



Ο «ΘΩΜΑΣ Ο ΔΙΨΥΧΟΣ» ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

“Ένα έργο συγκλονιστικό όλο ένταση κι εύγλωττία

Ο Α. ΤΕΡΖΑΚΗΣ ΜΙΛΑΕΙ ΣΕ ΣΥΝΕΝ-
ΤΕΥΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟ ΝΕΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟ

«Τό έργο είναι θαυμάσια γραμμένο, εύγλωττο, δυνατό, μ' εύφύια ώργα-
νωμένο. Οί χαρακτήρες τρυ είναι άριστα σχεδιασμένοι και γενικά πρόκειται
για ένα εξαιρετικό σύνολο». Μέ τίς φράσεις αυτές άρχίζει τήν κριτική του
στήν έφημερίδα «Μπόστον Γκλόουμπ» ο συνεργάτης της Κέβιν Κέλλυ για
τό έργο του “Αγγελου Τερζάκη «Θωμάς ο Δίψυχος», τό όποιο άνεβάρθηκε,
όπως είναι γνωστό, τήν περασμένη έβδομάδα στό Κυκλικό Θέατρο τού Πανε-
πιστημίου Τάφτς. ‘Η παράσταση τού ελληνικού αύτου έργου προκάλεσε γε-

νικά πολύ εύνοικά σχόλια στόν άμερικανικό Τύπο. Στήν
έφημερίδα «Μπόστον Τρόνλερ» ο κριτικός Α. Μαλόνεϋ
περιέτρησε ότι ο «Θωμάς», «άν και σέ παραδοσιακό τύπο
γραμμένος, διακρίνεται από τήν έλλειψη όπεκφυγών σέ ά-
φρημένους χώρους και ίσως-ίσως γι' αυτό ακριβώς είναι
άναμφισβήτητα ένα από τά καλύτερα δι-
παρξιακά δράματα. Είναι ένα συγκλονι-
στικό, γεμάτο ένταση δράμα, μία άσυ-
νήβιστη έμπειρία για θερινό θέατρο και
κυρίως μία πρόκληση για τόν σκεπτόμε-
νο άνθρωπο...».

Στήν μεγάλης κυκλοφορίας έφημερίδα
«Κρίστιαν Σάιενς Μόνιτορ», έξ άλλου,
δημοσιεύθηκε, κατά τήν διάρκεια της πα-
ραμονής τού κ. “Αγγελου Τερζάκη στίς
‘Ηνωμένες Πολιτείες, συνέντευξη του,
στήν όποια, μεταξύ άλλων, αποκαλύπτει
ότι «έντός τού πολύ προσεχούς μέλλον-
τος πρόκειται νά έκδοθι και τό τελευ-
ταίο έργο τό όποιο έχει συγγράψει, μέ
τίτλο «Ελληνική Έποποιία», βιβλίο πού
θά άναφέρεται στους ελληνικούς πολέ-
μους.

«Ο Τερζάκης — γράφει ο συνεργάτης
της έφημερίδος — δέν έπιθυμεί νά πα-
ρομοιάζη τά έργα του μέ τά «διαλεκτικά»
— όπως τά χαρακτηρίζει — έργα τού
Σώ. Πιστεύει στό άτομα, στήν ανθρω-
πινή ύπαρξη και στό ανθρώπινα πάθη,
όχι όμως όταν έκφράζονται μέ τό σχήμα
τών ιδεών».

Ο “Αγγελος Τερζάκης, όπως προστί-
θεται στήν συνέντευξη αυτή, «κατά τήν
ανάχώρησή του από τήν ‘Αθήνα, έλαβε
πρόσκληση από τόν ‘Αμερικανό πρεσβευ-
τή στήν ελληνική πρωτεύουσα, νά έπι-
σκεφθι τις ‘Ηνωμένες Πολιτείες για διά-
στημα αρκετών μηνών».

Τήν πρεμιέρα τού «Θωμά τού Δίψυ-
χου» παρακολούθησαν προσωπικότητες
τού Θεάτρου και τών Γραμμάτων και κα-
θηγητές τών Πανεπιστημίων Χάρβαρντ,
Τάφτς και Βοστώνης. Έργο και ήθο-
ποιοί χειροκροτήθηκαν ζωηρά και παρα-
τεταμένα. Στήν δεξίωση πού άκολούθησε
ό επί κεφαλής τού θεατρικού τμήματος
τού Πανεπιστημίου Τάφτς, καθηγητής της
Δραματολογίας Μάρστον Μπάλτς, παρου-
σίασε τόν συγγραφέα, ο οποίος έγινε
δεκτός μέ ζωηρότατα χειροκροτήματα ά-
πό τούς παρισταμένους. Τήν επομένη, ο
Σύλλογος τών ‘Ελλήνων άποφοίτων άμε-
ρικανικών Πανεπιστημίων ώργάνωσε ει-
δική βραδιά πός τιμήν τού κ. Τερζάκη
Προηγήθηκε γεύμα και άκολούθως οι δια-
κόσιοι συνδαιτυμόνες παρακολούθησαν
τήν παράσταση. Στόν συγγραφέα προσε-
φέρθη άναμνηστικό της βραδιάς άργυρό
κύπελλο, μέ έγχάρακτο τό όνομά του, τή
χρονολογία και τόν τίτλο της ‘Οργάνω-
σεως, «Ελικών».



«ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ ΧΩΡΙΣ ΑΠΟΣΚΕΥΕΣ» ΤΟΥ ΖΑΝ ΑΝΟΥΪΤ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τί λέγεται κείμενο «θεατρικό»; 'Εκείνο πού, παίζόμενο, κάνει πολύ καλλίτερη, άρτιότερη έντύπωση από ότ'αν τό διαβάσεις. Είναι ή περίπτωση τού «Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές». Τόν βλέπαμε προχτές νά ξετυλίγεται στή σκηνή τού «Κεντρικού» καί τού βρήκαμε μιά διάσταση πού δέν μ'ος τήν είχε φανερώσει στό τελευταίο διάδοσμά μας. Νά τήν προσδιορίσω; Δύσκολο. 'Υπάρχουν ιδιότητες τόσο αστάθμητες ώστε οί λέξεις, ακόμα καί οί πιό εύσυνειδητα διαλεγμένες, νά μή μπορούν νά πετύχουν άλλο από τό νά τίς συκοφαντήσουν. Θά υπέκυπτε ώστόσο κανένας στόν πειρασμό νά πεί τήν άρετή τού «Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές» «πνευματικότητα» άν ό όρος αυτός δέν εΐταν αυτόχρονα γελοιοποιημένος...

Πνευματικότητα άλλωστε καθαρά θεατρική. 'Οχι φιλολογία, καλλιλογία, αερολογία. 'Ακόμα καί κάποια σημεία τού κειμένου, πού κάνουν στό διάβασμα τήν έντύπωση τού τερνευτού, καθώς ένα σονέττο λόγου χάρι, στό άκουσμα, στήν έρμηνεία, γίνονται σάρκα παλλόμενη. 'Ο υπογραφόμενος δέν έχει κρύψει ποτέ τήν αγάπη του γιά τόν 'Ανούγι. Μέ τή διαφορά πώς υπάρχουν έργα τού συγγραφέα αυτού—κι' από τά πιό φημισμένα—όπου ή ιδέα προεξάρχει, προβάλλεται αδιάκριτα γυμνή, φτάνει στή σχηματικότητα («'Αντιγόνη», «Ευρυδίκη»), ενώ μετριοφρονέστερος ό «Ταξιδιώτης χωρίς άποσκευές» άδηγείται στό καθαρό θέατρο από τόν πιό σύντομο, τόν ίσιο δρόμο.

Κατά βάθος—δέν ξέρω άν τό έχει συνειδητοποιήσει αυτό ό 'Ανούγι—έχουμε νά κάνουμε έδώ μέ τήν τεχνική τού «Οιδίποδος Τυράννου»: 'Ενας άνθρωπος αναζητεί τόν έαυτό του, διεξάγει μέ πείσμα μοιραίο μιάν έρευνα ανακριτική, κι' όταν τέλος τόν ανακαλύψει, άποτροπιάζεται, θέλει ν' αλλάξει όντότητα, μέ κάθε θυσία. Στήν αρχαία ελληνική τραγωδία, τυφλώνεται. 'Εδώ, γυρεύει άλλον περίγυρο, δραπετεύει. Καί ή ειρωνεία παραμένει κι' έδώ κι' εκεί καυστική: Γι'ατί κανένας, ούτε μέ τό μαρτύριο καί τήν αυτοτιμωρία, ούτε μέ τή φυγή, δέν γλυτώνει από τόν έαυτό του.

Ός έδώ όμως ή αναλογία. Στό αρχαίο άριστούργημα τά γεγονότα έχουν μιάν αναγκαιότητα αδήριτη κι' επιβλητική, πού υπαινίσσεται κάτι τό άποκαλυπτικό, παίρνει τίς διαστάσεις ενός συγκλονιστικού μεγαλείου. Στόν «Ταξιδιώτη» τά γεγονότα επισωρεύονται μηχανικά, ακολουθώντας μονάχα τήν ανεξέλεγκτη θέληση τού συγγραφέα. 'Ο Γκαστόν, ό άνάπηρος από άμνησία, θά μπορούσε κάλλιστα νά είναι ό Ζάκ Ρενώ χωρίς καί αναγκαστικά νά είναι τό έλεεινό αυτό παιδί πού βασάνιζε τά ζώα, γκρεμοτσάκιζε τούς φίλους του, έκανε έρωμένη του τή γυναίκα τού αδερφού του, διέφθειρε τήν καμαριέρα του, έβριζε τή μητέρα του. Όλο αυτό τό επίμονο βεβαρημένο παρελθόν χρειάζεται μόνο καί μόνο γιά νά προκαλέσει τήν έξέγερση τού τωρινού Γκαστόν. 'Ο Οιδίπους όμως δέν θά μπορούσε νά είναι αυτός πού είναι δίχως τή μοιραία πατροκτονία. Πίσω από τό δράμα τού 'Ανούγι υπάρχει τό ήθελμένο, μιά αΐθαιρη πρόθεση. Πίσω από τήν τραγωδία τού Σοφοκλή γίνεται αίσθητό τό ματωμένο κι' άναπόδραστο μυστήριο τού κόσμου.

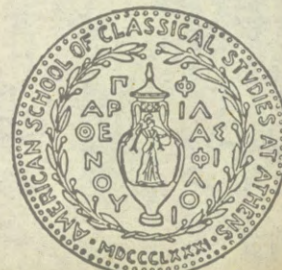
Κι' όμως, ό «Ταξιδιώτης» είναι έργο ώραίο, ανθρώπινο, θεατρικό. 'Η αναδρομική του κίνηση τό όπλί-

μ' ένα μαγνητισμό ιδιότυπο. 'Ο διάλογός του έχει έσωτερική εύλωτσία. 'Η ειρωνεία του είναι περισσότερο έμμεση, λιγότερο κυνική παρά σέ κατοπινά έργα τού ίδιου συγγραφέα. Μήλυσσε καί γιά πνευματικότητα. 'Ισως πηγάζει από τό αίσθημα πώς έχουμε νά κάνουμε μέ δραματούργό πού γράφει γιατί έχει ένα προσωπικό δράμα. Λένε πώς είναι πάντα τό ίδιο σ' όλα τά έργα του. Τό προτιμούμε αυτό από τή μοκαριότητα πού γράφει δράματα από φιλοδοξία καί μόνο.

'Ο θίασος Χόρν δίνει μιάν έρμηνεία τού «Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές» πολύ αξιόλογη. Πετυχαίνει κυρίως νά προβάλλει τόν ίσκιό εκείνο τόν άνησυχητικό, τό σκοτάδι τής τραυματισμένης μνήμης, πού είναι καί τό κλειδί τού έργου. 'Ο Δημήτρης Χόρν διαπλάθει μέ λιτά άλλα καίρια μέσα τόν Γκαστόν. Μιά του λοξή, επίμονη ματιά, μιά του συλλογισμένη, άπούσα κίνηση, υποβάλλουν πράγματα πού τό φωνητικό ξέσπασμα δέν θά μπορούσε ν' αναπληρώσει παρά μόνο νά έπιστεγασεί. 'Ο Ζώρας Τσάπελης είναι ένας πολύ άνθρωπος, πληγωμένος μέ αξιοπρέπεια Ζώρς Ρενώ. 'Ο Σπύρος Μουσούρης δίνει μιά βουδή εύλωττία στόν Μαίτρ ντ' ότέλ. 'Η Σμ. Στεφανίδου σέ ρόλο όχι από τούς πολύ δικούς της, παίζει πειθαρχημένα καί γραφικά. 'Η Ζ. Σαρρή, παρά τή νεανικότητα τού προσώπου της, επιβάλλεται σάν μητέρα τών Ρενώ. 'Η Νανά Σκιαδά καί ή Μάρω Κοντού κρατάνε στή σωστή γραμμή τά μέρη τής Ζουλιέτας καί τής Βαλεντίνης. Μιά έκφραστική μαγειρίσσα είναι ή Δεσπ. Παναγιωτίδου. Λαμπρός ό μικρούλης Βασίλακης Καϊλάς. Καί σκηνικά συμπαθέστατος ό Γιάννης Μαλούχος.

Σωστή λοιπόν καί ίσορροπημένη έρμηνεία, σέ μιά σκηνογραφία από τίς καλλίτερες πού έχει σχεδιάσει ό κ. Μάριος 'Αγγελόπουλος. Τά τεμνόμενα έπίπεδά της, ό χρωματισμός της, υποβάλλουν τήν αγωνία καί τό πένθος ψυχής τού ήρωα.

'Η μετάφραση, από τόν άλησμόνητο Γιώργο Παππά—στόν όποιο εΐταν αφιερωμένη καί ή πρώτη παράσταση—είναι σά νά ξαναδίνει φωνή σ' έναν από τούς γοητευτικότερους ίσκιους τού νεοελληνικού θεάτρου.



ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ 1961

Του συνεργάτου μας κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

19113.

«ΤΟ ΒΗΜΑ» Κυριακή 31 Δεκεμβρίου 1961

«Ας αρχίσουμε από τη στατιστική. Είναι μία μέθοδος όχι πάντα τόσο στεγνή όσο φαίνεται. Απόδειξη το αποτέλεσμα που μας παρουσιάζει, για το χρόνο που τελειώσε, στον τομέα του θεάτρου. Προτείνω να το παραθέσουμε έτσι χωρίς, αντικειμενικά, προτού προχωρήσουμε στη συναγωγή συμπερασμάτων.

Πενήντα έννα έργα, πολύπρακτα και μονόπρακτα, μέσα στο δωδεκάμηνο του 1961, δεν είναι εύκαταφρόνητο ένεργητικό. Αναλογούν πέντε περίπου έργα στο μήνα. Φυσικά οι εύφοροι μήνες είναι κυρίως οι έναρκτηριοί των δύο περιόδων, χειμωιάτικης και καλοκαιρινής. Ο πίνακας μας δείχνει πως ο Οκτώβριος, ο Νοέμβριος και ο Μάρτιος έρχονται κατά κανόνα επικεφαλής. Εφέτος, ειδικά, είχαμε εύφορο σε προερίες και το Δεκέμβριο.

Ας σημειωθεί ακόμα πως στα παραπάνω προγράμματα δεν περιλαμβάνονται και των τριών ξένων θιάσων, που φιλοξένησε το 1961 η πρωτεύουσα. Είταν: ο αμερικανικός με πρωταγωνίστρια την «Ελεν Χαίλζ», ο Ιταλικός «Ca' Foscari» και ο τουρκικός. «Αν υπολογίσουμε κι αυτούς, με άλλες εφτά εμφανίσεις στο σύνολο, τότε τα νέα έργα που είδε το 1961 φτάνουν στα εξήντα πέντε. Εξήντα πέντε έργα, που αντιστοιχούν σ' εξήντα νέα προγράμματα (τά εξή από τα νέα έργα είταν μονόπρακτα: τρία ξένα και τρία ελληνικά) δείχνουν μία θεατρική δραστηριότητα, για τις εξωτερικές και τις εσωτερικές διαστάσεις της Αθήνας κάτι παραπάνω από ζωηρή.

Τελειώσαμε με τη στατιστική. Δεν παίρνω όρκο πως δεν έχω λησμονήσει στον πίνακά μου ούτε ένα έργο, παίρνω όμως προθυμότητα όρκο πως δεν έχω μετρήσει κανένα δυό φορές. Αυτό τι δείχνει; Δείχνει πως περισσότερες μπορεί να είταν οι νέες εμφανίσεις, ποτέ λιγότερες. Όστε η ένταση του ρυθμού δεν πέφτει. Ο θεατρόφιλος της Αθήνας έχει την ευκαιρία να βλέπει, αν θέλει, πέντε προερίες κατά μέσον όρο το μήνα. Τις βλέπει; Όχι βέβαια. Γι' αυτό και όλα τα έργα που απαρτιθήσαμε δεν είταν μακρόβια. Το φαινόμενο δεν έχει τίποτα το ανησυχητικό και νομίζω πως είναι περιττό, αυτή τουλάχιστον τη φορά, να μιλήσουμε για «θεατρική κρίση». Μία μυστική, σοφότατη οικονομία λειτουργεί εδώ, που ρυθμίζει την άνοχη παραστάσεων και έργων. Μία θεατρική ζωή απαρτισμένη — θεωρητικά βέβαια, στην πράξη δεν γίνεται ποτέ — όλο από επιτυχίες, να τί θα είταν φαινόμενο ανησυχητικό. Θα στερούσε αυτό το θεατρικό γεγονός το πιο βαθύ του θέλητρο: το ριψοκίνδυνο, το απρόβλεπτο, το παρόλογο, τον κόκκο της τρέλλας.

Είναι πάντοτε παράτολμο; Αιτός δ' όρος θα μάς οδηγήσει σε άλλη σειρά σκέψων, προτείνω λοιπόν, για να τις προσπελάσουμε δαμά, να στηριχτούμε και πάλι, για λίγο, στη στατιστική, την τόσο διαφωτιστική και στέρα. Μία στατιστική όμως τώρα πιά όχι τόσο αντικειμενική όσο η προηγούμενη. Θα διακρίνουμε τα έργα που παίχτηκαν, ποιοτικά, σε κατηγορίες.

φαίνονται να της ανήκουν. Ένδεικτικά μόνο θ' αναφέρω μερικά. Έτσι θα περιοριστεί ίσως και ο υποκειμενικός χαρακτήρας που θα είχε η σχετική αξιολόγηση.

Προσωπικά δεν θα δίσταζα να ξεχωρίσω δεκαπέντε προγράμματα της θεατρικής χρονιάς που τελειώσε, και να ταβάλω στην πρώτη κατηγορία. Δεκαπέντε όμως προγράμματα στα εξήντα του συνόλου, αν υπολογίσουμε ένα ποσοστό πολύ ένθερμης, νομίζω. Ένα πρόγραμμα ποιότητας στα τέσσερα είναι για όποιον ζει την πραγματικότητα του θεάτρου, κάτι που αξίζει να σημειωθεί. Δεν θα έλεγα πως πρέπει και άδυσανιστα να μάς ένθουσιάζει. Μία ύψωση της ποιοτικής στάθμης στο θέατρο είναι κάτι πολύ πιο σύνθετο απ' όσο μοιάζει στην πρώτη ματιά. Δεν αρκεί να είναι καλά τα έργα που ανεβάζονται. Πρέπει και να διαλέγονται με καλλιτεχνικά σωστά κριτήρια. «Αν, ως πούμε, μία θεατρική περίοδος, παρουσιάζει για λόγους συμπτωματικούς μερικά καλά έργα, και οι έρμυντες τους είναι κακές, τότε θα έχουμε τον δυσάρεστο αντίκτυπο στην άμεσως έρχόμενη, ή λίγο πιο ύστερα. Γιατί το καλό έργο — αυτό πρέπει να συνειδητοποιηθεί απόλυτα — θέλει την αντίξία του έρμυντα. «Αν το κουτσοβόλεψετε, αν το μισοπαίζετε, θα πέσει. Και το αποτέλεσμα θα είναι, συνθέστατα, να καταλογιστεί η εδύνη της αποτυχίας στο έργο. «Ο κόσμος δεν θέλει έργα ποιότητας», θ' αποφανθεί ο εμυβριστάτος επιχειρηματίας. «Όπισθεν δλοταχώς!».

Ανάμεσα στα πολύ αξιόλογα έργα που είχε την ευκαιρία να ιδεί μέσα στο 1961 ο άθηναιος θεατράφιλος, ή και ο θεατρόφιλος της επαρχίας που έτυχε να βρίσκεται στην πρωτεύουσα σε μίαν από τις αντίστοιχες στιγμές, δεν θα δίσταζα από μέρους μου να υπολογίσω τον «Αιολία» του Μπρέχτ και το «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» του Πιραντέλλο, το «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» του Σαίπτερ και τα μονόπρακτα του Ιονάσκο, το «Παράξενο Ιντερμέτζο» του Ο' Νήλ και τα «Νέα παιδιά» του Λαοκόρ, την «Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας» του Ντόρενματ και την «Ανοδο του Άρτουρ Ούι». Ένδεικτικά, καθώς εξήγησα, αναφέρω. Και είναι αυτόνομο το πως όλοι δεν συμφωνούμε σ' αυτή την αξιολόγηση. «Ας της αναγνωριστεί ωστόσο πως έχει αρκετή ελαστικότητα, αφού περιλαμβάνει κλασικά και νεώτερα έργα, συντηρητικά και ριζοσπαστικά, αναμειγμένα και αμειοβητούμενα. «Είναι είναι βέβαιο εδώ κι επιβεβαιώνεται εκείνο που σημειώναμε λίγο πιο πριν: Πως όλ' αυτά τα έργα δεν έχουν παιχτεί με τρόπο άρτιο. «Όταν διαλέγουμε ένα έργο πολύ καλό, πρέπει βέβαια να έχουμε τη συνείδηση μας ήσυχη πως κάνουμε το χρέος μας, αλλά και τα χέρια να τρέμουν. Γιατί οι σκόπελοι είναι πολλοί, αρχίζοντας από τον προχειρότερο: την παρανόηση. Δυστυχώς συμβαίνει αντί να τρέμουν τα χέρια μας πριν, να τρέμουν ύστερα, όταν η παράσταση σκοντάβει. «Από όργη.

Στ' αξιόλογα έργα της χρονιάς, δίχως τώρα διάκριση σε πρώτη και δεύτερη κατηγορία, θα έβαζα τη «Γεύση από μέλι» της Ντελανέ και τον «Ταξιδιώτη χωρίς αποσκευές» του Άντουι, τη «Φανή» του Πανιόλ και τις «Μικρές αλεπούδες» της Χέλμαν, την «Ομορφη Κυρίακή του Σεπτεμβρη» του Μπέττι και τον «Ματωμένο γάμο» του Λόρκα. Είναι αίσθητό πως, τη χρονιά που τελειώσε, οι περισσότεροι θιασολί μας φιλοτιμήθηκαν να ανεβάσουν κι' από ένα τουλάχιστον καλό έργο. Έγγυημένα καλό. Δυσ - τρεις απ' αυ-

τούς και περισσότερα. Άλλοι και νέα. Έπειδή όμως ο μέσος όρος είναι που δίνει τον τόνο, γι' αυτό ή χρονιά που τελειώσε πρέπει να θεωρηθεί, σε προθέσεις αν όχι σ' επίδοση, από τις πιο καλές.

Τα μειονεκτήματα που μάς φανέρωσε ποιά είναι; Λίγο - πολύ τα σταθερά: «Η διασπορά του έμψυχου υλικού σε δυσανάλογα πολλούς θιάσους. Δυσανάλογα πολλούς όχι ίσως για τον πληθυσμό της Αθήνας, αλλά για τις διαθέσιμες ειδικότητες. Κατηγορίες δλοκληρές ειδικοτήτων λείπουν από το θέατρό μας, ή σπανίζουν, κι' αυτό κάνει όλους δίχως εξαίρεση τους θιάσους μας υπερβολικά αδύνατους. Δεν τους λείπουν οι καλοί ήθοιοι. Τους λείπουν οι κατάρλλητοι ήθοιοι. Το αποτέλεσμα είναι να περιορίζουν την έκλογή τους στα θεωρητικά προστιότερα σ' αυτούς έργα. να μην εμφανίζουν πάντοτε τα καλύτερα που γράφονται έξω ή εδώ, και πάλι οι παραστάσεις τους να παρουσιάζουν σημαντικές αδυναμίες.

Σ' αυτό ως προστεθεί ή πληγή του δοντισμού, που παρουσιάζει πάλι νέα έξαρση. Η ειδική μάστιγα τώρα μορφή της είναι ή προβολή των δοντιστών. Έναν καιρό, οι «δοντίτες» είτανε λιγοστές και πραγματικά βαρυσήμαντες, φύσεις εξαιρετικά προικισμένες. Τώρα έχουμε τα δοντισία, τον κοινορτό των αστέρων κάθε μεγέθους του έγχωριου κινηματογράφου, μία παράκρουση ομαδική που σηκώνει στους ώμους της διάφορα εφήμερα είδωλα και των δύο φύλων. Ανάμεσά τους υπάρχουν τα περισσότερα ή λιγότερα προικισμένα. Το κακό είναι πως οι συνθήκες που έχουν δημιουργηθεί πάνε να θέσουν εκτός μάχης και τα μέν και τα δέ το γρηγορότερο. Χωρίς να υπολογίσουμε τα παθητικά και τα ένεργητικά τους θύματα: τους ύστερικούς θαυμαστές και τους επίδοξους αστέρες.

Υποσχεθήκαμε να δώσουμε απάντηση σε κάτι που αναρωτηθήκαμε: αν έχει πάντοτε το θέλητρο του παράτολμο ή περιπέτεια του θεάτρου. Φυσικά όχι — αυτή είναι ή πρώτη και αυτόνομη διαπίστωση. Δεν έχει τίποτα το καλλιτεχνικά παράτολμο τό' ανοίγεται ένα θέατρο όπως ανοίγεται ένα μαγαζί και να πουλάτε, τι φανταζόσαστε πως ζητάει ή χοντρή πελατεία. Μά και πάλι, θα πει κανένας, δεν υπάρχουν κίνδυνοι αποτυχίας; Ασφαλώς, μόνο που είναι έδοξοι. Μόνο στο θέατρο, απ' όλες τις Καλές Τέχνες, συμβαίνει τό παράδοξο να λέμε «καλλιτέχνες» ανθρώπους που δεν έχουν τίποτα τό καλλιτεχνικό, ή που, αν τό είχαν κάποτε, τό άπαρνήθηκαν από καιρό, τό ξεπούλησαν. Τό εξωφρενικότερο μάλιστα είναι πως όχι μόνο τους λέμε πάντα καλλιτέχνες, όχι μόνο τους χειροκροτούμε, αλλά και τους τιμούμε κάποτε ιδιαίτερα, τους περιβάλλουμε με ειδικές διακρίσεις. Στο θέατρο, δ καλλιτέχνης κι' δ διασκεδαστής συνθέστατα συγχέονται. Πως να μη υπερβείται ύστερα δ θεατής, και πως να ξερεί που πηγαίνει;

Τα παραπάνω δεν αποτελούν θεατρικό άπολογισμό. Είναι σκέψεις απλές, που γίνονται με την ευκαιρία μίας χρονιάς που τελειώνει.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Η ΗΛΙΘΙΑ

ΘΙΑΣΟΣ ΒΙΛΜΑΣ ΚΥΡΟΥ

Κράμα αστυνομικού έργου και προσπάθειας να διαγραφεί μία ανθρώπινη μορφή είναι η «Ηλιθία» του Μαρσέλ Άσάρ, που ανέδωσε ο θίασος Βίλμας Κύρου στο θερινό Νέο Θέατρο. Το έργο έχει πολλές από τις γνώριμες μας αρετές του δημοφιλέστατου κωμωδογράφου. Πραγματεύεται την περίπτωση μιας νεαρής υπηρέτριας, προικισμένης από τη φύση μ' ένα σώμα θαυμαστό — έτσι το θέλει η βασική «κατάσταση» του έργου — κι' ένα χαρακτήρα γεμάτον αγαθότητα, βαθύτερη ευγένεια, αφέλεια. Η Ζοζέφα αυτή έχει γίνει έρωμένη του τραπέζιτη αφέντη της, ενώ παράλληλα είναι μπλεγμένη και μ' έναν άλλον, από το όπρητικό προσωπικό αυτόν, που βάβρεθεί μία νύχτα σκοτωμένος στο πλευρό της. Η Ζοζέφα ενοχοποιείται για το φόνο, προσάγεται στον άνακριτή, και το έργο είναι η σε τρεις πράξεις μοιρασμένη ανάκρισή της. Τη λύση δέν θα την πώ γιατί θα έκανα μία πράξη προδοσίας.

Τό δραματάκι που κρύβεται πίσω από τον πρόσκαρο τόνο της κωμωδίας είναι τό ίδιο που απασχολεί τόν Άσάρ από τα πρώτα του δήματα: Η περίπτωση του θμελιακά ευγενικού ανθρώπου, που περνάει για κουτός και πέφτει θύμα τών ποιητών. Είναι πότε ο ήρωας τού ελσαπ de la lune, πότε τού «Raisé», πότε της «Ηλιθίας». Η τελευταία αυτή, έχει μιάν άραιότητα στιγμής — όταν την άσύνγκρα καλλίτερή της — όταν η Ζοζέφα, για να έκφυρσει τήν εγνώμοσύνη της στών άνακριτή που τήν έσωσε, τού προσφέρει μέ πολλή συστολή τό μόνο άγαθό που διαθέτει τό κορμί της. Είναι στιγμή που φανερώει ποιητική έκλαυψη, σχεδόν δυσκολοπίστευτη μέσα σ' αυτό τό χείμαρρο της βουλεβορδιέρινης κενολογίας, και πρέπει να πώ ότι, μέ λύπη μου άκουσα πολλούς από τό άκροατήριο να σκάζουν στά γέλια στό μοναδικό άραιο τούτο σημείο τού έργου. Άς είναι! Η «Ηλιθία», κατά τ' άλλα, πότε διασκεδάει και πότε μακρηγορεί. Η πρώτη, ιδιαίτερα, πράξη της κουράζει. Είναι φανερό πώς, εδώ, ο Άσάρ έγραφε ρόλο και όχι έργο. Ήθελε να δώση στήν πρωταγωνίστριά του — τήν Άννι Ζιραντιώ στο Παρίσι — τήν εύκαιρία ν' άναπτύξει τή δεξιότητά της.

Έχω κι' άλλοτε πει, τονίσει, ότι καθώς θεωρείται τό γαλλικό βουλεβάρτο κάτι σκηνηκώς εύκολο, πρόσκαρο. Άκριβώς έπειδή δέν έχει ουσιαστικό περιεχόμενο, κι' έπειδή, σ' έπίμετρο, είναι αντιπροσωπευτικά γαλλικό είδος, χρειάζεται μία φινέτσα, ένα ύφος, που δέν τό διαθέτουν, που δέν είναι φυσικό να τό διαθέτουν, οι άβοποιόι μας. Χωρίς να τό καταλάβουν λοιπόν, μέ τήν καλλίτερη θέληση τού κόσμου, καταλήγουν σε μία παραμόρφωση: Μεταχειρίζονται τά μέσα της σκηνηκής ρουτίνας ή τό ριχνουν σε μιάν έξωτερική, συνοικιακή ακομψότητα που είναι κι' αυτή μία άλλη, χειρότερη ρουτίνα. Θά είταν χίλιες φορές προτιμότερο να παίζεται τό γαλλικό βουλεβάρτο μέ αφέλεια, παρά μ' έξεληγμένες πόζες και χειρονομίες. Ένας άντεισαγγελίας, στη Γαλλία, δέν είναι μανικέν, κι' ένας τραπεζίτης τό ίδιο. Αυτό δέν σημαίνει πώς ο Νικ. Κούρκουλος δέν έχει άξιόπρόσχετα προσόντα και πώς ο Κ. Σαντορινάος δέν είναι ένας έμπειρος άβοποιός.

Η Βίλμα Κύρου έχει ιδιαίτερη επίδοσή στους κωμικά χαρακτηρισμένους ρόλους γι' αυτό και η Ζοζέφα της είναι γραφική. Φοβάμαι όμως ότι διάλεξε τόν εύκολο τρόπο να τή χαρακτηρίσει. Άντί να δώση τό πλάσμα μέ τήν άνεπίγνωστα φυσική ευγένεια και τρυφερότητα, που έχει απέναντί της, από τή δύναμη τών πραγμάτων, έδωσε τό κορίτσι τού δρόμου που βρίσκεται στό στοιχείο του. Η έπιθυμία της να διασκεδάσει τόν βεαυτή είταν περισσότερη παρά η προσπάθεια να χαρακτηρίσει τό πρόσωπο που όπιδύεται. Ο Πέτρος Φυσσούν, μέ όλο που έχει άποκτήσει τήν άνεση τού τρεχόμενου θεάτρου, δέν είναι ο κατάλληλος άβοποιός για τόν άνακριτή. Παίζει ζωγράφα κι' άπειθάρχητα. Εδώ, αριστές φινιόρες είναι ο Μορεστάν τού Δήμου Σταρένιου κι' ο Κορντινάλ τού Μπ. Κατσούλη. Η Σάσα Καζέλη πρέπει ν' αποφεύγει τις περιγραφικές χειρονομίες. Η Έλένη Κορπέτα σκιαγραφεί μέ υπερβολική πικρότητα κι' έκζητηση τήν όπεροπτική κυρία Μπορεβέρ.

Η σκηνογραφία τού κ. Νικ. Ζωγράφου έχει άτμοσφαίρα. Στή μετάφραση άκούγονται περίεργες ή όχι έλληνικές έκφράσεις: «έν τώ δείχνω τά χρόνια μου» (για τό «φαίνονται μικρότερη από όσο είμαι»), «αορίστη της καρδιάς» (fille de joie), ενά τήν άφήσουμε να καθισχάσει, «παθητικό έρωτικό δρέμας (μήπως για τό crime passionnel;).

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«Τό πάρτυ»

ΤΗΣ ΤΖΑΙΗΝ ΑΡΝΤΕΝ

(Θέατρον «Πορεία»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ἡ φιλοξενούμενη μας Ἀγγλίδα δραματογράφος Τζαίην Ἀρντεν εἶναι φανερό πῶς, γράφοντας τὸ «Πάρτυ», πού παίζει ἡ «Πορεία», θέλησε νὰ δώσει κάτι πολὺ λιτό σὰ διάγραμμα καὶ πού ν' ἀντλεῖ τὴ δραματικὴ τοῦ ὑπόστασις ἀπὸ τὶς ἐσωτερικὲς τοῦ ἀξίες ἀποκλειστικά. Ἡ πρόθεσις κατ' ἀρχὴν εἶναι ἀξιόπαινη, πολὺ περισσότερο πού ὁ ἀπερίττος μῦθος, ἐδῶ, ἔχει μίαν αὐτοδύναμη εὐγλωττία: Μία νεαρή κοπέλα ὄργανώνει στὸ φτωχικὸ τῆς ἑνα πάρτυ, βοηθημένη ἀπὸ τὴ μητέρα τῆς. Ὁ πατέρας βρίσκεται στὸ ὥκυλο, ὅπου ἔχει ὑποβληθεῖ σὲ θεραπεία, γιὰτὶ εἶναι ἀλκοολικός. Ἐνας κίνδυνος ὁμῶς προβάλλει: Ἄν ὁ πατέρας αὐτός, πού ντροπιάζει μὲ τὴν κατάστασίν του τὴν κόρη του, καὶ πού πρόκειται ν' ἀποφοιτήσει ἀπὸ τὸ ὥκυλο, ξεφυτρώσει ξαφνικά πάνω στὸ πάρτυ; Γιὰ νὰ ἐμποδίσῃ τὸ σκάνδαλο ἡ μητέρα τηλεφωνεῖ στὸ γιὰτρέ νὰ κρατῇ τὸν ἄντρα τῆς στὸ ὥκυλο μιά μέρα ἀκόμα. Δυστυχῶς τὸ διάδημα ἀστοχεῖ καὶ ὁ ἐξευτελισμένος πατέρας ἐμφανίζεται στὸ σπῆτι λίγη ὥρα πρὶν ἀπὸ τὸ πάρτυ. Καταστροφή! Ἡ Ἐριέττα θὰ τηλεφωνήσῃ τοὺς καλεσμένους τῆς νὰ μὴν ἔρθουν, ὁ πατέρας θὰ καταλάβῃ, θὰ πληγωθεῖ, θὰ τὸ ξαναρίξει στὸ πιστό. Ὅλα κατακυλάνε πρὸς τὴ δυστυχία ὅταν, τὴν τελευταία στιγμὴ, ὕστερα ἀπὸ μιά ψυχολογικὴ μεταστροφή πού δὲν μοῦ φαίνεται καὶ τόσο καλὰ θεμελιωμένη, ἡ Ἐριέττα θὰ μεταγνώσῃ, θ' ἀλλάξῃ συναισθήματα ἀπέναντι στὸν πατέρα τῆς, καὶ ἐκεῖ πού τὸν περιφρονούσε, θὰ τὸν περιβάλλῃ μὲ τὴ στοργή τῆς καὶ θὰ τὸν προβάλλῃ γιὰ καμάρια τῆς...

Ὁ μῦθος αὐτός, στὴ σχηματικότητά του, μοιάζει σὰν ἀνέκδοτο, ἢ τὸ πολὺ σὰ θέμα γιὰ μονόπρακτο. Ἡ Τζαίην Ἀρντεν, μὲ τὴν ἐκλογὴν τοῦ, ἐπέβαλε στὸν ἑαυτὸ τῆς ἑνα πολὺ τραχὺ ἄθλημα. Πραγματικά: εἶναι κατάρθωμα ὅχι κοινὸ τὸ νὰ ὀργανωθεῖ ἐσωτερικά μιά τόσο λιτὴ ἱστορία, ὥστε νὰ μὴν ἀπομένει καὶ δραματοργικὰ γυμνὴ. Τὸ «Πάρτυ» πού εἶδαμε — τὸ πάρτυ πού δὲν θὰ γίνῃ — ἔχει ἀνθρωπιὰ, ἀναμφισβήτητα, ἀλλὰ ἔχει καὶ μιά πολὺ αἰσθητὴ ἰσχύνητα. Εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἔργο ὅπως τὸ ἔγραψε ἡ Τζαίην Ἀρντεν; Τ' ἀναρωτιέμαι, γιὰτὶ βλέπω στὸ πρόγραμμα κάτι νὰ λέγεται γιὰ διασκευὴ. Σέ τί συνίσταται; Δὲν τὸ ξέρουμε. Πάντως ἡ ἀγωγή τοῦ ἔργου πού εἶδαμε εἶναι ὑπερβολικά βραδύ-ρυθμῇ, τὸ περιεχόμενόν του ἀραιό, οἱ σκηνές του μακρόσυρτες. Στὴν Ἀγγλία, σήμερα, καλλιεργεῖται ἑνας νεορεαλισμός στὸ θέατρο, πού δὲν μοιάζει νὰ κατορθώνει ν' ἀπογειωθεῖ ἀπὸ τὴν εὐπρεπὴ μετριότητα. Στὴν τεχνοτροπία αὐτὴ ὀφείλονται καὶ ὀρισμένοι ὑπερβολικά διεξοδικοὶ στὴν ἡθελιμμένη καθημερινότητά τους διάλογοι τοῦ «Πάρτυ», πού μοιραία καταλήγουν στὴν ἀσημαντολογία. Ὁ σύγχρονος ρεαλισμός δὲν ἔχει καταλάβῃ τὸ διδάγμα τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ ρεαλισμοῦ: τοῦ Ἰψεν καὶ τοῦ Τσέχωφ. Πῶς, στὸ θέατρο, ἀσημαντολογία δὲν ἐπιτρέπεται παρὰ μόνον φαινομενικῇ.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ μειονέκτημα αὐτό, τὸ «Πάρτυ» ἔχει ἀλήθεια στὰ ἐπιμέρους καὶ συγκίνησι. Ἡ Τζαίην Ἀρντεν ἀνέκει ὀλοφάνερα τοὺς συγγραφεῖς, γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ διπλῶν τους ὑπάρχει. Τὸν προσέχουν, τὸν μελετᾶνε, τὸν κατανοοῦν, τὸν ἀγαποῦνε. Ἀκόμα καὶ ὁ οἰκίος τόνος τῶν διαλόγων τῆς ἔχει μίαν ἐμμεσην τρυφερότητα, πού θὰ ξεχώριζε καλλίτερα ἂν δὲν τοὺς ἀραίωνε τόσο τὸ μάκρος. Ὁ θάσος τῆς «Πορείας» ἐρμηνεύει τὸ ἔργο μὲ τὴν πολὺ γνώριμή μας πιά ἀφροσύνην του. Τὸ μόνον κακὸ εἶναι πῶς ἡ ἀξιόλογη αὐτὴ θεατρικὴ προσπάθεια δὲν πέτυχε ἀκόμα νὰ δημιουργήσῃ ἑνα κλίμα δικό τῆς. Ἐρμηνευτικά, προεκτείνεται τὸ κλίμα τοῦ Θεάτρου Τέχνης, ἴσως γιὰτὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς τῆς «Πορείας» προέρχονται ἀπὸ τὴ σχολὴ Κούν. Σημειῶνω τὴν ἀνάγκη αὐτὴ γιὰτὶ νομίζω πῶς πρέπει ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἀπὸ τοὺς ενδιαφερομένους τὸ γρηγορότερο. Κινήματα σὰν τοῦ Θεάτρου Τέχνης, τῆς Πορείας καὶ τοῦ Κυκλικοῦ Θεάτρου εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀξιοσύστατα, γιὰτὶ ἀνανεώνουν τὸν ἄερα, ζωντανεοῦν τὸ ενδιαφέρον, ἀνακρίπτουν τὶς ἐλπίδες. Ἀνάγκη ὁμῶς ἀπόλυτη νὰ ἔχει τὸ καθένα τους τὸ προσωπικὸ του ὕψος. Μόνον τότε ἡ συμβολὴ ὅλων θὰ εἶναι δημιουργικὴ.

Ἡ προσπάθεια τῶν ἡθοποιῶν τῆς

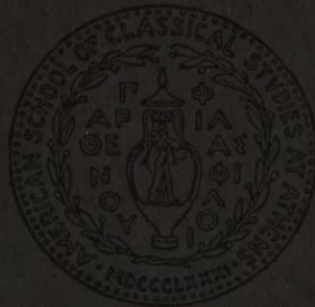
«Πορείας» ν' ἀναδείξουν τὴ φωτογραφικὴ ἀλήθεια στὸ «Πάρτυ» κάνει τὸ λόγο τους νὰ γίνονται συχνὰ συγκεχυμένοι. Καὶ ἐδῶ, πάλι, πρέπει νὰ προσεχτεῖ ἡ ἐπικείμενη παρεξήγηση. Ἄλλο ἢ ἀλήθεια κι' ἄλλο ἢ ὁμὴ ἀπομίμηση τοῦ καθημερινοῦ. Τὸ θέατρο, ὅπως καὶ κάθε Τέχνη, εἶναι σύμβαση. Πρέπει νὰ δημιουργεῖ τὴν ψευδαίσθησιν τοῦ πραγματικοῦ, ἢ πραγματικότητά ὅμως πού θὰ προβάλλῃ θ' ἀνέκει σὲ μίαν ἄλλη τάξιν ἀπὸ τῆς αἰσθητικῆς ἀκάθαρτης ρουτίνας τῆς ζωῆς. Κι' αὐτό, γιὰ νὰ ὑπάρξῃ, δὲν ἀρκεῖ νὰ ἔχει ὁ ἡθοποιός ἐσωτερικὴν πυκνότητα καὶ δραματικὴν ἐνταση. Πρέπει νὰ διαθέτῃ καὶ τὸ κατὰλληλον ὄργανον, πού τὰ ἐκφράζει. Ἡ Τέχνη εἶναι ἰσορροπία περιεχομένου καὶ μορφῆς. Ὁ λόγος τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ τῶν ἡθοποιῶν τῆς «Πορείας» στὸ «Πάρτυ» εἶναι συχνὰ ἄμορφος.

Εἰδικότερα, καὶ ἀπὸ πλευρᾶς διαγραφῆς προσώπων τώρα: Ἡ Ἀν. Πανταζοπούλου, ἐξαιρετὴ ἡθοποιός, εἶναι ἐντελῶς ἀκατάλληλη γιὰ τὸ ρόλο τῆς νεαρῆς Ἐριέττας. Ἡ Μαίρη Χρονοπούλου νεάζει πολὺ, ἀπὸ λόγου τῆς, γιὰ Φράνσις. Ὁ Ἀλέξης Δαμιανός ἐπωμίζεται συνθετικὸ ὅς

ρόλους πατεράδων, ὅπως ἐδῶ ὁ Ρίτσαρντ, πράγμα ὅχι πάντα στὰ μέτρα του. Αὐτὸ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ἀνεγνωρισμένους ἱκανότητές του. Μία συμπαθητικὴ μορφὴ κακομοιριασμένου σκιτσάρεϊ στὸ ρόλο τοῦ Λίνγκραμ ὁ Βασ. Μητσάκης. Ἡ Ἥλ. Περόζη ἔχει ἱκανότητες, πρέπει ὁμῶς νὰ προσέξῃ τὴ μονοτονία τῆς φωνῆς τῆς ὅταν κινεῖται στὴν ὑψηλὴν περιοχὴ. Προικισμένος εἶναι δίχως ἄλλο ὁ Λ. Βουρνᾶς, ἔτσι μάλιστα πού μόλις νὰ διαφαίνεται ἡ νεανικὴ τοῦ ἀπειρία.

Καλὴ μετάφρασις τοῦ κ. Ἀντ. Ἀντωνίου, ἀξιοπρόσεκτη σκηνογραφία τῆς δ. Ἀσπασίας Πόντη κι' ἐνδιαφέρουσα μουσικὴ τοῦ κ. Στ. Ξαρχάκου. Νέοι ἄνθρωποι, νέες δυνάμεις. Ἀς αἰσιοδοξήσουμε.

19115.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ὁ ἄνθρωπάκος»

ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ

(Θίασος Δημήτρη Χόρν)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό ἔργο πού ἔχει τήν ὑπογραφή Ἐλευθέριος Ἀγνώστος καί πού παίζεται στό «Κεντρικό», συνδυάζει ἕνα πολύ νόστιμο θέμα μέ μίαν αἰσθητή ἀμηχανία στό χειρισμό. Ἐνα κορίτσι φτωχῆς οἰκογένειας ἔχει χτυπηθεῖ στά πόδια ἀπό φορτηγό αὐτοκί-



Ὁ Δημήτρης Χόρν καί ἡ Σμάρω Στεφανίδου ὅπως ἐμφανίζονται εἰς τόν «Ἀνθρωπάκο».

νητο, κινδυνεύει νά μείνει ἀνάπηρο. Τό συμπονάει κάποιος «ἄνθρωπάκος», συγκάτοικος στήν ἴδια αὐλή, ταμίας τοῦ Ἐνεχυροδανειστηρίου. Γιά νά βοηθήσει νά γίνει ἡ σωτήρια ἐγ-

χείριση στήν Ἑλβετία, ὅπως ἔχει συστήσει ὁ θεράπων ὀρθοπαιδικός, ὁ ἄνθρωπάκος παίρνει ἀπό τό ταμεῖο του ἑκατό χιλιάρικα καί τά στέλνει στό κορίτσι μέ μίαν ἐπιστολή, ὅπου παρουσιάζει τή χειρονομία του σάν ἀποζημίωση ἀπό μέρους ἑνός μετόχου τῆς ἐταιρίας πού εἶχε τό φορτηγό. Ἡ ἐγχείριση θά γίνει, τό κορίτσι θά γυρίσει θεραπευμένο, ἀλλά θά δώσει τό χέρι του σ' ἐκεῖνον πού εἶχε κιόλας πάρει τήν καρδιά του: στό νεαρό γιάτρο καί βοηθό τοῦ ὀρθοπαιδικοῦ. Ὁ ἄνθρωπάκος θά γλυτώσει μέν τή φυλακή, γιατί στό μεταξύ κερδήθηκε ἡ δίκη καί ἡ ἀποζημίωση πού παίρνει ἡ οἰκογένεια τῆς παθούσης τόν σκεπάζει, θ' ἀπομείνει ὅμως στό περιθώριο, καταπιεσμένος. Ἔταν ἐρωτευμένος μέ τό κορίτσι, χωρίς νά τό ξέρεי κανένας, φυσικά — ἐκτός ἀπό ἑμᾶς.

Ὁ μῦθος εἶναι αἰσθηματολογικός, ἔχει ὅμως καί στοιχεῖα ἀνθρωπιάς αὐθόρμητης. Ἐκεῖνο πού κάνει τήν πορεία του ἀσταθῆ εἶναι τό ἀμφίρροπο τοῦ γενικοῦ τόνου. Θά μπορούσε βέβαια ὁ «Ἀνθρωπάκος» νά μὴν εἶναι οὔτε κωμῳδία, οὔτε δράμα, ἡ ἀκριβέστερα νά εἶναι καί τό ἕνα καί τ' ἄλλο, θά ἔπρεπε ὅμως νά μὴ ξεστρατίζει τόσο, στιγμές-στιγμές, πρὸς τό ἱπποδρομιακό, τό κλαουνέσκο. Τό θέατρο, σέ τελευταία ἀνάλυση, εἶναι τέχνη αὐστηρότερη ἀπό τόν κινηματογράφο (Σαρλώ).

Ἡ ἑλλή ἀδυναμία εἶναι ἡ ὕψη τοῦ κεντρικοῦ προσώπου. Ὁ ἄνθρωπάκος αὐτός, περισσότερο ἀπό καλός, μάς φαίνεται ἡλίθιος. Συμβαίνει λοιπόν ἡ καλωσύνη τοῦ ἡλίθιου νά μὴ βαρβαίνει, γιατί εἶναι ἀνεύθυνη. Ἐδῶ ἴσως νά ἔπρεπε νά μετριάσται τό γελοιογραφικό στοιχεῖο τοῦ ρόλου, πού ἄλλωστε δέν νομίζω πὼς τό βαρβαίνει ἕνας κακός ὑπολογισμός, ἀλλά ἡ ἐπιθυμία νά ἐφοδιασται τό πρόσωπο μέ πολύ διασκεδαστικό ὕλικό, ἀποιουδήποτε τύπου.

Πλάϊ στόν Δημήτρη Χόρν πού δίνει θερμότητα στόν ἀνθρωπάκο του, ἡ Βέρα Ζαβιτσιάνου κρατάει μέ λιτή χάρη τό ρόλο τοῦ χτυπημένου κοριτσιοῦ. Ασμπρή εἶναι ἡ Νανά Σκιαδά στό ρόλο μιᾶς ἐπαρχιωτοπούλας μέ ἰδιωματική διάλεκτο, πού θέλει νά γίνει ἐκφωνήτρια στή Ραδιοφωνία. Αὐτό εἶναι καί τό ὡραιότερο, τό καθαυτό ἀπολαυστικό, εὔρημα τοῦ ἔργου. Λιγότερο εὐνοημένα τά πρόσωπα τῆς μητέρας καί τοῦ νεαροῦ γιάτροῦ, ἐρμηνεύονται ἀπό τή Μάρω Στεφανίδου, πού εἶναι πάντα μιά στέρεα ἡθοποιός, καί τόν Λευτέρη Βουρνᾶ, προικισμένο νέο ἡθοποιό, ἀλλά καί λιγάκι ντυμένον στά κυριακάτικα του σ' αὐτό τό ρόλο.

Σκηνοθεσία ταιριασμένη στό ἔργο ἀπό τόν κ. Φῶτο Μπασιουνόπουλο καί σκηνογραφία τῶν κ.κ. Κακουλίδη — Καραπιτέρη.



«'Ορνιθες»

(ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

1912/7.

Μιά εργασία καλλιτεχνική, πού είναι αποτέλεσμα μακρυάς προσπάθειας, και πού κατορθώνει όλο και περισσότερο να βελτιώνεται, να ωριμάζει, δεν πρέπει να περνάει απαρατήρητη ή να θυσιάζεται στο δεδικασμένο. Αναφέρομαι εδώ ειδικότερα στους «'Ορνιθες» του Θεάτρου Τέχνης. Τούς είδα προχτές στο θέατρο του Πεδίου του Άρεως, Έτσι όπως προορίζονται να μεταφερθούν στο Παρίσι, όπου, τον έρχόμενο μήνα, θα κλείσουν την εφετηνή περίοδο του «Θεάτρου των Έθνών», και θεωρώ χρέος μου να πω τη ζωηρή μου ικανοποίηση για την τωρινή μορφή τους. Δεν ξέρω πώς θα κρίνουν αυτή την παράσταση οι φίλοι μας οι Γάλλοι, οι «'Ορνιθες» όμως αυτοί έχουν μιά ελληνική γνησιότητα πού μάταια θα τη ζητήσουν άλλοι. Κάνω την παρατήρηση τούτη επειδή συμβαίνει να διανύουμε μιά περίοδο ελληνικής μόδας στο εξωτερικό, μιά περίοδο όπου, μαζί με τα γνήσια, μπορούν και πολλά νόθα να περάσουν.

Τί έχει κατορθώσει στην έρμηνεία του της κωμωδίας αυτής του Άριστοφάνη ο κ. Κούν; Προτού τό πω, θα ξέρω τό ωραιότατο σημείωμα, τό γραμμένο από τον ίδιον στο πρόγραμμα, κι' όπου εκθέτει τις απόψεις του για τό αρχαίο μας θέατρο. «Αν θέλουμε να τό έρμηνεύουμε σωστά, λέει ο κ. Κούν, πρέπει να στρέψουμε

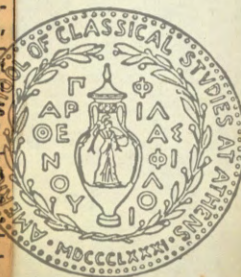
την προσοχή μας στη νεοελληνική πραγματικότητα, στα σημεία της εκείνα, όπου δεν έχει εισχωρήσει ακόμα ο μηχανικός πολιτισμός κι' όπου ο άνθρωπος ζει, μοχθεί, σέ ξμεση έπαφή με τη Φύση. Έκεί—γράφει ο κ. Κούν—«οι ρυθμοί της ζωής, τα σχήματα, ακόμη και οι ήχοι, πρέπει να παρουσιάζουν καταπληκτική όμοιοτητα με τους ρυθμούς και τα σχήματα και τούς ήχους πού αποτύπωσε στην Ιστορία ή ζωή της Αρχαίας Ελλάδος». Υπογραμμίζω όχι μόνο την εύγλωττη διατύπωση, αλλά και προπάντων την ευστοχη σκέψη.

Τό καλλιτεχνικό της αποτέλεσμα, έτσι όπως μας παρουσιάζεται τώρα, είναι πολλού λόγου άξιο. Ο κ. Κούν κατόρθωσε να δώσει μιάν έρμηνεία των «'Ορνιθων», όπου τό έργο ζωντανεύει, ανανεώνεται, χωρίς ούτε στή βαθύτερή του φύση ν' άπιστεί, ούτε να ξεπέφτει σε μιάν αντιποιητική ελαφρότητα, να επιβεωρησιοποιείται. Στόν τόπο τούτο, πραγματικά, δεν ξέρουμε πάντα τί σημαίνει καλλιτεχνικά και τί αντικαλλιτεχνικά ελαφρό. Τί σοβαρό και τί εύτράπελο. Έν όνόματι μιάς πνευματικής ανεξαρτησίας τάχα, μιάς άπαλλαγής από την πρόληψη, θα ίδιhte συχνά ανθρώπους με όνομα να πέφτουν στο γελοίο, όπως θα ίδιhte άλλους να φοράνε τη λεοντή του βαρυσήμαντου όταν τούς χρειάζεται να έντυπωσιάζουν. Οι «'Ορνιθες» του Θεάτρου Τέχνης έχουν ελληνικότητα και ποικιλία, λαϊκό χρώμα δίχως χυδαιότητα, χάρη πού δεν φραγκοφέρνει. Ποιό είναι τό μυστικό τους; Ο προσανατολισμός της έρμηνείας προς τό λαϊκό πανηγύρι. Όμως, τό πανηγύρι αυτό ο σκηνοθέτης πέτυχε να άναπτύξει, να τό ποικίλει, να τό διαβαθμίσει, να τό δέσει, τέλος, οργανικά με τό σώμα της αρχαίας κωμωδίας.

Ό,τι ωραιότερο και διαρκέστερο υπάρχει στους «'Ορνιθες» του Άριστοφάνη είναι ο τόνος της «φανταζίας». Νά ένας όρος μ' ελληνικότητα καταγωγή και πού δεν έχει, άλλοίμονο, τον αντίστοιχό του στη γλώσσα μας. Ο κ. Κούν κατόρθωσε να προβάλλει αυτόν τον παιχνιδιάρικο τόνο, να τον άξιοποιήσει. Η χορογραφία της κυρίας Ζ. Νικολαΐδη, τά κοστούμια του κ. Γιάννη Τσαρούχη, ή μουσική του κ. Μάνου Χατζηδάκι, τού στέκονται πολύτιμοι συμπαραστάτες. Προσθέτω τη συμβολή της κυρίας Ντόρας Στράτου και του κ. Γ. Μούτσιου. Τό γενικό αποτέλεσμα—παρά τις αναγκαίες στο ύπαιθρο φωνασκίες και τ' άχώνευτα μεγάφωνα—είναι κάτι περισσότερο από ένθαρρυντικό. Άνοίγει ένα δρόμο για τη σωστή έρμηνεία της αρχαίας κωμωδίας. Θα προσθέσω πώς ή χαρά μας είναι ακόμη μεγαλύτερη πού άναιρείται έτσι μιά παλιά κακή έντύπωση, όφειλόμενη ίσως τότε στο άπαράσκευο ενός άνεβάσματος διασκευού.

Από τούς ήθοποιούς αναφέρω ιδιαίτερα τον Δημ. Χατζημάρκο (Πεισθέταιρο), τον Άθ. Προύσαλη (Εδελπίδη), τον Νικ. Κούρο (Έποπα), τον Σπ. Καλογήρου, τον Γ. Μοσχίδη, τον Άλ. Ουδινότη. Είναι πολλοί στο σύνολο, ο σκηνοθέτης όμως έχει πετύχει ν' άπαλύνει τις διαφορές στις επιδόσεις.

Υπογραμμίζω και πάλι τό κατόρθωμα του Καρόλου Κούν να δώσει μιάν αρχαία κωμωδία με τρόπο πού βλέποντάς την, να μην πλήττουμε, αλλά και να μην έχουμε την έντύπωση πώς πρόκειται για άπομίμηση ξένης όπερέτας.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΙΡΚΟΥΤΣΚ»

του 'Αλεξέϊ 'Αρμπούζωφ

(Θίασος 'Αλέκου 'Αλεξανδράκη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο Βίκτωρ και η Βάλια—εργάτης στο συνεργείο που δουλεύει σ' Έναν Έκσκαφέα ο πρώτος, ταμίας σέ κατάστημα ή δεύτερη—έχουν σύνδεσμο έρωτικό. 'Η Βάλια όμως είναι έλαφρή, επιπόλαιη. 'Ο Βίκτωρ δέν τήν παίρνει στά σοβαρά, δέν τήν παντρεύεται. Τήν παντρεύεται ο φίλος του Σεργκέι. Για μιά στιγμή, θ' απειληθεί σύγκρουση Βίκτωρος—Σεργκέι, τήν αποτρέπει όμως ή φροντίδα του συγγραφέα νά είναι όλα αίσια, αγγελικά και ρόδινα στον κόσμο που διοικείται από τό κόμμα τής Ιδεολογίας του. 'Ο Σεργκέι και η Βάλια θά τεκνοποιήσουν, θά κάνουν δίδυμα. 'Ο Βίκτωρ θά υποφέρει, αλλά θά καταπνίγει τόν πόνο του και τό φθόνο του, γιατί έτσι πρέπει. Μιά μέρα όμως θά πνιγεί ο Σεργκέι στό ποτάμι, αήρωικά: ενώ έσωζε δύο παιδιά. Τό συνεργείο του Έκσκαφέα θ' αποφασίσει νά συνεισφέρει στό έξής για νά συντηρεί τή χήρα του. 'Αλλά είναι εκεί και ο Βίκτωρ, που λυπάται φυσικά περισσότερο απ' όλους για τό χαμό του Σεργκέι, αφού έτσι πρέπει. Τό πρωτεύον είναι ν' αξιοποιηθεί ή Σιδηρία—πλαίσιο και κύριο θέμα του έργου—νά επιβραβευθεί ή άρετή. Πάντως, όταν τό δράμα τελειώνει, μάς αφήνεται νά ελπίσουμε πώς όταν περάσει ο «πένθος ένιαντός», που λένε και στό άστικό—άλλοίμονο!—Δίκαιο, κάτι ευχάριστο θά γίνει μεταξύ Βίκτωρος και Βάλιας...

Μέ τό έργο αυτό του 'Αλεξέϊ 'Αρ-

μπούζωφ, που παίζει μέ πολλή άφοσίωση ο θίασος 'Αλεξανδράκη, δρισκόμαστε στην περιοχή του νηπιακού ψελλίσματος. 'Η «Ιστορία», ο μύθος, έχει πλαστεί έτσι που νά γεννάει ήθικά συμπεράσματα. Τά πρόσωπα είναι ακόμα πιο πλαστά κι' από τό μύθο. "Όλα παρουσιάζονται υπεραπλουστευμένα, έποικοδομητικά. Θά είχε κανένας για μιά στιγμή τήν ελπίδα πώς κάτι πιο θετικό κι' ανθρώπινο θ' αναδινόταν από τό πρόσωπο τής Βάλιας. Λάθος. 'Ανθρώπινο, στή φιλοσοφία του 'Αρμπούζωφ, είναι τό τέλει, τό ιδανικό, τό άψεγάδιαστο, τό υποδειγματικό, όχι τό χαρακτηρισμένο από φωτοσκιάσεις και που περιέχει σάν κύριο συστατικό του τήν αντίφαση και τήν άδυναμία. 'Η Βάλια πλάστηκε επιπόλαια στην άρχή, για νά δημιουργη-

γηθεί, άπλούστατα, ο μύθος. "Ένα ομοίωμα μύθου. Γιατί τί είδους δράμα μπορεί νά νηθεί σ' Έναν κόσμο όπου όλα βαίνουν κατ' ευχήν, όπου οι άνθρωποι κατανικούν αυτοστιγμεί τά πάθη τους, κι' όπου μοναδική τους έγνοια είναι τό πώς νά γίνουνται χαλκομανίες διδακτικές; 'Ο κόσμος του 'Αρμπούζωφ είναι Ένας βασικά αντιδραματικός κόσμος.

"Αν όμως από μιά προγραμματική έγκωμιαστική πρόθεση δέν μπορεί νά προκύψει Δράμα, ακόμα πιο ανεξήγητη και ξεκρέμαστη προβάλλει εδώ ή πρωτοποριακή τεχνική του έργου. Μιά νέα τεχνική άπορρέει από μιά νέα άραση, κι' αυτήν καλείται νά υπηρετήσει. 'Η άραση του 'Αρμπούζωφ χρονολογείται από τά 1848, χρονολογία του Κομμουνιστικού Μανιφέστου, που φαίνεται νά έλυσε γι' αυτόν όλα τά προβλήματα. Κι' άπομένει τό έρώτημα γιατί νά χρησιμοποιείται στην «Ιστορία του 'Ιρκούτσκ» ή διαλυτική τεχνική, που διασπείρει τήν από λόγου της άναιμική πλοκή σέ μιάν άτέλειωτη και βαρετή σειρά εικόνες, μέ σχήματα πρωθύστερα, παρεκβάσεις, άφηγηματικές παρεμβάσεις, περιγραφικές γλυκερότητες και άδειανούς σχολιασμούς; Πιθανότατα για νά δημιουργηθεί στό θεατή ή έντύπωση πώς τό σοβιετικό θέατρο δέν ύστερεί σέ τόλμη.

'Ο σκηνοθέτης κ. Α. Τριβυζάς άγωνίζεται μέ φωτισμούς, παύσεις, μουσικές και κόρα Ιντέρνα νά έφοδιάσει τό έργο μέ τίς προεκτάσεις και τήν υποβλητικότητα που δέν έχει. 'Ο 'Αλ. 'Αλεξανδράκης καταρβώνει νά δώσει θερμοκρασία ζωής στη χάρτινη φιγούρα του Σεργκέι. 'Η 'Αλίκη Γεωργούλη, λαμπρή σέ ρόλους χαρακτηριστικούς, δρίσκεται έξω από τήν ειδικότητά της στη Βάλια' κατορθώνει ώστόσο νά τήν όπλίσει μέ κάποιο σκηνικό ένδιαφέρον. 'Ο Γιάννης Φέρτης παίζει καλά Ένα πρόσωπο υπερσυμβατικό: τόν Βίκτωρα. 'Από τούς άλλους ήθοποιούς, αναφέρουμε τόν Κώστα Μπάκα, τήν Άννα Τάρη, τόν Νότη Περγιάλη. "Όλοι τους άλλωστε συμβάλλουν νά στηθεί μιά παράσταση σοβαρότερη από τό έργο.

Χαρακτηριστικά αύχμηρή είναι ή σκηνογραφία του βιομηχανικού παραδείσου από τόν κ. Τ. Ζωγράφο. Καί καλοδιαλεγμένα τά μουσικά κομμάτια για τήν υπόκρουση που επιμελήθηκε ή δ. Ε. Σολομωνίδου.

'Η «Ιστορία του 'Ιρκούτσκ» δέν μάς μαθαίνει κάτι που δέν τό έξοραμε—που δέν τό φοβόμασταν—

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«ΤΟ ΒΗΜΑ» Πέμπτη 8 Νοεμβρίου 1962

19/1/9.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Μιά πόρτα ... δραχμές 500!»

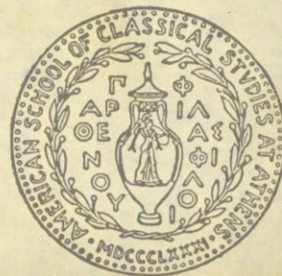
ΤΩΝ ΒΑΣ. ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΒΑΓΓ. ΓΚΟΥΦΑ
(Θίασος Κάκικας 'Αναλυτή)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΣΕ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ανάλυση, μέ αξιώσεις ή χωρίς αξιώσεις, τό Έργο πού παίζεται στό καινούργιο θέατρο «Διάννα» είναι επιθεώρηση. Αυτό καί μ' εμποδίζει νά εκφέρω γνώμη γιά τήν αξία του· όπως δέν Έγραφα, τό περασμένο καλοκαίρι, καί γιά τήν «Όδό ονείρων» του κ. Χατζιδάκι. Όχι πώς υποτιμώ τήν επιθεώρηση. Απεναντίας θά μπορούσα νά πώ: Έπειδή σέβομαι τίς αρμοδιότητες. Γιά Ένα είδος πού δέν τό κατέχουμε, πού δέν ξέρουμε τή γλώσσα του, τά προβλήματά του, δέν μπορούμε νά διατυπώσουμε παρά μόνο τήν ανεύθυνη γνώμη Ένός θεατή. Όμως ό θεατής — πώς κι' άλλοτε τό Έχω εξηγήσει — μπορεί νά λέει «μ' άρέσει», ή «δέν μ' άρέσει», δέν μπορεί νά λέει «είναι καλό» ή «είναι κακό». Γιά τόν άπλούστατο λόγο πώς ό,τι του άρέσει δέν σημαίνει πώς είναι καί καλό. Καί αντίστροφως. Μιά γνώμη χωρίς κάποια αρμοδιότητα, χωρίς κάποιου τύπου προσωπική έμπειρία, είναι υποκειμενική κι' άστήριχτη. Ό θεατής έχει κάθε δικαίωμα νά τήν προβάλλει. Δέν είμαι βέβαιος πώς μπορεί καί νά τής δώσει κάποιες διαστάσεις, νά τή μεταβάλει σέ γνωμάτευση.

Όστερα από τήν εξήγηση τούτη, τό μόνο πού μπορώ νά επισημάνω — σά θεατής πάντα — στό Έργο τής «Διάννας», τό γραμμένο από δύο πολύ αξιοπρόσεχτους νέους συγγραφείς, τούς κ. κ. Γκούφα καί Άνδρεόπουλο, είναι τό αίσθημα μιās αντινομίας: Η επιθεώρηση έχει τή μεγάλη άρετή νά είναι είδος διασκεδαστικό, ανέφελο, κεφάτο. Άν χρησιμοποιεί τή σάτιρα, τό κάνει άνάλαφρα, δίχως πίκρα ή κακία. Η σάτιρα, από τήν άλλη, ή καθαρή σάτιρα, στάθηκε πάντοτε Ένα είδος πικρό, γι' αυτό καί σπάνια, κατόρθωσε νά έχει ευρύτερη έπιτυχία. Ό «Βολπόνε», ό «Μανδραγόρας», άριστουργήματα του είδους, είναι Έργα δυσκολόπαιχτα πολύ, γιατί αφήνουν μία γεύση κινίνου. Τό «Μιά πόρτα» δραχμές πεντακόσιες» επιχειρεί τήν αντινομική σύζευξη πικρής σάτιρας κι' επιθεωρησιακής ευφορίας. Έτσι εξηγούνται οι δριμύτητες σκηνών, καθώς ό άφόρητος εκείνος — όχι σάν όρηστική έκτέλεση, αλλά σάν ιδέα — «Βιασμός Έξω από εκκλησιά», πού έχει τήν ωμότητα του έμπαιγμού. Άλλωστε δέν ξέρω αν είναι ιδέα των συγγραφέων ή των χορογράφων. Η δλη διάθεση του Έργου δείχνει μάλλον τό πρώτο.

Κατά τ' άλλα, τό «Μιά πόρτα», σάν κοινωνική κριτική, έχει οξύτητα. Είναι ό,τι μπορεί νά διαπιστώσει ό άπλός θεατής.



ΚΩΜΩΔΙΟΥΛΑ υπερελαφριά τὸ «Κορίτσια στὴ θάλασσα», πού παίζεται στὸ «Ἀττικό θέατρο», μᾶς εἶπανε γνωστή ἀπὸ τὰ 1957, πού τὴν εἶχε παίξει σ' ἀπογευματινὲς μόνο παραστάσεις ὁ θίασος Κατερίνας στὸ «Ἰντεάλ». Ἀρχικὸς τῆς τίτλος: «Βιργινία». Εἶναι τὸ ὄνομα μιᾶς γολέτας πού διαπλέει λοξὰ τὸν Ἀτλαντικὸ, ἀπὸ τίς εὐρωπαϊκὲς ἀκτὲς πρὸς τὴ Γῆ τοῦ Πυρός. Μέσα τῆς ταξιδεύουν, γιὰ ἐπιστημονικοὺς λόγους, ἕνας ἰχθυολόγος κι' ἕνας δημοσιογράφος.

Τὸ ἔργο, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα μέ τίς κωμωδίες καταστάσεων, ξεκινáει ἀπὸ ἕνα νόστιμο ἀρχικὸ δεδομένο. Ἐδῶ εἶναι τὸ ἀπροσδόκητο ψάρεμα, καταμεσίς στὸν Ἀτλαντικὸ, σειρήνων ἀντὶ γιὰ ψάρια: Ναυαγοί, ὑστερα ἀπὸ μιὰν ἀναγκαστικὴ προσθαλάσσιση, ἡ ἐκκεντρικὴ κόρη ἑνὸς θαυόπλουτου Ἀμερικανοῦ καὶ μιὰ ἴερεια τῆς Ἀφροδίτης, ζεπέφτουν στὸ σαλονάκι τῆς «Βιργινίας» γιὰ νὰ φέρουν μαζί τους τὴν ἀναστάτωση. Ὁ ἰχθυολόγος αἰφνιδιάζεται στὸν ἀνύποπτο καὶ παιδικὰ καθυστερημένον ἀνδρισμό του, ὁ δημοσιογράφος ζεμυαλίζεται. Τὸ ἔργο θὰ ἔχει τὰ σχετικὰ ἐπεισόδια, πού ὁ συγγραφέας τῆς «Βιργινίας», ὁ Μισέλ Ἀντρέ, μᾶς τὰ παρουσιάζει πότε μέ τρόπο πού κυλάει καὶ πότε μέ τρόπο πού σκαλώνει. Ὁχι πῶς τὸ κέφι του εἶναι λειψό, ἀλλὰ οἱ σκηνές του γίνονται πότε - πότε ἀνοῦσιες.

Ἄς εἶναι! δὲν πρέπει νὰ ἔχει κανένας δυσανάλογες ἀξιῶσεις ἀπὸ ἕνα ἔργακι πού δὲν φιλοδοξεῖ τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ὁροσερό. Καὶ ὁροσιά ἔχει ἀρκετὴ ἡ «Βιργινία». Ἐκεῖνο πού θὰ τῆς ἐξασφάλιζε καὶ τὴν καλλίτερη ἀπόδοση θὰ εἶταν τὸ ἀπόλυτα κατὰλληλο ὄλων χωρὶς ἐξáιρεση τῶν ἡθοποιῶν. Εἶναι καλοὶ, ἀλλὰ δὲν εἶναι οἱ καταλληλότεροι. Ἐξαιρῶ τὴ Βίλμα Κύρου, πού χαρακτηρίζει ἐπιφανειακά ἴσως, ἀλλὰ κι' εὐχάριστα τὴν ἀμαρτωλὴ Μπριζίτ. Ἐξαιρῶ καὶ τὸν μπριόζο Γιάννη Μιχαλόπουλο στὸ ρόλο τοῦ δημοσιογράφου Πιέρ Λεζώ. Ὁ Λάμπρος Κωσταντάρης παίζει μέ πολύ χιού-

μορ τὸν ἰχθυολόγο Ὀλιδιέ Ντυβάλ, μεταπηδᾷ ὁμως ἀπότομα ἀπὸ τὴν ἀφέλεια στὴν καπατσούνη καὶ τὸ πρόσωπο χάνει τὴν ταυτότητά του μαζί μέ τὴ συνισταμένη του. Δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία πῶς στὰ ἐλαφρά ἔργα τέτοιες ἀσυνέπειες δὲν ἔχουν καὶ πολλὰ βαρύτητα, τὴν ἐπισημαίνω ὡστό-

σο, γιὰ τὸ ἀρχικὸ σκιτοάρισμα τοῦ τύπου θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἀξιοκαλλίτερης συνέχειας. Ἄς προστεθεῖ ὡστόσο ὅτι ἡ συναισθηματικὴ μετάπτωση τοῦ προδομένου Ὀλιδιέ χρωματίζεται μέ θερμὴ εὐλικρίνεια ἀπὸ τὸν Λ. Κωσταντάρη.

Ἡ πολὺ προικισμένη στοὺς ρόλους τῆς Μάρθα Βούρτσπ δὲν θὰ ἐπρεπε νὰ ἐπωμίζεται ρόλους καθὼς τῆς Μπέττυ Μερινιάκ. Τὰ πρόσωπα αὐτά, τὰ τόσο φτιαχτά στὴν οὐσία τους, ἀπαιτοῦν ἕναν εἰδικὸ καὶ μεγάλον ἀέρα, πού δὲν τὸν διαθέτουν παρὰ λίγες ἡθοποιοί. Σὲ πολὺ μικρότερη κλίμακα ἀλλὰ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο ἱσχύει τὸ ἴδιο γιὰ ρόλους καθὼς τοῦ Πάτρικ καὶ τῆς Σέσιλ ντέ Μπελκρουά.

Χαριτωμένη Ἀμάλια Ἐσκουδέρο εἶναι ἡ Κατερίνα Γώγου καὶ καλὸς ὁ πολὺ κακοραμμένος Ἄλ. Τζαννετάκος (ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ).

Ὁ σκηνοθέτης κ. Πέλος Κατσέλης ἔχει δώσει ζωηρότητα καὶ ποιικιλία στὴν κίνηση τῶν σκηνῶν κι' ὁ κ. Μ. Ἀγγελόπουλος ἔχει σχεδιάσει μιὰν εὐχάριστη σκηνογραφία.

Θετικὸς συντελεστής ἡ μετάφραση τοῦ κ. Μάριου Πλωρίτη.



Κύρου — Κωσταντάρης — Μιχαλόπουλος

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Κορίτσια στὴ θάλασσα»

ΤΟΥ ΜΙΣΕΛ ΑΝΤΡΕ

(Θίασος Β. Κύρου - Λ. Κωσταντάρη)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ



Θεατρικές πρώτες

«100.000 ΔΟΛΛΑΡΙΑ»

(Θέατρο «Χατζηχρήστου»)

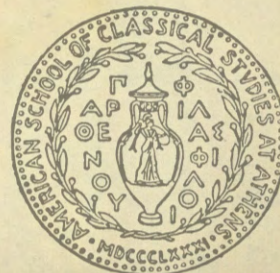
ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Οι παραστάσεις καθώς του θιάσου Χατζηχρήστου, πρέπει να τό πάρουμε απόφαση, ανήκουν σε μίαν ειδική κατηγορία θεάτρου. "Αν επιμένουμε να τις θεωρούμε μιά ποικιλία του καθαρώς δραματικού θεάτρου, θα τις άδικοϋμε. Θ' άδικοϋμε και τό δραματικό θέατρο. Μή λησμονοϋμε έπειτα, πώς τό είδος αυτό, του θιάσου Χατζηχρήστου, όπως και τών κατά καιρούς άλλων του ίδιου τύπου θιάσων, ξεπήδησε όταν ή 'Επιθεώρηση άρχισε να περνάει μιά κρίση. Οι ήθοποιοί της πρώτοι, οι συγγραφείς της ύστερα, είταν φυσικό να βρεθοϋν φερέοικοι και να ζητήσουν άλλες διεξόδους. 'Η κωμωδία - φάρσα θεωρήθηκε τότε είδος συγγενέστερο από τ' άλλα δραματικά είδη. Μετεπήδησαν λοιπόν στην κωμωδία - φάρσα, αλλά χωρίς να εγκαταλείψουν και τή σκευή του λίκνου τους. Δέν μπορούσε να γίνει διαφορετικά: "Αν ο κόσμος αυτός δοκίμαζε ν' αλλάξει ύψος, θα έχανε τήν ταυτότητά του. Τό αυτόσχεδιαστικό στοιχείο, λόγου χάρη, είταν άνέκαθεν ένα από τά βασικά του γνωρίσματα: Καί μέσα στην υποθετική πειθαρχία του δραματικού διαλόγου, ήθοποιοί και συγγραφείς του ελαφρού μουσικού θεάτρου κράτησαν πάλι τήν ούσία του αυτόσχεδιασμού. Μπορεί, από τή σκοπιά του δραματικού είδους, να φαίνεται σά μιά μορφή άσυδοσίας αυτό, αλλά είπαμε: Μήν ξεχνάμε πώς βρισκόμαστε σε ειδική περιοχή. Δέν πρέπει ούτε κι' εκείνοι να τό ξεχνάνε...

★
Με τά ειδικά αυτά κριτήρια κρινόμενα τά «100.000 δολάρια», που παίζει τώρα ο θιάσος Χατζηχρήστου, πρέπει να θεωρηθούν πετυχημένα. 'Η εξέλιξη του μύθου τους είναι εύφορη, ο διάλογος έχει κέφι. 'Υπάρχει στο έργο και μιά πολύ πετυχημένη στην ωμότητά της σάτιρα του καιροσκόπου πολιτευτή, που τόν ένσαρκώνει με τή γνήσια

γελοιογραφική του δξύτητα ο Ν. Σταυρίδης. 'Ο Κ. Χατζηχρήστος ένθουσιάζει τό κοινό του σαν Χατζηχρήστος πάντοτε, γιατί δέν πρέπει να ξεχνάμε πώς, στο είδος αυτό της λαϊκής κωμωδίας, οι ήθοποιοί έχουν και διατηροϋν πιστά ένα βασικό τύπο ο καθένας τους, που ελαφρότατα μόνο παραλλάζει από έργο σε έργο, ανάλογα με τις διαφορετικές του θέσεις. 'Εδώ, είναι ο Χατζηχρήστος καφετζής κι' ο Χατζηχρήστος μεγαλοεπιχειρηματίας. Γύρω στους δύο βασικούς τύπους, καφετζή και πολιτευόμενο, περιστρέφεται ένας θιάσος με δική του ομοιογένεια: Είναι ή Καίτη Ντιριντάου και ή Μαρίκα Νέζερ, ο Γιάννης Γκιωνάκης και ή Πόπη 'Αλβα, ο Κώστας Δούκας κι' ο Γ. Βελέντζας, ο Ν. Φέρμας κι' ο Κ. Μεντής, ο Λ. 'Ιακωβίδης κι' ο Γ. Λουλακάκης.

'Ο μύθος της φάρσας — που τήν έχουν γράψει οι κ.κ. 'Ασημακόπουλος, Σπυρόπουλος και Παπαδοϋκας — έχει για θέμα του έναν έρωτύλο χωριάτη μικροκαφετζή και τό χωραφάκι του. Περιφρονημένος απ' όλες τις νυφάδες του χωριού ο Θύμιος αυτός Πουρνάρης, γίνεται μιά μέρα, με τρόπο άπροσδόκητο, αντικείμενο σοβαρού παζαρέματος από έναν πλούσιο όμογενή, που ήρθε σ' άναζήτηση πετρελαίων. 'Η αίτία που κάνει τό χωραφάκι του Θύμιου να θεωρηθεί πατρελαιούχο, είναι αρκετά διασκεδαστική: όπως διασκεδαστικές είναι και οι μεταπτώσεις που ακολουθοϋν. "Αν ή διάρθρωση του έργου έχει χαλαρότητες, αϋθαιρεσίες, μή ζητάμε πολλά. "Ενα πρόσωπο παλαιάς κωμωδίας, έλεγε: «"Απας και εϋρίσκεσθε εν αϋθαιρεσία, έχετε όλα τά δικαιώματα». Τό αξίωμα αυτό έχει γίνει έμβλημα, στον τόπο μας, για καταστάσεις θεωρητικά σοβαρότερες από της φάρσας, πώς λοιπόν ν' άποροϋμε όταν τό συναντοϋμε στην τελευταία αυτή;



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ «ΠΡΩΤΕΣ»

«Ντομινό»

(ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΑΛΛΙΚΟ ΘΙΑΣΟ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΤΡΙΤΟ ΕΡΓΟ του Γαλλικού θιάσου, πού στεγάζεται στο θέατρο «Βεάκη», ο «Ντομινό» του Μαρσέλ 'Ασάρ. Καλή ή κακή ή εκλογή; Θά τό δοῦμε αμέσως.

Μέ τή «Νίνα» του Ρουσέν θρισκόμασταν καταμεσίς στο δουλεθάρτο, ἀλλά σ' ἕνα δουλεθάρτο πού εἶχε δύο προτερήματα: ὅτι εἴταν νεώτερο κάπως σέ τόνο ἀπό τό καθιερωμένο κι' ὅτι ἔδινε λαθή σ' ἕνα λαμπρό παίξιμο. Εἴκοσι χρόνια διαφορά γιά ἕνα θεατρικό ἔργο μετράνε, ἀκόμα κι' ὅταν τό ἔργο αὐτό δέν εἶναι τοῦ δουλεθάρτου. 'Εξαιροῦνται ἀπό τόν κανόνα πέντ' ἔξη συγγραφεῖς μέσα στούς εἰκοσιπέντε αἰῶνες — περιττό νά τοὺς κατονομάσουμε. 'Ο Μαρσέλ 'Ασάρ μπορεῖ νά εἶναι χρησμένος «ἀθάνατος», ἀφοῦ ἡ Γαλλική 'Ακαδημία, σέ στιγμὴ κάποιου οἰστροῦ τῆς εὐτράπελου, ἀπεφάσισε νά τοῦ φορέσει τό τρικαντό καί τό σπαθί, δέν ἀνέκει όμως, φεῦ! στούς πέντ' ἔξη συγγραφεῖς πού λέμε. 'Αποτέλεσμα: 'Ο «Ντομινό» του, κατὰ εἰκοσι περίπου χρόνια παλαιότερος ἀπό τή «Νίνα», δέν ἔχει ρυτιδωθεί: φύρανε. Τό ἄλλοτε ὁροσερό πνεῦμα του κινδυνεύει νά τόν συνεπάρει σ' ἕνα φύσημά του.

'Απορεῖ κανένας καί ἐξίσταται πραγματικά, ὅχι πιά μέ τήν τόση ἐλαφρότητα — πού θά μπορούσε νά εἶναι καί ἀρετή ὑπό ὀρισμένες συνθήκες — ἀλλά μέ τήν τόση κενότητα. 'Ο «Ντομινό» δέν εἶναι κωμωδία ἐλαφρή· εἶναι κωμωδία κούφια. Πίσω ἀπό μιά πλοκή ἀρκετά μπερδεμένη ὥστε νά κά-

νει τήν ἐντύπωση τοῦ ἀναλυτικὰ μελετημένου ψυχολογικοῦ ἐνδόσμου, ὁ συγγραφεὺς κατατρίβεται σέ πνευματώδεις μωρολογίες πού δέν ἔχουν καν θεατρικό ρυθμό, εἶναι σχοινοτενεῖς καί θαλωμένες. 'Ο Ντομινό, πρόσωπο συμβατικό, δίκως ταυτότητα, ἐπιφορτίζεται νά καλύψει τόν παλαιό ἐρωτικό δεσμό μῆδς νεαρῆς παντρεμένης, πού ἔχει ἀντρα ζηλιάρη. Τό πρόσωπο, θά μπορούσε νά γίνεῖ κάτι σάν τόν 'Αντζελο Μπαλντοβίνο τῆς «'Ηδονῆς τῆς τιμότητος» — ἀλλά ὁ Μαρσέλ 'Ασάρ δέν εἶναι ὁ Λουίτζι Πιραντέλλο. Πολλοῦ γε καί δεῖ, 'Η ἡρωίδα θά μπορούσε νά ἔχει τίς αἰλουροειδεῖς χάρες τῆς «Παριζιάνας» — ἀλλά ὁ Μαρσέλ 'Ασάρ δέν εἶναι ὁ 'Ανρὺ Μπέρκ. 'Ο 'Ασάρ εἶναι ὁ 'Ασάρ, ἀπλούστατα, κι' αὐτό δέν διορθώνεται ἀπό καμμιάν 'Ακαδημία. 'Ετσι, μέσα στή συνολικὴ φλυαρία τοῦ διαλόγου καί στο ἀσύντατο τῶν προσώπων, χάνονται καί οἱ κάποιες «ψυχολογικές» ἐπινότητες, πού θά μπορούσαν, μέ διαφορετικές προϋποθέσεις, νά ἔχουν κάποιο νόημα: 'Η ἀποκάλυψη, λόγου χάρι, πῶς ὁ σύζυγος τῆς Λορέτ δέν εἶναι ζηλιάρης, ἀλλά ἐγωιστής. 'Η ἡ θεατρικὰ ἐνδία, φέρουσα κατάσταση τῆς τελευταίας σκηνῆς, ὅπου ὁ σύζυγος πάντοτε, βλέποντας τήν ἐρωτικὴ διάχυση τῆς γυναίκας του μέ τόν ἐραστὴ τῆς, μένει ἀτάραχος γιὰ τί νομίζει πῶς εἶναι ἄλλος ὁ πραγματικὸς ἐραστής.

'Η παράσταση τοῦ «Ντομινό» εἶταν πολὺ μέτρια. Χαριτωμένη πάντοτε ἡ Νελλὺ Βινιόν, ἐξαιρετικὰ μάλιστα, δέν ἔχει κλίμακα ὥστε ν' ἀναπτύσσει κατὰλληλα τοὺς ρόλους καθὼς τῆς Λορέτ. Παραμένει ὁροσερή καί στατική ὡς τό τέλος. 'Ο Ρ. Ζερὸμ ἔχει στὸν Ντομινό τήν ἀνεση πού ξέρουμε πιά, ἀλλά καί δίκως ἀκτινοβολία. 'Ο Ζάκ Ντυμενίλ ὑποδύεται τό σύζυγο χωρὶς νά τοῦ δίνει ὁ ρόλος του λαθὴ νά συνθέσει κάτι. 'Ο Ζιλμπέρ Γκιρὺ χρωματίζει τόν παλαιὸ ἐραστὴ Φρανσουά Κρεμόν μ' ἕνα ὕφος διαφορούμενο, πού προκαλεῖ σοβαρὴς ἀμφιβολίας γιά τὴ δυνατότητα ἐρωτικοῦ συνδέσμου μέ τὴ Λορέτ. Καί μόνον ὁ Ζάν-Λουί Ζεμμά ξεχωρίζει, θαυμάσιος, γεμᾶτος οἶστρο Μιραντάλ, — μιά μικρὴ δημιουργία.

Οἱ θρυκόλακες τῶν ἐλαφρῶν ἔργων — περίεργοι — εἶναι πολὺ πιά πένθιμοι ἀπὸ τοὺς θρυκόλακες τῶν σοβαρῶν ἔργων.



«Η ΠΟΛΗ»

της Λ. 'Αναγνωστάκη

στό
ΘΕΑΤΡΟ
ΤΕΧΝΗΣ

Η ΚΥΡΙΑ Λούλα 'Αναγνωστάκη, που κάνει την πρώτη της — αν δεν γελιέμαι — θεατρική εμφάνιση με τα τρία μονόπρακτα του «Θεάτρου Τέχνης», προέρχεται από τη Θεσσαλονίκη. Είναι μία πολίτεια που έχει, από τα 1930, μιάν αίσθητή παράδοση πνευματικού διεθνισμού. Σ' εποχή όπου η 'Αθήνα της λογοτεχνίας αστυνόμευε σχεδόν τα πνεύματα με μία προσήλωσιν στην Ιθαγένεια, μιάν επίμονη αξίωσιν για «ελληνικότητες» κλπ., η πνευματική Θεσσαλονίκη αναζητούσε πρόθυμα τα πρότυπα της στα ρεύματα του εξωτερικού. Όχι πώς της έλειπαν και οι έθνικά χρωματισμένοι συγγραφείς — ο τόνος όμως που δέσποζε εκεί ήταν ο πρωτοποριακός χωρίς δεσμεύσεις.

Σ' αυτό το ρεύμα εντάσσεται, εκπροσώπος του σύγχρονου, και η δραματογράφος της «Πόλης». Με μία διαφορά: πώς αν ξεκρίνει κανένας στα μονόπρακτά της, το κίνημα του εξωτερικού που την έδιδε, δεν μπορεί και να σημειώσει άμεσες, ώμες επιδράσεις. 'Η κυρία 'Αναγνωστάκη έχει μία γραφή δική της — δεν είναι ούτε του Μπέκετ ακόλουθος ούτε του 'Ιονέσκο ούτε του Ζενέ ή άλλου κανένος παρόμοιου. 'Η προσωπική αυτή σφραγίδα είναι και η πιο ουσιαστική της αρετή.

Από εκεί και πέρα, δεν χωρεί αμφιβολία πώς, με τον καιρό και με την πείρα, η κοπέλλα που έγραψε τα τρία αυτά μονόπρακτα, θα προχωρήσει, θα εξελιχθεί. Έχει талант, ευαισθησία, μιάν εσωτερική θερμότητα. Το κύριο πρόβλημα που θα έχει να επιλύσει αργότερα, θα είναι ίσως το πώς να διασπάσει τον ασφυκτικό κλοιό του τωρινού της δραματικού κόσμου. Κόσμος διамειλισμένος, μεταπολεμικός, σπέρνει τά όραματα της κυρίας 'Αναγνωστάκη με όντα άκεφαλα, φρικιαστικές διαμαρτυρίες για το κατάντημα του ανθρώπου. Πίσω όμως από αυτό τον εφιάλτη, που γυρίζει επί τόπου, μαντεύει κανένας τη θερμή συνηγορία για μία λύση και για μία λύτρωση. Είναι σάμπως όλα αυτά τα ματωμένα, άμορφα στόματα να διεκδικούν ούρλιάζοντας μία χαμένη εσωτερική συνοχή, ένα δικαίωμα επικοινωνίας, μιάν άρχική συνέπεια. Τα μονόπρακτα της συγγραφέως της «Πόλης» αποφεύγουν το «παράλογο» για να προβάλουν όμως — μπορεί και άθελά τους — το αδιέξοδο. Το ψυχικό κλίμα τους είναι το άγχος.

Τό πρώτο στη σειρά, «'Η διανυκτέρευση», είναι ουσιαστικά ένας μακρύς, πολύ μακρύς, διάλογος. Τό ασύμπτωτο της ασυνεπνοσίας αποτελεί τον νοηματικό εірμό του: «Ένας σαραντάρης πήρε στο σπίτι του μια μικρή ταξιδιώτισσα, να της προσφέρει άσυλο για μία νύχτα. Κατασπαράζονται άμοιβαία, παραδομένοι περισσότερο στον έγωκεντρικό καύμό του ό καθένας παρά στην προσπάθεια να συνεννοηθούν. Κι' όμως, δεν τούς λείπει ή καλή θέληση, πολύ λιγότερο ή ανάγκη: αυτό είναι τό δράμα.

Την καλλίτερη από τα τρία έργα διάρθρωση, την πιο αποτελεσματική, την έχει τό μεσαίο μονόπρακτο, ή «Πόλη». Έδώ, οι άλληπαλλήλες μεταστροφές και τ' άπρόοπτα μπορούν να ξεγέλασουν τον επιπόλαιο παρατηρητή, να περάσουν γι' αυτόσκοπος, θεατρικές δεξιοτεχνίες. Είναι, στην πραγματικότητα, ουσιαστικά

στοιχεία του περιεχομένου. 'Η δραματική άσυναρτησία του κόσμου που προβάλλεται έτσι, παίρνει μία παραστατικότητα σχηματική, μιάς και ή πλαστική δεν μπορεί να της είναι δοσμένη. Ψυχές άνήλιαγες, άποκλεισμένες, έχουν

ΤΟ
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

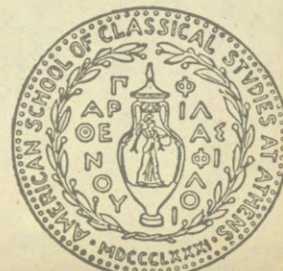
καταδικαστεί να κοντανασαίνουν μέσα στην άφαίρεση, που είναι ή Κόλαση στη σύγχρονη έκδοχή της. Δεν συντρέбονται μπροστά μας από τό δράμα που παίζεται, αυτές οι ψυχές είναι προκαταβολικά κομματιασμένες. Άναρωτιέμαι για τουτό άν, στην «Πόλη» ειδικά, οι αντιδράσεις του κοινού είναι οι σωστές, όταν γελούσε με τον Φωτογράφο. Όλοάφανα και ή σκηνοθεσία τό θέλησε έτσι, γιατί ένόησε, στην έρμηνεία του Γ. Λαζάνη, αυτή τη γραμμή. Ποιός έχει λάθος; Τό κοινό; ή έρμηνεία; ή μήπως ό υπογραφεύμενος;

Πάλι ένας διάλογος είναι ή «Παρέ-

λαση», τό τελευταίο μονόπρακτο, και στη σύστασή του τό πιο εφιαλτικό άπό όλα. Τό όραμα της πλατείας που περιγράφει ό νεαρός Άρης από τό παράθυρο έχει μία συγκλονιστική ένέργεια, μέ γεύση ύπερρεαλιστική αλλά και δομή θεατρικότατη. Πρέπει να επαινέσουμε την κυρία 'Αναγνωστάκη που εισάγει τον άέρα του σύγχρονου λυρισμού στο νόρο του θεάτρου. Και τον εισάγει όχι τεχνητά, δεδίασμένα. Τόν μεταφευεί οργανικά.

'Η σκηνοθεσία του Κάρολου Κούν είναι γεμάτη ζέση κι' ένταση. Οι όκτώ ήθοποιοί ύπηρετούν λαμπρά, μέ άμοιόγενεια, τά τρία μονόπρακτα. Είναι, στο πρώτο, ή Σοφία Μιχαπούλου, ή Κατερίνα Καραγιάννη και ό Νίκος Χαράλάμπος, στο δεύτερο ό Νεκτάριος Βουτέρης, ή Μάγια Λυμπεροπούλου και ό Γιώργος Λαζάνης, στο τρίτο ή Έκάλη Σώκου και ό Μίμης Κουγιουμτζής. Υποβλητικά τυλίγουν τό κείμενο οι σκηνογραφίες της Μαρίας Ρούσου.

Μία αξιόλογη βραδιά.



191114-

ΜΕ ΤΙΣ «Κρατικές υποθέσεις», έχουμε το τελευταίο έργο του Λουί Βερνέγι κι' ένα από τα καλλίτερα ίσως δείγματα της τέχνης του. Τέχνης με μικρό ταύ, τέχνης του βουλεβάρτου, του περιζιάνικου πεζοδρομίου, αλλά που φανερώνεται πάντοτε λαμπερή κι' αποτελεσματική. Το έργο δέν μάς είναι άγνωστο: Είχε πρωτοπαχτεί στό θέατρο Κοτοπούλη, από τόν όμώνυμο θίασο, πρίν από κάμποσα χρόνια. Αυτό δέν θά έμποδίση τό κοινό πού τό βλέπει τώρα νά του επιφυλάξει τήν υποδοχή τών έργων έξασφαλισμένης έπιτυχίας: Οί «Κρατικές υποθέσεις» δέν έχουν νά λύσουν κανένα απόλύτως πρόβλημα ψυχής ή αισθητικής.

Ο Βολταίρος έλεγε πώς σ' ένα θεατρικό έργο ή πολιτική δέν πρέπει ν' ανακατεύεται μέ τόν έρωτα, γιατί άν ό δεύτερος δεσπόζει, τότε ή πολιτική γίνεται απλό άρτυμα· άν πάλι δεσπόζει ή πολιτική, γίνεται ψυχρός ό έρωτας. Ο Βερνέγι ώστόσο, μέ τίς «Κρατικές υποθέσεις» του, κατορθώνει εκείνο πού δέν κατόρθωσε δολέκληρος Ρακίνας, λόγου χάρη, μέ τή «Βερενίκη» του: Νά Ισορροπήσει—ώς ένα σημείο τουλάχιστο—έρωτα καί πολιτική. Είν' αλήθεια πώς ό Ρακίνας εΐταν ποιητής, καί γιά τούς ποιητές όλα είναι πιό δύσκολα...

Ένας Άμερικανός γερουσιαστής, όχι καί τόσο σεβαστός, όσο τό λέει ό τίτλος του, έχει έρωμένη τή γυναίκα ενός ήλικιωμένου στενού του φίλου, πού είναι καί ό ουσιαστικός του δημιουργός. Γιά νά διευκολυνθεί ή παράνομη σχέση, ή κυρία σοφίζεται νά παντρεύει εικονικά τό γερουσιαστή της μέ τήν άνηψιά της, μιá δασκαλίτσα εύσυνείδητη, σχολαστική καί σοφή σάν άριθμομηχανή, άρα άκίνδυνη. Φυσικά, συμβαίνει εκείνο πού μαντέψαμε: Η μικρή Είρήνη Έλιοτ, μέ τό γάμο, μεταβάλλεται ξαφνικά σέ γυναίκα πάνοπλη, γοητευτική όσο καί πρακτικά χρήσιμη στό γερουσιαστή. Θά του γίνει άπαραίτητη, θά τόν βοηθάει, θά τόν συμπληρώνει, θά τόν ανεβάσει τέλος ίσαμε τό θώκο του ύφυπουργού τών Έξωτερικών. Καί πάλι ή εξέλιξη θά είναι αυτή άκριβώς πού μαντεύετε,

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Κρατικές υποθέσεις»

ΤΟΥ ΛΟΥΙ' ΒΕΡΝΕΓΙ
(Θίασος Τ. Καρέζη - Λ. Κωνσταντάρα)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

μόνο πού ό Βερνέγι έχει τή δεξιοτεχνία νά τή σερβίρει σάμπως νά εΐταν κάτι άνοπώντεχο. Βρισκόμαστε στήν περιοχή τής θαυματοποιίας, μέ τήν έλνοια πού λέγοντας θαυματοποιία έννοούμε ταχυδακτυλουργική.

Η παράσταση είναι καλή κι' εύχάριστη. Έχει ένα σημαντικό άτού: Τή Τζένη Καρέζη στό ρόλο τής Είρήνης Έλιοτ. Η Τζένη Καρέζη είναι ήθοποιός. Αναγράφω έτσι, γυμνά, αυτή τήν ιδιότητα, γιά νά υπογραμμίσω τή σημασία της. Όλοι καί όλες πού παίζουν στό θέατρο δέν είναι ήθοποιοί. Συνθεστάτα, άνίκανοι νά συνθέτουν, περιφέρουν τόν εαυτό τους από ρόλο σέ ρόλο κι' από έργο σέ έργο, μονότονα, πληκτικά. Η Είρήνη Έλιοτ τής Τζένης Καρέζη δείχνει τάλαντο. Μπορεί νά μήν έχει από τό συγγραφέα της τό περιεχόμενο ενός χαρακτήρα, μιás ψυχής, είναι όμως ένα σκίτσο καμωμένο μέ δεξιοσύνη καί κέφι. Θέλει τ' άνάλογα προσόντα καί γιά νά ένσαρκωθεί. Η πρωταγωνίστρια του θεάτρου «Διονύσια» πλάθει μιá συνεπέστατη Άμερικανιδούλα, πού έχει κρυφή προσωπικότητα, χαριτωμένη πρωτοβουλία, κατεργάρικη άφέλεια, αλλά καί μιá - κάποια στεγνότητα δασκάλας, ένισχυμένη από τό άγορίστικο ύφος πού τ' άγγλοσαξωνικά φύλα επιφυλάσσουν στό γυναικείο τους άκριβώς ύποδείγματα. Τέλος, μέσα σ' όλα αυτά, ή Είρήνη Έλιοτ έχει καί μιάν άνοπώντεχη θηλυκότητα, πού ένδρεύει. Γιά νά συντεθούν τά στοιχεία τούτα καί νά διατηρηθούν ως τό τέλος σέ Ισορροπία κυμαίνόμενη χρειάζονται —τό εΐπαμε— τάλαντο. Μιά μόνο σύσταση στή Τζένη Καρέζη: νά προσέξει τή φωνή της. Μήπως τήν έχει κουράσει;

Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας είναι ένας πολύ εύχάριστος γερουσιαστής Χέντερσον, πού δέν παρασύρεται πολύ, όπως άλλες φορές, σέ κατάχρηση κωμικών τεχνασμάτων. Παίζει μέ χιούμορ καί μέτρο. Συμπαθέστατος —όπως πρέπει— ό Φίλιππος Ράσελ του Ζώρα Τσάπελη. Η Μπεάτα Άσημακοπούλου παίζει τήν Κόνστανς, ένα πρόσωπο από λόγου του όχι πολύ συμπαθητικό. Καλός Γουίγγλερ ό Δημ. Νικολαΐδης. Ο Λώρενς του Νικ. Νεογένη στή θέση του. Μιά γενική παρατήρηση γιά τούς

άντρες: Παίζουν τούς Άμερικανούς μέ μιάν έξωτερική κομψότητα κι' εκζήτηση πού έχει επικρατήσει στή σκηνή μας νά θεωρείται κατάλληλη όταν έρμηνεύονται γαλλικά κοσμικά έργα. Άς σημειωθεί πώς ούτε τών Γάλλων ή χάρη είναι αυτή. Θά πρέπει οί ήθοποιοί μας ν' άποκτήσουν κάποτε τήν άνεση εκείνη πού έχει άφομοιώσει τήν κομψότητα καί δέν τήν επιδείχνει. Όπως καί θά πρέπει νά μάθουν νά χρησιμοποιούν λιγότερο τά χέρια τους. Είναι άπαράδεκτο στό θέατρο—έστω καί τό μεσογειακό—ή κάθε συλλαβή νά συνοδεύεται κι' από μιá χειρονομία.

Μετάφραση άστραφτερά θεατρική καί σκηνοθεσία διακριτικότερη—ό,τι πρέπει νά είναι πάντα ή σκηνοθεσία—από τόν κ. Δημ. Μυράτ. Μιά σκηνογραφία πολύ καλαίσθητη, κινηματογραφικά έντυπωσιακή, του κ. Μαρ. Άγγελόπουλου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ «Μαρία Δοξαπατρή»

ΤΟΥ ΔΗΜ. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

(Νεοελληνική Σκηνή)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΣΤΗΝ εποχή αυτή - εδώ, όπου η ασέβεια περνάει πολύ συχνά για πνεύμα ανεξαρτησίας, ή «Νεοελληνική Σκηνή» κάνει κάτι συγκινητικό: συνεχίζει την αναδρομή της στις πηγές ή τουλάχιστον σε μερικά από τα πρώτα φαινόμενα του νεώτερου θεάτρου μας. Πέρυσι είχε εγκαινιάσει τη σταδιοδρομία της με τον «Φορτουνάτο» και τό ξεκίνημά της εκείνο χαιρετίστηκε απ' όλους σαν κάτι ευόωμο αλλά και θετικό. Εφέτος, αν η ευλάβεια της «Νεοελληνικής Σκηνής» παραμένει τό ίδιο συγκινητική, ή έκλογή έργου παρουσιάζεται λιγότερο εύτυχημένη. Η «Μαρία Δοξαπατρή» του Δημ. Βερναρδάκη — ως έχουμε τό θάρρος νά τ' ομολογήσουμε — είναι ένας θρύλος άδειανός, μία ευλαδική πλάνη της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Τή λένε σαιξπηρικού τύπου δράμα. Είναι, απλούστατα, παρωδία. Βλέπει κανένας σ' αυτήν τί κακό μπορεί νά κάνει κάποτε ένας μέγας, όταν είναι κακοχωνεμένος. Ο Βερναρδάκης, επηρεασμένος από τίς γερμανικές του σπουδές κι' από τό κήρυγμα του Λέσσιγκ, έπεσε σ' ένα λάθος τραγικό: Ξεκίνησε νά κάνει μεγάλο θέατρο κι' έγραψε ένα λιμπρέτο Ιταλικής όπερας. Τό κάθε πρόσωπο στή «Μαρία Δοξαπατρή» προχωρεί μέ τή σειρά του στό προσκήνιο, λέει τή ρομάντζα του κι' αποσύρεται γιά νά τό διαδεχθεί άλλο. Μέ δυσκολία ξεχωρίζει ό καλοπροαίρετος θεατής τά σκόρπια εκείνα σημεία του κειμένου πού φανερώνουν τήν ύπαρξη ενός ποιητή ακόμα νέου, ανώριμου, μέ κάποιο όμως δραματικό αίσθητήριο προικισμένου, ή καί λυρική διάθεση, πνιγμένα καί τά δύο κάτω από τή ρητορεία μιάς κακής στιγμής του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ο Σπύρος Εθαγγελάτος προσέφερε, κατά τή γνώμη μου, τή μεγαλύτερη πού μπορούσε νά προσφερθεί στό κείμενο υπηρεσία μεταφέροντάς το στή δημοτική. Δίχως αυτήν, ή όμοιότητα της «Μαρίας Δοξαπατρή» μέ τά παλιά λιμπρέτα των «Όλυμπίων» θά ήταν ανεπανόρθωτη.

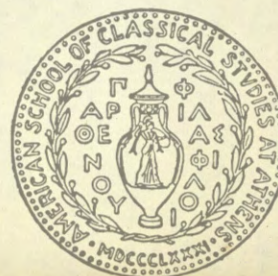
Έργο τέτοιο, όχι μόνο δέν βοηθάει τούς ήθοποιούς πού τό έρμηνεύουν, αλλά καί τούς αφήνει κυριολεκτικά ξεκρέμαστους ακόμα κι' αν τύχει νά είναι πολύ έμπειροι καί προικισμένοι. Μόνον ένας έντελώς ξένος στήν τέχνη του θεάτρου θά παραβλέπει τόν άπόφασιστικό ρόλο πού παίζει πάντα τό έργο σαν υπόβαθρο γιά τήν υπόκριση. Οι καταστάσεις του Βερναρδάκη δέν πείθουν γιάτί δέν έχουν δραματικά ώριμάσει, καί δέν έχουν δραματικά ώριμάσει γιάτί είναι φτιαχτές, ψεύτικες. Τά πρόσωπα, γεννήματα μιάς ετερόφυτης ρωμαντοπληξίας, δέν περιέχουν κανένα σπέρμα ζωής ώστε νά τροφοδοτήσουν μέ αίμα τίς καταστάσεις. Ο Γουλιέλμος Καμπανίτης, ό ήρωας της «Μαρίας Δοξαπατρή», είναι ένας τενόρος Ιταλικής όπερας

δίχως φωνή. Ο Σπ. Εθαγγελάτος αγωνίζεται νά τόν υπερασπίσει μέ τό σπαθί του καί μέ τόν μανδύα του. Η ήρωίδα του έργου έρωτεύεται τόν οικογενειακό της έχθρό έπειδή έτσι έρωτεύτηκε κάποτε τόν δικό της ή Όουλιέττα, τρελλαινείται καί πνίγεται μόνο καί μόνο γιάτί έτσι τρελλάθηκε καί πνίγηκε πριν απ' αυτήν ή Όφελία. Η Αφροδίτη Γρηγοριάδου, πού έπωμίζεται αυτό τό δεβαρμένο παρελθόν, κάνει ό,τι μπορεί γιά νά τό κρατήσει στό όριο του σοβαρού. Κοπέλα προικισμένη, δείχνει ποιά είναι τά προσωπικά της χαρίσματα, ανεξάρτητα από τά όλισθήματα της άθλιας της Μαρίας. Η Χριστίνα Κουτσουδάκη δίνει μία

ζωντανή, μπριόζα Βασιλική, αν καί κάπως ήθογραφική γιά ένα τέτοιο έργο. Η Άρτεμις Θεοδωρακοπούλου είναι μία συμπαθέστατη γιάτί καί μετρημένη κόρη του τυφλού γερο-Φιλανθρωπινού. Συμπαθητικός επίσης, άγνός, αν καί κάπως άπλυστος, είναι ό Άγγελος Φιλανθρωπινός του Θάνου Μαρτίνου. Η Άννα Πολίτη (Σοφία Δοξαπατρή) έχει ωραία φωνή καί παράστημα. Ο Γιάννης Κοντούλης πετυχαίνει νά χρωματίσει κάπως τήν ώχροτατη άπομίμηση του σαιξπηρικού κλάουν πού είναι ό Φύλακας. Άφισα τελευταίον τόν Ν. Τσακίρογλου. Last but not least. Τόν είχαμε ιδεί τό προηγούμενο βράδι σπαρταριστόν κουτσαβάκη στήν πρεμιέρα της «Πορείας». Τόν είδαμε εδώ γνήσιον άρχοντα στό ρόλο του Δοξαπατρή. Τό παίξιμό του σ' αυτό τό πρόσωπο, λιτό καί καίριο, έχει μίαν έμφυτη σοβαρότητα. Άς κρατήσουμε υπό σημείωση τ' όνομα του νέου αυτού καλλιτέχνη.

Ο νέος σκηνογράφος Π. Ζουμπουλάκης έχει συγκεντρώσει τήν προσοχή του περισσότερο στό κόστούμια του έργου — όχι δίχως άπόδοση άλλως.

Γενική έντύπωση λιγότερο θερμή από του «Φορτουνάτου», αλλά καί πού δέν εξαντλεί τήν πίστωση της «Νεοελληνικής Σκηνής».



Θεατρικές πρώτες
**«ΕΝΑ ΚΟΡΙΤΣΙ ΑΠΟ
 ΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ»**

(Θίασος Σμ. Γιούλη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗ

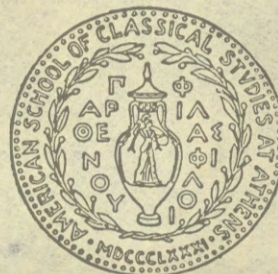
ΚΑΤΩ από τόν τίτλο αυτόν, όπως και πριν από τέσσερα χρόνια κάτω από τόν τίτλο «Θέλω να μ' αγαπήσεις», κρύβεται παλιά μας γνώριμη — μά πολύ παλιά — η κωμωδία του Πιέρ Βόλφ «Μαριονέττες». Κρύβεται όχι από ντροπή ή από σεμνότητα, αλλά για να μας ξεγελάσει σχετικά με τήν ηλικία της. Όπως οι πολύ θαριά μακιγιαρισμένες γριές κυρίες.

Αν πιάναμε τώρα ν' αναλύσουμε τα συστατικά στοιχεία της κωμωδίας αυτής του Βόλφ θα είταν σάμπως να χαριζόμαστε στήν πλάνη, σάμπως να παίρνουμε στά σοβαρά ένα μασκάρωμα. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει πως οι «Μαριονέττες» δεν διασκεδάζουν ακόμα και σήμερα τό θεατή τους. Τόν διασκεδάζουν ακριβώς όπως ένα μασκάρωμα. Θα είταν χρήσιμο κάποτε ν' αναλυθεί τό πως μία κωμωδία, χωρίς να χάνει τή διασκεδαστική της ποιότητα, μπορεί και πρέπει να παίρνεται στά σοβαρά για να είναι έργο τέχνης. Η άξια λόγου κωμωδία αντικρύζεται με σοβαρότητα από ένα μέρος ανεπίγνωστο του έαυτού μας, τήν ώρα που τό άλλο, τό συνειδητό μέρος, γελάει. Δεν αντικρύζεται όμως με σοβαρότητα ένα χοντρό χωρατό του δρόμου, ή γελοιοποίηση ενός ήλιθιου, τό κάζο που παθαίνει ένα πρόσωπο φαιδρό. Και στή μία περίπτωση και στήν άλλη έχουμε βέβαια διασκέδαση· μόνο που ή διασκέδαση του δεύτερου τύπου είναι χωρίς νόημα, αδειανή, άπνευματίστη. Στήν πρώτη περίπτωση έχουμε αποτέλεσμα αισθητικό. Τό αισθητικό, χωρίς να τό καταλαβαίνουμε, έγγιζει κάποιο μέρος του έαυτού μας που, άσυν-
 αισθητα, φιλοσοφεί...

Οι «Μαριονέττες» έχουν τώρα έκουγχρονισθεί, ή διασκευή τους όμως αυτή δεν νομίζω πως μό-
 ρεσε να ξεπεράσει σέ ποιότητα τά έργα έπιφανείας. Απεναντίας μά-
 λιστα, μου φαίνεται να έχει δια-
 тарάξει τή μόνη τους άρετή, τή σταθερή άρετή του δουλεβάρτου: τή λογιστικά τακτοποιημένη σκη-
 νική οικονομία. Μετά τήν πρώτη πράξη, που είναι πάντα σούλου-
 πωμένη, ή δράση αρχίζει να πα-
 ραπαίει, οι σκηνές χάνουν τόν έσωτερικό τους εϊσμό, τό κωμικό γίνεται ευτράπελο. Απομένει ένα έργο τελικά τόσο άτεχνο, που ν' αναρωτιέται κανένας με άπορία αν τέτοιο είταν εξ αρχής, και πως τότε δικαιολογείται ή έγγραφή του στό δραματολόγιο της «Κο-
 μεντί Φρανσαιζ». Δεν έχω πρόκει-
 ρο τό άρχικό κείμενο (οι «Μαριο-
 νέττες» δεν είναι από τά έργα που τά θάζει κανένας στή διβλιο-
 θήκη του) για να διαπιστώσω τί φταίει περισσότερο: ο έκουγχρο-
 νισμός ή ο Χρόνος; Περιορίζομαι λοιπόν να παρατηρήσω — για πολ-
 λοστή φορά — πως δεν χρειάζεται να είναι καλό ένα έργο για να γελάει ο κόσμος και πως εκείνοι που φαντάζομαι ότι, στό θέατρο, εκείνο που πετυχαίνει είναι και καλό, ή ζούν σέ ρωμαντική μακα-
 ριότητα ή είναι έντελώς άνίδεοι — που κάνει ακριβώς τό ίδιο.

Η παράσταση είναι έλληνοπρε-
 πής. Δεν πρόκειται, φυσικά να κα-
 τηγορήσουμε τούς καλούς αυτούς ηθοποιούς του «Αμπαρλ» γιατί παίζοντας γαλλικό δουλεβάρτο δεν θυμίζουν αυθεντικούς Παρι-
 ζιάνους. Η στήλη τούτη έχει πολ-
 λές φορές τονίσει πως τό γαλλικό δουλεβάρτο είναι στήν ου-
 οία θέατρο ήθογραφικό, και ήθο-
 γραφία δεν γίνεται δίχως γνησι-
 ότητα ύφους. Μέσα πάντως, στό κλίμα της έλληνοπρεπείας, ή Σμαρούλα Γιούλη είναι μία σπι-
 τόζα Κριστίν, ο Α. Μπάρκουλης ένας έκθαμβος Ζάκ, ο Γ. Νέζος ένας καλόβολος παππούς. Περιο-
 σότερο κοντινός στό άρχικό ύφος του έργου δείχνεται ο Γιάννης Κανδύλας (Μπιμπής). Και ο Γ. Τσιτσόπουλος έχει μίαν άφέλεια που πείθει. Αξιάπαινη ή Ζίζη της Δέσπ. Νικολαΐδου. Αναφέρω ακό-

μα τήν Ειρήνη Σαμιδου, κι' άς εί-
 ναι διακριτικό τό ρολάκι της.
 Δεν νομίζω πως ή περίσταση προσφέρεται για να μοιράσει κα-
 νένας δάφνες σέ σκηνοθέτες και σκηνογράφους.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Η «ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ»

από τό Θέατρο Τέχνης

ΑΝ ΔΟΚΙΜΑΖΕ κανένας ν' αποτιμήσει τη «Βαβυλωνία» του Βυζαντίου — κωμωδία του ελληνικού 1836 — με όρθοδα καλλιτεχνικά κριτήρια, θά την ιδεί σαν φανέρωμα χαρακτηριστικό μιας ιστορικής στιγμής, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. Για την οποία αισθητική της δικαίωση, φτάνει η ευφορία και ο αυθεντικός της τόνος. Είναι έργο που δεν πρωτογράφηκε καν για να παίζεται, αργότερα μόνο προσαρμόστηκε στη σκηνή, όπου και γνώρισε μία σταθερή λαϊκή επιτυχία, για ειδικούς όμως λόγους.

Η πορεία της «Βαβυλωνίας» είναι εύθυγραμμη, ο μύθος της πρωτόγονα υποτυπώδης: Μία ξεροκλήτη παρέα γλεντάει σε κάποια «λοκάντα», δρίσκεται όμως σ' αδυναμία να συνεννοηθεί επειδή ο καθένας από τους συμποσιαστές μιλάει κι' άλλη διάλεκτο. Ακολουθεί η τυπική ρωμείκη «παρεξήγηση», μία κουμπουριά, και ο αστυνόμος, που δεν καταλαβαίνει τους ξεσταζόμενους μάρτυρες καλλιτέρας απ' όσο εκείνοι καταλαβαίνουντα μεταξύ τους, στέλνει όλους μαζί

στη φυλακή για να ξενοιάσει... Το έργο τελειώνει με την απελευθέρωσή τους.

Ο μύθος, εδώ, έπχει μάλλον θέση προσχήματος. Ο Βυζάντιος θέλησε να σατιρίσει τον ανακατεμένο κόσμο που είχε αποτέλεσει το πρώτο εκκλησιαστικό της νεοελληνικής ανεξαρτησίας, και το πέτυχε με κέφι, με γνησιότητα, γιατί ήξερε πρόσωπα και πράγματα από πρώτο χέρι. Το έργο του λοιπόν εγγράφεται στο ενεργητικό, ή ακριβέστερα στις συγκινητικές μαρτυρίες, μιας σημαντικής για μας τούς νεοέλληνες εποχής. Από εκεί και πέρα, να του αναγνωρίσουμε και καλλιτεχνική αξία, είναι άλλο πράγμα. Χρησιμότερο θά είτανε να σημειώσουμε με παρηρησία τί το λείπει για να είναι πραγματική κωμωδία.

Ένα κωμικό στοιχείο που βασίζεται στη γλωσσική ασυνεννοησία, είναι από τα ευτελέστερα. Το έκφραστικό μέσο, ή λαλιά, όταν δεν αποτυπώνει βαθύτερες ψυχικές κινήσεις ή μίαν οντολογική για τον άνθρωπο κατάσταση, δεν είναι τίποτ' άλλο παρά εκδήλωση της επιφάνειας, μία μηχανική λειτουργία. Ας σημειωθεί, εξ' άλλου, για λόγους δικαιοσύνης, πως σαν κωμικό μέσο ή γλωσσική ασυνεννοησία έχει μία σεβάσμια παράδοση στο θέατρο του νεώτερου κόσμου: Η μεσαιωνική «φάρσα» από

εκεί ξεκίνησε. Τό λέει ο ίδιος ο Σόρος, που προέρχεται από το λατινικό *farciare*: παραγεμίζω. Μία φάρσα, στο δυτικό Μεσαίωνα, ήτανε ανάκατωμα από διαλέκτους. Με αυτό τον τρόπο προκαλούσε το γέλιο. Από την άποψη τούτη, το έργο του Δ. Κ. Βυζαντίου ακολουθεί τη γνησιότερη ευρωπαϊκή παράδοση, χωρίς άλλωστε και να την αντιγράφει. Έργο πρωτόγονο κι' αυτή, θρίσκει αβρόμματα μίαν από τις αρχέγονες πηγές του

ΤΟΥ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

γέλιου. Ο ανώνυμος συριανός κριτικός του 1868, που είχε γράψει για τη «Βαβυλωνία» πως «είναι μάλλον εύφης τις γελοιοποιίας» παρά κωμωδία, είχε απόλυτο δίκιο.

Όσο για πρόσωπα ή τύπους, ως μη ζητάμε και πολλά. Ο 'Ανατολίας, ο Χιώτης, ο 'Αρβανίτης της «Βαβυλωνίας» έχουν τα γενικάτα χαρακτηριστικά του τόπου απ' όπου προέρχονται, ή καλύτερα αυτά που μία Ισοπεδωτική πρόληψη τους είχε κιόλας τότε φορτώσει. Άλλωστε σ' αυτό το συμβατικό και τό εύκολογνώριστο βασίζεται ένα από τα κυ-



ριώτερα στοιχεία επιτυχίας του Έργου. Οι τύποι του — που δεν είναι καν τύποι — δεν έχουν υποστεί τη βαθύτερη επεξεργασία των τύπων του Καραγκιόζη: είναι θνητο μονοδιάστατα, απροσωποποιημένα. Εκείνο που προπάντων τους λείπει, είναι τό ανθρώπινο.

Άλλά, είπαμε: τά πάντα στη «Βαβυλωνία» τά συνεπαίρνει μία λεκτική ευφορία. Κι' έκανε καλά ο Κάρολος Κούν ν' ανεβάσει τό έργο με τρόπο γκροτέσκο, να δώσει στην παράσταση κάτι από τό πανηγύρι, δηλαδή να μεταθέσει την έρμηνεία από τό αυστηρά καλλιτεχνικό επίπεδο σ' ένα άλλο, σχετικό, εκεί όπου στέκονται εκδηλώσεις καθώς τ' αποκριάτικα χωρατά και οι λαϊκοί αυτοσχέδιοι. Μοιραία, βέβαια, έκανε εφθονή χρήση του στοιχείου της υπερβολής, και ή υπερβολή είναι πάντα, τό ξέρουμε, ο μεγάλος σκόπελος της κωμωδίας. Πώς δικαιώνεται; Αυτό μόνο στην κάθε ειδική περίπτωση μπορεί να κριθεί. Υπάρχουν ήθοισι που έχουν τό δώρο της υπερβολής και άλλοι που δεν τό έχουν. Η υπερβολή δεν διδάσκεται, όπως δεν διδάσκεται ή γελοιογραφία. Μία διόθεση υπερβολής που δεν ολοκληρώνεται, από ακαταλληλότητα, υποβιβάζει τό κωμικό στο σαχλό. Μία δι-

όθεση υπερβολής που διοχετεύεται από τό αρμόδιο όργανο, γίνεται εξασπασμα όστρου, δημιουργία αυτόνομη, ποιητική.

Μέσα σ' αυτά τά υποχρεωτικά πλαίσια εγγράφονται και οι επιδόσεις των ήθοισιων του Θεάτρου Τέχνης. Είναι φανερό πως είχαν πολύ δουλέψει όλοι τους, τόσο που στην προεμέρα να είναι οι περισσότεροι βραχνιασμένοι. Όστόσο ο Γ. Λαζάνης κράτησε με στερεότητα τον Άνατολίτη, ο Σπ. Καλογήρου τον Άλβανό, ο Μηνάς Χρηστίδης δρόσισε την παράσταση με τον Έπιτανήσιο Άστυνόμο. Θά προσθέσω τή μορφή του Λογιώτατου που σχεδίασε λαμπρά ο Σπ. Κωσταντόπουλος και τον θαυμάσιο αστυνομικό Γραμματέα του Κώστα Στυλιάρη. Άλλά και οι 'Αθ. Προύσαλης, Ν. Κούρος, 'Ι. Κοντούλης, Στ. Κακαρίδης, Ν. Χαλαρόπουλος έκαναν ό,τι μπορούσαν για να συμπληρώσουν με γραφικότητα τον πίνακα.

Ο ζωγράφος κ. Σπ. Βασιλείου, στο στοιχείο του εδώ όσο ποτέ, έχει σχεδιάσει θεατρικώς ωραία κοστούμια και δύο σκηνογραφίες κατάλληλες όσο και προσωπικές.



«Η «Λούλου» του Βέντεκιντ στο θέατρο «Βεάκη»

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΕΝΟΣ ΤΕΡΑΤΟΣ

Του κ. "Αγγελου Τερζάκη

ΕΠΡΕΠΕ κάποτε ν' ανεβαστεί και στο ελληνικό θέατρο ένας Βέντεκιντ, λοιπόν ως ευχαριστήσουμε τον κ. Άλέξη Σολομό που τό άπεφάσισε τώρα στο θέατρό του. Βέβαια δεν είναι εύκολο νά ισχυριστεί κανείς πως αυτή ακριβώς είταν ή πιό κατάλληλη περίπτωση και αυτές οι πιό εύνοϊκές συνθήκες. Έτσι κι' άλλώς όμως, ένας Βέντεκιντ, σ' οποιαδήποτε στιγμή, παίρνει έξ' όρισμού μίαν έκτεθειμένη θέση, άποτελεί πρόκληση. Αυτή είταν ή εύχη και του ίδιου άλλωστε, ό στόχος της ζωής του. Ξεκίνησε άντικονφορμιστής, πολέμιος τών καθιερωμένων, και παραμένει τρομερό παιδί ακόμα και τώρα, μετά θάνατον.

Τί ζήτησε ό Βέντεκιντ; Νά ταράξει και τελικά νά ξεσχίσει τόν μανδύα της άστικής ύποκρισίας. Όχι όμως στο περιορισμένα κοινωνικό επίπεδο, όπως θά έκανε ένας πολιτικός κριτικός ή επαναστάτης. Πήγε βαθύτερα, σέ σφαίρα πού ξεπερνάει τήν ταξική κόρα κι' άγγίζει τό ένστικτο, ειδικότερα τό πιό σκοτεινό άπ' όλα, τό πιό άγριο: τής άναπαύσεως. Έκει άναζητεί ό Βέντεκιντ τά δαιμόνια, τά βρίσκει και τά ξεσηκώνει. Άπαντούν στήν πρόκλησή του, λαός. «Θά μπορούσα νά έχω γράψει — λέει κάπου ό ίδιος — μιά ρεαλιστική ψυχολογία μέ τήν ίδια έννοια πού θά έλεγα ρεαλιστική πολιτική. Ρεαλιστική πολιτική έδώ σημαίνει πολιτική άπογυμνωμένη άπ' όλα τά προσχήματα, πού φέρνει στο φώς τήν άνθρωποφαγική πραγματικότητα της ζούγκλας. Η ρεαλιστική ψυχολογία του Βέντεκιντ ξεσκεπάζει τό ύπερδαφος του κοινωνικού καθωπευτισμού, τόν σεξουαλισμό πού μαστίζει τό άνθρώπινο ζωώ. Ό ύπόκοσμος είναι ή άποκάλυψη του άστικού κόσμου, γιατί ό δεύτερος συντεάγεται τόν πρώτο, γι' αυτό και τόν άποκηρύσσει μέ τόση άγανάκτηση.

Τά χρόνια πού βλέπουν τήν πνευματική έκκλωση του Βέντεκιντ είναι τά προδρομικά του πρώτου Μεγάλου Πολέμου, αυτό μόν τόν ξεχνάμε. Μιά κοινωνία φαινομενικά θριμβεύουσα, πού έχει δημιουργήσει μίαν εποχή πού τή λέει ώραία — la belle époque — καλείται ξαφνικά κι' άπροσδόκητα ν' άντιμετωπίζει τις έσωτερικές άντιφάσεις της μέ τόν πιό αιματηρό τρόπο. Ό Βέντεκιντ έντάσσεται στήν κληρονομιά του Στρίντμπεργκ. Τόν Ίψεν τόν άποδοκιμάζει, γιατί ό Ίψεν προβάλλει στά έργα του τό άνώτερο ζωώ άνθρώπος κι' όχι τά λουφαγεμένα μέσα στον άνθρωπο κατώτερα ζωώ. Ό Ίψεν είναι «κατοικίδιος» στο επίπεδο ζωής αυτό δεν άντικρύζουμε τις πραγματικές κινητήριες δυνάμεις. Οι πραγματικές κινητήριες δυνάμεις είναι σκοτεινές, άπόκρυφες. Μόνον πού τό ένστικτο, ό Βέντεκιντ. Δεν θά τό άποκρούσει μέ τόν εύκολο ζήλο ενός Ιεροκήρυκα. Θά τό άντικρύσει μέ κάποιο έδος, σάν κάτι πού περιέχει μίαν άνεξιχνίαστη Ιερότητα. Είναι τό «γήινο πνεύμα» — πού θά γίνει και τίτλος της «Λούλου». Στήν παλαιά άντίθεση και διαμάχη άνάμεσα στο πνεύμα και τή σάρκα, ό Βέντεκιντ δίνει μιά πρωτότυπη άπάντηση: «Η σάρκα έχει τό δικό της πνεύμα». Όποιος μπορεί ν' άντικρύζει καταπρόσωπο, μέ θάρος, τήν αλήθεια, έδώ δεν μπορεί παρά νά ύποκλιθεί.

«Τί βλέπετε σέ κωμωδίες και τραγωδίες; Κατοικίδια ζωώ. Τό αληθινό ζωώ, τό ώραίο άγριο ζωώ, αυτό, κυρίες μου, θά τό Ιδείτε μόνον έδώ, από μένα» — έτσι προλογίζει ό Βέντεκιντ τό «Γήινο πνεύμα» του, τό έργο πού παίζει τώρα τό «Προσκήνιο» μέ τίτλο τό όνομα της ηρώιδας: «Λούλου». Υποθέτω πως ή αλλαγή αυτή του τίτλου έχει για προηγούμενο τήν δμύνηση όπερα του Άλμπαν Μπέργκ, πού είναι παρμένη από τό ίδιο έργο. Στήν πραγματικότητα, τό «Προσκήνιο» μάς δίνει συνεπτυγμένα σ' ένα πρόγραμμα δύο δράματα του Βέντεκιντ: τό «Γήινο πνεύμα» και τό «Κουτί της Πανδώρας». Τό πρώτο είναι του 1895. Τό δεύτερο του 1902. Μέ ένδιάμεσο διάστημα έφτά χρόνια, ό Βέντεκιντ παρακολουθεί τήν τύχη της ηρώιδας του στον άκατάσχετο κατήφορο δ-

που εκείνη συνεπαίρνεται και συνεπαίρνει.

Τό έργο, πάλι σ' άντίθεση — και από άντίδραση — στή συνθετική τεχνική του Ίψεν, είναι μονογραμμικό: Η Λούλου, νεαρό κορίτσι του δρόμου, έχει χειραφετηθεί από τό πεζοδρομίο χάρη στήν εύνοια ενός γερο - γιατρού. Ό γιατρός τήν πίνει μισόγυμνη στήν άγκαλιά ενός ζωγράφου και πέφτει κεραυνοβολημένος. Η Λούλου παντρεύεται τόν ζω-

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Η συνέχεια της έρεύνης μας για τό ελληνικό θέατρο θά δημοσιευθῇ τήν προσεχή έβδομάδα.

γράφο αλλά είναι κι' έρωμένη ενός διευθυντή έφημερίδας. Ό ζωγράφος κόβει τό λαιμό του μέ ξυράρι και ό δημοσιογράφος τήν παντρεύεται. Η Λούλου θά περάσει τώρα στήν άγκαλιά του γιου του. Σέ κάποια στιγμή περιπλοκής, τό περιστροφή πού κρατάει ή Λούλου παίρ-

νει φωτιά μέ άποτελεσμα νά σκοτωθεί ό πατέρας. Περνάμε στο «Κουτί της Πανδώρας»: Η Λούλου, πού ζει μιά ζωή πολυτελέστατου φυγδίκιου, άκολουθημένη άπό τούς θαιμασιές της, άνθρώπους του κόσμου και του ύποκόσμου, συνεχίζει σ' ένα κοσμοπολιτικό ξενοδοχείο τήν ολέθρια σταδιοδρομία της. Είναι και έρωμένη τώρα μιάς διστραμμένης κόρησας. Ένα χρηματιστηριακό κράχ καταστρέφει τούς προστάτες της Λούλου. Θά τήν βρούμε, στήν τελευταία εικόνα, μέσα σέ μιά τρώγη του Λονδίνου, μαζί μέ τόν γιό του δημοσιογράφου πρῶην συζύγου της, τόν γερο - Σίγκολς και τήν κόρησά, όλους ναυάγια. Η Λούλου πουλιέται σέ διαβάτες, ως πού ένας τους, σαδιστής, τή μαχαίρωνει πάνω στο έρωτικό κρεβάτι. Αύλαία και ζόφος — ζόφος αλύτρωτος.

Ό Βέντεκιντ, στον καιρό του, είταν πνεύμα εικονοκλαστικό, συγγραφική ιδιοσυγκρασία έξαλλη. Συνέβαλε στήν άνάωση του ευρωπαϊκού θεάτρου, πολέμησε τόν νατουραλισμό, προείκονισε τόν έξπρεσιονισμό. Σήμερα, υπό καλές

● Γιάννης Αργύρης — Άννα Φόνσου σέ μιά σκηνή από τήν «Λούλου»

συνθήκες, κάνει μίαν έντύπωση έντονη αλλά και κάπως άναχρονιστική. Είναι μιά πρωτοπορία πρωθύστερη. Βλέποντας τή «Λούλου» έχει κανέναν τήν έντύπωση πως παρακολουθεί μίαν από εκείνες τις παλαιές ταινίες της «Ούφας», μέ τις μοιραίες γυναίκες και τήν ούρά από φρακοφορεμένα θύματα ξοπίσω τους. Η δυσκολία, έξ' άλλου, του έργου, από πλευράς έρμηνείας, είναι ότι πρέπει νά στηρίζεται σέ μιά γυναίκα από εκείνες πού έχουν πλάσει για νά άναρκώνουν τό «σέξ» στήν πιό συγκλονιστική μορφή του. Τόν δαίμονα της σάρκας. Η Άννα Φόνσου είχε κάνει μιά καλή εμφάνιση στον «Πύργο», αλλά πολύ απέχει από τό νά είναι ή έκρηκτική ύπαρξη, τό παντοδύναμο ένστικτο πού άπαιτεί ό Βέντεκιντ. Η Λούλου της μεταθέτει τό έργο σέ άλλο κλίμα, τό άδειάζει και τό άφήνει άπελπιστικά άδικαίωτο. Ό Βέντεκιντ βλέπει, καθώς λέει κι' ό γνωστός δημοτικός μας στίχος, στής Μαρίας τήν ποδιά νά σφάζονται παληκάκια. Στήν παράσταση τά παληκάκια σφάζονται, ή Μαρία όμως άπουσιάζει.

Ούτε τά επανειλημμένα στρίψ - τής πού επινόησε ή σκηνοθεσία διορθώνουν τήν κατάσταση. Σέ τελευταία άγλήση, θά είταν πολύ προτιμότερο νά είχε ανεβαστεί τό έργο στο ύψος και μέ τά κοστούμια της εποχής του. Η πρωτοποριακή του αξία θά γινόταν τότε αισθητή. Τώρα συνέβη ακριβώς τό αντίθετο: Η πρωτοπορία μετάλλαξε σέ άναχρονισμό.

Όπως κάτι ήλικιωμένοι κύριοι πού νεάζουν επίμονα και πού λέγονται παλιμπαιδες, ίδίως όταν τούς άρέσουν τά πολύ γυμνά καθώς της «Λούλου». Από τήν ύπόλοιπη διανομή ξεχωρίζει κανέναν τόν Γιάννη Αργύρη, τόν Δημ. Καλλιδικά, τόν Λαυρέντιο Διανέλλο, τόν Ν. Κούρκουλο στο τέλος. Τά πρόσωπα είναι πολλά, οι σκηνές τους όμως δεν έχουν πάντοτε πειστικότητα. Έξωτερικά, ή σκηνοθεσία πλάθει μίαν άτμοσφαιρα — αυτό τό κλίμα του νυχτερινού, άμαρτωλού δηλητηρίου πού προϊδάζει στο έργο. Και οι άφηρημένες σκηνογραφίες είναι κατάλληλες, ύποβλητικές. Όλ' αυτά δρύνονται στον κ. Άλ. Σολομό. Κάπου διάβασα πως ήθελε νά κάνει μιά παράσταση δυσάρεστη. Φοβάμαι πως, παρά τή σχετική προσπάθεια, δεν βγήκε δυσάρεστη: βγήκε άδιάφορη. Είναι λίγο για τόν Φράνκ Βέντεκιντ, δυναμιστή μιάς ώρας κρίσιμης του ευρωπαϊκού θεάτρου.



== Η «ΑΝΤΑΡΣΙΑ» ΤΟΥ ΧΕΡΜΑΝ ΓΟΥΚ
ΕΙΣ ΤΟ «ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ» ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ «ΝΕΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ»
ΤΟΥ Β. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

Κάνει τάχα ν' αποθαρρύνουμε τόν Βασίλη Διαμαντόπουλο, πού ύστερα από ένα χρόνο καί τρείς μήνες άλλαξε τώρα έργο; Έχει τό μέσο νά μάς τιμωρήσει αὐθαρί: Θά ξαναβάλει τά «Δέντρα». Εὐτυχῶς πού ἡ «Ανταρσία» μάς δοῦναι νά πούμε τόν καλόν τό λόγο. Δέν εἶναι βέβαια κανένα ἀριστούργημα τό ἔργο αὐτοῦ Χέρμαν Γούκ, ἔχει ὅμως μίαν ἀρετή ὑπολογίσιμη, πού θά τήν πῶ μέ κίνδυνο (ἡ καί μέ τήν κρυφή ἐλπίδα) νά σκοθαίσω τή γαλαρία: Εἶναι καλλίτερο ἀπό τά «Δέντρα»...

Εἴπαμε: δέν εἶναι ἀριστούργημα. Τό θέμα του, πραγματικά, προβάλει ὀρεκτά στενό, ὑπόθεση οἰκογενειακή περίπου τοῦ ναυτικοῦ τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν. Ὁ χειρισμός δέν τό διευρύνει. Ἀπεναντίας: Περιορίζεται νά τοῦ δώσει μίαν ἐνάργεια καθαρά δικανική, πού ὅμως κρατάει ἀμείωτο τό ἐνδιαφέρον. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ἔχουμε τουλάχιστον νά κάνουμε μέ κάτι ἄρρενωπό, ψυχολογικά γραφικό, ἀδρό, πού βρίσκεται μέσα μακριά ἀπό τίς ἐπιφυλλιδογραφικές γλυκερότητες τῶν «Δέντρων». Προϋποθέσεις ὅλ' αὐτά, τό ξέρω, μέτριας ἐπιτυχίας. Ἡ «Ανταρσία», δέν τιμωρηθεῖ ἀπό τό κοινό, δέν θά εἶναι γιά ὅ,τι χειρότερο ἔχει. Θά εἶναι γιά ὅ,τι ἔχει καλλίτερο.

Ὁ ἑφεδρος ὑποπλοίαρχος Μάρκ, ὑπαρχος τοῦ ναυκαλιευτικοῦ «Καίαν».

προσάγεται στό ἑκτακτο Ναυτοδικεῖο μέ τήν κατηγορία πῶς ὑποκατέστησε αὐθαριέτως τόν κυβερνήτη του Φίλιππο Φράνσις Κουίγκ. Συνήγορός του ἔχει διοριστεῖ ὁ νεαρός ὑποσηναγός Γκρήνουελντ, δικηγόρος στήν πολιτική του τή ζωή καί Ἰσραηλίστης. Ὁ Γκρήνουελντ κατορθώνει ἐπιτηδεύοντάς νά μεταστρέψει τήν εὐθύνη καί ν' ἀποδείξει τόν πλοίαρχο Κουίγκ παρανοϊκό, βεβαρημένο μέ διάφορες πράξεις ἐπιλήψιμες, ἄξιο ν' ἀντικατασταθεῖ σέ ὥρα κρίσιμη.

Ὁ κατηγορούμενος ἀνώνυμος, ὁ συνήγορός του ὅμως δέν, εἶναι καθόλου εὐχαριστημένος ἀπό τόν ἑαυτό του: Σ' ἕναν ἐπίλογο πού ἀναισθάνει τή βάση τοῦ ἔργου, κατηγορεῖ γιά ἠθικό αὐτοῦργό τῆς ἀνταρσίας τόν ἀνθυποπλοίαρχο καί μυθιστοριογράφο Κήφερ, πού ἀπό μνησικακία ἐπηρέασε, παρέσυρε τόν ἀπλοϊκό Μάρκ. Ὁ Γκρήνουελντ γίνεται τώρα ἀπολογητής τῶν ἀξιωματικῶν τοῦ τύπου Κουίγκ: Νευρωτικοί, κατωτεροί, ἐξασφαλίζουν ὡστόσο τή μαχητικότητα τοῦ ναυτικοῦ κι' ἔχουν μέ τό μέρος τους τό ἀνθρώπινο δίκιο.

Ὁ μύθος αὐτός, πού θά μπορούσε σ' ἄλλα χέρια νά πάρει πολύ πλάτος ἀνθρώπινο, στριμώχνεται ἀπό τόν Χέρμαν Γούκ στό στενά, ἀδρό, σα πλάισια μιάς δίκης καί ὀπλίζεται μόνο μέ τό ἐνδιαφέρον τοῦ ποιά θά εἶναι ἡ ἔκδοσή της, ποῖός ὁ πραγματικός ὑπεύθυνος — ἕνα ἐνδιαφέρον περιέργειας δηλαδή, ὁστυνομικό σχεδόν. Ἐπειτα τό σύνολο τό ταλαιπωρεῖ αὐτή ἡ γνωστή προσήλωση τῶν ὑπερατλαντικῶν στήν ψυχιατρική, πού μεταφέρει μιά μυρωδιά φοριῶλης σέ ὅ,τι ἀγγίζει. Παρ' ὅλ' αὐτά, ἡ «Ανταρσία» εἶναι ἕνα δράμα θεατρικῶς ἀποτελεσματικό, πολύ καλλίτερο ἀπό διάφορα κατασκευάσματα ἐξασφαλισμένης ὡστόσο ἐπιτυχίας.

Ὁ θίασος τοῦ «Νέου Θεάτρου» ἐρμηνεύει τό ἔργο μέ τή ρεαλιστική ἐκείνη ἀλήθεια πού βρίσκεται πάντοτε στά μέτρα τῶν ἡθοποιῶν μας, ἀπό τότε τουλάχιστον πού ὁ στόμφος ἐξορίστηκε ἀπό τή σκηνή μας. Τό μόνο δυσάρεστο εἶναι πῶς δριμύνητοι ἡθοποιοί, προικισμένοι κατά τ' ἄλλα, δέν ἔχουν ἀσκηθεῖ τόν καιρό πού ἔπρεπε — τόν καιρό τῆς μαθητείας τους — νά προφέρουν σωστά καί καθαρά τά ἑλληνικά. Εἶναι, ἰδιαίτερα, ἡ περίπτωση τοῦ Κώστα Πίτσιου (Μάρκ) καί τοῦ Σ. Κωσταντόπουλου (Τσαλλή). Κρίμα, γιατί καί οἱ δύο τους ἔχουν ἀρετές. Ἀναρωτιέμαι ὅ, οἱ καλοί αὐτοί ἡθοποιοί ἔχουν σκεφτεῖ ποτέ πῶς τό θέατρο δέν εἶναι ὡμή μεταφορά τῆς ζωῆς. Εἶναι ζωή μετουσιωμένη, ὑμωμένη σέ δύναμη. Ἄρα καί ἡ «ἀλήθεια» τοῦ θεάτρου, ἄλλου τύπου, βαθύτερου, ἀπό τήν κοινή. Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπ' αὐτό, ὁ Κ. Πίτσιος σχεδιάζει ἕνα συμπαθέστατο Μάρκ. Ὁ Γ. Δήμος εἶναι ἕνας πολύ πειστικός, ἐπιδελτικός, μετρημένος Μπαίηκλ. Οἱ: Ν. Παπαδόκης, Βασ. Μαλαύκος — λαμπρός Ἑρμπα —, Γ. Γιολδάσης, Νικ. Μπουγάς, Στρ. Παχῆς καί Χριστ. Μπουμπουκίης, ἐξασφαλίζουν ἕνα ἰσορροπημένο σύνολο. Οἱ ἄτλαντες ὅμως τῆς βραδιάς εἶναι ὁ Βασ. Διαμαντόπουλος κι' ὁ Πέτρος Φυσούν. Ὁ πρῶτος χρωματίζει ἀδρά καί ζεστά τόν Κουίγκ: στιγμές — στιγμές ἔχει κανένας τήν ἐντύπωση πῶς βρίσκεται μπροστά στό πρόσωπο καθ' ἑαυτό — πράγμα πού ἀποτελεῖ τό ἀνώτατο τῆς ἐρμηνευτικῆς εὐστοχίας. Ἰσως μονάχα νά εὐχόταν κανένας λίγο περισσότερο μέτρο στό νευρωτικό ἐξόπασμα τοῦ καπετάνιου. Ὅσο γιά τόν Π. Φυσούν, ὁ Γκρήνουελντ πού διπλάζεται ἀπ' αὐτόν εἶναι ἀνθρώπινος καί χαρακτηρισμένος δίχως ἀδιάρκεις ὑπογραμμίσεις. Νά μιά ζευγαρωτή ἀπίδωση ἄξια νά προσελκύσει τό θεατή, ἀνεξάρτητα κι' ἀπό τό ἔργο, πού — καθώς εἴπαμε — δέν εἶναι καθόλου κακό.

Ὁ κ. Θαν. Κούδακας, πού πρωτοφαινίζεται μέ τήν «Ανταρσία» σά σκηνοθέτης, καθώς δέν εἶχε ν' ἀπασχοληθεῖ μ' ἐξωτερικά στοιχεῖα — σκηνικῶς τό ἔργο εἶναι σχεδόν ἀκίνητο: μιά δίκη — πρέπει νά συγκέντρωσε τήν προσοχή του στή σωστή ἐρμηνεία τῶν ρόλων. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἀξιόλογο. Ὅπως καί μέ λιτή καλαισθησία πλασιώνουν τό δράμα οἱ σκηνογραφίες τῆς κ. Ντιάνας Ἀντωνιάδου: Ὁ συνδυασμός αὐτός σπετσάτων μέ κουρτίνες, δηλαδή στοιχείων συγκεκριμένων μέ ἀφηρημένα — ὅπου τά δεύτερα προεκτείνουν — τό πίστευα πάντα πῶς εἶναι ἀπό τούς θεατρικά πιά ἀξιοσώστατους. Προσθέτω πῶς τό ὕψισμα, ἰδιαίτερα τό ντραπαρισμένο, εἶναι πάντα ἀπό τά πιά ζεστά στοιχεῖα στή σκηνή.

Πολύ «λεκτική» ἡ μετάφραση τῆς δ. Ξένιας Καλογεροπούλου.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Η ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ

Γιατί ο λαμπρός αμερικανικός θίασος πού φιλοξενούμε διάλεξε, ανάμεσα στα τρία του έργα, τη «Θαυματουργό» του Ουίλλιαμ Γκίμπσον; Απλώς και μόνον επειδή είναι κάτι πού σημειώνει αυτή τη στιγμή επιτυχία; Μά οι επιτυχίες στο θέατρο, συνηθέστατα, βασίζονται σε μία τραγική παρεξήγηση. Απόδειξη ή «Θαυματουργό» ακριβώς πού, αν έχει κάτι το θαυματουργό, είναι τό ότι δημιουργεί επιτυχία χωρίς έργο.

Τό αμερικανικό θέατρο έχει τόσους και τόσους αξιολογούς συγγραφείς, παλαιότερους και νεότερους, νά επιδείξει. Ανάμεσά τους είναι εκείνοι πού τούς χειροκροτούμε ανεπιφύλακτα και είναι εκείνοι πού τούς συζητούμε. Ο Γκίμπσον όμως αυτός και ή «Θαυματουργό» του δέν επιδέχονται συζήτηση. Τί ιδέα, αλήθεια, — επιχειρηματικώς εύστοχη, δέν αντιλέγω! — νά στηθουν τρεις δλόκληρες πράξεις γύρω από τό πώς ένα κοριτσάκι τυφλό και κωφόλαλο μαθαίνει νά συνεννοείται μέ γνεψίματα! Μά αυτό δέν είναι έργο: είναι μέθοδος διδασκαλίας ανάπηρων. Οι κυριότερες σκηνές δέν έχουν κείμενο. Είναι βουβές. Σκηνές παντομίμας. Τά κορυφώματα κάτι ανάλογο μέ τ' ακροβατικά νούμερα των ίπποδρομίων, — χωρίς τη χάρη εκείνων και χωρίς τόν ήλιγο τού κινδύνου. Όμως αυτό τό θέαμα ενός δυστυχισμένου πλάσματος, μικρού, ανυπεράσπιστου, πού τό βασανίζουν, τό σταυρώνουν κυριολεκτικά, γιά νά τό υποτάξουν στη θέληση των «σοφών» μεγάλων, τί αισθητική απόλαυση μπορεί νά δώσει; Τό νοήμον κοινό συγκινείται, αλλά μέ τρόπο πολύ περίεργο, ανάποδο: Γελάει στά βασανιστήρια και βρίσκει μία νοσηρή περιέργεια, μία τέρψη θλιβερή στην ανακβερν αυτήν ιστορία.

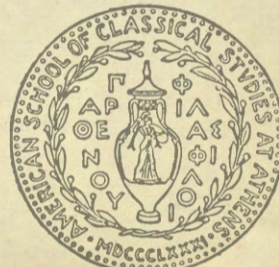
Τίποτα! Θά είταν πολύ άδικο νά κρίνονται οι ήθοποιοί, οι συγγραφείς, οι σκηνοθέτες, οι σκηνογράφοι, οι κοστούμιέρηδες, οι πάντες, και νά μίν κρίνεται και τό κοινό. Μέ ποιά δικαίωμα αυτή ή άσυλία; Έ λοιπόν, καθαρά πράγματα: Τό κοινό μας έδωσε προχτές πολύ κακές εξετάσεις. Φιλάργυρο, σπαγγοραμμένο σέ χειροκροτήματα την πρώτη βραδιά, της Τρίτης, όταν και συγγραφέας υπήρχε και δυό ήθοποιοί έξοχες — ή Έλεν Χαίηζ και ή Τζούν Χάβοκ — σπατάλησε τις έπευφημίες του, έξέσπασε σέ παραλήρημα σχεδόν τη βραδιά της Τετάρτης γιά την άναυδη αυτή «Θαυματουργό» μέ την άπούσα τέχνη. Ός θαυμαστά τά έργα σου σύγχυση των έγκεφάλων!

Θά μού πουν ίσως πώς δέν χειροκροτήθηκε τό έργο: χειροκροτήθηκε ή έκτέλεση. Δύσκολη, περίπλοκη αντιστοίχηση. Φυσικά, υπήρχε τεχνική ήλιγγιώδης — χωρίς αντικείμενο όμως. Καί είχε καταπλήξει ή επίδοση — ή πραγματικά πολύ αξιόλογη σάν αξιοπερίεργο θέαμα — της μικρής Ρόνα Γκαίηλ. Είμαστε όμως σέ θέση τάχα νά ξεκρίνουμε τό γεγονός τό συγκινητικό καθ' έαυτό από τό αισθητικό φαινόμενο; Ένας τυφλός στό δρόμο είναι γεγονός συγκινητικό. Δέν είναι και έργο Τέχνης!

Άς μίν επιμενουμε. Θά πείσουμε στά στοιχειώδη. Άς περιοριστούμε νά υπογραμμίσουμε κάλλιο τό δυναμικό τάλαντο της Μπάρμπαρα Μπαίρυ, πού θά εύχόταν κανένας νά τό έβλεπε αξιοποιημένο σέ κάτι όχι κατά κύριο λόγο χειρωνακτικό καθώς ο ρόλος της Άννα Σάλλιθαν, της δασκάλας της μικρής ανάπηρες Έλεν Κέλλερ. Η Μπάρμπαρα Μπαίρυ είναι δλοφάνερα ήθοποιός προικισμένη: Απόδειξη πώς κατορθώνει νά διαπλάσει ένα δμοίωμα προσώπου από τό τίποτα. Η Τζούν Χάβοκ — ή τρισχαριτωμένη Σαμπίνα τού «Μέ τά δόντια» — σημείωσε έδω μίαν αξιόλογη εμφάνιση, στό ρόλο της μητέρας Κέλλερ. Έντελώς αλλαγμένη, άγνώριστη θέλεγε κανένας, δείχνει πόσο οργανικά κατέχει τό νόημα της τέχνης της. Κρίμα μόνο πού τό πρόσωπο πού υποδύεται είναι παθητικό, άχάριστο. Όπως άχάριστα είναι και όλα τ' άλλα πρόσωπα τού έργου έξω από τό άκροβατικό ντουέττο ανάπηρες — δασκάλας. Ο Λήφ Έρικσον προσπαθεί μέ τόν φωνητικό του όγκο νά δώσει υπόσταση στον πατέρα Κέλλερ. Άς μίν άπορούμε πού τό άποτελεσμα παραμένει ίσχνό.

Καταλαβαίνω τόν ένθουσιασμό μερικών ήθοποιών γιά τη «Θαυματουργό». Είδοποιώ όμως γιά την παρεξήγηση: Δέν είναι αυτή ή δραματική τέχνη. Δέν υπάρχει θέατρο χωρίς ποιητή.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΤΑ ΕΚΑΝΕ ΘΑΛΑΣΣΑ

ΘΕΑΤΡΟ «ΒΕΜΠΟ»

Έχει προτερήματα ή αστυνομική κωμωδία του Άρθουρ Γουώτκιν, που παίζεται στο θέατρο «Βέμπο». Είναι, κατά τα πενήντα τρις εκατό τουλάχιστον, διασκεδαστική. Θα εί-
ταν μάλιστα εκατό τοις εκατό, αν
δεν έπεφτε στο λάθος να λέει επί-
μονα, στο τελευταίο της μέρος, πρά-
γματά γνωστά στο θεατή, με την
πρόθεση να ξεμπλέξει την πλοκή. Έ-
χει, έπειτα, καλή δομή — πάλι στο
πρώτο της μέρος. Δίνει, τέλος, ευ-
καιρία σ' έναν καλό ηθοποιό να επι-
δείξει την τέχνη του με το ρόλο του
Άντριου Μπένετ.

Μειονεκτήματα; Αύθαιρεσία πολ-
λή στο μύθο και στις καταστάσεις.
Γίνεται ιδιαίτερα αισθητή γιατί δεν
πρόκειται για φάρσα. Από ένα ση-
μείο και πέρα, η εξέλιξη των γεγο-
νότων στο «Ο δολοφόνος τ'έκανε θά-
λασσα» παύει να πείθει. Η αγαθό-
τατη εντύπωση που μας είχε αφήσει
η πρώτη πράξη, χαλάει, θα ξαναμι-
ζόταν μάλιστα έντελώς αν δεν είταν
ο Νικ. Σταυρίδης. Θα έφτανε να πώ
πώς αξίζει να ιδεί κανένας το έργο
για τον Νικ. Σταυρίδη.

Σπάνια πολύ ένας ηθοποιός της
επιθεωρήσεως, όσοδήποτε καλός, κα-
τορθώνει να γίνει ανεκτός στο δρα-
ματικό θέατρο, με συγκαταβάσεις
έστω και με παραχωρήσεις. Πάντοτε
θα μεταφέρει στο νέο του πλαίσιο
μεθόδους του παλαιού. Ο Νικ. Σταυ-
ρίδης, στο ρόλο του Άντριου Μπένετ
στέκεται όπως ένας πολύ καλός ηθο-
ποιός της πρόζας. Αν ο Άντριου
Μπένετ στα χέρια του εξελληνίζεται
κάπως, αυτό είναι κάτι που μόνο
διαφαίνεται. Θα έλεγα μάλιστα πως
τό διευπλότατο της έρμηνείας —
εξωτερικά, και τόσο πετυχημένα! τό
εγγλέζικο φλέγμα, από μέσα ο υπο-
κρινόμενος τόν ευπόληπτο Άγγλο
μικροαστό Ρωμίο — προσθέτει στο
χιούμορ του έργου, του ρόλου. Θα
ήθελα όμως ιδιαίτερα να συγχαρώ
τον Νικ. Σταυρίδη για τις συνθετι-
κές του ικανότητες. Το πρόσωπο
που υποδύεται απαιτεί ηθοποιό με
κότσια, γιατί είναι χαρακτηρισμένο
με λεπότητα από τό συγγραφέα και
κυρίως γιατί όλες σχεδόν οι κατα-
στάσεις που ζει, οι αντιδράσεις
του, τα συναισθήματά του, είναι
σύνθετα. Έ λοιπόν! ο Νικ. Σταυρί-
δης όχι μόνο τ'αγάξει πέρα λαμ-
πρά, όχι μόνο κρατάει ένα ολοκληρω-
έργο στους ώμους του χωρίς καθό-
λου να κουράσει. — απεναντίας! —
όχι μόνο σκεπάζει και τις αδυναμίες
ακόμα του έργου, αλλά και έχει στι-
γμές που δεν θα δίσταζε καθόλου
να τις πω υποδειγματικές. Για τη
λιτότητα των μέσων τους, για τη
θεατρική τους αποτελεσματικότητα.

Μιά μόνον αμνησυχία έχω, και θα
τήν εξομολογηθώ: Αν άραγε κάθε
βράδι ο λαμπρός αυτός ηθοποιός θα
παίζει με τό ίδιο μέτρο, με την ίδια
αυτοπειθαρχία, που έπαιζε τό βράδι
της Τρίτης, που τόν είδα. Αν αυτό
τό κατορθώσει, τότε αναμφισβήτητα
τό δραματικό μας θέατρο θα έχει
κερδίσει μία μονάδα σημαντική.

Από τούς άλλους καλούς ηθο-
ποιούς αναφέρω τη Μαρίκα Κρεββα-
τά, που σκισάρει πολύ ευχάριστα
τη σύζυγο του Άντριου, τόν Άνδρέα
Φιλίππιδη — στόν όποιο όφείλεται
και η σκηνοθεσία — τόν Γ. Γαβριη-
λίδη, τη Μπέατα Άσημακοπούλου,
τόν Νικ. Παπανικολάου. Ο κάλλι-
στός Χρ. Πάφλας κρατάει ένα ρόλο
ξένο στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρα-
σία του.

Δεν ξέρω ως ποίο σημείο φτάνει
η διασκεδαστική επέμβαση του κ.
Μ. Τραϊφόρου για να τη βαθμολο-
γήσω. Ο διάλογος, πάντως, είναι
όμολός κι' ελαφρός, ευχάριστος.

Καλή σκηνογραφία του κ. Τζών
Στεφανέλλη.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

29/12/21.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Η ΚΥΡΙΑ ΕΧΕΙ ΝΕΥΡΑ

ΘΕΡΙΝΟ ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ

Είναι η τρίτη φορά, από τα 1957 τ. σουμε σήμερα, που η κωμωδία του κ. Δημ. Γιαννουκάκη «Η Κυρία έχει νευρά» σχολιάζεται από τη στήλη τούτη. Την πρώτη φορά είχαμε ιδεί την «Κυρία» να παίζεται από τον τότε θίασο της «Αννας Λώρη» στην Καλλιθέα. Τη δεύτερη από την Βίλμα Κύρου, όπως και τώρα, αλλά στον Πειραιά. Η διανομή είναι διαφορετική από την ταρινή. Καινούργια διανομή ίσον νέα παρουσίαση, έστω κι' αν δύο από τους κύριους ρόλους τους παίζουν οι ίδιοι ηθοποιοί, δηλαδή η συμπρωταγωνίστρια κι' ο λαμπρός Δήμος Σταρένιος. Ανεξάρτητα όμως από τις διαφορές στη γενική έντυπωση, εκείνο που δικαιολογεί το νέο σχολιασμό είναι η γιά πρώτη τώρα φορά παρουσίαση του έργου στην Αθήνα. Πολύ περισσότερο που με την κωμωδία-φάρσα αυτή έχουμε την καλύτερη ίσως επίδοση του κ. Δημ. Γιαννουκάκη στο δραματικό θέατρο.

Η σύγκριση των έντυπων έχει τό νολήμα της. Πρώτα - πρώτα πρέπει να πω ότι διεσκέδασα παρακολουθώντας προχτές το έργο σά να το έβλεπα γιά πρώτη φορά. Όσο κι' αν εδοήθησε σ' αυτό η ελαττωματική μνήμη, το γεγονός παραμένει στο ενεργητικό της κωμωδίας του κ. Γιαννουκάκη. Είναι, πραγματικά, μία κωμωδία - φάρσα καλοστημένη τόσο που να δικαιολογεί, τι παρατηρούσαμε κι' άλλοτε: πώς μοιάζει σά μεταφρασμένη από τα γαλλικά. Η «Κυρία που έχει νευρά» ακολουθεί, πραγματικά, την πιο άρτια και δοκιμασμένη τεχνική του βουλεβάρτου. Σ' αντίσταθμισμα, θ' απαλείψω τούτη τη φορά — με την άδειά σας — τι παρατηρούσα τότε: πώς η τέλεια ακριβώς σύμπτωση της τεχνικής της «Κυρίας» με το γνώριμο γαλλικό πρότυπο, την κάνει κάπως έτερόφωτη, χωρίς θγαγένεια. Μιά δδυνηρή πείρα μάς δίδαξε στο μεταξύ πώς από μερικά εξαμβλώματα, που γιά μοναδική τους θγαγένεια έχουν τη χοντροκοπιά, πάλι καλλίτερη είναι η πεπατημένη. Τό κάτω - κάτω, σέ μία φάρσα δέν πάει κανείς ν' ανακαλύψει μεγάλες εθνικές πρωτοβουλίες, όπως δέν πάει και ν' αντίληψει «ειδόγματα». Είδαμε έργα με «θέση» που έμπορεύονταν με τον δποκριτικότερο τρόπο ιδεολογικά συνθήματα και κοινωνικές πληγές του καιρού μας. Έχει καταντήσει, έτσι, η πιο πεζή αναφυχή να είναι κάποτε, τι άγνότερο διαθέτουμε.

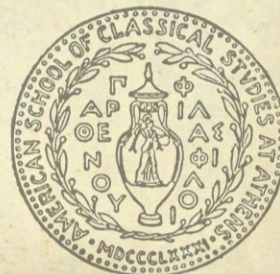
Ο θίασος Βίλμας Κύρου παίζει μ' αρκετό μπρίο την κωμωδία του κ. Γιαννουκάκη. Συλλογίζεται μάλιστα κανένας πόσο πιο άβιαστο θα είναι τό αποτέλεσμα αν δλοι οι ρόλοι έδριασαν τον ταιριαστό τους ανάλαφρο χαρακτηρισμό, όπως τον βρίσκουν ή Φλάρα στέ χέρια της πρωταγωνίστριας, ή σύζυγος σ' τού Δημου Σταρένιου κι' ή γιατρός Γεωργέτος που τον υποδύεται ή εξαίρετος Στέφ. Αηναίος. Η Αιλή Παπαγιάννη ωστόσο βοηθάει με τη Γιάννα της, κι' άς μήν έχει τόσο έμφυτη τη νότα της κωμωδίας. Όπως έλλαωτε κι' ή Πέτρος Φουσσούν. Ο συνταγματάρχης του Κ. Σαντορινιού είναι σπασμωδικός, έξαλλος, χωρίς να είναι και κωμικός. Τό ντουέττο Παναγιώτα — Κατερίνα δέν έχει χάρη.

Η σκηνογραφία άσυνάρτητη σέ σχέδιο και σέ χρώμα.

Παρά τις επιφυλάξεις αυτές, τό νέο πρόγραμμα του θιάσου Βίλμας Κύρου είναι, τι πιο διασκεδαστικό μπορεί να ιδεί κανείς στο κατάξερο τούτο από νέα έργα άθηναϊκό καλοκαίρι.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

19/11/92



«Τό θαῦμα τῆς "Αννυ Σάλλιβαν" τοῦ Γκίμπσον

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό ἀθηναϊκό κοινό κατεχειροκρότησε προχτές τό δράδυ τήν Ἑλλη Λαμπέτη, καί στά χειροκροτήματά του αὐτά ἐξέσπαζε ἡ ἀγάπη καί ἡ νοσταλγία γιά μιά μορφή τοῦ θεάτρου μας ἀπό τίς πιο προικισμένες. Ἡ Ἑλλη Λαμπέτη ἔχει τοῦτο τό προτέρημα, πού τήν τοποθετεῖ ψηλότερα ἀπό ἄλλες συναδέλφους τῆς, δημοφιλέστατες ὡστόσο: Ὅτι εἶναι πλάσμενη γιά ρόλους ἄβρους, καλλιτεχνικά εὐγενικούς. Ἡ τέχνη τῆς εἶναι κατ' ἐξοχήν τέχνη τῆς ἐσωτερικῆς εὐαισθησίας, τῶν ἀποχρώσεων. Μὲ μιά φυσιογνωμία ἱκανή νά ἐκφράζει τίς λεπτότερες ἀντιδράσεις, μὲ μιά παρουσία λυρική, τρυφερότατη, ἡ Ἑλλη Λαμπέτη ἔχει πλαστεῖ γιά νά ἐνσαρκώνει τά πιο ποιητικά ὄντα τοῦ νεωτέρου θεάτρου.

Ἡ Ἄννυ Σάλλιβαν, δυστυχῶς, δέν ἀνήκει σ' αὐτά. Τῇ γνώμῃ μας γιά τό ἔργο πού διάλεξε τώρα ἡ Ἑλλη Λαμπέτη προκειμένου νά ἐναρμονιστεῖ στή σκηνή μας, τήν ἔχουμε πει — καί ἀρκετά κατηγορηματικά — ἀπό τόν περασμένο Μάρτη, τότε πού τό εἶχε πρωτοπαρουσιάσει στήν Ἀθήνα ὁ ἀμερικανικός θίασος μ' ἐπικεφαλῆς τήν Ἑλεν Χαίτζ. Δέν εἶναι ἔργο. Εἶναι κλινική περίπτωση. Μὲ τρόπο καλλιτεχνικά ἀμετουσίωτο, νατουραλιστικότατα πεζό, μεταφέρεται στή σκηνή τό ὡμό ὕλικο τῆς ζωῆς σέ μίαν ἀπό τίς πιο σκληρές τῆς φάσεις: Ἕνα δυστυχισμένο παιδί, τυφλό καί κωφόλο, παλεύει, δένει καί δένεται ἐπὶ τρεῖς ὥρες, γιά νά διδαχτεῖ πῶς νά ἐπικοινωνεῖ μέ τούς ἀνθρώπους, νά γίνεῖ κι' αὐτό λιγάκι ἀνθρώπος.

Τό «Θαῦμα τῆς Ἄννυ Σάλλιβαν», ἔτσι πού μᾶς παρουσιάζεται, μέ τίς κορυφαίες του σκηνές βουδές, σκηνές θλιδερῆς, ἐκνευριστικῆς παντοίμιας, τίς διάφορες βαναυσότητες, τά νερά στά μούτρα, τά παλαίματα, τά λαχανιάσματα, τῇ σωματικῇ ταλαιπωρίᾳ, τό «Θαῦμα», λέω, αὐτό, ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στήν ἐξέλιξη ἐκείνη τοῦ θεάτρου τοῦ κλασσικοῦ κόσμου στήν παρακμή του, ὅταν τά ἔργα τῶν ποιητῶν τ' ἀντικατέστησαν οἱ ρωμικὲς θηριομαχίες. Ὁ ἀγῶνας τῶν δύο κυρίων προσώπων, στό ἔργο τοῦ Οὐίλλιαμ Γκίμπσον, ἔχει χαρακτῆρα χειρωνακτικό. Βρίσκεται Ἕνα σκαλί χαμηλότερα κι' ἀπὸ τ' ἀκροβατικά νοῦμερα τοῦ τσίρκου, γιά τόν ἀπλούστατο λόγο πῶς λείπει ἐδῶ ἡ χάρη τῶν κινήσεων καί ὁ ἱλιγγος τοῦ κινδύνου. Τό «Θαῦμα τῆς Ἄννυ Σάλλιβαν», μέ τήν ἐπιφυλλιδιογραφική του ὕψη, εἶναι τό ἀποκορύφωμα τοῦ κακοῦ γούστου.

Λυπάμαι. Σέ ἄλλο ἔργο καί σ' ἄλλο ρόλο θά θέλαμε νά καιμαρώσουμε τήν Ἑλλη Λαμπέτη. Στό «Θαῦμα», ἐκτιμᾷ κανένας τήν προσπάθεια τῆς λαμπρῆς πρωταγωνίστριας νά χαρακτηρίσει τό πρόσωπο τῆς Ἄννυ Σάλλιβαν, τῆς κοπέλλας αὐτῆς πού τά πρόωρα βάσανα τήν ἔχουν χαλυβδῶσει, τῆς ἀνέπτυξαν τῇ θέλησιν καί τήν ἔκαναν ἐξωτερικά ἀπότομη, φαινομενικά σκληρή. Ἀναγκαστικά, ἀφοῦ τό ἔργο τό ὑπαγορεύει, τά μέσα τῆς Ἑλλης Λαμπέτη ἐδῶ, εἶναι νατουραλιστικά, γεμάτα παράσιτα: τούς λείπει ἡ καθαρότητα ἐκείνη τῆς τελειωμένης καλλιτεχνικῆς μορφῆς, πού γίνεται ἀπὸ σύνθεσιν κι' ἀφαίρεσιν, ἐσωτερικό πλουτισμό κι' ἐξωτερικὴ ἀπογύμνωσιν. Δέν εἶναι φτιαγμένη ἡ Ἑλλη Λαμπέτη γιά κλωστοποτινάδες καθὼς ἐκείνη ἡ φρικτὴ, ἡ ἀφόρητη, πού παρατείνεται ἕναν αἰῶνα βάλεγα — τόσο καταντάει ἐκνευριστικὴ — στή δεύτερη πράξη. Εἶναι φτιαγμέ-

νη ἡ Ἑλλη Λαμπέτη γιά τὰ εὐαίσθητα, τὰ λιγάκι λιπόθυμα, ἐκεῖνα ἄνθη τῆς δραματικῆς μουσας, πού ξεφυλλίζονται ἀργά στό ἀνθογαλὶ ἀρωματίζοντας τό γύρω τους χώρο, ἐξευγενίζοντας τὴ ζωὴ.

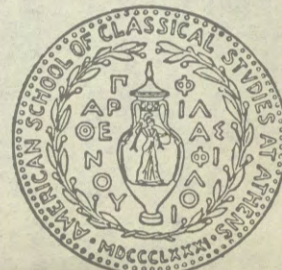
Πολύ καλὴ, τέλεια γυμνασμένη, ἀλλὰ καί πόσο, ὦ πόσο δυστυχισμένο παιδί, ἡ μικρὴ Φιλὼ Γαλιδάκη πού παίζει τὴν ἀνάπηρη Ἑλεν Κέλλερ. Δέν μπορῶ νά μὴ τό πῶ: τό κοριτσάκι αὐτό κινδυνεύει νά πληρώσει μ' ὀλάνκηρη τὴ ζωὴ του τό τωρινὸ πείραμα. Ἰδοὺ οἱ καρποί τῆς «τέχνης»! Δέν σέβεται οὔτε τὴν ψυχικὴ ὑγεία τῶν παιδιῶν.

Ἡ ὑπόλοιπη διανομὴ εἶναι ἱκανοποιητικὴ. Ὁ Τίτος Φαρμάκης καί ἡ Σούλα Ἀθανασιάδου παίζουν τὸ ζεύγος Κέλλερ μέ λιτότητα καί συγκίνηση. Ὁ Γιάννης Φέρτης εἶναι ἕνας ζωηρὸς ἂν καί κάπως κομψομένος Τζάιμς Κέλλερ. Ἡ Μα-

ρία Φωκὰ ὑπερτονίζει φωνητικά τὴν ἀραπίνια Βάινυ, ἀλλὰ φαιδρύνει ἔτσι τουλάχιστον τὴν καταθλιπτικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου. Οἱ ἄλλοι ἡθοῖκοι κρατᾶνε σωστά τοὺς ἐπεισοδιακοὺς τοὺς ρόλους.

Μὲ γνώση τῶν τεχνασμάτων πού στηρίζουν τὸ σενάριο αὐτό — εἶναι, θαρῶ, ἡ κυριολεξία, ὄχι «ἔργο» — ἔχει ἐργασθεῖ ὁ σκηνοθέτης κ. Πῶλ Σίλμπερτ. Χρωστῶ νὰ πῶ ὡστόσο πῶς ἡ φορτικὴ σκηνὴ τῆς πᾶλης στή δεύτερη πράξη, ὑστερεῖ αἰσθητὰ ἀπέναντι σ' ἐκείνην πού μᾶς εἶχε παρουσιάσει ὁ ἀμερικανικὸς θίασος. Ἐκεῖ, οἱ διάφορες φάσεις τῆς, ἡ ὅλη κίνησή τῆς, εἴταν ρυθμισμένες μέ τρόπο δεξιότεχνικό. Δέν τῆς ἔδιναν δέ-βαια ὅ,τι δέν μπορούσε νά ἔχει, δηλαδή αἰσθητικὴ ἀξία, τὴν ἔκαναν ὅμως πιο ἀξιοθέατη.

Ἀς εὐχηθῶμε νά μᾶς δοθεῖ μιά ἄλλη εὐκαιρία γιά νά χαροῦμε τὴν τέχνη τῆς Ἑλλης Λαμπέτη σ' ἕνα ἔργο κι' ἕνα ρόλο πού νά τῆς εἶναι ἀντάξια.



«ΤΙ ΣΟΥ ΛΕΙΠΕΙ;»

Του Χρ. Γιαννακόπουλου

Ένας από τούς πιο προικισμένους κωμωδιογράφους μας, ο κ. Χρ. Γιαννακόπουλος, δέν φαίνεται νά έχει βρεθεί σέ ιδιαίτερα καλή στιγμή μέ τό έργο του πού παίζει ο θίασος Ντ. Ήλιόπουλου. Αναγνωρίζει κανείς έδώ - έκει, στό διάλογο, τόν άνθρωπο μέ τό φυσικό χιούμορ, έχει όμως μαζί καί τήν έντύπωση μιάς διάχυτης άμηχανίας. Σάμπως νά μή του κάνει τού κ. Γιαννακόπουλου κέφι τό θέμα πού έχει διαλέξει. "Οχι άδικα

ίσως: Πρόκειται γιά τή στερεότυπη συζυγική άπιστία, μέ τόν στερεότυπο άντιπερισπασμό από μέρους τής συζύγου, πού θέλει νά τιμωρήσει καί νά συνετίσει. Ή δεύτερη αήτή άπιστία δέν άλοκληρώνεται καί τά πράγματα διορθώνονται εύκολα. Ύπερβολικά εύκολα. Έκείνο πού λείπει από τό «Τί σου λείπει;» είναι, πραγματικά, ή κάποια πλοκή. Ή πρώτη πράξη τελειώνει μέ τρόπο πού ο θεατής νά μήν περιμένει τίποτα γιά τή δεύτερη. Κάτι πολύ σοβαρότερο, άπροσδόκητο μάλιστα γιά τόσο έμπειρο κωμωδιογράφο: Μιά άφηγηματική διάθεση, πολύ έντονη, διαπνέει τό έργο. Οί διάλογοι τραινάρουν γιάτί όλα τά πρόσωπα έχουν κάτι ν' άφηγηθούν. Σκηνές πού θά θέλαμε νά τίς βλέπαμε, μάς περιγράφονται. "Οσο κι' άν όλα αυτά μάς λέγονται γοργά από τούς ήθοποιούς—ιδιαίτερα από τήν Άννα Φόνσου—δέν παύουν νά τραβάνε σέ μακρος. Τό σύνολο άδρανεί.

Ο Ντίνος Ήλιόπουλος είναι ένας πουπουλένιος Λέαντρος καί ή Άννα Φόνσου μιά πολύ λυμένη, άνετη Ρίτα. Μαζί καί οί δύο προσπαθούν ν' άντιζυγιάσουν τή νωθρότητα πού δείχνει ή δράση. Ο τόσο εύχάριστος πάντα Περ. Χριστοφορίδης έχει καταδικαστεί σ' ένα ρόλο τού περιθωρίου. Απομένουν ο Γ. Τσιτσόπουλος, ή Μάρθα Βούρτση, ή Πόπη Μέγγουλα, ή Κατ. Γιουλάκη. Κάνουν ό,τι μπορούν. Δέν μπορούν τά πάντα.

Σκηνογραφία εύχάριστη τού κ. Ν. Μουκέλλη.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Τά κόκκινα φανάρια»

ΤΟΥ ΑΛΕΚΟΥ ΓΑΛΑΝΟΥ

(Θίασος 'Αλέξη Δαμιανού)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τά «Κόκκινα φανάρια» του κ. 'Α-
λέκου Γαλανού ανήκουν, τεχνικώς,
στά έργα μέ τή δύσκολη ένότητα.
Είναι τά λεγόμενα «έργα συνόλου».
Στό είδος αυτό δέν υπάρχει ένας
συγκεκριμένος πρωταγωνιστής, ή ένα
ζευγάρι πρωταγωνιστών πού νά τούς
παρακολουθήσουμε, νά τούς γνωρί-
σουμε καλά, νά ενδιαφερθούμε γιά τή
δραματική διεδρομή τους. Τό ένδια-
φέρον τού θεατή στηρίζεται σέ κάμ-
ποσα πρόσωπα, πού όλα μαζί συν-
θέτουν ένα κλίμα, έναν κοινωνικό πε-
ρίγυρο, έναν μικρό πίνακα ζωής. Τό
αποτέλεσμα είναι νά ξεκαθαρίζεται
κάπως άργά, θραυκίνητα τό κεντρι-
κό θέμα. Στην άρχή έχουμε τήν έν-
τύπωση πώς παρακολουθούμε κάτι τό
άμορφο. Στά «Κόκκινα φανάρια», ό-
που ή σκηνηκή πείρα δέν έρχεται νά
συντρέξει τό συγγραφέα, ή διασπορά
αυτή είναι έντονότερη από ό,τι πρέ-
πει. Οι δύο πρώτες πράξεις έχει κα-
νένας τήν έντύπωση πώς ξοδεύονται
σέ γραφικές άξίες μόνο. Γραφικές
και ήθογραφικές. Εύτυχώς ή τελευ-
ταία θερμαίνει τό σύνολο, τό μορφο-
ποιεί. Καί άνεβάζει αίσθητά τή δρα-
ματική του θερμοκρασία.

Πρόκειται γιά ένα πίνακα ζωής ά-
πό τά κακόφημα σπίτια τού λιμα-
νιού στόν Πειραιά. Τό διάγραμμα
τού μύθου τό δίνουν γενικές κατα-
στάσεις. Τό έργο άρχίζει μέ μία
σκηνή ξεγνοιασιάς, όπου οι έίρεις
τής πάνδημης 'Αφροδίτης γλεντάνε
μέ τούς φίλους τους καί τήν προϊ-
σταμένη τού καταστήματος. Τελειώ-
νει μέ τή φάση όπου, κατά διαταγή
τής 'Αστυνομίας, κλείνονται τά
«σπίτια». Στο μεταξύ είδαμε νά πα-
ρελαύνουν μπροστά στά μάτια μας
μερικές λίγο-πολύ τυπικές περιπτώ-
σεις: Τό θέμα τής μικρής αδήλωτης
εταίρας, πού ήρθε μία μέρα νά ζη-
τήσει άσυλο κυνηγημένη, άξέβγαλτη,
καί ρίξωστε, άφομοιώθηκε, έγινε πιό
κυνική καί πωρωμένη από τίς παλιές.
Τό θέμα τής άλλης, πού είταν νά
παντρευτεί μ' έναν καπετάνιο, ν' αλ-
λάξει ζωή, καί ξαφνικά βλέπει όλα
της τά όνειρα νά βουλιάζουν μαζί
μέ τό καράβι τού καπετάνιου της,
κι' εκείνον μέσα. Τό θέμα τής γυναί-
κας πού έξαπατούσε έναν νέο πώς
είναι τίμια, επειδή τόν άγαπούσε,
καί πού μία μέρα ντροπιάζεται γι-
ατί ξεσκεπάστηκε, φανερώθηκε. Αυτά
τά θέματα, μαζί μέ άλλα, κοινότερης
ύφης, όπως οι σχέσεις καί οι δια-
πληκτισμοί τών γυναικών μέ τούς
«προστάτες» τους, ύφαινουν τή δρά-
ση τού έργου, πού έχει, στά καθέκα-
στα, πολλή ένάργεια καί ρεαλιστική
παραστατικότητα.

Η τρίτη πράξη, όπως είπαμε ή-
δη είναι ή καλύτερη, ή συναισθημα-
τικά πλουσιότερη καί ή πιό σουλου-
πωμένη. Θα μπορούσε νά τής κατα-
λογίσει κανένας μιάν υπερβολή στην
έπισώρευση καταστροφών, αλλά αυ-
τό δέν γίνεται καί τόσο αίσθητό ά-
πό τόν προετοιμασμένο στην άπει-
κόνιση τής φτιασιδωμένης δυστυχίας
θεατή. Λιγότερο συγγωστές είναι οι
ανάδρομικές αναπαραστάσεις τού
πρώτου μέρους, πού μάς κατατοπί-
ζουν στην ιστορία μιάς από τίς ή-
ρωίδες, μέ τρόπο κινηματογραφική.

Ο κ. Γαλανός έχει талант. Μπο-
ρεί τό έργο του αυτό νά ένοχλήσει
μερικούς, γιά τόμ, τόνα, του, ή γιά τήν
πρωιμότητά του, σέ τέτοιες όμως
περιπτώσεις πρέπει τίς άρετές μό-
νο νά συγκρατούμε, όχι τά έλαττώ-
ματα. Διαφορετικά κλείνουμε τό δρό-
μο στους νέους.

Η έρμηνεία είναι αρκετά καλή. Η
Βούλα Χασιλάου διαπλάθει μέ χιού-
μορ κι' ελαφρότητα τή νεαρή Μυρ-
σίνη, ή Μαίρη Χρονοπούλου δίνει
περιεχόμενο στη Μαίρη. Από τίς
 άλλες κυρίες τού θιάσου άξίζει ν'
αναφέρει κανένας τήν Κούλα 'Αγα-
γιάτου (Μαντάμ Παρή), τήν 'Ερση
Βαλαβάνη (δραματική 'Ελένη) τήν
'Ηρώ Κυριακάκη (κάπως γλυκερή Κα-
τερίνα, αλλά λαμπρή στις βουβές
της σκηνές). Η Κατερίνα Χέλμη κά-
νει μιάν άξίεπαινη προσπάθεια στη
Μαρίνα. Οι κύριοι έρχονται σέ δεύ-
τερο επίπεδο. Είναι οι Θ. 'Εξαρχος,
Α. Κοτσίρης, 'Αλέξης Δαμιανός, Β.
Μητσάκης, Ν. Μπιρμπίλης (πού ό-
μως μιλάει έντελώς άκατάληπτα).

Η σκηνοθεσία τού κ. 'Αλ. Δαμια-
νού έχει ζωντάνια καί ή σκηνογραφία
τού κ. Στ. 'Ορφανίδη γραφικότητα
κι' άτμοσφαίρα. Ευχάριστη ή μουσι-
κή τού κ. Στ. Ξαρχάκου.

191125.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΑΣ ΟΙ ΚΕΡΒΕΡΟΙ»

ΤΩΝ Α. ΓΙΑΛΑΜΑ ΚΑΙ Κ. ΠΡΕΤΕΝΤΕΡΗ

(Θίασος Κατερίνας)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Διεφώνησα προχτές τό βράδι μέ αγαπητούς φίλους στό «Ακροπόλ» γιά τή φάρσα τών κ. κ. Γιαλαμά καί Πρετεντέρη «Τά παιδιά μας οί κερβεροί». Υποστήριζαν ότι τό έργο είταν άποτυχημένο. Υποστήριζα πώς μ' έκανε πολύ νά διασκεδάσω—στis δύο πρώτες πράξεις του. Η τρίτη μου φαίνεται υπερβολικά φτιαχτή καί σάν ύφή καί σάν κατεύθυνση. Φαίνεται — συμπεράσμα — πώς ή αντίδραση πού προκαλεί μέσα μας ένα έργο, είναι πολύ πιά ύποκειμενική άπ' όσο συνήθως νομίζουμε.

Είπαμε — καί τό λένε πρώτοι οί συγγραφείς, στό μικρό προλογικό τους σημείωμα — πώς πρόκειται γιά φάρσα. Αξιεπαινη ή δήλωση γιά τήν ειλικρινεία της, πολύ περισσότερο πού πολλοί κωμωδιογράφοι μας νομίζουν συχνά πώς γράφουν κωμωδίες χαρακτήρων, ενώ δέν γράφουν παρά φάρσες του ακραιφνέστερου τύπου. Νομίζω μάλιστα πώς ή άβεβαιότητα αυτή άνάμεσα στά δύο είδη, αποθαίνει τελικά σέ βάρος του έργου, γιατί δέν τό αφήνει νά είναι ξεκάθαρα, ό,τι καί μόνο θά μπορούσε νά είναι. Στή φάρσα τών κ. κ. Γιαλαμά καί Πρετεντέρη, πού παίζει τώρα ή Κατερίνα κι' ό θίασος του «Ακροπόλ», εκείνο πού εκτιμώ πρώτα-πρώτα είναι τό εύστοχο άρχικό δεδομένο. Η παρατήρηση πώς τά παιδιά, συχνότατα, έχουν περισσότερη σοβαρότητα καί μεγάλες — σχεδόν άπάνθρωπες — αξιώσεις από τούς γονείς τους, δέν είναι ένα άπλό δεδομένο φάρσας. Έχει αλήθεια κι' έναργεια αξιοπρόσεχτες. Έτσι ή Μαριάννα κι' ό Αντώνης, στό έργο, διευθύντρια

ιστιτούτου καλλονής ή πρώτη, πολιτικός μηχανικός ό δεύτερος, συνδεμένοι μέ τρυφερό, στis παρυφές του νόμου δεσμό, από χρόνια, χήροι άλλωστε κ' οί δύο τους, αναγκάζονται ν' αρχίσουν τίς υπεκφυγές, τά ψέματα καί τίς γκάφες όταν συμβαίνει, νά γυρίσουν από τό εξωτερικό, όπου σπούδαζαν, τά παιδιά τους. Λογάριαζαν νά νομιμοποιήσουν τό δεσμό τους ή Μαριάννα κι' ό Αντώνης. Τώρα δέν τολμούν, γιατί τά παιδιά, τό αγόρι της πρώτης καί τό κορίτσι του δεύτερου, θεωρούν αυτού τοῦ είδους τίς σχέσεις τών πεινητάρηδων γελοίες ελαφρότητες. Οί νέοι είναι αυστηρότεροι από πολλούς ήλικιωμένους στον καιρό μας. Νά μία παρατήρηση πού τήν προσυπογράφω.

Φυσικά, από κει καί πέρα, ή φάρσα του «Ακροπόλ» παίρνει τή φαρσική τροπή της. Γιά νά παραπλανηθεί ό θεατής, γιά νά μή φανερώνεται καλός μάντης του τέλους, αρχίζουν καί μπαίνουν στήν πλοκή διάφορα παράσιτα. Τό έργο, όπως είπαμε, χαλαίει δριστικά στήν τρίτη πράξη, πού μπορεί νά έχει κίνηση, τόρτες πού ανοιγοκλείνονται αδιάκοπα, κρυψίματα σέ πλαϊνά δωμάτια, κλπ, χάνει όμως καί τόν εϊσμό του. Αδιάφορο: Ό διάλογός του, στό σύνολο, είναι εύφύεστατος, οί καταστάσεις διασκεδαστικές, οί μεταπτώσεις έξυπνες. Τό μέλλον του μου φαίνεται έξασφαλισμένο.

Πλαί στήν Κατερίνα, λαμπρή Μαριάννα, δροσερή στό χιούμορ της, πρέπει ν' αναφέρουμε τόν Α. Φιλίππιδη, τόν Γ. Δάνη, τόν Στ. Ξενίδη, τή Μιρ. Κουνελάκη, τή Σαπφώ Νοταρά, τήν Παμφ. Σαντορινιάου, τόν Χρήστο Πάρλα, τόν Γ. Παντζα. Αναγράφω τά όνόματα άνάκατα, διχικάτά άξιολογική σειρά, καί τοῦτο γιατί όλοι οί ήθοποιοί συμβάλλουν αίσθητά στήν επιτυχία.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'Ανιμα νέρα»

ΤΟΥ ΤΖΟΥΖΕΠΠΕ ΠΑΤΡΟΝΙ - ΓΚΡΙΦΦΙ

(Θίασος Σμ. Γιούλη - Σπ. Φωκά)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Υπάρχει στὸν καιρὸ μας, διάχυτη, μιά λογοτεχνία τοῦ κατάρροντος ἠθικοῦ κόσμου, βγαλμένη μέσ' ἀπὸ τὴν ἐξοντωτικὴ ἐμπειρία τοῦ τελευταίου πολέμου. Εὐκόλα μπορεῖ κανένας, ἀλλὰ καὶ σωστά, νὰ συσχετίσει ἔργα προερχόμενα ἀπὸ διάφορες ἐυρωπαϊκὲς χώρες, γιὰ νὰ τὸ διαπιστώσει. Στούς «ὀργισμένους νέους» τῆς Ἀγγλίας καὶ στὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τους, γνωστότατο πιά θεατρικὸ ἔργο τοῦ Τζῶν Ὀσμφορν, δὲν ἔχουμε παρὰ ν' ἀντιπαραβάσουμε τὰ μυθιστορήματα τοῦ Ἀλμπέρτο Μοράβια, λόγου χάρι, ἢ τ' ἀντίστοιχα ἂν καὶ διαφορετικῆς τεχνολογίας, γαλλικά. Ὁ Ἰονέσκο, ὁ Μπέκετ, ὁ Ἀντάμωφ, στὸ θέατρο, τὴν ἴδια κατάσταση, οὐσιαστικά, ἐκφράζουν. Διαφορετικὲς γλώσσες κι' ἀποχρώσεις, ἐνίαυα ἡ πηγή. Καὶ τὸ χαρακτηριστικότερο ἀπ' ὅλα: Οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ εἶναι ἀδιάφορο ἂν προέρχονται ἀπὸ χώρες συμβατικὰ νικητρίες ἢ ἡττημένες. Τὸ φαινόμενο δείχνει πὼς ὁ πόλεμος αὐτὸς δὲν εἶχε νικητὲς. Εἶχε μόνο κατῆλους, πού τὸν ἐμπορεύτηκαν.

Στὸ ἴδιο ρεῦμα μέ τὰ παραπάνω—σάν περιεχόμενο πάντα—πρέπει νὰ κατατάξουμε καὶ τὴ «Μαύνη ψυχὴ», τὴν «'Ανιμα νέρα» τοῦ Τζουζέππε Πατρόνι Γκρίφφι, ἐναρκτήριο ἐδῶ ἔργο τοῦ νέου θιάσου Σμαρούλας Γιούλη — Σπύρου Φωκά. Βρισκόμαστε στὴν περιοχή τοῦ ἠθικῆς ἀνεύθυνου: Ἕνας νέος, τριαντάρης, ἔχει κλέψει μιά κοπέλα ἀπὸ ἀστικό σπίτι καὶ ξέπεσε μαζί της σ' ἕνα θλιβερό, ἀγοραῖο δωμάτιο. Ὁ Ἀντριάνο αὐτὸς ἔχει κάνει ἀσχημὴ ζωὴ, μεταχειρίστηκε ὅλα τὰ μέσα γιὰ νὰ σταθεῖ στὸν ἀφρό. Τὰ περασμένα του ξεσκεπάζονται τώρα βαθμιαία, μέσα στὶς λίγες ὥρες πού τὸ ζευγάρι περνάει μαζί. Παιδί πού ἀναστήθηκε μέσα στὰ μαῦρα χρόνια, ἔπρεπε νὰ διεκδικήσει κι' ὁ Ἀντριάνο μιά θέση στὸν ἥλιο, τὸ δικαίωμα νὰ χαρεῖ τὴ ζωὴ τούτη τὴ μιά κι' ἀνεπαγῆλητη. Μεγάλωσε μέσα στὸ θέαμα ἑνὸς κόσμου πού γκρεμιζόταν, ἔξω καὶ μέσα, γραπιδόθηκε λοιπὸν ἀπὸ ὅπου μποροῦσε, κατὰλαβε πὼς ὅλα τὰ μέσα εἶναι θεμιτά. Θὰ ἐπιδιώξει νὰ στηρίξει τὴν εὐτυχία πού τοῦ χαμογελάει τέλος, πᾶν σὲ μιά κληρονομία ἐξασφαλισμένη μετ' ὀφθαλμοφανὲς. Μόνο πού, τελικά, θὰ ὑπερισχύσει ἡ κρυμμένη καλὴ, ἡ συναισθηματικὴ ἀγνή, πλευρὰ τοῦ αὐτοῦ. Ἕνας ρωμαντισμὸς ἀπωθιμένος, μιά τρυφερότητα ἀνήσυχη, ἀγρυπνοῦσαν πάντοτε στὸ βάθος τῆς δηλητηριασμένης ψυχῆς του. Ἡ διαφορὰ αὐτῶν τῶν νέων κι' ὁ κυνισμὸς τους δὲν εἶναι παρὰ ἕνας τραυματισμὸς ρωμαντισμὸς. — Τὸ ξέραμε.

Τὸ ἔργο, μαντεύω πὼς δὲν θὰ εἶναι καὶ πολὺ εὐχάριστο γιὰ τὸν ἑλληνα θεατὴ (κουράζει κάπως μέ τούς μακροὺς διαλόγους του) παρουσιάζει ὅμως ἐνδιαφέρον. Περιέχει τὸ δηλητήριο τῆς ἐποχῆς. Ὁ λόγος τοῦ ἔχει ψυχὴ. Μὲ βάση, ἔπειτα, ἕνα διάλογο ρεαλιστικὸ, συχνά ἐπιθετικὸ ὡς τὸ ἄσπερνο, πετυχαίνει μιά ρευστότητα τοῦ περιρρέοντος χώρου καὶ

χρόνου, μέ διασταυρώσεις συχνῆς τῶν ἐπιπέδων τους, σχήματα πρωτόστερα, μεταωρισμούς, λυρικοὺς μονολόγους. Ὅλ' αὐτὰ δὲν εἶναι πολὺ νέα, εἶναι ὅμως καλὰ χρησιμοποιημένα. Δημιουργεῖται ἔτσι ἕνα κλίμα πού θὰ τὸ ἔλεγα «ὑπερβατικὸ ρεαλισμό»: ὁ διασκελισμὸς, ἐδῶ, δὲν γίνεται πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ μεταφυσικοῦ ἀλλὰ τῆς ἀνεξαρτησίας ἀπὸ τὰ δεσμά τοῦ ὀλικοῦ χώρου καὶ τοῦ μηχανικοῦ χρόνου. Πρόκειται γιὰ μιά μέθοδο πού μοῖ φαίνεται ἐμφερμένη μέ κάποιο μέλλον στὸ θέατρο.

Τὸ ἀνέβασμα εἶναι ἀριστο ἀπὸ τὸν Ἰταλὸ σκηνοθέτη κ. Πασκουαλίνο Πεναρόλα. Ἡ ὅλη κίνηση καὶ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων, ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ τοῦ παιζίσματος, ἔχουν συνέπεια ἐσωτερικὴ καὶ ἀναπτύσσουν μίαν ἀτμόσφαιρα. Ὅλοι οἱ ἡθοποιοὶ ἔχουν ὑπόσταση δραματικὴ. Ὁ Σπ. Φωκάς, νέος προσήλυτος τοῦ θεάτρου, δὲν ὀστερεῖ παρὰ μόνο σὲ ποιότητα φωνῆς. Ὁ Ἀντριάνο του, κατὰ τ' ἄλλα, ὑπάρχει, ἀνατάνει, μ' ὅλο πού θὰ ἤθελε κανένας σ' αὐτὸ τὸ ρόλο ἕναν ἡθοποιὸ πού τὸ πρόσωπό του τὸ ἴδιο νὰ ἔχει

ἱστορία. Ἡ Σμ. Γιούλη διαθέτει μέσα στὸ θίασο τὴ διαιγύστερη, τὴ θεατρικότερη ἄρθρωση. Τὸ πρόσωπο τῆς Μαρτσέλας μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι τό πιδὸ ἀθανταδόρικο, ἡ Σμ. Γιούλη ὅμως τὸ παίξει μέ ἀξιοπρέπεια καὶ μέτρο. Λαμπρὴ Μιμόζα ἡ Μαίρη Χρονοπούλου, δίνει ἐκτυπὴ τὴν εἰκόνα τοῦ ναυάγιου — ἀλλὰ ὅχι τοῦ δίχως δραματικὴ ὁμορφιά. Ἡ Μαρία Βούλγαρη εἶναι μιά ἀδελφὴ Ἀλεξάνδρα καὶ ἡ Κούλα Ἀγαγιώτη κρατᾷ θαυμάσια τὸ ρόλο τῆς Κυρίας. Ὁ νεαρὸς Κ. Παπακωνσταντίνου εἶναι ἕνας πολὺ ἀξιέπαινος Γκουίνινο.

Ζωντανότατη μετάφραση ἀπὸ τὴν κ. Ροζίτα Σώκου καὶ μιά πολὺ ἐκφραστικὴ, ταιριαστὴ σκηνογραφία ἀπὸ τὸν Ἰταλὸ σκηνογράφο κ. Πίσσι.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο ΕΜΙΡΗΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΚΟΜΟΙΡΗΣ»

(Θέατρον Βεάκη)

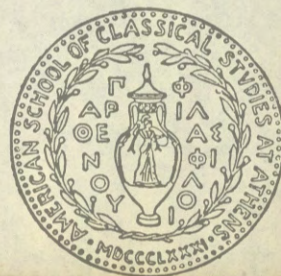
Τοῦ κ. ΑΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗ

ΤΟ ΕΡΓΟ τῶν κ.κ. Ἀσημ. Γιαλαμά καὶ Κ. Πρετεντέρη, πού παίζει ὁ θίασος Ἡλίουπουλου—Φωτόπουλου στὸ θέατρο Βεάκη, θέτει γι' ἄλλη μιὰ φορά ἕνα ἰδιότυπο πρόβλημα: Τό πῶς γίνεται, δηλαδή, μέ τόσο ἐξυπνάδα —στό διάλογο— νά γράφεται ἕνα ἔργο πού δέν κάνει τήν ἴδια ἀκριβῶς ἐντύπωση στό σύνολό του. Εἶναι ζήτημα τεχνικῆς; Εἶναι κάποιο ἐλάττωμα ὀργανικό, στή σύλληψη; Δέν νομίζω πῶς θά ὠφελοῦσε καί πολύ ἡ ἀνάλυση τοῦ φαινομένου. Ἡ κωμωδία «Ὁ ἐμίρης κι' ὁ κακομοίρης» ἄλλωστε, ὅπως τό φανεράνει καί τό λογοπαίγνιο τοῦ τίτλου της, ἔχει στήν οὐσία της ἐπιθεωρησιακή ὕφή. Αὐτό πού οἱ συγγραφεῖς ἀποκαλοῦν «σάτυρα», δέν εἶναι ἡ σάτυρα τῆς κωμωδίας· εἶναι τό ἐπικαιρικό στοιχεῖο τῆς ἐπιθεωρήσεως. Δέν τό λέω γιά νά τό μειώσω. Ἐπισημαίνω ἀπλῶς τή διαφορά.

Ὁ μῦθος περιστρέφεται γύρω ἀπό ἕναν Ἀραβᾶ ἡγεμονίσκο (τί περίεργο! τό ἴδιο κλίμα μέ τῆς κωμωδίας τοῦ κ. Ψαθά) πού ἔρχεται νά καταλύσει στήν Ἀθήνα, σέ γνωστό ξενοδοχεῖο τοῦ Κοκκιναρά, μαζί μέ τήν πρώτη, τήν Ἑλληνίδα, ἀπό τίς τριανταδύο γυναῖκες του, καί τήν κόρη τους πριγκήπισσα Γκιουλινάρ. Στό κράτος τοῦ ἐμίρη ἔχει ξεσπάσει ἐπανάσταση, ἡ δυναστεία κινδυνεύει, τά πετρέλαια κινδυνεύουν. Περιπλοκή ἀπροσδόκητη: ὁ γιός τοῦ ἐμίρη, πού σπουδάζει Φιλολογία στήν Ἀθήνα, εἶναι κομμουνιστής. Ἡ Γκιουλινάρ, ἐξ ἄλλου, θά συνδεθεῖ μ' ἕναν κομπάρσο τοῦ κινηματογράφου, πού ἔτυχε νά τῆς παρουσιαστῇ μέ στολή ἀξιωματικοῦ τοῦ Ναυτικοῦ...

Ἡ κωμωδία ἔχει διασκεδαστικές σκηνές, ἐξυπνες στιχομυθίες, ἀλλά στό σύνολό της, καθῶς εἴπαμε, ἀστοχεῖ. Θά ἔλεγε κανένας πῶς εἶναι ὑπερβολικά ψευτική, δέν πείθει. Ὁ τρόπος πού παίζεται ἔχει, ὅπως εἶναι ἐπόμενο, ἐπιθεωρησιακή χροιά. Οἱ Μ. Φωτόπουλος καί Ντ. Ἡλίουπουλος περισσότερο κοροϊδεύουν τά πρόσωπα πού ὑποδύονται (τόν ἐμίρη καί τόν κομπάρσο) παρά πού τά χαρακτηρίζουν. Ὑπῆρχε ἄλλωστε κι' ἕνα δαφος γιά χαρακτηρισμό; Ζήτημα εἶναι. Ἡ Ἄννα Φόνσου κάνει μιάν ἐμφάνιση, στό πρόσωπο τῆς Γκιουλινάρ, καλλίτερη ἀπό ἄλλες της, προηγούμενες. Ἡ Νίτσα Τσαγανέα παίζει τή γυναῖκα τοῦ ἐμίρη μέ τόν γνωστό της, καθιερωμένο τρόπο. Ὁ Χρ. Τσαγανέας δέν χρειάστηκε νά λύσει προβλήματα γιά νά παρουσιάσει τόν ἀστρολόγο Ἐσκαντάρ. Οἱ ἄλλοι ἡθοιοί: Βάσω Μεριδιώτου, Λαυρ. Διανέλλος, Δημ. Χόπτηρης, Ἐρρ. Κονταρίνης, Ἀντ. Κουκούλη, κλπ. ἀνταποκρίνονται μέ ὅση συνέπεια ἀπαιτοῦν οἱ ρόλοι τους. Ὑπάρχει καί μιὰ εὐχάριστη σκηνογραφία τοῦ κ. Γ. Ἀνεμογιάννη. Καί τό ὥραϊο, καινούργιο αὐτό θέατρο. Ἀλλά πού δέν φαίνεται νά ἔχει γιά τήν ὥρα τύχη. Κρίμα!

19/11/68-



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο ΕΡΡΙΚΟΣ Η' ΚΑΙ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ»

ΤΟΥ ΧΕΡΜΑΝ ΓΚΡΕΣΣΙΚΕΡ

(«Κυκλικό Θέατρο»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΜΕ πολλή συμπάθεια είδαν οι θεατρόφιλοι της πρωτεύουσας τό Κυκλικό Θέατρο ν' ανοίγει πάλι τις πόρτες του. Θά είταν εύχης έργο ή αξιόλογη αυτή καλλιτεχνική προσπάθεια νά μή διακοπεί, έστω κι' άν ένοχλεί μερικά άρκετά στενόκαρδα — καθώς άκούω — ιδιωτικά συμφέροντα. "Ο,τι ούσιαστικά καλό μπορεί νά προκύψει από τή θεατρική ζωή μας, πρέπει νά τό περιμένει κανένας στο έξής από τέτοιες, μικρές αίθουσες. Τό ίδιο άλλωστε φαινόμενο παρατηρείται σήμερα, λίγο - πολύ, σ' όλο τόν κόσμο. Τό θέατρο ποιότητας πάει νά γίνει θρησκεία μυστηρίων, μιά λατρεία πού βρίσκει τόν έαυτό της και τό ταιριαστό της ύφος μέσα σέ κατακόμβες...

Φτάνει νά μή γίνει μαζί και αίρεση. 'Η εποχή μας φοβάται πώς δέν τό έχει καταλάβει πώς ή αίρεση είναι ό θάνατος του Θεάτρου. "Ενας θάνατος μέ άναστολή — στην καλλιτεχνική περίπτωση. Τή σκέψη αυτή ακριβώς μου υποβάλλει, αλλά και μου επιβάλλει, ό γεμάτος αγαθές προθέσεις κατά τ' άλλα, όπως και αξιώσεις, — ώ! πόσες αξιώσεις, — «Ερρίκος Η' και οι γυναίκες του» του Χέρμαν Γκρέσσικερ, τό έφετεινό έναρκτήριο έργο του Κυκλικού Θεάτρου. Έργο μεγαλεπήβολο, έργο από πολλές πλευρές αξιοσέβαστο, αλλά πού θέτει μέ τρόπο καίριο τό πρόβλημα του συγχρόνου Θεάτρου. Τό κατ' έξοχήν πρόβλημα του. Σέ ποιόν, τέλος πάντων, άπευθύνεται αυτό τό Θέατρο; Στους μυημένους; 'Αλλά τότε είναι αίρεση. Στους διανοούμενους; 'Αλλά τότε είναι έπαγγελματική υπόθεση. Δέχομαι πώς τά θέματα και προβλήματα πού πραγματεύεται ό «Ερρίκος» του Γκρέσσικερ είναι κατ' έξοχήν σύγχρονα και γενικά. Στο θέατρο όμως δέν άρκει νά είναι γενικά τά προβλήματα' πρέπει νά θίγονται και μέ γενικό τρόπο. Τό Θέατρο — λειτουργημά κατ' έξοχήν κοινωνικό, δημοκρατικό μέ την ευγενέστερη σημασία του όρου — δέν έχει σέ καμμία περίπτωση τό δικαίωμα νά πει «Εκός οι βέβηλοι!».

"Οχι πώς υπάρχει τίποτα τό δυσνόητο στον «Ερρίκο τόν Η'». "Ολα, άπεναντίας, λέγονται εκεί ξεκάθαρα, ώμά, μέ τήν ωμότητα όμως του μυαλού, όχι της σάρκας. Είναι ή χειρότερη, γιατί δέν έχει θερμοκρασία. Τί θά γίνουμε, αλήθεια, μ' αυτό τόν Ιν. τελεktουαλισμό της νέας Τέχνης; Μεταχειρίζομαι εδώ τόν όρο «ιντελεktουαλισμός» μέ κάποια έλαστικότητα, γιατί στον κόσμο των Ιδεών έχει τό συγκεκριμένο του περιεχόμενο, πού είναι ή άπονομή των πρωτιών στη νόηση κι' όχι στο συναισθημα. 'Η απόσταση όμως ως τή σημασία πού μας χρειάζεται εδώ δέν είναι και τόσο μεγάλη. Τό Θέατρο σέ καμμία του εποχή δέν άγνόησε τίς ιδέες, όμως δέν τίς έδωσε ποτέ μέ τρόπο άμεταυσίωτο. Τίς έκανε πρώτα διώματα, τίς επαλήθευσε στη ζωή, τίς εσπρήμιναι πάνω σέ συγκεκριμένες ανθρώπινες περιπτώσεις, κ' ύστερα μόνο τίς ανέβαζε στους κομβικούς μόνο τίς ανέβαζε στους κομβικούς, τώρα ανεβάζουν στους κομβικούς θεωρήματα. Τό κακό του «Ερρίκου του Η'» είναι—θά έλεγα από μίαν άποψη—ότι δέν μας κρύβει καθόλου τί θέλει να πεί, δέν μεταχειρίζεται ούτε τόν παραμικρό ύπαινιγμό. "Όμως ό άνθρωπος δόλκερος, τό ανθρώπινο άν, δέν είναι παρά ένας ύπαινιγμός του Δημιουργού Πνεύματος. "Ο άνθρωπος αποτελεί μιά παραβολή, από τήν όποια έχει σθησει έπιμελίστατα κάθε Ιχθυς άλλγορείας. "Ολοι οι αιώνες ψάχνουν νά

βρουν τό νόημά της. 'Ο αληθινός δραματικός ποιητής, ό γνήσιος, άναγνωρίζεται σέ τούτο: ότι ψάχνει κι' αυτός, δέν έχει δρεί, Έχουν δρεί μόνον οι συστηματικοί φιλόσοφοι. 'Αν έχουν δρεί... 'Αλλά ή Φιλοσοφία είναι τό αντίθετο του Θεάτρου. "Οποιος φαντάζεται πώς όταν ό 'Αμλετ λέει τό μονόλογο «Νά ζεί κανείς ή νά μή ζεί» φιλοσοφεί, δέν έχει καταλάβει τίποτα απολύτως άπό τό νόημα του Θεάτρου.

'Ο 'Ερρίκος του Γκρέσσικερ είναι ό σύγχρονος άνθρωπος, ό πλήρης άνθρωπος, όπως ξεπήδησε γιά πρώτη φορά από τήν 'Αναγέννηση, άδέσμευτος, λυτρωμένος ύστερα από τήν κατάρρηση των μεσαιωνικών δογματικών τύπων. Πρώτη του δουλειά, φυσικά, νά καταργήσει τό Θεό. "Οχι άλλωστε από πνεύμα άνταρσίας. 'Από τήν άπλή κι' ανεξάρτητη σκέψη πώς τό θείο είναι κάτι δίχως αποχρώνα λόγο. Μόνο πού νά! 'Ο άνθρωπος αυτός τρώσεται; δέσμιος των δυνατοτήτων του. 'Από τόν 'Ερρίκο του Γκρέσσικερ ίσαμε τόν σύγχρονο εξερευνητή του διαστήματος ή γραμμή είναι εύθεια, αδιάσπαστη, αναγκαία. 'Ο 'Ερρίκος του Γκρέσσικερ, προοδευτικά, μεγεθύνεται σέ σύμβολο — μόνονά ένα σύμβολο πολύ άσαρκο, πολύ βελημένο. Γιατί τό έργο δέν είναι ή ανάπτυξη του θέματος είναι ό σχολιασμός του.

Δέν μας αφήνει νά μαντέψουμε τίποτα ό 'Ερρίκος, πού τόν θέλησε ό Γκρέσσικερ διανοούμενο. Μας λέει



Ντ. Γιαννακοπούλου—Τ. Βανδής

πώς είναι απόγονος του Φάουστ, μάς μιλάει για την κατάκτηση των ουράνιων σωμάτων, μάς κάνει να τόν οραματισθούμε για μία στιγμή με το σκάφανδρο του άστροναύτη. "Ολ' αυτά είναι πολύ ωραία και συγκινητικά. Άλλά και πόσο μοιάζουν με διαλογικό δοκίμιο! Δέν με παραξενεύει καθόλου ή παγκόσμια επιτυχία αυτού του έργου. Τό διεθνές κοινό μαστίζεται σήμερα από μία δίψα λογιωτατισμού, πού κοιλακεύει πολύ την αυταρέσκεία του. 'Ο «Έρρίκος δ' Η'» και οι γυναίκες του» δέν είναι έργο πού θά τό έλεγα έγκεφαλικό, γιατί δέν θά ήθελα νά πέσω στό κλασικό λάθος εκείνων πού συγχέουν έγκεφαλισμό και πνευματικότητα. 'Ο «Έρρίκος» είναι έργο με πνευματικότητα' μόνο πού μέσα στό θέμα αυτό, τό κατ' έξοχήν γεμάτο ζωικό πρωτογονισμό, σάρκα, πυρετό, ξέχασε τόν πυρετό και τή σάρκα. Μας έδωσε έναν Έρρίκο πού άντί νά ζει τίς καταστάσεις του, τίς σκέφτεται, τίς εξηγεί, γι' αυτό και δέν πείθουν οι μεταπτώσεις του. Είναι, λέει, ο άνθρωπος πού κατέκτησε τή γνώση. Άλλά πώς ή γνώση έφαγε εδώ τόν άνθρωπο!

Αυτά όλα δέν εμποδίζουν βέβαια τόν «Έρρίκο» νά έχει σκηνές έξοχες. Ξεχωρίζω ιδιαίτερα τό διάλογο του

βασιλιά με τήν Κάθριν Χάουαρντ, όπου αναδίνεται περισσότερο από παντού άλλου μία άχνα ζωής, πάθους. Υπάρχει ακόμα και μία ανάταση πνευματική στό έργο, χωρίς πού φανερώουν τόν ύψηλά σκεπτόμενο συγγραφέα, τόν δονούμενο από τά προβλήματα του καιρού του. Τέλος δέν πρέπει νά παραλείψουμε τήν πολύ συχνά αισθητή νότα του χιούμορ: Διαγνίζει τό έργο και δροσίζει πολλές από τίς διαφορετικά άσφυκτικές κατάστασεις του. Γιατί, σέ τελευταία ανάλυση, έχουμε νά κάνουμε εδώ με μία μεταφυσική δίκη. Σ' αντίθεση με τό ορθόδοξο θέατρο, όπου ζούν, διασταυρώνονται και πάσχουν ζωντανά ανθρώπινα όντα, στόν «Έρρίκο» του Γκρέσικερ παίζουν ίσκιος πού προβάλλονται πάνω σέ μιάν δόνηση φασματική.

'Ο Τίτος Βανδής είναι άξίεπανος γιατί κατόρθωσε νά μεταγγίση στό ιδεόγραμμα του Γκρέσικερ κάτι από τό δικό του θερμό αίμα. "Οχι μόνο κράτησε στερεά τό έργο στους ώμους του, αλλά και πέτυχε νά χαράκτρησει τό πρόσωπο με σαφήνεια, γραφικότητα κι' ακρίβεια. Πρόκειται ίσως για τό σημαντικότερο επίτευγμα τής ως τώρα καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας.

Έξη γυναίκες συμπληρώνουν τή διανομή. Είναι οι κυρίες: Νέλλη Άγγελίδου, Τάνια Σαββοπούλου, Ντόρα Γιαννακοπούλου, Μαρία Μαρμαρινού, Έλισάβετ Άρβανίτη και Δήμητρα Μόραλη. Ίσορροπημένη απόδοση, με ζεστούς τόνους, πού χρωστάει πολλά στό σκηνοθέτη κ. Λ. Τσιβιζά. Τά κοστούμια κι' ο σκηνηκόος διάκοσμος αναγράφονται στό ενεργητικό του κ. Γιάννη Καρύδη, όπως άλλωστε και ή μετάφραση τ' έ κ. Μ. Κουγιουμτζόγλου. Πολύ ταίριαστή ή μουσική υπόκρουση, όπως τήν επιμελήθηκε ή δ. Έλλη Σολομωνίδη.

'Ο κ. Άλκ. Μαργαρίτης πέτυχε νά συνοψίση σέ τρεις σελίδουλες του κομψότατο προγράμματος τά κύρια στοιχεία τής ζωής του Έρρίκου Η' και τής εποχής του.

Μία ωραία παράσταση κι' ένα ενδιαφέρον έργο — έστω και για τίς αντιρρήσεις πού προκαλεί.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Φωτο - φίνις»

ΤΟΥ ΠΗΤΕΡ ΓΙΟΥΣΤΙΝΩΦ

(Θίασος Κώστα Μουσούρη)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΡΓΟ ενός εξυπνου ανθρώπου, το «Φωτο - φίνις» που ανέβασε με πολλή φροντίδα κι' επιτυχία ο θίασος Κώστα Μουσούρη, παρουσιάζεται προικισμένο με την κυριώτερη, την πιο πρακτική άρετή του θεάτρου: είχε βρεί τη χρυσή εκείνη τομή που κάνει κάτι ν' αρέσει σ' όλους. Πραγματικά: το θέατρο του αστήρου τύπου, το θέατρο των ποιητών, ξεχνάει κατά κανόνα μιά αλήθεια αδυσώπητη: "Οτι θέατρο θά πει ένα είδος που απευθύνεται στον μεγάλο αριθμό. "Οτι ο μεγάλος αριθμός έχει μιά και μοναδική αξίωση, αλλά αυτήν αusterότατη: νά μην έχεις απ' αυτόν αξιώσεις. "Ο Πήτερ Γιούστινωφ, σά γεννημένος άνθρωπος του θεάτρου, τό έχει καταλάβει καλά αυτό. Ίσως και γιατί τό έχει στο αίμα του. "Εχει όμως καταλάβει και κάτι άλλο ο Γιούστινωφ, βαθύτερο άκόμα: Πώς τό πραγματικό μυστικό είναι νά κανεις πώς έχεις αξιώσεις ενώ δέν έχεις καμιά. Σε τούτο, ο συγγραφέας - ήθοποιός - σκηνοθέτης που είναι τώρα τό χαϊδεμένο παιδί του άγγλικού βουλευότου, δείχνεται όχι άπλώς άνθρωπος του θεάτρου, αλλά διαβολάνθρωπος του θεάτρου. Ξέρει νά διατυπώνει αινίγματα από εκείνα που είναι τόσο εύκολα νά λυθούν όσο χρειάζεται για νά δίνουν σ' όλους τήν ικανοποίηση πώς είναι λύτες.

"Η πρωτοτυπία του «Φωτο - φίνις» είναι τόσο γνήσια όσο και εύληπτη. Σε καμιάν άπολύτως στιγμή ο θεατής δέν δυσκολεύεται νά καταλάβει τίς προθέσεις του συγγραφέα. Τό έργο πραγματοποιεί έναν άθλο κατά τούτο: "Οτι στήνεται δλόκληρο και παρακολουθείται πολύ εύχάριστα χω-

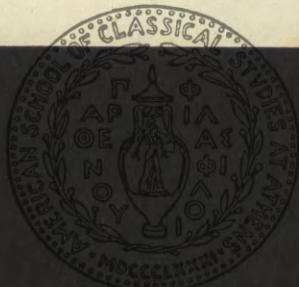
ρίς κανέναν, ούσιαστικά, μύθο. "Ενας πολύ γέρος, ογδοντάρης, συγγραφέας, ο Σάμ Κίνσλεϋ, που γνώρισε κακές και καλές ημέρες, γιός ιδιοκτήτου άνθρακωρυχείων κάποτε, τώρα άρρωστος και θυμά της γυναίκας του, άναπολεί, στο τελευταίο σκαλοπάτι της ζωής του, τά περασμένα. Του παρουσιάζονται σέ τέσσερα διαφορετικά και προσωποποιημένα στάδια, χωρισμένα μεταξύ τους από είκοσαετίες: "Ο έαυτός του όταν εΐταν εξηντάρης, σαραντάρης και είκοσι χρονών. "Ο Σάμ Κίνσλεϋ, με τίς αντιπαραστάσεις αυτές, προβαίνει σ' ένα είδος ελέγχου και απολογισμού της ζωής του. Τά επίπεδα του χρόνου διασταυρώνονται, αλλά με τρόπο άκοπο, καθόλου μεταφυσικό, και οι διαπιστώσεις που γίνονται έχουν τόν μέσο εκείνο τόνο, μισο-νοσταλγικό, μισο-χιουμοριστικό, που εύχαριστεί όλους γιατί συγκινεί μέτρια και διασκεδάζει πολύ. Βάζω στοίχημα πώς άν ο Διάβολος άπεφάσιζε νά γίνει κάποτε θεατρικός συγγραφέας, τό έργο που θά έγραφε δέν θά εΐταν πολύ διαφορετικό από τό «Φωτο - φίνις».

"Η δεξιοτεχνία του Γιούστινωφ έγκειται στο ότι δέν κάνει τούς τρεις παλαιότερους Σάμ Κίνσλεϋ φαντάσματα. Τούς δίνει τή ρεαλιστική στερεότητα ζωντανών ανθρώπων. "Ετσι, ενώ, θεωρητικά, έχουμε νά κάνουμε με τό ίδιο πρόσωπο σέ τέσσερις διαφορετικές φάσεις, στήν ούσία τά πρόσωπα γίνονται τέσσερα, κάτι σαν προπάππος, παππούς, γιός κι' έγγονος, κι' επομένως οι σχέσεις τους, οι διάλογοί τους, οι συγκρούσεις μεταξύ τους, πολύ στερεά, θετικά, εύκολονόητα. Προσθέσετε σ' αυτό τήν ανάμιξη των γυναικών, της συζύγου σέ διαφορετικές επίσης ηλικίες, της έρωμένης, της μητέρας, τήν εμφάνιση του πατέρα Κίνσλεϋ με τό ύφος, τή νοοτροπία του καιρού του (ο λαμπρός Στ. Ξενίδης τόν έκανε μάλιστα νά θυμίζει άόριστα Χαρίλαο Τρικούπη), προσθέσετε άκόμα τήν έμμεση περιπάθεια που άπορρέει από τίς επαναλήψεις καταστάσεων σέ διαφορετικούς καιρούς, προσθέστε τέλος τό εύκολο δίδαγμα πώς ή "Ιστορία επαναλαμβάνεται κι' ο άνθρωπος δέν διορθώνεται, και θά έχετε κάτι από τήν εξήγηση της επιτυχίας του «Φωτο - φίνις». Περιττό νά προσθέσω πώς ή επιτυχία αυτή είναι εύκολη υπό τόν όρο νά διαθέτει κανένας τήν έμφυτη δεξιοτεχνία, τό δαιμόνιο του Γιούστινωφ. Σ' ένα μόνον όστερεί τεχνικώς τό έργο: στήν τελευταία πράξη, που τραινάρει, γιατί οι καταστάσεις έχουν πιά εξαντληθεί.

"Ο θίασος Μουσούρη δίνει μιά παράσταση του «Φωτο - φίνις» πάρα πολύ καλή. "Ολα είναι στή θέση τους. "Ο Κώστας Μουσούρης στο πρόσωπο του ογδοντάρη Σάμ πετυχαίνει μιάν από τίς καλλίτερες του σκηνικές συνθέσεις. "Εχει αλήθεια και γραφικότητα σέ κάθε του στιγμή. "Εχει και μιάν ευγένεια όχι έξωτερική, της περιβολής ή των τύπων, αλλά της ηλικίας που έφτασε στήν ώριμότητα, τήν πικρή, έστω, ώριμότητα του Σάμ Κίνσλεϋ. Οι άλλοι τρεις Σάμ ενσάρκωνονται από τούς Γιάννη Βογιατζή, Μηνά Χρηστίδη και Άντρεά Ντοϋζο. Και οι τρεις πετυχαίνουν νά δώσουν τήν ιδιαίτερη ο καθένας ούσα του χαρακτήρα και τό πρόσωπο νά χάνει — όσο γίνεται τουλάχιστον — τήν ταυτότητά του. "Η Μαργαρίτα Λαμπρινού είναι ή άναπόφευκτη Στέλλα, ή σύζυγος ή τώρα γκρινιάρα και φορτική, αλλά κάποτε δροσερή παιδούλα, άργότερα ζεστή, ανθρωπίνα πληγωμένη νεαρή μητέρα. "Ολες αυτές τίς φάσεις ή πολύ καλή ήθοποιός τίς χρωματίζει με ίση δεξιότητα και άκρίβεια.

Γοητευτική άν και κάπως πολύ τεθλασμένη στήν κίνησή της ή "Αλεξάνδρα Λαδικού, δίνει στίς δύο ενσάρκώσεις της στερεότυπης έρωμένης τήν άφηρημένη γενικότητα που χρειάζεται. "Ο Σταύρος Ξενίδης είναι ένας μέ χιούμορ κι' αλήθεια σχεδιασμένος πατέρας Κίνσλεϋ και ή Βάσω Μεταξά μιά πολύ ζεστή Λαβίνια. Δέν πρέπει νά παραλείψουμε τίς πετυχημένες εμφάνισεις της Νίκης Λινάρδου και του Γ. Μιχαλακόπουλου στο ζευγάρι "Αλις — Τόμυ.

"Εργο εύφύεστατο λοιπόν και παράσταση άνάλογη, λαμπρά ρυθμισμένη. "Ο σκηνοθέτης, τώρα, Κώστας Μουσούρης έχει σημειώσει επιτυχία θετική. "Όπως και καλοσχεδιασμένο, ύποβλητικό είναι τό σκηνικό του κ. Μάριου Άγγελόπουλου. "Η μετάφραση του κ. Κ. Σταματίου ύπηρετεί ταιριαστά τό χιούμορ του πρωτοτύπου. "Ο κ. Μίμης Πλέσσας έχει γράψει μουσικές παρεμβάσεις πολύ χαριτωμένες και πολύ κατάλληλες.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Οί φτωχοδιάβολοι»

ΤΩΝ Α. ΓΙΑΛΑΜΑ ΚΑΙ Κ. ΠΡΕΤΕΝΤΕΡΗ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΠΡΟΧΤΕΣ πού—παρά λίγο νά πώ: Εκλεισε ή αύλαία—σβήστηκε ό φωτισμός τής σκηνής στό θέατρο του 'Εθνικού Κήπου κι' άναψε ό χώρος τών θεατών, δοκίμασα μιά ζωηρή έκπληξη: Τά χειροκροτήματα είταν τόσο άραιά, φτωχά, άπρόθυμα! 'Ακόμα και τώρα δέν μπορώ νά καταλάβω τό γιατί. Χειροκροτεί τό κοινό μιας πολλές φορές μέ μακροθυμία άνεξάντλητη, ή μέ μιά γενναιοδωρία σπάταλη, σχεδόν μέ φανατισμό, έξαμβλώματα, «έργα» πού είναι άπλά δλισθήματα, όταν δέν είναι άνανδράτες άπόπειρες άποπλάνησας του περιεχομένου τής στέπης, και δείχτηκε φιλάργυρο άπέναντι στό δροσερό αυτό άποτέλεσμα τής συνεργασίας τών κ.κ. 'Ασημ. Γιαλαμά και Κ. Πρετεντέρη!

Δέν σημαίνει. 'Η επιτυχία του είναι νομίζω έξασφαλισμένη. Αυτή τή φορά τουλάχιστον, ή κίνηση του ταμείου θά έρθει ν' άποδώσει δικαιοσύνη, νά βάλει τά πράγματα στη θέση τής. 'Ας έξυλιώνεται και τό ταμείο καμιά φορά!...

Νά τό ξέρουν άραγε οί συγγραφείς πώς έγραψαν μιά «φανταζία»; Δέν ύποτιμώ, φυσικά, τή νοημοσύνη τους — είναι δοκιμασμένη μέ τό παραπάνω — αλλά άναρωτιέμαι μήπως ό χαρακτηρισμός «μουσική φαντασμαγορία», πού μεταχειρίζονται για τό έργο τους, δέν έννοεί άκριβώς αυτό πού είναι ή αλήθεια. Λίγο άκόμα και οί «Φτωχοδιάβολοι» θά γίνονταν κάτι σαν τό ρωμείο άντίρροπο τής «Όπερας τής πεντάρας» του Τζών Γκαίη (όχι του Μπερτολτ Μπρέχτ). Τήν είχαν άραγε ύπ' όψη τους οί συγγραφείς του 'Εθνικού Κήπου; Μά κι' άν τήν είχαν, δέν δάπτει. 'Η κωμωδιούλα τους, χορογραφημένη ζωηρά, μοντέρνα κι' εύστοχα, από τόν κ. Φώτη Μεταξόπουλο, παίρνει μαζί και τό άποτύπωμα του «Γουέστ Σάϊντ Στόρυ», χωρίς όμως νά χάσει τήν ιθαγένειά της — θά έλεγα άκριβέστερα: τήν άνεξαρτησία της.

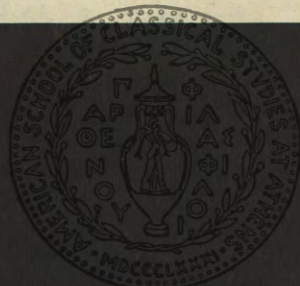
*

Γιατί ή ιθαγένεια εδώ είναι άρκετά έμμεση. Καμιά άντιστοιχία άνάμεσα στό κλίμα τών «Φτωχοδιαβόλων» και στην έλληνική κοινωνική πραγματικότητα. Τέτοιες *Cours des miracles*, συνοικίες κακοποιών, έστω και τής πεντάρας, δέν έχουμε έμείς. Οί κ.κ. Γιαλαμάς και Πρετεντέρης θέλησαν νά συγκεντρώσουν επί τό αυτό, σέ μιά και μοναδική γειτονιά, όλες τίς περιπτώσεις λωποδυσίας, μαστροπίας και άπάτης πού δημιούργησε ή εύθυμογραφική τους φαντασία για τή διασκέδασή μας. Τό άποτέλεσμα είναι νά έχουμε νά κάνουμε πολύ λιγότερο μ' ένα «κλίμα» και πολύ περισσότερο μέ μιά δέσμη από έξυπνους, άνάλαφρους συνδυασμούς: 'Ο άπόμαχος γερο-λωποδύτης πού έγινε δάσκαλος τής τέχνης του, ή παροπλισμένη μαντάμ 'Ερμάνς πού διατηρεί τώρα καφεείο, αλλά κι' άξιώσεις προσωπικές στον έρωτα, οί μικρολωποδύτες έλληνικού τύπου πού παρασύρονται σέ μιά μεγάλη «έπιχείρηση» γκαγκστερισμού ύφους και γίνονται θύματα, ό άρειμάνιος παπάς τής άμαρτωλής συνοικίας πού αγωνίζεται νά τή σώσει μέ τό θούρβουλα, ένα πλήθος άλλα θέματα και πρόσωπα, ύφαινον τόν ιστό τής κωμωδίας αυτής και τήν κρατάνε σ' ένα αδιάπτωτο κέφι. Έργο συνόλου οί «Φτωχοδιάβολοι», έχει μέν άνεση στό διάλογο όπως και στίς έπινοήσεις, πού φανερώνει γνησιότητα, αυθορμησία. Τίποτα τό πρόστυχο, παρά τό επικίνδυνο του περιβάλλοντος... Τί άλλο νά ζητήσουμε; Μιάν άντάξια διανομή, έρμηνεία; Κι' αυτή τήν έχει.

Ένα πλήθος καλοί ήθοποιοί, παρά τίς άχάριστες συνθήκες του υπαίθρου, τό ξελαρύγγισμα και τά μικρόφωνα, δίνουν ζωή στό έργο: 'Η Μαργ. Λαμπρινού είναι μιά μπριόζα 'Ερμάνς, ή Λιλή Παπαγιάννη μιά επικίνδυνη έλκυστική 'Αγγελική, ό Γιάννης 'Αργύρης άνάγλυφος Λευτέρης, ό 'Αν. Φιλίππιδης στέρεος στό ρόλο του 'Αστυνόμου, ό Θαν. Βέγγος άπολαυστικός Φρίξος, λαμπρά συνδυασμένος μέ τόν Γιάννη Μαλούχο, συμπαιέστατο και διασκεδαστικό Γαβρίλη. Θαυμάσιος ό παπά-Στέφανος του Γιάννη Βογιατζή. 'Η 'Εφη Ροδίτη παίζει μ' ευγένεια κι' άπαλότητα τή Ζωή, ό 'Α. Ντούζος πείθει στό ρόλο του Στέλιου, ό Γ. Κωνσταντίνου είναι ένας καλοσχεδιασμένος Χριστόφορος, ό Θ. 'Εξαρχος σωστός στό ρόλο του επαρχιώτη

γλεντζέ Σωτηρόπουλο. Προσθέτω τόν 'Ιάκωβο του 'Αντ. Θησέα. 'Από τούς άλλους ρόλους θ' αναφέρω τόν Μπάμπη του Ν. Κάππου, τή Σωσύ τής προικισμένης μέ τό ασθημα τής αλήθειας Νίτσας Μαρούδα. Αίσθητά δέν ύστερεί κανένας, μ' έξαίρεση ίσως τόν γκαγκστερ του Σικάγου. 'Ο σκηνοθέτης του έργου κ. Μηνάς Χρηστίδης είναι φανερό πώς έδεσε και χρωμάτισε τό σύνολο σωστά.

Πολύ εύχάριστη έντύπωση κάνει ή έμπνευσμένη από τόν κ. Τσαρούχη και φιλοτεχνημένη από τόν κ. Μιχ. Μακρουλάκη σκηνογραφία. Συνδυάζει μέ τρόπο συγκινητικό θά έλεγα τά στοιχεία του φυσικού υπαίθρου—τά δέντρα—μέ τήν προοπτική τής άθηναϊκής γειτονιάς. 'Ο κ. Μίμης Πλέσσας έχει γράψει ζωηρούς, ταιριαστούς μουσικούς ρυθμούς. 'Ομολογώ πώς τούς προτίμησα από τά λυρικά σημεία τής μουσικής του.



ΚΑΘΩΣ παρακολουθοῦσα τὸ μονόλογο πού ἐβγαλαν ἀπὸ τὸ διήγημα «Σημειώσεις ἐνός τρελλοῦ» οἱ δύο Γάλλοι διασκευαστές του, συλλογιζόμενοι τί μέγας γενάρης, ἀλήθεια, εἶναι ὁ Γκόγκολ. Καί πόσο δίκιο εἶχαν οἱ μεταγενέστεροι Ρῶσοι συγγραφεῖς, ἰδίαιτερα ὁ Ντοστογιέφκι, πού τὸ ἀνεγνώρισαν. Δέν ἰσχυρίζομαι πῶς μόνον ὁ δημιουργὸς τῶν «Νεκρῶν ψυχῶν» πρόσεξε τὴ ζωὴ τῶν ταπεινῶν καὶ τῶν καταφρονεμένων. Εἶναι, ὅμως αὐτός πού ἔκανε κάτι αποφασιστικότερο: συγκέντρωσε τὸ φῶς σὲ δέσμη τόσο ἐντονα πάνω σὲ μερικά ἀνθρώπινα πλάσματα συντετριμμένα, στὸν τύπο τοῦ κοινωνικοῦ παρία, ὥστε νὰ ἐκτοπίσει ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ τὸν λαμπρὸ ἥρωα τῆς παλαιότερης λογοτεχνίας καὶ ν' ἀντιστρέψει τὴν κλίμακα τῶν ἀξιών: 'Απὸ τὸν Γκόγκολ κι' ὕστερα, ἀξίος νὰ γίνεῖ ἥρωας ἐνός ἔργου θεωρεῖται κατὰ θάσιν ὁ ἀνθρώπος τοῦ ὁποῖου ἡ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση καὶ ἡ κοινωνικὴ θέση ἔρχονται σ' ἀντίθεση χτυπητὴ μὲ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ δράμα καὶ τὴν προικισμένη μὲ βάθος ψυχὴ.

Αὐτὴ ἡ ψυχὴ, εἶναι ἓνα εἶδος ἀρρώστιας. Θρονασμένη στὸ κέντρο τοῦ ὄντος, ἀξεδίφαστη, ἀπαρηγόρητη, ἀκονισμένη ἀπὸ τὴ δυστυχία, ἀπὸ τίς καταδρομὲς τῆς τύχης, ἀπὸ τὴν περιφρόνηση τῶν

ἄλλων, πού καταντάει συχνά νὰ γίνεῖ αὐτοπεριφρόνηση, δέρνεται, ματώνει, καὶ σὺγκαιρα χυμáει πρὸς τὸ τετράγωνο γαλάζιο τ' οὐρανοῦ πού φαίνεται ψηλά ἀπὸ τὸ παράθυρο τῆς φυλακῆς της. 'Ο κόσμος εἶναι ἓνα δεσμητήριο. Θάλεγες εἶπαι, δίκως αὐτὲς τίς συνθήκες, ἡ ψυχὴ δέν θά μπορούσε νὰ βρεῖ τίς πραγματικὲς της διαστάσεις, δέν θά γινότανε ν' ἀποκτήσῃ τὴν ὑψηλὴ της αὐτοσυνειδήση. Δημιουργεῖται ἔτσι, σάν ἀναγκαῖα συνέπεια, μιὰ θρησκεία τοῦ πόνου, πού θά σφραγίσῃ τὴ ρωσικὴ λογοτεχνία καὶ θά δώσῃ στὸν ἐγκόσμιο χριστιανισμό τὸ πολυτιμότερο τὸ νόημα.

Τὸ διήγημα «Σημειώσεις ἐνός

Θεατρικὲς πρῶτες

«ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΕΝΟΣ ΤΡΕΛΛΟΥ»

(Ἀπὸ τὸν Δημήτρη Χόρν).

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

τρελλοῦ» ἔχει γίνεῖ ὁ μονόλογος «Ἡμερολόγιο ἐνός τρελλοῦ». Πρέπει ν' ἀναγνωρίσουμε πῶς διετήρησε, στὴ νέα του μορφὴ, πολλὰ ἀπὸ τὴν οὐσία τοῦ Γκόγκολ. Θεατρικὰ, δίνει μιὰ θαυμασία εὐκαιρία σ' ἓνα σημαντικό ἥθοποιό νὰ πετύχει δύο πράγματα μαζί: νὰ λύσει τὸ πρόβλημα τοῦ πῶς κρατᾷ μίαν ἀλόκληρη παράσταση μόνος σου χωρὶς τὸ κοινὸ ν' ἀποκοιμηθεῖ, καὶ πῶς μπορεῖς νὰ διαπλάσεις ἓνα ἀνθρώπινο ὄν δίκως τίς ἀντιδράσεις τῶν ἄλλων γύρω του, πού τὸ προσδιορίζουν καὶ τὸ βοηθᾶνε ν' ἀναπτυχθεῖ σὲ χρόνο.

'Ο κίνδυνος, ἐδῶ, εἶταν νὰ περιοριστεῖ τὸ πρόβλημα στὸ πρῶτο, νὰ γίνεῖ δηλαδὴ ἄθλημα δεξιότηχίας. 'Ο Δημ. Χόρν — κι' αὐτὸ εἶναι, σὲ τελευταία ἀνάλυση, τὸ κατόρθωμά του — τὸ ξεπέρασε. Δέν μᾶς ὑποχρέωσε νὰ παρακολουθῶμε μίαν ἐπίδειξη θαυματοποιίας. Ἐπλάσε μπροστὰ μας, ψηφί τὸ ψηφί καὶ στιγμὴ τὴ στιγμή, ἓνα πλάσμα ἀνθρώπινο πού περικλείει μιὰ λαχταριστὴ ἀπὸ τὴ δοκιμασία ψυχῆ.

Τὸ ἔργο μακραίνει ἀπὸ δευτέρου μέρος του, γιατί ἀναπαριστᾷ πολὺ διεξοδικὰ τὴ φάση τῆς τρέλλας. Εἶναι, φυσικὰ, καὶ ἡ πρὶν δυσάρεστη μοιραία μεταλλάξις σὲ κλινικὴ εἰκόνα. Εὐτυχῶς τὸ πρῶτο ἔχει θεμελιωθεῖ τόσο νερὰ πρὶν, ἀπὸ τὸν ἥθοποιό, ὥστε ἡ προσοχὴ μας συγκεντρώνεται πρὸς

ρισσότερο στη μορφή του παρά στην παθολογική συμπτωματολογία. Μιά μορφή που συνδυάζει τη γραφικότητα—την εσωτερική γραφικότητα—και τον οίστρο της αλήθειας. Νομίζω πως ο Χόρν δίνει με το μονόλογο αυτόν τό πραγματικό μέτρο των δυνατοτήτων του, αναγορεύεται πρωταγωνιστής πάνω από την κοινή στάθμη. Χιούμορ, τρυφερότητα, παλμό, τίποτα δεν έχει παραλείψει. Και τί θεατρική ή κίνησή του, πόση γοητεία—όχι ποζάτι, σαχλή—αναδίνεται από όλη του τη σύνθεση, που μάς μαγνητίζει! Μόνον έτσι μπορούσε να κερδηθεί η θραδιά.

Ο ρόλος ξετυλίγεται πάνω σε διπλή γραμμή: 'Η μία, είναι η γενική, της καθαυτού πορείας του. 'Η άλλη ακολουθεί τις εσωτερικές διακυμάνσεις και μεταπτώσεις. 'Εκεί που πρέπει να προσέξει κανένας τόν Δημ. Χόρν, γιά να εκτιμήσει την υπόκρισή του, είναι κυρίως στη δεύτερη γραμμή—κι' ός φαίνεται επικρατέστερη ή πρώτη. Με πόση απαλότητα γίνονται οι μεταβάσεις, τά πηδήματα από κατάσταση σε κατάσταση, πόσο τελειωμένο είναι αυτό που στη μουσική λέγεται «φραζάρισμα», ή ρευστή ανέλιξη της μελωδικής γραμμής. Και ο ρόλος είναι γεμάτος παγίδες. Μόνο που δεν μπορεί να τις εκτιμήσει παρά μόνον ο ειδικός.

Θαυμάσια ή σκηνογραφία της δι.δος Μαρίνας Καρέλλα. Συνδυάζει λαμπρά τη ρεαλιστική ενάργεια με την αφαίρεση, όπου χρειάζεται, και προβάλλει ζεστά την ατμόσφαιρα του έργου. Ο σκηνοθέτης κ. Ζάν Τασσό έχει βοηθήσει αισθητά την παράσταση. Και όσα έχει ή μετάφραση του κ. Κώστα Σταματίου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'As κάνουμε
Ένα όνειρο»

ΤΟΥ ΣΑΣΑ ΓΚΙΤΡΥ

Του κ. 'Αγγελου Τερζάκη

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ του έργου του Σασά Γκιτρυ—τελευταία του γαλλικού θιάσου—είταν μία πραγματική απόλαυση. 'Ορθότατα είχαμε κρατήσει το «'As κάνουμε ένα όνειρο» για τελευταία έντυψη οι ήθοιοι του θιάσου Huberty. Καλλίτερη ανάμνηση δεν μπορούσαν να μας αφήσουν.

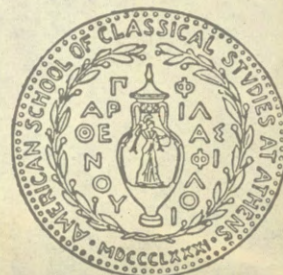
Πρέπει να πω ότι το ίδιο το έργο είναι το ιδανικότερο υπόδειγμα του δουλεβάρτου: Ένα τρισευχαρισμένο τίποτα. 'Αλλά εδώ ακριβώς αγγίζουμε το ουσιαστικό μυστικό μιας τέχνης που θα μου επιτραπεί να μη τη θεωρώ εντελώς αμελητέα. Το δουλεβάρτο δικαιώνεται όχι μόνο θεατρικά, με την αγοράία σημασία του βρου, αλλά κι αισθητικά, όταν πετυχαίνει εκείνο που είναι, θαρώ, το άκρο όριο των δυνατοτήτων του: Να κάνει απόλαυση την ελαφρομυαλιά. Τέχνη διακοσμητική, μπορεί—μπορούσε—στις καλλίτερες στιγμές της να σχεδιάσει αραβουργήματα στον αέρα, να δώσει λαβή σ' έρμηνείες ιδανικές δίχως περιεχόμενο. 'Αλλά μία τέχνη τέτοια χρειάζεται κι έρμηνεία ιδανική. 'Αν οι μεγάλοι του γαλλικού θεάτρου, ο Μολιέρος, ο Μπωμαρσάι, ο Μαριβώ, ο Μυσσέ, δεν μπορούσαν παρά μόνον από Γάλλους να παίζονται επίβια, αυτό ισχύει κατά μέζονα λόγο για το δουλεβάρτο.

Στην τρίπρακτη αυτή κωμωδούλα του Σασά Γκιτρυ δεν συμβαίνει τίποτα που να μη συμβαίνει σ' οποιαδήποτε ανάλογη κωμωδία. 'Αξονας, φυσικά, ή ελαστική συζυγική απιστία, σκηνή ή γκαρσονιέρα. Τίποτα πιά αθάνατο από το ξεκίνημα: Ένας νεαρός, για να τραβήξει στα δίχτυα του μία παντρεμένη, την καλεί μαζί με τον άντρα της στο διαμέρισμά του. Ξέρει πως ο σύζυγος έχει κάποιο ραντεβού λίγο αργότερα και δεν θα μείνει να περιμένει αν ο οικοδεσπότης αργήσει να παρουσιαστεί. 'Αλλά γιατί θ' αφήσει εκεί τη γυναίκα του; Αυτό ο Γκιτρυ δεν μας το εξηγεί. Πατάει σ' αυτό το σαθρό σκαλοπάτι για να ξεκινήσει και του τό συγχωρούμε γιατί μας κάνει και τό ξεχνάμε γρήγορα. 'Ο,τι ακολουθεί, είναι τόσο χαριτωμένα στημένο, που περιοριζόμαστε να χαϊρόμαστε τη στιγμή. Θα φτάσουμε στην τελευταία αυλαία δίχως να γυρίσουμε τα μάτια μας πίσω ή μέσα μας, δίχως άλλη αξίωση από τη διασκέδαση της στιγμής.

Θέατρο γραμμένο από ήθοιοι, είναι θέατρο για ήθοιους. 'Ολόκληρη η δεύτερη πράξη, ένας μονόλογος, αντιπροσωπεύει μία διπλή δεξιοτεχνία: από μέρος του συγγραφέα πρώτα, σά θέμα για τον πρωταγωνιστή ύστερα. 'Ο Ραυμόν Ζερράμ έπαιξε την πράξη αυτή, όπως άλλωστε και τις άλλες, με συναρπαστική γοργότητα και χάρη. 'Η Νελλό Βινόν ήταν μία δροσερότατη, γεμάτη α-

νεύθυνη δουνειδισία «'Εκείνη». 'Ο Ζάκ Ντυμενίλ βρήκε την ευκαιρία να διαπλάσει και πάλι έναν τύπο συζύγου απολαυστικό, μαρτεγιέζο άφελή και κατεργάρη, δίχως τη συμβατικότητα των αποπαιγμένων της αράδας. 'Ο Ζάν-Λουί Ζερμά τέλος, σ' ένα ρόλο υπέρτερη σχεδόν βουθό, έδειξε τί θα πει ήθοιος: Να υπάρχει, να επιβάλλεται με τη σιωπή σου.

'Από τις πέντε εμφανίσεις του γαλλικού θιάσου, ξεχώρισαν λοιπόν η «Νίνα» και τό «'As κάνουμε ένα όνειρο». Καί τά δύο έργα ευτράπελα, του δουλεβάρτου, πρόβαλαν ένα συγκρότημα φτιαγμένο περισσότερο να κρατάει τη δάφνη για τη σκηνή παρά να στεφανώνει τό μαρμαρίνο μέτωπο ενός ποιητή. 'Αλλά η Ποίηση είμαι βέβαιος πως θα τους τό' συχωρέσει...



«Η ΝΥΧΤΑ ΤΗΣ ΊΓΚΟΥΑΝΑ» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

"Εργο χαλαρό

(ΑΛΛΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΕΞΑΙΡΕΤΗ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΔΥΟ ΤΡΟΠΟΥΣ έχει στη διάθεσή του ο δραματογράφος για να εξασφαλίσει στο έργο του την ευρύτερη και αναγκαία στο θέατρο κύρωση: 'Ο ένας είναι, ξεκινώντας από το αρχικό του ενδόξιμο, να το πλατύνει, να το κάνει ν' αποκτά αν όχι κάτι το αντιπροσωπευτικό, πάντως κάτι το εύκολα αναγνωρίσιμο από την κοινή πείρα της ζωής. 'Ο άλλος είναι ν' αποσπάσει από τη συγκεκριμένη περίπτωση τό βαθύτερο άρωμά της και να το έντεινει, να το απλώσει γύρω μεθυστικά, δηλαδή τέτοιο πού ν' αναδίνει ποιήση. 'Ο Τενεσοφ Γουίλλιαμς α' αυτή κατά κύριο λόγο τη μέθοδο καταφεύγει. Οι ιστορίες του, εκκεντρικές πάντοτε, δεν αποβλέπουν σε κάτι το τυπικά «κοινωνικό». 'Η φιλοδοξία τους είναι βαθύτερη: θέλουν να προβάλουν τη γενικότητα της ουσίας και όχι του συμπτώματος. Πίσω και πέρα από το συμπτωματικό, ο θεατής καλείται ν' αναγνωρίσει τό βαθύτερα ανθρώπινο. Τό θέμα της μοναξιάς, του απελπισμού, των σκοτεινών δυνάμεων πού ένεδρεύουν μέσα και μάς κατασπαράζουν, της εξαντλητικής εμπλοκής στην περιπέτεια του όνειρου, είναι θέματα πού παρακολουθούν τον Γουίλλιαμς στη σταδιοδρομία του σαν έμμοιες σκέψεις. Τά θέματα αυτά τό εικονογραφεί μ' ένα συνδυασμό από πρόσωπα θασανισμένα, συστρεφόμενα, και μερικά σύμβολα πού έχουν την άρετή να είναι έχέμυθα, να μ'ν ξεπέφτουν σ' άλληγορίες.

'Η «Νύχτα της Ίγκουάνα» τό ίδιο σύστημα ακολουθεί, αλλά μέ λιγότερη επιτυχία. Κύρια πρόσωπα, πού δένουν τό μύθο, είναι έδω ένας κολασμένος πάστορας και μία ραγιαμένη γεροντοκόρη. 'Ο πάστορας Λώρενς Σάννον αποκρηύχτηκε από την Έκκλησία επειδή κατηγορείται για αίρεση και ασελγεία. 'Η γεροντοκόρη Άννα Τζέλκς, κάνει την πλανόδια ζωγράφος και περιφέρεται μέ τον ένεννηνταπεντάρη παππού της, πού απαγγέλλει ποιήματά του στά ξενοδοχεία. 'Ο Σάννον, όδηγός τουριστικών καρθάνων τώρα, δέσμιος του πάθους του, έχει μπλέξει μέ μιάν άφθονη, δικτατορική χήρα, πού διαπρεεί ξενοδοχείο σέ γραφική έξοχική τοποθεσία του Μεξικού. Έκει θα συναντηθούν Σάννον και Άννα Τζέλκς, για να γνωρίσουν ένα είδος έρωτικής περιπέτειας σεξουαλικά λευκής αλλά ψυχικά αποδοτικής: 'Ο Σάννον θα φωτιστεί από τό γαλήνιο έσωτερικό φώς της Άννας, χωρίς όμως και ν' αποδεσμευτεί από τη χήρα. Μιά ίγκουάνα, σάυρα μεγαλόσωμη του Μεξικού, είχμαλωτισμένη από τους υπαλλήλους του ξενοδοχείου, θα προσφέρει τό απαραίτητο σύμβολο στην περίπτωση του ήρωα, θα επιδώζει τό έσωτερικό δέσιμο του έργου.

Δέσιμο, ως τό πούμε ξεκάθαρα, προβληματικό. Κάτι τό χαλαρό και τό φτιαχτό θολώνει την ποιότητα

της «Νύχτας της Ίγκουάνα». Πολύ περισσότερο από την άσκοπη και σχεδόν σαδιστική έδω έπιμονή του συγγραφέα να ποικίλει τό κείμενό του μέ δύο αφηγήσεις άπιδαστικές — πού έχουν την πρόθεση να όξύνουν στο έπακρο την έξαψη του κλίματος της απελπισίας — εκείνο πού τραυματίζει τό έργο είναι ή αδυναμία να προβληθεί μέ τρόπο κάθετο τό μήνυμά του. 'Ο θεατής αποκομίζει μιάν έντύπωση συγκεκριμένη πού, μοιραία, μετριάξει τό δραματικό αποτέλεσμα. 'Η ιστορία παραμένει υπερβολικά και στενά είδική. Τό σύμβολο της ίγκουάνα — ή είχμαλωσία του ήρωα στά δεσμά της άπανθρωπίας — δέν είναι οργανικά ένσωματωμένο στη δράση αντί ν' αναπηδά αυτόδύναμα, κάνει την έντύπωση του πρόσθετου, όπως σέ κάποια ελάσσονα έργα του Ίφεν. 'Ο,τι καλλίτερο έχει ή «Νύχτα της Ίγκουάνα» — έργο σέ τελευταία άνάλυση όχι από τά εύτυχέστερα του Τενεσοφ

Γουίλλιαμς — είναι τό ποιητικό εκείνο περίπνευμα πού αναδίνεται από τον φαινομενικά καθημερινό διάλογο και πού δημιουργεί ένα φωτοστέφανο μαγείας γύρω από πρόσωπα, τόπους και γεγονότα.

'Η παράσταση όμως είναι εξαίρετη. 'Ο Κάρολος Κούν έχει βασίσει την έρμηνεία του σέ κάποιες άκρικές αλλά κι' άρμονικές αντιθέσεις ανάμεσα στην έξαψη και την ύποβολή, τό διονυσιασμό και την έσωτερικότητα. 'Η Τζένη Γαϊτανόπουλου είναι μιάν Άννα Τζέλκς πολύ εύγενική, λυρική, εύαίσθητη, αν και κάπως μονότονη στο τέλος. 'Ο Γ. Λαζάνης παίζει μ' ένταση, πάθος, τον Λώρενς Σάννον, άναρωτιέται όμως κανένας αν δέν τον κάνει σέ γενικές γραμμές όμοιον μέ άλλους, προγενέστερους τύπους του. 'Η Δέσπη Διαμαντίδου είναι μιάν συνεπής αλλά μονόκορδη Μάξιν θώλκ. Λαμπρός Ίωνάθαν Κόφφιν ό Άλ. Ουδινότης και παλλόμενη Σαρλόττα ή Μάγια Λυμπεροπούλου. Δέν θα συμφωνήσω μόνο μέ τη φτηνή καρικατούρα της Μίςς Θέλλουσος από τη Δεσπ. Μπεμπεδέλη. 'Ο Χάνκ όμως του Στ. Καυκαρίδη είναι άληθινότατος, και άκανοποιητικός ό Τζένικ Λάττα του Ν. Χαραλάμους.

Περίφημη μετάφραση του Κ. Μάριου Πλωρίτη και ύποθλητική σκηνογραφία του Κ. Γ. Βακαλό. Μιά παράσταση πού άξίζει να την ιδεί κανένας, ανεξάρτητα από τις δποιες αντίρρήσεις για τό έργο.



ΝΟΣΤΑΛΓΙΚΗ
ΑΝΑΔΡΟΜΗ
ΣΤΗΝ ΡΩΜΑΝΤΙΚΗ
ΠΑΛΙΑ ΕΠΟΧΗ

ΑΘΗΝΑ 1907

Τό «Παράθυρο στὸν Οὐρανό»
ἀπ' τὸν θίασο Ντ. Ἡλιόπουλου

μέ τόσο οἶστρο θάλεγα, μᾶς δια-
σκέδασαν.

Μιά βραδιά ἀνακτορικοῦ χοροῦ, στίς 25 Φεβρουαρίου τοῦ 1907 συγ-
κεκριμένα, ξετυλίγεται ἡ δράση τοῦ
«Παράθυρου στὸν οὐρανό». Φυσικά
τίποτα τό ἱστορικό σέ τούτη τή χρο-
νολογική ἀκρίβεια. Εἶναι, ἀπλῶς, ἡ
ἀφετηρία γιά νά ἀναπαρσταθεῖ στήν
ὀδὸν τῆς μνήμης ἐνός σημερινοῦ
ὀδοντάρη παπποῦ ὁ καιρός τῆς νιό-
της του καί ἡ μεγάλη του «τρέλλα».
Ὁ στρατηγός πατέρας του καί ἡ
μητέρα του ἔχουν ντυθεῖ νά πᾶνε στό
χορό τῶν ἀνακτόρων, αὐτός—νεαρός
ἀξιωματικός—ὀποκρίνεται τόν ἄρρω-
στο γιά νά μείνει σπíti. Σχέδιό του
καταχθόνιο: Νά δεχτεῖ ἐκεῖ τήν Ἀλί-
κη, κόρη ἄλλου στρατηγοῦ, μέ τήν
ὁποία εἶναι ἐρωτευμένος. Ἡ συνάν-
τησή τους καί ἡ βραδιά τους ἴα
ἔχει τόν ἀθεράπευτα πλατωνικό χα-
ρακτήρα τῆς μακάριας ἐκείνης ἐπο-
χῆς ὅπου χρειάζονταν στρατηγήματα
μεγαλοφυῆ γιά ν' ἀγγίξει φευγαλέα
ἕνας νέος τό χέρι μιᾶς νέας, αὐτό
ὅμως δέν θά ἐμποδίσαι τό «τόλμημα»
τοῦ Τιμου καί τῆς Ἀλίκης νά θεωρη-
θεῖ ἀνεπανόρθωτο ἀπό τούς γονεῖς
τους, μέ ἀποτέλεσμα νά τούς παν-
τρέψουν, πράγμα ἄλλωστε πού εἶταν
ἡ κρυφὴ ἐπιθυμία ὁλωνῶν.

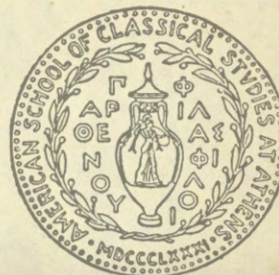
Ὅπως φαίνεται ἀπό τή συνοπτι-
κὴ αὐτὴ ἐξιστόρηση, δέν πρόκειται
κάν γιά μῦθο· πρόκειται γιά ἕνα μι-
κρό, ἀνέκδοτο, ἢ ἀκριβέστερα, γιά
ἕνα πρόσχημα νά γίνουν κάποιοι ὁ-
παιγνίμοι, ἔμμεσοι καί γιουμοριστι-
κοί, σέ ἀναλογίες ἢ ἀντιθέσεις ἐπο-
χῶν, ἡθῶν, κοινωνικῶν καταστάσε-
ων. Ὁ συγγραφέας ὑπογραμμίζει μέ
τρυφερότητα δύο πράγματα: τήν ἀ-

φέλεια τοῦ καιροῦ ἐκείνου καί τή
συναίσθηματική του κλίση. Βρίσκει
γιά τοῦτο πρόθυμη ἀνταπόκριση στό
κοινό, πού δέν ζητάει τίποτα καλ-
λίτερο ἀπὸ τίς ἀπλές συγκινήσεις,
ἐκείνες πού δέν καυράζουν, δέν ἀνα-
στατώνουν καί μαζί διασκεδάζουν.
Ἄλλωστε ἡ πέννα τοῦ Γιαννακόπου-
λου εἶναι ἀνάλαφρη, ἡ φαντασία του
ἐπινοητική σ' εὐρήματα. Ὁ θίασος
ἐξυπηρετεῖ ὅσο μπορεῖ καλλίτερα τήν
ἀνέφελή χάρη τοῦ ἔργου.

Ὁ Ντίνος Ἡλιόπουλος εἶναι γρα-
φικός, ἐξαιρετικά εὐχάριστος, τόσο
σάν παπποῦς τῶν δύο ἀκραίων φά-
σεων ὅσο καί σάν νεαρός ἐρωτευμέ-
νος τοῦ κυρίου μέρους. Ἡ Βιβέτα
Τσιούνη κάνει μιάν ἀξιοπρόσχετη ἐμ-
φάνιση στό ρόλο τῆς Ἀλίκης, κι' ἄς
μὴν εἶναι ὀργανικά πιασμένη γιά
τούς ρόλους τῶν ἐλαφρῶν ἐνζενύ. Ἡ
Μαργαρίτα Λαμπρινοῦ ἔχει τή γνω-
στὴ ἐκφραστικότητα τῆς στῆ στρα-
τηγίνα Σελδέρη. Ὁ Γιάννης Μιχα-
λόπουλος, κατά πρῶτο λόγο, κι' ὁ
Περικλῆς Χριστοφορίδης, κατά δεύ-
τερο, εἶναι δύο ἀμίμητοι στρατηγοί
τοῦ καιροῦ τῶν σπαθίων καί τῶν λο-
φίων. Τέλος, οἱ: Γιώργος Τσιτσόπου-
λος (ἀνθυπίαρχος Ὀθων), Ἑρρί-
κος Κονταρίνης (Μπαρμπ' Ἀλέξης),
Κατερίνα Γιουλάκη, Ἀντιγόνη Κου-
κούλη καί Εὐᾶ Ρήγα, συμπληρῶνουν
ταιριαστά τὴ διανομή.

Κάπως φτηνὰ φαντασμαγορικό εἶ-
ναι τό σολόνι πού ἔχει σχεδιάσει ὁ
κ. Μᾶρκος Ζέρβας, ἀλλὰ, σέ τελευ-
ταία ἀνάλυση, ὁ τόνος τῆς μουσικῆς
κωμωδίας δέν εἶναι ἐδῶ ἐντελὺς ἀ-
τοπος, κι' ἄς λείπει ἡ μουσικὴ. Τά
κοστούμια ἀκολουθοῦν τὴν ἴδια γραμ-
μή, ὅπως εἶναι ἐπόμενο.

ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ τῆς συντροφικῆς
καί ἀθρόας παραγωγῆς ἔρ-
γων ἀπὸ τῆς δυάδα Ἀλ. Σα-
κελλάριος—Χρ. Γιαννακόπουλος,
εἶχαμε μάθει ὅτι, τούς σκόρπιους
ἐδῶ—ἐκεῖ στίς κωμωδίες αὐτές
τρυφεροῦς τόνους, τίς νότες τῆς
νοσταλγίας—ὅπου αὐτὴ χρεια-
ζόταν ἢ ἐπιστρατευόταν—τὴ
συναίσθηματικὴ διάθεση, τὰ ἔδι-
νε ὁ Χρ. Γιαννακόπουλος. Μᾶς τό
ἐπιβεβαιώνει τώρα τό μεταθανά-
τιο αὐτό ἔργο του πού παίζεται,
μέ φανερὴ εὐλάβεια καί στοργή,
ἀπὸ τὸν θίασο Ντ. Ἡλιόπουλου
στό θέατρο «Γκλόρια». Τό «Πα-
ράθυρο στὸν οὐρανό» δέν εἶχε
προλάβει νά παιχτεῖ ἐνόςω ὁ συμ-
παθέστατος συγγραφέας του ζοῦ-
σε. Τό ἀνέδοξμά του τώρα παίρ-
νει τὴ σημασία διπλῆς ἀναδρο-
μῆς: στήν Ἀθήνα τοῦ 1907—
τόπου καί χρόνου ὅπου διαδρα-
ματίζεται αὐτό τό «εὐθυμο ρο-
μάντζο»—καί στὸν καιρὸ τῆς
εὐφορίας δύο συγγραφέων πού τό-
σο ἀπλόχερα, καί τόσο ἀδίαστα,





Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ
ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Πρωτοπορία 1922

«ΤΟΥΡΑΝΤΩ»: ΘΕΑΤΡΟ ΒΑΧΤΑΝΓΚΩΦ

Η «ΤΟΥΡΑΝΤΩ» είναι μία παράσταση με ιστορική σημασία. Ίσως θάπρεπε να πούμε: με σημασία κυρίως ιστορική.

Δέν ξέρει κανένας τί δρόμους θά ε-
παιρνε ο Βαχτάνγκωφ, ο δημιουργός
της, αν ζούσε σήμερα, ή αν είχε ξεπε-
ράσει το στάδιο των πειρατισμών της
πρώτης μεταπολεμικής εποχής. Έτσι,
πάντως, πού μάς παρουσιάζεται σήμερα
ή «Τουραντώ» του Βαχτάνγκωφ, μάς φαί-
νεται αρκετά χρονολογημένη. Ανήκει
στην πρωτοπορία του 1922, και τίποτα,
ως γνωστό, δέν ρυτιδώνεται τόσο γρή-
γορα όσο ή πρωτοπορία όταν απομένει
όμοια με τον εαυτό της, δηλαδή υπο-
γράμμιση έντονη στοιχείων της έρευνας
πού διεγείρεται από μίαν αντίδραση στα
καθιερωμένα.

Τό έργο του Γκότσι (18ος αιώνας)
αποτελεί εδώ απλό πρόσχημα. Άλλωστε
ο Βαχτάνγκωφ είναι φανερό πώς θέλησε
νά στήσει μία παρωδία του, όχι μίαν
έρμηνεία σ' ευθεία γραμμή. Θεωρητικά,
τό ξεκίνημα είναι πώς ο Γκότσι έχει κλη-
ρονοήσει και περισώσει τό ύφος της
Κομμέντια ντέλ Άρτε, έρα κάθε έλευθε-
ρία επιτρέπεται. Στην ουσία, ο Βαχτάν-
γκωφ δέν έπεχείρησε νά κάνει μίαν α-
ποκατάσταση των αυτοσχεδιαστικών άρ-
χών της Ιταλικής λαϊκής κωμωδίας. Θέ-
λησε—κι' αυτό είναι προς τιμήν του—
νά στηριχτεί στην ίδια θεωρητική βάση
(αν στέκεται εδώ ο όρος «θεωρητική»)
γιά νά δημιουργήσει έλευθερα, ν' ανα-
δοκαύσει τό θέατρο, νά σπάσει τά δε-
σμά πού είχε επιβάλει ή ρεαλιστική συμ-
μόρφωση, νά μπάσει πάλι στή σκηνή
τή φαντασία, ν' αναδείξει εκείνο πού,
μέσα στό θέατρο, είναι τό πιά θεατρι-
κό, δηλαδή τό πιά ανεξάρτητο από λό-
για στοιχεία.

Στήν έρμηνεία της «Τουραντώ» τά
θεατρικά είδη ανακατεύονται, όχι μόνον
ή αυτοσχεδιαστική φαντασία αλλά και
ο χορός, και τό τραγούδι, και τό Ιππο-
δρόμιο, και ή μουσική ξαναμπαίνουν στή
σκηνή του δράματος, ή κάλλιο εισβάλ-
λουν, γιά ν' αναζητήσουν νέες συνθέ-
σεις και νέες ισορροπίες. Ό λόγος α-
πομένει απλό ένδόξιμο, δέν είμαι μάλι-
στα δέσποιος αν, σέ τελευταία ανάλυση,
δέν ένοχλεί. Η «Τουραντώ» είναι πε-
ρισσότερο σά μία επιθεώρηση σέ ύφος
μουζικ-χάλ, παρά σάν είδος του δρα-
ματικού θεάτρου. Έπιθεώρηση φιλολογι-
κή αν θέλετε, αλλά μέ συναρπαστικό
ρυθμό. Τό πνευματικό στοιχείο αντιπρο-
σωπεύεται εδώ από τό ήβελμένο κι' ά-
πό τά ερήματα. Ό ήθοποιός δέν έρ-
μηνεύει, παρωδεί τό ρόλο του, προσχω-
ρεί σέ μία σύμβαση πού δέν αποδέχεται
στήν ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας άλ-
λά στό έρέθισμα της απόλυτης φαντα-
σίας. Είναι μία υπερσύμβαση, πού έ-
λευθερώσε—στά 1922 κι' άμέσως ύστε-
ρα—τίς διαβάσεις του θεάτρου από
τούς άδυσσοούς τους φρουρούς.

Αν όμως ή καινοτομία του Βαχτάν-
γκωφ ξανάωσε στό θέατρο κάποιες αλ-
λοτινές του έλευθερίες, έγινε κι' όφει-
ρία γιά πολλές, γι' άμέτρητες αθαιρε-
σίες λίγο άργότερα. Από εκεί κι' από
μωρικά άνόλογα πειράματα ξεκινάνε
όλες οι σκηνοθετικές διαισθητικές, οι
ασέβειες άπέναντι σέ κείμενα πού δέν
είχαν τήν περιορισμένη εϋθύνη της «Πρι-
γκηπέσσας Τουραντώ» του Γκότσι. Ό
Γκότσι δέν είναι ποιητής, Έρμηνεύτηκαν
όμως, από τούς κακούς μιμητές του Βα-
χτάνγκωφ, και ποιητές μέ τή μέθοδο
της «Τουραντώ» του 1922, Κακοποιήθη-
καν κείμενα έξοχα, έγινε διστροφή του
ύφους μεγάλων συγγραφέων, όχι πιά γιά
νά ύπηρετηθεί τό θέατρο γενικότερα,
άλλά γιά νά προβληθούν έγωπαθείς σκη-
νοθέτες. Στήν Εϋρώπη εξαπολύθηκε ένα
κύμα καλλιτεχνικής άσυδοσίας, όπου ο
καθένας μπορούσε νά κακομε*αχειρίζε-
ται τόν όποιοδήποτε, νά παίρνει τήν
ποίηση και νά τήν κάνει όποπόδια τών
ποδών του γιά νά ψηλώσει μερικούς πόν-
τους. Στό κύμα αυτό χρωστάμε τό θρί-
αμβό της λεγόμενης έξωτερικής σκηνοθε-
σίας, πού πολύ άπέχει από τό νά έχει
περισταλεί, άκόμα και σήμερα.

Αδιάφορο! δέν θεωρούμε τόν Βαχτάν-
γκωφ όπτεύθου γι' αυτές τίς άνομίες,
όπως δέν θεωρούμε τόν Νίτσε όπτεύθου
γιά τά αίσχη του έθνικοσοσιαλισμού.
Καλό είναι μόνο νά βλέπουμε τήν «Του-
ραντώ» ένημεροι, ξέροντας τί αντιπρο-
σωπεύει. Τό σκηνογραφικό της πείραμα,
έστω και ξεπερασμένο, δέν είναι τό λι-
γότερο ενδιαφέρον σημείο της. Όσο γιά
τήν έρμηνεία, είναι μοιραία άνιση, πα-

ρά τήν έξωτερική ένότητα του ύφους:
Όσοι ήθοποιοί διαθέτουν τάλαντο ει-
δικά προσαρμοσμένο σ' αυτό τό είδος,
εϋδοκιμούν. Αναφέρω ένδεικτικά τόν Νι-
κολάι Γκριτσένκο, πού είναι ένας θαυ-
μάσιος Ταρτάλια: Έχει τήν έξωτερική
κόψη του κλόουν, γι' αυτό και ό,τι κά-
νει είναι αϋθεντικό, γευστικό. Από τήν
άλλη μεριά, στόν αντίθετο πόλο, στέ-
κεται ή άραιότατη κοπέλα πού είναι ή
Λιουντμίλα Μακσάκοβα: Παρά τήν έξω-
τερικά σατιρική συμπεριφορά πρós τό
ρόλο της, πού είναι και ή γραμμή της
έρμηνείας, δονείται από αληθινό πάθος
(γιάτι διαθέτει τή σπάνια νότα του)
και φτάνει στό σημείο νά συνεπαρθεί,
ν' αποχωρήσει από τή σκηνή μέ τό πρό-
σωπο πλημμυρισμένο από δάκρυα. Η
λαμπρή Γιούλια Μπορίσοβα δέν έχει πολ-
λά πράγματα νά κάνει μέ τήν Τουραντώ
της μέσα σ' ένα τέτοιο ύφος έρμηνείας,
παρ'ότι πάντα ή σημαντική πρω-
ταγωνίστρα πού ξέρουμε. Οι ήθοποιοί
έξ' άλλου πού θά έπρεπε νά κερδίσουν
τό παιχνίδι μέ τά έξωτερικά προσόντα
μιάς φινέτσας γαλλικού τύπου, δέν τή
χάρη δηλαδή, τήν κομψότητα, δέν πλεο-
νεκτούν πάντα. Είναι κομψοί αλλά λι-
γάκι ψυχροί, Γενικά έλλωστε ή παρό-
σταση της «Τουραντώ» ανήκει στούς κω-
μικούς. Σ' αυτούς πού προανέφερα,
προσθέτω τόν Γιούρι Γιακόβλεφ (Παν-
ταλόνε), Μιχαήλ Ουλιάνωφ (Μπριγκέλ-
λα), Βλαντιμίρ Σλέζινγκερ (Τρουφαλδί-
νο), Ειρήνα Μπουνίνα (Σκρίνα). Άλλά,
και πάλι, τί θαυμαστοί καλλιτέχνες!
Όλα τά μπορούν. Όταν σκεφτεί κανένας
πώς ο Καρένιν του «Ζωντανού πτώματος»
είταν ο Πανταλόνε της «Τουραντώ»...

Όσοι είδαν μόνο τήν «Πριγκηπέσσα
Τουραντώ», θά πρέπει άπαραιτήτως νά
ίδουν και ένα από τά ρεαλιστικού ύ-
φους έργα του θιάσου. Δέν απομένει άλ-
λωστε παρά ο «Ηλίας».



Δύο χαρακτηριστικές σκηνές από τό έργο του Κάρλο
Γκότσι «Πριγκηπέσσα Τουραντώ», πού παρουσιάζει τό
Ακαδημαϊκό Θέατρο της Μόσχας «Βαχτάνγκωφ»



ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»

Νεονατουραλισμός

● «ΕΝΑ ΚΑΠΕΛΛΟ ΓΕΜΑΤΟ ΒΡΟΧΗ»

Ο ΣΟ ΣΤΕΝΟΚΕΦΑΛΗ εἶταν ἡ ἀντίληψη περὶ θεάτρου στὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας, ἄλλο τόσο ἀποσυντεθειμένη ἔφτασε νὰ εἶναι στὴ σημερινή ἐποχή. Θεάτρο ἔχει καταλήξει νὰ θεωρεῖται κάθε τι πού μπορεῖ νὰ συγκρατήσῃ κουτσά-στραβά τὴν προσοχή — ἢ καὶ τὴν ἀνεκτικότητα — τοῦ κοινοῦ μιᾶς αἵθουσας γιὰ δύο ὥρες. Μοῦ φαίνεται κάπως ἰσχνό σάν ὀρισμός.

Ὁ ἀμερικανικὸς νεονατουραλισμὸς παρουσιάζει κάθε τόσο κάτι περίεργα δείγματα, ἀνάμεσα σὲ κάποια ἄλλα ἔργα πού ἔχουν μιὰ δικαίωση εἴτε ποιητική, εἴτε κοινωνική. Περιεργότατο δείγμα κι' αὐτό τὸ «Καπέλλο γεμάτο βροχή» τοῦ Μάικαλ Γκάτσο, πού παίζει τὸ συμπθεσάτο συγκρότημα τῆς «Πορείας». Ἐναν καιρὸ, τὸ Καπέλλο αὐτὸ θὰ τὸ ἔλεγαν κλινική περίπτωση, ὄχι αἰσθητικὸ ἐπίτευγμα. Ξέρω σήμερα μιὰ νεολαία πού ἐντυφά σ' αὐτές τὶς ἀπὸ σκηνῆς κρίσεις ἐπιληψίας. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια δὲν πρόκειται γιὰ ἐπιληψία, πρόκειται γιὰ μορφινομανία, ἡ διαφορά ὅμως σὲ ποιότητα, δὲν μοῦ φαίνεται οὐσιαστική.

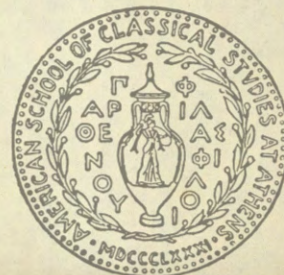
Θά ἐνδιέφερε ἄλλωστε πολὺ περισσότερο νὰ ἐξετάσῃ κανένας τὸ γιατί τέτοια ἔργα ἀρέσουν σ' αὐτοὺς πού τοὺς ἀρέσουν, νὰ μελετήσῃ δηλαδὴ τὸ θέμα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς κοινωνικῆς ψυχολογίας, παρὰ ν' ἀναλύσῃ αὐτὸ τοῦτο τὸ ἔργο, πού δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ἀπλό σύμπτωμα. Τεχνολογικά, δὲν ἐπιδέχεται ἀνάλυση: Εἶναι, ἀπλούστατα, κακοφτιαγμένο: Ἡ κορύφωση προκαλεῖται μὲ τρόπο τεχνητό, τὰ στοιχεῖα τῆς συσσωρεύονται μηχανικά, φορτικά, καὶ ἡ λύση εἶναι τυπική, ὄχι καλλιτεχνική: Ἐνας νέος μορφινομανής, ἀφοῦ πάθει μπρσστά μας κάμποσες κρίσεις — ἀποτροπιαστικές φυσικά — στέλνεται σὲ εἰδική κλινική γι' ἀποτοξίνωση. Ἡ περιπτώσιολογία διανθίζεται ἀπὸ τὸν ἑρῶτα τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ ἄρρωστου γιὰ τὴ νύφη του, ἀπὸ τοὺς ἐκδασμούς πού ἀσκεῖ μιὰ σπεῖρα ἐμπόρων ναρκωτικῶν κι' ἀπὸ τὴν παραπαίουσα ἀγάπη ἐνὸς πατέρα, πού ἐμφανίζεται ὡς ἓνα σημεῖο καὶ ἠθικά ὑπεύθυνος γιὰ τὸ χάλι τοῦ γιοῦ του. Ὅλα αὐτά, διαλύονται μέσα στὴ γνωστή ἀσημαντολογία τοῦ νατουραλισμοῦ, πού ὑποτίθεται πὼς δημιουργεῖ ἓνα κλίμα, μιὰν ἀτμόσφαιρα, στὴν πραγματικότητα ὅμως πεζολογεῖ χωρὶς δάθος.

Εἶναι κρίμα γιὰ δύο-τρὶς ἡθοποιούς κυρίως, πού, νέοι καθὼς εἶναι, δὲν θάπρεπε νὰ σπαταλιόνται. Σὲ πρώτη γραμμὴ δάξω τὸν Νικήτα Τσακυρόγλου. Ὁ νέος αὐτός παρουσιάζει μιὰ περίεργη περίπτωση: Προικισμένος μὲ στέρα προσόντα, ξεκινημένος σωστά, ἐμφανίζεται ξάφνου στὸ «Καπέλλο γεμάτο βροχή» ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ σχολὴ ἑρμηνείας τοῦ κ. Κούν παρεξηγημένη. Ἰσοπεδώνει τὶς προτάσεις τοῦ κειμένου, καταργεῖ τὴ στίξη, φτάνει στὸ σημεῖο νὰ καταργεῖ καὶ τὴν ἀρθρῶση. Νομίζω πὼς τὸ ὕφος τοῦ «Θεάτρου Τέχνης» δὲν μπορεῖ νὰ μεταφερθεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν οἶκόν του χωρὶς, ὅπου δρῖσκει κατὰ ἀπὸ τὸν ἄγρυπνο καὶ ὑπεύθυνο ἑλεγκτὸ τοῦ δημιουργοῦ του.

Ἡ Κατερίνα Χέλμη ὑπερνικά, ὡς ἓνα μόνο σημεῖο τὴν ἀτονία τῆς. Ὁ Ἀλέξης Δαμιανός ἔχει εὐτυχισμένες στιγμές στὸ ρόλο τοῦ Πόλο. Ὁ Τάσος Παπαδάκης μοῦ φαίνεται ν' ἀντιγράφει τὸν κ. Μπάκα. Κινηματογραφικὴ ἐνάργεια ἔχει ἡ συμμορία πού ἐνσαρκώνεται ἀπὸ τοὺς Τ. Ἐμμανουήλ, Μ. Πανώριο καὶ Χρ. Γεωργόπουλο.

Ἡ σκηνογραφία τοῦ κ. Γιάννη Μιγάδη ἔχει κάποια ἀτμόσφαιρα ἀλλὰ δίχως προσωπικότητα.

ΑΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗΣ



1965

Του 'Αλφρέδου Γκερί

ΤΟ «ΕΚΤΟ ΠΑΤΩΜΑ» ΚΑΙ 27 ΧΡΟΝΙΑ

Στό Θέατρο «Γκλόρια»

ΤΟ ΕΡΓΟ του 'Αλφρέδου Γκερί, που παίζεται από τόν θίασο του Ντίνου 'Ηλιόπουλου, είναι μιά εποχή — κατά τόν τρόπο πού λέμε κάποτε πώς αποτελούν «εποχή» έργα δίχως κανένα ιδιαίτερο βάρος Ιστορίας αλλά πού γιά λόγους ειδικούς, ιδιωτικούς σχεδόν, συνδέονται στενά μέ μιά στιγμή ή φάση του κοινωνικού βίου. Τό «Έκτο πάτωμα» συνδέθηκε, γιά μάς εδώ στην 'Ελλάδα, μέ τό θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη, τότε πού ό θίασος εκείνος έκανε, ανάμεσα στό 1938 καί τό 1940, τή μεγάλη του, τήν πολύ αξιόλογη προσπάθεια ν' αποτελέσει τόν άλλο καλλιτεχνικό πόλο της 'Αθήνας απέναντι στό 'Εθνικό Θέατρο.

'Αναφέρομαι στά προηγούμενα αυτά γιά νά αναζητήσω τήν εξήγηση της τότε μεγάλης επιτυχίας αλλά καί της τώρα εσωτερικής αλλαγής πού εμφανίζει τό έργο του Γκερί. Στην ουσία του, όπως πάμπολλες λαϊκές επιτυχίες του θεάτρου, είναι κάτι ισχνό, παρουσιασμένο μέ γρο-

πο ελαφρώνεται ένα έργο, όσο πιά φαιδρό γίνεται, τόσο καί ενισχύει τις πιθανότητες επιτυχίας του. Μήπως τό λάθος έγκειται σέ κακή εκτίμηση της ψυχολογίας του κοινού; Δέν άρκει νά διασκεδάσει ό θεατής; πρέπει καί νά εκτιμά, ως ένα σημείο, αυτό πού τόν κάνει νά διασκεδάσει; διαφορετικά μετανοεί πού διασκεδασε.

'Ανεξάρτητα από αυτά, ή παράσταση του «Έκτου πατώματος» από τόν θίασο 'Ηλιόπουλου είναι διασκεδαστική. 'Ο ίδιος ό θιασάρχης δίνει γευστικότητας καί χάρη στον Μάξ Λεσκαλιέ. Τί καλός ήθοποιός! Πόσα δά μπορούσε νά δώσει άν δέν έπρεπε, πάση θυσία, νά σηκώνει δόλοκληρα καί κάθε λογής έργα στή ράχη του. 'Η καλλιστή Μαργαρίτα Λαμπρινού παίζει τή Ζερμαίν περισσότερο στή γραμμή της φάρσας παρά της αλήθειας, κι αυτό, προκειμένου γιά έργο ήθογραφικό, είναι λάθος — έστω καί ήθελεμένο. Καλή κυρία Μαρέ είναι ή Κατερίνα Γιουλάνη, μόνο πού θά έπρεπε νά μάθουν κάποτε όλοι οι ανάλογοι ήθοποιοί ότι τό θέατρο επιβάλλει πάντοτε μιά σχηματοποίηση, πού εξευγενίζει αισθητικά καί τις πιά νατουραλιστικές περιστάσεις: Διαφορετικά απομένουν ώμες, δηλαδή πεζές. 'Η Βιβέτα Τσιούνη παίζει μέ τάλαντο αλλά χωρίς αρμοδιότητα τήν 'Αννούλα 'Ωσπό, καί δέν τήν κάνει καθόλου ανάπνηρη. Γιατί; 'Η ανάπνηρη της μικρής αυτής ώστόσο είναι μέσα στό λογαριασμό του όλου μελό. 'Ο πατέρας 'Ωσπό του Γιάννη Μιχαλόπουλου έχει μιά μεσοαστική αξιότητα καλοκρατημένου ανθρώπου, ενώ τό πρόσωπο αυτό είναι ένας φουκαράς μικρούτάλληλος, περίπου ένας άποτυχημένος. 'Ο Γ. Τσιτσόπουλος δίνει τήν ελαφρότητα του δωντίλ στον Πάλ Ζονβάλ, πράγμα πού δέν είναι έλλωστε έξω από τή γραμμή της έρμηνείας. Καλός Μωρίς ό Σπύρος Παππάς. Πρόδοσ σημαίνει ή Φλωρέττα Ζάννα μέ τήν 'Ιρέν. Γραφική εμφάνιση συνοικιακού γερο γιαιτρού ό 'Ερρίκος Κονταρίνης καί καλή Ζάν ή Μαρία Τρικουράκη.

'Ο κ. Δημ. Γιαννουκάκης ενίσχυσε αισθητά τό κωμικό στοιχείο καί τή σπιρτάδα του έργου μέ τή μετάφραση καί τή διασκευή του, μόνο πού τό αποτέλεσμα είναι αυτό πού είπαμε.

'Η σκηνογραφία, μ' εξαίρεση τήν έξω από τό προσκήνιο σκάλα, ακολουθεί τό πρώτο ανέβασμα, του 1938.

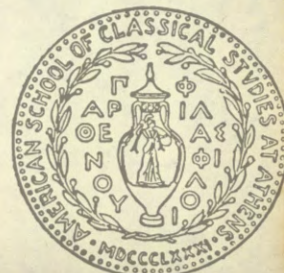
ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

φικότητα κι' έξυπνάδα. Σέ μιά λαϊκή πολυκατοικία της Μονμάρτρης, στην εποχή τήν πρό των πολυκατοικιών μέ τά «ρετιρέ», ένας μικρόκοσμος από φουκαράδες ζει τή ζωούλα του σκαρφαλωμένος σ' ένα πάτωμα κάτω από τή σκεπή. Αυτό είναι τό «Έκτο πάτωμα. Κάτι σαν τή γαλαρία των θεάτρων. Τό ζεύγος Λεσκαλιέ—ό κύριος επαγγέλλεται τόν ζωγράφο κι' έχει προσγειωθεί, διακοσμεί καπάκια από μπομπονιέρες—καυγαδίζει, κουτσουμπολεύει, δαείζεται. 'Η γειτόνισσά τους ή Ζάν πουλιέται. 'Η Μπερτα μοιάζει νά έχει άδελφους πόρους καί γράφει άνώνυμα γράμματα. Οι 'Ωσπό, πατέρας καί άνάπνηρη κόρη, γράφουν λαϊκά μυθιστορήματα στή γραφομηχανή, τις ώρες πού έχει ελεύθερες ό κύριος 'Ωσπό, λογιστής σέ Ιδιωτικό γραφείο. 'Ο Πάλ Ζονβάλ, μονιμοποιημένος φοιτητής της Νομικής καί συνθέτης ελαφρών τραγουδιών, γοητεύει έξ επαγγέλματος τις περαστικές κυρίες καί τις τρεμόδυστες παρθένες της χαμοζωής. Καί είναι καί ή κυρία Μαρέ, ή σπιτονοικοκυρά, δυναμική, γλωσσού, κατοπτεύτρια, ένας άνεμοστρόβιλος θηλυκού, υποτίθεται, γένους.

'Ο Γκερί έχει ανακατέψει όλον αυτό τόν κοσμάκη γιά νά δώσει ένα είδος τυπικής εικόνας της ζωής στό άνάλογο κοινωνικό επίπεδο, κατά τόν τρόπο πού ό Παντελής Χόρν έχει δώσει τό δικό μας τό «Φυτανάκι» μέ πλαίσιο τήν πλακιώτικη αλλη. 'Εργο συνόλου λοιπόν—τό «Έκτο πάτωμα», συνδυάζει, όπως είναι επόμενο, τό εύθυμο στοιχείο μέ τό δραματικό. 'Αν θυμάμαι καλά, ή ποσολογία αυτή είναι καλά διατηρημένη στό πρώτοτυπο. Στην τωρινή έρμηνεία, ή Ισορροπία έχει διαταραχτεί γιά νά προβληθεί ό ρόλος του Μάξ Λεσκαλιέ, πού παίζεται από τόν Ντίνου 'Ηλιόπουλο. Τό αποτέλεσμα είναι νά γίνονται άκραίες καί ακατάστατες οι μεταπτώσεις του έργου, έτσι πού νά χάνεται ή ευστάθειά του: Πότε έχουμε φάρσα καί πότε μελό. 'Επειδή μάλιστα ή πρώτη είναι καί ή ποσοτικά επικρατέστερη, τό δεύτερο γίνεται πιά μελό από τά μελό. Είν' αλήθεια ότι τό «Έκτο πάτωμα», σέ τελευταία άνάλυση, μοιάζει γραμμένο από τόν κύριο 'Ωσπό σέ ώρα του ετυχισμένου.

'Ιδωμένο τώρα τό έργο του Γκερί, φαίνεται τόσο ελαφρό πού νά γίνεται χάρτινο. Προσπαθούσα νά εξηγήσω τή διαφορά στην έντύπωση ανάμεσα στό 1938 καί τώρα: Μαρίκα Κοτοπούλη — έξοχη όσο ποτέ! — Γιώργος Παππάς, Βασίλης Λογοθετίδης, 'Αντώνης Γιαννίδης, Μαίρη 'Αρώνη, Ρίτα Μυράτ, Δημήτρης Μυράτ, 'Ελένη Χαλκούση. Δέν κάνω συγκρίσεις. 'Αναπολώ, απλώς. Κι' άναρωτιέμαι σέ τί ακριβώς συνίσταται ή τόσο διατυμπανιζόμενη πρόδοσ του θεάτρου μας. 'Υπάρχει μιά κοινή πρόληψη στους θιάσους μας πώς όσο περισσότε-

191/138.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΚΛΟΥΒΙ

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»

Ο κ. Δαμιανός είναι ένας από τους ενδιαφέροντες παράγοντες του θεάτρου μας. Συχνά, όταν συλλογίζομαι ποιοί θα ήταν εκείνοι που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν και στον τόπο μας κινήματα ανανεωτικά του θεάτρου, το όνομα του κ. Δαμιανού μου έρχεται στο νου από τα πρώτα — τα ελάχιστα άλλωστε. Δεν μπορώ, φυσικά, να υποστηρίξω πως ο διευθυντής και εμπνευστής της «Πορείας» έχει ως τώρα κάτι θετικό ολοκληρώσει. Αλλά, το κάτω-κάτω, το ανολοκληρωτο βρίσκεται μέσα στο νόημα του πρωτοποριακού. Τέλος δεν λησμονώ πως στον κ. Δαμιανό χρωστάμε τη μοναδική ως τώρα ευκαιρία που μας δόθηκε να ιδούμε, πριν από αρκετά χρόνια, ένα από τα διαυγέστερα αριστουργήματα του νεωτέρου θεάτρου: την «Ήρα και το παγώνι» του Ο' Καίτζυ. Οι θέατοί μας, αυτό το ξεχωριστό έργο, ως τώρα, συστηματικά βόλεγε κανείς τό άπέφυγαν.

Ο κ. Δαμιανός είναι και συγγραφέας. Και εδώ, για να είμαι απόλυτα ειλικρινής, παρουσιάζει κάτι τό ανολοκληρωτο. Έχει εϋτυχισμένες συλλήψεις, αξιόλογες στιγμές, αλλά κάτι έρχεται ύστερα, ξαφνικά, και σταματάει τό χέρι του, αφήνει λειψό τό οικοδόμημά του. Στην τωρινή περίπτωση, του «Ανοιχτού κλουβιού», ο κ. Δαμιανός θυμήθηκε κάποιες παλαιότερες δοξασίες, ότι ή καλλιτεχνική σωτηρία θα μας έρθει από τά πρωτόγονα λαϊκά στοιχεία μας, από τόν Καραγκιόζη ανάμεσα στ' άλλα. Είναι — όπως θυμίζει ο ίδιος στό προλογικό του σημείωμα — αυτά που παρακίνησαν σε σχετικές απόπειρες τόν Φώτο Πολίτη, τόν Θόδωρο Συναδινό. Σε τόνους διαφορετικούς, μέ προοπτική προσωπική ο καθένας τους, δοκίμασαν ν' αξιοποιήσουν τό δίδαγμα του Καραγκιόζη. Απέτυχαν, στό ειδικό τουλάχιστον αυτό σημείο. Και γιά ένα λόγο απλούστατο: Πώς τό πρωτόγονο δέν επιδέχεται έκμετάλλευση. Αν τό ακολουθήσεις πιστά, θα πέσεις στην απομίμηση. Αν τό περιποιηθείς, τό επεξεργαστείς, στη «φιλολογία».

Αλλά τότε — θα πει κανένας — χαμένο πρέπει να πάει τό δίδαγμα των πηγών μας; Γιά τ' όνομα του Θεού, όχι! Πρέπει όμως ν' αξιοποιηθεί έμμεσα, σάν διδάγμα, όχι σάν υλικόν που τό ξαναπλάθει κανένας άμά. Ο Καραγκιόζης, ιδιαίτερα, περικλείνει υποδείξεις σπουδαίες. Μή θελήσουμε όμως να τόν μεταφέρουμε σε ό,τι δέν έχει πιά την πηγαία άφέλεια, τό άνύποπτο του Καραγκιόζη. Πρωτογονισμός δίχως άφέλεια — να ακριβώς ή «φιλολογία».

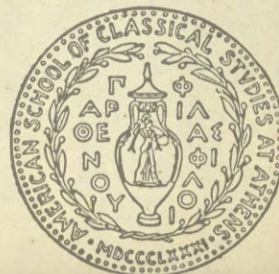
Νά επιμείνω ειδικότερα τώρα στο «Ανοιχτό κλουβί»; Ο κόσμος, όπως είδα, διασκεδάσει αρκετά, αναρωτιέμαι όμως αν αυτός ήταν ο στόχος του κ. Δαμιανού. Έπειτα, γιατί τό έργο, κάθε φορά που πάει να οργανωθεί, να σουλουπωθεί, διαλύεται; Θυμίζει, στιγμές-στιγμές, τίς αυτοσχέδιες εκείνες κωμωδίες που παίζαμε παιδιά, στην έπαρχία, προτού ιδούμε θέατρο. Αφέλεια; Ναι, αλλά τί λογής; Γιατί, βλέπετε, υπάρχει άφέλεια και άφέλεια.

Προτιμώ να πω δύο λόγια γιά τό ίδιο τό θέατρο της «Πορείας». Είχα σημειώσει, την προηγούμενη φορά, πόσο είναι αξιοπρόσεχτο. Είχα επιφυλαχτεί, έξ άλλου, να διατυπώσω τίς κάποιες σκέψεις που μου γεννάει ή σκηνή του άφου πρώτα την ξαναδώ να λειτουργεί. Νομίζω πως τώρα αρχίζουν να ξεκαθαρίζονται κάπως οι ύποψίες μου. Είναι οι ακόλουθες: Κάθε νέος τύπος θεάτρου, καθώς ξέρουμε, υπαγορεύει και άναλογους τρόπους έρμηνείας, όπως και άνάλογο σκηνικό διάκοσμο. Η σκηνή της «Πορείας», μέ τό ήμικυκλικό της τό προσκήνιο, δέν εξυπηρετεί άπλώς, πρακτικά, την δραματικότητα. Έχει και την τάση να βγάζει έξω την παράσταση. Νά καταργεί σχεδόν, ή να περιορίζει πολύ, την ειδική μαγεία της σκηνής-κουτί του καθιερωμένου Ιταλικού τύπου, της σκηνής που αρχίζει ουσιαστικά από τή νοητή γραμμή της αλλαγής και πάει πίσω. Αποτέλεσμα: Η μαγεία που χάνεται στη σκηνή της «Πορείας», ή πανοραμική, πρέπει ν' αντικατασταθεί από μιάν άλλη μαγεία, συμβατικότερη, σχηματική. Στα ύπαιθρα ειδικότερα, ή σκηνή της «Πορείας» γίνεται κοντόπνοη, δίχως βάθος, δίχως περιρρέουσα άτμοσφαίρα. Ανάγκη λοιπόν σκηνογραφίας σχηματικής ή συμβολικής, που να μήν προκαλεί τό μάτι τή δίψα του «άληθινού» ύπαιθρου. Ο συνδυασμός ρεαλιστικών λύσεων μέ άλλες, μή ρεαλιστικές, δέν είναι λύση.

Αλλά και ή επί σκηνής κίνηση πρέπει ν' αναθεωρηθεί ριζικά. Έτσι όπως ξετυλίγεται τώρα, φαίνεται άνοργάνωτη, δίχως πλαστικότητα, τυχαία. Η «μπούκα» παύει πιά να την πλασιώνει, να τή δένει. Και γίνεται συμφορμός.

Τέλος και συνολικά: Κάτι χρειάζεται στην όλη εμφάνιση της «Πορείας» που να θυμίζει λιγότερο έρασιτεχνία. Τό πρωτοποριακό δέν είναι καθόλου έννοια ταυτόσημη μέ τό έρασιτεχνικό.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τό τελευταίο φθινόπωρο»

ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ
(Από τόν θίασο τής «Πορείας»)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΚΑΛΟΣ καί ἅγιος ὁ κ. Ἀλ. Δαμιανός, πνεῦμα ἀήσυχο, καλλιτέχνης πολύμορφος, θιασάρχης, ἡθοποιός, συγγραφέας, σκηνοθέτης, ἀλλά τί τὸ ἤθελε αὐτό τό «Τελευταίο φθινόπωρο»; Ἐχει στή φάρετρα του πολὺ καλὺτερα δέ- λη. Θυμᾶμαι δύο - τρία ἔργα του πού ἔχω διαβάσει τυπωμένα, καί πού πα- ρουσιάζουν ἕνα ἐνδιαφέρον ἀσύγκρι- τα ἀνώτερο, ὅς εἶναι κι' ἀνολοκλή- ρωτα. Τό «Τελευταίο φθινόπωρο», ἀντίθετα, κινδυνεύει νά μᾶς κάνει νά ξεχάσουμε τήν ἰσχύουσα σιωπηρή συμφωνία πῶς κάθε τι ντόπιο πρέπει νά κρίνεται μέ εἰδικά κριτήρια. Δέν θά εἴμαστε αὐστηροί, φοβάμαι, ἐν- πνεύμε πῶς πρόκειται δλοφάνερα γιά μιὰ παραδρομή.

Ἕνα κορίτσι πάσχει ἀπό τήν καρ- δια του καί εἶναι καταδικασμένο νά πεθάνει τό ἐρχόμενο φθινόπωρο. Ἡ μητέρα του, γιά νά τοῦ δώσει τήν εὐκαιρία νά χαρεῖ στό μεταξύ τή ζωή, ἀποφασίζει νά πληρώσει κάποιον ἄ- ταχτο νέο τῆς γειτονιάς, πού θ' ἀ- ναλάβει νά κάνει τόν ἐρωτευμένο. Ἀλλά ἡ μεσάζουσα στή διαπραγμά- τευση κρατάει τά χρήματα καί τά χρησιμοποιεῖ σέ κάποια προσωπική τῆς αἰσθηματική ὑπόθεση. Ὁ ἄτα- χτος νέος ἐρωτεύεται σ' ἄλλῃ τῇ κα- ταδικασμένη κοπέλλᾳ. Ἐκείνη ἀνταποκρίνεται, φυσικά. Ὁ πατέρας

τῆς, στρατηγός ὅπως ὅλοι οἱ στρα- τηγοί τοῦ θεάτρου, εἶναι αὐστηρός, ἀνένδοτος, χωρίς καί νά πολυκαταλα- βαίνουμε τό γιατί. Τέλος, ὕστερα ἀ- πό μιὰ πλοκή ἀρκετά ἀδέξια, οἱ δύο ἐρωτευμένοι φτάνουν στήν εὐλογία τῆς ἐκκλησίας, στό γαμήλιο γλέντι, ὁπότε, ἀπό τή χαρά καί τό χορό, ἡ νύφη λιποθυμεῖ καί τότε ρίχνεται ἐπὶ σκηνῆς ἕνα τάλληρο κορῶνα - γράμ- ματα γιά ν' ἀποφασιστεῖ ἂν ἡ ἡρωί- δα τοῦ ἔργου θά ζήσει ἢ ἂν θά πεθά- νει. Εἶναι τό «κλού» τοῦ δράματος, ἡ ἰδιοτυπία του. Στήν παράσταση πού εἶδμε ἐμεῖς, τό τάλληρο, ἀδυ- σώπητο ὅσο κι' ὁ στρατηγός, ἔδειξε κορῶνα, πού σήμαινε θάνατος. Ἀμ-

φιβάλλω ὅμως ἂν καί τά γράμματα θ' ἄλλαζαν τήν κατάσταση οὐσιαστι- κά. Κρίμα!

Στό κεντρικό θέμα τῆς ἀρρωστῆς κοπέλλας ἔρχεται ν' ἀνακατέμει τα δικά της δλῆ ἡ αὐλή ὅπου βρίσκεται τό σπίτι τοῦ στρατηγοῦ. Κοινό γνώ- ρισμα σ' ὅλες αὐτές τίς παράλληλες ἱστορίες : Εἶναι αἰσθηματικές ἀγιά- τρευτα, περιπαθέςτατες, λιγωμένες. Θάλεγε κανένας πῶς ὅλος αὐτός ὁ φτωχόκοσμος δέν ἔχει ἄλλην ἐγνοια παρὰ τό πῶς νά ἐρωτευτεῖται, ν' ἀνα- στενάξει, νά νοσταλγεῖ, νά φλέγεται, νά μαστίζεται ἀπό τόν ἐρωτικό οἶ- στρο. Ἡ αἰσθηματολογία κάνει κυ- ριλεκτικὰ θραύση στό «Τελευταίο φθινόπωρο». Καί παραξενεύεται κα- νένας πῶς παρασύρει ἕναν ἄνθρωπο τοῦ θεάτρου γνήσιο καθὼς ὁ κ. Δα- μιανός καί κάνει ν' ἀτονήσει μέσα του τό θεατρικό ἀκριβῶς αἰσθητή- ριο : Βάζει σέ δραματικώτατες στι- γμές λόγια πού προκαλοῦν στό κοι- νό τίς πῖο ἀνεπιθύμητες ἀντιδράσεις. Διαλύει τήν παράσταση σ' ἕνα ρυθμό τόσο ἀργό, σέ παύσεις τόσο ἀτέ- λειωτες, πού νά χάνεται κάθε συνοχή ἀνάμεσα στά ἀρκετά κιόλας χαλαρά στοιχεῖα πού συναπαρτίζουν τή δρά- ση τοῦ ἔργου.

Οἱ ἡθοποιοί κάνουν ὅ, τι μποροῦν. Ἡ Μιρ. Κουνελάκη, στό ρόλο τῆς Μαρίας, φανερώνει ἱκανότητες δρα- ματικές, ἡ Μαλαΐνα Ἀνουσάκη προσ- παθεῖ νά στηρίξει τήν κυρία Τερέζα καί ἡ Ἀγάπη Εὐαγγελίδη τή Χρι- στίνα. Μιά λαμπρή, συναρπαστική ἐμφάνιση σέ ρόλο νεαροῦ λαϊκοῦ ἐρω- τευμένου κάνει ὁ Νικήτας Τσακύρο- γλου. Ἀλλά καί ἡ Ἔρση Βαλασβάνη, ἡ Μαργ. Ἀθανασίου, ἡ Ἡρώ Κυρια- κάκη ἀγωνίζονται φιλότιμα. Καί οἱ ἄλλοι ἡθοποιοί δέν ὕστερον. Ἀν- τουλάχιστον τούς βοηθοῦσε ἕνας κά- πωρς πυκνότερος ρυθμός, χωρίς τόσα κενά, πού ὑπογραμμίζουν τίς ἀδυνα- μίες...

Ὁ κ. Στ. Ὀρφανίδης ἔχει σχεδιά- σει μιὰ ρεαλιστικώτατη πλακίωτική αὐλή κι' ὁ κ. Στ. Ξαρχάκος ἔχει συν- θέσει μελωδίες πού ἀκούγονται εὐχά- ριστα.

Θά περιμένουμε ἄλλην εὐκαιρία γιά τόν κ. Δαμιανό σά συγγραφέα.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Έλληνικά μονόπρακτα

(ΑΠΟ ΤΗΝ «ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΛΑΙΑ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΑΛΗΘΙΝΑ ενθαρρυντική στάθηκε η εφετεινή εμφάνιση της «Δωδεκάτης Αύλαϊας». Θυμίζω, για τους αναγνώστες αυτής της στήλης, πώς πρόκειται για την καλλιτεχνική κίνηση νέων συγγραφέων και ηθοποιών, που ξεκίνησε για πρώτη φορά τό 1959 με τρία ελληνικά μονόπρακτα, συνέχισε τό 1960 σέ δεύτερο κύκλο, τό 1961 σέ τρίτο, και ύστερα από μιάν έκλειψη, πέρυσι, έδωσε έφέτος τόν τέταρτο κύκλο της. Διαβάζω στό πρόγραμμα πώς είναι ό τελευταίος. Οί λόγοι της διακοπής, όπως προβάλλονται, φαίνονται κάπως άόριστοι και δέν ξέρεi κανένας άν πρέπει νά λυπηθεί ή νά αισιοδοχήσει: ή «Δωδεκάτη Αύλαία» θά προσπαθήσει, λέει, ν' άποκτήσει μόνιμη στέγη. Τό εύχόμαστε. Κινήσεις τέτοιες, κι' όταν ακόμα καταλήγουν στό κενό — πού δέν είναι ή περίπτωση της «Δωδεκάτης Αύλαϊας» — αντιξυγιάζουν παρήγορα μέ τήν παρουσία τους τόν κατά κανόνα υπερβολικά πεζοπόρο επιχειρηματισμό τού επαγγελματικού θεάτρου.

Από τά τρία εφετεινά μονόπρακτα της «Δωδεκάτης Αύλαϊας» τό πρώτο είναι τό πιό άδύνατο. Πρέπει νά πώ ότι ό κοινωνικός προσανατολισμός φαίνεται ν' άποτελεί σταθερό γνώρισμα των εκδηλώσεων της καλλιτεχνικής αυτής συντροφιάς και, μά τήν αλήθεια, έτσι πού πάει ό κόσμος, δέν μπορεί κανένας ν' άδικήσει αυτούς τούς νέους. Τό μόνο πού έχουμε δικαίωμα νά τούς ζητήσουμε, είναι νά μετουσιώνουν σ' αισθητικές αξίες τά διανοήματά τους και τήν ιδεολογική τους έγνοια. 'Ο κ. Στέλιος Ζαχίδης, συγγραφέας τού μονόπρακτου «Οικογένεια Πετρέη», τό πετυχαίνει αυτό πολύ σχετικά. 'Η πρόθεσή του ν' αντιπαραβάλλει δύο οικογένειες, μιάν άστική πού παραθερίζει κι' εύημερεί μέχρις άναισθησίας, και μιάν εργατική πού έχει κηρύξει άπεργία πείνας από τήν άνεργία, παραμένει άμή, σχηματική. Για μιά στιγμή ό θεατής, βλέποντας τήν άκίνησία των μισών προσώπων, ξεγελιέται, νομίζει πώς θρίσκειται μπροστά σέ μιά προσπάθεια νέας τεχνικής. 'Υστερα αντιλαμβάνεται πώς τό εύρημα, άν είχε κάποια θεατρική αποτελεσματικότητα, δέν κρύβει και τίποτα τό καινούργιο. Τό δίπτυχο, στή σκηνή, χρειάζεται πολλή έσωτερική ποικιλία κι' έφευρετικότητα για νά μήν πέσει στή μονοτονία τού διδακτισμού. Πρέπει νά δηλογηθί πώς ή «Οικογένεια Πετρέη» δέν παίζεται καλά παρά μόνον

από τά βουβά της πρόσωπα. Είναι λίγο.

Αντίθετα, θεατρικότερος είναι ό διάλογος τού δεύτερου μονόπρακτου: «Τό σαλιγκάρι». 'Ο κ. Γιάννης Αντρίτσος, πού τό έγραψε, είχε και μιά σύλληψη θέματος εύτυχισμένη. Έχουμε κι' εδώ ένα δίπτυχο, αλλά αντί νά είναι άνεπτυγμένο σέ χώρο, είναι σέ χρόνο: Ένας κακομοίρης ιδιωτικός υπάλληλος, πατέρας ενός παιδιού φιλότιμου και σύζυγος μιάς άρρωστης, ίσως καταδικασμένης γυναίκας, αποφασίζει νά ζητήσει δελτίωση των άποδοχών του από τόν διευθυντή του. Τό μονόπρακτο θά είναι οι δύο όψεις, οι δύο εκδοχές τού διαθήματος αυτού, όπως θά τίς παρουσιάσει ό υπάλληλος στους δικούς του. Στή μιά, υποτίθεται πώς έχει κρατήσει άπέναντι στον προϊστάμενό του στάση προκλητική, ήρωική. Στήν άλλη δηλογοεί τήν αλήθεια, πώς ταπεινώθηκε. 'Η γυναίκα του, πού έχει κομμένα τά φτερά της, θά έγκρίνει τή δεύτερη στάση, κι' ό γιός του, πού είτάν έτοιμος νά ξεγεραθεί, θά καταλάβει τόν πατέρα του, θά τόν συμπονέσει και θ' ακολουθήσει τό ίδιο παράδειγμα αυτοθυσίας.

Τό έργο μπορεί νά καταφεύγει—άναγκαστικά άλλωστε—στήν κινηματογραφική τεχνική των άναδρομών, έχει όμως πολλήν έσωτερική εύλωτία και συναρπάζει τόν θεατή, τόν συγκινεί στό τέλος. Έχει και μιάν οργανική στερεότητα στό σύνολό του και στά επί μέρους. Παίζεται λαμπρά από τόν Νάσο Κεδράκα στον κύριο ρόλο, τόν Ντίνο Καρύδη στό ρόλο τού γιού, τήν Κόκα Στυλιανού (μητέρα). 'Ο Τάσος Λαμπράκος, σ' ένα ρόλο δευτερεύοντα, φίλου τού σπιτιού, δείχνει πώς διαθέτει φυσική θεατρικότητα κι' άκρίβεια στις αντιδράσεις του. 'Ο Γιάννης Μάλλας (Διευθυντής) δέν είναι χωρίς προσόντα, αλλά πρέπει νά κυριαρχήσει χωρίς εκζήτηση κι' έξωτερικότητα τήν κίνησή του.

Η θραδιά κλείνει μέ μιά κωμωδία αρκετά πρωτοποριακή τού κ. Κώστα Μουστέλα «Ανθρωποι και άλογα». Έχω πεί κι' άλλοτε πώς είναι πολύ φυσικό οι νέοι νά έπηρεάζονται από τά ρεύματα τού καιρού τους. Στήν περίπτωση τούτης πρόκειται για πολύ αισθητές άπηχήσεις τού 'Ιονέσκο, αλλά, πρός τιμήν τού κ. Μουστέλα, άφομοιωμένες και, θάλεγα, ύποταγμένες σέ κάτι τό αρκετά προσωπικό. Πραγματικά: ό διάλογος τού «Ανθρωποι και άλογα», εκτός από τό γνήσιο χιούμορ του, έχει και μιά κόψη δική του, ένα μηχανισμό πού λειτουργεί φυσιολογικά και άνετα. Προβάλλει έμμεσα, μέ ύπαινιγμούς διάφανους, όχι όμως και άμούς, τό θέμα της άναισθησίας πάλι, της άναισθησίας των κοινωνικά προνομιούχων. 'Ο Χρ. Δαχτυλίδης δίνει μιάν άνάγλυφη εικόνα τού καταπληγιασμένου λαού στό πρόσωπο τού Λουδοβίκου, ή Μαρία Μαρτίκα έχει όλο τόν έξαλλο, αλλά και κομφό οίστρο της ναρκισσεύμενης Κοντέσσας και οι Γιάννης Κοντούλης και Σωτήρης Μουστάκας σκιστάρουν δύο παραστατικές φιγούρες κοινωνικών παρασίτων. Παρά τίς άναμνήσεις τού 'Ιονέσκο, πού είπαμε, πρόκειται για τόν πιό πρωτότυπο φθόγγο της θραδιάς.

Οί σκηνοθεσίες των τριών μονόπρακτων όφείλονται άντίστοιχα στους κ.κ. Τάσο Άλκουλή, Γιώργο Γιαννίση και 'Ιάσωνα Γιαννουλάκη. Από τίς σκηνογραφίες, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ή τρίτη, στό «Ανθρωποι και άλογα», πού έχει φιλοτεχνηθεί από τόν γνωστό ηθοποιό κ. Γ. Τσιτσόπουλο.

Θά εύχόμουν νά μήν κλείσει οριστικά ή «Δωδεκάτη Αύλαία».



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ο ΚΥΡΙΟΣ 5000»

ΤΩΝ Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ — Γ. ΜΑΡΗ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Νεοφερμένοι από δραματικό θέατρο οί κ.κ. Δημ. Ευαγγελίδης και Γιάννης Μαρής, παρουσιάζουν στο θέατρο Κοτοπούλη μία κωμωδία που είναι συνεπής με την πλούσια κιάλας σε ποσότητα παράδοση του έγχωριου ελαφρού είδους. Πρόκειται γιά έναν τομέα όπου, ως γνωστό, έχουμε αποκτήσει μία μικρή εθνική ανεξαρτησία. Την αποκτήσαμε με μέσα κάπως εύκολα είν' αλήθεια, γρήγορα τυποποιημένα, που όμως χρειάζονται κι' αυτά τόν άνθρωπό τους. «Εύκολο» άλλωστε, σ' όλα τ' επίπεδα της τέχνης, λέμε όχι τό πρόχειρο στον καθένα αλλά τό ενδοτικό, εκείνο που δέν παρουσιάζει καμμιάν εσωτερική ή ποιοτική αντίσταση.

Ο «Κύριος 5 %» έχει μία πρωτότυπη αφετηρία: Ένας νεαρός μικροπράλληλος βρίσκεται νά έχει κληρονομήσει από τόν πατέρα του μετοχές που αντιπροσωπεύουν ένα ελάχιστο ποσοστό, τό 5 % ακριβώς, στο κεφάλαιο μιās ανώνυμης εταιρίας. Τό 5 % όμως αυτό είναι θαυματουργό, γιατί μπορεί ο κάτοχός του νά γίνει ρυθμιστής των τυχών της «Νηματοουργικής», ανάλογα με τό που θά θελήσει νά προσχωρήσει. Αν πάει με τούς δύο κατεργαρέους που διευθύνουν τή «Νηματοουργική» και που διαθέτουν τά 47,5 %, θά τούς δώσει τήν πλειοψηφία. Αν πάει με τή χήρα Παυλίδη, που διαθέτει τό άλλο 47,5 %, και που ζει στο έξωτερικό, θά φάει τούς κατεργαρέους.

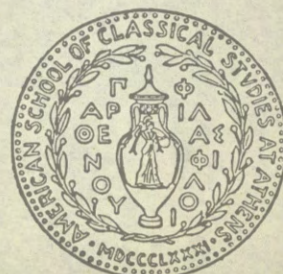
Ο Χρήστος Παπαδόπουλος όμως, ο κύριος του 5 %, συνεπείσματος στην παράδοση των ήλιθίων της κωμωδίας, δέν υποπεύεται τίποτα απ' όλα αυτά. Ως που, αθελά τους, θά τόν ξυπνήσουν οί ίδιοι οί κατεργαρέοι, γιά νά τόν προσεταιριστούν. Τότε, από ήλιθιος, θά γίνει ξαφνικά εύφρονας. Θ' αρχίσει νά παίζει στα δάχτυλά του τούς κατεργαρέους, γιά πολύ αγαθούς βέβαια σκοπούς, γιά νά κάνει γύρω του καλωσύνες, νά μοιράζει δάνεια και αδεήσεις στους εργαζομένους της Εταιρίας. Έπειτα, με τήν ίδια πάλι εύκολία, θά ξαναγίνει ήλιθιος, θά βρεθεί ξεγελασμένος από τούς κατεργαρέους, θά πάρει μπράτσo τήν αρρεβωνιαστικιά του, στο χέρι τό κομμάτι τή σπανακόπιττα που του έφερε εκείνη ταχτικά στο γραφείο, και θά φύγουν μαζί από τά επιβλητικά γραφεία της Εταιρίας, θλιμμένοι—αλλά πανευτυχείς, ίνα πληρωθεί τό ρηθέν πώς ή Κωμωδία τελειώνει πάντοτε αίσιόδοξα.

Ξεκίνημα λοιπόν πρωτότυπο, που άμέσως γυρίζει σπή συμβατικότητα της πεπατημένης: Ο ήλιθιος, οί κατεργαρέοι, ή καλωσύνη που πάσχει, ή απάτη που δργιάζει κλπ. Στά πρόσωπα, στην ψυχολογία τους, ως μήν αναζητήσουμε τή συνέπεια. Άλλάζουν διψεις στο πρώτο φύσημα, σάν ανεμοδείχτες. Άς μή λησμονούμε άλλωστε πώς βρισκόμαστε στην περιοχή του άδολα διασκεδαστικού, με τήν προχειρότερη σημασία του όρου. Ο «Κύριος 5 %» έχει κάποια δροσιά, κυλάει άβίαστα, θλέπεται εύχάριστα. Τόν διάλογό του, στις γμές-στιγμές, τόν αναρριπίζει ένα ελαφρό χιούμορ. Τέλος οί καταστάσεις του έργου είναι συμπαθητι-

κές, ούτε μορφάζουν, ούτε έξοργίζουν. Όλ' αυτά, άς αναγραφούν στο ενεργητικό του.

Και ή παράσταση; Δέν θά πέσουμε έξω άν τήν πούμε τυποποιημένη. Ο Ντίνος Ήλιόπουλος—συμβαδιστατος πάντοτε—είναι ο Ντίνος Ήλιόπουλος, ο Περ. Χριστοφορίδης είναι ο Περ. Χριστοφορίδης, ο Στέφ. Στρατηγός τό ίδιο, και ούτω καθεξής. Της Άννας Φόνσου δέν τής λείπουν τά εφόδια, έχει όμως κάτι το φτηνό στο παίξιμό της, που ίσως θ' κινάει από τήν ποιότητα της φωνής, χωρίς και νά περιορίζεται σπή φωνή. Μία καλή εμφάνιση κάνει στο τέλος ή Μαρτ. Γαλακάτου.

Σκηνογραφία μία και μοναδική, αρκετά κοινή—αλλά τί άλλο θά μπορούσε νά είναι;—του κ. Ν. Μουκέλη.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ποιός είναι ο Λύσανδρος;»

ΤΩΝ Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ — Γ. ΜΑΡΗ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

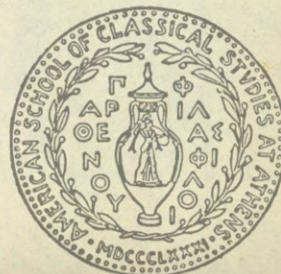
Τό νέο—κιόλας!—Έργο τών κ.κ. Δ. Κ. Ευαγγελίδη καί Γιάννη Μαρῆ ἔχει μιά πρωτότυπη ἀφετηρία: Σέ κάποια δίλλια τοῦ Παλαιοῦ Ψυχικοῦ βλέπουμε νά μπαίνει ἕνας στρουμπουλός καί γεροντομπασμένος κύριος —ὁ φαρμακοποιός Περικλῆς Σπανομαρίας— πού παίρνει τό τηλέφωνο καί ἀναγγέλλει σέ κάποιο φίλο του πώς βρίσκεται ἐν πλήρει ἐρωτική περιπετεία: Μιά γοητευτική ἀγνωστή, πού τή γνώρισε πρὶν ἀπὸ λίγο στό μπάρ τῆς «Βρεττανίας», τόν ἔφερε μέ τ' αὐτοκίνητό της στή δίλλια της, γιά τὰ περαιτέρω. Ἡ κυρία μπαίνει σέ λίγο. Τήν ἀκολουθεῖ, σέ ἀκόμα λιγότερο, ἕνας νεαρός πού ἄνοιξε τήν ἐξώπορτα μέ πετούγια. Ἀλλά, κοτα ὅλ' αὐτά. Τόσο ἡ κυρία δσο κι' ὁ νεαρός ἀρχίζουν νά φέρονται στὸν Περικλῆ μέ ἀπόλυτη οἰκειότητα, νά τόν λένε Λύσανδρο. Παραξενεύεται ἐκεῖνος, ἐπιμένουν ἐκεῖνοι. Διαμαρτύρεται. Ἀποροῦν. Εἶναι ἢ δέν εἶναι ὁ Λύσανδρος Παπασταφίδας;—Ἰδοῦ ἡ ἀπορία. Θά βαστήξει δύο πράξεις. Εἶναι πολύ.

Ἐχομε ἔτσι τό κεντρικό μειονέκτημα τῆς νέας αὐτῆς κωμωδίας, ἐκείνο ἀκριβῶς πού τῆς στερεῖ καί τό γέλιο. Γιατί ἡ βασική τούτη κατάσταση δέν εἶναι κωμική. Ἐδῶ ἔπessan ἔξω οἱ δύο συμπαθέστατοι συγγραφεῖς. Ἡ βασική κατάσταση πού λέμε εἶναι δραματική, παρά τίς ἐπιφάσεις. Μιά ἀναζήτηση προσωπικότητος—θέση πινακτωμένη στήν οὐσία—ἕνα δίλημμα ἐν ἑνός ἀνθρώπου εἶναι ἢ ὄχι τρελλός, προκαλεῖ ἀγωνία, περιέργεια, ἐκνευρισμό, δ,τι θέλετε ἔξω ἀπὸ διάθεση γιά γέλιο. Διαφορετικά βέβαια θά εἶχε τό πρᾶγμα ἐν ἑξάρτησιν τό μυστικό ἐμεῖς οἱ τρίτοι, οἱ θεατές. Δέν τό μαθαίνουμε διμῶς παρά στήν τρίτη πράξη, τότε περίπου πού ξεσκεπάζεται καί τό μυστήριο τῶν ἀστυνομικῶν ἔργων. Ἐτσι ὁ νευρικός ἐρεθισμός πού μᾶς προκαλεῖ τό πρόβλημα τοῦ «Ποιός εἶναι ὁ Λύσανδρος» μᾶς χαλάει ἀδιάκοπα τό κέφι καί δέν ἔχουμε τί νά κάνουμε τέλος πάντων μ' αὐτό τόν ταλαίπωρο Περικλῆ ἢ Λύσανδρο: νά γελάσουμε ἢ νά λυπηθοῦμε;

Στόν διαφορούμενο τοῦτο τόνο πού διαπνέει τό ἔργο ἔρχεται νά προστεθεῖ τό μακρόσυρτο τῆς στατικής ἀφετηρίας. Ἡ ἀρχική κατάσταση δέν ἐξελίσσεται. Λιμνάζει. Βλέπουμε τόν Περικλῆ—Λύσανδρο νά ὑποφέρει, καί τὰ διάφορα μικροπεριστάτικα πού

ἔρχονται νά ποικίλουν ἢ νά ὑποκρούσουν τήν ἀγωνία τοῦ δέν προωθοῦν τή δράση, σχολιάζουν. Τίποτα δέν προχωρεῖ καί τίποτα δέν ἀποκαλύπτεται. Βάδην ἐν χώρα εἶναι τὰ δύο τρίτα τοῦ ἔργου. Ὅταν στήν τρίτη πράξη θά λυθοῦν τὰ μάγια καί τό σύνολο θά σαλέψει, τότε θ' ἀναπνεύσει κι' ὁ θεατής, θά διασκεδάσει, γιατί θά ἔχει ἀπολαύσει ἀπὸ τό δῖλημμα.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τό βασικό τοῦτο μειονέκτημα, τό «Ποιός εἶναι ὁ Λύσανδρος» ἔχει προτερήματα: Μιάν ἐφευρετικότητα στά δευτερεύοντα, μιάν ζωηρότητα στό διάλογο, ἕνα κέφι. Κρίμα πού τό ἀρχικό σφάλμα τὰ ἐξουδετερώνει ὅλα σέ σημαντικό βαθμό! Ὁ Χρῆστος Εὐθυμίου εἶναι ἕνας σπαρταριστός Περικλῆς, ἡ Γκέλυ Μαυροπούλου κι' ὁ Ἄνδρ. Μπάγκουλης δίνουν κομψότητα ἐν ὄχι περιεχόμενο—τί περιεχόμενο νά δώσουν!—στή Λουλού καί στὸν Ἄγγελου. Λαμπρός σ' ἕνα ρόλο ψυχιάτρου εἶναι ὁ Διον. Παπαγιαννόπουλος: μετρημένος, μακριά ἀπὸ τίς γνωστές μας τυποποιήσεις. Ὁ σκηνοθέτης κ. Πέλος Κατσέλης ἔχει κινήσει μέ ἀνέση τό σύνολο.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Μήδεια»

(ΘΥΜΕΛΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Καθαρά πράγματα: Ἀρνούμαι στὸ ἐξῆς νὰ προσχωρήσω στὴ σύμβαση αὐτὴ πού θέλει νὰ πηγαίνουμε στὶς παραστάσεις τοῦ Θυμελικοῦ Θιάσου, νὰ πληττούμε, νὰ ἐξαντλοῦμε ὅλη τὴν καλὴ μας θέληση γιὰ ν' ἀνακαλύψουμε ἀρετὲς σποραδικές κι' ἀμφίβολες, νὰ χάνουμε οὐσιαστικὰ τὴν ἐμπιστοσύνη μας στὸ Ἀρχαῖο Δῶμα, καί, προκειμένου, τέλος, νὰ ἐκφραστοῦμε γιὰ τὸ σύνολο, νὰ γυρεύουμε ἕνα ἄλλοθι καί νὰ λέμε — πράγμα ἀπόλυτα ἀληθινὸ ἄλλωστε — πῶς ἡ ἀφοσίωση τοῦ πολυαγαπητοῦ μας κ. Λίνου Καρζῆ στὴν ὑπόθεση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας εἶναι τόσο συγκινητικὴ πού μᾶς ἀφοπλίζει. Ἀρνούμαι νὰ προσχωρήσω στὸ ἐξῆς σ' αὐτὴ τὴ σύμβαση, γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο πῶς δὲν μπορῶ πιά νὰ κοροϊδεύω τὸν ἑαυτό μου. Ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορία τοῦ σύμφωνου μὲ τὴν παράδοση — ποιά παράδοση; — ἀνεβάσματος τῆς τραγωδίας, μού φαίνεται ἐξ' ἀντικειμένου μιά ἐξωφρενικὴ πλάνη. Ἀκόμα κι' ἂν θὰ μπορούσε ν' ἀποδειχθεῖ μαθηματικὰ πῶς ἔτσι ἀκριβῶς, ὅπως τὴν ἀνεβάζει ὁ κ. Καρζῆς, παιζόταν ἡ τραγωδία στὸν Ε' αἰῶνα, τί μέ νοιάζει ἀφοῦ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ μετάγχιση στὸ αἷμα μου καί τῆς ἐιδικῆς εὐαισθησίας, τῆς νοοτροπίας τοῦ ἀρχαίου θεατῆ; Τὸ Θέατρο εἶναι συνάντηση ποιμποῦ καί δέκτη. Τὸ πρῶτο χωρὶς τὸ δεύτερο εἶναι κάτι τόσο ἀδιανόητο ὅσο καί τὸ δεύτερο χωρὶς τὸ πρῶτο.

Ἡ «Μήδεια» πού εἶδαμε προχτές στὸ Ὀδείο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ δὲν διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ κανένα προηγούμενο ἔργο ἐρμηνευμένο μὲ τὸν τρόπο τοῦ Θυμελικοῦ Θιάσου. Εἶναι σάμπως νὰ πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια παράσταση, πού δίνεται στερεότυπα, ἐς αἰ. Ἀξιοθαύμαστο, πραγματικὰ, πῶς ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ἀδειάζονται ἀπὸ κάθε θεατρικότητα καί κάθε συναισθηματικὸ περιεχόμενο, πῶς γίνονται ἀτελείωτες, στατικές φλυαρίες, διανθισμένες ἀπὸ παρεμβάσεις ἑνὸς χοροῦ μουσικὰ ὑπεραδιάφορου, κινησιολογικὰ νηπιακοῦ, καί πού διαλύει, κάνει ἀκατανόητα καί βαρετὰ τὰ στάσιμα. Εἰδικὰ ὁ Εὐριπίδης — καί εἴταν ἴσως προχτές ἡ μόνη διαφοροποίησή του ἀπὸ τοὺς ἄλλους δύο συναδέλφους του — μού φάνηκε νὰ ἐπιχειρηματολογεῖ πεζότατα καί μ' ἕναν τρόπο καθαυτὸ παραδοξολόγο γιὰ τὴν τωρινὴ μας νοοτροπία. Ἀ, ὅχι! Μόνο γι' ἀναβίωση τοῦ Ἀρχαίου Δράματος δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ἐδῶ λόγος. Ἀπεναντίας: Πρόκειται γιὰ μίαν ἀπομάκρυνσὴ τοῦ σ' ἀπόσταση ἀστρνομικὴ. Ἀν θεοαιωθοῦμε πῶς αὐτὸς καί μόνον εἶναι ὁ θεμιτὸς τρόπος ἐρμηνείας του, τότε πρέπει νὰ ἔχουμε τὸ θάρρος καί νὰ τὸ θεωρήσουμε εἶδος ὀριστικὰ, τελεσίδικα νεκρό.

Δὲν ὑποστηρίζω καθόλου τὸ ὕψος ἐρμηνείας τοῦ Ἀρχαίου Δράματος ἀπὸ τὸ Ἑθνικὸ Θέατρο — ἂν μπορεῖ ἐδῶ νὰ γίνῃ λόγος γιὰ ἐνιαῖο ὕψος — ὥστε ὅ,τι λέγεται σήμερα γιὰ τὴν μέθοδο τοῦ Θυμελικοῦ Θιάσου ν' ἀποτελεῖ ἀπόκρουση μιᾶς θεωρίας γιὰ

χάρη μιᾶς ἄλλης θεωρίας, ὑποτίμηση ἑνὸς ἀποτελέσματος γιὰ νὰ ὑπερτιμηθεῖ ἕνα ἄλλο ἀποτέλεσμα. Πιστεύω, ἀντίθετα, πῶς τὸ Ἀρχαῖο Δῶμα παραμένει ὑπόθεση ἀνοιχτὴ, ὅπου ἡ μεγαλύτερη δυσχέρεια δὲν εἶναι τόσο ἡ ἐξασφάλιση τῆς ἐπιτυχίας ὅσο ἡ ἀντίσταση στοὺς πειρασμούς τῆς πάσης θυσίας ἐπιτυχίας. Στὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἀρχαίου Δράματος θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτιμοῦμε κυρίως τὴν αὐστηρότητα — δηλαδὴ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐντιμότητα — τῶν μέσων τὴν περιφρόνηση τοῦ «ἐφφέ» τὴν κουφὴ καί βαθεῖα τέχνη, πού εἶναι «φανερῶς κρεῖττων». Ἀλλὰ αὐτὴ χρειάζεται πολὺ ἐνήμερο μάτι γιὰ νὰ γίνῃ αἰσθητὴ. Καί πόσα ἄραγε ἐνήμερα μάτια διαθέτει ἕνα ἀκροατήριον; Μήπως ἡ δουλειὰ τοῦ Θεάτρου δὲν εἶταν πάντα ἡ ἐρωτοτροπία μὲ τὴν πλειοψηφία; Ἀπὸ ἀνέβασμα σὲ ἀνέβασμα Ἀρχαίου Δράματος ὑπάρχουν διαφορὲς τόσο μεγάλες! Καί ξέρω ἐπιτυχίες ἀνέντιμες, ὅπως ξέρω ἀποτυχίες πού εἴταν προτιμότερες ἀπὸ δέκα τέτοιες ἐπιτυχίες. Ὅχι θεωρητικὰ προτιμότερες — πρακτικὰ: Γιὰτὶ προήγαν τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Ἀρχαίου Δράματος καί τοῦ καλοῦ Θεάτρου.

Ἄς εἶναι! Ἡ «Μήδεια» τοῦ Θυμελικοῦ Θιάσου διαθέτει μιὰ διανομὴ ἀξιόλογη, πού μᾶς δημιουργεῖ στὴν ἀρχὴ κάποιες προσδοκίες. Ἡ Ἑλ. Μαρίνου, ὁ Χρ. Κατσιγιάννης, ὁ Β. Παγουλάτος, ὁ Γιάννης Κανδηλας, ὑπερασπίζονται τοὺς ρόλους τοὺς μὲ γενναιοῦτητα καί φτάνουν ἐδῶ — ἐκεῖ σ' ἀποτελέσματα προσωπικά. Ὅσο γιὰ τὴν πρωταγωνίστρια τῆς δραδίας Μαλένα Ἀγουσάκη, μιὰ προικισμένη ἡθοποιό, δὲν εἶναι λάθος τῆς ἂν καταδικάζεται στὴν ἐπιπεδὴ ἀπαγγελία ἑνὸς ρόλου πού θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι πάθος, οἶστρος, ποίηση, ἄρωμα ἀμαρτωλὸ καί βίαιο ἐξωτικό, φυτοῦ πού τὸ μεταφύεψαν καί πού ἀπὸ ὀπλῆσις σκοτάνει ὅ,τι ἀγαπάει.



ΑΡΚΕΤΑ έχουν ειπωθεί για τό θεωρητικό πρόβλημα της Τραγωδίας, για τους καλλιτέχνους και χειρότερους τρόπους έρμηνείας της, για παράδοση και έκσυγχρονισμό. Θα πλησιάσουμε πολύ περισσότερο τα πράγματα αν αντικρύσουμε για μία στιγμή το συγκεκριμένο έργο — τη «Μήδεια» του Εϋριπίδη στην περίπτωση τούτη — στο συγκεκριμένο του ανέδασμα: από το «Πειραϊκό Θέατρο». Ψυχή του, ως γνωστό, ο κ. Δημ. Ροντήρης.

Η παράσταση δόθηκε στη σφενδόνη του Σταδίου. Ο χώρος είναι αχάριστος, άσχετος με το Θέατρο και τις τεχνικές ή καλλιτεχνικές του απαιτήσεις, ή συγκέντρωση όμως ένας πολύ μεγάλου πλήθους, που παρακολουθούσε με θρησκευτική σιωπή και προσήλωση, έδινε στη βραδιά δεν ξέρω τί το συγκινητικό. Παρά τη ζέση, το στρίμωγμα, το μάρμαρο δίχως μαξιλαράκι, είχα την υποσυνείδητη εντύπωση πως μετέχω σε λαϊκό πανηγύρι. Νά λοιπόν το γνήσιο, το καλώς νοούμενο Θέατρο — λαϊκό πανηγύρι, δίχως φθηνές, δημοκοπίες, αγοραίες κουτοπονηρίες, έμπορικά παράσιτα, πηδούς και ζουρνάδες. Θέατρο — λαϊκό πανηγύρι σημαίνει πρώτα και κύρια μεγάλο έργο. Όταν αυτό λείπει, τ' άλλα όλα είναι εκ του πονηρού.

Ας έρθουμε όμως στην έρμηνεία. Από τον καιρό που είχαμε ιδεί για τελευταία φορά το θίασο του «Πειραϊκού Θεάτρου», πολλά πράγματα έχουν αλλάξει στη σύνθεσή του. Άλλα προς το καλλίτερο, άλλα προς το λιγότερο καλό. Ο Χορός, σάν έμψυχο υλικό, έχει αισθητά καλλιερέψει. Τόν διακρίνει όχι μόνον όμοιότητα, ίσορροπία, αλλά και καλή εμφάνιση. Αυτό είναι βασικής σημασίας στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Άσθενέστερος από άλλες φορές μού φάνηκε ο θίασος. Έξαιρώ, φυσικά, την πρωταγωνίστρια Άσπασία Παπαθανασίου. Καί προσθέτω ότι δεν παρασύρομαι καθόλου από την κοινή πρόληψη πως μόνον ένας θίασος από φίρμες είναι καλός θίασος. Άπεναντίας: Οι φίρμες, συνηθέστατα, συγκροτούν κακούς θιάσους: γιατί φίρμα, στην Ελλάδα, σημαίνει πολλές φορές ήθοποιός τυποποιημένος, βαρυστημένος, που έχει μεταβάλει σε προσωπικότητα τη ρουτίνα. Σημαίνει και ήθοποιός έγωϊστικά ανεπίδεκτος προσαρμογής στο ειδικό κλίμα ενός έργου, ενός προσώπου. Έξαιρώ, φυσικά, τις εξαιρέσεις — και εκείνους που, αν όχι τίποτ' άλλο, αγωνίζονται φιλότιμα. Ένας θίασος, αντίθετα, από νέους, έχει δυνατότητες, διαθεσιμότητα, δροσιά, μέλλον, κάποτε και παρόν — που ελάχιστα, αλλοίμονο, είναι σε θέση κι' έχουν διάθεση να του αναγνωρίσουν. Όστε στο θίασο του «Πειραϊκού Θεάτρου» δεν εί-

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Μήδεια»

ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΙΑΣΟ
ΤΟΥ Δ. ΡΟΝΤΗΡΗ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ναι οι φίρμες που λείπουν. Είναι σε μερικούς ρόλους τα κατάλληλα πρόσωπα. Ας προστεθεί πως η Τραγωδία αποτελεί είδος έντελώς ιδιότυπο, όπου ελάχιστα καλοί, δοκιμασμένοι ήθοποιοί, μπορούν να βρουν τον έαυτό τους.

Η παράσταση της «Μήδειας» στο ύνολό της είναι λαμπρή σάν δέσιμο, γενικός ρυθμός, ύφος, αρχιτεκτονική ίσορροπία, γοργή ανέλιξη δίχως κενά και χαλαρότητες. Το πράγμα γίνεται ακόμα πιο σημαντικό όταν σκεφτεί κανένας πως οι μονάδες του θιάσου δεν βοηθάνε πάντα. Τους συνεπαίρνει όμως το γερό χέρι της διδασκαλίας, το παντού και πάντοτε αισθητό. Το «σπρέχ - κόρ» — οι ρυθμικές συνεκφωνήσεις του Χορού — μολοντί λύση έξυπνη κι' όχι δίχως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σήμερα θαρρώ δεν μάς ικανοποιεί πιά όσο άλλοτε. Αντίθετα: Ένα από τα σημεία που πρέπει να εξαρθούν ιδιαίτερα στην παράσταση της «Μήδειας» είναι το πως έπέτυχε ο κ. Ροντήρης να δώσει τραγουδιστά στάσιμα όπου δεν χανόταν ο λόγος — ούτε λέξη του. Νά λοιπόν το περιλάλητο πρόβλημα λυμένο στην πράξη. Ο Χορός μπορεί να τραγουδάει και ν' ακούμε τί λέει, να μη χάνεται η πολύτιμη ποίηση του κειμένου. Τό να μη την διαψεύδει ή μελωδία, χωρίς να γίνεται και μελοδραματική — δηλαδή αδιάκριτη, ναρκισσευόμενη, — αυτό είναι άλλο θέμα, που απαιτεί ειδική αντιμετώπιση. Τα μελωδικά σχεδιάσματα του κ. Κ. Κυθωνιάτη στη «Μήδεια» μού φάνηκαν σμηνά, κι' άς μ'ήν είχαν υποβλητικά πάντοτε. Έδώ, έτσι κι' αλλιώς, υπάρχει στάδιο σοβαρής μελέτης.

Η Μήδεια της Άσπασίας Παπαθανασίου είναι πολλού λόγου άξια. Βάβαια — και ήθελημένα ασφαλώς — της λείπει το έντονα έξωτικό στοιχείο, αυτό που δικαιολογεί έξ' όρισμού τη φοβερή συμπεριφορά της ήρωίδας: αλλά η Μήδεια αυτή που είδαμε, και που ελληνοφέρνει παρά τα λεγόμενά της, έχει πάθος και οίστρο. Έχει ακόμα μίαν ιδιοσυγκρασία έρωτευμένης νέας γυναίκας, που πείθει για την έρωτική της πα-



ΑΣΠΑΣΙΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ
Μία Μήδεια με οίστρο

ραφορά. Είναι περίεργο αλλά θαρρώ δεν έχω ξαναδεί ποτέ την Άσπ. Παπαθανασίου τόσο έλκυστική όσο στη Μήδεια. Οι στάσεις της, οι κινήσεις της, ακόμα και στη μεγαλύτερη ένταση του σκοτεινού ένστικτου, έχουν ευγένεια και λυρισμό. Υπογραμμίζω το χαρακτηριστικό γιατί δεν είναι δίχως δραματική σημασία. Ο κίνδυνος της Μήδειας είναι να γίνει μέγαιρα, πρόσωπο άποκρουστικό, που τό αποδοκιμάζουμε ή που τό οικτεύουμε. Τότε πάει ο έλεος, και αλλοιώνεται ο φόβος.

Συγκινεί αυτή η Μήδεια; Άλλο ζήτημα. Είδα στά γύρω μου καθίσματα μίαν ηλικιωμένη κυρία που σφούγγιζε τα μάτια της, αλλά είταν ή μόνη της γειτονιάς μου. Δεν θέλω να πω με τούτο πως η Τραγωδία πρέπει να συγκινεί έξωτερικά, όπως ένα αισθηματικό δραματάκι. Κάθε άλλο! Η άποστολή της είναι να συγκλονίζει από τα έγκατα, τον μεταφυσικό — θά έλεγα — άνθρωπο. Αναρωτιέμαι ώστόσο αν δεν πρέπει ν' αναθεωρηθεί, με βάση τα δεδομένα της σύγχρονης ευαισθησίας, ή φωνητική ένταση της τραγικής έρμηνείας, ή συχνή άπογοήωση σε περιοχές άκραίες, έσχατες. Τα ξεφωνητά δεν συγκινούν πιά τον σύγχρονο άνθρωπο: τόν έκνευρίζουν. Ας άπομείνει λοιπόν ή κραυγή μέσο με περιορισμένη χρήση.

Ο Ίάσων του Ά. Ξενάκη μπορεί να είναι θεωρητικά σωστός και πειθαρχημένος, αλλά είναι κι' όργανικά αδύναμος. Η προσωπική σύσταση του ήθοποιού, τό ειδικό βάρος του, έχουν αποφασιστική σημασία στην Τραγωδία. Πολύ πιο κρουστός εμφανίζεται ο Κρέων του Ί. Βόγλη. Ο Δ. Βεάκης δίνει έναν Άγγελιαφόρο θερμό. Ο Δ. Μαλαβέτας (Αιγύς), νέο άπόκτημα του θεάτρου μας, έχει ώραίο παράστημα και θεατρική κίνηση — μονάχα ή φωνή του δεν είναι έλκυστική στο επίπεδο της Τραγωδίας. Η χορογραφία της Λοιμιάς όληρη με σαμνότητα κι' αρμονία την όλη έρμηνευτική αντίληψη.

Στό σύνολο: μία παράσταση αξιοπρόσεκτη, που έχει τη σφραγίδα της αρμοδιότητας και της ευθύνης. Χειροκροτείται από το κοινό με ευθυσιασμό.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τό θέμα τῆς ἡμέρας»

ΤΩΝ ΜΠΕΝ ΕΧΤ ΚΑΙ ΤΖΑΡΛΣ ΜΑΚ ΑΡΘΟΥΡ

(Θέατρο Κώστα Μουσούρη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΡΓΟ τοῦ 1928 τὸ «Front page» — «Θέμα τῆς ἡμέρας» μεταφράζεται στὸ πρόγραμμα τοῦ θεάτρου Κώστα Μουσούρη — παραμένει ἕνα ἔργο κλασσικὸ στὸ εἶδος του. Φυσικά, ὁ ὅρος «κλασσικὸς» δὲν ἀποτελεῖ ἐδῶ ἀξιολόγηση. Σημαίνει ἔργο πού ἀπομένει σάν καθιερωμένη μαρτυρία ἐνός περιγυροῦ κι' ἐνός ὕψους ζωῆς. Ἡ κωμῳδία αὐτὴ τῶν Μπέν Εχτ καὶ Τσάρλς Μάκ Ἀρθούρ ἔχει θγεῖ ζεστή, σπαρταριστή, μέσα ἀπὸ τὸ καμίνι τῆς δημοσιογραφικῆς ζωῆς τοῦ Σικάγου. Παλαιοὶ δημοσιογράφοι οἱ συγγραφεῖς, πέτυχαν ν' ἀποτυπώσουν στὸ ἔργο τους τὸν πυρετὸ ἐνός ἐπαγγέλματος ἐμποτισμένου ἀπὸ τὸν ἰδρώτα, τὸ λαχάνισμα ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνοσία πού προκαλεῖ ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ὑπάρξη στὴν ὀξύτερη μορφή του.

Δὲν εἶναι βέβαια πολὺ κολακευτικὴ ἡ εἰκόνα τῶν δημοσιογράφων πού μᾶς δίνουν οἱ συγγραφεῖς τοῦ «Θέματος τῆς ἡμέρας». Στὸ δωμάτιο τύπου τῶν φυλακῶν τοῦ Σικάγου, ἐξ ἄστυνομικοί ρεπόρτερς ἔχουν συγκεντρωθεῖ γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὶς τελευταῖες στιγμὲς ἐνός κατὰ δικὸν, θανατοποινίτη, πού πρόκειται ν' ἀπαγχονισθεῖ τὴν αὐγὴ. Νέα παιδιά, μεθυσμένα ἀπὸ οἶστρο γιὰ τὴ δουλειά τους, ἔχουν πάθει καὶ τὴ σχετικὴ ἐπαγγελματικὴ παραμόρφωση: Παίρνει τὸ χαρακτῆρα μιᾶς κυνικῆς σχεδὸν ἀναλησιᾶς ἀπέναντι στὸν συνάνθρωπό τους πού, ἐγκληματίας ἢ ὄχι, περνάει τὴν κρισιμότερη νύχτα τῆς ζωῆς του. Τὸ δωμάτιο τῶν δημοσιογράφων γίνεται ἔτσι θεάτρο ὅπου ξετυλίγονται ὑπερβολικὰ διασκεδαστικὲς, συχνὰ τρελλὲς σκηνὲς καὶ σκτισσάρωνται χαριτωμένοι τύποι, ξεσηκωμένοι ἀλοφάνερα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Τὴ νότα τῆς κάποιας εὐγένειας θὰ τὴ δώσει ὁ «ρωμαντικός» Τζόνου Τζόνσον, ρεπόρτερ ἀρραβωνιασμένος, ἐρωτευμένος, πού ἀγωνίζεται νὰ ξεκόψει ἀπὸ τὴ βιοπάλη τῆς χαμηλῆς δημοσιογραφίας καὶ νὰ ξεφύγει πρὸς ἄλλους, πλατύτερους ὀρίζοντες. Τὸ ἔργο θὰ γίνει, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἡ προσωπικὴ του περιπέτεια. Περιπέτεια πού χαμογελάει καὶ πού μορφάζει, μὲ ἀδιάκοπες, ζαλιστικὲς ἐναλλαγὲς τῆς τύχης.

Πίσω ἀπὸ τὸν γεμάτο ποικιλία τό-

νων αὐτὸν πίνακα, ὅπου ἡ δράση κατακυλάει γοργότατη, συναρπαστικὴ, ὑπάρχει ὥστόσο κάτι δυσάρεστο. Εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς πάλης γιὰ τὴν ἐπικράτηση στὴν ὠμότερη μορφή της. Ὁ Μπέν Εχτ κι' ὁ Μάκ Ἀρθούρ, παρ' ὅλα ὅσα μᾶς λένε στὸν ἐπίλογο τοῦ ἔργου τους, δὲν φαίνεται ν' ἀπεκόμισαν μιὰν εἰκόνα καὶ τόσο ἐπικοδομητικὴ ἀπὸ τὸ τρομερὸ αὐτὸ Σικάγο καὶ τὸν κόσμον τῶν ἐφημερίδων του. Οἱ θαναυσότητες περσεύουν, ὁ ἐκβιασμός ἀπαντᾷ στὸν ἐκβιασμό, οἱ αἰρετοὶ ἄρχοντες μεταχειρίζονται γκαγκστερικές μεθόδους γιὰ τὴν ἐκλογικὴ τους ἐπικράτηση καὶ τὸ θέαμα τῆς ζωῆς γενικά ἐρμηνεύεται μὲ τὰ πὸ πρωτόγονα καὶ τυφλά του στοιχεῖα. Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ, τὸ «Θέμα τῆς ἡμέρας» ἔχει ζωντάνια, κέφι καὶ σκηNIKή δεξιότητα σχεδὸν ἀστυνομικὴ. Ὑποθέτω πὼς, παιγμένο ὅπως παίζεται ἀπὸ τὸ θῆατρο Μουσούρη, θὰ καλύψει ὅλο τὸ πρόγραμμα τῆς χρονιάς.

Ἡ ἀπόδοσή του ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ Κ. Κ. Σταματίου εἶναι ἐλεύθερη. Σὲ μερικὰ μάλιστα σημεία ὑπερβολικὰ ἐλεύθερη. Δὲν θυμάμαι—λόγου χάρι—στὸ πρωτότυπο αὐτὴ τὴ σκηνὴ τοῦ στρήπ-τῆς πού ἀπέδωσε, πολὺ ὑποβλητικὰ ἄλλωστε, ἡ Ἀλεξάνδρα Λαδικού, καὶ πού δὲν πολυκολλάει στὴ στιγμὴ πού γίνεται. Ἀναρωτιέμαι ἐξ ἄλλου ἐν δὲν τονίστηκαν κάπως ἐπίμονα τὰ στοιχεῖα τῆς φάρσας. Δὲν παραδύλω βέβαια πὼς ἡ ὅλη ὕψη τοῦ ἔργου εἶναι ἰδιότυπη. Ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ ρεαλιστικὴ πρό-

θεση, ξανοίγεται λίγο-λίγο στὶς περιοχές τοῦ ἐξωφρενικοῦ. Ἄν περά ἀπὸ τὴ δεξιότεχνια δὴ Ἀμερικανῶν κωμωδιογράφων εἶχαμε ἐδῶ ἕναν Γκόγια τῆς δραματολογικῆς, ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ πάρει σαρκώδεις, ἐφιαλτικὲς διαστάσεις.

Ἡ παράσταση, τὸ ἀνέδασμα ἀπὸ τὸν Κώστα Μουσούρη, εἶναι λαμπρὰ. Ἴσως ὅ,τι καλλίτερο ἔχει δώσει ὡς τώρα σὰ σκηνοθέτης ὁ διαλεκτὸς βι-ασάρχης. Ὁ ἴδιος περιορίζεται στὸ ρόλο τοῦ Μπέρνς, ἰδιοκτῆτῆ μεγάλης ἐφημερίδας. Εἶναι ἕνας Μπέρνς πειστικώτατος. Ὁ Ἀνδρέας Ντουζος παίζει μὲ θέρμη κι' ἀφοσίωση τὸν Τζόνου Τζόνσον, ἔτσι πού κατορθώνει νὰ ὑπερνικήσει τὴν κάποια φυσικὴ του χαλαρότητα. Ἀριστοὶ στοὺς ρόλους τους ὁ Σταύρος Ξενίδης (ἀστυνομὸς Χάρτμαν) καὶ Γιώργος Ὁλύμπιος (Δήμαρχος). (Ἀλήθεια, ὁ Δήμαρχος τοῦ Σικάγου συνηθίζει νὰ ἐμφανίζεται τόσο ἐπίσημα ντυμένος; Βρισκόμαστε ὅμως στὸ 1928, μὴν τὸ ξεχνάμε). Ἀπὸ τὸν ἐσμὸ τῶν παλαιῶν ρεπόρτερς ξεχωρίζουν ἔντονα ὁ Μηνᾶς Χρηστίδης κι' ὁ Γ. Μιχαλάκοπουλος. Ἡ Βάσω Μεταξά χαρακτηρίζει μὲ χιούμορ τὴν Ἀμέλια Γκράντ. Κάποιες ἀπορίες μοῦ γεννᾷ ἡ Ἀλεξάνδρα Λαδικού: Ὑστερεῖ σ' ἔνταση φωνῆς ἢ καὶ σὲ δυναμισμό ἐσωτερικὸ; Οἱ ὑπόλοιποι ρόλοι εἶναι παιγμένοι μὲ σχετικὴ ἐπιτυχία.

Ἡ σκηνογραφία τοῦ κ. Μ. Ἀγγελόπουλου ἔχει πιστότητα κι' ἀτμοσφαῖρα. Μιὰ πολὺ εὐχάριστη βραδυά. Κι' ἄς μορφάζει τὸ ἔργο.



«'Εκείνη τή νύχτα»

ΤΟΥ ΛΑΓΙΟΣ ΖΙΛΑΧΥ

(Θιάσος Κώστα Μουσούρη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

191147.

Κράμα αστυνομικής ύψης και αισθηματικού δράματος, το έργο του Ούγγαρεζου Λάγιος Ζίλαχου, σέ διασκευή από τον Γάλλο Ντενί Άμιελ, παρουσιάζεται ανανεωμένο τώρα χάρη στο ανέβασμα του θιάσου Μουσούρη. 'Αν έχει κάτι το παλαιό, αυτό δεν οφείλεται στα ήθη των προσώπων. Περισσότερο κάνει αισθητή την παρουσία του ο χρόνος στον ειδικό τύπου μελοδραματισμό της τελευταίας από τις πέντε εικόνες-πράξεις του «'Εκείνη τή νύχτα». Και τώρα γράφονται μελοδραματικά έργα, και θα γράφονται πάντοτε. Μόνο πού έχει αλλάξει η κόψη τους, τό εξωτερικό τους ύφος.

Εδώ τον μελοδραματικό τόνο τον δίνει η τελική αυταπάτηση. Τό «'Εκείνη τή νύχτα» αρχίζει και πορεύεται κανονικά ως τό σημείο όπου τελειώνει η τέταρτη εικόνα. 'Ως εδώ, έχουμε ανάλαφρο χειρισμό, σταθερά αδεσνόμενο ενδιαφέρον, χιούμορ σέ σοφές δόσεις, δεξιοσύνη εμπειρή. 'Η τέταρτη εικόνα είναι η scène à faire πού θα έλεγέ κι' ο μακαρίτης Σαρσαί: η σκηνή πού επιβάλλεται και πού περιμένουμε στό ύποσυνειδητό μας. Είναι διαβαθμισμένη μέ μαεστρία. Μαεστρία τεχνική πού κατορθώνει νά πείσει πώς είναι και ψυχολογική. Ξαφνικά, στην επόμενη εικόνα, όλα ανατρέπονται. Γιατί; Για νά υπηρετηθούν δύο στερεοτυπημένοι έναν καιρό παράγοντες της τεχνικής: Τό άπρόοπτο και η εύκολη συγκίνηση. 'Ετσι, δημιουργείται ένα γεγονός ουσιαστικά αβάρετο, δίχως ψυχολογική ακολουθία. 'Ο Ζίλαχου, από υπερβολή τεχνικής, πέφτει σ' ένα σοβαρό λάθος τεχνικής: 'Εμφανίζει μία κρίσιμη ψυχολογική μετάπτωση μέ τρόπο άπροετοίμαστο. Τίποτα δέν έχει κάνει μία τόσο σοβαρή πράξη της ήρωίδας άποδεκτή.

Αυτάμας πού εκφράζομαι κάπως σιθυλικά, αλλά η παράληψη του θιάσου — η δικαιολογημένη απόλυτα από την αστυνομική ύψη του έργου — είναι νά μήν ανακοινωθεί ο μύθος του. Περιορίζομαι λοιπόν σέ παρατηρήσεις μετέωρες, πού μόνον ο θεατής θά μπορέσει νά τις εφαρμόσει. Δέν θά χάσει τή βραδυά του. 'Η παράσταση πραγματοποιεί τό έργο άωτο της επιμέλειας και της εδυσυνειδησίας πού διακρίνουν την εργασία του Κώστα Μουσούρη. Τίποτα δέν περισσεύει και τίποτα δέν είναι έξω από τή θέση του. 'Ο ίδιος ο θιασάρχης παίζει τον Άλμπερ ντε Μπλινύ όχι μόνο μέ άνεση, αλλά και μέ άνθρωπιά.

Λαμπρή Νικόλ είναι η Τζένη Καρέζη. Πιστεύαμε πάντοτε πώς οι ρόλοι της είναι οι εντάμες κι' ότι τά κοριτσόπουλα τά έπαιζε λόγω ηλικίας. 'Η Νικόλ, τώρα, όχι μόνο πείθει πώς η Τζένη Καρέζη βρίσκεται στο στοιχείο της, αλλά και ξαφνιάζει, θά έλεγα, μέ μιάν αίφνidia ώριμότητα πού παρουσιάζει η νεαρή πρωταγωνίστρια στην υπόκρισή της. 'Ανεξάρτητα από τό ειδικό βάρος του έργου, μπορούμε τώρα πιά νά πούμε πώς τό θέατρό μας πλουτίστηκε στο πρόσωπο της Τζένης Καρέζη μέ μία θετική μονάδα. Άρκετά διαφορετικής σημασίας από μερικά δημοφιλή κνώδαλα της εγχώριας άθνης.

Από την υπόλοιπη διανομή, την άπόλυτα ισορροπημένη καθώς είπαμε, άξίζει ν' αναφέρει κανένας ιδιαίτερα τον Σταύρο Ξενίδη — άριστο Μωρίς Λεβέκ — τή Μαργαρίτα Λαμπρινού, τή Βάσω Μεταξά, τή Καίτη Χρονοπούλου — πολύ «άληθινή» στην

πέμπτη εικόνα, — τον Μηνά Χρηστίδη, τον Νάσο Κεδράκα, τή Μαίρη Άντωνοπούλου. 'Αν παραλείπω τους άλλους είναι γιατί δέν έχει νόημα μία ονομαστική κατάσταση.

Ταιριαστές, μέ ρεαλιστική λάμψη σκηνογραφίες του κ. Μάριου Άγγελόπουλου και πολύ ζωντανή μετάφραση του κ. Κώστα Οικονομίδη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τό μπαλκόνι»

ΤΟΥ ΖΑΝ ΖΕΝΕ

(Θίασος "Ελσας Βεργή)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Είναι αξιέπαινη, και πολύ, η "Ελσα Βεργή, πού είχε τό θάρρος ν' ανεβάσει στο θέατρο της τό «Μπαλκόνι» του Ζάν Ζενέ. Πολύ περισσότερο πού δέν μπορεί νά έχει αποβλέψει σέ κανένα είδος εμπορικής επιτυχίας μ' ένα τέτοιο έργο, και πού γιά τό ανέβασμά του θά ξόδεψε ένας Θεός ξέρει πόσα. Τό βέβαιο είναι πώς χάρη σ' αυτή τήν πρωτοβουλία ή "Αθήνα έχει τήν ευκαιρία ν' ακούσει έναν από τούς πιο προσωπικούς, γνήσιους και νέους φθόγγους του συγχρόνου Θεάτρου. Δέν αμφιβάλλω πώς θά ενοχληθεί γι' αυτό τρομερά. Οί σχετικές αντιδράσεις είταν αίσθητες άκόμα και στό κοινό τής πρεμιέρας.

Τί είναι τό «Μπαλκόνι»; Παρ' όλα τά φαινόμενα, παρά τήν υπογραμμισμένη άοριστία του έργου, δέν είναι και τόσο δύσκολο, μέ λίγη καλή θέληση, νά τό άφηγηθεί κανένας. Τό δύσκολο — τό καθαυτό άδύνατο — είναι νά συγκρατηθεί σέ μία τέτοια συνοπτική άνάλυση ή ούσία: τό μαγικό στοιχείο. Γιατί ό Ζενέ είναι ποιητής, και μάλιστα όχι του κοινού επιπέδου. Υπάρχουν άνθρωποι πού νομίζουν άφελέστατα πώς ή ποίηση μπορεί νά υλοποιηθεί, νά μεταγραφεί, ν' αναπαρασταθεί μέ άλλα μέσα. Τό «Μπαλκόνι» θά έπρεπε νά τούς πείσει γιά τό αντίθετο, πού ίσχυει άλλωστε γιά κάθε ποίηση, ανεξάρτητα από σχολές κι έποχές. Όπως και θά έπρεπε νά γίνει αίσθητό, μέ τήν ευκαιρία τούτη, ότι ή ποίηση — ή ουσιαστική, ή μόνη, — συμβαδίζει πάντοτε μέ κάποια άοριστία, όχι γιά κανένα άλλο λόγο, αλλά γι' ατή ή γλώσσα της, ή ύφή της, είναι υπέρλογα.

"Ας αφήσουμε όμως τίς κοινοτοπίες κι' ας έρθουμε στό «Μπαλκόνι». Ίδού ό,τι μπορούμε νά στερεοποιήσουμε από τό μύθο του: Πρόκειται γιά έναν «οίκο φαντασίας». Έτσι προσδιορίζει ή "Ιρμα — και χωρίς εύφημισμούς — τόν οίκο άνοχής πού διευθύνει. Σ' αυτόν βρίσκουν ικανοποίηση όσοι έχουν τό πάθος φυγής από τόν άσφυκτικό έαυτό τους. Ύποπτευόμαστε πώς έν μās προτεί-

νονται από τό έργο τρία μόνον σχετικά υποδείγματα, ό αριθμός θά μπορούσε νά πολλαπλασιαστεί, νά περιλάβει ίσως όλο τόν κόσμο. Σέ τί συνίσταται ή «φαντασία» πού προσφέρει ή "Ιρμα στους πελάτες της; Σέ μερικές στολές, περρούκες κι' άλλα φτωχά έμβλήματα, πού δημιουργούν όμως σ' όποιον τά περιβληθεί μιάν άλλη προσωπικότητα. Έχουμε έδώ τή δίψα του προσωπίου, αλλά και τήν ψευδαίσθηση έξουσίας. Γιατί — αυτό ν' ακούγεται — όσοι ζητάνε τήν αλλαγή του έαυτού τους στό Μπαλκόνι τής "Ιρμας, γυρεύουν και τό αίσθημα πώς άσκοϋν έξουσία; Όπως, λόγου χάρη, αυτός ό φτωχοϋπάλληλος τής 'Εταιρείας 'Αερίωφωτος πού μασκαρεύεται σ' επίσκοπο. Όπως ό Στρατηγός, όπως ό Δικαστής. Όπως, τέλος, όλος ό κόσμος. Είναι αυτόνοητό ότι ίέριεις τής 'Αφροδίτης στην ύπηρεσία τής "Ιρμας, χαριτωμένες κι' επιδέξιες, βοηθάνε

τούς πελάτες στην ολοκλήρωση τής φρεναπάτης τους.

Η έσωτερική ευγλωττία του Ζενέ φανερώνεται όχι τόσο στό στήσιμο των επιμέρους αϋτών καταστάσεων, όσο στή μαγική του δύναμη νά διευρύνει τό χώρο του έργου, νά δίνει στό Μπαλκόνι τής "Ιρμας διαστάσεις οικουμενικές. Πρόκειται γιά τήν κοινωνία όλόκληρη; Μόνον; Έχω τό αίσθημα πώς έδώ μπαίνει μία διάσταση καθαυτό μεταφυσική. Όπως και πίσω από τά συγκεκριμένα περιστατικά, τόν 'Επίσκοπο, τό Δικαστή, τό Στρατηγό, γίνεται αίσθητό τή μία διάθεση θλάσφημης, έωσφορικής: ό διασυρμός έξουσιών στην άπρόσωπη κι' όμως αναπόδραστα προσωποπαγή τους μοίρα. Γιατί ό Ζάν Ζενέ εκφράζει, γενικά μέ τό έργο του, μιάν από τίς έντονώτερες άνταρσίες του καιρού μας. Προβάλλει παντού τήν ήθική διαστροφή κι' άναζητεί σ' αϋτήν τό κλειδί υπερπραγματικών άποκαλύψεων. Μέ τόν Ζενέ δέν έχουμε τή μαγεία γιά τή μαγεία. Έχουμε τόν έωσφορισμό σάν μέσο γιά εκλάμψεις υπερβατικές.

Όλ' αυτά, διοχετεύονται από ένα λόγο εκπληκτικά οιστρηλατημένο και πού αναδράζει, αντιλαμβάνει, ξεχειλίζει. Τά όρια του συγκεκριμένου, τά πεζά και στεγνά, δρασκελίζονται, τινάζομαστε θαμπωμένοι σ' ένα στερέωμα άδυθομέτρητο και φάντασμαγορικό. Λιγότερο οίστρο δείχνει ή δεύτερη πράξη του «Μπαλκονιού», πού είναι ακριβώς και ή πιο νοητή. Ένώ στην πρώτη — μέ τούς μακρινούς αντίλαλους μιάς άνταρσίας, τήν επανάσταση πού μαίνεται έξω, κάπου, και προεκτείνει άνησυχητικά τήν άτμοσφαίρα μέ τίς ριπές των αϋτομάτων — ένώ λοιπόν στην πρώτη πράξη είχαμε τήν έσωτερική άπλοχωρία του άπροσδιόριστου, μέ τή δεύτερη, στό στρατηγείο των επαναστατών, τά πράγματα συγκεκριμενοποιούνται, αλλά και φτωχαίνουν. Μόλις κατορθώνει νά μάς άποζημιώσει έδώ ή ώραία μορφή τής Σαντάλ, τής πόρνης — ειδώλου του όχλου. Θ' άνασάνουμε πάλι ελεύθερα μέ τήν έπιστροφή μας στό Μπαλκόνι: Η επανάσταση κατέλυσε τίς άρχές, γιά νά τίς αντικαταστήσει μέ άλλες άρχές: Τήν "Ιρμα πού παίρνει τώρα τή θέση τής έκπτωτης βασίλισσας, τόν 'Επίσκοπο, τό Δικαστή και τό Στρατηγό πού καταδικάζονται νά ένσάρκωσουν τά όνειρά τους. Μόνον ένός ή θέση παραμένει αμφίβολη: Είναι ό 'Αρχηγός τής παλαιάς 'Αστυνομίας, προστάτης του οίκου τής "Ιρμας. Έδώ υπάρχει τό ωραιότερο ίσως εύρημα του έργου: Ο 'Αρχηγός δαιμονιζόταν γι' ατή κανένας άπολύτως από τούς πελάτες του «Μπαλκονιού» δέν ζητούσε ποτέ νά υποδυθεί αϋτόν και τήν έξουσία του. Του γινόταν έτσι καυτέρη αίσθητό τό πώς είναι άσήμαντος. Τώρα ό 'Αρχηγός περιβάλλεται τό ρόλο του «έθνικού ήρωα». Καί στην τρίτη πράξη του έργου, θά έχει τήν αγαλλίαση νά έδει επιτέλους ένα νέο πελάτη πού ζητά νά τον παραστήσει. Είναι ό Ροζέ, ό πρώην επαναστάτης. Τό παίρνει άλλωστε θ' άποδειχτεί θανάτηφόρο. Όπως θανάτηφόρα θά είναι και ή ρωμαντική έξαρση τής Σαντάλ...

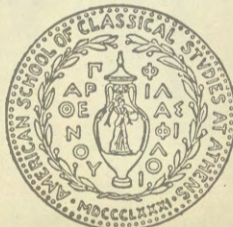
Δέν συνοψίζω νύξεις κάνω. Τό «Μπαλκόνι» δέν συνοψίζεται. Έχει βέβαια ένα υπερβολικό μέτρος, που αποθαρρύνει ακόμα περισσότερο τόν κανονικό θεατή, αλλά ο κανονικός θεατής θά έχει άδικο άν αντιπάρσει περιφρονητικά, όπως θά έχει άδικο κ' άν θελήσει ν' αποκρυπτογραφήσει σ' εύκολες άλληγορίες τό επεισόδια ή τίς καταστάσεις του έργου. Άν ή πορεία του μύθου στό «Μπαλκόνι» υποβάλει κάποιες αναλογίες μέ τωρινές καταστάσεις, κοινωνικές ή άλλες, άς μήν ξεχνάμε πώς αυτό δέν είταν ό στόχος του Ζενέ. Στόχος του δέν είναι ή σάτιρα. Ό σαρκασμός του πάει πολύ πίο βαθεία, δέν αναφέρεται σέ θεσμούς ή ήμερους. Έργο ιερόσυλο; τό «Μπαλκόνι», ένοσρκώνει τόν ζωοφορικό Μύθο μιάς γενιάς ανθρώπων που έσπασε τίς αλυσίδες της γιά νά θρεβεί ήρώδαια αντιμετώπιση στό άρχέγονο χάος.



‘Ο κ. Μίνως Βολανάκης έχει σκηνοθετήσει το έργο με θαυασία κατανοήση” του αξιολοποίησε όλος του τις εσωτερικές αποχωρήσεις. ‘Ορθότατα – και με πολλή ικανότητα – μετέμρφωσε την έκφορά του λόγου και τό παίξιμο όλων σχεδόν των ήθοποιών. ‘Η ‘Ελσα Βεργή είναι μια άδρι, έντονα χρωματισμένη ‘Ιρμα. Λαμπρός στους δύο ρόλους του, ‘Επίσκοπου και Μάρκ, ο Τάσος Παπαδάκης. Οί Λα. Χριστιανοπόουλος Φοιδός Ταξίερης, Ν. Δενδρινός, συμβάλλουν θετικά κ’ ανάλογα με τις προσωπικές του ο καθένας δυνατότητες στην όργανωση τό συνόλου. Κώπως άδύναμη είναι ή Κάρμεν της Ξένιας Καλογεροπούλου, ό ρόλος όμως αυτός μου φαίνεται πως θά χρειαζόταν άλλο τύπο ήθοποιό. Λαμπρός ο ‘Ορρέας Ζάχος στο ρόλο του Αύλρχας και άστερος πάντα ό Ν. Βασταρδής (Ροζέ). Χειροκροτώ, τέλος, τή Σαντάλ της ‘Ανας Βενέτη.

Ὁ κ. Γιάννης Γαΐτης εἶναι κάτι καλλίτερο ἀπὸ σκηνογράφος : Ἕνας ποιητὴς τοῦ ἀνέκφραστου.

Καί οι προβλέψεις μας; "Οτι τό «Μπαλκόνι», όπως κάθε τι αληθινό επαναστατικό, θά σκανδαλίσει πολύ την επαναστατική εποχή μας. Γιατί, βλέπετε, όλες αυτές οι επαναστάσεις γύρω μας, δεν έχουν μέσα τους την 'Ανταρσία. Έχουν ένα υποψή- γιον κι' ανυπόμονο καθιστάς.



ΕΙΝΑΙ ζήτημα αν υπάρχει στο νεώτερο θέατρο δραματικός ποιητής με τόσο έρασιμα φαντασία καθώς ο Ζιρωντού. Στο έργο του, το ελεύθερο πνευματικό στοιχείο παιχνιδίζει με τρόπο λαμπερό, τρισυχαριστικό αλλά και πολυσήμαντο. Τό έντονα προσωπικό επίτευγμα του συγγραφέα της «Όντιν» είναι πώς ενώ ελευθερώνεται μ' εξαίσιον εύλογισία κι' ευγένεια από το υλικό βάρος του ρεαλιστικού σύμπαντος, δεν κόβει και τους δεσμούς του με την ανθρώπινη πραγματικότητα, δεν φυγαδεύεται στον αυθαίρετο χώρο του πλαστού, του ψεύτικου. Βαθύτατα άνθρωπινος ο έπικούρειος αυτός ποιητής, ξέρει να φτερουγίζει και σύγκαιρα να δακρύζει, να κρύβει πίσω από τό χαμόγελο της μαγείας του μίαν έγνοια τρυφερή.

Γι' αυτό και η έρμηνεία του είναι πάντα ένα δύσκολο άθλημα. Στην «Όντιν» συγκεκριμένα, που ανέβασε ο θίασος Έλλης Λαμπέτη στο όμιον θέατρο της οδού Ίπποκράτους, υπάρχει ένας κίνδυνος: τό παραμυθένιο στοιχείο να παρασύρει σε καθαρή φαντασμαγορία. Ο διάκοσμος να έκτοπίσει την ουσία και να τοποθετηθεί στο κέντρο του πίνακα. Είναι τό λάθος ακριβώς που δεν μπόρεσε ν' αποφύγει η σκηνοθεσία του κ. Κνιαζέφ. Βέβαια, ο πειρασμός είναι πολύ δυνατός. Ο συγγραφέας έχει γεμίσει τό έργο του από φαινομενικές θαυματοποιίες, που γοη-

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

"ΟΝΤΙΝ"

ΤΟΥ ΖΑΝ ΖΙΡΩΝΤΟΥ

Θίασος Έλλης Λαμπέτη

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

τεύουν, μεθάνε, ένα σκηνοθέτη. Ακριβώς όμως έδω είναι που θα πρέπει εκείνος να δείξει πόση δύναμη έχει γι' αντίσταση. Να κάνει τό θέαμα μέσο του, όχι σκοπό του, ν' αφήσει τό κείμενο, τό νόημά του, την ποίησή του να προβληθεί. Πότε άραγε θα καταλάβουμε πώς, στο θέατρο, αν έχει έναν έχθρό ή ποίηση, είναι τό θέαμα. Τά χρυσόχαρτα, οι μαρμαρόκολλες, τά φανταχτερά χρώματα, τά όπτικά «έφέ» καταστρέφουν τή μαγεία, δέν τή δημιουργούν. Η μαγεία στο θέατρο δημιουργείται μόνον από πολύ πιο έσωτερικά και διακριτικά μέσα. Προπάντων η μαγεία που περιέχει και στοχασμό, και λυρισμό, και προεκτάσεις, και ψυχή.

Στό ρομαντικό παραιμύθι του Γερμανού Λά Μότ-Φουκέ, που του έδωσε λαβή να γράψει τήν «Όντιν»,

ο Ζιρωντού βρήκε ένα θέμα κατάλληλο να υποβάλει ιδέες και μηνύματα δικά του. Με προηγούμενο θελκτικό τή μεσαιωνική φαντασία, που άνακάτεψε στις ιστορίες των ιπποτών τό νεραϊδόκοσμο, τά τελώνια και τά κάθε λογής υπερφυσικά όντα, ο Γάλλος συγγραφέας έπλασε ένα έργο ανάλαφρο και ποιητικό, που άεροζυγιάζεται άνάμεσα στο θρύλο και στο ανθρώπινο δράμα. Ο πλανόδιος ιππότης Χάνς φόν Βίτενσταϊν έρωτεύεται μιά νεράιδα, τήν παντρεύεται, αλλά για να τήν άπαρηθεί μόλις ξαναβρίσκει στον δικό του, τόν χαμηλό κόσμο τής ψευτιάς. Ανάικανος να συνεχίσει τή στιγμήαία πτήση του, πληρώνει με τή ζωή του, γιατί δέν μπορεί ώστόσο και να ζήσει δίχως τήν έξαρση του ιδανικού, ενώ ή προδομένη Νεράιδα, που τόν άγάπησε και κινδύνεψε για χάρη του να γίνει κι' αυτή άνθρωπος, δηλαδή να κερδηθεί από τόν κόσμο του πόνου, άνακαλείται στο άβυσσο βασίλειο του νερού τήν τελευταία στιγμή.

Η Έλλη Λαμπέτη έχει τό δώρο να δημιουργεί ποίηση γύρω της. Έχει και τή φυσική άπαλότητα, τή ρευστή χάρη και παιδικότητα που ζητά ο ρόλος της Όντιν. Είναι τό ασύνκριτα καλλίτερο σημείο τής βραδιάς γιατί ο έλπιδοφόρος σ' άλλες έμφανίσεις του Ν. Κούρκουλος ύστέρησε πολύ αίσθητά από ρόλο του Χάνς. Φοβάμαι πως βρισκόμαστε έδώ μπροστά στην κλασική περίπτωση όπου τό ευνόϊκό παρουσιαστικό ενός νέου ήθοποιού γίνεται ο χειρότερος έχθρός του: Τόν παρασύρει στην πόζα, στην έξωτερικότητα, στο θεατρινισμό, στο ναρκισσισμό. Καλλίτερος κάπως στην τρίτη πράξη του έργου, ο Ν. Κούρκουλος τραυμάτισε βαρεια τήν εξαίσιον πρώτη πράξη της «Όντιν». Λυπάμαι για τήν όμή αυτή γλώσσα αλλά είναι άναγκασία: Άς ξεχάσουμε τίς εύκολες επιτυχίες του κινηματογράφου αν θέλουμε να κάνουμε κάτι μονιμότερο στο θέατρο.

Καλοί στους ρόλους τους είναι ο Δημ. Καλλιδικάς (Νεραϊδοβασίλης), Μπαμπής Κατσούλης, Μαρία Φωκά, Μαίρη Λαλοπούλου, Ι. Κοντούλης, Μαρία Ζαφειράκη. Ο καλλιστός Γιάννης Μιχαλόπουλος παραφορτώνει με «κωμικά» τόν Αδάρχη. Προσθέτω στίς καλές εμφανίσεις τους: Χρ. Πάρλα, Θ. Αρώνη, Δέσποινα Νικολαΐδου, Άφρ. Γρηγοριάδου.

Λαμπρή ή μετάφραση του κ. Μάριου Πλωρίτη. Πολλή φαντασία κι' άρμοδιότητα φανερώνουν οι σκηνογραφίες του κ. Γιάννη Καρύδη, τά κοστούμια του όμως θα έπρεπε να υποδηλώνουν μέ λιτότητα τό παραμυθένιο. Όσο για τή σκηνοθεσία, είπαμε ο,τι είχαμε να πούμε στην αρχή. Ταίριάζει περισσότερο σε λυρικό έργο—σ' ένα μπαλέτο άς πούμε—παρά στην ποίηση του Ζιρωντού.



ΤΟ «INTERMETZO» είναι, με-
τά τη «Νεράιδα» και την
«Τέσσα», το τρίτο έργο του
Ζιρωντού που ανεβάζει το Έθνικό
Θέατρο κι' ένα από τα πιο αντιπρο-
σωπευτικά του συγγραφέα. Πρωτο-
παίχτηκε στο Παρίσι στα 1933. 'Α-
νήκει σ' ένα είδος πολύ γαλλικό, πο-
λύ ευγενικό κι' ανάλαφρο, και που
υπερβαίνει το χώρο του κάθε λογής
ρεαλισμού — κοινωνικού, ψυχολογι-
κού, ή άλλου. Συνηθίζουμε να λέμε
αυτό το είδος «φανταζία». Είναι κρι-
μα, αλήθεια, που ένας όρος με τόσο
γνήσια ελληνική προέλευση δεν έχει
βρεί ως τώρα, σαν έννοια, στη γλώσ-
σα μας την απόδοσή του...

Σε μιάς ανώνυμης επαρχιακής πόλης
της Γαλλίας έχει παρουσιαστεί ένα
φάντασμα. Οι πρώτοι του τύπου ά-
νησυχούν, συγκεντρώνονται για να
ερευνήσουν το θέμα. 'Η σύσκεψη γί-
νεται στην έξοχή, εκεί ακριβώς όπου
συνήθιζε να εμφανίζεται το φάντα-
σμα. 'Εδώ, ο αγαθότατος και γεμά-
τος κατανόηση Δήμαρχος, ο νεοφερ-
μένος Έλεγκτής μέτρων και στα-

Η ΑΠΟΨΙΝΗ ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ «ΒΑΣΙΛΙΚΟ»

«'Ιντερμέτζο»

Η ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΩΝ ΕΦΗΜΕΡΩΝ ΠΡΑΓΜΑ-
ΤΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΑΠΟΔΡΑΣΕΙΣ Ο-
ΠΩΣ ΤΙΣ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕ Ο ΖΑΝ ΖΙΡΩΝΤΟΥ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

θμών και ο λυρικά μυστηριώδης Φαρ-
μακέμπορος θα βρεθούν στην ανάγ-
κη να συνεργαστούν μ' έναν έκτακτο
παράγοντα που μόλις έφτασε: τον
σχολικό Έπιθεωρητή.

Ο Έπιθεωρητής αντιπροσωπεύει
τό κύρος της Αρχής αλλά και την
προσωποποιημένη λογική. Στα μά-
τια του Ζιρωντού, είναι ταυτόσημη
με την πεζότητα, την ελλειψη φαν-
τασίας, και την ανικανότητα για ο-
ποιαδήποτε κατανόηση. 'Επικός ά-
πολογητής του απρόσωπου, της έ-
ξοντωτικής ομοιομορφίας, ο Έπιθε-
ωρητής βρίσκεται άμέσως σε διαφω-
νία με τη στοιχειωμένη μικρή πολι-
τεία. Γιατί η πολιτεία αυτή, από τη
στιγμή που πρωτοφανερώθηκε το
φάντασμα, είναι σάμπως να την έ-
χει κρούσει κάτι άορατο και μαγικό:
'Η λογική αλληλουχία των καταστά-
σεων έχει διαταραχτεί στην περιοχή
της.

Στόχος του Έπιθεωρητή, που δι-
εξάγει τις ανακρίσεις, είναι η δα-
σκάλα του τόπου, ή 'Ισαβέλλα. Πλά-
σμα εξαιρετικά αγαπητό στον Έ-
λεγκτή, στο Δήμαρχο και στο Φαρ-
μακέμπορο, ή 'Ισαβέλλα έχει ένα
πολύ μεγάλο ελάττωμα στα μάτια
του Έπιθεωρητή: Πνεύμα δροσερό,
κοπέλα με την ψυχή της ανοιχτή στην
ομορφιά του φυσικού κόσμου, που
γι' αυτήν δεν απέχει καθόλου από
τον λεγόμενο «υπερφυσικό», προκα-
λεί τό μίσος των ανθρώπων της στε-
νοκεφαλίας και της ρουτίνας. 'Ερ-
χεται με τις μαθητριώλες της να
κάνει μάθημα στην έξοχή, κι' αυτό
πού τους λείει δεν έχουν και πολλή
σχέση με το εκπαιδευτικό πρόγραμ-
μα. Είναι δικές της επινοήσεις, ά-
νάλαφρα χρωματισμένες από τη φαν-
τασία, και που αποβλέπουν στο να
έμπυχώσουν τον φυσικό κόσμο στα
μάτια των παιδιών, ή ακριβέστερα
να του ξαναδώσουν την ψυχή του.

'Εχει όμως κι' άλλον ακόμα λόγο
ή 'Ισαβέλλα που έρχεται στην έξο-
χή: Θέλει να συναντήσει το φάντα-
σμα. Λένε πως πρόκειται για έναν
νέο ψηλό και μαυροντυμένο. Αυτό
πού παρακινεί ωστόσο την 'Ισαβέλ-
λα να τον αναζητήσει, δεν είναι καμ-
μιά υστερική έξωση της έρωτικής
φαντασίας. Είναι μιά κρυφή λαχτά-
ρα επικοινωνίας μ' έναν κόσμο μυ-
στικό: τον κόσμο των Ίσκιων, όπου
βρίσκονται τώρα όλοι οι δικοί της.
'Ο θάνατος, για την 'Ισαβέλλα, δεν
είναι παρά μιά αποπνευμάτωση της
ζωής, ένας εξευγενισμός της, απαλ-
λαγή από το υλικό βάρος και τις
ασχήμιες. Στην υγιέστατη ψυχή της
κοπέλας ο θάνατος σελαγίζει με μιά
γοητεία ιδανική, έχει γίνει οικείος,
μιά περιοχή του ποιητικού — ή κατ'
έξοχήν περιοχή του.

Η γοητεία των εφήμερων και μι-
κρών πραγμάτων τραγουδιέται από
το συγγραφέα του «'Ιντερμέτζου»
μέ ίση άφοσίωση καθώς οι μεγάλες
αποδράσεις. Όλα βρίσκουν χάρη
στά μάτια του, σάνει να ξεκόβουν
από την ευτέλεια και την ανοησία,
τόν επίσημο στόμφο και την πεζό-
τητα. Τίποτα φυσικότερο από την
αντίθεση Έπιθεωρητή-Ισαβέλλας,
πού είναι κι' ο ένας από τους άξο-
νες του έργου. 'Ο άλλος, είναι ο λυ-
ρικός: οι σχέσεις της κοπέλας με το
φάντασμα αλλά και με τον Έλεγκτή
μέτρων και σταθμών. Στο τέλος του
έργου, ή συμφωνία της ζωής — μιά
συμφωνία από κοινοτοπίες ένορχη-
στρωμένες — θα συνεχίσει την 'Ι-
σαβέλλα, θα την αποσπάσει από τό

θαύματος, κι' όταν ακόμα δεν τό
ξέρει.

'Αδύνατο να χαρακτηρίσει κανέ-
νας με λόγια την άδρή ποιότητα έ-
νός κειμένου καθώς τό «'Ιντερμέ-
τζο». Στόν Ζιρωντού ο διάλογος δεν
είναι, καθώς συχνά στόν Μαριβώ,
περίτεχνος καθώς τό ροκοκό, ένα
διακοσμητικά κομψό άραβούργημα.
Είναι ένα φωσφοριστό ρεύμα πού
διοχετεύει έσωτερικά μηνύματα, ύ-
πονοούμενα γεμάτα θερμότητα άν-
θρώπινη, πολλές φορές πονεμένη, ή
και θυμόσοφη από ώριμότητα. Τί-
ποτα τό κοινό μέ δ,τι από παρεξή-
γηση άποκαλούν συνήθως «θεατρικό
διάλογο», και πού είναι μιά δουλική
απομίμηση της φλυαρίας του πεζο-
δρομίου. 'Αλλά και καμμία σχέση
μέ τον «πνευματώδη», τον κούφιο
διάλογο των εύφυλόγων του βουλε-
βάτου. 'Ο Ζιρωντού έφερε στό θέα-
τρο κάτι καλλίτερο από τή δεξιότε-
χνία των τεχνικών της άγοράς. 'Ε-
φερε ένα πνευματικό ήθος, πού γίνε-
ται στά χέρια του καλλιτεχνικό ύ-
φος.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ»

ΤΟΥ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

(Ἑλληνικό Λαϊκό Θέατρο)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο κατακλυσμός από πρεμιέρες, ή σύμπτωσή τους καμιά φορά σέ μία καί τήν ἴδια βραδιά, ἔγιναν αἰτία νά ἰδοῦμε μέ καθυστέρηση τὸ ἔργο τοῦ κ. Μίκη Θεοδωράκη πού παίζει τὸ Λαϊκό Θέατρο τοῦ κ. Μάνου Κατράκη. Στό μεταξύ, διάφορες φήμες εἶχανε φτάσει σ' αὐτιά μας γι' αὐτό τὸ «Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ», ὅχι πάντοτε πολὺ ἐνθαρρυντικές. Ἡ ἐντύπωσή μου, τώρα πού τὸ εἶδα, εἶναι πὼς ἔχει δημιουργηθεῖ ἐδῶ μία παρεξήγηση.

Ὁ κ. Θεοδωράκης σκέφτεται σὰ μουσουργός, ὅχι σὰ θεατρικός συγγραφέας. Ἀλλοίμονο ἂν ἡ σκέψη του εἶχε τὴ διαμόρφωση τοῦ συγγραφέα: τότε δὲν θά εἶταν γνήσιος μουσικός. Ἀνάμεσα λοιπὸν στὴ Μουσικὴ καὶ στὸ Δρᾶμα ὑπάρχει ἓνα μόνον κοινὸ γνώρισμα: ὅτι εἶναι καὶ οἱ δύο τους Τέχνες τοῦ Χρόνου, ὅχι τοῦ Χώρου. Ἡ χρησιμοποίηση ὅμως τοῦ Χρόνου πού κάνουν ἡ καθεμιά τους, εἶναι πολὺ διαφορετική. Ἡ Μουσικὴ, ἀναπτυσσόμενη ἐν Χρόνῳ, τὸν μετεωρίζει ὡστόσο. Ἀκριβέστερα: πετυχαίνει μίαν ἀξιοποίησή του συνεχή, ἄσχετη μέ τὴ νομοτέλεια τῆς φυγῆς του. Ἡ κάθε στιγμή στό μουσικὸ κομμάτι ἀποτελεῖ μίαν αὐταξία, δὲν ὑποτάσσεται στὴν προηγούμενη καὶ στὴν ἐπόμενη. Στὸ Δρᾶμα, ὁ Χρόνος ὅχι μόνον προβάλλεται μέ τὸ γνῶρισμα κυρίως τῆς φυγῆς του, σὰν ἀδιάκοπη πρόβαση, ἀλλὰ καὶ ἐπιταχύνεται καὶ συμπυκνώνεται. Τὸ Δρᾶμα βασίζεται σὲ διασκελισμούς τοῦ Χρόνου, ἐνῶ ἡ Μουσικὴ σὲ μίαν συνεχὴ μετατροπὴ τοῦ σ' αἰωνιότητα.

Ὁ κ. Θεοδωράκης, πιάνοντας νά γράψει τὸ «Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ», συνέλαβε οὐσιαστικὰ μίαν ἐλεγεία. Θέμα τῆς ὁ διχασμός ἀπὸ ἰδεολογικά ἐλατήρια. Τ' ἀδέρφια χωρίζονται ἀναμεταξύ τους, οἱ ἀρραβωνιασμένοι τὸ ἴδιο, ὅλα δηλητηριάζονται. παλαιοὶ δεσμοὶ γυρίζουν σ' ἔχθρες. Εἶναι ὅ,τι ἀποκαλοῦμε «ἐμφύλιον σπαραγμό». Ἀπέναντι σ' αὐτό τοῦ τό θέμα ὁ λαμπρὸς συνθέτης πήρε στάση συνθέτη: Τὸ σχολίασε μέ τὴ μουσικὴ του, τὸ σχολίασε μέ τὸ λόγο, ἀφέθηκε ν' ἀ-

πολησμονηθεῖ. Ἔγινε, ἔτσι, μέσα του, ὁ μετεωρισμός τοῦ Χρόνου πού εἴπαμε πρὶν. Μόνον στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ ἔργου τοῦ ἀρχίζει ἓνα κατακύλισμα τῶν γεγονότων, μιά δράση, δηλαδή, πού δημιουργεῖ θέατρο.

Ἐκεῖνο ὥστόσο πού δὲν θάπρεπε νά μᾶς διαφύγει, εἶναι πὼς μέ τὸ «Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ», συνειδητὰ ἢ ὅχι, δὲν ξέρω, ὁ κ. Θεοδωράκης ἔκανε μιά προσπάθεια νά δημιουργήσει ἓνα Εἶδος ἰδιότυπο. Κάτι ὅπου ὁ λόγος καὶ ἡ μουσικὴ νά συνεργάζονται πᾶνω σὲ βάση διαφορετικὴ ἀπὸ τοῦ ξεπερασμένου ἰταλικοῦ Μελοδράματος, τῆς μουσικῆς κωμωδίας, ἢ τῆς ὁπερέττας. Φυσικά, ἀπόπειρες ἀνάλογες ἔχουν γίνεи καὶ στό ἐξωτερικὸ, καὶ ὅχι λίγες. Τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο αὐτῆς - ἐδῶ, τῆς δικῆς μας, εἶναι πὼς βάσει γιὰ θεμέλιό τῆς τὴ λαϊκὴ μουσικὴ.

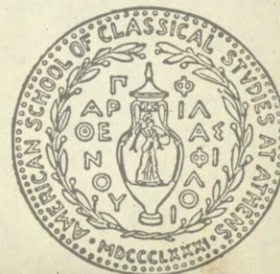
Ἕνα ἄλλο γνῶρισμα — ἀκριβέ-

στερα: ἀρετὴ — τοῦ ἔργου τοῦ κ. Θεοδωράκη, εἶναι ἡ αἰσθητότατη ἀγνότητά του. Φτάνει νά προκαλέσει, ἐδῶ - ἐκεῖ, κάποια συγκίνηση. Ἀκόμα καὶ οἱ ἀφελείες τοῦ ἔργου, αὐτὴ τὴν ἀγνότητα ἔχουν γι' ἀφετηρία τους. Τέλος, ὑπάρχει καὶ μιά διάχυτη εὐγένεια στό σύνολο, στό χειρισμὸ καταστάσεων καὶ προσώπων, στὴν ἀποφυγὴ νά μουντζουρωθοῦν οἱ ἰδεολογικά ἀντίπαλοι. Μέσα στὴν ἐξαπολυμένη χυδαίότητα τῆς δημοκρατίας πού μᾶς περιβάλλει, δὲν μπορεῖ κανένας — δὲν ἐπιτρέπεται — νά παραβλέψει τέτοιες ἀρετές.

Ἡ παράσταση συγκεντρώνει πολυά καλὰ στοιχεῖα, μερικά καὶ ἀριστα. Ἡ Βέρα Ζαβιτσιάνου εἶναι μιά ἀπαλή καὶ δονούμενη Ἰσμήνη. Ὁ Μάνος Κατράκης δίνει ἓνα λιτό μεγαλεῖο στὸν γέροντα Τυφλό. Μὲ ἀλήθεια καὶ θερμότητα, μέτρο καὶ εὐγένεια, χαρακτηρίζουν τὰ πρόσωπα πού ὑποδύονται ἡ Λαῦλα Ἰωαννίδου καὶ ὁ Θ. Καμενίδης. Πολὺ καλοὶ στοὺς ρόλους τους ὁ Ν. Ξανθοπούλος, ἡ Μαρία Κωνσταντάρου, ὁ Κ. Παπᾶς, ὁ Θ. Ἐσαρχος, ὁ Ν. Παρχαλίδης, ὁ Μ. Πανόργιος, ὁ Κ. Χρέλιας.

Ὁ κ. Πέλος Κατσέλης ἔχει προβάλει στὴ σκηνοθεσίᾳ του ὅλες τίς ἀρετές τοῦ ἔργου καὶ τοῦ δημιουργήσε τὴν κατάλληλη ὑποβλητικότητα. Ταίριαστές, στό λαϊκὸ τόνο τοῦ γενικοῦ ὅρους, εἶναι οἱ σκηνογραφίες τοῦ κ. Ν. Νικολάου. Λαμπρὰ διδαγμένοι οἱ χοροὶ ἀπὸ τὴν κ. Ζουζού Νικολοῦδη.

Γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ κ. Θεοδωράκη δὲν ἔχω ἀρμοδιότητα, θά περιοριστῶ λοιπὸν νά πῶ ὅτι πολλὰ μέρη της μοῦ ἄρεσαν πολὺ.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΙΟΝΕΣΚΟ

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

Ἀξέπαινος, καί πολύ, εἶναι ὁ Κάρολος Κούν πού παρουσιάζει τόν Ἴονέσκο. Βέβαια αὐτό δέν γίνεται για πρώτη φορά στόν τόπο μας. Ἡ «Πειραματική Σκηνή» ἔχει προηγηθεῖ. Ἀλλά ἡ «Πειραματική Σκηνή» εἶναι μιὰ συμπαθέστατη αἴρεση. Τό «Θέατρο Τέχνης» ἀποτελεῖ καλλιτεχνικό καθέστωτο, γι' αὐτό καί ἡ παρουσία τοῦ νῦ Ἰονέσκο ἀπό τή σκηνή του μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν ἡ πρώτη ἐπίσημη.

Σ' άλλο χώρο, πιο άνετο, θά πούμε—αύριο—τίς γενικότερες σκέψεις που μάς γεννάει τό φαινόμενο "Ιονέσκο". Άς περιορισθούμε τώρα στον ειδικό χαρακτηρισμό των έργων καί τής έρμηνείας. Βιάζομαι να πω ότι είναι πολύ αξιόλογο, τονισμένη στό κατάλληλο κλειδί. "Όσο γιά τά έργα—τρία μονόπρακτα—αντιπροσωπεύουν σέ όλη της σχεδόν τήν πληρότητα τή χρωματική κλίμακα του Γαλλορουμανού δραματουργού.

Θα σκανδαλίζουν; Διόλου απίθανο. Ο Ίονεσκο σημαδεύει το πιο εύαισθητο σημείο της ανθρώπινης ψυχολογίας: Τό λογικό. Οί άνθρωποι δέν τους θέλεις στα συναισθηματά τους ή στis ίδεες τους, μπορεί νά ένοχλούνται. Ποτέ όμως δέν θά τους ίδιτε νά έξαγριούνται τόσο όσο έταν τούς προκαλείτε αμφιβολίες γιά τό οικοδόμημα τής λογικής τους. Καί ό λόγος είναι απλός: "Ότι απ' αúτñν πινάνται γιά νά δημιουργήσουν μιά ψευδαισθηση στ'ήριγματος μέσαι στό χάος. Τό κακό είναι πώς, ή ψευδαισθηση αúτñ, στά μάτια τοú κάπως ένήμερο, φανερώνεται γιά πολύ ψευδαισθηση... Τό όργανο τής λογικής, πού τό πλώσαμε γιά νά πορευόμαστε, κατανάτσει, νά μάς υποδουλώσει. Γινόμεστε όργανα τής λογικής, μηχανικά εξαρτηματά της, μέ αποτέλεσμα—κωμικοτραγικό—νά μη μπορούμε κέν νά συνηνεηθοúμε με ταύς μας. Αποδείξει ή άσυναρτησία τοú κόσμου, σήμερα!

*Απλουστεύω. Τό δέβαιο είναι πώς δ' Ιονέσχο, μέ βάθρο τό έντονο καί τόσο σύγχρονο αίσθημα τού παράλογου, έπλάσε ένα θέατρο γεμάτο πρωτατυπία, προσωπικότητα, φαιτασία, αίστρο, ιδίαιτο χιούμορ. Κάποτε καί ποίηση. Είνοι ειδικότερες, ή αίτμοσφαίρα πού άναβίνεται από τό πρώτο στή σειρά έργο τού προγράμματος: τίς «Καρέκλες». Οί συλλήψεις, έδώ, είναι μιιάς γνήσιας ιδιοφυΐας: Ή δειξίω τών φαντασματόν, τό τοπίο μέ τ' άπέραινα θέρα πού μέν υποβάλλεται καί πού άπομονώνει τά δύο γεροντάκια, κι' αύτός τό «Ομιλητήν πού καλείται να έκφραστεί στό τέλος γιά λογαριασμό του, να τά δικαιώσει άφού εκείνα μέ έχουν πιά άφανιστεί, καί πού φανερώνεται, άπλουτάστα, μουγκός—όλ' αύτά, είναι δείγματα μιιάς παρουσίας σημαντικής μέσα στην έποχή μας. Αλ—πράγμα πού ίσχυει γιά τά δύο τουλάχιστον πρώτα μονόπρακτα—τό μόκρος τους δέν είναι τόσο πού να κουράζει κάπως, ή έντύπωση θά παρέμενε μοναδική.

Αυτόχρονα διασπασμός της λογικής είναι το δεύτερο μονόπρακτο, το «Μάθημα». Έδώ η οργανική σύνδεση του μέσου επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, φτάνει στην παράκρουση, στο έγκλημα. Ο καθηγητής πνίγει την τεσσαρακοστή μαθήτριά του. Και—πινελιά—και πάλι εξαιρετικής ιδιοφυΐας—η πράξη του αυτή είναι σύνθετη: όργη μαζί κι' έρωτας.

Ἡ «Φολακρή τραγούδι»—τὸ ἔργο πρῶτο ἀπεκάλυψε τὸν ἱ-
ονέσκο—εἶναι μιὰ σπαρταριστὴ σ-
τύρα τῆς καθημερινῆς ἀσημαντολ-
γίας πού κάνει ἀίσθητό ἕνα βαθύ-
το κενό. Μέσα στὸ συμβατικὸ σαλὸ-
νι, μὲ τὰ συμβατικὰ πρόσωπα, μὲ
τὰ συμβατικὰ τους γελοιοῦ κοινωτο-
λοῖι, ἡ ὑπαρξὴ ἀποδιοργανώνεται, ἐ-
ξαφραίνεται, γίνεται σαρὸς ἀπὸ δια-
μελισμένη ἀντρέικελα. Γενικά ἄλλα-
ζονε, πότε ἄμασε μὲ τὸ δραματικὸ
τόνο, πότε ἔμμεσε μὲ τὸν κωμικὸ,
ἔχονε στὸν ἱονέσκο τὸ ἀίσθημα
μιᾶς κοσμολογικῆς συντέλειας. Ὁ-
σοι ἐνοχοῦνται ἀπὸ αὐτὴ τὴ μαρ-
τυρία θά ἔπρεπε νὰ συλλογιτοῦν
πρῶτα ποῖος φταίει: Ἡ συγγραφῆς
αὐτῆς πῶς καταγγέλλει ἢ οἱ ἱστορί-
κοι παράγοντες πού τὴν προκαλοῦν;

‘Ο Κάρολος Κούν έμνηνεί τον ‘Ιονέσκο μέ βαθύτητα κατανόησης. Καταρθώνει μέ δημιουργήσει τό κλίμα εκείνου πού ξεπερνάει τήν απλή σάτυρα ή τόν εύκολο εξωφρενισμό καί πού υποβάλλει, αντίθετα, μιάν άριστή μεταφυσική άνθρωπία. Αύτός, πιστεύω, είναι κι ‘ο σωστός τόνος. Στίς ‘Καρέκλες’ ό Δημ. Χατζημάρκος καί ή Μαρία Γιαννακοπούλου διαπλύνουν μέ νόημα, θεατρικότητα, εύχλωττους ύπαινωμμούς, τό γέρο καί τή γριά. ‘Ο ‘Αλ. Οιδινάτης, στό ρόλο του ‘Όμηλητή, κλείνει ταιριαστά τό έφατικό αύτό δράμα. Στο ‘Μάθημα’ ό Γ. Λαζάνης καί ή ‘Εκάλη Σάκου παίζουν μέ τήν άλήθεια εκείνη πού ξέρεi ν’ απογειώνονται ό- ταν καί όσο πρέπει γιά μέ δημιουργήσι τήν τέταρτη διστάσχη του πέρα από τό ρεαλιστικό. Τέλος, στή ‘Φαλακρή τραγουδίστρια’, ή ‘Αγγ. Καπελαρή, ή Μαρία Γιαννακοπούλου ό Νικ. Κύρου κι’ ό Γ. Μοσχίδης ζωντανεύουν μέ χρώμα καί λεπτό χιούμορ τόν πίνακα του γελοιογραφικού σαλονιού. Άξιοπρόσχηχη πολύ ή νότα τής Μάγιας Λυμπεροπούλου στό ρόλο τής διφορούμενα διαβολικής υπέρβουσης. ‘Ο Θ. Καρακατσάνης — Πυροσβέστης — βρίσκειτά άκόμα στό μαθητικό στάδιο: Μπορεί νά έχει μέλλον, δέν έχει όμως άκόμα παρόν.

Ὑποβλητικά μετρημένες σκηνογραφίες τοῦ κ. Μόραλη καὶ καλὴ μετάφραση τοῦ κ. Κ. Στασιμασίου.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



Η ΑΠΟΨΙΝΗ ΠΡΩΤΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

«Ρόσμεροχολμ»

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ, ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟ ΔΡΑΜΑ
ΑΠΟ ΤΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΤΕΡΑ ΤΟΥ ΊΦΕΝ

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

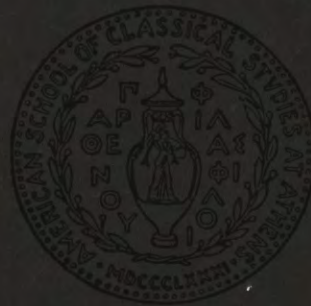
Δύο χρόνια μετά την «Αγγιόπια» ο Ίφεν εμφανίζει το καινούργιο του δράμα, το «Ρόσμεροχολμ», δηλαδή στα 1886. Βρίσκεται τώρα στο ζενίθ της τελικής του συγγραφικής περιόδου. Η προσωπική του τεχνική έχει στερεωθεί. Έφτασε στην πύλο ιδανική της τελειότητας. Το περιεχόμενο πύκνωσε στο έπακρο, τόσο που να κλιμακώνεται σε άλλες, πάλι, επίπεδα, σε βάθος, να χρειάζεται ειδική ανόρυξη για να βγάλει το θησαυρό του στο φως. Περιεχόμενο και τεχνική άλλωστε είναι έδω-άλληλθεντα. Η τεχνική αποβλέπει στη βαθμιαία αποκάλυψη του περιεχομένου, που διαφορετικά δεν θα μπορούσε να προβληθεί. Τέλος ο Ίφεν, μετά την αρχική του περιπλάνηση στους χώρους της ελεύθερης φαντασίας, μετά την κάπως στενή, ύστερα, πειθαρχία του στον άκρατο ρεαλισμό, τον κοινωνικό, βρίσκει τώρα μία διαφυγή που αποδεσμεύει τις εσωτερικές του δυνάμεις. Η τάση του προς τον υπαινιγμό, που κινδύνευε για μία στιγμή να πάρει την ψυχρότητα της αλληγορίας, γίνεται σύμβολο, αξία φορτισμένη με θερμοκρασία, πνοή ζωής, προεκτάσεις. Η βορεινή του φύση ελευθερώνεται. Τα δράματα έρχονται πάλι να του κρούσουν τη θύρα. Είναι τα μεγάλα δάση με την υγρή πνοή και τους πυκνούς ίσκιους, τα ξωτικά που στοιχειώνουν τις νύχτες, το αμφίβολο φέγγος της πολιτικής ημέρας, ένας κόσμος με ανησυχητική ενάργεια, που πάνω του όμως σελαγίζει κάτι σαν υπερτάσιο φως.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα της νέας αυτής τροπής του Νορβηγού δραματικού ποιητή — ίσως το αντιπρο-

σωπευτικότερο — είναι το «Ρόσμεροχολμ».

Σε πρώτη εντύπωση, και στην αρχή του έργου, νομίζουμε πως θα παρακολουθήσουμε ένα δράμα «κοινωνικό», του τύπου Έμιλ Ζιάι περίπου, με πολιτικό μάλιστα θέμα: «Ο δολοτε πάστορας Ρόσμερ προσεχώρησε στους ριζοσπαστικούς, αποκλήρωσε τις συντηρητικές και πατριарχικές του ιδέες» ο κουνιάδος του Κρόλλ, στυλοβάτης του συντηρητισμού κι εκπαιδευτικός, λυκειάρχης, εξανίσταται, τον στηλιτεύει, αφού πρώτα ήρθε με σκοπό να τον παραισάσει στην πολιτική διαμάχη, και να τον εκμεταλλευτεί. Αντίθεση λοιπόν και σύγκρουση των φορέων δύο διαφορετικών ιδεολογιών. Αυτό είναι το πρώτο επίπεδο του έργου, εκείνο που θα γίνει όχι το θέμα αλλά η αφετηρία. Από ένα σημείο και πέρα — πολύ γρήγορα — θα το χάσουμε από τα μάτια μας, θα διαλυθεί μέσα στο δεύτερο επίπεδο: Είναι το καθάρια ανθρώπινο, το ψυχολογικό. Ο Γιόχανες Ρόσμερ, γόνος παλιάς, αρχοντικής οικογένειας, με μεγάλο κύρος στην περιοχή, έτανε παντρεμένος με μία γυναίκα που τον αγαπούσε με πάθος. Εθαίσθη και τραυματισμένη η Μπεάτα, ανίκανη να δώσει παιδιά στον Γιόχανες, είδε μία μέρα να μπαίνει στο σπίτι τους μία άλλη γυναίκα, νέα, όρφανη, με θολά περασμένα, ξεκινημένη από το μακρινό βορρά, η Ρεβέκκα Βέστ. Ο Ρόσμερ, άνθρωπος πνευματικός, μ' έμφυτη όσο και προγονική ευγένεια, φυσική πραότητα, ευπειθέστατος όπως όλες οι πολύ ιδεαλιστικές φύσεις, έχει βρεθεί τώρα, χωρίς να το καταλάβει, ανάμεσα στις δύο αυτές γυναίκες. Η δυστυχία του είναι πως και η μία τον αγαπάει και η άλλη θα τον αγαπήσει. Από εκεί και πέρα, όπως είναι φυσικό, θ' αρχίσει στο Ρόσμεροχολμ — την κατοικία των Ρόσμερ — μία αναμέτρηση γυναικας προς γυναίκα. Είναι δουδής, στην αρχή ασύνειδη σχεδόν, γιατί και η Μπεάτα, η σύζυγος, έχει στοργή για τη Ρεβέκκα, και η Ρεβέκκα φροντίζει τη Μπεάτα, που τώρα πιά άρρώστησε. Από τί; Από το μυαλό της λένε, και το πιστεύει ο Ρόσμερ προπάντων. Στην πραγματικότητα, η νευρική διαταραχή που κατατράχει τη Μπεάτα έχει για αίτια τον Ρόσμερ. Είναι το αίσθημα πως τον χάνει, πως το έδαφος υποχωρεί κάτω από τα πόδια της, πως εκτοπίζεται από μίαν αντίπαλο με άτου περισσότερα, υγιέστερα, αδρότερα, και προπάντων με ισχυρότερη θέληση. Η Ρεβέκκα Βέστ έχει κι αυτή κρυφά τραύματα, που ζητάνε ικανοποίηση, κι έχει και φιλοδοξίες. Τα τραύματα τα χρωστάει στην ανώμαλη καταγωγή της και στην κοινωνική της θέση. Τις φιλοδοξίες της θα επιζητήσει να τις χορτάσει με μέσο τον Ρόσμερ. Θα δνειρευτεί να γίνει 'Ηγερία του, να τον κατευθύνει σε μία δράση πολιτική. Ψυχή κλειστή, αινιγματική, όπλισμένη μ' ένα επικίνδυνο όσο και γοητευτικό μυστήριο, η Ρεβέκκα Βέστ θα δώσει μίαν ιδιαίτερη γεύση στη βαρειά κιόλας ατμόσφαιρα του Ρόσμεροχολμ.

Τα δύο αυτά επίπεδα, το πολιτικό και το ψυχολογικό, θα μπορούσαν να θεμελιώσουν με το παραπάνω ένα δράμα. Στον Ίφεν δεν αρκούν. Τα προεκτείνει σ' ένα τρίτο, απώτερο. Είναι εκείνο που θα το λέγαμε μεταφυσικό επίπεδο. Αρχίζει από τον ίσκιο της νεκρής Μπεάτας, που γεμίζει το Ρόσμεροχολμ και παρίσταται αδιάκοπα στη δράση. Παίρνει συγκεκριμένη υπόσταση σ' άσπρα έλογα, το στοιχείο που όταν εμφανίζεται στα περίχωρα του πάργου προαγγέλλει κάποια συμφορά. Μία μυστική παρουσία, άπροσδιόριστη, έμψυχώνει έτσι την ατμόσφαιρα του έργου, την κάνει να πάλεται από μυστικές πνοές. Ο χώρος του ρεαλισμού προβάλλεται σ' έναν άλλο, δεύτερο χώρο, που μοιάζει να είναι σαν η καταξίωση του πρώτου. Και ο δεύτερος αυτός χώρος, ο άθεάτος, όχι μόνο θαρραίνει αλλά και όρίζει τον πρώτο, όπως ο ίσκιος της νεκρής Μπεάτας, ο άξεδιψαστος, δίνει τη λύση στο δράμα. Λύση σκυθρωπή κι εξαγνιστική.



Η ΑΠΟΨΙΝΗ ΠΡΩΤΗ ΤΟΥ «ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΕΧΝΗΣ»

«ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ»

Με θέμα την ομαδική ύστερία, τό ἔργο αὐτό ἔχει τὴν διαύγεια προθέσεων πού ἐπιθυμεῖ ὁ μέσος θεατής, ἀλλά ἀπέχει ἀπὸ τὴν παράλογη εὐγλωττία τῶν προηγουμένων ἔργων τοῦ Ἰονέσκο

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό ἔργο τοῦ Εὐγένιου Ἰονέσκο πού ἀνεβάζει ἀπόψε τό Θέατρο Τέχνης, εἶναι, ἀπό μιά ἀποψη, τό πιό κατάλληλο νά διευκολύνει ἐκεῖνον πού θέλει νά προσεγγίσει τὴν παραγωγή τοῦ τόσο ἰδιόμορφου Γαλλορουμάνου συγγραφέα. Λέμε «ἀπό μιά ἀποψη» γιατί ὁ «ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ» ἔχει μὲν τὴ διαύγεια τῶν προθέσεων πού ἐπιθυμεῖ πάντα, ἢ ἀκριβέστερα : πού ἀπαιτεῖ, ὁ μέσος θεατής, ἀπέχει ὅμως πολὺ ἀπὸ τὴν εὐγλωττία ἐκείνη τοῦ παρόλογου—ὅν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση—τῶν προηγουμένων ἔργων τοῦ Ἰονέσκο. Ἐδῶ, στὸν «ΡΙΝΟΚΕΡΟ», τὰ πράγματα εἶναι ξεκάθαρα, τόσο μάλιστα ξεκάθαρα πού νά μπορούμε νά μιλήσουμε γιὰ ἀλληγορία. Ὡς γνωστὸ δὲν τὴν ἀποκλείει καθόλου ἡ πρωτοποριακὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Ἀπεναντίας. Ὡς προστεθεῖ ὡστόσο ὅτι, στὴν περίπτωση τοῦ «ΡΙΝΟΚΕΡΟΥ», ἡ ἀλληγορία θερμαίνεται ἀπὸ κάποια στοιχεῖα πού μετριάζουν αἰσθητὰ τὴ σχηματικότητά της. Εἶναι κυρίως ἡ εὐφορία τῆς φαντασίας τοῦ συγγραφέα, τὰ πολλὰ τοῦ εὐρήματα, τό γνήσιο χιούμορ του, καὶ ἡ ὑπονοούμενη ἀλλὰ ἔντονη διαμαρτυρία τῆς ἀνθρωπιάς του.

Τό ἔργο ἀρχίζει μέσα στὸν ἀπλό διάκοσμο τῆς ἐπαρχιακῆς ζωῆς. Στὴν πλατεῖα μιᾶς μικρῆς πολιτείας,

Κυριακὴ, κοντὰ μεσημέρι, πᾶνε νά καθίσουν στὸ καφενεῖο δύο φίλοι, ὁ Μπερανζέ κι' ὁ Γιάννης. Ὁ Γιάννης ἔχει κατὰ τὸ φορτικὸ: Μεθοδικός, συνετός, πολὺ εὐχαριστημένος ἀπὸ τὸν ἑαυτό του, περιποιημένος, κατηγορεῖ τὸν Μπερανζέ, πού εἶναι τὸ ἀντίθετο: μπουέμ, ἀκατάστατος, ἀπεριποίητος, ἀνοργάνωτος. Κάποιο ἀάριστο ἄγχος φαίνεται ἄλλωστε νά τὸν βασανίζει, γιατί τὸ ἔχει ρίξει στὸ πιτό. Δυὸ ἀνθρώπινοι τύποι, ἔτσι, διαμετρικὰ ἀντίθετοι, ἀντιπαράβλλονται στὴν ἐναρκτήρια αὐτὴ σκηνὴ τοῦ ἔργου.

Ξαφνικά, μακρινὸς θόρυβος πού δλοένα ζυγώνει, τράνταγμα τῆς γῆς, ξεφύσημα θηρίου, μουγκρητό. Ἕνας ρινόκερος—θέσφα ἀπίστευτο—διασχίζει τὸ δρόμο, πέρα. Τὸν εἶδε ἡ γυναῖκα τοῦ μπακάλη, τὸν εἶδε ἡ σερβιτόρα τοῦ καφενεῖου, ὁ Γιάννης, ὁλοι. Μεγάλῃ συγκίνησιν, ταραχῇ. Ὁ μικρόκοσμος τῆς πλατείας ἀναστατώνεται, ἀρχίζει νά σχολιάζει τὸ περιστατικόν. Οἱ φαντασιεῖς φουντώνουν. Καὶ τὸ κακὸ χειροτερεύει ὅταν ὁ ρινόκερος ἀκούγεται καὶ δευτέρῃ φορὰ, νά περνᾷ τρέχοντας στὰ παρασκήνια. Εἶταν ὅμως ὁ ἴδιος; Εἶναι ἄλλος; Ὑπάρχουν διαφορικοὶ ρινόκεροι; Καὶ εἶχε ἕνα κέρατο ἢ δύο; Τό πρόβλημα θ' ἀναλάβει νά τὸ θέσει στὴ σωστὴ του βάση ὁ περαστικός καθηγητὴς τῆς Λογικῆς, πρῶγμα πού θά δώσει στὸν Ἰονέσκο τὴν εὐκαιρίαν νά διασύρει, νά γελοιοποιήσει, τὴν παλιά του αὐτὴ ἀντιπάθεια, τὴ Λογική. Στό σημεῖο αὐτό τοῦ ἔργου βαλμένη ἡ σάτιρα τῆς στενοκεφαλίας ὅπου ὁδηγεῖ ἡ θεοποιημένη Λογική, ἀποκτᾷ μιάν ἰδιαίτερη σημασία. Φωτίζει ὅλη τὴ μέθοδο καὶ τὴν τέχνη τοῦ Ἰονέσκο.

Ἡ δευτέρη πράξη τοῦ ἔργου μᾶς φέρνει κοντὰ στὸ νόνιμά του. Ἡ πρώτη ἔχει καταναλωθεῖ οὐσιαστικὰ στὴ θεατρικὴ κίνησι καὶ σὲ μιάν ὑπογράμμιση τῆς ἀνθρώπινης μαρίας. Εἶναι ἡ βασική καταβολὴ ἀπ' ὅπου πηγάζει ὅλο τὸ κακόν. Γιατί οἱ ρινόκεροι αὐτοί, πού ἀκούσαμε στὴν πρώτη πράξη, δὲν εἶναι ἕνας ἢ δύο, εἶναι πλῆθος. Καὶ πλῆθος πού μεγαλώνει ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή. Οὔτε πρόκειται γιὰ ἐπιδρομὴ παχυδέρμων πού ξέφυγαν ἀπὸ κάποιο θηριοτροφεῖο, ἄς ποῦμε, ἢ ἀπὸ κάποιο ἵπποδρόμιο. Εἶναι, ἀπελούστατα, οἱ ἴδιοι οἱ κάτοικοι τῆς μικρῆς ἐπαρχιακῆς πολιτείας πού ἀλλάζουν ὄψη, γίνονται ρινόκεροι. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπὶφάνειαν μιᾶς ἀνεξήγητης ἐπιδημίας, μεταμορφώνονται γοργά, ἀπὸ ἄνθρωποι γίνονται παχύδερμα, ἀποθηριώνονται, ξεχύνονται ἔξω ἀπὸ τοὺς δρόμους, μουγκρίζοντας, ποδοπατοῦν τὰ πάντα. Ἀς σημειωθεῖ ἄλλωστε πὺς πρόκειται γι' ἀρρώστια πού δὲν μοιάζει καὶ τόσο ἀκούσια. Μιὰ ἐσωτερικὴ προδιάθεσι τὴν ὑποβοηθεῖ. Γίνονται ρινόκεροι ἐπειδὴ μέσα σου τὸ πιστεύεις πὺς πρέπει νά γίνεις.

Τό ὑπονοούμενο εἶναι διαφανέστατο. Βρισκόμαστε μπροστά σ' ἕνα σύμπτωμα ἀπὸ αὐτὰ τὰ πολὺ γνωστὰ μας, τὰ πολὺ θλιβερά, ὅπου μιὰ ομαδικὴ ύστερία κυριεύει ἑξάνου τὴν ἀνθρωπότητα, ρίχνει τμήματά της μέγιστα στὸν πιό ἔξωλο φανατισμό. Μάζες ἀνθρώπινες, δίχως λογικὰ ἐξηγήσιμη αἰτία, ἀπανθρωπίζονται, ἀποκτηνώνονται μέσα σὲ μιάν ἀσυγκράτητα μιμητικὴ ἔξαψη, πού ἀπελπιεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ προσχήματά της, ἀπὸ τοὺς λόγους πού προβάλλονται. Ὁ μεταδοτικὸς χαρακτήρας τῆς ἀρρώστιας ἐξασφαλίζει στὸν Ἰονέσκο τὴ δραματικὴ πρόοδο τοῦ ἔργου του. Ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλον, οἱ φιλήσυχοι ἀσπὶ καὶ ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ, πού γνωρίζουμε, ἢ πού ἀκούσαμε νά γίνεται γι' αὐτοὺς λόγος, κυριεύονται ἀπὸ τὴ μεταμορφωτικὴ μανία. Ἀπὸ τοὺς πρώτους, φυσικά, ὁ μεθοδικός, αὐστηρὸς, γεμάτος αὐταρέσκεια Γιάννης. Καὶ θ' ἀπομεινῇ ὁ δυστυχισμένος ὁ Μπερανζέ, ὁ τσαλακωμένος αὐτὸς ἐκπρόσωπος τῆς ταλαιπωρημένης ἀνθρωπιάς, ν' ἀγωνίζεται μόνος γιὰ ν' ἀντιδράσει, νά συγκρατήσῃ, νά συγκρατηθεῖ, παπικὸδλητος κι' ὁ ἴδιος μπροστά στίς ἔξω καὶ στίς μέσα ἐξαπολυμένες δυνάμεις τῆς κτηνωδίας.

«Ἐχω σκοπὸ, ἐγώ»—μουγκρίζει ὁ Γιάννης τὴν ἄρα πού μεταμορφώνεται. «Χυμῶς πάνω του ὁλόισι». Εἶναι ἡ αἰώνια ἱστορία. Ὁ Μπερανζέ ἀντίθετα, ἀνθρωπάκος κοινός κι' ἀδύναμος καθὼς εἶναι, διστάζει, ἀναρωτιέται. Δὲν ἔχει τὴ δύναμη αὐτὸς νά πῇ ὅτι ὁ φίλος του: «Νά μὴ μπαίνει κανένας στὸ δρόμο μου μπροστά ἐμένα, γιατί τὸν λιώνω!». Ξεμοναχισμένος ὁ Μπερανζέ στὸ τέλος, μέσα σ' ἕναν κόσμο ἀπὸ ρινόκερους, νιώθει νά εἶναι αὐτὸς ἡ ἐξαιρέσι, ἡ ἀνατροπὴ τοῦ φυσικοῦ νόμου, τὸ τέρας. Ἰδοὺ τὸ θλιβερό ἐπιμύθιο μιᾶς ἱστορίας τόσο παράδοξα κωμικῆς...



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ρινόκερος»

ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΙΟΥ ΙΟΝΕΣΚΟ

(«Θέατρο Τέχνης»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Καλλίτερα από όλους τους κριτικούς των χωρών όπου έχει ως τώρα παιχτεί ο «Ρινόκερος» του Ευγένιου Ιονέσκο, χαρακτηρίζει θαρῶς τὸ ἔργο αὐτό ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας του. Τό πράγμα εἶναι κάπως περίεργο καὶ πρέπει νὰ τὸ θεωρήσουμε μᾶλλον σάν ἐξαίρεση, γιατί οἱ συγγραφεῖς πολὺ σπάνια κατορθώνουν νὰ συνοψίσουν θεωρητικά τὸ νόημα, τὴν κεντρικὴ ἰδέα, τὸν πυρήνα τέλος πάντων

τῶν ἔργων τους. Εἶναι ἄλλο τὸ νὰ γράφεις ἕνα δράμα ἢ μιὰ κωμωδία κι' ἄλλο τὸ νὰ τὴν ἀναλύεις, νὰ τὴν χαρακτηρίζεις σωστά. Μπορεῖς ν' ἀναλύσεις ἕνα ξένο ἔργο, δὲν μπορεῖς τὸ δικό σου. Ὁ λόγος εἶναι πολὺ απλός: Ἐντελῶς ἄλλη λειτουργία ἢ μιὰ, ἄλλη ἢ ἄλλη. Ὅπου προηγήθηκε ἡ δημιουργικὴ σύνθεση καὶ χάραξε βαθειὰ μιὰ κοίτη, δύσκολα μπορεῖ ν' ἀκολουθήσει, νὰ χωρέσει ἡ κριτικὴ ἀνάλυση. Σημειῶν τὸ γεγονός γιατί μοῦ φαίνεται, στὴν περίπτωσή τοῦ Ιονέσκο, νὰ φωτίζει κάτι: Τὸν ἰδιότυπο χαρακτήρα τῆς τέχνης του. Εἶναι, νομίζω, μιὰ σύνθεση ἐγκεφαλικῶν κι' ἐνστιγματικῶν στοιχείων ποὺ δὲν ἔχουν ὁλοκληρωτικὰ συγχωνευτεῖ.

Μᾶς λέει λοιπόν, πολὺ εὐστοχα, ὁ Ιονέσκο ὅτι ὁ «Ρινόκερος» εἶναι ἔργο «ποῦ ἀντιτίθεται σ' ὅλες τὶς μαζικὲς ὑστερίες κι' ἐπιδημίες ποὺ κρύβονται κάτω ἀπὸ τὴν καλύπτρα τῆς λογικῆς καὶ τῶν ἰδεῶν, μὰ ποὺ δὲν παύουν νὰ εἶναι σοβαρὲς κοινωνικὲς ἀσθένειες, τῶν ὁποίων οἱ ἰδεολογίες δὲν ἀποτελοῦν παρά τὸ «ἄλλοθι». Μᾶς λέει ἀκόμα, μιλώντας γιὰ τὸν ἥρωά του τὸν Μπερανζέ, πὼς εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ποὺ «παρακολουθεῖ τὴν μεταμόρφωση τοῦ κόσμου χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὸ παραμικρό. Δὲν ξέρει πῶς ἂν ἔχει δικίο ἢ ὄχι, ἀγωνίζεται χωρὶς ἐλπίδα, εἶναι ὁ τελευταῖος τοῦ εἴδους του». Καὶ τέλος τοῦτο, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ σταθεῖ καὶ σὰν ἐπιμύθιο: «Πάντα, σ' ὅλες τὶς ἐποχές, μερικὲς ἀπομονωμένες συνειδήσεις ἐκπροσώπησαν, ἀντίθετα σ' ὅλο τὸν κόσμο, τὴν πανανθρώπινη συνείδηση».

Ὅλ' αὐτά, μᾶς δίνουν τὸ θεωρητικὸ διάγραμμα τοῦ «Ρινόκερου», ποὺ εἶναι καὶ τὸ χρονολογικὰ πρῶτο πολὺπράκτο ἔργο τοῦ Ιονέσκο. Μᾶς ἐξηγοῦν, ὡς ἕνα σημεῖο, τὴν παγκόσμια ἐπιτυχία του. Πρόκειται γιὰ ἕνα βέλος ποὺ χτύπησε δλοῖσια στὸ στόχο, δηλαδὴ σὲ μιὰ κατάσταση ποὺ ἔχει γίνε κοινὴ συνείδηση τῆς ἐποχῆς. Δὲν πρόκειται μόνο γιὰ τὸ ναζισμό, γιατί τότε τὸ θέμα τοῦ «Ρινόκερου» θὰ εἶταν παλιωμένο. Πρόκειται γιὰ κάθε λογῆς μαζικὴ ὑστερία. Ἡ ἀλληγορικὴ σύλληψη, μὲ τὴν ἐπιδημικὴ μεταμόρφωση τῶν ἀνθρώπων σὲ παχύδερμα, εἶναι εὐγλωττὴ καὶ ὁ συγγραφέας τὴν ἀναπτύσσει μὲ πολλὴ εὐφυΐα, πολλὰ εὐρήματα, πολὺ χιούμορ, σὲ τρεῖς πράξεις ἀνισῆς θεατρικῆς ἀξίας.

Ἡ πρώτη εἶναι χαριτωμένη, γραφικὴ, ζωηρή, ἀλλὰ κι' ἐντελῶς προλογικὴ. Ἡ δευτέρη διαιρεῖται σὲ δύο εἰκόνες. Στὴ μιὰ, τὴν πρώτη, ἔχουμε σὰ μιὰ προέκταση τοῦ τόνου ποὺ δέσποσε στὴν πρώτη πράξη. Τὸ κύριο θέμα τοῦ ἔργου ἀρχίζει ν' ἀναπτύσσεται οὐσιαστικά ἀπὸ τὴ δεύτερη, ὅπου ὁ Μπερανζέ παρακολουθεῖ τὴ βαθμιαία μεταμόρφωση σὲ ρινόκερο τοῦ φίλου του Γιάννη. Τὸ κακό εἶναι ὅτι, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ὅπου μπαίνουμε στὸ κύριο θέμα, ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς ἀρχίζει καὶ κάτι τὸ μακρόσυρτο. Κορυφώνεται στὴν τρίτη πράξη, τὴν καθωστὸ πληκτικὴ. Ὁ «Ρινόκερος» ἀκολουθεῖ μιὰν ἀντίστροφη ἀπὸ τὴ φυσιολογικὴ θεατρικὴ πορεία. Δὲν εἶναι ἰδιωτική. Εἶναι ἐλάττωμα.

Ὁ κ. Κούν, σκηνοθέτης ὅχι μόνο πολὺ προικισμένος ἀλλὰ κι' ἐμπειρος, βέλησε φαίνεται ν' ἀντιδράσει στὴν ἀδυναμία αὐτὴ τοῦ ἔργου. Βάσισε τὴν ἐρμηνεία του σ' ἕνα πολὺ ζωηρὸ ρυθμό, ποὺ θὰ ἤθελε — καὶ εἶναι ἐδῶ — ἐκεῖ — συναρπαστικός. Δημιουργεῖται ὅμως ἔτσι, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ — ἀκριβέστερα ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ πρώτου ρινόκερου — μιὰ ἀτμοσφαῖρα ἀδιάπτωτα τεταμένη, ποὺ τελικὰ κουράζει. Σ' αὐτὸ συμβάλλει ἰδιαίτερα ἡ ὠυμένη διαπάσάν, οἱ ἀγριεὲς φωνές, τὰ μουγγρίσματα, τὰ ξεφωνητά, ποὺ σχεδὸν δὲν σταματοῦνε.

Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ, στὰ ἐπὶ μέρους σημεῖα, ἡ ἐρμηνεία τοῦ «Ρινόκερου» ἔχει πολλὰ τὰ ἄξια λόγου. Ὁ Δημ. Χατζημάρκος δίνει ἕνα Μπερανζέ πολὺ ἀνθρώπινο, συμπαθέστατα παραχαλισμένο καὶ ξεμοναχιασμένο. Ὁ Γ. Λαζάνης, ἐντελῶς ἀκατάλληλος γιὰ τὴν πρώτη πράξη, ὅπου ὁ μεθοδικός, μονοκόμματος, σχολαστικὰ οργανωμένος καὶ περιποιημένος Γιάννης τοῦ ξεφεύγει, γίνετα ἐκφραστικώτατος στὴν ἐπόμενη πράξη, ὅταν ἀρχίζει ἡ μεταμόρφωση. Ἀλλὰ καὶ πάλι, τί κατάχρηση σὲ ξεφωνητά! Ἀναρωτιέμαι ἂν δὲν θὰ μπορούσε ν' ἀποδοθεῖ λεπτότερα, πὶό ἔμμεσα καὶ μὲ κάποιες διακυμάνσεις, ὅλη αὐτὴ ἡ «παραβολὴ» ποὺ εἶναι τὸ ἔργο. Ἡ Ἐκάλη Σώκου εἶναι μιὰ χαριτωμένη στὶς ἀσυνέπειες τῆς Νταϊζή. Ὁ Γ. Μοσχίδης σκιστάρει ἀπολαυστικὰ τὸν Φιλόσοφο κι' ὁ Φ. Παπαλάμπρου εἶναι ἕνας καλοσκοινῶτος Γέρος κύριος. Στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς ἐρμηνείας ὁ Ἀθ. Προύσαλης (Μποτάφ). Ἰσορροπημένος, ἂν καὶ κάπως μονότονος Ντυτόρ, ὁ Ἀλ. Οὐδινότης. Σημειῶν ἀκόμα τὴ συμβολή τῶν: Μαρίας Γιαννακοπούλου, Ἀγγελίκας Καπελαρή, Νικ. Κούρου, Μάγνας Λυμπεροπούλου.

Ταίριαστὲς σκηνογραφίες τοῦ κ. Γιάννη Μόραλη. Διακριτικὰ ἐκφραστικὴ κι' ἐξυπνὴ μουσικὴ τοῦ κ. Θ. Ἀντωνίου.

191155-



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο βασιλιάς πεθαίνει»

ΤΟΥ ΙΟΝΕΣΚΟ

(«Θέατρον Τέχνης»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο «ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΠΕΘΑΙΝΕΙ», τό πιο πρόσφατο έργο του 'Ιονέσκο (τέλειωσε τόν περασμένο Νοέμβριο καί γράφτηκε μέσα σ' ένα μήνα) είναι μία δέση από παρλλαγές πάνω στό θέμα τού θανάτου. «Οχι τού θανάτου - λυτρωτή. Τού θανάτου - δυνάστη. «Ο τελευταίος αυτός—ας τό αναγνωρίσουμε—είναι καί ο άνθρωπινος συνεπέστερος. «Αν βλέπουμε τό θάνατο σά λυτρωτή μας σέ μερικές, ελάχιστες, καί λίγο - πολύ ήθικά άρρωστημένες στιγμές, τόν αντιλαμβανόμαστε κυρίως σά δυνάστη, μοίρα σκληρή κι' αναπόδραστη, σ' όλο τό μακρος της κανονικής μας ζωής. «Όταν δέν αποξενώνουμε μέ τις «διασκεδάσεις», πού λέει ο Πασκάλ, ζούμε ούσιαστικά κάτω από τό πάλμα τού θανάτου.

Τό θέμα αυτό, τό κεντρικό καί μέγα, συμπύκνωσε σ' ένα μονόπρακτο μεγάλης διάρκειας ο Εύγένιος 'Ιονέσκο. Πρόκειται άναμφισβήτητα γιά τήν υψηλότερη ως σήμερα σύλληψη του. Κι' ο λόγος είναι άπλός: Κατατρύχεται ο 'Ιδιος από τήν άγωνία τού θανάτου: μάς τό είχε όμολογήσει σέ θαυμάσιες σελίδες τού βιβλίου του «Σημειώσεις κι' αντισημειώσεις», πού είχαμε σχολιάσει πρίν από καιρό σ' άλλη στήλη. «Η σύλληψη όμως, στό δραματικό έργο πού παίζει τώρα τό «Θέατρο Τέχνης», είναι ώραια γιατί κατορθώνει νά μεταπλάσει σέ αξίες ποιητικές όλες σχεδόν τις άπόψεις, όλα τά ένδεχόμενα τού θέματος.

Είναι λαμπρή ιδέα ν' αναρρηθεί στό θρόνο ο ταπεινός, καθημερινός Μπερανζέ, ή προβολή αυτή τού 'Ιδιου τού συγγραφέα καί τού κοινού ανθρώπου. «Ο ήρωας τού «Ρινόκερου» έχει γίνει εδώ μονάρχης ενός βασιλείου φασματικού, πού βουλιάζει, λυώνει, στενεύει σάν ύφασμα πού «μπαινεί». «Έχουμε έτσι τήν εικόνα τού ανθρώπου - βασιλιά της Δημιουργίας, όπως τού άρεσε πάντα ν' αυτοτιλοφορείται, καί πού βασιλεύει σ' ένα σύμπαν δίχως στερεότητα. «Ενός βασιλιά όμως πού, αλλοίμονο! δέν έχει τή βασιλοπρέπεια ν' αντιμετωπίσει τό θάνατο καταπρόσωπο, μέ αξιοπρέπεια, ή έστω μέ ψυχραιμία. «Ο Μπερανζέ ο Α' θά διαμαρτυρηθεί, θ' αντιπαλαίσει πανικόβλητος, θά κλαψουρίσει, θά ικετεύει, θ' άπαρνηθεί όλα τά μεγαλεία του μόνο καί μόνο γιά νά γλυτώσει τό αναπόφευκτο. Μάταια. «Έχουμε κληθεί νά παρευρεθούμε στήν άδυσώπητη έκτέλεση μιās καταδίκης. Τό περίεργο είναι ότι από αυτό τό σφαιρασμό τού Μπερανζέ, από αυτή τήν αντίρρητορικήτητα καί τόν αντιηρωισμό του, θ' αναδοθεί ένα παράδοξο, έμμεσο μεγαλείο, πολύ ανθρώπινο, πολύ ζεστό. Είναι τό μεγαλείο τών περιστάσεων, όχι τής πόζας. «Ας έχουμε τό θάρρος νά τ' όμολογήσουμε: «Ο 'Ιονέσκο έφερε αυτή τή φορά μία καινούργια γείση τού δρα-

ματικά ύψηλου. Μόνον ένας κομπορμισμός στενοκαρδός καί στενοκέφαλος θά έκανε νά μή τό παραδεχτούμε.

Τό έργο είναι βουτηγμένο από τήν άρχή σ' ένα φώς συντέλειας τού κόσμου, πού θυμίζει Μπέκετ—ένα συγγραφέα πού ιδιαίτερα εκτιμά ο 'Ιονέσκο. Γεμάτο εύρήματα, συχνά εκπληκτικά, ξετυλίγεται μέ μιάν εύφορία φαντασίας άλλα καί ψυχής άσυνήθιστη. Είναι μακρύ, συμφωνώ, άλλα πρέπει κάποτε επιτέλους νά μάθουμε στό θέατρο νά είμαστε πιο ύπομονετικοί, ν' απαλλαγούμε από τις κακές συνήθειες πού μάς φόρτωσε τό βουλεβάρτο, τή μαγία της φόρμουλας τί - θά - γίνει - παρακάτω. Δέν χωρεί άμφιβολία πώς ένα τέταρτο ή μισή ώρα λιγότερης διάρκειας θά ώφέλοϋσαν άντικειμενικά τό «Ο Βασιλιάς πεθαίνει». «Αλλά τί σημαίνει! Γιατί νά μήν είμαστε πρόθυμοι νά τό συγχωρήσουμε όταν κάθεται πού μάς λέγεται εκεί - μέσα είναι ούσιαστικό, κι' όταν ο μακρόσυρτος αυτός σφασμασμός είναι ακριβώς ή οργανική οικονομία τού θέματος. «Ο Μπερανζέ αντίστέκεται, άγωνίζεται—έξευτελισμένος, έστω—άλλά καί τόσο άνθρωπος! «Εδώ, στό έργο τούτο, ο άνθρωπος αυτοδικάζεται. «Ο σαρκασμός γίνεται ύψηλή σεμνότης. Είναι ο αυτοσαρκασμός τού υπόδικου εγωισμού. «Η άγωνία τού ήρωα ν' άγκιστρωθεί στά σύμβολα τών πραγμάτων, στίς στιγμές, περιέχει τήν ούσία τού δράματος, κάθε δράματος. Καί γύρω του, τά πρόσωπα αυτά πού περιστρέφονται, πού παραστέκουν τήν άγωνία του φιλικά ή έχθρικά, συμπνετικά ή άπωνα, έχουν τήν εύγλωττία τών συμβολικών μορφών χωρίς νά έχουν καί τήν ψυχρότητά τους. Είναι ή πρώτη, ή κακή βασίλισσα, πού τελικά ταυτίζεται μέ τόν προπομπό τού θανάτου—είναι ή δεύτερη, ή νέα καί καλή βασίλισσα, πού αντιπροσωπεύει κάθε άγάπη καί τρυφερότητα στή ζωή—είναι ο Γιατρός - άστρολόγος - δήμιος, προσωποποίηση τής ανάληξης, άπιστης Έξουσίας: είναι ο μισογκρεμισμένος Φρουρός, ναύαγιο τής παλιάς αϊγλης—είναι τέλος ή άκόλουθος

'Ιουλιέττα, άπεσταλμένη τού άφελέστατου καί συναισθηματικού λαού.

Τό «Ο Βασιλιάς πεθαίνει» άνήκει στά έργα πού μπορούν ν' άνεβαστούν μέ διάφορους τρόπους—κι' αυτό δέν είναι ή μικρότερη άρετή του. Στό Παρίσι, παίζεται σάν δραμα φασματικό, όπου τά πρόσωπα έγγράφονται στό μεταίχμιο δύο επιπέδων, τού εδώ καί τού εκεί. «Έχουμε έτσι καί πού θυμίζει τις έφιαλτικές συλλήψεις τών μεσαιωνικών κοσμολογιών δραμάτων. «Ο Κάρολος Κούν τού άφισε τά χρώματα καί τή θερμοκρασία τού άντεύθεν, δυθισμένα μόνο στή χρυσόσκονη τού παραμυθιού. «Αλλά τό παραμύθι είναι κι' αυτό ένας ύπαινιγμός, όπως τό μεταφυσικό όρσημα. Οι αξίες, φυσικά, τοποθετημένες στή διαφορετική αυτή βάση, παραλλάζουν: «Η βασίλισσα Μαργαρίτα γίνεται πολύ πιο ήπια καί συγκεκρίμενη, δέν έχει πιά τίποτα τό φρικιστικό. «Ο Φρουρός δέν αναδύεται από τόν κόσμο τών ναυαγίων. «Ο Γιατρός έχει μιάν έξωτερική κωμικότητα. «Όλα όμως αυτά, καθώς είπαμε, είναι συναρτήσεις τής διαφορετικής σκηνοθετικής άρχής καί μού φαίνονται τό ίδιο θεμιτά όσο καί τ' άλλα. Στό θέατρο δέν πρέπει νά πηγαίνουμε ποτέ προκατειλημμένοι: μία «κατάσταση διαθεσιμότητας»—ένημερη βέβαια—είναι ή βάση γιά τήν καλή πίστη.



«Ο Δημ. Χατζημάρκος δίνει άνθρώπινη τρυφερότητα, τόνους οικείους στόν Μπερανζέ, καί είναι αξιέπαινος στόν κρατάει στερεά, σπαραγμένο, ως τό τέλος. «Ενα μόνο τού λέει: ή διάσταση τού ζεύθους. Αυτό, σέ συνδυασμό ίσως μέ τό έφιαλτικό μέγεθος πού θά μπορούσε νά έχει ή Μαργαρίτα, στερεί θάρρ τό έργο κάπως από τό μεγαλείο του. «Η Τζένη Γαϊτανόπουλου ώστόσο δίνει στό πρόσωπο τής πρώτης αυτής βασίλισσας μιά πλαστικότητα οικγενειακού πίνακα ίσως, άλλα γραφική. Δουλούμνη πάντα ή Μάγισσα Λυμπεροπούλου, προσθέτει καί τό πυρετωμένο στήν περιπάθεια τής βασίλισσας Μαρίας. «Ο Γιατρός τού Γ. Λαζάνη είναι άδρός, άλλα κάπως ήβελήμενα εδώ - εκεί κωμικός. Πολύ σωστή ή 'Ιουλιέττα τής Δέσποινας Μπεμπεδέλη. Τέλος ο Φρουρός τού Σπ. Καλογόρου έναρμονίζεται μέ τό γενικό κλίμα τής έρμηνείας.

«Η μετάφραση τού κ. Κώστα Σταματίου είναι λαμπρή, έξω από ένα «έγχειρηθεί», καθιερωμένο είν' αλήθεια, άλλα πού θά έπρεπε νά λέγεται στό έξής «χειρουργηθεί, καί μερικά «πρίν δύο λεπτά», «πρίν μία ώρα», πού είναι από τής καθαρής ούσας τό «πρό μιās ώρας». Στή δημοτική λέμε «πρίν ά π' όν».

«Η σκηνογραφία τού κ. Γ. Βακαλά έχει οίστρο.

«Η παράσταση συμπληρώνεται από ένα σκηνικό άνέκδοτο μάλλον παρά μονόπρακτο τού 'Ιδιου συγγραφέα τόν «Αρχηγό». Σάτιρα τής πολιτικής τού άναυδου πολιτικού δαμασκίου ο «Αρχηγός» έχει ρυθμιστεί άριστα σέ τόνο έκφραστικού μπαλέτου, από τόν κ. Κούν.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΥΠΟΒΡΥΧΙΟ ΦΩΣ

‘Η «Κυρά τής Θάλασσας»
καί ἡ ἑκπληξή Α. Βαλάκου

ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΤΟΤΕ ἀπλουστευτικές οἱ κατατάξεις τῶν ἔργων ἑνός μεγάλου συγγραφέα σέ κατηγορίες, γι’ αὐτό καί σπάνια ἀνταποκρίνονται στήν πραγματικότητα. Τέτοια καί ἡ κατάταξη τῶν δραμάτων τῆς δευτέρας περιόδου τῆς ἱφνικῆς παραγωγῆς σέ δύο ὁμάδες: στά «ρεαλιστικά» ἔργα καί στά «συμβολικά». Ἀπόδειξη ὅτι στή δεύτερη ὁμάδα, στήν τελευταία φάση τοῦ Ἰψεν, βρίσκει κανένας, πλάι στό «Ρόσμερχολμ» καί στήν «Κυρά τῆς θάλασσας», τήν «Ἔντα Γκάμπερ» καί τόν «Τζών Γαβριήλ Μπόρκμαν». Ἄλλωστε ὁ ὅρος «συμβολικός» δέν μοῦ φαίνεται ἐδῶ κατάλληλος, γιατί ἔχει μιά χροιά φορμαλιστική. Ἡ μεταστροφή τοῦ Ἰψεν, στά ἔργα τῆς τελευταίας του περιόδου, φανερώνει κάτι ἄλλο, βαθύτερο. Εἶναι τό σελάγισμα μιάς μυστικοπάθειας παράδοξης, ἄθειας, παγανιστικῆς σχεδόν, καί πού ἔρχεται ὁλοῖσιν ἀπό τό φῶς τοῦ μακρινοῦ Βορρά. Σάμπως ν’ ἀναδίνεται πρὶν ἀπὸ τό σούρουπο, στή συνείδηση τοῦ ἡλικιωμένου συγγραφέα, μιά τελευταία ὀχτίδα, ἀναλαμπή τῆς παιδικῆς μυθολογίας του.

Ἡ «Κυρά τῆς θάλασσας» εἶναι ἔργο ἀπὸ τὰ πιό δύσκολα τοῦ θεάτρου. Ὅχι γιατί ἀπαιτεῖ ψυχολογικές συνθέσεις περίπλοκες καί σέ βάθος, δπως τῶν ρεαλιστικῶν δραμάτων τοῦ Ἰψεν, ἀλλά γιατί ἀξιώνει κατὰ κύριο λόγο δύο πράγματα: μιά διάχυτη ἀλλά κι’ ἔντονη στήν ἰδιωτική τῆς ἀτμόσφαιρα, κάτι σάν ὑποβρύχιο φῶς πού λούζει, διαποτίζει τὰ πάντα, καί μιάν ἰδιοσυγκρασία πρωταγωνίστριας ἐντελῶς εἰδικῆς. Ἡ Ἑλλίδα Βάγκελ εἶναι φτιαγμένη γιά νά παίζεται ἀπὸ κάποια πλάσματα καθαυτοῦ προνομίου, πού

ὑποβάλλουν μέ μόνη τήν παρουσία τους κάτι τό ἀπόκοσμο, τό ἐξωτικό μέ τήν ἐσωτερική σημασία τοῦ ὄρου. Ἀνήκει καί δέν ἀνήκει στόν κόσμο τῶν ἀνθρώπων ἡ Ἑλλίδα Βάγκελ. Ἐλκεῖ τήν καταγωγή της ἀπὸ τό ὑγρό στοιχεῖο, μιά θάλασσα ὅχι ἀκόμα δαμασμένη καί φιλική, καθώς τοῦ μεσογειακοῦ τύπου, ἀλλά ἀπὸ ἕνα ὠκεάνιο σύμπαν τῆς αὐγῆς τῶν χρόνων, γεμάτο τέρατα ἀθώρητα καί σπέρματα ἀδιαμόρφωτης ζωῆς.

Ἡ σύζευξη τῶν στοιχείων αὐτῶν, τοῦ πραγματικοῦ, ὅπου ἀνήκει ἡ οἰκογένεια Βάγκελ μέ τούς φίλους της, καί τοῦ ἐξωπραγματικοῦ ἀπ’ ὅπου ἔρχονται ἡ Ἑλλίδα καί ὁ Ξένος, ἔχει γίνεῖ ἀπὸ τόν Ἰψεν μέ τρόπο μεγαλοφυῆ. Ἡ ποίηση εἶναι πανταχοῦ παρούσα, παντοδύναμη, χωρίς «φιλολογία». Μιά μόνον ἀδυναμία, ὅχι σημαντική, ἂν καί ἀπροσδόκητη, παρουσιάζει δραματολογικῶς τό ἔργο: Ἐπιμένει σέ κάποιες σκη-

τοῦ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

νές δευτερευόντων προσώπων, τούς δίνει ἕνα μάκρος δυσανάλογο. Τά δευτερευόντα αὐτά πρόσωπα εἶναι συμπαθητικά, δέν ἔχουν ὅμως δραματικό ἐνδιαφέρον· ὀηρετοῦν μόνο κάποιες ἀντιθέσεις καί καλλιεργοῦν τό κλίμα τοῦ οἴκειο, πού δείχνει τήν Ἑλλίδα ἀκόμα πιό ἐξόριστη στόν κόσμο τῶν κοινῶν θνητῶν. Τέλος ἡ ἀμφίβολη αὐτή νότα στήν ὁποία παίζει ὁ ποιητής τῆ μελωδία του, τό ἂν δηλαδή ἡ Ἑλλίδα Βάγκελ εἶναι μιά ψυχολογική περίπτωση ἢ ἕνα μήνυμα ἀπὸ μιά πραγματικότητα μυστηριώδη, κάνει τό δρᾶμα νά ξεχειλίζει ἀπὸ τόν ἐσωτερικό πλοῦτο τῶν ἔργων πού δέν ἐξαντλοῦν τὰ ἐνδεχόμενά τους στή συγκεκριμένη διατύπωση.

Μᾶς εἶχε κοπεῖ ἡ ἀνᾶσα—καθαρά πράγματα—ὅταν διαβάσαμε πῶς ἡ



● Ἡ Ἀντιγόνη Βαλάκου, ὁ Ζώρας Τσάπελης καί ἡ Βούλα Χαριλάου σέ μιά σκηνή ἀπὸ τήν «Κυρά τῆς θάλασσας»

Ἀντιγόνη Βαλάκου θά ἔπαιζε τήν «Κυρά τῆς θάλασσας». Ὅχι γιατί δέν ἐκτιμούσαμε τή διαλεχτή καλλιτέχνη—ἀπεναντίας—ἀλλά γιατί δέν βλέπαμε τίς ἀναλογίες ἀνάμεσα σ’ αὐτήν καί στήν Ἑλλίδα Βάγκελ. Πρέπει λοιπόν μ’ αὐτό τό μέτρο νά κριθεῖ τώρα τό ἀποτέλεσμα, γιά νά εἶναι δίκαιο. Καί τό ἀποτέλεσμα λέει τὰ ἀκόλουθα.

Ἡ Ἀντιγόνη Βαλάκου στήν «Κυρά τῆς θάλασσας» εἶναι μιά πραγματική ἑκπληξή. Τήν ὑπογραμμίζω γιατί ἴσως δέν ἔχει χαθεῖ κάθε ἑλλίδα νά πάψουν οἱ ἡθοποιοί μας νά τυποποιοῦνται. Εἶναι ὀλοφάνερο πῶς γιά νά προσεγγίσει ὅσο γινόταν τήν Ἑλλίδα Βάγκελ ἡ Ἀντιγόνη Βαλάκου ἐργάστηκε σκληρά. Πύκνωσε ἐσωτερικά, ἀπέβαλε κάθε τυποποιημένη ἑκφραση καί συμπεριφορά, πέτυχε νά προσλάβει κάτι τό ἀπόμακρο, δάρυσε ὡς καί τῆ φωνή της. Κατόρθωσε ἔτσι νά δώσει μιάν Ἑλλίδα Βάγκελ πού ἂν δέν ἔχει τό ἐκτόπισμα τοῦ προτύπου, ἀντιπροσωπεύει ὅμως μιάν ἀναμφισβήτητη ποιότητα. Στήν πρώτη καί στή δεύτερη πράξη ἡ ἑκπληξή μας εἶταν ἱσχυρή. Ἀπὸ ἐκεῖ καί πέρα, ἡ ἡθο-

ποιός φάνηκε νά βρίσκεται κάτω ἀπὸ τίς περιστάσεις ἀντὶ νά τίς κυριαρχεῖ ἡ Ἑλλίδα, πάσχουσα, δέν παύει νά υπερέχει. Ἀλλά αὐτό δέν μπορεῖ νά μειώσει τόν ἔπαινο πού ἀξίζει στήν Ἀντιγόνη Βαλάκου. Παίζει μέ μιάν ἐσωτερικότητα ὅχι συνηθισμένη στό θεάτρό μας καί κατορθώνει σέ πολλές στιγμές νά καθολώσει τό ἀπαστο στοιχεῖο πού τό λέμε «ποίηση».

Ἡ ἔρμηνεία, γενικά, εἶναι ἱσορροπημένη, ὅσο γίνεται τουλάχιστον σ’ ἕνα θίσσο μέ ὅχι ἄφθονα μέσα. Σέ τοῦτο πρέπει ν’ ἀναγνωρίσει κανένας τήν εὐοίωνη συμβολή τοῦ νεαροῦ σκηνοθέτη πού εἶναι ὁ Σπ. Εὐαγγελῆτος. Κανονικά, δέν ἀρχίζει κανένας ἀπὸ ἕναν Ἰψεν τῆ σκηνοθετικῆς σταδιοδρομίας του· ὅταν ὅμως ἡ παράσταση αὐτή δέν ὑπολείπεται ἀπὸ ἄλλες πολλές καί διάφορες πού ἔχουμε ἰδεῖ, τότε χρωστάει νά ἀνταρρύνει, ὅχι ν’ ἀπογοητεύει. Τίς μεταπτώσεις τῶν φωτισμῶν μονάχα θά τίς ἤθελε κανένας λιγότερο ἀκραίες, πιό διακριτικές. Ὁ Ζώρας Τσάπελης εἶναι ἕνας ἀνθρώπινος, εὐγενικός δόκτωρ Βάγκελ, ἡ Βούλα Χαριλάου ζωντανότατη Χίλτα—τό

ΤΟ ΕΝΘΑΡΥΝΤΙΚΟ
ΕΠΙΤΕΥΓΜΑ
ΕΝΟΣ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ
ΘΙΑΣΟΥ

πρόπλασμα αὐτοῦ τῆς ἡρώιδος τοῦ «Ἀρχιτέκτονος Σόλωνος»—ἡ Ἐφη Ροδίτη παίζει μέ τή γνώση τῆς ἀπαλότητας κι’ εὐαισθησίας τῆς Μπόλέτας. Λαμπρός Λύγκοτραντ ὁ Χρήστος Πάρας. Ὁ Βασ. Μητσάκης εἶναι ἕνας ἱκανοποιητικός, ἂν καί περισσότερο ἴσως ἀπ’ ὅσο θά χρειαζόταν σχολαστικός. Ἀρχολμ. Διαφωνῶ ὅμως κατηγορηματικά μέ τόν Ξένου τοῦ Γ. Μπάρτη. Τό πρόσωπο αὐτό εἶναι πογρό, σχεδόν ἀφηρημένο, δέν ἔχουν λοιπόν καμμία θέση στή φωνή του τό συγκινημένα καί τό συγκινητικά. Ὁ Μπάλλεστεντ, τέλος, τοῦ Γιάννη Κοντούλη, εἶναι εὐχάριστος ἀλλά συμβολικός. Θάπρεπε, ὅπως καί οἱ περισσότεροι Ἕλληνες ἡθοποιοί, νά μάθει ὁ Γιάννης Κοντούλης ὅτι τό πέννητα τοῖς ἐκατό τῆς ἡθοποιίας εἶναι νά ξέρει κανένας ν’ ἀκούει τό συνομιλητή του, ὅχι νά περιμένει νά μιλήσει αὐτός.

Ἡ «Κυρά τῆς θάλασσας», γιά ν’ ἀναπνέει θεατρικά, χρειάζεται σκηνή εὐρύχωρη, πολύ περισσότερο πού δλοι τῆς οἱ χώροι εἶναι ὑπαίθρα. Οἱ ἀβόλες διαστάσεις τοῦ θεάτρου Γιώργου Παππά ἀδικοῦν σαφῶς τίς σκηνογραφίες τοῦ κ. Γιάννη Τσαρούχη. Τούς στεροῦν τήν ψευδαίσθηση τοῦ βάθους. Αὐτό δέν τίς ἐμποδίζει νά φανερώνουν τό χέρι τοῦ λαμπροῦ καλλιτέχνη πού τίς ἐφάρμοξε. Ἡ μετάφραση τοῦ ἔργου ἀπὸ τόν σκηνοθέτη του ἔχει νά ἐπιδείξει μιάν ὥρα, πλαστική δημοτική γλώσσα.

Ἀς λέμε τίς ἐπιφυλάξεις μας ἀλλά ἂς μὴν εἴμαστε ἀρνητικοί ἀπὸ μιάν εὐκόλη αὐστηρότητα κι’ ἀπὸ δικαιολογημένες, ἔστω ἀξιώσεις, ὅταν τό θεάτρό μας, οἱ ἡθοποιοί μας, ἀγωνίζονται γιά τό καλλίτερο, καί μάλιστα μέ συναίσθηση εὐθύνης, καλλιτεχνική ἐντιμότητα—καί προπάντων μ’ ἕνα ἀποτέλεσμα ὅχι ἀμελητέο.

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ο ΑΝΗΨΙΟΣ ΜΑΣ Ο ΜΑΝΩΛΗΣ

«ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 61»

Μιλούσαμε προχτές, στη στήλη τούτη, για τον κατήφορο—τόν επικίνδυνο, το θανάσιμο—πού έχει πάρει το θέατρό μας. Τα κρούσματα πληθαίνουν. Ο ἐνήμερος θεατής, κι' ἄς μὴν εἶναι εἰδικός, θὰ διακρίνει σαφέστατα τὰ συμπτώματα καὶ πίσω ἀπὸ κάποιες «ἐπιτυχίες» ἀκόμα. Προπάντων πίσω ἀπὸ κάποιες ἐπιτυχίες. Ὅσο γιὰ τὶς ἀποτυχίες, αὐτὲς κάνουν αἰσθητότερο τὸ γεγονός, γιατί εἶναι καὶ θλιβερά ἄδωξες. Νὰ ἤξερε ὁ θεατής πόση ἀπελπισία κρύβεται πίσω ἀπὸ κάποιες φάρσες! Ἀντιπροσωπεύουν, ἀπλούστατα, τὰ μαλλιά τοῦ πνιγμένου. Οἱ θιάσοί μας νομίζουν πῶς ἂν, σὲ ὥρα κρίσεως, τὸ γυρίσουν στὴ φάρσα, θὰ κάνουν δ,τι καὶ τὸ πλοῖο πού ρίχνει τὸ φορτίο του στὴ θάλασσα γιὰ νὰ μὴ βουλιάξει. Πλάγη! Ἀκόμα κι' ἂν γλυτώσουν ἕνα—δύο δευτερεύουσες μονάδες ἐδῶ-ἐκεῖ, θὰ βουλιάξει μιά μέρα, μεγαλοπρεπέστατα, ὁλόκληρος ὁ στόλος.

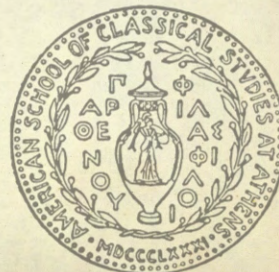
Καθαρά πράγματα: Τὸ βλέπω πολὺ φοβερό τὸ μέλλον τοῦ θεάτρου μας. Θὰ τὰ ποῦμε ὅμως αὐτά, διεξοδικότερα, μίαν ἄλλη φορά.

Γιὰ νὰ ἔρθω τώρα στὸ «Θέατρο τοῦ 61», ἐκεῖνο πού μπορῶ νὰ πῶ ἔτσι πού νὰ μὴν ἀδικήσω κανένα εἶναι, νομίζω, πῶς κανένας ἀσφαλῶς ἀπὸ τοὺς καλοὺς ἡθοποιούς τοῦ θιάσου δὲν θὰ πιστεῦει σ' αὐτό πού κάνει καὶ σ' αὐτό πού κάνουν ὅλοι μαζί. Οἱ ἡθοποιοὶ ἔχουν μιά νοημοσύνη τοῦ ἐνστίκτου, πέρα ἀπὸ τὴν κοινὴ νόηση. Δυστυχῶς δὲν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ σώσει τὴν κατάσταση δταν δλα μαζί τὰ πράγματα τοῦ θεάτρου παίρνουν τὴν κάτω δόλτα. Οἱ ἡθοποιοὶ τῆς ὁδοῦ Νικοδήμου, στὴν προκειμένη περίπτωση, εἶμαι βέβαιος πῶς οὔτε στὸν ἀναχρονιστικὸ τρόπο πού παίζουν τώρα πιστεύουν, οὔτε στὴν ἐσωτερικὴ συνέπεια τῆς ὅλης τους προσπάθειας. Στὸν πρῶτο, ὑπάρχει ἡ σπασμωδικὴ ἀλλοφροσύνη πού δείχνει πῶς χάθηκε ἡ ψυχραιμία. Ἡ δεύτερη ὑπολείπεται κατὰ πολὺ τοῦ τίτλου τους.

Ἐλάχιστα πράγματα ἔχει νὰ πεῖ κανένας γιὰ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο. Τὸ πολὺ-πολύ πῶς ὁ ἐξωφρενισμός, στὴ φάρσα, γιὰ νὰ ἔχει ἀποτελεσματικότητα—τὴν πρόκληση τοῦ νευρικοῦ γέλιου—πρέπει νὰ γίνεται πειστικός, πρέπει δηλαδὴ νὰ ὑπακούει σὲ κάποια τεχνικὴ, νὰ κρύβει μαστοριά. Ἐδῶ ἡ τεχνικὴ ἀπουσιάζει. Ὁ ἐξωφρενισμός τῶν καταστάσεων ἀπομένει ὡμός. Ὅσο γιὰ τὸ θέμα τοῦ ἔργου, τὴ σάτυρα τῶν ἐξευτελισμῶν πού προκαλεῖ τὸ χρέμα, εἶναι πολυμεταχειρισμένο καὶ ὁ χειρισμός του ἀπὸ τὸν κ. Γ. Κατσαμπὴ δὲν τὸ ἀνανεώνει. Τὸ εὔρημα τῆς συνωνυμίας τῶν δύο Μανώληδων, ἐλατήριο τῆς ὅλης περιπλοκῆς,—πειστικὸ καθ' ἑαυτὸ γιατί δεχόμαστε πῶς θὰ πρόκειται γιὰ οἰκογενειακὸ δῶνο—δὲν κατορθώνει ν' ἀναπτυχθεῖ μὲ τρόπο πρωτότυπο, λιμνάζει. Οἱ σχετικὰ πετυχημένες—ἂν κι' ἀπόλυτα αὐθαίρετες—μεταπτώσεις τοῦ τέλους, ποῖα θὰ παντρευτεῖ ὁ πλούσιος Μανώλης, ἔρχονται πολὺ ἔργα γιὰ νὰ γαλβανίσουν τὸ σύνολο. Κι' ὁ διάλογος δὲν ἔχει λάμψη.

Καὶ πάλι θὰ περιμένουμε καλλίτερη εὐκαιρία γιὰ νὰ ἐπιμετρήσουμε τὶς ἱκανότητες τῶν ἡθοποιῶν. Ὁ κάλλιστος Δ. Παπαγιαννόπουλος, πάντως, μπορεῖ νὰ εἶναι λαμπρὸς στοὺς ρόλους του, κωμικός ὅμως δὲν εἶναι—κι' ἄς γελᾷ ὁ κόσμος. «Κωμικός» δὲν λέγεται ὅποιος ἔρει νὰ προκαλεῖ τὸ γέλιο. Ὁ χαρακτηρισμός αὐτὸς ἔχει μιά πολὺ πῶ οὐσιαστικὴ, πηγαία καὶ χυμώδη βαρύτητα.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ο ΕΡΩΤΙΑΡΗΣ ΚΑΒΟΥΡΑΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ

Το νέο έργο που παίζει ο θίασος Κατερίνας είναι αγγλική φάρσα. Μία φάρσα στηρίζεται κατά τὰ ἐννέα δέκατα στην τεχνική και κατά τὸ ἓνα δέκατο στὸ διάλογο. Μὲ τὸν «Ερωτίαρη κάβουρα» ὥστόσο συμβαίνουν περίεργα πράγματα: Ἡ τεχνική του εἶναι ὑποδειγματικὰ ἐλαττωματικὴ. Μία πρώτη πράξη ἀφάνταστα πλαδαρή, μιά δεύτερη πού συναγωνίζεται ἐπιτυχῶς τὴν πρώτη. Ἀπομένει ἡ τρίτη. Ἀλλὰ κι' αὐτή, μόνον ἀπὸ τὴ μέση καὶ πέρα γαλβανίζεται κάπως. Ὅσο γιὰ τὸ διάλογο, τὰ ἔξυπνα σημεῖα του μετριώνται στὰ δάχτυλα τοῦ ἑνὸς χεριοῦ. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ φύγει ὁ θεατὴς ἐγεγλασμένος ὅτι διασκέδασε κάπως χάρη στὸ τελευταῖο δέκατο τοῦ ἔργου.

Κι' ὅμως, τὸ κεντρικὸ δεδομένο τοῦ μύθου θὰ μπορούσε νὰ δώσει λαβὴ σὲ κάτι πραγματικὰ δρασερό κι' εὐχάριστο. Ἕνας στρατηγός—διοικητής, λέει, τῶν βορείων ἐπαρχιῶν—φύγει ἀπὸ τὸ σπίτι του γιὰ κάποια ἀποστολή. Τὸ σπίτι εἶναι ἐξοχικὸ στὴ Σκωτία, τὰ οἰκονομικά στενά, καὶ ἡ στρατηγίνα ἀποφασίζει νὰ ἐκμεταλλευθεῖ τὴν κατάσταση. Μετατρέπει τὸ σπίτι σὲ πρόχειρη πανσιόν, ὅσο θὰ λείπει ὁ ἄντρας της. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα, τὸ ἔργο θὰ εἶναι οἱ ἐξωφρενικὲς καταστάσεις πού δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν ἀδιακρισία τῶν πελατῶν, τὴν ἀδόκητη ἐπ'ἀνοδο τοῦ στρατηγοῦ κλπ. Τὸ μόνο ἀληθινὰ ἔξυπνο εἶρημα τοῦ «Ερωτίαρη κάβουρα» εἶναι ὁ τελευταῖος στὴ σειρά πελάτης τῆς αὐτοσχέδιας πανσιόν. Ἀλλὰ τί νὰ διορθώσει ἓνας πελάτης πού ἀποκαλύπτει τὴν πραγματικὴ του ιδιότητα πέντε λεπτά προτοῦ κλείσει ἡ αὐλαία;

Ὅλα αὐτά, φυσικὰ, ἀπὸ καθαρά θεωρητικὴ ἀποψη. Γιατί τὸ ἔργο δὲν ἔχω τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία πὼς θὰ ἀπιάσει». Εἶδαμε νὰ πιάνουν πολὺ χειρότερα. Μία φάρσα, ἄλλωστε, ὅσο ὁ καιρὸς περνάει, ἀρχίζει νὰ στηρίζεται μὲ μέσα βίαια: ὑπερτονίζονται οἱ καταστάσεις, τὸ ποῖζιμο τῶν ἡθοποιῶν γίνεται ἱπποδραματικὸ κλπ. Δὲν λέω πὼς αὐτὸ θὰ συμβεῖ μὲ τὸν «Ερωτίαρη κάβουρα», λέω μόνο πὼς, συνηθιστάτα, οἱ συμβιώσεις κοινῆ καὶ ἔργου, στὸ θέατρο, διαρκοῦν ὅταν εἶναι παράνομες κυρίως.

Ἀπὸ τὴν παράσταση, τιμῶς καὶ ἐδω συνειδητῶς, ξεχωρίζουν—ἐκτός, φυσικὰ, ἀπὸ τὴν κυρία Κατερίνα—ὁ Κ. Ρηγόπουλος κι' ὁ Γ. Πάντζας. Τῆς διαλεκτικῆς πρωταγωνιστρίας ὁ ρόλος δὲν εἶναι καὶ πολὺ εὐνοϊκός, ὁ συγγραφέας δὲν ἔχει κατορθώσει νὰ τὸν ἀναπτύξει. Οἱ ἄλλοι δύο ἡθοποιοί, κωμικοὶ τυπίστες, ἔχουν νὰ ἐκμεταλλευθοῦν πολὺ καλλιτερεῖς εὐκαιρίες. Συνολικὰ ἄλλωστε τὸ ἔργο ἔχει ἐκεῖ τὸ πολὺ ἀγγλικὸ, πού τὸ φυλακίζει μέσα σ' ἓνα ὑπερπόντιο φλέγμα.

Καλίστη ἡ σκηνογραφία τοῦ κ. Μιχ. Βασιλείου.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Καπετάνιος στὸν Παράδεισο» ΤΟΥ ΑΛΕΚ ΚΟΠΕΛ («Θέατρον Ἑλσας Βεργῆ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ὅσοι εἶχε τύχει νὰ ἰδοῦμε στὸν κινηματογράφο τὸν «Καπετάνιο στὸν Παράδεισο» μὲ τὸν Ἀλεξ Γκίνες, δὲν τὸν ξεχνᾶμε. Εἶπαν μιά ταινία ἀπὸ ἐκεῖνες πού, χωρὶς κανένα δάθος ἢ κύρος ἰδιαίτερο, κερδίζουν ἕνα εἶδος μικρῆς ἀθανασίας χάρις στὴν τρισχαριτωμένη προσωπικότητά τους. Τὰ δικαιώματα αὐτά στὴ μνήμη ἢ ταινία τὰ εἶχε κερδίσει, εἰδικότερα, μὲ τὸν ἔξυπνο, εὐχάριστο μῦθο τῆς — οὐσιαστικῆς ἕνα εὐρημα — καὶ μὲ τὸ παίξιμο τοῦ Γκίνες, πού ἀξιοποιοῦσε θαυμαστὰ τὸ μῦθο. Προπάντων μὲ τὸ παίξιμο τοῦ Γκίνες.

Ὁ θίασος Ἑλσας Βεργῆ παρουσιάζει τώρα, γιὰ πρώτη φορά στὸ θέατρο, τὸν «Καπετάνιο» διασκευασμένον ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ συγγραφέα τοῦ σενάριου, τὸν κ. Ἀλεξ Κόπελ. Τὸ ἔργο εἶναι πολὺ εὐχάριστο, στιγμές — στιγμές ἀπολαυστικῶς, καὶ νομίζω πὼς θὰ κερδίσει τὴ μάχη, θὰ σταδιοδρομήσει. Βέβαια δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας πὼς ἔχει καὶ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὴν κληρονομικότητα πού τοῦ ἐπιβάλλει ἡ προέλευσή του: ὁ κινηματογράφος. Δεκατέσσερις εἰκόνες, πού σημαίνουν δώδεκα ἀλλαγές σκηνογραφίας — κι ἕνα διάλειμμα — εἶναι πολλὲς γιὰ ἕνα μῦθο ὅχι καὶ πολὺ πυκνὸ ἀπὸ λόγου του. Ὡστόσο ἡ ἴδια ἡ ὕψις αὐτοῦ τοῦ μῦθου ὑπαγορεύει τίς συχνές μετακινήσεις: Βρισκόμαστε, ἑπτὰ φορές ἀπὸ τίς δεκατέσσερες, στὴν καμπίνα τοῦ καπετάνιου ἐνὸς μικροῦ πλοίου πού κανεὶ, πῆγαν, Ἑλα, τὴ γραμμὴ Γιβραλτάρ — Λίβια, συνδέει δηλαδὴ στὸ ἐγγύτερο σημεῖο τους, τὴν Εὐρώπη μὲ τὴν Ἀφρική.

Ὁ καπετάνιος αὐτὸς ἔχει ἀνακαλύψει τὸν Παράδεισο στὸ δισυπόστατό του ὡς συζύγου. Ἐχει μιά γυναίκα, Ἀγγλίδι, στὸ Γιβραλτάρ, καὶ μίαν ἄλλη, Ἰσπανίδα, στὴ Λίβια. Ἡ Ἑλεν τοῦ ἐξασφαλίζει τὴν ἡσυχία καὶ τὴν ἐννεση τοῦ σπιτιοῦ, τῆς νοικοκυρεμένης ζωῆς. Ἡ Νίτα τοῦ προσφέρει τὴν τρέλλα, τὸ γλέντι, τὸν πυρετό, τὸν ὀλονύκτιο ἔρωτα, τὸ πάθος. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ δίπτυχο ὁ καπετάνιος ἔχει οἰκοδομήσει μιά μικρὴ θεωρία γιὰ τὸ πὼς λύνεται τὸ πρόβλημα τῆς εὐτυχίας: μὲ τὴν ἀμοιβαίαν συμπλήρωση τῶν γυναικῶν. Τὴ διδάσκει στὸν δευτέρου πλοίαρχο τοῦ «Πίκολο», πού τὸν θαυμάζει καὶ ἄλλη φιλοδοξία δὲν ἔχει παρὰ νὰ τὸν μιμηθεῖ.

Τὰ πράγματα θὰ μπλέξουν ὅταν διαπιστωθεῖ — καὶ εἶναι τὸ ποιοτικὰ καλύτερο σημεῖο τοῦ ἔργου — πὼς ἡ κάθε γυναίκα κρύβει μέσα της, σὲ κατάστασι λανθάνουσα, τὸ ἀντίθετό της: Ἡ Ἑλεν ὀνειρεύεται νὰ ξεφαντώσει καὶ ἡ Νίτα νὰ νοικοκυρευτεῖ. Ὁ καπετάνιος θὰ βρεθεῖ, ἔτσι, μπλεγμένος ἀνεπανόρθωτα. Εὐτυχῶς, ὁ συγγραφέας εἶναι ἐκεῖ γιὰ νὰ σώσει

τὴν εὐθυμία μας χωρὶς νὰ πέσει καὶ στὴ συμβατικότητα τῆς καθιερωμένης συνδιαλλαγῆς. Πέφτει ὅμως στὸν ἄλλο σκόπελο, πού караδοκοῦσε ἀπὸ τὴν ἀρχή: στὴ σχηματικότητα. Ὅλα αὐτὰ πού μᾶς λέγονται καὶ πού μᾶς δείχνονται εἶναι πολὺ γραμμικά, ἀπλουστευτικά δοσμένα. Ὁ «Καπετάνιος στὸν Παράδεισο», παρὰ τὸ γνήσιο χιούμορ τοῦ συγγραφέα του καὶ τὴν ἐφευρετικότητά του, μοιάζει λιγάκι νὰ γυρίζει γύρω ἀπὸ τὸ ἴδιο σημεῖο, καθὼς τὸ ἄλλογο στὸ μαγγάνι.

Συνολικὰ κωμωδία ἐλαφρῇ, ἐλαφρότατη, θάρους φτεροῦ, ὅπως λένε στὸ ἴδιωμα τῆς πυγμαχίας, ὁ «Καπετάνιος» ἐρμηνεύεται πετυχημένα ἀπὸ τὸ θίασο Βεργῆ. Βέβαια ὁ Λάμπρος Κωνσταντῆρας ἀκολουθεῖ ἄλλη γραμμὴ ἀπὸ τὸν Γκίνες. Ὑπογραμμίζει τίς κωμικὲς μεταπτώσεις καὶ καταστάσεις, τίς ἐκλαίκευι, θὰ ἔλεγα. Εἶναι ἐξαιρετικὰ διασκεδαστικὸς ἀλλὰ καὶ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ φινόχιούμορ, τὸν ἀδίστατο χαρακτηρισμό, τοῦ μεγάλου Ἀγγλοῦ συναδέλφου του. Ἡ Ἑλσα Βεργῆ σκισάρει μὲ θερμότητα καὶ τέχνη τὴν Ἑλεν, ἀποκαλύπτει καὶ προικισμένη μὲ χορευτικὰ προσόντα στὸ τέλος τοῦ ρόλου της. Ἡ Τζένη Ρουσέα προσδεύει σταθερά. Εἶναι τώρα μιά πολὺ θερμὴ, μπριόζα Νίτα. Ὁ Γ. Δάνης — λαμπρὸς Ρίκο — ὁ Ἀλ. Πέτσος, ὁ Β. Παγουλάτος, ὁ Σπ. Εὐαγγελῆτος καὶ ὁ Γ. Κανδυλῆς συμπληρῶνουν ἱκανοποιητικὰ τὴ διανομή.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ «Καπετάνιου στὸν Παράδεισο», πού ἔχει ἐλαφρότητα, χάρι καὶ μπρίο, ὀφείλεται στὸν κ. Γ. Θεοδοσιάδη καὶ οἱ σκηνογραφίες του μὲ τὴ νόστιμη λύση καὶ τὴ γραφικότητα στὸν κ. Γ. Ἀνεμογιάννη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ερωτόκριτος»

ΘΙΑΣΟΣ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Αυτή - έδω είναι η τρίτη φορά που βλέπω στο θέατρο τον «Ερωτόκριτο» - διασκευή του περίφημου επικού ποιήματος του Βιτσέντζου Κορνάρου. Η πρώτη ήταν στον καιρό του θεάτρου Κοτοπούλη, στην «Ομόνοια». Η δεύτερη στον «Εθνικό Κήπο». Πρόκειται μήπως για απόδειξη της εφθαρτης αξίας του έργου; Φοβάμαι πως όχι. Μιλάμε πάντα για τη θεατρική του διασκευή: όσο για το πρωτότυπο την αξία, αυτή είναι στέρα, δοκιμασμένη. Βρισκόμαστε λοιπόν μάλλον μπροστά σε σύμπτωμα άπορίας ψάλτου. Τά κηποθέατρο, σά θεσμός, έναυγχαν. Ξεκίνησαν με αξιώσεις καλλιτεχνικές και κατέληξαν σ' εμπορικές επιχειρήσεις. Για να συντηρηθούν, καταφεύγουν σε διάφορα κατασκευάσματα ή ξαναξεστάματα, που σερβίρονται με μεγάλη επικούρια της μπαλματικής: λαϊκού χορούς, ζουρνάδες, πηδούς κι' άλλες γραφικότητες. Χαρακτηριστικό είναι πως ο χώρος από όπου ξεκίνησαν ξέπεσε και, περισσότερο απ' όλους, ξέφτασε στο σκαλί που δεν έχει παρακάτω: «Ο Εθνικός Κήπος. Πέρυσι είχε διαφημισμένη απ' έξω μία κυρία μ' εμφάνιση κατάλληλη για τα καταγώγια της Τρούμπας. Εφέτος έπεσε πελέκι στα δέντρα του για να χωρέσουν οι καμπύλες των επιθεωρησιακών μπαλετών. Μή μου πητε πως ο κόσμος δεν προοδεύει!

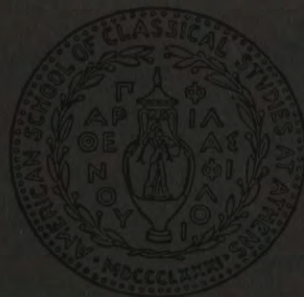
Ένας τρόπος υπήρχε να δικαιωθούν τα κηποθέατρα: Νά δημιουργηθούν, χάρη σ' αυτά, έργα νέα, καινούργιου τύπου, που να εγκαινιάζουν νέα δραματική μορφή. Έργα που να μην είναι νοητά, καλλιτεχνικά αξιοποιήσιμα, παρά μόνο σ' αυτούς τους χώρους. Δύσκολα όμως πράγματα αυτά. Πρέπει να καταλάβουμε κάποτε πως το θεατρικό οικοδόμημα, η άλφα ή βήτα τύπου σκηνή, είναι τό περιέχον - τίποτα παραπάνω. Περιέχον όμως δίχως περιεχόμενο, ίσον μηδέν. Για τα κηποθέατρά μας, είτε γράφτηκαν ως τώρα έργα που θα μπορούσαν κάλλιστα ν' αξιοποιηθούν και στα κλειστά θέατρα, είτε σκαρώθηκαν διασκευές φτηνές, πρόχειρες, προορισμένες να κάνουν απλώς μπουγιο. Απόδειξη ή κατρακύλα που επακολούθησε. «Όλα τ' άλλα που θέλουμε να λέμε, είναι είτε εύλαδικά ψέματα, είτε αφέλειες που δεν πείθουν κανένα.

Έρχομαι στον «Ερωτόκριτο». Η παράστασή του δεν συγκρίνεται με της «Όπερας της πεντάρας». Έδω, τό έργο είναι ελληνικό, δικό μας, γνώριμο, οι στίχοι του λέγονται πολύ ωραία από τους ήθοποιούς μας - όχι όλους, αλλά πάντως από τους κυριότερους. Τό έργο παρουσιάζεται αυτή τη φορά διασκευασμένο, όπως λέει τό πρόγραμμα, από τον κ. Ν. Χατζίσκο. Ποιές οι διαφορές με την παλαιότερη διασκευή Συναδινού; Τό προλογικό έπεισόδιο και τό επιλογικό, που πλαισιώνουν τό κυρίως έργο; Κι' άλλες, μήπως, στο κυρίως σώμα του κειμένου; Δεν μπορώ να τό πω, δεν έχω πρόχειρη την πρώτη διασκευή. Αλλά η ουσία δεν είναι αυτή. Η ουσία είναι πως ο «Ερωτόκριτος» χωράει και δεν χωράει στη σκηνή. Έχει σημεία που δραματοποιούνται, άλλα όχι. Αλλοίμονο! μερικά από τα τελευταία είναι κι' από τα καλλίτερα. Παράδειγμα η μεγάλη, μόνιμη σκηνική αδυναμία του: τό κονταροχτύπημα. Στη σκηνοθεσία τώρα του κ. Χατζίσκου παρουσιάζεται καλλίτερα από τις δυό προηγούμενες φορές. Αυτό δεν τό εμποδίζει όχι μόνο να χάνει όλη την επική του λεβεντιά, αλλά και να προκαλεί κάποια θυμηδία. Νά μία σκηνή καθαρού έπους, που δεν μεταφέρεται ούτε και στον κινηματογράφο. Εκεί, θά έχανε τό πλαστικό κάλλος του λόγου της. Στο θέατρο χάνει και τό θεαματικό στοιχείο και τό επικό.

Κατά τ' άλλα, η παράσταση έχει θερμότητα, ισορροπία. Ο Ν. Χατζίσκος δίνει με πολύ λυρισμό τον Ερωτόκριτο και η Τιτίκα Νικηφοράκη είναι μία τρυφερή Αρετούσα. Λάθος μου φαίνεται η διόγκωση, από πλευράς έρμηνειας, του δραματικού κορυφώματος σε διαστάσεις «Ηλέκτρας», τραγωδίας. Ένας πίο δια-

κριτικός τόνος νομίζω πως θά ωφελοῦσε, καλλιτεχνικά τουλάχιστον. Λαμπρά λέει τό μονολογάκι της του α' μέρους η Ρίτα Μουσούρη (Νένα). Τό υπογράμμιζω όχι γιατί είναι τό μόνο, αλλά γιατί ξεχωρίζει. Ο Γιάννης Αργύρης άδικείται στο Βασιλιά, που δεν είναι καθόλου στά μέτρα του. Ο Ν. Δενδρινός φωνασκεί χωρίς πολύ αποτέλεσμα στο Μαντατοφόρο. Καλοί ο Δημ. Καλλιδικάς και η Έλλη Ξανθάκη. Μέτριος ο Πεζόστρατος του Γ. Νέζου. Ο Χαρίδημος του Χρ. Δακτυλίδη είναι πολύ καλός, καθώς κι' ο Σπιδόλιοντας του Σπ. Ευαγγελάτου.

Ωραία κοστούμια του κ. Γ. Ανεμογιάννη. Όσο για τη μουσική του κ. Αργ. Κουνάδη, της έκανε τέτοιον άθέμιτο ανταγωνισμό ή τζάζ του παραδίπλα κέντρου, που δεν μπορούσαμε να την ξεχωρίσουμε. Αλήθεια, τί θεομηνία κι' αυτό τό ώσούμενο κέντρο! Έχει δηλητηριάσει όλη την περιοχή: δύο θέατρα και δεν ξέρω πόσες πολυκατοικίες. Αφού έπρεπε σώνει και καλά να υπάρχει εκεί ένος «κέντρο», δεν μπορούσε να του επιβληθεί να είναι λιγότερο κραυγαλέο; Τώρα που τό συλλογίζομαι: θά μπορούσε, στην ανάγκη, να μεταφερθεί μέσα στον Εθνικό Κήπο. Αν κοποῦν καμιά είκοσι πενταριά ακόμα δέντρα του...



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Κορίτσια στον... αέρα»

ΤΟΥ ΜΑΡΚ ΚΑΜΟΛΕΤΤΙ
(Θίασος Δ. Χόρν)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΜΒΡΙΘΕΣΤΑΤΗ και διαφωτιστική, πραγματικά, ή διαπίστωση που κάνει ο κριτικός του «Φιγκαρό» κ. Ζάν-Ζάκ Γκωτιέ για τα «Κορίτσια στον αέρα»—όπως αποδόθηκε στα ελληνικά ο τίτλος του έργου «Boeing-Boeing» του Μάρκ Καμολεττί που παίζει μ' επιτυχία από την περασμένη βδομάδα ο θίασος Χόρν στο «Κεντρικό»: «Δέν είναι—γράφει λοιπόν ο κ. Γκωτιέ—ούτε Σοφοκλής ούτε Μπρέχτ». Εύτυχώς! Λίγο ακόμα και θα γελιόμασταν. Οι όμοιότητες είναι τόσο χτυπητές! Ίδού ο μύθος:

Στή γκαρσονιέρα του νεαρού Μπερνάρ συχνάζουν τρεις πεταχτές—δυνα και πράμα—αεροσυνοδοί: Η Τζάνετ, η Ζακλίν και η Ίνγκεμποργκ. Οι τρεις αυτές αμαζόνες των αιθέρων αντιπροσωπεύουν και τρεις εθνότητες: Αμερικανίδα η πρώτη, Γαλλίδα η δεύτερη, Γερμανίδα η τρίτη. Μέ τον Μπερνάρ τις συνδέει ένας τρυφερότατος δεσμός, ρυθμισμένος από τον ίδιο με θαυμαστό αίσθημα συμμετρίας και δικαιοσύνης. Τόν βοήθει σε τούτο άλλωστε η σοφή οικονομία των αεροπορικών δρομολογίων. Όταν έρχεται στο Όρλύ ή ΤWA, πετάνε η Αϊρ Φράνς και η Λουφτχάνσα· όταν έρχεται η Αϊρ Φράνς, πετάνε η Λουφτχάνσα και η ΤWA· όταν έρχεται η Λουφτχάνσα, πετάνε η ΤWA και η Αϊρ Φράνς. Εύφωτο σύστημα, που τό εξηγεί ο Μπερνάρ στον επαρχιώτη φίλο του Ρομπέρ, προς μεγάλη χαρά των νοσταλγών—αν επιζούν—του βουλεβάρτου του τέλους του περασμένου αιώνα. Η εύφωτο του συστήματος βασίζεται στο ότι, χάρη στην εναλλαγή των πτήσεων, ποτέ δεν θα συναντηθούν στην γκαρσονιέρα του Μπερνάρ η Τζάνετ, η Ζακλίν και η Ίνγκεμποργκ, ενώ η δική μας πάλι ή εύφωτο βασίζεται στο ότι προβλέπουμε από την αρχή πώς θα συναντηθούν όπωσδήποτε.

Ας ομολογηθεί πώς ο κ. Καμολεττί κάνει ότι μπορεί για να τηρήσει τους κανόνες του παιχνιδιού: Τα δρομολόγια, ακριβώς όπως τό είχαμε προβλέψει, μπερδεύονται, οι τρεις κοπέλες αλωνίζουν ταυτοχρόνως στο σπίτι του διασυμμαχικού Μπερνάρ, δεν συναντιούνται όμως, σε πείσμα κάθε πιθανοφάνειας και λογικής, γιατί δεν τους τό επιτρέπει ο κ. Καμολεττί, που πρέπει, πολύ εύσυνεργητα, να γράψει τρεις πράξεις. Τίς γράφει και τότε συναντιούνται οι δύο: η Γαλλία και η Γερμανία. Μήν ανησυχείτε ωστόσο· δεν θά έκραγει πόλεμος. Όσο για την Αμερική, αυτήν ανησυχούμε για μία στιγμή πώς ο παρά λίγο συνάδελφος του Σοφοκλή και του Μπρέχτ την παραμελεί, ως πού μαθαίνουμε έκθαμβοι πώς είχε προλάβει εκείνη ν' απαρνηθεί τον αλέθριο Μπερνάρ.

Τά συμμαχικά μας αισθήματα, έτσι, ή ικανοποιούνται.

Αλήθεια, έχω προσέξει πώς ή εξυπνάδα των λεγομένων πνευματωδών συγγραφέων του θεάτρου βασίζεται κατά κανόνα στο ότι πλάθουν τά πρόσωπά τους ήλθια. Αυτό δεν ήμποδίζει τό θίασο του «Κεντρικού» να παίζει τα «Κορίτσια στον αέρα» μ' εξυπνάδα—τουλάχιστον όσην ήπιτρέπει τό έργο. Ο Δημήτρης Χόρν είναι ένας χαριτωμένος Μπερνάρ, ή Νανά Σκιαδά αγωνίζεται φιλότιμα να ήξαμερικανιστεί αλλά τά ήθνηκά της φρονήματα είναι πολύ έντονα για να της τό ήπιτρέψουν, ή Μάρω Κοντού παραμένει μάλλον πιστή στον έαυτό της κάτω από τό κουκάκι της Ζακλίν και ή Έφη Ροδίτη κάνει μιά πολύ ήνδιαφέρουσα ήμφάνιση, που ήξυλώνει σχεδόν τά χρώματα της Λουφτχάνσα. Είναι και

ή Σμάρω Στεφανίδου, λαμπρή Μπερνάρ, κι' ο Σπύρος Μουσούρης, διασκεδαστικός αν και κάπως ώριμος Ρομπέρ.

Αν υπάρχουν κάποιες αντίρρήσεις, ότι δηλαδή ο Καμολεττί δεν είναι ακριβώς Σοφοκλής, ούτε Μπρέχτ, ποιός φταίει; Ο Δημήτρης Χόρν; Ασφαλώς όχι. Όταν παίζει τον «Ζεμόρ» του Νεβέ, τον κατακεραυνώνουμε, του φωνάζουμε: «πίσω στά καθιερωμένα». Μας δίνει τά καθιερωμένα· όχι να ήχουμε και τό τουπέ από πάνω να τον κατηγορήσουμε που ο Καμολεττί δεν είναι Σοφοκλής ούτε Μπρέχτ!

Αφήνω—εδώ πού τά λέμε—πώς ούτε ο Μπρέχτ είναι Σοφοκλής. Αλλά αυτό καλλίτερα ως τό πούμε πολύ χαμηλόφωνα, να μη τό ήκούσει ο κ. Ζάν-Ζάκ Γκωτιέ. Ούτε και μερικοί άλλοι.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι»

ΤΟΥ ΠΑΒΕΛ ΚΟΧΟΥΤ
(Θίασος Κ. 'Αναλυτή - Μ. Κατράκη)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΤΟ ΕΡΓΟ του φιλοξενούμενου μας Τσέχου δραματογράφου κ. Πάβελ Κόχουτ, που ανέβασε ο ενισχυμένος θίασος του θεάτρου «Διάνα», κέρδισε τελικά την επιδοκιμασία του κοινού, κέρδισε θαρρώ και τό σεβασμό του, παρά την κάπως υπερβολική για θεατρικό έργο αναλυτικότητα του κειμένου. 'Αναφέρω πρώτο τό γνώρισμα τούτο — την αναλυτικότητα — γιατί δέν μου φαίνεται τυχαίο. Μέ τό «Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι» δρικόμαστε μπροστά σέ μία φάση του θεάτρου του ανατολικού ευρωπαϊκού κόσμου αρκετά χαρακτηριστική.

Αν ήθελα νά επισημάνω τίς ιδιότητες πού φαίνεται νά παρουσιάζει αυτή ή φάση σέ πρώτη ματιά, θά έλεγα πώς είναι συνδυασμός από υπερβολική αυστηρότητα στόν ήθικό κώδικα καί κάποιαν αφέλεια. Καί τά δύο μαζί, συνθέτουν τήν κλασική εικόνα ενός κόσμου πού οικοδομείται καί οικοδομεί. 'Ο άστισμός στήν άκμή του δέν έκανε τίποτα διαφορετικό. Είναι παράδοξο αλλά, καθώς παρακολουθούσα τό «Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι», αναθυμώμουν ακούσια κι' επίμονα — παρά τό πρωτοποριακό τής εξωτερικής μορφής του τσέχικου έργου — τούς δραματογράφους — άπολογητές του άστισμού: τόν Αϊμίλιο 'Οξιέ, τόν 'Αλέξανδρο Δουμά γιό. 'Εκεί, είχαμε νά κάνουμε μέ έκτροχιασμένες γυναίκες πού στηλιτεύονται αλλά καί τελικά εξαγνίζονται διά τής άγάπης. 'Εδω έχουμε νά κάνουμε μέ άντρες πού άμάρτησαν άπέναντι σέ γυναίκες,

γιατί δέν άναμέτρησαν έγκαίρως τίς ευθύνες τους. Θά έλεγε κανένας πώς από τήν όλη κοινωνική αλλαγή, εκείνες κυρίως πού βγήκανε κερδισμένες είναι οι γυναίκες. Συμφωνώ πώς πρόκειται για έντύπωση επιπόλαιη. Στήν ουσία δρικόμαστε άπέναντι σ' έναν κόσμο νέο, πού θέλει νά έδραιώσει τήν προσηυτική του ήθική.

Ένας ύφηγητής, ειδικευμένος στό Οίκογενειακό Δίκαιο, έχει μέ κάποια φοιτήτρια έναν παλαιό δεσμό. Μιά μέρα χωρίζονται. 'Όταν θά ξανασυναντηθούν, ή κοινωνική ατους κατάσταση θά έχει αλλάξει: 'Η φοιτήτρια θά βρίσκεται στό κατόφλι του γάμου, ό ύφηγητής θά είναι παντρεμένος, πράγμα όμως πού θ' άποφύγει νά τής πεί. Τό αποτέλεσμα θά είναι καταστρεπτικό: 'Ο γάμος τής μικρής διαλύεται, ό συζυγικός δεσμός του ύφηγητή παθαίνει ίσχυρότατο κλονισμό, καί τό αποτέλεσμα, ύστερα από πολλές καί διάφορες μεταπτώσεις, θά είναι ν' ανακαλύψει ή φοιτήτρια τήν προσήλωση του άγαπημένου τής στή γυναίκα του, νά πέσει από τό τραίνο καί ν' αυτοκτονήσει. Ποιός φταίει; 'Όλοι μας, άποφάνεται μέ αυστηρότητα ό κ. Κόχουτ. 'Όλοι έμείς πού άμεσα ή έμμεσα συμβάλλουμε στό νά δημιουργούνται ή νά διατηρούνται καταστάσεις διφορούμενες, επικίνδυνες, σαθρές.

Πρέπει νά πώ ότι τό ιδεολογικό σχήμα του έργου δέν διαγράφεται καί μέ πάρα πολλή σαφήνεια. Φταίει ίσως ή επίμονή του κ. Κόχουτ στίς ψυχολογικές άποχρώσεις καί άνελίξεις, σημείο κι' αυτό πού θυμίζει πάλι μιάν όρισμένη στιγμή τής άστικής άκμής, μέ τήν υπερβολική τής αναλυτικότητα, τήν προσήλωση στή μελέτη των συναισθηματικών μαιάνδρων. Τό πρώτο από τά δύο μέρη του «Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι», κουράζει. Τό δεύτερο, καθώς σημείωσα καί στήν άρχή, επιβάλλεται. Πρόπει άλλωστε νά τονιστεί πώς γίνεται έδω μία χρήση τής ρευστής σύγχρονης τεχνικής από τίς πιο επιτυχημένες: Τό έργο παίζεται σέ δύο επίπεδα. 'Όχι άλληπάλληλα. Ταυτόχρονα. Ούσιαστικά παρακολουθούμε μία δίκη: τήν υπόθεση όπου ό συμβολικός Κύριος μέ τήν τήβεννο (Μ. Κατράκης) δικάζει τούς πιθανούς υπεύθυνους για τό θάνατο τής φοιτήτριας Λίντας Ματίς. Ένας-ένας, όλοι οι όπωσδήποτε σχετιζόμενοι μέ τήν Ιστορία τής φοιτήτριας άκούνε νά τούς άπαγγέλλεται ή κατηγορία καί καθίζονται στό έδωλιο. Τό έργο δέν είναι παράσταση: είναι άναπαράσταση. Μέ άδιάκοπες άναδρομές, ή κάλλιο επιδρομές στά περασμένα, ξένες πρós τήν τάξη του χρόνου, θλέπουμε νά ξετυλίγονται τά επεισόδια πού συναρμολογούν βαθμιαία, σάν ψηφιδωτό, τήν περίπτωση Λίντα—Πέτρος. Μ' ένα ωραίο εύρημα στό τέλος του έργου, ό έπίσημος κι' άπρόσωπος κατήγορος άποβάλλει τήν τήβεννό του καί δηλώνει άδυναμία νά δικάσει σάν άτομο τόν κυρίως υπεύθυνο ύφηγητή. Τόν παραπέμπει στή συνείδησή του, στή συνείδηση των επί σκηνής προσώπων, στή συνείδηση των θεατών. 'Ας τόν δικάσουν — άν μπορούν, άφού είναι όλοι συνυπεύθυνοι... 'Η ούσιαστική πρωτοτυπία του κ.

Κόχουτ είναι πώς καταργεί θελημένα τίς έννοιες ήθοποιός, θέατρο, θεατής, για ν' άποφύγει τή συμβατική τους ύπόσταση, πού συσκοτίζει τήν όμή αλήθεια τής κοινωνικής ζωής. Πραγματικά: στό θέατρο αντιδρούμε διαφορετικά από ό,τι στήν ιδιωτική ή δημόσια ζωή μας. 'Έχει δικιο ό κ. Κόχουτ νά λεί πώς συγκλονιζόμαστε από δραματικές κορυφώσεις στό θέατρο, αλλά είμαστε έτοιμοι τήν άλλη μέρα νά δημιουργήσουμε νέες. 'Η επινόηση τής δίκης καί ή σύγχυση των επιπέδων τέχνη-κοινωνία δέν μένει στό «Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι» χωρίς αποτέλεσμα. 'Ο συγγραφέας, φυσικά, πετυχαίνει τό σκοπό του μέ άρκετή χρήση τής θεατρικής μαστοριάς. Είναι ή άντεκδίκηση του θεάτρου, πού δέν δέχεται εύκολα νά τό καταργούν.

'Αλλά τό έργο έχει θερμότητα καί παραστατική εύγλωττία. 'Αξίζει νά τό ιδούμε. 'Ο συνασπισμός καλλιτεχνικών δυνάμεων στό «Διάνα» κάνει κατάεηλο τό πόσο θά είχε νά κερδίσει ή θεατρική μας ζωή άν δέν τή μάστιζε τόσο τό κατεταλκί. 'Η παράσταση, σκηνοθετημένη λαμπρά από τόν Μάνο Κατράκη, μέ κατανόηση αλλά προπάντων μέ θεατρικό αίσθητήριο, σωστός ρυθμός, δραματική πυκνότητα, άτμοσφαίρα, προβάλλει ό,τι καλύτερο έχει τό έργο. 'Η Κάκια 'Αναλυτή είναι γεμάτη άπαλή θερμότητα στό ρόλο τής Λίντας Ματίς, ένα ρόλο πού ύψώνει αισθητά τό καλλιτεχνικό της επίπεδο. 'Ο Ν. Χατζίσκος έχει σέ πολλές στιγμές του ρόλου του περιορίσει τή συνθησιμένη του έμφαση καί γι' αυτό πείθει, ένδιαφέρει σάν Πέτρος Πετρούς. 'Αδρή αλλά όχι καί ψυχρή είναι ή Λίντα Πετρούς τής Τιτίκας Νικηφοράκη. 'Ο Κύριος μέ τήν τήβεννο του Μάνου Κατράκη κρατάει τή στερεή συνισταμένη του έργου, του προσθέτει κύρος καί δικαιώνει τίς προεκτάσεις του. Θά του πώ από καρδιάς ένα ευγε. 'Από τούς άλλους καλούς ήθοποιούς δέν θά παραλείψω κανένα: Είναι ή Λούλα Ίωαννίδη, ό Θ. Καμενίδης, ό Γ. Βλαχόπουλος, ό Ρένος Βρεττάκος, ή Κλεό Σκουλούδη. 'Ο Νικ. Ξανθόπουλος δίνει στόν νεαρό Μιλάν Στίμπορ άύθορμησία καί πάθος, μέ άδυναμίες ελάχιστες. Οι επιφυλάξεις μου για κάποιες στιγμές όρισμένων ήθοποιών είναι λεπτομερειακές, γι' αυτό καί προτιμώ νά τίς παρασιωπήσω. Γενικά μόνο λέω πώς ή κινηματογραφική σουρντίνα πού επικρατεί στό παίξιμο γενικά, κάνει δυσανάλογα αισθητές έδω — εκεί κάποιες άσκοπες ύπογραμμίσεις. Οι ήθοποιοί μας δυσκολεύονται άκόμα ν' απαλλαγούν από μία κακώς νοούμενη «θεατρικότητα», ένω από τήν άλλη ξεπέφτουν εύκολα στήν πεζότητα του τάχα «φυσικού».

'Απόλυτα κατάλληλες οι συμπαικές σκηνογραφίες του κ. Γιάννη Κερούδη καί θεατρικότατη ή μεταφορά τής κ. 'Αλέκας Κατσέλη.

Μιά ένδιαφέρουσα βραδιά.



Μεθαύριο, από τόν γαλλικό θίασο (ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΣ)

Η τραγωδία της μυστικοπάθειας

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΣΑΝΤΙΘΕΣΗ με τόν «Cid» που έχει παιχτεί μερικές φορές από γαλλικούς θιάσους στην Αθήνα τα τελευταία χρόνια, τό άλλο σημαντικό έργο του **Cornelle**, που θα παρουσιάσει ο θίασος της κυρίας Μαρσέλ Τασσανκούρ στα πλαίσια του Θεατρικού Αθηνών, ο «Πολύευκτος», παίζεται εδώ για πρώτη φορά. Γι' αυτό και μερικά ένημερωτικά λόγια δεν θα είταν ίσως άσκοπα. Πολύ περισσότερο πού, όπως νά τό κάνουμε, οί Γάλλοι τραγωδοί μένουν αιχμάλωτοι της γλώσσας τους και της στικουργίας τους. Θά έλεγα τό ίδιο γιά τόν θεατρικό Βίκτωρα Ουγκώ, άν τό κακό δέν είταν, στην περίπτωση τούτη, πολύ μικρότερο...

Ο **Cornelle** έχει ένα σημαντικό πλεονέκτημα απέναντι στο νεώτερο συνάδελφό του, τόν **Racine**: «Αν είναι αιχμάλωτος της γλώσσας του, δέν είναι και της εποχής του. Ακριβώς επειδή ανήκει σ' έναν καιρό λιγότερο έκλεπτυσμένον από τού ποιητή της «Φαίδρας», περισσότερο άρρενωπό, κι' επειδή βρίσκεται κοντά στον πρωτόγονο Ρωμαντισμό — γαλουχημένος όπως είναι από τούς Ισπανούς του Χρυσού Αιώνα — ο **Cornelle** ξεπερνάει τό ανάστημα τού αυλικού κόσμου και τού αυλικού θεάτρου, μοιάζει κάπως όγκώδης, άνοικονάμπτος μέσα στο κλίμα μιας εποχής που εξελίσσεται γοργά πρós τή συμβατικότητα. Η ψύχωση τού μεγαλείου που τόν χαρακτηρίζει έξ άλλου, τού ήθους τού μεγαλείου, σημαδεύει ψηλότερα από τή σφαίρα των συναισθηματικών εξάψεων και διακυμάνσεων τού **Racine**. Ο «Πολύευκτος», από τήν άποψη τούτη, έχει μία ιδιαίτερη σημασία.

Σάν έργο — πρέπει αυτό νά τό πούμε — έχει λιγότερο θέλητρο από τόν «Cid»: Του λείπει ή λεβεντιά εκείνου και τού λείπει και ή ρωμαντική του λάμψη. Σ' αντίσταθμισμα, έχει μιάν έσωτερικότητα πρωτόφαντη στο γαλλικό θέατρο. Είναι τό θέμα, όπως τό διάλεξε και τό είδε ο ποιητής, που τού τήν υποβάλλει. Βάση του στάθηκε, καθώς μάς λέει ο **Cornelle** στον «Έλεγχο» τού έργου του — που γράφτηκε δεκαεφτά χρόνια αργότερα — τό μαρτύριο τού άγιου Πολύευκτου, νεοφώτιστου Χριστιανού τού 3ου αιώνα. Τόν Πολύευκτο, στο δράμα, τόν βλέπουμε νά ζει τήν ιδιωτική ζωή του. Παντρεμένος με τήν Παυλί-

να, κόρη τού Ρωμαίου συγκλητικού και διοικητή της Αρμενίας Θέλιξ, είναι ουσιαστικά ο σύζυγος μιας ξένης αρχόντισσας που έχει τό νού της άλλου: στόν άντρα που κάποτε συνάρπασε τή νιάτη της, στόν όμόθεό της Σεθίρο.

Αλλά τό δράμα τού Πολύευκτου δέν είναι τό δράμα τού περιφρονημένου συζύγου. Ο Αρμένιος αυτός με τήν ύψηλή καταγωγή, από τή στιγμή κιόλας που αρχίζει τό έργο έχει άλλη έγνοια στο νού του: θέλει νά μυηθεί στο Χριστιανισμό. Χωρίς ν' άδιαφορεί καθόλου γιά τήν Παυλίνα, απεναντίας, νιώθει ώστόσο μιá θαθειά κι' άκατανίκητη κλίση πρós τά μυστήρια της νέας θρησκείας. Η άνατολίτικη ψυχή του, ή παράφορη, με τήν έμφυτη ροπή πρós τή μυστικοπάθεια, δέν μοιάζει νά μπορεί νά συμβιβαστεί με τίς κοινωνικές χαρές της καθημερινής ζωής. Έτσι, από τό ξεκίνημα κιόλας τού έργου, έχουμε τή δραματική περίπτωση ενός ανθρώπου έσωτερικά δίχασμένου, που άν δέν άμφισβητεί είναι γιατί, σά γνήσιος κορνηλιανός ήρωας, ζέρει, έχει τή δύναμη νά επιβάλλει στόν έαυτό του τό «θέον». Σά γνήσιος κορνηλιανός ήρωας πάλι, δέν θά φωραθεί ποτέ νά έντρυφά στην δραματική του περίπτωση. Τήν ζει, δέν τήν θεάται.

Προτού προχωρήσουμε, είναι άναγκαίο νά έπισημάνουμε εδώ τήν ύπεροχή αυτή της έμπλοκής απέναντι στην περιπάθεια. Η περιπάθεια των τραγικών ήρώων είναι στοιχείο ιστορικά έπιγεμόμενο, προάγγελος της παρακμής με τά μελιχρά, λιπόθυμα φέγγη. Η Φαίδρα τού Ρακίνα λόγου χάρη, διεκτραγωδεί και σχολιάζει τό πάθος της, ήδονίζεται μ' αυτό και, στή μελωδική του απεικόνιση, βρίσκει κάτι σάν ένα νοσηρό θάλασμο της οδύνης. Οί κορνηλιανοί ήρωες μάχονται, δέν αυτοαναλύονται παθητικά. Άκόμα κι' όταν μονολογούν, αγωνίζονται. Γι' αυτό και τό κορνηλιανό δράμα δέν έχει τό χαρακτήρα έλεγείας. Είναι σάν ένα άθλημα τραχύ, μιá πρόκληση που άπευθύνει στόν έαυτό της μιá ψυχή φλογερή, διψασμένη γι' αυτοϋπέρβαση.

Ο Πολύευκτος γίνεται Χριστιανός και ή Παυλίνα ζαναθλέπει τόν Σεθίρο. Τώρα όμως τό πάθος γιά ξεπέραςμα της ανθρώπινης αδυναμίας, σά νά είναι κάτι τό μεταδοτικό, θά κυριέψει κι' αυτά τά πολύ έγκόσμια σέ σχέση

μέ τόν Πολύευκτο δντα. Η Παυλίνα απομακρύνει τόν Σεθίρο γιά νά μείνει πιστή στο σύζυγικό της χρέος. Ο Σεθίρος θά δείξει μιá γενναιοφροσύνη άπροσδόκητη γιά Ρωμαίο εύνοούμενο ενός αυτοκράτορα: θά αναλάβει τήν υπεράσπιση τού Πολύευκτου, που άμάρτησε βαρεία κατά της Ρώμης γιατί, συνεπαρμένος από τό ζήλο τού νεοφώτιστου, άνέτρεψε τά είδωλα κατά τή διάρκεια μιās θρησκευτικής τελετής. Μιά μόνο ψυχή ταπεινή, ή κάλλιο αδύνατη, ύπάρχει μέσα στο έργο: ο Θέλιξ, ο πατέρας της Παυλίνας: τύπος και ύπογραμμός τού δημόσιου λειτουργού μιās άπολυταρχίας, που μόνη έγνοια έχει πώς θά εξασφαλίσει τό άξίωμα του και τήν έμπιστοσύνη της κεντρικής εξουσίας. Αλλά κι' αυτός, στο τέλος τού έργου, θά φωτιστεί, θ' αναβλέψει: «Όταν ο Πολύευκτος θά θανατωθεί κατά διαταγή του κι' ο Σεθίρος θά ξεοπάσει όργισμένος γιά τήν υπέρβαση αυτή εξουσίας τού Θέλιξ, ή θεία Χάρη θ' άγγίξει τόν πατέρα της Παυλίνας. Θά γίνει Χριστιανός. Όπως έγινε πριν από λίγο και ή κόρη του, γεμάτη θαυμασμό γιά τόν άντρα της. Η τελευταία τούτη μεταστροφή είναι ή κλασική μετάπτωση της γυναικείας ψυχής, ο θαυμασμός που ζυπνάζει έναν έρωτα λανθάνοντα και τόν φουντώνει σέ πάθος.

Τραγωδία της μυστικοπάθειας, σχεδιασμένη γιά νά δοξολογήσει τή δύναμη τού Χριστιανισμού, ο «Πολύευκτος» έχει τούτη τήν άρετή που φανερώνει τό μεγάλο συγγραφέα: «Ότι δέν περιορίζεται στο πνευματικό πεδίο, πράγμα που θά τήν έκανε ψυχρή. Μεταθέτει τό δραματικό βάρος στόν καθαρά συναισθηματικό τομέα και μελετάει τή διεργασία των ψυχών από μιá μεγάλη ιδέα. Η έρωτική περιπλοκή, τά σκήματα Παυλίνα-Σεθίρος, Πολύευκτος-Παυλίνα, μπαίνουν σέ δεύτερο επίπεδο κι' έτσι έρχονται σ' αντίθεση με τό σωστό κατά τ' άλλα δόγμα τού Βολταίρου πώς, στο θεατοικό έργο, ο έρωτας ή πρέπει νά κυριαρχεί ή νά λείπει. Η ύποταγή όμως των προσωπικών σχέσεων σ' ένα άνώτερο γεγονός δέν άποτελεί διάσπαση στην περίπτωση τού «Πολύευκτου». Βλέπουμε τίς συναισθηματικές περιπέτειες και άλλους πούς προκαλούνται μέσα στις ανθρώπινες συνειδήσεις από μιá κορυφαία ιστορική ώρα. Έτσι ο έρωτας παύει νά είναι μιá εξωτόπου και χρόνου άφαίρεση: μεταβάλλεται σέ ανθρώπινη πραγματικότητα, που αναπνέει μέσα στο κλίμα της στιγμής της κι' έντάσσεται στή γενική της νομοτέλεια.

Οί χαρακτήρες στόν «Πολύευκτο» είναι σχεδιασμένοι με διαύγεια και στερεότητα. Μιά έμφυτη ευγένεια τούς διακρίνει, που διατρανώνεται στην προσπάθειά τους νά κατανικήσουν, ό,τι μέσα τους θεωρούν έγωϊστικό. Με τόν παραδειγματισμό, με τήν άμλλα, οί θερμοκρασίες τους άνεβαίνουν και οί ψυχές εξυψώνονται. Είναι χαρακτήρες που μπαίνουν σέ δοκιμασία, γιά νά καλυδωθούν τελικά καθώς τό άναμμένο σίδερο μέσα στο κρύο νερό. Ο **Cornelle** πίστευε πώς ο θαυμασμός είναι άσφαλέστερο μέσο γιά τήν τραγική καθαρότητα από τόν άριστοτέλειο έλεος και φόβο. Η τραγωδία, στά χέρια του, γίνεται έτσι ένα πλέγμα από ευγενή συναισθήματα σέ δοκιμασία, που με τήν άμοιβαία προστριβή τους θερμαίνονται κι' ανταγωνίζονται, ποιά νά ξεπεράσει τό άλλο σέ ήθικό ύψος.

Ρωμαντισμός; Αναμφισβήτητα. Ο θεμελιωτής αυτός τού γαλλικού θεάτρου βρίσκεται στο μεταίχμιο της Ιστορίας όπου ο ρωμαντικός κόσμος τού Μεσαίωνα προσπαθεί ενάγωνια νά συλλάβει, νά καθήλωσει, τίς πρώτες έννοιες της ίσορροπίας, γιά νά ώριμάσει και νά προαχθεί σέ κλασικό. Στόν «Cid» τό έπίτευγμα είταν δυσκολότερο, γιατί ο ποιητής είταν πολύ νέος και ή πηγή τού ισπανικού. Στόν «Πολύευκτο», κατά έξη

μόνο χρόνια μεταγενέστερο, ή κλασική πειθαρχία μοιάζει προσιτότερη. Έχει έρθει με τήν ώριμότητα της ιδιοφυίας με τήν άποσφαίρα τού μύθου, ή ρωμαϊκή, με τήν έμπειρη κυριαρχία των μέσων. Μορφές τού άρχαίου, ο «Πολύευκτος» είναι κλασικά, οί έννοιες άπεριόριστες, ο μύθος έχει έσωτερική ισχύ και έσωτερικό ήθος. Η ψυχή όμως τού ποιητή είναι ρωμαντική. Πιστεύει στην ευγένεια ή ήλιος τού ανθρώπου, στις άπερίοριστες δυνατότητες της. Στά χέρια ενός **Cornelle** τά τέτοια σπάνι γίνονται ποικίλα, στά χέρια κάποιου άδοξων διαδόνου τού θά γίνει μελοδραματισμός.

Φεστιβάλ 'Αθηνών 1963

«Ο ΣΙΝΤ»

'Από τόν θίασο τῆς Μ. Τασσανκούρ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΘΑ έκανε τούς Γάλλους πολύ νά σκανδαλιστούν, φαντάζομαι, εκείνος πού θά τούς έλεγε πώς ο «Σίντ» δέν είναι τραγωδία. Όχι έπειδή δέν έχει δυσάρεστο τέλος. Καί ή «Ιφιγένεια έν Ταύροις» δέν έχει δυσάρεστο τέλος κι' όμως είναι τραγωδία. Άλλά ο «Σίντ», όπως καί γενικά τό γαλλικό κλασικό δράμα, δέν καταδύεται στό βάθος εκείνα όπου ή ανθρώπινη ύπαρξη συλλαμβάνει, ή άκριβέστερα διαισθάνεται, τά «έλεεινά» καί τά «φοβερά».

Ο δραματικός σπασμός στόν «Σίντ» ξεκινάει από τό αίσθημα τῆς τιμῆς. Άς μή γελαστούμε: δέν πρόκειται έδώ γιά τήν ανθρώπινη αξιοπρέπεια· πρόκειται γιά τήν ίπποτική τιμή, πού είναι μία ειδική έκδοχή, γραφική άν θέλετε, τῆς φιλαυτίας. Συναίσθημα ιστορικά καί τοπικά προσδιορισμένο, περιορισμένο, ή ίπποτική τιμή, όπως καί τό χρέος πού πηγάζει άπ' αυτήν, παραμένει κανόνας ζωῆς μέ συγκεκριμένη ίθαγένεια. Είναι ή Ισπανία τῆς άκμῆς καί είναι ή φεουδαρχία. Άπό εκεί έντίλησε ο Κορνήλιος τή συναισθηματική του έμπνευση. Οί συνθήκες τοῦ καιροῦ

τοῦ τόν βοηθοῦσαν νά τήν έπεκτείνει στή Γαλλία, νά τήν πολιτογραφῆσει. Τό έργο του άποκτά έτσι γνησιότητα, ένάργεια, πρωτοτυπία, είναι όμως, τόσο στήν άφετηρία του όσο καί στήν κατάληξή του, κάτι άλλο από τραγωδία. Είναι ήρωικό δράμα. Αυτό δέν υποδίδεται τόν «Σίντ»· άπλώς τόν χαρακτηρίζει.

Καί νά γιατί ο Κορνήλιος βλέπει στό «θαυμασμό» τό ύποκατάστατο, κατά τή γνώμη του, τοῦ έλέου καί τοῦ φόβου. Ο θαυμασμός είναι τό συναίσθημα πού

μάς προκαλεῖται από τή λεβεντιά, τόν ήρωισμό, τή μεγαλοψυχία. Τίποτα τό κοινό μέ τόν τραγικό κόσμο καί μέ τό τραγικό αίσθημα τῆς ζωῆς. Τό γαλλικό κλασικό θέατρο δέν θά όπτευε ποτέ τά σκοτάδια, τό άποτρόπαιο μυστήριο πού παραμονεύει πίσω από τούς μύθους - σύμβολα τῆς τραγωδίας. Είναι ένα θέατρο έγκόσμιο, μέ λαμπέρη έδωλγωτία. Συγκινεί κι' ένθουσιάζει, θέλγει καί συνεπαίρνει, δέν μάς θυδίζει στήν πρωτόγονη έκείνη, τήν άπώτατη άπορία, τή μυστική φρίκη πού προέρχεται από τό φευγάλο άγγιγμα τῆς παγερῆς Άλήθειας, τῆς άπρόφερτης.

Ο θίασος τῆς κυρίας Τασσανκούρ μάς έδωσε στό 'Ωδείο 'Αρώδου, τήν Τρίτη τό βράδι, μιάν έντιμη έρμηνεία τοῦ «Σίντ». Μόνον έντιμη—άν τό «μόνον», έδώ, δέν μοιάζει μέ αντίφαση. Τά έργα όμως αυτά, όπως καί νά τό κάνουμε, χρειάζονται έντελώς προνομιούχα, άν όχι έξαιρετικά, όντα γιά νά υπάρξουν. Δέν φταίμε έμείς γι' αυτό· έτσι τό θέλει ο Κορνήλιος. Θυμάμαι παλαιότερους Σίντ: Τόν Άντρέ Φαλκόν, πού εἶταν τό μαχητικό, περήφανο πετεινάρι, τόν Ζεράρ Φιλίπ Ιδανικό κι' όμως ύπαρκτό ρωμαντικό ήρωα. Ο Πιέρ Βανέ, ο τωρινός Σίντ, είναι τό νεαρό παιδί τό γεμάτο εύγενικά συναισθήματα, πού τό συνεπαίρνει ο άνεμος τῆς μοίρας σάν άδελά του. Τά κατορθώματά του μάς φαίνονται κάπως συσπανάλογα μέ τό εύαίσθητο, όχι άδελτικό παρουσαστικό του, πράγμα πού προκαλεί μιάν ιδιότυπη συμπάθεια· δέν είναι βέβαιος πώς πρόκειται άκριβώς γιά τή συμπάθεια τήν ταιριαστή στό Ροδρίγο. Έχουμε τήν έντύπωση πώς ο Σίντ αυτός δεσπόζεται άντί νά δεσπάζει τά γεγονότα. Τόν συμπονούμε όταν λέει τίς περίφημες «Στροφές» του μέ τήν κάποια νευρική του υπερευαισθησία, διωσκολευόμαστε όμως νά τόν πιστέψουμε στήν άλλο τόσο περίφημη άφήγηση τῆς μάχης του μέ τούς Μαυριτανούς. Πρόκειται πάντως γιά ένα Ροδρίγο αίσθαντικό, πού μάς ένδιαφέρει καί πού, τελικά, μάς κερδίζει.

Θά ήθελα πολύ νά μπορούσα νά πώ κάτι άνάλογο γιά τή Σιμένη τῆς Ρεζίν Μπαίς. Είναι δύσκολο. Άς έχουμε, έτσι κι' άλλως, όπ' όψη μας πώς οί καλλίτεροι ρόλοι τοῦ έργου—κι' άς φαίνεται αυτό παράδοξο—δέν είναι τῆς Σιμένης καί τοῦ Ροδρίγου. Καί οί δύο αυτοί έχουν, από καθαρά θεατρική άποψη, ένα σοβαρό μειονέκτημα: Αυτό-επαναλαμβάνονται, οί καταστάσεις τους επανέρχονται όλο οί ίδιες. Χρειάζεται λοιπόν μιά Σιμένη μέ πολύ έντονη προσωπικότητα, άφθονία μέσων, δραματική πυκνότητα άσυνήθιστη, γιά νά επιβάλει τό ρόλο σ' επίπεδο περα από τῆς κοινῆς συμπάθειας—πού είναι κάτι πολύ λίγο γιά τόν Κορνήλιο.

Ο ώραιος ρόλος τοῦ έργου είναι ο Δόν Διέγος. Άλλά ο Λυσιέν Μπαρκόν, πού τόν υποδύθηκε προχτές, ένδ' έχει όλα τά φυσικά προσόντα τοῦ πρωτόπου, έπηρεάστηκε φαίνεται από τό ύπαιθο, τίς φοβερές του διαστάσεις, κι' έπαιξε έξωτερικά καί κραυγαλία. Εἶταν ένας άρχοντικός Δόν Διέγος, αλλά χωρίς τή συναισθηματική άχνα, τίς ζωστές διακυμάνσεις πού έχουν οί έξαίσιοι στίχοι τοῦ κειμένου του.

Καλός Δόν Γκομές ο Ρολάν Ροντέ καί θερμή 'Ινφάντη ή Ζιζέλ Τουοί. Στή Μαρσέλ Τασσανκούρ, πού έπαιξε μέ αξιοπρέπεια τήν 'Ελβίρα, όφείλεται καί ή σκηνοθεσία τοῦ έργου. Πέτυχε νά καλύψει όσο γινότανε τό κεχηνός τοῦ πελώριου χώρου καί ν' άποφύγει τά χάσματα, νομίζω όμως ότι, άνεξάρτητα από τήν κίνηση πού εἶταν ώραία, έδωσε μιάν έμφαση τραγωδίας ζοφερῆς σ' ένα έργο μέ κύριο προτέρημά του τή λάμψη. Δαυλοί, δεσπόζοντες χαρακτήρες· τόνοι μαύροι κι' άσπροι, άσπροι άσπροι Φιλίππου Β' κι' 'Εσκοριέλ ο Έντ' ό γο πού τό φαντάζεται κανείς κόκκινος καί χρυσό, χρυσό καί κόκκινος.

Υ.Γ.: Λίγος σεβασμός πρὸς τήν άπό μέρος τῶν υπευθύνων γιά τήν έκτέλεσιν τῶν παραστάσεων, δέν θά έλάττει, ή παράσταση τοῦ «Σίντ» άρχισε μέ μισή ώρα καθυστέρηση: στίς 8. Εἶσα ύπερβολή ανθρώπους νά φεύγουν· τρεκακίζοι σ' πό τήν παρατεταμένη έκπαυλίσιν τῶν νύ στα άρχαία καθίσματα· άν άκούχουν καί μερικοί κακοκαθημένοι σκατές, πού προσέρχονται μέ ύπερβολή καθυστέρηση, άς συνετιστοῦν μέ καλή, μένοντας έξω.

Φεστιβάλ 'Αθηνών 1963

«ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΣ»

(Θίασος της Μαρσέλ Τασσανκούρ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο θίασος της κυρίας Μαρσέλ Τασσανκούρ, έδωσε μία πολύ καλλίτερη παράσταση με τον «Πολύευκτο» παρά με τον «Σίντ». Αναρωτιέμαι μάλιστα γιατί δεν σκέφτηκε να προτάξει αυτό το έργο. Ίσως γιατί ο «Σίντ» είναι πιο γνωστός, πιο δημοφιλής.

Βλέποντας τις αισθητά λιγότερο κατεληγμένες κερκίδες του Ωδείου 'Ηρώδου το θρόνου της Πέμπτης, αναλογιζόμενοι πόσο λειτουργούν στη συνείδηση του κόσμου τα συμβατικά κριτήρια: Ο «Σίντ» ήταν πρώτη εμφάνιση του γαλλικού θιάσου και θρυλικός τίτλος, έτρεξαν λοιπόν στον «Σίντ». Γιατί; Όνομα του Θεού! Δεν λέω πως το έργο είναι κακό. Είναι θαυμάσιο. Αλλά ο «Πολύευκτος», όπως τα έργα της ώριμότητας, πάντα, έχει λιγότερη λάμψη και περισσότερη ύψος—κι' εσωτερικότητα. Έχει προπάντων μία περίφημη δομή, αξιοθαύμαστη αρχιτεκτονική και υποδειγματικά διαβαθμισμένη δραματική πρόοδος. Είναι, με μία λέξη, έργο άκμης. Πουθενά όσο εδώ ο Κορνήλιος δεν έχει αξιωθεί τον τίτλο του κλασικού.

Στήν ερμηνεία που μας έδωσε ο θίασος της κυρίας Τασσανκούρ χαρήκαμε πολλά πράγματα. Θα δοκιμάσω να 'απαριθμήσω, με την ελπίδα να μη παραλείψω τα κυριότερα. Και πρώτα θα βάλω το θαυμάσιο αφομοιωμένο από όλους τους ερμηνευτές αίσθημα της προσωδίας. 'Η άναπνοή του στίχου, με όλες τις ρυθμικές του ποικιλίες, τους μελωδικούς κυματισμούς, γινόταν αδιάκοπα αισθητή. Κόλλωνε το πανί του δράματος, έκανε την κάθε στιγμή καλλιτεχνικά αξιοποιημένο χρόνο. Θα εύχομουν να μπορούσαν να καταλάβουν τη σημασία του πράγματος όλοι εκείνοι που αναρωτιούνται, φανερά ή κρυφά, τι προσθέτει ο στίχος στο θέατρο. Δεν γίνονται έλλωστε εδώ απολογητές του Αλεξανδρινού με τις ζευγαρωτές ομοιοκαταληξίες· μιλάω για το στίχο γενικά, δίνοντας την προτίμησή μου στον ισχυρικό ένδεκασύλλαβο, το δεκατρισύλλαβο ή και τον ελεύθερο στίχο.

Η Μαρσέλ Τασσανκούρ, σά σκηνοθέτης, σχεδίασε σωστά και παραστατικά την κατατομή του έργου. Ο «Πολύευκτος» ήταν πολύ πιο συνεπής με το ρωμαϊκό έαυτο του παρ' όσο ο «Σίντ» με τον ρωμαντικά ισπανικό δικό του. Βοήθησαν, όπτικά, και τα ωραία κοστούμια, που οι ηθοποιοί τα φορούσαν τόσο ωραία—πως γενικά οι Γάλλοι ηθοποιοί του κλασικού δραματολογίου ξέρουν να φοράνε το ρωμαϊκό

κοστούμι, είτε τήθενος είναι, είτε στρατιωτικό. Βοήθησαν οι κινήσεις, οι διακριτικά γραφικοί έλιγμοί. Βοήθησε η μεταφορά του κύριου σκηνοικού χώρου στις βαθμίδες και στην όρχηστρα, δηλαδή μέσα στην άγκυλιά του κοινού. Οι άπαλά αόξομειούμενοι φωτισμοί, που έκαναν τα πρόσωπα ν' αναδύονται και ν' αναδείχνονται στην κατάλληλη στιγμή. Τα προσφυσάτα και λυρικά σχεδιασμένο ημικυκλικό δάπεδο, με την τομή του τεταρτημορίου του. Βοήθησαν, κοντολογίς, πολλά. Last but not least η υπόκριση.

Ιεραρχικά, πρέπει ν' αναφέρουμε πρώτο τον Ζάκ Ντακμίν (Πολύευκτο). Είναι παλαιός μας γνώριμος και τον έχουμε εκτιμήσει σε πολλούς ρόλους του μεγάλου θεάτρου. Πρέπει ωστόσο να πω ότι ο Πολύευκτος δεν μου φαίνεται ο πιο συγγενικός ρόλος στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Ζάκ Ντακμίν. Ο ηθοποιός αυτός έχει μίαν έμφυτη και πολύ αισθητή τάση προς την πλαστική ωραία κίνηση, πράγμα που συχνά τον παρασύρει στην εξωτερικότητα, κάποτε και λιγάκι στο ναρκισσισμό. Τίποτα ωστόσο πιο αυθόρμητο και δονούμενο, φλεγόμενο εσωτερικά, από τον ήρωα αυτόν του Κορνήλιου. Θα ήθελε κανένας τον Πολύευκτο απέρριπτον, απολησμονημένον όπως είναι οι έλλαμπόμενοι, ξένον στά του κόσμου τούτου, ίσως και λιγάκι αδέξιον, ένα πρόσωπο, τέλος, που μέσα στην κοινωνία των ανθρώπων θάλεγε κανένας πως παραπαίει. Τίποτα όμως πιο μελετημένο από τον Ζάκ Ντακμίν στην κάθε του στιγμή. Απομένει στο ανεργητικό του ή ωραία, ηχηρή φωνή και η πλαστική έκφορα του λόγου. Χαιρόμαστε το κείμενο του ρόλου καθώς σε ρεσιτάλ άπαγγελίας.

Η Μαρσέλ Τασσανκούρ έπαιξε μ' ευγένεια και θερμότητα την Παυλίνα. Η ωραία, μελωδική φωνή της έχει λυρικές καμπύλες που σπάνια ξεστραπίζουν στο τραγούδι. Λαμπρός Φέλιξ εί-

ταν ο Λυσιέν Μπαρζόν. Ανάγλυφα Ρωμαίος, περισσότερο αυτοκράτορας μέσα στην αίματοκόκκινη τήθενό του παρά διοικητής της 'Αρμενίας, προσωποποίησε την εξουσία σε ό,τι έχει το πιο θαυρά και χαμηλό, αλλά και χαρακτήρισε εσωτερικά το πρόσωπο.

Θα όμολογήσω τ' αλληλοσυγκρούμενα αισθήματά μου για τον Σεβήρο του Ρολάν Ροντιέ: Ξεχνώντας το ρόλο, το έργο, τον χάρηκα: Ήταν γεμάτος αυθορμησία, ζωντανός, δραστήκιος, ζπιτικός τέλειος. Όταν όμως αναθυμάμαι το έργο, βρίσκω πως ο Σεβήρος έχει εκεί—μέσα ειδική άποστολή. Είναι ο σκεπτικιστής Ρωμαίος, ο υπεράριμος, ο ευγενικά ειρωνικός, αλλά κι ο ικανός να κατανοήσει τα πάντα—από πλάτος ψυχής άκριδώς. Σάν ποιητικό δημιούργημα, για το πολυδιάστατο που 'χει και μαζί το λιτό, το λαγαρό, το ευσύννοπο, ο Σεβήρος πρέπει να θεωρηθεί άριστούργημα. Αναρωτιέμαι όμως αν είναι δικό του το νεανικό πάθος, η παραφορά, ή φλόγα που του έδωσε προχτές ο Ρολάν Ροντιέ.

Δεν μπορώ να μην όπογραμμίσω τη λαμπρή μορφή του Νέάρχου που χάραξε ο Πιέρ Κονσταντ. Στις λίγες στιγμές που είναι μέσα στο έργο δικές του, πέτυχε να δώσει τον χριστιανό άφιερωμένο, τον όποψήφιο μάρτυρα. Κάτι τέτοιο θα φανταζόταν κανένας, μεγεθυμένο, και για τον Πολύευκτο.

Έργο άσπληρό, εσωτερικό, τό Σδμα αυτό του Κορνήλιου είναι από εκείνα που δεν συναρπάζουν, δεν έχουν λαϊκότητα, γιατί η όμορφιά τους είναι δίχως έμφαση, διακριτική, κρυφή.



ΕΔΩ ΚΑΙ ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ χρόνια, ό Νόρμαν Κράσνα - ό συγγραφέας τής κωμωδίας που παίζεται τώρα στο θέατρο «Διονύσια» - μάς είχε πρωτοπαρουσιαστεί, εδώ στην Ελλάδα, με μιάν άλλη του κωμωδία, τή «Χρυσή μου Ρούθ». Είταν ένα έργο έλαφρό και χαριτωμένο, από εκείνα που αν τά ξεχνάει κανένας σάν περιεχόμενο, δέν τά ξεχνάει καί σάν τίτλους. Ακόμα έλαφρότερη παρουσιάζεται τώρα ή «Κυριακή στή Νέα Υόρκη». Έτσι μάλιστα πού έχει άνεδαστεί, με πολλά χορευτικά μικροίντερμέδια, μουσική, ένα τραγουδάκι, άγγίζει τά όρια τής μουσικής κωμωδίας. "Οχι τόσο, πάντως, πού νά χρειάζεται νά προβάλουμε άναρμοδιότητα. "Ας πούμε πώς ή «Κυριακή στή Νέα Υόρκη» είναι ένα μοντέρνο «δωντσίλ».

Ο χαρακτηρισμός αυτός του «μοντέρνου», ώστόσο, ίσως νά δικαιολογεί κάποιες σκέψεις. Βλέπει κανένας άπορημένος - αλλά καί χωρίς δυσaréσκεια - ν' άπεικονίζονται στήν κωμωδιούλα αυτή κάποιες αντίληψεις πού, διαφορετικά, θά μάς φαίνονταν άπροσδόκτες. Τό πόσο, λόγου χάρη, τά σύγχρονα κοριτσόπουλα, καί μάλιστα οί Αμερικανιδούλες, παθαίνουν για τό γάμο. Τό πόσο γνοιάζεται ή ήρωίδα για τήν άντατομική της άρτιότητα. Είναι αλήθεια πώς πρόκειται για εξαίρεση - αυτό μάς δηλώνεται ρητά. Αλλά καί είναι τόσο ή άπελπισία τής Πέγκυ Τάινλορ για τήν πρόληψη πού τής ύπαγορεύει τήν προσκόλλησιν αυτή σέ ξεπερασμένες καταστάσεις, προσκόλλησιν πού διώχνει από κοντά της τ' άγόρια, ώστε ν' άποτελεί καί τήν κεντρι-

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Μιά Κυριακή στή Νέα Υόρκη

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΟΝΥΣΙΑ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

κή κωμική κατάσταση. Είναι πολύ διασκεδαστική. Η Πέγκυ έρχεται άπαρηγόρητη από τή Βοστώνη, νά ζητήσει άσυλο στή γκαρσονιέρα του άδερφου της, στή Νέα Υόρκη. Κι' εκεί εξαναγκάζεται από τίς περιστάσεις ν' αντιμετώπισει τό μεγάλο δίλημμα: θά ένδώσει σ'

ότι φοβάται κι' εύχεται ή όχι; Τήν εξέλιξη αυτή, με τά ένδιάμεσα άπρόοπτα, ό Νόρμαν Κράσνα μάς τήν άφηνείται γεμάτος κέφι, φαντασία, εύρήματα, καλής ποιότητος έξυπνάδα.

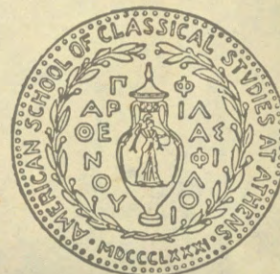
Από τά δύο μέρη του έργου ό μοιολόγ πώς προτίμησα τό πρώτο, ίσως γιατί έχει πιο άβίαστη πορεία. Στο δεύτερο, τά στοιχεία τής φάρσας πληθαίνουν καί τό παίξιμο τών ήθοποιών γίνεται κι' αυτό βαρύτερο. Αλλά δέν σημαίνει! Ποτέ δέν έχουμε ιδεί τήν Άλίκη Βουγιουκλάκη τόσο καλή: Χαριτωμένη δίχως εκζήτηση, με γνήσια σκηνική έξυπνάδα, έλαφρότητα καλαίσθητη, λάμψη φυσική, αύθορμους. Είναι φανερό πώς ή έλαφρή κωμωδία είναι τό στοιχείο της. Πρέπει νά του μείνει πιστή. Ο Γ. Πάντζας παραστέκεται τήν πρωταγωνίστρια πολύ καυνοποιητικά, με μπρίο. Ο Χρ. Πάλλας, στο ρόλο του άδερφου, έχει ευγένεια καί σκηνική ενάργεια. Δέν έναρμονίζεται όμως με τό τρίο αυτό κι' ό Κ. Βουτσάς, ήθοποιός προικισμένος, αλλά καί ολοφάνερα άλλου ύφους: έπιθεωρησιακός. Προσθέτω στίς καλές εμφανίσεις τήν Τζόλυ Γαρμπή.

Ευχάριστος διάλογος σέ μετάφραση του Κ. Σταματίου καί πολύ κατάλληλες, έντυπωσιακές, δεξιοτεχνικά, έναλλασσόμενες σκηνογραφίες του Κ. Μ. Αγγελόπουλου: Ο σκηνοθέτης Κ. Μίχ. Μπούκλης έχει θαυματοουργήσει.

Δέν φαντάζομαι νά ξαναπάμε, τόν χειμώνα τουτόν, στά «Διονύσια» έμεις οί τακτικοί τών πρώτων παραστάσεων, οί τζαμπατζήδες...

Μέ «Ίφιγένεια έν Αΰλιδι»
θά έορτάση
τήν 28ην Οκτωβρίου
τό Θέατρο Βορ. Ελλάδος

Τό Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος συμμετέχον στίς έορτές τής 28ης Οκτωβρίου, θά παρουσιάση τήν προσήχη Δευτέρα τήν τραγωδία του Εϋριπίδου «Ίφιγένεια έν Αΰλιδι». Τήν ίδια τραγωδία δίδει από χθές σέ ειδικές παραστάσεις για τούς μαθητές, κατόπιν ζωηρής έπιθυμίας του Υπουργού Βορείου Ελλάδος καί καθηγητού του Πανεπιστημίου Κ. Φραγκίστα, καί εις έκτελεσιν άρχικώς υπάρχοντος προγραμματισμού ειδικών παραστάσεων για τούς νέους. Οί παραστάσεις αυτές θά λήγουν περί τά μέσα Νοεμβρίου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'Η γειτονιά τών άγγέλων»

ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

(Θέατρο «Κοτοπούλη»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ του έργου του θεάτρου Κοτοπούλη είναι προτιμότερο νά μās προκαλέσει έδω κάποιες γενικές σκέψεις, παρά νά γίνει αντικείμενο ενός κριτικού σχολιασμού, έτσι κι' άλλώς δυσάρεστου. 'Η «Γειτονιά τών άγγέλων», άλλωστε, δέν προβάλλει σάν καθάροαιμο δραματικό έργο. Κατά μεγάλο μέρος μουσικό, μέ πολλά τά χορευτικά μέρη, μάς εξασφαλίζει ένα «άλλοθ» καλόδεχτο.

Γιατί ό κ. 'Ιάκ. Καμπανέλλης, πού έγραψε τό κείμενο, είναι προικισμένος, τό έχουμε πει πολλές φορές. Σά νέος άνθρωπος, φυσικό νά δέχεται τά συνθήματα τής ώρας. Είναι αρκετά συγκεχυμένα, πραγματικά. Στόν τομέα του δραματικού θεάτρου ειδικότερα, έχουν συμβεί τά εξής περίεργα: Πρίν ακόμα από τρεις τέσσερες δεκαετίες, ή τεχνική του δραματικού έργου έμοιαζε κατασταλαγμένη, καθιερωμένη. Παρά τά διάφορα πρωτοποριακά κινήματα, τόν τόνο τόν έδινε τότε τό ρεαλιστικό δράμα, τό γερά χτιμένο, μέ βασικούς κανόνες τή συμπύκνωση και τήν αυστηρή λογική άλληλουχία στή δράση του. 'Ακόμα κι' ό Πιραντέλλο, μέγας δυναμιστής του μεσοπολεμικού καιρού, τά είχε σεβαστεί, ίσως γιατί δέν τόν έγσχλούσαν.

'Ακολούθησε ή πραγματική επανάσταση. Οι αντίδράσεις πού από καιρό στιβάζονταν στό κατώι, ξέσπασαν, τίναναν στόν άέρα τήν καθιερωμένη δραματουργική. Έγινε αισθητό, τότε, πώς είταν πιεστική, άκαμπτη, άσφυκτική, μονότονη, τυποποιημένη. Μία χαλαρότερη σύνθεση, έκανε τώρα νά κυκλοφορήσει ό άέρας στούς διαδρόμους του δράματος, νά μπουvνε νέα ρεύματα, νέες ύποψίες στό θεατρικό χώρο. Συγγραφείς παρουσιάστηκαν στό έξωτερικό, πού άν και τρεκλίζοντας ακόμα, μπόρεσαν νά οικοδομήσουν πάνω στό έρειπια. Οι κατασκευές τους είχαν ένδιαφέρον κι' άς ακολουθούσαν κάποτε, κρυφά και σέ γενικές γραμμές, τά διαγράμματα τής παλαιάς 'Ισορροπίας, τής δοκιμασμένης. Δέν είδαμε ακόμα, λόγου χάρη, έργο

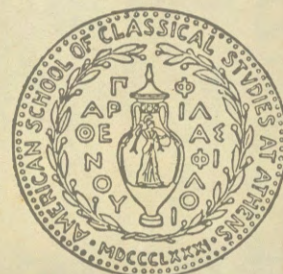
πού ν' αρχίζει μέ κορύφωμα και δσο πάει νά ξεπέφτει, νά φθίνει, νά εκφυλίζεται. 'Αδιάφορο! 'Η τεχνική είναι ή τεχνική και ή ψυχολογία του θεάτρου είναι ή ψυχολογία του θεάτρου.

Μέ τή διαφορά πώς οι άναστατώσεις προκαλούν και παρεξηγήσεις. Έναν καιρό, όταν ένα έργο δέν ταίριαζε στό καθιερωμένο καλούπιο, έλεγαν: «Αυτό δέν είναι θέατρο». 'Ο ταλαίπωρος συγγραφέας έπαιρνε τότε τό χειρόγραφο του υπό μάλης, κι' έφευγε μέ δñμα πένθιμο, νά πάει νά τό θάψει στό σκοτάδι, σάν καρπό κλεψιγαμίας. 'Η άπελευθέρωση, άργότερα, τής τεχνικής, ή ανάκαλυψη πώς πολλά πράγματα πού δέν ταίριαζαν στό παλαιά καλούπιο, μπορούσαν ωστόσο νά είναι «θέατρο», έκανε μερικούς νά πιστέψουν πώς θεατρικά είναι τά πάντα. 'Όπως κι' άν λέγονται. Κανόνας, τώρα, γινόταν ή εύκολία.

'Αν κοιτάξουμε ωστόσο κοντύτερα, και μέ τό μάτι κάπως ένήμερο, τούς μοντέρνους του θεάτρου, θά ιδούμε πώς έχουν μία τεχνική πολύ στερηή, κι' άς μοιάζει έξωτερικά άνυπαρκτη. Ποτέ δέν αερολογούν και ποτέ δέν συγχέουν τήν ποίηση μέ τή «φιλολογία». Θεατρο, δραματικό έργο, δέν υπάρχει όταν λείπει ό έσωτερικός νόμος, ό ακοίμητος κι' άδυσώπητος. 'Όπως ή παλαιά τεχνική παρέσυρε πολλούς σέ ξερέες απομυμήσεις, έτσι και ή νέα υποθετική άσυνόσια παρασύρει, όμως πολύ περισσότερα.

Κατά τ' άλλα, ό άέρας τής εποχής είναι γεμάτος από αντίλαλους διαστουρούμενους, μπερδεμένους, σχήματα λόγου άχνιστά του Λόρκα και του Τεννεσσό Ούίλλιαμς, τής Εύρώπης και τής 'Αμερικής, του κινηματογράφου και του Μπροντ γουάιν. Φυσικό οι νέοι νά ζαλίζονται.

Θά περιμένουμε τή Τζένη Καρέζη και τόν Νίκο Κούρκουλο, καθώς και τούς καλούς συναδέλφους τους, νά δώσουν τό μέτρο τους σέ μίαν άλλη εύκαιρία. Έστω και χωρίς τή συναρπαστική μουσική του κ. Μ. Θεοδωράκη, πού δέν χρειάζεται βέβαια τά ύπολείμματα του «Γουέστ Σάιντ Στόρυ» γιά νά τραφεί.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ
«Δέκα μικροί νέγροι»
 ΤΗΣ ΑΓΑΘΑΣ ΚΡΙΣΤΙ
 (Θέατρο «Ακαδήμεια»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

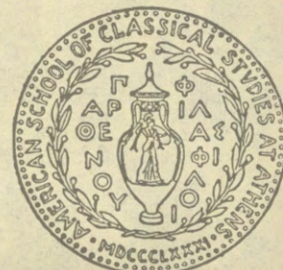
ΣΤΟ ΝΕΟ θέατρο «Ακαδήμεια», γωνία 'Ακαδημίας και 'Ιπποκράτους, παίζεται από κάμποσες ημέρες τώρα ένα αστυνομικό έργο της 'Αγάθας Κρίστι, ίσως από τα καλλίτερα. Δίνω τις παραπάνω πληροφορίες έτσι, κατά παράταξη, για να ξεφορτώσω όσο γίνεται τη συνείδησή μου από ένα βάρος: 'Η συρροή από πρεμιέρες είτανε φυσικό να προκαλέσει μία παραζάλη. Μέσα της, χάθηκε, καταποντιστήκε, ή ήμερομηνία της πρεμιέρας των «Δέκα μικρών νέγων». 'Ας ξεφλήσουμε τό χρέος μας απέναντί τους τώρα, έστω και με καθυστέρηση.

'Αξίζει τον κόπο. Βέβαια, έχουμε πάντοτε υπ' όψη μας πως πρόκειται για αστυνομικό έργο κι' ότι τα αστυνομικά έργα αποτελούν μίαν ιδιαίτερη κατηγορία, άρα κρίνονται και με ειδικά κριτήρια. Οι «Δέκα μικροί νέγροι» ανήκουν στα καλλίτερα υποδείγματα του είδους γιατί βασίζονται σε μία κεντρική ιδέα που αγγίζει οχεδόν τα όρια του πραγματικού δραματικού: Δέκα πρόσωπα, και των δύο φύλων, έχουν αποκλεισθεί σ' ένα σπίτι που βρίσκεται σε κάποιο νησί. Όλοι τους έχουν κάποια σκιά στα περασμένα τους, επιδέξια κρυμμένη. Έχουν κληθεί εδώ από κάποιον άγνωστο δικαιοκρίτη, να λογοδοτήσουν, να πληρώσουν. Ένα-ένα αρχίζουν να έκτελούνται, με τρόπο μυστηριώδη, με μέσα ποικίλα, και όσο ο αριθμός τους λιγοστεύει, τόσο και η ψυχολογία τους γίνεται ισκληρή, ή ατμοσφαίρα θαραϊνει, ή θερμοκρασία της αγωνίας ύψώνεται. Λίγο ακόμα — ή ένα διαφορετικό αντίκρουσμα — και είχαμε ένα δραματικό έργο με πυκνή ανθρώπινη σημασία.

'Η παράσταση έχει τό ενδιαφέρον να συνδυάζει δύο στοιχεία που δεν συνταιριάζονται εύκολα: Νέους κατά τό πλείστον ήθοποιούς και καλή απόδοση. 'Εδώ εν αρμονίζονται. 'Από τούς κάπως παλαιότερους, ο Ζώρας Τσάπελς

και ή Ντόρα Βολανάκη στηρίζουν τό σύνολο. 'Ο πρώτος διαπλάθει ένα άδρό πρόσωπο παλαιού δικαστικού με διπλό φόντο και ή δεύτερη μία στυφή γεροντοκόρη που δεν ξεπέφτει στη γνωστή τυποποίηση. 'Η 'Εφη Ροδίτη έχει πολλή ευγένεια κι' έσωπериκότητα στο πρόσωπο της Βέρας Κλαίπθον. Μία αποκάλυψη είναι ο Γ. Μούτσης: 'Εχει σκηνική ενάργεια, φυσικό χιούμορ, χάρη, θεατρική κίνηση. 'Αν δεν παρασυρθεί από την εύκολία — κλασικό κίνδυνο για τούς ήθοποιούς του τύπου του — θά προσθέσει μίαν ύπολογίσιμη μονάδα στο θέατρό μας. Οι Γ. Γιολλάσης, Λ. Κοταίρης, Ν. Μπούγας, Κ. Δημόπουλος, Ι. Ψαρές και ή Μπ. Μωραϊτοπούλου εμπνυχώνουν τό σύνολο.

'Η έρμηνεία, με τη σκηνοθετική συμβολή του κ. Κ. Λεβαδέα, έχει ρυθμό, κάποιαν ατμοσφαίρα, ιδίως από τη μέση του έργου κι' ύστερα. 'Αξίζει να ένθαρρυνθεί, προπάντων γιατί στέκεται και παλεύει χωρίς την ένδοξη του ανδιστικού βεντετισμού.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο ΔΙΚΕΦΑΛΟΣ ΑΕΤΟΣ»

ΘΙΑΣΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΟΡΝ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΟΙ ΕΞΥΠΝΟΙ άνθρωποι κάνουν κάποτε τις μεγαλύτερες γκάφες. Γκάφα πρώτου μεγέθους και τό δράμα «Ο Δικέφαλος αέτος» για τόν εύφυστατο συγγραφέα του, τόν Ζάν Κοκτώ.

Μιά μέρα ο Κοκτώ σκέφτηκε πώς τό σύγχρονό μας θέατρο παρακαμάζει, ή τουλάχιστον πάσχει, γιατί έχασε τούς φθόγγους και τά σχήματα του Μεγάλου Θεάτρου. Για ν' αντιδράσει σ' αυτή τήν παρακμή, ο συγγραφέας τής «Καταχθόνιας Μηχανής», καταπίεστηκε νά πλάσει ένα μύθο εμπνευσμένον ελεύθερα από τή μοίρα, τ' ανθρώπινα υποδείγματα, τής οικογένειας Βίτελσμπαχ. Γράφοντας, είχε απόλυτη επίγνωση — τό λέει στόν πρόλογό του — ότι ο κίνδυνος πού τόν παραμόνευε εΐταν αυτό πού λέμε «μελοδράμα». Φοβόταν μήπως οί άλλοι παρεξηγήσουν τό έργο του και τού αποδώσουν τέτοιο χαρακτήρα. Συνέβη όμως τό αντίθετο: Μαγνητισμένοι οί ίδιοι ο συγγραφέας από τόν κίνδυνο, πήγε κι' έπεσε κατευθείαν μέσα στό στόμα τής αμαρτίας, όπως τό ποντίκι στό στόμα τής γάτας.

Ποιά ήταν ή μοιραία παρεξήγηση; Η παρεξήγηση εΐταν ότι τά μεγάλα έργα δέν γίνονται από τό μύθο και τίς καταστάσεις· γίνονται από τή βαθύτερη αλήθεια τών χαρακτήρων. Δίχως τό βάθος τής ανθρώπινης αλήθειας τούς ο «Οθέλλος» κι' ο «Άμλεϊ» θά εΐταν φρικτά μελοδράματα. Ο «Δικέφαλος αέτος» του Κοκτώ ξεκινάει νά συναντήσει τόν Σαίξπηρ και σκοντάβει πάνω στόν δρυκολακισμένο Βικτωριανό Σαρδού. Αγκαλιάζει παράφορα τόν Ίσκιου του μεγάλου αυτού διοτέλη και, μέ άγγελική αθωότητα, γράφει μιά νέα «Τόσκα». Η ντίβα είναι εδώ βασίλισσα, ο επαναστάτης — έραστής και πάλι επαναστάτης — έραστής και ο βαρώνος διευθυντής τής Αστυνομίας και πάλι βαρώνος διευθυντής τής Αστυνομίας! Δέν λείπει ούτε ή τεχνική τών πυροτεχνημάτων. Ο Κοκτώ πήγε νά γράψει ένα έργο κι' έγραψε ένα ρόλο. Αναθυμήθηκε μόνο πώς στάθηκε πάντα του θαυματουργός.

Τό έργο είναι ο ρόλος τής βασίλισσας. Προορίζεται — τό ζητάει και πάλι ο συγγραφέας του — για ένα από τά πλάσματα εκείνα τής θεατρικής μυθολογίας πού τά έλεγαν άλλοτε «ιερά τέρατα»: Σάρρες Μπερνάρ, Έλεονώρες Ντοϋζε, Κράτησαν τό ρόλο αυτό στή Γαλλία ή Έντβίξ Φεγιέρ, στήν Άγγλία ή Άϊλντ Χέρλη. Εΐδα τήν τελευταία αυτή στό Λονδίνο, στά 1947. Εΐταν ένα τριαντάφυλλο σέ άσημένιο δίσκο. Τό έργο ξεχνιόταν, σωζόταν μέ τήν εξαφάνισή του πίσω από τήν ήγε-

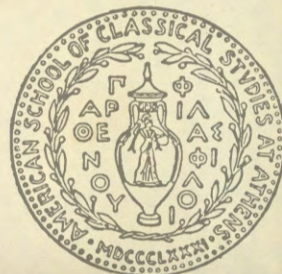
μονική παρουσία και υπόκριση τής πρωταγωνίστριας. Γιατί νά καταδικαστεί τώρα ή τόσο καλή στους ρόλους τής ήθοποιός πού είναι ή Νέλλη Άγγελίδου νά υποδυθεί τό ιερό τέρας; Και άλλο τόσο: Γιατί ο σκηνοθέτης κ. Ζάν Τασσό ν' άνεβάσει τό έργο μέ τέτοιο τρόπο — άς τό πούμε άπερίφραστα: μέ τόσο κακό γούστο — ώστε ή βασίλισσά του νά χάνει από τό ιερό τέρας τήν ιερότητα άκριβώς;

Τί νόημα είχε εκείνη ή άκατονόμαστη κλωτσοπατινάδα στήν τελευταία σκηνή; Μιά βασίλισσα νά κυλάει μέ άπανωτές κλωτσιές γύρω γύρω στό πάτωμα τόν έτοιμοθάνατο έραστή τής! Και τί βασίλισσα! Έρωτική, ρωμαντική, όχι καμιά μέγαιρα. Τό έργο ζητάει ένα και μόνο χτύπημα μέ τό μαστίγιο, στήν κατάλληλη στιγμή, για ν' άναγκαστεί ο Στανισλάς νά σκοτώσει. Ο κ. Τασσό έβαλε τή βασίλισσα νά γίνεται κτήνος. Τό κοινό δυσφόρησε τόσο μέ τήν «ερμηνεία» αυτή, πού λίγο άκόμα και θ' άπεδοκίμαζε. Επιτρέπονται τέτοια θανάσιμα λάθη από καλλιτέχνες; Τέτοιοι βασιδουκουισμοί;

Ο Γιάννης Φέρτης, ήθοποιός καλός μέσα στό ειδικό κλίμα του «Θεάτρου Τέχνης», πού είναι ή καλλιτεχνική κοιτίδα του, έγινε συμπαθής χάρη στήν κακομεταχείρισή του από τήν έστεμμένη ήρωΐδα. Κατά τ' άλλα, ή θεατρική του άδεξιότητα σ' ένα ρόλο πού, για νά σωθεί, θ' άπαιτούσε άλλη προπαίδεια, εΐταν αίσθητή. Αθυμος Φελίξ ο Βασ. Άνδρονίδης, αντιζύγιαζε κουτσά-στραβά τή διακοσμητική Έντιθ τής Μέμας Σταθοπούλου. Απομένει ο Δημήτρης Χόρν. Εΐταν έξοχος στή σκηνή μέ τόν Στανισλάς, ένα υπόδειγμα φινέτσας — άλλα τί κρίμα! νά βλέπεις ένα διαμάντι δεμένο σέ σαχτυλίδι ψεύτικο.

Η πρώτη σκηνογραφία τής δ. Μαρίας Καρέλλα έχει άτμοσφαίρα, ύφος, θεατρικότητα. Η μετάφραση του κ. Γ. Γαϊτάνου προσπαθεί νά δώσει πλαστικότητα σ' ένα κείμενο πού θέλει νά είναι ποίηση και είναι λογοκοπία.

Από τόν Σαίξπηρ, πού είχε θέλει για εύγενικό στόχο του ο Κοκτώ, άπομένει στά χείλη μας μιά μόνο ρήση του «Οθέλλου»: «— Όμως τί κρίμα, Ιάγο!... τί κρίμα!» Κρίμα, άλλα όχι για τόν Κοκτώ.



«ΘΥΕΣΤΗΣ» ΚΑΙ «ΧΑΣΗΣ» ΣΤΗΝ «ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ»

Νέοι πού άνανεώνουν

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ συγκρότημα «Νεοελληνική Σκηνή», που αποτελείται από νέους έμφορμένους — καθώς μάς έδειξαν τά πρώτα τους φανερώματα — από έναν ένθεο ζήλο, από μιάν ευγενική λαχτάρα για τό θέατρο και για τήν ελληνική παράδοση, έδωσε προχτές σέ μιά και μοναδική — αλλοίμονο! — παράσταση δύο έργα του 18ου αιώνα: Τόν «Θυέστη», τραγωδία του Πέτρου Κατσαίτη, και τόν «Χάση», κωμωδία του Δημήτριου Γουζέλη. Πρέπει νά πώ άμέσως ότι, όχι μόνον ή έμμονή αύτή στά ιστορικά και άγνωστά θεατρικά μας κείμενα, είναι έκδήλωση συγκινητική, όταν μάλιστα προέρχεται από νέους, αλλά και ή πραγματοποίηση τή φορά τούτῃ τήν κάνει συγκινητικότερη ακόμα: 'Η «Νεοελληνική Σκηνή» δέν παρουσίασε άπλώς τά δύο ξεχασμένα έργα. Τά δικαίωσε. Τό δεύτερο μάλιστα και τό έλάμπρυνε.

Ο «Θυέστης» είναι μιά σύνοψη δραματική του γνωστού πανάρχαιου κι' αίματοβαμμένου μύθου. 'Επίκεντρό του ή διαμάχη ανάμεσα στον 'Ατρέα και τόν Θυέστη, ή άπανθρωπία του πρώτου, τό περιλάλητο άποτροπιστικό δείπνο του δεύτερου, ή άνταπόδοση πού ακολουθεί. Τό έργο αυτό του Κατσαίτη, γραμμένο κατά τήν Ιταλική τεχνοτροπία τής εποχής κι' όχι στ' άχνάρια τής αρχαίας έλ-

ληνικής τραγωδίας, έχει δέσεια περισσότερο ιστορικό παρά θεατρικό ενδιαφέρον. Αυτό δέν σημαίνει και πώς είναι ανεπίδεκτο σκηνικής έρμηνείας. 'Η «έλεύθερη ανασύνθεση» πού του έκανε ο Σπύρος Εύαγγελάτος, ο έμπυκτώτης τής «Νεοελληνικής Σκηνής», απέδειξε πώς στον «Θυέστη» του Κατσαίτη υπάρχουν στοιχεία έκμεταλλεύσιμα. 'Αλλο άν μπορούν νά έξαρθούν στίς διαστάσεις, στίς απαιτήσεις του μύθου, του θέματος. 'Η κεντρική σύγκρουση ανάμεσα στον Θυέστη και τόν 'Ατρέα «δένει» τό δράμα, ο συγγραφέας όμως, όση κι' άν είναι ή ποιητική του άξιοσύνη, δέν κατορθώνει νά βρεί τούς άποκαλυπτικούς κι' άνεπανάληπτους έκείνους φθόγγους πού χρειάζεται ή στιγμή, τό τραγικό είδος. Δέν θά καταπλήξουμε κανένα άν πού με πώς ο Κατσαίτης δέν είναι Αισχύλος.

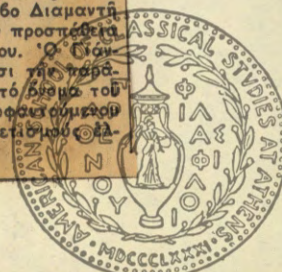
Ο Σπύρος Εύαγγελάτος στή σκηνοθεσία του είχε ώραία εύρήματα: Τό σύμβολο, λόγου χάρη, του χρυσού σκήπτρου, πού περνάει από χέρι σέ χέρι και τότε μπηγνέται σά μαχαίρι κάπου, για νά δώσει έμφαση σέ μιά χειρονομία, τότε άπομένει έκθετο πάνω σ' ένα δωμά· οι τρεις γυναικείες σκιές πού έλίσσονται γύρω στή δράση, σάν 'Ερινύες, και τήν τυλίγουν στό σκοτεινό τους νήμα, κι' άς θυμίζουν τίς μάγισσες του «Μάκβεθ», είναι καθαρώς θεατρικές επινόησεις. Στά πρόσωπα του έργου έδωσαν θερμότητα, νεανικό παλμό, ο Χάρης Παναγιώτου, ο Χρήστος Τσάγκας, ο Βασ. Μητσάκης, ή Μαρία Μπονέλου, ο Θάνος Μαρτίνας, ή Χριστίνα Κουτσουδάκη, ο Δημ. 'Ιωακειμίδης, ή Ειρήνη Καλτσά. 'Ενας μετριопαθέστερος τόνος στήν άπαγγελία νομίζω πώς δέν θά έδλαπτε: θά μετρίαζε τό στόμφο του στίχου. 'Αλλά τί σημαίνει! 'Η ούσία είναι πώς οι νέοι τής «Νεοελληνικής Σκηνής» έχουν τό ώραίο θάρρος νά καταπιάνονται μέ τά δύσκολα, σχεδόν μέ τά καταδικασμένα. Θά είταν τόσο πιο άπλό και άκοπο νά στηρίζονταν σ' ένα συγγραφέα σύγχρονο, δοκιμασμένο, μάστορα τής σκηνής! Δέν τό καταδέχονται και γι' αυτό τούς άξίζει ένα παραπάνω εύγε.

'Η παράσταση του «Χάση» του Γουζέλη, είταν ένας μικρός θρίαμβος. 'Εργο θρυλικό στήν 'Επταήνσο, ο «Χάσης», δέν είναι καν έργο: Είναι μιά συρραφή από σκηνές και μονολόγους, σύνολο άσπόνδυλο, μ' έναν ύποτυπώδη μύθο, προορισμένο νά παίζεται στα σταυροδρόμια όταν τό καλούν εύκαιρίες κατάλληλες, «ξεφαντώματα».

Ο Γουζέλης έγραψε τόν «Χάση» του σέ ήλικία τρυφερή, δεκαεφτά χρονών, ύστερα αυτοκτόνησε μέσα σ' ένα μπουκάλι μελάνι τής καθαρεύουσας. 'Αλλά τί άριστοφάνειο στιγμές-στιγμές οίστρο έχει ο έλευθερόστομος αυτός «Χάσης», πόση αυθορμησία, νιάτα, ύγεια, δροσιά! Ο Σπύρος Εύαγγελάτος κατόρθωσε νά τόν συναρμολογήσει θεατρικά και νά τόν ζωντανέψει μ' ένα διαβολέμενο κέφι. 'Η παράσταση είχε συναρπαστικό ρυθμό, άλαφρόδα, εύλυγισία. Τίποτα τό μαθητικό ή τό έρασιτεχνικό στή λαμπρή αύτή επίδοση.

Μέσα σέ μιά πολύ χαρούμενη και καλλιτεχνική σκηνογραφία τής δ. 'Ελλης Σολομωνίδου, μέ ώραία κοστούμια τής ίδιας, κατάλληλη μουσική, οι ήθοποιοί χρωμάτισαν τά πρόσωπα του έργου μέ χιούμορ αλλά και μέ μιά τεχνική άξίεπαλην πού έκανε νά έξαφανίζονται τ' άχνάρια κάθε προσπάθειας, ή μαρτυρία του μόχθου. Λαμπρή ιδέα νά δοθεί ο ρόλος τής Κατερίνας σέ άντρα ήθοποιό, τό Βαγγέλη Καζάν. 'Εκτός πού είναι διανομή σύμφωνη μέ τήν παράδοση, έδωσε τήν εύκαιρία και στον νέο αυτόν καλλιτέχνη, πού δέν τόν ξέραμε ως τώρα, νά σκισάρει κάτι μοναδικό. Είταν σέ κάθε στιγμή εύστοχος και αυτόχρονα άπολαυστικός. Ο Σωτ. Μουστάκας υποδύθηκε τόν τρισάθλιο Γερόλυμο μέ γνήσια κωμική εύφυα. 'Η 'Αγγέλω τής Κλεό Σκουλούδη είταν ένα ποίημα. Λαμπρός 'Αρλεκίνος ο Χρ. Νέγκας και κάλλιστοι στους ρόλους τους οι Γιάννης Κοντούλης, Νάσος Κατακουζηνός, Ν. Σκιαδάς. Ο Σπ. Εύαγγελάτος έπαιξε μέ μπρίο τόν Θεόδωρο.

Εχωριστά θά υπογραμμίσω τή θαυμάσια χειρονομία ενός διακεκριμένου καλλιτέχνη, του Γιάννη 'Αργύρη, πού προσφέρθηκε νά παίξει ένα μικρό ρόλο — τόν μπράβο Διαμαντή — για νά ενισχύσει τήν προσπάθεια των νέων συναδέλφων του. Ο Γιάννης 'Αργύρης τίμησε έτσι τήν παράσταση και μαζί τίμησε τό έργο του συστηματικά αυτοσκοπούσμου με τούς διάφορους δευτερεύοντες ελληνικού θεάτρου.



ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΩΝ ΘΙΑΣΩΝ

Είδύλλιο χωρίς καρδιά

ΚΑΙ ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Του κ. "Αγγελου Τερζάκη

Η «ΣΧΕΣΗ» του Τζώρτζ Μπέρναρ Σω και της ηθοποιού Στέλλας Πατρίτσας Κάμπελ κράτησε από τα 1899 ως την ημέρα του θανάτου της πρωταγωνίστριας, στά 1940. Τι σχέση! — Πνευματική συναναστροφή ως την πούμα καλλίτερα. Η άλλη λογογραφία τους, πού τη μνημιώνει, αποτυπώνει και την ιδιοτυπία της την κάθε άλλο παρά ρωμαντική. Στή διωδία αυτή, τους πιο ανθρώπινους τόνους τους έχει η ηθοποιός. Ο συγγραφέας είναι από πάγο, με κρύσταλλα πού σφραγίζουν ή πού κόβουν σά σπασμένα γυαλιά. Τι ψυχή αναφύρεται κι' αυτή η δική του! "Αν δεν είχαν ή διασκεδαστική τέχνη — ακριβέστερα τεχνική — του Τζέρομ Κίλτν, πού πήρε την άλλη λογογραφία Σω—Κάμπελ και τη θεατροποίησε, θά μάς κυρίευε μιά καθυστέρημένη αλλά ασυγκράτητη απέχθεια γιά τό διάσημο "Ιρλανδό πού δεν είχε ιερό ούτε όσιο όχι μόνο στά έργα του αλλά και στή ζωή του.

Όπωςδήποτε ο διασκεδαστής καταφέρνει εδω έναν αθλο: Παίρνει, μιά σειρά επιστολές, τις ψαλιδίζει, τις συνταιριάζει, τις μοιράζει, σέ διάλογο και φτιάχνει ένα είδος έργου με δύο πρόσωπα πού και την προσοχή του θεατή κρατάει, και εύφροσύνει του προκαλεί, και κάποιες συγκινήσεις του δίνει, και τη μνήμη του Μπέρναρ Σω διασώζει — σέ πείσμα του ίδιου, φυσικά! Σ' άλλη εποχή, με αυστηρότερες αρχές γιά τη θεατρική ορθοδοξία, τό «Αγαπημένο μου ψεύτη» δεν θά μπορούσε νά σταθεί. "Αλλά — τό έχουμε πει και μ' άλλη ευκαιρία — ή μεταπολεμική εποχή μάς συνήθισε ν' αποκαλούμε «θέατρο» κάθε τι πού παίζεται και συγκρατεί την προσοχή του κοινού. Ο Κίλτν άλλωστε έχει τη μαστοριά νά προσαρμόζει τό αρχικό υλικό του, την άλλη λογογραφία των δύο μοναδικών προσώπων του, στά καλούπια της πιο δοκιμασμένης δραματολογικής: Φτιάχνει ένα έργο πού είναι μόνον ένας και μοναδικός, μακρόσυρτος διάλογος, αλλά διανοημένος από μικροσυγκρούσεις, μεταπτώσεις, έξυπνάδες, έξελξεις, μιάν υποτυπώδη αλλά αισθητή δραματική πορεία. Καταλήγει νά δρισκόμαστε μπροστά σ' ένα μονόπρακτο με συμπεκνωμένα μόνο, κατά τη νεώτερη τεχνική, τά μεταβατικά του στάδια.

Η πρωτοτυπία του έργου — αν επιτρέπεται νά μιλήσουμε εδω γιά «έργο» — βρίσκεται στό ότι παίζεται, σέ δύο, ή ακριβέστερα σέ τρία, επίπεδα: Τό ένα είναι αυτό όπου οι δύο ηθοποιοί περιορίζονται νά διαδάζουν αποσπάσματα της άλλη λογογραφίας. Είναι, ποσοτικά, και τό βραχύτερο. Στό δεύτερο, μοιάζουν νά θερμαίνονται από τά κείμενα πού διαδάζουν και τότε τά χρωματίζουν, τά έρμηνεύουν, τά υπερασπίζονται. Στό τρίτο στάδιο, κάνουν σάμπως νά τά παραμερίζουν, νά ταυτίζονται με τά πρόσωπα. Υποδύονται. Η γκάμα αυτή, αδιάκοπα εναλλασσόμενη και με διάφορες ποσολογίες, εξασφαλίζει στό θέαμα, στό ακρόαμα, την άναγκαία ποικιλία και συνοχή.

Σέ τελευταία όμως ανάλυση όλα κρέμονται από τη δεξιοτεχνία των δύο έκτελεστών. Τό «Αγαπημένο μου ψεύτη» είναι θέμα γιά μιάν επίδειξη δεξιοτεχνίας. Τόσο οι δύο ηθοποιοί πού κρατάνε τά μέρη του Μπέρναρ Σω και της Πατρίτσας Κάμπελ όσο κι' ο σκηνοθέτης, πρέπει νά εξαντλήσουν εδω την τεχνική τους γιά νά οργανώσουν θεατρικά τό εξ όρισμού εθύγραμμο αρχικό κείμενο. Στόν αθλο του διασκεδαστή αντιτοίχει έτσι ο υποκριτικός άθλος, και μαντεύει κανένας ότι ο πρώτος συντελέστηκε μόνο και μόνο γιά νά δώσει λαθή στόν δεύτερο.

Τό ζευγάρι Βούλα Ζουμπουλά-

κη — Δημήτρης Μυράτ δικαιώνει απόλυτα τό έγχείρημα. Μ' ελάχιστα στιγμές στο πρώτο από τά δύο μέρη, όπου μάς γίνεται αισθητό τό κύλισμα της ώρας, ή βραδιά κερδίζεται από τους δύο πρωταγωνιστές παληκάρισα. Χαιρείται κανένας την άπαλή ρευστότητα με την όποια ή Βούλα Ζουμπουλάκη περνάει από κατάσταση σέ κατάσταση, υποδελώνει, μάλλον παρά πού περιγράφει, χρωματίζει χωρίς νά φορτώνει. Και με πόση λεπτότητα διαβαθμίζει την εξέλιξη του προσώπου της Κάμπελ, τη διαδρομή από την ακμή της δόξας στην παρακμή, στά γεράματα, στό θλιβερό τέλος! Είναι μιά τέχνη πολύ διακριτική αυτή του νά εισαί και νά μνήν εισαί κάποιος, νά συγκινείς γιά λογαριασμό ενός τρίτου χωρίς και ν' αποβάλλεις τη δική σου προσωπικότητα. Δεν έχω καθόλου τη γνώμη πώς αυτό είναι τό αληθινό θέατρο! απεναντίας. "Αλλά έπισημαίνω τη δεξιοτεχνική ικανότητα της ηθοποιού.

Ο Δημ. Μυράτ σά σκηνοθέτης και σάν ηθοποιός αξιοποιεί όσο παίρνει τό κείμενο. Βέβαια εδω είμαστε λιγότερο πρόθυμοι νά πεισθούμε στις στιγμές όπου έρμηνεύει και πρόσωπο ταυτίζεται, γιατί ή φιγούρα του Μπέρναρ Σω — σ' αντίθεση με της Κάμπελ — μάς είναι οικεία! την ξέρουμε πώς δεν έχει ούτε τη διάπλαση, ούτε τη δεξιοσύνη, ούτε την κομψότητα του Δημ. Μυράτ ηθοποιού. "Αλλά σ' όλες τις περιπτώσεις όπου ο έρμηνευτής περιγράφει, μνημονεύει, αναπαριστάει, χαρακτηρίζει, μάς κερδίζει απόλυτα. Και μάς κερδίζει ακόμα περισσότερο με τη σοφία του άνεδόσματος, πού είναι μιά ολόκληρη επίσημη της σκηνής, ένα άνεξαντλητο ρεύμα από συνδυασμούς ρυθμών, κινήσεων, θορύβων, φωτισμών, μουσικής, μέσων υποβολής σταθμητής και όχι.

Αξίζει νά ιδεί κανένας τό «Α-

γαπημένο μου ψεύτη». Είναι, κατά την ταπεινή μου γνώμη, περισσότερο ένα ρεσιτάλ σκηνικής δεξιοτεχνίας παρά θέατρο με κεφαλαίο θήτα. "Αλλά σ' έναν καιρό όπου όλες οι θεατρικές δυνάμεις, διεθνώς, αγωνίζονται νά καρτομήσουν αυτό τό κεφαλαίο, πώς νά έχει κανένας αξιώσεις αυτόκλητο παράκαιρες και άνεδαφικές;

«Δυστυχώς έπλουτίσαμε»:

ΕΙΝΑΙ άραγε δείγμα της άμχανίας του θεάτρου μας τό ζαναξέσταμα παλαιότερων έργων; Στην περίπτωση των «Μικρών Θαρσαίων» δεν είχε εικε προκληθεί ή σκετική ύποψια, γιατί είναι φυσικό νά ζαναπαίζονται έργα πού σημείωσαν επιτυχία, και μάλιστα από τους ίδιους πρωταγωνιστές. Τό «Δυστυχώς έπλουτίσαμε» του κ. Στ. Φωτιάδη όμως, μάς παρουσιάζεται, όχι μόνο με νέα διανομή — πράγμα κι' αυτό φυσικό — αλλά με άλλαγμένο τίτλο κι' ελαφρώς μεταποιημένο. Μας τό δηλώνει ειλικρινέστατα, στό πρόγραμμα, ο συγγραφέας του. Πρόκειται γιά τό πρό δεκαετίας «Μαγγανοπήγαδο». Πρωταγωνιστές του, τότε, ο Ν. Χατζίκος και ή Άννα Συνοδινού. Δεν θυμάμαι τό βαθμό επιτυχίας του έργου στο πρώτο του άνέβασμα. Η τωρινή πάντως διανομή — ίσως και άνασύνθεση — τό ευνουούν περισσότερο.

Δύο ευτυχισμένες υπάρξεις, ο μεγαλοεπιχειρηματίας θιαδών Ζαράνης και ή Αιγυπτιώτισσα κόρη κοσμικής μοδίστρας Μαρίνα, υπηφύρου από πλήρη γιατί έχουν λύσει όλα τους τά προβλήματα. Τό δράμα του κενού, κατ' αρχήν, δεν είναι βέβαια από τά συμμαθεότερα, αλλά σέ κλίμα κωμωδίας δρισκόμαστε, ως κάνουμε τις δεσώσεις παραχωρήσεις. Γιά ν' αποκτήσει πραγματικό ένδιαφέρον ή περίπτωση του Ζαράνη και της Μαρίνας, θά έπρεπε νά έχουμε νά κάνουμε με χαρακτήρες, όχι με κομψά άνδρείκελα ν' αντιμετωπίσουμε τό βαθύ πρόβλημα αν ο άνθρωπος είναι ή όχι φτιαγμένος γιά την άνεφελη ευτυχία. Τό θέμα όμως, τότε, θά ήταν σοδαρό. Ο κ. Φωτιάδης, πού τό παίρνει από την εύθυμη πλευρά του, θά τό ένίσχυε αν, και πάλι, τό ενσάρκωνε σέ πρόσωπα λιγότερο συμβατικά από του Ζαράνη και της Μαρίνας. Δεν ήταν ή πρόθεσή του. Η πρόθεσή του ήταν νά διασκεδάσει τό θεατή μ' ένα ψεύτικο πρόβλημα, νά δάλει τους δύο του κεντρικούς τύπους σέ μιάν εξ ύπαρχής κωμική — ή καλλίτερα άνόνη — θέση. Ο Ζαράνης και ή Μαρίνα, γιά νά γεμίσουν τη ζωή τους, πλέκουν ένα ήμιψυχρο είδύλλιο.

Η έμμεση κριτική του συγγραφέα αποβλέπει στό χαρακτηρισμό εκείνων πού ψάχνουν πώς νά γεμίσουν τη ζωή τους όταν ο κόσμος γύρω καίγεται. Αναρωτιέται όμως κανένας αν δεν θά έπρεπε, στην περίπτωση τούτη, νά γίνουν άντικείμενα καυτηριασμού τά κεντρικά πρόσωπα κι' όχι νά μάς σερβιριστούν σέ άσημένιο δίσκο. Η κατάσταση πού πραγματεύεται ή κωμωδία είναι σέ κάθε περίπτωση δύσκολη κι' ο κ. Φωτιάδης ένδιαφέρθηκε μάλλον νά τη μεταχειριστεί σά θέμα ελαφρογραφίας παρά νά την αναλύσει.

Η παράσταση δοσάει τό έργο. Η Σμαρούλα Γιούλη είναι μιά έξυπνη, ζωηρή Μαρίνα κι' ο Άνδρ. Μπάρκουλης, αν και πάντοτε άπαρολημένος με τις ώραιαπαθείς πόζες του, πείθει στό ρόλο του Ζαράνη. Την παράσταση την «κλέβει» — όπως λέμε στό θέατρο — ο Κούλης Στολίγκας: δηλαδή πετυχαίνει νά συγκεντρώσει πάνω του τό μεγαλύτερο ποσοστό επιτυχίας. Είν' αλήθεια πώς υποδύεται τό πιο καλά πιασμένο πρόσωπο του έργου: τόν παλαιό γλεντζέ κι' άνεπρόκοπο πατέρα της Μαρίνας, πού έχει εξέλιχθει τώρα σέ «τρακαδόρο» από εκείνους τους τόσο εύχάριστους ώστε νά καταντούν άνεύθυνοι. Ο Κούλης Στολίγκας διαπλάθει αυτό τόν τύπο μ' έξαιρετική χάρη. Λαμπρός, έντονα έλλα και σωστά γελοιογραφικός είναι ο Γ. Τσιτσόπουλος στό ρόλο του νεαρού Μπάμπε. Η Μπέτα Άσημακοπούλου παίζει με κομψότητα και άξιοπεία τη Μέλπη και ή Μαρίνα Κουράκου είναι μιά δυναμική στην ελαφρότητάς της Μίλη. Ο Κ. Πλούμης — πού σκηνοθέτησε κιόλας τό έργο, σωστά, ζωντανά, ο Γιάννης Κανόγας, ο Θάνος Γραμμένος και ή Κάκια Αγγελοπούλου συμπληρώνουν εύστοχα τη διανομή.

Ο κ. Γιάννης Τσιτσόπουλος ο ηθοποιός ύποθετω — έχει χάσει μιά πούλα καλαίσθητη, καλοβαμμένη σκηνική ζωή. Δεν βαρύνεται κανένας νά τη βλέπει στις τρεις πράξεις.

Μέσα στις παραποιημένες συνωτώπτες της χρονιάς τό «Δυστυχώς έπλουτίσαμε» με τόν έξυπνό διάλογο του και την καλή του διαθήρηση θά σημειώσει υποθέτως επιτυχία.

ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΑΓΚΑΘΑ ΚΡΙΣΤΙ ΣΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ Γ. ΠΑΠΠΑ»

ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΣΥΓΚΙΝΟΥΝ

Τοῦ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΞΥΠΝΑ είναι σπηνμένο τό αστυνομικό — τί άλλο; — έργο τής "Αγκάθα Κρστ" πού ανέβασε ό θίασος Βίλμας Κύρου. 'Αφού όμως τό διαπιστώνει αυτό κανένας, άναρωτιέται αν έχει νά προσθέσει καί τίποτ' άλλο. 'Ολόκληρου τοῦ έργου ή πορεία καί ή περίπλοκή κατατείνουν σ' ένα καί μοναδικό σημείο, σέ μιά καί μοναδική στιγμή: σ' αὐτήν όπου γίνεται ή αποκάλυψη τοῦ ἐνόχου. 'Όλα τ' άλλα φωτίζονται μέ τρόπο πρωτότερο ἀπό τή μοναδική τούτη έστία. Κι' ἐπειδή τό φῶς τής είναι τεχνητό (ὅπως όλα τά πολύ έξυπνα πράγματα) τό σύνολο αποθαίνει φτιαχτό. "Ίσως θ' άζιζε κάποτε νά αναλυθεῖ τό θέμα γιατί δέν είναι ή έξυπνάδα πού πάει στήν οὐσία τῶν πραγμάτων, αλλά ή διαίσθηση. 'Η ποίηση δέν έχει καμμιάν ἀπολύτως σχέση μέ τήν έξυπνάδα.

'Αλλά πήγαμε κάπως μακριά. Τό «'Εγκλημα στόν Νεῖλο» πραγματεύεται τήν περίπτωση μιάς κοπέλλας δίκως οικονομικά μέσα, πού είναι έρωτευμένη μ' ένα νέο κι' ἐκείνος τήν παρατάει γιά μιά πλούσια φίλη τής, παντρεύεται τή δεύτερη. 'Από τότε, ή προδομένη, γιά νά εκδικηθεῖ, γίνεται ή σκιά τοῦ ζευγαριού' όπου πηγαίνουν τή βρίσκουν μπροστά τους, όπου ταξιδεύουν τούς παρακολουθεῖ, ἐμφανίζεται παντοῦ στό δρόμο τους, σιωπηλή ὑπόμνηση καί τύψη. 'Ός πού μέσα σ' ένα πλοῖο τουριστικό, πάνω στό Νεῖλο, γίνεται ένα έγκλημα, ένας φόνος. Τότε, ό αυτοσχέδιος ντέτεκτιβ, ένας πάστορας θείος τής πλούσιας κο-

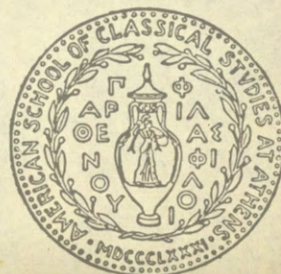
πέλλας, ξεκινάει τό μυστήριο, φωτίζει μέ νέο φῶς όλη τήν ιστορία. Δέν είναι αὐτή πού είχαμε νομίσει. Περισσότερο νά προσθέσουμε πῶς ό δολοφόνος ήταν ἐκεῖνος πού δέν θά ὑποπτευόμασταν ποτέ...

'Ο θεατής παρακολουθεῖ μέ αὐξανόμενο ενδιαφέρον τή δρᾶση, χωρίς καί νά συμπάσχει μέ τά πρόσωπα. Τόν απασχολοῦν, δέν τόν ἀφοροῦν. 'Ο κόσμος τοῦ αστυνομικοῦ έργου ἀνήκει σέ μιάν ἄλλη πλάση, θά ἔλεγα στόν κόσμο όπου ἀνήκουν τά πιδνία τοῦ σκακιού. Είναι επίσης ἀξιοσημείωτο ὅτι, ὅσο πιό έντεχνα έχει σπ-

θει μιά πλοκή, τόσο περισσότερο μᾶς απομακρύνει ἀπό τό αἶσθημα τής ἀλήθειας. "Όχι γιατί ή ἀλήθεια είναι ἀπλή, αλλά γιατί ή περίπλοκή τής είναι διαφορετικοῦ τύπου' δέν βρίσκεται στή δρᾶση, βρίσκεται στούς ἐσωτερικούς παράγοντες, στά συστατικά στοιχεία τής ζωής.

'Η παράσταση — σκηνοθετημένη ἀπό τόν κ. 'Αλέξη Δαμιανό — ὑπηρετεῖ μέ θεατρικότητα τό έργο. 'Η Βίλμα Κύρου παίζει μέ δραματική ένταση καί δίκως στόμφο τή Ζακλίν ντέ Σεθεράκ. 'Ο Γιάννης 'Αργύρης είναι ένας ἄδρός, ζεστό χρωματισμένος πάστορας Κάνον. 'Ο Δημ. Καλλιθωκάς έχει ἐνάργεια καί χαρακτηρίζει σωστά τόν Σάϊμον Μόστον. Λαμπρή ή Μίς Θόλιο Θούκς τής Μαράντας Μυράτ, σχεδιασμένη μέ λεπτό χιοῦμορ. Προσθέτω τίς πολύ καλές ἐμφανίσεις τοῦ Χρ. Νέγκα, τής Κατερίνας Γώγου, τοῦ Σπ. Κωσταντόπουλου. 'Η Θλωρέτα Ζάνα είναι μιά συμπαθητική αλλά καί κάπως ἄτονη Καϊν Μόστον. 'Η Μαρία Ζαφειράκη, πού παίζει τήν καμαριέρα Λουίζα, έχει δραματική παρουσία ἀξιοπρόσεκτη. Δέν πρέπει νά παραλείψουμε ἀπό τήν καλή διανομή τούς Κ. Μπαλαδήμα καί Γ. Κάσδαγλη.

Μιά ταιριαστή σκηνογραφία τοῦ κ. Γ. 'Ανεμογιάννη.



Θεατρικές πρώτες

Ο ΤΕΤΡΑΓΩΝΙΣΜΟΣ
ΤΗΣ ΑΥΘΑΙΡΕΣΙΑΣ

«Διαζύγιο à la ρωσικά»

Του κ. ᾽Αγγελου Τερζάκη

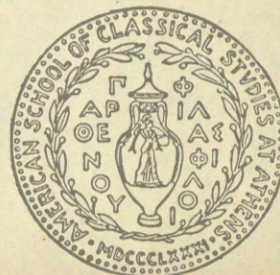
Προσφέρεται ἄραγε ἡ κωμωδιούλα τοῦ Βαλεντίν Κατάγεφ «Ὁ τετραγωνισμός τοῦ κύκλου» — πραγματικός τίτλος τοῦ «Διαζυγίου à la Ρωσικά» — γιά καλοκαιρινό ἀνάβασμα; Πολύ ἀμφιβάλλω. Ἄν ἔχει στοιχεῖα φάρσας, δέν εἶναι τὰ ἐξωτερικά καί χοντρά πού ἀπαιτεῖ τό ἑλληνικό καλοκαίρι. Θά πῶ ἀμέσως ἀπό τήν ἀρχή ἄλλωστε πῶς τό ἔργο ὀδικήθηκε ἀφάνταστα, καθαυτό προδόθηκε, παρά τή φιλότιμη προσπάθεια τῶν ἡθοποιῶν τοῦ «Ἀττικοῦ Θεάτρου», πού δέν εἶναι τό κάτω-κάτω καί στερημένοι ἀπό ἱκανότητες. Ἀπεναντίας.

Ἀλλά πῶς γίνεται — θά ρωτήσει ὁ ἀπληροφόρητος — νά καταβάλουν φιλότιμη προσπάθεια καλοί ἡθοποιοί κι' ὅμως τό ἀποτέλεσμα νά εἶναι κακό; Ἀπλούστατα: γιὰτί εἶναι στραβή ἡ κατεύθυνση τῆς ἐρμηνείας. Ὁ «Τετραγωνισμός τοῦ κύκλου» ἔχει κάτι τό πολύ εὐαίσθητο, κι' ἄς μὴ φαίνεται: Ἔργο τυπικά ρωσικό, σχεδόν μιά οἰκογενειακή ὑπόθεση, παίζει μέ τήν οικειότητα τῶν τόνων, μέ τό γνῶριμο τῶν καταστάσεων, μέ τό χαριτωμένο ἐκτεθειμένο τῶν προσώπων. Δίχως ἐξωτερική πρωτοτυπία μύθου (πρόκειται γιά μίαν ἀναγκαστική συμβίωση δύο νεαρῶν, πάμφτωχων ζευγαριῶν μέσα σ' ἕνα εἶδος σοφίτας καί γιά τὰ ἐποχολουθὰ τῆς) ζητάει ἀδρότητα στό χειρισμό, καλοσυνάτο κέφι. Ἀντί γι' αὐτό, γιά νά «ἐνισχυθεῖ» τό ἔργο, φορτώθηκε μέ δῆθεν κωμικά εὐρήματα, ἀνεπίσιες τῆς δεκάρας, πού τό φτήνηναν χωρίς καί νά τό στηρίξουν. Πότε ἐπιτέλους στόν μακάριο τούτο τόπο θά ξεχωρίσουμε τό ἀστεῖο ἀπό τό σαχλό; Ἀπό τό σαχλάτατο.

Ἡ ἄλλη κακομεταχείριση πού ἔγινε στήν κωμωδία τοῦ Κατάγεφ, εἶναι ἡ παραποίηση τῶν προθέσεων τῆς. Εἶναι γραμμένη μ' ἕνα χιούμορ κάπως στενό ἀλλά γνήσιο, γιά νά σατιρίσει μέ παρρησία ἀξιεπίαινη κάποιες σοβιετικές ἀδυναμίες. Ἔγινε, ἀντί γιά σάτυρα, διασυρμός: Μέ στόχο πάντα τό πάση θυσία κωμικό, φορτώθηκαν τά πάντα, ὀπογραμμίστηκαν, παρερμηνεύτηκαν, μουντζουρώθηκαν, καί οἱ σοβιετικοί ἐμφανίστηκαν νά γελοιοποιῶν τόν ἑαυτό τους. Εἶναι πράγματα ἀπαράδεκτα αὐτά. Δέν ἔχουμε τό δικαίωμα νά βάζουμε ἕναν ἀνύποπτο ἄνθρωπο — ἀκόμα κι' ὅταν τυχαίνει νά εἶναι ἀντίπαλός μας — ν' αὐτογελοιοποιεῖται.

Εἶπα πῶς οἱ ἡθοποιοί ἔχουν ἀρετές. Ἡ Γκέλυ Μαυροπούλου διαθέτει μιά φυσική χάρη κι' ἐκφραστικότητα, ἡ Βιδέτα Τσιούνη προσδεύει πολύ αἰσθητά, γίνεται στοιχεῖο ὑπολογίσιμο. Ὁ Γ. Πάντζας ὅμως ἔχει μίαν ἀθεράπευτη ὀπερετική ἰδιοσυγκρασία, δέν εἶναι στό στοιχεῖο τοῦ παρά μόνο στήν ἐλαφρότατη, χορευτική μουσική κωμωδία. Ὁ Ἀν. Μπάρκουλης κάνει ἐδῶ μίαν ἀξιεπίαινη προσπάθεια νά ξεπεράσει τόν τυποποιημένο κύκλο πού θλέπουμε συνήθως, ἀλλά τοῦ λείπει ἡ ἐσωτερική προπαίδεια, αὐτό πού θά τό ἔλεγα «σχολή». Ὁ Γιάννης Βογιατζῆς θέλει νά εἶναι κωμικός, τό θέλει πολύ αἰσθητά, πράγμα πού μετριάξει τήν ἀλήθεια τοῦ ἀποτελέσματος.

Ἀχ αὐτό τό καλοκαίρι! Πολύ ξεντυμένη ἐποχή. Ὅλα ξεγυμνώνονται, τά ὠραία καί τά ἀσχημα. Ὁ κ. Σπ. Βασιλείου ὅμως ἔχει στήσει μιά καλή σκηνογραφία καί ἡ κ. Ἰουλίτσα Ἰατρίδη ἔχει μεταφράσει τό ἔργο μέ κέφι — δέν πιστεύω ἀπό τά ἰσπανικά.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Θέατρο ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ

ΒΑΡΕΙΕΣ ΕΛΑΦΡΟΤΗΤΕΣ

«Μαίρη-Μαίρη»
τῆς Τζήν Κέρ
ἀπό τόν θίασο
τῆς Τζ. Καρέζη



ΤΙ ΝΑ ΣΥΜΒΑΙΝΗ ἄραγε καί
 δλα σχεδόν τὰ ἔργα πού ση-
 μείωσαν θρίαμβο, μακρότα-
 τες σταδιοδρομίες, στό ἐξωτερικό,
 παίρνουν ἕναν ἐλαφρῶς—ἢ βαρέως
 —αἰνιγματικό χαρακτήρα στὸν τό-
 πο μας; Φταίνει μήπως οἱ ἐθνικές
 ἰδιοτυπίες, πού τὰ κάνουν ἀνεπί-
 δεκτα μεταφορᾶς, ὅπως ὀρισμένα
 κρασιά; Φταίνει οἱ διαφορές στήν
 ἐρμηνεία; Δέν λέω πῶς αὐτή ἡ δα-

φνοστεφής «Μαίρη - Μαίρη» τῆς
 Τζήν Κέρ, πού ἀνέβασε ὁ θίασος
 Τζένης Καρέζη, δέν θά σταδιοδρο-
 μήσει καί στή χώρα μας. Τὰ γέλια
 τοῦ τελευταίου, πίσω-πίσω, τρί-
 του τῆς πλατείας, τό θράδι τῆς
 πρεμιέρας, μάλλον αὐτό ἐμοιαζαν
 νά εὐαγγελίζονται. Ἀλλά ἡ ἐπιτυ-
 χία δέν θά παραμείνει γιά τοῦτο
 λιγότερο μυστηριώδης γιά μερι-
 κούς στενοκέφαλους θεατές, στοὺς

ὁποίους ἔχει τήν ἀχαρή τύχη ν' ἀ-
 νήκει κι' ὁ ὑπογράφόμενος.

Τί ἀκριδῶς συμβαίνει στήν κωμω-
 δία τῆς Τζήν Κέρ; Θά εἶταν ὑπερ-
 βολικά δύσκολο νά τό διηγηθούμε,
 γιατί δέν συμβαίνει ἀπολύτως τίπο-
 τα. Καί ναι μέν εἶναι γνωστό ὅτι
 πολλά ἀριστουργήματα τῆς παγκό-
 σμιας λογοτεχνίας ἔχουν γίνει μέ μύ-

γυναῖκες καί τρεῖς νέους, νά κουβεν-
 τιάζουν χειμαρρῶδως ἐπὶ δύο ὥρες
 καί τρία τέταρτα, νά λένε ἀμέτρητες
 ἐξυπνάδες, εὐφυολογήματα, μέ ἀπο-
 τέλεσμα ἕνας χωρισμένος, ὁ Μπόμπ,
 πού εἶχε στό μεταξύ ἀρραβωνιστεῖ
 μέ τήν Τίφφανυ, νά τὰ ξαναφτιάχνει
 μέ τήν πρώην γυναῖκα του, τή Μαί-
 ρη. Τό ἔργο, μέ ἄλλα λόγια, ἀνήκει
 στήν κατηγορία ἐκείνη πού βασίζε-
 ται ἀποκλειστικά στό διάλογο.

Ἐχει πάμπολλα εὐρήματα, νόστιμες
 στιχομυθίες. Παίζομενο μέ πολλή ἐλα-
 φρότητα, δηλαδή φινέτσα, δέν ἀποκλεί-
 εται νά παράγει ἕνα ἀποτέλεσμα αἰσθη-
 τικό, ἀπό ἐκεῖνα πού, θεατρικῶς, εἶναι
 σχεδόν αὐτάρκη, γιατί βασίζονται στή
 φαντασία καί στή λάμψη τῶν ἐρμηνευ-
 τῶν. Ἡ ἐλληνική ἐρμηνεία εἶναι φα-
 νερό ὅτι σκοπεύει ἄλλοῦ. Μόνο γιά φι-
 νέτσα δέν γνιόζεται. Παίζει τήν κω-
 μωδία τῆς Τζήν Κέρ σέ ὕψος φάρσας
 βαρεῖας, ὅπου τήν ἐλαφρότητα, κατά τήν
 ἐγγύρια ἀντίληψη, τήν ἀντικαθιστᾷ ὁ
 γοργός ρυθμός καί τό χοντρό παίξιμο.

Ἡ Τζένη Καρέζη εἶναι ἀπό τίς λί-
 γες νέες ἡθοποιούς μας πού μποροῦν,
 δταν θέλουν, νά συνθέτουν. Αὐτὴ τῇ φο-
 ρᾷ δέν κάνει τέτοια προσπάθεια. Χρη-
 σιμοποιεῖ τὰ «κλισέ» τῆς, καί μάλιστα
 δίχως πολὺ εἰρμό: Τό πρόσωπο τῆς Μαί-
 ρης ἀλλάζει ὀντότητα κάθε λεπτό, ἀνά-
 λογα μέ τίς ἐξωτερικές ἐνκαιρίες τοῦ
 διαλόγου, μέ μόνη ἐννοια νά προκαλέ-
 σει τό κωμικό ἀποτέλεσμα. Τό προκα-
 λεί. Κι' ὅμως, στή δεύτερη ἀπό τίς δύο
 πράξεις τοῦ ἔργου, μαντέψει κανένας τί
 θά μπορούσε, ἂν ἤθελε, νά προσφέρει
 στό ἐλληνικό θέατρο ἡ Τζένη Καρέζη,
 ἂν δέν εἶχε παρεξηγήσει μερικά πρά-
 γματα.

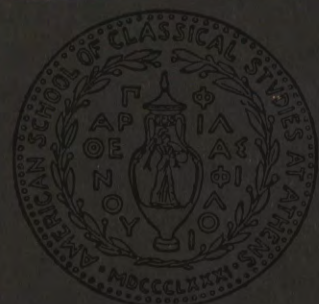
Τυπικό εἶναι τό παίξιμο καί τῶν
 ἄλλων ἡθοποιῶν, μ' ὅλο πού δέν τοὺς
 λείπουν οἱ ἐμφυτες ικανότητες. Εἴ-
 ναι ἡ Λίλη Παπαγιάννη, ὁ Στέφανος
 Ληναῖος, ὁ Δημήτρης Νικολαΐδης, ὁ
 Γιώργος Πάντζας. Ὁ τελευταῖος, θά
 μπορούσε νά ἔχει γίνεῖ ἕνας καλός
 φαντασιζίστας κωμικός ἂν δέν ἀπευ-
 θυνόταν στό γούστο τῶν γηπέδων.

Ἐχω τό αἶσθημα πῶς ὁ ζωηρός
 διάλογος τοῦ ἔργου ὀφείλει στὸν με-
 ταφραστὴ του κ. Μάριο Πλωρίτη ὅ-
 σα περίπου καί στή συγγραφέα. Ὁ
 ἀρχιτέκτων κ. Ἀντ. Κιτσίκης ἔχει
 πλαισιώσει τήν παράσταση μ' ἕνα
 πολὺ ἐνδιαφέρον «ἐσωτερικό».

ΤΟΥ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

βους ὑποτυπώδεις ἢ καί σχεδόν ἀνύ-
 παρκτους, δέν εἶμαι ὅμως βέβαιος
 ὅτι καί τό ἀντίστροφο ἀληθεύει. Ὁ-
 πωσδήποτε στό «Μαίρη - Μαίρη» βλέ-
 πουμε πέντε πρόσωπα, δύο νεαρές



Τό «Πανηγύρι» καί οί παρεξηγήσεις

ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜ. ΚΕΧΑΪΔΗ ΣΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ»

ΣΥΜΠΑΘΗΤΙΚΑ στοιχεία, μέ κύριο ανάμεσά τους προτέρημα ένα ζωντανό, αὐθεντικό διάλογο, ἔχει τό ἔργο τοῦ κ. Δημήτρη Κεχαΐδη, πού ἀνέβασε καί παίζει τό «Θέατρο Τέχνης». Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα, ἀρκετές ἀμφιβολίες ἐπιτρέπονται γιά τή θεατρική δομή κι' εὐστάθεια τοῦ ἔργου. Ἐξαντλεῖται σέ μερικές καλές σκηνές καί καταστάσεις· ἀφήνει ὅμως τό ὕλικό τους ἐσωτερικά ἀνοργάνωτο, μιά παράταξη ἀπό σκηνές καί εἰκόνες.

Ὅταν τελειώνει ἡ δεύτερη πράξη, ἔχει ὁ θεατής τήν ἐντύπωση πώς καί τό ἔργο τέλειωσε. Ἡ τρίτη ἔρχεται νά προστεθεῖ σάν κάτι ἐπικουρικό, προορισμένο ἀπλῶς νά ἐνισχύσει τήν περιπάθεια τοῦ συνόλου. Ἀναρωτιέται κανένας ἂν ὁ κ. Κεχαΐδης ἔχει ἐντελῶς ξεκαθαρίσει μέσα του τό νόημα τοῦ δραματικοῦ εἴδους. Πρόκειται μᾶλλον γιά σύμπτωμα μιάς «σχο-

λῆς» πού θέλει νά δημιουργηθεῖ μέ βάση παρεξηγημένα ξένα πρότυπα, ἀμερικανικά κυρίως: Νατουραλισμός παχυλός, ἀναχρονιστικός, πού νομίζει τόν ἑαυτό του νεότευκτο καί ποιητικό ἐπειδὴ ἀνακατεύει μέ τή λάσπη κομμάτια ἀπό χρωματιστά γυαλιά. Θάρθει μιά μέρα ὅπου, ὅσοι ἐπιζητήσουν ἀπό αὐτό τό ρεῦμα, καί ἂν στό μεταξύ ὠριμάσουν, θά θεωροῦν

τίς σχετικές ἀπόπειρες ἀφελέστατες.

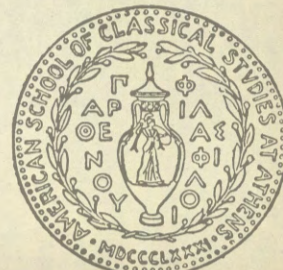
Ἕνας πατέρας παπλωματάς, πού ἔχει μιάν ἐντονη—ἀόριστα αἰμομικτική—κλίση γιά τό κορίτσι του, τό «Χνούδι». Μιά μάννα μισό σκαλοπάτι πάνω ἀπὸ τό κτήνος, πού ἀγωνίζεται μέ ἀγριότητα καί μεθόδους προαγωγῆς ν' ἀποκαταστήσει τήν κόρη της, νά τή γλυτώσει ἀπὸ τόν πατέρα. Ἕνας γιός ὑπνάρκας καί τεμπέλης. Ὑῶν ἀπ' αὐτή τήν οἰκογένεια, τήν καταυλισμένη στό ὑπαιθρο, κάπου στόν θεσσαλικό κάμπο, περιέρονται τέσσερα—πέντε ἄλλα πρόσωπα λιγότερο ἢ περισσότερο ἀπαθλιωμένα. Ὁ συγγραφέας λείπει στό πρόγραμμα πώς πρόκειται γιά κάποιους ἀπὸ τοὺς δυστυχισμένους ἐκείνους μικροπωλητές πού ἀκολουθοῦν, σάν παράσιτα, τὰ χωριάτικα πανηγύρια τῆς περιοχῆς, στήν οὐσία ὅμως νιώθουμε πώς ἐκεῖνο πού θέλει ὁ κ. Κεχαΐδης νά προβάλει εἶναι τό δράμα καί τήν κατάντια τῆς ἐσχάτης φτώχειας. Σκοπός λοιπόν μιά ἀναπαράσταση τοῦ κλασσικοῦ νατουραλιστικοῦ τύπου, μιά ὡμή «φέτα ζωῆς», πασπαλισμένη μέ ἡθογραφική ζάχαρη.

Εἶναι βέβαιον πώς ὁ συγγραφέας ἔχει τάλαντο. Ἐχει καί γνωρίζει ἀπὸ κοντά πρόσωπα σάν κι' αὐτά πού βάζει στή σκηνή· οἱ ἐντυπώσεις του εἶναι ἀπὸ πρῶτο χέρι. Τό φανερόναι καί πάλι ὁ διάλογος, τό ἐπιτυχέστερο στοιχεῖο τοῦ ἔργου. Ὁ κ. Κεχαΐδης θά γίνει θεατρικός συγγραφέας ἂν ὠριμάσει καί ἀποφύγει τίς ἀπομιμήσεις, προπάντων δέ τίς κακές προτροπές. Ἀλλοίμονο ἂν πιστέψει αὐτό πού διαβάζουμε νά τοῦ λένε: ὅτι ὁ κόσμος ἀρχίζει ἀπ' αὐτόν κι' ἀπὸ δύο—τρεις συνοδοιπόρους του. Εἶναι ὁ ἀσφαλέστερος τρόπος νά μή δημιουργηθεῖ ποτέ οὔτε ὁ κ. Κεχαΐδης οὔτε ὁ κόσμος.

Ὁ κ. Κούν ἔχει διδάξει θαυμάσια τό ἔργο, μόνο πού ἔχει ὑπερτονίσει τή ζωώδη πλευρά τῶν προσώπων. Ὁ Γ. Λαζάνης ὡστόσο εἶναι ἕνας χυμώδης Παπλωματάς, ἡ Δέσποινα Σοῖμνη ὀλοζώντανη στήν τραχύτητά της Δέσποινα, ἡ Κατερίνα Καραγιάννη σπαρταριστό Χνούδι. Ὁ Μ. Κουγιουμτζής, ὁ Θ. Καρακατσάνης, ὁ Ἀθαν. Προύσαλης, ἡ Σοφία Μιχοπούλου, ἡ Εὐαγγελία Κοταμανίδου, παίζουν μέ πολλή ἐνέργεια τ' ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου.

Μιά κρουστής ἀλήθειας σκηνογραφία τοῦ κ. Βασ. Βασιλειάδη.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Ο ΕΦΙΑΛΤΗΣ
του Άλφρεντ Τσέντγουορθ

Ο «ΠΥΡΓΟΣ» ΤΟΥ ΦΡΑΝΤΣ ΚΑΦΚΑ

Η ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ γύρω από τον Φράντς Κάφκα, την προσωπικότητά του, την περίπτωση του και το έργο του, είναι κιάλας τεράστια. Θα μπορούσε κανένας να μιλήσει σχεδόν για μιά ομαδική ψύχωση, για ένα φαινόμενο Κάφκα, τόσο είναι τό πλήθος από κριτικούς, φιλοσόφους, φιλόλογους, επιστήμονες, δοκιμιογράφους, από τό τέσσερα σημεία του ορίζοντα, που αναλύουν, ανατέμνουν, σχολιάζουν μέ πάθος, σέ όλα τό επίπεδα, από τό χαμηλά φυσιολογικό ως τό υψηλά μεταφυσικό, τό θέμα του μικρού τραυματισμένου 'Ισραηλίτη της Πράγας. Μέσα από όλη αυτή τή φιλολογία, δέν θά είχε κανένας παρά νά διαλέξει, ό,τι θέλει, για νά κάνει τή σχετική τοποθέτηση.

Θά πρότεινα ώστόσο, προκειμένου για μιά θεατρική παράσταση — όπως αυτή ή έναρκτηρία του νέου συγκροτήματος «Προσκήνιο» — ν' αλλάξουμε στάση. Στο θέατρο, ό πολός σχολιασμός συσκοτίζει τά πράγματα αντί νά τά φωτίζει. Απώδειξη ή φιλολογία γύρω από τόν Σαίξπηρ. Τό θέατρο έχει μιά δική του λογική, μιά δική του νομοτέλεια. Ας περιορίσουμε λοιπόν μέ ταπεινοφροσύνη σ' αυτές, έστω και προκειμένου για ένα συγγραφέα πολυσυζητημένον, καθώς ό Κάφκα.

Μέ τόν «Πύργο» ό θεατής καταλαβαίνει άμέσως ότι τοποθετείται σ' ένα επίπεδο έξω από τό ρεαλιστικό. Αυτό, ό σκηνοθέτης και διευθυντής του «Προσκήνιου» κ. Άλέξης Σολομός φρόντισε νά τό κάνει κατάδηλο άμέσως από τήν αρχή, μέ τήν άνοιχτή, δίχως αύλαία, άφη-

ρημένη σκηνογραφία που έχει ό ίδιος έπινοήσει, και που είναι πολύ εύστοχη. Οι έναλλασσόμενοι φωτισμοί τής δίνουν κάθε φορά τό κλίμα που πρέπει, σέ συνδυασμό μέ τμηματικές αλλαγές. Παύει όμως αυτό τό επίπεδο; Καί πάλι ό θεατής μαντεύει πώς πρέπει νά τοποθετηθεί έξω από τό συγκεκριμένο. Ούτε σαφώς άνειρικό, ούτε ψυχρά άλληγορικό. Τό δράμα που θά παιχτεί έχει έντελώς άλλο χαρακτήρα. Ένας άνθρωπος άγνωστος, φτωχός, άνέστιος, φτάνει μιά νύχτα δορμένη από τή χιονοθύελλα σ' ένα χωριό και ζητάει άσυλο. Ό άνθρωπος δέν έχει καν όνομα, τόν λένε Κάππα, δηλαδή ένα αρχικό δίχως συγκεκριμένη οντότητα, δίχως ταυτότητα και είναι άδοήθητος, έρμος. Θα δηλώσει έπαγγελματική ιδιότητα «τοπογράφος», για νά εξασφαλίσει έτσι έναν πρώτο τίτλο που νά του επιτρέψει νά τοποθετηθεί μέσα στό πλαίσιο τής οργανωμένης κοινωνικής ζωής, γρήγορα όμως ό θεατής θά καταλάβει πώς και αυτό τό στοιχείο είναι διπλονόητο — όπως όλα μέσα στό σύμπαν του έργου. Ό Κάππα, στό χωριό που έφτασε, δύο πράγματα θά επιδιώξει: νά δημιουργήσει ανθρώπινες σχέσεις και νά γίνει δεκτός στόν «πύργο» που βρίσκεται στό ύψωμα και δεσπόζει. Ο' άποτύχει και στό ένα και στό άλλο, στό δεύτερο άλλωστε περισσότερο παρά στό πρώτο. Όλη του ή ζωή, όλη του ή περιπέτεια, θά είναι ένας άγώνας άσκαπος, ποθισμένος, ένας άχρηστο πάθος. Τί είταν αυτός ό πύργος, στόχος υπέρτατος τής ζωής του Κάππα και όπου δέν κατόρθωσε νά εισχωρήσει ό κατατρεγμένος; Ό Μάξ Μπρόντ, ό έκτελεστής τής πνευματικής διαθήκης του Κάφκα και διασκευαστής σέ δράμα του «Πύργου» από τό αρχικό μυθιστόρημα, μάς λέει πώς είναι ή

«θεία χάρις». Δέν έχουμε αντίρρηση νά τόν πιστέψουμε, πολύ περισσότερο που, από κάθε άλλη έρμηνεία του συμβόλου αυτή έδω έχει τό προτέρημα νά είναι ή λιγότερο συγκεκριμένη, άρα ή λιγότερο περιοριστική. Ό θεατής καταλαβαίνει πώς ό Κ. είναι ένας εκπρόσωπος τής ανθρωπίνης μοίρας ή περιπέτειά του μεταφυσική και ή έρηνιά του, τό πρόβλημά του, αιώνια. Απογνώση — ίδού ή λέξη του τέλους.

Από τήν άποψη τούτη ό «Πύργος» θά μπορούσε νά θεωρηθεί κάτι ανάλογο μέ τίς μεσαιωνικές 'Ηθολογίες. Πρόσωπα όφρημένα, μύθος άλληγορικός, περιεχόμενο μιά ιδέα. Μόνο που, στόν Κάφκα, όλα αυτά είναι άσύγκριτα πλουσιότερα, γιατί δέν έχουν σχηματική μορφή. Τό σύμβολο υπεράβαινε τήν άλληγορία, γιατί τό σύμβολο έχει ψυχικό περιεχόμενο, δέν είναι διάγραμμα έγκεφαλικό. Τό κλίμα του «Πύργου» είναι τό κλίμα του εφιάλτη. Οι δυνάμεις που μπαίνουν έδω σ' ένέργεια ξεκινάνε από τά έγκατα, από τό άσυνείδητο. Είναι ένας κόσμος από άνησυχτικούς, γεμάτους παράδοξες μνήμες ίσκιους.

Ας σταματήσουμε έδω. Αδύνατο νά προχωρήσουμε βαθύτερα χωρίς νά ξεπεράσουμε δυσανάλογα τά υλικά και τά λογικά όρια του κριτικού σημειώματος. Ό «Πύργος» έκθέτει μιά τυπική υπαρξιακή σύλληψη, αλλά μαζί — κι αυτό ίσως θ' άξιζε νά μελετηθεί κάποτε από τούς



● Ό Νίκος Κούρκουλος και ή Άννα Φόνσου, σέ μιά σκηνή του έργου του Κάφκα «Ό πύργος». Κάτω δεξιά ή Μαίρη Χρονοπούλου. όπως εμφανίζεται σέ έναν από τούς βασικούς ρόλους του έργου



αρμόδιους — φέρνει τήν υπαρξιακή σκέψη αντίμετωπη σ' ένα οξύτατο πρόβλημα: Τής ανθρωπίνης ελευθερίας. Τί περιεχόμενο άκριβώς έχει ή «ελευθερία» του Κάππα; Είναι ελευθερία ή μήπως παρωδία τής; Αν ό θάνατος του τέλους δέν αποτελεί άπόληξη, άλλα ήττα, τότε τά περιθώρια τής ελευθερίας είταν άπατηλά, φασματικά, και ή πλευρά Ζάν-Πολ Σάρτρ, ιδιαίτερα, θά είχε ίσως ν' άπολογηθεί για τόν ισχυρισμό τής.

Έρχομαι στό καθαρά θεατρικό επίπε-

ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ
ΟΜΙΛΟ
ΤΟ «ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ»

δο. Ό «Πύργος» έχει ένα βασικό μειονέκτημα από τήν ίδια τήν οργανική του σύσταση. Είναι μιά κατάσταση άπαξ και τελειωτικά δεδομένη. Τό έργο τή σχολιάζει, δέν τήν προάγει, γιατί τό νόημα άκριβώς του αρχικού δεδομένου είναι τό άδιέδοδο. Παρακολουθεί ό θεατής μιά επεξεργασία θέματος που δέν εξελίσσεται, κι αυτό μεταθέτει τό δραματικό ενδιαφέρον από τήν περίπτωση στήν υπόκριση, από τό κυρίως δράμα στήν έρμηνεία. Είναι αλήθεια πώς ό σκηνοθέτης στηρίζει τή μετάθεση αυτή μέ τήν εύρημά της. που είναι συχνά έσωτερικού αντι-κρυσματός ή κόπωση όμως γίνεται από ένα σημείο και πέρα αίσθητη, γιατί τό ίδιο τό έργο είναι ένα «δάδην έν χάρα», ένα περπάτημα επί τόπου — καθώς τό θαυμάσιο έκτενο εύρημα του ήλικιωμένου ζευγαριού, τών γονέων του Βαρνάβα.

Ό συντριπτικός ρόλος του Κάππα δέν λυγίζει τούς ώμους του Νίκου Κούρκουλου κι' ούτε είναι ή πρώτη άληθινή δάφνη στό ένεργητικό του κάλλιστου νέου πρωταγωνιστή. Γενικά ή διδασκαλία του κ. Σολομού, που εργάστηκε μέ άλοφανερό ζήλο και ικανότητα, έχει μεταμορφώσει πολλούς από τούς ήθοποιούς τής διανομής. Γύρω από τόν ήρωα του έργου περιστρέφεται ένα πλήθος έπεισοδιακά πρόσωπα, που όμως έχουν, τό καθένα τους χωριστά κι' όλα μαζί, κάτι ουσιαστικό νά επιτελέσουν. Αναφέρω τή Μαίρη Χρονοπούλου, δονούμενη Όλγα, τήν Άννα Φόνσου, άγνωστή μέ τόν πίο αίσιόδοξο τρόπο στή Φρίντα, τόν Δημ. Καλιδωκά, τόν Γιάννη Άργύρη, τόν Θάνο Αρώνη και τόν Κώστα Μασσακά. Άλλά και ή Ζωρζ Σαρρή, ό Λαυρ. Διανέλλος, ό Άλ. Ουδινότης, ή Λούλα 'Ιωαννίδου, παίζουν μέ κατανόηση τά πρόσωπα που παίζουν μέ ανέναντο. Μιά τελευταία, αλλά και ιδιαίτερη, μνεία άξίζει για τίς νέες Λίλιαν Μηνιάτη και Μορία Χομπίτη, που εισάγουν κάτι πραγματικά έλπιδοφόρο στόν κόσμο του θεάτρου μας.

Ό κ. Κώστας Δαρρίγος έχει κάνει μιά σφριγηλή μετάφραση από τό γερμανικό πρωτότυπο.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



Τό «Πανηγύρι» καί οί παρεξηγήσεις

ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜ. ΚΕΧΑΪΔΗ ΣΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ»

ΣΥΜΠΑΘΗΤΙΚΑ στοιχεία, μέ κύριο ανάμεσά τους προτέρημα ένα ζωντανό, αὐθεντικό διάλογο, ἔχει τό ἔργο τοῦ κ. Δημήτρη Κεχαΐδη, πού ἀνέβασε καί παίζει τό «Θέατρο Τέχνης». Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα, ἀρκετές ἀμφιβολίες ἐπιτρέπονται γιά τή θεατρική δομή κι' εὐστάθεια τοῦ ἔργου. Ἐξαντλεῖται σέ μερικές καλές σκηνές καί καταστάσεις· ἀφήνει ὅμως τό ὕλικό τους ἐσωτερικά ἀνοργάνωτο, μιά παράταξη ἀπό σκηνές καί εἰκόνες.

Ὅταν τελειώνει ἡ δεύτερη πράξη, ἔχει ὁ θεατής τήν ἐντύπωση πώς καί τό ἔργο τέλειωσε. Ἡ τρίτη ἔρχεται νά προστεθεῖ σάν κάτι ἐπικουρικό, προορισμένο ἀπλῶς νά ἐνισχύσει τήν περιπάθεια τοῦ συνόλου. Ἀναρωτιέται κανένας ἂν ὁ κ. Κεχαΐδης ἔχει ἐντελῶς ξεκαθαρίσει μέσα του τό νόημα τοῦ δραματικοῦ εἶδους. Πρόκει-

λῆς» πού θέλει νά δημιουργηθεῖ μέ βάση παρεξηγημένα ξένα πρότυπα, ἀμερικανικά κυρίως: Νατουραλισμός, παχυλός, ἀναχρονιστικός, πού νομίζει τόν ἑαυτό του νεότευκτο καί ποιητικό ἐπειδὴ ἀνακατεῖν μέ τή λάσπη κομμάτια ἀπό χρώματιστά γυαλιά. Θάρθει μιά μέρα ὅπου, ὅσοι ἐπιζήσουν ἀπό αὐτό τό ρεύμα, καί ἂν στό μεταξύ ὠριμάσουν, θά θεωροῦν

τίς σχετικές ἀπόπειρες ἀφελέστατες.

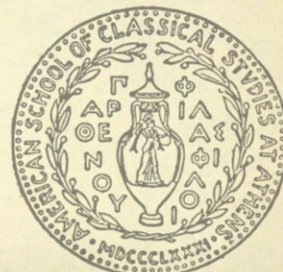
Ἕνας πατέρας παπλωματάς, πού ἔχει μίαν ἐντονη—ἀόριστα αἰμομικτική—κλίση γιά τό κορίτσι του, τό «Χνούδι». Μιά μάνα μισό σκαλοπάτι πάνω ἀπό τό κτήνος, πού ἀγωνίζεται μέ ἀγριότητα καί μεθόδους προαγωγῆς ν' ἀποκαταστήσει τήν κόρη της, νά τή γλυτώσει ἀπό τόν πατέρα. Ἕνας γιός ὑπναρᾶς καί τεμπέλης. Γύρω ἀπ' αὐτή τήν οἰκογένεια, τήν καταυλισμένη στό ὕπαιθρο, κάπου στόν θεσσαλικό κάμπο, περιφέρονται τέσσερα—πέντε ἄλλα πρόσωπα λιγότερο ἢ περισσότερο ἀπαθλιωμένα. Ὁ συγγραφέας λέει στό πρόγραμμα πώς πρόκειται γιά κάποιους ἀπό τοὺς δυστυχισμένους ἐκείνους μικροπωλητές πού ἀκολουθοῦν, σάν παράσιτα, τά χωριάτικα πανηγύρια τῆς περιοχῆς, στήν οὐσία ὅμως νιώθουμε πώς ἐκεῖνο πού θέλει ὁ κ. Κεχαΐδης νά προσάγει εἶναι τό δράμα καί τήν κατάντια τῆς ἑσχάτης φτώχειας. Σκοπός λοιπόν μιά ἀναπαράσταση τοῦ κλασικοῦ νατουραλιστικοῦ τύπου, μιά ὡμή «φέτα ζωῆς», πασπαλισμένη μέ ἡθογραφική ζάχαρη.

Εἶναι βέβαιο πώς ὁ συγγραφέας ἔχει τάλαντο. Ἐχει καί γνωρίσει ἀπό κοντά πρόσωπα σάν κι' αὐτά πού βάζει στή σκηνή· οἱ ἐντυπώσεις του εἶναι ἀπό πρῶτο χέρι. Τό φανερώνει καί πάλι ὁ διάλογος, τό ἐπιτυχέστερο στοιχεῖο τοῦ ἔργου. Ὁ κ. Κεχαΐδης θά γίνει θεατρικός συγγραφέας ἂν ὠριμάσει καί ἀποφύγει τίς ἀπομιμήσεις, προπάντων δέ τίς κακές προτροπές. Ἀλλοίμονο ἂν πιστέψει αὐτό πού διαβάζουμε νά τοῦ λένε: ὅτι ὁ κόσμος ἀρχίζει ἀπ' αὐτόν κι' ἀπό δύο—τρῆς συνοδοιπόρους του. Εἶναι ὁ ἀσφαλέστερος τρόπος νά μή δημιουργηθεῖ ποτέ οὔτε ὁ κ. Κεχαΐδης οὔτε ὁ κόσμος.

Ὁ κ. Κούν ἔχει διδάξει θαυμάσια τό ἔργο, μόνο πού ἔχει ὑπερτονίσει τή ζωώδη πλευρά τῶν προσώπων. Ὁ Γ. Λαζάνης ὡστόσο εἶναι ἕνας χυμώδης Παπλωματάς, ἡ Δέσποινα Σοῦμνη ὁλοζώντανη στήν τραχύτητα τῆς Δέσποινα, ἡ Κατερίνα Καραγιάννη σπαρταριστό Χνούδι. Ὁ Μ. Κουγιουμτζής, ὁ Θ. Καρακατσάνης, ὁ Ἄθαν. Προύσαλης, ἡ Σοφία Μιχοπούλου, ἡ Εὐαγγελία Κοταμανίδου, παίζουν μέ πολλή ἐνέργεια τ' ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου.

Μιά κρουστή ἀλήθεια σκηνογραφία τοῦ κ. Βασ. Βασιλειάδη.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



● ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Β. ΚΑΤΣΑΝΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Σ' ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ αρκετά περίεργο κατέληξε την Πέμπτη το βράδι ο μέγας θόρυβος γύρω από το «Όταν οι 'Ατρείδες» του Βαγγ. Κατσάνη. 'Η παράσταση του έργου προκαλεί απορίες. Μπορεί να τις συνοψίσει κανένας σε δύο σημεία: Δικαιολογείται ο θόρυβος που είχε δημιουργηθεί; Και τί το αντιδραστικό παρουσιάζει, οργανικά, το έργο; Τόσο στο πρώτο ερώτημα όσο και στο δεύτερο, η απάντηση είναι αβυσσική.

'Απομένει ωστόσο και μία τρίτη απορία, στην οποία για ν' απαντήσει κανένας θα πρέπει να είναι μέσα στα πράγματα του θεάτρου, περισσότερο από όσο είναι συνήθως ο κοινός θεατής: Πώς έγινε να επιλεγεί το έργο για το Φεστιβάλ 'Αθηνών από επιτροπή ανθρώπων αναμφισβήτητα αρμοδίων; 'Η εξήγηση, εδώ, είναι, νομίζω, σύνθετη: Πρώτο, πρέπει να θεωρήσουμε πως οι «'Ατρείδες» του κ. Κατσάνη ανήκουν στα έργα που κερδίζουν όταν διαβάζονται, χάνουν όμως ανεπανόρθωτα όταν παίζονται και χάνουν ακριβώς «ό,τι πολυτιμότερο έχουν». Δεύτερο ότι για να κρίνει κανείς την κριτική επιτροπή, θα έπρεπε να έχει «π» όψη του το επίτευξο, την ποιότητα των άλλων έργων που της είχαν υποβληθεί. Κρίνω θα πει συγκρίνω. Τρίτο, υπάρχει κάτι που δεν το στοχάζεται συνήθως ο κοινός θεατής: ότι, προκειμένου για ελληνικά έργα, οι αξιώσεις εκείνων που τα κρίνουν, πάντοτε και εξ' υπαρχής, είναι μετριασμένες. Δεν κρίνεται, κατά κανόνα, το νεοελληνικό έργο με τα μέτρα του ξένου, γιατί το αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι τόσο αυστηρό που να καταντάει άρνητικό. Καταβάλλεται, απεναντίας, προσπάθεια, να ενθαρρυνθεί η εγχώρια παραγωγή, έτσι που, άργα ή γρήγορα, να φτάσει στο σημείο ν' άντεχει και σε κριτήρια απόλυτα.

Αυτά όμως όλα βρίσκονται στο περιθώριο της ουσίας. 'Η ουσία, μετά τη δοκιμασία της περασμένης Πέμπτης, λέει τ' ακόλουθα.

Τό «Όταν οι 'Ατρείδες» βασίζεται στην κεντρική ιδέα πως δεν γίνεται να κυβερνά κανένας με τρόπο άδωο. 'Η εξουσία συνεπάγεται την ανομία, και αυτός που κατέχεται από το πάθος της εξουσίας είναι πρόθυμος, για να τη διατηρήσει, να θυσιάσει τα πάντα, αρχίζοντας από τα ιερότερα. 'Ας εξηγηθεί εδώ πως δεν πρόκειται για αξίωμα, αλλά για ιδέα του κ. Κατσάνη, η οποία, όπως κάθε δραματική ιδέα, απομένει να δικαιωθεί από τη θεατρική πράξη, με τρόπο, δηλαδή, δραματικό για να γίνει αποδεκτή.

'Η θεατρική πράξη δεν δικαιώνει την ιδέα του κ. Κατσάνη. Και δεν τη δικαιώνει γιατί τα πρόσωπα, η σειρά αυτή των 'Ατρείδων που αλληλοσφάζονται από γενιά σε γενιά για να διατηρήσουν την εξουσία, έτσι και ύψωθούν στη διάσταση της σκηνης, φανεράνονται δρα-

γανα μηχανικά της ιδέας, αντί η ιδέα να δγαίνει από την ιδιοσυστασία τους ή και από κάτι άλλο, βαθύτερο, μία θέληση άπώτερη ίσως, μεταφυσική, που να δεσπόζει τα πάντα. Το αποτέλεσμα είναι η επιχειρηματολογία των 'Ατρείδων ν' αποπνέει κάτι το ήθελημένο, να μεταβάλλεται σε λογοκοπία. 'Η κατάσταση επιδεινώνεται από το γεγονός ότι η λογοκοπία αυτή έχει γραφτεί σ' ένα γλωσσ-

ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

σικό ιδίωμα αναχρονιστικό, με φραστικά σχήματα της πειραματικής περιόδου του δημοτικισμού, τότε που περνούσε για ποίηση το λεξιλόγιο. 'Ο λόγος αυτός, τέλος, στους «'Ατρείδες», βρίσκεται σε δυσαναλογία έντονη με το φυσικό εκτόπισμα των προσώπων. Μέσ' από το πρίσμα της σκηνης, φαίνεται τόσο διογκωμένος που να καταντά ακόμα πιο άδικαίωτος.

'Ο κ. Κατσάνης δεν είναι χωρίς προσόντα. Έχει την έφεση του καλού, του υψηλού, ένα ένστικτο της θεατρικής δομής, την ικανότητα να δραματίζεται προπλάσματα προσώπων. 'Η άτυχία του είναι να εμπλακεί σε μία περιπέτεια που ξεπερνάει τα μέτρα ενός συγγραφέα πρωτόπειρου. 'Ο θεατής της πρεμιέρας

αναρωτιόταν ακόμα αν θα ήταν διαφορετική η εντύπωση από το έργο σε περίπτωση που και η διανομή του θα ήταν καταλληλότερη. Σε τελευταία ανάλυση φοβάμαι πως όχι και τόσο. Προσπαθούσα να φανταστώ άλλους ήθοποιους στη θέση αυτών που έβλεπα, ήθοποιους πιο εξοικειωμένους, ως ποίμε, με το κλίμα της τραγωδίας; Νομίζω πως όχι. 'Απόμειναν κι αυτοί εκτεθειμένοι από τα λόγια, το ύφος και τις πράξεις του έργου. 'Ισως ένα από τα αρχικά λάθη του «Όταν οι 'Ατρείδες» να είναι ότι ο συγγραφέας δεν διάλεξε το δρόμο του ξεκάθαρα εκσυγχρονισμού του μυθικού θέματος, καθώς κάνουν, λόγω χάρη, κάποιοι Γάλλοι δραματογράφοι. Στο σύμπαν της αρχαίας τραγωδίας και των αναλόγων της για ν' αναπνεύσεις, χρειάζονται πλεονάσματα σιδηρένια.

Γιατί η Βούλα Ζουμπουλάκη, η πρωταγωνίστρια με τις τόσο λαμπρές επιτυχίες, να εκτεθεί στο ρόλο της Κλυταιμνήστρας; Ούτε το έργο είναι φυσικό να μπορεί να εξυπηρετήσει ούτε τον ίδιο τον εαυτό της. 'Ο Τ. Καραούσος μόνο στον γερασμένο 'Αγαμέμνονα, στη δεύτερη πράξη, μπόρεσε να προσδώσει κάποια σοβαρότητα. 'Ο Βύρων Πάλλης παίζει τον Αίγισθο μ' έναν τρόπο που διατηρεί μόνο το φωνητικό κέλυφος του αρχαίου δράματος. 'Αδικούνται ανεπανόρθωτα επίσης καλές ήθοποιό, καθώς η πολύ προικισμένη αν και νέα 'Ελλη Φωτίου ('Ιφιγένεια) και η έμπειρη, ικανή στους ρόλους της Σούλα 'Αθανασιάδου ('Ηλέκτρα). 'Αλλά και τί ιδέα να ντυθούν τα πρόσωπα σ' ένα ύφος που θυμίζει φιγούρες της προπολεμικής «Vie Parisienne»? Και με λοφία που πήγαιναν κι' έρχονταν σάν ξεσκαλιστήρια.

'Ο Δημήτρης Μυράτ έχει, σά σκηνοθέτης, άλλες, πολλές νίκες στο ενεργητικό του, για να χρειάζεται τη μία και μόνη που του διέφυγε με τους 'Ατρείδες. Πρόκειται άλλωστε — μὴν τό ξεχνάμε — για οικογένεια που ταλαιπωρεί τον ελληνισμό από τους προϊστορικούς χρόνους ίσαμε σήμερα, κάπου τρεις χιλιάδες χρόνια...



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ
ΠΟΥ ΕΚΘΕΤΕΙ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΡΑΤΖΙΑΛΕ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΑΝΑ

ΤΟ «ΧΑΜΕΝΟ ΓΡΑΜΜΑ» του του 'Ιον Λούκα Καρατζιάλε, έργο κλασικό του ρουμανικού θεάτρου, είχε πρωτοπαυχτεί στην 'Αθήνα, εδώ και 'τεντ' έξη χρόνια, από ένα νεανικό θίασο, στο καλοκαιρινό θεατράκι της Καλλιθέας. Κάνει καλά τώρα ο θίασος 'Αλεξανδράκη που δίνει στην κωμωδία αυτή τις τιμές του κέντρου της πρωτεύουσας. 'Ο Καρατζιάλε στάθηκε μορφή συμπαθέστατη, αντιπροσωπευτική μιας ολόκληρης εποχής, του τέλους του 19ου αιώνα στα Βαλκάνια. Έγραψε θέατρο και αφήγηματικά έργα. Έχουν όλα τους τη σφραγίδα της ιδιοφυΐας, του πηγαιού ταλέντου που αναβλύζει αδιάστατα, με φρεσκάδα, και πού έχει οξύτατη αίσθηση της κοινωνικής ζωής. Την κρίνει με κέφι και δριμύτητα, αλλά δίχως κακία. Είναι ο τόνος που επικρατεί και στο «Χαμένο γράμμα», σάτυρα αυτό των πολιτικών ήθων πού έχει δημιουργήσει ο κοινοβουλευτισμός σε συνδυασμό μ' έναν άστισμό παρασιτικό, στην κορυφαία του ώρα, δηλαδή στην αρχή της παρακμής του.

Η σατυρική κωμωδία του Καρατζιάλε έχει χαρακτήρα σύνθετο. Στη δομή της, τη χαλαρή και κάπως αυτοσχεδιαστική, θυμίζει δωντιόλ, είδος ευτράπελο, γολλικό, πού είχε αφήσει τη σφραγίδα του στα μέσα του περασμένου αιώνα. 'Ο Καρατζιάλε πλέκει το έργο του γύρω από το απλό θέμα μιας χαμένης έρωτικής επιστολής, όπως ο Λομπς πλέκει μια κωμωδία του γύρω από ένα γυναικείο ψάδινο καπέλλο πού φανώθηκε μία μέρα από ένα άλογο στο δρόμο του Σαραντόν. 'Η χαμένη έρωτική επιστολή μπορεί να προκαλέσει κοινωνικό σκάνδαλο ή και να γίνει μέσο εκδυσισμού. Γίνεται, και μάλιστα πολιτικού εκδυσισμού, με το άπροσδόκητο αποτέλεσμα, αφού περάσει από χέρι σε χέρι, ν' αφήσει ανύποπτο μόν τον σύζυγο της κυρίας πού την έγραψε, να προκαλέσει δε την έκλογη ενός άπίθανου υποψηφίου στις βουλευτικές εκλογές. 'Η κυρία λέγεται Ζωή Τραχανάκε, είναι γυναίκα νεαρή ενός πολύ ηλικιωμένου πρόεδρου διαφόρων επιτροπών και οργανώσεων, ή επιστολή της απευθύνεται στον έραστή της νομάρχη Στέφανο Τιπατέσκου. Παράγοντες λοιπόν κοινωνικοί, πολιτικοί και διοικητικοί δρσκονται εξ αρχής μπλεγμένοι στην περίπτωση.

Τό έργο παίζεται σε γραμμή κωμωδίας τύπων και καταστάσεων, άρα με τονισμένο τό γελοιογραφικό στοιχείο. Πρέπει να πούμε πως πράκειται για γραμμή δύσκολη, κι' άς πιστεύουν πολλοί τό αντίθετο. Εύκολα πέφτει στη δίχως πυκνότητα σχηματοποίηση, στην άδειση υπερβολή πού καταλήγει στην προσποίηση. 'Η δημιουργία ενός τύπου, μιας κερικοτύρας, είναι αποτέλεσμα μακροχρόνης επεξεργασίας πού αναγκώνει στοιχεία σύνθετα, από την παρατήρηση κι' από τη φαντασία. Και ούτε μπορεί να την πετύχει ο κάθε ήθοποιός, μ' έφόδιο μοναδικό την πείρα του από τό ρεαλιστικό άς πούμε θέατρο. Τό ρεαλιστικό θέατρο είναι ο χειρότερος σύμβουλος στην περίπτωση τούτη. Στην 'Ελλάδα μάς λείπουν άπειρες προϋποθέσεις για τό ανέγασμα έργων αυτού του τύπου. Μας λείπει άκόμα και τό κατάλληλο κοινό θά έλεγα. Δεν ευχαριστιόμαστε εύκολα σε παραστάσεις πού στηρίζονται στην άπλότητα

της άφελειας: θάλούμε σοβαρόφάνεια ή αισθηματολογία, προβληματισμούς άκοπους, κομψότητες χοροδιδασκαλείου ή τό πολύ-πολύ κραιπόλες μοντερνιστικές, άπεικονίσεις διατελυμένες ενός κόσμου έν διαλύσει. Κι' από τις δύο πλευρές του προσκήνιου λοιπόν προϋποθέσεις όχι πολύ εύνοϊκές για την παιδικότητα ενός άπλοϊκού είδους κωμωδίας.

Τό «Χαμένο γράμμα» έχει δροσιά και άλήθεια, παρουσιάζει όμως στό ζετούλιγμα του και κάτι περίεργα «κενά άέρος» όπως λένε στην άεροπορία: Παρενίρει, παρεκβαίνει. Εύτυχώς οι σκηνές αυτές είναι γραμμένες με κέφι — παράδειγμα ή πολιτική συγκέντρωση—και στέκονται σά μικρά έργα μέσα στό έργο. 'Αν οι ήθοποιοί μας μπορούσαν να κρατήσουν τό σύνολο όπως κρατάνε τις δύο άγορεύσεις, του δικηγόρου Φαρφουρίντε (Κ. 'Αποστόλου) και του δημοσιογράφου Κατσαδένκο (Γρ. Βαφιάς), ή και τη θαυμάσια εμφάνισή στην τελευταία πράξη του Δημ. Νικολέλη, πού έπλανε έναν εξαίρετο, άμίμητο 'Ανκαίτσα Ντανανάκε, τό σύνολο θά ήταν διαφορετικό.

Από τους άλλους ήθοποιούς θά προσθέσω τόν Β. 'Ανδρονίδη, λαμπρό Ζαχα-

Τοῦ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ρία Τραχανάκε. 'Από όλους μαζί έλλωστε, οι μόνοι πού έχουν καταρρώσει να μεταμορφωθούν οδισιατικά, με συνέπεια, είναι ο Β. 'Ανδρονίδης κι' ο Δημ. Νικολέλης. 'Ο Γρ. Βαφιάς έχει κάνει μία πολύ αξιόπαινη προσπάθεια να κατανικήσει τόν παλαιό έαυτό του και τό πετυχαίνει μετά τις πρώτες του σκηνές, ενώ ο Κ. 'Αποστόλου, πολύ διασκεδαστικός Φαρφουρίντε, έπαναλαμβάνει σε κάθε νέα του εμφάνιση.

Η 'Αλ. Γεωργούλη δεν έχει τόν θεατρικό τύπο προσώπων καθώς ή Ζωή, δηλαδή τη φυσική ελαφρότητα, την κουκλίστικη, ηρωϊδών του δωντιόλ. Παραμένει μία καλή ήθοποιός, πού δ.τι παίζει τό παίξει σωστά. Τό ίδιο ισχύει για τόν 'Αλ. 'Αλεξανδράκη, πού δεν μπόρεσε ν' αλλάξει τόν θεατρικό τύπο του στό ρόλο του νομάρχη. 'Ο Κ. Μπάκας, σκηνοθέτης στό «Χαμένο γράμμα» μ' εύτυχισμένες στιγμές, όπως στις σκηνές των συνόλων, πού τά κίνησε σωστά κι' έξυπνα, είναι πολύ κάτω από τόν έαυτό του στό πρόσωπο του μεθυσμένου πολίτη. Θά χρειαζόταν εδώ κοινωνικός γνήσιος, πληθωρικός, ή και επιθεωρησιακός άκόμα αλλά άκατανίκητος σε πηγαίο χιούμορ.

Οι σκηνογραφίες του κ. Γιάννη Καρύδη έχουν ένα ύψος, πράγμα αξιοσημείωτο. Τά κοστούμια, όπου χρησιμοποιούν κατάλληλα όλικά, είναι όρραία, θεατρικά. Καλή ή μετάφραση του κ. Τάκη Δραγώνα.

Μία παράσταση άνιση, αλλά ενδιαφέρουσα.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τό Στερνό
ΚΑΡΑΒΙ»

Στό Θέατρο 'Αθηνών

Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΣΟΝΑ, 'Ισπανός δραματογράφος γεννημένος τό 1903, έχει τή μικρή του ιστορία καί στή χώρα μας. Πρωτοπαρουσιάστηκε στό ελληνικό κοινό από τή σκηνή τού 'Εθνικού Θεάτρου σ'α 1958, μέ τήν «Κυρά τής αύγης». Δύτερο έργο του, τό πασίγνωστο «Τά Δέντρα πεθαίνουν άρθια», άνεδάστηκε από τόν θίασο Βασ. Διαμαντόπουλου — Μαρίας 'Αλκαίου καί χάλασε κόσμο. Τώρα πού έχουμε καί τό «Στερνό καράβι», άνεδασμένο μ' έπιτυχία καί στοργή από τόν θίασο Δημ. Μυράτ, μπορούμε θαρώ ακίνδυνα νά διαμορφώσουμε μιά συνολική ιδέα περί Κασόνα: Δέν είναι ούτε Μπενάβεντε, ούτε Βάλλιε 'Ινκλάν, ούτε Γκαρθία Λόρκα, ούτε Μπουέρο Βαλιέχο. Είναι ένας λαϊκού τύπου θεατρογράφος, ένας συμπαθέστατος κατασκευαστής έπιτυχιών μέ ποιητική έπίφαση.

Τό «Στερνό Καράβι», ελληνική απόδοση τού αρχικού τίτλου «Τό σπίτι μέ τά έφτά μπαλκόνια» δέν μού φαίνεται κακοδιαλεγμένο σάν τίτλος γιατί υπογραμμίζει τήν κύρια τάση τού Κασόνα: τήν αισθηματολογία. 'Η δράση τού έργου εξάλλεται στήν πατρίδα τού συγγραφέα, τήν 'Αστούρια. 'Η χρονική της τοποθέτηση έξ έλλου σ'α τέλη τού 19ου αιώνα, βοηθάει τή «ρωμαντική» επεξεργασία τού μύθου. Στό σπίτι αυτό μέ τά έφτά μπαλκόνια, παλαιό άρχοντικό, έχει εγκατασταθεί κυρίαρχος ό σκληρός άγρότης

Ραμόν, πού πλούτισε χάρη στήν περιουσία τής γυναίκας του, τώρα πεθαμένης. 'Αλλά ό Ραμόν κυριαρχείται κι' αυτός μέ τή σειρά του από τήν υπηρέτρια τού σπιτιού, τήν 'Αμάντα, πού είναι έρωμένη του. Έχουμε έτσι τήν άδρή πλευρά τού πλάνου: Οί ύποταχτικοί ν' άνεβαίνουν κοινωνικά κατά κύματα, σπρώχνοντας ό ένας τόν άλλον. Τήν άγγελική πλευρά, πού χρειάζεται γιά νά ισορυστούν τό μαύρο καί τό άσπρο, τήν αντιπροσωπεύουν ή γεροντοκόρη άδερφή τής πεθαμένης άρχόντισσας 'Ισαβέλλα καί ό κωφός λαλος γιός τού Ραμόν, ό Ουριέλ. 'Ο τελευταίος αυτός, γιά νά μ'α μένει

Τού

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

καμμιά άμφιβολία, έχει καί όνομα άγγέλου: Ουριέλ σημαίνει σπιθαμή τού Θεού. 'Η ποσολογία, λοιπόν, προσομοιάζεται σέ κλασικά πρότυπα, στίς «Δύο 'Ορφανές», άς πούμε. 'Η 'Ισαβέλλα, άφροικωμένη 'Ισόβια σ' έναν άρραδωνιστικό πού τήν παράτησε πριν από πολλά χρόνια κι' έφυγε στή Νότιο 'Αμερική, ζει τώρα μέσα στήν παραίσθηση πώς όλο καί πρόκειται νά λάβει γράμματά του' ό κωφάλογος Ουριέλ έξ έλλου, γίνεται λαλιόστατος μόλις ξεμοναχιάζεται μέ τή θεία του, τής λέει τόν πόνο του διά μακρών. Οί δύο μαζί όνειροπολούν, άεροδατούν άτελευταία μέ τόν πιο μελιστάλαχτο καί παιδικισμό τρόπο.

Εμφανίζεται κοινός όταν θλίπεται τό



έργο νά παίρνει στό τέλος μιάν άπαι-
σάδοξη, σχεδόν νατουραλιστική τροπή :
"Ο Ουριέλ τσακίζεται σ' έναν ξέφρενο
καλλιτισμό, ή "Ισαβέλλα στέλνεται από
τόν κακό Ραμόν στό ψυχιατρείο, άφου
πρώτα άπογυμνωθεί από τά κρυμμένα δια-
μωτικά της. "Αδύλα τήν επιφυλλισογραφι-
κή συνάπειρα τήν άποκαθιστούν οι πεθομέ-
νοι — άλλη αυτή εξιδανικευτική επινόη-
ση του συγγραφέα είναι ή "άλλη άχθη",
πού στέλνει τούς εκπροσώπους της κατά
διαστήματα νά δώσουν άπόκριση στους
ρόδιγους ήμερους της "Ισαβέλλας καί του
Ουριέλ : "Ενας παππούς πού επιμένει νά
φοράει στό υπερέραν τή μεγάλη του
σπαρταωτική στολή, ή μητέρα του Ουριέλ
μέ τή δαντελλική μαντίλια της, ή μι-
κρούλα "Αλίκη μέ τήν φάθα της κρεμα-
στή στό σάβκο. Τό υπερέραν αυτό έ-
χει γίνει κατοικίδιο, εξημερώθηκε γιά νά
εξυπηρετήσει τήν άπόδραση τών άδικη-
μένων.

Μεγάλη κουβάντα αυτή πού ειπώθηκε
πώς τό «Σπερνό καράκι» έκφράζει τή
σύγκρουση άνάμεσα στην πραγματικότητα
καί στό όνειρο. Σύγκρουση τέτοια χρειά-
ζεται άλλο βάρος, άλλη ποιότητα γιά νά
διατυπωθεί. "Εδώ, ή διάζευξη λειτουργεί
άπλώς σάν ένα δίπορτο, πού έχει επινοη-
θεί γιά νά υπηρετήσει μιά σκοπιμότητα
πολύ πρακτική, πολύ φρόνιμη : τής
λαϊκής άπυτυχίας. Στά έργα αυτού του
τύπου ή ποίηση συνίσταται σέ πασπά-
λισμα μέ ζάχαρη. "Απομένει, ή καθαρή,
πρακτική καί πάλι τεχνική, πού έχει
πάντοτε άποτελεσματικότητα στα χέρια
του συγγραφέα τών «Δέντρων πού πεθαί-
νουν άρθια».

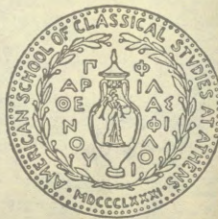
"Ο Δημήτρης Μυράτ έχει άνεβάσει τό
έργο, όπως είπαμε, μέ πολλή φροντίδα
καί θερμή. Παίζει ό ίδιος τόν Ραμόν
καί του δίνει άναγλυφικότητα. "Η Βούλα
Ζουμπουλάκη είναι μιά "Ισαβέλλα συγκι-
νημένη, μ' έντονα βροπάσματα καί λυρι-
κές μεταπτώσεις, μιά "Ισαβέλλα όμως
πού κατόρθωσε νά μη γεράσει καθόλου,
ύστερα από τόσα βάσανα καί τόση άπαν-
τοχή. Πιθανό άλλωστε νά είναι έτσι συμ-
φωνότερη μέ τήν καλλιγραφική διάθεση
του έργου. "Ο Βάσος "Ανδρονίδης, άγνω-
στο γιατί, άπογγέλλει τόν γιατρό Δόν
Γερμάν : Φοβάμαι πώς τόν έπηρεάζει ά-
κούσια ή αισθηματολογική διάθεση του
σπιτιού μέ τά έφτά μπαλκόνια. "Αδρότη-
τα δίνει στην "Αιμάντα ή Μάρω Κοντοῦ,
"Ο Θαν. Μυλωνάς είναι ένας Ουριέλ πού
έχει τό προτέρημα νά μετριάξει όσο γί-
νεται μέ τήν άρσενική του διάπλαση τά
αίθρια χρώματα του φλύαρου καφάλαου.
Χαριτωμένη, ζωντανή είναι ή Ροζίνα της
"Ελλης Φωτίου.

"Ο προικισμένος σκηνογράφος κ. Πέ-
τρος Ζουμπουλάκης είχε νά λύσει ένα
πρόβλημα : νά χωρέσει τό μεγαλείο ενός
πολαιού άρχοντικού στή σκηνοίνα του
Θεάτρου "Αθηνών. "Η σμίκρυνση τών άρ-

χιτεκτονικών στοιχείων όμως έκανε τό άρ-
χοντικό λιγυπούτειο καί κάπως τουριστικά
φρέσκο. "Ισως θά είταν προτιμότερο νά
είχε διαλέξει ό σκηνογράφος μιά μόνο
γωνιά της σάλλας, πού νά υπέβαλλε καί
τό ύπόλοιπο. "Η μετάφραση της κυρίας
"Ιουλίτας "Ιατρίδη είναι από τά καλλίτερα
στοιχεία του άνεβάσματος.

Δέν ξέρω τί συμβαίνει στην έρμη-
νεία καί ενώ είναι τόσο φιλότιμη,
δέν μάς κάνει νά πιστέψουμε σ' ό,τι
βλέπουμε ούτε στιγμή. "Η μήπως
φταίει τό έργο ; "Εδώ όμως θίγεται
ένα θέμα γενικότερο, πού δέν γίνεται
νά τό προσπελάσουμε στόν περιορι-
σμένο τούτο χώρο.

Περιστό νά προσθέσω ότι ή τύχη
του έργου, πρακτικώς, προβλέπεται
λαμπρή. Στην πρεμιέρα συγγραφέας
— έδώ παρών — καί ήθοποιοί κατα-
χειροκροτήθηκαν.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τό άσπρο άτι»
ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΜΕΤΑΛΛΕΙΟ»

ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ 'Ιρλανδός συγγραφέας, ο Άλεκ Ρήντ, σέ μία μελέτη του γιά τόν συμπατριώτη του δραματικό συγγραφέα Σάμουελ Μπέκετ, παρατηρεί μέ χιούμορ—χωρίς μεγάλη δόση 'Ιρλανδικής υπερβολής—ότι οί θεατρικοί συγγραφείς της Άγγλίας, μ' εξαίρεση τόν Μάρλωου και τόν Σαίξπηρ, είναι 'Ιρλανδοί. 'Ιρλανδός κι' ο Πώλ Βίνσεντ Κάρρολ, και μάλιστα σ' εύθεία γραμμή απόγονος του «κελτικού λυκόφωτος», τής μεγάλης 'Ιρλανδικής σχολής πού αποτελείται από τόν Γαίητς, τόν Σύγκε, τόν Ο' Κέϊζυ, έχει γράψει, ανάμεσα σ' άλλα, και τό «Άσπρο άτι», τό έργο πού παίζεται τώ-

ρα από τόν συμπαθέστατο θίασο τού νέου θεάτρου «Μετάλλειο», στό Παγκράτι.

Ο Πώλ Βίνσεντ Κάρρολ είναι και παραμένει, σέ τελευταία ανάλυση, ο συγ-

Τού
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

γραφίας του «Σκιά και ούσια». Είχαμε ιδεί αυτό τό έργο στό 1951, παιγμένο από τόν θίασο Κώστα Μουσουρή, μέ τίτλο στό ελληνικό «Χαμένοι στό σκοτάδι», και δέν τό λησμονήσαμε, σάν έντύπωση τουλάχιστον. Είναι από τά έργα εκείνα πού, κι' όταν ακόμα ξεχάσεις τό

μύθο τους, σου αφήνουν Ένα κατάλοιπο παράδοξο στή μνήμη, Ένα άρωμα, μιάν ιδιόσημη άντιφεγγιά. Δέν λείπουν τά ελαττώματα από τό «Σκιά και ούσια», ειδικότερα μία περιοδική αδράνεια, κάποια διάλυση εδώ—εκεί του δραματικού μέσου στό αφηρημένο. Άλλά, στό έργο αυτό, έχει κανένας τήν έντύπωση πώς τά ελαττώματα είναι συνηφασμένα στενά μέ τήν ιδιομορφία, τήν ομορφιά του αποτελέσματος. Δέν μπορεί νά πεί κανένας τό ίδιο ακριβώς και γιά τό «Άσπρο άτι».

Ο μύθος του τελευταίου τούτου ξετυλίγεται σέ κάποιο 'Ιρλαντικό χωριό πού παπαδοκρατείται. Ο νέος σ' ηλικία πάστορας Σάγκνεσσυ έχει τόν τρόπο εκείνον τής πειστικής επιβολής πάνω στίς συνειδήσεις, πού είναι και ο πατροπαράδοτος του διογκωμένου σ' έξουσία κλήρου. Μέ μέθοδο υποκριτική τήν υπομονή και τήν εξωτερική πραότητα, όπονομεύει τήν ήθική άντοχή ο Σάγκνεσσυ, λυγίζει τίς άντιστάσεις. Η κυρία διαμάχη του έργου σημειώνεται ανάμεσα σ' αυτόν και στή νεαρή Νόρα Φίντρυ, μία πάμφτωχη κοπέλα, κόρη γεωργού, πού όμως έζησε Ένα διάστημα έξω από τήν πατρίδα της, στήν Άγγλία, και μπόρεσε εκεί ν' αναπτύξει μέσα της τό αίσθημα τής ανεξαρτησίας. Δευτερεύουσα, αλλά όχι λιγότερο χαρακτηριστική, ή άντίθεση του Σάγκνεσσυ μέ τόν παλαιότερο, άχρηστουμένον τώρα από ήμιπληγία, πάστορα Κάνον Λείδελ. Ο γερο-Λείδελ είναι θυμόσοφος, φαγός, άνοιχτόκαρδος, Ένας ραμπλαισιακός τύπος Ιερωμένου. Άν και καθηλωμένος στό άναπηρικό καροτσάκι, θ' άντιμετωπίσει τόν φανατικό Σάγκνεσσυ μέ τά όπλα τής ανθρωπιάς, πού έξρει νά κατανοεί και νά έμψυχώνει.

Έχει κάτι τό θαμπό στήν εξέλιξη της ή πορεία του δράματος στό «Άσπρο άτι», ιδίως προς τή λύση του, και τό σύμβολο πού εκφράζεται από τόν τίτλο δέν «δένει» όμαλά, όργανικά, μέ τό κύριο θέμα. Τά πρόσωπα, δουτηγμένα σέ μιάν ήθογραφική άτμόσφαιρα πού δέν της λείπει τό γνήσιο χρώμα, σχεδιάζονται καθαρά, μέ χιούμορ, μ' όλο πού δυσκολεύεται κανένας τελικά νά πιστέψει σ' αυτόν τόν μονοκόμματα άκαμπτο Σάγκνεσσυ, τόν δίχως μιά στιγμή ανθρωπιάς ή αδυναμίας. Ίσως όμως τό σοδαρότερο μειονέκτημα του έργου νά είναι τό πολύ ειδικό κλίμα του, ή Ιεροξεταστική περιπλοκή πού δέν κατορθώνει νά ξεπεράσει τό επίπεδο του συμπτωματικού και νά φτάσει στό γενικότερο ανθρωπινό. Αυτό δέν έμποδίζει τό «Άσπρο άτι» νά έχει δυνατές σκηνές, ζωντανά πρόσωπα και Έναν προσωπικό τόνο.

Ο Τίτος Βανδής είναι Ένας χυμώδης όσο και άνετα σχεδιασμένος, δίχως φορτικές όπογραμμώσεις, Λείδελ. Τό χιούμορ του αναβλύζει τόσο άβίαστα όσο και ή ανθρωπιά του. Η Τάνια Σαββοπούλου έχει διαπλάσει μιά σφιγρή, περήφανη, άδούλωτη Νόρα. Γραφικότερη είναι ή Ροζάνα τής Άλίκης Ζωγράφου. Ο Μάκης Ρευματάς δίνει Ισχυρή προσωπικότητα του Σάγκνεσσυ, όμως ή προσωπική του, στό σύνολο, δέν παύει νά είναι προς τιμήν του. Άξιόπαινος ο Γιώργος Τζώρτζης γιά τόν Ντένις Ντίλον του—Ένα από τά άραιότερα άρσενικά σμένα πρόσωπα του έργου. Και ο Βασίλειος Κεδράκας δίνει τήν αλήθεια πού πρέπει στόν Φέλιμ Φίντρυ.

Μέ σκηνοθεσία του κ. Γ. Θεοδοσιάδη—έπαρκή—μετάφραση γλωσσικά φαντασμένην του κ. Π. Μουσιαλάς και σκηνογραφία άπλάς Ικανοποιητική του Γ. Ανεμογιάννη, τό «Άσπρο άτι» άφήνει μιά έντύπωση δουλειάς άπόλυτης. Είναι ο τόνος πού επικρατεί—Ένα από μέρη άδοκότες και ξεπερασμένες όπασαυδίες—και στό μέγεθος του άδούλου συμπληρώνουν τή διατύπωση.

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ο ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ

Είναι ιδιαίτερα αξιόπαινη η ιδέα του κ. Νικ. Χατζίσκου ν' ανεβάσει στ' όμιλόν του θέατρο του που «Ματωμένο γάμο» του Λόρκα. Νομίζω πώς πρέπει νά βδούμε σ' αυτήν μιάν ανασχετική προσπάθεια απέναντι στον κατήφορο που έχουν πάρει οι υπαίθριες παραστάσεις: 'Αντί να δημιουργήσουν ένα νέο δραματικό είδος, όπως τό είχαν φανταστού για μία στιγμή οι υπεραστιόδοξοι, ξεκινούν από κλασικά δριστευρήματα για νά καταλήξουν, γρήγορα, σέ ειδικά παρασκευάσματα, που είναι συχνότατα άπλά κατασκευάσματα, όταν δέν είναι πονηρές επιδείξεις, όπως αυτή που είδαμε έφέτος στην άρχη του κολλοκαριού.

«Ο κ. Χατζίσκος είναι ο πρώτος που εγκαίνισσε το κηροστάτο και πρέπει να δηλωσώ τι πάει καλά και τι όχι. Άρχισε σωστά αλλά και, όσο γινόταν, το κράτησε σε κάποιο επίπεδο καλλιτεχνικής αξιοπρέπειας σ' ό,τι αφορά την εκλογή των έργων. Βέβαια κι' εδω σημειώθηκαν δυσάρεστες παρεκκλίσεις. Είταν όμως οι παρεκκλίσεις του πανικού κι' όχι του ψυχρού υπολογισμού. Ο «Ματωμένος γάμος», καθώς είπαμε, προσπαθεί να ξαναφέρει τα πράγματα στον ίδιο δρόμο.

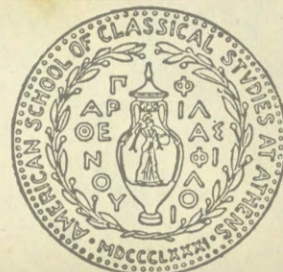
Θά τὸ πετύχει; Τό εὐχομαι. Εἶναι ἡ τρίτη φορά πού βλέπω αὐτό ἐργو τοῦ Φεδερικό Γκαρθία Λόρκα, καί ὅσο πάει ξεκαθαρίζεται μέσα μου μία πεποίθηση, ἡ τουλάχιστον μία ὑποψία πού εἶχα ἀπὸ τὴν ἀρχή: Πῶς δὲν ἴσπανοὶ ἀπὸ τὸν πού ἔφερε ἀναμφισβήτητα μία δική του γλώσσα στό θέατρο τοῦ καιροῦ μας, τὸ λυρικό στοιχεῖο τοῦ δὲ δραματικὸ σπάνια συγχωνεύονται, ἢ ἀκριβέστερα, σπάνια ἀποτελοῦν μία καὶ μοναδική, ἐξ ὑπαρχῆς ἐνίασι, ποιήματα. Τό συνήθεστο ἐνὶ αὐτοῖς δύο μεγέθη ξεχωριστά, δύο στοιχεῖα πού δὲν ἐπιδέχονται ἀνάμειξη, ὅπως τὸ νερό καὶ τὸ λάδι. Ἐκεῖνο πού μεθεῖ τὴν ἀκοή τῶν ἀδιόλεωτων θαυμασιῶν τῶν Λόρκα εἶναι τὸ καθαρά λυρικό του στοιχεῖο. Σ' αὐτὸ ὅς προστεθεῖ καὶ ἡ εἰδικὴ ἀκτινοβολία πού ἔδωκε στήν ὅλη του προσωπικότητα ὁ πρὸς τοῦ θανάτου του, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ ρωμαντικὴ ζωὴ του. Καὶ γιὰ νὰ μιλήσω καθαρότερα, ἔστω κι' ἂν πρόκειται νὰ δεχθῇ ἔτσι τὴν πέτρα τοῦ ἀνασθένους, ἀναρωτιέμαι τελικὰ ἂν ὁ Λόρκα, μέ ὅλα του τὰ ἔξοχα προσόντα, δὲν εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ὑποκατάστατα πού ἔχει ἐπινοήσει ἡ ἐποχὴ μας γιὰ ν' ἀνταπελφώσει τὴν ἀπουσία γνήσιου, αὐθεντικοῦ δραματικοῦ ποιητῆ.

Ἡ «Ματωμένος γάμος» εἶναι στὴν οὐσίαν μιὰ μαλλομένη σὲ διδωλόγ. Τὰ γυνὰ τὸν ἐπιτέδω, ἡ ἀσπὴρ τοῦ λιτότη, ἔχουν γιὰ στόχο τὴν τραγωδία, τὸν μόνιμο αὐτὸν καὶ τοῦ συγχρόνου μας θεάτρου. Δὲν φάνουν ὅμως στὴν τραγωδία, γιὰ λείπει ἀπὸ τὰ πρόσωπα ἡ μυστικὴ μεταφυσικὴ σύσταση καὶ ἡ ὑψηλὴ πικνότητα ποὺ κάνει τοὺς τραγικοὺς ἥρωες. Ἐδῶ ἔχουμε ἡθογραφικὰ ἄξιες ἀντικείμενα μὲ ἄλλες, καθαρὰ—καὶ στατικὰ—μυρικές. Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου ἔχει μιὰν ἀρότητα. Τὸ δεύτερο, μὲ τὴν παρεμβολὴ τοῦ φανταστικοῦ ἰδιαιτέρως στοιχείου, πολλὰς ἀδυναμίας. Ἔτσι ἡ τρίτη παρακολούθηση τοῦ ἔργου αὐτοῦ δορθεῖν ἀν ξεκαθαρίσουμε μὲς μας—ὅταν εἴμαστε ἐνήμεροι πᾶν ἀμερόληπτοι—τὰ συστατικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ Λόρκα. Νᾶ ἀναθεωρήσουμε ἐνδεχομένως καὶ παλαιότερες ἀπόψεις μας—μολονότι, σπὴν περὶ τὴν τὴν τοῦ ὑπογράφου, δὲν νομίζω πὼς εἶταν διαφορετικὲς.

«Η έμπνευση του «Ματωμένου γάμου», που δίνει ο θίασος Χατζήλοκου, έχει πολλά τ' αξιέπαινα: Μιάν ύγεια στο σύνολο. Μιάν υποβολή, στιγμές - στιγμές, πώς δρισκόμαστε μπροστά σε γνήσια ιταπνικά συγκρούσεις. Αυτό το δεύτερο έχει σημειωθεί πώς το χρωστίσμε σε ορισμένα πρόσωπα της διανομής, από τ' κύρια, όχι στα σύνολα, που έχουν τη μοίραία άδυναμία όλων των ελληνικών συνόλων. «Από τους ήθοποιους πρέπει να ξεχωρίσουμε γιά τήν άραία, συγκινητική προσπάθειά της στο ρόλο της Μάνας, τήν Τίτικα Νικηφορέα. Είναι μιá ανάτασή της πρós τούς τραγικούς φθόγγους, πού τήν τιμά. Λαμπρός Λεονάρδο είναι ό Ν. Χατζήσκος. «Ο Ζώρας Τσάπλης δίνει μέ άμειμητη γραφικότητα τόν Πατέρα. «Η νέα ήθοποιός Ντίνα Καραθασίλη σημειώνει μιάν άδριή, έν καί κάπως σκληρή, παρουσία στο ρόλο της Νύφης, πού είναι; έλλιωτο άρκετά άλύγιστος. Αυτό τό εύλινο, τό μονότροπο, τό έχουν τά περισσότερα πρόσωπα του έργου. «Ο Δημ. Χόπτηρης παίζει μέ άνθρωπιό τό Γαμπρό και ή Κατερίνα Χέλμη σημειώνει αίσθητή πρόοδο στο ρόλο της Γυναίκας. «Η Φρόσω Κοκόλα είναι λαμπρή στο ρόλο της Δούλας όταν δέν τραγουδάει. Γενικά έλλιωστε νομίζω πώς ή άξιωση της άραίας μουσικής του κ. Μ. Χατζιδάκι είναι να τραγουδιέται μέ απλότητα, δίχως αξιέσμιμα καί γλυκασμούς. «Αναφέρω ακόμα, από τήν πολυπράσινη διανομή, τήν Κούλα «Αγαπίωτου.

Δύσκολο νά δημιουργηθεῖ ἀτμοσφαῖρα σπὸν «Ματωμένο γάμο» ὅταν πρὸν πολιορκῶν τὰ νικησιμὰ τῆς γειτονικῆς τῆξ, οἱ κουμπουριεῖς τοῦ «Πατοῦχα» καὶ οἱ ἰοχεῖς ἐνὸς μαϊνομένου παραδιδῶν γηπέδου. Ὑποπτεύομαι ὥστόσο πῶς κι' ἐδῶ τὰ λυγίσματα ποὺ σημειώνονται, ξεκινᾶν ἀπὸ ἔμφυτες ἀδυναμίες τοῦ ἔργου. Τ' αὐτὶ μέν ξεχωρίζει μὲ ἀπόλαυση κάποιος φράσις, κάποιους στίχους. Ἐχομε δὲως ἀδικοῦσα τὴν ἐντύπωση πὼς τὰ ὥραια αὐτὰ πράγματα γράφτηκαν γιὰ ν' ἀπαγγελοῦν κι' ὄχι γιὰ νὰ παιχτοῦν.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



Θεατρικές πρώτες

«Η ΦΩΛΙΑ ΤΩΝ ΚΛΕΠΤΩΝ»

ΤΟΥ ΜΑΤΤΕΟ ΛΕΤΟΥΝΙΧ

Θέατρο «Πορεία»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό Έργο του Ματτέο Λέτουνιχ — συγγραφέα Γιουγκοσλαβοαμερικανού, όπως μάς πληροφορεί τό πρόγραμμα—πού ανέβασε ό θίασος τής «Πορείας», μοιάζει μέ τά παιδικά εκείνα πασχαλινά αυγά, πού όταν ανοίξεις τό πρώτο, βρίσκεις μέσα του δεύτερο, και μέσα σ' αυτό τρίτο, και στό τρίτο τέταρτο, ως πού νά φτάσεις στό τελευταίο, ένα απλό κουκούτσι. Από τήν άποψη αυτή, ή «Φωλιά των κλεπτών» έχει οικοδομηθεί δολόκληρη, έγκεφαλικά, πάνω σ' ένα σύστημα από άπρόοπτα. Παίρνουν φωτιά στή σειρά, σά συστοιχία από πυροτεχνήματα. Η τεχνική αυτή δέν είναι καθόλου καινούργια: τό μόνο πού τήν ανανεώνει, είναι ή ειρωνική πρόθεση του συγγραφέα. Βρισκόμαστε έτσι, γιά πολλοστή φορά, μπροστά στήν τυποποιημένη πιά περίπτωση όπου ένας παλιός μηχανισμός καλείται νά νομιμοποιησει, μέ τή στερεότητά του, τή δοκιμασμένη του αποτελεσματικότητα, μία σύλληψη νεωτεριστική.

«Όχι κι' απόλυτα νεωτεριστική. Ότι ζούμε μέσα σ' έναν κόσμο κάλπικη, κόσμο βασισμένον στή νοθεία και στήν άπάτη, δέν άποτελεί διαπίστωση συνταραχτικά καινούργια. Έκείνο πού τής δίνει τήν ενάργεια του σύγχρονου, είναι ή συμφωνία μέ κάποια υπερβολικά αξιοποιημένα πρότυπα τής συγκαιρινής μας ζωής. Ο Μάξιμος, ό αρχαιοπώλης ήρωας του Λέτουνιχ, έχει ώστόσο μιάν άφέλεια άπροσδόκητη γιά κεντρικό πρόσωπο σπείρας άπατεώνων» ακόμα πιο άπροσδόκητη γιά κεντρικό πρόσωπο έργου σατιρικού του σύγχρονου κόσμου. Μοιάζει περισσότερο νά άγεται και νά φέρεται ό Μάξιμος από τίς περιστάσεις, νά αλφινιδιάζεται από τίς καταστάσεις πού ό ίδιος προκάλεσε, παρά νά τίς εκμεταλλεύεται και νά τίς οδηγεί. Είναι γεγονός ώστόσο πώς έτσι εξασφαλίζει και τήν κύρια κωμική του απόχρωση.

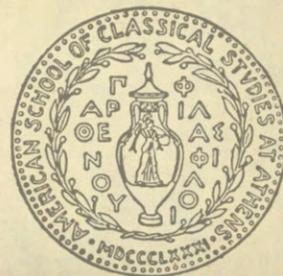
Ένα παλαιопωλείο. Ένας μισο-ναυαγισμένος κατεργάρης παλαιοπωλής. Ο γιός του πού εκτελεί χρέη άδανταδόρου. Ένας φίλος πού έμφανίζεται πάντα στήν κρίσιμη στιγμή γιά νά υποδυθεί τόν διάσημο έκτιμητή έργων τέχνης. Τά θέματα. Άνόμεσά τους θά έμφανισθεί και ή κυρία πού θά γίνει σέ λίγο μάστορης των άπατεώνων. Ποιά άκριβώς είναι; Ο συγγραφέας μάς παίζει τό κρυφτούλι μέ τήν ταυτότητά της, τή χρησιμοποιεί εξαντλητικά γιά νά κορυφώσει τήν πλοκή του έργου του. Εύτυχώς, γιατί τό πρώτο μισό τής «Φωλιάς», παρά τ' άπανωτά άπρόοπτα, είναι κάμποσο πληκτικό. Πρέπει νά πώ ότι δέν παίζεται και μέ τόν ιδεωδέστερο τρόπο.

Τεχνική λοιπόν έξυπνη, πού δέν έμποδίζει—άπεναντίας μάλιστα—τό έργο νά είναι σέ τελευταία ανάλυση ένα κατασκευάσμα. Άν έλεγα πώς πρόκειται κατά βάθος γιά τήν τεχνική του Σκριμπ, θά σκανδαλίζα τίς θεότητες και τούς προφήτες του μοντέρνου γιά τό μοντέρνο. Δέν θά τό πώ λοιπόν. Θά περιορισθώ νά έπισημάνω τό μειονέκτημα τής συνταγής, πού είναι πώς, από ένα σημείο του έργου και πέρα εξοικειωνόμαστε μέ τό μηχανισμό και δέν πιστεύουμε πιά σέ καμιά κατάσταση, περιμένουμε άτάραχα τήν αντίστροφή της, πού έρχεται σέ λίγο μέ μαθηματική άκρίβεια. Τό άπρόοπτο παύει νά είναι άπρόοπτο, και μόνο πού στερεώνεται έτσι ή γνώμη μας, γιά τήν ψευτιά και τή νοθεία του κόσμου. Ζούμε καταμεσίς σ' έναν ανθρώπινο περίγυρο μέ κύριο γνώρισμά του τό άναυθεντικό. Πολύ πικρή ή άνακάλυψη των πρωτοπόρων. Έναν καιρό πρωτοπόροι λέγονταν οι εξερευνητές καινούργιων κόσμων.

Οί καλλίτεροι τής έρμηνείας είναι ό Άλ. Δαμιανός (Μάξιμος) και ή Μαρία Φωκά (ή Κυρία). Ο Χρ. Νέγκας (νεαρός) έχει φυσικά προσόντα αλλά και κάποιαν αστάθεια, παροδική, είμαι βέβαιος. Ο Σπ. Κωνσταντόπουλος παίζει σωστά, άν και όχι μ' απόλυτη καταλληλότητα, τόν Ντυμενίλ. Ο Νικ. Τσακυρόγλου

δέν είναι στό κλίμα του μέ τόν Λωτρέν. Τόνους αλήθειας βρίσκει γιά τή Νικόλ ή Έλένη Σταυροπούλου. Η Κάτια Άθανασίου είναι μιά κάπως φτιαχτή Μπέρτα και ό Χριστ. Ζήκας δείχνει μιάν έσωτερική άκαμψία στόν Ροβέρτο. Άναφέρω ακόμα τόν Χρ. Γεωργόπουλο και τόν Θ. Ντάβα, ίκανοποιητικό τραπεζικό υπάλληλο. Πολύ φοβάμαι πώς ή Άρτ. Καπασοκάλη έχει παραπλανηθεί μέσα στόν κόσμο αυτό τής πλάνης πού είναι τό θέατρο.

Ο ζωγράφος κ. Μίνως Άργυράκης βόηθησε τό έργο μ' ένα μουστήριο στή σκηνογραφία του. Του προσθέτει έτσι μιά διάσταση πού τό ξεπερνάει. Η μετάφραση έχει τήν άριστη ύπογραφή του κ. Βασ. Βασιλικού: Φαντάζομαι πώς άποτελούν άβλεψίες δύο-τρείς όροι καθώς «άπατεωνία», «άποεκτίμησαν», «άποτυχώς». Τό τελευταίο άλλωστε μπορεί νά είταν και παραδρομή του ήθοποιού.



«ΛΙΟΥΤΣΑ»

Του 'Ηλία Λυμπερόπουλου

(ΘΕΑΤΡΟΝ ΠΟΡΕΙΑ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΠΟΛΥ ΑΣΙΕΠΑΙΝΗ ή πρωτοβουλία του Σωματείου 'Ελλήνων 'Ηθοποιών να ιδρύσει έναν 'Οργανισμό 'Εταιρικών Θιάσων. Κάθε γνήσιος θεατρόφιλος δεν μπορεί παρά να χειροκροτήσει τ'ήν ιδέα αυτή, πού είναι τόσο σύγχρονη, γιατί καταργεί τόν παράγοντα κερδοσκοπία. 'Η εμφάνιση λοιπόν του πρώτου εταιρικού θιάσου, στο θέατρο «Πορεία», αυτή καθ' εαυτή, άζει κάθε υποστήριξη. Τό θέμα είναι αν ή υποστήριξη αυτή πρέπει νά φτάσει καί στο σημείο νά πούμε ψέματα. 'Ας μου επιτραπεί ν' άμφισβάλλω.

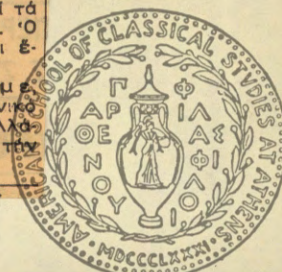
Αν είναι άξιόπαινη ή ίδρυση εταιρικού θιάσου, είναι θέβαια άλλο τόσο άξιόπαινη καί ή ιδέα νά διαλεχτεί γιά έναρκτήριό του ελληνικό έργο. 'Αλλά ή έκλογή δεν στάθηκε τυχερή. Δεν λέω πώς στάθηκε κακή, γιατί πολύ πιθανό ή «Λιούτσα» του κ. 'Ηλία Λυμπερόπουλου νά εΐταν τό καλλίτερο από τά υποθεβλημένα έργα. 'Αλλο όμως καλλίτερο κι' άλλο καλό. 'Η «Λιούτσα» έχει άγνότητα, έχει μιάν αυθεντικά άγροτική γλώσσα, αλλά δεν έχει τίποτ' άλλο. 'Η μάλλον έχει: Πολλές άφέλειες. 'Ο συγγραφέας της, στο προλογικό του σημείωμα, μιλάει γιά «καρδιά». 'Υπάρχει εδώ κάποια παρε-

ζήγηση. Στο θέατρο, καρδιά λέγεται ό,τι συγκινεί τούς άλλους, όχι ό,τι συγκινίσε μόνο τό συγγραφέα.

Γι' άλλη μιá φορά, μέ τή «Λιούτσα», τίθεται τό πρόβλημα αν άρκει νά ξέρει κανένας καλά κάτι. γ.ά νά μπορεί καί νά δώσει τήν αυθεντικότερη εικόνα του. 'Η άπάντηση είναι άρνητική. 'Οποιος βλέπει τή «Λιούτσα», σχηματίζει τήν έντύπωση πώς τό ελληνικό χωριό είναι χοροί, τραγούδια, έρωτες καί πάλι έρωτες, χωρικοί πού δεν έχουν τό νοΰ τους παρά στίς έρωτοδουλειές, καί πού, ακόμα καί πεθαίνοντας κάνουν φιλολογία. Είναι φανερό πώς ό συγγραφέας της «Λιούτσας», από όσοδήποτε άγαθή πρόθεση κι' αν ξεκίνησε, δεν μπόρεσε νά κάνει άλλο από τό νά προσχωρήσει στη σύμβαση πού θέλει τό χωριό ειδυλλιακό, τούς ανθρώπους χωρομένους σ' άγγέλους καί διαβόλους, τή ζωή μεταποιημένη σέ χαλκομανία: ό κακός άφέντης, ό καλός ξωμάχος, ή άγνή παρθένος, κλπ. Κακά τά ψέματα: 'Απ' όσο ξέρω, ένας καί μόνο συγγραφέας μπόρεσε νά δώσει τήν πραγματική γεύση της χωριάτικης ζωής στο θέατρο, κι' αυτός είναι ό Λέων Τολστόϊ στο «Κράτος του ζόφου». 'Η εικόνα είναι ωμή, ζοφερή, αλλά έχει αλήθεια καί ποίηση. Πότε επιτέλους θά μάθουμε στήν 'Ελλάδα πώς τό αντίθετο της ποίησης δεν είναι ή πεζότητα, είναι ή «φιλολογία».

Μέσα στο συμβατικό σύμπαν τών Ισκιών της «Λιούτσας» προσπαθούν νά δώσουν κάποια σάρκα στα πρόσωπα πού υποδύονται οι Χρήστος Τσάγκας, Χάρης Παναγιώτου, Τζένη Ρουσέα, Ν. Μπιρμπίλης (πού όμως μοιάζει συχνά νά μιλάει άγγλικά ή κάποια άλλη γλώσσα, δυσκολογνώριστη στο ελληνικό αΰτί), Ν. Κάπος, καί ή 'Αθηνά Μιχαηλίδου, πού τήν έχουν όμως καταδικάσει νά τά λέει όλα, καί τό πιό κοινά, σέ προφητικό τόνο. 'Ο Σπύρος Βασιλείου έχει στήσει ένα λιτό καί ζεστό ύπαιθρο.

Αρχίζουμε νά νοσταλγοΰμε σάν πραγματικά καλό ελληνικό θέατρο, τίς φάρσες τών Σακελλάρου καί Γιαννακόπουλου. Μά τήν αλήθεια!



ΔΙΑΛΟΓΟΙ ΤΟΥ ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ ΣΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΣΠΟΥΔΗ»

ΕΝΑΣ ΝΕΟΣ
δεκαοκτώ αιώνων

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ η πρώτη φορά που ο Λουκιανός μεταμορφώνεται μετά θάνατον σε θεατρικό συγγραφέα — κι' ως μή τό ξέρει αυτό, πιθανότατα, ο κ. Γ. 'Εμιρζάς, που είχε την έμπνευση ν' ανεδάσει στη σκηνή ξη διαλόγους του δαιμόνιου Σαμοσατέως. Θυμάμαι πως είχα ιδεί σε παιδική ηλικία, πριν από τά 1920, μία παράσταση της Δραματικής Σχολής του 'Ωδείου 'Αθηνών, στο παροπλισμένο τότε Βασιλικό Θέατρο, με διαλόγους του Λουκιανού άκριβώς στο πρόγραμμά της. Ποιά ήταν η καλλιτεχνική επιτυχία του πειράματος δεν μπορώ νά πώ, αν κρίνω όμως από την έντύπωση που μου έκαμε, ο Λουκιανός θέπρεπε νά είχε διαλέξει αλλιώς τό δρόμο του απ' αρχής, και ν' ανήκε σήμερα στα ιδρυτικά μέλη της 'Εταιρείας 'Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων.

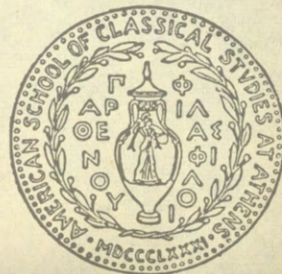
Η έντύπωση τώρα από την παρουσίαση των ξη «διαλόγων», που διάλεξε γιά την πρώτη εμφάνιση του νεανικού συγκροτήματος «Σπουδή» ο κ. 'Εμιρζάς, έρχεται νά ενισχύσει αυτή τή γνώμη. Είναι λαθεμένη; Ούτε λόγος! Δεν γίνεται κανένας θεατρικός συγγραφέας δεκαοκτώ αιώνας μετά τό θάνατό του. 'Αλλά άκριβώς ή απόσταση που χωρίζει φυσιολογικά τόν Λουκιανό από τό θέατρο, δίνει και τό ενδιαφέρον στο πείραμα του «Θεάτρου Σπουδή». Η προσπάθεια δεν είναι, νομίζω, ν' αποδειχτεί πως ο Λουκιανός έχει παραγνωριστεί σά θεατρική ιδιοφυΐα. Η προσπάθεια είναι νά φανεί ότι, ακόμα κι με κείμενα όχι οργανικά προορισμένα γιά τό θέατρο, μπορεί κανένας νά προβάλει θεατρικές αξίες, νά υλοποιήσει δυνατότητες αστάθμητες, που έχουν τήν άρετή ν' ανανεώνουν και νά πλουτίζουν τήν τυποποιημένη έμπειρία της σκηνής.

Οι «διάλογοι» αυτοί είναι μονόπρακτα έργα ή τουλάχιστον σκηνές αρκετά σύνθετες. Η διασκευαστική επιμέλεια δεν προσπάθησε νά τούς αλλοιώσει τό χαρακτήρα. Πρέπει νά πώ ξε άλλου, ότι τ' αναχρονιστικά τεχνάσματα που μεταχειρίζεται ο σκηνοθέτης γιά νά υπογραμμίσει τό χιούμορ του κειμένου, μου φαίνεται νά ταιριάζουν πολύ περισσότερο στον Λουκιανό, παρά στον 'Αριστοφάνη, ως πούμε. Γιατί; Γιατί ο 'Αριστοφάνης είναι ή 'Αρχαία Κωμωδία, θέατρο ποιητικό και σχηματοποιημένο, ενώ ο Λουκιανός έχει κάτι τό απροσδόκητα μοντέρνο μέσα στην ίδια του τήν ύφή, στο ρεαλισμό του. Χαιρόμαστε ελικρινά, ανυπεράσπιστα, τς χαριτωμένες αυτές σκηνές που διαγωνίζονται τς ανθρώπινες αδυναμίες τς ανθρώπινες αλήθειες, τήν αιώνια άνοιξη του ελληνικού πνεύματος. 'Από τήν παράσταση του «Θεάτρου Σπουδή» άνα-

δίνεται ίσως μία νεανική αστόθεια αλλά και μία άνακουφιστική φρεσκάδα.

Πολλοί από τούς νέους και τς νέες που συγκροτούν τό θίασο — άγνωστοί μας κατά τά έννέα δέκατα ως χτές — έχουν θετικά προσόντα. Δεν θά σταματήσω στη φυσική άπειρία μερικών, ή και στο έρασιτεχνικό ύφος που έχουνλάχιστοι. Θά προτιμήσω νά ξεχωρίσω εκείνους που περισσότερο συγκροτούν τήν προσοχή μας μέσα στο σύνολο. Είναι ο Μάκης Ρευματάς που παίζει τόν Τίμωνα κι' ο Γιάννης Κώσταγλου, Δίας στους πρώτους δύο διαλόγους, Παρμένων, Χυνίδας και Χάρων άργότερα. Είναι ο Γ. Μάξης και ή Λίνα Λαμπράκη. Η Χριστίνα Κουτσουδάκη (άλλά αυτήν τήν ξέραμε) και ή Ντίνα Κώνστα, λαμπρή Πανυχίς. Η Ρένα Λεβιδιώτου, μία κωμική καρατερίστα σχηματισμένη η κιόλας. Τό νέο συγκρότημα δεν φαίνεται νά υποφέρει από έλλειψη τολάντων. "Ας αισιοδοήσουμε.

Θά περιμένουμε τό Θέατρο Σπουδή με πολύ ενδιαφέρον σε μία νέα του εμφάνιση. Και θά του εύχηθούμε — όχι τόσο σά σύνολο όσο σά μονάδες — νά μνή πάρει τό δρόμο του επαγγελματισμού. Γιατί έναν καιρό, ή πληγή του θεάτρου ήταν ή έρασιτεχνία. Σήμερα οι όροι έχουν αλλάξει: σήμερα πληγή είναι ο ύπερπαγγελματισμός.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΣΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ»

Φθινοπωρινοί "Ερωτες

ΤΟ «ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ ΕΡΩΤΑ» του κ. 'Αλ. Λιδωρίκη είναι ένα έργο γραμμένο με τόν κομψό διάλογο πού είχε καλλιιεργήσει έντατικά ο έκλεκτός συγγραφέας στή μεσοπολεμική εποχή. Τόσο πολύ μάλιστα πέφτει τό βάρος, εδώ, στο διάλογο, ώστε αυτός νά δεσπόζει καί στήν δλη σύνθεση, όχι ή πλοκή, οι χαρακτήρες ή άλλο στοιχείο του δράματος. 'Ακριδέστερα: τής comédie.

"Ενας κύριος σέ ηλικία ώριμη, ο Χάρης Μαργέλης, παλαιός γλεντζές καί γόης, έχει δημιουργήσει τό οικογενεια-

Του
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

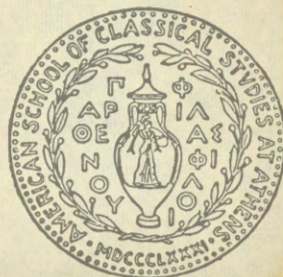
κό του δράμα στο πρόσωπο τής γυναίκας του, πού τό έχει ρίξει στο πιστό γιά ν' αντιδράσει στην εγκατάλειψη καί τή μοναξιά, συνέπεια τής συζυγικής διαφωνίας. 'Ο Μαργέλης ερωτεύεται τή νεαρή υπάλληλο πού προσέλαβε γιά «ρεσεψιονιστ». 'Εκείνη κυριεύεται από τήν υπερώριμη γοητεία του προϊστάμενου τής. 'Αλλά ο Μαργέλης έχει καί μία κόρη, κοπέλλα σέ ώρα γάμου, τήν Τέτα. 'Η Τέτα θά πολεμήσει μ' επιμονή αλλά καί μέ πολλή διακριτικότητα, είν' αλήθεια, ν' αναχαιτίσει τήν ερωτική έξαψη του

πατέρα τής, πού σέ ηλικία καθώς ή δική του είναι, φυσικά, πολύ πιο επικίνδυνη παρά γιά νεαρά παιδιά. Στα τελευταία, μία εμφάνιση τής κυρίας Μαργέλης, δαλτής από τήν κόρη τής, τήν ώρα πού ο Μαργέλης καί ή νεαρή Λένα δρισκονται σέ διάχυση τρυφερότητας, θά προκαλέσει τήν κρίση. 'Η Λένα θ' αποσυρθεί από τή ζωή του Μαργέλη κι' αυτός, συντηρημένος φυσικά, θά τό πάρει απόφαση ν' απογεράσει μέ τίς αναμνήσεις του.

Σημειώσαμε τόν κομψό διάλογο του έργου. Θά προσθέσουμε τήν έναργεια τής σκηνής όπου έρχονται σ' αντίπαράσταση τά τρία κύρια πρόσωπα: ο Μαργέλης, ή γυναίκα του καί ή Λένα. 'Η ψυχολογία, ή νοοτροπία καί ή φρασολογία των προσώπων γενικά, είναι σύγχρονες. Κάποιες σκηνές, ιδίως ερωτικές, έχουν δυσανάλογο μέκος, αλλά ο κ. Λιδωρίκης θέλει νά παρακολουθήσει από κοντά τίς ανέλιξεις των συναισθηματικών τους καταστάσεων. 'Η τρίτη πράξη είναι—όπως καί πρέπει—ή καλύτερη. Δέν χωρεί αμφιβολία πώς τό «Καληνύχτα έρωτα» θά ικανοποιήσει τό κοινό του καί θά σταδιοδρομήσει.

'Ο Δημ. Μυράτ παίζει μέ συνέπεια τόν Χάρη Μαργέλη. Είναι κομψός καί πειστικός. 'Η Νέλλη 'Αγγελίδου δίνει δραματικότητα στο πρόσωπο τής συζύγου. 'Η Μάρω Κοντού παίζει τή Λένα μέ συγκίνηση αποτελεσματική. Πολύ καλή, μέ γνήσια κόψη μοντέρνας κοπέλας, ή Μπέτη 'Αρβανίτη στο ρόλο τής Τέτας. 'Αλλά καί ή Μαρία Δημητριάδου, σ' ένα ρόλο γεροντοκόρης ιδιαίτερας, κι' ο Θανάσης Μυλωνάς κι' ο Πέτρος Βούλγαρης ένισχύουν θετικό τή διανομή.

Καλαίσθητες σκηνογραφίες του κ. Μιχ. 'Ορρού.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο έραστής τῆς λαίδης Τσάτερλυ»

ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ Κ. ΛΕΙΒΑΔΕΑ

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ στο «Μικρό Θέατρο» που έχει οργανώσει ο κ. Κωστής Λειβαδέας, έχουν — θα έφταναν να πώ — ένα ενδιαφέρον σχεδόν ανεξάρτητο από των έργων που παίζονται εκεί. 'Ενδιαφέρονται κανένας, πραγματικά, ν' αναλύσει τήν ψυχολογία του θεατή σέ μία τέτοια μικρή αίθουσα, όπου ή έπαφή μέ τή «σκηνή», μέ τούς ήθοποιούς, ξεπερνάει ακόμα και τή στοιχειώδη σύμβαση του κυκλικού θεάτρου, γίνεται στενός συγχρωτισμός. 'Ενδιαφέρεται ακόμα κανένας ν' αναλύσει τόν παίξιμο, τήν υπόκριση, πού επιβάλλει ένας τέτοιος χώρος. Φυσικά, αυτά όλα ενδιαφέρουν κατά κύριο λόγο τόν άνθρωπο του θεάτρου, τόν τεχνικό, ίσως όμως νά μήν είναι κι' έντελώς αδιάφορα γιά τόν θεατή πού αναζητεί νέους τρόπους έπαφῆς μέ τό θέατρο, νέες λύσεις στό πρόβλημα τῆς σύγχρονης δραματικής τέχνης. Τό μόνο κακό, στήν τελευταία τούτη περίπτωση, είναι πώς τά κριτήρια αποβαίνουν πολύ ρευστά, ο καθένας δέν ξέρει τί ακριβώς πρέπει νά ζητάει. Κάθε τι πού δεσμεύει τήν προσοχή, κάθε τι πού γίνεται μπροστά μας, ύστερα από κατάλληλη προετοιμασία, είναι θέατρο; 'Εδώ δρίσκεται τό θέμα.

Ο κ. Λειβαδέας διασκεύαζε γιά τό Μικρό θέατρό του τόν «Έραστή τῆς λαίδης Τσάτερλυ» τού Λώρενς, μαθαίνω έλλωστε πώς τού ίδιου αὐτοῦ περιλάλητου μυθιστορήματος υπάρχουν κι' άλλες θεατρικές διασκευές, ντόπιες και ξένες. Κρίμα! Πρέπει νά πώ ὅτι, κάθε διασκευή μυθιστορήματος σέ δραματικό έργο μού προκαλεῖ πάντα μιάν έντονη απορία, ὁρθώνει μέσα μου ένα «γιατί». Και στό γιατί αὐτό, δέν νομίζω πώς μπορεί ν' ἀπαντήσει κανένας μ' ένα «γιατί ἔχτι» γιά τόν ἀπλούστατο λόγο ὅτι, τό δεύτερο τοῦτο, θά εἶχε ἀξία ἂν ἀφορούσε ένα μυθιστόρημα πολύ μέτριο, ἢ καί κακό. Τό ἀριστούργημα — ἀπόλυτο ἢ σχετικό — είναι ἀριστούργημα γιατί ἔρῃκε στή μορφή στήν ὁποία γράφτηκε τήν τέλεια ἔκφρασή του. 'Όταν λοιπόν τό μεταγράφει, αὐτομάτως φτιάχνετε κάτι ἐξ ὀρισμοῦ ὑποδεέστερο. Καί σ' αὐτό τό ὑποδεέστερο είναι πού ἀπευθύνεται τό «γιατί». 'Απάντηση ἱκανοποιητική δέν μπορεί νά ὑπάρξει παρά μόνο πρακτικά τύπου: Διασκευάζω γιά νά ἐπωφεληθῶ ἑνός θρύλου, ἢ γιά νά ἱκανοποιήσω τήν ἀφελή περιέργεια ἑνός ἄλλου κοινού, πού φαντάζεται ὅτι θά μπορέσει νά ἴδῃ τά τάδε καί δεῖνα ποιητικά πλάσματα «ζωντανεμένα». Δέν τά βλέπει, φυσικά, ποτέ. Νομίζει πώς τά βλέπει. 'Η 'Αννα Καρενίνα δέν ζωντανεύεται παρά μόνο μέσα στίς σελίδες τού Τολστόι. Σέ κάθε ἄλλη περίπτωση, ἔχουμε μιά περισσότερη ἢ λιγότερη ὑποκατάστασή της: 'Εχουμε τήν τάδε ἡθοποιό πού μασκαρεύεται σέ 'Αννα Καρενίνα, καθώς περίπου σ' ἕναν ἀποκριτικό χορό.

Ο «Έραστής τῆς λαίδης Τσάτερλυ» ἔχει τόσο λόγο νά διασκευαστεῖ σέ δράμα ὅσο καί ὁποιοδήποτε ἄλλο μυθιστόρημα. Τό πείραμα, αὐτό καθ' ἑαυτό, δέν λεί τίποτα. Ο κ. Λειβαδέας ἔχει πετύχει νά δώσει μιάν ἐπιμέρους θεατρική δομή σέ μερικές σκηνές τού έργου, ἰδίως στήν ἀρχή, όταν ή πίστωση πού παραχωροῦμε στήν παράσταση εἶναι ακόμα ἀπερίοριστη. 'Αργότερα, ἀναγκάζεται νά καταφύγει στό «ντεκουπάς». Παρακολουθοῦμε τά δρώμενα ἐ-

πειδή θρικόμαστε μέσα σέ εἰδικές συνθήκες: μιάν αίθουσα σπιτιοῦ, ἴδιο ἐπίπεδο θεατές καί ἡθοποιοί, καμιά τριανταριά ἄνθρωποι ὅλοι-ὅλοι, κάτι σά συνωμοσία... Εἶναι ἀξιοπερίεργη ἡ ψυχολογία πού ἀναπτύσσεται ἐκεῖ — μέσα,

ΤΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

εἰδικά λόγῳ τού «Έραστή τῆς λαίδης Τσάτερλυ» καί τῶν γνωστῶν αἰσθησιακῶν σκηνῶν του. Νιώθουμε λιγάκι σάν ἡδονοβλεψίες. Εἶναι πλάνη; Φοβάμαι πώς ἔχτι. Περίεργες ἐξελλίξεις παίρνει, μέ τήν ἀλήθεια, τό θέατρο στίς ἡμέρες μας.

Δέν θά ἐξεγερθῶ γιά τά περίεργα ἀκροάματα πού μᾶς προσφέρονται σέ τρόπο ἀντιστικτικό μαζί μέ τήν εἰκόνα τού Γκύφορντ Τσάτερλυ, καθώς ἐκεῖνος ἀκινητεῖ μέ τή γραμμάτεια του γιά νά δοηθῇ τή μεταφορά μας στόν τόπο τῶν ἐρωτικῶν συμπλοκῶν τῆς λαίδης μέ τόν έραστή της. 'Η ἀκοή εἶναι τάχα λιγότερο σκανδαλιστική ἀπό τήν δράση; 'Ε-

να εἶναι δέδαιο: πώς καί ἀπό τή μιά κι' ἀπό τήν ἄλλη λείπει ἡ ποίηση ἢ ὀργιαστική τού Λώρενς. Τί ἀπομένει; 'Ένα ἀνέκδοτο. Καί δίχως χαρακτήρα ἰδιαίτερα ἀποκαλυπτικό ἢ συγκλονιστικό. 'Όταν τά φῶτα ἀνάδουν γιά τελευταία φορά, οἱ θεατές ἀλληλοκοιτάζονται μέ κάποιαν ἀμηχανία, σάν ἄνθρωποι πού ξεσκέπασαν ἀμοιβαίως μιά κρυφή τους διστροφή.

Δέν ξέρω ἂν γιά λόγους σκηνικής οικονομίας ὁ διασκευαστής θέλησε τόν λόρδο Τσάτερλυ τυφλό ἀντί γιά παράλυτο, πού τόν ἔχει ὁ Λώρενς. 'Ο νεαρός, πάντως, Δ. Ζακυνθινός, πού τόν ὑποδύθηκε, εἰδείξε πώς δέν εἶναι δίχως τάλαντο. Παίζει μ' ἔκφραστικότητα κυριαρχημένη. 'Η Μόνικα Βασιλείου (λαίδη Τσάτερλυ) ἔχει ἐσωτερικότητα, ζέστα, ἀλλά κι' ἕνα αἰσθητό μεινέκτημα στήν ἀρρωστική. 'Απροσδόκητος εἶναι ὁ Μέλλαρς τού Γ. Χριστοπόπουλου: Τί τό κοινό μέ τόν διονυσιακό δασοφύλακα τού Λώρενς; Τού λείπει ακόμα καί ἡ σωματική διάπλαση. Οἱ ὑπόλοιποι νέοι ἡθοποιοί (Μ. Γιαννόπουλος, Χ. Καρπαθάκη, Τ. Βασδεκά, Δ. Ζερβού) κινούνται εὐπρόσωπα.

'Αλλά τί τελετή μαύρης μαγείας εἶναι αὐτή πού τούς ἔχουν ἀναθέσει νά διεκπεραιώσουν!

