

ΘΕΑΤΡΟ κατα τη γνώμη μου

του ΛΕΑΝΔΡΟΥ ΠΟΛΕΝΑΚΗ

Ευαίσθητες ισορροπίες

«Γλάρος» του Τσέχοφ
απ' το Εθνικό Θέατρο

Απ' όπου κι αν «δει» κανείς το πολυδιάστατο αυτό έργο του Τσέχοφ, απ' την πλευρά του συνόλου, μιας ομάδας δηλαδή ανθρώπων που αγωνίζονται, σε μια μικρή επαρχιακή πόλη για να υπάρξουν, ή απ' την πλευρά του μοναχικού ήρωα - πρωταγωνιστή, σαν κωμωδία, όπως επιγράφεται απ' το συγγραφέα του, ή σα δράμα, απαραίτητη προϋπόθεση για να σταθεί στη σκηνή είναι η διατήρηση μιας ισορροπίας ανάμεσα στα διαφορετικά κι' αντιθέμενα επίπεδά του. Σε κανένα άλλο έργο του Τσέχοφ δεν παρατηρούμε πράγματι τόσο έντονο το φαινόμενο, πρόσωπα, χαρακτηρισμούς, καταστάσεις, ν' ανήκουν ουσιαστικά σε δύο κόσμους: του υποκειμενικού και του αντικειμενικού, του συνειδητού και του ασυνειδητού. Το πρόβλημα π.χ. του Κόστια είναι υπαρκτό, στο μέτρο που ο ταραγμένος έφηβος νοιώθει, και είναι φυσικό, παραμελημένος, πληγωμένος, απ' την άσπορη, αδιάφορη συμπεριφορά της μάνας απέναντί του. Απ' την άλλη μεριά θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για ένα «σύνδρομο Άμλετ» απ' τ' οποίο πάσχει ο Κόστια, ταυτίζοντας ασυνείδητα τον εαυτό του με τον Σαίξπηρικό Άμλετ, τη μητέρα του με την μητέρα του Άμλετ Γερτρούδη, την αγαπημένη του Νίνα με την Οφελία. Ο Τσέχοφ όμως δεν στέκεται στην περίπτωση του Κόστια που είναι ένα απλό σύμπτωμα. Το φαινόμενο ανάγεται αλληγορικά στο χώρο της Ρωσικής νυχής που, ανέτοιμη, χωρίς να έχει αναπτύξει «αντισώματα», δέχεται, με το κοινωνικο-πολιτικό άνοιγμα στην Ευρώπη του 19ου αιώνα, τις «ριπές» του διεθνικού νυχισμού, την εισβολή του συναισθήματος. Για την «Αγία Ρωσία», όπου ο βίος γίνεται αντιληπτός σαν αποστολή, η ξαφνική ελευθερία της νυχής να

τραπεί προς άλλα ιδεώδη, η απόκτηση μιας συνείδησης ατόμου, αποτελεί κλονισμό ισοδυναμισμού μ' εκείνον που νοιώθει ο γέρος υπηρέτης Φίρς στο «Βυσσινόκηπο», όταν φτάνει στο σημείο να χαρακτηρίσει σαν συμφορά την κατάργηση της δουλοπαροικίας! Αν λοιπόν ο ίδιος ο Τσέχοφ απ' όλα τα πολύπρακτα έργα του είχε «δηλώσει» σαν κωμωδίες το **Βυσσινόκηπο** και το **Γλάρο**, μπορούμε να ερμηνεύσουμε τον όρο, λέγοντας ότι πρόκειται για υδροτραγωδία νυχών που, έχοντας αποκτήσει μια πολύπλοκτη ελευθερία έκφρασης, δεν κατορθώνουν να ξεχωρίσουν μέσα τους το ψεύτικο απ' το αληθινό, το θέατρο απ' την πραγματικότητα. Έχοντας ακόμη κατακτήσει μια ελευθερία κίνησης, δεν κατορθώνουν ποτέ στην ουσία να συναντηθούν μεταξύ τους, διαγράφοντας παράλληλες άγονες τροχιές στο χρόνο. Πράγματι, τελικά κανείς δε συναντά στο «Γλάρο» εκείνον που ζητά: ούτε η Μάσα τον Κόστια, ούτε ο Κόστια τη Νίνα, ούτε η Νίνα τον Τριγκόρνι. Ο θεατής κάποτε νοιώθει την ανάγκη να γελάσει με την «περιπέτεια» των νιοβγάλτων νυχών τους, τον συγκρατεί όμως πάντα μια αδρατική πίκρα για τα παθήματά της.

Η σκηνοθεσία (κ. Ζυλ. Ντσασέν), παραμερίζον, τις λίγο-πολύ αναλυτικές αποψεις που βλέπουν το «Γλάρο», κάτω απ' το

ένα ή το άλλο πρίσμα, σαν έργο συνόλου ή δράμα ενός μοναχικού ήρωα, υιοθέτησε, σωστά, μια συνθετική οπτική, «διαβάζοντας» το κείμενο σαν παρτιτούρα, όπου το επί μέρους υπηρετεί το όλον, το σύνολο αναδεικνύεται μεσ' απ' τα επί μέρους, τονίζοντας τα δραματικά στοιχεία όσο χρειάζονται, χωρίς να παραλείπονται νύξεις για κάποιες «κωμικές» πλευρές καταστάσεων και χαρακτηρισμών. Το εσωτερικό πάθος των ηρώων, αντίστοιχα, δόθηκε χαμηλόφωνα κατά κανόνα, καθόλου κραυγαλέα, υποβλητικά, όχι όμως υποθαμσιμένα. Σημειώνω ότι η δημιουργία κατάλληλης ατμόσφαιρας δεν επιδιώχθηκε μ' εσωτερικά μέσα. Επιχειρήθηκε αντίθετα, να «βγει» μεσ' απ' το ρυθμό, την κίνηση, την εσωτερική μουσική του κειμένου. Μια ανεπαίσθητη χειρονομία, ή στάση, έφτανε κάποτε για να υποβάλει αυτό το άπιαστο κάτι, που συνιστά τη βαθύτερη αιτία των προσώπων του Τσέχοφ. Αν ο «Γλάρος» είναι ένα έργο αδιάκοπης μουσικής κίνησης, η σκηνοθεσία πέτυχε πράγματι σε αρκετές περιπτώσεις να «μεταφράσει» αυτή την κίνηση σε σωματικό ρυθμό, όπου τα πρόσωπα, στις επικίνδυνες ταλαντώσεις τους προς τον άλλον, δονούνταν εσωτερικά, διατηρώντας μίαν ευαίσθητη ισορροπία, μέχρι τη μοιραία πιστολιά του τέλους.

Το έμψυχο υλικό της παράστα-

σης ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις της. Η κ. Μ. Ζαφειροπούλου, (Αρκάντινα) καλύτερη στις «ψυχρές» στιγμές της, ίσως λίγο υπερβολική όταν «θυμάται» ότι είναι και μάνα, διαθέτει πάντως σκηνικό βάρος κι εκτόπισμα για να τα βγάλει πέρα με το ρόλο. Ο κ. Χ. Καλαβρούζος έδωσε αδρά, ντύνοντάς τον με την προσωπική του λάμψη, τον ψυχραίο αλλά όχι ψυχρό γιατρό Ντορν. Ο Τριγκόρνι του κ. Γιώργου Μιχαλακοπούλου ήταν αρκετά ανθρώπινος. Έχω την άποψη ωστόσο, ότι, γενικά, και ειδικά στη σκηνή που γοητεύει τη Νίνα, το «ανθρώπινο» αυτό πρόσωπο που παρουσιάζει ο Τριγκόρνι για να πλησιάσει τη νέα κοπέλα, θα πρέπει να διατηρεί κάτι, έστω απόμακρο, απ' το μύθο του μεγαλείου του. Ο κ. Δ. Λιγνάδης έδωσε με κατακτημένη φυσικότητα τον Κόστια, κινούμενος με άνεση μέτρο και γνώση, παρά το νεαρό της ηλικίας του, ανάμεσα στο γεγονός του εσωτερικού τραυματισμού και στις εξωτερικές εκδηλώσεις του. Η κ. Ιωάννα Τσιριγκούλη (Νίνα) έδωσε πειστικότερα το νέο κορίτσι, παγιδευμένο ανάμεσα στον έρωτα και στη φιλοδοξία. Ο κ. Γ. Δάνης, έμπειρα, με κωμικές αποχρώσεις, τον Σόρνι.

Η Μάσα της κ. Έφης Μουρίκη έκρυβε ένα εκρηκτικό πάθος πίσω από μία ακύμαντη φαινομενικά επιφάνεια. Ο κ. Θόδωρος Ευριώτης γλαφυρός Σαμράγιεφ. Θετικές οι παρουσίες του κ. Κώστα Μπάλλα (Μεντβενένκο), της κ. Χριστίνας Στόγια (Πωλίνα).

Τα λιτά σκηνικά και κοστούμια του κ. Διονύση Φωτόπουλου υπηρετούσαν την άποψη της σκηνοθεσίας. Το ίδιο και η ουσιαστική μουσική της κ. Ελένης Καραϊνδρου. Η δοκιμασμένη μετάφραση της κ. Ξένιας Καλογεροπούλου λειτουργεί θεατρικά.