«Οργισμένα νιάτα»

Είμαστε συνομήλικοι με το έργο του Τζον Όσμπορν, γεννημένοι και οι δύο το 1956. Κι αν εγώ σαφέστατα συνειδητοποιώ ότι έχω ξεπεζέψει από το καλπάζον άτι της σύγχρονης πραγματικότητας, η πρώτη απορία σχετικά με το ανέβασμα των «Οργισμένων Νιάτων» είναι αν το έργο έχει μείνει πίσω ή μπορεί ακόμα να συγχρονιστεί με τον κόσμο του σήμερα, αν τα νεύρα που πάλλονται στο κείμενο του Όσμπορν μπορούν να συμπέσουν στον ρυθμό και την ένταση με τα νεύρα των σημερινών οργισμένων, αν οι στόχοι κατά των οποίων βάλλει ο συγγραφέας υπάρχουν ακόμα. Ο συγγραφέας είχε συλλάβει τόσο πολύ το στίγμα της εποχής του, με συγκεκριμένη χωροχρονική ταυτότητα, που το έργο του ανέβηκε στην κορυφή του τεράστιου κύματος οργής απέναντι στο για αιώνες οικοδομημένο σύστημα αξιών της αποικιοκρατικής βρετανικής αυτοκρατορίας. Ο Όσμπορν μέσα από την υπογραμμισμένα ρεαλιστική γραφή του έκανε το θεατρικό έργο των πέντε προσώπων και του σταθερού σκηνικού ενός νοικιασμένου μοναριού αρένα σύγκρουσης ταξικών ιδεολογιών και αλληλοσπαραζόμενων κοσμοθεωριών. Ο εργατικής καταγωγής διανοούμενος επιτίθεται στον απόλυτα ψεύτικο, όπως το βλέπει, καθωσπρεπισμό και τον ονομπισμό της μεγαλοαστικής τάξης με τόση ορμή που γίνεται σύμβολο των «young men in anger». Της εποχής του ή όλων των εποχών; Ιδού η απορία...

Το Θέατρο Versus και η σκηνοθέτιδα Μαρία Κυριάκου αίρουν αυτόν τον προβληματισμό με τον μοναδικό σωστό τρόπο. Αντιμετωπίζουν το κείμενο ως αυτοτελές οικοσύστημα, έτσι ώστε ο διεξαγόμενος αγών να λειτουργεί ως τυπολογικός. Το γράφω όχι ως αξιολογικό συμπέρασμα του σημειώματός μου αλλά σχεδόν στην αρχή του για να έχω χρόνο και τόπο να τεκμηριώσω την άποψή μου. Να μερικά στοιχεία της σκηνοθεσίας της Μαρίας Κυριάκου που απελευθερώνουν το έργο από τα δεσμά της ρεαλιστικής φόρμας και - συνεπώς - από τα δεσμά της εποχιακής και εθνικής σφραγίδας. Οι συχνές αναφορές στην ετοιμασία του τσαγιού δεν αποδίδονται με ρεαλιστικό τρόπο, αλλά με μια πρόχειρη χειρονομία από τη μόνιμα τοποθετημένη στο τραπέζι τσαγιέρα (δεν το θεωρώ ούτε τυχαίο ούτε ασήμαντο). Οι εκκλησιαστικές καμπάνες εισβάλλουν στο περιβάλλον των ηρώων αποδεικνύοντας πόσο ευάλωτο είναι το οχυρό που έχει στήσει ο Τζίμι Πόρτερ. Η σημασία των περιπλανώμενων μοτίβων του άκλαυτου νεκρού και του νεκρού παιδιού είναι τονισμένη στην παράσταση σκηνοθετικά και υποκριτικά: Η Άλισον αρνείται να συμπράξει στον αποχαιρετισμό και την κηδεία σημαντικού για τον άνδρα της προσώπου, ο Τζίμι προφητεύει/προκαλεί το θάνατο του αγέννητού τους παιδιού. Και οι δύο πράξεις τονίζουν το χάσμα που καλούνται να γεφυρώσουν τα σκιουράκια και τα αρκουδάκια. Στο σκηνικό της Κωνσταντίνας Ανδρέου, η ακαταστασία του σπιτιού αποδίδεται με σωρούς από βιβλία, συμβάλλοντας στο χτίσιμο της ταυτότητας του κεντρικού ήρωα και το παράθυρο της σοφίτας (φωτισμοί του Βασίλη Πετεινάρη) βάζει τον ουρανό μέσα στο παιχνίδι. Ο Τζίμι δεν παίζει τζαζ με την τρομπέτα του αλλά ο ήχος της σαν να φτάνει από την Ιεριχώ, σαν σήμα καταστροφής. Στην παράσταση υπάρχουν στιγμές όπου οι ήρωες διακόπτουν τη δράση και παγώνουν σαν να μην μπορούν να αγνοούν άλλο τον πόνο της ύπαρξης. Ο Στέλιος Ανδρονίκου δεν κάνει την ηλικία του ρόλου του σύμβολο, αντιθέτως, συνειδητά προσθέτει χρόνια στον ήρωά του με τα γένια του.

Η ωριμότητα της Μαρίας Κυριάκου ως σκηνοθέτιδας φαίνεται και στα πέντε υποκριτικά αποτελέσματα, στα οποία φτάνει μαζί με τους ηθοποιούς της. Ο Στέλιος Ανδρονίκου έδωσε μέχρι τώρα αρκετούς λόγους για να θεωρείται ένας από τους πολύ καλούς ηθοποιούς της γενιάς του, έτοιμος για δύσκολες προκλήσεις, με ακόμα ένα συν- τη σκηνοθετική του ευρηματικότητα (βλέπε «Κυπριαμύθια»). Ο Τζίμι του επιτίθεται στο οικογενειακό



πορτρέτο της Άλισον σαν εικονοκλάστης αλλά η μορφή της που έχει αποσπάσει ως τρόπαιο περιέχει, στα μάτια του, τα οικογενειακά χαρακτηριστικά, όσο και να την τσαλακώνει. Το κράμα οργής και πόνου δίνεται από τον Ανδρονίκου σε μια συναρπαστική για το κοινό αναλογία. Η Μαρίνα Μανδρή δημιουργεί μια πολύ οργανική και συνάμα σύνθετη μορφή, που απαντά με πεισμωμένη απάθεια στο γεγονός ότι το μέγεθος της προσωπικής της επανάστασης δεν εκτιμήθηκε από τον άνδρά της. Το αγαπησιάρικο αλλά και προκλητικό της παιχνίδι με τον Κλιφφ εκφράζει την ανάγκη και των δύο για κάτι που δεν παίρνουν από αλλού, ίσως τη σημασία που ο καθένας τους αποζητά από τον Τζίμι. Ο Ανδρέας Νικολαΐδης με αίσθηση μέτρου χειρίζεται την εσωτερική κατάσταση και την εξωτερική συμπεριφορά του ήρωά του παίζοντας υποκριτικά ισότιμο μέρος στο τρίο της πρώτης πράξης. Η Μέλανη Στέλιου καταφέρνει να «ιδωθεί» η ηρωίδα της με τα μάτια του Τζίμι, ως εχθρικός εισβολέας και κατήγορος και ταυτόχρονα αφήνει να φανούν τα προσωπικά της κίνητρα, τα θέλω και οι ενοχές της. Ο Μηνάς Τίγκιλης, εναρμονισμένος με τις προθέσεις του συγγραφέα και της σκηνοθέτιδας, πλάθει τον πατέρα της Άλισον ως άνθρωπο που συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος που αντιπροσωπεύει διαλύθηκε, ίσως πιο καθαρά από τον Πόρτερ που του επιτίθεται.