Αν ο Θεός είχε περίοδο

Σ' ένα γλέντι με κάλεσαν οι σύντροφοι.
Δε θ' αρνηθώ. Θα πάω να λησμονήσω!
Θα φορέσω το κόκκινό μου φόρεμα
και την ίδια ομορφιά μου θα φθονήσω.

Το νεκρό πόχω μέσα μου περήφανα
και στοργικά μαζί μου θα τον πάρω.
Θάμαι χαρωπή, σα μυστικόπαθη
θάμαι μια αποσταλμένη από το Χάρο.

Οι μελλοθάνατοι σύντροφοι στο γλέντι τους
κι' αν πίνουνε κρασί δε θα μεθούνε.
Μια κατάρα θα στέκεται στο πλάι τους
μα θάμαι ωραία και δε θα υποψιασθούνε.

Έπειτα ένα τραγούδι θα ζητήσουνε
μήπως σε μια χλωμή χαρά ελπίσουν,
μα τόσο αληθινό θαν' το τραγούδι μου
που σαστισμένοι θα σιωπήσουν.
Μαρία Πολυδούρη-*Γλέντι*. (*Οι τρίλιες που σβήνουν*)

«…Για μένα οι γυναίκες δεν υπάρχουν για να ενεργοποιούν τους
άντρες, δεν έχουν αυτό τον ρόλο του αντικειμένου. […]
Γι` αυτό και δείχνω ότι οι γυναίκες καταφεύγουν σε αποτρόπαια
εν μέρει μέσα για να ξεφύγουν απ` αυτόν ακριβώς τον ρόλο…»
Ρ. Β. Φασμπίντερ (από το πρόγραμμα της παράστασης *Ελευθερία στη Βρέμη* ΔΗΠΕΘΕ Βόλου)

Σύμφωνα με τη φεμινίστρια θεωρητικό και Ιστορικό της Λογοτεχνίας Susan Koppelman, οι γυναίκες εσωτερικεύουν την αρσενική πρόσληψη της θηλυκότητας και πλάθουν τον εαυτό τους στο καλούπι αυτής της πρόσληψης.[1] Η ύπουλη αυτή μετάλλαξη που ασκείται στον γυναικείο ψυχισμό από έναν πατριαρχικά ιεραρχημένο και οργανωμένο κόσμο τερματίζει τεχνητά την αρχετυπική μάχη των φύλων τρέποντας τη γυναικεία κοσμοαντίληψη σε δύο πιθανές διαδρομές: είτε στην, κατά Koppelman *εσωτερίκευση* της ανδρικής οπτικής απέναντι στη γυναίκα, με αποτέλεσμα αυτή να αναπαράγει ανδρικά στερεοτυπικά απεικάσματα ως *ρόλους*, είτε στην προσχώρηση στην αρσενική νοοτροπία, υιοθετώντας αυταρχικές φόρμες συμπεριφοράς και χρησιμοποιώντας τις άλλες γυναίκες ως πρόσφορο πεδίο άσκησης εξουσίας. Η δεύτερη "διαδρομή" είναι πολύ περισσότερο επικίνδυνη και ολισθηρή, γιατί υποδύεται τη χειραφέτηση, κρύβοντας πίσω από τον φαινομενικό θηλυκό "δυναμισμό" της τη νοοτροπία του απελεύθερου: του πρώην σκλάβου που, μέσα από μια δαρβινική διαδικασία φυσικής επιλογής, κατάφερε να σπάσει τα δεσμά, αλλάζοντας απλώς κοινωνική βαθμίδα και θέση σε ένα σαρκοβόρο παιχνίδι εξουσίας που διαιωνίζεται.

Αυτήν τη σκοτεινή και αχαρτογράφητη περιοχή, όπου το θύμα μεταμορφώνεται σε θύτη, εξερευνά η Πέλα Σουλτάτου με *Το μήλο του Αδάμ*, αντιστρέφοντας τους ρόλους σε μία ιδιότυπη τελετουργία κάθαρσης: *«Θα σας αφανίσω, όπως αφανίσατε κι εσείς το γλυκό γάλα από τα βυζιά σας για να τους μοιάσετε»*,[2] λέει παραπάνω από εύγλωττα η κεντρική ηρωίδα.

[1]Koppelman Cornillon, S. (1972) "The Fiction of Fiction," στο *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green University Press), σελ. 113.
[2]Σουλτάτου, Π. *Το μήλο του Αδάμ,* σ. 52

Διακειμενικότητα και σύμβολα

Η συγγραφέας ανοίγει δεδηλωμένα, έναν διακειμενικό διάλογο με το, γραμμένο το 1971, *Ελευθερία στη Βρέμη*, του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, το οποίο με τη σειρά του βασίζεται στην αληθινή ιστορία της Γκέσε Γκότφριντ, Γερμανίδας serial killer του 19ου αιώνα. Ο Φασμπίντερ, μέσα στο χρονικό της κατά συρροήν δολοφόνου που έπασχε από σύνδρομο Μινχάουζεν, «είδε» ως δραματουργός ένα δυνητικό αφήγημα γυναικείας εξέγερσης, και μετέτρεψε την Γκέσε σε σύμβολο επαναστατημένου ανθρώπου που αρνείται να απεμπολήσει την ελευθερία του υποτάσσοντάς την στην κοινωνική νόρμα και στις επιταγές του φύλου του. Με τη σειρά της, η Σουλτάτου μετατοπίζει καίρια το αφήγημα της εξέγερσης στην ψυχαναλυτική επικράτεια των σκοτεινών και πολύπλοκων σχέσεων με τη Μητέρα, στο σύγχρονο συγκείμενο των πολλαπλών ρόλων που επιτάσσεται η γυναίκα να διαδραματίσει εντός μίας ιδιάζουσας μεταμφιεσμένης πατριαρχίας, πατώντας ωστόσο στέρεα στην αρχετυπική λαχτάρα του Προσώπου, ανεξαρτήτως φύλου, για αγάπη και αποδοχή.

Τα *πέντε* πρόσωπα του έργου (η κεντρική ηρωίδα *Έρη*, η μητέρα της *Εύα* και οι τρεις φίλες της *Άρτεμη, Αφροδίτη* και *Μέλπω*), στην πραγματικότητα -και σύμφωνα με τη σαφή σκηνοθετική οδηγία της συγγραφέα- είναι *δύο*:[3] *Εκείνη* και οι *Άλλοι*, εν προκειμένω οι *Άλλες* -γυναίκες με συμπεριφορά εξουσιαστή, με ρόλους που έχουν δανειστεί, ή χρεωθεί, από άνδρες· γυναίκες που απώλεσαν όχι τη *φύση* τους -αυτή άλλωστε είναι ένα ακόμα αταβιστικά επιβεβλημένο επινόημα- αλλά την ιδιοσυστασία τους, την προσωπική ελευθερία να υπάρξουν ως πολύπλοκα πρόσωπα, έχοντας «ελαττωθεί» σε μονοσήμαντες περσόνες. *«Η μαμά τα έχει όλα υπέροχα! Υπέροχο πνεύμα, υπέροχη ψυχή, υπέροχο σώμα.»*[4] λέει η Έρη· ουσιαστικά, ο ρόλος της Μητέρας διαθλάται σε τρία ακόμα εξουσιαστικά προσωπεία, που κατά κάποιον τρόπο εκείνη συμπυκνώνει: της "επιτυχημένης", της "ερωμένης", της "ευαίσθητης δημιουργού", η μονόχορδη τυπολογία των οποίων φοριέται σαν στενόχωρο καλούπι – προϋπόθεση "επιτυχίας". Η σκηνική αυτή συνθήκη που τίθεται εξ υπαρχής, συνιστά και "σπόιλερ", όχι της πλοκής αλλά του περίφημου "νοήματος": Οι κατά συρροήν φόνοι της καταπιεσμένης, εξεγερμένης, φρενιασμένης και τελικά ηττημένης Γκέσε, εδώ προσλαμβάνουν ψυχαναλυτική διάσταση. Αν ήταν εφικτό, θα μπορούσε η ηθοποιός να είναι μία αντί για δύο· μία γυναίκα που εκτελεί συμβολικά τα επάλληλα προσωπεία που της έχουν "φορεθεί" από έναν κόσμο φτιαγμένο από άνδρες για άνδρες, που επιβάλλει στις γυναίκες τον ρόλο του τυράννου και μεταφέρει έτσι τη μάχη των φύλων στο εσωτερικό της γυναικείας εμπειρίας. Με αυτόν τον τρόπο ερμηνεύεται και αιτιολογείται η διαβόητη γυναικεία "λυκοφιλία": Ναι, πολλές ενδο-θηλυκές σχέσεις βασίζονται στο ψέμα, πολλές γυναίκες είναι ετοιμοπόλεμες μεταξύ τους, δεν είναι μύθευμα ο "γυναικείος ανταγωνισμός" -ο οποίος φυσικά δεν απουσιάζει και στον αρσενικό κόσμο. Στον θηλυκό όμως, αναμένεται περισσότερο λυσσαλέος και απελπισμένος, γιατί η γυναίκα φέρει στον γενετικό της κώδικα αιώνες καταπίεσης και, ως εκ τούτου, ένα κανιβαλικό σύνδρομο σκλάβου: να επικρατήσει στις όμοιές της υιοθετώντας τις συμπεριφορές του "αφέντη". Προϋποθέτει υψηλή προσωπική επίγνωση και ωριμότητα η συλλογική συνείδηση, την οποία είναι δύσκολο να διαθέτουν οι καταπιεσμένοι αυτού του κόσμου.

---

[3] Ό.π. σελ. 8: *Αναγκαία συνθήκη για την παραστασιμότητα του έργου:* ***μία*** *ηθοποιός να υποδύεται την Έρη και* ***μία*** *τα υπόλοιπα πρόσωπα*

[4] Ό.π. σελ. 40

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Έρη μάχεται απεγνωσμένα με τις εκάστοτε περσόνες που της επιβάλλονται ή υποβάλλονται και που έχει αποτύχει να ενσαρκώσει. Για παράδειγμα, η συνθήκη του "bachelor party" πριν από έναν γάμο υπολογισμού, το οποίο καταλήγει σε λουτρό αίματος, παραπέμπει σε μία γραφική παράδοση, που συνεχίζει ακάθεκτη να επιτάσσεται· η αρσενικού γένους λέξη *μπάτσελορ* δηλώνει ένα ανδρικής επινόησης έθος, που επιμελώς σπεύδουν να ενστερνιστούν και οι γυναίκες, και βέβαια το πρόβλημα δεν είναι η δουλική μίμηση της υποτιθέμενης ανδρικής ελευθεριότητας, αλλά η σπουδή με την οποία προσχωρούν οι καταπιεσμένες στη φυλή των καταπιεστών, παραγνωρίζοντας το γεγονός ότι η εναλλαγή ρόλων απλώς συντηρεί την πατριαρχία αντί να την ανατρέπει. Από μία άλλη οπτική, η διαδοχή των προσωπείων σε ένα πρόσωπο που παραμένει το ίδιο φέρει και στοιχεία θρίλερ. Η σχέση με την απόμακρη, ναρκισσιστική μητέρα που παρενδύεται τις επιβεβλημένες στην ηρωίδα περσόνες παραπέμπει στον διχασμένο Νόρμαν του χιτσκοκικού *Ψυχώ*: και οι δύο ήρωες, Έρη και Νόρμαν, βάλλουν εναντίον μιας πατριαρχίας μεταμφιεσμένης σε μητριαρχία, και οι δύο εκκινούν από μία εσωτερικευμένη αυτο-απόρριψη που εκπορεύεται από την πρωταρχική-κομβική απόρριψη από τον *Άλλο*, εν προκειμένω την μείζονα *Άλλη*, που είναι η μητέρα. Σε αυτό το σημείο, η Έρη διαφοροποιείται από την Γκέσε, γίνεται περισσότερο πολύπλοκη, μια αυθεντική νεωτερική ηρωίδα: Η Γκέσε, σε μία πράξη εξεγερμένης απελπισίας, εκτελεί όσους δεν της επιτρέπουν να ζήσει· η Έρη, σε μία αναμέτρηση σώμα με σώμα, ξεφορτώνεται κομμάτια του εαυτού της: τις διαδοχικές ταυτότητες που δεν μπόρεσε να προσλάβει προκειμένου να θεωρηθεί "επιτυχημένη", και μία ψυχρή, εχθρική και εγωπαθή μητέρα που έχει πλήρως απο-επενδύσει από την κόρη της με το πρόσχημα ότι είναι ανεπαρκής, εστιάζοντας στο υπερτροφικό της εγώ *–«Ακύρωσες όλα μου τα όνειρα με τον χαρακτήρα σου»*[5] την κατηγορεί. Στον 19ο αιώνα οι φόνοι της θεατρικής Γκέσε συνιστούν εξέγερση εναντίον μιας πατριαρχικής κοινωνίας· στη νεωτερική εποχή μας, της δήθεν ισότητας και της πλασματικής ελευθερίας, οι τελετουργικοί φόνοι της Έρης ενέχουν στοιχεία αυτοχειρίας και, άκρως σαρκαστικά, επιτελούνται λίγο πριν από έναν γάμο συμφέροντος.

Η συγγραφέας παίζει έξοχα με τα σύμβολα, άλλοτε δημιουργώντας βιβλικές σημάνσεις [*Το μήλο και το φίδι είναι μέσα σου πια*[6]], άλλοτε υποβαθμίζοντάς τα με βιτριολικό σαρκασμό σε κλισέ [*Βιολογικά μήλα από τον κήπο της Εύας είναι, πώς κάνεις έτσι;*[7]]. Ο τίτλος είναι εύγλωττη αναφορά στο ανδρικό, αρχετυπικό, ειδοποιό γνώρισμα: Το μήλο που στάθηκε στον λαιμό του Αδάμ ήταν στην πραγματικότητα πνιγηρό για όλους. Το προπατορικό αμάρτημα ίσως να είναι η εξουσία, η μάχη της επιβολής πάνω στο άλλο Σώμα. Η Εύα ως μητέρα φέρει έναν διπλό συμβολισμό: αφενός εισάγει ένα ανδρόγυνο στοιχείο υποστασιώνοντας ένα υβριδικό πλάσμα σε σύγχυση ανάμεσα σε αυτό που είναι, αυτό που θέλει και στους πολλαπλούς ρόλους που του επιβάλλονται -Εύα που θέλει να γίνει Αδάμ; που μιμείται τον Αδάμ; που καλείται να γίνει Αδάμ; αφετέρου, με το μήλο ως πρωταρχικό πειστήριο ενοχής, εμφανίζεται εκείνη ως η μεγάλη εξαπατημένη· σαν να της έχει κληροδοτηθεί και η φυσική μαζί με την ηθική αυτουργία της Πτώσης. Μεταφέρεται έτσι αριστοτεχνικά ο δυϊσμός του "Καλού και του Κακού" και της απαγορευμένης γνώσης του, στην εξίσου αρχετυπική

[5] Ό.π. σελ. 18
[6] Ό.π. σελ. 43
[7] Ό.π. σελ. 30

μάχη των φύλων. Η διάσπαση της παραδείσιας ενότητας επιτελείται σε αυτό το πεδίο. Ταυτόχρονα, το Μήλο από απαγορευμένος καρπός μεταλλάσσεται σε φονικό όπλο, συνεχίζοντας έτσι και φτάνοντας ως τα άκρα και το παιχνίδι της ειρωνείας. Η βρώση του εξακολουθεί να σηματοδοτεί την έξοδο προς την ωριμότητα και την -επίπονη- ελευθερία, αλλά με έναν ανορθόδοξο, βαθιά σαρκαστικό τρόπο: σκοτώνοντας τις επάλληλες εκδοχές της θεματοφυλακής ενός νέου status-quo, μιας νεο-πατριαρχίας σερβιρισμένης ως χειραφέτηση και επιζητώντας για τη δολοφόνο όχι πια μια τυφλή αποδέσμευση, αλλά μια συνειδητή, οντολογική αυθυπαρξία, μία αυθεντική ταυτότητα και ουσία.

Τα ονόματα φέρουν επίσης συμβολικές -και διακειμενικές- προεκτάσεις: Η *Έρη* δεν είναι τίποτα άλλο από μία κουτσουρεμένη, "υποκοριστική" *Ελευθερία*, ειρωνική αναφορά στην ελευθερία που όλοι επιζητούμε να αποκτήσουμε, ή ίσως απλώς να ορίσουμε, αλλά και μνεία στο έργο-μήτρα *Ελευθερία στη Βρέμη*. Η *Εύα*, εκτός από πρωταρχική Μητέρα του κόσμου, είναι και η πολυδιασπασμένη σε ταυτότητες και ρόλους Γυναίκα-αντίπαλος στην ίδια της τη σάρκα, μία μητέρα-Κρόνος. Η *Άρτεμη*, αρχέτυπο της Αμαζόνας-κυνηγού που τύφλωνε όσους τολμούσαν να την αντικρίσουν ως γυναίκα, ανέραστη και αδίστακτη, η *Αφροδίτη*, ενεργούμενο ενός αδηφάγου πανσεξουαλισμού, η *Μελπομένη*-[*Μέλπω*] Μούσα της Τραγωδίας και εκπρόσωπος του θριάμβου του ανθρώπινου πνεύματος δανείζουν κακεκτυπικά τα ονόματά τους στις τρεις περσόνες-δοτά alter ego της Έρης.

Ολόκληρο το έργο κινείται στην περιοχή του συμβολικού, χτίζοντας βαθμιαία την αμφιβολία για το ποια από τα πρόσωπα αυτά έχουν φυσική υπόσταση, και κορυφώνοντάς την ευφυώς στην έλευση της συγγραφέα-Μέλπως. Οι διαδοχικές δολοφονίες επιτελούνται στις παρυφές της παραίσθησης, σαν μία διαδικασία λύτρωσης από τα βαρίδια των ρόλων και τις διαψευσμένες προσδοκίες μιας μητέρας-Νάρκισσου. Αυτή η τελετουργία κάθαρσης διασώζει τα μόνα "υπαρκτά" πρόσωπα του έργου στους φυσικούς τους ρόλους, τη *Μητέρα* και την *Κόρη*, σε έναν πρωταρχικό δεσμό από όπου εξοβελίζεται κάθε απόηχος αρσενικής εξουσίας: *_Το μήλο του Αδάμ δεν στέκεται πια στον λαιμό σου,*[8] το κείμενο κλείνει με αυτά τα λόγια της Έρης.

Κλισέ και πολιτική ορθότητα

Το έργο επιτίθεται ανελέητα στα κλισέ, παραδοσιακά και νεωτερικά, υπονοώντας εύστοχα ότι δεν έχει νόημα η αποδόμηση ενός στερεοτύπου, αν στη θέση του προκύπτει ένα νέο. Το μπάτσελορ πάρτυ, οι "πετυχημένες γυναίκες", το καταπιεστικό μοτίβο της τέλειας-σε-όλα-τα-πεδία [*Κατάφερε να φτάσει στο απόγειο της καριέρας της, να μεγαλώσει εσένα, να διατηρήσει τη γοητεία και το σέξινες και να είναι και τόσο διανοούμενη*[9] λέει η *Άρτεμη* για την *Εύα*] είναι οι υποτιθέμενες "νέες δυνατότητες" κόντρα στο παραδοσιακό σχήμα της σεμνής, περιορισμένης στον Οίκο γυναίκας, που ωστόσο την εγκλωβίζουν σε νέα μοντέλα "τελειότητας", όλο και πιο πολύπλοκα, όλο και πιο απροσπέλαστα.

Από την άλλη, τα παλιά δεσμά όπως ο γάμος ως αποκατάσταση [*…βρήκες κι εσύ έναν άνθρωπο να αποκατασταθείς*[10]] ή το τυραννικό πρόταγμα της ομορφιάς, παραμένουν ενεργά. Και η γυναίκα παραπαίει σε μία σχιζοειδή πολλαπλότητα ρόλων, αμήχανη, πολυδιασπασμένη, χωρίς εν τέλει δική της ταυτότητα.

---

[8] Ό.π. σελ. 54
[9] Ό.π. σελ. 28
[10] Ό.π. σελ. 36

Το κλισέ των κοινωνιολέκτων αξιοποιείται στο έπακρο, σε μία γλώσσα ολοζώντανη, στην οποία η συγγραφέας ολοφάνερα κυριαρχεί, παίζοντας με την ειρωνεία, με τη διπλή σημασία των λέξεων και σαρκάζοντας τη "μοντέρνα" συνήθεια να εισάγουμε ξενόγλωσση, αγγλική κυρίως, ορολογία στην επιχειρησιακή ιδιόλεκτο αλλά και στην καθημερινότητα. Η "CEO" Άρτεμη ανακατεύει τσιτάτα από αμερικάνικα εγχειρίδια ψυχολογίας [*Come to your senses-Get over it-mood swings*[11]] με την απρόσωπη και αιχμηρή μαζί γλώσσα του εταιρικού στελέχους, ενώ η Αφροδίτη επικοινωνεί με το λεξιλόγιο και τον κώδικα των φτηνών αισθηματικών βίπερ [*Τούτο το κορμί πλάστηκε για την ηδονή… / Και άγιο κολάζω…*[12]]

Όσο για την περιώνυμη πολιτική ορθότητα, ολόκληρο το έργο την υπονομεύει προβοκατόρικα: και μόνο ο επιφανειακός, "πρώτης όψεως" μισογυνισμός του προκαλεί παιγνιωδώς τα φεμινιστικά μας αντανακλαστικά, μόνο για να μας οδηγήσει αφοπλιστικά στην καρδιά μιας απείρως πιο ύπουλης και σύνθετης νεο-πατριαρχίας.

Η μετα-κειμενικότητα

Η *Μέλπω*, τρίτη προσκεκλημένη, με τη σκόπιμη, όπως προαναφέρθηκε, επωνυμία και ιδιότητα της τραγωδού Μούσας Μελπομένης, υπονοείται ως η *συγγραφέας της ιστορίας*, γι` αυτό και δεν εκτελείται, αλλά εξαερώνεται ως πνεύμα, ως παντεπόπτης και παντοδύναμος αφηγητής. Είναι η πλέον ισχυρή και από τις τρεις περσόνες και η μόνη που διασώζεται, προσλαμβάνοντας μία "παντοκρατορική" υπόσταση Δημιουργού. Εισάγει ένα γοητευτικό, μεταθεατρικό, άκρως πιραντελικό αυτοαναφορικό παιχνίδι, και είναι εκείνη που αφοπλίζει την Έρη: ένας φόρος τιμής στη δύναμη του Λόγου [*Εγώ θα ζω και μετά τον θάνατό μου,*[13] λέει] αλλά και στην αιώνια διελκυστίνδα του με τη ζωή, και στο παιχνίδι αμοιβαίας τροφοδότησής τους [*…θα σου έκλεβα τις λέξεις… Ζόμπι των ιδεών… Πάντα θα αντανακλώ εσένα…*[14]]. Και σε μία παιγνιώδη μαζί και ποιητική τροπή της αναμέτρησής τους, αναρωτιούνται τι θα συνέβαινε αν… *ο Σωκράτης, ο Σαίξπηρ, ο Προμηθέας είχαν… περίοδο…* Τι θα συνέβαινε αν σε αυτόν τον κόσμο επικρατούσε το γυναικείο αφήγημα…

Και, λίγο πριν την κάθαρση του φινάλε, λίγο πριν από τη συνθήκη ειρήνης μεταξύ μάνας και κόρης, λίγο προτού η *Εύα* μεταμορφωθεί σε *Δήμητρα* και η *Έρη* ξαναγίνει *Κόρη*, η συμφιλιωτική στιχομυθία Μέλπως και Έρης, Λόγου και Ζωής, μας δίνει μια απάντηση, ποιητική και συνάμα επαναστατική. Ας κλείσει το παρόν σημείωμα με αυτήν:

ΜΕΛΠΩ: Ο Θεός; Αν είχε περίοδο ο Θεός;

ΕΡΗ: Θα γίνονταν πιο κόκκινα τα δειλινά…

Κατερίνα Θεοδωράτου-Θεατρολόγος

---

[11] Ό.π. σελ. 25

[12] Ό.π. σελ. 35, 37

[13] Ό.π. σελ. 46

[14] Ό.π. σελ. 46, 47, 49