

Τρωάς ή η καταβύθιση στο ανθρώπινο

Όποιος παλεύει με τέρατα, πρέπει να προσέξει να μη γίνει τέρας. Κι όταν κοιτάς πολλή ώρα μέσα σε μια άβυσσο, κοιτάει και η άβυσσος μέσα σε σένα.

Φρίντριχ Νίτσε,

Πέρα από το καλό και το κακό

Με αφετηρία ένα μικρό κομμάτι ιστορίας, το έργο *Τρωάς* χρησιμοποιεί το μύθο του Τρωικού πολέμου για να τον αποδεσμεύσει από την κατεργασμένη μορφή του και να απελευθερώσει το νόημά του. Δομημένο σε τρία μέρη καθένα από τα οποία εμπεριέχει τρεις μονολόγους, μας εισάγει σε ένα μυθικό σημαίνον¹: η μορφή του είναι κενή αλλά υπαρκτή. Το νόημα ανύπαρκτο και ταυτόχρονα πλήρες. Το σώμα του ηθοποιού πάνω στη σκηνή γίνεται δοχείο που αδειάζει στη μέγιστη πληρότητα, δεχόμενο διαδοχικά τρία πρόσωπα, τρεις γενιές που καθόρισαν την ιστορία της Τροίας και συνεχίζουν να συνδιαλέγονται με την έννοια του ανθρώπινου: Πρίαμος, Έκτωρ, Αστυάναξ.

Τα τρία πρόσωπα κατά τη διάρκεια της παράστασης επιτελούν μια κάθοδο. Ένα πέρασμα από το Εγώ, το «γένος», τον προσωπικό πόλεμο και το υποκείμενο έτσι όπως κατασκευάζεται στη ροή της ιστορίας, προς τη

¹ Ρολάν Μπάρτ, *Μυθολογίες- Μάθημα*, μτφ. Καίτη Χατζηδήμου- Ιουλιέττα Ράλλη, Κέδρος, 1973, Αθήνα.

διάσπασή τους και τη μεταξύ τους συνομιλία, για να καταλήξουν στη συγχώνευση, στο Ένα, στην αναγκαία κυτταρική εξέγερση: στον πυρήνα της ανθρώπινης τραγωδίας.

Στο πρώτο μέρος, έχοντας χάσει τον πόλεμο και τη ζωή τους, τα πρόσωπα ως ιστορικά και κοινωνικά υποκείμενα στέκουν απέναντι στον Άλλον, είναι ο εχθρός. Ένας εχθρός που η κατασκευή του είναι απαραίτητη για να επικυρωθεί το Εγώ, αφού για να διατηρηθεί ο μηχανισμός της εξουσίας πρέπει να διακρίνονται οι νικητές από τους ηττημένους μέσα από τη σημασιολογική κατηγορία ζωή- θάνατος. Το περιθώριο υπάρχει γιατί υπάρχει το κέντρο και το κέντρο γιατί υπάρχει το περιθώριο, κάτι που οι ήρωες γνωρίζουν καλά. Βρίσκονται σε αυτή τη θέση γιατί σκοτώθηκαν πριν προλάβουν να σκοτώσουν. Ο Εαυτός στέκεται αντιμέτωπος με τον Άλλον, γίνεται εχθρός του γιατί μόνο με αυτή τη λειτουργία μπορεί να αντιληφθεί την ταυτότητά του. Χωρίς τον πόλεμο, είναι χαμένος:

Πρίαμος: Το μόνο που άφησε ζωντανό ο θάνατος το μόνο αληθινό που αφήνει ο πόλεμος είναι το φιλοπόλεμο Ο πόλεμος ξανά και ξανά

Έκτορας: ο θάνατός μου τερμάτισε τον πόλεμο Μετά τον θάνατό μου δεν έμεινε να πεθάνει κανείς

Αστύναξ: Τι άνδρας θα γινόμουν αυτό σκέφτομαι [...] Δεν πρόλαβα δεν θα πολεμήσω ποτέ Αν έχω λύπη είναι μόνο γι' αυτό [...] Μόνο που δε μ' άφησαν να ζήσω για να πολεμήσω και να σκοτώσω Ήθελα να ζήσω μόνο γι' αυτό.²

² Δημήτρης Δημητριάδης, Τρώας, Νεφέλη, Αθήνα, 2015.

Μέσα σε αυτόν τον μηχανισμό, η διαδικασία της ομολογίας-εξομολόγησης του κάθε προσώπου εμφανίζεται ως ένα τελετουργικό λόγου όπου το ομιλούν υποκείμενο συμπίπτει με το θέμα του εκφερομένου και εκτυλίσσεται μέσα σε μια σχέση εξουσίας με το κοινό³ αποζητώντας από αυτό την κρίση, τη συγχώρεση, τη συμφιλίωση, την απελευθέρωση. Η ανθρωπότητα συνδιαλέγεται με το μύθο. Η ιστορική οντότητα μετατρέπεται σε κίνηση.

Στο δεύτερο μέρος ο εαυτός ως υποκειμενικό κέντρο συνείδησης που απονέμει νόημα αποστασιοποιείται από την πηγή ομιλίας του. Το σώμα του ηθοποιού γίνεται όργανο ενός Εγώ που εκφέρει λόγια ξένα στον εαυτό του. Αυτή η σχέση του υποκειμένου καθιστά τον χώρο όπου παράγεται ο λόγος έναν μη-τόπο που δεν ανήκει ούτε στον κάτω κόσμο των νεκρών-ηττημένων ούτε στον κόσμο των ζωντανών-νικητών. Τα πρόσωπα στέκονται πια σε ένα μεσοδιάστημα που δεν είναι ούτε κέντρο ούτε περιθώριο, αλλά μια θέση έξω από οποιονδήποτε μηχανισμό εξουσίας που φέρνει το πρόσωπο αντιμέτωπο με την πηγή της. Ενώ στο πρώτο μέρος ο μονόλογος ως κομιστής της αλήθειας του Εγώ έχει τη λειτουργία της αυτοεξέτασης που ελευθερώνει, αποσκοπώντας στην ανακάλυψη του βαθύτερου εαυτού, στις «θεμελιώδεις βεβαιότητες της συνείδησης»⁴, η εναλλαγή του φορέα ομιλίας με την πηγή του λόγου αυξάνει την απόσταση μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινόμενου και η ταύτιση μεταξύ του «ακούω» και «μιλάω» προϋποθέτει την άμεση πρόσβαση στη σκέψη.⁵ Τα όσα έχουν ειπωθεί μέχρι τώρα υφίστανται

³ Σύμφωνα με τον Φουκώ, η διαδικασία της εξομολόγησης- ομολογίας έχει τη λειτουργία της αυτοανάλυσης και εμπλέκει τον πομπό και τον δέκτη του λόγου σε μια σχέση εξουσίας, όπου ο πρώτος υποτάσσεται στον δεύτερο από τον οποίο περιμένει κριτική, σχολιασμό και τέλος συγχώρεση.

Μισέλ Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας*: η βούληση για γνώση, μτφ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα, 2011.

⁴ Ό.π.

⁵ Μάρω Γερμανού, *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*: μνήμη, αλήθεια, εξουσία, Νήσος, Αθήνα, 2008.

κριτική από τα ίδια τα πρόσωπα και προ(σ)καλούν το θεατή να κάνει το ίδιο. Οι έως τότε εξουσιαστικοί λόγοι που όχι μόνο κατασκεύαζαν το υποκείμενο αλλά συγκροτούσαν το λόγο ύπαρξής του, σιγά-σιγά αμφισβητούνται και καταρρέουν συθέμελα.

Στο τρίτο μέρος τα πρόσωπα, αφού προηγουμένως έθεσαν υπό αίρεση τα μοντέλα συμπεριφοράς που μέχρι τότε αποτελούσαν την «απόλυτη» και σταθερή αλήθεια τους, συγχωνεύονται σε ένα και μόνο πρόσωπο, αυτό της *Τρωάδας*. Η δύναμη που κινούσε την παραγωγή του νοήματος, ερχόμενη αντιμέτωπη με την απουσία μίας και μοναδικής αλήθειας και σταθεράς, δηλαδή με την απουσία ενός κέντρου, από κεντρομόλος γίνεται φυγόκεντρος. Η ένωση των προσώπων καταλύει το διαχωρισμό μεταξύ Εγώ και Άλλου και οδηγεί σε ένα άνοιγμα προς όλες τις κατευθύνσεις, στο άπειρο. Ο Άλλος δεν είναι πια άγνωστος, αλλά Εαυτός. Είναι η *Τρώας*, η ρίζα της ανθρώπινης τραγωδίας.

Το πάσχον σώμα ως όργανο και το όργανο ως πάσχον σώμα

Η κάθοδος των προσώπων από την ιστορική- υλική τους διάσταση προς την κατάλυσή τους ως συνεκτικά υποκείμενα και εντέλει στον πυρήνα του ανθρώπινου, επεκτείνεται από το ίδιο το σώμα του ηθοποιού, φορέας διάλυσης και ανασυγκρότησης, στο «προετοιμασμένο» πιάνο⁶ με το οποίο ταυτίζεται και συνδιαλέγεται. Το σκηνικό τοπίο, ο χώρος που κινείται μεταξύ ζωής και θανάτου, μοιράζεται ανάμεσα στο όργανο λόγου και στο όργανο μουσικής. Ολόγυρα λευκές σελίδες όπου πάνω τους στέκουν αντικείμενα: μια γραφομηχανή, ένα κομμάτι από καθρέφτη, ένα σκοινί,

⁶ John Cage, How the piano came to be prepared, Ανακτήθηκε 20 Απριλίου, 2017, από http://johncage.org/prepared_piano_essay.html

ένα μαχαίρι, ένα μουσικό όργανο, μια πέτρα, μια γαλότσα, ένα βιβλίο. Η ιστορία που διηγείται τον εαυτό της. Αυτή η «αρχαιολογία της ανθρώπινης αντίληψης», ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι κωδικοποιούν τις εμπειρίες τους, παράγει σημεία που στέκονται αντί για κόσμους ολόκληρους. Η προβολή του κάθε αντικειμένου στο λευκό ασυνείδητο συγκροτεί κομμάτι-κομμάτι το υποκείμενο που ξεκινάει από τον πόλεμο ως δημιουργία για να καταλήξει στη δημιουργία ως πόλεμο. Ο άνθρωπος μάχεται ανάμεσα στην αποσύνθεση, το θάνατο και στη σύνθεση, τη ζωή.

Η περφόρμερ, ανοίγοντας την κάθε ενότητα του έργου με ένα ριζίτικο τραγούδι, παίζει μουσική πότε με το ανοιχτό πιάνο που φέρει αντικείμενα στο εσωτερικό του, πότε με το ανοιχτό σώμα του ηθοποιού που γεννάει το λόγο και τις βασικές συμπεριφορές του κάθε προσώπου. Οι νότες-λέξεις κινούνται κάθετα και πέρα από το χρόνο γεννιούνται και αυτονομούνται σχεδόν την ίδια στιγμή: δεν κατακτούνται, δεν υποτάσσονται ούτε στον ίδιο το δημιουργό τους. Το εκάστοτε τραγούδι που ανοίγει το κάθε μέρος του έργου επιτελεί μια καταβύθιση από το περιβάλλον, την ιστορία, τη «γενιά» μέχρι το βαθύ σκοτάδι (και φως μαζί) του ανθρώπινου. Ξεκινώντας από το Εγώ, την εσωτερική κραυγή του ατόμου ως κομμάτι της ιστορίας, περνάει στο γένος, έπειτα στην ανθρωπότητα, για να καταλήξει στην οικουμένη ολόκληρη και στην εξέγερση όχι ως κατασκευαστής ταυτότητας, αλλά ως κυτταρική-υπαρξιακή ανάγκη.

Ηθοποιός και όργανο, δυο σώματα που πάσχουν και εγγράφονται σε μια και μόνο παρτιτούρα με μέγιστη ορμή, αλλάζουν τον «κλασικό» χαρακτήρα τους και σμιλεύοντάς τον φτάνουν στις εσώτερες δομές του ερμηνευτικού τοπίου, στον πυρήνα της ανθρώπινης τραγωδίας, επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη θέση τους στον κόσμο, στον Εαυτό. Κι αν τα λόγια γίνονται στο τέλος σιωπή είναι γιατί η

άβυσσος δεν στριμώχνεται, ούτε υποτάσσεται στο λόγο. Και για να θυμηθούμε τον Βιτγκενστάιν, αυτό που δεν χωράει σε λέξεις, δείχνεται. Ή απλά επιλέγει να μείνει στο άφατο.