

<https://doi.org/10.26262/skene.v0i15.10227>

ΝΑΤΑΣΣΑ ΣΙΟΥΖΟΥΛΗ

Η Μελαγχολία της Αναπαράστασης

Εισαγωγικές σκέψεις

Ο Jacques Derrida, διαβάζοντας την *Ερμηνεία των Ονείρων* (1900) του Sigmund Freud, γράφει:

Η αναπαράσταση είναι θάνατος. Τούτο μπορεί αμέσως να μεταμορφωθεί και στην εξής πρόταση: Ο θάνατος είναι (μόνο) αναπαράσταση. Είναι όμως απόλυτα εξαρτημένη από τη ζωή και από το ζωντανό παρόν, το οποίο επαναλαμβάνει ως αρχική συνθήκη.¹

Στο απόσπασμα συναρτώνται ο θάνατος, η αναπαράσταση και η επανάληψη (που κάθε φορά εδραιώνει μια –νέα– παρουσία, η οποία ωστόσο δεν προϋπάρχει αλλά δημιουργείται κάθε φορά εκ νέου): η αναπαράσταση είναι θάνατος, καθώς αναφέρεται εμφατικά στην απουσία της (μεταφυσικά αντιλαμβανόμενης) παρουσίας. Ο θάνατος μπορεί να είναι μόνο αναπαράσταση, γιατί δεν υπάρχει εξ ορισμού «η παρουσία του θανάτου». Και: η αναπαράσταση εξαρτάται απολύτως από ένα –υποτιθέμενο, ποθητό, διαρκώς αναζητούμενο– «ζωντανό παρόν», που είναι η αρχή και το τέλος της. Αναρωτιέμαι αν αυτό το απόσπασμα δεν εμπεριέχει και έναν πρωταρχικό ορισμό της θεατρικής παράστασης, τον οποίο διατυπώνει ο Derrida μέσω του Freud.

Στο κείμενο που ακολουθεί θα συζητήσω τρεις παραστάσεις με ένα κοινό σημείο αναφοράς, στις οποίες διατυπώνεται, κατά τη γνώμη μου, μια πρόταση σχετικά με το πώς είναι δυνατό να σκεφτούμε «την αναπαράσταση ως θάνατο» και ταυτόχρονα τον «θάνατο ως αναπαράσταση». Μέσω του συγκεκριμένου παραδείγματος, θα επιχειρήσω να διατυπώσω μια γενικότερη υπόθεση σχετικά με την έννοια της θεατρικής (ανα)παράστασης, ως αναφερόμενης εγγενώς και με τρόπο οδυνηρό στην απουσία. Άλλη μία αναφορά του Derrida στο ίδιο κείμενο, όπου η αναπαράσταση τοποθετείται «στην αρχή», ως *πρότερη* της παρουσίας, ως η πράξη που αναφέρεται σε μια «απουσία», την οποία ταυτόχρονα αρνείται αλλά και αποζητεί, θα οδηγήσει τις σκέψεις μου:

Χωρίς αμφιβολία η ζωή προστατεύεται μέσω της επανάληψης, του ίχνους, της *différance*. Ωστόσο, πρέπει να είμαστε προσεκτικοί σχετικά με αυτή τη διατύπωση: δεν υπάρχει αρχικά μια παρούσα ζωή η οποία μετά θα προστατευόταν, θα αναβαλλόταν, θα συντηρούνταν μέσω της *différance*. Η τελευταία είναι η ουσία της ζωής. Ή, καλύτερα: αν

¹ «La représentation est la mort. Ce qui se retourne aussitôt dans la proposition suivante: la mort (n') est (que) représentation. Mais elle est unie à la vie et au présent vivant qu'originellement elle répète» (Jacques Derrida, «Freud et la scène de l'écriture», στο: Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, σ. 335-336. Όλες οι μεταφράσεις στα ελληνικά είναι δικές μου, εκτός αν σημειώνεται αλλιώς).

η *différance* δεν είναι ουσία, αν δεν είναι τίποτα, δεν είναι ζωή, αν το Είναι ορίζεται ως ουσία, παρουσία, ουσία/ύπαρξη, υποκείμενο. Πρέπει να σκεφτούμε τη ζωή ως ήχος πριν ορίσουμε το Είναι ως παρουσία. Αυτή είναι η μόνη συνθήκη ώστε να πούμε ότι η ζωή είναι ο θάνατος, ότι η επανάληψη και ότι είναι πέρα της αρχής της ηδονής είναι εγγενή σε ό,τι αυτά τα ίδια ξεπερνούν.²

Παράδειγμα 1^ο

Πένθος και Μελαγχολία: Η απουσία που έρχεται

Το 2010 η θεατρική ομάδα Nova Melancholia παρουσιάζει την παράσταση *Πένθος και Μελαγχολία*, βασισμένη στο ομώνυμο κείμενο του Sigmund Freud. Ύστερα από ένα όργιο δράσεων, εικόνων, ήχων, υλικών, παραμορφώσεων και μεταμορφώσεων των προσώπων, φτάνει στη σκηνή για να δώσει ένα τέλος στην παράσταση και στη δράση, που κατά τα άλλα δεν φαίνεται να βρίσκουν κάποια 'λύση', η Σάντρα Νούλα, η μητέρα του σκηνοθέτη, ερασιτέχνης ηθοποιός – και φανατική οπαδός της ομάδας. Σε αντίθεση με τα πρόσωπα που μέχρι εκείνη τη στιγμή βλέπαμε στη σκηνή, η Σάντρα είναι καλοντυμένη, με μαύρο ταγιέρ, μαύρο καπέλο με βέλο, δαντελωτά γάντια και μποά και δεν έχει πίσω της όλα όσα πέρασαν τα πλάσματα που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν επιφορτισμένα με την παράσταση. Αντιθέτως, εισέρχεται ως κυρία της κατάστασης, ως εικόνα μιας από μηχανής θεάς, για να δώσει ένα απότομο τέλος –όχι με την έννοια της «λύσης», αλλά με την έννοια της «λύτρωσης»– σε αυτό που συντελείται μπροστά στα μάτια μας.

Η Σάντρα Νούλα μοιράζει ωμές μπριζόλες στα εξαντλημένα πλάσματα της σκηνης, παίρνει το μικρόφωνο και εκφωνεί το τέλος του κειμένου, όπου ο Freud επιχειρεί, εν συντομία, να εισαγάγει την έννοια της μανίας ως την άλλη όψη της μελαγχολίας. Αφήνει το μικρόφωνο, σηκώνεται όρθια, έρχεται στα αριστερό μπροστινό μέρος της σκηνης και τραγουδάει πλέι μπακ το *Gloomy Sunday* σε εκτέλεση της Diamanda Galás. Με αυτό τελειώνει η παράσταση.

² «Sans doute la vie se protège-t-elle par la répétition, la trace, la différence. Mais il faut prendre garde à cette formulation: il n'y a pas de vie *d'abord* présente qui viendrait *ensuite* à se protéger, à s'ajourner, à se réserver dans la différence. Celle-ci constitue l'essence de la vie. Plutôt: la différence n'étant pas une essence, n'étant rien, elle *n'est* pas la vie si l'être est déterminé comme *ousia*, présence, essence / existence, substance ou sujet. Il faut penser la vie comme trace avant de déterminer l'être comme présence. C'est la seule condition pour pouvoir dire que la vie *est* la mort, que la répétition et l'au-delà du principe de plaisir sont originaires et congénitaux à cela même qu'ils transgressent» (στο ίδιο, σ. 302, υπογραμμίσεις στο πρωτότυπο).

Παράδειγμα 2ο

Spleen: «...σαν μια αναμονή. Για κάτι που δεν έρχεται...»³

Στέκομαι όρθια, στριμωγμένη μαζί με άλλους επισκέπτες, στο διαμέρισμα-σκηνή της οδού Ασκληπιοῦ, κάποια στιγμή το 2018, και παρακολουθώ την παράσταση *Spleen* της ίδιας ομάδας, που έχει ως κείμενο εκκίνησης σειρά ποιημάτων από τα *Άνθη του Κακού* του Charles Baudelaire (1857). Ό,τι ακούμε είναι στα γαλλικά, ό,τι βλέπουμε είναι τα (γνωστά/άγνωστα) πλάσματα που επανέρχονται διαρκώς στις παραστάσεις της ομάδας και εδώ επιχειρούν να εξερευνήσουν τα όρια της λίμπιντο και/ή της παρόρμησης προς τον θάνατο. Κάποτε μεταμορφώνονται σε εφιαλτικές, κάποτε σε παρηγορητικές μορφές, ματώνουν, πέφτουν, κρέμονται, κυλιούνται στο πάτωμα, πνίγονται και πολλά άλλα. Παίζουν στη βεράντα, στο διαμέρισμα και σε ό,τι υπάρχει ανάμεσα. Εδώ οι εικόνες και οι πράξεις μοιάζουν ακόμη πιο ασύνδετες, πιο αλλοπρόσαλλες, πιο στιγμιαίες.

Και ξαφνικά, έρχεται μια στιγμή που τρεις ηθοποιοί μπαίνουν σε μια τακτοποιημένη σειρά, δίπλα η μία στην άλλη, με κάποια απόσταση μεταξύ τους, ενώ ακούγεται η εισαγωγή του *Gloomy Sunday* σε απόδοση Diamanda Galás. Οι τρεις ηθοποιοί τραγουδούν πλέι μπακ το τραγούδι και το συνοδεύουν με μια μικρή χορογραφία, που τις διατηρεί, ωστόσο, στις θέσεις τους.

Είναι αδύνατο να συγκρατηθώ. Ξεσπάω σε βουβά κλάματα: η Σάντρα Νούλα, που πρώτη τραγούδησε πλέι μπακ το τραγούδι σε παράσταση της ομάδας, δεν υπάρχει πια, έχει πεθάνει ξαφνικά όχι πολύ καιρό πριν. Το τραγούδι και η μικρή χορογραφία είναι μια άμεση παραπομπή στην απουσία της.⁴

Παράδειγμα 3ο

“Marcel Duchamp”: *ersatz*

Το 2022 η ομάδα δείχνει συνοπτικά, σε μία παράσταση, αυτό που, ουσιαστικά, κάνει ανέκαθεν, περιπλέκοντάς το: χρησιμοποιώντας, μεταξύ άλλων, ως φόντο της παράστασης την έννοια του *ready-made*, αναφέρεται αποσπασματικά στις προηγούμενες παραστάσεις της με πολλούς και διάφορους τρόπους. Τα ρούχα των

³ Από το σημείωμα της ομάδας στην ηλεκτρονική σελίδα της: <http://www.novamelancholia.gr/el/productions/45-spleen> (16/2/2023).

⁴ Καμία, σε μια παράσταση, δεν είναι υποχρεωμένη να αναγνωρίζει όλες τις αναφορές, εσωτερικές ή εξωτερικές για να την εκτιμήσει ή να την αντιληφθεί. Εδώ γράφω και ως συνεργάτιδα και για χρόνια φαν της ομάδας ελπίζοντας να προσφέρω μία ακόμη διάσταση στην πρόσληψη.

ηθοποιών είναι τυπωμένες φωτογραφίες από τις παραστάσεις, φωτογραφίες που παραμορφώνονται, καταλαμβάνουν ολόκληρο το ύφασμα και δεν αναγνωρίζονται ξεκάθαρα. Τραγούδια και μουσικές από άλλες παραστάσεις ακούγονται σε άλλο συγκείμενο, κινήσεις και δράσεις από άλλες παραστάσεις αναπαρίστανται από νέους ηθοποιούς και άλλα σώματα, ξέφτια από φράσεις και κείμενα ακούγονται από άλλα στόματα και άλλες φωνές, προβολές αποσπασμάτων από παραστάσεις περασμένες σε ειδικό μοντάζ σχολιάζονται από την ομάδα των ηθοποιών επί σκηνής κ.ο.κ.

Η Σάντρα Νούλα εμφανίζεται στις οθόνες προβολής, το *Gloomy Sunday* από την Diamanda Galás ακούγεται δυνατά και τρεις ηθοποιοί, ο ένας μετά την άλλη, τοποθετούνται στη σκηνή δίπλα δίπλα, σε κάποια απόσταση μεταξύ τους, κοιτάζοντας προς το κοινό και τραγουδώντας πλέι μπακ το τραγούδι. Το βίντεο της Σάντρας παίζεται επιβραδυμένο, οι κινήσεις και το 'τραγούδι' της δεν συμπίπτουν απόλυτα με το τραγούδι που ακούγεται τώρα ούτε με τις κινήσεις των ηθοποιών στη σκηνή, που αναπαριστούν μέρος των κινήσεών της. Οι τρεις ηθοποιοί δεν παραπέμπουν μόνο στη Σάντρα και στην πρώτη παράσταση, αλλά και στην αναπαράστασή της, στην παράσταση *Spleen*, όπου τρεις ηθοποιοί τραγουδούσαν πλέι μπακ το τραγούδι και παρέπεμπαν με τις κινήσεις τους στη χορογραφία της παράστασης *Πένθος και Μελαγχολία*.

Η αναπαράσταση είναι (ο) θάνατος είναι (η) αναπαράσταση...

Οι τρεις αυτές παραστάσεις προσδίδουν υλικότητα σε ό,τι ο Derrida ονόμασε *différance*, την αέναη επανάληψη αναπαραστάσεων εντός της φαντασματικής αγωνίας να ονομαστούν και να καθοριστούν μία αρχή και ένα τέλος που δεν υπάρχουν.

Η παράσταση, εν γένει, είναι η συνθήκη που αναιρεί κάθε παρουσία, καθώς πεθαίνει τη στιγμή που συμβαίνει – η παράσταση δεν είναι ποτέ, άρα δεν μπορεί παρά να είναι πάντα ταυτόσημη με ένα φάντασμα, ένα ίχνος, μια ανάμνηση: η παράσταση είναι ταυτόσημη με το θάνατό της, ειδάλλως δεν είναι. Αν το υποκείμενο που προσπαθεί να τη συλλάβει, παραιτηθεί από την αξίωσή του να την καθηλώσει – να βρει, δηλαδή, την αρχή και το τέλος της –, δεν θα βρει παρά μια αλυσίδα αναφορών που θα προσπαθήσει κάπως να συναρτήσει παραμένοντας, ωστόσο, παγιδευμένο μέσα σ' αυτή την αλυσίδα αναφορών (ή αναπαραστάσεων) που δεν διαθέτει καμία χρονική γραμμικότητα αλλά αποτελείται μόνο από στιγμές. Η συνθήκη αυτή επιτελείται εμφαντικά στις παραστάσεις που συζητώ εδώ, αλλά και γενικά στις παραστάσεις της Nova Melancholia.

Στην παράσταση *Πένθος και Μελαγχολία* η «παρουσία» της Σάντρας δεν ενεπλάκη με το θέαμα και τη δράση του. Η Σάντρα ήρθε στη σκηνή για να «ολοκληρώσει το δράμα», να επουλώσει τα τραύματα⁵ που άνοιγαν μπροστά μας στη διάρκεια της παράστασης και να σημάνει το τέλος. Η Σάντρα δεν ανήκε στα πλάσματα του δράματος, δεν αποτελούσε μέρος αυτού του δράματος. Ήταν έξω και πέρα από αυτό. Η «παρουσία» της ήταν η σωματοποίηση «μιας μηχανής»⁶ προς όφελος της ανακούφισης, της άρσης του δράματος. Έξω από την οδύνη, έξω από το μαρτύριο και τα τραύματα των πλασμάτων επί σκηνής, η Σάντρα δεν ήταν παρά η (φαντασματική) επιθυμία μιας λύσης και λύτρωσης. Η «παρουσία» της είναι ταυτισμένη με το τέλος, το τέλος του δράματος, το τέλος της παράστασης.

Οι τρεις ηθοποιοί στο *Spleen*, αφού δοκίμασαν τα πάντα για ξανασυνδεθούν με ένα άρρητο τραύμα ή την απουσία του –μέσω των ποιημάτων του Baudelaire, της αυτοτιμωρίας, της πόζας, των μεταμορφώσεων–, δοκιμάζουν στο τέλος να ξαναφέρουν μέσω των σωμάτων τους «τη Σάντρα» –ως απόπειρα λύτρωσης;– επί σκηνής. Ο Freud λέει, μεταξύ πολλών άλλων, για τη μελαγχολία στο *Πένθος και Μελαγχολία* (1915):

Η σχέση με το αντικείμενο είναι [στη μελαγχολία] κάτι περίπλοκο, περιπλέκεται λόγω της αμφισημίας και της σύγκρουσης που αυτή προκαλεί. [...] Στη μελαγχολία εμπλέκονται γύρω από το αντικείμενο μεμονωμένοι αγώνες, στους οποίους μίσος και αγάπη αντιμάχονται, το μίσος για να απελευθερώσει τη λίμπιντο από το αντικείμενο, η αγάπη για να εδραιώσει αυτή τη θέση της λίμπιντο ενάντια στην επίθεση απ' έξω. Αυτοί οι αγώνες διαδραματίζονται στο ασυνείδητο, στο βασίλειο των αντικειμενικών ιχνών της ανάμνησης [...].⁷

Οι ηθοποιοί γνωρίζουν ότι η δική τους παρουσία είναι παγιδευμένη στην αναπαράσταση, την οποία επιτελούν μελαγχολικά: γνωρίζουν ότι «η Σάντρα» ούτως ή άλλως δεν θα ξαναεμφανιστεί και παρόλα αυτά δοκιμάζουν να υποκαταστήσουν αυτή την απουσία. Ο αγώνας διαδραματίζεται εδώ σε έναν χώρο *μεταξύ*: η παρουσία τους δεν μπορεί παρά να υπογραμμίζει την απουσία του ποθητού αντικειμένου και, όμως, η αναπαράσταση αυτή, μέσω της παρουσίας τους, είναι ο μόνος τρόπος για να γαντζωθούν σε ό,τι απουσιάζει. Η δράση των ηθοποιών μεγεθύνει τον χώρο της αμφισημίας, απομακρύνει ακόμη

⁵ Η έννοια του τραύματος χρησιμοποιείται εδώ για να δηλώσει το χάσμα, το σχίσμα, τη ρήξη/διάρρηξη χωρίς άρση. Είναι όμως και μια αναφορά σε ό,τι κουβαλάει το μελαγχολικό υποκείμενο του Freud.

⁶ Όρος που χρησιμοποιούν και ο Freud και ο Derrida ως μεταφορά της αναπαράστασης – φυσικά σε διαφορετικά πλαίσια.

⁷ «Das Verhältnis zum Objekt ist bei ihr kein einfaches, es wird durch den Ambivalenzkonflikt kompliziert. [...] Es spinnt sich also bei der Melancholie eine Unzahl von Einzelkämpfen um das Objekt an, in denen Haß und Liebe miteinander ringen, die eine, um die Libido vom Objekt zu lösen, die andere, um diese Libidoposition gegen den Anstrich zu behaupten. Diese Einzelkämpfe können wir in kein anderes System verlegen als in das *Ubw*, in das Reich der sachlichen Erinnerungsspuren [...]» (Sigmund Freud, «Trauer und Melancholie», *Trauer und Melancholie – Essays*, Volk und Welt, Berlin 1982, σ. 49. Το κείμενο παρουσιάστηκε σε δική μου, καινούρια μετάφραση στην παράσταση – αυτή τη μετάφραση χρησιμοποιώ και εδώ).

περισσότερο ό,τι προσπαθεί να φέρει κοντά και υπογραμμίζει την απουσία ενός τέλους/μιας λύσης που δεν πρόκειται να έρθει.

Η τρίτη παράσταση φαίνεται να έχει αντιληφθεί ότι λύτρωση δεν υπάρχει, ότι τα πάντα είναι παγιδευμένα στην αναπαράσταση, γι' αυτό και δείχνει μια εικόνα –το ίχνοσ– «της Σάντρας», ελαφρώς παραμορφωμένη στην οθόνη αφήνοντας τους ηθοποιούς να αναπαραστήσουν ό,τι και όπως νομίζουν «εδώ και τώρα». Η «παρουσία της Σάντρας» διαπερνά εδώ πολλαπλά επίπεδα μιντιακής αναπαράστασης –η Σάντρα, η 1η σκηνική παρουσία, το βίντεο, η 2η παράσταση, η παράσταση «εδώ και τώρα» – και αναδεικνύει τη ματαιότητα της αναζήτησης ενός πρωταρχικού, ενός πρωτότυπου. Η παρουσία καταλήγει να είναι μόνο το αποτέλεσμα των διαρκών αναπαραστάσεων. Το τέλος σημαίνεται εδώ ως απόλυτη απομάγευση.⁸

Η Nova Melancholia και οι μηχανισμοί της αναπαράστασης

Η Nova Melancholia δούλεψε ανέκαθεν στο πλαίσιο μιας εκτός ορίων «επανάληψης»⁹: αναφερόταν «εδώ και τώρα» αποσπασματικά σε άλλους χρόνους, σε άλλα γεγονότα, σε άλλους χώρους και άλλα σώματα. Οι παραστάσεις της αναδείκνυαν τη ματαιότητα της αναφοράς σε «μια παρουσία» (ένα έργο τέχνης, ένα κείμενο, ένα σύστημα ερμηνειών κ.λπ.) και επέμεναν στην αναπαράσταση δράσεων, εικόνων, ερμηνειών κ.λπ. γνωρίζοντας ότι η (προηγούμενη/ πρωταρχική) παρουσία που αναζητούν δεν μπορεί παρά να είναι το αποτέλεσμα της αναπαράστασής της «εδώ και τώρα». Οι παραστάσεις χρησιμοποιούσαν πάντοτε άλλα σώματα, άλλα αντικείμενα, άλλους ήχους, για να παραπέμψουν σε αυτό που (θεωρούν ότι) επαναφέρουν, δείχνοντας εμμονικά τα όρια της μίμησης και της αναπαράστασης: Όταν στο *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (2009) οι ηθοποιοί 'έφτιαχναν' τον Πύργο του Tatlin με τα φτωχά υλικά που είχαν στη διάθεσή τους, όταν στο *Πρώτος Στοχασμός: Περί όσων μπορούν να τεθούν αν αμφιβόλω* (2011) δύο ξύλινες κατασκευές αναπαριστούσαν τα φτερά του αγγέλου από τη *Μελαγχολία Ι* του Dürrer, όταν μία ηθοποιός στα *Εκτοπλάσματα* (2013) παρέπεμπε στον Γιάννη Κουνέλλη με το κερί στο στόμα, όταν στο *Νεκρή Φύση. Προς δόξα της πόλης* (2015)

⁸ Υπάρχει εδώ και μία επιπλέον «ειρωνεία», που υπογραμμίζει emphatically την απουσία κάποιου «πρωτότυπου»: Η Σάντρα παριστάνει ότι τραγουδάει στο ύφος της Diamanda Galás ένα τραγούδι που διασκευάζει η Diamanda Galás, άρα έχει τραγουδηθεί αρχικά από κάποιον άλλον... Οι αναπαραστάσεις πολλαπλασιάζονται επ' άπειρον.

⁹ Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο σύμφωνα με τον Derrida, που ορίζει κάθε αναπαράσταση ως «επανάληψη» (και αντίστροφα) η οποία αναφέρεται ταυτόχρονα στη συγγένεια αλλά και στη ριζική διαφορά με ό,τι επαναλαμβάνεται/ αναπαρίσταται (π.χ. Jacques Derrida, «Signature événement contexte», *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972, σ. 365-393).

δύο ηθοποιοί έδειχναν τους *Ερωτευμένους* του René Magritte. Οι παραστάσεις διατύπωναν με τα υλικά τους «εδώ και τώρα» μια παραπομπή σε μια αλλοτινή «παρουσία» η οποία, εφόσον ερχόταν στη σκηνή με απολύτως άλλα μέσα, σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο και με μια αποσπασματικότητα που αφαιρούσε κάθε έννοια ολότητας 'ενός έργου', αντί να «αναπαριστά» αυτό στο οποίο αναφερόταν, υπογράμμιζε εμφατικά την απουσία του «σαν να ήταν η αναπαράσταση η άοκνα επαναλαμβανόμενη, μάταιη, προσπάθεια να προσπελάσουμε την παρουσία κάποιου πράγματος, το οποίο σε αυτή τη διαδικασία απομακρύνεται και παρουσιάζεται μόνο ως το απροσπέλαστο».¹⁰

Ο Derrida αναφέρεται ειδικά σε μια πρωτεύουσα ποιότητα της αναπαράστασης, όπως αυτή διατυπώνεται ως *différance*, στη διαρκή δημιουργία διογκούμενου χώρου *ανάμεσα* – *ανάμεσα* στην παρουσία και την αναπαράσταση, *ανάμεσα* στο σημαίνον και το σημαινόμενο, *ανάμεσα* στα σημεία, *ανάμεσα* στο σημείο και το νόημά του κ.ο.κ. Οι παραστάσεις της Nova Melancholia ξεδιπλώνονται ως τέτοιοι διαρκώς διογκούμενοι χώροι, οι οποίοι αντί να διατυπώνουν έναν συνθετικό τρόπο αντίληψης, εμποδίζουν μια 'τακτοποιημένη' πρόσληψη αναβάλλοντας διαρκώς την παραγωγή ενός εύληπτου νοήματος.¹¹ Τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται σ' αυτή την κατεύθυνση είναι αφενός η πολυτοπική σκηνή, μια σκηνή με διάσπαρτα κέντρα δράσης που δεν επιτρέπουν στη θεατή να στρέφει σε μία και μοναδική κατεύθυνση την προσοχή της, και αφετέρου το γεγονός ότι πολύ συχνά η δράση μοιράζεται σε περισσότερα από ένα πρόσωπα (συνήθως πάνω από 5). Αυτό έχει ως συνέπεια τη διάσπασή της και την άρνηση του ενός κυρίαρχου υποκειμένου που θα λειτουργούσε ως κέντρο της τέλεσής της. Αυτή η διάσπαση της δράσης μέσω της πολύκεντρης σκηνής και της ομάδας προσώπων που την αναλαμβάνουν αποτελεί έναν μηχανισμό διαρκούς παραγωγής χωρικότητας και χρονικότητας, οι οποίες δημιουργούν «απόσταση» (*espacement*, Derrida) και «καθυστέρηση» (*Verspätung*, Freud) σε ό,τι ίσως θα όφειλε να είναι άμεσο και σημαντικό.

Οι αναπαραστάσεις που προκύπτουν μέσω αυτών των μηχανισμών και των εργαλείων είναι μελαγχολικές, επειδή τοποθετούν το υποκείμενο (της δράσης αλλά και της πρόσληψης, την ηθοποιό και τη θεατή) σε μια κατάσταση πλήρους και οδυνηρής

¹⁰ «Als ob Darstellung das unermüdlich wiederholte, vergebliche Bemühen wäre, die Präsenz von etwas zu erreichen, das sich so erst recht entzieht und doch nur als Unerreichbares präsent wird» (Christiaan L. Hart Nibbrig, «Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack», στο: Christiaan L. Hart Nibbrig (επιμ.), *Was heißt „Darstellen“?*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, σ. 11).

¹¹ Περισσότερα σχετικά με τους 'άναρχους' χώρους των παραστάσεων της ομάδας, βλ. Natascha Souzouli, *Ethical Militancy – The Workings of Aesthetics*, Neofelis, Berlin 2022, σ. 85-104.

αβεβαιότητας και έλλειψης απαντήσεων.¹² Η αναπαράσταση, όπως την αντιλαμβάνεται αυτό το κείμενο σε διάλογο με τον Derrida, είναι μάλλον ένα μελαγχολικό φαινόμενο εν γένει, καθώς αντί να ευνοεί έναν λυτρωτικό συσχετισμό μεταξύ αντιθετικών όρων (παρουσία/αναπαράσταση, σημαίνον/σημαινόμενο, σημείο/νόημα κ.ο.κ.) εντείνει την απόσταση μεταξύ τους διατηρώντας ενεργή την αμφισημία και ευνοώντας την αποσταθεροποίηση, την αβεβαιότητα, τον πόνο που έρχεται από την άρνηση απάντησης.

Το πρόβλημα με την παράσταση

Πριν εντοπίσουμε και εστιάσουμε (σ)τις ειδικότερες συνθήκες της παράστασης και (σ)τα προβλήματα ερμηνείας που αυτές δημιουργούν, δύο ακόμη παρατηρήσεις στη θεωρία που χρησιμοποιώ μέχρι εδώ, οι οποίες μου υπαγορεύουν ένα άλλου είδους βλέμμα λόγω του αντικειμένου της ανάλυσής μου. Η πρώτη αφορά τον Freud και τη δική του έννοια της μελαγχολίας. Ως γνωστόν, η καθοριστική διαφορά που ο Freud βλέπει στην αντιμετώπιση του πένθους σε σχέση με τη λειτουργία της μελαγχολίας είναι –με πολύ λίγα λόγια– η «παρουσία» ή όχι του αντικειμένου προς το οποίο στρέφεται το πένθος ή η μελαγχολία του υποκειμένου. Και στις δύο περιπτώσεις το αντικείμενο έχει χαθεί, η απουσία του είναι δεδομένη. Στο πένθος η απουσία μιας πρότερης παρουσίας είναι ενεργή και λειτουργούσα για το υποκείμενο, ενώ στη μελαγχολία η απουσία είναι απόλυτη και κατηγορηματική.

Σε αντίθεση με το πένθος, η μελαγχολία δεν συνδέεται πάντα με μια εξωτερική απώλεια, βιώνεται ως απώλεια του ίδιου τού εγώ, το οποίο, όμως, κρύβει ενσωματώνοντας το άλλο πρόσωπο, αυτό που πραγματικά ή φαντασιακά είναι απολεσθέν, η απώλεια. Απώλεια με σκοτεινή προέλευση και κίνητρα που βυθίζει το άτομο σε μια τέτοια ανημπόρια, σωματική και ψυχική, σε μια τέτοια αίσθηση ματαιότητας και ματαιώσης, ώστε οτιδήποτε το βγάλει από αυτήν την κατάσταση είναι προτιμότερο, ακόμα κι αν έχει να κάνει με φυσικό πόνο.¹³

Η Ρηγοπούλου δεν αρκείται εδώ να αποδώσει τον Freud, αλλά προχωρεί στον δικό της επιχρωματισμό, καθώς το αντικείμενο της έρευνάς της είναι η ερμηνεία της λειτουργίας του σώματος της καλλιτέχνιδας/του καλλιτέχνη ως φέροντος/ρουσας τη μελαγχολία. Με αυτή την έννοια επικοινωνεί με ό,τι έχω πει μέχρι τώρα – και στο οποίο θα επανέλθω.

¹² Η Eirini Kartsaki στο θαυμάσιο βιβλίο της *Repetition in Performance – Returns and Invisible Forces* συνδέει εμφατικά την επανάληψη με την επιθυμία, που πάντα μένει ανικανοποίητη – και με τα δικά μας λόγια, μελαγχολική: «Repetition's force [...] is an erotic one: one that establishes a sense of anticipation, that recognizes resemblances, that remembers» (σ. 15). Και παρακάτω: «Performances of repetition beg for a particular type of engagement, which does not necessarily happen here and now, or once and for all. It happens and happens again, and then once more, many, many times» (Eirini Kartsaki, *Repetition in Performance – Returns and Invisible Forces*, Palgrave Macmillan, London 2017, σ. 116-117).

¹³ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Από την ικεσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2003, σ. 394-395.

Η δεύτερη παρατήρηση αναφέρεται στον Derrida, ο οποίος ανέπτυξε τη θεωρία του με αντικείμενο ανάλυσης και ερμηνείας τη γλώσσα ή, καλύτερα, το γραπτό κείμενο. Αντιμετώπισε, δηλαδή, μια διπλή απουσία, αφενός αυτή της «πρότερης παρουσίας» που η μεταφυσική είχε ορίσει ως ουσία και σημείο αναφοράς (της γλώσσας, του γραπτού κειμένου) και αφετέρου την άυλη υπόσταση του ίδιου του γραπτού κειμένου ως χώρου αναπαράστασης που επίσης διαφεύγει.

Αντικείμενο αυτού του κειμένου είναι, βεβαίως, μια ιδιαίτερη συνθήκη, η παράσταση, η οποία εδραιώνει μια ειδική σχέση μεταξύ «παρουσίας» – αντιλαμβανόμενης εδώ ως φαινομενικότητας και υλικότητας και, άρα, απαλλαγμένης, κατ' αρχάς, από μεταφυσικές διαστάσεις – και «αναπαράστασης» – αντιλαμβανόμενης ως σημειακότητας – και της ιδιότητας της παράστασης ως μέσου.¹⁴ Επιπροσθέτως, η παράσταση δεν αποτελεί ένα 'έργο τέχνης', καθώς υπάρχει μόνο καθώς συμβαίνει ή επιτελείται, και χάνεται η ίδια εξ ολοκλήρου. Η αναπαράσταση στο πλαίσιο της παράστασης συμβαίνει αποκλειστικά μέσω της παρουσίας «εδώ και τώρα». Παρόλο που θεωρητικά έχουμε μια αντεστραμμένη, κατ' αρχάς, σχέση, καθώς το παρόν –ότι έχουμε μπροστά μας, ό,τι δείχνεται– εμφανίζεται ως συγκεκριμένη υλικότητα και παρουσία, αυτό δεν συμβαίνει για να εδραιωθεί κάποιο Είναι, αλλά για να πεθάνει και να χαθεί για πάντα.

Η παράσταση με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της και ίσως περισσότερο οι παραστάσεις που συζητώ σε αυτό το κείμενο περιπλέκουν τόσο την έννοια της μελαγχολίας του Freud όσο και την έννοια της αναπαράστασης του Derrida. Η οριστική απώλεια του αντικειμένου δεν επιστρέφει στις παραστάσεις ως απώλεια του εγώ αλλά ως πολλαπλασιασμός υποκατάστατων, ως απελπισμένη αναζήτηση αναβίωσης της απώλειας μέσω άλλων παρουσιών.

Η μελαγχολία δεν αφορά το υποκείμενο, αλλά τους μηχανισμούς που επιχειρούν την άρση της. Η αναπαράσταση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της παράστασης, η οποία αναφέρεται σε μια «διπλή παρουσία»: σε αυτή που αποτελεί, τρόπον τινά, το χαμένο της αντικείμενο που επιθυμεί να εκδηλωθεί μέσω της αναπαράστασης και σε αυτή που αποτελεί το εργαλείο, το υλικό «εδώ και τώρα», μέσω του οποίου επιτελείται. Η οργανική σχέση της παράστασης με τον θάνατο, το αμετάκλητο τέλος, είναι τελικά αυτή που

¹⁴ Βλ. σχετικά για παράδειγμα, Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζουλή, Πατάκης, Αθήνα 2013, σ. 291-298.

εδραιώνει την πρώτη ως μελαγχολική (ανα)παράσταση μετατρέποντας ταυτόχρονα το πρόβλημα της παράστασης σε *απορία*.¹⁵

Ο θάνατος και η παράσταση

Στις παραστάσεις που συζητώ εδώ η *απορία* βαθαίνει ακόμη περισσότερο, καθώς θέμα μας είναι η περίπλοκη «παρουσία» του ανθρώπινου υποκειμένου – η αναπαράσταση μέσω ανθρώπινων σωμάτων τής ανεπιστρεπτί διπλής απώλειας της Σάντρας, του ρόλου της στην 1η παράσταση και του υποκειμένου που τον ενσάρκωνε. Η απόλυτη ταύτιση ρόλου-υποκειμένου γίνεται εμφανής στις επόμενες παραστάσεις, καθιστώντας την απώλεια μια απουσία πολλαπλών διαστάσεων.

Στη 2η παράσταση τρεις ηθοποιοί, τρία ανθρώπινα σώματα, αναλαμβάνουν τον ρόλο της Σάντρας και ταυτόχρονα υποκαθιστούν την παρουσία/απουσία της πολλαπλασιάζοντάς τη. Πρόσθετος πολλαπλασιασμός συμβαίνει στην 3η παράσταση, στην οποία εκτός των τριών επί της σκηνής σωμάτων η εικόνα της Σάντρας από την 1η παράσταση προβάλλεται στην οθόνη. Ο πολλαπλασιασμός των σωμάτων που καλούνται να 'απαντήσουν' στην οριστική απουσία παραπέμπει στην αδυναμία του ενός και μοναδικού υποκατάστατου και αποδέχεται την ήττα της ύπαρξης στην αντιπαράθεσή της με το θάνατο. Κι όμως είναι η μόνη –μελαγχολική– διαδικασία αναζήτησης αυτής της αντιπαράθεσης: η (ανα)παράσταση δεν μπορεί παρά να είναι ο διαρκής αυτός πολλαπλασιασμός ως μοναδική απάντηση στον θάνατο:

Διαμαρτυρόμενοι διά του σώματός τους ή επιχειρώντας να μετρήσουν και να σπάσουν τα όριά του, κινούνται σ' αυτόν τον γεμάτο σκιές κόσμο, μάρτυρες μιας απώλειας που αγωνιούν να την εντοπίσουν ή τη διαισθάνονται, την υποδεικνύουν, την αναπαράγουν, την υποκαθιστούν. Το σώμα τους είναι η ανταλλακτική αξία, το αντάλλαγμα που προτείνουν για να τη μετρήσουν και να την αντικειμενοποιήσουν, για να μην τους διαφεύγει τόσο βασανιστικά. Ο πόνος, στον οποίο μυσούνται, στον οποίο αφήνονται, είναι αυτός που ελπίζουν να τους λυτρώσει από την ανησυχαστικά λανθάνουσα παρουσία της.¹⁶

Πολλαπλασιασμός της απουσίας, λοιπόν, μέσω της παρουσίας και, κατά συνέπεια, διεύρυνση της μελαγχολικής συνθήκης ώστε να χωρέσει την αχανή απουσία. Με έναν παράδοξο τρόπο στις παραστάσεις η απουσία είναι το αποτέλεσμα της παρουσίας – και όχι το αντίθετο, όπως υποστηρίζει ο Derrida: όσο πιο πολλά σώματα, όσο πιο πολλά ίχνη, όσο πιο πολλά σημεία τόσο πιο αναπόφευκτη, οδυνηρή και επικρατούσα η απουσία.

¹⁵ Με την έννοια του τέλους ενός δρόμου που δεν έχει διέξοδο, ενός προβλήματος χωρίς λύση που διατηρεί την αμφισημία χωρίς να μπορεί να την άρει.

¹⁶ Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Από την ικεσία στην απειλή*, σ. 396.

Οφείλω στο σημείο αυτό να παραθέσω δύο ακόμη συνέπειες της ιδιαιτερότητας του θέματος ή, πιο συγκεκριμένα, της ιδιαιτερότητας του υλικού στο οποίο αναφέρομαι. Καθώς το σημείο αναφοράς μου είναι το ανθρώπινο σώμα, η ανθρώπινη ύπαρξη ως παρουσία και απουσία, αναδεικνύονται δύο επιπλέον διαστάσεις, μία σημειολογική και μία ηθική, οι οποίες, καθώς αλληλοδιαπλέκονται, με υποχρεώνουν να εστιάσω σε μια ακόμη διάσταση.

Αν θεωρήσουμε την παρουσία απαλλαγμένη από τις μεταφυσικές της ερμηνείες και διαστάσεις και την αντιμετωπίσουμε αποκλειστικά και μόνο στο επίπεδο της υλικότητας και της απτότητας του σημείου και/ή του μέσου, όπως πολλές φορές την αντιλαμβάνεται η θεωρία των Μέσων, τότε αυτή πρέπει να γίνει αντιληπτή και ως *τέτοια*, δηλαδή ως υλική παρουσία που αναγκαστικά ξεπερνά τη διάστασή της ως φέρουσας σημασία. Η παρουσία του σημείου και/ή του μέσου συνδέεται με το γεγονός της εκδήλωσής τους ως *τέτοιων* – δεν φέρουν μόνο τη σημασία ή δεν μεταδίδουν μόνο νοήματα, αλλά, επιπροσθέτως, κάνουν σαφή την παρουσία τους, η οποία φέρει ένα δικό της αυτόνομο νόημα που δεν ενσωματώνεται με κανέναν τρόπο σε αυτό που φέρουν ως σημεία/μέσα.¹⁷

Η θέση αυτή γίνεται ξεκάθαρη, ειδικά αν σκεφτούμε τη συνθήκη της θεατρικής παράστασης: τα υλικά της αποτελούν, βεβαίως, σημεία που παραπέμπουν σε κάτι (σφαίρα της αναπαράστασης), ωστόσο η φαινομενολογική τους διάσταση «εδώ και τώρα» (σφαίρα της παρουσίας) δεν εξαντλείται ποτέ στη λειτουργία τους ως σημείων. Τα σώματα των ηθοποιών δεν είναι ποτέ αποκλειστικοί φορείς ρόλων ή αναπαραστάσεων. Η συγκεκριμένη ύπαρξή τους «εδώ και τώρα», με τη συγκεκριμένη υλικότητα και τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (μορφή, κινήσεις, φωνή, τρόπος ομιλίας, δράση κ.ο.κ.), προσθέτει *πλεονάζον νόημα*, το οποίο παραμένει και επιμένει πέρα από την αναπαράσταση.

Καθώς το σώμα της ηθοποιού δεν είναι ποτέ ένα άψυχο υλικό, οφείλουμε να λάβουμε επίσης υπόψη και την ηθική διάσταση της συγκεκριμένης παρουσίας ενός έμψυχου σώματος που γίνεται αντικείμενο των μαρτύρων/θεατών. Στην παράσταση το υποκείμενο είναι η θεατής που αναλαμβάνει με τη δική της παρουσία «εδώ και τώρα» να ενδυθεί αυτόν τον ρόλο της αφήνοντας πίσω ένα μέρος της εξουσίας της, ως θεατή, για να 'απαντήσει' στην πρόσκληση του αντικειμένου. Αυτή την εγκατάλειψη της εξουσίας ευνοεί στις παραστάσεις που συζητώ το γεγονός ότι η θεατής έχει να αναμετρηθεί με

¹⁷ Βλ. σχετικά τη σημαντική μελέτη του Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, Wilhelm Fink, München 2002.

πληθώρα παρουσιών που όλες μαζί αναφέρονται σε μια απόλυτη απουσία. Η μελαγχολία των θεατών πηγάζει από την ευθύνη που αναλαμβάνουν να συνοδεύσουν τις/τους ηθοποιούς στη μάταιη αναζήτηση απαντήσεων, αναζήτηση που πολλαπλασιάζει όλο και περισσότερο τις ερωτήσεις.

Ηθική της αναπαράστασης – Ένας επίλογος

Η ‘απάντηση’ της Nova Melancholia στη ριζική και οριστική απουσία είναι η ακατάσχετη παρουσία της παράστασης. Αντί η μελαγχολία να επιστρέψει στο εγώ και να το ροκανίσει, απευθύνεται και εισχωρεί στον χώρο, στον χρόνο, στα αντικείμενα και στα υποκείμενα μιας *εκ-δήλωσης* που αρνείται να περιχαρακωθεί αλλά απλώνεται και διευρύνεται χωρίς τέλος. Αυτό, φυσικά, δεν είναι η απάντηση που αναμένει κανείς ώστε να λυτρωθεί – να σταματήσει να ρωτάει. Πολύ περισσότερο, είναι η διατύπωση μιας ευθύνης που όλες πρέπει να αναλάβουν εξ ολοκλήρου: δεν υπάρχει απάντηση στον θάνατο *απ’ έξω*,¹⁸ καθένας και καθεμιά οφείλει να αναγνωρίσει αυτή τη ριζική έλλειψη και να εισέλθει στην αέναη αναζήτηση γνωρίζοντας αλλά επιμένοντας (σ)τη ματαιότητα.

Παραπάνω συνάρτησα, μέσω του Derrida, την έννοια της αναπαράστασης με αυτή της επανάληψης, η οποία ουσιαστικά αρνείται κάθε έννοια πρωτοτύπου και αυθεντικότητας. Όσο απελευθερωτική ακούγεται αυτή η άρνηση, το ίδιο οδυνηρή καταλήγει όταν η επιθυμία είναι να ξαναζωντανέψεις ό,τι χάθηκε για πάντα. Ανάμεσα στην ελευθερία και την οδύνη τοποθετείται αναμφίβολα η αναπαράσταση. Ανάμεσα στην ελευθερία να γίνεις ‘κύριος’ της αναπαράστασης, να αναλάβεις ως υποκείμενο να επιτελέσεις και να της δώσεις τις αποχρώσεις που επέλεξες, και στην οδύνη της συνειδητοποίησης ότι είναι αδύνατο να επαναφέρεις αυτό που εσύ, ως υποκείμενο, έχεις ως ίχνος και ως ανάμνηση μιας παρουσίας που έχει χαθεί για πάντα.

Η ηθική υπεισέρχεται αυτήν ακριβώς τη στιγμή: η ηθική είναι το τραύμα, η σχισμή, το κενό ανάμεσα σε αυτό που επιθυμώ και σε αυτό που τελικά πράττω/αποφασίζω ότι είναι. Η ηθική είναι η επίγνωση αυτού του τραύματος που δεν επουλώνεται και που το υποκείμενο οφείλει να σεβαστεί απόλυτα και σε όλο του το εύρος και βάθος. Το υποκείμενο της αναπαράστασης ή της επανάληψης αναλαμβάνει την ευθύνη να ‘αναστήσει’ με τα μέσα που διαθέτει «εδώ και τώρα» ό,τι έχει χαθεί, ό,τι έχει πεθάνει. Πρέπει να λειτουργήσει μέσα στον άναρχο χώρο που δημιουργεί και αναπαράγει

¹⁸ Μόνο η ίδια η ύπαρξη είναι σε θέση να αντιληφθεί τον θάνατο (της) ως δυνατότητά της, σύμφωνα με τον Μάρτιν Χάιντεγκερ (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Klostermann, Frankfurt/Main 1977, σ. 332 κ.ε.).

διαρκώς η περίπλοκη σχέση απουσίας-παρουσίας. Έχει την υποχρέωση να αναφερθεί σε αυτό που διαφεύγει διαρκώς, γνωρίζοντας ότι είναι αδύνατο να εγκαταλείψει αυτή την επισφαλή θέση, ενώ είναι αναγκαίο να αποφασίσει/πράξει πέρα από αυτή.

Η ηθική που αναλαμβάνει το υποκείμενο της επανάληψης δεν μπορεί παρά να είναι μελαγχολική, αφού κάθε απάντηση θα είναι ατελής. Κάθε απάντηση δεν μπορεί παρά να υπογραμμίζει την οδυνηρή απουσία σε κάθε απόπειρα 'αναβίωσης'. Ωστόσο, αυτή η θέση του υποκειμένου δεν είναι η καταστροφή του, κάθε άλλο: η ηθική επιβάλλει τον κατακερματισμό της εξουσίας του υποκειμένου και την παραδοχή της ήττας του, ώστε αφενός να αναδειχθεί η εξουσία του αντικειμένου της απώλειας, που επιτέλους πρέπει να χειραφετηθεί, και αφετέρου να αναγκαστεί το 'κυρίαρχο' υποκείμενο να αναζητήσει άλλους, πιο δόκιμους, πιο δίκαιους δρόμους μπροστά στην απορία της απουσίας.¹⁹

Στην εισαγωγή του κειμένου αναρωτήθηκα αν η σχέση αναπαράστασης και θανάτου, όπως τη διατυπώνει ο Derrida διαβάζοντας τον Freud, θα μπορούσε να αφορά και κάθε θεατρική παράσταση. Αν αναλογιστούμε τα δραματικά κείμενα, κάθε απόπειρα (ανα)παράστασής τους μέσω των απτών υλικών του θεάτρου θα μπορούσε να διαβαστεί ως μια μελαγχολική επιθυμία να 'διορθωθεί', να αρθεί μια απώλεια, μια απουσία. Αλλά και οι παραστάσεις που δεν αποτελούν σκηνοθεσίες δραματικών κειμένων έχουν παρόμοια χροιά, αν θεωρήσουμε τις ιδιότητες του σημείου και του μέσου ως στοιχεία εγγενή στο παραστασιακό γεγονός. Κάθε προσέγγιση μιας απώλειας, κάθε απόπειρα να φέρουμε «εδώ και τώρα» ό,τι έχει χαθεί, οφείλει να συνοδεύεται από τη μελαγχολική αυτή ευθύνη που υποχρεώνει το υποκείμενο να παγιδευτεί *ανάμεσα* στην αποδοχή του τέλους και την άρνηση της παραίτησης.²⁰

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Derrida Jacques, «Freud et la scène de l'écriture», *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, σ. 293-340 (Jacques Derrida, «Ο Φρόιντ και η σκηνή της γραφής», *Η γραφή και η διαφορά*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 300-351).
- Derrida Jacques, «Signature événement contexte Jacques Derrida», *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972, σ. 365-393.
- Fischer-Lichte Erika, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζουλή, Πατάκης, Αθήνα 2013.

¹⁹ Σχετικά με την ηθική της επανάληψης βλ. και Siouzouli, *Ethical Militancy – The Workings of Aesthetics*, σ. 29-46.

²⁰ Με τα λόγια του Freud (παραφράζοντάς τα): *Ανάμεσα* στο «μίσος» που νιώθει το υποκείμενο που ηττήθηκε λόγω της απώλειας και στην «αγάπη» του να επιμένει κρατά ζωντανό, με τα δικά του μέσα, ό,τι «οι άλλοι» θεωρούν ότι χάθηκε.

- Freud Sigmund, «Trauer und Melancholie», *Trauer und Melancholie – Essays*, Volk und Welt, Berlin 1982, σ. 33–52.
- Hart Nibbrig Christiaan L., «Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack», στο: Christiaan L. Hart Nibbrig (επιμ.), *Was heißt „Darstellen“?*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, σ. 7–14.
- Heidegger Martin, *Sein und Zeit*, Klostermann, Frankfurt/Main 1977.
- Kartsaki Eirini, *Repetition in Performance – Returns and Invisible Forces*, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Mersch Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, Wilhelm Fink, München 2002.
- Ρηγοπούλου Πέπη, *Το σώμα. Από την ικεσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2003.
- Siouzouli Natascha, *Ethical Militancy – The Workings of Aesthetics*, Neofelis, Berlin 2022.