

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών  
Θεατρικές Σπουδές

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Σκηνοθεσία και Σημειωτική: Η Σημειολογία της Δυστοπίας  
στη Θεατρική Διασκευή του Έργου «Εμείς» του Γιεβγκιένι  
Ζαμιάτιν, Όπως Αποδόθηκε από την Ομάδα «Σημείο Μηδέν»  
σε Σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου

Αρετή-Ευαγγελία Ρασσά

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Ελένη Γκίνη

Ιούνιος 2018

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

**Θεατρικές Σπουδές**

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Σκηνοθεσία και Σημειωτική: Η Σημειολογία της Δυστοπίας στη Θεατρική Διασκευή του Έργου «Εμείς» του Γιεβγκιένι Ζαμιάτιν, Όπως Αποδόθηκε από την Ομάδα «Σημείο Μηδέν» σε Σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου**

**Αρετή-Ευαγγελία Ρασσά**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Ιούνιος 2018**



## Περίληψη

Η μελέτη των πεδίων που ανιχνεύει η σημειωτική στο θέατρο, η «ανάγνωση» της παράστασης από τον σκηνοθέτη ως «μοναχικού θεατή» και η παρεπόμενη δυνατότητά του να εστιάζει ή να περιθωριοποιεί σε συστήματα που επηρεάζουν το ύφος, το περιεχόμενο και τα νοήματα της παράστασης, αποτέλεσαν το έναυσμα για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Ως εκ τούτου, μελετήθηκε η ανάδειξη της «ανοιχτής» ανάγνωσης του μεταμοντέρνου θεάτρου, μέσα από ένα έργο, το οποίο τοποθετημένο σε μελλοντικό χρόνο, φέρει στο σώμα του ηθοποιού την απο-ανθρωποποίηση του εαυτού, που ενώ μηχανοποιείται δραματικά, σκηνικά αποτινάσσει τη γραμμικότητα της ρεαλιστικής υπόκρισης.

Το έργο που μελετήθηκε είναι η θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος *Εμείς* του Γεβγκιένι Ζαμιάτιν, από τον σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπο και την Ομάδα του «Σημείο Μηδέν». Αναλύθηκε η λειτουργία της σκηνοθεσίας ως διαλεκτικής σχέσης κειμένου-παράστασης, η σκηνική έκφραση της έννοιας της «δυστοπίας», σύμφωνα με το μετακείμενο που δημιουργήθηκε από τον σκηνοθέτη και την ομάδα του και οι τρόποι με τους οποίους παρουσιάστηκε το φουτουριστικό αυτό έργο με βάση το αισθητικό ύφος του κονστρουκτιβισμού.

## **Summary**

The application of semiotics in theatre analysis, alongside with the director's interpretation of the theatrical play/performance through the scope of the 'lonely spectator', and his subsequent ability to identify or exclude systems that characterise the register/style, the content and the meanings of the performance initiated this dissertation. The significance of an 'open' reading/understanding of the post-modern theatre emerges through the study of a theatrical play. Placed in future time, it features the embodiment of man's de-humanisation. Despite its dramatic materialisation, it disengages from the linearity of a realistic acting.

The case study is the theatrical version of a novel titled 'We' by Yevgeny Zamyatin, directed by Savvas Stroubos and his 'Semeo Meden' team. This report analyses directing operating as a dialectic medium between the script and the performance. Furthermore it describes the manifestation of "dystopia" on stage through the meta-language created by the director and his team. It finally explores how this futuristic play was presented, and its connection with the aesthetic frame of constructivism.

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να εκφράσω θερμές ευχαριστίες προς την επιβλέπουσα καθηγήτρια του Μεταπτυχιακού Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΑΠΚΥ κα Ελένη Γκίνη, η οποία σε κάθε στάδιο εκπόνησης της διατριβής με ανατροφοδότησε με καίριες παρατηρήσεις υψηλού επιστημονικού βάθους.

Θερμά, επίσης, ευχαριστώ, τον Σκηνοθέτη της παράστασης κ. Σάββα Στρούμπο για τη διάθεση του αναγκαίου, για την εκπόνηση της διατριβής, υλικού.

## **Περιεχόμενα**

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή</b> .....	<b>1</b>
1.1	Η λειτουργία της Σκηνοθεσίας ως διαλεκτικής σχέσης κειμένου-παράστασης .....	1
<b>2</b>	<b>Η Σημειολογία ως μέθοδος ανάγνωσης του θεατρικού έργου</b> .....	<b>4</b>
<b>3</b>	<b>Αριθμοποίηση και Δυστοπία</b> .....	<b>7</b>
3.1	Η απώλεια της ταυτότητας του κεντρικού ήρωα.....	7
3.1.1	Ο Πανοπτισμός στη δυστοπική κοινωνία.....	10
3.1.2	Λόγος – μη λόγος του D-503.....	12
<b>4</b>	<b>Από το κείμενο στην παράσταση</b> .....	<b>19</b>
4.1	Η χρήση του Σώματος του ηθοποιού και η σκηνοθετική «γραφή».....	19
4.1.2	Το βακχευόμενο σώμα ως ανατροπή της δυστοπίας.....	21
<b>5</b>	<b>«Γεωμετρώντας» τον χώρο</b> .....	<b>31</b>
<b>6</b>	<b>Επίλογος</b> .....	<b>34</b>

## **Παραρτήματα**

<b>A</b>	<b>Συνέντευξη του σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπου</b> .....	<b>36</b>
<b>B</b>	<b>Σουπρεματισμός</b> .....	<b>39</b>

<b>Βιβλιογραφία</b> .....	<b>41</b>
---------------------------	-----------

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

### 1.1 Η λειτουργία της σκηνοθεσίας ως διαλεκτικής σχέσης κειμένου-παράστασης

Η τέχνη του θεάτρου αποτελεί έναν μοναδικό συνδυασμό σκέψης και δράσης και θεμελιώνεται στη σύζευξη της θεωρίας με την πράξη, προκειμένου να αναδυθεί ο ψυχο-διανοητικός μηχανισμός που εμπεριέχει αισθητική προθετικότητα. Το θεατρικό φαινόμενο, ως διανοητική συνθήκη και πρακτική εμπειρία, συναρμώνει την τέχνη του Λόγου και την τέχνη της σωματικής έκφρασης. Καταρχήν, στηρίζεται σε ένα κείμενο, το δραματικό κείμενο, που είναι αμετάβλητο, βασίζεται στην πηγή έμπνευσης και τροφοδότη της θεατρικής παραγωγής, τον θεατρικό συγγραφέα, και φέρει τη σκέψη, τον ψυχικό κόσμο, τους προβληματισμούς και τις αναζητήσεις του σε σχέση με τον άνθρωπο και το περιβάλλον στο οποίο ζει. Το δραματικό κείμενο προϋπάρχει της θεατρικής παράστασης και επιβιώνει πέραν αυτής.

Από την άλλη πλευρά, γεννιέται και διαμορφώνεται το θεατρικό, σκηνικό κείμενο ή αλλιώς το κείμενο της παράστασης, το οποίο προκύπτει από τη συναρμογή και τη σύνθεση όλων των σημείων του χώρου, του χρόνου και του σώματος του ηθοποιού που παράγονται στο «εδώ και τώρα» της θεατρικής παράστασης. Είναι ευμετάβλητο, εφήμερο και διακρίνεται από ρευστότητα λόγω της πολλαπλότητας και της συνθετότητας των διαπλεκόμενων και παραγόμενων θεατρικών σημείων.

Άρα, ο θεατρικός συγγραφέας προσφέρει ένα «πρώτο κείμενο», δραματικό, προκειμένου ο σκηνοθέτης και ο ηθοποιός να δημιουργήσουν ένα «δεύτερο κείμενο, σκηνικό, που σχετίζεται με το πρώτο, αλλά διαφέρει ως προς το είδος. Το δραματικό κείμενο παρέχει τον μύθο, στο χωροχρόνο του οποίου οι ήρωες συνθέτουν με τη δράση τους τα γεγονότα και επικοινωνούν μέσα από το διάλογο, απαραίτητη προϋπόθεση του οποίου αποτελεί η ύπαρξη μιας σύγκρουσης, ώστε να οδηγηθούν στην αριστοτελική εκδοχή της «περιπέτειας».



Η τέχνη, ωστόσο, που θα συμβάλει στην ανάδειξη του μύθου είναι η υποκριτική. Ο διάλογος ή/και ο μονόλογος, η υπόθεση του έργου –εν γένει - αποκτούν σκηνική υπόσταση μέσα από τα εκφραστικά μέσα και τις δυνατότητες του ηθοποιού, που θα πρέπει να έχει το φυσικό χάρισμα, αλλά και την τεχνική γνώση ώστε να ενσαρκώσει έναν ρόλο, να υποδυθεί ένα πρόσωπο και να αποδώσει τις σχέσεις του με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου.

Ακολουθως, το έργο εκτυλίσσεται σε έναν χώρο, μέσα στον οποίο έρχεται η συνακόλουθη της θεατρικής δράσης τέχνη, η σκηνογραφία, για να αναπαραστήσει το θεατρικό περιβάλλον, το σκηνικό της δράσης. Ανάλογα με την αισθητική του σκηνογράφου και σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη θα διαμορφωθεί ο χώρος και θα αποδοθεί ως λιτός, βαρύς, περιγραφικός, ρεαλιστικός ή και αφαιρετικός, υποδηλωτικός της πλοκής. Ακολουθούν η μουσική επένδυση, ο φωτισμός, τα τεχνολογικά μέσα, μακιγιάζ, ενδυματολογία, κομμωτική και όλα αυτά υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη, ο ρόλος του οποίου είναι πολυσύνθετος: τοποθετείται αισθητικά, ιδεολογικά, ερμηνευτικά, φιλοσοφικά απέναντι στο έργο και αναλύει, προτείνει, διδάσκει τρόπους προσέγγισης των ρόλων, εφευρίσκει, δημιουργεί το ρυθμό στην πρόοδο των γεγονότων και οργανώνει κάθε στοιχείο, ώστε να προκύψει η αρμονία στην τελική μορφή της παράστασης. Έχοντας κατά νου ότι τελικός προορισμός της δικής του ανάγνωσης είναι πάντοτε οι θεατές, το κοινό, αποσκοπεί στον συσχετισμό της κεντρικής ιδέας του έργου με την προσωπική του αντίληψη, ώστε να αναπτυχθεί μια κοινή ομολογία, μια συλλογική συνείδηση που θα φέρει την επιθυμητή και επιδιωκόμενη αίσθηση «κοινωνίας» με τους άλλους αλλά και τον εαυτό μας.

Κοντολογίς, το όραμα του σκηνοθέτη συν-διαμορφώνεται από την ανάγνωση και τον τρόπο που προσλαμβάνει τον λόγο του συγγραφέα, δηλαδή του πρώτου, εν αρχή, σκηνοθέτη του κειμένου. Ο τελευταίος χρησιμοποιεί τις λέξεις ως σημεία, τα οποία ο σκηνοθέτης θα αναδείξει σκηνικά, σε μια διαλεκτική σχέση κειμένου-παράστασης. Έτσι, τα νοήματα της παράστασης διαμορφώνονται με βάση το μετακείμενο (metatext) που δημιουργεί ο σκηνοθέτης με το θιάσό του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Μ. Θωμαδάκη, συναρτάται η «κειμενική σκηνή», όπου συντάσσονται πρόσωπα, καταστάσεις, χώρος, χρόνος και θεματικές ενότητες και συμπυκνώνουν τη συνοχή του κειμένου, με τη «θεατρική σκηνή», στην οποία αναπαρίστανται οι προαναφερθείσες ιδιότητες του κειμένου αποδίδοντας τα σημεία του ολικού θεατρικού λόγου (Θωμαδάκη (1993) 50).

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αναδείξει τη διαλεκτική σχέση του έργου *Εμείς* του Γεβγιένι Ζαμιάτιν με την παράσταση «Εμείς», όπως αποδόθηκε από τον σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπο και την ομάδα του «Σημείο Μηδέν», μέσα από μια σημειολογική προσέγγιση. Εφαρμόζεται ως ερμηνευτικό εργαλείο η θεωρία της Σημειωτικής της Παράστασης, που έχει ως αντικείμενο τη θεατρική πράξη υπό την οπτική της αναλυτικής και, στη συνέχεια, συνθετικής προσέγγισης των αισθητικών κωδίκων της σκηνικής τέχνης. Στον πυρήνα του ενδιαφέροντος του σκηνοθέτη και της ομάδας του, οι οποίοι διατηρούν και εξελίσσουν μια σταθερή συνεργασία τα τελευταία χρόνια, εντοπίζεται το θέμα της απο-ανθρωποποίησης του ανθρώπου. Ερευνά και φέρει μέσα από το σκηνοθετικό του όραμα επί σκηνής τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος ασφυκτιά μέσα στα κοινωνικά, ταξικά, οικογενειακά και επαγγελματικά πλαίσια, σε τέτοιο βαθμό που αρχίζει και χάνει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του. Με το «Εμείς» μεταφέρει τον θεατή σε έναν φουτουριστικό δυστοπικό κόσμο, που εγείρει ερωτήματα και προβληματισμούς σχετικά με το μέλλον της ανθρωπότητας και άρα προσλαμβάνεται ως προφητικό, ακόμη και ως επίκαιρο.

Στον κόσμο του συγγραφέα η απο-ανθρωποποιημένη συνθήκη ζωής δεν αποκλείει, αντιθέτως, αναδεικνύει την ικανότητα του ανθρώπου να γεννήσει τη δυνατότητα της αντίστασης, της εξέγερσης, της κοινωνικής επανάστασης και άρα τίθεται το θέμα της διαρκούς επανάστασης. Μιας επανάστασης που εκκινεί από την υπαρξιακή αναζήτηση της ελευθερίας και η οποία θα οδηγήσει στην κοινωνική ελευθερία και αντίστροφα. Σε μια διαρκή «συνομιλία» με το έργο του συγγραφέα, ο σκηνοθέτης στηρίζεται και χτίζει τον κόσμο της παράστασης σε ένα σκηνικό που απορρίπτει την ανθρωποποιημένη αποτύπωση, άρα τη ρεαλιστική αναπαράσταση, και της προσδίδει ύφος μη αντικειμενικό, βασισμένο -αισθητικά- στο ρεύμα του Κονστρουκτιβισμού που γεννιέται την εποχή της επανάστασης στη Ρωσία. Πολιτική και αισθητική, δηλαδή, η οπτική του σκηνοθέτη με εστίαση στη μη αντικειμενικότητα, τη μη αναπαράσταση.

# Κεφάλαιο 2

## Η Σημειολογία ως Μέθοδος Ανάγνωσης του Θεατρικού Έργου

Το θεατρικό συμβάν στην ολοκληρωμένη του υπόσταση και μορφή αποτελεί το αισθητικό όλον και το αποτέλεσμα του συνδυασμού κείμενο-παράσταση, ενταγμένο στο ευρύ σύνολο του θεατρικού λόγου. Ως εκ τούτου αποτελεί ένα ιδιάζον πολιτισμικό σύστημα, η σύσταση του οποίου προσβλέπει στο επικοινωνιακό πλαίσιο της ζωής του ανθρώπου, ως απόρροια του ορμέμφυτου και με απώτερο στόχο την ψυχαγωγία (Θωμαδάκη (1993) 10). Η επικοινωνιακή στόχευση του θεάτρου εντοπίζεται στη διέγερση των ερεθισμάτων που θα ενεργοποιήσουν το θυμικό και διανοητικό στοιχείο των εμπλεκομένων στην παράσταση. Η ταξινόμηση των επιπέδων επικοινωνίας, ώστε να γίνει σαφέστερη η εικόνα του ρευστού θεατρικού γίνεσθαι, αποτελεί τη βασική θεωρητική μελέτη της επιστήμης της θεατρικής σημειολογίας (Θωμαδάκη (1993) 16), ήτοι της επιστήμης των θεατρικών σημείων.

Η σημειολογία ερευνά και αναλύει το θέατρο ως σύστημα επικοινωνίας, δηλαδή ως σύστημα σημείων με συγκεκριμένους κώδικες και κανόνες, μέσω των οποίων μεταδίδεται το νόημα, ως μήνυμα, του κειμένου που μετατρέπεται σε παράσταση. Η παράσταση δε, σύμφωνα με τους δομιστές της Πράγας, αντιμετωπίζεται ως δίκτυο σημειωτικών μονάδων που ανήκουν σε διαφορετικά συμπράττοντα συστήματα και όχι ως μεμονωμένο σημείο (Elam (2001) 29). Το γεγονός, ακολούθως, της σύμπραξης των συστημάτων επιτρέπει και την υποκατάστασή τους από άλλα και άρα προσδίδει ρευστότητα και πολυλειτουργικότητα στους εκάστοτε συνδυασμούς (Πούχνερ (2010) 141). Έτσι, συγκροτείται ένας κώδικας αισθητικών σημείων, ο οποίος ρυθμίζει την παραγωγή σημασιών με θεατρική λειτουργικότητα. Κατ' αναλογία με το σωσσυριανό διαχωρισμό του γλωσσικού σημείου σε σημαίνον και σημαινόμενο, στο θέατρο ως σημαίνον λογίζεται το ίδιο το έργο τέχνης ως σύνολο υλικών στοιχείων, ενώ ως σημαινόμενο θεωρείται το αισθητικό αντικείμενο που εδράζει στη συλλογική συνείδηση του κοινού (Elam (2001) 29). Επομένως, σε επίπεδο πρόσληψης η χρησιμότητα της σημειολογικής προσέγγισης έγκειται ακριβώς στην αναγνώριση των θεατρικών

σημείων τα οποία επικοινωνούν μέσω της παράστασης οι εμπλεκόμενοι, συντελεστές και κοινό, και πρωτίστως ο τρόπος με τον οποίο μεταδίδονται τα νοήματα, φανερά ή λανθάνοντα.

Η ανακάλυψη των βαθέων δομών του έργου επιτυγχάνεται με τη δυνατότητα ανάγνωσης των λεκτικών και μη λεκτικών σχημάτων σε κάθε τους μορφή: δηλωτική, συνδηλωτική, υποδηλωτική και συνυποδηλωτική. Κάθε πτυχή μιας παράστασης διέπεται, σύμφωνα με τον Elam, από τη διαλεκτική μεταξύ δηλώσεων και συνδηλώσεων, με τρόπο που προβάλλεται ένα δίκτυο μεταβαλλόμενων πρωτευουσών και δευτερευουσών σημασιών, μέσω του σκηνικού διάκοσμου, του σώματος του ηθοποιού, των κινήσεων και της ομιλίας (Elam (2001) 33). Αμφισημίες, πολυσημίες, σημασιολογικά κενά, διάσπαση λέξεων εμπίπτουν στο ερευνητικό πεδίο της σημειολογικής ανάλυσης, η οποία αφορμάται από το λεκτικό – ακουστικό πεδίο, αλλά και από την παραγλωσσική περιοχή (Θωμαδάκη (1993) 21). Συνεπώς, οι πράξεις του ηθοποιού, λεκτικές ή μη, η εμφάνισή του, αλλά και ο χώρος ως θεατρικά σημεία συντελούν στην πολυτροπική απόδοση του νοήματος.

Προκειμένου να προσεγγιστεί και ανευρεθεί το νόημα του έργου και της παράστασης *Εμείς* και να αναλυθεί σημειολογικά, εκκινούμε από την υπόθεση του μυθιστορήματος και τη συνακόλουθη διασκευή του. Ο Γ. Ζαμιάτιν είναι ο πρώτος λογοτέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα που μεταφέρει τον αναγνώστη στο είδος της «φουτουριστικής δυστοπίας» μέσα από το «Εμείς», το οποίο συνέγραψε το 1921. Επηρέασε τους κατοπινούς λογοτέχνες Τ. Όργουελ (1984) και Α. Χάξλεϋ (*Ο θαυμαστός καινούριος κόσμος*), ενώ κινηματογραφικές ταινίες από το “Metropolis” του Φ. Λανγκ μέχρι το “Fahrenheit 451” και το “Brazil” ή ακόμη και τον «Πόλεμο των άστρων» έχουν, επίσης, βασιστεί σε επίπεδο σεναρίου στην προβληματική του *Εμείς*.

Το κείμενο του Ζαμιάτιν αναφέρεται από τη μία πλευρά στον ολοκληρωτισμό, από την άλλη στον τεχνολογικό πολιτισμό, αλλά και στον κόσμο, όπως έχει διαμορφωθεί μετά από έναν διακοσαετή παγκόσμιο πόλεμο. Μας μεταφέρει στον κόσμο ενός Μονοκράτους 1500 χρόνια μετά, όπου η γη έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερο μέρος της και ό, τι έχει απομείνει βρίσκεται κλεισμένο μέσα σε ένα γυάλινο τείχος. Η ανθρωπότητα κυριαρχείται από το Μονοκράτος, που υποδηλώνει το ολοκληρωτικό καθεστώς, και τον Ευεργέτη, τον απόλυτο άρχοντα. Σκοπός του Μονοκράτους είναι να επεκτείνει την κυριαρχία του και σε άλλους πλανήτες, μέσω της κατασκευής ενός Αφομοιωτή από τους κατοίκους του. Οι κάτοικοι του Μονοκράτους είναι αριθμημένοι,

έχουν χάσει, δηλαδή, τα ονόματά τους και τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους. Έχουν υποστεί, με άλλα λόγια, μια διαδικασία αριθμοποίησης. Δεν έχουν φαντασία, δεν ονειρεύονται, δεν έχουν συναισθήματα, ούτε ερωτική επιθυμία, παρά μονάχα τη βιολογική σεξουαλική παρόρμηση, η οποία επιτελείται μέσω της εγγραφής ενός θηλυκού αριθμού σε έναν αρσενικό. Τρέφονται με μπάρες πετρελαίου, δουλεύουν στη γραμμή παραγωγής Τέιλορ και έχουν μεταθέσει όλη την ύπαρξή τους στον Ευεργέτη.

Παράλληλα, όμως, υπάρχει μία οργάνωση, οι ΜΕΦΙΣ, η ονομασία της οποίας προέρχεται από τον Μεφιστοφελή του Φάουστ του Γκαίτε. Εκείνοι ζουν έξω από το γυάλινο τείχος και έχουν ως στόχο την επαναστατική ανατροπή του Μονοκράτους. Η πλοκή της ιστορίας καθορίζεται από τους δύο κεντρικούς ήρωες, τον D-503, μαθηματικό και κατασκευαστή του Αφομοιωτή και την I-330, εκπρόσωπο των ΜΕΦΙΣ, η οποία προσπαθεί να αφυπνίσει την ανθρώπινη πλευρά του D-503, μέσω της σαγηνευτικής της παρουσίας.

Αυτό το μυθιστορηματικό υλικό αποτέλεσε τον καμβά στον οποίο στηρίχθηκαν ο σκηνοθέτης Σ. Στρούμπος και η ομάδα του, προκειμένου να αναπαραστήσουν τον δυστοπικό κόσμο, να τον «κάνουν θέατρο», βάζοντάς τον στη «θερμοκρασία» και την ένταση της σκηνικής δράσης. Η θεατρική απόδοση του *Εμείς* στηρίχθηκε, κατά τον σκηνοθέτη στα εξής ζητήματα:

A) Στην αποσπασματική ροή του κειμένου, όπου το «φανταστικό» και το «πραγματικό», το κωμικό και το τραγικό αλληλεπιδρούν και συνυπάρχουν κάθε στιγμή.

B) Στις σχέσεις που συνάπτουν τα πρόσωπα του μυθιστορήματος, που λειτουργούν ως και οι καταλύτες και εξωθούν σε ακραίες καταστάσεις.

Γ) Στα αφηγηματικά μέρη, όπου διαφαίνεται η ειρωνική/σκωπτική διάσταση που διαπερνά το *Εμείς*, όπως και η οξύτατη κριτική στάση του συγγραφέα απέναντι στην αριθμοποίηση/μηχανοποίηση του σύγχρονου ανθρώπου (Στρούμπος – Μαλτέζε (2015) 12-13).

# Κεφάλαιο 3

## Αριθμοποίηση και Δυστοπία

### 3.1 Η απώλεια της ταυτότητας του κεντρικού ήρωα

«Η δυστοπία εμφανίζεται εκεί που η ευτοπία έχει τη δυναμική να εξελιχθεί: είναι η σκιά της. Όροι αντιθετικοί και αλληλοεξαρτώμενοι αποτελούν τις δύο όψεις της ουτοπίας, της ιδανικής κοινωνίας που κινείται στη σφαίρα του φανταστικού» (Σικιτάνο (2015) 250). Πιο συγκεκριμένα και προκειμένου να καταστεί σαφής η έννοια της δυστοπίας, μπορεί να ανατρέξει κανείς στην ιστορία του ανθρώπου μέσα από έργα φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Από τον Ησίοδο και την *Πολιτεία* του Πλάτωνα μέχρι τον 21<sup>ο</sup> αιώνα υπάρχουν καταγραφές, αναφορές, αναλύσεις και περιγραφές μιας ιδανικής κοινωνίας, της καλούμενης «ευτοπίας» (Κωνσταντίνου (2014) 283). Όπου κυριαρχεί το σατιρικό στοιχείο, το οποίο αναδεικνύει τις τάσεις που ενυπάρχουν σε επικρατούσες συνθήκες από τα σκοτεινά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης μέσα σε ζοφερές συνθήκες, προβάλλει η έννοια της «δυστοπίας». Και όπου αναδύεται απόλυτα το φανταστικό στοιχείο σε μια κοινωνία που δεν υπήρξε ποτέ, καταγράφεται ως «ουτοπική». Η διάκριση αυτή μας βοηθά στην εννοιολογική κατανόηση του στοιχείου του «τόπου» μέσα στον οποίο δρα ο άνθρωπος και με βάση τον οποίο διαμορφώνει σταδιακά την ταυτότητά του. Το σύνολο, δηλαδή, των γνωρισμάτων ενός προσώπου, έμφυτα και επίκτητα.

Ο κεντρικός ήρωας έχει γεννηθεί και ανατραφεί σε μία πόλη φουτουριστική, αποκομμένη από τον φυσικό κόσμο, καθώς και απόλυτα ελεγχόμενη. Κάθε πτυχή ελεύθερης έκφρασης ή βιωματικής εμπειρίας βάσει συναισθημάτων και ορμέμφυτου θεωρείται πρωτόγονη κατάσταση, ενώ η ιδέα της ανένης επιτήρησης σύμφωνα με τους κανόνες της κοινής λογικής θεωρείται και έχει εγγραφεί εντός του ως ευεργετική και φέρουσα την ευτυχία. Μια ευτυχία η οποία εξισούται με την υλιστική ευδαιμονία και την απελευθέρωση από κάθε ευθύνη. Ως μέρος ενός σφιχτού συνόλου, καθορισμένου με αριθμητικούς και γραμματικούς ενδείκτες, έχει περιορισμένα ατομικά δικαιώματα και ελεγχόμενες βιολογικές λειτουργίες. Η ταυτότητά του είναι υπαγορευμένη άπαξ διά παντός από την κοινωνία του ολοκληρωτικού καθεστώτος. Εφόσον το Μονοκράτος έχει

επιβάλλει μια ωμή, ποσοτική ηθική, κάθε δράση και ενέργεια των προσώπων έχει περιοριστεί και προοριστεί να υλοποιήσει έναν και μόνο κοινό στόχο, ο οποίος είναι ο υπέρτατος, ο υπερ-στόχος της «ολοκλήρωσης της αόριστης εξίσωσης του σύμπαντος μέσω του γυάλινου, ηλεκτρικού, φλεγόμενου ΑΦΟΜΟΙΩΤΗ».

Η έννοια της «αφομοίωσης» σημειολογικά νοηματοδοτεί το δυστοπικό υπόβαθρο του τρόπου ζωής που επιβάλλεται στους πολίτες. Σηματοδοτεί την απόλυτη ομοιότητα εντός της οποίας θα εγκλειστεί κάθε εμπλεκόμενος, αφού προηγουμένως υποστεί τον εγκλιματισμό του. Αυτό σημαίνει ότι κάθε απόκλιση από το κανονιστικό πρότυπο οφείλεται σε διάρρηξη των προδιαγραφών του Μονοκράτους και άρα σε ελαττωματικό παράγωγο. Η στατική θεώρηση της ταυτότητας για τον πολίτη του Μονοκράτους αφαιρεί, με αλλά λόγια, κάθε ίχνος αυθεντικότητας. Ο άνθρωπος, στερούμενος τον φυσικό και μεταβλητό χαρακτήρα της ύπαρξης, χάνει την ταυτότητά του εν γένει και άρα παύει να είναι άνθρωπος.

Στον κόσμο του Μονοκράτους η ψυχή, τα όνειρα, η φαντασία, ο έρωτας, θεωρούνται αρρώστιες, που χρήζουν χειρουργικής επέμβασης, γνωστής ως "Φανταστεκτομή". Η κάθε στιγμή της ζωής των υπηκόων, είναι προγραμματισμένη με βάση τον Πίνακα των Ωρών. Ο D-503 λέει χαρακτηριστικά: *"Ο Πίνακας μετατρέπει τον καθένα μας σε ατσαλένιο, τριαξονικό επικό ήρωα. Κάθε πρωί, με τριαξονική ακρίβεια, την ίδια ώρα ακριβώς και το ίδιο λεπτό, σηκωνόμαστε, εκατομμύρια από εμάς σαν ένας. Την ίδια ώρα ακριβώς, εκατομμύρια από εμάς σαν ένας, αρχίζουμε τη δουλειά. Αργότερα, εκατομμύρια σαν ένας, σταματάμε. Και τότε, σαν ένα σώμα με εκατομμύρια χέρια, το ίδιο ακριβώς δευτερόλεπτο, σύμφωνα με τον Πίνακα, φέρνουμε το κουτάλι στα χείλη μας"* (σελ. 28).

Σύμφωνα με τη Fischer-Lichte ((2012) 15), κλάδοι όπως η φιλοσοφική ανθρωπολογία, η εθνολογία και η πολιτισμική ανθρωπολογία, προσεγγίζουν την έννοια της ταυτότητας μέσα από ποικίλα μοντέλα, σύμφωνα με τα οποία η μεταβλητότητα της ταυτότητας και πιο συγκεκριμένα η μετάπλασή της, δεν θεωρείται απλώς αυτονόητη, αλλά αξιολογείται και ως θεμελιώδης προϋπόθεση τόσο για την εξέλιξη της ατομικής ζωής του ανθρώπου, όσο και για τη γένεση και την λειτουργία κάθε κοινωνίας. Συμπεραίνει, επομένως, κανείς ότι στο δυστοπικό σύμπαν που περιγράφει ο Ζαμιάτιν η απώλεια της ανθρώπινης ταυτότητας είναι εκ γενετής προδιαγεγραμμένη. Οι αριθμοί που αναπαράγονται δεν φέρουν εκείνα τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τα οποία στην εξέλιξη της ζωής τους θα υποστούν τη μετάπλαση. Αντιθέτως, γεννιούνται με όμοιες

συμπεριφορές και κανόνες λειτουργίας, σαν ρομποτικές μηχανές, που δεν ζουν, αλλά «εκτελούν» λειτουργίες και επιτελούν προδιαγεγραμμένους στόχους.



### 3.1.1 Ο Πανοπτισμός στη δυστοπική κοινωνία

Ο Μ. Φουκώ στο έργο του *Επιτήρηση και τιμωρία, Η γέννηση της φυλακής* αναφέρεται στον «Πανοπτισμό», στην απόλυτη επιτήρηση που ασκείται σε περίπτωση λοιμού σε μια πόλη που νοσεί. Οι συνθήκες που περιγράφονται και οι κανόνες που τηρούνται περιλαμβάνουν κατασταλτικούς μηχανισμούς, αλλά και μηχανισμούς πρόληψης. Η εστίαση αφορά στις μεθόδους ελέγχου και επιτήρησης. Συγκεκριμένα: «Πρώτα πρώτα αυστηρή αστυνόμευση τού χώρου: κλείσιμο της πόλης, και φυσικά τού χώρου ολόκληρου, απαγόρευση εξόδου με την ποινή τού θανάτου, θανάτωση όλων των αδέσποτων ζώων, χωρισμός της πόλης σε συνοικίες, όπου διορίζεται από ένας επόπτης. Κάθε δρόμος μπαίνει κάτω από την εξουσία ενός επιτρόπου που τον επιτηρεί· αν τον εγκαταλείψει, τιμωρείται με θάνατο. Σε μια καθορισμένη μέρα, διατάσσονται όλοι να κλειστούν στα σπίτια τους: απαγορεύεται η έξοδος από αυτά με την ποινή τού θανάτου. Ο ίδιος ο επίτροπος κλείνει, από τα έξω, την πόρτα κάθε σπιτιού· παίρνει το κλειδί και το παραδίδει στον επόπτη της συνοικίας· κι αυτός το κρατάει ως το τέλος της υγειονομικής κάθαρσης» (Φουκώ (1976) 259).

Και συνεχίζει: «Ο κλειστός και τεμαχισμένος αυτός χώρος, που επιτηρείται σε όλα του τα σημεία, όπου τα άτομα τοποθετούνται σε μια συγκεκριμένη θέση, όπου και οι παραμικρές κινήσεις ελέγχονται, όπου όλα τα γεγονότα καταγράφονται, όπου μια αδιάκοπη εργασία καταγραφής συνδέει το κέντρο με την περιφέρεια, όπου η εξουσία ασκείται αμέριστη, σύμφωνα με ένα μόνιμο ιεραρχικό πρότυπο, όπου το κάθε άτομο ακατάπαυστα επισημαίνεται, εξετάζεται και κατανέμεται ανάμεσα στους ζωντανούς, στους αρρώστους και στους νεκρούς - όλα τούτα συνιστούν ένα συμπαγές πρότυπο του πειθαρχικού συστήματος».

Κατ' αντιστοιχία, στο Μονοκράτος η επιτήρηση αποτελεί εγγενές και μόνιμο καθεστώς της εύρυθμης λειτουργίας του. Η παρουσία του Ευεργέτη, η οποία και σκηνικά είναι σταθερή στην παράσταση, νοηματοδοτεί τον ελεγκτικό χαρακτήρα και το καθεστώς της επιτήρησης. Το ασφυκτικό και κλειστό περιβάλλον στο οποίο διαβιούν οι αριθμοί και η απόλυτη τήρηση του προγράμματος του Πίνακα των Ωρών φέρει σημεία απόλυτης τάξης. Εξασφαλίζει, δηλαδή, την απόλυτη πειθαρχία. Η I-330, η οποία επιχειρεί την ανατροπή του καθεστώτος, συλλαμβάνεται και ως μίasma αποβάλλεται από το σύστημα.

Προκύπτει, συνεπώς, η διττή λειτουργία της επιτήρησης μέσα από το αντιθετικό δίπολο εγκλεισμός-ευρυθμία που προσδίδει τον πολιτικό χαρακτήρα στο έργο. Ο εγκλεισμός αναδεικνύει ένα ισχυρό πειθαρχικό σχήμα. Η σε βάθος οργάνωση της επιτήρησης και του ελέγχου, έτσι ώστε να προλαμβάνεται κάθε επικείμενος κίνδυνος διατάραξης της τάξης,

αλλά ταυτόχρονα και η άμεση καταστολή της όποιας απειλής, αποδίδουν στην άσκηση της εξουσίας εντατικοποιημένο χαρακτήρα. Η I-330 παγιδεύεται και «εξαφανίζεται» σε μια πρακτική απόρριψης και ολοκληρωτικής εξορίας από την ίδια της την ύπαρξη με την πιο σκληρή τιμωρία, τον θάνατο. Έτσι, έχουμε από τη μία τον μεγάλο εγκλεισμό και από την άλλη την απόλυτη την ορθή «εκγύμναση» των αριθμημένων, μέσω παραδειγματισμού και καταστολής ταυτόχρονα. Με αυτόν τον τρόπο τηρείται η ευρυθμία της δυστοπικής κοινωνίας. Κανένας αριθμός δεν μπορεί πια να διανοηθεί το ενδεχόμενο της παρέκκλισης.

«Η εξορία του λεπρού» (πρβ. I-330) «και ο περιορισμός του λοιμού» (πρβ. επιχείρηση ανατροπής του καθεστώτος) «δεν ανάγονται στο ίδιο πολιτικό όραμα. Η πρώτη είναι το όραμα μιας εξαγνισμένης κοινότητας, ο δεύτερος είναι το όραμα μιας πειθαρχημένης κοινωνίας: δύο τρόποι να ασκείται η εξουσία πάνω στους ανθρώπους, να ελέγχονται οι σχέσεις τους, να εμποδίζεται το επικίνδυνο σμίξιμό τους. Η πανωλόβλητη πόλη, που υποβάλλεται ολόκληρη σε ιεραρχία, επιτήρηση, παρακολούθηση, καταγραφή, ακινητοποιημένη μέσα στη λειτουργία μιας εκστατικής εξουσίας που ασκείται διαφορετικά πάνω σε κάθε ατομικό σώμα - αντιπροσωπεύει την ουτοπία της τέλεια διοικούμενης πολιτείας». (Φουκώ (1976) 263). Στην περίπτωση του *Εμείς* αντιπροσωπεύει τη δυστοπία της τέλεια διοικούμενης πολιτείας.

### 3.1.2 Λόγος-μη λόγος του D-503

Κατά κανόνα, η ικανότητα κάθε ατόμου να εκφέρει εντελείς προτάσεις και να χρησιμοποιεί το λόγο με ένα συγκροτημένο έλλογο τρόπο σηματοδοτεί και ένα υποκείμενο το οποίο είναι υγιές, έχει έλεγχο της ζωής του και των προσδοκιών του από αυτήν και συνεπώς συγκεκριμένη ταυτότητα. Αντιθέτως, οι διάφορες παρεκκλίσεις από τις εντελείς προτάσεις και τη γλωσσική κανονικότητα σημαίνουν την αποσταθεροποίηση του υποκειμένου. Μελετώντας τον λόγο του D-503, ο οποίος εγκιβωτισμένος στο δυστοπικό κόσμο του Μονοκράτους έχει κληθεί να κατασκευάσει τον Αφομοιωτή, μπορεί κανείς να διακρίνει την αποσταθεροποίηση της ταυτότητάς του σε δύο γλωσσικά επίπεδα: στο γραπτό και στο προφορικό.

Η διερεύνηση της αποσταθεροποίησης κινείται στο επιβεβλημένο δυστοπικό περιβάλλον εντός του οποίου λειτουργεί ως δρώσα δύναμη. Με άλλα λόγια εκκινούμε από το γεγονός ότι η όποια αλλαγή συντελείται εντός του D-503 έχει τη μορφή της αποστασιοποίησής του από τη μηχανοποιημένη σκέψη. Ο ζυγός της λογικής «χαλαρώνει». Η επιρροή της I-330 τον ωθεί στην αποδιοργάνωση και στην ανάδυση της ασυνείδητης ανθρώπινης υπόστασης, η οποία έχει κατακερματιστεί μέσα στο Μονοκράτος. Οδηγείται στην υπαρξιακή επανάσταση: «είναι η επαφή του με την άλλη όψη της ανθρώπινης φύσης, με τη διονυσιακή διάσταση που βρίσκεται απωθημένη στη δεξαμενή του ασυνειδήτου και που αναδύεται μέσω του χειρόγραφου» (Σικιτάνο (2015) 255).

Στην έναρξη του έργου, η δημόσια διακήρυξη αναφέρει ότι *«οποιοσδήποτε αισθάνεται ικανός είναι υποχρεωμένος να συγγράψει διατριβές, επικά ποιήματα, μανιφέστα, ωδές ή άλλες συνθέσεις για την ομορφιά και το μεγαλείο του Μονοκράτους»* (σελ. 20). Ο ήρωας αρχικά αναλαμβάνει την απλή αντιγραφή της κρατικής δημοσίευσης. Στη συνέχεια, η πράξη της γραφής αποκτά επιτελεστική λειτουργία: γίνεται ένσαρκος λόγος που φέρει σημεία εξατομικευμένης δράσης. Το προσωπικό του βίωμα τον κρατά δέσμιο της αριθμημένης ύπαρξής του την ίδια στιγμή που τον οδηγεί στην ανθρωπινότητά του. Η γραφή εξελίσσεται. Καταγράφει, πλάθει και αναπλάθει, αναζητεί και αναρωτιέται, ερμηνεύει και κρίνει, χτίζει και γκρεμίζει αξίες και ιδανικά, αισθάνεται και ονειρεύεται, επιθυμεί. Όσπου καταλήγει στην τελευταία καταχώριση, μετά τη «φανταστεκτομή» στο ότι *«η λογική πρέπει να νικήσει»* (σελ. 203). Η ήττα της κοινωνικής εξέγερσης, ωστόσο, είναι το τέλος της πλοκής. Ο αναγνώστης προσλαμβάνει κατά τη διάρκεια της εξέλιξής της τη μεταπλαστική δύναμη του λόγου που διατρέχει το γραπτό κείμενο του ήρωα. Διότι, *«η πράξη της γραφής είναι η πρώτη έκφραση διεκδίκησης της ελευθερίας»* (Σικιτάνο (2015) 255).

Προχωρώντας στην αποκωδικοποίηση των γλωσσικών και παραγλωσσικών σημείων στον λόγο του D-503 διαπιστώνει κανείς τα εξής: η ομιλία του αναπτύσσεται με έναν ακατάληπτο ρυθμό από τη δεύτερη κιάλας καταχώριση, κάτι που επισημαίνεται και στις σκηνικές οδηγίες.

Σημειώνεται ότι οι σκηνικές οδηγίες, καταρχήν, αποτελούν υποδείξεις του θεατρικού συγγραφέα προς τους ηθοποιούς, είτε έμμεσα στο κυρίως κείμενο, είτε άμεσα στο δευτερεύον. Λογίζονται και αυτές ως δευτερεύον κείμενο με μεταγλωσσικό ρόλο (Pavis (2006) 92), αφού ως «ουσιαστικό κομμάτι του συνόλου “κείμενο + υποδείξεις”» απαρτίζουν «ένα μετα-κείμενο, το οποίο επικαθορίζει το κείμενο των ηθοποιών» (Pavis (2006) 350). Υπό αυτή την έννοια, ανάγονται σε χωροχρονικούς ενδείκτες της δράσης των ηρώων, εμπλουτίζουν το θεατρικό λόγο, που εμπεριέχει πλήθος γλωσσικών και παραγλωσσικών σημείων, εξομοιούμενες «με μια “προσημείωση” της μέλλουσας σκηνοθεσίας» (Pavis (2006) 350). Με άλλα λόγια, ως αναφορικά κείμενα επιτελεστικού χαρακτήρα, συντελούν στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών των ηρώων, ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετούν και καθορίζουν τη δράση και την περιγραφή του εν συνόλω κειμενικού και σκηνικού περιβάλλοντος, συχνά μέσω ρεαλιστικών και συμβολικών στοιχείων. Τα στοιχεία αυτά, όπως προαναφέρθηκε, υποδεικνύονται μεν από τον συγγραφέα, αλλά η μετακειμενική, σχολιαστική τους λειτουργία, εντέλει, μετατίθεται στον σκηνοθέτη (Pavis (2006) 350 και Διαμαντάκου (2011β) 3), ο οποίος αναλαμβάνει να μετατρέψει το «λόγο του άλλου» σε πράξη δική του.

Μέσω της επανάληψης λέξεων, όπως «*συνειδητά*»... «*συ-νει-δη-τά*», διαφαίνεται η αγωνία του να διατηρήσει τη λογική που έχει διδαχθεί. Από τη στιγμή της εμφάνισης της I-330 και εφεξής ο λόγος του γίνεται αποσπασματικός και διασπά τη γραμματική και συντακτική δομή μιας ολοκληρωμένης σκέψης, η οποία, ωστόσο, στο μυαλό του μοιάζει ακόμα «*σαφής*» και «*ξεκάθαρη*»: «*Είναι απόλυτα σαφές ότι αυτή η αντίθεση, το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ του σήμερα και του τότε...*» (σελ. 24), «*Βλέπετε; Ακόμη και οι σκέψεις... Κι αυτό γιατί κανείς δεν είναι ένας, αλλά ένας από... Είμαστε τόσο όμοιοι...*» (σελ. 25), «*Τίποτα δεν είναι κρίμα. Η επιστήμη προοδεύει και είναι σαφές ότι ίσως όχι αμέσως, αλλά σε πενήντα ή εκατό χρόνια...*» (σελ. 25).

Σε μεταγενέστερο στάδιο κι αφού έχει καταληφθεί από την ασθένεια της ψυχής, ο λόγος του γίνεται παραληρηματικός, βιαστικός και σε ασύνδετο σχήμα: «*Η σκιά... πίσω μου... πέθανα... στην ντουλάπα... Επειδή ο γιατρός σας... μιλάει με ψαλίδια, λέει πως έχω ψυχή... λέει πως είναι ανίατη...*» (σελ. 112). Και καταλήγει στο τέλος αυτής της καταχώρισης:

«Συνέβησαν όντως όλα αυτά; Δεν ξέρω. Είναι πολύ πιθανό. Δεν ξέρω. Δεν ξέρω τίποτα» (σελ. 113).

Ο D-503 αντιμετωπίζει και βρίσκεται εν μέσω οριακών συνθηκών. Η οριακότητα αυτή ορίζεται ως η στιγμή της μετάβασής του σε μια νέα κατάσταση, αφού προηγουμένως αποσυνδεθεί από την προηγούμενη. Η αμηχανία του, η άγνοια, το παραλήρημα και η ακατάληπτη ομιλία φέρουν σημεία μεταιχμιακής μεταμόρφωσης σε μια νέα λειτουργία της συνείδησής του. Σύμφωνα με τον Βέλγο ανθρωπολόγο Άρνολντ βαν Γκέννεπ, καταστάσεις όπως η μεταβολή της κοινωνικής θέσης, οι υπαρξιακές κρίσεις ή οι αλλαγές των εποχών, έχουν ως καταστατικό στοιχείο τη μεταπλαστική επίδραση, η οποία συντελείται μέσω επιτελεστικών πράξεων (performative acts) που καλούνται «διαβατήριες τελετουργίες». Η οριακότητα των υπερβατικών καταστάσεων που βιώνει το άτομο διακρίνεται κατά τον Βίκτορ Τέρνερ σε τρία στάδια:

1. Το στάδιο της αποσύνδεσης, κατά το οποίο ο άνθρωπος αποκόπτεται από την καθημερινότητά του και αποξενώνεται από τον κοινωνικό του περίγυρο.
2. Το μεταιχμιακό στάδιο ή στάδιο της μεταμόρφωσης, κατά το οποίο ο υποψήφιος αιωρείται σε μια κατάσταση «ανάμεσα» σε όλα τα πιθανά επίπεδα, βιώνοντας μια σειρά από εντελώς νέες, ως ένα βαθμό αγχογόνες, εμπειρίες, οι οποίες του επιτρέπουν να υιοθετήσει δοκιμαστικά και να υποδυθεί διάφορες ταυτότητες, ώσπου να νιώσει ικανός και έτοιμος να υιοθετήσει οριστικά τη νέα του ταυτότητα.
3. Το στάδιο της ενσωμάτωσης, κατά το οποίο ο υποψήφιος επανεντάσσεται στο κοινωνικό σύνολο, το οποίο αποδέχεται και ενισχύει ρητά τη νέα του ταυτότητα (Fischer-Lichte (2012) 15-16).

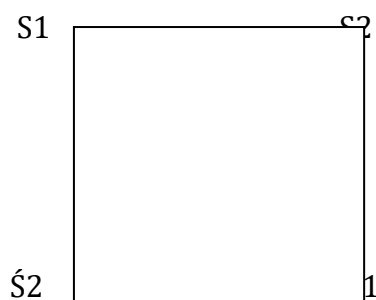
Η πορεία του κεντρικού ήρωα φαίνεται ότι διέρχεται των σταδίων της αποσύνδεσης και της μεταμόρφωσης μέσω της επιρροής της I-330. Η αινιγματική αυτή γυναίκα που εμφανίζεται βίαια στην καθημερινότητά του, τον αποσυνδέει από τη συνήθεια και αντιστρέφει τις αξίες που εκείνος πρέσβευε ως τότε και κυρίως τον φέρνει αντιμέτωπο με τον ίδιο του τον εαυτό. Ο D-503 βιώνει νέες αγχογόνες εμπειρίες με σημαντικότερη τον έρωτα. Η λογική συγκρούεται με το ένστικτο, το βαθύτερο, ανθρώπινο είναι του ήρωα έρχεται μπροστά του και τον μεταμορφώνει -για λίγο- σε ον με συναισθήματα και επιθυμίες. Ωστόσο, δεν φτάνει στο στάδιο της ενσωμάτωσης. Ο ήρωας επαναπροσδιορίζεται αφαιρώντας την ασθένεια που σαν άλλος Διόνυσος του εμφύσησε η I-330 εγκλείεται ξανά στο σπήλαιο του πνευματικού σκότους με πλατωνικούς όρους.

Η οριακότητα του έργου, παρά το αρνητικό του τέλος, με την αποτυχία της ανατροπής του συστήματος, έγκειται στη δυναμική της αφύπνισης που ο καθένας μας φέρει εντός του.

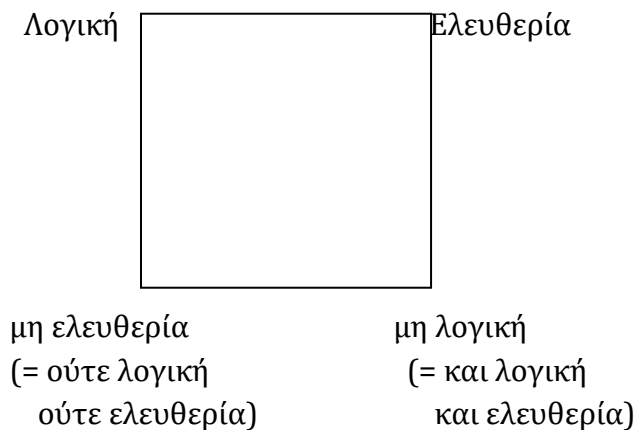
Παρόλη την αριθμοποίηση και τη μηχανοποίηση, παρόλη την από-ανθρωποποίηση και τον εγκλεισμό σε στερεότυπα και επιβεβλημένες φυλακές, η δυνατότητα και συνάμα η αναγκαιότητα της επανάστασης είναι υπαρκτή. Με σύγχρονους όρους και επικαιρική ανάγνωση, η καθημερινότητά μας βρίθεται από από-ανθρωποποιημένες βιωματικές εμπειρίες. Ο κόσμος σε όλα τα επίπεδα, είτε ως τεχνικός πολιτισμός, είτε ως εκφυλισμός της σφαίρας του πολιτικού, είτε ως καταστροφή του περιβάλλοντος, είτε ως μαζοποιημένος τρόπος ζωής και παγκοσμιοποίησης «αφομοιώνει» τον άνθρωπο. Όμως μέσα στη δυστοπία σιγοκαίει πάντα η ικανότητα της αναζήτησης της ευτοπίας. Ο άνθρωπος είναι ικανός να γεννήσει τη δυνατότητα της αντίστασης, της εξέγερσης ή ακόμα και της κοινωνικής επανάστασης.

Η σκηνική αποτύπωση του μέσα κόσμου προς τα έξω, αλλά και του έξω κόσμου προς τα μέσα, εντός του ήρωα, αλλά και του θεατή ως εν δυνάμει ήρωα της καθημερινής του ζωής, επιζητεί, επομένως, μια σκηνοθετική προσέγγιση τέτοια που να διαθλά τη σημειολογία της δυστοπίας. Το ένστικτο και η λογική, το πραγματικό και το φανταστικό, το υλικό και το άυλο, η ελευθερία και η επανάσταση, τόσο σε ρεαλιστικό, όσο και σε αφηρημένο επίπεδο, αποτελούν τα δίπολα που συνθέτουν τον καμβά της σκηνικής αναπαράστασης. Προτού αναλυθεί η επιλογή του σκηνοθέτη κρίνεται σκόπιμο να ιδωθεί και να αποκωδικοποιηθεί η δομή του νοήματος που φέρει το έργο υπό το πρίσμα των αντιθέσεων, των αντιφάσεων και των συνεπαγωγών που αναδύονται. Προς αυτή την κατεύθυνση ακολουθείται η εφαρμογή του μοντέλου του Σημειωτικού Τετραγώνου του Greimas.

«Στο άρθρο του “The Interaction of Semiotic Constraints” αναλύει τη στοιχειώδη δομή σημασίας και αποκαλύπτει ότι αποτελείται από τέσσερεις όρους S1, S2,  $\acute{S}1$  και  $\acute{S}2$  που συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις αντίθεσης, αντίφασης ή συνεπαγωγής και αποδίδονται παραστατικά με το *σημειωτικό τετράγωνο*» (Μπενάτσης (2010) 164): Ειδικότερα, οι άξονες S1 – S2 και  $\acute{S}2$  –  $\acute{S}1$  δηλώνουν σχέση αντίθεσης, οι S1 –  $\acute{S}1$  και S2 –  $\acute{S}2$  σχέσεις αντίφασης και οι S1 –  $\acute{S}2$  και S2 –  $\acute{S}1$  σχέσεις συνεπαγωγής.



Αντίστοιχα, εφαρμόζοντας το σημειωτικό τετράγωνο στους νοηματικούς άξονες του *Εμείς*, προκύπτει η εξής αναγωγή:



Θεωρούμε ότι το S1 αντιπροσωπεύει τους κανόνες του επιβεβλημένου ρυθμού ζωής με βάση το σύστημα Τέιλορ που στοχεύει μονοδιάστατα στη μαζική παραγωγή και ορίζεται σύμφωνα με λογικές ακολουθίες. Το σημειωτικό τετράγωνο δίνει τη δυνατότητα να παραγάγουμε έναν πλήρη κατάλογο των συμβάσεων και δυνατοτήτων του τρόπου δράσης εντός του Μονοκράτους. Έτσι, το S2 μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύμβολο εκείνων των ενεργειών που είναι απαγορευμένες ή θεωρούνται απόκλιση/ελάττωμα/ ασθένεια, ενώ το  $\hat{S}1$  αντιπροσωπεύει ενέργειες και ρυθμό ζωής που δεν είναι σύμφυτος με τη λογική, δηλαδή μη νομιμοποιημένες από τους κανόνες του Μονοκράτους. Ο τέταρτος όρος  $\hat{S}2$  μπορεί να γίνει αντιληπτός ως το απλό αρνητικό του τρόπου ζωής που είναι απαγορευμένος ή θεωρείται μη απόκλιση. Οι ισοδυναμίες που προκύπτουν είναι οι εξής:

- S1 = γραμμή παραγωγής Τέιλορ/λογική
- S2 = ανάπτυξη ψυχής, φαντασίας/ελευθερία
- $\hat{S}2$  = έγερση συναισθημάτων/έρωτας
- $\hat{S}1$  = ανάδυση επιθυμίας

Αναλυτικότερα:

Η επιστημονική οργάνωση και διεύθυνση της εργασίας καθορίζεται αυστηρά και ολοκληρωτικά από τον Ευεργέτη. Η μοναδική στόχευση κάθε πολίτη - Αριθμού θα πρέπει

να είναι η αόριστη εξίσωση του σύμπαντος προς την κατεύθυνση της κατασκευής του ΑΦΟΜΟΙΩΤΗ. Ολόκληρη η ύπαρξη κάθε Αριθμού έχει εναποτεθεί στους ορισμούς της ύψιστης δύναμης του Ευεργέτη. Ο Τειλορισμός προβλέπει τον καθορισμό αυστηρού προγράμματος εκτέλεσης των διάφορων φάσεων της εργασιακής διαδικασίας σε πλήρη αντιστοιχία με τους ρυθμούς λειτουργίας των μηχανικών εγκαταστάσεων και επίσης τον καθορισμό συγκεκριμένης απόδοσης για συγκεκριμένα χρόνοι: ημερήσιο, ωριαίο κλπ. Με αυτόν τον τρόπο κατακερματίζεται η παραγωγική διαδικασία. Ο εργαζόμενος όλη την ημέρα είναι αναγκασμένος να κατασκευάζει κάνοντας τις λιγότερες δυνατές κινήσεις. Ο χρόνος του μετρείται συνέχεια. Η ταχύτητα των κινήσεων του πρέπει να αντιστοιχεί στις ανάγκες της παραγωγής, στην ταχύτητα της μηχανής. Στη διαδικασία αυτή δεν υπολογίζονται τυχόν διακοπές ή επιβραδύνσεις των κινήσεων: Ο άνθρωπος πρέπει να εργάζεται με σταθερή ταχύτητα χωρίς να σταματά ούτε λεπτό στη διαδικασία του εργασιμου χρόνου. Στο Μονοκράτος, λοιπόν, όλες οι διαστάσεις της ζωής είναι απολύτως μηχανοποιημένες. Κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει απ' τον έλεγχο και τον ρυθμό της μηχανής, ο καθένας είναι ο ίδιος μια μηχανή (όρος S1).

Από τη στιγμή που εντός ενός Αριθμού συντελεστεί κάποια αλλαγή που θα αποσταθεροποιήσει και θα αποδυναμώσει το ρόλο του ως γρανάζι της μηχανικής διαδικασίας, το σύστημα θα τον αποβάλει. Θα θεωρηθεί ελαττωματικός, αφού προηγουμένως υποστεί ένα είδος ανακατασκευής, ένα είδος επιδιόρθωσης. Ο D-503 περνά από την πραγματιστική κανονικότητα στη σφαίρα της φαντασίας. Όσο προσπαθεί να αποδείξει στον εαυτό του ότι όλα συμβαίνουν συνειδητά και λογικά, στην εμφάνιση της I-330 αντικρύζει το ανοίκειο. Η γυναίκα αυτή του εμφυσά τον έρωτα και αρχίζει σταδιακά να ονειρεύεται. Αντιλαμβάνεται το όνειρο όπως του έχουν μάθει: ως ασθένεια, ως ένα «ξένο σώμα μέσα στο μυαλό του». Αποδρά από το καθήκον και ακολουθεί την I-330 κι έτσι οδηγείται σε δρόμους που δεν αναγνώριζε σε σχέση με τον εαυτό του. Εκπλήσσεται, νιώθει κάποιος «άλλος» σε άλλο τόπο (όρος S2):

*«Είμαι άρρωστος, δεν κοιμάμαι καθόλου...» (σελ. 84) [...] «Ο D-503 μένει μόνος – ή μάλλον με τον «άλλον», τον άλλο εαυτό του. Κάθεται με σταυρωμένα τα πόδια στην καρέκλα, τον παρατηρεί με περιέργεια, από κάποιο άλλο «εκεί» (σελ. 85) – [...] «Είμαι μόνος... Μακάρι να ήξερα. Ποιος είμαι; Τι είμαι;» (σελ. 85).*

Ο ήρωας εντός του αντιθετικού δίπολου Ελευθερία – Λογική διανύει διαδρομές εντός του, στη φαντασία του και ρεαλιστικά, στην πραγματικότητα του Μονοκράτους, που λειτουργούν αντιφατικά, αλλά και η μία πράξη συνεπάγεται την απόρριψη της άλλης και επαληθεύεται με αυτόν τον τρόπο το σημειωτικό τετράγωνο.



Καταρχάς, ερμηνεύει την κατάσταση της ελευθερίας και εν γένει την απελευθέρωση ως παράγοντα αύξησης της εγκληματικότητας. Επίσης, θεωρεί και ορίζει το ένστικτο της μη ελευθερίας ως οργανικό στοιχείο της ανθρώπινης φύσης, ως εγγενές. Για να μην εγκληματεί ο άνθρωπος, πρέπει να απαλλαγεί από την ελευθερία του. Ο συλλογισμός αυτός τον οδηγεί στο συμπέρασμα πως αν απελευθερωθεί θα εγκληματήσει. Άρα, εξ αρχής απορρίπτει την εμπλοκή συνειδητά προς μια τέτοια κατεύθυνση. Μόλις αρχίζει να νιώθει την έλξη που του ασκεί η I-330, ενώ αντιστέκεται τελικά την ακολουθεί στην Αρχαία Οικία, παρεκκλίνει από το καθημερινό πρόγραμμα, σαγηνεύεται και ακολουθεί ένα ορμέμφυτο που δεν το αναγνωρίζει. Η ανάδυση της επιθυμίας δεν αναγνωρίζεται ως φύσει γενόμενη από τον ίδιο (όρος Σ1) και γι' αυτό αποδίδει την κατάστασή του –όχι την αίσθηση- σε αρχαία αρρώστια, την ονειροπόληση. Η κατάσταση της επιθυμίας συνεπάγεται ασθένεια. Η ασθένεια τον ωθεί στα εγκλήματα, κατά τους ορισμούς του Μονοκράτους, επομένως πρέπει να υποβληθεί στην αφαίρεση της αιτίας, που είναι η ανάπτυξη φαντασίας, με φανταστεκτομή. Μονολογεί, ωστόσο: *«Κι εγώ είμαι άρρωστος και δεν θέλω να γίνω καλά. Απλώς δεν θέλω, αυτό είναι όλο...»* (σελ. 99). Μετά από τη διάγνωση ότι «αναπτύσσει ψυχή» παίρνει τη βεβαίωση ασθένειας και δεν επιστρέφει στη γραμμή του, αλλά αναζητεί την I-330 (καταχώριση δέκατη έβδομη).

Η αναζήτηση της αινιγματικής γυναίκας-μαχήτριας που ενεργεί ως σύμβολο αφύπνισης του ζώδους ενστίκτου και αναδύεται μέσα από μια παράξενη μοιραία ενέργεια, τον παρασύρει σε μια από-μαθηματικοποιημένη διαδρομή και προκαλεί τις αντιφάσεις. Γυναίκα-αρπακτικό από τη μία, ανδροειδές από την άλλη, δημιουργεί εκρήξεις και πυρετό στον κεντρικό ήρωα, εκτρέποντάς τον μέσα σε μέθη και παραζάλη. Η ευδαιμονική ηρεμία του εντροπικού κόσμου του Μονοκράτους διαρρηγνύεται και γίνεται ενέργεια βακχική.

Οι όροι της λογικής ενάντια στην ελευθερία, της εντροπίας ενάντια στην ενέργεια και των αρνητικών τους που επαληθεύουν την εφαρμογή του σημειωτικού τετραγώνου «συνομιλούν» και παραστασιακά με το κείμενο. Η υπόκριση, η σκηνοθεσία, η σκηνογραφία και η μουσική επένδυση της εν λόγω παράστασης στηριγμένες σε αυτούς τους άξονες αποτελούν τους ενδείκτες του δυστοπικού σύμπαντος του Ζαμιάτιν έχοντας «χτιστεί» με όρους μη ρεαλιστικής αναπαράστασης και αναλύονται στο δεύτερο μέρος της εργασίας που ακολουθεί.

# Κεφάλαιο 4

## Από το Κείμενο στην Παράσταση

### 4.1 Η χρήση του Σώματος του ηθοποιού και η σκηνοθετική «γραφή»

Ο σκηνοθέτης της παράστασης προέρχεται από τη σχολή του Θεάτρου Άττις και του Θεόδωρου Τερζόπουλου. Στο επίκεντρο της μεθόδου του βρίσκεται το Σώμα (με σίγμα κεφαλαίο, συμπεριλαμβάνοντας τόσο τους σωματικούς άξονες, όσο και τον εσωτερικό χώρο). Το Σώμα είναι ο τόπος έκφρασης των βασικών καταστάσεων ενός προσώπου. Ο ηθοποιός με τη φωνή και το σώμα του περισσότερο φέρει παρά ερμηνεύει τις βασικές αυτές καταστάσεις. Η ζωική ενέργεια του ασκημένου ανθρώπινου σώματος, που απελευθερώνεται μέσα από τον εισπνεόμενο και εκπνεόμενο αέρα, αποτελεί το κανάλι της έκφρασης του ηθοποιού, ο οποίος πλέον δεν αυτοβιογραφείται, δεν προσπαθεί να ταυτιστεί με τον ρόλο του συναισθηματικά για να υπάρξει πάνω στη σκηνή. Η δουλειά αυτή έχει τις ρίζες της στη μελέτη της αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας και σαφώς αποτελεί είδος θεάτρου με βασικές αρχές. Αυτό το είδος συγκρούεται με τα στερεότυπα του αστικού θεάτρου, προτείνοντας ένα βαθύ ξανα-κοίταγμα της τέχνης του ηθοποιού, απαλλαγμένο από κάθε είδους τεχνολογικά δεκανίκια, κλισέ ή εφέ εντυπωσιασμού.

Ο Ζαμιάτιν «μας κλείνει το μάτι» ειρωνευόμενος τη λατρεία των μηχανών. Εντός της φουτουριστικής του δυστοπίας το επιθυμητικό και εξεγερσιακό ορμέμφυτο της ανθρώπινης φύσης είναι αδύνατον να κατασταλεί εντελώς. Κάτω από τις οποιεσδήποτε συνθήκες, η ζωική ενέργεια θα βρει τρόπο να εκφραστεί.

Στην παράσταση τα σώματα των ηθοποιών είναι συγκρουσιακά. Μέσα τους παλεύουν αντίρροπες δυνάμεις: υποταγή και εξέγερση, αριθμοποίηση και επιθυμία, λογική και ένστικτο, εξουσία και φαντασία. Αυτά τα δίπολα καθορίζουν τη βασική συμπεριφορά των προσώπων και τις μεταξύ τους σχέσεις.

Η σκηνοθετική ματιά του Στρούμπου απλώνεται στην αναζήτηση της καταγωγής των πραγμάτων. Ανατρέχοντας κανείς στις επιρροές της μεθόδου συναντά το όραμα του Καρόλου Κουν για ένα θέατρο τελετουργικό που να «βγαίνει από το πρωτόγονο» (Τσατσούλης (2004) 132). Ο ηθοποιός δεν εκφράζεται ψυχολογικά, αλλά «οργανικά», δηλαδή ηχητικά και κινησιολογικά, ενώ η φωνή, πέραν της απόδοσης του κειμενικού λόγου, αντηχεί συχνά και ως κραυγή που αποδίδεται με «ζωικούς τόνους» πρωτόγονους. Δημιουργείται, έτσι, μια νέα γραφή, ένα νέο κείμενο επί σκηνής, μέσω οπτικών και ακουστικών κωδίκων και η παράσταση δεν υποβαστάζει το κείμενο, αλλά εγκαθιδρύει τη δική της γλώσσα. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Τερζόπουλος: «Μέσω της κωδικοποίησης, η κίνηση και το σώμα του ηθοποιού, ο χρόνος, ο ρυθμός, οι ήχοι, μετατρέπονται σε γλώσσα που εκπέμπει μήνυμα. Αυτή η κωδικοποιημένη γλώσσα παρακολουθείται από το κοινό χωρίς ανάγκη μετάφρασης του λόγου, ενώ αντίθετα, όταν έχουμε ρεαλιστική υποκριτική και σκηνική αντιμετώπιση, τότε έχουμε ανάγκη από υπότιτλους» (Τσατσούλης (2004) 133-4).

Η γλώσσα της κίνησης αποτελεί τον κώδικα της σκηνικής γραφής. Το σώμα του ηθοποιού παράγει τη ρυθμική εκφορά του λόγου. Η χειρονομία, οικουμενικά και θεμελιακά αμετάβλητη, δεν περιορίζεται σε ένα μπρεχτικό *gestus*, αλλά σε μια κίνηση «ανθρωπολογικής αισθητικής» κατά Pavis. Εικόνες-αρχέτυπα ζωντανεύουν μέσω της κίνησης που ξεπερνά τα χωροχρονικά όρια ενός συγκεκριμένου κοινωνικά σώματος. Το σώμα, ως ενεργειακό κέντρο που πάλλεται και δονείται, φέρει και ανασύρει μνήμες του παρελθόντος που έχουν αποτυπωθεί στα κύτταρά του κι έτσι γίνεται τόπος γένεσης του λόγου που «πηγάει από τα σπλάχνα» (Χατζηδημητρίου (2010) 47).

## 4.1.1 Το βακχευόμενο σώμα ως ανατροπή της δυστοπίας

Στην παράσταση του Στρούμπου, η γυναίκα-μαχήτρια που εισβάλλει στο κλειστό σύστημα του D-503 για να ανατρέψει την ως τότε πλαισιωμένη ενέργειά του είναι, όπως έχει προαναφερθεί, η I-330. Η Ελεάνα Γεωργούλη, που ενσαρκώνει το ρόλο, κινητοποιεί τις λειτουργίες αφύπνισης του D-503 διαμορφώνοντας ένα Ενεργειακό σώμα.



«Στη σύγχρονη φυσική η ενέργεια αποτελεί το μέτρο μιας ενδογενούς ιδιότητας του σώματος, της κίνησης. Ενέργεια είναι η κίνηση, η διαρκής μεταβολή του σώματος στον χώρο και τον χρόνο, αλλά και η εσωτερική κίνηση, η συν(γ)κίνηση. Η ενέργεια δεν είναι αφηρημένη ιδέα, δεν εμφυτεύεται απ' έξω ως εντολή στον ηθοποιό, αλλά γίνεται αντιληπτή ως βίωμα και σωματική μνήμη» (Τερζόπουλος (2015) 15). Η I-330 απελευθερώνει κινησιολογικά το ζητούμενο της αποστολής της, τη βακχεία, που έχει ως πρωτογενές υλικό τη μανία. Η αποκωδικοποίηση των σημείων που φέρει το σώμα της προϋποθέτει να κατανοήσουμε ότι η μανία είναι η ουσία της βακχείας. Με άλλα λόγια, η μανία πραγματώνεται μέσα από τη βακχεία. Για να καταφέρει να προκαλέσει την επανάσταση – εντός του D-503 και εντός του Μονοκράτους- απαιτείται η πέραν των ορίων της λογικής ανατροπή της κατασκευασμένης ευδαιμονίας. Ο σωματικός λόγος πρέπει να «καταβροχθίσει» τον κειμενικό, να εκστασιάσει τον νου και να διατρέξει κάθε κύτταρο του D-503. Πρέπει να τον ωθήσει να αναπτύξει ψυχή μέσω της έμπνευσης και της έκστασης.

Η διάσχιση των λογικών ορίων επιτυγχάνεται μέσω της κίνησης και των μορφών που αποτυπώνει το σώμα της. Προβεβλημένα γωνιώδη του σώματος, άλλοτε εν στάσει, άλλοτε εν κινήσει, πόδια ανοιχτά και δάχτυλα προς τα πάνω, αυτονομημένα άκρα που μεταδίδουν σε συμβολικό επίπεδο τις δονήσεις και στο υπόλοιπο σώμα, σηματοδοτούν και ενεργοποιούν το πεδίο δράση-αντίδραση. Ο φαινομενικά στατικός D-503 βρίσκεται έτσι σε μια λιγγιώδη εσωτερική κίνηση ενός κορμιού που δονείται ακίνητο, σχηματίζοντας τον αντίθετο πόλο στο δίπολο ελευθερία-λογική.

Επίσης, σημειώνεται ότι «οι ηθοποιοί, με την ιδιαίτερη, «καθιστή» στάση των εν κινήσει σωμάτων τους και το σούρσιμο των ποδιών τους, αυλακώνουν, κατά τη διάρκεια της παράστασης, με τα πέλματα, το χώρο, δημιουργώντας πάνω του τα ίχνη της ιδιοποίησής τους εκ μέρους τους. Γεγονός που παραπέμπει σε αρχετυπικές «καλλιεργητικές» πρακτικές, ειδικότερα αν εκλάβουμε, μεταφορικά, το σώμα τους ως άροτρο» (Τσατσούλης (2004) 139-140).



Προκειμένου να αποκωδικοποιηθεί η δομική σχέση αντίθεσης μεταξύ των δύο προσώπων, όπως αποδόθηκε παραστασιακά, εκκινούμε από την έναρξη της παράστασης. Ο D-503 εμφανίζεται καθισμένος σε μια καρέκλα, γονατιστός και σχεδόν ακίνητος, «καρφωμένος» σε μια καρέκλα που είναι ταυτόχρονα και τσέλο, φαινομενικά αδρανής, αλλά σε πλήρη εσωτερική δράση που προκαλείται από το υψηλό καθήκον που του έχει ανατεθεί από τους κανόνες τους Μονοκράτους και οι οποίοι εξαγγέλλονται από τον αφηγητή.

Η καρέκλα Τσέλο (που ονομάστηκε καθίχορδο) γεννήθηκε τυχαία από πρακτική ανάγκη, σαν σκηνικό που εμπλέκεται στην σκηνική δράση. Αναζητώντας την μουσική για την

παράσταση, προστέθηκαν χορδές στο πίσω μέρος της καρέκλας, αντιγράφοντας το πώς είναι φτιαγμένο ένα τσέλο ή ένα κοντραμπάσο. Έτσι, η καρέκλα έγινε ταυτόχρονα και ένα μουσικό όργανο, που δημιουργεί το ηχητικό περιβάλλον της παράστασης. Με αυτόν τον τρόπο, μαζί με τις φωνές, ακούγεται και ένας φυσικός ήχος που γεννιέται εκείνη την ώρα.

Ευθυτενής και άκαμπτος φέρει στο σώμα του την απολυτότητα του κλειστού σύμπαντος εντός του οποίου έχει γαλουχηθεί και την εξίσωση του οποίου προορίζεται να ολοκληρώσει. Κλειστά ενωμένα πόδια και κολλημένα στο σώμα χέρια που κρατούν σφιχτά σαν τιμόνι τα «χέρια» της καρέκλας σηματοδοτούν την ετοιμότητα για την εκπλήρωση ενός στόχου από τον οποίο δεν επιτρέπεται καμία παρέκκλιση. Σφιγμένο, κλειστό σώμα και ανελευθερία στην έκφραση, άρα και στη σκέψη, είναι οι πρώτες προσλαμβάνουσες για τον θεατή.

Μετά τον μονόλογο-εξαγγελία του αφηγητή ακολουθεί ο μονόλογος του κεντρικού ήρωα στην ίδια θέση και στάση. Ο λόγος του εκπέμπεται μόνο από το στόμα, το σώμα δεν κινείται και η εσωτερική του αναστάτωση για το μεγαλειώδες της αποστολής του είναι εστιασμένη στο πρόσωπο. Η ματιά του θεατή φεύγει από το σώμα, εστιάζει στο στόμα και στο βλέμμα του ηθοποιού μεταδίδοντάς του την αίσθηση του επείγοντος και του επιτακτικού. Μια μικρή στιγμή υποψίας ελεύθερης έκφρασης εμφανίζεται όταν ο ήρωας πηδά πάνω στην καρέκλα και υψώνει το χέρι για να τονίσει το «εμείς», τον ενιαίο και αδιαίρετο χαρακτήρα του καθεστώτος του Μονοκράτους. Αμέσως αντιλαμβανόμαστε, όμως, ότι πρόκειται για σημείο υπόδειξης και όχι ανάδειξης. Υπόδειξης της επιταγής που προέρχεται από μια δύναμη την οποία ταυτόχρονα δείχνει ο ήρωας χρησιμοποιώντας τον δείκτη του χεριού του. Δείχνει ψηλά, στην ουράνια δύναμη, τη θεϊκή, που εμπνέει και ορίζει και καθορίζει τη ζωή του: στον Ευεργέτη, τον πανταχού παρόντα. Η ακατάληπτη ομιλία που αναπτύσσει ο D-503 χρησιμοποιώντας λέξεις όπως *μηχανή, χορός, συνειδητά, έλλειψη, ελευθερία, Μονοκράτος*, νοηματοδοτεί την ένθεη δύναμη που έχει εμφυσηθεί εντός του και φέρει τα σημεία της δυστοπικής υπόστασής του. Ειδικά η συνειδητότητα την οποία επικαλείται και τονίζει με το λόγο και τη φωνή του είναι απόρροια του, κατά το Μονοκράτος, «ευεργετικού ζυγού της λογικής». «Το ένστικτο της μη ελευθερίας ήταν ανέκαθεν ένα οργανικό στοιχείο του ανθρώπου, κι εμείς, στην παρούσα ζωή μας, μόνο συνειδητά... συ-νει-δη-τά...» (σελ. 22) [...], «Εμείς, εμείς οι ίδιοι, όχι γενεές ανθρώπων, εμείς έχουμε νικήσει τον παλιό Θεό και την παλιά ζωή, εμείς τα δημιουργήσαμε όλα αυτά... συνειδητά...» (σελ. 23).

Το παραλήρημα απολυτότητας και συνειδητοποίησης του ήρωα διακόπτει η I-330. Η όψη του ανοίκειου, πριν ακόμα εκφέρει τον «άλλο» λόγο, είναι πρόδηλη στο σώμα και στην κίνησή της. Το σωματικό σύμπαν της I-330, σε αντίθεση με του D-503, είναι ανοιχτό: πρώτα-πρώτα η I-330 κινείται. Κατέχει τον χώρο που την εμπεριέχει για να τον διασχίζει

κατακτώντας τον. Άκρα απλωμένα, κινήσεις των ποδιών σε διάσταση και πέλματα στο χώρο που υποδηλώνουν την ιδιοποίησή του εκ μέρους της. Η ελευθερία της κίνησης μεταφέρεται και στην ελευθερία της έκφρασης και έρχεται να ανατρέψει και να καταβροχθίσει τη λογική του D-503, εξάπτοντας, ή καλύτερα ενεργοποιώντας τη φαντασία του. «Απλώς φανταστείτε...» (σελ. 24) προκαλεί τον ήρωα κι είναι η αρχή της ανατροπής που θα οδηγήσει αργότερα στην ίαση από την αρρώστια της ανάπτυξης φαντασίας και ψυχής του D-503, μέσω «φανταστεκτομής».





Ακολουθεί ο χορός της I-330. Η ρήξη με το οικείο και η μεταφορά σε έναν εκστατικό κόσμο, βακχικό, που αντιλαμβάνεται κανείς ότι το σώμα αυτό-καθορίζεται και αφήνεται σε κινήσεις παραφοράς. Οι δονήσεις έρχονται από μέσα προς τα έξω με έναν κοσμικό παλμό και το σώμα «δρα ως ολότητα (σώμα-ένστικτο-φαντασία-νους)» (Τερζόπουλος (2015) 23). Επιβάλλεται στο χώρο, το χρόνο και το λόγο, ως ανατροπέας της καθεστηκυίας τάξης, κινητοποιώντας την ίδια την κίνηση, ενεργοποιώντας τη ροή του παρόντος ακίνητου κόσμου του D-503. Δεν πρόκειται, ωστόσο, για τον ξεσηκωμό, το ταρακούνημα που θα φέρει την Ανάσταση και τη συνακόλουθη αναγέννηση. Πρόκειται για Επ-ανάσταση και οι επαναστάσεις φέρουν αίμα. Το κομβικό σημείο όλου του έργου είναι αυτό και αυτό ακριβώς συνιστά την έννοια της δυστοπίας.



Ο D-503 καθηλωμένος ακόμα στην καρέκλα και στους νόμους του Μονοκράτους μονολογεί για την επίθεση του τελευταίου ενάντια στην κυριαρχία της αγάπης. Τα δύο κυρίαρχα του κόσμου είναι η Πείνα και η Αγάπη. Εξαλείφονται και αντιμετωπίζονται μέσω της τεχνολογίας και της θέσπισης νόμου: μπάρες πετρελαίου για την Πείνα και θέσπιση του «Lex Sexualis» για την αντιμετώπιση των βιολογικών αναγκών με καθορισμένες μέρες και ώρες συνουσίας. Στον D-503 είναι εγγεγραμμένη η O-90, μια ανέμελη ύπαρξη, μια κοριτσιίστικη, πλην όμως γυναικεία μορφή, αρχετυπική ως προς τον προορισμό της, ό, τι ζητά από τον άνδρα είναι η εκπλήρωσή της ως γυναίκα. Με κινήσεις και κραυγές πόθου και αναζήτησης της προσοχής του περιστρέφεται γύρω του υπενθυμίζοντάς του πως είναι Άνοιξη. Ανοιχτή κι η ίδια με το κορμί σε έκταση προς τα πάνω και τα μαλλιά όσο ψηλότερα γίνεται, πέλματα στις μύτες, σαν έτοιμη να ανέβει πιο ψηλά από τα γήινα και να αφευθεί στην έκσταση της συνεύρεσης πολιορκεί τον ήρωα, αλλά τελικά αποπέμπεται, για να επιστρέψει πιο δυναμική στη συνέχεια του έργου.

Παράλληλα, εντός της σκηνής παρίστανται και δρουν άλλα δύο πρόσωπα: πρώτα ο αφηγητής, που βρίσκεται πίσω από τον D-503 δίνοντας ήχο και ρυθμό στο λόγο του και περιγράφει τη ροή των γεγονότων υπό τη μορφή του σαιξπηρικού τρελού-σοφού. Αν θυμηθούμε και παραλληλίσουμε τον αφηγητή με τον Τρελό του Σαίξπηρ (πρβλ. *Βασιλιάς Ληρ*), η λειτουργία του δραματουργικά, πολύ επιτυχώς, τον θέλει παρόντα καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Πρόκειται για τη φωνή που ψυχαγωγεί, σχολιάζει και λέει την αλήθεια, οδηγώντας τον ήρωα στην αυτογνωσία. Με παιγνιώδη και σαρκαστική διάθεση φέρει στο λόγο του σημεία εμφατικής ή διαψευστικής ερμηνείας των γεγονότων, ντύνοντάς τα με μουσικότητα και ρυθμό. Ταυτόχρονα στη σκηνή παρίσταται ο Ευεργέτης. Ο πανταχού παρών, με έναν λόγο λαρυγγικό και κυρίαρχο, με κίνηση φιδιού πάνω στον θρόνο του, επόπτης, παντεπόπτης κάθε δράσης.

Αντλώντας από το «Πανοπτικόν» του Bentham (Φουκώ (1976) 265) αντιλαμβανόμαστε τον σκηνικό ρόλο του Ευεργέτη. Το πρότυπο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης είναι το εξής: «στην περιφέρεια, ένα δακτυλιοειδές οικοδόμημα· στο κέντρο, ένας πύργος· ο πύργος αυτός έχει μεγάλα παράθυρα που βλέπουν προς το εσωτερικό του δακτυλίου· το περιφερικό οικοδόμημα διαιρείται σε κελιά, που το καθένα τους διαπερνά ολόκληρο το πάχος του οικοδομήματος· τα κελιά έχουν δύο παράθυρα - το ένα τους βλέπει προς τα μέσα και αντιστοιχεί σε ένα από τα παράθυρα του πύργου· το άλλο δίνει προς τα έξω, και αφήνει το φως να διαπερνά το κελί πέρα για πέρα. Φτάνει έτσι να τοποθετηθεί ένας επιτηρητής στον κεντρικό πύργο». Η σκηνογραφική επιλογή αποδίδει στον επιτηρητή-Ευεργέτη ένα τρίγωνο με έναν κύκλο στο κέντρο του, ως τον δακτύλιο του «Πανοπτικού», ενώ ως πύργο ελέγχου μπορούμε να εκλάβουμε τον θρόνο του.

Ακολουθεί η επίσκεψη στην Αρχαία Οικία. Είναι η στιγμή που ο θεατής παρακολουθεί τη σαγηνευτική ενέργεια και δύναμη της I-330 να προκαλεί συγκρούσεις και μέθη στον εσωτερικό κόσμο του D-503. Τον καλεί και τον προσκαλεί σε μια ερωτική ανοίκεια διάθεση εξάπτοντάς του τη φαντασία και ωθώντας τον στον κόσμο του ονείρου. Αυτό που ο συγγραφέας ονομάζει «ονειρασθένεια». Τον αποπλανεί προτείνοντάς του την παρέκκλιση από το καθιερωμένο πρόγραμμα του Μονοκράτους. Τα σώματα έρχονται πιο κοντά και παρακολουθούμε τον ήρωα να ερωτεύεται, να αναπτύσσει ψυχή. Η ανάπτυξη ψυχής εκλαμβάνεται ως ασθένεια από τον D-503, ο οποίος «συρρικνωμένος» και κρατώντας τα γόνατά του σε καθιστή στάση εγκλωβίζεται στη σκέψη του διερωτώμενος για την κατάσταση του εγκεφάλου του:

*«Ξύπνησα. Είναι ξεκάθαρο. Είμαι άρρωστος. Ποτέ δεν το συνήθιζα να ονειρεύομαι. Λένε πως παλιά ήταν το πιο φυσιολογικό πράγμα στον κόσμο να ονειρεύεσαι. Αλλά τώρα γνωρίζουμε ότι τα όνειρα φανερώνουν την ύπαρξη μιας σοβαρής ψυχικής ασθένειας. Και ξέρω ότι μέχρι τώρα το μυαλό μου έχει αποδειχθεί χρονομετρικά τέλειο, ένας μηχανισμός χωρίς το παραμικρό ίχνος σκόνης που θα θάμπωνε τη γυαλάδα του. Και τώρα;... Αισθάνομαι στο μυαλό μου ένα ξένο σώμα... όπως όταν έχεις μια μικροσκοπική βλεφαρίδα στο μάτι σου. Αισθάνεσαι γενικώς καλά, αλλά δεν μπορείς να βγάλεις από το μυαλό σου, ούτε για μισό δευτερόλεπτο, αυτή τη βλεφαρίδα.*

*7:00 π.μ., ώρα να σηκωθώ. Ο εαυτός μου, το δωμάτιό μου, τα ρούχα μου, οι κινήσεις μου, όλα επαναλαμβάνονται χιλιάδες φορές. Αυτό μου δίνει χαρά. Βλέπεις τον εαυτό σου σαν μέλος ενός απέραντου, πανίσχυρου και μοναδικού ενιαίου πράγματος. Και τι όμορφη που είναι η ακρίβεια: ούτε μία περιττή χειρονομία, καμπύλη ή στροφή» [...] (σελ. 48-9).*

Τα λόγια αυτά εκφέρονται με στόμφο για την ορθότητά τους με τον ήρωα να στέκεται και να κινείται καθιστός γύρω από τον εαυτό του, υποδηλώνοντας την άκαμπτη θέση από το σημείο που βρίσκεται. Δεν προχωρά έξω από το όριο που έχει ορίσει ο ίδιος για τον εαυτό του και γύρω από αυτόν κινείται. Όλα συντελούνται έξω από αυτόν, αλλά γύρω από αυτόν.

Δίπλα του ο Ευεργέτης, σωματοποιημένη πια μορφή, ενσαρκωμένη και ορατή, έλκει το βλέμμα του θεατή και τον καλεί στην τάξη. Στέκει ορθός πάνω στο θρόνο του και αντηχεί με τη φωνή του τον επερχόμενο κίνδυνο της απελευθέρωσης. Απευθυνόμενος στον D-503 τον επαναφέρει στο δρόμο της λογικής, τον αποσπά από το όνειρο και τη φαντασία. Εντοπίστηκαν τα ίχνη μιας οργάνωσης που στόχο έχει την απελευθέρωση «από τον ευεργετικό ζυγό του Κράτους». Έγκλημα.

ΕΥΕΡΓΕΤΗΣ

*«Σύμφωνα με αξιόπιστες πηγές, ανακαλύφθηκαν πάλι ίχνη μιας οργάνωσης που παραμένει ασύλληπτη κι έχει ως στόχο την απελευθέρωση από τον ευεργετικό ζυγό του Κράτους».*

D-503

*«Απελευθέρωση; Εκπληκτικό! Πόσο αθάνατα είναι τα εγκληματικά ένστικτα στην ανθρώπινη φύση. Επιλέγω σκόπιμα τη λέξη «εγκληματικά». Η ελευθερία και το έγκλημα είναι τόσο άρρηκτα συνδεδεμένα σαν... ας πούμε, σαν την κίνηση ενός αεροκίνητου και την ταχύτητά του. Όταν η ταχύτητα ενός αεροκίνητου μειώνεται στο μηδέν, δεν βρίσκεται πλέον σε κίνηση. Όταν η ελευθερία του ανθρώπου μειώνεται στο μηδέν, δεν διαπράττει εγκλήματα. Είναι ξεκάθαρο. Ο μόνος τρόπος για ν' απαλλάξεις τον άνθρωπο από την εγκληματικότητα είναι να τον απαλλάξεις από την ελευθερία του» [...] (σελ. 52).*

Ο ήρωας συγκρούεται μεταξύ της γνώσης και της αναδυόμενης επιθυμίας. Η προκλητική γυναίκα τον καλεί σε ένα παιχνίδι ερωτικό, με όλο το σώμα να ερεθίζει την κάθε αίσθησή του. Τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου βρίσκονται διαρκώς επί σκηνής και λειτουργούν σχολιαστικά σε κάθε εξωτερική και εσωτερική δράση του D-503. Με ήχους, σαρκαστικά χαμόγελα και γέλια, αντανακλούν την ψυχική κατάσταση του ήρωα. Η I-330 επιστρατεύει όλη τη σαγήνη της, του προσφέρει με συμβολικές χειρονομίες αλκοόλ και καπνό και τον διεγείρει. Παρακολουθούμε τις αντιστάσεις του D-503, λεκτικές και σωματικές, να κάμπτονται στιγμιαία, καθώς βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο μεταξύ του «θέλω» και του «πρέπει» και αυτό γίνεται αντιληπτό με ένα σωματικό «πήγανε-έλα» προς την I-330.

Αυτή η ολίσθηση τον φέρει αντιμέτωπο με τον «Άλλο» εαυτό του. Η σκέψη εξωτερικεύεται και εκκινεί από τον εγκέφαλο. Περιεργάζεται το κεφάλι του, σαν να αναζητεί τις ρίζες της σκέψης που του είναι ξένη για πρώτη φορά στη ζωή του. Η απόδειξη αυτής της «άλλης» σκέψης, της παράλογης, εντοπίζεται στο μυαλό του ως «η απώλεια της αίσθησης των αριθμών». Προκειμένου να επαναφέρει τη σκέψη του στα ειωθότα, αρχίζει και μετρά το χρόνο. Με το χτύπημα ενός κουδουνιού, ενεργοποιείται σκηνικά ο Ευεργέτης, σαν τη φωνή της Συνείδησης, για να του υπενθυμίσει το προπατορικό αμάρτημα και την κυριαρχία του Μονοκράτους επί του χριστιανικού Παραδείσου: το ζητούμενο είναι Ευτυχία χωρίς Ελευθερία, γιατί το αντίθετο δεν υπάρχει, δεν είναι επαγωγικό. Με τον περιορισμό του απείρου, μέσω της λογικής, καθιστά λειτουργικό τον άνθρωπο. Με αυτή τη συνειδητοποίηση και την αυθυποβολή ο D-503 φαίνεται να καθησυχάζει. Ωστόσο, η αίσθηση της απώλειας της ταυτότητάς του είναι έκδηλη στο πρόσωπο και στο καθιστό συρρικνωμένο σώμα.

Ευρισκόμενος σε αυτή τη σύγχυση, σε μια ομιχλώδη αναταραχή, θα αφεθεί ολοκληρωτικά στον έρωτα της I-330 και κάθε υπόνοια λογικής και κανόνων του Μονοκράτους έχει ακυρωθεί. Ένας έρωτας χωρίς ροζ εισιτήριο, έξω από τείχη και συμπεφωνημένες συνενυρέσεις. «Αδειάζει τον εαυτό του μέσα της», έντρομος και άναυδος τη βλέπει να απομακρύνεται, διερωτώμενος για το «τι συνέβη», αλλά και «αν συνέβη». Η σύγχυση της πραγματικότητας με τη φαντασία, του ονείρου με τη ρεαλιστική αλήθεια. Στην ονειροπόληση, που έχει καταγραφεί ως ασθένεια στο «λειτουργικό σύστημα» του εγκεφάλου του, εκλογικεύει τη σύγχυσή του και τη στιγμή ακριβώς αυτής της συνειδητοποίησης εμφανίζεται η O-90 για να επιβεβαιώσει την απώλεια του προκαθορισμένου. Εμφανίζεται ως η «απατημένη σύζυγος», που με μια δραματική κινησιολογία τον απορρίπτει με μια ακατάσχετη ομιλία, εν είδει παραληρήματος. Ό, τι ακριβώς συμβαίνει σε μια πληγωμένη ψυχή. Σε αυτό το σημείο η απόδοση του ρόλου της O-90 ερμηνεύεται από τον θεατή στην κατεύθυνση ότι όσο κι αν απο-ανθρωποποιηθεί ο άνθρωπος, η φύση του παραμένει πάντοτε ανθρώπινη και ότι η δομή του δεν μεταβάλλεται, παρά μόνο χειραγωγείται και ετερο-καθορίζεται. Έτσι, η ανθρώπινη αντίδραση της O-90 είναι η αναμενόμενη. Τον διώχνει μέσα σε μια ατμόσφαιρα ρυθμικής κορύφωσης του πόνου του απατημένου και ο ήρωας κραυγάζει συντετριμμένος στον απόηχο ενός σαρκαστικού, νικηφόρου γέλιου από τον Ευεργέτη.

Τα φώτα σβήνουν και εμφανίζεται ο Ευεργέτης στο θρόνο του αναγγέλλοντας το επόμενο βήμα: εγχείρηση από τους καλύτερους γιατρούς για την «ονειρασθένεια» με «φανταστεκτομή». Η I-330 κυριάρχησε εντός του D-503, του ενέπνευσε ψυχή, τον κατέστησε ασθενή κι έτσι ως πολίτης του Μονοκράτους θα παραπεμφθεί προς εξυγίανση. Απώτερος στόχος, η ασφάλεια του Μονοκράτους, η ασφάλεια εκατομμυρίων πολιτών. Μέχρι εκείνη τη στιγμή ο θεός-Τιμωρός στέλνει την O-90 για να απαιτήσει το δικαίωμά της ως εγγεγραμμένης στον D-503: ένα παιδί. Με αργές συμβολικές κινήσεις, η τιμωρία «συντελείται».

Καθώς η κατάσταση του D-503 έχει γίνει αντιληπτή στο κοινωνικό σύνολο και από τους υπεύθυνους για τη διατήρηση της ασφάλειας του Μονοκράτους, σε μια συγκέντρωση των αριθμών, η επαναστατημένη I-330 συλλαμβάνεται, χωρίς κανείς να προσπαθήσει να τη σώσει. Ρυθμική σύλληψη και ο βασανισμός της σωματοποιείται με γοργές κινήσεις ενός σώματος που πάλλεται και πέφτει και ξανασηκώνεται. Ακολουθεί ένα τραγούδι από την ηθοποιό: «Το πάθος για τη λευτεριά είναι δυνατότερο από όλα τα κελιά». Ο θεατής εισέρχεται στην αλήθεια του σύμπαντός της που το ενισχύει ο μουσικός λόγος, ενώ παράλληλα νιώθει πως το τέλος πλησιάζει. Προοικονομείται η κατάληξη. Τίποτα ισχυρότερο από την κυριαρχία του Ευεργέτη, την επικράτηση της μηχανής και της

τεχνολογίας, την επιβολή του ολοκληρωτικού καθεστώτος που αφαιρεί το ανθρώπινο στοιχείο από την ύπαρξη.

Γι' αυτόν το λόγο και το έργο θεωρείται οριακό. Από τη μία πλευρά γίνεται αντιληπτή η από-ανθρωποποιημένη καθημερινότητά μας, ο κόσμος σε όλα τα επίπεδα, είτε ως εκφυλισμός της σφαίρας του πολιτικού, είτε ως καταστροφή του περιβάλλοντος, είτε ως πολλές μικρές εστίες πολέμου που φαίνεται ότι κυοφορούν έναν μεγαλύτερο πόλεμο. Από την άλλη πλευρά, όμως, ο άνθρωπος είναι ικανός να γεννήσει τη δυνατότητα της αντίστασης, φέρει εντός του την ελευθερία της βούλησης και της επιλογής.

# Κεφάλαιο 5

## «Γεωμετρώντας» τον Χώρο

Ο σκηνοθέτης της παράστασης αναφέρει ότι η βασική δυσκολία που αντιμετώπισε με την ομάδα του ήταν πώς θα μεταφερθεί η φουτουριστική δυστοπία του Ζαμιάτιν, που θυμίζει ταινία επιστημονικής φαντασίας, στο θέατρο. Ήρθαν σε ριζική ρήξη με κάθε μορφή αναπαράστασης. Στηρίχθηκαν στην παράδοση του Κονστρουκτιβισμού/Σουπρεματισμού της Ρωσικής Πρωτοπορίας και κινήθηκαν συμβολικά, όχι αναπαραστατικά. Όλη η παράσταση παίζεται πάνω σε ένα μαύρο τρίγωνο και έναν κόκκινο κύκλο.

Με αφετηρία και πάλι την εκπαίδευση του σκηνοθέτη στη μέθοδο του Τερζόπουλου, η σκηνογραφική απόδοση μπορεί να αποκωδικοποιηθεί ως εξής: η απουσία νοήματος στη ρεαλιστική αποτύπωση και την εμμονή στη φόρμα, όπως εξηγείται από τον Τερζόπουλο, οδήγησε στη διαδικασία της «μορφογένεσης». Ο στόχος είναι η «διάπλαση ενός χώρου με όρους γεωμετρικών νόμων, σύμφωνα με τους οποίους θα πρέπει να λειτουργήσει η μορφή» (Σαμπατακάκης (2007) 17-8). Η διαδικασία της μορφογένεσης δεν αφορά απλώς την ανασύσταση ενός κειμενικού ρόλου, αλλά την έκφυση μιας μορφής από τη σκηνοθετική (και όχι τη δραματουργική) ιδέα ως «παραπραξιακό» μίμημά της (Σαμπατακάκης (2007) 17).

Επομένως, αυτό που προσλαμβάνει ο θεατής σε συμβολικό επίπεδο και το οποίο τον καλεί να αποκωδικοποιήσει το νόημα του σκηνικού, βασίζεται σε στοιχεία απλότητας, αφαίρεσης και οικονομίας. Η υπαινικτική σχηματοποίηση της σκηνής περιλαμβάνει ένα αντεστραμμένο τρίγωνο, το οποίο παραπέμπει στην «ανθρώπινη φύση που αντιστοιχεί στην αντεστραμμένη αντανάκλασή του στον «Καθρέφτη των Υδάτων» και έναν κύκλο ως «προβολή του ουράνιου θόλου» κατά τον Τσατσούλη (Τσατσούλης (2004) 141). Πάνω στον κύκλο έχει στηθεί ο θρόνος του Ευεργέτη και πρακτικά έχει τη δυνατότητα της περιστροφής. Γύρω από τον εαυτό του. Η ανώτατη ουράνια δύναμη, που και πολιτικά, αλλά και αισθητικά αποδίδει την έννοια της απόλυτης κυριαρχίας. Ο ηθοποιός με τη φωνή και το σώμα αναμετρείται με τα υλικά, που φέρει ο Σουπρεματισμός, και οπτικοποιεί τη μη αντικειμενικότητα, τη μη αναπαράσταση. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται άμεση αναφορά στο ρεύμα του Κονστρουκτιβισμού.

Οι Ρώσοι της εποχής της Σοβιετικής Πρωτοπορίας έκαναν λόγο για τη σημασία του τεχνικού πολιτισμού, των μηχανών και της κατάκτησης της φύσης από τον άνθρωπο, επισημαίνοντας τις σχέσεις που εγκαθιδρύονται μεταξύ τέχνης και πολιτικής, θεάτρου και εξουσίας, πειραματισμού και ιδεολογίας. Στο πλαίσιο του κινήματος του Κονστρουκτιβισμού με την εισαγωγή πραγματικών αντικειμένων της μοντέρνας εποχής και του κόσμου της κατασκευής (construction), εμφανίζονται μορφές θεατρικής αρχιτεκτονικής που καταργούν το κλασικό σχήμα σκηνή-πλατεία. Οι θεατές τοποθετούνται εκατέρωθεν ή γύρω από τη σκηνή, η οποία μπορεί να έχει οποιοδήποτε γεωμετρικό σχήμα, κυκλική, ορθογώνια, τρίγωνη ή και οτιδήποτε άλλο. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται ο θεατής ως τέταρτος δημιουργός, έπειτα από τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό και γεννιέται σχέση αλληλεπίδρασης.

Προς αυτή την κατεύθυνση, της αλληλεπίδρασης του ηθοποιού με το κοινό, η Βιο-μηχανική μέθοδος υποκριτικής που αναπτύχθηκε κυρίως από τις σκηνοθεσίες του V. Meyerhold, μέσω της εστίασης στην κίνηση του ηθοποιού και όχι στην εσωτερική του κατάσταση, καθιστά το σώμα εστία μιμητικής και όχι συγκίνησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ηθοποιός εμφανίζεται στον γεωμετρικό χώρο ταυτόχρονα ως τραγουδιστής, χορευτής, σχοινοβάτης, έχει πλήρη κυριαρχία στις κινήσεις του, σαν μια τέλεια μηχανή στην υπηρεσία της δημιουργικότητας.

Στο *Εμείς* οι κανόνες του Μονοκράτους και οι ορισμοί του Ευεργέτη, που μηχανοποιούν τον άνθρωπο και τον αποξενώνουν από τις φυσικές του ικανότητες, εγείρουν την ανάγκη να ξανατεθεί το ερώτημα για το «τι εστί ελευθερία». Η απολυτότητα του γεωμετρικού σκηνικού, εκτός των ορίων του οποίου δεν υπάρχει δράση, και εντός του οποίου κάθε ηθοποιός κινείται αναλόγως της θέσης που κατέχει, παραπέμπει στον προβληματισμό για την αναζήτηση του νοήματος της ελευθερίας. Διαβλέπει κανείς τον υπαινιγμό του συγγραφέα και τη συμβολική αναπαράσταση από τον σκηνοθέτη της φυσικής ελευθερίας, μέσω του σώματος των ηθοποιών, της υπαρξιακής, της πολιτικής και της οικονομικής ελευθερίας.

Στην τριγωνική σκηνή του Στρούμπου δεν υπάρχει αυλαία, που παραδοσιακά κρύβει τη σκηνή. Η σκηνική δράση έρχεται ακριβώς μπροστά στον ίδιο το θεατή και τον κάνει συμμετοχό στη δράση. Βλέπει και ακούει κάθε σωματική έκφραση του ηθοποιού. Απουσιάζει κάθε ζωγραφική απεικόνιση σκηνικού. Τα κοστούμια ομοιάζουν με φόρμες εργασίας σε μαύρο χρώμα, σαν να τονίζουν την ιδέα της κατασκευής ενός «νέου ανθρώπου», που όμως επαναλαμβάνεται και αναπαράγεται στο ίδιο μοτίβο. Ομοιομορφία και ομοχρωμία που παραπέμπουν στη μη ανανέωση της ύπαρξης, στη μη ανάδυση του

διαφορετικού. Απουσιάζει κάθε διακοσμητική διάσταση, επικρατεί το μαύρο χρώμα που καλύπτει όλο το σώμα, ενώ η διαφορετική ενδυματολογική «φωνή» που φέρνει και την ανατροπή στο έργο αποδίδεται στην I-330. Το ένδυμά της, μαύρο κι αυτό ώστε να μην είναι ευδιάκριτη η διαφορά στο ομογενοποιημένο σύνολο, ωστόσο δεν καλύπτει όλο το σώμα και αφήνει και τη θηλυκότητά της να αναδειχθεί, στοιχείο που αποτελεί το όπλο για την κυριαρχία της στον D-503.

Η οργάνωση που εκπροσωπείται από την I-330 και σηματοδοτεί την κοινωνική επανάσταση αντανakλάται στον D-503 ως υπαρξιακή επανάσταση. Αλλά και αντιστρόφως. Η υπαρξιακή επανάσταση είναι αυτή που πυροδοτεί την κοινωνική. Κομβικό σημείο, επομένως, για την αποκωδικοποίηση του νοήματος της παράστασης, αποτελεί το ζήτημα της διαρκούς επανάστασης. Ο θεατής προσλαμβάνει ότι παρόλη την αριθμοποίηση των ανθρώπων και την από-ανθρωποποίηση, υπάρχει η δυνατότητα, αλλά και η αναγκαιότητα της κοινωνικής επανάστασης. Ο άνθρωπος είναι πάντοτε ικανός να γεννήσει τη δυνατότητα της αντίστασης, της εξέγερσης, ακόμα και της κοινωνικής επανάστασης, αν προηγουμένως αφυπνιστεί η υπαρξιακή αγωνία του. Το αποτέλεσμα, ενδεχομένως, να είναι, όπως και είναι στο έργο οδυνηρό. Η ευθύνη βαριά και οι συνέπειες ολέθριες. Ωστόσο, είναι ηχηρό το μήνυμα της δυνατότητας και του «άλλου» τρόπου ζωής, η δυνατότητα της επιλογής.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

## Επίλογος

Συνοψίζοντας, αντιλαμβάνεται κανείς ότι η «σκηνοθετική γραφή» συνδιαλέγεται με την κειμενική, προκειμένου να αποκαλύψει και να εκφράσει την ομορφιά του αποσπάσματος, η οποία είναι συχνά σκοτεινή και ασαφής, όπως το σκοτεινό άπειρο που κατοικεί μέσα στην ανθρώπινη ψυχή και τη φύση.

Η θεατρική πράξη αναδύεται ως μαρτυρία, ως βίωμα, αλλά και ως ζωντανό μαρτύριο επί σκηνής με επίκεντρο την τέχνη του ηθοποιού, τη Μνήμη και το Πάθος. Είναι απαραίτητο ο καλλιτέχνης να παραμένει πάντα ερευνητής, να πηγαίνει κόντρα στο ρεύμα, αφοσιωμένος στην έρευνά του, σ' αυτό το ελάχιστο σημείο θεατρικής γης που του έχει δοθεί. Η επιμονή σ' αυτό το ένα σημείο με φαντασία και τόλμη, μπορεί να γεννήσει άπειρους κόσμους έκφρασης.

Καθώς τα μάτια μας ανοίγουν προς τον κόσμο, χρειάζεται πάντα να έχουν τη ρίζα τους μέσα, στον εσωτερικό χώρο, στο κέντρο. Ο σκηνοθέτης ερμηνεύοντας τον συγγραφέα καλεί και προ(σ)καλεί τον θεατή να στρέψει το βλέμμα του προς το βάθος, σε μια επώδυνη, αλλά και γόνιμη διαδικασία.

Η παράσταση, ως προβολή απ' το σκοτεινό μέλλον της ανθρωπότητας, «κραυγάζει» μέσω του σώματος του ηθοποιού και της μη ρεαλιστικής αναπαράστασης την τραγωδία της Από-ανθρωποποίησης. Τα πρόσωπα στη σκηνή κινούνται σαν αριθμοποιημένοι υπάνθρωποι. Όλες τους, οι αναγνωρίσιμες σε μας, λειτουργίες είναι πλέον αλλοιωμένες. Βλέπουμε τη μηχανοποιημένη συμπεριφορά του ανθρώπου, του τεχνικού πολιτισμού και το τραύμα της τεχνικής προόδου. Η επιστήμη της σημειωτικής, ως μέθοδος ερμηνείας του κειμένου και της παράστασης, φωτίζει με λεπτομέρεια κάθε στιγμή του έργου, ώστε λόγος και κίνηση σε ένα ενιαίο όλον προσλαμβάνονται από τον θεατή ως άμεσα αντιληπτά σημεία, με το σημαίνον και το σημαινόμενο να συνδέονται άρρηκτα. Η απόδοση της έννοιας της «δυστοπίας» από τον σκηνοθέτη με τον τρόπο που αναλύθηκε σηματοδοτεί ένα σύμπαν απόγνωσης και τρομακτικής αλλοτρίωσης της ανθρώπινης φύσης, αλλά φέρει ταυτόχρονα το βασικό

χαρακτηριστικό της ιδιοσυγκρασίας του ανθρώπου, που έγκειται στην εσωτερική αναζήτηση της φύσης του.

«Ο Αρτώ μιλάει για τα «θριαμβευτικά προϊόντα της νοθείας» και για τα «εργοστάσια τεχνητής γονιμοποίησης». Ο άνθρωπος ως σκουπίδι και ως εμπόρευμα. Ο άνθρωπος-κλώνος. Ένας ομογενοποιημένος στρατός αναλώσιμων ανθρωπόμορφων μηχανών.

Δεν είναι ηρωισμός, αλλά η Κραυγή στα ακραία όρια μεταξύ ζωής και θανάτου. Μέσα απ' τη χαρά ο φόβος, μέσα απ' το φόβο η οργή, μέσα απ' την οργή η Κραυγή. Το σώμα-και-πνεύμα των ηθοποιών να γίνει διάτρητο. Εγκλεισμός των αριθμών και των προϊόντων. Η υπερ-ρεαλιστική βία ως δύναμη αναίρεσης και βαθύτερου επαναπροσδιορισμού των πραγμάτων.

Μόνο το ανολοκλήρωτο, το άνισο, το αποσπασματικό είναι σε θέση να εκφραστεί».

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## Συνέντευξη του σκηνοθέτη στον Γ. Μητρόπουλο για το Euronews.com

**Στα τέλη Οκτωβρίου επιστρέφεις με την επανάληψη της πετυχημένης περσινής σου παράστασης «Εμείς». Πώς έπεσε αλήθεια στα χέρια σου το φουτουριστικό μυθιστόρημα του Γιεβγκιένι Ζαμιάτιν;**

Το μυθιστόρημα του Γιεβγκιένι Ζαμιάτιν μου το πρότεινε ο φίλος και συνεργάτης Φώτης Τερζάκης ήδη από το 2011, μετά την παράστασή μας «Οι Δίκαιοι» του Αλμπέρ Καμύ, που παρουσιάζαμε τότε στον Χώρο Ιστορικής Μνήμης, Κοραή 4. Όταν πρωτοδιάβασα το «Εμείς» ενθουσιάστηκα. Ωστόσο μου ήταν αδύνατο να φανταστώ ένα θεατρικό του ανέβασμα. Τελικά αποφάσισα να το τολμήσω. Οι ηθοποιοί Δαβίδ Μαλτέζε, Ελεάνα Γεωργούλη, Έλλη Ιγγλίζ, Δημήτρης Παπαβασιλείου και Έβελυν Ασουάντ, που αυτή τη στιγμή αποτελούν την Ομάδα Σημείο Μηδέν, όπως και η θεατρολόγος Μαρία Σικιτάνο, ήταν πραγματικοί συνοδοιπόροι σ' αυτό το δύσκολο και γοητευτικό ταξίδι, σε νερά μάλλον αχαρτογράφητα, όπως αυτά του Ζαμιάτιν. Με τον Φώτη Τερζάκη οργανώνουμε επίσης ένα συμπόσιο για τον Ζαμιάτιν και το «Εμείς», που θα πραγματοποιηθεί στις 12 Δεκέμβρη στον Νέο Χώρο του Θεάτρου Άττις, με τη συμμετοχή του επίσης φίλου και συνεργάτη Κώστα Δεσποινιάδη και της συγγραφέως Έλσας Λιαροπούλου.

**-Τι βρήκες ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα;**

Πολλά είναι αυτά που βρήκα ενδιαφέροντα και προκλητικά στο «Εμείς». Θα ήθελα να σταθώ σε δυο βασικά ζητήματα: Είδα στον κόσμο του «Εμείς» μια προβολή απ' το άμεσο μέλλον της ανθρωπότητας. Το ολοκληρωτικό καθεστώς του μεγάλου «Ευεργέτη» κυβερνά τον κόσμο. Η ζωή έχει μηχανοποιηθεί σ' όλες της τις διαστάσεις, όπως και οι άνθρωποι. Ο Ζαμιάτιν τους παρουσιάζει ως αριθμημένους, πλάσματα που έχουν υποστεί διαδικασία «αριθμοποίησης» και πλέον, αντί για ονόματα διαθέτουν αριθμητικούς κώδικες. Ταυτόχρονα, είδα και τη δυνατότητα της ανθρωπότητας να αντιστέκεται ή καλύτερα να

«γεννάει» τη δυνατότητα της αντίστασης ακόμα και στις πιο αντίξοες συνθήκες. Το βλέπουμε και στη Φύση: η πρώτη αχτίδα της αυγής εμφανίζεται στο πιο πυκνό σκοτάδι...

**-Σε δυσκόλεψε η θεατρική του μεταφορά;**

Με δυσκόλεψε, όπως πάντα με δυσκολεύει η δουλειά μας. Δεν πιστεύω στο θέατρο της ευκολίας και των εφέ. Η διαδικασία των προβών μας είναι ερευνητική και διαρκεί κάμποσους μήνες. Ορισμένες φορές είναι και επώδυνη. Με το σώμα και τη φωνή μας αναμετριόμαστε με το υλικό του κειμένου, προσπαθώντας να επικοινωνήσουμε βαθύτερα τόσο με το ίδιο το υλικό, όσο και με τον εαυτό μας και τον κόσμο γύρω μας. Οι λύσεις δεν είναι ετοιμοπαράδοτες, δεν βγαίνουν απ' το τσεπάκι. Η διαδικασία της έρευνας απαιτεί απ' όλους μας αυτοσυγκέντρωση, αφοσίωση και πολλή δουλειά...αλλά και τόλμη για να βουτήξουμε στις άγνωστες περιοχές που μας οδηγεί το υλικό. Στο τέλος (αν και δεν νομίζω πως υπάρχει τέλος στη θεατρική έρευνα) είμαστε όλοι πλουσιότεροι. Μέσα από μια τέτοια διαδικασία «γεννήθηκε» η παράσταση «Εμείς».



**-Έχουμε να κάνουμε στην ουσία με έναν πρόδρομο του οργουελικού Μεγάλου Αδελφού;**

Παρ' όλο που ο Ζαμιάτιν πέθανε φτωχός και άσημος στο Παρίσι, το «Εμείς» επηρέασε σε μεγάλο βαθμό ολόκληρη την παράδοση της φουτουριστικής δυστοπίας στη λογοτεχνία και

τον κινηματογράφο. Πολλές από τις σκηνές πασίγνωστων ταινιών επιστημονικής φαντασίας είναι παρμένες ατόφια από το «Εμείς». Ο Όργουελ στα ημερολόγιά του αναφέρει πως επηρεάστηκε βαθύτατα από τον Ζαμιάτιν και το «Εμείς» για να γράψει το «1984».

**-Η παράστασή σας είναι σαν μια προβολή του σκοτεινού μέλλοντος της ανθρωπότητας, όπου οι άνθρωποι έχουν χάσει την αξιοπρέπειά τους, τα χαρακτηριστικά τους και έχουν γίνει μέλη μιας μεγάλης μηχανής. Είναι απλοί αριθμοί.**

Στην παράσταση ακολουθήσαμε το σκεπτικό του Ζαμιάτιν. Ο συγγραφέας παίρνει όλα τα συστατικά στοιχεία αυτού που ονομάζεται «Δυτικός πολιτισμός» και τα βάζει στο ανελέητο μικροσκόπιο της κριτικής του, για να μιλήσει για το μέλλον, γι' αυτό που έρχεται, για τον ολοκληρωτισμό των μηχανών και του «Ευεργέτη». Κάποια από τα συστατικά αυτά είναι:

**Η λατρεία της μηχανής:** Μας είναι αδύνατον πλέον να φανταστούμε τη ζωή μας χωρίς τα μηχανικά δεκανίκια που μας κατακλύζουν. Οι τεχνικές-τεχνολογικές δυνατότητες που διαθέτουμε είναι άπειρες, αλλά η ζωή μας είναι... «χωρίς ψυχή και πνεύμα» (Μαρξ).

**Η γραμμή παραγωγής:** Ο σύγχρονος άνθρωπος, εφόσον βέβαια μπορεί να βρει δουλειά, στο τέλος της μέρας έχει μετατραπεί σ' ένα ακόμα εξάρτημα της μηχανής παραγωγής που υπηρετεί και τίποτα περισσότερο. Και παρ' όλη την εξάντληση, η ζωή δεν βελτιώνεται.

**Η αυτιστική πίστη στο αλάθητο των ηγετών:** Έχουμε ανάγκη να μεταθέτουμε την ευθύνη της ύπαρξής μας σε κάποιον «θεό ή αφέντη» για να κοιμόμαστε ήσυχοι. Αυτό είναι και το βασικό πρόβλημα στο ζήτημα της ανθρώπινης απελευθέρωσης: «ή θα είμαστε ήσυχοι ή ελεύθεροι...» (Θουκυδίδης).

**-Τελικά υπάρχει ελπίδα; Υπάρχει η δυνατότητα εξέγερσης και ανατροπής αυτού του καθεστώτος;**

Ναι, υπάρχει κι αυτό είναι τελικά το σημαντικό και στο μυθιστόρημα και στη θεατρική μας προσέγγιση. Ο άνθρωπος, παρ' όλες τις αντιξοότητες, βρίσκει τη δύναμη να αντισταθεί, να οργανωθεί και να παλέψει για έναν καλύτερο αύριο, για έναν καλύτερο κόσμο. Με μια έννοια, η κίνηση αυτή δεν σταματάει ποτέ, παρ' όλες τις ήττες και την απογοήτευση που ενδεχομένως προκαλούν. Η ιστορία περιέχει πολλά παραδείγματα, τα οποία πρέπει μάλλον να μας εμπνέουν. Στον κόσμο του Ζαμιάτιν, πέρα απ' τα από-ανθρωποποιημένα

**ανδρείκελα** και τον «Ευεργέτη» τους, υπάρχουν κι αυτοί που χωρίς να υπολογίζουν το κόστος ρίχνονται στον αγώνα. Περί αυτού πρόκειται.

**-Με τις θεατρικές σου επιλογές επιμένεις τα τελευταία χρόνια σε έργα που υπογραμμίζουν την απανθρωποποίηση του ατόμου, την αλλοτρίωσή του. Γιατί επιμένεις σ' αυτόν τον άξονα;**

Με το «Εμείς» κλείνει ο κύκλος της Από-ανθρωποποίησης. Ο κύκλος άνοιξε στη δουλειά της ομάδας με τη «Μεταμόρφωση» του Κάφκα το 2012. Μας ενδιέφερε η κριτική στάση. Θέλαμε να φωτίσουμε το τραύμα, να εκφράσουμε την αγωνία για την ανθρώπινη κατάσταση στο σύγχρονο κόσμο. Το «Εμείς» είναι **οριακό κείμενο**. Ξεκινά απ' την από-ανθρωποποίηση, αλλά τελικά μας οδηγεί στην εξέγερση του ανθρώπου ενάντια στον κόσμο που τον μετατρέπει σε υπάνθρωπο. Στο νέο κύκλο που ανοίγουμε μας απασχολεί αυτή ακριβώς η δυνατότητα: ότι μπορούμε να εξεγερθούμε, μπορούμε να αντισταθούμε και να ανατρέψουμε τα δεδομένα. Το επόμενο έργο της ομάδας θα είναι «Η Αποστολή» του Χάινερ Μύλλερ.

## Σουπρεματισμός

Ο *Σουπρεματισμός* είναι ένα κίνημα ζωγραφικής, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στη Ρωσία, λίγο μετά τον Ιταλικό *Φουτουρισμό* και ενώ παράλληλα ο *Κονστρουκτιβισμός* κέρδιζε δικαίως τη θέση του στη μοντέρνα τέχνη. Ο όρος (αγγλ. *suprematism*) προήλθε από την προσπάθεια απόδοσης της ανωτερότητας (*supremacy*) του άδολου αισθήματος στη δημιουργική τέχνη. Βασικός εμπνευστής του, ο Kazimir Malevich (Καζιμίρ Μάλεβιτς) ο οποίος επινοεί τον Σουπρεματισμό ως καθαρότερη μορφή κυβισμού.

Ο Kazimir Malevich (1879-1935) θεωρούσε τις μορφικές απεικονίσεις των αντικειμένων ως ένα εμπόδιο στην καλλιτεχνική δημιουργία, Όλα τα οπτικά φαινόμενα του κόσμου, τα αντικείμενα, είναι χωρίς σημασία. Αξίζει μονάχα το αίσθημα, αποκομμένο από το περιβάλλον. Οποιαδήποτε αντικειμενικότητα είναι αντίθετη με την τέχνη. Θεώρησε λοιπόν αναγκαίο να εξαλείψει κάθε αναφορά στα αντικείμενα και κάθε αναγωγή σε θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές έννοιες. Η ελευθερία στην ποιότητα της γραμμής ήταν αυτό που τον ενδιέφερε. Το μανιφέστο του κινήματος, στη σύνταξη του οποίου συμμετείχε και ο ποιητής Vladimir Vladimirovich Mayakovsky (Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόφσκι),

δημοσιεύτηκε στην Αγία Πετρούπολη το 1915 και ονομάστηκε «*From Cubism to Suprematism*» (Από τον κυβισμό στο Σουπρεματισμό) (2η έκδοση στην Αγ. Πετρούπολη και στη Μόσχα, 1916). Με ευκαιρία τη δεύτερη έκθεση με αφηρημένα έργα των αφηρημένων ζωγράφων, μεταξύ των οποίων ήταν και το κατευθυντήριο έργο του, Μαύρο τετράγωνο σε άσπρο βάθος του Malevich.

Στο *Σουπρεματισμό*, ο καλλιτέχνης καταλήγει σε μια έρημο όπου τίποτα δεν είναι αναγνωρίσιμο έκτος από την αίσθηση. Πετάει λοιπόν μακριά όλα όσα καθόριζαν την αντικειμενική-ιδανική δομή της ζωής και της «τέχνης»: πέταξε μακριά τις ιδέες, τις έννοιες και τις απεικονίσεις, για να δώσει θέση μόνο στην καθαρή αίσθηση.

Όταν το 1913, στην πορεία των απεγνωσμένων προσπαθειών του Malevich να απελευθερώσει την τέχνη από την αντικειμενικότητα, κατέφυγε στη φόρμα του τετραγώνου μαύρου πίνακα. Εξέθεσε λοιπόν, ένα ζωγραφικό πίνακα που δεν παρίστανε τίποτα άλλο από ένα μαύρο τετράγωνο σ' ένα φόντο άσπρο, γεγονός που προκάλεσε σοκ στους κριτικούς και το κοινό. Έλεγαν: «Χάθηκε ό, τι αγαπήσαμε. Είμαστε σε μια έρημο. Έχουμε μπροστά μας μόνο ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο!». Το συγκεκριμένο έργο κρίθηκε ως ακατανόητο και επικίνδυνο.

Ο *Σουπρεματισμός* συμβολίζει την έννοια της καθαρής τέχνης, η οποία ξαναβρέθηκε. Είναι εκείνη η τέχνη που με το πέρασμα των χρόνων έγινε αόρατη, κρυμμένη από το πύκνωμα των «αντικειμένων». Η τέχνη δεν έχει πλέον την ανάγκη για αναπαράσταση της ιστορίας και ούτε να μένει στην υπηρεσία της Θρησκείας και του Κράτους. Η τέχνη προσδιορίζεται χωρίς την αναγκαιότητα του «αντικείμενου». Παρόλα αυτά η ουσία και το νόημα παραμένουν τα βασικά στοιχεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μια ουσία εσωτερική, που πηγάζει μέσα από τα κρυφά μονοπάτια που μας οδηγεί ο καλλιτέχνης. Το μαύρο τετράγωνο στο άσπρο φόντο υπήρξε η πρώτη μορφή της έκφρασης της μη-αντικειμενικής αίσθησης: τετράγωνο = αίσθηση, άσπρο φόντο = το «Τίποτα», αυτό που είναι έξω από την αίσθηση (<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5097-suprematism>).

# Βιβλιογραφία

Έλαμ, Κ. 2001. *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφ. Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Διαμαντάκου, Κ. 2011α. Οδηγός μελέτης 2<sup>ης</sup> εβδομάδας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, ΘΣΠ51, ΑΠΚΥ

Διαμαντάκου, Κ. 2011β. Οδηγός μελέτης 3<sup>ης</sup> εβδομάδας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, ΘΣΠ51, ΑΠΚΥ

Διαμαντάκου, Κ. 2011γ. Οδηγός μελέτης 4<sup>ης</sup> εβδομάδας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, ΘΣΠ51, ΑΠΚΥ

Fischer-Lichte, E. 2012. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου, 1. Από την Αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς*, Μτφ. Γ. Καλλιφατίδης, Αθήνα: Πλέθρον

Θωμαδάκη, Μ. 1993. *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*, Αθήνα: Δόμος

Κωνσταντίνου, Δ. 2014. «Επίμετρο για τη δυστοπία και το ρομαντισμό» στο *Εμείς* του Γ. Ζαμιάτιν, Αθήνα: Νεφέλη

Μπενάτσης, Α. 2010. *Θεωρία Λογοτεχνίας. Δομισμός και Σημειωτική*, Αθήνα: Καλέντης

Ravis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, Γενική Εποπτεία Κ. Γεωργουσόπουλος, μτφ. Α. Στρομπούλη, Αθήνα: Gutenberg

Πούχνερ, Β. 2010. *Θεωρητικά θεάτρου*, Αθήνα: Παπαζήσης

Σαμπατακάκης, Γ. 2007. *Γεωμετρώντας το Χάος. Μορφή και Μεταφυσική στο Θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αθήνα: Μεταίχμιο

Τερζόπουλος, Θ. 2015. *Η επιστροφή του Διονύσου*, Αθήνα: Άττις

Τσατσούλης, Δ. 2004. «Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σκηνοθετική «γραφή» του Θεόδωρου Τερζόπουλου» στο *Θεατρογραφίες*, τχ.13, σ.132-149

Φουκώ, Μ. 1976. *Επιτήρηση και Τιμωρία, Η γέννηση της φυλακής*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου-Ι. Ράλλη, Αθήνα: Ράππα

Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press

Σικιτάνο, Μ. 2015. «Η δυστοπία ενός ιδανικού κόσμου» στο *Εμείς* του Γ. Ζαμιάτιν, μτφ. Δ. Μαλτέζε, Αθήνα: Νεφέλη



Στρούμπος Σ. – Μαλτέζε. Δ. 2015. «Για τη μετάφραση και τη θεατρική απόδοση του *Εμείς*» στο *Εμείς* του Γ. Ζαμιάτιν, μτφ. Δ. Μαλτέζε, Αθήνα: Νεφέλη

<http://simeiomiden.gr/shows/emeis/>

### **Θεατρικό κείμενο αναφοράς**

Ζαμιάτιν, Γ. 2015. *Εμείς*, μτφ. Δ. Μαλτέζε, Αθήνα: Νεφέλη

