

Ο ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ

Το «Θέατρο Τέχνης» απ' τόν 'Οκτώβρη του 42 όπου ιδρύθηκε, στάθηκε πάντα εκλεκτικό—από καθαρά δική του σκοπιά—στο δραματολόγιο του. Η ιδιόρρυθμη αυτή εκλεκτικότητα του το ώδηγησε συχνά σ' ένα αδιέξοδο, που οι νεαροί καλλιτέχνες του θιάσου άδικα πάσχισαν να του δώσουν μίαν εξήγηση. Τι νάταν αυτό που τους απομόνωνε απ' τη πλατιά μάζα και περιόριζε τὸ κοινό του, σὲ μιὰ μικρὴ μὲ φανατισμένη, μπορεί νὰ πεί κανένας, μερίδα; Τὰ ἔργα τὰ διαλέγαμε προσεχτικά και τὰ ἐρμηνεύσαμε μὲ βιβλιὰ πίστη.

Τὸ μυστήριο ἦταν ἄπλο, ἀπλούστατο και—στὸ κάτω κάτω—τὸ διαλαλοῦσε κι' ὁ ἴδιος ὁ τίτλος τοῦ θιάσου. "Ὅχι πού τ'ἔχω μὲ τὴ Τέχνη μὲ κεφαλαίο τὸ Τ της.

Μόνον πού πιστεύω πως ἡ ἀποστολή της δὲν εἶναι μονάχα νὰ δώσει αἰσθητικὴ ἀπόλαυση στὸ θεατὴ, παρά και κάτι ἄλλο ἀκόμα βασικότατο: ἡ Τέχνη μέσα απ' τὴν αἰσθητικὴ ντυσιά της νὰ μιλά στο σύγχρονο θεατὴ της, κι' ἡ οποιαδήποτε «Κάθαρη» της νάσαι κάθαρη διαλεχτική, προχωρητικὴ ἀνπροτιμάτε, κι' ὄχι κάθαρη μεταφυσικῆς ἢ ὀ,τι ἄλλης «αἰώνιας

τελειότητας».

Τὸ «Θέατρο Τέχνης», απ' τὴν πρώτη κιόλας μέρα τῆς ἰδρύσεως του εἶχε νὰ παλαίψει μὲ τεράστιες οικονομικὲς δυσκολίες. Μονάχα θαυμασμό μπορεί νάχει κανένας, στὸ κεφάλαιο αὐτό, γιὰ τὰ παιδιά που τὸ ἀπαρτίζανε. Μὰ ὁ ἀντίκτυπος αὐτῆς τῆς κατάστασης δὲν ἄργησε νὰ φανερωθεῖ. Μετὰ ἀπὸ τὸ ξελαοικτικὸ ἐπιμελημένο ἀνέβασμα τῆς «Αργιόπαιας», οἱ πρόβες τῶν ὑπολοίπων ἔργων, ἀναγκαστικά, παίρναν ἀγάλλ-ἀγάλλ τὸ δρόμο τῆς ρουτίνας. Καὶ πάλι θαυμασμός γιὰ τοὺς καλλιτέχνες που μῆτε αὐτὸς ὁ συντελεστής δὲν τοὺς ξεστράτισε απ' τὴ σωστὴ ἢ λαθεμένη (ἀδιάφορο) πίστη τους. Ἐδῶ μιὰ σύντομη παρένθεση: Κύριο γνώρισμα τῆς αἰσθητικῆς τέχνης στὴ δύση της, εἶναι ἡ ἀμυντικὴ ἀπομόνωση τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὴ γύρω σκληρὴ πραγματικότητα, που ὅσο τὸ κοινωνικό-οικονομικὸ σύστημα τῆς ἐποχῆς μας τραβοῦσε γιὰ τὴ μοιραία κρίση του, τόσο και πὺ ἀφορητὴ γινόταν γιὰ τοὺς καλλιτέχνες δημιουργούς.

Μερικοὶ ἀπὸ δαύτους, οἱ πὺό λίγοι, βρῆκαν τὸ δρόμο τὸ σωστό: ἐντάξανε τὴ τέχνη τους (Συνέχεια στὴν 8ῃ σελίδα)

ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ

ΣΤΟ "ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ,"

(Συνέχεια απ' τὴν 7ῃ σελίδα)
στὸν ἀγῶνα τῆς τάξης που ἐξάγγειλε τὸ δρόμο της στὴν ἱστορία, κι' ἔτσι ἡ τέχνη τους πήρε ρωμαλεότητα και ζωντάνια και μίλησε πλατειά. Ἀπ' τὸν Ντωμιέ ὡς τὸ Πάμπλο Πικασσὸ κι' ὡς τὸν ἀπαρτητὴ τοῦ σουρεαλισμοῦ ποιητὴ Ἀραγκόν, γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρω τὴ ριζικὴ μεταστροφή τῶν Ρώσων σκηνοθετῶν μετὰ τὴν ἐπανάσταση, μιὰ κι' ἐκεῖ βοήθησε και ὡς κοινωνικὴ ἀλλαγὴ.

Οἱ περισσότεροὶ ὅμως ἀσσοὶ καλλιτέχνες, βρῆκαν ἄλλοῦ τὴ λύση, κλείσαν τὰ μάτια τους κι' ἀποτραβήχτηκαν απ' τὴ κοινωνικὴ πραγματικότητα. Οἱ ποικιλόμερφες «φυγές», ὅπως ὀνομάστηκαν οἱ τάσεις αὐτές, δημιούργησαν και τὴ βροχὴ ἀπὸ ἀισθητικὲς σχολές που χαρακτηρίζουν τὸ τέλος τοῦ περασμένου και τὴν ἀρχὴ τοῦ τωρινοῦ αἰῶνα, και που στρέιμωξαν τὸν καλλιτέχνη στὴν ὕστατη καταφυγὴ, στὴν τέλεια ἀπομόνωση, στὴν ἐνδοσκοπικὴ ἔμπνευση, στὸ ναρκισστικὸ ξεδίπλωμα τοῦ ὕποσυνείδητου του. Ἐτσι ἡ τέχνη, χάνοντας διαρκῶς και σταθερὰ τὴν κοινωνικότητά της, πήγαινε νὰ σπᾶσει ὡς και τὰ σύμβολα που τὴν ἔφεραν σ' ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἔξω κόσμο. Κόντευε, δηλαδή νὰ συνταυτιστεῖ στὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη, ὁ δημιουργὸς κι' ὁ ἀκροατὴς ἢ θεατῆς: Γιάννης νὰ κερνᾷ και Γιάννης νὰ πίνει.

Σὲ μιὰ πὺό ἤπια, νὰ τὴν πῶ, φάση αὐτῆς τῆς καθαρῆς κοινωνικῆς ἀρρώστειας βρέθηκε, γιὰ τοὺς λόγους που ἀνάφερα, και τὸ θέατρο Τέχνης. "Ὅχι πού ἀδιαφόρησε ΚΑΙ γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀποστολή του. Μόνον πού τὴν ἀποστολή αὐτὴ δὲν τὴν προσάρμοσε στὴ συγκεκριμένη κοινωνικὴ στιγμή, κι' αὐτὸ φοβᾶμαι, ἀπὸ ἔλλειψη σχετικοῦ προσανατολιστικοῦ κριτηρίου. Ἀπὸ δῶ ξεκινᾷ βασικά τὸ κακό. Αὐτὴ εἶναι κι' ἡ ἐξήγηση, τοῦ γιατί μονάχα μιὰ μικρὴ μερίδα μικροδιαιοούμενου ἢ διανοούμενου κοινοῦ, (πού φυσικά

βρισκόταν κι' αὐτὸ στὴν ἴδια θέση) ἀγκάλιασε τὴν προσπάθειά του αὐτὴ. Ἡ μετ' ἄλλ' μάζα, διαφοροποιημένη μέσα στὸν ἀγῶνα, ἤξερε συγκεκριμένα τί ἤθελε. Καὶ δὲν τῆβρισκε στὸ θέατρο Τέχνης.

Μάκρηνε κάμποσο ὁ πρόλογος ὡς πού νὰ φτάσω στὴ παράσταση που μᾶς ἐνδιαφέρει: στὸ «Βυσινοκῆπο». Μὰ θαρῶ πως σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν παράσταση φαίνεται ξεκάθαρα αὐτὸ που ὕποστήριξα πὺό πάνω. Τὸ ἔργο τοῦ Τσέχωφ ἐρμηνεύτηκε λαθεμένα ἀπὸ Κοινωνικὴ σκοπιά. Κι' αὐτὸ ἦταν φυσικὸ νὰ ἐπηρεάσει βασικά και τὴν καλλιτεχνικὴ ἐρμηνεία. Ὁ σκηνοθέτης (κι' ἀντανακλαστικά κι' ὁ σκηνογράφος γιὰ τὸ σκηνοκῆ) δὲν ἀντίκρινε τοὺς ἥρωες σὰν στερεοὺς ἐκπρόσωπους μιᾶς τάξης που φθίνει: τῶν τοιαυτῶν, τῶν φεουδαρχῶν. Τοὺς εἶδε σὰν «καϊμένους που ξεσηκῶνται κι' εἶναι νὰ τοὺς λυπάσαι». Γι' αὐτὸ και τοὺς ἐρμήνευσε, ὀλους σχεδόν, μὲ μιὰν ἀδιάκοπη και μονότονη ὀπόκρουση λυγμοῦ και σπαραγμοῦ. Ἐτσι τοῦ ἔξφυγαν δυὸ απ' τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῆς τέχνης τοῦ Τσέχωφ. Τὸ «ὑποβρύχιον ρεῖμμα τῆς ζωῆς», ὅπως τ' ὀνόμαζε ὁ

Στανισλάβσκυ, που κυλᾷ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς καθημερινότητας ἐνὸς διαλόγου ἀνάμεσα σ' ἀργόσχολα, κατὰ κανόνα, πρόσωπα. Αὐτὸ ἔνα. Καὶ τ' ἄλλο: ὁ Τσέχωφ σατυρίζοντας αὐτὴ τὴν κοινωνία κάνει ν' ἀναπηδήσει τὸ δρᾶμα τῆς «φθίσεως» της, συνταιριαγμένο μὲ τὸ γέλιο. Ὁ Κάρολος Κούν ἔσπασε αὐτὴ τὴν ἰσορροπία κι' εἶχαμε απ' τὴ μιὰ τὸ γκροτέσκο, κι' απ' τὴν ἄλλη τὸν ὀδυρμό. Παρερμηνεύτηκε ἀκόμα (ἀπὸ τοῦ κι' ὡς πού;) κι' ὁ ρόλος τοῦ Λοπάχιν.

Σφαλμένα ἀντικρῶστηκε κι' ὁ ρόλος τοῦ φοιτητοῦ Τροφιμοφ. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι ὁ ἰδεαλιστῆς ἐπαναστάτης, που ἀργότερα θὰ ἐπιχειρήσει τὴν ἀποτυχημένη ἔστω ἐπανάσταση τοῦ 1915. Αὐτὸ ὀμως δὲ θὰ πεί πως ὁ Τροφιμοφ κι' οἱ ὀμοιοὶ του ἦσαν λογάδικα παράσιτα.

Γιὰ νὰ τελειῶνω, ξαναπαίνεω τὸ θέατρο Τέχνης γιὰ τὴν ὡς τὰ τώρα πίστη του κι' ἐπιμονὴ στὸν ἀγῶνα που διάλεξε, και λέω νὰ προσανατολίσει τὸ γρηγορότερο αὐτὸ του τὸν ἀγῶνα, γιὰ νὰ μποῦσει νὰ χαρεῖ τὴ χαρὰ νὰ μιλά σὲ κοινὸ δλο και πὺό πλατὺ κι' ἔτσι νὰ βρεῖ και τὸ ἴδιο τὴν προκοπή του, μὲ μιὰ πὺό ἀνεῖτη (ἀπερίεπαστη ἀπὸ οικονομικὲς μζέριες) ἐνεύνα κι' αἰσθητικὴ και κοινωνικὴ.