ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 1 (2014) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

«Επιτελώντας» το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βιντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ Δ. (2023). «Επιτελώντας» το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βιντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 68–81. ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34563

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ
Πανεπιστήμιο Πάτρας

«Επιτελώντας» το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βιντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου

Η έννοια του άμορφου έχει πρωτίστως απασχολήσει τη θεωρία που αναπτύσσεται γύρω από την εικόνα και τις οπτικές τέχνες. Ανάγεται στο Κίνημα του Σουρρεαλισμού και συγκεκριμένα στον Bataille αλλά και στον Dalí ενώ οι σύγχρονες ερμηνείες τού προσδίδουν φιλοσοφικές, ψυχαναλυτικές και ανθρωπο-κοινωνιολογικές προεκτάσεις και συχνά το συνδέουν με την αποκαλούμενη «ευτελή τέχνη»» των τελευταίων δεκαετιών. Στο παρόν άρθρο η έννοια λειτουργεί ως εργαλείο προσέγγισης της βιντεο-τέχνης και της σκηνογραφίας της εικαστικού Κωνσταντίνας Κατρακάζου, ως μια ενέργεια που χαράσσει τα όρια εσωτερικής και εξωτερικής γυναικείας τοπογραφίας ή, καλύτερα, αναδεικνύει τη μεταιχμιακότητα ως αντίλογο στην κοινωνική ομογενοποίηση και αλλοτρίωση, ως σημείο όπου οι σημασίες, οι κατηγοριοποιήσεις και οι ιεραρχήσεις παύουν να υπάρχουν.

Λέξεις-κλειδιά: Άμορφο - Ευτελής τέχνη - Βιντεο-τέχνη - Σκηνογραφία - Κωνσταντίνα Κατρακάζου

Στο παρόν κείμενο θα ήθελα να επιχειρήσω μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου της εικαστικού Κωνσταντίνας Κατρακάζου [1] ως βιντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου. Μια ερμηνευτική απόπειρα δεν μπορεί παρά να επικεντρωθεί σε κάποια μόνο σημεία που κατά τη γνώμη μου

[1] Η Κωνσταντίνα Κατρακάζου έχει σπουδάσει ζωγραφική και χαρακτική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Φλωρεντίας και σκηνογραφία στην École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs του Παρισιού. Έχει συμμετάσχει σε άνω των δεκαπέντε ατομικών και ομαδικών εκθέσεων στη Γαλλία (Παρίσι, Λυών, Μασύ), στην Ελλάδα (Αθήνα, Βέροια), στη Βουλγαρία και στην Ιταλία (Φλωρεντία) και έχει κάνει τα σκηνικά σε τουλάχιστον δέκα παραστάσεις, συνεργαζόμενη με τους σκηνοθέτες Τάκη Τζαμαργιά, Στάθη Λιβαθινό, Μαρ. Μαστραντώνη, κ.ά, ενώ διδάσκει, μεταξύ άλλων, στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

ενυπάρχουν στη βιντεο-κατασκευή της και τα οποία επανέρχονται υπό διαφοροποιημένες μορφές και στις σκηνογραφίες της. Τα χαρακτηριστικά του έργου αυτού στα οποία θα ήθελα να επικεντρωθώ συνοψίζονται σε μια σύγχρονη όσο και παλαιά αισθητική, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ή αλλιώς, σε ένα «επιχειρησιακό» εργαλείο, στην έννοια του «άμορφου».

Θα πρέπει ευθύς εξ αρχής να ληφθεί υπόψη ότι αν το βιντεο-καλλιτέχνημα είναι παράγωγο ενός δημιουργικού νου που καθορίζει όλα τα συστατικά και νοήματά του, η σκηνογραφία λειτουργεί πάντοτε ως μέρος ενός πολυσύνθετου και πολυσημειακού συνόλου υπηρετώντας πρώτιστα το νόημα του κειμένου και ταυτόχρονα την απόδοση-ερμηνεία αυτού του κειμένου από τον σκηνοθέτη. Ο σκηνογράφος, όσο κι αν δουλεύει ανεξάρτητα, εντάσσει το έργο του σε ένα ευρύτερο σύνολο εντός του οποίου συλλειτουργεί και το οποίο συν-σημασιοδοτεί.

Το βιντεο-καλλιτέχνημα της Κατρακάζου που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια φέρει έναν εκτεταμένο αλλά ενδιαφέροντα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στα επιμέρους λεκτικά σημεία του τίτλο: «…μ' αρέσει όταν δεν υπάρχει χώρος στο καρότσι για άλλα κουτιά…» και πρόκειται για έργο του 2005.

Στην πλέον του μισού αιώνα ύπαρξη της Βιντεο-τέχνης, καλλιτέχνες όπως οι Βίτο Ακόντσι [Vito Acconci], Μπιλ Βαϊόλα [Bill Viola], Μαρίνα Αμπράμοβιτς [Marina Abramovic] και πολλοί άλλοι έχουν με τα έργα τους αγκαλιάσει όλες τις σημαντικές καλλιτεχνικές ιδέες και φόρμες της σύγχρονης εποχής: αφηρημένη, εννοιολογική, μινιμαλιστική τέχνη, pop-art, περφόρμανς. Η τελευταία, άλλωστε, αναδείχτηκε σε πρωτεύον υλικό της Βιντεο-τέχνης όπως αποδεικνύεται από τις καταγραφές σε βίντεο των περφόρμανς όλων των γνωστών καλλιτεχνών του είδους, από την Αμπράμοβιτς ως τους Βιεννέζους Αξιονιστές και την Ορλάν [Orlan].[2]

---

[2] Είναι γνωστό ότι η γαλλίδα περφόρμερ Ορλάν βιντεοσκοπεί όλες τις πλαστικές χειρουργικές επεμβάσεις που πραγματοποιεί στο πρόσωπο και στο σώμα της –συνήθως με τοπική αναισθησία– ώστε κατά τη στιγμή της επέμβασης να συνδιαλέγεται με όσους την περιβάλλουν ή να διαβάζει δοκίμια. Χαρακτηριστική η ταινία του Stephan Oriach, *Orlan –Carnal Art* όπου αποτυπώνεται, μεταξύ άλλων, η δημόσια χειρουργική της επέμβαση που έγινε στο Παρίσι το 1991. Πολλές από τις δράσεις των Βιεννέζων Αξιονιστών έχουν, επίσης, αποτυπωθεί σε βίντεο, όπως η περίφημη δράση *Des Orgien Mysterien Theaters* του Αυστριακού Hermann Nitsch, ενώ σε σειρές όπως *Performance Anthropology* (1975-1980), *Modus Vivendi* (1979-1980 & 1983-1988) κ. ά. καταγράφονται πολλές από τις δράσεις της Σέρβας Marina Abramovic και του τότε συντρόφου της Ulay. Για ενδεικτική παρουσίαση αυτών και άλλων περφόρμερ βλ. για παράδειγμα, Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σ. 470 κ. εξ., 526 κ. εξ., Σάββας Πατσαλίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή*

Χωρίς, παρ' όλα αυτά, το Βίντεο να αποτελεί για τους καλλιτέχνες αυτούς τον μοναδικό τρόπο καλλιτεχνικής τους έκφρασης.

Η Κατρακάζου καταθέτοντας ουσιαστικά το έργο της από τη δεκαετία του 1980, και έχοντας σπουδές στα ευρωπαϊκά κέντρα, δεν μένει ανεπηρέαστη ούτε από τις ευρύτερες θεματικές κατευθύνσεις της σύγχρονης τέχνης (και της Βιντεο-τέχνης) αλλά ούτε και από την υβριδικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, γεγονός που φαίνεται όχι μόνο από τους διαφορετικούς τομείς καλλιτεχνικής της έκφρασης, αλλά και από το πάντρεμα των υλικών που χρησιμοποιεί, επιλέγοντας ακόμη και στη ζωγραφική της τα μικτά υλικά ή μικτές τεχνικές (βλ. για παράδειγμα τις εκθέσεις της «Λύκε - λύκε είσαι εδώ;» - Gallery 7 Zalokosta, 2004, «αλήθεια αναλήθεια» - Gallery 7 Zalokosta, 2008, κ.ά.).

Από τις κυριότερες θεματικές που απασχόλησαν τους αμερικανούς και ευρωπαίους βιντεο-καλλιτέχνες, εκείνες που φαίνεται να προσδιορίζουν τη βίντεο-κατασκευή της Κατρακάζου είναι η χρήση της βιντεο-κάμερας ως προέκτασης του εαυτού, δηλαδή του σώματός της, συνδέοντας το φυσικό με το εννοιολογικό, δεσμός, άλλωστε, που συναντάται από τις απαρχές ήδη της Βιντεο-τέχνης, παραμένοντας πάντοτε ισχυρός.[3]

Η ελληνίδα καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται επίσης τις αναπτυγμένες δυνατότητες της αφήγησης που χαρακτηρίζει το είδος αυτό τέχνης, αφού το βίντεο επέτρεψε την ανάπτυξη γραμμικής όσο και μη-γραμμικής αυτοβιογραφικής αφήγησης που «ορίζει το πολιτικό και επαναπροσδιορίζει το φυλετικό, εξερευνώντας την ατομική και πολιτιστική ταυτότητα.»[4] Συναντάμε τέλος ένα είδος υβριδικότητας από τη στιγμή που η βιντεο-προβολή της έχει κατασκευαστεί σε δύο εκδοχές που λειτουργούν ξεχωριστά και διαδοχικά η κάθε μία αλλά και σε μια τρίτη, όπου οι δύο εκδοχές συνυπάρχουν και προβάλλονται ταυτόχρονα, δημιουργώντας έναν διάλογο μεταξύ τους. Και στις τρεις εκδοχές, η εικόνα συνοδεύεται από αφήγηση που αναλαμβάνει γυναικεία φωνή, της ίδιας της καλλιτέχνιδος.

Είτε παρακολουθούμε τη δεξιά είτε την αριστερή είτε και τις δύο ταυτόχρονα διαφοροποιημένες εικονικές εκδοχές, η λεκτική αφήγηση παραμένει η ίδια: θα χαρακτήριζα εν συντομία, την πρωτοπρόσωπη

ορίων και περιθωρίων, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σ. 293 κ. εξ., Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής - Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 43-94.

[3] Michael Rush, *Video art*, Thames & Hudson, Λονδίνο, (αναθεωρημένη έκδ.) 2007, σ. 9.

[4] Στο ίδιο.

μονολογική αυτή, σχεδόν απλοϊκή αφήγηση, ως ένα καθημερινό κείμενο μιας απλής γυναίκας-νοικοκυράς που εν είδει λεκτικής περφόρμανς καταθέτει τα προσωπικά της βιώματα. Εξ ου και, παρά την ακουστική μονοτονία της φωνής, η αφήγηση διέπεται έντονα από τη βιωματική λειτουργία της γλώσσας: συναισθήματα, επιθυμίες, συγκινησιακές καταστάσεις αν όχι και μια υφέρπουσα υστερία ως προς την απόδειξη, μέσω απτών σημείων, της επιζητούμενης ευτυχίας. Μια ευτυχία που προσδιορίζεται από λέξεις-ενδείκτες όπως: «κατανάλωση προϊόντων» (το γεμάτο καρότσι του σούπερ-μάρκετ), «αφθονία», «σύμβολα καταναλωτισμού» (πολλές πιστωτικές κάρτες, κινητό), «έκθεση σε φίλους της αγοραστικής επάρκειας της οικογένειας», «προϊόντα κοσμητικής» (που θα κάνουν αρεστή-ποθητή την ομιλούσα γυναίκα), αλλά και, στο τέλος, «ασφυξία», «φόβος», «καθημερινότητα». Πρόκειται φυσικά για μια ψευδο-αυτοβιογραφία που ωστόσο δεν ακυρώνει το βαθύτερο μήνυμά της ως προς το θέμα της κοινωνικής θέσης και της γυναικείας ταυτότητας.

Η εικόνα, ωστόσο, δεν δηλώνει τίποτα από αυτά. Και στις δύο εκδοχές του βίντεο, ο θεατής βλέπει, από διαφορετική οπτική, δύο χέρια: στην αριστερή εκδοχή το ζουμ γίνεται από την μεριά των καρπών ενώ στη δεξιά γίνεται μετωπικά πάνω στα δάκτυλα. Και στις δύο εκδοχές, πριν ακόμη αρχίσει ο λόγος, τα δάκτυλα κινούνται νευρικά, με αβεβαιότητα, χαράσσουν ερωτηματικά στον αέρα, σε οριζόντια διάταξη και τοποθετημένα πάνω σε μια εφημερίδα. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί η –έστω και μέσω των άκρων– χρήση της βιντεο-κάμερας ως προέκτασης του εαυτού της καλλιτέχνιδας, αφού τα χέρια της την τοποθετούν εντός του πλάνου. Πρόκειται, άραγε, για τον «θορυβώδη ναρκισσισμό»[5] που κατά την R. Krauss χαρακτηρίζει, αφορμής δοθείσης από το έργο *Centers* (1971) του Βίτο Ακόντσι, το σύνολο των βιντεο-καλλιτεχνών; Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης πάντως αντιτάχθηκε σε αυτή την ερμηνεία, υποστηρίζοντας ότι διευρύνει με την παρουσία του την οπτική πέρα και εκτός του εαυτού, προς τους τυχαίους θεατές.[6] Η υλική παρουσία της Κατρακάζου θα παραμείνει διακριτική, περιορισμένη στα άνω άκρα, αναγκαία εργαλεία κατασκευής της γυναικείας ταυτότητας όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Στη δεξιά εκδοχή, η εφημερίδα είναι διπλωμένη σε ένα φύλλο, ενώ στην αριστερή είναι ανοιγμένη δίφυλλη επιτρέποντας να διακρίνονται ο τίτλος της, «Η Καθημερινή», καθώς και φωτογραφίες από πρόσωπα της επικαιρότητας και οι αντίστοιχοι τίτλοι, στοιχεία που είναι άμεσα

---

[5] Rosalind Krauss, «Video: The Aesthetics of Narcissism», *October*, 1 (1976) 51.

[6] Lori Zippay (επιμ.), *Electronic Arts Intermix: Video*, Νέα Υόρκη, Electronic Arts Intermix, 1991, σ. 12.

συνυφασμένα, όπως και η ίδια η εφημερίδα αλλά και η επιλογή εφημερίδας με τον συγκεκριμένο τίτλο, με την έννοια της καθημερινότητας που θα εισβάλει προς το τέλος του μονολόγου της. Στη διπλή εκδοχή, ωστόσο, τα γράμματα των εφημερίδων έχουν χάσει πλήρως την ευκρίνειά τους, μοιάζουν με θαμπά στίγματα-κηλίδες χωρίς μορφή.

Όταν αρχίζει ο αφηγηματικός λόγος, τα χέρια δραστηριοποιούνται, κόβουν σελίδες από την εφημερίδα και κατασκευάζουν αργά μικρά παιδικά, διαφορετικών μεγεθών, χάρτινα καραβάκια. Στη δεξιά εκδοχή, τα καραβάκια τοποθετούνται ένα-ένα πάνω σε μια απροσδιόριστη επιφάνεια με νερό. Στην αριστερή εκδοχή, τα καραβάκια τοποθετούνται πάνω στη δίφυλλη εφημερίδα και όταν και εδώ ολοκληρωθεί ο αριθμός «επτά» –να υποθέσουμε όσες και οι ημέρες της εβδομάδας– τότε μπαίνει φωτιά σε δύο άκρες της εφημερίδας. Και στις δύο περιπτώσεις, τα καραβάκια θα καταλήξουν άμορφη μάζα, στην πρώτη περίπτωση μουλιασμένα στο νερό, στη δεύτερη σκέτα αποκαΐδια της φωτιάς που τα κατέφαγε. Τα δημιουργήματα-χειροτεχνήματα, ως ευτελή προϊόντα, καταλήγουν να διαλυθούν, να απορροφηθούν από τον ίδιο τον χώρο, να μετατραπούν σε άμορφες μάζες που τον στιγματίζουν, χαλούν το λείο της πρότερης επιφάνειας: τη λειασμένη, εξωραϊσμένη μορφή της ίδιας της γυναίκας-νοικοκυράς.

Ποια όμως είναι η σχέση λόγου και εικόνας; Κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια της αφήγησης η σχέση λόγου και εικόνας είναι ανύπαρκτη. Ως δύο συστήματα που λειτουργούν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, χωρίς σημεία αγκύρωσης[7] του λόγου στην εικόνα, χωρίς δηλαδή διασαφηνίσεις ούτε προσπάθεια ελέγχου του ομιλούντος υποκειμένου πάνω σ' αυτήν. Η εξέλιξη λεκτικής και εικονικής δράσης μοιάζει να έχει διαφορετικό αντικείμενο αναφοράς. Μόνο στο τέλος, όταν ο λόγος υπονοεί ανατροπές στην οικογενειακή ευτυχία, η εικόνα, συναντώντας τον σε συμβολικό πλέον επίπεδο, αρχίζει να αναδεικνύει την παραμόρφωση, την καταστροφή, αποδεικνυόμενη περισσότερο εύγλωττη και από τις λέξεις ή, ακόμη καλύτερα, προεκτείνοντας το ανείπωτο μέσω της δικής της καταδήλωσης: τα καραβάκια που κατασκευάζονται και πυκνώνουν και στις δύο εκδοχές καταστρέφονται από το νερό ή τη φωτιά αντίστοιχα, καταλήγοντας να αφήσουν ίχνη αυτού που υπήρξαν κάποτε. Ίχνη, όμως, που δεν παραπέμπουν πλέον στο πρότερο σχήμα, αφού αυτό που δείχνουν είναι κάτι το άμορφο. Δηλαδή ένα ίχνος, για να θυμηθούμε τον Μπατάιγ [Georges Bataille], χωρίς δικό του σχήμα, κάτι το ρευστό, χωρίς

[7] Χρησιμοποιώ τον όρο που προέρχεται από τη διάκριση «αγκύρωσης» [*ancrage*] και «αναμετάδοσης» [*relais*] που πρότεινε ο Roland Barthes, *L' obvie et l' obtus: Essais critiques III*, Seuil, Παρίσι, 1982, σ. 30-33.

νόημα: το άμορφο μπορεί να ενέχει μεν υπέρβαση των ορίων, αλλά ταυτόχρονα είναι διάρρηξή τους, αποσύνθεση, σάπισμα.

Η αλήθεια είναι ότι ο Μπατάιγ, θεωρούμενος ως ο εισηγητής του άμορφου [*informe*], δεν έδωσε ποτέ ένα συγκεκριμένο ορισμό του. Η λέξη πρωτοεμφανίζεται στο περιοδικό *Documents* που διευθύνει ο Μπατάιγ (1929-1930), ήδη στο πρώτο τεύχος του, αλλά γίνεται εκτενέστερη αναφορά στο έβδομο τεύχος, σε δύο άρθρα με αφορμή το «φλέμα», των Michel Leiris [«L' eau à la bouche»] και Marcel Griaule («Crachat-âme»), τα οποία συνοδεύονται από μια σύντομη παράγραφο του Μπατάιγ πάνω στο θέμα.[8] Η παρομοίωση με το «φλέμα» συνιστά μια μεταφορική έννοια που δείχνει τις δηλητηριώδεις συνέπειες του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Σύμφωνα με την Krauss, το κατά Μπατάιγ άμορφο απέβλεπε στο να «απορρίψει ότι κάθε πράγμα έχει τη δική του μορφή, να φανταστεί ότι το νόημα έχασε τη μορφή του, έγινε σαν την αράχνη ή σαν ένα σκουλήκι λιωμένο κάτω από το παπούτσι».[9] Με αυτή την έννοια το άμορφο δεν προτείνει ένα υψηλότερο, υπερβατικό νόημα μέσω μιας διαλεκτικής σκέψης. Ο Μπατάιγ δεν πιστεύει ότι οι οριοθετήσεις μπορούν να υπερπηδηθούν, αλλά ότι απλώς «θα παραβιαστούν ή θα διαρρηχθούν, δημιουργώντας την απουσία της μορφής μέσω της αποσύνθεσης και του σαπίσματος».[10] Υπό αυτή την οπτική, το άμορφο τείνει προς την απο-κατηγοριοποίηση και απο-ιεράρχηση,[11] συνιστά ένα επιτελεστικό εργαλείο καθ' οδόν προς το μη-νόημα, εργαλείο που διευκολύνει την εκκριματική πράξη αυτού που είναι ετερογενές στον εαυτό. Αν η σύγχρονη κοινωνία, όπως υποστήριζε ο Μπατάιγ, αποβλέπει στην ομογενοποίηση των συστημάτων σημασίας ταγμένα να εξορθολογούν τους κοινωνικούς και διανοητικούς χώρους ώστε να εξασφαλίζουν την κατανάλωση και διατήρηση των προϊόντων, «η διανοητική διαδικασία παράγει από μέσα της τα δικά της απορρίμματα και απελευθερώνει έτσι το ετερογενές εκκριματικό στοιχείο πλήρως ατάκτως».[12] Μια τέτοια άτακτη αποβολή των εκκριμάτων που την βασανίζουν συνιστούν τα κατεστραμμένα καραβάκια της γυναικείας μορφής της Κατρακάζου. Η βιντεο-εικόνα των προσεκτικά φτιαγμένων χάρτινων καραβιών

---

[8] Georges Bataille, « L'informe », *Documents*, 7 (1929) 382. Βλ. σχετικά και: Yve-Alain Bois, «La valeur d' usage de l' informe», στο Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss (επιμ.), *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Παρίσι, 1996, σ. 12-13.

[9] Krauss, ό.π. 51.

[10] Yve-Alain Bois, «La valeur d'usage de l'informe», ό.π., σ. 15.

[11] Στο ίδιο, σ. 15.

[12] Georges Bataille, «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade», *Œuvres Complètes*, Gallimard, Collection: «Blanche», τομ. II, Παρίσι, 1979, σ. 63.

αντιστοιχεί στην «πρόσοψη» που κατασκευάζει η ίδια στον εαυτό της τόσο με την καταναλωτική μανία όσο και, κυρίως, με τα προϊόντα κοσμητικής που αναφέρει για τη συντήρηση της εξωτερικής μορφής της. Πρόκειται για την εξωτερική τοπογραφία του γυναικείου σώματος που δεν είναι άλλο από απόκρυψη της τερατώδους αλλοίωσης της εσωτερικής της τοπογραφίας, του εσωτερικού της τραύματος,[13] αυτού που υφίσταται καθημερινά: «Κύρια, η κυρία καθημερινότητα», θα επαναλαμβάνει πάντα μονότονα η αφηγηματική φωνή, δηλώνοντας το μη-νόημα της ύπαρξης, που εικονοποιείται στα άμορφα πλέον καραβάκια, ως ετερογενή εκκρίματα που αποβάλλει ατάκτως αλλά και χωρίς να μπορεί να μορφοποιήσει κάτι νέο. Μένοντας στο όριο.

Το άμορφο, αισθητικά, ως καλλιτεχνικό ζητούμενο, συνιστά επομένως εργαλείο που αντιτίθεται τόσο στο «συμπτωματικό» και την όποια επαναστατικότητα αυτό επαγγέλλεται, όσο και στην άψογη καλλιτεχνική επιτέλεση, αναμενόμενη και προβλέψιμη, γι' αυτό άλλωστε αρεστή στο ευρύ κοινό. Το άμορφο, ιδεολογικά, συνιστά μια μορφή απο-σημείωσης του πραγματικού μέσα από την καταστροφή των εικόνων και των κυρίαρχων σχημάτων του, μια απο-εκπαίδευση των αισθήσεων και της σκέψης με στόχο την επανα-σημείωση του κόσμου, η οποία ίσως θα προκληθεί αργότερα συνειδητά. Γεγονός που σημαίνει ότι το χωρικά γινόμενο αντιληπτό άμορφο έχει χρονική αξία.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση του βιντεο-καλλιτεχνήματος, το εικονικό άμορφο συνδηλώνει το συναισθηματικό και οντολογικό αδιέξοδο της αφηγηματικής φωνής που, αφήνοντας μόνο τα χέρια της ορατά, κατασκευάζει την εικόνα της «ευτυχίας». Με την καταστροφή του κοινωνικά διαμορφωμένου εσωτερικού ζωτικού χώρου, τον οποίο μεταφορικά δηλώνουν τα αυξανόμενα χάρτινα καραβάκια, καταστρέφεται η βιωματική εμπειρία του υποκειμένου, η αφελής δημιουργικότητα της χειροκατασκευής-ευτυχίας. Με άλλα λόγια, καταλύεται ο διαμορφωμένος χρόνος-μνήμη του προσώπου. Το παρελθοντικό του βίωμα καθίσταται πλέον άμορφο. Κάτι που δεν σημαίνεται με την ίδια ένταση από τη λεκτική αφήγηση. Έτσι, εδώ, η παραπληρωματική προς τον λόγο λειτουργία της εικόνας αναδεικνύεται

---

[13] Δανείζομαι εδώ την αναφορά που κάνει η Krauss στην ανάλυση της Laura Mulvey για το έργο της Cindy Sherman για την οποία καταλήγει ότι αρνείται τον ρόλο-φετίχ της γυναίκας που της επιβάλλεται εκ των έξω. Βλ. σχετικά, Rosalind Krauss, «Le destin de l' informe», στο Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss (επιμ.), *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Παρίσι, 1996, σ. 227 και Laura Mulvey, «A Phantasmagoria of the Female Body: The World of Cindy Sherman», *New Left Review*, τχ. 188 (1991).

περισσότερο καθοριστική για την εξέλιξη της δράσης, ανάγεται σε επιχειρησιακή χειρονομία που αναδιαρθρώνει τη γυναικεία τοπογραφία στο μέλλον αυτή που θα επέλθει μετά το πέρας λόγου και εικόνας.

Από την άλλη, η διπλή εικόνα της βιντεο-δράσης στην πραγματικότητα δεν αποτελεί άλλο από έναν αντικατοπτρισμό που όμως, δεν αντανακλά το ίδιο αλλά, μέσω ενός παραμορφωτικού μηχανισμού, μοιάζει ως παράλληλη αν και πλήρως ομόλογη δράση. Πρόκειται, επομένως, για αναδιπλασιασμό του ίδιου του αδιεξόδου αφού, αν και παρουσιάζεται διαφορετική οπτική «κατασκευής» των πραγμάτων ή των επιθυμιών, τα πράγματα οδηγούνται στο ίδιο αποτέλεσμα: την καταστροφή. Ή, αλλιώς, στη δημιουργία του άμορφου ως εκδήλωση αρνητικής επιτελεστικότητας με την έννοια της αποβολής ως εκκριμάτων των κοινωνικών επιταγών διαμόρφωσης της προσωπικής ευτυχίας.

«…Μ' αρέσει όταν δεν υπάρχει χώρος» είναι το πρώτο μέρος του τίτλου του βίντεο και, σαν από ειρωνεία, σε αυτό ακριβώς καταλήγει η εικόνα του: στον μη χώρο βιωμάτων και ονειρικών αναπολήσεων ή αναμνήσεων, σε μια «μεταιχμιακότητα», όπου δεν υπάρχει ούτε το πριν ούτε το μετά αλλά μόνο το κενό που δημιουργεί το μη-νόημα ενός άμορφου κόσμου.

Το υλικό της Κατρακάζου για την κατασκευή της εικόνας είναι οι εφημερίδες, το καθημερινό, και κατεξοχήν εφήμερο –ως προς την πληροφόρηση που παρέχει– υλικό, δηλαδή ως μορφή και ως ουσία ταπεινό και ευτελές. Υπό αυτή την έννοια θα μπορούσε κανείς να κατατάξει το έργο εντός της σύγχρονης «ευτελούς τέχνης» (art abject) συνυφασμένης με το Τραύμα του γυναικείου υποκειμένου, αλλά και με μια ολόκληρη φιλολογία σχετική με την ταύτιση της κοινωνικής ευτέλειας με τη συστηματική βία των δυνάμεων αποκλεισμού εντός του σύγχρονου κράτους αλλά και την ημι-φιλοσοφική και ημι-ψυχαναλυτική προσέγγιση της Κρίστεβα [Julia Kristeva].[14]

Εκείνο ωστόσο που ενδιαφέρει εδώ είναι ότι η εφημερίδα εμπεριέχει γραφή που αντιπαρατίθεται στην προφορικότητα. Ο φακός του βίντεο στη διπλή εκδοχή θολώνει, όπως ήδη ειπώθηκε, τη γραφή της εφημερίδας, κάνοντας τις γραμματοσειρές να μοιάζουν με μαύρες κυματοειδείς γραμμές, με άμορφες πιτσιλιές ωσάν η γραφή να λιώνει, να αποσυντίθεται. Η γραφή, επομένως, υποχωρεί μπροστά στον αφηγηματικό προφορικό λόγο ή μπροστά στη χειροκατασκευή στην οποία μετουσιώνεται, μια εναλλακτική μορφή προφορικότητας.

---

[14] Για τα ζητήματα αυτά βλ. Krauss, ό.π., σ.224-227. Επίσης: Julia Kristeva, *Pouvoir de l' horreur: essai sur l' abjection*, Le Seuil, Παρίσι, 1980.

Ας θυμηθούμε εδώ παρενθετικά ότι η προφορικότητα με οιαδήποτε μορφή της (παραμύθι, μοιρολόι, κ.ά.) έχει θεωρηθεί ως μορφή λεκτικής έκφρασης που αντιτίθεται στον ανδροκεντρισμό, δημιουργώντας την ποιητική του γυναικείου λόγου.[15] Αντίστοιχες όμως έχουν θεωρηθεί και «εξωλεκτικές» ή «άφωνες» μορφές γυναικείων κατασκευών όπως, μεταξύ άλλων (π.χ. ταφικά έθιμα, διακόσμηση), οι παντός είδους χειροτεχνίες.[16] Ωστόσο, παραδοσιακά, τα χειροποίητα προϊόντα θεωρούνται συνυφασμένα με τη γυναικεία εργασία αλλά και την έννοια της «οικιακότητας». Η τελευταία έχει χρησιμοποιηθεί ως όρος από τους ανθρωπολόγους για να εξηγήσει τη γυναικεία υποτέλεια μέσω της συμβολικής αντίστιξης του δημοσίου προς το ιδιωτικό.[17] Έτσι, οι γυναικείες δραστηριότητες ταξινομήθηκαν στο θεωρούμενο ως υποδεέστερο οικιακό χώρο και θεωρούνται κατώτερες, προσδίδοντας ταυτόχρονα φυλετική ταυτότητα στη σύγχρονη ευτελή τέχνη. Σε αυτή τη λογική, άλλωστε, εντάσσεται και το έργο ενός σύγχρονου καλλιτέχνη, του Μάικ Κήλλυ [Mike Kelley] με τις χειροποίητες κατασκευές του με τις οποίες απαντά στα βιομηχανοποιημένα προϊόντα τα οποία λειτουργούν, κατά τη γνώμη του, ως τα τέλεια πλέον μοντέλα σύγκρισης σε σχέση με τα χειροποίητα, ως ιδεολογικοποιημένες έννοιες αντικειμένων με βάση τις οποίες νοηματοδοτείται ως αποτυχία η αδυναμία του αντικειμένου να τους μοιάσει.[18] Το έργο του συνετέλεσε στο να χαρακτηριστεί ως «εκκριματικός καλλιτέχνης», γεγονός που ενέχει την έννοια της ευτέλειας, της αισθητικής του χαμηλού.[19]

---

[15] Βλ. σχετικά Δημήτρης Τσατσούλης, «Το παραμύθι ως στοιχείο διαλογικότητας και παρωδίας στην αφηγηματική του Γ. Βιζυηνού», στο *Η Περιπέτεια της αφήγησης. Δοκίμια αφηγηματολογίας για την ελληνική και ξένη πεζογραφία, Ελληνικά Γράμματα*, σειρά: Κριτική Διεπιστημονική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, (2η έκδ.) 2003, σ. 25-47. Βλ. επίσης, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Από τη σκοπιά του φύλου. Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδα», Εισαγωγή στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης και Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Καστανιώτης-Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα, 1992, σ. 11-98.

[16] Κ. Νάντια Σερεμετάκη, *Η τελευταία λέξη. Στης Ευρώπης τα άκρα. Δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκα*, Νέα Σύνορα-Λιβάνης, Αθήνα, 1994.

[17] Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere and Joan Bamberger (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 1974, σ. 17-42. Για την μη οικουμενικότητα της υποβάθμισης της οικιακότητας, πρβλ. Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, 1988, σ. 88-92.

[18] Βλ. σχετικά, Laurie Palmer, «Review: Mike Kelley», *Artforum* (1988).

[19] Krauss, ό.π., σ. 236.

Η εφημερίδα της Κατρακάζου, καθρέφτης και μέσον καταγραφής κοινωνικών στερεοτύπων, υποχωρώντας μπροστά στα θηλυκά «ευτελή» υλικά (προφορικότητα, χειροτεχνία) δεν υπάρχει ως προς την τρέχουσα χρησιμότητά της (ανάγνωση της γραφής της) παρά μόνο ως υλικό πρόσφορο για αλλοιώσεις, μεταμορφώσεις και καταστροφή, ως υπό εξέλιξη άμορφη μάζα. Ωστόσο, η Κατρακάζου, παρά τα ευτελή υλικά της και τη χειροτεχνία της, δεν ακολουθεί εκκριματική αισθητική (με ό,τι σκατολογικό μπορεί να συνοδεύει τις αντίστοιχες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις). Αντίθετα, χρησιμοποιεί τα παραπάνω ως ύλη που επεξεργάζεται με τα χέρια για να οδηγήσει την εικόνα της στη μη-ύλη, στον μη-χρόνο και μη-χώρο, στη μη-μορφή, στη μη-δομή, στην ουσία του άμορφου, όπου σημασίες και οριοθετήσεις έχουν πάψει να υπάρχουν.

Η εφημερίδα συνιστά υλικό που χρησιμοποιεί επανειλημμένα η Κατρακάζου και στο σκηνογραφικό της έργο είτε σε λίγο-πολύ ορατή μορφή είτε επιζωγραφισμένο είτε για τη δημιουργία παπιέ-μασέ. Ένα ακόμη υλικό που αποκρύπτει, όντας μεταλλαγμένο, την πραγματική του ιδιότητα, προσποιούμενο κάτι άλλο. Έχοντας υποστεί την κατάλληλη διαδικασία και περιέλθει σε κατάσταση άμορφης ύλης, γίνεται πρόσφορο για νέους σχηματισμούς. Αναμορφώνεται. Με παπιέ-μασέ θα κάνει η Κατρακάζου εικαστικές συνθέσεις της, με το ίδιο υλικό θα ντύσει τους τοίχους του σκηνικού της για παράδειγμα στην παράσταση *Κλίνη μου, μνήμη μου* (1995) του Χορολογίου της Μαρίας Σταματάκη, με επιζωγραφισμένες εφημερίδες θα επενδύσει τα κουτιά, πολυλειτουργικά αντικείμενα της παράστασης *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (1999) του Μπρεχτ σε σκηνοθεσία Τάκη Τζαμαργιά.

Θα ήθελα να μείνω λίγο σε αυτή την παράσταση και τη λειτουργία του σκηνικού του. Ο χώρος προσδιορίζεται κυρίως από τα επενδυμένα με εφημερίδες κουτιά τα οποία ημιφωτισμένα και παράμερα τοποθετημένα στην αρχή, θα αναλάβουν σταδιακά λειτουργίες ποικίλων σκηνικών αντικειμένων ή αυθαίρετων προσδιοριστικών δραματικών χώρων. Έτσι, για παράδειγμα, τα κουτιά που τοποθετούνται σε μια γωνιά του σκηνικού, μάλλον ακατάστατα, καταλύουν κάθε έννοια ρεαλιστικής απεικόνισης ενός πάρκου, όπως απαιτεί η δράση του έργου στο σημείο αυτό. Γεγονός που απαιτεί από τον θεατή ένα μάτι που έχει απαλλαγεί από το κοινωνικοποιημένο βλέμμα και τον αντιληψιακό προκαθορισμό θέασης των πραγμάτων, ώστε να δει και να αποδεχτεί τη νέα σύλληψη της πραγματικότητας, όπως του την προσφέρουν τα συγκεκριμένα αντικείμενα. Διότι τα κουτιά δεν είναι ούτε εικόνες ούτε δείκτες ούτε σύμβολα ενός πραγματικού πάρκου αλλά αυθαίρετες κατασκευές που απαιτούν από τον θεατή την καταστροφή των ήδη αποδεκτών εικόνων και σχημάτων που έχει για την πραγματικότητα, ώστε να αποδεχτεί το

νοηματικά άμορφο ως πάρκο. Δράση που μεταφράζεται ως αντίσταση απόδοσης συγκεκριμένου σχήματος στον κόσμο, ως αντίσταση σε κάθε επιβολή κοινωνικής ομοιομορφίας.

Κάτι ανάλογο κάνει η σκηνογράφος όταν στην *Αγγέλα* (1994) του Γιώργου Σεβαστίκογλου, σε σκηνοθεσία και πάλι Τάκη Τζαμαργιά, ορίζει ως «μουράγιο» μια ουσιαστικά άμορφη κατασκευή, έναν σκηνικό όγκο καλυμμένο με ύφασμα στο χρώμα της σκουριάς, που στην εμπρόσθια πλευρά του φέρει απλώς, ως δείκτη, ένα τιμόνι. Αυτός ο όγκος θα μπορούσε εξίσου καλά να σημαίνει ο,τιδήποτε. Απόδειξη ότι στην πραγματικότητα είναι ένα σιδερένιο κρεβάτι που θα αποκαλυφθεί για τις ανάγκες μιας μετέπειτα σκηνής του έργου. Το απροσδιόριστο του όγκου αυτού, τα κομμάτια από κάγκελο που σημαίνουν τις σκάλες υπηρεσίας όπου συνευρίσκονται οι υπηρέτριες του έργου και το επικλινές του έμπροσθεν δαπέδου πάνω στο οποίο αιωρείται στηριγμένο σε ευθεία το κρεβάτι συμπλέουν ελάχιστα με ένα απόλυτα ρεαλιστικό, αιχμηρών κοινωνικών καταγγελιών έργο, όπως η *Αγγέλα*. Ωστόσο, η σχηματοποίηση, η πλήρης αφαιρετικότητα του σκηνικού αυτού αφήνουν περιθώρια για την ανάδειξη της δράσης, δεν αποσπούν τον θεατή από τον λόγο του κειμένου ούτε προβάλλουν το ρεαλιστικό πλαίσιο σε βάρος των μηνυμάτων, τονίζοντας έτσι τη θεατρικότητα. Και όχι μόνο: αντανακλούν τη γενικευμένη παραμόρφωση θεσμών, τη διάχυτη κοινωνική προσποίηση. Επιπλέον, το χρώμα της σκουριάς που καλύπτει όλο τον χώρο αποτελεί δείκτη της σάπιας κατάστασης που καυτηριάζει το έργο, ανάγεται σε χρώμα του υπόκοσμου που ελέγχει πρόσωπα και συνειδήσεις ατιμωρητί.

Πρόκειται για μπρεχτικό μάθημα; Πάντως, στο προαναφερθέν *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* το σκηνικό επίσης επιβάλλει τη λιτότητα. Εκτός από τα επιζωγραφισμένα, τυλιγμένα με εφημερίδες κουτιά ή τσουβάλια που βρίσκονται διακριτικά διάσπαρτα στον χώρο, το βασικό σκηνικό αρχιτεκτόνημα είναι ένα μικρό σπιτάκι του οποίου βλέπουμε αρχικά το φθαρμένο εξωτερικό. Όταν ανοίξει για να μεταμορφωθεί σε καπνοπωλείο, το εσωτερικό του ορίζεται από την τρίφυλλη κατασκευή που επιτρέπει αφενός μετωπικό άνοιγμα προς τους θεατές, αποτελώντας έναν σκηνικό χώρο εγκιβωτισμένο στον καθαυτό σκηνικό χώρο και αφετέρου δημιουργεί παράδοξες συμβάσεις εισόδων και εξόδων των προσώπων, έχοντας το μεν παράθυρο στον ένα πλαϊνό του τοίχο, τη δε πόρτα στον άλλο. Έτσι ώστε ένα πρόσωπο που εμφανίζεται στο παράθυρο, για να εισέλθει στο εσωτερικό πρέπει να διασχίσει τον έμπροσθεν του καπνοπωλείου χώρο, ώστε να φθάσει στην πόρτα που βρίσκεται στην άλλη πλευρά, κάνοντας ένα ημικύκλιο. Το έσω και το έξω διαχέουν έτσι τα όριά τους, μεταμορφωνόμενα σε κάτι άλλο. Αν, όμως,

όλο το έργο στηρίζεται στη μεταμόρφωση του κεντρικού προσώπου και στη διπλή του ταυτότητα, ο σκηνικός χώρος υπόκειται στην ίδια ρευστότητα ορίων και σχημάτων.

Η ρευστότητα αναδεικνύεται χάρη στα υλικά, βασικό συστατικό της σκηνογραφίας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* (2001), που ανέβασε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου ο Τάκης Τζαμαργιάς. Στοιχείο που συμφωνεί με την ουσία ενός έργου που υπηρετεί τον αυτοστοχαστικό μηχανισμό του θεάτρου, αφού όλα τα πρόσωπα προσποιούνται ότι είναι κάτι που στην πραγματικότητα δεν είναι, παίζοντας ρόλους στη διπλή δύναμη. Τα πάντα, έτσι, είναι μεταμόρφωση μιας παραμόρφωσης.

Στο προσκήνιο έχουν τοποθετηθεί λευκά έπιπλα φροντιστηρίου ή εναπομείναντα σκηνικά κάποιας προηγούμενης παράστασης. Εδώ συνευρίσκονται σκηνοθέτης και ηθοποιοί για πρόβες, συζητήσεις, στοχασμούς, ή για παράσταση. Το βάθος όμως της προβληματικής σκηνής του Άδειου Χώρου του Εθνικού, το οποίο ορίζεται από δύο επίπεδα τοίχων, έχει καλυφθεί από καθρέφτες διπλής όψεως. Έτσι, ανάλογα με τον φωτισμό, είτε αντανακλώνται σε αυτούς τα επί της σκηνής πρόσωπα παραμορφωμένα, ρευστά, σε υδάτινα χρωματιστά σχήματα, είτε αυτά συνδυάζονται με τις πραγματικές παρουσίες των πίσω από τον καθρέφτη προσώπων που αυτά διαγράφονται καθαρά αλλά αναμειγνυόμενα αναγκαστικά με τα άμορφα σχήματα. Δημιουργείται έτσι ένα μίγμα καθορισμένου και ακαθόριστου, πραγματικού και μη πραγματικού. Το ανθρώπινο σώμα προσλαμβάνεται ως μορφή και μετάλλαξη, ως εμπειρία των διασαλευμένων ορίων του.

Οι καθρέφτες, ωστόσο, δεν λειτουργούν μόνο ως δημιουργοί του παραμορφωτικού του πραγματικού που προκαλεί η φαντασία του σκηνοθέτη. Η Κλυταιμνήστρα εμφανιζόμενη μέσα από τον καθρέφτη κραδαίνει τον γνωστό της «πέλεκυ», ο οποίος, αντικατοπτριζόμενος, γίνεται «διπλούς». Τα θεατρικά πρόσωπα που εμφανίζονται απρόσκλητα στη σκηνή για να διεκδικήσουν μια επανεξέταση των έργων στα οποία πρωταγωνιστούσαν, η Κλυταιμνήστρα, ο Δόκτωρ Φάουστ, ο Οθέλλος και η Δεισδαιμόνα, εισβάλλουν από τον Κάτω Κόσμο ή εξαφανίζονται οριστικά σε αυτόν μέσα από τον καθρέφτη (είτε με άνοιγμα του μεσαίου τμήματος ή πίσω από τους δύο πλαϊνούς).

Είναι γνωστή, ωστόσο, η σύνδεση του καθρέφτη με την παρουσία του «άλλου» χώρου, που δεν γίνεται ορατός δια γυμνού οφθαλμού, όπως και η διασύνδεσή του με το υπερφυσικό. Η διαμεσολαβημένη –μέσω του καθρέφτη– όραση αντίκειται στους κανόνες της άρχουσας λογικής,[20] αφού

[20] Τσβετάν Τόντοροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Οδυσσέας, Αθήνα, 1991, σ. 149.

ο καθρέφτης δεν προσφέρει προς θέαση τον κόσμο αλλά μια απο-υλοποιημένη εικόνα του κόσμου, απομακρύνοντας τον άνθρωπο από το όντως ον και την επιστημονική του γνώση, όπως δίδασκε ο Πλάτωνας. Στην *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα* του Χόφμαν [E.T.A. Hoffmann], επισημαίνεται ότι οι φιλόσοφοι απαγόρευαν το κοίταγμα στον καθρέφτη του νερού, όντας ενάντιο στη λογική και επίπονο να βλέπουμε τον κόσμο και τον ίδιο μας τον εαυτό ανάποδα.[21] Στον κινηματογραφικό *Ορφέα* (1949) του Ζαν Κοκτώ [Jean Cocteau], τέλος, ο Ορφέας θα περάσει από τον χώρο του πραγματικού στον χώρο του επέκεινα, αναζητώντας την Ευρυδίκη, μέσω ενός καθρέφτη, που ανάγεται έτσι σε δίοδο επικοινωνίας με τον απωθημένο κόσμο του «άλλου». Ταυτόχρονα, συνιστά το κατεξοχήν σύμβολο και εργαλείο της μεταιχμιακότητας: όπως έχει ειπωθεί, το χωρο-χρονικό και συμβολικό «ανάμεσα» καθιστά τους κοινωνικούς κανόνες εκκρεμείς, τους προκαλεί, τους εμπαίζει και τους αλλάζει.[22] Ο καθρέφτης επομένως, σε όλη αυτή τη διακειμενική του πορεία, δεν αντικατοπτρίζει απλώς το είδωλο (του κόσμου μας) αλλά το αντιστρέφει, το παραμορφώνει. Ο χώρος παύει –αποσυντιθεμένος– να αποτελεί ένα ενιαία οργανωμένο όλο. Τεμάχιά του εκτός οπτικού πεδίου εισχωρούν εντός καταλύοντας τα αντιθετικά σχήματα: οι καθρέφτες της Κατρακάζου στο σκηνικό του έργου *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* καθιστούν επισφαλή τη θέση ακόμη και του θεατή, αφού μερικώς και ο ίδιος αποτελεί ή δίνει τροφή για την παραγωγή των παραμορφωτικών, δίχως ταυτότητα σχημάτων που διατρέχουν τις λείες επιφάνειες του βάθους της σκηνής. Πιστεύω πως δεν υπήρχε καλύτερος τρόπος για να δειχτεί σκηνογραφικά η ρήση του καζαντζάκειου Οθέλλου όταν λέει: «είμαστε περούκες, μάσκες», υπονοώντας ότι είναι πρόσωπα άυλα και μη πραγματικά αλλά ταυτόχρονα αληθινά, μιας αλήθειας θεατρικής. Η Κατρακάζου καταφέρνει για άλλη μια φορά, με ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα επί σκηνής, να γεμίσει τον χώρο μέσω άμορφων σχημάτων που παίζουν το δικό τους παράπλευρο παιχνίδι καθ' όλη τη διάρκεια του κυρίως έργου.

Ένα αντίστοιχο αποτέλεσμα επιτυγχάνει σκηνικά, ανάμεσα σε άλλα ευρήματα, στο έργο *Η Νοσταλγός*, μια σύνθεση από διηγήματα του Παπαδιαμάντη που ανέβασε ο Στάθης Λιβαθινός το 2001 στον «Τεχνοχώρο υπό σκιάν». Πέρα από τα είδωλα των προσώπων-ηθοποιών

---

[21] E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Flammarion, Παρίσι, 1964, σ. 55, 88. Βλ. E.T.A Χόφφμαν, *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα*, μτφ. Ιάκωβος Κοπερτύ, Οδυσσέας, Αθήνα, 1998.

[22] Jon McKenzie, *Perform-or else: From Discipline to Performance*, Routledge, Νέα Υόρκη/Λονδίνο, 2001, σ. 50.

που αντανακλώνται στον καθρέφτη του βάθους της σκηνής –σταθερό στοιχείο του χώρου αυτού– καθρέφτης έχει τοποθετηθεί και στο φουαγέ, όπου καθρεφτίζεται το δραματικό πρόσωπο, μετά το άνοιγμα των κουρτινών και μέσω του οποίου –ως είδωλο– θεάται από τους θεατές της παράστασης. Τα πρόσωπα του έργου δηλώνουν έτσι διαρκώς στην παράσταση τη φαντασιακή τους ιδιότητα, την προέλευσή τους από ένα γραπτό κείμενο μυθοπλασίας, άρα νεκρά, αν δεχτούμε την άποψη ότι «η γραφή σκοτώνει αυτό για το οποίο μιλάει». Άλλωστε, και η έναρξη της παράστασης χαρακτηρίζεται από φωνές δίχως υλική υπόσταση, αφού το μόνο που βλέπουμε είναι σκιές, δηλαδή δείκτες του πραγματικού, πίσω από την κόκκινη κουρτίνα. Οι δείκτες, είδωλα ή σκιές, δηλώνουν, λόγω συνάφειας με το αντικείμενο αναφοράς τους, ότι το πραγματικό υπάρχει ή υπήρξε, δεν συνιστούν όμως οι ίδιοι το πραγματικό. Πρόκειται, μάλλον, για αποτυπώματα που γεμίζουν έναν χώρο ο οποίος στην πραγματικότητα παραμένει *άδειος*:

…μ' αρέσει όταν δεν υπάρχει χώρος στο καρότσι για άλλα κουτιά…

Στο τέλος της παράστασης του έργου *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* τα ενεργοποιημένα για ποικίλους στο μεταξύ λόγους κουτιά περιτυλιγμένα με εφημερίδες γεμίζουν –διάσπαρτα πλέον παντού– τη σκηνή. Το ακατάστατα γεμάτο ως ισοδύναμο με το άδειο. Σε όλες τις εκδοχές, ο ίδιος ίλιγγος του παραφορτωμένου, του παραμορφωμένου, του, εν τέλει, εξ αρχής κενού χώρου, ως χρόνου που διαγράφηκε ή δεν υπήρξε ποτέ. Επιτελώντας το άμορφο της εσωτερικής τοπιογραφίας του εαυτού ως αντίδραση στη διακοσμητική και κοσμητική του κοινωνικού.