

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΘΙΑΣΟΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ α' «Στέλλα Βιολάντη» τοῦ Γρηγ. Ξενοπούλου, β' «Ὁ Ἀμφιτρυών» τοῦ Μολιέρου, «Ἡ πόρτα πρέπει νὰ εἶναι ἀνοιχτή ἢ κλειστή» τοῦ Μυσσέ. γ' «Συρανὸ Ντὲ Μπερζε-ρὰκ» τοῦ Ἐδμ. Ροστάν.

Ἀ Καθε φορὰ πού τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἢ κανένας ἄλλος σοβαρὸς θίασος ἀνεβάξει ἑλληνικὸ ἔργο σπεύδουμε νὰ τὸ ἰδοῦμε μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ μὲ κάποια ἐθνικὴ περηφάνεια. Εἶν' ἀλήθεια πὼς τὸ ἑλληνικὸ δραματολόγιο δὲν ἔχει πολλὰ ἔργα σπουδαῖα νὰ παρουσιάσῃ, ἕνα ὅμως ἀπὸ τὰ λίγα εἶναι ἡ «Στέλλα Βιολάντη» τοῦ παλαιμάχου τῶν Ἑλλ. Γραμμάτων καὶ ἀκαδημαϊκοῦ Γρηγ. Ξενοπούλου. Τὰ ἑλληνικὰ ἔργα τ' ἀποφεύγουν οἱ θίασοι, γιατί εἶν' εὐκολώτερο τὸ ἀνεβασμα τῶν ξένων καὶ εἶν' εὐκολώτερο γιατί παρουσιάζοντας ἕνας θίασος σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ξένων (λ. χ. Νορβηγῶν, Ἀγγλων, Ἀμερικανῶν) τοῦ εἶναι ἀρκετὸ νὰ πετύχῃ στὴν ἀπόδοσιν τῶν ἀδρῶν γραμμῶν. Τὶς ἐλλείψεις στὶς λεπτομέρειες δὲν τις βλέπει τὸ κοινόν, γιατί δὲν ξέρει ἐπακριβῶς τὴν ξένη ζωὴ. Ἐνῶ στὰ ἑλληνικὰ ἔργα εἴμαστε ἀπαιτητικώτεροι κριταί, τὴν ἑλληνικὴν ζωὴν τὴν ξέρουμε πολὺ καλὰ καὶ μπορούμε νὰ διακρίνομε καὶ τὴν ἐλάχιστην λεπτομέρεια καὶ βλέπομε ὅλα τὰ τρωτά. Εἶν' αὐτὸς ἕνας λόγος πού τὰ ἑλληνικὰ ἔργα μᾶς φαίνονται κατώτερα ἀπὸ τὰ ξένα, καὶ μᾶλλον αὐτὸς παρὰ ἡ συνηθισμένη ξενολατρεία ἀπὸ σνομπισμό.

Ἡ παράστασις τῆς «Στέλλας Βιολάντη» μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐξάρουμ-ε τὴ συμβολὴν τοῦ Γρηγορίου Ξενοπούλου στὰ Ἑλληνικὰ Γράμματα καὶ ἰδίως στὸ θέατρο. Γιὰ τὸν Ξενοπούλου μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς εἶναι ὁ πατέρας τοῦ νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Μᾶς ἐχάρισε τύπους τόσο ζωντανούς καὶ τραγικούς συνάμα, ὅπως ὁ Παναγῆς Βιολάντης, πού θὰ μείνουν στὴ λογοτεχνική μας ἱστορία. Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν θίασον τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἦταν πολὺ μελετημένον καὶ τόσο ἱκανοποιητικόν ποὺ σὲ πολλὰ ξεπέρασε κάθε προηγούμενον. Ἰδίως

οἱ πρωταγωνισταὶ Θ. Ἀρώνης (Παναγῆς) καὶ Μ. Ἀρώνη (Στέλλα) ἔπαιξαν τὸ ρόλον τους θαυμάσια. Ὁ Α. Φιλιππίδης (Χρηστάκης) καὶ ἡ Ἑλ. Χαλκούση (θεία Νιόνια) ἐκράτησαν τὸ ρόλον τους καλὰ πλάϊ στους δύο πρωταγωνιστὰς. Ἀδύνατοι ὅμως σὲ μερικὰς στιγμὰς ἦσαν ἡ Α. Ἡσαΐα (Μαρία) καὶ Τ. Γαλανὸς (Νταντῆς), ἐπειδὴ ἴσως δὲν τοὺς ταίριαζαν οἱ ρόλοι, ἀφοῦ τοὺς ἔχομε ἰδεῖ πολὺ καλύτερους σὲ ἄλλες ἐμφανίσεις σὲ ἄλλα ἔργα. Καὶ μιὰ γενικώτερη ἐντύπωση. Νομίζω ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ τονισθῆ περισσότερον, ἐμφαντικώτερα, τουλάχιστον στους θεατὰς, τὸ ἐσωτερικὸν δράμα τοῦ πατέρα Παναγῆ Βιολάντη. Πίσω δηλαδὴ ἀπὸ τὴν σκληρὴν ἀκαμψίαν θὰ ἔπρεπε νὰ διαφαίνεται (— αὐτὸ ἀπαιτεῖ τὸ ἔργο) ἡ τρυφερὴ σιοργὴ του γιὰ τὴ Στέλλα, στὴν ὁποία στήριζε τὶς ἐλπίδες του, ἐνῶ ἦταν ἀπογοητευμένως ἀπὸ τὸ γυιὸν του τὸ Νταντῆ.

Καὶ ὅσο γιὰ τὴ σκηνογραφίαν ἦταν βεβαίως πολὺ καλὴ καὶ μπορεῖ νὰ προστεθῆ στὸ ἐνεργητικόν τοῦ κ. Κλώνη, οἱ ἐνδυμοσιεὶς ὅμως δὲν νομίζω πὼς ἦσαν ὅλες τέλειες, ἰδίως ἡ ζακέττα τοῦ Παναγῆ Βιολάντη θὰ μπορούσε βεβαίως νὰ μὴ ἦταν τσαλακωμένη.

Β'. Σε μιὰ υπόθεση με ἄφθονα κωμικά στοιχεῖα, πού τὴν εἶχαν ἐκμεταλλεῦτῃ παλαιότεροι κωμικοὶ (ὁ Πλαῦτος καὶ ὁ Ροτροῦ), ὁ Μολιέρως ἔβαλε τὴ σφραγίδα τῆς μεγαλοφυΐας του ὄχι μόνο με τὴν πιὸ πετυχημένη διασκευὴ σὲ ὄρισμένα σημεῖα καὶ τὴν πιὸ πετυχημένη ἀπόδοση τῆς ψυχολογίας τῶν κυριωτέρων προσώπων (Ἄμφιτροῦνος, Ἀλκμήνης, Σωσία), ἀλλὰ καὶ με τὴν ἄφθαστη τελειότητα τοῦ διαλόγου καὶ τὴν πρωτότυπη ἀνάμιξη τοῦ ποιητικοῦ στοιχείου. Συγκρινόμενη με τὶς ἄλλες κωμωδίες τοῦ Μολιέρου ὑστερεῖ μὲν σὲ θεατρικότητα, ὅμως ὡς ἔργο φαντασίας εἶναι ἀνώτερο, ποιητικώτερο. Θὰ τραβοῦσε πολὺ μακριὰ ἢ ἀπόπειρα ἐρμηνείας τοῦ ἔργου με συμβολικά ἢ ψυχαναλυτικά ἐπιχειρήματα, δὲν εἶναι ὅμως περιττὸ νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ ὑποστῇ με ἐπιτυχία μιὰ τέτοια κριτικὴ δοκιμασία, γιὰ ν' ἀποδειχθῇ ἄλλη μιὰ φορὰ ὅτι ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς μῦθος ἐκφράζει συμβολικά πολὺ περισσότερα μυστικά τῆς ζωῆς παρὰ κάθε ἄλλη ἐπιστημονικοφανὴς καὶ ρεαλιστικὴ περιγραφή.

Τὸ ἔργο τοῦ Μυσσὲ «Ἡ πόρτα πρέπει νὰ εἶναι ἀνοικτὴ ἢ κλειστὴ», εἶναι μᾶλλον ἓνα χαριτωμένο καὶ ἔξυπνο σκηنيκὸ παίγνιδι παρὰ θεατρικὸ δημιούργημα. Προωρισμένο νὰ παρασταθῇ σὲ μιὰ σάλλα κοσμικῆς ἀριστοκρατικῆς συγκεντρώσεως καὶ νὰ κάμῃ ἐξαιρετικὴ ἐντύπωση με τὸ δαντελένιο διάλογο καὶ τὴ φινέτσα τοῦ τρόπου του, χάνει φυσικὰ πολὺ ὅταν ἐμφανισθῇ μπροστὰ στὸ πολὺ κοινό.

Τὸ ἀνέβασμα καὶ τῶν δύο ἔργων — ἰδίως τοῦ πρώτου — ἀπὸ τὸ Βασιλικὸ θέατρο ἔγινε με κάθε δυνατὴ ἐπιμέλεια καὶ κατανόηση. Μᾶς ἦταν πραγματικὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίσουμε ποιοὺ παίξιμο ἦταν καλύτερο, τοῦ Δ. Χόρν (Δίας — ψευταμφιτροῦνων) ἢ τοῦ Ν. Χατζίσκου (Ἄμφιτροῦνων). Ἐπίσης ἀριστουργηματικὴ ἢ ἔκφρασις τῆς πρωταγωνιστρίας Μ. Ἀρώνη (Ἀλκμήνη), πού, πλάϊ στὸν τύπο τοῦ ἀρχαίου βασιληᾶ ἐνσαρκωμένο ἀπὸ τοὺς δύο προηγούμενους, μᾶς ἐξωντάνεψε τὸν τύπο τῆς ἀρχαίας βασίλισσας καὶ ταυτόχρονα ἐχρωμάτισε πολὺ ὠραῖα τὶς ψυχολογικὲς στιγμὲς καὶ μεταπτώσεις της. Ἰδιαίτερα πρέπει νὰ σημειωθῇ καὶ τὸ ἄριστα ψυχολογημένο παίξιμο τοῦ Μ. Καλογιάννη στὸ ρόλο τοῦ Σωσία, πού ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ἔδινε τὴν πιὸ ζωντανὴ καὶ ρεαλιστικὴ εἰκόνα τοῦ ἔργου. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους ἠθοποιοὺς ἠμπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς ὅτι ἔφεραν τὸ φορτίο τοῦ ρόλου ἀρκετὰ πετυχημένα, ὅπως ἢ Β. Δεληγιάννη ὡς Κλεάνθη, Τ. Γαλανὸς ὡς Ἐρμῆς, Μ. Οἰκονομίδου ὡς Νύχτα κλπ. Στὸ δεύτερο ἔργο τὸ κοινό, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, κουράστηκε, παρ' ὅλο τὸ θαυμάσιο παίξιμο τῶν δύο καὶ μόνον ἠθοποιῶν τοῦ ἔργου — Μσίρης Ἀρώνη (Μαρκησίας) καὶ Δ. Χόρν (κόμητος).

Ἡ σκηνογραφία ἰδίως στὸν «Ἄμφιτροῦνα» ὑπέροχη, ὁ κ. Κλώνης ἐδῶ ἐθριάμ-

βευσε. Ἐπίσης ὠραῖες καὶ οἱ ἐνδυμασίες, ἰδίως οἱ βασιλικές στὸν «Ἀμφιτρούνα»

Γ. Γιά τὴν παράσταση τοῦ «Συρανὸ ντὲ Μπερζεράκ», κρίνω καλὸ νὰ παραθέσω ἓνα μέρος ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις τοῦ φίλου κ. Χρ. μὲ τὶς ὁποῖες συμφωνῶ.

«Ὁ Συρανὸ, καθὼς κι' ὁ δίδυμος ἀδελφός του ὁ Δόν Κιχώτης, εἶναι ὁ αἰώνιος γντρας πού, μέσα στὴν καθημερινὴ μιζέρια πού τὸν ὀλογουρίζει, ζῆ μονάχος τὴν ψυχικὴ του ζωὴ τὴν «ἀνεπανάληπτη», ἀνατείνει πρὸς ὄλο καὶ κάτι ὑπερανθρώπινο, ἀνεβαίνει στὰ φεγγάρια πάει γυμνὸς νὰ κυριέψη αὐτοκρατορίες, καὶ στὸ βάθος ἓνα πρᾶμα γυρεύει : νὰ μεταδώσῃ τὸ ξύπνημά του. Κι' ὄλο αὐτὸ μ' ἓνα σπαθὶ εἶτε καὶ μὲ τὴ γραφίδα, εἶτε καὶ μὲ τὰ δυό, ἀφοῦ μὲ τὸ σπαθὶ καὶ μὲ τὴ γραφίδα ἡ Ἱστορία ἐξέφρασε ἴσαμε σήμερα τὸν πόθο γιὰ μὴν «ἄλλη γῆ, μιὰν ἄλλη θάλασσα». Ὁ ἥρωας, βέβαια, σ' ὄλη του τὴ ζωὴ ἄλλο δὲ στάθηκε παρὰ «ὑποβολέας»· ὄλοι κάτι κλέψανε ἀπὸ τὴ δυνατὴ του ψυχὴ, ὄλοι κάτι ὠφεληθήκανε κοντά του, ἐνῶ αὐτὸς ἀπ' τὴ ζωὴ τσιμπᾷ μιὰ ρώγα σταφύλι, εἶτε μερικὰ ξερὰ βαλανίδια.. Αὐτὸς εἶναι ὁ ρόλος τοῦ ποιητῆ στὴ ζωὴ : νὰ «ὑποβάλλῃ» σὲ μᾶς τοὺς ἄλλους, νὰ ξυπνᾷ τὴν ψυχὴ μας, σκορπῶντας ἀλογάριαστα τοὺς θησαυροὺς τῆς μεγάλης του καρδιᾶς. Στὸ τέλος θὰ «καταναλωθῆ», γιὰτὶ ἡ ἡ ζωὴ εἶναι δυνατώτερή του, μὰ τὴ λσμπάδα του θὰ τὴν κρατήσῃ ὁ ἄνθρωπος καὶ θὰ δρασκελίξῃ τοὺς αἰῶνες καὶ στὸ φῶς τῆς θὰ ξεχωρίζῃ πότε τὰ παραμύθια τῆς γαλιᾶς, πότε τοὺς στοχασμοὺς τοῦ φιλόσοφου, πότε τὰ ἔπη τοῦ ποιητῆ, πότε τὸν ἄθλο τοῦ κονκισταδόρου — καὶ κονκισταδόροι εἴμαστε ὄλοι μας, ἄλλοι ταπεινοὶ κι' ἄλλοι μεγαλόπνοοι. καὶ κυνηγᾷμε κάποιον Ἐλδοράδο, ὅπου θὰ βροῦμε τὸν ἀληθινώτερο ἑαυτό μας. Ἀπ' αὐτὸ τὸ ὄνειρο εἶναι ζυμωμένο καὶ πλασμένο τὸ πιὸ ἄγνὸ κομμάτι τῆς ὑπαρξῆς μας ἀπ' αὐτὴ τὴ ρομαντικὴ μας ὄψη, στὴν ὁποία χρωστοῦμε τὴν ψυχικὴ μας ἰσορροπία, γιὰτὶ ἐκείνη μονάχα κρατεῖ τὸ ὑπαρξιακό μας ἀντίβαρο μέσα στὸ δαίδαλο τῆς εὐθύνης τῆς κοινῆς ζωῆς.

Τι σημαίνει ἂν εἶναι πληθωρικός ὁ ρητορικός βερμπαλισμὸς τοῦ Συρανό ; Ὅσο ξεμακραίνεις ἀπὸ τὴν παράσταση, ὅλο τὸ ἔργο φαντάζει μοναχὸς πυρήνας, εἶναι διαμαντι δίχως νερά. Ὁ πρωταγωνιστὴς στὸ ἔργο φαίνεται σὰ νὰ μονολογῇ σὲ πέντε πράξεις, ὅπου οἱ συντρόφοι του περιορίζονται σὲ μερικὲς συνοδευτικὲς νότες. Ὁ φόβος πὼς ὁ Δημ. Μυράτ (Συρανό) δὲ θὰ ἦταν ἄρκετὰ εὐλύγιστος βγῆκε μάταιος, κι, αὐτὸ ἦτανε ἢ πιὸ εὐχάριστη ἐκπληξη τῆς παραστάσεως, μόνον πού θὰ μπορούσαν νᾶλειπαν οἱ τελικὲς ἐξπρεσιονιστικὲς χειρονομίες καὶ κραυγές. Ἡ πρωταγωνίστρια Ρίτα Μυράτ (Ρωξάνη) ἦταν ἄρκετὰ καλή, ἀλλὰ κάπως ἄχρωμη κι' ἄτονη, καὶ πολὺ ἀθώα στὸ φερσιμο ἂν κριθῆ σχετικὰ μὲ τὸ λεκτικὸ καὶ τὴ θεατρικὴ δράση τῆς ἠρωίδας· εὐχάριστος καὶ πετυχημένος ὅπως πάντα ὁ Χρ. Νέζερ (Ραγκενὼ) καὶ ἄρκετὰ ἱκανοποιητικὸς ὁ Ν. Χατζίσκος (Γκίς).

Κάτι ἀκόμα : Παινέψανε τὴ μετάφραση· βέβαια ὁ λόγος δὲ σκάλωσεν πουθενά, μὰ γιὰ νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ μεταφραστικὴ ἐργασία καὶ γιὰ τὴν ποιητικὴ τῆς ἐπιτυχία χρειάζεται μελέτη κι' ὄχι ἀκρόαση. Ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅμως τῆς παραστάσεως περίμενε κάτι πού τελικά δὲν τὸ ἄκουσα. Στούς τελευταίους στίχους δίκαια καυχέται πὼς ἂν ὅλα τᾶχασε σ' αὐτὴν ἐδῶ τὴ ζωὴ, ἐντούτοις κρατεῖ ἀκόμα κάτι ἄφθαρτο κι' ἀμόλευτο καὶ θὰ τὸ πάρῃ μαζί το, ἐκεῖ. Ἡ Ρωξάνη ρωτᾷ μὲ ἀγωνία : «Κι' αὐτὸ εἶναι :» κι' ὁ ἥρωας πεθαίνοντας λέει μιά λέξη: «**Mon panache !**» «Τὸ λοφίον μου!» μετάφραζε καταλέξη, πρὶν ἀπὸ χρόνια, ὁ Στρατήγης. Αὐτὸ τὸ **panache** εἶναι τὸ σύμβολο τῆς ἀδιάφθορης παληκαριᾶς του, τῆς ἀγνῆς κι' ἀντρίκις ψυχῆς του, τὸ σύμβολο πού δὲ θὰ τὸ ἀποχωριζότανε ποτέ. «Ἡ ψυχὴ μου» μετάφρασε ὁ φετεινὸς μεταφραστὴς, κι' ἡ καλλίτερη στιγμὴ πέρασε σχεδὸν ἀπαρατήρητη, γιὰ τὸ νὰ λὲς πὼς ὁ ἄνθρωπος πού πεθαίνει ἄλλο τίποτε δὲν παίρνει μαζί του στὸν Ἄδη παρὰ τὴν ψυχὴ του, εἶναι σὰ νὰ μὴ λὲς τίποτα, πάντως ὄχι αὐτὸ πού θέλησε ὁ Ἐδμ. Ροστάν ὁ συγγραφέας τοῦ ἔργου».

ΒΑΣ. ΔΕΔΟΥΣΗΣ