

ΚΡΙΤΙΚΗ



«ΞΕΝΙΤΕΙΑ» της Ρήνας Κατσελλή

Από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου

● ΝΟΝΑΣ ΜΟΛΕΣΚΗ

Σκηνοθεσία: Α. Χριστοδουλίδης
Σκηνικά κοστούμια: Α. Παρτζίλης
Παίζουν: Κ. Βήχας, Κ. Δημητρίου, Ε. Κυριακίδου, Γ. Μουαίιμη, Α. Μούστρας, Ν. Νεοφύτου, Α. Παυλίδου, Δ. Σάββα, Λ. Σορόκου, Φ. Στασίνας, Γ. Τσιόγκας, Τ. Χριστοφάκης.

ΑΠΟ τον καιρό της έκδοσης διαμαρτυρίας περιμένε το ανέβασμα του έργου της Ρήνας Κατσελλή «Ξενιτεία». Προσεγγίζοντας το από σκηνική άποψη, διακρίνονται μερικές στιλιστικές, λογικές, γλωσσικές «παγίδες», και διερωτάμενα πώς θα μπορούσε το θέατρο να τις προακμήσει και τι θα γινόταν με το έργο κάτω από το νυστέρι του θεατρικού προβολέα. Ήθελα να δω τους δημιουργούς της παράστασης να ισορροπούν ανάμεσα σε φιλοσοφικούς στόχους που έπρεπε να φτάσουν και την νατουραλιστική επεξεργασία των λεπτομερειών που περιμένε στο κείμενο. Αυτές οι ερωτήσεις γεννήσαν περιέργεια.

Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ του έργου είναι ανεπάρμενη με την τάση του ερωτικού μοναχισμού σαν τρόπο, να φτάσει κανείς την ένωση με το θείο στοιχείο μέσα από τη σταδιακή απόκτηση του γήινου. Η συγγραφέας υποστηρίζει, ότι ο ανώτερος στόχος του ασκητικού είναι κρυμμένος από τα κοσμικά σήματα, μα και τότε να εφορμάσει το κτήσιο της χρησιμότητας στον κόσμο για κείνους που απαντήθηκαν αυτό τον κόσμο, είναι τουλάχιστον χυδαίο. Η ιδέα του ασκητισμού σαν «συνέχους» τελειοποίησης του αιώματος και της απόκτησης υπερανθρώπινης δύναμης και χρισμικών αναπτύσσεται από διάφορα θρησκευτικά και φιλοσοφικά διδάγματα. Στο έργο «Ξενιτεία» βλέπουμε μια προσπάθεια μεταφοράς της αφηρημένης έννοιας μέσα στην αναπαράσταση της συγκεκριμένης ιστορικο-χρονολογικής πραγματικότητας, προσπάθεια να ενταχτεί το συμβολικό περιεχόμενο σε μια συγκεκριμένη μορφή, ένα πρόσωπο που περιγράφεται στις ιστορικές πηγές που έχουν χρησιμοποιηθεί.

ΕΔΩ εντοπίζεται η βασική αντίφαση ιδεών και φόρμας στο έργο της Ρ. Κατσελλή. Ο μυστικισμός και η αγιότητα σαν αντικείμενα τέχνης προϋποθέτουν συγκεκριμένο τρόπο γραφής — μανιρισμό, παραμόρφωση της ρεαλιστικής φόρμας για να εκφραστεί η τάση της προς το μη ρεαλιστικό. Ας θυμηθούμε τον Ελ Γκρέκο με τις τεντωμένες προς τα πάνω, παραφυσικές, λεπτές φιγούρες των αγίων του. Στα έργα του οι ανθρώπινες φιγούρες, τα αρχιτεκτονικά σχήματα, τα τοπία, όλη η σύνθεση τείνει προς τα πάνω, δείχνοντας (ή δημιουργώντας) με τέτοιο τρόπο τον ανώτερο τους στόχο, το θεό, που βρίσκεται έξω από τα πλαίσια του έργου, έξω από τα πλαίσια του κόσμου. Επιστρέφοντας στο λογοτεχνικό έδαφος, βλέπουμε, ότι η συγγραφέας δεν έχει διαλέξει τον μη ρεαλιστικό τρόπο απεικόνισης του κόσμου του ερημίτη Ττούουλη, αντίθετα, ακολουθώσε τις ιστορικές πηγές, έδωσε τον ήρωα της σε πολλά χρονολογικά, τοπογραφικά, λαογραφικά σημεία και προτίμησε τον τονισμένα προσειωμένο διαλεκτικό λόγο. Η Ρ. Κατσελλή θέλει ταυτόχρονα να προχωρήσει σε δυο δρόμους, εκείνο της φιλοσοφικής αφάιρες και τον άλλο του ιστορικού χρονογραφήματος.

ΑΣ υποθέσουμε, ότι αρχίζοντας την ιστορία του Ττούουλη από ένα τόσο χαμηλό σημείο, το βιασμό της μάνας του, προσπαθεί να παρουσιάσει πιο εικονικά το δρόμο του προς τα πάνω και γι' αυτό διαλέγει την νατουραλιστική γραφή στην αρχή του έργου. Αν όμως αυτή η επιλογή της ήταν συνειδητή, θάπρεπε, ακολουθώντας τον ήρωα της στο δρόμο του προς τα πάνω, ν' αλλάξει το στυλ της, προς το μανιρισμό, ν' αλλάξει τη γλώσσα, ν' αλλάξει άλλο το κλίμα του έργου για να ταιριάζει στον αλλαγμένο εσωτερικό κόσμο του Χριστόδουλου. Αυτό όμως δεν γίνεται, και ο αριθμός των δοσμένων με ναϊβ-ρεαλιστικό τρόπο προσώπων και σκηνών πληθαίνει προς το τέλος του έργου.

ΕΠΙΣΗΜΑΙΝΕΤΑΙ ακόμα μια αντίφαση στο έργο. Ο ήρωας μιλά για την φανατική του αγάπη για την Κέρυνεια. Ο αποχωρισμός του με την Κέρυνεια παρουσιάζεται σαν τελευταίο στάδιο της εγκατάλειψης του κόσμου. Αλλά το πάθος ολόκληρου λογοτεχνικού έργου της Ρ. Κατσελλή, όλος ο νοσταλγικός κύκλος των συναισθημάτων και των πόθων του κυριακού λαού σήμερα έχουν εντελέσει άλλη έννοια, την έννοια του βίαια εξαναγκασμένου, και όχι θε-

ληματικού αποχωρισμού με την Κέρυνεια.

Ο ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ χρειάστηκε ένα ογκώδες μυθιστόρημα για να συγκινήσει τις ψυχές μας με το δρόμο προς τα πάνω που διάλεξε, «Ο φτωχούλης του Θεού». Στη «Ξενιτεία» όταν ο Ττούουλης μέσα από 5 χρόνια κάνονα, ομολογεί στον γέροντά του ότι «Δαμαίσα εν σκοτεινόν τζια όφτζιαρον», εκείνος του μαθαίνει νέα προσευχή «Κύριε, φώτισε μου το σκότος» και σ' ένα χρόνο ο Ττούουλης ανυψώνεται όταν προσεύχεσαι. Η δύναμη της τέχνης μπορεί να μας κάνει να νιώσουμε την πίστη που νιώθει ο δημιουργός και να ανεβούμε στο δικό του πνευματικό ύψος. Οι «αυτόματες» λύσεις των πνευματικών αναζητήσεων που προτείνονται στη «Ξενιτεία», αφήνουν τις ματιές των θεατών ψυχρές.

ΤΟ θέατρο έκανε πολλά για την ομαλή παρουσίαση του έργου στη σκηνή. Από τις περικοπές που έχουν γίνει στο κείμενο, μπορεί κανείς να διαπιστώσει, τι κινδύνους πρόβλεπε το θέατρο ν' αντιμετωπίσει. Στην σκηνή της καταδίωξης του Ττούουλη ο Δεσπότης, σύμφωνα με το κείμενο, «τρέχει λαχανιασμένος, προσπαθεί να κατεβεί τον όχτο, δεν μπορεί, κάθεται, κρεμάται, το πόδι στο κενό λαχανιασμένος... αποφασίζει, πηδά τον όχτο, σώριζεται χάμω... λιποθυμεί» και σχεδόν αμέσως αρχίζει να συζητά με τον Ηγούμενο για την χρησιμότητα των γραμμάτων. Ο σκηνοθέτης αλλάζει τη σκηνή, περιορίζοντας τον Δεσπότη σ' ένα αείωρο, αρχίζοντας να κινείται. Στη σκηνή της εξομολόγησης του Ττούουλη προσπαθεί να μάθει, πώς ο φτωχός αμαρτήσε ο Ττούουλης με ναύραρον κι' εκείνος του «ψηλώνει τα χέρια και δείχνει με τα δαχτυλά, χώνοντας τους δυο αντίχειρες» Δεσπότης: (αναυγνάζει). Δηλαδή αν ήταν δεκά είσιον να μας βάλεις δέκατα, α.» Από τη σκηνή δεν ακούεται τουλάχιστον η τελευταία φράση.

ΠΕΡΙΚΟΠΕΣ έγιναν στις συζητήσεις των δύο αγίων πατέρων για τα έσοδα του πανηγυριού. Λείπει η σκηνή, στην οποία ο Ττούουλης μερώνει τους δυο γείτονες που δεν μπορούν να χωρίσουν τα χωράφια τους παντρεύοντας τα παιδιά τους. Ευτυχώς, λείπει και το φουντωτό κλαδί με πράσινα φύλλα που εισηγάει η συγγραφέας για να το έχει ο Ττούουλης μπροστά. Τώρα είναι φανερό, ότι ο θίασος και ο σκηνοθέτης Α. Χριστοδουλίδης πρόβλεπαν το βασικό κίνδυνο που τους παραμόνευε — τον κίνδυνο του κωμικού. Και έχει δικίο ο σκηνοθέτης, δίνοντας στην παράσταση όσο γίνεται πιο σοβαρό και βαρύ τόνο, εκεί που το επιτρέπει το κείμενο. Σ' αυτό συμβάλλει το σκηνικό του Α. Παρτζίλη, ένα από τα πιο θετικά σημεία της παράστασης. Έχει δικίο ο σκηνοθέτης μεταφέροντας τον τόνο από το λόγο που ακούγεται στα στοιχεία, που από μόνο τους προκαλούν το σεβασμό του κοινού — τη βυζαντινή λειτουργία στην παραδοσιακή εξωτερική μορφή του γέροντα (Α. Μούστρας) και του νέου μοναχού (Κ. Βήχας) κ.λ.π. Γενικά ο Α. Χριστοδουλίδης έχει δουλέψει πάνω στο έργο με ειαισθησία και μέτρο. Όμως η αντίφαση μεταξύ του ναϊβ - ρεαλιστικού στυλ γραφής και του μυστικιστικού θέματος δημιουργεί συχνά κάποια απροσδόκητα εφφέ. Για παράδειγμα οι Αγγλοι προορίζονται να δείχνουν στη σκηνή πόσο αδυνατούσαν να κατανοήσουν το ελληνικό εθνικό πνεύμα και τις ορθόδοξες αξίες. Γι' αυτό το σκοπό η συγγραφέας τους χαρακτηρίζει σατιρικά, μέσω του λόγου τους.

ΟΜΩΣ εδώ λειτουργεί ο κανόνας του σκηνικού ζωντανέματος του λόγου και η Λένια Σορόκου και ο Φ. Στασίνας έχουν να παίξουν σχεδόν κωμικούς ρόλους. Ενώ οι Τούρκοι ζαπτιέδες είναι ήδη πρόσωπα της φαρσοκωμωδίας. Το πως μοιράζουν τα λεφτά, ο κωμικός τους διάλογος με τον Λόρδο Αντρίου, όταν ο καθένας μιλά ελληνικά προσειρίζεται, με το δικό του τρόπο, όλα αυτά ασαφήνουν και το κωμικό παίξιμο των Τ. Χριστοδουλάκη και του Δ. Σάββα. Πώς μπορεί ο Ττούουλης να συνεχίζει στη σκηνή την ιδέα του χριστιανού μάρτυρα στη φυλακή, όταν οι ζαπτιέδες προσπαθούν να του φορέσουν ρούχα με το ζόρι; Το κωμικό τον χρωματίζει κι' εκείνον. Εκτός απ' αυτό, στη λαϊκή παράδοση το σεξουαλικό θέμα είναι στενά συνδεδεμένο με το κωμικό στοιχείο, αρχίζοντας από τα μυλλωμένα λαϊκά ποιήματα μέχρι τις σημερινές επιθεωρήσεις. Τέτοιου είδους μικροπαγίδες παραμονεύουν πίσω από πολλές άτακες του έργου.

Δεν είπα ακόμα για τον πρωταγωνιστή της παράστασης Γ. Μουαίιμη. Ο ηθοποιός είναι προικισμένος με δύναμη και ελευθερία στη σκηνική του εμφάνιση. Στις σκηνές που μένει μόνος και παίζει ακριβώς τον "Wild Man fo Kerynia" πειθεί πολύ περισσότερο.