«Τρωάδες»

Το Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος άνοιξε με τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Αντρέα Χριστοδουλίδη. Μετά το τέλος της παράστασης αισθάνθηκα ότι φεύγω από τον χώρο με μια ποικιλία αντιδράσεων, τις οποίες δεν μπορώ να συναρμολογήσω σε ενιαία εντύπωση. Αυτή η κομματιασμένη αντανάκλαση οφείλεται, πιστεύω, στο γεγονός ότι η ίδια η προβαλλόμενη εικόνα της παράστασης αποτελείτο από μέρη, ωσάν ο σκηνοθέτης είδε την τραγωδία του Ευριπίδη ως σειρά προβλημάτων στα οποία έπρεπε να δοθούν -και δόθηκαν- χωριστές λύσεις. Θα ονόμαζα τη σκηνοθετική μέθοδο που χρησιμοποίησε ο Αντρέας Χριστοδουλίδης παρατακτική. Είδα στην παράσταση πολλά στοιχεία που δεν υποτάσσονταν σε μια κυρίαρχη αισθητική ιδέα, δεν συνδέονταν μεταξύ τους, με σχέσεις αιτιών, αποτελεσμάτων και σκοπών, αλλά παρατάσσονταν έχοντας εμφανή φορμαλιστική και νοηματική αυτονομία. Πάνω σ' αυτή την άποψη, υποκειμενική όπως πάντα, θα ήθελα να βασίσω την επιλογή μου να γράψω το σημερινό άρθρο σε μορφή σημειωμάτων, το καθένα από τα οποία θα αφορά ένα από τα στοιχεία της παράστασης. Η σειρά των σημειωμάτων είναι τυχαία, καθώς, ομολογώ, δεν τα έχω ιεραρχήσει.

Ο σκηνοθέτης στην προσπάθειά του να υπογραμμίσει την επικαιρότητα του έργου του Ευριπίδη δίνει στους Έλληνες στρατιώτες μορφή σύγχρονων καταδρομέων με αυτόματα όπλα. Σε συνδυασμό με τις χλαίνες του Μενέλαου και του Ταλθύβιου (που όμως παρέπεμπαν σε διαφορετική εποχή) το φορμαλιστικό αυτό στοιχείο προορίζεται να προσδώσει διαχρονικότητα στο αντιπολεμικό περιεχόμενο του έργου, όμως δεν υποστηρίζεται από κανένα άλλο. Και ακόμα και στην ίδια νοηματική γραμμή τα αυτόματα των στρατιωτών έρχονται σε αντίθεση με τα όπλα του σκοτωμένου Έκτορα και με το σπαθί του Μενέλαου (η τελευταία αντίθεση κάνει ανυπόστατη την υπόθεση ότι η εκσυγχρονισμένη μορφή δόθηκε μόνο στους κατακτητές σε αντιδιαστολή με τους κατακτημένους που έμειναν χωρίς εκσυγχρονισμό).

Οι θεοί, ο Ποσειδώνας και η Αθηνά, με φωνές αλλοιωμένες, με φιγούρες που δεν εμφανίζονταν ολόκληρες στον κυρίως σκηνικό χώρο, δηλαδή, στο επίπεδο των ανθρώπων που υπέφεραν, θα μπορούσαν ίσως να εκφράζουν την ιδέα του σκηνοθέτη για την αβοήθητη μοναξιά του ανθρώπου στη δίνη του πολέμου, όμως η υπερβολικά παραμυθένια τους όψη λειτουργούσε περισσότερο οπτικά παρά νοηματικά, αποσπώντας την προσοχή από το σημαινόμενο προς όφελος του σημαίνοντος. Επισήμανα μια αντίθεση μεταξύ της σκηνογραφικής και της ενδυματολογικής πρότασης του Λάκη Γενεθλή χωρίς να αντιληφθώ τη σκοπιμότητά της.

Τα χορικά μέρη έπαιζαν τον ρόλο των παρατακτικών συνδέσμων μεταξύ των επεισοδίων, χωρίς να εντάσσονται στο συναισθηματικό μικρόκλιμα του καθενός απ' αυτά. Η μουσική του Ευαγόρα Καραγιώργη χρωμάτιζε τα χορικά με μια μελωδικά όμορφη και συναισθηματικά θλιμμένη χροιά, αλλά η θλίψη δεν ήταν ακριβώς το συναίσθημα που ταίριαζε στον ανταριασμένο λόγο και στις τραγικές περιπέτειες των Τρωάδων. Σ' ό,τι αφορά την κίνηση του Χορού, συνήθως τόσο σημαντική για τη φορμαλιστική ενότητα μιας παράστασης, υπήρχαν αρκετά μεγάλες αλλαγές, από τη στατικότητα εκτέλεσης μουσικών κομματιών μέχρι τη συγχρονισμένη αλλά συναισθηματικά ανέκφραστη χορογραφία (Γιώργος Δημόπουλος). Στη σκηνή με την Ελένη ο Χορός αποκτούσε ξαφνικά συμπεριφορά Ερινυών.

Το γεγονός, ότι η ερμηνεία της Έρικας Μπεγέτη ως Εκάβη, ανέβηκε αισθητά στη σκηνή που μόλις ανέφερα, στον λογικά τεκμηριωμένο αγώνα με την Ελένη, δηλώνει πόσο περισσότερο της ταιριάζει ο πιο σύγχρονος υποκριτικός τρόπος παρά το πάθος της αρχαίας τραγωδίας. Ο Σωτήρης Μεστάνας ως Μενέλαος και η Ειρήνη Σαλάτα-Γεωργίου ως Ελένη ήταν μονοδιάστατοι σε σύγκριση με τους χρωματισμούς της Μπεγέτη. Αλλά και στη σκηνή του θρήνου πάνω στο κορμί του Αστυάνακτα η Μπεγέτη βρήκε το συναισθηματικό βάθος της αβάσταχτης απώλειας, βρήκε τον τρόπο να μεταδώσει τη συγκίνηση στο κοινό. Ενώ τα διαχρονικά ύψη της Εκάβης, το σαρωτικό αντιπολεμικό πάθος του λόγου, το συνεχιζόμενο κρεσέντο του ρόλου δεν αποδόθηκαν στον ίδιο βαθμό από την πρωταγωνίστρια.

Θεωρώ την πιο ολοκληρωμένη υποκριτική δουλειά στην παράσταση εκείνη του Μανώλη Μιχαηλίδη στον ρόλο του Ταλθύβιου, ο οποίος κατάφερε να βρει τον συνδυασμό μεταξύ της υποκριτικής φυσικότητας, της νοηματικής καθαρότητας του λόγου και της συναισθηματικής ευρύτητας της μορφής που υποδύθηκε. Η Κρίστη Παπαδοπούλου ως Κασσάνδρα, με τη φωτιά στο χέρι, στο κοστούμι και στην υποκριτική συμπεριφορά, επικεντρώθηκε υπερβολικά στον διαχωρισμό του προφητικού οίστρου από τον υπόλοιπό της λόγο. Καλές ήταν οι στιγμές όπου η Έλενα Χατζηαυξέντη περνούσε από τον λόγο στο μέλος στον ρόλο της Ανδρομάχης. Και οι δύο σκηνές, εκείνη με την Κασσάνδρα, και εκείνη με την Ανδρομάχη, ήταν σκηνοθετημένες ως αυτόνομα σόλο και ενίσχυαν την εντύπωση ότι η παράσταση δεν ειδώθηκε από τον Αντρέα Χριστοδουλίδη ως ενιαίο όραμα, που θα απαιτούσε μια αδιάσπαστη φόρμα, αλλά συστάθηκε από απαντήσεις δοσμένες από τον σκηνοθέτη στο ερωτηματολόγιο που διείδε στο κείμενο του Ευριπίδη.