

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. «Πιέρ Γκόντ» τοῦ Ἑρρίκου
Ίφεν.

Ἡ κριτικὴ γιὰ τὸν Πιέρ Γκόντ θὰ διαιρεθεῖ
κατ' ἀνάγκην σὲ τρία λόγῳ τῆς μεγάλης τῆς
ἐκτάσεως : στὸ ἔργο, στὴν ἐκτέλεση, στὴ ρεζι-

Α'.

Τὸ ἐρωτικὸ ἐπεισόδιο Πιέρ-Σόλβαίγκ ἀπὸ τὸ
ἓνα μέρος καὶ τῆς μητέρας Ὅζε οἱ σκηνές ἀπὸ τὸ
ἄλλο εἶναι τὰ πλέον ἀνθρώπινα καὶ ἀπλά σινάμα
κομμάτια τοῦ ἔργου. Εἶναι οἱ οὐρανικὲς νότες τῆς
ἀνθρώπινης ψυχῆς ὅταν μεταγγίζεται ἀπὸ τὸν προ-
γματικὸ κόσμον εἰς τὴν σφαῖρα τῶν αἰσθηματικῶν συγ-
κρούσεων.

Ὅλες οἱ ἄλλες σκηνές ἀποτελοῦν τὴ σύνθεσιν
μιας πραγματικότητος ἀνακατωμένης μὲ συμβολικὰ
σχήματα ποῦ βαδίζουν εἰς τὴν ἀποκάλυψιν, στὸ ὀλο-
κληρωτικὸ δόγμα τοῦ χαρακτηρη τοῦ Πιέρ Γκόντ
ἢ τοῦ αἰώνιου οἰστορηλάτη ποῦ δημιουργεῖ καὶ κα-
ταλεῖ μέσα σὲ μιὰ τρομαχτικὴ παραφορὰ ζωῆς καὶ
χμαιοικῶν ἀνατάσεων.

Ὡς τόσο τὸ ἔργο δὲν εἶναι συμβολικὸ ἐν τῇ
γεννέσει του, χρησιμοποιεῖ ἀλλῶς σχήματα συμβο-
λικὰ γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὸ συγγραφεῖα. Τὸ συμ-
πέρασμα εἶναι ἀπλό καὶ σταθερό. Συνοψίζεται
ἐπιγραμματικὰ εἰς τὴν τελευταίαν σκηνὴν τοῦ ἔργου ὅ-
ταν ὁ Πιέρ Γκόντ ἀνατρέπει τὸ «γεννητικὸ ἐγὼ του»,
καὶ ξαναγεννιέται «ἄνθρωπος» εἰς τὴν ἀγαθὰ τῆς
Σόλβαίγκ μὲ πιότερη τώρα ἐπίγνωσιν, μὰ καὶ ἔξανε
τὸ «γῦρο».

Νά, ὁρισμένως δύο καθαρὰ διαγραφόμενες κα-
τευθύνσεις.

Ἀπὸ τῆς μιᾶς μεριᾶ ἡ πραγματικότης, ὁ ἴσως
δόμος· δίπλα του βλέπεις θρονασμένους τὴν Ὅζε,
τὴ Σόλβαίγκ, τὸ σπιτικὸ στὸ Ἐγκοτατ ποῦ λαμπρο-
κοπᾷ μέσα εἰς τὴν πλημμύρα μιᾶς ἀλλῆς ἀγιότητος
καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριᾶ ἡ σκοτεινὴ ἄβυσσος τῶν
φανταστικῶν ἐπιδιώξεων τῶν «ὑπερανθρώπων-γεν-
νητικῶν ἐαυτῶν», ὁ Σκυρτός, τὸ πνεῦμα ποῦ ἐπι-
τύσσει τὸ «γῦρο» τῶν μεγάλων πλουτοφόρων ἐπι-
χειρήσεων καὶ περιπετειῶν, τῶν ταξιδιῶν καὶ τῶν
ἡδονικῶν ἀναζητήσεων, ὁ χμαιοικὸς κόσμος τῶν
αἰώνιων οἰστορηλάτῶν, ὁ ἀνήσυχος, τραγικὸς δρό-
μος, ἴσως-ἴσως ὅμως ὄχι καὶ ὁ στραβός.

Καὶ δὲν εἶναι ὁ στραβός γιὰτὶ φαίνεται πὸς
στοὺς ἀνθρώπους ὡς τὸν Πιέρ Γκόντ ποῦ ξεκί-

νησαν με τή σφραγίδα του προσορισμού τους πάνω στο μέτωπό τους στέκεται ο δρόμος τούτος ένα «στέριο δυναμάρι» που τους έμψυχώνει και τους κάνει τή ζωή νάνα δημιουργία μέσα σ' αυτόν τον αλκίλαγο και τήν όρη τής.

Ός τόσο, μάς λέει ό Ίψεν, υπάρχουν και όρια σ' αυτό το είδος τή γιομάτη ζωή. . . Όταν τό «γεννητικό έγώ», υπερπληθύνει τότε στέφεται από τήν παραφροσύνη, όταν κλεισθεί έομητικά μέσα στο καρδύκι του τότε έγκλιματεί μπροστά στην ιδέα τής άλληλεγγής και τής βοήθειας των συνανθρώπων.

Γι' αυτό, ό Ίψεν δέν παραδέχεται σιερετή τήν έπαρξη ένος τέτοιου υπερανθρώπου. Ένώ τόν ζωγραφίζει άδρά συγγρόνως και τόν γελοιοποιεί. Άλλά και δέν παραλείπει νά τόν «δικαιώσει» πλέρια άφ' ής στιγμής τόν ανατρέπει. Τόν ξαναχώνει στην κοιτάλα ως έμπόρευμα που παρέβη τόν προσορισμό του αλλά του δίνει ως αντίζύγισμα τήν έπιφοίτηση του φωτερου πνεύματος έστω και περι τās δυσμίες του βίου του : «Καθόλον, όλότσα θά τραβήξω όσο σιενός κι' άν είναι ό δρόμος». Ό τοιος δρόμος ή άπλή, άγία πραγματικότητα τόν έκέρδισαν μαζί με τήν άγάπη τής Σόλβαϊγκ.

K. MANIATHS

ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ : Η ΕΚΤΕΛΕΣΗ, Η ΣΚΙΝΟΘΕΣΙΑ

Τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο, γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ στὰ χρονικά του βλέπει μιὰ τόσο ἐπιβλητικὴ παράσταση ὅπου συγχρόνως συνδυάζονται τόσο ἐπιτυχῶς τὰ τρία συντελεστικά στοιχεῖα γιὰ μιὰ ἰδεώδη ἀναβίωση τοῦ ποιητικοῦ δράματος : ὁ λόγος ἢ μουσική, ὁ χορός.

Ὅταν, πέμην, εἶχαν ἔρθει οἱ Γερμανοὶ ποὺ ἔδωσαν τὴν ἀλησμόνητὴ ἐκείνη παράσταση τῶν «Περσῶν» καὶ εἶδαμε τὸ θαυμάσιο συντονισμὸ τοῦ Αἰσχυλείου λόγου μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Λαίχουζεν, ἐκάμαμε μιὰν ἀντιπαροβολὴ μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἰδίου ἔργου ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ καὶ σημειώσαμε ἀπὸ τότε καὶ μαζὶ μὲ τὴ μνημειώδη ἐκείνη ἀναβίωση τοῦ «Ἀγαμέμνονα» πὼς ἄρχισε νὰ γίνεται ἓνας πραγματικὸς συγχρονισμὸς τοῦ θεάτρου μας μὲ τὶς ἐπίκαιρες τάσεις τοῦ παγκοσμίου θεάτρου.

Ἡ παράσταση λοιπὸν τοῦ «Πέερ Γκύντ» ἐρχεται σὺν ὀριστικῇ ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς διαπίστωσης καὶ σὰν ἓνα εὐλογημένο ἐπιστέγασμα τῶν ἱκανοτήτων ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναπτύξει ἡ ἔθνικὴ μας σκηνή. Γιατί ὁ «Πέερ Γκύντ» εἶναι ἀπὸ τὰ δυσκολώτατα ἐκεῖνα ἔργα ποὺ ἢ ἀναπαράστασή τους χροιάζεται σωφεῖα προϋποθέσεων γιὰ ἓνα ἄριστο ἀνέβασμα.

Ὡς τόσο οἱ δυσκολίες αὐτὲς ὑπερνικήθηκαν κατὰ τὸν καλλίτερο τρόπο. Ἡ μουσικὴ τοῦ Γκρήγκ, ὑποταγμένη κάτω ἀπὸ τὸ στιβαρὸ χέρι τοῦ Μητρόπουλου, παρηκολούθησε βῆμα πρὸς βῆμα τὸ θαυμάσιο λόγο τοῦ Ἰψεν, δοσμένο σὲ ἀφρογὴ δημοτικῆ γλῶσσα καὶ στιχουργία ἀπὸ τὸν Ὀμηρο Μπεζέ καὶ ὑλογράμμισε αἰσθήματα ποὺ ἐξέφρασαν ἄριστα οἱ ἠθοποιοὶ τῆς Ἐθνικῆς μας σκηνῆς, διαγμένοι ὀπομονετικά καὶ βαθυστόχαστα ἀπὸ τὸ μετροπαθῆ καὶ συνάμα ἐμπνευσμένο σκηνοθέτη Ροντήρη. Ὁ χορός, σὲ ἐπιδέξια χέρια μπιστεμένος, φτερούγισε καὶ ἔδωσε τὸν ἀέρα τοῦ κεφιοῦ καὶ τοῦ ἐξωτικοῦ στὴν ὅλη ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Ἰψεν ποὺ μολονότι στάθηκε γιὰ τὸ συγγραφέα «μιὰ ἀνά-

πανία» γιά τὸ πολὺ κοινὸν παραμένει μιὰ «συνεχῆς δοκιμασία τοῦ πνεύματος». Τὰ σκηνικά ὡς τόσα τοῦ ἔργου δὲν τὸ συνεῖχε ἐνιαία γραμμὴ. Ἡ κυρίαρχη νότα ἦταν «τὸ πλαστικὸ σκηνικό». Ὡς τόσο τὸ δομάτιο τῆς Ὠζε, τὸ καρῆρι καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ προφήτη ἦταν συνήθη «ὑποβοηθητικά σκηνικά χωρὶς μεγάλο χαρακτήρα». Καὶ γενικά ἐτέθη σὲ δευτέρα μοῖρα ὁ ρεαλισμός. Δὲν νομίζουμε ὅτι ἡ ὕψη τοῦ ἔργου ἐπέβαλε καὶ τῆ σκηνογραφικὴ του ἐξάθλωση.

Ἄλλὰ ἴσως αὐτὸ ὀφείλεται στὴν σκηνογραφικὴ παράδοση τοῦ Ἑθνικοῦ. Ἡ ὑπερβολικὴ χρῆση τοῦ «πλαστικοῦ σκηνικοῦ», ἔχει συντελέσει στὸ νὰ παραμεληθεῖ καὶ ἡ δοκιμασία μιᾶς ἄλλης σκηνογραφίας μὲ διαφορετικὸ χαρακτήρα, δοκιμασία ποῦ ἀσφαλῶς θὰ ἔβρινε σὲ μιὰ «διαπλάτυνση» τοῦ ὄριζοντος τῆς σκηνογραφίας.

Ὡς τόσο ὑπῆρχαν καὶ σκηνικά μὲ μιὰ ἰδιαίτη καλλιτεχνικὴ σφραγίδα σὰν τῆ χειμερινὴ καλύβα τοῦ Πέερ μὲ κείνο τὸ χιονισμένον δεντράκι, ἐξόχως περιεκτικὴ σὲ σύλληψη, τῶν βουνῶν τοῦ Ρούντεν καὶ τοῦ ξέφωτου στὸ σπιτικό τοῦ Ἐγκστατ.

Μιὰ πνοὴ ἱερότητας καὶ ἀσφαλτοῦς διαγραφῆς τῶν χαρακτήρων συνεῖχε τὴν ὅλη σκηνοθεσία. Ἐνα ὑπομονετικὸ δασκάλημα ποῦ ἦταν ὀλοφάνερο στὸ ξεχώρισμα τῆς κάθε φράσης. Μια στερεὴ πεποίθησι γιά τὸ ἔργο ποῦ εἶχε ἐμπρὸς του ὁ σκηνοθέτης. Ἡ δουλιὰ τῶν συνόλων, αὐτὴ ἡ πάστρα, ἡ ξεκομμένη καὶ ρητὴ σὲ κάθε συλλαβὴ ποῦ ξεπετιέται κί' ἀπόναν ἀνθρωπῶκο ἐκεῖ πέρα, εἶναι κάτι ποῦ θὰ παραμείνει ἡ πρώτη καὶ ἀνεξάλητη παράδοση γιά τὸ σκηνοθέτη ποῦ μέλλεται νὰ συνεχίσει τὸ ἔργο τοῦ κ. Ροντήρη.

Καὶ σίγουρα γιά τοὺς ἠθοποιούς, ἀκολουθώντας τέτοιες σωστὲς ὁδηγίες, θάταν ἀδύνατο, ὄχι ἀπλῶς νὰ μὴ δώσουν τοὺς ἥρωες ἀλλὰ καὶ νὰ μὴ τοὺς ὑπερβάλλουν ἀπὸ ἀπόψεως ἐκτελέσεως. Ὁ κ. Μινωτῆς προεξέχει μὲ ἐντονη πιά προσωπικότητα σ' αὐτὴν τὴν ἀπόδοση. Δίνει ὀλόκληρη «σύνθεση» ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, συντονίζοντας τὸ πνευματικὸ μέρος τῆς ἐρμηνείας τοῦ ὁλοῦν του μὲ τὰ ἀριστερα φραστικά μέσα. Ἡ κ. Ἀλκαίου, ἀκλόνητη στὸ βάθος ποῦ τῆς ἐστερέωσε ἡ συνεχῆς καλλιτεχνικὴ ἐργασία της, ἐδημιούργησε μιὰ ταυτόσημην Ὠζε μὲ τὴν Ὠζε τοῦ Ἴψεν.

Ὁ κ. Βεάκης, ὁ ἐξαιρετὸς αὐτὸς καλλιτέχνης ποῦ ἔχει περάσει πιά στὸ στάδιο τῶν σταθερῶν δημιουργιῶν, φτιάχνει ἕναν βασιλῆα τοῦ Ντόβρε τόσο ἐπιτυχῆ ποῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸν φαντασθεῖς ἀλλοιώτικον.

Οί κ. κ. Παζινοῦ καὶ Ρ. Μυράτ συναγωνίζον-
ται σὲ ἀγνότητα καὶ σὲ διαμονιζὸ χοῦμα, τὰ δυὸ
ἀντίθετα στοιχεῖα τοῦ ἔργου τοῦ ἔλκοντ τὸν Πέερ
Γκίντ. Ἡ κ. Μιράντα διπλὰ ἔξαισια καὶ ὡς ἠθο-
ποιὸς καὶ ὡς ἐτελέστρια τοῦ περιφήμου χοροῦ
τῆς Ἀνίτρας. Ὁ κ. Παρασκευάς ἐμφανίζεται μὲ ἕνα
ἐντελῶς πολιτισμένον παίξιμο.

Μιά τεχνικώτατη ἐκτέλιση τοῦ Ξερακιανοῦ ἀν-
θρώπου ἀπὸ τὸν κ. Ἰακωβίδη, μιὰ θαυμάσια ἔπο-
βλητική, ἐξωκόσμου ἐρμηνεία τοῦ Χάρον ἀπὸ τὸν κ.
Γλητὸ καὶ μιὰ λαμπρὴ ἐκτέλιση τοῦ Χύτη ἀπὸ τὸν
κ. Δεστούνη συμπληρώνουν τὸν κύκλον τῆς ἐρμη-
νεύσεως τοῦ ἔργου, χωρὶς νὰ μπορούσαν νὰ κάνουν
τίποτε ὅλοι τοὺς ἂν δὲν τοὺς ἠποβοηθοῦσαν ἄλλο
τελεσματικά καὶ οἱ δευτερεύοντες ἐρμηνευταὶ ὅπως
οἱ κ. κ. Αἰλωνίτης, Ταλιάνος, Εὐθυμίου, Φαρμάκης
Μουστάκα, Ζαφειρίου, Ροζάν, Πλακούδης, καὶ ο-
σβέλλτες χορευτρίες τοῦ Γομαίνη τοῦ μαζὶ μὲ τὴν δὲ
Φαφαλιού ἀποτελοῦν τὸ χορευτικὸ κορύφωμα τοῦ
σημερινοῦ μας θεάτρου.

Κ. ΜΑΝΙΑΤΗΣ