

Ο θεατής έχει δύο ευκαιρίες να σχηματίσει άποψη για το πολυσύνθετο μήνυμα που παραλαμβάνει από τη σκηνή ενός θεάτρου. Σε μια βραχεία διαδικασία ο θεατής διαμορφώνει την πρώτη εντύπωση καθώς παρακολουθεί την παράσταση έχοντας τα αισθητήριά του σε εγρήγορση, τα συναισθήματά του σε ανοικτή πρόσβαση και το μυαλό σε κατάσταση να κάνει τις προσθαφαιρέσεις ταυτόχρονα με τη ροή της σκηνικής δράσης. Μέχρι την ώρα της υπόκλισης η σούμα είναι έτοιμη και η επιλογή μεταξύ του «άρεσε/ δεν άρεσε» έχει γίνει.

Ευτυχώς που υπάρχει η δεύτερη ευκαιρία, το στάδιο της τεκμηριωμένης διατύπωσης της γνώμης, μέσα από μια νοερή αναπαράσταση του ιδωμένου, του εσωτερικού διαλόγου με τους δημιουργούς του έργου, της αυτοκριτικής των αυθόρμητων αντιδράσεων. Αυτό το δεύτερο στάδιο κάποτε οδηγεί σε μετασχηματισμό της άποψης ή τουλάχιστον σε στάση αμφισβήτησης του δικαιώματος της κρίσης που σύμφωνα με τους κανόνες του θεατρικού παιχνιδιού χαρίζεται στους θεατές.

Ομολογώ ότι ως θεατής της παραγωγής της κεντρικής σκηνής του ΘΟΚ, του έργου του Άρθουρ Μίλερ «Ο θάνατος του εμποράκου» σε σκηνοθεσία Νεοκλή Νεοκλέους, έκανα κακή χρήση των δύο ευκαιριών. Στη διάρκεια της παρακολούθησης της παράστασης κυρίως κατέγραφα απορίες, υποσχόμενη στον εαυτό μου να ψάξω να τις λύσω αργότερα. Το περίεργο ήταν ότι η κάθε μια από τις απορίες αφορούσε μια διαφορετική πτυχή της παράστασης, έτσι ώστε η πιθανότητα να βρω μια ενιαία λύση που να με οδηγούσε στην κατανόηση της κύριας αισθητικής ιδέας της παράστασης (που έπρεπε να προηγηθεί της διαμόρφωσης της δικής μου άποψης απέναντι σ' αυτήν), απομακρυνόταν.

Να όμως που με το πέρασμα κάποιων ημερών δεν έχω να καταθέσω κάτι εκτός από τις ίδιες απορίες. Επίσης, δυσκολεύομαι να τις ομαδοποιήσω ή να τις ιεραρχήσω. Έτσι αρχίζω από τα κοστούμια της παράστασης. Η Ρέα Ολυμπίου εγκαταλείπει την Αμερική

της δεκαετίας του '30 φτιάχνοντας «πειραγμένα» σχέδια ανδρικών κοστούμιών, παίζοντας με το μάκρος των παντελονιών, με το σχήμα των γιλέκων κ.ά., όπως, π.χ., στα κοστούμια των νεαρών Λόμαν στη σκηνή του εστιατορίου. Δεν μπορώ να συλλάβω τον λόγο. Μήπως υπάρχει ειρωνικό σχόλιο, όταν ο γείτονας των Λόμαν Τσάρλυ, ένας από τους πιο πεζούς και προσγειωμένους ρόλους του έργου, ξαφνικά εμφανίζεται με βυσσινί κοντό παντελόνι και χρυσό γιλέκο; Μήπως το θεατράλε κοστούμι του Μπεν Λόμαν, μορφή γεννημένη από κράμα αναμνήσεων και φαντασιώσεων του Ουίλλυ, υπογραμμίζει την εξωπραγματική φύση του ρόλου; Τα χρώματα που χρησιμοποιεί η Ρέα Ολυμπίου στα κοστούμια είναι μη αναμενόμενα (όπως χρυσό ή σάπιο μήλο) αλλά δεν μπορούσα να δω κάποιο συμβολισμό στην επιλογή των χρωμάτων. Ίσως είναι ο τρόπος να προβάλει τη διαχρονικότητα του έργου απελευθερώνοντάς το από τα συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια; Ίσως η χρωματική γκάμα προορίζεται στη μείωση του ρεαλισμού στην ύλη της παράστασης;

Το διώροφο σκηνικό του Σάββα Μυλωνά κάλυπτε το πλάτος και το ύψος της σκηνής, είχε έντονο χρώμα στο πάνω, πιο μεταφορικό, επίπεδο (εκεί ψηλά τοποθετείται και η «έξοδος» του Ουίλλυ και η σκηνή του θρήνου της Λίντας), είχε τεχνικές λύσεις για εμφανίσεις/ εξαφανίσεις επίπλων στο κάτω, πιο πρακτικό, επίπεδο. Το σκηνικό ήταν, μάλλον, συνειδητά αφιλόξενο για τις ανθρώπινες φιγούρες που φαίνονταν μικρές και χαμένες στο επιβλητικό φόντο. Ίσως εδώ διαφαίνεται μια γενική καταδικαστική στάση απέναντι στους ήρωες του έργου; Ενώ στη μουσική του Γιώργου Καλογήρου ακούγονται, πιστεύω, πιο σπλαχνικά μοτίβα.

Αναρωτιέμαι επίσης αν οι δημιουργοί της παράστασης έλαβαν υπόψη τις συνθήκες στις οποίες αναγκαστικά παίζεται το έργο. Με πενήντα σκόρπιους θεατές στην πλατεία το σκηνικό φαινόταν δυσανάλογα μεγάλο και επιθετικό. Ίσως εδώ πρέπει να αναφερθεί (όλα είναι μέρος μιας παράστασης) και

η διάρκεια (2.20 χωρίς διάλειμμα) που θα ήταν «εντάξει» για μια κατάμεστη αίθουσα, αλλά έτσι ωσάν να παραβιαζόταν κάποια σημαντική φόρμουλα σχέσεων σκηνής/ πλατείας. Αισθανόμουν ότι είμαστε λίγοι για να δεχθούμε την ένταση της παράστασης.

Στους φωτισμούς του Σταύρου Τάρταρη το σκηνικό κατά καιρούς καλυπτόταν από ένα βαθυκόκκινο φόντο με πλέγμα από κλαδιά μαύρων γυμνών δένδρων. Ίσως αυτό έπρεπε να εκληφθεί ως σύμβολο της ζούγκλας όπου ο Ουίλλυ Λόμαν ήλιπιζε να βρει διαμάντια; Ίσως μεταφορικά απέδιδε την παγίδευση του ήρωα στη μοίρα;

Οι πρωταγωνιστές του έργου, εκτός από τη συναισθηματική περιεκτικότητα των ρόλων τους, εκτός από τη μίξη πραγματικότητας και ονείρων, εκτός από τη χρονική ασυνέχεια της αφήγησης, είχαν να αντιμετωπίσουν και σοβαρά προσωπικά στοιχήματα. Ο Γιώργος Μουαΐμης δημιούργησε έναν Ουίλλυ Λόμαν διαλυμένο από την ανταγωνιστική κούρσα που κράτησε δεκαετίες, από το κυνήγι των άπιαστων στόχων, ανήμπορο πια να θρέψει τις ψευδαισθήσεις του. Είναι άραγε συνειδητή επιλογή του σκηνοθέτη και του ηθοποιού να κρατήσει αυτή την κουρασμένη σωματικά και ψυχικά μορφή και στις χρονικές αναδρομές, όπου ο Λόμαν και οι ψευδαισθήσεις του ήταν γεροί και δυνατοί ακόμα; Ήταν συνειδητή η μη διαφοροποίηση του υποκριτικού τρόπου στις πραγματικές και «εξωπραγματικές» σκηνές; Η γλώσσα του σώματος διατηρήθηκε ίδια και σε κάποιες σκηνές ηχούσε πιο δυνατά από τα άλλα υποκριτικά μέσα που χρησιμοποιούσε ο ηθοποιός. Άραγε ισχύει η εντύπωση ότι ο ηθοποιός πήρε στάση κατήγορου απέναντι στον ήρώα του;

Ίσως δεν πρέπει να συνεχίσω; Ίσως έπρεπε να σταματήσω νωρίτερα; Τη στιγμή που δεν μπορώ να συλλάβω τι ακριβώς ζητήθηκε από τη Λέα Μαλένη στον ρόλο της Λίντας ή από τον Αλέξανδρο Μαρτίδη στον ρόλο του Μπιφφ, δεν μπορώ και να κρίνω τον υποκριτικό τους τρόπο. Πώς μπορεί να αξιολογείς την ευστοχία κάποιου, όταν ψάχνεις να βρεις που είναι ο στόχος;

ΚΡΙΤΙΚΗ  
ΘΕΑΤΡΟΥ

Της Νόνας  
Μολέσκιν

## Καταγράφοντας απορίες

«Ο θάνατος του εμποράκου» του  
Άρθουρ Μίλερ σε σκηνοθεσία  
Νεοκλή Νεοκλέους