**Σάρα Κέιν**

Βίκυ Καγιά: Η ζωή και το θέατρο της Σάρα Κέιν σ. 2

Ευτέρπη Παυλοπούλου: Πολιτικό και φεμινιστικό θέατρο στην Βρετανία από το 1960 και μετά. Χαρακτηριστικά του In Yer Face Theatre. Σύνδεση των Ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών με το έργο της Sarah Kane. σ. 9

Μαρία Στάμου: SARAH KANE: *PSYCHOSIS 4.48*. *Μορφολογικές & Ερμηνευτικές προσεγγίσεις* σ. 32

ΝεΟτερη και ΣΥγχρονη ΔραματολογΙα: απΟ το ΠαρΑλογο Εως το ΜεταμοντΕρνο

Η ζωΗ και το θΕατρο της ΣΑρα ΚΕιν

Κιαγιά Παρασκευή

5052201600048

05/06/2020

**Βιογραφικά στοιχεία**

Η Σάρα Κέιν ανήκει στους δραματουργούς του Σύγχρονου Βρετανικού Θεάτρου στα τέλη του 20ου αιώνα. Γεννήθηκε στις 3 Φεβρουαρίου του 1971 στο Έσσεξ όπου και μεγάλωσε. Η μητέρα της ήταν δασκάλα και ο πατέρας της δημοσιογράφος και είχε έναν μεγαλύτερο αδερφό, τον Σάιμον. Μεγάλωσε σε μια βαθιά θρησκευόμενη οικογένεια και η ίδια ήταν πολύ κοντά στο Θεό. Κάθε Κυριακή πήγαιναν σε μια ευαγγελική εκκλησία.

Η ίδια ανήκε και σε μια αίρεση που ονομαζόταν newborn christians. Όταν πια άρχισε να αντιλαμβάνεται τις κτηνωδίες που συνέβαιναν στο όνομα του Θεού τον απαρνήθηκε και άρχισε να γράφει για αυτές τις βιαιότητες. Όπως αναφέρει ο αδερφός της Σάιμον μία από τις αγαπημένες της φράσεις ήταν «Ο Θεός, αυτός ο αλήτης» του Μπέκετ. (Κέιν 2001:278).

Από μικρή ηλικία φάνηκε ότι είχε κλήση στο θέατρο το οποίο και ακολούθησε. Τα τελευταία μάλιστα χρόνια του σχολείου άρχισε να σκηνοθετεί έργα του Τσέχωφ και του Σαίξπηρ. Αργότερα αποφάσισε να εγκαταλείψει το σχολείο για να γίνει βοηθός σκηνοθέτη. Ξεκίνησε τις σπουδές της με στόχο να γίνει ηθοποιός αλλά τελικά ασχολήθηκε με την σκηνοθεσία. Σπούδασε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο πανεπιστήμιο του Μπρίστολ και αργότερα παρακολούθησε μεταπτυχιακά μαθήματα θεατρικής γραφής στο πανεπιστήμιο του Μπέρμιγχαμ. Τελείωσε τις σπουδές της με άριστες επιδόσεις.

Τον Φεβρουάριο του 1999, έπειτα από άλλη μία απόπειρα αυτοκτονίας, όταν έμεινε μόνη της για 90 λεπτά χωρίς επιτήρηση στο νοσοκομείο κρεμάστηκε από τα κορδόνια των παπουτσιών της. Κατά την πρώτη της απόπειρα είχε αφήσει ένα σημείωμα που έλεγε «με σκότωσα».

**Το έργο της Σάρα Κέιν**

Η ίδια ήταν σκηνοθέτης αλλά ο λόγος που ξεκίνησε να γράφει ήταν γιατί δεν έβρισκε έργα που να την ωθούν να τα σκηνοθετήσει. Γράφει για την κοινωνία της εποχής της και τα προβλήματα που την ταλανίζουν.

Το πρώτο της έργο είναι το *Blasted* το οποίο ανεβαίνει με επαγγελματική παραγωγή τον Ιανουάριο του 1995 στο Royal Court Upstairs του Λονδίνου. Η πρεμιέρα έχει γίνει στο πανεπιστήμιο του Μπέρμιγχαμ το 1993. Με αυτό το έργο γίνεται ευρέως γνωστή αφού προκαλεί σοκ σε θεατές και κριτικούς. Το έργο της θεωρείται αισχρό και σκληρό και αμέσως γίνεται θέμα συζήτησης στον Τύπο και το ραδιόφωνο. Πώς μπορεί ένα τέτοιο έργο να γράφτηκε από μία νεαρή κοπέλα;

Το καλοκαίρι του 1995 γράφει το σενάριο της μοναδικής κινηματογραφικής ταινίας της που γυρίζεται το 1996. Τον Μάιο του 1996 συνεργάζεται με το Gate Theatre όπου και κάνει πρεμιέρα το δεύτερο έργο της το *Phaedra’s Love* και τον Μάιο του 1998 ανεβάζει το *Cleansed* στο Royal Court Theatre Downstairs στο Λονδίνο. Το τέταρτο έργο της είναι το *Crave* που ανεβαίνει στο Traverse Theatre σε συμπαραγωγή με το Royal Court και το Paines Plough Treatre. Το πέμπτο και τελευταίο θεατρικό της έργο είναι το *4.48 Phycosis* που ανέβηκε τον Ιούνιο του 2000, περίπου ένα χρόνο μετά το θάνατό της, στο Royal Court Theatre Upstairs σε σκηνοθεσία του Τζέιμς Μακντόναλντ.

**Θεματολογία, πλοκή, δομή, γλώσσα, χαρακτήρες**

Τα έργα της Σάρα Κέιν πραγματεύονται την αγάπη, τον θάνατο, την ηθική, τις ανθρώπινες σχέσεις αλλά και τον ανθρώπινο πόνο και πολλές φορές την βιαιότητα του έρωτα. Ταυτόχρονα αποτελούν μια μικρογραφία της πραγματικής κοινωνίας. Η συγγραφέας σχολιάζει το καθεστώς του πολέμου, τις έμφυλες σχέσεις και τις φυλετικές διαφορές και ασκεί κριτική στο κοινωνικοπολιτικό της περιβάλλον. Χαρακτηριστικό αποτελεί ότι απουσιάζει η συγκεκριμένη τοποθέτηση των έργων της στον χώρο και τον χρόνο.

Η Κέιν προσπαθεί να προκαλέσει το κοινό της, να το κάνει να αντικρίσει την βία από την οποία περιβάλλονται και συχνά εθελοτυφλούν. Θέλει να περάσει στους θεατές την εμπειρία. Γράφει και παρουσιάζει την βία τις περισσότερες φορές επάνω στη σκηνή. Έρχεται σε ρήξη με την κοινωνία παρουσιάζοντας όλη την βία που την περιβάλλει. Δεν προσπαθεί να αρέσει. Το θέατρό της θεωρείται και είναι σκληρό γιατί σκληρή είναι η κοινωνία μέσα στην οποία ζει. Επιλέγει να γράψει για το θέατρο γιατί θεωρεί πως είναι ικανό να αλλάξει τη ζωή ενός ανθρώπου και γιατί όχι μια κοινωνία. Πιστεύει ότι μπορεί να έχει επίδραση στους θεατές γιατί η σχέση είναι άμεση, ζωντανή. Η Κέιν γι’ αυτόν τον λόγο παροτρύνει το κοινό να δει πρώτα την παράσταση των έργων της και έπειτα να τα διαβάσει. Για εκείνη το θέατρο είναι η τέχνη που έχει τη δυνατότητα κανείς να παρουσιάσει οτιδήποτε, αν δεν μπορεί τότε αυτό σημαίνει πως δεν γίνεται καν να μιλήσει γι’ αυτά, σαν να μην υπάρχουν.

Κοινό θέμα στα έργα της αποτελεί ο έρωτας, η βία , το σεξ, ο βιασμός. Η βία είναι είτε σωματική είτε λεκτική. Δεν είναι μάλιστα λίγες οι φορές που κατηγορήθηκε ότι χρησιμοποίησε τη βία για να γίνει διάσημη. Όπως η ίδια αναφέρει: «Θέλησα να παρουσιάσω τη βία στη σκηνή γιατί μερικές φορές πρέπει να βυθιστούμε στην κόλαση με την φαντασία μας για να αποφύγουμε να πάμε εκεί στην πραγματικότητα».

(Κέιν 2001:154).

Ο τρόπος παρουσίασης των έργων της είναι συχνά νατουραλιστικός που όμως περιέχει συμβολισμό ενώ δεν απουσιάζει η θεατρικότητα. Δεν ακολουθεί την κλασική δραματουργική δομή. Τα έργα της χαρακτηρίζονται από αποσπασματικότητα και ασυνέχεια. Δεν ακολουθεί αυστηρή δομή και δεν την ενδιαφέρει να αποδώσει την ιστορική ακρίβεια. Ταυτόχρονα οι σκηνικές οδηγίες στα έργα της είναι εκτεταμένες και περιμένει να ακολουθηθούν χωρίς να αλλάξει ούτε μια λέξη.

Ο λόγος είναι απλός, καθημερινός και παράλληλα ποιητικός γεμάτος με νοήματα, χιούμορ και αμεσότητα. Το λεξιλόγιο αυτό κάθε αυτό είναι σκληρό και υβριστικό. Διατυπώνεται παρ’ όλα αυτά με ρυθμό και ποιητικό τρόπο. Χρησιμοποιεί ιδιαίτερα την επανάληψη, λέξεις και φράσεις που επαναλαμβάνονται από τους ήρωες.

Οι χαρακτήρες της δεν ανήκουν σε συγκεκριμένη φυλή ή κοινωνική τάξη και συνήθως μπορούν να παρουσιαστούν είτε από άντρα είτε από γυναίκα. Συναντάμε σε όλα τα έργα της Σάρα Κέιν την σημασία της έμφυλης ταυτότητας. Δεν θεωρούσε πως το φύλο θα πρέπει να καθορίζει την προσωπικότητά ενός ανθρώπου. Παρουσιάζει την σημασία αυτή μέσα από τις επιθυμίες των ηρώων και πώς αυτές αποσιωπούνται μέσω της κοινωνικής ηθικής που τους επιβάλλεται.

**Επιρροές**

Διάφοροι συγγραφείς έχουν επηρεάσει κατά καιρούς την δουλειά της Σάρα Κέιν. Σε αυτούς συγκαταλέγονται ο Ευριπίδης, ο Σενέκας, ο Ρακίνας, ο Σαίξπηρ. Είναι συγγραφείς που τα έργα τους σχετίζονται με τη βία. Επιρροή έχουν ασκήσει πάνω της επίσης ο Ίψεν, ο Κάφκα, ο Μπουλγκάκοφ, ο Jarry, ο Artaud ενώ από τους πιο σύγχρονους ο Edward Bond και ο Harold Pinter, ο Μπέκετ και ο Μπάρκερ. Πιο συγκεκριμένα η ίδια αναφέρει ότι από τον Σαίξπηρ κράτησε την διαχείρηση της βίας, από τον Ίψεν την εμμονή με στην λεπτομέρεια ενώ από τον Μπέκετ και τον Μπάρκερ την αμεσότητα της έκφρασης και την δυνατότητά τους να οδηγούν το κοινό κατευθείαν στο κεντρικό θέμα.

**Τα θεατρικά έργα**

*Blasted*

Το πρώτο από τα έργα της Σάρα Κέιν αναφέρεται στον παραλογισμό του πολέμου και τις επιπτώσεις του. Πιο συγκεκριμένα παραπέμπει στον εμφύλιο πόλεμο στην Γιουγκοσλαβία κατά τη διάρκεια του 1990 - 1995. Μερικά από τα ζητήματα αυτού του έργου είναι ο ρατσισμός, ο σεξισμός, ιδιαίτερα ο ρόλος των δημοσιογράφων στον πόλεμο και γενικότερα η βία και η σεξουαλική κακοποίηση.

Υπόθεση:

Σε ένα ξενοδοχείο βρίσκεται ένας δημοσιογράφος, ο Ίαν, μαζί με μια κοπέλα, την Κέητ, την οποία κακομεταχειρίζεται και έπειτα τη βιάζει. Την επόμενη μέρα στο ξενοδοχείο φθάνει ένας στρατιώτης ο οποίος βιάζει τον Ίαν και αυτοκτονεί. Η Κέητ ξεφεύγει απλό το δωμάτιο πριν αυτό εκραγεί και αργότερα επιστρέφει έχοντας μαζί της ένα μωρό. Το μωρό λίγο μετά πεθαίνει και ο Ίαν πεινασμένος καθώς είναι τρώει το μωρό. Η Κέητ φέρνει στον Ίαν φαγητό και εκείνος την ευχαριστεί.

*Phaedra’s Love*

Όταν έγραφε αυτό το έργο είχε κατάθλιψη, η συγγραφέας όμως το θεωρεί ως την κωμωδία της. Το *Phaedra’s Love* το γράφει κατά παραγγελία για το Gate Theatre και το σκηνοθετεί η ίδια. Της είχε ζητηθεί να διασκευάσει κάποιο από τα κλασικά έργα. Επηρεάζεται από την «Φαίδρα» του Σενέκα και περεταίρω από τον Ευριπιδη και τον Ρακίνα. Εκτός από τα περγα των κλασικών επηρεάστηκε από τον *Βάαλ* του Μπρέχτ και τον *Ξένο* του Καμύ. Σχολιάζει την Βασιλεία και την θέση της Εκκλησίας. Δεν γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα σε άντρα και γυναίκα και η ίδια η συγγραφέας αναφέρει πως η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος αποτελούν πτυχές της προσωπικότητάς της. Κάθε άνθρωπος μπορεί να είναι θύτης ή και θύμα.

Υπόθεση:

Στο έργο ο Ιππόλυτος είναι ένας σύγχρονος Βρετανός πρίγκιπας. Βρίσκεται διαρκώς μπροστά από μία τηλεόραση, τρώει, αυνανίζεται ή κάνει έρωτα με διάφορα πρόσωπα. Ο πατέρας του, ο Θησέας, βρίσκεται σε ταξίδι και τότε η μητριά του, η Φαίδρα, βρίσκει την ευκαιρία να του αποκαλύψει τον έρωτά της κάνοντάς του στοματικό έρωτα. Ο Ιππόλυτος δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά της και εκείνη αυτοκτονεί κατηγογρόντας τον πρώτα ότι την βίασε. Η αδελφή του, η Στρόφη, δεν πιστεύει πως κάτι τέτοιο έχει συμβεί και προσπαθεί να τον πείσει να τον πείσει να αρνηθεί. Τελικά δεν καταφέρνει να τον σώσει από την οργή του πλήθους ενώ έχει αρνηθεί την συγχώρεση του ιερέα. Ο Θησέας και η Στρόφη είναι μεταμφιεσμένοι και παρακολουθούν την παράδοση του Ιππόλυτου. Η Στρόφη προσπαθεί να αποτρέψει την επίθεση του πλήθους χωρίς να τα καταφέρνει. Ο Θησέας αγνοώντας την ταυτότητα της την βιάζει και στη συνέχεια την σκοτώνει. Όταν ανακαλύπτει την ταυτότητα της αυτοκτονεί. Το έργο τελειώνει με την φράση του Ιππόλυτου που εύχεται να υπήρχαν κι άλλες τέτοιες στιγμές. Είναι η μόνη στιγμή κατά την οποία βρίσκει τον εαυτό του, λίγο πριν πεθάνει.

*Cleansed*

Ο δραματικός χώρος αναφέρεται ειρωνικά ως πανεπιστήμιο. Στην πραγματικότητα παραπέμπει σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Το *Καθαροί, πια* αφορά στην έμφυλη ταυτότητα και πώς αυτή κατασκευάζεται με βάση τις απόψεις μιας κοινωνίας και πώς αυτές καθορίζουν ένα άτομο. Οι χαρακτήρες έχουν ενοχές για τις επιθυμίες τους και νιώθουν ξένοι στο σώμα τους. Όλοι αναγκάζονται να διαμορφώσουν την ταυτότητά τους άρα και την συμπεριφορά τους με βάση το φύλο τους και αναλόγως θα πρέπει να διαμορφώνεται και η σεξουαλικότητά τους.

Υπόθεση:

Το έργο διαδραματίζεται σε ένα ίδρυμα που αποσκοπεί στο να εξαφανίσει από την κοινωνία τους ελαττωματικούς (όπως συμβαίνει στην ναζιστική Γερμανία στα στρατόπεδα συγκέντρωσης). Εκεί η Γκρέης ψάχνει τον αδερφό της, Γκράχαμ, που είναι ένας ναρκομανής. Ο Τίνκερ, ένας φύλακας - γιατρός τον έχει σκοτώσει. Η Γκρέης ζητάει τα ρούχα του αδερφού της και τα φοράει. Στη συνέχεια κάνει έρωτα με το πνεύμα του αδερφού της ενώ όταν ο Τίνκερ της κάνει μεταμόσχευση πέους γίνεται ο αδερφός της. Παράλληλα παρακολουθούμε μια ιστορία αγάπης μεταξύ του Καρλ και του Ροντ η οποία όμως καταλήγει σε προδοσία από την μεριά του Καρλ που οδηγεί τον Ροντ στον θάνατο. Ο Ρόμπιν, ένας δεκαεννιάχρονος, ερωτεύεται την Γκρέης. Εκείνη του μαθαίνει να γράφει και να διαβάζει. Ο Ρόμπιν αργότερα αυτοκτονεί. Ο Τίνκερ επισκέπτεται συνεχώς μια χορεύτρια πιπ - σόου που την έχει ονομάσει Γκρέης. Μέχρι το τέλος όλοι τους έχουν χάσει τη δική τους ταυτότητα.

*Crave*

Το παρουσιάζει αρχικά με ψευδώνυμο εξαιτίας της κριτικής.

Σχολιάζει την πατριαρχία και τις επιπτώσεις της μέσα από το θεσμό της οικογένειας.

Το συγκεκριμένο έργο μοιάζει περισσότερο με ποίημα αφού δεν έχει πλοκή. Χαρακτηριστικό του είναι ο μινιμαλισμός. Υπάρχουν τέσσερα πρόσωπα που αναφέρονται με γράμματα. Μοιράζονται μεταξύ τους τις επιθυμίες τους. Υπάρχει και εδώ σεξουαλική κακοποίηση και βία που δεν παρουσιάζεται στη σκηνή αυτή τη φορά. Περιγράφονται με λόγια και έρχονται στον θεατή σαν μια εικόνα από ανάμνηση.

Έπειτα από την συγγραφή του *Crave* έπεσε σε βαριά κατάθλιψη και νοσηλεύθηκε σε νευρολογική κλινική.

Υπόθεση:

Απαρτίζεται από τέσσερις χαρακτήρες, τους A, B, C και M, οι οποίοι μιλούν για τις επιθυμίες τους. Ο A περιγράφει τον εαυτό ως παιδεραστή. Ο C (που πιθανόν είναι το “child”, το παιδί που είναι το θύμα. Η M επιθυμεί να κάνει παιδί . Η B θέλει να αποπλανηθεί. Το έργο κλείνει με φράσεις που μιλούν για τον θάνατο και την ελευθερία που συνεπάγεται με αυτόν.

*4.48 Psychosis*

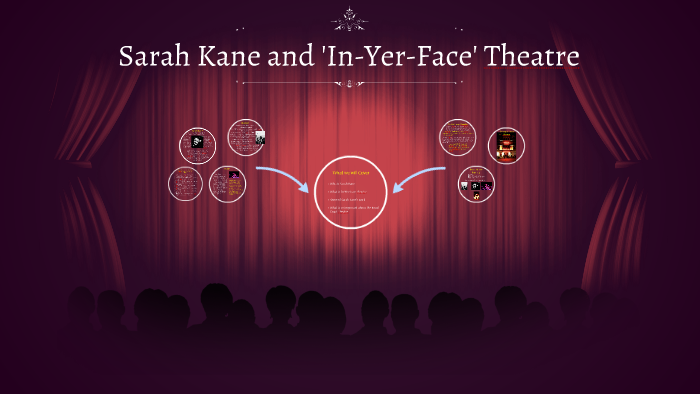
Το έργο αυτό είναι το πιο μικρό σε έκταση και το έγραψε καθώς είχε κατάθλιψη. Ήταν το τελευταίο της έργο το οποίο έγραψε λίγους μήνες πριν την αυτοκτονία της. Είχε και πάλι κατάθλιψη όταν το έγραφε. Ο τίτλος έχει να κάνει με την κατά την οποία συμβαίνουν οι περισσότερες αυτοκτονίες. Το ίδιο το έργο της προσλήφθηκε από τους περισσότερους σαν ένα σημείωμα αυτοκτονίας. Απαρτίζεται από μονολόγους κυρίως και κάποιους διαλόγους και αφορούν τις απόψεις των ασθενών και των θεραπευτών τους. Οι σκέψεις σχετίζονται με σημειώσεις για την ψυχολογική κατάσταση ενός ασθενούς και σχόλια για τις μεθόδους που ακολουθούνται για την θεραπεία τους. Το συγκεκριμένο έργο θα μπορούσε να ερμηνευθεί πείτε από άντρα είτε από γυναίκα καθώς είναι άφυλο. Απουσιάζει η πλοκή ενώ δεν είναι δομημένο με την συμβατική έννοια του όρου και στόχος του είναι να μεταφέρει το κοινό την εμπειρία κάποιου που βρίσκεται σε ψυχολογική κρίση αλλά και την παρουσίαση των ορίων ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση. Μοιάζει περισσότερο με το ψυχολογικό παραλήρημα ενός προσώπου πριν διαπράξει αυτοκτονία.

*Skin* (Κινηματογράφος)

Το *Skin* είναι η μοναδική της ταινία και είναι μικρού μήκους με διάρκεια δέκα λεπτών. Ολοκλήρωσε την συγγραφή του σεναρίου το 1995 και γυρίστηκε το 1996. Προβλήθηκε από το Channel 4 κατά το 1997. Η ώρα που ήταν προγραμματισμένο να προβληθεί άλλαξε γιατί θεωρήθηκε ότι θα προκαλέσει αντιδράσεις. (Πατσαλίδης 2019: 452-455).

**Το γεγονός της αυτοκτονίας**

Το γεγονός της αυτοκτονίας της τελικά επισκίασε τη δουλειά της κάτι που η ίδια δεν επιθυμούσε. Έλεγε μάλιστα ότι ήθελε να κριθεί για τη δουλειά της χωρίς να το συσχετίζει με τη ζωή της. Μετά τον θάνατό της δημιουργήθηκαν δύο στρατόπεδα. Από την μία πλευρά τάσσονται όσοι επιλέγουν να ερμηνεύσουν το έργο της με βάση την κλινική της εικόνα. Επιπλέον ψάχνουν βρουν απαντήσεις για την ίδια μέσα από την έρευνα των έργων της. Πιστεύουν μάλιστα ότι το έργο της ήταν προϊόν της ψυχικής της ασθένειας και τίποτα παραπάνω. Από την άλλη πλευρά τάσσονται εκείνοι που ασχολούνται με το θεατρικό της έργο χωρίς να το συνδέουν με συμβάν της αυτοκτονίας της.



**Πολιτικό και φεμινιστικό θέατρο στην Βρετανία από το 1960 και μετά.**

**Χαρακτηριστικά του In Yer Face Theatre.**

**Σύνδεση των Ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών με το έργο της Sarah Kane**

ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ: ΕΥΤΕΡΠΗ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΡ. ΜΗΤΡΩΟΥ: 5052201600106 | e-mail: evaki-25@hotmail.com

ΜΑΘΗΜΑ: 2020 Νεότερη και Σύγχρονη Δραματολογία: Θέατρο του Παραλόγου έως το Μεταμοντέρνο

Στην μακρόχρονη ιστορία του θεάτρου υπάρχει μία μακρά παράδοση παραστάσεων που ασχολούνται με θέματα των καθημερινότητας, ειδικά παραστάσεις που ασχολούνται με κεντρικά ζητήματα που απασχολούν την κοινωνία. Ήδη από τα χρόνια της αρχαιότητας στην Αρχαία Αθήνα, το πολιτικό θέατρο είχε σημαντικό αντίκτυπο στην κοινή γνώμη της Αθηναϊκής Δημοκρατίας. Ασφαλώς, και στην νεώτερη ιστορία, και ιδιαίτερα μετά τους παγκόσμιους πολέμους, το πολιτικό θέατρο γνώρισε σημαντική άνθηση. Ορόσημο στην νεώτερη ιστορία ήταν η δεκαετία του 1960 στην οποία συνέβησαν μια σειρά από σπουδαία κοινωνικοπολιτικά γεγονότα που έθεσαν υπό αμφισβήτηση ένα μεγάλο μέρος καθιερωμένων καταστάσεων στους χώρους της εργασίας, της παιδείας, αλλά και της πολιτικής. Την περίοδο εκείνη έχουμε την πολιτιστική επανάσταση του Μάο στην Κίνα, το πόλεμο του Βιετνάμ, την εισβολή των Σοβιετικών στη Τσεχοσλοβακία και την άνοιξη της Πράγας, τον Μάη του 68 στο Παρίσι, αλλά και μια σειρά κοινωνικών εξεγέρσεων στην Αμερική. Όλα αυτά λειτούργησαν καταλυτικά στην διαμόρφωση νέων κοινωνικών δεδομένων και με τον τρόπο αυτό συνέβαλαν και στην εμφάνιση ενός μαχητικού πολιτικού θεάτρου. Αξίζει να σημειωθεί ότι το 1968 είχαμε και την κατάργηση της λογοκρισίας στο Θέατρο στην Μεγάλη Βρετανία (Σακελλαρίδου 2006: 41). Η Μεγάλη Βρετανία άλλωστε, ήδη τη δεκαετία του 1960 βίωσε μια σειρά από κοινωνικές-πολιτικές ανακατατάξεις, όπως η απώλεια των αποικιών της σε διάφορα μέρη του πλανήτη και τα οικονομικά προβλήματα λόγω αυτών, οι συγκρούσεις για την ανεξαρτητοποίηση της Βορείου Ιρλανδίας. Η νεολαία της εποχής που κουβαλούσε τα βιώματα της μεταπολεμικής περιόδου αδυνατώντας να χειριστεί την πίεση αυτή, επέδειξε μία εξαιρετικά επιθετική συμπεριφορά που είχε ως στόχο την κατάλυση των θεσμών, την απαξίωση της κεντρικής πολιτικής εξουσίας, και την επίθεση στην ξένη περιουσία. Αξιοσημείωτες ήταν και οι φοιτητικές εξεγέρσεις της δεκαετίας του 1960 ενάντια στο πόλεμο στο Βιετνάμ που πραγματοποιήθηκαν σε αρκετά Πανεπιστήμια της Αγγλίας. Υπό αυτές τις έντονες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές ήταν αναμενόμενο να εμφανιστεί ένα έντονα μαχητικό πολιτικό θέατρο το οποίο θα διαμόρφωνε ένα νέο ιδεολογικό περιβάλλον και θα επιτάχυνε τις κοινωνικές αλλαγές.

Υπό αυτό το έντονο κοινωνικοπολιτικό και παράλληλα επαναστατικό περιβάλλον, το θέατρο της Βρετανίας έδειξε γρήγορα αντανακλαστικά αποτυπώνοντας σε παραστάσεις τις επικρατούσες συνθήκες (Τσαμούρη 2018). Παράλληλα, πήρε θέση σε ιδεολογικό επίπεδο και παράλληλα τοποθετήθηκε απέναντι στα τρέχοντα προβλήματα ενώ σε αρκετές περιπτώσεις παρουσίασε και προτάσεις για την λύση αυτών. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο αναπτύχθηκε το Βρετανικό πολιτικό θέατρο στους άξονες που είχαν θέσει πολλά χρόνια πριν ο Irwin Piscator και μετέπειτα ο Bertolt Brecht. Το θέατρο αυτό ήταν εμφανώς στρατευμένο και οδήγησε σε μια νέα ανάπτυξη του agit-prop (agitation-propaganda) κινήματος που είχε εμφανιστεί στην Βρετανική θεατρική σκηνή ήδη από το 1930 (Τσαμούρη 2018). Την εποχή εκείνη λοιπόν δημιουργήθηκαν κείμενα με στόχο τον αντινατουραλισμό, με έντονο ιδεολογικό-πολιτικό προσανατολισμό και εμφανή την ανάγκη απουσίας οποιουδήποτε σκηνικού αντικειμένου. Επιπλέον, το κοινό παύει να παρίσταται ως θεατής αλλά στην πλειοψηφία των παραστάσεων αποτελεί μέρος αυτών. Την περίοδο αυτή λοιπόν το βρετανικό θέατρο εμφανίζει έντονη πολιτικοποίηση με έντονη σοσιαλιστική χροιά, με έντονες επιρροές από το το Berliner Ensemble που είχε δημιουργήσει ο Bertolt Brecht το 1956. Οι βρετανοί θεατρικοί δημιουργοί παρουσιάζουν έργα στα οποία κυριαρχούν η άδεια σκηνή, ο έντονος φωτισμός που αφαιρεί κάθε ατμοσφαιρικό στοιχείο, τα κείμενα και τα πλακάτ και φυσικά απουσιάζει η ιταλική σκηνή. Τα θέματα των έργων της περιόδου αυτής εστιάζουν στην πολιτική καταγγελία και την κοινωνική διαμαρτυρία. Μερικοί από τους σημαντικότερους και παράλληλα γνωστότερους βρετανούς συγγραφείς της εποχής αυτής είναι οι John Arden, Arnold Wasker, Howard Brenton και David Hare, αλλά και ο James Saunders (Τσαμούρη 2018).

Ταυτόχρονα όμως, το έντονα αγωνιστικό και ανατρεπτικό κλίμα της εποχής, έδωσε το έναυσμα που περίμενε αρκετό καιρό και στο γυναικείο κίνημα για να αναγεννηθεί. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, μέσω των βιβλίων “The Feminine Mystique” της Αμερικανίδας Betty Friedman και «The Captive Wife” της Αγγλίδας Hannah Gavron, έγιναν γνωστά στις γυναίκες της εργατικής και της μεσαίας τάξης τα θέματα του γυναικείου φύλου και της υποκρισίας περί διπλής ηθικής μεταξύ ανδρών και γυναικών. Η δημοσίευση άλλων δύο σημαντικών φεμινιστικών βιβλίων στις αρχές του 1970 ήταν αυτή που πλέον κινητοποίησε την πολιτική οργάνωση του γυναικείου κινήματος και την σύγκλιση της πρώτης συνόδου του Απελευθερωτικού Κινήματος Γυναικών (Σακελλαρίδου 2006: 42). Ο χώρος όμως του θεάτρου της εποχής εκείνης, παρά το γεγονός ότι ήταν πολιτικά προοδευτικός, παρέμενε ανδροκεντρικός με τις γυναίκες να έχουν μάλλον βοηθητικό ρόλο που δεν τους έδινε τη δυνατότητα να εκφράσουν τα δικά τους προβλήματα. Αυτό δημιούργησε μεγάλη απογοήτευση στις γυναίκες, με αποτέλεσμα να γεννηθεί η ανάγκη συγκρότησης αμιγώς γυναικείων θεατρικών ομάδων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ομάδα ‘’The Women’s Street Theatre Group” που σχηματίστηκε το 1970 από γυναίκες που συμμετείχαν σε φεμινιστικές διαμαρτυρίες όπως για την κατάργηση των καλλιστείων και ανέβασαν θεατρικά έργα με κείμενα τύπου agit prop. Αργότερα το 1973 οργανώθηκε με μεγάλη επιτυχία ένα γυναικείο θεατρικό φεστιβάλ από μια ομάδα γυναικών με το όνομα Women’s Theatre Group. Το σχήμα αυτό την επόμενη χρονιά εξελίχθηκε σε μία οργανωμένη γυναικεία θεατρική ομάδα εκδίδοντας μάλιστα ένα μανιφέστο φεμινιστικού περιεχομένου ορίζοντας ως σκοπό της το συνδυασμό πολιτικής και μαχητικότητας με την αισθητική και τη διασκέδαση. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η στροφή των γυναικών στο θέατρο γνώρισε περαιτέρω ανάπτυξη και εμφανίστηκαν νέα θέατρα που παρουσίασαν έργα με θέμα τα ζητήματα των γυναικών. Τα θέατρα αυτά, πέρα από την παραγωγή φεμινιστικών έργων, έδωσαν την δυνατότητα στις γυναίκες να πάρουν ευκαιρίες και εργασιακή εμπειρία σε όλους τους τομείς της θεατρικής παραγωγής που μέχρι τότε ήταν αποκλειστικό προνόμιο. Έτσι εκτός από γυναίκες θεατρικούς συγγραφείς, παραγωγούς και ηθοποιούς, δόθηκαν ευκαιρίες σε γυναίκες ηλεκτρολόγους, σχεδιαστές σκηνικών, μουσικούς, σκηνοθέτες κ.λπ. Παράλληλα εμφανίστηκαν και ανεξάρτητες γυναίκες θεατρικοί δημιουργοί, που δεν είχαν καταρχήν φεμινιστικό προσανατολισμό αλλά ο σχηματισμός γυναικείων θεατρικών ομάδων τους έδωσε την ευκαιρία να προσανατολίσουν το έργο τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Caryl Churchill, μία από τις σημαντικότερες Βρετανίδας θεατρικής συγγραφέως ανεξαρτήτως φύλλου της οποίας το έργο συνδέθηκε με τον προοδευτικό φεμινιστικό χώρο αλλά και την επίσης γνωστής Αγγλίδας δραματουργού της περιόδου, της Pam Gems. Περίοπτη θέση στις γνωστότερες γυναίκες συγγραφείς, πέρα από της Churchil και Gems, κατέχουν και η Timberlake Wertenbaker και αργότερα στα μέσα της δεκαετίας του 1990, η Sarah Kane, που συντάραξε το χώρο του θεάτρου με επίμονη και διαρκή χρήση ωμής βίας στην σκηνική δραματοποίηση των έργων της. Με την τελευταία θα ασχοληθούμε εκτενέστερα στην τρίτη ενότητα της παρούσης εργασίας.

Η μετάβαση από την δεύτερη φάση του φεμινισμού για την κατοχύρωση ευρύτερων πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων στις δεκαετίες 1960-1980 στην τρίτη φάση του φεμινισμού της ετερότητας και την διαφοράς την δεκαετία του 1990 δημιούργησε νέα δεδομένα και στη θεατρική διάσταση του φεμινισμού. Συνέπεσε δε με το επόμενο σημαντικό κίνημα - μετά το κίνημα των Οργισμένων Νέων – για την αγγλική δραματουργία που ήταν κίνημα του «Θεάτρου Στα Μούτρα» [*In – Yer – Face Theatre*] (Λυκουργιώτη 2010:11). Το *In Yer Face Theatre* είναι ένα θεατρικό συγγραφικό κίνημα που εμφανίστηκε την δεκαετία 1990 στην Βρετανία για να προσδιορίσει έργα που κατατάσσονται στο νέο είδος Θεάτρου της Σκληρότητας. Αν και έχουν διατυπωθεί περισσότεροι του ενός ορισμοί για το *In Yer Face Theatre*, αυτός που είναι αποδεκτός από τους περισσότερους είναι του Aleks Sierz ότι «είναι κάθε παράσταση που αρπάζει τον θεατή από το λαιμό και τον κοπανάει μέχρι να πάρει το μήνυμα» (Kruglova 2010) Πρόκειται λοιπόν για το θέατρο που αγγίζει τις ψυχές και το μυαλό, που προκαλεί και σοκάρει για να προσεγγίσει τους θεατές, να σπάσει τα ταμπού τους και να τους προκαλέσει αηδία ή απέχθεια προς τους ήρωες του έργου. Με άλλα λόγια, παρακινεί κάθε φάσμα συναισθημάτων, χωρίς όμως να καταλήγει στο να γίνεται άκαρδο. Από πολλούς έχει υποστηριχθεί η άποψη πως οι συγγραφείς του *In Yer Face Theatre* ήταν παιδιά που μεγάλωσαν την περίοδο της πρωθυπουργίας της Μάργκαρετ Θάτσερ στην Αγγλία, και οι οποίοι είχαν ως στόχο των έργων τους να αντιδράσουν στις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που βίωνε η Αγγλία την περίοδο εκείνη (https://www.mytheatro.gr/in-yer-face-theatre/). Βασικοί εκπρόσωποι του κινήματος αυτού είναι οι Sarah Kane, Mark Ravenhill και ο Anthony Neilson. Όταν αναφερόμαστε στο *In Yer Face Theatre* μιλάμε για ένα θέατρο που σοκάρει το κοινό του ασχολούμενο καταρχήν με θέματα ταμπού προβάλλοντας όμως εξαιρετικά σκληρές εικόνες με στοιχεία βίας ώστε να αναδειχθεί μέσω αυτών η σκληρή πραγματικότητα. Για παράδειγμα, πολλές φορές οι συγγραφείς των έργων παρουσίαζαν επί της σκηνής προκλητικές εικόνες σεξουαλικής κακοποίησης, αυτοκτονίας και γενικότερα ωμής βίας χρησιμοποιώντας παράλληλα λόγο με έντονη χρήση βωμολοχιών. Σκοπός όλων αυτών ήταν να προκαλέσουν στο κοινό έντονα συναισθήματα ώστε να το αφυπνίσουν και επειδή επρόκειτο για ένα βιωματικό είδος θεάτρου, στην ουσία προκαλούσαν με τον τρόπο αυτό έναν εσωτερικό διάλογο με τον εαυτό τους. Οι συγγραφείς του *In Yer Face Theatre* δεν θεωρούν ότι η θεατρική εμπειρία είναι πηγή ευχαρίστησης με κάθε κόστος, και η ψυχαγωγία δεν είναι ο πρωταρχικός στόχος. Στόχος τους είναι να απεχθανόμαστε για να προβληματιστούμε, όπως και οι ελληνικές τραγωδίες που αντιλαμβάνονται τον τραγικό ήρωα ως καθαρτική φιγούρα, εμπνέοντας φόβο και αναγκάζοντας τον θεατή να προβληματιστεί για τη σκληρότητα και την απάνθρωπη συμπεριφορά.

Σύμφωνα με τον Aleks Sierz τα βασικά χαρακτηριστικά του *In Yer Face Theatre* είναι καταρχήν «η γλώσσα που είναι συνήθως πολύ βρώμικη, ενώ οι χαρακτήρες μιλούν για ανόητα θέματα, βγάζουν τα ρούχα τους, κάνουν σεξ, ταπεινώνουν ο ένας τον άλλον, βιώνουν δυσάρεστα συναισθήματα, γίνονται ξαφνικά βίαιοι». Αυτό το είδος του θεάτρου χρησιμοποιεί μεθόδους έντονου σοκ για να αφυπνίσει το κοινό και να το κάνει να βιώσει το ίδιο τις σκηνές που διαδραματίζονται τη σκηνή. Τα ηχητικά εφέ παίζουν επίσης ένα πολύ σημαντικό λόγο στην δραματοποίηση των έργων αντικαθιστώντας τις εικόνες βίας με ήχο, στοιχείο που συναντάμε έντονα στο έργο της Sarah Kane *Καθαροί πια*. Βέβαια δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την χρήση νέων τεχνολογιών στα έργα αυτά όπως για παράδειγμα η εικονική πραγματικότητα, που για παράδειγμα χρησιμοποιείται τον Πάτρικ Μάρμπερ στο έργο του *Closer*, 1997 (Σακελλαρίδου 2012:105). Πρόκειται για τεχνικές που αφορούν τα σκηνικά που μεταβάλλουν η μειώνουν την οπτική αντίληψη της σκληρότητας. Πέρα από αυτά τα χαρακτηριστικά υπάρχουν κι άλλα που στοχεύουν στη γλώσσα.

Ειδική αναφορά όμως πρέπει να γίνει και στη γλώσσα που χρησιμοποιείται στο *In Yer Face Theatre*. Σύμφωνα με τον Aleks Sierz, το επιθετικό, πειραματικό, προκλητικό και «προβοκατόρικο» θέατρο *in-yer-face*, με την ατίθαση και ωμή γλώσσα του, που ανατρέπει τις συμβάσεις, αμφισβητεί τις ηθικές νόρμες και εξερευνά τις σκοτεινές και απροσπέλαστες περιοχές της ανθρώπινης ψυχής, «έσωσε το βρετανικό θέατρο» (Μηλιού 2002:9). Το τελευταίο έργο της Sarah Kane *Psycho*sis είναι ένα καλό παράδειγμα της περίπτωσης αυτής. Σε συνέχεια της εξαιρετικά προχωρημένης γραφής της στο έργο της *Crave,* η Kane, οπαδός από όλες τις απόψεις του ολικού θεάτρου, έδειχνε να απορεί και η ίδια με την ολοένα και μεγαλύτερη εμπλοκής της με τη γλώσσα. Το έργο ήταν τόσο «μινιμαλιστικό», «τόσο σχετικό με τη γλώσσα», όπως η ίδια εξομολογήθηκε σε μια συνέντευξή της- που αναρωτιόταν ποιο θα ήταν το μέλλον της θεατρικής γραφής μετά από αυτά. Όμως, όταν ξεκίνησε να ετοιμάζει το επόμενο έργο της, το *4:48 Psycho*sis, αντιλήφθηκε ότι μπορεί να «πάει παραπέρα», και ότι «όλα είναι γλώσσα και εικόνες. Αλλά όλες οι εικόνες είναι μέσα από τη γλώσσα αντί να οπτικοποιούνται». Αυτό που την ενδιέφερε πλέον ήταν «να καταρρίψει κάποιους φραγμούς», να «ενοποιήσει τη φόρμα με το περιεχόμενο» (Σακελλαρίδου 2012:108).

Στο *4:48 Psycho*sis χρησιμοποιούνται κατά κόρον εκφράσεις που ο J. L. Austin θα τις χαρακτήριζε «λεκτικές πράξεις» και η Judith Butler, ακόμα ειδικότερα, «πληγωτικό λόγο». Συγκεκριμένα στο έργο αναφέρεται:

*Βγάλε μου τη γλώσσα / Ξερίζωσέ μου τα μαλλιά / Κόψε μου τα μέλη / Μα άφησε την αγάπη μου / Ας μου λείψουν τα πόδια / Ας μου φύγουν τα δόντια / Ας μου βγούνε τα μάτια / Παρά να χάσω την αγάπη μου (Kane 2000: 28)*

Αξιοσημείωτη είναι η έντονη χρήση προστακτικών στο πρώτο μέρος αυτού του μονολόγου της Kane, που υποδηλώνουν προθετικότητα, με άλλα λόγια δηλαδή την προσδοκία της επιτέλεσης (Σακελλαρίδου 2012: 108). Ο τύπος φυσικής βίας στον οποίο αναφέρονται μας φέρνει στο μυαλό την πληθώρα έντονων εικόνων που συναντάμε στα προηγούμενα έργα της Kane όπως το Blasted, το Phaedra's Love και κυρίως το *Cleansed*, με την διαφορά ότι τώρα οι εικόνες έχουν μετατραπεί σε λεκτική βία. Με τη χρήση μονολογικής γλώσσας, σε συνδυασμό με την πολλαπλή χρήση ρημάτων δράσης και βίας η Kane επιτυγχάνει να πραγματοποιήσει το ζητούμενο. Παράλληλα, μέσω της γραμματικής ασάφειας - ως αποτέλεσμα της παράλειψης της προσωπικής αντωνυμίας από την προστακτική ή την ελλειπτική οριστική – που συχνά χρησιμοποιεί η συγγραφέας, επιτυγχάνει την επιτελεστικότητα της γλώσσας που επιδιώκει. Επίσης, με την αντιμεταθετική επανάληψη της σειράς των ρηματικών εκφορών, η Kane δημιουργεί μια μορφή ρυθμικής τελετουργίας ή σύμβασης - κάτι το οποίο στη θεωρία του Austin αποτελεί ένα βασικό συστατικό της επιτελεστικότητας της γλώσσας (Σακελλαρίδου 2012: 108-109). Ταυτόχρονα όμως, όπως αναφέρει η Ε. Σακελλαρίδου (2012: 108-109), η αντιμεταθετική επανάληψη ρηματικών εκφορών στο κείμενο της Kane, παίρνει τη μορφή ψαλμωδίας ή ξορκιού, που κατά τον Αρτώ είναι μια πολύ βασική συνεισφορά της γλώσσας στη ζωντανή παράσταση. Σε κάθε περίπτωση όμως, η θεματική ενασχόληση του κατακερματισμένου λόγου της Kane με την πρόκληση σωματικής πίεσης και πόνου, θυμίζει την προετοιμασία του κειμένου της παράστασης πριν από τη σκηνική του εκτέλεση, και ακούγεται με τον ίδιο τρόπο που οι ηθοποιοί εξασκούνται σε μια σκηνή βασανιστηρίων κατά την διάρκεια της πρόβας της παράστασης.

Αναρωτιόνται πολλοί πως η Sarah Kane, κόρη μίας δασκάλας και ενός δημοσιογράφου και οι δύο ευσεβείς ευαγγελιστές, η οποία μεγάλωσε με τα χριστιανικά πρότυπα, έφτασε να είναι η κύρια εκπρόσωπος ενός τόσο ριζοσπαστικού θεατρικού κινήματος όπως το *In Yer Face Theatre*. Δεν είναι τυχαίο που επέλεξε την τέχνη του θεάτρου για να εκφράσει τις **υπαρξιακές** της **ανησυχίες**. Η ίδια δήλωνε ότι τη θεωρούσε την πιο **υπαρξιακή τέχνη**, γιατί «το θέατρο δεν έχει μνήμη». Ασφαλώς, η Kane, επηρεάστηκε ιδιαίτερα από το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της εποχής. Γεννημένη το 1971, μεγάλωσε την περίοδο της σκληρής διακυβέρνησης της Μάργκαρετ Θάτσερ και ενηλικιώθηκε λίγο πριν της αποχώρησή της από την πρωθυπουργία της Αγγλίας και την πτώση του τείχους του Βερολίνου. Τα δύο σημαντικά αυτά ορόσημα έδειξαν στην Sarah και τους συνομήλικούς της ότι, παρά τις πιθανόν πολιτικές συγκυρίες, η αλλαγή ήταν δυνατή. Η νεολαία της εποχής μπορεί να ήταν πιθανόν σκεπτικιστική για την ισχύ του ανδρικού φύλλου χωρίς όμως απαραίτητα να είναι δογματικά φεμινίστρια. Μπορούσε να εκφράζει της οργή της χωρίς όμως να είναι πολιτικά ορθή.  «Στα απογοητευμένα παιδιά της κ. Θάτσερ» υπήρχε ένα κοινό μίσος για τη διάλυση των σοσιαλιστικών κρατών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Αλλά αυτός ο θυμός συνδυάστηκε επίσης με μια αυξανόμενη αίσθηση απογοήτευσης για την αλλαγή πολιτικού στίγματος από το Εργατικό Κόμμα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990. Η νέοι της δεκαετίας του '90 ένιωθαν συχνά ότι δεν υπήρχε πολιτική εναλλακτική λύση, μόνο ένας μονόλιθος του αυτού. Και ασφαλώς κανένα γεγονός δεν επιδείνωσε αυτό το συναίσθημα στην Αγγλία, περισσότερο από τον πόλεμο και την διάλυση της Γιουγκοσλαβίας και οι δύο πολιτικές πλευρές απέφυγαν οποιαδήποτε έκκληση για παρέμβαση και τα μέσα ενημέρωσης κοίταξαν αδιάφορα τις φρικαλεότητες που σημειώθηκαν σε μικρή Ευρωπαϊκή χώρα τόσο κοντά με το αεροπλάνο (Urban 2012: 56–66).

Παράλληλα, έντονη ήταν η οργή και απέναντι στο κίνημα «πολιτικής ορθότητας» της εποχής, με τα αιτήματά του για υποστήριξη της εκπροσώπησης γυναικών, ομοφυλόφιλων και άλλων μειονοτήτων. Η νέα γενιά υποστήριζε ότι δεν υπάρχει «ορθή» εκπροσώπηση και μέσα από τα έργα τους επέκριναν συχνά τη συντηρητική ιδεολογία που θεωρεί ορισμένους χαρακτήρες και θέματα ως ακατάλληλα για την τέχνη. Όπως δήλωνε η ίδια η Kane μετά την έντονη κριτική απέναντι στο έργο της *Blasted*, «δεν υπάρχει τίποτα που δεν μπορείς να εκπροσωπήσεις στη σκηνή. Εάν λέτε ότι δεν μπορείτε να εκπροσωπήσετε κάτι, λέτε ότι δεν μπορείτε να μιλήσετε για αυτό, αρνείστε την ύπαρξή του. Η ευθύνη μου είναι απέναντι στη αλήθεια, όσο δύσκολη και αν είναι η αλήθεια». Σημειώνεται ότι το *Blasted* ανέβηκε στην σκηνή επί πρωθυπουργίας των Εργατικών υπό τον Τόνι Μπλερ. *Το Blasted ε*ίναι η οργισμένη απάντηση της Kane απέναντι στον πόλεμο στη Βοσνία. Η Kane θεωρούσε ότι η παράλογη βία που εκδηλώνεται στο Blasted μέσα σε ένα μικρό και κλειστοφοβικό δωμάτιο δεν είναι παρά η μικρογραφία της εξίσου παράλογης βίας που εκδηλώνεται στα μεγάλα και ανοικτά πεδία μάχης αλλά και στην ίδια την κοινωνία γενικότερα. Και στις δύο περιπτώσεις ο απόλυτος πρωταγωνιστής και απόλυτος ελεγκτής είναι η βία, βία ατίθαση και αμείλικτη, βία για τη βία (Πατσαλίδης 2012:441). Το *Blasted* όμως δεν άρεσε σε μια μεγάλη μερίδα κριτικών της εποχής, οι οποίοι έσπευσαν να καταδικάσουν την ωμότητα της γραφής της, τον μηδενισμό που πρεσβεύει και την έ*λ*λειψη στόχων. Οι λίγες θετικές φωνές προέρχονται από τον χώρο της φεμινιστικής κριτικής και τονίζουν τον έξυπνο τρόπο με τον οποίο η Kane παίζει με τις θεατρικές συμβάσεις και με τον οποίο καταφέρνει να εκθέσει την κατάντια της βρετανικής κοινωνίας που οδηγείται στην απόλυτη σήψη.

Το *Blasted* από τη σφαίρα των προσωπικών ή γυναικείων αιτημάτων περνάει στα δημόσια, πολιτικά και οικουμενικά αιτήματα. Με απλά λόγια, ο βιασμός της γυναίκας που παρουσιάζεται στο έργο μπορεί να παραλληλιστεί με τον βιασμό μιας ολόκληρης χώρας. Ο Ιαν δεν είναι τίποτα άλλο από ο κρυφός απεσταλμένος δηλαδή πράκτορας τον Άγγλων στη Γιουγκοσλαβία (Λυκουργιώτη 2010:27). Η Kane με τον τρόπο αυτό θέλει να καταδείξει την ευθύνη των μεγάλων δυνάμεων και ιδιαίτερα της Αγγλίας σε αυτόν τον πόλεμο και συνδέει το προσωπικό με το πολιτικό, λέγοντας πως οι θύτες σε όλες τις περιπτώσεις είναι οι ίδιοι και πως η ιδεολογία των εγκλημάτων του ισχυρού έναντι του αδύνατου είναι μία, η ιδεολογία του φασισμού (Λυκουργιώτη 2010:27). Με τον τρόπο αυτό ο σεξισμός στο έργο σχετίζεται με όλους τους υπόλοιπους ρατσισμούς, ενώ παράλληλα γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο ρατσισμό απέναντι στους έγχρωμους. Η Κειν στηλιτεύει τον ρατσισμό απέναντι στους έγχρωμους σε όλα της τα έργα όπως επίσης συσχετίζει το ρατσισμό με το σεξισμό. Η απόλυτη όμως συσχέτιση του φασισμού, του ρατσισμού απέναντι στους έγχρωμους και του σεξισμού γίνεται στο *Δέρμα*  (*Skin*), τη μοναδική ταινία της οποίας το σενάριο γράφει η Kane.

Τα έργα της Kane δεν γράφτηκαν για παιδιά αλλά για ενήλικες τους οποίους προκαλεί να μην κλείσουν τα μάτια στη βία που τους περιβάλλει. Γράφει για τον κόσμο που ετοιμαζόμαστε να αφήσουμε ως κληρονομιά στην επόμενη γενιά. Γράφει με γνώμονα αυτά που η ίδια έχει αξιολογήσει ως κρίσιμα χωρίς συμβιβασμούς και χωρίς ίχνη ευπρέπειας στη λογική του κακώς εννοούμενου καθωσπρεπισμού. Δίνει μεγάλη βαρύτητα στις προοπτικές της υπέρβασης και στην ουσία δεν κάνει τίποτα το διαφορετικό από ό,τι ο Jarry ή ο Artaud στην εποχή τους, ή και ο Beckett αργότερα. Στόχος της είναι να απελευθερώσει τους μηχανισμούς αναπαράστασης και να αφήσει τη φαντασία να πετάξει σε περιοχές δυσπρόσιτες ή ακόμα και απαγορευμένες (Πατσαλίδης 2012:442-443). Για την Kane οι ρήξεις, η διασπορά, οι ταξικές, φυλετικές και έμφυ*λ*ες διαφορές είναι το σύμπτωμα και όχι η αιτία κοινωνιών και πολιτισμών βασισμένων στη βία ή στην απειλή της βίας. Και ασφαλώς είναι πολύ λέγοντας πως τα πάντα είναι δυνατόν να παρουσιαστούν στη σκηνή. Συμπληρώνει μάλιστα ότι «από τη στιγμή που συμβαίνουν στη ζωή δεν υπάρχει κανένας λόγος να αποκλειστούν από την (ανα)παράσταση» (Πατσαλίδης 2012:442-443). Και ασφαλώς η Kane θεωρεί υποκριτικό το να λέμε ότι για ορισμένα αποδεκτά πράγματα μπορούμε να μι*λ*ούμε, ενώ για κάποια ά*λ*λα όχι, παρό*λ*ο που εμείς οι ίδιοι είμαστε οι δράστες. Αυτού του είδους η υποκρισία δεν χωράει στο μυαλό της και ως εκ τούτου δεν έχει θέση ούτε στο θέατρό της.

Στα έργα της συνδέονται αρμονικά το πολιτικό και το υπαρξιακό, και μάλιστα σε δομές που ακυρώνουν τα ασφαλή δραματουργικά πλαίσια. Η πρόθεση της Kane ήταν να ταρακουνήσει τη βαθιά εμπορευματοποιημένη αγγλική σκηνή και το δήθεν πολιτισμένο θεατρόφιλο κοινό της με έργα ακραίας βίας, που όμως ανακαλούν ευθέως την περήφανη παράδοση του αγγλικού θεάτρου (Κολοβού 2018). Και κατάφερε να το πετύχει όχι μόνο λόγω του μοναδικού συγγραφικού της ταλέντου αλλά και γιατί ήταν η πιο διαβασμένη συγγραφέας της γενιάς της και η διακειμενικότητα, οι αναφορές σε πλήθος κειμένων και συγγραφέων, είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τη δραματουργία της (χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Crave*). Παράλληλα, τόλμησε όχι απλά να προτείνει αλλά και να αντιπαρατεθεί με το κατεστημένο. Είναι γεγονός ότι σε κάθε έργο της συναντάμε και ένα πείραμα σε μια καινούργια δομική κατεύθυνση, με μια γλώσσα όμως υψηλής ποιητικής αξίας. Το restless που έβραζε μέσα της μετουσιώθηκε στην πίστη της ότι τίποτα δεν είναι απαγορευμένο στο θέατρο και ότι καμιά καλλιτεχνική έκφραση δεν είναι τόσο ομιλητική και άρα τόσο πολύτιμη, όσο η σκηνική. Ήταν της άποψης ότι θα πρέπει να λέμε τα ανείπωτα, κι όποιος τα αντέξει. Και είναι γεγονός ότι και εκείνη η ίδια δεν άντεξε θέτοντας τέλος στη ζωή της. Αλλά πριν βάλει τέρμα στη ζωή της, έγραψε ένα συγκλονιστικό κείμενο που εξηγεί γιατί δεν μπορούσε να ζήσει άλλο, διαυγής αποτύπωση του σχίσματος του μυαλού και της ψυχής και ταυτόχρονα απελπισμένη κραυγή για την αγάπη που δεν ήρθε ποτέ, τη μόνη δύναμη που θα μπορούσε να τη σώσει. «Δεν έχω επιθυμία θανάτου, κανείς αυτόχειρας ποτέ δεν είχε. Το κακόβουλο πνεύμα της ηθικής των πολλών, όμως, δεν αφήνει και πολλά περιθώρια» έλεγε η ίδια (Κολοβού 2018).

SARAH KANE

*PSYCHOSIS 4.48*

*Μορφολογικές & Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*

Στάμου Μαρία

ΑΜ 5052201600123

Για το μάθημα της Νεότερης και Σύγχρονης Δραματολογίας: Θέατρο του Παραλόγου έως το Μεταμοντέρνο

Ποια είναι η υπόθεση του έργου *Ψύχωση 4.48*;

Το έργο δεν ακολουθεί την καθιερωμένη γραμμή, που ενδεχομένως θα ακολουθούσε ένα έργο. Πρόκειται για έναν μονόλογο από έναν/μία ασθενή ψυχιατρικής κλινικής, που εκφράζει σκόρπιες σκέψεις, δίχως ειρμό και συνοχή, σημάδι της ψυχικής και πνευματικής σύγχυσης ενός ατόμου, που πάσχει από τον αυτοκτονικό ιδεασμό.

Πότε δημοσιεύεται στην Ελλάδα;

Η πρώτη έκδοση για την Ελλάδα είναι τον Δεκέμβριο του 2001.

Γιατί πολλοί το χαρακτηρίζουν ως αυτοβιογραφικό/σημείωμα αυτοκτονίας;

Κάποιος/α που έχει ασχοληθεί με το έργο της Κέιν, και ειδικότερα έχει διαβάσει λίγη από την βιογραφία της, θα παρατηρήσει πως το κείμενο διέπεται από έναν διασκορπισμένο, κατακερματισμένο λόγο, ενός διαταραγμένου μυαλού, εκφράζει βαθύτερες σκέψεις και διατηρεί ένα πολύ προσωπικό ύφος, μιας και για παράδειγμα, περιέχει πολλές προσωπικές σημειώσεις που αφορούν φάρμακα κι αντιδράσεις του οργανισμού σε αυτά (βλ. Tycer 2008: 33). Η Κέιν βρίσκεται όντως στα 28 της χρόνια στο νοσοκομείο King's College, στο Λονδίνο και δίνει τέλος στη ζωή της με τα κορδόνια των παπουτσιών της να τυλίγουν ασφυκτικά το λαιμό της, κρεμασμένη πίσω από την πόρτα μιας τουαλέτας. Τρεις ημέρες πριν την τελευταία της επίσκεψη στο νοσοκομείο, είχε προηγηθεί μεγάλη χρήση αντικαταθλιπτικών και υπνωτικών χαπιών. Μάλιστα, είχε αφήσει κι ένα σημείωμα στο πάγκο της κουζίνας με την ένδειξη «με σκότωσα». Καταφέρνουν να την επαναφέρουν κι εκείνη δυσαρεστείται που δεν έχει πετύχει το σχέδιο της. Επιχειρεί ξανά να αυτοκτονήσει στις 17 Φεβρουαρίου του 1999, αποτυχημένα ωστόσο, και τελικά ενδίδει τρεις ημέρες αργότερα, στις 20 Φεβρουαρίου (βλ. Κέιν 2001: 10-11).



Μορφολογικές προσεγγίσεις

Στο κείμενο βρίσκουμε διάφορα στοιχεία που εκπροσωπούν την δομή του, όπως ο ποιητικός λόγος, η μη ύπαρξη οδηγιών από τον/την σκηνοθέτη/ιδα, η διακειμενικότητα, οι στιγμές νατουραλιστικού διαλόγου, οι λίστες με νούμερα αγνώστου σημασίας, τα κενά ανάμεσα στις λέξεις, ο έντονος, υβριστικός λόγος μπλεγμένος με ειρωνεία, η χρήση προστακτικής έγκλισης, η πληθώρα ρημάτων δράσης και βίας, η επανάληψη.

Με την μίξη όλων των παραπάνω δομικών στοιχείων επισημαίνουμε, πως το κείμενο προκαλεί μία άβολη αίσθηση, λόγω της πολυπλοκότητας του. Η ροή του μονολόγου, που διασπάται ανά λίγες προτάσεις από συνειρμούς και ιδιωματισμούς, μας επιβεβαιώνει την ύπαρξη ενός σχισματικού και διαταραγμένου εαυτού (βλ. Urban 2001: 33-34).

Επίσης, σημαντική θέση κατέχει και η διακειμενικότητα, που διαπλέκει διάφορες επιρροές της Kane. Ο κατακερματισμένος αυτός, και μικρός σε έκταση, μονολογος της Kane είναι βασισμένος στο *The Sorrows of a Young Werther*, που πρόκειται για μία νουβέλα του Goethe και κάνει αναφορά σε έναν νεαρό που γίνεται αυτόχειρας εξαιτίας μιας ανεκπλήρωτης αγάπης.

Άλλη μια σημαντική επιρροή αποτέλεσε για εκείνη η ταινία του Herzog *Stroszek*, τελευταία ταινία που παρακολούθησε ο Ian Curtis, τραγουδιστής των Joy Division, λίγο καιρό πριν αυτοκτονήσει. Εδώ, βλέπουμε πως συμπεριλαμβάνει την εξής φράση από την ταινία ''*το κοτόπουλο χορεύει ακόμη, το κοτόπουλο δεν σταματά*'' (βλ. Singer 2001: 161).

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η *Ψύχωση 4.48* είναι το μικρότερο σε έκταση έργο της Kane. Ο μονόλογος διακόπτεται από μικρούς διαλόγους με έναν γιατρό της κλινικής. Σε αυτούς τους διαλόγους γίνονται ανταλλαγές απόψεων μεταξύ ασθενούς και γιατρού (βλ. Πατσαλίδης 2019: 454). Να αναφερθεί επίσης πως το έργο είναι άφυλο και γίνεται χρήση και της λέξης ''ερμαφρόδιτος/η'' [*Η διαλυμένη ερμαφρόδιτη που δεν πίστευε παρά μόνο στον εαυτό της*] (βλ. Tycer 2008: 35).

Η ποιητική γλώσσα και οι ιδιωματισμοί που χρησιμοποιούνται μεταφέρουν στον αναγνώστη/θεατή την ψυχολογική κρίση του/της ασθενούς και την εμπειρία του/της (βλ. Πατσαλίδης 2019: 454). Όλος αυτός ο λυρισμός που ''ντύνει'' το κείμενο, εκφράζει άμεσα τον ψυχικό πόνο και τη βία (βλ. Σακελλαρίδου 2006: 244).

Η *Ψύχωση 4.48*  μας μεταφέρει ένα βήμα πιο πέρα, μιας και ότι μας δίνεται, αποτελεί γλώσσα και εικόνες. Κάθε τι παίρνει μορφή και σχήμα, οπτικοποιείται δηλαδή, μόνο όταν «γεννάται» από την γλώσσα. Τέτοιες εκφράσεις χαρακτηρίζονται ως «λεκτικές πράξεις» και «πληγωτικός λόγος» από τους J. L. Austin και J. Butler αντίστοιχα. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα είναι αυτό:

*Βγάλε μου τη γλώσσα*

*Ξερίζωσέ μου τα μαλλιά*

*[....]*

*Ας μου βγούνε τα μάτια*

*παρά να χάσω την αγάπη μου.*

Η αρχή του κειμένου βρίθει από προστακτικές, που δηλώνουν το προτετελεσμένο, την πρόθεση να γίνει κάτι.

Ο μονόλογος επίσης, μας αποκαλύπτει την διάθεση της επιτελεστικότητας και με την βοήθεια των ρημάτων, που δηλώνουν έντονο χαρακτήρα βίας και δράσης.

Η επανάληψη θυμίζει τελετουργία και ξόρκι, το οποίο κατά των Artaud αποδίδει τη βασική συνεισφορά της γλώσσας στη ζωντανή παράσταση. Ένα ιδιαίτερα γλαφυρό παράδειγμα επαναληπτικότητας, που θυμίζει ξόρκι είναι το παρακάτω (βλ. Σακελλαρίδου 2012: 107, 108, 110):

*Λάμψε σβήσε σχίσε κάψε στίψε σφίξε χτύπα σχίσε*

*[....]Βάρα σβήσε αιωρήσου κάψε λάμψε σβήσε κάψε.*

Ερμηνευτικές προσεγγίσεις

Ηθική ή ηθική;

Η Kane μέσα από το κείμενο της *Ψύχωσης 4.48* μας αναλύει την ηθική της καταστροφής/

καταστροφικότητας, η οποία δεν διαχωρίζει το καλό από το κακό, τα οποία βρίσκονται στον πυρήνα όλων των ηθικών αξιών/πράξεων, αλλά έχει να κάνει με τις ατομικές εμπειρίες κάποιου.

Πιο συγκεκριμένα, έχουμε δύο έννοιες να διαπραγματευτούμε. Την έννοιατου ''morality'' που σημαίνει ''ηθική'' και υποδεικνύει ένα συγκεκριμένο σύστημα αξιών και αρχών, ενώ παράλληλα πραγματοποιεί την αναγνώριση ανάμεσα σε καλό/ κακό και σωστό/λάθος.

Η δεύτερη έννοια είναι αυτή του ''ethics'' που μεταφράζεται ως ''ηθική, δεοντολογία'' και σχετίζεται με τις ηθικές αρχές ανάλογα με τις προσωπικές εμπειρίες κάποιου, που εκτελεί κάτι συγκεκριμένο. Δεν βασίζεται δηλαδή σε κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο αρχών, κάτι παγκόσμιο ή περισσότερο ευρύ, αλλά προσαρμόζεται στις εξατομικευμένες ανάγκες κάποιου.

Η συγγραφέας τονίζει πως μέσα από την καταστροφή αναγεννάται κάτι καλό και πως ακόμη κι έτσι υπάρχει το αίσθημα της ελπίδας (βλ. Urban 2001: 37)

Αυτοβιογραφικό έργο/σημείωμα αυτοκτονίας;

Ο αδερφός της συγγραφέως, Simon Kane, παραδέχεται πως η *Ψύχωση 4.48* αφορά την απόγνωση που βιώνει κάποιος που πάσχει από αυτοκτονικό ιδεασμό, επομένως για εκείνον, είναι πολύ λογικό αρκετοί να το θεωρούν ως ένα κεκαλυμμένο γράμμα αυτοκτονίας (βλ. Singer 2004: 161).

Η Mel Kenyon, αναφέρει σε μία συνέντευξη της πως «Προσποιούμαι πως [*η Ψύχωση 4.48*] δεν είναι ένα γράμμα αυτοκτονίας, αλλά είναι όντως. Είναι ταυτόχρονα και γράμμα αυτοκτονίας και κάτι πολύ πιο σπουδαίο από αυτό»*.* Επομένως είναι δύσκολο να αγνοήσουμε αυτή την τάση για αυτοβιογραφικότητα, γνωρίζοντας την ιστορία της συγγραφέως και φυσικά την τραγική της κατάληξη (βλ. Urban 2001: 37).

Άλλωστε ο όρος «ψύχωση», σύμφωνα με το American Heritage Dictionary αποδίδεται ως «μία σοβαρή πνευματική ασθένεια, που με ή δίχως οργανική καταστροφή/φθορά, χαρακτηρίζεται από σύγχυση της προσωπικότητας και έλλειψη επαφής με την πραγματικότητα, καθώς επίσης προκαλεί και σύγχυση της σωστής κοινωνικής λειτουργίας». Συμπερασματικά λοιπόν, η πραγματικότητα παραμορφώνεται και δημιουργούνται παραισθήσεις.

Το *4.48* στον τίτλο του έργου, δηλώνει τις πρωινές ώρες που η Kane έγραφε κι αισθανόταν περισσότερο λογική από ποτέ, ενώ οι υπόλοιποι την θεωρούσαν παράλογη (βλ. Singer 2004: 161).

Το θέατρο της Kane αποτελεί εργαλείο ώστε να πραγματοποιηθεί μία «τελετουργική θεραπεία», που έχει σκοπό την εύρεση της εσωτερικής γαλήνης. Δεν υπάρχει καμία εκλογίκευση, καμία προσπάθεια για τιθάσευση, καμία για ψυχανάλυση. Εξετάζεται διαρκώς το φαινόμενο της βίας και αναπτύσσεται ένα ενδιαφέρον για τη σύνθεση τρισδιάστατων/ρεαλιστικών χαρακτήρων, είτε αναφερόμαστε σε θύματα είτε σε θύτες της βίας. Κρατάμε δύο φράσεις αυτολεξί, «Η βία είναι το μέσον» και «Στόχος είναι το κοινωνικό σύνολο». Αναλύοντας αυτές τις δύο φράσεις σε συνδυασμό, απόρροια είναι πως η βία δεν αφήνει κανέναν αδιάφορο. Αντιθέτως προκαλεί θυμό, αηδία, εκνευρισμό κι αμηχανία (Πατσαλίδης 2019: 441).

Η επιλογή έντονων λέξεων και η χρήση τους μετατρέπει σε χειρονομία (*gesture)* τη γλώσσα, άρα κατακτάται η σωματικότητα, που σύμφωνα με τον Artaud και τον Merleau-Ponty, θεωρείται βασική προϋπόθεση της γλώσσας και συνδετικός κρίκος της με την ήδη βιωμένη εμπειρία (βλ. Σακελλαρίδου 2006: 109).

Όσον αφορά τη χρήση προσώπων, υπάρχει απεύθυνση στο κοινό με β' ενικό πρόσωπο, δηλαδή μιλάει η ίδια προς το κοινό, ωστόσο δεν παραδέχεται πως το έργο της αποτελεί αυτοβιογραφία, με σκοπό να αφήσει τη φαντασία του θεατή/αναγνώστη ελεύθερη.

Επίσης γίνεται χρήση του ''Εγώ'', π.χ. ''Εγώ γράφω για τους νεκρούς/για τους αγέννητους'', όπου εδώ παίρνει τη θέση του θύματος, και π.χ. ''Εγώ έβαλα αέριο στους Εβραίους, εγώ σκότωσα τους Κούρδους, εγώ βομβάρδισα τους Άραβες'', όπου παίρνει τη θέση του θύτη. Άρα βλέπουμε πως με την χρήση του ''Εγώ'', ενσαρκώνει είτε τον καταπιεστή, είτε τον καταπιεσμένο είτε τον παρατηρητή.

Το κοινό, μέσα από αυτή τη διαδικασία, βιώνει τις τραυματικές εμπειρίες που το αφηγούνται/παρουσιάζονται είτε ως θύμα είτε ως θύτης είτε ως απλός παρατηρητής. Επομένως, οι χαρακτήρες αυτοπροσδιορίζονται.

Άλλο ένα θέμα το οποίο αξίζει σχολιασμού είναι η επιλογή της Kane να μην ορίσει το φύλο του ομιλητή. Αν ανατρέξουμε παραπάνω, στο σημείο που αναφέρει την ''ερμαφρόδιτη'', στα αγγλικά η φράση αποδίδεται έτσι:

*The broken hermaphrodite who trusted hermself.*

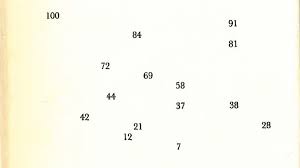
Η Kane εδώ δημιουργεί ένα λογοπαίγνιο και αυτόματα είναι σαν να αμφισβητεί τη λειτουργία του φύλου και να κατασκευάζει ένα άλλο υποκείμενο με μια μελαγχολική ταυτότητα (βλ. Tycer 2008: 31-35).

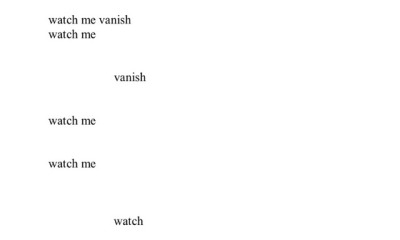
Οι διάλογοι της Kane στην *Ψύχωση 4.48* στην πραγματικότητα απεικονίζουν ένα σύστημα πνευματικής υγείας που νοσεί. Παρατηρούμε μεταξύ άλλων συζητήσεων, τον γιατρό που βαθμιαία εκδηλώνει δυσαρέσκεια και παράπονα για τη δουλειά του (*Γαμώτο μου τη μισώ αυτή τη δουλειά και έχω ανάγκη τους φίλους μου για να μην μου στρίψει),* την μεγάλη και λεπτομερειακή καταγραφή φαρμακευτικών αγωγών που πιθανότατα αποτελούν προσωπικές τις σημειώσεις και αντιδράσεις του οργανισμού της στα φάρμακα και φυσικά, στους διαλόγους κυριαρχεί πολλές φορές το χιούμορ, που υπογραμμίζεται με μια δόση ειρωνείας, που ενισχύει τη σκληρή κριτική προς το σύστημα υγείας (βλ. Tycer 2008: 33).

Το έργο κλείνει με την φράση ''Ανοίξτε τις κουρτίνες σας παρακαλώ'' κι αυτό γιατί πολύ απλά η συγγραφεάς δεν μας συνηθίζει στις τυπικές σκηνικές οδηγίες, που θα έδινε ο εκάστοτε σκηνοθέτης, αλλά το εντάσσει ως μέρος του μονολόγου. Επίσης, δίνεται κι ένα διαφορετικό νόημα στη ροή της παράστασης μιας και έχουμε μάθει με κλειστές κουρτίνες στο τέλος. Ωστόσο, η Kane ανακυκλώνει το τέλος και το μετατρέπει σε αρχή, έτσι ώστε η παράσταση να κινείται ακόμη ανάμεσα στο κοινό και να μένει ζωντανή (βλ. Tycer 2008: 30).

Ούτως ή άλλως και η ίδια μας αναφέρει πως:

*Αυτό που μπορώ να κάνω είναι να κάνω τον κόσμο να ζήσει μια έντονη εμπειρία. Ίσως με αυτόν τον μικρό τρόπο μπορείς να επιφέρεις την αλλαγή των πραγμάτων* (βλ. Urban 2001: 36).





Παράσταση του MacDonald

Η πρώτη παράσταση για την *Ψύχωση 4.48* ανέβηκε στις 23 Ιουνίου του 2000 στο Royal Court Theatre Upstairs, στο Λονδίνο.

Σκηνοθετεί ο James MacDonald και χωρίζει το κείμενο σε τρία διαφορετικά μέρη, όπου και τα μοιράζει ανάλογα σε τρεις διαφορετικούς ηθοποιούς, δύο γυναίκες κι ένας άνδρας. Τοποθετεί δύο καθρέφτες κάθετα στη σκηνή, με κλίση, ώστε να απεικονίζεται η δράση επάνω της.

Υπάρχουν πολλές σκηνοθετικές δυνατότητες, ωστόσο παρ' όλο το ενδιαφέρον της παρουσίασης, υπήρξε κάπως συντηρητική η σκηνοθετική στάση του MacDonald (βλ. Urban 2001: 44).



Γενικότερα με τις παραστάσεις που αφορούν έργα της Kane, οι πρόβες θυμίζουν βασανιστήριο λόγω της σωματικής πίεσης και της γλώσσας του πόνου (βλ. Σακελλαρίδου 2006: 110).



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κέιν, Σ. (2001). *Καθαροί, πια,* Κ. Καρρά (επιμ.). Αθήνα: Νέα Σκηνή

Κολοβού Α. (2018) «Γιατί το έργο της Sarah Kane εξακολουθεί να συγκλονίζει το κοινό;*»* *Lifo.gr* <https://www.lifo.gr/articles/san_simera/181032/giati-ta-erga-tis-sara-kein-tha-mas-sygklonizoyn-diaxronika>(δεν υπάρχει σελιδοποίηση)

Λυκουργιώτη, Α. (2010) "Η κατάλυση του φύλου στο έργο της Σάρα Κέιν", μεταπτυχιακή εργασία, ΑΠΘ Τμήμα Θεάτρου.

Μηλιού, Ε. (2002), «Από τον Εdward Bond στην Sarah Kane. (Σημειώσεις για το ριζοσπαστικό θέατρο στη Βρετανία)», *Περιοδικό Θέσεις*: (81).

Μποζίσιο Π. (2007), *Ιστορία του Θεάτρου*, Β τόμος, Αθήνα: Αιγόκερως.

Μποζώνη A. (2017),«Sarah Kane: ένα αστραφτερό μυαλό σε μια ταραγμένη εποχή», *elculture.gr.* [https://www.elculture.gr/blog/article/Sarah-Kane-αστραφτερό-μυαλό/](about:blank)

Πατσαλίδης, Σ. (2019), *Θέατρο και Θεωρία ΙΙ*, *(Μετά)Μοντέρνες Διαδρομές σε τόπους, ουτοπίες και ετεροτοπίες,*  Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Σακελλαρίδου, Έλση, (2006), *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο: Από την μέτα/μπρεχτική στη μέτα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σακελλαρίδου, Ε. (2012), *Θέατρο-Αισθητική-Πολιτική. Περιδιαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο γύρισμα της Χιλιετίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Τσαμούρη Τ. (2018), «Η Αγγλία και το μεταπολεμικό πολιτικό θέατρο»*,* fractalart.gr. https://www.fractalart.gr/xaans-kolxaas/(δεν υπάρχει σελιδοποίηση)

Goorney H. (2020), «*Political Theatre in Britain 1928-1986,* Working Class Movement». [https://www.wcml.org.uk/our-collections/creativity-and-culture/drama-and-literature/political-theatre-in-britain-19281986/](about:blank)

*In-Yer-Face Theatre*, mytheatro.gr <https://www.mytheatro.gr/in-yer-face-theatre/>(δεν υπάρχει σελιδοποίηση)

Kruglova, O. (2010), *“*Sarah Kane‘s Role in the In-Yer-Face Theatre”, Munich, GRIN Verlag. [https://www.grin.com/document/171608](about:blank)

Singer, Annabelle, (Καλοκαίρι 2004), «Don't Want To Be This: The Elusive Sarah Kane», *TDR (1998-)*, 48 (2): 139-171.

Tycer, Alicia, (Μάρτιος 2008), «Victim, Perpetrator, Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *Psychosis 4.48*», *Theatre Journal*, 60 (1): 23-36.

Urban, Ken, (Σεπτέμβριος 2001), «An ethics of catastrophe: The theatre of Sarah Kane», *PAJ: A Journal pf Performance and Art*, 23 (3): 36-46.

Urban, Ken (2012), «An Ethics of Catastrophe- The Theatre of Sarah Kane», *A Sarah Kane site by Iain Fisher.* <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ku.html>