ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟΥ

Το να προσπαθεί κανείς να ορίσει τον εαυτό του
είναι σαν να προσπαθεί να δαγκώσει τα δόντια του
Καλιφορνέζικη παροιμία

[...] κάτι πέρασε από πάνω μου.
Πρέπει να 'ταν ο εαυτός μου, θαρρώ
Eugene O' Neill, The Iceman Cometh

Μίλα μου
για να δεις τι γίνεται
Marvin Gaye, "What's Going On"

Ο άνθρωπος πριν μάθει να μιλά ήξερε να δείχνει (show), εξού και η γνωστή συμβουλή «Δεν λέτε, δείχνετε», που δίνεται διαρκώς από τους καθηγητές δημιουργικής γραφής σε νέους θεατρικούς συγγραφείς, η οποία μπορεί να μην είναι κακή ως γενική φιλοσοφία, είναι όμως διάτρητη όταν προβάλλεται και, πολύ περισσότερο, όταν επιβάλλεται ως απόλυτος κανόνας. Και αυτό δεν το λέμε εμείς, αλλά η ίδια η θεατρική ιστορία, η οποία μας προσφέρει άπειρα παραδείγματα λαλίστατων χαρακτήρων που αγνοούν το θέαμα και τη δύναμη του διαλόγου και αρκούνται στη δυναμική της μοναχικής εξιστόρησης. Οι αναφορές των αγγελιοφόρων στην αρχαία τραγωδία, για παράδειγμα, δεν «δείχνουν», αλλά λένε, και ενίοτε λένε πάρα πολλά. Το ίδιο και οι μονόλογοι των σαιξπηρικών ηρώων, οι δηκτικοί σχολιασμοί του John Webster και οι ρητορικοί μοραλισμοί του John Dryden, οι πάμπολλες μοναχικές καταθέσεις των ηρώων και ηρωίδων του Τσέχωφ και του Tennessee Williams, οι αφηγηματικοί ακροβατισμοί του Peter Shaffer, οι εξομολογήσεις των ταλαιπωρημένων πλασμάτων του Tony Kushner, οι εγκεφαλικοί μονόλογοι του Richard Foreman, οι μεταμορφωτικοί στροβιλισμοί του Bob Wilson (βλ. το *Ορλάντο*, διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος της V. Woolf), οι μεταθεατρικοί και φιλοσοφικοί στοχασμοί των παγιδευμένων υποκριτικών όγκων του Beckett (βλ. *Ευτυχισμένες μέρες*, *Όχι εγώ*, *Λίκνισμα*), το ευφυές παραλήρημα του Patrick Ziskind *στο Κοντραμπάσο.* Ακόμη: *Μια μαύρη γυναίκα μιλά* της Beah Richards, *Στάχτες στα χέρια* του Laurent Gaudé, *Μινέττι* του Thomas Bernhardt, *...και Ιουλέτα* του Άκη Δήμου, *Γράμμα στον Ορέστη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Οι παράξενοι λόγοι της Κυρίας Μποβαρύ* της Κλαίρης Μιτσοτάκη, *Η Ελένη* του Γιάννη Ρίτσου και πολλά, πάρα πολλά άλλα, αρκούν να μας πείσουν ότι στο θέατρο δεν δείχνουμε μόνο αλλά και λέμε, πολλά ή λίγα, ανάλογα με την περίσταση.

Ο μονόλογος, σύμφωνα με το λεξικό Τριανταφυλλίδη, είναι «μακρύς και συνεχής λόγος που γίνεται από ένα μόνο πρόσωπο χωρίς να διακόπτεται από άλλο». Τι πάει να πει αυτό; Ότι ο μονόλογος δεν είναι υποχρεωτικά δείκτης ή δεδομένο της ανθρώπινης μοναχικότητας, αλλά μια μορφή γλωσσικής ατομικότητας, μια στροφή μακριά από τον διάλογο. Είναι ιδιαίτερα αγαπητός στους θεατρικούς συγγραφείς γιατί τους παρέχει τη δυνατότητα να διαλύουν ή να μεταμορφώνουν με σχετική άνεση και ιδιαίτερη οικονομία το σκηνικό «εδώ και

τώρα» της ιστορίας, δίνοντάς του μιαν άλλη προοπτική, σε συνάρτηση πάντοτε με τις ανάγκες του έργου ή τις προθέσεις που έχουν κατά νου ως δημιουργοί. Ένας μονόλογος, με άλλα λόγια, δημιουργεί μορφές αφηγηματικής ευρυχωρίας που επιτρέπουν στο δραματικό έργο να υπερβεί τα φυσικά όρια του σκηνικού χωρόχρονου και να διαπλατύνει τους όποιους ορίζοντές του, θεματικούς, γεωγραφικούς, χαρακτηρολογικούς, ιστορικούς κ.ο.κ.[1] Στην τραγωδία λ.χ., οι μονόλογοι ενείχαν συχνά θέση προλόγου ή επιλόγου (βλ. τους από μηχανής θεούς του Ευριπίδη, μεταξύ άλλων). Σε ορισμένες περιπτώσεις οι ηθοποιοί τους εκτελούσαν τραγουδιστά (*μονωδίες*). Στην κωμωδία ο μονόλογος απευθυνόταν συνήθως στο κοινό –είχε τη μορφή εκμυστήρευσης–και λειτουργούσε, τεχνοτροπικά τουλάχιστον, ως ένα επιπλέον στοιχείο καθορισμού των σχέσεων σκηνής/πλατείας. Στα μεσαιωνικά Μυστήρια είχε να κάνει με την προσευχή του βιβλικού ήρωα στον Θεό· έδινε, με μια σχετική πυκνότητα, το καλό παράδειγμα. Στο αναγεννησιακό και ρομαντικό θέατρο, ο μονόλογος εκαλείτο να γεφυρώσει συχνά το χάσμα ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία–βλ. για παράδειγμα τον μονόλογο του Πρόσπερο στη σαιξπηρική *Τρικυμία,* όπου μας περιγράφει το πώς και το γιατί του ναυαγίου– ή το χάσμα ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, την καρδιά και τη λογική (βλ. το ποιητικό δράμα των Lord Byron και Shelley, μεταξύ άλλων).

Με τον ερχομό της εκβιομηχάνισης τον 19ο αιώνα, την είσοδο της φωτογραφικής τέχνης, την κυριαρχία των θετικών επιστημών όπως η ιατρική και η γεωλογία και τη μανία του κόσμου να γνωρίσει και αυτός το «αυθεντικό» και το επιστημονικά τεκμηριωμένο, ο μονόλογος μοιραία θα παροπλιστεί, με την αιτιολογία ότι, ως θεατρική φόρμα, αποψίλωνε την παράσταση από τα ρεαλιστικά (διάβαζε «φωτογραφικά») της στοιχεία. Το θεατρόφιλο κοινό της εποχής ήθελε να βλέπει την καθημερινότητά του στη σκηνή χωρίς «ενοχλητικές» παρεμβολές και συγγραφικά ή σκηνοθετικά «παράσιτα», ένα εκ των οποίων ήταν προφανώς και ο μονόλογος. Κατά βάση δεν επιθυμούσε μεταθεατρικές γέφυρες ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Απολάμβανε τη μοναχικότητά του στο σκοτάδι, γιατί τον βοηθούσε να πλησιάσει ψυχοσυναισθηματικά τον αληθοφανή μικρόκοσμο της σκηνής. Αυτό βέβαια όχι για πολύ, γιατί σε ένα ζωντανό χώρο όπως το θέατρο, που ακολουθεί κατά πόδας τις κοινωνικές εξελίξεις, ένα μόνο πράγμα δεν αλλάζει: η αλλαγή. Έτσι, πριν εκπνεύσει ο 19ος αιώνας ο μονόλογος επιστρατεύεται και πάλι για να βοηθήσει στην προσπάθεια του ανθρώπου να στραφεί εντός και να καταλάβει τον εαυτό του και τον κόσμο του. Και δεν είναι μόνο το θέατρο που επιχειρεί την ομφαλοσκόπηση. Εσωστρεφείς εξελίξεις παρατηρούμε και σε άλλους χώρους, λιγότερο ή περισσότερο συγγενείς.

Στη γλωσσολογία, για παράδειγμα, ο Ferdinand de Saussure (1857-1913) προκαλεί μια μικρή επανάσταση με το έργο του *Εισαγωγή στη γενική γλωσσολογία,* όπου θέτει τις βάσεις για τον μελλοντικό γαλλικό στρουκτουραλισμό και την αποδόμηση. Στο εν λόγω έργο, ο Saussure δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται τόσο για την ατομική πράξη της ομιλίας (*parole*) όσο για τη δομή των ποικίλων συσχετισμών που βρίσκονται πίσω από αυτήν και τη στηρίζουν (*langue*). Εκτιμά ότι τα σταθερά νοήματα πηγάζουν μέσα από το παίγνιο των διαφορών ανάμεσα στα σημεία του συστήματος· συνεπώς, η ταυτότητα είναι το παράγωγο της διαφοράς και η σταθερότητα το παράγωγο της αλλαγής. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στα ρυθμιστικά πλαίσια που βρίσκονται πίσω από φαινομενικά αναγνωρίσιμες επιφάνειες, ο Saussure περίπου συμπλέει με τον Freud, ο οποίος έλεγε την ίδια περίπου εποχή ότι η επιφάνεια, το αντικειμενικά ορατό, είναι λιγότερο σημαντικό από το αόρατο, αφού το ορατό δεν είναι τίποτε άλλο παρά η προέκταση εκείνου που δεν βλέπουμε.

[1] Deborah Geis: *Postmodern Theatric[k]s*, The U of Michigan P, Ann Arbor 1993, σσ. 7-27.

Αποσταθεροποιητικά φαινόμενα, σε ό,τι αφορά τον ρεαλισμό του φαίνεσθαι, παρατηρούμε επίσης και στις θετικές επιστήμες, όπως η φυσική. Ο Albert Einstein (1879-1955) είναι εκείνος που με το έργο του θα κλονίσει τα θεμέλια της νευτώνειας λογικής, σύμφωνα με την οποία οι φυσικοί νόμοι διαμορφώθηκαν σε σχέση με ορισμένα αμετακίνητα σημεία αναφοράς. Ο Einstein προβάλλει την ιδέα της σχετικότητας, η οποία θα ερμηνευτεί από τον κόσμο ως η απόλυτα υποκειμενική πρόσληψη του κόσμου και η αδυναμία της επιβολής μιας και μοναδικής αλήθειας. Ιδιαίτερα στις τέχνες, οι απόψεις του Einstein γύρω από την έννοια του χώρου και του χρόνου θα φέρουν τα πάνω κάτω. Και όχι άδικα. Ας μην λησμονούμε ότι παραδοσιακά ο χρόνος στο θέατρο αντιμετωπιζόταν κυρίως ως μια γραμμική εξέλιξη γεγονότων, με σχετικά αυστηρές συμβάσεις αναφορικά με την αρχή, τη μέση και το τέλος. Υπήρχε η αιτία και το αιτιατό. Με άλλα λόγια, η ιστορία είχε νόημα χάρη στη λογική και αιτιατή διάρθρωση των γεγονότων που τη συνιστούσαν. Τώρα, με την είσοδο των νέων ιδεών, ένα άλλο δράμα ανατέλλει, όπου στη θέση του ενιαίου σύμπαντος παρεισφρέει η αντιπαράθεση, η ασυνέχεια, το μοντάζ, ο ταυτοχρονισμός, η αμφισημία, το παράδοξο, η αβεβαιότητα, οι πολλές γωνίες πρόσληψης, ο κερματισμός της δράσης, η αναίτια συμπεριφορά[2]. Άλλως πως, αρχίζει να κερδίζει έδαφος μια αισθητική (και όχι μόνον) αυτογνωσία, με την έννοια ότι η πορεία παραγωγής του έργου γίνεται πολλές φορές το θέμα του έργου, το οποίο χάνει τη συμπαγή οργανική του μορφή και γίνεται ένα σώμα θραυσμάτων, κάτι που εύκολα διαπιστώνουμε και στη χωρική διάταξη της νέας σκηνής· σταδιακά εκκενώνεται η νατουραλιστική σκηνή από τα αντικείμενά της και στη θέση τους υπεισέρχεται μια εναλλακτική χωρική πραγματικότητα που έχει ως βασικό μέλημα την εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων. Από τη στιγμή που το γραπτό κείμενο αρχίζει να εστιάζεται ολοένα και πιο πεισματικά στο μυαλό του δραματικού χαρακτήρα, ο άδειος χώρος που αντιπροτείνεται από σκηνοθέτες, σκηνογράφους, και συνεργάτες, μοιραία προσλαμβάνει καινούριες εννοιολογικές και λειτουργικές διαστάσεις που αμφισβητούν το υλιστικό συνονθύλευμα του ρασιοναλισμού και (αντι)προβάλλουν μια νέα σχέση του χώρου με τις διανοητικές λειτουργίες του νου (*mise en abime*). Και προφανώς ο μονόλογος δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τις διεργασίες αυτές καθώς τον αφορούσαν άμεσα.

Ο Strindberg, έχοντας ήδη εγκαταλείψει τον νατουραλισμό, έχει κάθε λόγο να επενδύει στη δυναμική του μονολόγου για τις ανάγκες έργων του όπως το *Ονειρόδραμα* και ο *Χορός θανάτου*, όπως έχει και ο «μαθητής» του, ο Αμερικανός Eugene O'Neill, σε έργα όπως *Αυτοκράτορας Τζόουνς* (1920), το *Παράξενο ιντερμέδιο* (1928), το *Μεγάλο ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα* (1940-41), δημιουργίες όπου θέλει να υπογραμμίσει την αποξένωση του ατόμου, τις ψυχώσεις του, τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του, τα όνειρα και τα ανομολόγητα κίνητρά του. Και δεν ξεχνούμε τους μονολογούντες και πολλαπλώς δοκιμαζόμενους και προπηλακιζόμενους χαρακτήρες του Tennessee Williams στον *Γυάλινο κόσμο* (1945), στο *Καλοκαίρι και καταχνιά* (1948), στον *Ορφέα στον Άδη* (1957) και στο *Λεωφορείο ο πόθος* (1947), πλάσματα που αναζητούν στον μονόλογο λύσεις στα αναπάντητα προβλήματα του εσωτερικού τους κόσμου.

Λύσεις επίσης αναζητούν, με διαφορετικές όμως προθέσεις και από διαφορετικές οπτικές γωνίες, και οι ήρωες ενός άλλου μεγάλου συγγραφέα της νεωτερικότητας, του Bertolt Brecht, ο οποίος, στη θέση του στανισλαφσκικού υποσυνείδητου, επιλέγει ως ρυθμιστικό

[2] Oscar Brockett και Robert Findlay: *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteenth Century*, Allyn and Bacon, Boston 1991, σσ. 145-48.

μοχλό το συνειδητό κομμάτι του μυαλού, με την αιτιολογία ότι το υποσυνείδητο έχει ήδη διαβρωθεί και «αποικιστεί» από τους κοινωνικούς θεσμούς. Ο Brecht μπορεί να θέλει τον ηθοποιό του να κάνει επίδειξη της γνώσης που έχει για τις ανθρώπινες σχέσεις, την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις ανθρώπινες ικανότητες, όμως με κανένα τρόπο δεν τον θέλει να πέφτει θύμα «βιασμού» από τον χαρακτήρα[3]. Σύμφωνα με την άποψή του, ο καλός ηθοποιός είναι εκείνος που γνωρίζει πώς να κρατά τον χαρακτήρα που υποδύεται σε απόσταση ασφαλείας και που ξέρει να τον επιδεικνύει όταν είθισται, ώστε να έχουν κάποιο νόημα για το κοινό τα σχόλια που κάνει. Με τον Brecht περνάμε από την (ιλλουζιονιστική) αναπαράσταση του σώματος στην παράσταση των συνθετικών του υλικών, με το βάρος τώρα να πέφτει εκ των πραγμάτων στο θεατρικό γεγονός ως πορεία, ως παραστάσιμη (performative) διαδικασία «εδώ και τώρα», πράγμα που ευνοεί τη χρήση του μονολόγου, ο οποίος δεν λειτουργεί ως όχημα εξωτερίκευσης των σκέψεων του χαρακτήρα –όπως συμβαίνει με τον Άμλετ λ.χ. ή τις ηρωίδες του Williams ή τον Γουίλι Λόμαν του Arthur Miller– αλλά του ηθοποιού που υποδύεται τον χαρακτήρα. Μέσα από την έντεχνη χρήση του μονολόγου, ο Brecht πιστεύει ότι δίνει στο κοινό του μια πιο σαφή γωνία πρόσληψης ή κατανόησης του έργου, ανάλογη κατά κάποιον τρόπο με εκείνη που μπορεί να δώσει ο cameraman μιας κινηματογραφικής ταινίας με τα μακρινά ή τα κοντινά του πλάνα. Ο μονόλογος στα χέρια του μεταμορφώνεται σε ένα εργαλείο που τον βοηθά να ελέγξει ή να τροχιοδρομήσει εκεί που θέλει τις αντιδράσεις του κοινού, χωρίς να εμφανίζεται ή να ακούγεται ο ίδιος στη σκηνή. Το παράδειγμά του θα ακολουθήσουν πολλοί μεταγενέστεροι όπως ο Weiss, ο Bond, ο Handke, ο Müller κ.ά., όχι όμως και ο μεγάλος Beckett, ο οποίος εισάγει μια άλλη λογική στη χρήση του μονολόγου.

Σε αντίθεση με τους μονολόγους ενός Shakespeare, για παράδειγμα, ή ενός Brecht, οι μονολογούντες χαρακτήρες του Beckett μπορεί να εκφράζουν τις σκέψεις τους μέσα από ένα ποταμό λέξεων και μια ομοβροντία ήχων, όμως αυτό δεν συνοδεύεται από κάποια αλλαγή στην ανέλιξη της ιστορίας ή από κάποια βαθιά και ουσιαστική συνειδητοποίηση πραγμάτων[4]. Οι μονόλογοι του είναι περισσότερο ένα εργαλείο εξερεύνησης του κόσμου της ιδιωτικής ομιλίας, η οποία, στην πορεία, παίρνει τη μορφή αφήγησης και συνακόλουθης θεατροποίησης[5]. Ένα έκτακτο παράδειγμα είναι οι *Ευτυχισμένες μέρες*, αλλά και ο μονόλογος του Λάκυ από το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, η χαρακτηριστικότερη, κατά την εκτίμησή μου, στιγμή όπου επιτελείται η μετάβαση από τον εσωστρεφή μοντερνισμό στον κατακερματισμένο (και εν πολλοίς εξωστρεφή) μεταμοντερνισμό. Μέσα από τη μονολογούσα φωνή του Λάκυ εκκεντρώνονται οι μεγάλες υπεραφηγήσεις της δυτικής σκέψης και στη θέση τους προσγειώνεται ένα σημειωτικό σύμπαν ασύλληπτο στον γνώριμο «διάλογο» της εξουσίας– πνευματικής, αισθητικής, φιλοσοφικής και γραμματολογικής.

Ακόμη, να αναφέρουμε τις περίπτωσεις πιο σύγρονων δημιουργών όπως του Sam Shepard και του Edward Albee, όπου ο μονόλογος λειτουργεί ως η στιγμή της κορύφωσης, κατά την οποία αποκαλύπτεται η αλήθεια ή περίπου καθορίζονται τα πλαίσια της δράσης. Εδώ έχουμε ομολογίες εγκλημάτων, απιστιών, ενοχών, μετάνοιας, κρυμμένων κινήτρων και ούτω καθεξής. Μέσα από τον μονόλογο αναδύονται κατά κανόνα εικόνες κοινωνικής απο-

[3] Bertolt Brecht: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, μτφρ. John Willett, Hill and Wang, New York 1964, σ. 94, 26, 93.

[4] Σάββας Πατσαλίδης: *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: περί ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα , Αθήνα 2004, σσ. 73-77.

[5] Geis: ό.π., σ. 27. Βλ. επίσης Πηνελόπη Χατζηδημητρίου: «Τα (ασώματα) κεφάλια του Σάμιουελ Μπέκετ ως τόποι συνείδησης και χώροι μνήμης από την καρτεσιανή bête machine στο νευρωνικό άνθρωπο», *Πόρφυ-*

μόνωσης, καταστροφικών οικογενειακών σχέσεων, αντιπαλοτήτων, επικίνδυνων εντάσεων, εθισμών και εν γένει εικόνες διάλυσης του εαυτού σε σχέση με την περιβάλλουσα ποπ κουλτούρα.

Με όλους αυτούς τους συγγραφείς η αριστοτελική δράση διευρύνεται έτσι ώστε να συμπεριλάβει, μεταξύ άλλων, λειτουργίες του μυαλού, σκηνικές μεταφορές, συναισθηματικές καταστάσεις. Μεταφέρει στον θεατή μια πανοραμική οπτική, η οποία βρίσκεται πέρα από τις πληροφορίες που δίνει ο διάλογος και πέρα από τους περιορισμούς της πλοκής που θέλει τον χαρακτήρα ως φορέα (agent) της δράσης, βοηθώντας τον έτσι να έχει μια πληρέστερη και πιο βαθιά εικόνα του δρώντος προσώπου. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο μονόλογος είναι μια μορφή θεατροποιημένου «ξεγυμνώματος» του ενός (χαρακτήρα/ηθοποιού) ενώπιον των πολλών, πράγμα που μόνο το θέατρο έχει την πολυτέλεια (και τη χαρά) να κάνει. Μπορεί η τηλεόραση και ο κινηματογράφος να καταφεύγουν ενίοτε στη λύση του μονολόγου, όμως το κάνουν με φειδώ και συνήθως σε μορφή voice over που λειτουργεί πιο πολύ ως λεζάντα στις εικόνες. Η πραγματικότητα της οθόνης είναι σε θέση να φιλοξενήσει μόνο τη σκιά του σώματος, την απο-υλοποιημένη του μορφή. Στο θέατρο, αντιθέτως, η σωματικότητα του χαρακτήρα-ηθοποιού, διαμορφώνει εντελώς διαφορετικές σχέσεις, πολύ πιο άμεσες, ακαριαίες.

Ο μεταμοντέρνος μονόλογος

Τα τελευταία χρόνια έχει εγκαινιαστεί μια νέα μορφή μονολόγου με αφετηρία την performance art, η οποία, για τους πρώτους θιασώτες της στα τέλη της δεκαετίας του 1960, είχε να κάνει πιο πολύ με την ιδεολογία παραγωγής της τέχνης παρά την αισθητική αυτή καθαυτή. Η Schneemann, ο Whitman, η Yoko Ono και άλλοι, την αντιμετώπιζαν ως μια αντιεμπορική, προκλητική, διδακτική και αναθεωρητική πράξη που προέβαλλε και συνάμα ενίσχυε τη δημοφιλή τότε εικόνα αντιπαράθεσης του εαυτού με το σύστημα, της τέχνης με τη ζωή,[6] λογική που θα επικρατήσει μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1980, οπότε βλέπουμε να συγκλίνουν σταδιακά οι δύο παραδόσεις, από τη μια η αφηγηματική/αυτοβιογραφική που συναντούμε στους μονολόγους της νεωτερικότητας και από την άλλη η αποδομητική του μεταμοντέρνου θεάτρου, δημιουργώντας μια νέα μορφή μονολόγου ιδιαίτερα διαδεδομένη στις μέρες μας.

Όπως και για κάθε καλλιτεχνικό φαινόμενο, έτσι και στην περίπτωση που συζητούμε, δεν είναι διόλου απλή σύμπτωση ο μεγάλος αριθμός μονολόγων που παίζονται αυτή τη στιγμή σε πολλές πόλεις του κόσμου, από την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη, το Παρίσι, το Βερολίνο, μέχρι τη Νέα Υόρκη, το Σικάγο και το Σίδνεϋ. Όσο ενισχύεται ο νεοφιλελευθερισμός της παγκοσμιοποίησης άλλο τόσο παροπλίζονται οι τέχνες εκείνες που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε πολυδάπανες ή σοβαρές. Το φαινόμενο είναι ιδιαίτερα εμφανές τώρα και στην πάλαι ποτέ πιο γενναιόδωρη Ευρώπη, όπου οι κυβερνήσεις δείχνουν όλο και πιο απρόθυμες να στηρίξουν οικονομικά το θέατρο, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να μην μπορούν να προγραμματίσουν, αλλά και όταν προγραμματίζουν είναι υποχρεωμένοι να έχουν κατά νου ότι απαγορεύονται τα επικίνδυνα ανοίγματα, που σε απλά ελληνικά σημαίνει, επιλογή ενός

[6] Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance,* Routledge, London 1993.

όσο γίνεται λιγότερο πολυέξοδου και πολυπρόσωπου έργου. Και ένας μονόλογος ή το πολύ ένα έργο δυο-τριών προσώπων είναι ό,τι πρέπει. Δεν είναι η πρώτη φορά βεβαίως που συμβαίνει κάτι τέτοιο. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί και κατά τη διάρκεια του οικονομικού κραχ στην Αμερική. Μόνο που τώρα δεν έχουμε κάποιο κραχ, αλλά μια περιρρέουσα φιλοσοφία που αφορά τον κοινωνικό και (εκ)παιδευτικό ρόλο του θεάτρου, ο οποίος περίπου ταυτίζεται με τη φιλοσοφία που έχουν στην Αμερική για το άτομο και που λέει ότι, όπως το άτομο επιβιώνει μόνο του στην ελεύθερη αγορά, έτσι οφείλουν να πράξουν και οι τέχνες. Τόσο απλά και τόσο επικίνδυνα.

Ένας άλλος λόγος που έχει συντείνει πολύ στην ενίσχυση της θέσης του μονολόγου στα θεάματα της εποχής μας είναι η ταχύτατη υποχώρηση της ιδεολογίας και πρακτικής της συλλογικής δημιουργίας που είχε ανθίσει τη δεκαετία του 1960. Να θυμήσουμε ότι ένας από τους βασικούς ιδεολογικούς άξονες της επανάστασης των νέων τότε στρεφόταν ενάντια στον άκρατο ατομικισμό και καριερισμό της αμέσως προηγούμενης δεκαετίας. Μπροστάρης της αμφισβήτησης ήταν το θέατρο με τις παρεμβάσεις του στα κοινά και την παρουσία του στους δρόμους, στις φυλακές, στα πανεπιστήμια, παντού. Όλα αυτά έχουν εδώ και χρόνια ξεθωριάσει. Ο θατσερισμός και ο ρηγκανισμός θα ανοίξουν τους ασκούς του Αιόλου και σταδιακά θα συμπαρασύρουν τα πάντα, για να φτάσουμε εδώ που βρισκόμαστε σήμερα, όπου ο κάθε καλλιτέχνης ζει και λειτουργεί για τον εαυτό του. Γνωρίζει τις δυνατότητες που προσφέρει ο μονόλογος ως θεατρική φόρμα για την προβολή της προσωπικότητας και του όποιου ταλέντου του, γι' αυτό και τον χρησιμοποιεί, συν το γεγονός ότι, χρησιμοποιώντας τον, έχει υπό έλεγχο τα μέσα παραγωγής της παράστασης, καθώς και το ύψος των δαπανών.

Γενικά η ιδεολογία που έχει καλλιεργηθεί γύρω από το άτομο τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια, ευνοεί αυτό το μοναχικό και συγκεντρωτικό ταξίδι. Κάποιος ενδεχομένως ισχυριστεί, και πολύ ορθά, ότι και πάλι δεν λέμε κάτι καινούριο, αφού από την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης και μετά, το άτομο, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ήταν διαρκώς στο επίκεντρο της προσοχής των ιθυνόντων και της κρίσης των θεσμών. Στο άτομο εστιάζει τους προβολείς του ο Ibsen, στο άτομο στρέφεται ο Strindberg τόσο στα νατουραλιστικά όσο και στα εξπρεσιονιστικά του δράματα, τον αστό γελοιοποιεί ο Jarry στον *Βασιλιά Υμπύ*, το άτομο-δημιουργό θεοποιούν οι σουρρεαλιστές, στο άτομο-επαναστάτη εναποθέτει τις ελπίδες του ο εξπρεσιονισμός του Kaizer, του Toller, του Brecht, η νεοηθογραφία του Καμπανέλλη, ο καυστικός λόγος του Μάριου Ποντίκα στις *Εσωτερικές Ειδήσεις* και αλλού. Υπάρχει ωστόσο μια ειδοποιός διαφορά.

Μπορεί ο 20ός αιώνας να άρχισε με το νεωτερικό άτομο σε πρωταγωνιστικό ρόλο, όμως μέχρι να τελειώσει είδε να αλλάζουν ρότα πάρα πολλά και σημαντικά πράγματα, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον ορισμό εννοιών όπως υποκειμενικότητα, σωματικότητα κ.λπ. Οι νέες φιλοσοφικές και θεωρητικές θέσεις από στοχαστές όπως οι Derrida, Foucault, de Certeau, Jameson, Spanos, Bové, Bhabha, Spivak ανακάτεψαν ξανά την τράπουλα.[7] Στο ερώτημα «τι είναι το άτομο», κάποιοι θα μιλήσουν για φαντασίωση, άλλοι για κοινωνικό κατασκεύασμα, άλλοι για μικρό θεό, άλλοι για υβρίδιο, άλλοι για ομοίωμα και τα λοιπά. Ο Derrida είναι ανάμεσα στους πρώτους που θα ισχυριστούν ότι δεν υπάρχει καθαρότητα ή αυθεντικότητα στο ζωντανό παρόν, δηλαδή στον πολιτισμό. Δεν υπάρχει απόλυτη παρουσία, εάν με

[7] Για μια περιεκτική παρουσιάση των θέσεων αυτών στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. Γιώργος Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, εκδ. Παπαζήση,

παρουσία παραπέμπουμε στην ιδέα κάποιας απόλυτης αρχής· όλα τα σημεία που απαρτίζουν τον πολιτισμό έχουν υποστεί και μια κάποια μορφή διαμεσολάβησης και άρα μοιραίας απομάκρυνσης από τις αφετηρίες, πολύ δε περισσότερο ο εαυτός-σώμα, στην επιφάνεια του οποίου η εκάστοτε κοινωνία εγγράφει τις ιδεολογικές, πολιτικές και άλλες παραστάσεις και προτάσεις της. Σκέψη που ορισμένοι καλλιτέχνες πραγματεύονται σε επίπεδο γραφής, αρχίζοντας με το σκεπτικό που λέει ότι η γραφή είναι ο καθρέφτης μιας κουλτούρας που αλλάζει διαρκώς και συνεπώς καμιά παρουσία δεν μπορεί να είναι σταθερή. Παιγνιωδώς, και συχνά «υπούλως», μεταμορφώνουν τα επί σκηνής υποκείμενα σε «οπερατέρ» της ίδιας της γραφής που τα ταξινομεί, τα αξιολογεί και κατόπιν τα χρησιμοποιεί[8]. Εκεί, δηλαδή, που πιο παλιά η γραφή κρυβόταν συνήθως πίσω από τη φωνή του δημιουργού/χαρακτήρα, τώρα γίνεται το περιβάλλον, το site της performance, ο λόγος και το θέμα της παράστασης, η προμετωπίδα της, με πολύ σοβαρές επιπτώσεις όχι μόνον στην εξέλιξη των δρωμένων, αλλά και στον τρόπο που παρουσιάζεται ο χαρακτήρας, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση κινείται και μετακινείται με τις λέξεις και μέσα από λέξεις· σπάνια εμφανίζεται ως αυτοτελής οντότητα με ψυχολογικό βάθος. Ο Mac Wellman, η Suzan-Lori Parks, ο John Jesurun, ο Eric Overmyer, ο Richard Foreman, ο Wallace Shawn, ο Heiner Müller, ο Stefan Schutz, ο Peter Handke, ο Αντρέας Στάικος σε ορισμένα από τα έργα του, ο Δημήτρης Δημητριάδης (βλ. την *Ιθάκη* και τον *Οδυσσέα*), ο Στέλιος Λύτρας στην *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, η Έλενα Πέγκα και άλλοι νεότεροι Έλληνες συγγραφείς[9], επηρεασμένοι από τη γενικότερη πολιτικο-κοινωνική ατμόσφαιρα, τον πολιτισμό των κλωνοποιήσεων, της σιλικόνης, της πλαστικής χειρουργικής, της ιντερνετοποίησης και της παγκοσμιοποίησης, βλέπουν ότι η συνέχεια, η ολότητα, το βάθος, η αυτονομία του «εγώ» και η «ευκλίδεια» εν γένει λογική είναι οι μεγάλοι ηττημένοι των σύγχρονων (μετ)εξελίξεων. Στα έργα τους το υποκείμενο είναι ένα δημιούργημα πολλαπλών και συχνά συγκρουόμενων και αλληλοαναιρούμενων πολιτισμών, ιδεολογιών και γλωσσών. Υπάρχει και δεν υπάρχει· εδώ και εκεί, παντού, χωρίς κέντρο· pastiche, λένε οι μεταμοντέρνοι, και έχουν δίκιο.

Στους συγγραφείς αυτούς η γλώσσα είναι τόσο έντονα παρούσα που συσκοτίζει τη σημασία όλων των άλλων στοιχείων της παράστασης, ακόμη και την ανάγκη ύπαρξης της ίδιας της παράστασης. Ο Wellman μιλά για τα «ραδιενεργά συμπτώματα» της γλώσσας, τα οποία εντοπίζει στον δέκτη· εκεί γίνεται η σχάση. Το νόημα απορροφάται από τα κενά ανάμεσα στις λέξεις. Το κοινό μπαίνει σε ένα ονειρικό ταξίδι ελεύθερων συσχετισμών, όπου πλοκή, χαρακτήρας, διάλογος, κορύφωση και τα λοιπά γνωρίσματα της δραματικής γραφής, δεν το αφορούν ή έτσι νομίζει· γιατί, σε τελευταία ανάλυση, όλα έχουν σημασία. Απλώς στην προκειμένη περίπτωση, η όποια σημασία εντοπίζεται εκτός των οικείων πλαισίων, συνεπώς δεν είναι εύκολα και άμεσα αξιολογήσιμη.

Σύγχρονοι νάρκισσοι

Σε μια ανάλογη μελέτη πριν από ορισμένα χρόνια έγραφα ότι, προσωπικές ιστορίες, βι-

Αθήνα 2007.

[8] Σάββας Πατσαλίδης: «Μεταμοντέρνα υποκείμενα και θεατρικοί μονόλογοι», *Θεατρογραφίες*, τχ. 8-9, 2002, σ. 25.

[9] Για περισσότερα σε σχέση με το ελληνικό θέατρο βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σσ 95-140.

ογραφίες και ιδίως αυτοβιογραφίες χρησιμοποιούνταν ευρέως, ιδίως από τους ανθρωπολόγους και εθνολόγους, ως σημαντικό υλικό για τον σχολιασμό της καθημερινότητας απλών και επιφανών ανθρώπων, όπως και για τον σχολιασμό του κύκλου ζωής σταθερών κοινωνικών χώρων και κοινοτήτων. Το θέμα που εγείρεται τώρα από τους σύγχρονους μελετητές είναι κατά πόσο αυτή η αναμφίβολα χρήσιμη τακτική μπορεί να αποδώσει όταν δεν υφίσταται πλέον η πάλαι ποτέ κλειστή, ομοιογενής και σταθερή κοινωνία που θα βοηθούσε ενδεχομένως στην εξαγωγή κάποιων ολοποιητικών ή έστω και ενδεικτικών συμπερασμάτων[10]. Όταν όλα τα σύνορα, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, παραβιάζονται ή παραμένουν ανοιχτά σε λογής λογής «εισβολείς», όταν τα άτομα ταξιδεύουν διαρκώς και διαρκώς εκτίθενται σε νέα πολιτιστικά και άλλα πρότυπα, τι κοινωνικοπολιτικές και ιδεολογικές σταθερές θα μπορούσε άραγε να αποκομίσει κανείς από την οποιαδήποτε αυτοβιογραφία; Όχι πολλές· και αυτό όχι μόνο το έχουν υπόψη τους οι θεατρικοί συγγραφείς, αλλά επενδύουν κιόλας, μετατρέποντάς το σε θέμα της προβληματικής τους. Εκείνο που επιπλέει και τελικά επιβάλλεται ως εικόνα και ως παρουσία στους μονολόγους τους, είναι ένα σώμα εις διπλούν, μια επιφάνεια χωρίς σίγουρες υπεραφηγήσεις που να εγγυώνται τη συνέχεια και τη συγκρότησή του. Διαρκώς εκκεντρωμένο, το δραματικό «εγώ» κολυμπά σε μια δεξαμενή λέξεων, σιωπών, παύσεων ή εντυπώσεων, σε αναζήτηση μιας κάποιας σταθεράς, που συνήθως καταλήγει να είναι μια άλλη ομοιωματική εικόνα σταθερότητας. Παντού επιβάλλεται ή παρεμβάλλεται το παίγνιο των μεταμορφώσεων (και συχνά παραμορφώσεων), που σημαίνει ότι με ή χωρίς τη βοήθεια της τεχνολογίας, όλα παίρνουν ή μπορούν να πάρουν τη μορφή performance. Ίσως δεν θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Οι κοινωνιολόγοι μας το υπενθυμίζουν διαρκώς: βιώνουμε την κουλτούρα ενός ακραίου και συνάμα επικίνδυνου ναρκισσισμού, με όλα, φυσικά, τα παρεπόμενα.

Ο αστός (μπουρζουά) της βιομηχανικής επανάστασης, ο αντικαταστάτης του παλιού αριστοκράτη, έχει αντικατασταθεί και αυτός με τη σειρά του από τον ψυχολογικό άνθρωπο της μεταβιομηχανικής, μεταφροϋδικής εποχής· από τον άνθρωπο της ειρωνικής αποστασιοποίησης, της μεταμοντέρνας σύγχυσης και της εγωκεντρικής επιβίωσης[11]. Από τον συλλογικό άνθρωπο της κομμούνας του Παρισιού, τον αναρχικό του Μπακούνιν, τον ονειροπόλο του Breton και του Jarry, τον νεωτερικό επαναστάτη του Λένιν, τον αφελή πασιφιστή των 60s, έχουμε φτάσει αισίως, στις αρχές του 21ου αιώνα, στον άνθρωπο της μη ανεκτικότητας και του φόβου για τον διπλανό του. Ποτέ άλλοτε δεν υπήρχε τέτοια μοναξιά. «Το μεγάλο ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα» πιο πολύ περιγράφει τις μέρες μας παρά την εποχή που το έγραψε ο Ο' Neill. Τον ερωτισμό των 60s έχει διαδεχτεί ο φόβος του AIDS. Οι τράπεζες σπέρματος ακυρώνουν ή αναβάλλουν επ' αόριστον τη σωματική επαφή. Το ίντερνετ κλείνει ραντεβού «στα τυφλά». Η τηλεόραση κατασκευάζει τις δικές της υπερπραγματικότητες [hyperrealities] και απλώνει την εξουσία της παντού, συνεπικουρούμενη από λογής λογής αναλυτές του υποτιθέμενου «αυθεντικού». Το πάλαι ποτέ δείγμα ενηλικίωσης, το κάπνισμα, δεν είναι απλώς επικίνδυνο· έχει δαιμονοποιηθεί. Όπου κι αν κοιτάξει κανείς βλέπει να αναπτύσσονται νέες μορφές ακραίας ατομικής επιβίωσης. Οι διακινητές και διαμορφωτές των σύχρονων lifestyles, είναι διαρκώς έτοιμοι να εγκαινιάσουν παντός τύπου προγράμματα θεραπείας παθών και παθημάτων. Όλα πρέπει να είναι *politically correct*. Οι αλκοο-

[10] Πατσαλίδης: ό.π., 2002, σ. 30.

[11] Guy Debord: *Society of the Spectacle*, Black and Red, Detroit 1983. Επίσης, Gilles Deleuze και Félix Guattari: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, μτφρ. Robert Hurley, Mark Seem και Helen R. Lane, The Viking Press, New York 1982.

λικοί, οι ανύπαντρες μητέρες, οι καπνιστές, οι πολύ χοντροί, οι πολύ κοντοί και κάθε λογής εθισμένοι και διαφορετικοί έχουν τον χώρο τους ή πρέπει να έχουν τον χώρο τους. Κάπως έτσι ο χώρος αποκτά ιδεολογική ταυτότητα πριν καν του τη δώσουν οι χρήστες. Είναι όπως ένας χάρτης: προϋπάρχει της χώρας.

Αυτόν τον εγωκεντρικό θύλακα περίπου εγκαινιάζουν και κυριολεκτικά αλώνουν στις αρχές της δεκαετίας του 1980 δύο φιγούρες-σύμβολα, η Μαντόνα και ο Michael Jackson, δύο εκκεντρικές και συνάμα διάσημες υπάρξεις, δύο υποκείμενα και ταυτόχρονα αντικείμενα εμπορευματοποίησης, μία γυναίκα που δανείζεται το όνομά της από τον χώρο της αγιοσύνης, όμως καθόλου δεν δείχνει να τον υπηρετεί και να τον σέβεται, και ένας που γεννήθηκε άνδρας και μαύρος και καθόλου δεν δείχνει να υπηρετεί είτε το ένα είτε το άλλο συστατικό στοιχείο της προσωπικότητάς του. Και δεν είναι οι μοναδικοί υβριδικοί όγκοι. Bowie, Cooper, Boy George, ανάμεσα σε εκατοντάδες άλλους και άλλες, λειτουργούν ως αποκαλυπτικά υβριδικά παράγωγα μιας εποχής που κληρονόμησε την κρίση ταυτότητας που βίωσε η αμήχανη δεκαετία του 1970, αμέσως μετά την επανάσταση των νέων το 1960, και την είδε ολοένα να βαθαίνει και τα αδιέξοδά της να πολλαπλασιάζονται. Εκείνο που προβάλλεται είναι η εικόνα ενός εαυτού αβέβαιου ως προς τα δικά του προσόντα, αλλά και ως προς τα όρια και τα περιγράμματα της υποκειμενικότητάς του. Όπως τα λογοτεχνικά είδη είναι αβέβαια ως προς τις συμβάσεις που τα ορίζουν και παράλληλα τα διαφοροποιούν μεταξύ τους, έτσι και το άτομο σήμερα είναι αβέβαιο ως προς τα υλικά που το απαρτίζουν, όπως αβέβαιο είναι ως προς τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στις εικόνες και τα πραγματικά αντικείμενα, την πραγματικότητα και τη φαντασία. Για ένα τέτοιο διχασμένο άτομο το θέατρο τού ταιριάζει, γιατί ακριβώς διαθέτει εκείνη ακριβώς την εγγενή πολυσημία, η οποία είναι σε θέση να φιλοξενήσει πολύ άνετα οποιαδήποτε κρίση ανάμεσα στο σημείο και τα σημαινόμενά του, οποιαδήποτε διασπορά και οποιοδήποτε συνονθύλευμα. Ας μην ξεχνούμε ότι το θέατρο γεννήθηκε από την ικανότητα (και την ανάγκη) του ανθρώπου να μιμείται, να μεταμορφώνεται, να γίνεται κάτι άλλο. Ο άνθρωπος ουδέποτε εγκατέλειψε το (θεατρικό) παιχνίδι του «άλλου» προσώπου. Απλώς τώρα αυτό το παίγνιο έχει πάρει μορφή επιδημίας, έχει μετατραπεί σε ένα είδος επίσημου κανόνα που αφορά τους πάντες, ακόμη και αυτή την εκκλησία, την πάλαι ποτέ πολέμιο καθετί θεατρικού. Σήμερα, λέει ο Baudrillard, όλοι επιβιώνουν ως εικόνες και μάλιστα βαθιά διαπλεκόμενες (1983)[12]. Από τον μελοδραματικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα, μπήκαμε στο τεχνοκρατούμενο μελόδραμα των talk shows και από κει στο μελόδραμα των reality shows, όπου το άτομο έχει την ευκαιρία να επιδείξει, για ορισμένο χρονικό διάστημα, τη ναρκισσευόμενη εαυτότητά του ως εικόνα και την ατομική του εμπειρία ως θέατρο. Εκεί που έχουν φτάσει τα πράγματα, το θεατρικό σανίδι, όπως και το γυαλί της τηλεόρασης, συχνά μεταμορφώνονται σε χώρους που χρησιμοποιούνται περίπου όπως το γνώριμο κουβούκλιο της εξομολόγησης από τους πιστούς της καθολικής εκκλησίας: για την απροκάλυπτη ομολογία, ενώπιον κοινού, αυστηρώς προσωπικών βιωμάτων, εμπειριών, σκέψεων, πράξεων. Εκείνο που κάποτε κυκλοφορούσε υπόγεια, σήμερα είναι μέρος μιας παγκοσμιοποιημένης επιθυμίας. Ο κόσμος αρέσκεται να ακούει εξομολογήσεις (όσο πιο ακραίες τόσο πιο ελκυστικές), όπως αρέσκεται και να εξομολογείται, να γίνεται δηλαδή ο ίδιος η πηγή του θεάματος. Η επιθυμία για ομολογία ή αποκάλυψη της αλήθειας, που κάποτε ήταν στον πυρήνα της δραματικής υπόθεσης και της θεατρικής παράστα-

[12] Jean Baudrillard: *Simulations*, μτφρ. Paul Foss, Paul Patton και Philip Beitcmann, Semiotext(e), New York 1983.

σης, έχει μεταμορφωθεί σήμερα σε μια πολιτιστική μεταφορά, μια εικόνα της εικόνας και (συχνά) μιας συμπαιγνίας που πουλάει. Όπως όλα τα άλλα, έτσι και η όποια αλήθεια έχει την τιμή και το τίμημά της.

Βέβαια, ο σύχρονος θεατρικός μονόλογος δεν εξαντλείται μόνον σε τύπους εξομολογητικούς. Έχουμε πολλές περιπτώσεις όπου λειτουργεί ως μια πράξη επιβίωσης παρά αναβίωσης ή συντήρησης πραγμάτων μέσα από τη λειτουργία της μνήμης. Στην προκειμένη περίπτωση έχει να κάνει πιο πολύ με τη διαμόρφωση μιας υποκειμενικότητας απρόσβλητης από την τρέχουσα πραγματικότητα παρά μιας υποκειμενικότητας που αναζητεί τον «αληθινό» εαυτό στο παρελθόν. Τέτοιου τύπου έργα είναι το *Γελώντας άγρια* του Christopher Durang, το *M. Butterfly* του David Henry Hwang, το *Six Degrees of Separation* του John Guare, το *China Doll* της Elizabeth Wong, το *Swimming in Cambodia* του Spalding Gray, για να σταθώ πρόχειρα σε ορισμένα παραδείγματα από την αμερικανική εργογραφία, την οποία γνωρίζω κάπως καλύτερα.

Ένας άλλος τύπος που περίπου λειτουργεί και ως γέφυρα ανάμεσα σε διάφορες μορφές performance των τελευταίων ετών είναι η κωμωδία των μεταμορφώσεων, όπου ο βιρτουόζος καλλιτέχνης κάνει επίδειξη των δυνατοτήτων του να ενσαρκώνει πολλούς χαρακτήρες και να προβάλλει τις εμπειρίες τους. Εδώ ξεχωρίζει η περίπτωση της stand- up comedy, όπου η χρήση αναγνωρίσιμων κωδίκων κάνει την επικοινωνία πιο εύκολη και άμεση –βλ. το *Spook Show* της Whoopi Goldberg, το *Drinking in America* του Eric Bogosian, το *Fires in the Mirror* και το *Twilight: Los Angeles*, 1992 της Anna Deavere Smith, το *Δέκα μικροί Μήτσοι* του Λάκη Λαζόπουλου, αλλά και πολλές από τις παρλάτες του Μητσικώστα, του Μάρκου Σεφερλή, της Lily Tomlin, του Andy Kaufman, του Steve Martin κ.ά. Σε αυτή την κατηγορία να σημειωθεί η πολύ σημαντική και διόλου τυχαία παρουσία γυναικών κωμικών, πιο πολύ στην Αμερική και σχεδόν καθόλου στην Ελλάδα (κάτι που χρήζει ειδικής μελέτης). Όπως αναφέρει ο Auslander, σε αντίθεση με την παντελή απουσία τους από τον χώρο πριν από λίγες δεκαετίες, τώρα ένας μεγάλος αριθμός γυναικών διεκδικεί δικαιώματα και στο χιούμορ που παραδοσιακά εθεωρείτο ανδρικό προνόμιο. Η γυναίκα ήταν συνήθως αντικείμενο χιούμορ (πλάκας) και χλευασμού και ποτέ υποκείμενο-φορέας και τούτο γιατί το χιούμορ δεν είναι τόσο αθώο όσο νομίζουμε. Έχει να κάνει με τη δύναμη, είναι μια μορφή υποταγής ή εμπαιγμού του άλλου[13], πόσο μάλλον όταν εντάσσεται σε μια performance, η οποία από τη φύση της ασκεί σοβαρό έλεγχο επάνω στο κοινό. Το θέμα είναι ότι, από τη στιγμή που μπήκαν στον χώρο της stand-up comedy οι γυναίκες performers, μπόρεσαν, εκμεταλλευόμενες τη δυναμική του μέσου, να διαμορφώσουν ένα δικό τους εκφραστικό οπλοστάσιο, το οποίο προβάλλει εντυπωσιακά την εικόνα μιας αυτοελεγχόμενης, κυρίαρχης υποκειμενικότητας. Ίσως δεν θα ήταν υπερβολή εάν λέγαμε ότι έφεραν πίσω στο είδος τη χαμένη κριτική του φωνή. Και κάτι ακόμη σε σχέση με αυτό.

Ενώ στο παρελθόν, πρόσφατο και μακρινό, η stand-up comedy ήταν περιουσιακό στοιχείο της λαϊκής κουλτούρας, σήμερα, είναι μια από τις πλέον χαρακτηριστικές εκφραστικές μορφές του μεταμοντερνισμού, με την έννοια ότι κινείται ελεύθερα ανάμεσα στο υψηλό και το λαϊκό χωρίς κανένα πρόβλημα. Δεν επιβιώνει μόνο στα γκέτο και τις μπυραρίες όπου άρχισε, αλλά και στα κρατικά θέατρα και άλλα mainstream μέρη, όπου μπορούν να την παρακολοθούν και οι πολίτες των εύπορων προαστίων. Η Peggy Shaw, για παράδειγμα, από τα

[13] Philip Auslander: *From Acting to Performance: Essays in MOdernism and Postmodernism*, Routledge, London 1997, σσ. 107-10.

ιδρυτικά μέλη του λεσβιακού σχήματος Split Britches, όχι μόνο δεν «διώκεται», αλλά κερδίζει και το βραβείο OBIE το 2000 για τη solo performance της, *Menopausal Gentleman,* όπου σχολιάζει την εμμηνόπαυσή της ντυμένη άνδρας. Κατά τη συνήθη τακτική της, η Shaw δημιουργεί ένα pastiche με αναφορές στον Frank Sinatra, στην παιδική της ηλικία, στον πατέρα της, στη μουσική των 60s, και των 40s, αντλώντας τεχνικές και ιδέες από την υποκουλτούρα των drag shows.

Για να επανέλθουμε όμως σε εκείνο που είπαμε πιο πριν, κανένας τύπος μονολόγου δεν ξεπερνά σε δημοτικότητα τον αυτοβιογραφικό, καθώς δίνει την ευκαιρία στο άτομο-καλλιτέχνη (βλ. Rachael Rosenthal, Spalding Gray, Tim Miller, Karen Finley, Holly Hughes) να προχωρήσει σε μια αποδόμηση του εαυτού και της πραγματικότητας ακουμπώντας σε υλικό αυστηρώς προσωπικό. Στέκομαι πιο πολύ στην Αμερική για τα λίγα παραδείγματά μου, γιατί εκεί η αυτοβιογραφία ήταν και εξακολουθεί να είναι η πλέον δημοφιλής μορφή γραψίματος. Πρέπει να υπάρχουν αυτή τη στιγμή περισσότερες από 10.000 αυτοβιογραφίες στην αμερικανική βιβλιογραφία. Καμιά άλλη χώρα δεν έχει να επιδείξει ανάλογο αριθμό[14]. Και υπάρχει εξήγηση γι' αυτό το πάθος. Η αμερικανική γραφή ήταν πάντα πολύ προσωπική, ακόμη και εγωκεντρική υπόθεση. Από τις πρώτες επιστολές που έχουν διασωθεί στα χρόνια της αποικιοκρατίας μέχρι τη νέα δημοσιογραφία a la Norman Mailer και Tom Wolfe, οι Αμερικανοί αρέσκονταν να αντλούν υλικό από τις δικές τους εμπειρίες ως βασική ύλη των έργων τους. Πάνω απο το σύνολο ήταν πάντα το «Εγώ». Πάρτε την *Αυτοβιογραφία* του Franklin, λ.χ., το *Walden* του Thoreau, το *Life on the Mississippi*, του Twain. Η καταγραφή της προσωπικής εμπειρίας είναι τόσο έντονη, που επισκιάζει τα πάντα. Δημιουργεί το πλαίσιο, επιβάλλει την ατμόσφαιρα και εξοβελίζει το «Εμείς».

Σε ό,τι αφορά το θέμα μας, πέρα από το προσωπικό θέλγει και η ιδέα ότι σε ένα τέτοιο εγχείρημα η παράσταση λειτουργεί χωρίς το προστατευτικό πλαίσιο της διαμεσολάβησης που βλέπουμε στο καθιερωμένο θέατρο του ιλλουζιονισμού·συνεπώς, απόψεις και απορίες

[14] Χωρίς τούτο να σημαίνει ότι οι άλλες χώρες δεν έχουν να επιδείξουν πολύ αξιόλογα δείγματα τέτοιας γραφής. Κάθε άλλο. Από την Αναγέννηση (κυρίως) και μετά, με την ενδυνάμωση της ιστορικής συνείδησης, πάρα πολλοί ήταν εκείνοι που κατέφυγαν στην αυτοβιογραφία ως μέσον προβολής αλλά και κατάθεσης στοιχείων της ζωής τους, σε συνάρτηση με τη ροή των ιστορικών γεγονότων. Ιδίως από τον 18ο αιώνα και μετά, παρατηρείται μια πολύ θεαματική αύξηση αυτοβιογραφιών καλλιτεχνών, η οποία συμπίπτει με την εντυπωσιακή αύξηση των θεατρικών παραστάσεων. Όσο πλησιάζουμε τον 20ό αιώνα η βιομηχανία του «κουτσομπολιού» μεγαλώνει, με την έννοια ότι όλο και πιο πολύς κόσμος θέλει να μάθει λεπτομέρειες από την προσωπική ζωή των επωνύμων. Και ξέρουμε ότι όπου υπάρχει ζήτηση δεν μπορεί παρά να υπάρχει και η ανάλογη προσφορά. Για έναν ιστορικό, η ύπαρξη του υλικού αυτού είναι πάρα πολύ χρήσιμη, αλλά και επικίνδυνη ταυτόχρονα, με την έννοια ότι πολλές φορές υστερεί σε αξιοπιστία. Πέρα από πιθανά λάθη σε χρονολογίες, ονόματα, γεγονότα, είναι και ο προσωπικός παράγοντας που διυλίζει τα πράγματα κατά το δοκούν. Δηλαδή, ο τρόπος που δομείται και περιγράφεται η προσωπικότητα του αυτοβιογραφούμενου, ήτοι οι σχέσεις συγγραφέα/χαρακτήρα, είναι συχνά παραπλανητικός. Συνήθως η αυτοβιογράφιση ακολουθεί ορισμένες κοινές αφηγηματικές δομές, όπως είναι η φάση της αθωότητας, ο χαμένος παράδεισος, ο αγώνας, το ταξίδι, η αναζήτηση, η ανακάλυψη, η επιτυχία, η φήμη και γεινότερα η καταξίωση, και ένας τελικός απολογισμός των πεπραγμένων της ζωής. Ανάλογα πού θέλει να ρίξει το βάρος του ο αυτοβιογραφούμενος αντίστοιχη είναι και η έμφαση σε κάποια από τις παραπάνω φάσεις. Για περισσότερα βλ. Thomas Postlewait: «Autobiography and Theatre History», στο *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, επιμ. Thomas Postlewait και Bruce McConachie, U of Iowa P, Iowa City 1989, σσ. 248-272.

γύρω από το υποκείμενο και τον συγγραφέα υποτάσσονται στην ίδια την πράξη και λογική της παραγωγής του κειμένου,[15] άρα και οι όποιες αλλαγές για τα θέματα αυτά μοιραία αντανακλούνται και στη μορφή της δραματικής απεικόνισης. Έτσι, μια υποκειμενικότητα στο στάδιο της διάλυσης δεν μπορεί παρά να στεγάζεται και σε ένα κειμενικό χώρο εξίσου «υπό διάλυση»[16] και τούτο γιατί, όπως λέει ο Barthes, υποκείμενο και υποκειμενικότητα συνδέονται άμεσα με τη γλώσσα[17]· σκέψη που βλέπουμε να τεκμηριώνεται πιο πολύ και πιο επισταμένα στους αυτοβιογραφικούς μονολόγους γυναικών καλλιτεχνών, οι οποίες, με δεδομένη τη σχετική αδιαφορία των ανδρών συγγραφέων για τη δραματική εκμετάλλευση της υπόθεσης γένος/φύλο,[18] δηλώνουν εδώ και δυο-τρεις δεκαετίες ένα πολύ ουσιαστικό «παρών» στα πράγματα. Και είναι λογική αυτή η κυκλωτική αντίδραση, υποστηρίζει η Susan Stanford Friedman, γιατί, ενώ ένας άνδρας ανέκαθεν είχε, και εξακολουθεί να έχει, την πολυτέλεια να ξεχνά το φύλο του και να σκέφτεται σαν άτομο, στις γυναίκες σε κάθε βήμα τούς υπενθυμίζεται το φύλο τους, κατά συνέπεια δεν διαθέτουν αυτή την πολυτέλεια να ξεχνούν ή να αδιαφορούν[19]. Επι τούτοις χρησιμοποιούν τις προσωπικές τους εμπειρίες για να αποδομήσουν το σύστημα εκείνο που θεωρούν ότι τις «αποσωματοποιεί» ή τις καταπιέζει. Ο μονόλογός τους μεταμορφώνεται σε όπλο αμφισβήτησης κοινωνικών και θεατρικών δεδομένων,

[15] Michael Sprinker: «Fictions of the Self: The End of Autobiography», στο *Autobiography: Essays Theoretical and Critical,* επιμ. James Olney, Princeton UP, Princeton 1980, σσ. 321-42.

[16] Paul Jay: *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes,* Cornell UP, Ithaca 1984, κεφ. 6. Επίσης, Paul John Eakin: *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention,* Princeton UP, Princeton 1985, σσ. 205-6.

[17] Roland Barthes: *Roland Barthes by Roland Barthes,* μτφρ. Richard Howard, Oxford UP, New York 1975, σ. 119.

[18] Εδώ οφείλουμε ένα επεξηγηματικό σχόλιο. Για τους άνδρες το πιο βασικό στοιχείο ήταν ανέκαθεν η καριέρα, από την οποία πήγαζε η ταυτότητα, ο ανεξάρτητος χαρακτήρας, η δύναμη και η θέληση. Πληροφορίες για την ιδιωτική τους ζωή, όπως η οικογένεια, η καλή σύζυγος και τα παιδιά, το ψάρεμα, οι βόλτες στα βουνά κ.λπ., στην καλύτερη περίπτωση είχαν ως απώτερο στόχο να «εξανθρωπίσουν» τον δημόσιο χαρακτήρα τους. Αντίθετα, για τις γυναίκες, ο διαχωρισμός δημόσιου και ιδιωτικού ήταν πάντοτε δύσκολος και στο επίπεδο της καθημερινότητάς τους και στο επίπεδο της τέχνης. Ο κόσμος ζητούσε να μάθει λεπτομέρειες από την προσωπική τους ζωή, ιδιαίτερα την ερωτική. Και αυτές έπρεπε να ανταποκριθούν ή να σιωπήσουν, οπότε σε μια τέτοια επιλογή δημιουργούσαν ένα φαύλο κύκλο κουτσομπολών αναφορικά με την αγνότητά τους, τον χαρακτήρα τους κ.λπ. Γι' αυτό συνήθως επέλεγαν να κατονομάσουν τις σχέσεις τους, για να προλάβουν τα χειρότερα. Έτσι, στην αυτοβιογραφία της ποιήτριας Hilda Doolittle, για παράδειγμα, βλέπουμε να δεσπόζει το όνομα του Freud, στην αυτοβιογραφία της Ellen Terry το όνομα του Henry Irving, της Isadora Duncan του Gordon Craig, της Lillian Hellman του Dashiell Hammett κ.ο.κ. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι σε καμιά από αυτές τις αυτοβιογραφίες η γυναίκα δεν εμφανίζει τον εαυτό της ανώτερο του άνδρα. Βεβαίως και εδώ ισχύει το σκεπτικό που αναφέρεται σε προηγούμενη υποσημείωση, ότι δηλαδή, ανεξάρτητα από ποιον προέρχεται η αυτοβιογραφία, δεν παύει να είναι τεκμήριο «ύποπτο» ως προς την αξιοπιστία του, δεδομένου ότι είναι ένας τρόπος συντήρησης μιας δημόσιας εικόνας, συνεπώς κάποια πράγματα καταγράφονται εντελώς μονομερώς, κάποια αποσιωπούνται, κάποια υποβιβάζονται, άλλα διαστρεβλώνονται, εξωραΐζονται, ανάλογα τι «βολεύει» τον αυτοβιογραφούμενο. Όμως, εάν δούμε την προσπάθεια συγκριτικά, τότε μπορούμε να βγάλουμε κάποια ενδιαφέροντα συμπεράσματα και σημαντικές αλήθειες τόσο για τα άτομα όσο και για κάποιες αξίες της εποχής, για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, στις σχέσεις της με τους άνδρες, τα παιδιά, την καριέρα, τη φήμη κ.λπ. Για περισσότερα, βλ. Thomas Postlewait: ό.π., σ. 268.

[19] Susan Stanford Friedman: «Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice», στο *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings,* επιμ. Shari Benstock, U of North Carolina P, Chapel Hill 1988, σ. 39.

με την έννοια ότι ανατρέπει τις θεατρικές συμβάσεις και επιβάλλει νέες σχέσεις με το κοινό, το οποίο εισπράττει τώρα γεγονότα ζωής χωρίς την ψευδαίσθηση του τέταρτου τοίχου, δηλαδή το προστατευτικό πλαίσιο της διαμεσολάβησης. Η προβολή του «αληθινού» σώματος και της ιστορίας του επιβάλλει μια εναλλακτική διαδικασία πρόσληψης, όπως βλέπουμε στη δουλειά της Linda Montano, *The Story of My Life* [*Η ιστορία της ζωής μου,* 1973], όπου για τρεις ώρες η συγγραφέας-performer ανέβαινε ένα λόφο και διάβαζε την αυτοβιογραφία της, κάνοντας χρήση μεγαφώνου και ενισχυτή, προφανώς με την πρόθεση να δείξει συμβολικά τον κουραστικό (σισύφειο) αγώνα της γυναίκας για επιβίωση και την επιθυμία της να κάνει αυτή την ιστορία να ακουστεί, να προσεχτεί. Στο ίδιο πνεύμα, όμως πολύ πιο ακραίες, είναι οι περιπτώσεις performers όπως η Vallie Export, η Marian Abramovic, η Karen Finley και η Annie Sprinkle, όπου η εξομολόγηση διά του μονολόγου πολύ συχνά εμπεριέχει έντονες εικόνες σωματικής κακοποίησης και/ή επίδειξης.

Η Finley, επί παραδείγματι, η οποία έγινε γνωστή στο κοινό της θεατρικής Νέας Υόρκης στις αρχές της δεκαετίας του 1980, έχει την τάση να παίζει με την εικόνα του θεατή ως καταναλωτή των πάντων: ειδήσεων, θεατρικών θεαμάτων, προϊόντων καταπίεσης, εδεσμάτων, όπως και σωμάτων, άποψη που γίνεται το κυρίαρχο θέμα συζήτησης στον μονόλογό της με τον τίτλο, «Γιατί αυτή η αγελαδίτσα δεν μπορεί να περπατήσει», από το έργο της *We Keep Our Victims Ready* [*Διατηρούμε τα θύματά μας έτοιμα,* 1989/91]. Εκεί μιλά για τους βιασμούς που βίωσε σε σημείο, όπως λέει, να μισήσει τον εαυτό της και το φύλο της. Ενδεικτικά παραθέτουμε λίγες αράδες:

Όταν είπα ΟΧΙ όχι εννοούσα
Αλλά εσύ έτσι κι αλλιώς το 'κανες
Όταν είχες φύγει το σώμα σου κι η βρωμιά σου έμειναν
Να σε ξεπλύνω προσπάθησα από πάνω μου, να σε γδάρω, να σε κάψω
Να με σκοτώσω προσπαθώ, δεν μ' αρέσω, γιατί μυρίζω εσένα

[...]. Με καίω. Με κτυπώ. Αυτό το κορμί θέλω να πεθάνει. [...].

Η Finley τοποθετεί επιδεικτικά το σώμα εκεί όπου δεν το περιμένει κανείς. Κάπως έτσι ελπίζει να το απεκδύσει από οτιδήποτε ψεύτικο ή ωραιοποιημένο και να το ενδύσει με όλα τα φιμωμένα χαρακτηριστικά του. Το μετατρέπει, εν ολίγοις, σε μια ορατή έκφραση του εσωτερικού της κόσμου που αντιστέκεται στον κλειστό, πλαισιωμένο κόσμο του πατριαρχικού νοήματος και προβάλλει μια εικόνα των πραγμάτων πριν από τη διαμεσολάβηση της γλώσσας και της κοινωνικοποίησης. Στη Finley έχουμε την εικόνα ενός σώματος που πετάει στην άκρη όλα τα κείμενα, και το ίδιο γίνεται το κείμενο και το διακείμενο.

Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση solo perfrormer είναι και της Αφρικανο-Αμερικανίδας Anna Deavere Smith, η οποία σπάνια παρουσιάζει λύσεις στα θεάματά της. Κυρίως προβάλλει διαφορές και προβλήματα. Η Deavere Smith ανήκει σε μια γενιά δημιουργών που μεγάλωσαν καλλιτεχνικά τη δεκαετία του 1990 και στράφηκαν στη χαρτογράφηση του πολυπολιτισμικού προσωπείου της Αμερικής, με ιδιαίτερη έμφαση στα σημεία τριβής παρά σύγκλισης. Δείχνει να συμπλέει απόλυτα με την άποψη που έχει αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια γύρω από την εθνική ταυτότητα της χώρας, που λέει ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες έχουν μια πολύ (ξεχωριστή) ειδική ταυτότητα, ακριβώς ένεκα της πολιτιστικής ποικιλομορφίας τους. Στην περίπτωσή της, και στις περισσότερες γυναίκες solo performers, κυριαρχεί κατά κανόνα η ασυνέχεια και ο θρυμματισμός του αφηγηματικού καμβά, σε αντίθε-

ση με τη γραμμική, συμπυκνωμένη και ενιαία ανδρική μονολογική αφήγηση[20]. Με τον τρόπο τους θέτουν το θέμα όπως περίπου το πραγματεύεται ο Foucault που λέει ότι το υποκείμενο, όχι μόνο το θηλυκό αλλά και το αρσενικό, δεν μπορεί να μελετάται σε απομόνωση αλλά σε συνάρτηση με όλες εκείνες τις δυνάμεις που το διαμορφώνουν, δυνάμεις γλωσσικές, πολιτισμικές, θεσμικές. Με άλλα λόγια, όταν μιλούμε για υποκείμενο, μιλούμε για ένα αμάλγαμα ιδεολογημάτων και αναπαραστατικών κωδίκων που έρχονται σε επαφή με άλλα σημαίνοντα συστήματα –και αυτά παράγωγα πολιτικών, πολιτιστικών και υλιστικών δυνάμεων συγκεκριμένων ιστορικών στιγμών–, και όλα μαζί διαμορφώνουν το «Εγώ» του ατόμου.[21] Πράγμα που σημαίνει ότι όλα τα αυτοβιογραφούμενα «εγώ» δεν μπορεί να είναι τα ίδια. Από τη στιγμή που κάθε ένα από αυτά (εν)γράφεται, (προ)γράφεται ή (δια)γράφεται τόσο οντολογικά όσο και επιστημολογικά αλλά και ερμηνευτικά, μέσα από συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτιστικές πρακτικές,[22] δεν μπορεί παρά να εξετάζεται και κατά περίπτωση. Όμως προσοχή, λέει ο Paul Smith: ένα άτομο-υποκείμενο στη σκηνή δεν είναι απλώς ένας ηθοποιός που παθητικά αποστηθίζει κείμενα, αλλά και ένας φορέας που τα διαβάζει με στόχο να τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα σε αυτά.[23] Με αυτή την έννοια, μια αυτοβιογραφική (μονολογική) θεατρική δοκιμασία μπορεί να λειτουργήσει ως μια ευκαιρία για την αναπαράσταση της ταυτότητας του ατόμου και μια αυτοβιογραφική (μονολογική) θεατρική στρατηγική μπορεί να λειτουργήσει ως μια ευκαιρία για την αναπαράσταση του φορέα. Κάπως έτσι ο συγγραφέας/καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να παίξει το παιχνίδι των αποστάσεων και των σχέσεων ανάμεσα σε έναν πραγματικό και ένα φανταστικό εαυτό, έναν ουσιοκρατικό και έναν κοινωνικό, ακόμη ανάμεσα στον εαυτό του και το καλλιτέχνημα του, δημιουργώντας έτσι ένταση ανάμεσα στην πραγματικότητα της performance και τον μύθο, ένταση η οποία ταράζει τους διαχωρισμούς σκηνής/πλατείας και υπογραμμίζει το προσωπικό ως πολιτικό. Διατυπωμένο κάπως διαφορετικά: σε ενα τέτοιο μονόλογο είναι προφανές ότι διεξάγεται ένα παίγνιο, όπου «παίκτες» είναι το νεωτερικό όραμα ενός αυτόνομου και οριοθετημένου εγώ από τη μια και από την άλλη το μεταμοντέρνο όραμα (για άλλους, εφιάλτης) εκκεντρωμένων και πολλών εαυτών. Από τη μια μεριά η (αυτο)βιογραφούμενη φωνή επιχειρεί να δημιουργήσει μια οικεία γωνία πρόσληψης των πραγμάτων, τοποθετώντας το υποκείμενο (που συμβαίνει να είναι και το αντικείμενο της αφήγησης) σε ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό πλαίσιο, και από την άλλη, ακόμη και άθελά της, δείχνει πώς η ατομικότητα και η υποκειμενικότητα είναι έννοιες προ-ορισμένες εν πολλοίς κοινωνικά και πολιτιστικά. Εκείνο που φαίνεται να προσυπογράφουν όσοι εμπλέκονται στον χώρο είναι την απλή ιδέα της μεταμοντέρνας θεώρησης που λέει ότι, ο σύγχρονος κόσμος είναι τόσο σύνθετος και πολυπλόκαμος που καμιά αφετηρία ή υπεραφήγηση δεν είναι σε θέση να διεκδικήσει την απόλυτη κυριαρχία επάνω στο «εθνικό» ή όποιο άλλο «εγώ» και κατά συνέπεια επάνω στη μορφή του όποιου μονολόγου, ο οποίος σκόπιμα μετατρέπεται σε κέντρο του κυκλώνα, γίνεται θέμα και θέαμα ταυτόχρονα. Επάνω στο σώμα του μονόλογού ο συγγραφέας/καλλιτέχνης ευελπιστεί να συγκεντρώσει κάποιες από τις φυγόκεντρες και κεντρομόλες δυνάμεις που

[20] Mary G. Mason: «The Other Voice: Autobiographies of Women Writers», *Autobiography: Essays Theoretical and Critical,* επιμ. James Olney, Princeton UP, Princeton 1980, σσ. 207-35.

[21] Shirley Neuman, επιμ.: «Introduction», στο: *Autobiography and Questions of Gender,* Frank Cass, Alberta 1991, σ. 5.

[22] Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, σσ. 33-34.

[23] Paul Smith: *Discerning the Subject,* U of Minnesota P, Minneapolis 1988, σσ. xxxiv-xxxv.

δομούν και/ή διαλύουν το «εγώ» που αφηγείται, στοχεύοντας στη δημιουργία ενός χώρου όπου το ομιλούν υποκείμενο θα μπορεί να ανακαλύψει ή να προβάλλει ενδεχομένως ένα νέο εαυτό, αφού πρώτα αφουγκραστεί τα πολλά και ποικίλα στοιχεία που δομούν την εαυτότητά του και αφού βρει μια φωνή ή ένα στυλ που να του ταιριάζει[24]. Και αυτό μπορεί να το πράξει με ποικίλους τρόπους: ας πούμε, τοποθετώντας τον εαυτό του εκτός των δρωμένων, και λειτουργώντας όπως περίπου ένας μπρεχτικός ηθοποιός, σε σχέση με τον χαρακτήρα, ο οποίος μπορεί να είναι η persona του ίδιου του συγγραφέα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο *Ορλάντο* (Wilson) στο *Go, Go* (Juliana Francis) και αλλού. Σε άλλες περιπτώσεις, συγγραφέας και αφηγητής μπορούν να βρίσκονται εντός, συμπρωταγωνιστές, που σημαίνει να λειτουργούν ως θύτες και θύματα της γραφής και διαγραφής τους. Σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση ο μονόλογός τους μετατρέπεται στην ίδια τη δραστηριότητα της performance, γίνεται ο φορέας μέσα από τον οποίο οι καλλιτέχνες ζητούν από τους δέκτες/θεατές να ξανακοιτάξουν τα όρια ανάμεσα στην performance και την πραγματικότητα, τον μύθο και την αυτοβιογραφία· κάτι που δεν είναι πάντοτε εύκολο, μα ούτε και υποχρεωτικά ευχάριστο, όπως έχουν να αφηγούνται οι θεατές που είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν στιγμές από τη «σωματική τέχνη» του performer Chris Burden, ο οποίος εκβιαστικά ωθούσε τα σκηνικά δρώμενά του στα άκρα, με αποκορύφωμα τη σκηνή από παράσταση του *Shoot*, όπου φίλος του τον πυροβόλησε στο χέρι (ως μέρος της performance), επιτρέποντας έτσι στην πραγματικότητα να εισβάλει απειλητικά στη σκηνή και να επιβληθεί, προκαλώντας εύλογη σύγχυση και ασφαλώς σοκ στους θεατές.

Γενικά, εκείνο που πάει να κυριαρχήσει στον χώρο των μονολόγων στις διάφορες performances είναι μια σκόπιμη συσκότιση των σχέσεων ανάμεσα στην persona και το πραγματικό–μιας και ο «πραγματικός εαυτός» είναι, ούτως ή άλλως, μια persona (τουλάχιστον από τη στιγμή που θεατροποιείται και γίνεται αντικείμενο αφήγησης). Σε αυτή την ιδέα νομίζω πως λοξοκοιτά και το σχόλιο του Roland Barthes που λέει ότι βλέπει και καταλαβαίνει τον εαυτό του από μια απόσταση, πέρα από το γνώριμο κέντρο. Έτσι, αποδομημένος, τεμαχισμένος, χωρίς αγκυροβολείο, διερωτάται: «γιατί να μην μιλήσω για τον εαυτό μου, αφού αυτό το "μου" δεν είναι πια ο εαυτός μου;»[25].

Φαίνεται πως ο σύγχρονος πολιτισμός της παγκοσμιοποίησης ενθουσιάζεται γενικά με την επίδειξη κειμένων με τη μορφή αποδομημένων εικόνων και λόγων. Ενθουσιάζεται με οτιδήποτε υπόσχεται μια διπλή, τριπλή ή, τέλος πάντων, πολλαπλή εκδοχή του πρωτότυπου· κάτι που με ευκολία κάνει ένας μονόλογος, ο οποίος, καταργώντας τον διάλογο, δηλαδή το συλλογικό, προβάλλει τις άπειρες δυνατότητες του ενός μέσα από τεχνικές όπως η ειρωνική αποστασιοποίηση, τα δάνεια, η αμφισημία, η ρευστή δομή, οι συνεχείς παραπομπές σε άλλα κείμενα, οι εκκεντρώσεις, που έχουν ως στόχο τη διαμόρφωση μιας πολυπρισματικής αφήγησης με διάφορα εστιακά κέντρα που διαπλατύνουν τα γνώριμα περιθώρια πιο παραδοσιακών μοντέλων που τείνουν να οικουμενικοποιούν το ατομικό. Το νέο θέατρο του μεταμοντέρνου μονολόγου προβάλλει μια υποκειμενικότητα πολυφωνική, σχεδόν σχιζοφρενική στις σχέσεις της με τον εαυτό, τον τόπο και τους άλλους. Ενδεικτικό αυτής της σχιζοφρένειας (ή αδιέξοδης κατάστασης, αν θέλετε) είναι το γεγονός ότι, παρά τον συχνά ελεγκτικό της

[24] Michael M. Fischer: «Autobiographical Voices (1,2,3) and Mosaic Memory: Experimental Sondages in the (Post)Modern World», στο *Autobiography and Postmodernism*, επιμ. Kathleen Ashley et al., The U of Massachussetts P, Ahmerst 1994, σσ. 79-128· επίσης, Πατσαλίδης: ό.π. 2002, σ .29.

[25] Roland Barthes: *Roland Barthes*, μτφρ. Richard Howard, Hill and Wang, New York 1977, σ. 168.

χαρακτήρα, η μονολογική performance των σύχρονων δημιουργών δεν τοποθετείται εκτός της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας ούτε αρνείται τα εργαλεία που της διαθέτει. Όπως σε πολλά άλλα θέματα, έτσι και εδώ έχουμε μια «διπλή κωδικοποίηση», όπου κάποιος μιλά (μονολογεί) εκ των έσω της κυρίαρχης κουλτούρας, την ίδια στιγμή που της ασκεί σοβαρή κριτική. Σε όλα τα επίπεδα υπάρχει έντονη αίσθηση των αντιφάσεων και της ολισθηρότητας των θέσεων των υποκειμένων. Στη θέση της κλειστής δομής βλέπουμε να τοποθετείται τώρα η ανοιχτή πορεία, στη θέση της αφηγηματικής αυθεντίας και των αντικειμενικών δεδομένων οι υποκειμενικές θέσεις και στη θέση του διαλόγου ο μονόλογος. Όπως ο κοινωνικός εαυτός καταφεύγει σε λογής λογής στρατηγικές για να επιβιώσει σε ένα σύμπαν διαπλεκόμενων και ταχύτατα μεταβαλλόμενων δεδομένων, έτσι και ο performer που αυτοβιογραφείται κάνει κάτι ανάλογο για τη δική του επιβίωση. Με αυτή την έννοια, η αυτοβιογραφική (κυρίως η εξομολογητική) performance έχει συγγένειες με τη σύγχρονη κουλτούρα του ναρκισσισμού, όπου ο πολίτης - performer (περι)φέρει τον εαυτό του μονολογώντας εν μέσω ενός ανεμοστρόβιλου εικόνων, αισθήσεων και παραισθήσεων, πλοκών και διαπλοκών, προσώπων και προσωπείων, προσκήνιων και παρασκήνιων.