

Μαθήματα αλλοδαπών

Η έναρξη των φετινών θερινών φεστιβαλικών εκδηλώσεων σηματοδοτήθηκε από την παρουσία ξένων θιάσων και ερμηνευτών, τόσο στο Ηρώδειο, όσο και στην Επίδαυρο, που για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, εκόμισαν ερεθιστικές οπτικές κλασικών έργων ή αποκάλυψαν σημαντικές ερμηνευτικές δυνατότητες. Ανεξαρτήτως διαφορών, όλοι έδωσαν μαθήματα σοβαρότητας και μας χάρισαν ενδιαφέρουσες θεατρικές ερμηνείες, είτε ως σύνολα, είτε στο επίπεδο των ατομικών επιτεύξεων, ανεβάζοντας αναγκαστικά τον εγχώριο πήχυ για τη θερινή συνέχεια.

Ευριπίδη, “Βάκχες”

ZT Hollandia, Σκηνοθεσία: Paul Koek – Johan Simons, Ηρώδειο

Στο Ηρώδειο είδαμε μια σημαντική ανάγνωση της συγκρουσιακής σχέσης των “Βακχών” στο επίπεδο της επιλεγθείσης φόρμας από τον ολλανδικό θίασο ZT Hollandia.

Η όλη σύλληψη βασίστηκε στην υφολογική διχοτομία των επεισοδιωδών και των λυρικών μερών της τραγωδίας και αντιστοιχεί στην ουσία του βακχικού διλήμματος, το οποίο ανιχνεύει τη συναλοιφή και την εκκρεμότητα μεταξύ του δυτικού ήθους του ορθού λόγου και του ανατολικού ήθους του βίου ως αλληλοπεριχώρησης του όντος με το σύμπαν.

Η παράσταση συγκροτήθηκε σε δύο ευκρινή υφολογικά επίπεδα αποδίδοντας το δραματουργικό πυρήνα της αντίφασης που αποτελεί τον θεματικό άξονα του Ευριπίδη σε αυτό το έργο διαθήκης. Η ευφυής –πρωτοφανούς γαλήνιας σκληρότητας- εισβολή του φύσει στο θέσει εκφράζει τη βαθειά αντινομία που οι “Βάκχες” θέτουν και λύουν, όχι με κριτήρια αξιολογικά, αλλά με τους όρους της αδήριτης ανάγκης του ανθρώπου να επιβιώνει μεταξύ σφύρας και άκμονος, μεταξύ μιας κανονιστικής αντίληψης που παράγεται από τα θεσμοθετημένα μοντέλα πολιτικής εξουσίας και της εσώτατης ανάγκης να αναπαυθεί στην ενστικτώδη αφομοίωσή του από ένα σύμπαν του οποίου αποτελεί μέρος.

Το θεματολογικό συγκρουσιακό στοιχείο των “Βακχών” διερευνήθηκε μορφολογικά, τόσο στο επίπεδο της δραματικότητας, όσο και σε αυτό της λυρικής συλλογικότητας, στην οποία ευθέως παρέπεμπε ο ανατολικός ήχος του Nouri Iskandar, εντασσόμενος στη συνολική άποψη από τον Paul Koek. Και η σκηνοθετική-μουσική οπτική του τελευταίου συνεργάστηκε με τη σκηνοθετική-δραματική οπτική του Johan Simons, όχι τόσο για να άρει, όσο για να καταδείξει ένα αδιέξοδο, πολιτιστικό, ιστορικό και κυρίως βαθύτατα φιλοσοφικό.

Όσο οι υποκριτές των ZT Hollandia -ιδιαίτερως ικανοί ηθοποιοί- παρέμειναν άτομα, παραπέμποντας εν τινι μέτρω ακόμη και σε άλλης τάξεως υποκριτική αντιμετώπιση των ρόλων, τόσο ο χορός συνιστούσε σύνολο που αντιπαρέτασσε τα επιβιώματα μιας χαμένης αλλά απαιτητής συλλογικότητας.

Το μεγάλο κέρδος της παράστασης υπήρξε αναμφιβόλως η αναλογική στα καθ’ ημάς ερμηνευτική της σύλληψη.

Κατά τα λοιπά, κάποιες ευκολίες, ιδίως στο επίπεδο της όψεως (Leo de Nijs), αναγνώσιμες ως προς τη σημειολογία τους, πλην όχι πάντοτε αναγκαίες και όχι σπάνια αρκούντως απλοϊκές, εφ’ όσον τόσο η γενική φόρμα, όσο και οι ερμηνευτικές δυνατότητες τα υπερέβαιναν κατά πολύ, δεν μπορούν παρά να θεωρηθούν πταίσματα, δευτερεύοντα, προκειμένου για μια τόσο ενδιαφέρουσα στη βάση της σκηνική ανάγνωση.

Σαίξπηρ, “Μάκβεθ”

Menofortas, Σκηνοθεσία: Εϊμούντας Νεκρόσιους, Ηρώδειο

Στον αντίποδα των Ολλανδών, ο λιθουανικός “Μάκβεθ” του Εϊμούντας Νεκρόσιους, προέβαλλε την εκτενή χρήση της συμβολοποίησης, για να διαβάσει, όχι απλώς το σαιξπηρικό αριστούργημα, αλλά το σύγχρονο μύθο του, εκκινώντας όχι από τη φόρμα, αλλά από την υποκριτική σχέση με το κείμενο και το αντικείμενο.

Ο “Μάκβεθ” του Νεκρόσιους αποτελεί σύγχρονη ανάγνωση-διασκευή του σαιξπηρικού, από την άποψη της επικέντρωσής του στον πυρήνα της ψυχικής περιπέτειας του κεντρικού ζεύγους υπό την εποπτεία μιας παιγνιώδους μοίρας που ενσαρκώθηκε στο μεγεθυμένο ρόλο ο οποίος επιφυλάχθηκε στις τρεις Μάγισσες. Η παράσταση συγκροτήθηκε ως απόσταγμα εργασίας πάνω σ’ έναν υποκριτικά προϋποτιθέμενο “Μάκβεθ”, ενώ η συμβολοποίηση, αν και συχνά κινήθηκε στα όρια της κατάχρησης, καθίστατο τελικώς λειτουργική, αφ’ ενός διότι προτεινόταν με τους ευανάγνωστους όρους της απλότητας που επέτρεπε την ανάδυση μιας ποιητικότητας ουδέποτε απομακρυσμένης από τον ρεαλιστικό πυρήνα και, αφ’ ετέρου της ουσιαστικής αθωότητας απέναντι στο σαιξπηρικό κείμενο, καθώς η υποκριτική λειτουργία χρησιμοποιούσε και ενέτασσε οργανικά, τόσο τα υλικά αντικείμενα, όσο και τα σύμβολα στο σχήμα ενός σύγχρονου οικείου μύθου.

Ο “Μάκβεθ” του Εϊμούντας Νεκρόσιους απομακρύνεται αισθητά από το ιδεολογικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο του σαιξπηρικού έργου, όσο αυτό είναι αναγκαίο για να υπογραμμιστεί η απομάκρυνση του σύγχρονου κόσμου, αλλά και να επαναβεβαιωθεί η αδιάρρηκτη σχέση με τις αρχετυπικές λειτουργίες που μας επανασυνδέουν μ’ αυτό. Τέλος, η επεμβατική ως προς το κείμενο σκηνοθεσία υπηρετήθηκε από σπουδαίους ηθοποιούς, οι οποίοι αποτελούν ενιαίο υφολογικό σύνολο και δικαιώνουν, τόσο το ύφος της ερμηνείας, όσο και τη σχολή τους, διασφαλίζοντας την αποτελεσματικότητα της επικοινωνίας, ακόμη και με τον πλέον αθώο θεατή.

Σοφοκλή, “Ηλέκτρα”

Θέατρο της Άνοιξης, Σκηνοθεσία: Γιάννης Μαργαρίτη, Ηρώδειο

Η “Ηλέκτρα” του Σοφοκλή, που παρουσιάστηκε από το “Θέατρο της Άνοιξης” μας έδωσε την ευκαιρία να χαρούμε μια σπουδαία ηθοποιό, η οποία δυστυχώς στερήθηκε της παράστασης που της άξιζε.

Η πιο πολυπαιγμένη σοφόκλεια τραγωδία παρουσιάστηκε σ’ ένα μάλλον ανέμπνευστο σχεδιάσμα που δεν φάνηκε να έχει να προσθέσει τίποτα ουσιαστικό στα όσα χλιοδιατυπωμένα από σκηνής έχουμε κατά καιρούς δει και ακούσει.

Γιατί, βεβαίως, δεν αρκούν για να συγκροτήσουν άποψη –και πολύ περισσότερο για να πείσουν σκηνικά– τα κοινότοπα ευρήματα εγκιβωτισμού του μυθικού παρελθόντος στον παρόντα χρόνο, ιδίως όταν αυτά υλοποιούνται με ενδυματολογικές αλλαγές, χρήση ή απουσία μικροφώνων και αφελείς μετατοπίσεις από το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο στη νεοελληνική μετάφραση. Πολύ περισσότερο δεν συγκροτεί άποψη η απόπειρα να οργανωθεί το δράμα στο υπόβαθρο της “τελετής”, όταν η παράσταση επιχειρεί να την υλοποιήσει με έναν εξαιρετικά αμήχανο Χορό, που ακολουθεί χωρίς ευκρινή σχεδιασμό ένα κινησιολογικό μοντέλο αναισθητο στην πολύ ενδιαφέρουσα μουσική προσέγγιση του Arild Andersen.

Η “Ηλέκτρα” αποτελεί θεατρικό μοντέλο από την άποψη της αξιοποίησης των αρχετύπων με μια συνεχή μετακύλιση του σκηνικού γίνεσθαι από το φαινομενικό στο ουσιώδες, από το πλαστό στο αληθές, από το αναμενόμενο στο συντελεσμένο, μια διαρκή προς απόδειξιν πρόταση του δυσερμήνευτου της ανθρώπινης μοίρας ως ένα διαρκές μεταίχμιο ανάμεσα στην ανθρώπινη προσπάθεια να επιβιώσει δια της ηθικής δικαίωσης και στην ανθρώπινη αδυναμία να επιτευχθεί αυτή η δικαίωση εκκινώντας

από επί μέρους θέσεις. Ο Σοφοκλής συνδιαλέγεται με την αμφισημία ανταπαντώντας στην επικυρωμένη αισχυλική σαφήνεια.

Φυσικά, ο διάλογος των δύο τραγικών δεν περνά μέσα από το δρόμο της μονοσήμαντης παραπομπής σε σκηνές των “Χοηφόρων”, ενώ πολύ περισσότερο η τραγική διαλεκτική δεν αντέχει τις πρωτογενείς φροϋδικές αναγωγές, καθώς άλλωστε προηγείται του Φρόντ, ούτε βέβαια ευδοκιμεί με όρους μανιχαϊστικής απλούστευσης που εμφανίζουν μια Κλυταιμνήστρα η οποία έλκει την καταγωγή από την Κακιά Μάγισσα της Σταχτοπούτας στην εκδοχή των ταινιών του Ντίσνεϋ.

Ούτε, φυσικά αρκεί ως σκηνοθετική άποψη η τριγλωσσία της παράστασης, η οποία, άλλωστε, εμφανώς προέκυπτε από την αμιγώς πρακτική ανάγκη της διγλωσσίας για να προταθεί εν συνεχεία ως ερμηνευτική αναγκαιότητα με την προσθήκη των αποσπασμάτων του πρωτοτύπου.

Όχι ότι η ελληνορουμανική εκδοχή της “λέξεως” ενόχλησε, κάθε άλλο, δεδομένης μάλιστα της χρήσης και για τις δύο γλώσσες μεταφράσεων οι οποίες αξιοποιούσαν τη μουσική διάσταση της ποιητικής απόδοσης της τραγωδίας. Τόσο η ελληνική απόδοση του Κ. Χ. Μύρη -αναθεωρημένη προ δεκαετίας εκδοχή, της οποίας μοιραία κάποιες ρυτίδες αρχίζουν πλέον να διαφαίνονται, ιδίως σε σύγκριση με λύσεις μεταγενέστερων μεταφράσεών του, αποδεικνύοντας μεν περίτρανα τη διατυπωμένη άποψη του μεταφραστή ότι “οι μεταφράσεις οφείλουν να παλιώνουν”, καταδεικνύοντας δε τη ματαιότητα των συνεχών αναθεωρήσεων- όσο και η ρουμανική απόδοση (George Fotino), συνδιαλέχθηκαν αρμονικά, πάντως πολύ αρμονικότερα από κάποια υποκριτικά ζεύγη. Κορυφαίο παράδειγμα αυτό της Κλυταιμνήστρας με την Ηλέκτρα στο αξονικό επεισόδιο του Αγώνα, όπου η κ. Δούζη έπαιζε σε άλλο έργο και σε άλλη παράσταση από τη Maya Morgenstern.

Ευτυχώς, η δεύτερη, αξιοποιώντας τα απίστευτα τεχνικά της προσόντα –οι μουσικές φωνητικές δυνατότητες και ο αμείωτος σκηνικός δυναμισμός της αποτελούν μάθημα για πολλούς Έλληνες ηθοποιούς που συχνά και αβασάνιστα επελαύνουν επί των τραγικών μεγεθών- επεδόθη, καθ’ όλη τη διάρκεια και συχνά ερήμην της παράστασης, σε ένα ερμηνευτικό ρεσιτάλ επικυρώνοντας τη φήμη της και κρατώντας το ενδιαφέρον μας αμείωτο. Στους συμπαίκτες της Morgenstern συγκαταλέγονται ο Bogdan Zsolt που έδωσε έναν –σωστά- χαμηλότερων τόνων επαρκή Ορέστη, κάποιες στιγμές της πάντως άνισης Μαριάνθης Σοντάκη στη Χρυσόθεμη και ο έγκυρος, μουσικός σε λόγο και πλήρης ήθους Χρήστος Τσάγκας που επανήλθε ωριμότερος στον άκρως ερεθιστικό ρόλο-κλειδί του Παιδαγωγού.

Πάντως, ανεξαρτήτως παραστάσεως, η καταλυτική παρουσία της κ. Morgenstern ήταν κέρδος και απόλαυση, ικανή να αποσπάσει το ενδιαφέρον και το θαυμασμό.

Χάινριχ φον Κλάιστ, “Πενθεσίλεια”

Σκηνοθεσία: Πέτερ Στάιν, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

Ανάλογο κέρδος και παρεμφερές μάθημα με τη Maya Morgenstern προσέφερε απλόχερα και η Μανταλένα Κρίπα στην κατά Στάιν “Πενθεσίλεια” που είδαμε, αν και εξωφεστιβαλικά, σε παγκόσμια πρώτη στην Επίδαυρο. Με τη διαφορά ότι εδώ ο σκηνοθέτης ήταν ανά πάσα στιγμή παρών και πρότεινε ουσιαστική ερμηνεία αξιοποιώντας όλα τα επίπεδα της παράστασης στην υπηρεσία μιας εξόχως ενδιαφέρουσας διασκευής του κειμένου του Κλάιστ.

Η αναγωγή ενός έργου του φλεγόμενου ρομαντισμού, όπως η “Πενθεσίλεια”, σε μια σχεδόν κλασική φόρμα που του προσέδιδε μιαν οιονεί “αντικειμενικότητα” γενικεύοντας τα σημασιολογικά του συμφραζόμενα χωρίς να προδίδει την ουσία του, αποτέλεσε ιδιοφυή λύση και αναμφιβόλως κατόρθωμα του διάσημου γερμανού σκηνοθέτη. Στην κατεύθυνση αυτή ειδικό βάρος απέκτησε τόσο η προσθήκη και η

διαχείριση του Χορού, όσο και η εγγραφή της παράστασης στον υπαίθριο χώρο, για την οποία διεκδικεί τα εύσημα, εξίσου με το σκηνοθέτη, το εκπληκτικό σκηνικό του Διονύση Φωτόπουλου ο οποίος κυριολεκτικά “μεταμόρφωσε” το θεατρικό χώρο του αργολικού θεάτρου γεφυρώνοντας εικαστικά, θεατρικά και ποιητικά την πρωτογενή αντίφαση του ρομαντικού δράματος με το ελληνικό θέατρο.

Ο Φωτόπουλος μεγαλούργησε συμπυκνώνοντας τις λειτουργίες της πολεμικής αρένας, του φυσικού-κοσμικού τόπου και του θεατρικού προσκηνίου στη λειτουργία ενός θεάματος που αντιπαρατάσσεται επί ίσους όρους με το θεατή του κοίλου. Εμφανώς, η απλούστατη, αλλά ευφυής σκηνογραφική σύλληψη φιλοτεχνήθηκε ειδικά για την Επίδαυρο και θα είχε πραγματικά πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθούσε κανείς τις αναπόφευκτες προσαρμογές της σε άλλους χώρους, παραδείγματος χάριν στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών, χώρο επίσης πολύ ενδιαφέροντα για τη συγκεκριμένη παράσταση ή ακόμη στα υπαίθρια θέατρα που θα παρουσιαστεί.

Ο Στάιν συνέλαβε την ανειρήνευτη πάλη του θήλεος και του άρρενος, που ενυπάρχει στον Κλάιστ, όχι μόνο με όρους εκπροσώπησης των δυο στοιχείων από την ατομική στην κοσμική διάσταση, αλλά αμφίδρομα, εγγράφοντας έτσι το μοιραίο πάθος στη συνθήκη του μαιναδισμού και στο πλαίσιο του διπόλου έρωτος-έριδος με την αρχαιοελληνική διαλεκτική σημασία, όπου μεταξύ της ανθρώπινης μορφής και του φυσικού μεγέθους ίσταται το συλλογικό πρόσωπο επί του οποίου αντανακλούν τα πάθη των ηρωικών προσωπείων. Αν οι αναλογίες του έργου με τις “Βάκχες” είναι προφανείς, η οπτική της παράστασης τις βάθυνε, προσδίδοντάς τους μέγεθος και όγκο. Στο σημείο αυτό η συμβολή του Στάιν ως δασκάλου ηθοποιών στάθηκε επίσης καθοριστική. Οι έξοχες ερμηνείες του Γκρατσιάνο Πιάτσα (Αχιλλέας-Πενθεύς), της Πία Λαντσιότι (Προθή-Κάδμος), της εξαιρετικής Ντέμπορα Ζούν (Μερόη-Αγγελιαφόρος) και της πλήρους σκηνικής δύναμης, τεχνικής στερεότητας και θεατρικής οικονομίας Μανταλένα Κρίπα (Πενθεσίλεια-Αγαύη/Διώνυσος), πέραν των ατομικών προσόντων των σημαντικών αυτών ηθοποιών δικαίωσαν και επικύρωσαν τόσο τη σύλληψη, όσο και την εμπνευσμένη καθοδήγηση του σκηνοθέτη.

Έλσα Ανδριανού, *Η Λέξη*, τευχ. 170, Ιούλιος-Αύγουστος 2002, σσ. 728-731