«Ικέτιδες»

Στη δεύτερη συμπαραγωγή του Εθνικού Θεάτρου και του ΘΟΚ μετά από την «Αντιγόνη» του 2016 ο Στάθης Λιβαθινός σκηνοθετεί τις «Ικέτιδες» του Ευριπίδη. Θα παραλείψω τα εισαγωγικά για τη σχέση του έργου του Ευριπίδη με τα ιστορικά γεγονότα του 424 π.Χ., για την παράσταση του ΘΟΚ, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, που το 1980 συγκλόνισε την Επίδαυρο, επειδή χρειάζομαι χώρο για να καταγράψω τις σκέψεις που γεννήθηκαν κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης της παράστασης. Η είσοδος των μουσικών στη σκηνή και τα είδη των οργάνων (τσέλο, κοντραμπάσο, ηλεκτρική κιθάρα, πνευστά) προμήνυαν τον ρόλο που θα έπαιζε η μουσική του Άγγελου Τριανταφύλλου στην παράσταση. Δίπλα στους μουσικούς από την αρχή τοποθετείται μια μορφή με το νυφικό, η Ευάδνη (Κατερίνα Λούρα), η οποία παραμένει εκτός δράσης μέχρι τη σκηνή της τελετουργικής αυτοκτονίας της, δηλαδή, σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της παράστασης. Αναρωτιέμαι, γιατί, όπως, προτρέχοντας, αναρωτιέμαι για την παρουσία ως βουβού παρατηρητή της Αίθρας (Κάτιας Δανδουλάκη) στα περιθώρια της δράσης .

Ο ενδυματολόγος Γιώργος Σουγλίδης δημιουργεί τη σημαίνουσα αντίθεση μεταξύ του μαυροντυμένου Χορού των Αργείων γυναικών και των λευκών, αρχοντικών ενδυμάτων της Αίθρας και του Θησέα. Οι μάνες των σκοτωμένων Αργείων μοιάζουν με τα μαύρα ακρωτηριασμένα δέντρα του Σουγλίδη. Ο Λιβαθινός δημιουργεί έναν Χορό μακριά από την παράδοση της απρόσωπης ομοιοτυπίας συνθέτοντάς τον από ηθοποιούς με έντονη υποκριτική προσωπικότητα. Οι μαύρες καρέκλες που κουβαλούν μαζί τους δηλώνουν την απεγνωσμένη τους αποφασιστικότητα να παραμείνουν στον ιερό χώρο της Ελευσίνας ικετεύοντας και απαιτώντας ταυτόχρονα. Η εξατομικευμένη κίνηση κάθε μέλους (Φώτης Νικολάου) εκφράζει τις συναισθηματικές αποχρώσεις του θρήνου- από απόγνωση μέχρι οργή. Όμως καθώς τα σώματα είναι κατάκλειστα στα μαύρα τους κοστούμια, όπως σε φέρετρα, να φαίνονται μόνο στόματα για να φωνάζουν, μάτια για να κλαιν, χέρια για να τραβούν τα μαλλιά, όσο προχωρεί η παράσταση, αρχίζει να δημιουργείται η αίσθηση της οπτικής μονοτονίας που ενισχύεται από την επίμονη (και κάπως στερεότυπη) προβολή των συμβόλων απουσίας-των στρατιωτικών αρβύλων και στολών.

Η αντίθεση του Χορού με τους ευημερούντες άρχοντες της Αθήνας δυναμώνει με τον διαφορετικό υποκριτικό κώδικα που εφαρμόζουν η Κάτια Δανδουλάκη και ο Άκης Σακελλαρίου (Θησέας). Η κίνηση της Δανδουλάκη είναι λεπτή, στυλιζαρισμένη, η ευγενής κομψότητά της υπογραμμισμένη. Ο Σακελλαρίου σαν να προφυλάγει το άσπιλο της στολής του από το μίασμα της δυστυχίας των Αργείων, από την καταδικαστέα άφρονη συμπεριφορά του ρακένδυτου Άδραστου (Χρήστος Σουγάρης). Ο ρυθμός της μουσικής οργανώνει τον ρυθμό του λόγου και της κίνησης των δύο Αθηναίων. Η μετάφραση του Γιώργου Κορσπιούλη εν μέρει επιτρέπει τη ρυθμική απαγγελία, που μερικές στιγμές θυμίζει εξευγενισμένο ραπ. Όμως αυτό το εύρημα εμφανίζεται και σε άλλα μέρη του έργου, όπου ξενίζει περισσότερο και χάνοντας το νόημα, μετατρέπεται πια σε τέχνασμα. Ο σκηνοθέτης υπονομεύει μέσω της υποκριτικής συμπεριφοράς του Σακελλαρίου τον Θησέα, αλλά εκεί που η Αίθρα στο ευριπίδειο κείμενο ενώνεται με το βαθύ αντιγονιακό αίσθημα δικαίου με τις Αργείες μάνες και πείθει τον γιο της και βασιλέα ν' αλλάξει συμπεριφορά και να υπερασπιστεί τους ιερούς πανελλήνιους νόμους, στην παράσταση ούτε η Δανδουλάκη βρίσκει τη δύναμη να αποδώσει τη σημαντικότητα της στιγμής, ούτε ο Σακελλαρίου αλλάζει τρόπο. Ο Λιβαθινός αφήνει τον Θησέα χρωματισμένο με τη σκηνοθετική ειρωνεία και στον αγώνα με τον Θηβαίο Κήρυκα, ειρωνευόμενος έτσι και το είδος της δημοκρατίας που πρεσβεύει ο Θησέας. Όμως ο αγών στο αρχαίο δράμα, παρά την αρχική ισορροπία τεκμηρίων εκατέρωθεν, ζητά την απόδοση επικράτησης προς τον ένα από τους αγωνιστές, έτσι δεν είναι; Ο Χάρης Χαραλάμπους ως Κήρυκας φαίνεται κάπως εγκλωβισμένος στην προτεινόμενη από τον σκηνοθέτη φόρμα, ειδικά σ' ό,τι αφορά τον ρυθμικά οργανωμένο λόγο, σε αντίθεση με τον Ανδρέα Τσέλεπο ως Άγγελο, ο οποίος, πιο ελεύθερος και δημιουργικά ενωμένος με το περιεχόμενο της ρήσης του, στην ουσία προαναγγέλλει την εμφάνιση ενός άλλου Θησέα. Και πράγματι, ο Άκης Σακελλαρίου φέρνει τον ήρωά του από τον πόλεμο της Θήβας διαφορετικό, ταπεινό και ευσεβή μπροστά στο θάνατο, χωρίς το σκληρό φορμαλιστικό περιτύλιγμα της αρχής, μυημένο πια στο μαύρο χρώμα του πόνου, με πιο ρευστό λόγο, με πιο άμεση σχέση του υποκριτικού τρόπου και του περιεχομένου. Σε συνέχεια της παρακολούθησης της γραμμής του Θησέα, βρίσκω μια ατεκμηρίωτη λεπτομέρεια στο τέλος, όταν ο Λιβαθινός παρουσιάζει την Αθηνά (Αγλαΐα Παππά) ως υπερδύναμη, ως κουκλοπαίκτη που καθοδηγεί τις κινήσεις του άβουλου Θησέα (και των ανθρώπων γενικά), ενώ όταν η θεά καλεί τους Επίγονους να εκδικηθούν στο μέλλον τους Θηβαίους, ο Θησέας του Σακελλαρίου αντιδρά με μια κίνηση οδυνηρής έκπληξης.

Πολύ λίγος χώρος μου απέμεινε για να αναφερθώ στην αυτοκτονία της Ευάδνης, όπου η Κατερίνα Λούρα, με εξ ανάγκης, θα έλεγα, υπερβολική ένταση ρίχνεται στην πυρά του άνδρα της του Καπανέα, για να δώσει αφορμή στην απόλυτα τραγική απόκριση του πατέρα της Ίφι (Θοδωρής Κατσαφάδος). Αναφέρω επίσης τον επικήδειο λόγο των Αργείων από τον Άδραστο του Χρήστου Σουγάρη γεμάτο από τη θλιμμένη επίγνωση της ισοπεδωτικής αδιαφορίας του θανάτου.