

## «ΕΜΕΙΣ» ΤΟΥ Γ. ΖΑΜΙΑΤΙΝ

### ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΜΑΔΑ «ΣΗΜΕΙΟ ΜΗΔΕΝ»

Μεθοδολογικά, αισθητικά, δραματουργικά και άλλα ζητήματα<sup>1</sup>

«Ο μύθος αναζητεί να εξηγήσει  
ο, τι δεν δύναται να εξηγηθεί.  
Επειδή είναι ριζωμένος στην αλήθεια,  
θα πρέπει να περατωθεί στο  
ανεξήγητο»  
Φραντς Κάφκα, Προμηθέας.

Η ανάγκη του ανθρώπου να αναμετρηθεί με τη μεταφυσική ύλη της ύπαρξής του, τα ένστικτα, τις ενορμήσεις και τις βαθύτερες δομές ενός άγνωστου εαυτού διατρέχει ολόκληρη την ιστορία του. Αυτή η ανάγκη του να διασχίσει το πιο δύσβατο μονοπάτι- αυτό που οδηγεί στην εκκίνηση και όχι στο τέρμα, στο άπειρο και όχι στο έσχατο, τον ώθησε σε όλες τις ιστορικές εποχές στη δημιουργία και την επαναγραφή των μύθων.

Ο μύθος, όπως εμφανίστηκε στα σωζόμενα επικά ποιήματα και στις τραγωδίες, αποτυπώνει την προσπάθεια του ανθρώπου να τιθασεύσει, να χειραφετήσει εκείνο το σκοτεινό κομμάτι του εαυτού το οποίο αν και αδυνατεί να ερμηνεύσει λογικά, τον ωθεί στην υπέρβαση

---

<sup>1</sup> Το παρόν κείμενο αποτελεί προϊόν καταγραφής και επεξεργασίας των συζητήσεων και των προβών για το θεατρικό ανέβασμα του έργου «Εμείς» του Γ. Ζαμιάτιν, σε σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου με τους ηθοποιούς: Ελεάνα Γεωργούλη, Δαυίδ Μαλτέζε, Έλλη Ιγγλίζ, Έβελυν Ασουάντ, Δημήτρη Παπαβασιλείου.

των ορίων και της ανθρωπινότητας. Τραγικός δεν είναι ο ήρωας που ακολουθεί ένα συγκεκριμένο αξιακό σύστημα επιτελώντας τη λειτουργία του «καλού και αγαθού» αλλά αυτός που πραγματώνεται ακριβώς μέσα από τη διάρρηξη της κανονικότητας και την επίγνωση ότι διασχίζει ένα επικίνδυνο μονοπάτι αντίστασης στα συνηθισμένα αισθήματα για τις αξίες<sup>2</sup>, «πέρα από το καλό και το κακό». Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός μέσα από τα έπη και το δράμα προσπάθησε να στοχαστεί γύρω από το ζήτημα της ανθρώπινης ύπαρξης αποτυπώνοντας όχι το μεγαλείο, αλλά το τραγικό αδιέξοδο · άλλοτε μέσω του θρήνου με τη μορφή της τραγωδίας, άλλοτε μέσω του γέλιου με τη μορφή της κωμωδίας και άλλοτε ισορροπώντας ανάμεσα στα δυο προηγούμενα – με το σατυρικό δράμα.

Ο Γεβγκένι Ζαμιάτιν στο μυθιστόρημα «Εμείς», τοποθετεί τη δράση τρεις χιλιάδες χρόνια μετά το χρόνο συγγραφής, προσδίδοντάς του σχεδόν μυθικές διαστάσεις. Ο αναγνώστης απέχει χρονικά από τα γεγονότα της αφήγησης όσο και από αυτά της Ιλιάδας, της Οδύσσειας ή κάποιας αρχαίας τραγωδίας. Η αφήγηση δεν προέρχεται από το μακρινό παρελθόν αλλά από το μακρινό μέλλον. Ο πρωταγωνιστής δεν είναι παρά η ανθρωπότητα η οποία έχοντας αντικαταστήσει τον αρχαίο Θεό-τους φυσικούς νόμους- με τον σύγχρονο, τον πίνακα πολλαπλασιασμού που «ποτέ δεν σφάλλει», έχει κατακτήσει την αιώνια ευτυχία σε βάρος της ελευθερίας και της γνώσης. Ύβρις- Άτις- Νέμεσις- Τίσις. Η θεϊκή μηχανή λειτουργεί πανομοιότυπα με εκείνη της τραγωδίας.

Ο D- 503, ο κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος, κατασκευαστής του αποικιοκρατικού διαστημόπλοιου «Αφομοιωτής», φερέφωνο μιας απόλυτα ελεγχόμενης, ολοκληρωτικής κοινωνίας, δεν φέρει το όνομα του

---

<sup>2</sup> Φρίντριχ Νίτσε, Πέρα από το καλό και το κακό, Μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2010, σελ. 21.

αριθμού, είναι ο αριθμός. Δεν διαπράττει ύβρη, είναι η ύβρις. Είναι ο ευσυνείδητος πολίτης του Μονοκράτους, κατασκευασμένος με τέτοιο τρόπο ώστε ακόμα και τα πιο ακραιφνή, περιοριστικά μέτρα τα προσλαμβάνει ως τα πλέον ευεργετικά και σωτήρια. Η αλλοίωση δεν περιορίζεται σε μια αφομοιωμένη ιδεολογία αλλά επεκτείνεται στην καθημερινή του ζωή, στη βασική του συμπεριφορά, στη γλώσσα που τον κατασκευάζει. Στον πυρήνα της ύπαρξής του, στον θεμέλιο λίθο του είναι του υπάρχει μια ρωγμή: είναι ταυτισμένος με την εξουσία σε τέτοιο βαθμό ώστε ο ίδιος αποζητάει την καταστολή, την τιμωρία του.

Η I- 330 εισβάλλει απρόσμενα στη ζωή του ως μια Διονυσιακή θεότητα που στόχο έχει να εκδικηθεί τους δομικά αλλοιωμένους πολίτες, να επαναφέρει το χάος μέσα στην τάξη, την ενέργεια στην εντροπία, την έκρηξη στην ευδαιμονική ισορροπία. Προσεγγίζει ερωτικά τον D- 503 αποκαλύπτοντας βαθμιαία και φειδωλά τα πραγματικά της κίνητρα, προκαλώντας ισχυρά κατάγματα στο μέχρι τώρα ανθεκτικό περίβλημα της λογικής του. Τον υποβάλλει τόσο στην αναίρεση του ασφαλή και γνώριμου εαυτού του, όσο και στην αδιάκοπη αμφισβήτηση των αξιών που έως τώρα πρέσβευε σθεναρά, με αποτέλεσμα τα όρια του υπαρκτού και του φανταστικού, της πραγματικότητας και του ονείρου σταδιακά να ξεθωριάζουν. Ο νους του θολώνει και η κρίση του χωλαίνει (αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «ονειρασθένεια»). Η Άτις οδηγεί στη Νέμεση. Ο D- 503 θα συγκρουστεί με τις αρχές του Μονοκράτους, με τον Ευεργέτη, με τον ίδιο τον εαυτό του, για να υποκύψει εν τέλει στην φανταστεκτομή, στην αφαίρεση της φαντασίας, της μνήμης και όλων όσων τον συγκροτούν ως άτομο. Η συντριβή είναι αναπόφευκτη. Κάθαρη δεν υπάρχει.

Ο Ζαμιάτιν δίνει στο έργο αυτό διαστάσεις επικές, ακροβατώντας μεταξύ της τραγωδίας και της κωμωδίας. Αδιαμφισβήτητα, η περιγραφή (ίσως και πρόβλεψη) του Ρώσου λογοτέχνη για τη ζοφερή, ολοκληρωτική

κοινωνία του μέλλοντος φωτίζει τη δραματική πτυχή της ιστορίας. Υπάρχει ωστόσο ένα ειρωνικό πρόσημο που κατατρώχει το κείμενο και αφορά τη συνειδησιακή αλλοίωση του κεντρικού ήρωα. Ο D- 503 καταγράφοντας τις εμπειρίες του στο λευκό χαρτί ως παράφορος, ακραιφνής υποστηρικτής του Ευεργέτη και των περιορισμών του γίνεται ακούσια αντιστροφείας τους. Ακολουθώντας τα προτάγματα του ολοκληρωτικού καθεστώτος ως τα άκρα, ως τα μύχια της ύπαρξής του προκειμένου να τα αναδείξει, στην πραγματικότητα αποκαλύπτει την πλαστότητα του συστήματος και το πώς αυτό αντιτίθεται στο αληθινά ανθρώπινο. Αυτή η δεσπόζουσα του ύφους, η υποφώσκουσα ειρωνεία, προσδίδει στο κείμενο την αίσθηση ενός «σκοτεινού σατυρικού δράματος», μιας δυναμικής, μιας προωθητικότητας που εκτονώνει την αίσθηση του αδιέξοδου για να την επαναφέρει την αμέσως επόμενη στιγμή ως τραγική επίγνωση. Ο αναγνώστης, όπως ο D- 503, όπως ο Οιδίποδας, βλέπει αφού προηγουμένως έχει χάσει το φως του.

## Το ενεργοποιημένο Σώμα:

### ο οίκος της αθέλητης μνήμης

Το να παρακολουθεί κανείς τη διαδικασία δραματοποίησης του «Εμείς» από την ομάδα «Σημείο Μηδέν», τη μετάβαση από το λογοτεχνικό έργο στη θεατρική παρτιτούρα και εν συνεχεία στο σώμα του ηθοποιού, είναι μια διαδικασία σχεδόν μεταφυσική. Μεταφυσική με την έννοια ότι το κείμενο, μέσα από μια διαδικασία συζήτησης, ανάλυσης, ζύμωσης με το ενεργειακό περιβάλλον που βαθμιαία χτίζει ο κάθε ηθοποιός, γεννάται εκ νέου ενσαρκωμένο. Οι λέξεις παύουν να περιορίζονται στο μόρφωμα και το φώνημα για την παραγωγή του νοήματος και αποκτούν μια ακόμα υπόσταση (δεικτική/ επιτελεστική) που σχετίζεται με την (ανα)παράσταση.

Αναπόφευκτα, η κάθε διαδικασία έχει ως αφετηρία της το κείμενο. Οι πρώτες πρόβες αφιερώθηκαν σχεδόν αποκλειστικά στη συλλογή και ανάγνωση του σχετικού θεωρητικού υλικού, έτσι ώστε μέσα από συζητήσεις προέκυψε η κεντρική ιδέα της δραματοποίησης και κατά συνέπεια της παράστασης. Ο βασικός άξονας πάνω στον οποίο κινήθηκε η διαδικασία της έρευνας των ηθοποιών είναι το ζήτημα της διπλής αλλοίωσης. Η διπλή αλλοίωση οφείλεται αφενός στο δραματικό χρόνο, δηλαδή η δράση τοποθετείται περί το 3.000 μ. Χ. – είναι μια ιστορία φερμένη από το «μέλλον του μέλλοντος» όπου ο κόσμος είναι το ολοκληρωτικό σύμπαν του Μονοκράτους και οι πολίτες του είναι αριθμημένοι. Αφετέρου, στην παραληρηματική κατάσταση του βασικού πρωταγωνιστή, D- 503, την οποία ο ίδιος ονομάζει ονειροπόληση ή «ονειρασθένεια». Η οπτική λοιπόν, της θεατρικής μεταφοράς του έργου, περνάει μέσα από το πρίσμα αυτής της διπλής στρέβλωσης. Πώς θα είναι

ο άνθρωπος σε τρεις χιλιάδες χρόνια από τώρα; Πώς θα κινείται, τι θα σκέφτεται; Και ο D; Τι σημαίνει ότι «αναπτύσσει ψυχή»; Πώς αισθάνεται; Τι βλέπει, τι ήχους ακούει;

Στη συνέχεια, αναπτύσσοντας τα παραπάνω ερωτήματα αλλά και εν γένει όλους τους προβληματισμούς που προέκυπταν από τις θεωρητικές συζητήσεις στην αρχή κάθε πρόβας, οι ηθοποιοί, αρχικά αφιέρωναν μία ώρα περίπου στην «Άσκηση»<sup>3</sup> (training), δηλαδή ένα κύκλο ασκήσεων κατά τη διάρκεια των οποίων αυτοσυγκεντρωμένοι προθερμαίνουν το σώμα και τη φωνή τους, ασκούν το διάφραγμα και την αναπνοή τους. Στη συνέχεια, κάτω από τη συνεχή επίβλεψη και καθοδήγηση του σκηνοθέτη, εισέρχονταν στη διαδικασία της έρευνας. Η διαδικασία αυτή, έχει τις ρίζες της στη μέθοδο του Θεόδωρου Τερζόπουλου, στην ιδέα της ενέργειας του ηθοποιού, του Σώματος, της Άσκησης και της αποδόμησης. Ο ηθοποιός, σε κατάσταση ενεργοποιημένης ουδετερότητας, με την αυτοσυγκέντρωση και τον έλεγχο της αναπνοής, καλλιεργεί την αίσθηση του σωματικού κέντρου δηλαδή του πυελικού πλέγματος (ένα σύνολο νεύρων στο κέντρο της λεκάνης που διοχετεύεται σε όλα τα ζωτικά όργανα της περιοχής), της σπονδυλικής στήλης, του διαφράγματος και των σωματικών αξόνων.<sup>4</sup>

Η σκηνή ως χοάνη ενέργειας

Η διαδικασία της έρευνας είναι ένα πεδίο αυτοσχεδιαστικής δράσης όπου οι ηθοποιοί εισέρχονται σε έναν αφηρημένο χώρο, ο οποίος βαθμιαία μέσα από την ενέργεια και τη χρήση των αξόνων του σώματός τους συγκεκριμενοποιείται. Δημιουργείται κατά αυτόν τον τρόπο ένα

<sup>3</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος, Η επιστροφή του Διονύσου, Η Επιστροφή του Διονύσου, Θεόδωρος Τερζόπουλος, 2015, σελ. 88.

<sup>4</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος, ό. π., σελ. 18- 19.

συλλογικό τοπίο διαφορετικοτήτων που ορίζει την τραγική κλίμακα και γεννάει σταδιακά ένα προς ένα τα πρόσωπα του έργου, ακριβώς όπως ο διθύραμβος τον Θέσπη, τον πρώτο υποκριτή. Ο χορός του διθύραμβου, το αρχέγονο «Ένα», αυτή η αδιαίρετη πρωτογενής ενότητα που συσσωρεύει ενέργεια, εκρήγνυται για να διαφοροποιηθεί μέσα από αυτήν το Εγώ, ο ατομικός ψυχικός εαυτός.<sup>5</sup> Η γένεση των δραματικών προσώπων είναι η γένεση του εμβρύου που αποσπάται από τη μήτρα της μητέρας. Αυτός ο ίδιος πόνος, ο οποίος εγγράφεται στο σώμα του βρέφους και σηματοδοτεί την απώλεια, υπάρχει ως αθέλητη τραυματική μνήμη τόσο στο δρών πρόσωπο όσο και στον ηθοποιό που το υποδύεται. Ο ηθοποιός φέρει στο σώμα του την οντολογική θλίψη.<sup>6</sup> Αυτή η βαθιά απωθημένη μέσα στο σώμα ανάμνηση ενός τραύματος του οποίου η προέλευση δεν μπορεί να ερμηνευτεί λογικά, ανακαλείται και εκτονώνεται μέσω της ενέργειας.

Όταν τα πρόσωπα αποσπαστούν, αρχίζουν να διαμορφώνουν ένα δικό τους σύμπαν, γίνονται αυθύπαρκτες οντότητες, αποκτούν μια βασική συμπεριφορά, χωρίς ωστόσο να αποκοπούν από το συλλογικό πεδίο και να χάσουν την αίσθηση, το «άκουσμα», δηλαδή την οξυμένη λειτουργία ελέγχου του σώματος και της επικοινωνίας μεταξύ τους. Ο κάθε ηθοποιός, χτίζοντας τη βασική συμπεριφορά, προσπαθεί να βρει το βάθος, την εσωτερική ρίζα του ρόλου του μεταβαίνοντας σε ένα σημειακό σύστημα όπου ο χρόνος σμιλεύεται, ανοίγει, αναλύεται μέσα από την εξέλιξή του και όχι από την πράξη καθεαυτή.

Είναι εύλογο ότι μια τέτοια παράσταση δεν υπακούει σε μια συγκεκριμένη αισθητική πρόταση ή σε μια αυστηρά οριοθετημένη, άκαμπτη σκηνοθετική ιδέα. Το σημείο εκκίνησης δεν είναι η έννοια, αλλά η παρόρμηση: αυτή σταδιακά γεννά το νόημα που επεκτείνεται στο

<sup>5</sup> Κωνσταντίνος Ι. Αρβανιτάκης, Το Τραγικό στην Ιλιάδα, Ψυχανάλυση και Ομηρικά Έπη, Ίκαρος, Αθήνα, 2008, σελ. 193- 197.

<sup>6</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος, ό. π., σελ. 71.

άπειρο των γλωσσών και των συστημάτων. Το ίδιο το υλικό (η ενέργεια, το σώμα του ηθοποιού, το κείμενο και η συνισταμένη αυτών) είναι αυτό που διαμορφώνει τόσο την αισθητική όσο και την εξέλιξη της παράστασης. Τον πρώτο λόγο δεν έχουν οι στείρες, μικρές ιδέες, αλλά το απέραντο άνοιγμα του έργου προς όλες τις κατευθύνσεις: το κείμενο, αφού σπάσει στα σημεία του, τρελαίνεται μέσα στον ηθοποιό, σωματοποιείται, μετουσιώνεται σε μια νέα γλώσσα, σε μια βασική συμπεριφορά. Οι ηθοποιοί εξερευνώντας τις σωματικές δυναμικές, τις κρυμμένες πηγές της σωματικής ενέργειας και του ήχου ρευστοποιούνται: γίνονται νερό που ρέει φλεγόμενο. Το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι ποτέ τελικό: βρίσκεται σε μια διαρκή κυκλοφορία, μια αέναη δυναμικότητα.

Παράλληλα με τη διαδικασία της έρευνας εξελίχθηκε η δραματοποιημένη μεταφορά του λογοτεχνικού έργου. Το κείμενο έπειτα από μια διαδικασία ώσμωσης με το σώμα του ηθοποιού υποβλήθηκε όχι σε «κοψίματα», αλλά σε μια δημιουργική αφαίρεση με σκοπό να αναδειχτούν συγκεκριμένες πτυχές της ιστορίας, προβληματικές και ζητήματα του κάθε ρόλου. Από το πρωτότυπο διατηρήθηκαν μόνο τέσσερα βασικά πρόσωπα (D- 503, I- 330, O- 90, Ευεργέτης) ενώ μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς και τις ανάγκες του υλικού, προέκυψε ένα επιπλέον πρόσωπο, αυτό του αφηγητή.

Ο λόγος εισήλθε στον ηθοποιό σταδιακά. Αρχικά, μέσα από τη θερμοκρασία της έρευνας προέκυψε μια νέα γλώσσα, μια γλώσσα «έν χώρῳ» με τους όρους του Αρτώ, φτιαγμένη από ήχους, κραυγές, νότες, ονοματοποιία, την οποία ο ηθοποιός καλείται να οργανικοποιήσει, να χρησιμοποιήσει το συμβολισμό τους και τις συστοιχίες τους σε όλα τα επίπεδα.<sup>7</sup> Δημιουργείται έτσι μια μεταφυσική του λόγου, της χειρονομίας

<sup>7</sup> Αντονέν Αρτώ, Το θέατρο της σκληρότητας (πρώτο μανιφέστο), Το θέατρο και το είδωλό του, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα, 1992, σελ.101.



και της έκφρασης η οποία απαγκιστρώνει το σκηνικό γίνεσθαι από την παραδοσιακή διανοητική, ψυχολογική ερμηνεία και τη ρεαλιστική αναπαράσταση του «πραγματικού» κόσμου. Στη συνέχεια προέκυψε πιο συνειδητά και ελεγχόμενα, ως λέξεις, φράσεις από το κείμενο ως παρτιτούρα, ως χάρτης ψυχοσωματικών δράσεων και τέλος εναρμονίστηκε απόλυτα με την ερμηνευτική τους έκφραση. Το κείμενο μέσα από τη ζύμωση με το σώμα του ηθοποιού επαναπροσδιορίζεται και νοηματοδοτείται εκ νέου. Η διανοητική δούλωση της γλώσσας καταλύεται προσφέροντας έτσι μια καινούργια, πολύ βαθύτερη διανοητικότητα, κρυμμένη κάτω από τις κινήσεις και τα σώματα. Η ιστορία επαναγράφεται μέσα από τον ηθοποιό βρίσκοντας τη ρίζα της όχι απαραίτητα στη λογική, αλλά στην ενέργεια και στην παρόρμηση.

Οι ηθοποιοί αφορμώμενοι από το ιδιαίτερο ύφος του έργου και συγκεκριμένα από την αποσπασματικότητα της γραφής δημιούργησαν ένα συλλογικό τοπίο θραυσμάτων. Γεννήθηκε έτσι μια δίνη σκιών που περιστρέφονται απειλητικά γύρω από τον D- 503, κάνοντάς τον να αναρωτιέται αν όντως υφίστανται ή αν είναι αποκυήματα της φαντασίας του. Η σύγχυση του κεντρικού ήρωα, η ταλάντευσή του ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, η καταβύθιση στο ασυνείδητο, στην «ονειρασθένεια» σε συνδυασμό με την απομάκρυνση από τη ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας, δημιουργεί σουρεαλιστικές μορφές που αντικατοπτρίζουν τον εσωτερικό κόσμο: θραύσματα μνήμης εν εγρηγόρσει η συνισταμένη των οποίων εξελίσσει την τάξη μέσα στο χάος. Χαρακτήρες που ακροβατούν στα όρια της θεατρικής σύμβασης και της δραματουργικής τεκμηρίωσης, ανοίγοντας δυνατότητες, ρωγμές, υπόγειους δρόμους για την ανάδυση νοημάτων.

## Αφηγητής: Ο άγγελος της ιστορίας

Ο ρόλος του αφηγητή είναι απών από το έργο του Ζαμιάτιν, δημιουργήθηκε μέσα από την ανάγκη της ίδιας της ιστορίας να ειπωθεί, να ακουστεί. Η περίεργη μορφή που αναδύεται από την καρέκλα – μουσικό όργανο με την οποία μένει (εμμονικά σχεδόν) προσκολλημένη σε όλη τη διάρκεια του έργου ταυτίζεται με την αφήγηση, με το κείμενο, με τις νότες που γίνονται λέξεις για να ξαναγίνουν νότες. Είναι ο κορυφαίος ενός διθυράμβου, ο αγγελιαφόρος μιας αρχαίας τραγωδίας που έρχεται από μακριά, από το βάθος της απωθημένης μνήμης κουβαλώντας το εξεγερμένο κομμάτι του D- 503, το χειρόγραφο, την ψυχή του που στήνει παγίδες. Θυμίζει την αρχετυπική μορφή του τρελού στο θέατρο: διακόπτει τη ροή του έργου σχολιάζοντας ενεργητικά τα τεκταινόμενα με μια σχεδόν παιδιάστικη γλωσσική απλότητα. Αποκαλύπτει τις μεγαλύτερες αλήθειες μέσα από ήχους, νότες, χειρονομίες. Είναι ο «σοφός τρελός», η δαιμονική πηγή της γνώσης, ο κοινωνός μιας βαθύτερης αλήθειας, πολλές φορές κρυμμένη από τους υπόλοιπους ήρωες. Μια γκροτέσκο φιγούρα βγαλμένη από το μπρεχτικό καμπαρέ, που καρναβαλοποιεί, σπάει σε κομμάτια την ιστορία: ανακαλεί το μύθο για να τον ανατρέψει η δράση. Διατηρώντας κριτική στάση απέναντι στα πράγματα (προερχόμενη όχι από τη λογική όπως στους μπρεχτικούς αφηγητές αλλά από το ενεργειακό αδιέξοδο), ενσαρκώνει ακριβώς αυτό το ειρωνικό πρόσημο που ο ίδιος ο Ζαμιάτιν σφυρηλάτησε στα θεμέλια του έργου του: δείχνει και δείχνεται.

Ο αφηγητής φέρει ένα τραύμα: το τραύμα της γνώσης της ανθρώπινης κατάστασης, το τραύμα της ιστορίας. Είναι α- χρόνος και α- τοπος, κινείται στο σπείραμα μιας αφήγησης που έχει ειπωθεί από τον

ίδιο ξανά και ξανά, από το μέλλον στο παρελθόν και αντίστροφα. Εκδηλώνει τον «καταναγκασμό για επανάληψη»<sup>8</sup>, δηλαδή τη ροπή προς μια διαρκή επιστροφή που συντηρεί τις επώδυνες καταστάσεις του παρελθόντος και που τοποθετεί ως εμπειρία τη βίωση των τραυματικών γεγονότων στο «εδώ και τώρα». Από την επανάληψη γεννούνται τα δρώντα πρόσωπα, η ύπαρξη των οποίων πιστοποιείται από την παρουσία του ίδιου του αφηγητή.

Ο Walter Benjamin, στο έργο του «Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας», εμπνευσμένος από τον πίνακα του Klee “Angelus Novus”, περιγράφει τον «άγγελο της ιστορίας»:

Υπάρχει ένας πίνακας του Klee με το όνομα Angelus Novus. Απεικονίζεται εκεί ένας άγγελος, πού φαίνεται έτοιμος να απομακρυνθεί από κάτι, όπου μένει προσηλωμένο το βλέμμα του. Διάπλατα τα μάτια του, ανοικτό το στόμα και τεντωμένες οι φτερούγες του. Έτσι πρέπει να είναι και ο άγγελος της ιστορίας. Στραμμένο το πρόσωπο του προς το παρελθόν. Όπου εμφανίζεται σ' εμάς μια αλυσίδα γεγονότων, διακρίνει αυτός μια και μοναδική καταστροφή, πού συσσωρεύει αδιάκοπα ερείπια επί ερειπίων και τα εκσφενδονίζει μπροστά στα πόδια του. Θέλει αυτός να σταθεί, να ξυπνήσει τους νεκρούς και να στήσει τα χαλάσματα. Μια θύελλα σηκώνεται όμως από τη μεριά του Παράδεισου κι αδράχνει τις φτερούγες του και είναι τόσο δυνατή, πού δεν μπορεί πια ο άγγελος να τις κλείσει. Τον ωθεί αυτή ή θύελλα ασταμάτητα προς το μέλλον, στο οποίο στρέφει την πλάτη, ενώ ο σωρός από τα ερείπια φθάνει μπροστά του ως τον ουρανό. Ό, τι αποκαλούμε εμείς πρόοδο, είναι αυτή ή θύελλα.<sup>9</sup>

Ο αφηγητής, όπως ακριβώς ο άγγελος που περιγράφει ο Μπένγιαμιν, είναι απλός παρατηρητής της ροής των γεγονότων, ανήμπορος να σταματήσει ή να αλλάξει την εξέλιξή της. Μια προωθητική δύναμη σαν

<sup>8</sup> Σίγκμουντ Φρόντ, Πέραν της αρχής της ηδονής, μτφ. Νίκη Μυλωνά, Νίκα, Αθήνα 2011, σελ. 24- 25.

<sup>9</sup> Βάλτερ Μπένγιαμιν, Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας, μτφ. Μηνάς Παράσχης, Ουτοπία, Αθήνα 1983, σελ.12.

θύελλα – η πρόοδος όπως την ονομάζει- τον σπρώχνει ακούσια στο μέλλον, αλλά εκείνος του στρέφει την πλάτη: έχει διαρκώς στραμμένο το πρόσωπό του στα πεπραγμένα. Θέλει να σταθεί και να παρέμβει, να ανοικοδομήσει τα θραύσματα του παρελθόντος, αλλά ξέρει ότι κάτι τέτοιο θα σήμαινε την παύση της ιστορίας και κατά συνέπεια της διήγησης. Η ύπαρξή του εξασφαλίζει τη συνέχεια και τη διαίωνιση των γεγονότων που προσπαθεί να σταματήσει. Αυτή είναι η τραγικότητά του.

## D- 503: κατασκευάζοντας την ανθρωπότητα

Η ιδιαιτερότητα του «Εμείς» έγκειται στο ότι ένα έργο με επικές διαστάσεις έχει ως κεντρικό του χαρακτήρα έναν «αντι- ήρωα». Σε αντιδιαστολή με τον «ήρωα», όπως τον συναντούμε στο μύθο, ο σύγχρονος άνθρωπος υποσκάπτει οποιαδήποτε έκφανση τραγικότητας στη ζωή του. Έχοντας απεμπολήσει τα ορμέμφυτα, τις παρορμήσεις και τα αρχέγονα ένστικτα, το άτομο της προηγμένης κοινωνίας αρνείται να συνάψει σχέσεις, να εξερευνήσει και να υπερβεί τα όριά του. Αρκείται στην κρυψώνα της ισχυρής πλειοψηφίας, στο σχηματισμό άρτιων, λογικών, αριθμητικών μονάδων. Η ηθική του είναι ποσοτική. Όλα μετριοούνται με αριθμούς: γεννήσεις, θάνατοι, έργα τέχνης, πόλεμοι, επιστημονικές ανακαλύψεις, όλα, δεν είναι παρά στατιστικοί πίνακες. Οτιδήποτε μυθικό, τραγικό ή επικό μέσα του συρρικνώνεται. Βιώνει τη μέχρι εσχάτων εσωτερική σύγκρουση, αλλά αρνείται να πράξει. Ασφαλώς, αυτός ο «αντι- ήρωας» δεν πρέπει να ερμηνεύεται ξεχωριστά από την κοινωνία που τον δημιούργησε. Μια κοινωνία που αντίστοιχα έχει δημιουργηθεί από το ίδιο άτομο που στην πορεία διαβρώθηκε. Σε αυτόν τον φαύλο κύκλο, όπου η κοινωνία ελέγχει και περιορίζει τις κοινωνικές και βιολογικές λειτουργίες του ίδιου του δημιουργού της, ο άνθρωπος γίνεται πρωταγωνιστής μιας ιλαρής τραγικωμωδίας. Θέλοντας απεγνωσμένα να βρει την ευτυχία, έχοντας αποτύχει στην ανεύρεσή της, αποφασίζει να την επινοήσει: αντιστρέφει την ιστορία της έκπτωσης από τον παράδεισο. Κατασκευάζει ο ίδιος ένα χρυσό κλουβί, κλείνεται μέσα εκούσια και γίνεται δεσμώτης του ίδιου του εαυτού του. Ξεπουλά το μήλο της γνώσης και την ελευθερία χάριν μιας πλασματικής ευδαιμονίας, μιας ηρεμίας που νεκρώνει τη σκέψη και εξοβελίζει την ελεύθερη βούληση. Ο

D- 503, όπως και όλοι οι πολίτες του Μονοκράτους, είναι δέσμιος με τις αλυσίδες που ο ίδιος επινόησε. Σε επίπεδο παραστατικό αυτό καταδεικνύεται στη σχέση που αναπτύσσει με την καρέκλα του: η ύπαρξη του D ταυτίζεται μαζί της σε τέτοιο βαθμό, ώστε μακριά της αδυνατεί να σταθεί, να περπατήσει, να βρει τη θέση του στο δρώντα χώρο, να αυτοκαθοριστεί.

Ο άνθρωπος, όπως αναφέρει ο Νίτσε<sup>10</sup>, είναι αυτός που έχει κατασκευάσει αιτίες, διαδοχή, αναγκαιότητα, νόμο, κίνητρο, σκοπό. Όταν εισάγεται στο συμβολικό πεδίο, αυτή η διαδικασία γεννά τη μυθολογία, την ανελεύθερη κίνηση.<sup>11</sup> Η μυθολογία έχει πάντοτε ιστορική βάση, αναφέρεται σε ένα γεγονός που συνέβη στο παρελθόν και ο ρόλος της είναι να θεμελιώσει μια ιστορική πρόθεση στη φύση, μια ενδεχομενικότητα στην αιωνιότητα- ακριβώς αυτό που προσπαθεί να πετύχει η αστική ιδεολογία.<sup>12</sup> Η μυθολογία αναδύει μια διαπίστωση, προκαλεί την έννοια με φυσικό τρόπο και κατά συνέπεια απλοποιεί, καταλύει κάθε διαλεκτική.<sup>13</sup> Δεν αρνείται αυτό που συμβαίνει: αντίθετα μιλάει γι' αυτό και έτσι το εξαγνίζει, το αθώνει, το θεμελιώνει στην αιωνιότητα.

Η λειτουργία της μυθολογίας στο «Εμείς» φαίνεται χαρακτηριστικά στην ιστορία των τριών σε άδεια:

Σε τρεις Αριθμούς έδωσαν άδεια απ' τη δουλειά για έναν μήνα, ως πείραμα: «Κάνε ό, τι θέλεις, πήγαινε όπου θέλεις». Οι καημένοι, τριγύριζαν γύρω από το μέρος όπου συνήθως δούλευαν και κοίταζαν συνεχώς μέσα με πεινασμένα μάτια. Σταματούσαν στις πλατείες και ολόκληρες ώρες επαναλάμβαναν τις κινήσεις οι

<sup>10</sup> Φρίντριχ Νίτσε, Πέρα από το καλό και το κακό, ό. π., σελ. 45.

<sup>11</sup> Ο. π.

<sup>12</sup> Ρολάν Μπάρτ, Μυθολογίες- μάθημα, μτφ. Καίτη Χατζηδήμου- Ιουλιέττα Ράλλη, Κέδρος, Αθήνα 1979, σελ. 244.

<sup>13</sup> Ρολάν Μπάρτ, ό. π.

οποίες σε συγκεκριμένες στιγμές της ημέρας είχαν γίνει αναγκαίες για τον οργανισμό τους: Πριόνιζαν και πλάνιζαν στον αέρα, με αόρατα σφυριά, βάραγαν αόρατα καλούπια σιδήρου. Και στο τέλος, τη δέκατη μέρα, δεν άντεξαν άλλο: πιασμένοι χέρι - χέρι, μπήκαν μέσα στο νερό και κάτω από τους ήχους Εμβατηρίου βυθίζονταν όλο και πιο βαθιά, μέχρι που το νερό έβαλε τέλος στο βασιανιστήριό τους... στη θάλασσα... στα κύματα... στο βυθό... <sup>14</sup>

Οι δύο αφηγήτριες της μυθολογίας πατούν πάνω στον D- 503, τον οριοθετούν, τον σχηματοποιούν, τον περιορίζουν: καταδεικνύουν έτσι τον τρόπο λειτουργίας της. Η τραγική ιστορία των τριών αυτών προσώπων περιβάλλεται από ένα διττό σημειακό σύστημα: το νόημα και η μορφή του σημαίνοντος εναλλάσσεται συνεχώς. Η έννοια οικειοποιείται αυτήν την εναλλαγή και τη χρησιμοποιεί σαν διφορούμενο σημαίνον, νοητικό και φανταστικό, αυθαίρετο και φυσικό.<sup>15</sup> Η διπλοσημία είναι εκείνη που δίνει υπόσταση στη μυθολογία και της προσδίδει ηθικό πρόσημο. Ο πολίτης του Μονοκράτους έχει κατασκευαστεί σύμφωνα με την παραπάνω ιστορία. Ακούγοντάς τη από την παιδική ακόμα ηλικία σαν παραμύθι, διακρίνει μια προειδοποίηση και μια διαπίστωση. Πίσω από το απλό σύστημα σημειοδότησης τριών ανθρώπων που οδηγήθηκαν στην αυτοχειρία λόγω της απραξίας, κρύβεται μια αλληγορία πλήρης στην αποκρυπτογράφησή της (το να είσαι μη παραγωγικός καταδικάζεται από το καθεστώς) που οδηγεί στο σημαίνον της μυθολογίας: οι τρεις αδειούχοι δεν είναι ούτε παράδειγμα, ούτε σύμβολο. Είναι η παρουσία του ολοκληρωτικού καθεστώτος που κατασκευάζει τον κάθε άνθρωπο από τη γέννησή του.

Η ρωγμή στο τέλειο οικοδόμημα του «ευυπόληπτου» πολίτη έτσι όπως ενσαρκώνεται στον D- 503, συντελείται με την καταβύθισή του στο

<sup>14</sup> Γιεβγκένη Ζαμιάτιν, «Εμείς», μτφ. Δαυίδ Μαλτέζε, Θεατρική διασκευή Σάββας Στρούμπος για την παράσταση της ομάδας Σημείο Μηδέν.

<sup>15</sup> Ρολάν Μπαρτ, Μυθολογίες- μάθημα, ό. π., σελ. 204.

ασυνείδητο μπροστά στην υπαρξιακή αγωνία της λευκής σελίδας. Η διαδικασία συγγραφής λειτουργεί ως ψυχανάλυση. Ο κεντρικός χαρακτήρας στην αρχή της παράστασης κρατάει τη λευκή σελίδα και τη φοράει σαν μάσκα: γίνεται ολόκληρος λευκή σελίδα επιτρέποντας την επαναγραφή, την ανοικοδόμηση ενός «άλλου» εαυτού. Μπαίνοντας στη διαδικασία να γράψει, δημιουργεί συγγραφικό ύφος, διαμορφώνει κριτική σκέψη, φαντασία: «αναπτύσσει ψυχή». Η μακροχρόνια απώθηση αναγκών και επιθυμιών βρίσκει την εκτόνωσή της μέσω των «ονειροπολήσεων»<sup>16</sup> : τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου σπάνε. Η αποστασιοποίηση που επιτυγχάνει μέσω της συγγραφής των εμπειριών τον καθιστά σταδιακά ικανό να ασκήσει κριτική, να αποδομήσει, να αποκαλύψει τις βαθύτερες δομές των όσων μέχρι εκείνη τη στιγμή πρόσβευε άκριτα. Αποκτά την επίγνωση της ανθρώπινης κατάστασης και καλείται να διαλέξει: ελευθερία ή ευτυχία; Η τελική επιλογή είναι αποκλειστικά δική του.

Σε έναν κόσμο όπου η εξουσία παρουσιάζεται να εποπτεύει και να ελέγχει τα πάντα, η ευθύνη δεν παύει να ανήκει στον καθένα ξεχωριστά. Πέραν των όποιων κοινωνικών συνθηκών καλείται να αντιμετωπίσει, οι ίδιες οι πράξεις του καθορίζουν ποιος πραγματικά είναι, τη θέση του στην ιστορία. Η «φανταστεκτομή» στην οποία ο D – 503 εκούσια υποβάλλεται ισοδυναμεί με την ισοπέδωση του - πέρα από τα τρέχοντα αξιακά συστήματα- ανθρώπινου στοιχείου και σηματοδοτεί την επιστροφή στην κανονικότητα:

D- 503: Τώρα... κανένα παραλήρημα, κανένα συναίσθημα. Επειδή είμαι καλά, είμαι εντελώς, απόλυτα καλά. Χαμογελάω – δεν μπορώ

<sup>16</sup> Σίγκμουντ Φρόιντ, Ο Ποιητής και η φαντασίωση, μτφ. Γιώργος Σαγκριώτης, Πλέθρον, Αθήνα, 2011, σελ. 19.



να μην χαμογελάω. Το χαμόγελο είναι η φυσιολογική κατάσταση ενός φυσιολογικού ανθρώπου...<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Γιεβγκένι Ζαμιάτιν «Εμείς», ό. π., σελ. 44.

## Ευεργέτης: Η εξουσία παίζει

Ο χαρακτήρας του Ευεργέτη είναι ο δεύτερος ρόλος που αποτελεί πρωτότυπη δημιουργία για τις ανάγκες της διασκευής. Σε αντίθεση με τον αφηγητή, ο Ευεργέτης υπάρχει ως πρόσωπο στο έργο του Ζαμιάτιν, ωστόσο στην παράσταση εμφανίζεται και ολοκληρώνεται με πολύ διαφορετικό τρόπο. Πρόκειται για το αρχέτυπο της εξουσίας που εποπτεύει, λογοκρίνει, επεμβαίνει: η προβολή του Θεού- Πατέρα, του οποίου η βασιλεία κατευθύνει την ανθρώπινη αγέλη. Είναι διαρκώς παρών, ακόμα και όταν φαίνεται να απουσιάζει. Η ενεργοποιημένη απουσία τον καθιστά οριακό ως σκηνικό πρόσωπο.

Η μορφή του απόλυτου ηγέτη, του ηγεμόνα που συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλες τις μορφές εξουσίας, αναπαρίσταται σκηνικά ως μια φιγούρα σκοτεινή, ακραία, σαδιστική: καθισμένος αριστερά του D- 503, σε μια καρέκλα ίδιου σχήματος αλλά διαφορετικού χρώματος και λειτουργιών, ο Ευεργέτης υιοθετεί μια σχεδόν στατική, στυλιζαρισμένη κίνηση, μια «ιερά τερατεία» που δημιουργεί αποστροφή, δέος και λειτουργεί αντιστικτικά με εκείνη των υπόλοιπων προσώπων. Η αρχετυπική μορφή της εξουσίας είναι εκτεθειμένη αλλά ταυτόχρονα απόρθητη, ακλόνητη. Προστατεύεται από την ανάγκη του ίδιου του ανθρώπου να υποθάλπει και να συντηρεί μια ανώτατη αρχή εξασφαλίζοντας την πλασματική αίσθηση ασφάλειας που χαρίζει η μετάθεση της ευθύνης, της επιλογής. Οι πολίτες του Μονοκράτους αισθάνονται ακέφαλοι, ευάλωτοι χωρίς την ύπαρξη του ηγέτη, του θεματοφύλακα του τεχνητού παράδεισου που κατασκεύασαν. Η επίγνωση της ισχύος του καθιστά τον ηγεμόνα ακλόνητο, τον αποτρέπει από τη διαρκή κίνηση. Επεμβαίνει όποτε το θεωρεί ο ίδιος αναγκαίο, δεν

ξοδεύεται σε άσκοπες χειρονομίες. Ελέγχει και κινεί τα νήματα της εκάστοτε σκηνής/ καταχώρησης επιτρέποντας τη δράση να εξελιχθεί, να κορυφωθεί, να εκτονωθεί, μόνο όσο εξυπηρετεί τους σκοπούς και τη διαιώνισή του.

Η εξουσία παίζει: παίζει με την εξάρτηση του ανθρώπου από αυτήν. Εμφανίζεται, εξαφανίζεται, περιστρέφεται, εμπλέκεται ενεργά με τα πρόσωπα, αποστασιοποιείται, κρύβεται πίσω από μάσκες, επεμβαίνει ηχητικά, λεκτικά, σωματικά. Αποκτά διαστάσεις τοτέμ: το τοτέμ «προστατεύει» τον άνθρωπο και ο άνθρωπος δείχνει το σεβασμό του για το τοτέμ με διάφορους τρόπους.<sup>18</sup> Ο Ευεργέτης, ενοποιώντας στο πρόσωπό του τη θρησκεία με το κοινωνικό κράτος, αποτελεί την υλοποίηση μιας πάγιας και καθολικής αυθεντίας: δημιουργεί ένα είδος τοτεμισμού του οποίου η θρησκευτική πλευρά έγκειται στο σεβασμό και η κοινωνική στις υποχρεώσεις απέναντι στο Μονοκράτος. Σε παραστατικό επίπεδο υπάρχουν στιγμές όπου ο Ευεργέτης δεν εμφανίζεται ως συνεκτικό όλον αλλά ως θραύσματα, ως κομμάτια του εαυτού του. Όταν τοποθετεί το τρίγωνο ως μάσκα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να διακρίνεται μόνο το στόμα, το μάτι, η γλώσσα ή όταν εμφανίζει μόνο ένα χέρι ή άλλο μέλος του σώματός του, ταυτίζει την υπόστασή του με την επί μέρους λειτουργία: το αέναο άκουσμα, η ηδονοβλεπτική εποπτεία και οι παρεμβάσεις συγκροτούν το όλον της εξουσίας.

---

<sup>18</sup> Σίγκμουντ Φρόντ, Τοτέμ και Ταμπού, μτφ. Χρήστος Αντωνίου, Επίκουρος, Αθήνα, 1978, σελ.131-132.

### I- 330: Το αρχέτυπο της επανάστασης

Η θεατρική μεταφορά του «Εμείς», κρύβει στη δομή της τη μάχη δυο αρχέτυπων: του Ευεργέτη και της I- 330: της Εξουσίας και της Επανάστασης. Η τελευταία, με τη μορφή μιας μυστηριώδους γυναίκας εισβάλλει βίαια στο σύμπαν του Μονοκράτους φέροντας μια ανοίκεια σωματικότητα, το βαθιά ανθρώπινο στοιχείο. Η αντάρτισσα από τον κόσμο των Μέφι σαγηνεύει τον D- 503 στοχεύοντας στην αφύπνισή του, στο να τον οδηγήσει στη συνειδητοποίηση ότι η φύση του ανθρώπου είναι διπλή: ένστικτα και λογική μαζί. Ως ένας άλλος Διόνυσος έρχεται να επιβάλλει την πίστη της, να τιμωρήσει αυτούς που την περιφρονούν, να φέρει την τρέλα και τη λύτρωση. Απεργάζεται την απελευθέρωση της ζωής του ενστίκτου από τα δεσμά που της επιβάλλουν οι περιορισμοί της πολιτισμένης κοινωνίας, την απορρόφηση της ατομικής συνείδησης από τη μαζική, από ένα άλλο «Εμείς». Από ένα «Εμείς» που οδηγεί στην ενέργεια και όχι στην εντροπία: στις διαφορές θερμοκρασιών, την έκρηξη, τη φωτιά, τη Βακχεία.

Από την πρώτη προσέγγιση στον κατασκευαστή του «Αφομοιωτή», είναι εμφανής η πρόθεση της I- 330 να τον εισαγάγει στη σφαίρα της ξεχασμένης από τους πολίτες του Μονοκράτους, ανθρώπινης φύσης. Υιοθετώντας έναν «ιερό ζωομορφισμό», διαποτισμένη από τη μεταφυσική ενέργεια που διαπερνά τα πάντα, φέρει συναισθήματα, κινήσεις, χειρονομίες, ήχους από έναν τόπο ξεχασμένο. Η παρουσία της λειτουργεί αντιστικτικά με εκείνη του Ευεργέτη: ο τελευταίος ωθεί τον D- 503 στην απώλεια της συνείδησης και της κριτικής σκέψης και εκείνη τον εισάγει

στη φαντασία, στην υπαρξιακή κρίση, στην αρχέγονη μνήμη των εξεγέρσεων.

Η επίσκεψη στην Αρχαία Οικία, σε ένα σπίτι τριών χιλιάδων ετών, στην παράσταση αποκτά διαστάσεις συμβολικές. Πρόκειται για την επίσκεψη στην αποθήκη της απωθημένης, αρχαϊκής μνήμης των ξεχασμένων ενστίκτων, εξεγέρσεων, παρορμήσεων.

**I-330:**

... απλώς σκεφτείτε ... Παλιά αγαπούσαν «γιατί έτσι», έπεφταν στη φωτιά, καίγονταν και υποφέρανε. Τι ανόητη και απερίσκεπτη σπατάλη της ανθρώπινης ενέργειας, δεν συμφωνείτε...; [...] Δεν το βρίσκετε αξιοπερίεργο ότι κάποτε οι άνθρωποι ήταν πρόθυμοι ν' ανεχτούν έναν φιλόσοφο ή έναν ποιητή, σαν τον Καντ ή τον Πούσκιν; Και όχι μόνο να τον ανεχτούν, τον λάτρευαν. Τι δουλοπρεπής νοοτροπία! Δεν συμφωνείτε;

**D-503:**

Είναι ξεκάθαρο... εννοώ... πάλι αυτό το καταραμένο  
το «ξεκάθαρο» που επαναλαμβάνω συνεχώς!

**I-330:**

Μα φυσικά, καταλαβαίνω. Αλλά το θέμα είναι ότι άνθρωποι σαν κι αυτούς, ξέρετε, ήταν κυρίαρχοι, είχαν περισσότερη δύναμη ακόμη κι απ' αυτούς που φορούσαν το στέμμα. Γιατί δεν τους απομόνωναν και δεν τους εξολόθρευαν; Στον κόσμο μας... Ναι, στον κόσμο μας...<sup>19</sup>

Ανάλογης λειτουργίας είναι η σκηνή που διαδραματίζεται στην άλλη πλευρά του Τείχους, στον κόσμο των Μέφι. Ο πύρινος λόγος της I- 330

<sup>19</sup> Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, Εμείς, ό. π., σελ. 8.

είναι η απεύθυνση στο ανθρώπινο στοιχείο που έχει εκδιωχθεί από την κοινωνία του Μονοκράτους, η επιστροφή στον εσωτερικό κόσμο:

**I-330:**

Αδέρφια! Αδέρφια! Όλοι σας γνωρίζετε ότι εκεί πέρα, στην πόλη πέρα από το Τείχος, φτιάχνουν τον Αφομοιωτή. Όλοι σας γνωρίζετε ότι έφτασε η μέρα που θα γκρεμίσουμε αυτό το Τείχος, όλα τα τείχη, έτσι ώστε άνεμος να φυσήξει σ' ολόκληρη τη Γη, από τη μια άκρη ως την άλλη.<sup>20</sup>

Στην άλλη πλευρά του τείχους, η I- 330 εμφανίζεται πρώτη φορά με τη διαφορετική, σκοτεινή μορφή του Διονύσου, ως αρχής της κτηνώδικης ζωής, ως δύναμης που επιθυμούν να αποκτήσουν οι άνθρωποι ερχόμενοι σε ένωση μαζί του<sup>21</sup>:

**I-330:**

Τώρα είμαι μπροστά σου ολόκληρη, μέχρι τέλους<sup>22</sup>

Σκοπός της είναι να απελευθερώσει τη ζωή του ενστίκτου από τα δεσμά που της επιβάλλουν οι περιορισμοί της πολιτισμένης κοινωνίας. Στον κόσμο των Μέφι η ατομικότητα καταλύεται, οι τοίχοι που την περιφρουρούν και την ενταφιάζουν καταρρέουν. Τα ατομικά όντα προσκαλούνται να συνενωθούν στο συλλογικό ον που γεννά την εκστατική ένωση του θυμικού μάγματος με τη φύση, τους ιστούς του θεϊκού στοιχείου.<sup>23</sup>

Η I- 330 δεν είναι ένα συμβατικό σκηνικό πρόσωπο. Δεν υπάρχει ως Εγώ, αλλά ως ενσάρκωση της Ιδέας, ενός ύψιστου σκοπού που

<sup>20</sup> Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, Εμείς, ό. π., σελ. 33.

<sup>21</sup> E.R. Dodds, Εισαγωγή στις Βάκχες, Euripides Bacchae, μτφ. Λίνα Κασδαγλή, Second edition, Oxford, At the Clarendon Press, 1960.

<sup>22</sup> Ο. π.

<sup>23</sup> Γ. Χειμωνάς, Πρόλογος στη δεύτερη έκδοση, Ευριπίδη Βάκχες, Καστανιώτη, έκτη έκδοση, Αθήνα, 1989, σελ. 6-7.

νοηματοδοτεί και ορίζει την ύπαρξή της. Όλες οι κινήσεις της, οι σχέσεις της είναι απλώς αφορμές. Η Ι, όπως όλα τα τραγικά πρόσωπα που φέρουν τη μεταφυσική της επανάστασης, δεν συνδιαλέγεται. Αντιμετωπίζει τα πρόσωπα που την περιβάλλουν ως άλλοθι για να διαδώσει τα μηνύματά της και να επιτύχει τον ύψιστο σκοπό της. Κάθε της κίνηση τη φέρνει ένα βήμα πιο κοντά στο θάνατο. Στο βλέμμα της δηλώνεται ο θάνατος στο μέλλοντα, η εκμηδένιση του χρόνου. Το κοίταγμά της πέρα από τον ορίζοντα περιέχει την τραγική επίγνωση του επαναστάτη, του εξεγερμένου, του ανθρώπου που κινείται στα όρια: έχει ήδη πεθάνει και πρόκειται να πεθάνει.

## O- 90: Η δομή που εκρήγνυται

Ήδη από την αρχή της παράστασης, η O- 90 δεν εμφανίζεται σαν μια συνηθισμένη αριθμημένη του Μονοκράτους: άγεται και φέρεται από την εμμονή της μητρότητας και της σχέσης της με τον D- 503. Η εμμονή της αυτή τη γεμίζει συναισθήματα, την καθιστά πιο συνειδητοποιημένη κοινωνικά και την εισάγει στην προβληματική της μη- αριθμημένης. Ενώ βρίσκεται μακριά από το πρότυπο του ευσυνείδητου πολίτη του Μονοκράτους, είναι το μοναδικό πρόσωπο του έργου που στη σκηνική του εξέλιξη επιτελεί ένα τόσο μεγάλο «εξεγερσιακό άλμα».

Σε αντίθεση με τον D- 503, ο οποίος μεταστρέφεται παροδικά αλλά έχει διαρκώς τη ροπή να επιστρέφει στο παλιό του αξιακό σύστημα, και την I- 330, που από την αρχή εμφανίζεται ως μια επαναστάτρια με ξεκάθαρη θέση και συγκεκριμένο σκοπό, η O- 90 μεταβαίνει από το κανονικό στο οριακό, από την κωμική στην τραγική κλίμακα. Η θέλησή της να κυφορήσει και να αναθρέψει ένα παιδί, κάτι που συγκρούεται με τους ισχύοντες νόμους της εξουσίας, είναι η δική της μορφή εξέγερσης.

Το πάθος της για τεκνοποίηση διατρέχει το είναι της, είναι η πορεία της προς τον αυτο- καθορισμό και την αυτό- πραγμάτωση. Είναι ο τρόπος της να οδηγηθεί από τη γυναίκα-αριθμημένη στη γυναίκα- δημιουργό. Η μετάβαση αυτή σκηνικά κωδικοποιείται στη βασική συμπεριφορά: τόσο το περπάτημα, όσο και οι χειρονομίες, οι κινήσεις, οι βοκαλισμοί, οι κραυγές, καταδεικνύουν το φλερτ με τα όρια που σταδιακά οδηγεί σε κατά μέτωπο σύγκρουση με το θάνατο. Η O- 90, προκειμένου να συλλάβει και να γεννήσει το παιδί του συγκεκριμένου αριθμημένου, παραδίνεται ολοκληρωτικά στην ιδέα του θανάτου:



**O-90:**

... Το μόνο που θέλω ... Θέλω ένα παιδί από εσάς. Δώστε μου ένα παιδί και θα φύγω, θα φύγω!

**D-503:**

Τι; Ξαφνικά σας ήρθε η όρεξη να υποστείτε τη Μηχανή του Ευεργέτη;

**O-90:**

Και τι έγινε; Τουλάχιστον θα το νιώσω, θα το νιώσω μέσα μου. Και ίσως για λίγες μόνο μέρες... να το δω. Να δω για μια φορά τις ζάρες του, έστω για μια μέρα.<sup>24</sup>

Η O-90 με την εμμονική της προσκόλληση στον D- 503 και στην ιδέα ενός παιδιού από αυτόν, οδηγείται στα άκρα, στην ορμή προς την αυτοκαταστροφή η οποία θα αναιρεθεί μετά την επίτευξη της κυοφορίας και την εκ νέου νοσηματοδότησης της ύπαρξής της. Στη συνέχεια, σε κλιμακούμενη πορεία, διαρρηγνύεται από την τραγική επίγνωση ότι ο θάνατος συνεπάγεται την απώλεια του παιδιού της:

**O-90:**

Είμαι τόσο ευτυχισμένη, τόσο ευτυχισμένη... αισθάνομαι πλήρης - καταλαβαίνετε; Ξεχειλίζω... Δεν ακούω τίποτα τριγύρω, ακούω συνεχώς μέσα, μέσα ΜΟΥ ...

**D-503:**

...Σταθείτε! Ξέρω πώς να σας σώσω. [...] Η I- 330 βρίσκεται εδώ.. πάμε να τη βρούμε και σας υπόσχομαι να τα κανονίσω όλα αμέσως..

**O-90:**

---

<sup>24</sup> Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, Εμείς, ό. π., σελ. 25.

Και θέλετε να πάω εγώ σ' εκείνη τη γυναίκα; Θέλετε να της ζητήσω να;... Ποτέ ξανά! Να μην την αναφέρετε ποτέ ξανά! Ας πεθάνω – και τι έγινε! – τι σας νοιάζει;

Κάθε νύχτα... δεν μπορώ... αν με σκοτώσουν... κάθε νύχτα... είμαι μόνη... μέσα στο σκοτάδι το σκέφτομαι – πώς θα μοιάζει, πώς εγώ θα... Δεν θα είχα κανέναν άλλο λόγο να ζήσω, καταλαβαίνετε; Κι εσείς, πρέπει να ... εσείς πρέπει ...

**D-503:**

πρέπει να σας πάω στην I- 330... μόνο αυτή μπορεί να σας σώσει.. να σας πάει πέρα από το Τείχος...

**O-90:**

Ναι...<sup>25</sup>

Με τον ερχομό του παιδιού, του δικού της δημιουργήματος, η ύπαρξή της πληρώνεται: αποκτάει την κοινωνική δύναμη να αντισταθεί στον επιβαλλόμενο τρόπο ζωής και να διεκδικήσει την επιστροφή στο αρχέγονο, στο ανθρώπινο κομμάτι από το οποίο είχε παραιτηθεί ως αριθμημένη από τη γέννησή της. Το ενδεχόμενο να φέρει στον κόσμο ένα παιδί στην άλλη πλευρά του Τείχους, ένα παιδί που θα αναθρέψει η ίδια και όχι το «Εργοστάσιο ανατροφής παιδιών» είναι ίσως η μόνη υποψία αισιοδοξίας του έργου. Σε αντίθεση με τον D- 503, εκείνη αρνείται την αφαίρεση της φαντασίας, επιλέγει να δράσει, να πάρει το ρίσκο να μεταβεί σε μια καινούργια πραγματικότητα, να γίνει θεμέλιος λίθος μιας κοινωνίας που αναδύεται. Επιλέγει την ελευθερία.

<sup>25</sup> Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, Εμείς, ό. π., σελ. 40.

## Σκηνική εγκατάσταση: υποσκάπτοντας το οικείο

Η ιδέα της σκηνικής εγκατάστασης γεννήθηκε από τις πρώτες ακόμα πρόβες και θεωρητικές μελέτες του υλικού, με σημείο αναφοράς τα καλλιτεχνικά κινήματα του κονστρουκτιβισμού και του σουπρεματισμού, επιδράσεις των οποίων μπορούμε να διακρίνουμε στην κριτική σκέψη και το έργο του ίδιου του Ζαμιάτιν. Η ιδέα ότι η τέχνη κατασκευάζεται, ότι ο χώρος επιβάλλεται στη μάζα, ότι κάθε υλικό, ανάλογα με τα δομικά του χαρακτηριστικά υπαγορεύει συγκεκριμένες φόρμες και εν γένει η άμεση, αποκομμένη από μορφικές απεικονίσεις παρουσίαση του κόσμου της αίσθησης, αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τη διαμόρφωση του σκηνικού.

Ως οπτικό φόντο, η κονστρουκτιβιστική σκηνογραφία από μόνη της έχει πολύ λίγο νόημα: υπάρχει στη σκηνή για να χρησιμοποιείται και όχι για να βλέπεται.<sup>26</sup> Για να αναδειχθεί η καλλιτεχνική της λειτουργία και τα σημαίνοντά της θα πρέπει να συνδυαστεί με την κίνηση, το λόγο και την ενέργεια των ηθοποιών. Η σκηνική εγκατάσταση του «Εμείς» θα μπορούσε να πει κανείς πως είναι μια μεταφορά ενός πίνακα του Καζιμίρ Μάλεβιτς στο χώρο, από τον οποίο οι ιδέες, οι έννοιες, οι απεικονίσεις έχουν εξοστρακιστεί για να δώσουν τη θέση τους στην καθαρή αίσθηση. Ένα τρίγωνο μαύρου χρώματος διαπερνά απειλητικά το χώρο των θεατών, ενώ στα δεξιά του περιστρέφεται ένας κόκκινος κύκλος. Η σκηνική δράση συντελείται κατά κύριο λόγο εντός του τριγώνου και εντός του κύκλου. Ο ηθοποιός πέφτει σε μια έρημη χώρα όπου τίποτα δεν είναι αναγνωρίσιμο πέρα από την αίσθηση, σε ένα περιβάλλον που τον οριοθετεί, τον παγιδεύει και γι' αυτό καλείται να το υποσκάψει και μαζί με αυτό τους περιορισμούς που του επιβάλλει.

<sup>26</sup> Χρήστος Γεώργιος Αθανασόπουλος, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Δεύτερη έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σελ. 139.

Το τρίγωνο και ο κύκλος αλληλεπιδρούν με το κοινό και τους ηθοποιούς: μοιάζουν να βρίσκονται σε μια διαρκή κίνηση, σε έναν προωθητικό χρόνο, έτοιμα να επιτεθούν, να σημάνουν μια κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Δεν εικονογραφούν, αλλά δίνουν την αίσθηση του ρυθμού, της δυναμικής ροής της ενέργειας των ηθοποιών: οριοθετούν και οργανώνουν τις αιχμές του κάθε ρόλου, την ενεργειακή αποτύπωση του κειμένου. Στο σύνολό τους δραπετεύουν από την οικεία όψη των πραγμάτων, δίνοντας έτσι τη μέγιστη δυνατότητα έκφρασης τόσο στην τέχνη του ηθοποιού, όσο και στη φαντασία του θεατή.

### Οι καρτέκλες

Σημαντικό ρόλο στη σκηνική εγκατάσταση αλλά και εν γένει στη θεατρική μεταφορά του κειμένου παίζουν οι δύο καρτέκλες. Η κόκκινη καρτέκλα του D- 503 βρίσκεται στο κέντρο του μαύρου τριγώνου ενώ αντίστροφα η μαύρη καρτέκλα του Ευεργέτη είναι τοποθετημένη πάνω στον κόκκινο κύκλο. Η κόκκινη καρτέκλα έχει στο πίσω μέρος της χορδές, η μαύρη από ένα κουδούνι στα δύο της μπράτσα. Το χρώμα της κάθε καρτέκλας σε συνδυασμό με τη λειτουργικότητά της και το σκηνικό περιβάλλον ορίζει δύο παράλληλα και αλληλεπιδρώντα σύμπαντα.

Η κόκκινη καρτέκλα παράγει το βασικό ηχητικό υπέδαφος για τη δημιουργία του μουσικότροπου συλλογικού τοπίου από όπου αναδύονται τα πρόσωπα. Γεννά ανοίκειους ήχους, παράξενες νότες, σιωπές. Είναι ο ζωτικός χώρος που κατασκευάζει τον κεντρικό ήρωα, τον περιορίζει, του

δημιουργεί την αίσθηση της ασφάλειας. Παράλληλα όμως κρύβει πίσω του τον άγγελο της ιστορίας που συνεχώς υποσκάπτει, θέτοντας αδιάκοπα τη σχέση του με τον εαυτό του αλλά και με το σκηνικό χώρο υπό αίρεση. Αναδύει ένα στρόβιλο ξεχασμένων εκφραστικών τρόπων: η ανθρωπινή πλευρά που έχει απωθηθεί στη δομή του αριθμημένου, η πρωτόγονη επιθετικότητα που δημιουργεί την κριτική σκέψη, η εσωτερική σύγκρουση, το υπέδαφος της δράσης.

Αντίστοιχα, η μαύρη καρέκλα του Ευεργέτη, του αρχέτυπου της εξουσίας, έχει τη δυναμική της παρέμβασης. Δημιουργεί ένα πανοπτικό σύμπαν που διαστέλλεται και συστέλλεται ενεργειακά, ανάλογα με τη θέληση και του σκοπούς του Θεού- Πατέρα- Αφέντη προκειμένου να συντηρήσει την διαιώνισή του ως κατεστημένης εξουσία.

Οι δυο καρέκλες είναι σχεδόν πανομοιότυπες. Διαφοροποιούνται μόνο στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται και εξελίσσονται οι δυνατότητες και οι περιορισμοί τους. Η καρέκλα ως σημείο, ως σύμβολο, είναι συνδεδεμένη με ένα χώρο σκέψης, έκφρασης, δημιουργίας και δράσης: με τον τόπο της ελεύθερης βούλησης. Το εάν το πρόσημο των παραπάνω λειτουργιών είναι θετικό ή αρνητικό εξαρτάται αποκλειστικά από την ικανότητα του ανθρώπου να διαχειρίζεται το αγαθό της γνώσης και της ελευθερίας. Στο δεύτερο χορικό της Αντιγόνης συναντάμε τη φράση: «πολλά τα δεινά κούδέν άνθρωπου δεινότερον πέλει» (ο άνθρωπος είναι το δεινότερο από όλα τα πλάσματα). Η λέξη «δεινός» έχει διττή σημασία: είναι ο τρομερός, ο πολύ κακός, ο ισχυρός, αλλά και ο θαυμαστός, ο καταπληκτικός, ο πολύ ικανός. Ομοίως, το Πλατωνικό «φάρμακον» σημαίνει ταυτόχρονα δύο διαφορετικά και αντίθετα πράγματα (δηλητήριο και ίαμα) και δεν ανάγεται στην ιδεατότητα ενός νοήματος: αποτελεί το σημείο που αναδεικνύει τις πτυχώσεις του

κειμένου και τους τρόπους που συγκροτούν τον φιλοσοφικό λόγο.<sup>27</sup> Ο Σοφοκλής, επικαλούμενος το συγκεκριμένο επίθετο για να χαρακτηρίσει τον άνθρωπο, τονίζει ακριβώς τη σημασία της κριτικής σκέψης, της απόφασης και της ευθύνης. Ο άνθρωπος είναι ικανός για το καλύτερο και το χειρότερο: όλα εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο αντιμάχεται τους περιορισμούς του εξωτερικού κόσμου και συγκροτεί το Εγώ.

Η σκηνογραφία της παράστασης αναιρείται από όσα συμβαίνουν επί σκηνής. Το αφαιρετικό σκηνικό, έκφραση της κονστρουκτιβιστικής εξύμνησης της προόδου και της μηχανής στην οποία οι ηθοποιοί καλούνται να αντιταχθούν, αποφεύγει να συνδεθεί με οτιδήποτε μορφικό και συγκεκριμένο. Υποσκάπτεται από την ίδια τη δράση η οποία έχει έννοια, όχι θέμα, συνδέεται με μια κοινωνική στάση και όχι με κάτι ασαφές, κενό, με κάτι που απουσιάζει. Οι χειρονομίες (όσες συγκροτούν τη βασική συμπεριφορά του ρόλου και όχι μόνο) εγγράφονται σε ένα κείμενο του οποίου η κοινωνική πλοκή είναι ορατή. Η έννοια εντάσσεται στην κίνηση. Όταν ο D- 503 σηκώνει το δείκτη του εκφωνώντας τους περιορισμούς και τα «σωτήρια» μέτρα της εξουσίας, όταν ψηφίζει υπέρ του Ευεργέτη με ολόκληρο το σώμα του στην ετήσια ημέρα της Ομοφωνίας, γίνεται ο ίδιος η εκούσια ανάδειξη και διαίωσή του. Η θέση του έργου δεν είναι η γενική καταγγελία του ολοκληρωτισμού και των δεινών του, αλλά η κατάδειξη της σύγχυσης του αριθμημένου ανθρώπου που αποδίδει άκριτα θετικό πρόσημο σε μια εξουσία που αφαιρεί την ανθρώπινη πλευρά του.

Η ανάδυση της τραγικότητας της ελεύθερης βούλησης αποδεσμεύει την παράσταση από κάθε μονοδιάστατη αντίληψη περί θύτη και θύματος. Η

---

<sup>27</sup> Ζακ Ντεριντά, Πλάτωνος Φαρμακεία, μτφ. Χ. Γ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα, 1972.

ιστορία της ανθρωπότητας χτίζεται στις δυο αντίπαλες πλευρές που μάχονται για το ποιος θα επικρατήσει ως αφέντης και ποιος ως δούλος.<sup>28</sup> Ο D- 503 είναι θύμα και παράλληλα θύτης: θύτης του ίδιου του εαυτού του. Ο δούλος, σε αντίθεση με τον αφέντη που είναι πρόθυμος να σκοτώσει και να σκοτωθεί για τη διατήρηση της κυριαρχίας του, επιλέγει να γίνει δεσμώτης εξαιτίας της προσκόλλησής του στη μη διαλεκτική αυτοτέλεια της ύπαρξης- εξαιτίας της αγάπης του για την ύπαρξή του αρνείται την έκθεση στο ρίσκο του θανάτου.<sup>29</sup> Επιλέγει να αποφύγει το βάρος της ίδιας της ζωής χάριν μιας αυτοτέλειας που δεν εμπεριέχει ίχνος ελευθερίας. Ο αριθμημένος αποδέχεται την υποταγή του στον Ευεργέτη ξεχνώντας ότι είναι στο χέρι του να αποδεσμευτεί από το ρόλο του άβουλου, χωρίς συνείδηση όντος, και να διεκδικήσει μια νέα τάξη πραγμάτων, να κυριαρχήσει πάνω στην ίδια την ύπαρξή του περνώντας από την απειλή της καταστροφής και του θανάτου στη συνειδησιακή ελευθερία. Όσο υπάρχει αέναη μεταβολή και ελευθερία βούλησης του ατόμου, οι επαναστάσεις θα είναι άπειρες.

---

<sup>28</sup> Γκέοργκ Βίλχελμ Φρήντριχ Χέγκελ, , *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, μτφ. Δημήτρης Τζωρτζόπουλος, τομ. Α, Δωδώνη, Αθήνα, 1995.

<sup>29</sup> Ο. π.