

«Ορέστεια» του Αισχύλου

> Από το Κρατικό Μπαλέτο Μέκλενμπουργκ, Γερμανία

Λιμπρέτο: Αντρέας Νόι.

Μουσική: Σαββίνα Γιαννάτου, Ντιαντάν Γκά-
λας, Ρος Ντέιλι, Ελένη Καραϊνδρου, κ. α.

Χορογραφία-Σκηνικά: Δομνίκη Ευστρατί-
ου.

Βοηθός χορογράφος: Γενς-Πίτερ Ούμπριχ.

Σκηνικά: Λουτς Κράσελ.

Κοστούμια: Ζισελχερ Πιλς.

Χορεύουν: Κελμαρί Σάλιβαν, Ρουστάμ
Σαβράσοβ, Μιλένα Μάλαχους, Μάριον
Σβαρτς, Γιελένα-Άννα Στούπαρ, Μπερ-
ντ Λάντζκε, Τομπάις Άλμασι, Ντα-
νιέλα Βρούμερ,
Ντέιβιντ Ζί-
γκλερ, Μαζίμ
Περιού, Φίλιπβαν
Πράετ, κ.ά.

ΔΕΝ ΘΑ μπορούσα και δεν θα έπρεπε να γράψω σημείωμα για μια παράσταση μπαλέτου, αν οι συντελεστές της δεν την ονόμαζαν «Ορέστεια» του Αισχύλου (ούτε διασκευή ή «βασισμένη πάνω στα μοτίβα...», αλλά κανονικά by Aeschylus) και αν αυτή δεν παρουσιαζόταν στο φετινό Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, υποβάλλοντας το έργο τους στη θέαση και κρίση των θεατών ως άλλη μια ερμηνεία της τριλογίας του Αισχύλου. Εξάλλου ο μύθος στην παράσταση από τον Μέκλενμπουργκ ήταν άσυνθηχτα ανεβασμένος και δεν υλοποιείτο από τη μουσική και το χορό, αλλά εξείκε και δέσποζε πάνω σε όλα τα άλλα στοιχεία του έργου.

Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, από τους λόγους αυτής της κυριαρχίας του μύθου. Βλέποντας στο πρόγραμμα της παράστασης την επεξηγητική προς τα χορευτικά δρώμενα περιληψη του λιμπρέτου μέσα από τα δεκαοκτώ συγκε-
κριμένα και γραμμικώς σ' ό,τι αφορά το χρό-

νο παραταγμένα σημεία, αντιλαμβάνεται κανείς ότι εκεί που ο χορός ως άλλη εκφραστική γλώσσα έδινε στους συντελεστές τη δυνατότητα μετουσίωσης του έργου σε άλλο είδος τέχνης, τη δυνατότητα την ανάλυσης και της επανασύνθεσης των συστατικών του μύθου σε άλλη διάσταση, οι δημιουργοί του μπαλέτου «Ορέστεια» προτίμησαν την απόδοση της «υπόθεσης» με μουσικοχορευτικά μέσα. Η αφηγηματικότητα ως σκοπός, η πιστή ακολουθία των χωροχρονικών γραμμών της τριλογίας επιφόρτιζε το λιμπρέτίστα Αντρέας Νόι και την Κύπρια χορογράφο της παράστασης Δομνίκη Ευστρατίου με το καθήκον της ολοκλήρωσης της εξιστόρησης των «γεγονότων», επιμήκυνε τη διάρκεια του έργου και μείωνε την ευκαιρία της φιλοσοφικής και της ποιητικής επεξεργασίας της ύλης της τραγωδίας. Για να τα «πρόλαβουν» όλα οι συντελεστές κατέφευγαν σε έντονο και επιφανειακό συναισθηματικό χρωματισμό της σκηνικής συμπεριφοράς των μορφών του έργου. Π.χ., ο χορός των Μυκηναίων φτύνει (κυριολεκτικά) την Κασσάνδρα, ή για να δείξει τη βαρεία απραξία των χρόνων της αναμονής της επιστροφής του Αγαμέμνονα ο φρουρός των βασιλικών ανακτόρων νυστάζει, χασμουριέται και αποκοιμείται στη σκοπιά σε μια αυτόνομη, μάλλον κωμική χορογραφική μινιατούρα. Η μόνη επέμβαση στη χρονολογική σειρά των εξιστορούμενων στο μπαλέτο σκηνών από την αισχύλεια τριλογία είναι ο πρόλογος, όπου η Κασσάνδρα «εξορκίζει» το παρελθόν και ξυπνά τις αρχαίες μορφές», όπως λέει το πρώτο σημείο του λιμπρέτου, κάτι που υλοποιείται στη σκηνή με μια κυριολεξία περιέργη για δημιουργούς που επέλεξαν να χρησιμοποιούν μια μοντέρνα χορογραφική γλώσσα. Ο αισθητικός ντετερμινισμός, δηλαδή, η (κατ' έμμενα υπερβολική) άμεση αιτιολογία της κάθε χορογραφικής κίνησης με την εξιστορούμενη στιγμή του αισχύλειου δράματος ή με την επιφανειακά αντιλαμβανόμενη ψυχολογική κατάσταση

των προσώπων, ήταν το κύριο χαρακτηριστικό της «Ορέστειας» από το Μέκλενμπουργκ. Το γεγονός, ότι δεν υπήρχε ένας συνθέτης, ο κύριος δημιουργός ενός πρωτίτως μουσικού έργου, όπως είναι το μπαλέτο, αλλά η συρραφή διάφορων, καλών και ενδιαφερόντων, δεν λέω, μουσικών κομματιών από διάφορους (και διαφορετικούς) συνθέτες, αφαιρούσε από τη χορογράφο τη δυνατότητα να αφηθεί και να οδηγηθεί από την εσωτερική λογική της μουσικής. Το κάθε κομμάτι είχε τη δική του αισθητική ατμόσφαιρα, η οποία ενίσχυε τη διακεκομμένη και εκλεκτική σπονδυλικότητα της παράστασης.

Έτσι, ο ντετερμινισμός και ο αισθητικός εκλεκτισμός έρχονταν σε σύγκρουση με το συνειδητά μοντέρνο προσανατολισμό της παράστασης, ένα χάσμα που διευρύνθηκε ιδιαίτερα προς το τέλος της παράστασης, κάνοντας το τελευταίο μέρος της τριλογίας αβάσταχτα κυριολεκτικό. Οι Ερινύες εμφανίστηκαν σε μορφή και με συμπεριφορά πουλιών, τόσο τρομακτικών που στη δική μου (πάντα) αντίληψη έφταναν τα όρια της κωμικότητας, ειδικά όταν τις έδεσαν όλες μαζί μ' ένα σκοινί, όπως τους κακούς στο τέλος μιας παιδικής παράστασης... Το τραπέζι-ζυγαριά της Αθηνάς κυριολεκτικά έγερνε τη στιγμή της κρίσης... Ο Ορέστης σαν παιδί διαζευγμένων γονιών προσπαθούσε μάταια να συμφιλώσει τα πνεύματα του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας...

Οφείλω να δηλώσω ότι βίωσα αυτές τις σκέψεις μέσα σε μια συναισθηματική απομόνωση εν μέσω του κλίματος της γενικής ενθουσιώδους αποδοχής της παράστασης από το κοινό της Σχολής Τυφλών. Η παράσταση άρεσε πολύ, τα ευρήματά της εντυπωσίασαν, οι θεατές χειροκρότησαν το θιάσο με θέρμη. Το πιο πάνω σημείωμα δεν εκφράζει παρά τη δική μου προσωπική άποψη. Όπως εξάλλου και κάθε άλλη φορά.

ΝΟΝΑ ΜΟΛΕΣΚΗ