

## ΖΩΗ ΣΑΜΑΡΑ

### ΦΩΝΗ ΝΕΥΜΑ ΣΙΩΠΗΣ: Η ΑΒΑΣΤΑΧΤΗ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΓΩ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗ

Η Φωνή: Όλη σας τη ζωή κρύβατε το μυστικό κομμάτι του εαυτού σας. (*Η Ανυπακοή*)

Noman: (*μυνηστική*). Δεν είμαι εγώ.

(*Ο παγωμένος κήπος*)

Δεν σου λείπει τίποτα η φωνή μου; Εγώ είμαι.

(*Το κόκκινο ξενοδοχείο*)<sup>1</sup>

Εν αρχή ην ο Λόγος. Και ο λόγος γεννά το σύμπαν στην ινδική μυθολογία, όχι χάρις στην εξουσία του ομιλούντος υποκειμένου ή με τα σημασιόμενα (όπως η λέξη *γεννηθήτω* σε άλλη εκδοχή της Δημιουργίας), αλλά με το ρυθμό και τον ήχο του. Στην Παλαιά Διαθήκη, η βροντερή φωνή του Δημιουργού αντικαθιστά το πρόσωπό Του, μπροστά στα έκθαμβά μάτια του παραλήπτη της εντολής Του, ενώ στην Καινή Διαθήκη, ο Λόγος ενσαρκώνεται, συμπτωνώνεται σε Σοφία, για τη σωτηρία του ανθρώπου.

Η φωνή είναι η κατεξοχήν δύναμη επικοινωνίας. Αντίθετα από τη γραφή, που αναπαύεται στη σελίδα και παραδίδει τη σκντάλη της σήμανσης στον άγνωστο αναγνώστη, στην ομιλία ο ομιλητής είναι παρών, όταν οι σημασίες παράγονται ή τα μηνύματα ανταλλάσσονται, και επιβάλλει στον παραλήπτη του τα νοήματα της επιλογής του. Είναι αυτό που ο Derrida αποκάλεσε μεταφυσική της παρουσίας, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα της ανθρώπινης σκέψης για καταπίεση του Άλλου.

Στο θέατρο της Μαρίας Ευσταθιάδη, η φωνή ξεπερνά τις φιλοσοφικές και θεολογικές διαμάχες, για να επιστρέψει στις πρωταρχικές ρίζες του λόγου. Στο *Κόκκινο ξενοδοχείο*, η φωνή εμφανίζεται ως αυθόρμητος τρόπος επικοινωνίας, η γραφή ως το καταστάλαγμα μιας ώριμης φωνής: «Το περιστατικό αυτό δεν είναι η πρώτη φορά που το διηγείται. [...] Είναι όμως η πρώτη φορά που το γράφει», λένε οι Ωτοβλεπίτες για την ηρωίδα (σσ. 86-87). Αργότερα η Φωνή θα δηλώσει: «Το να γράφεις δεν είναι κάτι φυσικό, γι' αυτό και η αποτυχία είναι δείγμα αυθεντικότητας» (σ. 136), σαν να συμμερίζεται την άποψη του Claude Lévi-Strauss: η φωνή ανήκει στην επικράτεια της Φύσης, η γραφή είναι «κατάκτηση του πολιτισμού»<sup>2</sup>. Προτεϊκή «μορφή», η Φωνή, κυρίως στην *Ανυπακοή*, μεταμορφώνεται σε συγγραφικές διδασκαλίες, σκηνοθετικές εντολές ή δοκιματικό λόγο, αλλάζει συχνά φύση και θέση μέσα στο έργο, τοποθετείται ανάμεσα στα πρόσωπα και τη «συγγραφέα»<sup>3</sup>, με αποτέλεσμα να επαναπροσδιορίζει το ρόλο του γράφοντος, από συνειδητή επιλογή σε μυθοπλαστική συνείδηση. Οι σκηνικές οδηγίες επηρεάζονται από τη μυθική γραφή που τις περιβάλλει. Η

<sup>1</sup> Θα εξεταστούν τρία θεατρικά έργα: *Ανυπακοή* (Κέδρος, 2003), *Το κόκκινο ξενοδοχείο*. Η αδύνατη αναπαράσταση (Κέδρος, 2008), *Ο παγωμένος κήπος* (2006, αδημοσίευτο). Ευχαριστώ θερμά τη Μαρία Ευσταθιάδη που έθεσε στη διάθεσή μου το ανέκδοτο έργο της.

<sup>2</sup> Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος: «Εισαγωγή», Claude Lévi-Strauss: *Άγρια φύση*, μετ. Εύα Καλλιουτζή, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977, σ. 32.

<sup>3</sup> Θα γράφω τη λέξη *συγγραφέας* με εισαγωγικά, όταν εννοώ το συγγραφέα δημιουργημένο του λόγου και όχι το αντίστροφο.

Φωνή, ή το υποκατάστατό της, χειραγωγεί τα πρόσωπα, όπως ο συγγραφέας στα παραδοσιακά έργα, με την ουσιώδη διαφορά ότι εδώ τα νήματα είναι ορατά· αντί να κρύβονται έντεχνα, επιδεικνύουν την κρυφή τους λειτουργία.

Στον *Παγωμένο κήπο*, οι σκηηνικές οδηγίες προτείνουν, με έναν τρόπο που μοιάζει να μας αφορά όλους, «να δοθεί η αίσθηση ότι λίγο ή πολύ όλοι μας είμαστε παγιδευμένοι» (σ. 25). Επίσης στην *Ανυπακοή*, νιώθουμε ήδη από τον τίτλο την προσπάθεια των ηρώων να ξεφύγουν από την παγίδα που κάποιος, ή και οι ίδιοι, έστησαν γι' αυτούς. Σε μια πρώτη φάση αναρωτιόμαστε: μπορούμε να ζήσουμε ελεύθεροι; Το σχόλιο του André Gide ταυριάζει εδώ τέλεια: «Να μπορούσε να απελευθερωθείς δεν είναι τίποτε· το δύσκολο είναι να μπορείς να είσαι ελεύθερος»<sup>4</sup>. Τι κάνουμε με την ελευθερία μας; Πώς τη διαπραγματευόμαστε; Με τι αντικαθιστούμε το κενό που άφησαν οι τυποποιημένες υποχρεώσεις της απελευθέρωσης ζωής μας;

Συνδέοντας αριστοτεχνικά τη φιλοσοφική σκέψη με τη θεατρικότητα, η Μαρία Ευσταθιάδη εξετάζει την ελευθερία ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό του όντος και συγχρόνως παίζει με την πολυσημία του λόγου. Κάποια στιγμή στην *Ανυπακοή* ο Άντρας δέχεται εντολή από τη Φωνή να πει: «Επιτέλους, ελεύθερος» (σ. 21). Και αναρωτιόμαστε όχι μονάχα τι εννοούν, Φωνή και Άντρας, με το χαρακτηρισμό «ελεύθερος», αλλά και πόση υποκρισία κρύβεται πίσω από το «επιτέλους». Γιατί καθυστέρησε η έλευση της ελευθερίας; Την ίδια στιγμή, μια ερώτηση που ανήκει στη σφαίρα της θεατρικής γραφής αναδύεται μέσα από το παιχνίδι εντολέα και εντολοδόχου: μπορεί το πρόσωπο να ζήσει χωρίς συγγραφέα; Μια ταυτόχρονη ανάγνωση του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* και των τριών έργων της Ευσταθιάδη στα οποία η Φωνή είναι θεατρικό πρόσωπο καταδεικνύει ότι οι αφύσικες καταστάσεις και οι εγκλωβισμοί κρατούν ζωντανό τον άνθρωπο, που φαίνεται να βρίσκεται διαρκώς σε αναζήτηση της παγίδας του. «Η γυναίκα αυτή ήταν για μένα ένας εφιάλτης, αλλά η παρουσία της γέμιζε το σπίτι», λέει για τη Μητέρα ο Πατέρας<sup>5</sup>.

O Niemand θα εκφράσει το δικό του αδιέξοδο στον *Παγωμένο κήπο*:

Σιωπούσα [...]  
να μη φωνάζεις τον πόνο σου, να  
μην τον ντύνεις με λέξεις (σ. 25).

Η αναβολή της λύσης φαίνεται να είναι σύμφυτη με τον άνθρωπο, να δημιουργεί μάλιστα τη μαγεία της ζωής του. Παραδόξως, η πάλη με το αδιέξοδο τροφοδοτεί το αδιέξοδο, που με τη σειρά του γεννά τη γοητεία των σχέσεων. Στην *Ανυπακοή* η Φωνή λέει «εξάλλη»: «Όχι, μην της πιάνεις το χέρι» (σ. 31), σαν να ήταν σκηνοθετική εντολή. Και σε λίγο οι οδηγίες της «συγγραφέως» προσθέτουν: «*Η Γυναίκα και ο Άντρας επαναλαμβάνουν [...] κάπως κοροϊδευτικά*» (σ. 32). Τι κοροϊδεύουν; Ή μάλλον ποιον; Όλες οι κινήσεις τους αποδεικνύονται ανώφελες. Εκμεταλλεύονται το έλλειμμα ελευθερίας για να προσφέρουν στο θεατή μια παρωδία της ύπαρξής του. Καμιά μορφή ανεξαρτησίας δεν υπάρχει τελικά, ίσως γιατί ακόμη και οι πιο ανεξάρτητοι ανάμεσά μας δεν είμαστε πραγματικά ελεύθεροι.

Ωστόσο, το υπαρξιακό παιχνίδι βασίζεται σε ένα άλλο, αμιγώς φορμαλιστικό: η φωνή της «συγγραφέως» διασπάται, γίνεται συνάμα θεατρικό πρόσωπο που ονομάζεται Φωνή και

<sup>4</sup> André Gide: *L'Immoraliste*, Mercure de France, Παρίσι 1902, σ. 17.

<sup>5</sup> Λουίτζι Πιραντέλλο: *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, μετ. Αλέξη Σολομού, Δωδώνη, Αθήνα 1986, σ. 27.

σκηνική οδηγία. Όταν η «συγγραφέας» εκχωρεί ένα κομμάτι από τον δικό της ρόλο σε μια άλλη οντότητα, διαχωρίζει σαφώς τη θέση της, ενώ στη διαδικασία, η ομιλία της αποκτά λογοτεχνική χροιά και αναδεικνύει το δίπτυχο ήχος-πολυφωνία ως σημαντικό συστατικό της θεατρικότητας. Η λέξη *συγγραφέας* υπονοεί *γραφή*, το αντίθετο της *φωνής* στη φιλοσοφία του Deirda. Η φωνή εδώ γίνεται δρώσα δύναμη και αποκαθιστά το δημιουργό στην παλιά του αίγλη, την ικανότητά του για πολυφωνική έκφραση, αλλά πλήρως ανανεωμένη, καθώς η ιδιότητα αυτή συνεπάγεται επιπλέον την παντελή απουσία παντογνωσίας.

Η Φωνή και η «συγγραφέας» συνεργάζονται με την τελευταία πάντα να υπερέχει. Επιβεβαιώνει τη δράση, κρατά ισορροπίες: «*Η Γυναίκα έχει ήδη μπει, ακριβώς όπως το περιγράφει η Φωνή*» (*Αντακωή*, σ. 14). «*Πράγματι ο Άντρας κινείται όπως στην περιγραφή της Φωνής*» (σ. 17). Το έργο αρχίζει με μια σκηνική οδηγία και αφορά στο «πρόσωπο» που θα επέχει θέση σκηνικής οδηγίας:

Η Φωνή, φωνή off απροσδιόριστης ηλικίας και φύλου. Θα περιγράφει σχολαστικά το χώρο και θα δίνει λεπτομερέστερες σκηνικές οδηγίες.

Άρα, η Φωνή είναι μια οδηγία μέσα στην οδηγία, εγκλωβισμένη και η ίδια, η «συγγραφέας» μια δέσμη φωνών, οι οποίες πηγάζουν από τη δημιουργία και όχι τη δημιουργό. Εδώ ακριβώς σφάλει η Φωνή της *Αντακωής*. Ξεχνά ότι με την αμφίσημη λειτουργία της θα μπορούσε να βοηθήσει τα πρόσωπα να ανα-καλύψουν «το μυστικό κομμάτι του εαυτού» τους (σ. 47). Μεθυσμένη από την εξουσία της, πιστεύει ότι μπορεί να χειραγωγεί τα πρόσωπα, να τα οδηγεί σε μεγαλύτερη απόκρυψη και όχι στην ταυτόχρονη αποκάλυψη κάποιου κρυφού εγώ. Λαμβάνει διαστάσεις Υπεργώ, προσπαθεί να περιορίσει το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται σε Εκείνο, αγνοώντας ότι στα βάθη του Εκείνου εμφολεύει η επανάσταση<sup>6</sup>. Τα τρία πρόσωπα εύκολα ανάγονται στις τρεις δρώσες δυνάμεις της ψυχής στην ψυχανάλυση: ο Άντρας, το Εγώ, ο εντολοδόχος, που νομίζει ότι είναι ανεξάρτητος και ελεύθερος· η Γυναίκα, το Εκείνο, που του υπενθυμίζει την πλάνη του· η Φωνή, το Υπεργώ, ο εντολέας:

Ο Άντρας: Αύριο θα φύγω. Τέλειωσε. Αυτό ήταν.

Η Γυναίκα: Αφού το ξέρεις ότι δε θα το κάνεις, [...]

Η Φωνή: Όχι, όχι άκεφα. Επιθετικά. Ξανά απ' το ίδιο σημείο. (σ. 37)

Όταν οι δύο αυτονομούνται, η Γυναίκα είναι το επαναστατικό πρόσωπο:

Η Γυναίκα: [...] Επιτέλους!

Η Φωνή: Τι είναι αυτό το «επιτέλους»; (σ. 17)

Η ερώτηση της Φωνής θυμίζει σχόλιο μέσα σε όνειρο, τη δευτερεύουσα επεξεργασία, όπως αποκαλούσε ο Φρόντντ έναν από τους μηχανισμούς που επινόησε για την ερμηνεία των ονείρων. Συνειδητοποιούμε ότι κάποιες λέξεις είναι φορτισμένες με κρυφά νοήματα, τα οποία αποκαλύπτουν την ύπαρξη αυτόνομης σκέψης και βούλησης. Αυτό προφανώς ενοχλεί το Υπεργώ. Και όταν ο Άντρας επινοεί δικές του κινήσεις, η Φωνή, βροντερή, επεμβαίνει:

<sup>6</sup> Στο *Κόκκινο Ξενοδοχείο* ο Ψίθυρος-ψυχαναλύτης (171), διεισδύοντας στο ασυνειδητό της, θα πει στη Φωνή: «Ναι, έτσι έλεγες μέσα σου» (σ.

«Ποιος το αποφάσισε ότι θα είναι έτσι;» (σ. 19) ρωτά και μεταβάλλεται, άθελά της, σε φωνή βούντος εν τη ερήμω. Πράγματι, η ανυπακοή θριαμβεύει, όχι όμως και τα πρόσωπα που την ενσαρκώνουν.

Στην αρχή, η Γυναίκα επαναλαμβάνει τις εντολές της Φωνής, δίνοντας την εντύπωση πρόβας κάποιου ακαθόριστου θεατρικού έργου, ενώ, ευθύς εξαρχής, η «συγγραφέας» δεν διατάζει να παίζει τον δικό της παραδοσιακό ρόλο και να προσθέσει οδηγίες, όπως: «*Ωστόσο δείχνει κάπως αμήχανη*» (σ. 14). Η Φωνή δεν αναιρεί την ανάγκη για ύπαρξη οδηγιών, διατηρεί τη δική της περιορισμένη ελευθερία, καθώς στόχος της είναι η ανατροπή της ελευθερίας των άλλων, η άσκηση κριτικής σε όλες τις αυτόνομες κινήσεις τους: «*Ε! τι κάνετε εκεί; Γιατί πλησιάζεστε τόσο;*» (σ. 30). Μεταμορφώνεται από συγγραφέας σε σκηνοθέτη, δίνει οδηγίες ευθέως στην ηθοποιό: «*Όχι έτσι. Πάλι. Με μεγαλύτερες παύσεις. Ενοχλημένη*» (σ. 14). Ακόμη και η ενόχληση της Γυναίκας είναι προγραμματισμένη, όπως επίσης η αλλαγή φορέματος: «*Όχι αυτό ακόμη*» (σ. 18). Το θέατρο είναι συμπίκνωση ζωής: δεν μπορείς να αλλάξεις κοστούμι όποτε το επιθυμείς, караδοκει πάντα ο κίνδυνος να καταρρεύσει η δομή. «*Όχι, δεν λέει αυτό*» (σ. 42), θα πει αργότερα. Όλα είναι γραμμένα από πριν. Παίζουμε σε ένα θεατρικό έργο, άγνωστο σε μας, αλλά κάθε μας λέξη βρίσκεται ήδη στο κείμενο. Εδώ διακρίνουμε ένα παιχνίδι ανάμεσα στις δύο φωνές: η Φωνή ορίζει, με κάθε λεπτομέρεια, τη δράση των δύο προσώπων, οι σκηνικές οδηγίες τη στάση και το συναίσθημα της Φωνής, αποκτώντας στη διαδικασία μυθική διάσταση. Η «συγγραφέας» εμφανίζεται ως το πεπρωμένο που κινεί τα νήματα, η Φωνή ως υποδεέστερος θεός που εκτελεί οδηγίες.

Ο Άντρας και η Γυναίκα τότε ακολουθούν τις οδηγίες τότε αναλαμβάνουν τις δικές τους ευθύνες, συνήθως «*με αέρινες χορευτικές κινήσεις*» (σ. 31). Και ενώ οι εντολές της Φωνής παιγδιούν το ζευγάρι, επεμβαίνουν οι σκηνικές οδηγίες: «*Εντελώς ξαφνικά, την αρπάζει απ' τη μέση και, κρατώντας την σφιχτά, την παρασύρει, για ελάχιστο χρόνο, σ' έναν ξέφρενο χορό*» (σ. 27). Τόσο το ξάφνιασμα όσο και ο χορός εκφράζουν την απόλυτη ελευθερία, μια ουτοπία, σηματοδοτούν κίνηση και ρυθμό, χωρίς δεσμεύσεις. Σε λίγο η μουσική θα τελειώσει, ο χορός θα σταματήσει, και κάθε χορευτής θα συνεχίσει τη δική του άχαρη ζωή. Ο χορός γίνεται η σωματική έκφραση της ανυπακοής, η ρυθμική κίνηση κατορθώνει όσα ο λόγος αδυνατεί να συλλάβει.

Στο *Κόκκινο ξενοδοχείο*, όλα βλέπονται και σχολιάζονται εξωτερικά. Το *εγώ* υπολανθάνει, σχεδόν ανύπαρκτο ως αυτόνομη λέξη· όταν εμφανίζεται («*δεν σου λείπει τίποτα η φωνή μου; Εγώ είμαι*», σ. 72), αναρωτιόμαστε τι ακριβώς σημαίνει: το απροσδιόριστο *εγώ* κοιτάζεται μέσα σε καθρέφτη (σ. 70). Τα τρία πρόσωπα –Φωνή, Ψίθυρος, Ωτοβλεπίες– παρατέμπουν σε ήχο. Συμφυρισμός δύο λέξεων, ωτακουστές και ηδονοβλεπίες, οι Ωτοβλεπίες παίζουν το ρόλο της Φωνής του προηγούμενου έργου (*Ανυπακοή*, που και αυτό παρατέμπει σε φωνή: < *ακούω*), η οποία εδώ δεν είναι μια θεότητα, έστω περιορισμένης εμβέλειας, που προγραμματίζει τις κινήσεις των θνητών, αλλά κεντρικό πρόσωπο, αντικείμενο μελέτης από τα άλλα πρόσωπα: «*Θα σηκωθεί, θα πάει μέχρι την κουζίνα. [...] Θα ξανακαθίσει; Ναι, ξανακάθεται*» (σ. 14). Η ηρωίδα έχει όνομα, αν και δεν εμφανίζεται στη σκηνή ως πρόσωπο. Η Φωνή, η νέα της μορφή, προσπαθεί να ξαναχτίσει το παρελθόν της, αλλά βρίσκεται αντιμετώπιση με ένα κενό τριών χρόνων. Ένα συμβάν, που δεν αποκαλύπτεται ποτέ, σε ένα ξενοδοχείο, που ίσως δεν υπάρχει –γι' αυτό και δίνει τον τίτλο στο έργο–, οι απουσίες, οι σιωπές, τα κενά συσσωρεύονται, για να σηματοδοτήσουν τη μη πρόσβαση στο παρελθόν. Το αυνεϊδητο κρατά τις πόρτες του κλειστές: η ανάμνηση θα ήταν προφανώς υπερβολικά επώδυνη.

Η απουσία σταθερής ταυτότητας γίνεται το βασικό θέμα στον *Παγωμένο κήπο*, με ήρωες να ονομάζονται συνάμα Φωνή και Κανείς. Το έργο αρχίζει με τη φράση του Noman: «*Δεν*

είμαι εγώ». Δεν λέει το όνομά του, αρνείται να ταυτιστεί με τον Οδυσσέα. Προς στιγμήν είναι ο Άλλος. Το *Noman* είναι ισοδύναμο με το Ούτις της *Οδύσσειας*, δεν δηλώνει ωστόσο την απόκρυψη αλλά τη μη υπόστασή του. Αμέσως μετά όλες οι παραλλαγές τού ομηρικού Οδυσσέα συναντώνται επί σκηνης: Φωνή Α', ο Οδυσσέας, ο πρώτος διδάξας, ο Κανείς στη ελληνική γλώσσα· Φωνή Β', ο Niemand, στη γερμανική· ο Noman, στην αγγλική· το πουλί ονομάζεται Ούτις, και επαναλαμβάνει αφόρητα τη λέξη *κανείς*: είναι ο Κανείς, στη γλώσσα των πτηνών. Οι Φωνές Α' και Β' –φωνές off– δεν είναι, όπως στην *Ανυπακοή*, άυλες θεότητες αλλά κοινοί θνητοί, που παίζουν θέατρο για να ξεγελάσουν τον εαυτό τους, ενώ η έννοια του κανενός, του μη-προσώπου, διατρέχει το έργο:

Noman: Ήλθον γαρ και ούτις με έγνωκεν.  
Ο νεκρός είναι κανείς (σ. 39).

Σε μια άλλη εποχή, τα πρόσωπα είχαν επιλέξει ονόματα από τραγωδίες του Σοφοκλή: ο Noman ήταν Φιλοκτήτης, ο Niemand Αίαντας. Τελικά όμως καθένας διάλεξε τη μοίρα του: η ελεύθερη βούληση προοδιορίζεται ως υποταγή στο πεπρωμένο. Προγραμματισμένοι να ακολουθήσουμε μια συγκεκριμένη πορεία, όπως ο Niemand-Αίαντας, είμαστε Κανείς και επιλέγουμε το ρόλο μας:

Πού να ήξερα τότε  
πως θα διάλεγα ένα όνομα που  
θα ταίριαζε τόσο με  
τη συμφορά μου... (σ. 19).

«Πάντα βοηθάει να υπάρχει στα έργα μια σκηνή αναγνώρισης», παρατηρεί ο Noman-Φιλοκτήτης (σ. 19). Το θεατρικό έργο είναι προγραμματισμένο, όπως και η ζωή μας. Ωστόσο, η θεατρικότητα περικλείει την αναζήτηση της ταυτότητας. Στο *Κόκκινο ξενοδοχείο* τα πρόσωπα αγαπούν το θέατρο, γιατί «εκεί όλα επιτρέπονται» (σ. 114). Επινόησαμε το θέατρο, μια «σκηνή» που μοιάζει με τη ζωή μας αλλά δεν είναι η ζωή μας, για να έχουμε πρόσκαιρα την ψευδαίσθηση ότι είμαστε ελεύθεροι.

Ο Άντρας και η Γυναίκα στην *Ανυπακοή* υπακούουν αρχικά στη Φωνή, αλλά η Φωνή δεν αντιλαμβάνεται ότι με το να παίζουν και να ξαναπαίζουν τους ρόλους τους, τους ξεπερνούν: στη διάρκεια της πρόβας –της επανάληψης, όπως θα έλεγαν οι Γάλλοι–, αποκτούν καινούργια συναισθήματα. Οι λέξεις και οι κινήσεις, καθώς επανέρχονται, τους οδηγούν σε μια δύναμη αυτογνωσία. Η Φωνή παίζει το δικό της παιχνίδι, αντίει από την επιστήμη της φυσικής τα φαινόμενα ανάκλαση και διάθλαση. Η επανάληψη έχει ανακλαστική ισχύ, όταν η Φωνή επαναλαμβάνεται· διαθλαστική, όταν οι ήρωες επαναλαμβάνουν τα λόγια της: καθώς συχνά δυσανασχετούν, προσπαθούν να ξεφύγουν, με την απαγορευμένη χρήση συναισθήματος, με κίνηση, κυρίως χορό, με παρωδία. Στα άλλα δύο έργα η επανάληψη είναι σαφώς αρχετυπική<sup>7</sup>, μοιάζει με μάσκα που μας βοηθά να μεταμφιεστούμε<sup>8</sup>. Αν και στην πραγ-

<sup>7</sup> Όπως αποκαλεί την επανάληψη στον Πλάτωνα ο J. Hillis Miller: *Fiction and Repetition*, Basil Blackwell, Οξφόρδη 1982, σ. 6. Και ο Gilles Deleuze αντέταξε τη διαφορετική επανάληψη του Νίτσε στην αρχετυπική

επανάληψη του Πλάτωνα. Βλ. *Logique du sens*, Minuit, Παρίσι 1969, σ. 302.

<sup>8</sup> Πρβλ. Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, PUF, Παρίσι 1968, σ. 28.

ματικότητα δεν υφίσταται επανάληψη –αν δηλαδή ο Kierkegaard<sup>9</sup> έχει δίκιο, όπως εξάλλου και ο Ηράκλειτος: οι θνητές ουσίες δεν παραμένουν ποτέ στην ίδια κατάσταση–, είμαστε η αντανάκλαση του Άλλου<sup>10</sup>.

«Μια χορογραφία βλεμμάτων και νευμάτων», αποκαλεί εύστοχα την *Ανυπακοή* ο σκηνοθέτης Χρήστος Δήμας<sup>11</sup>. Χάρη στη δύναμη του νεύματος, η σιωπή ανάγεται σε συνώνυμο της φωνής. Εντούτοις, «και οι σιωπές είναι λέξεις...», όπως θα αποφανθεί η Φωνή στο *Κόκκινο ξενοδοχείο* (σ. 38). Ή μήπως, κυρίως οι σιωπές είναι λέξεις και μάλιστα πολυσήμαντες; Είναι το κενό που παγιδεύει τη σκέψη μας, την υποχρεώνει να ανα-γνώσει, να γνωρίσει ξανά, διαφορετικά. Η επανάληψη στον Νίτσε πηγάζει από τη διαφορότητα. Η Φωνή είχε επισημάνει ότι ο χρόνος δεν είναι συνοδοιπόρος αλλά σωσίας: τη συνοδεύει αθόρυβα, την οδηγεί στο τέλος (σ. 13), κάθε φορά με νέα ώθηση. Και ενώ το εγώ γεννιέται μέσα από τη διαφορά, το θέατρο της Μαρίας Ευσταθιάδη επιβεβαιώνει, με δημιουργικό και πρωτοποριακό τρόπο, την πολυσημία της σιωπής. Τα πρόσωπα μιλούν, επαναλαμβάνουν, σιωπούν. Ακούνε, αυτοσχεδιάζουν, χορεύουν. Όλα μέσα σε ένα αυστηρά διαμορφωμένο πλαίσιο με δομή και πρόσωπα που θυμίζουν αρχαία τραγωδία.

<sup>9</sup> Søren Kierkegaard: *Η επανάληψη*, μετ. Σοφία Σκοπετέα, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977, σ. 97.

<sup>10</sup> Πρβλ. το σχόλιο του Νομαν, που θα μπορούσε να το είχε πει η Ινές στο *Κεκλεισμένων των θυρών*: «Είμαι ο καθρέφτης σου, χωρίς εμένα / δεν μπορείς να σε

δεις» (*Ο παγωμένος κήπος*, σ. 32).

<sup>11</sup> «Σημείωμα του σκηνοθέτη», Πρόγραμμα: Μαρία Ευσταθιάδη: *Ανυπακοή*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 2003.