

Επιθετική εξωτερικότητα

Στον «Πελεκάνο» η Λέα Μαλένη κάνει το σκηνικό ενεργό στοιχείο της σκηνοθεσίας της

Της Νόνας Μολέσκη

Το καλοκαίρι διάβασα δύο αυτοβιογραφικά μυθιστορήματα του Αυγούστου Στρίντμπεργκ, την «Απολογία Ενός Τρελού» («Le Plaidoyer d'un Fou», 1887) και τον «Μοναχικό» («Ensam», 1903). Το πρώτο αποτελεί τη λεπτομερή καταγραφή της ψυχικής κατάστασης του συγγραφέα κατά τη συμβίωσή του με την πρώτη του σύζυγο Σίρι φον Έσεν, το δεύτερο περιγράφει τη μοναξιά όχι ως απομόνωση,

αλλά ως τρόπο αναζήτησης του υπαρξιακού νοήματος. Και τα δύο πεζά έριξαν διαφορετικό φως στα θεατρικά του συγγραφέα. Η θεματολογία του «Πελεκάνου» (1907), τελευταίου από τα τέσσερα έργα του «Θεάτρου Δωματίου», συμπίπτει μ' εκείνη της «Απολογίας Ενός Τρελού».

Στο μυθιστόρημα ο πατέρας φτάνει στα όρια του θανάτου από τη σκληρότητα της συζύγου και

μητέρας των παιδιών του, από τις υποψίες για την απιστία της, από την τάση της να υποβάλλει την οικογένεια στα βασανιστήρια του υποσιτισμού και του κρύου, από τον εγωισμό και τη φαντασμένη ωριασιπάθειά της.

Στον «Πελεκάνο» η Ελίσ, η μητέρα, έχει όλα τα χαρακτηριστικά του προτύπου της αποτην «Απολογίας», αλλά ο πατέρας έχει ήδη πεθάνει. Δύο κύρια θέματα περιπλέκονται

στο θεατρικό. Το ένα - ο τρόμος της Ελίσ για τη μεταθανάτια παρουσία του πατέρα στο σπίτι, από την αιώνια πάλη με τον οποίο αδυνατεί ν' απελευθερωθεί. Το άλλο - η ανατροπή του μύθου του πελεκάνου, συμβόλου της μητρικής αυτοθυσίας, σύμφωνα με το οποίο η μητέρα -πελεκάνος τρέφει τα παιδιά της με το αίμα της. Η Ελίσ τρέφεται με το αίμα των παιδιών της, τα κάνει αναιμικά, ασθενικά, ανίκανα να επιβιώσουν. Ο Στρίντμπεργκ έγραψε προς το «Οικείο θέατρο», όπου ανέβηκε ο «Πελεκάνος», ότι χρησιμοποίησε το μοτίβο της Μήδειας του Ευριπίδη, με τη μητέρα βρικόλακα, τα παιδιά της οποίας υποφέρουν

εξαιτίας της.

Πώς χειρίζεται τα δύο αυτά κύρια θέματα η σκηνοθέτις Λέα Μαλένη στην παραγωγή της ΕΘΑΛ; Υλοποιεί τη θέση με την οποία ξεκινά το σκηνοθετικό της σημείωμα-παρουσιάζει στη σκηνή τα αποτελέσματα της έκρηξης στο υποσυνείδητο των προσώπων του έργου. Το μυαλό τους και το σπίτι τους αποτελούν έρημο, καταστραμμένο τοπίο. Στα σκηνικά της Μαρίζας Παρτζίλη η έκρηξη πέταξε την κουκιστή καρέκλα του νεκρού πατέρα στο ταβάνι, τον καναπέ, πάνω στον οποίο πέθανε, ξεκοιλιασμένο, τον κάρφωσε στον τοίχο. Όπως και σε αρκετές προηγούμενες δουλειές,

η Λέα Μαλένη κάνει το σκηνικό ενεργό στοιχείο της σκηνοθεσίας της. Ο τρόμος της Ελίσ κάνει το σπίτι ζωντανό νεκρό, οι πόρτες και τα παράθυρα ανοίγουν μόνα τους, η καρέκλα κουνιέται, ο πολυέλαιος αναβοσβήνει. Τα καταπιεσμένα παιδιά κατοικούν στο υπόγειο και στοιχειώνουν το σπίτι με την άρρωστη ύπαρξή τους.

Η σκηνοθέτις καθοδηγεί τους ηθοποιούς της σε εξαντλητική εξωτερική των συναισθημάτων, κινησιολογική σε μεγάλο βαθμό. Το κείμενο σχεδόν μεταγράφεται στη γλώσσα του σώματος, με κινησιολογικά σόλο, όπως η «αυτοφαγία» της Πέρντα (Μικαέλλα Θεοδουλίδου), το σπασμένο σώμα και οι πτώσεις του Φρέντρικ (Ανδρέας Φυλακτού), ο ερωτικός αλληλοσπαραγμός του Άξελ (Βασίλης Χαραλάμπους) και της Ελίσ (Ερμίνια Κυριαζή).

Η ομάδα αποδείχτηκε ικανή να αντεπεξέλθει στις δύσκολες και ιδιαίτερες απαιτήσεις της σκηνοθετίδας. Όμως θεωρώ ότι η φόρμα που δημιούργησε η σκηνοθέτιδα επισκίαζε το περιεχόμενο αυτού του «έργου δωματίου», όπου τα κύρια θέματα αναπτύσσονται από τον Στρίντμπεργκ σταδιακά, με επαναλήψεις, με μουσικές κλιμακώσεις, με εσωτερικές συγκρούσεις στους χαρακτήρες. Το πολύ επιβλητικό σκηνικό (ειδικά για τον μικρό σκηνικό χώρο), η υποκριτική γραμμή της επιθετικής εξωτερικότητας, η κινησιολογική τυποποίηση των ρόλων αποτελούσαν τα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά που έτειναν να αυτονομηθούν και να σχηματίσουν την ταυτότητα της παράστασης.

Η φόρμα που δημιούργησε η σκηνοθέτις επισκίαζε το περιεχόμενο αυτού του «έργου δωματίου»