

## **Αισχύλου: Αγαμέμνων**

### **Θέατρο Θησείων: Εταιρεία Θεάτρου “Διπλούς έρως”**

Μετά την παλαιότερη ενδιαφέρουσα πρότασή του με τη “Μήδεια” και την πιο πρόσφατη γραφικά απλουστευτική, στη μεταμοντέρνα αφέλειά της, “Ηλέκτρα” που παρουσίασε στην Επίδαυρο, ο Μιχαήλ Μαρμαρινός προσήλθε και πάλι στο χώρο του αρχαίου δράματος, ανεβάζοντας, αυτή τη φορά στο κλειστό, το πρώτο μέρος της αισχυλικής τριλογίας. Ουδείς ανέμενε μια κλασική παράσταση από τον κ. Μαρμαρινό. Δικαιούμεθα όμως να ελπίζουμε σε μια σοβαρή - οσοδήποτε πειραματική, μοντερνική ή ρηξικέλευθη - πρόταση από οποιονδήποτε ασχολείται με τέτοια κείμενα, ιδίως όταν προβάλλεται ως η “άλλη φωνή” στο θέατρό μας.

Η “Ορέστεια” είναι από τα σημαντικότερα ανά τους αιώνες θεατρικά έργα. Κείμενο υψηλής ποιότητας και βαθέος λόγου, σημαντικού φιλοσοφικού στοχασμού, ανάπτυγμα ερμηνευτικό του πολιτισμού μας, αλλά πάνω απ’ όλα θέατρο προκλητικό της υψίστης οικείας θεατρικής ηδονής. Ένα μοντέλο επιδεκτικό τεράστιας ερμηνευτικής ποικιλίας, ικανό τόσο να αναγνωσθεί, όσο και να παρασταθεί με πολλαπλούς άξονες, υπό την οπτική ποικίλων γωνιών λήψης ή διαφορετικών πρισμάτων.

Στον “Αγαμέμνονα” υπόκειται η ανειρήνευτη πάλη, όχι τόσο άρρενος και θήλεος, όσο του φυσικού, κοινωνικού και πολιτισμικού αρσενικού και θηλυκού στοιχείου, η μετάβαση από το μητριαρχικό στο πατριαρχικό μοντέλο, η πολιτική διαμάχη για τη νομή της εξουσίας, οι τυραννικές υπερβάσεις και οι επιπτώσεις τους στον εν πόλει βίο, η αναγωγή των εν κόσμω συγκρούσεων στο κοσμικό - θεολογικό πεδίο και η πρόσληψη της ανώτερης εγγυήτριας συνοχής από την ανθρώπινη ύπαρξη, η τίσις ως απόρροια της ύβρεως που συνίσταται στην παραβίαση της βιολογικής συνέχειας σ’ όλους τους κρίκους της βιολογικής αλυσίδας, η ουσιώδης αλλοίωση που επιφέρει σε ανθρώπους, σχέσεις και κοινωνίες η λύσις της συνεχείας που είναι ο πόλεμος, η αντιπαράθεση της ήττας των νικημένων με την ήττα των νικητών σε κάθε μάχη στρατευμάτων, προσώπων και ιδεολογικών εγγραφών, η σχέση ερωτικού εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου κι η προβολή της στη σχέση κυριολεκτικού θύτη και θύματος, η αντιπαράθεση του λόγου για τα πράγματα και της πράξεως για τα βιώματα, η παράλληλη προβολή και ο αλληλοαποκλεισμός διαφορετικών οικονομικών συστημάτων που εδράζονται σε άλλη φιλοσοφική βάση.

Η αριστοτεχνική συμπλοκή των διαφορετικών επιπέδων στην κάθετη ανάγνωση του “Αγαμέμνονα” και το κύρος της διαπλοκής επεισοδιωδών και λυρικών μερών καθιστά το έργο, ναι μεν εξόχως σύνθετο στην ερμηνευτική του διαπραγμάτευση, αλλά πεντακάθαρο και απολύτως εύληπτο στην πρόσληψή του, όπως άλλωστε είναι πάντοτε τα μείζονα αρχετυπικά θέματα και το μεγάλο θέατρο που έχει γραφεί με προθέσεις ευρύτερης λαϊκής απήχησης. Η υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης ερμηνευτικής άποψης προκειμένου να παρασταθούν τέτοια μείζονα έργα είναι, όχι απλώς ζητούμενη και ευκαία, αλλά αναγκαία και απαιτητή στο βαθμό που εκκινεί από το έργο κι όχι από το ιδεολόγημα μιας δήθεν παράστασής του και δεν προσπερνά αφελώς έστω την υποψία για τα υποκείμενα στοιχεία που συμφύρονται με τα επιλεγμένα, όποια κι αν είναι η πρυτανεύουσα επιλογή.

Αυτό πάντως δε σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι οι τραγωδίες της τριλογίας και στην προκειμένη περίπτωση ο “Αγαμέμνων”, νομιμοποιούν την ανυποψίαστη μεταχείρισή τους ως επεισοδιωδών ιστοριών, ως μύθων που παρουσιάζουν παιδαριωδώς την ιστορία μιας εν εξουσία καταραμένης οικογένειας στους κόλπους της οποίας ο ένας σύζυγος σκοτώνει τον άλλον, επειδή υπέστη εξαιτίας του ένα θάνατο και μια ερωτική προδοσία, για να σκοτωθεί αργότερα από το γιο του πεθαμένου. Πολύ περισσότερο δεν ανέχονται τη μεταχείρισή τους ως απλών αφορμών που ερήμην τους ενδύονται το σκοτεινό νεφέλωμα των επιθυμητών από το σκηνοθέτη και όλως αυθαιρέτων παραστασιακών επιλογών που, όχι απλώς δεν εξυπηρετούν την ερμηνευτική προσέγγιση, αλλά αδιαφορούν ακόμη και για την σε

πρώτο επίπεδο ανάγνωση, επαναπαιγμένες αυτάρεσκα όσο και ερμητικά σε μian ανοήτως ναρκισσιστική σκοτεινότητα και ανηδονική ακοινωνησία.

Φοβούμαι πως είναι ό,τι διάλεξε να κάνει ο κ.Μαρμαρινός με τον αισχυλικό “Αγαμέμνονα”. Αν η απαίτηση του Βάγκνερ για το ολικό καλλιτέχνημα τον οδήγησε στις αναμφισβόλως εντυπωσιακές συλλήψεις του, πολύ μακριά από την περιοχή της ελληνικής τραγωδίας, η αισθητική απαίτηση του κ. Μαρμαρινού τον οδηγεί από αντίθετο δρόμο ακόμη μακρύτερα. Όταν κρατάς τον τραγικό μύθο και βιάζεις τη δομική αυτάρκεια και την απαιτητή από το τραγικό είδος καθαρότητα, όταν αποσυνθέτεις τα ποιοτικά στοιχεία του αρχαιοελληνικού δράματος χωρίς καμιά εσωτερική δραματουργική αιτιολόγηση, το μόνο που μπορείς να παρουσιάσεις είναι ένα παιδαριωδώς απλοϊκό παραμύθι, αυτό που ούτως ή άλλως είναι ο αρχαίος μύθος πέραν του λόγου - όχι ως “λέξεως”, αλλά ως κατάκτησης του συγκεκριμένου πολιτισμού που γέννησε την τραγωδία. Ο λόγος είναι το σύμφυτο με το είδος στοιχείο, η εξασφάλιση της οργανικής αισθητικής ενότητας που συνέχει τα απλούστατα αλλά βαρύνοντα κατά ποιόν στοιχεία του δράματος και που σε τελευταία ανάλυση είναι αυτή καθεαυτή η μορφική ιδιαιτερότητα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Η άνευ λόγου διατήρηση του “στόρι” και το ουσιαστικό ξεφοδράρισμα, η διαλυτική εμμονή, στην υπηρεσία των καθηλώσεων της σκηνοθεσίας και του αγώνα της εναντίον του αισχυλικού αριστουργήματος κατέδειξαν την αντίφαση ανάμεσα σ’ ένα κείμενο που είναι η αποθέωση της μεταστοιχειωμένης κραυγής σε ποιητικό λόγο και σε μια παράσταση που διέλυε το λόγο σε κραυγή. Μέσα απ’ αυτό το δρόμο, οι επιμέρους συνεισφορές, η όψις, το μέλος, τα ήθη και η διάνοις, η ίδια η λέξις, αυτονομούνται και αντί να συνιστούν τον μείζονα μύθο διαχέονται σε μυριάδες κατευθύνσεις, συνυπάρχουν μαζί του, απλώς για να τον υπονομεύσουν.

Τα πρόσθετα - άσχετα ή αφορήτως απλοϊκά και περιπτωσιολογικά συνδεόμενα - στοιχεία και “υλικά” που χρησιμοποίησε ο κ. Μαρμαρινός στην παράσταση βοήθησαν μαζί με την αργόσυρτη, άνευρη και αναίτια εκφορά στην οποία καθοδήγησε τους ηθοποιούς του, απλώς στο να ξεντώσουν το θέαμα σχεδόν στο διπλάσιο του φυσιολογικού χρόνου εξέλιξης του έργου και στην συνακόλουθη βασανιστική επί τρίωρον παράταση της ανίας. Μια παράσταση που ξεκινάει με μια συναυλία δεν έχει πολλές πιθανότητες να καταλήξει στον αισχυλικό “Αγαμέμνονα”, όσο ενδιαφέρουσα κι αν είναι η εν λόγω συναυλία - παρεμπιπτόντως η συγκεκριμένη ήταν το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του θεάματος - ενώ ο εθνικός ύμνος δεν μπορεί να εξυπηρετήσει την τρομερή κορύφωση της αποχωρούσης προς το λουτρό - σφαγείο Κασσάνδρας, έστω κι αν υποδύεται μια στιγμή ανατάσεως προ του μείζονος γεγονότος.

Από τα επεισόδια του μύθου και από τα πρόσωπα του δράματος αφαιρέθηκε μόνο ο Αίγισθος. Γιατί άραγε αυτή η επιλεκτικά δυσμενής μεταχείριση; Ό,τι θεωρήθηκε περιττό και ασήμαντο είναι το κλειδί που ανοίγει τη θύρα προς την εγγραφή του φόνου στην πεπρωμένη ανακύκληση μιας αρχαίας κατάρας. Ο Αίγισθος συνιστά το οικογενειακό παρελθόν των Ατρείδων και τον επιβήτορα της Κλυταιμνήστρας - μάνας, γής, θήλεος και κλώσσας. Δεν είναι ο γκόμενος για χάρη του οποίου μια μοιχός κυρία σκοτώνει τον επίσης μοιχό άντρα της. Εάν τον θεωρήσουμε περιττό, το μόνο που δείχνουμε είναι πόσο είμαστε ανυποψίαστοι, πόσο προσερχόμεθα εγκληματικά αθώοι στην τραγωδία της μεγάλης ενοχής.

Η γλώσσα του θεάματος ήταν η αγγλοελληνική, αλλά το λιγότερο ελληνικό μέρος υπήρξε η “νεοελληνική” μετάφραση του κ. Φλέσσα, τόσο δύσχρηστη, άρρυθμη, αντιποιητική και ξύλινη που ενίοτε χρειαζόταν συντακτική ανάλυση για να καταλάβουν τι λέει το έργο, ακόμη κι οι θεατές που το ξέρουν σχεδόν απ’ έξω. Για τους δυστυχείς που ίσως έχουν διαπράξει το έγκλημα να το αγνοούν, δεν συζητείται, θα παραμείνουν στη ζοφερή τους άγνοια. Στη μετάφραση του κ. Φλέσσα το γλωσσικό ευτράπελο διαδέχεται την αμηχανία και τούμπάλιν. Οι νεκροί “κατέχουν τάφους”, η Κασσάνδρα προλέγει “στους αστούς όλες τις συμφορές τους” - απ’ ό,τι φαίνεται για προλετάριους ή τεχνοκράτες δεν προέβλεπε τίποτα, μια και η έρμη η λέξη από την εποχή του Αισχύλου ως σήμερα έχει νοηματοδοτηθεί διαφορετικά. Η

μάντισσα ζητάει “ευθανασία” ευχόμενη να πεθάνει γρήγορα, χωρίς να αισθανθεί τη μετάβαση “ες άλλον σχήμα βίου”, ο Κήρυκας εκφράζει τη χαρά της επιστροφής του στην πατρίδα λέγοντας πως είχε πάψει να πιστεύει πως σ’ αυτή τη γη θα “έχει δικό του έναν τάφο”, ενώ η διάσημη παρετυμολογία του Β’ στασίμου, ένα από τα υψηλότερα ποιητικά κατορθώματα του Αισχύλου μεταφράζεται “ Ποιος έτσι την ονόμαζε, αν είναι δυνατόν/ τέτοια κυριολεξία/ Μήπως κανείς από τους αόρατους/ αφήνοντας τη γλώσσα του στη μοίρα/ προφήτευε το πεπρωμένο;/ Αλήθεια αφού “Ελένη” βγαίνει από το “ελείν”/ όλεθρο σημαίνει:/ ελέναυς, των σκαφών/ ελέπτολις, των πόλεων/ έλανδρος, των ανδρών όλεθρος.” εξασφαλίζοντας την πλήρη ποιητική και θεατρική ακύρωση αυτού του όντως δυσκολομετάφραστου θαύματος. Δηλαδή ο σύγχρονος θεατής δεν είναι εις θέσιν να αντιληφθεί τα ετυμολογικά δεδομένα που συνιστούν αυτό το ποιητικό επίτευγμα στην αυτονομία του πρωτοτύπου, αλλά οπωσδήποτε γνωρίζει τη σημασία του “ελείν”, οπότε μόλις αντιποιητικότερα παραπέμπουμε σ’ αυτό διαλύοντας την ουσία του ποιητικού σχήματος, το επικοινωνιακό πρόβλημα λύεται αυτομάτως;

Η παράσταση έπασχε από έλλειψη ηθοποιών. Εξαιρώντας τον Κήρυκα του ταλαντούχου Θέμη Πάνου, στο βαθμό που μπορούσε να περισώσει κάτι μέσα από τα αδιέξοδα στα οποία τον οδηγούσε η σκηνοθετική καθοδήγηση, οι τρομεροί ρόλοι του μοιραίου ζεύγους ανατέθηκαν σ’ έναν μουσικό (Blaine Reininger) και μια λυρική τραγουδίστρια (Τζένη Δριβάλα). Ανεξάρτητα από το αναμφισβήτητο τάλαντο και τις ικανότητές τους στους οικείους χώρους τους, οι δυο καλλιτέχνες δεν έπαιζαν τον Αγαμέμνονα και την Κλυταιμνήστρα αντιστοίχως, απλώς παρίσταντο δίκην σκιωδών αναμνήσεων των ρόλων, ενώ η Θεοδώρα Τζήμου ως Κασσάνδρα καθοδηγήθηκε μάλλον στη γραμμή “δυστυχής πόρνη της οδού Αθηνάς που μετατρέπει την απελπισία σε υστερία”. Η μανική μάντισσα, η ερωμένη του Απόλλωνος μετετράπη σε απλοϊκή καρικατούρα. Ο Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης ανύπαρκτος Φρουρός και οι υπόλοιποι του χορού κατά τα προσόντα τους - όσοι έχουν - εξυπηρέτησαν το από τον σκηνοθέτη άνευ λόγου ζητούμενο με μια σειρά από α-νόητα και θεατρικώς ανενεργά μικροδρώμενα που είχαν ως πάγιο στόχο την απόσπαση της προσοχής από τον ούτως ή άλλως κακοπαθημένο λόγο.

Τα κοστούμια και τα σκηνικά υπογράφει ο Διονύσης Φωτόπουλος. Εάν δεν το διάβαζε κανείς στο πρόγραμμα, ούτε που θα το υποψιαζόταν. Αυτή η απλοϊκότητα και η έλλειψη γούστου που προέβαλλαν τη φτώχεια ως εκσυγχρονιστική λιτότητα δεν ανήκουν στο καλλιτεχνικό σύμπαν ενός από τους σημαντικότερους - διεθνούς κύρους - σκηνογράφους - ενδυματολόγους που διαθέτουμε. Μπορούν να δικαιολογηθούν μόνο ως συνειδητή και εσκεμμένη πλάκα στο σύνολο της δουλειάς και στη μεγάλη καριέρα του. Μάλλον - και ευτυχώς - το αστείο θα ξεχαστεί.

Θα ευχόταν κανείς το όλον εγχείρημα να αποτελεί συνδρομή στη δύσβατη ερμηνευτική πορεία του αρχαίου δράματος, τόσο από την άποψη μιας καινούργιας ματιάς, όσο κι απ’ αυτήν της παραστασιολογικής προσέγγισης σε κλειστό χώρο. Δυστυχώς αποτελεί απλώς σύνδρομο θεατρικής σύγχυσης.

ΕΛΣΑ ΑΝΔΡΙΑΝΟΥ