

Η Τραγωδία στην Σύγχρονη Εποχή «ΜΙΑ ΘΕΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΕΦΥΡΑ» ΤΟΥ ARTHUR MILLER

Ένα «διπλό» θεατρικό έργο και μια «μισή» παράσταση.

I

**Το Τραγικό, ο Ήρωας και ο Κοινός Άνθρωπος:
Απόπειρες Διαχρονικής Οριοθέτησης μιας Πανανθρώπινης
Τραγικής Αλήθειας.**

Κάθε νέα ιστορική περίοδος στεριώνει πάνω σε μια επανανοηματοδότηση της ανθρώπινης ζωής και συμβίωσης με αναφορά στο κλασσικό, πάνω σε έναν καινούριο «ανθρωπισμό». Γιατί το κλασσικό αποκαλύπτει και πραγματώνει στο έπακρο την ανθρώπινη φύση στις καθαρότερες γραμμές της και στην ουσιώδη της δυναμική. Το κλασσικό είναι εσαεί νέο και ανανεωτικό. Έτσι μιλάμε για τον Κλασικισμό και Ανθρωπισμό της Αναγέννησης, του Διαφωτισμού, τον ΝεοΑνθρωπισμό της Γερμανικής προβολής. Στη νέα φάση της ιστορίας που μπήκαμε, η εστία του πάλι νεογέννητου ανθρωπισμού βρίσκεται στην Αμερική. Ο Arthur Miller αναμετρήθηκε με το κλασσικό από την αρχή της λογοτεχνικής του δημιουργίας, όπως π.χ. ο Schiller στη νέα Γερμανική αρχή. Το 1949 διατύπωσε τα αποτελέσματα του πνευματικού του αγώνα με ένα σύντομο δοκίμιο «Η Τραγωδία και ο Κοινός Άνθρωπος». (Ο Schiller είχε γράψει την περίφημη πραγματεία του «Περί της Απλής και της Συναισθηματικής Ποίησης» αντιπαραθέτοντας την αρχαιοελληνική και ευρωπαϊκή ποητικότητα). Και θέλησε να δώσει ένα υπόδειγμα σύγχρονης τραγωδίας με το θεατρικό του «Μια Θεά από τη Γέφυρα», «A View from the Bridge». (Ο Schiller έγραψε αντίστοιχα την τραγωδία «Η Νύφη της Μεσσήνης», πιστός στην κλασσική μορφή μέχρι και της χρήσης χορικών).

Για τον Miller το τραγικό στοιχειοθετείται όταν ένας άνθρωπος είναι έτοιμος να θυσιάσει την ίδια του τη ζωή, αν χρειαστεί, για να εξασφαλίσει ένα και μόνο ένα πράγμα – την

αίσθησή του προσωπικής αξιοπρέπειας. Όταν ο υπαρξιακός αγώνας του ατόμου είναι να κερδίσει τη «σωστή» και «δικαιούμενη» θέση στην κοινωνία του, τη θέση που του «αξίζει». Κι αυτήν την αποφασιστικότητα μπορούν να δείξουν, κι αυτόν τον αγώνα μπορούν να κάνουν, όχι μόνο ήρωες και βασιλιάδες και οι «δυνατοί» και οι «άριστοι», αλλά και ο καθημερινός άνθρωπος, ένας από τους «πολλούς». (Αν και σπάνια, όπως λέει ο Miller). Η όλη, συμπυκνωμένη ανάλυση του Miller στο δοκίμιό του είναι γεμάτη ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τους άλλους χαρακτήρες του κλασσικού σε σχέση με αυτό που θεωρεί ουσία του. Αλλά ήδη εδώ στο θεμέλιο υπάρχει σοβαρό πρόβλημα.

Ένας «λιγότερος» χαρακτήρας που προσπαθεί να αυτοδικαιωθεί, και που ο επίμονος αγώνας του αυτός μπορεί να τον οδηγήσει σε εμπλοκή θανάτου, δεν είναι τραγικός. Μπορεί να γεννήσει οίκτο, αλλά ποτέ φόβο και τρόμο. Στο όριο, ένας «μικρός» που γυρεύει να καταλάβει ένα status που δεν του αξίζει γιατί πιστεύει ότι του αξίζει, είναι, το αντίθετο, κωμικός.

Άρα πρέπει να υπάρχει αντικειμενικό «μέγεθος» στον τραγικό χαρακτήρα, όχι απλή υποκειμενική πεποίθηση αδικαιώτου μεγέθους. («Μίμηση πράξεως σπουδαίας και τελείας» ορίζει ο Αριστοτέλης). Με όρους του Miller, θα πρέπει να τονιστεί η συνειδητή ετοιμότητα του ατόμου αυτού να θυσιάσει τη ζωή του υπέρ της «τιμής» του – ένας «μικρός» χαρακτήρας δεν θα μπορούσε να έχει αυτή την ετοιμότητα. Αλλά αυτό είναι να διατυπώνουμε ανάποδα το θέμα.

Μέγεθος, έχει δικιο ο Miller, δεν σημαίνει βασιλιάς και εξουσιαστικό ή κοινωνικό κατεστημένο. Προϋποθέτει όμως ηρωικό status, τη δύναμη του να σταθείς ανυποχώρητος σε αυτό το μεγάλο που αντιπροσωπεύεις, σε αυτό το σπουδαίο (οποιοδήποτε σπουδαίο) που είσαι. Όπως γράφει ο Miller: «Μόνο οι παθητικοί, μόνο αυτοί που δέχονται το μέρισμα που τους παρέχεται χωρίς ενεργό δι-εκδίκτηση, είναι "ανεπίληπτοι". Οι περισσότεροι από εμάς είναι σε αυτήν την κατηγορία».

Αλλά πάλι το μέγεθος δεν κάνει από μόνο του τραγωδία. Το ηρωικό δεν είναι καθ' εαυτό τραγικό. Τραγωδία γίνεται όταν συγκρούονται δυο μεγέθη, δυο ηρωικές θέσεις, δυο βιώματα, δυο ιδέες, δυο κόσμοι – έγκυροι και οι δυο ως μέρη και όψεις του ενός και μόνου κόσμου του όντος, του όλου της πραγματικότητας. Τότε στην σύγκρουση το καθένα μέγεθος υπερβαίνει τα όριά του εις βάρος του άλλου και τανάπαλιν. Και αυτή η αμοιβαία αδικία, καταστρέφει. Έτσι βέβαια αποκαθίσταται η διασαλευθείσα κοσμική τάξη. Δικαιοσύνη είναι η ισορροπία μεταξύ αντίθετων αδικιών.

Τώρα να δούμε πώς «θεωρητικά» ζητήματα σαν τα προηγούμενα συμπλέκονται με «πρακτικά», στην περίπτωσή μας αισθητικά, αλλά άλλοτε ηθικά ή πολιτικά. Πώς το δοκίμιο του Miller σχετίζεται με το θεατρικό του.

Ο Miller θέλησε να κάνει αυτό το έργο το σύγχρονο ισοδύναμο μιας κλασσικής ελληνικής τραγωδίας. Χρησιμοποίησε ως και την φόρμα των χορικών: τον ρόλο του τραγικού χορού παίζει ο δικηγόρος Αλφιέρι, ο οποίος σε πρόλογο, πέντε στάσιμα και επίλογο, διακόπτει και σταματάει τον ρούν της υπόθεσης για να σχολιάσει τα τεκταινόμενα και το νόημά τους. Ο συγγραφέας δούλεψε αυτό το έργο πολύ. Το θέμα το πήρε από πραγματικό συμβάν. Όπως στην αρχαία τραγωδία η υπόθεση ήταν γνωστή, έτσι και εδώ. Μόνο που τον μύθο τον παίρνεις γιατί εκφράζει συμβολικά και αρχετυπικά αυτό που θέλεις να πεις, ενώ η πραγματική ιστορία παρέσυρε εδώ τον Miller να παρεκκλίνει από την τραγική ουσία. Υπάρχουν τρεις εκδοχές του έργου. Η πρώτη βγήκε το 1955 και παρουσιάστηκε τον ίδιο χρόνο στο Broadway. Κρατήθηκε μόνο μια σκέτη καθαρή και δυνατή μορφή των γεγονότων, μια αδήριτη εκτύλιξη της πλοκής, σαν μια ενιαία αψίδα από την αρχή μέχρι το τέλος της,

χωρίς ψυχολογική στήριξη και συναισθηματική διακόσμηση. Είναι μια θέα από τη Γέφυρα του Brooklyn. Μια αντικειμενική όψη από εκεί των εκτυλισσόμενων γεγονότων σε ένα σπίτι δίπλα. Δεν συμμετέχει ο συγγραφέας, περιγράφει στυλιζαρισμένα το ουσιώδες. Σκέφτεται κανείς π.χ. τη νεοκλασική περίοδο του Stravinsky και το ορατόριο του Oedipus Rex. Το μόνιμο πρόβλημα του Νεωτερικού Νεο-Κλασικισμού είναι ότι θέλοντας να δώσει την καθαρή και δυνατή γυμνή μορφή του όντος, δίνει ένα καλογουαλισμένο, πολύπλοκο, ασθενικό σχήμα του. Και αντί να ανάψει τη φλόγα του κάλλους της αντικειμενικής τελειότητας, σβήνει κάθε ζωή για να μη γίνει υποκειμενιστικός. Είναι βαριά η καλογερική του κλασσικού. Ο Miller καταλαβαίνει ότι στην τραγική μορφή δεν ταιριάζει το συναισθηματικό πάθος. Η κυριαρχία του πάθους σημαίνει για αυτόν την απαισιοδοξία μιας χαμένης υπόθεσης, ενώ αντιθέτως το τραγικό φανερώνει το μεγαλείο και την «τελειοποιησιμότητα», την εγγενή δυνατότητα επίτευξης της τελειότητας του ανθρώπου. Ο τραγικός χαρακτήρας, ενώ καταστρέφεται, θα μπορούσε να είχε κερδίσει. Αντιθέτως για τον χαρακτήρα του πάθους. Γράφει στο δοκίμιο: «όπου το πάθος κυριαρχεί, όπου το πάθος τελικά παράγεται, εκεί ένα πρόσωπο έχει δώσει μια μάχη που δεν θα μπορούσε να είχε νικήσει. Το στοιχείο του πάθους επιτυγχάνεται όταν ο πρωταγωνιστής, εξ αιτίας της αφροσύνης του, της αναισθησίας του, η αυτού του αέρα που εκπνέει, είναι ανίκανος να αρπαχτεί με μια πολύ ανώτερη δύναμη». Είναι το υποκειμενιστικό, συναισθηματικό πάθος που (πρέπει) να εννοεί. Γιατί αν αφαιρέσεις το αντικειμενικό πάθος του μεγαλείου και του ύψους και της τελειότητας από την τέχνη έχεις ψυχρότητα.

Η υποδοχή του έργου το 1955 ήταν χλιαρή και ψυχρό θεωρήθηκε το ίδιο. Ήταν μονόπρακτο σε ποιητική μορφή. Ακόμη και τα σκηνικά τότε επεχείρησαν να προβάλουν στην καθημερινότητα κάτι από την επιβλητικότητα της αρχαίας τραγωδίας. Η κριτική στους New York Times την επομένη της πρεμιέρας ήταν μεικτή. Τα υλικά του έργου, έλεγε, κάνουν για ένα δυνατό δράμα με απλούς ανθρώπους της προκυμιάς που πιάνονται σε μια τρομακτική κρίση. Αλλά οι χαρακτήρες του Miller δεν είναι αρκετά μεγάλοι για μεγάλη τραγωδία. Τους έβαλε σε πολύ ψηλότερο επίπεδο από αυτό που μπορούν να λειτουργήσουν.

Η απάντηση του Miller ήλθε τον επόμενο χρόνο. Ξαναδούλεψε το έργο, το επιμήκυνε σε δίπρακτο, το μετέτρεψε σε πεζό, προσέθεσε ψυχολογική ανάπτυξη των χαρακτήρων και συναισθηματικό χρώμα. Μια αντικειμενική τραγωδία που να είναι υποκειμενικά ευλογοφανής! Αντιφατικό το πρόβλημα. Και δεν ήταν αυτό που της έλειπε! Η νέα εκδοχή παίχτηκε στο Λονδίνο το 1956 μετά πολλών επαίνων. Είναι αυτή η μορφή που της έδωσε τη σφραγίδα του ο Miller περιλαμβάνοντάς την στα Άπαντά του. (Υπάρχει και μια τρίτη, για το Παρίσι, όπου ο Έντου αυτοκτονεί).

Το έργο δεν είναι από τα ευνοούμενα σε δημοφιλία της σύγχρονης δραματογραφίας. Ανεβάστηκε όμως στην αρχή του χρόνου εφέτος στο Broadway, και αυτή η ερμηνεία απέσπασε διθυραμβικές κριτικές. Ενδεικτικός είναι ο τίτλος στους New York Times: «A View From Brooklyn of Tragedy Most Classic», Μια Θέα από το Brooklyn Τραγωδίας Πολύ Κλασσικής. Στις elites ασκεί μια ωρισμένη επαμφοτερίζουσα γοητεία. Έχει γραφεί ως και Όπερα βασισμένη στο θεατρικό (με λιμπρέτο από τον συγγραφέα και τον Arnold Weinstein), του William Bolcom το 1999. Θα έχει την πρώτη της εκτέλεση στην Ευρώπη αυτόν τον Ιανουάριο στο Teatro dell' Opera di Roma.

II

Μια Κλασσική Τραγωδία στο Brooklyn

Ή

Ένα Σύγχρονο Δράμα με Τραγική Μορφή;

Το έργο είναι ακριβώς «Μια Θέα από την Γέφυρα». Η Γέφυρα του Brooklyn συμβολίζει και μια γέφυρα πολιτισμών. Μια Ιταλικής καταγωγής οικογένεια ενσωματωμένη στην Αμερικανική κοινωνία και δύο παράνομοι μετανάστες συγγενείς που φθάνουν για να συμμετάσχουν και αυτοί στο Αμερικανικό όνειρο. Αυτό είναι το υλικό του δράματος. Ο Εντου είναι ένας σαραντάρης λιμενεργάτης «σκληροτράχηλος, λίγο υπέρβαρος». Καλός άνθρωπος και τίμιος. Δουλεύει σκληρά για να μπορεί να στέκεται αξιοπρεπώς στα πόδια του, ανεξάρτητος. Ζει με την γυναίκα του Μπέατρις και την ορφανή ανηψιά του Κάθριν, μια όμορφη πεταχτή κοπέλλα 17 προς 18 χρονών. Την έχει αναθρέψει με όλη την φροντίδα ενός ζευγαριού χωρίς παιδιά. Έχει θυσιάσει πολλά για αυτήν, να μην της λείψει τίποτα. Την έχει προστατέψει από όλα, και της έχει εξασφαλίσει την καλύτερη εκπαίδευση, πάνω από ότι κανονικά θα μπορούσε μια εργατική οικογένεια. Ονειρεύεται να την δει να φεύγει από το περιβάλλον τους, να ανεβαίνει κοινωνικό status, να βρίσκεται με άλλους ανθρώπους από λιμενεργάτες και υδραυλικούς, να γίνεται π.χ. γραμματέας σε ένα ωραίο δικηγορικό γραφείο στην Νέα Υόρκη. Το Αμερικανικό όνειρο.

Ο Εντου είναι σωστός σε όλα του. (Το χειρότερο που μπορεί να πει για κάποιον είναι: «δεν είναι σωστός»). Αξιζει τον σεβασμό. Ζητάει, απαιτεί τον σεβασμό. Η τιμή του είναι το άπαν για αυτόν. Το όνομά του – όπως λέει και ξαναλέει στο δραματικό τέλος του έργου, όταν η τιμή του έχει στραπατσαριστεί. Σωστός, σεβασμός, όνομα – ο κώδικας της ζωής του. Με την γυναίκα του δεν είναι «σωστός» τρεις μήνες τώρα. Αμελεί τα συζυγικά του καθήκοντα. Η γυναίκα του λέει ότι συμπεριφέρεται παράξενα τελευταία. Τον βαραίνει που η Κάθριν μεγάλωσε και ότι φθάνει ο χρόνος που θα φύγει από την προστασία του. Το ξέρει αυτό, και δεν ξέρει πώς να το χειρισθεί. Στην πρώτη κρούση σχετικής απελευθέρωσης να πιάσει δουλειά σε μια μεγάλη Εταιρεία Υδραυλικών Έργων, μακριά από τη γειτονιά, ο Έντου αρχικά αντιδρά, αρνείται, αλλά υποχωρεί και δέχεται. Δεν είναι αλύγιστος. Θέλει μόνο το καλό της, όπως λέει και ξαναλέει.

Το πρόβλημα είναι αλλού. Ο Έντου έχει ερωτευθεί την Κάθριν. Η μέριμνα και η αγάπη για το ορφανό που το μεγάλωσε και το φρόντισε όλα αυτά τα χρόνια σαν ένα λουλούδι που το προσέχουμε μέχρι να ανθίσει, τώρα που έφτασε στον ανθό της νιότης του και τον έχει σαγηνεύσει, μεταλλάχτηκε χωρίς ασυνέχεια σε έρωτα. Η έλξη προς το κάλλος τον έχει συνεπάρει. Δεν πρόκειται αναγκαία για σεξουαλικό πάθος. Ή μάλλον, είναι και δεν είναι σεξουαλική έλξη. Αλλά είναι έρωτας με την πλήρη και βαθιά του έννοια, την κλασσική. Μόνο που στο κοσμοείδωλο του Έντου δεν υπάρχει θέση γι' αυτόν τον έρωτα. Αυτός ο άνθρωπος της τιμής, παντρεμένος, να ερωτευτεί μια μικρούλα, και μάλιστα την ανηψιά του. Δεν χωράει στο πλαίσιο του. Δεν είναι δυνατόν, δεν μπορεί να είναι. Και άρα για αυτόν ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ.

Αλλά είναι. Και αφού δεν χωράει το πάθος του στο πλαίσιο, θα το σπάσει. Είναι μοιραίο. Όλα είναι προδιαγεγραμμένα. Αυτό που λείπει είναι ο σπινθήρας της έκρηξης. Η σύγκρουση με ένα άλλο κοσμοείδωλο, ένα άλλο πλαίσιο, ένα άλλο μέγεθος που έγραφα παραπάνω. Χωρίς αυτή τη σύγκρουση μπορεί να κύλαγαν ήσυχα τα πράγματα, μπορεί σιγά-σιγά να ξέφευγε η Κάθριν από τη μέριμνα του Έντυ, μπορεί ίσως να παντρευόταν κάποιο καλό παιδί από τον κόσμο, και με την έγκριση, του Έντυ (όχι κατά προτίμηση από τον κόσμο δουλειάς του, αλλά άνθρωπο από το κοσμοείδωλό του). Μπορεί. Αλλά τέτοια μπορεί είναι δύσκολα και απίθανα. Τα μεγέθη έχουν την τάση να συγκρούονται με άλλα μεγέθη. Και τα μπορεί τότε καταποντίζονται στην αναγκαιότητα του πεπρωμένου. Αυτό είναι τραγωδία. Όπως λέει ο Χορός του έργου (ο δικηγόρος Αλφιέρι): «Ποιος μπορεί ποτέ να ξέρει τι θα αποκαλυφθεί; Ο Έντυ Καρμπόνε δεν περίμενε ποτέ να έχει ένα πεπρωμένο. Ένας άνθρωπος εργάζεται, μεγαλώνει την οικογένειά του, παίζει bowling, τρώει, γερνάει και μετά πεθαίνει. Τώρα, καθώς περνούσαν οι εβδομάδες, υπήρχε ένα μέλλον, υπήρχε ένα πρόβλημα που δεν θα έφευγε».

Το αντίπαλο μέγεθος παρουσιάζεται με τη μορφή του ωραίου Ροντόλφο, του μικρότερου αδελφού από τους δυο νέους μετανάστες, ανιψιούς της Μπέατρις, που έρχονται από την Ιταλία. Είναι ένα κατάξανθο αγόρι, ελκυστικό και εξωστρεφές, άνετο στη σιγουριά της ομορφιάς του και της προσοχής που άμεσα αποσπά, που του αρέσει να δείχνει τις χάρες του στη δουλειά και στη διασκέδαση, που τραγουδάει, έχει ενστικτωδώς κάτι από την τέχνη του μόδιστρου και του μάγειρα. Είναι το αρσενικό αντίστοιχο της Κάθριν. Και ξέρει τι είναι, ένα μικρό κριάρι που ποζάρει σαν παγώνι. Εξομολογείται ο Έντυ: «Εννιώ φαινόταν τόσο γλυκός εκεί, σαν άγγελος – θα μπορούσες να τον φιλήσεις, ήταν τόσο γλυκός».

Δυο διαφορετικοί, αντίθετοι κόσμοι, ο κόσμος του Έντυ και ο κόσμος του Ροντόλφο. Οι δυο κόσμοι συγκρούονται εξ αρχής. Το πρώτο κίολας βράδυ της άφιξης των δυο αδελφών, πριν καν προλάβει να συμβεί ο,τιδήποτε, ο Miller μας λέει για τον Έντυ: «σιγά-σιγά, όλο και περισσότερο φθάνει να απευθύνει τον λόγο στον Μάρκο μόνο» (τον αδελφό του Ροντόλφο). Και ο Έντυ το παραδέχεται ο ίδιος συνειδητά, ότι από την πρώτη στιγμή τον ανακάτωσε. Για τον Έντυ ο Ροντόλφο, απλά και ουσιαστικά, *he ain't right*, «δεν είναι σωστός». Είναι ο αντίποδας. Αρα η πλήρης απαξία. Δεν καταδέχεται καν να τον θεωρήσει αντίπαλο. Στην τελική σκηνή δηλώνει ότι δεν τάχει μαυτόν: το αγόρι είναι απλώς ένας αλήτης. «Ο,τι κάνει δεν σημαίνει τίποτα σε κανέναν». Στην μεγάλη σκηνή της αναγνώρισης, όταν τον έχει φιλήσει, τον αποκαλεί στην Κάθριν, που πάει να φύγει μαζί του, «αυτό». Στο βάθος του είναι του δρόμης η γοητεία της ομορφιάς του Ροντόλφο. Αλλά στη επιφάνεια της συνειδησης βγαίνει η απέχθεια για το ριζικά Άλλο. Δεν μπορεί να ΕΙΝΑΙ.

Η Κάθριν ελκύεται, επίσης, αμέσως, από τη φαντασμαγορία του Ροντόλφο, σαν πεταλούδα προς το φως. Ο Έντυ το νιώθει, το βλέπει, το ξέρει ο ίδιος.

Ο Κόσμος του Ροντόλφο είναι ο αντίκοσμος του Έντυ. Για τον Έντυ είναι ένας ψεύτικος κόσμος, μια απάτη. Απάτη, άλλο από αυτό που φαίνεται. Ο Ροντόλφο θέλει απλώς να νομιμοποιήσει την παραμονή του στην Αμερική, γι' αυτό πάει με την Κάθριν. Δεν είναι αληθινός στις βλέψεις του. Δεν είναι αληθινός και σαν άντρας.

Στο κρίσιμο σημείο του έργου οι τρεις είναι μόνοι στο σπίτι. Ο Ροντόλφο και η Κάθριν πάνε να ολοκληρώσουν τη σχέση τους όταν έρχεται ο Έντυ, πωμένος. Καταλαβαίνει τι γινόταν και διώχνει το αγόρι από το σπίτι. Όταν η Κάθριν πάει να φύγει μαζί του και δηλώνει ανυπακοή, ο Έντυ την φιλεί στο στόμα. Και όταν ο Ροντόλφο αντιδρά και του επιτίθεται, τον αιχμαλωτίζει και τον φιλεί και αυτόν. Η Κάθριν του επιτίθεται τότε - και ο Miller δίνει μια συνταρακτική περιγραφή-οδηγία προς τους ηθοποιούς:

«[Η Κάθριν] ορμά να ξεσχίσει το πρόσωπο του Έντυ και αυτός απελευθερώνει τον Ροντόλφο. Ο Έντυ στέκεται εκεί με δάκρυα να κυλούν στο πρόσωπό του καθώς γελά κοροϊδευτικά στον Ροντόλφο. Αυτή έχει καθηλωμένο το βλέμμα πάνω του με φρίκη. Ο Ροντόλφο είναι άκαμπτος. Είναι σαν ζώα που έχουν ξεσκίσει το ένα το άλλο και χώρισαν χωρίς αποφασιστικό αποτέλεσμα, το καθένα περιμένοντας τη διάθεση των άλλων».

Αυτή είναι η στιγμή της αναγνώρισης στην αρχαία τραγωδία. Ο καθένας αναγνωρίζει τον εαυτό του και τους άλλους, τι είναι και τι θέλουν σε όλη την περιπλοκή του.

Μέχρις εδώ έχουμε το φτιάξιμο μιας τραγωδίας. Από εδώ και πέρα τα πράγματα θολώνουν. Ο Miller φαίνεται αβέβαιος για την τραγική ουσία. Και κάνει το λάθος που κάνει η θεωρία του για το τραγικό. Θεωρία και πράξη πάντα δένουν στους σπουδαίους.

Από τη σκηνή της κρίσης, από την αναγνώριση, όλα θα έπρεπε να αρχίζουν να κινούνται προς την αυτόματη, αναγκαία λύση του δεσμού των πραγμάτων που έχει παγιδεύσει τον καθημερινό ήρωα, τον Έντυ. Δεν πρέπει να παρειαφρύσει κανένα νέο στοιχείο για τη λύση του δράματος που δεν έχει προεισαχθεί στη δέση του. Και κυριότατα δεν πρέπει να υπάρξει καμία αντίφαση στις πράξεις που ακολουθούν προς τον χαρακτήρα των προσώπων όπως έχει οριστεί. Χωρίς αυτές τις προϋποθέσεις δεν υπάρχει μέγεθος και δεν υπάρχει τραγωδία.

Αλλά ο Miller βάζει ακριβώς τον Έντυ να παραβιάζει τον κώδικά του, να κάνει συνειδητά κάτι που την ιδέα του έχει απορρίψει με βδελυγμία προηγουμένως, κάτι αντιφατικό προς το κοσμοειδωλό του, προς τον πυρήνα του είναι του, προς την απολυτότητα της τιμής του, προς αυτό που του δίνει το μέγεθος να είναι τραγικός ήρωας. Απειλεί να καταδώσει, και καταδίδει τα δυο αδέλφια ως παράνομους μετανάστες στην Υπηρεσία Αλλοδαπών. Αυτό σημαίνει ότι θα τους διώξουν από τη χώρα. Αλλά ο ίδιος ξέρει ότι αν παντρευτεί Αμερικάνα ο ξένος αποκτά υπηκοότητα. Όχι μόνο η πράξη του είναι αντιφατική προς την ουσία του εαυτού του, είναι και ανόητη και αντιπαραγωγική. Το τραγικό έσπασε.

Δεν διορθώνει τα πράγματα το ότι «ήταν μόνο ένα πάθος που μπήκε μέσα στο σώμα του [του Έντυ] σαν ένας ξένος». Ένα πάθος ναι, αλλά και μεγαλύτερο πάθος βγάζει από ένα μεγάλο χαρακτήρα μόνο ό,τι υπάρχει μέσα του, ποτέ κάτι αντιφατικό. Ειδάλλως παύει η αναπόφευκτη συνοχή και αναγκαιότητα του τραγικού και μπαίνουμε στο πεδίο του σύγχρονου δράματος των περιστάσεων, που θα μπορούσαν να είναι και αλλιώς. Και εξ άλλου δεν μας προειδοποίησε ο ίδιος ο Miller στην θεωρία του πόσο θεμελιωδώς αντιφατική είναι η κυριαρχία του πάθους προς το πραγματικά τραγικό; Και δεν επέμενε ότι αυτό του το έργο πρέπει να το βλέπουμε και να το παίζουμε σαν μια αψίδα απ' αρχής μέχρι τέλους; Από αυτό το σημείο και μετά είναι σαν να έχουμε μια επεισαγόμενη δεύτερη πλοκή στο έργο, και έτσι θρυμματίζεται η τραγική ενότητά του. Δυο άλλοι παράνομοι μετανάστες φθάνουν και μένουν προσωρινά μαζί με τα δυο αδέλφια και την Κάθριν πάνω από το διαμέρισμα του Έντυ, αυτός το μαθαίνει αφού μόλις έχει καταδώσει τα αδέλφια και (είτε γιατί είναι καλός άνθρωπος και δεν θέλει να μπλέκουν άλλοι είτε γιατί φοβάται την αντίδραση του θείου ενός από αυτούς, του χασάπη Λιπάρι που έχει παλιοχαρακτήρα) προσπαθεί να πείσει την Κάθριν να τους πάρει (όλους;) και να φύγουν, όμως έρχεται η αστυνομία και τους πιάνει. Ο Μάρκο (ο μεγαλύτερος αδελφός του Ροντόλφο) καταλαβαίνει τι έγινε, φτύνει καταπρόσωπα τον Έντυ ενώπιον της γειτονιάς και τον κατηγορεί σαν καταδότη. Στο τμήμα αλλοδαπών τα αδέλφια αφήνονται ελεύθερα, ο Ροντόλφο γιατί θα παντρευτεί Αμερικανίδα, ο Μάρκο για μερικές εβδομάδες μέχρι την απέλασή του. Ο γάμος πάει να γίνει αλλά ο Μάρκο εμφανίζεται, πετάει κάτω τον Έντυ και πάει να τον ποδοπατήσει, αυτός του επιτίθεται με ένα μαχαίρι, αλλά ο Μάρκο στρέφει το χέρι του

εναντίον του και ο Έντυ σκοτώνεται.

Αυτό είναι περισσότερο σύγχρονος Shakespeare παρά σύγχρονος Σοφοκλής.

Στο δράμα αρκεί η ευλογοφάνεια μιας ψυχολογικά πολυσύνθετης πλοκής. Η τραγωδία χρειάζεται την αδήριτη προέλαση του εσωτερικού πεπρωμένου αντικειμενικών μεγεθών ανθρώπινης ύπαρξης. Ο Ροντόλφο μένει ένα ενιαίο μέγεθος στο έργο. Ο Έντυ όχι. Και ο Έντυ είναι ο πρωταγωνιστής.

Υπάρχουν πολλά διαμάντια σε αυτό το τελευταίο μέρος, και τραγικά διαμάντια ακόμη.

Αλλά η μαγεία του τραγικού έχει σπάσει. Ένα πάθος που κάνει κάποιον να δείχνει ρωγμές στην ταυτότητά του (να δρα αντιφατικά προς τον πυρήνα του είναι του, εκεί που στέκει σαν ον), τον αποδεικνύει κοινό και μικρό – όχι μεγάλο και ήρωα κατάλληλο για τραγικό ύψος. Να γιατί έκανα τη θεωρητική ανάλυση στην αρχή. Και να γιατί θεωρητικό λάθος και πρακτική ατεχνία είναι ένα και το αυτό παντού, και στη δόμηση ενός θεατρικού έργου.

Το περίεργο είναι ότι ο Miller προφυλάχθηκε προκαταβολικά από μια τέτοια κακοτοπιά με τις θέσεις του στο δοκίμιο. Καταλαβαίνει ότι κάτι πήγε στραβά στο έργο και προσπαθεί να επανορθώσει με έναν καταπληκτικό και μνημειώδη επίλογο του δικηγόρου Αλφιέρι - Χορού. Η αλήθεια μας λέει, είναι άγια και ολόκληρη, δεν μερίζεται, αν και οι περισσότεροι άνθρωποι τον περισσότερο καιρό βολευόμαστε με τα μισά. Ο Έντυ έβγαλε κάτι διεστραμμένα ακέραιο και αγνό, όχι καθαρά καλό αλλά καθαρά γνήσιο, δείχνοντας όλο τον εαυτό του να τον δούμε ολόκληρο.

Μα δεν είδαμε ένα ακέραιο όλο αλλά μια ρηγματωμένη ταυτότητα, με το μη ον της αντίφασης μέσα της. Αυτό κάνει τον Έντυ καταλληλότερο υποκείμενο υπαρξιστικής αγωνίας παρά τραγικό μέγεθος. Τελικά φαίνεται ότι οι προσωπικές περιπέτειες και οι πολιτικές συγκυρίες (Elias Kazan, Επιτροπή Μη Αμερικανικών Δραστηριοτήτων του Μακαρθισμού) εξέκλιναν τον Miller από την κλασσική καθαρή και δυνατή γραμμή του τραγικού. Δεν πέτυχε τον σκοπό του. Έκανε ένα υβρίδιο αρχαίας τραγωδίας και νεωτερικού δράματος.

Πώς να παίξεις αυτή τη σύγχρονη (και προβληματική) τραγωδία;

Ο Miller προσπάθησε να υποστηρίξει την ψυχολογική ευλογοφάνεια της γυμνής τραγικής δομής, να την γεμίσει με συναισθηματική σάρκα, και ταυτόχρονα να διευκολύνει σκηνοθέτη και ηθοποιούς με την αναθεωρημένη έκδοση του έργου του και με το να προσθέτει συχνά στο κείμενό του περιγραφές-οδηγίες όπως την προαναφερθείσα στη σκηνή της κρίσης και αναγνώρισης. Πολλές είναι εξαιρετικά υποδείγματα ψυχολογικής διείσδυσης άφατης λεπτότητας. Ακούστε:

«[Η Μπέατρις] κοιτά πέρα από την Κάθριν, που είναι πνιγμένη στους λυγμούς, τον Έντυ, ο οποίος, παρουσία της γυναίκας του κάνει μια άτσαλη χειρονομία αποσαθρωθείσας προσταγής, υποδεικνύοντας την Κάθριν».

Ή:

«Ο Έντυ στέκεται όρθιος απέναντι από τις δυο καθιστές γυναίκες. Πρώτα χαμογελά η Μπέατρις, μετά η Κάθριν, γιατί ένα δυνατό συναίσθημα τον έχει καταλάβει, ένα παιδιάστικο συναίσθημα και ένας γνωστικός φόβος, και δάκρυα φαίνονται στα μάτια του – και αυτές αισθάνονται ντροπή πριν την παραδοχή».

Ή

«[Ο Έντυ] κινούμενος με υποταγμένη ξαφνικότητα».

Ούτως ή άλλως, ούτε να υποκριθείς αληθινά στην σκηνή μπορείς ούτε να κάνεις σοβαρή κριτική αν δεν έχεις βρει τον μίτο της Αριάδνης μέσα στον λαβύρινθο ενός έργου τέχνης: το νόημα που δένει τους χαρακτήρες και τις πράξεις τους σε ένα αδιάσπαστο όλο,

παρέχοντας στον καθένα και στην καθεμία χώρο αλήθειας. Γι αυτό έκανα την ερμηνευτική ανάλυση πριν την κριτική της παράστασης. Σε αντίθετη περίπτωση, το έργο είναι σαν ένα όνειρο και τόσο ασυνάρτητο όσο ένα τέτοιο – και το θέατρο απλό παιχνίδι.

III

Η «μισή» Παράσταση

ή

Ο Μετέωρος Αγώνας με το Διαφεύγον

Η ομάδα «Ελεύθερο Θέατρο-Τέχνες» είναι μια καινούρια αρχή για πρόσωπα που έχουν θητεύσει στο θέατρο, εν πολλοίς σε κοινή πορεία, για πολλά χρόνια με κυμαινόμενη πορεία αναλόγως συγκυριών – τίποτε δυστυχώς ηρωικό ή τραγικό σε αυτό! Αλλά η αγάπη τους για το θέατρο εκμαιεύει σεβασμό και είθε, αυτονομούμενοι τώρα, να βρουν τον δρόμο του αληθινού στην τέχνη των δρωμένων λεγομένων. Λέω «είθε», γιατί δεν τον βρήκαν σε αυτό το έργο. Αν και ερασιτέχνες αυτοί οι τεχνίτες του Διονύσου έδειξαν, με προηγούμενη δουλειά τους, ότι μπορούν να βάλουν τα γυαλιά σε «επαγγελματίες» άτεχνους και αδιόνυσους. Όπως σε όλα τα πεδία, το καλό στην Ελλάδα θα το βρεις εκτός των ex professo φορέων τους. Εδώ όμως αστόχησαν.

Το θεατρικό έργο ξεκινάει από το κείμενο. Την μετάφραση εδώ υπογράφει ο Σταύρος Ράπτης. Έστω. Έχει καταντήσει συνήθεια η μετάφραση των έργων να είναι ελαττωματική. Κομμάτια κόβονται, άλλα αλλοιώνονται, όλα απλοποιούνται. Το ίδιο και εδώ. Κάποτε πρέπει να σταματήσει αυτό το κακό. Η ομάδα καλό είναι να ξεκαθαρίσει ότι χωρίς κείμενο πιστό στον συγγραφέα δεν κάνεις δουλειά της προκοπής. Άλλωστε το βλέπεις από τους τίτλους. “Death of a Salesman”, «Θάνατος ενός Πωλητή», έγινε «Ο θάνατος του Εμποράκου». “A View from the Bridge”, «Μια θέα από τη Γέφυρα», έγινε «Ψηλά από τη Γέφυρα».

Στο εισαγωγικό σημείωμα του Σκηνοθέτη βλέπεις αμέσως το γενικότερο μεταφραστικό έλλειμμα με τη μνημόνευση του καταληκτικού λόγου του Αλφιέρι-Χορού που προανέφερα.

Να τι γράφει ο Miller και συγκρίνετε:

«ΑΛΦΙΕΡΙ: Τον περισσότερο χρόνο τώρα βολευόμαστε με τα μισά και μ’ αρέσει καλύτερα έτσι. Αλλά η αλήθεια είναι άγια, και ενώ ξέρω πόσο λάθος έκανε, και πόσο άχρηστος ήταν ο θάνατός του, εντούτοις τρέμω, γιατί ομολογώ ότι κάτι διεστραμμένα αγνό με καλεί από τη μνήμη του – όχι ατόφια και αγνά καλό, αλλά ατόφιος και αγνός ο ίδιος, γιατί άφησε τον

εαυτό του να φανεί ολόκληρος, και γι' αυτό θα τον αγαπώ νομίζω περισσότερο από όλους τους φρόνιμους πελάτες μου. Και όμως, είναι καλύτερα να βολεύεις με τα μισά, πρέπει να είναι! Κι έτσι τον θρηνώ – το παραδέχομαι – με μια ορισμένη... ανησυχία.»

Με ποιο δικαίωμα «πειράζεις» ένα τέτοιο κείμενο είναι μεταφυσικό κατά βάθος θέμα! Αναφέρεται στην σχέση του νοείν προς το είναι. Μακριά από το Όν ο Λόγος είναι αυτοκαταστροφικός!

Το γλωσσικό ιδίωμα του έργου είναι μια εργατική slang, βρίθει από γραμματικά και συντακτικά «λάθη». Δεν αποδίδεται στην μετάφραση. Το ύφος του Miller είναι απείριστο και στιλπνό, απλό και άμεσο με έντεχνα διεσπαρμένες διακοσμήσεις. Επίσης δεν αποδίδεται. Η ματάφραση είναι του συρμού. Εδώ είτε μιλάει ο Απόλλωνας, είτε ο Οιδίπους, είτε ο Hamlet, είτε η Mrs. Warren είτε ο Eddie ο λιμενεργάτης, είτε είναι του Αισχύλου, είτε του Αριστοφάνη, είτε του Shakespeare, είτε του Shaw, είτε του Miller – όλα είναι σε μια απλοική, τετριμμένη, άτεχνη κοινή γλώσσα και ύφος, η νεοελληνική καθομιλούμενη στις «παρέες»!

Το έργο είναι ιδιαίτερα δύσκολο. Με τις δικές του, όπως ανέλυσα, αντιφάσεις. Αυτό να ληφθεί υπόψη στην κριτική μου.

Η επιτομή της σκηνοθετικής γραμμής από τον Σκηνοθέτη στο προλογικό σημείωμα του Προγράμματος δεν είναι καθόλου πειστική. Δεν μοιάζει με όνειρο, όπως μας λέει ο σκηνοθέτης, η ιστορία που παρουσιάζει ο Miller, και δεν ήθελε να μοιάζει. Αντιθέτως ήθελε την καθαρή γραμμή, τα έντονα περιγράμματα και τη σκληρή, ανυποχώρητη μορφή της κλασσικής τραγωδίας στους χαρακτήρες και στην πλοκή. Ήθελε το φως που καταυγάζει, και εκθέτει τα πάντα στη γύμνια της ουσίας τους χωρίς συναισθηματικές υπεκφυγές. Ήθελε το καταγιγιστικό φως που τυφλώνει. Άλλο αν ο ίδιος δεν το πέτυχε με καθαρότητα και «χωρίς να βολευτεί με τα μισά». Στη θέαση της τραγωδίας δεν δικαιώνουμε και δεν καταδικάζουμε κανέναν. Καταλαβαίνουμε τους πάντες και τα πάντα – και νιώθουμε οίκτο και τρόπο γιατί η κοσμική τάξη και κάτι πολύ ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο, αποκαλύφθηκε γυμνό.

Ο Σκηνοθέτης δεν μπορεί να «επέχει». Παίρνει θέση – και φυσικά ρίσκο. Χωρίς μια ενοποιό αρχή, την νοηματική αλυσίδα που δένει χαρακτήρες και δράση σε ένα όλο τόσο ισχυρό ώστε για δυο ώρες να είναι η πραγματικότητα, το θεατρικό έργο ξεπέφτει σε μια ανιαρή διασκέδαση, ανιαρή γιατί δεν συμμετέχουμε τουλάχιστον σ αυτήν.

Από την μέση περίπου του έργου βαθμιαία χάνεται ο προσανατολισμός της παράστασης. Κι έτσι πέφτει ο βαθμός πειστικότητας που είχε πριν. Κάνει κοιλιά προς το τέλος. Χάνεται ο τόνος συνοχής που υπήρχε, αν και αυτόματα, στην αρχή. Οι ηθοποιοί δεν συνταιριάζουν το παίξιμο ώστε να βγαίνει νόημα. Μειώνεται η συνέργεια. Δειχνουν αμηχανία τι να κάνουν. Σε ορισμένα σημεία διαπιστώνεται παρέκκλιση από τις προδιαγραφές του Miller, πέρα από τα δύσκολα που προανέφερα.

Ο Μιχάλης Σμυρλής έχει την ηθοποιία στο πετσί του. Έχει τα προσόντα για υψηλή υποκριτική. Αλλά εντέλει μένει στο υγιές ένστικτό του. Η σκέψη του ρόλου του δεν φωτίζεται από τη μορφή του όλου και το νόημα χαρακτήρα και πράξεων. Αυτό φαίνεται περισσότερο σε έργα ιδιαίτερα «νοητικά», όπως το προκείμενο όπου ο συναισθηματικός τόνος δεν βοηθάει. Ελλείπει οδηγού πλεύσης η προσέγγισή του είναι εμπειρική, ενώ στη «Γέφυρα» χρειάζεται μεστό βάρος. Και πάνω από όλα η «άγια αλήθεια» του ολόκληρου. Ο Έντυ Καρμπόνε, ο λιμενεργάτης του Brooklyn, αίρει το βάρος του κόσμου όσο κρατάει το έργο. Την ένταση αυτού του σηκώματος, όπως σε έναν δωρικό κίονα, θέλουμε να δούμε στην παράσταση, καθώς ξεδιπλώνεται η δράση. Δεν την βλέπουμε. Ο Σμυρλής δεν απέδειξε

ακόμη ότι η επιτυχία του στον «Θάνατο του Εμποράκου» δεν ήταν τυχαία.

Σε κάθε ένα από τα εξι μέρη στα οποία χωρίζουν το έργο τα πέντε στάσιμα του «χορού» ο Εντου είναι διαφορετικός, και εντούτοις ο ίδιος παντού. Στο πρώτο, σιγουρος, τελικός κύριος των καταστάσεων, με την γενική ανησυχία για την επικείμενη έξοδο της Κάθριν στην ζωή, και το βάρος του ασυνείδητου αισθήματος του προς αυτήν. Στο δεύτερο, η ανησυχία βαραινεί και παίρνει σαρκα και οστά στο αγόρι, το τοπίο σκοτεινιάζει και γίνεται απειλητικό. Στο τρίτο, ο Εντου αισθάνεται ότι παίρνει το πάνω χέρι: έχει πεισθεί ότι ο κίνδυνος «δεν είναι σωστός», ότι δεν είναι να τον παίρνεις σοβαρά, και επιτίθεται. Η γυναίκα του όμως, απειλούμενη η ίδια, είναι απέναντί του. Στο τέταρτο, παίζονται παιχνίδια γάτας και ποντικού μεταξύ όλων, με τελευταίο την δοκιμασία της καρέκλας, προοιωνίζοντας το τέλος. Στο πέμπτο, είναι η φοβερή σκηνή της αναγνώρισης: ο Εντου έχει θριαμβεύσει πύρρεια νίκη, πιστεύει ότι έδειξε ό,τι είχε να δείξει και απέδειξε ό,τι υποστήριζε. Και στο έκτο η διαπίστωση ότι του στερούν τον σεβασμό που του ανήκει οι δικοί του, μη δεχόμενοι την θέση του και τις αποδείξεις του ακόμη, τον τρελλαίνει μέχρι καταστροφής. Αυτά πρέπει να φαίνονται, σαν μια ασίδα από αρχής μέχρι τέλους, όπως ζήτησε ο Miller. Δεν φαίνονται. Μένει ένα τεχνικό παιζιμο εις αναζήτηση νοηματικού δεσίσματος.

Το άλλο κοσμοειδωλο εκφράζει ο νεαρός Ροντόλφο, χωρίς συνείδηση του γεγονότος αυτός σε αντίθεση με την κυρίαρχη επίγνωση του Έντου για το πού ο ίδιος στέκεται. Ο ηθοποιός που θα υποδυθεί τον Ροντόλφο έχει κι αυτός βάρος να σηκώσει, το βάρος της ελαφράδας του άλλου πόλου, του κοσμοειδωλου που στρέφεται γύρω από την αμεσότητα της ομορφιάς, τη φυσικότητα του γλιστρήματος στην επιφάνεια των πραγμάτων, την ανεμελιά της απόλυτης εξωστρέφειας. Ο Αλέξανδρος Κουκιάς ανταποκρίνεται καλά σε αυτό το βάρος, καλύτερα στην αρχή, και θα μπορούσε πολύ καλύτερα. Ήθελε περισσότερο «ξεκούμπωμα». Πιο λαμπερό παίξιμο. Και μεγαλύτερη ενότητα. Στο δεύτερο μισό αλλάζει, και σαν να χάνεται. Αλλά ο Ροντόλφο έχει απόλυτη ταυτότητα: είναι η γελαστή σοβαρότητα της ομορφιάς. Ακόμη και όταν στο τέλος ζητάει συγγνώμη από τον Έντου γιατί δεν του απέδωσε τον σεβασμό που αξίωνε (δηλαδή δεν του ζήτησε την γνώμη και την άδεια), είναι η φύση που απολογείται στο καθήκον, με την καθήκουσα άνεση. Είναι ειλικρινής και αληθινός. Θέλει να του φιλήσει το χέρι. Αναλαμβάνει την ευθύνη για όλο το πρόβλημα. Και δίνει διπλή διέξοδο στον Εντου:

«ΡΟΝΤΟΛΦΟ: Εγώ προκάλεσα όλα τα δεινά μας. Αλλά με πρόσβαλες και συ. Ίσως ο Θεός καταλαβαίνει γιατί μου τόκανες αυτό. Ίσως δεν εννοούσες καθόλου να με προσβάλεις -- ». Το φιλή του ήταν, ίσως, αποτέλεσμα της έλξης του ωραίου και όχι διάθεση προσβολής του. Οι δυο κόσμοι μένουν όμως ανεπικοινωνήτοι. Ο Εντου δεν ανοίγει προς το άλλο, στέκεται αλύγιστος. Αυτό είναι θέμα ζωής και θανάτου για αυτόν.

Μέσα σ' όλες τις δυσκολίες, ο Αλέξανδρος Κουκιάς έδειξε αυτό που είναι, ένα εξαιρετικό πηγαίο ταλέντο. Θέλει δουλειά για να κάνει το ταλέντο τέχνη. Και καθοδήγηση για τα μυστικά του σοβαρού θεάτρου - και την αξίζει.

Μια χαρά τα πήγε η νεαρή Αναστασία Αρμένη στο ρόλο της πεταλούδας. Είναι υποσχόμενη. Περισσότερη προσοχή χρειάζεται για να διαγραφεί η πορεία από την πεταχτή κοπέλα στη γυναίκα που επιλέγει μεταξύ δυο κόσμων. Η πρώτη αποκάλυψη γι' αυτήν είναι νωρίς στο έργο, όταν της μιλάει η Μπέατρις. Δεν είδαμε τη διαφορά που κάνει αυτό. Η Πηνελόπη Σταματελάτου ήταν μια αξιόπιστη Μπέατρις. Η σύζυγος του Έντου είναι μια αρχετυπική γυναίκα. Σίγουρη, τετράγωνη, ριζωμένη στη γη, ξέρει ακριβώς τι γίνεται, μόνο που το διαβάζει στον χαμηλότερο τόνο, χωρίς τις ανώτερες αρμονικές. Όταν στην

καταστροφή του τέλους ονομάζει κατάμουτρα στον Έντυ το ανομολόγητο για να τον σώσει με ένα shock, το μόνο που κάνει είναι να σφραγίσει το τέλος:

«ΜΠΕΑΤΡΙΣ: Θέλεις κάτι άλλο, Έντυ, και ποτέ δεν μπορείς να την έχεις!

...

ΕΝΤΥ [συγκλονισμένος, με φρίκη, οι γροθιές του να σφίγγουν]: Μπέατρις!

ΜΠΕΑΤΡΙΣ [κραυγάζοντας, κλαίγοντας]: Η αλήθεια δεν είναι όσο κακό είναι το αίμα, Έντυ! Σου λέω την αλήθεια – πες της αντίο για πάντα!

ΕΝΤΥ [κραυγάζοντας, σε αγωνία]: Ωστε αυτό είναι που σκέπτεσαι για μένα – ότι θα μπορούσα να έχω τέτοιες σκέψεις; [Οι γροθιές του αρπάζουν και σφίγγουν το κεφάλι του σα να πήγαινε να εκραγεί]».

Άλλοι δυο ανεπικοινωνήτοι κόσμοι σε σύγκρουση. Με όλη την διάθεση όχι απλώς για επαφή, αλλά αγαπητικό ενδιαφέρον και φροντίδα.

Η Μπέατρις λέει σε όλο το έργο την απλή αλήθεια – τώρα την έσχατη στιγμή της κρίσης την ξεφωνίζει γυμνή. Αλλά την εννοεί τόσο μονοδιάστατα (σκέτη σεξουαλική έλξη του Έντυ προς την Κάθριν) που καταντά σαν ψεύδος. Πιστεύει πάντως ότι η αλήθεια σώζει. Η Κάθριν, σαν γυναίκα, την καταλαβαίνει αμέσως από την αρχή, αλλά δεν νοιώθει το βάθος της. Για τον Έντυ, η αλήθεια αυτή είναι ένα αποτρόπαιο ψέμμα. Την αποβδελύσσεται, και είναι αληθινός σε αυτό: στον κόσμο του ψυχισμού του δεν μπορεί να υπάρχει. (Το ίδιο δεν χωράει ο νους του, και άρα δεν αισθάνεται, την μυστηριώδη έλξη που του ασκεί ο Ροντόλφο). Αλλά στην σύγκρουση του υποκειμενικού κόσμου με το ον, το ον κερδίζει. Το μη ον μπαίνει στο είναι του Έντυ και ανοίγει ρήγματα. Και τα ρήγματα γίνονται χάσμα όταν φθάνει να αρνηθεί κάτι που συνειδητά έκανε – ότι κατέδωσε τα αδέρφια. Πώς να αντέξει τώρα την υποψία ότι και οι άλλες αρνήσεις είναι του ίδιου είδους, ότι αυτός ο Σωστός είναι βυθισμένος στα Τάρταρα της Μη-Γνησιότητας, ότι ο κόσμος του είναι απλώς το τι θα πεί ο κόσμος; Στο τέλος η ελαφράδα του Ροντόλφο είναι πιο γερή από το βάρος της σοβαρότητας του Έντυ, και ο κόσμος της ομορφιάς και της λάμψης της επιφάνειας πιο βαθύς από τον κόσμο του σεβασμού, του δέοντος και του καθήκοντος. Στην σκηνή της καταστροφής ο Έντυ είναι συντετριμμένος γιατί ο κόσμος του έχει συντριβεί. Και έτσι πρέπει να παιχθεί. Στο τέλος έχει να διαλέξει μεταξύ του κόσμου του και της πραγματικότητας, μεταξύ της αλήθειας του και της αλήθειας. Η Μπέατρις τον εκλιπαρεί να σωθεί με την αλήθεια. Αυτός διαλέγει να χαθεί με τον καταρρέοντα κόσμο του.

Αλλά ξαναλέω, αυτά είναι δραματική ψυχολογία, δεν είναι τραγωδία. Είναι όμως ο μόνος τρόπος να σώσεις το έργο από τον εαυτό του.

Ο Μίλτος Σπυρόπουλος σκηνοθετεί και υποδύεται τον δικηγόρο Αλφιέρι. Σαν δικηγόρος είναι καλός, στις δυο καίριες συζητήσεις του με τον Έντυ, και στην φυλακή με τον Μάρκο. Αλλά ο Miller θέλει τον Αλφιέρι να παίζει και τον ρόλο του τραγικού χορού σε πέντε στάσιμα που διαρθρώνουν την πλοκή του δράματος. Είναι μια μοναδική ιδιοτυπία. Και πρέπει να βγαίνει και να φαίνεται σαν κάτι το εξαιρετικό. Τα χορικά στην αρχαία τραγωδία διακρίνονται οξύτατα από τα επεισόδια της δράσης, στην ποιητική μορφή, στο ότι τραγουδιούνται και χορεύονται και συνοδεύονται από μουσική, ακόμη και στο γλωσσικό ιδίωμα. Και έχουν τόσο διαφορετική μορφή γιατί η λειτουργία και ο σκοπός τους είναι τελείως διαφορετικός. Δίνουν το νοηματικό πλαίσιο στα διαδραματιζόμενα, τα αναφέρουν σε γενικές αλήθειες πανανθρώπινης σημασίας, τα τοποθετούν στην κοσμική τάξη σύμφωνα με την κοινή συνείδηση. Αυτός είναι και εδώ ο ρόλος του Αλφιέρι-Χορού στην σύγχρονη αυτήν τραγωδία. Αρα χρειαζόμαστε μια στυλιζαρισμένη ερμηνεία, με ρυθμό και τόνο, με έμφαση και απέμφαση, με απλή επιβλητικότητα. Αντ' αυτού είχαμε τον αντίπολο, μια

ισοτονική, γρήγορη, ομοιόμορφη, υποτονική απαγγελία, σαν να βιαζόμαστε να ξεμπερδεύουμε με αυτήν την ανοικονόμητη ιδιοτροπία του συγγραφέα. Δεν έκανε. Άλλο ένα πλήγμα κατά της τραγικότητας. Ο Μίλτος Σπυρόπουλος νομίζω θα μπορούσε να έκανε αυτό που έπρεπε αν είχε την σωστή καθοδήγηση.

Ο Μάρκο του Ηλία Αναστασόπουλου, αποδεκτός στην αρχή, ήταν ανεπαρκής και τεχνητός όταν προς το τέλος του έργου βγήκε πιο πολύ στο προσκήνιο.

Σωστοί στους βοηθητικούς ρόλους των φίλων του Εντυ και των ανδρών της υπηρεσίας Αλλοδαπών οι Χρήστος Αβραντινής, Μάρκος Γέττος, Νίκος Διαμάντης και Επαμεινώνδας Φωκάς.

Σκηνικά και κοστούμεια πολύ «γκρίζα».

Η μουσική υποβλητική, αλλά το έργο την θέλει να εκφράζει την «αψίδα» του.

Το πρόγραμμα είναι απαράδεκτα προχειροφτιαγμένο. Μπράβο που περιέλαβε το θεωρητικό δοκίμιο του Miller. Η μετάφρασή του όμως έχει λάθη. Η επιλογή των άλλων κειμένων χωλαίνει.

Και εν κατακλείδι.

Δεν θέλω να ξέρω γιατί επελέγη αυτό το έργο, χωρίς προετοιμασία, σε μια νέα αρχή.

Υποθέτω για μη θεατρικούς λόγους. Το έργο του Miller σαν αισθητικό αποτέλεσμα, και όχι σαν θεωρία του ή πρόθεσή του, ταλαντεύεται μεταξύ νεωτερικού ψυχολογικού δράματος και κλασικής τραγωδίας χωρίς να μπορεί να αποφασίσει τι θέλει να είναι. Είναι συνεπώς ελλαττωματικό κατ' αυτό στον πυρήνα του. Ή αλλιώς είναι «διπλό». Είναι πολλαπλά δύσκολο, όπως έδειξα στην ανάλυσή μου. Παρ' όλα αυτά η παράσταση προσπάθησε να το σηκώσει. Βολεύτηκε όμως με τα «μισά», όπως λέει για τους πολλούς ο Αλφιέρι στο δραματικό τέλος του έργου. Αυτό εννοώ με τον υπότιτλο για «διπλό» έργο και «μισή» παράσταση. Θα μπορούσαν να είχαν δώσει πολύ καλύτερη παράσταση αν είχαν δει τον βαθύτερο νοηματικό δεσμό όλης της πολύπλευρης συνθετότητας του. Υπέδειξα παραπάνω τον τρόπο ερμηνείας που δεν προδίδει την (υβριδική) ουσία του. Η κριτική μου αναφέρει την παράσταση στον απόλυτο κανόνα του ίδιου του έργου, και όχι στην σχετική σύγκριση προς την θεατρική πραγματικότητα γύρω μας επίσημη και ανεπίσημη. Για αυτήν την πραγματικότητα έχω γράψει και θα ξαναγράψω.

Για τα παραπέρα και παραπάνω, ο Μιχάλης Σμυρλής και η ομάδα του αξίζει να βοηθηθούν να κάνουν αυτό που πάνε να κάνουν, θέατρο ποιότητας. Δεν το έχει η Πάτρα, και το έχει ανάγκη ως μητροπολιτικός δήμος. Μακάρι να το πετύχουν. Αλλά και αυτοί πρέπει να πάρουν σοβαρά την άγια ολότητα της αλήθειας της θεατρικής τέχνης και να ξεβολευτούν από τα «μια»! «Ψάχνονται» με γερή αίσθηση, αλλά το ουσιώδες τους διαφεύγει – μέχρι τώρα – γιατί ούτε που κοιτάνε κατά το μέρος του.

[Δημοσιεύθηκε στον "ΠΑΤΡΙΝΟ ΤΥΠΟ"]