

Η ποίηση στη σκηνή: Συνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη των ρομαντικών και των επιγόνων τους. Έλληνες Ρομαντικοί και Λωτρεαμόν από την ομάδα Bijoux de Kant

Λητώ Ιωακειμίδου*

Τις τελευταίες δεκαετίες, η Ιστορία της Λογοτεχνίας δεν στηρίζεται μονομερώς στα λεγόμενα «γεγονότα», όπως η έκδοση ενός έργου, οι κριτικές αντιδράσεις και οι ιστορικά οριοθετημένες επιρροές, αλλά διευρύνει την ίδια την έννοια της πρόσληψης, στρέφοντάς την σε μια τεράστια ποικιλία διαδικασιών που την εμπλουτίζουν: «[...] οι δυνατότητες που προσφέρονται στον ιστορικό έχουν πολλαπλασιαστεί, όχι μόνο όσον αφορά το σώμα κειμένων αλλά και τις θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις. Αν θεωρούσαμε τη σύγχρονη λογοτεχνική ιστορία ως συρραφή τεσσάρων ειδών μελετών ή τεσσάρων κατηγοριών δεδομένων, ταξινομημένων με βάση τον συγγραφέα, το συγκεκριμένο, το κείμενο και τον αναγνώστη, θα την διαστρεβλώναμε. Όπως και η ίδια η λογοτεχνία, η λογοτεχνική ιστορία εξελίσσεται με τις εναντίον της αντιδράσεις και μερικές φορές οι αντιδράσεις αυτές αναδεικνύουν με τρόπο ακραίο έναν συγκεκριμένο παράγοντα που είχε παραγνωρισθεί στο παρελθόν» (Kushner 2010, 208). Μέσα από αυτή την οπτική γωνία, επιχειρήθηκε να εξεταστεί, στην παρούσα ανακοίνωση, η μετακίνηση των ορίων, η τροποποίηση των συνιστωσών και η αναδημιουργία συνδηλώσεων που υφίσταται ο όρος «Ρομαντισμός», ως λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό ρεύμα, μέσα από δυο πρόσφατες θεατρικές παραστάσεις που ανεβάζουν στη σκηνή ποιητικά κείμενα, τα οποία αναπτύσσουν ποικίλες διασυνδέσεις με το συγκεκριμένο ρεύμα ή τους επιγόνους του. Μετακίνηση των ορίων σημαίνει και μια τέτοια διάχυση ιδιοτήτων και σύνδεση κειμένων ώστε να προσδίδεται πλέον στον ρομαντισμό μια καθαρά μεταιχμιακή υπόσταση ανάμεσα στο παλαιό και το νέο, μια ιδιότητα συνομιλητή ως ίσου προς ίσον με το μοντέρνο, καθώς όχι μόνο δεν ζημιώνεται (λοιδορούμενος ως «παρωχημένος», «στυλιζαρισμένος» και «μονοθεματικός») αλλά και ενισχύεται από «περάσματα» όπως αυτό που οδηγεί από τη θανατολαγνεία της παρακμής στην εποχή του μοντερνισμού.

Πέρα από την υπονόμηση της παραδοσιακής ταξινομητικής λειτουργίας της Ιστορίας της Λογοτεχνίας, μια τέτοια σκηνική επεξεργασία της ποίησης θέτει και κάποια άλλα μείζονα ζητήματα: Πρώτα απ' όλα, λειτουργεί ως αντίβαρο στον κυρίαρχο τρόπο πρόσληψης της ποίησης στις μέρες μας, τη σιωπηλή ανάγνωση στον ιδιωτικό χώρο, ή τον φιλολογικό σχολιασμό

* Λητώ Ιωακειμίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α. Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται στο Ερευνητικό Πρόγραμμα «Κείμενο και Ερμηνεία, Ανάλυση και επεξεργασία χειρογράφων, έντυπων και ψηφιακών γλωσσικών πόρων» του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών για το έτος 2013 (Πρόγραμμα που χρηματοδοτήθηκε από τον ΕΛΚΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών).

σε συγκεκριμένα θεσμικά πλαίσια. Προπάντων, όμως, προσπαθεί να εκμεταλλευτεί, υπέρ των θεατών και της δημιουργίας ανοικείωσης ή έκπληξης σε εκείνους, την αλλαγή κώδικα επικοινωνίας και τη μετεγγραφή των αρχικών σημείων τέχνης σε ένα άλλο καλλιτεχνικό σύστημα, αυτό της θεατρικής μίμησης και του σκηνικού χώρου. Με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα πολύπλοκο καλλιτεχνικό πείραμα που μας οδηγεί στο να επανατοποθετηθούμε απέναντι στη «θεατρικότητα» και στο να προσπαθήσουμε να την τοποθετήσουμε «όχι σε ένα είναι του κειμένου, σε μια ιδιότητα της "οπτικότητας" ή της δραματικότητάς του, αλλά στην χρησιμοποίηση μιας σκηνής στην πράξη, χάρη στην οποία βλέπουμε και εννοούμε, σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, διάφορα συστήματα σημείων», γράφει ο Patrice Pavis επιχειρηματολογώντας υπέρ της «υπόρρητης μυθοπλασιοποίησης» του κειμένου αντί για τη στατική σύλληψη της «θεατρικότητάς» του (Pavis 2010, 172). Οι δυο παραστάσεις που επελέγησαν αναδεικνύουν σε μεγάλο βαθμό ετούτα τα ζητήματα.

Δυο λόγια για την ταυτότητα των δυο παραστάσεων της ομάδας Bijoux de Kant, η οποία, από την ίδρυσή της, το 2010, έχει ασχοληθεί πρωτίστως με τη δραματοποίηση μη θεατρικών κειμένων¹:

Η πρώτη παράσταση δόθηκε, ως *Graveyard Café Band*, στον αίθριο χώρο του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης, στις 25/5/2011, και εντάχθηκε στο μουσικό Blender Festival που διοργανώθηκε εκείνη την περίοδο. Το πλέξιμο κειμένων Ελλήνων ρομαντικών μεταξύ τους αλλά και με κείμενα άλλων ρευμάτων και ειδών είχε ήδη επιχειρηθεί σε άλλους σκηνικούς χώρους, σε προηγούμενες παραστάσεις, με τον τίτλο *Ελευθερία ή θάνατος*, *In extremis* και *Alive*, με διάφορες παραλλαγές. Ο θεατής παρακολουθεί τρεις μορφές επί σκηνής, τις οποίες η κριτική περιέγραψε ως «κορίτσι με ταφταδένιο φόρεμα με φουρό, ξανθόασπρη περούκα και χέρια δεμένα με κορδέλα», «Νοσφεράτου με εξπρεσιονιστικά στοιχεία» και «ροκά που παραπαίει ανάμεσα στον Τζιμ Μόρισον και τον Νεκρό του Τζώννου Ντεπ»².

Η δεύτερη παράσταση, *Lautréamont-Maldoror/Εγκώμιο μιας μεταμόρφωσης*, δόθηκε από τις 5 έως τις 11 Ιουνίου 2012 στον ειδικά διαμορφωμένο υπόγειο χώρο-γκαράζ του Ιδρύματος

¹ Η ομάδα Bijoux de Kant ιδρύθηκε από τον σκηνοθέτη και εικαστικό Γιάννη Σκουρλέτη και τον μουσικοσυνθέτη Κώστα Δαλακούρα. Ο εκλεκτικισμός και το υβριδικό στοιχείο χαρακτηρίζουν τη στάση της απέναντι στα καλλιτεχνικά ρεύματα και κινήματα που την εμπνέουν σε διάφορες παραστάσεις, περφόρμανς και εικαστικές παραγωγές: ρομαντισμός/gothic, εξπρεσιονισμός (απεικονιστικός και αφηρημένος), κονστρουκτιβισμός, εννοιολογική τέχνη, κουλτούρα pop κ.ά. Αλλά και οι τρόποι ανάδυσης όλων αυτών επί σκηνής πηγάζουν συχνά από την αισθητική του κινηματογράφου, των κόμικς, της τέχνης του video, ανατρέποντας ολοκληρωτικά τον ορίζοντα προσδοκιών των θεατών ακόμα και απέναντι σε πασίγνωστα κείμενα του προ του μοντερνισμού λογοτεχνικού σύμπαντος.

² Έφη Μαρίνου, Ελευθεροτυπία, 10/1/2010, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=118591> Τους ρόλους αυτούς ενσάρκωσαν οι Φρόσω Ζαγοραίου, Σαμπών Φύτρος και Θεμιστοκλής Καρποδίνης.

Μιχάλης Κακογιάννης και βασίστηκε σε κείμενο που δημιουργήθηκε από έναν μικρό αριθμό αποσπασμάτων από τα *Άσματα του Μαλντορόρ*, το βλάσφημο και αινιγματικό κείμενο του Λωτρεαμόν, σε μετάφραση Στρατή Πασχάλη³. Εδώ, σε έναν ερημικό αγρό με στάχια, μια έκταση τριακοσίων τετραγωνικών μέτρων, κινείται ο Μαλντορόρ⁴.

Ένα πρώτο ζήτημα που προκύπτει από αυτά τα δυο θεάματα είναι η δημιουργία, σε κάθε περίπτωση, ενός νέου κειμένου, καταλληλότερου για σκηνική επεξεργασία σε σχέση με τα αρχικά μεμονωμένα υλικά. Εκ πρώτης όψεως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η στρατηγική που ακολουθήθηκε στη μια παράσταση είναι ακριβώς αντίστροφη από αυτή της άλλης: Στον *Μαλντορόρ* δημιουργείται ένα μικρο-κείμενο, από θραύσματα των έξι ασμάτων. Το νέο κείμενο έχει τις εξής ιδιαιτερότητες:

— Περιστρέφεται γύρω από τη μεταμόρφωση, σωματική και ψυχική, του καταραμένου δημιουργήματος, πράγμα που φαίνεται ήδη από το δεύτερο μέρος του τίτλου (*Εγκώμιο μιας μεταμόρφωσης*), το οποίο έχει προστεθεί στον ήδη συντετημημένο τίτλο του μεταφρασμένου κειμένου (*Μαλντορόρ* αντί του «ορθότερου» *Τα Άσματα του Μαλντορόρ*). Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται λοιπόν από την ειδολογικά αλλοιωμένη και αμφισβητήσιμη πλέον ταμπέλα «άσμα» στο ίδιο το όνομα και την ουσία της βλάσφημης ύπαρξης και στη διόγκωση μιας από τις ιδιότητές της σε βαθμό νομοτέλειας, αρχετυπικής λειτουργίας.

— Επίσης, η εξέγερση απέναντι σε έναν Πλάστη-πηγή του Κακού, που κυριαρχεί στο αρχικό κείμενο, παραμένει και στην παράσταση αλλά με πιο αποσπασματικό, εξομολογητικό και αποφθεγματικό τόνο, που κάνει τη νέα δημιουργία να θυμίζει περισσότερο τον θραυσματικό λόγο ενός Ρεμπώ παρά τα κύματα των μακροσκελών στροφών σε πεζό λόγο του Λωτρεαμόν. Ως συνέπεια αυτών των δύο στοιχείων, ο Μαλντορόρ της ομάδας Bijoux de Kant συμπυκνώνει και οξύνει τον χαρακτηριστικό ατομικισμό του ρομαντικού ήρωα, με όλες τις μαζοχιστικές του εξάρσεις, όπως θέτει το ζήτημα η Lilian Furst: «Αν και αυτός ο μαζοχισμός μπορεί να φαίνεται αρχικά άσκοπος, στην πραγματικότητα υποθάλπεται από τον ρομαντικό ήρωα ως ένα βασικό στοιχείο της σύμφυτης διαφορετικότητάς του το οποίο τον διαχωρίζει από τους συνηθισμένους ανθρώπους και για το οποίο είναι ιδιαίτερα υπερήφανος» (Furst 2001, 148). Έτσι, οι αιώνες φυτοζωής που οδηγούν το σώμα του πρωταγωνιστή σε σήψη ή η πραγματοποίηση του ονείρου του να ζήσει μέσα στο σώμα ενός γουρουνιού γεννούν μιαν απόλαυση που περιγράφεται αλαζονικά από τον ίδιο: Η «ατομικιστική [του] ορμή για απομόνωση με οποιοδήποτε κόστος»

³ Λωτρεαμόν, *Μαλντορόρ*, μετάφραση-επίμετρο Στρατή Πασχάλη, Εκδόσεις Νεφέλη, 2011.

⁴ Τον ρόλο έπαιξε ο Βούλγαρος ηθοποιός Chris Radanov.

(Furst 2001, 148) αντιστρέφει προκλητικά το υψηλό σε βορβορώδες, ως τιμωρία που εκτοξεύεται εναντίον του Δημιουργού.

— Παρ' όλα αυτά, ο θεατής που έχει υπόψη του την κλασική πλέον μελέτη του Bachelard⁵ μάταια θα περιμένει να αναγνωρίσει, σε όλη του την ανάπτυξη, το «σύνδρομο» του Μαλντορόρ, δηλαδή την επίθεση, ή μάλλον μια ατελείωτη σειρά επιθέσεων εναντίον όλων σχεδόν των πλασμάτων της γης, οι μορφές των οποίων, κατά τον Bachelard, δεν αναπαρίστανται ψυχογραφικά στο κείμενο αλλά δημιουργούνται με μοναδική λειτουργία το χτύπημα που θα δώσουν και θα δεχτούν⁶. Όμως, ενώ στην παράσταση η αιώνια απέχθεια και η μεταφυσικών διαστάσεων απελπισία εγγράφονται στο σώμα και στην έκφραση του ηθοποιού, το κείμενο που προφέρεται επί σκηνής απογυμνώνεται από κάθε αφηγηματικότητα: Για παράδειγμα, η αποπλάνηση και η μαρτυρική θανάτωση του έφηβου Μέρβιν, επεισόδιο στο οποίο αφιερώνεται ολόκληρο σχεδόν το «Έκτο Άσμα», αφήνει μόνο ένα ίχνος στο θεατροποιημένο κείμενο, την ιδιαίτερα ανησυχητική προτροπή «κατευθυνθείτε προς τα εκεί όπου βρίσκεται η λίμνη των κύκνων και θα σας πω αργότερα γιατί υπάρχει ένας κατάμαυρος μες στο κοπάδι» (Λωτρεαμόν 2011, 300). Αντιστοίχως, ελάχιστα κειμενικά ίχνη απομένουν από πασίγνωστα χωρία του Γάλλου ποιητή, όπως ο ύπνος του Ερμαφρόδιτου, η συνομιλία με το νεκροθάφτη, η μάχη σώμα με σώμα του Μαλντορόρ με τη λυχνία που έχει μεταμορφωθεί σε αγγελική μορφή και την οποία αμαυρώνει με το βλάσφημο φιλί του, η ερωτική ένωση με το θηλυκό καρχαρία, η κυνική απόρριψη του λιγνού, δεκάχρονου κοριτσιού που ακολουθεί τον πρωταγωνιστή στο δρόμο, μια σκηνή από την οποία η παράσταση αποκόπτει ελάχιστες λέξεις μέσα από μια αρχικά μακροπερίοδη φράση: «τα μάτια μου επώδυνα ερεθισμένα από την αιώνια αϋπνία της ζωής» (Λωτρεαμόν 2011, 77)⁷. Έτσι λοιπόν η αϋπνία, επαναλαμβανόμενο μοτίβο της παράστασης, προσδίδει στον θεατροποιημένο Μαλντορόρ μια προμηθεϊκή υπόσταση που εγγυάται την

⁵ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Παρίσι, José Corti, 1939.

⁶ «[...] Αυτό ακριβώς το ταλέντο του ψυχολόγου που αναγνωρίζει κανείς στον μυθοπλάστη [εννοεί τον Λαφονταίν και τους Μύθους του] έχει ως αποτέλεσμα το ότι αναδεικνύει ακόμα καλύτερα τη μονοτονία της ζωομορφικής μυθοπλασίας. Αντίθετα, στον Λωτρεαμόν, το ζώο συλλαμβάνεται όχι μέσα από τη μορφή του, αλλά μέσα από τις αμεσότερες λειτουργίες του, και συγκεκριμένα τις λειτουργίες επίθεσης που μπορεί να επιτελέσει» (Bachelard 1939, 10). Κατά συνέπεια, «η ποίηση του Λωτρεαμόν είναι μια ποίηση της διέγερσης, της μυϊκής παρόρμησης, κανένα στοιχείο της δεν παραπέμπει σε ποίηση της θέασης μορφών και χρωμάτων» (Bachelard 1939, 14) (μεταφράζουμε από το πρωτότυπο).

⁷ Ολόκληρη η φράση έχει ως εξής: «Θα μπορούσα, παίρνοντας το κεφάλι σου μέσα στα χέρια μου, με ύφος χαϊδευτικό και πράο, να βυθίσω τ' αδηφάγα μου δάχτυλα μες στους λοβούς του αθώου εγκεφάλου σου, για να αποσπάσω, με το χαμόγελο στα χείλη, ένα δραστικό λίπος που ξεπλένει τα μάτια μου, επώδυνα ερεθισμένα απ' την αιώνια αϋπνία της ζωής» (Λωτρεαμόν 2011, 77-78). Η αποκοπή των τελευταίων οκτώ λέξεων και η επαναλαμβανόμενη προβολή τους με εγκατάλειψη του υπόλοιπου αφηγηματικού τους πλαισίου δημιουργεί έναν φραστικό μινιμαλισμό, υπερτονίζοντας το τερατώδες χαρακτηριστικό του Μαλντορόρ.

αλύγιστη εξέγερση απέναντι στο Δημιουργό. Μιλάμε επομένως για μια ακυρωμένη αφηγηματικότητα, έναν συμπυκνωμένο, ανανεωμένο ρομαντισμό, οριστικά απαλλαγμένο από την εγκεφαλικότητα του λόγου του αρχικού έργου, στην οποία αναφέρεται και ο μεταφραστής του γαλλικού κειμένου, Στρατής Πασχάλης⁸. Είναι αναπόφευκτο ένας τέτοιος μοντέρνος, αποσπασματικός, μαύρος συναισθηματισμός να δίνει την εντύπωση ότι η ειδολογική πλάστιγγα της παράστασης γέρνει προς την πλευρά της λυρικής ποίησης, τη στιγμή που το αρχικό δημιούργημα του Λωτρεαμόν είναι από τις πιο γνωστές περιπτώσεις που τοποθετούνται «στα όρια των λογοτεχνικών μορφών»⁹. Τελικά όμως, το νέο «κείμενο» που αναδύεται κερδίζει επί σκηνής ό,τι έχει αφήσει πίσω του σε επίπεδο αφηγηματικότητας, χάρη στην απόλυτη σωματοποίηση της «μεταμόρφωσης», μέσα από μια ιδιαίτερα απαιτητική κινησιολογία. Η ίδια η κεφαλή του απόκοσμου όντος φτάνει στο σημείο να μετατραπεί σε κάτι σαν κιβώτιο/ηχείο που παράγει μόνο τον ξερό κρότο της οργής, στο στιγμιότυπο κατά το οποίο ο πρωταγωνιστής γρονθοκοπεί το κεφάλι του επιβεβαιώνοντας την παντοδυναμία και τη διαιώνιση της ύπαρξής του με την κραυγή: «εγώ... υπάρχω εσαεί σαν το βασάλτη!» (Λωτρεαμόν 2011, 188).

Μέσα από αυτόν τον εξεγερσιακό, εξπρεσιονιστικό λυρισμό, προκύπτει μια νέα ιστορία που αφηγείται η παράσταση: Η ιστορία του ίδιου του σώματος που προσπαθεί να σταθεί σε κατακόρυφη στάση έχοντας περάσει από αναρίθμητα επεισόδια πτώσεων και τρεκλίσματος, εξαφάνισης μέσα στα στάχια, απώλειας της ενέργειας σαν λάστιχο που ξεφουσκώνει και αλλοιώνεται, ζωομορφικού τετραποδισμού ή, γενικότερα, ηττημένης οριζοντίωσης, μέχρι την τελική, δυναμική κατάκτηση της όρθιας θέσης, με την αντίστοιχη διακήρυξή της: «[...] όρθιος, στο αχυρένιο μου στρώμα, με τα μάτια κλειστά, γυρνάω αργά το λαιμό μου, από τα δεξιά προς τ' αριστερά, κι από τ' αριστερά προς τα δεξιά, ώρες ολόκληρες, κι όμως δεν πέφτω κάτω»¹⁰.

⁸ «Ο "ρομαντισμός" του Λωτρεαμόν, με έκδηλες αγγλοσαξονικές επιρροές μαύρης λογοτεχνίας, εντελώς υπονομευμένος από την εγκεφαλικότητα του λόγου και τον διαρκώς ειρωνικό τόνο που αφήνει το καθετί μετέωρο. Ζωολογία, ιχθυολογία και αντι-ιδεαλιστική μεταφυσική. Κατχασμός που διαρκώς απομυθοποιεί. Διανοητικός πρωτογονισμός, εξωφρενική αφηγηματική χρήση της λεπτομέρειας [...]» (Πασχάλης 2011, 343-344).

⁹ Τον όρο χρησιμοποιεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης για τα συχνά δυσδιάκριτα όρια μεταξύ διηγήματος και πεζόμορφου ποιήματος, το οποίο δανείζεται τον λυρισμό της ποίησης και τις απατηλές αφηγηματικές στρατηγικές του διηγήματος. Για *Τα Άσματα του Μαλντορόρ* αναφέρει ότι: «η αφηγηματικότητα υποτονίζεται και η πλοκή ουσιαστικά απουσιάζει, παρά την πεζή εκφορά του λόγου και τις μυθιστορηματικές προθέσεις του συγγραφέα, προς όφελος βέβαια της ποιητικότητας που κυριαρχεί» (Σιαφλέκης 2009, 132).

¹⁰ Πρόκειται για απόσπασμα από το «Πρώτο Άσμα», συγκεκριμένα ένα σημείο όπου ο πρωταγωνιστής παρομοιάζει τον εαυτό του με κατάδικο που ξέρει ότι σύντομα θα ανέβει στο κρίωμα (Λωτρεαμόν 2011, 23). Η παράσταση, έχοντας αποκόψει για άλλη μια φορά τις αράδες αυτές από τα συμφραζόμενά τους, μετατρέπει ετούτη τη δήλωση σε παρορμητική κατακλείδα του νέου κειμένου, υπερτονίζοντας την κατακόρυφη στάση του σώματος, που φαίνεται να διαρκεί αιώνια.

Αντίστροφα, το μεγα-κείμενο της παράστασης *Graveyard* έχει δημιουργηθεί βάσει μιας ποιητικής άλλοτε αρμονικής σύνδεσης και άλλοτε αντιστικτικής ανάπτυξης: Η αργή, σχεδόν συλλαβιστική απαγγελία των είκοσι στροφών που απαρτίζουν τον «Φανό του Κοιμητηρίου Αθηνών» του Δημ. Παπαρρηγόπουλου διακόπτεται από στίχους της «Έκτης Ωδής» του Κάλβου, την «Κατάρατον» του Βιζυηνού, το μεγαλύτερο μέρος από το ποίημα «Εντάφιο» της Ανθούλας Σταθοπούλου, αποσπάσματα από την *Κερένια Κούκλα* του Χρηστομάνου σε μεταγραφή Άκη Δήμου (δηλαδή από το θεατρικό έργο του δεύτερου *Το αίμα που μαράθηκε*), τη «Θλίψη» του Κ. Χατζόπουλου, το «Νυκτερινό» του Ζαν Μορεάς σε μετάφραση Τέλλου Άγρα, θραύσματα από τις «Εικόνες» και τη «Νοσταλγία» του Σπ. Βασιλειάδη, μεταγεγραμμένα στη δημοτική, το ποίημα «Στο κέντρο το νυχτερινό» του Λαπαθιώτη, την «Ψυχούλα» του Διονυσίου Σολωμού, απόσπασμα από το *Βυσσινί Τριαντάφυλλο* του Πλάτωνος Ροδοκανάκη, το «Μια πίκρα» του Κωστή Παλαμά, το άτιτλο «Το φέρετρό μου σανιδένιο» του Λαπαθιώτη, στίχους από το «Εκτοπλάσματα» της συλλογής *Χρωμοτραύματα* του Μ. Σαχτούρη. Του συνόλου αυτού έχει προηγηθεί το εξάστιχο «Αντί μνημείων και μασωλείων» του Παπαρρηγόπουλου, το οποίο ξαναβρίσκει μια νέα, ριζικά τροποποιημένη σε σχέση με την αρχική, δραματική υπόσταση¹¹, ως πρελούδιο της παράστασης και μια πρώτη γνωριμία των θεατών με τις τρεις νεκρικές μορφές που ανεβαίνουν στη σκηνή. Όλα αυτά γίνονται μουσικές συνθέσεις ή και πιο μελωδικά τραγούδια, σε μια μουσική βάση που αναμιγνύει στοιχεία ροκ και ηλεκτρονικής μουσικής, χωρίς να αποκλείονται ακούσματα από παλαιότερα και παραδοσιακά μουσικά όργανα. Πραγματοποιώντας μια μεταμοντέρνα γέφυρα με την ενσωμάτωση εμβληματικών ακουσμάτων της μουσικής pop, η παράσταση κλείνει με μια πολυφωνική εκτέλεση του τραγουδιού «Paradise (not for me)» της Μαντόνα, μεταφρασμένου σε μια αρκετά λόγια νεοελληνική γλώσσα, και καταλήγει στο «Staying Alive» του συγκροτήματος Bee Gees, αυτήν τη φορά στα αγγλικά.

Θα μπορούσε κανείς να ομαδοποιήσει εδώ επεισόδια ή, έστω, τυποποιημένους ρόλους που επικρατούν στην απαισιόδοξη, μαύρη ή και γοτθική πλευρά του ρομαντισμού και της όποιας επιβίωσής του στην τέχνη της παρακμής (*Décadence*), τον συμβολισμό και τον νεοσυμβολισμό και σε διάφορες εκφάνσεις της μοντέρνας ποίησης: για παράδειγμα, η αλλοιωμένη φωνή, η ειρωνεία και ο κυνισμός του νεκρού μέσα από τον τάφο του, η φιλοσοφική ενατένιση της

¹¹ Καθώς ήδη προέρχεται από το θεατρικό *Γάμος εξ αντιλογίας: Χαρακτήρ εις πράξιν μίαν* (1868) του Νεοέλληνα ρομαντικού (Παπαρρηγόπουλος 2006, 541-542), όπως αναφέρει στα σχόλιά της η επιμελήτρια του τόμου, Ελένα Κουτριάνου, η οποία εξάλλου κρίνει γενικότερα ότι: «Ο λόγος του [Παπαρρηγόπουλου] ωθεί την προσοχή πέρα από τη φόρμα, σε ένα ανησυχητικό ποιητικό περιεχόμενο που καταφανώς δυσφορεί μέσα στον στίχο» (Κουτριάνου 2006, 100, «Εισαγωγή»). Το κειμενικό, μουσικό και δραματουργικό δέσιμο των στίχων του Παπαρρηγόπουλου με τα υπόλοιπα κείμενα του *Graveyard* προσφέρει μια πρωτότυπη δίοδο σε αυτό το «ανησυχητικό περιεχόμενο».

ματαιότητας των εγκοσμίων, το θαλασσινό τοπίο και η μνήμη, άγριες εικόνες της φύσης και της ψυχής, η υπόμνηση του θανάτου στο αστικό τοπίο κ.ο.κ. Αυτή η τυποποίηση, που υποβοηθείται από μια σχετική στατικότητα των τριών μορφών επί σκηνής, μπορεί όντως να προσφέρει μια μορφή αφηγηματικότητας, δηλαδή μια κατάτμηση σε πολυάριθμα επεισόδια του νέου σκηνικού κειμένου που έχει δημιουργηθεί, ή μια συγκρότηση λίστας όλων των μικρο-επεισοδίων που δημιουργούνται από τη συνένωση ενός ρόλου και ενός ποιήματος. Εξάλλου, τέτοιου τύπου λίστες «έχουν το προσόν να δίνουν στο θέατρο την ισχύ που μέχρι τώρα ήταν προνόμιο του μυθιστορήματος, δηλαδή το να ανοίγει τη σκηνή σε αναρίθμητους διαφορετικούς χρονοτόπους, να την κάνει πυκνοκατοικημένη, να εμφανίζει αμέτρητες ιστορίες, να επιταχύνει την αφήγησή τους» (Petitjean 2010, 26). Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι η απόσταση που διανύουν οι ίδιες οι λέξεις και οι συνδηλώσεις τους από είδος σε είδος και από ρεύμα σε ρεύμα, πολύ περισσότερο από τη στιγμή που έχουν χτιστεί ορισμένες ρηματικές γέφυρες για τις οποίες ο σκηνοθέτης, καθ' ομολογία του, χρησιμοποίησε το *Αντιλεξικό* του Βοσταντζόγλου μεταφέροντας στο νέο κείμενο σειρές συνωνύμων, αντιθέτων και αναλογιών, που περιστρέφονται γύρω από την έννοια της ζωής. Προς το τέλος της παράστασης, ακούμε λοιπόν από τον νεαρό «βιολιστή/ροκά» μια διακήρυξη ζωής μέσα από την παράταξη παγιωμένων μεταφορών, του τύπου «θα βαράω το βιολί μου», «τα παίρνω στο κρανίο», «θα φάτε τη σκόνη μου», εκφράσεις όμως οι οποίες από-αυτοματοποιούνται αν σκεφτεί κανείς ότι είναι η άλλη όψη των τυπικών εικόνων θανατολαγνείας, με βιολιά, γυμνά κρανία και κονιορτοποιήσεις, που έχουν ήδη αναδυθεί σε πολλά κείμενα της παράστασης.

Έτσι, για παράδειγμα, η απαγγελία της ένατης στροφής από τον «Φανό του Κοιμητηρίου Αθηνών» («Παράδοξον συμπόσιον! Απλούνται εσπαρμέναι / Αι τράπεζαι μαρμάρινοι και ο σταυρός πλησίον, / Επιγραφαί δεικνύονται επάνω εστρωμένοι, / Κερνά την λήθην η σιγή εις το νεκροταφείον»¹²) προκαλεί την αντίδραση της αντιστικτικής φωνής, δηλαδή του κειμένου-γέφυρας που έχει κατασκευαστεί ως εγκώμιο του «ζην»: «Ζω, είμαι, ευρίσκομαι, διατελώ εν ζωή, έχω ύπαρξη, έχω υπόσταση, έχω σάρκα και οστά, αποτελώ οντότητα, φέρω τη ζωή, δίνω ζωή, χρωστώ τη ζωή μου, [...] ζωή ασυννέφιαστη, ζωή χαρισάμενη, πανευτυχής, ατέλειωτη, ανούσια, κατάπτυστη, ρεντίκολο, ζωή ξεφτίλα, κατατρεγμένη, τρικυμισμένη, τυραννισμένη, μαρτυρική, κόλαση, ζωή σκυλίσια, βίος αμέριμνος, ανέφελος, ανθόσπαρτος, ειδυλλιακός, βίος αβίωτος, [...] πυρετός, σπινθήρ, φλοξ της ζωής». Όλες αυτές οι αντιφατικές συνδηλώσεις του βασικού λήμματος κλείνουν εν σπέρματι άπειρες εκφάνσεις και μικρο-επεισόδια (βιωματικά και

¹² Παπαρηγόπουλος 2006, 180.

γλωσσικά) που χτίζουν το σύνολο «ζωή» και αντιμάχονται τη συσσώρευση εικόνων θανάτου, οι οποίες αποτελούν τον σκελετό της παράστασης. Με την ίδια τεχνική της συγκόλλησης, χωρίς όμως αντιστικτικούς τόνους, αυτήν τη φορά, ο θεατής παρακολουθεί τη «Θλίψη» του Κ. Χατζόπουλου να διακόπτει τον μονόλογο της Βιργινίας από *Το αίμα που μαράθηκε* (δηλαδή το όνειρο της πτώσης από ψηλά στα νερά του Φαλήρου και το βύθισμα του δεξιού χεριού πριν από το υπόλοιπο σώμα¹³). Ο σκηνικός μύθος¹⁴ αποκλίνει ακόμα περισσότερο από το αρχικό κείμενο λόγω δύο μετατοπίσεων, μιας μουσικής και μιας έμφυλης: Το όνειρο εκφέρεται πλέον από την ανδρική μορφή του νεαρού βιολονίστα, σε μουσικό φόντο σύμφωνα με το όλο στυλ της παράστασης. Το κλίμα παραμένει εξίσου εφιαλτικό με αυτό του Χρηστομάνου και του Άκη Δήμου, ενισχύεται όμως το παράλογο που αναδίδει, καθώς έχει πλέον αποκοπεί από το γεγονοτικό πλαίσιο των δύο «προγόνων» του.

Εκτός όμως από αυτές τις μετατροπές, υπάρχουν και επιμέρους αλλοιώσεις, που λειτουργούν ανοικκειωτικά: για παράδειγμα, η «Ψυχούλα» του Δ. Σολωμού απομελοποιείται πλήρως και απαγγέλλεται ειρωνικά από τη μορφή του «Νοσφεράτου», το σκηνικό παίξιμο του οποίου τον οδηγεί σε «στραγγαλισμό» του νεαρού μουσικού και αποδομεί απόλυτα το περιεχόμενο του σολωμικού ποιήματος. Αντιστρόφως, η παράσταση μελοποιεί κομμάτια περιγραφών από το καρναβάλι στο *Αίμα που μαράθηκε* (όπου το σημασιολογικό πλέγμα της ηδονής μεταδίδεται από τον Νίκο και τη Λιόλια της *Κερένιας Κούκλας* σε ολόκληρο το αθηναϊκό τοπίο), με αποτέλεσμα αυτά να ακούγονται ως ελεύθεροι στίχοι, στίχοι-παράγραφοι, που ακολουθούν την κατάτμηση των μελοδικών ενοτήτων. Ακόμη, η παθιασμένη περιγραφή της λατρείας της ιππασίας από τη Βέρα του πεζογραφήματος *Το Βυσσινί τριαντάφυλλο*¹⁵ περνάει πάλι επί σκηνης στον νεαρό άντρα, πραγματοποιώντας μια έμφυλη, δυναμική μετατόπιση που καθιστά μη αναγνωρίσιμη την αισθητιστική προέλευση αυτού του χωρίου από το έργο του Πλάτωνος Ροδοκανάκη. Το τίμημα είναι βέβαια η ακύρωση του αρχικού μυθικού πυρήνα, δηλαδή της φαντασιακής εξίσωσης παρθένας/Αμαζόνας/Βαλκυρίας, που διαμορφώνει, θεματικά και υφολογικά, το *Βυσσινί Τριαντάφυλλο*. Το ενισχυμένο αποτέλεσμα είναι, όμως, η διάχυση, στο

¹³ «Πέφτω. Κι όσο πέφτω προσπαθώ να μαντέψω ποιο κομμάτι μου θα φτάσει πρώτο στη θάλασσα. Τις πιο πολλές φορές είναι το χέρι μου... το δεξί, του σταυρού. Ολόκληρο, από τον ώμο μέχρι τα δάχτυλα. Το γλύφουνε τα κύματα σαν καλάμι κι ύστερα βυθίζεται [...]» (Δήμου 2007, 33).

¹⁴ Χρησιμοποιούμε τον όρο με τη δυναμική διάσταση που του προσδίδει ο Patrice Pavis: «Σκηνικός μύθος: στην ανάλυση της αφήγησης και του μύθου του δραματικού κειμένου αντιστοιχεί η ανάλυση ολόκληρης της παράστασης [...]. Με άλλα λόγια, όλα πάνω στη σκηνή αφηγούνται κάτι και συμμετέχουν στη συνολική αφήγηση της σκηνοθεσίας: το δύσκολο είναι οι μικρο-αφηγήσεις αυτές να μπουν στη σειρά και να κατανοήσει κανείς την αλληλουχία, την ιεραρχία και τη δυναμική τους» (Pavis 2010, 177).

¹⁵ Ροδοκανάκης 2010, 235.

ευρύτερο σύνολο των μικρο-επεισοδίων, αυτού που ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος αναφέρει ως βασικό χαρακτηριστικό του αισθητισμού του Ροδοκανάκη, δηλαδή «την εστίαση και συγκέντρωση της αναπαραστασιακής ενέργειας σε έντονες στιγμές, σε κορυφώσεις της αντίληψης ή σε πολύτιμα θραύσματα του χρόνου και της μνήμης, ενώ όλα αυτά τα επιφάνεια του χρόνου και οι εντελείς στιγμές συχνά δένονται με τοπία και σκηνές, και με τον τρόπο αυτόν μία ειδική περίπτωση χρόνου λιώνει και διαιωνίζεται μέσα σε μία τεχνητή μορφή»¹⁶.

Ο πιο κρίσιμος όμως παράγοντας ενοποίησης αυτής της προκλητικά, ίσως, ετερόκλητης συνομιλίας είναι η εικαστική επεξεργασία των δυο παραστάσεων, που σφραγίζει και τη σχέση τους με το μοντέρνο. Η δραματοποίηση που επιτελεί η ομάδα Bijoux de Kant φέρνει την ποίηση σε επαφή με τη ζωγραφική και γενικότερα τις εικαστικές τέχνες, όχι με τη χρήση απλών σκηνικών αντικειμένων ή ντεκόρ που θα παρέπεμπαν σε συγκεκριμένους πίνακες, αλλά με αισθητικές επιλογές που εγγυώνται μια υβριδικότητα αντίστοιχη της περιπλοκότητας του κόσμου και της εμπειρίας που αναδεικνύει ο μοντερνισμός¹⁷. Στην παράσταση του Graveyard, συνυπάρχουν οπτικά τουλάχιστον δυο απόψεις: Από τη μια, οι τρεις μορφές των ερμηνευτών παραπέμπουν σε μια παραμορφωμένη απόδοση του γοτθικού στοιχείου, που ενίοτε θυμίζει την αισθητική των κόμικς ή, εν πάση περιπτώσει, ένα εκλαϊκευμένο και απλουστευτικό περίγραμμα, όπου τονίζονται μακάβρια αλλά και υπερβολικά οι σκιές, που παγώνουν και αποτυπώνονται σε ταμπλώ βιβάν. Με τον τρόπο αυτό, διαχέεται στην παράσταση ο απόηχος της κουλτούρας pop, φιλτραρισμένος μέσα από κειμενικές και εικαστικές συνδηλώσεις που παραπέμπουν στον μαύρο, γοτθικό ρομαντισμό. Με άλλα λόγια, η ρομαντική φαντασία, μέσα από την παράσταση της ομάδας Bijoux de Kant, γίνεται μια μοντέρνα αντιληπτική μέθοδος, ικανή να αγκαλιάσει με τον πιο απρόσμενο τρόπο εκφάνσεις της τέχνης του εικοστού αιώνα¹⁸. Από την άλλη, όμως, η σχεδόν διαρκής προβολή βίντεο, πέρα από τη δημιουργία ενός εικαστικού φόντου, μετατρέπει αυτά τα

¹⁶ Αθανασόπουλος 2010, 48.

¹⁷ «Η χαρακτηριστική απαιτητικότητα του Μοντερνισμού, προέρχεται από το έντονο αίσθημα του συγγραφέα για τη δυσκολία του έργου του. Νιώθει πολύ καλά, πως μονάχα μια πολύμορφη και απαιτητική τέχνη είναι δυνατό να αποδώσει ορθά μια μοντέρνα συνειδητοποίηση του κόσμου. [...] Θα μπορούσε ακόμα να πει [κανείς] πως ο σύγχρονος κόσμος είναι πιο περίπλοκος από προγενέστερες μορφές κοινωνίας [...]. Θα μπορούσε ακόμα να ισχυριστεί πως η συνείδηση του μοντέρνου καλλιτέχνη στρέφεται τώρα περισσότερο στον εαυτό του, κάτω από την επίδραση της ψυχολογικής έρευνας, που αποκαλύπτει το "περίπλοκο" της ανθρώπινης προσωπικότητας, και της φιλοσοφικής ανάλυσης που τονίζει το ρόλο της δημιουργίας της πραγματικότητας από τον παράγοντα που τον βιώνει» (Faulkner 1982, 45-46).

¹⁸ Δανειζόμαστε τον όρο «αντιληπτική μέθοδος» από το κεφάλαιο «Οι δυνάμεις της φαντασίας» της Lilian Furst (Furst 2001, 208). Όσο για το ταμπλώ βιβάν, που παραδοσιακά ακινητοποιεί τους ηθοποιούς σε μια δυνατή στιγμή του έργου, «ήταν σύνηθες στη σκηνή του ρομαντικού θεάτρου», ενώ σήμερα μπορεί κανείς να μιλήσει για τον «πικτουραλισμό» σκηνοθετών που βασίζουν την αισθητική τους στον «πίνακα» (Corvin 1998, 1591). Για «τεχνική του στιγμιότυπου» μιλάει ο Patrice Pavis (Pavis 2006, 479), κάτι που μας επαναφέρει στα κόμικς και την κουλτούρα pop μέσα στην υπό μελέτη παράσταση.

όντα σε σώματα χωρίς περίγραμμα και όρια, καθώς το οπτικό υλικό προβάλλεται εν μέρει πάνω τους, ενίοτε τα καταπίνει, άλλοτε τα δείχνει θαμμένα στη γη, κάποτε τα μετατρέπει σε εξπρεσιονιστικές ζωγραφιές ή σε «εκτοπλασματικά» δημιουργήματα, καθώς, λίγο μετά το ποίημα «Εκτοπλάσματα» του Σαχτούρη, πραγματοποιείται εικονικά το φαντασιακό του περιεχόμενο («Μέσα στον τάφο μου / περπατώ ταραγμένος / τ' απάνω κάτω / τ' απάνω κάτω»¹⁹) και ο κόσμος με τους δρόμους, τα σπίτια και τα δέντρα του προβάλλεται αντεστραμμένος πίσω από και πάνω στα σώματα των τριών ερμηνευτών. Επομένως, αυτά τα βίντεο σε καμιά περίπτωση δεν έχουν ευκρινή αναφορική λειτουργία, ούτε και μπορούν να θεωρηθούν επιφάνεια που ανοίγει τον τοίχο του σκηνικού χώρου στον κόσμο της μυθοπλασιακής ιστορίας την οποία αφηγούνται τα κείμενα. Έτσι, ενώ το μικρο-επεισόδιο με την «Κατάρατον» του Βιζυηνού πλαισιώνεται από μεταβαλλόμενες εικόνες ταραγμένων και οπτικά αλλοιωμένων τοπίων, ίσως λόγω ευρυγώνιου φακού που επιτείνει την καμπυλότητά τους, η κύρτωση της υδάτινης επιφάνειας που βλέπει ο θεατής απέχει χρονικά από την κατακλείδα του ποιήματος: «Το ρεύμα, με στόνον βαθύν, / ογκούται, την πνίγει!»²⁰. Αντίστοιχα, κατά τη μακάβρια αυτό-αφήγηση της αποσύνθεσης του σώματος, μέσα στους στίχους της Ανθούλας Σταθοπούλου, η προβολή εύθρυπτων, διαβρωμένων πετρωμάτων με σπηλαιώσεις ή οστών σε μεγέθυνση και σε πράσινο φως μάλλον οδηγεί σε μια αφηρημένη απόδοση του ψεύδους της αιωνιότητας παρά σε μια προδιαγεγραμμένη, ρεαλιστική πορεία²¹. Παρεμφερές άνοιγμα των συνδηλωτικών μηχανισμών, αβέβαιη τοποθέτηση στον χωρο-χρόνο, απορρόφηση του εξατομικευμένου από την άμορφη ύλη και εξπρεσιονιστική αποτύπωση του βλέμματος εντοπίζονται και αλλού: Ένα συγκεχυμένο και αμυδρά αστικό τοπίο με πλήθος κόσμου για την *Κερένια Κούκλα* μέσα από τα επιλεγμένα αποσπάσματα του Άκη Δήμου, ένα σύμπαν από φυλλωσιές για «Το φέρετρό μου» του Λαπαθιώτη. Εκ πρώτης όψεως, η συνύπαρξη του λεπτομερούς, υπερβολικού περιγράμματος ενός σώματος που θυμίζει σκίτσο και του σβησίματος ενός αντικειμένου μέσα σε επιθετικά χρώματα, φώτα και ακαθόριστα σχήματα εξπρεσιονιστικού τύπου φαίνεται αντιφατική και παράδοξη. Ο θεατής όμως που θα θελήσει να υπερβεί τα στεγανά των ταξινομήσεων στην ιστορία της τέχνης, θα μπορούσε ακριβώς εδώ να εντοπίσει ένα βαθύτερο γνώρισμα της ίδιας της τέχνης της pop, η

¹⁹ Σαχτούρης 2001, 27.

²⁰ Βιζυηνός 2003, 47.

²¹ Ας σημειωθεί ότι στην έκδοση του 1936, το ποίημα «Εντάφιο» εμφανίζει, ως σκηνική οδηγία πριν από το κυρίως σώμα της σύνθεσης, την ένδειξη «Κάποιος ποιητής, περπατώντας στο κοιμητήριο, άκουσε τα λόγια τούτα, που βγαίνανε μεσ' από ένα τάφο» (Σταθοπούλου-Βαφοπούλου 1936, 109). Η σύγχρονη παράσταση, παρ' όλο που δραματοποιεί τον θρήνο της νεκρής για την απώλεια της ζωής και της ομορφιάς της, αφαιρεί μια τέτοιου τύπου εισαγωγική «σκηνοθεσία», αντικαθιστώντας την με το οπτικό υλικό που πηγάζει από τα βίντεο.

οποία, ως «αντι-τέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού» (Κάλας 1984, 193), «κοιτάζ[ει] τον κόσμο μέσα από αναπαραγωγές. Τον ζωγραφίζ[ει] με τον τρόπο που οι σουρρεαλιστές ζωγράφιζαν το όνειρο: φωτογραφικά. [...] Έχοντας αφαιρεθεί από τον επιδερμικό κόσμο της μίμησης, [τα αντικείμενα της pop] κατέχουν τη θέση τους σε μια πραγματικότητα από την οποία έχει αποκλειστεί η ταυτότητα» (Κάλας 1984, 204)²².

Τέλος, στον *Μαλντορόρ*, η υβριδικότητα φτάνει στο απόγειό της: Αν και το θεατροποιημένο κείμενο αφαιρεί τις αναφορές στο αστικό τοπίο, σήμα κατατεθέν του φευγαλέου και του μοντέρνου από *Τα Άνθη του κακού* και μετά, ενώ ο τόπος είναι ο αγρός και το επίμονο ηχητικό φόντο μια σύνθεση από ποικίλα κρωξίματα πουλιών και υδάτινων ήχων, ο ίδιος ο θεατρικός χώρος (ο ειδικά διαμορφωμένος υπόγειος χώρος του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης) βρίσκεται σε απόλυτη αντίθεση με τον μυθοπλασιακό. Μια τέτοια αντίφαση απαιτεί στο μέγιστο βαθμό τη σύμπραξη του θεατή, ο οποίος καλείται να αξιολογήσει μεταξύ άλλων και τις αυτο-υπονομευτικές στιγμές αγαματώδους ακινησίας του ηθοποιού, που φαίνονται να περιγελούν κάθε νεο-κλασικιστικό θύλακα μέσα στο σκοτεινό πάθος του ύστερου ρομαντισμού, ακόμα και αυτόν το μύθο της μεταμόρφωσης. Πολύ σύντομα η παράσταση μοιάζει να αδιαφορεί για την επόμενη επίθεση του Μαλντορόρ και να σκηνοθετεί το ερώτημα πού θα ακινητοποιήσει το σώμα του ο ηθοποιός Chris Radanov, ο οποίος, σαν κατάδικος σε αιώνια κάθειρξη, μετρά επανειλημμένα τον αγρό με τα βήματά του, ψιθυρίζοντας στη γλώσσα του, τα βουλγαρικά, και εκμεταλλευόμενος το μεγάλο βάθος της σκηνής για την εικαστική αποτύπωση των μεταμορφώσεών του, την ίδια στιγμή που ο «γέροντας Ωκεανός» - πάνω στην απεραντοσύνη και στο μεγαλείο του οποίου ο Μαλντορόρ του Λωτρεαμόν σκιαγραφεί τα ποταπά, ανθρώπινα χαρακτηριστικά - συρρικνώνεται πλέον σε έναν κουβά με νερό, ένα μινιμαλιστικό γκροτέσκο εφέ, που επιτείνει την τραγικότητα του προβληματισμού. Προπάντων όμως, χάρη στην εικαστική της επεξεργασία, η παράσταση αφηγείται και μια άλλη ιστορία, που γίνεται η κυρίαρχη: Είναι η κατακυρίευση του λευκού από το μαύρο, με όρους χρώματος, πινελιάς, μπογιάς. Ο θεατής παρακολουθεί σταδιακά αυτή την εξάπλωση, καθώς η λευκοντυμένη ανδρική μορφή βάφεται με μαύρη μπογιά προς το τέλος της παράστασης και ζώνεται ένα κατάμαυρο ρούχο. Η τελική εικόνα του έργου, αφήνοντας αναπάντητο το ερώτημα που έχει μείνει σε εκκρεμότητα από το αρχικό κείμενο του Γάλλου ποιητή, την εμφάνιση του μαύρου κύκνου στο κοπάδι, δημιουργεί ένα

²² Για τη λειτουργία του αφηρημένου ως «προστατευτικής αισθητικής ομπρέλας» (Honnet 2012, 11) πάνω από μια τέχνη που εμπνέεται από τη διαφήμιση, τη φωτογραφία, τα καθημερινά αντικείμενα κλπ., αλλά δεν περιορίζει το αισθητικό της αποτέλεσμα στην αναπαραστατική της λειτουργία, βλ. την «Εισαγωγή» του τόμου *Pop Art* (εκδ. Taschen, 2012).

μαυρόασπρο όν, ένα ακέφαλο σώμα, μια εφιαλτική ζωγραφιά, που παραπέμπει ίσως στη μαύρη περίοδο του Γκόγια, και αποδίδει το Κακό (απολυταρχικό, υπαρξιακό, μεταφυσικό) με όρους αφηρημένης τέχνης . Μπορεί να μην απομένει πια τίποτα από την τελική σκηνή του γαλλικού κειμένου, με τον καταραμένο ήρωα να κυριαρχεί στον χώρο έχοντας αναρριχηθεί στη στήλη της πλατείας Βαντόμ, αναδύεται όμως τώρα μια μάχη σώμα με σώμα χρωματικών λωρίδων οι οποίες, μέσα στο σκοτάδι, καταργούν πλέον τα όρια τόσο του σκηνικού, όσο και του μυθοπλασιακού χώρου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η συνένωση αναγνωρίσιμων ή μη λυρικών θραυσμάτων και η παραμορφωτική, εξπρεσιονιστική απόδοσή τους εναρμονίζονται με μια μοντέρνα αναζήτηση, εκκεντρική για ένα μέρος του κοινού, μια επιλογή που χρησιμοποιεί εκ πρώτης όψεως την ελαφρότητα του παιχνιδιού, την αυτο-ειρωνεία και την υπερβολή. Η δημιουργία σειρών (από προτάσεις, στον *Μαλντορόρ*, από ποιήματα και πεζά στο *Graveyard*) συνάδει απόλυτα με την αισθητική της πολλαπλότητας και της ριζωματικής ανάπτυξης, κομβικών ζητημάτων της μεταμοντέρνας έκφρασης. Σε ρηματικό, εικαστικό, μουσικό και βέβαια δραματουργικό επίπεδο, τα δυο νέα σκηνικά κείμενα επιτρέπουν στα επιμέρους συστατικά τους να προβάλλουν ιδιαίτερη αντίσταση στη λήθη και στη συμβατικότητα.

Βιβλιογραφία

Κείμενα

Βαφοπούλου-Σταθοπούλου, Ανθούλα: *Έργα (Ποιήματα – Διηγήματα - Δράματα)* (πρόλογος: Γρ. Ξενόπουλου). Θεσσαλονίκη: 1936.

Βιζυηνός, Γ. Μ.: *Τα Ποιήματα* (τόμοι Α΄-Γ΄) (φιλολογική επιμέλεια: Ελένα Κουτριάνου). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη / Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 2003.

Δήμου, Άκης: *Το αίμα που μαράθηκε*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη 2007.

Λωτρεαμόν: *Μαλντορόρ* (μετάφραση: Στρατής Πασχάλης). Αθήνα: Νεφέλη 2011.

Παπαρηγόπουλος, Δημήτριος: *Ποιήματα* (φιλολογική επιμέλεια: Ελένα Κουτριάνου). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη / Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 2006.

Ροδοκανάκης, Πλάτων: *Αφηγήματα* (φιλολογική επιμέλεια: Βαγγέλης Αθανασόπουλος). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 2010.

Σαχτούρης, Μίλτος: *Ποιήματα (1980-1998)*. Αθήνα: Κέδρος 2001.

Μελέτες και άρθρα

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης: «Όταν η ομορφιά γίνεται πρόζα». Στο: Πλάτων Ροδοκανάκης: *Αφηγήματα* (φιλολογική επιμέλεια: Βαγγέλης Αθανασόπουλος). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 2010: 7-51.

Κάλας, Νικόλας: «Οι εικόνες της Ποπ». Στο: Λούσυ Λίπαρντ, Λ. Άλλογουαιη, Ν. Μάρμερ, Ν. Κάλας: *Ποπ Αρτ* (μετάφραση: Γιώργος Τασσόπουλος). Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή 1984: 193-204.

- Κουτριάνου, Ελένα: «Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος (1843-1873): Η μελαγχολία και η αισθητική της αδεξιότητας». Στο: Δ. Παπαρρηγόπουλος: *Ποιήματα* (φιλολογική επιμέλεια: Ελένα Κουτριάνου). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη / Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 2006: 9-106.
- Μαρίνου, Έφη: «Βαμπίρ με ποιητική φλέβα». *Ελευθεροτυπία* (10/1/2010): <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=118591>
- Πασχάλης, Στρατής: «Επίμετρο». Στο: Λωτρεαμόν: *Μαλντορόρ* (μετάφραση: Στρατής Πασχάλης). Αθήνα: Νεφέλη 2011: 337-353.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι.: «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών: Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού». Στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (Επιμ.), *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg 2009: 127-149.
- Bachelard, Gaston : *Lautréamont*. Παρίσι: José Corti 1939.
- Corvin, Michel: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (τ. I και II). Παρίσι: Larousse-Bordas 1998.
- Faulkner, Peter: *Μοντερνισμός* (μετάφραση: Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου). Αθήνα: Ερμής / Η Γλώσσα της Κριτικής 1982.
- Furst, Lilian: *Η προοπτική του ρομαντισμού* (μετάφραση: Κλειώ Σύρμα). Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός 2001.
- Honnef, Klaus: *Pop Art*. Taschen 2012.
- Kushner, Eva: «Ιστορική διάρθρωση της λογοτεχνίας». Στο: Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (Επιμ.), *Θεωρία της Λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές* (μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg 2010: 183-209.
- Pavis, Patrice: «Θεατρικές σπουδές». Στο: Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (Επιμ.), *Θεωρία της Λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές* (μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg 2010: 163-181.
- Pavis, Patrice: *Λεξικό του θεάτρου* (Γενική εποπτεία: Κώστας Γεωργουσόπουλος, μετάφραση: Αγνή Στρουμπούλη). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg 2006.
- Petitjean, André : « Le processus d' "épïcisation" et les procédés de "romanisation" dans les œuvres dramatiques françaises contemporaines ». Στο: Aphrodite Sivétidou, Maria Litsardaki (Επιμ.), *Roman et théâtre, Une rencontre intergénérique dans la littérature française*. Παρίσι: Editions Classiques Garnier 2010: 23-39.