

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΕΝΑΣ ΕΜΠΙΣΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Ένα έργο ελαφρότατο, φάρσα κούφια, μιά και μόνον άρετή μπορεί νά έχει: νά είναι διασκεδαστικό. Άλλά και μιά μικρή ύποχρέωση: νά είναι σουλουπωμένο: Έ κάποια, σχετική έστω, εύρυθμία, αντικαθιστά εδώ την αισθητική όμορφιά. Φοβάμαι πως ή «κωμωδία» του Κλώντ Μανιέ πού ανέβασε ο θίασος Έλιοπούλου, δέν τηρεί ούτε τόν έναν όρο του παιχιδιού, ούτε τόν άλλο. Διασκεδαστική; Ός κάποιο σημείο, άν θέλετε... Άλλά μέ πόσο ίσχνό, πόσο φτωχό τρόπο, γιά ν' άντισταθμίσει την κενότητά της. Όσο γιά εύρυθμία μορφής, ός μή γίνεται καλύτερα λόγος. Βρισκόμαστε στην περιοχή του πιδ άσυγκάλυπτου εμπόριου.

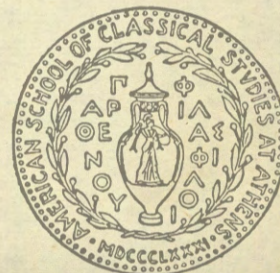
Όστερα άπ' αυτά, τί νά πούμε; Ν' άφηγηθούμε τό μύθο; Γιό ποίο λόγο; Είναι άσκοπα μπερδεμένος και άχαρα αυθαίρετος. Πρόσωπα πολλά, άνυπόστατα, πάνε, έρχονται, κάνουν, δείχνουν, κουράζονται και μάς κουράζουν. Ό κ. Πολ. Βασιλειάδης, πού διεσκέυασε ελεύθερα την τιποτένια αυτή φάρσα, γιατί δέν έκανε κάτι σωτήριο: Νά την καταργήσει ολότελα και νά γράψει μιά δική του. Έχει πολύ περισσότερο τάλαντο άπό τό συγγραφέα της. Κι' επιτέλους, είχαμε μιάν ελληνική φάρσα, μέ τήν γένεια, ύφος γνώριμο, άνθρωπιν.

Άν εξαίρεσει κανένας μιά σκηνή στην πρώτη πράξη του «Έμπιστου κυρίου», αυτήν άνάμεσα στό Φίλιππο και τόν Ίσιδωρο, πού κάτι ύπόσχεται γιά νά μή τό τηρήσει, όλο τό άλλο έργο είναι προσβλητικά άσήμαντο. Έ εποχή μας έχει ανάγκη βέβαια άπό έργα διασκεδαστικά, μου φαίνεται όμως ότι δέν άνέχεται πιά τέτοιες άνοησίες. Δέν πρέπει νά τίς άνέχεται. Βρίσκονται σε άνατριχιαστική δυσαρμονία μαζί της.

Θλίβομαι γιά τόν εξαίρετο Ντίνο Έλιοπούλο πού συνεχίζει μιά σταδιοδρομία ταυτόσημη μέ τό νά ξεπουλάει τά ύπάρχοντά του. Καί προσθέτω στόν πίνακα των άναξιοπαθόντων τή Μαρία Βούλγαρη, την έλπιδοφόρα Κάκια Άναλυτή...

Guarda e passa.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΕΝΑ ΠΑΛΙΟ ΡΟΜΑΝΤΣΟ

ΘΕΑΤΡΟ ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ

Τό παλαιό «ρομάντσο» τῆς Φλώ-
ρανς Μπάρκλεϋ — πού οἱ θίασοί
μας τό ξαναθυμόνται ἀπό καιρό σέ
καιρό, ὅταν ἡ ἀναδροχιά κρίνει ἀ-
ναγκαῖο νά προσφύγει στά δάκρυα—
ὁ θίασος Χατζίσκου τό ξανάφερε
στήν ἐπιφάνεια, ἀπ' ὅ,τι ἀκούω, γιά
νά καλύψει ἔτσι ἕνα κενό: Τό ἀνό-
μεσο στό προηγούμενο ἔργο του καί
στό ἐπόμενο, πού ἐτοιμάζεται. "Ε-
τσι οἱ ἀξιώσεις τοῦ θιάσου φαίνον-
ται περιορισμένες. Θά μοῦ πῆτε πώς
καί οἱ δικές μας συνήθισαν πιά νά
εἶναι ἀκόμα περισσότερο. Τό θέα-
τρό μας, παρά τίς σποραδικές του
ἀναλαμπές, πού δέν πρέπει νά μάς
ξεγελᾶνε, παίρνει ἕναν κατήφορο ἐ-
πικίνδυνο. "Η πτώση τοῦ γενικοῦ ἐ-
πιπέδου του εἶναι σταθερή. Τό τί
φταίει, δέν θά τό πούμε τώρα, γιατί
θά μάς πῆγαινε πολύ μακριά. "Ενα
μόνον ἀξίζει νά τονίσουμε: Πώς δέν
πρόκειται γιά τή συνηθισμένη, κλα-
σική «κρίση» τοῦ θεάτρου. Πρόκει-
ται γιά μιάν ἀλλαγὴ γενικῶν συν-
θηκῶν, πού κάνουν αὐτόχρημα προ-
βληματικό τό μέλλον ἐνός θεσμοῦ ἡ-
λικίας δυόμιση χιλιάδων χρόνων...

"Οσο γιά τό «"Όταν οἱ γυναῖκες
ἀγαποῦν» δέν ἔχουμε νά πούμε καί
πολλά πράγματα. Δύο μόνο: Πώς
δέν εἶναι κατάλληλο γιά ὑπαίθριο
θέατρο, οὔτε καί μετά τή σχετική
διασκευή πού τοῦ ἔκανε ὁ κ. Χατζί-
σκος, καί πώς ἀνήκει στήν κατηγο-
ρία τῶν πιδό αὐθεντικῶν «μελό».

Οἱ σκηνές τοῦ ἔργου τῆς Μπάρ-
κλεϋ, μ' ἐξαίρεση τήν πρώτη πρά-
ξη καί τή δεξίωσή της — κι' αὐ-
τήν ἀδειανή ἀπό λόγου της — εἶ-
ναι λιγοπρόσωπες. "Εχουμε, στήν
οὐσία, μιά διαδοχὴ διαλόγων. "Ο
σκηνοθέτης ἀναγκάζεται νά καταφύ-
γει σέ διάφορες δουδές παρελάσεις
ζευγαριῶν, στά πλάγια καί στό βά-
θος τῆς σκηνῆς, γιά νά δικαιολογή-
σει ἔτσι τόν ἀνοιχτό χώρο ἀκόμα
καί στήν πρώτη πράξη. "Από ἐκεῖ
καί πέρα ὁ λόγος περιέρχεται ἀπο-
κλειστικά στό ζευγάρι τῶν πρωτα-
γωνιστῶν. "Ο Ν. Χατζίσκος καί ἡ
Τιτίκα Νικηφοράκη εἶναι δυό πολύ
καλοί, ἔμπειροι ἡθοποιοί. "Εχουν
στιγμές πού συγκινοῦνται, κι' αὐτό
εἶναι συγκινητικό — ἀκόμα κι' ὅταν
πρόκειται γιά ἔργο πού ἐπαγγέλλε-
ται ἀκριβῶς τή συγκίνησι. Οἱ ἄλλοι
ἡθοποιοί, μ' ἐπὶ κεφαλῆς τήν "Αν-
να Σταυρίδη, τόν Γ. Νέζο καί τόν
Δημ. Χόπηρη, στέκονται εὐπρεπῶς.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΚΑΡΔΙΑ ΠΕΡΙΒΟΛΙ

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»

«ΤΟ ΒΗΜΑ» Κυριακή 20 Αυγούστου 1961

191213-

Υπάρχει ένα ρεύμα νεοαπουραλισμού στις αγγλοσαξωνικές χώρες, που δεσπόζει, παρά την άλλη έντονη τάση του συγχρόνου μας θεάτρου, την πρωτοποριακή. Η πρώτη φαίνεται να δίνει άμεση απόκριση στα αίτήματα του κοινού για φυσικότητα, ήθογραφική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής, και προπάντων αξίωση να καταλαβαίνει ο θεατής τί βλέπει. Η δεύτερη, σ' όρισμένες χώρες και περιστάσεις, έχει φτάσει να γίνει ψύχωση. Συχνότατα ανακατεμένη με την αγυρτεία—την απόλυτη ή τη μερική—ξιπάζει ένα κοινό κορεσμένο, ή που ρέπει στον πνευματικό σνομπισμό, και καταλήγει να δημιουργήσει ένα καθεστώς συχνά ανήθικο: Έργα με αξία θετική, ποιητική παραγκονίζονται για να προβληθεί κάθε τι νεότερο μόνο και μόνο γιατί είναι νεότερο. Οι άνθρωποι λησμονούν πάντοτε πώς τίποτα δεν παλιώνει τόσο γρήγορα από το «καινούργιο».

Αυτά όλα δεν σημαίνουν βέβαια πως η Τέχνη πρέπει να τρέφεται με αναμασήματα. Σημαίνουν πως πρέπει να αποβλέπει σε αξίες σταθερές και να τιμωρεί το περιεχόμενο, την ουσία, όχι την παρδαλότητα της μορφής. Η νεοαπουραλιστική τάση που λέμε, έχει κι αυτή τα καινούργια της στοιχεία. Τα συναντάει κανένας στους Αμερικανούς δραματογράφους όπως και στους Αγγλους. Δεν είναι ο παλιός ευρωπαϊκός νατουραλισμός. Λίγο-πολύ έχει ανακαλύψει μια γλώσσα καινούργια. Και αν μένει συχνότατα καταθλιπτικός, αλόγιστος, όπως ο νατουραλισμός του 1880, κατορθώνει ωστόσο, ώρες-ώρες, να ανοίγει κάποιες διαφυγές προς έναν έμμεσο λυρισμό, να ανακινεί προβλήματα νέα, να δίνει στην πίκρα του ένα νόημα πλατύτερο από το φωτογραφικό.

Σ' αυτό το ρεύμα πρέπει να εγγράψουμε και το έργο του Ρόμπερτ Μπόλτ που μας προσφέρει τώρα η «Πορεία». Συγγενεύει σαν κλίμα, τεχντροπία, με το προηγούμενο, τη «Εύση από μέλι». Έχει αρετές. Ο κεντρικός δьμος στόχος της «Καρδιάς περιβόλι» είναι να προβάλει μια μορφή ανθρώπου προικισμένη με δική της γραφικότητα. Ο Τσέρρυ αυτός είναι φαντασιοκόπος και αλκοολικός, μικροπάλαιος κατεστραμμένος από τις αδυναμίες του. Ταλαιπωρεί την οικογένειά του—γυναίκα και δύο παιδιά: Ένα αγόρι, Ένα κορίτσι,—ενώ στο βάθος κρύβει μια καρδιά τρυφερή, όπως είναι συνήθως οι καρδιές των αμαρτωλών ανθρώπων. Καυχήσαρής ποτέ ποτέ και ήθικα ακατάστατος, κοροϊδεύει την ποίηση, ενώ δηλ του η ύπαρξη δεν είναι παρά μια τάση προς την ποίηση: να αποκτήσει κάποτε ένα αγρόκτημα, να το φυτέψει όπωροφόρα και να ζήσει δουλεύοντάς το. Στ' όνειρο αυτό μάταια δ' αναζητήσετε την πρακτική επιδίωξη. Είναι μια απόδραση παραδεισιακή, γεμάτη λυρισμό κι' αφέλεια, όπως χαριτωμένη—και μοιραία—θά είναι η λαχτάρα του να ξεπεράσει τον εαυτό του.

Δεν ξέρω γιατί η μορφή αυτή του Τσέρρυ μου θυμίζει το μεγάλο οπιδειγματού που είναι για τα τέτοια πρόσωπα ο ήρωας του Ο' Κέιζυ στο θαυμάσιο εκείνο έργο του που επιγράφεται «Η Ήρα και το παγώνι». Ένα είναι το κακό σ' αυτές τις περιπτώσεις: Πώς για να διαπλάσουν τ' αντίστοιχα πρόσωπα χρειάζονται ήθοποιοί πληθωρικοί, με θαυμαστά συνθετικό талант, προσωπικότητα έντονη, κρουστή. Στην Αγγλία τον Τσέρρυ τον έπαιξε ο Ράλφ Ρίτσαρντσον και καταλαβαίνει κανένας έτσι την επιτυχία του έργου. Ο Άλξης Δαμιανός είναι αξιόπαινος για δτι κατορθώνει. Ποτέ ίσαμε τώρα δεν τον έχουμε ιδεί τόσο στέρεο, συνεπή, με παίξιμο ζυγισμένο και λαμπικαρισμένο. Βέβαια, από εκεί και πέρα το έθλημα ξεπερνάει τις δυνατότητές του. Ο Τσέρρυ του παραμένει συμπαθέστατος, χωρίς να γίνεται και συναρπαστικός.

Αυτή τη φορά δεν μου φάνηκε πολύ στο στοιχείο της η Άννα Παϊτατζή. Για να σκιαγραφήσει την Ίζαμπελ έχει παραμερίσει έντελως τον χαρακτηριστικό εαυτό της, πράγμα που την τιμά απόλυτα. Δεν έχει όμως φτάσει και στη θερμότητα εκείνη που κάνει τα πρόσωπα αυτού του είδους αθθεντικά και συγκινητικά (έμμεσα πάντα).

Η υπόλοιπη έρμηνεία είναι ικανοποιητική, πολύ όμως στον τόνο του Καρόλου Κούν. Ασφαλώς έπειδή οι περισσότεροι ήθοποιοί είναι πρώην μαθητές του. Η Μαρία Μαρμαρινού σκιαγραφεί ζωηρά τη Τζούντυ. Ο Γ. Τζώρτζης, αν και ανώριμος ακόμα, δίνει δροσιά στον Τόμ. Ο Γ. Κωνσταντίνου είναι ένας διακριτικός Μπάουμαν, όπως κι' ο Χρ. Δοξάρης (Γκράς). Καλή η Κάρολ της Κατ. Γιουλάνη.

Η παράσταση έχει ατμόσφαιρα.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Η ΒΡΟΧΗ

ΘΕΑΤΡΟ ΟΔΟΥ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ

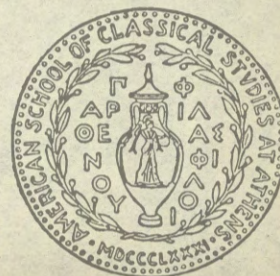
Μέσα σέ συνθήκες πολικού κρύου, δόθηκε τό δράδυ τής Παρασκευής, στό θέατρο τής οδού Νικοδήμου, ή «Βροχή». Συμροή, λοιπόν, από ατμοσφαιρικές αλλαγές. Αλλά και θαυμαστή ή αντίσκη του ανθρώπου, καθ'αυτό ήρωική, στήν πάλη του μέ τά φυσικά στοιχεία! Βλέπαμε επί σκηνής τήν πρωταγωνίστρια του νέου θιάσου Λιάνα Μιχαήλ άπροστάτευτη μέσα στό ξέωρο φόρεμα τής αμαρτωλής ήρωίδας του έργου, και δέν ξέραμε τί νά πρωτοθαυμάσουμε: Τόν ήρωισμό της ν' αντιμετωπίζει έτσι έκτεθειμένη τόν εξαγριωμένο τούτο Σεπτέμβρη, τήν εύψυχία του νέου θιάσου, πού ξαναοίγει τό τσαλαπωρημένο θέατρο, ή τόν δικό μας ήρωισμό, τόν τρέμοντα και μελανιασμένο; Η «Βροχή» του Μώμ, ανεξάρτητα από τίς δυσμενέστερες αυτές συνθήκες, θά όμολογήσω πώς μου φάνηκε έργο άρκετά ρυτιδωμένο. Ο άντιπαθέστατος ήρωάς του άνήκει σ' άλλη εποχή, μιλάει μιά γλώσσα θρησκευτικού εθοληρωτισμού πού δέν νομίζω πώς μιλιέται πιά σέ κανένα γεωγραφικό πλάτος. Συμβολική και ή ήρωίδα, είναι περισσότερο ένας ρόλος παρά ένα πρόσωπο. Τό σύνολο έχει τή φτωχή εκείνη «θεατρικότητα» του τέλους του περασμένου αιώνα, πού πήγε γιά μιά στιγμή νά παραμερίσει, τήν πραγματική. Η εποχή μας, άσχετα μέ τίς άλλες άκροβασίες της στό κενό, έχει τουλάχιστον τούτο τό προτέρημα: πώς γκρέμισε τόν χάρτινο πύργο μιάς θεατρικής τεχνικής πού δέν είναι παρά μόνο κουζίνα.

Όσο γιά τήν έρμηνεία τής «Βροχής» από τόν φθινοπωρινό θίασο τής οδού Νικοδήμου, θαρῶ πώς πρέπει νά δείχουμε άπόλυτα έπιεικείς. Συμπωματικό και περιστασιακό χαρακτήρα έχουν τά πάντα. Η Λιάνα Μιχαήλ, ήθοποιός όχι άδίκημένη από τή Φύση, φοβάμαι πώς πέφτει στό κλασικό λάθος τών περισσότερων συναδέλφων της όταν παίζουν γυναίκες ελευθερίων ήθών: Γιά νά πετύχουν τή γραφικότητα, τήν ήθογραφική άναπαράσταση του τύπου, φτηναίνουν τό πρόσωπο, τό κατεβάζουν σ' ένα επίπεδο επιθεωρησιακό σχεδόν. Άνεξάρτητα όμως άπ' αυτό, ή Λιάνα Μιχαήλ έχει καλές στιγμές, στη δεύτερη Ιδιαίτερα και τήν τρίτη πράξη. Μέ τήν ίδια ελίκρίνειά θά πώ ότι, στην πρώτη πράξη, είναι άπαράδεκτη.

Τόν άποκρουστικό πάστορα παίζει ό Ν. Μπιρμπίλης, ήθοποιός καλός αλλά και ξένος στίς απαιτήσεις του ρόλου. Ούτσάν φυσική διάπλαση του πάει ό έσωτερικά φλεγόμενος κι' έξωτερικά παγερός αυτός άνθρωπος πού επινόησε μέ πολλή θεατρική πονηρία ό Μώμ, και πού πρέπει ν' άποπνέει μιά γοητεία γιά νά γίνει άνεκτός.

Καλή εντύπωση αφήνει ό νέος ήθοποιός Ν. Λυκομήτρος, πού υποδύεται τόν ναύτη Ο' Χάρα. Οι άλλοι ήθοποιοί, μέ μοναδική εξαίρεση τήν λαμπρή Παμφ. Σαντοριναίου, δέν κατόρθώνουν νά δημιουργήσουν ατμόσφαιρα. Καί ή «Βροχή» είναι κατά μεγάλο ποσοστό έργο ατμόσφαιρας.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



Η ΠΑΛΗ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ
ΚΑΤΑ ΤΟΥ ΣΚΟΤΑΔΙΣΜΟΥ

191215.

Ο «ΓΑΛΙΛΑΙΟΣ» ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ

● ΜΙΑ ΑΝΤΙΗΡΩ-ΙΚΗ
ΜΗΛ' ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΜΟΡΦΗ
ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Στά 1933, ο Μπέρτολτ Μπρέχτ έφυγε από τη Γερμανία, την παραδομένη στο ναζισμό. Αρχίζει έτσι για το συγγραφέα μία εξορία που θα κρατούσε δεκαπέντε χρόνια. Πρώτος σταθμός του ήταν η Δανία. Έκεί, όπου θα μείνει έξη χρόνια, ο Μπρέχτ γράφει τον «Γαλιλαίο» του σε πρώτη μορφή.

Το έργο δεν θα παρουσιαστεί στη σκηνή παρά μόνον αρκετά αργότερα: στά 1947. Ο Μπρέχτ βρίσκεται τώρα στην Αμερική. Έχει περικόψει τον «Γαλιλαίο», και είναι έτσι, στη συντομευμένη αυτή μορφή, που το έργο θα πρωτοπαίχτει τον Αύγουστο του 1947 στο Λος Άντζελες, με τον Τσάρλς Λάτον στον κεντρικό ρόλο. Για πρώτη φορά, από τότε που βρίσκεται ο Μπρέχτ στο Νέον Κόσμο, η τύχη του χαμογελάει. Ο «Γαλιλαίος» ανεδείχεται το Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου στη Νέα Υόρκη. Μόνον όμως στά 1955 ο συγγραφέας θα ξαναπαίξει το έργο του και θα το ξαναπαίξει για να του δώσει την ανεπτυγμένη, τελειωτική μορφή του.

Η ιδέα να γράφει τον «Γαλιλαίο» του ήρθε μία μέρα που είχε ακούσει να μιλάνε για το μεγάλο Δανό φυσικό Νίλς Μπόρ. Όπως έλοι οι συνειδητοί δραματογράφοι του καιρού μας, ο Μπρέχτ δεν πιστεύει στο λεγόμενο «ιστορικό δράμα». Το υλικό που του παρέχει η «Ιστορία τό βλέπει σαν άφεταιρία κατάλληλη για υπαινιγμούς σε σύγχρονα μεγάλα θέματα. Άλλωστε τα μεγάλα θέματα είναι σταθερές μαρτυρίες κι' έργοις που ξεπερνάνε τά όρια των καιρών. Στη ζωή του φημισμένου Ιταλού μαθηματικού του 12' αιώνα ο Μπρέχτ θα βρεί την πάλη της αλήθειας κατά του σκοταδισμού, την πιστική παρουσία του ιεροεξεταστικού πνεύματος, τη μισαλλοδοξία, τό βαρύ ίσκιό του δεσποτισμού, όλες τις πληγές που, παραιολαγμένες έλλάχιστα, έχουν βασανίσει τόσο και τον άνθρωπο του καιρού μας.

Ός εδώ άστέσο, δεν θα είχαμε μέ τον «Γαλιλαίο» παρά ένα έργο μέ πνεύμα επίκαιρο. Στην πραγματικότητα έχουμε κάτι πολύ πιο σημαντικό. Έχουμε — άς επιτραπεί στον υπογραφόμενο ή υποκειμενική τούτη διατύπωση — ένα μεγάλο έργο, που συμφιλιώνει μέ τον συγγραφέα του πολλούς, διαφορετικά όχι θαυμαστές του. Για τη διαφωνία αυτή μέ τις θεωρίες του Μπρέχτ — που δεν σημαίνει καθόλου κι' άρνηση

ση του ταλάντου του — θα μιλήσουμε μ' άλλην εύκαιρία, λιγότερο ειδική. Για την καλλιτεχνική όμως αξία του «Γαλιλαίου» είναι τώρα ακριβώς ή στιγμή να πούμε λίγα λόγια.

Η στάση που παίρνει ο Μπρέχτ απέναντι στο θέμα του, ξεκινάει κι' εδώ από κάτι που μοιάζει πολύ μέ θεωρία. Ανάγκη να τονίσουμε πώς, βασικά, τίποτα δεν μοιάζει πιο όλοθριο για τό δημιουργικό καλλιτέχνη από τις θεωρίες, είτε ο ίδιος τις έχει επινοήσει, είτε άλλοι. Τό φαινομενικά παράδοξο μάλιστα είναι πώς οι προσωπικές θεωρίες κάνουν κάποτε μεγαλύτερη ζημία κι' από τις ξένες, για τον απλούστατο λόγο πώς φορτώνε στον καλλιτέχνη παρτίδες, του στενεύουν εγωίστικά τον όρίζοντα. Στην περίπτωση του «Γαλιλαίου», εκείνο που σώζει την κατάρσταση είναι πώς ή θεωρία — μία από τις θεωρίες — του Μπρέχτ για τους αντιηρωικούς ήρωες, εμφανίζεται περισσότερο σά μία στάση ψυχής παρά σάν καθάυτο θεωρία. Ν' αντικρύξεις τον άνθρωπο σάν άνθρωπο, πλάσμα δηλαδή σύνθετο από ικανότητες κι' αδυναμίες, όπου οι δύτερες δεν υπογραμμίζουν μόνο, μέ την αντίθεση, τις πρώτες, αλλά και

είναι εκείνες ακριβώς που χαρακτηρίζουν περισσότερο, εκείνες που εξανθρωπίζουν, αυτό δεν χρειάζεται θεωρία να τό διδάξει. Σώνει τό στέρεο ένστικτο του παρατηρητή της ζωής. Ο Γαλιλαίος του Μπρέχτ είναι ένας μεγαλοφυής δοσμένος άμετανόητα στο έργο του, αλλά και που δεν έχει καμιά διάθεση να μαρτυρήσει, για να γίνει αυτό που ο κόσμος άποκαλεί τόσο ρητορικά «ήρωας». Ο Γαλιλαίος έχει παραδειχτεί τη γνώμη του Κοπέρνικου για τον ήλιοκεντρικό μηχανισμό των πλανητών, πιστεύει ακράδαντα πώς ή γή δεν είναι σταθερή, περιστρέφεται γύρω από τον άξονά της. Μεγάλη άμαρτία σά μάτια της Έκκλησίας της Ρώμης, που βλέπει σε τούτο μία φρικτή αίρεση. Ο Γαλιλαίος δεν θα παραιτηθεί από τό έργο του, έργο διαφωτισμού, αλλά και δεν θα συγκρουστεί μέ τον αντίπαλό του. Η τακτική του θα είναι τακτική έλιγμών, μία σειρά από άπατηλές υποχωρήσεις. Θα εξασφαλίζει έτσι την έλευθερία να συνεχίζει τις έρευνές του.

Μέσ' από την αντιηρωική αυτή συμπεριφορά ξεκόβεται — κι' εδώ είναι ή όμορφιά του έργου — μία μορφή ανθρώπινη γεμάτη άπροσδόκητο, λιτό μεγαλείο. Άκόμα κι' όταν ο Γαλιλαίος θ' άναγκαστεί, μπροστά στην Ίερη Έξέταση, ν' άποκηρύξει τις ίδέες του μέ τρόπο δημόσιο και πανηγυρικό, ακόμα και τότε, που οι άπογοητευμένοι μαθητές του θα τον άποδοκιμάσουν, έμεις, φωτισμένοι από τό συγγραφέα, θα πάρουμε θέση κοντά του. Και θα νιώσουμε τη βαθύτερη ανθρωπιά του λόγου που ξεφεύγει μέσ' από τό κουρασμένα χείλη του μισότυφλου αυτού γέροντα: «Άλλοίμονο στη χώρα που χρειάζεται ήρωες»...

Ανάγκη για ήρωες θα πεί καθεστώς δουλείας.

«Παιδεία και Ζωή»

Έκυκλοφόρησε τό 97ον (μηνός 'Οκτωβρίου) τεύχος του παιδαγωγικού περιοδικού «Παιδεία και Ζωή» του έκδομένου υπό την διεύθυνση του κ. Ε. Π. Παπανούτσου. Από τά περιεχόμενα του τεύχους σημειώνουμε τά άρθρα της Διευθύνσεως «Τό πρόβλημα μέ λίγα λόγια» και «Τό νέο Πρόγραμμα των Γυμνασίων», τάς μελέτας του κ. Α. Ντόκα «Ε



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

Ο «Γαλιλαίος» του Μπέρτολτ Μπρέχτ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Δύο χρόνια περιμέναμε να ιδούμε τον «Γαλιλαίο» του Μπέρτολτ Μπρέχτ, και τό περιμέναμε με λαχτάρα. Όχι γιατί είμαστε μπρεχτικοί. Αφτές οι καταλήξεις που σημαίνουν έκσταση, μεροληψία, εξάρτηση, φανατισμό, όλα τά «κικός» μάς είναι αποκρουστικά, γιατί στερούν από τον άνθρωπο την ικανότητα του ελέγχου και του αυτοελέγχου. Περιμέναμε όμως τον «Γαλιλαίο» γιατί είναι ένα από τά ελάχιστα έργα με πλάτος πνοής, εσωτερικό αναστήμα, του καιρού μας. Κι' επιτέλους ο «Γαλιλαίος» ήρθε. Και — άλλοιμονο! — δέν ήταν αυτός που είχαμε ευχηθεί, που έλπιζαμε. Πού είχαμε τό δικαίωμα νά περιμένουμε.

Γιατί επιτέλους ο Βασίλης Διαμαντόπουλος είναι ένας από τούς πιο προικισμένους, τούς πιο πηγαίους καλλιτέχνες του θεατρικού μας σπερεώματος. Τόν έχουμε παρακολουθήσει σ' όλη την πλούσια σταδιοδρομία του. Έχει δυνατότητες θαυμαστές, έχει και πνευματικές αρετές όχι συνηθισμένες. Τό πάθος του για τό θέατρο — κι' όταν λέμε πάθος για τό θέατρο εννοούμε πάθος για την ποιότητα, όχι βεντετισμό, που είναι στην πράξη ακριβώς τό αντίθετο — τό καλλιτεχνικό λοιπόν πάθος του Βασίλη Διαμαντόπουλου έχει τή σφοδρότητα φυσικού στοιχείου. Και νά! Μέ ζωηρότατη λύπη θρίσκομαι τώρα στην ανάγκη νά ομολογήσω ότι διαφωνώ ριζικά με την έρμηνεία που μάς έδωσε στο «Γαλιλαίο» τόσο σαν πρωταγωνιστής του έργου όσο και σά σκηνοθέτης του. Τό ένα άλλωστε και τό άλλο συνεχονται έσωτερικά. Ένα λαθεμένο ξεκίνημα έχει προσδιορίσει και τά δύο.

Ο Μπρέχτ είναι, δίχως άλλο, ένας δραματουργός προγραμματισμένος, με την οργανική σημασία του όρου διδασκτικός. Γράφει για νά υποστηρίξει «θέσεις», άκόμα και για νά κάνει κήρυγμα. Η αυθεντικά όμως δημιουργική του φύση τόν σώζει από τή φτήνεια της εύκολίας, από τόν κίνδυνο νά συντάσσει παρωδίες αντί δραματικά ποιήματα. Όπως, σά γνήσιος καλλιτέχνης, αποπistei στις αισθητικές του θεωρίες, έτσι και πλάθει ζωή αντί νά κατασκευάζει προκαταβολικά διακωμωδούμενες μαριονέτες ή ήρωες επί μέτρω. Ο Γαλιλαίος του, σά μορφή, αντιπροσωπεύει ένα έπιτευμα γιατί πε-

τυχαίνει την ύψηλή σύνθεση ενός ανθρώπινου όντος με πνεύμα ευγενικό, ανώτερο, και μαζί αδυναμίες του κοινού επιπέδου. Τό μεγαλείο του προσώπου ξεπηδάει από τή θαυμαστή ισορροπία των αντιφατικών ιδιοτήτων του και από την άβιαστη, άρητρεύτη συνοίκησή τους. Καμιά πόζα, κανένος τύπου, στον Γαλιλαίο.



Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και ο Θ. Κατσαδράμης σε μία σκηνή του «Γαλιλαίου».

Η ήρεμία, αντίθετα, του πραγματικά σοφού. Η έσωτερική γαλήνη κι' αυτοκυριαρχία που απορρέει από την άκλόνητη πίστη σ' ένα ιδανικό άπρόσωπο.

Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος μάς έδωσε ένα Γαλιλαίο έξολλο, τύπο παρανοϊκού με ξεσπάσματα φωνής άπροσδόκητα, άδικαιοιολόγητα, μεταπτώσεις σπαρμωδικές και άκραίες. Ο Γαλιλαίος αυτός είναι ένα πρόσωπο που δέν χάνει άπλως, έχει χάσει προκαταβολικά τήν έσωτερική του ισορροπία. Γιατί; Από πού ξεκινάει ή κρίσιμη τούτη παρεξήγηση; Μήπως από την άφελή έντύπωση πώς τέτοιαν εικόνα παρουσιάζει στους τρίτους ή μεγαλοφυΐα; Θά είταν συμμόρφωση καθυστερημένη με τις άναχρονιστικές θεωρίες του Λομπρόζο για τή συγγένεια μεγαλοφυΐας και τρέλλας, ξένη πάντως στις προθέσεις του Μπρέχτ. Φοβάμαι μάλλον — και άναγκάζομαι νά τό πώ με την έλπίδα νά είδοποιήσω, όσο είναι άκόμα καιρός, τόν Βασίλη Διαμαντόπουλο για έναν έσωτερικό έχθρό του — φοβάμαι, λέω, πώς πρόκειται για ένα «μανιερισμό» που παρασύρει τόν λαμπρό καλλιτέχνη όλο και περισσότερο. Του έχει δημιουργήσει τήν πλάνη πώς πρέπει με κάθε τρόπο νά φτιάξει ένα σκηνικό ύφος έντελώς Ι-διότυπο, άπαρομοίαστο, ένα δείγμα γραφής παράδοξο για νά είναι και προσωπικό. Στόν Γαλιλαίο ή τάση αυτή κορυφώθηκε. Άνέτρεψε τήν ισορροπία του ρόλου και του έργου.

Έχουμε έτσι ένα Γαλιλαίο τύπου φανατικού αντί για τύπο σοφού. Ένα πρόσωπο που μαστιζείται από μίαν ιδεοληψία αντί νά υπηρετεί με

σεμνό πάθος μιά μεγάλη ιδέα. Τό μεγαλείο τής μορφής του χάνεται. Και τό κακό είναι μεταδοτικό: Σφραγίζει τό παίξιμο και όλων των γύρω, μ' εξαίρεση τόν κάλλιστο μικρό Γιαννάκη Καλαντζόπουλο (Άντρέα). Ο θίασος αντιγράφει τόν πρωταγωνιστή, κυριεύεται στα καλά καθούμενα από παροξυσμούς έναλλακσόμενους με ταχυλογίες παραμιλητού, άκατάστατες, άρρυθμες. Πρόκειται μήπως για προσπάθειες δημιουργίας «σχολής»; Θά είταν λάθος. Έχουμε έδώ ένα θεατρικισμό άκόμα πιο αύθαίρετο από τό στόμφο και από τά έντυπωσιακά τεχνάσματα του παλαιού θεάτρου. Κρίμα! Κρίμα!

Και ή ειρωνεία του πράγματος είναι πώς αυτά συμβαίνουν σ' ένα συγγραφέα που ζητάει από τόν ήθοποιό του τήν περιωλήτη άποξένωση από τό ρόλο, ένα συγγραφέα που έγραψε πώς θαυμάζει τόν Κινέζο ήθοποιό γιατί, παίζοντας, δέν παθαίνει παρακρούσεις.

Άνάλογη παρεξήγηση όδήγησε τή σκηνοθεσία και στην έξωτερική διακωμώδηση των προσώπων που αντιμάχονται τόν Γαλιλαίο. Η μεταβολή, λόγου χάρη, σέ νευρώσαστα του Δόγη και των γερουσιαστών, ό διασυρμός με μέσα τής φάρσας του Πάπα, δέν άνήκουν στα καλλίτερα μέσα του καλού θεάτρου. Ένας Γαλιλαίος που συγκρούεται με γελοία όντα, είναι ένας Γαλιλαίος χωρίς δραματικό περιεχόμενο. Όπου ο Μπρέχτ θέλει νά ειρωνευτεί, τό κάνει με τρόπο έντεχνο, πειστικό. Η γελοιοποίηση του αντιπάλου δέν άνήκει στα ευγενέστερα μέσα τής πολεμικής. Υποβάλλει τή δυσάρεστη πρόθεση τής δημοκρατίας.

Λυπάμαι βαθύτατα — τό ξαναλέω — για όλες αυτές τις δυσάρεστες και ίσως πολύ κατηγορηματικές διαπιστώσεις, αλλά από ποιούς πρέπει νά έχει κανένας αξιώσεις άν όχι από εκείνους που έκτιμά τό περισσότερο;

Η μετάφραση του κ. Μάριου Πλωρίτη έχει τή σφραγίδα τής δεξιότητάς του που ξέρουμε, μ' εξαίρεση τήν υπερβολική, νομίζω, χρήση τής καθαρεύουσας στα στόματα των σατιριζομένων προσώπων. Ο σκηνογράφος κ. Γιάννης Στεφανέλλης δέν μου φαίνεται νά έχει βρεθεί αυτή τή φορά σέ στιγμή του έντελώς έμπνευσμένη. Οι λύσεις που έδωσε έχουν αύστηρότητα άλλα μολίζουν μηχανικές.

Θά περιμένουμε μίαν άλλη εύκαιρία για νά έπευφημήσουμε τόν Βασ Διαμαντόπουλο.



«Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΑΡΤΟΥΡΟ ΟΥΙ» ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ

Μία ωμή σάτιρα καί ένα έμμεσο ξέσπασμα όργης

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Μέ τήν «'Ανοδο του 'Αρτούρο Ουί» μάς παρουσιάζεται μιά ειδική πλευρά του θεατρικού έργου του Μπρέχτ-ολτ Μπρέχτ: ή ωμά σατιρική. Έχουμε νά κάνουμε εδώ μ' ένα έμμεσο ξέσπασμα όργης. Στά 1941, ό Μπρέχτ—άφου πιά καί ή Δανία όπου ό συγγραφέας βρισκότανε ως τότε, είχε πέσει κάτω από τό ζυγό τών ναζιστικών στρατευμάτων—κατέφυγε στη Φινλανδία. Έκεί είναι πού γράφει τήν «'Ανοδο του 'Αρτούρο Ουί», γιά νά σχολιάσει τή σταδιοδρομία του 'Αδόλφου Χίτλερ μ' έναν τρόπο πού νά τήν τοποθετεί καί νά τήν περιορίζει στίς ούσιαστικές ήθικές της διαστάσεις. 'Ας πούμε ακριβέστερα, μ' έναν τρόπο πού νά διαλύει τήν, πλάνη εκείνων πού, αφέλεστατα, θαυμάζουν τούς κτηνανθρώπους όταν συμβαίνει οί περιστάσεις νά δάουν τούς τελευταίους αυτούς νά γράψουν, 'Ιστορία.

«Τό σεβασμό πρός τούς φονιάδες—γράφει στίς σημειώσεις του ό Μπρέχτ—πρέπει νά τόν πολεμάμε». Είναι ένας σεβασμός βασισμένος σέ μιά λαθεμένη προοπτική. 'Αν τό επίπεδο όπου κινείται ό έγκληματίας δέν είταν δημόσιο αλλά ιδιωτικό, τότε θά είμασταν ικανοί νά συλλάβουμε άμέσως τό πραγματικό διάμετρημα, τήν ούσιαστική ποιότητα του κακοποιού. 'Πρέπει νά συντρίβουμε τούς μεγάλους πολιτικούς έγκληματίες, καί νά τούς συντρίβουμε μέ τή γελοιοποίηση», γράφει ό Μπρέχτ. 'Η «'Ανοδος του 'Αρτούρο Ουί» θά είναι, όπως τήν προσδιορίζει ό συγγραφέας της, μιά «δραματική παραβολή». 'Η δράση μεταφέρεται από τό γνωστό ιστορικό επίπεδο, στό άλλο, τό λιγότερο λαμπρό όχι όμως καί λιγότερο γνωστό, τών γκάγκστερς.

Κρίση δεινή έχει ξεσπάσει στήν αγορά. Τό «τράστ τών κουνουπιδιών» αντιμετώπιζει τή χρεοκοπία. 'Αζητητη παραμένει ή παραγωγή, σπάζει μέσα στά κασσόνια. Στήν παραζάλη τής δραματικής γιά τούς ιθύνοντες κεφαλαιούχους αύτης στιγμής, παρουσιάζεται νά προσφέρει τίς υπηρεσίες του ένα θολό υποκείμενο. Είναι ένας άποτυχημένος αρχηγός γκάγκστερ: ό 'Αρτούρο Ουί. 'Αν-

τιμετωπίζει κι' αυτός μιάν έσωτερική κρίση, τής συμμορίας του. 'Η άδράνεια, ή άναδουλειά, ύπονομεί τή συνοχή της, τή διαλύει.

Ό Ουί προσφέρεται ν' αναλάβει τήν «προστασία» του κλονιζόμενου τράστ, νά επιβάλει, τά κουνουπιδία μέ τό περιστροφικό στό χέρι. Όμως οί ιθύνοντες έλπίζουν άκόμα, γιατί έχουν ζητήσει δάνειο από τό Δήμο. Γιά νά τό πετύχουν, σοφίζονται νά μπλέξουν στά συμφέροντά τους τή Δημοτική 'Αρχή, τόν όγδοντάρη Ντόγκσμπορω. Θά τού μεταδιδάσουν, σ' ένδειξη τάχα εύγνωμοσύνης, τό πενηντάένα τοίς εκατό από τίς μετοχές μιάς 'Εταιρίας πού καταρρέει. Ό 'Αρτούρο Ουί μαθαίνει τό σκάνδαλο, πηγαίνει καί βρίσκει τόν Ντόγκσμπορω, τά, εκδιάζει καί πετυχαίνει νά γίνει ό «προστάτης» του τράστ. 'Από εκεί καί πέρα, ό δρόμος του είναι άνοιχτός. Θά τόν στηώσει μέ πτώματα ως πού νά φτάσει στήν κορυφή τής παντοδυναμίας.

Τό ξεκίνημα τής πλοκής του έργου του ό Μπρέχτ τό φωτίζει κατάληλα σέ κάθε δήμα, ώστε νά γίνεται

191217-1



αίσθητό πώς πρόκειται για ένα σταθερό υπαινιγμό στα γεγονότα της Ιστορίας. Η κρίση του τράστ είναι η μεγάλη οικονομική κρίση του 1929—1932. Είχε πλήξει ιδιαίτερα τη Γερμανία. Οι γαιοκτήμονες των ανατολικών επαρχιών, για να σωθούν από την καταστροφή, φρόντιζαν να αναμίσχουν στα συμφέροντά τους τον Πρόεδρο Χίντεμπουργκ. Του χάριζαν ένα αγρόκτημα. Το κόμμα του Χίτλερ, εξ άλλου, κινδύνευε να διαλυθεί, ενώ εκείνος έκανε άπεγνωσμένες προσπάθειες να αναρριχηθεί στην εξουσία. Ο Χίντεμπουργκ δεν τον ήθελε με κανένα τρόπο για Καγκελάριο, όμως ο στρατηγός φόν Σλάιχερ απειλούσε πως θ' αποκαλύψει τόν, Πρόεδρο και τό σκάνδαλο της οικονομικής βοήθειας πρὸς τούς γαιοκτήμονες. Η σχετική ανάκριση μεταιώνεται όταν, στις 30 Ιανουαρίου του 1933, ο Χίντεμπουργκ αναγκάζεται να αναθέσει τήν πρωθυπουργία στό Χίτλερ.

Φυσικά, από τὰ πραγματικά ελατήρια τών ιστορικών γεγονότων, ο Μπρέχτ χρησιμοποιεί μόνον εκείνα πού του χρειάζονται για τό σκοπό του. Μέ μίαν αδιάκοπη μεταφορά από τό ιστορικό επίπεδο στό πλασματικό, κάνει να παρελάσουν στό έργο του, κατάλληλα παραλλαγμένα, ο έμπερησμός του Ράιχσταγ, ή δολοφονία του Ντόλφους, τό άνσλους της Αυστρίας. Τά δνόματα τών προσώπων τά έχει παραμορφώσει τόσο μόνον όσο χρειάζεται για να θυμίζουν και τὰ πραγματικά. Τέλος, έχει γράψει τό έργο του αυτό σέ στίχο, ένα στίχο είρωνικά τραγικό, βασισμένον στό μέτρο πού δόξαζε ή κλασική μετάφραση στα γερμανικά του Σαίξπηρ από τούς Σλέγκελ—Τήκ. Πρόθεσή του εΐτανε να Ισορροπεί ή έντύπωση ανάμεσα στην παρωδία και στό σκοτεινό δράμα. Ούτε ξεγνοιαστή διασκέδαση—πού θα σήμαινε άθέμιτη παραγραφή της φρίκης—ούτε τραγικό μέγεθος—πού θα εΐταν ταυτόσημο μέ ήρωοποίηση του Χίτλερ. Ο κάπως ένημερος θεατής αναγνωρίζει στην « Άνοδο του Άρτούρο Ουί » σκηνές πού είναι παρωδίες μεγάλων σιγμών του κλασικού Θεάτρου, όπως εκείνη ανάμεσα στον Άρτούρο Ουί—Χίτλερ και στη χήρα του Ντούλφντ—Ντόλφους, πού άπηχεί όλόισια τήν περιλάλητη άναμέτρηση Ριχάρδου Γ' και λαΐδης Άννας στον « Ριχάρδο Γ' » του Σαίξπηρ.

Βέβαια, στα 1941 πού έγραφε τήν « Άνοδο του Άρτούρο Ουί » ο Μπρέχτ δεν είχε ακόμα ύπ' όψη του όλη τή διαδρομή και τήν κατάληξη του Άδόλφου Χίτλερ. Θα μπορούσε λοιπόν κανένας να αναρωτηθεί, δέκα μόλις χρόνια αργότερα, αν ο συγγραφέας θα έδλεπε και τώρα τό θέμα του μέ τό ίδιο ακριβώς μάτι. Απορία ωστόσο τέτοια, αν και δικαιολογημένη σέ πρώτη έντύπωση, θα σήμαινε πως παραγνωρίζουμε τή βάση ακριβώς του έργου. Αν ο Χίτλερ τερματίζει τήν προσωπική του Ιστορία μέσα στις φλόγες της καγκελλαρίας, αυτό δεν σημαίνει, και αυτόματη άνάρρησή του στό βάθος της Τραγωδίας. Ας μή συγχέουμε τό θεαματικό στοιχείο μέ τό τραγικό μέγεθος. Ένας πετυχημένος άγύρτης, ένας τυχοδιώκτης πού τόν σηκώνει στη ράχη του τό εξαπολυμένο κύμα της Τύχης, συμβαίνει καμιά φορά να ολοκληρωθεί μέσα σέ μίαν άποθέωση. Τό νοήμον κοινό έκστασιάζεται μπροστά στό πυροτέ-

χνημα, άνατριχιάζει για τό μεγαλείο του όλέθρου. Αλλοίμονο όμως και αν κατέληγε να μεταφέρει στό ένεργητικό του δολοφόνου τό παθητικό τών άθώων πού τόν πλήρωσαν μέ τή ζωή τους. Σε μιά τέτοια έξωφρενική πλάνη οι άνθρωποι, δυστυχώς, είναι πάντοτε ύποκείμενοι. Ο άγύρτης, ότα, μάλιστα ξεπεράσει κάποιο όριο, άσκει πάνω τους μιά θλιβερότατη γοητεία. Έργα λοιπόν καθώς ή « Άνοδος του Άρτούρο Ουί », σάν προειδοποιήσεις τουλάχιστον, άς μή μäs φαίνονται περιττά.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΑΡΤΟΥΡΟΥ ΟΥΪ» του Μπέρτολτ Μπρέχτ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ό,τι Έκαναν για τό θρόνο του Μπέρτολτ Μπρέχτ στην Έλλάδα δ «Κύκλος με την κυμάλια», δ «Καλός Ξυρναπός του Σέ Τσουάν» καί, ως Ένα σημείο, η «Μάννα κουράγιο», πολύ φοβόμαι πώς δ «Γαλιλαίος» καί η «Ανοδος του Άρθούρου ΟυΪ» δά κάνουν νά ξεγίνει. Κί' όμως! δέν πρόκειται για τά χειρότερα Έργα του. Άπεναντίας: Ό «Γαλιλαίος» είναι, κατά την ταπεινή γνώμη του υποφαινόμενου, τό κατὰ πολύ καλλιτερό του. Όσο για την «Ανοδο του Άρθούρου ΟυΪ», αυτή μπορεί νά θεωρηθεί από τά πιο χαρακτηριστικά. Άπόδειξη η επιτυχία της καί Έξω από την ανατολική Γερμανία, καί Έξω από τίς παραστάσεις του περιδότηου «Μπερλίνερ Άνσάμπλ». Στή Γαλλία λόγου χάρι.

Τί συμβαίνει εδώ καί η «Ανοδος του Άρθούρου ΟυΪ» δέν άρέσει—ή τουλάχιστον δέν φαίνεται ν' άρεσε στο κοινό της πρεμιέρας; Τό λάθος, νομίζω, πρέπει νά μοιραστεί: στο Έργο καί στην παράσταση. Τό Έργο, καθώς είχαμε γράψει καί στην παρουσίασή του από τή στήλη τούτη, είναι σάτιρα ώμή. Όταν λέμε ώμή, δέν έννοούμε μόνο σκληρή, Έννοούμε καί Ξηγητή, άγρίωνη. Υπάρχει, πραγματικά, στην «Ανοδο του Άρθούρου ΟυΪ» κάτι τό άμετουσίωτο, σάν μιά πρώτη ΰλη πού μεταποιήθηκε ελαφρά αλλά δέν άφομοιώθηκε. Μή λησμονούμε πώς πρόκειται για Έργο άρχής, γραμμένο μέσα στη θράση των γεγονότων: στά 1941. Ό συγγραφέας του δέν πρόφτασε ν' άποκτήσει την αισθητική άπόσταση άπέναντι στο θέμα του, την προοπτική του χρόνου. Έγραψε τό Έργο του αυτό όπως γράφει κανένας Ένα κύριο άρθρο ή Έναν πολιτικό λιβελλο. Τό άποτέλεσμα είναι περισσότερο μιά παρωδία παρά μιά σάτιρα. Τέλος, την άδιάκοπη, την άδυσώπητη μεταφορά μας από τό πλασματικό επίπεδο στην περιοχή του επίκαιρου—μιά διάφευση σταθερή—τήν επιζητεί δ ίδιος δ Μπρέχτ καί την εξασφαλίζει με τίς παρεμβάσεις εκείνες του μεγαφώνου, πού μάς θυμίζουν επίμονα τ' άντίστοιχα Ιστορικά γεγονότα. Ό θεατής, κάθε τόσο, Έχει τό δυσάρεστο αίσθημα πώς Ένα κύριο ρεύμα διαχύνεται, πού τόν άνακαλεί σέ μιά πραγματικότητα Ξένη, αντίθετη στην πραγματικότητα της Τέχνης.

Άν σ' αυτό προσθέσετε τό πλήθος των εικόνων, πού κατακερματίζουν τή δράση, τό συγκεχυμένο της πλοκής, τό υπερβολικό μάκρος του κειμένου με τίς άπεραντολογίες του, τό τετονικό βάρος της σάτιρας, τή γνώριμη τέλος στον Μπρέχτ τεχνική πού είναι η κατὰ παράταξη άνάπτυξη καί όχι η σύνθεση, τότε θά Ξηγήσετε τό γιατί Ένα Έργο πού ώστόσο Έχει τήν άξία του, μιάν άξία ευγλωττης Ιστορικής μαρτυρίας, καί πού δέν ύστερεί παρά μόνο φαινομενικά από άλλα Έργα του Μπρέχτ, δέν συναντάει τήν ίδια θερμή ύποδοχή, εδώ τουλάχιστον. Τό κωμικό μάλιστα είναι πώς Έχουμε νά κάνουμε μ' Ένα ύπόδειγμα γνώσια μπρεχτικό. Οί θεατές πού δυσφορούν στην «Ανοδο του Άρθούρου ΟυΪ», Ξεχνάνε η άγνοούν ότι, άρθρο πίστωσης για τόν Μπρέχτ εΐταν η κατάργηση της θεατρικής μαγείας καί ύποβολής, τό έν ψυχρὸ Ξετύλιγμα του μύθου, η παροκίνηση του θεατή νά κινάει κριτική στάση άπέναντι στα δρώμενα. Όλ' αυτά, τά καλά καί άγία σά θεωρίες; βλέπετε, πληρώνονται καί μιά φορά.

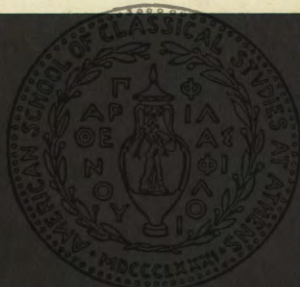
Καί η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης σέ τί φτάνει; Στό δ,τι, πρώτα—πρώτα, Έδειξε μιά θρησκευτική προσήλωση στην άκεραιότητα του κειμένου καί δέν τό περίορισε σέ μάκρος, δέν τό ελάφρωσε. Θά Έπρεπε επίσης νά θρεθεί μιά λύση στις άλλαγές ώστε νά μή χρονίζουν τόσο. Τρεσήμιση ώρες διάρκεια είναι

πάρα πολλές, άκόμα καί για Σαίξπηρ. Όσο για τή διανομή, αυτή Έχει τίς μοιραίες άδυναμίες ενός Έργου πολυπρόσωπου καί πού παίζεται από θίασο άπαρτισμένο κατὰ μεγάλο ποσοστό από μαθητικά σπелέχη. Όστόσο δ Δημ. Χατζημάρκος μάς δίνει μιά γραφική, άνάγλυφη εικόνα του Ντόγκσμπορω (Ϊντενμπουργκ) καί δ Γ. Λαζάνης πετυχαίνει νά γελοιογραφήσει με δξύτητα, παραστατικότητα, τόν ΟυΪ-Ϊτίλερ. Τό κακό είναι πώς τό κεντρικό αυτό πρόσωπο Έχει από τό συγγραφέα του μιά καί μοναδική στάση, πράγμα πού προσθέτει στην έντύπωση της μονοτονίας. Όλη η άπόδοση του ρόλου περιορίζεται, μοιραία, σέ ύστερικές συσπάσεις καί ούρλιαχτά.

Άπό τούς άλλους ήθοποιούς, άς μή λησμονήσουμε τούς: Σπ. Καλογήρου, Άλ. Ουδινότη, Άλεξάνδρα Λαδικού, Μάγια Λυμπεροπούλου, Θ. Καρακατσάνη, Άθ. Προύσαλη, Γ. Μοσχίδη, Σοφία Μιχοπούλου, Νικ. Κούρο, Μ. Κουγιουμτζή. Οί ρόλοι είναι πάμπολλοι καί Έχει κανένας τήν έντύπωση πώς όσο περισσότερους άναφέρει τόσο καί πιο άδικος γίνεται.

Η μετάφραση του κ. Κ. Σταματίου Έχει πολύ καλά σημεία καί λάθη καίρια, ίδίως στον χειρισμό του στίχου. Πολύ ταιριαστές—Έξω από τίς καθυστερήσεις τους—οί σκηνογραφικές συνθέσεις του κ. Γιάννη Στεφανέλλη. Ό κ. Κάρολος Κούν Έχει γαλβανίσει τό σύνολο όσο Ξπαίρνει, καί μόνο του καταλογίζουμε δ,τι σημειώσαμε πιο πάνω.

Ένα ένδιαφέρον πείραμα—δοκιμασία για τούς Ξγχώριους μπρεχτικούς...



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«ΜΙΑ ΟΜΟΡΦΗ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗ»

του Οδύγκο Μπέττι

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ένα πολύ συμπαθητικό θεατρικό συγκρότημα στεγάζεται στο κυκλικό θέατρο της γωνίας Δημοκρίτου — Άλ. Σούτσου, και το εγκαινιάζει. Είναι πραγματικά κυκλικό θέατρο αυτό, ο σκηνικός χώρος περιβάλλεται ολόγυρα από τούς θεατές, για τοῦτο και προκαλεί εντυπώσεις, θέτει προβλήματα, πού θ' αξίζει ίσως να συζητηθούν περισσότερο κι' από τό ίδιο τό έργο. Η τάξη όμως επιβάλλει να μή μετατοπίσουμε τό κύριο θέμα αὐτοῦ — ἐδῶ τοῦ σημειώματος. Θ' αρχίσουμε λοιπόν από τό έργο.

Σημαντικότατος συγγραφέας ὁ Οδύγκο Μπέττι, καί δέν ἔχει προσεχτεί στήν Ἑλλάδα ὅσο τοῦ αξίζει. Κυριευόμαστε ἀπό ὑστερία θαυμασμοῦ — οἱ νέοι μας ἰδιαίτερα — γιά κάποιους ἐπιτήδειους θαυματοποιούς ἢ ἀνώμαλους τύπους τῆς ξένης δραματογραφίας, καί περιφρονούμε ἢ ἀγνοοῦμε συγγραφείς πού ἔχουν τή σφραγίδα τῆς δωρεᾶς καθώς κι' ἕνα προσωπικό, ἀξιοσέβαστο δῶμα νά ἐκφράσουν. Ἀνάμεσα τοὺς ὁ Μπέττι. Βέβαια, τὸν δεσπόζοντα τόνο τοῦ δέν τὸν δίνουν ἔργα καθὼς ἢ «Ὁμορφὴ Κυριακὴ τοῦ Σεπτεμβρίου». Τό δράμα τοῦ Οδύγκο Μπέττι εἶναι κυρίως δράμα μεταφυσικό καί διεξάγεται μέσα σέ μίαν ἀτμόσφαιρα πυρωμένη ἀπὸ τὴν ἁμαρτία, τό ἐγκλημα, τὴν ἐνοχή, τὴν ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ. Τὰ ἔργα ὅμως αὐτὰ θὰ ξένιζαν τό κοινὸ μας χωρὶς νά εἶναι βέβαιο πὼς θὰ ἐξασφάλιζαν καί τὴν ὑποστήριξη τῶν κάθε λογῆς σὺν. Εἶναι πάντα μιά δδυνήρ πείρα νά διαπιστώνει κανένας πὼς, σὺν θεάτρο, φθόγγοι εἰλικρινεῖς, τίμιοι, σοβαροὶ, παρμερίζονται, γιά νά δοθεῖ ἢ ἐπιδοκιμασία σέ φθόγγους διαφορῶμενης εἰλικρινείας καί ἀμφίδολης σημασίας.

Ἡ «Ὁμορφὴ Κυριακὴ τοῦ Σεπτεμβρίου» εἶναι διᾶλειμμα ξαστεριᾶς μέσα στὴ ζοφερὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ Μπέττι. Καλὰ ὅμως τό διᾶλεξε ὁ θίασος τοῦ Κυκλικοῦ θεάτρου: τό ἔργακι αὐτό ἔχει τὴ διάθεση ἀκριβῶς τῆς περισυλλογῆς, τοὺς ἡπιοὺς, βελουδωτοὺς τόνους, τό χαμηλωμένο φῶς πού ταιριάζει σ' ἕνα θεατρὰκι αὐτοῦ τοῦ τύπου. Θέτει καί προβλήματα — στὴ δεύτερη κυρίως πράξη του — πού αξίζει νά ἰδεῖ κανένας πὼς ἀντιμετωπίζονται ὅταν λείπει ἢ καθυστεροῦν σκηνὴ μέ τό βάθος τῆς καί τὰ παρασκήνια. Γιατί, ἂς τό πούμε ἀμέσως: σὺν ὑποτυπῶδη σκηνικὸν ὅσον τοῦ κυκλικοῦ θεάτρου, δημιουργεῖται ἕνας συμφορμὸς. Ἡθοποιοὶ καί θεατὲς μόνο πού δέν διαγκωνίζονται. Τό ἐρώτημα πού διατυπώνεται συνήθως εἶναι ἂν, μέσα σ' αὐτὲς τὶς συνθήκες, μπορεῖ νά ὑποβάλλεται ὁ θεατὴς. Θὰ τό ἀντιστρέψω καί θ' ἀναρωτηθῶ ἂν μπορεῖ νά ὑποβάλλεται ὁ ἠθοποιός. Ἐχῶ τὴν ὑποψία πὼς θὰ αἰσθάνεται ἀρκετὰ ἄσχημα.

Ἀπλή, ἀπαλή, ἀνθρώπινη ἱστοριοῦλα, κάλλιο ἕνα ἐπεισόδιο, ἢ «Ὁμορφὴ Κυριακὴ τοῦ Σεπτεμβρίου». ἔχει τὴν εὐγένεια ἑνὸς μικροῦ λουλουδιοῦ ἀπὸ ἐκεῖνα πού ἐπειδὴ δέν παρουσιάζουν ἐξαιρετικὴ λάμψη, σκύβεις νά τὰ μυρίσεις, καί τότε βλέπεις μέ κάποια θλίψη πὼς δέν ἔχουν οὔτε καί ἄρωμα. Μιά ἡσυχία, καθὼς πρέπει κυρία, σύζυγος βαρυσήμαντου πολίτη καί μητέρα δύο μεγάλων κιόλας παιδιῶν, ἔχει μίαν ἀπροσδόκητη συνάντηση μ' ἕναν ἄχρωμο ὑπαλληλάκο. Κρυφὰ τραυματισμένες ὑπάρξεις καί οἱ δύο τοὺς — ἐκείνη γιατί τὴ στοργή τῆς ὅλοι τῆ θεωροῦν αὐτονόμη καί τὴν εἰσπράττουν δικαιωματικά, ἐκεῖνος γιατί τὸν καταθλίβει ἡ ζωὴ τοῦ γραφεῖου — κάνουν μιά μικρὴ τρέλλα: Πηγαίνουν σ' ἕνα ἐξοχικὸν κέντρο κακόφημο νά διασκεδάσουν ἀθῶα. Μιά ἐφοδος τῆς Ἀστυνομίας τοὺς χαλαρεῖ τὴν παιδιάστικη αὐτὴ ἀπόδραση. Πάει νά τὴ μεταβάλει σέ σκάνδαλο. Ὅμως ὅλα σὺν τῷ τέλει διορθώνονται καί οἱ δύο παραλίγο ἥρωες ξαναγυρίζουν στὴν εὐταξία τῆς βουβῆς τοὺς ἡττας. Ἀπαλὰ μελαγχολικὸ φῶς φθινοπώρου ἀπλώνεται στὴν εἰκόνα τοῦ χωρισμοῦ — καί μέσα μας.

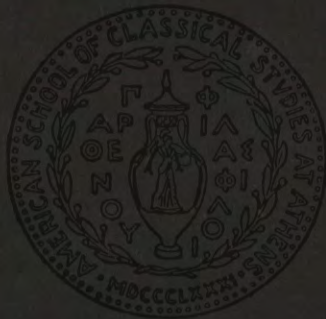
Τό περιστάτικόν αὐτό θὰ μπορούσε νά εἶναι κάτι σάν τὴ «Σύντομη συνάντηση» σὺν κινηματογράφῳ. Δέν εἶναι. Ἀθρό, σχεδιασμένο μέ λεπτότητα, εὐαισθησία, τρυφερότητα, λιγὰκι μακρόσυρτο, λιγὰκι ἄχρωμο, ἀφήνει μίαν ἐντύπωση περισσότερο χλωμὴ παρὰ συγκινημένη. Ἡ μετριότητα τοῦ θέλεγε κανένας ὅτι γυρίζει πρὸς τὴν ἀδυναμία. Ἐχει πάντως μεταφρασθεῖ ζωντανὰ ἀπὸ τὴν Ἀλέκα Κατσέλη καί παίζεται πολὺ ἀξίεπαινα ἀπὸ τὴν Ἀλέκα Παῖζη σὺν κεντρικὸν ρόλον. Νά μιά ἠθοποιός πού δέν μοῦ φαίνεται νά ἔχει πάρεϊ σὺν θεάτρον καὶ τὴ θέση πού θὰ τῆς ἄρμοζε. Εἶναι, ἐδῶ, μιά Ἀδριανὴ εὐαίσθητη καί θερμὴ, πού δημιουργεῖ γύρω τῆς γοητεία. Ἡ Ἀδριανὴ τῆς Ἀλέκας Παῖζη μοιάζει ἴσως λιγὰκι μικροαστὴ, ἀλλὰ δέν

μοῦ φαίνεται νά τὴ θέλησε καί πολὺ διαφορετικὴ ὁ Οδύγκο Μπέττι. Ὅσο γιά τὸν Χρήστο Πάρλα, πού παίζει τὸν συνένοχον τῆς Ἀδριανῆς Κάρλο Λούστα, ἔχω κι' ἄλλοτε ὑπογραμμίσαι τὶς θεατρικὲς ἀρετὲς τοῦ. Γιά τὴν ὥρα βρίσκεται σ' ἐξέλιξη, πολὺ ἐντονὴ προσωπικότης δέν μπορεῖ βέβαια νά τοῦ ζητήσῃ κανένας. Εἶναι ὅμως προικισμένος μέ σκηνικὴ ἐμφάνιση πλεονεκτικὴ καί διαθέτει εὐαισθησία.

Ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἠθοποιούς ξεχωρίζουν ἡ Μάρθα Βούρτση, ὁ Θ. Τριανταφυλλίδης, ὁ Δημ. Νικολέλης. Ὁ Διον. Παγουλᾶτος παίζει μέ πολὺ στόμφο τὸν σύμβουλον Νορμποῦρι, πρᾶγμα πού δίνει σὺν πρόσωπον μιά γελοιογραφικὴ νότα ἄλλου ἐντελῶς τύπου ἀπὸ ἐκείνην πού θέλησε ὁ συγγραφέας, τὴ διακριτικὴ. Ὁ σκηνοθέτης κ. Τριβιζᾶς, πού δείχνει, κατὰ τ' ἄλλα, κατανόηση, δέν μοῦ φαίνεται νά πέτυχε τὴν ὁμοιογένεια τοῦ συνόλου.

Καί τώρα δύο λόγια γιά τὰ προφανέστερα προβλήματα τοῦ κυκλικοῦ θεάτρου. Καταργεῖ ἐντελῶς τὴ μαγεία τῆς βασισμένης στὴν ἀπόσταση καί σὺν ἀνεξάρτητον τοῦ χώρου τῆς σκηνῆς. Ὁ ἠθοποιός εἶναι σὰ νά παίζει διαρκῶς «κρῶν - πλάν» πού λένε σὺν κινηματογράφῳ. Συμπέρασμα: Ἐκτός ἀπὸ τό εἰδικὸ γι' αὐτὴ τὴν περίσταση παίξιμο, πρέπει ὁ ἠθοποιός νά διαθέτει καί μίαν ἐντονὴ προσωπικὴ γοητεία, ὥστε νά δημιουργεῖ, στὴν περιορισμένη ἀκτῖνα τῆς ἀμεσῆς παρουσίας τοῦ, ἕνα ἀστρικό σῶμα πού νά τὸν περιβάλλει, νά τὸν συνοδεύει καί νά τὸν μεταυσιώνει καλλιτεχνικά. Εἶναι ὁ μόνος τρόπος νά τὸν ἀποσπάσει κανένας ἀπὸ τὸν συμφορμὸν πού λέγαμε στὴν ἀρχή.

Τό Κυκλικὸν θέατρο εἶναι μιά πρακτικὴ λύση ἀνάγκης κι' ἕνα ἐνδιαφέρον πείραμα, δέν μοῦ φαίνεται ὅμως νά προδιαγράφει εὐρύτερα τό μέλλον τοῦ θεάτρου.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Μαριμπέλ» του Μίουρα

(ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Φαίνεται πώς στην Ισπανία καλλιεργείται ένας μέσος τύπος θεάτρου—μέσος ανάμεσα στην ποιότητα και στη φτήνεια—πού έχει για κύρια συστατικά του την άνοιξη της μίας πρωτοτυπίας από μύθο σε συνδυασμό με τη γλυκερότητα στις καταστάσεις. Αυτό τουλάχιστον μάς δείχνουν τα έργα του παλαιού γνωρίμου μας Κασόνα, ενισχυμένα τώρα από τη «Μαριμπέλ» του Μίουρα. Με λίγα λόγια, ένα θέατρο αρκετά απομακρυσμένο από την αρρενωπή παράδοση του κλασικού Χρυσού Αιώνα που λάμπρυνε την Ισπανία στην Αναγέννηση.

Αυτό θέβαια δεν σημαίνει πώς χάνει κανένας την ώρα του βλέποντας μία κωμωδία σαν αυτή που μάς παρουσιάζει τώρα το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» Απεναντίας! Σημαίνει μόνο πώς πρέπει να είμαστε πάντα σε θέση να ξεκρίνουμε την ανθρωπιά από την αισθηματολογία, το έργο με υψηλούς στόχους από εκείνο που έχει τό ένα μάτι κορφωμένο στο ταμείο. Θα προσέθετα μάλιστα πώς από τις δύο αυτές παρεξηγήσεις, η πρώτη είναι η βαρύτερη. Γιατί επιτέλους κανένα έργο δεν γράφεται στο θέατρο με αντικειμενικό σκοπό την αποτυχία. Ένώ η σύγχυση ανθρωπιάς κι' αισθηματολογίας—πού είναι η παρωδία ακριβώς της ανθρωπιάς—χει κάνει θραύση στους δύο τελευταίους αιώνες.

Η Μαριμπέλ είναι μία γυναίκα του πεζοδρομίου. Κι' ο Μαρσελίνο, άνθρωπος σε ηλικία ώριμη, εργοστασιάρχης πετυχημένος, έχει εφοδιαστεί από το συγγραφέα με μία χερσοδικότητα τόσο απόλυτη, τόσο α-

νύποπη, τόσο φανατική, πού να περνάει τη Μαριμπέλ του για χερουδίμ, κι' ως τη γνώρισε σ' ένα μπαρ, κι' ως του φέρεται όπως μόνον οι πιο εξευτελισμένες Ιερείες της Αφροδίτης φέρνονται στους φαντάρους του Σαββατόβραδου. Έβελουφλει ο Μαρσελίνο; Είναι επαρχιώτης, μάς πληροφορεί ο Μίουρα. Επαρχιώτης δεν θά πει ήλιθιος! Άλλα έβελουφλούν και οι δύο γριές του έργου, η μητέρα του Μαρσελίνο και η θεία του; Είναι πλάσματα άθωα, άκακα, πού δεν ξέρουν τον κόσμο, ισχυρίζεται ο Μίουρα. Ίδου η αὐθαιρεσία ή αίσθηματολογική. Στη ρίζα του θέματος άναγκαία προϋπόθεση ο κόκκος το ψέμα.

Η άπορία του νηφάλιου θεατή μεταλλάσσεται σε αντιστάσεις, όταν μαθαίνει ότι ο έρωτας

μένος με τη Μαριμπέλ σαν μαθητής του Δημοτικού σχολείου Μαρσελίνο είναι καί χήρος. Κορυφώνεται όταν βλέπει έναν δολοφόρο οίκο άνοχής να μεταφέρεται στο άρχοντικό του Μαρσελίνο και κανένας από τους ενοίκους του να μην ύποπτεύεται το παραιμικό. Είναι αλήθεια πώς, για λόγους διασκεδαστικούς θέβαια, η Μαίρη Άρώνη—λαμπρή στις δύο επόμενες πράξεις—παίζει την πρώτη υπερβολικά άνοιχτά, θέλει τη Μαριμπέλ τόσο έκτραχηλισμένη πού μόνον ένας παθολογικά ήλιθιος Μαρσελίνο να την κάνει άνεκτή. Αυτό είναι το κακό της προσπάθειας για την πάση θυσία επιτυχία: Ο ήθοποιός, αντί να υπερασπίζει το ρόλο του, παίρνει θέση άπέναντί του, περιγελεί το πρόσωπο πού υποδύεται. Κρέμα, γιατί άμέσως στην επόμενη πράξη η Μαίρη Άρώνη άρχίζει να συνθέτει, να πιάνει στιγμές και καταστάσεις πού μόνον ένας καλλιτέχνης προικισμένος καθώς αυτή μπορεί να συλλάβει. Η συνέχεια αυτή πρέπει να πω ότι μάς αποζημιώνει, και με το παραπάνω. Είναι συχνά έξοχος οι συνθετικές στιγμές της Μαίρης Άρώνη, τό ξαναλέω.

Από πλευράς Μίουρα, η δεύτερη πράξη άρχίζει μ' ένα όρατο εύρημα, τη μεταστροφή της Μαριμπέλ, την έσωτερική μεταμόρφωσή της χάρη στην κωλοσύνη πού την περιβάλλει. Όμως ξεπέφτει γρήγορα σε μίαν ουσιαστική άδράνεια, ή κατάσταση δεν προχωρεί, πρόσθετα, μισοαστυνομικά στοιχεία επιστρατεύονται να την ενισχύσουν, να τη συγκολλήσουν με την τρίτη πράξη. Καί ή καλύτερη στιγμή του έργου είναι τό τέλος του, μία εξαίρετη, πραγματικά, σκηνή: Η Μαριμπέλ, εξαγνισμένη, φωτισμένη από την κωλοσύνη και την άγάπη της καινούργιας της οικογένειας, πιστεύει κι' αυτή—ή τουλάχιστον άποδέχεται, λυτρωτικά όμως—τή φανταστική Ιστορία πού θέλει ο Μαρσελίνο να είναι ή δική της...

Ο Μάνος Κατράκης έχει κάνει μία πολύ αξιόπαινη προσπάθεια να βγει από τον έαυτό του για να υποδυθεί τον Μαρσελίνο. Ελάφρωσε τό παίξιμό του, πέτυχε να συνθέσει ένα πρόσωπο πού έχει άγνότητα χωρίς να έχει βλακεία. Τίς δύο ηλικιωμένες του έργου παίζουν με τάκτ ή Λουίζα Ποδηματά και ή Ρίτα Μουσουρή. Τίς νέες ή Κλεό Σκουλούδη, ή Έλένη Θεοφίλου και ή Άννα-Μαρία Ράλλη. Δέν ξέρω αν θά είναι έντελώς κολακευτικό να πω ότι οι τελευταίες αυτές δέν πείθουν άπόλυτα για συνάδελφοι της Μαριμπέλ και πώς οι δύο πρώτες είναι γριές λιγάκι σκηνοθετημένες. Τό σημείωσαμε κι' άλλοτε: Τό θέατρό μας έχει έλλειψη από άθηντικούς γέρους. Δείγμα σφρίγους θά μού πῆτε. Πιθανό.

Η μετάφραση της κ. Ίουλίας Ίατρίδη είναι ζωντανή κι' έμπειρη, έξω από ένα ακάνει μορφο σε μίαν

έπίσκεψη» πού τό ξέραμε για γαλλισμό και πού φαίνεται πώς είναι και Ισπανισμός. Ο σκηνοθέτης κ. Πέλος Κατσέλης έχει στήσει με στερεότητα την παράσταση και ο κ. Γ. Ανεμογιάννης έχει σχεδιάσει δύο πολύ κατάλληλες, γραφικές σκηνογραφίες—λιγάκι καντιωμένες, όπως ταιριάζει στο έργο. Ένα έργο εύχάριστο, σε χρώμα ρόζ—μπομπόν.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Σίμων καί Λώρα» ΤΟΥ ΑΛΑΝ ΜΕΛΒΙΛ

(Θέατρον «'Αλφά»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο θίασος Κατερίνας παίζει μία διασκεδαστική κωμωδία του τύπου «δύο ευχάριστες ώρες» μεταφρασμένην από τ' αγγλικά. Αὐτή είναι ἡ μία πρωτοτυπία της, ὅτι δέν ἀνήκει στὸν ἀνάλογο ἐγχώριον τύπον. Ἡ ἄλλη εἶναι ὅτι μίαν ἱστορίαν ποὺ διαφέρει τὰς ἀντικειμένων πρὸς τὴν πρὸς τὴν σκεδασμένην παράδοσιν τοῦ βουλευτοῦ, δηλαδὴ τὴν διπλὴν μοιχείαν, τὴν ὑπερδύει ὁ συγγραφεὺς στὰ καλῶς διασκευασμένα τὴν τηλεόρασιν καὶ ἔτσι τὴν καινοποιοῦν. Ἡ ἀλχημεία εἶναι ἀρκετὰ ἐπιδέξια καὶ ὁ μέσος θεατὴς δέν τὴν προσέχει.

Κεντρικὸ ζευγάρι δύο ἡθοιοὶ λίγο - πολὺ παρελθούσης χρήσεως. Τσακώνονται πολὺ εὐσυνειδήτως ὅταν ἀρχίζει τὸ ἔργο, καὶ ἀποφασίζουν γιὰ μισοστή φορά νὰ χωρίσουν. Θὰ τοὺς ἀνοχαιτίσει μίαν δελεαστικὴ πρότασις: Νὰ ἀναλάβουν μίαν μόνιμην ἐκπομπὴν τὴν τηλεόρασιν, ποὺ θὰ ἔχει γιὰ θέμα τὴν ἀνεξάντλητον τρυφερότητες καὶ τὴν μυθικὴν εὐτυχίαν ἑνὸς ἰδανικοῦ ζευγαριοῦ. Ἡ εἰρωνεία εἶναι ἔξυπνη, τὸ ξεκίνημα χαριτωμένο, καὶ ἡ πρώτη γενικὴ πράξις, ἐνισχυμένη καὶ ἀπὸ ἑνα θεοπλάστον σκηνοθέτη τοῦ Β.Β.Σ., ποὺ τὸν ἀκολουθεῖ σὲ λίγο μίαν μοιραία σεναριογράφος, κερδίζει τὸ θεατὴν.

Τὴ δεύτερην πράξιν τὴν ζωντανεύει ἡ ἐκπομπὴ τοῦ νουμέρου «Σίμων καὶ Λώρα». Οἱ δύο πρωταγωνιστὲς παίζουν τώρα μπροστὰ στὸ φακὸ τὰ ἰδανικά τους πρόσωπα καὶ στὰ περιθώρια τῆς ἐκπομπῆς τὰ δικά τους. Τὸ κορυφωμα θὰ εἶναι ἡ στιγμή ὅπου τὰ δύο ἐπίπεδα, καθὼς εἶναι ἀναπόφευκτον, συγχέονται: Τὸ σάκωμα φοβερὸ ξεσπάει, ἐκ τοῦ φυσικοῦ, μπροστὰ στὸ φακὸ, ποὺ δίνει τὸ ἀλάτι τῆς ἀλήθειας στὴ μελιστάλακτον σκηνή. Δέν εἶναι αὐτὴ ἀλλωστε ἡ μόνη περιπλοκή. Ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ σεναριογράφος ἔκαναν στὸ μεταξύ τὸ θαυμαστάκι τους: Μὲ τὸν ἑνα ξεμυαλίστηκε ἡ Λώρα, μὲ τὴν ἄλλην ὁ Σίμων. Δυὶ ἀποδράσεις, στὸ Μόντε - Κάρλο ἀπὸ τοὺς δευτέρους, σὲ μίαν γκαρσονιέρα ἀπὸ τοὺς πρώτους, ἐξασφαλίζουν τὸ σύνδεσμον τοῦ ἔργου μὲ τὴν παράδοσιν. Μία πνοὴ Ρομπέρ ντέ Φλέρ καὶ Καγιαδέ, ὑπερτάφια, ἔρχεται ἐδῶ ν' ἀρωματίσει μὲ μύρον νοσταλγίας τὴν ἀτμοσφαῖρα.

Ἀλλὰ ὁ λαμπρὸς αὐτὸς Ἀλαν Μέλβιλ, ὁ κατασκευαστὴς τοῦ ἔργου, ἔχει καὶ ἄλλα βέλη στὴ φαρέτρα του. Ἐχει ἕναν καμαριέρην τοῦ ἀσραιφνέστερου ἀγγλικικοῦ τύπου, μίαν μαγεύσασαν ρωμαντικὴν καὶ ἕνα παιδί-θαύμα. Θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἰδιαίτερα εὐγνώμων στὸν Ἀντρέα Φιλίππιδην, τὴ Μαίρη Μεταξά καὶ τὸν θαυμάσιον Γιαννάκη Καλαντζόπουλον, ποὺ ὑποδύονται τ' ἀντίστοιχα πρόσωπα τὴν Ἑλλάδα. Ὑποπτεύομαι πὺς κάνουν γιὰ τὸ ἔργο πολὺ περισσότερα ἀπὸ ὅσα μπόρεσε ὁ ἴδιος ὁ Μέλβιλ. Σῶζουν, ἰδιαίτερα, τὴν τρίτην πράξιν, ποὺ θ' ἀπέμενε ἀλλιῶς μ' ἐξαντλημένα πυρομαχικά. Τὸ σύνολο τελειώνει—ἕστερα ἀπὸ μερικὰς, ὅχι λίγας, λιποψυχίας—μέσα

σὲ μίαν γενικὴν ἱκανοποίησιν: Οἱ δύο ὥρες πέρασαν, σβήσθηκαν ὀλοκλήρως ἀπὸ τὸ ἐνεργητικὸν τῆς ζωῆς μας. Σάμπως νὰ μὴν ὑπῆρξαν ποτέ...

Ἡ Κατερίνα εἶναι μίαν εὐφύστατον—καὶ σκηνοποιόν—Λώρα, χάριμα σ' ἐμφάνισιν, φινέτσα καὶ χιούμορ. Ὁ Τίτος Βανδῆς, ἂν καὶ κάπως ἀθλητικὸς γιὰ καλλιτέχνην, ἕνας ἐκφραστικὸς Σίμων. Ὁμως ὁ Στέφανος Ληναῖος συναρπάζει κυριολεκτικὰ στὸν μπριλλάντε ρόλον τοῦ σκηνοθέτη Πρέστον. Καὶ ἡ Α. Παπαγιάννη δίνει θέλητρο, ἀκρίβεια στὴ σεναριογράφου Χόνεϊμαν.

Ὁ σκηνοθέτης κ. Ντίνος Δημόπουλος ἔχει κάνει πολὺ αἰσθητὴ τὴν παρουσίαν του μὲ τὴν φαντασίαν τῶν εὐρημάτων του καὶ τὴν σκηνοποιήσιν τοῦ συνόλου.

Συνολικά: μίαν ἐπιτυχίαν ἀρκετὰ ἐλαφρὴν ὥστε νὰ περπατήσῃ.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ένας Όμηρος»

ΤΟΥ ΜΠΡΕΝΤΑΝ ΜΠΗΑΝ

(«Κυκλικό Θέατρο»),

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό Κυκλικό θέατρο, πού βρήκε μέ τήν «Όμορφη Κυριακή» τού Σεπτέμβρη» μιά πολύ θερμή υποδοχή, ανέβαινε πραχτές τό θράδυ ένα έργο σημαντικά διαφορετικό: τόν «Όμηρο» τού συγχρόνου μας 'Ιρλανδού Μπρένταν Μπήαν. Έκεί, στόν Ούγκο Μπέττι, επικρατούσε μιά διακριτική, άπαλή, καλωσυνημένη άνθρωπιά. Έδω, στόν Μπήαν, ένας διονυσιασμός επαναστατικός τόσο στό καλλιτεχνικό όσο καί στό πολιτικό επίπεδο. Ό τόνος, μπορεί νά είναι προσωπικός, δέν είναι όμως καί καινούργιος. Τόν εξέφρασε στήν καλλίτερη μορφή του ο Καίηζυ όταν έγραφε τά θαυμάσια εκείνα έργα του τής ρεαλιστικής περιόδου.

Δέν είμαι βέβαιος, παρά τήν υποβλητικότητα πού έχει ή παράσταση τού Κυκλικού θεάτρου, πώς ο τόνος τής είναι ο σωστός. Ό θεατής νομίζει συνήθως πώς όταν μιά παράσταση τού άρήσει, όταν μιά άτμοσφαιρά τόν θέλγει, βασίζεται καί σέ μίαν έρμηνεία σωστή. Χωρίς διάθεση υπεμβολής θά πώ ότι υπάρχουν έρμηνείες πού άρέσουν επειδή άκριβώς είναι λαθεμένες. Πώς εξηγείται τό παράδοξο; Απλούστατα: ακολουθούν συντομότερο δρόμο πρós τήν εύσυγκινησία τού θεατή, ή τού κατασκευούν κάποιες άδυναμίες του. Δέν θέλω νά πώ ότι αυτή είναι ή περίπτωση καί τού «Όμήρου» τού Κυκλικού θεάτρου. Αναφέρω μονάχα τό γεγονός γιά νά γίνει αίσθητό πώς ή εύαρέσκειά μας στό θέατρο δέν είναι πάντοτε κι' ανεξέλεγκτα ο καλός λίτερος δείχτης.

Τό έργο τού Μπήαν έχει τούτη τήν ιδιοτυπία: ένα μύθο λιτότατο, ισχνότατο, πού διανθίζεται από πλήθος άτμοσφαιρικά στοιχεία. Ένας Άγγλος στρατιώτης έχει πιαστεί από τούς 'Ιρλανδούς επαναστάτες καί οδηγείται όμηρος σ' ένα κακόφημο σπίτι, πού χρησιμεύει μαζί σάν κρυφό κέντρο τής άνταρσίας. Τόν έχουν πιάσει γιά νά εκδίσουν τήν άπελευθέρωση ενός νεαρού 'Ιρλανδού επαναστάτη πού θ' άπαγχονιστεί τ' άλλο πρωί. Κατά λάθος, πάνω σέ μιά σύρραξη, ο Άγγλος όμηρος σκοτώνεται. Μαντεύουμε τόν αντίκτυπο πάνω στόν 'Ιρλανδό κατάδικο. Αυτός είναι ο μύθος. Έκείνο πού γεμίζει τίς τρεις πράξεις τού έργου είναι ο αναβρασμός, τό πήγαινε' έλα τών διαφόρων τύπων, ο γραφικός καί πολύ ιδιόρρυθμος μικρόκοσμος τού οίκου άνοχής. Παρακολουθούμε τήν καθημερινή ζωή τους, τά γλέντια τους, τίς αντιδράσεις τους άπέναντι στό κύριο γεγονός: τήν εθνική επανάσταση τής πατρίδας τους. Τήν εξέλιξη τής ανθρώπινης τους τέλος, πού ώριμάζει, ξεφανερώνεται καθώς ή μοιραία άρα πλησιάζει κι' ο όμηρος πρόκειται νά εκτελεστεί.

Συμβαίνει λοιπόν τό διακοσμητικό αυτό στοιχείο, ο μικρόκοσμος, νά είναι ούσιαστικά καί τό κύριο θέμα τού έργου. Γιά νά προβληθεί κατάλληλα, δέν άρκει ή σκιαγράφηση τών τύπων. Χρειάζεται κι' ένας πληθωρισμός, μιά ζωντάνια πού νά συναρπάζει. Η έρμηνεία τού Κυκλικού θεάτρου θέλησε τόν δεσπόζοντα τόνο νοσταλγικό, άργό κι' αίσθηματολογικό. Ανακρούεται μέ τήν είσαγωγή τής κιθάρας καί συνεχίζεται μέ τά τρέμολα καί τίς υποκρούσεις τής σ' όλο τό μάκρος τού έργου. Τό μάκρος αυτό γίνεται, έτσι, υπεμβολικό. Τρεις ώρες παράσταση γιά τόσο μικρή ιστορία είναι πολλές. Από τή δεύτερη κιόλας πράξη ο θεατής άρχίζει νά νιώθει κόπωση. Έχει χαθεί ή τρέλλα — τό μυστικό τού έργου.

Σ' αυτό πού θέλησε ωστόσο νά πετύχει ή σκηνοθεσία τού κ. Τριβιζά, είναι καλή. Μέγας συμπαραστάτης τής ή μουσική τού κ. Μίκη Θεοδωράκη. Στό σύνολό του τό έργο, μέ τήν τόσο έκτεταμένη χρήση μουσικής, είν' αλήθεια πώς κάνει τήν έντύπωση ενός είδους άμφίβιου — κι' έδω θά έχει κανένας νά συζη-

τήσει τό κατά πόσο ή παρατηρούμενη τώρα τελευταία κατάχρηση τού μουσικού συντελεστή είναι καί θεμιτό στό δραματικό θέατρο ή μήπως τό παραμορφώνει, γιάτί ξεγελάει. Άλλά αυτό είναι θέμα πού πρέπει ν' αναλυθεί κάποτε σέ άλλο χώρο. Γιά τήν ώρα περιοριζόμαστε νά πούμε πώς τά πολλά τραγούδια, τούς χορούς, τά ζητάει ο ίδιος ο Μπήαν στό έργο του κι' ότι αυτό φανερώνει όλη μιά φορά τήν άξίωσή του γιά διονυσιασμό, πληθωρική ζωντάνια.

Οι ήθοποιοί σκιαγραφούν τούς διάφορους τύπους τού έργου μέ χρωματική ποικιλία, θά είταν όμως μάταιο, φυσικά, νά τούς ζητήσει κανένας πιστότητα στό 'Ιρλανδικό χρώμα. Οι τύποι τους είναι διεθνείς ή ρωμεικοί. Δέν μου φαίνεται, λόγω χάρη, καί τόσο θεμιτός ο διαφορούμενος νέος πού άκούει στό όνομα Πριγκίπισσα Γκρέις. Θά έπρεπε έδω νά βρεθεί κάτι πού νά μή θυμίζει τόσο Έπιθεώρηση. Αυτό άσχετα μέ τό καθεαυτό επιτυχημένο — δηλαδή διασκεδαστικό — τής σχετικής έρμηνείας. Ό Κ. Μπάκας είναι ένας γραφικός Πάπ. Η Νέλλη Άγγελίδου μιά ρεαλιστική Μέγκ, πού δέν ξεπερνάει όμως τό κοινό επίπεδο θεατρικής διαγραφής μιάς κοινής γυναικάς. Λαιμπρός Λέσλυ είναι ο Χρ. Πάρλας καί μιά πραγματική αποκάλυψη ή Ντόρα Γιαννακοπούλου στήν Τερέζα. Έδω υποθέτω πρέπει καί νά άναζητηθεί τό κυριότερο επίτευγμα τού κ. Τριβιζά σά σκηνοθέτη. Οι Χρ. Κατσιγιάννης, Σπ. Ροσάλυμος, Τασώ Καθαδία, Δημ. Νικολέλης δίνουν γεύση θεατρική στό πρόσωπα πού υποδύονται. Καλοί καί οι Θ. Γραμμένος καί Κ. Φυσσούν.

Η κιθάρα τού κ. Δημ. Φάμπα κράτησε σέ μιά θερμοκρασία πολύ ζεστή όλη τήν παράσταση. Άν πυκνωθεί ο ρυθμός τής, τό έργο θά σταδιοδρομήσει όσο παίρνει ο καιρός.

νικ
κοί
ζω
τῆς
όμ.
κ.
τέχ
τῶ
καί

έφέ
'Ελ
ναυ
ρά
ας
δοε
ειδ
ποι
65
να
όπ
μέ
κρ
τά
εί
τῆ
έκ
τό
κλ
δα
αί
πί
ον
άφ
ξά
όπ
μέ
γα
'Ιε

10
τα
αί
ζο
μο
ου
στ
κω
θέ
χο



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Πέγκ, καρδούλα μου»

ΤΟΥ ΤΖΩΝ ΧΑΡΤΛΥ ΜΑΝΝΕΡΣ

(Θέατρον «Διονύσια»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό έργάκι αυτό τοῦ Τζών Χάρτλυ Μάννερς ἀνήκει στοὺς μικροὺς—ὦ! τοὺς πολὺ μικροὺς—θρύλους τοῦ θεάτρου. Τρίβουμε τὰ μάτια μας δταν συλλογίζομαστε πὺς τό πρωτοεῖδαμε μὲ τὴν "Ἑλλη Λαμπέτη ἐδὼ κι' ἔντεκα χρόνια. Καί τὰ τρίβουμε τὰ μάτια μας ὄχι μόνο γιὰτὶ ὁ χρόνος περνάει τόσο γρήγορα, ἀλλὰ καί γιὰτὶ, περνώντας, δέν φαίνεται νὰ ἔχει ἀφήσει κανένα ἀπολύτως ὀχνάρι στήν "Ἑλλη Λαμπέτη. Εἶναι καί τώρα μιά Πέγκ τόσο παιδική, τόσο δροσερή, τόσο ἀκατανίκητη, ὅσο καί τὴν πρώτη φορά, τότε πού στερῶσε τὸν μικρό αὐτό θρύλο.

"Ἀλλωστε γιὰ τὴν "Ἑλλη Λαμπέτη κατὰ κύριο λόγο ἀξίζει νὰ ἴδῃ κανένας τὴν «Πέγκ», πού ἔχει πιά μισόν αἰῶνα στή ράχη της. Εἶναι φτιαγμένη σάν παραμῦθι: τόσο συμβατικά, φεύτικα, ἀπλοϊκά,—μέ χρυσόχαρτο. Μιά οἰκογένεια τραπεζίτων, οἱ Τσίτσεστερ, χάνουν τὴν περιουσία τους στήν ὥρα πού πρέπει. Ἡ Πέγκ ἔρχεται στήν ὥρα πού πρέπει γιὰ νὰ δώσει μιά λύση στοῦ οἰκονομικοῦ τους πρόβλημα. Δέν τῆς λένε τίποτα, ὅπως πρέπει, γιὰ τὸν ὄρο τῆς διαθήκης τοῦ θεοῦ Νάτ, πού τὴν εὐνοεῖ. Κύριος ἐκτελεστής τῆς διαθήκης εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού πρέπει: ἕνας γοητευτικὸς λόρδος, στήν ἡλικία πού πρέπει ὥστε νὰ μπορεῖ

στό τέλος νὰ παντρευτῇ τὴν Πέγκ. "Ολ' αὐτά, τὰ πολὺ βολικά, ὁ θεατῆς τὰ δέχεται γιὰτὶ ὁ συγγραφέας ξέρει νὰ τὸν κάνει νὰ χαμογελάει. Συμβαίνει, λοιπόν, στό θέατρο, ὁ θεατῆς νὰ ἔχει τὴν ψυχολογία τῆς γυναίκας: Φτάνει νὰ τὸν κάνετε νὰ χαμογελάσει καί τοῦ παίρνετε τὴ συγκατάθεσή του γιὰ ὅ,τιδήποτε...

Αὐτό δέν ἐμποδίζει τὴν «Πέγκ» νὰ εἶναι μιά κωμωδία ἀνάλαφρη καί κομψή, προτιμότερη ἀπὸ πολλές ἐμβριθεῖς ἀσημαντότητες πού μᾶς προσφέρονται συχνότατα μέ ἀξιώσεις. Ὁ θίασος τῶν «Διονυσίων» δίνει μιά παράστασή της φροντισμένη ἀλλὰ καί σέ κάποια σημεῖα φαρσοειδῆ. Γιὰ τὴν "Ἑλλη Λαμπέτη εἴπαμε δυὸ λόγια. Προσθετῶ τώρα πὺς κατορθώνει ἀπὸ τό ἄθλημα αὐτό νὰ θυγάλει ποιήση, πλάι στὸν θαυμαστό πλοῦτο τῶν ἀντιδράσεων της, πλάι στήν ἀρμονική τους ἀνέση καί ρευστότητα, ἔχει καί τό ἐνστικτο τοῦ μέτρου: Ποτέ δέν ξεπερνάει τὴ νοητὴ γραμμὴ πού χωρίζει τὴν αἰσθητικὴ ὑπερβολὴ ἀπὸ τὴν ἀνταισθητικὴ. Ἡ τέχνη της ἄλλωστε δέν εἶναι διδάγμα, γιὰτὶ προϋποθέτει τὴν ἴδια ἀκριβῶς γνησιότητα ταλάντου μέ τό δικό της. Σέ τελευταία ἀνάλυση, ἔργα σάν τὴν «Πέγκ» δικαιώνονται μόνον ὅταν γίνονται ἐνδόξιμα γιὰ βιρτουόζους. "Ὅπως τώρα.

"Ένας πολὺ καλοστημένος Τζέρυ εἶναι ὁ Γιάννης Φέρτης, ἂν καί ἴσως περισσότερο νεαρός ἀπ' ὅσο χρειάζεται γιὰ ἕναν ἐκτελεστὴ διαθήκης. Λαμπρός Τζάρβις εἶναι ὁ Τίτος Φαρμάκης, πού ἔχει σκηνοθετῆσει καί τό ἔργο μ' ἐφευρετικότητα στοὺς σκηνικοὺς συνδυασμούς. Ὁ Πάνος Ξινός ἔχει μιά πολὺ αὐθεντικὴ ἐμφάνιση στό ρόλο τοῦ συμβολαιογράφου Χῶς. Ἀδύναμη εἶναι ἡ κυρία Τσίτσεστερ τῆς Μαρίας Φωκᾶ, δίχως γνησιότητα, καί γι' αὐτό δέν πείθει. Ἡ Σούλα Ἀθανασιάδου χρωματίζει σωστά τὴ φαντασμένη "Ἐθελ, ὁ Κ. Ρηγόπουλος ὅμως—ἕνας λαμπρὸς κατὰ τ' ἄλλα τυπίστας—παίζει πολὺ συμβατικά τὸν "Ἀλεκ, σέ τόνο καθαρῆς φάρσας. Καλοὶ στοὺς ρόλους τοὺς ὁ Ὁρφεὺς Ζάχος καί ἡ Ἄννα Τάση.

Ἡ σκηνογραφία τοῦ Βαγγ. Ὁλυμπίου ἔχει ἀτμόσφαιρα καί ὕψος. Δέν θὰ παραξενευτῶ καθόλου ἂν ἡ «Πέγκ» σταδιοδρομήσει καί πάλι ὅπως ἄλλοτε.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Τό άσθενές φύλο»

ΤΟΥ ΕΝΙΟΥΑΡ ΜΠΟΥΡΝΤΕ

(Θίασος τής «Κομεντί Φρανσαίζ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Πολύ καλό, ισορροπημένο, άρτιο, τό συγκρότημα τών εταίρων τής «Κομεντί Φρανσαίζ» πού μάς ήρθε γιά νά δώσει τρεις — μόνον! — παραστάσεις στό θέατρο Κοτοπούλη. Ἀλλά γιατί διάλεξε τό «Άσθενές φύλο» τοῦ Ἑδ. Μπουρντέ γιά έναρτήριο έργο του; Δέν ξέρω άν οί φίλοι μας οί Γάλλοι εξακολουθοῦν νά τρέφουν κάποιαν εκτίμηση στό χάρτινο αυτό κοκκοράκι. Καμμιά φορά, ειδικές συνθήκες ενός τόπου, μία όρισμένη νοοτροπία, ακόμα καί μία κακά ή κακά σχηματισμένη παράδοση, συντηροῦν ένα μικρό μῦθο γύρω από πράγματα πού δέν έχουν από λόγου τους καιμιάν αξία αλλά πού κατώρθωσαν νά υποκλέψουν τήν εύνοια μιᾶς-κάποιας στιγμής. Τέτοιο καί τό «Άσθενές φύλο». Είναι βουλεβάρτο εκάτό τοίς εκάτό. Καί όχι από τά καλλίτερα. Ὅσο γιά τή «σάτιρα» πού ήθελε νά τοῦ βρίσκει ή γαλλική κριτική τοῦ καιροῦ του (1929), περιορίζεται σέ μιάν επιπόλαια κι' έμπορικοῦ τύπου άνοπαράσταση τών ήθων ενός παρδαλοῦ, δίχως εύρύτερη σημασία κόσμου πού σύχναζε ή συχνάξει στά μεγάλα «παλάς», τά ξενοδοχεία τής κοσμοπολιτικῆς άσυναρτησίας. Ἡ άνοπαράσταση αὐτή στό «Άσθενές φύλο» γίνεται μέ πολλή ελαφρότητα, άφθονο κυνισμό καί μ' ένα διασκεδαστικό στοιχείο πού παρουσιάζει όμως πολλές διαλείψεις. Παρέλειψα τή φλυαρία. Είναι υπερβολική. Μιά ελαφριά κωμωδία πού κρατάει τρεισήμιση ώρες, χάνει στό τέλος καί τό μοναδικό της αυτό χάρισμα: τήν ελαφρότητα.

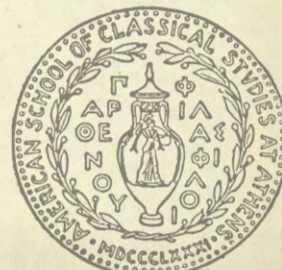
Τό έργο δέν είναι άγνωστο στόν τόπο μας' είχε παιχτεί κι' εδῶ, μεταφρασμένο. Ὁ μῦθος του; Ἀνυπό-

στατος. Ἐνας μικρόκοσμος από νεαρούς προικοθήρες, Ἀμερικανίδες βαθύπλουτες, ζιγκολό, μητέρες υπολογίστριες, εκμαυλίστριες, γριές κολασμένες, αναβράζει, μπερδεύεται καί ξεμπερδεύεται, χαριτολογεῖ, ἀνοηταίνει. Τό άσθενές φύλο είναι, φυσικά, τό άνδρικό. Ἐνας φλεγματώδης καί βολικότατος — αλλά μ' επαγγελματική αξιοπρέπεια — μαίτρ ντ' ότέλ, διευκολύνει τίς υποπτες διαπραγματεύσεις. Οί κυρίες φορῶνε θαυμάσιες τουαλέτες. Ψάχνω άδικά νά βρῶ γιά νά προσθέσω άλλη μιάν άρετή. Ὁ πνευματώδης διάλογος; Ἀλλά αὐτός είναι γνώρισμα όλόκληρου τοῦ γαλλικοῦ βουλεβάρτου. Ἐδῶ μάλιστα δέν έχει καν τήν άστραφτερή χάρη, τή φτερωμένη άφέλεια τοῦ Ρομπέρ ντέ Φιέρ.

Ἡ παράσταση όμως είναι πρώτης γραμμής. Τό έχω πεί κι' άλλοτε: μόνον έτσι δικαιώνονται αὐτά τά έργα. Ὁ Ζάκ Σαφόν παίζει τόν Ἀντουάν, τόν μαίτρ ντ' ότέλ, μέ πολυσημάντη άταραξία. Τοῦ δίνει μιά χαριτωμένη βαρύτητα, οφειλόμενην αποκλειστικά στήν καλλιτεχνική του προσωπικότητα. Ὁ Ρομπέρ Ἴρς, ένας από τοῦς πύο προικισμένους νέους ήθοποιούς τής Γαλλίας, διαπλάθει μέ οίστρο διαβολέμενο τόν Ἀργεντινό Κάρολος Πίντο. Κάθε του εμφάνιση στή σκηνή είναι καί μιά έκρηξη. Θά ήθελα μάλιστα νά επισημάνω εδῶ κάτι χρήσιμο σά διδάγμα: Ὁ Κάρολος τοῦ Ρομπέρ Ἴρς είναι σχεδιασμένος μέ υπερβολή, μιάν υπερβολή ήθελήμενη. Ὅμως ή υπερβολή αὐτή δέν ήχει σάν παραφωνία, γιατί δέν βασίζεται στήν ψευτιά. Ξεκινάει από τήν εμπνευσμένη, τή γεμάτη φαντασία σύλληψη ενός τύπου καί μεγθύνεται όργανικά. Μόνο πού ό τύπος αὐτός είναι μικροῦ διαμετρήματος από άδυναμία τοῦ συγγραφέα, καί γι' αὐτό ή ανάπτυξη του σταματάει γρήγορα, πέφτει στήν αὐτοεπανάλωση, παρασύροντας μαζί καί τόν ερμηνευτή του.

Οί κυρίες τοῦ θιάσου είναι μία καί μία. Ἐπικεφαλῆς ή Ἀννί Ντυκό: Θαυμάσια Ἰζαμπέλ, επιβάλλει τό σκηνικό κύρος της μέ άδρό χιούμορ. Ἡ Μυριάμ Κολομπί είναι μιά εξαιρετικά όμορφη κι' εκφραστική Χριστίνα. Ἡ Ντενίζ Νοέλ σκিতάρει μ' εκπληκτική πειστικότητα τήν αυταρχική, πολύφερνη Ντόροθυ. Λαμπρές ή Ζάν Μπουατέλ (Κλαρίσσα) καί Μισελίν Μπουντέ (Λιλύ). Ἡ Ντενίζ Ζάνς δίνει μιάν εφιαλτική άδρότητα, ένα σκουθρωπό χιούμορ, στήν Κόρησσα. Χαριτωμένη ή μικρή Νικόλ τής Ντανιέλ Ἀζορέ. Καί στόν τιμητικό πίνακα προσθέτω τόν Ζάν Πιάτ, κομψό κι' εκφραστικό Τζίμμι, τόν Φρανσου άΣωμέτ (Μανουέλ), τόν Ζάκ Τογιά (Φίλιπ).

Μέσα στά δύο καί μοναδικά του προγράμματα ό άριστος γαλλικός θίασος τί ώραία πού θά εἴταν άν είχε άναγράψει ένα άλλο έργο, από τά πάμπολλα κι' αξιοθαύμαστα τής εθνικής του παραγωγής!



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

Μυσσέ καί Μολιέρος

(ΘΙΑΣΟΣ ΤΗΣ «ΚΟΜΕΝΤΙ ΦΡΑΝΣΑΙΖ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό δεύτερο—καί τελευταίον, δυστυχώς—πρόγραμμα τοῦ κινηματικοῦ τοῦ «Κομεντί Φρανσαίζ» πού μᾶς παρουσιάστηκε τήν Τετάρτη τό βράδι, εἶχε ἀσύνκριτα περισσότερο ἐνδιαφέρον ἀπό τό πρῶτον. Τό ἀποτελοῦσαν δύο ἔργα: ἕνα μονόπρακτον τοῦ Μυσσέ καί οἱ «Κατεργαριές τοῦ Σκαπίνου» τοῦ Μολιέρου. Μυσσέ καί Μολιέρος—ἔτσι μάλιστα! Ἡ γαλλική θεατρική Μούσα μέ μεγάλη στολή.

Τό «Αἰδύνατον» νά τά σκέφτεσαι ἔλα τοῦ Μυσσέ ἀνήκει σέ εἶδος πού ὁ ποιητής τό χαρακτήριζε *pro-verbe* καί πού χωρίς νά εἶναι ἡ παθητική ἀνάπτυξη μιᾶς «παροιμίας», δέν ἔχει καί τήν πυκνή σύσταση τοῦ μονόπρακτου. Αὐτό πού μᾶς δόθηκε προχτές, εἰδικά, ἔχει ἀνάλαφρη χάρη, μιᾶ καθαρά ποιητική τρέλλα, ἀλλά δέν εἶναι κι' ἀπό τὰ καλλιτέρα τοῦ Μυσσέ. Μοιάζει περισσότερο μέ παιχνίδι, ἕνα σχεδιάσμα ἀπό ἐκεῖνα πού σκαρώνει ἕνας ἐμπνευσμένος ἄνθρωπος γιά νά ξεδώσει. Δυό νεαρές ὑπάρξεις, ὁ μαρκήσιος τοῦ Βολ-

μπέργκ καί ἡ κοντέσσα τοῦ Βερνόν, ἔχουν συναισθηματικό σύνδεσμον μεταξύ τους ἀλλά δέν κατορθώνουν ν' ἀνταλλάξουν τήν πρόθεσή τους γιά γάμον γιὰτί εἶναι τρομερά ἀμυαλοὶ καί οἱ δύο. Ὁ μαρκήσιος, ἀφηρημένος φοβερός, δλο ξεχνάει νά τῆς τό πει, μολονότι ἔρχεται γι' αὐτό στό σπίτι τῆς κάθε μέρα, κι' ἐκεῖνη γυρίζει διαρκῶς ἀλλοῦ τήν κουβέντα, ἀπό ἐπιπολαιότητα. Θορεὶ κανένας πῶς θλίπει δύο πεταλοῦδες νά κυνηγιόνται χοροπηδώντας μέσα στόν ἀνοιξιότικο ἀέρα. Τήν πλοκή—ισχνότητα, τρισχιλιόμενα μεῦτικη—τή δημιουργεῖ ἕνας βαρυσήμαντος θεῖος τοῦ νέου, ὁ βαρώνος, πού ἔχει φιλοδοξίες διπλωματικῶν ἀποστολῶν.

Τό ἔργο παίχτηκε στήν ἐντέλεια—μιᾶν ἐντέλεια δαντέλλας—ἀπό τόν Ζάν Πιάτ (μαρκήσιο) καί τήν Ὑβόννη Γκοντό (κοντέσσα). Ὁ πρῶτος ἔχει τήν ἀρμονική ἐκφραστικότητα τῶν ρόλων τοῦ ἀδελφοῦ θεάτρου. Ἡ δεύτερη ἔδωσε στήν κοντέσσα τή δροσερή ἀμυαλιά τοῦ πλάσματος πού βρίσκεται ἀνάμεσα σέ ἀνθρώπινον ὄν καί κούκλα. Τούς παραστάθηκαν ταιριαστά: ὁ Ρενέ Καμουέν, ἡ Ντανιέλ Ἀζορέ κι' ὁ Φρανσουά Σωμέτ.

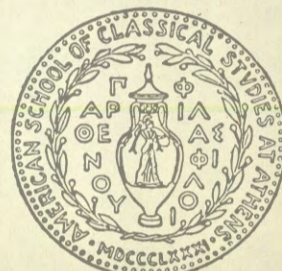
Ἄλλη ἐντέλως ἡ ἐντύπωση ἀπό τίς «Κατεργαριές τοῦ Σκαπίνου»—φυσικά. Ὅσοι ἀνάμεσα μᾶς ἔχουν σχηματισμένη ἰδέα γιά τό «μολιερικό ὕφος», θά ξεφινίστηκαν προχτές τό βράδι. Ἡ τρίπρακτη κωμωδία παίχτηκε ὡστόσο ὅπως πρέπει νά παίζεται: σά μιᾶ *bouffonnerie*, κάτι περισσότερο δηλαδή κι' ἀπό φάρσα: Πέριπου σά νούμερο ἱποδρομίου. Τέτοιες ἐρμηνεῖες, φυσικά, χρειάζονται ἡθοποιούς εἰδικοῦ τύπου, κατὰλληλα γυμνασμένους. Πρέπει νά ποῦμε πῶς, ἀπό τούς προχτεσινούς ἐρμηνευτές, μονάχα ὁ Ρομπέρ Ἴρς διαθέτει αὐτές τίς ἰδιότητες, ἀλλά καί, βασικά, ὁ Σκαπίνος μόνος τίς χρειάζεται. Σέ δεύτερη μοῖρα—ἀλλά ἀσύνκριτα λιγότερο—ὁ Σουλβέστρ. Ὁ θαυμάσιος Ζάκ Σαρὼν, πού ἔπαιξε αὐτό τόν τελευταῖον, δέν τίς ἔχει. Εἶναι ἕνας λαμπρός καλλιτέχνης, πού βρίσκεται ἐδῶ ἔξω ἀπό τό κλίμα του. Ὅμως τοῦ ὀφείλεται ἡ συναρπαστική, γεμάτη φαντασία καί τόλμη σκηνοθεσία τοῦ ἔργου.

Οἱ «Κατεργαριές τοῦ Σκαπίνου» ἀποτυπώνουν (καθὼς καί κάποιες κωμωδίες τοῦ Γκολντόν) τό ὑπερβολικά ἐνδιαφέρον, ἐνδιάμεσον ἐκεῖνο στάδιο ἀνάμεσα στά σενάρια τῆς Κομεντία ντελ' Ἀρτε καί τήν ἐντελὴν Κωμωδία. Στό κείμενον τοῦ Μολιέρου ἀνοίγονται ἀκόμα περιθώρια αὐτοσχεδιασμοῦ, προπόντων ὁμῶς τρέλλας. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου πού εἶδμε ἔχει μιᾶν ἐντονα νεωτεριστική γραμμὴ, πού γίνεται αἰσθητὴ ἀκόμα καί στά κοστουμά, στή σκηνογραφία. Ἡ παράδοση ἐπικυβεῖ ν' ἀνανεωθεί μέ τήν εἰσαγωγή στοιχείων ἐλευθερῆς φαντασίας, οἱ ἡθοποιοὶ ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὴν σύμβαση. Ὁ Ρομπέρ Ἴρς, πού ἐπωμίζεται τό κύριο μέρος αὐτῆς τῆς ἐρμηνείας, ἔχει—ἀνάμεσα στά θαυμαστά του προσόντα—ἕνα βασικὸ μειονέκτημα: τὴ νευρικότητα. Εἶναι κάτι ὁλοφάνερα ὀργανικόν, πού στερεῖ ἀπὸ τό πρόσωπον πού διαπλάθει ὁ λαμπρὸς καλλιτέχνης μέ τόσο ὁίστρο, κάτι τό βασικόν: τὴ χαρά. Ὁ Σκαπίνος του, ζαλιστικὰ εὐκίνητος, ἀνεξάντλητος σ' εὐρήματα, ἀκούραστος, δέν δίνει τὴν ἐντύπωση πὺς παίξει, πὺς χαίρεται αὐτό πού κάνει. Δίνει τὴν ἐντύπωση πὺς ἀγωνίζεται. Τὰ γέλια τοῦ εἶναι στανικά, σφιγμένα, ὁ σωματικὸς του κόπος αἰσθητός. Ἀλλά πόση σκηνικὴ δεξιότης, τί ἀνεξάντλητη φαντασία! Ἀκόμα καί τό τελευταῖον τοῦ εἶρημα, ἡ ἀπομίμηση ἀνδρείκελου τοῦ κουκλοθεάτρου, πείθει πὺς ἀπορρέει ἀπὸ ἐμπνευση, ὄχι ἀπὸ ἐκζητήση.

Στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς ἐρμηνείας ἔρχονται, μαζί του, ἡ Μισελίν Μπουντές (Ζερμπινέτα) κι' ὁ Μισέλ Ὡμόν (Γερόντης). Ἡ Ζερμπινέτα ἔχει οὐσιαστικὰ σὸ ἔργο μιὰ καί μόνη σκηνή, τὴν περίφημη ἐκεῖνη τοῦ γέλιου, ἀλλά μέ πόση εὐφορία, μέ τί θαυμάσια τεχνικὴ καί ποικιλία τὴν ἔπαιξε ἡ Μισελίν Μπουντές! Τό κοινὸ τὴ χειροκρότησε πολὺ δικαιολογημένα. Ὁ Μισέλ Ὡμόν πάλι, στήναι ἕνα Γερόντη ἀπολαυστικόν, ἐτοιμόρροπον ἀπὸ τὰ χρόνια καί ξεμωραμένον. Ἡ γραμμὴ του εἶναι ἐξυπνὴ, φινὰ, ἀληθινή. Ἐδῶ τό κωμικὸ θγαίνει ἀπὸ τὸν σωστὸ χαρακτηρισμό, ὅπως πρέπει. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς καλύτερες ἐμφανίσεις τοῦ Γαλλικοῦ θιάσου.

Ἐνα ἀρμονικὸν σύνολον ἀπαρτίζουν οἱ Ζάκ Τογιά καί Μισέλ Μπερναντῦ, Ρενέ Καμουέν (πολὺ γραφικὸς Ἀργκάντ), Ντανιέλ Ἀζορέ, Ντενίς Ζάνς καί Φρανσουά Σωμέτ.

Δέν μπορούσε τό ἑλληνικὸ πρόγραμμα νά εἶναι λιγότερο προσεγμένον; Τί Παρί-Ψυρρὴ εἶταν ἐκεῖνα τὰ «κυνηγός» (ὁ *chasseur* τοῦ ξενοδοχείου!) καί «Ταρόντ» (ἄντι γιά τὸν Τάραντα τῆς Ἰταλίας);



«Ζώρζ Νταντέν»

ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ
(Θίασος του Ροζέ Πλανσόν)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Μέ θέμα τόν «Γιώργη Νταντέν» του Μολιέρου ο κ. Ροζέ Πλανσόν, σκηνοθέτης και ιδρυτής του «Θιάσου της πόλεως Βιλλερμπάν», δίνει μία παράσταση αξία να συζητηθεί πολύ. Ο τύπος έχει κιόλας κατατοπίσει τόν «Έλληνα αναγνώστη» σ'α' της σταδιοδρομίας και της ιδιοσυμπτώσεως του κ. Ροζέ Πλανσόν. Οι δυνάμεις του τόν θεωρούν τό κατ'έξοχόν αστρο πού ανατέλλει σ'όν δρίζοντα του γαλλικού θεάτρου. Η παράσταση του «Γιώργη Νταντέν», παρά τις απορίες πού μ'ας προκάλεσε, εξηγεί αυτόν τόν τίτλο.

Είπαμε πώς πρόκειται γιά παράσταση «μέ θέμα» τόν «Γιώργη Νταντέν». Ένωσούμε μ' αυτό πώς τό θέμα πού είδαμε σ'ό «Νδείο 'Ηρώδου του 'Αττικού τό δράδι του Σαββάτου», οφείλεται μισό σ'όν Μολιέρο και μισό σ'όν κ. Ροζέ Πλανσόν. Νομίζω μάλιστα πώς έχουμε εδω μιά θαυμασία ευκαιρία να συζητήσουμε τό θέμα ως πού σ'ομείο ένας έρμηνευτής μπορεί να επεμβαίνει σ' ένα έργο καθιερωμένο και να τό επεξεργάζεται σ'ομικά τόσο πού να τό προσθέτει δράση, έστω και βουβή, να τό αναπτύσσει. Ο Μολιέρος — καθαρά πράγματα — μέσα σ'α' καλοσύνη πού λέγονται «παράδοση», έχει γίνει συγγραφέας άποσπειρωμένος. Ένας σκηνοθέτης νέος σ'ήλικία και σ' αντίληψη, καθώς ο κ. Ροζέ Πλανσόν, είναι φυσικό να θέλει να τόν ανανεώσει, να τόν κρατήσει σ'όν επικαιρότητα, να τόν σώσει από τήν άδυσσο πού καραδοκεί τά σε. δάσματα μ'α' κάπως άπαρχειωμένα πράγματα. Έχει πολλές φορές ειπωθεί εξ άλλου πώς ο «Γιώργης Νταντέν» — έργο πού περνούσε γιά έλασσον ως τώρα μέσα σ'ή μοιρική παραγωγή — είναι ώστόσο από τά π'οι μοντέρνα του μεγάλου κωμωδιογράφου σ'ή ύψη και σ'ή νόημα. Κρυφές, λοιπόν, δυνατότητες του έργου και τάση γιά τολμηρές πρωτοβουλίες του σκηνοθέτη, εδω συνέπεσαν. Τό αποτέλεσμα είναι ένας «Γιώργης Νταντέν» μέ δύο κύρια χαρακτηριστικά: τήν υπογράμμιση τής κοινωνικής σημασίας του μύθου και τήν κινηματογραφικά νατουραλιστική του μεταγραφή.

Τό δεδομένο του έργου είναι απλό: Ένας πλούσιος χωρικός έχει παντρευτεί μιάν αρχοντοπούλα, πού τόν πήρε από καθαρό ύπολογισμό. Τόν περιφρονεί και δείχνεται πρόθυμη να γίνει έρωμένη του τοπικού έρχοντα. Μάταια ο ταλαίπωρος σύζυγος επικαλείται τήν επέμβαση των πεθερικών του. Κάτι τό πνεύμα τής κάστας, κάτι ή άσυνείδητη καπατσόσ'ονη τής νεαρής γυναίκας, τόν κάνουν όχι μόνο να μη βρίσκει τό δικό του ποτέ, αλλά και να εξευτελίζεται κάθε φορά περισσότερο.

Τό μειονέκτημα του έργου είναι ή αδιάκοπα επαναλαμβανόμενη κεντρική κατάσταση. Τρεις φορές έρχονται τά πεθερικά να διαπιστώσουν

τήν άπάτη και τρεις φορές ο Νταντέν βγαίνει άδικομένος. Είναι άλλη βια πώς ο Μολιέρος ποικίλλει έσωτερικά τις περιπτώσεις, δείχνοντας κάθε φορά κι' άλλη όψη του χαρακτήρα τής νεαρής 'Αγγελικής, δέν είμαι ώστόσο καθόλου βέβαιος πώς αυτές οι δευτερεύουσες εναλλαγές ανταποκρίνονται σ'όν σύγχρονο θεατρικό μας αίσθημα, πού απαιτεί περισσότερο και άδρότερη ποικιλία σ'όν ξετύλιγμα ενός μύθου. Βιάζομαι να προσθέσω πώς τήν άδυναμία αυτή ο κ. Ροζέ Πλανσόν τήν καλύπτει σ'όν πολύ μεγάλο βαθμό μέ τήν καθαυτό εκπληκτική σ' εύρήματα έξωτερική σκηνοθεσία του. Αντί γιά ένα γυμνό μύθο, πού είταν τό αρχικό δεδομένο του έργου, μ'ας δίνει κάτι δλότελα δικό του: Τή ζωή μιάς άγροίκας, ιδωμένη από τήν αλήθεια, μέ τ' άφεντικά της, τούς επισκέπτες της, τούς κολλίγους, τούς υπηρέτες. Η δράση άλλωστε έχει μεταφερθεί έναν αιώνα άργότερα. Στοιχεία γραφικά, άτυπίασ'α από τόν Μολιέρο, παρεμβάλλονται σ'όν σ'ομικό μέρος και τό απλώνουν, τό έκσυγχρονίζουν — αλλά, τό είπαμε: σ'όν ούσια μέ τρόπο κινηματογραφικό. Ο «Γιώργης Νταντέν» σ'όν πρωτότυπο είναι έργο βραχύτατο. Σ'όν έρμηνεία του κ. Πλανσόν άποκτά διπλή διάρκεια, γιατί ή μισή του κίνηση και δράση είναι βουβές, πρόσθετες. Ο σκηνοθέτης μίλησε σ'όν κόσμο μας τή γλώσσα του — ούτε λόγος — πού είναι ή γλώσσα του διεξοδικού ρεαλισμού και του κινηματογράφου. Μη λησμονούμε άλλωστε πώς ο ίδιος ο κ. Πλανσόν άνήκει σ'όν μιά γενιά πού θέλει δέ θέλει σ'όν σ'ομικό κινηματογραφικά.

Ουσιαστικότερη από τήν έξωτερική αυτή άλλολωση του έργου είναι ή μεταβολή του έσωτερικού του φωτισμού. Συνήθιζαμε άλλοτε να βλέπουμε ένα Γιώργη Νταντέν αξιολύπητο ίσως αλλά και μάλλον γελοίο σύζυγο, πού μ'ας διασκεδάζει μέ τά παθήματά του. Όθμα μιάς άδυναμίας του, τής ζήπιασ'ας, ο άλλωτινός Νταντέν, τραβούσε ό,τι του έζιζε. Έδω, σ'όν έρμηνεία του κ. Πλανσόν, άντικρύζουμε ένα δράμα, μ' επίφαση μόνο κωμωδίας. Ο Γιώργης Νταντέν γίνεται πιά ένας λιγάκι άγροίκος, μονοκόμματος, αλλά τίμιος κι' αξίος χωρικός, πού έκανε κάποτε ένα σφάλμα σ'όν άνθρωπος και τό πληρώνει τώρα σ'όν τή ζωή του. Κρυφά, μέσα μας, άγανακτούμε, εξεγειρόμαστε, γιατί κρίνουμε πώς άναξιοπαθεί. Αυτό πού βλέπουμε, είναι πιά ένα έργο μέ θέση, όπου οι άριστοκράτες, άσυνείδητοι και Ιταμοί, ταπεινώνουν άσύστολα τούς πληβείους. Κάτι τό πολύ πικρό χρωματίζει έτσι τό έργο και τό αποτέλεσμα είναι ν' άλλοιώνονται οι αξίες του. Η 'Αγγελική προπάντων αυτή, είναι πιά ένα άπεχθέστατο πλάσμα. Δέν έχει τίποτα από τήν άνάλαφρη πονηριά, τήν άνεύθυνη άσυνείδησία τής παλιάς 'Αγγελικής. Και οι υπηρέτες είναι παλιανθρώποι. Χάθηκε ή λαορή ξεγνοιασιά τής κωμωδίας.

19/2/16

Δέν έχουμε καθόλου τήν πρόθεση να ύποδείξουμε σ'ούς Γάλλους πώς να παίζουν τό Μολιέρο. Αυτό - δά έλειπε! Περιγράφουμε μονάχα και χαρ'ακτηρίζουμε ό,τι είδαμε. Ο «Γιώργης Νταντέν» του κ. Ροζέ Πλανσόν, μέσα σ' αυτές του τις γενικές γραμμές, έμφορημένος μέ μιά βαρύτητα πού δέν τήν είχε, φανερώνει σ'όνια σ'ομικα προσόντα: Φαντασία, έφευρετικότητα, ζωντάνια, αίσθημα των ρυθμών, πρωτοτυπία, όλα άναγράφονται σ'όν ένεργητικό του έμφυωτή του. Θά έφτανα μάλιστα να πω, σ'όν συνολική έντύπωση, πώς καταλήγει κανένας αντί να θαυμάζει τό έργο του Μολιέρου να θαυμάζει τήν έφευρετικότητα του κ. Πλανσόν. Είναι όμως αυτό ή άποστολή του σκηνοθέτη;

Λαμπρός σ'ή γραμμή πού θέλησε ή διδασκαλία ο Γιώργης Νταντέν του κ. Ζαν Μπουίξ: Άδρός, έντονος, έκφραστικός σ' όλες του τις διακυμάνσεις, κωμικός και δραματικός, χωρίς εκζήτηση σ'ομική. Η 'Αγγελική τής κ. Κλοτίλντ Ζοανό έχει χάρη άδυσώπητου νεαρού θηρίου, αλλά άχάριστη φωνή. Γευστικός Λυμπέν είναι ο κ. Πιέρ Μεράν και πολύ ζωντανή, τετραπέρατη Κλωντίν ή κ. Ζυλιά Ντανκούρ. Θά ύπογραμμίσω έντελώς ιδιαίτερα τήν τελειότητα των κομπάρσων, μ' επικεφαλής τόν κ. Μισέλ Ρομπέν. Καί προσθέτω, από τούς ρόλους, τόν Κλιτάντρ του κ. Ζοζέ Καλιό, τήν κ. 'Ιζαμπέλ Σαντογιάν, τόν κ. Κλωντ Λοσύ.

Ο κ. Ρενέ Άλλιό έχει φτιάξει μιάν έξοχη αλή, μέ τό σπ'οτι δεξιά και τό ύπόσπεγο άριστερά, πού όμως δέν είναι λάθος του σκηνογράφου άν δέν δένει αισθητικά μέ τό 'Νδείο 'Ηρώδου του 'Αττικού. Όμοιο γ'όν πώς είχα τρομάξει όταν πρωτάκουσα πώς θά παιζόταν μέσα σ'όν άρχαίο αυτό κ' επίβλητικό πλάσιο ο «Γιώργης Νταντέν». Θαρ'όν πώς εκείνο πού κατόρθωσαν σκηνογράφοι και σκηνοθέτες, είταν να μ'ας κάνουν — όσο γινόταν — να ξεχάσουμε τό 'Νδείο 'Ηρώδου του 'Αττικού. Νά τό αξιοποιήσουν, τά τό εκμεταλλευθούν καλλιτεχνικά, δέν γινόταν.



Η ΑΠΟΨΙΝΗ «ΠΡΩΤΗ» ΤΟΥ ΘΙΑΣΟΥ Ν. ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ

«'Η όπερα τής πεντάρας»

ΜΙΑ ΕΦΙΑΛΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΛΟΝΔΡΕΖΙΚΟΥ ΥΠΟΚΟΣΜΟΥ ΣΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΗΣ ΒΙΚΤΩΡΙΑΝΗΣ ΑΚΜΗΣ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Στά 1728, σ' εποχή δίχως ιδιαίτερη λάμψη του αγγλικού θεάτρου, παρουσιάζεται ένα έργο έντονα πρωτότυπο, εύθυμο και γραφικό, που σημειώνει άμέσως μιά ημερομηνία. Είναι η περίφημη «Όπερα των ζητιάνων» του Τζών Γκαίη. Η παρακίνηση στο συγγραφέα να τη γράψει είχε δοθεί, τυχαία άλλωστε, από τον 'Ιωάνθαν Σούιφτ, τό διάσημο σατυρικό των «Ταξιδιών του Γκιούλιβερ».

Ο Τζών Γκαίη, χωρίς να τό καλοκαταλάβει ο ίδιος, δημιουργεί ένα νέο είδος, μιά ελαφρά αλλά και προσωπικότητα σατυρική κωμωδία με τραγούδια, που θ' αποτελέσει τό σημαντικότερο θεατρικό γεγονός του αγγλικού 18ου αιώνα.

Είταν εποχή παρωδιών και διακωμωδύσεων. Η αισθηματολογούσα κωμωδία, ή ξεπεσμένη κλασική και ήρωική τραγωδία, ή Ιταλική όπερα, προσέφεραν τροφή άφθονη στους σατυρικούς με τίς εξεζητημένες κι' άπίθανες καταστάσεις τους, την κενή τους λογοκοπία. Ο Γκαίη έγραψε ένα έργο που, μολονότι έλασσον καθ' έαυτό, δρόσιζε με την ιδιαιτεριότητα κι' επέβαλλε μαζί μιά δική του, καινούργια άτμοσφαίρα. Είναι ο υπόκοσμος του Λονδίνου, δοσμένος όμως με οίστρο, χρώμα, κέφι. Η «Όπερα των ζητιάνων» άλλωστε είχε κι' έναν άπώτερο στόχο: Είταν μιά σάτυρα, δοσμένη μεταφορικά, τής πολιτικής του Γουώλπολ, που μεσουρανούσε τότε.

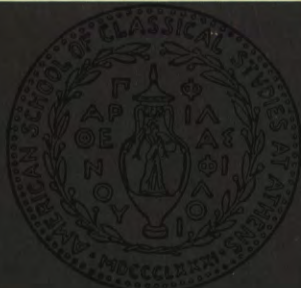
Τό έργο αυτό του Τζών Γκαίη, άν και Ιστορικής σημασίας για τό αγγλικό θέατρο, δέν θά ξεπερνούσε ώς τόσο την εποχή του, τά σύνορα τής χώρας του, άν δέν συνέβαινε να τό μεταφράσει στα γερμανικά, τό 1926, ή 'Ελισάβετ Χάουπτμαν. Τήν εποχή εκείνη, ο Μπέρτολτ Μπρέχτ κόντευε στα τριάντα του. Η «Όπερα των ζητιάνων» του Τζών Γκαίη, του προκαλεί την προσοχή, κυρίως για τίς εύκαιρίες που δίνει. Αποφασίζει να τό διασκευάσει για τό Ντβούτσες Τέατερ, αλλά με τρόπο δημιουργικό. Έτσι, ή διασκευή αυτή θά ξεπεράσει κατά πολύ τίς προθέσεις και την ύφή του πρωτοτύπου. Θά γίνει μιά δυνατή, έφιαλτική αναπαράσταση του λοντρεζικού υπόκοσμου στον καιρό τής βικτωριανής άκμης και μιά κοινωνική σάτυρα, άπίστευτη σ' ένταση και πάθος.

Τό άρχικό έργο του Τζών Γκαίη περνάει τώρα στην πνευματική Ιδιοκτησία του Μπέρτολτ Μπρέχτ. Αποτελεί τό συνεκτικό δεσμό ανάμεσα στα πρώτα του έργα, τής εξπρεσιονιστικής περιόδου, με τίς άναρχικές τάσεις, και στα μεταγενέστερα, με τό συνειδητά έπαναστατικό περιεχόμενο. Η παρέλαση των μορφών του υπόκοσμου με τή σκοτεινή τους δραματικότητα άποκτά στην «Όπερα» μιάν άνησυχητική εύγλωττία, που την υπογραμμίζει ακόμα περισσότερα στα τραγούδια ή νέα, άγριωπή μουσική του Κούρτ Βάιλ, μιά μουσική που θά γίνει άμέσως πασίγνωστη. Γιατί ή παράσταση τής «Όπερας τής πεντάρας»—έτσι τιτλοφορήθηκε τώρα τό παλαιό έργο του Τζών Γκαίη—σημειώνει θρίαμβο. Τό όνομα του Μπρέχτ επιβάλλεται μ' αυτό τό έργο, που παίζεται πάνω από διακόσιες φορές στο Βερολίνο κατά τή θεατρική περίοδο 1928—1929. Αμέσως ύστερα περνάει στις μεγάλες έπαρχιακές πόλεις. Ο Πάμπστ, ο διάσημος σκηνοθέτης, θά κάνει την «Όπερα» φίλμ στα 1931, και τό φίλμ αυτό, με τή σειρά του, θ' αφήσει εποχή.

Κι' όμως, σπάνια συμβαίνει ή «Όπερα τής πεντάρας» να δρεί τήν ταιριαστή τής έρμηνεία. Κατηγορούν τό φίλμ, καθώς και πολλές θεατρι-

κές της παρουσιάσεις, γιατί ύποκαθιστούν τή σατυρική σκληρότητα που είχε θελήσει ο Μπρέχτ με μιά λυρική νότα, μιά ποιητική διάθεση. Από τον ήρωα του έργου, τον άρχισιμμορίτη Μακκήθ και τή συμμορία του, κρατάνε πολλοί σκηνοθέτες τό άτμοσφαιρικό μόνο στοιχείο. Ο Μπρέχτ, γράφοντας τό έργο, είχε θελήσει να συμβολίσει τήν άστική κοινωνία και τίς άμέες άρπαχτικές της όρέξεις. Ακόμα και τον Μακκήθ αυτόν, τον είχε μετονομάσει σε Μάκι Μέσσερ (μέσσερ 'Ισον μαχαίρι). Οι στίχοι του είταν κάτι παραπάνω από διαφανείς: «Έσείς, κύριοι, που μάς όρμηνεύετε πως να ζούμε τίμια, και πως ν' αποφεύγουμε τό κρίμα και τό έγκλημα, δώστε μας πρώτα να φάμε, και ύστερα μιλήστε. Έτσι πρέπει ν' αρχίζει κανένας...». Τίποτα φυσικότερο από τό να βρουν άπήχηση τέτοιες παραινήσεις στη Γερμανία του 1928, τήν κατεστραμμένη, τήν κοινωνικά άνάστατη, τήν τραυματισμένη έθνικά και οικονομικά.

Όταν τό έργο ξαναπαίχτηκε, στα 1947, είταν έπόμενο και πάλι να ξυπνήσει τούς ίδιους αντίλαλους, στην ίδια χώρα. Η Γερμανία δέν είχε ακόμα προλάβει να γίνει ο θησαυροφύλακας τής Εύρώπης, ενώ ο Μπρέχτ είχε πάρει πιά τή θέση του σαν προφήτης του σύγχρονου «εδιδασκτικού» θεάτρου—όπως θά έλεγαν οί φίλοι μας 'Ιονέσκο και Γκαμπριέλ Μαρσέλ...



ΟΙ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΓΑΛΛΟΥ ΜΙΜΟΥ

ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΣΩ

ΤΟ ΑΔΙΑΤΥΠΩΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
(Θέατρο «Κεντρικό»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο Μαρσέλ Μαρσώ είναι πασίγνωστος, ακόμα και σ' εκείνους που δεν τον έχουν ακόμα ιδεί, όπως συνέβαινε ίσαμε τώρα με την Ελλάδα. Καλλιεργεί ένα είδος πολύ σπάνιο σήμερα: την παντομίμα. Σπάνιο αν εξαιρέσει κανένας δέβαια τούς παλιότερους των ιπποδρομίων, που έχουν συχνά εμφανίσεις θαυμάσιες. Ο κλάουν όμως του ιπποδρομίου αποβλέπει κατά κανόνα στο άπλσ και μόνο κωμικό. Οι παντομίμες του Μαρσέλ Μαρσώ έχουν άλλες φιλοδοξίες: είναι αποπνευματωμένες. Εικόνες της καθημερινής ζωής που έχουν υποβληθεί πρώτα σε μίαν επεξεργασία πολύ προσεκτική από τον καλλιτέχνη, έχουν σχηματοποιηθεί, οργανωθεί έτσι που να συμπεκνώνουν μίαν έντυπωση συνθετική, με χιούμορ έμμεσο και με ρυθμό υποδόρειο.

Με την παντομίμα δεν χωρεί αμφιβολία πώς βρισκόμαστε κοντά στη βαθύτερη ρίζα του Θεάτρου. Όχι τόσο επειδή οι «μίμοι» είναι είδος αρχαιότατο. Μίμοι υπήρχαν, αλλά κουβεντιαστοί, και στην Αρχαία Ελλάδα και στη Ρώμη. Βρισκόμαστε κοντά στη ρίζα του Θεάτρου με την παντομίμα επειδή αυτή αποτυπώνει στη γυμνή του μορφή το ένστικτο του υποκρίνεσθαι. Για να παίξει τη γριά ένα παιδάκι, προτού μιλήσει σά γριά κι' αλλάξει τη φωνή του, θα ζαρώσει, θα μιμηθεί σε στάση και κίνηση τη γριά. Συνηθέστατα δεν θα μιλήσει καθόλου· θα περιοριστεί να «κάνει» τη γριά. Και στην απομίμησή του αυτή, αν τό προσέξετε, θα ιδίτε πώς δεν υπάρχει τόσο η διάθεση της κοροϊδίας όσο η σκοτεινή, ανεξήγητη ανάγκη να πλάσει ένα άλλο πρόσωπο από τό δικό του, μίαν έκτυπη, άκραιο μορφή, να βγει από τον έαυτό του, να γίνει κάποιος άλλος.

Ο Μαρσέλ Μαρσώ είναι δημιουργός μαζί κι' έκτελεστής, γλύπτης και αγάλμα. Έχει υποτάξει, πειθαρχήσει τό σώμα του στη θέλησή του απόλυτα, και του έχει αναπτύξει στο

επακρο όλες του τις έκφραστικές ικανότητες, αρχίζοντας από τη μάσκα. Παίζει με τό πρόσωπο άλειμμένο άσπρη πάστα, καθώς οι παλιότατοι. Ένα στενό κοστούμι, σε γενικές γραμμές καθώς του Άρλεκίνου της Κομμέντια ντελ Άρτε, άλλα



Ο Μαρσέλ Μαρσώ

πολύ πιο λιτό, ουσιαστικά άχρωμο, αποτυπώνει πιστά κι' ελεύθερα κάθε μετασχηματισμό του κορμιού του. Πίσω από τη φαινομενικά απρόσωπη αυτή μορφή, διακρίνει γρήγορα κα-

νείς μίαν άλλη, που δεν είναι απρόσωπη πιά, αλλά που έχει γενικότητα. Τη γενικότητα άκριδώς που σκοτώνεται από τό πολύ συγκεκριμένο. Τό πρόσωπο που αναδύεται από τις παντομίμες του Μαρσώ είναι προικισμένο με θερμοκρασία κι' ευαισθησία, έχει στη βάση του χαρακτήρα του, θέλεγα, μίαν άφέλεια χαριτωμένη και συγκινητική, ανεξάντλητη ανθρώπινη. Είναι στιγμές όπου, βλέποντας τον παλιότατο αυτόν να παίζει τις σκηνές του, έχετε την έντυπωση πώς δεν είναι πρόσωπο συγκεκριμένο για τον πολύ άπλο λόγο πώς είναι ή ίδια ή ανθρώπινη ψυχή.

Βέβαια, σε πολλές στιγμές, κινήσεις, αντιδράσεις, ακόμα και σε ψυχολογικά συστατικά του τύπου που προβάλλεται έτσι, αναγνωρίζουμε τον Τσάρλι Τσάπλιν. Είναι ο μεγάλος άμεσος πρόγονος, ο Μαρσώ τό άνεγνώρισε πολύ τιμητικά. Αλλά τί σημαίνει! Ο Γάλλος μίμος είναι δημιουργικός, δεν αντιγράφει. Από τό πολλά—ίσως τό υπερβολικά πολλά—σκίτσα που μάς έδωσε τη Δευτέρα τό βράδι, θα βάλλω σε πρώτη μοίρα τό συμβολικά, μ' επικεφαλής τό θαυμαστό σ' έμπνευση, συνοπτικότητα, εύγλωττία, ποίηση, προέκταση μεταφυσική σχεδόν, «Εφηδεία, άριμότης, γεράματα και θάνατος». Σ' αντίθεση με τό συμβολικά, τό ρεαλιστικά σκίτσα κατατείνουν στην άναπαράσταση καταστάσεων και στη διακωμώδηση ανθρώπινων τύπων. Τα δώ παίρνουν θέση τά: «Δημόσιος Κηπος», «Δικαστήριο», «Η σκάλα» κλπ. Εκεί όμως όπου χαιρείται κανένας τον Μαρσώ ποιητή των κινήσεων, του ρυθμού, του χώρου και της παλλόμενης σιωπής, είναι στον «Σαλτιμπάγκο» και σε μερικές σκηνές από τη σειρά του Μπίτ, του τύπου που έχει ο Ίδιος πλάσει: στον «Θηριοδασαστή», να πούμε, στο «Κυνήγι της πεταλούδας», στον «Κατασκευαστή προσωπίδων». Σ' αντίθεση με τό ρεαλιστικά σκίτσα, όπου προβάλλεται κυρίως τό στοιχείο δεξιοτεχνίας, τό συμβολικά διαποτίζονται από την έμπνευση.

Ο Μαρσέλ Μαρσώ δημιουργεί τ' αντικείμενα, τον περίγυρο, την ατμόσφαιρα, τούς άλλους ανθρώπους γύρω του. Η εύγλωττη σχηματοποίηση και ή πλαστική συνείδηση επηρεάζουν έτσι την άσπρη απόδοση τους. Αν σ' αυτά προσθέσει κανένας τον ρεαλιστικό άνθρωπο που κάνει τό κορμί του Μαρσώ να μιλάει δλόκληρο, να κοιτάζει άσπρη πιά, θα συλλάβει κάτι από τό βαθύ κι' αδιατύπωτο μυστικό του Θεάτρου. Τού Θεάτρου, προτού τό μεταβάλει σ' έμπόρευμα της αγοράς ή της συλη αγοράς.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Η Πικραγαπημένη»

ΤΟΥ ΜΠΕΝΑΒΕΝΤΕ

(Θίασος του Δημήτρη Μυράτ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο Μπεναβέντε, δραματουργός της Ισπανίας σημαντικός, ήταν γνωστός στην Ελλάδα ως τώρα μόνον από τα «Δημιουργηθέντα Συμφέροντα», τό έργο του που είχε παιχτεί πριν από τον πόλεμο στο Εθνικό Θέατρο. Ο κόσμος του θεάτρου ωστόσο ήξερε και την «Μαλκερίδα» — την «Κακοαγαπημένη». Όσοι τύχαινε να γνωρίζουμε τό κείμενό της πιστεύαμε πως πρόκειται για έργο καλό κι' επιτυχίας. Τό δεύτερο τό βασίζαμε σε κάποιες αναλογίες, αν όχι ήθων, πάντως συναισθηματικής θερμοκρασίας με τον δικό μας τόν αγροτικό κόσμο.

Η «Πικραγαπημένη» — όπως αποδόθηκε τώρα ο τίτλος του δράματος αυτού του Μπεναβέντε — ανεβάστηκε μ' επιτυχία από τον θίασο Δημ. Μυράτ την περασμένη Παρασκευή, στο Θέατρο Αθηνών. Πρόκειται, κατά βάση, για μιάν έρωτική περιπλοκή ανάμεσα σε μιά μάννα, τον δεύτερο άντρα της και την κόρη της από πρώτο γάμο. Η Ραϊμούντα δεν υποπεύεται σε τί όφειλεται ή έντονη αποστροφή που δείχνει ή Αγάθη της για τον Στέφανο. Νά όμως που άγνωστο χέρι σκοτώνει τον Φαουστίνο, τον άρραβωνιαστικό της Αγάθης, κι' όπως γίνεται κατάδηλο στην ανάκριση, ο φονιάς δεν φαίνεται να είναι ό έρωτευμένος Νορβέρτος. Η αποκάλυψη της αλήθειας θα γίνει από τό συγγραφέα θαμναία, με τρόπο πολύ έντεχνο. Και την επιτηδειότητα της πλοκής θα έρθει να την ενισχύσει μιά ψυχολογική διαγραφή πολλή αξιόλογη του πλέγματος που έχει δημιουργηθεί ή που δημιουργείται στα τρία κύρια πρόσωπα του έργου. Γιατί τά συναισθήματά τους δεν είναι καθόλου άπλά. Σά γνήσιος Ισπανός ό Μπεναβέντε ξέρει πόσο κοντά στο μίσος βρίσκεται κάποτε ό έρωτας.

Ότι υπάρχει κάτι τό μελοδραματικό στο μύθο της «Πικραγαπημένης» μπορεί να είναι αλήθεια. Αλλά ό συγγραφέας της είχε τό καλό γούστο να υποτάξει απόλυτα την πλευρά τούτη του έργου του σ' ένα διάλογο λιτό, δραστικό και ουσιώδη, μακριά από φιλολογίες και γλυκασμούς. Η τεχνική του μάς φαίνεται σήμερα συντηρητική. Αναρωτιέται όμως κανένας αν, σε τελευταία ανάλυση, αξίζει να υπολογίζουμε, όσο μερικοί τό υπολογίζουν, τούτη ή εκείνη την τεχνική. Είναι μιά εξωτερική διατύπωση ή τεχνική, ένας τρόπος και τίποτα παραπάνω. Η πιο μοντέρνα θα παλιώσει όσο και ή πιο παλιά. Τό θέμα είναι τί απομένει. Όταν σταματάμε στην τεχνική ενός έργου και με βάση αυτήν τό κρίνουμε, είναι σά να ρυθμίζουμε την έκτίμησή μας προς ένα πρόσωπο από την περιβολή του. Πάντως, με την τεχνική της αυτή ή «Πικραγαπημένη» κατορθώνει να στήσει μιά δεύτερη πράξη ασύγκριτα καλλίτερη από την πρώτη, μιά πράξη κρουστή, θεατρική, και μιά τρίτη πιο άποτελεσματική κι' από τή δεύτερη.

Ο Δημήτρης Μυράτ ανέβασε τό

έργο με συγκράτηση θαυμαστή, που όχι μόνον άπαλείφει κάθε απόχρωση μελοδραματισμού, αλλά και προβάλλει, αντίθετα, την περιπλοκή του έργου με τρόπο άδρότατο.

Η πρώτη πράξη ξεχειλίζει στην υπερβολικά ξέβαθη σκηνή του θεάτρου «Αθηνών», χάνει την άνεσή της, οι άλλες δύο όμως κινούνται φυσιολογικά, πλαστικά, αναπνέουν και όπο. βάλλουν. Ο ίδιος ό Δημήτρης Μυράτ παίζει τον έξωτερικά άχαριστο ρόλο του λιγόλογου Στέφανου με δύναμη γεμάτη έσωτερική γραφικότητα και με σκηνική αξιοπρέπεια.

Τό μεγάλο βάρος του έργου τό επωμίζεται ή Βούλα Ζουμπουλάκη. Ομολογώ πως όταν διάβασα πως ό θίασος Μυράτ θ' ανεβάσει την «Πικραγαπημένη», αναρωτήθηκα ποιά ήθοποιός θ' αναλάβει τό πρόσωπο της μάννας. Είναι ρόλος που δεν άστειεύεται: Δικαιώνει ή ρίχνει έξω τό έργο. Περισσότερο άλλωστε από την ηλικία του προσώπου, που δεν χρειάζεται — και μάλιστα δεν πρέπει — να είναι ηλικιωμένο, εκείνο που έχει σημασία είναι τό αν ή ήθοποιός που θα τό αναλάβει διαθέτει τή σχετική ειδικότητα. Αν έλεγα πως χρειαζόταν τραγικός — κι' ως μόν είναι

τραγωδία ή «Πικραγαπημένη» — δεν θα υπερέβαλλα. Η Βούλα Ζουμπουλάκη πετυχαίνει από σκηνή σε σκηνή να ύψωθεί ως τό θεατρικό άνάστημα της Ραϊμούντας, πράγμα που πρέπει ν' άναγραφεί τιμητικά στο πλούσιο κιάλας ένεργητικό της. Θαρρώ μάλιστα — κι' ως είναι αυτό που θα έξωτερικό — πως θα την ευνουύσε ακόμα περισσότερο σ' έντύπωση όπτική αν φορούσε μιά μακρύτερη φούστα. Στη Ραϊμούντα, την Ισπανίδα χωριάτισσα μάννα, αυτό ταιριάζει.

Πολύ προικισμένη ήθοποιός ή Βούλα Χαριλάου, δεν είναι ώστόσο στον τύπο της Αγάθης. Η νότα του πάθους, στο θέατρο, άποτελεί μιάν ειδική χορδή, που δεν την αντικαθιστά ή θέρμη. Άνεξάρτητα όμως άπ' αυτό, ή ψυχολογική διαγραφή του προσώπου από τή Βούλα Χαριλάου γίνεται σωστά και συμβάλλει θετικά στην ένέργεια των συγκρούσεων.

Καθαυτό έξοχη είναι ή Χουλιάνα της Αλίκης Ζωγράφου. Ο Β. Άνδρονίδης διαπλάθει τον τύπο του Ρούμπιου με τάλαντο, αλλά και με κάποιο φόρτο. Καθαρότατη είναι ή γραμμή του Χρήστου Τσάγκα στο ρόλο του Βαρνάβα. Πρόκειται για μιά πολύ αξιέπαινη πρώτη εμφάνιση. Συμπαθητικός Φαουστίνος ό Κ. Μανιουδάκης. Ο ρόλος του Ευσέβιου ξεπερνάει τις δυνατότητες ή την πείρα του Δημ. Μπισλάνη, που ώστόσο έχει στιγμές αρκετά καλές. Ικανοποιητικός είναι ό Νορβέρτος του Θαν. Μυλωνά και λαμπρή ή Ισαβέλλα της Πόπης Δεληγιάννη.

Η κυρία Ιουλία Ιατρίδη έχει κάνει μιά χυμώδη μετάφραση της «Πικραγαπημένης» και ό νέος σκηνογράφος κ. Πέτρος Ζουμπουλάκης δίνει με τά δύο έξωτερικά του ένα πολύ καλαίσθητο πρώτο δείγμα γραφής.

Ο Δημ. Χόρν άκούγεται να τραγουδάει από τό μαγνητόφωνο μ' ευαισθησία κι' έκφραστικότητα σπάνια τό τραγούδι της Πικραγαπημένης.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο ΘΑΝΑΤΟΣ
ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΑΚΟΥ»

(Θέατρον Τέχνης)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ανέβασε το «Θάνατο του εμποράκου» του Άρθουρ Μίλλερ κι' έκαμε πολύ καλά. Πάρα πολύ καλά. Δεν διαστάζω μάλιστα να πω ότι, όρισμένοι άνθρωποι όπως ο υπογραφόμενος, καλοπροαίρετοι νομίζω, έχουμε λόγους να είμαστε ευγνώμονες στο Θέατρο Τέχνης γι' αυτή του την πρωτοβουλία. Γιατί η έντυπωση τώρα είναι έντελώς διαφορετική. "Ας έχουμε την παρηρσία να τό πούμε: Έντελώς αντίθετη από της πρώτης φοράς όπου το έργο αυτό είχε παιχτεί στην Έλλάδα, στα 1949 δηλαδή. Βιάζομαι να εξηγήσω πώς δεν έφταιγε καθόλου ή τότε παράσταση. Είχε διανομή περίφημη (Βασ. Διαμαντόπουλος—Βάσω Μεταξά—Δημ. Χατζημάρκος—Δημ. Νικολαΐδης) και πάλι τον ίδιο σκηνοθέτη: τον Κάρολο Κούν.

Τι έφταιγε λοιπόν; "Αν έπιανα τώρα να τό εξηγήσω, θά έπρεπε να σπαταλήσω τουλάχιστον όλο τό χώρο πού διαθέτω γιά τό κριτικό σημείωμα. Θ' αναβάλω λοιπόν την εξήγηση γι' άλλη φορά, και γι' άλλη στήλη, θεωρητικότερη. Έδώ, θά περιοριστώ στις έντυπώσεις από τό ωρινό ανέβασμα κι' από τό ίδιο τό έργο. Δεν διαστάζω να τίς συνοψίσω άμέσως: Είναι λαμπρές.

Καταλαβαίνω πολύ καλά γιατί στην Άμερική—άλλά θαρώ κι' έξω από την Άμερική—ο «Θάνατος του εμποράκου» λογαριάζεται έργο κλασικό πιά, μέ την έννοια πού λέμε «κλασικά» κάποια έργα έντελώς νεώτερα, αλλά πού πείθουν κιόλας ότι θά δρασκελίσουν την άδυσσο του χρόνου, θά σταθούν μαρτυρίες στέρεες κι' αξίες του καιρού μας. Άναρωτιέμαι μάλιστα αν τό έργο αυτό του Μίλλερ δεν είναι κιόλας πιά γνήσια κλασικό—μέ την ίδια σημασία πάντοτε—άπό τή «Μικρή μας πόλη» του Ουάιλντερ, πού μοιάζει να έχει εξασφαλίσει αυτό τον τίτλο. Δεν κάνω συγκρίσεις: άπλως διαισθίσαις άποκρυπτογραφώ. Καί τό ένα έργο και τό άλλο μνημειώνουν τή ζωή των άπλών, μέτριων ανθρώπων, τής μερίδας αυτής του κόσμου πού ζει άνώδυμη, μοχθεί, άγωνίζεται και πεθαίνει χωρίς να πολυξέρι τό γιατί,

άφου κανένα αισθητό σύμβολο νίκης, καμμία δόξα, καμμία μεγάλη κοινωνική προβολή δεν στεφανώνει την έφημερη κι' άνεμοδαρμένη της ύπαρξη. Δεν ξέρω όμως γιατί στο έργο του Ουάιλντερ ή γενικευτική, ή επίκλη πρόθεση είναι περισσότερο αισθητή, κι' αυτό σά να του στερεί ένα πλεονέκτημα πού έχει τό έργο του Μίλλερ. Στην Τέχνη, πραγματικά, ή πρόθεση γιά τό ύψηλότερο πρέπει πάντοτε να υπάρχει, αλλά και πάντα να κρύβεται όσο μπορεί πιά καλά, να διαφαίνεται μόνον, έντελώς έμμεσα. «Άρμονία άφανής, φανερός κρείττων». Θά έπρεπε κάποτε να γραφεί ένα δοκίμιο γιά την καλλιτεχνική σεμνότητα, αξίωμα από τά πιά θεμελιώδη του φαινομένου τής Τέχνης.

Ο εμποράκος του Μίλλερ είναι πολύ σεμνός, άπέραντα σεμνός. Σέ πρώτο επίπεδο μάς δίνεται εδώ τό δράμα τής άποτυχίας ενός ανθρώπου. Έξηντάρης και πάλιν ο παραγωγολογός—πλάσις Ουίλλυ Λόμαν, οικογενειάρχης, πατέρας δύο άγοριών, τρυφερός σύζυγος, βλέπει πώς έξησε μάταια, δεν μπόρεσε να «πιαστεί», να δικαιώσει τή ζωή του. Άγωνίζεται άλύτρωτα. Κάτι του έλειψε, κάποιο μυστικό δεν ανακάλυψε στην κατάλληλη, μοιραία στιγμή, κάποια εύκαιρία έχασε. Παρακολουθούμε τους τελευταίους σφασματικούς, τίς άπεγνωσμένες φαντασιοκοπίες του, τον βλέπουμε να ρωτάει ένναγώνια τον Ισκίο του πετυχημένου άδερφού του Μπέν, πού μισό—ύπαρκτός, μισό—άναπόληση, τον επισκέπτεται στις κρίσιμες ώρες. Ρωτάει και άλλους, πετυχημένους, ο Ουίλλυ Λόμαν. Μάταια. Τό μόνο πού μαθαίνει από τον Μπέν, τον νικητή τής ζωής, είναι πώς ή ζούγκλα είναι σκοτεινή, αλλά κρύβει διαμάντια, και πώς αν είσαι άξιος τά βρίσκεις, τά κερδίζεις. Δεν χρειάζεται ιδιαίτερη εύφύια γιά να καταλάβουμε εδώ πώς ή ζούγκλα όπου ο Μπέν άγωνίστηκε έφτά χρόνια και βγήκε νικητής, πλούσιος, διέπεται από τους ίδιους άκριβώς νόμους, την ίδια άγριότητα μέ την κοινωνία. Είναι τό πρόπλάσμα τής. Ίσως μάλιστα τής καθυστό ζούγκλας ή άπανθρωπία να είναι λιγότερη, γιατί ο Μπέν την ξεπέρασε, ενώ ο Ουίλλυ καταποντίζεται στή δική του, την «πολιτισμένη» ζούγκλα.

Ύπάρχει στο μύθο του έργου και μία έμμεση, άδιάφορο αν θελημένη ή άθέλητη, κριτική ενός κόσμου θεμελιωμένου στον περιλάλητο οικονομικό φιλελευθερισμό. Ο στίβος αυτός μέ τό κολακευτικό επίθετο, δεν είναι παρά τό κλουβί μέ τά λιοντάρια. Κάθε ζαρκαδόκι πού θά τους πετάξουν, κατασπαράζεται αυτοστιγμεί.

Η κερδοσκοπία είναι άκόρεστη, άδυσώπητη. Τρέφεται άποκλειστικά μέ ανθρώπινες σάρκες. Ο Ουίλλυ Λόμαν έκφράζει τή μοίρα του άναγκαίου θύματος. Πόσα δισεκατομμύρια ψυχών ν' αντιπροσωπεύει;

Σέ τρίτο επίπεδο, μετά τό άτομικό και τό κοινωνικό, ο ήρωας του «Θανάτου του εμποράκου» μού φαίνεται να προβάλει τον Ισκίο του σ' ένα τρίτο επίπεδο, μεταφυσικό αυτό. Τό δράμα τής άποτυχίας ενός ανθρώπου, γίνεται έτσι τό δράμα τής άποτυχίας του ανθρώπου. Άλλά εδώ άς μην έπεκταθούμε, γιατί και πάλι ή άνάλυση του θέματος θά μάς πηγαινε πολύ μακριά. Έλάχιστοι άνθρωποι είναι σέ θέση να έχουν τό προαίσθημα τής μεγάλης, μεταφυσικής άποτυχίας. Οι άλλοι, χορταίνον με άδειανά σύμβολα: χρήμα, δόξα, θόρυβος, άυταρέσκες. Ο Ουίλλυ Λόμαν δεν έχει τίποτα απ' όλα αυτά, αλλά κι' ο νόστος του δεν πάει στο άπώτερο. Αιτιάται τον έαυτό του, κι' άς φαίνεται ν' άπορεί. Η πιά πικρή του άπόγνωση θά είναι τό συμπέρασμα πώς νεκρός ο' άξίζει περισσότερο από ζωντανός, γιατί ή οικογένειά του θά εισπράξει τουλάχιστον τό ποσό τής ασφάλειας ζωής. Έτσι κι' αυτός θά κάνει ό,τι του περνάει άπό τό χέρι γιά να τής τό εξασφαλίσει τό γρηγορότερο: είναι ή τελευταία του προσφορά κι' ο άποχαριτισμός του.

Τό έργο έχει μιά ένσωτερική εύγλωττία άξιοθαύμαστη. Βλαστείνει κι' αναπτύσσεται άδίαστα, οργανικά, μέ ήρεμη στερεότητα. Η μέθοδος πού ακολουθεί, άπό σκηνική άποψη, ο Μίλλερ είναι αυτή πού θά την έλεγα «υπερβατικό ρεαλισμό»—μέθοδος προσωπική πού άμερικανικό θέατρον στή νεώτερη φάση του, ύστερα από τίς άναζητήσεις (λιγάκι στο κενό, τίς πομποποιήσεις) του Εγγίνου Ο' Νήλ. Στην τεχνική αυτή, ή σύλληψη είναι κατά βάση ρεαλιστική, ή έπεξεργασία όμως του θέματος κατατείνει σέ μιά άπελευθέρωση άπό τά δεσμά του τόπου και του χρόνου. Δημιουργείται έτσι μιά εύρυχωρία πού αφήνει τό μύθο ν' άναπνεύσει έλεύθερα και να προεκταθεί σέ περιοχές έξω από του συγκεκριμένου. Στιγμές—στιγμές τότε, νιώθουμε να περνάμε στον άέρα μηνύματα παράδοξα, γίνονται συσχετίσεις και υποβάλλονται συναρτήσεις ενός επιπέδου άνωτερου από εκείνα όπου ξετυλίγονται τά γεγονότα. Πρόκειται γιά μιά νέα διάσταση του όλικού, πού δεν έχει ανάγκη γιά να έκφραστεί άπό την καθιερωμένη γλώσσα.

Η έρμηνεία του «Θανάτου του εμποράκου» στο Θέατρο Τέχνης υπηρέτει τό έργο τέλεια. Ο Γ. Λαζάνης κατορθώνει να υπερνικήσει τή φυσική του τραχύτητα διαπλάθει έναν Ουίλλυ Λόμαν υπερβολικά ζεστό, ανθρώπινο, σπαργμένο χωρίς γλυκασμούς. Η Πόπη Δανιήλ έχει μιά προφορά πιθανότατα σλαβική, αλλά στήνει λαμπρά, χρωματίζει μέ άντιλαμπρίσματα τής ψυχής, τό άραιό πρόσωπο τής Λίντας. Ο Άλ. Ουδινόνης παίζει μ' ένταση τις σκηνές θεία τον Μπέν. Ο Δημ. Χατζημάρκος είναι ένας άνάγκας μέσος στον Ισκίο πού τον περιβάλλει ο άδελφός Μπέν. Προσθέτω τίς πάλαι ποτέ εμφανίσεις του Μ. Κούρου, τής Μ. Μάγιας Λυμπεροπούλου, του Γ. Μοσχάδη, του Ν. Κούρα. Η σκηνοθεσία του Κ. Κάρουλου καθ' όλη τή διάρκεια τής άρετής του έργου και πού δίνει σκηνική πυκνότητα.

Ένα έργο και μιά παράσταση πού πρέπει να τό ίδούν όλοι οι φίλοι του καλού—του άληθινού—θέατρου.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται»

ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ

(Θίασος Σμαρούλας Γιούλη)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΦΟΒΑΜΑΙ πώς ο συμπαθέστατος θίασος του «Αμυράλ», με την απόφασή του, την καθιέρωση της κωμωδίας του κ. Σπύρου Μελά «Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται», αδίκησε και τον εαυτό του και το έργο. Τόν ξαυτό του γιατί δεν έχει, σέ κανένα σχεδόν από τα στελέχη του, την απαιτούμενη καταλληλότητα ώστε οι ήθοιοι να δώσουν ό,τι καλλίτερο διαθέτουν. Το έργο γιατί δεν μπόρεσε ο θίασος να καλύψει τις πολύ συγκεκριμένες αδυναμίες του με την ευφορία μιας ταιριαστής ερμηνείας.

Ο κ. Μελάς ανήκει στην Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και, μ' αυτή την έννοια, θα μπορούσε κανένας να θεωρήσει πώς βρίσκεται πέρα από κάθε κριτική. Έπειδή όμως ο συγγραφέας του «Παπαφλέσσα» έχει τό

πρωτότητα να παραμένει ένας άνθρωπος πολύ ζωντανός, δεν είμαι καθόλου βέβαιος πώς ένα τέτοιο συμβατικό αντίκρουσμα του έργου του θα τον ικανοποιούσε. Ο «Μπαμπάς εκπαιδεύεται» συγκεντρώνει σε δέσμη όλες τις αρετές και όλες τις αδυναμίες της θεατρικής παραγωγής του κ. Μελά. Από την άποψη αυτή είναι και πολύ χαρακτηριστικός. Κράμα κωμωδίας ήθολογικής — όχι ήθογραφικής — φάρσας, ιδεολογικού δράματος και «μελό», θα μπορούσε ίσως ν' αποτελέσει μία πολύ πρωτότυπη σύνθεση φαινομενικά παράταιρων στοιχείων, κατά τον τύπο μερικώς εντελώς νεώτερων έργων, αν δεν είχαν τόσο πολύ υποταγμένους στην τεχνική μιας δριςμένης εποχής. Γράφεται και λέγεται συχνά πώς ο κ. Μελάς είναι μαθητής του Ίψεν. Ο μολογώ πώς δεν βλέπω καθόλου την αναλογία. Του Ίψεν η τεχνική είναι εσωτερική, του κ. Μελά εξωτερική. Πολύ περισσότερο θα τον έβλεπε κανένας μαθητή του Αλέξανδρου Δουμά γιού και του Εμίλ Ζολιέ, έναν δαδού τέλος της γαλλικής σχολής του «ακαλοχτισμένου έργου». Την τεχνική αυτή ο κ. Μελάς την κατέχει άριστα, την έχει αφομοιώσει όπως όλοι οι δαδού της όμως, αφήνει, κατά την εφαρμογή της, να φαίνεται ο μηχανισμός.

Ένα άλλο στοιχείο που θυμίζει τη γενεαλογία από το Δουμά, είναι

η τάση προς το κήρυγμα. Ο Ξενόπουλος μου έλεγε κάποτε (θαρῶ πώς το έχει γράψει κιόλας) πώς τα έργα του κ. Μελά είναι δραματοποιημένα χρονογραφήματα. Η παρατήρηση περιέχει και υπερβολή και αλήθεια. Συχνά, καθώς ακούει κανένας τα πρόσωπα να μιλάνε στο «Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται», έχει την εντύπωση πώς μέσα από το στόμα τους εκφράζεται άμεσα, άμετουσίωτα, ο συγγραφέας με το γνωστό του σπινθηροβόλο ύφος. Άλλά κι ο τρόπος που αντικρύζει το θέμα του ο κ. Μελάς μετέχει μιάς άλλης τέχνης, πού είναι περισσότερο ο έξυπνος σχολιασμός παρά η αναμόχλευση της εσωτερικής, βαθύτερης ζωής προσώπων προικισμένων με αὐθυπαξία. Ο Προκόπης Κολαούζος, με όλη του τη λαϊκή αυθεντικότητα και φρασσεολογία, παραμένει μιά ἀφαίρεση: Είναι ο «ελαός», ένα άδρεισμα από ιδιότητες τυπικές. Και πάλι πρόκειται για το ζωντανότερο πρόσωπο του έργου. Τ' άλλα είναι έντελως συμβατικά.

Απομένει η τεχνική. Αποτελεσματική από σκηνική άποψη, στήνει δύο πολύ καλές πράξεις, τη δεύτερη και την τρίτη. Στην πρώτη έχουμε στοιχεία φάρσας (ή μεταμόρφωση του Προκόπη στο ξενοδοχείο της Θεσσαλονίκης) μαζί με ήθογραφικά στοιχεία στον Πρόλογο, όπου όμως η μεταστροφή του Προκόπη, όσο κι αν παρουσιάζεται σκηνικώς επιδέξια, συνεπυγμένη, είναι και πολύ σύντομη για να μπορεί να πείσει ψυχολογικά.

Ο Γιάννης Αργύρης, καλλιτέχνης θεατικός και στους ρόλους πού του ταιριάζουν άριστος, δεν έχει τίποτα από τον πληθωρισμό πού μπορεί να έμψυχώσει, να θερμάνει τον Προκόπη Κολαούζο. Οι καταστάσεις αυτού του ρόλου είναι όλες σύνθετες, και προπάντων κωμικοδραματικές. Ο Αργύρης δεν τις αξιοποιεί, δεν τις εκμεταλλεύεται. Τις διεκπεραιώνει. Η Σμαρούλα Γιούλη, αν και η καλλιτέρις της διανομής, δίνει στη Ριρή μιά σκληρότητα πού δεν της ταιριάζει. Ο Γ. Λευτεριώτης έχει μιάν ιδιοσυγκρασία πολύ ελαφριά και παιδική για το ρόλο του Γιάννη, του γιού του Προκόπη. Η Μαρία Βούλγαρη, ένα από τα αδρότερα στελέχη της νέας καλλιτεχνικής γενιάς, έρρισκεται έξω από την ειδικότητά της στην κοσμικά σαφή και ύπουλη Λένα Δέρβου. Μιά διασκεδαστικότητα πιελά προσθέτει ο Χριστ. Μπουμπούκης στον πίνακα, με το ρολάκο του κουρέα. Οι άλλοι ήθοιοι δεν έχουν καμμία σχέση με τα πρόσωπα πού παίζουν. Έξαιρώ τη μικρή Μαίρη Βανδώρου, πού χρωματίζει τον πατέρα της σκηνούλας της με τον Προκόπη.

Ούτε στις σκηνογραφίες πέτυχε το ανέβασμα. Γιατί η τεχνική εκείνη πρῶτη επιφάνεια στο δρώμενο του ξενοδοχείου; Και τί σχέση με κωμικό κωτικό σπῖτι έχει η σκηνογραφία των δύο τελευταίων πράξεων;

Ευγενική πρόθεση το σύνολο, αλλά... Θαρῶ πώς ο κ. Μελάς το έχει πεί πώς ο «Αδης είναι άπρωμένος με καλές προθέσεις.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'Ανθη λεμονιάς»

ΤΟΥ ΑΝΤΡΕ ΜΠΙΡΑΜΠΩ

(Θίασος Σμαρούλας Γιούλη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΚΑΠΟΥ, ΚΑΠΟΥ, ο προσωπικός τόνος στην κριτική όχι μόνο δεν κάνει κακό, αλλά και μπορεί να είναι το πειστήριο της ειλικρίνειας της. Μ' αυτό το θάρρος θα εξομολογηθεί κι' ο υπογραφόμενος πώς θα χαιρόταν υπερβολικά αν το νέο έργο του θεάτρου «'Αμυράλ» του έδινε λαδή σ' ένα εγκώμιο. "Όχι για τίποτ' άλλο αλλά γιατί φοβάται πώς ο καλός και φιλότιμος αυτός θίασος δοκιμάστηκε κάπως σκληρά εφέτος, στην ασύνητη αυτή χρονιά. Το πρώτο του έργο, το «'Ανιμα νέρα», τό είχα επαινέσει όχι για να ενθαρρύνω απλώς μία νέα προσπάθεια (πράγμα που είναι άλλωστε άρχή μου) αλλά γιατί πραγματικά, και σε διαφωνία με πολλούς συναδέλφους, τό είχα εκτιμήσει. Το δεύτερο έργο του θιάσου Σμαρούλας Γιούλη, τό «'Ο Μπαμπάς εκπαιδευτεί», είναι κρίμα που ύστέρησε τόσο σ' έρμηνεία. "Ελπίζω, άόριστα, στο τρίτο έργο. Κρίμα! Είναι τό χειρότερο. "Ο θαυμάσιος αυτός 'Αντρέ Μπιραμπώ ανήκει στους συγγραφείς εκείνους που έναν καιρό τούς πήραμε εδώ στην 'Ελλάδα πολύ περισσότερο στα σοβαρά παρ' όσο τούς έχουν πάρει στην πατρίδα τους. Απόδειξη ότι μάς είναι γνωστό—κακώς—τ' όνομά του.

Τά «'Ανθη λεμονιάς» τά είχε παίξει, λένε, παλιά, ή Κυβέλη. Τί σημαίνει! Θά είχαμε μαραθεί, σύμφωνα με τήν ηλικία τους, αν δέν τά νεκρανάσταINE ή κρίση της θεατρικής περιόδου που εύτυχώς τελιώνει, κι' ό νοσταλγικός ζήλος του κ. Λάμπρου Κωνσταντάρα. "Ο καλλιτέχνης αυτός τούς υπερκειμένον θιάσου τά μετέφρασε, τά διεσκεύασε, τά φρεσκάρισε όσο γίνονταν και τά σκηνοθέτησε. Δέν είμαι βέβαιος πώς μπόρεσε και νά τούς εξαφανίσει τή μυρωδιά του μαραμένου. Τό έργο, κι' έτσι παριχευμένο, θυμίζει αυτό που είναι: παλαιό βουλεβάρτο. Και τό χειρότερο: Δέν παίζεται καν σωστά.

Νά συνοψίσουμε τό μύθο; "Ενας εισαγγελέας τρομερός και φοβερός έχει μία γυναίκα τρομοκρατημένη κι' ένα γιό πανικόβλητο. "Ο γιός όμως αυτός, μακριά από τήν πατρική στέγη, στο Παρίσι, βρήκε τήν εύκαιρία κι' ανέπνευσε, τά έφτιαξε με μία μικρούλα, υπάλληλο καταστήματος ανδρικών ειδών, τήν παντρεύτηκε. Κεραυνός! "Ο εισαγγελέας έρχεται στο Παρίσι. "Εχει και προξενίο έτοιμο για τό γιό του, μία ξευαλισμένη επαχιστοπούλα που τόν συνοδεύει μαζί με τήν ακατάσχετη ζωντοχίρα ξαδέρφη της. Δέν καταλαβαίνει κανείς γιατί τίς διάλεξε ό αυστηρός εισαγγελέας, αλλά άς είναι. Μή ζητάμε πολλά. Τό έργο όλόκληρο θά είναι μία «κατάσταση»: αυτή που θά δημιουργηθεί στο σπίτι του γιού, με τόν εισαγγελέα - φόβητρο παρόντα, με τή νεαρή σύζυγο νά παριστάνει τή δακτυλόγραφο, με τή μητέρα

νά συνωμοτεί με τό γιό της κι' εκείνον νά γελοιοποιείται από τήν αθεράπευτη δειλία του.

Φυσικά, ό Μπιραμπώ θά ήταν άνάξιος του έαυτού του αν δέν έκανε τόν εισαγγελέα του άντρείκελο δίχως συνέπεια. Πάντως έτσι διορθώνονται στο τέλος όλα, για νά πληρωθεί τό ρηθέν πώς κάθε κωμωδία τελιώνει μ' ένα γάμο που γίνεται ή που ξαναγίνεται. "Η πρωτοτυπία του έργου εδώ είναι πώς ό γάμος έχει προηγηθεί. Φτωχή πρωτοτυπία.

Θά μπορούσε νά μάς ξεγελάσει αν υποδοσταζόταν από μία λάμψη έρμηνείας ασυνήθιστη. Δέν θά κουραστότε νά λέω πώς τό βουλεβάρτο—τό ξένο—είναι είδος πολύ δύσκολο, κατά τόν τρόπο του βέβαια. "Επειδή άκριβώς είναι άδειανό, θέλει νά τό γεμίσει μία θαμπωτική ταχυδακτυλουργία, που νά σε τυφλώνει. "Η παράσταση του «'Αμυράλ» όχι μόνον αυτό δέν κάνει, αλλά κανει και τό αντίθετο άκριβώς. "Εχει πετύχει τό άκρο άκωτο της ρουτίνας. Δυό - τρείς ήθοποιοί κατορθώνουν νά σκισάρουν κάπως τούς τύπους που έχουν αναλάβει, αλλά τό σύνολο παθαίνει μία περίεργη άφλογιστία. "Εχει κανέναν τήν εντύπωση πώς ούτε ένα πρόσωπο στή σκηνή δέν πιστεύει σ' αυτό που κάνει—μολονότι εδώ—έκει, στα επιμέρους, ξεμυτίζουν κάποια ψήγματα αλήθειας. Αυτό για νά επιβεβαιωθεί τό αξίωμα πώς τό θέατρο είναι σύνολο. Σύνολο και αντιρουτίνια—για νά μεταχειριστούμε τή φρασεολογία του 'Ιονέσκο.

"Ας είναι! Κανείς δέν φταίει. Φταίει ή άπερισκεψία της θεατρικής αυτής χρονιάς με τούς άπειράριθμους θιάσους της, που έσπασε όλων τό ήθικό, φανερά ή κρυφά. "Αν τουλάχιστον μάς γινόταν μάθημα...



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τά ὄνειρά μας»

ΤΟΥ ΟΥΓΚΟ ΜΠΕΤΤΙ

(Θίασος 'Αλέξη Δαμιανού)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΥΠΑΡΧΟΥΝ δύο ειδών συγγραφείς: εκείνοι που έντυπωσιάζουν κι' εκείνοι που εκπέμπουν μιάν ακτινοβολία έσωτερική. Οι δεύτεροι, φυσικά, άργούν πολύ περισσότερο από τούς πρώτους ν' αναγνωριστούν. Είναι ή κατηγορία στην οποία ανήκει κι' ο Ουγκο Μπέττι, μορφή από τις σημαντικότερες, τίς πιο ύψηλές του συγχρόνου θεάτρου. 'Ο έξω από τή χώρα του κόσμος τόν ανέκαλυψε τήν παραμονή σχεδόν του θανάτου του, εξηντάρη. Δέν είμαι πολύ βέβαιος πώς ή χώρα μας τόν έχει ακόμα ανακαλύψει. 'Οσες φορές παίχτηκε έδω, ή δέν τόν πρόσεξαν αρκετά, ή τόν αδίκησαν, ή άτύχησε. Είναι ή ποιή που επιβάλλεται κατά κανόνα σ' εκείνους που έχουν φιλοδοξήσει κάτι περισσότερο από τό νά γίνονται διασκεδαστές του κοινού.

Μέ τά «'Ονειρά μας» δέν έχουμε τόν γνησιότερο τόνο του Ουγκο Μπέττι. Είταν συγγραφέας τραγικός και μεταφυσικός. Τά «'Ονειρά μας», όμως και ή «'Ομορφη Κυριακή του Σεπτέμβρη»—πού σημείωσε ωστόσο έπιτυχία στο Κυκλικό Θέατρο—ανήκουν σέ μιά φάση του έργου του Μπέττι σύντομη, μεταβατική. Φάση όπου ο συγγραφέας στρέφεται για μιά στιγμή πρós τήν κωμωδία. 'Ω! μιά κωμωδία ειδικού τύπου, πολύ άδρή, τρυφερή, χαμηλόφωνη, γεμάτη στό βάθος της από μελαγχολία, περίπου τό αντίθετο από εκείνο που λέει ο κόσμος «κωμωδία» και που είναι μιά άφορμή για χάχανα. Στιγμές-στιγμές άλλωστε έχουμε τήν έντύπωση πώς στά έργα αυτά του Μπέττι ύ-

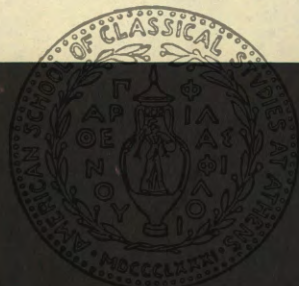
πάρχει κάτι τό άναιμικό, τό όχι οργανικά στέρεο κι' ολοκληρωμένο. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μικρούς πίνακες συνθεμένους σέ κλίμακα ήθελήμενα έλάσσονα, και που ο χρωματισμός τους αυτός ανταποκρίνεται σέ μιάν ειδική σύλληψη και οικονομία.

Στά «'Ονειρά μας» βλέπουμε μιάν από τις πολλές παραλλαγές του θέματος «ζωτικό ψεύδος». Μιά νόστιμη, ειρωνική άλληλουχία περιστάσεων, φέρνει ένα νέο, όνειροπόλο τυχοδιώκτη, συνοδευμένον από κάποιον παλαιό τρόφιμο τών φυλακών, βραδυγλωσσο και άκακο αλήτη, στο φτωχικό μιάς κοπέλλας που πληγώθηκε κατάκαρδα: Τής είχαν ύποσχεθεί μιά κοσμική εμφάνιση άνέλπιστη και ή φτώχεια του πατέρα της, που δέν έχει καλό κοστούμι νά φορέσει για τήν περίπτωση, τή ματαιώνει. Θά πάρη λοιπόν τήν τραυματισμένη Τιτή ο όνειροφάγος Λέο και θά τήν πάει σ' ένα νυχτερινό κέντρο πολυτελείας, νά δειπνήσουν οι δύο τους στην ταρατσούλα μέ τά γιασεμιά. 'Αλλά τό ξύπνημα είναι ή άναγκασία κατάληξη κάθε όνείρου. 'Ο Λέο, σέ μιάν έξαψη έξομολογητική, θ' άποκαλύψει τήν αληθινή του ταυτότητα. Δέν είναι αυτός που είχαν νομίζει ή Τιτή και οι δικόι της, δηλαδή ο πάμπλουτος γιός του μεγαλέμπορου Τόνος. Καί όλα θά ξαναγυρίσουν στην καθημερινή, τήν ήττημένη τους πραγματικότητα.

Τό σκελετό αυτό του μύθου ο Ουγκο Μπέττι τόν ντύνει μέ καταστάσεις νόστιμες και τύπους διασκεδαστικούς. 'Η ροή της ιστοριούλας είναι άνετη, διακριτική, ή δυσκολία της όμως—από τήν άποψη της έρμηνείας τώρα—βρίσκεται στο ό τι παίζει αδιάκοπα ανάμεσα σέ δύο επίπεδα: στο γκροτέσκο και σπ' όνειρικό, στο ειρωνικό και στο συγκρατημένα συγκινητικό. 'Αναρωτιέμαι συχνά αν οι άνθρωποι του θεάτρου στον τόπο μας έχουν αναρωτηθεί ποτέ πόσο δύσκολο είναι τό γκροτέσκο. Νομίζουν ότι πιάνεται μέ τήν απλή ύπερβολή. Λάθος. Τής ύπερβολής τό αποτέλεσμα είναι ή ψευτιά. Τό γκροτέσκο χρειάζεται μιά σχηματοποίηση χυμώδη, κι' αυτό είναι πάντοτε κατάληξη, κορύφωμα μιάς ειδικής προεργασίας, που προϋποθέτει φαντασία, οίστρο και άσκηση πολλή.

'Αλλά ούτε οι διαφυγές πρós τ' όνειρο αξιοποιούνται στην παράσταση της «Πορείας». Μόνο τά λόγια μάς δίνουν νά καταλάβουμε πώς ο ήθοποιός που τά λέει άπογειώθηκε, έχασε τήν επαφή του μέ τήν πραγματικότητα. 'Η υπόκριση, αν και πολύ φιλότιμη, δέν βοηθάει νά δημιουργηθεί τό κλίμα της μαγείας. 'Η πολύ ζωντανή πάντοτε Μιράντα Κουνελάκη δέν έχει τίποτα από τήν τραυματισμένη άφέλεια της Τιτής, ο Λέο του 'Αλέξη Δαμιανού προβάλλει τό χιούμορ του συγγραφέα όχι όμως και τήν αίθεροβασία του προσώπου. Συνεπώς ο Μοσκοπακός όμως είναι ο Σπ. Κωνσταντόπουλος: σκισάρει άδρά τό φουκαρά ύπαλληλάκο και μικροαστό οικογενειάρχη. 'Από τούς άλλους ήθοποιούς σημειώνουν έπιτυχία ο Χρ. Ζήκας στο ρόλο του Λούι, ή Μαρία Φωκά (Μαργκερίτε) κι' ο Χρ. Νέγκας (Μπερνάρντο). 'Ο πολύ προικισμένος Νικ. Τσακούργλου δέν είναι στο ρόλο του στο Γενικό Διευθυντή Πότσι.

'Η ποιήτρια κ. Ρίτα Μπούμη - Παππά έχει κάνει μιά λαμπρή μετάφραση, άντάξια του ωραιότατου κειμένου. 'Ο ζωγράφος κ. Μίνως 'Αργυράκης μετέφερε στή σκηνή τήν προσωπική του γραμμή και τό χιούμορ του, αλλά ή σκηνογραφία είναι πάντα κάτι άλλο από τή ζωγραφική: Καί μόνον επειδή τή μεγεθύνει και τήν κάνει τριδιάστατη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«ΑΣΜΟΔΑΙΟΣ»

ΤΟΥ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΜΩΡΙΑΚ

(Θίαςσος Ζάν Μαρσά)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΚΠΑΙΞΗ αρκετά ζωνρή, δέν τό κρύβω, μοῦ προκάλεσε ἡ ἐρμηνεία τοῦ «Ἀσμοδαίου» τοῦ Φρανσουά Μωριάκ, ἀπό τό γαλλικό συγκρότημα πού ἔχει ἐπικεφαλῆς του τόν Ζάν Μαρσά καί τή Μαντλέν Σολόνι. Τό ἔργο ἀνήκει σέ μιά ἐποχή πού πιστεῦε ἀκόμα στή στερεότητα τῶν ἀνθρώπων τύπων. Εἶναι ἐποχή πολύ ἀπομακρυσμένη θέβαια ἀπό τήν τωρινή, ὅπου τόν δεσπόζοντα τόνο τόν δίνει ὁ διασυρμός (τραγικός ἂν θέλετε, ἀλλά διασυρμός πάντα). Φυσικά, ἡ ἐποχή ἐκείνη, τοῦ «Ἀσμοδαίου», εἶναι πολύ γνώριμη σ' ἐμᾶς, ἀνθρώπους μιάς γενιάς πρὶν ἀπό τόν κατακλυσμό, κι' αὐτό σημαίνει πῶς τήν ἀναθυμᾶστε μέ τρυφερότητα· δέν εἴμαστε καθόλου ἐκείνοι πού θά τῆς ρίξουμε τήν πέτρα. Ἀλλά αὐτό δέν σημαίνει κι' ὅτι δέν ἀναμετράμε τήν ἀπόστασή της ἀπό τή σημερινή. Ὁ «Ἀσμοδαίος» εἶναι περισσότερο μιά προσωπογραφία παρά ἕνα ἔργο. Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας του ἄλλωστε τό ἔχει ἐξομολογηθεῖ: ἀπό τόν κεντρικό του ἥρωα ξεκίνησε κι' αὐτόν εἶχε γιά μοναδική ἀποσκευή δταν τοῦ ζητήθηκε νά γράψῃ ἕνα ἔργο γιά τό θέατρο.

Συμβαίνει λοιπόν ὁ Μπλαίζ Κουτὺρ αὐτός, παιδαγωγός τοῦ γιου τῆς πλούσιας χήρας Μαρσέλ ντέ Μπαρτάς, νά ἔχει ὅλες τίς ἰδιότητες πού τοῦ ἀρνήθηκε ὁ κ. Ζάν Μαρσά μέ τήν ἐρμηνεία του. Ὁ Μπλαίζ Κουτὺρ εἶναι νέος — στό ἔργο γίνεται συχνά λόγος γιά τό ἀταίριαστα νεαρό τῆς ἡλικίας του σέ σχέση μέ τήν ἀκόμα

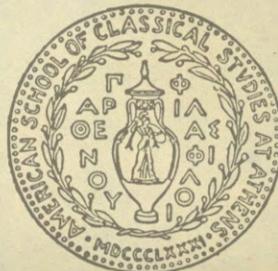
ἑρωτικῆς ἡλικίας οἰκοδέσποινά του — καί ὁ κ. Ζάν Μαρσά δέν εἶναι πιά νέος. Εἴχαμε ἕνα Μπλαίζ Κουτὺρ πενηντάρη στή θέση ἑνός Μπλαίζ Κουτὺρ τριαντάρη. Ἐπειτα, ὁ Μπλαίζ Κουτὺρ εἶναι πρόσωπο δραματικό καί ὁ κ. Ζάν Μαρσά τό ἔδωσε σάν πρόσωπο κωμικό. Ἐπὶ τῇ ἐμφάνισί του, κάθε φορά, ἡ πλατεία τοῦ θεάτρου κυριευόταν ἀπό ἱλαρότητα. Πῶς εἶναι δραματικός ὁ Μπλαίζ Κουτὺρ; Σάν ἕνας ἴσκιος θαρὺς καί ψυχρός, ἀπό ἐκείνους πού πικνώνουν τήν ἀτμοσφαῖρα ἑνός σπιτιοῦ, ἀποκτοῦν μιά φαρμακερὴ ἐπίδραση στίς συνειδήσεις, ὅπου κατορθώνουν νά εἰσχωρήσουν ἀδιόρατα κι' ἀκατανίκητα. Τό θαυμάσιο πιστικό τέλος τοῦ ἔργου, ἡ ἰσοδία στό ἐξῆς ἐγκάθειρξη τῆς Μαρσέλ μέσα σ' αὐτὸ σπῆτι της, δέν μπορεῖ νά πάρει νόημα παρά μόνο μ' ἕνα Μπλαίζ Κουτὺρ χαμηλό-

φωνο δεσμοφύλακα τῶν ψυχῶν. Ὁ κ. Μαρσά μᾶς ἔδωσε τήν ἐντύπωση πῶς ἡ κυρία ντέ Μπαρτάς φυλακίζεται ἐκούσια μέ τόν γελωτοποιό της...

Ὁμολογῶ πῶς μοῦ εἶναι ἀδύνατο νά ἐξηγήσω τήν παρερμηνεία. Παρασύρθηκε μήπως ὁ λαμπρός ἡθοποιός (μᾶς μένει ἀλησμόνητη ἡ μορφή τοῦ κυρίου λέ Τρουαντέκ πού μᾶς εἶχε παρουσιάσει πρὶν ἀπό λίγα χρόνια) ἀπό τό προηγούμενο ἑνός ἄλλου θεατρικοῦ ὑποκριτῆ, κάπηλου κι' ἐκείνου τῆς θρησκείας, τοῦ Ταρτούφου; Ἀλλά ὁ Ταρτούφος εἶναι πρόσωπο ἐντεταγμένο σέ κωμωδία. Καί οὔτε μπορεῖ νά θεωρηθεῖ — ἔδω πού τά λέμε — καί πολύ διασκεδαστικός: Κάτι τό παγερό καί τό ἀποκρουστικό τόν συνοδεύει. Στόν Μπλαίζ Κουτὺρ τοῦ κ. Μαρσά θαυμάσαμε τή λεπτότητα, τό καλλιτεχνικό τάκτ, τήν ἐξοχή ἀρθρώση, τή σκηνική παρουσία, ἀλλά δέν εἶδαμε τόν μοιραῖο ἐκεῖνο μαγνητισμό πού τόν κάνει ἱκανό ν' ἀδράχνει τίς συνειδήσεις καί νά τίς σφίγγει μέσα σ' ἕνα σιδερένιο κλοιό.

Ἡ κυρία Σολόνι ἔχει τόν ἀέρα τῆς φυσικῆς πρωταγωνίστριας, ἀλλά ὅχι καί τήν ἑρωτικὴ ὥρα τῆς Μαρσέλ. Λαμπρός ὁ Χάρρυ Φάνινγκ τοῦ κ. Μισέλ Φοραίν. Ἡ κυρία Μαργκρίτ Περρέν ἔδωσε μέ πολλή καλλιτεχνική διακριτικότητα τῇ γκουβερνάντα καί ἡ δ)νὴς Ντομνίκ Πραντό ἔπαιξε μέ θερμότητα νεανική, ὅπως ταιριάζει, τήν Ἐμμανυέλ. Αἰσθητὴ ἡ παρουσία, τέλος, τοῦ κ. Κριστιάν Μελσέν στό ρόλο τοῦ ἐφημέριου.

Δέν μπορῶ νά πῶ ὅτι τό συνολικὸ ἀποτέλεσμα εἶχε ἰδιαιτέρη λάμψη. Κάποια ἀνισοζυγία στίς ἀξίες τό χαρακτήριζε, κάτι τό παράταιρο ἀνάμεσα σ' αὐτά πρόσωπα τοῦ θιάσου. Πρόκειται, ὀλοφάνερα, γιά πολύ στενὰ «ἐπαγγελματικῶς» τύπου περιοδεῖα. Ἀς εὐχηθῶμε γρήγορα μιά καλλίτερη.



Η ΑΠΟΨΙΝΗ «ΠΡΩΤΗ» ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΕΠΟΧΕΣ

ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΠΟΥ ΑΝΕΒΑΖΕΤΑΙ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΟΥΣΟΥΡΗ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΙΣΩΣ νά μήν είναι τυχαίο πού τόν καιρό μας μοιάζει νά τόν απασχολούν, σέ καλλιτεχνική μορφή, οί περιπτώσεις κάποιων ανθρώπων πού, μέσα στήν Ιστορία, αντιμετώπισαν τό δίλημμα νά μείνουν σταθεροί, πιστοί στόν έαυτό τους, στόν έσωτερικό του νόμο, ή νά λυγίσουν κάτω από τήν πίεση μιιάς έξουσίας αντιπνευματικής και πρακτικά άκαταμάχητης. 'Αναφέρω τήν περίπτωση του Μπέκετ, πού τήν άξιοποίησαν δραματογραφικά ό 'Ελίοτ κι' ό 'Ανούγι, του Γαλιλαίου, ήρωα τής έπιστήμης, πού, αυτός λύγισε χωρίς και γιά τούτο νά συγκινήσει λιγότερο τόν Μπρέκτ, του Τόμας Μώρ τώρα, κατά τήν έκδοχή Ρόμπερτ Μπόλτ. Τό έργο του τελευταίου τούτου παρουσιάζει ό θίασος Κώστα Μουσούρη άπόψε.

Ό «'Ανθρώπος γιά όλες τίς εποχές» πρωτοπαίχτηκε στό θέατρο («Κλόμπ») του Λονδίνου τό 1960, μέ πρωταγωνιστή τόν Πάλ Σκόφλιντ. Ό συγγραφέας, πού είναι κάτω από τά σαράντα, έχει γράψει ως τώρα άλλα δύο θεατρικά έργα, πολλές ραδιοφωνικές σκηνές και τό σενάριο του φίλμ («Ό Λώρανς τής 'Αραβίας»). Τί τόν τράβηξε στήν περίπτωση του Τόμας Μώρ, του καγκελλάριου του τρομερού βασιλιά 'Ερρίκου του Η'; Μάς τό λέει ό ίδιος: «'Ενώσω έγραφα, τόσο και περισσότερο ό Τόμας Μώρ μου φανεωνόταν σάν άνθρωπος πού έχει μιá θαυμαστή αίσθηση τής προσωπικότητάς του. 'Ήξερε τά όρια του, πού αρχίζουν και πού τελειώνουν, και τί από τόν έαυτό του μπορούσε νά παραγγίλει στά χέρια των έκθρων του ή στή στοργή αυτών πού τόν αγαπούσαν... 'Όπου ήρθε ή στιγμή όπου του ζήτησαν νά εγκαταλείψει αυτό πού πραγματικά είταν δικό του, ή τόν έαυτό του μαζί μέ τήν οικογένειά του». 'Ιδού τό δίλημμα. 'Η περίπτωση, όπως είπαμε, παύει νά είναι καινούργια, τό δίλημμα όμως - γι' αυτό άκριβώς - γίνεται και πιά χαρακτηριστικό.

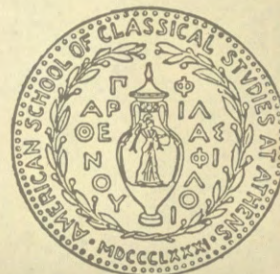
Ό Ρόμπερτ Μπόλτ διαλέγει τήν κρίσιμη στιγμή τής ζωής του Τόμας Μώρ: Ό 'Ερρίκος πήρε τήν άπόφαση νά χωρίσει τή βασίλισσα Κατερίνα και νά παντρευτεί τήν Άννα Μπολέν. Τόν έμποδίζουν κάποιοι τύποι, οί αντιρρήσεις του Πάπα, τής 'Ισπανίας, πάνω άπ' όλα όμως - κι' άς φαίνεται αυτό παράδοξο - ή άκέραια συνείδηση ενός ανθρώπου: του Τόμας Μώρ. Οί άλλοι, αύλικοί κι' επίσκοποι, έχουν ύποταχθεί στή θέληση του δράκου μονάρχη.

Άλλά ό Τόμας Μώρ είναι μόνος, κατά τόν τρόπο πού είναι μόνος οί δυνατές ψυχές. Κάποια άκτινοβολία πρέπει νά εκπέμπει αυτός ό άνθρωπος, γιατί ή έπιρροή του είναι μεγάλη. Γεννημένος νωρίτερα από τόν καιρό του, βρίσκεται στό δραματικό μεταίχμιο πού τόσοι συνέτριψε: άνάμεσα στήν Άναγέννηση και τό Μεσαίωνα. 'Η διάνοια του Τόμας Μώρ, ή καλλιέργειά του, τόν κάνουν εκπρόσωπο τής πρώτης, ό άσκητισμός του και ό οικογενειακός του περίγυρος τόν δένουν μέ τόν δεύτερο. Άλλά κι' ό 'Ερρίκος έχει, ή τουλάχιστον προβάλλει, τούς λόγους του. 'Η Κατερίνα εί-

ταν γυναίκα του άδερφού του, έπειτα δέν του έδωσε άγόρι. Θά πάει λοιπόν μόνος του νά συναντήσει τόν Μώρ, στό σπίτι του, χωρίς αυτό νά κάνει τόν ύπουλό γι' αλλαξει στάση:

«Νά τό δεξι μου χέρι - λές» στόν 'Ερρίκο. - Πάρτε τό μαχαίρι μου και κόψτε το άπό τόν άγκώνα. Άν μ' αυτό τόν τρόπο μπορώ νά συμφωνήσω μαζί σας και νά κρατήσω και τήν συνείδησή μου καθαρή, θά χαμογελάσω και θά σάς χρωστάω κι' εύγνωμοσύνη». Λόγια άντρίκια, πού πληρώνονται. Τήν ύπόθεση θ' αναλάβουν νά τή διεκπεραιώσουν οί καιροσκόποι και οί πρόθυμοι δοϋλοι του κάθε άφέντη. Πρωταγωνιστεί άνάμεσά τους ό Τόμας Κρόμβελ, πού έχει καταστήσει ύποχείριό του έναν παλιό προστατευόμενο του Μώρ, τόν νεαρό Ριχάρδο Ρίτς. Ό Ρίτς, άρριβιστής γνήσιος, θά προδώσει τόν ευεργέτη του, θά ψευδομαρτυρήσει στή δική πού έχει όργανωθεί μέ τρόπο καταχθόνιο από τόν Κρόμβελ, γιά νά βγάλει έτσι από τή μέση τόν Τόμας Μώρ.

Ιστορία σκληρή, πού ό Μπόλτ τήν άφηγείται μέ λεπτό χιούμορ και πυκνό θεατρικό λόγο. Τό ένα άπαλύνει - έξωτερικά τουλάχιστον - τή σκληρότητα. Τό άλλο βοηθάει στή διαγραφή των προσώπων, στήν ενάργεια των καταστάσεων. Τό καλλίτερο εύρημα του έργου είναι τό πρόσωπο ενός σχολιαστή, πού ό συγγραφέας τόν άποκαλεί («Ό κοινός άνθρωπος», και πού είναι ό άνθρωπος του δρόμου. Ψυχή χαυνηλή, άνίκανη νά κατανοήσει ό,τι τήν ξεπερνάει, αντιπροσωπεύει τόν 'κανό γιά όλους τούς συμβιβασμούς. Τό άξίωμα του μάς τό διατυπώνει ό ίδιος: «Κάλλιο ένα ζωντανό ποντίκι παρά ένα ψόφιο λιοντάρι». Τό περιλάλητο («πρακτικό πνεύμα») δέν θά έχει βέβαια τίποτα ν' αντιτείνει σ' αυτό. Θεμελιακά άδισταχτος, χωρίς ήθικους δισταγμούς, ό σχολιαστής του έργου αλλαζει ιδιότητες, γιά νά γίνει πότε ό υπηρέτης του Μώρ, πότε ό πρόεδρος των ένόρκων και πότε ό δήμιος πού θ' άποκεφαλίζει τόν ήρωα γιά ν' απαλλαγεί έτσι από ένα άκόμα ένοχλητικό φάντασμα ή αιώνια άνανδρία...



ΕΝΑΣ ΘΙΑΣΟΣ με καλά στοίχεϊα κι' ένα έργο δοκιμασμένο: ή «Βροχή»—δχι του Σώμερσετ Μώμ καθ'αυτό, αλλά διασκευή από διήγημα του Σώμερσετ Μώμ—μ'ας συνεκάλεσαν στη «Γκλόρια». Είχε πρωτοανεβάσει τη «Βροχή» ο θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, στ'ά 1933 άν δέν γελιέμαι. Τήν ξανάπαιξε ο θίασος Κατερίνας στ'ά 1951. Τήν είδα, με καί στ'ά 1961, σέ μιά μάλλον άτυχη παράσταση. Οί επαγγελίηεις αύτες, σέ συνδυασμό με τό τωρινό άνέβασμα, έχουν τούτη τήν άξία; πώς μ'ας κάνουν νά ίδούμε τό έργο κάτω από διαφορετικούς φωτισμούς, νά κρίνουμε τήν άντοχή του. Άκριβέστερα δέν θάπρεπε νά πώ τήν «άντοχή» του, γιατί άν ή «Βροχή» είναι έργο έπιτυχίας, δέν είναι καί έργο άντοχής. Θάπρεπε καλλίτερα νά πώ: τίς αλλοιώσεις πού ύφίσταται ένα έργο σέ σχέση με τήν έκástοτε έποχή. Βλέπω στίς σημειώσεις μου ότι, στ'ά 1951 άκόμα, ή «Βροχή» δέν φαινόταν νά έχει γεράσει. Δέν θά πάρω δροκό γι' αυτό καί σήμερα. 'Η κεντρική κατάσταση του έργου, εκεί ιδιαίτερα πού κορυφώνεται, έλάχιστα απέχει από τό νά γίνει κωμική, καί σ' αυτό δέν φταίνε οί ήθοποιοί καθόλου. Φταίει τό ότι μιά δραματική κατάσταση, γιά νά τή δειχτούμε, πρέπει νά προεξασφαλίζει κι' ένα ποσοστό συγγένειας μαζί μας, συμμερισμού. Είναι αδύνατο σήμερα νά πάρουμε στ'ά σοβαρά τήν περιπλοκή του στυφού καί άνόητου αυτού ιεραπόστολου, πού θέλει νά υποβάλει σέ μαοτύρια μιά φτωχιά πόρνη γιά νά τής εξασφαλίσει έτσι μιά θέση στόν Παράδεισό του. Είταν ένας καιρός βέβαια όπου άντιλήψεις τέτοιες δέν είχαν άκόμα έρθει σ' άντίθεση με τό δημόσιο αίσθημα. Σήμερα, δτι έχουν τό ήθικά κι' ανθρώπινα άσπήςιχτο, προβάλλει έμμέσως από τήν άρχή Μόνο σάν κωμική κατάσταση μπορούμε πιά νά δεχτούμε τήν άνάμετρησή του αιδεσιμότητος Ντέιβιντσον με τήν Σάντυ Τόμσον.

Τό έργο έχει ένα διάκοσμο έξωτικό: είναι ή αισθησιακή φύση τών νησιών του Ειρηνικού, με τίς κατακλυσμιαίες βροχές τους, πού κάνουν τά πελώρια φυτά νά σπίζουν καί

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ «ΠΡΩΤΕΣ»

Η ΒΡΟΧΗ

ΘΕΑΤΡΟ «ΓΚΛΟΡΙΑ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

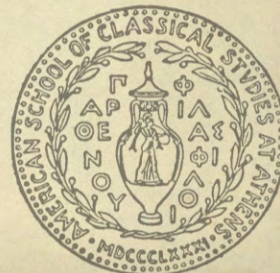
ν' αναδίνουν οσμές μεθυστικές, κολασμένες. Μέσα σ' έναν τέτοιο περιγύρο βρέθηκαν φυλακισμένοι, άποκλεισμένοι γιά λίγες ήμέρες, οί ένάρετοι καί οί άμαρτωλοί τής «Βροχής», γιά νά καταλήξει νά πληρώσει με τή ζωή του ο αιδεσιμότητος Ντέιβιντσον τήν ολοκληρωτική του άρετή. Πήγε νά προσηλυτίσει έν δόγματι του πνεύματος καί προσηλυτίστηκε στή σάρκα. Έμείς, άνθρωποι του είκοστού αιώνα, λέμε μέσα

μας: «Καλά νά τήν πάθει!» καί χαιρόμαστε γιά τό τέλος του.

Ο Λάμπρος Κωσταντάρας δέν παίζει γιά πρώτη φορά τόν Ντέιβιντσον: είναι ρόλος του έπιτυχίας δικαιολογημένης. Ίσως θά τόν ήθελε κανένας πιά άνήσυχον έσωτερικά, δραματιστή φλογισμένον κάτω από τήν έξωτερική παγερότητα του πουριτανού, πράγμα πού θά προετοίμαζε καί τήν τελική του μεταστροφή. 'Η Μάρω Κοντού είναι ίδιαιτέρα καλή στή φάση τής μετανοίας: ή διαγραφή τής γυναίκας τών καταγωγίων, πού δίνει στο πρώτο μέρος θαρώ πώς χαρίζεται λιγάκι στήν έξωτερική έντύπωση: ύπογραμμίζει φορτικά τήν ιδιότητα τής Σάντυ Τόμσον, ξεχνώντας ίσως ότι τό πρόσωπο αυτό έχει κάθε συμφέρον νά κρύβει τήν προέλευσή του, όσο γίνεται. Από τούς άλλους ήθοποιούς, άναφέρω ιδιαίτερα τή Σμάρω Στεφανίδου, λαμπρή κυρία Ντέιβιντσον, τόν Δήμο Σταρένιο, ύποβλητικό Τζό Χόρν, τόν Γιάννη Μιχαλόπουλο καί τήν Άννα Τάρη. Παίζουν άκόμα ή Μαρία Φωκά, ο Γ. Βρασιβανόπουλος, ο Χρ. Δοξαρές.

Η «Βροχή» είναι κι' ένα πολύ εύοιόνο δείγμα γραφής του νέου σκηνοθέτη κ. Σταύρου Ντουφεξή. Ίσως νά έχει δώσει ο σκηνοθέτης ύπερβολική έμφαση στ'ά έξωτερικά άτμοσφαιρικά στοιχεία, θορύβους, «έφφε» κλπ., αλλά τό άποτέλεσμα ύποβάλλει, στο σύνολο. Ο κ. Μάριος Άγγελόπουλος έχει φιλοτεχνήσει μιά κατάλληλη σκηνογραφία.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Η χήρα μου
κι' ἐγώ»

(ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΓΚΛΟΡΙΑ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

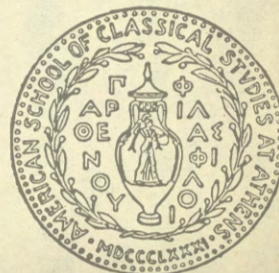
ΤΗ «ΒΡΟΧΗ» του Μώμ, τή διαδέχτηκε στη «Γκλόρια» μία αμερικανική φάρσα των Νόρμαν Μπάρας και Κάρολ Μούρ. Από μία φάρσα, ζητάει κανένας μόνο να είναι διασκεδαστική, και η «Χήρα μου κι' ἐγώ» είναι. Θα προσέθετα μάλιστα—αν αυτό μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστικό—πως το έργο της «Γκλόριας» διασκεδάζει όχι μόνον αυτούς που διασκεδάζουν με τα πάντα, αλλά κι' εκείνους που συνήθως δεν διασκεδάζουν με τίποτα.

Ζητάει ίσως κανένας και κάτι άλλο από μία φάρσα, αν τουλάχιστον θέλει να της απονείμει τις τιμές της κριτικής: Να είναι καλοφτιαγμένη. Στην περίπτωση τούτη, η δεξιοσύνη αποτελεί και άρετή. Πρέπει να πούμε πως «Η χήρα μου κι' ἐγώ» δεν είναι και πολύ καλοφτιαγμένη. Θυμίζει το είδος που οι Γάλλοι αποκαλούν *pièce à tiroirs*: Ένα έπεισόδιο τελειώνει, άλλο αρχίζει, και όλα αυτά τα περιστατικά ξετυλίγονται κατά παράθεση, δίχως άλλη σύνθεση παρά τη στοιχειώδη. Έτσι το κωμικό στοιχείο, αντί ν' αναπτύσσεται οργανικά, κάνει διαρκώς νέες εκκινήσεις. Εκείνο που αντισταθμίζει ωστόσο το λιγότερο αυτό των κωμικών καταστάσεων, είναι η έφευρετικότητα των συγγραφέων στα επιμέρους. Ο διάλογος είναι ζωηρός, γραμμένος με κέφι, οι συνδυασμοί των περιστάσεων απολαυστικοί, οι ευκαιρίες για τους ήθοποιούς πολλές.

Μία φάρσα παίζεται αναγκαστικά σά φάρσα. Δεν μπορεί να ζητάει κανένας συνέπεια στην υπόκριση αφού δεν την έχουν τα ίδια τα πρόσωπα, που άγονται και φέρονται από τις καταστάσεις. Ωστόσο κάποια στοιχειώδης γραμμή πρέπει να υπάρχει, γιατί διαφορετικά χάνεται το ίδιο το σχέδιο, το περίγραμμα των τύπων. Φέρνω παράδειγμα τον Λάμπρο Κωσταντάρα: «Αν προσέξει κανένας τμηματικά τις αντιδράσεις του, έξω από μερικούς όχι πάντοτε άνοητους έξωφρενισμούς, θα εκτιμήσει τη χρωματική κλίμακα του ήθοποιου. Είναι πλούσια. Και το παίξιμό του ανάλαφρο, εύκινητο, δροσερό. Στην αλληλουχία τους όμως όλες αυτές οι αντιδράσεις, απομένουν δίχως συνοχή. Ο κατά φαντασίαν ασθενής της αρχής—που είναι και ο βασικός τύπος του έργου—γίνεται άλλο πρόσωπο άργότερα, για να πάθει και τρίτη μεταμόρφωση πιά πέρα. Έστω κι' έτσι ωστόσο, ο δίχως ταυτότητα πιά Τζώρτζ Κίμπαιλ μάς διασκεδάζει και γίνεται αξιαγάπητος. Θα σημειώσω ιδιαίτερα—κι' εντελώς επαινετικά—μια μετάπτωση του Λάμπρου Κωσταντάρα, όταν αφήνει για μία στιγμή το κωμικό πρόσωπο κατά μέρος και μοιάζει ν' αναμετράει την άτυχία του. Είναι στιγμή εξαιρετική, με απλά δραματικό χρώμα. Μας κάνει ν' αναλογιστούμε μελαγχολικά πόσες ίσως ευκαιρίες χάνει το θέατρό μας, με τον πληθωρισμό που το μαστίζει και που το εξαντλεί.

Η Μάρω Κοντού παίζει με χιούμορ και με τη γνωστή της κομψότητα τη Τζούντυ Κίμπαιλ. Ο Γιάννης Μιχαλόπουλος είναι ένας θαυμάσιος Άρνολντ Νάσ. Το πρόσωπο μπορεί να μην έχει κανένα απολύτως περιεχόμενο, να περιορίζεται στην επιφάνεια, ο καλός όμως ήθοποιός το σκισάρει με κέφι. Καλός Μπέρτ Πάουερ ο Γ. Βρασιδανόπουλος και λαμπρός δόκτωρ Μόρρις ο Δήμος Σταρένιος. Προσθέτω την πετυχημένη Φιγούρα του Χρ. Δοξαρά στο ρόλο του Έικινς. Η Καίτη Τριανταφύλλου είναι μία μπριόζα Λολίτα.

Έμπειρη σκηνοθεσία του κ. Μιχ. Μπούχλη κι' εξαιρετικά αποδοτική, πεταχτή μετάφραση του κ. Κώστα Σταματίου. Ο κ. Γ. Άνεμογιάννης έχει βρει τρόπο να κάνει αίσθητή την παρουσία του σά σκηνογράφος. Έργο εύτράπελο—βραδιά γελαστή.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ «ΠΡΩΤΕΣ»

«Η διπλή αστάθεια»

ΤΟΥ ΜΑΡΙΒΩ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΖΟΥΜΕ σέ μιάν εποχή πού μέ τήν πνοή της λιώνει σίδερα. Αυτό σημαίνει ότι πολλές καταστάσεις, διατηρημένες από τήν ιστορική αδράνεια, θά πρέπει ν' αναθεωρηθούν μέ πνεύμα απαλλαγμένο από προλήψεις. Υπάρχουν — γιά νά έρθουμε στό θέατρο — έργα σεβάσμια κατά τούτο μόνον, ότι τούς φύτρωσαν γενειάδες. Αποτέλεσμα τής ροής του χρόνου. Τά έργα αυτά, είναι φυσικό νά τά εύλαβούνται οί συντοπίτες τους, αλλά καί δέν είναι φυσικό νά τά γεύονται μέ ιδιαίτερη απόλαυση οί ξένοι.

Έχουμε κι' άλλοτε υπογραμμίσει, εξάρει, τό συγκινητικό έθιμο των γαλλικών καλλιτεχνικών συγκροτημάτων πού περιοδεύουν ν' αρχίζουν τīs παραστάσεις τους μ' έναν ή δυό κλασικούς συγγραφείς τους. Συμφέρει όμως ή έκλογή αυτή νά περιορίζεται στά ευγενέστερα άνθη του γαλλικού δραματολογίου, εκείνα πού άντέχουν στό χρόνο καί στή μετανάστευση. Δέν είναι, φοβάμαι, ή περίπτωση τής κωμωδίας του Μαριβώ «Η διπλή αστάθεια», πού μās παρουσίασε τό θράδι τής Δευτέρας τό συγκρότημα Huberty.

Τό έργο αυτό έχει τά ελαττώματα των προτερημάτων του. Καί είναι πολλά, κυρίως τά πρώτα. Τά προτερήματα τής «Διπλής αστάθειας» άνήκουν ν' λίγο-πολύ στήν ιστορία' τά ελαττώματά της άνήκουν στό παρόν, καί αυτό είναι τό δυσάρεστο. Πουθενά δέν έχει κανένας τόσο πολύ τό αίσθημα πώς τ' άραβουργήματα του Μαριβώ γράφονται στό κενό όσο στό έργο τούτο. Συναισθηματικές περιπλοκές κι' εξελίξεις εξαντλητικά άνεπτυγμένες, καταλήγουν σέ μακρηγορίες αφόρητες, βάζουν σέ δοκιμασία τήν ύπομονή του θεατή καί του προκαλούν μιά πλήξη εύλαβική, αλλά κι' άπροκάλυπτη. Είναι ό 18ος αιώνας σέ ό,τι πιά άργόσχολο έχει. Α πώς καταλαβαίνει κανένας τή Γαλλική Έπανάσταση!

Ο Μαριβώ περισώζεται στό δραματολόγιο γιά δυό, τρία τό πολύ έργα του. Τ' άλλα — άνάμεσα στά όποία καί ή «Διπλή αστάθεια» — έχουν ιστορική άξία όταν παιζονται τέλεια. Τώρα, γιατί, προκειμένου νά επικειρήσει τήν περιοδεία του τό συμπαθέστατο συγκρότημα του κ. Huberty δάλεξε ειδικά τή «Διπλή αστάθεια», είναι κάτι πού θά έχει βέβαια τīs δικαιολογίες του, κι' άς μ'ν άίρουν, οί δικαιολογίες αυτές, τήν πλήξη μας τής Δευτέρας. Υποθέτω πώς τό έργο διαλέχτηκε γι' ένας-δυό ήθοποιό του συγκροτήματος ζέρουν τούς αντίστοιχους ρόλους ή κι' έχουν μιά σχετική επίδοση σ' αυτούς. Πρέπει νά πώ ότι πρόκειται γιά επίδοση δίχως εκπληκτική λάμψη. Η Σύλβια τής Colette Berge είναι ικανοποιητική κατά τόν πιά τυπικό, συμβατικό, θά έλεγα μαθητικό τρόπο. Η Φλαμίνια τής Lise Delamare παίζεται μέ μιά μονόχορδη ύποκριτική άξιοπρέπεια, πού κάνει στό τέλος, άκόμα καί τήν ωραιότατη σκηνική εμφάνιση τής πρωταγωνίστριας, άδιάφορη. Ζωηρός είναι ό Άρλεκίνος του Jean-Louis Jemman, παραδοσιακά συνεπής, όποος όμως έχει ύπ' όψει του τή φαντασία πού προυποθέτουν αυτοί οί ρόλοι γιά ν' αναδειχτούν, περιορίζεται νά έκτιμήσει έδω τήν εύσυνειδησία του έπιφορτισμένου μέ τή διεκπεραίωσή τους. Ο ψυχρός Πρίγκιπας του Raymond Gerome καί ό άναιμικός Τριβελέν του Gilbert Guiraud δέν αλλάζουν βέβαια τήν κατάσταση. Καί άπομένει ό έπεισοδιακός Άφέντης του Jacques Dumesnil, μέ τήν έπίσης έπεισοδιακή αλλά χαριτωμένη Λιζέττα τής Nelly Vignon, γιά νά δώσουν ένα χρώμα στόν μάλλον άχρό κατά τ' άλλα πίνακα.

Κάτι μου λέει πώς στά έπόμενα έργα, του δουλεβάρτου, ό γαλλικός θίασος πού φιλοξενούμε, θά καλύψει τά έλλείμματα ένός Μαριβώ άριστου γιά τīs έξετάσεις του Conservatoire.



«ΕΙΤΑΝ ΟΛΟΙ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ»

Ἡ εὐγλωττία τῆς ὀργῆς

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΑΛΦΑ»

Τοῦ κ. ᾽Αγγελου Τερζάκη

Ο ΘΙΑΣΟΣ Ἀλεξανδράκη δίνει μιά θαυμάσια ἑρμηνεία τοῦ πολύκροτου ἔργου τοῦ Ἀρθουρ Μίλλερ «Εἴταν ὅλοι τοὺς παιδία μου». Τό ὑπογραμμίζω μέ ἰδιαίτερη ἱκανοποίηση, γιατί δέν πᾶνε πολλές ἡμέρες πού εἶχα ἐκφράσει ἐδῶ τή λύπη μου γιά τήν ἔλλειψη εὐκαιρίας νά ἐπαινέσουμε τόν καλό αὐτό θίασο ὅσο τό ἀξίζει. Τό ἔργο αὐτό τοῦ Μίλλερ, μ' ὅλο πού τό βλέπουμε γιά τρίτη φορά (ἡ πρώτη εἴταν μέ τό Θέατρο Τέχνης, ἡ δεύτερη μ' ἓνα θίασο Ἀλεξανδράκη πάλι, ἀλλά ὑπό ἄλλη σύνθεση) δέν χάνει οὔτε τήν ἀξία του οὔτε τή σημασία του. Ἡ πρώτη ὀφείλεται στήν πολύ καλή του δομή. Ἡ δεύτερη στό μήνυμά του.

Νά ἐπαναλάβουμε ἐδῶ τό μῦθο τοῦ ἔργου θά εἴταν ἴσως πλεονασμός. Θυμίζω μόνο πῶς πρόκειται γιά τό πάθημα ἑνός πολεμικοῦ βιομήχανου. Κατασκευαστής ἐξαρτημάτων γιά ἀεροπλάνα στόν τελευ-

ταῖο πόλεμο, παραδίδει μιά παρτίδα ἐλαττωματικούς σωλήνες ἐν γνώσει του, γιά νά μή χάσει τήν παραγγελία. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά σκοτωθοῦν κάμποσοι ἀεροπόροι. Ὁ γιός του, πού πολεμᾷ πιλότος στήν Ἀπώ Ἀνατολή, ὅταν μαθαίνει τήν ἀλήθεια, παίρνει τό ἀεροπλάνο του καί πηγαίνει νά σκοτωθεῖ, ἀπό ντροπή κι ἀγανάκτηση. Τό ἔργο εἶναι ἡ ἀποκάλυψη τῆς παλαιᾶς αὐτῆς ἱστορίας, μιά κατὰ δόσεις ἀναδρομή σύμφωνα μέ τό ἱμενικό περίπου πρότυπο.

Ὁ Μίλλερ δέν ἔχει πρωτοτυπία σ' αὐτό τό ἔργο του, ἔχει δώσει ὅμως πειστήρια ἑνός λαμπροῦ μαθητῆ τῆς ὀρθόδοξης δραματολογικῆς. Τά πρόσωπα, ἀν δέν ἔχουν προσωπικότητα, ἔχουν πειστικότητα· ἡ διάρθρωση τῆς πλοκῆς εἶναι ἐντεχνη, ὁμαλή καί ἀνετη. Ἐνας κάπως ὑψωμένος τόνος στήν καταγγελία τοῦ ἠθικοῦ στόχου ζημιώνει ἐλαφρά τό ἔργο, τοῦ δίνει κάτι τό προγραμματικό· ἀλλά ἡ ἐνέργεια τοῦ θέματος, πού δέν ἔχασε ἀκόμα τήν ἐπικρατὴ οἰκονομία του, ἐξαφανίζει τό μειονέκτημα πίσω ἀπό τήν εὐγλωττία. Δέν ζοῦμε φαίνεται ἀκόμα στήν περιοχή τῆς αἰσθητικῆς. Ζοῦμε στήν ἐπικράτεια τῆς ὀργῆς καί τῆς καταγγελίας.

Ἡ παράσταση, τό ξαναλέω, εἶναι λαμπρή. Ὁ κ. Κ. Μπάκας σκηνοθέτησε τό ἔργο μέ τόν καλλίτερο τρόπο τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Πέτυχε τήν ἐνταση χωρίς νά χωρίζει ἀπό τήν ὑστερία. Καί εἶναι σφιχτή ἡ ἑρμηνεία του, κρουστή. Ὁ ἴδιος ἑρμηνεύει μέ ἀδρότητα κι ἀνθρωπιά τόν Τζό Κέλλαρ, ἐνῶ ὁ Ἀλ. Ἀλεξανδράκης εἶναι ἓνας παλλόμενος Κρίς καί ἡ Ζωρζ Σαρρή μιά ἐπιβλητική δίχως ἔμφαση Κέϊτ. Μέ διακριτικότητα ἀξιεπαινηταίζει ἡ Ἀλίκη Γεωργούλη τήν Ἄννυ. Ἰδιαίτερος ἐπαινος ἀξίζει στόν Γιάννη Βόγλη γιά τόν Τζώρτζ. Τόν βοηθεῖ θαρῶς καί τό παρουσιαστικό του: εἶναι ὁ περισσότερο Ἀμερικανός ἀπ' ὅλους στή σκηνή. Ἀλλά ἡ ἑρμηνεία του εἶναι ἐτσι κι ἄλλιώς σωστή κι ἐπιδέξια. Προσθέτω τῇ Σιού Μπέιλις τῆς Μ. Μαρτίκα, τόν Τζίμ Μπέιλις τοῦ Χ. Δαχτυλίδη καί τόν Φράνκ τοῦ Κ. Γεννατά.

Κατάλληλη, γραφική κι ἀνετη σκηνογραφία τοῦ Θ. Πιτέρη. Μιά ἀπό τίς καλλίτερες θεατρικές δραδίες πού μπορεῖ νά περάσει κανένας σήμερα στήν Ἀθήνα.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Ο νεαρός Μολιέρος

(Ο «ΑΣΥΛΛΟΓΙΣΤΟΣ» ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑ-Ι-ΚΗ ΣΚΗΝΗ)

Ο «**ΑΣΥΛΛΟΓΙΣΤΟΣ**» (L'Etourdi), έργο νεανικό του Μολιέρου, από τα πρώτα του, δίνει λαδή σέ μιά συναρπαστική παράσταση της «Ελληνικής Λαϊκής Σκηνής», πού στεγάζεται στο θέατρο «Αλάμπρα». Σάν κωμωδία ο «**ΑΣΥΛΛΟΓΙΣΤΟΣ**» διατηρεί έντονα τά ίχνη της Ιταλικής λαϊκής κωμωδίας, απ' όπου και πήρε τόσα διδάγματα ο Μολιέρος. Σταματάει εκεί. Τιποτα από την μετέπειτα διαγραφή χαρακτήρων, δημιουργία κλίματος ζωής, κριτική ελαττωμάτων και καταστάσεων. Ο «**ΑΣΥΛΛΟΓΙΣΤΟΣ**» είναι έργο ανέφελο και διασκεδαστικό, αλλά πολύ διασκεδαστικό. Τά έπεισόδιά του ξετυλίγονται σέ διάταξη γραμμική, δίχως ουσιαστική σύνθεση. Είναι ή παιδική ηλικία της γαλλικής κωμωδίας κι' έχει την έωθινή δροσιά της.

Όλο τό έργο βασίζεται στην κωμική επινόηση νά χαλάει ο νεαρός Αήλιος, μέ την άδεξιότητά του, τά τεχνάσματα πύ έπινόει ο πολυμήχανος υπρέτης του Μασκαρίλος γιά νά τον βοηθήσει στον έρωτα του άφέντη του. Άνεξάντλητη έφευρετικότητα έχει ο Μασκαρίλος

και άνεξάντλητη είναι ή άνοησία του Αήλιου. Περιττό νά πούμε πώς όλα θά διορθωθούν στο τέλος: ο «**ΑΣΥΛΛΟΓΙΣΤΟΣ**» είναι έργο της έποχής όπου δέν ήξεραν ακόμα πώς εκεί πού τελειώνει ή κωμωδία αρχίζει τό δράμα, ή και μιά άλλη κωμωδία, μορφούσεται. Οί ήρωες παντρεύονται κι' αυτό περνούσε γιά αίσιο τέλος. Ίσως όμως νά είναι σωστότερο νά πούμε πώς ο «**ΑΣΥΛΛΟΓΙΣΤΟΣ**» ανήκει σέ μιάν εποχή πού πίστευε στο παιχνίδι. Η κωμωδία - άπόλυτη σύμβαση, νά τό περιεχόμενο της Κομμέν-

ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

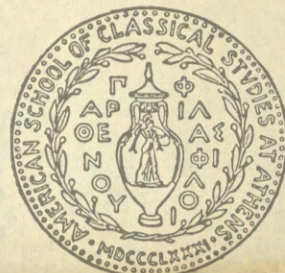
τια ντέλ "Αρτε, απ' όπου και τό έργο τούτου του νεαρού Μολιέρου έλκει την καταγωγή του.

Ο σκηνοθέτης της «Ελληνικής Λαϊκής Σκηνής» κ. Μιχ. Μπούχλης έχει άνεδάσει τό έργο μέ φαντασία έφευρετικότητα: Η παράσταση ξετυλίγεται γοργά κι' άνάλαφρα, τά εύρηματα είναι άνεξάντλητα, τά περισσότερα άνόμωσά τους έξυπνα, τό μπρίο ξεχειλίζει. Βέβαια δέν πρόκειται γιά γαλλικό, μολιερικό ύφος, αλλά πώς μπορούσε νά γίνη διαφορετικά; Ο κ. Μιχάλης Μπούχλης, πού έχει μαθητήσει κοντά στον κ. Άλ. Σολομό, είναι

φανερó πώς αξιοποίησε μέ τον καλλίτερο τρόπο την πείρα του και σαν ήθοποιού, παιχαιότερα, και σά βοηθού σκηνοθέτη, αργότερα. Ο θίασος βοηθάει αποτελεσματικά την έρμηνεία: Σωστά έχει δοθεί ο Αήλιος σέ κωμικό ύφος και όχι στο γλυκανάλατο λυρικό των έραστών, κωμωδίας. Ο Ν. Καζής τον υποδύεται εύχαρίστα. Στο ρόλο του Μασκαρίλου θριαμβεύει κυριολεκτικά ο Γ. Δάνης. Θυμιάζει κανείς όχι μόνο τό μπρίο του αλλά και την τεχνική του, πού τού επιτρέπει μιάν άκούραστη κινητικότητα και μιάν εύκρινέστατη ταχυλογία. Ο Σωτήρης Μουστάκας είναι ένας διασκεδαστικότερος Άνσελμος, μιά φιγούρα κωμωδίας εξαιρετικά πετυχημένη. Η Χριστίνα Σύμβα δίνει μέ χάρη την Κέλια, ο Κώστας Κασζακος είναι ένας άδρός Τρουφλιδίνος κι' ο Πέτρος Λεωκράτης κομψός Λεονδρος.

Η μετάφραση είναι ελεύθερη, όπως τό λέει και τό πρόγραμμα, όχι μόνο γιατί τό έμμετρο πρωτότυπο έχει άποδοθεί σέ πεζό από τον κ. Στέφ. Φωτιάδη, αλλά και γιατί ο μεταφραστής έχει κεντήσει κάπως, άναπτύξει, τά κωμικά σημεία. Τό άποτέλεσμα ίκανοποιεί. Ο κ. Γ. Βακαλό έχει σχεδιάσει πολύ κατόλληλες σκηνογραφίες και κοστούμια και ή κ. Αγγάπη Εύαγγελίδη έχει ρυθμίσει έκφραστικά τη χορογραφία.

Μιά πραγματικά πολύ καλή βραδιά.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ‘Ο κοινοβουλευτισμός διασκεδάζει

(ΜΠΙΡΑΜΠΩ: «ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΜΕ ΤΟ ΖΟΡΙ»)

ΕΡΓΟ ΓΡΑΜΜΕΝΟ έδω και τριάντα χρόνια ό «Γιώκας μας» — άρχικός τίτλος τής κωμωδίας του Άντρέ Μπιραμπώ που παίζεται από τόν θίασο Μίμη Φωτόπουλου στό θέατρο «Πορεία» μέ τόν τίτλο «Υπουργός μέ τό Ζόρι» — έχει τά καλά και τ' άσχημα τής εποχής του, έκτός από ένα: τήν ηλικία της. Για τήν εξάλειψη τής τελευταίας αυτής, φρόντισε αποτελεσματικά ό κ. Δημήτρης Γιαννουκάκης. Άλλά και του ίδιου του έργου ή ύφή ξεπερνάει τόν στενό χρονικό προσδιορισμό: Είναι μία σάτυρα τών κοινοβουλευτικών ήθών και γενικότερα τής πολιτικής, γραμμένη μέ κέφι. Ό κ. Γιαννουκάκης προσέθεσε τό επίκαιρο, τούς κάπως σαφείς υπαινιγμούς. Ουσιαστικότερη όμως είναι ή συμβολή του στό φρεσκάρισμα του διαλόγου, στόν εγκλιματισμό του, έτσι πού ή μεταφορά από τό γαλλικό πρωτότυπο νά μήν είναι τόσο τυπική πού νά ψυχραίνει τίς καταστάσεις.

Τό έργο δέν είναι καθόλου άγνωστο στήν Άθήνα: Παιζόταν μέ τόν αυθεντικό του τίτλο, από τόν θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη στά προπολεμικά χρόνια. Περιτρέφεται γύρω από μία κεντρική κατάσταση έξυπνα πιασμένην, ώστε νά δίνει λαβή στήν κατάλληλη έκμετάλλευση. Πατέρας του νέου ύπουργού Ροβέρτου Φάμπρ-Μαρίν βρίσκεται νά είναι ό άρχικλητήρας του ύπουργείου. Παιδί χωρισμένων γονιών ό ύπουργός, μεγάλωσε στά χέρια του πατριού του, ενός πλούσιου βιομηχάνου, και πήρε τήν ανάλογη ανατροφή. Ό πραγματικός του πατέρας είταν εργατικός, πρόσωπο χαμένο μέσα στήν άνωθυμία του λαού και στά νεανικά περασμένα τής κυρίας Σουλθίας Μαρίν. Τώρα, πατέρας κλητήρας και γιός ύπουργός, πρέπει νά βρούν τρόπο νά συμβιώσουν.

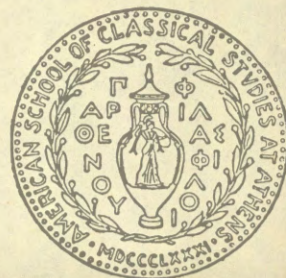
Άπό μία τέτοια βασική κατάσταση θά μπορούσε νά βγει ένα «μελό» ό Μπιραμπώ προτίμησε, εύτυχώς, νά βγάλει μία κωμωδία. Είναι έξυπνη και πολύ ευχάριστη. Ίσχυή σάν κεντρικό δεδομένο για τίς τέσσερες πράξεις της, έδω — εκεί άναιμική, συντηρείται ώς τόσο χάρη στήν έφευρετικότητα του κωμωδιογράφου, πού τήν στηρί-

ζει μέ διάφορες μεταστροφές και μεταπτώσεις. Παίζεται γοργά από τόν θίασο Φωτόπουλου γι' αυτό και «φεύγει», ρέει, χωρίς ν' αφήνει τό αίσθημα κάποιου ύλικού θάρους, παρ' όλο πού λείπει από τήν παράσταση, μοιραία, ή κομψή χάρη του γαλλικού τρόπου έρμηνείας.

Ό ρόλος του Γαβριήλ Φάμπρ, του πατέρα, χωρίς νά έχει κανέ-

Του
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

να ιδιαίτερο ανθρώπινο βάθος, δίνει ευκαιρίες σέ πολύ πλουσιότερη θεατρική έκμετάλλευση και σέ θερμούς χρωματισμούς πού δέν χαρακτηρίζουν τήν υπόκριση του Μ. Φωτόπουλου. Είναι άπλως διασκεδαστική, στόν γνωστό καθιερωμένο τύπο. Πρέπει όμως, έξ άλλου, νά τής αναγνωρίσει κανένας τήν άνεση πού φανερώνει τή γνήσια θεατρική φλέβα: Βλέπεται τόσο ευχάριστα αυτός ό Φάμπρ! Ό Δημήτρης Χόπηρης κρατάει εύπρόσωπα τόν ρόλο του ύπουργού. Ή Νίτσα Τσαγανέα, παίζει μέ λαϊκή αποτελεσματικότητα, αλλά και μέ υπερβολικά τυποποιημένο τρόπο, όπως όλους πιά τούς ρόλους της, τήν Σουλθία Μαρίν. Πάρα πολύ καλή, κομψή, όρσοερί, είναι ή Άννα τής Βάσως Μεριδιώτου. Νά μία σαφώς καλή νέα ήθοποιός. Ή Έλένη Μαβίλη ή Έλον Δοξακοπούλου, ό Ρένος Βρεττάκος, και ό Τάσος Παπαδάκης σκεδιάζουν εύστοχα τά διάφορα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου. Ένας πειστικώτατος Ίουλιανός Μαρίν είναι ό Γιώργος Όλύμπιος, πού έχει τή φυσική («κόψη») τών έργων σαλονιού.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ»

Ο ΜΠΗΑΝ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΜΕΤΑΛΛΕΙΟ»

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ έργο που έκανε διεθνώς γνωστό τον νέα και λιγότερο Ιρλανδό συγγραφέα Μπρένταν Μπήαν, τό είχαμε ιδεί στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1962, τότε που τό είχε πρωτοπαρουσιάσει τό Κυκλικό Θέατρο. Τώρα κάνει μέ τον «Ομήρο» αυτόν έναρξη των παραστάσεων του τό νέο θέατρο «Μεταλλείο» στό Παγκράτι. Τό ενδιαφέρον του νέου άνεβάσματος είναι διπλό, άν όχι τριπλό: Πρώτα - πρώτα νέα διανομή, κι' άς είναι ίδιος ό σκηνοθέτης: ό κ. Λεων. Τριβιζάς. Δεύτερο, άλλαγή τύπου σκηνής: Στα 1962 είτανε κυκλική, τώρα είναι ή καθιερωμένη, μέ τό προσκήνιο, ή σκηνή του Ιταλικού τύπου—άρα άξια ενδιαφέροντος ή άλλαγή αυτή θεατρικού κλίματος. Θά προσθέσω και τρίτο νέο στοιχείο, την άλλαγή σκοπιάς μας μέ την πάροδο του λίγου αυτού, έστω, χρόνου, από τά 1962 ίσαμε σήμερα. Άλλά και την περιέργεια για την άντοχή ή όχι του έργου σέ δεύτερο άντίκρουσμα, υπό νέες συνθήκες.

Η γραμμή έρμηνείας στην τωρινή παρουσίαση του «Ομήρου» δέν είναι διαφορετική από την παλαιά παρά μόνο σέ δευτερεύοντα σημεία. Στα 1962 σημείωνα την πληθωρική χρησιμοποίηση μουσικής, που έδινε μιά υπερβολική λυρική, αίσθηματολογική σχεδόν, χροιά στό έργο. Η μουσική, σήμερα, είναι ή ίδια—ώραιότητα, γεμάτη άτμοσφαίρα—του κ. Μίκη Θεοδωράκη, αλλά χωρίς την κιθάρα, που, μέ την έμμοσή της, προσέθετε τότε μιά γλυκερότητα. Άλλά και ή άλλαγή ήθοποιών, στους κύριους μάλιστα ρόλους, δέν μπορεί παρά νά έχει αντίκτυπο στή γενική έντύπωση. Ο Τίτος Βανδής είναι ένας άριστος ήθοποιός, μέ πληθωρική ιδιοσυγκρασία και έμφυτη γραφικότητα.

Δίνει έναν Πάτ χυμώδη και που έχει τό πρόσθετο προτέρημα του μέτρου, πράγμα που κάνει τή σύσταση του προσώπου θεατρικά πυκνή. Σημαντική έπιτυχία σημειώνει επίσης ή Μάρθα Βούρτση στό ρόλο της Μέγκ Ντίλλον. Είναι, άν δέν γελιέμαι, ό πρώτος έντελώς πρώτου έπιπέδου ρόλος στή σταδιοδρομία της καλής νέας ήθοποιού. Τόν χρωματίζει μ' έναργεια και οίστρο που όχι μόνο δέν άλλοιούνται αλλά, άπεναντίας, τονώνουν την αλήθεια των αντιδράσεων. Μ' εύχαρίστηση τέλος ξαναβλέπει ό Αθη-

του
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ναίος θεατρόφιλος την Τάνια Σαβοπούλου, που είχε λείψει για καιρό από τή σκηνή. Είναι, στόν «Ομήρο», μιά Τερέζα λιτή και συγκινημένη δίχως φιλολογία.

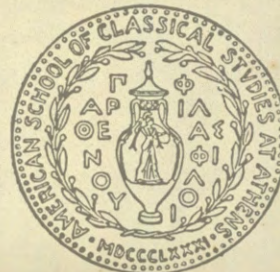
Προτάσσω τά στοιχεία της έρμηνείας γιατί αποτελούν και τό νέο του δευτέρου αυτού άνεβάσματος του έργου. Όσο για τό ίδιο τό δράμα, θά έπαναλάβω ό,τι είχα πεί και στό 1962, αλλά μέ περισσότερη ίσως τώρα πεποίθηση: Τό ενδιαφέρον του «Ομήρου» στηρίζεται στό ό,τι είναι ένα σχεδίασμα διαφορετικού κάπως από τά γνωστά δραματικού είδους. Κράμα νατουραλισμού ήθογραφικού και λυρικής εύαισθησίας, ζυγιάζεται διαρκώς άνάμεσα στην ώμότητα του ενός και στή συμβατικότητα του άλλου, χωρίς νά προσπαθεί ν' άπαλύνει αυτή την αντίθεση αλλά, άπεναντίας, μέ τό νά την ένστερνίζεται, νά την κάνει

προσωπική του διάλεκτο, θεατρικό ύφος. Σά δραματική καθαυτό σύλληψη τό έργο του Μπήαν παρουσιάζει μιά αίσθητή άδυναμία: Ό μύθος του είναι μιά άρχική κατάσταση που δέν αναπτύσσεται, άπλώς άρχίζει και τελειώνει. Ένας νεαρός Άγγλος στρατιώτης έχει πιαστεί από τους Ιρλανδούς έπαναστάτες, μέ σκοπό νά κρατηθεί όμηρος για ν' άναγκαστούν και οι Άγγλοι νά έλευθερώσουν τον έπίσης νεαρό Ιρλανδό κατάδικο που πρόκειται ν' άπαγχονίσουν τό επόμενο πρωί. Πάνω όμως σέ μιά σύρραξη μέ την άστυνομία ό όμηρος σκοτώνεται. Μαντεύουμε τά έπακόλουθα. Στό καθαρά ήθογραφικό του μέρος τό έργο του Μπήαν θυμίζει κάποιες εύτυχισμένες δραματικές συνθέσεις του μεγάλου συμπατριώτη του Σών Ο' Κέϊζυ.

Από τους άλλους ήθοποιούς της διανομής θ' άναφέρω τον Νάσο Κεδράκα, τή Μαρία Μαρμαρινού, τον Θάνο Κανέλλη, τον Κώστα Φυσσούν. Ο Γιώργος Τζώρτζης σημειώνει την πρώτη θετική έπιτυχία της κωπής σταδιοδρομίας του στό ρόλο του όμηρου Λέσλι. Αν θυμάμαι καλά, ό νέος αυτός ήθοποιός ίσαμε τώρα είχε φανερώσει προσόντα αλλά και μιά άδεξιότητα, που έδώ δέν υπάρχει πιά. Θά προσέθετα στην κατηγορία των γραφικών τύπων του έργου τον διαφορούμενο που άκούει στό ένομα Πριγκίπισσα Γκρέϊς άν δέν είχε άποδοθεί από τον ήθοποιό που τον υποδύεται τόσο έπιθεωρησιακά. Ο σκηνοθέτης κ. Τριβιζάς, που τόσα δείγματα καλλιτεχνικής άξιώσνης μας έχει δώσει τώρα τελευταία, υποθέτω πως έδώ δέν έκανε τόσο ένα λάθος γούστου όσο που θέλησε νά προσθέσει μιά κάπως υπερτονισμένη πινελιά εύθυμίας στόν πίνακα.

Η μετάφραση του κ. Βασ. Ρύτα είναι λαμπρή. Η σκηνογραφία του κ. Γιάννη Τσαρούχη γεμάτη άτμοσφαίρα και υποβλητικότητα μέσα στην εύλωτη λιτότητα της.

Όταν είχα πρωτοδιαβάσει τό έργο, δέν είχα άποκομίσει την έντύπωση πως είναι πολιτικά προπαγανδιστικό. Η έρμηνεία του υπογραμμίζει αυτή την έκδοχή, και έδώ μού φαίνεται πως γίνεται μιά παρέκκλιση που, καλλιτεχνικά, δέν έπιτρέπεται.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΜΙΑ ΦΑΡΣΑ ΚΑΛΟΔΟΣΜΕΝΗ

‘Η «Άντροτραγανίστρα» από τόν θίασο Κατερίνας

Η ΓΑΛΙΚΗ φάρσα έχει τούς νοσταλγούς της, καί θά τούς έχει ένóσω θά δρίσκεται στή ζωή ή γενιά πού πρόλαβε τό θέατρο τής ‘Ομόνοιας καί τό θέατρο τής όδου Σοφοκλέους. ‘Εκεί έρχονταν έναν καιρό, ζεστές-ζεστές, οί παριζιάνικες έπιτυχίες τών αρχών τού αιώνα, νά ξαναχειροκροτηθούν.

Σήμερα τό είδος διατρέχει κρίση στόν ίδιο τόν τόπο τής παραγωγής του. Κά-νει απόπειρες, άπεγνωσμένες σχεδόν, ν’ άνανεωθεί, σπανιότατα όμως τό κατορθώνει. Μιά από τίς διεξόδους πού έχουν

έπινοηθεί γιά τή σωτηρία τής φάρσας, από τότε πού ή συζυγική κρεβατοκάμαρα έπαψε ν’ άποτελεί τόν δμφαλό τού κόσμου, είναι καί τό «μαύρο χιούμορ».

Τού ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Βοηθούμενó από τήν άλλαγή νοοτροπίας τού μεταπολεμικού κόσμου, τού συνηθισμένου νά βλέπει τήν ανθρώπινη ζωή όχι σάν κάτι άναγκαστικά Ιερό, πολύτι-



Η Κ. ΚΑΤΕΡΙΝΑ

μο, άπεναντίας δέ σάν κάτι γελοίο, ή μηδαμινό—πού κάνει τό ίδιο—τό μακάβριο χιούμορ έρχεται νά χύσει νέο αίμα—μαύρα—στis γερασμένες φλέβες τής άστικής φάρσας. Τό υπόδειγμά της, πού θέτει όπ’ όψη μας ό θίασος Κατερίνας μέ τόν εύχο κι’ άπρόφερτο τίτλο «Άντροτραγανίστρα», έχει τουλάχιστον τό προτέρημα νά μήν κάνει κατάρηση τού νέου αύτου τόνου κι’ άς παραστέκει όλη σχεδόν τήν εξέλιξη τού έργου ένα πτώμα στό διπλανό δωμάτιο.

Μέσα σέ μιάν ώραιότατη σκηνογραφία πού έχει σχεδιάσει ό κ. Γ. ‘Ανεμογιάννης—ώραία στόν κατάλληλο τύπο: όπέρκομψη καί άδειανή από περιεχόμενο—ή κυρία Κοκό Μπαιζός ανακαλύπτει γιά τρίτη φορά πώς έμεινε χήρα. Τό μεγάλο της όμως δυστύχημα δέν είναι ή χηρεία: είναι ή είδηση πώς μαζί μέ τόν Περουβιανό της σύζυγο χάθηκε ή περιουσία της—δηλαδή ή περιουσία του. ‘Η κυρία Κοκό είχε γνωρίσει, στό πρώτα νιάτα της, τή φτώχεια, τό πεζοδρόμιο. Κατόρθωσε ν’ άνέβει στόν άφρό, νά κρατηθεί, διά τής μεθόδου τών πλουσιών συζύγων. Μέ κανένα τρόπο δέν θά συγκατατεθεί νά ξεπέσει πάλι, στό επίπεδο τής άφειτηρίας της. Γιά πολλοστή φορά, έστω καί σαραντάρα τώρα, μητέρα δύο μεγάλων παιδιών, θά δοκιμάσει τή γνωστή της μέθοδο, θ’ αναζητήσει μιάν ένσάρκωμένη σέ σύζυγο περιουσία. Τό έργο θά είναι ή παρέλαση τών σχετικών εκπλήξεων.

‘Εχει κανένας τήν εντύπωση πώς ή φάρσα αύτή τού νεοφώτιστου αλλά καί τεχνικώς ώριμου Μαρσέλ Μιτουά, πετυχαίνει νά δρεί τό άνανεωτικό φάρμακο πού χρειάζεται τό είδος. ‘Η εντύπωση όμως αύτή περιορίζεται στήν έπίφασή καί, λίγο-λίγο, μετριάζεται, χλωμιάζει. Αυτό δέν έμποδίζει τό έργο νά έχει σκηνές διασκεδαστικές, εύρηματα, μιά πορεία ικανοποιητική, πού μόνο στό τέλος μοιάζει νά παθαίνει ένα είδος άναιμίας. Απομένει ή εντύπωση πώς ό συγγραφέας εργάστηκε μέ κέφι, χωρίς καί νά κατορθώσει—άν είναι αυτό πού τόν ένδιέφερε—νά προσδώσει στό έργο του μιά φυσιογνωμία ιδιαίτερη.

‘Η Κατερίνα είναι μιά κεφάτη Κοκό, πού περνάει μέ δεξιοτεχνική ρευστότητα από κατάσταση σέ κατάσταση. Κρατάει τήν παράσταση στό χέρι της, καί μέ πόσο χιούμορ! ‘Η Μαίρη Λαλοπούλου είναι μιά λαμπρή, γραφικότατη Μάγγου στήν πρώτη της σκηνή, δέν ξέρω όμως γιατί χάνει τήν ύπόστασή της στό τέλος. ‘Αξιοπρόσεκτη ή εμφάνιση τής Μπέττυ ‘Αρβανίτη στό ρόλο τής νεαρής ‘Αννας-Μαρίας. Οί ύπόλοιποι ήθοποιοί, καλοί όλοι τους, δέν ξεφεύγουν ώστόσο από τήν καθιερωμένη συμβατικότητα τού κατ’ αρχήν συμβατικού άλλωστε είδους στό όποίο ανήκει τό έργο. Είναι οί: Μπάμπης Κατσούλης, Γ. Μοσχίδης, Γ. Κωνσταντίνου—έντυπωσιακός αλλά κι’ ελαττωματικός ‘Ανατόλ Λονγκβί—Σαπφώ Μαρσερά, Δ. Μπισλάνης, Δ. ‘Ηλιόπουλος. ‘Ο Κ. Δημόπουλος χρειάζεται ν’ άποβάλει τήν άδεξιότητα πού έντοπίζεται στίς περιττές χειρονομίες.

Ζωρή μετάφραση τού κ. Μάρκου Πλωρίτη καί έξυπηρετική σκηνοθεσία τού κ. Ντίνου Δημόπουλου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'Αν ό κόσμος
μᾶς ἔβλεπε μαζί»

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΛ. ΜΠΑΛ ΣΤΗΝ «ΠΟΡΕΙΑ»

ΜΕ τά κλασικά ὕλικά ενός μελό, ό Γάλλος δραματογράφος Κλώντ Μπάλ ἔγραψε ένα ἔργο πού δέν εἶναι ἐντελώς μελό καί πού ἔχει τήν ἀρετή μιᾶς καλῆς τεχνικῆς τοῦ καθιερωμένου, συντηρητικοῦ τύπου. Τό «'Αν ό κόσμος μᾶς ἔβλεπε μαζί» εἶναι — πέρα ἀπ' αὐτό — ένα ἀντιρασιστικό δράμα. 'Η αἰώνια ἀντιδικία λευκῶν καί νέγρων τῆς Ἀμερικῆς βρίσκει ἐδῶ γιά πολλοστή φορά τήν ἑκφρασή της, μέ ἀρκετή μάλιστα εὐγλωττία. Εἶναι μιᾶ εὐγλωττία ἔμμεση, δίχως ρητορεῖες, καί γιά τοῦτο θεατρική.

Τά ὀλικά πρῶτα-πρῶτα τοῦ μελό: Μιά νεαρή, ἀγνή καί τραυματισμένη ὕπαρξη — ἡ Σέσιλυ. Ἐνας καταχθόνιος κυνικός — ό Πήτερ Μπέητς. Ἐνας νέος μέ ψυχική ὁμορφιά καί ἡρωϊκές κλίσεις — ό Ντεΐδης Κόττον. Δέν χρειάζεται καί τέταρτο στοιχείο. Ἡ Σέσιλυ εἶναι τυφλή,

ό Ντεΐδης νέγρος, ό Πήτερ δημοσιογράφος. Σέ μιᾶ σύγκρουση μεταξύ λευκῶν καί νέγρων, ό Ντεΐδης τραυματίστηκε, διακομίστηκε νά νοσηλευτεῖ στό φτωχικό σπιτάκι τῆς Σέσιλυ, κι' ἐκεῖνη τόν ἐρωτεύτηκε δίχως νά τόν βλέπει. Δέν ξέρει καν πῶς εἶναι νέγρος· θά τό μάθει



Κ. ΑΝΑΛΥΤΗ - Ν. ΒΑΣΤΑΡΔΗΣ

ἀργότερα. Ἀλλά ό δημοσιογράφος Μπέητς караδοκεῖ. Ἐκπροσωπεῖ μέ τήν ἐφημερίδα του μιᾶ ρασιστική ὀργάνωση κι' ἔχει συμφέρον νά δηλητηριάσει τό εἰδύλλιο, τό ἄλλωστε δραματικό, Σέσιλυ — Ντεΐδης. Ἡ Σέσιλυ θά ὑποβληθεῖ, μ' ἔξοδα τῆς ἐφημερίδας τοῦ Μπέητς, σέ μιᾶν ἐγχείρηση, μέ σκοπό νά δρεῖ τό φῶς τῆς. Ὅταν ἀναβλέψει, θά ἐξακολουθήσει ἀραγε ν' ἀγαπάει τόν Ντεΐδης; ἐδῶ εἶναι τό πρόβλημα — καί τό κορύφωμα τοῦ ἔργου. Ἀλλά ὄχι: ἡ ἐγχείρηση θ' ἀποτύχει. Ἡ Σέσιλυ, καταπίνοντας τά δάκρυά της, θά ἐξηγήσει πῶς τῆς ἀρκεῖ ἡ ἀγάπη τοῦ Ντεΐδης, μόνο πού ό Μπέητς, συνεπείσστα ἀποτρόπαιος, ἔχει προλάβει: Εἶχε πείσει τόν νέγρο πῶς ἡ Σέσιλυ, μόλις ἀνέβλεψε στό νοσοκομεῖο, εἶδε τούς νέγρους πού τῆς παρουσίασαν καί τούς σιχάθηκε, ζήτησε νά μήν ἴδῃ καν τόν Ντεΐδης. Κι' ἐκεῖνος, ἀνίκανος νά ὑποφέρει αὐτή τή διάψευση τῶν ἐλπίδων, ἔχει σκοτωθεῖ πάνω στό κρεβάτι τῆς Σέσιλυ.

Εἶπαμε πῶς τό ἔργο τοῦ Μπάλ δέν εἶναι ἐντελώς μελό, γιατί ἂν ἔχει τίς σχετικές καταστάσεις, δέν ἔχει καί τόν αἰσθηματολογικό διάλογο ἢ τίς παγίδες τῆς εὐκόλης εὐαισθησίας. Κατά τ' ἄλλα, εἶναι διαρθρωμένο καλά: Χωρίς ἰδιαιτέρη λάμψη ἀλλά καί χωρίς μονοτονία ἢ ἀδεξιότητα. Τά πρόσωπα δέν ξεπερνᾶνε τό εὐπρόσωπα συμβατικό ἐπίπεδο, εἶναι ὁμως πειστικά, χάρη κυρίως στή

Τοῦ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

θεατρική μεταχείρισή τους. Ὁ θίασος τά χρωματίζει μέ θερμότητα.

Ἡ Κάκια Ἀναλυτὴ πείθει γι' ἄλλη μιᾶ φορά πῶς ἔχει τάλαντο γνήσιο: κρατᾶει τῇ Σέσιλυ σ' ἓνα ἐπίπεδο ἰσορροπημένο ἀνάμεσα στή συναισθηματικότητα καί στή σοβαρότητα. Ὁ Ν. Βασταρδὴς δίνει μιᾶ λεβεντιά στὸν Ντεΐδης πού ἀντισταθμίζει ὥς ἓνα σημεῖο τὴν ὑπερβολικὴ κάπως ἀπλοικότητά του. Ὁ Μ. Πανώρηος εἶναι ἓνας Μπέητς λιγάκι πιό σατανικός ἀπ' ὅσο χρειάζεται κι' αὐτό ἀποτελεῖ τὴν πιό μελοδραματικὴ νότα τῆς ἐρμηνείας. Καλοὶ στὰ μέρη τους ἡ Παμφίλη Σαντοριναίου, ό Κώστας Ρηγόπουλος, ό Γ. Ὀλύμπιος, ό Δημ. Παπαγιάννης, ό Χρ. Μπεκιάρης καί ό Στ. Χριστοφίδης. Μιά παράσταση φροντισμένη ἀπὸ τὸν Μ. Ἀγγέλιζο, πού «κρατᾶει» τὸν θεατῆ.

Ἡ μετάφραση τοῦ κ. Κώστα Στάματιου εἶναι ἄριστη. Καί ἐξυπαρξὴ κὴ ἡ σκηνογραφία τοῦ κ. Μ. Ἀγγελοπούλου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Μπλούζ για τόν κύριο Τσάρλυ»

Ο ΤΖΑΙΜΣ Μπώλντουϊν, συγγραφέας μαύρος της Αμερικής, φλογερός απόστολος των δικαιωμάτων της φυλής του, έχει γράψει το θεατρικό έργο «Μπλούζ για τόν κύριο Τσάρλυ», που παίζεται τώρα από τόν θίασο Αλεξανδράκη, ένι-



Α. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ
— Α. ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ

σχυμένον για τήν περίσταση με στοιχεία έκτακτα. Τό έργο γράφτηκε — κατά τήν ομολογία του ίδιου του Μπώλντουϊν — ύστερα από παρακίνηση του σκηνοθέτη Ήλια Καζάν.

ΘΕΑΤΡΟ «ΔΙΑΝΑ»

«Αν στό στοιχείο αυτό προσθέσει κανένας τό άλλο, τού πολιτικά πιά ή-γετικού ρόλου πού παίζει ό Μπώλντουϊν ανάμεσα στους μαύρους τής Αμερικής, θά έχη τήν εξήγηση τών δύο κύριων χαρακτηριστικών τού έργου. Προτού τά αναφέρουμε, ας ιδού-με μέ δύο λόγια τό κύριο θέμα.

Ένας νεαρός μαύρος, ό Ρίτσαρντ, γιάς πάστορα, έχει φύγει από τήν πολιτεία τού Νότου όπου γεννήθηκε, κι έχει πάει στόν Βορρά. Έκεί, γνώρισε μία ζωή πιά ελεύθερη, συναναστράφηκε έρωτικά λευκές γυναίκες, έγινε όμως τοξικομανής. Όταν, ύστερα από έξη χρόνια, γυρίζει στήν πατρίδα του, στό Νότο, δυσκολεύεται νά προσαρμοστεί, κι ας έχει γιά πρόγραμμα ν' αποτοξινωθεί και νά φτιάξει τή ζωή του. Ψυχή επαναστατημένη, θ' αντισταθεί στή νοοτροπία τών πολιτειών μέ τήν έντονη φυλετική διαμάχη, θά κρατήσει μία στάση απειθαρχητή, προκλητική στά μάτια τών λευκών. Μιά ασήμαντη άφορμή, τόν φέρνει μία μέρα άντιμέτωπο μ' έναν έμπορο λευκό, πού δέν διακρίνεται γιά άνθρωπιστική άνεξήγησεία. Ό Λάιλ Μπρίττεν αυτός, πού έχει παρελθόν δεδαρημένο κιόλας, θά σκοτώσει τόν Ρίτσαρντ, θά δικάσει από τούς λευκούς, κι θ' άθωωθεί. Οι μαύροι τής πολιτείας, θά περιοριστούν νά θρηνήσουν τό θύμα μέ τούς πατροπαράδοτους δραματικούς

χορευτικούς ρυθμούς τους και θά οργανώσουν μία πορεία διαμαρτυρίας...

Τό έργο έχει σκηνές ευγλωττες, λόγο άδρό και συγκρούσεις έντονες. Έχει και — όπως είναι έπόμενο — έναν αυθεντικό τόνο, πού γιά ν' αναδείξει τήν περιπάθεια, δέν άναγκάζεται πάντοτε νά προσφεύγει στήν αισθηματολογία ή στό μελοδραματισμό. Έκεί όμως όπου βλέπεις κανένας τήν επίδραση τού σκηνοθετικού καθοδηγητή, είναι στήν τεχνική του: μία τεχνική ούσιαστικά άσύνδετη μέ τό θέμα. Τό «Μπλούζ για τόν κύριο Τσάρλυ» κάνει χρήση — συχνά και κατάχρηση — τής άχρονικής διάρκειας, πού συνίσταται σ' ελεύθερες κι άλλεπάλληλες διασταυρώσεις τών επιπέδων ταρινά — περασμένα. Άναδρομές άπάνω, μετεωρισμοί τού χρόνου, διασκελισμοί του, χρησιμοποιοούνται γιά νά φωτίσουν τή δραματική περίπλοκη μέ τά διασταυρούμενα πυρά προβολών πού εκπέμπονται από διάφορες όπτικές γωνίες. Έχουμε έτσι μία τεχνική τύπου «Θάνατος τού έμπορόκου», γιά ένα θέμα ασφάστατα και μονογραμμικά κοινωνικό, δίχως κανέναν είδους εξωραϊστικές ή ένδοσκοπικές προσκοτάσεις. Ό ψυχραιμος θεατής συλλογίζεται έθελά του πώς ή τεχνική αυτή καλείται νά υπηρετήσει τό έντυπωσιακό, νά δημιουργήσει άντιπαρά-

του

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

θέσεις εικόνων χτυπητές χωρίς νά υπηρετεί καμμία θαθέτερη αισθητική άνάγκη. Τό κακό κορυφώνεται στή σκηνή τού δικαστηρίου, όπου τά πιά έκμεταλλεύσιμα συναισθηματικά πρόσωπα, κουνιζόνται νά άπαγγείλουν κι από έναν έκτός προγράμματος συγκινητικό μονόλογο τό καθένα, καταμέτωπο στό κοινό. Οι παρεδόσεις αυτές, δρασκελάνε σάφως τό σύνορο τού μελοδραματικού, πού άλλού τό είδαμε νά παρακάμπτεται, και χρωματίζουν τό έργο μ' έναν έντονα κι άπερίφραστα προγραμματικό τόνο.

Είναι τό δεύτερο κύριο χαρακτηριστικό του. Τό «Μπλούζ για τόν κύριο Τσάρλυ» παραμένει, σέ τελευταία άνάλυση, τό έργο ενός πολιτικού ήγέτη. Η ευγλωττία του είναι δικανική. Δικαιωμένο δέβαια στό καθαρά ανθρώπινο επίπεδο, βοηθάει στή σύγχυση εκείνη πού είναι τόσο χαρακτηριστική τής εποχής μας: Πού τελειώνει ή καθαρά δραματική συγκίνηση και πού άρχίζει ή συλλαλητηριακή ψυχολογία; Τό θέατρο είναι μία τέχνη επίκινδυνα σύνθετη, πού εύκολα επιτρέπει κατολισθήσεις. Ξεκινάς γιά τό αισθητικό και, μέσ' από τήν πύλη τού ήθικου, βρίσκεις ασφνικά στό χώρο τού διδακτικού. Έπικαλείσαι τό ανθρώπινο και, έν όνόματί του, καταλήγεις στό δημοσκοπικό. Χρειάζεται μία άσκητικά άυστηρή εσωτερική πειθαρχία γιά νά μήν παρασύρσαι από τούς κάθε λογής δελεαστικούς πειρασμούς. Και δέβαια δέν μπορεί κανείς ν' άπαιτήσει τέτοια πειθαρχία από ένα συγγραφέα πού ζωή του και δικαίωσή του είναι ένας ένδικα άπελευθερωτικός άγώνας.

Έκείνο πού ενδιαφέρει τόν Μπώλντουϊν είναι νά υπηρετήσει τήν υπόθεσή του. Εμπιμένει τόσο πολύ σ' αυτό τόν κύριο στόχο ώστε άποδεχνιέται σάν τούς παθιασμένους ρήτορες, πλατυάζει, εξαντλεί τρεις άτέλειωτες ώρες. Όπωςδήποτε, τό επίδεξιο στό έπιμέρους δέσιμο τών σκηνών του, ένισχυμένο κι από τά γραφικά στοιχεία, κρατάει τό ενδιαφέρον, κερδίζει τόν θεατή, τόν κάνει νά λησμονήσει τήν άποδεικτική κοινοτοπία τού μύθου. Στο τέλος, τό άεροσάηριο, νομίζοντας πώς έπυφνημεί ένα έργο, έπυφνημεί μίαν Υπόθεση. Πολλοί υποθέτουν πώς είναι τό ίδιο. Μέ λύπη μου θά τούς πληροφορήσω πώς είναι κάτι έντελώς διαφορετικό.

Η παράσταση έχει ζωηρότητα, νεύρο. Η σκηνοθετική παρουσία τού κ. Α. Τριβιζά είναι αισθητή. Πολλοί καλοί ήθοποιοί υπερασπίζονται τό έργο τού Τζαίμς Μπώλντουϊν, μ' επικεφαλής τόν Μάνο Κατράκη, υποδραματικό πάστορα Μερντιαν Χένρυ. Όλοι τους είναι άξιόλογοι άποτελεσματικοί: ό Αλ. Αλεξανδράκης, ό Αλ. Δαμιανός, ό Αλ. Παπαδόπουλος, ό Αλίκη Γεωργιάδου, ό Κ. Μπάκας, ούτους, ας προστεθούν, ο Χ. Δακτύλιδης, ό Ε. Ηλιάδης, ό Κ. Καρανός, ούς πειστικό άπόστολο Καρανός. Είνα νά μόνον άτι άλλοι τούς είσαι πολλοί ίδιοι μέ τόν εαυτό τους. Αχ, πότε τέλος πάντων θά κάδουν οι Έλληνες ήθοποιοί νά παίξουν και έλάττω πρόσωπα; Έξάφνου, στή τούτη περίπτωση — άς έλα σημείο τόν Αλ. Αλεξανδράκη.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΡΑΔΙΑ

μέ τον Φρέντρικ Μάρτς
καί τήν Φλ. "Ελντριντζ

ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ έσπερίδα πού έδωσαν στήν αίθουσα του Έθνικού Θεάτρου ο Φρέντρικ Μάρτς και η Φλώρενς Έλντριντζ τήν περασμένη δεσπομάδα, ανήκει στις καλλιτεχνικές εκείνες εκδηλώσεις πού μόνον ο μημένος μπορεί να τις γευθεί κατά βάθος, ολοκληρωτικά. "Όχι πώς κι' ο άνειδίκευτος θεατής δέν έχει να χαρεί σ' αυτές πολλά πράγματα. 'Η τέχνη τό κάτω - κάτω, και μάλιστα ή δραματική, άπευθύνεται έξ όρισμού στο εύρύτερο κοινό. 'Υπάρχει όμως ένα όλόκληρο ύπόρουμα πού διατρέχει κάποια φανερώνματά της, ένα κρυφό φάδι, πού όταν δέν κατέχεις τά μυστικά του, χάνεις τό όγδόντα τοίς εκατό της σημασίας του. Είναι ή περιοχή όπου ή τεχνική, ή και τό αξιοποιημένο έστικτο, προσδιορίζουν, άποτιμούν τό αισθητικό άποτέλεσμα.

Ο Φρέντρικ Μάρτς είναι ο τύπος του καλλιτέχνη πού διαθέτει σάν από καταβολής του, ίσορροπημένα, όλα τά προτερήματα του θεάτρου: Παρουσιαστικό, φωνή, σκηνικό ένστικτο, αίσθημα του ρυθμού, πλαστικότητα, κλίμακα έκφραστικών χρωματισμών και άποχρώσεων, γραφικότητα, θερμοκρασία, έσωτερική πυκνότητα. 'Η μετάβασή του από είδος σε είδος και από ρόλο σε ρόλο γίνεται με άνεση—τήν άνεση πού δέν είναι εύκολία παρά μόνο στην προδιάθεση και στο άποτέλεσμα: Στην κυρίως διαδρομή της, είναι κυριαρχία μέσων πραγματοποιημένη μ' εργασία άφοσιωμένου, φανατικού, καλλιτεχνικά έντιμη. Τό σύστημα της άναπνοής του και μόνο να προσέξει κανένας, ή τήν έσωτερική όργάνωση της έκφοράς του λόγου, άρκεί.

Στά ποιήματα του Ρόμπερτ Φρόστ 'ο Φρέντρικ Μάρτς ήξερε να είναι λυρικός χωρίς αισθηματολογία ή φιλολογία, έκφραστικός χωρίς θεατρινισμό. Οι έξάρσεις του είναι ξένες στη ρητορεία—κι' έδώ άκριβώς βρίσκεται τό όρόσημο πού χωρίζει στη διατύπωση τό λυρικό λόγο από τήν άγόρευση. Στά θεατρικά έργα ο λαμπρός καλλιτέχνης έχει μιάν αλήθεια πού κερδίζει έσωτερικά τό θεατή. 'Ιση άνεση στο χιούμορ και στη δραματική κορύφωση, στην μετάπτωση και στον ψυχολογικό χαρακτηρισμό. 'Ο άμήντος θα μιλήσει έδώ για "φυσικότητα", τήν περιλάλητη αυτή φυσικότητα πού τόση θραύση έχει κάνει σε κοινό και καλλιτέχνες. 'Ο ένήμερος θα τονίσει κάτι άλλο: Τίποτα πού ξένο στην τέχνη από τό φυσικό. Τό καθαρά φυσικό, μέσα στα όρια της τέχνης γίνεται ώμο, πεζό, άνούσιο, ψεύτικο, και προπάντων άδειανό. Στην αίσθηση της αλήθειας πού είναι ανακρίνωση, όχι πληροφορία, φτάνει κανένας από άλλο δρόμο, δύσκολο. 'Ο Φρέντρικ Μάρτς, τό δρόμο αυτόν τόν έχει διανύσει. Είναι ή άσκηση, με τίς πολλαπλές της σημασίες.

Είδολογικά κρινάμενος ο καλλιτέχνης πού χειροκροτήσαμε, ανήκει στη νατουραλιστική σχολή του θεάτρου της χώρας του. 'Αλλά μία νατουρα-

λιστική σχολή άποκαθαρμένη από τά περιστασιακά στοιχεία, από τά παράσιτα της πρώτης ώρας του νατουραλισμού. Σ' αυτήν όφείλει ο Φρέντρικ Μάρτς τή θαυμαστή έπεξεργασία της λεπτομέρειας, τή σοφία πού έχει άφομοιωθεί κι' έγινε σάρκα. 'Ο Κύριος "Ανθρώπος του «Μέ τά

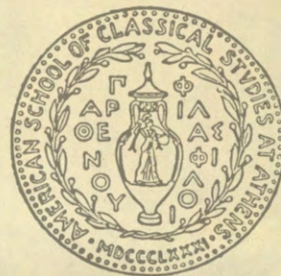
Του

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

δόντια», ο στρατηγός Γκρίγκς του «Φθινοπωρινού κήπου», προετοιμάζουν λαμπρά για τό κορύφωμα του μονολόγου στο «Μακρύ ταξίδι» του Ο' Νήλ. 'Ο Τζαίμς Ταυρόν του Φρέντρικ Μάρτς συνδυάζει τή σοφία με τή λιτότητα, τή στερεότητα της γραμμής με τήν άτμοσφαίρα. Μ' όλο πού για μία στιγμή μοιάζει να επαναλαμβάνει μέσα στο ίδιο κείμενο μία συστοιχία από διακυμάνσεις, συναρπάζει στο σύνολο με τήν έσωτερική του γραφικότητα και ειλικρίνεια. Μίλησα λίγο πριν για «άτμοσφαίρα». Είναι ίσως τό άψευδέστερο δείγμα του ένστικτου. 'Ο Φρέντρικ Μάρτς περιβάλλεται από ένα άστρικό σώμα σε κάθε του εμφάνιση επί σκηνής. Αυτό θα πεί σκηνική παρουσία.

'Η Φλώρενς "Ελντριντζ του παραστέκεται με συνέπεια κι' ός μήν έχει τήν ίδια μ' εκείνον επίνευση της Μοίρας. 'Η τεχνική της κάνει θαύματα στιγμές-στιγμές. Τήν έξυπηρετεί, τή στηρίζει παντού και πάντοτε. Μιά φωνή όχι τόσο εύνοημένη στην άφετηρία της, ή άξια πρωταγωνίστρια τή χειρίζεται με τόν άποδοτικότερο τρόπο, έτσι πού να κάνει σε λίγο αισθητούς μόνο τούς χρωματισμούς, όχι τό όργανο. 'Ας σημειωθεί ότι τό ίδιο πρέπει να ίσχύει και στην περίπτωση του πού εύνοημένου φωνητικά ήθοποιού. 'Αλλοίμονο όταν τό όργανο υπερισχύει! Τότε έχουμε μελόδραμα, όχι δράμα. 'Η μελωδία πού πέτυχε ν' αναδώσει ή Φλώρενς "Ελντριντζ από τό τελευταίο τμήμα του μονολόγου της στην κυρία Ταυρόν, είταν λυρισμός, δέν είταν τραγούδισμα. Καί γι' αυτό κερδίζει τό παιχνίδι στον τελευταίο γύρο.

Μιά βραδιά, συνολικά, ιδιαίτερα αξιόλογη. 'Η 'Αθήνα θα τούς θυμάται για καιρό τούς δύο θαυμάσιους 'Αμερικανούς καλλιτέχνες.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΝΥΦΟΠΑΖΑΡΟ

ΘΕΑΤΡΟ ΙΝΤΕΛΛ

Κωμωδούλα συμπαθητική όσο και
αδειανή, τό νέο έργο του θιάσου Κα-
τερίνας δέν αφήνει δυσανεκτήμενη
τό θεατή του. Τό κάπως πολύ αγ-
γλικό του ύφους του τό αντίσταθμι-
ζει ένα θέμα γνώριμο λίγο - πολύ
παντού: 'Ο φαρισμάς τής μητέ-
ρας πού έχει κόρη τής παντριάς καί
θέλει τό γρηγορότερο να τήν αποκο-
καταστήσει. Φτάνει μάλιστα ν' α-
πορεί κανένας πώς ένα θέμα πού τό
νομίζαμε τυπικά ρωμείο, κ' άκόμα
λίγακι παρωχημένο, δίνει λαβή στό
συγγραφέι μιάς κομωδίας σύγχρο-
νης, αγγλικής. Η «Reluctant debu-
tante» αυτή, του Γουίλλιαμ Ντάγ-
κλας - Χόμ, είναι πραγματικά ένα
έργο έπιτυχίας κ' έξω από τό σύν-
ολο τής χώρας τής.

« Η κομική περιπλοκή προέρχεται από το ότι η κυρία Σηλα Μπρέντ, πάνω στη διάσημη της να καλοπαιρνέψει τη νεαρή της Τζαϊν, κάνει ένα φοβερό λάθος: Καλεί στο τραπέζι οικογενειακό όχι των έπιδοξο γαμπρών λόρδο Μπέλοκ — πού είναι άλλωστε ήλιθιος — αλλά ένα φημισμένο νεαρό γυναικά, δεσπέρα υπολήψου, τόν Δαυίδ Τζόνσον. Περιττό ωστόσο ν' ανησυχοῦμε: «Όπως από την αρχή μαυτεύουμε, όλα θα πάνε κατ' ευχήν. Τό «Νυφοπάζαρο» — είναι ο ελληνικός τίτλος της κωμωδίας — αν δέν ἔχει δικαιώματα σ' ἐξαιρετικούς τίτλους πρωτοτυπίας, μιὰ φορά ξεδεύει πολλή ἐμπειρία γιά νά συγκολήσει τή συνθετικότητα του. Κάθετα κανέναν, σέ τέτοιες περιπτώσεις, καί συλλογίζεται μ' ἀπορία τόν πόση σφαγή τεχνικής χρεώζεται γιά νά πορευτεί ἐκεῖνος πού δέν ἔχει νά πεί τίποτα ἀπολύτως. Είναι ἡ περιπτώσις ἀκριβῶς τού παγκόσμιου βουλεβάрту.

δὼς τὸν παγκόσμιον δουλοπαιτισμόν.
Ἡ παράστασις εἶναι πολὺ ἱκανο-
ποιητικὴ. Ἡ Κατερίνα σχεδιάζει δια-
σκεδαστικὰ τὴ Σήλα Μπρέντ, ἔνα
ρόλο πού τὸν πρωτόπαιξε ἡ Σήλα
Τζόνσον, ἡ ἀλχημονεὶς πρωταγωνί-
στρις στὸν κινηματογράφου τοῦ «Σύν-
τομη συνάντησης». Ἀξιαγάπητος πρᾶ-
γματικὰ εἶναι ὁ πατέρας Τζίμυ
Μπρέντ τοῦ Τ. Καραῶου. Ἡ Χρι-
στίνα Σύλθα — Τζαῖν — ὅλο καὶ
κερδίζει σὲ ἀέρα τῆς σκηνῆς, ἀκρι-
βέως. Ἐντέλως στοὺς ρόλους τους
εἶναι ἡ Λουίζα Ποδηματὰ καὶ ἡ νεα-
ρὴ Τίτα Καλιγερὰκ. Ὁ Γ. Πάν-
τζας ἐξελλίσσεται σὲ καλὸ τυπίστα.
Λιγὰκι ἀδύνατος ὅμως εἶναι αὐτὴ τῇ
φορὰ ὁ Μιχ. Βασιλείου. Δείχνει μιὰν
ἀσάθετα σάμπως νὰ τὸν ἔχει πτοή-
σει ὁ ρόλος τοῦ ὑποθετικοῦ Ἀδὸν.
Ζουάν.

Ζωντανή μετάφραση τοῦ κ. Μ.
Πλωρίτη καὶ ὠραία σκηνογραφία τοῦ
κ. Γ. Ἀνεμογιάννη.

ΑΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«ΤΟ ΒΗΜΑ» Τρίτη 13 Ιουνίου 1961

«ΓΕΥΣΗ ΑΠΟ ΜΕΛΙ»

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»

1912/38.

Με τό έργο της νεαρής Σήλα Ντε-
λαντέ «Γεύση από μέλι» τό θέατρο «Πο-
ρεία» δίνει την κατά πολύ καλλίτερη
ώς τώρα παράστασή του. «Ας σημειω-
θεί πως δέν ερμηνεύατε πιά στην πε-
ριοχή της διαλελυμένης τέχνης που έ-
πιχειρεί ν' απεικονίσει. Ετσι, μηχανικά,
τή διάλυση μιας εποχής. Τό έργο της
Ντελαντέ είναι κι αυτό μοντέρνο αλλά
μέ διαφορετικό τρόπο. Θητεύει στον
κουρασμένο έκείνο ρεαλισμό, τον επί-
πεδο κι' αλλότρωτο, όπου ανήκουν κά-
ποια αμερικανικά κυρίως έργα μέ ζωη-
ρή απήχηση ανάμεσα στους νέους. «Ε-
ναν καιρό, ή Ερώτη—τό ρεαλισμό
σήμερα καθολική δήμηση—τό ρεαλισμό
αυτού του τύπου τον έλεγε νατουραλι-
σμό, τή σχολή που τον λανσάρισε
«Théâtre Libre» του Άντουάν. «Ας είναι!
Ένα από τά μυστικά της άθανασίας εί-
ναι πως ή κάθε γενιά ανθρώπων άνα-
καλύπτει τον κόσμο έξωρής. Η Ντε-
λαντέ, πιστή στό ύφος της γενιάς της,
ξεκινεί μέ χέρι ανατριχιαστικά στέρεο
τά πάντε πλάσματα που διάλεξε για τό
σκοτεινό παράδεισο του έργου της.
Προπάντων όμως τά ζωντανίζει.

Είναι μία εύρύχωρη τρώγλη σ' ένα
προάστιο του Μάντσεστερ. Η Έλεν και
ή Τζόση, μάνα και κόρη, πρώην τρα-
γουδίστρια σε νυχτερινά κέντρα ή μία,
μοθήτρια ακόμα ή άλλη, έρχονται νά
εγκατασταθούν. Τό έργο θα είναι οι δέ-
κα ή δώδεκα μήνες της ζωής τους εκεί-
μέσα. Η Τζόση θα μείνει έγκυος μ' Έ-
να ναύτη μαύρο. Η Έλεν θα τήν έν-
καταλείψει για ν' ακολουθήσει έναν άλ-
κολικό και μονόφθαλμο φίλο της. Η
Τζόση θα παρατήσει τό μαύρο της για
έναν άλλον, δοκτρον, τυφλό και ά-
βουλο νέο που θα τής κάνει τήν όηπρέ-
τρια. Η Έλεν θα ξαναγυρίσει για νά
τής τον διώξει. Ύστερα, ακούγοντας
πως θα γίνει γιαγιά μαρού μαρού, θα
ρίξει κι' αυτή. Η Τζόση θ' απομεινεί
έρμη, τήν ώρα ακριβώς που τήν πιά-
νουν οι πόνοι της γέννας.

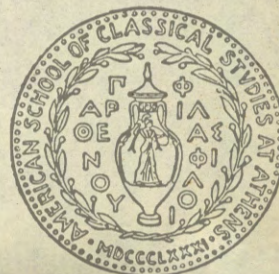
Τό βλέπει κανένας, και μόνον από τό
διάγραμμα του μύθου. Πρόκειται για
τόν πεισματωμένο νατουραλισμό της άνα-
ταρσίας, έκείνον που πατάει μέ σφιγμένα
δόντια τό κάρσικο πάνω στο σχέδιο. Η
Ντελαντέ, παιδί της γενιάς της, ξέρει
καλά τους ανθρώπους, τή ζωή, δέν έ-
χει ψευδαισθήσεις. Τά πάντε πρόσωπα
του έργου της είναι σχεδιασμένα μέ
στερεότητα κι' αλήθεια, χρώμα κι' έν-
ταση. Τό σύγχρονο θέατρο δέν μάς έ-
χει συνθέσει σε τόσο ξεκάθαρα περι-
γράμματα, ακόμα κι' όταν δοκιμάζει νά
μάς προσφέρει, κατά τήν δοξόδοξη να-
τουραλιστική θεωρία, «φέτες ζωής». Η
Έλεν, ή Τζόση, ό Πήτερ, ό Τζέφ και ό
μαύρος ναύτης έχουν αποδοθεί από τήν
Αγγλίδα συγγραφέα τους μέ άδυσώ-
πητη ακρίβεια. Ακρίβεια στό καλό και
στό κακό. Είναι ένας μικρόκοσμος που
άλληλοσπαράζεται και που δογγάει κά-
νοντας τήν άκατανόητη όηπεία του πά-
νω στη Γη.

Απόλυτα έναρμονισμένη ή έρμηνεία
μέ τό δράμα. Η Βέρα Ζαβιτσάνου
(Τζόση) και ή Άννα Παϊταζή (ζωτα-
νεύουν τά δύο κεντρικά γυναικεία πρό-
σωπα του έργου μέ κρουστή αλήθεια.
Η ψευδαισθήση του αθεντικού, χάρη
σ' αυτές, είναι απόλυτη. Ο Γ. Κων-
σταντίνου κάνει μία πολύ αξιόπαινη έμ-
φάνιση στό ρόλο του Πήτερ. Ο Άλέ-
ξης Δαμιανός σχεδιάζει μέ ακρίβεια μα-
ζί κι' απάλητητα τον Τζέφ. Και ό Θ.
Κονέλλης είναι ένας πολύ πειστικός
μαύρος ναύτης.

Απόλυτα κατάλληλη σκηνογραφία του
κ. Γιάννη Μιγάδη, λαμπρή μετάφραση
της κ. Μ. Ζαρόκωστα κι' ενδιαφέρουσα
μουσική του κ. Άντ. Λάβδα.

Χειροκροτά.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«'Ανοιξιάτικο τραγούδι»

ΤΟΥ ΤΖΩΝ ΒΑΝ ΝΤΡΟΥΤΕΝ

(Θίασος "Ελλης Λαμπέτη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό ἔργο τοῦ Τζών Βάν Ντροῦτεν, μέ τόν πραγματικό του τίτλο «'Η φωνή τῆς τρυγόνας», τό εἶχαμε πρωτοδεῖ, ἐδῶ καί πολλά χρόνια, παιγμένο ἀπό τήν Κατερίνα καί τόν ἀλησμόνητο Γιώργο Παππά. Θυμάμαι πώς, μέ τήν ἀδιαλλαξία ὅχι βέβαια τῆς νιότης, ἀλλά μιάς ἡλικίας πού δέν εἶχε ἀκόμα ἀποχαιρετήσει τοὺς ρομαντισμούς τῆς νιότης, τό εἶχα κρίνει κάπως αὐστηρά. Σήμερα, στή νέα ἐρμηνεία πού μᾶς δίνει ἡ "Ελλη Λαμπέτη—χωρίς αὐτό νά σημαίνει καί πώς ξεγράφεται ἔτσι ἡ περίφημη ἐκείνη πρώτη ἐρμηνεία—τό «'Ανοιξιάτικο τραγούδι» μέ βρίσκει δι-αλλακτικότερον πολύ. Πρόκειται γιά ἕνα ἔργο, πού ὅσο κι' ἂν δέν ἔχει ἐσωτερική πικνότητα, πετυχαίνει νά στηρίξει τρεῖς πράξεις μέ δύο, οὐσιαστικά, πρόσωπα· καί νά μὴν προκαλεῖ τὴν πλήξη. Ἀπεναντίας.

Βρισκόμαστε στή Νέα Ὑόρκη τόν καιρό τοῦ πολέμου. Μιά νεαρή ἡθοποιός, ἡ Ὀλίβια, φέρνει τόν ἐπιστρατευμένο καί ἀδειούχο φίλο τῆς στό καινούργιο, κομψό διαμερισμάκι τῆς συναδέλφου τῆς Κάρολ Μίντλετον. Ἀνέμυαλη ὅμως καί ἀστατή ἡ Ὀλίβια, θά παρατήσει τόν Μπίλλ στα κρύα τοῦ λουτροῦ γιά νά κλείσει τηλεφωνικῶς τὴ βραδιά τῆς μ' ἕνα παλιό τῆς φλέρτ. Ἡ συνέχεια ἐνότης: Ὁ Μπίλλ, πού δέν βρίσκει εὐκολα δωμάτιο σέ ξενοδοχεῖο, ὁ Μπίλλ πού ἔρχεται ἀπὸ τὴν Εὐρώπη καί ἔχει τὴν αἴγλη τοῦ πολεμιστῆ καί τοῦ κοσμογυρισμένου, θά συγκινήσει τὴν ὑπερσυναισθηματικὴ Κάρολ. Θά μείνει μαζί τῆς, θά συνδεθοῦν.—Αὐτό εἶναι τὸ ἔργο.

Μ' ἔναν τέτοιο μῦθο, ὑποτυπώδη, ὁ Μυσσέ (γιά νά θυμηθοῦμε τὰ ὅσα λέγαμε χτές) θά μπορούσε νά ἔχει γράψει ἕνα μονόπρακτο κομφοτέχνημα. Ὁ Τζών Βάν Ντροῦτεν εἶναι βουλεβαρδιέρος. Καταφέρνει τόν ἄθλο νά στήσει τρεῖς πράξεις κι' ἔξη εἰκόνες, πού ἔχουν χάρη, πού δέν λυγίζουν, πού δίνουν εὐκαιρίες στοὺς ἡθοποιούς, ἀλλά πού δέν ἔχουν τρίτη διάσταση: Ὅλα συμβαίνουν στήν ἐπιφάνεια, ἀνθρώπινο πλᾶσμα δέν διαγράφεται κανένα, ποίηση δέν ὑπάρχει παρά μόνο στὸν τίτλο. Ἡ μεγαλύτερη ἀρετὴ τοῦ ἔργου εἶναι μιά

ἀβρότητα σὲ χειρισμό. Ἀλλά κι' αὐτό δέν εἶναι λίγο...

Ἡ "Ελλη Λαμπέτη δίνει μιά θαυμαστή Κάρολ. Στό ἀδυρμα αὐτό κατ'ορθώνει ν' ἀναπτύξει ὅλη σχεδὸν τὴν κλίμακα τοῦ ταλάντου τῆς, νά δώσει πλούσιες ἐναλλαγές, χιούμορ, χάρη πολλή, μικροσυκινήσεις, θερμότητα, σπιρτάδα. Ἡ Κάρολ τῆς εἶναι παιδική—ἀλλά τί ἔχει νά κάνει! Μᾶς πείθει πὼς δέν μπορούσε νά εἶναι διαφορετικὴ. Χαίρεται κανένας νά τὴ βλέπει.

Ὁ Ν. Κούρκουλος, ἡθοποιὸς νέος καί πού σημείωσε μέσα σέ λίγα χρόνια πολὺ ἀξίεπαινη πρόοδο, ἐπαμύχεται ἐδῶ τὸ σημαντικό θάρος νά σταθεῖ πλάι στήν "Ελλη Λαμπέτη σάν ὁμότιμος. Εἶναι πολὺ. Τὰ ἔργα αὐτὰ σάν τὸ «'Ανοιξιάτικο τραγούδι», στηρίζονται στήν προσωπικὴ ἀκτινοβολία καί δεξιοτεχνία δύο ἐξαιρετικὰ προικισμένων κι' ἐμπειρῶν πρωταγωνιστῶν. Ὁ Ν. Κούρκουλος εἶναι ἕνας ἱκανοποιητικὸς Μπίλλ, ἀλλά πού ἀδικεῖται ἀπὸ τὴ μοιραία σύγκριση. Θά εἶταν ἄδικο νά τοῦ ζητήσουμε παραπάνω.

Λαμπρὴ εἶναι ἡ Ὀλίβια τῆς Λιλῆς Παπαγιάννη. Ζωηρή, ἀδρή, στερεὰ σχεδιασμένη, ἐξαιρετικὰ εὐχάριστη. Νά μιά ἡθοποιὸς πού ἐξελίσσεται σταθερά.

Ὁ κ. Μ. Πλωρίτης ἔχει ρυθμίσει τὴν παράσταση στήν ἐντέλεια. Καί ἡ σκηνογραφία τοῦ κ. Γιάννη Στεφανέλλη ἔχει ἐξαιρετικὴ χάρη, κομψότητα.

Μιά πολὺ εὐχάριστη βραδιά.



Εἵναι αἰσθητὴ ἡ θητεία τοῦ Ζωρζ Νεβέ (ᾧ, Θέ μου! πῶς ν' ἀποδοθεῖ ἐλληνικὰ τὸ Neveu ;) στὸν ὑπερρεαλισμό. Ποιητὴς τοῦ 1929, μεταφέρει στὸ θέατρο τὸ 1930, τὸν παραλογισμό, τὴν ἐφιαλτικὴν ἔκφασιν τοῦ ὄνειαυκοῦ τοῦ κόσμου, ποῦ ζητοῦσε πάντοτε διέξοδο. Μὲ τὴ διαφορά πῶς τὸν ἀκατάστατο κι' ἀνήσυχον αὐτὸν κόσμον, τὸν πειθαρχεῖ τώρα ὁ Νεβέ, τὸν ὑποτάσσει στὴν αὐστηρὴ λογικὴ τοῦ δραματικοῦ εἴδους. Βλέποντας προχτές τὸν «Ζαμόρ», ἀναρωτιόμουν μάλιστα μήπως ἡ τελικὴ αὐτὴ ὑποταγὴ ξεπερνάει κάπως τὰ ὅρια: μήπως κάτω ἀπὸ τὸν ἀπλόχωρον μανδύα τοῦ Ὀνειροκρίτη δὲν σκάνει μὴτὶ ὁ ἀθεράπευτα καρτεσιανὸς Γάλλος, ποῦ θέλει, σὲ τελευταία ἀνάληψη, ὅλα τὰ ὄνειρα νὰ ἔχουν τὴν ἐξήγησίν τους. Ἀς σημειωθεῖ πῶς ἡ ἐκλογικευτικὴ αὐτὴ ἀκριβῶς τάσις εἶναι ποῦ κρατᾷ τὸν συγγραφέα τοῦ «Ζαμόρ» μακριὰ ἀπὸ τὴ σημερινὴ πρωτοπορία. Ἡ σημερινὴ πρωτοπορία ἀποστρέφεται τὴν ἐξήγησιν τῶν ὁνείρων, γι' αὐτὸ καὶ ζητᾷ τὴ θεατρικὴ τῆς ἰσορροπία σ' ἄλλες περιοχές.

Ὁ θεατὴς τῆς πρώτης ἀπὸ τίς δυὸ πράξεις τοῦ «Ζαμόρ» μπερδεύεται κάμποσο. Ἐχει βρεθεῖ στὴν πλατεία ἐνὸς ἐξαφανισμένου χωριοῦ τῆς Γαλλίας, ὅπου ὅλα τὸν εἰδοποιοῦν πῶς τὰ πράγματα δὲν εἶναι καθόλου ὁμαλά. Ἐνα ζευγάρι ἐρωτευμένων — μιά παντρεμένη κι' ὁ φίλος τῆς — ξεμπαρκάρουν ἀπὸ τὸ τραῖνο. Τὸς συνεχεῖ ἡ ἀγωνία μήπως προβάλλει ξαφνικὰ ἔσπισον τοὺς ὁ σύζυγος. Ὅχι γιὰ τὸν φόβονταί. Ὁ Ζαμόρ αὐτὸς εἶναι ἕνα ἀρνὶ τοῦ Θεοῦ. Ἀλλὰ γιὰ τὸς παρακολουθεῖ παντοῦ, ἀφόρητα, διακριτικὸς καὶ ἡσυχος, ὅσο μπορεῖ νὰ εἶναι διακριτικὴ μιά ἀδιάκοπη παρουσία.

Φυσικὰ ὁ Ζαμόρ ἐμφανίζεται σὲ λίγο καὶ ἡ συμπεριφορὰ του ξεπερνᾷ ἀκόμα καὶ τὴν περιγραφὴ ποῦ ἀκούσαμε. Στοργικὰ ἀνήσυχος γιὰ τὴν ἀτακτὴ Κλαρίσα του, ἀπογυμνωμένος ἀπὸ κάθε ἀξίωση, γεμάτος ταπεινοφροσύνη, τάκτ, τρυφερότητα, μακροθυμία, διεκδικεῖ ἕνα μόνο δικαίωμα: Νὰ τὴν προσέχει μήπως τοῦ πάθει τίποτα. Εὐνότητὴ ἡ ἀγανάκτησις τοῦ Κάρουλου - Αὐγουστοῦ, τοῦ ἐραστοῦ τῆς. Καὶ φυσικὴ ἡ περιφρόνησις πρὸς τὸν Ζαμόρ τῆς Κλαρίσας: Τί γυναῖκα θὰ εἶτανε διαφορετικὰ;

Ὡς ἐδῶ τὰ πράγματα θρῖσκονται στὴν περιοχή τῆς ἐλαφρᾶ φανταζίστικης κωμωδίας. Μπαίνουν σ' ἄλλη περιοχή ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ μαθαίνουμε πῶς στὸ χωριὸ τοῦτο, ὅταν φυσάει νοτιάς, ἀνατρέπεται ἡ χρονολογικὴ τάξις τῶν γεγονότων. Τό μέλλον, τότε, εἶναι σὰ νὰ ἔχει κιόλας γίνη. Ὅλοι ἔφρουν—ἄς ποῦμε—πῶς θὰ ἐπακολουθήσει ἔγκλημα: Ὁ ἐνωμοτάρχης ἔρχεται ν' ἀνακρίνει τὸν Κάρουλο - Αὐγουστο γιὰ τὸ φόνο ποῦ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Τί εἶναι ὁ Ζαμόρ»

ΤΟΥ ΖΩΡΖ ΝΕΒΕ

(Θίασος Δημήτρη Χόρν)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

θά κάνει, κι' ὁ δικηγόρος Κλαπαρόν προσφέρεται ν' ἀναλάβει τὴν υπεράσπισή του.

Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα, ἡ προσπάθεια τῶν δύο ἐνδιαφερομένων, τοῦ συζύγου καὶ τοῦ ἐραστοῦ, θὰ εἶναι

ν' ἀποφύγουν τὸ γραμμένο. Νὰ ξεγελάσουν τὴ Μαίρα, ποῦ τοὺς ἔχει κιόλας σημαδέψει. Μ' ἕνα θαυμασμοῦ εὐρημα ὁ Νεβέ, μπάζει ἐδῶ δυὸ κατοίκους τοῦ χωριοῦ ποῦ ἔχουν προηγηθεῖ στὴ σχετικὴ προσπάθεια. Ὁ Ζαμόρ κι' ὁ Κάρουλος - Αὐγουστος θὰ τοὺς μιμηθοῦν, θὰ προσπαθήσουν ν' ἀλλάξουν ταυτότητα, γιὰ νὰ παραπλανηθεῖ ἔτσι, ν' ἀστοχήσει ἡ καταδίκη. Μάταια. Τὸ πεπρωμένο φυγεῖν ἀδύνατον. Εἶναι τὸ ἐπιμύθιο τοῦ ἔργου.

Ἐπιμύθιο ποῦ ἔχει τὸ προτέρημα ν' ἀποσαφηνίζει ἐντελῶς τὴ σκέψιν τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ τὸ μειονέκτημα νὰ τὴν προσγειώνει ὑπερβολικὰ. Ὁ «Ζαμόρ» εἶναι ἡ προσπάθεια συνδιαλλαγῆς τῆς τρέλλας μὲ τὴ φρονιμάδα. Ἀλλὰ ἡ συνδιαλλαγή αὐτὴ, γιὰ νὰ πετύχει, θὰ θυσιάσει πάνταν τὸ καλλίτερον: τὴν τρέλλα.

Ἡ τεχνικὴ τοῦ ἔργου εἶναι λαμπρὴ, γεμάτη εὐρήματα, εὐφυΐα, σκηνηνικὴ δεξιότητὴ. Ὁ Δημ. Χόρν τὸ ἔχει σκηνοθετήσῃ μὲ φαντασία πότε ὑποβλητικὴ καὶ πότε παιχνιδιάρικη, ὅπως ἀρμόζει. Παίξει καὶ μὲ οἶστρο,

χάρη, τὸν Ζαμόρ· τοῦ δίνει μίαν ὑπόστασιν ἐμφορημένην ἀπὸ θερμοκρασία ἀνθρώπινη. Ὁ Βύρων Πάλλης, ἔξω ἀπὸ κάποιες ἐξωτερικότητες τῆς ἀρχῆς, κατορθώνει νὰ σταθεῖ δίπλα του σὰν Κάρουλος - Αὐγουστος, κι' αὐτὸ δὲν εἶναι λίγο. Ἡ Μάρω Κοντοῦ διαπλάθει μιά πολὺ ταιριαστὴ Κλαρίσα. Ἀξίζει νὰ ἐπαινεθεῖ ἡ προσπάθεια τῶν ἄλλων ἡθοποιῶν, ποῦ μπόρεσαν νὰ περάσουν σ' ἕνα κλίμα πέρα ἀπὸ τὸ συνηθισμένο ρεαλιστικόν: Ἡ Σμ. Στεφανίδου, ὁ Σπ. Μουσουρῆς, ὁ Σπ. Κωνσταντόπουλος κατὰ κύριο λόγο, ὁ Ἄντ. Ἀντωνίου, ὁ Χρ. Μπουμπούκης, ὁ Κ. Φυσσοῦν ὕστερα, σχεδίασαν τύπους στὸ σύνολο τοῦ ἐφιαλτικοῦ ἢ ἀκόμα καλλίτερον—στὸ μεταίχιμιο πραγματικότητος καὶ ὑπέρλογου. Ρεαλιστικότεροι οἱ Γ. Τσιτσόπουλος καὶ Λ. Κοτσῆρης, δὲν ὕστερον ὠστόσο. Τὸ σύνολο ἔχει συνέπεια.

Ἐξαιρετικὰ ἀξιεῖται ἡ σκηνογραφικὴ σύλληψιν τῆς δ. Μαρίας Καρέλλα: Ἐχει ὅλη τὴν ἐφιαλτικὴν ὑποβλητικότητά ποῦ πρέπει, χωρὶς ἐξωτερικά μέσα. Ἡ μετάφρασις τοῦ κειμένου βίως διατηρεῖ πολλοὺς γολισμούς, ὅπως καὶ καθορισμοὺς ἐνῶς κατάλοιπα.

Δὲν ξέρω ὡς ποῦ σήμειο τὸ εὐρύτερο κοινὸ θὰ μπόρῃ νὰ ἀντλήσει—νὰ συνδιαλλαγῇ μὲ τὸν «Ζαμόρ», θὰ εἴται ὅμως εὐχὴ ἔργον ν' ἀρχίζε νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὴ δύσαστις, ἀπὸ τὸ μονοτέλειον τοῦ χαμηλοῦ ρεαλισμοῦ. Τοῦ ἔχῃ καὶ δυὸ καλὸν τέσσερα. Πολὺ περισσότερα ποῦ ὁ Νεβέ δὲν ἰσχυρίζεται καθόλου πῶς κάνουν πέντε...

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

ΜΕ ΔΥΟ ΤΡΟΠΟΥΣ μπορεί ν' αντικρούσει κανένας τό έργο του 'Αμερικανού Χένρυ Ντένκερ (Μιά μακρυ νή χώρα), πού διεσκεύασε ο Γάλλος Πόλ Κεντέν και πού ανέβασε ο θίασος Μυράτ με τόν τίτλο «Η κόκκινη κλωστή». 'Ο ένας τρόπος είναι ο ιστορικοεπιστημονικός, ο άλλος ο καλλιτεχνικός. Δεν θα παραξενέψουμε, ελπίζω, κανένα αν πούμε πως ο δικός μας τρόπος δεν είναι ο πρώτος. Πραγματικά: τό αν η «Κόκκινη κλωστή», άπαθανάτιζει σε θεατρική μορφή τό σημαντικό, καθώς φαίνεται, πείραμα του Θρόντ με τήν πελάτισσά του 'Ελισάβετ φόν Ρίττερ, και τό αν η άναπαράσταση αυτή έχει επιστημονική πιστότητα και ιστορικό ενδιαφέρον, είναι πράγματα πού μπορούν νά έχουν εγκυκλοπαιδική άξία: τό καλλιτεχνικό όμως ενδιαφέρον άρχίζει από εκεί πού τελειώνει τό εγκυκλοπαιδικό. Τό δεύτερο δεν άποκλείει δέβαια τό πρώτο, αλλά και δεν τό εξυπακούει. Τό λέω αυτό γιατί προβλέπω πως πολλοί θά έχουν τήν τάση, με τήν άφορμή της «Κόκκινης κλωστής», νά μπερδέψουν τά δύο αυτά επίπεδα και νά μεταφέρουν στο λογαριασμό του ενός ό,τι ανήκει φυσιολογικά στην περιοχή του άλλου. 'Επικρατεί όμως τόση

σύγχυση στο σύγχρονο θέατρο, πού είναι περιττό νά τήν επαυξάνουμε με νέες επινοήσεις.

'Από καλλιτεχνική άποψη, τά πράγματα στην «Κόκκινη κλωστή» (μήπως θά ήταν σωστότερο «κόκκινο νήμα»;) έχουν ως εξής: 'Ενας πρόλογος, πού διαδραματίζεται στό 1938, μάς δείχνει τόν Θρόντ γέρον κι' άρρωστο, ένα χρόνο πριν από τό θάνατό του, νά εξορίζεται από τή Βιέννη γιά νά γλυτώσει από τούς εθνικοσοσιαλιστές κοσμοσωτήρες. 'Η σκέψη του 'Ιδρυτή της ψυχολογίας του άσυνειδήτου ξαναγυρίζει νοσταλγικά στό παλιά, ιδιαίτερα στό άποφασιστικό πείραμά του με τή νεαρή, τότε, 'Ελισάβετ φόν Ρίττερ. 'Η ιστορία του πειράματος άρχίζει νά ζετυλιγεται μπροστά μας και τό έργο είναι ή άναδρομή αυτή, πλαισιωμένη από τόν πρόλογο κι' έναν επίλογο πού συμπληρώνει τόν πρόλογο. Στην ιστορία του πειράματος παρεμβάλλονται κάποιες σκηνές της οικογενειακής ζωής του Θρόντ—σκηνές με τή μητέρα του, τήν άδερφή του, τή γυναίκα του—άλλά πού μάς φαίνονται σάν παρεκβάσεις, κι' άς φωτίζουν από άλλες γωνίες τή φυσιογνωμία του ήρωα. 'Ανυπομονούμε νά γυρίσουμε στο πείραμα, νά ίδουμε τή συνέχεια του, τή έκδοσή του—γιά τήν όποία άλλωστε δεν άμφισβάλουμε ούτε στιγμή, από τήν άρχή.

Τί ποιότητα έχει αυτή ή περιέργεια; 'Ισως έδώ νά βρίσκεται όλο τό ζήτημα. 'Ο συγγραφέας κι' ο διασκευαστής έχουν κάνει ό,τι μπορούν γιά νά μάς τήν όξύνουν, και πρέπει νά δηλωθεί πως ή «Κόκκινη κλωστή» είναι καλά διαρρυθμισμένη, διαβαθμισμένη. 'Αλλωστε τή δραματική πορεία του μύθου τήν είχε προσχεδιάσει αυτή τούτη ή ύφή του: τό πείραμα, ή εξερεύνηση—ή ακριβέστερα ή παραβίαση—μιάς ψυχής. Μοιραία, άφού τό πείραμα είναι νά πετύχει, θά έρχόταν μία στιγμή νά ξεσπάσει ή 'Ελισάβετ φόν Ρίττερ και νά προδώσει τό μυστικό της. 'Η τέχνη ήταν νά επιβραδυνθεί κατάληλα ή στιγμή αυτή. Οί συγγραφείς τήν επιβραδύνουν. Πλέκουν, άνάμεσα, και μία δευτερεύουσα ιστορία έρωτικής ροπής και μιάν άλλη, αντίστοιχη, συζυγικής ζήλειας. Όλα αυτά ωστόσο, δεν άποκρύβουν τό θέλημα μας από τόν κεντρικό στόχο, τήν εξερεύνηση, τό γδύσιμο θάλεγα, της ψυχής της 'Ελισάβετ φόν Ρίττερ. Μήπως έχουμε έδώ λιγάκι τήν ένοχη ήδονή του αδιάκριτου, πού θά περνούσε διαστικά μιάν άσπρη μπλούζα και θά τρύπωνε σ' ένα ίατρείο γιά νά κοιτάξει, πάνω από τόν ώμο του γιατρού, ένα γυμνό; 'Ο νόμος, καθώς ξέρουμε, προστατεύει τό γυμνό του σώματος, όχι και τις ψυχές. Αυτό, αν κάνει λιγότερο επιλήψιμη τήν περιέργεια

«Η κόκκινη κλωστή»

ΤΟΥ ΧΕΝΡΥ ΝΤΕΝΚΕΡ (ΚΑΤΑ ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΠΟΛ ΚΕΝΤΕΝ)

(ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΘΗΝΩΝ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

μας στην περίπτωση της «Κόκκινης κλωστής», δεν άφαιρεί κι' από τήν κλινική περίπτωση του μύθου τήν ουσία της: Είναι και παραμένει κλινική περίπτωση.

Τό έργο, όπως είπαμε, έχει καλά οργανωθεί. 'Αν κάνουμε τις παραπάνω παρατηρήσεις, είναι γιατί δεν πρέπει νά συγχέονται έννοιες και σημασίες τόσο άσχετες μεταξύ τους κι' αντιφατικές. Πήρε τ' αυτό μου, στην προμέρα, μιάν άφελέστατη άπορία: είτανε μιάς κυρίας πού ρωτούσε, στο διάλειμμα, αν τό έργο είναι άστυνομικό. 'Όταν τό καλοσκεφτεί ωστόσο κανένας, βλέπει πως ή άπορία δεν είναι και τόσο άνόητη: έχει μάλιστα κάτι τό άπροσδόκητα άποκαλυπτικό. Τό γόνιμο σε σκέψεις, 'Αστυνομική διερεύνηση μιάς ζωής είναι, αν θέλετε, ο «Οιδίπους Τύραννος», ανακριτική σχεδόν ύφή έχουν όλες οι άναδρομές του 'Ίψεν, κάτι μάς λέει όμως ότι, μ' αυτά τά ύποδείγματα θρισκόμαστε σ' άλλη κατηγορία άξιών. Και δεν μιλάμε, φυσικά, γιά τό αποτέλεσμα, πού θά ήταν έξ' όρισμού άσύμμετρο: μιλάμε γιά τή μέθοδο: 'Εκεί, αποδέχεται σε μιά λύτρωση, έδώ στή θεραπεία. 'Εκεί, προβάλλεται ο παράγων ψυχή, έδώ ο παράγων ύγεια. 'Αδύνατο νά συνεχίσουμε τή σύγκριση, θά μάς πηγαινε πολύ μακριά. Θ' άδικούσε κι' ένα έργο σάν τήν «Κόκκινη κλωστή», πού έχει τή θετική άρετή νά δίνει λαδή σε μιά πολύ καλή παράσταση.

Είχα ιδεί τήν άμερικανική, στο Μπρόντγουαϊν' είταν έξοχη, τόσο πού σκέφτηκα πως άξιζε αυτή και μόνη της τό έργο. Δεν ύστερεί ή έλληνική έρμηνεία από τό θιασο Μυράτ. Πρέπει, πρώτα-πρώτα, νά πω ότι ο ίδιος ο θιασάρχης και πρωταγωνιστής είναι σε μιάν άπό τις καλλίτερες στιγμές του με τόν Θρόντ πού ύποδύεται. 'Ο Δημήτρης Μυράτ πετυχαίνει, πραγματικά, νά δώσει και τόν καλλιεργημένο, στέρεον άνθρωπο και τό άνήσυχο πνεύμα, τή μεγαλοφυΐα. Πραγματοποιεί μιά σύνθεση ιδιαίτερα άξιοπρόσεκτη, κυρίως στό παράταιρα στοιχείο της: τήν αυτοπεποίθηση και τήν άγωνία, τόν αντικειμενισμό της έπιστήμης και τό συναισθηματικό του ζωντανού ανθρώπου. 'Αναρωτιέμαι αν ο Θρόντ δεν είναι ή καλλίτερη σύνθεση μέσα στην σταδιοδρομία του Δημήτρη Μυράτ ήθοποιού. 'Αναρωτιέμαι.

'Η Βούλα Ζουμπουλάκη είναι μιά δονούμενη 'Ελισάβετ φόν Ρίττερ. Πάθει μιά συγκεκριμένη φυσιογνωμία έσωτερικά βασανισμένης κοπέλλας και τό ζέσασμά της, όταν κατορθώνει τέλος νά υπερνικήσει τήν ψυχοτραυματική της άναπηρία, έχει κάτι τό συγκλονιστικό. Θά ήμουν ωστόσο άνεπικρινής αν δεν ζομολογούμουν μιά μου άπορία: Μήπως θά εύνοοσε περισσότερο τό πορτραίτο της 'Ελισάβετ μιά άπαλότερη ύποδήλωση του νευρωτικού της χαρακτήρα; 'Ό,τι περνάει από τή σφαίρα της ψυχής στή σφαίρα του νευρικού συστήματος, μεγαλώνει και τήν άπόσταση από τό κυρίως και πλατιά νοούμενο «δράμα», γίνεται κλινική ε'κόνα. Οί γιατροί συμφωνούν ίσως περισσότερο, έμεις οί άλλοι όμως λι-

γότερο. 'Η Κίμ Στάνλεϋ, πού έπαιζε στο Μπρόντγουαϊν τήν 'Ελισάβετ, άπ' όσο θυμάμαι, μόλις πού άφηνε νά γίνει αίσθητό, πριν άπό τήν όμολογία, τό τραύμα. 'Η «άμυνά» της είταν άπόλυτη.

'Ενας μετρημένος κι' έγκυρος δάκτωρ Μπρόντερ είναι ο Βύρων Πάλλας. Πολύ άξιοπρόσεκτος ο 'Αγγελος 'Αντωνόπουλος στόν όρθητρίχ Βόλμουτ. Προσθέτω τις κυρίες: Σούλα 'Αθανασιάδου, Τασιώ Καθθαδία, Πόπη Δεληγιάννη, Μαρία Κωσταντάρου. 'Η παράσταση, στο σύνολό της, ρυθμισμένη από τόν Δημ. Μυράτ, άξιοποιεί άπόλυτα όλες τις εύκαιρίες πού δίνει τό έργο.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

ΤΟ ΘΗΜΑ

16 Ουμβρίου 1963



1912142.

Ο «ΗΛΙΘΙΟΣ»

Η εκπαιδευτική παρουσίαση
ενός απαιτητικού έργου

Όταν έκλεισε η τελευταία αύλαία, στην παράσταση του «Ηλιθίου» από το θέατρο Βαχτάνγκωφ, και άρχισαν τα χειροκροτήματα, είχα την έντυ-
πωση πώς κάτι αταίριαστο γινόταν. Όχι πώς η έρμηνεία δεν άξιζε τα
χειροκροτήματα. Απεναντίας. Αλλά είναι κάποιες φορές στο θέατρο —
σπανιότητες, ούτε λόγος! — όπου θα ήθελε κανένας μιά απόλυτη σιωπή,
σιωπή σεβασμού, να διαδέχεται τη σκηνική δράση. Όπως στο Μπαϊρούτ,
όπου δεν επιτρέπονται χειροκροτήματα μετά τον «Πάρσιφαλ».

Παρακαλώ να μη θεωρηθεί η παρατή-
ρηση τούτη διάθεση έμμεσης υπερβολής
σ' εγκώμια. Αποτελεί απλώς ευσυνεί-
δητη καταγραφή των αντιδράσεων ενός
θεατή. Η ελεύθερα, έλλωστε, θα είχε
τόν Ντοστογιέφσκι για κύριο θέμα. Κα-
λά—θ' αναρωτηθεί κανένας—και η έρ-
μηνεία δεν έχει μερίδιο σ' αυτή την έν-
τύπωση; Και βέβαια πού έχει! Αν δεν
μας δώσουν οι Ρώσοι το αληθινό κλίμα
του Ντοστογιέφσκι, την έσωτερική θερ-
μοκρασία του, ποιος θα μας τη δώσει;
Σε κάθε γνήσιο έργο Τέχνης υπάρχει
ένα αισθητό ή ανεπαίσθητο στοιχείο ή-
θογραφίας: όπως λοιπόν κανένας έξω ά-
πό Έλληνες ήθοποιούς δεν θα μπορούσε
να μας εξασφαλίσει μιά αυθεντική έρ-
μηνεία στο «Φυντανάκι» του Χόρν άς
πούμε, έτσι και — όλων των αναλογι-
ών τηρουμένων — ελάχιστες πιθανότητες
υπάρχουν να γίνει η δέουσα προσέγγιση
του «Ηλιθίου» από καλλιτεχνικές ιδιο-
συγκρασίες όχι ρωσικές. Στα κατάβαθα
της κάθε φυλής κρύβεται ένα μυστήριο
καλά φρουρημένο, και ως που να ίσοπε-
δωθούν τα πάντα στον κόσμο, ή συλ-
λογική ψυχή θα παραμείνει τόσο προσω-
πική, τόσο αναντικατάστατη, όσο και
η άτομική ψυχή.

Τι βρίσκεται στο βάθος του ντοστο-
γιέφσκιου οράματος της ζωής; Ο Ι-
διος ο συγγραφέας του «Ηλιθίου» είχε
δηλώσει κάποτε πώς είναι η αγωνία για
την ύπαρξη του Θεού. Αναρωτιέμαι αν
η πρόταση, έτσι διατυπωμένη, δεν έχει
κάπως άφηρημένο χαρακτήρα. Θα βρι-
σκότανε κανείς κοντήτερα στην καυτερή
της αλήθεια αν έλεγε πώς πρόκειται
μάλλον για μιά μυστικοπάθεια της μετα-
φυσικής άξιοπρέπειας. Διαφορετικό δεν
έξηγείται το σύμπαν αυτό από τραυμα-
τισμένα με τρόπο αδεράπευτο όντα, πλά-
σματα σταυρωμένα, καταματωμένα, που
σέρνουν πάνω τους μιά αιώνια πληγή.
Τη μεταφυσική διάσταση έδω τη δίνει
η μετατόπιση της προσβολής από το
κοινωνικό επίπεδο σ' ένα άλλο, πού θα
δίσταζε να τό πω αθρησκευτικό από
φόβο μήπως συσχετιστεί με λατρευτικές
έκδηλώσεις και δόγματα. Η σημασία
του Ντοστογιέφσκι — μιά σημασία πού
δεν έχει άρκετά υπογραμμιστεί — είναι
πώς ο συγγραφέας αυτός υπερβαίνει τη
λογοτεχνία. Κοντά του, όλοι οι άλλοι
είναι έγκόσμιοι, διακοσμητικοί, επαγ-
γελματικοί, λιγότερο ή περισσότερο ναρ-
κισσούμενοι, και μ' έκδηλο τό χρώμα
της άναψυχής στα δάχτυλά τους, πού
ζωγραφίζουν. Αυτός είναι πελιδνός, ά-
ποτρόπαιος, ένας ταξιδευτής πού γυρί-
ζει από τον Άδη.

Η τομή αυτή στο σώμα όχι πιά της
παγκόσμιας λογοτεχνίας αλλά του φαι-
νομένου πού τό λέμε «συνείδηση», θα
έπρεπε ιδιαίτερα να προσεχτεί σήμερα,
όπου η λογοτεχνία έχει πάρει τον άν-
τίθετο άκριβώς δρόμο, κι' άς διατείνε-
ται πώς είναι κληρονόμος του Ντοστο-
γιέφσκι. Η λογοτεχνία του είκοστού αι-
ώνα έχει την αυτάρκη έκκεντρικότητα
παρασκευάσματος έργαστηριακού. Συνθη-
ματική για να διασώσει όχι κάποια ιερή
όμολογία αλλά μιά άριστοκρατική αυτα-
ρέσκεια, περίτεχνη, σοφή κατά τον τρόπο
ένος παινιδιού για συναναστροφές, έκ-
ποιεί ακόμα και την ύπαρξια της ψευ-
τοπατρότητας, με τό να την κάνει σύ-
στημα, παρασκευάσμα σε δισκία. Αν
ο δημιουργός του «Ηλιθίου» γινότανε
να ξανάρθει στη ζωή, θα χρειαζόταν να
πάρε σ' όργισμένο του χέρι τό μα-
στήγιο για να διώξει τό στίφη των έμ-
πόρων από τό ναό.

Βέβαια, τό πολλαπλό βάθος ενός μυ-
θιστορήματος καθαρά μυστικού καθώς ο
«Ηλιθιος» δεν μπορεί να διασωθεί σε
μιά σκηνική μεταγραφή. Ο Ρώσος δια-
σκευαστής μοιάζει να θέλησε να ξανα-
πλάσει τό έργο, όχι να τό εικονογραφή-
σει. Γι' αυτό και θυσιάσε πρόσωπα, θέ-
ματα, περιόρισε τις εικόνες και άνε-
πτυξε τό διάλογο. Στόν ξένο όπως έ-
μεις μοιάζει μακρύς. Αλλά πώς να κρί-
νω αν είναι ή όχι παντού έμφορμένος
από δραματική ποιότητα, δικαιωμένος,
άναγκαίος; Στο ελληνικό θέατρο έχουμε
τή λαμπρή διασκευή του Μανώλη Σκου-
λούδη, πού μοιάζει να διασώσει περισ-
σότερα στοιχεία από τό αρχικό έργο.
Αλλά η σύγκριση σταματάει αναγκα-
στικά εδώ.

Ερχομαι στην έρμηνεία. Πρώτα - πρώ-
τα πρέπει να πώ ότι η 'Αλεξάνδρα Ρε-
μίζοβα, πού έχει σκηνοθετήσει τό έργο,
χρησιμοποίησε λαμπρά τά βορεία παρα-
πετάσματα, τις ζώνες σκιάς και τό φώ-
τα. Σ' ένα τέτοιο είδος σκηνοθεσίας,
λίγο αν λείπει ψυχή από τους ήθοποι-
ούς, ή παράσταση γίνεται Γκράν Γκι-
νιόλ. Όμως οι ήθοποιοί του Θεάτρου
Βαχτάνγκωφ δεν αναδίνουν απλώς την έ-

σωτερική ακτινοβολία της ψυχής, δεν
πείθουν μόνο πώς αυτοί είναι οι ήρωες
του Ντοστογιέφσκι κι' όχι άλλοι. Κα-
τορθώνουν να συλλάβουν, να ένσάρκωσουν,
μιά καθαρά άνεξήγητη ιδιότητα αυτών
των προσώπων: Όλα τους, άδωα κι' ά-
μαρτωλά, λευκά και μαύρα, άραιά και
άσχημα, έχουν ένα μυστήριο καθώς το
ζώου. Κανένας στον κόσμο όπως ο Ντο-
στογιέφσκι δεν άγγιζει αυτή τη ροβερή
αλήθεια πώς ο διπλανός μας, σε έσχάτη
ανάλυση, είναι ένα πρόσωπο πού μας
κοιτάζει στα μάτια αλλά πού άνήκει
σ' ένα σύμπαν για μας άπρόσιτο.

Ο Νικολάι Γκριτσένκο έδωσε έναν
πρίγκιπα Μίσκιν πού δεν θα λησμονη-
θεί. Είταν ή άλλοκοτη εκείνη άγγελική

ΤΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

παρουσία πού μοιάζει σάν παραπλην-
μένη μέσα στον κόσμο των ανθρώπων
και πού είναι σάν κομιστής έφτασφρά-
γιστων έντολών, άγνωστων και σ' αυτόν
τόν ίδιο. Με εκπληκτική λιτότητα και
άπιθανή έσωτερική πυκνότητα χάραξε ο
έξοχος καλλιτέχνης τη διαδρομή του προ-
σώπου ως την τρομερή τελευταία του
στιγμή, εκεί πού φαίνεται σάμπως να
τόν κρούει και να τον σπαράζει μιά
άποκάλυψη άνώτερη από την άντοχή του
ανθρώπου. Ξέχειλος από αλήθεια ζωής
και ψυχής ο Ραγζίν του Μιχαήλ Όυ-
λιάνωφ, άλλαξε με την παρουσία του
τόν έσωτερικό φωτισμό των καταστάσε-
ων. Η Ναστάσια Φιλίππονα της Γιού-
λιας Μπαρίσοβα είχε εκπληκτικές στι-
γμές σπαραγμού στη δεύτερη και στην
 τρίτη πράξη, όπου η τέχνη συναγωνίζο-
ταν την τεχνική. Λυπάμαι, τέλος, πού ο
χώρος με υποχρέωνει να παραθέσω μόνο
τά όνόματα λαμπρών καλλιτεχνών καθώς
ο 'Ιωσήφ Τολτσάνωφ (στρατηγός 'Επών-
ταιν), 'Ελιζαβέτα 'Αλεσκάνιεβα (Λίζα-
ντα), 'Ελζαβέτα 'Αλεσκάνιεβα (Πρό-
κωφιεβνα), Βλαντιμίρ Ποκρό-
φσκι. Η Λιουντμίλα Τσελιόφσκαγια εί-
ταν μιά Άγλαία άδρά έκφραστική στην
τραυματισμένη της περφόρεια, αν και
λιγότερο νεανική απ' όσο τη φαντάζεται
κανένας.

Τό θέατρο Βαχτάνγκωφ θα μας άφή-
σει άσφαλώς άναμνήσεις. Θα μας άφή-
σει άραγε και διδάγματα;



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΤΟ ΦΙΟΡΟ ΤΟΥ ΛΕΒΑΝΤΕ

ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἀξιόπαινη ἡ ἀπόφαση τοῦ «Νέου Θεάτρου» νά μετᾶσκει σπὸν ἐφετεινὸ ἐορτασμό γιὰ τὸν Γρηγόριο Ξενοπούλου. Τὸ «Φίορο τοῦ Λεβάντε» δὲν εἶναι βέβαια ἀπὸ τὰ καλλίτερα ἔργα τοῦ δειμνηστοῦ συγγραφέα, προσφέρεται ὅμως γιατί καὶ γνωστό εἶναι ἀπὸ ἄλλοτε σπὸν Βασ. Διαμαντόπουλο — ἀπὸ τὰ 1953 — καὶ τοῦ πάει. Τὸ «Νέο Θέατρο» περιέβαλε τὴν τωρινὴ παρουσίαν του μὲ πολλὴ στοργή: Ἡ Μαρία Ἀλκαίου προλόγισε τὴν παράστασιν μὲ λόγια τρυφερά, συγκινημένα, καὶ ἡ προετοιμασία τοῦ θιάσου εἶταν ἄρτια: Τίποτα τὸ πρόχειρο, τὸ ἀμειλίχτο, τὸ ὑπογορευμένο ἀπὸ τὴν περὶσπασιν. Μιά τέτοια ἐπιμέλεια, πρέπει ἰδιαίτερα νὰ ἐξαρθεῖ, γιατί δείχνει σοβαρότητα καὶ σεβασμὸ πρὸς τὸ κοινὸ καὶ τὴν Τέχνη.

Λίγα λόγια τώρα γιὰ τὴν ἐρμηνεία: Τὸ «Φίορο τοῦ Λεβάντε» εἶναι ἔργο κεφάλτο, ὅχι ὅμως καὶ ἰδιαίτερα ἀξιόλογο. Μήπως τὸ αἶσθημα ἀκριδῶς αὐτὸ τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἔργου, κάνει τὸ θιάσο νὰ τὸ παίξει σὲ ὕψος φάρσας — γιὰ νὰ τὸ στηρίξει; Ἡ ἴδια ἡ ὕψις τοῦ «Φιόρου» δὲν εἶναι φαρσοειδής. Οἱ καταστάσεις, τὰ πρόσωπα, ἀνήκουν στὸ κλίμα τῆς ἐλαφρῆς καὶ ἀνώδυνης κωμωδίου, τῆς πύθ συμβατικῆς. Τέλος, τὸ πρόσωπο τοῦ κεντρικοῦ τύπου, τοῦ Νιδίου Νιονιάκη, μοιάζει σὰ μιά νασταλγία τοῦ Ξενοπούλου γιὰ τὸν Φίγκαρο τοῦ Μπωμαρσαί. Βέβαια οἱ ἀποστάσεις ἀνάμεσα σπὰ δύο ἔργα εἶναι τεράστιες, ἡ ἡθογραφία ἀντικαθιστᾷ ἐδῶ τὴ γνήσια θεατρικὴ ποίησιν. Νομίζω ὥστόσο πὺς παιζόμενο τὸ «Φίορο τοῦ Λεβάντε» δίχως τὴν κωμικὴ ὑπογράμμιση, πύ ἀνάλαφρα, θὰ κερδίζει καὶ σὲ χάρη.

Ὁ Βασ. Διαμαντόπουλος εἶναι ἕνας ἡθοποιὸς μ' ἔντονη προσωπικότητα. Μέσα σπὴν ἰθύνουσα γραμμὴ πύ εἴπαμε, δίνει ἔντονον Νιδίον πολὺ διασκεδαστικὸ, κάπως ἱπποδρομικὸ στιγμῆς - στιγμῆς, ἀλλὰ πύ συναρπάζει. Ἀπολαυστικὴ εἶναι ἡ Κατερίνα τῆς Μαρίας Ἀλκαίου, μὲ μίαν ἰδιαίτερα λαμπρὴ στιγμὴ: τοῦ ξεσπάσματος τῆς ζήλειας. Οἱ Π. Φυσσοῦν καὶ Κ. Πίπας, οἱ νεαρές Ξένια Καλογεροπούλου καὶ Λήδα Πρωτοφάνη, ὁ Σπ. Κωνσταντινίδης, ὁ Γ. Δήμος, ἡ Μαρία Ζαφειράκη, ἡ Μ. Βρουέλλα, σπῆνουν μὲ γραφικότητα τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα τοῦ ἔργου, πύ ἔχουν ντυθεῖ μὲ πολὺ γούστο ἀπὸ τὴν κ. Ἡρώ Μπιφέρνου.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΕΝΑΣ

γγραφικός

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

Τό «Φιόρο του Λεβάντε»

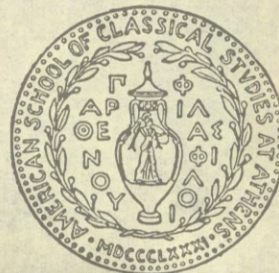
Του κ. ΑΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ βλέπεται πάντοτε ευχάριστα, ακόμα και τώρα που έχουν μεσολαβήσει αιώνες ολόκληροι συμπεκνωμένου ιστορικού χρόνου από την εποχή του. Βλέπεται ευχάριστα, αλλά δεν επιδέχεται ανάλυση. Ασύγκριτα καλλίτερος κωμωδιογράφος παρά δραματογράφος, διακρίνει πάντοτε σωστά, ποτέ όμως σε τόσο βάθος ώστε το δραματικό του έργο, ή δραματική του σκηνή, ή έλφα ή ό θήτα δραματικός χαρακτήρας του, ν' αποκτούν τή συγκλονιστική διάσταση που κάνει τό δράμα νά μήν είναι απλή περιπλοκή καταστάσεων εξωτερικών ή έσωτερικών, αλλά δράμα.

Τό «Φιόρο του Λεβάντε» ανήκει στίς κωμωδίες του Ξενοπούλου τίς πιά επιφανειακές. Ήθογραφία μέ τήν ελληνική σημασία του όρου, προβάλλει έναν τύπο διασκεδαστικό του, αν είναι τύπος ζακυνθινού, δεν είναι κι αυτό που λέμε «άνθρώπινος τύπος», «Ετσι, τά προτερήματα του έργου, ιδωμένου μέσ' από τό πρίσμα τής εποχής μας, παραμένουν προτερήματα διαλόγου κυρίως και εύρυθμίας. Ακόμα και ή σκηνική οικονομία του «Φιόρου του Λεβάντε» δεν είναι από τίς καλλίτερες του Ξενοπούλου, δοκιμασμένου τεχνίτη τής σκηνής ωστόσο. Έχει κανένας τήν εντύπωση πώς ό συγγραφέας θέλησε εδώ νά γράψει ένα ρόλο μάλλον παρά ένα έργο. Τόν έγραψε μέ πολλή αγάπη, πολύ κέφι, πολλή γραφικότητα, και τά στοιχεία αυτά, επειδή ξεκινάνε από τήν καρδιά, πετυχαίνουν νά δρασκελίσουν τό πέλαγος του διαστήματος από έναν κόσμο σ' έναν άλλο κόσμο.

Η παρουσίαση τής κωμωδίας από τό συγκρότημα Έπτανησίων ήθοποιών—μέ άφορμή τόν έορτασμό γιά τήν Ένωση τής Έπτανησου—είναι συμπαθητική. Ο Διον. Παγουλάτος πετυχαίνει, νομίζω, τό μάξιμουμ τών ως τώρα επιδόσεών του στόν τύπο του Νιόνιου Νιονιάκη και οι υπόλοιποι ήθοποιοί στέκονται γύρω του καλά. Είναι οι κυρίες: Τζόλυ Γαρμπή, Τζένη Ρουσέα, Κίτη Αρσένη, Μαργ. Εύαγγελάτου, Άρτ. Θεοδωρακοπούλου (τσαχπίνια Λιλή), οι κύριοι: Τ. Καβαλιεράτος, Ν. Βανδώρος. Θά υπογραμμίσω ωστόσο ίδιαιτέρα δύο υποκρίσεις: του Άλ. Κουρή στόν νεαρό Τάκη και τής Έλεάνας Άπέργη στήν Κατερίνα. Και οι δύο τους πετυχαίνουν νά βγάλουν τό απόσταγμα τών ρόλων τους, πράγμα που είναι, νομίζω, ζήτημα αυθεντικού θεατρικού ένστίκτου, κάποιος δηλαδή άρετής που ξεπερνάει τήν καλή θέληση.

Η κ. Μαργ. Άραβαντινού έχει σχεδιάσει γιά τό έργο ένα νουσταγικό υποβλητικό δωμάτιο, μία τραπέζα τής δίς προπολεμικής Αθήνας, που δεν υπάρχει πιά.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

‘Η Στέλλα πού έπιζει

ΕΝΑΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΠΑ

ΑΝΑΡΩΤΙΕΜΑΙ αν η παράσταση της «Στέλλας Βιολάντη», πού δίνει ο θίασος 'Επτανησίων 'Ηθοποιών στο θέατρο Γ. Παππά, έχει περιβληθεί με όλη τη συμπάθεια πού της άξιζει. Μήπως φταίει τό πολυπαιγμένο του έργου; 'Αλλά πάνω σ' αυτό άκριβώς θά ήθελα νά πώ ένα λόγο. Είναι άπίστευτο τό ένδιαφέρον πού προκαλεί ή παρακολούθηση, ακόμα και σήμερα, της «Στέλλας Βιολάντη». 'Ενα δράμα τόσο παλιό, πού άναφέρεται σέ ήδη τόσο ξεπερασμένα, πού διέπεται από μιά νοοτροπία άθεράπευτα «ρωμαντική», κάποιο μυστικό φαίνεται νά κρύβει και κατορθώνει έτσι ν' άνανεώνεται.

Ποιά είναι αυτό τό μυστικό; 'Η εύκολη άπάντηση θά είταν νά πούμε, όπως

πάντα γιά τόν Ξενοπούλο, πώς ή «Στέλλα Βιολάντη» του είναι «θέατρο». 'Όμως και πολλά άλλα έργα της ίδιας εποχής είναι «θέατρο»: ιδίως τά γαλλικά βουλεβαρδιέρικα έργα. 'Εχουν ρυτιδωθεί άνεπανόρθωτα. Δέν ίσχυρίζομαι δέβαια πώς ή «Στέλλα Βιολάντη» σπαρταράει από νιάτα, βλέποντάς την όμως ξανά προχτές τό βράδι, διεπίστωνα πώς έχει ένα δικό

Τού

Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

της, κρυφό σπαρτάρισμα: Μιά καρδιά χτυπάει πίσω από τόν άναχρονιστικό στηθόδεσμό της. Και έχει — όπως λέμε — «πισατέι καλά»: 'Ο Παναγιής Βιολάντης έχει στιγμές ούσιαστικής αλήθειας, ή Στέλλα είναι ιδωμένη με λυσισμό έμμεσο, διακριτικό, ή οικονομία τών τόνων, τών χρωμάτων, τών αντιθέσεων, είναι ζυγισμένη στό σύνολο μ' εύαισθησία. Κάθε δράμα ώστόσο κρύβει μιά παγίδα, πού δέν τήν άποφεύγουν παρά μόνον οί μεγάλοι συγγραφείς: 'Η παγίδα της «Στέλλας Βιολάντη» είναι ό θάνατός της. Λογικά στηριγμένος, ψυχολογικά όχι πειστικός, άπομένει δραματουργικά μιά άδυναμία. Είναι καθαρά ήδηλημένος. Αυτό, χολάει τήν τελική έντύπωση — τήν τόσο κρίσιμη.

Θά επαινέσω άδίσταχτα, και μέ πολλή χαρά, τή νεαρή ήθοποιό Τζένη Ρουσέα γιά τόν τρόπο μέ τόν όποίο παίζει τή Στέλλα. 'Εχω ιδεί πολλές Στέλλες — και όχι τυχαίες — όμως καμμία δέν είχε αυτό πού πρέπει νά έχει ή ήρωίδα του έργου και πού διακρίνει τήν έρμηνεία της Τζένης Ρουσέα: Είναι μιά Στέλλα κοριτσόπουλο, πλάσμα δροσερό. 'Ανάσφρη και πρόσχαρη στήν πρώτη πράξη, λουλουδισμένη, αθώορμητη, κάνει έτσι αισθητότερη τή δραματική διαδρομή και κλιμάκωση πού θ' ακολουθήσει, γιά νά φτάσει στό σπαραχτικό κορύφωμα του τελευταίου μέρους. 'Ισως κάτι τό αδιόρατα νευρωτικό νά θολώνει κάπως τά ξεσπάσματα αυτής — εδώ της Στέλλας, αλλά τί σημαίνει! 'Ο ρόλος είναι δύσκολος, έκτεθειμένος, παίζεται θά έλεγα καταμέτωπο στό κοινό. Μιά στιγμή αδεξιότητας ή ψευτιάς μπορεί νά τόν κατασκαρλώσει, νά γελοιοποιήσει τά πάντα. 'Η Τζένη Ρουσέα δίνει μιά Στέλλα ανεπιτήδευτη, ήρωική, δίχως στόμφο ή γλυκασμούς. Εύγε! Προσθέτω πώς ή έρμηνεία της εύνει τό έργο, τή γενική δραματική του κατάσταση, γιατί τό παίξιμο είναι συγχρονισμένο, κι' αυτό κάνει ίσως περισσότερο αισθητό τό ούσιαστικά ανθρώπινο του προσώπου. 'Η Στέλλα αυτή είναι ένα ζωάκι πού υπερασπίζεται μέ πείσμα τυφλό μιάν αξιοπρέπεια θαυότερη κι' από του άτόμου: τήν αξιοπρέπεια του είδους, τό αίτημα της ανεξαρτησίας του. Μήπως εδώ βρίσκεται — σ' έπίπεδο άνυποψίαστο ίσως κι' από τόν ίδιο τό δημιουργό του — τό δραματικό κάλλος της Στέλλας Βιολάντη;

'Ο Διον. Παγουλάτος παίζει φιλότιμα και μέ καλές στιγμές τόν Παναγή, του λείπει όμως τό φυσικό κύρος, τό μέγεθος του προσώπου. Μέσα στό σπίτι του — περίεργο! — μοιάζει σάν ξένος' δέν «δένει» μέ τόν περίγυρο. Αυτό είναι κρίσιμο γιά τήν περίσταση. 'Αλλά και γιά κάθε θεατρική περίσταση.

'Απαλή, αληθινή στό ρόλο της Μαρίας Βιολάντη είναι ή Μαργαρίτα Γεράρδου και γλυκύτατη, μέ αξιοπρέπεια λαβωμένη θεία Νιόνια ή 'Ελεάννα 'Απέρη. 'Ο 'Αλ. Κουρής δίνει στόν αξιοθρήνητο Νταντή τή σκαίοτητα και τήν άναισθησία πού πρέπει και ό Τ. Καβαλλιεράτος είναι ένας συνεπής στήν άδυναμία του, όχι όμως και στόν ψευτοδονζουανισμό του. Χρηστάκης Ζωμάνος. Δέν θά παραλείψω τήν καλή 'Ασημίνα της Βίκυ Γραμμάτικα.

'Η παράσταση έχει πυκνότητα και συνοχή. Τί της λείπει; Μά κάποια διάσταση άπροσδιόριστη, αυτή πού δίνει τή θαυότητα, τό έγκυρο σ' ένα δράμα. 'Αλλά γιατί νά τήν αξιώσουμε εδώ αυτή τή διάσταση, όταν είναι παντού άρκετά σπάνια;



"Ενας πειρασμός πολύ άθώος

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ»

ΣΤΑ 1951, γράφοντας για τόν «Πειρασμό» τού Ξενόπουλου στή στήλη τούτη, παρατηρούσα πώς δέν είχε έρθει ακόμα ή στιγμή ν' αποφανθούμε γι' αυτό τό έργο: 'Αντέχει στό χρόνο ή δέν άντέχει; Σήμερα, δεκατέσσερα χρόνια αργότερα, αρχίζω νά φοβάμαι πώς ή στιγμή αύτή έφτασε—ή τουλάχιστον πώς έρχεται, ζυγώνει μέ δήματα μεγάλα.

Τή νέα άφορμή γι' αντιπαράσταση «Πειρασμού» καί Χρόνου μās τή δίνει τό ανέδασμα τού έργου από τόν θίασο Βουγιουκλάκη—Παπαμιχαήλ. Πρέπει νά πώ ότι δέν είναι από τά καλλίτερα, σά σύνολο κυρίως. Μπορεί λοιπόν καί ή κρίση μας γιά τήν άντοχή τής πολυθρύλητης κωμωδίας νά είναι επηρεασμένη από τήν παράσταση. 'Αναρωτιέμαι ωστόσο: Ένας θεατής πού έχει ιδεί τόν «Πειρασμό» πολλές φορές, μέ τίς καλλίτερες καί μέ τίς χειρότερες συνθήκες, όπως συμβαίνει νά τόν έχουμε ιδεί, δέν μπορεί τάχα, σέ τελευταία άνάλυση, νά κάνει τή σχετική άφαίρεση καί ν' άντικρύσει τό έργο καθ' έαυτό; 'Αν κάτι τέτοιο άληθεύει, τότε ό υπογραφόμενος τουλάχιστον αναγκάζεται νά ξαναγυρίσει στήν πρώτη, τήν αρχική του γνώμη, πού κάποιες έξοχες έρμηνείες τήν είχαν άλλοιώσει στό μεταξύ. 'Ο «Πειρασμός» δέν είναι από τά ευγενέστερα έργα τού Ξενόπουλου. Γραμμένος μέ κέφι, έξυπνάδα, δεξιότητα, παραμένει ωστόσο χαρακτηρισμένος από μιάν άρχική ποιότητα, αρκετά χαμηλή.

'Υπνέτριες ήρωίδες έχουν συχνά καί οι κλασικές κωμωδίες, ύπνέτριες γνήσιες ή πλαστές, ή έγνωια όμως τών συγγραφέων, εκεί, δέν είναι ν' ανασκαλεύουν τίς κασέλες μέ τ' απόκρυφα τών κοριτσιών αυτών, όπως τό κάνουν οι δύο άδρότατες κόρες τού άρεοπαγίτη Μενέλαου Γεωργιάδη, στόν «Πειρασμό». Στήν κλασική κωμωδία, στόχος είναι ένας χαρακτήρας ή ένα σκηνικό παιχνίδι. Καί στίς δύο περιπτώσεις, τό ήθογραφικό παραμερίζεται γιά χάρη τού ποιητικού—μέ τή θεατρική σημασία τού δρου. Στόν «Πειρασμό» έχουμε, ουσιαστικά, ήθογραφία μέ τάση περίπου σκανδαλοθηρική. 'Από τό σύνολο, άνανδίνεται κάτι τό διασκεδαστικό αλλά καί τό άθεράπευτα φτηνό. Είναι τό άπροσδιόριστο έκείνο κλίμα τού συνοικιακού κουτσομπολιού, πού παραμόνευε τόν Ξενόπουλο στίς λιγότερο εύτυχισμένες στιγμές του.

'Η έρμηνεία τής κωμωδίας από τόν θίασο τού «Κεντρικού» καί τόν σκηνοθέτη κ. Μήτσο Λυγίζο, προβάλλει τήν ποιότητα τού έργου κατά τρόπο κρίσιμο. Παρουσιάζει έναν «Πειρασμό» όχι έλαφρό αλλά εύτράπελο. 'Από εκείνους τούς πανηγυριώτικους δίσκους τής αρχής, πού προανακρούουν τήν άρση τής αύλαιας μ' ένταση μεγαφώνων χωριάτικου καφεινέ, δημιουργείται τό σχετικό κλίμα. Οι ήθοποιοί, καλοί ή μέτριοι, συμπαρασούνται από τόν άρυμαγδό τής «ούβερούρας», από τήν ποιότητα τής. 'Η 'Αλίκη Βουγιουκλάκη είναι μιά χαριτωμένη, δροσερή κι' άμορφη Καλλιόπη, σέ καμιά όμως στιγμή δέν τής έχει ύποδειχτεί ή ανάγκη νά σχεδιάσει κι' ένα ανθρώπινο πλάσμα, νά τού δώσει θερμοκρασία ζωής. Παραμένει ή σουμπρέτα μιάς όπερέτας. 'Ο Δημ. Παπαμιχαήλ, φυσιολογικά, βρίσκεται έξω από τό κλίμα τής έλαφρής κωμωδίας. Χειροτερεύει τήν άπόδοσή του καί μέ τήν εκζήτηση μιάς ζακυνθινής δήθεν προφοράς, πού αποβαίνει πέρα γιά πέρα άστοχη. 'Η λαμπρή Μαρία Βούλγαρη άγωνίζεται φιλότιμα νά χωρέσει στό τσόφλι τού ξερού τζιτζικα πού είναι τό σχήμα τού έργου, ιδωμένου πιά—καί μοιραία—μέ τήν προοπτική μιάς εποχής άδυσώπητης καθώς ή σημερινή. Ζωή κι' άδειανή—άλλά πώς νά γίνει;—είναι ή Πολυξένη τής

Δέσπ. Νικολαΐδου. 'Απούσα εύπρεπώς ή Κλειώ Γεωργιάδου τής Δέσπης Διαμαντίδη. 'Ο Χρ. Τσαγανέας, συνεπής στόν έαυτό του, γελοιογραφεί εύχάριστα άλλα καί τυπικά, τυπικότερα, τόν άρεοπαγίτη Γεωργιάδη. 'Ο Πέτρος Λοχαΐτης

Τού
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

είναι Ένας ζωρότατος, αλλά καί ύπερβολικά κλαουνικός, Κοσμάς. Καί άπομένουν, σέ όπερετική πάντα γραμμή, οι Β. 'Ανδρέοπουλος καί Ν. Παπαναστασίου, ό συμπαθητικά άναρμόδιος γιά τόν Μήτσο 'Ανδρ. Ντούζος καί ή μετρημένη, άπλως, Κούλα 'Αγαγιώτου.

'Ισχνή λοιπόν ή συγκομιδή. Πάλι ή Καλλιόπη τής 'Αλίκης Βουγιουκλάκη ξεχωρίζει. 'Οχι όμως καί οι σκηνογραφίες τού κ. Μ. 'Αγγελόπουλου.



ΔΥΟ ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Η ΠΡΟΧΘΕΣΙΝΗ ΕΜΦΑΝΙΣΙΣ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΘΙΑΣΟΥ

Το έργο του Θόρντον Γουάιλντερ: «Μέ τά δόντια»

Ο αμερικανικός θίασος Γκίλντ, πού φιλοξενείται από την Αθήνα, άρχισε τις παραστάσεις του τό θράδι της Τρίτης μέ πολλή λάμψη. Έργο τό «Μέ τά δόντια» του Θόρντον Γουάιλντερ.

Όταν τό ιδιότυπο αυτό έργο είχε πρωτοπαίχτει στην Αθήνα, στά 1953, γράφαμε, ανάμεσα σ' άλλα, πώς είναι κάτι σά «φιλολογική επιθεώρηση». Τόν χαρακτηρισμό τούτο ή σημερινή μας έντύπωση δέν τόν άκυριεί μόνο πού τού δίνει επιδοκιμαστικό χαρακτήρα. Πραγματικά: ή παράσταση τών Αμερικανών έφερε στην επιφάνεια όλο τό αυθεντικά, τό αναγνικατάστατα αμερικανικό χρώμα πού έχει τό έργο του Γουάιλντερ. Σύνθεση στοιχείων, τολμηρό, ριζοσπαστικό κοκτέιλ από ρυθμούς, κωμωδία, επιθεώρηση, «φантаζία», φάρσα, δράμα, άλληγορία, τό «Μέ τά δόντια» γιά ένα πάντως πείθει τό θεατή του: Πώς είναι κάτι φτιαγμένο μέ κέφι, και πώς έχει ιδιγένεια.

Περιττό νά χρονοτριβήσουμε στό μύθο του. Είναι—μέ δύο λόγια—ένος συμβολικά άνεπτυγμένος υπαινιγμός γιά τό έπος του ανθρώπου πάνω στη Γη: τόν άγώνα του νά επιζήσει σάν είδος ανάμεσα στίς θεομηνίες κάθε λογής: παγετώνες της προϊστορίας, κατακλυσμούς, πολέμους. Τό έπος αυτό, τό άνάμικτο από μικρότητες και μεγαλείο, άνοησίες και ήρωισμούς, ό Γουάιλντερ τό βλέπει μέσ' από τό πρίσμα μιάς μεσοαστικής οικογένειας της χώρας του, πράγμα πού τού δίνει τήν ευκαιρία ν' αναπτύξει ένα προσωπικό χιούμορ. Αναζητεί τις σκηνές πού υποβάλλουν τήν έντύπωση του αιώνα επαναλαμβανόμενου, ενώ προσέχει και νά μήν πέσει στην κοινοτοπία. Κάθε τόσο μπερδεύει τά χαρτιά, καταργεί τή θεατρική σύμβαση, ύπογραμμίζει τό παιχνίδι. Λυμένος από τή σκληρή άναγκαιότητα της ορθόδοξης τεχνικής, κάνει τό Χρόνο του άφηρημένο και ρευστό, παίζει μέ τούς άναχρονισμούς—πράγμα πού μπορεί νά μήν είναι καθόλου καινούργιο, έχει όμως πάντα μιάν εξασφαλισμένη αποτελεσματικότητα. Τέλος, και παρά τις διάχυτες άφέλειές του, τό έργο αυτό αντιπροσωπεύει κάτι πού μόνον έτσι, μέ τήν αυθεντικά αμερικανική έρμηνεία του, μάς γίνεται αισθητό: μιάν άνάλαφρη, ήθογραφική «φантаσία».

Η μεγάλη αρετή της έρμηνείας του «Μέ τά δόντια» από τούς Αμερικανούς είναι πώς γίνεται χωρίς φιλολογία. Κανένα δάρος, καμμία έμβριθεια, τίποτα τό μεταφυσικό δέν μάς δημιουργεί άταίριαστες αξιώσεις. Η διάθεση της κωμωδίας είναι αισθητή και σ' ελάχιστες μόνο—γιά τούτο καλλίτερα αξιοποιημένες—στιγμές παίρνει τή διακύμανση του δραματικού περιεχομένου. Ακόμη και τό ήθελήμενα επιθεωρησιακό στοιχείο (β' πράξη), τό στοιχείο του μιούζικ-χάλ, εισάγεται άπερίφραστα, μέ τρόπο άνέφelo. Τό «Μέ τά δόντια» έτσι δοσμένο, μέ έντονο δηλαδή τό ήθογραφικό του χρώμα, διακιάωνεται άπόλυτα. Είναι κάτι σάν τά μεσαιωνικά εκείνα έργα μέ τόν άπροσδιόριστο χαρακτήρα, πού άνακάτευαν τά είδη, τά άκόμα άξεκαθάριστα, σ' ένα άμάλαγμα γραφικό.

Η Έλεν Χαίλζ, ή φημισμένη Αμερικανίδα ήθοποιός, παίζει τήν κυρία Ανθρώπου μέ όλη τή δίχως στόμφο και δυνετισμό εύγλωττία του έξαιρετικού ταλάντου: Τή ζεστή εύγλωττία της ανθρώπινης. Τό χιούμορ της είναι λεπτό, διακριτικό, ποτέ άνεξάρτητο από τήν έσωτερική αλήθεια του προσώπου πού ύποδύεται. Στη σκηνή ή Έλεν Χαίλζ δέν ξεχωρίζει μέ τά τεχνητά μέσα του φτηνού θεάτρου. Ξεχωρίζει μέ τήν αυθεντικότητα της ιδιοφυίας της. Μιά σπιθάπη, κομψή Σαμπίνα είναι ή Τζούν Χάβοκ, πού θέλγει τόσο μέ τή δεξιοτεχνία της όσο και μέ τή θηλυκότητά της. Τά δύο αυτά γυναικεία στελέχη του θιάσου δεσπόζουν. Ο Λήφ Έρικσον χαρακτηρίζει ίκανοποιητικά τόν κύριον Άνθρωπο. Δυστυχώς δέν θά μπορούσε νά πεί κανένας κάτι άνάλογο γιά τήν Έλεν Μένκεν και τήν Τσιγγάνα της, πού είναι πολύ σφιγμένη, σπασμωδική. Τά υπόλοιπα πρόσωπα τά κρατάνε σωστά οι Άστριντ Ουίλσραντ, Τόμας Χώουλυ, Τζαίμς Μπρόντρικ κλπ.

Κομψά ύποβλητική είναι ή σκηνογραφία του Πάλλ Μόρρισον στην πρώτη και τήν τρίτη πράξη.

1912/47.



Ο ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ

Υποκλίνομαι βαθύτατα μπροστά στην κυρία Έλεν Χαϊζ για την υψηλή καλλιτεχνική δημιουργία της στο «Γυάλινο κόσμο» του Τεννεσή Ούίλλιαμς. Αυτό είναι δραματική τέχνη! Η Αμάντα που είδαμε τό βράδι της Πέμπτης δέν θά ξεχαστεί. Μιά ανθρώπινη μορφή, πλασμένη από δνείρο κι' αλήθεια, πόνο και ρεμβασμό, αφέλεια και ποίηση, μπήκε στον κύκλο της ζωής μας, πλούτισε την εμπειρία μας, καταξίωσε την περιπέτεια του ανθρώπου πάνω στη Γη. Καί όλ' αυτά μέ μίαν απαλότητα σά μητρικό χάδι, μία τέχνη διακριτική, αφανέρωτη και για τούτο θαυμάσια. Νά τό μεγάλο δίδαγμα! Νά πού πρέπει νά καταλήγει ή σοφία της τέχνης, ή έντέλεια της τεχνικής: Στή σύνθεση. Στή σύλληψη και προβολή μιās ανθρώπινης μορφής, ενός ποιητικού πλάσματος μέ θερμοκρασία, δχνα ζωής, χαμόγελο και δάκρυ.

Αλλά βέβαια, πίσω απ' όλα αυτά υπάρχει κι' ένας ποιητής. Για τόν Τεννεσή Ούίλλιαμς διάφορες αντιρρήσεις έχουμε κατά καιρούς διατυπώσει, όλες τους όμως ξεκινάνε από την αυτόνομη προϋπόθεση πώς βρισκόμαστε μπροστά σέ κάτι αξιονά συζητηθεί. Ο «Γυάλινος κόσμος» είναι ένα έργο πού θά επιζήσει. Μέ θαυμαστή λιτότητα μύθου, άβρότητα χειρισμού, ποιητική διάθεση, ανθρώπιιά, ο συγγραφέας δημιουργεί έδω ένα κλίμα τρυφερότατο, ευαίσθητο, μουσικό, πού άν έχει τόν έσπερινό φωτισμό της ήττας, δέν έχει και την απόπνοια της άρρώστιας. Μιά ιστορία συναισθηματικών διαψεύσεων, πού θά κινδύνευε νά είναι γλυκερή, σώζεται από τή στερεότητα του σχεδίου πού ζωντανεύει τά πρόσωπα, αναπτύσσει χρωματικά τίς καταστάσεις. Δέν θά υπενθυμίσω τό μύθο: είναι πασίγνωστος. Θά παρατηρήσω μόνο πώς τά τέσσερα πρόσωπα πού ύφαινον τό έργο—ή μητέρα, ή κόρη, ο γιός, ο φίλος του γιού—κατορθώνουν στο τέλος νά μάς πείσουν πώς ό,τι είδαμε δέν ήταν μία κλειστή, ιδιωτική ιστορία, παρά μία συμπεκνωμένης εύγλωττίας περίπτωση της έπικής ανθρώπινης μοίρας.

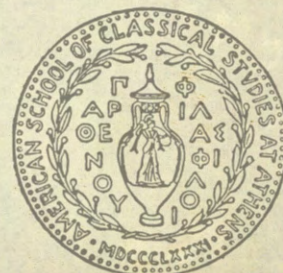
Η όλη παρουσίαση του «Γυάλινου κόσμου» από τόν άμερικανικό θίασο ήταν θαυμαστή. Η παράσταση αναπτύσσεται σά μουσική σύνθεση. Έσωτερικές ποικιλίες ρυθμών, άτμοσφαίρα, πορεία της έρμηνείας, λιτή κίνηση, λεπτότατα διαβαθμισμένοι φωνητικοί τόνοι, όλα συνεργάζονται για νά δημιουργήσουν τό κλίμα της μαγείας, πού δεσμεύει τό θεατή. Αξιοσημείωτη επίσης είναι ή μουσική κλιμάκωση κι' εναλλαγή των φωτισμών, μέ τίς γλυκύτατες χρωματικές τους ποικιλίες. Καί σ' όλ' αυτά καμμία άδέξια υπογράμμιση, κανένας φόρτος. Αλλά τί άτμοσφαίρα δημιουργεί και ή σκηνογραφία, μέ τό πολυκαιρινό, τό τρυφερό και μαζί έφιαλτικά φτωχικό πού υποβάλλει! Έχουμε έδω την έμμεση παρουσία μιās δλόκληρης μεγάλης πολιτείας, πού συνθλίβει, εξαφανίζει ό,τι έχει καταφύγει στους κόλπους της.

Μετά την άσύγκριτη Έλεν Χαϊζ θ' αναφέρω τή Νάνσυ Κόλμαν, πού διαπλάθει μέ συγκινητική αλήθεια κι' αὐταπάρνηση τό τραυματισμένο πρόσωπο της Λώρας. Τόν Τζάιμς Μπρόντρικ, τόν Λήφ Έρικσον. Ο πρώτος παίζει μέ λιτή πειστικότητα τό γιό. Ο δεύτερος, ίσως λιγάκι βαρύς για τό φίλο, αντίσταθμίζει τό μειονέκτημα αυτό μέ μίαν επιμέλεια στο χαρακτηρισμό αξιοσημείωτη, στιγμές-στιγμές συναρπαστική.

Τί χρειάζονται τά περισσότερα; Η παράσταση του «Γυάλινου κόσμου» από τό θίασο των Άμερικανών θά σημειώσει στίς θεατρικές αναμνήσεις μας μία χρονολογία. Από τίς πιο πολύτιμες.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

19/2/48.



ΕΝΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ ΕΝΑΣ ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ Ο' ΝΗΛ

«ΠΑΡΑΞΕΝΟ ΙΝΤΕΡΜΕΤΖΟ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ήρθε μία στιγμή στη ζωή του Εϋγένιου Ο' Νήλ όπου ο ακατάβλητος αυτός ποντοπόρος τών πειραματισμών στο θέατρο, απέφασε να μεταφέρει στο δραματικό έργο μερικά στοιχεία χαρακτηριστικά της τεχνικής του μυθιστορήματος. Τό ένα ήταν η ελεύθερη ανάπτυξη σε χρόνο. Τό άλλο η προβολή του εσωτερικού μονολόγου. Καρπός του πειράματος θα είναι τό «Παράξενο 'Ιντερμέτζο».

Τό έργο, στό πρωτότυπο, αποτελείται από δύο μέρη, τό καθένα τους σε διάρκεια ενός άρτιου θεατρικού έργου, καί έννέα πράξεις. Είναι ο χώρος πού χρειάστηκε στόν Ο' Νήλ γιά νά περιλάβει γεγονότα είκοσιπέντε χρόνων από τή ζωή μιάς γυναίκας, καθώς καί τούς κρυφούς διαλογισμούς τής ίδιας καί εκείνων πού οί πορείες τους διασταυρώνονται μέ τή δική της. Δέν είναι άλλωστε παρά έξη τά πρόσωπα αυτά: 'Ο πατέρας της, πού πεθαίνει μετά τήν πρώτη πράξη, ο άντρας της, ο έραστής της, ένας Ισόβιος έρωτευμένος μαζί της, καί τέλος ο γιός της καί ή μισητή του. Κύκλος στενός, όσος χρειάζεται γιά ν' αναπτυχθεί σε βάθος τό θέμα, όχι καί σ' επιφάνεια, καθώς στό μυθιστόρημα.

Τά περιστατικά πού απαρτίζουν τό μύθο, είναι, στίς γενικές γραμμές τους, εύφριστα. Αφετηρία στέκεται ή ψυχική περιπελοκή τής ήρωίδας, τής Νίνας Λήντης. Αρραβωνιασμένη μέ τόν άεροπόρο Γκόρντον Σώ, δέν μπόρεσε νά του δοθεί τή νύχτα του άποχαιρετισμού τους γιατί κι εκείνη δέχθηκε κι' εκείνος δίστασε: 'Ο πατέρας της, πού τής έχει μιάν έγώιστική, αρκετά φροϋδική άδυναμία, είχε πει στόν Γκόρντον Σώ νά περιμένει ώς πού νά βρεί μιά καλή θέση στήν πολιτική του ζωή. 'Ο νέος, εύσυνειδητος, δέν είχε θελήσει νά παρακούσει. Έφυγε γιά τόν πόλεμο του 14—18 καί σκοτώθηκε λίγο πρίν γίνει ή άνασκαφή.

Τό τραύμα αυτό δέν θά γειάνει ποτέ στήν ψυχή τής Νίνας Λήντης. Δέν συγχωρεί στόν έαυτό της τό δειλισμά της τή νύχτα του τελευταίου άποχαιρετισμού, δέν συγχωρεί στόν πατέρα της πού έπηρέασε τόν Γκόρντον. Άνταρσία έχει σημάνει σ' ολάκερο τό είναι της. Καί τή βλέπουμε, στήν πρώτη της κιόλας εμφάνιση, νά δηλώνει στόν πατέρα της πώς θά τόν παρατήσει καί θά φύγει, γιά νά πάει ν' άφιερωθεί στή διακονία ενός νοσοκομείου άναπήρων.

Αφιέρωση στήν Αφροδίτη είναι, ούσαιστικά, ή άπόδραση αυτή τής Νίνας Λήντης. Γιατί εκεί, στό νοσοκομείο, άσωτεύει τό κορμί της νομίζοντας πώς έτσι άντισταθμίζει τήν άρνηση τής εύτυχίας στό νεκρό Γκόρντον της. Άνώμαλη ψυχολογία, πού τό άμερικανικό θέατρο τήν ενόησε πάντοτε, από τά χρόνια άκόμα του «Παράξενου 'Ιντερμέτζου», δηλαδή τό 1927—28. Δέν πρέπει νά μάς ξεχνίζει ότι τή συναντάμε σήμερα, έπηξημένη καί θελτιωμένη, σε κάποιους διαδόχους του Ο' Νήλ. Έπειτα, καί ο φροϋδισμός από τότε κιόλας, εισέβαλε στό Νέον Κόσμο. 'Ο Ο' Νήλ στάθηκε ένας από τούς κύριους εισηγητές του στό θέατρο.

Η Ιστορία τής Νίνας Λήντης θά είναι, από εκεί καί ύστερα, μιά ένναγώνια άναζήτηση τής εύτυχίας μέ τήν έννοια ενός νοήματος πού νά γεμίζει καί νά δικαιώνει τή ζωή της —τή ζωή. 'Ο άτυχος σύζυγος πού θά τής θρεθεί, ο ένάλλασσόμενος έραστής μέ τήν ψυχολογία του βιολογικού εργαστήριου, ή άστοχημένη έγκυμοσύνη, ή περιπόθητη μητρότητα, ή ζήλεια γιά τό γιό της —μιά καθυστερημένη, φροϋδική επίσης, εκδίκαση του πεθαμένου πατέρα της καθηγητή Λήντης, όλα αυτά καί όσα άλλα, θά είναι σά σύμβολα άσφαρκά στό δρόμο της, ίσκειο άπ' όπου ζητάει νά πιαστεί γιά νά επιβεβαιώσει τήν ύπαρξή της. Θά τό πετύχει; Διφορούμενη κάπως είναι ή κατάληξη του έργου. «Είμαι τόσο ίκανοποιητικά κουρασμένη από τή ζωή!» λέει ή Νίνα Λήντης στήν τελευταία σελίδα του ρόλου της, μέ τό βαθύ στεναγμό του κόπου πού βρήκε τήν άναταμική του. Ένα λεπτό όμως πρίν, είχε πει πώς «οί ζωές μας δέν είναι τίποτ' άλλο παρά σκοτει-

νά, παράξενα ίντερμέτζα μέσα στήν ηλεκτρική φαντασμαγορία του Θεού».

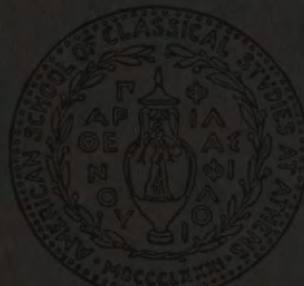
Τό ένα πρέπει άραγε νά θεωρηθεί άσυμβίβαστο μέ τ' άλλο; Μηδενισμός άποπνέει ή μοικρά, πλούσια έμπειρία τής ζωής τής Νίνας Λήντης; Ας μήν εκβιάσουμε τήν άπάντηση στό χείλη του συγγραφέα. Ας τήν αφήσουμε νά διατυπωθεί μέ τρόπο άπρόφορτο, έμμεσο, σάν έντύπωση από τήν έρμηνεία, όπως πρέπει πάντα στήν Τέχνη. Γιά τήν τεχνική μονάχα του έργου ας προσθέσουμε κάτι, έπιλογικό, άφού αυτή είναι καί τό ιδιότυπο συστατικό του.

Όπως έχει σωστά παρατηρηθεί από τή στιγμή κιόλας πού πρωτοπαρουσιάστηκε τό «Παράξενο 'Ιντερμέτζο», τό στοιχείο του διαλογισμού πού διατυπώνεται φωναχτά δέν είναι κάτι καινούριο. Έχει γιά πρόγονό του άμεσο όλα τά «a parte» καί τούς μονολόγους του παλαιού θεάτρου. Τό νέο στήν περίπτωση του Ο' Νήλ είναι ο τρόπος πού χρησιμοποιεί τήν κλασική αυτή σύμβαση. Ένώ στό παλαιό θέατρο, τήν ώρα του μονολόγου ή δράση ή έξωτερική δέν μετεωρίζεται — θεωρητικά, τουλάχιστον — στό «Παράξενο 'Ιντερμέτζο» γίνεται, αντίθετα, διακοπή του ρεύματος. Τό πρόσωπο πού διαλογίζεται άκίνητο καί ή έξωτερική φωνή του παίρνει έναν ουδέτερο τόνο, γιά νά διαφοροποιηθεί από τήν έόλη.

Δέν είναι βέβαιο πώς ο Ο' Νήλ χρησιμοποίησε τόν έξωτερικό μονό-

λογο γιά νά μεταδώσει πάντα, τι άποκαλυπτικό είχαν οί διαλογισμοί των ήρώων του. Στο μυθιστόρημα, φυσικά, οί παρεκβάσεις δέν βλάπτουν πάντοτε αντίθετα, υπό όρισμένες συνθήκες, ώφελούν. Πλαταίνουν τόν πίνακα. Στο δράμα ζημιώνουν πάντα. Άντιστρατεύονται τό θεμελιακό νόμο του πού είναι ή συμπύκνωση, ή άνώτατη οικονομία μέσων. Γι' αυτό καί δέν φαίνεται στή βάση καθόλου άστοχο τό μέτρο νά περικυπεί τό κείμενο του «Παράξενου 'Ιντερμέτζου» νά περιοριστεί τό σύνολο — πού διαφορετικά θά έπρεπε νά κρατάει κάπου έξη ώρες — στίς διαστάσεις ενός κανονικού θεατρικού έργου.

Όσο γιά τήν ανάπτυξη σε χρόνο, αυτήν, πού τή χρησιμοποίησε παλαιότερα τό Ρομαντικό Θέατρο μέ τήν ελεύθερη δομή του, άπόκειται πάντα στό συγγραφέα νά τή δικαιώσει. Η λύση του προβλήματος είναι ή μετουσίωσή της σε μιάν άλλη θεατρική σύμβαση, πού νά κάνει τόν ύλικό χρόνο όχι έξωτερικά αίσθητό. Είναι άλληθια πώς, στήν περίπτωση του «Παράξενου 'Ιντερμέτζου», ή ροή του Χρόνου άποτελεί στοιχείο συστατικό του δράματος. Καί ίσως έδώ, στήν αύτούσια δηλαδή μεταφορά ενός άφηγηματικού στοιχείου από τό μυθιστόρημα στό δράμα, νά βρίσκεται καί ή ούσαιστικότερη καινοτομία — ή τουλάχιστον ο τολμηρότερος πειραματισμός — του Εϋγένιου Ο' Νήλ, σ' ένα έργο από τά πιο σημαντικά του.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Παράξενο Ίντερμέτζο» τοῦ Εὐγενίου Ο' Νήλ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό «Παράξενο Ίντερμέτζο» τοῦ Ο' Νήλ, ἐρμηνευμένο ὅπως ἐρμηνεύεται ἀπό τό θίασο τῆς "Ελσας Βεργή, δηλαδή συντομευμένο σέ κάτι λιγότερο ἀπό τό μισό, θέτει ἕνα εἰδικό πρόβλημα. Πρῶτα - πρῶτα, ἔτσι ὅπως μάς παρουσιάζεται, μοιάζει λίγο - πολύ μ' ἕνα κανονικό, ὁρθόδοξο ἔργο. Τά μονολογικά του σημεία, περιορισμένα στό ἐλάχιστο, κάνουν τήν ἐντύπωση μιᾶς ἀνώδυνης γραφικῆς ἰδιουτυπίας. Δέν ἀποτελοῦν πιά τόλμημα καί δέν ἐκθέτουν στή δοκιμασία τῆς ἀδιάκοπης ἀναστολῆς τή δράση. Ἄρα τό ἔδαφος γίνεται στερεότερο. Ἐπειτα ὁ ὅλος ρυθμός πυκνώνεται, ἡ διάσπαση σέ δύο διαφορετικούς χρόνους — ἕναν τόν ἐξωτερικό, ἕναν τόν ἐσωτερικό — καταρτίζεται. Ἐχοῦμε ροή συνεχή καί σέ κατεύθυνση ἐνιαία. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά δεχόμαστε πολύ προθυμότερα, δίχως ἀντίσταση, αὐτό τό «Ίντερμέτζο», παρά τό ἄλλο τῶν πεντέμιση ὥρων.

Ὑποθέτω πώς δέν εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού εἶχε θελήσει ὁ Εὐγένιος Ο' Νήλ. Ὁ πειραματισμός του ἔτσι χαλινάγωνημένος χάνει τήν πειραματική του προκλητικότητα, γίνεται πιά μιᾶς φρόνιμης συμμόρφωσης μέ τά καθιερωμένα. Ἀλλά μήπως θά εἴμασταν σέ θέση νά δεχτοῦμε τό «Ίντερμέτζο» πού ἐκεῖνος θέλησε; Ἀδίσταχτα ἀπαντῶ: Ὁχι. Ἄς περιοριστοῦμε λοιπόν σ' αὐτό πού μάς προτείνει ἡ διασκευή τοῦ θιάσου Βεργή κι' ἄς σημειώσουμε σάν πρώτη διαπίστωση πώς ἔχει τήν ἀρετή ν' ἀφήνει μιάν ἐντύπωση ἀπό κάτι πλούσιο σέ βιώματα, πυκνό σέ ἀχνα ζωῆς. Νά λοιπόν πού κι' ἔτσι προσγειωμένο τό δράμα τοῦ Ο' Νήλ δέν ἔχασε τό εἰδικό του βάρος.

Ἡ παράσταση ἔχει ἐσωτερικότητα. Ξετυλίγεται δίχως φάρτο ἀπό κινήσεις, περιττές χειρονομίες, ἐξωτερικά υπογραμμισμένες μεταπτώσεις. Ἡ "Ελσα Βεργή παίζει μέ πυκνότητα κι' ἐνταση τή Νίνα Λήντς. Ἀν ἀπό τό πρῶτο μέρος τοῦ ρόλου τῆς λείπει κάπως ὁ λυρισμός τῆς νέας κοπέλας, ἡ ἀπόδοσή της ἀπό τή μέση τῆς διαδρομῆς τοῦ ρόλου καί πέρα, ὅταν ἡ ἡρωίδα τοῦ «Παράξενο Ίντερμέτζο» ὀρμιάζει καί ρικνώνεται ψυχικά, γίνεται πολύ πιό στερεή. Ὁ Λάμπρος Κωσταντάρης φροντίζει ν' ἀποδώσει μέ λιτότητα μέσων τήν ἐπιστημονική παγερότητα τοῦ Ντάρρελ, ὅχι ὅμως καί τό ὄψιμο ἀργότερα πάθος του. Λυπᾶται ἐπίσης κανένας ὅταν, ἐδῶ - ἐκεῖ, ἀπό κάποιοι ἀπροσεξία στήν ἀρθρωση, χάνει μερικά λόγια τοῦ ρόλου. Ὁ Β. Παγουλάτος, ἕνας πραγματικά καλός ἡθοποιός, παίζει τόν Σάμ Ἐβανς μέ τήν ἐπιβαλλόμενη νεανικότητα κι' ἀφέλεια στήν ἀρχή, τήν ἀπαιτούμενη ἐξαίρεση στό τέλος. Καί ἡ μετάβασή του ἀπό τή μιάν ἡλικία στήν ἄλλη γίνεται ὁμαλά καί πάντοτε τό ἴδιο πειστικά. Ἡ Ἀθηνᾶ Μιχαηλίδου ἐρμηνεύει μ' εὐγένεια καί συγκίνηση τήν κυρία Ἐβανς. Ὁ Γ. Δάνης σ' ἕνα ρόλο ξένο στή ζωηρή θεατρική του ἰδιοσυγκρασία — τό ρόλο τοῦ συναισθηματικοῦ αὐτοῦ ρακοσυλλέκτη πού εἶναι ὁ Μάρσντεν — προσθέτει μιᾶ διακριτική τρυφερότητα σάν πίνακα. Ὁ Ἄλ. Πέτσος εἶναι ἕνας καλός τυπίστας, ἀλλά γιατί τοῦς ἡλικιωμένους ἀνθρώπους νά τοῦς παίζουν ὅλο νέοι στή σκηνή μας; Αὐτό χτυπάει πάντα σάν μιᾶ νότα τρομερά ψεύτικη. Ὁ γέρος εἶναι στή σκηνή τόσο ἀναντικατάστατος ὅσο καί ὁ νέος. Μιά πολλή ἐλπίδοφόρα ἐμφάνιση — τήν πρώτη του — κάνει στό ρόλο τοῦ Γκόρντον ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος. Τό μέρος εἶναι ποσοτικά μικρό ἀλλά πυκνό σέ συναισθηματικό περιεχόμενο, καί ἐκτιμᾷ κανένας τήν ἐπίδοσή τοῦ νέου καλλιτέχνη πού τό κρατάει μ' ἐνάργεια. Τέλος ἡ Τζένη Ρουσσέα εἶναι μιᾶ συμπαθέστατη Μάντλιν.

Ὁ κ. Γ. Θεοδοσιάδης δίνει τό καλύτερο θαρῶ ἴσαμε σήμερα δείγμα γραφῆς του μέ τή σκηνοθεσία τοῦ «Παράξενο Ίντερμέτζο». Ὁ κ. Π. Ἀνεμογιάννης ἔχει θρεῖ μιᾶ σκηνογραφική λύση πού ἂν ἀπομακρύνεται ἀπό τήν ποικιλία καί τήν ἀνέση τῶν χώρων πού ζητάει ὁ Ο' Νήλ, βοηθάει ὅμως στή συγκέντρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος καί τῆς ἀτμοσφαιρᾶς γύρω ἀπό μιάν ἐσωτερική, ζεστή ἐστία. Λαμπρή, δοκιμασμένη ἄλλωστε, ἡ μετάφραση τοῦ κ. Στάθη Σπηλιωτόπουλου. Εἶναι αἰσθητό πώς ὅλα καί ὅλοι ἔχουν βοηθήσει στήν ἰσορροπία τοῦ συνόλου.

Μιά ἀπορία θά διατυπώσω, καθαρὰ ὑποκειμενική, καί στό περιθώριο τῆς τόσο καλῆς στή σοβαρότητά της αὐτῆς ἐρμηνείας τοῦ «Παράξενο Ίντερμέτζο»: Πῶς ἐξηγεῖται, ἕνας δραματογράφος τόσο ἐμπειρος καθὼς ὁ Ο' Νήλ, νά μὴν προβλέπει τό πόσο ἐπικίνδυνες θεατρικά εἶναι κάποιες καταστάσεις τοῦ ἔργου του, πού ἐνῶ ἔχουν πρόθεση ξεκάθαρα δραματική, προκαλοῦν ὥστόσο — στοὺς ἀφελέστερους θεατές, συμφω-

νῶ, — μιᾶ μικρή θυμηδία; Μήπως αὐτά εἶναι τά «ξεπερασμένα» σημεία τοῦ ἔργου; Κατά τή γνώμη μου ὅχι. Φταίει ἡ ἐρμηνεία, πού ἐδῶ ἀστοχεῖ; Καί πάλι ἀπαντῶ ἀρνητικά. Ὑστερα ἀπό σκέψη, καταλήγω στό συμπέρασμα πώς ὁ Εὐγένιος Ο' Νήλ, ὅπως ὅλοι οἱ δραματογράφοι πού εἶναι τίμιοι, σημαντικοί, ἀλλά ὅχι καὶ καθαυτὸ μεγάλοι, ἔχει παρассυρθεῖ συχνά ἀπὸ τῆ «φιλολογία» — θέλω νά πῶ ἀπὸ τήν πρόθεση ἐκείνη πού ὑπερακοντίζει τή γνησιότητα τῆς ἐμπνοῆς. Ἐχει σοβαρευτεῖ ὁ ἴδιος ὑπερβολικά γιὰ πράγματα, στιγμές, καταστάσεις, πού δέν ἔχουν ἀπὸ λόγου τους τό αὐτοδύναμο κύρος τοῦ αὐθεντικοῦ. Ὁ λιγότερο εὐλαβικός θεατῆς, μέ τό τυφλό ἀλλά ζύπνιο ἐνστικτό του, ἐπισημαίνει τή δυσαναλογία. Ἡ κατάσταση δέν τοῦ ἐπιβάλλεται. Κι' ἔτσι, ἀντὶ νά προσφέρει σάν ἀντίδραση ἐκεῖνο πού τοῦ ἔχει ζητήσει ὁ συγγραφέας, ἀντιπαρέχει ἄλλο — τό ἀκριβῶς ἀντίθετο. Στό θέατρο, βλέπετε, εἶναι κατὰ κύριο λόγο ὁ ψυχικός αὐτοματισμός πού λειτουργεῖ.

Ἄς μοῦ συχωρεθῇ ἡ μικρὴ τούτη παρέκβαση πού ἔχει καθαρὰ θεωρητικό χαρακτήρα.



«ΤΟ ΒΗΜΑ» Σάββατον 10 Μαρτίου 1962

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Η μικρή μας πόλη»

ΤΟΥ ΘΟΡΝΤΟΝ ΟΥΑΪΛΝΤΕΡ

(Θίασος "Ελλης Λαμπέτη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Πρωτοειδόμεν τή «Μικρή μας πόλη» στή σκηνή του «Κεντρικού», από τό θίασο Κατερίνας καί μέ σκηνοθέτη τόν κ. Ντ. Γιαννόπουλο. Τήν ξαναείδαμε στό «Θέατρο Τέχνης» ἐδῶ κι' ὀχτώ χρόνια. Τή βλέπουμε τώρα γιό τρίτη φορά, στή σκηνή τῶν «Διονυσίων». Ἀπό μιάν ἀποψη, τό ἀμερικανικό αὐτό ἔργο πού ἀνατρέπει—ἢ πού θέλει ν' ἀγνοεῖ—δλους τοὺς νόμους τοῦ Θεάτρου, εἶναι φυσικό νά ξαναπαίζεται, γιατί ἔχει γίνει ἕνα νεώτερο κλασικό. Μαζί ὅμως, δίνεται ἡ εὐκαιρία στόν ὑπογραφόμενο νά κάνει μιάν ἐπαλήθευση. Ἐγγραφα, τήν προηγούμενη φορά πού τό εἶδαμε, πῶς στήν Ἀμερική ἀγαπιέται ἰδιαίτερα γιατί θά βοηθᾶνε εἰδικοί ὁροι, γνώριμες συνθήκες ζωῆς. Στό μεταξύ, ἔτυχε νά ζήσω δεκαπέντε ἡμέρες σέ μιά μικρή ἀμερικανική πολιτεία, καθ'αὐτό μαγευτική, τήν περασμένη ἀνοιξη. Ἀποτέλεσμα: Τό ἔργο τοῦ Οὐάϊλντερ, τώρα πού τό ξαναεἶδα, εἶχε γιά μένα μιάν ἰδιαίτερη γεύση. Εἶναι τοῦτο καθαρά καλλιτεχνικό φαινόμενο; Τό ἔργο Τέχνης δέν πρέπει νά ἔχει μιάν αὐτοτέλεια, ἀνεξάρτητη ἀπό ἐξωκαλλιτεχνικές συναρτήσεις; Τουλάχιστο στό ὅχι ἡθογραφικό ἔργο εἶσι συμβαίνει. Ἡ «Μικρή μας πόλη» ἔχει κάτι τό ἡθογραφικό, ἐνῶ ἐξ ἄλλου φιλοδοξεῖ νά ξεπεράσει κατὰ πολύ τήν ἡθογραφία. Νά γίνει ἕνας ὕμνος τῆς ταπεινῆς κι' αἰώνιας ζωῆς.

Μιλήσαμε γι' ἀνατροπή τῶν θεατρικῶν νόμων. Ἐγκεῖται στό ὅτι λείπει ἐδῶ τό δυναμικό ἐκεῖνο στοιχεῖο πού ἀπέτελεσε πάντοτε, σ' ὅλες τίς ἐποχές καί σ' ὅλα τά εἶδη, τό διακριτικό γνώρισμα τοῦ Θεάτρου. Τό Θέατρο στάθηκε πάντοτε μιά στιγμή πυρετοῦ, μικροῦ ἢ μεγάλου πυρετοῦ, καλλίτερα ἔς ποῦμε πυρετοῦ μέ αὐξομειώσεις. Ἡ «Μικρή μας πόλη» ρυθμίζεται ἀπό ἕνα κύλισμα ἀφηγηματικό, μέ ἠδωμένα κοινές, τυπικές φάσεις. Γεγονότα τόσο γενικά πού νά καταντᾶνε ἀπρόσωπα. Τί εἶναι λοιπόν ἐκεῖνο πού ὑποκαθιστᾶ ἐδῶ τόν θεατρικό δυναμισμό καί στηρίζει τό ἔργο τοῦ Οὐάϊλντερ; Μιά

ιδιότυπη, εὐθραυστη μαγεία. Τό χαμηλόφωνο τραγούδιμα πού μαντεύεται πίσω ἀπό τήν κοινοτοπία τῶν λεγομένων.

Κοινοτοπία ἠδωμένη πάντοτε, πού ἀποκορυφώνεται στά κατεβὰ τοῦ Διευθυντή τῆς σκηνῆς. Εἶναι ὁ ἀφηγητής τοῦ ἔργου, ὁ ὁμιλητής, ἕνα στοιχεῖο δηλαδή πού ἀρχισε νά παραγίνεται στό σύγχρονο Θέατρο. Τό βλέπω, σέ λίγα χρόνια, νά παλιώνει τόσο—ὅπως ὅλα τά τεχνάσματα—πού νά φαίνεται πῶς σκονισμένο κι' ἀπό τήν τεχνική τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμά γιού. Ἄς εἶναι!

Ἡ «Μικρή μας πόλη» ἔχει τήν ὁμορφιά τῆς. Ἡ συγκίνηση τοῦ ἀνθρώπου πού τήν ἔγραψε εἶναι αἰσθητή. Ἡ ἀπαλότητα τοῦ χειρισμοῦ ἐπίσης. Κι' ἔπειτα, ἂν ἔχει κάτι τό καλό τούτη ἡ ἐποχή στό Θέατρο, εἶναι πῶς πλάτυνε τά ὁριά του, μεγάλωσε τήν ἐπικράτειά του. Ἐμαθε ὁ κόσμος νά θεωρεῖ «θεατρικά» πολλά πράγματα πού θά εἶταν ἀδιανόητα, ἀπαράδεκτα, γιά τήν ἀσφικτική νοοτροπία τῶν μέσων τοῦ 19ου αἰῶνα. Αὐτό φυσικά δέν ἐμποδίζει πολλούς στή χώρα μας νά κάνουν τόν ἄνθρωπο τοῦ Θεάτρου ἐνῶ ἀγνοοῦν τό ἀλφάβητο τῆς δραματουργικῆς καί συγχέουν τίς πῶς στοιχειώδεις του ἐννοες.

Ἡ παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ Οὐάϊλντερ ἀπό τό θίασο τῶν «Διονυσίων» ἔχει καί καλά καί ἄσχημα. Ἡ «Ἑλλη Λαμπέτη» πρῶτα-πρῶτα, πού μάς εἶχε δώσει μιά πολύ νεανική Πέγκ, ἴσως γιατί ἡ Πέγκ εἶναι πρόσωπο κωμωδίας, ἐδῶ γίνεται καλή, πολύ καλή, στήν τρίτη πράξη. Στίς παιδικές φάσεις τοῦ ρόλου τῆς εἶναι αἰσθητή ἡ ὑπόκριση. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τόν Γιάννη Φέρτη. Αὐτά τά παιδικά ὄντα στήν σκηνή, ἢ πρέπει νά ἔχουν αὐθεντικότητα, ἢ καλλίτερα νά λείπουν. Ὁ Νίκος Κούρκουλος λέει μέ ἀνεση τοὺς μονόλογους τοῦ Διευθυντή σκηνῆς, ἀλλά χωρίς καί ν' ἀποφεύγει πάντα τή μονοτονία. Λαμπρή εἶναι ἡ Σούλα Ἀθανασιάδου, ἀπροσποίητη, ἀληθινή. Ἡ Λουίζα Ποδηματᾶ παίζει μέ θερμότητα. Δυστυχῶς οὔτε ἡ Μαρία Φωκά, οὔτε ὁ Χρ. Ἀδαμόπουλος πείθουν. Ἡ πρώτη ἔχει στά ξεφανητά της κάτι τό παράτονο κι' ὁ δεύτερος σκαρώνει τό πρόσωπό του ἀντί νά τό συνθέτει. Περιφημος, μετρημένα χιουμοριστικός εἶναι ὁ Κώστας Ρηγόπουλος. Ὁ Γιάννης Βόγλης παίζει ἄνισα: ἔχει στιγμές πού πείθει καί ἄλλες πού δείχνει κάποιον ἀδεξιότητα. Ἀπό τοὺς καλλίτερους εἶναι ὁ Γιάννης Ξυνός.

Σκηνοθεσία ὑποβλητική τοῦ κ. Μ. Πλωρίτη καί κοστούμια τοῦ κ. Γιάννη Τσαρούχη ταίριαστα μέ τό ὕφος τοῦ ἔργου.



1912151.

«Η βεντάλια τῆς λαίδης (θέατρον ΒΕΡΓΗ) Γουίντερμπερ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τὴ ἀκριβῶς συμβαίνει μετὰ τῇ «Βεντάλια τῆς λαίδης Γουίντερμπερ», τὸ φημισμένο ἔργο τοῦ ἀμαρτωλοῦ Όσκαρ Οὐάιλντ; Θὰ τὴ φανταζότανε κανένας γερασμένη. Δὲν εἶναι καὶ τόσο. Τὸ καινούργιο ἀνέβασμά της τοῦλάχιστον, στὸ θέατρο Ἑλσας Βεργή, δείχνει πῶς, σὺν ἔργῳ, ἀντέχει στὴ δοκιμασία τοῦ χρόνου. Τὰ ἐλαττώματά της εἶναι καὶ παραμένουν τὰ ἴδια τ' ἀρχικά, ἡ ἀλλοιότης τῶν καιρῶν δὲν ἀπεκάλυψε ἄλλα. Ἐργὸ φτιαχτό, μετὰ πυρὴν μελοδραματικό, πρόσωπα σκιώδη, κατορθώνει ὡστόσο ὅχι μόνο νὰ στέκεται ἀλλὰ καὶ νὰ γοητεύει. Ἐκεῖνο ὅμως πού ἔχει ἀποκαλύψει ἐντελῶς πὰς τίς τεχνητὲς ὁδοντοστοιχίες του, εἶναι ὁ ἑνὸς καιροῦ περίφημος διάλογός του. Φράσεις, φράσεις, φράσεις! Ποτέ δὲν μιλάει ἕνα ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου· μιλάει πάντα, μέσ' ἀπὸ τὸ στόμα τους, ὁ συγγραφέας. Καὶ κάνει πνεῦμα, κάνει διαλεκτικές τοῦμπες, ἀκούει τὸν ἑαυτὸ του, νοκισσεύεται, κοκορεύεται, παροδοξολογεῖ, ἀκικίζεται, προκαλεῖ τὸν ἀστικό καθωσπρεπισμὸ τοῦ καιροῦ του. Σ' ἕνα καὶ ἄλλο βωδύτερης ἀνταρσίας καθὼς ὁ δικός μας, ὁ κοσμηκὸς ἐπαναστατισμὸς τοῦ Οὐάιλντ ἀπομένει στοιχεῖο διασκεδάσεως καὶ γραφικὸ — ἂν ὅχι κι' ἐδῶ-ἐκεῖ φαιδρό.

Κι' ὅμως ἡ «Βεντάλια», εἴπαμε, γοητεύει, ἐνῶ ἔχει καταποντιστῇ ὁ λάκκος ὁ Δουμάς γιός, ὅς ποῦμε, κι' ὁ Αἰμίλιος Ὡζιέ, οἱ δύο μεγάλοι πρόγονοι τοῦ «κοινωνικοῦ» δράματος. Ἰσως γι' αὐτὸ, παρὰ τὴ σοβαροφάνεια τοῦ θέματός του, ὁ Οὐάιλντ κατὰ βάθος παιίζει. Ἰσως γι' αὐτὸ κοροϊδεύει καὶ δὲν ἠθικολογεῖ. Τὸ ἔργο του, ἔτσι, κατορθώνει νὰ διατηρεῖ κατὰ τὸ φευγαλέο, ξεθυμασμένο ἐκεῖνο ἀρώμα τῆς ἰριδίας πού ἔχουν τὰ παλιά συρτάρια τῶν προγονικῶν μπουντουάρ. Ἐνὰς δολοφονία κόσμος, σήμερον νεκρός, περνάει μπροστὰ στὰ μάτια μας σὺν δράμα, μέσ' σ' ἕνα θρόισμα ἀπὸ μεταξωτὲς φούστες.

Στὴ «Βεντάλια τῆς λαίδης Γουίντερμπερ», ὅπως καὶ στ' ἄλλα τρία κοσμικά του ἔργα, ὁ Οὐάιλντ ἔκανε ἕνα συγκεκριμένον τῆς τεχνικῆς τοῦ γαλλικοῦ ρεαλιστικοῦ δράματος μετὰ τὸν ἀκονισμένον διάλογον τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου τῆς Πολιτωρβώσεως. Εἶναι ὁ αὐθεντικότερος συνεχιστὴς τοῦ τελευταίου τούτου. Καὶ ὅχι μόνο στὸν διάλογον: σὺν ἀμοραλισμὸν, στ' ἀριστοκρατικὰ γούστα, στὴν πόζα. Δὲν ἀπορῶ καθόλου πού ὀρισμένοι τεχνικοὶ ἀναχρονισμοὶ τῶν ἔργων του, ὅπως τὰ «κατ' ἰδίαν» καὶ οἱ μονόλογοι, δὲν ἐνοχλοῦν σήμερον. Τὸ σύγχρονον θέατρο ξαναγύρισε σὲ πολλὰς ἀπὸ τίς παλιὰς συμβάσεις, μονάχα ἀπὸ διαφορετικὸν δρόμον. Θεωρεῖται πολὺ μοντέρνον, λόγου χάριν, τὸ νὰ σπάζεται κάθε τόσο τὸ πλαίσιον τῆς σκηνῆς, ν' ἀπευθύνονται τὰ πρόσωπα στὸ θεατὴν, νὰ ἐξαντλοῦνται σὲ σκόπιμες ἢ ἀσκοπεῖς παρεκβάσεις. Ὁ ρεαλισμὸς τοῦ Οὐάιλντ, στὴν οὐσία του, δὲν εἶναι δεσμευτικός. Ἀφήνει περιθώρια. Ἰσως, καὶ πάλι, γι' αὐτὸ τὸν ἔπαιρνε πολὺ τοῖς μετρητοῖς ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας.

Κι' ὅμως, σ' ἄλλη περιοχή, βλέπουμε τὸν Οὐάιλντ νὰ κάνει παραχωρήσεις καθαρὰ δημοκρατικές. Τί εἶναι ὁ μῦθος τῆς «Βεντάλιας»; Ἡ περίπτωση μιᾶς μητέρας «ἀμαρτωλῆς» πού θυσιάζεται γιὰ νὰ σώσει τὴν κόρη της. Κορύφωμα τοῦ μελοδραματισμοῦ: Ἡ κυρία Ἑρλιν δὲν ἔ' ἀποκαλύψει ποτέ τὴν ταυτότητά της στὴ λαίδη Γουίντερμπερ. Θ' ἀποσυρθεῖ διακριτικὰ στὰ πφρασκήνια, ὅπως ἀκριβῶς χρειάζε-

ται γιὰ νὰ συγκινηθεῖ ὁ εὐκολότερος θεατὴς. Ἡ κυρία Ἑρλιν σχεδὸν θὰ αὐτοκτονήσει: θὰ παντρευτῇ ἕνα κοσμικὸν ἡλίθιον. Ὁλ' αὐτὰ, σερβιρονται μετὰ ἀφθονῇ ἐξωτερικῆς θεατρικότητας, σκηνῆς ἐντυπωσιακῆς, πυροτεχνήματα. Καὶ μοντεύουμε πῶς τους τὸν κυνικὸ Οὐάιλντ νὰ σαρκάζει· εἴταν πολὺ ἔξυπνος γιὰ νὰ τὰ παίρνει στὰ σοβαρὰ: Ἡ ἔρε δὲν ὅτι, στὸ θέατρο — ἀλλοίμονο! — τόσο εὐκολότερα πιστεύει ὁ θεατὴς, ὅσο δυσκολότερα πιστεύει ὁ συγγραφέας. Ἐννοῶ σ' ἕνα ὀρισμένον θέατρο, στὸ κοινὸ, τοῦ ταμείου. Γιατὶ στὸ ἄλλο, τοῦ ὕψηλου τύπου, ἡ συγγραφικὴ πίστις καὶ τιμὴ εἶναι ἀνένδοτες. Κι' ἀδιαφοροῦν κατὰ βάθος γιὰ τὸ ἂν θὰ τίς ἐκτιμῇ ὁ ὅποιος-ὅποτε τρίτος.

Ἀλλὰ γι' αὐτὸ διέλεξε τὴ «Βεντάλια τῆς λαίδης Γουίντερμπερ» ὁ συμπαθέστατος θίασος Βεργή; Ἡ σκηνὴ του δὲν εἴταν ἡ κατάλληλη, ἡ πρωταγωνιστριά του δὲν εἶχε καμμιὰ σχέση μετὰ τὸ ρόλο. Καὶ τὸ μὲν πρῶτον πρόβλημα λύθηκε κατὰ κάποιον τρόπο, μετὰ μιὰ ταχυδακτυλουργικὴ ἐπέμβαση. Τὸ δεύτερον ὅμως εἴταν ἐξ ὀρισμοῦ ἄλυτον. Γιὰ ν' ἀξιοποιηθῶν δραματικὰ οἱ καταστάσεις τοῦ ἔργου, ἡ λαίδη Γουίντερμπερ χρειάζεται νὰ εἶναι νεαρότατη, τρυφερή, δροσερή, νὰ ἔχει τὴν ἀπλοϊκὴν ἔπαρση τῆς δίχως ἱστορίαν ἡλικίας, τῆς δίχως πείρα, αὐτῆς πού ἔχει «ιδανικά» καὶ πού δὲν συγχωρεῖ. Καμμιὰ σχέση λοιπὸν μετὰ τὸν ἀδρὸ θεατρικὸν τύπον τῆς Ἑλσας Βεργή. Ἡ λαμπρὴ καλλιτέχνης ἔκανε ἕνα θαυμαστὸ ἀγῶνα ν' ἀπαλύνει τὸν τύπον της καὶ κατόρθωσε πολλὰ. Παιίζει μ' εὐγένεια, λεπτότητα. Τὰ κατόρθωσε ὅλα ἔξω ἀπὸ τὸ ἀκατόρθωτον.

Ἡ κυρία Ἑρλιν τῆς Μαίρης Ἀρώνη νεάζει ἀθέμιτα γιὰ τὴν περίστασιν. Δὲν εἶναι μόνον ἡ φυσικὴ ἐμφάνισις πού δὲν βοηθεῖ ἐδῶ. Ἐλειψε καὶ ἡ προσπάθεια ν' ἀποκτήσῃ τὸ πρόσωπον ἱστορίας, παρελθόν, ὅτι ἀκριβῶς εἶναι ἡ ὕψις του. Ἡ Μαίρη Ἀρώνη παιίζει λαμπρὰ, μετὰ λάμψιν καὶ τέχνην, ἕνα πρόσωπον πού ὅμως δὲν

1912152.

εἶναι ἡ κυρία Ἑρλιν. Εἶναι ἴσως ἡ μικρότερη ἀδερφή τῆς λαίδης Γουίντερμπερ. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ καταστάσεις μένουν χωρὶς ἀπόδοση. Τί λογῆς συγκίνησις, λόγου χάριν, νὰ νιώσῃ ὁ θεατὴς στὴν τέταρτη πράξιν, γιὰ τὴν μητέρα αὐτὴ πού μετὰ τὸ καπελλάκι της καὶ τὴν φρεσκάδα της εἶναι νὰ τὴν πιεῖς στὸ ποτήρι!...

Γιὰ τοὺς ἀντρες τοῦ θιάσου θὰ εἴταν ἄδικο νὰ μιλήσουμε. Οὔτε οἱ ἴδιοι, ἐλπίζω, θὰ πίστευαν στὸ λορδοποιημένον ἑαυτὸ τους. Ἡ Μαργ. Λαμπρινού (δοῦκισσα τοῦ Μπέρικ) εἶναι κελαϊδιστὴ ἀλλὰ μονότονη. Ἀπομένει τὸ σκηνογραφικὸν πλαίσιον καὶ τὰ κοστούμια, πού τὰ φρόντισε ὅλα μετὰ πολὺ λυρισμὸν ὁ κ. Γ. Βακαλό. Ἀπὸ τὰ πρῶτα, ξεχωρίζει τὸ καπνιστήριον. Τὰ δεύτερα ἔχουν ὡραία γραμμὴ κι' εὐγενικοὺς χρωματικούς συνδυασμούς. Ὅσο γιὰ τὴν σκηνοθετικὴν ἐπιμέλειαν τοῦ κ. Μίνου Βολανέκη, τὸ μόνο πού μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας εἶναι ὅτι δὲν ἀπέδωσε παρὰ μόνον τὸν ἐξωτερικὸν ρυθμὸ τῆς ἐποχῆς. Εἶναι λίγο.





Μάτσας - Φυσσούν - Ριάλδη

ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ Θέατρο, τό γνωστό μας, στεγάστηκε στο παλαιό άρχοντικό της γωνίας 'Ακαδημίας και Κανάρη—σέ μιά του αίθουσα δηλαδή—κι' έτσι μετονομάστηκε, μεταμορφώθηκε σέ «θέατρο τσέπης». Πρέπει νά πώ ότι, κάθε τέτοια προσπάθεια, προσωπικά τουλάχιστον, μέ διαθέτει πολύ ευνόικά. Τό έλεγα και προχτές, τό ξαναγράφω και τώρα: 'Από τέτοιες κυρίως εξορμήσεις περιμένω τή σωτηρία τής θεατρικής ψυχής στους αποκαλυπτικούς καιρούς πού έρχονται. Αυτό βέβαια δέν σημαίνει πώς κάθε απόπειρα δημιουργίας περιθωριακών θεατρικών κινήσεων βρίσκεται και στό σωστό δρόμο. Σημαίνει μόνον απαλλαγή από τούς εφιάλτες του έπιχειρηματισμού, του βεντετισμού και τής ρουτίνας. Είναι κιόλας πολύ.

Ίσαμε τώρα, στίς έτήσιες εμφανίσεις του τό Πειραματικό Θέατρο

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ «Ρωμαίος, Ίουλιέττα και τά σκοτάδια»

ΤΟΥ Γ. ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ.—(ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

μάς είχε συνηθίσει σ' έργα πρωτοποριακά. 'Όχι πάντοτε πολύ χρήσιμα, αλλά πάντως νεωτερίζοντα, μ' εξαίρεση θαρώ μοναδική μιάν «Ίφιγένεια έν Ταύροις»—άλλά τό άρχαίο δράμα είναι πρωτοποριακό πάντοτε, και μέ πρόσθετη άωστή νά μή μπαγιατεύει όπως οι νεώτερες πρωτοπορίες. 'Η τωρινή εμφάνιση του Πειραματικού μάς παραξένεψε ώστόσο. Τό έργο είναι όχι μόνο ρεαλιστικό αλλά και κάτι πιά κάτω άκόμα: κινηματογραφικά άμετουσίωτος νατουραλισμός. Περίπου μιά «φέτο ζωής» όπως έλεγαν άλλοτε στή Γαλλία του τέλους του περασμένου αιώνα. 'Η ανάπτυξη του έπειτα δέν έχει τίποτα από τήν εσωτερική δομή του θεάτρου: είναι ή εύθυγραμμη εικονογράφηση μιάς άφηγηματικής πορείας. Τέλος τό σύνολο άπευθύνεται στή σφαίρα του νευρικού μας συστήματος μάλλον παρά στήν ψυχική. Τό τελευταίο τούτο έντείνεται από τόν τρόπο του άνεβασματος.

'Η Ιστορία είναι ή συναισθηματική περιπέτεια μιάς έθραιπούλας και του γιου ενός ράφτη, στόν καιρό του διωγμού τών 'Εβραίων από τόν ναζισμό. 'Ο Παύλος κρύβει τήν 'Εσθήρ στό σπίτι του, χωρίς νά τό ξέρουν οι δικόι του, ως πού μιά κατάδοση από συγκάτοικο φέρνει τά

παληκάρια του καθεστώτος στήν πόρτα του ραφτάδικου. 'Η 'Εσθήρ, γιά ν' απαλλάξει τό σπίτι πού τήν έκρυψε, θγαίνει στό δρόμο κι' εκτελείται. 'Ο καταδότης έχει στό μεταξύ τιμωρηθεί.

Τό έργο παρουσιάζεται σά διασκευή από άφήγημα του Τσέχου Γ. 'Οτσενάσεκ, καμωμένη από τόν κ. Ντ. Σιδερίδη. 'Υπάρχουν, στή σειρά τών πολλών της εικόνων, σκηνές πραγματικά θεατρικές. Γι' αυτές άξίζει στό διασκευαστή κάθε έπαινος. 'Άλλες μάς θυμίζουν παράδοξα τίς λυρικές δυωδίες του σύγχρονου άμερικανικού θεάτρου, μέ τήν υποβλητική εκείνη άσημαντολογία του πού θέλει νά είναι πολυσήμαντος ή ποιητικός ύπαινιγμός. Αυτές, εδώ, κουράζουν. Μίλησα γιά τό άνέδασμα. Πετυχημένο πολύ σέ ό,τι άφορά τή δημιουργία μιάς άτμοσφαιράς καταθλιπτικής, στήν όμοιογένεια του συνόλου, στή χρησιμοποίηση τών μαγνητοφωνημένων θορύβων, πού συμπληρώνουν τή δράση, συνδέουν ήχητικά τίς εικόνες, ως τό σημείο νά μοιάζουν μέ κομμάτια κινηματογραφικής ταινίας άόρατης, έχει τό μειονέκτημα πού είπαμε: ν' άπευθύνεται στό νευρικό μας σύστημα κατά κύριο λόγο. Γίνεται θέατρο άγωνίας. Έτσι, στό σύνολό του, τό «Ρωμαίος, Ίουλιέττα και τά σκοτάδια» ά-

πομένει κάτι τό αίσθητικώς άκάθαρτο. 'Ό,τι άκριβώς συναρπάζει και σέ μιάν άστυνομική πλοκή.

Γιά τή σκηνοθεσία—αυτού του τύπου έστω—τή διδασκαλία, τούς φωτισμούς, άρμόζει έπαινος στή Μαριέττα Ριάλδη. Καθώς έλλωστε και γιά τό παίξιμό της στό ρόλο τής 'Εσθήρ. 'Αναρωτιέμαι ώστόσο αν δέν υπάρχει κάτι τό μονόχορδο στό τάλαντο τής ένδιαφέρουσας αυτής κοπέλας, μιά τάση νά έρμηνεύει μόνο τή δυστυχία πού φτάνει στήν παράκρουση. Μήπως όμως γενικότερα από τίς θεατρικές εκδηλώσεις αυτής τής γενιάς λείπει τό δώρο τής χαράς; Θέλω νά πώ τής άδολης, τής δίχως σαρκασμό ή μορφασμό χαράς. 'Ο Γ. Μπάρτης είναι ένας πολύ άληθινός Παύλος. Παύλ ικανοποιητικοί επίσης στούς ρόλους τους ό Γ. Τζαβέλας, ό Κώστας Φυσσούν, ή 'Ελ. Μαργαριτοπούλου κι' ό 'Αρτέμης Μάτσας. Πρόσεχα τά γνωρίσματα του παιζίματος στό χώρο και στίς ειδικές συνθήκες του μικροσκοπικού αυτού θεάτρου. Χρειάζεται προπάντων μεγάλη άκρίβεια στήν έκφραση και οικονομία στά μέσα. Δέν είναι άσχημο αυτό σάν πειθαρχία. Χρειάζεται και ελίκρινεια, έπειδή είναι σά νά βλέπεται ή έρμηνεία μέσα από ένα μεγεθυντικό φακό. Νά ένα καλό μεγάλο—και δίκαιο: Εύκολα ξεστρατίζει στή νευρική συγκίνηση. Μιά θεατρική παράσταση δέν πρέπει ποτέ νά μοιάζει μέ πνευματιστική συνεδρίαση.

'Υποβλητική, ταιριαστή ή σκηνογραφία τής Μίκας Λαμπροπούλου, τό ίδιο και ή μουσική επίμελεια του Γ. Ντούμα.

'Ενα σημαντικό βήμα προόδου: αυτή τή φορά τό Πειραματικό Θέατρο έχει άπομακρυνθί από τήν έρρασιτεχνία.

'Ας παραχωρήσουμε μιά πίστωση χρόνου και συμπάθειας στό Θέατρο Τσέπης. Μπορεί και νά βρεί τόν προσωπικό του δρόμο, άφού κιόλας τώρα σοβαρεύεται.



Τό ἔργο τοῦ Εὐγένιου Ο' Νήλ, πού ἀνεβάζεται ἀπὸψε ἀπὸ τὸ Θέατρο Τέχνης, γράφτηκε στὰ 1939, σὲ μιά στιγμή ἰδιαίτερα σκυθρωπή καί γιὰ τὸν κόσμον καί γιὰ τὴν συγγραφέα τῆς «Ἄννας Κρίστιν». Πρωτοπαίχθηκε ὁ «Παγοπώλης» στὸ Μπροντγουάϊ πολὺ ἀργότερα, μετὰ τὸν πόλεμον, στὰ 1947. Εἶχαν μεσολαβήσει, ἀπὸ τὴν ἀμέσως προηγούμενη πρεμιέρα τοῦ Ο' Νήλ, τὴν πρεμιέρα τοῦ ἔργου τοῦ «Ἡμέρες δίχως τέλος», δώδεκα δολάκια χρόνια. Ἀρρωστος κι' ἀποθαρρηνμένος ὁ συγγραφέας, δὲν εἶχε θελήσει νὰ δώσει τὸν «Παγοπώλη» τοῦ πρὶν τελειώσει ὁ πόλεμος καί πρὶν μπορέσει νὰ πάει ὁ ἴδιος στὴ Νέα Ὑόρκη νὰ παρακολουθήσει τὶς δοκιμές.

Εἶναι ἔργο δύσκολο. Ἄν καί στὸ μόνον σέ γενρὰ ρεαλιστικὴ δάση, δημιουργεῖ προβλήματα ὅχι ἀπὸ τὰ συνηθισμένα γιὰ τὸν ἐρμηνευτὴ τοῦ. Ἐχει, πρῶτα - πρῶτα, μιά δ' ἄρκεια ἐντελὴς ἀσυνήθιστη (πού ἐλπίζω, ἐδῶ, ὁ Κάρολος Κούν, νὰ τὴν ἔχει περιορίσει): κάπου τέσσερες ἄρες. Πρέπει, ἔπειτα, μέσα ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν προσώπων, ἀπὸ τὶς πολυπρόσωπες κι' ἐξωτερικὰ στατικές σκηνές, νὰ ξεκοποῦν τὰ κύρια θέματα, νὰ κλιμακωθοῦν κατ'ἀλλήλα, νὰ θυγοῦν ἀνάγλυφες οἱ φυσιογνωμίες, νὰ διαγραφῇ ἡ δράση. Καί νὰ γίνῃ αἰσθητὴ ἡ παράδοξη πνοὴ πού μπάζει σάν ἓνα ἀπόμακρο, ψυχρὸ ρεῦμα μέσα στὸν κλειστὸ χώρο τοῦ μπᾶρ τῶν ἀποκλήρων, —τῆς σκηνογραφίας τοῦ ἔργου.

Σ' ἓνα τρισάθλιο ἐκεῖ καπηλειό καί φτωχοξενοδοχεῖο ὕπνου, ἀναβράζει ἓνας πολτός ἀπὸ ὄντα ναυαγισμένα. Καραβοτσακισμένοι, τὸ ἔ-

Η ΑΠΟΨΙΝΗ ΠΡΩΤΗ

«Ὁ παγοπώλης ἔρχεται»

ΤΟ ΕΡΓΟ ΑΝΕΒΑΖΕΤΑΙ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

χουν ρίξει στὸ πιετό γιὰ νὰ πνίξουν τὴν ἀπελπισία τους. Ὅταν κάπου-κάπου ξυπνᾶνε ἀπὸ τὸν βαρὺ, ἐκμηδενιστικὸ τοῦ ὕπνου, βλέπουν μ' ἀνοιχτά μάτια ἓνα μοναδικὸ ὄνειρο, σέ ποικίλες μορφές: Τὴν ψευδαίσθησιν, πού συντηρεῖ τὸν καθένα τους στὴ ζωὴ. Ὁ πῶς ἀνοιχτομάτης ἀνά-



Μάγια Λυμπεροπούλου, Δέσποινα Μπεμπεδέλη, Δημήτρης Χατζημάρκος καί Τζένη Γαϊτανοπούλου, σὲ μιά σκηνὴ τοῦ ἔργου τοῦ Ο' Νήλ.

μεσὰ τους, ἓνας πρῶν ἀναρχικός συνδικαλιστής, ὁ Λάρρυ Σλέιντ, κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιὰ νὰ ὑποβάλῃ τὴν ἀδυναμία τους, τὸ «ζωτικὸ τους ψεῦδος» πού θέλεγε κι' ὁ ἴψεν.

Ἡ μνεῖα τοῦ μεγάλου Νορβηγοῦ δὲν εἶναι ἐδῶ τυχαία, γιατί ἡ πραγματικὴ περιπλοκὴ τοῦ «Παγοπώλη» θ' ἀρχίσει, καί ἡ κεντρικὴ σύγκρουση θὰ ἐκδηλωθεῖ, ὅταν θὰ παρουνισιαστεῖ στὴ σκηνὴ τὸ ἄλλο κύριο

πρόσωπο τοῦ ἔργου, πού εἶναι ὁ Θήοντωρ Χίκου, ὁ ἐπιλεγόμενος χαϊδευτικὰ Χίκυ. Χίκυ καί Λάρρυ θὰ μᾶς δώσουν περίπου τὸ δῆτυχο Γκρέγκερς—Γιάλμαρ τῆς «Ἀγριόπαπας». Ὁ Χίκυ εἶναι περιοδεῶν πιασιέ κι' ἀναμένεται ἀπ' ὅλα τὰ ναυὰγ' α τοῦ μπᾶρ μετὰ φανῶν καί λαμπάδων, γιατί ἔχει συνήθως χρήματα, πληρώνει καί κερνάει. Ἐμφανίζεται τώρα συνοδευμένος ἀπὸ μιά γυναίκα τῶν χαμαιτυπείων, ὅπως τοῦ ταιριάζει ἀλλωστε τοῦ ἀμαρτωλοῦ αὐτοῦ γλεντζέ, πού προκαλεῖ ὅμως ἓναν ἔντονον κλονισμό γύρω του τώρα, γιατί δηλώνει πὺς ἐξαγνίστηκε, λυτρώθηκε ἀπὸ τὶς ἀδυναμίες του, ἔκοψε τὸ πιετό κι' ἔρχεται νὰ κηρύξει τὴ σωτηρία τῶν παλιῶν του συντρόφων. Πῶς; Μὲ τὸ νὰ τοὺς ἀπαλλάξῃ ἀπὸ τὶς φρεναπάτες πού τοὺς ἀφιονίζουν καί τοὺς ἀφανίζουν.

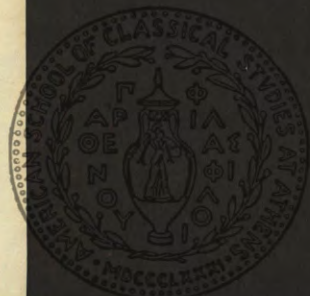
Ἡ ἀναμέτρηση θὰ γίνῃ ἀνάμεσα στὸν Λάρρυ, πού ἀπατεῖ τὸ σεβασμὸ γιὰ τὰ ὄνειρα τῶν ναυαγισμένων, ἀπὸ «τὰ κέρδισαν μὲ ἰδρώτα κι' αἷμα», καί στὸν Χίκυ πού θέλει νὰ τοὺς κάνει νὰ πάψουν πιά νὰ ἐπαναπαύονται στὸ αὔριο. Πρέπει νὰ κερδίσουν τὸ σήμερον, τοὺς λέει, νὰ βλέπουν τὴν ἀλήθεια καταπρόσωπο, νὰ μὴν ἀποφεύγουν ντροπισασμένοι τὸν ἑαυτὸ τους.

Ἀλλὰ ἔχει κι' ὁ Χίκυ τὴν ἱστορία του, ὅπως ἔχουν τὴ δική τους καί οἱ ἄλλοι ἐκεῖ μέσα. Μόνον πού τῶν ἀλλωνῶν τὶς ἱστορίες θὰ τὶς γνωρίζουμε κάπως νωρίτερα ἐνὸς τοῦ Χίκυ εἶναι κρυφὴ. Τὶ ἀκριβῶς ἔχει γίνῃ μὲ τὴ γυναίκα του; Μαθαίνουμε πὺς τὸν ἀπάτησε μὲ τὸν «παγοπώλη»—τό λέει ὁ ἴδιος ὁ Χίκυ—καί μαθαίνουμε ἀκόμη πὺς εἶναι νεκρή. Ποιὸς ὅμως εἶναι αὐτὸς ὁ μυστηριώδης παγοπώλης, πού ἀναφέρεται κατὰ διαστήματα; Μαντεύουμε πὺς κάποιος ὑπαινιγμὸς κρέμεται γι' αὐτὸν στὸν ἀέρα. Μέσα στὴν πυρετωμένη ἀτμόσφαιρα τοῦ μπᾶρ, ὁ ἐρ-

χομὸς καί τὸ κήρυγμα τοῦ Χίκυ θὰ προκαλέσει ἀντιδράσεις ζωηρές, ἀκραίες. Ἐνας νεαρὸς καταδότης, αἰτιος τῆς καταστροφῆς τῆς μητέρας του, θὰ ἐξομολογηθεῖ, ὕστερα θὰ καταφύγει στὴν ὑπέρτατη ἐξιλέωση· ἄλλοι θὰ δοκιμάσουν νὰ σπᾶσουν τὰ δεσμά τους. Ὁ Λάρρυ μονάχα θ' ἀντιπαλαίψει, ἀλλὰ καί πόσο ἀνέλπιδά κι' αὐτὸς, ὁ Λάρρυ πού ἔγινε μηδενιστὴς ἀπὸ φόβο τοῦ θανάτου, ὁ Λάρρυ πού ξέρεי πὺς ἔξω ἀπὸ τὴν ψευδαίσθησιν δὲν ὑπάρχει γιὰ τοὺς ἀπελπισμένους παρὰ μόνον ὁ θάνατος—ὁ «παγοπώλης»...

Ἐργὸ ἐμποτισμένο ἀπὸ μιά σκοτεινὴ ἐνατένιση τῆς ζωῆς, «Ὁ Παγοπώλης ἔρχεται» κρύβει κάτω ἀπὸ τὴ νατουραλιστικὴ τοῦ ἀντικειμενικότητά ἓναν ἔντονον ὑποκειμενικὸ φθόγγον. Τὸν ἔχουν πεῖ «ὑποβιογραφικὸς» γιὰ τὸν Ο' Νήλ, καί, πραγματικά, ὅποιος ἔχει ὑπ' ὄψιν τοῦ τὴν ὀδυνηρότατη νεανικὴ ἐμπειρία τοῦ Ἀμερικανοῦ συγγραφέα, δὲν δυσκολεύεται νὰ τὸ πιστέψει. Ὁ κόσμος αὐτὸς τῶν ἀποκλήρων, πού θυμίζει τὸ «Βυθὸς» τοῦ Γκόρκι, εἶναι ὁ κόσμος πού πρωτογνώρισε ὁ Ο' Νήλ καί πού σφράγισε τὰ τραφερά του χρόνια. Ἡ κατοπινὴ ζωὴ του καί ἡ κοινωνικὴ μαθητεία του δὲν φαίνεται νὰ ἐσθῃσαν ἀπὸ τὴ θύμισή του τὴν κόλαση τῆς νεανικῆς του ἐμπειρίας. Βρισκόμαστε στὸ σύμπαν τῆς δραματικῆς ἀπελπισίας, πού θὰ δώσει ἀγρότερὰ κοσμοθεωρίες καθὼς τοῦ Σάρτρ, τοῦ Κομῦ...

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΠΟΛΛΟΙ ἀποροῦν πού ὁ Ο'Νήλ, συγγραφέας τόσο ἐμπειρος, ἔγραψε στά τελευταῖα του χρόνια μερικά ἔργα — ὅπως τό «Ὁ παγοπώλης ἔρχεται», «Ταξίδι μιάς μακρινῆς ἡμέρας στήν ἄκρη τῆς νύκτας», κλπ.—πού βρίσκονται σ' ἀντίθεση μέ κάποιους βασικούς κανόνες τῆς δραματουργικῆς. Κυρίως μέ τόν κανόνα τῆς ἀνεκτῆς διάρκειας, ἡ μέ τήν κατηγορηματική προσαγωγή τοῦ στοιχείου δράσης. Ἡ ἐξήγηση εἶναι, θαρῶ, ἀπλή: Τά τελευταῖα αὐτά ἔργα τοῦ συγγραφέα τῆς «Ἄννας Κρίστι» ἔχουν πότε ἐμμεσα αὐτοβιογραφικό καί πότε αἰσθητά ὑποκειμενικό χαρακτήρα. Ὅταν, λοιπόν, ὁ ὑποκειμενικός τόνος δεσπόζει, ἡ τάση πρὸς τή μακρηγορία γίνεται πάντοτε ἐκδηλῆ. Καί ἡ μακρηγορία ἐπιφέρει, σά μοιραία συνέπεια, τή στατικότητα.

Τό δράμα «Ὁ παγοπώλης ἔρχεται» καί μακρηγορίες ἔχει καί

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ὁ παγοπώλης ἔρχεται»

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

στατικότητα, τό ἐσωτερικό ὅμως ἐνδιαφέρον τοῦ ἔργου τ' ἀντισταθμίζει. Ὅχι ἀπόλυτα, βέβαια. Στό θέατρο, μερικοί νόμοι ἔχουν κάτι τό ἐξ ἀντικειμένου ἀδήριτο. Ἐπειτα, ἀν ὁ θεατῆς ἀνέχεται τήν ἐναρκτήρια στατικότητα τοῦ «Παγοπώλη», τή διεξοδική του πρόταση μέ τό πρῶτο σκεδίσμα τῶν προσώπων, τή μύση μας στίς

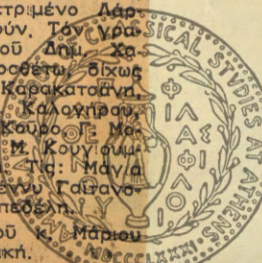
ἐπί μέρους περιπτώσεις τους, δύσκολα δικαιολογεῖ τήν ἐξαντλητική ἐξομολόγηση τοῦ Χίκυ στήν τελευταία πράξη, τότε ἀκριβῶς πού καί ἡ πίστωση χρόνου ἔχει ἐξαντληθεῖ.

Δέν εἶναι οἱ μόνες ἀδυναμίες τοῦ ἔργου. Ἐχει κι' ἄλλες. Κυρίως τή διάχυτη αἰσθηματολογία, πού χαρακτηρίζει γενικά τόν Ο'Νήλ. Κάτι τό ἠθελπμένο, τό ὄχι αὐτοδύναμα πειστικό, στήν ταυτόχρονη ἐξομολόγηση Χίκυ καί Ντόν Πάρριτ. Βλέπει κανένας, ἐδῶ, ὅτι ὁ συγγραφέας ξεκίνησε ἀπό μίαν ἰδέα πού τοῦ ἄρεσε σά δραματικό εὔρημα: νά συνθέσει ἕνα θεατρικό κοντραποῦντο μέ δύο φωνές, μέσα στό κλίμα μιάς μεταδοτικῆς ἀνάγκης γιά λύτρωση. Ἀλλά ἀν ἐπιμεινουμε στίς ομοιομορφίες αὐτές ἀδυναμίες, θ' ἀδικήσουμε τό σύνολο τοῦ ἔργου, πού ἔχει μιά πυκνή «ψυχρότητα» θάλεγα — δέν βρίσκω ἄλλη λέξη. Ἀναδίνει γύρω τῆς μίαν ἀτμοσφαῖρα πού δέν ἔχει τίποτα τό διακοσμητικό ἢ τό ἡθογραφικό. Εἶναι ἕνα ζοφερό δράμα πού ἀγγίζει ἐδῶ — ἐκεῖ τίς ρίζες τῆς ζωῆς.

Θαυμάσια παράσταση! — διαζομαί νά τό τονίσω. Ὁ Κάρολος Κούν πέτυχε πάρα πολλά πράγματα: Μέ συγκινητικό, τολμηρό σεβασμό πρὸς τήν οὐσιαστική ἀκεραιότητα τοῦ ἔργου, κατόρθωσε ν' ἀναδείξει μέ διαύγεια πλαστική τά διάφορα θέματά του, νά κλιμακώσει τά ἐπίπεδα, νά χαρακτηρίσει τά πρόσωπα, νά δικαιώσει τίς καταστάσεις τους, νά δημιουργήσει γύρω τους τό κατάλληλο κλίμα. Ἀξιωματικόν εἶναι οἱ σκηνικές συνθέσεις σέ κάθε στιγμή ὅπου τά πολλά πρόσωπα τοῦ ἔργου διασταυρῶνται ἢ λιμνάζουν. Μέ ξεχωριστή εὐαισθησία ἔχουν διαλεχθεῖ καί τά χρώματα τῶν κοστούμιων τους, ὅς εἰναι φτωχικά. Ἡ σκηνή τοῦ τραπέζιου, μέ τή γραφική παλαιότητα τῆς, θυμίζει στιγμές τοῦ Ζολά: τό συμπόσιο τῆς «Ταβέρνας» λόγου χάριν. Ἐδῶ πρέπει νά δόθῃ — εἰκάζω — κι' ὁ σκηνογράφος κ. Βασ. Βασιλειάδης, μέ τήν ἐπιλογή τῶν χρωμάτων. Ἐχει στήσει ἕνα σκηνογραφικό φόντο ζεστό κι' ἐξαιρετικά θεατρικό.

Ἀλλά καί σ' ὅλο τό θέατρο. Εἶναι τόσο καλοί ὅλοι τους, ὡς τοὺς πρῶτους δευτερεύοντες, πού φοβῶμαι μήπως, μέ τήν εἰδική τοῦ καθενός τους μνεία καί τήν ἀναγκαστική παράταξη, ἀδικήσω κάποιους. Δέν γίνεται ὥστόσο νά μὴν ἀναφέρω τόν ὅσο ποτέ αὐτοκυριαρχημένον, λαμπρά χαρακτηρισμένον Χίκυ τοῦ Γ. Λαζάνη. Τόν ἐξέχα ἀνθρώπινο, τρυφερό καί συντετριμένο Λάρρυ τοῦ Κάρολου Κούν. Τόν γράφικότατο Χάρρυ τοῦ Δού. Χατζημάρκου. Καί προσέχω, δίχως ἱεράρχηση, τοὺς Θ. Καρακατσάνη, Ἀλ. Οὐδινότη, Σπ. Καλαχτάνη, Γ. Ἀστεριάδη, Νικ. Κούρο, Γ. Μασχίδη, Κ. Στυλιάρη, Μ. Κουγιούμη, τῆς, Στ. Καυκαρόπου, Τῆς Μανῆς Λυμπεροπούλου, Τζένη Γαλανοπούλου, Δέσι, Μπεμπιδέλη.

Ἡ μετάφραση τοῦ κ. Μαρίου Πλωρίτη ὑποδειγματική. Εὐγε σ' ὅλους!



191256.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'Οργισμένα νιάτα»

(ΘΙΑΣΟΣ ΔΗΜ. ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΝΑ ΣΚΕΦΘΕΙ κανείς πώς έχουν περάσει κιόλας οχτώ χρόνια α πό τή 1956, χρονολογία σημαδιακή, κατά την οποία έκαμαν τό ξεκίνημά τους οι «οργισμένοι νέοι» τής Αγγλίας — πρότυπο γιά τίς σχετικές απομιμήσεις τών άλλων χωρών! 'Ο ιστορικός χρόνος κυλάει πραγματικά, πολύ γρήγορα στόν καιρό μας.

Τότε λοιπόν ήταν, Μάιο μήνα του 1956, όπου ένα θέατρο του Λονδίνου, τό Ρόγιαλ Κόρτ, έκαμε τό τάλμνημα ν' ανεβάσει τό έργο ενός άγνωστου συγγραφέα. Τό έργο ήταν έμπρηστικό και ό νέος ποζάριζε γιά αθάνατης. 'Όταν ρώτησαν τόν υπεύθυνο τών διαφημίσεων του Ρόγιαλ Κόρτ τί πράγμα είναι αυτός ό Τζών 'Όσμπορν, ό συγγραφέας του «Look Back in Anger», βρήκε προχειρότερο ν' άπαντήσει: «ένας οργισμένος νέος». 'Ο χαρακτηρισμός, σωστός στην απλότητά του, έπιασε, έμεινε. Τό «κίνημα» έλλωστε τών οργισμένων νέων, πού ξέσπαζε έτσι, θά έπαιρνε τή θεωρητική του διατύπωση στό πολύκροτο διέλλιο ενός άλλου νέου, εικοσιπέντε χρονών, του Colin Wilson: «The Outsider». Είναι ένα κείμενο πού ίσως θά διαρκέσει περισσότερο από τό κίνημα τών οργισμένων νέων. 'Ο τύπος του Outsider έλλωστε πάει πολύ βαθύτερα από τόν Τζήμη Πόρτερ του 'Όσμπορν: Είναι ό άπροσάρμοστος, πού έχει χάσει τήν εσωτερική του έπαφή μέ τήν πραγματικότητα του κόσμου όχι από κάποια οργανική ανεπάρκεια άλλα από ένα πλεόνασμα δίψας κι' ευαισθησίας.

'Ο Τζήμη Πόρτερ, ήρωας του Έρ-

γου «'Οργισμένα νιάτα», όπως μεταφράστηκε εδώ τό «Look Back in Anger», είναι ένas δυναμιστής μέ περισσότερο δυναμισμό παρά πρωτοτυπία. Ξεχνιέται, στην περίπτωση του, πώς ή επανάσταση αυτή τών νέων κατά του κομφορμισμού είναι μία αρκετά παλαιά υπόθεση: Τό κίνημα του Sturm und Drang στη Γερμανία του ρωμαντισμού δέν ήταν ούσιαστικά, τίποτα διαφορετικό. Ούτε και τό ρωμαντικά ξεσπάσματα του Μπάιρον και του Σέλλεϋ διέφεραν στην ουσία, ούτε, αργότερα, τό μίσος του Φλωμπέρ γιά τόν άσφό του 19ου αιώνα. Δέν υπάρχει λοιπόν τίποτα τό καινούργιο στην περίπτωση του Τζήμη Πόρτερ; Υπάρχει. 'Η γλώσσα. 'Ανθρωπος του καιρού μας ό νέος του Τζών 'Όσμπορν, μιλάει τή διάλεκτο του μηδενισμού, όχι του ρωμαντισμού. 'Ο μηδενισμός είναι ένas ρωμαντισμός πού έχει γκρεμίσει ό ίδιος τά είδωλά του.

'Η ύπαρξή του στό «'Οργισμένα νιάτα» πρέπει νά θεωρηθεί σαν κάτι δεδομένο: Τό έργο, αρκετά μονότροπο παρά τίς επί μέρους αρετές του, μάς πληροφορεί, περισσότερο, γιά τούς λόγους τής άνταρσίας του ήρωά του παρά πού μάς τούς κάνει πλαστικά αισθητούς. 'Εχουμε μπροστά μας ένas νέο πού ήδονίζεται νά γίνεται δυσάρεστος στους επί σκηνής και στό θεατή, χωρίς φυσικά νά δυσκολεύεται και νά τό πετύχει. 'Εχει τό δράμα του ό Τζήμη Πόρτερ, ούτε λόγος: και τό δράμα αυτό δέν είναι περιορισμένης σημασίας, ιδιαιτελικό: Είναι ή εσωτερική κατάρρευση όλων τών ήθικών αξιών στό μάτια

μιάς ηλικίας πού έχει αξιώσεις από τή ζωή και πού δέν πρόφτασα νά φταίει γιά τόν ξεπεσμό της. Μόνο πού τό δράμα αυτό εκφράζεται στό «'Οργισμένα νιάτα» σαν άκατάσχετο ύβρεολόγιο, όλων τών ειδών, μέ λόγια και μέ έργα. Πρέπει νά δεχθούμε πώς επιφέρει μιάν έκτόνωση άνακουφιστική, ίσως σωτήρια, σέ όσους συμφωνούν μέ τόν Τζήμη Πόρτερ — και δέν είναι μόνον οι «οργισμένοι» νέοι. 'Από τήν άλλη μεριά όμως αξίζει νά προσέξουμε πώς τήν άγωνα αυτή όργή τήν ύλοποιεί στό έργο του 'Όσμπορν ένas στοιχείο θεατρικά άρνητικό: τό ύποκειμενικά άκάλυπτο του ήρώα τους. 'Ο Τζήμη Πόρτερ, δίχως τή διάσταση του παρελθόντος του θεατρικά αξιοποιημένη, φαίνεται περισσότερο αθάνατης παρά επαναστατημένος, πράγμα άδικο πολύ, κι' άνιστόρητο.

'Η παράσταση του έργου (έρμηνεία του νέου, ύστερα από του 1960 στό 'Εθνικό θέατρο) έχει άδρότητα, αρκετή αλήθεια, άν και μοιάζει νά δίνει έμφαση στό έξωτερικά κυρίως στοιχεία τών καταστάσεων. 'Ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ κάνει ό,τι πρέπει γιά νά συνθέσει τόν εσωτερικά σπαραγμένο Τζήμη Πόρτερ: άν δέν τό κατορθώνει όσο πρέπει, σ' αυτό δέν φταίει παρά ή διάπλυσή του κατά κύριο λόγο: Τά πρόσωπα καθώς ό ήρωας του 'Όσμπορν, χρειάζονται άόμα και φυσιογνωμικά κάποιες ύπάρξεις διάφανες στην ψυχικότητά τους, πυρετωμένες, δονούμενες, δίχως τίποτα τό γλυπτικά άτάραχο στην όψη τους, τό έξωτερικά «ωραίο». Πάντως ό καλός νέος πρωταγωνιστής είναι φανερό πώς έχει συλλάβει τό εσωτερικό δράμα του προσώπου πού ύποδύεται κι' επιστρατεύει όλα του τά μέσα γιά νά τό προβάλει. 'Ο 'Αλέξης Δαμιανός σημειώνει μιά θαυμάσια σύμπτωση μέ τόν δικό του ρόλο, τόν Κλίφ Λιούκς. Είναι ζεστός κι' αληθινός. 'Η Μαίρη Χρονοπούλου μάς πείθει γι' άλλη μιά φορά πώς έχει έξαιρετική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία: ή 'Αλίσον δέν είναι, κατ' άρχήν, ρόλος της (άλλο εδώ ά σύμπτωτο στή διάπλυσή), όμως ή από μέσα όργάνωση τών υποκριτικών στοιχείων από τή Μαίρη Χρονοπούλου επιβάλλει στόν θεατή τό άποτέλεσμα. 'Η Ξένια Καλογεροπούλου, πού έξελίσσεται πού άνταρουντικά, δέν είναι στό ρόλο της μέ τήν 'Ελενα, χωρίς και γιά τόπο νά διαταράσσει τήν ισορροπία της έρμηνείας, όπως τήν διαταράσσει λόγου χάρι ό Σπύρος Καλαϊτζής, ό υπαίτης ξένος στό ρόλο τού γεμιστήρα Ρένφερν.

Σκηνογραφεί πολύ κατάλληλα τού κ. Στέλιου Ορφανίδη και θεατρικά άποδοτική μεταφράση της Λίνας Διαμαντίδου.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΟΤΕΣ

ΛΕΩΦΟΡΕΙΟΝ Ο ΠΟΘΟΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΙΑΣΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΣ ΛΑΜΠΕΤΗ

Α είχε άδικο όποιος θά νόμιζε ότι, επειδή τό «Λεωφορείο ό Πόθος» τού Τεννςή Ούίλλιαμς έχει πρωτοπαχτεί στην Αθήνα πρίν δεκάξη χρόνια, κι' επειδή τό πρόβαλε στό μεταξύ κι' ό κινηματογράφος μέ τή Βίδιεν Λή και τόν Μάρλον Μπράντο — σέ μίαν άξιοσημείωνε ταινία τού Καζάν — θά είταν περιττό νά πείει νά τό ξαναδεί τώρα κανείς μέ τήν "Ελλη Λαμπέτη στόν κεντρικό ρόλο. "Εργα τέτοια, αντιπροσωπευτικά όχι μόνο μιάς ξένης εθνικής παραγωγής πολυσυζητημένης, αλλά πρό πάντων αντιπροσωπευτικά — σ' εύθεία ή πλάγια γραμμή — τού καιρού μας, πρέπει πάντοτε νά τό ξαναβλέπει κανένας, γιά νά τ' άναθεωρεί μέσ' από τό πρίσμα τής διάρκειας. Προσωπικά, πρέπει νά όμολογήσω ότι, σήμερα, θά ήμουν διατεθειμένος πολλά νά συχωρέσω και πολλά νά εκτιμήσω στό «Λεωφορείο ό Πόθος», πού τότε, στό πρώτο του άνέβασμα, τό έδρσκα αίσθη- τικώς άδικαίωτα.

Μιλώ, φυσικά, γιά τό στοιχείο τής ώμότητας και τού αλτρωτου άπελιπ- σμού πού διαπνέει τό έργο. Τό πρώτο, δέβαια, έχει πολλά τά συγγενικά μέ τόν παλαιό ποτέ εύρωπαϊκό νατουραλισμό. Διαφέρει όμως από εκείνον σέ τούτο : Τού νατουραλισμού ό στόχος είταν κατά βάση κοινωνικός. Τό όμως αντίκρουσμα τής ζωής, πού συναντάμε στόν Τεννςή Ούίλλιαμς, δέν θά έφτανε νά πώ πώς έχει ένα βεληνεές μεταφυσικό, είναι όμως όλοφανερό πώς ξεπερνάει τό κοινωνικό επίπεδο και τόν διδακτισμό του. "Υπάρ- χει έδώ μιά έμφαση τού όντολογισμού, ένα έρώτημα διψαλό, έξ όρισμού άνα- πάντητο, κι' αυτό είναι πού δίνει ποιό- τητα δραματική στίς συνθέσεις τού "Α- μερικανού συγγραφέα. "Η ύπογραμμι- σμένη έξ άλλου άπανθρωπία κάποιων κα- ταστάσεων του, άντί νά κατατείνει στό άποδεικτικό — όπως θά γινόταν, λό- γου χάριν, μέ τόν Μπρέχτ — άποτελεί ξέσπασμα φρενιασμένο, έναν παροξυσμό τού άπελιπισμού, κι' αυτό, και πάλι, χο- ρηγεί τίτλους δραματικής γνησιότητας σέ κάποιες συλλήψεις τού Ούίλλιαμς πού, διαφορετικά, θά μπορούσαν νά περ- νάνε γι' αθάιντες ή γιά πολύ ειδικές.

Ειδική, στή βάση τής, είναι και ή περίπτωση τής Μπλάνς Ντυμπουά στό «Λεωφορείο ό Πόθος». Είναι όμως και στενά κλινική περίπτωση; Τό ναυαγισμένο αυτό πλάσμα ήρθε νά ζητήσει άσυλο και ξεκούραση στό διαιμέρισμα τής αδερφής τής, σέ μιά λαϊκή πολυκατοικία τής Νέας "Ορ- λεάνης. "Η νιότη τής Μπλάνς έχει περάσει πιά, ή ψυχή τής είναι τραυ- ματισμένη άγιάτρευτα, ή νεύρωση τής χτύπησε προσταχτικά τήν πόρτα. Μοναδική τής διέξοδος ή απόδραση στό χώρο τών ψευδαισθήσεων. "Εχει πλάσει μέ τή φαντασία τής έναν κόσμο μέσα στόν όποίο ζει όχι ό- μως άρκετά άπομονωμένη ώστε νά μήν έρχεται σ' έπαφή αδιάκοπη μέ τήν προσβλητική πραγματικότητα. Θέλει νά είναι ένα πλάσμα εκλεκτό, άδρό, παραδομένο στήν ώρασιπάθειά του, και πέφτει στήν έξουσία ενός πρωτόγονου δίποδου, καθώς ό άν- τρας τής αδερφής τής, ό Πολωνός

Στάνλεϋ Κοβάλσκι. "Ο Κοβάλσκι, μεθυσμένος από ένα ένστικτο παντο- δύναμο, άρσενικό τού κόσμου τής ζούγκλας, έχει ύποτάξει σεξουαλικά τή γυναίκα του και θά ξεκουρελιάσει τίς φρεναπάτες τής κοινότητας του, άνίκανος και νά τίς καταλάβει και νά τίς άναχθεί. Τό δράμα θά είναι ή δίαια σύγκρουση τού μποδαρισμού τής Μπλάνς μέ τήν ώμή πραγμα- τικότητα πού εκφράζεται από τόν Κοβάλσκι. Τό έργο τελειώνει μέ μιά σκηνή θαυμάσιμη όλοσία από τόν Στρίντμπεργκ : "Η Μπλάνς ξεστρα- τίζει στήν παραφροσύνη, καταβάλλει από μιά νοσοκάμο πού ρωτάει τόν γιατρό άν πρέπει νά περάσει στήν άρρωστη τό μανδύα τών μα- νιακών, και όδηγείται στό φρενοκο- μείο.

Είναι κάποτε άναγκαίο, γιά νά μορ- φώσουμε όριστική γνώμη γιά τό έλφα ή τό θέτα έργο ενός δραματουργού, νά έρούμε τό σύνολο, ή τουλάχιστον τό μεγαλύτερο μέρος, τής παραγωγής του.

Τού ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

"Όσο κι' άν φαίνεται αυτό περίεργο, έ- ναι και δικαιολογημένο : "Η συνέχεια φανερώνει τή συνέπεια. Φανερώνει και τίς «σταθερές» πού όποιασάζουν μιά πνευματική παραγωγή, τά κύρια θέμα- τα πού τή διατρέχουν. "Η περίπτωση τής Μπλάνς τού «Λεωφορείου ό Πόθος» ξεπερνάει τήν πολύ ειδική περίπτωση γιάτί θέτει ένα πρόβλημα πού βασάνι- σε πολύ τόν δημιουργό τής : Τήν άσυμ- μετρία κόσμου τής φυγής από τήν πα- ραγματικότητα και κόσμου τής άδυσώπη- τής κοινής έμπειρίας. Τί έμφορεί τή διά- σταση αυτή μέ μιά γενικότερη σημασία; "Η έσωτερική διάλυση τού ανθρώπου-τέ- κνου τού βιομηχανικού πολιτισμού. Βρι- σκόμαστε μπροστά σέ μίαν έμπλοκή δη- λωτική μιάς εύρτερης περιπέτειας. Μέ- σα στά δεδομένα τής, ή θά διαλέξεις τήν προγραμματική, σέ καταπότια συμ- πνευμένη αίσιοδοξία, ή τήν καταλυτική έξέγερση.

"Η παράσταση τού θεάτρου «Διο- νύσια» είναι πολύ αξιόλογη. "Η "Ελ- λη Λαμπέτη δίνει μιά Μπλάνς Ντυ- μπουά έντονα και θερμά χρωματισμέ- νην, και πού μοιάζει νά πλέει αδιά- κοπα μέσα σ' ένα δηλητηριασμένο, άβαρές ύγρό, κάτι σάν ύγροποιημέ- νο φώς όνειρου. "Αν είχα μίαν επι- φύλαξη νά διατυπώσω, θά είταν γιά κείνο πού άποτελεί και τό βασικό— αλλά και κρυφό σάν παγίδα—μειο- νέκτημα τού έργου : Δίνει λαβή σέ υπερπαίξιμο. "Ενα πρόσωπο πού ύ- περπαίζεται, γίνεται περισσάτερο ρόλος και λιγότερο ανθρώπινη μορ-φή. "Αδιάφορο! "Η Μπλάνς Ντυ- μπουά τής "Ελλης Λαμπέτη δικαιώ- νει τό έργο και τού φωτίζει τίς έ- σωτερικές αναλογίες του. Είναι μιά έρμηνεία πού πρέπει κάθε θεατρό- φίλος νά τήν ίδει.

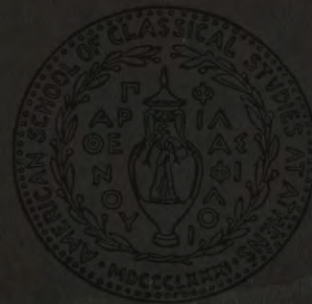
"Αξιόπαινος, πραγματικά, Στάνλεϋ Κοβάλσκι ό Κώστας Καρράς, ένας νέος ήθοποιός πού πέτυχε νά συμπυκνώσει— όχι άπλώς νά επιταχύνει — τά στάδια τής μαθητείας του. "Η όπδκρισή του έ- χει άκρίβεια και συνέπεια. Θά προσέθε- τα κι' ένα χαρακτηριστικό πολύτιμο έ- δω : Διαπλάθει ένα πρόσωπο πού ένώ κυριαρχείται από τό ώμό ένστικτο, δέν είναι κι' άντιαισθητικά χυδαίο.

"Η λαμπρή Νίκη Τριανταφυλλίδη, δί- νει τήν άκτινοβολία τής στή Στέλλα Κο-βάλσκι όχι όμως και τό μεθύσι τών αλ- σθήσεων τού θηλυκού ζώου, πού έχει γί- νει παρανάλωμα τού έρωτικού ένστικτου. "Αλλά—τί εποχή! Είναι νά ζητάμε τέ- τοια πράγματα από νεαρές κοπέλλες, πού πρωτοπατάνε τό σανίδι; Κατάντησε νά επικρίνουμε κάποια χλωρά πλάσμα- τα γιά τήν παρθενικότητά τους...

Στούς όπόλοιπους ρόλους θ' αναφέρω έπαινετικά τόν Μίτς τού Στέλιου Καπ-πάτου, τήν Γιούνις τής Μαρίας Μαρτί- κα, τόν Νέο τού Γ. Μαρίνου, τόν Στήβ τού Βαγ. Καζάν, τόν Πάμπλο τού Γκον-ζάλες. Μερικοί άπ' αυτούς, είναι ά- πλές πινελιές, άλλα σωστές. "Εκτός συ- ναγωνισμού, φυσικά, ό Δήμος Σταρέ- νιος (Γιατρός), πού τού συμπαραστέ- κεται ή "Ολ. Παπαδούκα.

Μιά πολύ καλή μετάφραση τού κ. Γερ. Σταύρου (εκτός από έκείνες τίς «πλειά-

δες», πού δέν τίς κατάλαβα : "Η Πού- λια, στόν οδρανό, είναι μιά). Και θαυ- μόσια σέ θεατρικότητα, όπολητικότητα, σκηνική οικονομία, ή σκηνογραφία τού κ. Τζών Στεφανέλλη. Τίνος είναι ή σκηνοθεσία; Τό πρό- γραμμα δέν γράφει. "Όποιου όμως κι' άν είναι, τού άξίζει ένα θερμό σφίξιμο τού χεριού.



ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΠΟΥ ΘΑ ΜΕΙΝΕΙ

‘Ο «Γυάλινος Κόσμος» στήν ‘Αθήνα

ΕΑΝΑΒΛΕΠΟΝΤΑΣ προχτές τόν «Γυάλινο κόσμο» τού Τενεσή Ούίλλιαμς, παρατηρούσα πώς έχει τήν εσωτερική δομή τού μονόπρακτου: Ένας γιός μητέρας αεροβατούσας, φαντασικόκος κι' αυτός, φέρνει στό σπίτι του κάποιον παλαιό συμμαθητή του, νά γνωρίσει τήν άνάπηρη άδελφή του μέ τήν έλπίδα νά τόν κάνει νά συνδεθεί μαζί της. Ύστερα από μία στιγμιαία έλπίδα πού θά φουντώσει τήν καρδιά τής άνάπηρης κοπέλας, ό φίλος θά δηλώσει πώς είναι άρραβωνιασμένος καί θά φύγει. Οί μισοδουλιαγμένοι βουλιάζουν όριστικά κι' άνεπανόρθωτα.

‘Η λιτή αυτή συνοχή τού μύθου είναι εκείνη άκριβώς πού δίνει στόν «Γυάλινο κόσμο» τή συναισθηματική του «δύναμη κρούσεως». Τέσσερα μόνο πρόσωπα, πού διαγράφονται στερεά καί ζεστά, μ' ένα φωτεινό άλώνι τό καθένα τους γύρω-γύρω, καμωμένο από όνειροπόληση, νοσταλγία, ύμερους ή καί, άπλούστατα, δούρκωμα τών ματιών.

‘Η τοποθέτηση τού έργου σέ μιάν έποχή παρωχημένη, ή ένδιάμεση ανάμεσα σέ αναπόληση καί σέ παρούσα δράση ίσορροπία του, τό προικίζουν μέ μιάν άκτινοβολία λυρική. Τό έπίτευγμα τού Ούίλ-

λιαμς, έδώ, είναι πώς έγραψε μιάν ιστορία σπαραχτικά τρυφερή χωρίς αίσθηματολογία. ‘Ο «Γυάλινος κόσμος» έχει τήν καθαρότητα τών έργων πού γεννιόνται μέ τή μοίρα τής διάρκειας μέσα τους. Τό

είχαμε γράψει κι' άλλοτε, τότε πού τόν είχαμε ιδεί παιγμένον — άλησμόνητα! — από τήν “Έλεν Χαίλς: Είναι ένα έργο πού θά μείνει. Όσο παρακινδυνευμένο κι' άν φαίνεται νά λένε οί σύγχρονοι αυτόν τό λόγο, υπάρχουν περιστάσεις όπου ή πρόρρηση στηρίζεται σέ σημάδια βετικότερα κι' από τίς ειδοποιήσεις τού καλλιτεχνικού ένστίκτου: Σ' ένα είδος μέλλοντος πού προεικονίζεται μέσα στό θολό παρόν.

‘Η παράσταση από τό θίασο τής «Έλληνικής Σκηνής» είναι άνιση. Τό αυθεντικότερο, τό πιο έναρμονισμένο μέ τό κλίμα τού έργου στοιχείο τής είναι ό Κώ-

Τού

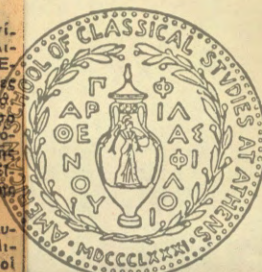
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

στας Καζάκος. Μέ ξεχωριστή ικανοποίηση είδαμε τό παλαιό αυτό στέλεχος τού Θεάτρου Τέχνης (παλαιό συμβατικά) νά έχει στό μεταξύ ώριμάσει, κατασταλάξει. ‘Η παρουσία του στόν ρόλο τού Τόμ, φέρνει στή σκηνή καί τό αυθεντικό, τό εσωτερικά κι' αδιάστα πειστικό, δημιουργεί άτμοσφαίρα. Παρεξηγημένη όμως έντελώς — τό λέω μέ λύπη μου — είναι ή ‘Αμάντα τής Μαρίας Φωκά: ‘Ο κίνδυνος άκριβώς τού προσώπου αυτού είναι νά βγει γελοίο. ‘Η ‘Αμάντα είναι μιά ύπορξη όνειροπαρμένη καί άδρή, ποιητική, άκόμα κι' όταν θέλά της κάνει σκληρότητες, καθώς λέει ό συγγραφέας. ‘Η αίθεροβασία της πρέπει νά προκαλεί τό χαμόγελο τής συμπόνιας, όχι νά γίνεται καταγέλαστη. Είναι ένα πλάσμα πού ζει σέ δύο επίπεδα, καί περισσότερο στό έξωπραγματικό, πού κατά κύριο λόγο τής ανήκει, τής άρμόζει. Τής Μαρίας Φωκά ή τοποθέτηση είναι διαφορετική. Δίνει τήν έντύπωση ενός πλάσματος πού θά ήθελε νά ζει σέ μιά περιοχή γι' αυτό άταίριαστη καί ξένη. Τά ξεσπάσματά της, ιδίως τά φωνητικά, κάνουν τήν έντύπωση μιάς φοβερής παραφρονας μέσα στήν άτμοσφαίρα τού συνόλου, όπως καί οί μελαγχολικές φιλαρέσκειες τής ‘Αμάντας γίνονται, μέσα σέ μιά τέτοια γραμμή έρμηνείας, γελοιογραφικοί άκκισμοί.

‘Η Λάουρα τής Χριστίνας Σύλβα έχει εσωτερικότητα καί συγκίνηση, δέν έχει όμως άρκετή έκφραστική ποικιλία. Τό έλάττωμα τού ποδιού δέν πρέπει τόσο πολύ νά ύπογραμμίζεται: χρειάζεται μόνον όσο είναι άπαραίτητο γιά νά έξηγει καί νά δικαιολογεί τό σύμπλεγμα κατωτερότητας τής κοπέλας, τήν άπόδρασή της σ' έναν κόσμο πλάσματικό. ‘Ανεξάρτητα όμως απ' αυτό, ή Χριστίνα Σύλβα είναι αισθητό πώς σημειώνει σ' αυτό τό έργο μιά πρόοδο αξιοπρόσεκτη. Κρατάει τή μακριά σκηνή μέ τόν Τζίμ, πού άποτελεί καί τό έπίκεντρο τού δράματος, σέ μιά θερμοκρασία σταθερά ύψωμένη. ‘Ο Τζίμ τού Νίκου Καζή δέν είναι καθόλου χαρακτηρισμένος. Έμφανίζεται καί φεύγει σαν ένας όποιοσδήποτε άπρόσωπος νεαρός, «ζέν-πρεμιέ» τού συμβατικού τύπου.

‘Η σκηνοθεσία όφείλεται στόν κ. Βασίλη Διαμαντόπουλο, πού είναι ένας καλλιτέχνης μέ προσωπικότητα καί πείρα. Έχει συλλάβει, άποδώσει, πολλές άξίες τού έργου σωστά κι' άποτελεσματικά. Δέν έπιμελήθηκε όμως τήν ‘Αμάντα όσο έπρεπε, δέν τής έδωσε τή διακριτικότητα εκείνη τής γραμμής πού θά τής έξασφάλιζε τήν όφειλόμενη ευγένεια. Είναι ίσως τό κρισιμότερο έλάττωμα τής έρμηνείας αυτής τού άραίου έργου.

Καλή άλλα καί όχι ιδιαίτερα έμπνευσμένη ή σκηνογραφία τού κ. Γιάννη Μιγάδη: Οί λιτοί χώροι είναι πάντα οί πιο άπαιτητικοί στό θέατρο.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΤΟ ΑΛΛΟ ΚΥΜΑ

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»

Τό άνοιγμα ενός νέου θεάτρου πρέπει να χαιρετίζεται πάντα με θερμότητα, μ' αίσιοδοξία. Πολύ περισσότερο όταν είναι τόσο άριστο, προσωπικό, καθώς η «Πορεία» της οδού Τρικώπων. Ένα θέατρο αποτελείται, ως γνωστό, από δύο κύριους χώρους: την αίθουσα και τη σκηνή. Για την αίθουσα της «Πορείας» δεν έχω παρά μόνον επαινούς. Είναι ακατανόητο μάλιστα πώς, στο μακρος των αιώνων, η αρχαιότητα διάταξη των καθισμάτων με τρόπο αμφιθεατρικό παραμερίστηκε για να φτάσουμε στις έντελως επίπεδες πλατείες. Η «Πορεία» μας ξαναφέρει στο σωστό δρόμο, με την αμφιθεατρική της κλίση. Θα προσέθετα ανάλογους επαινούς για τη σκηνή της που, πολύ λογικά, κολπώνεται για να συνταχιστεί με την καμπύλη του αμφιθεάτρου, αν κάποια άοριστα ερωτήματα δεν μ' εκαναν λιγάκι επιφυλακτικό. Θ' αποφύγω να τα διατυπώσω σήμερα, γιατί μπορεί να είναι κι' απόλυτα λαθεμένα. Θα τα υποβάλω στον έλεγχο ενός ακόμα ανεξάρτητου έργου στη σκηνή της «Πορείας», με άλλη σκηνογραφία, άλλη ατμόσφαιρα, άλλους φωτισμούς, άλλο έργο, τέλος. Και τότε θα ίδουμε αν είναι δικαιολογημένα, δηλαδή υπογεγραμμένα από την οργανική συγκρότηση του νέου θεάτρου, ή καθαρώς συμπτωματικά.

Τό «Άλλο κύμα» του νέου συγγραφέα κ. Ι. Παπαβασιλείου, που ο ίδρυτής κι' έμπνευστής της «Πορείας» κ. Άλέξης Δαμιανός διάλεξε για έναρκτηριο έργο της, σκανδάλισε πολύ τό κοινό της πρεμιέρας. Νά συνεννοούμεθα ωστόσο: Ας μη νομιστεί πως ο κόσμος δεν καταλάβαινε ποιές είναι οι επιδιώξεις του συγγραφέα. Αν οι καλλιτέχνες κοιταχθούν συχνά βλέποντας πως δεν γίνονται νοητοί, κι' αν αυτό τους δίνει την εντύπωση πως έτσι εξασφαλίζουν την αναγνώριση του μέλλοντος, καλό θα είναι να έχουν υπ' όψη τους πως κάθε αντίρρηση των συγχρόνων δεν σημαίνει κι' αποτυχία. Τό «Άλλο κύμα» κάνει άμέσως αίσθητό πως πραγματεύεται την ψυχική κρίση μιας ορισμένης νεολαίας του καιρού μας. Είναι οι ίδιοι, οι στερεότυποι πιά «αυθαίρετοι», οι «οργισμένοι» και μηδενιστές, οι κυνικοί και άπεγνωσμένοι. Με μία διαφορά: Πώς ο κ. Παπαβασιλείου—και αυτό είναι, κατ' αρχήν, προς τιμήν του—θέλει να τους παρουσιάσει όχι μόνο σαν δραματικό υλικό αλλά και σαν δημιουργούς μιας νέας θεατρικής φόρμας. Αντί, δηλαδή, ο συγγραφέας ν' απεικονίζει με τρόπο ρεαλιστικό, ή επωσώδη πλαστικό, τά καμώματά τους, προσπαθεί να επινοήσει μία θεατρική τους παρουσίαση έναρμονισμένη με τό διαλεγμένο αυτό ήθος. Παράλληλα, δοκιμάζει να μπάσει στο χώρο της σκηνής τους τρόπους που ακολουθεί ή λεγόμενη «νέα ποίηση». Τό πείραμα έχει γι' αποτέλεσμα μερικές, σκόρπιες, εφημερίκικες φράσεις, άρχαίους στίχους θάλαγα, εξαιρετικά εδγλωττους, κοφτερούς, και μίαν απόλυτη καθίζηση στο θεατρικό τομέα. Τό «Άλλο κύμα», θεατρικά, είναι μία άσυναρτησία περιττή.

Ηβελημένη θα πει ίσως ο όπολογητής των νέων τρόπων. Λυπάμαι, αλλά, στην περίπτωση αυτή, ή προμελέτη δεν αποτελεί ελαφρυντικό. Καταργεί κανένας, στην τέχνη, μία μορφή, για να την αντικαταστήσει με μίαν άλλη; Όχι για να χρίσει μορφή τό χάος. Πού πάει ο κόσμος;—να τί αναρωτιέται μ' άνησυχία ο θεατής που διατηρεί μέσα του κάποιο έρμα. Από την Ανατολή έχουμε τό άδιέξοδο του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Από τη Δύση τό άδιέξοδο του εξωφρενισμού και της άσυναρτησίας. Άσπρη προοπτική! Και να μην έχει ούτε τους νέους καν να σου επιτρέπουν μίαν έλπίδα...

Όμως όχι, ας αναβλέψουμε. Οι όργισμένοι και οι μαυροπουκαμισάτοι δεν είναι τό άπαντο της νέας γενεάς. Είναι μία ίσχνή, κραυγαλέα της άίρεση. Είναι ή μορταρία του μεγαλοαστισμού, που παρσύρει πότε-πότε και μερικούς «υποταγισμένους» από άλλες τάξεις. Η νεολαία του καιρού μας έχει τό δρῆμα της, ούτε λόγος. Όμως αυτό είναι άλλο, πολύ πιο βαθύ, σοβαρό, άπεύθυνο, άπ' αυτό που διαφημίζουν με τις κηδεθείες τους οι κηφνες των αθηναϊκών μπάρ.

Ο θίασος της «Πορείας» έχει μερικά αξιολόγητα στοιχεία, που για να τά κρίνουμε θα περιμένουμε μίαν εδκαίρια όπου να έχουν κάτι να κάνουν: Νά συνθέσουν, όχι να διαλύονται.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«ΑΠΟΨΕ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΖΟΥΜΕ», ΤΥΠΙΚΟ ΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Εγκαίνιαζόμεν σήμεραν τήν παρούσαν στήλην, από τής οποίας ό εκ τών θεατρικών κριτικών καί διακεκριμένος συνεργάτης του «Βήματος» κ. Άγγελος Τερζάκης θά αναλύη τά σημαντικώτερα έργα που θά παρουσιάζουν οί άθηνάικοι θέατροι.

Έργο του 1930 τό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» — χειμερινό ένακτιήριο του θέατρου Δημ. Μυράτ στο «Θέατρο Άθηνών» — άνήκει στα πιο τυπικά αλλά καί στα τελευταία υποδείγματα τής τέχνης του Πιραντέλλο. Έξη μόνο χρόνια τό χωρίζουν από τό θάνατο του δημιουργού του. Στο ήλιοβασιλευμα τής ζωής του ο Πιραντέλλο ξαναγυρίζει άραγε τά μάτια του γιά μία τελευταία φορά στα θέματα που τόν είχαν απασχολήσει τόν καιρό που ή ιδιοφυία του έρχινε τίς πρώτες πολύ έντονες, πολύ προσωπικές αναλαμπές της; Τό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» έπιτρέπει νά τό υποθέσουμε. Τό κλίμα, ή άτμοσφαίρα που δημιουργεί αυτό τό έργο, συγγενεύουν αισθητά μέ τό «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα». Καί τό πρόβλημα που ανακινείται εδώ είναι έσωτερικά ανάλογο μέ τό προηγούμενο έκείνο.

Πάλι μία σκηνη θεάτρου μπροστά στα μάτια μας καί πάλι ένας θέατρος κι' ένας σκηνοθέτης έτοιμοι νά συνθέσουν κάτι άπροετοίμαστο. Τό έργο όμως που θά μελετηθεί έτσι, μπροστά μας, δέν είναι γραμμένο. Περιορίζεται — υποτίθεται — σ' ένα σενάριο. Θά μας φανερωθεί κατά δόσεις, ενώ ή παράσταση θά προχωρεί. Ο σκηνοθέτης, σ' έναν πρόλογο (που δηλώνει έλλιωστε πώς δέν είναι καθόλου πρόλογος), θ' ανακοινώσει στο κοινό του θεάτρου τό θέμα. Είναι ή προσπάθεια — ακριβέστερα: τό πείραμα — νά μεταδοθεί στή ζωή ή τελειότητα τής Τέχνης, στήν Τέχνη ο παλμός τής ζωής. Γιατί τό έργο Τέχνης, δημιουργία ώστόσο άπόλυτη, τελειωμένη, σχεδόν θεική, είναι καταδικασμένο σέ μία μοναχιά άθεράπευτη, άπ' όπου κι' ο ίδιος ο δημιουργός του βρίσκεται αποκλεισμένος. Ο πόθος όμως του καλλιτέχνη είναι νά πάρει τό έργο του καί νά τό θερμάνει, νά τό έμψυχώσει κα, θώς ο Πυγμαλίων τή Γαλάτεια. Τό «Έξη πρόσωπα» είναι ή άπεγνωσμένη προσπάθεια μερικών δημιουργημάτων τής φαντασίας νά ένοσρκωθούν. Τό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» θά είναι ή απόπειρα νά γονιμοποιηθεί ή ζωή από τήν Τέχνη.

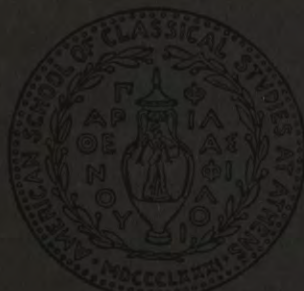
Φυσικά, όλ' αυτά ο Πιραντέλλο άν μας τά υποβάλλει, είναι πολύ καλλιτέχνης γιά νά μας τά ξεκαθαρίζει άπόλυτα. Ξέρει πώς, στήν Τέχνη, μία ιδέα που γίνεται πολύ στερεή, πολύ κατηγορηματική, ψυχραίνει, αποκτά τόν άφηρημένο δογματισμό του θεωρήματος. Τό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» εξελίσσεται γρήγορα σέ κάτι που μοιάζει μέ σκηνηκό έξωφρενισμό. Οί ήθοποιοί, που ο σκηνοθέτης τούς κάλεσε ν' αυτοσχεδιάσουν κάτι πάνω στο μυθο ενός διηγήματος του Πιραντέλλο, παίρνουν τά μέρη τους πολύ ζεστά, τά κάνουν προσωπική τους υπόθεση, φανατίζονται. Τά δύο επίπεδα σκηνηζωής διασπαιρώνονται έτσι, μπλέκονται, τό έργο γίνεται καί ξεγίνεται διαρκώς μπροστά μας. Είναι — άνάμεσα στις διακοπές, τούς πιραντελλικούς στροβιλισμούς καί τίς παρεκβάσεις — ή ιστορία μιας οικογένειας έπαρχιώτικης, λιγάκι παρδαλής: Ο πατέρας συχνάζει σ' ένα λαϊκό καμπαρέ, έρωτευμένος μέ τή θλιβερή του τραγουδίστρια, ή μητέρα κρατάει πλάτες στα τέσσερα κορίτσια της, τά μπερδεμένα μέ πέντε νεαρούς αξιωματικούς. Η μία, ή καλλίτερη, ή ευγενικότερη, μετά τόν οίκτρο θάνατο του πατέρα της, θά παντρευτεί τόν Ρικάρντο Βέρρι, άξιωματικό κι' αυτόν καθώς οί πέντε άλλοι. Όμως αίμα μαύρο, χοχλακιστό, άγριο τρέχει στις φλέβες αυτού του συζύγου. Η άκατάστατη ζωή τής οικογένειας, οί τρέλλες τών τεσσάρων κοριτσιών, ξυπνάνε γρήγορα μέσα του τή φοβερότερη μορφή ζήλειας που υπάρχει: τή ζήλεια γιά τά περασμένα. Θά φυλακίσει κυριολεκτικά τή γυναίκα του μέσα στο σπίτι τους ο Βέρρι, θά τή βασανίζει, ως που νά τήν έξαναγκάσει νά

καταφύγει στή μόνη διέξοδο που τής άπομένει άνοιχτή...

Καθώς όλα λίγο-πολύ τά έργα του Πιραντέλλο, τό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» φλογίζεται από τήν πυρετωμένη εκείνη ένταση που κάνει ύπερευαίσθητα, έτοιμόρροπα, τά όρια άνάμεσα στή λογική καί τόν παραλογισμό. Όντα ανθρώπινα άλληλοσπαράζονται καί τό παράδοξο είναι πώς, μολοντί κάθε τόσο καταθέτουν τό ρόλο τους καί μάς δηλώνουν πώς είναι άπλοί θεατρίνοι, ώστόσο δέν επαναφέρουν τίποτα στήν αρχική τάξη, μήτε μάς πείθουν πώς όλα είναι άπλή σύμβαση. Γιατί; Γιατί τό πέρασμά τους από τήν πραγματικότητα στή φαντασία, από τό ρόλο στή ζωή, δέν είναι παιχνίδι άνέξοδο. Είναι άεροζύγιασμα ζαλοτικό πάνω στο μονοπάτι που χωρίζει δύο άβύσσους.

Αυτοσχεδιάζουν τά πρόσωπα του έργου που έχει τόν αυτοσχεδιασμό γιά τίτλο του, ώστε νά γίνει αισθητό πώς ή σκηνηκή τέχνη είναι μία ζωή άνεξάρτητη, πληρέστερη από τήν άλλη, έμφορημένη μέ δυναμισμό δικό της, μία δευτέρου βαθμού ζωή. Τό θέατρο, θέλει νά μας κάνει νά σκεφτούμε ο Πιραντέλλο, δέν είναι τόπος άκαμυχής άνύποπτος, μα, κάρσιος. Είναι ένα πείραμα μεθυστικό κι' επικίνδυνο, όπου ένεδρεύει ο ίλιγγος τής προσωπικής έμπλοκής, του πάθους. «Η τέχνη τής σκηνης — λέει μέ τό στόμα του σκηνοθέτη ο συγγραφέας — είναι ή ώραιότερη τέχνη που ύπάρχει καί ή πιο τραγική». Καί προσθέτει: «Η τέχνη, έδώ, δημιούργησε ζωή. Τό πείραμα πέτυχε!».

Ένα πείραμα που λίγο έλειψε νά κάνει τήν καρδιά τής πρωταγωνίστριας — ήρωίδας του έργου νά σπάσει.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ «ΑΠΟΨΕ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΖΟΥΜΕ»

Σε τελευταία ανάλυση, τό θέμα τής προσωπικότητας είναι πού πραγματεύεται καί μέ τό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε» ο Λουίτζι Πιραντέλλο. Τό θέμα πού τόν απασχόλησε σ' όλη του τή συγγραφική ζωή. Ένδοσμο, τώρα, τού στέκεται ο αυτοσχεδιασμός. Ένας θίασος, παρακινήμένος από τόν σκηνοθέτη του, αυτοσχεδιάζει ένα έργο καί τό αποτέλεσμα είναι νά μπλέκονται τόσο πολύ οί προσωπικότητες τών φυσικών προσώπων καί τών φανταστικών, ώστε άλλοτε οί ήθοιοί νά χάνουν τόν έαυτό τους καί άλλοτε νά χάνουμε έμείς τό αίσθημα τού «πραγματικού».

Σ' όλα του τά έργα ο Πιραντέλλο έχει καί τό αυτοσχεδιαστικό. Καθώς τόν διαβάσετε, σ' ός φαίνεται πώς αυτά όλα πού γίνονται, δοσθήποτε κι' αν είναι μαστορικά φτιαγμένα, μέ δξότατο θεατρικό αίσθητήριό—τόσο πού νά καταντούν, συχνά, θεατρικά—ώστω-σε έχουν μέσα τους καί τό πρόχειρο, τό τυχαίο, τό άρπαγμένο στό φτερό. Φυσικό νά έντνίνεται τό αίσθημα αυτό τής άκαταστασίας στό «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε», όπου ύποτίθεται πώς οί παίζοντες κάνουν β,τι τούς κατέβει. Δέν μού φαίνεται όμως καθόλου πώς πρόθεση τού πο-

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

νηρού Σικελού είτανε ν' αφήσει τέτοια περιθώρια στους έρμηνευτές του. Ένα έργο πού αφήνεται στην άπλή καλή θέληση καί στον άνεξέλεγκτο οίστρο τών ήθοποιών, ή καί τού σκηνοθέτη, γρήγορα χάνει τόν είρμό του καί τόν έαυτό του, γίνεται καί άσυνάρτητο, άλλοπρόσαλλο. Ο Πιραντέλλο, πού είχε τό θέατρο στό αίμα του, δέν μπορούσε νά μήν ξέρει ό,τι ήξερε τόσο καλά ο μακαρίτης ο Γκόλντονι.

Η δυσκολία τού θεάτρου τού Πιραντέλλο είναι ό,τι, καθώς όλα τά πολύ προσωπικά έργα, απαιτεί καί ύπαγορεύει ένα ύφος έρμηνείας ιδιαίτερο. Τά επί σκηνής συμβαίνοντα, στον Πιραντέλλο, δέν βρίσκονται ποτέ σ' ένα σταθερό επίπεδο, τήν αντικειμενική πραγματικότητα, ός πού-με, ή τή φαντασία. Όλα είναι στή-μένα καί ίσορροπούν πάνω σέ μία κινήτη άμμο. Για νά δικαιωθεί ή κατάσταση αυτή τού ζαλιστικά άμφί-ροπου, αλλά καί για νά φωτιστεί έ-σωτερικά ο άποχρών της λόγος, χρειάζεται ή ένταση εκείνη τού πυρε-τού πού συναντάμε—τηρουμένων τών

αναλογιών—καί στίς μεγάλες σκη-νές τού Ντοστογιέφσκι: Τό τέντωμα ός τόν παραλογισμό. Τό άγγιγμα τού μεταίχμιου όπου άρχίζει τό πα-ραλήρημα. Συμπέρασμα: Κάτι τό έ-φιαλτικό καί τό άνησυχτικό άνοδύ-νεται από κάθε έργο τού Πιραντέλ-λο σωστά παιγμένο. Είναι ή κατά-σταση τής «αρίτος» πού έπιτρέπει νά γίνει άποδεκτή από τό θεατή, ιση-τή, ή κατάργηση τής κοινώς παρα-δεδεγμένης αλήθειας.

Ο Δημ. Μυράτ είναι ένας καλλι-τέχνης πάνω από τά κοινά μέτρα. Διαθέτει, έξω από τή θεατρική του ιδιοφυία κι' έμπειρία, καί μία πνευ-ματική συγκρότηση σπάνια. Είναι ο τύπος ακριβώς τού καλλιτέχνη πού άνεβάζει τή στάθμη τού θεάτρου μας στό επίπεδο πού φιλοδοξούμε. Στην περίπτωση τούτη, άνέβασε τό «Α-πόψε αυτοσχεδιάζουμε» μέ φαντασία καί μέ κέφι. Υποπνέομαι όμως πώς έπεξεργάστηκε τό έργο μέ αρκετή έ-λευθερία καί πώς, ίσως, συνεργάστη-κε μέ τό συγγραφέα για νά τού δι-σει άκόμα περισσότερη από εκείνη πού διαθέτει από λόγου του σκηνική ζωρότητα. Αυτό, άναμφισβήτητα τό πέτυχε.

Οί κάποιες άνησυχίες μου όρχι-ζουν από τό σημείο όπου διαπιστώ-νεται ή ανάγκη μιάς ίσορροπίας καί μιάς συνισταμένης άνάμεσα στά δύο μέρη, στίς δύο πράξεις τού «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε». Είναι βέβαιον πώς έχουν διαφορετικό χρωματισμό ή κα-θεμιά τους: Η πρώτη περισσότερο γκροτέσκο, ή δεύτερη περισσότερο άνθρώπινο καί δραματικό. Μήπως όμως ή έρμηνεία μεγέθυσε αυτή τήν άπόσταση; Είδαμε τήν πρώτη πράξη σά σκηνικό παιχνίδι, τή δεύτερη σάν άπομίμηση στιγμές-στιγμές άρχαίας τραγωδίας, ή καί μελοδράματος. Καί ή αναζήτηση τού έφιαλτικού στοι-χείου περιορίστηκε σέ κάποιες από τίς στιγμές ακριβώς αυτές. Όμως τό γκροτέσκο τής Ιταλικής κωμωδίας—έχι μόνο στον Πιραντέλλο—έχει μιάν ιδιαίτερη σημασία κι' ένα βά-θος ακριβώς γιατί καταλήγει στό έ-φιαλτικό. Αφαιρέστε τή διάσταση τούτη από τό γκροτέσκο: θά τό έ-ξήτε άμέσως νά γίνεται απλά γε-λοιογραφικό.

Καταλαβαίνω τήν ανάπτυξη τών μελοδραματικών στοιχείων στην έρ-μηνεία: Η Βούλα Ζουμπουλάκη τρα-γουδάει θεοπέσια καί ή μουσική τού κ. Χατζιδάκι έχει πάντα τήν πολύ προσωπική της γοητεία. Πέρα απ' αυτό, ή Μομνία τής Βούλας Ζουμπου-λάκη είναι παιγμένη μέ πολλή συγκί-νηση. Ο Δημ. Μυράτ κερδίζει τό κοι-νό μέ τόν οίστρο του στό ρόλο τού σκηνοθέτη—διευθυντή τού θεάτρου. Λαμπρή, πραγματικά λαμπρή, είναι ή Άλίκη Ζωγράφου στό ρόλο τής μη-τέρας Λά Κρότσε. Νά μιά ήθοποιός πού θά έπρεπε νά τή χρησιμοποιεί πολύ περισσότερο τό θεατρό μας. Ο Γιάννης Άργύρης παίζει ένα ρόλο—του Παλμύρο Λά Κρότσε—όχι έντε-λώς στά μέτρα του, αυτό όμως δέν τόν έμποδίζει νά είναι ο στέρεος κολ-λιτέχνης πού ξέρουμε. Ένας ζωρός Ένρίκο Βέρρι είναι ο Βύρων Πάλλης. Στο ρόλο τής τραγουδίστριας τού καμπαρέ όμως χρειάζονταν άλλο πρό-σωπο από τής συμπαθέστατης Ζωής Φυτούση: χρειάζονταν μιά από τίς τραγικές εκείνες μέσα στό ναυαγί-ο τς μορφές πού δίνουν μεταφυσική διά-σταση στην παράσταση τού υποκό-σμου. Οί υπόλοιποι ήθοιοί τής δια-νομής, μ' έπικεφαλή τις Μαρία Κωσταντάκου, Αφρ. Γεωργιάδου, Έλ. Στεφαννίδου καί τους Βασίλ. Άνδρονίδη, Κ. Μονιαδάκη, Ο. Μω-λωνά, διακρίνονται στην τρυφή τής έρμηνείας.

Τό κοινό τής περιπέρας άποδεχί-κε μέ πολλή θερμότητα έργο καί ή-θοποιούς. Είναι μία δικαίω άναγνώ-ριση για τόν Δημ. Μυράτ πού έχει τήν ήρωική άγάπη τού καλού θεάτρου.

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«ΦΑΝΗ» ΤΟΥ ΜΑΡΣΕΛ ΠΑΝΙΟΛ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο θίασος Κώστα Μουσούρη παί-
ζει την «Φανή» του Μαρσέλ Πανιόλ
μέ αγάπη και μέ κατανόηση. Η με-
τάφραση του άειμνηστου Κωστή Βελ-
μύρα είναι, χωρίς άλλο, ένας σημαν-
τικός συντελεστής της επιτυχίας:
«Έχει καταφέρει, όσο γίνεται, να ξε-
περάσει το φράγμα της γλώσσας,
και πολύ δικαιολογημένα, μέ συγκι-
νητική ευλάβεια, ο θιασάρχης υπο-
γραμμίζει στο πρόγραμμα τη συμ-
βολή της. Χρωσάτε ωστόσο να πού-
με—γιατί αυτό έχει σημασία για
τήν όλη απόδοση του έργου—πώς η
μετάφραση αυτή δεν μπορούσε να
κάνει τ' αδύνατα δυνατά: Τό κείμε-
νο του Πανιόλ έχει μία γεύση ιδιαι-
τερη, είναι γραμμένο σ' ένα έντονα
μαρσεγιζικό χρώμα. Ο Κωστής Βελ-
μύρας πέτυχε βέβαια να βρεί πολλές
αντιστοιχίες του στη γλώσσα μας,
είταν όμως φύσει αδύνατο να μετα-
φέρει όλο της τό λαϊκό χιούμορ και
όλο της τόν πλοῦτο πού άν δέν είναι
ποιητικός, είναι όμως άκραϊφνέστα-
τα ήθογραφικός. Ο θεατής της «Φα-
νή» πού έχει τύχει να διαβάσει πριν
τό έργο, νιώθει άμέσως στην παρά-
σταση τή διαφορά. Τήν έπισημαίνω
γιατί εκείνος πού θα ίδει τυχόν τή
«Φανή» σάν ένα τρεχόμενο έργο του
βουλευδάρτου, θα έχει άγνοήσει τή
μοιραία της αυτή παραμόρφωση.

Μιά άλλη αδυναμία είναι η άνα-
φερόμενη στους τύπους του έργου.
Χρειάζονται ήθοποιούς προικισμέ-
νους μ' έμφυτη γραφικότητα, κά-
ποιον πληθωρισμό, ικανούς να συν-
θέτουν. Θα έλεγα άκόμα πώς χρει-
άζεται να έχουν και κάποιαν ώριμό-
τητα ηλικίας. Ο Γιάννης Βογιατζής
όμως, ο Μηνάς Χρηστίδης, ο Σταύ-
ρος Ξενίδης, είναι νέοι άνθρωποι.
Αυτό κάνει τόν Έκαρτεφίγκ, τόν κύ-
ριο Μπρέν, τόν Πανίς, να θγαίνουν
κάπως ισχνοί σέ περιεχόμενο, σκη-
νική παρουσία. Ειδικότερα ο Μηνάς
Χρηστίδης—ένας πολύ καλός ωστό-
σο ήθοποιός—καταφεύγει στην εύ-
κολη λύση να παρουσιάσει τόν κύριο
Μπρέν κουτότερον απ' ό,τι είναι, και
ο Γιάννης Βογιατζής τόν Έκαρτε-
φίγκ άγευστον. Έτσι ολόκληρη η
πρώτη εικόνα—πού είναι ουσιαστι-
κά μία πρώτη πράξη—γίνεται άδει-
νή, τό χρώμα της χάνεται. Παρά τό
εμπόδιο όμως της ηλικίας, θα υπο-
γραμμίσω τήν έξαιρετικά αξιέπαινη,
τιμητική θα έλεγα, απόδοση του Πα-
νίς από τόν Σταύρο Ξενίδη. Είναι
θαυρ ή πρώτη φορά πού ο καλός αυ-
τός ήθοποιός πετυχαίνει τέτοιο ά-
ποτέλεσμα. Στή δεύτερη, και ιδιαι-
τερα στην τρίτη πράξη του έργου,
βρίσκει τόνους πολύ λιτούς και πο-
λύ ανθρώπινους για να χρωματίσει
τό δράμα του συζύγου της Φανής.
Εύγε!

Υστερα από τήν Άδέλα του «Σπι-
τιού της Μπερνάντα Άλμπας», η Φα-
νή είναι θαυρ ή πιο άρτια σύνθεση
πού μάς έχει δώσει ίσαμε σήμερα
η Τζένη Καρέζη. Μ' όλο πού ο θεα-
τρικός της τύπος ταιριάζει στην παι-
δικότητα της ήρωίδας του Πανιόλ,
τό τάλαντο της νεαρής πρωταγωνί-
στριας βρίσκει τήν εύκαιρία, στο ρό-
λο τούτο, να μάς διαβεβαιώσει για
τήν παρουσία του. Θαυμάσια εδιά-
βασε, στην πρώτη πράξη, η Τζένη
Καρέζη, τό γράμμα του Μάριου. Μέ
κυριαρχία μέσων και σέ καθαρή γραμ-
μή χάραξε τήν πορεία του ρόλου της
ώς τό τέλος. Στην τρίτη πράξη πέ-
τυχε να χρωματίσει μέ συγκίνηση ά-
παλλαγμένη από κάθε μελοδραματι-
σμό τήν επικίνδυνη «τιράδα» πού
περιγράφει τή γέννηση του παιδιού.
Νά μία επιτυχία πολύ ένθαρρυντική,
πολύ παρήγορη. Δέν ξέρω μόνο—εί-
ναι, φυσικά, μία άπλη παρονυχίδα—
γιατί δέν σκέφτηκε η Φανή του θεά-

τίνης της Μαργαρίτας Λαμπρινού. Ο
Μάριος του Γ. Λευτεριώτη, διακο-
σμητικά άρσας, δέν έχει τό κύρος
πού χρειάζεται για τήν τρίτη πρά-
ξη. Κάπως μεγάλος στα χρόνια—και
μεγαλόσωμος—είναι ο θερμαστής
του Άνδρ. Ντούζου, δέν πείθει πώς
πρόκειται για τό μαρσεγιζικό χα-
μίνι του Πανιόλ. Ο Νάσος Κεδρά-
κας, τέλος, σκιστάρει εύχάριστα τό
γιατρό.

Από τίς τέσπερες σκηνογραφίες
του κ. Μάριου Άγγελόπουλου μόνον
η τελευταία έχει άτμοσφαίρα. Περί-
εργο, γιατί ο καλός αυτός σκηνο-
γράφος πετυχαίνει συνήθως τά έσω-
τερικά πού ζητάνε γραφικότητα.
Μπορεί όμως και να τόν δυσκόλεψαν
οί τρείς άλλαιές σέ μία σκηνή χω-
ρίς άρκετούς βοηθητικούς χώρους.

Και σάν κατάληξη: Μελοδραματι-
σμό κάμποσο, ούτε λόγος, έχει η
«Φανή». Θα γινόταν ωστόσο λιγότε-
ρο αισθητός άν μπορούσε να διατη-
ρηθεί τό αυθεντικό, πλούσιο ήθογρα-
φικό της χρώμα. Άδιάφορο! Μέσα
στα όρια του αντικειμενικά έφικτού,
η τωρινή της παρουσίαση είναι μία
επιτυχία.



Η «ΦΑΝΗ» ΤΟΥ ΜΑΡΣΕΛ ΠΑΝΙΟΛ ΜΙΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτακούσαμε τ' όνομα του Μαρσέλ Πανιόλ, του συγγραφέα της «Φανής», εδώ και τριανταεφτά — αλλοίμονο! — χρόνια. «Αρχίζει τότε τη σταδιοδρομία του συντροφιά με τον Πάλλ Νιδουά. Είχανε γράψει μαζί τους καλά γνωστούς μας τώρα πιά «Εμπόρους της δόξας», μιάν έπιτυχία ζωηρή για τή σατιρική της δξύτητα. Ένάμιση χρόνο αργότερα, ο Πανιόλ εμφανιζόταν μόνος του τώρα, με τήν «Τζάζ». Ακολούθησαν, ο πασίγνωστος «Τοπάς», πού καθιέρωσε διεθνώς τή φήμη του συγγραφέα του, και ή μαρσεγιέζικη τριλογία «Μάριος», «Φανή», «Καίσαρ».

Μαρσεγιέζος ο ίδιος ο Πανιόλ, έχει βάλει στά τρία τούτα έργα του, και ιδιαίτερα στά δύο πρώτα, τήν καρδιά του. Βασικά, είναι ήθογραφίες. Ένας μικρόκοσμος από τύπους, σχεδιασμένους με διαύγεια και χιούμορ προσωπικό, κέφι και φαντασία, αναβράζει εκεί-μέσα, χρωματίζει έντονα, με παχύ, θερμό μεσογειακό χρώμα τό σκηνικό πίνακα. Στιγμές-στιγμές, στάν «Μάριο» και, ιδιαίτερα ίσως, στή «Φανή», έχει κανένας τήν εντύπωση πώς ζει ένα δραματοποιημένο λαϊκό ανέκδοτο, όπου ο συγγραφέας πέτυχε νά συνθέσει όλες τίς γνώριμες του μαρσεγιέζικες ιστορίες. Στό μαδί φόντο τής θάλασσας ξεκόβεται ώστόσο, σιγά-σιγά, μιά άπλή ανθρώπινη περιπέτεια, πού άν έχει έδώ — εκεί τή γεύση του ζαχαρωτού, έχει όμως και τό άρωμα του λιμανιού, τή δροσερή πνοή πού έρχεται από πέρα, τήν πνοή του πελάγου.

Στάν «Μάριο» είχαμε ιδει τό νεαρό μοναχισμό του Καίσαρα νά φεύγει για τίς θάλασσες του Νότου συνεπαρμένος από τόν αδεράπευτο ίμερο του ταξιδιού. Είχε παρατηρήσει ο Μάριος έρημο τόν πατέρα του μέσα στό μικρό του λιμανιώτικο μπάρ, και είχε παρατήρει προπάντων τή μικρή Φανή, τήν πωλήτρια τών κοχυλιών, μέ τραυματισμένα κατάστηθα τά δεκαοχτώ της χρόνια. Τήν ύστατη στιγμή του χωρισμού, ή Φανή, παρ' όλη τήν αγάπη της, πού τήν είχε

οδηγήσει στό ανεπανόρθωτο, βρήκε τή δύναμη νά σπαθεί γενναία. Βλέποντας πώς ο Μάριος αγαπούσε τή θάλασσα περισσότερο άπ' αυτήν, και πώς μονάχα ή εύσυνειδησία τόν έκανε ακόμα νά διστάζει, είχε καμωθεί πώς δέν τόν αγαπάει και τόσο, προτιμάει νά παντρευτεί τόν εύκοτότατο έμπορο ναυτικών ειδών Πανίς. Κι' ο Μάριος είχε φύγει. Στή φυγή του, εκεί γύρω στά χρόνια πού γράφτηκε και πρωτοπαίχτηκε τό έργο, αναγνωρίζαμε μιά διάχυτη τάση τής εποχής: Τήν απόδραση. 'Η έπομήν του πρώτου μεγάλου πολέμου, ή κατάθλιψη τών πρόσφατων ιστορικών διωμάτων, είχαν έμπνήσει τή διάθεση τούτη σ' όλη λίγο-πολύ τήν Εύρώπη. Είχε βγάλει κι' ο Ρολάν Ντορζελές ένα μυθιστόρημα μέ τόν τίτλο «Partir»...

Πού είχε βρει τή δύναμη ή μικρούλα ή Φανή νά διώξει τό Μάριό της, και τί έσωζε τή χειρονομία της αυτή — και τό έργο — από τόν φρικτό κίνδυνο του «μελό»; 'Η άπλή, γερή, καλοσχεδιασμένη από τό συγγραφέα, λαϊκή ψυχή της. Νά πώς μάς πρωτοπαρουσίαζε τή Φανή ο Πανιόλ στίς σκηνικές οδηγίες του «Μάριου»: «Τό πρόσωπό της έχει μιά δροσιά παιδική, τό κορμί της όμως είναι άρμονικό και εύρωστο». 'Η Φανή λοιπόν έκανε τό έσχατο δώρο στάν Μάριο: ύστερα από τήν παρθενιά της του χάρισε και τήν ελευθερία του. 'Εκείνος, τυφλωμένος από τήν έγωϊστική του όρμή, έφυγε. Τί θ' απογινόταν όμως εκείνη;

Τή δεύτερη τούτη ιστορία καταπιάνεται νά μάς διηγηθεί στή «Φανή» του ο Πανιόλ. Τά πρόσωπα, ο διάκοσμος, ή άτμοσφαίρα, μένουν, βασικά, τά ίδια μέ του «Μάριου». Αυτό δέν έμποδίζει ώστόσο τά δύο έργα νά είναι, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, ανεξάρτητα μεταξύ τους. Οί γάροιμοι στό θεατή του «Μάριου» τύποι, οί ταχτικοί θαμώνες του μπάρ του Καίσαρα, ξαναρχονται μέ τίς ίδιομορφίες τους: ο Πανίς, ο Έκαρτεφίγκ, ο κύριος Μπρέν. Και ή μόνα τής Φανής, ή τραχεία Όνωρίνα Μόνο πού, τώρα, ο φωτισμός είναι πιά συμμαζεμένος θάλεγε κανένας, πιά έσωτερικός. Γιατί τό κύριο θέμα δέν είναι πιά ή θάλασσα και ή φυγή. Είναι ή ταπεινή ζωή εκείνων πού απόμειναν πίσω, στό γιαλό, και πού περιμένουν — ή πού πρέπει νά πάνουν πιά νά περιμένουν.

Απότομος, ευερέθιστος έχει γίνει ο Καίσαρας, ή αγαθή αυτή έρκούδα, φαρμακωμένος πού ο γιάς τει άν και φευγάτος κάπου δυό μήνες τώρα, δέν του γράφει. Κακομεταχειρίζεται τούς φίλους του, αποπαίρνει, διώχνει τούς πελάτες του μαγαζιού του. Και ή μικρούλα ή Φανή ύποφέρει μέ τό δικό της τόν τρόπο, λιώνει βουβά, κλεισμένη μέ άξιοπρέπεια στήν έσωτερική μοναξιά της. 'Ελπίδα δέν βλέπει από πουθενά, ο Μάριός της δέν μοιάζει νά τή θυμάται, δέν τής γράφει καθόλου κι' ούτε υπάρχουν πιθανότητες νά γυρίσει, τουλάχιστον πριν περάσουν άγνωστο πόσα χρόνια. Και ο Πανίς, στό μεταξύ, ξανακάνει τήν πρότασή του για γάμο. Και ή Όνωρίνα έννοει νά προστάξει μέ κάθε τρόπο τήν έκτεθειμένη από τόν Μάριο τιμή τής οικογένειάς της. Και ή Φανή βρίσκει σ' άδιέξοδο, γιατί κάτι πολύ σοβαρότερο άπ' όλ' αυτά τήν πιέζει νά δώσει μιά λύση.

Τό ψυχικό πρόβλημα της κοπέλας περισσότερο παρά ο γραφικός κόσμος του λιμανιού στέκεται στό κέντρο τής «Φανής». Κάτι πού έχει — ή τουλάχιστον πού είχε, ίσαμε προχτές ακόμα, — αναλογίες μέ τά δικά μας ήθη. 'Η τριλογία αυτή του Πανιόλ, πραγματικά, είναι πλάσμένη νά βρίσκει σ' έμάς έδώ έναν αντίλαλο θερμότερο ίσως παρά σ' άλλες χώρες του κόσμου, γιατί περνάνε πάνω της οί ίδιες ανάσες τής Μεσογείου πού μυρώνουν και τ' άκρυνία μας.



Ο ΒΑΣΙΛΗΣ Διαμαντόπουλος είναι, από την ίδια του την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία, εφοδιασμένος όσο λίγοι, ελάχιστοι ήθοιοί μας, με τις απαιτούμενες για την έρμηνεία του Πιραντέλλο ιδιότητες. «Άριστη λοιπόν η σκέψη του ν' ανεβάσει το «Όλα σέ καλό». Πρόκειται για ένα έργο που συνδυάζει πολλές από τις κύριες αρετές του συγγραφέα του — αλλά και μερικά από τα τυπικά ή τα λιγότερο τυπικά ελαττώματά του. «Ας απარიθμήσουμε πρώτα - πρώτα τα δεύτερα: Μέ το «Όλα σέ καλό» έχουμε μάλλον ένα ρόλο παρά ένα έργο. Η φυσιογνωμία του Μαρτίνο Λόρι, η σπαραγμένη, ταπεινωμένη, γκροτέσκα, προβάλλεται τόσο έντονα στο κέντρο του πίνακα, φωτίζεται τόσο άμα από τη φωτεινή δέσμη που συγκεντρώνει πάνω της ο συγγραφέας, ώστε να σπρώχνει πίσω στη σκιά, να εξαφανίζει κάθε άλλη. Κανένας, ούσιαστικά, δεν υπάρχει στο έργο εκτός από τον Μαρτίνο Λόρι. Τ' άλλα πρόσωπα, ακόμα κι' όταν παρουσιάζουν κάποια εσωτερική εξέλιξη, όπως η νεαρή Πάλμα, ακόμα κι' όταν φαίνονται να έχουν ένα ομοίωμα ψυχικού βίου, είναι απλές φωνές, άσαρκες, προορισμένες να «δίνουν τη ρεπλίκα» στον Μαρτίνο Λόρι, να τον δοθούν να εκδηλωθεί, ν' αναπτυχθεί. «Έχει κανένας την εντύπωση πως πρόκειται για ένα απ' αυτά τα έργα που γράφουν κάποτε οι ήθοιοι, και που δεν είναι παρά έγκεντρικές ευκαιρίες για επίδειξη της σκηνικής τους δεξιοτεχνίας. Τόσο έντονη ήταν μέσα στον Πιραντέλλο η ιδιοσυγκρασία του θεατρίνου. Έπειτα, η πρόταση—τό πρώτο στάδιο του δραματικού έργου, το εισαγωγικό—είναι στο «Όλα σέ καλό» τόσο φορτωμένο, τόσο γεμάτο αναφορές σε πρόσωπα άγνωστά μας, σε σχέσεις μεταξύ τους πολύπλοκες, που το παρακολουθούμε με κόπο, παραζαλισμένοι. Η εξωτερική προσπάθεια του συγγραφέα να το γαλβανίσει με δυό γελοιογραφίες όχι ιδιαίτερα εμπνευσμένες, αρκετά τεχνητές, την κυρία Μπαρμπέττι και το γιό της Κάρλο Κλαρίνο, δεν αποφέρει, παραμένει ένα ξεχασμένο αλλά κι' αξιοσητό τέχνημα.

Σ' αντίσταθμισμα, το «Όλα σέ καλό» έχει μια μεγάλη αρετή: Άνήκει στα λιγότερο έγκεφαλικά έργα του Πιραντέλλο. Θεώρημα και αίμα έχουν γίνει εδώ ένα. Είτε λάβει ο θεατής υπ' όψη του τα διάφορα επίπεδα της αλήθειας, τ' αλληλοτεκνιόμενα κι' ασυμπτωτα, είτε όχι, είτε σκεφτεί πως ο Μαρτίνο Λόρι είναι άλλος από εκείνον που νομίζει ο κόσμος, και η αλήθεια άλλη από αυτήν που πιστεύει ο Λόρι—άρα πως η αλήθεια σαν έννοια διαθλάται μέσ' από την ανθρώπινη συνείδηση—θα παρακολουθήσει όπωσδήποτε με δραματικό κι' ανθρώπινο ενδιαφέρον την περιπέτεια του ήρωα. «Ας προσέξουμε ότι, σ' αυτήν ακριβώς τη συμπτωματολογία εδράζεται και η κύρια δικαίωση ενός τόσο μονόχρονου κατά τ' άλλα έργου: Δεν πρόκειται για πίνακα ζωής· πρόκειται για άνιχνευση του προβλήματος μιας ψυχής εμβαπτισμένης σε ορισμένο χημικό διάλυμα και απομονωμένης κάτω από το μικροσκόπιο. Επίμονα, αλύπητα απομονωμένης.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Όλα σέ καλό»

ΤΟΥ ΛΟΥΪΤΖΙ ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ

«ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ»

Του κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Η κόρη, το μοναδικό παιδί του Μαρτίνο Λόρι, παντρεύεται, κι' αυτός δεν έχει τό δικαίωμα να τή σφίξει στην αγκαλιά του. Τόν περιφρονεί η Πάλμα, όπως όλοι άλλωστε γύρω του. Είναι αποδιοπομπαίος του κύκλου του ο Μαρτίνο Λόρι, όπως και του κόσμου, της κοινωνίας. Γιατί; Θά τό ανακαλύψει ο ίδιος κατά τύχη, πολύ άργά: Γιατί όλοι πίστευαν πως ήξερε. Πώς ήξερε ότι δεν είναι ο πραγματικός πατέρας του παιδιού αυτού, ήξερε πως η γυναίκα του, η πεθαμένη δεκάξη χρόνια τώρα, είχε έρωμένο τον προϊστάμενό του. Και για τη γυναίκα αυτή ο Μαρτίνο Λόρι έτρεφε μια προσήλωση θρησκευτική: δεκάξη δόλοληρα χρόνια πηγαινε κάθε μέρα στον τάφο της, να την κλάψει. Και όλοι πίστευαν πως υποκρίνεται, πως είναι ένας γελοίος θεατρίνος...

Από τό δεδομένο αυτό ξεκινάει ο Πιραντέλλο. Τό έργο θά είναι η ανάλυση των σπασμών της ψυχής του ήρωά του, καθώς την περιχύνουν αλληλόκληρα και την καταργάζονται τά όζα της εαλήθειας». Τό μόνιμο πιραντελλικό θέμα: η μάσκα και τό πρόσωπο, παρουσιάζεται εδώ σε μίαν από τις πολλές του φάσεις και ποικιλίες, αλλά δοσμένη μέ οίστρο, θερμότητα κι' όξυτητα. Και πάντα στον αυτόσοχεδιαστικό εκείνο τόνο που είναι κατά βάση η προσωπική τεχνική του δαιμόνιου Σικελού.

Η παράσταση έχει ένα μεγάλο καλό: την παρουσία του Βασίλη Διαμαντόπουλου, ένισχυμένη από τη διακριτική αλλά αισθητικότατη παρουσία της Μαρίας Άλκαίου σ' ένα ρόλο τρίτου επιπέδου. Όμως τό κακό είναι πως τό καλό αυτό μένει σχεδόν όλομόναχο. Βέβαια, συμπαθέστατος, μετρημένος, κοσμικός, είναι ο Γ. Δήμος στο ρόλο του Σάββο Μανφρόνι. Άλλά στο θέατρο—πως να τό κάνουμε!—δυό, ή και τρεις κοίκοι, δεν φέρνουν άνοιξη, όταν μάλιστα πρόκειται για Πιραντέλλο, συγγραφέα δηλαδή μέ πολύ προσωπικό κλίμα, παλλόμενο ύφος, ύψηλά τεταμένη ατμόσφαιρα. Όπως στη Μουσική για να τραγουδήσει κανένας Μότσαρτ ή Βάγκνερ χρειάζεται ένα ειδικό ύφος, πολύ διαφορετικό από της Ιταλικής όπερας, έτσι και στο δραματικό θέατρο για να παίξει Πιραντέλλο. Όσο κι' αν ορισμένα έργα του έχουν—όπως αυτό—έδω

—μονολογική ύψη, η έρμηνεία τους δεν μπορεί ποτέ να θυμίζει ρεσιτάλ. Τά πάντα και οι πάντες πρέπει να συμβάλλουν στην ισορροπία των τόνων, στην ύψωση της θερμοκρασίας, στην ένταση του πυρετού.

Θά πώ δυό λόγια για την υπόκριση του Βασίλη Διαμαντόπουλου. Είναι ύψηλά δραματική. Θαυμάζει κανένας την έκπόρευση των φθόγγων της από τά έγκατα, την ποικιλία των χρωματισμών που δεν είναι έπίνοιες της τεχνικής αλλά κραδασμός ψυχής. Έχω ώστόσο μίαν άνησυχία. Πώς μέσα στην άπίστευτη εσωτερική πυκνότητα που πετυχαίνει σε κορυφαία σημεία του ρόλου του ο λαμπρός πρωταγωνιστής, ξεπροβάλλουν ποτέ - ποτέ και θολώνουν τό κρύσταλλο κάποιες άμώτητες του έρεθισμένου νευρικού συστήματος. Ο ήθοποιός τότε χάνει τον επιβαλλόμενο αυτοέλεγχό του, κάνει χειρονομίες αντιθετικές, όπως αυτή λόγου χάρι που κόνητε να ήρλώσει τό μανίκι του Γ. Δήμου, ή της Λήδας Πρωτοψάλτη. Ο ίδιος λόγος προκαλεί εδώ - εκεί και τό συμφυρμό των λέξεων, μίαν έκφορά τό λόγου άρρυθμη, περισσότερο νευρική παρά δραματική. Θάρω πως εδώ υπάρχουν τά κατάλοιπα μίας παλιάς διδασκαλίας, που κατά τ' άλλα έχει ξεπεραστεί από τον πολύ προσωπικό Βασίλη Διαμαντόπουλο. Δεν θέλω να δοθεί στην παραπάνω επιφύλαξη περισσότερο βάρος από όσο δικαιολογεί η πρόθεσή της. Είναι μία απλή παρατήρηση, προορισμένη να βοηθήσει, άν τό μπορεί, στην επίσημανση και διάλυση κάποιων παρεξηγήσεων της δραματικής έρμηνείας.

Η Λήδα Πρωτοψάλτη έχει μία καλή, θερμή στιγμή στην τρίτη πράξη, εκεί που γίνεται η μετάπτωση της Πάλμας από την άδιαφορία στη στοργή. Άλλά—είπαμε: είναι άδυσώπητα άπαιτητικός ο Πιραντέλλο. Περισσότερο άπαιτητικός από έμάς τους τρίτους. Γενικά—κι' αυτό δεν θά τό καταλάβουν ποτέ αρκετά οι θιασώι μας—η σκηνή είναι περισσότερο άπαιτητική από την πλατεία. Άλλο άν η πρώτη, για να πετύχει την απολαγή της, φροντίζει συχνά τις άπαιτήσεις της στη δεύτερη.

Πολύ θεατρική ή μετάφραση του έργου από τον κ. Μάρκο Πιρρόνη και καλές οι στίες οι σκηνογραφίες της κ. Μαρίας Ρόδη. Μία προσωπική επιτυχία—πολύ σημαντική—του Βασ. Διαμαντόπουλου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Πρωτοποριακό κουαρτέτο

(ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Η ΔΕΣΜΗ από τέσσερα πρωτοποριακά μονόπρακτα άνωσης αξίας αλλά ίσης, σέ τελευταία ανάδυση, σημασίας, που παρουσιάζει τό Θέατρο Τέχνης για νά κλείσει τή χειμερινή του περίοδο, νομίζω πώς πρέπει ν' αντικρουστεί μέ τρόπο διαφορετικό από ό,τι τά συνηθισμένα προγράμματα των θεάτρων μας. Μέ τό ν' αναλύσουμε εδώ τούς μύθους τους καί νά πούμε ποιά είχαν καλλίτερο, ποιά χειρότερο, ποιάς καλός καί ποιάς όχι από τούς έρμηνευτές τους, δέν θά σημαδεύουμε, φοδάρμα, στό στόχο. Ό στόχος είναι τό θέμα «πρωτοποριακό θέατρο», έτσι όπως τίθεται αυτόμάτως από τά τέσσερα μαζί αυτά φανερώματα του. Περιττό νά εξηγήσω ότι νομίζεις μόνο θά κάνω εδώ για τό θέμα. Τά όριά του είναι πολύ πλατιά για νά μπορεί νά συνοψιστεί, καί μάλιστα σέ τόσο περιορισμένο χώρο.

Ότε καί πρόκειται άλλωστε νά καταλήξουμε σέ θετικό συμπέρασμα, έγκριτικό ή απορριπτικό ενός κινήματος πού δρίσκεται πέρα από τίς υποκειμενικές προτιμήσεις. Τό πρόγραμμα του Θεάτρου Τέχνης έγγραφει τά τέσσερα μονόπρακτα τών Ταρντιέ, Μπέκετ, Άλμπτ καί Άρραμπάλ κάτω από τόν γενικό προσδιορισμό «Θέατρο του παραλόγου». Δέν είναι έντελώς άστοχη στή βάση της ή εύθυγράμμιση τούτη. Έχουμε, κάνουμε, σέ τόνους άρκετά διαφορετικούς, μέ τήν ίδια πάντα θεμελιώδη αναστάτωση όχι πιά της φόρμας αλλά της δραματικής ύφης, πού χαρακτηρίζει τό προχωρημένο θέατρο τού καιρού μας. Ό βίος του έχει συμπληρώσει κιόλας έναν κύκλο, κι' αυτό βοηθάει νά συλλάβουμε όχι μόνο κάποια σταθερά του χαρακτηριστικά, αλλά καί τή γενική φυσιογνωμία της μοίρας του. Είναι ή έμπλοκή στή δραματική περιπέτεια ενός άδιέξοδου. Άδιέξοδου πού οδηγεί στήν αυτοάνηψη. Τό θέατρο αυτό άρχίζει νά πελαγώνει άνάμεσα στό ψέλλισμα—έκρηξη του Λόγου καί του λόγου—καί στό παραλήρημα—έγκατάλειψη στήν τελειωτική, τήν έκμηδενιστική παράκρουση.

Δέν καταγγέλλω διαπιστώνω. Θά όμολογήσω άλλωστε ότι, από μία κατάσταση της ζωής διατεταγμένη, προγραμματική, πού θυμίζει ήθοπλαστικά ρητά τών στρατώνων, προτιμώ μία κρίση έστω καί διαλυτική, όπως είναι φυσικό νά προτιμάει κανένας τήν ειλικρίνεια από τήν άπάτη. Αυτό όμως δέν αίρει τήν έσωτερική αντίφαση πού περιέχεται, λόγω χάρη, στήν «Τελευταία ήχοταινία του Κράμπ», τό μονόπρακτο του Σάμουελ Μπέκετ. Είναι ό συγγραφέας του αξιοθαύμαστου εκείνου «Περιμένοντας τόν Γκοντό»—μιάς χρονολογίας στήν Ιστορία του θεάτρου.

Είχαμε κι' εκεί, στόν «Γκοντό», άδράνεια, καί ή άδράνεια αυτή ήτανε συστατική πού δραματικού του κοσμοειδώλου. Γιατί μέ τόν Μπέκετ βρισκόμαστε κατωμεσίς σ' ένα σύμπαν πού έχει παραλύσει από τήν άκραία συνειδητοποίηση της άχρηστίας του. Τό φαινόμενο παράδοξο στήν «Τελευταία ήχοταινία του Κράμπ» είναι πώς έχουμε μία θεατρική άδράνεια πού αντιζυγιάζει έκμηδενιστικά μιάν ιλιγγιώδη από δραματική άποψη δράση: Ό γέρο-Κράμπ

—πρόσωπο σωστότατα δοσμένο από τό σκηνοθέτη καί τόν ήθοποιό (Κούν καί Χατζημάρκος) σάν τραγικό παλιάτσο—ό γέρο-Κράμπ λοιπόν, άκούει στό μαγνητόφωνο τόν έαυτό του τών τριανταπέντε του χρόνων κι' άναμετράει έτσι τήν άγεφύρωτη άβυσσο πού τόν χωρίζει όχι πιά από τά περασμένα αλλά από τήν ίδια τήν ύπόσταση της ζωής. Αυτό πού λείπει εδώ δέν είναι τό γεφύρι. Τό γεφύρι υπάρχει, μόνο πού είναι στήμένο πάνω στό χάος, από τό μηδέν στό μηδέν. Διαδρομή λοιπόν ζαλιστική μέσα στά λίγα λεπτά της ώρας πού κρατάει τό έργο. Άλλά ή διαδρομή αυτή είναι, άπλουστάτα, περιττή, όπως είναι έξ όρισμού περιττό καί κάθε τι σ' έναν κόσμο δίχως

αξίες όποιουδήποτε είδους. Η δράση στό θέατρο είναι πρόβαση, καί για νά νηθεί πρόβαση, κίνηση έν χρόνω, χρειάζονται κάποια σταθερά σημεία. Τό σύμπαν του Μπέκετ δέν έχει σταθερά σημεία. Γι' αυτό καί ή δράση του γίνεται ταυτόσημη μέ τήν άδράνεια. Παραίτηση από τή θέση της ζωής.

Στερεότερη λαβή μας δίνει ή «Ιστορία ζωολογικού κήπου» του Άμερικανού Έντουαρντ Άλμπτ. Έδώ ύπάρχει ανθρώπινη άναγνώριση, παραδοχή καί προσχώρηση στούς κανόνες του παιχνιδιού πού άναγνωρίζει ό ρεαλισμός στήν «πραγματικότητα». Κι' εδώ βέβαια τό άγεφύρωτο ύπάρχει: είναι μία φρενυσμένη άγωνία επικοινωνίας ανθρώπου μέ άνθρωπο. Ό συγγραφέας παρακολουθεί σέ μία λαμπρή δραματική άνοδο τήν έξωση του ήρώα του, τήν έφοδό του πρós τόν διπλανό του. Τό κορψώμα της θά είναι μία πράξη δίαις, κουτούλημα παθιασμένο για νά γκρεμιστεί τό όντολογικά άμετακίνητο φράγμα της μοναξιάς. Καί μ' εύλογητίαι έξοχη, ή πτώση θά είναι έσωτερική, υποκειμενική: Θά σκοτωθεί μέ τό σουγιά του Άλμπτ, τόν κρατημένο από τόν Πήτερ, ό ίδιος ό Άλμπτ. Ένα θαυμάσιο πυροτέχνημα τινάχτηκε στόν κατάμαυρο ούρανό, έλαμψε έφτάχρωμο κι' έδωσε. Καί μόνο γι' αυτό τό μονόπρακτο, τό κρατημένο λαμπρά από τόν Γ. Λαζάνη, θ' αξίζει τό πρόγραμμα αυτό του Θεάτρου Τέχνης. Η μετάφραση του έργου από τήν κυρία Καίτη Κασμάτη είναι έξαιρετικά ζωντανή. Ό Ν. Κούρος κρατάει ίκανοποιητικά τό ρόλο του Πήτερ.

Τά δύο άλλα έργα, πού πλαισιώνουν τό πρόγραμμα, έρχονται σέ δεύτερεύουσα μοίρα. Η «Θυρίδα» του Ταρντιέ μου θύμισε, όμολογώ, περισσότερο Κουρτελίν παρά Κάφκα. Τό «Πίκνικ στό μέτωπο» του Άρραμπάλ δέν είμαι βέβαιος πώς μέσα στή συνείδητή του άφέλεια δέν συγχέει εδώ-έκει τά όρια του άθώου καί του σαχλού. Έτσι κι' άλλώς, τό πρώτο έρμηνεύεται σωστά από τούς Άλέκο Ουδινότη καί Θ. Καρακατσάνη, στό δεύτερο κάνουν ό,τι μπορούν ό Μ. Κουγιουμτζής, ό Γ. Μοσχίδης, ή Δεσπ. Μπεμπέδελη, ό Γ. Μόρτζος. Οί μεταφράσεις του κ. Κώστα Σταματίου, στά τρία μονόπρακτα, είναι σωστές, ζωντανές. Άλλά ή υποδαυτική ή σκηνογραφία της κ. Μαρίας Ρούσσου στήν «Ιστορία του ζωολογικού κήπου».

Στά δύο κεντρικά μονόπρακτα, ό Κάρολος Κουν δείχνει γι' άλλη μία φορά πόσο καλά μπορεί μέσα στό κλίμα αυτό, τήν σύγχρονη άγωνία, πώς δέν θά έχαν όλο τήν ύπομονή νά τόν παρακολουθήσει. Η προσφορά του όμως δέν θά είναι για τούτο λιγότερο σπράγδα.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Τό «Πειραματικό Θέατρο»

(ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

«Έναν καιρό—έδω και τριανταπέντε—σαράντα χρόνια—ή ελληνική πρωτοπορία (πού δεν ήταν, «είρησθω εν παρόδω», καθόλου πρωτοποριακή) κατέφυγε στο Παγκράτι, στο Σάππειο, σε θεατρικά υπαίθρια πού ήθελαν κατά βάθος ν' απομιμηθούν τ' άλλα, τὰ επιχειρηματικά. Αυτό δείχνει πόσο συντηρητική ήταν στο βάθος της εκείνη η πρωτοπορία. Έπαιξε ψυχολογικά μονόπρακτα και ήθογραφές. Η σημερινή δείχνεται αποφασιστικότερη. Η σκηνή του «Θεάτρου Τσέπης», λόγου χάρη, συνδυάζει γνωρίσματα της κυκλικής και του απλού σαλονιού, πρόχειρα διασκευασμένου. Έχει κάτι τό έντονα αυτόσχέδιο και γυμνό. Ο ριζοσπαστισμός των έργων, έπειτα, είναι πασιδηλός. Μόνο πού κι' έδω έχουμε συμμόρφωση: Πρόκειται για ρεύματα όχι χθόνια, τρόπους αντίκρουσματος της ζωής λίγο—πολύ ξενοφερμένους. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, προτιμώ να ξεκρίνω μίαν οικουμενικότητα. Σ' αυτήν έγκειται, θαρώ, και η διακαίωση της σημερινής πρωτοπορίας. Σ' αυτήν και σε κάτι άλλο, ίσως σημαντικότερο: Στο ότι τώρα πιά υπάρχει ένας κόσμος, κυρίως μία νεολαία, πού ενδιαφέρεται για τις καινοτομίες, πού τις νιώθει, τις παρακολουθεί, εφαρμόζει άμέσως την παρασημαντική τους και σχεδόν κομματίζεται για χάρη τους. Δεν πρόκειται απλά για μία μόδα πού μάς

έρχεται από τό εξωτερικό και πού θά έβρισκε έδω μόνο περιέργους. Πρόκειται για μία καμπή στην Ιστορία της καλλιτεχνικής ευαισθησίας.

«Ανισα είναι τὰ τέσσερα μονόπρακτα πού συναπαρτίζουν τό πρόγραμμα τούτου του Πειραματικού Θεάτρου. Τά δύο πρώτα, ο «Τρίτος διάδρομος άριστερά» του κ. Νέστ. Μάτσα και ο «Αβείος κύκλος» του κ. Χρ. Σαμψηλίδη, έχουν πολύ διάφανο συμβολισμό και ή πρωτοποριακή τους τεχνοτροπία μοιάζει μάλλον μ' ένδυμα. Αντίθετα: ο «Μισός βασιλιάς» του κ. Μάνθου Κρίστη αναδίνει κάτι τό αυθεντικό, κι' άς άγγίζει έδω—έκει τό παγωμένο χέρι του Κάφκα. Η επιληπτική παρακολούθηση, πού έκφράζεται με τούς τρεις μαυροπυμένους άντρες, και ή άξίωση λογοδοσίας για κάτι άυσιαστικά παράλογο, πού κατατρέπει τό ζευγάρι Μίκα—Άρης, πετυχαίνουν να συνθέσουν μίαν άτμοσφαίρα με δραματική γνησιότητα. Η Μαριέττα Ριάλδη, ο Κώστας Φυσούν και οί Γ. Σαλτσόγλου, Κυρ. Σαράντης και Μπ. Γιωτόπουλος έρμηνεύουν άρκετά πειστικά τό έργο.

Προσωπικό τόνο, κοφτερό χιούμορ, έν και άναγκαστικά ώμο, έχει τό «Εστιατόριο Humanismus» του κ. Βασ. Ζιώγα. Είναι ή σάτιρα της άνθρωποφονίας άπας έπιχεί μεσα στον λεγόμενο πολιτισμένο κόσμο. Κι' έδω τό συμβολο είναι διάφανο, άνοδίνει όμοια μία περίεργη, άνησυχητική άτμοσφαίρα. Τό υπηρετούν σωστά οί Γ. Μπάρτης, Κ. Φυσούν, Γ. Νάκος και Μπ. Γιωτόπουλος. Προσθέτω, από τις όπόλοιτες διανομές, τόν κ. Άρτ. Μάτσα.

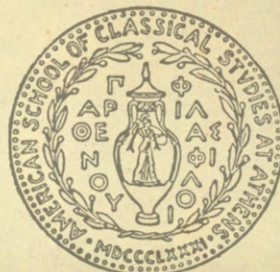
Από τις σκηνογραφίες ξεχωρίζει τού κ. Μίνου Αργυράκη στο τέταρτο μονόπρακτο.

Είχα άκούσει πολύ άυστηρά σχόλια γι' αυτό τό πρόγραμμά. Είναι όπερβολικά. Δεν νομίζω πώς τό Πειραματικό Θέατρο πρέπει να παραιτηθεί από τήν προσπάθειά του.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

Υ.Γ.—Διαβάζω κατά τύχη σ' ένα ξένο περιοδικό, πώς ή διεθνής νεολαία του καιρού μας, όπως τό φανερώνει μία έρευνα, δεν θεωρεί θέατρο παρά όνο τό πρωτοποριακό. Όλο τό άλλο, τό ξεγράφει. Η κάθε εποχή έχει βέβαια τις ψυχώσεις της. Αναρωτιέμαι ωστόσο αν ή νεολαία αυτή έχει συνειδητοποιήσει τί θά πεί πρωτοπορία. Αν ναι, τότε θά πρέπει να ξέρει, λόγου χάρη, πώς δεν υπάρχει πιά πρωτοποριακός συγγραφέας από τόν Αισχύλο. Γιατί κανένας δεν έχει φτάσει σε τόση άφαίρεση—ούτε τόσο μακριά. Πολύ μακρότερα από τὰ διαστημόπλοια : Σε χώρους πέρα από τό χώρο.

A. T.



Θεατρικές πρώτες

«ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΑΡΓΑ»

(Θίασος Κατερίνας)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΕΙ κανένας — ή μάλλον μαντεύει — την επιτυχία στην 'Αμερική της κωμωδίας που ανέβασε παί παίζει εδώ ο θίασος Κατερίνας. Πρόκειται για ένα από εκείνα τα ήθογραφικά στην ουσία τους έργα, που αγγίζουν όρισμένες πολύ οικείες, χαρακτηριστικές χορδές ενός τόπου και γι' αυτό ενδιαφέρουν ζωηρά τους κατοίκους του. Τό «Ποτέ δεν είναι αργά», λόγου χάριν, έχει την άχνα του αμερικάνικου σπιτικού, της οικογένειας, που τόσο ρόλο παίζει στην κοινωνική ζωή του Νέου Κόσμου.

Ένα μεσοαστικό σπίτι αναστατώνεται γιατί η μητέρα, σέ ηλικία κάπως προχωρημένη, ανακαλύπτει ξαφνικά πώς έχει μείνει έγκυος. Τό αναγγέλλει στους δικούς της — στόν άντρα της, στην κόρη της, στό γαμπρό της — μέ κρυφό καμάρι, βέβαιη πώς θά τους κάνει μεγάλη χαρά. Τό αποτέλεσμα είναι αντίθετο: "Ολοι ξαφνιάζονται δυσάρεστα, βλέπουν τό άνωμαμένο σά μεγάλη ενόχληση, κάτι σάν άδιακρισία. "Ολοι τους έχουν φτιάξει τη ζωή τους και δεν έννοούν ν' αναστατωθούν. Τό έργο είναι οι αντιδράσεις, οι λίγο-πολύ κωμικές, των τριών μελών της οικογένειας, ως που νά αποδεχτούν την καινούργια κατάσταση.

Έργο κάπως στενό, μονόχορδο,

άφου μία και μοναδική κατάσταση εκθέτει, την επεξεργάζεται χωρίς καν νά την αναπτύσσει. Οι διάφορες μεταπτώσεις πρέπει βέβαια νά διασκεδάζουν πολύ τόν 'Αμερικανό θεατή που αναγνωρίζει στίς αντιδράσεις αυτές, στη νοοτροπία και στά ήθη, τόν εαυτό του και τούς γύρω του. 'Εδώ σ' έμäs συμβαίνουν δύο πράγματα που επηρεάζουν την αποτελεσματικότητα του έργου. Τό ένα είναι ή αλλαγή κλίματος: "Όσο κι' άν ή οικογενειακή ζωή μäs ένδιαφέρει, δεν έχει για μäs καμμιάν άναλογία μέ τού 'Αμερικανού, που μόλις φύγει από τη δουλειά του πάει και κλείνεται σπíti του, μέ τούς δικούς του, την τηλεόραση, τόν κήπο του στην έπαρχία, και δλ' αυτά τά κάνει προσωπικό του σύμπαν. Τό άλλο είναι ή ανάγκη νά προσαρμοστεί ή έρμηνεία του έργου στίς συνθήκες του υπαίθρου: "Ό,τι θά χρειαζόταν οικειότητα, ζέση, κάποια έμμεση τρυφερότητα ίσως, παρά τίς συμπωματικές τρέλλες του πατέρα ή του γαμπρού, εδώ μεγεθύνεται, υπογραμμίζεται και βαθαίνει, για νά πάρει την υπερβολή του έξωφρενισμού. Τό αποτέλεσμα είναι μία φάρσα που δεν κρατάει τίς υποσχέσεις της. 'Ο κόσμος διασκεδάζει, όχι όμως άνάλογα μέ τόν καταβαλλόμενο επί σκηνης κόπο και μέ τη φύση του θέματος.

Η Κατερίνα όστόσο κρατάει σέ μία γραμμή ιδιαίτερα αξιέπαινη τό ρόλο της βεβαρυμένης μέ καρπό μητέρας. Είναι άπαλή, ανθρώπινη, ευγενική δίχως προσπάθεια. Τό χιούμορ της αναβλύζει άβίαστο και φυσιολογικό. 'Ο Σπύρος Μουσούρης, ό άριστος κατά τ' άλλα αυτός ήθοποιός, θέλει νά βοηθήσει τό έργο μέ περισσή κωμικότητα, φορτώνει λοιπόν την υπόκρισή του μέ μία γελοιογραφική άδρότητα και ύψώνει τόν τόνο της φωνής του στή διαπασών έτσι που τό αποτέλεσμα είναι νά χάνει τό πρόσωπο του πατέρα ή φυσική του άφέλεια και φυσικότητα. Η Ξένια Καλογεροπούλου είναι μία λαμπρή Κέϊτ. Σημειώνω μέ ξεχωριστή ικανοποίηση την πολύ αίσθητή εξέλιξη της νεαρής καλλιτέχνης, που φαίνεται νά κέρδισε πιά ό,τι της έλειπε σέ σκηνική θερμότητα. Εύχάριστος Τσάρλυ είναι ό Γ. Κωνσταντίνου. Από τούς άλλους ήθοποιούς σημειώνω την παρουσία της 'Αντιγόνης Γλυκοφρύδη, του Σταύρου Ξενίδη και του Στέφ. Ληναίου.

Η μετάφραση της κ. Μέλπως Ζαρόκωστα ακούγεται εύχάριστα και ή σκηνογραφία της κ. Ρισκόνι άν δεν έχει άτμόσφαιρα έχει τουλάχιστον θεατρική διάταξη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ «ΠΡΩΤΕΣ»

Τό νησί της 'Αφροδίτης

ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΠΑ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο ΚΥΠΡΙΑΚΟΣ άπελευθερωτικός αγώνας, με τ' αυτοδύναμα δραματικά του στοιχεία, εΐτανε φυσικό νά δώσει κάποτε λαδή στη συγγραφή ενός θεατρικού έργου πού άν όχι νά τον μνημειώνει πάντως νά τον εικονογραφεί. Από μιάν άποψη μάλιστα θά περίμενε κανένας νά γραφτεί αυτό τό έργο από κάποιον πού νά έχει ζήσει τά γεγονότα καί νά διαθέτει έτσι τό άναντικατάστατο βιωμένο υλικό. 'Αλλά σ' αυτά τά πράγματα δέν άρκει ή εμπειρία καί ή καλή θέληση· χρειάζεται καί τό δώρο, ή τουλάχιστον ή δεξιότητα. 'Ο κ. 'Αλέξης Πάρνης, πού από τόσο μακριά (είταν τότε στη Ρωσία) ανέλαβε νά συνθέσει τό δραματικό έργο του κυπριακού αγώνα, εΐταν έπόμενο νά στηριχθεί στά στοιχεία πού διασκελίζουν τίς αποστάσεις, σ' αυτά πού του εΐταν προσβά: τό μύθο, τήν πλοκή, τίς σχηματικές συγκρούσεις. Κατατείνουν όλα στό ίδιο περίπου. Τό «Νησί της 'Αφροδίτης» είναι ένα έργο γραμμένο επίδεξια, πολύ πιά επίδεξια από τά περισσότερα νεοελληνικά έργα, καί πού σχηματοποιεί μέ παραστατικότητα τή σύγκρουση δύο μερίδων: του καταπιεζόμενου καί του καταπιεστή, του άδικημένου καί άδικητή, του αδύνατου καί του δυνατού, του φτωχού καί του πλούσιου. Σημείο έπαφής τους ό διακομματικός πόνος της μάνας. Διακομματικός αλλά καί πόλι άνισος: στό μέσα πού διαθέτει. Στο «Νησί της 'Αφροδίτης» άναμετριόνται δύο μητέρες, μιá Κυπρία καί μιá 'Αγγλίδα· ή καθεμιá τους χρησιμοποιεί τά μέσα της καί, στό τέλος, τήν ήθική νίκη τήν κατάγει ή πρακτικά πιά αδύνατη: 'Η Λαμπρινή Κυριακούλη θριαμβεύει μέ τ' όπλο της μεγαλοφυΐας. Είναι μιá νίκη πού πάντα συγκινεί τό θεατή.

Τή διαδρομή από τήν αρχική συνάντηση όταν ή Λαμπρινή έρχεται στό σπίτι της λαίδης Πάτερσον νά διεκδικήσει τό δικαίωμα νά ιδεί τόν καταδικασμένο σέ θάνατο γυιό της, ως τό τελικό δίλημμα νά παρθεί ή όχι ή έκδίκηση, ό κ. Πάρνης τή διαγράφει μέ στερεότητα. Έπιονεί καταστάσεις, σκηνές, συγκρούσεις, μεταστροφές, πού φανερώνουν ένστικτο, αλλά καί γνώση του σκηνοικού μηχανισμού. Τά πρόσωπα είναι σχεδισμένα μέ συνοπτικότητα αλλά καί διαύγεια. 'Η τεχνική μάλιστα είναι, στό «Νησί της 'Αφροδίτης», τόσο αποτελεσματική, πού συλλογίζεται κανένας ότι θά μπορούσε νά λείπει

ό φόρτος της περιπάθειας, ή έπίμονη υπογράμμιση του μητρικού φίλτρου σάν επιχειρήματος γιά τήν κατάρτηση του θεατή. Δίχως αυτό κι' ένα-δύó άλλα ανάλογα έξωτερικά στοιχεία, τό «Νησί της 'Αφροδίτης» θά εΐταν άπαλλαγμένο από κάθε σκιά μελοδραματισμού.

Γίνεται συχνά μιá παρανόηση του όρου «άνθρώπινο». 'Ανθρώπινο δέν είναι άναγκαστικά τό αισθηματολογικό· είναι τό ανθρώπινο αληθινό. Παράδειγμα: Μιá Λαμπρινή Κυριακούλη πού άντί νά συχωρέσει στό τέλος, θά έπαιρνε έκδίκηση, θά εΐταν ίσως θεατρικά λιγότερο έξυπνη, αλλά όχι καί λιγότερο «άνθρώπινη». 'Απεναντίας. Φυσικά, δέν πρόκειται έδω γιά ύπόδειξη — περιττή, κι' εκ των ύστερων — στό συγγραφέα του έπιτυχημένου έργου.

'Η παράσταση του θιάσου Βίλμας Κύρου, είναι πολύ ικανοποιητική. Κρίμα πού καταστρέφουν τήν τελευταία εικόνα τά μελιστάλαχτα, ξεκρέμαστα εκείνα έσωτερικά κόρα, πού αφήνουν άκόμα πιά ξεκρέμαστους τούς ήθοποιούς επί σκηνής. 'Η Μιράντα Μυράτ παίζει μέ συγκίνηση, αξιοπρέπεια καί σκηνική λάμψη τή λαίδη Πάτερσον· συνθέτει σωστά τή λαχτάρα της μάνας μέ τόν πολυμήχανο κυνισμό της αυτοκρατορικής δέσποινας. 'Η παρουσία της πλουτίζει τόν σκηνικό πίνακα. Θαυμάσια είναι ή Λαμπρινή της 'Ελλης Ξανθάκη: γεμάτη έξωτερική ένταση κάτω από μιάν έξωτερική άκίνησία πού άποπνέει σεμνο μεγαλειό. 'Η Βίλμα Κύρου δίνει αλήθεια καί πάθος στην Κίτ. 'Ο Δημ. Καλιβωκάς είναι ένας λαμπρός Ράφλ 'Οουενς κι' ό Γιάννης 'Αργύρης ζεστά χρωματισμένος Ρίτσαρντ Κίτς. 'Η Κατερίνα Γώγου προσφέρει δροσιά καί θερμή στό κάπως φιλολογικό πρόσωπο της καμαριέρας Βίκυ. Κάθε έπαινος άξίζει στόν Χρ. Νέγκα γιά τόν Νταιήδου του. Καί βετικά συμβάλλουν στην έρμηνεία οί: Σπ. Κωσταντόπουλος, Γιάννης Κάσδαγλης, Θ. 'Εξαρχος.

'Η σκηνοθεσία, από τόν κ. Μ. Λυγίσο, υπηρετεί μέ άρμοδιότητα τό έργο, δέν έπρεπε όμως νά επιτρέψει τούς μελοδραματισμούς του τέλους. 'Ο κ. Σπ. Βασιλείου έχει ντύσει τήν παράσταση μ' ένα πολύ κατόλληλο, αούστρό όσο καί ύποδλητικό σαλόνι, πού γίνεται ένα περσικό άγροτόσπιτο στην τελευταία εικόνα.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΕΝΑΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ «ΑΜΙΡΑΛ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΚΑΛΟΧΤΙΣΜΕΝΟ, πολύ τεχνικά γραμμένο τό δράμα πού παίζει ό θίασος Σμαρούλας Γιούλη, μέ τόν Τζ. Καρούσο στόν κεντρικό ρόλο. Πατέρας καί γιός Πέρτζουη — οί συγγραφείς — ένωσαν τίς δεξιότητες τους γιά νά μάς κρατήσουν τήν ανάσα μετέωρη, καί τό κατορθώνουν. Ό «Αγνώστος» αυτός προκαλεί μέ τό παραπάνω *suspense*.

Η βασική δραματική κατάσταση θυμίζει άρκετά τούς «Εμπόρους τής Δόξας» τού Πανιόλ, χωρίς τό σαρκαστικό τους ύπνοούμενο. Ένας Άγγλος πατέρας, θαθύπλουτος καί τυφλός, πρόκειται νά εγκαινιάσει τό περίπτερο ενός ιδρύματος, πού τό δωρίζει, τό αφιερώνει στή μνήμη τού γιου του, σκοτωμένου στόν πόλεμο. Ός γνωστό, όλοι οί σκοτωμένοι στόν πόλεμο είναι ήρωες. Ηρώας καί ό Σάϊμον Ρώουλυ, θά πρέπει, φυσικά, νά δικαιώσει από τό υπερπέραν τή φήμη του, πράγμα λιγότερο εύκολο άπ' ό,τι φαίνεται ώστόσο...

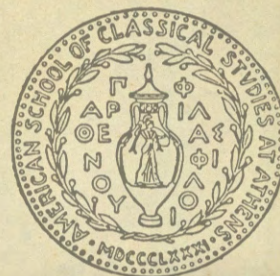
Νά όμως πού, πηγαίνοντας ν' άφηνηθώ μέ λίγα λόγια τό μύθο τού έργου, καταλαβαίνω ξαφνικά πώς δέν πρέπει νά τό κάνω, γιατί θά στερήσω από τήν παράσταση τό κυριώτερο στοιχείο επιτυχίας της. Όπως στά αστυνομικά έργα. Τί συμβαίνει λοιπόν; Συμβαίνει πώς τό ενδιαφέρον, στό δράμα τών Ρ. καί Μ. Πέρτζουη, δέν βρίσκεται στίς ψυχικές περιπλοκές, εξελίξεις καί καταστάσεις, αλλά στό μύθο, στήν πλοκή. Είναι ό ψεύτικος τύπος αυτού πού λεγόταν έναν καιρό «δυνατό έργο». Η προσπάθεια μάλιστα τών συγγραφέων νά εξωθήσουν τή δραματική έντύπωση σ' άκράια της όρια είναι τόσο πού δέν διατάζουν

καί μπροστά στό δυσκολοπίστευτο: Η σύγκρουση τού κορυφώματος, αν δέν ήταν τόσο επιτήδεια οργανωμένη, άμφιβάλλω αν θά γινόταν εύκολα αποδεκτή...

Η παράσταση δικαιώνει τό δράμα. Ό Τζ. Καρούσος είναι άριστος στό ρόλο τού σέρ Ρόμπερτ Ρώουλυ. Έχει έσωτερική πυκνότητα καί σκηνικό κύρος. Ό Άνδρέας Μπάρκουλης δίνει χρώμα, ενάργεια στόν Άγνώστο. Η Σμαρούλα Γιούλη είναι μιά πολύ «άληθινή» Τζέσσικα. Καί πολύ καλά κρατάνε τούς ρόλους τους οί Γ. Νέζος, Λουίζα Ποδηματά, Γ. Τσιτσόπουλος, Δέσπ. Νικολαΐδου, Κούλα Άγαγιώτου.

Ό Στάθης Σπλιωτόπουλος έχει μεταφράσει τό έργο μέ τή γνώση του. Ικανότητα κι' ό κ. Μ. Άγγελόπουλος τό πλαισίωσε μ' ένα ταιριαστό σκηνικό.

Μιά βραδιά πού δέν πάει χαμένη.





ΤΟ «ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΟ ΚΟΡΔΕΛΑΚΙ»

● 'Από τό 'Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο

Καμιά μορφή λόγου δεν είναι τόσο επιτηδεια να κρύβει το δημιουργό της όσο το δράμα, και τούτο γιατί είναι η κατ' ἐξοχήν συνθετική μορφή. Πίσω από το μηχανισμό μέ την πολύπλοκη διάρθρωση δυσκολεύεται να δρείς τό πρόσωπο του οργανωτή. 'Αλλά υπάρχουν καί δραματικά έργα πού ξεφανερώνουν τό δημιουργό τους άθιάστα, άσυγκράτητα, σάμπως να μαστίζονται από μιάν έξομολογητική μανία. Δέν ξέρω αν αυτά είναι τά καλύτερα.

'Η γλώσσα του δράματος είναι μιά έμμεση γλώσσα, καί όχι κατά τόν τρόπο πού φέγγεται έμμεσα ή λυρική ποίηση λόγου χάρη, μέ τή συνείρεση. 'Εμμεση είναι ή γλώσσα του δράματος γιατί προϋποθέτει ένα μύθο, ή τουλάχιστον κάποιες καταστάσεις, —μέ μιά λέξη ένα «άλλοθι»— πού υφίστανται τόν πυκνό δίκτυ των σχέσεων ανάμεσα σέ έμβια όντα. Πίσω από τό δίκτυ τούτο, καταφεύγει ο δραματογράφος, κρύβεται. 'Αν δέν κρυφτεί μέ κάποιον τρόπο, δέν τηρεί τούς

κανόνες του παιχνιδιού καί ή φαντασίωση διαλύεται.

'Ο κ. Νότης Περγιάλης δέν κρύβεται πίσω από τό έργο του «Τό κορίτσι μέ τό κορδελλάκι» κι' όμως κατορθώνει να δημιουργήσει μιάν άπλή φαντασίωση. Πραγματικά: ελάχιστες φορές μού έχει τύχει να ιδώ στό θέατρο τόσο υποκειμενικό έργο. Είναι τόση ή τρυφερά

μιά γυναίκα από τό κοινό να ρουθουνίζει, άνίκανη να συγκρατήσει τά δάκρυά της. Δέν είτανε θύμα, όπως θά συνέβαινε αν ο συγγραφέας είχε στήσει μιάν επιτηδεια παγίδα. Είναι μιά ύπαρξη μέ τόν συναισθηματικό της κόσμο κουρνιασμένον, άπλούστατα, στό ίδιο ακριβώς κλειδί μέ τών επί σκηνής προσώπων καί μέ τού συγγραφέα.

Τό έργο είχε πρωτοπαχτεί πριν από δέκα χρόνια στή Θεσσαλονίκη καί κατόπι στό Δημοτικό Θέατρο τού Πειραιώς, όπου καί τό πρωτόδραμε. 'Η διανομή τώρα έχει αλλάξει, έξω από τό πρόσωπο τού πρωταγωνιστή, πού είναι πάλι ο Μάνος Κατράκης. Παιζει μέ νεανική ζωηρότητα τόν Βάνια τόν «τραγουδιστή», ενώ ή Μιράντα Κουνελάκη δίνει, δι, καλλίτερο έχει στή Χαρά, τό «κορίτσι», πού μοιάζει να έρχεται ολόγισια από κάποιες σελίδες τού Εδγένιου Σσύ χωρίς καί να έχει χάσει στό δρόμο τήν αγνότητά της. 'Ο Τ. Καρούσος, γραφικός γερο - Ζακόνης, ο Κώστας Παππάς, ο Ν. Τσακyroγλου, ο Γ. Σίφης, ο Σπ. Παπαφραντζής, ή Παμφ. Σαντοριναίου, συμπληρώνουν ταριαστά τό σύνολο. Μιά πολύ καλή, σπαρταριστή Σόνια δίνει ή "Ιλια Λιυκοθί.

ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

του διάθεση, ή διάχυση τού συναισθηματικού του φορτίου, πού καταλαβαίνεις πώς έδω μιά ψυχή λαλεί μέ τρόπο άπερίφραστο, άμεσο. 'Όταν αυτό τό συνειδητοποιήσεις, όταν ιδείς τήν καλωσύνη, τήν αφέλεια, τήν αγνότητα τής καρδιάς πού χρωματίζει τό σύνολο, καταλαβαίνεις κι' έξηγείς τά πάντα: Καί τή μελοδραματικότητα του μύθου, πού δέν αποβλέπει έδω στήν πονηρή άλωση τής φτηνής ευσυγκινησίας τού μεγάλου κοινού, καί τίς αφέλειες των προσώπων, καί τό γενικό χαρακτηρισμό τού έργου, πού θυμίζει λαϊκή επιφυλλίδα μέ ζωηρόχρωμες εικόνες. Κοντά μου, μέσα στό μισοσκόταδο, άκουγα



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΟΙ ΓΥΜΝΟΙ
ΠΟΥ ΓΔΥΝΟΝΤΑΙΈργο του Πιραντέλλο
στό «Θέατρο Βεάκη»

ΑΛΛΟΙΜΟΝΟ αν είτανε, στά 1964, νά άρχίσουμε ν' αναλύουμε ξανά τό θέατρο του Πιραντέλλο, τίς άρχές του, τί ζητάει, τί καταρθώνει. Αύτά όλα έχουν γίνει πιά κοινοί τόποι, μαζί μέ τίς αντικρούσεις τους καί μαζί μέ τίς σχετικές παρανοήσεις. Για τό «Νά ντύσουμε τούς γυμνούς» άλλωστε, είχαμε μιλήσει εδώ όταν τό είχε παίξει — θαυμάσια — ή Ρενέ Φώρ, στά 1959, μέ τόν τότε περιοδεύοντα γαλλικό θίασο, στό θέατρο Κοταπούλη. Αυτό δέν σημαίνει δέβαια πώς ό Πιραντέλλο πρέπει νά θεωρείται παροπλισμένος καί νά παραπεμφθεί στό μουσείο. Προσωπικά ό υπογραφόμενος δέν ανήκει σ' εκείνους πού έχουν ψυχολογία οίκου νεωτερισμών καί τρέφοται, μέ τρόπο άδηφάγο, από τίς μόδες. Ό υπογραφόμενος πιστεύει, άπεναντίας, πώς οι πνευματικές αξίες, οι κατακτήσεις της Τέχνης ιδιαίτερα, πρέπει νά συντηρούνται μέ προσήλωση, πάθος κι' εὐλάβεια, γιατί αποτελούν τή μόνη νοητή άμυνα του ανθρώπου άπέναντι στην άπάνθρωπη έπιδρομή καί στην καταλυτική επενέργεια του Χρόνου. Πολύ καλά λοιπόν έκανε τό «Προσκήνιο» ν' ανεβάσει τό «Νά ντύσουμε τούς γυμνούς» μετά τόν «Πύργο» του Κάφκα καί ν' ανανεώσει έτσι ένα έργο αξιόλογο, πού έχει — όπως έγράφαμε κι' άλλοτε εδώ — άπαθανασιστεί στην ελληνική μνήμη από τήν άλησμόνητη Έλένη Παπαδοάκη (1935). 'Αξιόπαινη επίσης είταν ή σκέψη ν' άφιερωθεί ή προχθεσινή «πρώτη» στη μνήμη της πρώτης αυτής 'Ερσίλια Ντρέϊ της ελληνικής σκηνής, πού άφησε έπαρκή

φαντασία του. Ό σκανδαλοθήρας δημοσιογράφος έξ άλλου, πού έδωσε στη δημοσιότητα τήν πρώτη έκδοή της αυτοκτονίας της 'Ερσίλια Ντρέϊ, έρχεται στό στίτι του μυθιστοριογράφου νά κορέσει κι' αυτός τήν επαγγελματική του άπληστία. 'Η 'Ερσίλια Ντρέϊ αγωνίζεται νά καλλωπίσει τή ζωή της, νά πλάσει μιάν «άλήθεια» πού νά είναι ώραία μέ τρόπο ποιητικό. Δέν θά τήν άφήσουν οι άλλοι, οι μοιραίοι άνθρωποι της προηγούμενης ζωής της: ό άρραβωνιαστικός της Φράνκο Λασπίγκα, ό πρόξενος Γκρόττι. Τέσσεροι άντρες θά καταγίνουν λοιπόν, λιγότερο ή περισσότερο υπεύθυνα, ν' απογυμνώσουν τήν 'Ερσίλια Ντρέϊ από τά λίγα κουράλια μέ τά όποια λογάριζε νά ντύσει τή γύμνια της. Θά τήν απογυμνώσουν, θά τήν κατασπαράξουν, μέ αποτέλεσμα νά ξανακάνει εκείνη τή χειρονομία της έσχάτης άπελπισίας, τελειωτικά αυτή τή φορά...

Μιά δυστυχισμένη κοπέλα, γκουβερνάντα, έχει άποπειραθεί ν' αυτοκτονήσει, άπελπισμένη από τήν άχαρη ζωή της. Τή γλύτωσαν, καί τώρα βρίσκεται στό στίτι ενός γέρου μυθιστοριογράφου, πού λογαριάζει νά θρέψει μέ τά περιστατικά της ναυαγισμένης αυτής ζωής, τή

Μιά «άλήθεια» λοιπόν, πού προσπαθεί νά οικοδομηθεί μέ κόπο, δάκρυα, από ένα καταπρηγμένο πλάσμα: άλλες αλήθειες, πού του τίς επιβάλλουν οι γύρω του. Κάποιες, τέλος, αλήθειες άνεξακρίβωτες, φευγαλέες, τρεμόδοτες, στηριγμένες στις ρευστές σχέσεις των προσώπων τότε, στά περασμένα. Όλα αυτά τά επίπεδα άλληλοδιασταυρώνονται, τέμνονται, καί εκεί πού θά φανταζόταν κανένας ότι θά βρεί νά κρύβεται μιá άρχική «κακή πίστη» — γιατί επιτέλους κάτι άπ' όλα αυτά πρέπει νά έχει κάποια μιá συγκεκριμένη άντικειμενική ύπόσταση — βρίσκει ανθρώπινα πλάσματα πού ύψώνονται στην έσχάτη αλήθεια, γιατί άλληλοσπαράσσονται, σφαδάζουν, σαν άντρείκελα παρακουρητισμένα. Γιατί; 'Επειδή έτσι τό θέλει, έξ όρισμού, ή νομοτέλεια του σύμπαντος μέσα στό όποιο έτυχε νά γεννηθού. Δέν μου φαί-

νεται νά κρύβεται, πίσω από τό θέατρο του Πιραντέλλο, λιγότερο τό αίσθημα του παράλογου άπ' όσο στό θέατρο του 'Ιονέσκο. Καί δέν είναι ίσως τυχαίο πού καί των δυό αυτών συγγραφέων ή επιτυχία, στά άκραία δρόσημα μιáς τριακονταετίας, παίρνει χαρακτήρα εικονοκλαστικό. Τάσο ό ένας όσο κι' ό άλλος έχουν γιά στόχο τους τήν τυπική λογική της άντικειμενικής αλήθειας.

Υπάρχει, κατά παράδοση, στό θέατρο, ένα «πιραντελλικό ύφος» έρμηνείας καί αυτό προσπάθησε εδυνείδιστα ν' ακολουθήσει ό κ. 'Αλ Σολωμός στην παράσταση του «Προσκήνιο». Τό πτύχε, άλλά — θά έλεγα — συμβατικά. Γιατί αν υπάρχει στην έρμηνεία αυτή ή γραμμή, δέν υπάρχει καί στην άπόδοση. Μέ έξαίρεση τή μεγάλη σκηνή 'Ερσίλιας — Γκρόττι στη δεύτερη πράξη, ό σπαργμός των προσώπων δέν δρασκελάει τό προσκήνιο, δέν μεταδίδεται στό θεατή. 'Ανάμεσα στό διάλογο, στις παύσεις, στις μεταπτώσεις, είναι σά νά μεσολαβούν κενά, πού διαχεύονται στην έξαψη του πυρετού ένα ψυχρό ρεύμα. Θά έλεγα πώς λείπει από τήν παράσταση ή συνοχή, αυτό πού «δένει» καί άποφέρει. Οι επί μέρους προσπάθειες είναι αξιόπαινες, στό σύνολο όμως καμμιá άναλογία μέ τό άνέβασμα του «Πύργου» του Κάφκα. Κι' ός είταν εκεί διασκευή από άφήγηση ενώ εδώ θέατρο αθετητικό — ίσως μάλιστα λιγότερο ήθελημένο.

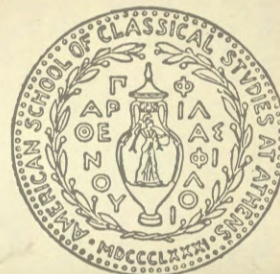
Η 'Ερσίλια Ντρέϊ της Μαίρης Χρονοπούλου, έχει ειλκρινεία, έσωτερικότητα, άλλά δέν έχει θερμοκρασία. Ό μεγάλος κίνδυνος του Πιραντέλλο είναι πάντοτε αυτός: ή ένταση των καταστάσεων νά παραμένει σχηματική καί ξένη, ένα ιδεόγραμμα. Ό Γιάννης 'Αργύρης έχει ένα δραματικό κύρος στον πρόξενο Γκρόττι, αν καί τό πρόσωπο αυτό δέν είναι ρόλος του καλού ήθοποιού. Ό Δ. Καλλιδικας παίζει μέ χιούμορ αλχημικό, όπως πρέπει, τόν 'Αλφρέντο Κανταβάλλι. Ό Νίκος Κούρκουλος δίνει έναν Φράνκο Λασπίγκα ικανοποιητικών αν καί κάπως βαμπό, ίσως γιατί δέν μπόρεσε νά δολικληρώσει μέσα του τό κρίσιμο πέρασμα από τό ρεαλιστικό επίπεδο στό έξπρεσιονιστικό. Σαφώς κακή διανομή όμως είναι ή άνάθεση του Λουνοδόκιου Νότα στον Λαυρέντη Διανέλλο. Δέν άρκει ή πρόθεση νά δοθεί έτσι ή «γκοτέσκα αυτοπροσωπογραφία του Πιραντέλλο», όπως έξηγεί τό πρόγραμμα. Ό Νότα αυτός είναι έξω από τό κλίμα του έργου, διαλείπει τήν άτμόσφαιρα όλων των σκηνών του, γιατί είναι φύσει έξωτετικός, άδιαπέραστος. 'Αναρωτιέμαι μήπως εκείνο πού παρέσυρε σέ μιá τέτοια διανομή είταν ή εύχέρεια νά μοιάσει όπτικά ό Λαυρέντης Διανέλλος μέ τόν Πιραντέλλο, επειδή έτυχε νά διαθέτει τή σχετική φαλάκρα...

Αλλά γιατί τόσο κακή άρθρωση, σ' όλους σχεδόν τούς ήθοποιούς; Φταίει άραγε τό άσθηματικό ύφος της έκφοράς του λόγου;

Κατάλληλη σκηνογραφία του κ. Γ. Μόρολη. Η ιδέα ν' αλλάξει άξονα άπό πράξη σέ πράξη, μπορεί νά μήν είναι νέα, είναι όμως εύστοχη γιατί καί τήν εικόνα ανανεώνει καί τίς αλλαγές όπτικής γωνίας του έργου υποβάλλει.

Ό Πιραντέλλο όταν δέν συγκινεί, άπομένει άπλό σταυρόλεξο.

Του
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Τρίτη καί 13»

ΙΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ

(Θίασος Β. Διαμαντοπούλου)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ἡ κωμωδία τοῦ κ. Γ. Ρούσσου, πού παίζει ὁ θίασος Β. Διαμαντοπούλου—Μαρίας Ἀλκαίου, μᾶς ἦρθε, ὕστερα ἀπὸ τὰ ἄμορφα ἔργα τοῦ τελευταίου καιροῦ, σὰ δρόσος ἐξ οὐρανοῦ. Ἐπιτέλους! Ἐνα ἔργο σουλουπωμένο, ὀργανωμένο, μέ ἀρχή καί τέλος, εἰρμό. Τό κακό μόνον εἶναι πὼς ἡ δρόσος ἐξ οὐρανοῦ δέν μᾶς ἦρθε μόνο μεταφορικά ἀλλά καί κυριολεκτικά τό βράδυ τοῦ Σαββάτου, πού εἶχαμε κληθεῖ νά παρακολουθήσουμε τὴν παράσταση. Ἡ βροχή τὴν ἔκοψε στή μέση, ἀκριβῶς στή μέση, καὶ ἂν δέν τύχαινε νά ξέρουσε τό ἔργο ἀπὸ τό πρῶτο ἀνέβασμά του, στὰ 1955 (θίασος Λογοθετίδου τότε), δέν θά εἶχαμε καί πολλὰ πράγματα νά γράψουμε γι' αὐτό σήμερον.

Ὡς τό σημεῖο ὥστόσο πού παρακολουθήσαμε προχτές τό «Τρίτη καί 13», μπορούμε νά μορφώσουμε γνώμη γιὰ τὴν ἐρμηνεία, ἔστω καί μέ κάποια ἐπιφύλαξη. Εἶναι πολὺ ἱκανοποιητική. Ὁ Βασ. Διαμαντοπούλος χρωματίζει μέ ἀπλά μέσα καί πειστικότητα τὸν κεντρικὸ τύπο τοῦ ἔργου, τὸν παθολογικὰ προληπτικὸ Κοσμᾶ, ἡ Μαρία Ἀλκαίου εἶναι μιά χλωρὴ στὴν καθημερινότητά της Πόπη. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἡθοποιούς, ξεχωρίζει κανένας τὸν Θ. Κατσαδράμη στὸ ρόλο τοῦ πειναλέου καί τυχεροῦ φίλου, τὴ Λήδα Πρωτοψάλτη, τὴ Μαρία Ζαφειράκη, τὴ Θεανῶ Ἰωαννίδου, τὸν Στρ. Παχῆ. Ὑπάρχουν κι' ἕνας—δυὸ ἀκόμη ἡθοποιοὶ πού δέν προλάβσαμε νά τοὺς ἰδοῦμε, γι' αὐτὸ καὶ ἡ παράλειψή τους ἐδῶ δέν σημαίνει ἐπικρίση.

Ξανάρχομαι στὸ ἔργο. Δέν ξέρω ἂν ὁ κ. Ρούσσος τό ἔχει ξαναδουλέψει καθόλου ἀπὸ τὸν καιρὸ πού πρωτοπαίχτηκε, ἔτσι πού μᾶς παρουσιάζεται αἰσθάνομαι τώρα μοιάζει πολὺ ἱσο-

ροπημένο, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ τίς ἀβεβαιότητες πού τοῦ εἶχαμε καταλογίσει ἄλλοτε. Μήπως ἔφταιγε τότε ἀνέβασμα; Δέν ξέρω. Ὅπωςδήποτε, τό «Τρίτη καί 13» μὲ κάνει τώρα ἐντύπωση κωμωδίας ἐλαφρῆς ἀλλὰ εὐφύεστατης. Ὁ διάλογος εἶναι σπαρταριστός, ἡ δράση γοργή, ἡ ἐσωτερικὴ λογικὴ τοῦ μύθου—στοιχεῖο σημαντικὸ γιὰ κωμωδία—στέρει. Ξαναθυμίζω τό κεντρικὸ δεδομένο τοῦ ἔργου: Ἐνας μέσος ἀστός, προληπτικὸς ἀπὸ λόγου του, ὁ Κοσμᾶς Καλογιάννης, ἔχει μπλέξει σὲ μίαν ἐπιχείρηση χτισίματος πολυκατοικίας κι' αὐτὸ τὸν κάνει ἀκόμα πλεονηπτικὸ. Τυραννικὸς γιὰ τὴ γυναῖκα του, γιὰ τὴν ὑπηρετριά του, γιὰ τοὺς ὑπαλλήλους του—χωρὶς ἄλλωστε κακία—καταλήγει μιά μέρα ν' ἀνακαλύψει τὸν γουρλή πού ὑποτίθεται πὼς θά τὸν διασφαλίζει στὸ ἐξῆς ἀπὸ κάθε ἀτυχία στὸ πρόσωπο ἑνὸς παλιοῦ, λησμονημένου συμμαθητῆ του. Ὁ συμμαθητὴς αὐτός, ἄλλοτε μεγαλοφυΐα τοῦ σχολείου, πρῶτος σὲ ὅλα τὰ μαθήματα, ἔχει καταντήσει τώρα ἀλήτης καί πειναλέος. Ἐδῶ, σημειῶνω τὸ λοιπὸν εἶρημα πού σχολιάζει μέ τόσο εὐστοχο ἀλλά καί πικρὸ χιούμορ τὴν ποιότητα τῆς σύγχρονης ζωῆς. Ὁ χοντροκέφαλος στὸ σχολεῖο Κοσμᾶς ἔχει, φυσικά, καζαντήσει. Θά καζαντῆσει ἀκόμα περισσότερο μέ τὴν παρουσία τοῦ ξεπεσμένου Σωτήρη. Ἀποτελεσματικὰ: Ὁ Κοσμᾶς θά πάρει τὸ Σωτήρη στὸ σπῆτι του, οἰκότροφο, θά τὸν γτύνει καὶ θά τὸν ταΐζει γιὰ νά δέσει τὴν τύχη, ὥς πού νά ἐξαναδραποδιστεῖ τελικὰ ἀπ' αὐτόν, νά τοῦ γίνει ὑποχείριος. Ἡ μετὰπτωσις εἶναι πολὺ πετυχημένη καὶ ὑπογραμμίζει ἔμμεσα τὴ βαθύτερη φύση τοῦ προληπτικοῦ Κοσμᾶ: τὸν ἐγωισμό. Παρατήρηση σωστότατη, πού τιμᾷ τὴν δξύνοια τοῦ συγγραφέα.

Τὸ «Τρίτη καί 13» εἶναι μιά κωμωδία—ὅπως τὴ θέλουμε τώρα κι' ὅσο προλάβουμε νά τὴν ἰδοῦμε—ἔρτια στὸ εἶδος της. Ἀνασαινε κανένας χάρη σ' αὐτὴν μ' ἀνακούφιση ὕστερα ἀπὸ τόσες ἀνεπιτυχίες.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Καρρέ της ντάμας»

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ

(Στό 'Αττικό Θέατρο)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

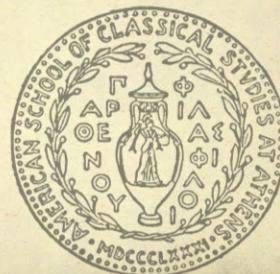
Η ΖΗΛΕΙΑ είναι μεταδοτική, ή καχυποψία τό 'ίδιο, τά έπακόλουθά τους άπρόβλεπτα— αυτό φαίνεται νά μάς λέει ο κ. Γ. Ρούσσος στην κωμωδία— φάρσα του πού άνέβασε ο θίασος Κωνσταντάρα — Βίλμας Κύρου στό «'Αττικό Θέατρο». Μιά δλόκληρη πολυκατοικία, γεμάτη ζευγάρια μεσοαστικά, μαστίζεται, θέλεγε κανένας, από την ψύχωση της άμοιβαίας συζυγικής άπιστίας. 'Η ήρωίδα του έργου Νίνα, παρασυρμένη από τη ζήλεια μιάς φίλης της, αρχίζει νά ύποπτεύεται τόν άντρα της, πού είναι ώστόσο τύπος καί ύπογραμμός συζύγου. Τό αποτέλεσμα είναι κι' αυτός νά πονηρευτεί καί, προπάντων, νά προκληθεί τό έρωτικό ένδιαφέρον των άλλων κυριών του κύκλου, πού φτάνει σέ παροξυσμό. 'Ακολουθεί μπέρδεμα άξεδιάλυτο, προορισμένο νά έφοδιάσει τό έργο μέ τίς άνάλογες κωμικές καταστάσεις.

Μερικές είναι άβιαστες, άλλες πολύ λιγότερο. 'Απομένουμε μέ την έντύπωση πώς ο κ. Γ. Ρούσσος, πού έχει στην τσέπη του χαρτιά πολύ Ισχυρότερα από τό «Καρρέ της ντάμας», θέλησε έδώ νά τό ρίξει λιγάκι έξω, νά κάνει χρήση, κατά κάποιον τρόπο, μιάς θερινής άδειας. Πρέπει άλλωστε νά δηλογηθεί πώς καί τό θέμα είναι άχάριστο, καθαυτό έξαντλημένο: 'Η συζυγική άπιστία έχει τροφοδοτήσει ένα όρισμένο θέατρο, γιά πενήντα τουλάχιστον χρόνια, μέ πρόπο άποκλειστικό. Τί ν' άπομένει πιά γιά τό 1963;

Ο θίασος παίζει τό έργο μέ τόν καθιερωμένο σέ τέτοιες περιστάσεις τρόπο: πότε μέ την επιβαλλόμενη από τό είδος του έργου ύπερβολή, πότε μέ μιάν ύπερβολή, της ύπερβολής, καί τότε καλοί ήθοιοί άδικούνται. Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας στην πρεμιέρα ήταν εόχάριστος: λέω στην πρεμιέρα γιατί συχνά μου έτυχε, σέ φάρσες, νά χαρακτηρίσω μέ τόν άλφα τρόπο έναν ήθοιοό καί ύστερα νά μου πουν θεατές, πού πήγανε σέ κατοπινές παραστάσεις, πώς τόν βρήκανε άγνώριστο. Δέν θέλω φυσικά νά πω ότι αυτό ίσχύει στην περίπτωση του κ. Κωνσταντάρα. 'Η Βίλμα Κύρου είναι μιά Νίνα πού πείθει καί πώς ζηλεύει καί πώς άδιαφορεί, πράγμα πού σημαίνει πώς δέν πήρε πολύ συμβατικά τό ρόλο της. 'Η Σμάρω Στεφανίδου, άπολαυστική χαρτορίχτρα Μάρα, κρατιέται Ισια-Ισια στό χείλος της ύπερβολής: πού όμως παρασύρεται καί τό δρασκελάει αυτή τη φορά ή μπριόζα Καίτη Λαμπροπούλου. 'Η Μάρθα Βούρτση έχει θεατρικό άέρα, αλλά φορτώνει τη Λελέ μέ κάπως δυσκο-λοπίστευτο τουπέ, ένω ή 'Αφροδίτη Γρηγοριάδου, ίσως επειδή παίζει μιά θεοφοβούμενη, κρατιέται σέ θεμιτό-

τερα δρια. 'Η Κατερίνα Γώγου έχει τσαχπινιά, αλλά καί κάτι τό κούφιο. 'Απομένει πάντοτε εόχάριστος ο Γιάννης Μιχαλόπουλος κι' ο καλός αυτή τη φορά Γ. Βρασιδανόπουλος. Δέν θά ήθελα νά ξεχάσω καί τόν σωστό στό ρόλο του θυρωρού 'Αλ. Τζα-νετάκο.

Ο κ. Γ. 'Ανεμογιάννης έχει σχεδιάσει μιά σκηνογραφία δροσερή, κα-λοκαιρινή.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ο πραγματευτής»

ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ

(Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΑΔΥΝΑΤΟ νά θυμόμαστε τή διάρθρωση τοῦ πρώτου «Πραγματευτή» τοῦ κ. Γ. Ρούσσου, πού παίχτηκε στά 1958. Θά τόν ἰδοῦμε λοιπόν τώρα σά νέο ἔργο. Ἐτσι πού μᾶς παρουσιάζεται, προσαρμωμένος στίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀνοιχτοῦ χώρου, πείθει σά μορφή δέν ἔχει κανέναν τήν ἐντύπωση πώς τοῦ ἔγινε μιά τεχνητή διεύρυνση καί συγκόλληση. Αὐτό εἶναι κάτι: Ἐξασφαλίζει μίαν ἀνεση σό θῆμα, μ' ἐξαίρεση ἴσως τό τελευταῖο ἡμίωρο, ὅπου μοιάζει ὁ μῦθος νά τραινάρει κάπως, ἢ καί νά χάνει τήν κύρια κατεύθυνσή του. Κατά τά ἄλλα, τό ἐμπειρο χέρι τοῦ συγγραφέα εἶναι αἰσθητό. Τά σημεία ἐκεῖνα πού μοιάζουν παρέμβλητα—κάποιες σκηνές συνόλων, ὅχι ὅλες—δέν εἶναι παρά τό προπατορικό ἀμάρτημα ὧν τῶν

ἔργων πού γράφονται ἐπίτηδες γιά τά κηποθέατρα: Ἐχω καί ἄλλοτε παρατηρήσει πώς ἡ νέα αὐτή μορφή θεάτρου πού δημιουργήθηκε στόν τόπο μας, ἀντιπροσωπεύει περισσότερο μιά καλή θέληση παρά μίαν ὀργανική καλλιτεχνική ἔκφραση. Διαβλέπει κανένας πίσω τῆς τήν πρόθεση ἀμετουσίωτη: νά φτιάξουμε θέατρο-λαϊκό πανηγύρι, ἢ νά ἐκμεταλλευθοῦμε τή φυσική μαγεία τοῦ περιβάλλοντος, κλπ.

Ὁ «Πραγματευτής» διαδραματίζεται σ' ἓνα αἰγαιοπελαγίτικο νησάκι. Ἡ πρωτοχόρρα τοῦ χωριοῦ ἡ Φλωρεντζώ καί ἡ δεκαεξάχρονη κόρη τῆς ἡ Ἀνεζίνα εἶναι καί οἱ δύο τους ἐρωτευμένες μέ τό Φῶρο τόν πραγματευτή ἓνα λεβέντη εἰκοσιοχτῶ χρονῶν, κάτι σάν τό στοιχειό, τό δαιμόνιο πάσης ὁμορφιάς, γοητείας, μαγείας, φρεναπάτης. Ἀπό τήν ἀποψη τούτη μόνο, δηλαδή πολύ ἔμμεσα, συγγενεῖ ὁ ἥρωας τοῦ κ. Ρούσσου

καί μέ τόν θρυλικό ἥρωα τοῦ ὁμιῶνιμου τραγουδιοῦ τοῦ Γρυπάρη. Εὐτυχῶς πού ἐδῶ, σό θεατρικό ἔργο, ἀπουσιάζουν οἱ νεράιδες, οἱ ξωδιές, ὅλα αὐτά τά παραμυθένια πρόσωπα, πού κάνουν πάντοτε μιά πολύ θλιθερή φιγούρα σό θέατρο. Θά ἔφτανε μάλιστα νά πῶ—κι' ἄς πρόκειται γιά καθαρή παρέκβαση—πώς ἀκόμα καί τό «Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας» τοῦ Σαίξπηρ προτιμῶ νά τό διαβάξω παρά νά τό βλέπω.

Ὁ μῦθος τοῦ «Πραγματευτή» περιπλέκεται ἀπό τήν παρουσία κι' ἑνός ἄλλου πραγματευτή, σαραντάπεντάρη αὐτουνοῦ, ἀπομάχου τῆς πραγματευτικῆς, καί τώρα ἐπιστάτη στά κτήματα τῆς Φλωρεντζῶς, μέ τήν ὁποία ἄλλωστε εἶναι κι' ἐρωτευμένος. Ὁ Γιάγκος ἀγαπάει χωρίς ν' ἀνταγapiέται, ἡ Ἀνεζίνα ἀγαπάει χωρίς νά θέλει νά τό παραδεχτεῖ, ἡ Φλωρεντζῶ ἀγαπάει καί βλέπει νά παραγκινίζεται, ὁ Φῶρος ἀγαπάει καί

πρέπει ν' ἀποχωριστεῖ τό μεγαλύτερο ἀγαθό του, τή λευτεριά του. Μέσ' ἀπό τό δίχτυ αὐτό τῶν διασταυρουμένων κι' ἀσύμπτωτων ἐρώτων, ἐκεῖνα πού ξεχωρίζουν εἶναι δύο θέματα: ἡ ἀναμέτρηση παλίου καί νέου πραγματευτή, ὅπου ὁ πρῶτος μοιάζει σάν ἡ μελλοντική εἰκόνα τοῦ δεύτερου, καί ἡ πάλη τοῦ Φῶρου μέ τό κάλεσμα τῆς λευτερίας του. Τά δύο αὐτά θέματα, τά καλλίτερα τοῦ ἔργου, δέν εἶναι βέβαιος πώς ὁ κ. Ρούσσος τά πρόβαλε ἀρκετικά.

Ὁ διάλογος εἶναι ζωντανός, αὐθεντικός, πολλές σκηνές δροσερές, ἰδίως οἱ περισσότερες μεταξύ Φῶρου καί Ἀνεζίνας. Τήν παράσταση τήν ἔχει σφίξει σέ πυκνόν ρυθμό ὁ σκηνοθέτης κ. Μ. Λυγίζος καί τήν ἔχει σκηνογραφήσει λαμπρά, πλαστικά, ὁ κ. Σπύρος Βασιλείου. Τῆς ἔχει εξασφαλίσει μέ πολλή καλλιτεχνική εὐφυία ἐπίπεδα, γωνίες, προοπτικές, ὅλα ὅσα χρειάζονται γιά νά τή βοηθήσουν, νά τήν ἀναδείξουν καί νά τήν ποικίλουν. Ἡ Ἀντιγόνη Βαλάκου ἔχει μίαν ἀπό τίς καλλίτερες ἐμφανίσεις τῆς στήν Ἀνεζίνα: εἶναι νεανικότητα, δροσερή, σπιθάτη, λυρική, χαριτωμένη. Ὁ Μάνος Κατράκης τρέπει σέ φυγή τήν πραγματικότητα τοῦ χρόνου μέ τήν εὐκνησία του, τήν ἀντοχή του, ἄλλα δά μοῦ ἐπιτρέπει νά τοῦ πῶ ὅτι ὁ χρόνος εἶναι ἓνας ἴσκιος πού δέν πρέπει νά τόν θυμίζουμε οὔτε γιά νά τόν διαφεύσουμε. Προπάντων γιά νά τόν διαφεύσουμε. Ἐχει τόση λάμψη ὁ Κατράκης σόους τωρινούς ρόλους του, αὐτοῦς πού τοῦ ταιριάζουν! Δέν βλέπω γιατί νά προσφεύγει στίς προκλήσεις πρὸς τό χρόνο.

Ἡ Δάφνη Σκούρα παίζει μέ μέτρο καί ζέση τή Φλωρεντζῶ, ὁ Βύρων Πάλλης εἶναι ἓνας ἐπιβλητικός Γιάγκος, μονάχα λιγάκι ἀστικός γιά τό πρόσωπο καί τό κλίμα τοῦ ἔργου. Εὐχάριστες ἐμφανίσεις κάνουν ἡ Λούλα Ἰωαννίδου, ὁ Γ. Βλαχόπουλος, ἡ Ἀγνή Βλάχου, ὁ Νίκ. Πασχάλης. Προσθέτω τήν Ἐλ. Σπανοῦ καί τήν Ἐλσα Μαυραγάνη. Ὁλος αὐτός ὁ κόσμος εἶναι ντυμένος μέ γραφικότητα χοροῦ προσωποφῶρων, εὐχάριστη σό μάτι ἄλλα πού κάνει μίαν ἐντύπωση ψευτιάς.

Τό σύνολο πάντως βλέπεται εὐχάριστα καί θά σταδιοδρομήσει.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ «ΠΡΩΤΕΣ»

«Νίνα» του Άντρέ Ρουσσέν

(ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΑΛΛΙΚΟ ΘΙΑΣΟ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο ΠΩΣ τό προβλέπαμε, ό φιλο-
ξενούμενός μας γαλλικός θία-
σος πήρε τό αίμα του πίσω
μέ τό δεύτερο έργο του δραματο-
λογίου του: τή «Νίνα» του Άν-
τρέ Ρουσσέν.

Έδώ στην Ελλάδα, είχαμε πρωτοδεί
τή «Νίνα» στά 1950, από την Κατερί-
να και τό θίασό της. Τό έργο έχει
γραφεί για τήν Έλνίρα Ποπέσκο, εί-
ναι κομμένο και ρομμένο στά μέτρα
της, γι' αυτό και δύσκολα ταιριάζει
ό ρόλος σέ άλλη ηθοποιό, χωρίς δηλα-
δή ή άλλη αυτή ηθοποιός να καταβλι-
δαται από τό προηγούμενο της Έλ-
νίρας Ποπέσκο. Πρέπει να πούμε άμείω-
τά από τήν αρχή πως ή κυρία Λίζα Ντε-
λαμάρ έπαιξε τό πρόσωπο της Νίνας
μέ μία συνέπεια στην ίδνωση γραμμή
και στις λεπτομέρειες πού φανερώνουν
τήν προσωπικότητα, καθώς και μέ μία
θερμή, ένα αυθεντικό χιούμορ, πού δέν
κάνουν πουθενά τήν έντύπωση του ξε-
σηκωμένου. Τό μόνο πού θά ζητούσε ίσως
κανένας από τήν υπόκριση της κ. Ντελα-
μάρ θά είταν να έχει περισσότερη λεπτό-
τητα, να μη σαράνιζε έτσι έξωτερικά τό
πρόσωπο της Νίνας. Άλλά άς σταθούμε
στά προτερήματα. Μέ τήν ευκαιρία μάλι-
στα τούτη, θέλω να υπογραμμίσω τή ση-
μασία της συνέπειας στην υπόκριση. Φα-
νερώνει, πρώτα - πρώτα, τήν οργανικό-
τητα στην σύλληψη και διάπλαση του
προσώπου. Προσφέρει, έπειτα, μιάν άρ-
τια ικανοποίηση στο θεατή, μιάν ικα-
νοποίηση αισθητική, ανεξάρτητη σχεδόν
από του ίδιου του έργου. Ό καλά δια-
πλασμένος ρόλος είναι ένα έργο μέσα
στο έργο. Τό λέω αυτό έχοντας στο
νού μου πολλούς δικούς μας ηθοποιούς
πού, όταν ίδιως παίζουν φάρσα, δια-
μελίζουν τό πρόσωπο πού υποδύονται,
τό κάνουν άβροισμα άσυνάρτητο από
παράταιρα στοιχεία, τό καθένα τους προ-
σαρμοσμένο σε μιάν ειδική κατάσταση.

Ένα άλλο προτέρημα της Λίζας Ντε-
λαμάρ είναι ότι αλλάζει ταυτότητα από
έργο σε έργο. Η αλλαγή αυτή, ή δύσκο-
λη και στους άντρες, πού ή διάπλαση

τους προσφέρεται περισσότερο στις θεα-
τρικές μετεμψυώσεις, πρέπει ιδιαίτε-
ρα να εκτιμηθεί σε μία γυναίκα. Άλ-
λά χωρίς αυτή τήν ικανότητα, κατά τί
ό ηθοποιός είναι ηθοποιός; Όταν πε-
ριφέρει μονότονα και πληκτικά τόν έαυ-
τό του από ρόλο σε ρόλο είναι σά να
μάς διαβάξει τό κείμενο, άχι να τό
παίζει. Είναι καιρός πιά να μάθουν οι
διδάσκοντες στις άπειράριθμες Δραμα-
τικές Σχολές μας ότι πρέπει να δεί-
χνουν στους μαθητές του πως ν' αλ-
λάζουν πρόσωπα. Ν' αλλάζουν από μέ-
σα, οργανικά, άχι μ' έξωτερικούς τρό-
πους, κομπουριάσματα, παραμορφώσεις,
φεντιές, πού δέν διαφέρουν κατά τίπο-
τα από τις περούκες και τά φεύτικα
γάνεια και μουστάκια.

Αυτά για ν' αξιοποιήσουμε και λι-
γάκι γνωστικά τή «Νίνα» του Ρου-
σσέν, μέ τήν ευκαιρία της έρμηνείας της
από τους Γάλλους του κ. Hubert. Για
τό ίδιο τό έργο, δέν θά είχα να πώ
και πάρα πολλά πράγματα, άφοι μάλι-
στα δέν προσφέρεται σε σειρά παρα-
στάσεων, ώστε να χρειάζεται να κατα-
τοπιστεί ό θεατής. Βασίζεται — όπως
κατά κανόνα τό βουλεβάρτο — σε μιά
κεντρική κατάσταση: "Ένας έραστής πε-
ριμένει στην γκαρσονιέρα του τήν έρω-
μένη του κι' αντί γι' αυτήν έρχεται
ό άντρας της όπλισμένος μ' ένα περι-
στροφο. Ξεκίνημα λοιπόν «θεατρικό», δη-
λαδή έντυπωσιακό κι' έμφορμημένο μέ δρα-
ματική ένταση. Ό σύζυγος όμως αυτός
συμβαίνει να είναι ένα άγνωστότατο άν-
θρωπάκι και ή κατάσταση γίνεται κω-
μική. Περισσότερο υποκρίνεται άπέναν-
τι στον έαυτό του ό 'Αδόλφος πώς θέ-
λει να σκοτώσει τόν έραστή της γυ-
ναίκας του παρά πού προσπαθεί να πε-
σει γι' αυτό τόν άλλον. Μέσα σ' έλ-
χιστες κρεπλίκες, ό σύζυγος της Νί-
νας καταλαβαίνει πώς έχει να κάνει άχι
μ' έναν άνθρωπο εύτυχισμένο, όπως τό
νόμιζε, αλλά μ' έναν πού βασανίζεται
από τή νευροπάθεια. Ό Ζεράρ, πραγμα-
τικά, νιώθει άδειαν ή κι' άρρηστη τή
ζωή του. Συγκινείται ό 'Αδόλφος, άγω-
νίζεται να σώσει τόν έραστή από τόν
έαυτό του. Στην αντίστροφη τούτη και
στις κωμικές αντιδράσεις πού προκα-
λεί, βασίζεται όλόκληρο τό έργο.

Είναι εύφύεστατο, αλλά και από γε-
νής κοντόπνοο. Έξαντλείται σε θέμα
στην πρώτη πράξη. Από εκεί και πέ-
ρα, ό συγγραφέας, γεμάτος κωμική έπι-
νοητικότητα, εφευρίσκει διαρκώς παρολ-
λαγές, μεταπτώσεις, σκηές πού συντη-
ρουν τό ενδιαφέρον, χωρίς ό θεατής να
παλικοταλαιβάινει πως ή δράση είναι
στό έξής φτιαχτή. Άλλωστε ή έπιτή-
δεια υποκατάσταση πού κάνει ό συγ-
γραφέας έγκειται στο ότι βάζει τή δια-
σκέδωση ν' αντικαταστήσει τό ενδιαφέ-
ρον. Και ή αξιοσύνη του φτάνει στο
σημείο να δημιουργήσει τήν έντύπωση,
στην τρίτη πράξη, πως τό έργο του έ-
χει και κάποιο νόημα, μιάν ανθρώπινα...

Ό κ. Ζάκ Ντυμενίλ συνθέτει έναν
αξιοθαύμαστο 'Αδόλφο, μιά μορφή άν-
θρώπου μελετημένη ως τις τελευταίες
της λεπτομέρειες, και πού άποκτά μπρο-
στά μας σάρκα, θερμοκρασία, σχεδόν έ-
να όμοίωμα ψυχής. Φυσικά, άν τόν 'Α-
δόλφο αντί να τόν σχεδιάσει ό Ρου-
σσέν, τόν είχε σχεδιάσει ό Γκόγκολ, ή ό
Τσέχωφ, θά είχαμε ένα πλάσμα καθαυτό
ανθρώπινο, πού δέν θά υπηρετούσε δου-
λικά τήν κωμικότητα αλλά πού θά τήν
έκανε ποίηση κι' αλήθεια ζωής.

Ό τρίτος πόλος του έργου, ό έρα-
στής, παίζεται από τόν κ. Ραιμόν Ζε-
ράρ. Παίζεται μέ άνεση, πειθώ, αλλά
και χωρίς τό φυσικό εκείνο θέλητρο
πού άπαιτεί ό ρόλος. Δέν λέω για τό
θέλητρο του καθρέφτη, λέω για τό θέλ-
γητρο της προσωπικότητας.

Ό κ. Ζάν - Λουί Ζεμμά είναι ένας
ζωηρός Ρενέ, στη μοναδική αλλά άχι
περίττη σκηνή του.

Μιά βραδιά κερδισμένη, έστω και μέ
τά όπλα του βουλεβάρτου. Τί σημαίνει!
Τό καλό θέατρο μπορούν κάποτε να τό
φτιάσουν και μόνοι τους οι ηθοποιοί.
Δέν μου διαφεύγει τό πόσο είναι άκι-
κίνδυνο αυτό πού λέω...



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ένας έρως πού δέν τελειώνει ποτέ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο ANTPRE Ρουσσέν είναι, θα-
ρῶ, ὅ,τι καλλίτερο ἔχει νά ἐ-
πιδείξει τό σημερινό γαλλικό
βουλεμπάρτο. Διατρέχει κι' αὐτό τήν
κρίση του, πού συνίσταται στό ὅτι
ἐνῶ χρειάζεται ὀπωσήποτε ν' ἀ-
νανεωθεί σάν εἶδος, νά ξεφύγει ἀπό
τά φθαρμένα, ἐξαντλημένα σχήματά
του, δέν διαθέτει καί τούς ἀναγ-
καίους γι' αὐτό ἐσωτερικούς πό-
ρους. Πότε λοιπόν καταφεύγει σ'
ἐξωτερικές, τεχνητές καινοτομίες,
πού ὅμως ἐκθέτουν ἀκόμα περισ-
σότερο τήν οὐσιαστική του κενό-
τητα, καί πότε περιορίζεται σ' ἐ-
πεξεργασίες ὅσο γίνεται πιό εὐσυ-
νεϊδής τοῦ παλαιοῦ ὕλικου. Τό
«Ένας έρωτας πού δέν τελειώνει
ποτέ» τοῦ Ρουσσέν, εἶναι κράμα
ἀπό τίς δύο αὐτές λύσεις.

Τό οὐσιαστικά νέο—δέν λέγεται νέο—
στοιχείο στή βασική κατάσταση, εἶναι
ἐδῶ πῶς ἡ μοιχεία, κλασικό ὡς τήν ψύ-
χωση θέμα τοῦ βουλεμπάρτου, δέν ἔχει
συντελεστεί: Ὁ Πῶλ, ἀπαυδισμένος ἀ-
πό τή γυναῖκα του ὕστερα ἀπό δεκατρία
χρόνια ἔγγαμης μονοτονίας καί γκρί-
νιας, ἀφοῦ δοκίμασε στό μεταξύ διάφο-
ρες παρεκτροπές γιά νά ξεδώσει, ἐπι-
νοεῖ μιά λύση τοῦ προβλήματός του πού
μοιάζει ἰδανική: Θά ἐρωτευτεῖ μιά παν-
τρεμένη χωρίς καί νά ἐπιδιώξει νά τήν
κάνει ἐρωμένη του. Θά τήν ὀνειρεύεται
μονάχα, σάν κάτι ἀνέγγιχτο, κάτι πού
δέν μπορεῖ νά τό φθεῖρει οὔτε ἡ συνή-
θεια οὔτε ὁ χρόνος. Θά τής στέλνει ἐπι-
στολές, θά τήν παίρνει μέ τή φαντασία
του κοντά του στά ταξίδια του, στούς
περιπάτους του. Μ' αὐτό τόν τρόπο,
οὔτε αὐτή θά ἐνοχληθεῖ στή συζυγική
ζωή της, οὔτε αὐτός θά περιπλέξει τή
δική του.

Ἡ Σουλβί, ἡ διορισμένη ἑστὶ Ἰνδαμά
ἀπό τόν Πῶλ, δέχεται τή συμφωνία β-
στερα ἀπό κάποιο δισταγμό. Κάτι ὅμως
ἀπό ἀδιαφορία γιά τή λευκή της περι-
πέτεια, πού δέν λείει καί πολλά πρά-
γματα στό γυναικεῖο της ἐνστικτο, κάτι
ἀπό διάθεση εὐληκτικῆς πρὸς τόν ἄν-
τρα της, ἡ Σουλβί δείχνει τίς πρώτες ἐ-
πιστολές τοῦ Πῶλ στόν Ροζέ. Ἀλλά οὔ-
τε κι' ὁ Πῶλ κρύβει τόν πλατωνικό του
ἔρωτα ἀπό τή γυναῖκα του, τήν Ὀντέτ.
Ἡ περιπλοκή θά ἔρβει πρῶτα ἀπό τούς
δύο αὐτοὺς παράπλευρους συντρόφους
τοῦ παραδόξου εἰδύλλιου κι' εἵπεται ἀπό
τήν ἴδια τή Σουλβί, πού θά συγκινηθεῖ
ἀπό τήν ἀνιδιοτελῆ προσήλωση τοῦ Πῶλ.

Τό ἔργο, ἀπό τήν καλλίτερη πλευρά
του, εἶναι μιά ἀναλυτική μελέτη τῶν συ-
ναισθηματικῶν διακυμάνσεων πού πα-
ρουσιάζουν τά τέσσερα ἐνδιαφερόμενα
πρόσωπα· μελέτη ἀρκετά διεξοδική, συ-
χνά λεπτή κατὰ τόν πιό γνήσιο γαλλικό
τρόπο, συχνά ὅμως πλαδαρή καί ὀχι
ἀμοιρῇ ἀπό κάποιες ἀφέλειες πού λή-
γονται μέ σοβαρότητα ψυχολογικῶν ἀ-
νακαλύψεων. Ἡ ὅλη διάρθρωση, θασυ-
σμένη στό δίπτυχο τῶν δύο ζευγαριῶν,
πού καί σκηνικά ἀναπαριστᾶται μέ τό
μοίρασμα τοῦ χώρου στά δύο, παίρνει
σέ λίγο κάτι τό μηχανικό καί τό εἰς-
κολο, ἐξαντλεῖ γρήγορα τούς κωμικούς
συνδυασμούς της. Τά ἔργα αὐτοῦ τοῦ τύ-
που ὡστόσο—τό εἶδαμε μέ ἰδιαίτερη ἐμ-
φάση προχτές κιόλας, στό πέρασμα τοῦ
γαλλικοῦ θιάσου—ἀδικοῦνται στόν τόπο
μας, ἀπό τήν ἑρμηνεία. Δίνουν ὅ,τι καλ-
λίτερο ἔχουν νά δώσουν δταν παιχτοῦν
τέλεια, μ' ἐλαφρότητα, χάρι καί λεπτό-
τητα. Διαφορετικά, γίνονται κατασκευ-
άσματα ἀνοῦσια, καί τότε δέν μπορεῖ
ὁ ἀνειδοποίητος θεατής νά ἐξηγήσει τήν
ἐπιτυχία πού εἶχαν στόν τόπο της πα-
ραγωγῆς τους. Τό βουλεμπαρδιέικο ἔργο
δέν εἶναι κάτι αὐτοδύναμο· ἀποτελεῖ κα-
τά κανόνα, ἀπό τήν ἴδια του τή φύση,
ἐνδόσιμο γιά παράσταση, μέσο νά ἐλι-
χθοῦν στή σκηνή καί νά λάβουν τρεῖς
- τέσσεροι προικισμένοι μέ εἰδική ἐκτι-
νοβολία ἡθοποιοί.

Στήν περίπτωση τοῦ «Κεντρικοῦ», ἐ-
κεῖνο πού λείπει εἶναι τό μέσο ν' ἀπο-
κτήσει ἡ ἑρμηνεία ἀναγλυφικότητα. Ἡ
διοσυγκρασία κατάλληλη διαθέτει μόνον
ὁ Δημ. Χόρν, γι' αὐτό καί σχεδιάζει
ἕναν Πῶλ εὐχάριστο, ἄνετον, στιγμές
- στιγμές ἀνθρώπινο, κι' ὅς μὴν ὑψώνε-
ται στό ἐπίπεδο μιᾶς σπαρταριστῆς δη-
μιουργίας, ἀφοῦ τό ἴδιο τό ἔργο, δέν
παρέχει τέτοια εὐκαιρία. Ἡ Νέλλη Ἀγ-
γελίδου εἶναι μιά γνήσια ἡθοποιός, κι'

αὐτό φαίνεται στίς ἀποχρώσεις τῶν ἡ-
τιδράσεών της, δίνει ὅμως στήν Ὀντέτ,
ἰδίως στό πρῶτο μέρος τοῦ ρόλου της,
μιά κακεντρέχεια πού ἔρχεται σ' ἀντί-
θεση καί μέ τήν οὐσιαστική φύση τοῦ
προσώπου καί μέ τή μετέπειτα ἐξελίξη
του. Ἡ Ὀντέτ εἶναι φορτική, ἀδιάκριτη,
πονηρῇ, ὀχι ὅμως κι' ἀξία νά προκαλεῖ
τό μῖσος. Ὁ Γιάννης Φέρτης, ἡθοποι-
ός ὀχι δίχως τάλαντο, παίζει ὠκρά-
τῶν Ροζέ ὀχι γιατί δέν τόν κατα-
νοεῖ ἀλλά γιατί εἶναι φτιαγμένος γιά
ἔργα ὅπου τό κείμενο νά στηρίζει τόν
ἡθοποιό. Τῆς Μ. Σταθοπούλου τό λοχυ-
ρότερο ὄπλο εἶναι ἡ κορμοστασιά της
καί κατὰ δεύτερο λόγο ἡ ψυχραιμία
μπροστά στό κοινό, πού τήν βοηθεῖ νά
ἐλευθερώνηται ἀπό τό τράκ τοῦ πρωτό-
βγαλτου. Χρωματίζει τό κείμενο τοῦ ρό-
λου της, ἀλλά τόσο μόνο. Κάποτε ἴσως
καταλάβουμε στήν Ἑλλάδα πῶς ἄλλο
χρωματισμός τοῦ κειμένου κι' ἄλλο ὀ-
πόκριση. Ἡ ὑπόκριση δρίσκεται ἕνα δῆ-
μα—ἀλλά δῆμα μεγάλο—πέρα ἀπό τό
χρωματισμό.

Μέσα σέ μιά σκηνογραφία ἐνδιαφέρου-
σα, τοῦ Μ. Ἀγγελόπουλου, καί μέ μιά
μετάφραση ὁμαλή, τῆς κ. Μιρ. Γεωργιά-
δου, ἡ παράσταση ξετυλίγεται ἐπίπεδη
ἀλλά καί χωρίς νά κουράζει.

