

«Ταξίδι μεγάλης μέρας προς τη νύχτα»

Η αίσθηση που μου προκάλεσε η παραγωγή του ΘΟΚ του έργου του Ευγένιου Ο'Νηλ «Ταξίδι μεγάλης μέρας προς τη νύχτα», σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά, έμοιαζε πολύ μ' εκείνη που είχα κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης του «Ριχάρδου του Γ'» στο Εθνικό, του ίδιου σκηνοθέτη. Η ομοιότητα της εντύπωσης ήταν εντελώς απιρόσμενη για μένα την ίδια, λόγω της τεράστιας διαφοράς μεταξύ του υλικού, των διαθέσιμων μέσων, των συνθηκών και όποιων άλλων παραγόντων. Τότε έβλεπα τα σκηνοθετικά ευρήματα να πληθαίνουν, να προστίθενται το ένα στο άλλο με μια παρατακτική σύνδεση, να αποκλίνουν σταδιακά από τη λογική του λόγου, να αυτονομούνται αισθητικά, έτσι ώστε η προσπάθεια να συνθέσω ως θεατής ενιαία εικόνα της παράστασης δεν λειτούργησε. Όπως δεν λειτούργησε και στην παράσταση του Ο'Νηλ. Εξ ου και αναγκάζομαι να αναφερθώ σε διάφορα στοιχεία της σκηνοθετικής γραμμής χωριστά, αδυνατώντας να εντοπίσω την ενιαία αισθητική φόρμουλα. Και ξεκινώ in media res. Η ρεαλιστική υποκριτικήμανιέρα που υιοθετήθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης διακοπτόταν με δύο ευρήματα: πρώτο, την έξοδο των προσώπων από τον σκηνικό χώρο και την παραμονή τους στο προσκήνιο, έχοντας από εκεί ενεργό παρακολούθηση και κάνοντας υποκριτικό σχολιασμό της δράσης, και δεύτερο τα μουσικά ένθετα στα οποία τα πρόσωπα τραγουδούσαν εν χορώ. Η παρουσία του πιάνου στη σκηνή ίσως πήγαζε από το βιογραφικό υλικό των μελών της οικογένειας Ο'Νηλ, που αποτέλεσαν πρότυπα των προσώπων του έργου. Η επιλογή μουσικών κομματιών από τον Γκέρσουιν, από γκόσπελς, στόχευε μάλλον στη δημιουργία αμερικανικού ατμοσφαιρικού περιβλήματος, όμως το μέσο υπήρξε ανεπαρκές. Η ανάθεση των μουσικών ενθέτων στην Καθλίν (Ιώβη Φραγκάτου) δικαιολογούσε τη συνεχή της

παρουσία στον σκηνικό χώρο, ο οποίος αποτελούσε μια κλειστή, συμπαγή, ξύλινη κατασκευή (Εύα Μανιδάκη). Εδώ πρέπει να σημειωθεί ακόμα ένα χαρακτηριστικό της σκηνοθετικής γραμμής της παράστασης, η υπερβολική, ντετερμινιστική θα έλεγα, μετουσίωση των συμβολισμών του κειμένου σε «ορατά» στοιχεία της παράστασης. Το κυριολεκτικά αδιέξοδο σκηνικό συμβόλιζε τον εγκλωβισμό των ηρώων στα βασανιστικά οικογενειακά δεσμά. Οι κειμενικές αναφορές στην αποπνικτική ομίχλη παρουσιάστηκαν στη σκηνή με την παρατεταμένη χρήση τεχνητής ομίχλης. Η αγωνιώδης αναμονή ενός τηλεφωνήματος μορφοποιήθηκε σε μια συσκευή τηλεφώνου, ένα παράξενα προβεβλημένο σκηνικό αντικείμενο, που τελικά «αυτονομήθηκε» και ξαφνικά χρησιμοποιήθηκε σ' έναν ζωντανό διάλογο. Θα έβαζα στην ίδια σειρά των «υλοποιημένων συμβολισμών» και τις συχνές πτώσεις των ηθοποιών ως έκφραση των ψυχοσωματικών και ηθικών καταστάσεων των ηρώων τους. Οι τέσσερις συντελεστές των βασικών ρόλων ακολουθούν τις σκηνοθετικές οδηγίες εναλλάσσοντας το ψυχολογικό, ρεαλιστικό παίξιμο και την αποστασιοποιημένη παρουσίαση των ρόλων τους. Κι αν στη δουλειά του Αντώνη Κατσαρή και της Ρένης Πιττακή υπήρχε ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ των δύο υποκριτικών τρόπων (γεγονός που έδινε ευκαιρία να τους φανταστούμε σε μια άλλη παράσταση του ίδιου έργου), στο παίξιμο του Θανάση Δόβρη και του Άρη Μπαλή οι δύο τρόποι συγχέονταν. Ο πρωτότυπος φωτισμός του Γιώργου Κουκουμά, παρότι συμβολικά υπερφορτισμένος, θα σφραγίσει την ανάμνησή μου για την παράσταση.



ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΗ ΝΟΝΑ
ΜΟΛΕΣΚΗ