

ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΗΤΤΑΣ

Τρωάδες του Ευριπίδη από το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο

Όπως τα ψάρια τα χτυπημένα απ' το δυναμίτη.
Έρχονται ώρες που γεμίζουν αίμα τα μάτια. (...)
Ίσως θα πρέπει να μιλήσουμε πάλι.
Να ξαναρχίσουμε έστω εμείς που γονατίσαμε κάποτε.

Κατάθεση

Θ. ΚΩΣΤΑΒΑΡΑΣ

Έλεος και φόβος παράγονται – αν παράγονται – στις Τρωάδες ως προϊόντα λόγου αναγομένου σε πράξεις. Ο λόγος, βέβαια, υπό τη μορφή ενός παρατεταμένου κομμού, οφείλει απλώς να ανακαλεί τη διαιότητα της πράξης. Άρα κανείς δεν δικαιούται να εξεικονίσει (όπως π.χ. οι Ιάπωνες του Θεάτρου Σκοτ το 1985) την αγριότητα: θα ήταν σαν να υποκαθιστούσε τον Ευριπίδη στην αληθινή του πρόθεση, μετατοπίζοντας το τραγικό αίσθημα από τις χορδές της ψυχής του θεατή στο πλάνο και επιδερμικό οπτικό του πεδίο.

Αντιλαμβάνομαι την αμηχανία του κάθε σκηνοθέτη, που θα αντιμετώπισει τις Τρωάδες. Έχει να τα δώσει μ' ένα σχετικά αδύνατο έργο, που χαρακτηρίζεται από την αντιαριστοτελική δομή του. Εδώ, απουσιάζει ο μπούσουλας της «σπουδαίας και τελείας» μιμητικής πράξεως. Ο Ευριπίδης (415 π.Χ.) κατηγορεί τους Αθηναίους για την πρόσφατη αλαζονεία τους στη Μήλο και τους προφητεύει ως βαθύς οιωνοσκόπος το σικελικό όλεθρο που θα επακολουθήσει. Για την επίδοση όμως του συγκεκριμένου μηνύματος καταφεύγει σ' έναν σωρευτικό θρήνο διάστικτο από ψυχογραφικές

διακυμάνσεις των ηρώων: ένα έκκεντρο σχήμα απόκλισης από την τραγική κορύφωση, που μαγνητίζει εδώ και χρόνια τα αλληπάλληλα ανεδάσματα, όχι ελέω των αρετών του αλλά ελέω μιας ευανάγνωστης και αγαπητής στο ευρύ κοινό περιπάθειας. Το υψηλό τραγικό θρηνεί με δάκρυα παγωμένα, οι *Τρωάδες* δακρυρροούν και παρασύρουν· το κοινό είναι πάντα έτοιμο να συγκινηθεί με τα δεινά (και όχι το δεινόν) του πολέμου, με την «του αίματος υπερβολή» και με τα αυτονομούμενα πάθη των ηρώων. Μόνη εγγυήτρια δύναμη στους φυγόκεντρους ασκούς του Αιόλου που εξαπολύονται εδώ, μπορεί να θεωρηθεί η μορφή της Εκάδης, αν βέβαια η σκηνοθεσία κατορθώσει να τη φωτίσει –κατά το δυνατόν– ως μοχλό των επίλοιπων χαρακτηριστικών παθημάτων. Έχω την εντύπωση ότι για να διατυπωθεί η τραγική ύβρις που κινδυνεύει μονάχα να περιγράφεται μέσω των παθών, άρα να υφίσταται ειδολογική έκπτωση, ο χειρότερος τρόπος είναι η απλή εξεικόνισή τους. Αντίθετη είναι η προσδοκία μας: μέσω των παθών, και με γνώμονα και πλοηγό την Εκάδη, περιμένουμε τη λυρική (μουσικά; κινησιολογικά;) παραπομπή μας στην αίσθηση της ύδρευς. Την ύδριν δεν μας αρκεί να την δούμε ή να την πληροφορηθούμε, επείγει να τη νιώσουμε.

Η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης (Γ. Λαζάνης) αρκέστηκε σε ψυχογραφίες, όχι πάντα ευτυχείς. Ως εν δυνάμει κεντρομόλο δύναμη διέθετε τη σπάνια τεχνική της φιλοξενούμενης τραγουδού Τζ. Γαϊτανοπούλου-Εκάδης, που όμως έμεινε αποδηγέτη ως προς τις κλιμακώσεις του αδάκρυτου πόνου. Έτσι, το σύνολο δήλωσε μια αρχική πρόθεση καθαρότητας και εκφραστικής λιτότητας, που, ελλείψει τραγικού μεγέθους, συνόρευσε με τη γυμνότητα. Ο Λαζάνης, έπειτα από έναν συνετό *Φιλοκτήτη*, οπότε και είχε πράγματι υποπτευθεί την τραγική παρυφή, ξανακόλλησε στα κουνικά ρεαλιστικά σχήματα του γόνιμα πνιγηρού υπογείου. Απόδειξη της προσήλωσης αυτής αποτελεί και το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης εδώ είδε τους θεούς οικείους, αυτούς, τους κατεξοχήν ανοίκειους, τους φορείς της τιμωρού Μοίρας. Αθηνά και Ποσειδών (Ι. Χατζηαντωνίου – Κ. Καπελώνης) προφητεύουν άνωθεν τα δεινά, κρίνονται μεν από τον Ευριπίδη αλλά δεν ακυρώνονται. Αν τους δεις καθημερινούς, σαν την Κατερίνα και τον Γιώργο Θαλάσση του *Μικρού Ήρωα*, να συνωμοτούν κατά των Αχαιών, έχεις χάσει την αναγωγή στην ηθική ευθύνη των Ελλήνων. Μετά, ό,τι επακολου-

θήσει, εξισούται πια με παρατακτική αφήγηση ανομημάτων δίχως όγκο και όχι με τεκμηρίωση της ύβρεως και επαλήθευση του θείου. Στην εικονογραφική αυτή λογική της σμίκρυνσης παρέσυρε την παράσταση και ο Κ. Κατζουράκης επαναλαμβάνοντας χωρίς φαντασία το σκηνικό της *Ιφιγένειας* (κοντάρια, bidonville στο φόντο, αιμάτινα πανιά, βαλτισούλες (;) για τις Τρωάδες και χρωματικά ηχηρότατη πυρπόληση της Τροίας). Το χακί και το μαύρο στα κοστούμια του δεν ενόχλησαν, αλλά τι λογής χήρα είναι η Ανδρομάχη ντυμένη στα κόκκινα; Οι περιγραφές αυτές θολώνουν τη φαντασιακή αναγωγή, την οποία ωστόσο υπέδειξε το λιτό και εφαρμοσμένο άρτια στον ασκημένο Χορό μέλος του Ν. Κυπουργού. Μια απόμακρη, θλιμμένη φλογέρα σε αντίστιξη με μεταλλικούς ήχους, έδωσε στέρεη υφολογική πυξίδα μιας παράστασης που θα μπορούσε να είχε στηθεί, αλλά και ενός ελεγειακού ρυθμού τον οποίο ο Χορός, εξατομικευμένος ή γκρουπαριζόμενος, υπηρέτησε με λυρική εμμέλεια παρά το νεαρό των μελών του.

Έλειψε δέβαια η μέριμνα της στενής συνεκδοχικής του σχέσης με την έτσι ξεκρέμαστη Εκάθη. Απόσταση από την Εκάθη κράτησαν και δύο βασικοί ρόλοι: το κασσανδρικό μένος (Κ. Γέρου) αφορούσε μόνον την ίδια την ηθοποιό, ως κοριτσιίστικη παράκρουση μιας εφήβου που συλλαβίζει δανεικές προφητείες. Ακόμη, η Μ. Πρωτόπαππα δεν έντυσε το λόγο της Ελένης με την αναγκαία δικανική πειθώ. Αντίθετα, ο Μενέλαος (Π. Καρακωνσταντόγλου) έπεισε πως η οργή του κατά της Ελένης είναι διαφημιζόμενη μόνον, και τόση ώστε να συνευρεθεί και πάλι μαζί της εν πλω. Δυναμικότερες εμφανίσεις: η Ρ. Πιττακή-Ανδρομάχη, που οργάνωσε σε ενιαίο, κραταίο σύνολο το αποφθεγματικό ήθος του ρόλου με τον αξιοπρεπή σπαραγμό μιας ανακτορικής, μητρικής καταδίκης και ο Π. Παπαδόπουλος – λαϊκής καταβολής στρατιώτης Ταλθύβιος, με τη διαρκώς ραγισμένη αποφασιστικότητα του αθέλτου κήρυκα δεινών και την έξοχη, αυτοπαθή έξοδό του με το μικρό Αστυάνακτα.

Η μετάφραση του Θ. Βαλτινού διέθετε αδρότατη ποιητικότητα, δεν συμφωνώ όμως με μερικές άλλοτε λόγιες και άλλοτε παλαιοδημοτικές αποκλίσεις.

Δυσπολήμητο έργο, κι ας φαίνεται «εύκολο» και αβανταδόρικο. Άρα, όπως λέει και το ίδιο: «Φεύγειν μέν οὖν χρή πόλεμον, ὅστις εὖ φρονεῖ».