

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΦΥΛΟ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ»

Εκτός τόπου, εκτός χρόνου, εκτός εαυτού:

Εκστατικά υποκείμενα σε επιτελεστικές ετεροτοπίες της Αθήνας

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κωνσταντίνος Τζήκας

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Αθηνά Αθανασίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ειρήνη Αβραμοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Μαριάννα Ψύλλα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Κωνσταντίνος Τζήκας, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

*For L.,
sammen i ekstase*

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τις συνομιλήτριες και τους συνομιλητές μου για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν και, κυρίως, για τη συνολική στάση τους απέναντι στον κόσμο, απολύτως εμπνευστική για εμένα με τρόπο που δεν είναι εφικτό να αποτυπώσω εδώ ελλείπει χώρου.

Θερμές ευχαριστίες σε όλες τις διδάσκουσες του μεταπτυχιακού για το γεγονός ότι με έφεραν σε επαφή με τη φεμινιστική σκέψη. Είμαι ιδιαίτερος υποχρεωμένος στην Αθηνά Αθανασίου, επιβλέπουσα της διπλωματικής, για την αμέριστη συμπαράστασή της και τον πλούτο των ιδεών της. Ευχαριστώ, επίσης, την Ειρήνη Αβραμοπούλου, που μου επέτρεψε να εξερευνήσω μια σειρά από θεωρητικές και μεθοδολογικές αναζητήσεις στο μάθημά της. Ομοίως, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Αγγελική Μητροπούλου για το θεωρητικό υπόβαθρο που προσέφερε στο μάθημά της. Αντίστοιχες ευχαριστίες οφείλονται στην Αλεξάνδρα Χαλκιά και στη Μαρία Καραμεσίνη καθώς και στη Δήμητρα Κόφτη, διδάσκουσα στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Ανθρωπολογίας. Ευχαριστώ, τέλος, τη Μαριάννα Ψύλλα, μέλος της τριμελούς επιτροπής, που διάβασε την εργασία και κατέθεσε τις εύστοχες παρατηρήσεις της.

Οι συμφοιτήτριες και οι συμφοιτητές μου ήταν η έμπρακτη απόδειξη μιας ουτοπίας πραγματωμένης στο παρόν. Μεσούσης της πανδημίας, ενίσχυσαν την πίστη μου στη συντροφικότητα, όποια μορφή κι αν λαμβάνει αυτή. Είμαι ευγνώμων γιατί μου πρότειναν νέους τρόπους του συν-υπάρχειν, του συν-ανήκειν, του συν-εμφανίζεσθαι.

Μολονότι δεν πρόκειται ούτε για αυτοθεωρία ούτε για αυτοεθνογραφία, η εργασία συνομιλεί πλαγίως με μερικές από τις πιο βασανιστικές όσο και ευφορικές στιγμές της προσωπικής μου διαδρομής. Ευχαριστώ, λοιπόν, όλα εκείνα τα πρόσωπα που έχουν σχετιστεί ποικιλοτρόπως μαζί μου ανά τα χρόνια, διαμορφώνοντας το *roman à clef* της δικής μου, έκκεντρης ύπαρξης, για το οποίο δεν θα υπάρξει ποτέ υπόμνημα.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία, θα εξερευνήσω μια σειρά από επιτελεστικές *ετεροτοπίες* της Αθήνας, αντλώντας από τον γνωστό όρο του Michel Foucault, που περιγράφει ουτοπίες του παρόντος, αντι-χώρους που αποκαλύπτουν ή/και παραμορφώνουν το είδωλο της καθεστηκιάς πραγματικότητας και των ρυθμιστικών προτύπων, προκρίνοντας συγχρόνως μια ρήξη με την ευθύγραμμη, κανονιστική χρονικότητα. Συνομιλώντας με συνομιλητές και συνομιλήτριες που έχουν αντιπαρατεθεί με την έμφυλη ή/και σεξουαλική κανονιστικότητα, διερευνώ το πώς έχουν, βιωματικά, αναψηλαφήσει την αίσθηση του να είναι *εκτός τόπου* (αποκειμενοποιημένοι) και *εκτός χρόνου* (ερριμμένοι εκτός μιας ετεροκανονικής, αναπαραγωγικής χρονικότητας). Συγχρόνως, εξετάζω το τι σημαίνει να τελούν *εκτός εαυτού* υπό το πρίσμα της θεωρίας της Judith Butler: ευάλωτοι, τόσο λόγω της καταστατικής τρωτότητάς τους, ως σωματικότητες που δεν μπορούν να νοηθούν παρά μέσω της σχεσιακότητάς τους με άλλες ενσώματες παρουσίες, όσο και εκτεθειμένοι σε ένα είδος κοινωνικοπολιτικής τρωτότητας, που διανέμεται ανισομερώς και διαφορεικά σε συγκεκριμένα είδη υποκειμένων. Αντλώντας από την έννοια του συν-αισθήματος [affect] ως την ενέργεια που συνέχει τη συλλογική δράση και τη συντροφικότητα των υποκειμένων αυτών, εξετάζω το πώς σχετίζονται και δραστηριοποιούνται σε ετεροτοπίες, εστιάζοντας, καταρχάς σε έναν από τους πιο παραδειγματικούς τύπους ετεροτοπίας, το θέατρο. Αρχικά, ανατέμνω τρεις περφόρμανς της θεατρικής ομάδας Nova Melancholia και αναλύω το πώς αυτές συνδιαλέγονται με μια σειρά από θεωρητικές αναζητήσεις περί επιτελεστικότητας και κουήρ χρονικότητας. Κατόπιν, στρέφω τον προβολέα μου στις δημόσιες συναθροίσεις και διαμαρτυρίες ως παράδειγμα επιτελεστικών ετεροτοπιών, οι οποίες συγκροτούν μια μετακινούμενη οντότητα, ένα παράδειγμα δημιουργίας της *πόλεως* στον χώρο της δημόσιας εμφάνισης, όπως θα το έθετε η Hanna Arendt. Αφενός, εξετάζω την έννοια του αγωνιστικού/επιτελεστικού πένθους, που έχει εισαγάγει η Αθηνά Αθανασίου, με αφετηρία τη σειρά εκδηλώσεων που έχουν ακολουθήσει τη δολοφονία του ακτιβιστή Ζακ Κωστόπουλου. Γίνεται ειδική αναφορά στην ντραγκ αποστολή που ταξίδεψε με λεωφορείο στον τόπο ταφής του Ζακ, στην Ιτέα, μεταφέροντας τη συν-αισθηματική ενέργεια της αθηναϊκής κουήρ σκηνης και κουηρεύοντας μια τυπική ελληνορθόδοξη

κηδεία. Αφετέρου, εμβαθύνω στη χρήση του τραγουδιού και του χορού στις επιτελεστικές συναθροίσεις ως «εκστατικό» και «αισθητικό» τύπο διαμαρτυρίας, με έμφαση στη φεμινιστική συλλογικότητα Οιστρογόνες. Στον επίλογο, αποπειρώμαι να θίξω το ζήτημα της ανατρεπτικότητας (ή μη) των διαφόρων ετεροτοπιών που έχουν προαναφερθεί. Εντέλει, μολονότι οι εντάσεις μεταξύ αντίστασης και συναίνεσης παραμένουν ισχυρές, βάσει και μιας φουκωικής θεώρησης της εξουσίας, και οι μαρτυρίες των συνομιλητών μου διακρίνονται από αμφιλογίες, καταλήγω ότι κοινή συνισταμένη των παρατιθέμενων ετεροτοπιών αποτελεί η ενεργή παρουσία του ευάλωτου σώματος – ενός σώματος καταστατικά ουτοπικού, όπως είχε γράψει κάποτε ο Foucault– αλλά και ένα οιονεί εορταστικό στοιχείο το οποίο εντοπίζεται σε πληθώρα επιτελέσεων, από τα ντραγκ στοιχεία μιας περφόρμανς μέχρι ένα αντιφωνικό τραγούδι εν είδει «χαρούμενου» πένθους.

Λέξεις-κλειδιά: Επιτελεστικότητα / Ετεροτοπίες / Κουήρ / Εκστατικά υποκείμενα / Συν-αίσθημα / Αγωνιστικό πένθος

Abstract

Out of place, out of time, beside oneself:

Ecstatic subjectivities in performative heterotopias of Athens

In the present dissertation, I will explore a series of performative *heterotopias* in Athens, drawing on Michel Foucault's well-known term, referring to utopias firmly set in the present, counterspaces revealing and/or distorting the image of the hegemonic reality and prescriptive patterns, while at the same time foregrounding a rupture with linear, normative temporalities. Through my interviews with informants who have had a first-hand experience of defying gendered and/or sexual normativity, I will examine how they have experientially registered the sensation of being *out of place* (i.e. abjectified) and *out of time* (i.e. placed outside a heteronormative, reproductive temporality). I will investigate how they identify with the phrase *beside oneself* through the rubric of Judith Butler's theory: vulnerable, both on account of their innate vulnerability, as corporealities who can only be conceived through their relationality with other embodied figures, but also exposed to a differential kind of sociopolitical vulnerability that is unevenly distributed across specific populations. Drawing on the concept of *affect* as the form of energy that binds together collective action and serves as the adhesive tissue for the agonistic companionship of these subjects, this paper also tackles the various ways in which these individuals relate to each other and become active in heterotopias. Initially, I will focus on what is arguably the most prototypical type of heterotopia, theatre, by virtue of anatomising three performances of the Nova Melancholia theatre company and elaborating on how these productions are linked to a theoretical discussion on performativity and queer temporality. Subsequently, I shall shed light to public assemblies and protests as another instance of performative heterotopias, which, in turn, also comprise a moving entity, an example of *polis* manifested in the space of appearance, to paraphrase Hanna Arendt. With this in mind, I will tackle the notion of agonistic mourning, first formulated by Athena Athanasiou, predicated upon a series of performative events ensuing after the murder of activist Zak Kostopoulos, with special emphasis on the description of a drag mission which travelled by bus to attend Zak's

funeral in Itea, in the process carrying the affective energy of the Athenian queer scene and queering the standard Greek orthodox funeral through a drag procession to the church and the cemetery. I will then delve into the use of singing and dancing in performative assemblies, conceptualising them as an “ecstatic” and “aesthetic” type of protests, as evidenced by the case of the feminist collective known as Oistrogones. In the epilogue, I attempt to touch upon the question of whether the various aforementioned heterotopias are subversive and, if so, to what extent. Ultimately, whereas the relationship between resistance and consent in these heterotopic instances is fraught with tension, in tandem with a Foucauldian theorization of power and contingent upon numerous factors, and my informants’ testimonies encompass a number of ambiguities, I argue that these heterotopias also evince a shared preoccupation with the active presence of the vulnerable body – a body intrinsically utopian, as once espoused by Foucault – as well as a quasi-festive aspect, encapsulated in a number of performative figurations ranging from the drag elements of a performance to the antiphonic singing of “joyful” mourning.

Keywords: Performativity / Heterotopias / Queer / Ecstatic subjectivities / Affect / Agonistic mourning

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Abstract	7
Εισαγωγή: Είμαι ζωντανός. Όχι, είσαι νεκρός	10
Προς μια μεθοδολογία του ρακοσυλλέκτη.....	16
Κεφάλαιο πρώτο: Θεωρητικές εντάσεις.....	19
Εκτός εαυτού ή η εκστατικότητα ως συνθήκη ύπαρξης και δράσης.....	19
Εκτός τόπου και χρόνου ή όταν «όλοι οι άλλοι έχουν πάρει το κλειδί του χάρτη»	23
Κουηρεύοντας τον χωροχρόνο: Η ζωή ως «ακτινωτό» σχήμα	26
Πέρα από τον αιώνιο ορίζοντα του Παιδιού: Η (α)δυνατότητα της κουήρ ουτοπίας	30
Πέρα από το ουράνιο τόξο: Η ανάδυση της κουήρ ετεροτοπίας.....	33
Σώμα και συν-αίσθημα ή «η συνεκτική ύλη της ηθικοπολιτικής συντροφικότητας».....	38
Κεφάλαιο δεύτερο: Οι επιτελεστικές ετεροτοπίες της ομάδας Nova Melancholia.....	43
«Το αηδιαστικό και το έντονο»: Τα αρνητικά συν-αισθήματα ως πηγή άβολης δύναμης.....	43
<i>Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας</i> : Πληρούμενα από την παρουσία του Τώρα.....	45
<i>Οι κότες και οι ψύλλοι</i> : Αλληγορικοποιώντας τη μελαγχολία του φύλου	49
<i>Εκτοπλάσματα</i> : Σεάνς για την επίκληση του πολιτικού.....	56
Όνειρα και τέρατα στην παιδική χαρά	63
Κεφάλαιο τρίτο: Δημόσιες διαμαρτυρίες και συναθροίσεις ως επιτελεστικές ετεροτοπίες.....	66
«Πένθος και όχι πένθος και χαρά»: Η αγωνιστική έκσταση του επιτελεστικού πένθους	69
Καθ' οδόν προς την κηδεία σε μια «ζωντανή, κινούμενη φούσκα»	71
«Είναι όλο το σώμα που τραγουδάει»: Εκστατικά υποκείμενα στον δρόμο.....	75
Επίλογος: Αντίσταση, ετεροτοπικό σώμα ή πώς γίνεται να «ξαναθυμηθούμε τη χαρά του δημόσιου».....	85
Βιβλιογραφία.....	91
Ελληνόγλωσση	91
Ξενόγλωσση	96
Παραρτήματα	101

Εισαγωγή: Είμαι ζωντανός. Όχι, είσαι νεκρός

Η ταινία *Memoria* (2021) του Ταϊλανδού σκηνοθέτη Apichatpong Weerasethakul ξεκινά με έναν απρόσμενο θόρυβο: στη μέση της νύχτας, η πρωταγωνίστρια, που υποδύεται η Tilda Swinton, ξυπνά από έναν απροσδιόριστο ήχο, έναν ελαφρώς μεταλλικό, υπόκωφο πάταγο, που μοιάζει να πηγάζει από τα έγκατα της γης. Θα ακολουθήσουν σε ακανόνιστα χρονικά διαστήματα κι άλλες τέτοιες στιγμιαίες, εκστατικές εμπειρίες, που ωθούν την ηρωίδα έξω από τα στενά όρια του εαυτού της, προτού οι θεατές ανακαλύψουν ότι η Jessica, μια Σκοτσέζα που ζει μόνιμα στην Κολομβία, έχει μετατραπεί, τρόπον τινά, σε πομποδέκτη συν-αισθηματικών [affective] ενεργειών: συντονισμένη με τη συχνότητα της ιστορικής μνήμης της χώρας, αποτελεί πλέον ζωντανό αντηχείο για αναμνήσεις σφαγών και εγκλημάτων. Παρότι η ταινία εμπλέκεται πρωτίστως με ζητήματα αποικιοκρατίας και μετα-αποικιακής μνήμης, διακρίνεται επίσης για την υπόρρητη κουήρ αισθητική της,¹ στον βαθμό που προάγει μια πολιτική υπόσχεση διαμέσου της ανοιχτότητας, της ιστορικής επανεγγραφής, της ανασύστασης μέσα από τη ρήξη με έναν ευθύγραμμο, τελεολογικό και εθνοκεντρικό χρόνο.

Σε μία από τις πλέον κρυπτικές σεκάνς, ένα από τα πιο ισχυρά δυτικά δίπολα, αυτό μεταξύ ζωής και θανάτου, καταλύεται. Όταν η Jessica ρωτάει τον μεσήλικο Κολομβιανό Hernán (έχοντας γνωρίσει μυστηριωδώς μια νεαρότερη εκδοχή του νωρίτερα στην ταινία) αν θυμάται τα όνειρά του, εκείνος διστάζει προς στιγμήν, προτού τελικά απαντήσει ότι «το είδος μας δεν ονειρεύεται ποτέ». Η Jessica επιμένει: «Τι συμβαίνει όταν κοιμάσαι;». Απερίφραστα, εκείνος αποκρίνεται: «Τίποτα». Κατόπιν παραίνεσης της Jessica, σπεύδει να της εξηγήσει τι εννοεί. Εν είδει επιτελεστικής παρουσίασης, ξαπλώνει στο έδαφος και φαινομενικά περιέρχεται σε κατάσταση εκούσιου θανάτου για μερικά λεπτά, με τα μάτια διάπλατα ανοιχτά, χωρίς να αναπνέει, καθώς ο φιλικός χρόνος επιβραδύνεται μέχρις ότου μοιάζει να ακινητεί πλήρως. Μετά από λίγο επανέρχεται. Η Jessica τον ρωτάει: «Πώς ήταν ο θάνατος;». Εκείνος εξηγεί: «Ήταν οκεί. Απλώς σταμάτησα». Σαν φασματικό ίχνος ενός συλλογικού παρελθόντος, ο

¹ Σε συνέντευξή του στον Conor Williams (2021), ο οποίος υποστηρίζει ότι οι ταινίες του Weerasethakul είναι κουήρ ακριβώς επειδή «προτείνουν νέους τρόπους ύπαρξης», ο σκηνοθέτης διασαφηνίζει ότι «[γ]ια εμένα, το κουήρ σημαίνει ότι μπορούν να συμβούν τα πάντα. Συνδέεται με μια ανοιχτότητα απέναντι στις πιθανότητες».

Hernán παρουσιάζεται σαν «νεκρός εν ζωή»: δεν αποτελεί απλώς έναν επιζώντα της βίαιης ιστορίας της Κολομβίας με την κυριολεκτική σημασία της λέξης.

Μέσα από την ηθελημένη σύγχυση ή συγχώνευση μεταξύ ζωής και θανάτου που επιχειρεί με τον ύπνο-θάνατό του, ο Hernán βρίσκεται εγγύτερα σε αυτό που ο Jacques Derrida (2011) αποκαλεί *survivance* (επιζωή), «μια αίσθηση επιβίωσης που δεν είναι ούτε ζωή ούτε καθαρός και απλός θάνατος, μια αίσθηση που δεν νοείται στη βάση του διπόλου ‘ζωή και θάνατος’» (σ. 193), και η οποία συνδιαλέγεται με το θεμελιακό κείμενο του Maurice Blanchot *Η στιγμή του θανάτου μου*. Το τελευταίο αποτελεί μια τριτοπρόσωπη αφήγηση του παρ’ ολίγον θανάτου του συγγραφέα στο εκτελεστικό απόσπασμα, στην οποία περιγράφει αυτήν την αίσθηση του «ζωντανού θανάτου». Ως «αβίωτη εμπειρία» (Derrida 2000, σ. 67), ο ματαιωμένος θάνατος του Blanchot παραμένει, παρ’ όλα αυτά, παρών ως ενεργή απουσία, όπως εξεικονίζεται και στην εσωτερική στιχομυθία του: «Είμαι ζωντανός. Όχι, είσαι νεκρός» (Blanchot, 2011, σ. 10). Ομοίως, λίγο παρακάτω, ο συγγραφέας αναφέρεται στη «στιγμή του θανάτου μου που εφεξής πάντοτε εκκρεμεί» (σ. 11).² Ο Derrida (2006β) φαίνεται να απηχεί αυτήν τη θέση, υπενθυμίζοντας ότι είμαστε όλοι «επιζώντες σε αναστολή» (σ. 26), ήδη νεκροί, αφού ο θάνατός μας, που ποτέ δεν θα βιώσουμε, αποτελεί ωστόσο προειλημμένη πραγματικότητα. Η θεωρητικοποίηση αυτή ενέχει μια διττή αίσθηση, αφού από τη μια περικλείει ένα πρωταρχικό πένθος για αυτό που έχει ήδη-πάντοτε χαθεί, ένα πένθος που δεν περιμένει τον πραγματικό θάνατο να επέλθει, αλλά και συνάμα αποτελεί μια δέσμευση για το πώς να ζήσουμε καλύτερα στο παρόν:

Η επιζωή είναι η ζωή πέραν της ζωής. Η ζωή παραπάνω από τη ζωή, [...] είναι η κατάφαση ενός ζώντος που προκρίνει το ζην και επομένως το επιζήν από τον θάνατο, διότι η επιβίωση δεν είναι απλώς αυτό που απομένει, είναι η κατά το δυνατόν εντονότερη ζωή» (Derrida 2006β, σ. 61).

Ως απορητική ρήξη, λοιπόν, ο ζωντανός-νεκρός Hernán ενσαρκώνει αυτό που ο Derrida θα αποκαλούσε το ίχνος της *διαφοράς*, της διαρκώς αναβαλλόμενης εννοιολόγησης που

² Όπως αναφέρει σε άλλο κείμενό του ο Blanchot, απόσπασμα του οποίου παραθέτει ο Βαγγέλης Μπιτσώρης (2011) στο επίμετρό του στην ελληνική έκδοση του *Η στιγμή του θανάτου μου*: «Πεθαίνει θέλει να πει: νεκρός, αυτό είσαι ήδη, σε ένα αμνημόνευτο παρελθόν, από έναν θάνατο που δεν ήταν ο δικός σου, που συνεπώς δεν τον έχεις γνωρίσει ούτε τον έχεις βιώσει, αλλά από την απειλή του οποίου πιστεύεις ότι καλείσαι να ζήσεις, αναμένοντάς τον εφεξής από το μέλλον, κατασκευάζοντας ένα μέλλον για να τον καταστήσεις τελικά δυνατό, σαν κάτι που θα λάβει χώρα και θα ανήκει στην εμπειρία» (σ. 20).

κρύβει μια οραματική υπόσχεση για το μέλλον ή, όπως το εξηγεί η Αθηνά Αθανασίου (2007), την ανοιχτότητα «μιας διατύπωσης ή ενός συμβάντος σε μελλοντικά συγκείμενα μέσα στα οποία το τρέχον νόημα διαβάζεται και γράφεται εκ νέου» (σ. 25). Δεν είναι τυχαίο, ίσως, το γεγονός ότι ο Derrida (2006α, σ. 64-56) ταυτίζει τη διαφορά με την εικόνα του τάφου, του επιτύμβιου μνημείου: όπως μας θυμίζει ο Derek Liu (2014, σ. 21) η «οικονομία του θανάτου» που επιδιώκεται μέσω της διαφοράς αποτελεί, κατ' ουσίαν, μια πρόβα θανάτου.

Με βάση τα παραπάνω, ο Hernán και η Jessica θα μπορούσαν να κατανοηθούν ως οιοιδήποτε περφόρμερ που προβληματοποιούν έννοιες όπως μνήμη, πένθος, απώλεια, αντίσταση, απαντώντας στο ερώτημα που θέτει η Athena Athanasiou σε ένα πρόσφατο κείμενό της (2021) για την επιτελεστικότητα στον απόηχο του τραυματικού παρελθόντος: «Πώς μπορεί καμιά να θίξει, να μοιραστεί και να ανταποκριθεί στη μη συγκρίσιμη μετά θάνατον ζωή των παλαιών αδικιών και πώς μπορεί αυτό να κινητοποιήσει αγώνες για δίκαια μέλλοντα;». Στην ταινία του Weerasethakul, φαίνεται ίσως σημαντικό να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι η επιτελεστική μνημοπολιτική που επιχειρείται, ιδίως στη σκηνή του «ζωντανού θανάτου» του Hernán, προϋποθέτει ένα υποκείμενο σε *έκκεντρη* θέση· ένα υποκείμενο που τίθεται αξιωματικά *εκτός*, την ίδια στιγμή που περικλείεται στον κλοιό της πόλεως λόγω της διαρκούς κατάστασης εξαίρεσης που εμφωλεύει στην καρδιά του νεωτερικού πρότζεκτ· ένα υποκείμενο, όμως, που δρα επίσης με *γνώση από θέση* ή *τοποθετημένη γνώση* (έναντι μιας λογοκεντρικής, αντικειμενικής γνώσης), για να δανειστούμε έναν όρο της Donna Haraway (2014) που κατέχει κεντρικό ρόλο στη σκέψη της.

Παραθέτοντας αυτούσια τα λόγια της Teresa de Lauretis, που είχε πρωτοδιατυπώσει τον όρο *έκκεντρο υποκείμενο* στο ομότιτλο κείμενό της, η Haraway (2006) μας θυμίζει ότι ένα τέτοιο υποκείμενο συστήνεται μέσα από τη «θέση στην οποία οδηγούν πρακτικές πολιτικού και προσωπικού εκτοπισμού, μέσα από σύνορα που χωρίζουν κοινωνικοσεξουαλικές ταυτότητες και κοινότητες, σώματα και λόγους» (σ. 446). Ξαπλώνοντας στο έδαφος της Κολομβίας, με τα μάτια ανοιχτά αλλά στιγμιαία νεκρός και παραπέμποντας έτσι ευθέως σε μια γενεαλογία θυμάτων της αποικιοκρατίας, ο Hernán αποτελεί ένα τέτοιο *έκ-κεντρο, έκ-τοπο υποκείμενο*: ένα υποκείμενο *εκτός τόπου*, στον βαθμό που παρουσιάζεται ως αυτό που η ανθρωπολόγος Mary Douglas

(2004) αποκάλεσε κάποτε «ύλη εκτός τόπου» (σ. 117 και Αθανασίου, 2007, σ. 117) και που σήμερα είναι διανοητό ως *απο-κείμενο* και μάλιστα στην πλέον παραδειγματική μορφή του κατά την Julia Kristeva (1982), το *πτώμα*, αυτό που *έπεσε* (σ. 3): ένα υποκείμενο *εκτός χρόνου*, στον βαθμό που διαρρηγνύει μια νομοτελειακή, ευθύγραμμη θεώρηση της ιστορίας, αναβιώνοντας το τραυματικό παρελθόν μέσα στον θύλακα του παρόντος: τέλος, ένα υποκείμενο *εκτός εαυτού*, ως σώμα μεταιχμιακό, συγχρόνως νεκρό και ζωντανό, που ξεδιπλώνεται σε όλη τη σωματική ευαλωτότητά του, διαταράσσοντας, για να δανειστούμε τα λόγια της Athanasiou στην αναφορά της για την ταινία *Στρέλλα*, αυτό «που συγκροτεί τη ζωή, το ανθρώπινο και την ίδια την πολιτική» (Butler and Athanasiou, 2016, σ. 92), αυτό που είναι ανθρωπίνως διανοητό, ένα «‘*απ-αλλοτριωμένο*’ υποκείμενο χωρίς κυριότητα και ‘*εκτός εαυτού*’ – ένα υποκείμενο που *αναγνωρίζει* τους διαφοροποιημένους κοινωνικούς δεσμούς από τους οποίους συγκροτείται και στους οποίους είναι υποχρεωμένο» (ό.π., σ. 9-10, έμφαση στο πρωτότυπο).

Είναι ιδίως η διάσταση του *εκτός αυτού* που θα με απασχολήσει στην παρούσα μελέτη, μέσα από το πρίσμα του μεταδομισμού και της φεμινιστικής και κουήρ θεωρίας καθώς και της αλλαγής επιστημονικού μοντέλου [paradigm shift] που έχουν επιφέρει στην καρδιά της ανθρωπολογικής σκέψης. Αν ο ισχυρισμός της Judith Butler ότι «[τ]α σώματα επιτελούν μορφές αλληλεξάρτησης, επιμονής, αντίστασης και ισότητας που τους επιτρέπουν να δημιουργούν μια εναλλακτική κοινωνική συσσωμάτωση εν μέσω ιεραρχικών και ρυθμιστικών καθεστώτων εξουσίας» (Butler and Athanasiou 2016, σ. 248) έχει βαρύτητα, ο σκοπός της ανά χειράς μελέτης αποτελεί να προτάξει και να προτείνει μερικές τέτοιες μορφές υποκειμένων που συσχετίζονται εντός της Αθήνας, σωμάτων που βγαίνουν εκτός εαυτού «τόσο με την έννοια ότι είναι εκτεθειμένα το ένα απέναντι στο άλλο όσο και με την έννοια των διαθέσεων [dispositions] που εμπλέκονται στις αντιπαραθέσεις, όπως το πολιτικό πένθος και το πάθος» (Athanasiou 2017, σ. 20).

Ειδικότερα, στο Πρώτο Κεφάλαιο, θα προσφέρω μια επισκόπηση των βασικών θεωρητικών μου εργαλείων, μέσα από τα οποία θα φωτίσω την έρευνά μου. Θα αναλύσω, καταρχάς, τα τρία *εκτός* του τίτλου, ξεκινώντας με το *εκτός εαυτού*, όπως εκφράζεται στη φιλοσοφία της Judith Butler ως ριζοσπαστική επανεξέταση της υποκειμενικότητάς μας με τη μορφή της αλληλεξάρτησης, της τρωτότητας και της σχεσιακότητας ή αλλιώς ως «όψη της πολιτικής τροπικότητας του σώματος» (Butler

2017, σ. 250). Θα αποσαφηνίσω το πώς αυτή η *απ-αλλοτρίωση* [dispossession] συνομιλεί αλλά δεν πρέπει να ταυτίζεται με τη μορφή κοινωνικής τρωτότητας την οποία υφίστανται συγκεκριμένες κατηγορίες υποκειμένων που εκτίθενται στη βία των ρυθμιστικών προτύπων – μια εξάρτηση που παρουσιάζεται ως αυτονόητη και αυταπόδεικτη στη βάση μιας ουσιοκρατικής επιχειρηματολογίας. Θα εστιάσω κατόπιν στο *εκτός τόπου*, στη διαδικασία που παράγει συγκεκριμένα σώματα ως απόβλητα ή σεσημασμένα ή μη διανοητά για την κυρίαρχη νόρμα του ανθρώπινου. Θα αγγίξω επίσης το *εκτός χρόνου*, του πώς δηλαδή συγκεκριμένα είδη υποκειμένων τίθενται βιαίως εκτός της κυρίαρχης χρονικότητας, μη εκπληρώνοντας τους παραδειγματικούς δείκτες της ετεροκανονιστικής, αναπαραγωγικής νομοτέλειας. Η συζήτηση αυτή, όπως και όλα τα κεφάλαια, θα ενσωματώνει μαρτυρίες συνομιλητριών μου, κυρίως κουήρ ατόμων που έχουν βιώσει το καθεστώς κοινωνικής απ-αλλοτρίωσης, εκτοπισμού και εκχρονισμού που περιγράψω, εξετάζοντας συγχρόνως το πώς προέβαλαν μορφές αντίστασης μέσω του «μεσσιανικού» χαρακτήρα της επιτελεστικότητας (συλλογικές δράσεις, περφόρμανς κ.ά.). Η συζήτηση περί στρέιτ χρόνου οδηγεί αναπόφευκτα και στο ερώτημα του κουήρ χρόνου, με έμφαση στην ανάλυση του Jack Halberstam περί κουήρ χωροχρόνου και του José Esteban Muñoz περί κουήρ ουτοπίας και μελλοντικότητας. Όπως θα καταδείξω παρακάτω, αν και αντλώ από τη σκέψη των τελευταίων, επιλέγω συνειδητά τον όρο *ετεροτοπία* του Michel Foucault έναντι της *ουτοπίας*, παρουσιάζοντας παραδείγματα σύγχρονων ετεροτοπιών της Αθήνας ως χώρους που ζωντανεύουν ήδη το μέλλον μας, για να παραφράσω την Αθηνά Αθανασίου (2007) που είχε κάποτε επισημάνει ότι «το μέλλον δεν είναι παρά μια όψη του παρόντος μας» (σ. 187). Κλείνοντας την εν λόγω ενότητα, αναφέρομαι συνοπτικά και στην έννοια του συν-αισθήματος [affect], που επανέρχεται ως λαϊτμοτίφ στο σώμα του κειμένου, αφού προσωποποιεί τον τρόπο με τον οποίο τα επιτελεστικά και εκτεθειμένα σώματα της περφόρμανς ή της συνάθροισης διαπλέκονται, συνδέονται και παράγουν μικροεστίες αντίστασης (ή και συναίνεσης).

Στο Δεύτερο Κεφάλαιο, ρίχνω τον προβολέα σε τρεις περφόρμανς της επιδραστικότερης, ίσως, θεατρικής ομάδας με κουήρ αναζητήσεις που δραστηριοποιείται στην Αθήνα, της Nova Melancholia. Η εν λόγω ομάδα διακρίνεται, μεταξύ άλλων, για τη διάρρηξη ενός ενιαίου, εθνικιστικού και ετεροκανονικού χρόνου καθώς και για τις σκηνικές ετεροτοπίες που δημιουργεί, συχνά εμφορούμενες από αηδία, φρίκη ή άλλα

«αρνητικά» συναισθήματα. Εγκαινιάζω τη συζήτησή μου με μια σύντομη αναφορά στην περφόρμανς *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, η οποία τροφοδοτείται από τη θεωρία του Walter Benjamin περί του παρόντος ως οραματικού χρόνου πλέριου με πιθανότητες. Πρόκειται για μια θεώρηση του χρόνου που έχει εφαρμογές για όλες τις επιτελεστικές ετεροτοπίες που καταγράφω εδώ, αναδεικνύοντας, για να δανειστώ τα λόγια της Athanasiou, «το μεσσιανικό στοιχείο που ενυπάρχει στην επιτελεστικότητα» (Butler and Athanasiou 2016, σ. 222). Ακολουθεί μια ανάλυση της περφόρμανς *Οι κότες και οι ψύλλοι*, που ζωντανεύει μια κουήρ ετεροτοπία επί σκηνής με εφόδια το ντραγκ και την ειρωνεία, προσεγγίζοντάς την ως μια αλληγορία της μελαγχολίας του φύλου και της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας, βάσει της θεωρίας της επιτελεστικότητας του φύλου που έχει διατυπώσει η Butler. Τέλος, αφιερώνω κάπως μεγαλύτερη έκταση στην περφόρμανς *Εκτοπλάσματα*, στην οποία συγκλίνουν σειρά προβληματισμών, με αναφορές στις «νεκροζώντανες» ακτιβιστικές δράσεις ανά τον κόσμο, τις σκέψεις της Lauren Berlant περί της «βάνανσης αισιοδοξίας» του καπιταλισμού της εξουθένωσης και την ίδια την έννοια του θανάτου ως ριζική αρνητικότητα. Οι παραστασιακές αναλύσεις διανθίζονται με συνεντεύξεις που έχω διεξαγάγει με δύο πυρηνικά μέλη της Nova Melancholia, αλλά και βιοματικές μαρτυρίες των συνομιλητών μου.

Στο Τρίτο Κεφάλαιο, εστιάζω σε διαμαρτυρίες, δημόσιες παρεμβάσεις και συναθροίσεις, προσεγγίζοντάς τες και αυτές ως ένα είδος επιτελεστικής ετεροτοπίας, εξίσου αναγνωρίσιμο και αξιοσημείωτο όσο και οι αμιγώς θεατρικές δράσεις. Αντλώντας από την έννοια του αγωνιστικού πένθους κατά Αθανασίου και την επιτελεστικότητα της συνάθροισης κατά Butler, εμβαθύνω κυρίως στη γενεαλογία των επιτελεστικών δράσεων που συνδέονται με τη δολοφονία του ακτιβιστή Ζακ Κωστόπουλου, γνωστού και ως ντραγκ κουήν με το όνομα Zackie Oh. Καταθέτω τη μαρτυρία ενός συνομιλητή από την αποστολή της οικογένειας «κουήρ συγγένειας» που ταξίδεψε μέχρι την Ιτέα για να παρευρεθεί στην κηδεία του Ζακ, ένα είδος κινούμενης αθηναϊκής ετεροτοπίας που επιβεβαιώνει τη σκέψη της Hanna Arendt περί της πόλεως ως μετακινούμενης οντότητας η οποία παράγει, μέσα από τη συνύπαρξη των σωμάτων, τον χώρο της δημόσιας εμφάνισης. Προσεγγίζω, επίσης, τη χρήση του τραγουδιού και του χορού σε διαμαρτυρίες, παραθέτοντας μαρτυρίες δύο συνομιλητριών που έχουν συμμετάσχει σε

δράσεις της φεμινιστικής συλλογικότητας Οιστρογόνες, οι οποίες χαρακτηρίζονται από τον κατεξοχήν «εκστατικό» και «αισθητικό» χαρακτήρα των διαμαρτυριών τους.

Τέλος, στον Επίλογο, διερωτώμαι για την αμφισημία της αντίστασης που ενυπάρχει στις περιγραφόμενες ετεροτοπίες, εντοπίζοντας, ωστόσο, τόσο την ενσώματη δημόσια δράση ως προϋπόθεση ενεργοποίησής τους, όσο και ένα οιονεί εορταστικό στοιχείο που συμφύρεται με την ευάλωτη δημόσια παρουσία ως διεκδίκηση μιας ουτοπίας του παρόντος μέσω μιας (ανα)κατάληψης και ανασυγκρότησης του δημόσιου χώρου.

Προς μια μεθοδολογία του ρακοσυλλέκτη

Όσον αφορά τους θεωρητικούς αστερισμούς της παρούσας έρευνας, αντλώ από τον μεταδομισμό, τη φεμινιστική και κουήρ θεωρία, και την ανθρωπολογική σκέψη, με ιδιαίτερη έμφαση στην επιτελεστικότητα, την ευαλωτότητα και την εκστατικότητα που κατέχουν περίοπτη θέση στο έργο της Judith Butler, τις έννοιες της ουτοπίας και της μελλοντικότητας στην ανάλυση του José Esteban Muñoz, τη σημασία του αγωνιστικού πένθους κατά την Αθηνά Αθανασίου, το συν-αίσθημα και την κουήρ φαινομενολογία της Sara Ahmed και, τέλος, την έννοια της ετεροτοπίας που εισήγαγε ο Michel Foucault. Ως προς το εμπειρικό τμήμα της έρευνάς μου,³ διεξήγαγα θεματική ανάλυση ποιοτικών δεδομένων δύο τύπων: το πρώτο σκέλος αφορούσε την προσπάθεια ανάδειξης θεματικών αξόνων σε τρεις περφόρμανς της Nova Melancholia. Το δεύτερο σκέλος αφορούσε τη διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων με συνομιλητές. Σκοπίμως επέλεξα να αντλήσω από ετερογενή δεδομένα (ανάλυση παραστασιακού υλικού και προφορικών μαρτυριών), ακολουθώντας εδώ εν μέρει την «κουήρ μεθοδολογία» του Jack Halberstam (1998, σ. 10), που αποκηρύσσει ένα είδος «κλασικότητας» συνέπειας και «καθαρολογικής» ομοιομορφίας, αποφεύγοντας επιμελώς την προσήλωση σε ένα μονάχα «είδος» κειμένου. Υιοθετώ, δηλαδή, την αντίληψη του Halberstam περί της κουήρ μεθοδολογίας ως «μια μεθοδολογία ρακοσυλλέκτη [scavenger] που χρησιμοποιεί διαφορετικές μεθόδους για τη συλλογή και παραγωγή πληροφοριών πάνω σε θέματα που έχουν αποκλειστεί, σκοπίμως ή τυχαία, από τις παραδοσιακές μελέτες της ανθρώπινης

³ Η έρευνα ακολουθεί τους κανόνες δεοντολογίας του Διεθνούς Στατιστικού Ινστιτούτου.

συμπεριφοράς» και η οποία «συνδυάζει μεθόδους που συχνά παρουσιάζονται αντιθετικές μεταξύ τους» και «αρνούνται μια επιστημονική [disciplinary] συνοχή» (ό.π., σ. 13).

Ως προς τους συνεντευξιαζόμενούς μου, το βασικό κριτήριο επιλογής μου ήταν, καταρχάς, τα συγκεκριμένα άτομα να έχουν βιώσει την απ-αλλοτρίωση ή αποκειμενοποίηση ή εκκεντροποίηση. Δεύτερον, αναζήτησα συνομιλήτριες που να έχουν εμπλακεί καλλιτεχνικά ή/και ακτιβιστικά με «ρηγματώδεις», απέναντι στον εθνικιστικό, ετεροκανονικό χωροχρόνο, δράσεις, είτε επρόκειτο για περφόρμανς είτε για διαδηλώσεις/διαμαρτυρίες είτε για εκδηλώσεις άλλου τύπου. Το γεγονός ότι αρκετοί εξ αυτών είχαν καταβολές τόσο από τον θεατρικό όσο και από τον ακτιβιστικό χώρο δεν ήταν σκόπιμο αλλά απεδείχθη γόνιμο ως παράγοντας αλληλοδιαπλοκής διαφορετικών επιτελεστικών εκφάνσεων.⁴ Επιπλέον, οφείλω να διασαφηνίσω ότι η εξοικείωση αρκετών εκ των συνομιλητριών μου με ορισμένες από τις θεωρητικές αναζητήσεις που εκφράζονται στη μελέτη μου ή ακόμα και με την ίδια την ορολογία, αν και απροσχεδιάστη εκ μέρους μου, στάθηκε βοηθητική ως προς την ταχύτερη αλληλοκατανόησή μας.

Το πρωταρχικό μέλημά μου ήταν να εξιχνιάσω το πώς τα υποκείμενα αυτά εγγράφουν βιωματικά, συνειρμικά και συν-αισθηματικά τις φράσεις *εκτός τόπου, εκτός χρόνου, εκτός εαυτού*. Η αντίδραση των συνομιλητριών μου στο άκουσμα αυτών των φράσεων ήταν συχνά άμεση και έντονη. Για παράδειγμα, η Ντίνα ανέφερε χαρακτηριστικά: «Με τρεις φράσεις συνοψίζεις όλη την εμπειρία που έχει κατατεθεί στο δικό μου σώμα». Ενστερνιζόμενος μία, κατά το δυνατόν, μη κατευθυντική, μη παρεμβατική προσέγγιση, έθεσα, ωστόσο, ως θεμέλιο λίθο των συνεντεύξεων το πώς νοηματοδοτούν οι ίδιες τις παραπάνω εκφράσεις και το πώς τις έχουν βιώσει, ή ακόμα και σωματοποιήσει ενδεχομένως, ως ευάλωτα υποκείμενα. Υπό αυτήν την έννοια, δεν ήμουν ένας απολύτως αντικειμενικός και απόμακρος ακροατής: αντ' αυτού, η δική μου σεξουαλικότητα δεν μπορούσε παρά να επηρεάσει την (εκ)στάση μου εντός των

⁴ Για παράδειγμα, ο συνομιλητής μου, Χρήστος, αναφέρθηκε στο πώς η θεατρική και η ακτιβιστική πορεία του λειτούργησαν αλληλογονιμοποιητικά λόγω της κοινής συνισταμένης τους, δηλαδή της σωματικότητας ως έκθεση: «Στο πεδίο της αναπηρίας αυτό που με βοήθησε πάρα πολύ, η έκθεση του εαυτού, του σώματός μου [...] είναι το θέατρο. Δηλαδή εκεί πέρα αισθάνθηκα τη μεγάλη ελευθερία όταν βγήκα για πρώτη φορά και είπα 'αυτό είναι το σώμα μου, αυτός είμαι, εκτίθεμαι στο κοινό'».

συνομιλιών· χωρίς, βεβαίως, να συνδιαμορφώνω το περιεχόμενό τους, βρισκόμουν σε μια συνεχή διάδραση, μια διαδικασία ενσυναίσθησης και αμοιβαιότητας, αντλώντας από κοινούς κώδικες.

Η θεσιακότητά μου επηρέασε προφανώς και την επιλογή μου να επικεντρωθώ κυρίως σε άτομα που έχουν αντιπαρατεθεί με την σεξουαλική ή/και έμφυλη κανονιστικότητα. Για να το θέσουμε με τους όρους του Pierre Bourdieu (2006), δεν μπορούσα παρά να αντλήσω από τη «μήτρα αντιλήψεων, εκτιμήσεων και πράξεων» (σ. 83) που συνιστά η έξη ή *habitus*, το μητρώο εντός του οποίου οργανώνεται και αφομοιώνεται το σύνολο των εμπειριών, παράγοντας λεπτοφυείς «λύσεις» για κάθε ενδεχόμενο, τα «συστήματα διαρκών και μεταθέσιμων *προδιαθέσεων*, δομημένες δομές προδιατεθειμένες να λειτουργούν ως δομούσες δομές» (ό.π., σ. 88, έμφαση στο πρωτότυπο). Όπως αναφέρει η Ελένη Παπαγαρουφάλη (2002), προεκτείνοντας τη σκέψη του Bourdieu, η συνέντευξη του ερευνητή είναι μία σωματική και όχι μόνο καθαρά γλωσσική εμπειρία, η οποία αντλεί από το ίδιο σύνολο δομημένων προδιαθέσεων που είναι το *habitus*, μια «ενσωματωμένη, πολυαισθητηριακή και συναισθηματική γνώση ή δεξιότητα που έχει φτιαχτεί και φτιάχνουμε και μοιραζόμαστε με άλλους» (σ. 33), συνειδητά ή ασυνείδητα. Γι' αυτόν τον λόγο, έχω επιλέξει, σε λιγοστά αλλά καίρια σημεία, να επιχειρήσω διακριτικές, πρωτοπρόσωπες παρεμβάσεις στο σώμα του κειμένου: παρότι δεν πρόκειται για αυτοεθνογραφία, μια μεθοδολογία που μπορεί να συνομιλήσει εποικοδομητικά με την κούρη επιστημολογία, όπως έχουν επιχειρηματολογήσει οι Stacy Holman Jones και Anne M. Harris (2019), είχε σημασία για εμένα να διανοίξω μικρές, έστω, ρωγμές στην πανοπλία της αορατότητας ενός δήθεν αποστασιοποιημένου παρατηρητή.

Τέλος, θα πρέπει να ξεκαθαρίσω ότι ορισμένες μαρτυρίες κατατίθενται με το πραγματικό όνομα της συνομιλήτριας και άλλες με ψευδώνυμο. Ορισμένοι εκ των συνομιλητών μου διεκδίκησαν να καταγραφεί το πραγματικό όνομά τους, ως αποτύπωσή τους στον επιτελεστικό/ ακτιβιστικό χώρο, ως μία, ίσως, επικύρωση του κατακτημένου «δικαιώματος του εμφανίζεσθαι» (Butler 2017, σ. 37), της κατάληψης «του χώρου της δημόσιας εμφάνισης», για να χρησιμοποιήσω τα λόγια της Arendt, και αποφάσισα να σεβαστώ αυτήν την επιθυμία τους.

Κεφάλαιο πρώτο: Θεωρητικές εντάσεις

Εκτός εαυτού ή η εκστατικότητα ως συνθήκη ύπαρξης και δράσης

Τι σημαίνει να είναι κανείς «εκτός εαυτού»; Στο κεφάλαιο του βιβλίου της *Undoing gender* (2004), με τίτλο «Beside oneself», η Judith Butler αναφέρει: «Το να είναι κανείς *εκστατικός* σημαίνει, κυριολεκτικά, να είναι εκτός εαυτού, και αυτή η έκφραση μπορεί να λάβει ποικίλα νοήματα: να βγαίνει κανείς εκτός εαυτού λόγω πάθους αλλά και λόγω οργής ή πένθους» (σ. 20, έμφαση δική μου). Η έννοια της *έκστασης*, την οποία δανείζεται από τον Hegel, διαδραματίζει κομβικό ρόλο στο όψιμο έργο της Butler. Αποδεσμεύοντας την έκσταση από τις αυστηρά μυστικιστικές ή/και ερωτικές συνδηλώσεις της, η Butler (2004, 2009) ανατρέχει στην ετυμολογία της λέξης, αλλά και στην εγελιανή θεώρηση του εαυτού, ως κάτι που βρίσκεται πάντοτε «εκτός», αφού ήδη άμα τη αρθρώσει της λέξης «εγώ» τοποθετούμαστε έξω από τον εαυτό μας. Πρόκειται, δηλαδή, για μια σχέση συγκροτησιακά εκστατική: «Είμαι, σαν να λέμε, πάντοτε άλλη για την εαυτή μου και δεν υπάρχει κάποια τελική στιγμή κατά την οποία πραγματοποιείται επιστροφή στην εαυτή μου» (Butler 2009, σ. 48).

Αντλώντας από την Butler, η Elsa Dorlin (2017) συνοψίζει την εκστατική συνθήκη ως αυτό «που με εκθέτει στον άλλο», μια έκθεση που «υπονοεί μια ορισμένη ευάλωτη κατάσταση που απορρέει από τη σαρκική κοινωνική ύπαρξη». Πράγματι, η έννοια της ευαλωτότητας είναι αξεδιάλυτη από την εκστατικότητα ως αναπόσπαστο τμήμα της διαδικασίας που με οδηγεί «να σταθώ έξω από τον εαυτό μου» (Butler 2004, σ. 258). Διαβάζοντας τη φιλόσοφο Adriana Cavarero,⁵ που προτείνει μια ριζοσπαστικοποιημένη εκδοχή του εκστατικού υποκειμένου, η Butler (2009γ) διαπιστώνει «ότι είμαστε όντα κατ' ανάγκην *εκτεθειμένα* το ένα στο άλλο λόγω της τρωτότητας και της μοναδικότητάς μας» (σ. 54, έμφαση στο πρωτότυπο) και ότι είναι αυτή ακριβώς η ανάγκη διαχείρισης της συνεχούς, εκτεθειμένης παρουσίας μας στον

⁵ Εκτός της Cavarero, άλλες δύο σημαντικές μορφές της φιλοσοφίας που έχουν πραγματευτεί την έννοια της τρωτότητας σε αντιπαράθεση με την ετερότητα είναι ο Emmanuel Levinas και ο Paul Ricœur. Ο πρώτος αντιμετωπίζει την τρωτότητα ως ηθική κατηγορία με παθητικά και εμμενώς θηλυκά χαρακτηριστικά, αλλά και ως στοιχείο που αφορά κυρίως τον άλλον και όχι τον εαυτό. Ο δεύτερος επεκτείνει την ηθική διάσταση της τρωτότητας, προσεγγίζοντάς την ως φορέα νοήματος και πηγή αναστοχασμού. Για μια περιεκτική συζήτηση αναφορικά με την έννοια της τρωτότητας στο έργο των Levinas, Ricœur, Butler και Cavarero βλ. Γιαννοπούλου (2015).

κόσμο που μας συγκροτεί ως υποκείμενα και δη πολιτικά υποκείμενα. Μια παρουσία που δεν μπορεί παρά να είναι καταρχάς σωματικότητα: «Η τρωτότητα μας εμπλέκει με αυτό που βρίσκεται πέρα από εμάς, αλλά είναι, εντούτοις, κομμάτι μας και συνιστά μια κεντρική διάσταση αυτού που θα μπορούσαμε, διστακτικά, να ονομάσουμε ενσώματη διάστασή μας» (Butler 2017, σ. 180). Όπως μας θυμίζει η Butler (2004, σ. 21), αγωνιζόμαστε για το σώμα μας, το οποίο όμως δεν είναι ποτέ εντελώς δικό μας με τον τρόπο που αξιωματικά ορίζει μια καρτεσιανή εκδοχή του εαυτού. Σύμφωνα με την Athena Athanasiou (Butler and Athanasiou 2016, σ. 87),

διεκδικούμε τα σώματά μας ως δικά μας, ακόμα και όταν αναγνωρίζουμε ότι δεν μπορούμε ποτέ να κατέχουμε πλήρως τα σώματά μας. Τα σώματά μας είναι εκτός εαυτού. Μέσω των σωμάτων μας συμμετέχουμε σε πυκνές και έντονες κοινωνικές διαδικασίες διασύνδεσης και αλληλεξάρτησης· εκτιθέμεθα σε άλλες, ενώ μας ξεκάνουν οι νόρμες που ρυθμίζουν την επιθυμία, τη σεξουαλική συμμαχία, τις σχέσεις συγγένειας και τις προϋποθέσεις της ανθρωπότητας. (σ. 87)

Η Butler (2004β) υπογραμμίζει τη διπλή σημασία της εκστατικής υποκειμενοποίησης, τόσο ως εργαλείου επιβίωσης όσο και ως προγραμματικής επιδίωξης: «Είμαι έξω από τον εαυτό μου εξ αρχής και πρέπει να είμαι, προκειμένου να επιβιώσω και προκειμένου να εισέλθω στην επικράτεια του εφικτού» (σ. 32). Ωστόσο, ίσως έχει σημασία εδώ να θυμόμαστε, όπως μας υπενθυμίζει η Dorlin (2017), ότι η έννοια της ευαλωτότητας στο έργο της Butler δεν είναι αναγώγιμη σε «απλή σχεσιακή υποκειμενικότητα» ή σε «συνθήκη ακραίας ευθραυστότητας», ούτε «μπορεί να συσχετιστεί, αποκλειστικά, με τον τραυματισμό [injurability]» (Butler 2017, σ. 251), αλλά περισσότερο σκιαγραφεί «μια σύλληψη της υποκειμενικότητας ως θεσπισμένης συλλογικά» (Dorlin 2017). Αποτελεί, δηλαδή, ριζική αναθεώρηση της ίδιας της έννοιας της υποκειμενικότητας ή, όπως το θέτει η Lauren Berlant (2013), το διακύβευμα είναι το «πώς να μάθουμε να είμαστε σε σχέση».

Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, η έκσταση ισοδυναμεί με την (αλληλο)έκθεσή μας στον κόσμο, προκρίνοντας μια θεώρηση του εαυτού ως κατεξοχήν σχεσιακότητα και όχι ως καρτεσιανή, αδιαίρετη, αυτόνομη ολότητα. Αν αυτή η έκθεση αποτελεί, τρόπον τινά, την ίδια τη μοναδικότητα του κάθε ανθρώπινου όντος κατά την Butler, και αν ισχύει ότι πρόκειται για μια έκθεση διαρκή, τόσο δεδομένη όσο και η σωματικότητά μας, τότε αντιλαμβάνεται εύκολα κανείς τις προεκτάσεις που μπορεί να

λάβει μια τέτοια θεώρηση για εκτοπισμένα υποκείμενα στο φάσμα της τρωτότητας και της επισφάλειας, για τα οποία η έννοια της έκθεσης είναι άμεσα συνυφασμένη με ποικίλες πτυχές της ζωής τους. Η ίδια η Butler (2004β) αντλεί από το παράδειγμα των σεξουαλικών μειονοτήτων ως κατεξοχήν περίπτωση πληθυσμών που εξαρτώνται από τη διασφάλιση κανόνων προστασίας στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα προκειμένου, όχι μόνο να επιβιώσουν, αλλά και να διεκδικήσουν το δικαίωμα της αναγνώρισής τους: η επιθυμία για αναγνώριση τους θέτει «εκτός αυτού», διανοίγοντας έναν ορίζοντα εντός του οποίου θα αναζητήσουν την επικύρωση της ανθρωπότητάς τους. Όπως αναφέρει, «[ο]ι ίδιες μας οι ζωές και η επιμονή της επιθυμίας μας εξαρτώνται από την ύπαρξη των προτύπων της αναγνώρισης που παράγουν και συντηρούν τη βιωσιμότητά μας ως ανθρώπων» (σ. 33).

Η Karma R. Chávez (2010, σ. 2) εντοπίζει το παράδοξο της παραπάνω θέσης της Butler: τα εκτός εαυτού υποκείμενα που εκτίθενται στη βία των ρυθμιστικών προτύπων βρίσκονται επίσης στη δυσάρεστη θέση να πρέπει να καταφύγουν σε τέτοιου είδους πρότυπα σε μια προσπάθεια να διαφυλάξουν την προστασία τους.⁶ Πρόκειται για μια εξάρτηση που διαιωνίζει μια μορφή κοινωνικής τρωτότητας καθώς «εγκαθιδρύει μια διάκριση ανάμεσα σε εκείνους που είναι εξαρτημένοι και εκείνους που δεν είναι» (Butler 2017, σ. 250). Σε αντίθεση, όμως, με ένα «εκτός εαυτού» όπως λ.χ. το *hors de soi* του Frantz Fanon (Butler 2016β), που συνίσταται σε μια υποκειμενοποίηση μέσω της βίαιης αντίστασης, η εκστατική συνθήκη των εκτοπισμένων υποκειμένων κατά Butler εδράζεται σε μια μη βίαιη μεν, οραματική δε σύλληψη άλλων τρόπων του υπάρχειν (Chávez, σ. 2· Dorlin 2017). Για την Butler (2004β), είναι σαφές ότι μια τέτοια σύλληψη για τα εκτός

⁶ Ο Μενέλας, ένας από τους ΛΟΑΤΚΙ+ ακτιβιστές που κατέθεσε μήνυση κατά του Μητροπολίτη Αμβρόσιου για δημόσια υποκίνηση μίσους, μου περιέγραψε την εμπειρία αυτής της έκθεσης, τη στιγμή που κατέθετε στο Πλημμελειοδικείο Αιγίου τον Ιανουάριο του 2019· ένα ομιλιακό ενέργημα εκ μέρους του που παρήγαγε εμπράγματα συνέπειες εν μέσω ενός τρομοκρατικού και ομοφοβικού κλίματος εντός της αίθουσας: «Στη δίκη αισθάνθηκα... Δεν αισθάνθηκα ευάλωτος, αλλά αισθάνθηκα στοχοποιημένος πολύ έντονα γιατί είχαμε συγκεκριμένα τους δικηγόρους της αντίπαλης πλευράς, ας πούμε. Εκεί αισθάνθηκα, ναι, στοχοποιημένος και πάρα πολύ ότι υπάρχει ένα μίσος, μία έχθρα. [...] Δηλαδή, σ' εκείνο το σημείο, δηλαδή, επειδή υπάρχει μια σημαντικότητα και μια σοβαρότητα και μια βαρύτητα, ας πούμε, μέσα σ' ένα δικαστήριο, αισθάνθηκα εκτεθειμένος, όχι απαραίτητα ευάλωτος, αλλά αισθάνθηκα ότι μου επιτίθεται κάποιος και ότι έπρεπε να δείξω ιδιαίτερη, ας πούμε, δύναμη, σθένος, το οποίο το είχα ουσιαστικά. [...] Έχεις, βασικά, τον εαυτό σου να αντιτάξεις. Πιστεύω πάρα πολύ στον τρόπο του να είμαστε και να ζούμε. Ότι είναι πώς γεμίζεις το σώμα σου, πώς είσαι και πώς αισθάνεσαι εκείνη την ώρα, ότι είναι κάτι σημαντικό».

εαυτού υποκείμενα δεν μπορεί παρά να τίθεται σε συλλογική βάση, αφού το πραγματικό ζητούμενο είναι τι είδους κοινότητα μπορεί να συγκροτηθεί από τα εν λόγω υποκείμενα:

Μιλάω σε εμάς που ζούμε, κατά κάποιο τρόπο, εκτός εαυτού, είτε πρόκειται για σεξουαλικό πάθος ή για συναισθηματικό πένθος ή για πολιτική οργή. Υπό μία έννοια, η δυσκολία έγκειται στο πώς να κατανοήσουμε τι είδους κοινότητα συγκροτείται από όσες βρίσκονται εκτός εαυτού (σ. 20).

Σαν απάντηση στο παραπάνω ερώτημα, στο διαλογικό έργο τους *Απ-αλλοτρίωση. Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό*, οι Butler and Athanasiou (2016) επιχειρούν να εγχαράξουν μια πολιτική της επιτελεστικότητας που να συντείνει στην πολιτική δράση και αντίσταση. Στο εισαγωγικό ερώτημα που θέτουν οι ίδιες –«Τι καθιστά δυνατή την πολιτική ευθύνη και ανταπόκριση» (σ. 11)– απαντούν: η κατάσταση «της απ-αλλοτρίωσης», μια «μορφή αποκρισιμότητας που οδηγεί σε δράση και αντίσταση» (ό.π.), η «κατάσταση του να συγ-κινούμαστε και να κινητοποιούμαστε από αυτά που βλέπουμε, νιώθουμε και μαθαίνουμε» καθώς μεταφερόμαστε «σε μια άλλη σκηνή ή σε ένα κοινωνικό σύμπαν όπου δεν είμαστε το κέντρο» (ό.π.). Οι ερευνήτριες επισημαίνουν τη διπλή σημασία της απ-αλλοτρίωσης. Καταρχάς, η απ-αλλοτρίωση αναφέρεται στη βάση της τρωτότητας, της σχεσιακότητας, της αλληλοέκθεσης, σε αυτό «που βρίσκεται έξω από εμάς», στο «πώς συγ-κινούμαστε από άλλους με τρόπους που μας σαστίζουν, μας μετατοπίζουν και μας βγάζουν εκτός εαυτού» (ό.π., σ. 16), σ' ένα καθεστώς απώλειας εαυτού «λόγω πένθους, έρωτα, οργής, φιλοδοξίας ή έκστασης» (ό.π., σ. 17). Όταν, λοιπόν, «χάνουμε τον εαυτό μας λόγω ενός είδους επαφής με έναν άλλο, επειδή μας συγκινεί, ακόμη και μας εκπλήσσει ή μας σαστίζει αυτή η επαφή με την ετερότητα» (ό.π., σ. 16), αυτό αποτελεί μια ηχηρή υπενθύμιση ότι δεν είμαστε τα «αυτοκαθοριζόμενα και αυτοκινούμενα» (ό.π., σ. 17) υποκείμενα που επιτάσσει η δυτική, νεωτερική μεταφυσική, η οποία στην ακραία μορφή της αγγίζει την ευθυνοποίηση του νεοφιλελευθερισμού.

Ωστόσο, παραμονεύει και ένας κίνδυνος εδώ: αυτή η πρώτη εννοιολόγηση της απ-αλλοτρίωσης, ως καταστατική συνθήκη της ύπαρξής μας, συνδέεται μεν αλλά δεν πρέπει να ταυτίζεται με μια δεύτερη εννοιολόγηση της απ-αλλοτρίωσης ως μια δυναμική, συνεχιζόμενη διαδικασία αποκλεισμών, αποστέρησης, κοινωνικών τραυμάτων, επισφαλειοποίησης προς συγκεκριμένα άτομα στη βάση του βιοπολιτικού ρατσισμού. Όπως επισημαίνουν οι διανοήτριες, η συστατική μας «εκτο-εαυτότητα» δεν πρέπει να

εργαλειοποιηθεί ως οντολογικό άλλοθι ή ιδεολογικό πρόσχημα για να νομιμοποιήσει διαδικασίες κοινωνικής υφαρπαγής και εκμετάλλευσης. Αν η άνιση κατανομή της κοινωνικής απ-αλλοτρίωσης πλάθει «με ουσιοκρατικούς όρους, εκείνους που βρίσκονται σε ανάγκη» (Butler 2017, σ. 250), τότε πρέπει να καταφύγουμε στην πρώτη έννοια της απ-αλλοτρίωσης ως αλληλεξάρτηση «που επικυρώνει τη σωματική εξάρτηση, τις συνθήκες επισφάλειας και τις δυνατότητες της επιτελεστικότητας» (ό.π.) προκειμένου να οραματιστούμε έναν πολιτικό κόσμο βιώσιμης ζωής.

Η συλλογιστική της Butler έχει εφαρμογή και για την (εκ)στάση μας ως ερευνητριών *vis-à-vis* στη θεωρία. Όπως το θέτει εύστοχα η Αθανασίου (2020) «αντί για τα άχρονα και στέρεα θεμέλια της καντιανής γνώσης, [...] η θεωρία, ταυτόχρονα τοποθετημένη και εκ-στατική, αφορά τη σχεσιακότητα μεταξύ ‘εκτός εαυτού’ υποκειμένων, η οποία καθίσταται δυνατή αλλά και περιορίζεται από υφιστάμενες σχέσεις εξουσίας που λειτουργούν ερήμην τους». Η λέξη «εκσ-τατική» στο παραπάνω παράθεμα, ως αναφορά στο πώς τοποθετείται η σύγχρονη ανθρωπολογική, φεμινιστική και κουήρ σκέψη, παρέχει ίσως ένα κλειδί κατανόησης για το πώς ακριβώς οφείλουμε να προσεγγίσουμε και να αναλογιστούμε τις σχεσιακότητες των έκ-τοπων, έκ-χρονων, εκτός εαυτού υποκειμένων. Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρήσω να σκιαγραφήσω μερικούς τέτοιους τρόπους του σχετίζεσθαι, σταχυολογώντας παραδείγματα από τον χώρο της περφόρμανς και του ακτιβισμού. Θα προσπαθήσω, ωστόσο, να απαντήσω πρώτα στα παρακάτω ερωτήματα: πού ακριβώς μπορούν να συσχετιστούν τα εκτός εαυτού, εκτός τόπου υποκείμενα; Υπάρχει *ουτοπία* για υποκείμενα εξ ορισμού «εκτός τόπου»; Αλλά και σε ποιον χρόνο μπορούν να υπάρξουν, εφόσον δεν μιλάμε για μια ύπαρξη εν κενώ;

Εκτός τόπου και χρόνου ή όταν «όλοι οι άλλοι έχουν πάρει το κλειδί του χάρτη»

Τι σημαίνει να διατελεί κανείς «εκτός τόπου»; Στην ψυχαναλυτική θεωρία της περί του *αποκειμένου*, η Julia Kristeva αντλεί από την ανθρωπολόγο Mary Douglas και από τις σκέψεις της τελευταίας για την «ύλη εκτός τόπου», αυτού που τίθεται εκτός του συμβολικού πεδίου μιας τελετουργίας, «εκείνο που δεν περιλαμβάνεται για να επιβιώσει κάποιο πρότυπο» (Douglas 2004, σ. 123). Εκκινώντας από τον στοχασμό της Douglas περί της έννοιας του *μιαρού* στην τελετουργία, η Kristeva (2006) επισημαίνει τη

μιασματική ισχύ με την οποία επενδύεται, μεταξύ άλλων, το εμμηνορρυσιακό αίμα, μετατρέπόμενο σε απο-κείμενο, σε «εκείνο που εκπίπτει από το συμβολικό σύστημα» (σ. 366) με στόχο να συγκροτηθεί ο πυρήνας του υποκειμένου. Κατά την Kristeva, το εμμηνορρυσιακό αίμα αποκειμενοποιείται ακριβώς «επειδή αντιπροσωπεύει τον κίνδυνο που έρχεται μέσα από την (κοινωνική ή γενετήσια) ταυτότητα· απειλεί τη σχέση ανάμεσα στα φύλα μέσα στο κοινωνικό σύνολο και [...] την ταυτότητα κάθε φύλου ως προς τη γενετήσια διαφορά» (ό.π., σ. 373). Το καθαρό και προσίδιο σώμα μας στον συμβολικό κόσμο θεμελιώνεται έτσι μέσα από τον φόβο απέναντι στο ανεξέλεγκτο μητρικό σώμα, τον οποίο διαβλέπει η Kristeva πίσω από την τελετουργική ακαθαρσία.

Παραβλέποντας τις ενίοτε προβληματικές, φυσικοποιητικές και συντηρητικές διαστάσεις της θεωρίας της Kristeva,⁷ η έννοια του αποκειμένου παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον ως προς τις εφαρμογές της στο κοινωνικό σώμα, ως «τρόπος κυβερνητικότητας» και «καθυπόταξης» (Tyler 2013, σ. 21), μια διαδικασία ετεροποίησης σύνθετη και πολυπρισματική, με το αποκείμενο να προσωποποιεί «το μιαρό και εκφυλισμένο απόβλητο της κοινωνικής τάξης» (Αθανασίου 2007, σ. 113) ή αλλιώς τον «τρόπ[ο] με τον οποίο οι Άλλοι γίνονται σκατά» (Butler 2009, σ. 175). Όπως επισημαίνουν οι Αθηνά Αθανασίου και Γιώργος Τσιμουρής (2013), εξετάζοντας το πώς οι συναρθρώσεις μεταναστευτικότητας και εμφυλοποίησης παράγουν ορισμένα σώματα ως ξένα ή σεσημασμένα ή λιγότερο-από-ανθρώπινα,

οι διαδικασίες εν-τόπισης και εκτοπισμού μέσω των οποίων οι χώροι μετατρέπονται σε τόπους και τα υποκείμενα συγκροτούνται και χωροθετούνται «εντός» ή «εκτός τόπου», περιλαμβάνουν ποικίλους δεσμούς, δεσμά και δεσμεύσεις, σχέσεις εξουσίας, αισθήσεις και αισθήματα, ενσώματες επιτελέσεις, καθημερινές πρακτικές, μνημονικά ίχνη, ταυτίσεις και απο-ταυτίσεις, επιθυμίες του συνανήκειν και πολλαπλές χωρικότητες. (σ. 7)

Η αίσθηση του εκτοπισμού και της (αυτο)αποκειμενοποίησης υπήρξε διάχυτη στις μαρτυρίες που είχαν να μοιραστούν μαζί μου οι συνομιλήτριές μου. Για παράδειγμα, η καλλιτέχνιδα του θεάτρου και ακτιβίστρια Ντίνα περιέγραψε την αίσθηση του να είναι μια γυναίκα που θεωρείται «λειψή» βάσει των κανονιστικών προτύπων: «Τώρα εγώ είμαι πενήντα χρονών. Ανύπαντρη. Άτεκνη. Μπόέμ. Χωρίς λεφτά. Χωρίς καριέρα. Πού είμαι;

⁷ Για μια κριτική στην Kristeva, βλ. Αθανασίου (2007), σ. 97-135.

Δεν υπάρχει χώρος». Ο Θάνος, 51 ετών, γκέι εκπαιδευτικός με πολυετές ακτιβιστικό έργο, αναφερόμενος στην παιδική και εφηβική του ηλικία, μου αποκάλυψε ότι «αισθανόμουν εγώ ο ίδιος σαν χαλασμένη μηχανή και τους άλλους γκέι τους έβλεπα σαν χαλασμένες μηχανές». Ως υποκείμενο συστατικά εκτός τόπου, περιγράφει μια βαθιά ριζωμένη αίσθηση του μη ανήκειν:

Υπήρχα στο πλάι, αλλά ποτέ δεν υπήρχα μέσα. Και πάντα υπήρχα λίγο αφ' υψηλού μεν – όλοι θεωρούσαν, α, ο Θάνος είναι ο έξυπνος, ή ο Θάνος είναι ο μυστήριος, ή ο Θάνος είναι ο ξεχωριστός, αλλά εγώ μέσα μου αισθανόμουν ο... το βδέλυγμα, ο ανίκανος, ο χαλασμένος, που τον σιχαίνονται οι άλλοι.

Ομοίως, ο Έιντριαν, 52 ετών, ψυχοθεραπευτής και ακτιβιστής, παλαιότερα αυτοπροσδιοριζόμενος ως γκέι άντρας και εσχάτως ως μη δυαδικό άτομο [non-binary], ξεχωρίζει την αίσθηση κινδύνου που πυροδοτείται στο άκουσμα των φράσεων *εκτός τόπου, εκτός χρόνου, εκτός εαυτού*:

Δεν νομίζω ότι υπάρχουν λέξεις που να με μπορούν να με χαρακτηρίσουν καλύτερα. [...] Ανέκαθεν, όσο θυμάμαι τον εαυτό μου, ένιωθα να μην ανήκω, the odd man out. Να... Όλοι οι άλλοι ξέρουνε κι εγώ δεν ξέρω. Όλοι οι άλλοι έχουν πάρει το κλειδί του χάρτη, το key κάτω, και άρα μπορούν να το διαβάσουν, κι εγώ δεν έχω αυτό το key. [...] Νομίζω δύο πράγματα συνέβαλαν σ' αυτό: κατεξοχήν, πάνω απ' όλα, η ομοφυλοφιλία μου γιατί μου φαινόταν από πάντα ότι ήμουν γκέι, πάντα πάντα, το οποίο με απέκλεισε τελείως στα 70s και 80s, τελείως από τον χώρο των αγοριών και ήταν αιτία για να νιώθω απέξω και κυρίως να νιώθω σε κίνδυνο.

Αντιστοίχως, η αίσθηση του «εκτός χρόνου» για άτομα που δεν υπάγονται στην ετεροκανονική, αναπαραγωγική χρονικότητα, ανέκυψε στις συνεντεύξεις μου. Όπως επισημαίνουν οι Αθηνά Αθανασίου και Δημήτρης Παπανικολάου (2020), όλοι όσοι «έχουμε βρεθεί στο περιθώριο της έμφυλης και σεξουαλικής κανονιστικότητας, οι άνθρωποι δηλαδή οι οποίοι μετέχουμε σε αυτή την κατηγορία εμπειρίας που αναγνωρίζουμε ως κουήρ, γνωρίζουμε τι σημαίνει να πετιέσαι έξω από τα στεγανά του γραμμικού και του κανονιστικού χρόνου» (σ. 12-13). Χαρακτηριστικά, ο Θάνος μού εξομολογήθηκε τη διά βίου δυσκολία του να νιώσει ότι συμπλέει χρονικά με τους συνομηλικούς του, σαν να βρισκόταν διαρκώς εκτός «συντονισμού» με έναν τελεολογικό, στρέιτ χρόνο: «Δεν είχα περάσει καμιά περίοδο ηλικιακή ταυτόχρονα με τους άλλους, τους γύρω μου». Ενώ ο Χρήστος, 42 ετών, κουήρ ηθοποιός, ακτιβιστής και

κοινωνιολόγος, γεννημένος με νανισμό σε μια επαρχιακή πόλη της Ελλάδας, οπτικοποιεί ανάγλυφα μια εικόνα *ύλης εκτός τόπου*, αλλά και *εκτός χρόνου*, σε σχέση με τις κανονιστικές νόρμες της αρτιμέλειας, που τον συνόδευε από την παιδική του ηλικία:

Το αισθανόμουν ότι ήμουν ένα – πώς να το πω τώρα – ένα παράταιρο μέρος της κοινωνίας, ένα μη φυσιολογικό μέρος της κοινωνίας, το οποίο απλά συνυπήρχε μαζί με τα φυσιολογικά, εντός πολλών εισαγωγικών, κομμάτια της κοινωνίας, το οποίο έπρεπε να συμβαδίσει μαζί τους και καμιά φορά να τρέξω για να τους φτάσω όταν εκεί φεύγανε μπροστά – δηλαδή όχι κυριολεκτικά, μεταφορικά το εννοώ. Σαν να πήγαιναν αυτοί κι εγώ να ακολουθούσα. [...] Έπρεπε να συμβαδίσω με τα αρτιμελή σώματα, με τα ικανά σώματα, με τα σώματα με σημασία.

Είναι προφανές, βεβαίως, ότι αυτή η διαδικασία εκτοπισμού και εκχρονισμού δεν λαμβάνει χώρα με τις ίδιες τεχνολογίες εξουσίας, με παρόμοιους ρυθμούς και ταχύτητες, σε όλα τα καταπιεζόμενα υποκείμενα. Η διαθεματική προσέγγιση, την οποία εισήγαγε η Kimberlé Crenshaw (1989), αναδεικνύει τις συνδυαστικές (αν και όχι απαραίτητα αθροιστικές ή ομόλογες) διασταυρώσεις καταπιέσεων που ασκούνται σε διαφορετικές ομάδες. Όπως το θέτει εύγλωττα ο Χρήστος, αντλώντας από τη μεταφορά του σπιτιού αναφορικά με το δικό του βίωμα ως κουήρ άτομο με αναπηρία: «Σαν να υπάρχει μια βάση στο *εκτός τόπου και χρόνου*, που είναι η αναπηρία, έρχεται η σεξουαλικότητα, σαν να χτίζεις ένα σπίτι, και σου προσθέτει έναν όροφο από πάνω, δηλαδή σου προσθέτει και τη σεξουαλικότητα στο *εκτός τόπου και χρόνου*».

Κουηρεύοντας τον χωροχρόνο: Η ζωή ως «ακτινωτό» σχήμα

Προλογίζοντας τον συλλογικό τόμο που αφορά τη δημόσια μνήμη για τη δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου, οι Αθανασίου και Παπανικολάου (2020) συνοψίζουν την κουήρ εμπειρία ως εξής:

[Γ]νωρίζουμε τη συγκροτησιακή σημασία του τραύματος. Έχουμε βιώσει την απώλεια ως εμπειρία εγκληματική, μας έχουν τόσες φορές ανακοινώσει ότι είμαστε προγραμμαμένες, και φροντίζουν συνεχώς απειλητικά να μας «νουθετούν» ότι έχουμε χάσει το τρένο μιας «κανονικής ζωής». Μιλάμε τόσο συχνά για κουήρ τραύμα, κουήρ πένθος και κουήρ χρονικότητα, ακριβώς γιατί αυτές είναι κατηγορίες αντίδρασης στην απώλεια και στον αποκλεισμό, ιδιαιτέρως μάλιστα όταν συμπλέκονται. Είναι πολιτικές παρεμβάσεις που

στόχο δεν έχουν μόνο να προβληματίσουν για τη γραμμικότητα του χρόνου, για την πολλαπλότητα του τραύματος, για το τι σημαίνει να διεκδικείς δημόσια παρουσία διά του πένθους. Στόχο έχουν, κυρίως, να μας βοηθήσουν να επιβιώσουμε. (σ. 13)

Πώς μπορεί κανείς να επανοικειοποιηθεί το τρένο της αμείλικτης, ευθύγραμμης, τελεολογικής χρονικότητας; Ο Θάνος, σαν να απαντά στο παραπάνω απόσπασμα, επέλεξε να αντλήσει από την ίδια κυρίαρχη μεταφορά της αμαξοστοιχίας και να την εκτροχιάσει:

[Είχα την] ελπίδα ότι θα καταφέρω να βάλω το τρένο στις ράγες και θα συνεχίσει από εκεί και πέρα κανονικά το ταξίδι στη ζωή μου. Αυτό το ήλπιζα, το προσπαθούσα για παρά πολλά χρόνια, πολλές δεκαετίες και τώρα [...] δεν με νοιάζει και δεν πιστεύω ότι πρόκειται ποτέ να γίνει κάτι τέτοιο ή μάλλον είναι το τρένο στις ράγες του, είναι ο χρόνος μου αυτός που είναι, είναι ο τόπος μου αυτός που είναι, δηλαδή έχω, όχι συμβιβαστεί με την κακή έννοια, αλλά έχω βρει τους τρόπους μου, γιατί αυτά είναι τα μόνα περιθώρια που έχω τελικά.

Η συνομιλήτριά μου, Δώρα, 41 ετών, πανσεξουαλική, πολυσυντροφική, μη δυαδική και σε εργασιακή επισφάλεια, απασχολούμενη, μεταξύ άλλων, ως εκπαιδευτικός, σεξεργαζόμενη και βοηθός ηλεκτρολόγου, έχει, ως «νομική» θηλυκότητα, υποστεί ακόμα πιο υποδόρια τις ετεροκανονικές πιέσεις περί εκπλήρωσης ενός βιολογικού πεπρωμένου. Η ίδια περιέγραψε τη δική της αντίσταση στο ηγεμονικό χρονοκανονιστικό μοντέλο, προτείνοντας ένα εντελώς δικό της σχήμα ζωής, το *ακτινωτό*:

Δεν το θέλησα ποτέ να κάνω οικογένεια, να κάνω παιδιά, να υπάρχει μια σειρά γενικά σαν αυτή που έβλεπα σε άλλους, δεν το θέλησα ποτέ ούτε και με άγγιξε ιδιαίτερα. [...] Προφανώς έφαγα πολύ κινήγι και κράξιμο και πίεση από τους δικούς μου γι' αυτά τα θέματα. Εσωτερικά, δεν είχα ιδιαίτερους προβληματισμούς πάντως. Είμαι στο μεταξύ εδώ και κάποια χρόνια πολυσυντροφική [...] και πάλι εκεί δεν βγάζει νόημα αυτή η σειρά των πραγμάτων. [...] Δεν υπάρχει χάρτης. Μπορεί να υπάρχουνε διαδρομές, αλλά δεν υπάρχει συγκεκριμένη πορεία που θα καταλήξει κάπου. [...] Είναι σαν να είμαι εγώ κάπου και να είναι *ακτινωτό* και αυτά να συνδέονται κάπως. Αλλά δεν υπάρχει πορεία συγκεκριμένη, καταγεγραμμένη, με στόχο.

Μπορούν, λοιπόν, τα κουήρ άτομα να ανακτήσουν ή να παράγουν έναν δικό τους χρόνο και τόπο, που να μην ορίζονται από τις συντεταγμένες μιας προδιαγεγραμμένης ζωής; Ίσως αυτό ακριβώς να είναι το πρόκριμα για αυτό που η Butler (2004β) αποκαλεί μια «βιώσιμη ζωή» (σ. 17). Ως απάντηση στη γνωστή ρήση του Theodor Adorno ότι η λάθος

ζωή είναι αδύνατον να βιωθεί με σωστό τρόπο, το ερώτημα που αξίζει να τεθεί είναι το πώς μπορούμε να ζήσουμε «μια καλή ζωή σε μια κακή ζωή» (Butler 2017, σ. 231) ή πώς να ζήσουμε τη «λάθος» ζωή, όχι σωστά αλλά «αλλιώς» (Muñoz 2013), ως αντίβαρο στην ετεροκανονική, σχεδιαγραμματική απεικόνιση της ζωής και στην αδήριτη ανάγκη ύπαρξης ενός κουήρ τραύματος.

Στο βιβλίο του *In a queer time and place* (2005), ο Jack Halberstam είχε προβεί στον φαινομενικά προκλητικό και «υπερβολικά φιλόδοξο ισχυρισμό» (σ. 1) ότι οι έννοιες «κουήρ χρόνος» και «κουήρ τόπος» δεν ανήκουν στο πεδίο της φαντασίας· τουναντίον, πρόκειται για απτές, πραγματικές έννοιες. Προεκτείνοντας την έννοια του κουήρ χρόνου πέρα από τις προγενέστερες, συχνά ασθενοκεντρικές και ανδροκρατικές, αντιλήψεις περί κουήρ χρονικότητας (π.χ. η οροθετικότητα ως οργανωτική αρχή του χρόνου), για τον Halberstam, ο κουήρ χρόνος δεν συνδέεται αποκλειστικά και μόνο με συνθήκες αφανισμού και ασφυξίας: η ανάποδη όψη του νομίσματος αφορά επίσης «τη δυνατότητα μιας ζωής που δεν διέπεται από τις συμβάσεις της οικογένειας, της κληρονομιάς και της ανατροφής των παιδιών», ήτοι «εναλλακτικές χρονικότητες που επιτρέπουν στις συμμετέχουσες [...] να φανταστούν το μέλλον τους έξω από τη λογική που υπαγορεύουν οι παραδειγματικοί δείκτες ζωής – γέννηση, γάμος, αναπαραγωγή και θάνατος» (σ. 2). Επιπλέον, για τον στοχαστή, οι έννοιες «κουήρ χρόνος» και «κουήρ χώρος» δεν μπορούν παρά να είναι αλληλένδετες, αφού ο κουήρ αναστοχασμός πάνω στον χρόνο «απαιτεί και παράγει νέες συλλήψεις του χώρου» (σ. 6) – ενός κουήρ (αντι)χώρου που προκύπτει μέσα από τις πρακτικές και νοηματικές ανασυνθέσεις του υπάρχοντος χώρου. Παρά την υπερβολική έμφαση του Halberstam στη δυναμικότητα των χώρων που σχετίζονται με κουήρ αστικές υποκουλτούρες, η θέση του ότι «οι κουήρ χρήσεις του χώρου και του χρόνου αναπτύσσονται, τουλάχιστον εν μέρει, αντιθετικά στους θεσμούς της οικογένειας, της ετεροφυλοφιλίας και της αναπαραγωγής» (σ. 1), προτείνοντας εναλλακτικούς τρόπους συγγενειακότητας [kinship] που αναταράσσουν τα καθιερωμένα στάδια ζωής, διατηρεί μία ισχύ, όπως φαίνεται και από τη μελέτη της Elizabeth Freeman (2010), που αποεστιάζει από τη συνάφεια μεταξύ τραύματος και κουήρ ύπαρξης, αναψηλαφώντας το κουήρ μέσω μιας «ερωτικής» της ιστοριογραφίας.

Ωστόσο, ορισμένες θεωρητικοί έχουν σταθεί κριτικά ή έστω επιφυλακτικά απέναντι στην παραπάνω ενθουσιώδη διακήρυξη του Halberstam. «Μπορεί άραγε να

υπάρξει ποτέ ‘κουήρ χρόνος’ και ‘κουήρ χώρος;» (Athanasiou, Papanikolaou and Kolokotroni 2018, σ. 272), αναρωτιέται η Athanasiou σε ένα κείμενό της για τις στρατηγικές κουήρ επιβίωσης και αντίστασης στη σύγχρονη Ελλάδα. Εκ πρώτης όψεως, μοιάζει με ερώτημα-παγίδα, αφού εσωκλείει έναν όρο που χρήζει (και ίσως θα χρήζει επ’ αόριστον) περαιτέρω ανάλυσης: τι σημαίνει «κουήρ»; Αξίζει ίσως να γυρίσουμε στιγμιαία στο μακρινό 1993 και στο καθοριστικό κείμενο της Butler «Critically queer», στο οποίο η διανοήτρια είχε υποστηρίξει ότι η δύναμη του κουήρ επαφίεται στη διαρκή ενδεχομενικότητά του. Ως λέξη καταστατικά ανοιχτή, το κουήρ υπόκειται σε συνεχείς ανανοηματοδοτήσεις, που τόσο αποκαλύπτουν όσο και αναδιαπραγματεύονται την ιστορικότητα του όρου, η σημασία του οποίου δεν μπορεί να προαποφασιστεί για τις επόμενες γενιές.

Δώδεκα χρόνια αργότερα, στο (ακόμα επίκαιρο) εισαγωγικό κείμενο του συλλογικού τόμου *What’s queer about queer studies now?* (2005), το οποίο συνυπέγραφαν ο David L. Eng, ο Halberstam και ο José Esteban Muñoz, οι συγγραφείς προχώρησαν περαιτέρω την αρχική διατύπωση της Butler σε μια απόπειρα να (επαν)ορίσουν το κουήρ πέρα από τις διαφαινόμενες παγίδες του «κουήρ νεοφιλελευθερισμού» και της ομοκανονικότητας. Στη δική τους τοποθέτηση, το κουήρ δεν αρκεί να ισχυρίζεται ότι μπορεί να «περιγράψει πλήρως» (σ. 3) τα υποκείμενα που επιθυμεί να εκπροσωπήσει και να αναδείξει: χρειάζεται, επιπλέον, να παραμένει ανοιχτό απέναντι στα τυφλά σημεία του, τα τυχόν προνόμιά του, τον πιθανό αποκλεισμό ομάδων που τίθενται εκτός της σφαίρας του. Η διαρκής επανεπινοήση και ανασηματοδότηση του όρου είναι ζωτικής σημασίας, ειδάλλως κινδυνεύει να «πετρώσει» σε μια ορισμένη ερμηνευτική. Η κουήρ θεωρία οφείλει, επομένως, να ασκεί μια κριτική «άνευ θέματος/υποκειμένου» [subjectless], χωρίς «σταθερά πολιτικά αναφερόμενα» (ό.π.), προκειμένου να επαγρυπνεί για τις όποιες θετικιστικές ροπές ελλοχεύουν στον πυρήνα των πολιτικών ταυτότητας. Για να το πούμε πιο απλά: «Το κουήρ έχει πάντοτε ανάγκη να κουηρεύεται» (Athanasiou, Papanikolaou and Kolokotroni 2018, σ. 272).

Ίσως το κεντρικό ερώτημα της τρέχουσας ενότητας, λοιπόν, να πρέπει να τεθεί σε νέα βάση: ακόμα κι αν δεν υπάρχει κουήρ χώρος και χρόνος, μήπως οφείλουμε εμείς να τους «κουηρεύουμε»; Όπως τονίζει η Athanasiou, η δύναμη του κουήρ εναπόκειται στη δυνατότητα της κουηροποίησης του χωροχρόνου, του πώς δηλαδή η φαντασιακή

προβολή (και διαρκώς αναβαλλόμενη υπόσχεση) μιας «‘νέας κούηρ Ελλάδας’ εγγράφει μια κριτική επιθυμία εκτοπισμού ή αποφυσικοποίησης της ‘στρέιτ χρονικότητας’ και των αναπαραγωγικών χρονοδιαγραμμάτων» (ό.π.). Η προσπάθεια διάνοιξης ενός (καταστατικά αντι-εθνικιστικού) κούηρ χωροχρόνου στην Ελλάδα δεν αναφέρεται τόσο στο έθνος-κράτος, όσο σε «ετερόκλητες και εναλλακτικές τοπογραφίες και χρονικότητες, σε συν-αισθηματικές και πολιτικές οικονομίες, που συμπεριλαμβάνουν κούηρ τοποθεσίες και μετατοπίσεις, διασπορές και μεταναστευτικά φαντασιακά» (ό.π.), καθώς και σε μια επιστημολογία που ανατέμνει, κριτικά και διαθεματικά, τις συναρθρώσεις κυριαρχίας, κυβερνητικότητας και βιοπολιτικής.

Πέρα από τον αιώνιο ορίζοντα του Παιδιού: Η (α)δυνατότητα της κούηρ ουτοπίας

Απηχώντας μερικώς τα παραπάνω, στην εισαγωγή του βιβλίου του *Cruising utopia*, ο Muñoz αποφαίνεται ότι «το κούηρ δεν είναι ακόμα εδώ. Πρόκειται για μια ιδεατότητα. Για να το θέσουμε αλλιώς, δεν είμαστε ακόμα κούηρ» (2009: 1). Επί της ουσίας, ο θεωρητικός αναγνωρίζει τις δυνατότητες που ενοικούν στην καρδιά του κούηρ και οι οποίες μπορούν να αξιοποιηθούν με οραματικό τρόπο, καλώντας μας σε μια ριζική επανεξέταση της ουτοπίας ως εργαλείο πολιτικής σκέψης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «το μέλλον είναι η επικράτεια του κούηρ» (ό.π.). Υπό αυτό το πρίσμα, το κούηρ συνυφαίνεται με μια συγκροτητική τροπικότητα της επιθυμίας, «μια λαχτάρα που μας ωθεί προς τα μπροστά», «το πράγμα εκείνο που μας επιτρέπει να νιώσουμε ότι ο κόσμος δεν είναι αρκετός, κάτι λείπει» (ό.π.), το οποίο, χάρη στην αισθητική και επιτελεστική διάστασή του, μας επιτρέπει «να απορρίψουμε το εδώ και το τώρα» (ό.π.) και να αναστοχαστούμε πάνω στις πιθανότητες μελλοντικών κόσμων, στο «εκεί και τότε» (ό.π., έμφαση στο πρωτότυπο). Ο διανοητής προβάλλει, επομένως, μια ιδέα *κούηρ μελλοντικότητας* [futurity], διαφωνώντας, εν μέρει, με την πολεμική του Lee Edelman (2004), βάσει της οποίας *κούηρ* και *μελλοντικότητα* είναι αμοιβαίως αποκλειόμενες έννοιες. Συνοπτικά, στο πρότζεκτ του Edelman, το κούηρ ισοδυναμεί με «εμπόδιο στην πραγμάτωση της μελλοντικότητας» (σ. 4), στον βαθμό που η μελλοντικότητα, κατά τον ίδιο, ταυτίζεται πάντοτε με τη γνωστή ρήση «για το καλό των παιδιών μας», δηλαδή με μια αυστηρά αναπαραγωγική, προς-τα-τέκνα θεώρηση του μέλλοντος. Για τον Edelman,

δεν υπάρχει κουήρ μελλοντικός χρόνος: ο κουήρ χρόνος, ως διάρρηξη με τις φαντασιώσεις μιας ευθύγραμμης, ετεροφυλοφιλικής, αναπαραγωγικής τελεολογίας, είναι μόνον *τώρα*, αποκλειστικά στο παρόν, ως ανάληψη ριζοσπαστικής αρνητικότητας και εγνωσμένης *jouissance* εκ μέρους των κουήρ υποκειμένων που απορρίπτουν τις προβολές κάποιας υποτιθέμενης προόδου στο μέλλον, της «αφηγηματικής μετακίνησης προς ένα βιώσιμο πολιτικό μέλλον» (ό.π.).

Ενώ ο Muñoz (2009, σ. 91-94) συντάσσεται εν μέρει με τη διατύπωση του Edelman ότι το κουήρ «ονοματίζει την πλευρά εκείνων που ‘δεν μάχονται για το καλό των παιδιών’» (Edelman 2004, σ. 3) και εναντιώνεται, όπως και εκείνος, με το Παιδί ως «τον αιώνιο ορίζοντα κάθε αναγνωρισμένης πολιτικής, τον φαντασιακό δικαιούχο κάθε πολιτικής παρέμβασης» (ό.π.), εντούτοις αποκλίνει από το πρότζεκτ του Edelman, διαβλέποντας τη δυνατότητα μια κουήρ μελλοντικότητας, ενός ετερόδοξου ορίζοντα που διαφεύγει της αναπαραγωγικής, τεκνοκεντρικής τελεολογίας: «Η κουήρ μελλοντικότητα που περιγράφω δεν αποτελεί ένα τέλος, αλλά ένα άνοιγμα ή ορίζοντα» (Muñoz 2009, σ. 91). Για τον Muñoz, η αυστηρή οριοθέτηση του κουήρ ως πάντοτε παροντικού χρόνου, με υποκείμενα που επενδύουν κυνικά στη *jouissance* που αντλούν, εν πλήρει συνειδήσει της αποκειμενοποίησής τους, απορρίπτοντας ριζικά την πιθανότητα της ελπίδας και της πολιτικής δράσης με προεκτάσεις στο μέλλον (και μάλιστα, από μια θεσιακότητα κατεξοχήν λευκή, ανδρική, γκέι και μεσοαστική, όπως αυτή του Edelman) αντίκειται στις δικές του στοχεύσεις και στην πολιτική υπόσχεση που ενέχει το κουήρ. Στην ερώτηση που θέτει ο ίδιος («Μπορεί το μέλλον να σταματήσει να αποτελεί μια φαντασίωση ετεροφυλοφιλικής αναπαραγωγής;» [Muñoz, 2009, σ. 49]), η απάντηση μοιάζει συναφής με την εγγενή αμφισημία των κουήρ σπουδών: ίσως.

Η ανάλυση του Muñoz περί κουήρ μελλοντικότητας έχει αξιοποιηθεί από αρκετές θεωρητικούς, όχι όμως επειδή προκρίνει μια υποθετική κατάσταση μελλοντικής τελειότητας: αντιθέτως, η διαρκώς αναβαλλόμενη εκπλήρωση αυτής της ουτοπίας, η «αδυνατότητά» της, αποτελεί καταστατικό στοιχείο της δραστηκότητάς της, με τρόπο που ανακαλεί την έννοια της δικαιοσύνης κατά Derrida. Όπως εξηγεί η Αθανασίου (2007), το «μεσσιανικό» παρόν μπορεί να αντλήσει, από τη μια, από αυτό που ο Giorgio Agamben ονομάζει «το πολιτικό μέλλον της ‘ελευσόμενης κοινότητας’»: μιας μεσσιανικής κοινότητας χωρίς αναγνωρίσιμη ουσία και αναπαραστάσιμη πολιτική ταυτότητα» (σ.

24), και από την άλλη από την *απορία* κατά Derrida, του ανεπίκριτου της δικαιοσύνης που «παραμένει ως έννοια και πραγματικότητα στο χρόνο της υπόσχεσης» και ως διαρκώς επερχόμενος χρόνος «μάς καλεί να σκεφτούμε το δημοκρατικό πέραν της υπαρκτής δημοκρατίας» (ό.π.). Σε αυτήν την κατεύθυνση, η Athanasiou (2020α) επισημαίνει ότι η κουήρ μελλοντικότητα, ως «μοντέλο αντοχής και κριτικής» κατά του στρέιτ χρόνου «διανοίγει πιθανότητες για εναλλακτικούς τρόπους του υπάρχειν μέσα στον κόσμο» (σ. 264). Εκκινώντας από την «ανάλυση της κουήρ μελλοντικότητας, έκστασης και εφημερότητας» (ό.π., σ. 255) στο έργο του Muñoz, η Athanasiou αποπειράται μια επαναπροσέγγιση της ουτοπίας ως θεωρητικής σκευής που συνδέεται με τη χρονικότητα και την επιτελεστικότητα της μελαγχολίας, «σαν κάλεσμα προς έναν ουτοπικό ρεαλισμό» (Butler and Athanasiou 2016, σ. 223), απέχοντας τόσο από την προσέγγιση της ουτοπίας ως αμιγή κατάφαση όσο και από την εύκολη λύση της απομυθοποίησης της ουτοπίας.

Σε αντίστοιχο πνεύμα, η Angela Jones (2013) ασπάζεται τον όρο «κουήρ ουτοπία», ενθαρρύνοντας τους αναγνώστες της να απομακρυνθούν «από τις συμπαραδηλώσεις της ουτοπίας ως απαρχαιωμένη τελεολογική αφέλεια» (σ. 3). Οι κουήρ ουτοπίες, κατά την ίδια, δεν χρειάζεται να παραπέμπουν σε κάποια φαντασίωση μελλοντικής εκπλήρωσης· δεν πρέπει, δηλαδή, να νοούνται ως τέλειες κοινωνίες, στις οποίες τα κουήρ υποκείμενα θα απολαμβάνουν μια Technicolor ευτυχία με τρόπο που ανατάσσει, εν τοις πράγμασι, τις φαντασιώσεις ευζωίας με τις οποίες βομβαρδίζονται καθημερινά, όπως έχουν σημειώσει στο παρελθόν, μεταξύ άλλων, η Ahmed (2010), η Berlant (2011) και η Jasbir K. Puar (2017). Αντ' αυτού, οφείλουμε να τις σκεφτόμαστε περισσότερο ως «καθημερινές πράξεις αντίστασης και συν-αισθηματικές δυνάμεις που διανοίγουν τη δυνατότητα για θύλακες ή χαράδρες κουήρ ουτοπικών χώρων» (Jones 2013, σ. 2). Ίσως τελικά η κουήρ ουτοπία να ανταποκρίνεται στη διαπίστωση της Ahmed (2010) ότι «ο αγώνας για μια υποφερτή ζωή είναι ο αγώνας των κουήρ για χώρο όπου μπορούν να αναπνεύσουν», για τον χώρο δηλαδή που παρέχει «την ελευθερία της αναπνοής» (σ. 120). Η, εναλλακτικά, τον χώρο που μας επιτρέπει να προβληματιστούμε πιο ενεργά πάνω στην (α)δυνατότητα της ελεύθερης αναπνοής, με αφορμή την εμβληματική, πλέον, επιθανάτια φράση του δολοφονημένου George Floyd «I can't breathe», όπως μας θυμίζει η Athanasiou (2020β).

Πέρα από το ουράνιο τόξο: Η ανάδυση της κούηρ ετεροτοπίας

Έχοντας κατά νου όλες τις παραπάνω, ακραιφνώς αντιθετικιστικές αναπλαισιώσεις του όρου *ουτοπία* και διατηρώντας το πνεύμα, αν όχι το γράμμα, της οραματικής στόχευσης του Muñoz, θα προτιμήσω, εντούτοις, για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας να αντλήσω από έναν άλλον όρο, που τα τελευταία χρόνια καταλαμβάνει ολοένα μεγαλύτερο έδαφος στις ανθρωπιστικές επιστήμες: την *ετεροτοπία* του Michel Foucault. Πρόκειται για μια συνειδητή προσπάθεια εκ μέρους μου να αποφύγω το βαρύ σημασιολογικό φορτίο με το οποίο έχει επενδυθεί διαχρονικά η ουτοπία, εν μέρει απόρροια της ετυμολογίας της λέξης («ανύπαρκτος τόπος»), αλλά και επειδή θεωρώ ότι ο όρος *ετεροτοπία* ενδεχομένως να συμβάλλει δραστικότερα στην αποταύτιση του κούηρ από ταυτισιακές πολιτικές που ευαγγελίζονται ένα μέλλον «καλύτερης» (δηλαδή ομοκανονικής) ζωής, όπου ο ετεροκανονικός αναπαραγωγικός μελλοντισμός αντικαθίσταται από ΛΟΑΤΚΙ+ υποκείμενα «τα οποία επενδύουν σε μια αφομοίωση που βρίσκεται πάντοτε εκτός εμβέλειας [over the rainbow]» (Muñoz 2009, σ. 55). Εκκινώ, αντίθετα, από μια ελαφρώς προβοκατόρικη, προγενέστερη δήλωση της Jones (2009): «Οι κούηρ ουτοπίες δεν είναι εφικτές» (σ. 1). Απορρίπτοντας την κλασικά εννοούμενη έννοια της ουτοπίας ως εξιδανικευμένης, απεγάδιαστης κοινωνίας, η Jones, αντλώντας από τον Foucault, διατείνεται ότι πλέον «παρακολουθούμε τη γέννηση των αποκαλούμενων κούηρ ετεροτοπιών, χώρων που επιτρέπουν στον 'άλλο' να είναι παραβατικός και που εντοπίζονται σε πραγματικούς χώρους» (ό.π.).

Στη διάλεξή του *Άλλοι τόποι* (2012), ο Foucault διαχωρίζει ευκρινώς τις ουτοπίες από τις ετεροτοπίες: ενώ οι μεν ουτοπίες, όπως πιστοποιείται από την ετυμολογία τους, «είναι χωροθεσίες χωρίς πραγματικό τόπο» και τόποι «θεμελιωδώς εξωπραγματικοί ως προς την ουσία τους» (σ. 260), οι ετεροτοπίες είναι

πραγματικοί χώροι, ενεργοί χώροι, χώροι εγγεγραμμένοι στην ίδια τη θέσμιση της κοινωνίας, οι οποίοι συνιστούν ενός είδους αντι-χωροθεσίες, ενός είδους πραγματωμένες ουτοπίες, όπου οι πραγματικές χωροθεσίες, όλες οι άλλες πραγματικές χωροθεσίες που μπορούν να βρεθούν στο εσωτερικό του πολιτισμού, αντιπροσωπεύονται, αμφισβητούνται και αντιστρέφονται, ενός είδους τόποι που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, μολονότι είναι πραγματικά εντοπίσιμοι (ό.π.).

Ο Foucault θεωρεί ότι οι ετεροτοπίες απαντώνται σε όλους τους πολιτισμούς και ότι συχνά επιτελούν μια συγκεκριμένη λειτουργία, η οποία ενδέχεται να επανακαθοριστεί στο πέρασμα του χρόνου. Περισσότερο, ίσως, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παρατηρήσεις του ως προς την τοπικότητα και τη χρονικότητα των ετεροτοπιών: ως προς την πρώτη, επισημαίνει ότι η «ετεροτοπία έχει την ικανότητα να συμπαραθέτει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους, περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες» (ό.π., σ. 264), υποδεικνύοντας την ετερόκλητη σύνθεση του θεάτρου ως παράδειγμα.

Την ίδια στιγμή, η ετεροτοπία δρα και ως *ετεροχρονία*, δεδομένου ότι «αρχίζει να λειτουργεί ολοκληρωμένα όταν οι άνθρωποι έρχονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο τους» (ό.π., σ. 265), με το νεκροταφείο ως πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα. Επιπλέον, απαιτείται κάποιο είδος άδειας ή ακόμα και μια τελετουργία εξαγνισμού προκειμένου να εισέλθει κανείς στις συχνά «περιφρουρημένες» ετεροτοπίες (π.χ. στρατώνες, ψυχιατρεία, σάουνες). Τέλος, ως αντανάκλαση των «πραγματικών» χώρων, οι ετεροτοπίες είτε συνιστούν συνθέτους χώρους σχολαστικά τακτοποιημένους, αποκαλύπτοντας έτσι τη χαοτική σύσταση της «πραγματικής» ζωής, είτε δημιουργούν «έναν χώρο ψευδαισθησης που καταδεικνύει ως ακόμη πιο ψευδαισθητικό ολόκληρο τον πραγματικό χώρο, όλες τις χωροθεσίες στο εσωτερικό των οποίων διαχωρίζεται η ανθρώπινη ζωή» (ό.π., σ. 268). Το θέατρο, ο κινηματογράφος, το χαμάμ συγκαταλέγονται στους ψευδαισθητικούς αυτούς χώρους, που πολλαπλασιάζουν, ενισχύουν ή παραμορφώνουν το είδωλο της «πραγματικής» ζωής. Όπως τονίζει ο Gianni Vattimo (1992), η δύναμη των ετεροτοπιών μπορεί να ανιχνευτεί «στη διαδικασία παραπομπής τους σε άλλους, πιθανούς κόσμους και ζωές», οι οποίοι, «ωστόσο, δεν είναι απλώς φανταστικοί, περιθωριακοί ή συμπληρωματικοί στον πραγματικό κόσμο, αλλά συνιστούν και συναποτελούν τον αποκαλούμενο πραγματικό κόσμο μέσω του αμοιβαίου παιχνιδιού τους αλλά και ως υπόλειμμα» (σ. 72) του πραγματικού κόσμου.

Ερμηνεύοντας τον Foucault, η Jones (2009) υποστηρίζει ότι η ειδοποιός διαφορά των ετεροτοπιών με τις ουτοπίες έγκειται στο ότι οι πρώτες αναφέρονται σε «υλικούς χώρους στους οποίους ριζοσπαστικές πρακτικές δεν διέπονται από κανόνες» (σ. 1). Πρόκειται, δηλαδή, για χώρους «όπου τα άτομα μπορούν να γιορτάσουν τη διαφορετικότητά τους» και οι οποίοι, «εν αντιθέσει με τις ουτοπίες [...] μπορούν να

δημιουργηθούν στην πραγματικότητα» (ό.π., σ. 1-2). Με άλλα λόγια, μέσω της απόρριψης του «εδώ και τώρα», μορφοποιούνται νέες, πιθανές εκδοχές του παρόντος, νέες χρονικότητες και τοπικότητες, που θα ήταν ίσως ακριβέστερο να ταυτοποιηθούν, όχι ως ουτοπίες, αλλά ως ετεροτοπίες, ακριβώς επειδή απευθύνονται κυρίως στο παρόν και όχι στο μέλλον μας. Όπως αναφέρει η Jones (2009), οι «κουήρ ετεροτοπίες υφίστανται σε αντιπαράθεση με τους ετεροκανονικούς χώρους» (σ. 2), ως χώροι δηλαδή απορρύθμισης και διασάλευσης κανονιστικών προτύπων και λόγων περί φύλου, σεξουαλικότητας, έθνους, φυλής και αρτιμέλειας. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, ως συντεταγμένοι με το πολιτικό πρόγραμμα του κουήρ, οι χώροι αυτοί πρέπει να είναι διαρκώς ρευστοί, ευμετάβλητοι, ενδεχομενικοί, ειδάλλως «οι κουήρ ετεροτοπίες δεν καθίστανται εφικτές» (ό.π., σ. 4).

Τα τελευταία χρόνια, διόλου ευάριθμοι ερευνητές έχουν ανακρίνει την έννοια της κουήρ ετεροτοπίας, εντοπίζοντάς την σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ενδεικτικά αναφέρονται: το Πάρκο Gezi στην Ιστανμπούλ ως σημείο διασταύρωσης πολλαπλών κουήρ ετεροτοπιών, τόσο στο πλαίσιο του ακτιβιστικού κινήματος που δραστηριοποιήθηκε εκεί όσο και λόγω της προϋπάρχουσας υπόστασής του ως εδάφους φιλοξενίας νυχτερινών ερωτικών συνευρέσεων (cruising area),⁸ που υπονόμει τον «οικογενειακό», πρωινό χαρακτήρα του πάρκου (Germen 2015· Navarro 2020)· ο διαδικτυακός χώρος και οι online κοινότητες του γυναικείου ομοερωτικού fanfiction (Llewellyn 2021)· τα σπα και τα χαμάμ ως τόποι εκδίπλωσης κουήρ επιθυμιών (Ota 2020· Germen 2015) και ούτω καθεξής. Η βιβλιοθήκη, ως παραδειγματική ενσάρκωση ετεροχρονικής συσσώρευσης χρόνου κατά τον Foucault (2012, σ. 266), έχει επίσης αξιοποιηθεί σε διάφορα επιτελεστικά συγκείμενα. Ένα πρόσφατο παράδειγμα αθηναϊκής ετεροτοπίας που αντλούσε από τη σημειολογία της βιβλιοθήκης ήταν η Ζωντανή Βιβλιοθήκη (Human Library), μέρος ενός συνεχιζόμενου διεθνούς πρότζεκτ που πραγματοποιήθηκε στον κινηματογράφο Τριανόν στις 13 Μαρτίου 2022, στο πλαίσιο του Positively Different Short Film Festival, και στην οποία τρία κουήρ άτομα διηγήθηκαν

⁸ Μεταξύ των συνομιλητών μου, ο Μενέλας αναφέρθηκε στα ψωνιστήρια ως διαρρηκτούς και διάτρητους χώρους, ετεροτοπίες μεν αλλά χωρίς τη δυσκολία προσβασιμότητας που ενέχουν αυτές κανονικά, αν και επισήμανε ότι για τον κόσμο που τις διατρέχει χωρίς να γνωρίζει τη μυστική σημασία τους δεν λειτουργούν ως τέτοιες. Ποιήματα από τη συλλογή του Βασίλη Νούλα «Από τη μεριά του πάρκου», μια ωδή στο ανώνυμο, διαταξικό και διαπολιτισμικό σεξ μεταξύ ανδρών στο Πεδίον του Άρεως, διαβάζονται συχνά στις βραδιές Drag Queens Read HomoErotic Poetry που έχει καθιερώσει ο Μενέλας.

τις ζωές τους σε επισκέπτες ως «ζωντανά βιβλία». Ένας από τους συνομιλητές μου, ο Χρήστος, μοιράστηκε μαζί μου την εμπειρία της συμμετοχής του: «Παρουσιαζόμασταν σαν βιβλία που κάποιος μπορούσε να διαβάσει, να δανειστεί. Άρα εγώ αυτό που έκανα ήταν να χωριστώ, να χωρίσω μάλλον, ως βιβλίο, σε κεφάλαια, πιάνοντας από την παιδική μου ηλικία μέχρι και το τώρα». Επιτελώντας, μέσω της εμπρόθετης δράσης του, μια στιγμή αυτοπαρουσίασης στον χώρο της δημόσιας εμφάνισης, επιλέγοντας το πώς, με ποιο ρυθμό, σε ποια στάδια, από ποιες οπτικές γωνίες θα αποκάλυπτε την ατομική του διαδρομή, γεφυρώνοντας όψεις της ιστορίας του μέσω της συρραφής γεγονότων ή ακόμα και της αποσιώπησής τους (όπως μου εξήγησε ο Χρήστος, αν τα «ζωντανά βιβλία» δεν επιθυμούσαν να απαντήσουν σε κάποια ερώτηση των «δανειστών» τους, τότε αρκούσε να πουν ότι «αυτή η σελίδα έχει καταστραφεί»), ο αυτοβιογραφούμενος περφόρμερ δημιουργούσε τον δικό του χώρο και χρόνο, διανοίγοντας ένα ρήγμα, πέρα και έξω από την κυρίαρχη ροή.

Αρκετές συνομιλήτριές μου έσπευσαν να μιλήσουν για το πώς αντιλαμβάνονται οι ίδιες την έννοια της ετεροτοπίας, με γνώμονα το βίωμά τους. Ο Μενέλας, 48 ετών, σκηνοθέτης ταινιών και διοργανωτής καλλιτεχνικών εκδηλώσεων με ομοερωτικό περιεχόμενο και κουηροποιητική διάθεση απέναντι στα κυρίαρχα εθνικά αφηγήματα, κατέθεσε τη δική του εμπειρία με τις «φούσκες», όπως τις αποκαλεί:

Εγώ πιστεύω ότι μέσω της τέχνης και μέσω χώρων εκδηλώσεων συγκεκριμένων, αυτά που λέμε φούσκες ή bubbles στα αγγλικά, μπορούμε πάντα να φτιάχνουμε ένα μικρό, ασφαλή χώρο όπου μπορούμε να είμαστε πιο πολύ ο εαυτός μας. [...] Εγώ πιστεύω ότι υπάρχουνε ετεροτοπίες. Πολλές φορές μέσω από την τέχνη δημιουργώ ετεροτοπίες. Τώρα το πόσο ρεαλιστικές είναι ή όχι είναι κάτι διαφορετικό. [...] Είναι σαν να βιντεοσκοπώ μια ετεροτοπία ή homotopia να το πούμε, έναν κόσμο όπως θα ήθελα να είναι, χωρίς προκαταλήψεις. [...] Μια προβολή για το μέλλον ή η επιθυμία μου ότι έτσι θέλω να είναι τα πράγματα και κάνοντάς το πραγματικότητα έστω μέσα σ' ένα κομμάτι που λέγεται ταινία να μπορεί κάποιος να πει: Α, μπορεί να είναι έτσι τα πράγματα. Γιατί να μην έτσι τα πράγματα; Οπότε σαν ν' ανοίγω ένα παράθυρο.

Με τη σειρά του, ο Έιντριαν ανέφερε την εμπλοκή του με την κουήρ τέκνο σκηνή της Αθήνας. Όπως έχει καταδείξει ο Λεάνδρος Κυριακόπουλος (2013, 2022), τα ρέιβ πάρτι, κατεξοχήν ετεροτοπικοί και καρναβαλικοί χώροι, γνωρίζουν άνθιση με νέα μορφή στην Αθήνα την τελευταία δεκαετία, ως αντιστάθμισμα στην επισφάλεια και τις αγριότητες

του νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού. Στο πλαίσιο της έκρηξης των πάρτι ηλεκτρονικής μουσικής εντάσσεται και η πρόσφατη ιλιγγιώδης ανάπτυξη μιας κούρη σκηνης ηλεκτρονικής μουσικής στην ελληνική πρωτεύουσα (QReclaim, Strap-On Unicorns κ.ά.). Ξεδιπλώνοντας τις σκέψεις του για τη «σταδιοδρομία» του σε sex-positive πάρτι όπως το QReclaim, ο Έιντριαν δεν δίστασε να τονίσει την πληθυντικότητα αυτών των ετεροτοπικών χώρων, αλλά και να υπογραμμίσει την ανακουφιστική έλλειψη στοχοπροσήλωσης που τους διακρίνει:

Αυτό που μου αρέσει και το θεωρώ πολύ κοινωνικά χρήσιμο και ατομικά θεραπευτικό είναι αυτή η σύζευξη της διασκέδασης σε ένα επίπεδο μουσικής, χορού, συνεύρεσης με άλλους ανθρώπους, όπου συνυπάρχουν όλες οι σεξουαλικότητες – γι' αυτό δεν μ' αρέσουν τα αμιγώς γκέι πάρτι [...] – αλλά σ' αυτούς τους χώρους αυτή η σύζευξη, η συνύπαρξη όλων των σεξουαλικοτήτων, σε όλο το φάσμα, όλων των εκφράσεων φύλων σ' ένα επίπεδο διασκέδασης και αλληλοαποδοχής, αλλά και σ' ένα επίπεδο σεξουαλικότητας, ότι μπορούμε να embrace, να βιώσουμε και να γιορτάσουμε τη σεξουαλικότητά μας, χωρίς όμως να είναι αυτό ο στόχος. [...] Νομίζω ότι είναι εξαιρετικά ριζοσπαστικοποιητικοί αυτοί οι χώροι κι αυτά τα πάρτι.

Θα πρέπει, ωστόσο, εδώ, να επιστήσω την προσοχή σε μια πιθανή παγίδα που εμφιλοχωρεί στην ανασκόπηση των ανωτέρω παραδειγμάτων: η ετεροτοπία δεν θα έπρεπε να εξισωθεί, απλουστευτικά, με έναν χώρο υποκοουλτούρας. Ο Michael Warner (2005) φαίνεται να υπογραμμίζει μια αντίστοιχη παγίδα στην ανάλυσή του για τα λεγόμενα *αντι-κοινά* [counterpublics], τους χώρους εκείνους (ή ετεροτοπίες, θα πρόσθετα εγώ) που δομούνται βάσει εναλλακτικών αντιλήψεων για το τι αξίζει να ειπωθεί στον δημόσιο χώρο, παρακάμπτοντας τους ισχύοντες κανόνες. Όπως αναφέρει, παρότι υπάρχει συχνά ισχυρός συσχετισμός μεταξύ μιας υποκοουλτούρας και ενός τέτοιου χώρου, η σχετική ταύτιση είναι μάλλον περιοριστική. Για τον Warner, βασικό γνώρισμα ενός counterpublic είναι το γεγονός ότι επιτρέπει μια ανταλλαγή απόψεων που «παραμένουν διακριτές από την εξουσία και συνομιλούν κριτικά μαζί της» (ό.π., σ. 56), χωρίς, συν τοις άλλοις, να ορίζονται από «μια ακριβή δημογραφία» (ό.π.).

Χωρίς να ανάγονται αποκλειστικά και μόνο σε χώρους συνάθροισης υπεξούσιων υποκειμένων, χωρίς να έχουν μια απολύτως ευθύγραμμη σχέση με συγκεκριμένα είδη υποκειμένων, αλλά διατηρώντας συγχρόνως μια οξεία αντίληψη της κοινωνικής καταπίεσής τους και της διαφυγής τους από τον ηγεμονικό λόγο, τα counterpublics

«δύνανται να καταστήσουν εφικτές νέες μορφές έμφυλης και σεξουαλικής πολιτειότητας», νέες μορφές «προσωπικής/ερωτικής [intimate] συσχέτισης, συναισθηματικά λεξιλόγια, τρόπους ενσωμάτωσης, ερωτικές πρακτικές, σχέσεις φροντίδας και παιδαγωγικής» (ό.π., σ. 57).⁹ Σύμφωνα με τον Warner, λοιπόν, «[τ]α counterpublics της σεξουαλικότητας και του φύλου [...] είναι σκηνές συσχετισμού και ταυτότητας που μεταμορφώνουν τις ιδιωτικές ζωές που διαμεσολαμβάνουν» (ό.π.), αφού τα κουήρ άτομα ζουν «μέσω του κόσμου που αναπτύσσουν μαζί» (ό.π.) και η κουήρ ύπαρξη «χρωματίζεται» από την υπόσταση αυτού του κόσμου ή ακόμα καλύτερα κόσμων. Εντέλει, για τους Berlant and Warner (1998), «οι ριζοσπαστικές φιλοδοξίες μιας οικοδόμησης κουήρ κουλτούρας» δεν περιορίζονται στη δημιουργία μιας «ασφαλούς ζώνης για κουήρ σεξ» (σ. 548), αλλά αγκαλιάζουν και διαφορετικές «πιθανότητες ταυτότητας, διανοητότητας, κοινού χώρου, πολιτισμού και σεξ που εμφανίζονται όταν το ετεροφυλόφιλο ζευγάρι παύει να αποτελεί το αναφερόμενο ή προνομιούχο υπόδειγμα της σεξουαλικής κουλτούρας» (ό.π.), διασαλεύοντας τις ιεραρχήσεις που πηγάζουν από το ετεροκανονικό δίπολο *ιδιοκτησία* [property] και *ευπρέπεια* [propriety].

Σώμα και συν-αίσθημα ή «η συνεκτική ύλη της ηθικοπολιτικής συντροφικότητας»

Υπάρχει, ωστόσο, μία μεταβλητή που απουσιάζει από τον παραπάνω συλλογισμό: ποια είναι τα προαπαιτούμενα για να καταστεί πολιτικά επιδραστική η «πραγματωμένη ουτοπία» της ετεροτοπίας ή του αντι-χώρου; Μια αναδρομή, και πάλι, στην πρωτοκαθεδρία του σώματος κατά Butler (2011), ως παράγοντα τόσο ευαλωτότητας όσο και σχεσιακότητας, κρίνεται σκόπιμη. Όπως αναφέρει η διανοήτρια: «Για να λάβει χώρα η πολιτική, πρέπει να εμφανιστεί το σώμα» (σ. 3). Ανατρέχει, έτσι, στη σκέψη της Hannah Arendt για την πόλη ως «δυνητικό χώρο δημόσιας εμφάνισης μεταξύ ενεργούντων και ομιλούντων ανθρώπων» (2008, σ. 273). Σύμφωνα με την Arendt, η πόλη δεν είναι τόσο μια οντότητα αυστηρά οριοθετημένη από γεωγραφικές και φυσικές παραμέτρους όσο μια αενάως μετακινούμενη κοινότητα, «η οργάνωση των ανθρώπων

⁹ Όπως το έθεσε η Ντίνα στη συνομιλία μας, εμφανώς συγκινημένη: «Θέλουμε ανθισμένα πρόσωπα που να στέκονται. [...] Η συλλογικότητα οφείλει, και τότε ονομάζεται συλλογικότητα, να βρει αυτό τον χώρο, όλους αυτούς, όλους αυτούς τους μικροχώρους, να φτιαχτεί μια συνισταμένη χώρου που να χωράει και αυτούς και άλλους».

όπως προκύπτει από τη σύμπραξη και τη συνομιλία», ένας χώρος «που βρίσκεται ανάμεσα στους ανθρώπους» (ό.π., σ. 271), εν ολίγοις, «ο χώρος της δημόσιας παρουσίας με την ευρύτερη σημασία της λέξης» (ό.π., σ. 272). Όπως εξηγεί η Athanasiou (2017), ακολουθώντας την αρεντική θεώρηση της πόλης ως χώρο «οργανωμένης μνήμης» (σ. 153), είναι, εντέλει, η ίδια η «ενδεχομενική πραγματικότητα της αποκάλυψης και της συνέλευσης των σωμάτων που ζωντανεύει την πόλη» (ό.π., σ. 155). Για την Butler (2011), ο χώρος της δημόσιας εμφάνισης διαμορφώνεται εφόσον «κάποιος χώρος ανάμεσά μας επιτρέπει στον καθένα μας να εμφανιστεί» (σ. 3).¹⁰ Σύμφωνα με την ίδια, «οι πολιτικές διεκδικήσεις γίνονται από σώμα που εμφανίζονται και πράττουν», από σώματα «παραγωγικά» και «επιτελεστικά» (ό.π., σ. 5). Επομένως, ο χώρος της δημόσιας εμφάνισης δεν καθορίζεται από τις πράξεις ενός και μόνου σώματος: αντίθετα, πρόκειται για μια

επιτελεστική άσκηση που συντελείται μόνο «μεταξύ» των σωμάτων, σε έναν χώρο που συνιστά ένα χάσμα ανάμεσα στο σώμα μου και το σώμα κάποιου άλλου. Υπό αυτήν την έννοια, το σώμα μου δεν δρα μόνο του, όταν δρα πολιτικά. Η πράξη προκύπτει από το «ανάμεσα». (ό.π., σ. 3)

Συγχρόνως, έχει σημασία εδώ να τονιστεί, όπως θα φανεί και παρακάτω, η *πληθυντικότητα* ή *πολλότητα* [plurality] του χώρου της δημόσιας εμφάνισης, η οποία υπονομεύει μια καθιερωμένη αντίληψη περί ενικότητας της δημόσιας δράσης. Όπως το θέτει η Ειρήνη Αβραμοπούλου (2019), σε διάλογο με τους συλλογισμούς της Αθανασίου:

[H] επένδυση σκέψης στη δυνατότητα να αντιληφθούμε την επισφάλεια και την απώλεια ως καθοριστικά στοιχεία της συνάθροισης ενός «εμείς» μας ωθεί να βιώσουμε, ενσώματα και σωματοποιημένα, και πάντοτε συλλογικά, τη διασταύρωση της ενικότητας με την πολλότητα σε έναν δημόσιο χώρο ο οποίος δεν είναι ένας «χώρος εμφάνισης» οντολογικά προσδιορισμένος αλλά, όπως εξηγεί η Αθανασίου, προχωρώντας τη σκέψη της Arendt παραπέρα, πρόκειται για μια (συν)ύπαρξη αγωνιώδη και αγωνιστική, ορισμένη και οριοθετημένη μέσα από τις πολλαπλές θέσεις υποκειμένου που καταλαμβάνουμε, όσο και ανοιχτή σε απροσδιόριστες ενδεχομενικότητες, στην επιτελεστικότητα της δράσης. (σ. 197-198)

¹⁰ Στη συζήτηση μαζί μου η Ντίνα το συνόψισε εύστοχα ως εξής: «Το θέμα είναι ότι εγώ συναντιέμαι με άλλα σώματα στο δημόσιο χώρο. Αυτό είναι το σημαντικό».

Αυτή η ενσώματη πληθυντικότητα, που αποτελεί τη βάση του χώρου της δημόσιας εμφάνισης, αποκαλύπτει, συγχρόνως, και την κατασκευή της, το πώς δηλαδή δομείται στη βάση αποκλεισμών και ετεροποιήσεων, όπως επισημαίνει η Butler (2011), αλλά και μέσω μιας πλέξης των σωμάτων που δεν μπορεί πάντοτε να περιγραφεί μέσω της γλώσσας. Πρόκειται για σώματα στα οποία έχει επικαθίσει ένας διαμοιρασμός ενέργειας που αποτελεί το επίδικο κάθε αγωνιστικής προσπάθειας, ψήγματα συλλογικού μοιράσματος της *συν-αισθηματικής* ατμόσφαιρας στο δωμάτιο, όπως θα το έθετε η Teresa Brennan (2004, σ. 1), μια «μετάδοση του συν-αισθήματος» που μπορεί να επιδρά στα υποκείμενα που μοιράζονται το συν-αίσθημα εκείνη τη στιγμή ακόμα και σε επίπεδο βιοχημείας και νευρολογίας (ό.π. και Αβραμοπούλου 2018, σ. 29).

Ως προς το πολυμεταφρασμένο και δυσμετάφραστο *affect* (συν-αίσθημα, διαθεσιακότητα, θυμικό κ.ά.) και των πολλαπλών εννοιολογήσεών του, ακολουθώ τη συλλογιστική της Αβραμοπούλου (2018, σ. 13). Η ερευνήτρια αναδεικνύει τη σπουδαιότητά του ως αναλυτικού εργαλείου που ρίχνει φως στα πολιτικά υποκείμενα της νεωτερικότητας, αλλά και στον ίδιο τον χώρο του πολιτικού, με όχι πάντα προφανείς τρόπους. Ως κινητήρια δύναμη που ενεργοποιεί διαφορετικά οράματα, συγκλίνοντας σε μια «επαναπροσέγγιση του σώματος, της κίνησης, της απτικότητας και της σχεσιακότητας» (ό.π., σ. 14), τα συν-αισθήματα κολλάνε μεταξύ τους, όπως αναφέρει η Ahmed στη θεωρία της περί «συν-αισθηματικής οικονομίας» (2018α, σ. 132). Κατ' αυτόν τον τρόπο, παράγεται η αίσθηση μιας συλλογικότητας, μιας διαρκώς μετακινούμενης ενέργειας που συνενώνει ενσώματες παρουσίες, αντικείμενα, ιδέες. Ερμηνεύοντας την κινητικότητα της συν-αισθηματικής οικονομίας ως μια ενέργεια που δεν είναι στατική αλλά μετακινείται, μεταδίδεται, ταξιδεύει, προσκολλάται, η Αβραμοπούλου (2018) εξηγεί ότι τα συν-αισθήματα «δένουν και δεσμεύουν τα πράγματα μεταξύ τους, διαμεσολαβούν τη σχέση ανάμεσα στο ψυχικό και στο κοινωνικό, στο ατομικό και στο συλλογικό και, χωρίς να εγκαθίστανται κάπου, δημιουργούν ταυτόχρονα επιφάνειες και θέτουν όρια» (σ. 30). Όπως το θέτει η Αθανασίου (2020), αναφερόμενη στο έργο της Ahmed, το συν-αίσθημα αποτελεί, εν συντομία, τη «συνεκτική ύλη της ηθικοπολιτικής συντροφικότητας». Το *ακτιβιστικό* συν-αίσθημα, ιδίως, όπως αναφέρουν οι Jones and Harris (2013), συνέχει τις ζωές των κουήρ εκτοπισμένων υποκειμένων με ποικιλόμορφες εκδηλώσεις, «από την ένταση στο δέρμα μέχρι τον αέρα μιας πορείας

συγκέντρωσης, την ησυχία που επικρατεί στο δωμάτιο όταν εισέρχεται ένα genderqueer άτομο μη διανοητό στους άλλους ή το κουήρεμα του ‘οικογενειακού χρόνου’ όταν ξανασυναντιόμαστε με μέλη της οικογένειας» (σ. 65) που μας αντιμετωπίζουν με σιωπή ή δυσπιστία.

Είναι αναγκαίο, πάντως, να ανατρέξει κανείς στις ίδιες τις μαρτυρίες των ανθρώπων σε μια προσπάθεια –ίσως εξ ορισμού ατελέσφορη λόγω της δυσκολίας που ενέχει η λεκτικοποίηση της συν-αισθηματικής οικονομίας– να καταλάβει τι εννοεί η Berlant (2011) όταν επισημαίνει ότι «οι συν-αισθηματικές ατμόσφαιρες είναι κοινές, όχι μοναχικές» (σ. 15). Η μαρτυρία του Έιντριαν από το πρώτο Athens Pride, που πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 2005, συμπυκνώνει αυτό το συμπίλημα συν-αισθηματικών εντάσεων –χαράς, ενθουσιασμού, φόβου– που συναποτελεί την «εμφάνιση στον δημόσιο χώρο», την έκθεση των ευάλωτων, όσο και επιτελεστικών και παραγωγικών, σωμάτων που συναθροίζονται στον δρόμο:

Όταν κατεβήκαμε στην Κλαυθμώνος στη Σταδίου, όπου ήμασταν ένα μάτσο άνθρωποι, 500 άνθρωποι, χωρίς μικρόφωνα, χωρίς μουσικές, χωρίς τίποτα απολύτως, δεν είχαμε ετοιμάσει κανένα σύνθημα. [...] Όταν κατέβηκα στον δρόμο εγώ τρόμαξα γιατί εγώ δεν το είχα ξανακάνει αυτό. Συγκινήθηκα παρά πολύ, έβαλα τα κλάματα, και πολλοί από εμάς έβαλαν τα κλάματα τότε, εεε, γιατί ήταν πολύ καινούργιο, πολύ φοβιστικό, συγκινητικό αυτό το πράγμα. Περπατούσαμε τους δρόμους της πόλης μας σαν γκέι υποκείμενα, επίσημα γκέι υποκείμενα, με τη βούλα, με τα λάβαρα, κι αυτό ήταν ριζοσπαστικό παρά πολύ και affirming αλλά και μεταμορφωτικό. Όταν περπατήσεις τους δρόμους της πόλης επίσημα ως γκέι υποκείμενο, το κάνεις, το ποιείς ακόμα πιο βαθιά μέσα σου. Αυτό ήταν το θετικό. Το αρνητικό ήταν ότι, εεε, εγώ τώρα είμαι σε μια πορεία, αυτά είναι επικίνδυνα.

Αντιστοίχως, ο Μενέλας μού μίλησε για την καθαρτική δύναμη της σειράς περφόρμανς Drag Queens Read HomoErotic Poetry, στα δύο πρώτα επεισόδια της οποίας είχε συμμετάσχει η Zackie Oh και τα οποία πλέον, με κάθε νέα εκδοχή τους, ενσωματώνουν ένα είδος εορταστικής μνημείωσης της δολοφονημένης ντραγκ κουήν, καθώς η συν-αισθηματική δυναμική τους διαμορφώνεται με τη ζωντανή συμμετοχή και τις επευφημίες του κοινού:

Είναι μια παράσταση καμπαρετζίδικη που εμπεριέχει το κοινό πάρα πολύ και την ενδιαφέρει το κοινό, δημιουργείται κάτι με το κοινό, μία κοινή ατμόσφαιρα. Λέμε κάποια

πράγματα, τα σκεφτόμαστε όλοι μαζί, γελάμε όλοι μαζί, προβληματιζόμαστε όλοι μαζί. Οπότε για όσο διαρκεί τουλάχιστον αυτή η περφόρμανς υπάρχει κάτι συλλογικό.

Παραπάνω, αναφέρθηκε ότι το κουήρ ως πολιτική υπόσχεση, ως *ελπίδα*, ενημερώνει τη ματιά του Muñoz ως προς την κουήρ μελλοντικότητα. Η λέξη *ελπίδα* εδώ έχει σημασία, εφόσον προσεγγιστεί, όχι ως ένα φθαρμένο θετικιστικό εργαλείο ή κοινότοπο σύνθημα, αλλά με τον τρόπο που εννοεί η Eirini Avramopoulou (2017), ως «απορία [...] με επιτελεστικές ιδιότητες» (σ. 284), ως «επιτελεστικό συν-αίσθημα» (σ. 290) ενάντια στη βία και τον θάνατο. Τι συμβαίνει όταν η *ελπίδα* και άλλα συναισθήματα ή, για να το θέσουμε ακριβέστερα, άλλες διαθετικές ή συν-αισθηματικές ενέργειες, διαμείβονται μεταξύ των συμμετεχόντων σε μια παράσταση, σε μια διαδήλωση, σε μια νύχτα ξέφρενου χορού; Ή, όπως θα το διατύπωνε η Ahmed (2006), τότε ακριβώς «τα συναισθήματα εμπλέκουν [...] συν-αισθηματικές μορφές (επανα)προσανατολισμού;» (σ. 2). Όπως αναρωτιέται η Athanasiou (Butler and Athanasiou 2016), εξετάζοντας τις δημόσιες διαμαρτυρίες σωμάτων «εκτός εαυτού», τα οποία βρίσκονται σε σύνδεση «με όλες τις συναισθηματικές [affective] και πολιτικές εντάσεις της ενσυναίσθησης, της ανοιχτοσύνης και της συμμαχίας» (σ. 252.), πώς μπορεί μια περφόρμανς, μια διαμαρτυρία, μια συγκέντρωση να μετουσιωθούν σε ένα είδος πολιτικής που «κινητοποιεί συναισθηματικές [affective] διαθέσεις, όπως ο φόβος, η αγανάκτηση, η απελπισία και ενίοτε η *ελπίδα*, χωρίς ωστόσο να γίνεται αισθηματολογική»; (σ. 251). Σε αυτά τα ερωτήματα θα προσπαθήσω να ρίξω φως –έστω ένα φως λοξό και αγνό– στα επόμενα κεφάλαια, ανασκαλεύοντας αρχεία εφημερότητας, όπως θα τα αποκαλούσε ο Muñoz (1996).

Κεφάλαιο δεύτερο: Οι επιτελεστικές ετεροτοπίες της ομάδας Nova Melancholia

«Το αηδιαστικό και το έντονο»: Τα αρνητικά συν-αισθήματα ως πηγή άβολης δύναμης

Από πού να ξεκινήσει κανείς σε μια προσπάθεια προσδιορισμού των κουήρ ετεροτοπιών της Αθήνας; Ίσως το πλέον πρόσφορο παράδειγμα να είναι η θεατρική σκηνή, στον βαθμό που όλες οι θεατρικές σκηνές είναι εγγενώς ετεροτοπικές, όπως υπονοεί ο Foucault (2012, σ. 264) και όπως υπογραμμίζει ο Giorgos P. Pefanis (2014) σε έρευνά του για το σύγχρονο αθηναϊκό θέατρο. Μάλλον αξίζει, λοιπόν, να ανασκευάσω το ερώτημα που θέτει ο Muñoz (2009) στην έναρξη του τέταρτου κεφαλαίου του *Cruising utopia* («Πώς ανεβάζει κανείς στη σκηνή την ουτοπία; Πώς δραματοποιεί κανείς την ουτοπία» [σ. 97]) ως εξής: Πώς επιτελεί ή δραματοποιεί κανείς την ετεροτοπία – και μάλιστα με έναν τρόπο όχι πολύ μακριά από τον ιδιοσυγκρασιακό ορισμό της ουτοπίας κατά Muñoz «ως ροή, ως χρονική αποδιοργάνωση, σαν μια στιγμή κατά την οποία το εδώ και τώρα υπερβαίνεται από ένα εκεί και τότε» (ό.π., έμφαση στο πρωτότυπο). Η ομάδα Nova Melancholia πιθανόν συγκροτεί την πλέον αναγνωρίσιμη περίπτωση κουήρ ετεροτοπίας στον χώρο της θεατρικής περφόρμανς στην Αθήνα, αφού στο πρόσωπό της συγκεντρώνονται, μεταξύ άλλων, η χωροχρονική ρήξη και η απορρυθμισμό της ευθύγραμμης αφήγησης (Βουρλούμη 2013, σ. 37), η ετερόκλητη σύνθεση χρόνων και τόπων, μια καταφατική μελαγχολία, «ένα queer βλέμμα ανάταξης των αισθητικών κανονικοτήτων» (Sampatakakis 2016, σ. 85), αλλά και μια προσπάθεια «επαναδιατύπωσης της ουτοπίας», όπως μου εξηγεί ο σκηνοθέτης της ομάδας και ιδρυτικό της μέλος, Βασίλης Νούλας, σε συνέντευξη που μου παραχώρησε.

Την ίδια στιγμή, οι παραστάσεις της ομάδας συνομιλούν με τις προαναφερθείσες προβληματικές περί των έκκεντρων υποκειμένων αλλά και επαληθεύουν τη συν-αισθηματική δύναμη των ετεροτοπιών. Στην περίπτωση της ομάδας, το ρεπερτόριο δεν περιλαμβάνει μονάχα την ελπίδα. Όπως μας θυμίζει ο Muñoz (2009), η ελπίδα δεν αποτελεί τη μία και μοναδική εστία συν-αισθηματικής (συμ)πύκνωσης: «ενίοτε η ντροπή, η αηδία, το μίσος και άλλα ‘αρνητικά’ συναισθήματα συσπειρώνουν τους ανθρώπους» (σ. 97). Η Nova Melancholia μοιάζει να έχει ακολουθήσει αυτό το ευρύ φάσμα, αν εξετάσει κανείς την παραστασιογραφία της: ήδη μία από τις πρώτες

παραγωγές της, το *Αηδίασμα* (2008), επιστράτευε ένα ολόκληρο οπλοστάσιο από «συχνά ενοχλητικές, σωματικές δράσεις, όπως ‘το άδειασμα των σπλάχνων’ επί σκηνής» (Πετάση 2008, σ. 16), δυσάρεστες οσμές, υγρά και τρόφιμα και μια επίθεση στις αισθήσεις που παράπεμπε σε συνθήκες κοινωνικής αποκειμενοποίησης, στο πώς η ετεροποίηση του Άλλου συντελείται μέσω της μεταμόρφωσής του σε «σκατά», όπως το θέτει η Butler.

«Τι σημαίνει να εκκινείς από το βίωμα [...] άσχημων συναισθημάτων; Ποιος άμεσος και συγκεκριμένος χώρος και χρόνος επιβάλλει την άρνηση;» διερωτάται η Υπατία Βουρλούμη (2013, σ. 32), ανιχνεύοντας τα αποκαλούμενα αρνητικά συναισθήματα στο έργο της *Nova Melancholia*. Η Βουρλούμη επικεντρώνεται στην κοινωνική διάσταση του συν-αισθήματος και τη συλλογική συγκρότησή του σε μια απόπειρα να εξιχνιάσει το πώς τα πιο περιφρονημένα συν-αισθήματα, τα κοινώς εννοούμενα ως ελάσσονα και αδύναμα, μπορούν να χαράξουν μια «πολιτική του συν-αισθήματος»: συν-αισθήματα που βρίσκονται πάντοτε σε ανοιχτό διάλογο με την πολιτική δράση και την περφόρμανς καθώς μας βοηθούν να μελετήσουμε καταστάσεις που χαρακτηρίζονται από εξ ορισμού παρεμποδισμένα, παρακωλυόμενα, παραζαλισμένα σώματα. Στη συνέντευξή μας, αναλογιζόμενος την κεντρική θέση που καταλαμβάνουν τα αρνητικά συν-αισθήματα στις περφόρμανς που σκηνοθετεί, ο Βασίλης κατέληξε στο εξής συμπέρασμα: «Το *transgression* και το αηδιαστικό και το έντονο και το απαγορευμένο και η παραφορά – τι γίνονται; [...] Να μεταμορφωθούν αυτά σε δύναμη και σε πηγή [...] σαν εφελτήριο».

Πώς μπορούν η απώθηση, η ναυτία και η φρίκη να επανακαθοριστούν ως καταφατικές δυνάμεις; Τι συμβαίνει όταν οι στιγμές υπαρξιακού ιλίγγου μεταπλάθονται σε πηγές ζωτικότητας; Προτάσσοντας μια κουηροποιημένη εκδοχή της φαινομενολογίας, η Ahmed (2006) εξελίσσει τη σκέψη του Maurice Merleau-Ponty αναφορικά με τις ζαλιστικές εκείνες στιγμές που ερχόμαστε αντιμέτωπες με την ίδια την ενδεχομενικότητα της ύπαρξής μας. Σύμφωνα με την Ahmed, «[α]ν μείνουμε με αυτές τις στιγμές ενδεχομένως να προσανατολιστούμε με διαφορετικό τρόπο απέναντί τους. [...] Ίσως βρούμε ακόμα και χαρά ή ενθουσιασμό μέσα στη φρίκη» (ό.π., σ. 4). Προκειμένου να εικονογραφήσει μια φαινομενολογική πρόσληψη του προσανατολισμού, η Ahmed αντιδιαστέλλει τα σώματα που (πλησιάζουν στο να) ενσαρκώνουν τη λευκότητα και αυτά

που (πλησιάζουν στο να) ενσαρκώνουν τη μαυρότητα: ενώ τα πρώτα αφορμώνται από μια ελπιδοφόρα εκφορά του λόγου («μπορώ»), τα μαύρα σώματα εκκινούν από το «δεν μπορώ», από μια θεμελιώδη παρεμπόδιση στις κινήσεις τους. Η ροή τους παροχετεύεται διαρκώς σε ιδεολογικές εγκλήσεις αλτουσεριανού τύπου: ποια είσαι και πού πας; (Ahmed 2006, σ. 138). Ομοίως, για την Ahmed, η έννοια του προσανατολισμού είναι κεφαλαιώδης για τα κουήρ υποκείμενα, που στιγματίζονται κατεξοχήν για τον σεξουαλικό προσανατολισμό τους: όχι επειδή την ενδιαφέρει να εξετάσει το πώς τα έγκεντρα, αποπροσανατολισμένα κουήρ σώματα κατορθώνουν, εντέλει, να επαναπροσανατολιστούν, να ξαναβρούν δηλαδή την κλονισμένη θέση τους μέσα στον κόσμο, αλλά αντίθετα, επειδή την ενδιαφέρει να δει το πώς η επιμονή τους σε αυτήν την αποπροσανατολισμένη, άβολη θεσιακότητά τους, ενδέχεται να καταστεί δραστικότερο εργαλείο ατομικής, κοινωνικής και πολιτικής αντιπαράθεσης, μια «ιδρωμένη» κατοίκηση μέσα στον κόσμο, που δεν είναι ποτέ ακριβώς το σπίτι μας.

Τι σημαίνει, λοιπόν, να εκκινείς από μια άβολη θέση, να είσαι «ένα σώμα που δεν 'βολεύεται' [at home] μέσα στον κόσμο» (Ahmed 2018γ, σ. 13); Πρόκειται για μια κοσμοαντίληψη που δεν απέχει πολύ από την εικόνα της φεμινίστριας «χαλάστρας» [killjoy] που προτείνει αλλού η Ahmed (ό.π., σ 36-37), μια στάση εν-επίγνωστης «αβολοσύνης» που προκύπτει μέσα από την αίσθηση του δυσ-ανήκειν στον κόσμο. Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η εργογραφία της Nova Melancholia αποτελεί μια τέτοια συστηματική προσπάθεια παραμονής στο άβολο, μια ανοικείωση ως θέση από γνώση, μια προσκόλληση στον αποπροσανατολισμό και την έκτοπη διάσταση των κουήρ υποκειμένων, όπως θα δούμε και παρακάτω.

Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας: Πληρούμενα από την παρουσία του Τώρα

Η φιλοσοφία της Nova Melancholia θα μπορούσε να συνοψιστεί στην παρακάτω φράση του Βασίλη Νούλα από πανεπιστημιακή εργασία του με αντικείμενο την παράστασή του *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (2009): «Κατά πόσο μία στρατευμένη θεωρία συνιστά, υπό μία έννοια, αφ' εαυτού της πράξης;» (2010, σ. 2). Μολονότι οι έντονες εμπλοκές με την κουήρ θεωρία απουσιάζουν από την εν λόγω

παράσταση, αξίζει μια σύντομη αναφορά σε αυτήν, καθώς αποδίδει ανάγλυφα τη ρήξη με τον χώρο και τον χρόνο που γρήγορα καθιερώθηκε ως βασικό χαρακτηριστικό της *Nova Melancholia*.

Στο κείμενό του *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (1983), ο Walter Benjamin εισάγει μια επανανάγνωση του χρόνου μέσω «της ρήξης του συνεχούς της ιστορίας» (σ. 16). Απορρίπτοντας την προσέγγιση του παρελθόντος ως μιας αιώνιας, αμετακίνητης εικόνας, ξαναδιαβάζει την ιστορία ως μοναδική εμπειρία: «Ιστορική σύνθεση του παρελθόντος δεν σημαίνει αναγνώρισή του ‘με τον τρόπο που υπήρξε πραγματικά’. Σημαίνει συγκράτηση μιας μνήμης, καθώς αστράφτει τη στιγμή του κινδύνου» (σ. 10). Η ιστορία παύει, επομένως, να νοείται ως ομοιογενής, άδειος χώρος και αντιμετωπίζεται ως τόπος «πληρούμενος από την παρουσία του Τώρα (*Jetztzeit*)» (σ. 16). Για τον ίδιο, η «ασθενική μεσσιανική δύναμη (έμφαση στο πρωτότυπο)» που μας έχει κληροδοτηθεί, όπως και σε κάθε άλλη γενιά, παρουσιάζεται ρητά σε μια στιγμή επαναστατικής έξαρσης. Σύμφωνα με την Athanasiou (2021), «η σύλληψη του ‘Τώρα-χρόνου’ [*Jetztzeit*] από τον Benjamin, ως θεωρητικό μοντέλο [*paradigm*] μεσσιανικού χρόνου, φέρει το διαλεκτικό φορτίο μιας επαναστατικής προοπτικής που αντλεί από τη θύμηση και την επανάκτηση ενός καταπιεσμένου και απαλειμμένου παρελθόντος».

Μια τέτοια αντίληψη γίνεται ίσως πιο –επώδυνα– αισθητή σε μια κρίσιμη ιστορική στιγμή όπως αυτή της συγγραφής του κειμένου του Benjamin (1940): καταμεσής του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Benjamin αναγνωρίζει τη μονιμότητα της «κατάστασης έκτακτης ανάγκης» για τις καταπιεζόμενες ομάδες, η οποία «αποτελεί τον κανόνα» και άρα «οφείλουμε να προσεγγίσουμε μια αντίληψη της ιστορίας που να αντιστοιχεί στο παραπάνω» (σ. 11). Όπως το θέτει επιγραμματικά η Athanasiou (2021), για μια «ριζοσπαστική επαν-άρθρωση του παρελθόντος ως απροσδιόριστης πηγής συλλογικής αντίστασης [...] απέναντι σε συνεχιζόμενες συνθήκες αδικίας», απαιτείται μια οπισθοχώρηση ή μεταβολή που αποσκοπεί στην «αναδιάταξη της ιστορίας μέσω της υπεράσπισης μιας ιστορίας των θυμάτων και των ηττημένων» μια «αναγνώριση τού πώς ο χωροχρόνος της ιστορίας ενοικεί τις μη πραγματοποιημένες και χαμένες ευκαιρίες της». Εντέλει, προκειμένου να εκθέσει κανείς αυτές ακριβώς τις «στοιχειωμένες» ευκαιρίες, «είναι αναγκαίο να μπει ένα φρένο στο εκτροχιασμένο τρένο μιας ιστορίας κορεσμένης

με συσσωρευμένες αδικίες και καταπιέσεις» (Athanasiou 2021) ή αλλιώς, να πετύχουμε, σύμφωνα με τον Νούλα, «μια ‘ελπιδοφόρα’ ακινητοποίηση του χρόνου» (2010, σ. 2).

Η Nova Melancholia άντλησε από το κείμενο του Benjamin και την προσπάθειά του να προκρίνει μια αποσταθεροποίηση της κραταιάς αντίληψης της ιστορίας «ως αιτιακό πλέγμα γεγονότων που οδηγούν –με τρόπο λογικό και σχεδόν αναπόδραστο– στο παρόν κι από εκεί στο μέλλον» (Νούλας 2010, σ. 3). Έτσι, η παράσταση της Nova Melancholia με τίτλο *Walter Benjamin. Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (2009) αποτέλεσε μια έμπρακτη απόπειρα απο-μουσειοποίησης και απο-σαβανοποίησης της ιστορίας, στην οποία «μακρινές και ξεκομμένες στιγμές του παρελθόντος αφυπνίζονται αναπάντεχα μέσα στο παρόν» (Νούλας 2010, σ. 4). Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η παράσταση προέκυψε ως αποτέλεσμα ενός «διαλεκτικού άλματος» μπενγιαμινικής υφής μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Συστατικά στοιχεία υπήρξαν, μεταξύ άλλων: φωτογραφικά λευκώματα από το Μεξικό την περίοδο που ο Benjamin ζούσε εκεί· διαφάνειες που απεικόνιζαν τη ζωή στην Ιαπωνία τη δεκαετία του '60 και τις οποίες έφερε στην πρόβα μια ηθοποιός ως παρακαταθήκη του εκλιπόντος θείου της· τέλος, η ίδια η εξελισσόμενη επικαιρότητα, αρχικά με τη δολοφονία του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου και κατόπιν με τη δολοφονική επίθεση κατά της Κωνσταντίνας Κούνεβα, αμφότερες τον Δεκέμβριο του 2008. Στην πρώτη περίπτωση, το *Jetztzeit* διολίσθησε δραματικά στη γενεσιουργία της παράστασης, υπογραμμίζοντας ειρωνικά τη φιλοσοφία της, όταν διαδηλωτές επιτέθηκαν σε ηθοποιούς κατά τη διάρκεια των προβών. Στη δεύτερη περίπτωση, η Κούνεβα αποτέλεσε το πρόσωπο που ενσάρκωσε το υποκείμενο της εργατικής τάξης στο οποίο αναφέρεται ο Μπένγιαμιν στο επίμαχο κείμενο: στην παράσταση προβαλλόταν, μέσω προτζέκτορα, η φράση «Ένας ελέφαντας για την Κωνσταντίνα Κούνεβα», μια χειρονομία μνημοπολιτικής, με το εν λόγω ζώο να εμβληματοποιεί την έννοια της ακατεύναστης μνήμης. Το συγκυριακό, επομένως, φώτισε το ιστορικό, καθώς «[η] ενσωμάτωση τυχαίου υλικού» ενεγράφη «σε μια εφαρμοσμένη λογική της μπενγιαμινικής αντίληψης της ιστορίας» (ό.π., σ. 15).

Ως «εμπειρική και αισθητηριακή ιστορική αφήγηση, η οποία ισορροπεί ανάμεσα στη συλλογική και την προσωπική μνήμη και επινοεί έναν τόπο συνεύρεσης με την ιστορία» (Χάγερ 2020, σ. 14), η παράσταση συγχρόνως οπτικοποιούσε τη θέση του Benjamin περί της ιστορίας ως τη «μια και μοναδική καταστροφή, που συσσωρεύει

αδιάκοπα ερείπια επί ερειπίων» (Benjamin 1983, σ. 12). Αναλύοντας τον σκηνικό χώρο της παράστασης, ο Φίλιππος Χάγερ (2020) επισημαίνει «το επιτελεστικό συναπάντημα με τα συντρίμια που συνεχίζουν να σωρεύονται πάνω σε άλλα συντρίμια», καθώς «το τώρα της σκηνικής δράσης επιχειρεί να μας μνήσει στο φλεγόμενο τώρα της ιστορίας» (σ. 15). Επρόκειτο για μια περφόρμανς που άνοιγε διατομές μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, καθώς το πρώτο (η σκιά του Δευτέρου Παγκοσμίου στο Μεξικό του Benjamin, η μεταπολεμική και μετατραυματική Ιαπωνία) εγγεόταν στο εν εξελίξει τραυματικό παρόν. Η σκηνή του Bios μετατράπηκε έτσι σε χώρο *αντι-μνήμης*, για να δανειστούμε τον όρο του Foucault (1980), ως «μεταμόρφωση της ιστορίας σε μια εντελώς διαφορετική μορφή χρόνου» (σ. 160) ή, εναλλακτικά, σε χώρο φιλοξενίας μιας φουκωικής *αντι-ιστορίας*: μιας αφήγησης που εκπορεύεται από τα υποκείμενα που είναι καταδικασμένα «στο σκοτάδι και τη σιωπή» (Foucault 2002, σ. 93) και τα οποία φέρνουν στο προσκήνιο την «απόρρητη γνώση που πρέπει να αναζητήσουμε και να αποκωδικοποιήσουμε» (ό.π., σ. 97).

Στον απόηχο μιας ιστορικής συγκυρίας διάστικτης με κυριολεκτικές (δακρυγόνα) και μεταφορικές στιγμές «αδυνατότητας της αναπνοής», η παράσταση της Nona Melancholia αντηχούσε σαν μια μακρόσυρτη ανάσα πάνω από τα ερείπια της ιστορίας. Όπως ακριβώς τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες αποτελούν υποδειγματικές ετεροτοπίες κατά τον Foucault, «στον βαθμό που συσσωρεύουν αντικείμενα τα οποία αντιπροσωπεύουν ένα ποικιλόμορφο φάσμα από χρονολογικές στιγμές» (Murphy 2009, σ. 189), έτσι και τα ερείπια της παράστασης, ως σύνθεση από θραύσματα μνημών και γεωγραφιών, επέτειναν την, ούτως ή άλλως, ετεροτοπολογική διάθεση της δημιουργικής ομάδας. Το μήνυμα του κειμένου του Benjamin και, κατ' επέκταση, της παράστασης, μοιάζει τελικά να είναι το εξής: απέχοντας από μια αυταπόδεικτη, τελεολογική ιστορία της προόδου, μια ιστορία γραμμένη ως επωδός των νικητών, μια ιστορία γραμμική, «αντιδραστική και συντηρητική του κυρίαρχου status quo των πραγμάτων» (Νούλας 2010, σ. 3), ίσως καταφέρουμε να διασώσουμε, όχι μόνον το παρελθόν, αλλά και το μέλλον – ένα παρελθόν, θα πρόσθετα, δανειζόμενος τα λόγια του Roger Reeves (2020), «που γίνεται τόσο φυτώριο όσο και τάφος του μέλλοντος» και άρα οδηγεί σ' ένα μέλλον ήδη «παλιομοδίτικο» (σ. 25), σ' ένα μέλλον που μεταφέρει άθικτα τα τραυματικά

κατάλοιπα των εκτός εαυτού υποκειμένων, σ' ένα «μέλλον που δεν είναι τίποτα παραπάνω από το ήδη εκπληρωμένο και αρχειοθετημένο παρελθόν» (ό.π.).

Συγχρόνως, με τη συγκεκριμένη παράσταση, επιχειρείται ένα πρώιμο άνοιγμα της Nova Melancholia στον χώρο της κουήρ ουτοπίας. Η Δέσποινα Χατζηπαυλίδου, που συμμετείχε ως ερμηνεύτρια στην εν λόγω περφόρμανς, όπως και στις επόμενες δουλειές της Nova Melancholia, θυμάται τον διάλογο του *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* με τον Γάλλο ουτοπιστή φιλόσοφο Charles Fourier, αλλά και τις ψηφίδες κουηροσύνης που ξεκινούν, δειλά-δειλά, να τοποθετούνται: «Αρχίζουνε και μπαίνουν κάποια κουήρ στοιχεία και μεταμόρφωσης φύλου [...] γιατί ήταν το υλικό που επεξεργαζόμασταν τέτοιο και γιατί ήταν μια προσωπική έλξη». Μια διελκυστίνδα μεταξύ του φαίνεσθαι και του κρύπτεσθαι, χαρακτηριστική του κουήρ και του ντραγκ, καθίσταται επίσης ορατή: «Κατά τη διάρκεια της παράστασης πολλοί λίγοι καταλαβαίνανε ποια ήμουνα. Οπότε υπάρχει ένα κρύψιμο και ταυτόχρονα μια έκθεση μέσα από αυτήν τη μάσκα, ας πούμε, γιατί λειτουργούσε η περούκα σαν μάσκα, σαν μούσι, αντρικό φύλο». Όπως το ορίζει η ίδια: «Κάτι ανομολόγητο, κάτι που δεν είναι ακόμα ξεκάθαρο, όλο αυτό διατρέχει πολλές παραστάσεις». Κουήρ επιδιώξεις που επρόκειτο να τεθούν στο προσκήνιο τρία χρόνια αργότερα, με την παράσταση *Οι κότες και οι ψύλλοι*.

Οι κότες και οι ψύλλοι: Αλληγορικοποιώντας τη μελαγχολία του φύλου

Η παράσταση *Οι κότες και οι ψύλλοι*, σύμπραξη της Nova Melancholia και της ομάδας Mag, παρουσιάστηκε το 2012 στο αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός, το οποίο τελούσε υπό κατάληψη από τον Νοέμβριο του 2011. Όπως και με άλλες περφόρμανς της ομάδας, η επιλογή του χώρου φιλοξενίας της παράστασης, με τα πολλαπλά σημαίνοντά του, επιφύλαξε καθοριστικό ρόλο στη συνολική πρόσληψή της.¹¹ Όπως μου εξηγεί ο Βασίλης: «Ένα πολύ σημαντικό πράγμα για τις *Κότες και τους ψύλλους* ήταν το ίδιο το Εμπρός. Η ουτοπία – η πολιτική ουτοπία που ζούσαμε στην κατάληψη».

¹¹ Η επιλογή της Nova Melancholia να παρασταθούν έργα της σε ανορθόδοξους χώρους έχει υπηρετηθεί με αρκετή συνέπεια στο δεκαπενταετές διάστημα ενεργής παρουσίας της: ένα θέατρο υπό κατάληψη, ένα εξαρχειώτικο διαμέρισμα, ακόμα και «ένα μπαγκλαντεσιανό υπόγειο που βρίσκεται στο (έκκεντρο) κέντρο της Αθήνας» (Κέκου 2016), στο οποίο διασώζονταν ίχνη της μπαγκλαντεσιανής κοινότητας, έχουν υπάρξει χώροι δεξίωσης των παραστάσεών της.

Σημαιοδοτημένο ήδη ως ετεροτοπία, το Εμπρός εγκιβώτισε καταλλήλως αυτό που ο Georges Sampatakakis κατονομάζει ως την «queer παιδαγωγική» (σ. 85) της ομάδας, αξιοποιώντας κι εδώ συγκυριακά στοιχεία: όπως μου εξηγεί ο Βασίλης, ο πάνω όροφος του θεάτρου φιλοξενούσε έναν ηθοποιό, που κοιμόταν εκεί, ελλείψει στέγης, και ήταν παρών στις πρόβες, μέχρι που του ζητήθηκε να συμμετάσχει ως βουβό πρόσωπο στην παράσταση. Ο φυσικός χώρος κατοίκησης για υποκείμενα, κυριολεκτικά, εκτός τόπου, μετουσιώθηκε έτσι στην κούρη ετεροτοπία του έργου.

Διασκευή δύο διηγημάτων του γκέι συγγραφέα Γιώργου Ιωάννου από τη συλλογή του *Για ένα φιλότιμο* (1964), τα οποία ακούγονταν ολόκληρα, χωρίς περικοπές, η παράσταση αφενός διερευνούσε την ταύτιση των γυναικών με ένα υποτιθέμενο βιολογικό πεπρωμένο (*Οι κότες*), αφετέρου εξέταζε την ανδρική ομοφυλοφιλία ως αποκείμενο στις παρυφές του κοινωνικού σώματος (*Οι ψύλλοι*). Στο σκεπτικό της παράστασης, αναρτημένο στην επίσημη ιστοσελίδα της Nova Melancholia, η ομάδα αναφέρει τα εξής: «Μέσω της λοξής και ‘queer’ αναπαραγωγής των πολιτισμικών στερεοτύπων επιχειρούμε την εκ νέου διεκδίκηση της ερωτικής επιθυμίας και του έμφυλου σώματος. [...] Η περφόρμανς είναι ένα ‘ξόρκι’ ενάντια στη ματαίωση της επιθυμίας και στη μελαγχολία του φύλου».¹² Το βασικό ζητούμενο, επομένως, της παράστασης-δίπτυχο ήταν η έκθεση των μηχανισμών βάσει των οποίων κανοναρχούν τα ρυθμιστικά πρότυπα του φύλου, όπως έχει αναλύσει διεξοδικά η Butler (2004).

Στη θεωρία της περί της επιτελεστικότητας του φύλου, η Butler έχει υποστηρίξει ότι δεν υφίσταται ένα προ-κοινωνικό, «φυσικό» φύλο πάνω στο οποίο εγγράφεται ένα υστερογενές κοινωνικό φύλο: αντ’ αυτού, το φύλο διαμορφώνεται εξ αρχής ως προϊόν λόγων και τεχνικών, μέσα δηλαδή από τις *λογοθετικές πρακτικές* που το παράγουν ως τέτοιο. Πρόκειται για μια πάντα δυναμική, ποτέ στατική, κατάσταση ιζηματοποίησης του φύλου, η οποία δεν αποβαίνει ποτέ εντελώς επιτυχημένη, «αφού τα σώματα δεν συμμορφώνονται ποτέ πλήρως προς τα κανονιστικά πρότυπα που ωθούν την υλικοποίησή τους» (Butler 2004α, σ. 182). Ακριβώς επειδή υφέρπει πάντα ο κίνδυνος της απόκλισης από τα κανονιστικά πρότυπα, το φύλο πρέπει να επιτελείται, ξανά και ξανά, «με κοπιώδεις διαδικασίες μέσα στο χρόνο» (Butler, 2006α, σ. 382). Οι επιτελέσεις

¹² Ανακτήθηκε από: <http://www.novamelancholia.gr/el/productions/1-%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%83-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF%CE%B9-%CF%88%CF%85%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%B9>

του φύλου, δηλαδή οι «πράξεις, χειρονομίες και επιθυμία [που] παράγουν την εντύπωση ενός εσωτερικού πυρήνα ή ουσίας [...] στην επιφάνεια του σώματος» (Butler, 2009α, σ. 177) έχουν διπλή διάσταση: από τη μια επικυρώνουν την (περισσότερο ή λιγότερο) επιτυχημένη παράσταση του φύλου, αφού αυτό συγκροτείται ως «παραστασιακό επίτευγμα, το οποίο το συμβατικό κοινωνικό ακροατήριο [...] καταλήγει να το πιστεύει και να το επιτελεί πιστά» (ό.π.), αλλά και συγχρόνως ενέχουν τη δυνατότητά μας να αμφισβητήσουμε ή να υπονομεύσουμε, επίσης επιτελεστικά, την υποστασιοποίηση του φύλου (Butler 2006α, σ. 383).

Ένα τέτοιο περιστατικό «αποτυχημένης» έμφυλης επιτελεστικότητας μοιράστηκε μαζί μου ο ψυχοθεραπευτής Έιντριαν, σκιαγραφώντας με ζωηρά χρώματα την έκδηλη αμηχανία που ένιωσε όταν ένας πελάτης του

μου έκανε ένα high five φεύγοντας κι εγώ πάγωσα. Ποιοι είναι αυτοί οι ιθαγενείς που λέγονται άντρες σ' αυτό το νησί του Ειρηνικού; Το σώμα μου δεν ξέρει ν' ανταποκριθεί σ' αυτό. Για εκείνον ήταν μία Εθνική Οδός, μια σωματική έκφραση τελείως αδιαμεσολάβητη, τελείως αυθόρμητη, ενσωματωμένη μέσα στο σώμα, κι εμένα το σώμα μου, κάλλιστα θα μπορούσες να μου πεις, ξέρω εγώ, ε, κάνε ένα ακροβατικό σαν trapeze artist. Το έχω δει, ναι, ξέρω πώς γίνεται θεωρητικά, αλλά το σώμα μου δεν έχει τέτοια γνώση, δεν έχω, δεν έχω τέτοια σωματική, εεε... Είναι μια φιγούρα που δεν έχω κάνει.

Μια παρόμοια μη ανταποκρισιμότητα στο ιδεώδες του φύλου διαπερνά ολόκληρη την παράσταση *Οι κότες και οι ψύλλοι*. Το πρώτο σκέλος της παράστασης κυριαρχείται από τις κότες και τις ιδιαίτερες παραστατικές περιγραφές των ζωικών λειτουργιών τους,¹³ που προκαλούν απέχθεια στον αφηγητή του διηγήματος, λειτουργώντας έτσι ως μεταφορά για τη ρυθμιστική ισχύ του φύλου. Συντονισμένες με την αφήγηση, καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους, οι τρεις ερμηνεύτριες (Ράνια Κελαϊδίτη, Άννα Τζάκου, Δέσποινα Χατζηπαυλίδου) έμοιαζαν να αγωνίζονται να ευθυγραμμιστούν με αυτό που η Butler (2009α) αποκαλεί την ετεροφυλόφιλη «μήτρα διανοητότητας» (σ. 44), υιοθετώντας στερεοτυπικά θηλυκές στάσης υποταγής ή κυοφορίας. Την ίδια κατεύθυνση υπονοούσε και η φράση «Για κάθε αυγό υπάρχει ένα αυγότερο», γραμμένη σαν σύνθημα σε έναν τοίχο, με την «αυγότητα» εδώ να παραπέμπει σε οποιοδήποτε ανεκπλήρωτο και άπιαστο ιδεώδες, «ένα ιδεώδες που κανείς δεν μπορεί να ενσαρκώσει» (Butler 2009α, σ.

¹³ «Έχει ένα δέρμα αρρωστημένο, κιτρινώδες, ζαρωμένο σε πολλές μεριές και γεμάτο χιλιάδες μπιμπίκια, εκεί που ήταν ριζωμένα τα πούπουλα. Σα βαθιά ανατριχίλα» (Ιωάννου 1985, σ. 13-14).

180, έμφαση στο πρωτότυπο), κατ' αναλογία με την αρρενωπότητα, τη θηλυκότητα, τη λευκότητα και ούτω καθεξής. Χάρη στα παραπάνω, αλλά και διάφορα άλλα ευρήματα, η παράσταση υπογράμμισε διαρκώς τη δύναμη της παραπεμπτικότητας του φύλου, της παραπομπής του δηλαδή σε κανονιστικά πρότυπα μέσα από τα οποία νοηματοδοτείται και εδραιώνεται (Butler 2004α, σ. 196).

Συγχρόνως, δινόταν έμφαση στη δυνατότητα αμφισβήτησης του ιδεώδους του φύλου διά της επιτελεστικής οδού. Χαρακτηριστικά, κάποια στιγμή, η Κελαϊδίτη ανεβαίνει σε μια καρέκλα και κρατάει μια λάμπα πάνω στην οποία αναγράφεται «Είμαι κότα»: η φαινομενική ταύτισή της με το φύλο της, το παραστασιακό επίτευγμα για το οποίο μιλάει η Butler και το οποίο επιτελείται χάριν του κοινωνικού ακροατηρίου, υπονομεύεται από την ανήσυχη, αβέβαιη έκφραση της ερμηνεύτριας. Μια παρόμοια έκφραση μοιράζεται και ο ηθοποιός Κώστας Κουτσολέλος στην αμήχανη, αδέξια προσπάθειά του να επιτελέσει τον άνδρα-κόκορα, κουνώντας τα φτερά-χέρια του ή καταβροχθίζοντας αυγά (Sampatakakis 2016, σ. 85). Το στοιχείο της παρωδίας, που εντατικοποιείται στο δεύτερο μέρος, είναι εντούτοις διακριτό και εδώ: για παράδειγμα, η ιστορική ταύτιση των γυναικών με τη μήτρα παρωδείται σε μια σεκάνς στην οποία η Κελαϊδίτη, σαν αναπαραγωγική μηχανή, «γεννάει» αυγά, βγάζοντάς τα από την μπλούζα της και εκσφενδονίζοντάς τα στο πάτωμα. Σε άλλο σημείο της παράστασης, όπως θυμάται ο σκηνοθέτης, οι εγκυμονούσες «επιτίθονταν στο έμβρυο, στην κοιλιά. [...] Γινόταν σαν ένας κανιβαλισμός του βρέφους, του εμβρύου και μια άρνηση του ρόλου της μητέρας. [...] Δηλαδή άλλο ένα queer element ήταν το 'όχι' στον ρόλο της μητέρας και της γεννομηχανής, ας πούμε». Η παράσταση έμοιαζε έτσι να απηχεί την εύλογη διερώτηση της Denise Riley (1988): «Μπορεί άραγε κάποιος να κατοικήσει ένα φύλο χωρίς να αισθανθεί, ως έναν βαθμό, φρίκη;» (σ. 6).¹⁴ Η παράσταση κατάφερε να

¹⁴ Η υποχρεωτική έμφυλη κωδικοποίηση καθίσταται ακόμα πιο αγωνιώδης για μη δυαδικά άτομα, όπως ο Έιντριαν ή η Δώρα. Ο Έιντριαν μοιράστηκε μαζί μου τη φρίκη μιας αποδιδόμενης στον ίδιο, αλλά ανοίκειας, ταυτότητας φύλου, και το πώς έμαθε να την επιτελεί χάριν του κοινωνικού ακροατηρίου: «Δεν φερόμουν όπως έπρεπε να φέρεται ένας άντρας. Που είναι πολύ προφανές γιατί εγώ ποτέ δεν ένιωθα άντρας, είναι μια λέξη που τα τελευταία χρόνια έμαθα, μέσα από την ψυχοθεραπεία έμαθα να την καθαρίζω από τη βρομιά που έχει, αλλά δεν είναι μια λέξη την οποία... Ας πούμε ότι τη φοράω σαν μια φορεσιά. [...] Δεν είναι το κουστούμι το καθημερινό μου. [...] Μπορώ να μπεινοβγαίνω σ' αυτήν την ταυτότητα χωρίς να τη νιώθω δική μου». Ομοίως, η Δώρα έρχεται σε δυσχερή θέση κατά την πρωινή της εργασία ως βοηθός ηλεκτρολόγου, όταν καλείται να διεκπεραιώσει στερεοτυπικά ανδρικές εργασίες σε ένα περιβάλλον έντονης ανδρικής ομοκοινωνικότητας. Αν και μη δυαδική, εξωτικοποιείται από τους cis άνδρες συναδέλφους της ως αξιοπερίεργη θηλυκότητα. Σε μια προσπάθεια, ωστόσο, να μην εκληφθεί η

μετασχηματίζει τη φρίκη αυτή σε υλικό αναστοχασμού, όπως για παράδειγμα στη σκηνή της πάλλουσας ερωτικής επιθυμίας μεταξύ δύο επιθετικών ανδρικών σωμάτων (Κώστας Κουτσολέλος, Σωτήρης Τσακομίδης) που παλεύουν, επιτελώντας την τοξική αρρενωπότητά τους.

Το δεύτερο μέρος της παράστασης, που δραματοποιεί το κείμενο των *Ψύλλων*, μιας ελάχιστα κεκαλυμμένης πλοήγησης στον σκοτεινό, υπόγειο και παράνομο κόσμο του ανδρικού ομοφυλοφιλικού έρωτα, εξερευνά εις βάθος τους μηχανισμούς του ντραγκ, όπως επισημαίνει και ο Sampatakakis (2016). Σε αυτήν την ενότητα, διαφαίνεται μια πιο απτή προσπάθεια συγκρότησης μιας κουήρ ετεροτοπίας επί σκηνής: καταρχάς, αξιοποιείται μόνον ένας περιορισμένος χώρος στο βάθος, με την ομάδα των ηθοποιών να γίνεται ορατή από απόσταση, σαν ένα άβατο χωρίς πρόσβαση για τους αμύητους. Η παρενδυσία των ηθοποιών, το γκλίτερ στα ρούχα τους, η εγγύτητα όλων των σωμάτων, που μοιράζονται έναν καναπέ, ο διάχυτος αλλά και ειρωνικός αισθησιασμός, συνθέτουν ένα ιδιότυπο ψηφιδωτό, με τους ψύλλους να δρουν μετωνυμικά για την αποκειμενοποίηση των κουήρ υποκειμένων. Όπως αναφέρει ο Γιώργος Ποιμενίδης (2018), αναλύοντας το διήγημα του Ιωάννου, «τα παράσιτα μετατρέπονται σε κριτήριο κατάταξης των ανδρών στο φάσμα της αρρενωπότητας» (σ. 3), αφού, στο κείμενο, οι ψύλλοι αδιαφορούν πλήρως για τους αρρενωπούς άνδρες, προσβάλλοντας μονάχα τις γυναίκες και τους εκθηλυμένους άνδρες. Μόνο στους «άψητους» άνδρες κατορθώνουν οι ψύλλοι να βρουν «δέρμα τόσο μαλακό ή λεπτό ώστε να μπορέσουν να το τρυπήσουν ως το βάθος» (Ιωάννου 1985, σ. 67) και καταλήγουν έτσι να «ρίχνονται σαν λυσσασμένοι στα πλάσματα που έχουν σάρκα τρυφερή και δέρμα λεπτό» (ό.π.). Κατ' αυτόν τον τρόπο, το διάφανο, διαπερατό δέρμα των λιγότερο-από-ανδρών καταλήγει να γίνει μια μεταφορά της τρωτότητάς τους.¹⁵

αποταύτισή της από τη «γυναικότητα» ως αντιφεμινιστική ενέργεια, αναγκάζεται να παραστήσει τον ρόλο της γυναίκας σε ένα εξ ορισμού μισογνικό περιβάλλον: «Εγώ αν πω σε τέτοιες περιπτώσεις ότι δεν είμαι γυναίκα θα θεωρήσουν ότι το υποτιμώ. Αυτός είναι ο φόβος μου. Ότι θα πάω με το μέρος τους, ρε παιδί μου, και θα πω 'ναι, δεν είμαι γυναίκα, δεν είμαι γυναικούλα'». Την ίδια στιγμή, βέβαια, αυτό την αφήνει εκτεθειμένη σε παγιωμένες μορφές σεξιστικής καταπίεσης. Όταν κάποτε η ίδια κουβάλησε μια λάθος σκάλα έξω από έναν χώρο, ο πελάτης είπε στον εργοδότη της να φέρει καλύτερα έναν άντρα την επόμενη φορά για να κάνει τη δουλειά. «Λες και ξεχωρίζεις σκάλες με το μουνί σου», κάγχασε η Δώρα καθώς μου εκμυστηρεύθηκε το περιστατικό.

¹⁵ «Γεγονός είναι ότι όσο η σάρκα και η επιδερμίδα ενός ανθρώπου πλησιάζει προς τη γυναικεία, τόσο περισσότερο τον κυνηγούν οι ψύλλοι· κι από τις γυναίκες πιο πολύ μπορώ να πω. Και φυσικά αισθάνεται

Η Ahmed (2006) επικεντρώνεται στην επιδερμίδα ως φαινομενολογική μεταφορά της χωροθεσίας μας: το σώμα μας, τόσο ως αφητηρία μας στη διαδρομή μας προς τον κόσμο, όσο και ως εκστατικό σημείο κατοίκησης μας, ως αυτό που μας ωθεί έξω από τον εαυτό μας «καθώς επηρεάζεται και διαμορφώνεται από τα περιβάλλοντά του» (σ. 9). Αν «η επιδερμίδα που φαίνεται να περιέχει το σώμα αποτελεί επίσης το σημείο στο οποίο η ατμόσφαιρα παράγει εντυπώσεις» (ό.π.), καθώς σε αυτήν επικάθονται μνήμες, τραύματα, ερεθίσματα, αντιδράσεις, τότε μια δεύτερη στρώση δέρματος μοιάζει να επισωρεύεται στο τρυφερό, τρωτό, διάτρητο δέρμα των πρωταγωνιστών των *Ψύλλων*: είναι αυτό που η Ahmed αποκαλεί το «κοινωνικό δέρμα», οι «χώροι σαν δεύτερο δέρμα που ξεδιπλώνονται στις πτυχώσεις του σώματος» (ό.π.), το αποτύπωμα των μυστικών ετεροτοπιών του ψωνιστηριού που υπονοούνται στην περιγραφή του Ιωάννου. Την ίδια στιγμή, σαν αντήχηση της, ούτως ή άλλως, ειρωνικής υπογράμμισης του κειμένου, οι ερμηνεύτριες επιδίδονταν σε ομοερωτικές περιπτώξεις παράλληλα με την αφήγηση. Σημαντική ήταν και η παρουσία του Γιώργου Τσάμη, που περιφερόταν στο φινάλε ως ημίγυμνο, βουβό πρόσωπο, «δημιουργώντας την έντονη περιέργεια του μασκαρεμένου θιάσου με την αλλότητά του», όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Τσατσούλης (2012, σ. 1235), με «το φυσιολογικό να συνιστά τελικά την ετερότητα» (ό.π.) ως αντίστιξη στο γκλίτερ και ντραγκ των υπολοίπων.

Βάσει του ετεροφυλοφιλικού προτάγματος, ορισμένες έμφυλες ταυτίσεις γίνονται αποδεκτές και άλλες εμποδίζονται ή αποδοκιμάζονται (Butler 2004α, σ. 183), αφού «[τ]ο να επιτελεί κανείς το φύλο του με λάθος τρόπο επιφέρει μια σειρά κυρώσεις» (2006α, σ. 400). Ωστόσο, η ντραγκ διάσταση της παράστασης *Οι κότες και οι ψύλλοι*, χωρίς να ανάγεται σε βουλησιαρχική πράξη ανατροπής, λειτουργούσε ως αλληγορία για τη μελαγχολία των ρυθμιστικών προτύπων του φύλου, την υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία, την ταύτιση μεταξύ προσανατολισμού και έκφρασης φύλου, τον αποκλεισμό των μη ετεροφυλοφιλικών εκφράσεων από την επικράτεια του διανοητού. Όπως αναφέρει η Butler (1993), «το ντραγκ αποτελεί μια αλληγορία για τις μελαγχολικές ενσωματωτικές φαντασιώσεις που σταθεροποιούν το *φύλο*» (σ. 25, έμφαση στο πρωτότυπο). Μέσα από

τα τσιμπήματά τους εντονότερα. Και δεν είναι λίγοι, που σχεδόν τα απολαμβάνουν, ιδίως μετά το τσάκισμα του ψύλλου. Αλλά αυτό πια καταντά σωστή διαστροφή» (Ιωάννου 1985, σ. 68).

την εκστατικότητα των ερμηνευτών και ερμηνευτριών, την επιτέλεση της τρωτότητάς τους, αναταράσσοντας τα όρια του «πολιτισμικά διανοήσιμου» (Butler, 2004α, σ. 183), το ντραγκ ενεργοποιεί «επαναρθρώσεις που θέτουν σε αμφισβήτηση την ηγεμονική ισχύ» (ό.π., σ. 182) του ρυθμιστικού ιδεώδους του φύλου, δραματοποιώντας στιγμές θηριώδους «αποταύτιση[ς] από εκείνα τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα μέσω των οποίων υλικοποιείται η σεξουαλική διαφορά» (ό.π., σ. 184-185).

Ο Βασίλης, στη συνέντευξή μας, ανακάλεσε βιωματικά τέτοιες στιγμές της παιδικής του ηλικίας: την παρενδυσία των Αποκριών ως στιγμή μεταμόρφωσης χάρη στην έμφυλη αποταύτιση και επαναταύτιση που νομιμοποιούσε, έστω και πρόσκαιρα:

Η παρενδυσία είναι κάτι που μπορεί να δοκίμαζες για πλάκα μικρές ή να είχες τις Απόκριες... Εγώ είχα τις Απόκριες σαν μεγάλη, μεγάλη... πώς να σου πω, μεγάλο σόσιμο. Ότι εκεί πέρα διοχετευόταν πράγμα που δεν μπορούσες να βγάλεις. Κι εκεί επιτρεπόταν να βαφτείς, επιτρεπόταν να κάνεις ό,τι θες. [...] Οι Απόκριες θα μπορούσαν να είναι και το ίδιο το θέατρο.

Γεφυρώνοντας τη σκληρότητα του πρώτου μέρους με την ηδυπαθή ατμόσφαιρα του δεύτερου μέρους, η παράσταση, ως προέκταση αυτής της παιδικής αποκριατικής μεταμόρφωσης, ζωντάνευε μια ετεροτοπική κοινότητα υποκειμένων στη βάση της απόκλισής τους από τα κανονιστικά πρότυπα – μιας κοινότητας στην οποία η ειρωνεία και η ονειρική διάθεση ήταν σύμφυτες:

Όλα αυτά τα φτηνούλικά που χρησιμοποιήσαμε, που είναι λες και είναι ξέρω γω στις Κούκλες ή ένα σκηνικό μαγικό κάπου αλλού με τα γκλίτερ πίσω κι όλα αυτά, όπου αυτοί βαυκαλίζονται.. Είναι σαν μια... πώς να το πούμε, είναι σαν να άνοιξε ξαφνικά ένα δωματάκι του Factory του Andy Warhol και βλέπεις τη χλωρίδα και την πανίδα του εκεί μέσα να παίζουνε με τις μπανάνες και να κάνουν παιχνιδάκια. [...] Νιώθεις ότι αυτοί, παιδί μου, είναι μια παρέα, αυτό δηλαδή που νιώθουμε μερικές φορές [...] αυτό της κοινότητας, από εκεί είναι η χαρά, γιατί αυτοί εκεί μέσα πειράζονται. Είναι ότι εμείς είμαστε η κοινότητα και ξέρουμε και αγαπιόμαστε και είμαστε πολύ δυνατοί ρε παιδί μου.

Η παράσταση και η σκηνή λειτούργησαν, τελικά, σαν φουκωικός «αντι-χώρος» (Foucault 2012, σ. 260), σαν ένας καθρέφτης για τις πιο παγιωμένες χωροθεσίες, ως ανεστραμμένη ή παραμορφωμένη όψη της καθεστηκυίας, ετεροκανονικής πραγματικότητας, που την εκθέτει και την αποκαλύπτει σε όλη την κατασκευασμένη

διάστασή της, προσκαλώντας συγχρόνως το κοινό να συναισθανθεί τη μαγεία αυτής της κουήρ «αποικίας», παρά την απομάκρυνσή της από το πρόσθιο τμήμα της σκηνής και την περιορισμένη γεωγραφική εμβέλειά της. Μια φυσική απόσταση που επρόκειτο να καταργηθεί πλήρως σε μια από τις επόμενες δουλειές της ομάδας, στην οποία το κοινό εκτοξεύθηκε βιαίως στην καρδιά μιας εκρηκτικής και ασταθούς κουήρ κοινότητας: τα *Εκτοπλάσματα*.

Εκτοπλάσματα: Σεάνς για την επίκληση του πολιτικού

(αὐτός) ὁ νεκρός γεννιέται μέσα μου
Μίλτος Σαχτούρης, «Ο νεκρός τις γιορτές»

«Τι γίνεται όταν η «‘κανονικότητα’, που καμώνεται τη φιλήσυχη, διαρκώς προβάλλει το ‘αντίθετό’ της, το ‘μη κανονικό’, ως ένα σώμα οιονεί νεκρό» (σ. 10), αναρωτιούνται οι Αθανασίου και Παπανικολάου (2020) στην εισαγωγή του συλλογικού τόμου που επιμελήθηκαν με θέμα τη δημόσια μνήμη για τη δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου. Τι συνεπάγεται να ζει κανείς ως μεταιχμιακό υποκείμενο, ως σεσημασμένο σώμα, ως «ζωντανός νεκρός» ή «κοινωνικά πεθαμένος»;¹⁶ Τι σημαίνει να είναι αγκυροβολημένη όλη σου η ύπαρξη στον εσωτερικό, συγκρουσιακό διάλογο του Blanchot «Είμαι ζωντανός / Όχι, είσαι νεκρός»; Ο ίδιος ο συγγραφέας (1995, σ. 320) είχε επισημάνει την καίρια διαφορά μεταξύ του «πεθαίνω», μιας λέξης που στερείται πραγματικότητας γιατί έχει χάσει την αξία ενός εσωτερικού δράματος, και του ήδη συντελεσμένου «είμαι νεκρός», μια δραστικότερη φράση της οποίας η ριζική αρνητικότητα υποδηλώνει επίσης και την ανάποδη όψη του «είμαι ζωντανός», της ελευθερίας ως καθαρή αρνητικότητα. Ορισμένοι από τους παραπάνω προβληματισμούς εκδηλώθηκαν, σε κάποια μορφή, στην παράσταση *Εκτοπλάσματα*, μία από τις πιο υπαρξιακές και συνάμα πολιτικά φορτισμένες περφόρμανς της Nova Melancholia, την οποία η Ναταλία Κουτσούγερα (2013)

¹⁶ Ένας από τους συνομιλητές μου, ο Θάνος, περιέγραψε γλαφυρά αυτήν την αίσθηση «ζωντανού θανάτου», την οποία έχω εντοπίσει σε πολλά κουήρ άτομα, αλλά και στον εαυτό μου, ανά τα χρόνια: «Όταν έκανα την πρώτη σχέση μου, την πρώτη γκέι σχέση, κι ήμουν 27 χρονών, αισθανόμουν ότι έχω ήδη γεράσει, έχω πεθάνει, με έχουν θάψει, έχω σαπίσει κι απλά τυχαίνει τώρα, ξέρω γω, κάποια κόκαλα να κουνιούνται μόνα τους. Αισθανόμουν δηλαδή τελείως τελειωμένος και στα 27».

περιγράφει εύστοχα ως μια αρμολόγηση από «έντονες σωματικές επιτελέσεις, σιωπηλές και ‘πρωτόγονες’ σωματικές εκφάνσεις, αιματηρούς κανιβαλισμούς», την «queer απαγγελία των ποιημάτων του Σαχτούρη, [...] τον αργό θάνατο και μια μολυσματικότητα που προξενεί απέχθεια και ταυτόχρονα οικειότητα», καθώς «οι νεκροζώντανοι πρωταγωνιστές περιπλέκουν το συναίσθημα του πένθους με την αίσθηση του τρόμου, την αγριότητα και την ανθρωποφαγία».

Τα *Εκτοπλάσματα* –η λέξη αναφέρεται στα πνεύματα από το υπερπέραν όταν αναβλύζουν ως ουσία, παχύρρευστη ή ατμώδης, από τους πόρους ενός μέντιουμ– ήταν μια παράσταση που έμοιαζε να θέτει τα πάντα υπό διακινδύνευση. Το φθινόπωρο του 2013, βρέθηκα αυθορμήτως, κατόπιν της πρόσκλησης μιας συναδέλφου, σε ένα διαμέρισμα της οδού Δερβενίων, όπου επρόκειτο να πραγματοποιηθεί η εν λόγω δωρεάν περφόρμανς για περιορισμένο αριθμό ανθρώπων. Η πρώτη μου αυτή, προσωπική καταβύθιση στο έργο της Nova Melancholia συνοδευόταν από την αίσθηση αμηχανίας που μου προξενούσε η ιδιότυπη Νέκεια στην οποία καταδυόμουν: η αντίστροφη διαδρομή, από τον χώρο του δημόσιου στην κρυφή σφαίρα του ιδιωτικού, επρόκειτο να καταλήξει τελικά σε μια ακόμα επίκληση του δημόσιου – μόνο που αυτή τη φορά συντελέστηκε στον πρωταρχικό τόπο της ανοικείωσης, το ίδιο το σπίτι, διακοσμημένο για την περίπτωση με αφίσες νεκρών ποιητριών. Τι ήταν αυτό ακριβώς που αναδευόταν εδώ; Και ποιος το επικαλείτο; Μήπως εμείς, οι θεατές, άβολα (μάλλον σκοπίμως) τοποθετημένοι σε καρέκλες, πολύ κοντά μεταξύ μας και πολύ κοντά στην (αδιευκρίνιστα οριοθετημένη) σκηνή, ήμασταν αυτοί που με την παρουσία μας νομιμοποιούσαμε και επιτρέπαμε σε αυτά τα φασματικά *ίχνη* να καταλάβουν τον «χώρο της δημόσιας εμφάνισης»; Καθώς το ιδιωτικό και το δημόσιο καθίσταντο αλληλοδιαπερατά μπροστά στα μάτια μας, *για εμάς* και μάλλον *εξαιτίας μας*, το διαμέρισμα του Βασίλη Νούλα μεταρσιωνόταν σε ετεροτοπία, παραπέμποντας εναλλάξ σε κουήρ ερωτική φωλιά, σε χώρο ενδοοικογενειακής κακοποίησης, σε παράσταση διαμαρτυρίας για τη βία των ρυθμιστικών προτύπων. Αλλά και σε περφόρμανς συνεκτατή με την περιρρέουσα επισφαλειοποίηση της περιόδου, όπως μου εξηγεί ο Βασίλης:

Το δημόσιο και το πολιτικό: το 2013 στα Εξάρχεια ένιωθες ότι είσαι εκεί, ότι είσαι και μέσα σ’ αυτό λόγω της συγκυρίας της χρονικής, επειδή ήταν άγρια χρονιά της κρίσης. [...] Είναι μια επίκληση με την έννοια ότι είναι ο προσωπικός μου χώρος και μέσα απ’

αυτό που έγινε είναι [...] σαν ν' ανοίγεις αυτόν τον χώρο για να μπει αυτό, για να μπει αυτό και με βίαιο τρόπο, όπως θα έμπαινε ένα πνεύμα στη σεάνς, ας πούμε. [...] Να γίνει διαρραγή στο προσωπικό... Και μετά τη σεάνς όντως καθάριζα ευλαβικά και προσπαθούσα να κάνω κάτι ώστε να καταφέρω να κοιμηθώ.

Πράγματι, η παράσταση *Εκτοπλάσματα* μπορεί να ιδωθεί καταρχάς ως χειρονομία φα(ντα)σματολογικής επίκλησης, όχι όμως με την έννοια μιας αγιοποιητικής αναφοράς σε έναν μεγάλο ποιητή, όπως είναι ο Μίλτος Σαχτούρης, η ομώνυμη ποιητική συλλογή του οποίου δραματοποιείται εδώ: αντ' αυτού, η αποϊεροποίηση και κουηροποίηση ενός λευκού, cis, στρέιτ, άνδρα ποιητή του ελληνόφωνου Κανόνα αποτέλεσε όχημα ανάδειξης μιας κουήρ ετεροτοπίας, με καύσιμο τις δυνάμεις της φρίκης και του πένθους. Ο Θεόφιλος Τραμπούλης (2013) εξετάζει το πώς η κουήρ στρατηγική της παράστασης στοιχειοθετεί ένα «καθεστώς ρευστότητας, απόκλισης, αμφισβήτησης, ρήξης»: αντλώντας από την πρώτη ύλη των ποιημάτων του Σαχτούρη, αλλά μετατοπίζοντας το πλαίσιο αναφοράς, η παράσταση *Εκτοπλάσματα* «αναδιαπραγματεύεται τον κοινωνικό χώρο και τα πρότυπά του, παραλλάσσει τους αισθητικούς και ιδεολογικούς κοινούς τόπους, εισάγει τη σωματικότητα ως μηχανισμό πολιτικής δήλωσης του υποκειμένου». Η θεατρική χρήση ενός ιδιωτικού χώρου –ενός αστικού διαμερίσματος στα Εξάρχεια και πρώτης κατοικίας του ίδιου του σκηνοθέτη– επιτείνει την καινοφανή διάσταση της περφόρμανς καθώς αμβλύνονται τα υποτιθέμενα στεγανά μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Ένα σαλόνι και μια κουζίνα αναδύονται εκ νέου ως «χώροι της δημόσιας εμφάνισης», ως σεάνς επίκλησης του πολιτικού. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του ο Βασίλης Νούλας (Κέκου 2013),

Ο βασικός δραματουργικός άξονας της performance έχει να κάνει με την εισβολή του ανοίκειου στον οικείο χώρο. Το σπίτι μας είναι ο κατεξοχήν οικείος χώρος: εκεί στην εστία μας είναι που έρχεται αναπάντεχα και μας βρίσκει το Άλλο, το Ανοίκειο, τα εκτοπλάσματα των προσφιλών νεκρών, ο τρόμος και ο φόβος, οι εφιάλτες και οι ανησυχητικές μνήμες, το φάσμα του θανάτου. [...] Επιπλέον, για μένα, που είναι το σπίτι μου, αυτή η εισβολή του Άλλου στον οικείο χώρο πραγματώνεται κάθε βράδυ με την είσοδο των άγνωστων θεατών στο σαλόνι μου. Νιώθω ότι κάτι από την ίδια την ουσία του θεάτρου υπάρχει σε αυτή την μαγική μετατροπή ενός κανονικού χώρου σε θεατρική σκηνή.

Ο σκηνοθέτης επισημαίνει, επίσης, ότι πρόκειται ενδεχομένως για την πρώτη φορά που μια περφόρμανς πραγματοποιείται σε ένα διαμέρισμα, το οποίο δεν είναι άδειο αλλά κατοικείται και μάλιστα από τον βασικό συντελεστή της. Με το πέρας, μάλιστα, κάθε περφόρμανς, ο ίδιος ήταν αναγκασμένος να καθαρίζει τα ψεύτικα αίματα από τους τοίχους του διαμερίσματος, μια εξαγνιστική διαδικασία που σχεδόν παρέτεινε το τελετουργικό του πένθους της παράστασης. Μου εκμυστηρεύθηκε, μάλιστα, ότι η μογιά επιμένει και σήμερα, σχεδόν σαν χνάρι εκείνης της εμπειρίας: «Ακόμα βρίσκω κόκκινους λεκέδες γιατί αυτό το χρώμα δεν... Δεν φεύγει με τίποτα, με τίποτα μιλάμε. Καθαρίζεις, καθαρίζεις κι έχει μπει και σε διάφορες γωνίες».

Μια ευσύνοπτη περιγραφή της παράστασης είναι απαραίτητη προκειμένου να κατανοήσει κανείς πώς το διαμέρισμα κατέληγε να μετατραπεί σε πεδίο faux αιματοχυσίας. Η περφόρμανς ξεκινά με γνώριμες εικόνες οικιακής πλήξης: μια γυναίκα (Λήδα Δάλλα) σουρώνει μακαρόνια στον νεροχύτη. Τις εναρκτήριες σκηνές, οι οποίες προδιαθέτουν για μια «ναρκωτική» οικογενειακή γαλήνη, διαδέχονται εικόνες που παραπέμπουν ευθέως σε B-movies και ταινίες τρόμου. Η Δέσποινα Χατζηπαυλίδου καταβροχθίζει τα εντόσθια της Δάλλα και ουρλιάζει πίσω από μια κλειστή πόρτα προτού σωριαστεί νεκρή, ενώ μία τρίτη ηθοποιός (Αντιγόνη Ρήγα), αγνοώντας την επιδεικτικά, στέκεται μπροστά από την ίδια πόρτα. Κατόπιν, η Ρήγα πέφτει θύμα επίθεσης από τον νεροχύτη και ξεπροβάλλει νεκρή, με ένα κομμένο χέρι σφηνωμένο στο στόμα της. Η σκηνή γεμίζει με πτώματα, που αναβιώνουν ως ζόμπι, με τις χαρακτηριστικές κινήσεις των πλασμάτων αυτών. Μια τέταρτη γυναίκα, η Ελένη Καραγιώργη (την υποδύθηκε η Ελίνα Μαντίδη την άνοιξη του 2013), περιδιαβαίνει τους νεκρούς, βραδυπορούσα, με μια μελαγχολική έκφραση στο πρόσωπό της, «η μόνη που [...] κινείται σε έναν 'πραγματικό χώρο', εκτελώντας κοινότοπες πράξεις» (Siouzouli 2013). Ακολούθως, οι τρεις νεκροζώντανες περιφέρονται με υπνωτισμένες κινήσεις ή παραμένουν ακίνητες, ανεβαίνουν πάνω στα τραπέζια ή επιδίδονται σε λεσβιακές περιπτώξεις, καθώς σιγά σιγά ξεκινά η απαγγελία των ποιημάτων, υπό τη συνοδεία πιάνου που ερμηνεύει ο Νούλας. Αργότερα, η Δάλλα χορεύει αισθησιακά, υπό τους ήχους των Velvet Underground, ενώ η Ρήγα, αιματοβαμμένη και γυμνή, κραυγάζει τα ποιήματα, καθώς βυθιζόμαστε σε ένα χαοτικό σύμπαν στροβοσκοπικού φωτισμού. Ακολουθούν και άλλοι βίαιοι, αιφνίδιοι θάνατοι και νεκραναστάσεις, αλλά και lip syncing των ποιημάτων. Ανάμεσα στα εκτός

εαυτού, κυριολεκτικά έχοντας βγει από τα ρούχα τους, υποκείμενα της παράστασης, που μοιάζουν να βρίσκονται σε μια αδιάλειπτη κατάσταση απ-αλλοτρίωσης, κινούμενα μεταξύ της μοναχικής οικειακότητας και μιας παραφοράς που αποζητά αποδέκτη, παρεμβάλλεται η ήσυχη, ψιθυριστή παρουσία της Καραγιώργη. Παρά τη φαινομενικά αδυσώπητη σπλάτερ εικονοποιία των *Εκτοπλασμάτων*, οι θεατές κρατούνταν σε μια απόσταση από τα τεκταινόμενα μέσα από μηχανισμούς όπως «μακριές σιωπές, μακρόσυρτα βλέμματα, παύσεις και κενά ανάμεσα στις εικόνες», τα οποία και προσέφεραν τη δυνατότητα «για έναν ενδιάμεσο χωροχρόνο» (Κουτσούγερα 2013). Αξίζει εδώ να θυμηθούμε ότι η Berlant (2011) ορίζει την ισχύ της επιτελεστικής σιωπής, όχι μόνον ως εναλλακτική άρθρωση πολιτικού λόγου, αλλά και ως κυριολεκτική σιωπή ή ως το αντίθετό της, ως θόρυβος που επενεργεί στα άτομα ως «διαπροσωπική, διαπεραστική, σπλαχνικά συνεκτική συν-αισθηματική ατμόσφαιρα» (σ. 231).¹⁷

Αναλύοντας τα *Εκτοπλάσματα*, η Βουρλούμη (2013) αναγνωρίζει την περφόρμανς ως μια σχηματοποίηση της «επιθυμίας για το πολιτικό» (Berlant 2011, σ. 227), όπως το θέτει η Berlant, αλλά και ως σφοδρότατη επίθεση στη *βάνανση αισιοδοξία* [cruel optimism] που εγκალεί η τελευταία. Ειδικότερα, η Βουρλούμη εστιάζει στη «διαθετική ισχύ της συνάντησης» (ό.π., σ. 36) μεταξύ κοινού και περφόρμερ ως μοχλό σχεσιακότητας που παράγει «μια σειρά σχέσεων και αποτελεσμάτων τόσο στους θεατές όσο και στους ηθοποιούς που παίζουν τους νεκρούς και τους νεκρο-ζωντανούς» (ό.π.). Για την ίδια, η εφημερότητα της περφόρμανς «διένοιξε μέσα από ‘νέες’ διαφορούμενες και αυτοσχέδιες μελαγχολίες, την πιθανότητα για διαφορετικές σχέσεις και αναδιαρθρώσεις του χώρου, των αντικειμένων και των σωμάτων» (ό.π.), θυμίζοντάς μας ότι «[σ]ε καιρούς αναγκαιότητας και πειραματισμού το δημόσιο και το ιδιωτικό

¹⁷ Ο Βασίλης επισημαίνει τη σημασία των σιωπηλών στιγμών όπου οι ηθοποιοί πίνουν απλώς καφέ: «Ο καφές για μένα συμβολίζει τη μελαγχολία. Μια μελαγχολία που είναι και διανοητική. Δηλαδή μια μελαγχολία της ενατένισης της ύπαρξης, του κόσμου. Αυτό είναι ο καφές. Αυτές πίνουν συνέχεια καφέ. Κάθε τόσο επανέρχονται στον καφέ. [...] Αυτή η παραφορά του ζόμπι εναλλάσσεται με τη μελαγχολική εγρήγορση και με τη στοχαστικότητα του καφέ». Ένα σημείο έντασης που έχει συνομιλήσει και με τη δική του εμπειρία ως κουήρ υποκειμένου, την παλινδρομική κίνηση μεταξύ αναστοχασμού και ηδονισμού: «Αυτή η αηδία, το κάψιμο, το ξόδεμα, όπως και στον Bataille. [...] Υπάρχει αυτό το μπαταγικό στοιχείο, του καψίματος ας πούμε. [...] Όλο αυτό που σιχαίνεσαι, που αηδιάζεις, αλλά και το κάψιμο και η παραφορά. Καταρχάς, θα σου έλεγα, τελείως φροϋδικά, ότι έχουν το κοντραπούντο τη στιγμή του καφέ [...] Ο καφές και η ησυχία είναι η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος με την παραφορά για μένα αλλά αυτό, πως να το πω, μπορείς να το προεκτείνεις και στην πολιτική δράση, μπορείς να το προεκτείνεις στα πάντα. Δηλαδή από τη μια μπορείς να πας σε μια πορεία και να χτυπιέσαι και από την άλλη να γράφεις και να στοχάζεσαι. [...] Το ένα δυναμώνει ακριβώς επειδή υπάρχει το άλλο», καταλήγει, αποκαλύπτοντας πόσο τον συγκινεί η συμπερίληψη της αηδίας ως κινητήριας δύναμης στις παραστάσεις του.

αναδιπλώνονται το ένα εντός του άλλου», καταδεικνύοντας, στην προκειμένη περίπτωση, άλλους τρόπους «κοινωνικότητας και κατοικησιμότητας» (ό.π.). Επομένως, ταυτοποιεί τη μελαγχολία της παράστασης ως καταφατική μελαγχολία, διάστικτη με «κύματα διαθετικών υπομνήσεων (και υπολειμμάτων)» (ό.π., σ. 38). Για τη Βουρλούμη, τα «στοιχειώματα» της παράστασης αποτελούν εντέλει μια υπενθύμιση αυτού που ήταν πάντοτε-ήδη εδώ, της φασματικής απουσίας που μας στοιχειώνει ως ενεργή παρουσία: «Είμαστε στοιχειωμένοι από αυτά τα ζόμπι [...] που δηλώνουν την άρνηση της εξαφάνισης, την άρνηση της αναισθησίας. Αυτή δεν είναι ούτε η πρώτη ούτε η τελευταία φορά που οι ζωντανοί και οι πεθαμένοι αντιστέκονται υιοθετώντας τέτοιους τρόπους» (ό.π., σ. 37).

Εντοπίζοντας αντιστοιχίες μεταξύ της αντίστασης που εκφράζεται από τα ζόμπι της παράστασης και του επιτελεστικού ακτιβισμού των ζόμπι-διαδηλωτών στα κινήματα Occupy ανά τον κόσμο ή τα ακίνητα σώματα των διαδηλωτών στην πλατεία Ταξίμ, η Βουρλούμη ανατρέχει στη μελέτη της Tavia Nyong'o για τις συγκεκριμένες πρακτικές. Ανακρίνοντας τις διακλαδώσεις πολιτικών χώρου και χρόνου στα επιτελεστικά ζόμπι των Occupy και αντλώντας εν μέρει από τη θεωρητικοποίηση του όρου *καιρός* κατά Antonio Negri ως μια στιγμή επισφάλειας πληρούμενης με πιθανότητες με τρόπο που απηχεί το μεσσιανικό *Jetztzeit*, η Nyong'o (2012) επαναξιολογεί τον χορό των ζόμπι διαδηλωτών ως ένα είδος «πειράματος με τις ηδονές του τρόμου, του σοκ και της έκπληξης» (σ. 142). Αν, λοιπόν, «[τ]ο πολιτικοποιημένο ζόμπι παρέχει μια εικόνα [...] ενός συναισθηματικού τρόμου» (ό.π.), αυτό γίνεται για να καταδειχθεί το πώς ακριβώς το άτομο που υπόκειται στον συνδυασμό κυβερνητικότητας, βιοπολιτικής και ηγεμονίας υφίσταται τον «αργό θάνατο» που αναφέρει η Berlant (2011), δηλαδή μια μακρά διαδικασία εξασθένισης και φθοράς, η οποία κυριολεκτικοποιείται ενίοτε με την εικόνα της ασθένειας. Κατά παρόμοιο τρόπο, τα ζόμπι στην παράσταση *Εκτοπλάσματα*, ως πάσχοντα, άρρωστα, επιμολυντικά σώματα, κινούνται με όλη τη διαμεσολαβούμενη ορμή της «πλευρικής εμπρόθετης δράσης» (*lateral agency*) που αναφέρει η Berlant (2011, σ. 119), μιας αντίδρασης-αντίδοτο του εξαντλημένου υποκειμένου που διαχέεται και διασπείρεται, όχι ανοδικά, αλλά άναρχα και πλευρικά, λειτουργώντας ως ένα είδος (αυτο)διακοπής και αυτοαναστολής απέναντι στους φρενιτιώδεις δείκτες του εξουθενωτικού καπιταλισμού.

Επιπλέον, ως ειρωνική υπόμνηση ότι η βιοπολιτική δρα ακόμα και εντός των στενών ορίων της οικίας, οι πρωταγωνίστριες καταστύσαν ορατό το *νεκροπολιτικό* καθεστώς που διέπει τα ανθρώπινα σώματα και το οποίο βρίσκεται σε αρραγή διάλογο με την παραγωγική πλευρά της βιοπολιτικής ρύθμισης της ζωής: δραματοποιώντας όψεις του θανάτου-εν-ζωή, οι κουήρ θηλυκότητες στα *Εκτοπλάσματα* παρέπεμπαν σε πληθυσμούς, οι οποίοι «υποτάσσονται σε συνθήκες ύπαρξης που τους προσδίδουν την υπόσταση των *ζωντανών-νεκρών*», όπως έχει αναφέρει ο Achille Mbembe (2020, σ. 76). Οι αιματοβαμμένες εικόνες των ημίγυμων ή γυμνών γυναικών θα μπορούσαν, μέσα από αυτήν την οπτική, να υποδεικνύουν το στοιχείο εκείνο «που συνδέει την τρομοκρατία, τον θάνατο και την ελευθερία σε μια *εκστατική* αίσθηση της προσωρινότητας και της πολιτικής» (Mbembe 2020, σ. 74, έμφαση στο πρωτότυπο). Οι δε εικόνες αφειδούς ξοδέματος της ζωής και των λειτουργιών της, με τρόπο που ανακαλεί την *αντι-οικονομία* του θανάτου, της βρομιάς, των περιτωμάτων κατά Georges Bataille, τόσο διακριτή σε αυτήν την παράσταση, όσο και συνολικά στο έργο της Nova Melancholia, μοιάζουν να καθρεφτίζουν τη ριζική αρνητικότητα του θανάτου κατά Mbembe (2017): «[Ο] θάνατος είναι ακριβώς αυτό μέσω του οποίου και πάνω στο οποίο έχω εξουσία. Αλλά είναι επίσης αυτός ο χώρος όπου δρουν η ελευθερία και η άρνηση» (σ. 75). Ως αναπάντεχη διασχιστική οδός των ορίων, ο θάνατος των πρωταγωνιστριών αναδύεται ως ριζική αρνητικότητα, αλλά –όσο και αν ηχεί ως αντινομία– και ως προϋπόθεση ελευθερίας.

Πρόκειται για μια ελευθερία που διέρχεται μέσα από το στοίχειωμα και το πένθος που δημιουργείται, προς στιγμήν, στο θέατρο/διαμέρισμα, εντός, δηλαδή, μιας νεοσύστατης, θνησιγενούς πόλεως. Όπως ακριβώς οι Γυναίκες με τα Μαύρα, μέσα από τις επιτελεστικές πρακτικές τους, εκπροσωπούν «τις παραβιάσεις και επιθυμίες που ενσαρκώνονται σε αυτό το στοίχειωμα [της [πόλης] και εμφανίζονται για να συγκροτήσουν, ξανά και ξανά, την πόλη και τους άλλους της» (2017, σ. 153, 155), έτσι και οι πρωταγωνίστριες των *Εκτοπλασμάτων* μας προσκαλούν να πενήθσουμε για αυτά τα σεσημασμένα σώματα. Κατά μία έννοια, η παράσταση συμπύκνωσε αρκετές από τις δημιουργικές εμμονές της Nova Melancholia με τα ζητήματα του πένθους και της μελαγχολίας, μια έμπρακτη απόπειρα να τονιστεί ο γόρδιος δεσμός της αδυνατότητας μεταξύ πένθους και ακτιβισμού που είχε κάποτε εντοπίσει ο Douglas Crimp (1989). Η «αδυνατότητα του να αποφασίσουμε κατά πόσον η πενθούσα θα έχει την ίδια κατάληξη

με την πενθούμενη» (ό.π., σ. 10) οξύνεται όταν, ως θεατές, βρισκόμαστε τόσο κοντά σε έναν οικιακό χώρο που μετατρέπεται σε εστία πένθους. Σύμφωνα με τη Natascha Siouzouli (2013), η παράσταση αποτέλεσε το αποκορύφωμα των «εξόδιων πρακτικών» που χαρακτηρίζουν πολλές παραγωγές της Nova Melancholia: στο *εκτός εαυτού, εκτός τόπου, εκτός χρόνου* εδώ προσμετρώνται και το «εκτός του κτιρίου του θεάτρου, εκτός του δημόσιου χώρου, εκτός της οικονομικής συναλλαγής» (ό.π.) για μια δωρεάν παράσταση στο σπίτι του δημιουργού της. Η ύπαρξη των πλασμάτων της παράστασης, «ως *ύπαρξη στο πέραν*, που παράγει συνεπώς μια ανωμαλία τοποθέτησης» (ό.π., έμφαση στο πρωτότυπο), μοιάζει να αποκρυσταλλώνει, αλλά και να μεγεθύνει την εκστατική θέση των ευάλωτων υποκειμένων.

Όνειρα και τέρατα στην παιδική χαρά

Στους εφήμερους σκηνικούς κόσμους της Nova Melancholia, η ειρωνεία και το όνειρο αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία. Όπως αναφέρει η Αβραμοπούλου (2019), αντλώντας από τη σκέψη της Έλενας Λοϊζίδου ως προς τη συμπληρωματικότητα αυτών των δύο εννοιών με αφορμή ένα ποίημα της Arendt, η απώλεια μπορεί να αποτελέσει «κινητήρια δύναμη επαναπροσδιορισμού της σκέψης και της δράσης μας» (σ. 181). Σε διαλεκτική σχέση με το όνειρο, με «τη δυνατότητα αφήγησης της πολιτικής μας ύπαρξης» (ό.π., σ. 195), η ειρωνεία αξιοποιείται ως «εργαλείο υπομονής, αντοχής και υπέρβασης» (ό.π., σ. 194) των αντίξοων συνθηκών. Για τον ίδιο τον Βασίλη Νούλα, αυτή η ονειρική/ειρωνική ουτοπία υπάρχει διαμεσολαβούμενη μονάχα μέσα από τη σκηνική σύμβαση και τον μυθοπλαστικό μανδύα με τον οποίο είναι περιβεβλημένη:

[Η ουτοπία] πραγματοποιήθηκε στο τώρα αλλά δυστυχώς αυτό το τώρα είναι πάντα το σκηνικό τώρα. Ξέρεις κατά βάθος μέσα σου ότι είναι ένα fictive τώρα, έχει αυτή τη διπλή διάσταση, είναι fictive αλλά είναι και τώρα. Αλλά είναι και τώρα. Είναι τώρα αλλά και όχι τώρα. Αυτό νομίζω ότι σου δίνει αυτή τη φοβερή ελευθερία να γίνει. [...] Επειδή έχεις το άλλοθι του fiction για να γίνει. Αν μπορούσαμε να δούμε την πολιτική μας ζωή και την αληθινή μας ζωή και λίγο σαν fiction, ίσως και να τα καταφέρναμε. Θα μας απελευθέρωνε. Θα μας έδινε το άλλοθι να κάνουμε πράγματα.

Επιπλέον, συμπεραίνει ότι συχνά οι παραστάσεις του τελειώνουν με φινάλε που παραπέμπουν σε μια τέτοια ουτοπία του «τώρα και όχι τώρα». Χαρακτηριστικά

περιγράφει τη δύναμη που απορρέει από μια στιγμή κατάληψης του δημόσιου ως γύμνια στο πλαίσιο της παράστασης *Ο νεκρός*, βασισμένη στο ομώνυμο διήγημα του Bataille. Για τον ίδιο, η συγκεκριμένη παράσταση, «ως επιστροφή σ' ένα συλλογικό ενός playground», αποτέλεσε προέκταση της σκέψης πίσω από τα *Εκτοπλάσματα* – μια παράσταση στην οποία συμμετείχε και ο ίδιος ως ευάλωτη σωματικότητα.¹⁸

Αν η ετεροτοπία της παράστασης *Walter Benjamin* εξέθετε την αυθαίρετη (και κανονιστική) κατασκευή του χρόνου και *Οι κότες και οι ψύλλοι* ξεσκέπαζαν την έμφυλη και σεξουαλική κανονιστικότητα, τότε τα *Εκτοπλάσματα*, ως επίθεση στις αισθήσεις, έδιναν σάρκα και οστά σε έναν ετεροτοπικό κόσμο, όπου η ρευστότητα μεταξύ ζωής και θανάτου, χαράς και μελαγχολίας, ήταν απροσδόκητα ανακουφιστική και παρηγορητική, ιδίως για όσα υποκείμενα έχουν ήδη βιώσει την εμπειρία του κοινωνικού θανάτου. Η συχνά «εξωφρενική» αισθητική της *Nova Melancholia*, ειδικά σε αυτήν την παράσταση, φαινόταν να απηχεί, μέχρι ενός σημείου, το κείμενο του Halberstam *The anti-social turn in queer studies* (2006), στο οποίο ο τελευταίος κατέληγε ότι στην προσπάθειά μας να στραφούμε προς εναλλακτικούς πολιτικούς αγώνες «θα πρέπει να είμαστε πρόθυμες να απομακρυνθούμε από την ασφαλή ζώνη της ευγενικής συνδιαλλαγής προκειμένου να αγκαλιάσουμε μια αληθινά πολιτική αρνητικότητα, η οποία, τούτη τη φορά, υπόσχεται να αποτύχει, [...] να διασαλεύσει, να εκτελέσει, να σοκάρει και να εκμηδενίσει» (σ. 142). Πράγματι, τα *Εκτοπλάσματα* προοιωνίζονται μια σοκαριστική, ενοχλητική, εφιαλτική «ουτοπία», ένα αποκαλυπτικό συμβάν μολυσματικότητας, που ξεκινάει από ένα διαμέρισμα στην ταραχώδη καρδιά της Αθήνας, τα Εξάρχεια, με σημείο μηδέν σώματα ήδη περιθωριοποιημένα εξαιτίας της σεξουαλικότητάς τους. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, η «αντικοινωνική στροφή» της κούηρ θεωρίας που τότε εξήγγειλε ο Halberstam, δεν μοιάζει να συνάδει με τις ουτοπίες/ετεροτοπίες της *Nova Melancholia*, τη συνήχηση

¹⁸ Στη σκηνή, που ήμουν κι εγώ στο *Νεκρό* γυμνούλης, πραγματικά νιώθεις δύναμη. Δηλαδή είσαι – όχι απλά ήμασταν γυμνοί, γυμνοί, το πάτωμα ήταν κρύο, αυτό, γιατί είχαμε κάποια υλικά γιατί κάναμε τα κόπραντα και είχανε λάδι μέσα κι αυτά, γλιστράγαμε, έλεγες «θα πέσω να σπάσω το πόδι μου», κρύα, γυμνά, λάσπες. Ήταν όλα χάλια, πώς να σου πω. Κι όμως, ένιωθες πάρα πολύ δυνατός. Κατά τη γνώμη μου πιο δυνατός απ' το να φορούσες ρούχα. Δεν ξέρω γιατί. [...] Πάλι ένιωθες ότι είμαστε εμείς, εμείς οι γυμνοί εκεί πέρα ρε παιδί μου. [...] Ειδικά στο τελευταίο μέρος χοροπηδάγαμε όλοι μαζί. Πάλι ήταν αυτό το – νομίζω ότι συχνά τελικά το κάνω αυτό. [...] Υπάρχει αυτή η επιστροφή σ' ένα συλλογικό ενός playground, ενός χαμένου playground όπου παίζουμε, μπορούμε και χαριεντιζόμαστε και παίζουμε. [...] Ανάβουν τα φώτα και γίνεται μια... Ένας καθαρός, ας πούμε, στα ντους πίσω, και γυμνά, καλογουλισμένα σώματα τραγουδάνε σε μια ευφορική κατάσταση.

μελαγχολίας και ευφορίας που συνθέτει το προσωπικό ύφος τους, την έκσταση ή «οίστρο», όπως τον ονομάζει η Δέσποινα, σε παραστάσεις όπως *Οι κότες και οι ψύλλοι* και τα *Εκτοπλάσματα*. Η οριακότητα στο έργο της Nona Melancholia βρίσκεται μάλλον στον αντίποδα μιας αντικοινωνικής διάθεσης, αφού φωτίζει μια ελπίδα για το συλλογικό μέσα από την αναδιαπραγμάτευση, ακόμα και αναθεώρηση του ανθρώπινου: αν τα ντραγκ υποκείμενα στις *Κότες και τους ψύλλους* ήταν ήδη σεσημασμένα ως λιγότερο από ανθρώπινα, τα ζόμπι των *Εκτοπλασμάτων* θέτουν ακόμα πιο έντονα υπό αμφισβήτηση τα όρια του ανθρώπινου, όντας τριπλά σεσημασμένα, έμφυλα, σεξουαλικά, αλλά και ως τέρατα που αποδιαιρθρώνουν το έλλογο και το έμβιο.

Η Δέσποινα θυμάται την εξόχως απωθητική στιγμή που αναγκάστηκε να κατασπαράξει τα μακαρόνια-εντόσθια από το σώμα της Δάλλα: «Πρέπει να το κάνω αυτό σαν ζόμπι και πρέπει να το στηρίξω αυτό το πράγμα. Τίποτα. Οπότε απλά βουτώ και μπαίνω σ' αυτήν την *ενέργεια του τέρατος* και της τρώω τα σιχαμένα εντόσθια». Η Αθανασίου (2006) έχει αναφερθεί στη θηλυκόμορφη τερατότητα της Σφίγγας ως ριζική ετερότητα που παγιώνει τη «δυτική μυθοπλασία του ορισμού του ανθρώπου, πολιτισμένου, άνδρα, πολίτη». Αν, λοιπόν «η οριακή αναπαράσταση του απειλητικού και αποκηρυγμένου άλλου απαιτεί την τροπολογική διαμεσολάβηση του γυναικείου γκροτέσκο, της θηλυκόμορφης ετερότητας», αφού η γυναίκα, τόσο στον μύθο του Οιδίποδα, όσο και αλλού, «παρουσιάζεται με τη μορφή της αβύσσου, του τέρατος» (ό.π.), τα σεξουαλικά παραβατικά, εμφυλοποιημένα και τερατώδη σώματα των *Εκτοπλασμάτων* φανέρωναν πολλαπλώς την απαγορευτική επικράτεια του ανθρώπινου στη δυτική σκέψη. Στο επόμενο κεφάλαιο, θα εξετάσω μερικά ακόμα σεσημασμένα σώματα που αγωνίζονται να διευρύνουν την έννοια του ανθρώπινου στον δημόσιο χώρο, αυτή τη φορά όμως εκτός της θεατρικής σκηνής, σε ένα τερν ακόμα πιο εκτεθειμένο στο κοινό βλέμμα: τον δρόμο.

Κεφάλαιο τρίτο: Δημόσιες διαμαρτυρίες και συναθροίσεις ως επιτελεστικές ετεροτοπίες

Στο παρόν κεφάλαιο, με ενδιαφέρει να εξετάσω τι συμβαίνει όταν ευάλωτες, ενσώματες παρουσίες κατεβαίνουν στον δρόμο για να διαδηλώσουν – αυτό που οι Butler and Athanasiou (2016, σ. 137) περιγράφουν ως την «αυτο-απαλλοτρίωση» ή «θέση εκτός εαυτού». Όπως αναφέρει η Butler (Pagès and Trachman 2012, σ. 5), υπάρχει ένα «είδος ‘απ-αλλοτρίωσης’ ή ακόμα και ‘έκστασης’ που εκτυλίσσεται στις διαδηλώσεις». Μετά τη θεατρική σκηνή, ο δρόμος αποτελεί το επόμενο προφανές πεδίο υπό διερεύνηση για τους σκοπούς της έρευνάς μου, χάρη στην επιτελεστική δυναμική του και τα πολλαπλά πολιτικά και ανθρωπολογικά σημαίνοντά του. Για παράδειγμα, ο Pefanis (2014), αναλύοντας το Διεθνές Φεστιβάλ Δρόμου που πραγματοποιείται επί σειρά ετών στην Αθήνα, διαπιστώνει τις συναρμογές του με τις πολιτικές διαμαρτυρίες που λάμβαναν χώρα την ίδια περίοδο. Όπως αναφέρει, ως «τόπος ανοιχτός και προσβάσιμος σε όλους», αλλά και ως τόπος που προσκαλεί «το παράξενο, το ανοίκειο, το αναπάντεχο» (σ. 179), ο δρόμος αντλεί από το ίδιο υλικό με τις θεατρικές παραστάσεις: «μεταμφίεση, καλλιτεχνική έκφραση, δραματική αφήγηση και επιτέλεση» (ό.π.). Για τον ίδιο, το θέατρο του δρόμου δεν μπορεί παρά να είναι ετεροτοπικό, αφού «εγκαθιδρύει μια σκηνή στην πόλη και [...] παρέχει εναλλακτικούς χαρακτηρισμούς για τον χώρο χωρίς ξεκάθαρους σκοπούς» (ό.π., σ. 180). Η επιτέλεση επί ποδός, επομένως, «μπορεί να πυροδοτήσει νέες σχέσεις και να δημιουργήσει απροσδόκητες σημασιοδοτήσεις για τον κοινό χώρο και για τον χρόνο που είναι συνυφασμένος μαζί του» (ό.π.). Την ίδια στιγμή, η Athanasiou (2014) εξετάζει το πώς η έκρηξη των δημόσιων διαμαρτυριών στην Αθήνα την τελευταία δεκαετία, λόγω της αυξανόμενης επισφαλαιοποίησης, εκδηλώθηκε και μέσα από την ανάδυση εμφυλοποιημένων σωμάτων στον δημόσιο χώρο, που εξέφεραν λόγο και δράση ενάντια στις συναρθρώσεις ρατσισμού, πατριαρχίας, ετεροκανονικότητας και νεοσυντηρητισμού, αποκαλύπτοντας το συνδυαστικό αποτύπωμα του καπιταλιστικού νεοφιλελευθερισμού στο κοινωνικό σώμα.

Η επιτελεστικότητα στον δρόμο διακρίνεται, επίσης, για την προγραμματικά εκστατική πτυχή της, τη σωματικότητα ως διακινδύνευση, αφού, όπως μας υπενθυμίζει η Butler (2017), «για πολλούς ανθρώπους, η στιγμή της ενεργητικής εμφάνισης στο δρόμο ενέχει έναν εκούσιο κίνδυνο έκθεσης» (σ. 170). Πρόκειται μια απ-αλλοτρίωση, η οποία,

και πάλι, δεν πρέπει να γίνει αντιληπτή ως οντολογία: η φυσική μας, σχεσιακή και σωματική, ευαλωτότητα διασταυρώνεται με ένα διαφορεικό είδος τρωτότητας. Συγκεκριμένες ομάδες υποκειμένων τίθενται αυτομάτως σε υψηλότερα ποσοστά κινδύνου άμα τη εμφανίσει τους στον δρόμο, είτε πρόκειται για τρανς άτομα είτε για θηλυκότητες ή μαύρους άνδρες. Ακόμα, όμως, και μεταξύ των υποκειμένων που διαμοιράζονται αυτόν τον «εκούσιο κίνδυνο έκθεσης», η (αυτο)απ-αλλοτρίωση δεν γίνεται πάντοτε αισθητή με ενιαίο και αναμφίλεκτο τρόπο, ως μέρος, άλλωστε, του ανομοιογενούς συν-αισθηματικού ιστού μιας επιτελεστικής συνάθροισης.¹⁹ Η μαρτυρία του ΛΟΑΤΚΙ+ ακτιβιστή Έιντριαν για μια παλαιότερη δημόσια παρέμβαση, που αξιοποιούσε το *φιλί* ως κεντρικό σύμβολο, είναι ενδεικτική της αμφιθυμίας που συχνά συνοδεύει τον επιτελεστικό ακτιβισμό:

Το 2006 οργάνωσα την πρώτη δράση δρόμου που πηγαίναμε ένα τσούρμο γκέι άντρες και γυναίκες σε διάφορα μέρη της Αθήνας για να – δύο άτομα καμώνονταν το ζευγάρι, περπατούσαν χέρι-χέρι, αγκαλιά, φιλιούνταν, και όλοι οι υπόλοιποι ήμασταν ακροβολισμένοι και για να κόβουμε αντιδράσεις, να, να πάρουμε δηλαδή τη θερμοκρασία των αντιδράσεων, αλλά και άμα χρειαστεί να παρέμβουμε για να προστατεύσουμε το ζευγάρι από προπηλακισμό ή χειρότερα. Ε αυτό που είχαμε ζήσει ήταν καταρχάς η δυσκολία των ίδιων, εμάς, να το κάνουμε αυτό... ήμασταν... νιώθαμε πολύ μεγάλο φόβο, ανησυχία να το κάνουμε αυτό, ήταν μια ξένη εμπειρία και για εμάς τους ίδιους. [...] Ήταν πολύ ανοίκειο και για εμάς να βλέπουμε ένα ζευγάρι γκέι να φιλιέται, μας παραξένευε εμάς τους ίδιους, τι κάνουν τώρα αυτοί εκεί; It felt wrong and it felt dangerous. [...] Είχαμε μόνο ένα επεισόδιο βίας στον ηλεκτρικό όπου τελικά καλέσαμε την αστυνομία. [...] Χωριστήκαμε σε δύο στρατόπεδα οι συμμετέχοντες. [...] Υπήρχαν αυτοί που ήτανε ‘ναι, να του κόψουμε τον κώλο, ξέρω γω, να φωνάξουμε την αστυνομία, να κάνουμε, να το κάνουμε θέμα’, και οι άλλοι που απλά θέλαμε να εξαφανιστούμε από εκεί εκείνη την ώρα. Θέλαμε να κλείσει, δεν έγινε τίποτα κακό, φεύγουμε.

Η παραπάνω μαρτυρία αναδεικνύει τη θέση του έμφυλα ή σεξουαλικά σεσημασμένου σώματος στη δημόσια δράση, ως ενεργού και ως διπλά εκτεθειμένου: τόσο λόγω της

¹⁹ Όπως το θέτει εύστοχα η Βουρλούμη (2013): «Εντός μοναδικών ‘γενικών συνελεύσεων’ μοναδικοτήτων, συνεχώς μεταβαλλόμενα συναισθήματα, όπως ενθουσιασμός, απογοήτευση, πικρία, πιθανότητα, παραίτηση και λαχτάρα συνωθούνται και πολλαπλασιάζονται, επιζητώντας άρθρωση και αναπαράσταση» (σ. 33).

φυσικής φθαρτότητάς του όσο και λόγω της (ρητά ή άρρητα) νομιμοποιημένης ευαλωτότητάς του, όντας σώμα παραβατικό και άρα «άξιο» επίθεσης.

Η Butler (2011) μας θυμίζει ότι «η επίθεση κατά του σώματος ισοδυναμεί με επίθεση κατά των δικαιωμάτων αφού είναι ακριβώς τα δικαιώματα που ασκούνται από το σώμα στον δρόμο» (σ. 5). Όπως αναφέρει, «αν και τα σώματα στον δρόμο εκφράζουν ηχηρά την αντίθεσή τους στη νομιμότητα του κράτους, επαναλαμβάνουν και τα ίδια την κατοχή του χώρου» και επιμένουν μάλιστα σε αυτή, «μια πρόκληση σε σωματικούς όρους» (ό.π.), μια σωματική επιμονή με πολιτικό πρόσημο που δεν γίνεται να αναχθεί εξ ολοκλήρου σε μια μορφή γραπτής ή προφορικής γλώσσας, αφού αποτελεί και κάτι πέρα από αυτήν. Η συνομιλήτριά μου, Ντίνα, περιγράφει αυτό το είδος διαμοιραζόμενης συναισθηματικής ενέργειας, που μπορεί να ενεργοποιηθεί μόνο μέσω της ενεργής σωματικής παρουσίας στον δρόμο:

Όταν είσαι εκεί έξω, εκεί μπορεί να δακρύσεις. Ούτε να ξέρεις γιατί. [...] Το παίρνεις, ανατριχιάζεις, ξαφνικά κάνεις «ααααα». Και μόνο αυτό που έκανες, που σήκωσες τα χέρια σου, άνοιξες τον ώμο σου κι έκανες αυτό το πράγμα, αυτό, αυτό είναι τρομακτική δύναμη. [...] Γιατί όσο δεν τα κάνει το σώμα, τότε επεμβαίνει πολύ έντονα η βοή, η φασαρία, όταν το σώμα δεν μετέχει. Όσο περισσότερο δηλαδή πας προς τα εκεί, όσο περισσότερο το βάζεις το βάζεις το σώμα σε αυτή τη ροή, αυτή τη διαδικασία, τότε αρχίζει να δίνει πίσω. [...] Όλα είναι σωματικά κι από εκεί έρχεται η αντίσταση. Σου δίνεται η δυνατότητα, μέσα από αυτή τη συνείδηση, να υλοποιήσεις έστω, να αντισταθείς έστω στο κεφάλι σου.

Η Δέσποινα ανακαλεί παρόμοιες στιγμές αντίστασης, αλλά και διακινδύνευσης, την περίοδο που ήταν ενεργή στην ομάδα θεάτρου δρόμου Μπουφόνοι. Τα μέλη της έκαναν μιμήσεις πολιτικών προσώπων και σχολίαζαν την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, υποδύομενα γκροτέσκες φιγούρες, εμπνευσμένες από τους ομώνυμους, περιπλανώμενους γελωτοποιούς του Μεσαίωνα: «Ήταν μεγάλη έκθεση. Αλλάζαμε στον δρόμο, ήμασταν σιχαμένοι, υπήρχαν τρελοί, μας βρίζανε, μας έπαιρνε το σκηνικό ο αέρας, μας μπουγελώναν στην Τσακάλωφ, παίζαμε ξύλο στην Καισαριανή...». Συγχρόνως, η ομάδα αναδείκνυε τα ρευστά όρια της σεξουαλικότητας μέσω διαφόρων χαρακτήρων που υποδύονταν, σε μια εποχή, μάλιστα, όπως ήταν τα τέλη της δεκαετίας του '90, στην οποία μια τέτοια απόπειρα ενείχε μεγαλύτερο ρίσκο σε σχέση με σήμερα. Αν ο οξύς κριτικός σχολιασμός της πολιτικής και κοινωνικής ζωής από μια θεατρική ομάδα γινόταν

με μια διάθεση κατάρριψης των ηγεμονικών αφηγήσεων, στις επόμενες δύο ενότητες θα δούμε το πώς ακόμα και η ίδια η δημόσια διαδικασία του πένθους μπορεί να επιτελεστεί με μια πρόθεση αντίκρουσης των ίδιων προτύπων, με άξονα, πάντοτε, το ευάλωτο σώμα στον δημόσιο χώρο: το σώμα ως φορέας, όχι τόσο ενός αδρού νοήματος, όσο ενός αισθητηριακού σχετίζεσθαι.

«Πένθος και όχι πένθος και χαρά»: Η αγωνιστική έκσταση του επιτελεστικού πένθους

Το δημόσιο πένθος, ως ιδιαίτερη μορφή επιτελεστικής έκφρασης, έχει καταρχάς ενδιαφέρον επειδή θεωρείται «καταστατικά έμφυλο» (Αθανασίου 2007, σ. 231), στον βαθμό που «σηματοδοτεί αυτό που η ισχύουσα πολιτική τάξη αποδίδει, αναθέτει, επιβάλλει, εμπιστεύεται ή εγκαταλείπει στο γυναικείο» (ό.π.). Όπως αναφέρει η Αθανασίου, εξετάζοντας μια μελέτη της Νάντιας Σερεμετάκη για τις μοιρολογίστρες της Μάνης, μέσα από την «παραστασιακή επιτέλεση του πένθους» (ό.π., σ. 232), οι γυναίκες επινοούν «ένα εννοιολογικό λεξιλόγιο που συγχωνεύει κατηγορίες παράστασης (performance) με κατηγορίες αισθήματος (affect)» και, βαθύτερα, «επαν-επινοούν την πολιτική ζωή της κοινότητας» (ό.π.). Τι γίνεται, όμως, όταν οικειοποιείται κανείς την εμφυλοποιημένη γλώσσα του πένθους προκειμένου να αναδείξει τους μηχανισμούς κατασκευής και συντήρησής του;

Εστιάζοντας στις επιτελεστικές πρακτικές της σερβικής φεμινιστικής οργάνωσης Γυναίκες με τα Μαύρα, η Αθανασίου κάνει την καίρια παρατήρηση ότι οι εν λόγω ακτιβίστριες «οικειοποιούνται την έμφυλα σεσημασμένη γλώσσα του πένθους αλλά με τρόπο καταχρηστικό» (ό.π., σ. 233) για ζωές που δεν θεωρούνται, κατά Butler, πενήσιμες ή θρηνήσιμες. Μέσα από την έρευνά της για τις πρακτικές της συγκεκριμένης ομάδας, η Athanasiou (2017) αναλύει διεξοδικά τις μορφές που μπορεί να λάβει μια «αγωνιστική έκ-σταση» (σ. 42), η οποία, εν προκειμένω, σχηματίζεται ως *αγωνιστικό πένθος*, ως μια «επιτέλεση πένθους χωρίς πένθος» (σ. 14), μια «αγωνιστική επανοικειοποίηση του εκτοπισμένου πένθους» (σ. 13), αποκαλύπτοντας, εξ αντανakλάσεως, πώς δομείται, βιοπολιτικά και ρατσιστικά, το επίσημο, κρατικό, εθνικιστικό πένθος. Στη μελέτη της, η Athanasiou (2017) εξετάζει, λοιπόν, το αγωνιστικό

πένθος ως «διασαλευτική επιτελεστική κατάχρηση» (σ. 1)· ένα πένθος «σκληρό», «ασεβές» και απαλλαγμένο τόσο από τους συναισθηματισμούς που συνδέονται παραδοσιακά με αυτό (σ. 89) όσο και από τη συνήθη φетиχοποίηση του κρατικού πένθους· ένα πένθος που «εναντιώνεται στην ίδια τη διανοητότητα του πολιτικού και των εμφυλοποιημένων, οικονομικών, εθνικών και φυλετικών διαμορφώσεών του» (σ. 1)· ένα πένθος το οποίο δεν εξαντλείται σε μια απλή καταμέτρηση των νεκρών ή των πληγών και γι' αυτόν τον λόγο είναι καταφατικό και όχι αποφατικό.

Εκκινώντας από τη σκέψη του Derrida, η Athanasiou (2017) θεωρεί ότι η κατάφαση του πένθους ισοδυναμεί με την κατάφαση του αδύνατου: «Αυτή είναι η απορητική δομή πάνω στην οποία στηρίζεται το πένθος: η συνθήκη της δυνατότητάς του είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συνθήκη της α-δυνατότητάς του» (σ. 291). Σε συνάρτηση με όσα έχουν ήδη αναφερθεί για τη δυνητικότητα της ουτοπίας και του κούρη, η επιτελεστική δύναμη του αγωνιστικού πένθους είναι ικανή να μετασχηματίσει την α-δυνατότητα του πένθους –ξεπερνώντας τη συμβατική, στενά εθνικ(ιστικ)ή θεώρησή του– σε πολιτική ενδεχομενικότητα (ό.π., σ. 289). Με άλλα λόγια, το επιτελεστικό πένθος των αθρήνητων ζώων, αυτών που διαφεύγουν του επίσημου κρατικού πένθους, των «μη ιδιοποιήσιμων από τις εξουσιοδοτημένες τεχνολογίες αναπαράστασης, ανάκτησης και θύμησης» (ό.π., σ. 291) δεν εδράζεται σε ένα δίπολο «δυνατό-μη δυνατό», αλλά περισσότερο σε μια θεώρηση του «δυνατού» ως ενδεχομενικού, αιώνως ανοιχτού, εν τω γίνεσθαι. Όπως αναφέρουν οι Αθανασίου και Παπανικολάου (2020): «Ο κριτικός ορίζοντας του αγωνιστικού πένθους διεκδικείται έτσι καθώς εσωτερικεύουμε –αλλά δεν απωθούμε– τις απώλειες και τις ήττες, και καθώς επινοούμε τρόπους συλλογικού κουράγιου και απόκρισης σε αυτές» (σ. 18).

Χάρη στις αντιεθνικιστικές, αντιφασιστικές και αντιπατριαρχικές προεκτάσεις του πένθους τους, οι Γυναίκες με τα Μαύρα θέτουν επί τάπητος «τον εκ-στατικό χαρακτήρα της πολιτικής υποκειμενικότητας όπως συγκροτείται μέσα από την απεύθυνση στον άλλον» (ό.π., σ. 246). Συγχρόνως, επιτελούν ένα πένθος κατά της εθνικής μνημ(ει)ολογίας: όπως αναφέρει αλλού η Athanasiou (2021), ανακρίνοντας έννοιες όπως η (αντι)μνημειακότητα στο έργο της καλλιτέχνιδας Λήδας Παπακωνσταντίνου, η μνημοπολιτική (ανα)παράγεται και παγιώνεται μέσω μιας διαρκούς αμφισβήτησης και αναδιαπραγμάτευσης, που ενέχει ζητήματα ιδιοκτησίας

(ποιος «κατέχει» τη μνήμη), απ-αλλοτρίωσης (ποιος στερείται το δικαίωμα και, κατ' επέκταση, την τελετουργία της μνήμης) και εννοιολόγησης (τι θεωρείται «αξιομνημόνευτο» ή «μνημονεύσιμο»). Πρόκειται για εντάσεις οι οποίες έγιναν εξαιρετικά ορατές και αισθητές στην περίπτωση της δολοφονίας του Ζακ Κωστόπουλου και του ακτιβιστικού απόηχου του γεγονότος.

Καθ' οδόν προς την κηδεία σε μια «ζωντανή, κινούμενη φούσκα»

Η δολοφονία του οροθετικού ακτιβιστή Ζακ Κωστόπουλου, γνωστού και ως ντραγκ κουήν με το όνομα Zackie Oh, την 21^η Σεπτεμβρίου 2018, δοκίμασε ποικιλοτρόπως τα όρια μνημονευσιμότητας και πενθησιμότητας, γεννώντας σειρά ετεροτοπικών χώρων και χρόνων που αποκάλυψαν τις αυθαίρετες διαδικασίες αποκλεισμού μέσα από τις οποίες συγκροτούνται τα κυρίαρχα εθνικά αφηγήματα, είτε θριαμβολογίας είτε θρηνολογίας. Σύμφωνα με τον Παπανικολάου (2019), με αφορμή τον θάνατο του Ζακ, αναδύθηκε μια «κουίρ συλλογικότητα της οποίας η δύναμη βρισκόταν ακριβώς στο ότι δεν δεσμευόταν από ακριβείς και αποκλειστικούς όρους για το τι συγκροτεί κοινότητα» και την οποία «συγκροτούσαν άνθρωποι επιτελεστικά και ευρετικά» (σ. 7), αντλώντας από μια «πυκνή» γενεαλογία του ακτιβιστικού παρελθόντος. Αντίστοιχα, η Athanasiou (Athanasiou, Kolokotroni and Papanikolaou 2018) μας θυμίζει τις μαζικές διαμαρτυρίες για τη δολοφονία της Zackie Oh ως μια στιγμή «πολιτικής άρθρωσης εκτεθειμένων σωμάτων που παραδέχονται ανοιχτά την ευαλωτότητά τους και αρνούνται να παραβιαστούν» (σ. 270) καθώς κινητοποιούνται, εκστατικά, μέσω ενός πένθους δομημένου στη βάση της συλλογικότητας και της σχεσιακότητας. Συσπειρώνονται, έτσι, γύρω από τη διάσημη πλέον φράση του Ζακ «Εγώ με τη βία δεν το είχα ποτέ»: μια «ηθική της μη βίας» που δεν ισούται, ωστόσο, με ένα ηθικοδιδασκτικό μήνυμα φιλειρηνισμού. Η μαρτυρία της συνομιλήτριάς μου, Ηλέκτρας, από την πορεία διαμαρτυρίας για το δικαστικό αποτέλεσμα της 3^{ης} Μαΐου 2022, βάσει του οποίου αθώωθηκαν οι αστυνομικοί που είχαν εμπλακεί στον θάνατο του Ζακ, βάζει σε λέξεις αυτήν την ηθική της μη βίας και την ανοιχτοσύνη της τρωτότητας:

Έχουμε θυμώσει με το αποτέλεσμα της δίκης και την αθώωση των μπάτσων. Αλλά για μένα αυτό δεν μου έβγαине με έναν τρόπο, πώς να το πω, να πάω να σπάσω μια τράπεζα.

[...] Ούτε είχα ανάγκη το συναίσθημά μου να εκφραστεί με βία, με επιθετικότητα με αυτήν την έννοια. Αλλά ήθελα να μπορώ να τραγουδήσω. Ήθελα να το φωνάξω, ήθελα να ακουστό.

Όπως επισημαίνει ο Κώστας Γιαννακόπουλος (2020), ένα από τα διακυβεύματα γύρω από τις αντιδράσεις για τη δολοφονία του Ζακ αποτελεί και το πώς μπορεί «η δημόσια αυτή μνήμη να αποτελέσει το σημείο εκκίνησης για τη δημιουργία ενός αρχείου αποκλεισμένων συναισθημάτων και το πρίσμα μέσα από το οποίο θα σκεφτούμε μια γενεαλογία τραύματος, δομικής βίας και καταπίεσης, που υφίστανται οι κουήρ άνθρωποι» (σ. 72). Ομοίως, οι Αθανασίου και Παπανικολάου (2020) θεωρούν ότι η δολοφονία της Zackie Oh παρήγαγε μια ολόκληρη γενεαλογία μνημοπολιτικής, με το γκλίτερ, ιδίως, να αξιοποιείται ως «όχι μόνο μνημολογία, αλλά και αντιφασιστικό σύμβολο» (σ. 11), αρχής γενομένης με την ίδια την κηδεία του, στην οποία θα αναφερθώ αναλυτικά παρακάτω.

Σταθμοί αυτής της νεοαναδυόμενης γενεαλογίας, μέσω της οποίας διακυβεύεται η πενθησιμότητα μιας ζωής που απαξιώνεται από την κρατική «ιεραρχία της οδύνης» (Butler 2009β, σ. 83), υπήρξαν, μεταξύ άλλων, οι ακόλουθοι: μια μουδιασμένη συνάντηση στο AMOQA, η πρώτη μετά τον θάνατο του Ζακ· voguing εκδηλώσεις που έλαβαν χώρα στο BEqueer· η περφόρμανς Drag Queens Read HomoErotic Poetry #3, που πραγματοποιήθηκε στο Ρομάντσο στις 25 Νοεμβρίου 2018 και η οποία, όπως αναφέρει ο Μάριος Χατζηπροκοπίου (2020), «συνεχίζει και εξελίσσει την ανατρεπτική επιτελεστικότητα της κηδείας [...] λειτουργώντας ως ιδιότυπο μνημόσυνο» (σ. 112) μέσα από την περιφορά ενός «κουήρ επιτάφιου» και μιας φα(ντα)σματικής επίκλησης της Zackie. Στο δε επόμενο επεισόδιο της περφόρμανς, το Drag Queens Read HomoErotic Poetry #4, που πραγματοποιήθηκε στο Ρομάντσο στις 12 Ιανουαρίου 2020, η μορφή της Zackie Oh παρουσιάστηκε σε εικόνισμα, ως εθνική ηρωίδα, όπου και παρέμεινε στο βάθος της σκηνής καθ' όλη τη διάρκεια της εκδήλωσης, ως εποπτικό βλέμμα και συγκροτητικός ιστός για το νέο «κουήρ» ελληνικό κράτος που φιλοδοξούμε να ιδρύσουμε, κατά τα λεγόμενα της παρουσιάστριας της βραδιάς, Άννας Γούλα. Ο Μενέλας, διοργανώτης των Drag Queens Read HomoErotic Poetry, επιβεβαιώνει τη δύναμη του επιτελεστικού πένθους που εκτυλίσσεται στις εν λόγω εκδηλώσεις: «Ήταν και για μας, αλλά πιστεύω και για το κοινό, ένας πάλι χώρος και χρόνος έκφρασης,

πένθους αλλά και όχι πένθους, και χαράς». Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί το *Queer Liberation March*, που έλαβε τόπο στις 26 Ιουνίου 2020, μια πορεία που ξεκίνησε από το σημείο της Γλάδστωνος και κατέληξε στο Μοναστηράκι και στην οποία, όπως αναφέρει η Μυρτώ Τσιλιμπουνίδη (2020), «κάθιδρες και τρομοκρατημένες, συνεχίσαμε να χορεύουμε με τα σώματα και τις φωνές μας» (σ. 48).

Οι συνεχιζόμενες εκδηλώσεις μνήμης και ακτιβιστικού πένθους μοιάζουν να επιβεβαιώνουν το ποίημα που διάβασε ο Sam Albatros στην εκδήλωση «Queer Πολιτική / Δημόσια Μνήμη», που πραγματοποιήθηκε στο Booze Cooperativa στις 15 Δεκεμβρίου 2019: «Αυτή θα είναι μια περφόρμανς που δεν θα τελειώσει ποτέ, Ζακ, ακούς; Δεν θα την αφήσουμε να τελειώσει ποτέ» (Χατζηπροκοπίου 2020, σ. 113). Οι παραπάνω στίχοι συνοψίζουν ιδανικά την α-δυνατότητα του επιτελεστικού πένθους. Θα μπορούσε να προχωρήσει κανείς στην υπόθεση ότι το *Drag Queens Read HomoErotic Poetry* έχει πάψει πλέον να αποτελεί μόνο μια παράσταση για το ντραγκ και από εδώ και πέρα θα ενσωματώνει, σε κάθε νέο κεφάλαιό της, το πένθος για τον Ζακ, ως διαφορά της οποίας το τελικό νόημα θα μετατίθεται συνέχεια στο μέλλον, ως μια υπόσχεση για δικαιοσύνη που παραμένει αενάως ανοιχτή με τρόπο που ανακαλεί την έννοια της δικαιοσύνης κατά Derrida. Ένα θεμελιωδώς απορητικό συμβάν, δηλαδή, που ούτε λειτουργεί κανονιστικά για το μέλλον ούτε εγγράφεται σε μια στιγμή υπαρκτής, απτής, «τελειοποιημένης» δημοκρατίας, αλλά διανοίγεται πάντα ως προβολή σε αυτό που οραματιζόμαστε ότι θα έρθει, το *à-venir*: «Η απορία του συμβάντος όχι μόνο δεν παραλύει την κρίση και τη δράση, αλλά κινητοποιεί έναν νέο κριτικό αναστοχασμό για την ευθύνη της κρίσης και της δράσης: το α-δύνατο αναδύεται ως συνθήκη του δυνατού» (Αθανασίου, 2007, σ. 25).

Θα ήθελα, όμως, να αναφερθώ, εν συντομία, στο ιδρυτικό, ίσως, επιτελεστικό συμβάν θρήνου αυτής της γενεαλογίας, την ίδια την κηδεία του Ζακ στη γενέτειρά του, την Ιτέα, αντιμετωπίζοντάς την ως ένα είδος ετεροτοπίας που εκκινεί από την Αθήνα και άρα είναι εμποτισμένη με όλη την ενέργεια της αθηναϊκής ακτιβιστικής σκηνής, αλλά συνάμα διαρρηγνύει τον χωροχρόνο, διατρέχοντας την ελληνική ενδοχώρα και γεφυρώνοντας, απρόσμενα, διαφορετικές τοποθεσίες και χρόνους· ως μια μετακινούμενη αθηναϊκή ετεροτοπία, δηλαδή, που επιβεβαιώνει τον ορισμό της Arendt περί της μετακινούμενης οντότητας της πόλεως, καθώς αναφέρεται στο έδαφος της επαρχιακής Ιτέας. Ο Μενέλας μού διηγήθηκε την εμπειρία:

Αυτό ήταν ένα πάρα πολύ ενδιαφέρον, εννοείται, ταξίδι. Ήταν ένα λεωφορείο γεμάτο φίλους, γνωστούς της Zackie από τη Θετική Φωνή, από τον κόσμο του ντραγκ και από την προσωπική ζωή. Πολύ αμήχανα, θα πω, και μουδιασμένα ξεκινήσαμε να πάμε προς την Ιτέα, περίπου τέσσερις ώρες, μην ξέροντας τι θα βρούμε εκεί όταν φτάσουμε.

Το αρχικό μούδιασμα διαδέχθηκε ένας αυξανόμενος ενθουσιασμός, καθώς το λεωφορείο μετατράπηκε σε χώρο προετοιμασίας για ένα συμβάν ή, ακριβέστερα, για την ανασηματοδότηση του συμβαντολογικού χαρακτήρα μιας τυπικής ελληνορθόδοξης κηδείας:

Και τέλος πάντων άρχισε να γίνεται μια ωραία διάδραση, ιδίως στο πίσω μέρος του λεωφορείου, όπου ήταν περισσότερο οι ντραγκ κούηγς, να βάζονται, να φοράνε ρούχα, να μιλάνε για, να λένε ιστορίες για τον Ζακ και γενικά για το τι, τι περιμένουμε στην κηδεία. Και όλο το λεωφορείο μπορούσες να πεις ότι ήταν μια πάρα πολύ ωραία ετεροτοπία, η οποία ξεκινάει, ας πούμε, από την πρωτεύουσα και πάει στην ελληνική επαρχία, που είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον, δηλαδή, παίρνοντας ένα, μία ενέργεια ελευθερίας και πηγαίνοντας ουσιαστικά, διασχίζοντας την ελληνική επαρχία σε, από σημεία στα οποία η έκφραση δεν είναι ελεύθερη. [...] Ήμασταν μία, ένα κινούμενο, ας πούμε, στοιχείο, μία ζωντανή, κινούμενη φούσκα η οποία περνούσε.

Σαν αντανάκλαση μιας κλασικής τουριστικής διαδρομής, η «κινούμενη φούσκα» του πένθιμου/μη πένθιμου λεωφορείου προχώρησε και στις απαραίτητες στάσεις καθ' οδόν προς την Ιτέα: «Κάναμε μία στάση κάπου βγαίνοντας απ' την Εθνική Οδό. [...] Κι εκεί γεμίσαμε ένα απ' αυτά, τα στοπ, τις καφετέριες που είναι για να σταματάνε τουριστικά λεωφορεία, τη γεμίσαμε με την ενέργειά μας και μετά φύγαμε». Κατόπιν, ακολούθησε μια κουήρ πομπή μέχρι τον χώρο της εκκλησίας:

Βγήκαμε από το λεωφορείο και περπατήσαμε μέχρι την εκκλησία και κάποιοι από τα παιδιά in full drag. [...] Και μπαίνουμε μέσα στο χώρο της εκκλησίας. [...] Και καθόμαστε, όχι τόσο μπροστά μεν, αλλά πίσω, βρίσκουμε θέσεις ανάμεσα σε κόσμο που είναι ήδη εκεί, που είναι η, η οικογένεια αρχικά αλλά και πίσω οι, οι κάτοικοι αυτής της πόλης στην οποία μεγάλωσε ο Ζακ. Κι εκεί παρατηρήθηκε αυτό το πάρα πολύ όμορφο, ας πούμε, μπλέξιμο της αθηναϊκής ντραγκ γκέι ενέργειας που ήρθε κι έκατσε δίπλα στις θείες, τις μαυροφορούσες. [...] Μας δόθηκε χώρος. [...] Κι ήμασταν πάλι η οικογένεια, η φυσική να την πω, και η οικογένεια η ντραγκ, όλοι μαζί και πηγαίναμε.

Στην εκκλησία, η βιολογική οικογένεια συνυπήρξε, επομένως, με την κουήρ συγγενειακότητα [kinship], εγκαθιδρύοντας, εκ του προχείρου, ένα είδος ρεαλιστικής

ουτοπίας: «Μέσα από αυτήν τη δυσαρμονία και στις αντιθέσεις πολύ αρμονικά μπλεχτήκαμε. Και μας κοιτούσανε και τους κοιτούσαμε αλλά όχι με μια διάθεση αντιπάθειας. Περιέργειας περισσότερο, ιδίως απ' την πλευρά τους». Εν συνεχεία, η πορεία προχώρησε πεζή προς τον χώρο της ταφής, έναν εξ ορισμού ετεροτοπικό χώρο σύμφωνα με τον Foucault (2012, σ. 263-265), λόγω της ετεροχρονίας που περικλείει:

Και στο νεκροταφείο, λοιπόν, που γίνεται η ταφή, ήταν πρώτα η οικογένεια και ας πούμε χαιρέτησε και πέταξε κάποια λουλούδια και μετά δόθηκε χώρος για την ντραγκ οικογένεια, να πετάξει γκλίτερ, να πετάξει μία περούκα, να πετάξει διάφορα προσωπικά αντικείμενα που είχαν σχέση με τον Ζακ. [...] Και μετά τραγουδήθηκε το Like a Prayer της Madonna, το οποίο είναι σημαντικό για τον Ζακ, ήταν μεγάλος φαν της Μαντόνας. [...]

Μετά τη νεκρώσιμο ακολουθία και την ταφή, υπήρξε μεγάλη συγκινησιακή φόρτιση, όπως μου εξήγησε ο Μενέλας· ωστόσο, στον «καφέ της παρηγοριάς» επικράτησε μια πιο εύθυμη ατμόσφαιρα, αλλά και μια επίρρωση του προηγηθέντος κλίματος στην εκκλησία, της ανομοιογενούς διάχυσης του κόσμου. Οι ντραγκ κουήν, που πρόβααν τα τραγούδια και τα χορευτικά νούμερά τους με υπόβαθρο τον καφέ της παρηγοριάς, έμοιαζαν να ενσταλάζουν ένα επιπλέον στοιχείο στην αντι-θρηνωδία τους, το τραγούδι και τη ρυθμική σωματική κίνηση, με τρόπο που θα δούμε πιο αναλυτικά στην επόμενη ενότητα και τη δράση της φεμινιστικής συλλογικότητας Οιστρογόνες.

«Είναι όλο το σώμα που τραγουδάει»: Εκστατικά υποκείμενα στον δρόμο

Πώς μπορεί «η κατοίκηση της έκστασης» να αποτελεί «όχι μόνο αισθητική αλλά και πολιτική πράξη» στο πλαίσιο της απ-αλλοτριώσης, κατά τα λεγόμενα του Roger Reeves (2020, σ. 28); Αντιμετωπίζοντας την έκσταση «ως έναν αισθητικό τύπο διαμαρτυρίας» (ό.π.), αλλά και ως «σχεσιακή χαρά, στο πλαίσιο της οποίας δεν εξορκίζουμε ούτε αποφεύγουμε τον αγώνα, μια έκσταση που αποδέχεται την αντίφαση και το οξύμωρο» (ό.π., σ. 39) και η οποία επιμένει στο ανοιχτό τραύμα, ο Reeves αναρωτιέται τι θα συνέβαινε αν εξασκούσαμε «ένα είδος διαμαρτυρίας που αξιοποιεί το στοιχείο της έκστασης εν μέσω του αγώνα – ακόμα και εν μέσω του πένθους που συνιστά η διαμαρτυρία κατά της αστυνομικής βίας» (σ. 28, ό.π.); Ο ίδιος επισημαίνει ιδίως τη σημασία του *χορού* και του *τραγουδιού* στις συναθροίσεις χάρη στη δυνατότητά τους «να

αμφισβητούν τον χρόνο και την τελεολογία» (ό.π., σ. 29), παράγοντας «έναν λόγο τόσο αναγνώσιμο όσο και δυσανάγνωστο: ένα πέραν χωρίς την αναγκαιότητα του μέλλοντος» (ό.π.).

Ως προς τον χορό, για παράδειγμα, ο Reeves ανατρέχει στο αρχείο της ζωής των Αφρικανών σκλάβων στις φυτείες: ο χορός, εκεί, γινόταν κατά παραγγελία, ως καταναγκαστική μορφή «διασκέδασης» προς τον λευκό κύριο της φυτείας, υπό το επαπειλούμενο χτύπημα του μαστίγιου. Ωστόσο, ο ίδιος θεωρεί ότι ακόμα και στο πλαίσιο αυτής της καταπίεσης των σωμάτων, υπήρχαν φευγαλέες στιγμές ευχαρίστησης, θύλακες αντίστασης, όπου η *jouissance* του χορού δρούσε συγχρόνως σαν ανατροπή και κατάφαση της καθεστηκυίας κατάστασης. «Γιατί πρέπει η χαρά μας να αναβάλλεται για κάποιο άμορφο μέλλον που δεν μπορεί κανείς να μας εγγυηθεί; Γιατί να μην το ενσαρκώσουμε, να το ζήσουμε στο παρόν της διαμαρτυρίας ως διαμαρτυρία;», αναρωτιέται ο Reeves (ό.π., σ. 31), καθώς εστιάζει κατόπιν τον φακό του στην πρόσφατη ιστορία και στις χορευτικές διαμαρτυρίες κούρη ατόμων ενάντια στις επισκέψεις του ομοφοβικού υποψηφίου αντιπροέδρου Mike Pence σε διάφορες πολιτείες των ΗΠΑ. Εκεί, τα έκκεντρα υποκείμενα χόρευαν «κυριολεκτικά μπροστά στον αφέντη, αλλά όχι για τη διασκέδασή του» (ό.π.). Επιτελούσαν, έτσι, μια κριτική κατά της ομοφοβικής πολιτικής του Pence «με το καθιστούν εαυτούς ριζοσπαστικά παρόντες» και «ενσαρκώνοντας ένα πέραν στον χώρο της αποκειμενοποίησης» (ό.π., έμφαση δική μου) μέσω μιας εμπρόθετης δράσης που δεν λογοδοτούσε απέναντι στους ηγεμονικούς λόγους και η οποία δεν αποζητούσε επικύρωση ή αναγνώριση μέσω του κράτους.

Ομοίως, το τραγούδι, με τη μακρά γενεαλογία του σε διαδηλώσεις και πορείες, μπορεί να αποτελέσει μια συστάδα έμπλη με το πέραν. Ο Reeves (2020) μάς θυμίζει το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα των Μαύρων τη δεκαετία του '60 και το πώς το τραγούδι συχνά πρωτοστατούσε στις εν λόγω συγκεντρώσεις. Σε παρόμοια κατεύθυνση και με λογοπαικτική διάθεση, ο Lindon Barrett (1999, σ. 55-93) αντιπαραβάλλει δύο τύπου φωνές: τη *signing voice* (τη φωνή που υπογράφει, επικυρώνει και νομοθετεί, τη φωνή της λευκότητας, της δυτικότητας, της εξαύλωσης, του λογοκεντρικού υποκειμένου του Διαφωτισμού) και τη *singing voice* (τη φωνή που τραγουδά, τη φωνή της μαυρότητας, του υπεξουσίου, του λιγότερου-από-ανθρώπου, της ενσωματότητας). Παρά την καταφυγή του Barrett σε ένα δυτικότροπο δίπολο και χωρίς να παραβλέπω τον

κίνδυνο να εξωτικοποιήσει κανείς τη μαυρότητα και να την ταυτοποιήσει ως εμμενή υλικότητα με τρόπο που ανακαλεί ρατσιστικές απεικονίσεις «χαρούμενων» μαύρων σωμάτων, βρίσκω ωστόσο ενδιαφέρον στο αντιθετικό ζεύγος που προτείνει: στο πώς η *υπογράφουσα φωνή* της λευκότητας, που κωδικοποιεί την οικουμενική νόρμα του ανθρώπου, του φιλελεύθερου πεφωτισμένου υποκειμένου, «το πρότυπο του μη-σημασμένου λευκού, αστού, υγιούς, ετεροφυλόφιλου άντρα» (Αθανασίου και Τσιμουρή, 2013, σ. 20), μπορεί εντέλει να υπονομευθεί από μια μαύρη υποκειμενικότητα, στην οποία η *άδουσα φωνή* παραπέμπει, μετωνυμικά, σε μακρές ιστορικές διαδικασίες υποκειμενοποίησης, οι οποίες έχουν διαμεσολαβηθεί, καταρχάς και πάνω απ' όλα, από το πάσχον μαύρο σώμα. Η Athanasiou (2017) αναφέρεται επίσης στη χρήση του τραγουδιού από τις Γυναίκες με τα Μαύρα ως ένα είδος «αντιφωνίας» αντιπαρατιθέμενο με τις επίσημες χρήσεις του τραγουδιού σε εθνοπατριωτικές εκδηλώσεις. Σε αυτές τις δημόσιες επιτελέσεις, η ακτιβιστική χορωδία «διαταράσσει συμβατικές φόρμουλες χορωδιακού τραγουδιού και επιτελεί μια πληθυντικότητα φωνών» (σ. 190), ανατρέποντας τη μονο-φωνικότητα του εθνικού αφηγήματος: μια «άρθρωση αντιεθνικιστικής πληθυντικότητας» δηλαδή, η οποία, χάρη στην «επαναληπτική έντασή της, αποσταθεροποιεί τους συμβατικούς δεσμούς μεταξύ συναισθήματος και λόγου» (ό.π.), διανοίγοντας «νέες επιτελεστικές διόδους ακουστότητας και ακουστικής μέσω των οποίων η αδικία θα μπορούσε να αναγνωριστεί στη συλλογική γλώσσα του πολιτικού πένθους» (ό.π., σ. 255).

Μια ανάλογη εμπειρία συνάντησης επιτελεστικού πένθους και αντιφωνικού τύπου διαμαρτυρίας, στην οποία ήμουν παρών, καταγράφηκε στις 9 Απριλίου 2022, όταν μέλη του συντονιστικού For Zackie συγκεντρώθηκαν στην Πλατεία Ομονοίας – διαχρονικά αποθετήριο διαθεσιακότητας, λόγω των διασυνδέσεών της με εκτοπισμένα υποκείμενα και διόλου τυχαία αντικείμενο μιας παλαιότερης περφόρμανς της Nona Melancholia, που ζωντάνευε την «ωδή» του Γιώργου Ιωάννου για την εν λόγω ανθρωπογεωγραφική ζώνη. Η παρέμβαση, που κορυφώθηκε στο σημείο της δολοφονίας του Ζακ στην οδό Γλάδστωνος, είχε ως αίτημα την αλλαγή των κατηγοριών που αντιμετώπιζαν οι κατηγορούμενοι από θανατηφόρες σωματικές βλάβες σε ανθρωποκτονία με ενδεχόμενο δόλο. Σχηματίζοντας κύκλο, επιστρατεύσαμε μια σειρά τραγουδιών που διασκευάζουν γνωστές μελωδίες με στίχους αναφερόμενους στη

δολοφονία. Ένα από τα τραγούδια, που έχει γράψει η συγγραφέας Νάστα, αντλούσε από τη μουσική ενός κλασικού παιδικού τραγουδιού, μια αντίστιξη ηχητικής αθωότητας και οραματικών στίχων:

Αδερφέ μου / κι αδερφή μου / Ζάκι Ο! Ζάκι Ο!

Βάλε το φουστάνι / βάλε το φουστάνι / για το χορό

Αδερφή μου / κι αδερφέ μου / Ζάκι Ο! Ζάκι Ο!

Βάλε τα γοβάκια / βάλε τα γοβάκια / για το χορό / για το χορό

Αδερφέ μου / κι αδερφή μου / Ζάκι Ο! Ζάκι Ο!

Βάλε την περούκα / φόρα την καούκα / για το χορό / για το χορό

Αδερφή μου / κι αδερφέ μου / Ζάκι Ο! Ζάκι Ο!

Βάψε και τα νύχια / βάλε λίγο γκλίτερ / για το χορό / για το χορό

Δεν ήθελες τη βία / καθόλου Ζαχαρία / Ζάκι Ο! Ζάκι Ο!

Θα γίνω ουράνιο τόξο / θα γίνω ουράνιο τόξο / για να σε βρω / για να σε βρω

Αδερφέ μου / κι αδερφή μου / Ζάκι Ο! Ζάκι Ο!

Όσο λέω το όνομά σου / όσο λέω το όνομά σου / θα είσαι εδώ / θα είσαι εδώ

Ο τελευταίος στίχος μοιάζει να σχηματοποιεί την επίκληση στον «χώρο της δημόσιας εμφάνισης», το προαναφερθέν δικαίωμα του εμφανίζεσθαι: ως ομιλιακό ενέργημα, η ίδια η μνημοπολιτική επίκληση του δολοφονημένου ανθρώπου τον «εμφανίζει» στον δημόσιο χώρο και τον «δημιουργεί» εκ νέου, ξανά και ξανά. Όπως περιγράφει η Athanasiou (2017) για αγωνιστικές παρεμβάσεις όπως αυτές των Γυναικών με τα Μαύρα, η έκκεντρη εμφάνιση στον δημόσιο χώρο της πόλεως αποκαλύπτει μια μνήμη «για αυτούς που δεν μπορούν να εμφανιστούν, η οποία δεν επιτελείται ως ανάκληση αλλά ως ίχνος: δηλαδή, ως ίχνος απώλειας και μαρτυρίας» για τους επιζώντες που «απ-αλλοτριώνονται μετά τον θάνατο του άλλου» (σ. 72). Συγχρόνως, ο στίχος «θα γίνω ουράνιο τόξο / για να σε βρω» ανταποκρίνεται στην περιγραφή των κούηρ μελλοντικών κόσμων: το «Over the rainbow», ο γκέι ύμνος που έχει διακινήσει τόσα κούηρ υποκείμενα, μια εικόνα που σχεδόν λοιδορεί ο Muñoz (2009, σ. 55) ως φαντασίωση ουτοπίας, εδώ μετατρέπεται σε μια τοποθετημένη, ενσώματη ουτοπία για τον καθένα και την καθεμιά που βρίσκεται στη θέση εκείνη να τραγουδήσει, εν κοινή θέα, το τραγούδι. Μια ετεροτοπία, μια ακόμα από τις «σύγχρονες ετεροτοπίες αδιεκδίκητης μνήμης» (Butler and Athanasiou 2016, σ. 246), απλώνεται γύρω από τον χώρο του κοσμηματοπωλείου, του ήδη διάστικτου με τις συναισθηματικές δυνάμεις της οργής, της τρυφερότητας, του πένθους· μια πραγματωμένη

ουτοπία που προσέβλεπε στο να παράγει (και) απτές υλικές συνέπειες, αφού υλοποιήθηκε με τον ορίζοντα της συνεχιζόμενης δίκης (και της διαρκώς αναβαλλόμενης δικαιοσύνης) μπροστά της.

Στην παρέμβαση συμμετείχαν μέλη της φεμινιστικής συλλογικότητας Οιστρογόνες, που αυτοπροσδιορίζονται ως εξής στο διαδίκτυο: «Αρτιβιστική κολεκτίβα ατόμων, που συζητούν θεωρητικά, δείχνουν τα μπούτια τους και τραγουδούν κινηματικά. Δημιουργήθηκαν μια νύχτα. Από τότε κινούνται αλληλέγγυα, πλάθοντας συλλογικά στίχους και σωματικές κινήσεις. Η πορεία τους γράφεται στους δρόμους».²⁰ Ως παράδειγμα εν σώματι θεωρίας, οι Οιστρογόνες επιστρατεύουν συστηματικά το τραγούδι και τον χώρο στις πορείες, όπως έκαναν και στην Παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας και την Ημέρα Παγκόσμιας Φεμινιστικής Απεργίας στις 8 Μαρτίου 2022. Και εκεί, όπως και στην παρέμβαση της Γλάδστωνος, ακούστηκε επίσης το τραγούδι τους «Κεμάλ / Ζακ» (διασκευή του γνωστού τραγουδιού του Χατζιδάκι), που ξεκινά με τους εξής στίχους: «Ακούστε, λοιπόν, την ιστορία του Ζακ / Μιας φτωχής κουήνας αδερφής μας / Της Madonna μακρινό παιδί / Που θέλησε να αλλάξει τον κόσμο. Αλλά πικρές οι βουλές του κράτους / Και φοβισμένες οι ψυχές των ανθρώπων». Απέναντι στις συναρθρώσεις πατριαρχικής καταστολής, βιοπολιτικής και κυβερνητικότητας, το τραγούδι αντιπαρατάσσει ετεροτοπίες στην τρίτη στροφή του: «Συνελεύσεις, απεργίες, πάρτι, άγρια χαρά / Ξενυχτάμε στις πλατείες, τα πολύχρωμα παιδιά». Στο φινάλε του τραγουδιού, οι στίχοι «Καληνύχτα Ζακ / Αυτόν τον κόσμο θα τον αλλάξουμε μαζί» συγκίνησαν αρκετά από τα παριστάμενα άτομα, που δήλωσαν ότι βρίσκονται συχνά σε μια τέτοια κατάσταση κατά την επιτέλεση του κλεισίματος: η συγκινησιακότητα (και συγκινησιμότητα) ενεργοποιείται έτσι ως συνεκτική ύλη απέναντι στη συνθήκη της κρατικής θανατοπολιτικής, της εγκατάλειψης στον θάνατο.

Η συνομιλήτριά μου, Ηλέκτρα, 37 ετών και αυτοπροσδιοριζόμενη ως λεσβία, συμμετείχε στην εν λόγω παρέμβαση, έχοντας προηγουμένως παρακολουθήσει τις Οιστρογόνες επί το έργον σε παρεμβάσεις για το περιβάλλον στο Σύνταγμα. Εκεί, είχε νιώσει μια έντονη επιθυμία για συμμετοχή με έναν τρόπο που φαινομενικά επανακωδικοποιεί τη διεκδίκηση του πολιτικού μέσα από ένα αισθητηριακό πρίσμα: «Εμένα με παρασέρνει κιόλας κατά κάποιο τρόπο αυτό. [...] Εγώ δεν ήξερα ότι υπάρχει

²⁰ Ανακτήθηκε από: <https://www.facebook.com/oistrogones/>

αυτό και θα γίνει κάτι αλλά ήταν σαν να με τραβάει κάπως ρε παιδί μου. Ότι τώρα εδώ υπάρχει χώρος για σένα». Έχοντας πολυετή εμπειρία στην κινηματική και συνδικαλιστική δράση, εντοπίζει σημαντικές διαφορές μεταξύ μιας επιτελεστικής διαμαρτυρίας τέτοιου τύπου και μιας συνθηματολογικής κινητοποίησης:

Είναι πολύ πιο φορτισμένο συγκινησιακά, ρε παιδί μου, σε σχέση με το να κατέβεις σε μια διαδήλωση και να διαδηλώσεις φωνάζοντας συνθήματα, το κλασικό. Το οποίο το κάνω επίσης, είναι ένα πράγμα που υπάρχει συστηματικά στη ζωή μου. [...] [Εκείνο] απευθύνεται πιο πολύ στη λογική. [...] Τώρα να κατέβω στον δρόμο και να τραγουδήσω, που μπορώ να τραγουδήσω και τη θλίψη μου και τον θυμό μου και την αγάπη μου και τη στεναχώρια μου, πώς να το πω, μου δίνει έναν πολύ μεγαλύτερο χώρο στο, στο συναίσθημά μου, στο να εκφραστεί απ' ό,τι σε μία πορεία που φωνάζει πέντε πολύ σωστά πολιτικά συνθήματα που μπορούν να προχωρήσουν το κίνημα.

Ως ετεροτοπία δεκτική σε μια κατάσταση ευάλωτης παρουσίας στον δρόμο, αλλά και ως απενοχοποιημένη έκφραση συναισθήματος, η επιτελεστική διαμαρτυρία αντιβαίνει επίσης σε μια αυστηρά τελεολογική και χρησιμοθηρική θεώρηση της διαμαρτυρίας, αφού η τελευταία αποκλείει την έκφραση ως αυτοσκοπό δεδομένου ότι οργανώνεται με βάση διακριτούς θεσμικούς στόχους:

Χωρίς να έχω τίποτα εναντίον του παραδοσιακού, ας πούμε, τρόπου να διαδηλώσεις, να διεκδικήσεις, ρε παιδί μου, αποκλείει [...] ένα κομμάτι του τι είμαστε. [...] Το συναισθηματικό κομμάτι μένει εκτός. Ή πολλές φορές υποτιμάται κιόλας. Ότι έτσι δεν μπορείς να κερδίσεις κάτι και άρα δεν έχει νόημα να το κάνεις.

Αντί να εξαντλείται σε μια αυστηρά περιχαρακωμένη απαρίθμηση στόχων, η διαμαρτυρία ως ακτιβιστικό τραγούδι αποτελεί πάνω απ' όλα, για την Ηλέκτρα, μια παράταξη σωμάτων που τραγουδάνε την τρωτότητά τους για το δημόσιο βλέμμα: «Μπορείς να θες να πεις κάτι άλλο, ρε παιδί μου, μπορείς να θες να πεις ότι αυτό το πράγμα με πληγώνει ας πούμε ή αυτό το πράγμα με φοβίζει». Περιγράφοντας την πορεία διαμαρτυρίας που πραγματοποιήθηκε στον απόηχο της ετυμηγορίας για τη δική της δολοφονίας του Ζακ Κωστόπουλου τον Μάιο του 2022, η Ηλέκτρα εξηγεί ότι ένιωσε έντονα την ανάγκη να αποσπαστεί, έστω για λίγο, από το σημείο που διαδήλωνε με την παράταξή της και να ενωθεί σε έναν τραγουδιστικό κύκλο. Παρά την αρχική αμηχανία, η «εορταστική» επιτέλεση του πένθους ήταν μια στιγμή αποφόρτισης, ανάτασης, ακόμα και ευφορίας, συν-αισθηματικά βιωμένη και σχεδόν δυσεξήγητη στη λειτουργία της εν

μέσω του γενικευμένου κλίματος οργής και θλίψης για το δικαστικό αποτέλεσμα. Όπως παραδέχθηκε σε μια φίλη της μετά το τέλος του τραγουδιού: «Μαλάκα, είμαι χαρούμενη, δεν θα ‘πρεπε να είμαι χαρούμενη. Χαίρομαι κιόλας! Γιατί είμαι τόσο καλά ενώ δεν είναι τόσο καλά τα πράγματα ρε παιδί μου;». Εντέλει, παρότι η ίδια έχει τραγουδήσει σε άλλες πορείες στο παρελθόν, εντοπίζει διαφορές στην ποιότητα και τη θερμοκρασία του τραγουδιού ως αγωνιστικό πένθος, στο πώς «αυτό το συλλογικό είναι διαφορετικό από το άλλο συλλογικό», όπως εκδηλώνεται τα τελευταία χρόνια σε συναθροίσεις φεμινιστικών και ΛΟΑΤΚΙ+ συλλογικοτήτων:

Τραγουδι μπορείς να συναντήσεις κι αλλού. Έχω τραγουδήσει και το «Πότε θα κάνει ξαστεριά» με τον φοιτητικό σύλλογο σε καταλήψεις, που επίσης έχει κάτι που σε συντονίζει ρε παιδί μου. Το εμβατηριακό, ας πούμε, αλλά και το ότι όλοι μαζί τραγουδάμε το ίδιο πράγμα. Αλλά είναι εμβατήριο. Δεν είναι γκλίτερ ούτε θλίψη. Δεν υπάρχει, ρε παιδί μου, χώρος γι’ αυτό σ’ ένα πράγμα που κατεβαίνει στον δρόμο με καδρόνια.

Πώς δημιουργείται, επομένως, χώρος για το γκλίτερ και τη θλίψη στο πλαίσιο του δρόμου; Σε συνέντευξη μαζί μου, η Ντίνα, βασικό μέλος των Οιστρογόνων, εξιστόρησε την προέλευση της συλλογικότητας, αποκαλύπτοντας το πώς το τραγούδι, ο χορός και ο ρυθμός άρχισαν σταδιακά να εμποτίζουν τις πορείες: «Όταν σε κάποιες πορείες με τους καλλιτέχνες ήταν οι μουσικοί, ήταν οι διάφοροι, τότε ξαφνικά έγινε το εξής: ήμασταν με μια φίλη και αρχίσαμε να λέμε συνθήματα σε ήχους Βρεγονιό [...] κι αυτό λειτούργησε ρε φίλε! Όχι απλά λειτούργησε, υπερλειτούργησε!». Οι Οιστρογόνες έκαναν την πρώτη δημόσια εμφάνισή τους αμέσως μετά τη λήξη της πρώτης καραντίνας – μια περίοδος η οποία, λόγω του φοβερού περιορισμού της, πυροδότησε μια μαζικοποιημένη σωματική αντίδραση:

Οι Οιστρογόνες βγήκανε στο δρόμο αμέσως μετά την πρώτη καραντίνα. Ήταν γιατί – είχε συμβεί το εξής, ας πούμε: είχανε πάει σε μία πορεία, μετά από όλο αυτόν τον εγκλεισμό, γιατί η πορεία, πέρα τελικά από το αν έχει αποτελεσματικότητα σε σχέση με το πρόταγμα που θέτει, σίγουρα, σίγουρα είναι η συνάντηση των σωμάτων στο δημόσιο χώρο με μία κοινή κατεύθυνση, έστω κι αν αυτή είναι χωροταξική, με έναν κοινό παλμό που μπορεί να είναι ένα βήμα, ένας ρυθμός, ένα σύνθημα. Αυτό είναι πολύ σημαντικό για το σώμα. [...] Όλα αυτά τα κορίτσια έχουμε συναντηθεί στο δρόμο σε συνελεύσεις, σε άλλες συνελεύσεις, και απλά εδώ επειδή ερχόμαστε και από το καρναβάλι του

Μεταξουργείου δώσαμε μια τελείως καρναβαλική διάθεση, δηλαδή τη συμμετοχή, το εκστατικό σώμα, όλα αυτά που χαρακτηρίζουν το καρναβάλι.

Για την ίδια, η παρουσία της στις Οιστρογόνες και η διαδρομή της στο πολιτικό θέατρο, ως ιδρυτικό μέλος της ομάδας Αδέσποτες Σκύλες, συνομιλούν ως επιτελεστικές πρακτικές, με κοινό παράγοντα την ενσώματη δράση: «Όλος μου ο στόχος εμένα, και στο θέατρο και στις Οιστρογόνες και μ' ό,τι καταπιάνομαι είναι το σώμα. Να θυμηθείς το σώμα. [...] Η δύναμη του σώματος και οι δυνατότητές του, το ξεχασμένο αυτό πράγμα, [...] το οποίο σε κουβαλάει». Ως διαφορετικές εκδηλώσεις ετεροτοπιών, η σύμβαση του θεάτρου και η συνάθροιση μπορούν, παρ' όλα αυτά, να επιτελούν μέσω της άδουσας σωματικότητας:

Συγκεντρώνεται, συγκεντρώνεται η ενέργεια. [Στο θέατρο] Λέμε, λέμε, λέμε αυτά εμείς, θα τ' ακούσεις σε τραγούδι, [...] αυτό συμβαίνει. Ενώ με τις Οιστρογόνες καθόμαστε ένας πυρήνας, ας πούμε, κάποιων ατόμων και παίρνουμε ένα τραγούδι που το ξέρουν όλοι, βάζουμε εκεί τα λόγια και μετά spread the news. [...] Είναι όλο το σώμα που τραγουδάει.

Απέναντι στις πνιγηρές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, σε πορείες για τις γυναικοκτονίες, αντιπαρατάσσει, όπως μου εξηγεί, ένα είδος άγριας χαράς μέσω της κίνησης και του ρυθμού, το οποίο θεωρεί πως είναι εξόχως απειλητικό, πολύ περισσότερο από την αναμενόμενη, και στο περιεχόμενο και στην εκφορά της, συνθηματολογία των περισσότερων πορειών. Αντί να αναφέρεται σε έναν οραματικό κόσμο, αντί να μιλάει για το φάντασμα μιας ελευσόμενης ουτοπίας, την επικαλείται και την παράγει στο παρόν, μέσω της κινησιολογίας, του τραγουδιού και του σώματος:

Αυτό λειτουργεί, το λίκνισμα – δεν μιλάω για την απελευθέρωση του σώματος, το βιώνω, δείχνω τα μπούτια μου, δείχνω τον κώλο μου, το μουνί μου. [...] Ζω τ' όραμά μου, ζω με τους φίλους, τις φίλες, τα φίλα μου, αυτό που μας αξίζει. Έστω και μια στιγμή το βιώνουμε. [...] Αυτό με κρατάει. Μόνο αυτό με κρατάει να σου πω την αλήθεια. [...] Θραύσματα ονείρου, θραύσματα ονείρου, τώρα, αυτό είναι η γιορτή στο δρόμο. Κι είναι απειλητική, τρομακτικά απειλητική, γιατί το χαρούμενο, εξεγερμένο σώμα είναι ένα σώμα που δεν ελέγχεται, είναι ένα σώμα που δεν δέχεται καταστολή, δεν χωράει σε στενά ρούχα, ανοίγει. [...] Το εκστατικό, συλλογικό, φροντιστικό σώμα. Το εκστατικό είναι ένα σώμα που φροντίζει. Είναι ένα σώμα που μοιράζεται. Αυτό είναι.

Για την Ντίνα, επομένως, η επιτελεστική διαμαρτυρία δεν μπορεί παρά να έχει αφετηρία το σώμα, «το σημείο μηδέν του κόσμου» (Foucault 2015, σ. 28) για την καθεμιά μας. Όπως μας θυμίζει η Ahmed (2018), «[ε]άν οι έννοιες προέρχονται κατά κάποιο τρόπο από τα σώματα, τότε μπορούν και να επιστρέφουν σ' αυτά, επιτρέποντάς μας να ξανακατοικήσουμε το σώμα με νέες αντιλήψεις» (σ. 50). Η διανοήτρια προτείνει τον όρο *κάθιδρη έννοια*, όρο σχεδόν καταστατικά ανοιχτό, πραγματωμένο μέσα από τη διαρκή ενδεχομενικότητά του, προκειμένου να αναφερθεί στο ακαθόριστο απόθεμα που επιτρέπει σε ένα υποκείμενο –ιδίως σε ένα έκκεντρο υποκείμενο– να αντιπαρατεθεί σε μια δύσκολη κατάσταση. Όπως ακριβώς ο ιδρώτας προϋποθέτει μια εργώδη σωματική προσπάθεια, έτσι και μια ιδρωμένη έννοια «μπορεί να προέρχεται από μια δύσκολη/παιδευτική σωματική εμπειρία» (ό.π.), από μια συνταρακτική δοκιμασία που μετατρέπεται σε ένα είδος βιωμένης, εν σώματι, θεωρίας.

Ομοίως με τη *Nova Melancholia* που πασχίζει να συνδέσει σκηνικά τη θεωρία με την πράξη, το ερώτημα που θέτει η Ντίνα, μέσα από τις Οιστρογόνες και τις Αδέσποτες Σκύλες, είναι εντέλει το εξής: γίνεται να παραχθεί θεωρία με εφόδιο το επιτελεστικό σώμα; Όπως αναφέρει, γεμάτη χαρά και με μία διάθεση παρότρυνσης:

Εγώ σκηνοθετώ έτσι, με το μουνί. Γι' αυτό θα σου μιλήσω. [...] Έλα να πάμε με το μουνί, να δούμε τι γίνεται. Και γίνεται κάτι θαυμάσιο. Κάτι θαυμάσιο συμβαίνει. Εκεί να δεις εκστατικό σώμα. [...] Σ' ένα συλλογικό πανηγύρι, μια γιορτή τέτοιου τύπου, στο δρόμο, αυτό σου συμβαίνει από μέσα προς τα έξω και μετά πας και το κάνεις θεωρία, είναι από αυτές τις περιπτώσεις.

Αναφερόμενη στη *Gynepunk*, μια φεμινιστική, νομαδική συλλογικότητα, που διοργανώνει εργαστήρια αυτοσχέδιας γυναικολογικής εξέτασης ανά τον κόσμο, η Robyn Longhurst (2018) επισημαίνει, αυθάδικα, ότι «παράγουν θεωρία με τη μήτρα» (σ. 320, έμφαση στο πρωτότυπο), απηχώντας τον γνωστό όρο της Gayatri Chakravorty Spivak περί «στρατηγικής ουσιοποίησης» (Grosz 1985): αν οι γυναίκες έχουν ταυτιστεί, ιστορικά, με τη μήτρα τους, τότε η αντίσταση στον βιολογικό ντετερμινισμό θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσω της ανάκτησης της ίδιας της μήτρας, μέσω αυτού που η Sophie Lewis (2018) αποκαλεί «πολιτική της μήτρας» (σ. 312). Κατ' αντίστοιχο τρόπο, όπως μου εξηγεί η Ντίνα, στις Αδέσποτες Σκύλες, η έμφαση σε στερεοτυπικές εικόνες γυναικότητας, η ταύτιση με τα γεννητικά όργανα ή τα λουλούδια στα μαλλιά που προδιαθέτουν για γλυκές και ελαφριές δεσποσύνες μιας άλλης εποχής (εικόνες που

γρήγορα υπονομεύονται από το αντίθετό τους, τις σκύλες του τίτλου), δεν γίνεται στο όνομα μιας μυστικοποίησης ή ιεροποίησης της θηλυκότητας και της γυναικείας ανατομίας: τουναντίον, πρόκειται για μια συνειδητή κίνηση σύνδεσης της θεωρίας με το γυναικείο σώμα, τον πρωταρχικό τόπο εγγραφών που καθόρισαν διαχρονικά την ιστορία της πολιτικής κατηγορίας που ονομάζουμε «γυναίκα». Στην ίδια κατεύθυνση αποφυσικοποίησης συντείνει και η επιλογή της λέξης «Οιστρογόνες» για την ονομασία της συλλογικότητας.²¹ Κινήσεις στρατηγικής ουσιοκρατίας που φωτίζουν, θα μπορούσε να πει κανείς, «τις ‘κανονιστικές μυθοπλασίες’ του έμφυλου σώματος, της ανατομίας και φυσιολογίας του» (Αθανασίου 2011, σ. 254).

²¹ Με φανερή ένταση, αλλά και περιπαικτική διάθεση, η Ντίνα αναφέρθηκε στη στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας ως τερατόμορφη ετερότητα, ως χθόνια ύλη και *vagina dentata*: «Ξέρεις, είναι αυτή η εικόνα της γυναίκας που είναι τρομακτική για όλους τους άντρες και για όλη την κοινωνία, που είναι μια γυναίκα άγρια, καταβροχθιστική, που το μουνί της μπορεί να σε βάλει μέσα και να σε φάει γιατί έχει δόντια, κάτι ανομολόγητο και κάτι τρομακτικό και φρικτό και τρισάθλιο ας πούμε».

Επίλογος: Αντίσταση, ετεροτοπικό σώμα ή πώς γίνεται να «ξαναθυμηθούμε τη χαρά του δημόσιου»

... *it's ecstasy that matters.*

Virginia Woolf, *Orlando* (1928)

Περφόρμανς, φεστιβάλ για τη διαφορετικότητα, κουήρ πάρτι και επιτελεστικές συναθροίσεις σωμάτων που χορεύουν, λικνίζονται, τραγουδάνε και σχηματοποιούν το πολιτικό μέσω συν-αισθηματικών συμπράξεων: είναι υπερβολή να αναζητήσουμε έναν συνδετικό κρίκο, ένα νήμα που να διατρέχει το υφάδι των ετεροτοπιών αυτών; Θα μπορούσαν να προταθούν δύο: πρώτον, μια ενσώματη, ευάλωτη, βαθιά σχεσιακή παρουσία, που διεκδικεί δημοσίως μια υπέρβαση, και, δεύτερον, ένα στοιχείο ανορθόδοξα εορταστικό – αυτό το «πένθος και όχι πένθος και χαρά» που διακρίνει κανείς σε μια ντραγκ πορεία που οδεύει ολοταχώς σε μια κηδεία στην ελληνική επαρχία ή σε ένα κουηρεμένο μνημόσυνο επί σκηνής ή στα ζόμπι του αστικού διαμερίσματος, ανθεκτικά μέσα στον αφανισμό τους. Το να είμαστε «εκτός εαυτού», είτε αυτό σημαίνει διαδηλώνουμε είτε παίζουμε έκθετοι πάνω στη σκηνή είτε χορεύουμε με τους συντρόφους μας είτε τραγουδάμε ένα «πειραγμένο» παιδικό τραγουδάκι, εν χορώ, στο σημείο μιας δολοφονίας, ισοδυναμεί με αυτό που αναφέρει η Athanasiou: «[B]γαίνουμε έξω, προσφερόμαστε, συγ-κινούμαστε και συγ-κινούμε» (Butler and Athanasiou 2016, σ. 250). Η Ντίνα, ως επιμύθιο της συνομιλίας μας, απηύθυνε μια έκκληση προς το κοινωνικό σώμα, εν είδει δέησης: «Έλα εδώ μια ώρα να *γιορτάσουμε* μαζί, να γιορτάσουμε τη συνεύρεσή μας. Η γιορτή είναι πολύ *ισχυρός τρόπος αντίστασης*. Μπορεί να είναι αυτή τη στιγμή, λόγω κοινωνικών συνθηκών, ο πιο ισχυρός». Συγχρόνως, ως ετερόδοξες δράσεις που υπονομεύουν, για να δανειστώ τα λόγια της Αβραμοπούλου (2019), τη «ρητορική συμπερίληψης, ενσωμάτωσης, ανοχής και φιλανθρωπίας απέναντι στην ετερότητα» (σ. 198), οι υπό εξέταση ετεροτοπίες, διαμέσου της πληθυντικότητας που προάγουν, ανθίστανται, τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου, σε μια νεοφιλελεύθερη αντίληψη περί των ανθρωπίνων δικαιωμάτων ως αυτονόητων και οικουμενικών.

Τούτου λεχθέντος, πόσο *ανατρεπτικές* είναι οι ετεροτοπίες που παρουσιάστηκαν σε αυτήν την έρευνα; Πρόκειται, ενδεχομένως, για ένα ερώτημα που επανέρχεται σαν

αντίπαλος μιας διαχρονικής αγωνίας για την αποτελεσματικότητα ή μη της συλλογικής δράσης. Στην πραγματικότητα, ορισμένες από τις συνομιλήτριές μου ήταν επιφυλακτικές ως προς το κατά πόσον αναδύονται, αυτή τη στιγμή, επιδραστικές μορφές επιτελεστικής ανασυγκρότησης του δημόσιου χώρου ενάντια στις διάφορες εκφάνσεις κυβερνησιμότητας. Κάποιες, μάλιστα, έσπευσαν να διαψεύσουν μια ρομαντικοποιημένη εικόνα αντίστασης που ίσως, ενδόμυχα, έτρεφα, ως άτομο που έχει εμπλακεί, στην καλύτερη περίπτωση, περιφερειακά με την καλλιτεχνική ή αγωνιστική επιτελεστικότητα. Για τον Θάνο, για παράδειγμα, η στιγμή της κατάληψης του δημόσιου χώρου, ως ακτιβιστική παρουσία, δεν ήταν ποτέ ιδιαίτερος ανακουφιστική: «Πέρα από το στοιχείο της έκθεσης ή της διεκδίκησης, εξαρτάται τι εννοείς ότι διεκδικείς ή τι εκθέτεις. [...] Το ότι θα σηκώσω την αλήθεια μου και θα την πω δεν σημαίνει αυτόματα ότι είναι κάτι το οποίο, για το οποίο, απελευθερώνομαι, χειραφετούμαι, διεκδικώ και περηφανεύομαι». Άλλοι, όπως η Δώρα, χωρίς να παραγνωρίζουν τη σημασία της κινηματικής δράσης τους, δήλωσαν προσωπική δυσκολία ως προς την εμπλοκή τους με τη συνάθροιση των σωμάτων, επιβεβαιώνοντας ότι αυτό το αγωνιστικό «μαζί», η σύναψη συμμαχιών, παραμένουν διαρκώς υπό διακύβευση και σίγουρα δεν μπορούν να αποτυπωθούν, απλοϊκά και αισθηματολογικά, ως μονολιθικές εικόνες συντροφικότητας. Όπως μου ανέφερε χαρακτηριστικά ο Μενέλας, καταθέτοντας την εμπειρία του για το συν-αίσθημα της αγωνιστικής συλλογικότητας: «Παρότι δεν το αισθάνομαι, ξέρω ότι υπάρχει. Ό,τι κι αν είναι αυτό. Φαντασιακά το αισθανόμαστε – θέλουμε πάντα να πιστεύουμε ότι είναι κάτι πολύ συμπαγές, ομογενοποιημένο, πολύ ενωμένο. Δεν το βλέπω ότι είναι έτσι, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει».

Στον αντίποδα των παραπάνω, μερικές από τις συνομιλήτριές μου διατηρούν την πίστη τους στη δυναμικότητα των αντι-χώρων. Ο Χρήστος, με ακτιβιστικό έργο στον χώρο του *city* κινήματος, εξερευνά πλέον και την κουήρ πλευρά του, με εφελτήριο την περφόρμανς του στο πλαίσιο του Positively Different Short Film Festival: «Όταν τελείωσε η εκδήλωση, αυτό το γεγονός, αισθάνθηκα σαν να έβγαλα από πάνω μου ένα πολύ μεγάλο βάρος, και ουσιαστικά ένιωσα ότι έκανα το πρώτο ανοιχτό, δημόσιο coming out μου ως κουήρ, ανάπηρο άτομο». Αποτραβηγμένος πια από το ακτιβιστικό παρελθόν του, ο Έιντριαν επενδύει την ενέργειά του στα κουήρ πάρτι ηλεκτρονικής μουσικής, τα οποία εξερευνά ο ίδιος, έχοντας περάσει τα 50, σε μια κίνηση εναντίωσης

στον ηλικιακό ρατσισμό. Εν μέσω, άλλωστε, μιας περιόδου γενικευμένης άσκησης της βιοπολιτικής/θανατοπολιτικής, όπως αυτή της πρόσφατης πανδημίας, ο χορός και τα πάρτι ηλεκτρονικής μουσικής, ούτως ή άλλως ανέκαθεν υλοποιούμενα με τον φόβο της καταστολής, δαιμονοποιήθηκαν περαιτέρω ως θεωρούμενες εστίες αντίστασης στο απαγορευμένο συνέρχεσθαι.²² Ενώ η Ντίνα, παρά την απογοήτευσή της για την καταστολή του θεάτρου τον καιρό του COVID-19, αντλεί ακόμα νόημα από τις επιτελεστικές συνελεύσεις του δρόμου: «Αυτό που με κράτησε πέρυσι, πέρα από δικές μου ενασχολήσεις, ήταν αυτό που συνέβαινε στο δρόμο».

Ο πειρασμός της ανάγνωσης όλων των παραπάνω μέσω της φουκωικής θεώρησης της εξουσίας είναι μεγάλος. Η θέση του Foucault (2011) είναι ευρέως γνωστή: «[E]κεί όπου υπάρχει εξουσία υπάρχει αντίσταση» και άρα «η αντίσταση δεν βρίσκεται ποτέ σε θέση εξωτερικότητας προς την εξουσία» (σ. 112). Με άλλα λόγια, «[ο]ι σχέσεις εξουσίας δεν μπορούν να υπάρχουν παρά σε συνάρτηση με μια πολλαπλότητα σημείων αντίστασης, τα οποία παίζουν μέσα στις σχέσεις εξουσίας τον ρόλο του αντιπάλου, του στόχου, του στηρίγματος, της προεξοχής για μια λαβή» (σ. 113), σημεία που «βρίσκονται παντού μέσα στο δίκτυο της εξουσίας» (ό.π.). Μιλάμε, επομένως, για βαθιά ριζωμένες σχέσεις μικρο-εξουσίας που δεν εντοπίζονται απλώς στα όρια των τάξεων και στις σχέσεις κράτους-πολίτη, δεν αποτελούν δηλαδή μια απλή μικρογραφία αυτών των σχέσεων. Πρόκειται για σχέσεις εξουσίας που δεν είναι ούτε οριστικά κεκτημένες ούτε μονοσήμαντες, αφού εκκινούν από αναρίθμητες αφετηρίες, διακρίνονται από ασταθείς εστίες και απειράριθμα σημεία αναμέτρησης, ενώ σε κάθε σημείο караδοκεί ο κίνδυνος της πάλης, της αναστροφής των δυνάμεων, της σύγκρουσης και της ανατροπής.

Ωστόσο, η Athanasiou (2017, σ. 81) μας προειδοποιεί για τη διαδεδομένη, πλέον, τάση υπερανάγνωσης του στοιχείου της αντίστασης, στη βάση της φουκωικής μικροφυσικής της εξουσίας. Όπως αναρωτιέται αλλού η ίδια: «Μήπως τέτοιες συλλογικές δράσεις και συγ-κινησιακές συμμαχίες δημιουργούν αθέλητα τις δικές τους καθηλωμένες ιδέες για τον τόπο και το ανήκειν, ή αμφισβητούν άραγε τα καθιερωμένα σχήματα κανονιστικότητας – της οικονομικής, εθνικής, έμφυλης ή σεξουαλικής

²² Δεν είναι ίσως τυχαίο, όπως μας θυμίζει ο Panas Karamampas (2020), ότι σε μια περίοδο κατεξοχήν απώλειας αστικών δικαιωμάτων και απαγόρευσης του συνέρχεσθαι, όπως ήταν οι περίοδοι του εγκλεισμού λόγω του COVID-19, ο χορός στα μπαλκόνια ή μέσω Skype υπήρξε ισχυρό εργαλείο συν-αισθηματικής συσπείρωσης και εκδήλωσης αλληλεγγύης: στην προκειμένη περίπτωση, μια έκφραση ενός μεσσιανικού παρόντος έναντι ενός δυσανάγνωστου μέλλοντος.

κανονιστικότητας;» (Butler and Athanasiou 2016, σ. 219). Ή μήπως τελικά η ίδια η επιτελεστικότητα αυτών των δράσεων εξαντλείται στο γεγονός ότι η όποια ανατρεπτικότητά τους, η όποια μεσσιανική δυναμική τους, αναδεικνύεται, όχι ελέω ενός παροντικού αντικρίσματος, αλλά λόγω της διαρκούς υποσχετικότητάς τους; Όπως τονίζει η Αθανασίου (2007): «Ως επιτέλεση, η υπόσχεση είναι πεδίο διαρκούς εκκρεμότητας και ανοιχτότητας στο μέλλον, η οποία δεν μπορεί να αναχθεί προγραμματικά σε μια υπερβατική αντιστεκόμενη αυθεντικότητα» (σ. 187). Μήπως, επομένως, έχει μεγαλύτερη σημασία να εξακριβώσει κανείς το πώς η ενσώματη παρουσία και το οιονεί εορταστικό στοιχείο συμφύρονται με την (ανα)κατάληψη του δημόσιου χώρου από τα έκτοπα υποκείμενα, περισσότερο από το να αποφανθεί για τις όποιες λαβές αντίστασης προσφέρουν οι δράσεις αυτές;

Χαρακτηριστικά, η Ντίνα, παρότι αναγνωρίζει ότι δεν φαίνεται προσώρας να ξεδιπλώνεται κάποια εντυπωσιακή ρητορική αντίστασης στους ηγεμονικούς λόγους, εικάζει ότι ένα μικροσκόπιο θα αποκάλυπτε μια αυξημένη κινητικότητα στη ραχοκοκαλιά του κοινωνικού σώματος: «Τώρα είναι όλοι στα πατώματα. Αυτή τη στιγμή χρειάζεται να γευτούμε τη χαρά. Όπως λέει ο Foucault είμαστε φτιαγμένοι από μικρές χαρές και μέσα απ' αυτές χρειάζεται να πολεμήσουμε την αισχύρτητα. [...] Είναι ώρα για ανάταση. Να ξαναθυμηθούμε τη χαρά του δημόσιου». Μπορεί αυτό που ο Foucault (2015) ονομάζει ουτοπικό, ή εν προκειμένω, ετεροτοπικό σώμα να αποτελέσει την αφετηρία για αυτήν την ανασυγκροτησιακή χαρά του δημόσιου; Το σώμα που ερμηνεύει στη σκηνή, χορεύει, διαμαρτύρεται παραστασιακά; Ο Foucault (2015) προβληματοποιεί το σώμα ως ουτοπία, «[σ]ώμα ακατανόητο, σώμα διαπερατό και αδιαφανές, σώμα ανοιχτό και κλειστό: σώμα ουτοπικό» (σ. 24). Ο ίδιος θεωρεί ότι «για να υπάρχει μια ουτοπία, αρκεί να υπάρχει ένα σώμα» αφού «το ανθρώπινο σώμα είναι ο κύριος αυτουργός όλων των ουτοπιών» (ό.π., σ. 25). – μια φράση που θα μπορούσε να ιδωθεί συνδυαστικά με τη φράση της Butler «[γ]ια να λάβει χώρα η πολιτική, πρέπει να εμφανιστεί το σώμα»» (2011, σ. 3). Όπως αναφέρει ο Foucault (2015), παραλληλίζοντας την εκστατικότητα του σώματος που χορεύει με τον δαιμονισμένο ή τον τοξικοεξαρτημένο, το σώμα αυτού που χορεύει είναι «ένα σώμα που απλώνεται, σύμφωνα με έναν χώρο που του είναι ταυτοχρόνως εσωτερικός και εξωτερικός» (σ. 26) – μια διπλή κίνηση, στον χώρο της δημόσιας εμφάνισης και στον εσωτερικό χώρο της

λογοδοσίας μας προς τον εαυτό, για να το θέσουμε μπατλεριανά. Η περιγραφή του σώματος, κατά τον ίδιο, ως καταστατικά ου-τοπικό, ως πάντοτε εκτός του εαυτού μας, κάπου *αλλού*, προσκαλεί αναλογίες με την εκστατική θεώρηση του σώματος κατά Butler, ως κάτι που σχεδόν «τριγυρίζει», φιλοπερίεργο, στον χώρο, γύρω μας.²³ Όπως γράφει ο Foucault (2015): «Το σώμα μου είναι, στην πραγματικότητα, πάντοτε αλλού, συνδέεται με όλα τα αλλού του κόσμου, και στην πραγματικότητα, είναι αλλού σε σχέση με τον κόσμο» (σ. 27). Πρόκειται για ένα σώμα υποθετικό και διαρκώς ελευσόμενο, αδύνατο και όμως δραστικό λόγω της αδυνατότητάς του· ένα σώμα κατασκευασμένο, που συνδέει την τοποθετημένη, ενσώματη γνώση με τη διαρκώς μετακινούμενη ενέργεια της πόλεως· ένα σώμα ως φορητή ουτοπία, όπως το ιδεατό σώμα πέρα από την έμφυλη διαφορά που οραματίστηκε ο τρανς φιλόσοφος Paul B. Preciado (2022) στην ομιλία του το 2019 ενώπιον 3.500 Γάλλων ψυχαναλυτών,²⁴ μια ετεροτοπική συνθήκη που έληξε άδοξα, όταν διακόπηκε πρόωρα η εισήγησή του λόγω των προπηλακισμών που υπέστη, επιβεβαιώνοντας το ανεπίκριτο της δικαιοσύνης.

Αν στοχαστούμε τον κόμβο ενσωματότητας, κούηρ ετεροτοπίας και δημόσιας δράσης που παρουσιάστηκε στην ανά χειράς εργασία, φαίνονται να ξεπηδούν νέα, αναπάντητα, προς το παρόν, ερωτήματα, στα οποία συνυπολογίζονται οι αμφισημίες, αμφιλογίες και αντινομίες που εντοπίζει κανείς στα προλεγόμενα. Μερικά εξ αυτών είναι τα εξής: σε ποιον βαθμό μια ενσώματη παρουσία αλλάζει, συν τω χρόνω, μέσα από την παρατεταμένη έκθεση σε ετεροτοπίες, μέσα από τη συχνή συμμετοχή σε διαδηλώσεις ή περφόρμανς; Αρχίζει να κατοικεί κανείς το σώμα του διαφορετικά; Αλλάζει η κατοικησιμότητα, ακόμα και σε επίπεδο ομιλίας, φωνής, σωματικής στάσης, αυτοαναφοράς, στο τι επιτρέπει καμιά στο σώμα της και στο πώς κινείται μέσα στον χώρο; Κατά πόσον τα έκτοπα υποκείμενα, και πάλι μέσα από την παρατεταμένη παρουσία τους σε ετεροτοπίες, μεταφέρουν το βίωμά τους σε πιο συμβατικούς χώρους, μεταμορφώνοντάς τους; Με άλλα λόγια, διαχέονται οι ετεροτοπίες και εκτός των προκαθορισμένων ορίων τους; Μετά από πενήντα κούηρ πάρτι, το άτομο κουβαλά το σώμα του σε μια δημόσια υπηρεσία με τον ίδιο τρόπο, αντλώντας πάντοτε από το

²³ «Όπως έχω υποστηρίξει, τα σώματα είναι πάντα, με κάποια έννοια, έξω από τον εαυτό τους, εξερευνώντας ή διατρέχοντας το περιβάλλον τους, διευρυμένα και ενίοτε, αποστερημένα μέσω των αισθήσεων» (Butler 2017, σ. 250).

²⁴ «Τα ουτοπικά μας όργανα θα ζουν αιώνια. Θα είναι οι μαχητές των συνόρων» (σ. 48).

εγγεγραμμένο μητρώο του *habitus*; Ή η επαναληπτικότητα μιας συγκεκριμένης, σεσημασμένης σωματικής πρακτικής διαρρέει και εκτός του «κατάλληλου» αντι-χώρου, κατ' αναλογία με το συνεχές περιθώριο για διασάλευση και υπονόμηση της κυρίαρχης νόρμας που παρέχει η θεωρία της Butler περί της παραστασιακής επιτέλεσης του φύλου; Αλλάζει ο τρόπος που το ίδιο το άτομο που έχει «θητεύσει» σε ετεροτοπικούς χρόνους αντιλαμβάνεται πλέον την εαυτή του; Υπάρχει σύγκλιση ή απόκλιση μεταξύ των διαφορετικών ετεροτοπικών κοινοτήτων; Υπάρχει σύμπτωση ή αναπαραγωγή της βίας και της αλληλοεπίκρισης μεταξύ διαφορετικών ετεροτοπιών, όπως συμβαίνει ενίοτε με τις διαφορετικές καταπιεζόμενες ομάδες; Τελικά, κατά πόσον τα άτομα που συμμετέχουν σε μια ετεροτοπία είναι πιθανόν να είναι ενεργά και σε άλλες; Υπάρχει αλληλοεπικάλυψη μεταξύ τους ή τηρούνται αυστηρές περιχαρακώσεις με τρόπο που υπαινίσσεται η ερμητικά κλειστή, συνήθως, οριοθέτηση μιας υποκοουλτούρας; Είναι η ετεροτοπία ένα καταφύγιο στην οποία το έκκεντρο υποκείμενο καταφεύγει και/ή εγκλωβίζεται εντός της; Πρόκειται άραγε για ένα *safe space*, για μια «ασφαλή ζώνη», όπως αυτή που ανέφεραν κάποτε οι Warner and Berlant (1998), που αδυνατεί, ωστόσο, να παρωθήσει το άτομο να κατακτήσει ή να μετατρέψει άλλους χώρους σε εξίσου «*safe spaces*»; Παρότι για την ώρα δεν γίνεται να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα για τίποτα από τα παραπάνω, μια πιθανή μελλοντική έρευνα ενδεχομένως να μπορέσει να χαρτογραφήσει το εξαιρετικά σύνθετο, ασταθές και ευμετάβλητο δημόσιο σκηνικό που συμπεριλαμβάνει επιτελεστικές πρακτικές όπως αυτές που αναφέρθηκαν εδώ.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αβραμοπούλου, Ε. (2018). Εισαγωγή. Πολιτικές εγγραφές του συν-αισθήματος. Στο Ε. Αβραμοπούλου (επιμ.), *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό. Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στον σύγχρονο κόσμο* (σ. 11-67). Αθήνα: Νήσος.
- Αβραμοπούλου, Ε. (2019). Όνειρο / ειρωνεία: Το δικαίωμα να έχουμε δικαιώματα, πέρα από τα δικαιώματα. Στο S. DeGooyer, L. Maxwell, A. Hunt, S. Moyn, A. Taylor (επιμ.), *Το δικαίωμα να έχουμε δικαιώματα* (σ. 173-199). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2017).
- Ahmed, S. (2018α). Συν-αισθηματικές οικονομίες. Στο Ε. Αβραμοπούλου (επιμ.), *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό. Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στον σύγχρονο κόσμο* (σ. 129-166). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2004).
- Αθανασίου, Α. (2006). Από τον Οιδίποδα στη Σφίγγα: ετερότητα, οριακότητα και η συγκρότηση του υποκειμένου. Παρουσίαση στο συμπόσιο «Ιστορία και λειτουργία των μύθων στην ψυχανάλυση: συνδέσεις μυθολογίας, τραγωδίας και κλινικής». Αθήνα, 4-8.10.2006. Ανακτήθηκε από: <https://www.inpsy.gr/el/digital-library/arthra/arthra-ellinika/139-2012-06-12-12-21-01>
- Αθανασίου, Α. (2007). *Ζωή στο όριο. Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Αθανασίου, Α. (2011). Το φύλο και η σεξουαλικότητα στους λόγους και τις πρακτικές της βιο-επιστήμης: επιστημολογίες και τεχνολογίες του έμφυλου σώματος. Στο Ρ. Αστρινάκη, Π. Χαντζαρούλα & Α. Αθανασίου (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία* (σ. 227-343). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αθανασίου, Α. (2020). Θεωρία φτιαγμένη από ιδρώτα. *feministika 3*. Ανακτήθηκε από: <https://feministika.net/theoria-ftiagmenh-apo-idrwta/>
- Αθανασίου Α. & Παπανικολάου Δ. (2020). «Πες το όνομά της». Η κουήρ μνήμη ως

- κριτική του παρόντος. Στο Α. Αθανασίου, Γ. Γκουγκούσης & Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Κουήρ πολιτική / Δημόσια μνήμη. 30 κείμενα για τον Ζακ* (σ. 9-27). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Αθανασίου, Α. & Τσιμουρή, Γ. (2013). Χαρτογραφώντας τη βιοπολιτική των συνόρων: σώματα, τόποι, απεδαφοποιήσεις. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 140-141*, 3-37.
- Arendt, H. (2008). *Η ανθρώπινη κατάσταση (Vita activa)*. (μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος & Σ. Ροζάνης). Αθήνα: Γνώση. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1958).
- Benjamin, W. (1983). *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας. Ο σουρρεαλισμός. Για την εικόνα του Προυστ* (μτφ. Μ. Παράσχης). Αθήνα: Ουτοπία. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1947).
- Blanchot, M. (2011). *Η στιγμή του θανάτου μου*. (μτφ. Β. Μπιτσώρης). Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).
- Bourdieu, P. (2006). *Η αίσθηση της πρακτικής*. (μτφ. Θ. Παραδέλλης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980).
- Βουρλούμη, Υ. (2013). Minima Melancholia: περφόρμανς συναισθηματικών αρνήσεων, υπομνήσεων και υπολειμμάτων (μτφ. Β. Νούλας, Υ. Βουρλούμη, Ν. Σιουζουλή). *Περιοδική έκδοση του Κέντρου έρευνας για τις παραστατικές τέχνες |Π| 11.2013*, 32-39.
- Butler, J. (2004α). Σώματα που έχουν σημασία: Σχετικά με τα όρια του φύλου σε επίπεδο λόγου. (μτφ. Κ. Αθανασίου). Στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. (σ. 181-204). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).
- Butler, J. (2006α). Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία. (μτφ. Μ. Μηλιώρη). Στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (σ. 381-407). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1988).
- Butler, J. (2009α). *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. (μτφρ. Γ. Καραμπελας). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990).
- Butler, J. (2009β). *Ευάλωτη ζωή. Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας*. (μτφ. Κ.

- Λαλιώτης). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2004).
- Butler, J. (2009γ). *Λογοδοτώντας για τον εαυτό* (μτφ. Κ. Λαλιώτης). Αθήνα: Εκκρεμές. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2004).
- Butler, J. (2017). *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης* (μτφ. Κ. Λαλιώτης). Αθήνα: Angelus Novus. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2015).
- Butler, J. & Athanasiou, A. (2016). *Απ-αλλοτριώση. Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό* (μτφ. Α. Κιουπκιολής). Αθήνα: Τόπος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2013).
- Γιαννακόπουλος, Κ. (2020). Ζακ/Zakie Oh, μνήμη και κουήρ παραβατικότητα. Στο Α. Αθανασίου, Γ. Γκουγκούσης & Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Κουήρ πολιτική / Δημόσια μνήμη. 30 κείμενα για τον Ζακ* (σ. 67-73). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Γιαννοπούλου, Ε. (2015). Εκθέτοντας την τρωτότητα: προς τη δημιουργία ενός τόπου για μια συλλογική αφήγηση στο έργο της Sophie Calle. (διπλωματική εργασία). Αθήνα: Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Ανακτήθηκε από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:18024>
- Derrida, J. (2006α). Η Différance (μτφ. Γ. Κακολύρης). *Ποίηση 27*, 61-78.
- Derrida, J. (2006β). *Μαθαίνοντας να ζεις εν τέλει. Συνέντευξη με τον Jean Birnbaum* (μτφ. Β. Μπισώρης). Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2004).
- Dorlin, E. (2017). Το να είσαι εκτός εαυτού: ο Fanon και η φαινομενολογία της ίδιας μας της βίας (μτφ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης). *Documenta14*. Ανακτήθηκε από: https://www.documenta14.de/gr/south/455_fanon
- Douglas, M. (2004) Καθαρότητα και κίνδυνος. Κοσμική μίανση. (μτφρ. Κ. Αθανασίου). Στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. (σ. 113-123). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1966).
- Foucault, M. (2002). *Για την υπεράσπιση της κοινωνίας*. (μτφ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Ψυχογιός. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1976).
- Foucault, M. (2011). *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Ι. Η βούληση για γνώση* (μτφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1976).
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες (και άλλα κείμενα)* (μτφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1984).

- Foucault, M. (2015) *Ουτοπίες και ετεροτοπίες* (μτφ. Α. Τσουλούφη). Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα. (Το πρωτότυπο κείμενο εκδόθηκε το 1966).
- Haraway, D. (2006). *Ecce homo, aint (ar'n't) I a woman και ανίδιες/ανιδιοποιημένες άλλες: Ο άνθρωπος σε μετα-ανθρωπιστικό τοπίο* (μτφ. Π. Μαρκέτου). Στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (σ. 423-449). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1992).
- Haraway, D. (2014). *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες: Η επαναεπιινόηση της φύσης* (μτφ. Π. Μαρκέτου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1991).
- Ιωάννου, Γ. (1985 [1964]). *Για ένα φιλότιμο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κέκου Ε. (2013). Εκτοπλάσματα στα Εξάρχεια. *Popaganda* 28.11.2013. Ανακτήθηκε από: <https://popaganda.gr/art/ektoplasmata-sta-exarchia/>
- Κέκου Ε. (2016). *Ωδές στον Πρίγκιπα στο Μπαγκλαντές*. *Το Περιοδικό* 5.1.2016. Ανακτήθηκε από: http://www.novamelancholia.gr/system/ckeditor_assets/attachments/145/to_periodiko_5-1-2016.pdf
- Κουτσούγερα, Ν. (2013). Εκτοπλάσματα: όταν οι νεκροί μένουν ζωντανοί. *Dancetheater.gr* 5.2.2014. Ανακτήθηκε από: http://www.novamelancholia.gr/system/ckeditor_assets/attachments/48/5-2-2014_dancetheater.pdf
- Kristeva, J. (2006). Από τη ρυπαρότητα στο μίasma. (μτφ. Π. Μαρκέτου). Στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (σ. 361-378). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980).
- Κυριακόπουλος, Λ. (2013). Τελετουργίες του σύγχρονου αστικού νομαδισμού: Τα psytrance δρώμενα ως ετεροτοπικές επιτελέσεις (διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/36729>
- Κυριακόπουλος Λ. (2022). Τεχνικά μέσα, μνήμη και δικτύωση στην ηλεκτρονική μουσική. *Αυτόματων: Περιοδικό ψηφιακών μέσων και πολιτισμού*. 1(2), 107–136.
- Mbembe, A. (2020). *Νεκροπολιτική* (μτφ. Γ. Χαρλαμπίτας). Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων. (Το πρωτότυπο κείμενο εκδόθηκε το 2003).

- Μπιτσώρης, Β. (2011). Επίμετρο του μεταφραστή. Στο Μ. Blanchot, *Η στιγμή του θανάτου μου* (σ. 12-24). Αθήνα: Άγρα.
- Νούλας, Β. (2010). Χρόνος και μνήμη στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* του Walter Benjamin και το παράδειγμα μιας περφόρμανς από την ομάδα Nova Melancholia (προπτυχιακή εργασία). Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
Ανακτήθηκε από:
http://www.novamelancholia.gr/system/ckeditor_assets/attachments/18/iii_2010.pdf
- Παπαγαρουφάλη, Ε. (2002). Η συνέντευξη ως σωματική επικοινωνία των συνομιλητών και πολλών άλλων. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 107*, 29-46.
- Παπανικολάου, Δ. (2019). «Θα πενθούμε πάντα σαν παιδιά...» Ρατσισμός, ομοφοβία και θανατοπολιτική· πάλι. *Φεμινιστικά 2*, 5-27.
- Πετάρη, Ε. (2008). Η ορμή των νέων. *Ποντίκι Art 17.4.2008*.
- Ποιμενίδης, Γ. (2018). «Ο των ζώων έρωσ»: σκέψεις πάνω στην παρουσία των ζώων στο έργο του Γιώργου Ιωάννου. Παρουσίαση στο επιστημονικό συνέδριο «Άνθρωποι και ζώα στη νεοελληνική λογοτεχνία από τις αρχές ως σήμερα». Θεσσαλονίκη, 17.5.2018, 16-18.
- Preciado, P. B. (2022). *Είμαι το τέρας που σας μιλά*. (μτφ. Α. Μ. Ελευθερίου). Αθήνα: Αντίποδες. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2020).
- Τραμπούλης, Θ. (2013). Το queer και η διεκδίκηση της επιθυμίας. *Unfollow 17*.
Ανακτήθηκε από:
http://www.novamelancholia.gr/system/ckeditor_assets/attachments/21/unfollow.pdf
- Τσατσούλης, Δ. (2012). Θέατρο σε «κατάληψη». *Νέα Εστία, 1856*, 1235.
- Τσιλιμπουνίδη, Μ. (2020). Η πολιτική του γκλίτερ: ακόμα ένα κείμενο για τον Ζακ/τη Zackie. Στο Α. Αθανασίου, Γ. Γκουγκούσης & Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Κουήρ πολιτική / Δημόσια μνήμη. 30 κείμενα για τον Ζακ* (σ. 43-50). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Χάγερ, Φ. (2020). Θέατρο, επιτέλεση και ιστορία: τόποι μιας φλεγόμενης χρονικότητας. *Σκηνή 5*, 5-22.
- Χατζηπροκοπίου, Μ. (2020). Γκλίτερ αντί για χόμα: Από το «Εις τόπον χλοερών» στο

“Like a prayer”. Στο Α. Αθανασίου, Γ. Γκουγκούσης & Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Κουήρ πολιτική / Δημόσια μνήμη. 30 κείμενα για τον Ζακ* (σ. 109-117). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

Ξενόγλωσση

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2018β). *Living a feminist life*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Athanasiou, A. (2014). Precarious intensities: gendered bodies in the streets and squares of Greece. *Signs*, 40(1), 1-9.
- Athanasiou, A. (2017). *Agonistic mourning: political dissidence and the women in black*. Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.
- Athanasiou, A. (2020α). At odds with the temporalities of the im-possible; or, what critical theory can (still) do. *Critical times*, 3(2), 249–276.
- Athanasiou, A. (2020β). (Im)possible breathing: on courage and criticality in the ghostly historical present. *Redescriptions: political thought, conceptual history and feminist theory* 23(2), 1–15.
- Athanasiou, A. (2021). Performing (in) the aftermath. *Tanzquartier Wien* 28.04.2021. Ανακτήθηκε από: <https://tqw.at/en/performing-in-the-aftermath/>
- Athanasiou, A., Kolocotroni, V. and Papanikolaou, D. (2018). On the politics of queer resistance and survival: Athena Athanasiou in conversation with Vassiliki Kolocotroni and Dimitris Papanikolaou. *Journal of Greek media and culture*, 4(2), 269-280.
- Avramopoulou, E. (2017). Hope as a performative affect: feminist struggles against death and violence. *Subjectivity* 10(3), 276-293.
- Barrett, L. (1999). *Blackness and value: seeing double*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Ντάραμ/Λονδίνο: Duke University Press.
- Berlant, L. (2013). On citizenship and optimism: Lauren Berlant, interviewed by David

- Seitz. *Society+Space*. Ανακτήθηκε από:
<https://www.societyandspace.org/articles/on-citizenship-and-optimism>
- Berlant, L. & Warner, M. (1998). Sex in public. *Critical inquiry* 24(2), 547-566.
- Blanchot, M. (1995). *The work of fire* (μτφ. C. Mandell). Στάνφορντ: Stanford University Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1949).
- Brennan, T. (2004). *The transmission of affect*. Ίθακα/Λονδίνο: Cornell University Press.
- Butler, J. (1993). Critically queer. *GLQ* 1(1), 17-32.
- Butler, J. (2004β). *Undoing gender*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge.
- Butler, J. (2006β). Violence, non-violence. Sartre on Fanon. *Graduate Faculty Philosophy Journal* 27 (1), 3-24.
- Butler, J. (2011). Bodies in alliance and the politics of the street. *Transversal*. Ανακτήθηκε από: <https://transversal.at/pdf/journal-text/1616/>
- Chávez, K. R. (2010). Spatializing gender performativity: ecstasy and possibilities for livable life in the tragic case of Victoria Arellano. *Women's studies in communication* 33(1), 1-15.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago legal forum* 1, 139-167.
- Crimp, D. (1989). Mourning and militancy. *The MIT Press*, 51, 3-18.
- Derrida, J. (2000). *Demeure: fiction and testimony* (μτφ. E. Rotternberg). Στάνφορντ: Stanford University Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).
- Derrida, J. (2011). *The beast & the sovereign Vol II* (μτφ. G. Bennington). Σικάγο/Λονδίνο: University of Chicago Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2010).
- Edelman, L. (2004). *No future: queer theory and the death drive*. Λονδίνο/Ντάραμ: Duke University Press.
- Eng, D. L., Halberstam J. & Muñoz, J. E. (2015). Introduction: what's queer about queer studies now? Στο D. L. Eng, J. Halberstam & J. E. Muñoz (επιμ.), *Social Text*, 84-85, 1-17.
- Foucault, M. (1980). *Language, counter-memory, practice. Selected interviews and*

- essays* (μτφ. D. F. Bouchard & S. Simon). Ίθακα: Cornell University Press.
- Germen, B. (2015). Of parks and hamams: queer heterotopias in the age of neoliberal modernity and the gay citizen, *Assuming gender*, 5(1), 111-137.
- Grosz, E. (1985). Criticism, feminism, and the institution. Interview with Gayatri Chakravorty Spivak. *Thesis Eleven 10-11(1)*, 175-187.
- Halberstam, J. (1998). *Female masculinities*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: New York University Press.
- Halberstam, J. (2006). The anti-social turn in queer studies. *Graduate journal of social science* 5(2), 140-156.
- Jones, A. (2009). Queer heterotopias: homonormativity and the future of queerness. *InterAlia*, 4(14), 1-20.
- Jones, A. (2013). Introduction: queer utopias, queer futurity, and potentiality in quotidian practice (σ. 1-17). Στο Jones, A. (επιμ.), *A critical inquiry into queer utopias*. Νέα Υόρκη: Palgrave.
- Jones, S. H. & Harris A. M. (2019). *Queering autoethnography*. Λονδίνο: Routledge.
- Karampampas, P. (2020). Partying at times of crises and pandemics: solidarity, resilience and coping with the measures against COVID-19. *Social anthropology / Anthropologie sociale (2020) 0*, 1-2.
- Kristeva J. (1982). *Powers of horror: an essay on abjection*. (μτφ. L. S. Roudiez). Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Lewis, S. (2018). Cyborg uterine geography: complicating ‘care’ and social reproduction. *Dialogues in Human Geography* 8(3), 300-316.
- Liu, D. (2014). “*The almost nothing of the unrepresentable*”: the experience of “my death” in the thought of Jacques Derrida (διπλωματική εργασία). University of Western Ontario. Ανακτήθηκε από: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2428/>
- Llewellyn, A. (2021). “A space where queer is normalized”: the online world and fanfictions as heterotopias for WLW. *Journal of homosexuality*.
- Longhurst, R. (2018). Thinking geographically with wombs. *Dialogues in human geography* 8(3), 320-323.
- Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as evidence: introductory notes to queer acts. *Women &*

- performance: A journal of feminist theory* 8(2), 5-16.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. Νέα Υόρκη: NYU Press.
- Muñoz, J. E. (2013). Living the wrong life otherwise. *Social text online* 13.1.2013.
Ανακτήθηκε από: https://socialtextjournal.org/periscope_article/living-the-wrong-life-otherwise/
- Murphy, K. D. (2009). “Secure from all intrusion”. Heterotopia, queer space, and the turn-of-the-twentieth-century American resort. *Winterthur Portfolio* 43(2/3), 185-228.
- Navarro, P. P. (2020). The performative power of queer assemblies. *Krisis* 40(1), 165-179.
- Nyong’o, T. (2012). The scene of occupation. *TDR: The Drama Review* 56(4), 136-142.
- Ota, K. (2020). Queer heterotopias in “straight(ish)” spaces: the case of Korean spas. *Sexualities* 0(0), 1-22.
- Pagès C. & Trachman M. (2012). Analytics of power. An interview with Judith Butler. *Books & ideas*. Ανακτήθηκε από: https://booksandideas.net/IMG/pdf/20121129_an_analytics_of_power.pdf
- Pefanis, G. P. (2014). The streets belong to the people: scenes and heterotopias in the city. *Gramma* 22(2), 179-187.
- Puar, J. K. (2017). *The right to maim: debility, capacity, disability*. Ντόραμ/Λονδίνο: Duke University Press.
- Reeves, R. (2020). The uses of memory: when ecstasy becomes protest. *The Yale Review* 2(20), 23-40.
- Riley, D. (1988). “Am I that name?” Feminism and the category of ‘women’ in history. Μινεάπολη: University of Minnesota.
- Sampatakakis, S. (2016). Déconstruire la normalité. Esthétiques post-traditionnelles en Grèce, *Théâtre/Public* 222, 80-86.
- Siouzouli, N. (2013). Melancholy in the desert. An aesthetics of exodus. *4th Athens Biennale (AB4) AGORA*.
- Tyler, I. (2013). *Revolting subjects*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge.
- Vattimo, G. (1992). *The transparent society* (μτφ. D. Webb). Κέιμπριτζ: Polity Press. (To

πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1989).

Warner, M. (2005). *Publics and counterpublics*. Νέα Υόρκη: Zone Books.

Weerasethakul, A. (Σκηνοθέτης). (2021). *Memoria*. [Κινηματογραφική ταινία].

Διεθνής συμπαραγωγή.

Williams, C. (2021). Where the filmmaker Apichatpong Weerasethakul goes, few can

follow. *Interview* 27.12.2021. Ανακτήθηκε από:

<https://www.interviewmagazine.com/film/where-the-filmmaker-apichatpong-weerasethakul-goes-few-can-follow>

Παραρτήματα

ΕΝΤΥΠΟ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΩΝ

Έχετε προσκληθεί να συμμετάσχετε σε μια έρευνα που διεξάγει ο Κωνσταντίνος Τζήκας, φοιτητής στο διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική» του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, με τίτλο «Εκτός τόπου, εκτός χρόνου, εκτός εαυτού: Εκστατικά υποκείμενα σε επιτελεστικές ετεροτοπίες της Αθήνας». Το έντυπο αυτό θα σας παρέχει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για τη συμμετοχή σας στην έρευνα.

ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η παρούσα έρευνα στοχεύει στην ανάδειξη επιτελεστικών ετεροτοπιών που εκδηλώνονται στην Αθήνα: χώρων και δημόσιων δράσεων εντός των οποίων συγκεκριμένα είδη πληθυσμών, καταπιεζόμενα λόγω της απόκλισής τους από ρυθμιστικά πρότυπα, δραστηριοποιούνται και σχετίζονται, με εφόδια μια σειρά από επιτελεστικές πρακτικές.

ΠΟΙΟΙ/ΕΣ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ

Έχουν προσκληθεί άτομα που έχουν υποστεί καταπίεση λόγω της αντιπαράθεσής τους με την έμφυλη ή/και σεξουαλική κανονιστικότητα και τα οποία έχουν εμπλακεί σε επιτελεστικές δράσεις, ακτιβιστικές ή/και καλλιτεχνικές κατά των ρυθμιστικών προτύπων.

ΠΟΙΟΣ ΩΦΕΛΕΙΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ

Η έρευνα έχει εφαρμογές στη φεμινιστική θεωρία, τις κουήρ σπουδές και την ανθρωπολογία, αναδεικνύοντας, προεκτείνοντας και εφαρμόζοντας στα συμφραζόμενα

της σύγχρονης Αθήνας μια σειρά από συλλογισμούς που έχουν διατυπωθεί από σημαντικές σύγχρονες στοχάστριες.

ΜΕ ΠΟΙΟΝ ΤΡΟΠΟ ΘΑ ΣΥΜΜΕΤΑΣΧΩ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ

Θα σας ζητηθεί να συνομιλήσετε με τον ερευνητή για ένα χρονικό διάστημα μίας περίπου ώρας. Θα κληθείτε να καταθέσετε τη βιωματική μαρτυρία σας. Δεν απαιτείται κάποια προετοιμασία εκ μέρους σας.

ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

Η συνέντευξη θα ηχογραφηθεί και θα απομαγνητοφωνηθεί για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας και μετά από τη συγκατάθεσή σας. Δεν πρόκειται να διανεμηθεί σε τρίτο άτομο πλην του ερευνητή. Αντίγραφο της ηχογράφησης και της απομαγνητοφώνησης μπορούν να σας δοθούν, εφόσον επιθυμείτε κάτι τέτοιο.

ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΙ ΑΠΟΧΩΡΗΣΗΣ

Η συμμετοχή στην έρευνα είναι εθελοντική. Δεν υποχρεούσθε να απαντήσετε σε συγκεκριμένες ερωτήσεις αν δεν το επιθυμείτε ούτε χρειάζεται να προσκομίσετε κάποιον λόγο για την άρνησή σας. Είστε ελεύθεροι/ες να αποχωρήσετε από τη συνέντευξη ανά πάσα στιγμή.

ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ

Η έρευνα δεν λαμβάνει χρηματοδότηση. Τυχόν έξοδα βαραίνουν τον ερευνητή.

Σημείωση: Οι συνομιλήτριες/ες έδωσαν όλοι/ες προφορική συγκατάθεση στο εν λόγω έντυπο και στη συμμετοχή τους στην έρευνα.

ΟΔΗΓΟΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

1. Τι σημαίνουν για εσάς οι φράσεις *εκτός τόπου, εκτός χρόνου, εκτός εαυτού*, σε συνάρτηση πάντοτε με την προσωπική ιστορία σας;
2. Υπό ποιες συνθήκες μετασχηματίστηκε το ατομικό βίωμά σας, ως καταπιεζόμενο άτομο, σε συλλογικό βίωμα;
3. Πώς αντιλαμβάνεστε την πιθανότητα και δυνατότητα ύπαρξης ενός χώρου και χρόνου πέρα και έξω από το κυρίαρχο μοντέλο;
4. Πώς έχετε εμπλακεί με επιτελεστικές πρακτικές, καλλιτεχνικά, κινηματικά ή ακτιβιστικά;
5. Υπάρχει, για εσάς, συντροφικότητα και αγωνιστικότητα μεταξύ των ατόμων που δραστηριοποιούνται στις ίδιες επιτελεστικές πρακτικές; Αν ναι, σε ποιον βαθμό;
6. Πώς έχετε βιώσει την έκθεση και την κατάληψη του δημόσιου χώρου, ως ευάλωτες σωματικές παρουσίες, στον θέατρο ή/και διαδήλωση ή/και άλλη δημόσια δράση, στην οποία συμμετείχατε;
7. Τι σημαίνει για εσάς «ουτοπία»;
8. Πώς θα περιγράφατε τη σωματική και συναισθηματική έκφρασή σας στο πλαίσιο των επιτελεστικών δράσεων στις οποίες έχετε εμπλακεί;