

Κριτική θεάτρου

Η ΜΗΧΑΝΗ ΩΣ ΑΡΠΑΧΤΙΚΟ ΤΕΡΑΣ

«Machinal» της Σόφι Τρέντγουελ σε σκηνοθεσία Αύρας Σιδηροπούλου

ΤΗΣ ΝΟΝΑΣ ΜΟΛΕΣΚΗ
adilinis@sinkallc.com



Ομολογώ ότι τον μόνο συνειρμό που μου προκαλούσε ο τίτλος «Machinal» ήταν με την καταγραμμένη στην ιστορία του σοβιετικού θεάτρου ως φορμαλιστικά πειραματική παράσταση του Κάμερνι Τεάτρ της Μόσχας, του 1932, σε σκηνοθεσία του πρωτοπόρου της εποχής Αλεξάντρ Ταϊροφ, δημιουργού του «συνθετικού θεάτρου». Από τα βιβλία θυμάμαι φωτογραφίες με τεράστια γρανάζια στο σκηνικό φόντο της παράστασης. Αναρωτιέμαι αν το «Machinal» της Αμερικανίδας Σόφι Τρέντγουελ ανέβηκε έστω και μια φορά χωρίς την οπτική αναφορά στα γρανάζια και τότε που μόλις γράφτηκε, το 1928, όταν θριάμβευσε στο Μπρόντγουεϊ για 91 παραστάσεις και στις αναβιώσεις του, από τη δεκαετία του 1960 μέχρι το θεατρικό σήμερα, καθώς και στη Νέα σκηνή του ΘΟΚ.

Η Μηχανή ως κάτι το αφύσικο, το απάνθρωπο, ως αρπαχτικό τέρας με δόντια- γρανάζια, η Μηχανή ως όργανο καταπίεσης, ως μοντέλο του κοινωνικού συστήματος που βία μεταποιεί τον άνθρωπο και ειδικά τη γυναίκα, είναι το νοηματικό κέντρο του έργου της Σόφι Τρέντγουελ. Συνήθως, όταν πρόκειται για ένα άγνωστό μου έργο, φροντίζω, ως ευσυνειδητός θεατής, πρώτα να βάλω μια γνωσιολογική βάση, πάνω στην οποία μετά θα καθίσουν οι εντυπώσεις από την παράσταση. Αυτή τη φο-

ρά τα πράγματα έγιναν αλλιώς: πρώτα η συνάντηση με την παραγωγή του ΘΟΚ σε σκηνοθεσία Αύρας Σιδηροπούλου και μετά οι διαδικτυακές εμβαθύνσεις στο θέμα.

Το κείμενο είναι γραμμένο στη διασταύρωση κάποιων ουσιαστικών γραμμών. Μια απ' αυτές είναι το παγκόσμια δεδομένο στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα κίνημα του εξπρεσιονισμού με την πραγματικότητα ιδωμένη και διαμορφωμένη από την προσωπική οπτική γωνιά του καλλιτέχνη, χρωματισμένη με έντονα συναισθήματά και διατυπωμένη με πρωτότυπα εκφραστικά μέσα. Το έργο της Τρέντγουελ είναι εξπρεσιονιστικό στην επαναληπτική και νευρικά διακοπόμενη ροή του λόγου (μετάφραση Γιώργου Δεπάστα), στη σπονδυλωτή δομή του κειμένου, στη συναισθηματική υπερβολή, στη σημασία που δίδεται στο ηχητικό τοπίο ως ένα από τα κύρια εκφραστικά μέσα. Άλλη μία από τις γραμμές που φαίνονται καθοριστικές, αποτελείται από τα προσωπικά βιώματα της συγγραφέως, που πάλευε στο ανδροκρατούμενο επαγγελματικό περιβάλλον της δημοσιογραφίας (υπήρξε η πρώτη γυναίκα πολεμική ανταποκρίτρια στον Α' Παγκόσμιο, πήρε αποκλειστική συνέντευξη από τον ηγέτη της Μεξικανικής επανάστασης Πάνσο Βίγια), είχε αποτυχημένο γάμο, ερωτική σχέση, νευρικούς κλονισμούς, συμβίωση με την άρρωση μητέ-

ρα- στοιχεία που αντανakλώνται στο έργο της.

Επίσης μια γραμμή περνά από την ίδια τη χωροχρονική συνθήκη που γράφτηκε το έργο, μια εποχή αντικειμενικά «machinal» στην Αμερική, με τρελή βιομηχανική ανάπτυξη αλλά στα πρόθυρα του οικονομικού Κραχ, με τις συνέπειες του Α' Παγκόσμιου Πολέμου σταδιακά να μεταμορφώνονται σε αιτίες του μελλούμενου Β' Παγκόσμιου. Η τελευταία γραμμή που διασταυρώνεται με τις προηγούμενες και που έδωσε την πλοκή στο έργο είναι το πραγματικό γεγονός της δίκης της συζυγοκτόνου Ρουθ Σνάνιντερ, η οποία διέπραξε το έγκλημα μαζί με τον εραστή της και καταδικάστηκε σε εκτέλεση στην ηλεκτρική καρέκλα.

Η σκηνοθετίδα Αύρα Σιδηροπούλου βλέπει το έργο υπό την οπτική γωνιά της σημασίας του στην ιστορία του θεάτρου του 20ού αιώνα, ως γνήσια μοντέρνο και πρωτοπόρο για την εποχή του, αλλά και υπό το πρίσμα της θεματικής του διαχρονικότητας ως φεμινιστικού. Το σκηνοθετικό σχέδιο της Αύρας Σιδηροπούλου είναι βασισμένο σε ενδελεχή μελέτη του υλικού, καθώς και των σπλιστικών καταβολών του έργου. Κυριαρχεί η φροντίδα της σκηνικής υλοποίησης της ιδέας της Μηχανής που παίρνει μορφή διάφορων θεσμών, όπως της υποχρεωτικής βιοπάλης, της μηχανιστικής εργασίας, του συμβατικού γάμου, των κοινωνικών εξαναγκαστι-

κών ηθικών επιβολών, της απρόσωπης δικαιοσύνης κ.ά.

Σ' αυτό συμβάλλουν και η «αυτόματη» υποκριτική μανιέρα του ικανού και πειθαρχημένου συνόλου των ηθοποιών, οι βιντεοπροβολές (Αρτεμής Τζάβρα-Bulloch), το σκηνικό (Γιώργος Τενέντες), οι φωτισμοί (Σταύρος Τάρταρης). Ενωμένοι μεν από το φόντο των προβολών, οι χωριστοί χώροι της κάθε μιας από τις εννέα σκηνές δημιουργούν χωριστά περιβάλλοντα που με τη σειρά τους «καταπίνουν» τη Νέα γυναίκα. Οι ξύλινες επιφάνειες του Γιώργου Τενέντε χρησιμεύουν ως γραφεία, τραπέζια στο μπαρ, κρεβάτι της σουίτας των νεονύμφων, δικαστικά έδρανα, πάντα με την ίδια λειτουργική ιδιότητα να παγιδεύουν. Η αίσθηση της παγίδευσης ενισχύεται από την κίνηση (Παναγιώτης Τοφή) και τη μουσική (Βάνιας Απέργης). Αναρωτιέμαι όμως αν το ξύλο είναι το κατάλληλο υλικό για την υλοποίηση της ιδέας της Μηχανής. Ίσως και το ηχητικό περιβάλλον θα το περίμενε κανείς πιο «μεταλλικό».

Τα κοστουμια της Λυδίας Μανδρίδου παίζουν σημαντικό ρόλο στην παράσταση. Τα κόκκινα γάντια που φορούσε η Νέα Γυναίκα για να προστατέψει τα όμορφα χέρια της από τις εργασίες του νοικοκυριού, αποκτούν συμβολική διάσταση, όταν τα φοράει σκοτώνοντας τον άνδρα της. Τα φορούσε και η δικαστής που καταδίκασε τη Γυναίκα σε εκτέλεση. Τα

φορέματα των δύο γυναικών στη σκηνή στο μπαρ φέρουν τη σφραγίδα του μοντέρνου, του απελευθερωμένου, του περιπετειώδους, σε αντίθεση με το βαρύ, καταπιεστικό κοστούμι της γυναίκας που εξαναγκάζεται από τον άνδρα σε έκτρωση.

Η πάντα ενδιαφέρουσα Τζωρτζίνα Τάτση έπρεπε να παίξει τη γενικευμένη μορφή που ονομάστηκε από τη συγγραφέα Νέα Γυναίκα, να αποδώσει την ιδέα της άδικης κοινωνικής καταπίεσης και ταυτόχρονα να παρουσιάσει πλάσμα με σάρκα και οστά, με αλλεργία σε δυσάρεστες επαφές, με ευαίσθητο δέρμα και ψυχή, με αόριστη επιθυμία απελευθέρωσης. Αυτή η αναλογική σχέση του γενικού και του ειδικού αποτελούσε την κύρια δυσκολία που παρουσιάζει το κείμενο της Τρέντγουελ και που είχε μπροστά της η Αύρα Σιδηροπούλου. Κι αυτό επειδή η ενίσχυση της μοντέρνας φορμαλιστικής πλευράς του κειμένου δεν μπορεί να εντυπωσιάσει πια στο μετα... μετα... μεταμοντέρνο σήμερα (γι' αυτό και δεν έγινε), ενώ η αποδυνάμωσή της θα σήμαινε τη μείωση της ιστορικής αξίας του «Machinal».

Υ.Γ. Απολογούμαι για την παράλειψη εκ μέρους μου της αναφοράς του ονόματος του ηθοποιού Θανάση Δρακόπουλου στη διανομή της παραγωγής του ΘΟΚ «Φιλονμένα Μαρτουράνο», στην κριτική μου στα «Φιλελεύθερα» στις 23/4/2022. Ν.Μ.