

Ο ΘΙΑΣΟΣ ΒΑΧΤΑΝΓΚΩΒ

ΣΤΟ "ΖΩΝΤΑΝΟ ΠΤΩΜΑ" ΤΟΥ ΛΕΟΝΤΟΣ ΤΟΛΣΤΟΫ.

(Κριτικαὶ Σημειώσεις τοῦ κ. Αἰμ. Χ.)

Τὸ Θέατρο Βαχτάνγκωβ ἔχει σπουδαίους καλλιτεχνικὰς προϋποθέσεις καὶ στὴν πατριδα του ἡ φήμη του εἶναι ἀπὸ μακροῦ ἐδραιωμένη. Τὸ συγκρότημα στηρίζεται καὶ στὴν ἱστορία του καὶ στὶς ἐκτετατεῖς καὶ καθὲς τόσο διανύσεις του γὰρ νὰ προσφέρει στὸ δρόμο πρὸς τὴν ἀλήθειαν ὁ πιστὸς ἐκείνος μαθητὴς τοῦ Στανισλάβσκη, ὁ Εὐγένιος Βαχτάνγκωβ, γὰρ τὴ δαιμόνιση τῆς μνήμης τοῦ ὁποίου ἔχει ἰδρυθῇ καὶ τὸ φερόντιον θεάτρο. Κάθε τέτοια προσπάθεια, ὅταν μάλιστα γίνεται θεσμός, μπορεῖ νὰ βασίζεται στὴν προσέοφλησιν τοῦ σεβασμοῦ τῶν ἄλλων καὶ ὅταν ἀκόμη — ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση — ἡ συγκίνησις τῶν ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν προσπάθειαν εἰς ἐκτεθειμένων ἀπὸ πολλὰς ἀντιτακτικὰς ἀντιπώσεως. Ἡ ἀγνοία τῆς γλώσσας εἶναι ἀναντιρρήτως ἓνας φραγμὸς γὰρ τὴν ἀμεσότητα τῆς συγκινησιακῆς συμμετοχῆς. Ὁ ἐνημερωμένος θεατὴς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἐπιστρατεύει τίς

ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὸν σκηνικὸ μῦθο γὰρ νὰ ἡμπορεῖ νὰ ἀποτιμᾷ κάθε τόσο, καὶ ἐκ πολλῆς ἀποστάσεως, τίς ἀντιστοιχίας τῆς ἡθοποιίας, τοῦ τόνου τῆς φωνῆς καὶ τῶν σιωπῶν ἀκούει μὲ ὅ,τι ὁ ἐρμηνευτὴς λέγει, ἢ θέλει νὰ εἰπῇ ἢ νὰ υποβάλῃ. Οἱ ἐλιγμοὶ γὰρ τὴν προσέγγισιν τοῦ σκηνικοῦ γεγονότος θανατώνουν πολλὰς φορές τὴ συγκίνησιν, ἀκριβῶς διότι ματαιώνουν τὴν κυριώτερην προϋπόθεσιν τῆς παραγωγῆς αὐτῆς τῆς συγκινήσεως: τὴν ἀμεσότητα τῆς ἐπαφῆς... Ὁ ἀλλόγλωσσος θεατὴς, πὺν ἀκούει ἓνα λεξιλόγιον ὁλότελα ἄγνωστό του, χωρὶς κανὲν μερικὰς νύξεις γὰρ νὰ συλλάβῃ ἔστω ἀτελῶς μερικὰς, ἔστω στοιχειώδεις ἔννοιαι, οὐσιαστικῶς δὲν παρακολουθεῖ θεάτρον παρακολουθεῖ παντομίμα... Μοιραίως, λοιπόν, γίνεται ἄδικον, διότι ἡ προσοχὴ του αἰγματοῦται ἀπὸ τὰ δευτερεύοντα. Παράστημα, φυσιογνωμικὰς λεπτομέρειαι, κίνησις, μιμική, τόνος φωνῆς εἶναι,

δεβαίως, σημαντικὰ στοιχεῖα γὰρ νὰ συνθέσουν μιὰ ἐντύπωσιν. Ἀλλὰ τὸ πρηνικὸ στοιχεῖον πὺν ἐμμενῶναι ὅλα ταῦτα καὶ τὰ ζάμνει ζωντανὰ καὶ πάλλοντα, ἢ γλώσσα πὺν τὰ ζάμνει νοητὰ καὶ τὰ βαθαίνει ἀπεριόριστα, λείπει, ἐφ' ὅσον αὐτὴ πὺν ἀκούει, εἶναι ἄθροισμα φθόγων πὺν πλήττον τὸ τίμημα ἀλλὰ δὲν φθάνουν στὴ νόησιν γὰρ νὰ συνθέσουν ἔννοιαι. Ἡ γέφυρα πὺν μᾶς προτείνεται, μένει μετέωρη, δὲν μᾶς διαπεραιώνει. Ἡ ἄλλη ὁχθὴ εἶναι θεατὴ, ἀλλὰ παραμένει ἀπόρητος...

Φοβοῦμαι, λοιπόν, πὺς ἀδικῶ τὸ λαμπρό, καθὼς φαίνεται, συγκρότημα, ἂν γράψω ὅτι πέραν ἀπὸ μερικὰς, πολὺ λίγας, στιγμὰς στίς τελευταίας ἰδίως σκηνὰς τοῦ τολστοϊκοῦ δράματος, ὅταν ἡ ἡθοποιία τοῦ πρωταγωνιστοῦ, τοῦ κ. Νικολάι Γκοϊτσένκο, πὺν ὑπεδύετο τὸν Φέντια, ἐπεβάλλετο σὺν αὐτοδύναμιν ἀξία καὶ διεκδικούσε τὸν ἀνεπιφύλακτον θαυμασμό, δὲν μύορεσα νὰ κατανικήσω τὸ συναίσθημα πὺς αὐτὸ πὺν μᾶς προσεφέρετο, μὲ χίλιες σφραγίδες ἀνθεντικότητος, βοισκόταν ἀπλῶς μέσα στὴν περιοχὴ τῶν συνήθων ἐμπειριῶν μᾶς ἀπὸ τὸ θεάτρο — ἀκούει καὶ τὸ δικὸν μᾶς πὺν ὑποτίθεται ὅτι ἀγωνίζεται νὰ ὑποβῇ στὴν στάθμην τῶν ἀξιοπρεπῶν μιμήσεων. Ὅ,τι ἐγίνετο ἐπάνω στὴ σκηνὴ δὲν ἦταν τόσο θαμβωτικὸν γὰρ νὰ μὲ ἐκπλήξῃ ἢ νὰ μὲ παρασύρῃ. Ἡ παράστασις, μὲ ἄλλας λέξεις, δὲν ἦταν ἐπιτομή. Ἦταν μόνον ἡ ἐπιβε-

βαίωσις τοῦ ὅτι οἱ Ρῶσοι ξέρουν ἀπὸ θεάτρο καὶ καλλιεργοῦν τὴν τέχνην του μὲ εὐσυνειδησία καὶ μὲ λαμπρὰς ἐπιδόσεις, δαμάζοντας ἐδῶ τὴν Ἑλανάστασιν γὰρ νὰ ἐπαναλάβῃ γνώμης στερεοτυπίαι. Ὁ ἴδιος ὁ κ. Νικολάι Γκοϊτσένκο, μὲ τὸν ἐπὶ τὴν Σοβιετικὴν Ἑνωσὴν τίτλον τοῦ καλλιτέχνη τοῦ λαοῦ, σ' ὁλόκληρον τὸ πρῶτον καὶ τὸ δεύτερον μέρος ἦταν μᾶλλον ἄχρωμη παρουσία. Περισσότερον ἄχρωμη ἀπὸ ὅσο ὑπαινίσσεται ὁ ρόλος. Δὲν ξέρω ἂν ὑποσυνείδητά μου λειτουργούσε ἡ συγκοίσις μὲ τὴν τόσο ζωντανὴν ἀκρίβειαν στὴν ἀνάμνησιν μᾶς γοητεία τοῦ Γιώργου Παπᾶ πὺν ὑπῆρξε ὁ Φέντια τῆς παραστάσεως τοῦ «Βασιλικοῦ». Καὶ ὅμως ἔβλεπε ὅτι ὁ Ρῶσος Φέντια διαθέτει μιὰ στερεὴ τεχνικὴ, λιτότητα ἐκφραστικῶν μέσων ἀξιοπρεπὴ γὰρ τὸν πλοῦτον τῆς ὑποκριτικῆς ἀσκήσεως πὺν ὑποπτεύεσαι, ἐσχέπτετο ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς βρίσκεται μέσα σὲ δική του περιοχὴ καὶ ἡ ἀνθεντικότης τῆς ἐρμηνείας πρέπει νὰ προεξοφλεῖται. Ἐν τούτοις... ἐν τούτοις... ἡ προσωπικότης διεκδικούσε ὅ,τι ἦταν φανερό πὺς τῆς ἔλειπε: τὸ θέλημα, πὺν ἀποσχετὰζει κάθε τυχόν ἄλλη ἀδυναμία. Καὶ ὁ τόνος τῆς φωνῆς ἀκόμη, γὰρ τὴ μεσογειοτικὴν ἀκούει, ἐμοιαζε λιγώτερον θεοῦ ἀπ' ὅ,τι θὰ περιμέναμε. Ἀλλὰ νὰ, πὺν γλιστροῦμε σὲ κοίσις πὺν ἀσφαλῶς πρέπει νὰ εἶναι ἀδίκαι. Πὺς μπορεῖ κανεὶς νὰ ἔχει ἐμπιστοσύνη σ' ἐντυπώσεις πὺν

στηρίζονται σ' ἐπισφαλὴ τεκμήρια. Ὁ τόνος τῆς φωνῆς, στὸ θεάτρο τουλάχιστον, εἶναι τὸ ἐνδύμα τῶν λέξεων. Καὶ οἱ λέξεις δὲν εἶναι φθόγοι εἶναι ποσότητες ἔννοιαι... Ἀς μὴν προσωρεῖ, λοιπόν, σὲ σφαλῶς, ἐκ προκαταβολῆς, ἀποτιμήσεις. Τὸ δεύτερον σὲ σημασία ἀνδρικό πρόσωπον στὸ «Ζωντανὸ Πτώμα» εἶναι, βέβαια, ὁ Βίκτωρ Μιχαήλοβιτς Καρένιν. Καὶ ὁ νέος Γιορῆ Γιάζοβλεφ ἐκράτησε τὸν κάποιον ἄχρωμον αὐτὸν ὁλόν μὲ τὴν πρέπουσαν συγκράτησιν καὶ τὴν ἐγκατεῖρησιν ἐνὸς ἐρωτευμένου πὺν γνωρίζει ὅτι ἀποτελεῖ γὰρ τὴν Αἴζαν Προτάσοβα ἓνα συμπῆδες συζυγικὸν ὑποκατάστατον. Οἱ ἄλλοι ἀνδρικοὶ ὁλοὶ εἶναι ἀπλῶς βοηθητικοὶ γὰρ τὴν σκηνικὴν ἐξέλιξιν τοῦ μῦθου. Ἀλλὰ ὅταν παίζονται — ὅπως προῦθες ἐπαίζοντο — μὲ εὐσυνειδησία καὶ μὲ ἀγάπην, συγκροτοῦν τὴν ἀριότητα τοῦ συνόλου πὺν εἶναι πάντοτε δύσκολο ἐπίτευγμα. Λαμπρὴ πινελιά ἦταν ὁ προμνητευτὴς τοῦ πιστολιοῦ. Οἱ περισσότερες σκηνὰς συνόλου εἶχαν, ἀληθινὰ, τὴν σφραγίδα τῆς γνησιότητος. Καὶ αὐτὰ τὰ σύνολα σαφῶς πὺν τίς ὁποιοσδήποτε ἐπὶ μέρος ἐκφυλάξεις...

Ἀλλ' ὁ θίασος εὐτυχεῖ περισσότερο στὰ γυναικεία του στελέχη — τουλάχιστον καθ' ὅσον ἀφορᾷ τὸ «Ζωντανὸ Πτώμα». Ἡ Ἄννα Πάβλοβνα, μητέρα τῆς Αἴζας, βρῆκε στὴν κ. Ἐλισαβέτα Ἀλεξέγιεβα ἓνα πιστὸ πορτραῖτο. Ἐθαύμασα τὴν ἀνεση, τὴν

ἀφοπλίζουσα κάθε ἀντίρρηση φυσικότητα τῶν τόνων, τῶν χειρωνακίων, τῆς κινήσεως, τῶν ἐκφραστικῶν ἀντιδράσεων — ἐθαύμασα, μὲ μιὰ λέξιν, τὴν ὑποκριτικὴν πὺν καταργεῖ τὸ ψευδὸς τῆς μανιέρας καὶ παύει ἀπὸ τὴν ἐξέλιξιν τῆς νομικῆς μερίδας τῆς ἀλήθειας. Ἡ Αἴζα Προτάσοβα (Λιοντυίλλα Τσελικόφσκαγια) περιφέρει στὴν σκηνὴν τὴν ἐγκατεῖρησιν μορφὴ τῆς συζύγου πὺν γνωρίζει ὅ,τι προδίδεται κ' ἐν τούτοις ἀγαπᾷ τὸν παγιδευμένο ἀπὸ τὴν τσιγγάνικη μουσικὴ καὶ τίς τσιγγάνικες ἔμφυτες φλόγας πὺν συναίρουσιν σὲ μιὰν ὁθιὰ πύρινη γοσηνικὴ λάμψιν, γεμάτη ἀπὸ τὴν θηλυκότητα τῆς ὁράσεως, ἀπὸ τὴν θεομότητα τοῦ ταυτεπαμένου, ἀπὸ τὴν σαγήνη μιᾶς ἐλευθερίας πὺν δὲν ἦταν βέβαια δυνατὸ νὰ ἀπαντηθῇ μέσα στὸ ἀσφυκτικὸν ἀπὸ προλήψεις καὶ κοινωνικὺς καταναγκασμοὺς περιβάλλον τῆς Αἴζας. Ἡ Μάσα, ἡ τσιγγάνα, προσφέρει τὸ ὄνειρον καὶ τὸν ἔρωτα καὶ κάποιαν περίεργον λύτρωσιν, πὺν στὴν πραγματικότητα εἶναι μιὰ ἄλλη βασανιστικὴ αἰγματοῦσία. Ἡ κ. Λιοντυίλλα Μακσάκοβα, ντυμένη στὸ κόκκινον φλογάτο της φορεμα, ἦταν ἡ Μάσα. Αἰσθανόσκειν ἓνα ἡφαίστειον πασπαλισμένο μὲ νισάδες... Ὁ γοῦρ, τὸ τραγοῦδι της, εἶναι συγκρατημένο ἀπὸ τὸ γαλινὸ τοῦ μελετημένου μέτρου πὺν ἀπαγορεύει τίς ἐξωτερικὰς ἐκρήξεις καὶ ὑποβάλλει τὴν ἔντασιν, πὺν ἐνίοτε φθάνει μέχρι παροξυσμοῦ. Ἀλλὰ καὶ ὁ παροξυσμὸς

θὰ ἔλεγε πὺς πειθαρχεῖ σὲ κάποια σουρντίνα. Ὅλες οἱ σκηνὰς Φέντια καὶ Μάσα εἶναι φωτισμέναι μὲ ὁμορφίαν καὶ διάστιχτες μὲ πικρὴ ἡδυπάθεια. Χαριτωμένη, γοητευτικὰ ἡρῶς ἡ Σάσα, ἀδελφὴ τῆς Αἴζας (Ἐλένα Ντουπρονορόδοβα) καὶ συμπληρωτικώτατα δύσπιστη πὺν δὲν ζητεῖ παρὰ νὰ ἐνδῶσιν καὶ νὰ αἰγματοῦσθῃ ἀπὸ τὴν ἐκλεκτὴν τῆς καρδιᾶς τοῦ παιδιοῦ της, ἡ Ἄννα Ντιμωίσεβνα Καρένινα (Καικιλία Μανσοῦροβα). Γὰρ ἓνα ἄψογον σύνολο, οἱ παραλείψεις φαίνονται περισσότερο ἐπιμελητέαι. Ὅταν καὶ ὁ πὺς ἀσημαντὸς καὶ συμπρωματικὸς ρόλος ἀποκτᾷ σημασίαν καὶ περιεγόμενον, καὶ γίνεται φθόγος σχεδὸν ἀπαραίτητος στὴν σκηνικὴν συναλλίαν, αἰσθάνεσαι ἔνοχος διότι ἀποφεύγεις τὸν ὀνομαστικὸν κατάλογο. Καὶ νομίζω πὺς πολὺ συνοπτικὰ ἔγω ἀναφέρω τὴν ἀνδρικήν συμπληρωσιν. Ἀλλὰ γνωρίζω πὺς ὅ,τι ἱκανοποιεῖ περισσότερο τὸν σημερινὸν σοβιετικὸν ἄνθρωπον εἶναι ὅταν τοῦ ἀναγνωρίζεις τὴν ἱκανότητα νὰ δημιουργεῖ τὴν αἰσθησιν τῆς διαδικτικῆς ἐκφράσεως, χωρὶς τὴν ῥωμὴν τῆς ἀτέλειαις.

Ἐξαιρέτα τὰ ὀδίκια σύνολα. Φωνὰς γυναικείαις, πειθαρχημέναις, τρυφερότατα κοσμάλλιναι καὶ ἐπιβλητικὰς μαζί, συντηροῦν τὴν ἐδραιωμένην παράδοσιν τῶν ῥωσικῶν φωνητικῶν συνόλων. Τὸ ὕλικόν, στίς περιπτώσεις αὐτὰς, εἶναι πάντοτε πλούσιον γὰρ τὸν μουσικὸν ἐπιμελητὴν.

Τὸ σκηνογραφικὸν μέρος φαντάζομαι ὅτι ἀδικήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνεπαρκείαν τῶν φωτιστικῶν μέσων. Ἐν τούτοις, ἡ κατανομή τῶν φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν ἐπιπέδων ἰσχυροῦσε κάπως τὸ ἰδεώδες τῆς σκηνοθεσίας. Ἡ σκηνοθεσία αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν τοῦ κ. Ροιμπέν Σιμονοῦ («καλλιτέχνη τοῦ λαοῦ») εἶναι κριταρχημένην περισσότερον ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴν, τὴν ψυχολογικὴν διάρθρωσιν τοῦ σκηνικοῦ μῦθου παρὰ ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν. Καὶ νομίζω ὀρθῶς. Τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα μιᾶς παραστάσεως τὰ συμπληρώνει ἐνίοτε ἡ φαντασία τοῦ θεατοῦ. Τὰ ἐσωτερικὰ εἶναι ἀποκλειστικὴ ὑπόθεσις τοῦ ἐνοργανιστοῦ. Καὶ ὁ κ. Σιμονοῦ φαίνεται, πράγματι, λαμπρὸς ἐνοργανιστοῦς. Τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἀπιστεῖ στὴν ποσειδανιστικὴν παράδοσιν τῆς ῥωσικῆς σκηνοθεσίας — ὅπως τουλάχιστον μᾶς τὴν περιγράφουν οἱ σχετικὰς πραγματείας οἱ ἀναφερόμενες στὴν προσπάθειαν τοῦ «Καλλιτεχνικοῦ Θεάτρου» — εἶναι ἓνα πρόσθετον ποσόνισμα γὰρ τὴν ἐκτίμησιν του ἀπὸ τὸν σοβιετικὸν κοινόν. Διότι — πολλὰ τουλάχιστον ἀφίνον νὰ τὸ εἰκάσωμε — στὰ θέματα τῆς Τέχνης ἡ Ἑλανάστασις θέλει νὰ εἶναι περισσότερον συντηρητικὴ καὶ συνετὴ ἀπὸ πολλὰς ἄλλας «ἐπαναστασεις» στὴν Δύση. Ἰσως διότι γνωρίζει ὅτι στὴν καρδίαν τοῦ μεγάλου κοινοῦ φθάνει κανεὶς ἀπὸ γνωρίμους δρόμους...