

Θέατρο

Θέατρο Τέχνης: Τένεση Ουίλλιαμς «Γυάλινος Κόσμος».

Κάθε καλλιτέχνης (και μιά και το έργο είναι θεατρικό, ως πάρομαι ειδικά απ' το δραματουργό ως τον ήθοποιό) κι' ό πιο ιδεαλιστής, με την τέχνη του, συνειδητά ή άσυνειδητά, παίρνει θέση άπέναντι στη ζωή: στέκει άπέναντι στις προδευτικές ή αντιδραστικές κοινωνικές ανδηλώσεις της κ' είτε συμμαχεί μαζί τους, είτε τις μάχεται, είτε τό σκάει και φεύγει. Ποιά άπ' τις τρεις θέσεις είναι ή σωστότερη, θαρῶ πως θγαίνει μόνο του, και πιστεύω πως αυτό πρέπει ναίαι τό κριτήριο για τό π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν ο κάθε έργου τέχνης.

Ειδικά στην περίπτωση της «φυγής» του καλλιτέχνη, ή τάση αυτή φανερώνεται κάθε φορά που οι κοινωνικές συνθήκες, που ή κοινωνική πραγματικότητα δείχναται άγθρική, —κάθε φορά δηλαδή που ένα κοινωνικό σύστημα φτάνει σε άδιέξοδο, που προηγά τον ιστορικό άφανισμό του—όποτε άγωνίζεται μ' όλα του τά μέσα να τον άποφύγει. Ό καλλιτέχνης λοιπόν, είτε δέ βλέπει ή παρανοεί τά κ ι τ ι α και ζητά άπλῶς να ξεφύγει τ' ά π ο τ έ λ ε σ μ α, δημιουργώντας μιά ψευδαιοθνητική «πραγματικότητα»,—είτε (τό χειρότερο) τά βλέπει και τά κρίνει σωστά, μά δέν τολμά να τά πολεμήσει. Είναι αυτόνομο πώς σε μιά τέτοια έκδήλωση της τέχνης, γίνεται μετάθεση του κέντρου βάρους άπ' τό περιεχόμενο στη μορφή. Κι' αυτό είναι τό χαρακτηριστικό της τέχνης της παρακμής.

Ό Τένεση Ουίλλιαμς με τον «Γυάλινο Κόσμο» του, παίρνει θέση ανάμεσα στους «φυγάδες που παρνοούν». Βλέπει μιά έκδήλωση της κοινωνικής κρίσης που χαρακτηρίζει με πνευματική και ψυχική στείρότητα την εποχή του, όμως δέ βλέπει και τά π ρ α γ μ α τ ι κ ά αίτια: την κεφαλαιοκρατική διάρθρωση της κοινωνίας όπου ζούνα οι ήρωές του. Και φυσικά, δέν μπορεί να δώσει τη σωστή κάθαρση.

Γίνεται όπαδός της ιδεαλιστικής φροντικής θεωρίας που παραδέχεται πως τά άτομα και τον περίγυρό τους (την κοινωνία) τά διαμορφώνουν και τά αίτιολογούν άποκλειστικά τά ένστικτα κ' οι ψυχολογικές αντιδράσεις. Ό δραματουργός, σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία κανάπτύσσει με τέτοια

λεπτόλογη ψυχολογική άκρίβεια, τις καταστάσεις και τους ήρωές του, που ξεπερνά τη νατουραλιστική ή έστω ρεαλιστική πραγματικότητα και δημιουργεί μιά άπέρ-πραγματικότητα μέσα άπ' την ψευδαίσθηση και τό δναιρο».

Κι' αυτό ονομάζεται «μαγικός ρεαλισμός». Είναι ή ίδια σχεδόν, μαγική ιδιότητα που οι φροντιστές άποδίνουν στο π α ρ ε λ θ ό ν σε βάρος του π α ρ ό ν τ ο ς — στην ά ν ά λ υ σ η σε βάρος της δράσης.

Θάτανα σφάλμα να πει κανείς πως ό Ουίλλιαμς κάνει άπλῶς δογματικά άφαρμοσμένη ψυχανάλυση στο θέατρο. Είναι ποιητής, και τά κοινωνικά φαινόμενα πολλές φορές βρίσκουν, άπλό έδω, αντίλαλο μέσα του. Ό άφηγητής του, σε δυό σημεία αντιπαράθετει την έκφυλισμένη και σταίρα ζωή της Άμερικής, με τον άγώνα για λευτεριά του Ισπανικού λαού—κι' άλλου προηγά τον πόλεμο που οι άστραπές του αλλάκωναν κιάλας τον ούρανό. Μά παρ' όλα αυτά δέ μάς ξεγαλά. Η κεντρική θέση του είναι πως ό σημερινός πολιτισμός καταπίζει τά ένστικτα για άγώνα και περιπέτεια. Κ' έτσι, ό Τόμ, ό ήρωάς του, έρωτευμένος—σάν τον πατέρα του—με τις μακρινές άποστάσεις, «φεύγει» για και, κουδάλοντας μαζί του και τό βαρό φορτίο των συναισθηματικών άναμνηστικών δεσμών με τό σπίτι του.

Τή μετάθεση του κέντρου βάρους προς τη μορφή, τη βρίσκουμε φυσικά και στο «Γυάλινο Κόσμο». Μάλιστα οι άδηγίες του συγγραφέα, τόσο στον πρόλογο του, όσο και στο κείμενο, είναι ριζοσπαστικότερες άπ' ό,τι παρουσίας ή παρουσίαση του έργου άπ' τό θέατρο Τέχνης. Ό Ουίλλιαμς χρησιμοποιεί λ.χ. ως και προβολές κινηματογραφικές ο' ένα τελάρο στο έάθος της σκηνής που στυλιζάριζαν, κατά έναν τρόπο, όρισμένες βασικές ψυχολογικές στιγμές. Τό θέατρο Τέχνης καλά έκανε και δέν άκολούθησε τις άδηγίες αυτές. Όμως, καλά θάκανε ν' άπόφυγε κι' όρισμένα φωτιστικά κόλπα (τό τηλέφωνο και τό κέντρο λ.χ.) που ήταν καθαρά έξωτερικά—ένώ θα μπορούσε να δώσει περισσότερη προσοχή στην πιο παικίλη και συναισθηματική χρησιμοποίηση του φωτισμού.

Τόσο οι προβολές, όσο κι' ό άφηγητής είναι «εθρήματα», να τά πούμε, άλλων δραματουργών, που άπ' την τεχνική και την τέχνη τους πήρα παρά πολλά ό Ουίλλιαμς. Συγκεκριμένα, τά χρησιμοποίησε και τά δυό ό Ουάιλντερ. Τό πρώτο στο έργο του «Με την ψυχή στο Στόμα», τό δεύτερο στη «Μικρή μας Πόλη», παίρνοντας το κι' αυτός άπ' τό Γάλλο φίλο και συνάθεφό του, τον Άντρέ Όμπέ, που με τον άφηγητή ζητούσε να βρει λύση στο συγχρονισμό του άρχαίου τραγικού χορού.

Τελειώνοντας με τό έργο και πριν καταπιστώ πιο ειδικά, με την παράδοση θέλω να τονίσω πως ό «Γυάλινος Κόσμος» είναι άπ' τά ποιητικότερα έργα που παρουσίας ή έλληνική σκηνή έδω και κάμποσα χρόνια.

Άλλο τώρα, αν ή παίρησή του ξεθεύεται για άρωστημένο σκοπό.

Τὴν ἴδια εὐθύνη πού ζητάμε ἀπ' τὸ δραματουργό γιὰ τὴ θέση πού παίρνει ἀπέναντι στὰ κοινωνικά φαινόμενα, πρέπει νὰ τὴ ζητάμε κι' ἀπ' τοὺς ἐκτελεστὲς. Καί ἑκαστὰ ἀπ' τὸ σκηνοθέτη πού καθοδηγεῖ τοὺς ἠθοποιούς καὶ τοὺς ἄλλους καλλιτεχνικούς συνεργάτες του. Ὁ Κάρλος Κούν πού σκηνοθετεῖ στὸ Θέατρο Τέχνης ἔχει ἕνα αἰσθητικὸ πιστεύω, πού τοῦ ταιριάζει παραπλήσια κριτική, μ' αὐτὴν πού ἔκανα στὸν Οὐίλιαμς. Πιστεύει κι' αὐτός στὸ ἑνωτικόν, ὅμως, ὄντας πρὸ πρωτογονιστής, φοβᾶται τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν ἰδεολογικὴ τοποθέτηση κ' ἔτσι προχωρεῖ μ' ἕνα νικαθωδήγητο αὐτοσχέδικόν, πού σὺν κάθε αὐτοσχέδια ψυχικὴ ἐκδήλωση, φτάνει σὲ μιὰν ὑπερβολὴ πού φέρνει μονοτονία, θάλαρα, μὲ τὸ νὰ σβύνει τίς ἀποχρώσεις καὶ ν' ἀποκλείει τὴν ἁρμονικὴ κλιμάκωση. Κι' ἀκόμα, αὐτός ὁ πρωτογονισμὸς εἶναι τρομαρὸς κίνδυνος γιὰ τὸ περίπλοκο στὴν ἐσωτερικὴ σύνθεσή του τὸ σημερινὸ δράμα καὶ γεννάει πολλὰς φορές παρερμηνείας. Αὐτὰ ὅλα δὲν τ' ἀπέφυγε, ὡς ἕνα σημεῖο καὶ στὴν ἐρμηνεία τοῦ «Γυάλινου Κόσμου». Τὰ παραβλέπω ὅμως γιὰ δύο λόγους. Γιατί ἡ παράσταση, παρόλα αὐτὰ, ἦταν μελετημένη, ὅπως ἔχει γίνει πιά παράδοση γιὰ τὸ Θέατρο Τέχνης, κ' εἶχε καὶ μιὰ ἀτμόσφαιρα καὶ μιὰ συνέπεια πρὸς τὴν αἰσθητικὴ σχολὴ πού ἀκολουθεῖ ὁ Κούν. Καὶ γιατί ἀκόμα, οἱ ἠθοποιοὶ ξεπέρασαν τοὺς ἑαυτοὺς τους. Ἡ Γιαννακοπούλου δὲν ἦταν φυσικὰ ἰδανικὴ Μητέρα, ὅμως πρώτη φορὰ ἐμφανίστηκε μὲ τόση ποικιλία καὶ κυριαρχία στὰ ἐκφραστικὰ τῆς μέσας. Ὁ Καλλέργης περνώντας σὲ παραπάνω στάδιο ἐξέλιξης, ἔφτασε σὲ ζηλευτὴ λιτότητα ἐκφρασεως, παρὸλο πού τὸ ρόλο τὸν πλησίασε κατ' ἀρχή, λαθεμένα. Ὅσο γιὰ τὴ Λαμπέτη μού φαίνεται πὼς ἦ πρόδοός της, φανερώναται ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο. Στὸ ρό-

λο τῆς Λαουρας εἶχε κ' αἰσθαντικὸτητα καὶ πνευματικὸτητα, χάρισμα τόσο ἀπαραίτητα ὅσο καὶ δυσκολόδρατα.

Ὁ Κούν μιὰ καὶ σκηνοθετοῦς, δὲν ἔπρεπε ν' ἀναλάβει τὸ ρόλο τοῦ Τόμ πού εἶναι ζήτημα ἀνλείπει ἕνα τέταρτο συνολικὰ ἀπ' τὴ σκηνή. Κ' εἶπαιτα ἡ ἀρθρωσὴ του εἶναι τόσο ἐλαττωματικὴ πού κατόστρεψε τὸ λόγο τοῦ ἀφηγητῆ.

Τὸ σκηνικὸ τοῦ Στεφανέλη ἐξυπηρέτησε τὴν κίνηση στὸ στενὸ χῶρο τοῦ θεάτρου Ἀλίκης. Ὅμως δὲν μπόρεσε νὰ συμβάλει στὴν ἀτμόσφαιρα τῆ σκηνικῆ γιατί τὸ ἐξαφάνιζε τὸ μονότονο σχεδὸν μισοσκόταδο.

Ὁ Χατζιδάκης ἔχει ἕνα σπάνιο χάρισμα, γιὰ μουσικὸ: σέβεται τὸ θέατρο.

Ἡ μουσικὴ τὰ πάντα ὁ π ο ῶ δ ἄ λ λ ε ι, δὲν κυριαρχεῖ, σ' αὐτὴν ὅμως τὴν παράσταση μιὰ - δύο φορές σκέπασε τὴν καθαρὰ θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα—μᾶλλον μὲ τὴν ἐκτέλεση τῆς μουσικῆς, πού τὸ γράφισμά της ἦταν καὶ πάλι ἰσοζυγισμένο.

Ἡ μετάφραση τοῦ Σπάνια, ἀν εἶχε προσεχταί λίγο περισσότερο στὴ θεατρικὸτητα τῆς φράσης στὸ ὄτι, δηλ. ὁ λόγος θ ἄ ε ἰ π ῶ θ ε ἰ καὶ θ ἄ ἄ κ ο υ ο τ ε ἰ, θᾶταν ἀπόλυτα ἀξιοέπαινη.

Α. ΣΑΒΑΣ