

Στην *ΕΒΔΟΜΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ* του Ingmar Bergman ο Σκάτ, θεατρίνος περιπλανώμενου μεσαιωνικού θιάσου κατά τη διάρκεια υπαίθριας παράστασης σε ένα χωριό κλέβει τη Λίζα, τη ζωηρή γυναίκα του σιδερά, εγκαταλείπει το θιάσο και τις παραστάσεις και για μέρες περιπλανιέται μαζί της στα σκανδιναβικά δάση. Η περιπλάνηση φυσικά τελειώνει σύντομα και η Λίζα επιστρέφει χορτασμένη στον άντρα της. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης, ο ηθοποιός δίνει στη Λίζα το όνομα –δηλαδή το ρόλο –*Κανιγκούντα*. Εκείνη, το αποδέχεται.



Ο θιάσος *Κανιγκούντα* δεν είναι μια θεατρική ομάδα με μόνιμα μέλη αλλά μια συνθήκη συνεργασίας η οποία θα παίρνει μορφή κάθε φορά που θα προκύπτει η ανάγκη και η δυνατότητα για μια θεατρική παράσταση. Η δουλειά και το ενδιαφέρον του θιάσου επικεντρώνεται στην κατανόηση των κειμένων, την εξάσκηση στην εκφορά του λόγου και την αναζήτηση συνθηκών επικοινωνίας ανάμεσα στους ηθοποιούς κατά τη διάρκεια των δοκιμών και των παραστάσεων. Τα παραπάνω αποτελούν βεβαίως αυτόνομα ζητούμενα σε κάθε περίπτωση, η κατάκτησή τους ωστόσο απαιτεί συνεχή εξάσκηση ώστε να μη θεωρούνται δεδομένα. Οι δοκιμές συχνά είναι ανοιχτές καθώς πεποίθηση της ομάδας είναι ότι η κάθε πρόβα, ως μοναδικό συμβάν, είναι μία μορφή παράστασης αλλά και η ολοκληρωμένη παράσταση δεν αποτελεί ποτέ το τέλος της δουλειάς πάνω σε ένα κείμενο.

Ο θιάσος «Κανιγκούντα» δημιουργήθηκε το 2005 από το σκηνοθέτη Γιάννη Λεοντάρη και τους ηθοποιούς Μαρία Κεχαγιόγλου, Μαρία Μαγκανάρη, Γιώργο Φριντζήλα και Ρεβέκκα Τσιλιγκαρίδου και από τον Ιούλιο του 2007 λειτουργεί ως αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία. Ο θιάσος διευρύνθηκε το 2007 με την συμμετοχή των ηθοποιών Ανθής Ευστρατιάδου και Πέτρου Μάλαμα ενώ μέλος της ομάδας γίνεται και η σκηνοθέτης Κορίνα Βασιλειάδου. Μόνιμοι συνεργάτες της ομάδας είναι επίσης η σκηνογράφος Θάλεια Ιστικοπούλου και η σκηνογράφος Γεωργία Μπούρδα.

Η ομάδα εργάστηκε πάνω στην «Ηλέκτρα» του Ούγκο φον Χόφμανσταλ (2005 - 2006), παρουσιάζοντάς την σε μορφή ανοιχτής πρόβας, ως εργασία εν εξελίξει, στην Αθήνα («Κρατήρας») και στη Θεσσαλονίκη («Στρατόπεδο Κόδρα»). Το 2007, τα μέλη του θιάσου απασχολεί το έμμετρο κείμενο ανωνύμου συγγραφέα του 16ου αιώνα «Βοσκοπούλα», το οποίο παρουσιάζει στο θέατρο Αμόρε (Μάιος 2007) και στο θέατρο Αμαλία (Θεσσαλονίκη / Μάιος 2008). Την άνοιξη του 2008 η Κανιγκούντα παρουσίασε την «Ηλέκτρα» του Χόφμανσταλ στο θέατρο θησείον, ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ, και στη συνέχεια στο θεατρικό φεστιβάλ Αβινιόν (AVIGNON OFF) για 22 συνολικά παραστάσεις (10/7 – 2/8 2008).

Ivan Viripaev
ΓΕΝΕΣΙΣ Νο 2
 (πρωτ. τίτλος: Bytie No 2)

Ένα κείμενο του Ivan Viripaev και της Αντονίνα Βελικάνοβα

Μετάφραση (από τα γαλλικά) - Σκηνοθεσία: Γιάννης Λεοντάρης
 Σκηνικά - Κοστούμια: Θάλεια Ιστικοπούλου
 Μουσική: Βασίλης Μαντζούκης
 Φωτισμοί: Κορίνα Βασιλειάδου

Παίζουν (με σειρά εμφάνισης):

ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΛΑΜΑΣ
 ΡΕΒΕΚΑ ΤΣΙΛΙΓΚΑΡΙΔΟΥ
 ΜΑΡΙΑ ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ
 ΜΑΡΙΑ ΜΑΓΚΑΝΑΡΗ

Βοηθός σκηνοθέτης: Κορίνα Βασιλειάδου
 Βοηθός σκηνογράφου-ενδυματολόγου : Γεωργία Μπούρδα
 Βοηθοί σκηνοθέτη: Ανθή Ευστρατιάδου, Ρομάν Ποζικίδης
 Τελική επεξεργασία της μετάφρασης από το ρωσικό πρωτότυπο: Ρομάν Ποζικίδης

Ευχαριστούμε τον Κώστα Βραχνό και το Γιώργο Χατζηβασιλείου για τη βοήθειά τους στην επεξεργασία και την κατανόηση του κειμένου και το Στέλιο Χλιαρά για τις ιδέες και τη βοήθεια στη χρήση ταχυδακτυλουργικών. Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τη ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ «ΠΟΛΙΣ» για την παραχώρηση φωτιστικού εξοπλισμού. Τέλος, το ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ και το Διαγόρα Χρονόπουλο για τη συνεργασία.

ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ: ΜΥΡΤΩ ΑΠΑΛΟΠΟΥΛΟΥ
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ: ΚΟΡΙΝΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ
 ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ – ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ / ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ
 ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ 90 ΛΕΠΤΑ
 ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ: ΔΕΥΤΕΡΑ 23 ΜΑΡΤΙΟΥ 2009

ευχαριστούμε τους κατοίκους του ΚΡΑΤΗΡΑ για εκείνη, την πρώτη φιλοξενία που μας χάρισαν.

ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ 2007-2008 Ο ΘΙΑΣΟΣ ΚΑΝΙΓΚΟΥΝΤΑ
 ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ

«Αν πιστεύεις στο Θεό, αυτό δεν σημαίνει ότι και ο Θεός πιστεύει σε σένα.»

Το **Γένεσις Νο 2**, γραμμένο το 2004, είναι ένα παράδοξο κείμενο που συνδυάζει την παραδοσιακή δραματουργία με το πολιτικό θέατρο, το θέατρο-ντοκιμαντέρ, την επιστολογραφία, τον ποιητικό λόγο και το τραγούδι, για να επαναδιατυπώσει μεγάλα ερωτήματα. Αυτά ακριβώς που αποφεύγουμε: ο θεός λοιπόν, εμφανίζεται επί σκηνής για να μας ανακοινώσει ότι δεν υπάρχει. Τι απομένει ύστερα απ' αυτό για να πιστέψουμε; Που βρίσκεται τώρα το χαμένο νόημα; Ο θεός βέβαια, έχει πεθάνει προ πολλού. Αυτό είναι ήδη γνωστό και επιβεβαιώνεται κάθε μέρα από το αίμα που κυλάει

σήμερα κοντά και μακριά μας γιατί «το αίμα είναι σήμερα η πιο κατάλληλη μονάδα μέτρησης» όπως μας θυμίζει ο συγγραφέας. Ο θεός του Ivan Viriraen ενσαρκώνει κάθε θεότητα στην οποία ο άνθρωπος στη διάρκεια της ιστορίας του επιμένει να εκχωρεί απόλυτη εξουσία. Φαίνεται ωστόσο, πως αυτόν το θεό που επινοήσαμε και σκοτώσαμε, δεν τον έχουμε πενήσει όπως του άξιζε. Γι'αυτό, σαπίζουμε μαζί του, εν ζωή ευρισκόμενοι. Γι'αυτό επίσης, στο σύμπαν του Viriraen, ο θεός επιστρέφει, ως φάντασμα, με το πιο ακραία κυνικό του πρόσωπο και μας πετά στα μούτρα τον ορθολογισμό του, τον ορθολογισμό μας, τον καθρέφτη δηλαδή του πολιτισμού που συστηματικά οικοδομήθηκε στο όνομά του εδώ και αιώνες στη Δύση και οδήγησε στις εκατόμβες των σύγχρονων πολέμων και στις εκατόμβες των ζωντανών-νεκρών στα διαμερίσματα-τάφους των απάνθρωπων μητροπόλεων. Ο θεός επιστρέφει χαιρέκακα, για να ανακοινώσει ότι «κανένα νόημα πια πουθενά, κανένας θεός δεν υπάρχει». Οι ήρωες του έργου εξεγείρονται απέναντι σ'αυτό το κατασκευασμένο σκιάχτρο και το μηδενισμό του, όχι για να εφεύρουν νέους θεούς αλλά για να διατυπώσουν την πιο απλή και αυτονόητη επιθυμία: να πάρουν οι ίδιοι επάνω τους την ευθύνη των πράξεών τους. Πρότυπο τους, η ανυπακοή της βιβλικής Γυναίκας του Λώτ. Πόθος τους, η ανυπακοή και η ατομική ευθύνη, με όποιο τίμημα, ακόμα και με τον κίνδυνο να μεταμορφωθούμε όλοι σε στήλες άλατος. Αυτό είναι προτιμότερο από το να σαπίσουμε, μας λέει η Αντονίνα Βελικάνοβα, συν-δραματοουργός - αληθινή ή επινοημένη από τον Viriraen - του *Γένεσις No 2*. Για να αποφύγει το διδακτισμό, ο Viriraen γίνεται ο ίδιος ρόλος και αυτοϋπονομεύεται, σχεδόν αυτοκαταργείται, όπως και ο θεός του. Η αναζήτηση του νοήματος οδηγεί σε μία κατά πρόσωπο σχέση με την πραγματικότητα. Οδηγεί σε οδύνη. «Το νόημα είναι από μόνο του τραγικό» λέει επί σκηνής στο συγγραφέα η Βελικάνοβα. Η τραγωδία του νοήματος ωστόσο φαίνεται προτιμότερη από την τραγωδία της ανοησίας. Στα χνάρια του Αντονέν Αρτό, ο Viriraen επικαλείται τη «βοήθεια» της ψυχικής ασθένειας για να ελευθερώσει απόλυτα το λόγο και τη σκέψη του, μιλώντας μέσα από το κείμενο μιας ψυχασθενούς. Οι σκιές του Λακάν και του Νίτσε, ίχνη της γραφής του Ντοστογιέφσκι, του Τολστόι, του Φίλιπ Ντικ, ο απόηχος της φωνής του Τομ Γουέιτς και πολλών άλλων καλλιτεχνών και στοχαστών, περνούν ως διάπροντες αστέρες μπροστά μας και αντικρίζονται μεταξύ τους στην προσπάθεια ανίχνευσης της έμπνευσης του Viriraen. Το *Γένεσις No 2* οδηγεί σε νέες αναγνώσεις. Πόσο συνειδητά είναι αυτά τα διακειμενικά άλματα του συγγραφέα; Δεν ξέρω και δεν έχει σημασία. Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι ο Viriraen δεν αρέσκεται σε μία ανώδυνη περιπλάνηση στη διακειμενικότητα καθώς δεν λειτουργεί ως διανοούμενος αλλά ως ένας βλάσφημος εν αγωνία. Ένας καλλιτέχνης της ανυπακοής και της συγκίνησης. Ρίχνει στη σκηνή κέτσαπ αντί για αίμα, ίσως γιατί έχουμε συνηθίσει επικίνδυνα τη θέα του αίματος. Η παράσταση τον ακολουθεί.

Γιάννης Λεοντάρης

Ο ΙΒΑΝ ΒΙΡΙΠΑΕΦ ΚΟΙΤΑΖΕΙ ΤΟΝ ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΟ

ΤΑ ΣΚΑΤΑ

Για να υπάρξεις είναι αρκετό να αφεθείς
να είσαι,
αλλά για να ζήσεις,
πρέπει να είσαι κάποιος,
και για να είσαι κάποιος,
πρέπει να έχεις ένα ΚΟΚΑΛΟ,
να μη φοβάσαι να δείξεις το κόκαλο,
και να διακινδυνεύσεις να χάσεις τη σάρκα.

Ο άνθρωπος από πάντα
αγαπούσε περισσότερο τη σάρκα
από τη γη των οστών.
Και τότε δεν υπήρχε παρά γη και ξυλεία
από κόκαλα,
και αναγκάστηκε να κερδίσει τη σάρκα του,
δεν υπήρχε παρά σίδηρο και φωτιά
και από σκατά ούτε ίχνος,
και ο άνθρωπος φοβήθηκε μήπως χάσει
τα σκατά
ή μάλλον επιθύμησε τα σκατά
και γι αυτά θυσίασε το αίμα.

Για να έχει τα σκατά,
τη σάρκα με λίγα λόγια,
εκεί όπου δεν υπήρχε παρά αίμα
και σιδερικά από κόκαλα
και όπου δεν είχε να κερδίσει το είναι
αλλά είχε μόνο να χάσει τη ζωή (...)

Εκεί ο άνθρωπος έκανε πίσω και το
έβαλε στα πόδια.

Τότε τα θηρία τον έφαγαν.

Δεν υπήρξε βία,
προσφέρθηκε από μόνος του στο θηριώδες γεύμα.
Το βρήκε του γούστου του,
έμαθε και αυτός
να παριστάνει το θηρίο
και να τρώει το ποντίκι
με λεπτότητα.

Και από που προέρχεται αυτή η ταπεινή αισχύρωση;
Από τ'ότι ο κόσμος δε μορφοποιήθηκε ακόμα ή
από τ'ότι ο άνθρωπος δεν έχει παρά μια μίζερη
ιδέα για το σύμπαν
και θέλει να την κρατήσει αιώνια,

προέρχεται από τ'ότι ο άνθρωπος
μιαν ωραία μέρα
όρισε
την ιδέα του κόσμου.

Δυο δρόμοι του προσφέρονταν:
κείνος του άπειρου εκτός,
κείνος του έσχατου εντός.

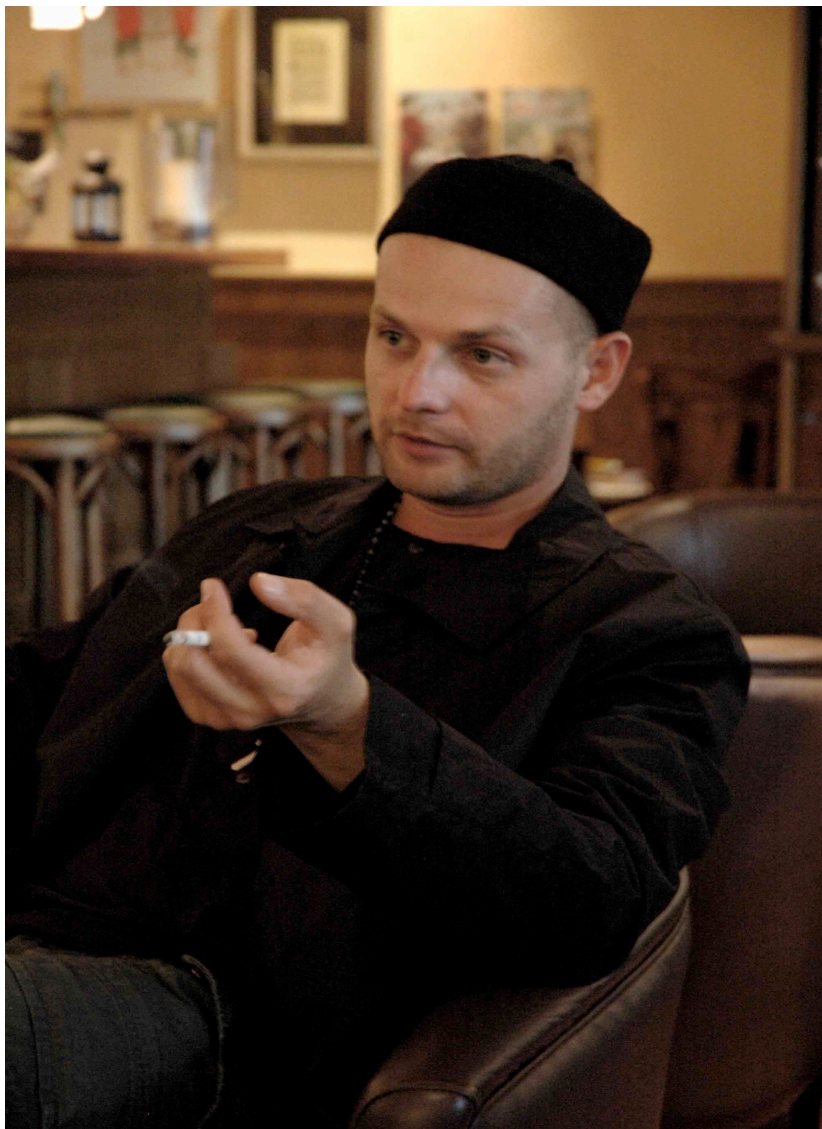
Και διάλεξε το έσχατο εντός,
όπου δεν έχει παρά να συντριβεί
το ποντίκι,
τη γλώσσα,
τον πρωκτό,
ή την βάλανο.
Και ο θεός, ο θεός ο ίδιος κατάστρεψε την κίνηση.

Ο θεός, λοιπόν, είναι ένα είναι;
Αν είναι, είναι σκατά.
Αν δεν είναι ένα είναι
δεν είναι.
Δεν είναι λοιπόν,
αλλά δεν είναι με τον ίδιο τρόπο που το κενό προχωρά
μ'όλες του τις μορφές από τις οποίες η πιο τέλεια
απεικόνισή του
είναι η παρέλαση μιας αμέτρητης στρατιάς από
μουνόψειρες.

Είστε τρελός κύριε Αρτό, και η Θεία Λειτουργία;
Εγώ αρνούμαι τη βάφτιση και τη λειτουργία.
Δεν υπάρχει ανθρώπινη πράξη
που, στο εσωτερικό ερωτικό επίπεδο,
να είναι πιο βλαβερή από την κάθοδο
του αυτοονομαζόμενου Ιησού Χριστού
στις άγιες τράπεζες.

Είναι δύσκολο να με πιστέψουν
και βλέπω το κοινό να σηκώνει τους ώμους του
αλλά ο λεγόμενος Χριστός είναι κείνος
που μπροστά στο θέαμα της μουνόψειρας του θεού
δέχτηκε να ζήσει χωρίς σώμα,
ενώ μια στρατιά από ανθρώπους,
αποκαθλωμένοι από ένα σταυρό
όπου ο θεός από καιρό πίστευε πως τους είχε
καρφωμένους,
επαναστάτησε,
και πάνοπλη από σίδηρο,
από φωτιά και από κόκαλα,
προχωράει, βρίζοντας τον Αόρατο
για να ξεμπερδέψει μια για πάντα με την
ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ.

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ



Ο Ivan Viriraen είναι ο συγγραφέας που ταραίζει σήμερα περισσότερο απ'όλους τα νερά στο θεατρικό τοπίο της Ρωσίας. Γεννήθηκε στην Σιβηρία το 1974, αποφοίτησε από το *Irkutsk Theatre School* το 1995 και στη συνέχεια μετά από την απόρριψη της δουλειάς του από τους τοπικούς θεατρικούς φορείς, αναγκάζεται να μετακομίσει στη Μόσχα το 2001 καθώς στην πόλη του δεν υπάρχει πρόσφορο έδαφος για ένα θέατρο διαφορετικό. Στη Μόσχα ιδρύει το *Κέντρο Νέων Δραματουργών και πολιτικού θεάτρου Teatr.doc*. Ο Viriraen θεωρείται θεμελιωτής του θεάτρου-ντοκιμαντέρ στην πατρίδα του και στα πλαίσια της έρευνας πάνω στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος συνεργάζεται με τους συναδέλφους του στο *Royal Court* του Λονδίνου αλλά και άλλες θεατρικές ομάδες από όλη την Ευρώπη. Μέσα από το θέατρο-ντοκιμαντέρ επικεντρώνει το ενδιαφέρον του σε θέματα «απαγορευμένα» και έρχεται σε ευθεία σύγκρουση με την οικονομική και πολιτική εξουσία

της χώρας του. Παράλληλα εργάζεται ως ηθοποιός και σκηνοθέτης. Έχει γράψει πολλά θεατρικά έργα, μεταξύ των οποίων το «Οξυγόνο» το οποίο ήδη έχει παρουσιαστεί στην Ελλάδα, ενώ έχει σκηνοθετήσει και την κινηματογραφική ταινία «Ευφορία», η οποία βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ της Βενετίας και προβλήθηκε στους ελληνικούς κινηματογράφους το φθινόπωρο του 2008. Το έργο του «Γένεσις Νο 2» το οποίο γράφει το 2004 σε ηλικία τριάντα ετών, σηματοδοτεί την απόπειρα του Viripaev να συνδυάσει τον πολιτικό χαρακτήρα του θεάτρου-ντοκιμαντέρ με τον υπερβατικό χαρακτήρα του ποιητικού λόγου και το φιλοσοφικό προβληματισμό. Σήμερα συνεργάζεται με το *Praktika Theatre* της Μόσχας, όπου παρουσιάζει το καινούργιο του έργο *July*.

Tania Moguilevskaia: «Ivan Viripaev και Galin Stoen, μια θεατρική πρόταση ενάντια στην αποχαύνωση και τον ατομισμό»

(Αποσπάσματα από κείμενο που περιέχεται στο πρόγραμμα της παράστασης Γένεσις Νο 2 σε σκηνοθεσία του Galin Stoen, Φεστιβάλ Αβινιόν, Ιούλιος 2007. Μετάφραση από τα γαλλικά: Γιάννης Λεοντάρης)

(σημ.τ.μφ.: Η Tania Moguilevskaia είναι θεατρολόγος με ειδικευση στη μελέτη του σύγχρονου ρωσικού θεάτρου. Έχει μεταφράσει στα γαλλικά τα θεατρικά έργα του Ivan Viripaev. Οι παραπομπές στον Viripaev που περιέχονται στο κείμενο που ακολουθεί προέρχονται από δεκαπέντε συνεντεύξεις του, δημοσιευμένες στο ρωσικό τύπο, καθώς και από συνεντεύξεις του συγγραφέα με την Tania Moguilevskaia)

ΔΟΥΛΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΗ ΡΩΣΙΑ Σ'ΕΝΑ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΚΑΘΟΛΟΥ ΕΥΝΟΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

«Ο Ivan Viripaev, επαγγελματίας ηθοποιός, σκηνοθέτης και δραματουργός στα πρώτα του βήματα, είναι θύμα, και την ίδια στιγμή ευνοημένος από τη συνθήκη που αναστατώνει το θεατρικό τοπίο στη Ρωσία της δεκαετίας του ενενήντα. Θύμα, γιατί δεν βρήκε χώρο και βήμα έκφρασης στη γενέτειρά του το Ιρκούτσκ¹, για τη θεατρική ομάδα που δημιούργησε εκεί. Σ'αυτή την πόλη, για δεκαετίες, το σύνολο της θεατρικής δραστηριότητας ήταν περιορισμένο στα πλαίσια του τοπικού κρατικού Θεάτρου. «Η κατάσταση στο Ιρκούτσκ σε σχέση με το θέατρο είναι απελπιστική (σ.τ.επιμ.:σημειώνει ο ίδιος ο Viripaev). Δεν υπάρχει ούτε ένα θέατρο με σύγχρονο προσανατολισμό, καμία εναλλακτική επιλογή για τους θεατές, καμία εναλλακτική έκφραση, ένα επίσημο Θέατρο, κι αυτό είναι όλο.» (...) Η ίδια κατάσταση επικρατεί και στην πλειονότητα των δραματικών σχολών και των σχολών σκηνοθεσίας. Η λειτουργία τους χαρακτηρίζεται από ακαμψία και στασιμότητα. Ωστόσο, ακριβώς μέσα σ'αυτή την αρνητική συγκυρία ο Viripaev βρίσκει τον τρόπο να αντιδράσει θετικά: «Οι σπουδές μου στη σχολή θεάτρου του Ιρκούτσκ δεν πήγαν καλά γιατί εγώ και οι ηθοποιοί με τους οποίους συνεργαζόμασταν εκείνη την εποχή πέσαμε πάνω σε μια περίοδο γενικής κρίσης: κρίσης δασκάλων, κρίσης σπουδαστών. Αποφοιτώντας από τη σχολή δεν είχαμε αποκομίσει κανενός είδους επαγγελματική κατάρτιση. Κι αυτό ήταν η

¹ πόλη 600.000 κατοίκων, στην κεντρική Σιβηρία, κοντά στη λίμνη Βαϊκάλη.

μεγάλη μας τύχη! Ακριβώς γι' αυτό το λόγο, καταφέραμε μέσα από την ίδια τη δουλειά μας να επεξεργαστούμε μία εντελώς δική μας τεχνική, πολύ διαφορετική από τους παραδοσιακούς τρόπους δουλειάς». Όσο για τη σύγχρονη δραματουργία (...) αυτή απουσιάζει ολοκληρωτικά από τις θεατρικές σκηνές στα χρόνια του ενενήντα. (...)

Η ΠΡΟΣΦΑΤΗ ΑΝΘΙΣΗ ΕΝΟΣ ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Οι «οργισμένοι δραματουργοί» θα εγκαινιάσουν μια νέα εποχή. (...) Ένας κύκλος εναλλακτικής δραματουργίας θα σχηματιστεί γύρω στα 1997 γύρω από δύο συγγραφείς, την Elena Gremina και τον Mikhail Ougarov οι οποίοι υποστήριζαν ότι *«πρέπει να ντρεπόμαστε που σήμερα τα έργα μας είναι έργα «υπάκουα».* Είναι αδύνατον μέσα από τα έργα αυτά να σχηματίσει κανείς μια εικόνα για το τι συμβαίνει σήμερα στη χώρα και σ'εμάς τους ίδιους. Κανείς δεν θα καταλάβει ότι η χώρα είναι σε πόλεμο, ότι πολλοί συνάνθρωποί μας βιώνουν τη φτώχεια και τη δυστυχία, ότι οι νέοι άνθρωποι βρίσκονται σε κίνδυνο. (...) *Κι ούτε βρίσκεται πια ένας Στανισλάφσκι για να φωνάξει : «Δε σας πιστεύω!» μπροστά στο τεράστιο ψέμα της θεατρικής μας ανεμελιάς.»*

Μια νέα γενιά ανθρώπων του θεάτρου, η δουλειά της οποίας αρχίζει να γίνεται ορατή μετά το 2000 συγκεντρώνεται γύρω από το φεστιβάλ που οργανώνει η νέα συγγραφέας Lubimovka. Οι συγγραφείς της «Νέας Δραματουργίας» (Novaia Drama) εργάζονται στην κατεύθυνση της αποδόμησης των κανόνων της κλασικής δραματουργίας. Οι κανόνες αυτοί, κυρίαρχοι στο ρωσικό θέατρο, αντικαθίστανται από νέες τεχνικές γραφής με ισχυρότερη τάση αυτή του μοντάζ. Οι συγγραφείς αυτοί προχωρούν επίσης στην ανανέωση της θεματικής, προτάσσοντας θέματα που αφορούν άμεσα τη σύγχρονη ρωσική κοινωνική πραγματικότητα. Αποκαθιστούν επίσης την επαφή τους με τα ποικίλα επίπεδα ύφους και προφορικότητας όπως αυτά εκφράζονται σήμερα σε όλο το φάσμα της κοινωνικής ζωής.

Οι ρώσοι καλλιτέχνες βρήκαν ένα σταθερό σημείο αναφοράς στις αναζητήσεις τους προς αυτό το είδος θεάτρου-ντοκιμαντέρ μέσα από την επαφή τους με συναδέλφους τους, συνεργάτες του Royal Court Theater του Λονδίνου. (...) Η μέθοδος verbatim² που προτείνουν οι Άγγλοι όχι μόνο εμπνέει τους νέους ρώσους δραματουργούς αλλά τους οδηγεί πολύ γρήγορα στο να την εφαρμόσουν υπερβαίνοντας μάλιστα τα όποια δογματικά χαρακτηριστικά της.

Το θέατρο-ντοκιμαντέρ ασχολείται με θέματα «απαγορευμένα»: η τραγωδία του υποβρυχίου Kursk, οι συνθήκες διαβίωσης των παράνομων μεταναστών στη Μόσχα, οι μέθοδοι χειραγώγησης των ψηφοφόρων κλπ. Πρόκειται για ένα νέο είδος πολιτικού θεάτρου η εμφάνιση του οποίου συμπίπτει χρονικά με την άνοδο του Πούτιν στην εξουσία και την εγκαθίδρυση μιας διακυβέρνησης με τάσεις αυταρχισμού. Αυτό το πολιτικό θέατρο διαφοροποιείται από το πολιτικό θέατρο όπως το γνωρίσαμε στη Δύση σε προηγούμενες

² Η μέθοδος αυτή συνίσταται σε μία εξαιρετικά πειθαρχημένη και ακριβή διαδικασία. Μία μεικτή ομάδα ανθρώπων του θεάτρου (ηθοποιοί, σκηνοθέτης, δραματουργός) συγκεντρώνει το υλικό της παράστασης που πρόκειται να παρουσιάσει μέσω συνεντεύξεων με πρόσωπα τα οποία ονομάζονται «πρόσωπα-πηγές». Η παρατήρηση και απομνημόνευση από τους ηθοποιούς, της συμπεριφοράς αυτών των «προτύπων» αποτελεί τη βάση του χτισίματος των ρόλων. Ο «λόγος-πηγή» μεταφέρεται αυτούσιος στην παράσταση χωρίς να επιτρέπεται άλλου είδους παρέμβαση εκτός από το μοντάζ.

δεκαετίες. Αντί να φωτίζει μία δεδομένη πολιτική και ιδεολογική στράτευση, εστιάζει το ενδιαφέρον του στο ιδιαίτερο και το ατομικό, έννοιες αγνοημένες για δεκαετίες μέσα στο σοβιετικό καθεστώς.

ΜΙΑ ΘΟΥΡΥΩΔΗΣ ΕΙΣΒΟΛΗ ΣΤΟ ΜΟΣΧΟΒΙΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Μετά τον αναγκαστικό εκπατρισμό του από το Ιρκούτσκ, ο Viriraen εγκαθίσταται στη Μόσχα. (...) Το έργο του «Οξυγόνο» θεωρήθηκε αμέσως «μανιφέστο» της νέας θεατρικής γενιάς. Αυτή η παράσταση-συναυλία εγκαίνιαζει το «*teatr.doc*, Κέντρο του νέου πολιτικού θεάτρου», ένα νέο εναλλακτικό και μη επιχορηγούμενο χώρο (...) ένα πολύ μικρό θέατρο πενήντα θέσεων που ο Viriraen και μερικοί συνάδελφοί του διαχειρίζονται σ'ένα υπόγειο χώρο στο κέντρο της Μόσχας. (...)

Η θεατρική γραφή του Viriraen στηρίζεται και σε άλλες πηγές έμπνευσης, διαφορετικές από αυτές των συναδέλφων του του «*teatr.doc*» οι οποίοι δουλεύουν πάνω σε διαφορετικές εκδοχές της μεθόδου verbatim. Στην πραγματικότητα ο Viriraen ξεκινά από την παρατήρηση του πραγματικού και διατηρώντας το πραγματικό ως σημείο αναφοράς, μετατοπίζεται προς την κατεύθυνση μιας γραφής όχι ρεαλιστικής αλλά ποιητικής. (...)

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Η εξέλιξη του Viriraen ως δραματουργού, τον απομακρύνει ολοένα και περισσότερο από τις αρχές του «*teatr.doc*»: (σημ.τ.επιμ. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος), «ένα έργο θεάτρου-ντοκιμαντέρ μπορεί να θέσει ερωτήματα για την ανθρώπινη ύπαρξη σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, κάποιος όμως θα πρέπει να φροντίσει να θέσει τα ερωτήματα αυτά και σε ένα άλλο επίπεδο». (...).

ΑΝΑΚΑΛΥΠΤΟΝΤΑΣ ΜΙΑ ΝΕΑ ΓΡΑΦΗ

«Σε όλα τα έργα μου δουλεύω το ρυθμό με επιμονή στην ακρίβεια. Τα έργα αυτά θα πρέπει να διαβαστούν όπως διαβάζεται η ποίηση. Κάθε απόπειρα αφήγησής τους που βιάζει το ρυθμό τους είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Επαναλαμβάνω συνεχώς στον εαυτό μου ότι δεν γράφω ένα κείμενο αλλά μία μουσική παρτιτούρα. (...) Για μένα, το κείμενο εμπεριέχει μία διάσταση ιερότητας, όπως ακριβώς ο ήχος, η μουσική, οι νότες. (...) Δεν με απασχολεί η ζωή πάνω στη σκηνή. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι να χτίσω μία συνθήκη πρόσληψης του κειμένου από το θεατή.»(...) Σε ο,τι αφορά στη δομή του κειμένου, ο Viriraen υπερασπίζεται μία τέχνη από την οποία απουσιάζει το θέμα, η κεντρική ιδέα, η γραμμική οργάνωση. Αυτά, τα θεωρεί εκφραστικούς κώδικες ενός θεάτρου «εμπορικού». (...) Το Γένεσις Νο2 έχει ως υπότιτλο: «τραγωδία του νοήματος». Ο Viriraen ομολογεί ότι αναζητά τα μέσα για να επαναφέρει το στοιχείο του τραγικού σε ένα κείμενο σύγχρονο: «(...) Καταλαβαίνω ότι σήμερα δεν μπορούν να γραφτούν τραγωδίες, όπως στην κλασική αρχαιότητα ή την Αναγέννηση.(...) Το θεμελιώδες στην τραγωδία είναι η αναμέτρηση του ήρωα με κάτι που τον υπερβαίνει. Η αναμέτρηση αυτή είναι διαχρονική, υφίσταται πάντα» (...) Στα πλαίσια αυτής της έρευνας, μιας νέας «τραγικής» γραφής, ο Viriraen θεωρεί τη

Βίβλο εξαιρετική πηγή έμπνευσης. Το ίδιο ισχύει και για την επανεξέταση των ερωτημάτων γύρω από την έννοια της θεότητας. «Η Βίβλος μας δίνει μία βάση, ένα μέσο για να στοχαστούμε πάνω στο σήμερα, πάνω στον πολιτισμό μας με όρους πνευματικότητας. Η πορεία του κόσμου δεν καθορίζεται μόνο από τις εξωτερικές συνθήκες αλλά και από την εσωτερική υφή των πραγμάτων. Πιστεύω ότι η αναμέτρηση του ανθρώπου με το θεό ή τη μοίρα του είναι σήμερα ανέφικτη επειδή δεν υπάρχει πια θρησκευτική συνείδηση. Αν όμως με ρωτήσετε ποια είναι σήμερα η θεμελιώδης αναμέτρηση, θα πω ότι πρόκειται για τη σύγκρουση ανάμεσα στον πολιτισμό και το αιώνιο αίτημα της πνευματικότητας.»

Τι σημαίνει όμως να μιλά κανείς για το Θεό στη σημερινή Ρωσία;

Όλοι διαπιστώνουν την έντονη παρουσία του θρησκευτικού στοιχείου παντού: αναστηλώσεις και αναπαλαιώσεις εκκλησιών, επαναλειτουργία όσων ναών είχαν εγκαταλειφθεί. Εντυπωσιακός επίσης είναι ο αριθμός των ανθρώπων – ανάμεσά τους πολλοί κορυφαίοι πολιτικοί και άλλοι επώνυμοι της υψηλής κοινωνίας - που επιστρέφουν στην πίστη και στις θρησκευτικές τελετουργίες όπως η βάπτισμα . Τέλος, τα μέσα ενημέρωσης αφιερώνουν πολύ χρόνο σε θρησκευτικά θέματα ενώ οι ιερείς κατέχουν ξεχωριστή θέση στις δημόσιες συζητήσεις. Ο Viripaeen αναφέρει σχετικά: «Εγώ είμαι άθεος, βρίσκομαι πολύ μακριά από μια θεώρηση του κόσμου η οποία προϋποθέτει την ύπαρξη ενός Θεού. Δεν αρνούμαι όμως την ύπαρξη μιας πνευματικής διάστασης του ανθρώπου. Σέβομαι τα αισθήματα και τις πεποιθήσεις των θρησκευόμενων. Δυστυχώς όμως, στη χώρα μας αυτό που απειλείται πλέον είναι τα αισθήματα και οι πεποιθήσεις των μη θρησκευόμενων. Όταν εγώ κάνω λόγο για το Θεό είμαι ειλικρινής γιατί ξέρω ότι το πρόβλημα του Θεού είναι υπαρκτό. Είναι ένα πρόβλημα που τίθεται σε όλους είτε πιστεύουν είτε όχι. Υπάρχει τίποτα πιο σημαντικό στον κόσμο από αυτό το ζήτημα; Μιλώντας λοιπόν για το Θεό με το δικό μου τρόπο, απελευθερώνομαι από τη θρησκευτική υποκρισία της σημερινής εποχής. Νομίζω ότι σήμερα στη Ρωσία υπάρχει η τάση να λείει κανείς με μεγάλη ευκολία: «είμαι πιστός». Νομίζω ότι αυτά τα πράγματα δε δηλώνονται αλλά κατακτώνται με επίπονη και διαρκή προσπάθεια. Διαφορετικά, είναι κενός λόγος»

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΙΡΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΟ «ΠΑΘΟΣ»

«Η ομάδα μου κι εγώ αναζητούμε απλώς μία θεατρική γλώσσα που να μας ταιριάζει και να εκφράζει το σήμερα (...) Στην πιο τραγική στιγμή του έργου πρέπει να βρεθεί κάτι παράδοξο, η πιο «χαζή» λύση. Έτσι ώστε όλοι οι θεατές να σκεφτούν: «Ε όχι! Μα τι κουταμάρα!». Αυτό ακριβώς συμβαίνει στο Γένεσις Νο 2 το οποίο τελειώνει με την εκτόξευση στο διάστημα της Αντονίνα και του Αρκάντι Ίλιτς: «Ο Θεός και η Γυναίκα του Λώτ ανεβαίνουν σε ένα διαστημόπλοιο και πετούν προς τον ήλιο». Η πτήση αυτή έρχεται να θυμίσει τη διάσημη φράση του Γιούρι Γκαγκάριν: «Φύγαμε! Πετάμε!»

ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΩΔΙΑΣ ΣΤΟ ΓΕΝΕΣΙΣ Νο2

Αν λάβουμε υπ' όψη μας την απόσταση που παίρνει κάποια στιγμή ο Viriraen από το θέατρο-ντοκιμαντέρ, το Γένεσις Νο 2 μοιάζει να είναι ένα είδος μεταμφίεσης παρωδιακού τύπου του θεάτρου –ντοκιμαντέρ. Το είδος αυτό, ειδικά στη ρωσική εκδοχή του, φροντίζει να δίνει το λόγο σε ανθρώπους που ποτέ κανείς δεν τους δίνει την ευκαιρία να μιλήσουν. Ο Viriraen εμφανίζεται στο έργο αυτό ως εντολοδόχος συγγραφέας μιας ψυχασθενούς η οποία νοσηλεύεται σε κάποια κλινική και η οποία στέλνει στον Viriraen ένα κείμενο με τη μορφή ιατρικού έργου καθώς και μια σειρά προσωπικών επιστολών.

Στα ρωσικά κείμενα θεάτρου-ντοκιμαντέρ ο αφηγηματικός πυρήνας συχνά αντικαθίσταται από την αναπαραγωγή των συνθηκών μέσα στις οποίες συλλέχθηκε το υλικό από τα «πρόσωπα-πηγές». Το Γένεσις Νο 2 αναπαράγει κατά κάποιο τρόπο το παραπάνω σχήμα, μετατρέποντας σε «θέμα» τη διαδικασία της γέννησης του κειμένου-πηγής. Το έργο αφηγείται με λεπτομέρεια κάτω από ποιες συνθήκες η Αντονίνα Βελικάνοβα ήρθε σε επαφή με τον Viriraen, παραθέτει συχνά και σε μεγάλη έκταση αποσπάσματα επιστολών που δείχνουν με ποιο τρόπο έγινε η σύνθεση του ίδιου του έργου. Όσο για το στοιχείο της παρωδίας αυτό προκύπτει από την αντίστιξη ανάμεσα στις άφθονες λεπτομέρειες που πιστοποιούν την ύπαρξη της Αντονίνα Βελικάνοβα και τον αφαιρετικό χαρακτήρα του λόγου της. Για εμάς, τους θεατές, το στοιχείο της παρωδίας θα ήταν ακόμα πιο ισχυρό αν η αμφιβολία μας για την πραγματική ύπαρξη της Βελικάνοβα ήταν πιο ισχυρή, πράγμα που συμβαίνει με κάποιους θεατές στη Ρωσία. Ωστόσο, ο Βιριπάεφ επιμένει να μας διαβεβαιώνει ότι η Αντονίνα Βελικάνοβα είναι υπαρκτό πρόσωπο και μάλιστα έχει παρακολουθήσει μία από τις πρόβες της παράστασης.

ΓΕΝΕΣΙΣ Νο2: ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗ ΤΗΣ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗΣ

(...) Το έργο έχει δύο συγγραφείς. Στο εσωτερικό του, υπάρχουν δύο κείμενα που, το ένα συμπληρώνει το άλλο, η παλιά μέθοδος του θεάτρου εν θεάτρω λειτουργεί άψογα, υπονομεύοντας τη θεατρική ψευδαίσθηση. Επιπλέον, οι διαφορετικές σκηνές προέρχονται από διαφορετικά κείμενα-πηγές. Ο συγγραφέας δε διστάζει να υπενθυμίζει την προέλευση κάθε σκηνής μέσω των σκηνικών οδηγιών: άλλοτε πρόκειται για αποσπάσματα από την Παλαιά Διαθήκη, άλλοτε για κείμενο της Βελικάνοβα, άλλοτε για απόσπασμα επιστολών ανάμεσα στους δύο συγγραφείς, άλλοτε για κωμικά στιχάκια του Προφήτη Ιωάννη. (...) Το

στοιχείο της διακειμενικότητας, το σύνολο δηλαδή των αναφορών σε προϋπάρχοντα κείμενα ή πολιτισμικά μοτίβα δεν εξαντλείται σ'αυτές της δηλωμένες πηγές. Διαβάζοντας κανείς το Γένεσις Νο 2 έχει την αίσθηση ότι αποκτά πρόσβαση σε μία ποικιλία κειμένων και τρόπων έκφρασης, διαφορετικής προέλευσης: μυθολογία, λαϊκό θέατρο, προφορική παράδοση, συμβολισμός, μαγικό παραμύθι, είδη και τρόποι που χρονολογούνται από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια ή την Οκτωβριανή Επανάσταση. (...) Ο Viripraen, όπως λέει ο ίδιος, εκπλήσσεται διαρκώς από το γεγονός ότι τα έργα του «έργα που είναι από γραφής σκηνοθετημένα με τη λογική της μουσικής παρτιτούρας (Τα Όνειρα, Οξυγόνο, Γένεσις Νο2) είναι δυνατόν να σκηνοθετούνται και να παρουσιάζονται στο κοινό άλλων χωρών, από άλλους σκηνοθέτες.»



Γένεσις Νο 2 σε σκηνοθεσία του Galin Stoen, Φεστιβάλ Αθηνών, Ιούλιος 2007.

Elyse Dodgson : «*Η μέθοδος Verbatim στη Ρωσία*» (μτφ. Κορίνα Βασιλειάδου)

Το Διεθνές Τμήμα του Royal Court είχε την ευκαιρία να συστήσει τις τεχνικές verbatim σε διάφορα μέρη. Στην Καμπάλα της Ουγκάντα το γκρουπ πήρε συνεντεύξεις από φυλακισμένες, πολλές εκ των οποίων είχαν διαπράξει εγκλήματα κατά των άλλων συζύγων των αντρών τους. Στη Βηθλεέμ συγκεντρώσαμε ιστορίες από ανθρώπους που τους ζητήθηκε να μιλήσουν για την εμπειρία που είχαν περνώντας από τη Δυτική Όχθη στην Ιερουσαλήμ και πάλι πίσω στη Δυτική Όχθη. Στο Σαλβαντόρ της Βραζιλίας μια ομάδα πολύ νεαρών συγγραφέων συγκέντρωσαν μαρτυρίες που περιέγραφαν μια μέρα του προηγούμενου χρόνου κατά την οποία η αστυνομία απεργούσε. Σε κάθε περίπτωση, τα τελικά έργα εξέταζαν με μεγάλη λεπτομέρεια κόσμους για τους οποίους λίγα γνωρίζουμε.

Τίποτε, όμως, δεν με είχε προετοιμάσει για τον αντίκτυπο που θα είχε αυτή η μέθοδος δουλειάς στη μετά-περεστρόικα Ρωσία. Μου ζητήθηκε να οργανώσω ένα σεμινάριο διάρκειας τριών ημερών στη Μόσχα το φθινόπωρο του 1999. Το γκρουπ αποφάσισε να ασχοληθεί με τις εθνικές διακρίσεις και ερεύνησε την ιστορία μιας εκ των συμμετεχόντων η οποία έχασε το φίλο της στον πόλεμο με τη Γεωργία. Η ιδέα της διερεύνησης ενός σύγχρονου θέματος χρησιμοποιώντας τη μέθοδο των επί τόπου συνεντεύξεων ήταν κάτι που δεν είχαν δοκιμάσει οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν κι έτσι ο ενθουσιασμός ήταν διάχυτος. Επέστρεψα στη Μόσχα τον Απρίλιο του 2000 μαζί με τους σκηνοθέτες Stephen Daldry και James Macdonald, οι οποίοι βοήθησαν να στηθεί μια δουλειά βασισμένη σε συνεντεύξεις αστέγων που διέμεναν στον Κεντρικό Σταθμό της Μόσχας. Μετά από αυτό ολοκλήρη η Ρωσία έκανε δουλειές verbatim: με ανθρακωρύχους στο Κεμεροβο, με στρατιώτες που είχαν τραυματιστεί στην Τσετσενία, με ναρκομανείς στο Ιρκούτσκ (σ.τ.επιμ.: αναφέρεται στο πρώτο θεατρικό κείμενο του *Ivan Viriraev* *Όνειρα*), με αυτούς που επηρεάστηκαν άμεσα από την τραγωδία του υποβρυχίου Κουρσκ, με τους κυνηγούς της τούνδρας στην περιοχή Γιάμαλ. Πολλές από αυτές τις δουλειές οδήγησαν στη συγγραφή θεατρικών έργων οι οποίες αποτελούνταν εξ ολοκλήρου από μαρτυρίες ενώ άλλες ενέπνευσαν αυτόνομη δημιουργική γραφή, όπως το έργο του Βασίλι Σιγκάρεφ *Ο λάκκος* το οποίο εξερευνεί τον κόσμο μιας μικρής ρώσικης πόλης όπου τα ναρκωτικά, το AIDS και η ζωή στη φυλακή γεινιάζουν επικίνδυνα.

ΠΑΛ ΠΑΛΙΤΣ

Αυτός είναι ο Πάβελ Μποροντίν ή Πάβελ Πάβλοβιτς, ή Ιβανιτς, πιο γνωστός στη Ρωσία ως Παλ Πάλιτς. Φωτογραφίες του δεν βρίσκει κανείς εύκολα. Όλοι οι πολιτικοί τον τρέμουν ελπίζοντας στη σιωπή του. Όλοι στηρίχτηκαν σ'αυτόν για να καθήσουν στις καρέκλες τους και για να τις διατηρήσουν. Αυτό που βλέπετε είναι ένα πορτρέτο του, όπως το φιλοτέχνησε ο ζωγράφος Σεργκέι Καλίνιν. Οι πληροφορίες που ακολουθούν προέρχονται από το γαλλικό περιοδικό L'EXPRESS 26/4/2001.



Το 1988 ο Πάλιτς εκλέγεται δήμαρχος της πόλης Γιακούτσκ. Το 1993, ως δεξί χέρι του Μπορίς Γέλτσιν αναλαμβάνει τη διαχείριση της περιουσίας του Κρεμλίνου. Το 1996, ως σημαίνον στέλεχος του Κρεμλίνου, ο Πάλιτς βγάζει από την αφάνεια τον Βλαντιμίρ Πούτιν και γίνεται άμεσος συνεργάτης στο δρόμο για την προεδρία. Μετά το 1997 γίνεται πανίσχυρος, και ως υπέρ-υπουργός των Εσωτερικών λαμβάνει μόνος του αποφάσεις χωρίς ο πρόεδρος να του ασκεί κανέναν έλεγχο. Το 1998 του ανατίθεται εν λευκώ η διαχείριση της ανακαίνισης του Κρεμλίνου, συνολικού κόστους 492 εκατομμυρίων δολαρίων την ίδια εποχή που το κράτος αδυνατεί να πληρώσει μισθούς και συντάξεις στους εργαζόμενους. Ο Πάλιτς αναθέτει τις εργασίες σε δύο ελβετικές εταιρίες. Σύμφωνα με έρευνα της τότε ανακρίτριας Κάρλα Ντελ Πόντε φαίνεται ότι 60 από αυτά τα εκατομμύρια διατέθηκαν για χρηματισμό προσώπων του προεδρικού περιβάλλοντος καθώς και του ίδιου του Γέλτσιν. Ο ίδιος ο Πάλιτς φέρεται να κράτησε για τον εαυτό του και την οικογένειά του 25 εκατομμύρια δολάρια τα οποία επιχείρησε να ξεπλύνει σε ελβετικές τράπεζες. Όταν ο πρώην καγκελάριος της Γερμανίας Κολ αντικρίζει το πολυτελές ανακαινισμένο Κρεμλίνο αναφωνεί οργισμένος: «είναι δυνατόν εμείς να δανείζουμε αυτούς τους ανθρώπους;» Ο ρώσος ανακριτής που αναλαμβάνει την υπόθεση φωτογραφίζεται με δύο πόρνες και αντικαθίσταται μετά την προβολή των φωτογραφιών από κρατικό τηλεοπτικό σταθμό. Μετά από αλληπάλληλα εντάγματα σύλληψης, συλλαμβάνεται από το FBI στη Ν.Υόρκη το 2001 όπου είχε βρεθεί ως προσκεκλημένος στην τελετή ορκωμοσίας του Τζορτζ Μπους. Ο πρόεδρος Πούτιν ζητά την απελευθέρωσή του με εγγύηση και πληρώνει γι' αυτό το σκοπό 5 εκατομμύρια ελβετικά φράγκα. Ο Παλ Πάλιτς τον ευγνωμονεί γι' αυτό δηλώνοντας δημόσια ότι ο Βλαντιμίρ Πούτιν είναι άνδρας. Ένας αληθινός άνδρας»

ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

ΚΑΛΗΜΕΡΑ IBAN!

Το σημαίνουν είναι η ύλη που υπερβαίνεται σε λόγο. Και θα σφάλλατε αν νομίζατε πως νοιάζομαι για μεταφυσική, σε σημείο που πρέπει να ταξιδέψω για να τη συναντήσω. Την έχω κατ'οίκον, δηλαδή στην κλινική εμπειρία όπου τη συντηρώ σε συνθήκες που μου επιτρέπουν να σας απαντήσω λακωνικά πάνω στην κοινωνική λειτουργία της ψυχικής ασθένειας: η λειτουργία της, κοινωνική όπως είπατε, είναι η ειρωνία. Όταν θα ασκηθείτε με τον σχιζοφρενή, θα δείτε την ειρωνεία που τον σπλίζει και που φτάνει μέχρι τη ρίζα κάθε κοινωνικής σχέσης.

Ζακ Λακάν, Απαντήσεις, (μτφ. Φώτη Καλλία), Αθήνα, Έρασμος, 1978, σελ.23

ANTONINA BELIKANOVA (ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΛΩΤ). ΑΣΤΕΙΕΥΟΜΑΙ!

ΧΡΩΜΑΤΑ ΕΧΩ! ΚΙΤΡΙΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΣΙΝΕΣ ΚΗΛΙΔΕΣ!

“Όταν ήμουν μικρή, προσπαθούσα να κοιμηθώ πιέζοντας τα μάτια μου τόσο δυνατά, που έβλεπα περίεργα χρώματα και άρχισα να νιώθω μια ισχυρή αίσθηση απεραντοσύνης. Όταν ξεκίνησα να παίζω μουσική, είχα ακριβώς το ίδιο συναίσθημα”, λέει η Γκριμό στην αυτοβιογραφία της. Πρώτη φορά το κατάλαβε όταν ήταν 11 χρονών. Δούλευε σε ένα πρελούδιο του Μπαχ όταν αντιλήφθηκε “κάτι πολύ φωτεινό, κάτι ανάμεσα σε κόκκινο και πορτοκαλί, ζεστό και ζωντανό. Κάτι σαν ένα λεκέ χωρίς καθορισμένο σχήμα. Αλλά επειδή οι αριθμοί είχαν πάντα χρώμα για μένα, το δύο ήταν το κίτρινο, το τέσσερα το κόκκινο, το πέντε το πράσινο, δεν μου φάνηκε κάτι ασυνήθιστο”

(απόσπασμα από αφιέρωμα στη γαλλίδα πιανίστρια Ελέν Γκριμό, & 7, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, Νο 367, 30/11/2008)

Η ΕΡΩΤΗΣΗ ΠΟΥ ΘΕΛΩ ΝΑ ΚΑΝΩ ΕΙΝΑΙ Η ΠΙΟ ΑΠΛΗ ΕΡΩΤΗΣΗ ΠΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ: «ΤΙ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΝΩ;»

Το 1881 (ο Τολστόι), συμμετέχει στην απογραφή της Μόσχας όπου ανακαλύπτει με φρίκη την αθλιότητα που επικρατούσε στην πόλη και γράφει ένα πολύ στρατευμένο κείμενο με τίτλο: «Τι πρέπει λοιπόν να κάνουμε;» (1883), απόηχο του κειμένου «Τι να κάνουμε;» του Τσερνιέφσκυ, που είχε εκδοθεί 20 χρόνια νωρίτερα και του οποίου τον τίτλο χρησιμοποίησε ο Λένιν. Καταδικάζει τη σύγχρονη κοινωνία που γεννά αυτή την αθλιότητα. Παράλληλα κατηγορεί το Κράτος («το Κράτος είναι μία συνωμοσία που αποσκοπεί όχι μόνο στην εκμετάλλευση αλλά και στη διαφθορά των πολιτών»), την Εκκλησία, τη δικαιοσύνη (την οποία θεωρεί μασκαράτα) και τέλος την τέχνη που βρίσκεται αποκλειστικά στην υπηρεσία των προνομιούχων και δεν έχει καμία σχέση με τα ζητήματα που απασχολούν το λαό.»

Bernard Kreise: «Τολστόι, ο συγγραφέας ανάμεσα στην τέχνη και τη στράτευση» (μτφ. Αγγέλα Ροΐδου), στο, Λέων Τολστόι, Έτσι πεθαίνει ο έρωτας (μτφ. Αγγέλα Ροΐδου), Αθήνα, Ροές, 2000, σελ. 90.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΑΥΤΟΣ ΟΗΛΙΟΣ ΠΟΥ ΜΕ ΚΑΙΕΙ ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΜΕ ΣΚΟΤΩΝΕΙ;

«Όλοι οι άνθρωποι έρχονται για μερικές στιγμές ενώπιον του Καθαρού Φωτός την στιγμή του θανάτου τους. Ο θάνατος συνιστά μια διαδικασία κοσμικής εκμηδενίσεως, όχι με την έννοια ότι η σάρκα επιστρέφει στη γη αλλά με την έννοια ότι τα κοσμικά στοιχεία συν-χέονται προοδευτικά το ένα μέσα στο άλλο: το στοιχείο Γη «κυλάει» μέσα στο Υγρό στοιχείο, το Νερό στη Φωτιά κ.ο.κ. (...) Κάθε μείωση γίνεται φυσιολογικά αισθητή από τον ετοιμοθάνατο: για παράδειγμα όταν το στοιχείο Γη διαλύεται μέσα στο στοιχείο Νερό, το σώμα χάνει τη στήριξή του (επί λέξει: το έρεισμά του) δηλαδή τη συνοχή του: μοιάζει να εξαρθώνεται όπως μια μαριονέτα. Όταν ολοκληρωθεί η διαδικασία της κοσμικής εκμηδενίσεως, ο ετοιμοθάνατος βλέπει ένα φως σαν της Σελήνης και ύστερα σαν του Ήλιου, για να βουλιάξει μετά μέσα στο

σκοτάδι. ξαφνικά ξυπνάει από ένα εκτυφλωτικό φως: πρόκειται για τη συνάντηση με τον ίδιο του τον Εαυτό. ο οποίος, σύμφωνα με την παν-ινδική δοξασία αποτελεί συγχρόνως την έσχατη πραγματικότητα, το Είναι». (...) κατά τις επόμενες έξι ημέρες ο πεθαμένος θα έχει την ευκαιρία να επιλέξει ανάμεσα στα καθαρά Φώτα που αντιπροσωπεύουν τη λύτρωση- την ταύτιση με την ουσία του Βούδα – και τα ακάθαρτα Φώτα τα οποία αντιπροσωπεύουν μια μορφή μετενσαρκώσεως ή αλλιώς την επιστροφή στη Γη. Μετά το λευκό και το μπλε Φως θα δει το κίτρινο, το κόκκινο και το πράσινο Φως και τελικά όλα τα Φώτα μαζί.»

Μιρτσέα Ελιάντε, *Το εσωτερικό φως*, (μτφ. Κυριακή Λέκκα-Μαραγκουδάκη) Αθήνα, Αρμός, 2003 σελ. 47-50.

ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΜΙΑ ΑΙΤΙΑ ΓΙ ΑΥΤΟ ΤΟ ΚΛΑΜΑ; ΟΧΙ, ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ.

Ο Σαλβατόρε Κρिसαφούλι μετά από δυστύχημα πέφτει για δύο χρόνια σε κώμα. Όλοι τον θεωρούν «φυτό», ο ίδιος όμως έχει πλήρη συνείδηση του τι του συμβαίνει χωρίς να μπορεί να δώσει σημάδια γι' αυτό. Τ' ακούει όλα χωρίς να μπορεί να αντιδράσει. Νοσηλεύεται σε νοσοκομείο της Κατάνια στη Σικελία. Μετά από δύο χρόνια επανέρχεται σε κανονική κατάσταση και συνομιλεί με τη μητέρα του. Ακολουθούν αποσπάσματα από συνέντευξή του στην Μελίνα Σιδηροπούλου, από το περιοδικό Έψιλον της εφημερίδας Ελευθεροτυπία (Ιανουάριος 2009)

«...μίλησα με τ' αδέρφια μου, τους εξήγησα ότι όλο αυτό το διάστημα καταλάβαινα και ένιωθα τα πάντα. Μοναδικό μου όπλο, μέσο επικοινωνίας, ήταν τα δάκρυα. Έκλαιγα τόσο για να τους δείξω ότι καταλάβαινα. Όμως οι γιατροί ήταν κατηγορηματικοί: «Το κλάμα είναι αντανάκλαστικό και δεν το ελέγχει» έλεγαν. Κι εγώ απελπιζόμουν. Η κατάσταση ήταν εξοργιστική. Πέρασαν 2 χρόνια ώσπου κατάλαβαν ότι είμαι ζωντανός! (...) Κάποτε ένας ξένος γιατρός είπε μπροστά μου πως δεν υπήρχε τίποτα άλλο που θα μπορούσε να γίνει και πως θα πέθαινα σε τρία τέσσερα χρόνια. Μπορείτε να φανταστείτε τι στιγμές έζησα; Το μόνο που μπορούσα να κάνω ήταν να εκφράζω τη θλίψη μου με τα δάκρυα, τα οποία μόνο η οικογένειά μου κατάλαβε. (...) Υπήρξαν στιγμές που πραγματικά πίστευα στο Θεό. Έπειτα είδα πως είναι να ζεις σα φυτό, έναν ζωντανό θάνατο. Τώρα δεν πιστεύω ιδιαίτερα σ' Εκείνον. (...) Έζησα μια ζωή μέσα στο θάνατο και νίκησα. Θα προσπαθούσα ν' αλλάξω πολλά πράγματα, πρώτα απ' όλα τους νόμους σχετικά με τη φόντια των ασθενών. Μετανιώνω που ήμουν ένας καλός πολίτης, που σεβόμουν τους νόμους και ψήφιζα με συνέπεια. Μετανιώνω που είχα πιστέψει στο κράτος και τους νόμους του.»

ΚΟΙΜΑΜΑΙ ΚΑΙ ΞΑΝΑΚΟΙΜΑΜΑΙ, ΚΛΑΙΩ ΚΑΙ ΞΑΝΑΚΛΑΙΩ.

«Υπάρχει στο είναι, κάτι το ξέχωρα προκλητικό για τον άνθρωπο και αυτό το κάτι είναι ακριβώς.»

Αντονέν Αρτό, Για να τελειώνουμε με την υπόθεση του Θεού, (μτφ. Λυδία Κουβάτσου), Αθήνα, Αιγόκερως, 2001, σελ16.

«Γι αυτό και μόνο συνεχίζω να ζω μέσα σε όλη αυτή την ανοησία, Γιατί ξέρω, Όπως πολλοί άλλοι, όχι όλοι, αλλά πολλοί, ξέρουν ότι εκτός απ' όλ' αυτά υπάρχει στον κόσμο και κάτι ακόμα.»

ΘΕΛΩ ΝΑ ΣΑΣ ΠΩ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΞΕΧΑΣΜΕΝΗ, ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ!

«Ο πρώτος άνθρωπος εμφανίστηκε συγχρόνως με τον κόσμο και την γη. Το σώμα του συνέθεταν τα ίδια υλικά αυτής της γης, στην οποία θα επέστρεφε μετά τον θάνατο. **Οι πέτρες του πρόσφεραν τα οστά. Η θάλασσα το αίμα του. Η πρωινή δροσιά μετατράπηκε σε ιδρώτα.** Οι ρίζες έγιναν οι φλέβες του. Το χορτάρι σχημάτισε τα μαλλιά του. Γι αυτό υπάρχει μια βαθιά σύνδεση του ανθρώπου με το σύμπαν, του ανθρώπου με τη γη. Κατ' αυτόν τον τρόπο εντάχθηκε ο άνθρωπος στη ζώσα φύση. Κληρονόμησε τα χαρακτηριστικά της: η υπεροχή του γήινου στοιχείου στη σύνθεση του σώματός του τον κάνει άλλοτε σιωπηλό και κατηφή κι άλλοτε διαχυτικό και χαρούμενο. Η παρουσία του θαλασσινού νερού του προσδίδει ψυχρότητα ή εμπάθεια. ο ένθερμος και θυμώδης χαρακτήρας του

προέρχεται απ'τη φωτιά. Το οрукτό στοιχείο του δίνει πλεονεξία αλλά και σταθερότητα. **Οφείλει την τόλμη και το κουράγιο του στον ήλιο**, τα όνειρα και τη φιληδονία του στα σύννεφα, την ελαφρότητα, με όλες τις σημασίες του όρου, στον άνεμο. (...) Η ΦΥΛΗ ΤΩΝ ΓΙΓΑΝΤΩΝ ΣΥΝΕΒΑΛΕ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΧΑΟΣ. (...) Οι γίγαντες είναι οι αρχέγονες δυνάμεις του κόσμου. (...) Δεν είναι καθόλου εύκολο γι' αυτά τα όντα να βρουν τη θέση τους. Ένα από αυτά ήταν τόσο μεγάλο, που δεν έβρισκε ούτε καταφύγιο, ούτε κατάλυμα. Η θάλασσα του έφτανε ως τα γόνατα, μ'έναν του διασκελισμό υπερπηδούσε τα ψηλότερα βουνά, σκαρφάλωνε σε τεράστιους βράχους. Τότε του ήρθε η ιδέα να διανύσει το άπειρο. δανείστηκε το ουράνιο τόξο που είναι η γέφυρα που συνδέει τον γήινο κόσμο με τους ουράνιους κόσμους. Όμως οι θεοί δεν το δέχτηκαν. Κι έτσι ξέμεινε ανάμεσα σε γη και σ'ουρανό. τα σύννεφα έγιναν το στρώμα και τα ρούχα του, οι άνεμοι κα τα πουλιά του έφερναν την τροφή του και το ουράνιο τόξο του επέτρεπε να καταλαγιάζει τη δίψα του. Μερικές φορές όμως αναπολεί το σύμπαν, ακούει τους θεούς και τους ανθρώπους να διασκεδάζουν και το βαραίνει η μοναξιά. Ξεσπάει σε λυγμούς και τα δάκρυά του πλημμυρίζουν τους αγρούς. (...) Παλαιότερα (οι άνθρωποι) δεν αντιλαμβάνονταν τον χρόνο με γραμμικό τρόπο. Κάθε γεγονός υπήρχε αφ'εαυτού και καθ'εαυτό. Για το λόγο αυτό οι μυθικοί ήρωες δεν έχουν βιογραφίες. Οι πράξεις και τα κατορθώματά τους αποτελούσαν τμήματα της ζωής και δεν εγγράφονταν σε ένα χρονικό συνεχές. **Ο άνθρωπος νομίζει πως συλλαμβάνει την αλήθεια ενώ στην πραγματικότητα πλανάται μέσα σε μια λογική που κατασκεύασε ο ίδιος.** Παραδέρνει επί ματαίω σε διάφορες κατευθύνσεις, ενώ το μόνο πράγμα που θα'πρεπε να μάθει να κατακτά είναι η στιγμή. (...) Η ψυχή αφήνει τον επίγειο κόσμο για να πάει σε χώρα μακρινή. Όμως πρώτα πρέπει να διασχίσει τον ποταμό της λησμοσύνης. Αυτό το πέρασμα είναι, χωρίς αμφιβολία, απαραίτητο για ν'αφήσει πίσω της τις απογοητεύσεις και τους καημούς που θα την εμπόδιζαν να φέρει σε πέρας το ταξίδι της. (...) Η ψυχή του σοφού, αυτή που έχει κατανοήσει την Αλήθεια των αληθειών, το Μυστικό των μυστικών, ακολουθεί τον Γαλαξία, **κατευθύνεται προς τον Ήλιο** και ενώνεται με το ουράνιο βασίλειο της αιωνιότητας, εκείνο των θεών, όπου θα ξαναβρεί τους όμοιούς της.»
 Anne-Laure d'Aprémont, *Η ρωσική ψυχή: στοιχεία Παγανισμού και Σαμανισμού*, Αθήνα, Κυβέλη, 2006. σ.σ.. 14-15, 18-19, 21, 30, 80-81.

Ο ΗΛΙΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΦΩΣ ΣΤΗΝ ΠΑΝ-ΙΝΔΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ.

Ο ΗΛΙΟΣ

«Στις ινδικές θρησκείες και φιλοσοφίες (...) υπάρχει κατ'αρχήν η θεμελιώδης ιδέα ότι το φως συνιστά δημιουργική δύναμη. Στον Ριγκ Βέδα (1,115,1) ήδη αναφέρεται ότι ο Ήλιος είναι η Ζωή ή το *άτμαν* – ο Εαυτός κάθε πράγματος. Οι Ουπανισάδες επιμένουν κυρίως στο εξής: το είναι εκδηλώνεται μέσω του καθαρού Φωτός και ο άνθρωπος λαμβάνει γνώση του είναι μέσω μιας εμπειρίας υπερφυσικού Φωτός. (...) Η υπέρτατη γνώση συνιστά αλλαγή του τρόπου υπάρξεως. (...) Τη στιγμή του θανάτου, η ψυχή ανυψώνεται δια των ηλιακών ακτίνων. πλησιάζει τον Ήλιο, την «Πύλη του κόσμου».

Μιρτσέα Ελιάντε, *Το εσωτερικό φως*, (μτφ. Κυριακή Λέκκα-Μαραγκουδάκη) Αθήνα, Αρμός, 2003 σελ. 26-28.

ΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΦΩΣ

«Οι διάφορες σχολές του Γιόγκα αναφέρουν ποικίλες επιφάνειες του εσωτερικού φωτός. Για παράδειγμα, σχολιάζοντας τον Γιόγκα Σούτρα Ι,36, ο Βιάσα κάνει λόγο για τη συγκέντρωση στον «λωτό της καρδιάς» μέσω της οποίας καταλήγουμε σε μια εμπειρία καθαρού φωτός. (...) Βρισκόμαστε συνεπώς μπροστά σε μια παν-ινδική αντίληψη την οποία θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ως εξής: μπορεί να γνωρίσει κανείς το καθαρό είναι, την έσχατη πραγματικότητα κυρίως μέσω μιας εμπειρίας καθαρού Φωτός.»

Μιρτσέα Ελιάντε, *Το εσωτερικό φως*, (μτφ. Κυριακή Λέκκα-Μαραγκουδάκη) Αθήνα, Αρμός, 2003 σ.σ 33,35.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΡΟΒΕΣ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ ΠΡΟΒΩΝ: ΚΟΡΙΝΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ

Ο Προφήτης Ιωάννης είναι ο ξεναγός μας στο Αιώνιο Γλέντι της Εκπόρνευσης (στο γλέντι τραγουδά η γνωστή σε όλους μας Όμορφη Εκπόρνευση). Στα πλαίσια αυτού του γλεντιού η Μαρίνα, που έχει φτάσει με ένα τηλεφώνημα, είναι η όρεξη της σημερινής ημέρας. Ωραία. Το «κάτι ακόμα» είναι ένα παιχνίδι που δεν τελειώνει ποτέ, ό,τι και να πεις για ένα πράγμα πάντα θα υπάρχει *και κάτι ακόμα* μέσα σ' αυτό. Ο Θεός κάνει στη Γυναίκα του Λωτ εγχείρηση με τις λέξεις. Ο Θεός του κειμένου δεν είναι αποκλειστικά και μόνο ο Θεός των παπαδών, μπορεί να είναι οποιοσδήποτε ή οτιδήποτε στο οποίο εκχωρούμε την απόλυτη εξουσία. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο ανοίγει ακόμα περισσότερο και μπορεί να περιλάβει τα πάντα. Αν έχουμε συναίσθηση ότι το παρελθόν πέρασε και το μέλλον είναι ένα πεδίο πιθανοτήτων και το μόνο που κάνουμε είναι να στεκόμαστε και να κοιτάμε το μέλλον με βλέμμα απλανές, βλέμμα ψαριού, χωρίς να κάνουμε τίποτε τότε μας αξίζει τιμωρία. Το στείρο ψάρι δε θέλησε κανένα μέλλον και έτσι σάπισε. Οι επιστολές που χρησιμοποιεί ο Virgiraen για να φτιάξει το έργο του είναι οι ίδιες αυτές επιστολές όπου φυτρώνουν τα άνθη της Βελικάνοβα. Ο Προφήτης Ιωάννης του κειμένου δεν προφητεύει κάτι το μελλούμενο, διαπιστώνει. Η λέξη «μαλακισμένη» δεν υπάρχει στο λεξιλόγιο της Γυναίκας του Λωτ, την άκουσε από το Θεό και τώρα του τη γυρίζει πίσω. Η Ρεβέκκα γέλασε όταν ο Virgiraen λέει πως είναι πολύ σημαντικό να μιλήσει για τη Βελικάνοβα. Και τα δύο γέλια έγιναν πολύ σημαντικά – σκεφτόμαστε ότι οποιοδήποτε γέλιο από πρόσωπο που βρίσκεται εκτός σκηνής θα είναι πολύ σημαντικό, γιατί σε αντίθεση με αυτό που συνέβαινε στην *Ηλέκτρα* ακόμα και όταν τα πρόσωπα δεν μιλάνε δεν χάνουν ποτέ την ιδιότητα τους ως πρόσωπα του έργου. Το γύρισμα του κεφαλιού της γυναίκας του Λωτ συμπυκνώνει ολόκληρη την παρακοή προς το Θείο σε μια εικόνα. Ο Αρτώ αναφέρεται στους τρελούς αποκαλώντας τους “σεβαστούς, αγνούς και υπέροχους”. Ο τρελός είναι ιερό πρόσωπο. Για κάποιο λόγο ο Virgiraen επιλέγει να βάλει τα λόγια αυτού του κειμένου στο στόμα μιας σχιζοφρενούς. ΘΑΝΑΤΟΣ – ΘΕΟΣ – ΣΕΞ → Ο Θάνατος απειλεί το Νόημα. Ο Θεός και το Σεξ λειτουργούν ως στοιχεία που μπορούν να απομακρύνουν το Θάνατο