

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΑΛΛΟΙΜΟΝΟ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ

ΘΕΑΤΡΟΝ «ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ»

Γιά τό ότι οί κ.κ. 'Αλ. Σακελλάριος και Χρ. Γιαννακόπουλος, οί δύο μαζί, έχουν τόλμαντο, ούν επιτρέπεται καμμία αμφιβολία. «Στό είδος τους», θα διορθώσει ο δύσκολος συζητητής. Στο είδος τους, φυσικά! Όλα τά πράγματα και τά όντα αὐτοῦ τοῦ κόσμου στο είδος τους ἀξίζουν. Στήν προκειμένη περίπτωση, γιά νά δώσουν στόν Δημήτρη Χόρν τήν ταιριαστή του εὐκαιρία, οί δύο δημοφιλέστατοι συγγραφείς έβαλαν τά καλά τους : Φίλος ο πρωταγωνιστής, έπρεπε νά τοῦ γράσουν καί ανάλογο έργο. Τό «Αλλοίμονο στοὺς νέους» είναι μιά επιδεξία, χαριτωμένη εκμετάλλευση σέ σύγχρονο τόνο τοῦ μῦθου τοῦ «Φάρουστ». Ός εδώ, βέβαια, μόνον ἡ ἀναλογία. Οί κ.κ. Σακελλάριος καί Γιαννακόπουλος θέλησαν ἀκριβώς ἐκεῖνα πού μπορούσαν : νά παίξουν. Έπιασαν κι' έγραψαν λοιπόν μιά κωμωδία ἀνάσφαρη, ἁπαρή, δροσερή. Είναι μιά εὐτυχισμένη στιγμή τους.

Δύο γεροντοπαλιάρκα, πολύ όμως γηραιά, ο 'Αντρέας κι' ο 'Αγησίλαος, μοιραζουν τή ζωή τους ανάμεσα στή γκρίνια γιά τίς ἀναποδιές τῆς ἡλικίας τους καί στίς τελευταίες ἀναλαμπές ενός κολασμένου ἐνδιαφέροντος γιά τή νεαρή καί φτωχιά Ρίτα. Τά πράγματα θά έρθουν έτσι ώστε οί δύο γέροι νά δάλουν ένα στοίχημα μεταξύ τους : Ο 'Αντρέας θά υποστηρίξει πώς μόνο τά νιάτα μπορούν νά κερδίσουν τή μοντέρνα αὐτή Μαργαρίτα. Ο 'Αγησίλαος, ὁμότερος, κυνικός, στοιχηματίζει γιά τά λεφτά. Καί ο υἱός τοῦ Φάρουστ, σέ νέα πλοκή καί διαφορετικό νόημα, ἀρχίζει νά ξετυλίγεται : Ο 'Αντρέας, καθώς ο μάγος τῆς Βιττεμβέργης ἄλλοτε, θά πωλήσει τή ψυχή του στό Σατανά γιά νά ξαναγίνει εἰκοσιπέντε χρονῶν, έστω κι' ἀδέκαρος, ἡ σχεδόν : μέ διακόσιες μόνο λίρες στήν τσέπη του, γιά νά «ξεκινήσει», κι' αὐτές ἱταλικές. Ο 'Αγησίλαος ἀνύποπτος, θά βάλει σ' ἐνέργεια τά δ-πλα τῆς ἡλικίας του, τά πληρωμένα : Λουλούδια, πρόταση πλούσιου γάμου, ὑπόσχεση αὐτονόητη κληρονομιάς.

Γιά τήν έκθεση τῆς μονομαχίας κανένας δέν ἀμφιβάλλει, ἀπό τήν ἀρχή. Τό λέει ἄλλωστε ο ἴδιος ο τίτλος τοῦ έργου. Είναι καί τό «νόημα» του : Αλλοίμονο στοὺς άτυχοὺς νέους τοῦ καιροῦ μας. Άχαρα είναι τά νιάτα τους, πού σπαταλονται στόν ἀγῶνα γιά τήν ἐπιβίωση, τήν επικράτηση, τή σταδιοδρομία. Τήν οικονομική άεση θά τήν ἀποκτήσουν — αν τήν ἀποκτήσουν — τότε πού δέν θά μπορεί πιά νά τοὺς ἐξασφαλίζει τή καρά τῆς ζωῆς... Ἡ παρατήρηση, δσο καί ἔν είναι κοινή, είναι κι' εὐστοχη. Προσφέρει στήν κωμωδία τῶν κ.κ. Σακελλάριου καί Γιαννακόπουλου τήν ἴδια ἀκριβῶς δόση πού χαρακτηρίζει τό ἐνδοσίμο καί ἄλυν τους τῶν έργων. Στό βάθος τους, ἔν ψάξει κανένας, θά βρεῖ πάντα τόν μηχανισμό τῶν «σκέτες». Αδιάφορο! Ἡ κωμωδιογραφική τους εὐχέρεια, σέ συνδυασμό μέ τή πλούσια πείρα, τοὺς ὀπλίζει μέ τή σημαντική ἱκανότητα ν' ἀναπτύξουν ένα μῦθο, συχνά ὑποτυπῶδη, μέ άνεση, φυσικότητα. Σχεδόν ποτέ δέν ἔχει κανένας τήν ἐντύπωση στά έργα τους πώς ὑπάρχουν σκοντάματα, ἀδιέξοδα, σκηνές φτιαχτές γιά νά δοθεῖ μιά λύση τεχνητή σέ προβλήματα πού δέν μπόρεσαν οί ἴδιοι νά τ' ἀντιμετωπίσουν. Σ' αὐτή τήν ἀρετή, προσθέστε τή λαϊκή ἐξυπνάδα, τή γνήσια, πού ἔχει στιγμές μέ ἀληθινή λαμπή. Στό «Αλλοίμονο στοὺς νέους», δέν πέφτει, ὅπως σ' ἄλλες περιπτώσεις, στό ἐπίπεδο τῆς ἀγοράς. Ο διάλογος είναι άνετος, εὐχάριστος πολύ, ἐδῶ ἔχει εὐφύεστατος. Δροσίζει. Καί ἡ πορεία τοῦ έργου θεατρικά ἀποτελεσματική.

Βέβαια, τό ἔσπηνμα τοῦ 'Αντρέα στήν τελευταία εἰκόνα, δέν ἔχει τίποτα τό πρωτότυπο. Θυμίζει σ' ἐμάς τοὺς παλαιότερους, τήν «Αἰωνία ζωή» τοῦ Τίμου Μωραϊτίνη. Ἄς μὴ ζητάμε όμως τ' ἀδύνατα. Λύσεις γενναϊότερες, πρωτότυπες σέ τέτοια προβλήματα, δέν είναι ἀδύνατα σέ θέση τό θέατρό μας νά δίνει. Κυκλοφοροῦμε ἀκόμα στο ἐπίπεδο τοῦ ρεαλιστικοῦ, τοῦ «φυσικοῦ», τοῦ στενά κλογικοῦ».

Ο Δημ. Χόρν είναι χάσμα. Ὑστερα ἀπό τό ἔμμεσο γιοῦμοσ τῆς διαγραφῆς τοῦ γέρου 'Αντρέα, ἡ μετὰ τῶν του στά νιάτα, πού δέν τά χορταίνει, πού τά σπαταλάει, πού τά χαίρεται σάν τρελλός, είναι κάτι ἀφάνταστα διασκεδαστικό καί μαζί γέσο διακριτικά ἐνθωπιο! Πρέπει νά τόν ἴδει κανεῖς γιά νά καταλάβει τί θά πεί ἡθοιοιός «μπριλλάντες», μέ οίστρο, φαντασία, ἐνστικτο, τεχνική, δλα. Πάρα πολύ καλά χαρακτηρισμός είναι ο 'Αγησίλαος τοῦ Στ. Μουσουρή. Ἡ Μάρω Κοντοῦ χρωματίζει μέ άνεση πειστική τή Ρίτα. Ἡ Στ. Σεφονίδου είναι μιά αὐθεντική, χωρίς χοντροκοπιές, κυρά-Λένη. Ο Γ. Τσιτσόπουλος δίνει μέ λεπτότητα τίς δύο δόσεις τοῦ Μανόλη : σ' ὕνεργο καί στήν πραγματικότητα. Ο Ν. Κεδράκας κι' ο Μ. Χρηστίδης, τέλος, σὺν πληθύνουν ταιριαστά τή διανομή.

Γραφική σκηνογραφία στίς μεσαίες πράξεις ἀπό τόν κ. Μαρ. Ἀγγελόπουλο.

Συνολικά : μιά ἐπιτυχία.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



191319.

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΔΥΣΙ

Ο «ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ» ΕΙΣ ΤΗΝ ΛΥΩΝ

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ ΕΡΡΙΩ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Μιά ευγενική πρόσκληση από τη Διοίκηση του Δημοτικού Θεάτρου της Λυών μας έδωσε την ευκαιρία να παρευρεθούμε στην εφετηνή έναρξη του Φεστιβάλ της Αρχαίας, Ιστορικής Πατρίδας του Έλλουδου Ερριώ. Ευκαιρία ιδιαίτερα συγκινητική για Έλληνες, γιατί το έναρκτηριο έργο είναι ο «Φιλοκτήτης» του Σοφοκλέους και γιατί το Φεστιβάλ της Λυών σαν θεσμός — όπως αναφέρει και το πρόγραμμά του — έχει γεννηθεί κάτω από τον ασπασμό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Πραγματικά, το ξεκίνημά του έγινε στα 1946 με τους «Πέρσες» του Αισχύλου.

Ο «Φιλοκτήτης» είναι έργο που σπανιότατα παίζεται, κι' αυτό προσέθετε, φυσικά, στο ενδιαφέρον που είχε η τωρινή παρουσίαση του. Η άπουσία γυναικείου προσώπου όμως και η καθαρά εσωτερική, αστηρή ύψη του δράματος εξηγούν, ως ένα σημείο, το γιατί ένα έργο με τόσο υψηλή ποιότητα δεν παρνει συνήθως θέση ανάμεσα στα ενοημένα του αρχαίου Θεάτρου. Ετύχως, η ένημερη έλληνολατρία του Καθηγητή του Πανεπιστημίου της Λυών κ. Πουγιού και η καλλιτεχνική τόλη του σκηνοθέτη κ. Σάρλ Γκαντιγιόν, που είναι και ο Διευθυντής του Δημοτικού της Θεάτρου, συνέπεσαν. Ο «Φιλοκτήτης» ανασύρθηκε από την — σχετική έλλωστε — αφάνεια του, για να εξασφαλίσει μία παράσταση αξία να συζητηθεί κι' όχι να χειροκροτηθεί τυπικά. Στόν τομέα του αρχαίου Θεάτρου η συζήτηση, συχνά, πολύ περισσότερο από την άπλη, χλιαρή επικριμασία, είναι ένδειξη πώς κάτι έξιου λόγου συμβαίνει.

Πρέπει να πω άμέσως από την αρχή, και σαν συνολική έντύπωση, πώς η παράσταση του «Φιλοκτήτη», το βράδι της περασμένης Δευτέρας, στο ρωμαϊκό θέατρο του λόφου της Φουρβιέρ, είχε μία πολύ αισθητή σοβαρότητα στόχων, όπως είχε και υποδλητικότητα. Ο σκηνοθέτης ήταν ολοφάνερο πώς συνέλαβε την έρμηνεία του ειδικά γι' αυτό το χώρο — την είχε προσαρμόσει στα αρχιτεκτονικά και φυσικά του δεδομένα. Έτσι, πλάι στις λύσεις που είχαν δοθεί στα εσωτερικά — στα μόνιμα θα έλεγα — προβλήματα του έργου ή του τραγικού Είδους, είχαμε και την καθαρά θεατρική αξιοποίηση ενός χώρου. Ο τεχνικός φωτισμός — η παράσταση δόθηκε νύχτα — η δασωμένη προοπτική του βάθους, ακόμα και η μουσικότητα καμπάνα-ρολδι της γειτονικής εκκλησίας, που άκουγόταν κατά διαλειμματα, αυτόκλητος, παράδοξος συνοδός γι' αρχαία τραγωδία, δημιουργούσαν μιάν ατμόσφαιρα μυστηρίου. Ο «Φιλοκτήτης» βρήκε έτσι τη μία τουλάχιστον από τις εσωτερικές διαστάσεις του, εκείνη που θα τον έκανε να την πω «χριστιανική». Την έντύπωση τούτη βόηθε ακόμα μία από τις καινοτομίες του σκηνοθέτη κ. Γκαντιγιόν: Το πρόβλημα της μουσικής συνοδείας είχε αντιμετωπιστεί με τρία-τέσσερα μόνο χάλκινα όργανα, που έκαναν σποραδικές, δραματικές παρεμβάσεις, με μερικά τραγουδιστά στάσιμα και μ' ένα «όρα λντέρνο». Το τελευταίο τούτο, που ήταν και η τομνηρότερη επινόηση στον μουσικό τομέα, έδινε στον «Φιλοκτήτη» της Λυών δέν ξέρω ποιές μακρινές, άδοτες άναμνήσεις από τη λειτουργία του βαλκανικού «Πάρσι-φελ». Είτε αυτό ήταν συνειδητό είτε όχι, θα έμολογώ πώς, σε συνδυασμό και με την άκούσια παρεμβολή της μακρινής καμπάνας, έδινε μιάν υποδλητικότητα Ιερατική στην παράσταση, χωρίς και να παρασύρει σε κανένα μελοδραματισμό — που θα ήταν άκριδώς ο σκόπελος.

Δέν μπορώ να υποστηρίξω πώς ο σκηνοθέτης άντικρουσε κατά μέτωπο το πρόβλημα του Χορού. Οι ναύτες του «Φιλοκτήτη» ήταν ντυμένοι με πολλή, θεατρική καλαισθησία, άντι όμως να παρευρίσκονται στη δράση, να την υποδαστάζουν και να τη δένουν με τον άκροσσή, είχαν διαχτεί πέρα, στα πλάγια ή στο βάθος, έκαναν περιοδικές εμφάνισεις, ύστερα άποσύρονταν. Οι άποχωρήσεις τους ήταν άραιές, άργές, σε Ιερατική τάξη. Προσέδεται στο μυστήριο. Γενικά έλλωστε ο κ. Γκαντιγιόν είχε πετύχει ν' άποπροσωποποιήσει το Χορό, να δώσει στη σύλληψη του την άφάερση έκείνη που είναι ένα από τα κρυφά νοήματα της αρχαίας τραγωδίας. Σ' άντιστάθμισμα όμως έλειπε αισθητά ένα έλλο στοιχείο, που εξασφαλίζει τη δύσκολα και δυσκολότατη — είναι η άλήθεια — Ισορροπία του χορικού στοιχείου: Το κύρος, την παρουσία. Άφάερση και κύρος είναι οι δύο πόλοι όπου στηρίζεται αισθητικά ο αρχαίος τραγικός Χορός. Υποθέτω ότι η άπουσία σώματος χορευτών ειδικά γυναικείων, είναι ένας από τους λόγους που άδήνησαν τον σκηνοθέτη στη λύση που είδαμε. Τόν έκαναν να κινεί το Χορό του σε πολύ άπλους σχηματισμούς, μακριά από κάθε άρρηση ή πλάστικότητα.

Ο «Φιλοκτήτης» είναι έργο που πετυχαίνει μία θαυμαστή εσωτερική Ισορροπία: Τα δύο κύρια πρόσωπα, Φιλοκτήτης και Νεοπτόλεμος, πλέκουν ένα δίπλο προσωπικό δράμα: Η άρμη ήλικία άνομετριέται με τα νιάτα, η άδυνηρή πείρα με τη δροσιά μιάς ευγενικής ψυχής. Και γύρω στις δύο τούτες άγνωζόμενες συνειδήσεις, μιά τρίτη δύναμη, πολύ άμη, πολύ έγκόσμια, που έχει όμως κι' αυτή τη δικαίωση της — δικαίωση άπερατωμική, γιατί άπηρετεί το δικαιο του συνόλου — άφάνει τον Ιστό των καταναγκασμών: Έκφράζεται από τον Όδυσσέα. Μόνον η κρυφή κι' έσοχη τέχνη ενός μεγάλου δραματικού ποιητή μπορούσε να ολοκληρώσει τέτοια σύνθεση. Στην παράσταση της Λυών οι τρεις αυτές μορφές έναρκήθηκαν από τόν γνωστό μας κ. Ζάκ Ντακμίν, τόν κ. Μισέλ Έρμπώ και τόν κ. Ζάκ Νταβύ.

Διάχυτο γνώρισμα της έρμηνείας τους: Ένας ρεαλισμός πειθαρχημένος, στυλιζαρισμένος όσο γίνεται, αισθητός όμως πάντα. Ο Φιλοκτήτης του Ζάκ Ντακμίν είχε άδρότητα και γραφικότητα, έβλεπε κανείς και τόν εσωτερικά τραυματισμένο άνθρωπο, και τόν έρημική που άγρίψε από τη μοναξιά, και τόν παλαιό πολεμιστή, τόν ήρωα ενός μυθικού πολέμου. Δέν έβλεπε όμως τόν άνθρωπο που συγκινεί γιατί έχει πολύ πονέσει. Έξαισία κομμάτια του ρόλου, και ιδιαιττά η επικήληση του Φιλοκτήτη στο νησί του, δέν έγιναν αισθητά. Άναρωτιέμαι μήπως από τόν κ. Ντακμίν λείπει η χορδή του πάθους, του ψυχικού σπαραγμού. Ο Νεοπτόλεμος του Μισέλ Έρμπώ, ντυμένος θαυμάσια με τόν ποδήρη λευκό χιτώνα του 'Ηνιόχου τών Δελφών, είχε λαχταριστή νεανικότητα, σφρίγος, συχνά και ποίηση. Μόνον κάποιες έξωτερικές προσπάθειες έδω — έκει να χαρακτηρίσει ο κ. Έρμπώ την ήλικία του προσώπου θα μπορούσαν να λείπουν. Ο ρόλος έλλωστε είναι συντριπτικός, γιατί έκφράζει το κύριο συνειδησιακό πρόβλημα του δράματος. Από μιά άποψη ο «Φιλοκτήτης» είναι το δράμα του Νεοπτόλεμου. Ο Μισέλ Έρμπώ το έδωσε με πλάστική άμορφία —

κι' αυτό δέν είναι λίγο. Με στερότητα, τέλος, κράτησε τόν Όδυσσέα ο Ζάν Νταβύ. Ο σκηνοθέτης τόν κινούσε συχνά πίσω από το Χορό, κρυμμένο, κι' όταν ακόμα ο Σοφοκλής δέν τόν θέλει στη σκηνή, για να δώσει έτσι την έντύπωση πώς ένα πνεύμα άγρυπνο παρακολουθεί τη δράση, κατασκοπεύει.

Θά διαφωνήσω με την επινόηση του κ. Γκαντιγιόν να ξαναπαρουσιάσει τόν Έμπερο κοντά στο τέλος του έργου, και να τόν δώσει έτσι μιά σκηνή που δέν τού την έδωσε ο ποιητής. Για να τη φτιάξει, ο σκηνοθέτης πήρε λόγια από το Χορό και τα έβαλε στο στόμα του Έμπερου. Μπορεί αυτό να προσέθεσε κάτι στην εσωτερική ένταση της στιγμής, ήταν όμως μία επέμβαση στη δραματουργική ενός μεγάλου ποιητή που δέν δικαιολογείται. Άνότερο, τ' έμολογώ, μ' ένάλησε η πρωτοτυπία να ξεπροβάλλει ο 'Ηρακλής ψηλά από τις κερκίδες άντι σε κάποιο «θεολόγο». Η λύση, άνεξάρτητα από το ξάφνιασμα της πρώτης στιγμής, δέν ήταν και πρακτική, γιατί άπορνούσε το θεατή να παίρνει μιά στρεβλή όταση. Άλλά και το κοστούμι του 'Ηρακλή ήταν η μόνη παραφώνια μέσα στο αισθητικότατο άπτικά σύνολο, όπου ξεχώριζε για την πραγματικά έμπνευσμένη του θεατρικότητα το κοστούμι του Φιλοκτήτη.

*

Συζήτηση επιδέχεται η σκηνογραφική λύση της έρμηνείας. Για ν' άποφύγει, έδω, τόν ρεαλισμό ο κ. Γκαντιγιόν, χρησιμοποίησε ένα δάπεδο ξύλινο, που είχε άντίκρυ στο θεατή τρεις τομές κάθετες και μιά κορυφωτή. Έταν η σπηλιά του Φιλοκτήτη. Το έλο σύστημα έδινε συχνά ευκαιρία σε μιά κίνηση θεατρικά παραστατική, δέν έδενε όμως με τ' αρχιτεκτονικά στοιχεία του περιγυρου και ιδίως με τούς σπασμένους ρωμαϊκούς στύλους του βάθους, που γράφονταν λυρικά κέρνιο πάνω στο φόντο της πυκνής φυλλωσιάς. Φοβάμαι πώς, έδω, η σχηματοποίηση ξεπέρασε τα όρια της πειστικότητας.

Δύο λόγια για τη μετάφραση: Είναι νέα και υποστηρίζεται στο έρμηνευτικό μέρος από το κύρος, τη σφύρα, του Καθηγητή κ. Πουγιού. Ο κύριος μεταφραστής όμως του κειμένου, ο κ. Ντεμπιντόρ, δέν είναι βέβαιος ότι συνέλαβε την έφαρση του σοφώλειου λόγου. Μού φάνηκε ν' άπλουστεύει υπερβολικά την πυκνότητά του, για να βοηθά βέβαια την κατανόηση. Μήπως όμως έτσι το κείμενο χάνει σε πλάστικό μεγαλείο;

Μεγαλείο πού, ώστόσο, το είχε στις γενικές γραμμές της η σκηνοθεσία του κ. Γκαντιγιόν. Μιά σκηνοθεσία γεμάτη φαντασία, πρωτοτυπία. Άν έξαιρέσω την αυθαίρετη επάνοδο στη σκηνή του Έμπερου, η έρμηνεία αυτή είχε έκδηλη τη σφραγίδα ενός βαθύτερου αισθηματος εθύνης. Σάν συμπέρασμα μάλιστα θα έλεγα πώς ο «Φιλοκτήτης» αυτός του λόφου της Φουρβιέρ, πέρα από κάθε επί μέρους άντιλογία, επέβαλε το σεβασμό.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«ΜΙΣ ΒΑΓΟΝΙ»

ΘΙΑΣΟΣ ΝΤ. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

Δύο είναι οι περιπτώσεις όπου η κριτική αντιμετωπίζει ένα μικρό αδιέξοδο: όταν για ένα έργο, για μία παράσταση, αισθάνεται την ανάγκη να πει πάρα πολλά—τόσα που να μη χωράνε στα κανονικά πλαίσια ενός σημειώματος—και όταν δεν έχει να πει απολύτως τίποτα. "Όσο κι' αν φανεί παράδοξο, θα υποστηρίξω πως το πρώτο, λίγο-πολύ, δολεύεται: Μέ κίνδυνο να μείνουν σημεία σκοτεινά, να μην αναλυθούν πράγματα ουσιώδη, το κριτικό σημείωμα πυκνώνεται, συμπιέζεται έτσι που να χωράσει στο μυθικό κρεβάτι του Προκρούστη. Τι να πει κανένας όμως για περιπτώσεις που δεν επιδέχονται συζήτηση; Είναι παραστάσεις θεατρικές όπου ο επιφορτισμένος με το άχαριστο έργο του σχολιασμού νιώθει τον εαυτό του—κι' άλλοτε τό έχω παρατηρήσει—λιγάκι σάν παρείσακτο. Τό πολύ-πολύ που θα χωρούσε τότε, θα είταν μία στεγνή διαπίστωση: «Ο κόσμος γελάει», ή «ο κόσμος κλαίει». Είναι ο μόνος τρόπος να μην αδικήσετε κανένα, αφού και οι συντελεστές του θεάματος άλλο τίποτα δεν επιδίωξαν. Στο έργο που ανέβασε τώρα ο θίασος 'Ηλιοπούλου, για να εγκαινιάσει τη χειμερινή περίοδο, ο κόσμος γελάει.

Γελάει πως; Μέ αστεία στρατολογημένα στην τύχη, που δεν είναι από τά καλλίτερα του δροσερού δαιμόνιου των κ.κ. Σακελλάριου και Γιαννακόπουλου. 'Ο δρος μάλιστα «στρατολογημένα» μάς κάνει να σκεφτούμε και μίαν άλλη αναλογία: Είναι η απόπνοια που αναδίνουν—ήβηλημένα έλλωστε—κάποια από τά αστεία της «Μίς Βαγόνη». 'Ας αποφύγουμε να τά παραθέσουμε εδώ σάν πειστήρια. 'Ο' αδικούσαμε τό τάλαντο δυό ανεξάντλητων εύθυμογράφων, που μπορεί να έχουν τίς στιγμιαίες αδυναμίες τους, δεν παύουν όμως να είναι εκείνοι που εφοδίασαν την ελαφρή σκηνή μας μ' ένα πλήθος έργα απολαυστικά, που τά θυμόμαστε και θά τά θυμόμαστε.

'Η άλλη πλευρά του έργου που μάς παρουσιάζουν τώρα, είναι ή ήθική του πλευρά. Φυσικά δεν πρέπει να δώσουμε στον όρο καμιά βαρύτητα. Πρόκειται για την πιο τρεχόμενη σημασία του, αυτήν που, ώστόσο, υπάρχει, δεν λησμονιέται όταν θρискόμαστε στην περιοχή του καλού και του κακού. Για να λησμονηθεί ή τρεχόμενη ήθική, πρέπει να έχουμε ύψωθεί κάθετα, να έχουμε μπει στην περιοχή του καθαρού κάλλους. Μέ τό δικιο της ή «Μίς Βαγόνη» θά μάς πληροφορήσει πως τέτοια δεν είναι καθόλου ή πρόθεσή της. Τότε όμως κι' εμείς θά έχουμε κάθε δικαίωμα να της απαντήσουμε πως τό δίδογμα που απορρέει από τό μυθό της, είτε τό θέλει είτε όχι, είναι αποσυνθετικό: Διπλώματα, σπουδές, άρετή, εργασία, όλα περιττά—μάς λέει ή κωμωδία του Θεάτρου Κοτοπούλη. Πουλάτε την άδερφή σας και θά προκόψετε!... Τέτοιες διαπιστώσεις, για να στηριχτούν καλλιτεχνικά, χρειάζεται να έχουν τουλάχιστον την εύγλωττία και τή δριμύτητα της σάτιρας, που μαστιγώνει, κολάζει. 'Η «Μίς Βαγόνη» δεν είναι σάτιρα. Είναι διασκεδαστική φάρσα. Και μία φάρσα έχει χρέος να περιορίζεται στις διαστάσεις του ανώδυνου.

'Ο Ντίνος 'Ηλιόπουλος είναι εύχαριστος αλλά και πολύ ίδιος με τον γνώριμο εαυτό του. 'Η 'Αννα Φόνσου δεν έχει τό κύρος, την ύφή, πρωταγωνίστριας δραματικού θεάτρου. Οι έλλοι ήθοποιόι ανταποκρίνονται στην περίσταση με τά συνηθισμένα μέσα του εύκολου γέλιου. Μία νόστιμη στιγμή είναι ή Καίτη Γώγου. 'Αλλά και πάλι θρискόμαστε σ' ένα επίπεδο τόσο συμβατικό που να γειτονεύει με την επιθεώρηση.

*Αξιοπρόσεχτος ο νέος σκηνογράφος Ν. Μουκζής.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ» ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

Ἡ τραγωδία τῆς νειότης

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ἡ τραγωδία «Ρωμαίος καὶ Ἰουλιέττα» εἶναι—κατὰ τὴν πιθανότερή της χρονολόγησιν—ἔργο τοῦ 1595. Ὁ ποιητὴς τῆς εἶταν τότε τριανταενός χρονῶν. Νέος ποιητὴς, πηγαῖα πρωτότυπος, συνεπαρμένος ἀπὸ τὸν οἶστο τῆς λυρικής του νιότης. Πολύ φυσικὸ νὰ ἔχει ζητήσει τὴν ἐμπνευσή του στὴν Ἰταλία, τὴ χώρα τῆς φύγῃς, τοῦ οὐνείρου, τοῦ πάθους καὶ τῶν novellieri. Οἱ τελευταῖοι αὐτοί, βλέπουμε νὰ χειρίζονται τὸ θέμα Ρωμαίος—Ἰουλιέττα μὲ αὐτὰ ἢ μὲ ἄλλα δνόματα προσώπων. Τὴν ἱστορία τῶν δύο νεαρῶν ἐραστῶν τῆς Βερόνας θὰ τὴν πάρει ὕστερα ὁ Ἀγγλος ποιητὴς Ἀρθούρ Μπρούκς, στὰ 1592, καὶ θὰ τὴν κάνει ἀφηγηματικὸ ποίημα. Ὁ Σαίξπηρ, πού εἶχε διαβάσει πιθανώτατα καὶ τὸν διηγηματογράφου Ματτέο Μπαντέλλο στὴν ἀγγλικὴ του μετάφραση, δανείστηκε τὸ θέμα τοῦ ἔργου ἀπευθείας ἀπὸ τὸν Μπρούκ.

Ἔργα λοιπὸν νεανικὰ, μὲ τὴν ἐννοια ὅχι τοῦ πρωτόλειου, ἀλλὰ τοῦ δροσεροῦ καὶ τοῦ πηγαίου. Ὅλοι συμφωνοῦν στὸ χαρακτηρισμὸ: Ὁ Ρωμαίος καὶ ἡ Ἰουλιέττα εἶναι «τραγωδία λυρική». Μὲ τὴ διαφορά—τὴν οὐσιωδέστατη—πὺς λυρισμὸς ἐδῶ δὲν σημαίνει, ὅπως συχνὰ στὴν ἐποχὴ μας, παθητικότητα, θεατρικὴ ἀνεπάρκεια, λογοκοπία δίχως γνήσια δράση. Ὁ «Ρωμαίος» εἶναι δρόσημο: Τυπικὸ ὑπόδειγμα τοῦ ἐρωτικοῦ προσανατολισμοῦ πού παίρνει, σὲ μίαν ὀρισμένη ἐποχὴ, ὅχι μόνον ἡ εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία, ἀλλὰ, εὐρύτερα, ἡ ἰδιωτικὴ ζωὴ καὶ ἡ ἔκφραση τοῦ νεώτερου κόσμου. Μόνο πού τὸ προανάκρουσμα αὐτὸ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὰ μονότονα, λιπόθυμα καὶ ἀχρωμα ἀντίγραφα πού θ' ἀκολουθήσουν. Τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο στὸν «Ρωμαίον» εἶναι βίαιο, ἡρώϊκον καὶ ἀδιάλλακτον. Τὸ εἰδύλλιον, στὸ ἔργο τοῦτο, ἔχει αὐτοθρησκεία καὶ δύναμι νεαροῦ θηρίου, πού συνδυάζει τὴ χάρη μὲ τὴν ὁρμὴ τοῦ φυσικοῦ στοιχείου, τὴν ζωϊνὴν δροσιά μὲ τὸ σκοτεινόν, βαθύ πάθος, πού βρίσκει τὴν πληρώσιν του μονάχα στὸ μὴ περαιτέρω τοῦ θανάτου.

Τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ μίαν συμπλοκή. Μᾶς δίνεται ἔτσι ἡ δεσπόζουσα τοῦ δράματος, πού θὰ εἶναι ἡ ἀντίθεση δύο οἰκογενειῶν μ' ἐπιρροή στὴ δημιουργία ζωῇ, καὶ τὰ ἐπακόλουθά της. Γιατί ἂν τὸ εἰδύλλιον ἐξασφαλίζει στὸ «Ρωμαίον καὶ Ἰουλιέττα» τὴ μελωδία του, τὸ μῖσος, ἡ ἐχθρα, θὰ τοῦ δώσουν τὸ δραματικὸν του περιεχόμενον. Μόνον ὅμως ἡ ἐχθρα; Οἱ Καπουλέτιοι καὶ οἱ Μοντέκιοι θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι ὅσο θέλουν ἐχθροί: ἐνοσῶν τὰ δύο κύρια πρόσωπα δὲν θὰ εἶχαν τοὺς χαρακτῆρες καὶ τίς ἰδιοσυγκρασίες τῶν δύο παιδιῶν τῆς Βερόνας, τραγωδία δὲν θὰ ἐξέσπαζε. Ὁ Ρωμαίος καὶ ἡ Ἰουλιέττα, ὅπως ὅλοι οἱ τραγικοὶ ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ, ἔχουν κάτι τὸ μοιραῖον μέσα τους: Τὴν τάσιν πρὸς τὸ ἀπόλυτον. Ἀνώτεροι σ' εὐαισθησία, εὐγένεια, ἀπὸ τὸν περίγυρόν τους, μποροῦν νὰ ζήσουν μ' ἐνταση ὑπέρτατη, ἀφειδωλευτά, τὴ μοναδικὴ ὥρα τῆς ζωῆς τους. Εἶναι ἀνίκανοι νὰ κάνουν ὅ,τι ὁ πῶς κοινὸς ἄνθρωπος θὰ μπορούσε εὐκόλως νὰ κατορθώσει: Νὰ συμβιβασ-

τοῦν. Ἐνα ἄλλο κορίτσι στὴ θέσιν τῆς Ἰουλιέττας θὰ ὑπέφερε γιὰ λίγο ἢ γιὰ πολὺ καὶ στὸ τέλος θὰ δεχόταν νὰ παντρευτῇ τὸν Πάρη. Ἐνα ἄλλο ἀγόρι ἀπὸ τὸ Ρωμαῖον θ' ἀντιπεννοῦσε κάποτε, θὰ κύτταζε νὰ ξεχάσει τὴν Ἰουλιέττα. Ὅμως ἕνας Ρωμαῖος, μίαν Ἰουλιέττα, δὲν συμβιβάζεται, εἶναι ἀνίκανοι γιὰ τέτοιες προσαρμογὰς στὴν ἀνάγκη. Παίρνουν φωτιά καὶ καίγονται δλόσωμοι μέσα στὴ λάμψη τοῦ ἀνένδοτου οὐνείρου τους.

Ἡ τραγωδία τοῦτο εἶναι ἡ τραγωδία τῆς νειότης. Ξεκάθαρη διαχωριστικὴ γραμμὴ ἔχει συρθεῖ ἔκθετα, χωρίζει τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου σὲ νέους καὶ σὲ ἡλικιωμένους. Ὁ ῥόλος τῶν δευτέρων δὲν εἶναι καὶ πολὺ ὥραϊος. Οἱ δύο τραγικοὶ ἐραστές, περισσότερο ἀπὸ «χαρακτῆρες» μὲ τὴν τυπικὴ σημασία τοῦ δρου, εἶναι δύο παιδιά. Πορτραῖτα ἰδανικά τῆς νεαρῆς, τρυφερότατης ἡλικίας. Δὲν ἐπιμένει ἄσκοπα ὁ ποιητὴς στὴν ἡλικία τῆς Ἰουλιέττας. «Καλὰ—καλὰ δὲν ἔχει ἀκόμα κλείσει τὰ δεκατέσσερα», λέει ἡ μητέρα της στὸν Πάρη. Λίγο πῶς κάτω, θὰ τὸ ξαναπῇ ἡ ἴδια στὴν Παραμάννα, καὶ ἐκείνη θὰ τὸ ὑπογράμμιση δύο φορές. Τὸ δρᾶμα πού θ' ἀκολουθήσει, εἶναι ἐνός κοριτσιοῦ πού θυσιάστηκε πᾶν στὸ πρωτοξύννημά του, ἀλλὰ δὲν δεβηλώθηκε μὲ τὸ συμβιβασμό.

Τὰ γεγονότα τοῦ μύθου ὁ ποιητὴς τὰ ἔχει συμπυκνώσει σὲ μίαν δρᾶσιν ἀδυσώπητη. Ἀπὸ Κυριακὴ βράδι ἴσαμε Παρασκευὴ πρωὶ βαστάει ἡ ἱστορία τοῦ ἔργου, οὔτε πέντε μέρες. Ὁ λόγος τῆς ὁρμῆς αὐτῆς δὲν εἶναι μόνον τὸ σφιχτὸ πλέγμα τοῦ μύθου. Εἶναι ἡ διάσιν τοῦ Ρωμαίου, κύριο συστατικὸ τῆς ἰδιοσυγκρασίας του, ἐλατήριο ἀργότερα τῆς καταστροφῆς. Τὸν γνωρίζουμε στὴν ἀρχὴ ἐρωτευμένο μὲ κάποια Ροζαλίνα, πού ποτὲ δὲν θὰ τὴν ἴδωμε. Θὰ εἶταν ἄλλωστε περιττό, γιατί ὁ Ρωμαῖος τῆς ἀρχῆς εἶναι ἐρωτευμένος ὅχι μ' ἕνα πρόσωπον, ἀλλὰ μὲ τὸν ἔρωτα. Ἡ καρδιά του ὁλότρημη περιμένει, γιατί ἤρθε τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου. «Εἶδα ἕνα ὄνειρον ἀπόψε», λέει στὸ φίλον του τὸν Μερκούτιον καθώς πηγαίνουν στὸ χορὸ τοῦ Καπουλέτου, καὶ ἐκεῖνος τὸν κόβει μὲ τίς κοροϊδίες του. Τ' ὄνειρον τοῦ Ρωμαίου δὲν θὰ τὸ μάθουμε ποτὲ, θὰ μάθουμε ὅμως τὸ πὺς ἀληθεύει. Ἡ μελαγχολία τοῦ νέου, στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, εἶταν ἕνα προαίσθημα. Κάτι βαθύτερον ἴσως ἀκόμα: Προετοιμασία μυστικὴ γιὰ μίαν συνάντησιν καὶ γιὰ ἕναν ὁμῆναιον, μυστήριον πού ἡ τέλεισιν του δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ παρὰ μόνον σάν τελεῖωσιν—στὸ ἀκαρπῖον σῶμα τῆς ζωῆς, μπροστὰ στὴν πύλιν τοῦ θανάτου.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«'Οδύσσεια» του Μ. Σκουλούδη

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό νέο θέατρο τῆς ὁδοῦ Πατησίων, ἰδιοκτησία τῶν ἀδελφῶν Καλουτά, στεγάζει, στήν πρώτη του αὐτή περίοδο, τό θέατρο τοῦ κ. Μάνου Κατράκη. Καί ὁ θέατρος Κατράκης, ἐπισχυμένος ἀπό τήν Μαίρη Ἀρώνη, παίξει τήν «'Οδύσσεια», σατιρική κωμωδία τοῦ κ. Μανώλη Σκουλούδη, ἐμπνευσμένη ἀπό τ' ὁμώνυμο ἔπος τοῦ Ὀμήρου.

Ὁ κ. Σκουλούδης, τό ἔχω γράψει κι' ἄλλοτε θαρῶ, διαθέτει αὐθεντικό, ὀξύτατο θεατρικό αἰσθητήριο. Μέ τήν εὐκαιρία μάλιστα τούτη, θά ἤθελα νά ξεκαθαρίσω μιά πολύ διαδεδομένη παρεξήγηση. Εἶναι ἄλλο πράγμα τό αἰσθητήριο τοῦ θεάτρου κι' ἄλλο ἡ θεατρική πείρα. Πολλοί γύρω μας, ἐπειδή ἔτυχε νά ἔχουν ἀσκήσει γιά ἔνα διάστημα κάποιο ἀπό τά θεατρικά λειτουργήματα—κάποτε κι' ἐντελῶς ἐρασιτεχνικά, συμπτωματικά,—νομίζουν πῶς ἔχουν «μάθει» καί τό θέατρο. Λάθος! Τό θέατρο δέν μαθαίνεται παρά μόνον ἐπὶ ἐκείνους πού εἶναι γεννημένοι νά τό ξέρουν. Ἀπόδειξη, στόν ἐπαγγελματικό του ἀκόμα κόσμο, πάμπολλοι ἡθοποιοί, συγχρόνως καί πρωταγωνιστές, πού δέν καταλαβαίνουν γρύ ἔξω ἀπό τή στενή τους ἐρμηνευτική ἰδιότητα. Ὅταν πρόκειται νά διαλέξουν ἔργο, διαλέγουν πάντα τό χειρότερο, ὅταν θέλουν νά ἔχουν γνῶμη, λένε ἀποκλειστικά καί μόνον ἀνοησίες. Στήν περίπτωση τούτη, δέν μπορούμε δέβαινα νά πούμε πῶς δέν ὑπάρχει τάλαντο, μπορούμε ὅμως νά ὑποστηρίξουμε πῶς τό τάλαντο αὐτό περιορίζεται σ' ἕνα τυφλό ἐνστικτο ἤ σέ μιά πολύ στενή προσωπική ἐμπειρία. Ἄλλο ἐντελῶς πράγμα εἶναι τό νά διαθέτεις τό αἰσθητήριο τοῦ θεάτρου. Μπορεῖ ν' ἀγαπᾷς τρελλά τό θέατρο καί νά μὴ διαθέτεις τό αἰσθητήριο πού χρειάζεται καί γιά νά τό ἐνσαρκώσεις. Νά εἶσαι θεατρόφιλος χωρίς τό αἰσθητήριο, κριτικός χωρίς τό αἰσθητήριο, ἀκόμα καί συγγραφέας χω-

ρίς τό αἰσθητήριο. Ὑπερβολή, θά πῇτε. Καθόλου! Πόσοι καί πόσοι φτιαχτοί συγγραφεῖς δέν ὑπάρχουν—καί μεγαλόσχημοι μάλιστα. Ἰδίως μεγαλόσχημοι. Γιατί—κι' ἐδῶ εἶναι τό φαινομενικά παράδοξο—ἐνῷ ὁ τελευταῖος βουλευσαρδῆρος διαθέτει τό αἰσθητήριο τοῦ θεάτρου, ὁ τάχα «ποιητικός» συγγραφέας δέν τό διαθέτει παρά μόνο σπάνια. Ἡ ποίηση τῶν λόγων, ἡ λυρική λογοκοπία, εἶναι συγχρόνως ἕνα ἄλλοθι, μιά περισπούδαστη ὑπεκφυγή.

Ὁ κ. Σκουλούδης διαθέτει τό αἰσθητήριο τοῦ θεάτρου. Ξέρει νά ὀργανώσει, νά στήσει καί νά στερεώσει ἕνα ἔργο, μιά πράξη, μιά σκηνή. Ἀς ἔχουμε ἄλλωστε ὑπ' ὄψιν μας πῶς εἶναι δυσκολότερο τό νά ὀργανώσεις μιά σκηνή παρά μιά πράξη. Ὁ συγγραφέας φαίνεται ἀπό τή σκηνή, ἀπό τό μικρότερο μῦθο, ὅπως τό λιοντάρι ἀναγνωρίζεται ἀπό τό ἀποτύπωμα τοῦ νυχιοῦ του. Ὁ κ. Σκουλούδης πατάει στερεά ὅταν χειρίζεται τήν καθιερωμένη τεχνική. Κι' ἔχει,

σ' ἐπίμετρο, τήν ἀγάπη τοῦ κρουστοῦ δημοτικοῦ λόγου.

Στήν περίπτωση τῆς «'Οδύσσειας», ἀπομακρύνθηκε ἀπό τήν καθιερωμένη τεχνική. Ὀνειρεύτηκε ἕνα δημιούργημα σύνθετο, πού νά συνδυάζει τό δράμα καί τήν κωμωδία, τή σάτιρα καί τήν ἐλεύθερη φαντασία, τό ἔργο μέ θέση καί τό παιχνίδι, τήν παράδοση καί τούς τρόπους τῆς πρωτοπορίας. Δέν εἶμαι δέβαιος πῶς τό πείραμά του ὀλοκληρώθηκε. Πολύ συχνά, ἐνῷ παρακολουθοῦμε τήν «'Οδύσσεια», ἔχουμε τήν ἐντύπωση πῶς πρόκειται γι' ἀμάλαγμα κι' ὄχι γιά σύνθεση. Πῶς τά παράταιρα ὕλικά δέν ἀναχωρεύτηκαν ὥστε ν' ἀποκτήσουν ἐνότητα. Ἴσως γι' αὐτό καί τό μήνυμα πού θέλησε ὁ συγγραφέας νά μὴν ἀποσαφηνίζεται, τουλάχιστον σά θεατρική πράξη. Κινδυνεύει μάλιστα ὁ θεατὴς πού τό ἀναζητεῖ, νά ὑποθέσει στό τέλος πῶς τό μήνυμα δέν εἶναι παρά τό κατακόκκινο κοστοῦμι τοῦ Ὀδυσσεύς πού ξεμασκαρεύεται καί ξεκαθαρίζει τή σκηνή ἀπό τούς μνηστήρες, μέ τή σφαγή. Αὐτό ὅμως θά εἶταν ἄδικο, γιατί θά ἔδινε ἕνα φτηνό συμβολισμό στό ἔργο.

Ἡ «'Οδύσσεια» ἔχει μερικά ὠραία εὑρήματα, καί ἀσφαλῶς ἕνα ἀπό τά καλλίτερα εἶναι τό τρισυπόστατο τῆς Πηνελόπης, πού ἐμφανίζεται καί σάν

Κίρκη καί σάν Καλυψώ. Δέν ξέρω μάλιστα γιατί ὁ συγγραφέας δέν ὑπογραμμίζει μέ κάποιο ἰδιαίτερο νόημα αὐτό τοῦ τό εὑρημα. Ἡ Μαίρη Ἀρώνη παίξει μέ τίς ἀνάλογες ἀποχρώσεις καί τήν προσωπική ἀκτινοβολία τῆς τούς τρεῖς διαφορετικούς αὐτοῦς γυναικείους ρόλους. Ὁ Μάνος Κατράκης εἶναι ἕνας Ὀδυσσεύς γραφικός, παραστατικός. Ὁ Τ. Καρσός, πρωταγωνιστής συμπαθέστατος πάντοτε, φαίνεται αὐτῇ τῇ φορά, στό ρόλο τοῦ Ὀμήρου, πολύ ὅμοιος μέ τόν ἑαυτό του. Ἀπό τούς ἄλλους ἡθοποιούς ξεχωρίζει κανένας τόν Ν. Βασταρδῆ, τόν Στ. Ληναῖο, τή λαμπρή Λουίζα Ποδηματᾶ (Εὐρύκλεια), καί τούς: Μπέττη Βαλάση, Κ. Σκουλούδη, Γ. Βλαχόπουλο.

Παράδοξο κι' ὅμως ἀληθινό: οἱ σκηνογραφίες τοῦ κ. Γ. Ἀνεμογιάννη δέν ἔχουν οἶστρο.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ομορφος κόσμος»

ΤΟΥ ΕΡΒΙΝ ΣΩΟΥ

(«Νέο Θέατρο»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό «Νέο Θέατρο» παίζει ένα έργο του Έρβιν Σώου που συνδυάζει πολλές κι' όχι συνηθισμένες αρετές. Βλέπω πώς ή γαλλική κριτική τό χαρακτηρίσε «λαϊκό» έργο—μέ τήν καλή βέβαια σημασία του όρου. «Ο «Ομορφος κόσμος» ωστόσο θά εΐταν σωστότερο, ακριβέστερο, νά χαρακτηριστεί «λαϊκή fantaisie». «Ε-

ν' απαλλαγούν από τόν εκδιαστή, κά-νοντας μιά πράξη σχεδόν ήρωική, τή μοναδική τής ζωής τους, αυτά είναι τά κύρια περιστατικά που προκα-λούν τήν κρίση του έργου και τή λύ-ση του. «Ο Έρβιν Σώου τά χειρίζε-ται μέ μεγάλη δεξιότητα. Στήνει έ-να έργο όχι μόνο τεχνικά άρτιο, άλ-λά και γεμάτο άνθρωπιά, νόημα, γλυ-κειά ειρωνεία. Σά γνήσιος Αμερικα-νός έπειτα, διδαγμένος από τόν κι-νηματογράφο, φανερώνεται τέλειος χειριστής του στοιχείου δραματική άγωνία, μάστορης του «suspense». Είναι στιγμές στον «Ομορφο κό-σμο» όπου ο θεατής φρενιάζει κυρια-λεκτικά, τεντώνεται στο έπακρο, μι-σεί τόν Γκόφ, θέλει νά τόν σκοτώ-σει. Τέλος γίνεται έδώ και μιά υπο-δειγματική, θά έλεγα, χρήση τής κοι-νωνικής κριτικής μέ τρόπο έμμεσο, σατιρικό, που έχει δξύτητα όσο και χιούμορ. Στοιχεία όλ' αυτά έντελώς αξιόλογα στο προσεχτικά ποσολο-γημένο τους κράμα.

«Ο Βασίος του «Νέου Θεάτρου» δι-νει μιάν έρμηνεία του «Ομορφου κό-σμου» από τίς καλλίτερες παραστά-σεις που βλέπει αυτή τή στιγμή ή Αθήνα. «Ο Βασ. Διαμαντόπουλος παίζει τόν Ιωνά Γκούντμαν μ' ευ-γένεια, μέτρο, απλότητα, έσωτερική ζέση. Πρόκειται χωρίς άλλο για μιάν από τίς καλλιτεχνικότερες δη-μιουργίες του. Πολύ αξιέπαινα στέ-κεται κοντά του ο Σπ. Κωνσταντό-πουλος (Φίλιππος): μέ άνθρωπιά και σεμνό χιούμορ. Μονάχα εκείνη ή φρικτή περούκα του νά μπορούσε νά λείπει! «Η Ξένια Καλογεροπούλου πετυχαίνει κι' αυτή τήν καλλίτερη θαρώ ίσαμε σήμερα σκηνική δημι-ουργία της, στο ρόλο τής Στέλλας: Έχει αόθεντικότητα και πολλή χάρη—σκηνική χάρη. «Η Μαρία Αλ-καίου χρωματίζει μ' εύγλωττο κέφι τή Φλώρα, τήν άφόρητη γυναίκα του Ιωνά. Πολύ άδρά στημένος είναι ο Γκόφ του Ν. Κούρκουλου και ή μόνη μας αντίρρηση άφορά τήν σέ κάποια σημεία υπερβολική του ταχυλογία, που έκνευρίζει. «Ο Γ. Τζώρτζης (Η-λίας Αήμπερ), ή Μαρία Ζαφειράκη (λαμπρή Αγγελίνα Έσπόζιτο), ο Θ. Κατσαδράμης (άπολαυστικός Λα-μάνοβιτς), ο Γ. Αήμος (Μάγκραν-τερ) κι' ο Κ. Πίτσιος (Φέρτυ) συμ-πληρώνουν τή διανομή μέ αξιέπαινη Ισορροπία.

Λαμπρά προσαρμοσμένη στις ά-παιτήσεις του έργου είναι ή σκηνο-θεσία του κ. Βασ. Διαμαντόπουλου, μέσα σέ κατάλληλες, υποβλητικές σκηνογραφίες του κ. Ν. Κώνστα. «Η μετάφραση τής κ. Ιουλίας Ιατρίδη έμπειρη.

Μιά πραγματική έπιτυχία. Τώρα—μάλιστα!



«Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και ή Ξέ-νια Καλογεροπούλου, σέ μιά σκηνή του έργου «Ομορφος Κόσμος», που παίζεται στο «Νέο Θέατρο»

χει τήν ανάλαφρη Ιδιορρυθμία τής δεύτερης και τή ζεστή απλότητα του λαϊκού έργου.

Δύο καλοκάγαθοι φουκαράδες, φί-λοι στενοί, ένας Ισραηλίτης κι' έ-νας συμπατριώτης μας, Έλληνας, ναυάγια του κολασμένου ωκεανού που λέγεται Νέα Υόρκη, έχουν θρεί τή λησμοσύνη του κόσμου τούτου σέ μιά βαρκούλα άραγμένην στο μούράγιο του Μπουκλιν. Έκεί, κάθε θράδι, ψαρεύουν συντροφικά, ειρηνικά, κά-νοντας δνείρα γι' αποδράσεις στο Γκόλφ Στρήμ, όπου θά πάνε κάποτε νά ψαρέψουν χοντρό ψάρι, μέσα στή λιακάδα, μ' ένα κότερο δικό τους. Όμως οι θεοί φθονού τήν ταπεινή και καταλαδωμένη άλλωστε γαλήνη του Ιωνά και του Φίλιππου. Θά τούς στείλουν έναν άποτρόπαιο γκάγκ-στερ, τόν Γκόφ, νά τούς εκδιάσει, νά τούς βασανίσει. «Η περιπλοκή μέ τήν κόρη του Ιωνά, τή Στέλλα, που έρωτεύεται τόν Γκόφ και παρατάει για χάρη του τόν τίμιο «Ηλία Αήμ-περ, και ή τελική, ή πανικόβλητη ά-πόφαση των δύο ηλικιωμένων φίλων



Η ΑΠΟΨΙΝΗ ΠΡΩΤΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Μία άδυσώπητη μονομαχία

ΜΕΓΑΛΟΦΑΝΤΑΣΤΟΣ «ΜΙΣΟΓΥΝΗΣ» Ο ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ
ΕΒΛΕΠΕ ΣΤΗΝ ΠΑΛΗ ΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΜΙΑ ΑΝΑ-
ΜΕΤΡΗΣΗ ΠΟΥ ΠΑΙΡΝΕΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΦΥΣΙΚΟΥ ΝΟΜΟΥ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Νοῦς ἀνήσυχος, ψυχὴ ταραγμένη, τρικυμισμένη, ὁ Αὐγουστος Στρίντμπεργκ (1849—1912) γεφυρώνει τὸν 19ο αἰῶνα μὲ τὸν 20ὸ δραματικά, μ' ἓνα ἀκροβατικό, θανάσιμο ἄλμα. Ἡ ζωὴ του εἶναι ἀρρυθμὴ, ἀλλοπρόσαλλη, ἡ τέχνη του κρᾶμα μεγαλοφυΐας καὶ τρέλλας. Ἀστραπές θαμπωτικές τῇ σπαθίζουν, κι' ἐπειτα ἔρχονται παράδοξες ζώνες σκιᾶς, μεταπτώσεις δίχως αἰσθητὸ εἰρμό, λογικὴ ἀλλήλουχια. Κάθε συγγραφέας, κι' ἀπὸ τοὺς πρὸ πληθωρικούς, χωράει τελικά, μὲ λίγη καλὴ θέληση, σ' ἓνα σχῆμα—σ' ἓνα ἀπὸ τὰ βολικά ἐκεῖνα σχήματα ποὺ ἐπινοοῦμε γιὰ νὰ κάνουμε τίς ἰδιοφυΐες τῶν δημιουργῶν νοητές, εὐσυνόπτες. Ὁ Αὐγουστος Στρίντμπεργκ δὲν χωράει σὲ κανένα σχῆμα.

Ἐφαρμόζεται στὴ ζωὴ του ἐκεῖνο ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε ὑποστηρίξει γιὰ τὸ δραματικὸ ἔργο, σ' ἀντίθεση μὲ τίς προσπάθειες τῶν σχολαστικῶν νὰ κηρύξουν ὀρθόδοξη, θεμιτὴ, μιὰ μόνη μορφή τοῦ δράματος: «Οχι! Στὸ κάθε θέμα χρειάζεται ἡ κατάλληλη μορφή. Ἄρα ἡ «ρευστὴ μορφή». Δὲν ἔμπορὶ κανένας ὑστερα ἀπ' αὐτὸ ὅταν βλέπει τὸν Εὐγένιο Ὁ' Νήλ νὰ διακηρύσσει: «Ὁ Στρίντμπεργκ εἶναι ὁ πρόδρομος κάθε μοντερνισμού στὸ σύγχρονό μας θέατρο». Καὶ τὸν Μπέρναρ Σὼ: «Ὁ μόνος αὐθεντικὰ σαίξπηρικός σύγχρονός μας δραματογράφος».

Πρέπει νὰ ὁμολογηθεῖ πῶς, σάν ἱ-δισυγκρασία, δὲν εἶναι ἀπὸ τοὺς πρὸ σταθεροὺς. Ἐχει γράψει θεατρικά ἔργα κάθε «σχολῆς». Νατουραλισμός, συμβολισμός, φαντασιοκοπία τοῦ δνειροδράματος, προεξπρεσιονιστικὸς ἐξπρεσιονισμός, ἱστορικὸ δρᾶμα, ὅλα τὸν ἔχουν συγκρατήσει. Γιὰ λίγο. Μόλις δοκιμάζει κάτι, τὸ παρτάει, πηγαίνει στὸ ἀντίθετό του, ξαναγυρίζει, τὸ τελειοποιεῖ, τὸ βαθαίνει στὸ ἑπᾶκρο, ὡς τὸν Ἰλιγγο, κατόπι σπάζει τίς μητρες του, τραβάει γι' ἄλλο, ἀπιστος, κολασμένος. Ὅλ' αὐτὰ δὲν εἶναι περιπλανήσεις ἐνὸς ντιλετάντε, ποὺ ἐναδρύνεται γιὰ τὸ ἐρευνητικὸ του πνεύμα. Εἶναι ἀναβρασμός ψυχῆς ποὺ ψάχνει μὲ πάθος νὰ ἐνσαρκωθεί, νὰ λυτρωθεῖ. Δὲν τὸ κατορθώνει, δὲν θὰ τὸ κατορθώσει ποτέ, ὅπως δὲν κατόρθωσε ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὰ πληγωμένα βιώματα τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, αὐτὸς ὁ «γιὸς μιᾶς δούλας», ὅπως εἶχε πει τὸν ἑαυτοῦ του σ' ἓνα τοῦ αὐτοβιογραφικὸ ξέσπασμα...

Ἡ γυναίκα θ' ἀσκήσει πάνω στὴ ζωὴ τοῦ Στρίντμπεργκ μιὰν ἀλλοκοτὴ καὶ ἀντιφατικὰ μαγνητικὴ ἑλξη. Τὸν λένε «μισογύνη». Εἶναι. Ἐχει ὅμως συνειδητοποιήσει ὅσο κανένας ἄλλος τὸ δραματικὸ, τὸ σχεδὸν μοιραῖο βάρος τοῦ θηλυκοῦ στοιχείου μέσα στὴ ζωὴ. Μεγαλοφάνταστος καὶ ἀναμοχλευτὴς τῶν ἐγκάτων ὅπως εἶταν, ἔβλεπε στὴν πάλῃ ἄντρα-γυναίκας μιὰ στοιχειακὴ ἀναμέτρηση, ποὺ παίρνει διαστάσεις φυσικοῦ νόμου. Στὸν «Πατέρα», ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς νατουραλιστικῆς του περιόδου, τὸ δρᾶμα τοῦτο ἐγγίζεται καίρια.

Ἐνας Ἰλαρχος, ποὺ ἄρκετὰ χαρακτηριστικά ὁ συγγραφέας δὲν μᾶς τὸν παρουσιάζει μὲ ἄλλο ὄνομα (τὸ πολὺ—πολὺ ἀναφέρεται ἐδῶ—ἐκεῖ, μὲ τὸ βαφτιστικὸ του: «Ἀντολφ»), ζεῖ παντρεμένος εἰκοσι χρόνια τώρα μὲ μιὰ γυναίκα ἐγκεφαλικὴ, σκληρὴ, τὴ

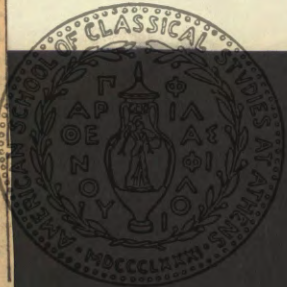
Λάουρα. Στὴν ἀρχή, ὁ Ἰλαρχος καὶ ἡ Λάουρα ἀγαπήθηκαν, ἡ τουλάχιστον ἐκεῖνος τὴν ἀγάπησε. Αὐτὸ φανερώνουν, ξεθαμμένα ἀπὸ ἓνα σαρτάρι στὴ δραματικότερη φάση τοῦ ἔργου, τὰ παλιὰ θυμητικά της, ποὺ ὁ Ἰλαρχος τὰ εἶχε φυλάξει μὲ νοσταλγικὴ τρυφερότητα. Ὅσο γιὰ κείνην, ἂν ἀγάπησε τὸν ἄντρα της κάποτε, εἶταν μὲ τὴν ἐγωϊστικὴ στοργὴ τῆς ἰδιοκτησίας, τὸ κρᾶμα ἀπρόσωπου μητρικοῦ φίλτρου καὶ πόθου γιὰ ἐξουσιασμό.

Μὲ τὸν καιρὸ, ὁ σύνδεσμος τοῦ ἀνδρόγυνου ἔχει ξεπέσει. Δὲν πρόκειται ὅμως ἐδῶ γιὰ τὴ συνθησικμένη φθορά, τὴ μεταπτώση τοῦ νεανικοῦ αἰσθησιασμοῦ σὲ στοργὴ ὀριμὴ ἢ καὶ σὲ ἀπλή συνήθεια. Ἐνα τρίτο στοιχείο μπήκε ἀνάμεσα στὸν Ἰλαρχο καὶ τὴ Λάουρα, ποὺ ἐνῶ σ' ἄλλες περιστάσεις, ὁμαλές, στερεώνει τὸ δεσμό, ἐδῶ τὸν ἔκανε νὰ στρεβλωθεῖ σὲ βουβὴ ἀντιδικία, θανάσιμη ἀναμέτρηση. Ὁ Ἰλαρχος καὶ ἡ Λάουρα ἔχουν μιὰ κόρη, δεκαεφτά χρόνων τώρα, τὴ Βέρθα. Τὴν κόρη λοιπὸν αὐτὴ ὁ καθένας τοὺς τὴ θέλει δική του, μόνο δική του. νὰ τὴν κατεθύνει, νὰ τὴν ποδηγετεῖ, νὰ τὴ διαθέτει, νὰ τὴν ἐξουσιάζει. Ἡ νεαρὴ Βέρθα ἔχει γίνει κάτι σάν ἀντικείμενο, σύμβολο κυριαρχίας ποὺ ὅποιος τὸ κερδίσει τελικά, διατρανώνει ἔτσι καὶ τὸ θρίαμβό του.

Φυσικά, τὸν τόνο οὗτο τῆς στενόκαρδης ἀντιδικίας τὸν δίνει ἡ Λάουρα, μὲ τὸ σκοτεινὸ τῆς πάθος, ποὺ ἔχει κάτι τὸ πρωτόγονο. Νιώθει κανένας πίσω του κρυμμένο κάτι ἀπώτερο καὶ τρομαχτικό: ἀνημμένους αἰῶνες μητριαρχίας, ἓνα πείσμα ἀπωθημένο, γιὰ κάποια πανάρχαια ἥττα τῆς γυναίκας, ποὺ δὲν παρηγορήθηκε ποτέ. Γιὰ τὸν Ἰλαρχο, ἡ ἀξίωση νὰ διαθέσει κατὰ τίς ἀντιλήψεις του τὴ Βέρθα ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἀπλὴ προσπάθεια τοῦ πατέρα ν' ἀποσπᾷσει τὸ παιδί του ἀπὸ τὸν κλοιὸ τοῦ σπιτιοῦ οὗο βασιλεύει γυναικοκρατία. Καὶ σὲ τοῦτο—στὴν κρυφὴ διακυβέρνηση ἀπὸ τὴ γυναίκα—ἐπιτρέπεται νὰ ἱδούμε κάτι τὸ συμβολικόν: Ἡ γυναίκα, ἡττημένη κάποτε στὸ προσκήνιο τῆς ἱστορίας, ἔχει ἀποσυρθεῖ στὰ παρασκήνια χωρὶς καὶ νὰ παραδεχθεῖ τὴν ἥττα της, κάνει λοιπὸν αἰσθητὸ τὸν ἀόρατο ζυγὸ της ἀπὸ ἐκεῖ, μὲ μνησικακία.

Τὸ δρᾶμα: ξεσπάει ὀχι μὲ τὴν αἰτία ἀλλὰ μὲ τὴν ἀφορμὴ. Αἰτία ἡ προαιώνια, ἀνείρητευτὴ πάλη τῶν δύο φύλων γιὰ ἐπικράτηση. Ἀφορμὴ ἡ στιγμή ὅπου ἡ Βέρθα, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Ἰλαρχο, πρέπει νὰ φύγει ἀπὸ τὸ σπῆτι, νὰ πάει νὰ σπουδάσει. Ἡ Λάουρα ἀντιτίκεται, θέλει τὴν κόρη της κοντά της, δική της. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει, δὲν θὰ διατάσει μπροστά σὲ τίποτα, θὰ φθεῖρει τὸν ἀντίπαλό της, θὰ τὸν ἐξαγριώσει, θὰ τὸν ἀπελπίσει, θὰ φτάσει ἀδίσταχτα στὸ πρὸ ριζικὸ μέσο: τὴν ἐξόντωση, ἡθικὴ καὶ φυσικὴ.

Ὅλο τὸ ἔργο εἶναι ἡ ψυχρὴ, ἀδυσώπητη, μέχρι θανάτο μονομαχία τῶν δύο συζύγων. Διάλογος γυμνός, κοφτερός,—λεπίδα. Ἐχει κανένας τὴν ἐντύπωση πῶς ἀκούει τ' ἀτσάλια νὰ διασταυρῶνται, τὴν τριβὴ τους. Τὸ δρᾶμα ξετυλίγεται μέσα σὲ τρία βράδια, σὲ φῶς ἑσπερινὸ ἢ νυχτερινό, σάν ἀνθρωποθυσία ἀπόκριφ, μαύρη λειτουργία. Μιὰ πάλῃ μέχρις ἐσχάτων, ὡς τὴν αὐγὴ.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ο κ. Πτέραρχος»

ΤΩΝ ΑΛ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΧΡ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

(Θέατρον Χατζηχρήστου)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τί νά πεί κανένας γιά τό Έργο καί τήν παράσταση πού έγκαινιάζουν τό νέο θέατρο τής όδου Πανεπιστημίου, τό «Θέατρο Χατζηχρήστου»; Πώς οί συγγραφείς τοῦ «Κου Πτέραρχου» κ.κ. Σακελλάριος καί Γιαννακόπουλος είναι δεξιότεχνες τής ελαφρῆς κωμωδίας; Αυτό τό ξέραμε. Πώς τό νέο τους αυτό Έργο δέν είναι από τά καλύτερά τους, καί γιά τήν ακρίβεια ούτε καν από τά μέτρια; Πώς έχει γραφεί γιά τήν περίσταση, κατά τό σύστημα τών Έργων όπου ένα τυποποιημένο πρόσωπο αλλάζει εξωτερικές ιδιότητες, όπως λόγου χάρι «Ο Καραγκιόζης γραμματικός», δ «Καραγκιόζης μάγερ» κλπ.; Όσοιδήποτε εύλογισάκι' έν έχουν οί συγγραφείς τοῦ «Κου Πτέραρχου» δέν είταν εύκολο νά προσαρμολογήσουν στα προκαθορισμένα μέτρα τοῦ θιάσου πού ζήτησε τό Έργο. Είναι, βασικά, ένας θιάσος επιθεωρησιακός. Έπρεπε λοιπόν νά γράψουν ένα Έργο μέ ρόλους κατάλληλους γιά όλους τούς αστέρες τοῦ θιάσου καί πού, επί πλέον, ν' αφήνει πλατειά περιθώρια στόν αὐτοσχεδρισμό, βασικό γνώρισμα γιά τήν Έπιθεώρηση καί τούς ηθοποιούς της. Ό ηθοποιοίς αὐτός, πραγματικά,

πνίγεται μέσα στόν «γραμμένο» διάλογο. Ή ύφή τών Ικανοτήτων του είναι τέτοια πού δέν βρίσκει τή ζωντανία τής παρά μόνο μέσα στην ἀπόλυτη ανεξαρτησία. Ή ανεξαρτησία από κείμενο, από ψυχολογική συνέπεια, από αισθητική γραμμή, από οτιδήποτε. Ή ανεξαρτησία όμως αὐτή, μέσα στό νόημα τής πειθαρχίας τοῦ δραματικοῦ θεάτρου λέγεται, ἀπλούστατα, αὐθαιρεσία. Ό «Κος Πτέραρχος», όπως έχει γραφεί καί όπως παίζεται, είναι μία επιθεώρηση χωρίς μουσική καί χορευτικά.

Μιά αρχική περεξήγηση — ή κλασική τής φάρσας — κάνει τόν θωρακισμένο κέντρου πολυτελείας νά περάσει γιά πτέραρχος. Ύποτίθεται πώς όλα τά πρόσωπα πού πέφτουν σ' αὐτό τό λάθος έχουν πληγεί από ἀνίατη βλακεία. Ό «πτέραρχος» ἀνακατεύεται σέ μιάν ὑπόθεση ἐρωτικής ζήλειας, όπου ένας σμηνίτης ἀποφασίζει ν' ἀνέβει στό χωριό του καί νά ἐξοντώσει ὅλη τήν οἰκονομία τής κοπέλας πού ἀγαπάει, γιατί τή δίνουν σ' έναν ἄλλο, προικοθήρα. Ή θικός αὐτουργός ὡστόσο τών δραμάτων πού δέν θά γίνουν είναι δ βουλευτής τοῦ τόπου. Χάρη στην ὑπόσχεσή του καί στίς ἐνέργειές του πρόκειται, ὑποτίθεται, ν' ἀπαλλαγούν τά κτήματα τής νύφης ἀπό τήν ἀπειλούμενη ἀπολλοτρίωση, πού είχε γιά σκοπό τήν ἱδρυση ἀεροδρομίου. Τό σημεῖο αὐτό τοῦ μύθου, ἡ σάτυρα τών πολιτευομένων δηλαδή, είναι καί τό καλύτερο σημεῖο του.

Ό κόσμος γελάει, διασκεδάει. Βρισκόμαστε στην περιοχή τοῦ ἀνεξέλεγκτου, τήν πέραν τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ. Ἄρα κάθε σχόλιο περιττό. Τή θέση του μπορεί νά καταλάβει δ κατάλογος τών προσώπων πού πρωταγωνιστοῦν: Είναι δ Κ. Χατζηχρήστος, δ Β. Αὔλωνίτης, ἡ Γ. Βασιλειάδου, δ Ν. Ρίζος, δ Κ. Σολίγκας, ἡ Πόπη Λάζου, δ Ν. Φέρμας. Ό καθένας τους φέρνει στην παράσταση τόν τύπο του καί τό ἐνεργητικό του. Ή παράσταση είναι τό πρακτικό τους ἔθροισμα.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Αγία Ιωάννα»

ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΑΡ ΣΩ

(Θίασος του Όλντ Βίκ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

«Αν οι έρμηνείες σαιξπηρικών έργων από αγγλικά συγκροτήματα έχουν για σταθερό τους σχεδόν χαρακτηριστικό — όπως σημειώναμε προχτές — την ανανεωτική τάση, μιά έρμηνεία έργου του Μπέρναρ Σω από Άγγλους, και μάλιστα από τό «Όλντ Βίκ», πρέπει να θεωρηθεί αυθεντική. Υποπιτεύομαι ωστόσο πως ή παράσταση της «Αγίας Ιωάννας», τό θράδι της Τετάρτης, θά ξένισε, φανερά ή κρυφά, πολλούς. Όχι γιατί είχε τίποτα τό ριζοσπαστικό στήν ουσία της· αλλά για τή μορφή της ήρωίδας, όπως τήν διέπλασε ή Μπάρμπαρα Τζέφορντ, ή εξαιρετικά προικισμένη αυτή πρωταγωνίστρια.

Πρέπει να θυμίσω πρώτα, πως θραιοκόμασε εδώ απέναντι στό ποιητικότερο έργο του Μπέρναρ Σω. Για τήν ακρίβεια, θά έλεγα πως τό κατόρθωμα του μεγάλου περιγελαστή των πάντων είναι πως πέτυχε τό απίστευτο: να δημιουργήσει στήν «Αγία Ιωάννα» μιά μορφή ποιητική με ρασιοναλιστικά στοιχεία. Τό τελευταίο τουτο γινόταν ιδιαίτερα αισθητό προχτές, στό χώρο του Ώδείου Ήρώδου που δέν σηκώνει ρασιοναλισμούς και διαλεκτικά κυβιστήματα. Υποθέτω μάλιστα πως ή αισθητή κόπωση του κοινού στό τέλος του έργου δέν προερχόταν τόσο από τίς τρεισήμιση ώρες διάρκεια — υπερβολικά πολλή — αλλά από τό γεγονός ότι, σκηνές δλόκληρες γίνονταν, φαίνονταν, στατικές, από τήν κατάχρηση λογοκρατίας. Αυτό στό παθητικό του συγγραφέα και όχι του θιάσου.

Η σύλληψη ωστόσο της μορφής της Ιωάννας ντ' Άρκ από τόν Μπέρναρ Σω δέν παύει να είναι μιά από τίς λαμπρότερες στιγμές του νεωτέρου θεάτρου. Έχει τή σπάνια άρετή να συνδυάζει τό οικείο με τό έπικό, τό άπλό με τό συμβολικό. Είναι μιά χωριατοπούλα γεμάτη αυθορμησία και μαζί μιά μορφή που άντιπροσωπεύει τήν ελεύθερη συνείδηση, τή βαθύτερη δηλαδή δύναμη που κατέλυσε τό Μεσαίωνα, άνοιξε τό δρόμο στό νεώτερο κόσμο. Δέν συγκρούεται με άτομα μεμονωμένα ή Ιωάννα. Συγκρούεται με δυνάμεις που τά ξεπερνάνε στό κοινωνικό και στό ιστορικό επίπεδο, με θεσμούς. «Αλήθεια — λέει στήν 6η εικόνα του έργου ο Ίεροξεταστής — είναι φοβερό να βλέπει κανένας ένα τόσο νεαρό πλάσμα να συντρίβεται άνάμεσα σ' αυτές τίς πανίσχυρες δυνάμεις, τήν Εκκλησία και τό Νόμο». Και ο Σω παρατηρεί στόν πρόλογο του έργου του: «Τό τραγικό των έγκλημάτων αυτού του είδους είναι πως δέν γίνονται από έγκληματίες. Είναι έγκλήματα της δικαιοσύνης, εύλαβικά έγκλήματα».

Η Μπάρμπαρα Τζέφορντ δίνει μιά Ιωάννα κρουστή, γεμάτη λεβεντιά, ψυχική και φυσική ύγεια, μιά Ιωάννα δυναμική. Τίποτα τό νοσηρό ή τό αλαφροίσκιωτο σ' αυτό τό πλάσμα που ακούει «φωνές» από τόν Ουρανό και κουβεντιάζει με άγιους. Ένα κορίτσι του υπαίθρου, δοσμένο όμως δλόκληρο, παράφορα, στήν πίστη του, και που σέ πείθει πως είναι σκεύος έκλογής. Η δμορφιά του βρίσκεται ακριβώς στό ότι πιστεύει, στό ότι έχει δύναμη ψυχής, που οι άλλοι γύρω του δέν έχουν. Και διαθέτει ακόμα ή Ιωάννα της Μπάρμπαρα Τζέφορντ τή φυσική εκείνη ένεργητικότητα που καταργεί εξ άρισμού τήν άπορία πως μπόρεσε ένα κοριτσόπουλο δεκαεννιά χρονών να συνάγει ένα έθνος και να γίνει πολεμικός του άρχηγός.

Με τήν άδρή αυτή διαγραφή ή πρωταγωνίστρια επιβάλλει τήν Ιωάννα της άμέσως από τήν αρχή, συναρπάζει. Έχει μιά άρτεμίσια όμορφιά στίς στάσεις της, στίς κινήσεις της, έναν ήρωικό τόνο δίχως στόμφο, μακριά από κάθε ρητορεία ή μελοδραματισμό. Η θαυμάσια, θερμή φωνή της τή βοηθάει, αλλά προπάντων τήν υποβαστάζει ή έσωτερική της πυκνή σύσταση. Κρατάει με συνέπεια τή γραμμή της έρμηνείας της ως τό τέλος, σ' όλες τίς φάσεις του ρόλου. Μιά μόνον άντίρρηση: Ότι καταργεί σχεδόν τίς άποχρώσεις. Η Ιωάννα της, άγοροκόριτσο, δύναμη θετική, μάς κάνει να ξεχάσουμε πως είναι ωστόσο κι ένα κοριτσόπουλο,

με τή φυσική στό φύλο της, στήν ηλικία της, τρυφερότητα, τίς έκστατικές στιγμές της. Σημειώνω τό μειονέκτημα γιατί αίρει πολύ από τό θεμιτά συγκινητικό στοιχείο του ρόλου. Μιά Ιωάννα δυνατότερη από όλους, ποτέ σχεδόν άνυπεράσπστη, έστω και προδομένη, μάς κάνει ελάχιστα να συμπονέσουμε τή δραματική της μόνωση.

Ίσως όμως να φταίει εδώ τό υπαίθριο, μεγάλο θέατρο, που άνάγκασε τή Μπάρμπαρα Τζέφορντ να περιορίσει τόν πλούτο των χρωματισμών της. Είναι ένας από τούς λόγους όπου οι άρχαίοι χώροι δέν προσφέρονται στό νεώτερο δραματικό δαιμόνιο, τό βασισμένο στίς λεπτές διακυμάνσεις και στίς άποχρώσεις. Σ' άντίθεση όμως με τόν «Ρωμαίο», ή Ισορροπία του συνόλου στήν παράσταση της «Αγίας Ιωάννας» είναι ιδανική σχεδόν. Δέν ξέρω αν έγινε αρκετά αισθητή, αν εκτιμήθηκε όσο έπρεπε, ή άρτια έξυπηρέτηση όλων των ρόλων του έργου, ως τόν τελευταίο. Οι στρατιωτικοί είναι στρατιωτικοί και οι κληρικοί κληρικοί. Στιγμές-στιγμές ξεχνούσαμε πως παρακολουθούμε θεατρικό έργο, νομίζαμε πως παρευρισκόμαστε σέ σκηνή της ζωής, σέ συνεδρίαση Ιεροδικείου, ή σέ διαπραγματεύσεις ένοχες φεουδαρχίας και κλήρου. Και όσοι ήθοιοι είχαν παίξει πριν στό «Ρωμαίο», πως είχαν αλλάξει εδώ! Χρειαζόταν να ψάχνουμε επίμονα στό πρόγραμμα για να διακρίνουμε τήν ταυτότητά τους.

Αναφέρω ξεχωριστά, άνάμεσά τους, τό Άντρέ βάν Γκύσεγκεμ, άξιοθαύμαστο Έπίσκοπο Κωσόν, τόν Τζώρτζ Χώου (Ίεροξεταστή), τόν Τζών Χάμφρυ (Γουώρικ), τόν Τζόμπ Στιούαρτ (Δελφίνο), τόν Ουίλλιαμ Σύλβεστερ (Ντονουά), τόν Νταϊνβιντ Ντόντιμεντ (Στόγκαμπερ). Αν παραλείπω τούς άλλους, είναι μόνο γιατί δέν θά είχε νόημα να μεταβάλλω τή στήλη τούτη σέ όνομαστική κατάσταση.

Ακρίβεια γεμάτη στερεότητα διακρίνει τή σκηνοθεσία του κ. Ντάγκλας Σήλ. Κοστούμια, πανοπλίες, είναι ωραιότατα.

Μιά παράσταση — συνολικά — που θά μάς κέρδιζε δλόψυχα αν ο χριστιανός αυτός ο Μπέρναρ Σω (αλήθεια, που να βρίσκεται τώρα; με τήν Ιωάννα ή με τόν στρατιώτη του Έπιλόγου;) δέν τήν έκανε να κρατάει όσο κράτησε: Περισσότερο από έναν Σαίξπηρ.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Αγία Ιωάννα»

ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΑΡ ΣΩ

(Θίασος του "Ολντ Βίκ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

«Αν οι έρμηνείες σαιξπηρικών έργων από αγγλικά συγκροτήματα έχουν για σταθερό τους σχεδόν χαρακτηριστικό — όπως σημειώσαμε προχτές — την ανανεωτική τάση, μία έρμηνεία έργου του Μπέρναρ Σω από "Αγγλους, και μάλιστα από το "Ολντ Βίκ», πρέπει να θεωρηθεί αυθεντική. Υποπτεύομαι ωστόσο πως η παράσταση της «Αγίας Ιωάννας», τό βράδι της Τετάρτης, θα ξένισε, φανερά ή κρυφά, πολλούς. Όχι γιατί είχε τίποτα τό ριζοσπαστικό στην ουσία της, αλλά για τη μορφή της ήρωϊδας, όπως την διέπλασε η Μπάρμπαρα Τζέφορντ, ή εξαιρετικά προικισμένη αυτή πρωταγωνίστρια.

Πρέπει να θυμίσω πρώτα, πως δρισκώμαστε εδώ απέναντι στο ποιητικότερο έργο του Μπέρναρ Σω. Για την ακρίβεια, θα έλεγα πως τό καθάρωμα του μεγάλου περιγελαστή των πάντων είναι πως πέτυχε τό απίστευτο: να δημιουργήσει στην «Αγία Ιωάννα» μία μορφή ποιητική με ρασιοναλιστικά στοιχεία. Τό τελευταίο τούτο γινόταν ιδιαίτερα αισθητό προχτές, στο χώρο του Ώδείου "Ηρώδου που δέν σηκώνει ρασιοναλισμούς και διαλεκτικά κυδιστήματα. Υποθέτω μάλιστα πως ή αισθητή κόπωση του κοινού στο τέλος του έργου δέν προερχόταν τόσο από τις τρεισήμισι ώρες διάρκεια — υπερβολικά πολλή — αλλά από τό γεγονός ότι, σκηνές δλόκληρες γίνονταν, φαίνονταν, στατικές, από την κατάχρηση λογοκρατίας. Αυτό στο παθητικό του συγγραφέα και όχι του θιάσου.

Η σύλληψη ωστόσο της μορφής της Ιωάννας ντ' Άρκ από τον Μπέρναρ Σω δέν παύει να είναι μία από τις λαμπρότερες στιγμές του νεωτέρου θεάτρου. Έχει τη σπάνια άρετή να συνδυάζει τό οικείο με τό έπικό, τό απλό με τό συμβολικό. Είναι μία χωριατοπούλα γεμάτη αυθορμησία και μαζί μία μορφή που αντιπροσωπεύει την ελεύθερη συνείδηση, τη βαθύτερη δηλαδή δύναμη που κατέλυσε τό Μεσαίωνα, άνοιξε τό δρόμο στο νεώτερο κόσμο. Δέν συγκρούεται με άτομα μεμονωμένα ή Ιωάννα. Συγκρούεται με δυνάμεις που τά ξεπερνάνε στο κοινωνικό και στο ιστορικό επίπεδο, με θεσμούς. «Αλήθεια — λέει στην δη εικόνα του έργου ο Ίεροεξεταστής — είναι φοβερό να βλέπει κανένας ένα τόσο νεαρό πλάσμα να συντρίβεται ανάμεσα σ' αυτές τις πανίσχυρες δυνάμεις, την Έκκλησία και τό Νόμο». Και ο Σω παρατηρεί στον πρόλογο του έργου του: «Τό τραγικό των εγκλημάτων αυτού του είδους είναι πως δέν γίνονται από εγκληματίες. Είναι εγκλήματα της δικαιοσύνης, εύλαβικά εγκλήματα».

Η Μπάρμπαρα Τζέφορντ δίνει μίαν Ιωάννα κρουστή, γεμάτη λεβεντιά, ψυχική και φυσική ύγεια, μίαν Ιωάννα δυναμική. Τίποτα τό νοσηρό ή τό αλαφροίσκιωτο σ' αυτό τό πλάσμα που ακούει «φωνές» από τον Ουράνο και κουβεντιάζει με άγιους. Ένα κορίτσι του υπαίθρου, δοσμένο όμως δλόκληρο, παράφορα, στην πίστη του, και που σε πείθει πως είναι σκευός έκλογής. Η δμορφιά του βρίσκεται ακριδώς στο ότι πιστεύει, στο ότι έχει δύναμη ψυχής, που οι άλλοι γύρω του δέν έχουν. Και διαθέτει ακόμα ή Ιωάννα της Μπάρμπαρα Τζέφορντ τη φυσική εκείνη ένεργητικότητα που καταργεί έξ όρισμού την άπορία πως μπόρεσε ένα κοριτσόπουλο δεκαεννιά χρονών να συναγείρει ένα έθνος και να γίνει πολεμικός του άρχηγός.

Με την άδρή αυτή διαγραφή ή πρωταγωνίστρια επιβάλλει την Ιωάννα της άμέσως από την άρχή, συναρπάζει. Έχει μίαν άρτεμίσια όμορφιά στις στάσεις της, στις κινήσεις της, έναν ήρωϊκό τόνο δίχως στόμφο, μακριά από κάθε ρητορεία ή μελοδραματισμό. Η θαυμάσια, θερμή φωνή της τη βοηθάει, αλλά προπάντων την υποδαστάζει ή έσωτερική της πυκνή σύσταση. Κρατάει με συνέπεια τη γραμμή της έρμηνείας της ως τό τέλος, σ' όλες τις φάσεις του ρόλου. Μία μόνον αντίρρηση: "Οτι καταργεί σχεδόν τις άποχρώσεις. Η Ιωάννα της, άγοροκόριτσο, δύναμη θετική, μάς κάνει να ξεχάσουμε πως είναι ωστόσο κι' ένα κοριτσόπουλο,

μέ τη φυσική στο φύλο της, στην ηλικία της, τρυφερότητα, τις έκστατικές στιγμές της. Σημειώνω τό μειονέκτημα γιατί αίρει πολύ από τό θεμιτά συγκινητικό στοιχείο του ρόλου. Μία Ιωάννα δυνατότερη από όλους, ποτέ σχεδόν άνυπεράσπστη, έστω και προδομένη, μάς κάνει έλάχιστα να συμπονέσουμε τη δραματική της μόνωση.

Ίσως όμως να φταίει εδώ τό υπαίθριο, μεγάλο θέατρο, που ανάγκασε τη Μπάρμπαρα Τζέφορντ να περιορίσει τον πλοΐτο των χρωματισμών της. Είναι ένας από τους λόγους όπου οι άρχαιοι χώροι δέν προσφέρονται στο νεώτερο δραματικό δαιμόνιο, τό βασισμένο στις λεπτές διακυμάνσεις και στις άποχρώσεις. Σ' αντίθεση όμως με τον «Ρωμαίο», ή ίσορροπία του συνόλου στην παράσταση της «Αγίας Ιωάννας» είναι ιδανική σχεδόν. Δέν ξέρω αν έγινε άρκετά αισθητή, αν εκτιμήθηκε όσο έπρεπε, ή άρτια έξυπνότητα όλων των ρόλων του έργου, ως τον τελευταίο. Οι στρατιωτικοί είναι στρατιωτικοί και οι κληρικοί κληρικοί. Στιγμές — στιγμές ξεχούσαμε πως παρακολουθούμε θεατρικό έργο, νομίζαμε πως παρευρισκόμαστε σε σκηνή της ζωής, σε συνεδρίαση έεροδικείου, ή σε διαπραγματεύσεις ένοχες φεουδαρχίας και κλήρου. Και όσοι ήθοιοι είχαν παίξει πριν στο «Ρωμαίο», πως είχαν αλλάξει εδώ! Χρειάζονταν να ψάχνουμε έπίμονα στο πρόγραμμα για να διακριδίσουμε την ταυτότητά τους.

Αναφέρω ξεχωριστά, ανάμεσά τους, τό Άντρέ βάν Γκύσεγκεμ, άξιοθαύμαστο Έπίσκοπο Κωσόν, τον Τζόρτζ Χάου (Ίεροεξεταστή), τον Τζών Χάμφρυ (Γουώρικ), τον Τζόμπ Στιούαρτ (Δελφίνο), τον Ούίλλιαμ Σύλβεστερ (Ντονουά), τον Νταήνδιντ Ντόντιμεντ (Στόγκαμπερ). Αν παραλείπω τους άλλους, είναι μόνο γιατί δέν θα είχε νόημα να μεταβάλλω τη στήλη τούτη σε όνομαστική κατάσταση.

Ακρίβεια γεμάτη στερεότητα διακρίνει τη σκηνοθεσία του κ. Ντάγκλας Σήλ. Κοστούμια, πανοπλίες, είναι ωραιότατα.

Μία παράσταση — συνολικά — που θα μάς κέρδιζε δλόψυχα αν ο χριστιανός αυτός ο Μπέρναρ Σω (άλήθεια, που να βρίσκεται τώρα; με την Ιωάννα ή με τον στρατιώτη του Έπιλόγου;) δέν την έκανε να κρατάει όσο κράτησε: Περισσότερο από έναν Σαίξπηρ.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«ΠΕΝΤΕ ΣΤΡΕΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ»

ΤΩΝ Γ.ΣΤΑΥΡΟΥ ΚΑΙ Α.ΦΡΑΓΚΙΑ

(Θίασος Β. Διαμαντόπουλου)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

«Όπως, μέσα σε δρισμένα χρονικά διαστήματα, δημιουργούνται διάφορα ρεύματα ιδεών ή και απλές προλήψεις, που κατευθύνουν έναν μικρό κόσμο ή μία εποχή, έτσι έχει δημιουργηθεί τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα και μία αντίληψη, με πατρότητα λίγο-πολύ ανεξακρίβωτη, ότι το θέατρο — και ιδιαίτερα το νεοελληνικό — θα ανθεί, θα προκόψει, αν γίνει «πανηγύρι». Υποθέτω πως πρόκειται, κατά βάση, για μία προέκταση του γνωστότατου «λαϊκισμού»: «Η κατεύθυνση αυτή, που αναζητεί τον τρόπο να επανασυνδεθεί η Τέχνη με τη μεγάλη μάζα, να την ενδιαφέρει και να την εκφράζει, προσφεύγει κατά κανόνα σε μέσα αρκετά εξωτερικά και πρόχειρα, όταν δεν είναι απλούστατα δημοσκοπικά. Φολκλόρ, τουριστικές γραφικότητες, απομιμήσεις της λαϊκής αφέλειας κλπ. Το αποτέλεσμα είναι να μεταβάλλεται η πρωτόγονη αυτή αφέλεια σε μανιέρα — δηλαδή ακριβώς στο αντίθετό της. Και μάλιστα στο πιο υποκριτικό της αντίθετο.

Μέσα σ' αυτή την κατεύθυνση εγγράφεται και το έργο που παίζει τώρα το «Νέο Θέατρο» του κ. Βασ. Διαμαντόπουλου και της κυρίας Μαρίας Άλκαίου. Είναι το «Πέντε στρέμματα Παράδεισος» των κ. κ. Γερ. Σταύρου και Άνδρ. Φραγκιά. Σ' ένα χωριό της περιοχής Κοζάνης κυκλοφορεί η είδηση πως το κράτος θα δώσει πέντε στρέμματα γης κληροστούς ακτήμονες οικογενειάρχες. Οι νέοι του χωριού, που βρίσκονται σ' άπογνωση από τη φτώχεια κι' όνειρεύονται μόνο τη μετανάστευση σ' αλλοδαπή, αποφασίζουν μονομιάς να παντρευτούν, για να πάρουν τα πέντε στρέμματα και να λύσουν το πρόβλημά τους. Η δραματική όμως αυτή απόφαση θα υποβληθεί σε αλλεπάλληλες δοκιμασίες: Από την ελπίδα στην απελπισία, από την υπόσχεση

στη διάψευση, οι έπιδοχοι γαμπροί τότε θα κυνηγάνε τα κορίτσια του χωριού να τα παντρευτούν μάνι-μάνι, και τότε θα τα διώχνουν από κοντά τους με το σκαλιότερο τρόπο.

Στην δραματική αυτή υπόθεση φτωχής νέας του χωριού, που παραστράτησε κάποτε μ' ένα συχωριανό της, έγινε φόνισσα του νόθου παιδιού της και δικάστηκε γι' αυτό, μπήκε τρία χρόνια φυλακή. Γυρίζει στο χωριό πάνω που ο μοιραίος νέος έτοιμαζόταν να παντρευτεί κι' αυτός την κόρη του Προέδρου της Κοινότητας. Τα γεγονότα που επακολουθούν — συναντήσεις, ξεπροστίγματα, αυταπαρνήσεις, τελική επιβράβευση της αρετής — είναι δραματικού, κι' ακόμα περισσότερο μελοδραματικού τύπου. Έξασφαλίζουν πάντως στο έργο τον άξονα που του χρειάζεται για να μη σκορπίσει σε μικροπερισώδια, καθώς και το εξατομικευμένο συναισθηματικό στοιχείο, το πάντοτε επικρατέστερο από το άπρόσωπο.

Με το «Πέντε στρέμματα Παράδεισος» ωστόσο συμβαίνουν κάποια περιέργα πράγματα: Ο θεατής μαντεύει βέβαια πως το έργο γράφτηκε για να προβάλει τη δραματική κατάσταση της ανέχειας του αγρότη και τα επακόλουθά της. Το αποτέλεσμα όμως, σ' αν εντύπωση συνολική, αποβαίνει εντελώς διαφορετικό, για να μην πω αντίθετο. Όλοι αυτοί οι νέοι, που δίνουν υποσχέσεις γάμου για ένα χωράφι και τις αναίρουν αδίσταχτα, ελαφρά τη καρδία, και τις ξαναδίνουν, και τις ξανααναίρουν, κάνουν την εντύπωση φοβερών παλιανθρώπων. Αν σκοπός των συγγραφέων εΐτανε να δείξουν πού καταντάει ο άνθρωπος από τη φτώχεια, τότε επέτυχαν μαζί και κάτι αρκετά διαφορετικό: Έδειξαν δηλαδή πως ο άνθρωπος δεν αξίζει και πολλά πράγματα: είναι έρμαιο των ανέμων. Απροσδόκητο, αρκετά κυνικό στην ουσία του, συμπέρασμα του κοινωνικού ντετερμινισμού...

Το έργο αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο είναι δράμα. Το δεύτερο κωμωδία. Την έλλειψη αυτή ενιαίου τόνου τη θέλησαν πιθανότατα οι συγγραφείς, δεν έγινε άθελά τους, απάνω στην παράσταση. Σκοπός να εξασφαλίσουν όλα τα πιθανά στοιχεία της λαϊκής έπιτυχίας: συγκινητικά και διασκεδαστικά. Το «Πέντε στρέμματα Παράδεισος», που έχει κατά τ' άλλα καλόν ήθογραφικό διάλογο, ζωηρότητα και κίνηση, δεν ξεφεύγει έτσι από τη στενή σύμβαση του έμπορικού Θεάτρου με θέση ή χωρίς θέση. Η αξιόπεινη πρόθεση της κεντρικής ιδέας, μένει αναξιοποίητη όχι μόνον από το άπρόσδοκτο του ήθικου διασυρμού των περισσότερων προσώπων, αλλά και από το πλαστικό άνυπόστατο όλων τους. Η συμπαθέστερη μορφή είναι της Δήμητρας, της παραστρατημένης, ή δοσμένης όμως συμβατικά κι' αυτή, όπως οι ήρωίδες των έπιφυλλιδογραφμάτων.

Ανεξάρτητα μ' αυτές τις παρατηρήσεις, που άφορούν το περιεχόμενο, το έργο πρέπει να σημειώσει έπιτυχία «λαϊκή» — έτσι όπως έχει καταλήξει να θεωρούμε λαϊκές έπιτυχίες τις έξωτερικές έπιτυχίες. Η σκηνοθεσία του Βασ. Διαμαντόπουλου αξιοποιεί το στοιχείο κίνηση, αλλά και, για να πετύχει το ύφος «πανηγύρι», δίνει στο σύνολο έναν τόνο υπερβολικά, ένκευριστικά κραυγαλέο. Αφού αναγνωρίσουμε την ανάγκη ν' ακούει κι' ο θεατής των τελευταίων καθισμάτων, θα έπισημάνουμε το διάχυτο, άδικαιολόγητο, έξαλλο στο παίξιμο πολλών από τους δευτερεύοντες ήθοποιούς. Είναι, θα ρώ, μία παρεξήγηση της σκηνικής ζωτανίας. Στους άλλους, τους πρωτεύοντες ρόλους, υπογραμμίζουμε την ένεργητική παρουσία των δύο θιασαρχών, Μαρίας Άλκαίου και Βασ. Διαμαντόπουλου, του Θ. Κατσάδραμη, της Καίτης Λαμπροπούλου, της Θεωνάς Ιωαννίδου (πολύ μετρημένης Δήμητρας), του Σπ. Κωνσταντόπουλου, του Γ. Δήμου, της Λήδας Πρωτοψάλτη και της Μαρίας Ζαφειράκη.

Ο κ. Μ. Άγγελόπουλος έχει σχεδιάσει μιάν υποβλητική, σοβαρή σκηνογραφία. Η μουσική του κ. Γ. Μαρκόπουλου άκούγεται πολύ εύχρηστα. Χορογραφία γραφική της Άμαρυλλίδος.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Καίσαρ καί Κλεοπάτρα»

ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΑΡΝΤ ΣΩ

(Θίασος 'Αλίκης Βουγιουκλάκη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΟΤΑΝ πει κανένας ότι τό ανέ-
βασμα του «Καίσαρος καί
της Κλεοπάτρας» στο θέα-
τρο Κοτοπούλη, υπό μορφή μουσι-
κής κωμωδίας, είναι διασκεδαστικό
κι' ότι ασφαλώς θα σημειώσει σειρά
παραστάσεων, νομίζω πως θα έχει
πεί δ,τι επιδέχεται η περίπτωση.
'Από εκεί καί πέρα, αρχίζει η πε-
ριοχή της μουσικής, για την οποία
ο υπογραφεύμενος δεν έχει αρμοδιό-
τητα. Νά επαναλάβουμε πως ο κ.
Χατζιδάκης είναι πολύ προικισμένος,
θ' αποτελούσε κοινοτοπία. 'Αλλο
ζήτημα αν ο κοινός θεατής αποκομι-
ζει την εντύπωση πως ο «Καίσαρ
καί η Κλεοπάτρα» περιέχει δ,τι καλ-
λίτερο έχει γράψει ο κ. Χατζιδάκης.
Φοβάμαι πως αν υποστήριζε κανέ-
νας κάτι τέτοιο, θα τον άδικοῦσε.
Βλέπω ωστόσο — χωρίς νά χρειά-
ζεται για τούτο μεγάλη δευδερκεία
— τη μελωδία της Κλεοπάτρας «'Ω
Μαρκαντώνιε!» νά γίνεται δημοφι-
λής.

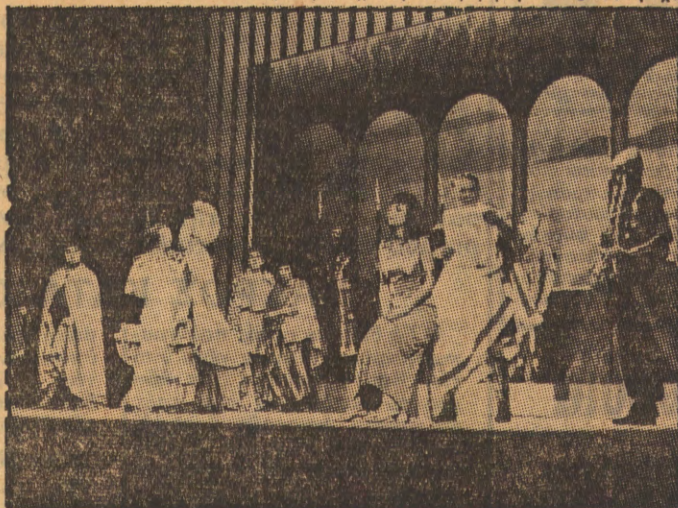
Νά ερθουμε τώρα στην κυρίως πα-
ράσταση; 'Ας τό αναβάλουμε για

ναι, απεναντίας, κάτι βαρύ, δισήκω-
το. Γενικότερα μπορούμε νά παρα-
τηρήσουμε πως αν υπάρχει κάτι που
δικαιώνει αισθητικά τό ελαφρό μου-
σικό είδος — όπου αυτό έχει αυθεν-
τικότητα καί δεν μοιάζει μ' έπαρ-
χιακή απομίμηση — είναι η χάρη

σος, δίνει έναν Καίσαρα κεφάτον
άλλα καί περισσότερο Καρούσο πα-
ρά Καίσαρα. Οί άλλοι ήθοιοι δέν
είναι τυχερότεροι. 'Η Φταπατίτα
βρίσκεται πολύ μακριά από την Τζό-
λυ Γαρμπή. 'Ο Δήμος Σταρένιος δ
δικείται από τον Ποθνήν. Σκηνικά
αποτελεσματικός πάντα δ Διον. Πα-
παιγιαννόπουλος, δέν ανεβάζει ωστό-
σο τό επίπεδο της παραστάσεως
στό ρόλο του Ρούφιου' απεναντί-
ας : συμβάλλει στον ποιοτικό όπο-
βισισμό του. 'Απίστευτα φτηνός εί-
ναι δ 'Απολλόδωρος του Γ. Πάντζα.

Δέν μπόρεσα νά καταλάβω γιατί
δ κάλλιστος κ. Νικ. 'Εγγονόπουλος,
προκειμένου νά γράφει για τά κο-
στούμια του έργου, άπασχολείται
τόσο από αυτό που λέμε εϊστορικό
ρεαλισμό. 'Ο «Καίσαρ καί η Κλεο-
πάτρα» δέν ντύνεται ποτέ ρεαλιστι-
κά. 'Απόδειξη πως τό ένστικτο του
κ. 'Εγγονόπουλου τον δδγήσε σω-
στότερα από τό στοχασμό του κι' άς
τον έβαλε νά σπαταλήσει χρυσά γα-
λόνια, χτυπητά χρώματα καί χάρτι-
να λαφία. 'Εφριξε έτσι μιά πινελιά
επιθεωρησιακή στο έργο, που δέν θα
ταίριαζε βέβαια αν είταν παιγμένο
στην αυθεντική μορφή του, άλλα που
έδώ είναι δ,τι πρέπει. Τό ίδιο καί
οί σκηνογραφίες — περισσότερο στο
προσωπικό ύφος του ζωγράφου αυ-
τές.

'Ο σκηνοθέτης κ. 'Αλ. Σολομός
μάς έχει δώσει καλλίτερα δείγματα
των ικανοτήτων του. Στην περίπτω-
ση τούτη μοιάζει μάλλον ν' αφέθηκε
στην άδυναμία του — μέ την έννοια
που μιλάμε γι' άδυναμία όταν θέ-
λουμε νά πούμε κλίση, μεράκι, καί-
μός, προτίμηση.



Μία σκηνή από τό έργον «Καίσαρ καί Κλεοπάτρα»

λίγο — χωρίς καί νά ελπίζω βέβαια
πως θα τό αποφύγουμε... 'Ας πούμε
δυό λόγια για τον τρόπο που μάς
προτείνεται τό έργο : 'Η μετασκευή
του σε άλλο είδος — μουσική κω-
μωδία — μετριάξει ως ένα σημείο
τή δόσμευση απέναντι στο κείμενο
του Σω. 'Αλλά έδώ, εκείνο που έχει
νά επισημάνει κανένας δέν είναι
καμμία ουσιαστική απομάκρυνση. Εί-
ναι δ γενικός υποβιβασμός του τό-
νου σε χαμηλότερο, πολύ χαμηλότε-
ρο επίπεδο : Οί διασκευαστικές έ-
πεμβάσεις, τυπικώς περιορισμένες,
κάποτε καί σε άπλά σχήματα λό-
γου, έχουν φτηνήνει τό έργο τρομα-
χτικά. Στιγμές-στιγμές έχουμε την
εντύπωση πως στή σκηνή δέν μιλάει
ένas σπουδαίος συγγραφέας : μιλάει
ένα πρόσωπο άγοραίο, καί μάλιστα
στερημένο από τό πνεύμα της άγο-
ράς. Γιατί αυτή η άθεράτευτη μα-
νία στην 'Ελλάδα νά συγχέεται τό
ελαφρό μέ τή χοντροκοπία; 'Η χον-
τροκοπία δέν έχει ελαφρότητα : εί-

του, δ κομψός τόνος. Στην απόδοση
του «Καίσαρος καί της Κλεοπά-
τρας» ξεμυτίζουν στοιχεία βαρβα-
ρικά.

'Ερχομαι στην υπόκριση. Κλεοπά-
τρα είναι η 'Αλίκη Βουγιουκλάκη,
Καίσαρ δ Τζ. Καρούσος. 'Ο Σω θέ-
λησε την Κλεοπάτρα του αντιρωϊ-
κή, αντιβρυλική, ένα καθημερινό κο-
ρίτσι. 'Αλλο όμως καθημερινό κι'
άλλο φτηνό. Τό καθημερινό, στην
Τέχνη, έχει ποιότητα. Κλεοπάτρα
καθημερινή μπορούμε νά φανταστοῦ-
με : μάς την επέβαλε ένας σημαντι-
κός δραματογράφος : δ Μπέρναρ Σω.
'Εκείνο που δέν μπορούμε νά φαν-
ταστοῦμε, νά δεχτοῦμε, είναι μιά
Κλεοπάτρα άσημαντη. Τό μέγεθος
άλλωστε του θεάτρου Κοτοπούλη δέν
ταίριαζει καί πολύ στον τύπο, στο
διαμέτρημα, της τσ'νής του πρω-
ταγωνίστριας. 'Ο χώρος από τή μιά,
δ ρόλος από την άλλη, τή συντρί-
βουν.

Συμπάθης πάντα δ Τζ. Καρού-



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Οί γλάροι καί οί κότες»

ΤΩΝ ΑΛ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΧΡ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
(Θίασος Φωτόπουλου - 'Ηλιόπουλου)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Η πρωτεύουσα απέκτησε ένα άπο τά ωραιότερα θεάτρά της μέ τό «Θέατρο Βεάκη», πού άνοιξε τίς πύλες του τό περασμένο Σάββατο. 'Εξαιρετικά καλαίσθητο καί άνετο, μέ θαυμάσιους χώρους ύποδοχής του κοινού, σκηνή σέ λαμπρές αναλογίες — άπ' ό,τι φαίνεται τουλάχιστον — προσθέτει ένα θετικό στοιχείο μέσα στην κατά τ' άλλα άψύκη, άβασάνιστη κι' επικίνδυνη ύπερδραστηριότητα της θεατρικής ζωής μας. Πρέπει ωστόσο ν' αναγνωρίσουμε, γιά νά είμαστε δίκαιοι, πώς αυτή τή στιγμή παίζονται στην 'Αθήνα πέντε ή έξη ενδιαφέροντα έργα, σέ ισάριθμες ενδιαφέρουσες παραστάσεις. 'Ο θεατρόφιλος δέν έχει τί νά πρωτοδιαλέξει. Μήπως ή εξαιρετικά εύχρηστη αυτή διατίτωση άναιρεί την πρώτη; Φοβάμαι πώς όχι γιά τόν άπλούστατο λόγο πώς όλ' αυτά τά καλά στέκονται στον άέρα: Τό θεατρόφιλο κοινό — τό κοινό του καλού θεάτρου — δέν έχει πολλαπλασιαστεί τόσο πού νά μπορεί, διαιρούμενο έπ' άπειρο, νά δίνει κλάσματα ισχυρά. Ούτε όλοι πάνε σέ όλα. 'Ο κάθε θεατής διαλέγει δύο, τό πολύ τρία έργα νά ιδεί.

Άς έρθουμε όμως στο έναρκτήριο του «Θεάτρου Βεάκη», όπου έχει στεγαστεί ό θίασος Φωτόπουλου — 'Ηλιόπουλου. Έχει τίς ύπογραφές του κ. 'Αλ. Σακελλάριου καί του κ. Χρ. Γιαννακόπουλου, πράγμα πού αποτελεί έγγυση πώς ό θεατής τουλάχιστον δέν θά πλήξει, ούτε θ' αηδιάσει. Στην περίπτωση τούτη, ή κωμωδία «Οί γλάροι καί οί κότες» προσφέρει κάτι παραπάνω, σέ κατάσταση λανθάνουσα όμως. Δέν είναι φάρσα. Έχει ένα ωραιότατο θέμα. Άν τό περιεχόμενό της, ή ύφή της, δέν είχαν τόσο άραιά, θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά ένα μικρό άπόκτημα του θεάτρου μας.

Σέ μία μικρή παραθαλάσσια πολιτεία, πού ό κ. Γ. Άνεμογιάννης μέ τή γραφικότατη, ύποβλητική σκηνογραφία του μάς την κάνει νά θυμίζει

κάπως τόν Καρδασαρά, ένας καπετάνιος άποτραδηγμένος έχει άνοίξει καφενείο. Οί ρευματισμοί πού φόρτωσε ή θάλασσα στον καπετάν-Διαμαντή είναι ή μεγάλη πίκρα της ζωής του. Γιατί ό καπετάν-Διαμαντής είναι γλάρος κι' άναγκάστηκε νά κάνει τώρα την κότα. 'Η νοσταλγία της θάλασσας, ό ίμερος της φυγής, τον κατατρύχουν. Άποπαίρνει τούς πελάτες του καφενέ του, τρώγεται μέ τά ρούχα του, κάνει τέλος ό,τι μπορεί γιά νά μεταδώσει τό πάθος των άποδράσεων στο φίλο του τό νεαρό τραπεζικό υπάλληλο, τόν Γιαννάκη. Θά έρθει μία στιγμή όπου θά μάθουμε πώς ό Γιαννάκης είχε κάποτε δοκιμάσει κι' αυτός ν' άνοίξει τά φτερά του: Μαθητής σέ Δραματική σχολή, είχε φιλοδοξήσει νά γίνει ήθοποιός· όμως την τελευταία στιγμή έπεσε άπάνω του ή μάννα του, έπασαν οί συγγενείς, καί ό Γιαννάκης ένέδωσε. 'Υποτάχτηκε, έγινε κότα...

Άλλά τά στεκάμενα νερά του μικρού λιμανιού έρχεται νά τά ταραξει μία άπροσδόκητη εμφάνιση: Ένα περιδεύον μπουλουκι, μερικοί θεατρίνοι. 'Η πρωταγωνίστρια του θιάσου είτανε συμμαθήτρια άλλοτε του Γιαννάκη στή Δραματική σχολή. 'Ο καπετάν-Διαμαντής συγκινείται άπό την κατερίστα του θιάσου. Διψασμένοι όπως είναι καί οί δύο τους, άξέβγαλτοι, θά συνεπαρθούν χωρίς νά τό καταλάβουν, θά ζήσουν μία βδομάδα μαγείας, κρίσιμη. Οί παλιοί τους καημοί θά ξαναάψουν. Καί ή μεγάλη δοκιμασία θά έρθει όταν θά πρέπει νά φύγει άπό τή μικρή πολιτεία ό θίασος, πού κείρσθω έν παρόδω; Έσπασε τά μούτρα του εκεί. Τί θά κάνει ό Γιαννάκης, πού ή πρωταγωνίστρια τόν προτρέπει νά την ακολουθήσει; Καί πώς θ' άντέξει στο πλήγμα ό καπετάν-Διαμαντής;

Μύθος τέτοιος, δέν μπορούσε—είναι αυτόνόητο— νά δώσει λαθή σέ σύνθεση φαρσκόκωμωδίας. Οί χαριτωμένοι τύποι του καφενείου, της επαρχίας, πού τό άνάλαφρο χέρι των συγγραφέων έχει άρπάξει στο φτερό, δέν είναι ικανοί μόνοι τους, παρά τό άφθονα διασκεδαστικό τους στοιχείο, ν' αλλοιώσουν τή φύση του έργου. Τό διανθίζουν μονάχα. Πρέπει νά δολογηθεί πώς οί κ.κ. Γιαννακόπουλος καί Σακελλάριος χειρίστηκαν τό θέμα τους μέ άπαλότητα καί προπάντων μέ δροσιά, πολλή δροσιά. Συλλογίζεται ωστόσο κανένας μέ κάποια μεγαγχολία τί θά μπορούσε νά βγει άν χειριζόταν τό ωραίο αυτό θέμα ένας φανταζίστας, λιγάκι ποιητής, άπό αυτούς πού δέν έχουμε άκόμα, καί πού θ' άργήσουμε ν' άποκτήσουμε. Έτσι όπως μάς παρουσιάζεται τώρα, έχει χάρη, βλέπεται πολύ εύχάριστα, αλλά — τό είπαμε — έχει καί κάτι τό άραιό, τό δίχως πυκνότητα. Είναι άνάλαφρο σά χάρτινα κοκοράκι. Σέ ρόζ χαρτί.

Παίζεται λαμπρά. 'Ο Μίμης Φωτόπουλος χρωματίζει ζεστά καί μέ διακριτικές διακυμάνσεις τόν καπετάν-Διαμαντή, φροντίζοντας νά κρατηθεί στή δέουσα άπόσταση τόσο άπό τή φορτική συγκίνηση όσο κι' άπό τό άθέμιτο γέλιο. 'Ο Ντίνος 'Ηλιόπουλος είναι ένας χαριτωμένος Γιαννάκης, μέ τή φαιδρή καί συγκινημένη άστάθεια πού πρέπει, τή δροσερή άφέλεια. Γραφικός πάντα ό Χρ. Τσαγανέας, χαρακτηρίζει εύχάριστα τό θιασάρχη του μπουλουκιού. 'Η Άννα Φόνσου δίνει στή Λιάνα ό,τι της χρειάζεται — καί δέν είναι πο-

λύ — καθώς καί ή Νίτσα Τσαγανέα στή Χρύσα. Πολύ πετυχημένα σκισάρουν τούς θαμώνες του καφενείου ό Λαυρέντης Διανέλλος, ό 'Ερ. Κονταρίνης, ό Νικ. Πλατής. 'Εξαιρετικές ικανότητες νεαρού κωμικού φανερώνονται σ' ένα ρολάκο συμβατικό άλλωστε, ό Μπάμπης Άνθόπουλος, μόνο πού τόν παραφορτώνει μέ «μούστες». Οί άλλοι ήθοποιοί καλοί, κι' ός είναι ή συμβολή τους περιορισμένη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Χτυποκάρδια στό θρανίο

(ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο κ. ΑΛ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ είναι ένας πραγματικά προικισμένος εϋθυμογράφος και κωμωδιαγράφος του ελαφρού είδους. Για να υπηρετήσει τώρα την περίπτωση, στο θέατρο Κοτοπούλη, θυμήθηκε παλαιότερες επιτυχίες του. Έπιασε κι' έγραψε έτσι μία μουσική κωμωδία που έχει δυό - τρεις καλές, δρασερές σκηνές—την Ιατρική εξέταση της νεαρής Λίζας, το συμβούλιο των καθηγητών, τη σκηνή του ζαχαροπλαστείου—και πού, στ' άλλα της σημεία, παραπαίει είτε από προχειρότητα είτε για να δημιουργήσει θεαματικές και χορευτικές ευκαιρίες.

Όταν έχει πει κανείς τα παραπάνω, φοβάμαι πως δεν μπορεί να προσθέσει και πολλά πράγματα. "Α ναι! Ίσως να συνοψίσει το μύθο. "Η μαθήτρια της έβδομης λοιπόν Λίζα Πετροβασίλη, βαρύνεται τό σχολείο. Κάνει την άρρωστη, της φέρνουν—έλλείψει του οικογενειακού γιατρού—ένα σαραντάρη καθηγητή του Πανεπιστημίου, κι' αυτός την έρωτεύεται. "Ακολουθεί ο γάμος, ή εγκατάλειψη των θρανίων, τό ταξίδι στο έξωτετικό, ή επιστροφή. "Η Λίζα, τώρα, πλήττει. "Αναθυμάται μέ νοσταλγία τά θρανία, τίς συμμαθήτρίες της. "Ο καθηγητής την παραμελεί, γιατί τον άπασχολεί ή δουλειά του. "Η Λίζα ξαναπηγαίνει και γράφεται κρυφά στο σχολείο. Περιστό να είπωθεί πως είναι και πάλι τόσο κακή μαθήτρια όσο και πριν. Προσφεύγει λοιπόν στα φώτα ενός προγυμναστή, πειναλέου φοιτητή της Φιλοσοφικής, κι' έτσι είναι πού δημιουργείται ή παρεξήγηση, ή περιπλοκή πού θα κάνει να κινηθεί τό έργο και να δέσει κάπως. "Αποσιωπά την έκβαση, για να είμαι όπως πρέπει έχέμυθος, μ' όλο πού φοβάμαι πως αυτό πού έκρυφα είναι, καθώς λένε οι Γάλλοι, τό μυστικό του Φασουλή—δηλαδή μυστικό πού τό ξέρει όλος ο κόσμος.

"Ο κόσμος αυτός διασκεδάει στην παράσταση, άν και μού φαίνεται πως ο κ. "Αλ. Σακελλάριος δεν έχει βρεθεί αυτή τη φορά σε ιδιαίτερο όιστρο. "Η "Αλίκη Βουγιουκλάκη, άντιθέτα, είναι τώρα στο στοιχείο της, παίζει ένα ρόλο στά φυσικά της μέτρα, γι' αυτό και ή Λίζα της έχ ή χάρη κι' αλήθεια. Πολύ καλός, μετρημένος καθηγητής - σύζυγος είναι ο Γ. Πάντζας, πράγμα πού προωινίζει—θέλω να πιστεύω—καλλίτερες ακόμη εμφανίσεις του στο μέλλον. Μία λαμπρή μαθήτρια είναι ή Ζωή Φυτούση. Χωρίς τίποτα τό φτηνό ή τό επιθεωρησιακό, συνθέτει μέ πολλή ζωντάνια και χιούμορ τό πρόσωπο της Ρούλας. "Ο Τ. Καρούσος είναι ένας καλόκαρδος πατέρας της Λίζας και ή Τζόλλυ Γαρμπή παίζει μέ μέτρο τη μητέρα. Πάντοτε πολύ καλή ή Καίτη Λαμπροπούλου. Διασκεδαστικούς τύπους σκιστάρουν οι Διον. Παπαγιαννόπουλος και Δημ. Σταρένιος. Μέ ιδιαίτερη επιτυχία στήνει τό πρόσωπο του φοιτητή Λάβδα ο Γ. Κωνσταντίνου.

"Ο κ. Γ. "Ανεμογιάννης έχει φιλοτεχνήσει κατάλληλες—χωρίς να λείπουν και οι ζαχαρόπηκτες—σκηνογραφίες κι' ο κ. Μ. Πλέσσας έχει γράψει μία πεταχτή μουσική. "Υ.Γ.—Είναι άπαράδεκτο να πουλιέται έφτά δραχμές ένα πρόγραμμα πού δεν περιέχει παρά μόνο φωτογραφίες και διαφημίσεις. Πού θα φτάσει αυτή ή ύψωση του θεατρικού τιμαριθμού;



ΒΗΜΑ 14^η Μαρτίου 1963

1913/15

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Νεκροί δίχως τάφο»

ΤΟΥ ΖΑΝ-ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ

(Θίασος «Κυκλικού Θεάτρου»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Η ΚΑΘΕ ΕΠΟΧΗ δουλεύει στίς προλήψεις της. Οι ιδέες, άκόμα και οι φιλοσοφικές, γίνονται κι' αυτές προλήψεις.

«Αν έβλεπε κανένας τους «Νεκρούς δίχως τάφο» (έλληνικά λέμε «άταφοι νεκροί») χωρίς νά ξέρει τίποτα για τόν Σάρτρ και για τή φιλοσοφία του, θά έλεγε πώς πρόκειται για έργο όπου γίνεται κατάχρηση νατουραλισμού. Έτσι άποκαλούσαν στα τέλη του περασμένου αιώνα τήν ώμη άποτύπωση τής πιο ζοφερής, άποκρουστικής πραγματικότητας. Ο όρος καθιερώθηκε στή γλώσσα του θεάτρου και σημαίνει κάτι που πρέπει ν' άποφεύγεται σάν αισθητικά άκάθαρτο και νοσηρό. Όλη ή ιστορία—άκριβέστερα: ό δίος—του θεάτρου, μάς πείθει πώς οι νατουραλιστικές φάσεις ή στιγμές ξέπεσαν γρήγορα, μπήκανε στο καθαρτήριο του καλλιτεχνικά άθέμιτου, εκεί που κατατάσσονται διάφορες άδυναμίες.

Έπειδή ξέρουμε τή θεωρία του Ζάν-Πώλ Σάρτρ, τόν ύπαρξισμό του, δέν λέμε τους «Νεκρούς δίχως τάφο» νατουραλιστικούς, πούς λέμε ύπαρξιακούς: αλλά τί σημαίνει! Τίποτα δέν αλλάζει. Προτείνω λοιπόν νά τούς χαρακτηρίσουμε μέ τ' όνομά τους, για νά ξέρουμε τουλάχιστον πού πάμε. Σέβομαι, τιμώ, κι' ως ένα σημείο πείθομαι από τήν ύπαρξιακή φιλοσοφία, άρνούμαι όμως νά προσχωρήσω σ' αυτό που θά τδ-λεγα σνομπική της παρέκκλιση. Αν τόν νατουραλισμό τόν πώ ύπαρξισμό (μιλάμε πάντα για τό θέατρο) κάνω πνευματικό σνομπισμό—πράγμα καταγέλαστο.

Ολ' αυτά δέν σημαίνουν καθόλου πώς ό Σάρτρ, στο έργο του πού άνέβασε τό Κυκλικό Θέατρο, δέν ξέρει τί κάνει. Ξέρει και πολύ καλά μάλιστα. Τό σφάλμα του είναι άκριβώς ότι ξέρει περισσότερο άπ' ό,τι πρέπει. Η Τέχνη, βλέπετε, χρειάζε-

ται πάντα μιά δόση άφέλειας, εύπιστίας, και άπρογραμματίστου, άπό μέρους του δημιουργού. Οι «Νεκροί δίχως τάφο» είναι ή εικονογράφηση—και εικονογράφηση ώμη—μιάς κοσμοθεωρίας. Τά γεγονότα του μύθου τους έχουν έπιλεγεί, συρραφεί έτσι ώστε νά προβάλλουν τά κλασικά, πρωτεύοντα και δευτερεύοντα, θέματα του σαρτρικού ύπαρξισμού: τόν άπελπισμό, τήν έλευθερία, τήν έκλογή, τό παράλογο, τή στράτευση, τή ναυτία. Τίποτα δέν λείπει από τό δειγματολόγιο. Τό άποτέλεσμα δέν αλλάζει: Έχουμε ένα έργο μέ ωραίο κείμενο αλλά φτιαχτό, πού ταιριάζει άνηλεώς τό νευρικό μας σύστημα, τό μαστιγώνει, χωρίς ν' άγγίζει ούτε για μιά στιγμή τήν ψυχή μας. Οι «Νεκροί δίχως τάφο» δέν ανήκουν στα καλά έργα του Σάρτρ.

Μιά ομάδα Γάλλοι άντάρτες, μαζι κι' ένας συμπατριώτης μας, Ρωμιός, πιάστηκαν από τούς ανθρώπους του Βισύ πάνω σέ κάποιο άπελπισμένο τους έγχείρημα. Τώρα βρίσκονται μέσα σ' ένα αυτοσχέδιο κρατητήριο. Έναν-ένα, τούς καλούν γι' άνάκριση και τούς βασανίζουν για νά πούν ό,τι ξέρουν. Θά ύπάρξουν, φυσικά, όλες οι ποικιλίες: ό δειλός, ό σκληρός, ή κοπέλα πού τήν βιάζουν, ό νεαρός πού φοβάται. Άδίσταχτος άπέναντι σέ κάθε πιθανοφάνεια ό Σάρτρ, θά φέρει εκεί-μέσα και τόν άρχηγό τους, για νά δημιουργήσει έτσι τίς καταστάσεις πού του χρειάζονται. Ο Ζάν πιάστηκε κατά λάθος, χωρίς νά ξέρουν τήν ταυτότητά του, άκριβώς όπως θαλεύει τόν συγγραφέα. Έτσι ό άρχηγός είναι και παρών κι' έλεύθερος. Δέν λείπει από τό κοκταίηλ ούτε ό έρωτας, ούτε ή αντιζηλία. Αν δέν φοβότανε κανένας τήν άσέβεια, θά έφτανε νά μιλήσει εδώ για Σαρντού, για τήν περιλάλητη πράξη τής «Τό-

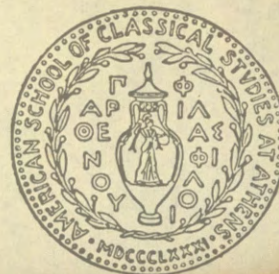
σкас» όπου ό Καβαράδωσης υποβάλλεται σέ μαρτύρια, ενώ ό διευθυντής τής Άστυνομίας άνακρίνει τήν ήρωίδα. Η διαφορά είναι πώς, στήν «Τόσκα», αυτά τά πράγματα είναι πιο καινούργια και ίσως καλλίτερα διαρρυθμισμένα. Αν έλειπε από τούς «Νεκρούς δίχως τάφο» τό προσωπικά άπ' όλους μας βιωμένο υλικό τής κατοχής, είμαι βέβαιος πώς θά τούς άντικρύζαμε μέ πολύ λιγότερη ευλάβεια και μέ περισσότερο άποτροπισμό.

Γιατί τούς διάλεξε τό συμπαθέστατο Κυκλικό Θέατρο; Ίσως γιατί έντυπωσιάζουν. Πρέπει νά πώ ότι ό σκηνοθέτης κ. Α. Τριβιζάς άνέβασε τό έργο μέ πολλή άποτελεσματικότητα, αλλά πός τήν κατεύθυνση άκριβώς όπου τό ύφος του μύθου παρασύρει τόν έρμηνευτή του: Έντέι-νε τά στοιχεία του νευρικού κλονισμού. Χωρίς διαβάθμιση στίς καταστάσεις, άρχίζει τήν παράσταση σέ υπερένταση και τή συνεχίζει έτσι ως τό τέλος, μέ έλαχιστότατες διακυμάνσεις. Τό λάθος είναι βασικό: Τά νεύρα του θεατή τσακίζονται και τονίζεται ή αισθητική άδυναμία του έργου. Άφήνω ότι καταντάει άφόρητη ή κατάχρηση αυτή από ούρλιαχτά, άπότομες φωνητικές μεταπτώσεις. Οι «Νεκροί δίχως τάφο» έτσι δοσμένοι, παίρνουν κάτι τό σαδιστικό.

Τό άλλο μειονέκτημα του Κυκλικού Θεάτρου είναι πώς άκόμα δέν έχει άποκτήσει προσωπικό ύφος. Άποτελεί, σάν υπόκριση, μιά ποικιλία τής σχολής του Θεάτρου Τέχνης και ίσοπεδώνει τούς ήθοποιούς—πράγμα πού δέν συμβαίνει μέ τόν κ. Κούν. Αυτό δέν έμποδίζει νά ξεχωρίζουν μερικοί ήθοποιοί για τό πολύ θερμό τους παίξιμο: Ο Φ. Γεωργίσης, λόγω χάρη. Η Ντ. Γιαννακοπούλου. Ο Κ. Καζάκος—περισσότερο μετρημένος άπ' όλους. Οι Κ. Παπακωνσταντίνου και Κ. Διπλάρος. Ο Τ. Έμμανουήλ πρέπει νά προσέξει πολύ τήν άρθρωσή του.

Η μετάφραση, ζωντανή, είναι τής κ. Μ. Κουγιουμτζόγλου.

Άρχίζω ν' άναρωτιέμαι μήπως ό ύπαρξισμός ρυτιδώθηκε.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Ξενοδοχείον ή Εὐτυχία

ΤΟΥ ΜΑΡΚ-ΖΙΛΜΠΕΡ ΣΩΒΑΖΟΝ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΙΧΑΜΕ πρωτοδεί το «Ξενοδοχείον ή Εὐτυχία» του Μάρκ-Ζιλμπέρ Σωβαζόν τό Δεκέμβρη του 1952, από τόν ἀλησμόνητο θίασο Λαμπέτη—Παππά—Χόρν. Ἀλησμόνητον ὄχι γιατί ἔπαιζε τίποτα ἔξοχα ἔργα, ἀλλά γιατί ἔδωσε μερικές θαυμάσιες παραστάσεις, βασισμένες σέ μιά σπάνια ἁρμονία ταλάντων πού εἶχαν πολλά συγγενικά στοιχεῖα μεταξύ τους. Τό ἀνέκδοτο τώρα τοῦ ἴδιου ἔργου ἀπό τόν θίασο Ἀναλυτή—Ρηγοπούλου, ἐνισχυμένον μέ τή σημαντική παρουσία τοῦ Μάνου Κατράκη, μεταγράφει ἀναγκαστικά τό ἔργο σέ κάπως διαφορετικό κλίμα, ἀφοῦ καί οἱ καλλιτεχνικές ἰδιοσυγκρασίες τῶν τριῶν κεντρικῶν ἑρμηνευτῶν εἶναι τόσο διαφορετικές. Τό μεταγράφει ἀλλά δέν τό προδίνει. Τό ἀποτέλεσμα μένει πολύ εὐφρόσυνο κι' ἄς μήν ἔχει τό χαρακτήρα τοῦ ἐξαιρετικοῦ.

Ἄν ἀποπειραθῶ νά θυμίσω τό μῦθο τῆς κωμωδιοῦλας αὐτῆς, πολύ φοβάμαι πῶς θά τήν προδώσω. Εἶναι ἐκεῖνο πού λέμε «ἕνα τίποτα», ἕνα τίποτα ὅμως πού χρειάζεται κάποιο τάλαντο καί γιά νά γραφεῖ καί γιά νά παιχτεῖ. Διάλογος ἀνάλαφρος, δροσερότατος, ἐξυπνάδα ἀδιάπτωτη, ἀληθινή, δεξιότης τοῦ συγγραφέα νά ἐπινοεῖ διαρκῶς καταστάσεις διασκεδαστικές καί νά τίς ἀνανεώνει. Βουλευάρτο βέβαια, ἀλλά ἀβρόδ βουλευάρτο. Πόσο ὅμως ἀσυγκίνητα εἶναι τά κριτήρια τῶν τόπων πού ἔχουν τήν εὐχέλεια νά διαλέγουν! Δέν εἶναι μόνο τό «Ξενοδοχείον ή εὐτυχία» στό ἐνεργητικό τοῦ Σωβαζόν. Εἶναι καί τά περιλάλητα «Παιδιά τοῦ Ἐδουάρδου». Κι' ὅμως! προχθές τό βράδι, μετά τήν παράσταση, πού ἔπιασα ἀπό περιέργεια ν' ἀναζητήσω τ' ὄνομα τοῦ συγγραφέα αὐτοῦ σέ δύο-τρία βιβλία ἀρκετά λεπτολόγα γιά τό σύγχρονο γαλλικό ή τό παγκόσμιον θέατρο, πού τυχαίνει νά βρίσκονται στή βιβλιοθήκη μου,

δέν τό βρήκα πουθενά. Σ' ἐμάς ἐδῶ, ὁ Σωβαζόν θά εἶχε ἀνακηρυχτεῖ ἐθνικός δραματογράφος.

Εἶναι ἀξιέπαινη λοιπόν ή παράσπαση τοῦ θεάτρου «Διάννα» γιατί κατορθώνει νά ἐξισορροπῇ στοιχεῖα τόσο ἀνόμοια καθώς οἱ τρεῖς του πρωταγωνιστές καί νά πετύχει ἕνα ἁρμονικό ἀποτέλεσμα. Ἡ Κάκια Ἀναλυτή παίζει μέ μπῆρο ἀλλά καί μέ ψυχή τή Μαρτίν. Τήν κάνει ὅ,τι πρέπει νά εἶναι: ἕνα φοβερό παιδί πού κρύβει τά νυχάκια μιᾶς πάνοπλης γυναίκας. Ὁ Μάνος Κατράκης πετυχαίνει νά ἐνταχθεῖ στό κλίμα τῆς κωμωδίας χωρίς ἐξωτερική προσπάθεια καί χωρίς νά τῆς ἀνατρέψει τήν ἰσορροπία. Ἄν καί βαρύτερος, μοιραῖα, ἀπό ὅ,τι θά τόν εἶχε φανταστεῖ ὁ Σωβαζόν, ξέρεי νά μετουσιώνει τή δραματική του ἰδιοσυγκρασία σέ ὀριμότητα καί λεπτή αὐτοκυριαρχία. Ἡ σιλουέττα τοῦ Ἀλαῖν Πλεσί πού διαγράφει ἔτσι, ἔχει ἕνα χιοῦμορ ἑμμεσο καί μιάν ἀρσενική χάρη. Εὐχάριστος, ζωηρός ὁ Κ. Ρηγόπουλος, κρατάει ἀρκετά ἱκανοποιητικά τόν Ντενί Καδινιόλ! πείθει, μ' ἐξάφρεση τό τέλος τοῦ ἔργου ὅπου, ἄθελά του βέβαια καί ἄθελά μας, θά ἠθέλαμε ἕναν ἄλλο Ντενί, πού νά δικαιολογεῖ τή δύσκολη ἐκλογή τῆς Μαρτίν.

Ἡ διανομή συμπληρώνεται πολύ καλά ἀπό τήν Ἑλένη Καρπέτα καί τόν Χρήστο Δοξαρά. Ἡ πρώτη ἔχει ἀποκτήσει ἀνωση, χάρη κι' ἀκρίβεια στήν κίνηση, ὁ δεύτερος ἐπιβάλλει ἀδιάστα τό στοιχεῖο τῆς γελοιογραφίας, ἔστω καί τῆς τονισμένης.

Περὶ τό νά σημειώσω τό πόσο προσθέτει στή συνολική ἐντύπωση ή λαμπρή μετάφραση τοῦ κ. Μάριου Πλωρίτη. Δέν μπορῶ νά πῶ τό ἴδιο γιά τή σκηνογραφία, πού μοιάζει καμωμένη ἐκ τῶν ἐνόντων. Ἀλλά βρίσκόμεστε σέ τέλος ἐποχῆς—καί τί ἐποχῆς!



Ο ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΙΣΚΟΣ είναι ο δημιουργός των κηποθεάτρων στον τόπο μας. Η πρωτοβουλία του αυτή δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί, από κάθε αμερόληπτο άνθρωπο, αξιόπαινη, ανεξάρτητα από τους συγκεκριμένους καρπούς της. Γιατί οι καρποί αυτοί επιδέχονται πολλή συζήτηση. Η θέση και ο χώρος δεν είναι εδώ τα πιο κατάλληλα για να ερευνηθεί το θέμα μπορεί όμως η περίπτωση του τωρινού έργου που ανεβάστηκε από το 'Υπαίθριο Θέατρο Χατζίσκου, να θεωρηθεί σαν τυπική και αναγκαία απόληξη της άλλης προσπάθειας: Βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα θεατρογράφημα φτιαχτό, στημένο τεχνητά για να δώσει λαβή σε μία παράσταση που να συγκεντρώνει σε δέσμη διάφορα στοιχεία ένισχυτικά της εισπρακτικής επιτυχίας.

Και ως εδώ μέν τα πράγματα θα ήταν όμαλά: Πλάι στο ποιητικό Θέατρο υπήρξε πάντοτε το εμπορικό, που παίρνει κι' εκμεταλλεύεται δίχως προσχήματα όσα κολακεύουν τα εύκολα ή και τα χαμηλά γούστα του κόσμου. Από κάμποσον όμως τώρα καιρό έχει δημιουργηθεί μία ειδική κατηγορία θεατρογραφημάτων: Είναι εκείνα που εμφανίζονται με αξιώσεις, κάποτε μάλιστα επιθετικές, ενώ στην ουσία δεν κάνουν άλλο από το να συγκαλύπτουν έτσι τον πεζότερο υπολογισμό. Εκπέμπουν τις αξιώσεις τους σαν προπέτασμα καπνού, για να τυφλώσουν, να μεταμφιέσουν πίσω του ασφαλέστερα τον επιχειρηματισμό τους. Η «Πάπισσα 'Ιωάννα» είναι τυπικό υπόδειγμα του είδους.

Παίρνεται ένα έργο άλλου κλίματος, αφηγηματικό ή και θεατρικό ακόμα, αλλά αξιοσέβαστο και στηριγμένο σε διαφορετική αισθητική βάση, ένα έργο με τίτλο, φήμη, όνομα συγγραφέα που να έχουν μιά ιδιάτερη ακτινοβολία. Και το έργο αυτό αλλοιώνεται. Παραμορφώνεται λιγότερο ή περισσότερο αισθητά. Παράδειγμα η «Πάπισσα 'Ιωάννα»: Ο τίτλος του βιβλίου του Ροΐδη έχει γίνει θρυλικός, το σκαμπρόζικο θέμα του στο πρωτότυπο απαλώνεται από τον έμμεσο τρόπο της προβολής του, που είναι ο τρόπος της αφηγηματικής πεζογραφίας, κι' από την εξύψωση, την πνευματικά αριστοκρατική ειρωνεία του συγγρα-

Θεατρικές πρώτες

«ΠΑΠΙΣΣΑ ΙΩΑΝΝΑ»

Από τον θίασο Νίκου Χατζίσκου

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

φέας του. «Ολ' αυτά στο θεατρογράφημα τί γίνονται; Συμβατικά μόν, προσχηματικά, διατηρούνται: Ο ήθοποιός που υποδύεται τον Ροΐδη βγαίνει κατά διαστήματα στη σκηνή και απαγγέλλει κατεβαστά από το αρχικό κείμενο, σχολιαστικές περιόδους σκηνής του πρωτοτύπου μεταφέρονται αυτούσιες ή κάπως παραλλαγμένες στη θεατρική διασκευή. Εκείνο όμως που μετράει, είναι το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα. Μία

μόνο λέξη μπορεί να το χαρακτηρίσει: Φτήνεια. Η «Πάπισσα 'Ιωάννα», κείμενο της πεζογραφίας μας ιδιαίτερα υπολογίσιμο, στη θεατρική του μετάπλαση φτήνισε, προστύχισε, έγινε αγνώριστο. Σαν μυθιστόρημα είχε ένα ύφος, μιάν αισθητική διακαίωση. Σά θεατρο, έγινε πληκτική παρέλαση εικόνων, μέ κακού γούστου αναπαραστάσεις, χειρότερου γούστου επεμβάσεις, υπαινιγμούς σε σύγχρονες ιδεολογικές ή πολιτικές θέσεις, παρεμβολές θλιβερών χορών, που όλα μαζί κορυφώνονται σε μία βακχεία απόβανη. «Ο,τι στον Ροΐδη ήταν σάτυρα ιδωμένη πίσω από το αισθητικά εξευγενιστικό κρύσταλλο μιάς πνευματικής ιδιοσυγκρασίας έντονα προσωπικής, έγινε εδώ μορφασμός αγοραίος κι' άκαλαίσθητος.

Μέσα σε μιά τέτοια θεατρική πραγματικότητα τί να κάνουν οι ήθοιοι; Ο Νίκος Χατζίσκος περιορίζεται να χρωματίζει μ' εύλωττία τ' αποσπάσματα του Ροΐδη που απαγγέλλει, ή Τιτίκα Νικηφοράκη δίνει την προσωπική της θερμότητα, τη θηλυκότητά της, στο άσυνάρτητο σκηνικά πρόσωπο της 'Ιωάννας. Πώς κατορθώνει και σταδιοδρομεί η 'Ιωάννα αυτή, κανείς δεν το καταλαβαίνει. Από τους άλλους ήθοποιούς ο θεατής προσέχει τον Λευτέρη Βουρινά, την Κλέο Σκουλούδη, τον Κώστα Πλούμπη (λαμπρό Πεπίτο). Όσοι δεν κάνουν ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία τους, δεν φταίνε: φταίει η περίπτωση.

Έχω κι' άλλοτε επισημάνει τις Ικανότητες του σκηνογράφου κ. Βασ. Βασιλειάδη. Οι σκηνογραφίες του, που έχουν πνευματικότητα, θα κέρδιζαν πολύ στο έσωτερικό, με την ατμόσφαιρα του κλειστού χώρου. Στο 'Υπαίθριο, οι σχηματικές σκηνογραφίες έχουν ν' αντιπαλαίσουν με μιά αντίφαση αναπόφευκτη: την πλαστική κι' έναργέστατη παρουσία του φυσικού κόσμου. Το 'Υπαίθριο ανέχεται την πλήρη αφαίρεση, όχι και τη σχηματοποίηση, που είναι επιβολή του ανθρώπινου δράματος πάνω στην πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου. Αλλά και δεν βλέπω ποιά άλλη λύση μπορούσε να δοθεί στο σκηνογραφικό πρόβλημα της περσίδας αυτής που φέρεται ως «Πάπισσα 'Ιωάννα».



ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ζευγάρι Κάκια 'Αναλυτή - Κώστας Ρηγόπουλος εγκαινιάσσε ένα νέο θερινό θεατράκι, στην όδον 'Αντωνιάδου, φερώνυμο της νεαρής πρωταγωνίστριας. Καί τό εγκαινιάσσε υπό αγαθούς οίονους. 'Η κωμωδία-φάρσα του κ. Γερ. Σταύρου «'Η βίλλα των όργίων», μέ τή σατυρική της υπογράμμιση καί τήν ευρύτερη επικαιρότητά της, άν δέν αποτελεί κάτι αισθητά νέο γιά τήν ελληνική παραγωγή, βλέπεται πάντως εύχαρις. Είναι κι' αυτό κάτι, μέσα σέ μία θεατρική πραγματικότητα κατά κανόνα έπίπεδη καί κάποτε αποτροπιαστική.

Επίκεντρο του κωμικού σπασμού πού θά έξαπολύσει τή δράση καί θά πλάσει τό μύθο στή «Βίλλα των όργίων» είναι ή σύλληψη έπ' αὐτοφώρῳ παράνομων ζευγαριών, σέ παράνομη στέγη, περιβολή καί διατάξη. Τό σκάνδαλο γίνεται σέ κάποια βίλλα κοσμικοῦ προάστου τῆς 'Αθήνας. Κύρια πρόσωπα ό γενικός διευθυντής μιάς ασφαλιστικής εταιρείας, ό Χάρης Ζάβαλος, καί ή γυναίκα του ταμία τῆς εταιρείας. Προσάγονται στό αστυνομικό τμήμα ντυμένοι πολύ έλαφρότερα από όσο τό δικαιολογεῖ ακόμα καί ή ζέστη του 'Ιουλίου, πρὸς μεγάλη χαρά των όργάνων τῆς τάξεως καθώς καί μιάς νεαρῆς κλέφτρας, πού έχει οδηγηθεῖ στό τμήμα γιά λόγους επαγγελματικούς. Όμως ή Βιολέτα Σιγανοπούλου αὐτή θρίσκει νά είναι μιά χαριτωμένη κοπέλλα, θυμά των ήθών μιάς χαλασμένης κοινωνίας, κι' έδῶ έχουμε τό αναπόφευκτο μελοδραματικό στοιχείο του έργου. Παλαιότερο θυμά του όλέθριου Χάρη Ζάβαλου ή Βιολέτα, άπόμεινε μ' ένα παιδί στήν άγκαλιά, καί τό έχει ρίξει τώρα στήν άφαίρεση πορτοφολιών ή τιμαλφών άντικειμένων γιά νά ξεχάσει τή δυστυχία της καί γιά νά ζήσει τό παιδί της. Βρίσκεται νά έχει εγκάρδιες επαγγελματικές σχέσεις μέ τόν διοικητή του σταθμοῦ Χωροφυλακῆς, έναν ύπομπαρχο λαμπρότατο άνθρωπο, όπως τόν διαπλάθει ό τόσο αξιαγάπητος πάντοτε Λαυρέντης Διανέλος.

Παρέλειψα νά πῶ ότι Βιολέτα Σιγανοπούλου είναι ή Κάκια 'Αναλυτή. Παρέλειψα ακόμα νά πῶ ότι τό έργο πλέκεται γύρω από ένα σμεινωματάριο μέ διευθύνσεις καί πλέφωνα ευυπόληπτων προσώπων πού κρατάει άπάνω της ή ιδιοκτήτρια τῆς φιλόφρωνης βίλλας κυρία Δόμνα, μιά πολύ καθώς πρέπει ύπαρξη καί πού έχει τή δικαιολογημένη άξίωση νά τῆς μιλάνε στόν πληθυσμό ακόμα καί στό αστυνομικό τμήμα. 'Αλλά τά όργανα τῆς τάξεως δείχνονται μάλλον σκληροτράχηλα καί ή κυρία Δόμνα δέν τά έμπιστεύεται καθόλου. Προτιμάει νά έμπιστευθεῖ τό πολύτιμο σμεινωματάριο στή Βιολέτα Σιγανοπούλου. 'Εκείνη, μέ τόν κεραυνό στό χέρι της πιά, είναι σέ θέση όχι μόνο τόν άστατο Χάρη νά πιέσει καί νά συνετίσει, αλλά καί μίαν όλόκληρη

ρη κοινωνική τάξη ν' άπειλήσει μέ άναστάτωση.

Όλ' αὐτά μᾶς λέγονται μέ τρόπο άρκετά διασκεδαστικό. Τό έργο άνήκει στήν κατηγορία των κωμωδιών πού πλέκονται γύρω άπό ένα φύσει ή θέσει ένοχοποιητικό άντικείμενο. Πρόγονός τους τό «Ψάθινο καπέλλο» του έξοχου Labiche. 'Η κατηγορία αὐτή έχει: τούτο τό χαρακτηριστικό, πού είναι άπόρροια τῆς έσωτερικῆς λογικῆς του είδους: "Ότι έξελίσσεται σέ κυνηγητό. 'Η «Βίλλα των όργίων» δέν άφίσταται από τόν

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

'Η βίλλα των όργίων

ΤΟΥ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ

(Θίασος Κάκιας 'Αναλυτή)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

κανόνα. Τά πρόσωπα συνεπαίρονται από έναν άνεμοστρόβιλο πού έξασφαλίζει τό γοργό ρυθμό στό ζετύλιγμα καί τήν έξωτερική κωμικότητα στίς καταστάσεις.

Πρέπει νά παρατηρηθεῖ πώς δταν τό έργο αὐτοῦ του τύπου δέν έχει ρεαλιστικό θάρος - περίπτωση Labiche - τότε τό αισθητικό αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό: "Εχουμε κάτι άνάλαφρο, φανταϊστικό καί χαριτωμένο. Τῆ «Βίλλα των όργίων» τῆ θαραίνει μέ υλικότητα πολλή τόσο ή ρεαλιστική της ύψη όσο καί ή σατυρική της πρόθεση. 'Ανεξάρτητα από τό ότι καί τό ένα καί τ' άλλο άποτελοῦν δικαιώματα του συγγραφέα, δέν μπορεί νά μὴν έπισημανθεῖ έδῶ μιά αντίθεση πού κάνει άπίθανες τίς περισσότερες καταστάσεις: "Εχουμε έτσι δλην έκείνη τήν άπίθανη άσυνδοσία των προσώπων πού πηγαινοέρχονται, ανταλλάσσουν τά μυστικά τους ή διαπληκτίζονται μέσα στό γραφείο του μοιράρχου, ενώ εκείνος έξαφανίζεται σά γιά νά τό διευκολύνει. 'Η τήν άλληλουχία των σκηνών, των σκηματισμών καί συναντήσεων στό δεύτερο σκηνικό, πού είναι τό γραφείο του Χάρη Ζάβαλου.

'Αδιάφορο! Φάρσα είναι τό έργο κι' από τή φάρσα δέν πρέπει νά ζητάει κανένας πολλά. 'Η «Βίλλα των όργίων» έχει γοργότητα, έχει κωμικό στοιχείο, κι' έχει τέλος μίαν εύστοχη, άρκετά κοφτερή σάτυρα: 'Εγχώρια ένδόσμοι καθώς καί τό σκάνδαλο Προφυέμο προκίζουν τή φάρσα αὐτή μέ μίαν ένάργεια εύγλωττη.

'Η παράσταση είναι καλή. 'Η Κάκια 'Αναλυτή έχει μπριο καί νοστιμιά στό παιζιμό της, θά τῆς συνιστοῦσα ώστόσο νά προσέξει, γιατί τό σκηνικό της ύφος σά νά ξεπέφτει κάπως σέ ποιότητα. Είναι ένας κίνδυνος πού συχνά ακολουθεῖ τήν πειρα, τόν άποκτημένο, «άέρα» τῆς σκηνῆς. 'Ο Κώστας Ρηγόπουλος πρέπει νά έπαυει: Ξεκίνησε σάν τυπίστας καί όλοι ξέρουμε πώς τυπίστας θά πεί ούσιαστικά καί «μπουντερολίστας». Γιά τούς ξένους πρὸς τή θεατρική όρολογία σμεινών πώς έτσι λέγονται οί ήθοιοί πού μόνον έπεισοδιακά μέρη μπορούν νά κρατήσουν. 'Ο Ρηγόπουλος κατορθώνει νά κρατήσει έναν κωμικό ρόλο πού διαυλακώνει ένα όλόκληρο έργο. Είναι μιά κατάκτηση αὐτόσώνει νά μὴ γίνει τυποποίηση. 'Ανέφερα τόν Λαυρέντη Διανέλο. Προσέβω τίν πολύ καλή στό ρόλο τῆς Δόμνας Ρίτα Μουσούρη. 'Ο Ν. Βασταρδῆς υποδύεται σωστά, άν καί μέ κάποια δυσανάλογη θαρύπτητα, ένα μυθιστορηματικό δημοσιογράφο, καί είναι άξίεπαινοι στούς ρόλους τους οί ΑΣΕΛΕΝ, Καρπέτα, Χρόνης, Χάκος, Άννα Τάρη, Σωτήρης, Μουστάκας, Χρ. Δοξαράς, Λίλια Σούρτζη, Ν. Τρούκας. 'Ο Ρ. Βρεττάκος έχει πολύ κατάλληλος γιά τόν μεγαλόσχημο τύπο πού υποδύεται.

'Αποτελεσματική σκηνοθεσία του κ. Μ. Λυγίζου καί κατάλληλες σκηνογραφίες του Βαγγ. Ολύμπιου.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Θάψτε τούς νεκρούς»

(Εταιρικός Θίασος του Σ.Ε.Η.)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Α ΗΘΕΛΕ κανένας να μπορούσε να γράφει έναν ύμνο για το νέο έργο του συμπαθέστατου συνεταιρικού θιάσου «Ηνωμένοι Καλλιτέχναι», ώστε να τον ενισχύσει. Τόσο πολύ αξίζει την υποστήριξη. Την αξίζει για τις καλές του και νέες δυνάμεις. Την αξίζει για τα χλωρά ιδανικά του. Την αξίζει για το σύστημά του. 'Αλλοίμονο! Τό δράμα του 'Ιρβιν Σώου «Θάψτε τούς νεκρούς», που διαλέχτηκε να διαδεχτεί τη «Λιούτσα», δεν προσφέρεται, σέ ιδιαίτερο έγκωμιο.

Όχι γιατί δεν είναι καλοπαιρητο. Είναι, και κατά πολλούς τρόπους. 'Αλλά γιατί η καλή του ή προαίρεση απομένει τόσο γυμνή, τόσο προγραμματική, που να χάνει την καλλιτεχνική της αυτοτέλεια, ν' αποβαίνει στα τελευταία ένα είδος θεατρικής δημιογορίας. 'Ενα άσαρκο σκῆμα.

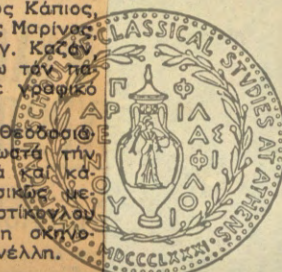
'Υπενθυμίζω το μῦθο — και λέω «ὑπενθυμίζω» γιατί το «Θάψτε

τούς νεκρούς» δεν παίζεται για πρώτη φορά στον τόπο μας. 'Εξη σκοτωμένοι στρατιώτες του πολέμου — ενός πολέμου μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, και πού δεν είναι ο του 1939-45, γιατί το έργο του 'Ιρβεν Σώου γράφτηκε στά 1936 — εγείρονται εκ νεκρῶν στο μέτωπο· δηλώνουν ότι αρνούνται ν' αφήσουν να τούς θάψουν. Τό νόημα είναι πώς τό θάψιμο τῶν σκοτωμένων σημαίνει λήθη στά περασμένα, ξανακύλισμα του κόσμου στις ίδιες και στερεότυπες ἀμαρτίες. Οἱ ἐξη νεκροί του πολέμου λοιπόν ἐπαναστατοῦν. 'Ο κόσμος τῶν ζωντανῶν ἀναστατώνεται. 'Όχι, γιατί ἀνατρέπονται ἐταί οἱ φυσικοὶ νόμοι — δριακόμαστε ἐν πλήρει ἐξπρессионισμῷ, καί σὸ ἐξπρессиονιστικὸ σύμπαλ φυσικοὶ νόμοι δέν ὑπάρχουν — ἀλλὰ γιατί οἱ ζωντανοὶ ἔχουν συμφέρον νά λησμονήσουν. Στρατιωτικοί, κεφαλαιοκράτες, οἱ ὁργανωμένες γενικά δυνάμεις τῆς κοινωνίας, συνασπίζονται, κατορθώνουν νά πάρουν μέ τό μέρος τους καί τίς ίδιες τίς χῆρες τῶν σκοτωμένων. Τίς στέλνουν σὸ μέτωπο νά πείσουν τούς ἀντρες τους νά συγκατατεθοῦν σπὴν ταφή. 'Αδίκαι. 'Η γῆ ἔχει ξεχειλίσει ἀπὸ κουφάρια, ἀπὸ ἀνομία...

Αὐτό εἶναι τό ἔργο. 'Ενας ὁπαδὸς τῆς παλαιᾶς σχολῆς θά ἔλεγε ὅτι δέν ἔχει δράση. Σήμε-ρα δέν θά πούμε ἀκριβῶς αὐτό. Θά πούμε πὼς τό «Θάψτε τούς νεκρούς» ἔχει διάταξη σχηματική, παράθεση σκηνῶν δίχως σύνθεση καί σχεδόν χωρὶς ἐξέλιξη, ἕνα διαφανέστατα διδακτικὸ τόνο. 'Αν σ' αὐτά προστεθεῖ ὁ ζόφος τῆς ἀτμοσφαίρας, τό πένθος κλίμα, θά καταλάβουμε γιατί ὁ θεατὴς ἀντιδρᾷ μέ δυσμένεια. Λυπᾶται πού ὁ λαμπρὸς αὐτὸς θίασος πού στεγάζεται σπὴν «Πορεία» δέν διάλεξε κάτι ἄλλο, περισσότερο καλοϊσκιωτο καί περισσότερο τυχερό.

Καί εἶναι κρίμα γιὰ ἕναν ἄλλο ἀκόμα λόγο: Δέν ἀξιοποιοῦνται οἱ τόσο ἀξιέπαινες ἐπιδόσεις τῶν ἡθοποιῶν. Οἱ νέοι, ὅταν πρωτο-βγαίνουν σὸ θέατρο, ἔχουν ἕνα ζῆλο, μιά θερμότητα, μίαν εὐλικρίνεια καί μιά γενναιοδωρία πού μάταια θά τὴν ἀναζητήσουμε στοὺς πρεσβύτερους συναδέλφους τους. Σπὴν περίπτωση τῶν «Ἠνωμένων Καλλιτεχνῶν» ὑπάρχει κι' ἐκεῖνο πού τὰ συντονίζει ὅλ' αὐτά, τὰ συνθέτει. Τό τάλαντο. Περιορίζο-μαι ν' ἀναφέρω τούς προσωπικούς φθόγγους πού γίνονται αἰσθητοί. Εἶναι, ἀπὸ τίς κυρίες, ἡ Τζένη Ρουσάδα, ἡ 'Αθηνᾶ Μικαηλίδου, ἡ 'Αλκιοτίς Γάσπαρη, ἡ Νίκη Βορρέα, ἡ Μίκα Φλώρα, ἡ Λίτσα Κουντουρῆ ἀπὸ τούς κυρίους οἱ: Νίκος Μπιρμπίλης, Χρῆστος Τσάνγκας, Κώστας Χρέλιας, Γιώργος Μάζης, Θεόδ. Ντόβας, Νίκος Κάπιος, Δημ. 'Ιωακείμιδης, Θάνος Μαρinas, Χάρης Παναγιώτου, Βαγγ. Καζάν, Στ. Φαρμάκης. Προσθέτω τὸν παλαιότερο, ἀλλὰ πάντοτε χρῆσιμο Χριστόφ. Χειμάρη.

'Ο σκηνοθέτης κ. Γ. Θεόδωρου ἔχει ὁργανώσει σωτῆρ τὴν παράσταση. 'Όραία ἀλλὰ καὶ κάπως ἐξεζητημένη γλωσσικὴ τάφραση τοῦ κ. Γ. Σεβαστιανῆου καί λειτουργικὰ εὐστοχῆ σκῆνο-γραφία τοῦ κ. Γ. Στεφανέλλη.



1913/20.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Εξω από τὰ δόντια»

(«ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΙΝΑΙ παραδόξη ή έμπειρία πού αποκομίζει ο θεατής από τό «Μικρό Θέατρο» τής οδού Κανάρη. Όπως τό διεσκεύασε τώρα ο ρέκτης κ. Κωστής Λειβαδέας προκαλεί, πρώτα-πρώτα, γενικές σκέψεις πάνω στην ύφή και στό νόημα του θεάτρου. Είναι άραγε θέατρο κατά κυριολεξία αυτό πού παρακολουθούμε εκεί; Μιά μεγάλη αίθουσα του 19ου αιώνα, βαμμένη μαύρη, τυφλή, κωρος όπου λησμονείς πώς μπορεί να υπάρχουν κάπου παράθυρα, ανοίγματα στο φως, και πού μοιάζει προθάλαμος του εφιάλτη. Στους τοίχους παραστάσεις κομματοποιημένες ή σχεδιασμένες με χρωματιστές κιμωλίες, έντονα υποβλητικές ενός σύμπαντος πού διαλύεται. Οι κάποιες χιουμοριστικές επιγραφές αποκτούν την καταχθόνια σημασία του σαρκασμού. Τό ακροατήριο έχει περιοριστεί σε τέσσερες-πέντε πங்கούς α-ραδιασμένους στις τρεις πλευρές. Ή έντύπωση είναι πώς συμμετέχετε σε μία πράξη απόκρυψη, συνωμοτική, ένα είδος τελετής τής μαύρης μαγείας.

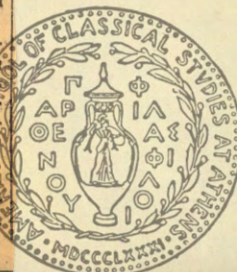
Όλος αυτός ο διάκοσμος, ακόμα και ή πρόσβαση του χώρου, πού δέν γίνεται από μεγάλη, κανονική πόρτα, αλλά από ένα είδος παραπόρτι, προετοιμάζουν τό θεατή γιά κάτι τό μεταφυσικό. Ή έναλλαγή του φωτισμού, ή αρχή του θεάματος, δυναμώνουν αυτή την έντύπωση. Περιμένουμε να μπηθούμε σε κάτι άνόσιο, άποτρόπαιο. Καί ή συνέχεια, από μιά άποψη, δέν διαφεύδει την προσδοκία, άν και τό έργο δέν έχει προεκτάσεις μεταφυσικές, δέν συγενεύει ευθέως με την άνησυχητική πρωτοπορία του γαλλικού θεάτρου (πού, ειρήσθω εν παρόδω, δέν γράφεται από Γάλλους: Μπέκετ, Ίονέσκο, Άντάμωφ). Τό άνόσιο πού έχει τό δίπρακτο «Εξω από τὰ δόντια» είναι τὰ ήθη ενός κόσμου πού ζει δίπλα μας, στη σκιά: Τών άμοφυλόφιλων. Τό έργο άποτυπώνει τό διάγραμμα μιάς ζωής θυσιολογικής στην παρανομία τής διαστροφής. Καί την άποτυπώνει με παραστατικότητα, ένάργεια, γνώση όλης τής σκοτεινής έθιμοτυπίας, τής υπαινικτικής γλώσσας πού φέρνει σ' έπαφή μεταξύ τους

όλους τούς αίρετικούς του τρίτου φύλου και τούς συνεργάτες τους.

Πρόκειται λιγότερο γιά δραματική σύνθεση και περισσότερο γιά παράθεση σκηνών, πού εικονογραφούν, καταγγέλλουν τό θέμα. Ό συγγραφέας του έργου κ. Ντ. Σιδερίδης χειρίζεται τό διάλογο με θεατρικότητα, εκείνο όμως πού τον ενδιαφέρει, θάλεγε κανένας, είναι ή άναπαράσταση κι' όχι ή δημιουργική μετουσίωση. Όσο κι' άν οί μοντέρνες τεχνικές έχουν νομιμοποιήσει άπειρες παρεκκλίσεις από τό θεμελιώδη νόμο του θεάτρου, τή συμπύκνωση, ένα κινηματογραφικό αντίκρουσμα μένει κινηματογραφικό αντίκρουσμα. Ό Έξηγητής, πού συνδέει τις εικόνες του «Εξω από τὰ δόντια» με τὰ σκηνικά του, μού φαίνεται περισσότερο θελημένος, μιά άντανάκλαση ενός συρμού, παρά οργανικά χρήσιμος. Πρέπει όμως, από την άλλη μεριά, να δηλωθεί ότι και σάν κρῆμα έστω νατουραλισμού και κάποιου ίσως έξηγητισμού άν παρθεί, τό «Εξω από τὰ δόντια» παρακολουθείται μ' ενδιαφέρον. Έχει κάτι τό αισθητά νεοτροπο κι' άποτυπώνει μ' ευγλωττία τή μηδενιστική κατιούσα μιάς όρισμένης νεολογίας του καιρού μας και του κόσμου μας. Λέει παραστατικότητα ένα από τὰ πρόσωπα του έργου, μιά μικροπόρνη πού φοράει μαύρες κάλτσες: «Οι κάλτσες μου έχουν τό χρώμα των έλπίδων μας». Ώ, σέ τί έποχή ζούμε...

Δέν ξέρω γιατί δέν μού δόθηκε πρόγραμμα κι' άπομένω με την έντύπωση πώς αυτό είναι μέσα στις προθέσεις του «Μικρού Θεάτρου»: να μην προβάλλει τὰ όνόματα των ήθοποιών του. Γελιέμαι; Πάντως, σημειώνω πώς ο πρωταγωνιστής του έργου και ή κοπέλα πού παίζει την άσυνείδητη μικρή ιεροδούλο, έχουν τάλαντο. Θα ήμουν περίεργος να τούς ιδω και σ' άλλους ρόλους.

Και γιά να κλείσουμε τόν κύκλο των σκέψεών μας: Τι είναι τό θέατρο; Πανηγύρι; όπως ισχυρίζονται πολλοί. Συνωμοσία; όπως τό θέλουν άλλοι. Τό θέμα επιδέχεται πολλή συζήτηση, πού δέν είναι θέματα του παρόντος. Άν όμως είναι συνωμοσία τό θέατρο — ή τουλάχιστον αίρεση — τότε τό «Μικρό Θέατρο» δικαιώνεται με τό παραπάνω.



«ΖΗΤΩ Ο ΓΑΜΟΣ» ΤΟΥ ΣΑΪΜΟΝ

Στό βασίλειο της φάρσας

(ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΒΕΑΚΗ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΥΠΑΡΧΟΥΝ δύο μορφές θεάτρου, δύο αντιλήψεις περί θεάτρου καλλίτερα: Η μία είναι αυτή που τό βλέπει οάν κά- τι εξαιρετικό, κάθε έργο και μή- νυμα, φαινόμενο καλλιτεχνικό που κάτι ούσιαστικό προσκομίζει, κάτι προσθέτει, κάτι αποκαλύπτει ή ά- νακινεί. Η άλλη αντίληψη θέλει τό θέατρο μία επίπεδη καθημερι- νότητα, ένα έμπορικό κατάστι- μα που μένει ανοιχτό τις έργάσι- μες ώρες και πουλάει θέαμα, ά- ναφυκή, αντί να πουλάει ένα ό- ποιόδηποτε άλλο έμπορικό είδος. Πολλοί άνθρωποι του θεάτρου, λέ- γοντας «έπαγγελματισμό», έννο- ουν τόν δεύτερο τούτο τύπο. Τόν πρώτο τόν βλέπουν οά ρωμαντι- σμό, φιλολογία και τά παρόμοια. Μέσα στό κλίμα του έπαγγελμα- τικού θεάτρου ή κωμωδία «Ζήτω ό γάμος», που παίζεται στο θέατρο «Βεάκη», δέν είναι απόλυτα κακή. Για τήν ακρίβεια είναι κακή από τή μέση και πέρα, όπου ξαφνικά τής κόβεται ή αναπνοή. Από τήν αρχή ως τή μέση, και νόστιμες καταστάσεις έχει κι' ευχάριστο

διάλογο. Συγγραφέας της, μαθαί- νουμε από τό πρόγραμμα, είναι ό 'Αμερικανός Νήλ Σάιμον, έπιδιορ- θωμένος όμως από τούς κ.κ. Κ. Δαρρίγο και Φ. 'Ηλιάδη. Είμαι πρό- θυμος νά πιστέψω ότι ό Σάιμον ά- διασκεύαστος θά εΐταν και λιγό- τερο αποτελεσματικός.

Πρόκειται γιά δύο αδέρφια που έχουν ξεφύγει από τήν αυστηρή πατρική επίθληψη σέ μία ηλικία ύ- περώριμη γιά παρεκτροπές. 'Ο κοντά σαραντάρης 'Αλαν έχει ένα μοντέρνο διαμέρισμα και θε- ρίζει γυναικείες καρδιές. 'Ο τρι- αγταπεντάρης Θρέντυ τό σκάει κι' αυτός από τήν πατρική στέγη κι' έρχεται νά φιλοξενηθεί από τόν πρεσβύτερο, που θ' αναλάβει και τήν έρωτική του διαπαιδαγώγηση. Από εδώ και πέρα θά μπορούσαν, μέ λίγη εύρηματική φαντασία, νά δημιουργηθούν κωμικές περιπλο- κές ανεξάντλητες. 'Ο Σάιμον προ- τιμάει νά τό γυρίσει στήν οικογε- νειακή αίσθηματολογία, που φαίνε- ται νά γοητεύει ιδιαίτερα τούς συμπατριώτες του.

Τά νεαρά γυναικεία πρόσωπα του έργου άχρηστεύονται σχεδόν και ή πρωτοβουλία περιέρχεται στους γονείς τών δύο γεροντο- παλίκων, που αγωνίζονται νά τά ξαναφέρουν στήν ευθεία οδό διά τής μεθόδου του γάμου.

'Ο Μίμης Φωτόπουλος είναι ένας διασκεδαστικός, άνετος 'Αλαν, που άν δέν πείθει γιά τόν δον- ζουανισμό του, ξέρει νά τόν με- ταστρέψει τουλάχιστον σέ κωμι- κή νότα. 'Ο Ντίνος 'Ηλιόπουλος παίζει ανάλογα τόν Θρέντυ' στι- γμές-στιγμές του δίνει κάτι από τήν αυτοσχεδιαστική εύρηματικό- τητα τής Κοιμμένης ντέλ άρτε. Διασκεδαστικότατο ζευγάρι γονέ- ων είναι ό Χρ. Τσαγανέας και ή Νίτσα Τσαγανέα. Η 'Αντ. Κουκού- λη (τραχήνα Πέγκυ), ή Πόπη Λά- ζου και ή Βάσω Μεριδιώτου όλο- κληρώνουν ανάλογα τή δισανομή.

Μιά καλή σκηνογραφία του κ. Π. Καπουράλη.



Θεατρικές πρώτες

ΕΝΑΣ ΣΑΙΞΠΗΡ ΝΟΣΤΑΛΓΙΚΟΣ...

Τό «Όνειρο» από τόν άγγλικό θίασο

Τού
Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ
ΤΕΡΖΑΚΗ

ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ τού «Όνειρου καλοκαιρινής νύχτας» είναι πάντα μία πρόκληση. Ακόμα και γι' Άγγλους. Τά στοιχεία πού συνθέτουν τό εξαίσιο αυτό έργο παρουσιάζουν τόση ποικιλία, είναι τόσο άκραία, στίς άμοιβαίες αντιθέσεις τους, αλλά και μέ τόση μυστική, έσωτερική άρμονία έχουν συντεθεί, ισορροπηθεί, από τόν ποιητή τους, πού κόβεται κανενός ή ανόσας και μόνο ν' αναλογίζεται τά προβλήματα πού θέτει ή σκηνική μεταφορά τών άξιών τού έργου. Μέ τά έργα τού Σαίξπηρ άλλωστε, γενικότερα, αυτό συμβαίνει πάντα: Έχουν πλαστεί γιά τό θέατρο έκató τοίς έκató, κι' ωστόσο ή σκηνική τους πραγματοποίηση προϋποθέτει πάντοτε έναν άλλο.

Δικαιολογημένη λοιπόν ή άνυπομονησία τού Έξω από τήν Άγγλία θεατή νά ιδεί πώς, μέ τί τρόπο, μέ ποιά μέθοδο, καταπιάνεται ένα άρμόδιο συγκρότημα από όμοιους τού ποιητή όταν θέλει νά τόν ζωντανέψει. Καλό είναι νά τονιστεί έδώ ότι, «παράδοση» μέ τήν αυστηρή έννοια τού όρου, δέν υπάρχει. Η έρμηνεία τού Σαίξπηρ, γιά τούς Άγγλους, είναι άνοιχτή: Επιτρέπει κάθε πειραματισμό όπως και κάθε άναδρομή στά καθιερωμένα. Η έρμηνεία τού «Όνειρου», πού μάς προτείνεται τώρα από τό συγκρότημα «Θίασος τού Φεστιβάλ Σαίξπηρ», ανήκει στή δεύτερη τούτη κατηγορία, τής άναδρομής.

Τό ίδιο τό συγκρότημα είναι αρκετά φώς αδύνατα. Πρόκειται λοιπόν γιά έτερόκλητο. Πλάι σέ ολόπρωτες γραμμές καλλιτέχνες, καθώς ο Ράφ Ρίτσαρντσον, ή Μπάμπαρα Τζέφορντ, έχει άλλα, καλά, άν και δίχως ιδιαίτερη λάμψη στοιχεία, και κάμποσα σα- πολύ, παίρνουν άπροσδόκητες διαστά-



Α. Β

ΧΡΗΣΤΟ

230.22

ΠΙΘ. 58

92-2.

άζει κάποια στιγμή ο Πάκ—άλλά, είπαμε: τό έργο έχει στην ίδια την όψη του κάτι τό ριψοκίνδυνο. 'Ο Θησεύς του "Άλαν Μακντόταν έχει αόλική ευγένεια, όπως ταιριάζει σ' έναν μεταμφιεσμένο έλισαβετιανό εδπατρίδη, και ή 'Ιππολύτη της Φυλίδας Λώου εκπέμπει ένα λόγο κρουστό. 'Υποδλητικός στις χορευτικές του όποδηλώσεις και στάσεις είναι ο 'Όμπερον του Κόλιν Τζήβον. 'Ο ήθοποιός που θά έπαιζε τόν Πάκ—ρόλο βασικό—άρρώστησε, αντικαταστάθηκε λοιπόν από τόν Ρόυ Χάινεμαν, που μάς έδωσε έναν τύπο κλάουν μάλλον, δίχως τή δροσιά του παιδικού δαιμόνιου τών δασών.

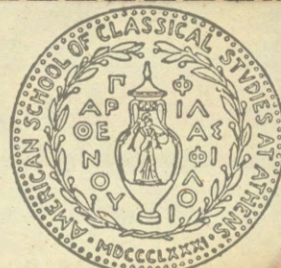
Δέν έχει νά πεί κανένας τίποτα τό ιδιαίτερο γιά τίς σκηνογραφίες και, προπάντων, γιά τά κοστούμια. 'Ολοφάνερα ανήκουν στόν κουρασμένο τύπο τών περιοδειών. Οί πρώτες, άλλωστε, ανατρέχουν δίχως περιστροφές σέ μίαν έποχή όπου τά αισθητικά όρια μεταξύ δράματος και μελοδράματος μπερδεύονταν. Δέν παραβλέπω τό γεγονός ότι, γιά πολύ κόσμο, αυτές είναι και οί πιό χορταστικές από όλες τίς σκηνογραφίες.



σεις. Είναι άραγε και τό παίξιμο, ειδικά του Ράφ Ρίτσαρντσον, εμφαντικό σέ μερικά σημεία, έτσι που νά έπιτείνει τήν άνισοζυγία; 'Η μήπως τό φυσικό του και μόνον εκτόπισμα προκαλεί μιά τέτοια έντύπωση; 'Η 'Ελένη της Μπόρμπαρα Τζέφφοντ έχει μίαν αίσλη όπως άρτεμίσια, αλλά μέ θερμή ακτινοβολία. Καί οί δύο αυτοί ήθοποιοί είναι χυμώδεις, γεμάτοι προσωπικότητα, από τούς καλλίτερους τής άγγλικής σκηνής.

Σέ σκέψεις μάς δάζει ή ήθελημένη—άναμφισβήτη—στροφή τής έρμηνευτικής γραμμής σέ τρόπους, αντίληψεις, του 19ου αιώνα. Πρόκειται γιά κρσμα νεορωμαντικής μέ κάποια νατουραλιστικά στοιχεία έρμηνείας. 'Η προσφυγή σέ μελοδραματικά αλλοθία—Μέντελσον, πολλά μπαλλέτα, περίσσεια μουσικής—μεταφέρει τό πρόβλημα από τόν καθαρά δραματικό χώρο στό χώρο τής όπερας. Βέβαια, τό ίδιο τό κείμενο του έργου ζητάει τή λυρική ύπογράμμιση, προσφέρεται σέ μιά τέτοια λύση. Αναρωτιέται κανένας ώστόσο αν δέν θά είχε περισσότερο ενδιαφέρον νά έβλεπε κανένας τή μαγεία, βαθύτερα άκόμα: τή γοητείου του κειμένου, ν' αναδίνεται μέ τρόπο δραματικά αυτόνομο. 'Η μουσική τής έλισαβετιανής έποχής είναι πολύ λιτή γιά νά πετυχαίνει τέτοιες ύποκαταστάσεις. Πρέπει νά τή φανταστούμε μάλλον νά ύποβαστάζει, πολύ διακριτικά, τό κείμενο, παρά νά τό ντύνει.

'Αδιάφορο! 'Η παράσταση, στό σύνολό της, έχει ελαφρότητα και χάρη. Χαίρεται τό μάτι τίς άνάρες, πεταλούδιές νεράιδες, τίς έμμεσα χορευτικές κινήσεις τών δύο έρωτευμένων ζευγαριών, τό χιούμορ που αναδίνουν κάποιες στιγμές τής παρέας τών μαστόρων. Όλα τά ερρήματα δέν είναι τό ίδιο καλόγουστα—όπως, λόγου χάρη, τά όήματα του τουίστ που σχεδι-



Θεατρικές πρώτες Ο ΤΟΚΟΓΛΥΦΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Τό δεύτερο έργο του βρετανικού θιάσου

ΕΙΤΑΝ απόλυτα αίσθητο, τό βράδι της Πέμπτης, πώς τό κοινό πού είχε γεμίσει τήν αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου, έκανε πολύ πιό θερμή υποδοχή στον «Έμπορο της Βενετίας» από εκείνην πού είχε επιφυλαχθεί στο «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας». Τό γιατί, δέν θά είταν ίσως χωρίς ενδιαφέρον νά τό αναζητήσει κανένας. Άλλά έδώ δέν κάνουμε ανάλυση των αντιδράσεων του κοινού· άς περιοριστούμε λοιπόν στον άπ' ευθείας σχολιασμό της έρμηνείας. Θά τονίσω άλλωστε, άμέσως από τήν άρχή, πώς είταν πολύ πιό ενδιαφέρουσα από τό «Όνειρο».

Όσα προβλήματα εφαρμοσμένης αισθητικής του θεάτρου παρουσιάζει τό «Όνειρο», άλλα τόσα παρουσιάζει και ό «Έμπορος της Βενετίας». Μόνο πού είναι διαφορετικά. Έδώ, έρχεται νά προστεθεί κι' ένας άλλος συντελεστής, βαρύτερος: Η άλλαζμένη προοπτική του χρόνου, ή βασικά διαφορετική ψυχολογία του νεώτερου θεατή. Αναφέρω ένα παράδειγμα: Τό θέαμα ενός Ισραηλίτη πού ταπεινώνεται, μπορούσε νά είναι κωμικό στην Ελισαβετιανή εποχή—σήμερα δέν είναι. Άλλο παράδειγμα: Τό κοινό της εποχής εκείνης μπορούσε νά γελάει μ' ένα παιδί πού κοροϊδεύει τόν τυφλό γεροπατέρα του· σήμερα, στην ίδια περίπτωση, έχει τήν τάση ν' αγανακτίζει.

Από τά δύο αυτά παραδείγματα, τό πρώτο είναι πού έχει

τή βαρύνουσα σημασία. Άπειλεί τήν εσωτερική ισορροπία του έργου κι' έχει επιπτώσεις άμεσες στην έρμηνεία του. Από τήν εποχή του νεορωμαντισμού του 19ου αιώνα κι' έδωθε, βλέπουμε τόν Σάυλκ μέ πολύ διαφορετικό μάτι. Τό πρόσωπο αυτό δέν εντάσσεται πιά στο γενικό κλίμα του έργου παρά μέ μεγάλη δυσκολία. Η φιλοδοξία των πρωταγωνιστών πού υποδύονται τόν Σάυλκ, έξ άλλου, δοήθηκε αποφασιστικά σ' αυτή τήν παραμόρφωση. Κανένας τους δέν είναι πιά διατεθειμένος νά δώσει στον τοκογλύφο του Ριάλτο τό πραγματικό του ανάστημα. Όχι πώς



είναι κοινό· άλλα ούτε κι' αυτό, τό πραγματικό, τούς φτάνει. Τόν θέλουν ήρωική μορφή, δεσπόζουσα μέ τρόπο μονοκρατορικό. Έναν ήμίθεο, είδος Μάκβεθ παραπλανημένου κάτω από τή λαϊκάδα της Μεσογείου.

Ό Ράφφ Ρίτσαρντσον προχτές τό βράδι μ'ας έδωσε, πραγματικά, τό μέτρο του εξαιρετικού του ταλέντου στο ρόλο αυτόν πού, άς σημειωθεί, ό λαμπρός ήθοποιός τόν παίζει για πρώτη φορά στο μάκρος της τόσο πλούσιας σταδιοδρομίας του. Έπιασε έναν Σάυλκ είδος γερασμένο άρπαχτικό πουλί, γεράκι, άλλα από βασιλική γενιά. Η σκηνή όπου τό πάθος του κορυφώνεται και ξεσπάει, ύστερα από τήν άπαγωγή της Γέσιικας, είταν στιγμή σπουδαίου καλλιτέχνη. Άλλά πουθενά, σέ καμιά στιγμή, δέν είδαμε τό εξευτελισμένο εκείνο πλάσμα πού τό φτύνουν κατάμουτρα στο Ριάλτο οι Χριστιανοί, πού του γεμίζουν «μέ τά συνάχια τους» τά γένια. Όμως αυτό είναι αναγκαίο για τήν οικονομία του έργου.

Όπως νά τό κάνουμε, πρόκειται για τόν Έμπορο (Άντόνιο) κι' όχι για τόν τοκογλύφο της Βενετίας. Ό Σάυλκ του Ράφφ Ρίτσαρντσον είναι ένας υπερτροφικός Σάυλκ. Περιεργο! Στο έξοχο αυτό τάλαντο άνακατεύεται ένας δευτετισμός αναχρονιστικός, πού θυμίζει τά «Ιερά τέρατα» του περασμένου αιώνα.

Η Μπάρμπαρα Τζέφορντ είναι μία θαυμάσια Πόρσια. Εύτυχώς!—γιατί έτσι άποκαθίσταται, ως ένα βαθμό, ή ισορροπία του έργου. Καί ξεκαθαρίζεται τό νόημα του. Η πάλη της καλωσύνης μέ τήν έμπόθεια, πού κορυφώνεται στη σκηνή του Δικαστηρίου, έγινε προχτές αυτό πού πρέπει νά είναι: μία μονομαχία. Η Πόρσια είταν όπως πρέπει φωτεινή κι' εσωτερικά πυκνή, ό Σάυλκ σκοτεινός, επίβουλος, καταρμένος. Γιατί άραγε ξεχνιέται πάντα πώς ό πατέρας της Γέσιικας είναι, σέ τελευταία άνάλυση, ό μοχθηρός, ό «villain» του έργου; Βέβαια, ό ποιητής του έδωσε βαθείς ανθρώπινους τόνους· άλλα αυτό δέν σημαίνει και πώς τόν προόριζε για ένα λειτούργημα ουσιαστικά διαφορετικό. Η Πόρσια, ρόλος τόσο δύσκολος όσο ακριβώς δέν φαίνεται, έβριξε στην Μπάρμπαρα Τζέφορντ τήν ήθοποιό πού μπορούσε νά τόν δικαιώσει στις πιό έκτεθειμένες ακριβώς στιγμές του, όπως είναι, λόγω χάρις, ό μονόλογος της ευσπλαχνίας, στο

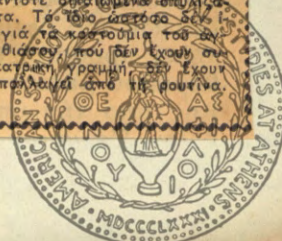
Τού

Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ
ΤΕΡΖΑΚΗ

Δικαστήριο, πού κινδυνεύει τόν έσχατο κίνδυνο νά γίνει σαχλός.

Γενικά, οι ήθοποιοί του άγγλικού συγκροτήματος απέδωσαν περισσότερο στην παράσταση αυτή του «Έμπορου». Ό Φρέντερικ Τζάιγκερ είταν ένας άποδεδειγμένος Γρατιανός. Ό Άλαν Μακντόναλντ ένας εύγενικός άν και κάπως άρχος Άντόνιο. Ό Μάικαλ Μπαίλντς έπαιξε μέ γνήσιο κι' άδίστο χιούμορ τόν δυσκολότατο Λανσελάτο κι' ό Τζούλιαν Γκλόβερ είταν ένας άξιοπρεπής Πρίγκιπας του Μαρκόκου. Ικανοποιητικός ό Βασάνης του Άλαν Χόουαρντ, άλλα και τίποτα περισσότερο. Ό Λορέντσος του Μπέρναρ Χόκινς έχει μιάν ευχάριστη, ζωηρή παιδικότητα και πολύ γραφική είναι ή Γέσιικα της Βαλερί Σάρρωφ. Θά προσέσω τή διασκέδαση κι ή σπαρταριστή Νερίτσα της Πάτσυ Μπύρν.

Η αντίληψη του άνεβασματος είναι και πάλι παλαιά, άλλα αυτή τή φορά πιό δικαιωμένη. Ό σκηνοθέτης κ. Νταϊντντ Γουλιαν έχει δώσει ζέση και πλαστικότητα στο σύνολο, πάντα όμως μέσα στα περιθώρια πού του έχουν άφήσει οι διογκωμένες αξιώσεις των μονάδων. Δέν μέ δυσαρεστεί προσωπικά—και ζητά συγγνώμη γι' αυτό τό πρώτο πρόσωπο— νά βλέπω έναν «Έμπορο» πλαισιωμένον από σκηνογραφίες του περασμένου αιώνα, καθώς αυτός—έδώ, ίσως μ'ας έχουν—κερραστεί, τά διχ πάντοτε διακείμενα επίμαχα, τά «καταστάδια» του άγγλικού θεάτρου, πού δέν έχουν σκηνικά θεατρική γραμμή· άν έχουν και άπολαύει από τή μουσική.



Θεατρικές πρώτες

ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ ΚΙ' ΑΝΩΔΥΝΑ

(«Ο μεγάλος πειρασμός»)

ΒΛΕΠΕΤΑΙ ευχάριστα ή κωμωδία τών κ. κ. Β. Σπυρόπουλου και Π. Παπαδούκα «Ο μεγάλος πειρασμός» — έναρκτηριο του θιάσου Κάκιας 'Ανολυτή στο δμώνυμο θέατρο. 'Η πρώτη μάλιστα πράξη είναι διαρθρωμένη λαμπρά:

«Ένας νεαρός ζηλιάρης βασανίζει την επίσης νεαρή γυναίκα του, υπό τὰ ὄμματα μίας υποδειγματικῆς γιά τήν ἀνεκτικότητα της πεθεράς. Ξαφνικά ξεσπάει τό συνταρακτικό γεγονός: Ένας γερο-προξενικός υπάλληλος, συνταξιούχος τώρα, ἔρχεται ἀπό τό Κογκό ν' ἀναγγεῖλει τό θάνατο θαυόπλουτου θείου, πού ἀφήνει στό νεαρό ζευγάρι διακόσιες χιλιάδες χρυσές λίρες κληρονομιά. 'Αλλά περιπλοκή δεινή! — δέν τ' ἀφήνει σ' αὐτούς ἀπευθείας: Τ' ἀφήνει στό μελλογένητο ἀγόρι τους, πού θά πρέπει νά πάρει καί τ' ὄνομά του: Αὐγουστίνος. Περιπλοκή δεινότερη: Τό ζεύγος Δεληνοτιά δέν ἔχει γιά τήν ὥρα κανένα παιδί. Περιπλοκή δεινότερη: Τό ζεύγος Δεληνοτιά, παντρεμένο πέντε χρόνια τώρα, δέν μπορεῖ κατά τὰ φαινόμενα ν' ἀποκτήσει παιδί, γιὰτί εἶναι ἀτελέσφορες τοῦ κ. Δεληνοτιά αἱ περιπτώσεις.

Τό ἔργο εἶναι, κατά ἕνα ποσοστό, τό ψυχικό δίλημμα πού ἀντιμετωπίζει ὁ Δεληνοτιάς: Νά περιφρονήσει τίς διακόσιες χιλιάδες χρυσές λίρες ἢ νά καταπνίξει ζήλεια καί ἀξιοπρέπεια, γιά νά ὑποκατασταθεῖ ἀπό κάποιον ἀποτελεσματικότερο κι' ἀνεπίσημο σύνενο τῆς κυρίας Νουσιῆς; Οἱ συγγραφεῖς λύνουν τό πρόβλημα, πού εἶναι ἡ θεατρική κρυστάλλωση τῆς ἐσωτερικῆς διαμάχης, μέ τρόπο ἐξυπνο, εὐστοχο καί ταριαστά ἐλαφρό. 'Η κατάσταση εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα, θά ἔφτανα μάλιστα νά πῶ ὅτι ἔχει στή σύλληψή της, καί τό κλασσικό. Δίνει λοβὴ σέ οὐτάτη σάτιρα τῆς ἐσωτερικῆς διπροσωπίας πού χαρακτηρίζει τό ἀνθρώπινο γένος. 'Ο «Μανδραγόρας» τοῦ Μακιαβέλι, ὁ «Βολπόνε» τοῦ Μπέν Τζόνσον, τέτοιες ἀκριβῶς κατεστάσεις προβάλλουν. 'Αλλά δέδαια, ἡ μελωδία κάνει τό τραγούδι, λένε οἱ Γάλλοι. 'Ο χειρισμός τοῦ θέματος, ἡ ἀνάπτυξή του, ἡ ἐμπλοκή τοῦ ἐξατομικευμένου ἀνθρώπινου στοιχείου μέσα του, πολὺ ἀπέχουν, στόν «Μεγάλον Πειρασμό», ἀπὸ τόν κλασσικόν κανόνα. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά κωμωδία τοῦ ἐλαφροῦ τύπου, γεμάτη ἀπρόοπτα, ἐξυπνα στημένη, μέ μιά δεύτερη πράξη πού λιγάκι παραπαίει, μιά τρίτη καλύτερη, διάλογο ευχάριστο ἂν καί ἐδῶ-ἐκεῖ σχοινοτενῆ, πρόσωπα συμβατικά ἀλλά ὄχι κι' ἐντελῶς ἀδιάφορα, ἕνα σύνολο

τοῦ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

λο τέλος πάντων πού δικαιώνεται ἑνὸς τοῦ ἔλπευμε, ἀλλά πού δέν μᾶς ἀφήνει χορτάτους ὅταν τελειώνει.

'Η παράσταση εἶναι καλή. 'Η Κάκια 'Ανολυτή ἔχει ἀποκτήσει μιά σκηνική ὀντότητα, ἔρει νά παίξει σέ πλατεῖα ἐπίπεδα, ὅπως τό ἀπαιτεῖ τό καιροκαρινό θέατρο, χωρὶς νά χάνει καί τήν πολυχρωμία τοῦ συναισθηματικοῦ τῆς κειμένου. 'Ο Κώστας Ρηγόπουλος εἶναι πάντοτε διασκεδαστικός, ευχάριστος, ἂν καί πρὸ μονακόμματος. 'Ανετὴ, ζεστή ἡ Οὐρανία τῆς Ρίτας Μοσούρη. 'Ο Χρήστος Δοξαράς σκιτσάρει ἀξίεπαινα τόν προξενικό 'Αγγελᾶκη, καθώς καί ὁ Βίκτωρ Παγουλάτος ἕναν γραφικό θείο, τόν ἀρειμάνιο Σταμάτη. Προσθέτω τίς Μέλπω Ζαρόκωστα καί Λίλιαν Σουρτζή, τόν Γεράσο. Λιδαδά. 'Ο Ν. Παγκράτης εἶναι ἀκόμα ἀπειρος γιά τούς ἐκτεθειμένους ρόλους τῶν νεαρῶν ἐρωτιδῶν καθώς ὁ 'Αλέκος Γεωργιάδης, ἀλλά κάποτε δέδαια πρέπει κανένας ν' ἀρχίζει.

'Ο σκηνοθέτης κ. Γ. Θεοδοσιάδης ἔχει βοηθήσει τήν παράσταση, ἀλλά θά ὁμολογήσω πῶς αὐτὴ τῇ φορᾷ δέν πολυκατάλαβα τῇ σκηνογραφίᾳ τοῦ κ. Γ. 'Ανεμογιάννη, πού ἔχει κρεμάσει ἕναν καθρέφτη πάνω στόν οὐρανὸ ἑνὸς ὑπαίθρου. Καταλαβαίνω μόνο τήν πρόθεση: 'Ο λαμπρὸς καλλιτέχνης βαρέθηκε νά ἐπινεῖ καί νά παραλλάξει κομψὰ σαλόνια. Θέλησε λοιπὸν νά παίξει λιγάκι καί μέ τό παράλογο.

Συνολικά: μιά ευχάριστη κι' ἀνώδυνη δραδιά.



'Ο «'Ιούλιος Καίσαρ» του Σαίξπηρ

ΜΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ μεγαλοφροσύνης

ΑΠΟ ΤΟ «ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ»

Ο «'ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ» είναι ένα από τα πιο μεστά από νόημα έργα του Σαίξπηρ. Τραγωδία της μεγαλοφροσύνης, μοιάζει να κρύβει ένα περίεργο, έντελως αινιγματικό χαμόγελο στο άνωτερο βάθος του ιστορικού πίνακα που ξετυλίγει μπροστά στα μάτια μας. Και τί πίνσκα! Γεμάτον χρώμα και μεγαλείο.

Ποτέ αυτό που θα τό Ελεγα «Ιστορικός λόγος» δεν έχει θρεί τελειότερη διατύπωση στο θέατρο: Τα λόγια του Βρούτου και του Κάσιου, του 'Αντώνιου και του Καίσαρα, είναι τελειωτικά: έχουν κάτι από την κρουστή πλαστικότητα των αναγλύφων, την επιγραμμική τους ευγλωττία. Και τό άρωμα, τόν βαθύ απόηχο μιας μεγάλης εποχής, ενός ολοκληρωμένου κόσμου.

Τραγικός ρεαλισμός: 'Ο Βρούτος σφάλλει αδιάκοπα, και σφάλλει από άρετη, από περίσσια ψυχής, από ύψηλοφροσύνη. Προτού αρχίσει να σφάλλει από καταδίκη, προτού γίνει φονιάς του καλλίτερου φίλου του, γελιέται αδιάκοπα γιατί θαρεί τούς ανθρώπους ίδιους μέ τόν έαυτό του, καλλίτερους από ό,τι είναι. Και νά που διαβλέπει κανένας τό αινιγματικό χαμόγελο του ποιητή, τό πι-

σαρ του Ζώρα Τσάπελη είναι ευπρόσωπος αλλά και τυπικός, δίχως λάμψη. Και θά έπρεπε ν' αποφευχθεί όπωσδήποτε ή Πορκία της Μιράντας Κουνελάκη, ό 'Οκτάβιος του Π. Λεωκράτη.

Η σκηνογραφία του κ. Β. Φωτόπουλου διαρρυθμίζει, οργανώνει εύστοχα τό χώρο, τί χρειάζονταν όμως εκείνα τά χρυσά γαλόνια στά κοστούμια; Υπάρχει τόση λάμψη στό κείμενο — όταν δεν τό θαμπώνουν χνώτα, χνώτα.

του

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

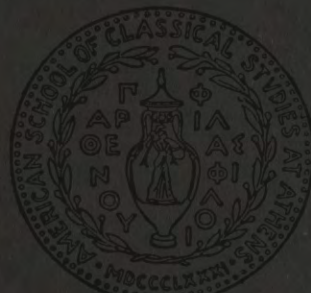
κραμένο: 'Ο Βρούτος δεν γελιέται μόνον άφού άμαρτήσκει κ' ύστερα, πράγμα που θά μπορούσαμε νά τό πάρουμε γιά τιμωρία του από τή Θεία Δίκη. Είναι έξ αρχής ό γελασμένος. Έπρεπε νά πέσει ό Καίσαρας ή δεν έπρεπε; Λέν θά μάς άπαντήσει ποτέ ό ποιητής; Θά μάς άφήσει νά τό αναρωτιόμαστε. Μπορεί και νά έπρεπε, χωρίς αυτό νά αίρει τήν ανάγκη τήν άδυσώπητη ενός κολασμού. 'Ο Βρούτος και ό Κάσιος, έτσι, κάτω από ένα τέτοιο φώς, εμφανίζονται λιγότερο σαν άμαρτωλοί και περισσότερο σαν έξιλαστήρια θύματα, αλλά υπεύθυνα θύματα. Είναι ό αυθεντικός τους, ό ύψηλότερος τόνος τής Τραγωδίας!

Η έμμεση ειρωνεία μάς υποβάλλεται άμέσως από τήν αρχή: μέ τήν επιπόλαιη ρευστότητα του όχλου, μέ τήν υπογράμμιση τής άδυναμίας του Καίσαρα, που τόν πρωτογνωρίζουμε σέ μία στιγμή όπου τό μεγαλείο του σημειώνει κάμψη.

Είναι σά μία πρόκληση άκατανίκητη γιά νά συστειρωθούν, νά δράσουν όι συνωμότες, μία παγίδα τής Μοίρας. Άργότερα, θά ίδούμε τήν Τύχη νά μεροληπτεί έπίμονα, νά συντάσσεται μέ τόν 'Αντώνιο. Τό λέει ό ίδιος. Κι' εκεί, στό Καπιτώλιο, στήν κηδεία του Καίσαρα, τί αντίθεση άνάμεσα στίς δύο άγορεύσεις, του Βρούτου και του 'Αντώνιου! Θεωρείται ή δεύτερη άραιότερη. Λάθος. Είναι ή θεατρικά πιο ενδιαφέρουσα, γιατί συνθέτει τήν ύποκρισία μέ τήν δδύνη ποιητικά, ανθρώπινα, ή άραιότερη είναι ή πρώτη: 'Η πιο γυμνή, ή πιο λακωνική, ή πιο γενναϊόψυχη. Άλλά τή νίκη θά τήν καταγάγει, φυσικά, ό λαοπλάνος...

Τέτοια έργα, γιά νά αποδοθούν, χρειάζονται πρώτο μεγαλείο, δεύτερο μεγαλείο και τρίτο μεγαλείο. Η παράσταση του «Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου» έχει καλή θέληση. Καταλαβαίνω πολύ καλά τήν ανάγκη νά συνταμειθεί τό έργο, νά χωρέσει στό καθιερωμένα χρονικά πλαίσια του διασκεδαστικού θεάτρου.

άλλά μπορεί αύτή ή σύντηξη νά γίνεται χωρίς ελασθησία; Η κατάργηση τής πρώτης εικόνας, τής θαυμάσιας στήν επιγραμματικότητα τής και που έγκαθίστα τήν άτμοσφαιρα του έργου, είναι λάθος ούσιαστικό. Δέν είναι τό μόνο, αλλοίμονο. Είναι και ή μετάφραση, που όχι μόνο δεν δικαιολογεί καθόλου τόν παραμερισμό τής παλαιότερης, του Καρβαίου — μιάς από τίς καλλίτερές του — αλλά και που είναι άπελπιστικά έπίπεδη, άνακατεμένη μέ καθαρηνουσϊάνικους μακαρονισμούς, χωρίς πλαστικότητα και χωρίς φτερά. Ο κ. Μ. Βολανάκης, σά σκηνοθέτης, πιά, όχι μετάφραστής, έχει μερικές εύτυχισμένες συλλήψεις, κάποιες εικόνες, καλά οργανωμένες σέ κίνηση, χρώμα. Δέν μπορεί όμως νά δώσει ό μοιγένεια στήν έρμηνεία των ήθοποιών και προπάντων δεν έρρεκε τόν τρόπο νά ύψώσει κάποια ποιοτικά άναστήματα. 'Ο Βρούτος του Μάνου Κατράκη, δραματικά πειστικός από τή μέση κ' ύστερα, είναι στήν αρχή συμβατικός, τά λόγια του σά νά ύπάρχουν από τό στόμα κι' έξω, δίχως άχνα και άγωνία ψυχής. 'Ο 'Αντώνιος του Ν. Κούρκουλου, λαμπρός σ' έμφάνιση, στάσεις — αν και αρκετά άραιοπαθείς — έχει ελκρικνεία ύποκειμενική αλλά κι' ένα λόγο στεγνό, όχι πλαστικό, τρομερά έρρυθμο. Σέ καμιά στιγμή ό 'Αντώνιος δεν μπορεί νά παρσσύρεται σέ νευρωτικά ξεσπάσματα: είναι τό πιο αυτοκυριαρχημένο πρόσωπο του έργου. 'Ο Κάσιος του 'Ιορδάνη Μαρίνου υπερέβαλλε τόσο σέ νευρική υπερευαισθησία ώστε νά δίνει στό πρόσωπο κάτι τό άνισόρροπο, τό σχιζοφρενικό, πράγμα που αποτελεί κρίσιμο λάθος, γιατί διαταράσσει τήν έσωτερική ίσορροπία του έργου, θαμπώνει τό νόημά του. 'Ο Καί-



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ 'Υπηρετείν

(Η «ΑΓΓΕΛΑ» ΣΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ»)

ΑΠΟ τήν ταρατσα μιάς πολυκατοικίας, ή Τασία, ύπν-ρέτρια άστικού σπιτιού, ρίχνεται στό κενό και σκοτώνεται. 'Ο αδερφός της ό Λάμπρος, πού έκανε τή θητεία του στό Ναυτικό, έρχεται, μαθαίνει πώς ή Τασία είχε έραστή, πού είναι κι' ό πιθανός αίτιος τής αυτοκτονίας της, κι' αποφασίζει νά τόν βρεί, νά τόν σκοτώσει. Όμως ό Λάμπρος έρωτεύεται τή διάδοχο τής Τασίας στό μοιραίο σπίτι, τήν 'Αγγέλα. 'Η 'Αγγέλα ανταποκρίνεται στην αγάπη του Λάμπρου, ενώ ό Στράτος, επαγγελματίας έραστής και προαγωγός ύπηρετιών, ήγέτης συμμορίας από σωματεμπόρους, κάνει θραύση στην πολυκατοικία και βάζει στό μάτι και τήν 'Αγγέλα. 'Η προσπάθειά του νά ξεποστειλεί στή Βενεζουέλα τόν Λάμπρο, μās γίνεται άμέσως ύποπτη γιατί καταλαβαίνουμε πώς τό έλεεινό ύποκειμενο έχει συμφέρον νά βγάλει από τή μέση τόν άπειλητικό Λάμπρο. Στο τέλος, ή

κημένων πλασμάτων πού δουλεύουν στις κουζίνες, στις ταρατσες, στα παρσκήνια του άστικού κόσμου, και γίνονται θύματα τής φτώχειας τους, τής άμορφωσίας τους, δηλαδή του κοινωνικού συστήματος. 'Η «'Αγγέλα», πραγματικά, έχει πολλά τά τυπικά συστατικά, γι' αυτό και κάνει τήν έντύπωση τής αλήθειας κατά τόν τρόπο πού είναι αληθινό ένα περιστατικό του άστυνομικού δελτίου. Τήν έντύπωση αυτήν επιτείνει ό φωτογραφικός ρεαλισμός του έργου, ή άνάπτυξή του σε μία σειρά από όκτώ εικόνες κι' ό γεμάτος ήθογραφική πιστότητα διάλογος. 'Ετσι, χωρίς νά έχει στό κείμενό της τίποτα τό προγραμματικό, ή «'Αγγέλα» παίρνει από τήν Γδ α τήν ύφή της τόν τόνο του διδασκισμού. 'Η τελική έντύπωση — πού μου φαίνεται και ν' άδικεί τόσα επί μέρους προτερήματα: τόν ζωντανότατο διάλογο, τή θεατρικότητα τών καταστάσεων, τήν παρατηρητικότητα του κοινωνικού δραματογράφου — είναι πώς τό όλο έργο έχει άποδεικτικό χαρακτήρα.

Κρίμα πού ή έμφορμημένη από τόση αλήθεια κι' ένταση διδασκαλία του Κάρολου Κούν, έδωσε ένα γενικό ρυθμό συγκεκριμένης ταχυλογίας στην έρμηνεία, μέ άποτέλεσμα νά γίνεται δύσκολη ή παρακολούθηση του μύθου, σχεδόν κουραστική. 'Ο θεατής αγωνίζεται νά καταλάβει τί λένε οι ήθοποιοί, τί γίνεται ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου. 'Η ύπόκριση ωστόσο είναι στό σύνολό της άξιόπαινη, μ' έπικεφαλής τόν Γ. Λαζάνη, άδρότατο, ύπουλα μελιστάλαχτον Στράτο, και τήν Μάγια Λυμπεροπούλου, πού ύποδύεται μέ τήν γνωστή έσωτερικότητά της τήν 'Αγγέλα: μόνο πού έχει ακολουθήσει μία γραμμή έρμηνείας κάπως ύπερβολικά τραγική, σά νά παίζει κάποιαν 'Ηλέκτρα. 'Η Έκάλη Σώκου, ή Εύαγγελία Κοταμανίδου, ή Τζένη Γαϊτανούλου ένσαρκώνουν μέ παραστατικότητα κι' ένταση τή Φανή, τή Γεωργία, τήν Άννα, ενώ ό Στέλιος Καυκαρίδης δίνει στον Λάμπρο, σωστά, τήν άπλοική άγνότητα του λαϊκού παληκαριού.

Δέν θά είχε νά πει κανένας πολλά πράγματα γιά τίς στοιχειώδεις σκηνογραφίες του κ. Μιχ. Μακρουλάκη: 'Υπηρετούν τή δράση τυπικά.

'Αναλογιζόμεν, καθώς έφευγα από τό θέατρο, ποιά θά ήταν ή τύχη ενός έργου καθώς ή «'Αγγέλα» άν ξαφνικά εξέλειπε — όπως πάει σιγά-σιγά νά εκλείψει — ή τάξη τών ύπηρετιών. Κανένας βέβαια δέν έχει τήν άφέλεια νά θεωρεί τά έργα Τέχνης αλάνια, σ' έναν κόσμο γεννημένον μέ θεμελιώδη νόμο του τό έφήμερο. Γίνεται όμως και νά κρέμεται ή τύχη του δραματικού έργου από τόσο καιρικό στοιχείο; Βέβαια από συγκεκριμένους περιστάσεις ξεκινάει πάντοτε τό δράμα: καταξιώνεται όμως όταν κατορθώνει μέ τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο νά τίς υπερβαίνει.

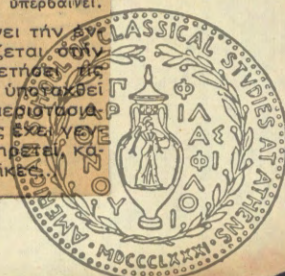
'Η «'Αγγέλα» μου κάνει τήν έντύπωση πώς αυτοθυσιάζεται, στην έπιθυμία της νά ύπηρετήσει τις περιστάσεις, νά τούς ύποτάξει, σέ ό,τι έχουν τό πιο περίεργο, τό θάλεγε κανένας πώς έχει νυνθθεί μονάχα γιά νά ύπηρετήσει, κ' τω από όλες τίς συνθήκες.

Τού

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

'Αγγέλα, μέ τήν έλπίδα νά σώσει τόν αγαπημένο της, πού έμαθε πώς ό Στράτος είναι ό διαφθορέας τής Τασίας, θά του παραδοθεί μέσα σέ μία κάμαρα λαϊκού ξενοδοχείου, αλλά ή συμμορία του Στράτου, μέ τρόπο κάπως κινηματογραφικό, κολλυγουδιανό, θά πετύχει νά ξεπαστρέψει τόν Λάμπρο. «Γιατί;» άναρωτιέται μέ τραγική άπορία ή 'Αγγέλα στο τέλος, «γιατί;».

'Ο θεατής του έργου του κ. Γ. Σε-δαστικόγλου έχει τήν έντύπωση πώς ό μύθος του προτείνεται σαν περίπτωση τυπική τής τραγικής μοίρας τών άδι-



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ Γ. ΠΑΠΑ

ΛΙΓΟ ΦΩΣ...

...ΠΟΛΥ ΣΚΟΤΑΔΙ

Κλώντ Σπάακ: «Τρείς φορές τό φῶς».

Ο ΘΙΑΣΟΣ ΒΑΛΑΚΟΥ έκανε μιά πολύ φιλότιμη προσπάθεια έφέτος, προσπάθεια πού, ό ύπογραφέμενος τουλάχιστον, τή θεωρεί τιμητική γιά τήν πρωταγωνίστρια του συγκρατήματος καί γιά τούς στενούς της συνεργάτες: Ξεκίνησε μέ τήν «Κυρά τής Θάλασσας», έργο τραχύ, καί όσο κι' άν ή απόσταση πού είχε νά διανυθεί είταν δυσανόλογα μεγάλη, όσο κι' άν δέν είναι οί προθέσεις πού βαραινούν στήν περιοχή τής Τέχνης αλλά τ' άποτελέσματά, θά έπρεπε κάποτε, γιά νά ύπάρχει δικαιοσύνη, νά στεκόμαστε μέ περίσκεψη μπροστά καί σέ κόποιες προθέσεις: διαφορετικά, εν όνόματι τών άποτελεσμάτων, θά έπιδόμαστε τή διάδασή μόνο στήν εύτέλεια.

Η «Κυρά τής θάλασσας», έτσι κι' άλλιώς, έδωσε ό,τι έδωσε καί ό θίασος Βαλάκου προσγειώθηκε — όχι μέ τρόπο άνώμαλο, άς τό σημειώσουμε κι' αυτό — σ' έδαφος προσιτότερο. Τό «Τρείς φορές τό φῶς» του Βέλγου Κλώντ Σπάακ είναι έργο πού κρατάει τά προσήματα. Έχει γι' άφετηρία του μίαν ευγενική ιδέα, τήν άποδοκιμασία τής μισαλλοδοξίας, του πνεύματος του φανατισμού, κι' έχει κι' ένα χειρισμό άν όχι πρωτότυπο στήν ούσία, πάντως όχι φτηνό. Έδώ, νομίζω, έξαιντλούνται οί άρετές του έργου.



● Βαλάκου, Πάλλης, Πάρλας: Μιά σκηνή από τό έργο «Τρείς φορές τό φῶς»

Θά προσθέσω κι' ένα τρίτο προτέρημα: ώστόσο, αυτό καθαρά τεχνικό τύπου: Τήν ευκαιρία πού δίνεται στούς ήθοποιούς νά ύποδύνονται από τρία διαφορετικά πρόσωπα ό καθένας τους. Η πρώτη πράξη του έργου διαδραματίζεται στό 1580 στήν Άγγλία: ή δεύτερη στό 1790 στή Γαλλία: ή τρίτη στό 1960 στή Νέα Όρλεάνη, τή γνωστή νότια πολιτεία τής Αμερικής. Τρείς λοιπόν φάσεις τής αιώνας, άθερόπυτης αντίδικίας: ό θρησκευτικός πόλεμος, ό ιδεολογικός, ό φυλετικός. Καί οί τρείς είναι εμφύλιοι. Αναρωτιέται όμως ό συνειδητός θεατής τής ιστορικής μας ώρας, άν, σέ τελευταία ανάλυση, όλοι οί πόλεμοι δέν είναι εμφύλιοι. Γίνονται μεταξύ ανθρώπων.

Είναι πάντοτε άνθρωποι; Ίδού τό μέγα ζήτημα. Τί τό κοινό, λόγου χάρι, ανάμεσα στόν φανατικό νεαρό πάστορα Τζών του 1580 καί στόν άλτρουϊστή, μελίχιο πατέρα του; Τί τό κοινό ανάμεσα στόν δήμαρχο Γκινγιάμ καί στόν άποκτημένο γιό του Ζάν, πού έξυπνίζει τήν Έπανάσταση μέ τό νά είναι έπαναστάτης; Όσο γιά τόν άμορφο, άγγελοκό κόσμο του γκαράζ τής Νέας Όρλεάνης, στήν τρίτη πράξη του «Τρείς φορές τό φῶς», άς τόν αντιπαρέλθουμε καλλίτερα. Δέν έξρω άν είτανε μέσα στίς προθέσεις του Κλώντ Σπάακ νά μάς δείξει πώς από τίς τρείς ιστορικές εκδηλώσεις τής θρηριωδίας, ή χειρότερη είναι ή σύγχρονη. Είτε έτσι όμως είτε άλλιώς, σ' αυτό τό συμπέρασμα καταλήγει ό θεατής πού δέν συνηθίζει νά επιδίδεται στή χορτοφαγία του μύθου τής Προόδου.

Δραματοουργικά, τό έργο του Κλώντ Σπάακ παρουσιάζει ένα σοβαρό μειονέκτημα: Βασίζει τή μοναδική του ένότητα στό ένισίο τής κεντρικής ιδέας καί μόνο. Τό πρόβλημα πού είχε νά λύσει

Του

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

έδώ ό δραματογράφος είτανε πώς νά δώσει τρείς εκδοχές του ίδιου βασικού σχήματος χωρίς νά τό επαναλάβει τυπικά καί στίς τρείς περιπτώσεις. Πώς νά παραλλάξει τά κεντρικά πρόσωπα χωρίς νά μεταβληθεί τό σύνολο σέ τρία μονόπρακτα μέ τό ίδιο άπλόω θέμα. Τό πρόβλημα αυτό ό Σπάακ δέν τό έλυσε. Παρά τήν επιδέξια διαφοροποίηση τών προσώπων, τό «Τρείς φορές τό φῶς» παρουσιάζει εικονογράφηση μιάς ιδέας, όχι δράμα μέ ανάπτυξη οργανική. Πρόκειται, ούσιαστικά, γιά τρία μονόπρακτα. Τό μεσαίο, τό αισθητά πιό άδύνατο, εισάγει γιά τήν ποικιλία κι' έναν τόνο έλαφρότερο, κωμωδίας περίπου, πράγμα πού μειώνει ακόμα περισσότερο τήν αισθητική συνοχή του συνόλου. Η πρώτη πράξη, άκριβέστερα: τό πρώτο μέρος του τρίπτυχου, είναι καί τό πιό τεχνικά στημένο, τό πιό προικισμένο μέ άτμοσφαίρα, τό πιό ευγενικό.

Η Άντιγόνη Βαλάκου αναπτύσσει μιά πολύ άξιοπρόσεκτη κλίμακα στήν ένσάρκωση, κατά σειρά, τής κουτσής, εύαισθητής Τζούλιας, τής έσκολισμένης Ζυλί καί τής ύστερικής, έκφυλης Τζούν. Δίνει καί τίς ποίε μορφές μέ συνέπεια κι' άσωτερική αλήθεια. Άντίθετα: επιδείξεις, έντυπωσιακές αλλά μ' έξωτερικά μέσα, είναι οί διαδοχικές μετεναρνώσεις του Βύρ. Πάλλης στόν Ούίλλιαμ, τόν Γκινγιάμ καί τόν Μπέιλ. Από τούς άλλους ήθοποιούς, ό Χρ. Πάρλας δίνει έναν έντονο στήν ψυχική του στέγνα Τζών στήν πρώτη πράξη, αλλά έναν άδέξιο θεατρικά Ζάν στή δεύτερη: ή Έφη Ραβίτη μίαν ευγενική Μαίρη Ράμσαση, ό Μαντζούρας κίμογλου έναν καλό Μαντζούρα, ή Ελένη Απέργη μίαν ανθρώπινη Μάριον στήν πρώτη πράξη. Συμπληρώνει ό ηθοποιός Βασ. Μητσάκης, πού νά έπιδείξει κάποια φυσική του άπαισία πού μοιάζει νά άποκλινάει, ή άποκλινάει πού.

Η μετάφραση του Κ. Γ. Παπαδάκη καί εκεί. Η σκηνογραφία του Κ. Γ. Παπαδάκη έχει λιπότητα σέ άποψη, μέ λιγότερη γρηγοριότητα, παράδειγμα άποψη, στίς τρείς φάσεις τού έργου, αναπτύσσει όμως ένα κλίμα ζωής, μέ άποψη, πού ό σκηνοθέτης κ. Έφης Ευαγγέλου τος έχει οργανώσει μέ άποψη, μέ άποψη, τήν παράσταση.

«ΟΙ ΜΥΓΕΣ»

του ΖΑΝ-ΠΩΛ-ΣΑΡΤΡ

Η «ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΛΕΙΣΧΗ» — νέο καλλιτεχνικό συγκρότημα, με πειραματικές τάσεις — άρχισε την Τρίτη τό βράδι τις παραστάσεις της στο σεβασμίο, μεταφυσικού κλίματος οίκημα της οδού Κανάρη, και τις άρχισε με τις περιλάλητες «Μύγες», τό θεατρικό έργο του Ζάν-Πώλ Σάρτρ. Είταν καλό νά ιδούμε κάποτε αυτές τις «Μύγες», άν και δέν είμαι βέβαιος πώς ή καλύτερη γιά τούτο στιγμή δέν έχει πιά περάσει. 'Ο Σάρτρ, έστω κι' άπρόθυμα, μπαίνει στην πολύ επίσημη ιστορία, πράγμα πού δίνει στο ριζοσπαστικό αυτό δράμα του μιά περίεργη, διαφορεόμενη απόχρωση: Βρισκόμαστε τώρα ανάμεσα στο έπαναστατικό και στο άναγνωρισμένο. Στο Συνταγματικό Δίκαιο λένε πώς «έπαναστάσεις έπιτυχούσα δημιουργεί δίκαιον», στην Τέχνη όμως τά πράγματα είναι κάπως διαφορετικά. Στην Τέχνη ή άναγνώριση είναι ή εірωνεία της άνταρσίας. Μιά εірωνεία τό πολύ-πολύ άκούσια, έμμεση και λεπτή.

Ας άνακρινώσουμε όμως τά γνωστά στους παροικούντας τό «Άργος: Βρισκόμαστε σε μιά προϊστορική Ελλάδα πού από καιρό έχει γίνει θεατρικά κοινόχρηστη, διεθνοποιήθηκε. 'Ο 'Ορέστης έρχεται στο Άργος άπό την ξενιτειά με τόν Παιδαγωγό του, έπιφαλούμενος ίσως της άπουσίας στον Άλλο Κόσμο του Σοφοκλέους. Είναι ένας 'Ορέστης πού κρίνει κάτω από τό ήμάτιό του τό «'Ον και τό Μηδέν» του Σάρτρ. Τό έχει άποστηθίσει. Έρχεται νά μάς κηρύξει την κοσμοθεωρία του φιλοσόφου του Σαιν Ζερμαίν ντε Πρέ, και πρέπει νά όμολογηθεί πώς, από την άποψη τούτη, δείχνεται συνεπέστατος. Οι «Μύγες» περιέχουν, σε παραστατική έπιταγή, με λυρικά λoφία γεμάτα χρώμα, λάμψη, τά κύρια στοιχεία του σαρκικού ύπαρξισμού. Είναι ένα κείμενο ιστορικής σημασίας.

Οι μύγες είναι οι Έρινύες. Σταλμένες από τούς θεούς κατά έκασομύρια νά τιμωρήσουν τούς Άργίτες γιά τόν παλαιό κι' άνεξίτηλω φόνο του Άγαμέμνονος, γιά τή βασιλεία του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, αποτελούν ένα μίasma πού θυμίζει τόν λοιμό τών Θηδών στον καιρό του Οιδίποδος. 'Ο 'Ορέστης όμως, άρχικά, δέν έχει καμμία διά-

Του

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

θεση νά καταπιαστεί με τις μύγες. 'Ο 'Ορέστης είναι — θά έλεγε ό Γίδο στον καιρό του — σε κατάσταση διαθεσιμότητας. Ξέρει ότι δέν άνήκει πουνενά, δέν έχει άναμνήσεις, πατρίδα ή ψυχή του — κατά τή θαυμάσια έκφραση πού του προμηθεύει ό Σάρτρ — είναι «μιά ύπεροχη άπουσία». Άνέστιος λοιπόν, άνυπόστατος, χρειάζεται μιά πράξη γιά ν' άποκτήσει ύπαρξη, νά πολιτογραφηθεί στο Άργος, την κατά σάρκα μόνο πατρίδα του: και την πράξη αυτήν είναι πρόθυμος νά την κάνει κι' άς είναι έγκλημα, κι' άς είναι της ίδιας του της μάνας ό φόνος.

Δέν πρόκειται βέβαια νά κρίνουμε εδώ την ήθική πού άπορρέει άντικειμενικά από την ακροβατική προβολή της έλευθερίας του 'Ορέστη. Θά περιοριστούμε ν' άναφέρουμε πώς ή κύρια σύγκρουση γίνεται άνάμεσα σ' αυτόν και στον Δία πού, έν και έγκαλλισμένος, δέν ήθελε νά έκπορθήσει την καρδιά καμιάς θνητής όπως έλλοτε, αλλά νά ύπερασπίσει την ύπόθεση των θεών. 'Ο Δίας ξέρε, καθώς κι' ό Αίγισθος — γιατί και οι δύο τους είναι δυνάστες — τό επικίνδυνο μυστικό, πού έν ήθελε κοινολογηθεί θ' άνέτρεπε την έννομη τάξη του κόσμου: πώς οι άνθρωποι είναι έλευθεροί. 'Ο 'Ορέστης όμως τό έχει νιώσει. Παρακινημένος από την 'Ηλέκτρα, θά κάνει τόν διπλό, λυτρωτικό φόνο, του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας. Ύστερα, σε μιά τελική έξαρση, τώρα πού διετρώωσε την έλευθερία του, θ' άναδεχτεί τό άμάρτημα του Άργους, θά φύγει συναποκομίζοντας τις μύγες, τις Έρινύες. Όπως κάποτε έλλοτε, στη Σκύρο, ένας αλλητής πού είχε πάρει τό κατόπι του τόν ποντίκια πού μάστιζαν την πολιτεία. 'Ο 'Ορέστης του Σάρτρ είναι ένας λυτρωτής πού δέν χρειάζεται τόν Χριστό.

Αδύνατο νά συνοψίσουμε στις λίγες αυτές άράδες τόν πλούτο των θεμάτων πού άνακαλύπτονται στις «Μύγες». Είναι μάλιστα τόσο πολλά πού άναρωτιέται κανένας άν τά χωράει ή δραματική μορφή, άν είναι φτιαγμένη γιά τέτοιες συμπεκνώσεις. 'Η έντύπωση πού άπομένει στον θεατή, κινδυνεύει έτσι νά έχει κάτι τό άμφίβολο και τό συγκεχυμένο. Μιά έλλη έπαιτα διάσταση του έργου, αυτή καθαρά ιστορικού τύπου, έχει χαθεί. Οι άπηχήσεις του στο κοινό της Γαλλίας του 1943, τότε πού είχε πρωτοπαχτεί. Σαλπίσματα καθώς αυτό της έλευθερίας, είχαν τότε όχι μόνον έλλην ένταση αλλά και διαφορετική ποιότητα. 'Ο μεταβλητός αυτός συντελεστής περιέχεται — και πρέπει άραγε νά περιέχεται — στο άρχικό σχέδιο του δραματουργού; Νά ένα έρώτημα πού θά μάς πηγάινε μακριά, και πού δέν είναι του παρόντος.

Φοβάμαι πώς ή έρμηνεία του νεαρού θιάσου της Θεατρικής Λέσχης δέν βοήθησε άποτελεσματικά τό έργο. Πρώτα-πρώτα τό έβάρυνε μ' έναν τρόπο πού θά τόν έλεγα αισθητικά άδικαίτο: Του ύψωσε τή φωνητική ένταση και τό ύφος στη διαπαύων της έλληνικής τραγωδίας, ένώ εδώ έχουμε νά κάνουμε με μιά λεπτή διαλεκτική γαλλικού τύπου, αρκετά μέλιστα λογοκρατική μέσα στη μεταφυσική της άλγεβρα. Οι ήθοιοί έπειτα — μερικοί προικισμένοι και όλοι τους ατοπειθαρχημένοι — δέν έχουν ούτε τόν οργανικό δυναμισμό της τραγωδίας ούτε τή θεατρική άγκύρα των γαλλικών ειδών. Ας άναγνωρίσουμε ώστόσο ότι τό έλλειμμα δέν είναι εύκολο: 'Ο λόγος, στις «Μύγες», σχολιάζει τις καταστάσεις, βέν τις δημιουργεί. Δέν ξεπηδάει από πρόσωπα με θερμοκρασία, ειδικό βάρος: άπορρέει από περιφερόμενες δυνατότητες, πού γυρεύουν νά ένσαρκωθούν γιά νά «υπάρξουν» τόσο με τή σαρκική σημασία όσο και με τή θεατρική. Μάσα δηλαδή στην ίδια τή νομοτέλεια του σαρκικού συμπαγους περιέχεται μιά πρόταση πού, ειδικότερα στις «Μύγες», άποτελεί γιά τόν ήθοιοιό πρόκληση: Νά ένσαρκώσει άπόψεις.

Και έπειδή τό φέρνει ό λόγος: Στη μετάφραση άκούσα, άν δέν γελιέμαι, την περίφημη φράση του 'Ορέστη έτοι: «Τί ύπεροχη άπουσία ή ψυχή μου», ένώ τό σωστό είναι: «Τί ύπεροχη άπουσία ή ψυχή μου». Στην φαινομενική λοιπόν τούτη απόχρωση — πού είναι ένας δόκιμος κόσμος — κρέμονται όλοι οι νόμοι και οι προφήτες του στοχασμού του Σάρτρ.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Η ΖΩΗ ΚΑΙ Η ΚΩΜΩΔΙΑ

«Ζήτω ἡ ζωή» σιό θέατρο «'Αμειράη»

ΠΟΛΥ διασκεδάζει ο κόσμος με την κωμωδία του κ. Γερ. Σταύρου που παίζει ο θίασος του «'Αμειράη». Παρακολούθησα την παράσταση του Σαββατόβραδου και είδα πόσο θερμή ήταν η ανταπόκριση του κοινού. Αυτό αποτελεί μία διαπίστωση — άς πούμε: μιάν απλή διαπίστωση — ξέρουμε όμως πόση σημασία έχουν στο θέατρο οι διαπιστώσεις. Είναι όμως και τό άπαντο; Έδω αρχίζει μιά άλλη περιοχή, που απαιτεί ειδική ανάλυση. Περιορίζομαι να σημειώσω ότι, πολλοί, θεωρούν αρκετές τις διαπιστώσεις μόνο. Τό «Ζήτω ἡ ζωή» ξεκινάει από μιά πολύ αληθινή βάση: Σέ πάμπολλες οικόγένειες, πραγματικά, υπάρχει ένα πρόσωπο που σηκώνει όλα τά βάρη, τά οικονομικά κυρίως. Άκόμα και σήμερα, που ἡ εργασία αποτελεί πιά γενικό σχεδόν κανόνα, θά βρεῖ κανένας οικόγένειες, με την ευρύτερη σημασία του όρου, κρεμασμένες από τό λαιμό ενός ισοβίτη της διοπάλης. Δέν είναι μόνο που περιμένουν τά πάντα απ' αυτόν. Τόν έχουν και καταδικάσει σ' ολοκληρωτική στέρηση: Αυτός νά μήν έχει κανένα δικαίωμα στή ζωή, εκείνοι νά έχουν τά πάντα.

Είναι ἡ περίπτωση του 'Ασημάκη στο «Ζήτω ἡ ζωή». Τά πράγματα ἔδω περιπλέκονται από τό ότι ο 'Ασημάκης αυτός βρίσκεται στο κατώφλι της αποστρατείας: είναι πενηντάξή χρονών. Ούτε πολύ γέρος δηλαδή γιά νά μή διεκδικεί, ούτε αρκετά νέος γιά ν' απαιτεί. Ἡ πλοκή της κωμωδίας προκαλείται από μιά τετραπέρατη, συγχρονισμένη κοπέλα, τή Ζωΐτσα, που αποφασίζει νά διεκπεραιώσει τό θαλωμένο ειδύλλιο της χήρας μητέρας της με τόν χήρο 'Ασημάκη. Ἡ Ζωΐτσα θά παρουσιαστεί στόν δεύτερο σάν πλασιέ ειδών οικιακής χρήσεως, θά πλέξει στά δίχτυα της τόν απλοϊκό καταστηματάρχη και θά τόν «ξυπνήσει». Έχει, όμως, υπολογίσει χωρίς τά παράσιτα που τρέφονται από τό αίμα του: Ἡ οικόγένεια συνασπίζεται, γιά νά χαλάσει τήν καθυστερημένη εὐτυχία του θύματός της. Θά τό κατορθώσει; Είναι ἡ έκβαση της μονομαχίας μεταξύ Ζωΐτσας και οικογενείας του 'Ασημάκη, που θά κρίνει τήν ὅλη κατάσταση.

Ξεκίνημα λοιπόν εὐστοχο, σκηνές διασκεδαστικές, διάλογος «ρωμικός», που ξυπνάει αντίλαλους στο ακροατήριό του. Εἶν' ἀλήθεια πώς έχουμε φτάσει στο σημείο νά θεωρούμε ρωμικό μόνο τό άγιοραίο, αλλά τί νά γίνει. Πολύ πιά σοδα-

ΤΟΥ

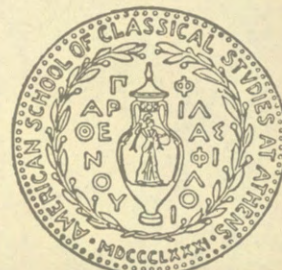
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ρό είναι ένα άλλο σημείο, πέρα από τήν ἐλαττωματική διάφρωση του έργου που παραπαίει συχνά σέ σκηνές ασύνδετες, και με τρόπο μονογραμμικό. Τό σημείο όμως αυτό αφορά μιά γενικότερη κατηγορία ἑλληνικών έργων: Είναι θάρραρα χωρίς και τή δύναμη, τό σφρίγος που βρίσκει κανένας στή θαρραρότητα. Ὁ πρωτογονισμός τους ἔγκειται στήν ἀδιαφορία γιά μιά βαθύτερη ὁμορφιά ἢ καλαισθησία. Ἀπεναντίας, ἡδονίζονται, θάλεγε κανένας, μέσα στήν απόπνοια που ἀναδίνει ένας ὄχλος ἀπαίδευτος. Ἡ σύγχυση αὐτή μεταξύ λαοῦ και ὄχλου, είναι τό κύριο διακριτικό του ἐμπορικού θεάτρου μας.

Θέατρο ἑλληνικό, ναι· θέατρο λαϊκό, ναι· αλλά θέατρο που νά ἐξυψώνει, όχι νά κατεβαίνει στο πεζοδόρμιο γιά νά συναντήσει ἐκεῖ τόν ἄνθρωπο «της πιότσας» και νά παραμείνει μαζί του σ' αυτό τό ἐπίπεδο. Εἶν' ἀλήθεια πώς τό θέατρο που ἐξυψώνει γίνεται πολύ δυσκολότερα από τό θέατρο που έχει ἀπλώς μιά τυπική ἰθαγένεια. Ἀπόδειξη πώς είναι και τόσο ἀφθονή ἡ παραγωγή «γηγενών» έργων.

Ὁ Διον. Παπαγιαννόπουλος είναι πολύ καλός, αὐθεντικός, στήν πρώτη πράξη, όταν ἀκόμα βρίσκεται στο ἐπίπεδο του χρωματοπωλείου του 'Ασημάκη. Ἡ Σμαρούλα Γιούλη παίζει με τή γνωστή μας ζωντάνια της τή Ζωΐτσα. Πλαί στούς δύο πρωταγωνιστές, ὁ θεατής προσέχει τόν Κ. Βουτσά (ὁμοιο με τόν ἑαυτό του πάντοτε), τή Ρίτα Μουσούρη (μετρημένη), τήν Ἑλένη Σταυροπούλου, τόν Γ. Βρασιδανόπουλο, τόν 'Αλ. Τζανετάκο.

Γενικά οἱ ἡθοιοί δέν ὑστεροῦν. Και ὁ σκηνοθέτης κ. Μήτσος Λυγίζος τούς έχει καλά ὁργανώσει. Ὅσο τό απαιτεί — και τό ἐπιδέχεται — ἡ περίσταση.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΠΑΓΙΔΑ

ΘΙΑΣΟΣ Δ. ΜΥΡΑΤ

Ο Δημήτρης Μυράτ παίζει μ' επιτυχία, στο θέατρο «Άλφα», πού τον φιλοξενεί εφέτος, ένα αστυνομικό έργο του νέου Γάλλου συγγραφέα Ρομπέρ Τομά, την «Παγίδα». Τα αστυνομικά έργα μου φαίνεται πως δύσκολα επιδέχονται αξιολόγηση. Γράφονται όταν ο συγγραφέας έχει εξασφαλίσει την κατάλληλη τεχνική, αλλιώς δεν γράφονται καθόλου. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως δεν υπάρχουν αστυνομικά έργα καλύτερα και αστυνομικά έργα χειρότερα. Σημαίνει μόνον ότι δεν υπάρχουν ούσιωδώς καλύτερα ή ούσιωδώς χειρότερα αστυνομικά έργα.

Η «Παγίδα» έχει πλοκή πυκνή, μεταπτώσεις ζαλιστικές, πρωτοτυπία. Δικαιολογεί κανένας απόλυτα τό θιασάρχη πού ζητάει την εχεμύθεια του θεατή για την έκβαση του μύθου. Το αίνιγμα πού προτείνει ο συγγραφέας της «Παγίδας» είναι το κυριότερο ερέθισμα της θραυτιάς. Θά είταν λοιπόν κακή πίστη, ασφαλώς, τό ν' αποσπέρησει κανένας τό έργο από τό μυστικό του. Τό δάχτυλο λοιπόν στά χείλη και κατά μέρος οι ακριτομύθες. Ας περιοριστούμε στην έρμηνεία.

Είναι πολύ ζωνρή. Λιγάκι φωναχτή ίσως, αλλά τό επιβάλλει — αν μαντεύω σωστά — ή θέση του θεάτρου «Άλφα», ή κοντινή, αδιάκριτη παρουσία της οδού Πατησίων. Ο Δημήτρης Μυράτ, πάντως, δίνει ενάργεια, ένταση πολλή στο πρόσωπο του συζύγου. Η Βούλα Ζουμπουλάκη κι ο Βύρων Πάλλης έχουν την ικανότητα νά πεισματούνουν — όπως και πρέπει — τό θεατή. Με ζωντάνια, άνετα παίζει τον επιθεωρητή ο Β. Ανδρονίδης. Πολύ καλή στο ρόλο της νοσοκόμου ή Νίνα Γιαννίδη. Καί έξοχος ο αλήτης πού συνθέτει ο Γιάννης Αργύρης. Μπράβο του!

Καλή σκηνογραφία του κ. Ί. Παράδειση.

Ένα από τά ζωνρότερα, στο σύνολο, υποδείγματα του αστυνομικού είδους.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ο ΚΛΕΑΡΧΟΣ Η ΜΑΡΙΝΑ ΚΙ' Ο ΚΟΝΤΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΜΑΡΤΖΗ

Μια πάμφω γαλλική παροιμία λέει πώς ξαναγυρίζει κανένας πάντοτε στις πρώτες του αγάπες. Το πρόβλημα, στη ζωή, είναι πολύ αμφίβολο, να όμως που το επιβεβαιώνει στο θέατρο ή περίπτωση ενός δρισμένου τύπου νεοελληνικής κωμωδίας. «Ευχε να ιδώ, τώρα τελευταία, ένα τέτοιο έργο» που δεν τό χαρακτηρίζω για τόν απλούστατο λόγο πώς είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό. Ούτε της κωμωδίας την υπόσταση έχει, ούτε την επιθεώρηση τιμά. Διαφορετική είναι η όψη του έργου που εγκαινιάζει τις θερινές παραστάσεις στο θέατρο Σαμαρτζή. Οι κ.κ. Τσιφόρος και Βασιλειάδης, έμπειροι κωμωδιογράφοι, στήνουν μια φάρσα που δέλεπεται εύχρηστα. Η χαρακτηριστική όμως σύμπτωση να ερμηνεύεται τό έργο αυτό από ηθοποιούς της επιθεώρησης κατά κύριο λόγο, κάνει κατάδηλη την οδυσιαστική καταγωγή ενός Έθνους. Η έλαφρή νεοελληνική κωμωδία αυτού του τύπου, ξεκίνησε από τό επιθεωρησιακό σκέτος. Στα πρώτα της δέματα, ήταν ένα σκέτος ανεπτυγμένο. Τώρα που την ξαναπαίρνουν στα χέρια τους οι αντίστοιχοι ηθοποιοί, η γενεαλογία φωτίζεται. Βρισκόμαστε στο μεσοστράτι, ανάμεσα στην κωμωδία και στην επιθεώρηση.

Με την ευκαιρία τούτη, θέλω να τονίσω τη σημασία που έχει ο προικισμένος ηθοποιός της επιθεώρησης, ειδικά στην Ελλάδα. Δεν είναι μόνον ο άμεσος εκφραστής του μεγάλου κοινού, ο αγαπημένος του. Είναι κι' εκείνος που κατορθώνει να δώσει ιδιαιτερότητα, αυθεντικότητα, σε μία μορφή θεάτρου. Να την κάνει είδος ολοζώντανο. Να όμως που τό είδος αυτό μοιάζει να περνάει μιά εσωτερική κρίση. Διαφορετικά δεν εξηγείται η τάση να μεταπηδούν οι ηθοποιοί του στο δραματικό θέατρο. Η προσέγγιση στο νέο χώρο, παρ' όλα τα φαινόμενα, δεν γίνεται ομαλά. Χάνουμε την ασθηση του τί θα πει δραματικό θέατρο όταν νομίζουμε πώς ένας επιθεωρησιακός ηθοποιός τό «καταφέρνει» καλά και στην πρόζα. Στην ουσία, έγινε μία παραμόρφωση της τελευταίας, ώστε να ταιριάζει στα μέτρα του. Ο επιθεωρησιακός ηθοποιός είναι, βασικά, αυτοσχεδιαστής. Αν συγκατατεθεί να υποκύψει στην εσωτερική πειθαρχία του δραματικού διαλόγου, θά χάσει όλη του τη ζωντάνια, την προσωπικότητα. Εύτυχως γι' αυτόν, δεν τό κατορθώνει.

Διασκεδάζουμε λοιπόν στο «Ο Κλέαρχος ή Μαρίνα κι' ο κοντός», αλλά διασκεδάζουμε όπως στην «Επιθεώρηση». Ο Βασίλης Αβλωνίτης είναι ο Βασίλης Αβλωνίτης, ή Γεωργία Βασιλειάδου είναι ή Γεωργία Βασιλειάδου. Τό ίδιο ο Νίκ. Ρίζος. Όσο γιά τ' άλλα πρόσωπα, συμπληρώνουν τόν πίνακα σε τόνο ανάλογο, αλλά και χωρίς τη δεξιοτεχνία των πρώτων.

Εξυπνα εύρηματά, κατάλληλη εκμετάλλευση των ηθοποιών στο είδος τους, είναι οι αρετές του έργου. Αλλά και καταστάσεις ηλικίας αξιοσέβαστες, μύθος, πλοκή που θυμίζουν τό κλασικότερο γαλλικό δουλεδάριο: «Ο σύζυγος, ο γαμπρός του, οι ζωηρότητές τους, ή λουτρόπολη, οι εξωφρενικές συμπτώσεις, ή» αυτά έχουν μέσα τους μία γεύση νοσταλγίας, γιά τούς γεροντότερους, δις προπολεμικής. Ξέρουμε ωστόσο πώς οι κ.κ. Τσιφόρος και Βασιλειάδης μπορούν πολύ πιο πρωτότυπα πράγματα να επινοήσουν. Τό έχουν αποδείξει.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΟΥ Κ.Α.Γ.Γ. ΤΕΡΖΑΚΗ

Χειροκροτήσαμε, τό βράδι του Σαββάτου, τον θίασο του κρατικού Θεάτρου της Τουρκίας, και τα χειροκροτήματά μας δεν είχαν τίποτα το συμβατικό. Ήσασ μια ανάλυση των λόγων της επιδοκιμασίας μας να είναι και ο καλλίτερος κριτικός σχολιασμός για την παράσταση αυτή του «Οιδίποδος τύραννου».

Αρχίζω από εκείνο που μπορεί να έχει μιά ειδική σημασία, έχει όμως και τη λιγότερη καλλιτεχνική βαρύτητα: Οι Τούρκοι καλλιτέχνες, αβρότητα, για να τιμήσουν τη χώρα μας και την πόλη που θα τους φιλοξενούσε, διάλεξαν για πρώτη εμφάνισή τους ένα άριστο έργο του αρχαίου ελληνικού δράματος. Ενόητη λοιπόν η ανταπόκρισή μας σε μιά τέτοια αφοροσύνη. Ας σημειωθεί ωστόσο πως, στον τομέα της Τέχνης, οι αβρότητες έχουν συνηθέσει χαρακτήρα δίκοπο. Δεν είναι όλη δουλειά να πάτε στο Παρίσι να παίξετε, από αβρότητα, Μολιέρο! Όπως μου τόνιζε ξένος διπλωμάτης στην έξοδο του θεάτρου προχτές το βράδι, τέτοιες χειρονομίες μετέχουν του τολμήματος. Κι αυτό μας φέρνει στον δεύτερο και κύριο λόγο των χειροκροτημάτων που εκάλυψαν την παράσταση των Τούρκων το βράδι του Σαββάτου: Είναι μιά εμφάνιση, σάν συνολική εντύπωση, λαμπρή. Τόσο αξιόπρεπής που να συγκινεί και να ενθαρρύνει.

Είδαμε έναν «Οιδίποδα τύραννο» χαρακτηρισμένο από σεμνοπρέπεια και θεατρικότητα. Η πρώτη, έχει ένα ειδικό περιεχόμενο όταν πρόκειται για έρμηνεία θεατρική, ακριβέστερα για έρμηνεία τραγωδίας. Σημαίνει μαρτυρία αισθητή πως υπάρχει στους έρμηνευτές η επίγνωση του μεγαλείου της. Ένας μεγαλείου, σημειώστε, ξένου έντελως στά μέτρα, στά ήθη, στο συνειδησιακό υπόστρωμα του καιρού μας. Γι' αυτό και πιά δυσκολοπρόσιτο. Το υποκατάστατο της ελλιπούσας, συχνά, σεμνοπρέπειας, είναι η μεγαληγορία — λεκτική και οπτική. Όσο για τη θεατρικότητα, θα πω ότι δεν εκφράζεται τόσο, όπως νομίζεται συνήθως, με τα εντυπωσιακά «εφέ», όσο με μιά πλαστικότητα στη σκηνοθετική συμπεριφορά των έρμηνευτών, δλων μαζί και του καθενός χωριστά. Μιά πλαστικότητα όμως όχι αναλωματική και ποζάτη. Αυτή είναι η παρεξήγηση του περασμένου, κυρίως, αιώνα. Θεατρικότητα στη σκηνοθετική συμπεριφορά λέμε — πρέπει να λέμε — εκείνη που δίνει στην κίνηση και στη χειρονομία νόημα. Το κάλλος όχι της εξωτερικής εικόνας αλλά της δραματικής πυκνότητας. Θεατρικότητα λέμε το φαινόμενο που συνδέει εσωτερικά το λόγο με τη ζωντανή του επί σκηνής παράσταση και κάνει τη δεύτερη μίαν αξιόποινη του πρώτου. Θεατρικότητα, τέλος, λέμε τη δημιουργία σκηνικών συνδυασμών που απλίζουν τις καταστάσεις, το λόγο και τις στιγμές του δράματος με προεκτάσεις. Θεατρικότητα, άρα, δίχως ποίηση — στην εσωτερική σημασία του όρου — είναι έντυπωσιασμός κούφιος και φτηνός. Είναι θεατρινισμός.

Δεν μπορούμε βέβαια να παραβλέψουμε τη συμβολή του δικού μας σκηνοθέτη κ. Τάκη Μουζενίδη στο ανέδρασμα του έργου, στη γραμμή που χαρακτήριζε. Θα είναι όμως έντελως ανεξοποίητος ή αδίκος εκείνος που θα φανταστεί εύκολη την αφομοίωση αντιλήψεων και αρχών που, οργανικά, προβάλλουν τόσο ξένες στην παράδοση καλλιτεχνών όπως οι Τούρκοι απέναντι στην αττική τραγωδία. Τό ιδιαίτερα αξιόπαινο στην περίπτωση τούτη — θα έφτανε να πω : τό αξιοθαύμαστο — είναι πως τό συγκρότημα ενός καλλιτεχνικού Οργανισμού που δεν υπάρχει, στην παρούσα μορφή του, παρά μονάχα δώδεκα χρόνια τώρα κατορθώσε να νιώσει τις απαιτήσεις ενός είδους τόσο υψηλού και απόκρημνου καθώς η Τραγωδία, να τις ενοστερίσει, να τις αφομοιώσει κατά μεγάλο ποσοστό και ν' αυτοπειθαρχήσει κάτω από τον τραγικό ρυθμό ώστε να τον αξιοποιήσει.

1913132.

Έρχομαι στους επί μέρους έρμηνευτές. Αισθητή, αισθητότατη είναι η υπεροχή του πρωταγωνιστή κ. Τζουνγκέρ Γκιόκσερ. Έδω έχουμε να κάνουμε μ' έναν καλλιτέχνη έξω από τά κοινά μέτρα. Παράσταση, φωνή, σκηνοθετική ευγένεια, τεχνική, εκφραστικά μέσα, τον κατατάσσουν στην κατηγορία των «πρόνομιστων». Έδωσε έναν Οιδίποδα κλασικότατο, με καθαρά επίπεδα, άβυσσος επιβολής, αρητόρευτο μέγεθος. Δεν ξέρω αν είναι η απόσταση της γλώσσας ή η ρεαλιστική τεχνική που περιώρισε κάπως τη συγκινητικότητα της υστάτης στιγμής, του αποκαιετισμού, του ήρωα στις δύο μικρές του κόρες, θα προσέθετα όμως ότι, σ' αντιτάξιμάμα, ο κ. Γκιόκσερ απέφυγε δεξιότατα τό σκόπελο του εύκολου, έδω, μελοδραματισμού. Τόν Οιδίποδα του ως είναι βέβαιος πως θα τον θυμόμαστε.

Λιγότερο προικισμένη για την κλασική τραγωδία μοιάζει η κυρία Μουαζίζ Κούρτογλου. Η Ίοκάστη της έχει πάθος δεν έχει όμως την τραγική αρχαιότητα. Μέ τά άλλα της ωστόσο φυσικά προσόντα, την ενδιαφέρουσα «μάρκα», η καλλιτέχνις αυτή θα είναι, πιστεύω, πολύτιμη στά έργα του κοινού δραματολογίου. Ο συμπαθητικός Κρέων, ο κ. Τζοσκούν Όρχαν αντιζύγισε όσο μπορούσε τά ξεσπάσματα του ήρωα του έργου. Ο κ. Νιχάτ Αϊμπάρς, που κράτησε τόν Τειρεσία, έχει συναισθηματική ειλικρίνεια, η φωνή του όμως δεν τόν πολυθοηθεί. Υποβλητικός ο Ιέρεας του κ. Μουζαφέρ Γκιόκμεν και γραφικός ο Θεράπων του κ. Αλή Αλγκίν. Ο εξαγγελος του κ. Γκιουρμπουζ Μπόρα είναι ο μόνος που απέχει αισθητά από τη δική μας αντίληψη για τούς άγγέλους και τούς εξαγγέλους, δηλαδή από τό επικό στοιχείο της τραγωδίας.

Χορός άριστα γυμνασμένος, πειθαρχημένος, μέ ελάχιστες και σπινές κινήσεις, εκφραστικότητα. Ο πρώτος κορυφαίος του κ. Μουαμμέρ Έσί κάνει αισθητή την προσωπική του παρουσία χωρίς και να διασπεί την ενότητα του συνόλου. Τό υπόκριμα — στιγμή του έργου επικινδυνή — δόθηκε μέ μέτρο και λιτή καλαισθησία. Και πάλι έδω δεν πρέπει να παραβλέψουμε την συμβολή του κ. Μουζενίδη.

Αν δεν μπορούμε να έχουμε γνώμη για τη μετάφραση, μπορούμε να επαινέσουμε ωστόσο τά εθνικά χρώματα των κοστούμιών του κ. Χάλε Έρέν, τό επιβλητικό σκηνο το κ. Ρεφίκ Έρέν, τη διακριτική βαρύτητα που πέτυχε να δώσει στη μουσική του υπόκρουση ο κ. Νεβίτ Κονταλί.

Ακόμα μιά φορά : μιά συγκινητική επιτυχία.

Τό έργο του συγχρόνου Τούρκου δραματογράφου κ. Γκιουνγκιόρ Ντιλμέν «Τατιά του Μίδα» ήρθε, τό βράδι της Κυριακής, να συμπληρώσει τό πρόγραμμα των εμφανίσεων του θίασου. Πρόκειται για ένα κρέμα φανταζίστικης κωμωδίας, μιμοδράματος και μπαλέτου, σέ πνεύμα νεωτεριστικό, που αναπτύσσει τό γνωστό μύθο του αρχαίου βασιλιά της Φρυγίας. Έδω όμως, η άγνοια της γλώσσας μας αφαιρεί τό δικαίωμα για κάθε σχόλιο. Ας περιοριστούμε να υπογραμμίσουμε την πετυχημένη έξαρση του στοιχείου ρυθμός και τό αναμφισβήτητο τάλαντο, τη χάρη κι' ελαφρότητα, ενός νεαρού κωμικού, του κ. Μπόζκουρτ Κουρούτς, που υποδύεται τόν κούρεα. Αισθητή, τέλος, η σκηνοθετική παρουσία του κ. Σοχάπ Άκαλίν.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«Ο ΘΟΔΩΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΑΝΝΟ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Πρέπει να ομολογηθεί ότι, μέσα στην τελευταία δεκαετία, το ελληνικό εμπορικό θέατρο, ή ως το πούμε περιφραστικά «το θέατρο της απλής άναψυχής», σημείωσε αισθητά εξέλιξη. Η γαλλική φάρσα του παλαιού τύπου — σταθερή τροφή των θιάσων μας στα προπολεμικά και στάς δις προπολεμικά χρόνια — εκτοπίστηκε εντελώς. Πού και πού να ιδεί κανένας σήμερα ένα Λετράς, 'Ακόμα κι' ο μακαρίτης Βασιλίας Λογοθετίδης τον είχε άπαρνηθεί. Πρόκειται άλλωστε για ένα είδος που και στον τόπο του περνάει δεινή κρίση, πεθαίνει από κακοήθη εξάντληση. Στον τόπο μας, αντίθετα, η αντίστοιχη παραγωγή ανθίζει. Τα άνθη της μπορεί να μην είναι πάντοτε μυρωμένα, έχουν όμως το γνώριμο ύφος των θεμάτων που χαρακτηρίζουν — εξωτερικά βέβαια — την κοινωνία μας και προπάντων τους λεκτικούς τρόπους του λαϊκού χιούμορ. Αυτό τους εξασφαλίζει τη γνησιότητα.

Έχει και κάτι άλλο καταφέρει η φαρσογραφία μας: Έμαθε να «στήνει», λίγο - πολύ καλά, τα δημιουργήματά της. Οι πρώτες άδεξιότητες κι' άναπηρίες ξεπεράστηκαν, οι κλασικές τρεις πράξεις κυλάνε ομαλά, αν όχι άβίαστα. Συνθέσστα δεν γίνεται αισθητός στον άμυητο ο τεχνητός τρόπος άναπνοής αυτών των δημιουργημάτων. Είναι άνδρείκελα καλά κουρντισμένα, που παρουσιάζουν όλα τα έξωτερικά συμπτώματα της ζωής. Ένα μόνο τους λείπει, αυτό άθεράπευτα: τα ζωντανά όντα. Και το τραγικό είναι πως όλα τους σχεδόν ξεκινάνε από την πρόθεση, ή τουλάχιστον από τον ίσχυισμό, της διαγραφής ενός «τύπου». 'Αλλοίμονο! τό δώρο της ζωής είναι εξαιρετικά σπάνιο, ελάχιστοι σέ κάθε γενιά ανθρώπων τό διαθέτουν. Σέ τελευταία άνάλυση, είναι πολύ εύκολότερο να διασκεδάσετε τους συγχρόνους σας παρά να τους προσφέρετε νέους συντρόφους, όντα της φαντασίας που — κοθώς λείει κάπου ο Μωριάς — πλουτίζουν τη δημιουργία του Θεού. Χωρίς αυτό βέβαια και να σημαίνει πως ο διασκεδαστικός συγγραφέας μπορεί να νοηθεί δίχως κάποιο τάλαντο. 'Απεναντίας.

Ύστερα από τον σχετικά μακρύ τούτο πρόλογο, ως παρατηρήσουμε πως οι συγγραφείς του «Ο Θόδωρος και τό δίκαννο» — του έργου που εγκαινιάζει τό κομψότατο «'Αμινό» της οδού 'Αμερικής — είναι από τους πιο προικισμένους και έμπειρους του διασκεδαστικού μας θεάτρου. Βέβαια, θά πει ίσως κανένας πως οι κ.κ. Τσιφόρος και Βασιλειάδης γράφουν πολλά, πάρα πολλά, είναι από τους πιο άδυσώπητους παραγωγούς — για τον έαυτό τους φυσικά, που δεν μπορεί να θεωρηθεί πηγή άνεξάντλητη. 'Αλλά τέλος πάντων έτσι τό θέλουν οι ίδιοι, έμάς λόγος δεν μας πρόφτει. 'Υπάσχει άλλωστε κι' ένας ίλιγγος στην υπερπαραγωγή, που μπορεί να είναι μεθυστικός όπως οι άλλοι.

Στό τωρινό έργο των κ.κ. Τσιφόρου — Βασιλειάδη, έχουμε έναν οικογενειάρχη συντηρητικό, κέρβερο για την κόρη του, που πάσχει όμως από την άθεράπευτη μωρία όλων των πατεράδων της κωμωδίας από καταβολής κόσμου. 'Η Χριστίνα καταφέρνει να ξεγλυστράει, να πηγαίνει στά «πάρτυ» της, ν' άρρεβωνιάζεται και νά ζαρεβωνιάζεται, ως πού συναντάει τέλος τον άνθρωπο της ζωής της, έναν πολύ προσγειωμένο αεροπόρο και θά τον παντρευτεί. Αύαία. Τό θέμα της κωμωδίας είναι ή άναγκαστική μεταστροφή του Θόδωρου, του πατέρα, που βλέπει πως τό παμπάλαιο δίκαννό του — έμβλημα άλλωτιών αρχών περί οικογενειακής αξιοπρέπειας και τιμής — έχει άχρηστευθεί από τη δύναμη των πραγμάτων.

Τό έργο έχει πολλές σκηνές πραγματικά έξυπνες. 'Αναφέρω ειδικότερα τη διασκεδαστικότερη αλλά και πολύ καλοστημένη στην τρίτη πράξη, όπου ένα ρεμαλοκόριτσο της εποχής, περασμένο διά πυρός και σιδήρου, προκειμένου νά παντρευτεί επί τέλους, τό στέλνει ο πατέρας του στον άνιδο Θόδωρο για νά τό μυήσει στά μυστήρια της νυφικής κρεβατοκάμαρας. Καί ο διάλογος, γενικά του έργου, είναι σβέλτος, φωσφοριστός. Τα ελαττώματα του είδους τά είπαμε προλογίζοντας: είναι τό κουρντισμένο, τό αυθαίρετα συμβατικό. 'Αλλά — όπως έλεγε κι' ένα πρόσωπο παλιάς κωμωδίας — «άπας και εύρίσκεσθε έν αυθαιρεσία, έχετε όλα τά δικαιώματα».

Ο Μίμης Φωτόπουλος χρωματίζει συμπθέστατα τον Θόδωρο. Τό παίξιμό του έχει ένα μέτρο και μιάν ειλικρίνεια που, δυστυχώς, λείπει από όλους σχεδόν τους άλλους ήθοποιούς της διανομής. 'Η υπερβολή, στην έρμηνεία της φάρσας, είναι βέβαια θεμιτή, υπερβολή όμως δεν θά πει και ψευτιά. Θά πει διόγκωση των έξωτερικών στοιχείων της αλήθειας ως τη γελοιογραφία. 'Οπωσδήποτε, μέσα σ' αυτό τό γενικό κλίμα, κρατάνε με ζωρότητα τά μέρη τους ή Σμ. Γιούλη (Χριστίνα), ή Νίτσα Τσαγανέα ('Αγγελική), ο Χρ. Τσαγανέας (Παντελής), ή 'Αντ. Κουκουλή, ο Λαυρ. Διανέλλος, ή 'Ελένη Καρπέτα. Ο Μπάμπης 'Ανθόπουλος έχει γνήσια κωμική φλέβα, αλλά είναι κρίμα που την καταστρέφει με την εκζήτηση και τον έξωφρενισμό.

Μέ γούστο φτιαγμένη ή σκηνογραφία του κ. Μ. Καπουράλη.

Δέν χρειάζονται μαντικές ικανότητες για νά προβλέψει κανένας σταδιοδρομία πολύμηνη.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

ΤΡΙΑ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τό έχουμε πεί κι' άλλοτε: Οι νέοι που γράφουν, είναι απόλυτα θεμιτό να παίρνουν για υποδείγματα τους πειράματα των πρώτων και ζωντανών συγγραφέων του καιρού τους, ως που να βρουν το δικό τους το δρόμο. Τό κακό είναι πώς, κάποτε, τα υποδείγματα αυτά έχουν τόση ιδιότητα που να υποδομούνται και ν' αποχρωματίζονται. Τότε, εκείνος που τ' ακολουθεί, πέφτει, χωρίς να τό θέλει, στην απομίμηση. "Ας σημειωθεί άλλωστε πώς την εκμηδενιστική αυτή επίδραση την ασκούν συνήθως συγγραφείς όχι από τους μεγάλους. Οι καθαυτοί μεγάλοι, αντίθετα, αντί να υποδομούνται, λυτρώνουν, βοηθάνε την προσωπικότητα ν' αναπτυχθεί. Και τούτο, πρώτο γιατί είναι μεγάλοι, και δεύτερο γιατί είναι προσωπικοί, έντονα προσωπικοί, χωρίς να είναι και ιδιόρρυθμοι. Δυστυχώς ή εποχή μας γυρεύει πρώτα την ιδιόρρυθμία κι' έπειτα τη μεγαλοσύνη.

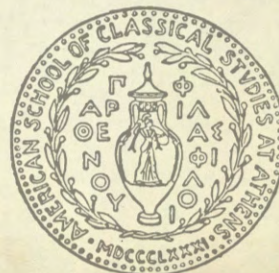
Ο 'Ιονέσκο είναι ιδιόρρυθμος. Πώς να σταθή καλός δάσκαλος για τον κ. Ντίνο Ταξιάρχη; Είχαμε όλοι οι θεατές προχτές το θράδι, τ' όνομα του πρώτου στά χελήνη, ενώ βλέπαμε τά έργα του δεύτερου. Κι' αυτό επιτέλους δέν θά είταν και τόσο κακό αν δέν συνέβαινε να τό συμπληρώνει ή έντύπωση πώς ο δεύτερος τόν έχει κάπως επηρεγήσει τόν πρώτο. Ο 'Ιονέσκο, κατά κανόνα, περιγελεί. Τά έργα του παίζονται—πρέπει να παίζονται—ανάλαφρα, δίχως βαθυστόχαστες υπογραμμίσεις ή μεταφυσικούς δραματισμούς. Η τραγική σύσταση αναδίνεται από τόν έξωφρενισμό των καταστάσεων, μέ τρόπο έμμεσο, αντισηματικό και αντισηματολογικό. Ο κ. Ταξιάρχης, χωρίς να τό καταλάβει, παρασύρεται σ' αισθηματολογίες. Ο γέρος του μονόπρακτου «Αδειο τραπέζι» και ή γεροντοκόρη του άλλου μονόπρακτου «Τό σκουφί της γεροντοκόρης», συμπεριφέρονται μέ τη συμβατική περιπάθεια του παλιού θεάτρου, του

μελοδραματικού. Έδω βρίσκεται ή βασική παρεξήγηση.

Τό νόημα των τριών έργων που μάς παρουσιάζει στό τωρινό πρόγραμμα της Πειραματικής Σκηνης, μάς τό εξηγεί ο κ. Ταξιάρχης μέ τό αρθρίδιό του. Είναι ή πληγωμένη μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου σέ τρεις διαφορετικές εκδοχές της. Φαντασιοκοπία ποιητική του γέρου που απόμεινε έρημος, απόδραση σ' ένα νειρο της «Ηλιθίας μέ τη σφυρίχτρα», σφραδασμός της γεροντοκορίας που αγωνίζεται, ακιστρωμένη σ' ένα φτωχό πρόσχημα, ν' αποσπάσει κι' αυτή ένα κομμάτι ευτυχίας. Και στά τρία μονόπρακτα υπάρχουν άρετές, σποραδικές αν όχι στιγμιαίες. Και στά τρία όμως απομένει σάν έντύπωση κάτι τό άνοκληρό. Τί είναι ακριβώς αυτό; Θαρά δέν θά βρεθούμε πολύ μακριά από την αλήθεια αν τό αποδώσουμε στην άπόσταση που επισημαίνεται ανάμεσα στην πρόθεση και στό αποτέλεσμα. Μαντεύουμε τά σύμβολα του κ. Ταξιάρχη, τούς παρέχουμε πρόθυμα τη συγκατάθεσή μας, νιώθουμε όμως σύγκαιρα πώς ή ποιητική τους επαλήθευση περιορίζεται στην περιοχή του συμβατικού. Παρακολουθούμε κατά συνθήκη, επειδή βρεθήκαμε εκεί, χωρίς όμως πραγματική απόλαυση ή μέθεξη. Ας αφήσουμε πώς οι καταστάσεις τραινάρουν, κάποτε και υπερβολικά (είναι ιδιαίτερα ή περίπτωση του πρώτου μονόπρακτου) και ότι ή δραματική πορεία άπουσιάζει. Και στά τρία μονόπρακτα έχουμε να κάνουμε μέ καταστάσεις που λιμνάζουν. Τίποτα δέν εξελίσσεται. Στόν 'Ιονέσκο, όμως, αντίθετα, υπάρχει μία κρυφή και δέυτατη αίσθηση του θεάτρου—που είναι τέχνη εν χρόνω, όχι εν χώρω.

Η έρμηνεία έχει τη σφραγίδα της έρασιτεχνίας. Έξαιρούμε άσotόσο τόν Στ. Καππάτο και τόν Άντ. Θησέα. Του πρώτου τά έκφραστικά μέσα μοιάζουν περιορισμένα, είναι όμως γνήσια. Ο δεύτερος πιάνει μία πολύ καλή στιγμή στό ρόλο του καμπούρη.

Καλή ή πρωτοπορία. Αλλά γιατί να μάς ξανακάνει πνευματική έπαρσία της «Ευρώπης», όπως είμασταν έναν καιρό; Τουλάχιστον ή «συντηρητική» ελληνική τέχνη, μάς απολύτως.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Τά κοκόρια τῶν Δώδεκα»

ΤΩΝ Ν. ΤΣΙΦΟΡΟΥ—Π. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

(Θέατρον «Κοτοπούλη»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

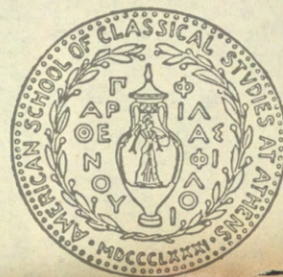
Σέ στιγμή ὅχι ξεχωριστά εὐνοημένη πρέπει νά θρέθηκαν οἱ ἀκατάβλητοι ὥστόσο στήν κωμωδιογραφία κ.κ. Ν. Τσιφόρος καί Πολ. Βασιλειάδης ὅταν ἐπισκῶσαν νά γράψουν τά «Κοκόρια τῶν δώδεκα». Τό ἔργο τους αὐτό δέν πληροῖ τούς ὅρους τῆς ἀνώδυνης κωμωδίας τοῦ ἐλαφροῦ τύπου, γιά τόν ἀπλούστατο λόγο πῶς τό λεγόμενο «ἐλαφρό» εἶδος πρέπει, πρῶτο καί κύριο, νά ἔχει ἐλαφρότητα. Καί τό ἀνάλαφρο στό Θέατρο, εἴτε τό θέλουμε εἴτε ὄχι, εἶναι κατηγορία αἰσθητική. Στήν Ἑλλάδα μοιάζουμε νά νομίζουμε πῶς ἐλαφρό λέγεται κάθε τι πού προκαλεῖ τά γέλια. Τά

γέλια ὅμως, συνηθέστατα, θγαίνουν μέ τό ζόρι, μέ μέσα βία, θαρεία, καί τότε εἶναι χοντρά γέλια. Οἱ κ.κ. Τσιφόρος καί Βασιλειάδης ἔχουν ἀποδείξει πῶς μποροῦν ὅσο λίγοι νά προκαλοῦν τό ἀνάλαφρο, ἀβίαστο γέλιο.

Κοκόρια τῶν δώδεκα εἶναι οἱ ἀκαμάτηδες, οἱ κακομαθημένοι γλεντζέδες, πού ξυπνᾶνε τό μεσημέρι. Στήν περίπτωση τῆς κωμωδίας πού παίζεται στό θέατρο «Κοτοπούλη» πρόκειται γιά τόν Νάσο καί γιά τή Νανά. Νεαροί γόνιοι πλουσίων οἰκογενειῶν καί οἱ δύο τους, καταγίνονται ὁ μὲν πρῶτος νά ξεκοκκαλίζει τήν κληρονομιά τῶν γονικῶν του, ἡ δέ ἄλλη τά εἰσοδήματα τοῦ πατέρα της. Μιά ἀγρυπνη θεία, πού θέλει ν' ἀποκαταστήσει τόν Νάσο, καθώς καί μερικά δ. περυντὰ πρόσωπα χωρίς ὑπόσταση, ἀνακατεύονται γιά νά περιπλέξουν τά πράγματα, νά γεμίσουν τίς τρεῖς πράξεις. Ἀγωνίζονται φιλότιμα νά μᾶς κάνουν νά λησμονήσουμε ὅ,τι προβλέπαμε ἀπό τήν ἀρχή, δηλαδή τόν ἀναπόφευκτο γάμο πού τερματίζει πάντοτε τήν κωμωδία—ἴσως γι' αὐτό ὕστερα ἀπό αὐτόν ἀρχίζει τό δράμα.

Ἀφοῦ ἀντικειμενικός σκοπός εἶναι τό πάση θυσίας γέλιο, ἔχουμε χρέος νά ποῦμε πῶς γέλια ἀκούγονται πολὺ συχνά στήν πλατεία τοῦ θεάτρου πού παίζει τά «Κοκόρια τῶν δώδεκα». Δημιουργεῖται ὅμως μιά ἀπορία: Ὅταν κάθε ἔργο πού θέλει νά προκαλέσει τό γέλιο, τό προκαλεῖ, τότε πῶς διακρίνεται τό καλὸ ἔργο ἀπὸ τό κακὸ ἔργο; Γιατί ἐπιτέλους δέν μπορεῖ νά μὴν ὑπάρχουν καί σ' αὐτὴ τῇ συνομοταξίᾳ ἔργα καλλίτερα καί χειρότερα! Φοβᾶμαι πῶς γιά μιά τόσο δημοκρατικὴ ἐξίσωση θά εἶχαν σοβαρὲς ἀντιρρήσεις οἱ ἴδιοι οἱ ἐνδιαφερόμενοι.

Ὁ Ντίνος Ἡλιόπουλος—ἀπὸ τῇ διανομῇ—μένει συνεπὴς στὸν τύπο πού ἔχει δημιουργήσει.



Ἡ σημαντικώτερη θεατρικὴ δημιουργία τοῦ Λ. Τολστόϊ

1913/36.

Ὁ Λέων Τολστόϊ ἄρχισε νὰ γράφει γιὰ τὸ Θέατρο σὲ ἡλικία προχωρημένη, κοντὰ στὰ ἑξήντα του. Τὸ σημαντικότερο ἐπιτεύγμα του στὸν τομέα αὐτὸν εἶναι τὸ πρῶτο κιόλας ἔργο τῆς σειρᾶς ἀπὸ κωμωδίες καὶ δράματα πού θά ἐγκαινιάσται στὰ 1886: «Τὸ Κράτος τοῦ Ζόφου».

Εἶναι μιά εἰκόνα ἀδρῆ κι' ἀρητρευτῆ τῆς ζωῆς τῶν μουζικῶν στὸν καιρὸ ἐκεῖνο. Ἡ ἠθικὴ ἔγνοια πού τὴ διαπνέει ἔχει ἐπιδησιότατα ἐνσωματωθεῖ ἀπὸ τὴ συγγραφέα στὰ γεγονότα, στίς πράξεις πού ἐκφράζουν χαρακτήρες, δὲν ἀποτελεῖ σῶμα ξεχωριστό, καθὼς στὰ ἰδεολογικά δράματα. Γι' αὐτὸ κι' ἀντὶ νὰ ἐνοχλεῖ, προσθέτει μίαν εἰδικὴ διάσταση στὸν πῖνακα, ἕνα διαφαινόμενο μεταφυσικὸ βάθος. Τὸ θέμα, ὁ ἐρημίτης τῆς Γιάσαναγιας Παλιάνας τὸ εἶχε δανειστεί, αὐτοῦσιο σχεδὸν, ἀπὸ μιά σύγχρονή του δημοσιογραφικὴ εἰδηση. Τὴν ἀκόλουθη:

Στὸ κυβερνεῖο τῆς Τούλας, στὸ χωριὸ Σιντίροφσκα, ἕνας χωρικός 37 χρονῶν, ὁ Ἐφρέμ Κολόσκωφ, εἶχε παντρευτῆ μιά χήρα 50 χρονῶν, μῆτέρα μιάς κόρης ἀπὸ τὸν πρῶτο τῆς γάμο. Σὲ ἡλικία 17 χρονῶν ἡ κόρη γίνεται ἐρωμένη τοῦ πατριοῦ τῆς καὶ κάνει μαζί του ἕνα παιδί, ἀγόρι. Ἀπὸ τὴ νόμιμη γυναῖκα του, ἔξ ἄλλου, ὁ Ἐφρέμ Κολόσκωφ εἶχε ἕνα κορίτσι. Κατὰ παρακίνηση τῆς γυναίκας του ὁ Ἐφρέμ σκοτώνει τὸ νεογέννητο νῆδο, τὸ λιώνει κάτω ἀπὸ μιά σανίδα καὶ τὸ θάβει στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ.

Λίγον καιρὸ ἀργότερα, ἡ θετὴ κόρη ἀρραβωνιάζεται. Τὴν ἡμέρα τοῦ γάμου, κι' ἐνῶ ἡ συνοδεία ἐτοιμαζόταν γιὰ τὴν ἐκκλησιά, ὁ Ἐφρέμ ζυγώνει ζωντὰ τὴ νύφη καὶ τῆς φωνάζει: «Στάσου! Νὰ πάρεις μαζί στήν ἐκκλησιά καὶ τὸ παιδί σου». Οἱ προσκαλεσμένοι συνάχτηκαν γύρω στὸ μουζικο, ἐκεῖνος ὅμως ἔπεσε στὰ γόνατα καὶ ἐξομολογήθηκε μπροστά σ' ὅλους τὸ ἔγκλημά του. Ὑστερα σηκώθηκε κι' ἔτρεξε στήν αὐλὴ νὰ ξεθάψει τὴν ἀπόδειξη τῆς κακουργίας του. Ἐκεῖνη τὴ στιγμή, τὸ κοριτσάκι του, πού εἶταν ἔξη χρονῶν, ἔπεσε πάνω του. Αὐτὸς τὸ χτύπησε μ' ἕνα κούτσουρο καὶ τὸ σκότωσε «γιὰ νὰ μὴ ζήσει κι' αὐτὸ μέσα στήν ἀμαρτία». Ὁ Ἐφρέμ Κολόσκωφ καταδικάστηκε σὲ καταναγκαστικά ἔργα. Ἀήλωσε πῶς τοῦ ἔπρεπε ἡ ποινὴ καὶ πῶς τὴ δέχεται σὺν ἐξιλασμό.

Αὐτὴ εἶναι ἡ εἰδηση. Ὁ χρονογράφος μᾶς πληροφορεῖ πῶς ὁ Τολστόϊ πῆγε καὶ εἶδε στὴ φυλακὴ τὸν κατὰδικὸ δυὸ φορές, ρώτησε καὶ τοὺς μάρτυρες. Ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού συγκέντρωσε, θά βγεῖ τὸ ἔργο.

Πῶς ἐπεξεργάστηκε τὴν ὡμὴ πρῶτη ὕλη; Ἐξὸν ἀπὸ τὴν καθαυτὴ καλλιτεχνικὴ μετουσίωσή της, μετρίασε τὸ βάρος τῆς μιάς ἀπὸ τίς ἀνομίες τοῦ ἥρωά του: Ἡ κοπέλλα πού γίνεται ἐρωμένη τοῦ Νικήτα στὸ δρᾶμα, δὲν εἶναι κόρη τῆς γυναίκας του· εἶναι τοῦ πρώτου ἄντρα τῆς κόρης. Παραλείπει καὶ τὸ περιττὸ ἔγκλημα τοῦ τέλους, τὸ φόνο τῆς μικρῆς κόρης. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ἔγνοια τοῦ συγγραφέα εἶναι νὰ ὑποτάξει τὰ περιστατικὰ τοῦ μύθου σ' ἕνα ἐσωτερικὸ, ἀποκαλυπτικὸ κάποιας βαθύτερης ἀλήθειας νόημα.

Θά τὸ βρεῖ στὴ μοιραία ἀλληλουχία τῶν ἐγκλημάτων, στὸ ἀναπόδοστο τοῦ ἁπλῆς ἐξαπολυμένου Κακοῦ. «Ἡ ἀμαρτία γεννᾷ τὴν ἀμαρτία», λέει στήν τρίτη πράξη ὁ δίκαιος Ἀκίμ. Καὶ ἡ ἰδέα αὕτη, πού ἔχει μιά μυστικὴ συγγένεια μὲ τὸ ἀρχαῖο τραγικὸ πνεῦμα, ὅπως ἔλλωστε καὶ μὲ τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ «Μάκβεθ» — κι' ἄς ἀποστρεφόμεναι τόσο τὸν Σαίξπηρ ὁ Τολστόϊ — ἔχει τὴν τύχη ἐδῶ νὰ προβάλλεται ὀχι στεγνὰ, διδακτικά, ἀλλὰ πλαστικώτατα, μὲ τὸν οἶστορ ἑνὸς δημιουργοῦ ζωῆς.

Ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ Θεό, νὰ ὁ «ζόφος». «Ἐσχάσαμε τὸ Θεό», λέει ὁ ἐνῆρετος γερο - Ἀκίμ, ὁ μόνος πού ἀπὸ τὴν ταπεινὴ του θέση βλέπει τὴν

ἀλήθεια ξεκάθαρα κι' ἀπὸ νωρίς. Εἶναι ἡ ἱερὴ μορφή τοῦ ἔργου ὁ θραυγλῶστος αὐτὸς γεροντάκος πού μοιάζει νὰ ἔχει ἐλάχιστη ἐπαφὴ μὲ τὴ χυδαία καθημερινότητά τῶν ἀλλων, τόσο ὕψηλὴ εἶναι μέσα του ἡ ἠθικὴ συνείδηση. Μορφή σλάβικη τοῦ κλασσικοῦ τύπου, ὁ Ἀκίμ εἰσάγει μὲ τὴ σεμνή, εὐθραυστὴ παρουσία του μίαν αἶρα μυστικισμοῦ, ἀπλοικοῦ ἱσως, ἀλλὰ καὶ λυτρωτικὸ μέσα στὸ σκυθρωπὸ κλίμα τῆς πληθωρικῆς ἀμαρτίας. Ἐχει ἀξιοπρέπεια συγκινητικὴ, εἶναι ὅμως καὶ ἄνθρωπος ἀδύνατος, δὲν μπορεῖ νὰ προβάλει ἀντίσταση στὴ γυναῖκα του, τὴν ἀποτρόπαιη Μαρτίνα. Ὁ ρόλος του θά περιορίζεται σὲ προειδοποιήσεις γιὰ τὸ κακὸ, καὶ στὸ τέλος σὲ μίαν ἔξοχη ἐνθάρρυνση στὸ γιό του νὰ ταπεινωθεῖ καὶ νὰ ὁμολογήσει. Ὁ Τολστόϊ τὸν ἔχει σχεδιάσει μὲ τὴν ἀνέση, τὸ ἀπαλὸ χιοῦμορ καὶ τὴν ἐνδράση τῆς μεγαλοφυΐας. Τὸν ἔχει πλάσει ἀπὸ φῶς, κούρελιν καὶ γαμόγελο.

Εἶπανε «λαίδη Μάκβεθ τῆς στέπας» τὴ Μαρτίνα. Ὁ χαρακτηρισμὸς εἶναι ἴσως ἀδικος γιὰ τὴ λαίδη, πού ἔχει γιὰ ἐλαφρυντικὸ τῆς τουλάχιστον ἕνα σκοτεινὸ πάθος. Νὰ τῆς ἀποδώσει κανένας τὴν ἀγαθὴ πρόθεση μιάς μητέρας νὰ βοηθήσει τὸ γιό της, νὰ τοῦ ἐξασφαλίσῃ τὴν ὕλη ἐτυχία; Μόνον ὅμως μὲ τὸ κακὸ βλέπει ἡ Μαρτίνα τὴν ἐτυχία ἐφικτή. Ἡ ζοφερὴ αὐτὴ ψυχὴ δείχνει στήν ἐγκληματικὴ δραστηριότητά τὴν ἀνέση, τὴ φυσικότητα τοῦ πλάσματος πού ἔχει γεννηθεῖ ἠθικὰ τυφλὸ, γιὰ τὸ σκοτάδι.

Ἡ Ἀνίσια — ἡ ἀμαρτωλὴ χωριάτισσα — εἶναι Σλάβια μὲ αἷμα πυρῶμένο, πού κυλάει μέσα του σκοτεινοὺς ἀχνούς. Ὁ νόμος τῆς μοιάζει νὰ συγγενεύει μὲ τὸν ἀσύνειδο νόμο τοῦ ἀγριμοῦ, τὸν ἀνεύθυνο. Ἐνας ἱλιγγος τραβάει τὸ πρωτόγονο αὐτὸ θηλυκὸ πρὸς τὸ ἀρσενικὸ πού ἔχει εὐρωστία, νιάτα. Ἀντιχτυπιέται γιὰ ν' ἀντιδράσει, νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸν Πειρασμό, ὅμως ἡ πείνα τῶν σπλάχνων τῆς εἶναι ἐπικρατέστερη, τὴ συνεπαίρνει. Κι' ὅταν βουτηχτεῖ ὡς τὸ λαῖμὸ στήν ἀμαρτία, κι' ἐπειδὴ ἔχει ἔτσι βουτηχτεῖ, θά δοκιμάσει τὴ χαιρεκακία τοῦ κολασμένου βλέποντας τὸ Νικήτα, τὸν ἐραστή της, νὰ γίνεται παιδοκτόνος. Ἡ ἀπόγνωση ὁδηγεῖ στὴν πώρωση, καὶ ἡ πώρωση εἶναι ἡ νύχτα ἡ δίχως τέλος, ἡ δίχως ἀγῆ.

Ὁ Νικήτας σημειώνει μιά διαδρομὴ πολὺ εὐγλωττὴ μέσα στὸ ἔργο. Ἀρχίζει ἀπὸ νεαρὸς γυναικοδόθρας τοῦ χωριοῦ, ἀνέγνοιαστος, πού παρατάει μ' ἐλαφρὴ καρδιά τὰ θυμάτά του, καὶ μπλέκει στὰ δίχτυα τοῦ Πειρασμοῦ, δίχως νὰ τὸ καταλάβει, ὅταν γίνεται ἐρωμένος τῆς γυναίκας τοῦ ἀφεντικοῦ του. Θά γνωρίσει μίαν ἀπατηλὴ ἄνοδο γιὰ μιά στιγμή, ὅταν θά βασίλευει μέσα στὸ σπῆτι τοῦ δολοφονημένου ἀδισταχτος, ἀνεξέλεγκτος, σατραπικός, πωρωμένος. Ἡ φοβερὴ ὅμως πράξη πού τοῦ ἐπιβάλλεται, τὸν συνεφέρει ξαφνικά, καὶ μὲ τὸν πῖο τρομαχτικὸ τρόπο. Θάλεγε κανένας πῶς δὲν εἶναι ἡ συνείδηση πού ζυπνάζει σ' αὐτόν, εἶναι κάτι βαθύτερο, ἀνεπίγνωτο, ἕνα ἀσυνείδητο καταχωνιασμένο στὰ ἔγκατά του. Ἀπὸ ἐκεῖ θά ξεκινήσει καὶ θά στοιχειώσῃ ἡ φωνὴ τῆς Δίκης. Ὁ Νικήτας θά ὁλοκληρώσῃ τὴ διαδρομὴ του μὲ τὴν ἐξιλεωτικὴ πορεία του πρὸς τὴν πληρωμὴ.

Τὸ ἔργο ὁλόκληρο εἶναι ἕνα κρᾶμα νατουραλισμοῦ καὶ μυστικοπάθειας. Ἐκεῖ βρίσκεται ἡ ἰδιότητα του καὶ τὸ ἐσωτερικὸ του νόημα. Ἐχει καὶ τὸ ἐκπληκτικὸ ἀδεντικὸ, τὸ χυμῶδες, στὴ διάπλαση τῶν προσώπων, στὸν κρουστικὸν λόγον, στὴν ἀτμοσφαῖρα πού ἀναδίνουν. Δὲν ἀπορεῖ κανένας πού ἀπετέλεσε ἕναν ἀπὸ τοὺς ἱστορικότερους σταθμούς τοῦ νεωτέρου Θεάτρου.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ «ΟΙ ΓΑΜΠΡΟΙ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ»

Τῶν Ν. Τσιφόρου καὶ Π. Βασιλειάδου
(ΘΕΑΤΡΟΝ «ΦΥΡΣΤ»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ἐνάρξη τῆς καλοκαιρινῆς περιόδου στὸ θέατρο Φύρστ—ἄλλοτε Σαμαρτζή—μέ τρόπο συνεπέστατο. Κωμωδία ὑπερλαφρὰ ἀπὸ θιάσο ὑπερλαφρὸ: Τὴν ἔχουν γράψει οἱ κ.κ. Ν. Τσιφόρος καὶ Π. Βασιλειάδης, συγγραφεῖς ἱκανότατοι, πετυχημένοι καὶ στὸ εἶδος αὐτὸ καὶ στὴ μεταξύ τους συνεργασία. Παίζεται ἀπὸ ἓνα συγκρότημα μέ προέλευση, σφραγίδα ἐπιθεωρησιακῆ, πυρήνης τὴν Γεωργία Βασιλειάδου, τὸν Β. Αὔλωνίτη, τὸν Ν. Ρίζο, πλαισιωμένους ἀπὸ μερικά μπικίνι τόσο πετυχημένα στὸ εἶδος τους ὅσο καὶ οἱ ἄλλοι ἐρμηνευτὲς τοῦ ἔργου. Ὅλα λοιπὸν καλοκαιρινά.

Γιὰ μιὰ στιγμή, τ' ὁμολογῶ, ἀνησυχῆσαμε. Αἰτία ὄχι τὰ μπικίνι—πράγμα πού θά εἴταν ἄλλωστε πολὺ φυσικὸ—ἀλλὰ τὸ κεντρικὸ δεδομένο τοῦ ἔργου: Σέ μιάν ἀθηναϊκὴ οἰκογένεια μέ παραδόσεις, ἀρχές, πού ἔχει τώρα πιά περιοριστεῖ σέ μιὰ γεροντοκόρη καὶ στὸν ἀνάλογον ἡλικίας ἀδερφὸ τῆς, ὁ δεύτερος θέλει νὰ παντρευτεῖ ἀλλὰ θρῖσκεται στὴν ἀνάγκη νὰ διακονίσει τὴ μνηστεία του γιὰ νὰ μπόρῃσι πρῶτα—ἂν μπόρῃσι—ἀποκαταστήσει τὴν ἀδερφή του. Περνάει, ἔτσι, στὸν ἀέρα, κάτι ἀπὸ τὴν «Καίνουργια ζωὴ» τοῦ Μπόργκ. Ὅμως ἡ ἀναλογία εἶναι μόνον σὲ ξακίνημα καὶ τὰ πλάσματα, ἐδῶ, παίρνουν γρήγορα ἐντελῶς διαφορετικὸ δρόμο. Εἶναι ἡ λεωφόρος τοῦ ἐξωφρενισμοῦ. Λεωφόρος πλατύτατη. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού θά μπεῖ στὸ σπίτι ὁ ὑποψήφιος γαμπρός, καὶ θά τοῦ φανερωθεῖ ἡ νύφη, θά γίνῃ καὶ ἡ ἀπογείωση στὸ χῶρο τῆς αὐθαιρεσίας. Γιὰ γνώμονα, σὲ ἐξῆς, δὲν θά πρέπει νὰ ἔχουμε τὴν ἀληθοφάνεια ἢ τὴ συνέπεια στὰ πρόσωπα. Μόνον μέτρο θά εἶναι τὸ ἂν διασκεδάζουμε ἢ ὄχι.

*

Ὁ διάλογος, σὲν γνωστὸ τύπο τῆς ἐλαφριάς ἑλληνικῆς κωμωδίας, εἶναι ζωηρός, συχνότατα ἐξυπνός. Ἡ ἀλληλουχία τῶν σκηνῶν καὶ τῶν γεγονότων ἀπλούστατα ἀνύπαρκτη. Μὲ τὴ δεύτερη πράξη, μεταφερόμαστε στὴν Ὑδρα χωρὶς νὰ καλοξέ-

ρουμε τὸ γιατί· γρήγορα ὅμως καταλαβαίνουμε πὺς ἐδῶ χρειάζονταν μιὰ κοσμικὴ πλάξ καὶ ἀκόμα περισσότερο τὰ προαναφερθέντα μπικίνι. Ὁ καλὴς πίστωσης θεατὴς θ' ἀναγνωρίσει βέβαια πὺς εἴταν κάπως δύσκολο νὰ τοῦ τὰ παρουσιάσουν, δηλαδή νὰ τὰ δικαιολογήσουν, σὲ ἀρχοντικὸ τῆς Ἀθήνας. Τί ἄλλο ἀπομένει, σὲν ἀξίωση; Ἡ ἐρμηνεία; Ἀναφέραμε ὅμως τρία κιόλας ὀνόματα πού λένε πολλὰ. Ἀς προσθέσουμε τὴν Πόπη Λάζου, τὸν Γ. Τσιτσόπουλο, τὴν Ε. Ρίζου, τὸν Ε. Σάκωνα. Στὸ εἶδος πού εἴπαμε, τὸ συγκρότημα δείχνει ὁμοιογένεια καὶ κέφι.

Ἀκουσα θεατὴς νὰ ἐκφράζονταν κάπως μελαγχολικὰ στὴν ἐξοδὸ τοῦ θεάτρου—θεατὴς, φυσικὰ, τῆς προμερίας. Εἶναι, ὅπως ξέρουμε ὅλοι, μιὰ κατηγορία ἀνθρώπων ἐντελῶς ἰδιαίτερη. Συχνὰ δείχνεται δύστροπη· ἄλλοτε πάλι θέλει ὄχι μόνον νὰ διασκεδάσει ἀλλὰ καὶ νὰ ἐκτιμᾷ τὸν ἑαυτὸ τῆς πού διεσκεδάσε. Ἡ ἀξίωση εἶναι ὑπερβολικὴ. Εἶμαι βέβαιος ὅτι «Οἱ γαμπροὶ τῆς εὐτυχίας», τὸ ἔργο τοῦ θεάτρου Φύρστ, θά θρεῖ θεατὴς ἀσύγκριτα πῶς καλόδουλους—καὶ τόσοις πού νὰ ἐξαντλήσουν τοὺς τέσσερες καλοκαιρινούς μῆνες.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ «'Η ρόζ άμαρτία»

ΤΩΝ Ν. ΤΣΙΦΟΡΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

(«'Αττικό Θέατρο»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

«Άλλη μία κωμωδία του θερινού τύπου, στο καινούργιο «'Αττικό Θέατρο» της οδού Κοδριγκτώνος αυτή τη φορά. Θίασος Λάμπρου Κωνσταντάρα — Βίλλμας Κύρου. Τό κοινό της προχτεσινής πρεμιέρας φαινόταν να διασκεδάζει. Κανονικά, μ' αυτές τις άπλές διαπιστώσεις, θά έπρεπε να έχει και τελειώσει το «κριτικό» τούτο σημείωμα. Δέν βλέπει κανένας, μά την αλήθεια, τί άλλο θά είχε να προσθέσει.

Όμως τό έθιμο θέλει, ένα κριτικό σημείωμα να παίρνει κάποια μικρή έκταση. 'Ας έχουμε τό θάρρος να ομολογήσουμε πώς αυτό δέν είναι πάντα και τόσο εύκολο. Στην περίπτωση τούτη, για να τό επεκτείνουμε, τί τέχνασμα άραγε θά μπορούσαμε να επινοήσουμε; Τό κλασικότερο είναι ή περίληψη του μύθου του έργου. Προβληματική όμως κι' αυτή όταν πρόκειται για τή «Ρόζ άμαρτία». Πραγματικά: στην αρχή της νέας αυτής κωμωδίας των κ. κ. Τσιφόρου και Βασιλειάδη, έχει κανένας την εντύπωση πώς θά ύπάρξει μία κανονική ανάπτυξη κάποιου κεντρικού περιστατικού, θέματος, ιδέας, στοιχείου, τέλος πάντων, από εκείνα πού συνθέτουν συνήθως ένα έργο. Σ' ένα διαμέρισμα πολυκατοικίας, όπου κάθεται ένας λιγάκι σχολαστικός στα γούστα του καπνεμπορος και ή γυναίκα του, πρόκειται να έρθει ή έρωμένη του συζύγου για να την εξετάσει δήθεν ο κάτοικος τού από πάνω διαμερίσματος γιατρός νευρολόγος. Οι κυρίες των δύο ενδιαφερομένων, καπνεμπορού και γιατρού, συμμαχούν: Θ' απομακρύνουν από τό σπίτι τους άντρες τους, θά καλέσουν την πεταχτή ύπαρξη, πού είναι μαννεκέν, στο διαμέρισμα της πρώτης, για να περιμένει τάχα την επίσκεψη του γιατρού. Στο σημείο αυτό του έργου, πού είναι άλλωστε στην αρχή του, αρχίζουμε να περιμένουμε κι' εμείς μέ περιέργεια τί θά επακολουθήσει. Δέν επακολουθεί τίποτα. Παραδόξως, από τή στιγμή πού τό μαννεκέν υπαίνει στή σκηνή, ή κωμωδία αρχίζει να εκφυλίζεται. Για την ακρίβεια χάνει την κατεύθυνσή της, παραπαλεί σε διάφορες σκηνές ασύνδετες, εισόδους και εξόδους προσώπων, καταστάσεις πού γίνονται άλλο και πιά άδικαιολόγητα έξω-

φρενικές. 'Η εντύπωση πού απομένει στο τέλος είναι αρκετά συγκεκριμένη. Θά είταν ψέμα αν λέγαμε πώς τό μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού δέν διασκεδάζει. Τά γέλια του θά μάς διέπνυαν. 'Αναρωτιέται ωστόσο κανένας αν αυτό πού προβάλλεται σάν ολοκληρωτική έλλειψη αξιώσεων και επιδίωξη του διασκεδαστικού στοιχείου στην πιά πρωτόγονη μορφή του, δέν θά μπορούσε να συνταιριάζεται και μέ κάτι τό σουλουπωμένο, τό κομψό, τό καλοσχεδιασμένο. 'Ο μακαρίτης ο Ξενοπούλος, στα καθάρως διασκεδαστικά από τά έργα του, δέν έκανε τίποτα περισσότερο. Βλέπουμε σήμερα, εδώ πού έχουμε φτάσει, πώς είτανε κιόλας πολύ.

Οι κ. κ. Τσιφόρος και Βασιλειάδης μάς έχουν αποδείξει από προηγούμενες κωμωδίες τους πώς θά μπορούσαν κάλλιστα, στο δικό τους τό επίπεδο, να πετύχουν κάτι ανάλογο. Δέν τό θέλουν, γιατί θέλουν να γράφουν πολύ. Δέν πρόκειται λοιπόν για οργανική αδυναμία. Πρόκειται για περιορισμένη εκτίμηση άπέναντι στο είδος πού χειρίζονται, κι' αυτό είναι τό κακό. Γιατί αν εκείνοι πού θά είχαν τά εφόδια να κάνουν κάτι καλλίτερο, δέν τό κάνουν, τότε τί θά γίνει σ' αυτόν - εδώ τον τόπο;

'Η έρμηνεία, αποτελεσματική στή διασκεδαστική της πρόθεση, είναι άνάλογη μέ τις αξιώσεις του έργου. 'Η Βίλλμα Κύρου κι' ο Λάμπρος Κωνσταντάρας πρωταγωνιστούν. 'Ο Στ. Ληναίος παίζει μέ χιούμορ τον νευρολόγο. Μία δροσερότατη νότα, ίσως ή καλύτερη της βραδυάς, είναι ή νεαρή 'Ελλη Φωτίου στο ρόλο της καμαριερούλας πού έχει μανία μέ την καθαρεύουσα. Οι άλλοι ήθοιοί του θιάσου δέν έχουν και πολλά να προσφέρουν, μ' εξαίρεση ίσως τον Γ. Μιχαλόπουλο. Τό σύνολο, πάντως, παίζει μέ πολύ μπρίο.

Σκηνογραφία πολύ «ρόζ άμαρτία» του κ. Γ. 'Ανεμογιάννη. 'Αλλά μήπως έτσι δέν έπρεπε;



«Ο ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΤΡΥΠΩΣΕ»

των Ν. Τσιφόρου και Π. Βασιλειάδη

Στό θέατρο Χατζηχρήστου ο άμύνμος θίασος παίζει μία φάρσα των κ.κ. Ν. Τσιφόρου και Πολ. Βασιλειάδη, γραμμένη στα μέτρα των ήθοιων που πρωταγωνιστούν. Αυτή τη φορά οι δύο δημοφιλείς και γονιμότατοι συγγραφείς έχουν αφήσει περιθώρια πλατύτατα στην αυτοσχεδιαστική κλίση, όπως αρμόζει άλλωστε για ήθοποιούς που προέρχονται από το κατ'έξοχην αυτοσχεδιαστικό θέατρο του καιρού μας: την επιθεώρηση. Το έργο, έτσι, περιορίζεται σε μία και μοναδική κατάσταση: 'Ο Τηλέμαχος (Κ. Χατζηχρήστος), ψάχνοντας να βρεί δουλειά, εξαναγκάζει τους συνεταίρους αντιπροσώπους φαρμακευτικών προϊόντων Πόπη και Ιορδάνη (Β. Αύλωνίτη και Ν. Ρίζο) να τον προσλάβουν στο προσωπικό του γραφείου τους, γιατί απειλεί πως θα καταδώσει στις γυναίκες τους τις αίσθηματικές τους άταξιες. Το έργο είναι η ίδια πάντοτε αυτή κατάσταση σε διάφορες φάσεις.

Παίι στον διάλογο του κειμένου.

τόν συχνά πνευματώδη, ο θεατής μαντεύει το αδιάκοπο κέντημα των ήθοιων. Πρέπει να ομολογηθεί πως έχουν την προσωπικότητα του είδους των. Μονοδιάστατη βέβαια προσωπικότητα, μονόπλευρη, αλλά και πολύ ευχάριστη. Το μπρίο του Κ. Χατζηχρήστου, η λεκτική του ευχέρεια, συναρπάζουν. Η Γεωργία Βασιλειάδου κάνει μίαν από τις καλλίτερες εμφανίσεις της γιατί δγαίνει από τον συνηθισμένο της τύπο και χρωματίζει με πολύ μέτρο, διακριτικότητα, ένα πρόσωπο δευτέρου επιπέδου. Πληθωρικός πάντοτε ο Β. Αύλωνίτης, συνοδεύεται εδώ ταιριαστά από τον Ν. Ρίζο. Από τους άλλους ήθοποιούς ο θεατής προσέχει την Πόπη Λάζου, την Ν. Αναγνωστοπούλου, την Έλσα Ρίζου, τον Κ. Μεντή, τον Γ. Λουκάκη, την Ντ. Καραβασίλη.

Βρισκόμαστε στην παρυφή του δραματικού θεάτρου. Άλλά ο κόσμος διασκεδάει με την καρδιά του. Είναι ένα είδος κι' αυτό.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Οί γλάροι καί οί κότες»

ΤΩΝ ΑΛ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΧΡ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
(Θίαςσος Φωτόπουλου - 'Ηλιόπουλου)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Η πρωτεύουσα απέκτησε ένα από τα ωραιότερα θεάτρά της με το «Θέατρο Βεάκη», που άνοιξε τις πύλες του τό περασμένο Σάββατο. 'Εξαιρετικά καλαίσθητο και άνετο, με θαυμάσιους χώρους υποδοχής του κοινού, σκηνή σε λαμπρές αναλογίες — απ' ό,τι φαίνεται τουλάχιστον — προσθέτει ένα θετικό στοιχείο μέσα στην κατά τ' άλλα άφύσικη, άβυσσάνιστη κι' επικίνδυνη υπερδραστηριότητα της θεατρικής ζωής μας. Πρέπει ωστόσο ν' αναγνωρίσουμε, για νά είμαστε δίκαιοι, πώς αυτή τή στιγμή παίζονται στην 'Αθήνα πέντε ή έξη ενδιαφέροντα έργα, σε ισάριθμες ενδιαφέρουσες παραστάσεις. 'Ο θεατρόφιλος δέν έχει τί νά πρωτοδιαλέξει. Μήπως ή εξαιρετικά ευχάριστη αυτή διαπίστωση άναιρεί την πρώτη; Φοβάμαι πώς όχι' για τόν απλούστατο λόγο πώς όλ' αυτά τά καλά στέκονται στον άέρα: Τό θεατρόφιλο κοινό — τό κοινό του καλού θεάτρου — δέν έχει πολλαπλασιαστεί τόσο πού νά μπορεί, διαιρούμενο έπ' άπειρο, νά δίνει κλάσματα ισχυρά. Ούτε έλοι πάνε σε όλα. 'Ο κάθε θεατής διαλέγει δύο, τό πολύ τρία έργα νά ιδεί.

Άς έρθουμε όμως στο έναρκτήριο του «Θεάτρου Βεάκη», όπου έχει στεγαστεί ό θίαςσος Φωτόπουλου — 'Ηλιόπουλου. Έχει τις υπογραφές του κ. Άλ. Σακελλάριου καί του κ. Χρ. Γιαννακόπουλου, πράγμα πού άποτελεί έγγυση πώς ό θεατής τουλάχιστον δέν θά πλήσει, ούτε θ' άηδιάσει. Στην περίπτωση τούτη, ή κωμωδία «Οί γλάροι καί οί κότες» προσφέρει κάτι παραπάνω, σε κατάσταση λανθάνουσα όμως. Δέν είναι φάρσα. Έχει ένα ωραιότατο θέμα. Άν τό περιεχόμενό της, ή ύφή της, δέν είχαν τόσο άραιά, θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε για ένα μικρό άπόκρημα του θεάτρου μας.

Σέ μία μικρή παραθαλάσσια πολιτεία, πού ό κ. Γ. Άνεμογιάννης μέ τή γραφικότατη, υποβλητική σκηνογραφία του μάς τήν κάνει νά θυμίζει

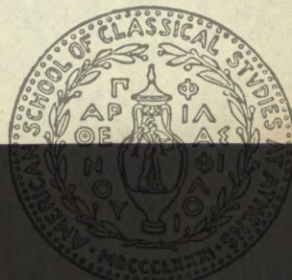
κάπως τόν Καρθασαρά, ένας καπετάνιος άποτραβηγμένος έχει άνοίξει καφενείο. Οί ρευματισμοί πού φόρτωσε ή θάλασσα στον καπετάν-Διαμαντή είναι ή μεγάλη πίκρα τής ζωής του. Γιατί ό καπετάν-Διαμαντής είναι γλάρος κι' άναγκάστηκε νά κάνει τώρα τήν κότα. 'Η νοσταλγία τής θάλασσας, ό ίμερος τής φυγής, τόν κατατρύχουν. Άποπαίρνει τούς πελάτες του καφενέ του, τρώγεται μέ τάρουχα του, κάνει τέλος ό,τι μπορεί για νά μεταδώσει τό πάθος των άποδράσεων στο φίλο του τό νεαρό τραπεζικό υπάλληλο, τόν Γιαννάκη. Θά έρθει μία στιγμή όπου θά μάθουμε πώς ό Γιαννάκης είχε κάποτε δοκιμάσει κι' αυτός ν' άνοίξει τά φτερά του: Μαθητής σε Δραματική σχολή, είχε φιλοδοξήσει νά γίνει ήθοποιός' όμως τήν τελευταία στιγμή έπεσε άπάνω του ή μάνα του, έπessαν οί συγγενείς, καί ό Γιαννάκης ένέδωσε. 'Υποτάχτηκε, έγινε κότα...

Άλλά τά στεκάμενα νερά του μικρού λιμανιού έρχεται νά τά ταράξει μία άπροσδόκητη εμφάνιση: Ένα περιδεύον μπουλούκι, μερικοί θεατρίνοι. 'Η πρωταγωνίστρια του θιάσου είτανε συμμαθήτρια άλλοτε του Γιαννάκη στη Δραματική σχολή. 'Ο καπετάν-Διαμαντής συγκινείται από τήν καρατερίστα του θιάσου. Διψασμένοι όπως είναι καί οί δύο τους, άξέβγαλτοι, θά συνεπαρθούν χωρίς νά τό καταλάβουν, θά ζήσουν μία βδομάδα μαγείας, κρίσιμη. Οί παλιοί τους καημοί θά ξαναάψουν. Καί ή μεγάλη δοκιμασία θά έρθει όταν θά πρέπει νά φύγει από τή μικρή πολιτεία ό θίαςσος, πού «είρησθ' έν παρόδω» έσπασε τά μούτρα του εκεί. Τί θά κάνει ό Γιαννάκης, πού ή πρωταγωνίστρια τόν προτρέπει νά τήν ακολουθήσει; Καί πώς θ' άντέξει στο πληγμα ό καπετάν-Διαμαντής;

Μυθος τέτοιος, δέν μπορούσε—είναι αυτόνόητο— νά δώσει λαβή σε σύνθεση φαρσοκωμωδίας. Οί χαριτωμένοι τύποι του καφενείου, τής επαρχίας, πού τό άνάλαφο χέρι των συγγραφέων έχει άρπάξει στο φτερό, δέν είναι ικανοί μόνον τους, παρά τό άφθονα διασκεδαστικό τους στοιχείο, ν' αλλοιώσουν τή φύση του έργου. Τό διανθίζουν μονάχα. Πρέπει νά δολογηθεί πώς οί κ.κ. Γιαννακόπουλος καί Σακελλάριος χειρίστηκαν τό θέμα τους μέ άπαλότητα καί προπάντων μέ δροσιά, πολλή δροσιά. Συλλογίζεται ώστόσο κανένας μέ κάποια μελαγχολία τί θά μπορούσε νά βγει άν χειριζόταν τό άραιό αυτό θέμα ένας φανταζίστας, λιγάκι ποιητής, από αυτούς πού δέν έχουμε άκόμα, καί πού θ' άργήσουμε ν' άποκτήσουμε. Έτσι όπως μάς παρουσιάζεται τώρα, έχει χάρη, βλέπεται πολύ ευχάριστα, αλλά — τό είπαμε — έχει καί κάτι τό άραιό, τό δίχως πυκνότητα. Είναι άνάλαφο σά χάρτινο κοκοράκι. Σέ ρόζ χαρτί.

Παίζεται λαμπρά. 'Ο Μίμης Φωτόπουλος χρωματίζει ζεστά καί μέ διακριτικές διακυμάνσεις τόν καπετάν-Διαμαντή, φροντίζοντας νά κρατηθεί στη δέουσα άπόσταση τόσο από τή φορτική συγκίνηση όσο κι' από τό άθέμιτο γέλιο. 'Ο Ντίνος 'Ηλιόπουλος είναι ένας χαριτωμένος Γιαννάκης, μέ τή φαιδρή καί συγκινημένη αστάθεια πού πρέπει, τή δροσερή άφέλεια. Γραφικός πάντα ό Χρ. Τσαγανέας, χαρακτηρίζει ευχάριστα τό θιασάρχη του μπουλουκιού. Άννα Φόνσου δίνει στη Λιάνα ό,τι τής χρειάζεται — καί δέν είναι πο-

λύ — καθώς καί ή Νίτσα Τσαγανέα στη Χρύσα. Πολύ πετυχημένα σκισάρουν τούς θαμώνες του καφενείου ό Λαυρέντης Διανέλλος, ό Έρ. Κονταρίνης, ό Νικ. Πλατής. 'Εξαιρετικές ικανότητες νεαρού κωμικού φανερώνει σ' ένα ρολάκο συμβατικό έλλωστε, ό Μπάμπης Άνθόπουλος, μόνον πού τόν παραφορτώνει μέ «μούρες». Οί έλλοι ήθοποιοί καλοί, κι' άς είναι ή συμβολή τους περιορισμένη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Έρωτευθήτε παρακαλώ»

ΤΩΝ ΝΙΚΟΥ ΤΣΙΦΟΡΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

(Θίασος Κ. Αναλυτή - Κ. Ρηγόπουλου)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΥΠΑΡΧΟΥΝ κωμωδίες βασισμένες σε μιάν ευχάριστη αρχική κατάσταση και κωμωδίες βασισμένες σε μιάν αρχική κατάσταση δυσάρεστη — κι' άς φαίνεται αυτό παράδοξο. Μπορεί νά συμβεί ώστε ή ευχάριστη κατάσταση νά εξελιχθεί σε δυσάρεστη και τ' αντίστροφο. Κατά βάση όμως πρέπει νά δεχτούμε πώς γνώρισμα τής κωμωδίας είναι τό ευχάριστο. Όχι τό πάση θυσία κωμικό. Τό ευχάριστο. Νομίζουν συνήθως πώς δύσκολο νά προκληθεί είναι τό κωμικό. Τό ευχάριστο είναι κάτι πού πιάνεται πολύ δυσκολότερα γιατί επιτέλους τό κωμικό ύπακούει και σ' έναν — κάποιο μηχανισμό — σε τεχνάσματα, συνταγές, ενώ τό ευχάριστο είναι κάτι άπροσδιόριστο στή γένεσή του και στήν ύφή του, μιá κατάσταση χάριτος. Τό ευχάριστο μετέχει τής αισθητικής χαράς. Τό κωμικό μπορεί κάλλιστα και νά μή μετέχει.

Φυσικά, τό ιδανικό τής κωμωδίας είναι τό κωμικό - ευχάριστο. Κωμωδίες μέ κωμικό - δυσάρεστο; Άπλούστατα, και κατά βάση: οί σατυρικές κωμωδίες. Η σατύρα βλέπει ανθρώπινες φυσιολογίες πού μορφάζουν. Και χρειάζεται τότε μεγάλο τάλαντο τού κωμωδιογράφου, οίστρος πληθωρικός, γιά νά μεταβάλει τό μορφοσκόπιο σ' αισθητική απόλαυση. Είναι ή περίπτωση τού Μπέν Τζόνσον στόν «Βολπόνε» του, ή τού Μακιαβέλι στόν «Μανδραγόρα». Άπό ό,τι ξέρουμε, ιστορικά, τό ευχάριστο σάν κατ' έξοχήν ιδιότητα τής κωμωδίας, τό εισήγαγε ο Μένανδρος. Γι' αυτό και χρειάζεται λεπτότερη, πιό εξελιγμένη γεύση προκειμένου νά τό χαρεί κανένας έσωτερικά, άντάξια. Είναι καρπός πολιτισμού εξελιγμένου. Οί άνίδεοι θά έβρισκαν τίς κωμωδίες τού Μένανδρου έλάχιστα «κωμικές». Ό «δύσκολος» είναι ένα παράδειγμα πολύ χαρακτηριστικό στήν περίπτωση τούτη.

Ύστερα από αυτό τόν δυσανάλογα μακρύ γιά τήν περίσταση πρόλογο, θά πώ ότι — τηρουμένων όλων τών αναλογιών και τών αποστάσεων — ή κωμωδία τών κ.κ. Ν. Τσιφόρου και Πολ. Βασιλειάδη «Έρωτευθήτε παρακαλώ», πού άνέβασε ο θίασος Κ. Αναλυτή — Ρηγόπουλου στό θέατρο «Διάνα», ξεκινάει από μιá κατάσταση ευχάριστη. Μόνο πού δέν τής μένει πιστή: Τή μεταστρέφει γρήγορα σε ύλικό φάρσα. Ένας σοφός, φιλόλογος, κλεισμένος στό γραφείο του στό μάκρος μιáς ζωής, μισοθαμμένος από τά βιβλία του, τά χαρτιά του και τή σκόνη, έχει διατυπώσει μιá θεωρία πού άρνείται κάθε αυθεντικότητα στόν έρωτα. Τά μειονεκτήματα, γιά τήν ώρα, είναι δύο: Πρώτο ότι ή θεωρία αυτή, όπως μάς διατυπώνεται, είναι άφελέστατη (όχι μέ τήν άφέλεια τού σοφού αλλά μέ τήν άφέλεια τών συγγραφέων) και δεύτερο ότι μαντεύουμε άμέσως τήν εξέλιξη τού έργου. Ό σοφός θά διαψεύσει ο ίδιος τή θεωρία του, θά έρωτευτεί. Άπό κει και πέρα, τό έργο θά φορτωθεί μέ σκηνές λίγο - πολύ παρεμβλητες, όχι λογικά αναγκαίες. Είν' αλήθεια πώς οί δύο δοκιμασμένοι πιά, και μέ τό παραπάνω, συγγραφείς θά βρούνε τόν τρόπο νά πλέξουν τά στοιχεία αυτά μέ τρόπο διασκεδαστικό. Θά εξασφαλίσουν όλα εκείνα τά μικροσπρόπτα και τίς μεταπτώσεις πού χρειάζονται γιά νά ξεχάσει τήν ώρα ο θεατής. Ένα είναι τό κακό: Ότι κυνηγάνε τίς καταστάσεις γιά τίς καταστάσεις. Τά πρόσωπα τού έργου αλλάζουν ψυχολογία και συμπεριφορά από τή μιá στιγμή στήν άλλη, μέ άποτέλεσμα νά μήν έχουν πιά καμιά ταυτότητα, ν' αποβαίνουν ασυνάρτητα. Είναι φανερό πώς εκείνο πού ενδιαφέρει τούς συγγραφείς είναι ή άνανέωση τών κωμικών συνδυασμών κι' όχι ή κάποια, έστω κι' επιφανειακή, ανθρώπινη αλήθεια. Η τελευταία αυτή περιορίζεται σε λόγια, μικροαγορεύσεις πού κάνουν τά πρόσωπα εδω-εκεί περί τής ύπεροχής τής «ζωής» άπέναντι στή σπουδαστηριακή σοφία, κλπ. Δέν λείπει ούτε τό πασίγνωστο «Λυχνάρι τού σοφού» τού Ζαχαρία Παπαντωνίου. Τό περιμέναμε άλλωστε. Όλ' αυτά είναι τόσο αληθινά όσο και τετριμμένα. Ό μόνος πού κατόρθωσε ν' άνανεώσει πραγματικά τό θέμα αυτό τής ύπεροχής τού ζήν άπέναντι στό διανοεΐσθαι είναι

ο Καξαντζάκης — αλλά ζητώ συγγνώμη τόσο από τόν Ισκίο του όσο κι' από τούς συμπαθέστατους συγγραφείς τού «Έρωτευθήτε παρακαλώ» γιά τήν άδιάκριτη τούτη παρέκβαση, πού είναι εκτός τόπου, τ' άναγνωρίζω.

Οί κ.κ. Τσιφόρος και Βασιλειάδης επιδιώκουν μόνο τό γέλιο, και τό πετυχαίνουν. Τό έργο τους είναι σκυλολυπημένο, δείχνει πείρα, γνώση τού σκηνικού μηχανισμού. Ό θίασος τό υπηρετεί άρκετά καλά στά επί μέρους. Ό Κ. Ρηγόπουλος, πού έπιμίζεται γιά πρώτη φορά τό βάρος ενός κεντρικού ρόλου, χαρακτηρίζει τό πρόσωπο τού «σοφού», και κρατάει τό έργο. Οί άσυνέπειες στίς μεταπτώσεις του δέν θαράνουν αυτόν: τίς θέλει ο ρόλος. Η Κάκια Άναλυτή είναι δροσερή, παίζει μέ τασχ-

πινιά μετρημένη τήν όλέθρια Μυρτώ. Η Μαρίκα Νέζερ έχει τό γνωστό της μπρίο, πού προσθέτει πολύ στό σύνολο. Έντελώς έξω από τό κλίμα τού θεάτρου πρόζας βρίσκεται ο έπιθεωρησιακά δυναμικός Κ. Βουτσάς. Η Κατερίνα Γιουλάκη είναι μιá γευστική Ίνώ, ο Ρένος Βρεττάκος ένας πειστικός Ιδιοκτήτης καθαριστηρίου κι' ο Σωτήρης Μουστάκας διασκεδαστικός Έκδότης — μόνο πού θά πρέπει νά προσέχει μήπως παρασυρθεί στήν τυποποίηση. Προσθέτω, στό θλιβερά γκροτέσκο ρόλο τού Ήλια, τόν Χρ. Δοξαρά.

Τό σύνολο θά ήθελε περισσότερη ελαφρότητα, λιγότερες ύπογραμμίσεις. Η σκηνογραφία τού κ. Βαγγέλη Όλύμπιου είναι καλαίσθητη κι' έχει άτμοσφαίρα. Ίσως όση δέν χρειάζεται...



«ΤΟ ΒΗΜΑ» Σάββατον 2 Μαρτίου 1963

ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Σαμπρίνα»

ΤΟΥ ΣΑΜΟΥΕΛ ΤΑΙΗΛΟΡ

(Θίασος "Ελλης Λαμπέτη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΗ, ανάλαφρη — σέ τόνο άέρα φρέσκου, αλλά άρωματισμένου — είναι ή κομεντί του Σαμ. Ταιήλορ πού παίζει ό θίασος Λαμπέτη στ' δμώνυμο θέατρο. Ουμίζει κάμποσο γαλλικό βουλεβάρτο μιάς πολύ γνωστής μας έποχής. Τό θυμίζει σά διάλογος, σάν έκφραση ζωής, σάν προσπάθεια γιά κομψότητα κι εύφυλογία. Δέν νομίζω πώς μιλάνε έτσι μεταξύ τους οί 'Αμερικανοί, ή αν μιλάνε έτσι, θά πεί πώς άλλο δέν έχουν στό νού τους παρά νά μιμηθούν τούς κοσμικούς Γάλλους τών άρχών του αιώνα. Είν' αλήθεια πώς ή «Σαμπρίνα» δια-

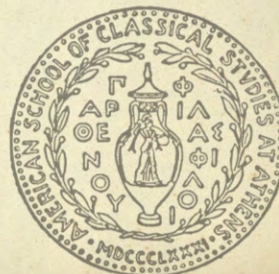
δραματίζεται σέ κύκλο πλουσιών, κοσμικών, κι' ότι οί κοσμικοί δέν είχαν ποτέ τους πουθενά πρωτότυπη ζωή, προσωπικό ύφος — μ' εξαίρεση ίσως τήν 'Αγγλία.

Ο μύθος τής «Σαμπρίνας» είναι ένα άθυρμα: 'Η κόρη του σωφέρ μιάς οικογένειας πλουσιών, αναθρεμμένη στό σπίτι αυτό από μικρή, πηγαίνει στό Παρίσι, όπου και μεταμορφώνεται, εξευρωπαϊζεται, εξελίσσεται, καλωπίζεται. Όταν γυρίζει στόν 'Αμερική, κάνει θραύση. Ο μικρός γιός τής οικογένειας Λάρραμπε θέλει νά τήν παντρευτεί, εκείνη όμως προτιμάει κρυφά τόν μεγάλο

γιό, πού έχει μέσα του τή δίψα τής πρακτικής επιτυχίας, του πλούτου. Έδώ παρεμβαίνει ή νεράιδα τών παραισθησιών μέ τό μαγικό ραβδί τής: "Όπως στίς παλιές κωμωδίες, ή Σαμπρίνα άποκαλύπτεται ξαφνικά πλούσια, πολύ. Ο οδηγός πατέρας τής είχε κάνει στά κρυφά χρηματιστηριακές επιχειρήσεις, χωρίς νά έγκαταλείψει καί τό βολάν του. Μ' ένα έκατομμύριο δολλάρια στήν τσάντα τής ή Σαμπρίνα μπορεί τώρα νά εκδίασει όποιαδήποτε πόρτα τής εύτυχίας θέλει. Τή χειροκροτούμε άκριβώς τή στιγμή όπου αρχίζει νά παύει καί νά μάς ενδιαφέρει: Γιατί, βλέπετε, ή Σταχτοπούτα είναι ήρωίδα ένόσω ύποφέρει. 'Η εύτυχία έχει όλα τά καλά, εκτός από ιστορία.

Τό έργο — ένα ανάλαφρο τίποτα — παίζεται όπως πρέπει. Δέν μπορώ νά ισχυριστώ πώς ό ρόλος τής Σαμπρίνας είναι από τούς καλύτερους τής "Ελλης Λαμπέτη. Νομίζω πώς ή λαμπρή πρωταγωνίστρια άκτινοβολεί κυρίως εκεί όπου ύπάρχει κάποιο ψυχικό περιεχόμενο, σάρκα κι' αίμα. 'Η Σαμπρίνα είναι μιά χρυσασλίδα ψεύτικη, αλλά ή "Ελλη Λαμπέτη δέν παύει ποτέ νά έχει τό δικό της θέλητρο. Ο Νίκος Κούρκουλος χαρακτηρίζει ζαηρά τόν Λουίς Λάρραμπε κι' ό Λευτέρης Βουρνάς είναι ένας άπαλός, εύγενικός Ντέιβιντ. Στέρεη πάντα, μέ πολλή θηλυκότητα ή Μαίρη Λαλοπούλου, παίζει μέ χάρη τή μητέρα Λάρραμπε. Ο Γιάννης Μιχαλόπουλος είναι ένας διασκεδαστικός, έν καί κάπως υπογραμμισμένα κωμικός. Εύγένιος Λάρραμπε καί ή Σοφία Φωκά εύχάριστη θεία Τζούλια. Λαμπρός σωφέρ Φάισαοσάιντ ό Μπάμπης Κατσούλης. Καί γοαφικός Νταρζανσόν ό Δημ. Καλλιδικάς.

Μέσα σέ μιά κάπως τυπική αλλά εύχάριστη σκηνογραφία του κ. Γιάννη Καρούδη, ή παράσταση ξετυλίγεται άμαλά, δίχως σκοντάμματα ή άδεξιότητες. Σημαντική είναι ή συμβολή του μεταφραστή του έργου κ. Μάριου Πλωρίτη.



«ΤΟ ΒΗΜΑ» Σάββατον 2 Μαρτίου 1963

ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Σαμπρίνα»

ΤΟΥ ΣΑΜΟΥΕΛ ΤΑΙΗΛΟΡ

(Θίασος "Ελλης Λαμπέτη)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΗ, ανάλαφρη — σέ τόνο άέρα φρέσκου, αλλά άρωματισμένου — είναι ή κομεντί του Σαμ. Ταιήλορ πού παίζει ό θίασος Λαμπέτη στ' όμώνυμο θέατρο. Θυμίζει κάμποσο γαλλικό δουλεβάρτο μιάς πολύ γνωστής μας έποχης. Τό θυμίζει σά διάλογος, σάν έκφραση ζωής, σάν προσπάθεια γιά κομψότητα κι' εύφυλογία. Δέν νομίζω πώς μιλάνε έτσι μεταξύ τους οί Αμερικανοί, ή άν μιλάνε έτσι, θά πεί πώς άλλο δέν έχουν στό νού τους παρά νά μιμηθούν τούς κοσμικούς Γάλλους τών άρχών του αιώνα. Εϊν' αλήθεια πώς ή «Σαμπρίνα» δια-

δραματίζεται σέ κύκλο πλουσίων, κοσμικών, κι' ότι οί κοσμικοί δέν είχαν ποτέ τους πουθενά πρωτότυπη ζωή, προσωπικό ύφος — μ' εξαίρεση ίσως τήν Άγγλία.

Ο μύθος τής «Σαμπρίνας» είναι ένα άθυρμα: Η κόρη του σωφέρ μιάς οικογένειας πλουσίων, άναθρεμμένη στό σπίτι αυτό από μικρή, πηγαίνει στό Παρίσι, όπου και μεταμορφώνεται, έξευρωπαϊζεται, εξελίσσεται, καλωπίζεται. Όταν γυρίζει στόν Αμερική, κάνει θραύση. Ο μικρός γιός τής οικογένειας Λάρραμπε θέλει νά τήν παντρευτεί, εκείνη όμως προτιμάει κρυφά τόν μεγάλο

γιό, πού έχει μέσα του τή δίψα τής πρακτικής επιτυχίας, τού πλούτου. Έδώ παρεμβαίνει ή νεράιδα τών παρρυθίων μέ τό μαγικό ραβδί τής: "Όπως στίς παλιές κωμωδίες, ή Σαμπρίνα άποκαλύπτεται ξαφνικά πλούσια, πολύ. Ο οδηγός πατέρας τής είχε κάνει στά κρυφά χρηματιστηριακές επιχειρήσεις, χωρίς νά έγκαταλείψει και τό δολάν του. Μ' ένα έκατομύριο δολάρια στόν τσάντα τής ή Σαμπρίνα μπορεί τώρα νά εκδίασει όποιαδήποτε πόρτα τής εύτυχίας θέλει. Τή χειροκροτούμε άκριβώς τή στιγμή όπου άρχίζει νά παύει και νά μάς ενδιαφέρει: Γιατί, βλέπετε, ή Σταχτοπούτα είναι ήρωίδα ένόσω ύποφέρει. Η εύτυχία έχει όλα καλά, έκτός από ιστορία.

Τό έργο — ένα άνάλαφρο τίποτα — παίζεται όπως πρέπει. Δέν μπορώ νά ίσχυριστώ πώς ό ρόλος τής Σαμπρίνας είναι από τούς καλύτερους τής "Ελλης Λαμπέτη. Νομίζω πώς ή λαμπρή πρωταγωνίστρια άκτινοβολεί κυρίως εκεί όπου ύπάρχει κάποιο ψυχικό περιεχόμενο, σάρκα κι' αίμα. Η Σαμπρίνα είναι μιά χρυσάλλιδα ψεύτικη, αλλά ή "Ελλη Λαμπέτη δέν παύει ποτέ νά έχει τό δικό της θέλητρο. Ο Νίκος Κούρκουλος χαρακτηρίζει ζωηρά τόν Λούις Λάρραμπε κι' ό Λευτέρης Βουρνάς είναι ένας άπαλός, εύγενικός Ντέιβιντ. Στέρηση πάντα, μέ πολλή θηλυκότητα ή Μαίρη Λαλοπούλου, παίζει μέ χάρη τή μητέρα Λάρραμπε. Ο Γιάννης Μιχαλόπουλος είναι ένας διασκεδαστικός, έν και κάπως υπογραμμισμένος κωμικός. Εγγένιος Λάρραμπε και ή Σοφία Φωκά εύχάριστη θεία Τζούλια. Λαμπρός σωφείο Φαίαρτσάιντ ό Μπάμπης Κατσούλης. Και γοαφικός Νταρζανσόν ό Δημ. Καλλιβωκός.

Μέσα σέ μιά κάπως τυπική αλλά εύχάοιστη σκηνογραφία του κ. Γιάννη Καρύδη, ή παράσταση ξετυλίγεται άμαλά, δίχως σκοντάμματα ή άβεξιοότητες. Σημαντική είναι ή συμβολή του μεταφραστή του έργου κ. Μάριου Πλωρίτη.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Οἱ νεόπλουτοι»

ΘΙΑΣΟΣ ΒΑΣΙΛΗ ΑΥΛΩΝΙΤΗ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

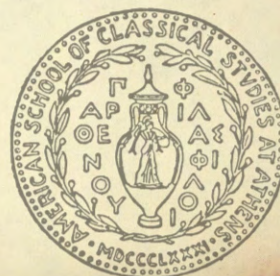
Τά πράγματα, στό θέατρο ὄφρστ, εἶναι πολύ εὐθυμα, ὁ θεατής διασκεδάζει, ὑπό τόν ὄρο θέβαια ὅτι θά παρατήσῃ στό κατῶφλι, μπαίνοντας, ὅλες του τίς ἐνοχλητικές ἀποσκευές: κοινωνική εὐθιζία, γούστο, καλλιτεχνικές προσδοκίες. Ἀπό σκηνῆς λέγονται ἀστεία καὶ θωμολοχίες τῶν στρατῶνων, ὑπογραμμίζονται μάλιστα, γιατί «κάνουν αὐλαία», γίνονται φινάλε σέ πράξεις. Ἀνακατεύονται καί μέ ἄλλα εὐφρολογήματα, πιά πρωτότυπα αὐτά, πιά ἐξυπνα, καί τότε θλίβεται κανένας διπλά: γιά τό πῶς χάνονται ἄνθρωποι μέ ἄλαντο, πού θά μπορούσαν κάτι θετικό νά προσφέρουν στό θεατρό μας, καί γιά τήν κατρακύλα πού ἔχουν πάρει τά θεατρικά μας πράγματα. Εἶναι πολύ μεγαλύτερη ἀπό αὐτήν πού ὑποψιάζεται ὁ συνειδητός θεατής. Εἶναι διάλυση τοῦ δραματικότερου τύπου, γιατί ἔχει τή μορφή τῆς εὐθυμίας ἀκριδῶς, τῆς ἀπάθειας. Ἀναρωτιέται ἂν οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου, μ' ὅ,τι κι' ἂν λέμε, ἔχουμε σαφῆ ἐπίγνωση πού πᾶμε.

Θά πεί ἴσως κανένας ὅτι ὑπάρχουν ὥστόσο καί νησιδες παρήγορες, ὅτι ὅλα δέν εἶναι τόσο ἀπελπιστικά ὅσο τά λέμε. Ἀναμφισβήτητα. Ὅμως οἱ ἐξαιρέσεις αὐτές, ὀργανωμένες ἢ σποραδικές, βρίσκονται σ' ἀδυναμία νά δημιουργήσουν καθεστῶς, πνίγονται ἢ ἀπειλοῦνται ἀπό τή γενική ἐκλυση, πού ἐμφανίζεται μέ τή μορφή τοῦ πληθωρισμοῦ, τῆς ἀνατροπῆς κάθε ἱεραρχίας ἀξιών, τῆς εὐκολίας, τῆς προβολῆς μετριοτήτων μέ λάμψη, τῆς ἀνυπαρξίας σοδαρῶν κριτηρίων. Ποτέ ἄλλοτε ἡ θεατρική μας ἀγορά δέν εἶταν τόσο ἀγοραία ὅσο τώρα.

Γιά τούς «Νεόπλουτους» εἰδικά, τό μόνο πού θά εἶχε νά πεί κανένας, εἶναι πῶς δέν φαίνονται οὔτε οἱ συγγραφεῖς τους νά τούς ἔχουν πάρει στά σοδαρά. Εἶναι, πραγματικά, πολύ εὐφρεῖς γιά νά πέσουν σέ τέτοια πλάνη. Ἐπίσσαν κι' ἔγραψαν ἓνα ἔργο ἐπὶ μέτρῳ — στά μέτρα τοῦ καλοκαιριοῦ, ἐποχῆς πάσης καλλιτεχνικῆς ἀουδοσίας, ὅπως ἔχει καθιερωθεῖ νά θεωρεῖται στόν τόπο μας. Ἀκόμα καί τό θέμα τῶν «Νεόπλουτων» ἀνήκει στήν πιά ἀναχρονιστική πεπατημένη: Ἡ ζήπιασά τῶν μεσαίων τάξεων πού θέλουν νά κάνουν τούς ἀριστοκράτες καί πέφτουνε θύματα ἀπατεῶνων. Χρονολογικά, ἡ σάτυρα αὐτή ἀνατρέχει σέ θεατρικές μόδες τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Τότε εἶναι πού εἶχαν ἐρθεῖ στό προσκήνιο τῆς ἑλληνικῆς κοινωνικῆς ζωῆς οἱ νεόπλουτοι, κι' ἀφῆσαν ἐποχή, χωρίς ν' ἀφήσουν κι' ἔργο διώσιμο στό θέατρο. Τούς σχολίασε τό χρονογράφημα τῆς ἐποχῆς, τό εὐθυμογράφημα, ἡ ἐπιθεώρηση, ὁ μακαρίτης Θ. Συναδινός σ' ἓνα-δυό του ἔργα. Τώρα, σήμερα, τό θέμα μοιάζει ἀρκετά ξεθυμασμένο, ἔξω ἀπό τά ἐνδιαφέροντα τῆς ἐποχῆς.

Κι' ἐπειτα ξέρουν τόσο λίγο οἱ ἡθοποιοί μας νά σατυρίσουν τόν λεγόμενο «καλό» κόσμο, νά τόν μιμηθοῦν μέ χιούμορ! Τόν παρουσιάζουν ὅπως τόν φαντάζονται, ἀπλοϊκά. Ἀπομένει λοιπόν μονάχα ἡ εὐφορία μερικῶν ἀνάμεσά τους, καθώς ὁ Βασ. Αὐλωνίτης κατά κύριο λόγο. Εἶναι ἀρκετή ἴσως γιά νά μας διασκεδάσει, εἶναι λίγη γιά νά φτιάξει καί θέατρο. Θεύγουμε μέ τήν ἐντύπωση πῶς παρευρεθήκαμε σέ κάτι πού ἔμεινε στό ὄρομο, δέν μπόρεσε νά ὁλοκληρωθεῖ.

Τοι φέρει Βασίλειος



Η ΧΘΕΣΙΝΗ ΠΡΩΤΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΦΥΡΣΤ

ΜΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ μέ ποηδές φωνές

«ΚΑΝΕ ΜΕ ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟ»

Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ από τή χειμερινή περίοδο στην καλοκαιρινή, είναι πάντα ένα ξάφνιασμα. Όχι πολύ εύχριστο συνήθως—στο θέατρο θέλω να πω. Μονομιᾶς, αρχίζει τό ξεχειλῶμα, τό ξελαρύγγισμα, ἡ αποχαλίνωση, ὁ ἀγῶνας νά παραβγαίνουν φωνητικά οἱ ἥθο-ποιοὶ μέ τό πανδαιμόνιο τοῦ ἀθηναϊκοῦ δρόμου. Οἱ συγγραφεῖς προσαρμόζονται στίς δεδομένες αὐτές συνθήκες. Γι' ἄλλους ἀπ' αὐτοὺς εἶναι δύσκολο, γι' ἄλλους πολὺ εύκολο. Τό καλοκαιρινό θεατρικό ἔργο εἶναι κάτι πού τό βλέπεις ἀνάμεσα σέ δύο γκαζόζες, μέ ὑπόκρουση μουγκρι-σμάτων ἀπό μηχανήματα τοῦ ἀφηνιασμένου πολιτισμοῦ.

Οἱ κ.κ. Τσιφόρος καί Βασιλειάδης στηρίζουν τό νέο τους ἔργο στό διάλογο. Ὁ διάλογος εἶναι πού προηγείται καί σέρνει ξοπίσω του τά πάντα : πρόσωπα, μῦθο, δράση. Βασικά, μιά κεντρική κατάσταση : Ἕνας γιός ἐμπόρου, ἀχαίρευτος, πού «ζεῖ τή ζωή του», ἔχει συνδεθεῖ μέ μιά κοπέλλα ἐξυπνη, δρα-

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

στήρια, μοντέρνα, εξοπλισμένη μέ πρακτικό μυαλό. Ἀκολουθώντας τήν τυφλά, βάζει τά γυαλιά στόν πατέρα του, κάνει χρυσές δουλειές γιά τό ἐμπόριό τους. Ἡ κωμική κατάσταση ἔγκειται στά ξαφνιασμάτα τοῦ πατέρα καί στήν ἀντιστροφή τῆς πρωτοβουλίας : Τό μοντέρνο πνεῦμα παραμερίζει τό παλαιό.

Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα, δέν μάς φαίνεται νά γίνονται καί πολλὰ πράγματα. Βέβαια τό ἔργο προχωρεῖ, σκηνές σκαρώνονται, ἀστεία κι' εὐφυολογήματα λέγονται, ἀλλά σέ ἄλ' αὐτά δέν ὑπάρχει ραχοκοκαλιά. Εἶναι φανερό πῶς οἱ συγγραφεῖς διασκεδάζουν, τό παίρνουν καί λιγάκι στό φιλό, κοιτάζοντας σόγκαίρα τό ρολοῖ τους γιά νά συμπληρωθεῖ ὁ κύκλος τῶν καθιερωμένων δύο ὥρων. Σάν κύριο σκοπό τους ἔχουν τάξει, ὅπως εἴπαμε, τήν ἀστειολογία : Ἕνας διάλογος πού πηγαίνει ψάχνοντας γι' ἀστείες ἀπαντήσεις, τίς πετυχαίνει γιατί οἱ συγγραφεῖς εἶναι πνευματώδεις, δέν πολυιάζεται ὁμῶς ἂν ἔτσι θυσιάζεται ἡ συνέπεια τῶν προσώπων, ὁ εἰρμός τοῦ μύθου, ἡ εὐρυθμία τοῦ συνόλου. Ἀναρωτιέται μάλιστα κανένας τί σχέση ἔχει μέ τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου ὁ τίτλος «Κάνε με πρῶθυπουργό». Ἀπλούστατα : δίνει λαβή σέ μερικούς πολιτικούς ὑπαινιγμούς, πού προσθέτουν στό ἔργο τό ἐπιθεωρησιακό ἐπικαιρο.

Ἡ παράσταση — τό εἴπαμε κι' αὐτό — εἶναι κραυγαλέα. Προκαλεῖ θαυμασμό ἡ φωνητική ἀντοχή τῶν ἥθοποιῶν, τοῦ Κ. Βουτσᾶ, κατά κύριο λόγο, πού εἶναι κι' ἀπό λόγου του κραυγαλέος. Ὁ Διον. Παπαγιαννόπουλος παραμένει συνεπέστατος στόν σκηνικό ἐαυτό του καί ἡ Ἄννα Παῖτατζή στόν δικό της. Ἡ Χρ. Σύλβα εἶναι πλάσμενη γιά πράγματα εὐγενέστερα, γιά ἕνα θέατρο ἀποχρώσεων. Κρίμα πού δέν τῆς δίνεται ἡ εὐκαιρία νά τό ὑπηρετήσῃ. Διασκεδαστικός ὁ Γιάννης Μαλοῦχος σ' ἕναν ἐπιθεωρησιακό τύπο μάγκα τῆς παλαιᾶς σχολῆς. Ἡ Ἑλ. Κρίτη ἔχει ὠραία σκηνική ἐμφάνιση καί ἴσως θά φανεῖ ἀποδοτική σέ ἄλλες, καλλιτεχνικότερες εὐκαιρίες.

Οἱ σκηνογραφίες τοῦ κ. Γ. Ἀγγέλου ἀνέκουν στόν ἐντυπωσιακό, καλαίσθητο, ἀλλά συμβατικό τύπο τῶν «μοντέρνων» σαλονιῶν, πού θυμίζουν νυχτερινά κέντρα.



Η ΕΥΚΑΙΡΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙ

ΤΟ «ΖΩΝΤΑΝΟ ΠΤΩΜΑ»

ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΙΑΣΟ ΒΑΧΤΑΝΓΚΩ

Ο ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ θίασος Βαχτάνγκωφ, που άρχισε τις παραστάσεις του τη Δευτέρα τό βράδι στο θέατρο Κοτοπούλη, είναι μία σπάνια ευκαιρία κι' ένας καλλιτεχνικός κίνδυνος. Προσθέτω αμέσως τό «καλλιτεχνικός» γιά νά μή νομιστεί πώς πρόκειται γιά κανένα πολιτικό κίνδυνο! Τό καλλίτερο λοιπόν πού θά είχαμε νά κάνουμε θά ήταν ν' αναλύσουμε—πρόχειρα έστω—τά δύο αυτά στοιχεία, καί νά περιοριστούμε σέ νύξεις μόνο γιά τό έργο πού παρουσιάστηκε πρώτο τής σειράς: τό «Ζωντανό πτώμα» του Λέοντος Τολστόϊ.

Μαντεύει κανένας πώς ή άνησυχία του έγχωριου θεατή, προκειμένου νά παρακολουθήσει ρωσικό θίασο, θά είναι τό άγνωστο τής γλώσσας. Η άνησυχία έχει, αυτή καθ' έαυτή, αρκετά συμβατικό χαρακτήρα, γιατί κι' όταν άκόμα έρχεται γαλλικός ή αγγλικός θίασος, περισσότεροι είναι εκείνοι πού νομίζουν—ή πού κολακεύονται νά πιστεύουν—πώς θά καταλάβουν, παρά πού καταλαβαίνουν πραγματικά. Η παρακολούθηση ξενόγλωσσου θεάτρου είναι πολύ δύσκολη: τά διαθέσιμα γαλλικά ή έγγλέζικα αποδείχνονται κατά κανόνα ανεπαρκέστατα γιά νά συμπεριφερθεί ο καθένας μέ τό θεατρικό ρυθμό τους καί, τό σπουδαιότερο, γιά νά επικοινωνήσει μέ μία δραματική παράσταση άπόλυτα, δέν άρκει νά καταλαβαίνει μέσες-άκρες. Πρέπει νά μπορεί νά χαρεί άποχρώσεις καί διακυμάνσεις, νά γευτεί τήν ποιότητα, τούς ύπαινιγμούς του λόγου, ίδίως όταν πρόκειται γιά θέατρο γραμμένο από ποιητές καί όχι από διατέχνες.

Αλλά, αδιάφορο τά ρωσικά μάς είναι πολύ μακρυνότερα από τ' αγγλικά ή τά γαλλικά, γι' αυτό δέν χωρεί άμ-

γείο, δέν άπουσιάζει καί πριν: άπλώς περιέχεται μέσα στό ρωσικό αίσθημα του θεάτρου. Στούς άλλους συγγραφείς είναι περισσότερο ένα στοιχείο τής έρμηνείας. Στόν Τσέχωφ γίνεται άπόσταγμα, συμπυκνωμένο θέμα.

Ο ρωσικός χρόνος, σέ συνδυασμό βέβαια καί μέ τό άπρόσιτο τής γλώσσας, έκαναν τήν πρώτη παράσταση του Θεάτρου Βαχτάνγκωφ νά φανεί σέ πολλούς μακριά, άργή. Είταν, πραγματικά, άργή· αλλοίμονο όμως άν δέν καταλάβαινε τό γιατί. Οί παύσεις αυτές, πού είναι ζωντανές, ζεστές, βαρείες, πού συνεχίζουν δουδά έναν έσωτερικό διάλογο, οί ρυθμοί πού τεντώνονται, κλωθογυρίζουν σαν κουλουριστές τολύπες καπνίου ή όμίχλης, τό σύνολο πού κυλάει παχύρρευστο, άφήνοντας ν' αναπτύσσονται καί νά ώριμάζουν οί καταστάσεις, είναι μία τέχνη γεμάτη έσωτερικότητα, πού σέβεται τόν άνθρωπο, δέν τόν σκουντάει νά τόν ξεβγάλει άρον-άρον. Έτσι, καί μόνον έτσι, μπορεί ν' αναδοθεί αυτή ή πυκνή άτμόσφαιρα, νά όρθωθούν, νά κυματίσουν μπροστά μας όλα αυτά τά όντα, τά πρόσωπα τής ρωσικής λογοτεχνίας, τά μεθυσμένα από ψυχή.

Καί τί λαμπροί καλλιτέχνες!—γιά νά ξανάρθουμε στή συγκεκριμένη περίπτωση. Κανένα «κλισέ» στό παίξιμό τους, καμμία έξωτερική τεχνική. Μόνον ή έσωτερική, πού είναι, άπλούστατα, ύλοποιημένη καί συνειδητοποιημένη Τέχνη. Θά σημειώσω πρόχειρα, από τά πιο χτυπητά, τήν εκπληκτική εξέλιξη-μεταμόρφωση του Νικολάϊ Γκριτσένκο (Φέντια) άπό τή δεύτερη στήν τρίτη πράξη: Πώς αυτός ό χαριτωμένος, κομψός κύριος τής άρχής έγινε ό αλήτης, τό ναυάγιο μέ τό σθσημένο βλέμμα, τό λυωμένο πρόσωπο, τις κινήσεις πού είναι σά νά μήν πειθαρχούνται πιά από τόν έγκέφαλο. Η άνάγλυψη αυτή εικόνα του ξεπεσμού ενός ανθρώπου, ή έσωτερική του κατάρρευση, είναι όλο τό δράμα—ένα αϊώνιο δράμα. Καί μέ πόση οικονομία μέσων, λιτότητα, έσωτερική εύλωττία, αισθητική άγωγή, δίνεται από τό σύνολο όλη ή ιστορία μέ τή μυθιστορηματική τής ύψη. Καί τί λαμπροί, αληθινοί, κομμάτια σπαρταριστής ζωής, οί δευτερεύοντες τύποι, πού είναι σωρεία! Τό φινάλε τής δεύτερης πράξης, ή συγκλονιστική σκηνή Φέντια—Λίζας—Καρένιν, στό γραφείο του άνακριτή, είναι αυτό πού λέμε μεγάλο θέατρο. Καί ή αυτοκτονία τών άκροατών του Δικαστηρίου, πρόδινε τό έξοχο γούστο, πού δέν είναι ποτέ φιλολογία ή ναρκισσισμός.

Κανένας θεατρινισμός, πουθενά. Καμμία παγίδα, τερτίπι, γιά νά ύποκλαπεί ό εύκολος ένθουσιασμός του θεατή. Όλα ανθρώπινα—τόσο ανθρώπινα! Άνάφερα τόν πρωταγωνιστή Νικολάϊ Γκριτσένκο. Προσθέτω τή Λιουντμίλα Τσελίκοφσκαγια, πού είναι μία Λίζα γεμάτη πονεμένη αξιοπρέπεια—άν καί μέ λίγο σκληρή φωνή—τή Λιουντμίλα Μακσάκοβα, ζεστή, παθιασμένη τσιγγάνα Μάσα, τόν Γιούρι Γιάκοβλεφ, θαυμάσιο Καρένιν, τήν Έλένα Ντομπρονόβοβα (Σάσα), τήν Έλίζαβέτα Άλεξέγιεβα (Άνανα Πάβλοβνα), τήν Τσεντσιλία Μανουσόροβα (κυρία Καρένιν). Δέν μπορώ νά παραλείψω κανέναν, γι' αυτό καί δάσω μία τελεία συμβατική. Κάθε έπανοδος άξίζει στό σκηνοθέτη Ρουμπέν Σίμωνωφ.

Οί σκηνογραφίες—συμβολικές, άλλά μέ μισορεαλιστικό τρόπο—δέν Ικανοποίησαν· πρόκειται όμως γιά λύση τής άνάγκης, πού νά βοηθάει στίς δέκα άλλους. Καί όλες οί φανές τών τραγουδιών στή δεύτερη εικόνα δέν δικαιολογούσαν τά όσα τους. Άλλά τί σημασία έχουν τέτοια μικροπελάδια μέσα στό σύνολο, στήν ουσία;

Μιλήσαμε γιά ευκαιρία καί γιά κίνδυνο. Ο κίνδυνος είναι μήπως δέν ώφεληθούν όσοι θά πρέπει νά ώφεληθούν. Μήπως γίνουν παρανοήσεις. Καί μήπως ειπωθούν δημοσία τίποτα άνεύθυνες, πομπώδεις μαριέ, γιά νά στραβώσουν τούς άφελείς.



● Μία χαρακτηριστική σκηνή από τό παρουσίασε ο θίασος «Βαχτάνγκωφ»

του

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

φίβολία. Υπάρχει όμως κάτι πού μάς είναι άκόμα πιο μακρυνό: Τό ρωσικό θέατρο σαν αντίληψη, σαν τρόπος έρμηνείας. Καί αυτό πρέπει όπωσδήποτε νά ξεπεραστεί, γιατί, διαφορετικά, άκαρπο θά μείνει τό πέρασμα του Θεάτρου Βαχτάνγκωφ: Καί γιά τό κοινό καί γιά τούς ήθοποιούς μας, πού είναι εκπαιδευμένοι σύμφωνα μέ μιάν αντίληψη επικίνδυνα άπομονωτική—χωρίς νά τό ξέρουν άλλωστε.

Τό δυσκολότερο στοιχείο πού έχει νά ξεπεράσει ό έγχωριος θεατής στό ρωσικό θέατρο δέν είναι ή γλώσσα· είναι ό ρωσικός θεατρικός χρόνος. Γιά μάς έδώ, άλλά καί γενικότερα γιά τούς μεσογειακούς λαούς, άκόμα καί γιά τόν δυτικό κόσμο σά γενική έννοια, ή θεατρική παράσταση είναι μία Ισχυρή έντύπωση, ρυθμισμένη από μέσα, σύμφωνα μ' ένα μηχανισμό καλά κουρτισμένον. Γιά τό ρωσικό θέατρο ή παράσταση είναι κάτι άλλο: ένα δίωμα. Έμάς έδώ, μάς διέπει στό θέατρο ή ψυχολογία του τί-θά-γίνει-παρακάτω. Η κάθε στιγμή, άξιοματικά, δέν έχει παρόν· είναι μία φυγή πρός τά πρόσω. Ένα μύριο χρόνου πού άξιοποιείται από τά έπόμενά του. Γιά τό ρωσικό θέατρο ή κάθε στιγμή άποτελεί αύταξία, όπως στή μουσική. Σέ μία συμφωνία δέν περιμένετε νά φτάσετε στό τέλος γιά ν' άπολαύσετε. Έχουμε έτσι τήν αντίθεση: Χρόνος έδώ—διάρκεια στή Ρωσία. Τή διάρκεια άλλωστε αυτή, τό πλάτος, τήν οργανική, τήν αισθητικά ήρεμη ανάπτυξη, τήν ύπαγοσεί ή Ιδιομορφία τής ρωσικής γής: Είναι ή άπεραντοσύνη, ό άτελείωτος κάμπος, ή στέππα, τά μέτρα του κόσμου πού γίνονται έκει διαφορετικά, ή άνάσα πού φαρδύνει τά στήθια.

Άποκορύφωμα τής διάρκειας αυτής στό θέατρο θά γίνει τό έργο, ή τέχνη του Τσέχωφ. Είναι παράδοξο όμως δέν τό έχουν προσέξει πώς πίσω από τό τσεχωφικό θέατρο κρύβεται μία όλόκληρη μεταφυσική του Χρόνου. Αυτή είναι ή πεμπτουσία του, τό κλειδί του μυστηρίου—ένός μυστηρίου τόσο γοητευτικού. Άλλά ό,τι στόν Τσέχωφ φτάνει στό άπό-



1913147-

ΤΟΥΡΓΚΕΝΙΕΦ Ο ΑΒΡΟΣ

● «Ένας μήνας στην έξοχή»

ΑΝ ΔΕΝ είχε προηγηθεί ο θάσος Βαχτάγκωφ με την παράσταση του «Ζωντανού πτώματος» και τη βραδύρρυθμη αγωγή του, θα είχε κάθε λόγο ο αθηναίος θεατής να ξαφνιαστεί για το θεατρικό χρόνο του έργου του 'Ιβάν Τουργκένιεφ, που παίζεται από το θάσο 'Αλεξανδράκη. Τώρα όμως, κάθε άπορία νομίζω πως θα πρέπει να έχει βρει κιόλας την εξήγησή της.

Τό «Ένας μήνας στην έξοχή» είναι έργο προτοσεχωφικό, με την έννοια του προδρομικού της τοσεχωφικής δραματουργικής. Άλλη έντελως αντίληψη εδώ του χρόνου, άσχετη με του δυτικού θεάτρου, για να μην πούμε αντίθετη. Στο θέατρο του δυτικού κόσμου ο χρόνος συμπεκνώνεται, ακόμα και διεκασμένα, ή δραματική του έκδοχή έχει την έννοια δραστηρικής επιτομής. Στόν Τουργκένιεφ ο δραματικός χρόνος αντικαθίσταται από τη δραματική διάρκεια, με αποτέλεσμα να απαιτείται από τό θεατή μία αναθεώρηση των εσωτερικών του μέτρων. Δέν παραδίδω τη δυσκολία της αλλαγής, αλλά και θεωρώ χρήσιμο να συνειδητοποιηθεί τό πόσο είναι αναγκαία, γιατί, διαφορετικά, θα χαθεί άδικα κι' ανεπανόρθωτα ό,τι άραιο, καθαυτό πολύτιμο, περιέχει τό άριστούργημα αυτό του Τουργκένιεφ. "Ας σημειωθεί πως πρόκειται για έργο από καιρό καθιερωμένο στό διεθνές επίπεδο. Οί "Αγγλοι τό παίζουν

και τό αγαπούν, οί Γάλλοι τό ανέβασαν πέρυσι και τό παίζουν ακόμα.

Άξιόπαινος λοιπόν ο θάσος 'Αλεξανδράκης για την έκλογή του. Θα προσθέσω: και για την προσπάθειά του ν' ανεβάσει τό έργο όσο μπορεί πιο στοργικά. Τό «Ένας μήνας στην έξοχή» είναι λουλούδι υπερβολικά ευαίσθητο, ή παραμικρή αδεξιότητα μπορεί νά τό ξεφυλλίσει. Έργο ρωμαντικό στην εσωτερική ύφή του — ανήκει περισσότερο στό 1840 όπου διαδραματίζεται, παρά στό 1850 όπου γράφτηκε — αντιπροσωπεύει μία στι-

μαστή της οικοδόποινας κατά πρώτο λόγο και στόν άντρα της κατά δεύτερο. Η οικοδόποινα Ναταλία 'Ισλαγίεβα μηχανεύεται τρόπους ν' απαλλάξει από τη μικρή της άντεράστρια και οί τρόποι αυτοί είναι άνάξιοι της ευγενικής Ναταλίας. Στο τέλος, ό μοιραίος φοιτητής θά φύγει, για ν' αποκατασταθεί ή ήρεμία, θα φύγει όμως μαζί του κι' ο 'Ρακίτιν, ό υπομονετικός θαυμαστής. Όλα είτανε σαν ένα σύννεφο πού έφερε μία ψυχάλα μυρωμένη και πέρασε.

Τό άσημαντό του μύθο έχει εδώ την έννοια πως όλο τό νόημα τό εκφράζουν οί καταστάσεις, οί συναισθηματικές διακυμάνσεις και μεταπτώσεις, ό ψυχικός κόσμος των προσώπων. Είναι άλλωστε κομποσα, γιατί ο Τουργκένιεφ μάς δίνει τη γραφικότερη εικόνα ενός μικροκόσμου, πού ζει στό σπίτι των 'Ισλαγίεφ και στό γύρω. Οί συναισθηματικές εξελίξεις των δύο κεντρικών γυναικών προσώπων έχουν σχεδιαστεί με λεπτότητα και χάρη, είναι σωστό άραδούργημα. Τό όλο άποπνέει μιάν εξίσια άδρότητα: και, τό έξ 'Ισου στοιχεία νέα, πού στόν θεατρικό χώρο στοιχεία νέα, πού έξω από τόν Τσεχόφ, είναι ζήτημα έν έχουν, από τότε κ' ύστερα, άξιοποιηθεί. Άναφέρω ένδεικτικά την ήθελμένη χαλαρότητα του διαλόγου, πού υποβάλλει τό αίσθημα της έσωτερικής κι' έξωτερικής ροής, τη ρευστότητα των συναισθηματικών καταστάσεων, τό άρμα πού άναδίδεται και λιθανίζει άργά, δκνά, στόν άτμοσφαίρα του έργου.

Ο σκηνοθέτης κ. Α. Τριβιζάς έδιδασε μέ βαθύτατη κατανόηση κι' αληθινή ευαισθησία την άραιο αυτή δραματική σύνθεση. Δέν έχασε καθόλου σά σκηνοθέτης την ψυχραιμία του, ώστε νά προσαρμόσει θάναυσα τό έργο στίς απαιτήσεις του δυτικού θεατρικού χρόνου, από φόβο μήπως γίνει βαρετό. Η σύντημηση των μονολόγων του άρχικού κειμένου είναι μία επέμβαση άπόλυτα θεμιτή, γιατί οί μονόλογοι αυτοί δέν προσθέτουν τίποτα τό ιδιαίτερο στην ψυχολογική άνέλιξη των προσώπων: άποτελούν τό μόνο γερασμένο στοιχείο του έργου, ή καλύτερα μία προσχώρηση σέ σύμβαση αλλοτινή. Η Άλίκη Γεωργιάδη είναι μία Ναταλία Πετρόβνα πού άξίζει τόν πιο θερμό έπαινο. Σπάνια βλέπει κανένας στό θεάτρο μάς υπόκριση, διαγραφή προσώπου, τόσο λεπτή, καθαρή, έσωτερική, ευαίσθητη, γλαφυρή, ό,τι δηλαδή άρμόζει στόν Τουργκένιεφ. Άν είχα μιάν — υπερβολική, άναμφισβήτητα, — επιφύλαξη θά είταν ότι ή Ναταλία αυτή είναι περισσότερο άριστοκράτισσα παρά άστή, και ίσως έδω-έκει κάπως ψυχρή από την πολλή σουρντίνα. Άλλά τί σημασία έχει! Τό σύνολο άναδίνει ευγένεια, καλαισθησία και ψυχή.

Σωστός, χρωματικά ίσοροπημένος και μαζί θερμός Ρακίτιν ό 'Αλ. 'Αλεξανδράκης. Μία άποκάλυψη στό ρόλο της νεαρής Βέρας ή Νίκη Τριανταφυλλίδη: Άρσινά και ένταση, χάρη και δύναμη τη χαρακτηρίζουν. Νά μιά νέα ήθοποιός πού πρέπει νά την προσέξουμε. Άλλά γιατί νά τη δολοφονεί έτσι; Α-σπλαχνα ή φοβερή εκείνη μαύρη περούκα; Γενικά οί περούκες — όπως πάντοτε στην 'Ελλάδα — είναι φρικτές. Άς τίς άποφύγουμε, τουλάχιστον στίς γυναίκες. Άς χρησιμοποιούμε άπλές προσθήκες στό φυσικά μαλλιά, μπούκλες, κότσους, κοτσίδες και τά παρόμοια.

Θά προσθέσω στό καλά στοιχεία της διανομής τόν Γιάννη Φέρτη (Μπελαγίεφ) και τόν Κώστα Μπάκα (Σπιγκέλσκι). Άπό εκεί και πέρα, τό σύνολο πέφτει — καθαρά πράγματα! Θά εξαίρεσω άσώπσο την Αίνα Λαμπράκη (Αϊζαβέτα Μπογκντάνοβα), πού έχει μιάν εκφραστικότερη σκηνή μέ τόν Κ. Μπάκα στην τέταρτη πράξη και, ως ένα σημείο, τη Δέσποινα Μπεμπέλη (Κάτια).

Ο κ. Γιάννης Καρύδης έχει σχεδιάσει ένα θαυμάσιο σαλόνι, στό οποίο άραιοσε, για νά χωρέσουν, οι άποκάλυψη ό κ. Μίκης Θεοδωράκης άποκάλυψη έργο μέ άρσιες μελωδίες, ίσως μόνον ά υπερβολικά μεγάλη έκταση πού κλεινόν.

Βέβαια άπομύνη άνατράκαιο ηπαδελμα: Η παράσταση βαστάει πολύ. Δύο παρά είκοσι πέντε λεπτά στην πρεμιέρα! Άς έκπαινε μίς κ. Τριβιζάς θά βρεί τά μέσα άπομύνη ά των παραστάσεων νά άναδίδουν ά άχως άβαρίες τόν Τσεχόφ, ά άλογία των θεατών και μέ τά συναισθηματικά μέσα.

ΤΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

γμή της ανθρώπινης ευαισθησίας και την εκφράζει με όση αόθεντικότητα, ακρίβεια, διακριτικότητα, τό πετυχαίνουν τά έργα του Άλφρέδου ντε Μυσσέ. Ο μύθος, παρά την άνάπτυξή του σέ πέντε πράξεις, είναι άπλός: Σ' ένα πλούσιο ρωσικό αγρόκτημα, προσλαμβάνεται δάσκαλος ενός μικρού παιδιού ό νεαρός φοιτητής Μπελαγίεφ. Η κυρία του σπιτιού, πού είναι 29 χρονών, και ή δεκαεφτάχρονη προστατευμένη της, τόν έρωτεύονται. Τό έργο είναι ή συναισθηματική άναστάτωση πού έπακολουθεί — φουσκοθαλασσιά μάλλον παρά τρικυρία — μέ επιπτώσεις στόν τριαντάρη θαυ-



Η ΚΩΜΩΔΙΑ «ΑΝΤΡΑΣ Νο 1»

‘Η χάρη πού γίνεται ΑΝΕΥΘΥΝΗ

Στό θέατρο «Γκλόρια»

ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ θέατρο μās ζαφνιάζει κάπου-κάπου με κάτι έργα άπροσδόκητα στη λεπτότητά τους, στην αίσθηση της άζίας των ήμιτονίων, των απάλων φθόγγων. Παράδειγμα αυτός ο «‘Αντρας Νο 1» του Σάμ Ταϊϋλор, πού παίζεται από τον θίασο του Ντίνου ‘Ηλιόπουλου στη «Γκλόρια». Δεν λείπει από τό έργο ή άμερικανική ιθαγένεια, κάθε άλλο! Είναι όμως τόσο διακριτική, όχι ήθογραφικά ή κολλυγουδιανά φορτωμένη, πού δεν θαραίνει καθόλου. ‘Αρχίζω ν’ άναρωτιέμαι αν τό ευρωπαϊκό θέατρο είναι πιά σέ θέση νά «πιάνει» τέτοιες διαθέσεις, νά καθηλώνει τέτοιες απλά κι’ άμεσα ανθρώπινες καταστάσεις, αλχημωτισμένο καθώς βρίσκεται μέσα στο αδιέξοδο ενός ύστερικού άθανγκαρντισμού.

‘Ο Μπόμπυ, άνθρωπος επιπόλαιος κι’ ευχάριστος, από εκείνους πού δεν ξέρε κανέναν αν είναι άχρηστοι στην κοινωνία, από άμυαλιά ή από μιάν ιδιότητα, άλητική στο δάθος φιλοσοφική διάθεση, άνακαλείται τηλεγραφικώς στο σπίτι της πρώτης του γυναίκας πού έχει ξαναπαντρευτεί, γιά νά οδηγήσει στον θωμό του ύμεναίου την κόρη του. ‘Ο Μπόμπυ αλήτευσε στην Κέννα, άφού πρίν είχε όργώσει τον κόσμο. Ξαναγυρίζοντας στο σπίτι της Καίτης, στο Σάν Φραντσίσκο, δρίσκεται άπέναντι σέ μιά κόρη πού, ουσιαστικά, δεν την ήξερε. Την είχε άφήσει νήπιο-τή δρίσκει τώρα κοπέλα της παντρειάς. Καί τότε ξυπνάει μέσα του ένας περίεργος καύμός: ή θλίψη πού δεν χάρηκε σαν πατέρας τά καλλίτερα, τά νεανικά χρόνια της Λίζας, πού δεν της άποκάλυψε τη χαρά της ζωής.

‘Η νεαρή Λίζα πρόκειται νά παντρευ-

τεί, την Κυριακή πού έρχεται, τον γιό ενός πλούσιου ιδιοκτήτη άγροκτήματος. ‘Ο Τζίμυ αυτός είναι καλό παιδί αλλά τίποτα παραπάνω και, σ’ επίμετρο, χωριατομαθημένος. Άλλο δεν ξέρει από τους ταύρους του πατέρα του, τίς άρώστιες τους, τά γιατροσόφια των κτηνιάτρων. Καλό πρόσχημα γιά τον Μπόμπυ με την καθυστερημένη πατρότητα: θ’ άποπειραθεί ο άσωτος πατέρας νά χαλάσει, ή τουλάχιστον ν’ άναβάλει, τό γάμο της Λίζας, γιά νά την πάει στο μεταξύ ένα ταξίδι στην Ευρώπη, νά της δείξει τον κόσμο, νά τη χαρεί σαν παιδί του. Έδώ όμως, θ’ άντιμετωπίσει πρώτα την Καίτη, πού άγρυπνεί, και δεύτερο τό ίδιο τό άδυσώπητο γεγονός του Χρόνου. ‘Ο,τι χάθηκε δεν ξανακερδίζεται. ‘Η Λίζα άγαπάει τον Τζίμυ της, και μόνον από λύπη για τη μοναξιά του πατέρα της δέχτηκε μιά στιγμή νά τον άκολουθήσει.

Τό θέμα, όπως τό φανερώνει και ή συνοπτική τούτη περίληψη, είναι δραματικό, ο Ταϊϋλор όμως προτίμησε νά τό χειρισθεί σέ ύφος κωμωδίας. Καί ίσως έκανε καλά, γιατί γλύτωσε έτσι τίς μελοδραματικότητες, τους γλυκασμούς πού παραμόνευαν. Οι ανθρώπινες καταστάσεις του άλλωστε δεν χάνουν την άνθρωπιά τους, μόνο πού δίνονται εν άφύσει, με τρόπο έμμεσο, σχεδόν ύπαινετικό. ‘Ο τύπος του Μπόμπυ, φυσικά, δεσπόζει: ‘Εγώιστής, άνέμυαλος, άνεύθυνος, από αυτούς πού έχουν τό χάρισμα ν’ άφοπλίζουν γιατί είναι στοιχεία ευχάριστα της ζωής, δρίσκεται έκτεθειμένος ώστόσο στην κίνδυνο νά κάνει γιά μιά στιγμή την ψυχολογία του άπαράδεκτη: ‘Ενας πατέρας πού έχει αυτοκαταρτηθεί, και πού άμφανίζεται πολύ άρ-

‘Ο Ντίνος ‘Ηλιόπουλος παίζει με λεπτότητα, άνάλαφρο χιούμορ, τον ήρωα του έργου. Τόν φέρνει λιγάκι στα δικά του τά μέτρα, τον έλαφρώνει ως τό σημείο του ευθραυστου, έχει όμως πολύ αξιόλογες ύποδηλώσεις στα συγκινητικά σημεία του ρόλου και σχεδιάζει με συνέπεια όλη του τη γραμμή. Αυτό είναι τό σωστό κλίμα του ‘Ηλιόπουλου, όχι οι χαμηλές φάρσες. Ευχομαι νά κρατήσει ο λαμπρός καλλιτέχνης σ’ όλη τη διάρκεια των παραστάσεων τό ίδιο μέτρο, γιά νά τον χαρούν όσο γίνεται περισσότεροι θεατές και κάποιοι άνάμεσά τους ν’ άναδλέψουν.

‘Η Μαργαρίτα Λαμπρινού είναι μιά έξαιρετη ήθοποιός: Χαρακτηρίζει και χρωματίζει λαμπρά την Καίτη. ‘Η Βιβέττα Τσιούνη σημειώνει μιάν αισθητότατη πρόοδο στη Λίζα: Δεν έχει ανάγκη πιά από καμμιάν έπαικεια. ‘Ο Γιάννης Μιχαλόπουλος είναι πολύ ευχάριστος και ζωντανός στο ρόλο του Κάρλου, του δεύτερου συζύγου της Καίτης, και ο Περικλής Χριστοφορίδης σκιστάρει εύθυμα τον άποτυχημένο αλλά θυμώσοφο συγγραφέα πού είναι ο παππούς της Λίζας. Τέλος, ο Γιώργος Τσιτσάπουλος είναι ένας άληθινός κι’ ευχάριστος Τζίμυ. Τό νόστιμο πρόσωπο της Μαργαρίτας όμως έχει παρεξηγηθεί από την Κατερίνα Γιουλάρη: ‘Εχει πείσει πολύ χαμηλά σέ ποιότητα. Άντί νά γελοιογραφηθεί έκχυδαίστηκε.

Καλή, όμαλή μετάφραση του κ. Φρ. ‘Ηλιάδη. ‘Ο νέος σκηνογράφος κ. Ν. Μουκέλης έχει οικονομήσει κατάλληλα τον σκηνικό χώρο αλλά έδωσε μιά σκηνογραφία πού, θέλοντας νά είναι πρόσχαρη, βγήκε χωρίς χαρακτήρα. Τά δροσερά χρώματα έχουν δικά τους προβλήματα στη σκηνή. Καί πώς πρέπει νά φωτίζονται!

Του
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

γά, μόνο και μόνο γιά νά χαλάσει τό γάμο της κόρης του, μπορεί νά προκαλέσει πολλών ειδών σκέψεις κι’ άποδοκιμασίες. Άλλά—είπαμε: δρισκόμαστε στο κλίμα της κωμωδίας κι’ αυτό, έξ όρισμού, μετριάζει την εύθυνη των προσώπων. ‘Ο,τι κάνει ο άκαταλόγιστος αυτός Μπόμπυ, τό κάνει με χάρη. Είμαστε πρόθυμοι λοιπόν κι’ έμεις νά τον άντικρύσουμε με τη μακροθυμία των επί σκηνής προσώπων.



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

300 ΛΕΞΕΙΣ ΣΤΟ ΛΕΠΤΟ

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Η κυρία Βίλμα Κύρου άρχισε τις παραστάσεις της στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιώς μ' ένα καλό συγκρότημα και μ' ένα αρκετά φθαρμένο έργο. Φυσικά, ο καθένας καταλαβαίνει τη σκληρή ανάγκη που δόγησε στη έκκληση του δεύτερου. Άλλα, τι γρήγορα που περνάει ο καιρός στην εποχή μας! Διαστάσεις ιλίγγου που παίρνει η ελιστορική επιταχυνση! Βλέπω το κριτικό σημείωμα που είχα γράψει γι' αυτό το έργο εδώ και έφτά μόλις χρόνια, όταν είχε παιχτεί από αθηναϊκό θίασο με άλλον τίτλο, και άπορώ. Τότε, η χάρτινη αυτή κωμωδία του Φοντόρ — χάρτινη έπως τα χάρτινα κοκκοράκια — μου είχε φανεί άνεπαφη από τό χρόνο. Τώρα είναι κιόλας παλιωμένη! Τι συμβαίνει; Φταίει η έρμηνεία; Δεν τολμώ να τό υποστηρίξω. Τό κάτω-κάτω, παρά τις σποραδικές άδυναμίες της, είναι θεατρικά άποτυλεματική: Ο κόσμος διασκεδάζει. Άλλά τό έργο μυρίζει πολυκαιρία, άφόρητα, κι αυτό κάνει τη ρουτινιέρικη ύψη του άκομα πιο χτυπητή.

Νά θυμίσω τό διάγραμμα του μύθου: Μιά φτωχή κοπελλίτσα κατορθώνει να χωθεί στο γραφείο ενός άρραστήριου και γοητευτικού πρέδρου κάποιας μεγάλης εταιρείας, τη στιγμή άκριβώς όπου η είδικιέρων του άπολύεται για να προσχθεί σε κακότο. Η μικρή Σούζι Σάξ πείθει τόν πρέδρο να την προσλάβει. Είναι έλλωστε φαινόμενο έξυμνάδας, σθελατόσυνης. Τη συνέχεια — ή μάλλον την κατάληξη — τη μαντεύουμε κιόλας, κι αυτό θά εταν άλήθεια για τό έργο, άν δεν έμπαζε στη μέση, να σώσει την κατάσταση, ή τεχνική του Φοντόρ. Θά φτάσουμε στο αίσιο τέρας ύστερα από διάφορες διακυμάνσεις, μικροπεριπέτειες, που κάνουν άεπαίσθητες τις δύο άρες. Αυτό είν' όλο. Δεν είναι δέβαια λίγο. Άμφιβάλλω όμως άν είναι κι' άρκετό.

Η παράσταση έχει άρετές: Ένα ρυθμό ζωρότατο. Τη παρουσία της κ. Βίλμας Κύρου, του κ. Άλμου Σταρένιου, του κ. Μπάμπη Κοτσούλη. Η κ. Κύρου, είδικιέρων, παίζει με πολύ μπρίο την Σούζι Σάξ, μ' όλο που δεν έχει την άναγκαία για τό ρόλο παιδικότητα. Η κ. Νανά Σκιαδά, δεν ξέρω γιατί, δεν φαίνεται σε φόρμα. Μήπως φταίει ή μακροχρόνια άπουσία της από τη σκηνή; Ο κ. Κ. Σαντορινάος έχει μιαν έξωτερική, συμβατική κομψότητα, αλλά θέλεγε κανένας, πώς βρίσκεται σ' άπόλυτη άδυναμία να έκφράσει και τό στοιχειωδέστερο συναίσθημα. Φοβάμαι πώς ο πρέδρος του συνέβαλε άποτελεσματικά στη ρουτινιέρικη έντύπωση που άφήνει τό έργο. Μιά συμπαθητική εμφάνιση κάνει ο νέος κ. Θ. Μαρτίνας. Ο κ. Γ. Κοντούλης έχει ρόλο άχάριστο.

Αυτά από πλευρά καλλιτεχνική. Πρακτικά όστόσο ή κωμωδία, όπως είπαμε, βαδίζει. Εύχομαι τό ίδιο και για τό θίασο.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΦΤΩΧΟ ΣΑΝ ΣΠΟΥΡΓΙΤΑΚΙ

ΘΕΑΤΡΟ ΜΟΥΣΟΥΡΗ

Ενδιαφέρουσα — από τεχνική περισσότερο παρά από καλλιτεχνική πλευρά — η παραβολή δυό πρόσφατων έρμηνειών του ίδιου έργου από δυό θιάσους μας. Τό «Φτωχό σά σπουργιτάκι», που ξαναπαίζει με νέα διανομή, ύστερα από έφτά χρόνια, ο θιάσος Μουσούρη, είναι τό ίδιο ακριβώς έργο με τό «300 λέξεις στό λεπτό» που ανέβασε ο θιάσος Βίλμας Κύρου στό Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά. Γιά τή δεύτερη τούτη παράσταση γράψαμε τήν περασμένη Πέμπτη. Η έρμηνεία του έργου από τό θιάσο Μουσούρη έχει σημεία που υπερέχουν και σημεία που ύστερούν.

Ας τά συνοψίσουμε. Πολλή χάρη, δροσιά, έχει η Σούζυ Σάζ της Αλίκης Βουγιουκλάκη. Στιγμές - στιγμές μάλιστα αναρωτιέμαι αν δέν είναι αυτή η καλλίτερη της ως τώρα εμφάνιση στό θέατρο. Ο ρόλος ώστόσο της δραστήριας κοπέλλας, που αγωνίζεται για τό ψωμί της, δέν είναι έντελώς στά μέτρα της. Η Αλίκη Βουγιουκλάκη, τό έχω κι' άλλοτε πει νομίζω, είναι ο τύπος της *ingénue comique*. Στή θηλυκότητά της υπάρχει κάτι τό μαλθακό και τό τρυφερό που έχει βέβαια μιά έντονη σπιρτάδα, άλλου όμως τόνου από της στενογράφου της Ικανής νά φέρνει βόλτα μιά ένχειρηση και νά πιάνει πουλιά στον άέρα. Η Σούζυ Σάζ της Αλίκης Βουγιουκλάκη δέν είναι τόσο η εργαζόμενη κοπέλλα όσο ένα τρομερό παιδί που σκαρώνει φάρσες. Αδιάφορο! Προκαλεί τήν εύφροσύνη, έχει απалότητα, λεπτότητα στις άποχρώσεις. Η σκηνή της ιδιαίτερα, στή β' πράξη, με τον Κώστα Μουσούρη, παίχτηκε στήν έντέλεια, κι' από τους δυό. Δέν χρειάζεται ύστερα απ' αυτό, υποθέτω, νά προσθέσω πως ο Κώστας Μουσούρης παίζει τον Τόμας φόν Ούλριχ με πολύ τάκτ.

Λιγότερο ικανοποιητική είναι η υπόλοιπη διανομή, μ' εξαίρεση τιμητική τήν Μαίρη Λαλοπούλου, που δίνει μιά Μάρτιν Φρέυ πολύ θηλυκή. Ο Γιάννης Βογιατζής, αξιοπρόσεχτος τυπίστας σ' άλλες περιστάσεις, δέν βρίσκει τό σωστό τόνο γιά νά χαρακτηρίσει τον τόσο εύχαριστο Τζάκσον. Ο κόμης φόν Ταλχάιμ του Στ. Ξενίδη είναι άττονος, δίχως άληθινό οίστρο. Και συμβατικός, κομψούλης σέ τύπο κούκλας της διτρίνας, ο Φράνκ του Γ. Λευτεριώτη. Άλήθεια: πρέπει οι ήθοποιόί μας νά μάθουν κάποτε νά μη συγχέουν τήν κομψότητα των φιγουρίων με τήν κομψότητα της σκηνής. Ούτε με τήν κοινωνική καν κομψότητα έχει σχέση τό φιγουρίνι. Αύτές οι μελετημένες, περιορισμένες χειρονομίες, τά χέρια που παίρνουν πόζες, είναι ένα στάδιο του θεάτρου — και της κοινωνίας — που πρέπει πιά νά ξεπεραστεί. Τέλος ο Κλ. Καραγιώργης (Τσάπλ) συνηθίζει, δέν ξέρω γιατί, νά δίνει σέ κάθε του εμφάνιση κάτι τό βαρυσήμαντο, που είναι δλότελα περιττό.

Οι σκηνογραφίες του κ. Μ. Άγγελόπουλου είναι κομψές και διακριτικές. Ο κόσμος διασκεδάζει. Και τό έργο — θά πητε; Τό έργο, αυτή τή φορά, μοιάζει συμβατικότατο, πάντα, εύπρεπώς ρουτινιέικο, αλλά λιγότερο σκονισμένο. Παράδοξο άποτέλεσμα της διαφορετικής έρμηνείας: Στόν Πειραιά, οι περισσότεροι δευτερεύοντες ρόλοι ήταν πολύ καλλίτεροι. Η πρωταγωνίστρια καλή ήθοποιός, σέ χρονική μόνον άπόσταση από τό ρόλο. Τό σύνολο ώστόσο, τό πλαίσιο, η έξωτερική σκηνοθεσία, υπογράμμιζαν τή ρουτίνα. Η θεατρική έντύπωση, βλέπετε, είναι ένας άερας, κάτι τό άστάθμητο. Σώζεται η χάνεται από τή λεπτομέρεια — στις περιπτώσεις τουλάχιστον όπου τό κείμενο δέν έχει ύψηλή άντοχή. Αλλά και τότε ακόμα...

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

Ευχαριστίας: Γιάννης



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

«ΘΗΛΕΙΑ ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ»

ΘΕΑΤΡΟ «ΑΠΟΛΛΩΝ»

Πολύ τεχνικά γραμμένο είναι το νέο αστυνομικό έργο του κ. Ν. Φώσκολου, που παίζει ο θίασος Α. Χριστογιαννόπουλου στον «Απόλλωνα» της λεωφόρου Πανεπιστημίου. Πλοκή σφιχτή, ερμήματα πάμπολλα, αποχρώσεις γκρανγκινολικές, κάνουν τη «Θηλεία στο σκοτάδι» ένα από τα καλά υποδείγματα του είδους αυτού που πολιτογραφείται πιά και στην Ελλάδα. Το αν αποκτά έτσι και Ιθαγένεια, είναι άλλο πράγμα. «Ακουγα προχτές το βράδι το ακροατήριο να γελάει όταν γνώταν λόγος στη σκηνή για «δύο Πατησίους», όπου υποτίθεται το μέγαρο Βούρου, τόπος του εγκλήματος, και καταλάβαινα πώς πίσω από αυτά τα γέλια δυσπιστίας, κρύβεται μία έντονη συναίσθηση πως όλα όσα γίνονται και λέγονται εκεί - άπάντα είναι ξένα, αλλότρια. Το έγκλημα έχει κι' αυτό βλέπετε Ιθαγένεια, έθνική φυσιογνωμία.

Η παράσταση είναι καλή, στον άνθρωπο ωστόσο τόνο που παίρνει όσο περισσότερο πολλαπλασιάζεται το τεχνικό του είδος έργων. Ο Α. Χριστογιαννόπουλος έχει αυτοκαταδικαστεί να παίζει το ίδιο πάντα πρόσωπο: τον δαιμόνιο ντετέκτιβ. Τα άλλα πρόσωπα του έργου διαθέτουν το καθένα τους κι' από μιάν ευκαιρία, που τους την έχει οικονομήσει μ' επιμέλεια ο συγγραφέας: Σε κάποια στιγμή, ο προβολέας του ενδιαφέροντος, της ύποψιας, σταματάει σ' ένα απ' αυτά, και τότε εκείνο προχωρεί ένα βήμα, λέει το δραματικό του μονόλογο, ξεσπάει, φτάνει σε μιά κορώνα, ύστερα αποσύρεται πάλι φρόνιμα στη σκιά. Είναι μιά σκηνηκή οικονομία δημοκρατική και καθιερωμένη. Ο Γιάννης Αργύρης, ή Θεωνά 'Ιωαννίδου, ή Ανδρ. Ζησιμάτος, ή Τζέννη Ρουσέα, ή Κ. Πλούμης, ή Χρ. Κατηγιάννης, ή Νάσος Χριστογιαννόπουλος, ή Άννα Μπαράτσου (χωρίς όμως φωνητική επάρκεια ή τελευταία αυτή), υπερασπίζουν την τεχνική τούτη με συνέπεια, κάποτε και με ζήλο. 'Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει ωστόσο του Βασ. Ανδρεόπουλου, που πετυχαίνει να στήσει μιά σχεδόν ανθρώπινη παρουσία, τον γερο - αρχιφύλακα Λιώση. Αν δεν γελάει, είναι το πρώτο ουσιαστικό και 'ιδιαίτερα αξιόπαινο επίτευγμα του Βασ. Ανδρεόπουλου στη σταδιοδρομία του ως ηθοποιού.

Η σκηνογραφία του κ. Μ. Αγγελόπουλου είναι εντυπωσιακή, θεαλητική αλλά κι' ανεδαφική, όπως το είδος που παλαιώνει. 'Ελάχιστα μόνο μέτρα, δυστυχώς, έφτασαν στ' αυτιά μας από τη μουσική του κ. Γιάννη Παπαϊωάννου

★



ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ο ΘΙΑΣΟΣ CA' FOSCARI

ΘΕΑΤΡΟ ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ

1913153.

Γιὰ τὸν ἄνθρωπο πού ἀσχολείται καὶ πως ἐδικώτερά με τὸ θέατρο, εἰδικά καὶ γιὰ τὸν καλλιτεργημένο θεατρόφιλο γεννηκότερα, ἔχει ἐνδιαφέρον, καὶ πολὺ, νὰ πάρει μιὰν ἰδέαν κάποτε τί εἶταν ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἡ περίφημη Commedia dell'Arte. Ἡ εὐκαιρία εἶναι ὑπερβολικὰ σπάνια, γιατί ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ἔχει ἀπλοῦστατα, γαδί. Ἡ παράδοσή του ἔσπασε ὀριστικῶς στὸν 18ο αἰῶνα. Ἄν, τώρα, σκεφτεῖ κανένας πὺς εἶταν θέατρο κατ' ἐξοχὴν βασισμένο στὴν παράδοση, μιὰ τέχνη ἀγραφῆς, πού μεταδιδόταν ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ με τὸ ζωντανό παρὰδειγμα, με τὴν ἀδίδακτον καὶ σκληρὴ ἀσκήσιν, με τὴ συντήρησιν ἐνὸς ὕψους κι' ἐνὸς ρυθμοῦ πού κανένα ἐντυπο καὶ κανένα πεντάγραμμο δὲν μποροῦν νὰ τὰ διατυπώσουν, νὰ τὰ αὐτοματοποιήσουν, τότε θὰ καταλάβει καὶ γιατί τὸ θανατωνόμενον αὐτῆς τῆς τέχνης, ὅσο κι' ἂν ἡλεκτρίξει τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, κατατρεχέι χιμαίρικόν.

Ἡ συμπαιδευμένη ομάδα τῶν Ἰταλῶν πού φιλοδοξεῖται ἀπὸ τὴν πρυτεύουσά μας αὐτὲς τῆς ἡμέρας, καὶ πού ἔχει γιὰ τίτλο τῆς «Πανεπιστημιακοῦ θεάτρου Ca' Foscari», ἔταξε γι' ἀποστολὴ τῆς νὰ θανατωνόμεναι, ὅσο γίνεται, εἰτε με τὴν ἱστορικὴ ἐρευνά, εἰτε με πειραματισμούς, τὴν τέχνη τῆς Commedia dell'Arte. Ἀς ὑπενθυμίσουμε πὺς εἶται λέγεται τὸ λαϊκὸ θέατρο τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Κύρια χαρακτηριστικὰ του, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο: ὁ αὐτοσχεδιασμός καὶ τὰ τυποποιημένα πρόσωπα. Βαθύτερα, μιὰ τέχνη συνθετῆ, πολὺπλοκῆ, ἀστάθμητῆ, ὅπου ἡ φαντασία καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ρυθμοῦ ἐπαιζάν τὸν πρωταγωνιστὴ ῥόλο, ὅπου ὁ ἡθοποιὸς ἔπρεπε νὰ εἶναι καὶ μῦθος, καὶ ἀκροβάτης, καὶ χορευτῆς, καὶ μουσικὸς, καὶ συγγραφεὺς καὶ σκηνοθέτης! Τέτοιον εἶδους θέατρο ἐπαινοῦνται, βασικά, ὅσοι ἐξαιρετικὰ προικισμένοι, μ' ἐντοτικὸ θάυμαστό, με γάρη ἐκτελεστικὴ με προσωπικότητα κρουστή. Ἡ πρόθεσις τοῦ Πανεπιστημιακοῦ θεάτρου Ca' Foscari δὲν εἶναι θέβαι νὰ θανατώνει εἰδος ἐπὶκαυρο τῆς Commedia dell'Arte. Εἶναι νὰ διαφυλάξει ἀπ' αὐτὴν ὅ,τι διαφυλάσσεται καὶ νὰ δίνει μιὰν ἰδέαν, ἔστω καὶ σχετικὴ, τῆς ἰδιότητος μορφῆς τῆς. Προσέλευση συγκινητικὴ σὲ μιὰ σεβασμια ἔθνικη παράδοσι, πού οἱ φιλοφρονούμενοί μας Ἰταλοὶ κατορθώνουν ἀρετὰ καλὰ νὰ τὴν ὑπηρετήσουν.

Τί λείπει ἀπὸ τὸ ἐπίτευμά τους; Ὁ αὐτοσχεδιασμός πρῶτα-πῶτα, πού δὲν μποροῦσε, φυσικά, νὰ διατηρηθεῖ. Τὰ ἔργα πού παίζουν (στὴν πρώτη τους, εἰδικότερα, ἐμφάνισιν, τὸ δράδι τῆς Τετάρτης, εἶναι σκηνές ἀπὸ σολώμενα κοινὰ τῶν αἰώνων τῆς ἀρχῆς) τὰ ἔργα, λοιπόν, εἶναι μεθήμενα, ἀποστηθισμένα, οὐθιμμένα ἀπὸ τὴν τελευταία τους λεπτομέρεια κατὰ τὸν σύγχρονον σκηνοθετικὸ τρόπο ἀπὸ τὸν κ. Giovanni Poli. Οἱ ἡθοποιοί, ἔπειτα, εἶναι εἰσθητὸ πὺς ἐκτελοῦν πιστὰ καὶ σωστά ὅ,τι ἐμβαθύνουν δυνάμειν, ὅπως καὶ δὲν ἔχουν ἀκροβατικὰς ἰδιότητες, μ' ἐξαιρεση—ἀπ' ὅσους εἶδαμε—τὸν Gian Campi πού εἶταν ὁ πρῶτος καὶ κύριος ἀπὸ τοὺς ζαππὶ τοῦ θιάσου. Ἐνας ἐξαιρετικὸς ἡθοποιὸς τοῦ εἶδους. Με τὴν εὐκαιρίαν τούτῃ ἀς παρατηρήσουμε πὺς οἱ ζαππὶ δὲν ἔχουν καμμιὰ σχέση με τοὺς... Γιάννηδες, ὅπως τοὺς μεταφράζει τὸ πρόγραμμα. Ζαππὶ εἶναι οἱ ὑπηρετὲς-παλιάσοι, οἱ πρόγονοι τῶν κλάουν τοῦ τοῖρκου. Τὸ ὄνομα φαίνεται νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ λατινικὸ sanna (=ἡλωτοποιός). Τέλος, θὰ εἶταν ἴσως ἐπὶ τοῦ με: πρόσωπα πραγματικὰ προικισμένα γιὰ τὸ εἶδος αὐτὸ δὲν φαίνεται νὰ συγκαταλέγει ὁ θίασος στὰ μέλη του ὅλα ἀπὸ τὸν ἡθοποιὸ πού εἴπαμε καί, ὡς ἕνα σημεῖον, τὸν Alvisio Battain, πού ἐπαιζε προχθὲς τὸν Μανίφικο. Ἡ ἐκφραστικὴ χειρονομία καὶ κίνησι—οὐσία τῆς Commedia dell'Arte—εἶναι δωρὸ ἐξ οὐρανοῦ. Καλλιτεργεῖται ὅλα δὲν διδάσκεται. Τὴν ἔχει κανένας ἢ δὲν τὴν ἔχει.

Ὁ θίασος Ca' Foscari κατορθώνει ὅσο πολλὰ: ἔχει περὶπαρὰ καὶ σκηνοθετικὴν συμπονοία, ἔχει ἕνα ἀνάλαφρο χορευτικὸν ρυθμό, πού κάνει ἀπολαυστικὰς μερικές παντομίμες τοῦ Δίνει μιὰν ἰδέαν κατὰ προσέγγισιν γιὰ τὸ τί εἶταν ἡ Commedia dell'Arte. Ὅσων λοιπὸν ὑποσχεθῇ με τὰ νιάτα τῆς, με τὸν ἐνθουσιασμό τῆς, με τὴν ἀφοσίωσιν τῆς, μέσα στὴν ἀσφωκτικὴ ρουτίνα καὶ τὴν ἐπιστημοποιημένην τσαλαπανία τοῦ συγχρόνου μας θεάτρου.

Μιὰ μορφή τέχνης παρωχημένη, γιὰ νὰ θανατωνόμεναι, δὲν χρειάζεται μόνον νὰ θανατωθεῖ τὸ ὕψος τῆς, ὁ ἐσωτερικὸς ρυθμός τῆς. Χρειάζεται νὰ δοθεῖ, γιὰ νὰ τὴν ἐμψυχώσει, καὶ τὸ ἀντίστοιχον κοινόν, ἢ ἂν ἡ Commedia dell'Arte ἐσθῆσε μιὰ φορά, τὸ κοινὸ τῆς ἔχει γαδί δεκάφορες περισσότερον. Τὸ ἀπλοϊκότερον σημεῖον ἀκροατήριον εἶναι ἀλγεβρικὰ πολὺπλοκον σὲ σύγκρισιν με τὸ λαὸ πού γέμισε τὴν πύλαειν τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὸν 16ο αἰῶνα. Τὸ ἂν ἔχουμε γίνει καλλιτέροι, σπώνει συζήτησι. Τὸ ὅτι ὅμως ἔχουμε γίνει πονηρότεροι δὲν ἐπιδέχεται δεύτερον λόγον.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«Ο κύριος πάει κυνήγι»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΙ

Στή δεύτερη πράξη τής φάρσας του Φεϋντώ «Ο κύριος πάει κυνήγι», πού παίζεται στο θέατρο Μπουρνέλλη, ο πετοχτός κύριος Ντυσοτέλ, ενώ κρύβεται για λόγους ευνόητους στο ντουλάπι μιās γκαρσονιέρας, εκφράζει τή ζωνρή ανησυχία του πώς ή μυρωδιά τής ναφθαλίνης, πού επικρατεί εκεί μέσα, θά κολλήσει πάνω του και θά τόν πα-

ρακολουθεί ύστερα παντού. «Άλλοι-μονο! Ναφθαλίνη δέν μυρίζει μόνον ο κύριος Ντυσοτέλ. Ναφθαλίνη μυρίζουν όλα δίχως εξαίρεση τά πρόσωπα τής μακάριας αὐτῆς φάρσας, πού, ἔστω και μεταποιημένη ἀπό τόν κ. Δημ. Γιαννουκάκη, μάς γυρίζει πίσω σέ μιάν ἐποχή τοῦ θεάτρου—ἐνός - κάποιου θεάτρου—σκοροφωμένη ὅσο ἄλλη καμιά. Ἔργο τοῦ 1892 «Ο κύριος πάει κυνήγι», πρώτη θεατρική ἐπιτυχία τοῦ Φεϋντώ, συνεχίζει ἐξωτερικά τήν παράδοση τοῦ Λαμπίς, χωρίς τή χάρη και τή δροσιά ἐκείνου. Ἐγκαινιάζει ὁμως και ὅλη τή μετέπειτα κραιπάλη ἐνός φτηνοῦ, χονδροειδέστατου θεάτρου πού—χάρη σέ μιὰ φαινομενική μόνον ἀντίφαση—βασίζεται σ' ἕνα λεπτότατο ἐγκεφαλικό μηχανισμό. Ἡ τέχνη τοῦ Φεϋντώ, ὅπως λένε οἱ Γάλλοι, εἶναι μηχανισμός ρολογιού: Ἀκριβέστατος και ἀψυχος.

Τό τί συμβαίνει στόν Κύριο πού πάει κυνήγι περιττό νά τό ἀφηγηθούμε. Ὁ θεατής ἀποκομίζει μιὰ συνολική ἐντύπωση ἀπό κυνηγητά ἐπί σκηνῆς κυρίων δίχως παντελόνι, κυριῶν πού κυκλοφοροῦν σέ γκαρσονιέρες κοινόχρηστες και σώζουν τήν ὑπόληψή τους κάνοντας τό φάντασμα τυλιγμένες σέ κουβέρτες. Ὁ θαυμάσιος αὐτός κόσμος ἄλλην ἐγνοία δέν ἔχει ἀπό τό πώς νά στολίζει τά μέτωπά του ἀμοibaία μέ τά γνωστά ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Μενελάου ἐξαρτήματα. Ἀναγνωρίζω πώς ὅλ' αὐτά, στόν καιρό τοῦ Φεϋντώ, εἶταν ὄχι μόνο διασκεδαστικά ἀλλά και κάπως καινούργια. Ὁχι θέβαια πολύ καινούργια. Ὁ τρόπος πού παρουσιάζονταν μονάχα εἶχε κάτι τό νεότερο. Σήμερα, ἡ φρικτή ρουτίνα πού ἀκολούθησε, ἀντικαθρεφτίζεται και στά πρότυπα, τ' ἀδικεῖ κατά κάποιον τρόπο. Καλό εἶναι ὁμως νά ἔχουμε ὅπ' ὅση μας πώς οἱ φάρσες τοῦ Φεϋντώ, σήμερα, δικαιώνονται σκηνικά μόνον ὅταν παίζονται μέ τρόπο πολύ στυλιζαρισμένο, κοστούμια και ὕφος ἐποχῆς, τελειότητα μπαλλέτου. Διφορετῇ κα πέφτουν κάτω και ἀπό τή ρουτίνα: Στή χυδαιότητα.

Μιά ἀκόμα παρατήρηση: Οἱ ἡθοποιοί μας, ὅταν παίζουν τέτοια ἔργα, δέν ζοῦν τίς κωμικές τους καταστάσεις. Τίς κοροϊδεύουν. Θεωροῦν δηλαδή πώς εἶναι ἔξυπνο νά ἔρχονται σέ μιὰ σιωπηρή συνεννόηση μέ τό θεατή και νά παίρνουν ἀπέναντι στό πρόσωπο πού δ καθένας τους ὑποδύεται τή στάση τοῦ τρίτου, πού ἔχει ἐπίγνωση τοῦ γελοίου. Σκηνική ὁμως ἔξυπνάδα, στήν περίπτωση τούτη, εἶναι τό ἀντίθετο ἀκριβώς: Νά πείθεις γιά τήν ἀπλοϊκότητά σου. Τά πρόσωπα τοῦ Φεϋντώ, και πολύ περισσότερο τοῦ Λαμπίς, τότε μόνον ἀρχίζουν νά μπαίνουν στήν περιοχή τῆς τέχνης ὅταν παρουσιάζονται σάν ὄντα ἀνάλαφρα, στερημένα ἀπό ἐγκέφαλο, παραζαλισμένα, φιγούρες τοῦ κόσμου τῶν παιγνιδιών. Οἱ ἡθοποιοί μας ἔχουν μιάν ὀλικότητα ἐχθρική σ' αὐτό τό εἶδος. Πονηρεύονται και πονηρεύουν.

Τοῦ σκηνοθέτη κ. Πέλου Κατσέλη τίς γνωστές ἱκανότητες και ἀρετές θά περιμένουμε μιάν ἄλλη εὐκαιρία, ἀντάξιά του, νά τίς ἐκτιμήσουμε και πάλι.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ «Φορουνάτος»

ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΦΩΣΚΟΛΟΥ

(Νεοελληνική Σκηνή)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Με πολλή και δικαιολογημένη συμπάθεια περιέβαλε τό κοινό τήν πρώτη εμφάνιση τής «Νεοελληνικής Σκηνής». Πρόκειται για ένα άρτισύστατο συγκρότημα νέων καλλιτεχνών που εγκαίνισαν τό κίνημά τους τήν περασμένη Παρασκευή στό θέατρο "Ελσας Βεργή. Τά λόγια πού βρήκανε για νά προλογίσουν στό πρόγραμμα τό ξεκίνημά τους, είναι σεμνά και εύστοχα. Τήν πίστωση πού ζητάνε έμμεσα, δέν μπορεί παρά νά τούς τήν παραχωρήσει κάθε καλόπιστος θεατής, κάθε θεατρόφιλος πού ενδιαφέρεται για τό μέλλον τής Έλληνικής Σκηνής. "Αν ή πρώτη τους εμφάνιση είχε κάποιες αδυναμίες, ές μή λησμονούμε πώς οι αδυναμίες των νέων έχουν ένα ελαφρυντικό συγκινητικό: τήν ελπίδα. Οι νέοι έρχονται πάντα μέ τήν καρδιά στό χέρι. "Ας μή τούς υποδεχόμαστε ρικνωμένοι εν όνόματι μιάς πείρας και μιάς σοφίας πού, όσο και νά τό θέλουμε, δέν είναι πάντοτε άγνές όσο ή άπειρία τους.

Η στήλη αυτή - έδώ αντίκρυσε πάντοτε μέ προσοχή και μέ στοργή κάθε καλλιτεχνικό κίνημα νέων ανθρώπων. Η «Νεοελληνική Σκηνή» τά δικαιούται άπόλυτα, γιατί έκανε κάτι πού δικαιολογεί έναν παραπάνω έπαινο. "Οτι δέν διόλεξε για νά ξεκινήσει — όπως άλλωστε θά είχε κάθε δικαίωμα νά τό κάνει — ένα έργο τής ξένης πρωτοπορίας, έναν "Ιονέσκο, ή έναν Μπέκετ, κάτι τέλος πάντων επικυρωμένο άπό τό συρμό τής έποχής. Διόλεξε ένα έργο έλληνικό, του Κρητικού Θεάτρου, λησμονημένο στις βιβλιοθήκες άπό τόν 17ο αιώνα. "Ο «Φορουνάτος» παίρνει έτσι και μιάν άλλη σημασία. Γίνεται μιά άναβίωση. Θά προσθέσω πώς ή άναδρομή αυτή στις πηγές έχει τό πρόσθετο πλεονέκτημα, άπό πρακτική πιά πλευρά, νά δίνει τήν ευκαιρία σέ κάτι τό πιο φυσιολογικό και γνήσιο. "Ενα έργο έλληνικό, όσοδήποτε παλαιό, έχει πάντα πολύ περισσότερες πιθανότητες νά έρμηνευτεί σωστά άπό Έλληνες ήθοποιούς παρά ένα ξένο. Αύτά τά έργα, αυτή ή γλώσσα, αυτή ή νοοτροπία, είναι μέσα στό αίμα μας. Στά χείλη των ήθοποιών μας άποκτούν άμέσως μιά θερμοκρασία.

Νά συνεννοούμεθα: "Ο «Φορουνάτος» του κατά τ' άλλα άγνώστου μας Μάρκου "Αντωνίου Φώσκολου, δέν είναι έργο ώριμο. "Απεναντίας. "Αν τό έλεγε κανένας άτεχνο δέν θά έπεφτε καθόλου έξω. Γραμμένο πι-

θανότατα στό 1669, άπομιμείται μέν τά πλησιέστερά του χρονολογικά Ιταλικά πρότυπα — πού έχουν άλλωστε κληρονομήσει τή λατινική κωμωδία, όπως κι' αυτή είχε κληρονομήσει τήν έλληνική Νέα Κωμωδία — δέν φανερώνει όμως καμμιάν ικανότητα στήν τεχνική. "Αντί νά συνθέτει, παρατάσσει. "Εχουμε έτσι μιά συρραφή άπό διαλόγους και μονολόγους πού αναπτύσσουν εύθύγραμμο τό μύθο ενός νέου, του Φορουνάτου, μέ άγνωστη πατρότητα, έρωτευμένου μέ τήν Πετρονέλλα, κόρη τής Μηλιάς, στό κάστρο (Ηράκλειο) τής Κρήτης. Τήν Πετρονέλλα διεκδικεί κι' ό γερο - Λούρας ό γιατρός. Μιά μέρα, χάρη στις προσπάθειες του φίλου του Φορουνάτου Θόδωρου, θ' άποκαλυφθεί πώς Φορουνάτος και Λούρας είναι, άπλούστατα, γιός και πατέρας. Κουρσάροι — όπως στίς κωμωδίες του Σαίξπηρ, όπως σέ πλήθος έργα του καιρού εκείνου — είχαν άρπάξει τό Φορουνάτο σέ νηπιακή ηλικία: τόν βρήκε, τόν ανέλαβε ό άγαθότατος πρματευτής Γιαννούτσος. "Ο Λούρας παραιτείται, φυσικά, άπό τίς γαμήλιες αξιώσεις του για χάρη του γιού του κι' έτσι όλα τελειώνουν όπως θέλει ό Θεός.

Ο νεαρός ήθοποιός Σπύρος Εύαγγελάτος, ό έμπνευστής τής «Νεοελληνικής Σκηνής» και σκηνοθέτης τής, έκανε πολύ καλά ν' άνεδάσει τόν «Φορουνάτο» μέ τονισμένο τό ύφος τής Κομμέντια ντελ' "Αρτε. Δέν τό δικαιολογεί μόνον ή έποχή και ή προέλευση του έργου. Τό δικαιολογούν και οι τύποι του. "Αναγνωρίζουμε εύκολα πίσω άπό τό γερο - Λούρα τόν Πανταλόνε ντεϊ Μπιζονιόζι, όπως και πίσω άπό τόν Τζαβάρλα τόν Καπιτάνο ή κάτω άπό τό περσι του Δάσκαλου τόν Ντοττόρε. Τό έρμηνευτικό ύφος τής Κομμέντια ντελ' "Αρτε επιβάλλει ζωηρούς ρυθμούς και συναρπαστική κίνηση. Και πάλι ό σκηνοθέτης είναι άξιεπαινος γιατί κατάφερε, μέσα σέ μιά σκηνή άσφυκτικά περιορισμένη, μέ δύο τό πολύ μέτρα βάθος διαθέσιμα, νά οικονομήσει όλη αυτή τήν κίνηση και πάλι νά έχει φαντασία και άνεση. "Ο άνεξοικείωτος μέ τό είδος θεατής θά τή βρήκε ίσως παραφορτωμένην έδώ - εκεί. Είταν, ιδιαίτερα σέ κάποιες σκηνές Τζαβάρλα — Μπερναμπόκου. "Αλλά τό κλαουνέσκο ύφος στό θέατρο, δικαιώνεται ή δέν δικαιώνεται άπό τή δεξιότητα. Θά είναι υπερβολή άδικη νά τήν άπαιτήσουμε άπό νέους.

Η γλώσσα του «Φορουνάτου», διάλεκτος βαρεία, δυσκολεύει τήν παρακολούθηση και ό σκηνοθέτης έκανε καλά πού τήν ελάφρυνσε, χωρίς νά τής άφαιρέσει και τήν άφέλειά της, τή δροσιά της. Είναι τό καλύτερο στοιχείο του έργου, μαζί μέ κάποιαν αύθορμησία πού τό διακρίνει, αύθορμησία πού φτάνει μέ πολλή άθωότητα στις άθυροστομίες. Η συντήρηση έξ άλλου του κειμένου, όπως και ή κατάργηση των "Ιντερμέδιων, εΐταν επιβεβλημένες. Θά προσθέσω πώς αν τό έργο άπό λόγου του είχε τεχνικότερη σύσταση, ζωηρότερη ύψη, θά μάς φαίνονταν και λιγότερο εκτεθειμένες κάποιες υπερβολές τής έρμηνείας. "Αλλά ό χριστιανός αυτός ό Μάρκος "Αντώνιος Φώσκολος δέν βοηθάει! Στιγμές - στιγμές μάλιστα δείχνεται πολύ πιο άπειρος άπό τούς νεαρούς τό κάτω - κάτω έρμηνευτές του.

Ο Θάνος Μαρτίνος είναι ένας παιδικά χλωρός Φορουνάτος. Ο Γιάννης Κοντούλης στήνει ικανοποιητικά τόν Λούρα και προσθέτει στήν παράσταση τήν άπόχρωση τής σκηνικής πείρας του. "Από τούς κοντινότερους επίσης στήν επαγγελματική στερεότητα, προικισμένος μέ μπρίο φυσικό, είναι ό Ν. Σκιαδάς (Μποζίκης). Στήν πρώτη γραμμή τής έρμηνείας έρχονται κάποιες κοπέλες του συγκροτήματος: ή Κλεό Σκουλούδη, ή Κλεάνθη Σηφάκη. Η πρώτη έχει κρουστό λόγο, γνήσιο σκηνικό ένστικτο ή δεύτερη διαθέτει άρμονική κίνηση και γραφικότητα. Προσέτω κοντά τους τή Ρένα Καλτσά. Η "Αφροδίτη Γρηγοριάδου άπαγγέλει ώραία, στήν αρχή, τόν πρόλογο τής Τύχης. Ο Σπ. Εύαγγελάτος μέ τόν Χρ. Γεωργόπουλο έπαμίζονται τό πιο δεξιότεχνικό κι' εκτεθειμένο σκηνικά ντουέττο του έργου και είναι άξιεπαινοι πού τά βγάζουν πέρα. Ο Βασ. Μητσάκης έχει συμπαθητικές στιγμές. "Απαλή Πετρονέλλα είναι ή "Αρτεμις Δρογγίτου. Στέρκος στό Φάρο ό Νικ. Φάμπιος και καλός στό Δάσκαλο ό Θ. Ντόβας.

Μιλήσαμε για μιά σποραδική νεανική άπειρία πάνω στή σκηνή. "Αναθυμάμαι τώρα πολλούς άπό τούς σημερινούς άξιους πρωταγωνιστές μας, πού έτυχε — αλλοίμονο! — νά τούς παρακολουθήσω άπό τά πρώτα τους βήματα. Νά τό ξέρουν άραγε πόσο εΐταν άδέξιοι τότε πού πρωτόβγαιναν; "Ενας - δύο μέ είχαν κυριολεκτικά άπελπίσει. Δόξα τώ Θεώ, γρήγορα στερεώθηκαν. Νά γιατί κάποτε είναι μακρόθυμη — και πρέπει νά είναι μακρόθυμη — ή ώριμη ηλικία.

Τά κοστούμια τής Ρένας Γεωργιάδου έχουν κατά τό πλείστο εύστοχα σχεδιαστεί και ή σκηνογραφία του Χρ. Τσάγκα δίνει μιάν ήρεμη γραφικότητα στον άχάριστο σκηνικό χώρο πού είπαμε. Τί άπομένει; Η μουσική. "Αλλά έδώ ό υπογραφόμενος δέν έχει τό δικαίωμα νά μιλήσει, γιατί δέν είναι ξένος στον συνθέτη. "Ανάμεσα στο άδιάβλητο λοιπόν και στήν άδικία, όπως γίνεται σέ τέτοιες περιστάσεις, διαλέγει τήν άδικία...



«ΣΑΒΒΑΤΟ, ΚΥΡΙΑΚΗ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΑ»

ΤΟΥ ΕΔΟΥΑΡΔΟΥ ΝΤΕ ΦΙΛΙΠΠΟ

(Θίασος Β. Διαμαντόπουλου)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Τά έργα του Έδουάρδου ντέ Φιλίππο έχουν πάντα κάτι που θυμίζει ανέκδοτο. Θαρρεί κανένας πως άκουει μιά από τίς νόστιμες εκείνες ιστορίες που συμπυκνώνουν τό πνεύμα, τίς ιδιορρυθμίες, τή νοοτροπία, τά ήθογραφικά στοιχεία ενός τόπου, μιάς πολιτείας μέ ιδιαίτερη προσωπικότητα, μιάς φυλής. Πραγματικά: τά θεατρικά έργα του ντέ Φιλίππο είναι στό βάθος ναπολιτάνικα ανέκδοτα. Έχουν τήν αυθεντικότητα, τό πηγαίο, τή θερμότητα, τό πλούσιο κι' άδρό χρώμα τής πολιτείας αυτής που συγκεντρώνει τόσες ιδιότυπα γραφικές πλευρές τής λαϊκής 'Ιταλίας.

Τά ίδια προτερήματα αναγνωρίζει ο θεατής και στό «Σάββατο, Κυριακή και Δευτέρα» που ανέβασε ο θίασος του «Νέου Θεάτρου» μ' επιτυχία. Μιά άσθρονα διάχυτη, ίσως λιγάκι εύκολη αλλά τρυφερή, διαπνέει τίς τρεις αυτές πράξεις. Άνταποκρίνονται σέ τρεις στιγμές τής ζωής μιάς μικροαστικής οικογένειας συνοικιακών εμπορών τής Νάπολης. Ο Πεππίνο και η Ρόζα του, άντράγγυνο άρριο πενηντάρηδων, συνέζησε πάνω από τριάντα χρόνια χωρίς νά συνεννοηθεί. Η ζωή του ήταν συμβατικά άσημαντη. Ύστερα από τήν πρώτη ειδυλλιακή επαφή του καιρού τής μνηστείας, ο καθένας τους έπρεσε στή ρουτίνα τής καθημερινής ζωής και κλειότανε στον εαυτό του. Μηχανικές σχεδόν έγιναν οι σχέσεις τους, οι συνομιλίες τους αδιάφορες, από εκείνες που δέν φέρνουν τόν έγαν άνθρωπο κοντήτερα στον άλλον. Άποτέλεσμα: Γονείς τριών μεγάλων πιά παιδιών, ανακαλύπτουν πως η συζυγική τους σχέση είναι θεμελιωμένη στην παρεξήγηση. Έκείνη νόμιζε πως ο Πεππίνο τήν υποτιμά, δέν τή λογαριάζει καθόλου, αυτός τή ζήλευε δίχως αίτια, γιατί τής έδειχνε προσοχή ένας γείτονας πολύ υποχρεωτικός και λιγάκι φαιδρός. Τό έργο θά είναι η εξήγηση μεταξύ συζύγων. Τήν προκαλεί η άργία τής Κυριακής, η πλαισιωμένη από τήν προετοιμασία του Σαββάτου και τόν επίλογο τής Δευτέρας.

Τό θέμα βασίζεται σέ μιά λεπτή παρατήρηση και ο χειρισμός του φανερώνει τό στέρεο χέρι. Γιατί αυτός ο Έδουάρδος ντέ Φιλίππο είναι, βλέ-

πετε, θέατρο από τήν κορφή στα νύχια. Συγγραφέας, ήθοποιός, σκηνοθέτης, θιασάρχης, έχει άναστηθεί στό σανίδι και στίς φλέβες του σφύζει τό αίμα ενός λαού θεατρίνων. Είν' αλήθεια πως τό «Σάββατο, Κυριακή και Δευτέρα» μās κάνει τήν έντύπωση πως τραινάρει έδώ-έκει, κατατρίβεται σέ άσημαντότητες κάπως περισσότερες από όσες επιτρέπει και η πιο εύσυνείδητη άκόμα ήθογραφία. Ώστόσο δέν πρέπει νά ξεχνάμε πως όλες αυτές οι άποχρώσεις έχουν στην άφετηρία τους μιά γευστική γραφικότητα που, μοιραία, περιορίζεται στην ελληνική σκηνή. Όσο άξιοι και νά είναι οι ήθοποιοί μας, δέν μπορούν — μ' εξαίρεση τό Βασίλη Διαμαντόπουλο και τή Μαρία Άλκαίου — δέν είναι φυσικό νά μπορούν νά «πιάσουν» τέλεια τούς τύπους αυτούς που μυμηγκιάζουν γύρω από τό κεντρικό ζευγάρι Πεππίνο — Ρόζα.

Η παράσταση ώστόσο έχει θερμότητα, συχνά και οίστρο. Η Μαρία Άλκαίου σημειώνει μιά πρώτης γραμμής δραματική επίδοση στο κορύφωμα του ρόλου της, που τόν χρωματίζει έλλωστε γενικά μέ δροσερή άνεση και σκηνική αλήθεια. Ο Βασ. Διαμαντόπουλος διαπλάθει έναν Πεππίνο εύγλωττο στίς πολλές αλλά τόσο χαριτωμένες σιωπές του κι' εκφραστικότατο στην τελική του έξομολόγηση. Επιτυχία πολλή σημειώνει στή σύνθεση ενός γερο-παππού, πρώην καπελλά και τώρα προσκολλημένου στή μανία του νά χαλάει τά καπέλλα του κόσμου, ο Θ. Κατσαδράμης. Άν μάλιστα κατόρθωνε νά άποβάλει μιά κακή συνήθεια όφειλόμενη στην καλλιτεχνική του προέλευση, τό νά περπατάει δηλαδή άντιαισθητικά, μέ λυγισμένα τά γόνατα, έπειδή κάνει τό γέρο, θά είτανε τέλειος. Κάτι τέτοιες τυποποιήσεις είναι καιρός πιά νά καταπολεμηθούν στή σκηνή μας. Η Μαρία Ζαφειράκη είναι μιά καλά χαρακτηρισμένη Άμέλια. Ο Σπ. Κωνσταντόπουλος χρωματίζει σωστά τόν Λουίτζι 'Ιαννιέλο, τόν αδιάκριτο από υπερβολική διαχυτικότητα κι' εύγένεια γείτονα. Τόν παραστέκει μετρημένα η Λίζα Κουντούρη. Η Ξένια Καλογεροπούλου δίνει δροσιά κι' ενάργεια στή Τζουλιανέλλα, τήν καπριτσιόζα κόρη τής οικογένειας νά μιά ήθοποιός που σημειώνει αισθητή πρόοδο. Καλός Ρόκκο ο Γ. Τζώρτζης, μολοντί μου φαίνεται νά μάντεψα κάποιο δεντετικό «άέρα» στην εμφάνισή του. Προσοχή: η επιτυχία δέν είναι πάντα καλός σύμβουλος, ιδίως γιά τούς νέους. Ζωντανά χρωματισμένη Βιργινία η Λήδα Πρωτοψάλτη. Ο Κ. Πίτσιος παίζει μέ κέφι τόν Ραφάελε, δέν μου φαίνεται όμως νά διαβέτι δηλ τή νόστιμη ιδιομορφία που άπαιτεί ο τύπος. Σωστός στο γιατρό Τσεφερκόλα είναι ο Γ. Δημός. Ο Κίμων Δημόπουλος δίνει μιά συγκινητική εύαισθησία στον ταλαίπωρο Φεντερίκο, τόν άρραβωνιαστικό τής Τζουλιανέλλας. Λομπρά χαρακτηρίζουν τούς ρόλους των ο Κ. Παπαχρίστος, ο Στρ. Παχής κι' ο Χρ. Μπουμπούκης. Ίκανοποιητικός κι' ο Ν. Φάμπιος.

Ένα θετικό στοιχείο τής επιτυχίας είναι η κεφάτη μετάφραση του έργου από τήν κ. Άλέκα Κατσέλη. Ο κ. Ν. Κώνστας έχει σχεδιάσει δυό κατάλληλες σκηνογραφίες. Η δεύτερη μάλιστα έχει και ύφος.

Μιά πνοή μεσογειακής δροσιάς...



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«'Ανδόρρα»

ΤΟΥ ΜΑΞ ΦΡΙΣ

(Στό «Θέατρο Τέχνης»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΑ πρεμιέρα και έναρξη της χειμερινής περιόδου προχτές Τρίτη βράδυ στο Θέατρο Τέχνης με την «'Ανδόρρα» του Έλβετου δραματουργού Μάξ Φρίς. Μαζί με τον Ντύρρενματ, που έγραψε την «Επίσκεψη της γηραιάς», ο Φρίς είναι ο δεύτερος των δύο πασίγνωστων σήμερα συγγραφέων που εισάγουν τη γερμανόφωνη Έλβετία στο χώρο του θεάτρου, από δημιουργική τουλάχιστον πλευρά. Η «'Ανδόρρα», παιγμένη για πρώτη φορά τον περασμένο χειμώνα στη Ζυρίχη, σημείωσε εξαιρετική επιτυχία και άρχισε άμεσα να περνάει σε θέατρα άλλων χωρών. «'Ας ιδούμε για τί ακριβώς πρόκειται.

Ο Φρίς μάς λέει ο ίδιος πώς και πού του ήρθε η ιδέα να γράψει το έργο: Σ' ένα καφενείο της Ζυρίχης, το 1946. Η αρχική εμπνευση πήρε τη μορφή διηγήματος, που δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Ο Έβραϊός της 'Ανδόρρας». Το θεατρικό έργο, μετάφραση του αρχικού μύθου, έπακωλούθησε. Βασίζεται σ' ένα πολύ εύγλωττο δεδομένο.

Σε μία φανταστική 'Ανδόρρα, που δεν έχει καμιά σχέση με το πραγματικό κρατίδιο των Πυρηναίων, ένας νέος, ο 'Αντρέ, είναι γνωστός για Έβραϊός. Αυτό, τον κατατάσσει έξω από τον κόσμο των άλλων, πολύ δυσάρεστη για τους ανδορρανούς. Όλοι βλέπουν στον 'Αντρέ την αντιπροσωπευτική εικόνα του Έβραίου, όπως την έχει πλάσει η κοινή πρόληψη. Σε κάθε του προσπάθεια να έρθει σ' επαφή με τους γύρω του, ακόμα και να βρει δουλειά — να γίνει μαργκό, πού είναι τ' όνειρό του — ο 'Αντρέ συναντάει αντίδραση. Του απαγορεύουν να έχει πατρίδα, τον πιστεύουν φιλοχρήματο και υπολογιστή, διαφορετικά κόν από τους άλλους ανθρώπους. Νά πάρει το κορίτσι που αγαπάει δεν μπορεί. Το αποτέλεσμα είναι ο άπομονωμένος αυτός σάν τ' αγρίμι νέος ν' αποδεχτεί, θεληματικά πιά, τη μοίρα του και ν' αγαπήσει το ρόλο που του έχουν δώσει. Νά τον κάλει σάοκα του, υπόθεσή του.

Εδώ, θα πρέπει να παρατηρηθεί πώς δεν πρόκειται καθόλου για το πραγματικό δράμα του Έβραίου — όπως θα μπορούσε να υποθέσει ο θεατής του πρώτου τουλάχιστον από τα δύο μέρη του έργου. «'Ολ' αυτά, ειδικά σάν τυπική περίπτωση του

αντιστημικού πάθους, θα έκαναν την «'Ανδόρρα» κάτι αρκετά αναχρονιστικό. Ο Φρίς όμως, πιστός στην τεχνοτροπία του καιρού μας, θέλει κάτι άλλο: Νά πλάσει μιά άλλη γοργία. Πίσω από τη μόνωση του ήρωά του υπάρχει μιά άλλη, ευρύτερη μόνωση, και πίσω από τον καταταγμένο, την προδοσία του περίγυρου, υπάρχει το θέμα μιάς γενικότερης ανθρώπινης έχθρας, δειλίας κι' ευθύνης. Όταν ο ολοκληρωτισμός του αντίπαλου της 'Ανδόρρας κρατούσε των Μαύρων» θα οδηγούσε στην εισβολή κι' όταν ο 'Αντρέ θα πέσει θύμα της συκοφαντίας, θα έχουμε το αίσθημα πώς ο άθλιος αυτός — πού δεν ήταν καν Έβραϊός στην πραγματικότητα — θα έχει θυσιαστεί σε μιά διάχυτη, αθεράπευτη ανθρώπινη ανανδρία.

Το έργο παρουσιάζει, δίπλα στα μεγάλα του προτερήματα, μιά αδυναμία περιέργη: «'Οτι ενώ έχει ένα μύθο πολύ ενδιαφέροντα, με στοιχεία ουσιαστικής πλοκής — την οικογενειακή περιπέτεια του 'Αντρέ, τον δηλητηριασμένο του ήρωά, το μυστικό της καταγωγής του — σκορπίζεται, στο πρώτο του μέρος, κατατεμαχίζεται, με τρόπο πού νά ξεπέφτει στην πλήξη σχεδόν. Πολύ φοβάμαι πώς φταίει εδώ η ψύχωση της σύγχρονης δραματουργικής ν' αναλύει αντί να συνθέτει. Στη βάση της διαδικασίας αυτής στέκεται ο τρόμος της παλιάς τεχνικής και η αγάπη του άφηρημένου. Η παράθεση από στιγμιότυπα, μ' επιδρομές στο χώρο του πρωτότερου, η διασπορά του ύλικού με σκοπό να προκαλείται στο θεατή το αίσθημα

του αινίγματος, κάνουν την τεχνική αυτή να ψυχραίνει καταστάσεις πού θα είχαν ίσως, από λόγου τους, υψηλότερη, γνησιότερη θερμοκρασία. 'Αλλά πώς νά γίνει: Ένας διανοητισμός ακατάσχετος μαστίζει την Τέχνη του καιρού μας. Τίποτα δεν θεωρείται σοβαρό αν δεν εμφανίζεται σάν άλγεστική εξίσωση. Έτσι είναι: Η κόβη εποχή καταβάλλει το φόρο της στα συνθήματά της.

Ο θίασος του Θεάτρου Τέχνης παίζει την «'Ανδόρρα» με συγκίνηση κι' αφοσίωση, φοβάμαι μόνο πώς τη φορτώνει με μιάν άγχώδη άτμοσφαιρά πέρα και πάνω από την προσωπική του έργου. Αυτό δίνει κάτι το υπερβολικά καταθλιπτικό και τό μακρόσυρτο στο σύνολο. Δεν ξέρω αν ο εφιαλτικός τόνος πού αποτυπώνει ο Κάρολος Κούν σ' όλα σχεδόν τα έργα που σκηνοθετεί τά εξυπηρετεί πάντοτε. Οι ήθοιοι της «'Ανδόρρας» είναι καλοί, αν και νέοι κατά τό πλείστο. Ο Μίμης Κουνιουμτζής διαπλάθει με λιτότητα, συναισθηματική ελικρίνεια τον 'Αντρέ. Είναι μιά θετική του επιτυχία, πού άρχίζει νά τον ξεχωρίζει. Ο Δημ. Χατζημάρκος προσθέτει την πείρα του και τον προσωπικό του τόνο στο ρόλο του παπά. Η Μάγνια Λυμπερούλου είναι η δονούμενη ήθοιος πού ξέρουμε στο ρόλο της μικρής Μπαρμπλίν. Έντυπωσιακός πάντα αλλά και τραχύτατος ο Γ. Λαζάνης, εδώ στρατιώτης Πάιντερ. Τόν άραιο ρόλο του Δασκάλου — πατέρα του 'Αντρέ — τον κρατάει ο Κάρολος Κούν. Βέβαια, η ευαισθησία του, η κατανόηση πού δείχνει, η θερμότητα είναι περιττό νά ξεαρθούν. 'Αλλά νά λέγαμε και πώς ο κ. Κούν είναι ήθοιος, δεν φαντάζομαι πώς θα πείσαμε κανένα Μάξ φτάνει για την άρα τό πρακτικό γεγονός ότι δεν ύπηρχε στο θίασο πρόσωπο άλλο νά παίξει τό Δάσκαλο, ή τουλάχιστον νά τον υποδυθεί με τό πάθος του κ. Κούν.

Καλοί στά μέρη τους οι Σπ. Κολογίου, 'Αλ. Ουδινότης, Γ. Μοσχίδης, Νικ. Κούρος.

Η μετάφραση του έργου από τον κ. Μάριο Πλωρίτη λαμπρή όπως β. λες του. Θά χειροκροτήσω τη σκηνογραφία του κ. Βασ. Βασιλειάδη, πό τη μουσική του κ. Θ. 'Αντωνίου ή εισαγωγή ως είναι σύντομη, έχει πνευματικότητα.

Συνολικά μιά έναρξη περιόδου στον τόνο και στο επίπεδο του Θεάτρου Τέχνης, με πρόσθετο έπαδίο ένα συγγραφέα για μας καινούριο, όχι μόνο διάσημον αλλά κι' άγνωστο — πού δεν είναι πάντοτε τό ίδιο πράγμα...



"Το Βήμα" 23 Φεβρουάριος 1963

19/3/58-

Η ΑΦΗΝΙΑΣΜΕΝΗ ανθοφορία του θεάτρου στην Αθήνα του 1963, με τους είκοσιδύο της θιάσους πρόζας, αν συνεχιστεί και στα 1964, ή αν ακολουθήσει τη φυσιολογική εξέλιξη, που είναι να γίνουν οι θιάσοι σαραντατέσσεροι, θα μάς παρουσιάσει ασφαλώς πολύ ενδιαφέρουσες εκπλήξεις. Όπως αυτή, λόγου χάρη, ή νεκρανάσταση του Λαντισλάου Φοντόρ στο «Κεντρικό».

Τό «Ένα φιλί μπροστά στον καθρέφτη» έχει έναν τόσο γλυκύτατα νοσταλγικό. Θυμίζει την εποχή όπου, για να γραφτεί ένα δράμα βαρυσήμαντο, χρειαζόταν μία μοιχεία στον καλό κόσμο, ένας αξιοπρεπής σύζυγος, ένα πιστόλι, ένας εισαγγελέας και μία τήβεννος. Με αυτά τα υλικά, κατάλληλα ανακατεμένα, παρασκευάζονταν ένα έργο κοινωνικής σημασίας, συγκινητικό και διδακτικό. Οι κυρίες στην πλατεία του θεάτρου κρυφοχλώμιαζαν, εξέγαζαν τό άρωματισμένο μαντηλάκι τους να σφουγγίσουν τα βουρκωμένα τους μάτια, ενώ οι κύριοι κορδώνονταν αύστηροί, αδέκαστοι, με τό νού τους στην ώρα που θα πήγαιναν να θρουν την έρωμένη τους. Ο Φοντόρ είναι πολύ άδρός, ξέρει να χειρίζεται όπως πρέπει τον καλό του κόσμο. Είναι και δεξιότηνης, μάστορης της σκηνής. Ανήκει σε μία σχολή που έλεγε «μαστοριά» τό να πετυχαίνεις να δημιουργείς την έντύπωση της αλήθειας στιβάζοντας πολλά ψέματα. Όπως αυτά που λένε οι δύο άμαρτωλές ήρωίδες του Φοντόρ στους μελοδραματικούς τους συζύγους.

Τό έργο οργανώνεται γύρω από ένα εύρημα προορισμένο να εξασφαλίζει στην κατάλληλη στιγμή και τό κορυφαίο *coup de théâtre*: Ένας σύζυγος, καθηγητής Πανεπιστημίου, ύποψιασμένος από την άναπάντεχη αντίδραση της γυναίκας του στο φιλί που της έδωσε καθώς εκείνη στολιζόταν μπροστά στον καθρέφτη, την ακολουθεί, την βλέπει να έχει έραστή, την πυροβολεί, τή σκοτώνει. Ο στενός του φίλος και διάσημος δικηγόρος που δ' αναλαρεί την παράσησή του, παρακινείται να προσέξει κι' αυτός τή γυναίκα του, να της δώσει ένα φιλί σε στιγμή ανάλογη, σημειώνει την αντίδρασή της. Είναι ή ίδια με της μακαρίτισσας. Ακολουθεί λοιπόν κι' ο δικηγόρος τή δική του γυναίκα, βλέπει, αλλά δεν σκοτώνει. Περιορίζεται να κατακραυμώσει τήν άμαρτωλή με τήν άγόρευση του στο δικαστήριο, όπου τήν εξανάγκασε να παρευρεθεί για να τόν άκούσει. Η κυρία άποκαλύπτεται, ο σύζυγος εξαρτά τήν τύχη της από τήν έτυμηγορία των ένόρκων για τόν δικάζόμενο — δεν υά πώ όμως τό τέλος, γιατί τότε δεν θ' άπόμνε τίποτα στον Φοντόρ να πεί. Τό «Ένα φιλί μπροστά στον καθρέφτη» θυμίζει καταπληκτικά ένα πλήθος πράγματα: από τά μακαρία τή λήξει κοσμικά μυθιστορήματα του Πάβλ Μπουρζέ Ισαμε τά διηγήματα των λαϊκών εικονογραφμένων περιοδικών. Είναι τό άποκορύφωμα της σοβαροφάνειας και της μαγειρικής του θεάτρου.

Δίνει όμως λαβή σε μίαν ωραία παράσταση — θα έφταναν μάλιστα να πώ: σε όρισμένα στοιχεία της



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΟΡΝ — ΜΑΡΩ ΚΟΝΤΟΥ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Ένα φιλί μπροστά στον καθρέφτη»

ΤΟΥ ΛΑΝΤΙΣΛΑΟΥΣ ΦΟΝΤΟΡ

(Θίασος Δημήτρη Χόρν)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

δυσανάλογα ωραία: Ο Δημ. Χόρν είναι χάσμα ιδέσθαι. Παίζει τόν δικηγόρο Φέροστερ με μιά λιτότητα κι' ένα κύρος που κάνουν τήν έρμηνεία του ν' άποτελεί αδιαξία, ένα έργο μέσα στο έργο. Αμπρός Βάλτερ Πέτενχωφ είναι ο Βύρων Πάλλης: άληθινός, μετρημένος και μαζί δονούμενος. Γενικά, και πολύ εύστοχα, έχει καταβληθεί προσπάθεια να παραμεριστεί από τήν παράσταση κάθε στόμφορ, ώστε να γίνει όσο τό δυνατό λιγότερο αισθητή ή επιφυλλιδογραφική ύφή του έργου. Σπαρταριστός γερο - Σχούρτζ είναι ο Σπ. Μουσούρης. Η Νανά Σκιαδά κρατάει πειστικά τόν στιγμιαίο της ρόλο της πρώτης άμαρτωλές κυρίας, ενώ ή Μάρω Κοντού έχει πολλή αλήθεια σε πολλές στιγμές της δεύτερης άμαρτωλές. Χαριτωμένη ή Έφη Ροδίτη και καλός ο Β. Μαυρομμάτης. Η διαδοχή των εικόνων που έχει σχεδιάσει έντυπωσιακά — μ' εξαίρεση τό έλληνοπρεπές δικαστήριο — ο κ. Γ. Καρύδης, γίνεται δμαλά χά-

ρη στην προσθήκη μιάς περιστρεφόμενης σκηνής. Καθώς δεν έχω έμβασθύνει στή μελέτη των κειμένων του Φοντόρ δεν ξέρω να πώ και σε τί ακριβώς συνίσταται ή «ελεύθερη άπόδοση» της κ. Μαρίας Μπενηψάλτη-Παπαγεωργίου. Έλπίζω να ώφέλησε τό έργο. Όσο γινόταν...



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ «Οἱ ναυαγοσώστες»

ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΦΩΤΙΑΔΗ

(Θέατρο «Βεάκη»)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ο Κ. ΣΤ. ΦΩΤΙΑΔΗΣ μᾶς ἔχει πείσει, ἀπὸ τὰ ὥς ἰώρα ἔργα του, πὼς διαθέτει κωμωδιογραφικὴ φλέβα. Οἱ ἀρετὲς του εἶναι, θέβαια ἀρετὲς διαλόγου κυρίως, ὅχι δημιουργοῦ προσώπων ἢ ἀνικνευτοῦ καταστάσεων. Ἀλλὰ κι' ὁ ἀπλὸς διάλογος γιὰ νὰ γραφεῖ, νὰ ἔχει σπιρτάδα, κέφι, κιοῦμορ, ζωντάνια, χρειάζεται τὸν ἀνθρώπο του. Μὲ θάση μιὰ τεχνικὴ καθιερωμένη — ἃς μὴ τὴν ποῦμε «τῆς ρουτίνας» — κι' ἓνα διάλογο μὲ κρῶμα λαϊκό, ὁ Κ. Φωτιάδης γράφει κωμωδίες πού δὲν μᾶς κάνουν νὰ πλῆττουμε.

Ἄρκει αὐτό; Φοδᾶμα; πὼς ὅχι πάντα. Ἀπόδειξη οἱ «Ναυαγοσώστες» αὐτοί, πού εἶδαμε στ' ὡραῖοτατο θέατρο Βεάκη. «Ἡθογραφική» χαρακτηρίζει τὴ νέα κωμωδία τοῦ ὁ συγγραφέας, ἀλλὰ νομίζω πὼς κάνει μιάν ἡθελημένη, παρεξήγησι τοῦ ὅρου ἡθογραφία. Ὅσο κι' ἂν τὰ πρόσωπά της εἶναι πάντα συμβατικά, ὅσο κι' ἂν εἶναι ἔθιμο τῆς ἡθογραφίας νὰ ἐπανα-

λαμβάνει τὸν ἑαυτό της, ὅσο κι' ἂν ὁ ὀριζοντάς της εἶναι κλειστός, ἡ γραφικότητά της ἐξωτερικὴ, πάλι τὸ θάρρος πρέπει νὰ πέφτει σὲ κάποιαν ἐκδοχὴ τῆς ἀλήθειας. Ἡ ἀλήθεια ὁμως δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τοὺς «Ναυαγοσώστες». Κανενὸς εἶδους ἀλήθεια, οὔτε ἡ πιὸ ἐπιδερμική. Πρόσωπα καὶ καταστάσεις εἶναι ὅλα ἐδῶ ἀσυνάρτητα, δίκως τὴν πιὸ γραμμικὴν συνένεση, τὸ θάρρος ἔχει μετατοπιστῇ στὴν αὐθαίρεσιν τῆς φάρσας, καὶ τὸ πᾶν καλεῖται νὰ ὑπηρετήσῃ αὐτήν, τὸ χοντρὸ γέλιο — πού ὁμως ἀναδλύζει ἄφθοно.

Ἄς μὴ μιλάμε λοιπὸν γιὰ ἡθογραφικὴ κωμωδία. Ἄς μιλάμε γιὰ δύο ἀδέρφια, ἓναν ξιππασμένο κι' ἓναν ἀπλὸ δουλευτὴ, πού πότε ἐμφανίζονται ὑπέρμαχοι τῶν πιὸ ρωμαντικῶν παραδόσεων, τῆς χερουθικότερης ἀνιδιοτέλειας, καὶ πότε ἀδίστακτοι προικοθήρες. Ἄς μιλάμε γιὰ πλουσιοκόριτσα πού, σὲ πείσμα κάθε ἀληθοφάνειας, ἐρωτεύονται παράφορα μπογιατζήδες κι' ἐκεῖνοι τὶς ἀποδιώχνουν, τὶς κακομεταχειρίζονται, κι' αὐτὲς ἐπιμένουν νὰ τοὺς τρέχουν τὸ κατόπι. Ἄς μιλάμε γιὰ ἓνα σύνολο ἀνθρώπων πού ἀλληλοδιαβολοστέλνονται ἀφειδῶς, πρὸς μεγάλη διασκέδαση τοῦ κοινοῦ. Ἀναρωτιέται μάλιστα κανένας τί τὸ ἀστεῖο ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ ὕβρεολόγιο καὶ τίς μοῦντζες. Ἀλλὰ νὰ πού φαίνεται νὰ ὑπάρχει — καὶ κατὰ τοῦτο ἴσως, ἐξ ἀντικειμένου, γίνεται τὸ ἔργο ἡθογραφικόν...

Παίζουν, πιστοὶ στὸν ἑαυτό τους, οἱ Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ἡλιόπουλος, Χρ. Τσαγανέας, Νίτσα Τσαγανέα, Πόπη Λάζου, Λαυρέντης Διανέλλος, Πόπη Μέγγουλα, Ἑρρίκος Κονταρίνης, Βάσω Μεριδιώτου, Ἀντιγόνη Κουκούλη, Δημ. Χοπτήρης, Σπ. Παππᾶς. Δὲν παραλείπω κανένα. Δὲν θά εἶταν δικό του λάθος ἂν θά τὸν παρέλεπα...



Ο ΚΑΤΑΓΙΣΜΟΣ του 'Οκτωβρίου από πρεμιέρες είναι ή αιτία που καθυστέρησε τόσο ή επίσκεψή μας στο θέατρο «Αλφα», όπου ο θίασος 'Αλεξανδράκης παίζει, από ήμέρες τώρα, το «Σινικό Τείχος» του Μάξ Φρίς.

Πρέπει νά πω ότι, από τά έργα του Φρίς — του 'Ελβετού συγγραφέα που, μαζί μέ τόν Ντύρρενματ, έχει μπάσει τή χώρα του στή χορεία του συγκρόνου ευρωπαϊκού θεάτρου — ζέρομε σπίν 'Ελλάδα τό καλλίτερό του ως τώρα : τήν «'Ανδόρρα», Σ' αὐτήν, όπως καί στο «'Ο Μπίντερμαν καί οί έμπροστές» έχει δώσει ο Μάξ Φρίς τό μέτρο τής δύναμής του. Τό «Σινικό Τείχος», όταν τό διαβάξει κανένας, δοκιμάζει κάποιες απορίες. 'Η από σκηνής έρμηνεία του όχι μόνο δέν τίς διασκεδάξει αλλά καί τίς δυναμώνει.

Θταίει μήπως ή πρωτοποριακή του τεχνική; Καί ναι καί όχι. "Εχουμε συνηθίσει πιά νά δεχόμαστε στο θέατρο λογής-λογής ιδιομορφίες, ως τό σημείο νά πλατύνουν τόσο πολύ τά όρια του

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ «ΤΟ ΣΙΝΙΚΟ ΤΕΙΧΟΣ»

ΘΕΑΤΡΟ «ΑΛΦΑ»

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

θεατρικά θεμιτού που σκεδόν νά καταργούνται. Αυτό όμως δέν σημαίνει πως καταργείται καί ή έννοια του θεάτρου. Τό «Σινικό Τείχος» είναι κάτι ανάμεσα σέ δραματικό έργο καί διάλεξη πολύ περισσότερο μάλιστα τό δεύτερο παρά τό πρώτο. 'Ο «Σημερινός», τό πρόσωπο που μπαίνει πρώτο στή σκηνή κι' απευθύνεται στήν πλατεία, δίνει καί τόν τόνο. 'Ακολουθεί μία παρέλαση προσώπων που δέν είναι πρόσωπα αλλά ισάριθμα έπιχειρήματα, προορισμένα νά στηρίξουν ένα κατηγορητήριο κατά τής βίας — νά επηρεάσουν τό φρόντρο του πολέμου, τής ολοκληρωτικής καταστροφής από τή βόμβα του υδρογόνου, του κοβαλτίου...

Δέν πρόκειται γιά έργο του καθιερωμένου τύπου — θά πεί κανένας — αλλά γιά μιάν ιδιότυπη δραματική 'Επιθεώρηση. Θά πω ό-τι δέν πρόκειται ούτε γιά 'Επιθεώρηση πρόκειται γιά δάλεξη μέ προβολές φωτεινών εικόνων. 'Ο Ρωμαίος καί ή 'Ιουλιέττα, ό Κινέζος μονάρχης Βάνγκ-Τί, ό μέγας Ναπολέων, ό Πόντιος Πιλάτος, ό Δόν Ζουάν, ό Βρούτος, ό Φίλιππος τής 'Ισπανίας, ή Κλεοπάτρα, που παρελαύνουν στή σκηνή, είναι ένα δειγματολόγιο προορισμένο νά εικονογραφήσει, νά δώσει έμφαση στο κήρυγμα του συγγραφέα. "Όσα λέγονται καί γίνονται πάνω στή σκηνή είναι άμετουσίωτα, ζένα προς τή βαθύτερη έκείνη λειτουργία που κάνει ποίηση τά δεδομένα τής ζωής.

"Εργο ασπόνδυλο τό «Σινικό τείχος», δέν οργανώνει τό ύλικό του γύρω από κάποιο μύθο ή έστω κι' από μιά κατάσταση. "Ό,τι γίνεται εκεί είναι αυθαίρετο καί ήθελημένο, δίχως οργανική προέλευση, δραματική αναγκαιότητα. Γιά νά στηθεί ένα κορύφωμα, στο τέλος, περιμαζεύονται τά παράταιρα στοιχεία καί γαλθανίζονται από ένα ρεύμα ρητορικό. Πολύ φοβάμαι πως ή παράσταση τονίζει τίς σύμφυτες στο έργο άδυναμίες, μέ τήν έμφαση που δίνει στο ώμό κήρυγμα. Μιά σκηνογραφία αύχμηρή καί πένθιμη, από

(ντέξιον), υλοποιεί τήν ούσιαστική αντικαλλιτεχνικότητα του κειμένου.

Οί ήθοποιοί κάνουν ό,τι μπορούν. 'Ο 'Αλ. 'Αλεξανδράκης είναι φανερό πως έχει φτάσει σέ ώριμότητα, καί λυπάται κανένας που δέν έχει τήν ευκαιρία νά τόν ιδεί σέ κάτι πιά ούσιαστικό. Πάντως, στόν άχάριστο ρόλο του Σημερινού, παίζει μέ παραστατικότητα καί σκηνική επιβολή. 'Η 'Αλίκη Γεωργούλη δίνει χάρη στο πρόσωπο τής Μή-Λάν, τής Κινέζας πριγκιπισπούλας. 'Αριστος Βάνγκ-Τί είναι ό Κ. Μπάκας. 'Από τούς άλλους ήθοποιούς αναφέρω τούς: Γ. Κοντούλη, Νικ. Τσακyroγλου, Μαριάνα Κουράκου (που χρωματίζει μέ πολύ λυρισμό τήν 'Ιουλιέττα), Κ. Γεννατά, Φρ. 'Αλεξανδρου, Χρ. Δακτυλίδη, Γ. Βόγλη, Γ. Χαλαμπίδη, Μαρία Μαρτίκα. 'Η 'Ηλ. Καλαμίδου δίνει ζέση κι' άνθρωπιά στο πρόσωπο τής μάννας κι' ό Γρ. Εύαγγελάτος έχει μιά σιωπηλή ευγλωττία στο ρόλο του μουγγού γιου.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

«Αχ, αυτά τὰ φαντάσματα»

ΤΟΥ ΕΝΤΟΥΑΡΝΤΟ ΝΤΕ ΦΙΛΙΠΠΟ

(Στό Θέατρο Τέχνης)

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΜΕ τό έργο πού άνεδάζεται τώρα γιά δεύτερη φορά στό Θέατρο Τέχνης έκανε τήν εμφάνισή του στόν ορίζοντά μας ό 'Εντουάρντο ντέ Φιλίππο στό 1948. Δέν ξέρω αν κανένα από τά έργα του πού ακολούθησαν, σημείωσε τήν επιτυχία αυτού του πρώτου· εκείνο όμως πού αξίζει νά σημειωθεί είναι πώς πρόκειται γιά θέατρο εκατό τοίς εκατό, θά έφταναν νά πώ ώ μ ό θέατρο, καί πώς τό ύφος αυτό, ή θερμοκρασία τής Ιταλικής κωμωδίας, έχει κάτι πού βρίσκει απήχηση άμεση στή μεσηδρινή μας ιδιοσυγκρασία.

Τό «Αχ, αυτά τὰ φαντάσματα» περιέχει μεγάλη δόση ναπολιτάνικης ήθογραφίας. Είναι όμως τόσο ανθρώπινα αξιοποιημένη, πού ξεπερνάει τό στενό πλαίσιο του ιδιόρρυθμου καί του γραφικού. Η ψυχολογία του Πασκουάλε Λογιακόνο, μέ τή ρευστότητα της, τόν διαφορμένο χαρακτήρα της, σημειώνει επίσης μιά πολύ αξιόλογη υπέρβαση του επιπέδου τής φάρσας. Γιατί κατάσταση φάρσας είναι κατά βάση αυτή πού εδραιώνει τό μύθο στό «Φαντάσματα»: Καραδοτασπισμένο ζευγάρι ό Πασκουάλε καί ή Μαρία Λογιακόνο, έρχονται νά νοικιάσουν ένα παλιό άρχοντικό πού περνάει γιά στοιχειωμένο, κατοικημένο από πλήθος φαντάσματα. Ο Πασκουάλε καί ή Μαρία ζούν τή φάση όπου τό παλαιό ειδύλλιο παρουσιάζει τήν ανάποδη πλευρά του. Η αγάπη φυλ' αρόρησε, ή οικονομική στενοχώρια έφερε τή φθορά τής άντοχής. Τά φαντάσματα θά παρουσιαστούν υπό τή μορφή, πρώτα, του έραστή τής Μαρίας, πού μπαινοβγαίνει στό σπίτι ελεύθερα, εύνοημένος από τό φόβο του υπερφυσικού, από τόν κουνιάδο του έπειτα καί, κάποια στιγμή, από όλόκληρη τήν οικογένεια του έραστή. Η υπερβολή εδώ νομιμοποιείται όχι μόνον από τήν οργανική αύθαιρεσία του είδους, αλλά καί από τή ροπή τής ναπολιτάνικης ιδιοσυγκρασίας πρós τήν υπερβολή. Έχουμε μιά τεχνικότατη εκμετάλλευση τής διπλής ειρωνείας. Ο συγγραφέας σατιρίζει εκείνο πού εκμεταλλεύεται.

Τί κάνει μέσα σ' όλα αυτά ό λαμπρός Πασκουάλε; Συμβιβάζεται. Πανευτυχής γιά τὰ φαντάσματα πού στοιχειώνουν τό σπίτι του, περιορίζεται νά μαζεύει τὰ χαρτονομίσματα πού σπέρνει επίτηδες γι' αυτόν εδώ -

εκεί τό «φάντασμα» του έραστή τής γυναίκας του. Είναι άφελής ως τή δλακεία ό Πασκουάλε; Έθελουφλεί; Στην άμφίρροπη αυτή νότα βρίσκεται όλη ή νοστιμιά του ρόλου του. Η Μαρία άγανακτεί γιά τήν άνεκτικότητά του, πληγώνεται, σά γνήσια γυναίκα. Σ' όλο αυτό τό ψυχολογικό παιχνίδι, ό ντέ Φιλίππο κάνει θαύματα. Καί του συγχωρούμε, μέσα στό ελεύθερο κλίμα τής υπερβολής πού έχει πλάσει, τήν τρίτη πράξη του έργου του, τήν κατά τή γνώμη μου πίο αδύνατη: Σά νά μή τόν έφτανε ή πηγαία θεατρική του αλήθεια, θέλησε νά φορτίσει τήν κωμωδία καί μ' ένα νόημα: Βλέπουμε ή δέν βλέπουμε φαντάσματα ανάλογα μέ τὰ συμφέροντά μας, όπως ό Πασκουάλε Λογιακόνο, πού τὰ πιστεύει όταν τόν εύνοούν. Η παρατήρηση είναι ωραία, αλλά γιατί νά έρχεται ή φιλολογία νά χαλάσει τήν τρίτη αυτή πράξη; Η παραίτηση του έραστή τής Μαρίας, συγκινημένου από τίς ίκσιές του Πασκουάλε, ήταν άρκετή νά δώσει εδώ ένα νόημα.

Τό έργο είναι εκάθε δάχτυλο καί θέατρο» — γιά νά παραφράσουμε τή γνωστή ρήση του «Βασίλεα Λήρ». Τό εύρημα, λόγου χάρη, του άόρατου στό κοινό καθηγητή, μέ τόν οποίο κουδεντιάζει κάθε τόσο από τό μπαλκόνι του ό Πασκουάλε, καί μόνο του αυτό, φανερώνει τή γνήσια θεατρική ιδιοφυία του ντέ Φιλίππο. Ο Κάρλος Κούν έχει αξιοποιήσει τίς άρετές του έργου μέ τόν τονισμό του Ιταλικού του χρώματος. Τό γέλιο ξεπηδάει πλούσιο καί οι ρυθμοί είναι γοργοί.

Περίφημος Πασκουάλε ό Δημ. Χατζημάρκος. Κρατάει μέ δεξιούση καί στερεότητα τήν άμφίβολη νότα άνάμεσα στην εύπιστία καί τήν κουτοπονηρία, πού συνθέτουν τόν ήρωα του έργου. Η Έκάλη Σώκος είναι μιά κουκλίστικη, χωρίς νά παύει νά είναι καί ζεστή, Μαρία — ό,τι δηλαδή πρέπει. Ο Θ. Καρακατσάνης, στό χαρακτηριστικό ρόλο του πορτιέρη Ραφαέλε, έχει πολύ καλές φάσεις, μόνο πού μιά εκζητήση, συχνά, δαρραίνει τό παίξιμό του. Ο Γ. Μοσχίδης είναι ένας εύχάριστος Γκαστόνε. Νέο στέλεχος του θιάσου ό Στ. Κωνκαρίδης (Άλφρέδος) έχει ζωντανία αλλά όχι καί τή φυσική διάπλαση του έραστή. Η Σοφία Μιχοπούλου, ή Δέσπ. Μπεμπεδέλη καί άλλοι ήθοποιοί τής διανομής κρατάνε ικανοποιητικά τὰ μέρη τους.

Η σκηνογραφία του κ. Βασ. Βασιλειάδη, ταιριαστή, γραφική, μεταβάλλει ώστόσο, άδιόρατα, τή σκηνή του ήμικυκλικού θεάτρου σέ Ιταλικού τύπου σκηνή. Η μετάφραση μάς κάνει ν' άναπολήσουμε εύλαβικά τή μορφή του άείμνηστου Θεμ. Άθανασιάδη - Νόβα.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΜΠΟΥΡΝΕΛΛΗΕΛΑΤΕ
ΝΑ ΓΕΛΑΣΟΥΜΕ

'Από τόν θίασο Κατερίνας

ΟΤΑΝ σ'ας καλούν νά πάτε νά γελάσετε, ὁ λόγος εἶναι θαρύς, δημιουργεῖ ἀξιώσεις, τουλάχιστον πρακτικῆς μορφῆς. Καί μήτε εἶναι εὐκόλο νά τηρηθοῦν οἱ ἀξιώσεις αὐτές στό θέατρο μέ μονόπρακτα, ἔργα δηλαδή πού δέν προφταίνουν ν' ἀναπτύξουν μιά κατάσταση, νά τήν

ΤΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ἐκμεταλλευθοῦν σ' ὅλες τίς δυνατοτήτες της, νά στήσουν καί νά κουρντίσουν ὁλόκληρο τόν γελωτοποιητικό μηχανισμό, νά δάλουν σ' ἐνέργεια τά ἐλατήριά του, τά σκουριασμένα κάποτε ἀλλά δοκιμασμένα. Τό πρόγραμμα ὡστόσο τοῦ θιάσου Κατερίνας — πέντε μονόπρακτα — κραταίει κατά μεγάλο μέρος τήν ὑπόσχεσή του. Ἄν δέν μᾶς κάνει νά γελάμε πλούσια, μᾶς κάνει ἐδῶ - ἐκεῖ νά γελάμε ἀδίστα. Κι' ἔχει καί κάποια δροσιά.

Τά πέντε ἐργάκια πού συνθέτουν τή βραδιά, δέν εἶναι δια τους καθαυτό μο-

νόπρακτα. Μερικά εἶναι ἀπλῶς θεατροποιημένα εὐθυμογραφήματα. Ἄλλα πάλι ἔχουν τή δομή καί τή διάρθρωση τοῦ μονόπρακτου, δηλαδή τοῦ ὁλοκληρωμένου ἄν καί σύντομου θεατρικοῦ ἔργου. Ὁ «Συμβιβασμός» τῶν Ἀλ. Σακελλάρου καί Χρ. Γιαννακόπουλου, λόγου χάρι, εἶναι μονόπρακτο γιατί περιέχει τή στοιχειώδη ἐκείνην ἐξέλιξη καί ποικιλία στίς καταστάσεις, ἡ ἀκριβέστερα τή μεταστροφή, πού δίνει μορφή σ' ἓνα θεατρογράφημα. Τό οὐσιαστικότερο προτέρημα τοῦ «Συμβιβασμοῦ» εἶναι πῶς περιέχει ἓνα χιούμορ στή σύλληψη, ὅχι μόνο στό διάλογο καί στή διεξαγωγή τοῦ μύθου. Τό χιούμορ αὐτό δείχνει παρατηρητικότητα κι' εὐθυμη κριτική στάση ἀπέναντι σ' ἀνθρώπινα. Εἶναι οἱ πατροπαράδοτες ἀρετές τῆς κωμωδίας. Ἐνα ζευγάρι τσακωμένο, καταφεύγει στό σπίτι ἑνὸς ζευγαριοῦ μονιασμένου γιά νά συμβιβαστεῖ, μέ ἀποτέλεσμα νά τσακωθοῦν οἱ μονιασμένοι. Αὐτή ἡ «ἀλλαγὴ θέσεων» ἔχει κάτι πού θυμίζει Λαμπίς, χωρίς καί νά χάνει τήν ἰθαγένειά του.

Τά τρία μονόπρακτα τοῦ Δημ. Ψαθά παρουσιάζουν δύο διαφορετικὲς πλευρὲς τοῦ ταλάντου τοῦ δημοφιλέστατου συγγραφέα. Ἡ «Νευρική κυρία» εἶναι θεατροποιημένο εὐθυμογράφημα, ἀλλὰ σπαρταριστό, πηγαῖο, πολὺ καλά στήμένο, μέ μιά δεξιόχειρική εὐκαιρία γιά τήν πρωταγωνίστρια σάν κορύφωση. Μόνον ὁ ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου, θέλω νά πῶ ὁ τεχνικός, μπορεῖ νά ἐκτιμήσει σωστά τήν ἱκανότητα πού χρειάζεται γιά νά διαβαθμιστεῖ σωστά καί μέ ἀποτελεσματικὴ σκηνικὴ ἐξυπηνάδα ἡ ὑπόκριση στό ρόλο τῆς «Κυρίας»: Ἡ Κατερίνα εἶναι ἔξοχη, ἀρπάζει τό γέλιο μέσ' ἀπὸ τό στήθος τοῦ θεατῆ καί τό χειροκρότημα μέσ' ἀπὸ τίς χούφτες του. Πρέπει νά ἔχει προηγηθεῖ μακρὰ καί πολὺ ἀφομοιωμένη θητεία στό θέατρο γιά νά φτάνει ἕνας ἡθοποιὸς σέ τέτοιες, φαινομενικὰ ἀπλές, ἀλλὰ τραχείες σάν ὄρθιους ἀνήφορους, ἐπιτυχίες.

Ἡ «Διπλωμάτισσα» εἶναι μονόπρακτο. Τό ἐπικαιρικὸ στοιχείο—κομμουνιστολατρία—κομμουνιστοφοβία—μπορεῖ κάπως νά τό ἀδικεῖ, νά τοῦ δίνει κάτι τό συμβατικό, καθώς καί τό ἀδικαίωτο μᾶκρος κάποιων διαλόγων του νά τό χαλαρώνει, ἡ κατάληξή του ὅμως, μέ τό ἀπὸ μακριὰ προετοιμασμένο ἀπροσπτο, κερδίζει τήν «αὐλαία». Ἐδῶ, ἡ Κατερίνα πάλι, μέ πλάι της τόν Τ. Καρούσο, τήν Μπέμπη Ἀρβανίτη, τόν Μπ. Κατσούλη, τὴ Σαπφώ Νοταρά καί τόν Χρ. Ἐξαρχάκο, ἐξασφαλίζει τήν ἀναγκαία ἐγρήγορη στό θεατῆ. Εἶναι ἴσως ἡ λιγότερο ζωνερὴ φάση τῆς βραδιάς αὐτὴ τοῦ μονόπρακτο, ἀλλὰ δέν τήν τραυματίζει.

Ὁ «Κηφισοφῶν» εἶχε γραφεῖ γιά μιά θεατρικὴ ἐπέτειο τοῦ ἀλησμόνητου Αἰμίλιου Βεάκη—τά καλλιτεχνικά του σαραντάχρονα—καί θυμίζει πολλά, νοσταλγημένα, στὸν ὑποφαινόμενο: Μᾶς εἶχε καλέσει τότε ὁ Αἰμίλιος Βεάκης (1942) τρεῖς συγγραφεῖς, τόν Ψαθά, τόν Ἰωαννόπουλο κι' ἐμένα, νά τοῦ γράψουμε ἀπὸ ἓνα μονόπρακτο γιά τὴ «βραδιά» του. Ὁ Ψαθᾶς ἔγραψε τὴν comédie κι' ὁ Ἰωαννόπουλος τὴν comédie κι' ὁ ὑπογραφομένος τὸ δράμα. Καί εἶταν πάλι ἡ Κατερίνα πού εἶχε παίξει τούς ἀντιστοιχοὺς γυναικείους ρόλους, στό καλοκαιρινό της θέατρο τῆς πλατείας Κυριακοῦ...

Τό μονόπρακτο τοῦ Ψαθά εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πετυχημένα του. Ἡ ἀποκάλυψη πού γίνεται στὰ μάτια τοῦ γερο-σοφοῦ γιά τό πρακτικὸ κι' ὀδυνηρὰ μάταιο τῆς σοφίας του, φανερώνει ὅχι μόνο μιά στιγμή εὐτυχισμένη τοῦ κωμωδιογράφου ἀλλὰ καί κάτι πού ἀπαιτεῖ παραπάνω ἀπὸ ἐφευρετικότητα. Στούς ἡθοποιούς πού προανάφερα θέλω, μέ τήν εὐκαιρία τούτη, νά προσθέσω καί νά ὑπογραμμίσω τὴν παρουσία τῆς Μαίρης Λαλοπούλου. Μπορεῖ οἱ ρόλοι πού παίξει στὰ διαφόρα μονόπρακτα αὐτῆς τῆς βραδιάς νά εἶναι ὅλοι ἐλαφροί, ἀλλὰ μέ τὴν ἐκτέλεσή τους παίξει, τί σκηνικὴ εὐφυΐα! Καί εἶναι νά τούς διαφοροποιεῖ. Πάραυτα, πρὸς τελευτὰ πῶς ἡ Μαίρη Λαλοπούλου εἶναι μιά ἀπὸ τίς θετικὰ καλὲς ἡθοποιούς τῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα στελέχη τῆς βραδιάς, νὰ πῶ ὅτι εἶναι ἀνεπάρκεια νὰ ἀναφέρουμε τόν Γ. Κωνσταντίνου, τόν Γ. Μοσχίδη, τόν Κ. Ντίνο, καί τὸν λαμπρὸ στό εἶδος τοῦ Στ. Παραδῆ...



Τό θέμα 19 Μαρτίου 1964 4913163.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ Δέκα χρόνων γένηιο

«ΜΙΚΡΟΙ ΦΑΡΙΣΑΙΟΙ» ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΨΑΘΑ

Του κ. "Αγγελου Τερζάκη

ΔΕΚΑ χρόνια από τότε που πρωτόδραμε τούς «Μικρούς Φαρισαίους»! — τό ήμερολόγιο είναι άδυσώπητο. "Οχι, όμως και γιά τόν κ. Ψαθά, πού φαίνεται νά τό δρασκελάει μέ τήν ελαφρότητα τής πέννας του. Οι «Μικροί Φαρισαίοι» διασκεδάζουν τό κοινό τους στό θέατρο Βεάκη όσο τό είχαν διασκεδάσει και στά 1954 στό καλοκαιρινό θέατρο Σαματζή.

Πρόκειται γιά κωμωδία καταστάσεων. Θεωρητικά, είναι αὐτή πού γεννάει νωρίτερα από όλες' απόδειξη ὁ θεῦντῳ. Οι συνδυασμοί τῶν περιστάσεων πού κάνουν ἐντύπωση κωμική σέ μία γενιά, δέν φαίνεται νά προκαλοῦν τίς ίδιες ἀντιδράσεις καί στήν ἄλλη. Ἐδῶ, ὅ-πάρκει ἕνα θέμα ἀξιο μελέτης, σχετικό ἴσως μέ βαθύτερες κοινωνικές συνθήκες, ἤθη, ἔθιμα, ἀκόμα καί ἱστορικές καταστάσεις, πού παροπλίζονται, σάν πνεῦμα προτοῦ ἀχρηστευθῶν σάν τύποι. Ἀλλά τά δέκα χρόνια είναι ἴσως διάστημα πολύ μικρό γιά μίαν ἀλ-

λαγή φρουρᾶς. Οι ὑποκριτές τοῦ κ. Ψαθά, οἱ ψευτοθεοφοβούμενοι πού ἀποτελοῦν τό ἀντικείμενο τῆς σάτυρας του στοὺς «Μικρούς Φαρισαίους», δέν ἔχουν ἐκλείψει. Κυκλοφοροῦν στή μικροαστική γειτονιά, στήν ἐπαρχία, χρωματίζουν μέ τό κάπως ἀναχρονιστικό χρῶμα τους τήν κοινωνική μας ζωή. Τό κοινό τοῦ θεάτρου Βεάκη ἀναγνωρίζει στήν κύριο Πρόεδρο τῶν «Μικρῶν Φαρισαίων», στήν κυρία Μπέττη, περιπτώσεις, μά ψυχολογία, κραυγῶματα, μέ ἀπικήσεις κοντινές. Είναι ἡ στερεότερη προϋπόθεση γιά τήν ἐπιτυχία τῆς σάτυρας. Τήν ἄλλη τήν ἐξασφαλίζει ἡ δοκιμασμένη τεχνική τοῦ συγγραφέα: Οι «Μικροί Φαρισαίοι» ἔχουν πλοκή ἀποτελεσματική, πού μάλιστα πυκνώνεται ἀπό τήν πρώτη κιόλας πράξη. Μέ ἀντιστάθμισμα μόνο ν' ἀραιώνει στήν τρίτη.

Ἡ διανομή στηρίζεται στοὺς δύο κεντρικούς πρώτους διδάξαντες: Ὁ Μίμης Φωτόπουλος είναι ἕνας διασκεδαστικός Πρόεδρος, κι' ὡς «κοροϊδεύει» ἐδῶ - ἐκεῖ τό ρόλο του (ἁπλᾶ ὡς γελοιοποιεῖ τό πρόσωπο ἀντί νά τό ἐνσαρκώνει) καί ὁ Ντίνος Ἡλιόπουλος εἶναι ἕνας ἀνάλαφρος, δροσερός Ἀριστείδης Ἀτυχής. Ἡ Πόπη Λάζου σημειώνει μίαν ἐπιτυχία μέ τίς ἀπότομες ἀντιθέσεις τοῦ προσώπου τῆς κυρίας Μπέττη, πρᾶγμα πού δείχνει πῶς δέν τῆς λείπουν τά πέρα ἀπό τά φυσικά προσόντα. Ἀπό τοὺς ἄλλους ἡθοποιούς συγκρατοῦμε τήν παρουσία τῆς Νίτσας Τσαγανέα, τοῦ Χρήστου Τσαγανέα, τοῦ Ἑρρίκου Κονταρίνη, τῆς Βάσως Μεριδιώτου, τοῦ Λαυρέντη Διανέλλου.

Ἡ παράσταση κυλάει ὁμαλά, μέσα στήν τυπική τεχνική καί ξεγνοιασιά τῆς φάρσας.



1913164-

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΕΝΑ ΣΤΑΦΥΛΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

Πρίν από μερικά χρόνια, τό ἀθηναϊκό θεατρόφιλο κοινό είχε βαρεθεῖ, μέ τό δίκιο του, τά ἔργα πού πραγματεύονταν — μέ κάποια εὐκολή αἰσθηματολογία — τό πρόβλημα μαύρων — λευκῶν τῆς Ἀμερικῆς. Ἐνα διάστημα χρόνου μεσολάβησε εὐτυχῶς ἀπό τότε, κι' ἔτσι τό ἔργο τῆς νέγρας Λώραιν Χάνσπερυ «Ἐνα σταφύλι στόν ἥλιο», πού ἀνέβασε ὁ Κάρολος Κούν σάν τελευταῖο τοῦ ἐφετεινοῦ δραματολογίου τοῦ «Θεάτρου Τέχνης», μάς βρίσκει ξεκούραστους. Πρόκειται, ἄλλωστε, γιά δράμα ἀξιόλογο, τιμημένο ἐπάξια, στά 1959, μέ τό βραβεῖο τῶν Ἀμερικανῶν θεατρικῶν κριτικῶν. «Ἀξιόλογο» δέν σημαίνει, βέβαια, κι' ἐξαιρετικό. Τό ἔργο τῆς Χάνσπερυ ἔχει ἀνθρωπιᾶ, καλή δομή — ἀρετές σχεδόν αὐτονόητες γιά τό σοβαρό θέατρο. Μέ τό «Σταφύλι στόν ἥλιο» ἐν δέν βρίσκόμεστε στήν περιοχή τοῦ μεγάλου θεάτρου, βρίσκόμεστε πάντως στήν περιοχή τῆς Τέχνης. Εἶναι κι' αὐτό κάτι — ἴσως πολύ, σ' ἐποχή μάλιστα ὅπου ἡ ἔννοια «μεγάλου θεάτρου» κατάντησε τόσο παρεξηγημένη...

Ρεαλισμός φωτογραφικός, χρωματισμένος ἀπό τή ρόδινη ἀντιφεγγιά τῆς ὑποκειμενικῆς συμπάθειας γιά τό θέμα, χαρακτηρίζει τό «Σταφύλι στόν ἥλιο». Μέ μικρές καί πυκνές πινελιές ἡ Λώραιν Χάνσπερυ μάς ζωγραφίζει τό ἐσωτερικό ἑνός νέγρικου σπιτιοῦ. Ἡ ἡλικιωμένη μητέρα, στύλος τῆς οἰκογένειας, ἀγωνίζεται μέ πίστη καί σθένος νά κρατήσῃ τή συνοχή τῶν μελῶν τῆς. Ὁ φαντασιόκοπος, ἀγούρος γιός, παραπαίει, παρασύρει στήν καταστροφή, ἐνῶ ἡ κόρη, κατεχόμενη ἀπό τή ρωμαντική ἰδεοληψία τοῦ ἀφρικανικοῦ ἔθνικοσμοῦ, προκαλεῖ ἄλλου εἶδους κινδύνους μέ τήν περηφάνεια τῆς καί τήν ἀδιαλλαξία τῆς. Τόν πίνακα συμπληρώνουν ἡ πειθαρχική, καρτερική γυναίκα τοῦ γιοῦ καί δύο νεαροί φίλοι τῆς οἰκογένειας, προσαρμοσμένοι στήν πραγματικότητα αὐτοί. Τέλος δέν λείπει κι' ὁ ἐκπρόσωπος τῆς λευκῆς φυλῆς, πρόεδρος, ἐδῶ, ἑνός προαστιακοῦ συλλόγου, πού ἔρχεται νά κάνει αἰσθητό στήν ἐγχρωμη οἰκογένεια πῶς εἶναι ἀνεπιθύμητο στό προάστιο ὅπου ἀγόρασε σπίτι μέ τά θλιβερά λύτρα μιᾶς δολοφονηρῆς ζωῆς: τοῦ πεθαμένου ἀπό τήν ἐξαντλητική δουλειά πατέρα.

Τό ἔργο παίζεται μέ θερμότητα. Ὁ Κάρολος Κούν τό ἔχει χρωματίσει θεατρικά καί διαβαθμίσει ἔτσι πού νά κερδίζει τό θεατή του. Γιά τήν Ἀγγελίκα Καπελλαρή καί τόν Γ. Λαζάνη, πού ὑποδύονται ἀντιστοίχως τή μητέρα καί τό γιό, θά πῶ τό ἴδιο πράγμα: Παρά τίς ἀναμφισβήτητες ἀρετές τους, πάνε κι' οἱ δύο νά τυποποιηθοῦν ἐπικίνδυνα. Χωρίς νά τό καταλάβουν, παίζουν ἀκριβῶς μέ τόν ἴδιο τρόπο ὅλα τά πρόσωπα καί ὅλα τά ἔργα. Λαμπρή εἶναι αὕτη τή φορά ἡ Μάγια Λυμπεροπούλου: Δίνει ἐνάργεια, ἀέρα κι' ὁμορφιά στό ρόλο τῆς κόρης. Ἡ Ἐ. Φη Ροδίτη εἶναι μιᾶ Ρούθ ἀπαλή, τρυφερή, ἀληθινή, καί μόνον ἡ ἐνταση τῆς φωνῆς τῆς δέν τή βοηθαίει στό μοναδικό της ξέσπασμα. Ὁ Γ. Μοσχίδης παίζει μέ μετρημένη πιστότητα τό ρόλο τοῦ Προέδρου Κάρλ Λίντερ. Ὁ Θ. Κατσαδράμης ἔχει μιᾶ καί μοναδική ἐμφάνιση, ἀλλά γραφική. Προσθῆτω ἐπαινετικά τόν Μ. Κουγιουμτζή καί τόν μικρό Γιαν. Καλαντζόπουλο.

*Ἀριστη μετάφραση τῆς κ. Μίτης Κουγιουμτζόγλου.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



«Οι άθῶες» τῆς Λίλιαν Χέλμαν

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Ἡ Λίλιαν Χέλμαν, γνωστότατη δραματογράφος στὴν Ἀμερική, δὲν μᾶς εἶναι καθόλου ἀγνωστὴ καὶ στὴν Ἑλλάδα. Ἡ κυρία Κατερίνα ἀκριβῶς, εἶχε παρουσιάσει παλαιότερα τόσο τὴν «Ἀθῶες» ὥς καὶ τὴν «Μικρὴς Ἀλεπούδες», πού εἶναι καὶ ἡ μεγαλύτερη ὥς τώρα—ἀπ' ὅσο ξέρω—ἐπιτυχία στὸ θέατρο τῆς Χέλμαν. Τὰ κατοπινὰ τῆς ἔργα σημειώνουν, σὲ σύγκριση μὲ τὰ δύο πρῶτα, μὴδὲν ὕψος.

Ὑπάρχει κάτι τὸ σκληρὸ στὰ θέματα πού ἀγαπάει ν' ἀναπτύσσει στὸ θέατρο ἡ Λίλιαν Χέλμαν. Εἰδικότερα στίς «Ἀθῶες» ἔχουμε νὰ κάνομε μὲ τὴν περίπτωσιν ἑνὸς διεστραμμένου κοριττοῦ, πού διαβάλλει τὴν δύο διευθύντριες ἑνὸς οἰκοτροφείου, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τὴν καταστρέψει. Ἡ μικρὴ αὐτὴ σαδίστρια Μαίρη Τίλφορντ εἶναι ἕνα παιδί ἀφόρητο. Παραχαϊδεμένη ἀπὸ τὴ γιὰ τῆς, τὴν πλούσια κυρία Ἀγάθα Τίλφορντ, κάνει ἀδιάκοπες σκηνές, παραπονιέται γιὰ ἔλλειψη τάχα στοργῆς, βρίσκει πῶς, στὸ οἰκοτροφεῖο, ὅλοι τὴν ἀδικοῦν, ὑποκρίνεται καρδιακὴς κρίσεις καὶ λιποθυμίες. Τέλος, ἐπειδὴ δὲν τῆς δίνουν τὴν προσοχὴ πού θέλει, δραπετεύει, πηγαίνει στὸ σπίτι τῆς γυναικὸς τῆς, καὶ ἐκεῖ, μὲ τὸν αἰσχρότερο τρόπο, ἐκβιάζοντας καὶ μὴ συμπαθήριά της νὰ ἐπωμιστεῖ τὸ κύριο μέρος τῆς συκοφαντίας, καταγγέλλει τὴν δύο δασκάλους τῆς πῶς ἔχουν μεταξύ τους ἀθέμιτες σχέσεις. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ τιναχτεῖ τὸ οἰκοτροφεῖο στὸν ἀέρα: Οἱ γονεῖς παίρνουν τὰ κορίτσια τους, ἐπακολουθεῖ δίκη, στιγματίζονται οἱ ἀθῶες διευθύντριες Κάριν Ράιτ καὶ Μάρθα Ντόμπι, ξεγράφονται ἀπὸ τὸν κατάλογο τῆς κοινῆς, ἀναγκάζονται ν' αὐτοφυλοκτοῦν στὸ ἔορμα πιά οἰκοτροφεῖο τους σὰ ζῶα παγιδευμένα, καὶ στὸ τέλος, ἡ μιά τους, θύμα αὐτοποβολῆς, πιστεύει πραγματικὰ στὴν ἐνοχὴ τῆς, σκοτώνεται γιὰ νὰ ἐξλεωθεῖ.

Ὅλ' αὐτὰ ἀφήνουν στὸ θεατὴ μὴ γεύση πολὺ δυσάρεστη. Μπορεῖ νὰ δίνουν στὴ συγγραφέα τὴν εὐκαιρία νὰ στήσει μερικές σκηνές θεατρικὰ ἐντυπωσιακές, θὰ εἶταν λάθος ὅμως ἂν τὰ θεωρούσαμε καὶ καλὸ θέατρο. Πίσω ἀπὸ τὴν πρόσωση τῶν «Ἀθῶων» ὑπάρχει πολλὴ αὐθαιρέσια καὶ πολλὰ πράγματα ἀδικαιώτα. Τί θέλει νὰ μᾶς παρουσιάσει ἡ Χέλμαν; Τὸ θρίαμβο τοῦ Κακοῦ; Τὴν παράλογη καταδίκη τοῦ Καλοῦ καὶ τὴν καταστροφὴ τοῦ ἀπὸ τὴν ἀσκητικὴ κακία; Ναι ἀλλὰ τότε χρειαζόνταν ἄλλοι ὅμοι γιὰ νὰ σηκώσουν, νὰ διακαιώσουν, τὸ μέγεθος ἑνὸς τέτοιου θύματος. Τὸ θρίαμβο τοῦ Κακοῦ—ἕνός Κακοῦ ὅμως ἀποσώπου, μυστηριακοῦ, πού ἐμφανίζεται σὰ συστατικὸ στοιχεῖο τοῦ κόσμου καὶ δηλητηριάζει τοὺς θνητοὺς—ἐμφανίζει ὁ «Μάκβεθ». Ἀδικη, θὰ μοῦ πῆτε, ἡ σύγκριση. Τὰ ἐπικίνδυνα ὅμως θέματα θέλουν τὸν ἀνθρώπο τους. Στίς «Ἀθῶες», πρῶτα - πρῶτα, τὸ ἐνδιαφέρον διασπάζεται ἀνάμεσα στὴ διεσπασμένη μικρὴ Μαίρη Τίλφορντ—πού εἶναι ἡ πρωταγωνίστρια τῶν δύο πούτων πράξεων—καὶ στίς δύο δασκάλους, πού πρωταγωνιστοῦν στὴν τελευταία. Στὴν τοίτη αὐτὴ πράξη, ἡ μικρὰ Μαίρη ἔχει ἐξαφανιστεῖ ἐντελῶς. Κι' ἔχει ἐξαφανιστεῖ ἀφήνοντάς μας μὲ τὸ ἐρώτημα γιὰτί τὰ ἔκανε ἐπιτέλους ὅλ' αὐτὰ τὰ φοβερά; Μόνο καὶ μόνον ἐπειδὴ εἶταν χαϊδεύμη; Ἀλλὰ κάθε χαϊδεύμενο παιδί δὲν φτάνει σὲ τέτοιες ὁμοτητες. Εἶχε μήπως κάποιο ἄλλο μυστήριο ἡ ψυχὴ τῆς Μαίρης Τίλφορντ; Τραῦμα νηπιακὸ, κληρονομικὸ ἢ παθολογικὸ, περιπελοχὴ κρίσιμη; Ἐπομένως νὰ μᾶς τὸ πῶνε. Καταλόγουμε λοιπὸν στὸ συμπέρασμα πῶς ἡ Μαίρη

Τίλφορντ ἔκανε ὅ,τι ἔκανε γιὰτί τὸ ἤθελε ἡ Λίλιαν Χέλμαν, δηλαδή γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ τὸ δράμα. Κι' ἐπειτα τί εἶναι αὐτὴ ἡ γιγαλὶ πού πιστεύει ἀμέσως στὰ λεγόμενα ἑνὸς παλιοκόριτσου καὶ γκρεμίζει ἀνεξέταστα ἕνα οἰκοτροφεῖο καὶ τὴν ὑπόληψη δύο γυναικῶν ἀνεπίληπτων; Στὸ θέατρο, ἀκόμα καὶ στὸ ζοφερὸ νατουραλιστικὸ δράμα, τὰ ἐλαττήρια τῶν πράξεων πρέπει νὰ εἶναι ξεκαθάρα καὶ ἰσχυρά, ἢ τουλάχιστον νὰ ἔχουμε τὴν ἐπιβλητικὴ αἴσθησιν ἑνὸς μοιραίου πού βαρύνει, κατευθύνει τὰ πάντα. Ὅμως τὸ τελευταῖο τοῦτο, γιὰ νὰ εἶναι πράξη ζωῆς, δράμα, καὶ ὄχι ἀπλὴ πρόθεση ἢ αὐθαίρεσις, χρειάζεται κάτι πολὺ περισσότερο ἀπὸ δραματογράφο. Χρειάζεται ποιητὴ.

Ἀπομένει ἡ διαπίστωση μιᾶς ἀδυναμίας πού ἔχουν ὀρισμένοι ὑπερατλαντικοὶ συγγραφεῖς—κιόλας ἀπὸ τὰ 1934!—γιὰ τὴν ψυχοπαθολογικὴν περιπτώσιν καὶ γιὰ τοὺς ἀνώμαλους τύπους. Ἡ θεμελίωση αὐτῆς ἔργων πᾶν στὴν εἰδικὴ συμπτωματολογία τῆς διαστροφῆς, μπορεῖ νὰ ἐντυπωσιάζει μὴ μερίδα τῆς μεταπολεμικῆς νεολαίας, δὲν ἔχει ὅμως μέσα τῆς στοιχεῖα ζωῆς καὶ πολὺ λιγότερο ἠθικῆς ὑγιείας. Θὰ μείνει στὴν προθήκη τῶν ἱστορικῶν ἐκθεμάτων σὰν ἐργαστηριακὸ παρασκευάσμα τοῦ καιροῦ τῶν ἐρῶν. Μᾶλλον πρὸς οὐδὲν πνεῦμα, γιὰ νὰ διατηρεῖται...

Ἡ Κάκια Ἀναλυτὴ σημειώνει μὴν ἀξιόλογη ἐπίδοσιν στὸ ρόλο τῆς φαρμακερῆς Μαίρης Τίλφορντ. Ἡ Κατερίνα εἶναι μὴ ἀξιοπρεπέστατη Κάριν Ράιτ. Ἡ Α. Παπαγιάννη παίζει μὲ πολὺ ἐνταση τὴν Μάρθα Ντόμπι. Δέν μοῦ φαίνεται πολὺ αὐθόρμητη, ἀνετη, ἡ καρικοτούρα τῆς παλαιᾶς θεατοῦρας πού μᾶς προτείνει ἡ Ἀνα Παίτατζη. Πολὺ καλὴ, σὲ ρόλους πρὸς τὸ οἰκοτροφεῖο, ἡ Κάιτη Χρονοπούλου καὶ ἡ Μπέμπη Κούλα. Καὶ ἀπόλυτα εὐπρόσωποι, στοὺς ἄλλους κύριους ρόλους τοῦ ἔργου, ἡ Παιμ. Σαντοριναίου καὶ ὁ Ἄνδρ. Φιλίππιδης.

Αἰσθητὴ ἡ συμβολὴ τοῦ κ. Μ. Χρηστοῦ στὴ σκηνοθεσίαν καὶ λαμπρὴ ἡ μετάφρασις τοῦ κ. Στάθη Σπηλιωτοπούλου. Ὁ κ. Γ. Ἀνεμογιάννης ἔχει πλαισιώσει τὸ ἔργο μὲ κατάλληλες, καλοῦ γούστου σκηνογραφίες.



ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΡΩΤΑΙ

«ΜΙΚΡΕΣ ΑΛΕΠΟΥΔΕΣ» ΤΗΣ ΛΙΛΙΑΝ ΧΕΛΜΑΝ

ΤΟΥ Κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

Νατουραλισμός στυγνός, αλύτρωτος, μαστίζει τό έργο της Λίλιαν Χέλμαν, πού παίζει από προχτές ο θίασος—ο πολύ καλός θίασος—της «Πορείας». Οι «Μικρές Αλεπούδες» δέν μάς είναι άλλωστε έργο άγνωστο. Τίς είχε πρωτοπαίζει, πριν από κάμποσα χρόνια, ο θίασος Κατερίνας. Τότε, είχαμε προσέξει περισσότερο τήν καλή δομή τους. Τώρα, μέ τήν άλλαγή προοπτικής του χρόνου, ή δομή μάς ενδιαφέρει λιγότερο. Στο πρώτο επίπεδο έρχεται τό περιεχόμενο, ακριβέστερα τό ήθος, του έργου.

Τί είναι αυτό τό ήθος; Άνάγκη νά τό πούμε: Άπελπιστικά καταθλιπτικό, δίχως τήν ποίηση της άπαισιοδοξίας. Οι «Μικρές Αλεπούδες» μάς παρουσιάζουν μία κεφαλαιοκρατική οίκογένεια πού τά μέλη της άλλοσπαράζονται άσπλάχνα, ανήμερα, από άπληστία κερδοσκοπική. Η Ρεγκίνα—τό πιό άποφώλιο τέρας της οίκογένειας—καταγίνεται νά εκβιάζει τ' αδέρφια της. Η ίδια αυτή βλέπει μέ μάτι παγερά εφρωνικό τόν καρδιακό άντρα της νά πεθαίνει

καί δέν σηκώνεται νά του δώσει τό φάρμακο πού θά τόν έσωζε. Ο νεαρός Τζό—άνηψός της—κλέβει τίς όμολογίες του θείου του, παρακινημένος από τόν πατέρα του. Τά δύο αδέρφια της Ρεγκίνας άλλοποπεριφρονούνται εκ βάθους καρδίας. Καί τέλος, ή κάθαρση θά μάς χαμογελάσει—πώς; Μέ τόν ύπαινιγμό πώς ή άποκρουστική Ρεγκίνα θά βρεί τό μάστορή της στό πρόσωπο της νεαρής κόρης της. Από γενιά σέ γενιά, δηλαδή, ή λαμπρή αυτή οίκογένεια θά γεννάει θηρία. Όμορφος κόσμος, ήθικός, άγγελικά πλάσιμένος...

Πίσω από τόν μελανό τούτον πίνακα μαντεύεται ή γνωστή έπιγραφή του νατουραλισμού: «Όρίστε οι άνθρωποι! Σας τούς παρουσιάζουμε τέτοιους πού είναι, δίχως εξιδανικεύσεις». Καί τό δίδαγμα πηγάζει έμμεσα: Φοβερή, ψυχοφθόρα δύναμη τό χρήμα. Νά τό μισήτε... Δέν ξέρω ως ποιά σημείο κάνουν καλό τέτοιες επιδείξεις θηριωδίας καί τέτοια ήθικά συμπεράσματα. Βέβαιο πάντως είναι πώς δημιουργούν μία τέχνη τόσο άποθαυρντική όσο καί ή εικόνα του ανθρώπου πού παρουσιάζουν. Κατά τά άλλα, τό έργο της Λίλιαν Χέλμαν έχει τήν καλή τεχνική πού είπαμε. Άλλά τί έγκεφαλικά πού είναι στημένο! Ούτε μία άνάσα θαύματος, τρυφερότητας, κάτι πού νά φανερώνει τέλος πάντων πώς τό έχει γράψει γυναίκα.

Η παράσταση της «Πορείας» είναι, σέ γενικές γραμμές, ύποβλητική. Μόνο πού τά τρία τέταρτα τών ήθοποιών παίζουν μεταξύ τους καί γιά τόν εαυτό τους, έρήμην του κοινού. Χειρότερη άρθρωση, καί τάσων μαζί ήθοποιών, δύσκολο νά βρεί κανένας. Ξεχωρίζουν ώστόσο, παρήγορες εξαίρεσεις, ή Μαίρη Χρονοπούλου, ο Άλέξης Δαμιανός, ο Θ. Έξαρχος. Η Μαίρη Χρονοπούλου διαπλάθει κιόλας μ' ένέργεια άβίαστη τή φοβερή Ρεγκίνα. Ο Άλέξης Δαμιανός χρωματίζει σωστά, άπαλά, τόν δυστυχισμένο Όράτιο καί έχει μία ξεχωριστά καλή στιγμή στή σκηνή του θανάτου. Μέ αλήθεια, συναισθηματική ειλικρίνεια, παίζουν οί: Τ. Παταξοπούλου, Κ. Μπάκας, Νικ. Μπιρμπίλης, μόνο πού—είπαμε—κουράζεται ο θεατής νά μαντεύει τά λεγόμενά τους. Άλλά καί ή Άννα Βενέτη-Μπάκα, ο Λ. Βουρνάς—τά νεώτερα μέλη του θιάσου—έμπνέουν έλπίδες σοβαρές. Δέν θά εξαίρεσω τήν Ηλέκτρα Περόξη καί τόν Βασ. Μητσάκη. Τό σύνολο είναι ίσορροπημένο καί, μέ λίγη φροντίδα στήν έκφορά του λόγου, θά μπορούσε νά είναι πολύ καλό. Η σκηνοθεσία—από τόν Άλέξη Δαμιανό—θέλησε τίς «Μικρές Αλεπούδες» παιγμένες σέ τόνο ελάσσονα, χωρίς έμφαντικές ύπογραμμίσεις. Είναι μία τεχνική κόπως κινηματογραφική, πού, υπό δρισμένες συνθήκες, κάνει ώμότερη τήν εντύπωση, κυρίως σ' έργα νατουραλιστικά, καθώς αυτό, θά έλεγα: σ' έργα φρίκης. Τό μειονέκτημα της τεχνικής αυτής από θέατρο είναι πώς, κάποτε, ρίχνει τόν γενικό τόνο, καταλήγει στήν υπόταση. Έίταν ή γενική εντύπωση κι' από τήν παράσταση της «Πορείας».

Η σκηνογραφία της κ. Μαριλένας Αραβαντινού έχει άτμοσφαίρα καί ή μετάφραση του έργου από τό σκηνοθέτη είναι θεατρική.



ΤΟ ΠΟΛΥΚΡΟΤΟ έργο του Χόχουτ, πού απασχολεί και διχάζει την Κοινή Γνώμη έπ' ου κι' αν παίζεται, ανεβάζτηκε κι' έδω, από τη «Νέα Σκηνή» του κ. Κω. στη Λειβαδέα. Πρέπει να εξομολογηθώ ότι τα έργα Τέχνης πού προκαλούν διαμάχες καθαρά ιδεολογικού ή ηθικού περιεχομένου, περιμένα να τα ίδω με μιάν αυτόματη επιφυλακτικότητα. Γίνεται, συνήθως, σ' αυτά μιά αδιόρατη κατολίσθηση από το αισθητικό στο πρακτικό πεδίο και ή επιτυχία τους παίρνει χαρακτηριστικά εξωκαλλιτεχνικά, μ' έντονο μέσα της τό καιρικό στοιχείο, δηλαδή τό πρόσκαιρο. Φυσικά ή αντίρρηση δεν είναι απόλυτη, γιατί μέσα στη δραματική συγκίνηση περιέχεται κατά ένα ποσοστό και τό ηθικό ενδιαφέρον. Αιώνιο παράδειγμα ή «Αντιγόνη». Φτάνει τό επικρατέστερο να είναι ή ποίηση, τό αισθητικό αποτέλεσμα.

Ο «Αντιπρόσωπος» του Χόχουτ, παρά τό θόρυβο πού τόν συνοδεύει, είναι σοβαρό έργο. Κάπου, έλλωστε, διάβασα ότι, ο θόρυβος αυτός, στη Γαλλία τουλάχιστον, και στο ξεκίνημά του, ήταν λίγο-πολύ σκηνοθετημένος. Ο συγγραφέας όμως δεν μπορεί να εύχεται για την εμπορική εκμετάλλευση του έργου του από τούς επιχειρηματίες. Ο θεατής του «Αντιπρόσωπου» αποκομίζει την εντύπωση ότι, τό ηθικό πρόβλημα πού θίγει ο συγγραφέας τόν δόνησε και γι' αυτό και τό αποτέλεσμα—όχι μόνον όμως γι' αυτό—είναι αξιόλογο.

Ο μύθος είναι πολύ άπλός: Ένας

Ο «Αντιπρόσωπος» του Χόχουτ στη «Νέα Σκηνή»

1913/67-

Η ΕΥΘΥΝΗ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΙΚΡΩΝ

Του κ. "Αγγελου Τερζάκη

νεαρός Ιησουλής κληρικός, ο Ρικάρντο Φοντάνα, κρίνει πώς ή σπάση του πάπα Πίου του 12ου άπέναντι στον άγριο διωγμό τών Έβραίων από τόν Χίτλερ, δεν είναι ή επιβαλλόμενη σ' έναν αντιπρόσωπο του Χριστού. Παίρνει λοιπόν τό θάρρος να υπομνήσει στον άρχηγό της Καθολικής Έκκλησίας τό χρέος του. Ο πάπας άπαντά με διπλωματικές υπεκφυγές. Κρίνει πώς δεν συμφέρει να έρθει σ' αντίθεση με τόν Χίτλερ. Γιατί; Φοβάται πώς ο ύστερικός του Μπερχτεσγκάντεν, χολωμένος, θα στραφεί κι' εναντίον τών καθολικών; Βλέπει στη ναζιστική Γερμανία τόν ασφαλέστερο φραγμό άπέναντι στην κομμουνιστική Ρωσία; Τό έργο πού είδαμε—δηλαδή ή δισκευή του, γιατί τό άρχικό κείμενο του «Αντιπρόσωπου» είναι μακριά σά μυθιστόρημα κι' ο κάθε σκηνοθέτης του διαλέγει από εκεί—μέσα δ,τι προκρίνει—τό έργο λοιπόν πού είδαμε, προβάλλει τό δεύτερο έλατήριο. Ο Ρικάρντο Φοντάνα άπελπισμένος, αλλά κι' άποφασισμένος να κάνει αυτός δ,τι είναι βέβαιος ότι θα έκανε ο Χριστός αν ζούσε, φοράει τό κίτρινο άστρο του Δαυίδ, τό άστρο της προγεγραμμένης φυλής, και πηγαίνει στο Άουσβιτς να πεθάνει.

Μύθος λιτός και άραίος. Ο λόγος του Χόχουτ είναι δραματικός, νευρώδης, τό σύνολο όμως, έτσι τουλάχιστον πού παρουσιάζεται στο θέατρο, παίρνει κάτι τό δικανικό. Είναι ή σχηματική εικονογράφηση μιάς ηθικής διαμάχης. Στιγμές-στιγμές, και ιδιαίτερα στην κεντρική σκηνή με τόν πάπα, αναθυμιάστε τόν Σίλλερ του «Ντόν Κάρολος» (ή σκηνή Φίλιππου Β'—μαρκήσιου Πόζα), έναν Σίλλερ έλάσσονα. Βαθύτερα όμως, τό πρόβλημα πού άνακινεί ο Χόχουτ είναι τό πρόβλημα της γενικής ευθύνης, τό άκαθόριστο εκείνο αίσθημα πώς όλοι είμαστε άλληλέγγυοι στις άρες τών μεγάλων κρίσεων, και πώς τά πρόσωπα πού έκφράζουν τότε, συμπτωματικά, τή μιά ή τήν άλλη άποψη, τή μιά ή τήν άλλη θέση, δεν είναι παρά οί μοιραίοι φορείς ενός δημαδικού, αντιφατικού ύποσυνείδητου. Οί συζητήσεις πού προκάλεσε στην πλατεία του θεάτρου «Ακαδημειών» τό έργο του Χόχουτ, φανερώνουν πώς ή θέση του προβλήματος είναι καίρια, αλλά και τά διώματα του σκοτεινού εκείνου καιρού άρκετά ζωντανά κάτω από τήν κρούστα του χρόνου.

Έργα τέτοια, πού μνημειώνουν τήν έσωτερική φυσιογνωμία μιάς έποχής σ' ό,τι τό πιο ώμό κι' άπάνθρωπο έχει, αξιώνουν από τό σκηνοθέτη τους άσπληρότητα κι' αὐτοθυσία, με τήν έννοια της άποφυγής του έξωτερικά έντυπωσιακού, του δημοκοπικού. Ο κ. Λειβαδέας στήριξε τό δικό του άνέδρασμα στην άμφιφρέπουσα νότα ενός λιτού παιξίματος από τούς ήθοποιούς αλλά και μιάς προβολής τών έλαττωματικών—ας πούμε έτσι—στοιχείων στο ήχητικό και στο όπτικό μέρος. Ο έσταυρωμένος της όροφής με τούς χρωματιστούς φωτισμούς είναι ένα σύμβολο έξωτερικό και πού γρήγορα έξαντλείται. Οί διάφοροι ύμνοι πού άνακρούονται στα παρασκήνια, φτηναίνουν, άρισμένες φορές, τήν έντύπωση. Τέλος, σ' ό,τι άφορά τήν καθαυτό ύπόκριση, μερικά πρόσωπα δεν είναι στο ύψος πού απαιτεί ή περίπτωση. Όταν πάνω στη σκηνή άναπαριστάνονται κοσμοϊστορικής σημασίας συγκρούσεις, ή κάθε άδυναμία στην άπόδοση καταλήγει σε κάτι τό άνουθεντικό, πού ψευτίζει τά πάντα.

Ο Ρικάρντο Φοντάνα του κ. Λειβαδέα έχει έσωτερικότητα κι' ένταση, δεν προδίνει τό ρόλο. Λαμπροί είναι ο Γιατρός του Χρ. Πάρλα και

ο Γκερστάιν του Γ. Γιολδόση. Στη μοναδική αλλά σημαντική σκηνή του ο Ζώρας Τσάπλης σχεδιάζει έναν Πίο 12ο πού επιβάλλεται σά μορφή και έχει τήν επίσημη, ιερατική ύποκρισία πού πρέπει. Η Μαρίκα Κοτοπούλη παίζει τή Χέλγκα με τή φυσική της άδρότητα κι' έναργεια. Θαυμάσια είναι ή Καρλόττα της Μπέμπης Μωρατοπούλου. Θα προσθέσω και τόν άχι κακό Έγούμενο του Νικ. Μπουγά.

Δεν ύποτιμώ τούς άλλους καλούς ήθοποιούς, τά μέρη τους όμως δεν είναι στα μέτρα τους, φοβάμαι.

Οί σκηνογραφίες του κ. Μ. Άγγελόπουλου έχουν μιάν ύποβλητική λιτότητα, μ' έξαίρεση τόν Έσταυρωμένο, πού είναι εύρημα, αλλά κάπως κραυγαλέο.

Γιατί τόση καθαρεύουσα στη μετάφραση; Είναι πολλή, άκόμα και για επίσημες έκκλησιαστικές περιστάσεις.

Το Βήμα

29 Φεβρουαρίου 1964



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ

«ΕΝΑ ΣΤΑΦΥΛΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ»

Στό Θέατρο «Αυθαία» του Πειραιώς

Σ 'ΕΝΑ ολοκαίνουργο, κομψότατο θεατράκι, στόν Πειραιά, έχει εγκατασταθεί ένα καλλιτεχνικό συγκρότημα που, μολονότι περιλαμβάνει κόμπωσα νέα στελέχη δίπλα σε κίνα-δύο παλαιότερα, παρουσιάζει επιτελώς αξιόπαινη ομοιογένεια, τουλάχιστον στην πρώτη αυτή εμφάνισή του: Παίζεται τό γνωστό μας κι' από τό Θέατρο Τέχνης «Ένα σταφύλι στόν ήλιο», τής νεαρής νέγρας, πρόωρα χαμένης, Λωρραίν Χάναμπερρυ.

Ένα έργο θεατρικό κρίνεται σε συσχετισμό με τήν έρμηνεία του, πού τό δικαιώνει ή όχι. 'Η εξάρτηση αυτή δέν είναι συμπτωματική· γιατί ακόμα κι' όταν τύχει νά έχουμε διαβάσει τό έργο, κρατάμε πάντα μιάν επιφύλαξη: πώς αξιοποιούνται όλ' αυτά, πρόσωπα και καταστάσεις, μέσα στό χώρο τής σκηνής. Τό «Σταφύλι στόν ήλιο», στην περίπτωση τούτη, κάνει τήν καλύτερη εντύπωση. 'Ο θεατής χαιρείται μιά βραδιά γεμάτη γνησιότητα και ποιότητα — καλό θέατρο μέ άλλα λόγια.

Πρώτα-πρώτα τό έργο: Είναι λαμπρά Ισορροπημένο, παρά τήν κάποια φλυαρία τής αρχής. Μέ πλαστικότητα και ζωντάνια, θερμούς τόνους, άπεικονίζει τό σπιτικό μιάς οικογένειας νέγων πού παλεύει μέ τή φτώχεια από γενιά σε γενιά και πετυχαίνει ώστόσο νά σώζει πάνω απ' όλα τήν αξιοπρέπεια του τήν ανθρώπινη. Καμιά ρητορεία και καμιά αισθηματολογία. 'Ο θεατής, ό κουρασμένος ίσως από τ' αλλεπάλληλα αντιρασιατικά έργα, τά γραμμένα από λευκούς, εδώ κερδίζεται, πείθεται νά ιδεί πέρα από τό χρώμα μιάς φυλής τήν ανθρώπινη περίπτωση.

Και τά πρόσωπα διαπλάθονται μέ ζηλευτή αλήθεια, ενάργεια. 'Η μορφή τής μητέρας Γιάγκερ έχει ένα μεγαλειό άπείριστο, πού άγγίζει στιγμές-στιγμές τό ποιητικό κάλλος. Αρχηγός τής οικογένειας μετά τό θάνατο του άντρα τής, πού τόν έθαγε ή σκληρή, άπάνθρωπη δουλειά, άγωνίζεται ν' αποσπάσει τά παιδιά τής, τή νύφη τής, τό εγγόνι τής, από τήν ταπείνωση. Θά στηρίξει όλες τίς ελπίδες τής σ' ένα ποσό πού έχει γι' αυτήν καθαυτό μιάν ιερότητα: σ' εκείνο πού αντιπροσωπεύει τήν ασφάλεια ζωής του θυσιασμένου οικογενειάρχη. Όμως γύρω τής όλα θέλγες συνωμοτούν: Οι λευκοί, πού δέν θέλουν νά δεχτούν κοντά τους μαύρους, ό γιός τής πού είναι φαντασιοκόπος, άσύνετος κι' άκαταστάλαχτος, ή ζωή, πού παραχαλίζει τήν κόρη τής, μιά φοιτήτρια μοιρασμένην ανάμεσα στην έλξη του λευκού πολιτισμού και τήν αταξιστική γοητεία τής προγονικής μαύρης ήπειρου.

Τό δράμα προχωρεί άργά αλλά δένεται στερεά, κορυφώνεται δίχως τεχνητές επιμβάσεις. 'Ο θεατής, πού ως ένα σημείο τό παρακολουθούσε, νιώθει ξαφνικά πώς τό ζει, κι' αυτό είναι τό άσφαλέστερο πειστήριο πώς εδώ υπάρχουν και τά δύο: και αλήθεια και τέχνη. 'Ο θίασος τής «Αυθαίας», όπως τό είπα κίόλας, έχει οργανώσει μιά παράσταση πολύ αξιόλογη, διδαγμένος από τόν κ. Μηνά Χρηστίδη. 'Η παρουσία του σκηνοθέτη είναι αισθητή στα καλλίτερα ακριβώς στοιχεία τής έρμηνείας: στην Ισορροπία των άξιών, στην οργανική πρόοδο του δραματικού ενδιαφέροντος, στην

Τού
ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

προβολή κι' αξιοποίηση τής έσωτερικής θερμοκρασίας των προσώπων, στή φυσιολογική διαγραφή τους, δίχως περιττά βάρη.

Η Μιράντα Μυράτ είναι μιά Λένα Γιάγκερ πού θά τή θυμόμαστε. Έχει τό λιτό μεγαλειό, τήν τρυφερή έξαρση, τήν πυκνή και δίχως φιλολογία συγκίνηση πού αρμόζει στην ώραία σύλληψη τής Λωρραίν Χάναμπερρυ. Αξιόπαινος σ' ένταση κι' άμεσότητα ό Άνδρέας Μπαρκούλης, πολύ καλλίτερος από πάντα. Μιά

διαγραφή τής Ρούθ Γιάγκερ πού τιμά τήν Έλένη Καρπέτα. Λαμπρή, ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη ή Μπενίθα τής Ρένας Χριστάκη. 'Ο Γιάννης Κανδύλας κρατάει πολύ ίκανοποιητικά τόν Κάρλ Λίντερ. Καί άξίζει ν' αναφερθούν ό Νίκος Σκιαδάς, ό Γιώργος Μαρκόπουλος, ό Θαν. Παπαγεωργίου κι' ό κάπως ψυχρός ώστόσο Μπ. Κράλιοβιτς.

Καλή στην απλότητά τής ή σκηνογραφία του κ. Τάσου Ζωγράφου και ρέουσα μετάφραση τής κ. Μίτση Κουγιουμτζόγλου.

Βλέποντας τήν παράσταση τής «Αυθαίας», τήν εύγλωττη λιτότητα τής έρμηνείας τής, συλλογιζόμουν μέ ανακούφιση πώς ώστόσο τό θέατρό μας έχει σημειώσει μιά πρόοδο. Τό λέω γιά νά διαψεύσω—μέ πόση χαρά!—τόν έαυτό μου, πού παραπονιόταν εδώ και λίγες ημέρες γιά τό αντίθετο.



Ο «ΕΦΙΑΛΤΗΣ»

ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΙΟΤΗΤΕΣ

Θέατρο «Γιώργου Παππά»

Ο ΘΙΑΣΟΣ της 'Αντιγόνης Βαλάκου αναγκάστηκε να προσγειωθεί σε χώρο προσιτότερο, ύστερα από τη ρηθιζέλευθη πτήση του με την «Κυρά της θάλασσας» και την άλλη, την πολύ μετριοφρονέστερη, του «Τρείς φορές τό φώς». Έδω προβάλλει βέβαια ένα θέμα γενικότερο, πού όμως δεν μπορεί να μάς απασχολήσει στη στήλη αυτή, με τις περιορισμένες της διαστάσεις: Πώς και πότε πρέπει να ενθαρρύνονται οι θίασοί μας πού φιλοδοξούν τό καλύτερο. Μέ τό να πούμε πώς πρέπει να τους ενισχύουμε όταν παίζουν άριστουργήματα με άριστουργηματικό τρόπο, δεν λέμε τίποτα. Τό θέμα είναι τί πρέπει να γίνεται ώστε, εκείνο πού κατά σύστημα τους ζητάμε, δηλαδή τά αξιολογικά έργα, να μην καταλήγει σε αυτόδιάψευση. Καλά θά εΐτανε βέβαια να υπήρχαν τρείς όλοι κι' όλοι θίασοι στην 'Αθήνα, πού να παίζουν τά σπουδαία έργα με τόν καλύτερο τρόπο πού γίνεται στην 'Ελλάδα.

Οι θίασοι είναι δεκαεννιά και δεν βλέπω πολλές πιθανότητες να γίνουν, στά κοντινό μέλλον, δεκαοχτώ. Τί να κάνουμε; ή φιλοδοξία πληρώνεται — και όχι μόνον από αυτούς πού την έχουν. «Τούτων όμως ούτως έχόντων», ως διαλέξουμε ανάμεσα σε μέτριες έρμηνείες με υπερέμετρα έργα ή σε μέτριες και πάλι έρμηνείες με ώραία έργα. Παρά τούς κινδύνους πού έγκυμονεί τό δεύτερο — κινδύνους κατακορύφων πτώσεων — από με-

ρους μου τουλάχιστον τό προτιμώ. "Οποιοι νομίζει ότι, οι άηδίες πού βλέπουμε συχνά, παίζονται μ' έξοχο τρόπο, έχει μεγάλο λάθος. Τά χυδαία έργα παίζονται με χυδαίο τρόπο. Και αποδίδουν στη δημιουργία ενός χυδαίου κοινού.

Ο «Εφιάλης» τού Πάτρικ Χάμιλτων, πού παίζει τώρα ή 'Αντιγόνη Βαλάκου κι' ό θίασός της (τόν είδα με καθυστέρηση, όφειλόμην στην κλασική γρίπη), δεν είναι παρά τό κλασικό, πραγματικά,



ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΑΛΑΚΟΥ

«Gaslight», τό «Φωταέριο». 'Αναθυμιάστε ακόμα ή θαυμάσια έρμηνεία του στον κινηματογράφο, με την 'Ινγκριντ Μπέργκιαν και τόν Σαρλ Μπουαγιέ. Έργο άγωνίας μάλλον παρά άστυνομικό, δεν περιτρέφεται γύρω στην ανακάλυψη ενός έγκληματος αλλά στην αποκάλυψη του. Είναι οικοδομημένο επιδέξια και στερεά, έχει άτμοσφαιρά, μόνο πού ή άτμοσφαιρά αυτή αποτελεί τό καλλίτερο παράδειγμα αντίδιαστολής με την άτμοσφαιρά τού γνήσιου δραματικού έργου. Στο δεύτερο, τό άτμοσφαιρικό στοιχείο είναι άνάδοση ψυχών: στον «Εφιάλη» και στά παρόμοια, ή άτμοσφαιρά επιβάλλεται άπ' έξω, με κάτι σαν πρόσμιξη χημικών στοιχείων.

Ο μύθος είναι άπλός: Δολοφόνος μιάς γριάς πλούσιας, πριν από δεκαπέντε χρόνια, ό έμφανιζόμενος τώρα με τό πλαστό όνομα Τζάκ Μάνιγχαμ, έχει παντρευτεί μιά νεαρή γυναίκα γιά να έγκτα-

Τού ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

σταθεί μαζί της στο παλαιό σπίτι τού θυμάτός του και να ψάχνει εκεί με άνεση ως πού να βρεί τόν κρυμμένο θησαυρό της γριάς, κάτι ρουμπίνια. Τή γυναίκα τού την Μπέλλα, ό Μάνιγχαμ την υποβάλλει σε ειδική ψυχολογική κατεργασία, γιά να την, εξουθενώσει ήθικά, να την τρελλάνει. Άν και δεν είναι άπόλυτα πειστικό τό γιατί χρησιμοποιεί αυτό τό μέσο — έξω, φυσικά, από τό ότι στην κατεργασία αυτή στηρίζεται και ή κυριότερη ιδιαιτεργία αλλά και άτμοσφαιρά τού έργου — ό Μάνιγχαμ κοντεύει να πετύχει τόν δεύτερο σκοπό του, όταν κάνει την εμφάνισή του ό άναγκαίος αντίπαλος: ό άστυνομικός επιθεωρητής Ράλφ. Δαιμόνιος ό Ράλφ, όπως όλοι οι προκάτοχοί του, Νάτ Πινκερτον, Σέρλοκ Χόλμς, Νίκ Κάρτερ και οι άνάλογοι ήρωες της αφέλεστατης έφηβικής μας ήλικίας, σ' επίμετρο εύγλωττος, έντυπωσιακός, όσο χρειάζεται σ' ένα θεατρικό έργο, τονώνει ψυχικά την Μπέλλα και φέρνει σ' άδιέξοδο τόν Μάνιγχαμ. Μολονότι δεν άμφιβάλλουμε ούτε στιγμή από την άρχή γιά την έκβαση της μονομαχίας, παρακολουθούμε κρεμασμένοι από τό χείλη τών προσώπων, από τό φρόδι τού προσκήνιου. Ο «Εφιάλης» είναι τέλειος στο είδος του, όπως τέλειο ένα έργο πού αποδίδει στην τεχνητή — όχι στην τεχνική — τελειότητα. Βέβαια, αφήνει να κυκλοφορήσει ανάμεσα μας ένα ψυχρό ρεύμα, αλλά αυτό είναι τό άναγκαίο αντίτιμο τού είδους.

Η παράσταση είναι άρτια, ρυθμισμένη στην έντέλεια από τόν νέο σκηνοθέτη κ. Σπύρο Εύαγγελάτο. Η 'Αντιγόνη Βαλάκου, χωρίς να κάνει αυτή τή φορά προσπάθεια να ξεμακρύνει από τόν γνωστό σκηνικό της τύπο, χρωματίζει μ' εύαισθησία και ακρίβεια την Μπέλλα. Είναι εύστοχη στις άποχρώσεις τού πλάσματος πού άεροζυγιάζεται ζαλισμένο στο χείλος της άβυσσου. Ο Χρήστος Πάριος παίζει με συνέπεια και άνεση έναν άντρα πού είναι ξένος στην έσώτερη ζωή του, πού Μάνιγχαμ. Άδρός, θεατρικός, χωρίς αταίριαστους στομικούς με χιομώρο βαρμένος, είναι ό Ράλφ τού Πύρ Παλιού. Και πρέπει να προσέσουμε τή λαμπρή Νάνσυ της "Εφιάλης" (σημειώνω τή σωστή άπόδοση ενός όπλου πού σπάζει χωρίς προστυχία στα μάτια) και τή δευτή, έναργέστατη Έλκα της Έλενας 'Ατέργη.

Ο κ. Γιάννης Καραγιάννης έχει πλαισιώσει την παράσταση με μιά επινοημένη από τον λογογύβη — κ. Καραγιάννη — ξιάσεις.

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Η Α. ΕΞΟΧΟΤΗΣ ΕΓΩ

ΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ

Έργο του 1941, ο μεταβαφτισμένος τώρα στον ως άνω τίτλο «Έαυτούλης μου», παραμένει ένα από τα καλλίτερα υποδείγματα της παραγωγής του κ. Δημ. Ψαθά. Από ό,τι είδα μάλιστα, ελάχιστα χρειάστηκε να τον συγχρονίσει ο συγγραφέας. Για την ακρίβεια, του ανέπτυξε κάπως τον τελικό μονόλογο του ήρωα, πράγμα που όχι μόνο δεν κάνει την εντύπωση προσθήκης, παρά και, απεναντίας, δίνει στη διασκεδαστικότερη αυτή κωμωδία ένα νόημα πιο ουσιαστικό — μπορεί και πλατύτερο — από πριν.

Θέμα ο εγωϊστής, όπως τό υποδηλώνει καθαρά ο τίτλος. Ο εγωϊστής, ο ποικιλιμένος κι' από δουλειά, κακοήθεια, κλπ. Όλ' αυτά, ο κ. Ψαθάς μοιάζει να μάς λέει πως δεν είναι παρά ποικιλίες της εγωλατρίας. Ο Γιάγκος Άγγελής, ο ήρωας του «Έαυτούλης», παντρεμένος και διευθυντής σε μιάν επιχείρηση που ανήκει στη χήρα Παπαγιώργου, έχει σοφιστεί να χωρίσει τη γυναίκα του για να παντρευτεί, άμέσως ύστερα, την πλούσια χήρα. Τα πράγματα όμως του πάνε στραβά. Γυναικάς σύν τοις άλλοις, πέφτει θύμα της ερωτικής πολυπραγμοσύνης του. Μιά φιλενάδα του δακτυλογράφος τον ξεσκεπάζει την ώρα που ετοιμάζονταν κάποια άλλα αποκαλυπτήρια: της προτομής του άλλοτε προϊσταμένου του Άγγελη Παπαγιώργου. Ο Άγγελής θα έκφωνήσει ωστόσο, άπτόητος, τό λόγο των αποκαλυπτηρίων, για να τιμωρηθεί όριστικά στην τρίτη πράξη του έργου: Τόσο η χήρα Παπαγιώργου όσο και η γυναίκα του θα τον εγκαταλείψουν άδιασμένες.

Κωμωδία - φάρσα με καταστάσεις έξυπνες, κωμικές, διάλογο άνάλαφο, τύπους ευχάριστα σχεδιασμένους, και με μικρές μόνο δόσεις έξωφρενισμού, ο «Έαυτούλης» είναι ο τύπος του έργου επιτυχίας. Δίνει τώρα την ευκαιρία στον Ν. Σταυρίδη να πείσει πως, παρά την επιθεωρησιακή θητεία του, μπορεί να κρατήσει στους ώμους του κι' ένα έργο του δραματικού θεάτρου. Βέβαια, ο καλός αυτός ήθοποιός έχει για την ώρα μιά κλίμακα αποχρώσεων κάπως περιορισμένη. Οι μεταβατικές, και κυρίως οι σύνθετες, στιγμές του ρόλου, δεν αναπτύσσονται άπ' αυτόν σκιστάρονται μόνο. Όλα όμως τά σώζει η γνήσια κωμική φλέβα του κ. Σταυρίδη. Ο θεατής, παρά τη ζωντανή θύμηση του Λογοθετίδη, μένει ικανοποιημένος. Οι άλλοι ήθοποιοί βοηθάνε αποτελεσματικά την παράσταση, στον τόνο πάντοτε του κάπως τυποποιημένου αυτού θεάτρου κωμωδίας. Είναι η Μπ. Άσημακοπούλου, που έχει σκηνική κομψότητα αλλά και μιά, φοβόμαι, έμφυτη ψυχρότητα, η Μαρ. Κρεβατά, η συμπαθέστατη Ζωή Φυτούση, η Δέσπω Νικολαΐδου — που πρέπει να προσέξει τη θεατρική της φόρμα προτού παρασυρθεί στις εύκολές της ρουτίνες. Από τους άντρες είναι οι: Θ. Τζενεράλης — μετρημένος πάντοτε —, Γ. Γαβριηλίδης — γραφικότερος —, Βασ. Άνδρεόπουλος και Γιάννης Κωστής. Ο τελευταίος σκιστάρει με ειλικρίνεια τον νεαρό Άλεξίου.

Επιτυχία, λοιπόν, παλαιά και νέα. Ο κ. Δημ. Ψαθάς είναι κωμωδιογράφος πραγματικά προικισμένος — χωρίς αυτό να σημαίνει άναγκαστικά πως ο Ιονέσκο είναι για πέταμα... Η πώς τον εκτιμούμε από πνευματικό νεοπλουτισμό...

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ

Εμπρός νά γδυνθούμε

ΔΗΜ. ΨΑΘΑ

(Θέατρον Παπαϊωάννου)

ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ

ΚΩΜΩΔΙΑ σατυρική θέλησε ο κ. Δημ. Ψαθας το νέο έργο του, πού ανέβασε ο θίασος Κατερίνας. Καί μαζί θέλησε — όπως τό εξηγεί ο ίδιος στο πρόλογικό του σημείωμα — νά ξεφύγει από τά καθιερωμένα, από τή διακωμώδηση δηλαδή τών έγχωρίων ήθών καί τύπων, πού είναι ή σταθερή τροφή τών κωμωδιογράφων μας. 'Η αλήθεια είναι πώς αυτά τά καθιερωμένα έχουν αρχίσει νά παραγίνονται καθιερωμένα, όχι βέβαια μέ τήν έννοια πώς τό υλικό έχει εξαντληθεί, αλλά μέ τήν έννοια πώς ή κατεύθυνση πού ακολουθείται στο χειρισμό του είναι μονότροπη. Συμβαίνει πολλές φορές ο θεατής πού ανατρέχει σέ αναμνήσεις του νά μή μπορεί νά ξεχωρίσει τό ένα έργο από τ' άλλο. Στο «Εμπρός νά γδυνθούμε» τό κλίμα τής σκηνής μοιάζει διαφορετικό: Τά πρόσωπα έχουν ξένα όνόματα, τό θέμα ξεπερνάει τίς τοπικές καταστάσεις. Πρόκειται, μέ δύο λόγια, γιά τήν περίφημη «αποικιοκρατία» ειδικότερα γιά τήν πολιτική τών μεγάλων κεφαλαιούχων, πού ενθαρρύνουν διαφόρους μοναρχισμούς τής Μέσης Ανατολής καί τούς κόκκους, ουσιαστικά, εγκαθέτους τών συμφερόντων τους. Τό θέμα έχει ευρύτητα, επικαιρότητα, καί σωστά τό έπρεψήσανε ο κ. Ψαθας, μέ τό στέρεο ένστικτο πού διαθέτει.

Βέβαια, στό μύθο τής κωμωδίας παρουσιάζεται κάπως υπεραπλουστευμένο. 'Αλλά, ως ένα σημείο δέν μπορούσε νά γίνει καί διαφορετικά: Έργα τέτοιου τύπου, πρέπει νά έχουν τή συνοπτικότητα του γνωμικού ή τής παροιμίας. Στην κωμωδία του κ. Ψαθα βλέπουμε ένα άντρώγονο, τή βαρώνη Κάθριν καί τό σύζυγό της Ζάν, νά διαφωνούν έντονότατα γιά ξένες έννοιες: Δημοκρατική ή μία, μοναρχικός ο άλλος, τσακώνονται γιά τό αν πρέπει ή δέν πρέπει νά υποστηριχτεί ο έγχωριος βασιλιάς. 'Αλαλούχιν, πού απειλείται από τά δημοκρατικά στρατεύματα. Μιά Ιστορία φαινομενικά παράταιρη, του έφευρέτη μιάς συσκευής πού απολυτρώνει τό υποσυνείδητο καί προκαλεί εξομολογήσεις, έρχεται εδώ νά μπερδευτεί μέ τό κύριο θέμα. 'Η σύνδεση τών δύο θά γίνει στο τέλος, αφού πρώτα μάθουμε πώς τά ιδανικά του βαρώνου Ζάν δέν ήταν καθόλου ανιδιοτελή: Γιά νά μπει στον διεθνή συναγωνισμό τών κεφαλαιούχων πού διεκδικούν τά πετρέλαια του 'Αλαλουχίν, ο Ζάν είχε επιδιώξει καί κατορθώσει νά συνδεθεί έρωτικά μέ τήν

άδερφή του πετρελαιούχου βασιλιά, τήν περιγικήτισσα Σαλαχούτα. 'Η έπιμονή εκείνης νά τον παντρευτεί αφού πρώτα βγάλει από τή μέση τή γυναίκα του, καί ή δραστήρια αντίδραση τής βαρώνης, ύφαινον τήν πλοκή του έργου. Στο τέλος, μέ τή συσκευή του έφευρέτη Χώστεκ, όλοι ξεμασκαρεύονται, ξεμπροστίζονται, αλλά μόνο στα δικά μας τά μάτια. Είναι τό καλλίτερο εύρημα του έργου, πού έχει μόνο τό μειονέκτημα νά εξαντλείται γρήγορα καί νά παρασύρει τά πρόσωπα σέ κάποιες πολύ άμέσ κυριολεξίες.

Ο επιδέξιος κωμωδιογράφος πού είναι ο κ. Ψαθας κάνει συχνά τήν εμφάνισή του κατά τή διαδρομή του νέου αυτού έργου του. Φυσικά λόγω καί του είδους — τής σάτυρας — τό γέλιο δέν έχει τόν άβυσσικό καί πληθωρικό χαρακτήρα πού γνωρίσαμε σ' άλλες κωμωδίες του ίδιου συγγραφέα. 'Η σύνδεση τών θεμάτων έπεται, όπως είπαμε, είναι κάπως χαλαρή, ή μεταφορά σέ χώρους κάπως έξωτικούς υποβάλλει μιάν άφέλεια πού έχει κάτι από τό παραμύθι χωρίς νά είναι καί ο,τι καλλίτερο έχει τό παραμύθι. Σ' αντιστάθμισμα, ή σάτυρα του κ. Ψαθα βρίσκει σωστά τό στόχο της. 'Η παράσταση υπηρετεί τό έργο άρκετά καλά: 'Η Κατερίνα είναι μιά διασκεδαστική Κάθριν, ο Στ. Αηναίος ένας εύλύγιστος Ζάν, καί οί Γ. Αάνης, Δ. Κουκής, Χρ. Χειμάρας, Β. Παγουλάτος, Γ. Μαλούχος, Ε. Χατζηπαυλής, μαζί μέ τήν 'Αγνή Βλάχου, τήν "Ελλη Φωτίου καί τήν 'Αντ. Γλυκοφρύδη, συμπληρώνουν άποτελεσματικά τό σύνολο.

Περιττό νά προσθέσω πώς εκεί πού γίνεται καλλίτερο τό έργο, είναι πάντα στίς στιγμές όπου ο κ. Ψαθας ξαναβρίσκει τόν κ. Ψαθα.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

