Σάμουελ Σάνι λέει

166. Χόρχε Λούις Μπόρχες, *Απαντα τα πεζά*, Αθήνα, Πατάκη, 2013.

167. Γιάννης Πάνου, *Ο Φιλόσοφος*, Δραματικό Θέατρο Ρούλα Πατεράκη, Αθήνα, Φεστιβάλ Αθηνών, 2006.

πως δεν είχε καταφέρει ποτέ να προσχεδιάσει μια ιστορία και βασίστηκε στην τυχαιότητα με την οποία αναδύονταν οι εικόνες στο μυαλό του στοιχείο το οποίο επίσης χαρακτηρίζει τον Λασκαρίδη. Οι περιπέτειες των ηρώων του δεν αποτελούν προϊόντα ενός αρχικού σχεδιασμού με προαποφασισμένα χαρακτηριστικά και ολοκληρωμένη δομή. Οι εικόνες τα υλικά τα στοιχεία που συνθέτουν το δημιουργικό σύμπαν του καλλιτέχνη ανακατεύονται ξανά και ξανά σε ένα διαρκές δημιουργικό παιχνίδι.

Θεωρώ την πρωτοτυπία θείο χάρισμα και ακόμη μια σημαντική μορφή ελευθερίας. Μόνο που δεν προσφέρει κάθε φορά ένα νέο υλικό, αλλά το ίδιο υλικό πλασμένο με διαφορετικό τρόπο. Είναι παράξενο, ενώ οι ίδιες σκέψεις αν διαταχθούν διαφορετικά δεν σχηματίζουν ένα νέο είδος λόγου, οι ίδιες λέξεις αν διαταχθούν διαφορετικά σχηματίζουν τελείως άλλες σκέψεις.

Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, εκδόσεις Καστανιώτη 1998, σ.41

Σε μία αντιστοιχία με την σκέψη του Πάνου και αντικαθιστώντας τις λέξεις με εικονικά σημεία οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως οι *Τιτάνες* δύναται να αναγνωστούν με πολλαπλούς τρόπους. Αν διατάξουμε τα ποικίλα σημαίνοντα με τρόπο διαφορετικό από αυτόν τον οποίο επιλέξαμε, οι σημεινόμενες έννοιες θα σχημάτιζαν ένα διαφορετικό σημασιολογικό ορίζοντα. Η θεωρία της αποδόμησης την οποία επιλέξαμε ως τρόπο ανάγνωσης του κειμένου είναι αυτή η οποία μας επιτρέπει να διακρίνουμε της πιθανολογικές ερμηνείες του θεατρικού συμβάντος. Το παρόν κείμενο, η προσωπική μου θέση - ερμηνευτική οδός ανάγνωσης των *Τιτάνων*, είναι μία εκδοχή με παραμέτρους οι οποίες δύναται να υπάρξουν και σε άλλες αναγνώσεις διαφορετικής προσέγγισης και μεθοδολογίας, συνθέτοντας όμως ένα άλλο νόημα, μία αποκλίνουσα σκέψη.

Το βασικό στοιχείο το οποίο καθόρισε την συγκεκριμένη προσέγγιση αποδείχτηκε πως είναι (επιπροσθέτως της αποδόμησης ως μεθοδολογίας) η επιλογή της φροϋδικής θεωρίας και ειδικότερα η σχέση του Εγώ με το Αυτό. Είναι πολύ πιθανόν να οδηγήθηκα σε αυτή την παραβατικού χαρακτήρα αποδομητική ανάγνωση κατευθυνόμενος από το δικό μου Αυτό το οποίο επιτάσσει την αφύπνιση των απωθημένων μου αναμνήσεων συνδυαστικά με την επιθυμία για έρευνα της καταγωγής αλλά και του πεπρωμένου σε προσωπικό επίπεδο. Η ανάγνωση των *Τιτάνων* δεν αποζητά απλώς μια τεχνική αλλά απαιτεί την τέχνη και δεν υπόκειται στη γνώση αλλά προϋποθέτει την ανάμνηση. Η σκηνή των *Τιτάνων* ανάγεται σε μία ανασυγκροτημένη, αρχέγονη ανάμνηση, δηλαδή στη σκηνή του καταγωγικού φαντάσματος το οποίο μεταφέρει προς το μέλλον τον πυρήνα του παρελθόντος μας: το τραύμα.¹⁶⁸

Οι τακτικές αστοχίες της περσόνας που κυριαρχεί στη σκηνή, η ηδονή που αντλεί από την συχνή καταστροφή αντικείμενων και δράσεων συνδέονται άμεσα με την ενόρμηση θανάτου

168. Μυρτώ Ρήγου, *Ο αναγνώστης Άμλετ*, Αθήνα Πλέθρον, 2009, σ. 35.

που την καταλαμβάνει. «Να ζει κάνεις, ή να μη ζει» αναρωτιέται ο σαιξπηρικός Άμλετ ερώτημα το οποίο διαφαίνεται να απασχολεί και το ροζ πλάσμα. Η ενόρμηση θανάτου είναι αυτή η οποία το προστάζει να καταστρέφει αυτά από τα οποία αρχικά αντλεί χαρά και ευχαρίστηση. Το στοιχείο που κατευθύνει τις πράξεις του είναι η επιθυμία να επαναφέρει κάτι στην ανυπαρξία και άρα στο χάος από το οποίο το ίδιο προήλθε. «Οι *Τιτάνες* αποτίνουν φόρο τιμής σε κάθε αποτυχημένη προσπάθεια, σε κάθε ατομική ή συλλογική αποτυχία για την εδραίωση ενός άθραυστου εαυτού, ενός άμωμου κόσμου». ¹⁶⁹ Το χάος και η αταξία αποτέλεσαν τις απαρχές του κόσμου και άρα υπάρχουν ριζωμένα στην ολότητα του. Αυτό είναι το τρομερό της ανθρώπινης ύπαρξης. Στην ευθραυστότητα του κόσμου στις ρωγμές της κατασκευής του, στα σημεία που λανθάνουν, στα ευτελή υλικά βρίσκεται το υψηλό, διότι τότε ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με την αδυναμία να εκφράσει με το λόγο την ηδονή που αποκομίζει από κάτι το οποίο δεν είναι ορθολογικά τέλειο. Στα σημεία που αποτυγχάνει η δημιουργία του κόσμου, στους αρμούς και τις σχισμές αναδύεται η συνειδητοποίηση του αδιέξοδου της ανθρώπινης ύπαρξης. Τότε αναγνωρίζει κανείς την ύπαρξη του χάους και την παρουσία του δια της απουσίας και τότε δύναται το άτομο να σκεφθεί το άπειρο ως ένα όλον, γεγονός που όπως λέει ο Καντ καταδεικνύει μια ικανότητα του πνεύματος, η οποία υπερβαίνει κάθε μέτρο των αισθήσεων. ¹⁷⁰ «Τίποτα δεν είναι πιο ανοίκειο από το άμορφο συναίσθημα του Υψηλού». ¹⁷¹

Στο κεφάλαιο *Ο μεσσίας στην Ιστορία των μεταμορφώσεων* που προαναφέραμε, ο Πάνου περιγράφει την μεταμόρφωση του *Σαμπατάι Σέβι* σε *Μεσσία*. Αφού μαθήτευσε δίπλα στον ραβίνο *Ισαάκ ντε Άλβα* και άρχισε να αποκαλύπτει τα μυστήρια της ύπαρξης τα οποία ανέβλυζαν από τα βάθη της αβύσσου, απέκτησε την ικανότητα να μπορεί να μεταμορφώνει τις πλέον ρευστές και αφηρημένες ενορατικές καταστάσεις σε ανθρώπινες μορφές.

Ο Σαμπατάι Σέβι, με όλες τις αισθήσεις ανοιχτές, σωματοποιούσε κάθε διάχυτη στο Σύμπαν ομορφιά και μαζί κάθε όμορφη ιδέα η σκέψη που γεννούσε το μυαλό του, έχοντας τη δυνατότητα να μετατρέπει όλο αυτό το πλέγμα των ερεθισμών σε καθαρή πρωτόγνωρη ηδονή. Καταλάβαινε τότε ότι αυτό που του συμβαίνει πρέπει να είναι η δοκιμασία λαγνείας που περιγράφουν οι έμπειροι ραβίνοι. ¹⁷²

Η περιγραφή του Πάνου, αφυπνίζει αρχικά την ανάμνηση της σκηνης όπου το ροζ πλάσμα σταδιακά μεταμορφώνεται σε Μαντόνα. Λαμβάνει διάφορα ερεθίσματα και συναισθήματα για να καταλήξει σε μια ηδονική αποδοχή της μετάλλαξης του από ον με ζωώδη χαρακτηριστικά σε κάτι άλλο ανώτερο και απροσδιόριστο. Όμως, βαθύτερα στις λέξεις του Πάνου

169. Από το πρόγραμμα της παράστασης.

170. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη σ.249 παρ. 175.

171. Jacob Rogozinski as cited to Μυρτώ Ρήγου, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 159.

172. Γιάννης Πάνου, *Ο Φιλόσοφος*, Δραματικό Θέατρο Ρούλα Πατεράκη, Αθήνα, Φεστιβάλ Αθηνών, 2006.

αναγνωρίζουμε το όλον της τέχνης του Λασκαρίδη αφού όπως λέει ο Deleuze τα παραστατά χαρακτηρίζονται από το ότι καθιστούν αισθητές τις μη αισθητές δυνάμεις που κατοικούν στον κόσμο και οι οποίες επιδρούν πάνω μας και μας εντάσσουν στο γίνεσθαι.¹⁷³ Ο σκηνοθέτης στήνει ένα σύμπαν το οποίο δεν βασίζεται στην αισθητική τελειότητα και κομψότητα ούτε στις ψυχολογικές μεταπτώσεις των ερμηνευτών, ενώ ταυτόχρονα τονίζει την ευθραυστότητα που το διακρίνει. Στα στοιχεία αυτά προστίθεται το χιούμορ και το απολαμβάνει της καταστροφής κατέχοντας την γνώση πως η επιστροφή στο μηδέν δεν σημαίνει απαραίτητα την επάνοδο στην ανυπαρξία αλλά περικλείει και την δυνατότητα δημιουργίας ενός νέου γίνεσθαι. Ο θεατής γίνεται από απλός παρατηρητής, μύστης και σε αυτό συνδράμει ο σχεδιασμός του ηχητικού τοπίου. Χάρη στην έρευνα και την σωστή επιλογή ηχητικών ακουσμάτων η παράσταση μετουσιώνεται από θέαμα σε τελετή.

Αναρωτιέμαι αν ο καθρέφτης των Τιτάνων με επηρέασε τελικά σε τέτοιο βαθμό ώστε η όλη μελέτη, συγγραφή να αφορά τελικά το δικό μου γίνεσθαι. Ξεκινώντας την κατάβαση μου στα κρυμμένα νοήματα του κείμενου, δεν γνώριζα τι ψάχνω ακριβώς να βρω. Ανακάλυψα πως μάλλον πρόκειται, για μια πορεία αυτογνωσίας, συνεχούς αναζήτησης τρόπων, μεθόδων, τεχνικών ανάγνωσης και ερμηνείας, έτσι ώστε να ανακαλύψω τα δικά μου εργαλεία, να συνθέσω την προσωπική μου γλώσσα, τον προσωπικό μου κώδικα. Στην πορεία αυτή τα βιώματα μου έγιναν οδηγός. Αυτό που είχε για μένα σημασία τώρα στην ολοκλήρωση της διαδικασίας φαίνεται πως δεν είναι το τελικό νόημα το οποίο έτσι κι αλλιώς διαρκώς αναβάλλεται. Αυτό που έχει σημασία είναι η διαδρομή, η εξελικτική διαδικασία, η ανάγνωση του κειμένου. Είναι ο τόπος που συμβαίνουν όλα, είναι εκεί που νιώθεις και βιώνεις, εκεί που μιμείσαι, που εμπνέεσαι και δημιουργείς.

Η συνεχής μεταμόρφωση της περσόνας των Τιτάνων καταδεικνύει εν κατακλείδι ένα προσωπικό νόημα. Η συγκεκριμένη σπουδή που φτάνει στην ολοκλήρωση της είναι απλά η αφορμή για μία προσιδια διαδικασία εξέλιξης και επίτευξης στόχων. Όταν ξεκινάς την έρευνα και την διαδικασία εκβάθυνσης και εμπάθυνσης, έχεις την ιερή υποχρέωση η πορεία που ολοκληρώνεται να βιωθεί σε όλες της τις διαστάσεις με όλες τις αισθήσεις και να εκμεταλλευτείς στο έπακρο τους προσφερόμενους πόρους. Στον χρόνο της σπουδής θα κερδίσεις πράγματα και γνώσεις ενώ θα αφήσεις στο παρελθόν κομμάτια του εαυτού σου. Θα αναθεωρήσεις βιώματα, εμπειρίες, προσωπικές στιγμές. Η ταυτότητα σου θα αλλάξει για να μπορέσεις να δημιουργήσεις μια νέα. Αναζητάς όπλα, εφόδια για μία πνευματική και ψυχική διάπλαση ενώ η αμφιβολία σε οδηγεί σε συνεχή αναθεώρηση. Στο πέρας της διαδικασίας θα ανακαλύψεις πως όσα έχουν αξία μένουν, καθορίζοντάς το ατομικό σου γίνεσθαι. Είναι πιθανόν να μην έχει αλλάξει τίποτα, είναι πιθανόν όλα.

173. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*; Αθήνα, Καλέντης, 2004, σ. 214.

Είναι τελικά οι *Τιτάνες* αυτοί που οδηγούν στον αναστοχασμό και την έκπληξη που εγγίζει το δέος, τη φρίκη και τον ιερό τρόμο που καταλαμβάνει το θεατή. Η αναγνώριση του αδιέξοδου της ανθρώπινης ύπαρξης το οποίο περιγράφουν τα όντα του σκηνικού αυτού συμβάντος, σε συνδυασμό με την ταύτιση μαζί τους, προκαλεί μελαγχολικούς στοχασμούς.¹⁷⁴ Καταλαβαίνεις πως το αφιλόξενο και δυσμενές συμπάν, που μας περιβάλλει, και συχνάκις προκαλεί δέος, δεν είναι κάτι άλλο παρά ένα παιχνίδι για παιδιά, που αξίζει μόνο να αστειευτείς μαζί του.¹⁷⁵



174. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013 σ.192, παρ. 29.

175. Θωμάς Τσακαλάκης, *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 120.

Επίμετρο

Βιογραφικό Σκηνοθέτη:

Ο Ευριπίδης Λασκαρίδης είναι σκηνοθέτης και ερμηνευτής. Δύο κυρίαρχα θέματα διατρέχουν την καλλιτεχνική του ταυτότητα: γελοιοποίηση και μεταμόρφωση.

Σπούδασε υποκριτική στην Αθήνα στο Θέατρο Τέχνης Κάρολο Κουν και συνέχισε σπουδάζοντας σκηνοθεσία στη Νέα Υόρκη στο Κολλέγιο Μπρούκλιν με υποτροφία του Ιδρύματος Ωνάση. Έχει εμφανιστεί από το 1995, δουλεύοντας με σκηνοθέτες όπως ο Robert Wilson και ο Δημήτρης Παπαϊωάννου. Σκηνοθετεί δικά του θεατρικά έργα από το 2000, αργότερα βραβευμένες ταινίες μικρού μήκους.

Το 2009 ίδρυσε το OSMOSIS Performing Arts Co και παρουσίασε έργα στο Φεστιβάλ Αθηνών, στο Εθνικό Θέατρο, στο θέατρο Εμπρός και σε άλλα μέρη της Ελλάδας. Το πιο πρόσφατο έργο της εταιρείας RELIC επιλέχθηκε για το Aerowaves 2015, το οποίο έκανε πρεμιέρα στη Βαρκελώνη εκείνο το χρόνο πριν εμφανιστεί σε δεκαπέντε διεθνή φεστιβάλ σε ολόκληρη την Ευρώπη, όπως το Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου και το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, Chantiers d'Europe (Théâtre de La Ville), το Comédie de Reims, η Μπιενάλε της Ντάνσε στη Λυών, το Φεστιβάλ Side Step στο Ελσίνκι (Zodiak), το Θέατρο της Ζυρίχης και το Φεστιβάλ Χορού του Δουβλίνου το 2015 και το 2016.

Το 2016, στον Ευριπίδη Λασκαρίδη απονεμήθηκε μία από τις εναρκτήριες υποτροφίες της Pina Bausch χάρη της οποίας βρέθηκε για τρεις μήνες δίπλα στον σκηνοθέτη και χορογράφο Lemi Ponifasio στο Όκλαντ και στο Σαντιάγκο παρακολουθώντας τις μεθόδους εργασίας του. Το τελευταίο του έργο Τιτάνες αυτή τη στιγμή περιοδεύει στην Ευρώπη.

Ταυτότητα παράστασης:

Τιτάνες, πρέμιερα Φεστιβάλ Αθηνών, Ιούνιος 2017

Σκηνοθεσία, χορογραφία & σκηνογραφία: Ευριπίδης Λασκαρίδης

Ερμηνευτές: Ευριπίδης Λασκαρίδης, Δημήτρης Ματσούκας

Κοστούμια: Άγγελος Μέντης

Μουσική σύνθεση & ηχητικός σχεδιασμός: Γιώργος Πούλιος

Προγραμματισμός, ηχητικός σχεδιασμός & ζωντανός χειρισμός μουσικής: Θεμιστοκλής Παντελόπουλος

Ηχητική εγκατάσταση & ζωντανός χειρισμός μουσικής: Νίκος Κόλλιας

Σχεδιασμός φωτισμών: Ελίζα Αλεξανδροπούλου

Φωτιστική εγκατάσταση: Κωνσταντίνος Μαργκάς, Γιώργος Μελισσαρόπουλος

Σύμβουλος δραματουργίας: Αλέξανδρος Μιστριώτης

Καλλιτεχνικοί συνεργάτες: Δρόσος Σκώτης, Διογένης Σκαλτσάς, Σίμος Πατιερίδης, Νίκος Δραγώνας, Θάνος Λέκκας

Βοηθοί σκηνοθέτη: Δημήτρης Τριανταφύλλου, Παρασκευή Λυπημένου

Βοηθός σκηνογράφου - ενδυματολόγου: Ιωάννα Πλέσσα

Βοηθοί παραγωγής - trainees: Samuel Esteves Querido, Lisandra Caires

Συντονισμός παραγωγής: Ελισάβετ Τσουχτίδη

Εκτέλεση παραγωγής: Μαρία Δούρου

Η παράσταση πραγματοποιείται με την υποστήριξη του Fondation d' entreprise Hermès, στο πλαίσιο του προγράμματος New Settings.

Συμπααραγωγοί: Φεστιβάλ Αθηνών, Theatre de la Ville (Γαλλία), Ελευσίνα 2021 Πολιτιστική Πρωτεύουσας της Ευρώπης,

Festival TransAmériques (Καναδάς), JulidansAmsterdam (Ολλανδία), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, OSMOSIS.

Με την υποστήριξη των: O Espaço do Tempo (Πορτογαλία), Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON, Centre Culturel Hellenique (Γαλλία), Κέντρο Μελέτης Χορού Ισιδώρας & Ραϋμόνδου Ντάνκαν.

Οι *Τιτάνες* μέχρι τέλος Σεπτεμβρίου 2018 έχουν παρουσιαστεί στα εξής μέρη:

Λυών, Γαλλία, La Biennale de la Danse, Σεπτέμβριος 2018.

Βέλγιο, Βρυξέλλες, Les Brigittines - Chapelle Room, Άγουστος 2018.

Βερολίνο, Γερμανία, Tanz im August HAU2, Αύγουστος 2018.

Αγκώνα, Ιταλία, Inteatro Festival - Teatro della Luna, Polverigi, Ιούνιος 2018.

Μόντρεαλ, Καναδάς, / FTA Festival Transamerique Μάιος 2018.

Μασσαλία Γαλλία, KLAP Maison pour la danse, Φεβρουάριος 2018.

Λωζάνη, Ελβετία, Les Printemps de Sévelin, Φεβρουάριος 2018.

Γκιμαράες, Πορτογαλία, Guidance Festival, Φεβρουάριος 2018.

Παρίσι, Γαλλία, Théâtre de la Ville, Abbesses, Νοέμβριος 2017.

Αθήνα, Ελλάδα, Megaron Underground, Νοέμβριος 2017.

Άμστερνταμ, Ολλάνδια, Julidans, Ιούλιος 2017.

Βαρκελώνη, Ισπανία, Grec Festival de Barcelona, Ιούλιος 2017.

Τορίνο, Ιταλία, Festival delle Colline Torinesi, Ιούνιος 2017.

Αθήνα, Ελλάδα, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, 6-7-8 Ιουνίου 2017, Πρεμιέρα.

Οι φωτογραφίες του τεύχους είναι του Δημήτρη Τριανταφύλλου.

Βιβλιογραφία

Αρσενίου Ελισάβετ, *Πρακτική εισαγωγή στη μελέτη της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2012.

Έσβλιν Μάρτιν, *Πέρα απ' το παράλογο*, Αθήνα, Δωδώνη, 1989.

Κακολύρης Γεράσιμος, *Ο Ζακ Ντεριντά και η αποδομητική ανάγνωση*, Αθήνα, Εκκρεμές 2004.

Μπόρχες Χόρχε Λούις, *Άπαντα τα πεζά*, Αθήνα, Πατάκη, 2013.

Κουκούτας Τάσος, *Τιτάνες το ανθρώπινο σε άλλη κλίμακα*,
<http://www.dancepress.gr/?i=news.el.opinions.4150>, 14 Ιουνίου 2017.

Μαστρογιαννίτης Δημήτρης, *Τιτάνες με διεθνή καριέρα*, Athensvoice,
http://www.athensvoice.gr/culture/theater/356749_titanes-ue-diethni-kariera 31 Μαΐου 2017

Ρήγου Μυρτώ, *Εκδοχές του νόμου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011.

--- *Ο αναγνώστης Άμλετ*, Αθήνα Πλέθρον, 2009.

Σαμπατακάκης Γιώργος, *Σαν Παναγία της καταστροφής*, Athensvoice,
http://www.athensvoice.gr/culture/theater/357592_san-panagia-tis-katastrofis, 6 Ιουνίου 2017.

Τσακαλάκης Θωμάς, *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*, Αθήνα, Πατάκης, 2013.

Ρηγοπούλου Πέπη, *Το σώμα*, Αθήνα, Πλέθρον, 2003.

Arendt Hanna, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Αθήνα, Γνώση, 2008.

Deleuze Gilles – Guattari Felix, *Τι είναι φιλοσοφία;*, Αθήνα, Καλέντης, 2004.

Derrida Jacques, *Parages*, Stanford University Press, 2011.

--- *Θέσεις*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006.

--- *Η λευκή μυθολογία*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2004.

--- *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003.

Freud Sigmund, *Η δυσφορία στον πολιτισμό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2017.

--- *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014.

--- *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του Εγώ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2014.

--- *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο/ το χιούμορ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2013.

--- *Ο ποιητής και η φαντασίωση*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011.

--- *Το ανοίκειο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009.

--- *Το εγώ και το αυτό*, Αθήνα, Πλέθρον, 2008.

--- *Τοτέμ και ταμπού*, Αθήνα, Επίκουρος, 1978.

Haraway Donna, *Το μανιφέστο των σαιμποργκ*, Εξάρχεια, Τοποβόρος, 2014

Hawking Stephen, *Το μεγάλο σχέδιο*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 2010.

--- *Το χρονικό του χρόνου*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 1997.

Kant Immanuel, *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, Αθήνα, Σμίλη, 2013.

Monroe Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989.

Roland Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007.

<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>

Θεατρικές παραστάσεις:

Λασκαρίδης Ευριπίδης, *Relic*, φεστιβάλ Αθηνών 2015.

Πάνου Γιάννης, *Ο Φιλόσοφος*, Δραματικό Θέατρο Ρούλα Πατεράκη, Φεστιβάλ Αθηνών, 2006.

Ιονέσκο Ευγένιος, *Καρέκλες*, Θέατρο ροές, Αθήνα, 2012.

Κινηματογραφικές ταινίες:

Κιούμπρικ Στάνλεϊ, *2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος*, 1968.

