

Χουάν Μαγιόργκα: Νυκτόβια Ζώα ή ο ξένος στο εφιαλτικό τοπίο μιας υφέρπουσας απειλής

Ελένη Γκίνη

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ ginieleni@gmail.com

Abstract

*The acclaimed Spanish dramaturge and essayist Juan Mayorga (1965), known in our country through performances and translations of his work, delivers another play, titled *Nocturnal Animals* (2008) which aims at showcasing violence and the unfamiliar in the contemporary West. The issue of migration, and the use of psychological and physical force are highlighted through the dynamics of the precarious secret, and the harrowing surveillance. Antithetical spatiotemporal fields are, which are treated under the prism of semiotics, and analyzed in terms of the Actantial Model and the Semiotic Square, in order to call attention to the issue of otherness, the stranger, and menace.*

Keywords

stranger

menace

actantial model

semiotic square

Σύνοψη του έργου

Η πρώτη εκδοχή του θεατρικού έργου *Νυκτόβια Ζώα* χρονολογείται το 2002, όταν το Royal Court Theatre του Λονδίνου αναθέτει σε δραματουργούς από διαφορετικές εθνικότητες να συγγράψουν ευσύνοπτα θεατρικά κείμενα, διάρκειας δέκα λεπτών, θίγοντας σημεία αιχμής από την πολιτική ζωή των χωρών τους. Ο Χουάν Μαγιόργκα αποφασίζει να γράψει με αφορμή τον νεοψηφισθέντα τότε νόμο περί μετανάστευσης στην Ισπανία, ένα έργο με τον τίτλο *Ο καλός γείτονας*, που λίγο αργότερα, με αλλαγές και προσθήκες σκηνών, πήρε τον τίτλο *Νυκτόβια Ζώα*. Ο Ισπανός συγγραφέας επέλεξε την οδό της κριτικής και του καυστικού σχολιασμού της εποχής του παραδίδοντας ένα έργο με σαφές πολιτικό πρόσημο και εύγλωττες επισημάνσεις που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αφορούν στην αποδοχή του διαφορετικού Άλλου και τη δυνατότητα συνύπαρξης μαζί του. Πρόκειται για ένα θεατρικό κείμενο στο οποίο η πλοκή είναι απλή, οι κορυφώσεις ευάριθμες, οι σκηνές έντονης δράσης περιορισμένες, το λεκτικό περιβάλλον πυκνό σε υποδηλώσεις, καθώς επικεντρώνεται στην υπόδειξη του κεκρυμμένου, στην ατολμία εξωτερίκευσης του φόβου μπροστά στη δύναμη της εξουσίας του Άλλου, στην επισήμανση της αξίας που έχει αυτή η σχέση της εξάρτησης και για τους δύο δρώντες.

Στα *Νυκτόβια Ζώα* δεν συμβαίνει σχεδόν τίποτα: κάθε πρωί, ένας Ψηλός και ένας Κοντός Άνδρας συναντιούνται στις σκάλες της πολυκατοικίας τους και καλημερίζονται. Ο Ψηλός επιστρέφει από τη νυκτερινή του δουλειά, ενώ ο Κοντός πηγαίνει στην πρωινή του δουλειά. Μια Κυριακή, και αφού έχει μόλις ψηφιστεί ο νόμος για τους παράνομους μετανάστες στη χώρα, ο Κοντός πλησιάζει τον Ψηλό σε μια καφετέρια με το θλιβερά εξωτικό όνομα «Τζακάρτα» και προβαίνει σε ένα είδος ψυχολογικού εκβιασμού, εφόσον έχει αντιληφθεί ότι ο γείτονάς του δεν διαθέτει τα απαραίτητα νόμιμα χαρτιά παραμονής. Το παράξενο είναι ότι ο Κοντός δεν ζητάει τίποτα ιδιαίτερο από τον Ψηλό, τίποτα που να θεωρείται αιτιωτικό. Εμφανώς τουλάχιστον. Διεκδικεί απλώς, την παρέα του, αιτείται όμως, τη διαθεσιμότητά του, έτσι ώστε να τον συναντά όποτε εκείνος το επιθυμεί, να βρεθούν για ένα ποτήρι κρασί, να γιορτάσουν τα γενέθλιά του ή ακόμη και να επισκεφθούν τα νυκτόβια ζώα του κοντινού ζωολογικού κήπου. Αυτό το οποίο δηλώνεται από τον Κοντό είναι πως δεν θα πάψει να παρακολουθεί τις κινήσεις του γείτονά του, να επιτηρεί με έμμεσο ή άμεσο τρόπο κάθε πράξη του βίου του. Σταδιακά δημιουργείται μια σχέση όπου θεμελιώνεται στο μυστικό της παράνομης παραμονής, ενώ ο Ψηλός δεν ομολογεί στη γυναίκα του το περιεχόμενο των συζητήσεών του με τον Κοντό, για να μην την ανησυχήσει.

Ομοίως, ο Κοντός δεν βιάζεται να ανακοινώσει τη νέα του «φιλία» στη δική του σύζυγο. Μεταξύ τους αναπτύσσεται μια σχέση εξάρτησης, όπου η ταυτότητα του θύτη και του θύματος ή μάλλον του επιτηρητή και του επιτηρούμενου εμπεριέχει πλήθος ρεαλιστικών και

συμβολικών σημείων, τα οποία εντοπίζονται τόσο στο λεκτικό όσο και στο εξωλεκτικό πεδίο. Σε πρώτο επίπεδο, θα έλεγε κανείς ότι ο Κοντός και γηγενής ζητά απλώς τη φιλία του Ψηλού παράνομου μετανάστη γείτονά του. Σε μια πιο προσεκτική ανάγνωση, στοχεύει στον έλεγχο του χώρου, του χρόνου, της ζωής του. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι ο συγγραφέας επιλέγει να μην ονοματίσει τους ήρωές του αλλά να τους αποδώσει μόνο τις ιδιότητες Ψηλός - Ψηλή, Κοντός - Κοντή και να τους εντάξει στο χωροταξικό - σκηνικό - πλαίσιο τοποθετώντας το πρώτο ζευγάρι, των Ψηλών, δηλαδή των μεταναστών, σε χαμηλότερο όροφο και μικρότερο διαμέρισμα από αυτό των Κοντών. Επίσης, τα πάντα συμβαίνουν κυρίως νυκτερινές ώρες, μέσα σε ένα ανοίκειο περιβάλλον, αφού το γεγονός ότι οι μεν παρακολουθούν τους δε δημιουργεί εντάσεις, οξύνει την ανασφάλεια, προοικονομεί τη ρήξη που όμως δεν έρχεται ποτέ. Ο Μαγιόργκα υφαίνει τον ιστό της απειλής αξιοποιώντας την έννοια της ζωικότητας ως μεταφορά για την σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Οι δύο άντρες συναντιούνται στο ζωολογικό κήπο, μπροστά από την περιοχή των νυκτερινών ζώων, από τα οποία τους χωρίζει μόνο ένα τζάμι κι εκεί «συντελείται η μεταξύ τους αναγνώριση» (Gema, 2016: 3).

Το επικοινωνιακό πλαίσιο διαμορφώνεται μέσα από τη χρήση της ρήσης του Αρχίλοχου «η αλεπού ξέρει πολλά πράγματα, ο σκαντζόχοιρος μόνο ένα, αλλά σημαντικό» που λειτουργεί ως leitmotiv του έργου και οδηγεί σε ένα ερμηνευτικό πόρισμα: σε αντίθεση με τον Ψηλό, ο Κοντός εμφανίζεται ως άνθρωπος χωρίς πολλές ιδιότητες: ξέρει λίγα πράγματα, αλλά τα εκμεταλλεύεται σε μεγάλο βαθμό, υποτιμώντας την πνευματική υπεροχή του Ψηλού. Η ήττα του Ψηλού θα επέλθει με τη φυγή της Ψηλής στο τέλος του έργου, η οποία μέσω της συνειδητοποίησης της ανάγκης για ελευθερία από τη μουσική και παράνομη ζωή που έχει ζήσει ως τώρα στο πλευρό του Ψηλού αποφασίζει να προχωρήσει χωρίς εκείνον, ακολουθώντας έναν άγνωστο άντρα προς άγνωστη κατεύθυνση. Η φυγή ιδωμένη ως αυτοεξορία ανάγει την Ψηλή σε ύπαρξη εσωτερικά και υπαρξιακά ανεξάρτητη, «λιγότερο παθητική και περισσότερο δημιουργική και αποφασιστική» (Meerzon, 2017), καθώς η υπόστασή της ως παράνομης μετανάστριας την εντάσσει εξαρχής στη «ζώνη του μη ανήκειν» (Marchevska, 2017: 181) διευκολύνοντας έτσι την τελική απόφαση.

Κοινά χαρακτηριστικά χωροχρονικού πεδίου

– Ο χώρος ως επιτηρητής και επιτηρούμενος

Η δράση εκτυλίσσεται σε περικλειστούς, επιτηρούμενους χώρους – όπως τα διαμερίσματά τους ή το μπαρ «Τζακάρτα» – όπου ο δρων υποκείμενο ή αλλιώς ο δρων-Ψηλός είναι έρμαιο της διάθεσης του εξουσιαστή γείτονά του, λαμβάνοντας από αυτόν άλλοτε άμεσες άλλοτε έμμεσες εντολές που εντείνουν την αγωνία του όσον αφορά την επιβίωσή του ως ξένο-λαθραίο σώμα. Ο πρώτος χώρος συνάντησης των δύο ανδρών – ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς – είναι η σκάλα της πολυκατοικίας τους: «Κοντός: Είστε μια σκιά που συναντάει μια άλλη σκιά στη σκάλα. Την ακούτε να σας λέει *καλημέρα* και αυτό είναι όλο, δυο σκιές που συναντιούνται σε μια σκάλα». (Μαγιόργκα, 1965: 180). Με τα λεγόμενά του αφαιρεί οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα, κυρίως από τον ξένο, καθώς έτσι δεν επιτρέ-

πει να διαφανούν και να αναδειχθούν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικό-
τητάς του και με τη λέξη «σκιά» αποδυναμώνει κάθε πιθανό ενδεχόμενο προς αυτή την
κατεύθυνση, περιχαράκωνει και ενοποιεί –άτεχνα– δύο οντότητες που τυχαία συνυπάρ-
χουν συγκατοικώντας στο ίδιο οίκημα. Η σκάλα της πολυκατοικίας λειτουργεί σημειολο-
γικά ως άξονας, πάνω στα όρια του οποίου κινούνται οι δύο άντρες, με ανοδική και καθο-
δική κατεύθυνση σε καθημερινή βάση, μη παρεκκλίνοντας αυτού, καθώς οριοθετεί την
παλίνδρομη κίνηση πάνω-κάτω.

Συμβολικά μπορεί να ιδωθεί ως η ελικοειδής δείξη της ανάγκης, του φόβου, της πρό-
θεσης των δρώντων να ελευθερωθούν αλλά και να προστατευτούν. Ταυτόχρονα, ως χώ-
ρος τυχαίας και αναπόφευκτης συνάντησης των δύο συνένοικων λογίζεται ως το σημείο
όπου ο ισχυρός Κοντός δηλώνει την σταθερή παρουσία του, εδραιώνει την εξουσία του
και παρεμποδίζει τη δυνατότητα διαφυγής του Ψηλού που έχει ήδη καταστεί όμηρος της
βούλησής του. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι, δραματουργικά, από το χώρο των διαμερι-
σμάτων, την κοινόχρηστη σκάλα, το γειτονικό μπαρ ή τον ζωολογικό κήπο δημιουργείται
ένα ολόκληρο σημειακό σύστημα, όπου ο χώρος είναι «θεωρητικά στεγανός ενώ τα ση-
μεία που τον απαρτίζουν δεν διαθέτουν την ιδιότητα της διαπιδύσεως και δεν εμφανίζουν
τάσεις ολισθηρότητας. Μόνο το πρόσωπο –δρων είναι σε θέση να διαμορφώσει ένα χώ-
ρο σε διαφορετική βάση, επιτρέποντας, κατά μίαν έννοια, τη λογική αναίρεση της στεγα-
νότητας των σημείων» (Θωμαδάκη, 1993: 134). Εν προκειμένω, στο περικλειστο περιβάλ-
λον των δύο ζευγαριών παρεισφύρει ένας « τρίτος άνθρωπος », ένας άντρας που η Ψηλή
θα ακολουθήσει διαρρηγνύοντας έτσι τον κλοιό της παρακολούθησης και της ανελευθε-
ρίας. Αναφέρεται σε αυτόν αποκαλύπτοντας στον άντρα της πως την φλέρταρε:

«Ψηλή: Πάντως σ' εκείνους αρέσω. Και κυρίως σε έναν άντρα με καπέλο.
Σ' αυτόν αρέσω πάρα πολύ. (...) Καταλαβαίνω πως με ακολουθεί, ακούω τα
βήματά του πίσω μου. Αλλά με κυριεύει ένας φόβος: κι αν πηγαίνει απλώς
στην ίδια κατεύθυνση με μένα. Μπορεί να μην του αρέσω. Μπορεί να είναι
μόνο της φαντασίας μου.

Ψηλός: Μπορεί. Έχεις μεγάλη φαντασία.

Ψηλή: Αλλά όχι, δεν είναι της φαντασίας μου, γιατί καθόμαστε σε ένα παγκάκι κι
εκείνος κάθεται δίπλα μου» (Μαγιόργκα, 1965: 196).

Η Ψηλή επιχειρεί να ταράξει τα λιμνάζοντα νερά της συζυγικής της σχέσης, επεμβαίνει
προκαλώντας ένα είδος ρήξης στον περιορισμένο και περιοριστικό χώρο της πολυκατοι-
κίας και της εποπτευόμενης ζωής τους. Η σχέση της με τον άντρα με το καπέλο θα λει-
τουργήσει ως καταλύτης: «Ψηλή: Νομίζετε πως είναι τρέλα; Δεν τον ξέρω καλά, το μό-
νο που ξέρω είναι ότι μου αρέσει να είμαι μαζί του. Δεν ξέρω ούτε πού με πάει. Πρέπει να
περιμένω στην αποβάθρα, ώσπου αυτός ο άντρας να μου κουνήσει από κάποιο παράθυ-
ρο το καπέλο του. Αυτό είναι το σύνθημα που συμφωνήσαμε. Το καπέλο του. Σ' αυτό το
τρένο θ' ανέβω» (Μαγιόργκα, 1965: 256).

Επίσης, ας επιστημονούμε πως και ο χώρος του μπαρ, το επόμενο σημείο συνάντησης των δύο γειτόνων, ο οποίος αν και φαινομενικά εμπεριέχει το στοιχείο του ασφαλούς δημόσιου χώρου, δεν προσφέρει στο δρώντα-μετανάστη καμία αίσθηση σιγουριάς, καθώς γνωρίζει ότι δεν παύει να εκτίθεται στο ελεγκτικό βλέμμα του συνδαιτυμόνα του αλλά και των άλλων θαμώνων. Συνεπώς, οφείλει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός σε ό,τι λέει, να μην εξάπτει την περιέργεια ή το θυμό του συνομιλητή του και να περνά όσο πιο απαρατήρητος γίνεται.

Το ίδιο προσπαθεί να εφαρμόσει ο Ψηλός και στον εργασιακό του χώρο: δουλεύει σε έναν οίκο ευγηρίας, πάντοτε σε νυκτερινή βάρδια, σε ένα περιβάλλον στο οποίο κυριαρχεί ο φόβος της ασθένειας και του θανάτου. Η γυναίκα του, η Ψηλή, δουλεύει κι αυτή –κυρίως νυκτερινές ώρες– μέσα στο σπίτι, μεταφράζοντας τεχνικά κείμενα και ευπώλητα έργα ελάσσονος λογοτεχνικής αξίας. Ειδοποιό χαρακτηριστικό του ζεύγους –που τους ξεχωρίζει από το ζευγάρι των Κοντών– η παιδεία τους, όπως μάλιστα αυτή δηλώνεται και από την εξαιρετική χρήση του λόγου. Άλλωστε, εξαιτίας των συχνών, υποχρεωτικών μετακινήσεων τους από χώρα σε χώρα, έχουν μάθει να μιλούν και άλλες ξένες γλώσσες.

Ο Κοντός εργάζεται σε ένα γραφείο και διαχειρίζεται ζητήματα οφειλών των πολιτών σε κρατικές υπηρεσίες πολεοδομίας, ζητήματα που επιλύει μέσω τηλεφώνου, ενώ η σύζυγος του, η Κοντή δεν φαίνεται να εργάζεται. Κοινό χαρακτηριστικό όλων: σχεδόν κανείς δεν κοιμάται τη νύχτα. Οι γυναίκες φαίνεται ότι πάσχουν από ένα είδος αϋπνίας. Στην περίπτωση της Κοντής, συντροφιά της είναι οι εκπομπές της μεταμεσονύχτιας τηλεόρασης όπου υποτιθέμενοι ειδικοί γιατροί μιλούν με ανθρώπους που πάσχουν από αϋπνία και προσπαθούν να εντοπίσουν αυτό που τους ταλανίζει και τους στερεί τον ύπνο. Κάποιες φορές μάλιστα η Κοντή φεύγει και πηγαίνει, μέσα στη νύχτα, στο πάρκο της γειτονιάς, όπου στέκεται για πολλή ώρα παρατηρώντας τα περιστέρια, εξάπτοντας την περιέργεια του Ψηλού, ο οποίος την προσεγγίζει και στο τέλος του έργου, τους βλέπουμε –παρουσία του συζύγου– να έχουν αναπτύξει μια ιδιαίτερη οικειότητα και να χορεύουν τρυφερά μέσα στο διαμέρισμά τους.

Η δράση ολοκληρώνεται, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, με την Ψηλή να έχει ήδη φύγει προς άγνωστη και χωρίς επιστροφή κατεύθυνση, παρακινούμενη από τη γοητευτική μορφή ενός άγνωστου άντρα με καπέλο! Ο σταθμός των τρένων –ως σημείο αναχώρησης και πιθανών προσδοκιών– λειτουργεί θεραπευτικά, τόσο γιατί εκείνη, η Ψηλή, δραπετεύει για πάντα, όσο και γιατί η κατασκευή μιας μινιατούρας/μακέτας τρένων από τον Κοντό ολοκληρώνεται στην τελευταία σκηνή του έργου, για να γίνει δώρο γενεθλίων και εκ των πραγμάτων να αποτελέσει μια συμβολική εικόνα διαφυγής. Στις σκηνικές οδηγίες διαβάζουμε: «Ο Κοντός βγάζει μια μπουκάλα κρασί. Είναι ίδιο με αυτό που ήπιαν την πρώτη μέρα στη “Τζακάρτα”. Γεμίζει το ποτήρι του. Ρίχνει τη μινιατούρα του τρένου μέσα στο ποτήρι του Ψηλού και το γεμίζει κρασί» (Μαγιόργκα, 1965: 257).

Επίσης, το σημείο το οποίο είναι φορτισμένο με ιδιαίτερη σημειολογική άρα και σημασιολογική βαρύτητα και εντάσσεται στο πεδίο των “εσωτερικών κύκλων” (Κοσμοπούλου, 2018: 29) του χώρου, είναι ο ζωολογικός κήπος, τον οποίον οι δύο άντρες επισκέπτονται

νύχτα και παρατηρούν τα νυκτόβια ζώα. Πρόκειται για έναν απόλυτα ελεγχόμενο χώρο ασφαλούς κηδεμονίας και επιτήρησης, όπου το θέαμα των ζώων γίνεται προπομπός μιας εξουσιαστικής σχέσης, η οποία στηρίζεται στη διαλεκτική του θεάσθαι και του θεθήναι (Πεφάνης, 2018: 123). Μεταφορικά, ο ζωολογικός κήπος μπορεί να ιδωθεί ως θεατρική σκηνή και οι δύο άντρες ως τα ανθρώπινα ζώα, τα οποία παρακολουθεί ο θεατής. Δημιουργείται, συνεπώς, ένας «κύκλος» παρατήρησης-επιτήρησης, στο κέντρο του οποίου τα νυκτόβια ζώα εκτίθενται στο βλέμμα των ανδρών, οι οποίοι με τη σειρά τους εκτίθενται στο βλέμμα των θεατών. Άνθρωποι και ζώα, ή αλλιώς κατά Πεφάνη (2018: 33), «ανθρώπινα και μη ανθρώπινα ζώα» λειτουργούν ως «λογοθετικά ενεργήματα», καθώς στη βάση της ζωικότητας δημιουργείται ένα πεδίο επικοινωνίας όπου η σωματική παρουσία καθορίζεται από τον χώρο ύπαρξης και επαναπροσδιορίζεται μέσω του λόγου. Σε λεκτικό επίπεδο επέρχεται η διαφοροποίηση, γι' αυτό και ο Μαγιόργκα θέτει ως μότο του έργου αλλά και της επικοινωνίας των δύο ανδρών τη σιβυλλική ρήση του Αρχίλοχου. Με αφορμή την παρουσία ενός μικρού σκαντζόχοιρου, ο Ψηλός εξηγεί ότι η φράση αυτή προέρχεται από την εισαγωγή σε μια από τις ιστορίες στις *Χίλιες και μια Νύχτες* αφήνοντας έτσι τον συνομιλητή του να απορεί αλλά και να τον θαυμάζει για τις γνώσεις του. Δημιουργεί ένα ξάφνιασμα καθώς δεν εξηγεί τι εννοεί, ούτε και το λόγο που το ανέφερε. Ακούμε τον Κοντό να σχολιάζει ότι «τα νυκτόβια ζώα δεν αρέσουν στον κόσμο. Γιατί είναι διαφορετικά, γιατί ζουν αντίστροφα. Δεν είναι κοσμοαγάπητα, τα παιδιά δεν τα συμπαθούν, έχουν κακή φήμη. Μια ωραία πρωία θα τους κάνουν μια ένεση και θα βάλουν στη θέση τους άλλα ζώα, διασκεδαστικά, πολύχρωμα. Αυτό θέλει ο κόσμος. Έτσι είναι ο κόσμος» (Μαγιόργκα, 1965: 217).

Ο εγκλεισμός ως σημείο χειραγώγησης

Το διαφορετικό προξενεί την περιέργεια και ταυτοχρόνως την απέχθεια, εντείνει την επιθυμία να το περιεργαστούμε αλλά και την πρόθεση να το χειραγωγήσουμε. Την ίδια στιγμή, μπορεί να εξωθεί στον αποκλεισμό ή το χαμό του. Η συνθήκη της χειραγώγησης βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη χωροχρονική συνθήκη ενός ζωολογικού κήπου. Ας εξηγήσουμε: περιεργάζονται νυκτόβια ζώα που φυσικά ζουν σε ένα μη φυσικό για αυτά περιβάλλον και επίσης υπόκεινται στο βλέμμα των περιέργων επισκεπτών. Το θέμα της συνεχούς παρακολούθησης συναντά εδώ μια έξοχη μεταφορά η οποία όμως διαθέτει ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Οι θεώμενοι δεν μπορούν να κάνουν τίποτα άλλο από το να αποδεχτούν και να υπομείνουν το βλέμμα και τα σχόλια των θεατών τους. Το θεώμενο υποκείμενο, ο δρων Ψηλός, ομοίως υπομένει αλλά και καθορίζεται από το βλέμμα και τις σκέψεις του υποκείμενου δρώντος Κοντού. Έτσι δημιουργείται ένα χωροταξικό περιβάλλον δρωμένων και δρωσών δυνάμεων που επιτρέπει –αν όχι επιβάλλει– την παρατήρηση του εγκλεισμού «σε κοινωνικό ρόλο, του εγκλεισμού ως δύναμη κινήσεων των πραγμάτων ή και εγκλεισμού σε μια ιδέα ή ιδεολογία» (Κοσμοπούλου, 2018: 94).

Η έννοια του εγκλεισμού στο έργο του Μαγιόργκα φέρει ένα πολύ συγκεκριμένο σύνολο αντιθέσεων, σύνολο ευάριθμων σημαινόντων με πολυάριθμα ωστόσο σημαινόμενα: τα

έγκλειστα ζώα του κήπου και το κοινό χαρακτηριστικό της νυκτόβιας φύσης τους, ο σχεδόν έγκλειστος και σίγουρα εγκλωβισμένος μετανάστης, η απόπειρα να αποκαλυφθεί το μυστικό της παράνομης διαμονής του, διαμορφώνουν αφενός τη συμπεριφορά του επιτηρητή με ιδεοληπτικά χαρακτηριστικά –δηλωτικά της σαδιστικής απόλαυσης και του ηδονοβλεπτισμού απέναντι στη ζωή των άλλων– αφετέρου διαγράφουν το πλαίσιο και το περιεχόμενο της αντίδρασης των εμπλεκόμενων δρώντων. Η ασφυκτική και περικλειστική κοινωνία των νομοταγών και ελεγκτικών προτρέπει στην ανοικτή, ελεύθερη και αποσυνάγωση συμπεριφορά, στη διαφυγή –όπως είδαμε να συμβαίνει στην περίπτωση της Ψηλής– ακόμη κι αν καιροφυλαχτεί η αποτυχία, αν η προσπάθεια φέρει την ήττα ή συντελείται μόνο σε φανταστικό επίπεδο. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι τόσο οι επισκέψεις στο ζωολογικό κήπο όσο και η προαναφερόμενη προσπάθεια συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της νύχτας. Οι νυχτερινές ώρες δημιουργούν ένα πλέγμα φόβου αλλά και συγκάλυψης. Εξαλείφουν κάποιες εντάσεις, αφήνουν να εξωτερικευτούν αδυναμίες –αρκεί να θυμηθούμε την πάσχουσα από αϋπνία Κοντή– βοηθούν στην προσπάθεια απόκρυψης αλλά και εξομολόγησης κάποιων συναισθημάτων ή ακόμη και μυστικών.

Υπάρχει ωστόσο και σε ένα άλλο σημείο της δράσης, μια φράση - κλειδί που λειτουργεί ως ταυτότητα της επικοινωνίας τους και ορίζει τον χώρο της. «Κοντός: Σε τελική ανάλυση αυτό με ενδιαφέρει: να είμαι σίγουρος ότι είστε διαθέσιμος». Και συνεχίζει: «Κάποιες μέρες θα σας αφήνω να με ξεχνάτε, πάντα όμως θα επιστρέφω. Τότε θα σας ζητώ να μου πείτε μια προσευχή ή να μου τραγουδήσετε ένα τραγούδι της πατρίδας σας, όχι για να σας ενοχλήσω, αλλά για να σας υπενθυμίσω τη φύση του δεσμού μας. Ποτέ για να σας ταπεινώσω. Από την άλλη βέβαια, μπορεί εσείς κάποια μέρα να καταφέρετε να πάρετε άδεια παραμονής. Μέχρι τότε έχουμε καιρό. Αύριο, θα συναντηθούμε τη γνωστή ώρα στη σκάλα και θα χαιρετηθούμε. Θέλω να είστε εκεί, μην προσπαθήσετε να το σκάσετε, θα σας παρακολουθώ» (Μαγιόργκα, 1965: 188). Ιδού και πάλι ο χώρος, ως σημείο καταλυτικής σημασίας όπως έχουμε ήδη επισημάνει, εφόσον ταυτίζεται με το ασφυκτικό και επισφαλές περιβάλλον της δράσης. Από τη στιγμή που δηλώνεται η πρόταση αυτής της ομηρίας, ο εσωτερικός χώρος (η σκάλα - τα διαμερίσματα - το μπαρ) συγκροτεί ένα δεύτερο εσωτερικό σύμπαν δράσης, όπου διαμείβονται σχέσεις απειλής, υπόκωφης βίας και ρητού κυνισμού: εντός του αντανακλάται η κοινωνική και πολιτική κρίση μιας κοινότητας που απηφά την έννοια της αλληλεγγύης και προκρίνει την έννοια της εξάρτησης και της επιβολής ενός απολύτως ανελεύθερου παιχνιδιού. Όμως ο εσωτερικός αυτός χώρος συνδέεται και με ένα άλλον, επίσης παράδοξο ως προς τη σύστασή του και κρυπτικό ως προς τη συμβολική του αξία, τον χώρο του ζωολογικού κήπου και μάλιστα σε ώρες μεταμεσονύκτιες.

Προκύπτει αναμφιβόλως το ερώτημα: γιατί ο συγγραφέας επιλέγει να θέσει τους ήρωες του σε θέση παρατηρητή και σχολιαστή για ζώα όπως η μοσχογαλή, ή η αλεπού, γιατί επιβάλλει έναν επίμονο σχολιασμό γύρω από το τεχνητό νυκτερινό περιβάλλον που επινοούν οι άνθρωποι για τα ζώα; Δημιουργείται μια συνθήκη εγκλεισμού, η οποία παραπέμπει στο περιβάλλον του Ψηλού, μια συνθήκη υψηλής εποπτείας όπου η οποιαδήποτε πρόθε-

ση πρωτοβουλίας απεγκλωβισμού φαντάζει αδύνατη. Τα νυκτόβια ζώα διασώζονται από τη σκιά του θανάτου καθώς τους παρέχεται τροφή και μια επίπλαστη, ως προς τη φυσικότητα της, μορφή διαβίωσης που ορίζει ο τεχνητός φωτισμός.

Ομοίως, το θύμα και ο θύτης συνηγορούν καθώς συμβιώνουν σε μια παρόμοια συνθήκη, και φαίνεται ότι εκόντες άκοντες ταυτίζονται διαμέσου των ρόλων τους με τους έγκλειστους τρόφιμους του ζωολογικού κήπου και διατηρούν μια σχέση αλληλεξάρτησης που στηρίζεται στην ανάγκη και το φόβο. Το μόνο σημείο διεξόδου είναι η απόλυτη απεξάρτηση του θύματος από τον επόπτη-θύτη, η οποία δύναται να επιφέρει τη φυλάκιση ή την απέλαση. Ο περιφραγμένος χώρος του ζωολογικού κήπου απηχεί και εν μέρει ταυτίζεται με τη συνθήκη της ελεγχόμενης διαβίωσης στην πολυκατοικία τους, με τη «διαφύλαξη του μουσικού» δημιουργώντας ένα παράλληλο σύμπαν που επιβάλλεται δια της αντιπροσώπησης της πλειοψηφίας –του αυτόχθονα Κοντού– στον μειοψηφικό ξένο και παράνομο Ψηλό.

Ο χώρος και ο χρόνος ως περιβάλλον απειλής

Οι απειλητικές νύξεις, οι ασαφείς διαπιστώσεις για την κρυφή και ήσυχη ζωή των νυκτόβιων ζώων, ο φόβος της απέλασης, τα υπονοούμενα που δηλώνουν ερωτική επιθυμία, οι ρήσεις που παραπέμπουν στην ακούσια καθήλωση της χειραγώγησης από τον *μεγάλο Άλλο*, συνδέονται με το πινακτικό υφολογίας και θεματικής σύμπαν, όπου το μόνο βέβαιο είναι πως τέλος σε αυτή την περιπέτεια δεν υπάρχει και πως σε επίπεδο δραματολογίας –και όχι μόνο– ο ρόλος του χρονότοπου είναι καθοριστικός. Το απειλητικό περιβάλλον που αναδύεται ως μοτίβο εντοπίζεται σε όλο το έργο και λειτουργεί ως ιδιαίτερος χρονότοπος, ήτοι ως μεταφορά που «εκφράζει τη μη διαχωριστικότητα του χώρου και του χρόνου και ορίζει τον χρόνο ως τέταρτη διάσταση του χώρου (Fuentes Bustamante, 2016: 6). Εμπειρέχει δε τους τόπους συνάντησης–πολυκατοικία/σκάλα, μπαρ, ζωολογικός κήπος– και διαμορφώνει τις αρχικά σχέσεις αντιπαράθεσης των ανδρών, οι οποίες αναδιαμορφώνονται διαλεκτικά και εξελίσσονται σε σχέσεις συνύπαρξης εντός του χρόνου της κάθε συνάντησής τους. Ως εκ τούτου, ο χρονότοπος στην περίπτωση του Μαγιόργκα αποδίδεται τόσο από το πληροφοριακό όσο και από το συγκινησιακό φορτίο του έργου.

Δημιουργείται στον κρυπτικό τόπο των διαμερισμάτων και της σκάλας όσο και στο νυχτερινό τοπίο του πάρκου και των νυκτόβιων ζώων. Οι δυνάμεις που δομούνται και αναπτύσσονται μέσα στην κειμενική σκηνή προκύπτουν από την ισχύ του χρονότοπου, από την υπόγεια και ταυτοχρόνως ορατή, λεκτική βία του θύτη που αποφασίζει για το μέλλον και καθορίζει το παρόν του θύματος, ορμώμενο από τη μύχια και διαστροφική ηδονή της καθυπόταξης του. Ο δρων Κοντός επιτυγχάνει να τον χειραγωγήσει φορώντας το προσωπείο της φιλικής γειτνίασης που ζητά συντροφιά, προσπαθώντας να καλύψει το ψυχρό κενό πολλών νυχτών που δεν υπάρχει ύπνος. Από την άλλη, διακρίνουμε και ένα είδος αντίστασης, έστω και υπόρρητης: αντιλαμβανόμαστε ότι η λογοτεχνία, η μετάφραση, ο λόγος γίνεται το καταφύγιο στο οποίο προσφεύγει το δρων υποκείμενο Ψηλή, και ίσως είναι αυτό που την ενθάρρυνε να φύγει, που την οδήγησε να δραπετεύσει από το πνιγηρό περι-

βάλλον της πολυκατοικίας όπου το βλέμμα του επόπτη/Άλλου καταδυναστεύσαν τη ζωή της. Η αναφορά στην παρουσία-ύπαρξη ενός τρίτου προσώπου που εισήλθε στη συζυγική της σχέση αφήνει κάποια θολά σημεία ως προς την πραγματική ή την επινοημένη του ύπαρξη. Το σημείο – κλειδί στην εξέλιξη αυτού του σχήματος είναι πως αυτή δραπετεύει. Είτε το εννοεί άρα και το πράττει, είτε προετοιμάζει μια ιδεατή/φανταστική αναχώρηση, το μήνυμα είναι ότι προτίθεται να διαρρήξει τη σχέση της με την υπάρχουσα εξαρτητική συνθήκη, άρα να αποκοπεί από τη δυναμική της διαλεκτικής ισχυρού – αδύναμου. Σε μια παρόμοια κατάσταση, σε μια υπόρρητη προσπάθεια απαλλαγής από την πνιγηρή συζυγική σχέση βρίσκεται και η σύζυγος του Κοντού: πηγαίνει μόνη της τη νύχτα στο πάρκο, παρακολουθεί εκπομπές όπου μοιράζεται την κατάσταση και τη φρίκη της insomnias με άλλους τηλεοπτικούς συμπάσχοντες, την πικρία που η στέρση του έρωτα και της τρυφερότητας επιβάλλουν, αποδέχεται ή προσπαθεί να αποδεχτεί την έλλειψη της μητρότητας, να συμβιβαστεί με την καθημερινή, επώδυνη μοναξιά.

Ο Μαγιόργκα στη δραματουργική σύσταση του έργου του εντάσσει το στοιχείο της αϋπνίας –ως ένα είδος ψυχικής ασθένειας– και το συνδέει με τα ζώα που έχουν χαρακτηριστεί ως νυκτόβια. Δημιουργεί έναν ιδιότυπο παραλληλισμό, συνθέτει διαλόγους που σχετίζονται με τη νυκτερινή διαβίωση και εμπεριέχουν καίριες λεπτομέρειες που ενισχύουν το τοπίο του μυστικού και της απειλής. Αξίζει δε να επισημανθεί πως ενισχύεται αυτή η συνθήκη από το στοιχείο της αιτιότητας που «είναι στενά δεμένη με τη χρονικότητα. Είναι μάλιστα εύκολο να τις ταυτίσουμε» (Todorov, 1989: 83). Κι αυτό γιατί ο Μαγιόργκα αριστοτεχνικά συνδέει τη λογική ακολουθία, την αιτιακή αφήγηση με τη χρονική κατάληξη, αφήνοντας ανοικτό ένα παράλληλο πλαίσιο δράσης, μια δεύτερη σκηνή: το νυκτερινό πεδίο, το χρόνο που αφυπνίζει τη συνείδηση ή/και εντείνει την αγωνία των ηρώων και ταυτόχρονα των θεατών. Έτσι, δομείται ο χρονότοπος του κειμενικού και του όποιου παραστασιακού χώρου, εντός του οποίου συναντώνται δύο ψυχολογικές παράμετροι: ο συγγραφέας που έχει δημιουργήσει τον φανταστικό κόσμο και, κατά βάση ψυχολογικό κόσμο των δρωμένων, και ο αναγνώστης/θεατής που τον αναδημιουργεί ερμηνεύοντάς τον με τον δικό τρόπο (Θωμαδάκη, 1993: 134).

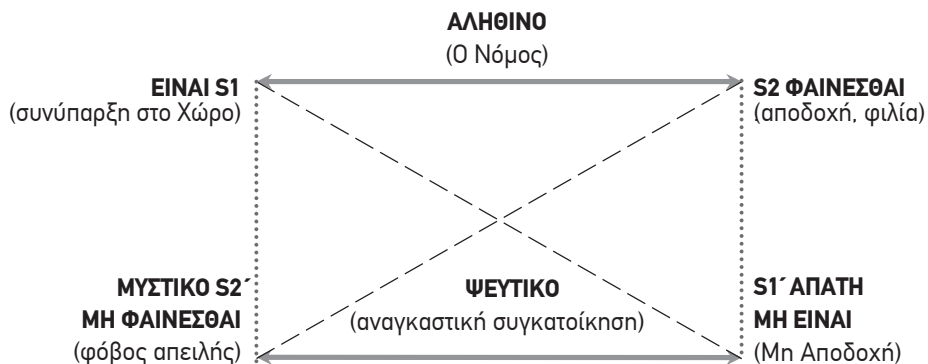
Το μυστικό ως άξονας του μοντέλου δράσης

Μέσα σε αυτό το σύμπαν της επισφάλειας, αντανακλάται η έννοια της ταυτότητας και του διαφορετικού που συνιστούν φλέγοντα ζητήματα και λειτουργούν ως υποκινητές δεινών και αμφιλεγόμενων –για τη γόνιμη αποτελεσματικότητά τους– μεταβλητών και συγκρούσεων. Έχοντας ως γενική αρχή ότι «η ταυτότητα κάνει δύο πράγματα ταυτόχρονα: από τη μια, ενώνει τους ανθρώπους (αφού τους εντάσσει σε μια ομοιογενή ομάδα) και, από την άλλη, τους χωρίζει, αφού τοποθετεί εκτός του οικείου κύκλου όλους τους άλλους» (Πατσαλίδης, 2012: 19–20), αντιλαμβανόμαστε πόσο ρεαλιστικά έχουν δομηθεί τα δραματικά πρόσωπα εφόσον είναι κάτι περισσότερο από ορατό ότι διαμορφώνονται από την ανάγκη της επιβίωσης και στηρίζονται στην ανάγκη του ανήκειν. Οι ήρωες του Μαγιόργκα είναι ανατριχιαστικά ρεαλιστι-

κοί και απόμακρα αληθινοί: δεν διαθέτουν κύριο όνομα, δεν δηλώνεται ο καταγωγικός τους τόπος, δεν ακούγεται η γλώσσα τους. Μόνο ασαφή σχόλια ως προς τη διαφορετική τους ταυτότητα, σχόλια τα οποία λειτουργούν ενοχοποιητικά εφόσον καταδεικνύουν ότι είναι ξένοι και δη χωρίς πλήρη νόμιμα αποδεικτικά στοιχεία. Παύουν να έχουν ανεξάρτητη υπόσταση και περιορίζονται σε πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, φέρουν δύο ρόλους: εκείνον του μετανάστη - γείτονα που εργάζεται νύχτα και κρυφά και έχει μια σύζυγο και εκείνον του μετανάστη - γείτονα που απεμπολεί οποιοδήποτε άλλο στοιχείο προσωπικής ιστορίας, στόχου και επιθυμίας και, αποδέχεται σιωπηλά την ετυμηγορία της συζύγου του, όταν δηλώνει ότι: «αυτό διάλεξε να είσαι, ο σκλάβος του» (Μαγιόργκα, 1965: 243).

Σταδιακά, καθώς ενδίδει όλο και περισσότερο στη διάθεση και στις φιλικού αν και ενοχοποιητικού τύπου απαιτήσεις του Κοντού, χάνει την επικοινωνία μαζί της, κι εκείνη σε καίρια στιγμή υπογραμμίζει ότι τα βιβλία και η μόρφωση της είναι τα μόνα αποκτήματα που διαθέτει, ίσως και τα μόνα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς της που μπορεί να διασώσει και τα οποία κανείς δεν μπορεί να της στερήσει. Αναπτύσσονται συνεπώς πεδία εξωτερικών συγκρούσεων, αντιθετικά δίπολα που αν καταγραφούν, οδηγούν σε ένα εύγλωττο σημειολογικό μοντέλο δράσης ή πραξιακό διάγραμμα (Greimas, 2005: 320-321), όπου δηλώνονται οι βασικές δρώσες δυνάμεις που επενδύουν σε/και καθορίζονται από σαφείς αντιπαρατιθέμενες αρχές: ξένος - οικείος, εξάρτηση - απελευθέρωση, ανθρώπινο - ζωώδες, αληθινό-εικονικό. Ταυτοχρόνως, με όρους σημειωτικού τετραγώνου και ειδικότερα του τετραγώνου της αληθολογίας (Μπενάτσης (2010: 164) που συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις αντίθεσης, αντίφασης ή συνεπαγωγής κρίνεται σκόπιμο να ιδωθεί και να αποκωδικοποιηθεί η δομή του νοήματος που φέρει το έργο υπό αυτό το πρίσμα. Ειδικότερα, οι άξονες S1-S2 και S2'-S1' δηλώνουν σχέση αντίθεσης, οι S1-S1' και S2-S2' σχέσεις αντίφασης και οι S1-S2' και S2-S1' σχέσεις συνεπαγωγής με τις γνωστικές θέσεις:

- Αληθινό (είναι + φαίνεσθαι)
- Ψεύτικο (μη είναι + μη φαίνεσθαι)
- Μυστικό (είναι + μη φαίνεσθαι)
- Απάτη (μη είναι + φαίνεσθαι)



Θεωρούμε ως Αληθινό τον Νόμο, οι συνέπειες του οποίου βαραίνουν τον Ψηλό και ως Ψεύτικο την ομαλή συγκατοίκηση που αναγκάζεται να αποδεχθεί, προκειμένου να αποφύγει τις συνέπειες του Νόμου. Το Είναι εμπεριέχει τη χωρική-σωματική συνύπαρξη των δύο ανδρών, στην πολυκατοικία και το ζωολογικό κήπο, ενώ το Μη Είναι αφορά στη ανυπαρξία ελευθερίας και αποδοχής του Άλλου, του Ξένου. Τέλος, στο στοιχείο του Φαίνεσθαι έγκειται η υπό προϋποθέσεις αποδοχή και φιλία και του Μη φαίνεσθαι ο φόβος και η απειλή. Στις αντιθετικές αυτές δυνάμεις πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο κοινός άξονας που καθορίζει τις εξελίξεις και διαρθρώνει –χωρίς αυτό να γίνεται άμεσα αντιληπτό– τις επικείμενες κινήσεις και σκέψεις των ηρώων είναι ο άξονας του μυστικού άρα και της χειραγώγησης.

Το μυστικό ως σημείο χειραγώγησης

Φαινομενικά αυτονόητο, δραματουργικά αναγκαίο, σημασιολογικά πολυσχιδές, το μυστικό λειτουργεί ως ο αθέατος ρυθμιστής των πάντων και συνιστά τον βασικό άξονα του μοντέλου δράσης. Το άρρητο μήνυμα, η μετωνυμική αναφορά στη ρήση περί αλεπούς και σκαντζόχοιρου του Αρχίλοχου, η υποφωτισμένη σκάλα, η μεταμεσονύχτια βόλτα στο ζωολογικό κήπο διανοίγουν μια ακόμη ρωγή στη θέαση του αναγνώστη και τον προτρέπουν να αναλογιστεί την επισφαλή συνθήκη του παιχνιδιού στο οποίο συμπράττουν τα δύο δραματικά πρόσωπα και ειδικότερα να εστιάσει την προσοχή του στο υπόκωφα βίαιο και σιωπηλά εφιαλτικό περιβάλλον, στο οποίο οφείλει να επιβιώσει ο ξένος. Το μυστικό αποκτά εξουσία, γίνεται δρώσα δύναμη καθώς, λόγω της πίεσης που ασκεί, εξωθεί τον μεν Κοντό να απαιτεί όλο και περισσότερο την παρουσία και συντροφιά του Ψηλού, τη δε γυναίκα του Ψηλού να προσπαθεί να ξεφύγει προκειμένου να διασωθεί από αυτή τη συνθήκη. Η ξένη γλώσσα –η γλώσσα του Άλλου— που ποτέ δε μιλιέται, τα νόμιμα χαρτιά παραμονής –που ποτέ δεν εκδίδονται–, το διαφορετικό που εντοπίζεται ακόμη και στο ότι οι συγκεκριμένοι ξένοι διαθέτουν παιδεία και ευρύτατη γλωσσομάθεια, συνθέτουν έναν διαφορετικό κώδικα επικοινωνίας, αναδεικνύουν πολλαπλά σημεία ετερότητας, ενισχύουν τη διαφορά που δημιουργεί την αντιπαλότητα και υποδαυλίζει την αντιζηλία.

Μέσα από τους όρους του Πραξιακού Διαγράμματος, μπορούμε να ορίσουμε με σαφήνεια τους συντελεστές που απαρτίζουν το έργο και να δείξουμε την ισχύ των δρωσών δυνάμεων που καθορίζουν την έκβασή του: αν Υποκείμενο δράσης είναι η δύναμη του Μυστικού και Αντικείμενο ο Ψηλός, τότε Πομπός είναι ο Κοντός και Δέκτης αφενός ο Ψηλός αλλά και η μειοψηφική κοινότητα των παράνομων μεταναστών, Αντίμαχος είναι ο Νόμος ενώ Βοηθός ή Συμπαραστάτης είναι η δύναμη της Ελευθερίας και η κοινότητα της Αλληλεγγύης. Αντιλαμβανόμαστε δε ότι το πραξιακό μοντέλο, όπως αναφέρει και ο Greimas, μπορεί να στηριχτεί και στον «αρνητικό μετασχηματισμό», όπου το Υποκείμενο δύναται να είναι η επιθυμία της ελευθερίας και να προσφέρεται έτσι η δυνατότητα «για αντικατάσταση των όρων στο εσωτερικό της κατηγορίας» (Greimas, 2005: 323).

Με άλλα λόγια μπορούμε να αντιληφθούμε τις δρώσες δυνάμεις ως αντιστροφή των περιεχομένων τους από μια αφητηρία αρνητική σε μια κατάληξη θετική, όπου ανάμεσα στην

αρνητική και στη θετική σειρά των λειτουργιών τους εμφανίζεται μια σειρά δοκιμασιών, που αποτελούν τον παράγοντα που μετασχηματίζει τα αρνητικά περιεχόμενά τους σε θετικά (Καψωμένος, 2007: 120). Το Μυστικό, δηλαδή, ως απειλή αρχικά, μετασχηματίζεται σε Ελευθερία, αφού ο Ψηλός περάσει τη δοκιμασία της αλλοτρίωσης της ταυτότητάς του υπό τη σκιά του φόβου της απέλασης, αποκαλυφθεί και απελευθερωθεί από αυτόν.

Η μετατόπιση ή η ανάδειξη της δυναμικής της Ελευθερίας ενδυναμώνει τη δυαδικότητα: αποκάλυψη vs απέλαση και φωτίζει το σημασιολογικό περιεχόμενο των δρωμένων. Προκύπτουν έτσι ισχυροί αντιθετικοί πόλοι/όροι που επιτρέπουν στον αναγνώστη να αντιληφθεί τις πολλαπλές εκφάνσεις του κεκρυμμένου μηνύματος και την υπόρρητη –πλην όμως πιθανότατα αντίδραση– των άλλων όρων/συντελεστών. Ενδεχομένως, στο προτεινόμενο πραξιακό διάγραμμα, να παρουσιάζονται μόνο οι αδρές γραμμές των θεματικών που αναφέραμε, εντούτοις επισημαίνουμε ότι το συγκεκριμένο έχει διαρθρωθεί με στόχο την κατάδειξη της κατίσχυσης ενός όντος έναντι ενός άλλου και υπόκειται στην κρίση του αναγνώστη/θεατή, και φυσικά του ερευνητή, να αναλογιστεί πώς λειτουργεί η δυναμική του μυστικού και πώς αυτή οδηγεί στην ανάδειξη των αντιθετικών όρων «ελευθερία vs φόβος θανάτου» και στην ταύτιση του τελευταίου με την απέλαση ή τον αφανισμό.

Έχει δε ιδιαίτερη σημασία να υπογραμμίσουμε ότι το δρων Υποκείμενο Ψηλός δεν μετακινείται και δεν μπορεί να μετακινηθεί στο ελάχιστο από την αρχική θέση/συνθήκη του θύματος. Παραμένει διαθέσιμος στις προτάσεις του άλλου, πρόθυμος να καλύψει τη μοναξιά και την ανάγκη του να αισθανθεί ισχυρός, να αποφασίζει για τη μοίρα του άλλου. Στο σημείο αυτό μπορούμε να συνδέσουμε τους όρους του πραξιακού διαγράμματος με τους όρους της «σημειωτικής της χειραγώγησης», σύμφωνα με το γκρεϊμασικό μοντέλο αλλά και με την παραδειγματική ανάλυση την οποία προτείνει ο Μπενάτσης, καθώς ορίζει ότι «η χειραγώγηση χαρακτηρίζεται ως δράση του ανθρώπου πάνω σε άλλους ανθρώπους με σκοπό να τους κάνει να εκτελέσουν ένα δεδομένο πρόγραμμα» (Μπενάτσης, 2010: 175)¹.

Συμπεράσματα

Αν θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε, θα λέγαμε ότι τα *Νυκτόβια Ζώα* συνιστούν μια δραματουργική άσκηση, ένα είδος μετωνυμίας για το πώς ένα ον μπορεί να μετατρέψει κάποιον άλλο σε σκλάβο του χωρίς κανένα εμφανές στοιχείο βίαιης, απτής υποταγής, καθώς αντιλαμβανόμαστε ότι έχουμε στα χέρια μας ένα έργο στο οποίο προβάλλονται «επιτηδευμένες τακτικές βίας [...] διότι διατηρούν ζωντανό το αίσθημα του απρόβλεπτου και της αμφιβολίας και επομένως κρατούν το κοινό σε διαρκή κατάσταση εγρήγορσης» (Σακελλαρίδου, 2002: 118).

Τα *Νυκτόβια Ζώα* χρησιμοποιούν το πολύπλοκο εργαλείο της γλώσσας για να φωτιστεί το αξίωμα ότι ο λόγος είναι πράξη, για να επιβεβαιωθεί η επιτελεστική ισχύς και λειτουργία των απλών ρημάτων στη θεατρική γραφή και πράξη. Στο έργο του Μαγιόργκα, παρακολουθούμε την πορεία τεσσάρων δραματικών προσώπων που σαν αντανάκλασεις του

σύγχρονου βίου διαγράφουν τροχιές φωτός και ανεξερεύνητου σκότους γύρω από ένα σαθρό κοινωνικό σύστημα όπου κυριαρχεί το ψεύδος και η ζωώδης λειτουργία του ενστίκτου του δυνατού.

Η συγκυρία και το καλλιτεχνικό έργο (κείμενο και παράσταση) που προέκυψαν, υπογράμμισαν τη θέση ότι «το θέατρο είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας που το παράγει» [...]. Το θέατρο δηλαδή, λειτουργεί ως μέσον αυτογνωσίας των πολιτών αλλά και ως κοινωνικοποιητικός μηχανισμός, αφού μεταδίδει αξίες και κανόνες της δεδομένης κοινωνίας, διαμορφώνοντας συνειδήσεις και ταυτόχρονα την προσωπική ηθική του καθενός. Βέβαια, «η ηθική δεν θεμελιώνεται στην ταυτότητα αλλά είναι ηθική του Άλλου. Η ταυτότητα αναφέρεται στην ετερότητα πράγμα που σημαίνει ότι το υποκείμενο για να είναι (για να γίνει;) ο εαυτός του, το πρόσωπό του, οφείλει ήδη να βιώνει την ταυτότητά του ως ετερότητά του. Ο Άλλος καλεί το Εγώ να διαβάσει την ταυτότητα για να προσχωρήσει στη σχέση όχι ενός Εγώ με ένα Εσύ, αλλά με έναν εισβολέα τρίτο που “κοιτάζει μέσα στα μάτια του άλλου ανθρώπου”» (Ρήγου, 1995: 107). Γι' αυτό ο Άλλος είναι σημαντικός στη σύγχρονη σκέψη. Δεν πρόκειται μονάχα για τη συνειδητοποίηση ότι υπάρχει ο έτερος, ο διαφορετικός, που επέχει θέση υποκειμένου, αλλά και το Εγώ, η πηγή της ταυτότητας, βλέπει τον εαυτό του ως Άλλο, ως αυτόν που δεν έχει ταυτότητα, αποξενωμένος καθώς είναι από τις ίδιες τις επιθυμίες του. Το Εγώ διασπάται, και ένα κομμάτι αποτελείται από τον Άλλο.

Η σχέση του Εγώ με τον Άλλο, εξωτερικό ή εσωτερικό, είναι η αντανάκλαση των αλλοτριωμένων σχέσεων του Εγώ με τον κόσμο. Στη σύγκρουση των δύο ο κόσμος παύει να είναι κόσμημα, και το Εγώ παύει να είναι Υποκείμενο· αποκτά ισχύ Υποκειμένου μόνο όταν γίνεται ισόρροπη δύναμη με τον έξω κόσμο» (Σαμαρά, 2002: 111-112). Αυτή η σύγκρουση και η αμφίβολη ισορροπία διαφαίνεται στη σκιαγράφηση των δραματικών προσώπων και τις δυναμικές που επικαθορίζουν τις δράσεις τους. Δεν πρέπει, ωστόσο, να ξεχνάμε ότι το θέατρο λειτουργεί ταυτόχρονα κι ως «ένα είδος κοινωνικού ελέγχου μέσω της κριτικής, άμεσης ή έμμεσης, που ασκεί σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο» (Τσατσούλης, 2008: 14). Στα *Νυκτόβια Ζώα* καταδεικνύεται αφενός ότι το ανοίκειο προκαλεί την αναγκαιότητα του ελέγχου και εξωθεί στη χρήση της απειλής και αφετέρου ότι ο φόβος συντηρεί τον εγκλεισμό και την απώλεια της ελευθερίας. Ο αναγνώστης/θεατής καλείται να αναγνωρίσει και να αποκωδικοποιήσει την προβληματική αυτή ως παρατηρητής του επιτηρητή και του επιτηρούμενου και ως μέλος της σύγχρονης κοινωνίας.

Σημείωση

1. Σύμφωνα με τον Μπενάτση (2010: 175) πρόκειται για διαυγή λόγο ο οποίος ενισχύει την προσέγγισή μας τονίζοντας πως «η χειραγώγηση εκμεταλλεύεται την πειθώ, αρθρώνοντας έτσι την πειστική δράση του Πομπού και την ερμηνευτική δράση του Δέκτη ως εξής: α) Ο χειραγωγός μπορεί να ασκήσει την πειστική του δράση στηριζόμενος στην τροπικότητα του *δύναμαι*: στην πραγματική διάσταση θα προτείνει λοιπόν στο χειραγωγούμενο θετικά αντικείμενα (πολιτισμικές αξίες) ή αρνητικά (απειλές). [...] β) Ο χειραγωγούμενος οδηγείται αντίστοιχα να αναλάβει μια ερμηνευτική δράση και να διαλέξει αναγκαστικά είτε ανάμεσα σε δύο εικόνες της δικής του ικανότητας - θετική στην περίπτωση της

απάτης, αρνητική στην περίπτωση της πρόκλησης – είτε ανάμεσα σε δύο αντικείμενα αξίας, εκ των οποίων το ένα θα είναι θετικό στην περίπτωση του πειρασμού και το άλλο αρνητικό στην περίπτωση της εκφόβισης». Στο έργο του Μαγιόργκα, ο χειραγωγός και ο χειραγωγούμενος φωτίζουν τόσο την κοινωνική όσο και τη φυλετική διαφορά που ποιεί αντιπαλότητα, υποδηλώνεται με ποικίλες εκφάνσεις και εδραιώνει το δίπολο μεταξύ παθητικότητας-διατήρησης του Μυστικού και ενεργητικής δράσης/έμπρακτης απόσχισης από τη συνθήκη μιας in vitro ζωής. Το βλέμμα του επόπτη, ο Μεγάλος Άλλος που παρακολουθεί, καταγράφει και εκτιμά ως επιτιμητής των πάντων τη ζωή και τη σκέψη του ξένου, εξωθεί στην ανάγκη της ελευθερίας, η οποία με τη σειρά της συνιστά ισχυρή δρώσα δύναμη. Στον πυρήνα της εδράζεται η δύναμη της ελεύθερης βούλησης και της ανάγκης για μια πορεία ζωής απαλλαγμένη από το άχθος του βλέμματος του τυραννικού επόπτη. Σχήμα αντίρροπο, αρχετυπικής βαρύτητας, σχήμα δηλωτικό της επερχόμενης σύγκρουσης αν και στην περίπτωση των συγκεκριμένων δραματικών προσώπων, η σύγκρουση δεν επέρχεται. Η δράση κλείνει με έναν υπαινιγμό για την πραγματική φυγή της Ψηλής και με μια συγκαταβατική χειρονομία συμβίωσης και ερωτικής πρόθεσης του Ψηλού σε σχέση με τη σύζυγο του Κοντού. Είναι προφανές ότι ευτυχές τέλος σε καμία περίπτωση δε λογίζεται.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Fuentes Bustamante, Luisa Marisol. 2016. "Οι λογοτεχνικοί χρονότοποι στην αντίληψη του Μπαχτίν: Η σημασία τους στην έρευνα στο πλαίσιο της σύγχρονης πεζογραφίας της Αργεντινής". *iINTERCULTURAL tRANSLATION iNTERSEMIOTIC* 5(2). Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3LYZAGL>.
- Gema, Gómez Rubio. 2016. "El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga". *Tonos Digital-Revista de Estudios Filológicos* 30. Προσβάσιμο στο: <https://bit.ly/3Su40bi>.
- Greimas, Algirdas-Julien. 2005. *Δομική σημασιολογία: αναζήτηση μεθόδου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Mayorga, Juan. 2008. *Νυκτόβια ζώα*. Αθήνα: Synergie.
- Marchevska, Elena. 2017. "Belonging and Absence: Resisting the Division", in *Performing Exile: Foreign Bodies*, Judith Rudakoff, ed. Bristol and Chicago: Intellect, 177–194.
- Meerzon, Yana, 2017. "Exilic Solo Performances: Staging Body in a Movement/Logos Continuum", in *Performing Exile: Foreign Bodies*, Judith Rudakoff, ed. Bristol and Chicago: Intellect, 75–92.
- Todorov, Tzvetan. 1989. *Ποιητική*. Αθήνα: Γνώση.
- Θωμαδάκη, Μαρίκα. 1993. *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*. Αθήνα: Δόμος.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης. 2007. *Αφηγηματολογία: θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοσμοπούλου, Δέσποινα. 2018. *Η διαλεκτική του χώρου και ο εγκλεισμός στο θέατρο*. Αθήνα: Δρόμων.
- Μπενάτσης, Αποστόλη. 2010. *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.
- Πατσαλίδης, Σάββας. 2012. *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «Χαμένη Πραγματικότητα»*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Πεφάνης Γιώργος. 2018. *Θεατρικά Βεσιτάρια: θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Ρήγου Μυρτώ. 1995. *Η ετερότητα του άλλου: δοκίμιο για μια τρέχουσα μεταθητική*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Σακελλαρίδου, Ελισάβετ. 2012. *Θέατρο–Αισθητική–Πολιτική: Περιδιαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο Γύρισμα της Χιλιετίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σαμαρά, Ζωή. 2002. *Τα άδυστα του σημείου: Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τσατσούλης, Δημήτρης. 2008. *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.