



Ιλιγγιώδης ακινησία

«Θαμμένο παιδί» του Σαμ Σέπαρντ σε σκηνοθεσία Αθηνάς Κάσιου

Οι μικροί χώροι, ειδικά εκείνοι όπου ο διαχωρισμός μεταξύ κοινού και δράσης είναι ακαθόριστος λειτουργούν ως ενισχυτές για κάθε στοιχείο μιας παράστασης, είτε αρνητικό είτε θετικό. Μια δουλειά που συνειδητοποιεί και τηρεί τους κανόνες ενός τέτοιου space, ευνοείται: τα μηνύματα όλων των συντελεστών φτάνουν ανεμπόδια, οι λεπτομέρειες της υποκριτικής συμπεριφοράς όχι απλά δεν πάνε χαμένες αλλά αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, η σκηνοθετική σκέψη διαβάζεται πιο καθαρά. Η συνταγή της δημιουργίας της θεατρικής ψευδαίσθησης είναι πιο περίπλοκη και απαιτητική. Ένα από

τα βασικά ζητούμενα είναι ο θεατής να πάψει να προσέχει την παρουσία των συνθεατών του, να απορροφηθεί από την ατμόσφαιρα, να μετατραπεί σε συμμετοχο, σε σύμμαχο. Η Αθηνά Κάσιου έχει «σπουδάσει» αυτούς τους κανόνες, καθώς χρόνια ιδιότητες του δικού της Space, όπου η Open Arts έχει ανεβάσει πολλές παραγωγές. Το ίδιο καλά τους γνωρίζουν και η Λύδια Μανδρίδου (σκηνικά και κοστούμια) και η Καρολίνα Σπύρου (σχεδιασμός φωτισμού). Το γεγονός ότι η Αθηνά Κάσιου επέλεξε να παρουσιάσει εκεί ένα τέτοιο έργο όπως το «Θαμμένο παιδί» του Σαμ Σέπαρντ μαρτυράει

την πεποίθησή της πως η δουλειά, η δική της και των συνδημιουργών της, θα αντέξει την ανελέητη μεγέθυνση που επιβάλλει ο χώρος. Πρόκειται για ένα από τα λαμπρά γεννήματα του αμερικανικού θεάτρου του 20ου αιώνα, για το αριστουργηματικό έργο του Σέπαρντ, γραμμένο το 1978 και βραβευμένο με Πούλιτζερ. Στο ευφυέστατο κείμενο εξετάζονται όλες οι αποχρώσεις του μαύρου στην ψυχή του ανθρώπου αλλά ο σαρκασμός και το μακάβριο εισχωρούν το ένα στο άλλο, οι κανόνες του έργου του μυστηρίου δέθεν τηρούνται αλλά στην ουσία η λύση έχει «προδοθεί» στον τίτλο, το παραδοσιακό για την αμερικανική λογοτεχνία οικογενειακό δράμα ως μικρογραφία κοινωνικής κρίσης δίνεται σε ιδιόμορφη παραλλαγή με απόηχους των αρχέγονων μοτίβων (ο ευνουχισμός πατέρα -δυνάστη από τον γιο, η αιμομιξία ως αιτία του σταματημού του χρόνου).

Η παράσταση ξεκινά στο σαλόνι του σπιτιού της οικογένειας. Η φτενόμακρη, αιχμηρή στις άκρες λάμπα «φλορέντζα» επικρέμαται απειλητικά πάνω από τον χώρο δράσης και ανάβει αργά και δυσοίωνα, από το κέντρο προς τις άκρες. Η Λύδια Μανδρίδου αναθέτει σ' ένα καναπέ να εκφράσει τα μοτίβα της φθοράς, της στασιμότητας, της αρρώστιας, και ο Ντοτζ, ο πατέρας, έχει γίνει ένα μαζί του. Η πρώτη σκηνή είναι διάλογος ανάμεσα στον Ντοτζ και τη γυναίκα του Χέιλι, εκείνη ακούγεται από αλλού, αυτός είναι μπροστά μας. Κι ο Σπύρος Σταυρινίδης ανεβάζει τόσο ψηλά τον πήχη που γίνεται ξεκάθαρο ότι η εμπειρία που ζούμε ως θεατές της δουλειάς του θα φυλαχτεί σε ξεχωριστή θέση. Παράγει μπροστά μας υλικό, που είναι συναρπαστικό ν' ακούμε, να βλέπουμε, να ηροισισθανόμαστε τα όσα θα έρθουν, πλάθει τη σχέση με τη γυναίκα του, με τους γιούς του που αναφέρονται, φανερώνει το πλέγμα των εξαρτήσεών του. Ιδού και το πλεονέκτημα της εγγύτητας, παρακολουθούμε πώς ο ηθοποιός χρησιμοποιεί το βλέμμα του ως εργαλείο. Ο κεντρικός οικογενειακός πυρήνας έχει προσχεδιαστεί από τις αντιδράσεις του Ντοτζ πριν από τις εμφανίσεις των υπολοίπων.

Έτσι ο καθένας έρχεται να καταλάβει τη θέση που έχει ήδη προδιαγραφεί. Ο Αλέξανδρος Παρίσης παίζει τον Τίλντεν του με σταματημένο βλέμμα, ως άνθρωπο που ο χρόνος σταμάτησε να κυλάει όχι απλά στο μυαλό του, αλλά και στο σώμα του. Ψάχνει κάτι που έχει αποκοπεί από τον ίδιο, η αγκαλιά του είναι άδεια, τη

γεμίζει με καλαμπόκια, με καρότα, τα κρατάει σαν παιδιά του, μέχρι που να βρει εκείνο, το θαμμένο. Ο Μπράντλι στη ερμηνεία του Βαλεντίνου Κόκκινου είναι φορέας παραλλαγμένων μυθικών μοτίβων, ο κουρέας/ ευνουχιστής του πατέρα του, ο εντολοδόχος της μητέρας του, ακρωτηριασμένος και λειψός για ν' αναλάβει τη διαδοχή. Ο ηθοποιός Παρίσης και ο Κόκκινος έχουν όντως σωματοποιήσει τους ρόλους τους.

Η ιδέα της στασιμότητας, του σταματημού του χρόνου εκφράζεται μέσα από την κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι άνδρες της οικογένειας. Ο Ντοτζ δεν μπορεί να κινηθεί, είναι άρρωστος. Ο Τίλντεν δεν πρέπει να κινείται έξω από το σπίτι, είναι επικίνδυνος. Ο Μπράντλι δεν κινείται ελεύθερα, του λείπει το πόδι. Ο Άνσελ δεν κινείται πια, σκοτώθηκε στον πόλεμο. Το παιδί δεν κινείται, είναι θαμμένο.

Ενώ ο Βινς του Γιάννη Καραούλη κινείται πριν να επιστρέψει στο σπίτι. Διέσχισε χώρο και χρόνο, ήρθε από μακριά και από τα παλιά για να βρει ... τι; Μια ψευδαίσθηση την οποία ο ίδιος καλλιέργησε; Ο συγγραφέας μέσω του Βινς παίζει με την ιδέα της πραγματικότητας. Υπήρξαν ποτέ τα οικογενειακά τραπέζια και πλούσιες σοδιές στην πίσω αυλή; Χρησιμοποιεί τη μη αναγνώριση του Βινς από τους «οικείους» ως τρόπο της αμφισημίας. Μόνο όταν ο Βινς θα καταλάβει τη θέση του στον καναπέ, θα γίνει «πραγματικός» και θα αναγνωριστεί.

Η Αντωνία Χαραλάμπους παίζει τη Σέλλι ως ξένο σώμα και ταυτόχρονα ως καταλύτη των γεγονότων, τελικά «μένει απ' έξω» για να σωθεί. Η σύγκρουσή της είναι κυρίως με την Χέιλι, που υπερασπίζεται τη μητριαρχική της θέση από την εισβολή άλλου θηλυκού. Η Λένια Σορόκου παίζει μια Χέιλι ερμητικά κλεισμένη στο καθαύκι του ποριτανισμού και του καθωσπρεπιμού αλλά με κρυμμένο μέσα της τον τρόπο των αποκαλύψεων. Το όνειρό της να γίνει άγαλμα ο σκοτωμένος Άνσελ και να μείνει για πάντα σε μορφή που εκείνη θα του δώσει, είναι έκφραση της απόλυτης ακινητοποίησης που θα επιθυμούσε για τους άνδρες γύρω της. Ο τελευταίος κατά τη σειρά εμφανίσεων, ο πάτερ Ντιούς του Θανάση Γεωργίου είναι η τελευταία πινελιά ποιότητας.

Η Αθηνά Κάσιου είναι σε κάθε φράση αυτού του σημειώματος, πίσω από κάθε υποκριτική δουλειά. Η ανάλυση του έργου της είναι βαθιά, λογική και διάφανη.