

Κούρταγκ: Θραύσματα καφκικών θραυσμάτων

Λέξεις κινούνται, μουσική
Στο χρόνο μόνο· μα εκείνο μόνο που είναι ζωντανό
Δύναται μόνο να πεθάνει. Λέξεις μετά το Λόγο φθάνουν
Στη σιωπή. Μόνο δια της μορφής, το σχέδιο,
Λέξεις ή μουσική μπορεί να φθάσουν
Την ακινησία όπως ένα κινέζικο πιθάρι ακίνητο
Κινείται συνεχώς μες στην ακινησία του.
Οχι ακινησία του βιολιού καθώς η νότα συνεχίζει,
Οχι εκείνο μόνο, μα η συνύπαρξη,
Η τάχα ότι το τέλος δεν προηγείται της αρχής,
Κι αρχή και τέλος από πάντα εκεί
Πριν από την αρχή μετά το τέλος
Και όλα είναι πάντα τώρα.

Τ.Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*¹

Η σύνδεση της έννοιας του θραύσματος με την ανθρώπινη ζωή και η αντίληψη του υποκειμένου ως «κατακερματισμένου όντος» έχουν τη λογοτεχνική και θεωρητική τους αρχή ήδη στην εποχή της νεωτερικότητας, αλλά η εξέλιξή τους κορυφώνεται στα τέλη του 19ου αιώνα, μέσα από το ρεύμα του μοντερνισμού. Τα κεντρικά ζητήματα που εμφανίζονται στο φιλοσοφικό και θεωρητικό προσκήνιο της εποχής, όπως αυτό της συνείδησης και του χρόνου, συναντώνται στα έργα των Βίλχεμ Ντιλτάι (*Ιδέες Γύρω από μια Περιγραφική και Αναλυτική Ψυχολογία*, 1894), Ανρί Μπερξόν (*Χρόνος και Ελεύθερη Βούληση*, 1889 και *Υλη και Μνήμη*, 1896), Άλμπερτ Αϊνστάιν (*Θεμέλια για μια Γενική Θεωρία της Σχετικότητας*, 1916). Στα έργα αυτά η έως τότε επικρατούσα αντίληψη της

¹ Τ.Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Άπαντα τα Ποιήματα, μτφ. Αριστοτέλης Νικολαΐδης, Κέδρος, 1984, σελ. 219-220.

χρονικότητας κλονίζεται συθέμελα από την καθοριστική επίδραση της υποκειμενικότητας.²

Μετά την επέλαση των πρωτοποριών, που έσπρωξαν τον μοντερνισμό στα όριά του, τέθηκε καθαρά πια το θέμα του κατά πόσο η ατομική ταυτότητα μπορεί να θεωρείται συνεχής ή διασπασμένη. Ο εαυτός έπαψε να γίνεται αντιληπτός ως ενότητα, ως κάτι οικείο και γνώριμο. Άρχισε πια, να αντιμετωπίζεται ως πεδίο μάχης, ως «τόπος όπου συναντώνται αντικρουόμενες επιθυμίες και πνευματικές αντιφάσεις»³. Ως «ένας άλλος», όπως γράφει Ρεμπώ: ως ξένος. Αυτή η πεποίθηση, που κατακλύζει τη λογοτεχνική παραγωγή της εποχής⁴, ενισχύθηκε από μια πληθώρα φιλοσοφικών ερευνών σχετικά με τη ρευστότητα, τη συνθετότητα και την πολλαπλότητα της ταυτότητας (Νίτσε, Φρόυντ). Ο καινούργιος τρόπος ζωής στις μεγαλουπόλεις, με την κλιμακούμενη αστικοποίηση, γεννούσε ένα νέο είδος ανθρώπου: τον ψυχρό, κυνικό (*blazé*), μελαγχολικό, κατακερματισμένο πολίτη. Αυτόν που προσπαθεί να συντονιστεί με τον έντονο ρυθμό της καπιταλιστικής μητρόπολης και να συλλάβει ως ενότητα τον καταιγισμό των ετερογενών εντυπώσεων που τον περιβάλλουν. Η ανάγκη των καλλιτεχνών της εποχής να αποτυπώσουν την αίσθηση ασυνέχειας της εμπειρίας, το τραύμα της ραγδαίας βιομηχανικής αλλοτρίωσης και του επερχόμενου πολέμου και τη ρευστότητα του χρόνου, τους οδηγεί σε ρήξη με τη λογοτεχνική παράδοση και στην υιοθέτηση νέων τρόπων έκφρασης: τεχνικές μοντάζ (αποσπάσματα), εσωτερικός μονόλογος, ροή της συνείδησης, ονειρική γραφή.

Το έργο του Κάφκα, αγγίζοντας λεπτοφυείς εξπρεσιονιστικές ποιότητες, αφορμάται από τα παραπάνω ζητήματα. Χτίζει ένα ζοφερό

² Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, Μτφ. Μαρία Παπαηλιάδη, Ιωάννα Ναούμ, Βιβλιόραμα, 2005, σελ. 195.

³ Ο.π., σελ. 221

⁴ Βλέπε Λώρενς, Πεσσόα, Κόνραντ, Πιραντέλλο.

σύμπαν δαιδαλώδους γραφειοκρατίας, αναπόδραστης, υποδόριας ενοχής και ριζωματικής⁵ εξουσίας που επεκτείνεται σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης ζωής – από την οικογένεια και την κοινωνία έως τις βαθύτερες δομές του ψυχικού κόσμου— για να «εγγραφεί» τελικά στο σώμα με τρόπο που θυμίζει τη μηχανή βασανισμού της Σωφρονιστικής Αποικίας του. Σε ολόκληρη τη συγγραφική παραγωγή του Τσέχου συγγραφέα, το άτομο εμφανίζεται αλλοτριωμένο, κοινωνικά αποκλεισμένο και σε τέτοιο βαθμό αποξενωμένο, ώστε αποτυγχάνει να αναγνωριστεί ως συνεκτική προσωπικότητα. Αυτό που μένει είναι το κατακερματισμένο και απογυμνωμένο από κοινωνική ταυτότητα ον που έχει απολέσει κάθε ανθρώπινο χαρακτηριστικό.

Ο Κούρταγκ, συνθέτοντας ένα κολάζ αποσπασμάτων από κείμενα του Κάφκα (αφορισμούς, επιστολές, ημερολογιακές καταχωρήσεις), επανεξετάζει και αναθεωρεί την έννοια του «θραύσματος». Φτιάχνει ένα έργο-συνονθύλευμα θραυσμάτων⁶ (συλλογή αποσπασμάτων με μουσική επένδυση), όπου κάθε κομμάτι αποτελεί μέρος ενός συνόλου μη προσβάσιμου, όχι γιατί δεν υπάρχει ως τέτοιο (τα αποσπάσματα ανήκουν σε κειμενικές ενότητες), αλλά γιατί οι εν λόγω ενότητες έχουν επίσης τη μορφή θραύσματος. Δημιουργείται η αίσθηση μιας ακεραιότητας που συνεχώς υποσκάπτεται από την ίδια τη φόρμα της. Πρόκειται με άλλα λόγια, για «θραύσματα θραυσμάτων», για τη ρωγμική διάσταση του μοντερνιστικού κατακερματισμένου όντος που παραπέμπει σε έναν

⁵ Με την έννοια «ρίζωμα» οι Ντελέζ και Γκουαταρί, στο έργο τους *Χίλια Επίπεδα (Mille Plateaux)*, περιγράφουν το σημασιολογικό μοντέλο που βασίζεται στην έκκεντρη, διασυνδεδετική και μη ιεραρχική δομή, σε αντιδιαστολή με τη δενδροειδή δομή, που επεκτείνεται με βάση ένα κέντρο και υπόκειται σε δυαδικές κατηγορίες.

⁶ Σύμφωνα με τον Ντέιβιντ Μέτσερ, υπάρχουν δύο κατηγορίες θραυσμάτων (fragments): το απομεινάρι (*remnant*) και το κατασκευασμένο θραύσμα (*invented fragment*). Το πρώτο είναι θραύσμα που δημιουργήθηκε χωρίς πρόθεση, κομμάτι ενός όλου που έχει χαθεί (π.χ. αποσπάσματα από ένα χαμένο ποίημα ή κομμάτια ενός αρχαίου αγάλματος). Αντίθετα, το κατασκευασμένο θραύσμα έχει μέσα του την πρόθεση να είναι τέτοιο, είναι ένα έργο που έχει φτιαχτεί με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει χαρακτηριστικά θραύσματος.

David Metzger, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge University Press, 2009.

«καθαρό» μεταμοντερνισμό, όπως στην περίπτωση του Χάινερ Μύλλερ. Ο μεταμοντερνισμός αυτός γίνεται αντιληπτός όχι με την τρέχουσα σημασία του λογοτεχνικού-θεωρητικού ρεύματος, αλλά ως έκρηξη των δομών του μοντερνισμού με τον ίδιο σχεδόν τρόπο που ο τελευταίος προέκυψε μέσα από τα βαθύτερα στρώματα του κλασικού.

Στο *Kafka-Fragmente* τα αποσπάσματα συνδέονται με το ρυθμό ενός εσωτερικού μονολόγου, σαν μια αλυσίδα συνειρμικών σκέψεων σε ονειρική ρευστότητα, που αναπαράγονται κυκλικά χωρίς συγκεκριμένη χρονική ακολουθία. Στον Κούρταγκ τα «κατεξοχήν ανοικτά»⁷ καφκικά κείμενα, αποτελούν την πρώτη ύλη. Δεν ερμηνεύονται ως αλληλουχία καταστάσεων που παραπέμπουν σε ένα άμεσο, κυριολεκτικό σημαινόμενο, ούτε με βάση συγκεκριμένες γνώσεις, αλλά ως ένα έκκεντρο πολυσημικό σύμπαν. Εκεί, όλα τίθενται υπό αίρεση. Ο Κούρταγκ υφαίνει το κειμενικό και μουσικό σώμα του έργου με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενισχύεται και να προωθείται η μέγιστη ανοιχτότητα.

Η σύνθεση των αποσπασμάτων προβάλλει τον κατακερματισμό του ήδη κατακερματισμένου συγγραφικού υποκειμένου και χαρακτηρίζεται από την ανάμειξη τριών επικλήσεων: στο Εγώ (ημερολόγια), στον Άλλο (επιστολές, γράμματα) και στο Ον (αφορισμοί). Ο συνθέτης αναδεικνύει με αυτό τον τρόπο δύο αντίρροπες δυνάμεις (απεύθυνση στο Εγώ και απεύθυνση στον Άλλον) οι οποίες συγκλίνουν στη συνισταμένη τους, στους αφορισμούς (απεύθυνση στην ουσία του Όντος). Ο θρυμματισμένος ήρωας του ύστερου καφκικού κόσμου προσπαθεί να βρει το δρόμο (*Weg*) προς την ολοκλήρωση, την ένωση (κατάκτηση και κατανόηση) με τον Εαυτό και τον Άλλο μέσα από τη σύνδεσή του με τις βαθιές πτυχές του Όντος. Σε αυτή τη διαδικασία είναι καταδικασμένος να αποτυγχάνει. Η ίδια η θραυσματική λειτουργία του

⁷ Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Tascabili saggiistica – Bompiani, Milano, 2006, σελ. 41.

έργου (διακοπές) ωθεί προς την ολοκλήρωση και ταυτόχρονα δεν την επιτρέπει, καθιστώντας όμως αέναη την κίνηση. Όπως γράφει ο Μπλανσό, «η διακοπή κατά κάποιον τρόπο έχει την ίδια σημασία με αυτό που δεν σταματάει»⁸.

Η παράσταση της ομάδας Σημείο Μηδέν

Στην παράσταση των *Kafka-Fragmente* από την ομάδα Σημείο Μηδέν, ο θραυσματικός απειρισμός του Κούρταγκ δυναμιτίζεται στα όριά του. Η πολλαπλή ρωγμική διάσταση του κατακερματισμού διαχέεται από το κείμενο και τη μουσική, από το βιολί και τη φωνή, στο Σώμα —από τη μουσική παρτιτούρα στην παρτιτούρα των ψυχοσωματικών δράσεων.

Εμπλουτίζοντας το αρχικό σχεδιάσμα που αναφέρεται ως «έργο σε σαράντα μέρη για σοπράνο και βιολί», η παράσταση εκτός από τη σολίστ (Φανή Βοβώνη) και τη σοπράνο (Φανή Αντωνέλου), ενέταξε την παρουσία της ηθοποιού-περφόρμερ (Έλλη Ιγγλίζ), που απαγγέλλει τα αποσπάσματα των κειμένων του Κάφκα στην ελληνική γλώσσα.

Κατά την προετοιμασία της παράστασης, οι τρεις καλλιτέχνιδες ακολούθησαν —σύμφωνα με τον τρόπο δουλειάς της ομάδας, που έχει τις ρίζες της στη Μέθοδο του Θεόδωρου Τερζόπουλου— μια διαδικασία ψυχοσωματικών ασκήσεων και αυτοσχεδιασμών που αντικαθιστά την

⁸ Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, transl. Ann Smock, University of Nebraska Press, 2015.

κλασική-παραδοσιακή έννοια της πρόβας. Σε αυτή τη διαδικασία, αρχικά εκτελείται ένας κύκλος σωματικών και φωνητικών ασκήσεων που σκοπό έχουν, πέρα από την προθέρμανση της φωνής και του σώματος, να διδάξουν τον ηθοποιό να ελέγχει και να διευθύνει τόσο το σώμα του, όσο τις ψυχικές και πνευματικές λειτουργίες του. Έπειτα, ακολουθεί η διαδικασία της Έρευνας. Σε αυτό το πεδίο αυτοσχεδιαστικών δράσεων, οι μουσικοί και η ηθοποιός, ψυχοσωματικά ενεργοποιημένες, κρατούν την αυτοσυγκέντρωση και τον έλεγχο της αναπνοής που έχουν ήδη κατακτήσει στο προηγούμενο στάδιο της προετοιμασίας τους. Στη συνέχεια, υπό τη συνεχή επίβλεψη και καθοδήγηση του σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπου, ακολουθούν τις παρορμήσεις που γεννά το σώμα, και μέσα από λειτουργίες που σταδιακά συγκεκριμενοποιούνται, προσεγγίζουν τη συνθήκη του έργου.

Το σημείο εκκίνησης της διαδικασίας της Έρευνας είναι πάντα η παρόρμηση —το «σημείο μηδέν» του Σώματος και οι άπειρες δυνατότητες που μπορεί να γεννήσει. Στα *Kafka -Fragmente* η παρόρμηση παίζει εξίσου βασικό ρόλο. Μετά τη συνεργασία του με τη Μαριάννα Στάιν και έχοντας την εμπειρία της σύνθεσης των *Játékok* (Παιχνίδια) —μέσα από τα οποία εισήγαγε το στοιχείο του αυθόρμητου και της παρόρμησης— ο Κούρταγκ συνθέτει τα *Fragmente* του κατά τέτοιο τρόπο ώστε να ενεργοποιούν όχι μόνο τις μουσικές, αλλά και τις σωματικές ερμηνευτικές και εκφραστικές δυνατότητες των εκτελεστών. Η εισαγωγή του Κούρταγκ στην Έρευνα ήταν, υπό αυτή την έννοια, μια σύγκρουση αντιθετικών-συμπληρωματικών δυνάμεων (η παρόρμηση στη νότα και η παρόρμηση στο Σώμα) των οποίων η σύνθεση στάθηκε η αφετηρία για μια νέα προσέγγιση αυτού του είδους θεάτρου.

Εξαιρετικά σημαντικός στο έργο είναι ο ρόλος της βασικής χειρονομίας (*Gestus*). Όπως αναφέρει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, σε μια από τις πρώτες κριτικές που γράφτηκαν για τον Κάφκα, κάθε χειρονομία

[...] αποτελεί καθ' αυτήν ένα γεγονός –ένα δράμα. Η σκηνή πάνω στην οποία παίζεται αυτό το δράμα είναι το Θέατρο του Κόσμου το οποίο ανοίγεται προς τον ουρανό [...] Όπως ο Έλ Γκρέκο, ο Κάφκα ξεσκίζει ορθάνοιχτο τον ουρανό πίσω από κάθε χειρονομία. Αλλά όπως συμβαίνει και στον Γκρέκο –υπήρξε ο προστάτης άγιος των εξπρεσιονιστών- η χειρονομία παραμένει το αποφασιστικό θέμα, το κέντρο του γεγονότος.⁹

Εδώ τα θραύσματα έχουν καθαυτά τη μορφή του Gestus, της «επιβλητικής στιγμής»¹⁰, ενός ιερογλυφικού που εγγράφεται στο Σώμα των ερμηνευτών ως το πιο περίπλοκο και ομιχλώδες αίνιγμα. Ένα αίνιγμα δοσμένο με τη φυσικότερη απλότητα, που συμπυκνώνει όλα τα χρονικά φάσματα. Η κάθε κατάσταση και συνθήκη που περιγράφει ο Κάφκα διασπείρεται στη ροή του χρόνου. Αισθήσεις και εμπειρίες βρίσκουν καταφύγιο στο «τώρα». Το κάθε απόσπασμα είναι ένα γεγονός, ένα συμβάν, μια παρούσα εμπειρία, ένα ταξίδι στην αθέλητη μνήμη, που υπερβαίνει την όποια χρονική ακολουθία. Αντιτίθεται σε αυτό που συνέβη στο παρελθόν και δεν αναγνωρίστηκε ως τέτοιο, αλλά και σε αυτό που έχει ήδη συμβεί και ολοκληρωθεί στο μέλλον. Η δομή του είναι εκείνη του παρόντος, του βιώματος ως *Erlebnis*¹¹, της καθαρής παρουσίας. Του «ξανακερδισμένου χρόνου» έτσι όπως μόνο το θέατρο –η τέχνη του ριζωμένου στην αιωνιότητα «εδώ και τώρα»– μπορεί να κατακτήσει.

⁹ Walter Benjamin, *Φραντς Κάφκα*, μτφ. Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα, 1980, σελ. 26.

¹⁰ Roland Barthes, Ντιντερό, Μπρεχτ, Αϊζενστάιν στο *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2007.

¹¹ Στο δοκίμιό του «Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ», ο Μπένγιαμιν αποδίδει στο *Erlebnis* τη σημασία της εμπειρίας με μεταβατικό τρόπο, της εμπειρίας ως ζην και την αντιπαραβάλλει με το *Erfahrung* ως «ουδέτερη» εμπειρία, εντεταγμένη στην κανονικότητα της ζωής.

Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, μτφ. Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.