

Omnia mutantur, nihil interit¹

Σημειώσεις για τη θεατρική μεταφορά του *Εμείς*

Αφήγηση είναι πάντα η τέχνη να επαναλαμβάνεις ιστορίες, και η τέχνη αυτή είναι χαμένη όταν οι ιστορίες παύουν να διατηρούνται².

Στο βιβλίο του *Illuminations*, ο Μπένγιαμιν μοιάζει να επαληθεύει τη σχέση της δυτικής κουλτούρας με τη μεταγραφή ιστοριών σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της. Προτού ακόμα αγγίξουμε τις ιλιγγιωδώς πολυάριθμες μεταφορές της λογοτεχνίας στη σύγχρονη σκηνή, τα πρώτα παραδείγματα έρχονται από το αρχαίο δράμα. Οι τραγικοί δεν καταπιάνονταν με την αναπαράσταση νέων ιστοριών, αλλά με την παρουσίαση διαφορετικών εκδοχών του ίδιου μύθου. Το περιεχόμενο, το πάθος ήταν κοινή αναφορά, κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς- ο πειραματισμός και η πρόκληση έμεναν στο πεδίο της φόρμας. Το τι έδινε την πρωτοκαθεδρία στο πώς -πρακτική που ακολουθήθηκε και από μεταγενέστερους δραματουργούς (Σαίξπηρ, Γκαίτε, Ρακίνας). Η έννοια του «πρωτότυπου κειμένου» θα εμφανιζόταν πρώτη φορά στο ρομαντισμό³ και τότε θα θίγονταν για πρώτη φορά ζητήματα όπως η «πατρότητα», η «αυθεντικότητα» και η «πιστότητα», έννοιες που δεν έχουν πάψει να απασχολούν στοχαστές μέχρι τις μέρες μας.

Στο γενικότερο πλαίσιο των παραπάνω ζητημάτων και ειδικότερα της προβληματική της μεταφοράς (που τα τελευταία χρόνια αυτονομείται καταλαμβάνοντας ξεχωριστό πεδίο έρευνας και μελέτης- τις λεγόμενες

¹ Όλα αλλάζουν, τίποτα δεν χάνεται, Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, Βιβλίο 15, στχ. 153.

² Μπένγιαμιν στη Linda Hucheson, *Beginning to Theorize Adaptation, A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006, p.2.

³ Robert MacFarlane, *Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Oxford University Press, 2007.

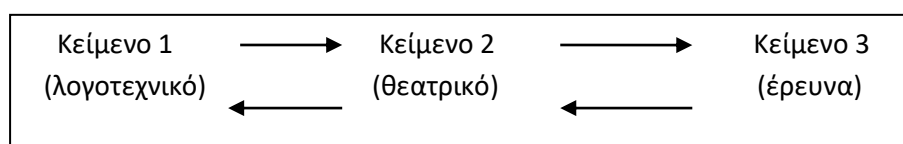
Adaptation Studies), έχει επιστρατευθεί ένα πλήθος εννοιών σε μια προσπάθεια να σημειωθεί (είτε κυριολεκτικά είτε μεταφορικά) η μετατροπή του κειμένου ανάλογα με την κατεύθυνση (από ποιο προς ποιο σημειωτικό σύστημα) την ποιότητα (βαθμό ομοιότητας στο «μητρικό μοντέλο») και το είδος της μεταφοράς (από ποιο σε ποιο λογοτεχνικό είδος). Παραθέτω μερικές: μεταφορά, μετα-μόρφωση, μεταγραφή, επανεγγραφή, μετά-θεση (μεταγραφή από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο π.χ. από λέξη σε εικόνα), μετάφραση, επανανάγνωση, ριμέικ. Στόχος μου εδώ δεν είναι μια εξαντλητική ερμηνεία και ανάλυση των παραπάνω εννοιών, ούτε της σχέσης πρωτότυπου κειμένου και μεταφοράς, πιστότητας και ελευθερίας⁴, αλλά η ανίχνευση του κοινού τόπου που συνδέει όλα τα παραπάνω: της μετάβασης.

Παρακολουθώντας και συμμετέχοντας στις πρόβες για το ανέβασμα του *Εμείς*⁵ από την ομάδα *Σημείο Μηδέν* είχα την ευκαιρία να ακολουθήσω βήμα-βήμα την πορεία της θεατρικής μεταφοράς του ομώνυμου λογοτεχνικού έργου μέσα από τη συνεχόμενη ροή, τη μετακίνηση, τη μετάβαση από το χαρτί στο Σώμα και από το Σώμα στο χαρτί. Αυτή η διαδικασία αλληλοτροφοδότησης άνοιξε έναν ενδιάμεσο χώρο και χρόνο μεταξύ λογοτεχνικότητας και θεατρικότητας, κειμένου και σκηνής, πληρότητας και κενού και έγινε πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία ενός υλικού που αυτονομείται και αυτό-οργανώνεται σε ένα τοπίο οντογένεσης. Από αυτό, η μεταφορά αποσπάται σαν ζωντανός οργανισμός που διαρκώς εξελίσσεται και βρίσκεται σε διαρκή διαλεκτική σχέση με τις ρίζες του.

⁴ Για το τελευταίο, βλ. ενδεικτικά Μπάρτ, Έκο, Ζενέτ

⁵ Η παράσταση *Εμείς* ανέβηκε επί δυο θεατρικές σεζόν (2014- 2015 και 2015-2016) στο νέο χώρο του θεάτρου Άτις, σε σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου, με τους ηθοποιούς: Δαυίδ Μαλτέζε, Ελεάννα Γεωργούλη, Έλλη Ιγγλίζ, Έβελυν Ασουάντ, Δημήτρη Παπαβασιλείου.

Όπως επιβάλλει ο παραπάνω τρόπος δραματουργικής επεξεργασίας, απαραίτητο συστατικό δεν είναι μόνο το δραματικό κείμενο που παράγει το παραστασιακό ομολόγό του⁶ αλλά και το αντίστροφο: το πεδίο σκηνής ως τόπος γέννησης πράξης και θεωρίας μαζί- η διαδικασία παραγωγής του κειμένου και της παράστασης από και προς. Ταυτόχρονα και αντίστροφα:

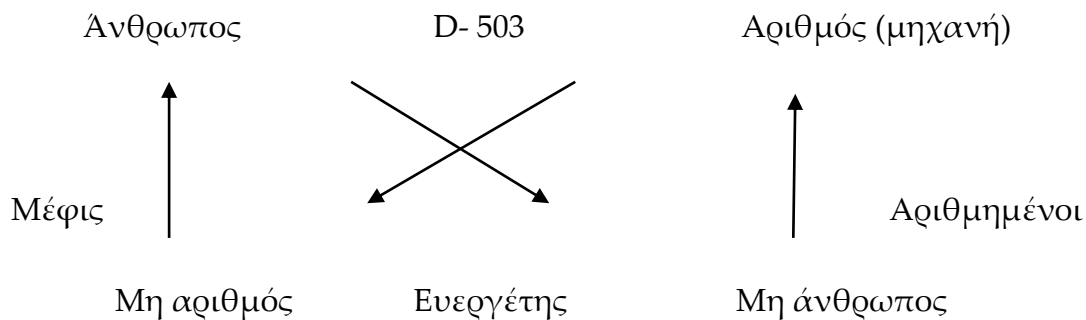


Αδιαμφισβήτητα, η αρχή της διαδικασίας ορίστηκε από το λογοτεχνικό έργο. Μέσα από τη μελέτη του έργου και σχετικού θεωρητικού υλικού, απομονώθηκε η κεντρική ιδέα, δηλαδή η θεμελιώδης δομή/σύνταξη του κειμένου που εκφράζεται στο βασικό δίπολο Άνθρωπος- Αριθμός (ή μηχανή) το οποίο προεκτείνεται στα σημασιολογικά ζευγάρια αντιθέτων Μέσα- Έξω, Ζωή- Θάνατος, Φύση- Πολιτισμός, Ενέργεια- Εντροπία.⁷

⁶ Ακολουθώ το διαχωρισμό του Marco De Marinis μεταξύ δραματικού και παραστασιακού κειμένου (testo drammatico- testo spettacolare) με το τελευταίο να εμπεριέχει δύο σημασίες που δεν ταυτίζονται απόλυτα: η παράσταση ως υλικό αντικείμενο που εμφανίζεται άμεσα στην αντίληψη (spettacolo teatrale) και ως θεωρητικό αντικείμενο έρευνας και ερμηνείας (testo spettacolare). Marco De Marinis, *Semiotica del Teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1982.

⁷ Θα ήταν χρήσιμο εδώ να παραθέσω την υπόθεση του *Εμείς*:

Στο μακρινό μέλλον, ύστερα από έναν διακοσαετή παγκόσμιο πόλεμο κατά τη διάρκεια του οποίου μεγάλο μέρος του πληθυσμού αφανίζεται, τα εναπομείναντα κράτη ενσωματώνονται σε μια ολοκληρωτική πολιτεία, το Μονοκράτος. Εκεί τον απόλυτο έλεγχο κατέχει ο Ευεργέτης. Οι πολίτες, η ταυτότητα των οποίων καθορίζεται αποκλειστικά από γραμματικούς και αριθμητικούς κώδικες, έχουν οικειοθελώς αποθέσει την ελευθερία τους στα χέρια του. Το Μονοκράτος έχει κυριαρχήσει στον κόσμο και μέσω του διαστημόπλοιου "Αφομοιωτής" ετοιμάζεται να επεκταθεί και σε άλλους πλανήτες. Ο έρωτας του D- 503, κατασκευαστή του «Αφομοιωτή», για την I- 330, μια αιγιματική



Ο άξονας της αντίθεσης έχει τη μορφή: άνθρωπος + μη αριθμός = ανθρωπινότητα, δηλαδή Μέφισ (ευφορία) vs μη άνθρωπος + αριθμός = αποανθρωποποίηση, δηλαδή αριθμημένοι (δυσφορία). Ο άξονας της αντίφασης είναι: άνθρωπος + αριθμός = D-503, ο αριθμημένος που εμφανίζει ολοένα και περισσότερο ανθρώπινα χαρακτηριστικά και μη αριθμός + μη άνθρωπος = Ευεργέτης, ο απόλυτος εξουσιαστής που παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ούτε ανθρώπου ούτε αριθμημένου (-αφού δρα και σκέπτεται προκειμένου να χειραγωγήσει-).

Βασικός άξονας της θεατρικής μεταφοράς του Εμείς υπήρξε η θεμελιώδης σύνταξη του κειμένου⁸ όπως αποκαλύπτεται παραπάνω, με βασικά συστατικά μέρη τον δομικά αλλοιωμένο αριθμημένο που έχει απεμπολήσει κάθε ανθρώπινο χαρακτηριστικό, και τη «ρωγμή ανθρωπινότητας» που δημιουργεί η εισβολή της I-330 στη ζωή του D-503

γυναίκα που ηγείται της αντιστασιακής ομάδας των τελευταίων ανθρώπων που ζουν έξω από τα τείχη της πόλης με το όνομα «Μέφισ», εμφανίζεται βίαια στη ζωή του και τον φέρνει αντιμέτωπο με την αντιστροφή όλων των αξιών που πρέσβευε μέχρι τότε, αλλά και με τον ίδιο τον (άγνωστο) εαυτό του. Η I-330 εισβάλλει στον κόσμο του Μονοκράτους ως ένας άλλος θεός Διόνυσος, επιδιώκοντας να θυμίσει στους αριθμημένους ότι η φύση του ανθρώπου είναι διπλή: ένστικτα και λογική μαζί. Το να αντιστέκεσαι στο διονυσιακό στοιχείο σημαίνει να καταπνίξεις το ήμισυ της ύπαρξής σου.

⁸ Τα 3 επίπεδα ανάλυσης της θεατρικής μεταφοράς λογοτεχνικού- δραματικού- παραστασιακού κειμένου όπως παρουσιάζεται εδώ, συμπίπτουν με τα τρία επίπεδα της γενετικής διαδρομής του A.J. Greimas.

Algirdas Julien Greimas, *Del Senso*, transl. S. Agosti, Bompiani, Milano, 1984.

ωθώντας τον να κινείται εναλλάξ στο χώρο του ανθρώπινου και του αριθμοποιημένου, του υπαρκτού και του φανταστικού, της πραγματικότητας και του ονείρου. Στον ίδιο άξονα κινήθηκε και η έρευνα του ηθοποιού στο πρώτο της στάδιο.

Η έρευνα που διενεργείται κατά τη διάρκεια των προβών, είναι μια διαδικασία που 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 και- υπό τη συνεχή επίβλεψη και καθοδήγηση του σκηνοθέτη, καλλιεργεί την αίσθηση του σωματικού κέντρου δηλαδή του πυελικού πλέγματος (ένα σύνολο νεύρων στο κέντρο της λεκάνης με απολήξεις σε όλα τα ζωτικά όργανα της περιοχής), της σπονδυλικής στήλης, του διαφράγματος και των σωματικών αξόνων.⁹ Σε αυτό το πεδίο αυτοσχεδιαστικής δράσης, οι ηθοποιοί εισέρχονται σε έναν αφηρημένο χώρο που βαθμιαία μέσα από την ενέργεια και τη χρήση των αξόνων του σώματός τους συγκεκριμενοποιείται. Δημιουργείται έτσι ένα συλλογικό τοπίο διαφορετικότητας, ένας τραγικός χορός που γεννάει σταδιακά τις δράσεις και ένα προς ένα τα πρόσωπα του έργου.

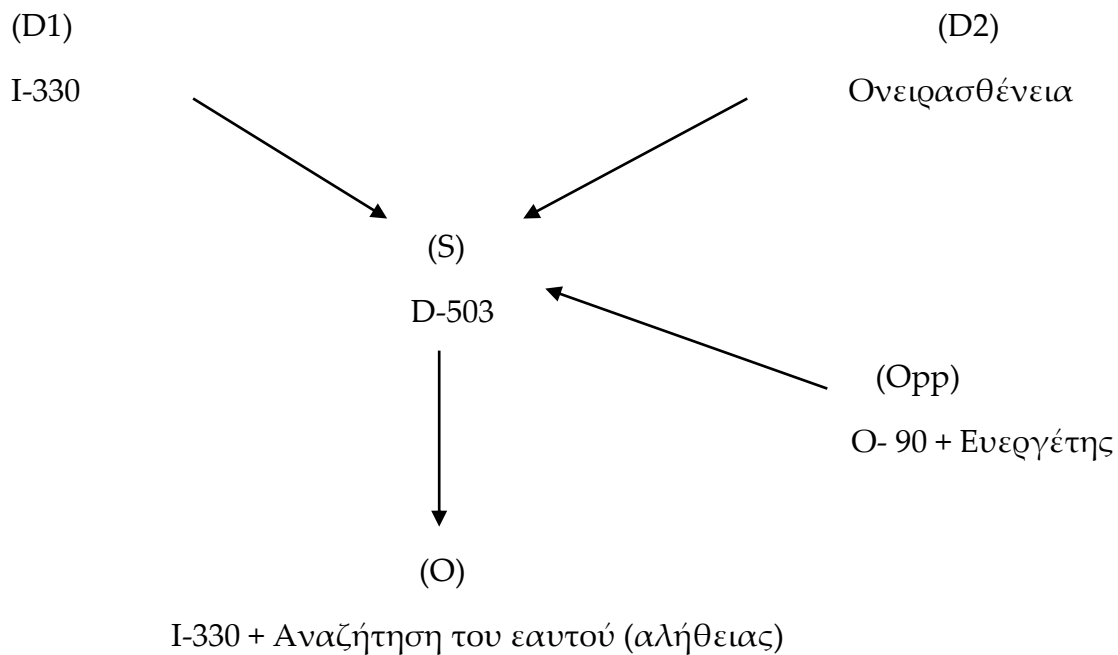
Στο δεύτερο στάδιο της έρευνας, οι ηθοποιοί, μέσα στο συνεχές γίνεσθαι της διαδικασίας και μέσα από τις παρορμήσεις που γεννά το σώμα, προσεγγίζουν τη συνθήκη του συγκεκριμένου έργου- τον αριθμοποιημένο άνθρωπο και την «ονειρασθένεια», την παραληρηματική κατάσταση του D-503 και αρχίζουν να διαμορφώνουν βαθμιαία ένα δικό τους σύμπαν -χωρίς ωστόσο να αποκόβονται από το συλλογικό πεδίο και την αίσθηση, την οξυμένη λειτουργία ελέγχου του σώματος και της επικοινωνίας μεταξύ τους. Μέσα από ένα μουσικότροπο συλλογικό τοπίο, έναν αρχέγονο τραγικό χορό ανθρώπινων συντριμμιών, ο κάθε ηθοποιός,

⁹ Θεόδωρος Τερζόπουλος, *Η Επιστροφή του Διονύσου*, Θεόδωρος Τερζόπουλος, 2015, σελ.18- 19.

δομώντας τη βασική του συμπεριφορά, προσπαθεί να βρει το βάθος, την εσωτερική ρίζα του ρόλου του μεταβαίνοντας από ένα προ-εκφραστικό¹⁰ σε ένα εκφραστικό σύμπαν. Από μια υπο-κωδικοποιημένη διάσταση μετακινείται σταδιακά σε μια υπερ-κωδικοποιημένη, όπου ο χρόνος ανοίγει, διαμορφώνεται και σμιλεύεται μέσα από την εξέλιξη του και όχι από την πράξη καθεαυτή. Μέσα από αυτή τη διαδικασία εκβάλλουν τα δραματικά πρόσωπα αλλά και η παρτιτούρα ψυχοσωματικών δράσεων: η σύνταξη της αφήγησης (πράττειν) αλλά και το θυμικό, οι συναισθηματικές, βιωματικές καταστάσεις (είναι). Με αυτόν τον τρόπο αρχίζουν να διαμορφώνονται οι δράσεις, οι σκηνές, το περιβάλλον αλλά και οι διάλογοι, καθώς ανοίγει ολόενα ο μεταβατικός χώρος μεταξύ δραματικού και παραστασιακού κειμένου.

Από το λογοτεχνικό έργο διατηρήθηκαν πέντε βασικά πρόσωπα: D-503, I- 330, O- 90, U και Ευεργέτης, (ενώ το τελευταίο συνενώθηκε με εκείνα των R-13 και S-4711). Οι αυτοσχεδιασμοί αλλά και οι ανάγκες της δραματοποίησης γέννησαν ένα επιπλέον πρόσωπο, αυτό του Αφηγητή. Το βασικό αφηγηματικό σχήμα διαμορφώθηκε ως εξής:

¹⁰ Το προ-εκφραστικό επίπεδο σύμφωνα με τον Eugenio Barba, είναι ο χώρος όπου καλλιεργούνται οι συνεχείς δυναμικές τάσεις του σώματος. Η εκκίνηση δεν γίνεται από την εξωτερική μίμηση μιας φόρμας, αλλά από την ενεργειακή δύναμη που χαρακτηρίζει τη φόρμα. Eugenio Barba, Η μυστική τέχνη του ηθοποιού: αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας, μτφ. Μαρία Χατζηεμμανουήλ, Κοάν, Αθήνα, 2008.



Όπου: S = Ο κεντρικός ήρωας
 D1+ D2 = Εντολοδόχοι
 O = Αντικείμενα αξίας
 Opp = Αντίπαλος

Οι παραπάνω σχέσεις μεταξύ των προσώπων κατά τη διαδικασία της έρευνας ανταποκρίνονται σε ένα διαρκές και ρευστό γίγνεσθαι που συνεχώς γεννάει καινούργιο υλικό. Παράλληλα, ο λόγος εισέρχεται στο σώμα του ηθοποιού αρχικά με τη μορφή ήχων, κραυγών, νοτών, ονοματοποιίας, τα οποία ο τελευταίος καλείται να ενεργοποιήσει και να χρησιμοποιήσει αποκαλύπτοντας το συμβολισμό και τις συστοιχίες τους. Σταδιακά, ο λόγος θα αρχίσει να προκύπτει πιο συνειδητά και ελεγχόμενα με λέξεις και φράσεις από το κείμενο, έως ότου πάρει τη μορφή διαλόγου. Η πορεία που ακολουθείται είναι από το ανόργανο στο οργανικό, από το προ-εκφραστικό στο εκφραστικό, από το σημαίνον στο σημαινόμενο. Αντίστροφα, όταν ο λόγος και το σώμα οργανικοποιηθούν

και νοηματοδοτηθούν, την αμέσως επόμενη στιγμή είναι έτοιμα να τεθούν υπό αίρεση, να εκραγούν μέσα στο υλικό τους σε μια αέναη διαδικασία επαναπροσδιορισμού και επανεγγραφής, βρίσκοντας τη ρίζα τους όχι απαραίτητα στη λογική, αλλά στην ενέργεια και στην παρόρμηση.

Στο τρίτο στάδιο της έρευνας, το υλικό που έχει προκύψει, πάντα σε διαλεκτική σχέση με το δραματικό και κατά προέκταση το λογοτεχνικό κείμενο και, μέσα από παρεμβάσεις του σκηνοθέτη, αποκτά πιο συγκεκριμένη δομή, εστίαση και άποψη, χωρίς ωστόσο το αποτέλεσμα να παίρνει στείρα και στερεοποιημένη μορφή. Το κεντρικό ζήτημα της κρίσης, της «ονειρασθένειας» και της υπαρξιακής αγωνίας του βασικού ήρωα ως «ατελούς αριθμοποιημένου πολίτη του Μονοκράτους» σχηματοποιείται σκηνικά με μια λευκή σελίδα που κομματιάζεται βυθιζόμενη στο ασυνείδητο της γραφής. Η διαρκής ταλάντευση μεταξύ ονείρου-πραγματικότητας δημιουργεί μια αποσπασματική ροή όπου ο χώρος και χρόνος καταργούνται. Κάθε λέξη γίνεται θραύσμα, κάθε προσπάθεια του λόγου να αγγίξει ένα σταθερό νόημα αποτυγχάνει. Το συλλογικό τοπίο ως χορό έρχεται να αντικαταστήσει ο παντογνώστης αφηγητής από «το μέλλον του μέλλοντος». Είναι ένας μεσαιωνικός τροβαδούρος, ένας σαιξπηρικός τρελός, ένας άλλος άγγελος της ιστορίας που έχει τα μάτια του στραμμένα στα πεπραγμένα και διηγείται σκωπτικά, με ένα σαρκαστικό πρόσημο που διαπερνά τη δράση και την αφήγηση, τα όσα λαμβάνουν χώρα μέσα από το βάρος της τραγικής επίγνωσης. Η I- 330 διασχίζοντας έναν ζωομορφικό σωματικό κώδικα που διαφοροποιείται έντονα από τα υπόλοιπα πρόσωπα αγγίζει το αν-οίκειο, την (απαγορευμένη) άλλη διάσταση. Δεν εκπροσωπεί απλά τους επαναστάτες. Είναι η ίδια το αρχέτυπο της επανάστασης: ο εξόριστος θεός Διόνυσος, το βαθιά ανθρώπινο που συνδυάζει ένστικτα και λογική μαζί. Το ορμέμφυτο του θανάτου και της ζωής. Ο Ευεργέτης από την

άλλη, σωματοποιεί την «ιερή τερατεία», γίνεται η αρχετυπική μορφή της σκοτεινής, σαδιστικής εξουσίας στα ακραία όριά της. Εμφανίζεται παρεμβαίνοντας διαρκώς ως πάγια και καθολική αυθεντία εντός και εκτός του σώματος παίζοντας με την εξάρτηση του ανθρώπου από αυτόν. Τα σκηνικά πρόσωπα είναι ιδωμένα από τους θεατές μέσα από το πρίσμα της «διπλής αλλοίωσης» (την παραληρηματική κατάσταση του βασικού ήρωα και τον αφηγηματικό χρόνο), ως χορός σκιών που κατακλύζει τον D και τον παρασύρει σε μια καταβύθιση στο ασυνείδητο, στον κατακερματισμό του εαυτού, στο εναγώνιο και πάντα αναγκαίο ερώτημα «προς τι ο άνθρωπος;».

Η ειρωνεία και το σκωπτικό πνεύμα που αναβλύζουν από το κείμενο του Ζαμιάτιν σε συνδυασμό με τις επιρροές από τα καλλιτεχνικά κινήματα του κονστρουκτιβισμού και του σουπρεματισμού που είναι εμφανείς στη σκέψη και το έργο του, γέννησαν την πρώτη ύλη της σκηνικής εγκατάστασης. Οι ιδέες, οι έννοιες, οι απεικονίσεις δίνουν τη θέση τους στην καθαρή αίσθηση, ενώ η προωθητικότητα και η δυναμική κίνηση είναι διάχυτη¹¹. Το κονστρουκτιβιστικό σκηνικό της παράστασης παραπέμπει σε πίνακα του Καζιμίρ Μάλεβιτς: ένα τρίγωνο μαύρου χρώματος διαπερνά το χώρο των θεατών, ενώ στα δεξιά του περιστρέφεται ένας κόκκινος κύκλος. Στην πορεία της έρευνας η αλληλεπίδραση του Ευεργέτη με τα υπόλοιπα σκηνικά πρόσωπα δημιούργησε την ανάγκη δύο χώρων που συγκρούονται και αλληλεπιδρούν: που ο ένας παρεμβαίνει στον άλλον. Ο κύκλος έγινε το βασικό περιβάλλον του Ευεργέτη ενώ το τρίγωνο εκείνο των προσώπων που κινούνται στο Μονοκράτος. Η σκηνική εγκατάσταση στο σύνολό της βρίσκεται σε μια διαρκή κίνηση, σε έναν προωθητικό χρόνο. Μοιάζει να κινείται επιθετικά στο χώρο των θεατών ενώ παράλληλα η σκηνική

¹¹ Gerry Souter, Kazimir Severinovich Malevich, *Malevich: Journey to Infinity*, Parkstone Press International, 2008.

δράση που συντελείται πάνω του και εντός του, υποσκάπτει τα άκαμπτα γεωμετρικά σχήματα που παραπέμπουν στον περιορισμό του απείρου, στην τελειότητα του τεχνικοποιημένου ανθρώπου που δεν σφάλλει ποτέ. Το σκηνικό δεν εικονογραφεί, αλλά σημαίνει- το ρυθμό, τη δυναμική ροή και την ενεργειακή αποτύπωση του κειμένου- δίνοντας έτσι τη μέγιστη δυνατότητα έκφρασης τόσο στην τέχνη του ηθοποιού, όσο και στη φαντασία του θεατή.

Οι δύο καρέκλες που ολοκληρώνουν τη σκηνική εγκατάσταση προέκυψαν από την παρόρμηση του ηθοποιού που ερμηνεύει τον κεντρικό ρόλο για ακινησία αλλά και από τη σχέση που διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε μεταξύ D και Ευεργέτη στη διαδικασία της έρευνας. Ένα αντικείμενο που ενώ φαινομενικά κατασκευάστηκε για έναν συγκεκριμένο σκοπό, στην πραγματικότητα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ποικιλοτρόπως: συνδηλωτικά, από τη μια είναι συνυφασμένο με ένα χώρο σκέψης, έκφρασης, δημιουργίας και δράσης και από την άλλη με χώρο βασανισμού, θανάτωσης και βίαιων μεθόδων ανάκρισης. Η κόκκινη καρέκλα του D είναι τοποθετημένη πάνω στο μαύρο τρίγωνο. Η μαύρη καρέκλα του Ευεργέτη είναι μαύρη και βρίσκεται στο χώρο του κόκκινου κύκλου. Η κόκκινη γεννά ανοίκειους ήχους, παράξενες νότες, σιωπές. Αναδύει ένα στρόβιλο ξεχασμένων εκφραστικών τρόπων, την ανθρώπινη πλευρά που έχει απωθηθεί στο ασυνείδητο του αριθμημένου, την πρωτόγονη επιθετικότητα που δημιουργεί την κριτική σκέψη, την εσωτερική σύγκρουση. Η μαύρη, 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 τους σκοπούς της προκειμένου να εξασφαλίσει την διαίωσή της. Η μεταιχμιακή θέση του D, έτσι όπως αποκαλύφθηκε από τη θεμελιώδη σύνταξη του λογοτεχνικού κειμένου (είναι «ελαττωματικός» αριθμημένος άρα συγκεντρώνει χαρακτηριστικά ανθρώπου και αριθμού,

έχει θετικό και αρνητικό πρόσημο) τον διατηρεί εξωτερικά ακίνητο, σε μια εσωτερική ταλάντευση ανάμεσα στην υπακοή και την εξέγερση, την ευτυχία και την ελευθερία. Η επιλογή είναι στα χέρια του, αν είναι ικανός να διαχειριστεί την κριτική του σκέψη. «Πολλά τα δεινά κούδέν ανθρώπου δεινότερον πέλει»¹². Με τον ίδιο τρόπο που οι δύο καρτέκλες, δύο αντικείμενα φτιαγμένα με τις ίδιες σχεδόν ιδιότητες, μπορούν να έχουν διαμετρικά αντίθετες λειτουργίες, οι άνθρωποι είναι ικανοί για το καλύτερο και το χειρότερο.

Λογοτεχνικό, δραματικό ή παραστασιακό κείμενο; Πιστότητα, αντιγραφή ή προδοσία; Κάθε κείμενο αποτελεί, με κάποιον τρόπο ένα «υπο-κείμενο» (hypotext), ένα κείμενο που προϋπάρχει. Υπό αυτήν την έννοια, δεν έχει τόση σημασία η απάντηση. Κάθε είδος συγγραφής μπορεί να θεωρηθεί επανεγγραφή¹³ και την ίδια στιγμή πρωτότυπη δημιουργία. Δεν πρόκειται για την μπενγιαμινική «αύρα» που χάνεται από τη μια μεταφορά στην άλλη, αλλά για εκείνη που δημιουργείται εκ νέου -στη συγκεκριμένη περίπτωση στον ενδιάμεσο μεταβατικό χώρο λογοτεχνίας-δράματος- σκηνης. Ο διάμεσος χώρος που ανοίγει στη διαδικασία της έρευνας, μεταξύ γραφής και λόγου, μεταξύ χαρτιού και Σώματος, σηματοδοτεί ένα πεδίο ενέργειας και αέναης δημιουργίας όπου τα πάντα δημιουργούνται εκ νέου μέσα στην αλλαγή. Μέσα σε αυτόν το μεταβατικό κενό χώρο που συνεχώς γεμίζει και αδειάζει, αφενός προκύπτει η επανατοποθέτηση και ο επαναπροσδιορισμός του αρχικού και του μεταγενέστερου κειμένου, καθώς το αντίγραφο είναι η προϋπόθεση ύπαρξης του πρωτότυπου (χωρίς την έννοια του αντίγραφου χάνεται εκείνη του «πρωτότυπου») και άρα νοηματοδοτείται χάρη στη μεταξύ τους

¹² Η λέξη «δεινός» έχει διττή σημασία: είναι ο τρομερός, ο πολύ κακός, ο ισχυρός, αλλά και ο θαυμαστός, ο καταπληκτικός, ο πολύ ικανός.
Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στιχ. 332- 333.

¹³ Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, transl. University of Nebraska Press, 1997.

σχέση¹⁴, ενώ μετατοπίζεται το κέντρο βάρους από το ίδιο το έργο σε νέες δυναμικές. Κάθε σημείο κρύβει έναν ολόκληρο κόσμο μέσα του, εγκυμονεί το άπειρο. Δεν υπάρχει πια κέντρο. Μόνο η κίνηση.

Το θέατρο δεν μπορεί να ερμηνεύσει τη λογοτεχνία. Μπορεί μόνο να φωτίσει μια πτυχή της, ένα τραύμα της. Μπορεί όμως να το κάνει αδιάκοπα, ρευστοποιώντας τη σε έναν γαλαξία διαρκώς μετακινούμενων σημαινομένων. Κι αν κάθε επιστροφή στο βιβλίο αποκαλύπτει κάτι που «λείπει», αφού «πάντα κάτι το αόρατο ξεφεύγει από την επανάληψή του»¹⁵, η ίδια η έλλειψη έρχεται να καλύψει το κενό. Να ανοίξει το απέραντο φάσμα των αλλαγών.

¹⁴ Derrida, *Ellipsis, Writing and Difference*, Transl. The University of Chicago (1978), Routledge, 2001.

¹⁵ Ο.π, σελ. 373