

ΘΕΑΤΡΟ

Δ. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ: «Φαῦστα» — Τραγωδία εἰς πράξεις 4. — Στὶς ἀρχὲς τοῦ Γενάρη, ὑστερὰ ἀπὸ μιᾶς σχεδὸν αἰῶνα ἀπ' τὴν πρώτη παράστασή της, παίχθηκε ἀπ' τὸ θίασο τῆς Μαρίας Κοτοπούλη στὸ «Βασιλικὸ θέατρο» ἡ τραγωδία τοῦ Βερναρδάκη «Φαῦστα». Τὸ ἔργο στάθηκε καλὰ στὴ σκηνὴ καὶ χειροκροτήθηκε: ἔιχε τὴν εὐτυχία νὰ ἐρμηνευτεῖ ἀπ' τὴ βασιλίδα τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς κ' ἀπὸ ἠθοποιούς ἐπαρκέστατους. Ὁ κ. Ν. Ροζάν μάλιστα, ἦταν ἕνας ἀληθινὸς καὶ ἱστορικὰ ψυχολογημένος Κωνσταντῖνος, δείχνωντας ἀκόμα μιὰ φορά πὼς ἂν ἔχει πολλοὺς συναγωνιστές, ἀνώτερους μάλιστα, στὴν ὑπόκριση τῶν νεωτέρων δραμάτων, ἀπομένει πάντα ὁ μοναδικὸς ἐρμηνευτὴς τῶν μεγάλων τραγικῶν ρόλων τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Μὰ μιὰ φήμη καὶ μιὰ ἀριστοτεχνικὴ ἀπόδοση μονάχα, δὲ θάρψαν νὰ στηρίξουν ἓνα ἔργο στὴ σύγχρονη σκηνή, ἂν δὲν εἶχε καὶ κάποια ἐσωτερικὴ ἀξία. Κ' ἡ παράσταση αὐτῆ τῆς «Φαῦστας» τώρα τελευτᾷ, πὸν κάποια ἐντατικώτερη παρατηρεῖται κίνηση γιὰ τὴν ἀναδίφηση τοῦ φιλολογικοῦ μας παρελθόντος, ἔρχεται νὰ μᾶς θυμίσει, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη, πολλὰ σημαντικὰ πράγματα.

* *

Στὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς φιλολογίας, πὸν ἀρχίζει μετὰ τὴ Βυζαντινὴ λογονοχρία κ' ἐξελισσεται κανονικὰ μετὰ τὴν Ἄλωση στὰ δημοτικὰ τραγούδια κ' ἀπὸ κεῖ στὸ Σολομὸ καὶ στὴ νεώτερή μας δημιουργικὴ παραγωγή, ὑπάρχει μιὰ πλατεῖα παρένθεση. Τὴν παρένθεση αὐτὴ γεμίζει ἡ φτιασιδωμένη φιλολογία, πὸν ξεφεύγοντας ἀπ' τὴν προγονικὴ δημοτικὴ παράδοση, τὴ γεμάτῃ ζωὴ καὶ γονιμότητα, τὴ σύμφωνη μετὰ τὸ ἐθνοφυλετικὸ μας αἶσθημα, θέλησε, ἀποδεικνύωντας μιὰν ἀπρεπὴ πολυμάθεια καὶ συνεπαρμένη ἀπὸ μιὰ λογιώτατη καὶ ἀναχρονιστικὴ φιλοκαλία (;), νὰ ἐκφράζει τὰ νεοελληνικὰ τῆς συναισθήματα μὲνα γλωσσικὸ κατασκευάσμα λογιωσύνης, ξένο πρὸς τὴ ζωὴ. Καὶ μπορεῖ νὰ τὴν κρίνει κανένας συνολικὰ, μὰ τὰ λόγια πὸν ὁ Ἐσσελιγκ κατακρίνει μιὰν ἀνάλογη προσπάθεια τῆς Βυζαντινῆς λογοτεχνίας: «Ὅταν συγγραφεὺς μεταχειρίζεται γλῶσσαν ἣτις δὲν εἶναι ἡ μητρικὴ του, μόνον εἰς ἔργα σκέψους δύναται νὰ ἐπιτύχη, διότι εἶναι ἀδύνατον νὰ εὐδοκιμήσῃ ὅπου ἀπαιτεῖται ἐκφρασις αἰσθημάτων. Εὐκολώτερον εἶναι νὰ λογοκλοπῇ τις εἰς ξένην γλῶσσαν, παρὰ νὰ εὐρίσκη προσωπικὰς ἐκφράσεις, πρὸς ἀπόδοσιν τῶν αἰσθημάτων μεγάλης χαρᾶς ἢ μεγάλης ὀδύνης».

Ἡ φιλολογία καὶ ἡ ποίηση προπάντων τῆς καθαρῆς ὤσας, ξένη πρὸς τὴν Ἑλλάδα ὡς πρὸς τὴν ἐκφραση καὶ τὸ γλωσσικὸ κατασκευάσμα, στάθηκε ξένη καὶ ὡς πρὸς τὸν συναισθηματισμὸν, πὸν τὸν λογοκλόπησεν ἀέριαιον ἀπ' τὴ Δύση. Φιλολογία λογιωτατικὴ, δασκαλιστικὴ, ξεκάραφη, ξενορωμαντικὴ, μιμητικὴ. Ἄν καμμιά φορά οἱ λίγες τῆς ἐξαιρέσεις (Κάλβος) μᾶς δίνουν ἔργα, πὸν καὶ σήμερα ἀκόμα μποροῦν νὰ ὑποστοῦν μ' ἐπιτυχία τὸν αὐστηρότερο κριτικὸ κ' αἰσθητικὸ ἔλεγχο, αὐτὸ δὲ μπορεῖ νὰ σώσει τὴν καθαρῆς νεοελληνικὴν τεχνολογία, μὰ εἶναι εἰς βάρους τῆς, γιὰ μᾶς κάνει καμμιά φορά νὰ στοχαζόμεστε πὼς, παράλληλα στὴν αἰσθηματικὴ καὶ τὴν διανόηση μιᾶς ἐποχῆς, ἐπνίξε μετὰ τὰ δασκαλιστικὰ βρόχια τῆς κ' ἀξιόλογες δημιουργικὲς δρῆς (Παπαρηγόπουλος). Μέσα σαυτές, πὸν μετὰ μιὰ μικρὴν ἐπιείκεια εὐκολὰ ξεχωρίζουμε, συγκαταλέγεται κ' ὁ Δημήτριος Βερναρδάκης.

* *

Γεννημένος στὴ Λέσβο στὰ 1834, ἔγραψε λίγα λυρικά ποιήματα καὶ διακρίθηκε κυρίως στὰ δράματά του («Μαρία Δοξαπατηρῆ», «Εὐφροσύνη», «Κυψελίδαι», μὰ προπάντων «Φαῦστα» καὶ «Μερόπη»). Προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσῃ

«Ἐθνικὴν σκηνήν». Συνεπαρμένος στὴν ἀρχὴ ἀπὸ θεωρίες τοῦ Lessing καὶ τὸν θαυμασμὸ τοῦ Ἰσπανικοῦ θεάτρου καὶ τοῦ Σαίξπηρικοῦ, θαρρεῖ πὼς στὴν κατεύθυνσή τους βρῆκε τὴν νεοελληνικὴν τραγωδίαν, καὶ γράφει τὴ «Μαρία Δοξαπατηρῆ» μὰ γρήγορα ἀρνιέται τὶς ἀρχὲς του καὶ γυρίζει πρὸς τοὺς ἀρχαίους· ἀπὸ τὴ μελέτη τους ἀντλεῖ πλὴ ἀποκλειστικὰ τὴν τεχνολογία του. Σὲ κάποιο νεανικὸ τοῦ ποιήμα λέει:

*Ὅμοιος καὶ τῆς σκηνικῆς ποιήσεως
Τὸ στέμμα δὲν θὰ λάβῃ νέος Ἕλλην πρῖν,
Ἐλθὼν τὸ γόνυ κλίην μετὰ σεβασμοῦ
Ἐκεῖ πρὸ τῶν μνημίων τῶν μεγάλων του
Προγόνων καὶ ἐξ αὐτῶν ζητήσῃ ἔμπνευσιν.*

Μαυτὴ τὴν κατεύθυνση γράφει τὰ δύο τοῦ κυριώτερα ἔργα: «Φαῦστα» καὶ τὴ «Μερόπη». Ἡ ἐποχὴ του, ἡ τότε ἑλληνικὴ ἐποχὴ, τὸν ἀνακηρύσσει τέταρτο συνεχιστὴ τῶν τριῶν μεγάλων Ἀθηναίων τραγικῶν. Τὰ ἔργα του μεταφράζονται ὡς καὶ στὰ Σέρβικα ἀκόμη. Ὁ μαρκήσιος de Saint Hilaire, ἐπαινεῖ τὴ «Μερόπη» του στὴ «Revue Française» τοῦ 1876. Τὸ ἴδιο κ' ὁ Saint Marc Girardin ὁ de Presle τῆς ἀφιερώνει ἓνα δλόκληρο μάθημα. Ὁ Σέρβος καθηγητὴς Milan Savitch στὴ Σερβικὴ «Γάβωρ» τὸν ἐκτιμᾷ. Τέλος ὁ G. F. Damiani, Ἰταλὸς ἑλληνιστῆς, γράφει στὴν «Italia del Poppolo»: «La «Fausta» e semplicemente et terribilmente sublime!» καὶ προσθέτει: «Δὲν γνωρίζω δρᾶμα νεώτερον ἐν ᾧ ἡ μητρικὴ φιλοσοφία νὰ ἐξεφράσθῃ μετὰ τόσης περιπαθείας, μεθ' ὅσης ἐν τῇ Μερόπῃ ταύτῃ, καθὸς δὲν γνωρίζω τραγωδίαν ἣτις νὰ δύναται νὰ ἀντιμετωπίσῃ τὴν «Φαῦσταν» τοῦ αὐτοῦ Βερναρδάκη, ἐν τῇ παραστάσει τοῦ ἀθέσμου ἔρωτος μητρικῆς πρὸς προγόνον» (Μεταφρ. «Ἀκροπόλεως» 1901). Καὶ πάρα κάτω λέει: «δύο μεγάλα ἀριστουργήματα ἐν οἷς δύο μεγάλα πάθη εὖρον ἐπὶ τέλους τὸν ποιητὴν των».

Ὁ Βερναρδάκης σήμερα εἶναι ἀπὸ τὴ νεώτερη γεννὰ λησμονημένος (λησμονημένος δὲν ἦταν κάποτε κ' ὁ Κάλβος, πρῖν τὸν Παλαμᾶ;). Κι' ὅπως δὲν ἄξιζε ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του τέτοιο λιβάνισμα, ἔτσι καὶ σήμερα ἔχει δικαιώματα μιᾶς καλλίτερης τύχης.

Τὸ ἔργο του ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν καθαρῆς νεοελληνικὴ παραγωγή, μετὰ μιὰ θεμελιώδη διαφορὰ: Ὁ Βερναρδάκης δὲν ἀντιγράφει τὶς ξένες τεχνολογίες. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ «Μαρία Δοξαπατηρῆ» (πὸν μοιάζει μετὰ ἰσπανικὸ ἱπποτικὸ ἔργο ἐνὸς Lope de Vega, ἢ Cervantes καὶ περισσότερο ἐνὸς Calderon), ἀντλεῖ τὴν τεχνικὴ καὶ τὰ συναισθηματὰ του ἀπὸ τὸ ἀρχαῖον δρᾶμα, πὸν ἀπ' τὴ μελέτη του ὠφεληθῆκεν ὅσο κανένας ἄλλος δημιουργὸς, τῆς καθαρῆς νεοελληνικῆς τοῦλάχιστον. Εἶναι ὁ ἀρχαῖος Κάλβος τοῦ δράματός της. Θὰ βρούμε μέσα τους τὴ ρητορεία τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, τὰ δραματικὰ του στοιχεῖα, τὶς ἀναγνωρίσεις, τοὺς παράνομους ἔρωτες, τὴ φροντίδα γιὰ τὴν ἐνιαία διατύπωση τῶν χαρακτήρων καὶ, πάνω ἀπ' ὅλα, τὴν τραγικότητά του, μετὰ τὴν εἰμαρμένη γιὰ κυρίαρχο. Ὁ Κωνσταντῖνος, πὸν νομίζεται μὲν μὲν ἀληθινὸς αὐτοκράτωρ γιὰ τὴν πνίγει τὰ αἰσθηματὰ του ἐφαρμόζοντας αὐστηρὰ τὸν νόμον, εἶναι ὁ Σοφοκλῆς Κρέων, κ' ἡ Φαῦστα εἶναι ἡ ἀσθενέστερη ἀπομίμηση τῆς Φαίδρας ὁ Κρίσπος κρατᾷ κ' ἀπ' τὸν Ἰππόλυτον κ' ἀπ' τὸν Ὀρέστη. Λίγο πρῖν ἐπέλθουν οἱ καταστροφὲς τοῦ Σοφοκλῆ τὶς τραγωδίες, πάντα λίγες ὑποφώσκουν ἐλπίδες καὶ λίγο πρῖν στείλει τὸν Ἀγγελιοφόρον του ὁ Γάιος ἐλπίζουν ὁ Κωνσταντῖνος κ' ἡ σωριασμένη στὰ πόδια του Φαῦστα, πὸν θὰ σωθεῖ ὁ Κρίσπος. Μὰ ἀκάθεκτος τοῦ περρωμένου μνηνῆς, μπαίνει ὁ Ὑπαρχος νὰ πεῖ τὴ λέξη: «ἐθανατώθη».

Ὁ Βερναρδάκης δὲ μιμνῆται τὶς νεώτερες αἰσθηματικὲς νοσηρὲς καταστάσεις τῆς Δύσης, μὰ γιὰ τὴν αἰτία κ' αὐτὸς τῆς χρήσης ξένου πρὸς τὸ μητρικὸ γλωσσικὸ ὄργανον, εἶναι ἀνίκανος νὰ δημιουργήσῃ κίτι ἐντελῶς προσωπικὸν, καὶ λίγες ἀποτολμὰ πρωτοτυπίας πάνω στὰ μοτίβα τῶν ἀρ-

χαίων τραγικῶν (ἀν καὶ οἱ ὑποθέσεις του εἶναι καινούργιες. «Μερόπη» ἔγραψαν πολλοί, μαυτὸς τὴν ἔκανε δραματικώτερη καὶ μὲ πρωτότυπη λύση).

Ἡ καθαρεύουσα, πὸν καταστρέφει κάθε συγκίνηση καὶ στὴν ἀπλῆ λυρική ποίηση, ἔχει ἀκόμη καταστρεπτικώτερα ἀποτελέσματα στὸ δράμα. Ἐκεῖ ὅπου ἀπαιτεῖται ἡ φυσικότητα καὶ ἡ ζωὴ, στὸ διάλογο τοῦ δράματος, ἐκεῖ ἡ χλιαρὴ καθαρεύουσα μετριάζει τὴν ἀξία ἰκάθε ἔξαρσης, ὅταν δὲν τὴν ἐκμηδενίζει ὀλότελα : «Κόρη λευχίμων ...μὲ δακρύβρεκτον ὄμμα ἢ τλήμων». Κι' αὐτὰ ἀπὸ σκηνῆς, πὸν εἶναι φυσικὸ νὰ μὴ μποροῦν νὰ τὰ ποῦν μὲ μεγάλη φυσικότητα οἱ ἠθοποιοί, πὸν, ὅταν δὲν εἶναι Κοτοπούλη καὶ Ροζάν, θὰ παίρνουν βέβαια τὴν παθητικὴ στάση τῆς ἀρσακιάδας, πὸν ἀπαγγέλει στίς ἐξετάσεις τῆς δραματικὸς μονολόγους στὴν καθαρεύουσα.

Ὡς τόσο ἡ παράσταση τῆς «Φαύστας», οὔτε παράκαιρη, οὔτε ἀποτυχημένη στάθηκε. Κ' ἦρθε σὲ καλὴ στιγμή νὰ μᾶς θυμίσει, πὸς ὑπάρχουν μέσα στὴν καθαρευουσιάνικη ποίηση καὶ μερικὲς ὀάσεις ποιητικὲς, πὸν παρεκκλίνουν ἀπ' τὴ γενικὴ τῆς τάση, τὴ μίμηση τῶν ξένων ρομαντικῶν προτύπων ἢ, ὅταν αὐτὸ δὲ συμβαίνει, τὴ σχολαστικὴ πεζότητα. Εἶναι οἱ σελίδες τους, πὸν ἀντιλοῦν ἀπὸ ἄλλοῦ τὴν ἔμπνευσή τους : ἀπὸ τὰρχαῖα πρότυπα. Καὶ ἢ σὰν τὸν Κάλβο προσθέτοντας τὴν ἀριστουργηματικὴ τους ἀτομικότητα, μᾶς δίνουν ἀρχαιόπρεπες καὶ τέλειες ῶδες, ἢ σὰν τὸν Βερναρδάκη, μὲ μετριώτερη ἀξία καὶ μὲ περισσότερη μίμηση, προσθέτουν κάτι δικό τους (ἄλλοῦ αὐτὸ θὰ ὀνομαζόταν «σχολή») στὴ δημιουργία τῆς νεοελληνικῆς σκηνῆς.

Γ. Α. ΡΟΗΣ