

Η άλλη ιστορία

«Άννα Καρένινα» με το θέατρο «Τβερ»
και με την Τατιάνα Λύγαρη

Του ΛΕΑΝΔΡΟΥ ΠΟΛΕΝΑΚΗ

Η ΠΙΓΑΝΤΙΑ πνευματική μορφή του Λέοντος Τολστόι, μαζί με τις μορφές του Ντοστογιέφσκι και του Μπαλζάκ, αποτελούν την «αγία τριάδα» του ευρωπαϊκού μυθιστορηματός του 19ου αιώνα, σφραγίζοντας ο καθένας με τη δική του ιδιαίτερη κατάθεση το πρόσωπο της εποχής μας. Με αυτή την έννοια το μυθιστόρημα είναι η τέλεια – και τελειωτική – έκφραση ενός χλιμετούς πολιτισμού που έφτασε πια στην κρίσιμη καμπή του. Το μυθιστόρημα σαν γέννημα της αντίληψης του «μοντέρνου», κληρονόμο με τη σειρά του του διαφοτισμού και της Αναγέννησης, αρχίζει και τελειώνει στην πραγματικότητα με τον «Δον Κιχώτη» του Θερβάντες. Ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος του «Δον Κιχώτη» μεσολαβούν ένας χώρος κι ένας χρόνος αγράφοι, μετάβασης από το μέθο στην ιστορία κι από το έπος στη μυθιστορία.

Το δεύτερο μέρος του Δον Κιχώτη είναι όντως το «μυθιστόρημα ενός μυθιστορηματός» (η παρατήρηση ανήκει στον Στέλιο Ράμφο) κι η ιστορία ενός βιβλίου το οποίο ως θέμα του έχει τη σχέση του οργανωμένου και «οικονομημένου» γραπτού αφηγηματικού λόγου με τα «οικονομημένα» ιπποτικά μεσαιωνικά μυθιστορήματα, έξω από τους αριστοτελικούς κανόνες για το «πιθανόν» το «εϊκόσ» και το «αναγκαίο». Ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος του «Δον Κιχώτη» πράγματι βρίσκονται εν σπέρματι και «δυνάμει», με την αριστοτελική έννοια του όρου, οι καταβολές του ευρωπαϊκού μυθιστορηματός. Του μεγάλου μυθιστορηματός που με τον Τολστόι, τον Ντοστογιέφσκι, τον Μπαλζάκ φτάνει στην κορύφωση του. Ο Μπαλζάκ δίνει το νήμα του λαβύρινθου των κοινωνικών σχέσεων, ο Ντοστογιέφσκι βυθομετρά την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής, ο Τολστόι βρίσκεται πολύ κοντά στο έπος, στην ηρωική αντίληψη του ανθρώπου που παλεύει με τις υπέρτερες δυνάμεις της μοίρας, δίνει τον αγώνα του και συντρίβεται, κερδίζοντας όμως μια «ολική» (με τη σημασία που δίνει ο Λούκατς στον όρο) γνώση. Με αυτή την έννοια το μυθιστόρημα του Τολστόι είναι τελικά το λιγότερο «διαφοτισμένο» δείγμα αυτού του κατ'έξοχην προϊόντος του διαφοτισμού. Μέσα του σαλεύουν σκοτεινές υπαρξιακές ρίζες που καθιστούν

τους ήρωές του φορείς δυνάμεων οι οποίες τους προκαθορίζουν και τους καθιστούν αρχέτυπα συμπεριφορών: ξεπερνιέται η κοινωνική τους διάσταση, ανάγονται αλλού και ο χρόνος τους γίνεται σπειροειδής, όχι κυκλικός όπως του έπους ή ευθύγραμμος όπως του κλασικού μυθιστορηματος: εν δυνάμει τραγικός.

Υπάρχει το γνωστό πρόβλημα της μεταφοράς του χρόνου του μυθιστορηματος στη σκηνηκό χρόνο του θεάτρου και της παράστασης. Δεν θα έλεγα ότι ξεπερνιέται αυτό το πρόβλημα εδώ, στη διασκευή της «Άννας Καρένινα» σε θεατρικό έργο από την Βέρα Εφρέμοβα. Ή μάλλον θα έλεγα ότι ξεπερνιέται διά της απλουστεύσεως, κάτι το οποίο αποβαίνει, τελικά, εις βάρος του κειμένου. Η διασκευή διατρεί μόνο τη μία από τις δύο διαλεκτούμενες κύριες ιστορίες του μυθιστορηματος, αυτήν του παρόνομου έρωτα της Άννας Καρένινα για τον Αλεξέι Βρόνσκι. Την άλλη ιστορία, του γαιοκτημονα Λέβιν, τη διαγράφει. Όμως το μυθιστορημα είναι ακριβώς η διαλεκτική διαπλοκή αυτών των δύο ιστοριών. Με αυτή την έννοια το μυθιστόρημα του Τολστόι γίνεται ακριβώς ό,τι δεν είναι: αισθηματικό. Χάνοντας, στη διαδρομή προς το θέατρο, το «άλλο» του. Επιμένω ότι εδώ δεν πρόκειται για λόγο αναπαράστασης, διότι εκείνο που ενδοχόμενος μπορεί να αναπαρασταθεί θεατρικά από την «Άννα Καρένινα» είναι το φάντασμα της γραφής, δηλαδή το μυθιστορηματικό «άλλο» της, η «άλλη» ιστορία της, που δεν συμπλέει υποχρεωτικά με το «αυτό» ενός θεατρικού έργου, βασιζόμενος πάνω στην ίδια ιστορία προς αναπαράσταση δραματική.

Οφείλω να πω πάντως ότι η σκηνοθετική δεινότητα της Βέρα Εφρέμοβα είναι πασιδήλη και ότι κατορθώνει να αναδείξει θεατρικά, με τη βοήθεια των έξοχων και ασκημένων Ρώσων ηθοποιών, το έργο που διασκεύασε προς παράσταση. Τόσο στις λεπτομέρειες όσο και σαν σύνολο. Έτσι ώστε το εμπόδιο της γλώσσας να ξεπερνιέται. Σημειώνω ενδεικτικά τους Α. Τσουκόφ, Κ. Γιούτσενκοφ, Α. Μπρούσιν, Ι. Αντριάνοβα. Ωστόσο η διγλωσσία της παράστασης παραμένει ως πρόβλημα και δεν ξεπερνιέται. Οι ρυθμοί της ελληνικής γλώσσας είναι τελείως διαφορετικοί από τους αντίστοιχους της ρωσικής. Το συναίσθημα στη ρωσική γλώσσα του θεάτρου μόλις προεξέχει στην τελευταία συλλαβή της τελευταίας λέξης κάθε ατάκας. Εδώ, η γλώσσα η ελληνική, η θεατρική της Τατιάνας Λύγαρη, σ' αυτή την παράσταση διαποτίζει κυματωειδώς με συναίσθημα ολόκληρη την πρόταση, παραπέμποντας σε ένα άλλο στίγμα και σε ένα άλλο είδος θεάτρου. Η «ζωγραφική» κι ανάγλυφη ερμηνεία της δεν κολλά με την εκφραστική λιτότητα των Ρώσων ηθοποιών, θα ταίριαζε ίσως με μια άλλη σκηνοθετική πρόταση, περισσότερο περίπλοκη και «ελληνική» – μεσογειακή με ζωηρές αποτυπώσεις πάθους και με έντονες ψυχικές διακυμάνσεις. Σημειώνω όμως σαν υψηλότερη υποκριτική στιγμή της τη δραματική σκηνή του τέλους όπου κέρδισε για λογαριασμό των θεατών ένα γνήσιο γέγος θανάτου.

Τα σκηνηκά και τα κοστούμια (Α. Ιβάνοφ, Ε. Μογκλίνσκινα), υποδείγματα σεμνότητας και σεβασμού στο πνεύμα του συγγραφέα. Η μουσική του Τσαϊκόφσκι μελαγχολική και σοβαρή, διαμορφώνει το ανάλογο κλίμα.