«Αγαμέμνων»

Θεωρώ τη μετάφραση του Γιώργου Μπλάνα λαμπρό παράδειγμα μιας σύγχρονης ανάγνωσης του αισχύλειου κειμένου, όπου η κρυστάλλινη καθαρότητα του ποιητικού αποτελέσματος αφήνει να φανεί εκείνο το πολύσημο και πολύτιμο υπόστρωμα του τραγικού λόγου, με το οποίο είναι ανάγκη να επικοινωνήσουμε σήμερα. Ο Μπλάνας προσφέρει στον σκηνοθέτη Τσέζαρις Γκραουζίνις μια κειμενική πραγματικότητα φτιαγμένη με βάση τη διείσδυση στο βάθος του ολικού νοήματος, την υφολογικά ισορροπημένη επιλογή λεξικών μονάδων και την ποιητική διορατικότητα, η οποία διαισθάνεται τις προεκτάσεις που παίρνει το αρχαίο κείμενο σήμερα καθώς και τις σύγχρονες προσλαμβάνουσες του κοινού.

Όντως ο λόγος είναι η πραγματικότητα με την οποία καταπιάνεται ο σκηνοθέτης. Έχει την ικανότητα να τον ακούσει εκ νέου, χωρίς να του αποσπούν την προσοχή τα επιστρώματα παλιών και σημερινών ξένων αναγνώσεων, έχει επίσης ως μοναδική ίσως μέθοδο, να φτιάξει μια παράσταση απ' όσα έχει ο ίδιος ακούσει στο κείμενο που έχει μπροστά του. Γι' αυτό και η φόρμα της παράστασής του αφήνεται να χτιστεί σταδιακά από τον λόγο, έτσι ώστε ο θεατής να μην προϊδεάζεται, να μην κατευθύνεται εξαρχής σε εμφανή φορμαλιστικά μονοπάτια, αλλά να επιφορτίζεται με την ευθύνη ν' ακούσει και να αποκαλύψει τους σκηνοθετικούς τονισμούς του λόγου. Αυτοί οι σκηνοθετικοί τονισμοί αποτελούν την ιδιαίτερη παρτιτούρα της παράστασης του «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου.

Για δεύτερη συνεχή χρονιά ο Γκραουζίνις με πρωταγωνιστή τον Γιάννη Στάνκογλου συμμετέχει στο Φεστιβάλ Αρχαίου ελληνικού δράματος με έργο του Αισχύλου. Σε σύγκριση με τους περσινούς «Επτά επί Θήβας» θα έλεγα ότι ο σκηνοθέτης θέτει πιο δύσκολα ζητήματα στους θεατές του, στους οποίους προτάσσει τη λιτότητα της έναρξης, με την ξύλινη κατασκευή του σκηνικού του Κέννυ ΜακΛέλλαν να παριστάνει αρχικά τον τοίχο του Φρουρού και τον Θοδωρή Κατσαφάδο να προσέχει να μην αποκαλύψει περισσότερο απ' ό,τι χρειάζεται για την υποκριτική τάση που θα ακολουθηθεί στην παράσταση, μόνο να υπαινίσσεται τον υπαρξιακό φόβο του καθενός να μην κλείσει ο ύπνος/θάνατος τα μάτια του, μόνο να προσπαθεί, όπως ο καθένας, να δει σημάδια μέσα στο σκοτάδι, μόνο να μην αποκαλύπτει τα σκοτεινά που ξέρει. Θεωρώ ότι ο σκηνοθέτης αρχίζει την ουσιαστική διαδραστική σχέση με το κοινό από την πρώτη εμφάνιση του Χορού, όπου το μετωπικό στήσιμο, η ομαδική συναπαγγελία, ο ανέκφραστος, ανερμήνευτος λόγος, η ηλικιακή, εμφανισιακή και φωνητική ποικιλία στη σύνθεσή του, οι υπογραμμισμένα σύγχρονες πατερίτσες ως ευτελές σύμβολο γερατειών ξαφνιάζουν και προκαλούν απορίες, μέχρι που ν' αποδειχτεί ότι όλα αυτά ήταν η συνειδητή αφετηρία του σκηνοθέτη για τη σημαντικότατη πορεία του Χορού προς τον ρόλο του πρωταγωνιστή στην παράσταση. Κατά τη διάρκεια αυτής της πορείας καλούμαστε ν' ακούσουμε στον λόγο του Χορού ενοχές και ευθύνες για τον αιώνιο κύκλο του αίματος, την παγίδευση ανάμεσα στην ψεύτικη αλήθεια και τα αληθινά ψέματα, τον διαβρωτικό φόβο μπροστά στο πεπρωμένο. Ν' ακούσουμε την ειρωνεία με την οποία ο Χορός προφέρει τη λέξη «χαρά». Να νιώσουμε τις πατερίτσες στα χέρια μας, τις πατερίτσες της αδυναμίας, της αγανάκτησης που «ζέχνει δισταγμό» και αυτοακυρώνεται.

Πιστεύω πως όλο το σύστημα της παράστασης είναι «χοροκεντρικό». Από την αμφιβολία του Χορού για το νόημα της νίκης που διαφέρει από την ήττα μόνο με την επιβίωση του νικητή- πλάθεται έτσι και η μορφή του Κήρυκα, ωραίο δημιούργημα του Αργύρη Πανταζάρα. Από τον Χορό πηγάζει και η πρόταση του σκηνοθέτη να δοθεί στον Γιάννη Στάνκογλου ο διπλός ρόλος του Αγαμέμνονα και του Αίγισθου, που ναι μεν είναι παιγμένοι από τον ηθοποιό ως δύο πόλοι ανδρικής προσωπικότητας, αλλά η εύγλωττή τους διαφορετικότητα εξουδετερώνεται από τη λειτουργική ιδιότητά τους ως εξουσιαστές που δεν έχουν να δώσουν λόγο για τις πράξεις τους. Ταυτόχρονα ο σκοτεινός Αγαμέμνων του Στάνγκογλου συνδέεται με τον Χορό σ' ό,τι αφορά στην εσωτερική του αμφιβολία για τις επιλογές του. Ο χαμένος μικρός αγώνας του με την Κλυταιμνήστρα για το αν πρέπει να πατήσει το κόκκινο χαλί που εκείνη του έστρωσε προοικονομεί τον φόνο που του έχει ετοιμάσει η γυναίκα. Αλλά η κοινή τους κίνηση (Έντι Λάμε) με την οποία οι δυο τους σαν να ψηλαφούν τα τείχη της κοινής φυλακής τους στο πεπρωμένο, παραπέμπει επίσης στην ασταθή κίνηση του Χορού. Εκτός απ' αυτή τη σκηνή, η εξαίρετη Κλυταιμνήστρα της Μαρίας Πρωτόπαππα αντιπαραθέτει την εμμονική πίστη στο δικό της δίκαιο στις ανδρικές αμφιταλαντεύσεις. Διασχίζει τον Χορό στην προσωπική της πασαρέλα, σχεδόν σαιξπηρική με το κοστούμι της, εξίσου αγέρωχη στο ψέμα και στην αποκάλυψή του, θεωρεί το έγκλημά της δικαιοσύνη, όμως οι προφητείες της Κασσάνδρας (Ιώβη Φραγκάτου) της έχουν ήδη τυλίξει στο δίχτυ της δικής της μοίρας.

Έξυπνη παράσταση.