

Ἡ κριτικὴ τοῦ «Θεάτρου»

Ἡ «Αἰμιλία Γκαλόττι» στὸ «Ἐθνικὸ» ὁ «Μάριος» στὸ θέατρο Μουσούρη

Τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κ. ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ

Πρέπει νὰ ἐπαινεσοῦμε ἀνεπιφύλακτα τὴ Διεύθυνσι τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου γιὰ τὸ ἀνάβασμα στὴν καλοκαιρινή του σκηνή τῆς «Αἰμιλίας Γκαλόττι» τοῦ Λέσσιγκ. Ἄκριβῶς γιὰτὶ ἀνέβασε αὐτὴ τὴν τραγωδίαν τὸ καλοκαίρι. Ἐἶνε καιρὸς πιά νὰ πῶσθαι αὐτὴ ἡ γελοία πρόληψις, ὅτι τὸ καλοκαίρι λοκαίρινή περίοδος κάθε εἰδους σαχλῆς ἐλαφρότητες. Ὅλες οἱ ἐποχές πρέπει νὰ εἶνε κατάλληλες γιὰ τ' ἀνώτερα ἔργα καὶ καμμίαν ἐποχὴ νὰ μὴ εἶνε κατάλληλη γιὰ ἔργα χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀξία. Μὰ πρέπει νὰ ἐπαινεῖσθαι τὴν ἐκλογὴν τῆς «Αἰμιλίας Γκαλόττι» καὶ γιὰ κατὰ ἄλλο: Ὅτι, μετὰ τὴν «Μίνα φὸν Μπαργχελμ» ἦταν ἀνάγκη νὰ γνωρισθῇ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸν καὶ μετὰ τὴν «Αἰμιλία Γκαλόττι» γιὰ νάχη μιὰ ὁλοκληρωμένη ἐντύπωσι ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Λέσσιγκ, τοῦ μεγάλου ἰδρυτοῦ τοῦ κλασισμοῦ στὴ Γερμανία. Γιὰτὶ ἀκριβῶς μ' αὐτὰ τὰ δύο ἔργα ὁ Λέσσιγκ ἐβῶλε σὲ πρᾶξι, σ' ἀμέσῃ ἐφαρμογῇ, τὴν σωστὴν κ' ἀληθινὰ βαθειὰ κριτικὴν θεωρίαν, ποὺ διατυπώνει στὴν περίφημη «Ἀμβούργειο Δραματογραφία» του. Ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ μάλιστα, ἡ «Αἰμιλία Γκαλόττι» φαίνεται πολὺ πλεονεκτικὴ ἀπὸ τὴν «Μίνα φὸν Μπαργχελμ». Γιὰτὶ, ἂν ἔβωσκε, μετὰ τὸ δεύτερον αὐτὸ ἔργο τὸν τύπον τῆς ἀστικῆς κωμωδίας ποὺ ἐγαίνει ἀπ' αὐτὰ τὰ σπλάχνα τῆς ἐθνικῆς γερμανικῆς ζωῆς — ἀπὸ τὴν συνέπειαν ποδφερε ὁ ἑπταετής πόλεμος — ἂν ἀνέβασε στὴ σκηνὴ τὸ ζωντανὸ ἔθνικὸ ὄλικὸ καὶ τοὺς τύπους ποὺ μιλοῦσαν ἀμεσα στὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ, θέλησε, μετὰ τὴν «Αἰμιλία Γκαλόττι» νὰ δώσῃ στὴ γερμανικὴ θεατρικὴ λογοτεχνία τὸ γνήσιον τύπον τῆς τραγωδίας: Μ' ἄλλα λόγια ν' ἀναστήσῃ στὴ ζωὴ καὶ νὰ βάλῃ σὲ πρᾶξι τὸν αὐτὸν καὶ σταθερὸ κανόνα — τὸν ἀριστοτελικὸν — ποὺ χωρὶς αὐτὸν δὲν μπο

ρεῖ νὰ ἐνοηθῇ κλασσικὴ τραγωδία, καὶ νὰ δώσῃ τὴν ἀλύγιστον, μετὰ ἑσώτερης καὶ διαφανῆς μορφῆς, ποὺ ἀπαιτεῖ τὸ τραγικὸν θέατρο. Θέλησε νὰ δώσῃ μ' αὐτὴ τὴν τραγωδίαν ἕνα ποιητικὸν δίδαγμα. Καὶ τὸσο πέτυχε σ' αὐτὸ ποὺ ἡ ἐπίσημη ἱστορία τῆς «γερμανικῆς ἐθνικῆς λογοτεχνίας» ἀνοίγει γιὰ τὴν «Αἰμιλία Γκαλόττι», ὅτι «ἐδιδάσκει πολὺ περισσότερα ἀπ' ἄλλα τὰ ἔργα τοῦ Σίλλερ μὲτ' ἴσην». Γιὰ τὸσο ἀπόλυτον τὴν βεβαίωσιν, μπορεῖ νάχη κανεὶς, ὅπως θὰ ἴδωμε παρακάτω, μερικὰς ἐπιφάσεις. Ἀλλὰ τὸ δίδαγμα μένει πάντα ἕνα δίδαγμα. Καὶ, γιὰ τὴν ἐποχὴν του, ἀπὸ τὰ φωτεινότερα.

Εἶναι ὁμως κ' ἄλλες ἀρετὲς σ' αὐτὴ τὴν τραγωδίαν ποὺ προσθέτουν πολὺ στὴν πρωταρχικὴν τῆς ἀξίαν: Ἡ ἑσώτερια στὴν εἰσαγωγὴν τραγῳδία καὶ παράλληλη ἐξελίξις περιστατικῶν καὶ δραματικῆς δράσης, ἐξωτερικῆς κ' ἐσωτερικῆς βαθειά, λεπτὴ καὶ πλαστικὴ διαγραφήν χαρακτήρων, πλαστικὴ τεχνικὴ καὶ συγκεντρωμένη, συμπαγὴ κ' ἐπιγραμματικὸν λόγον. Ὡστόσο, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῖμε, ὅτι ἡ «ἄλλα» ποὺ ἡ τραγωδία αὐτὴ δόθηκε τέσσαρα χρόνια μετὰ τὴν «Μίνα φὸν Μπαργχελμ», χωρὶς νάχη μικρότερην καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, μένει κάπως πίσω σὲ δύο σημεία: Στὸ μῦθον καὶ στὴ λύσιν.

Ὁ μῦθος εἶνε παρμένος ἀπὸ τὴν ρωμαϊκὴν χρονολογίαν μεταπλασμένος καὶ μεταφωτισμένος στὴ Μεσαιωνικὴ Ἰταλία, μὲ πού κ' αὐτῆς τὸ πλαίσιον σὰ νὰ σφύνη καὶ δὲ χρησιμεύει σὲ τέλος, πρᾶς γιὰ τὸ διάκωσμον, τὰ ρούγια, τὸ ἦθος καὶ τὴν διανοητικὴν ἀπολυτοταρτικὴν ἀργοντα. Ὁ πρίγκηψ αὐτὸς ἔττορε Γκονόνα ἀρχοντὸς τῆς Γκουσσάτσια (Γ. Καροῦσος) ἐλαφρὸς κ' ἀγαθὸς τύπος, χαλασμένος ἀπὸ τὴν κολακείαν τῶν αὐλοβούλων καὶ τὴν ἀνεξέλεγκτην ἄσκησην τῆς ἐξουσίας, ἀφοῦ κούρασθηκε ἀπὸ τὸν ἔρωτα τῆς Φιλενάδας του κοντέσσης Ὁσσίνα (Λέλα Ἡσαία) ἔχει ἀρπαχθῆναι γερὰ ἀπὸ τὸν ἔρωτα τῆς Αἰμιλίας Γκαλόττι (Μ. Ἀλκαίου) τῆς σεσημῆς κόρης τοῦ ἀπὸ δυσμενείαν συνταγματάρχου Ἐντουάρνο Γκαλόττι (Π. Γαβριηλίδης) ἐνὸς ἀνθρώπου μετὰ ἀδιάλλαχτες ἠθικὰς ἀσχέτας καὶ βαθύ ἀσθηματικῆς. Ἐφτασε νὰ τὴν ἀντικρύσῃ μὲτὰ φορὰ καὶ μόνον σὲ κάποιον ἀρχοντικὸν σπῆτι γιὰ νὰ φωντῶσῃ τὸ παράφορον ἀσθημα. Ἀκριβῶς διὰ τὴν ἡμέραν ποὺ ὁ ζωγράφος Κόντι (Α. Μολλιναρὸς) πηγαίνει κατὰ τύχην τὸ πορτογαίτον τῆς σκηνῆς αὐτῆς, νοιώθει τὸτε ζωντανὸν τὸ ἀσθημα τοῦ πρίγκηψ σ' αὐτὴν μαθαίνει κίβλας ὅτι ποδεύεται μέσα σὲ λίνας ὄρες νὰ παντρευθῆ μετὰ τὸν κόντε Ἀμπιάν (Α. Δελνιγιάνης) ἕνα νεὸν ποὺ κ' αὐτὸς δὲ βρισκεται σὲ πολὺν τρυφερὸν ἀγάσῃ μετὰ τὴν Αὐλήν.

Ὁ κλειδοῦχος τοῦ πρίγκηπα Μαρινέλλι (Π. Γληνὸς) βλέποντας τὴν ἀπόνησιν τοῦ ἐσωτερικῶν ἀγονατοῦ τοῦ προσπαθεῖ στὴν ἀσπὴν ν' ἀναβάλῃ τὸ γάμιον, ποτείνοντας σὲ τὸν Ἀμπιάν τὴν τιμητικὴν ἀποστολήν νὰ διαπονηματευθῆ ἕνα συνοικεῖον τοῦ πρίγκηπα μετὰ τὴν ἡγεμονίδα ἄλλης ἐπικρατείας. Ὁ Ἀμπιάν ἀρνέεται μ' ἐναντάκησιν καὶ βρίζει πῆθηκα τὸν Μαρινέλλι. Αὐτὸς τότε τοῦ στήναι, ἐνέδρα μετὰ τὴν συμμορίαν τοῦ ἀπὸ τὴν Ἀντζέλλο (Γ. Ταλάνος) στὴν γαμήλια συντροφίαν, ποὺ πρόκειται νὰ περῶσθαι ἀπὸ

ἕνα κτήμα τοῦ πρίγκηπα. Δασκαλεύει σὺχροναι μερικὸς ἀνθρώπους τῆς ὑπηρεσίας νὰ πῶσθαι στὴ μέση γιὰ νὰ ὑπερασπίσθαι τὰς τὴν συντροφίαν τοῦ Γκαλόττι καὶ τοῦ γαμπροῦ ἀπὸ τὴν ληστικὴν ἐπίθεσιν, ν' ἀρπάξουν τὴν Αἰμιλία καὶ νὰ τὴν φέρουν σὲ τὸν πρίγκηπα. Αὐτὰ γίνονται χωρὶς ὁ τελευταῖος νὰ ἐξῆρ τίποτα. Ἡ ἐπίθεσις ὁμως ἔχει τὸ ἀποτέλεσμα νὰ σκοτώσῃ ὁ Ἀμπιάν ἕνα συμμορίτην καὶ νὰ σκοτωθῆ αὐτὸς ἀπὸ τὸν Ἀντζέλλο. Σεισμῶντας πρὶν αὐτὸν στὴ μέση τὸ ὄνομα τοῦ Μαρινέλλι, μετὰ τὸτον τόνον, ποὺ δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίας, ὅτι αὐτὸν θεωρεῖ ἀκνοθητὴ τῆς δολοφονίας του. Ἡ μητέρα τῆς Αἰμιλίας (Α. Μουστάκα) ποῦχει ἀκούσει τ' ὄνομα ἀπὸ τὰ χεῖλη τοῦ ἐτοιμοθάνατου, τρέχει σὲ τὸν πρίγκηπα, ζητώντας τὴν κόρη τῆς. Ὁ Μαρινέλλι κατορθώνει νὰ τὴν καθουχάσῃ καὶ νὰ τὴν κρατήσῃ ἐκεῖ, τὴν ὥραν ποὺ ὁ πρίγκηψ, ἀπελπισμένος ἀπὸ τὰ δύο ἐγίναν, ποὺ τὸν φέρουν τόσο κοντὰ στὴν ἀσπῆσιν τῆς, μὰ καὶ τότε μακουά τῆς, προσπαθεῖ μάταια, μετὰ λυκά λόγια, νὰ κερδίσῃ τὴν καρδίαν τῆς.

Μὰ σὲ λιγάκι φθάνει σὲ κτήμα ἡ κοντέσσα Ὁσσίνα Μ' ἕνα γράμμα τῆς (ποὺ ὁ πρίγκηψ οὔτε εἶχε διαβάσει κανὲν) τὸν εἶχε εἰδοτοίησιν, ὅτι θὰ πῆναι νὰ τὸν ἴδῃ, γιὰτὶ ἦταν ἀνάγκη ἀπόλυτη νὰ τοῦ μιλήσῃ. Ὁ Μαρινέλλι θέλει νὰ τὴν ἀπομακρύνῃ ἀπὸ τὴν διὰς ἐπιμένει. Ὡς ποὺ ὁ ἴδιος ὁ πρίγκηψ νὰ τὴν διώξῃ μετὰ τὸν πλεονεκτικὸν τρόπον. Ἀπὸ μιὰ κουβεντούλα τοῦ κλειδοῦχου μαθαίνει, ὅτι ἡ Αἰμιλία βρισκεται κοντὰ τὸν συνδυάζει μετὰ τὴν εἶδσιν, τῶν πληροφορητῶν τῆς, ὅτι τὸ ἴδιον πρῶτὸν ὁ πρίγκηψ εἶχε συναντήσῃ τὴν κόρη στὴν ἐκκλησίαν καὶ τῆς εἶπε τὸν ἔρωτά του τὸ συνδυάζει καὶ μετὰ τὸ φόνον τοῦ Ἀμπιάν καὶ ξεφορνεύσῃ, λυσσασμένην, γιὰ ἐκδικεῖσθαι τὰ φανερόν: Ὡς σὲ τὸν πᾶν τῆς Αἰμιλίας, κ' ὀπλιζέει τὸ χεῖρ του μ' ἐγγειοῖδιον γιὰ νὰ σκοτώσῃ τὸν πρίγκηπα. Ὁ Γκαλόττι γυροῦει νὰ δῇ τὴν κόρην του νὰ πεισθῆ ὅτι δὲν εἶνε μέσα σὲ βωμολοχίαν κ' ἐγγληματικὸν παίγνιον. Κι' ὅταν πεισθῆ, ὅτι ἡ Αἰμιλία εἶνε ἄθωα, ὅπως πιστεύει κ' ἡ πατρικὴ του καρδιά ζητᾷ νὰ πῶσθαι μετὰ τὸν κορτίτον του, νὰ τὸ ἀποσπᾷσθαι ἀπὸ τὰ νύνια τοῦ πρίγκηπα Κι' αὐτὸς, μ' ἄλλο τὸ πάθος του, θὰ τὴν ἀφῆνει ἴσως ν' ἀκολουθήσῃ τὸν πατέρα τῆς ἐν ὁ διαβολικὸν Μαρινέλλι δὲν τοῦ ὀτέβαλε

την ιδέα ότι η Αιμιλία πρέπει να κρατηθεί για ν' ανακριθεί για το φόνο του Άσπι-άνι. Θα την εμπιστευθούν σ' ένα εύγενικό σπίτι όπου ο πρίγκιπας, φυσικά, θα χη δλο τον καιρό να τη βλέπει και να την κάνει έρωμένη του. Έξαλλος τότε ο πατέρας μπήγει το έγχειρίδιο στην καρδιά της κόρης του και τη σκοτώνει: Την προτιμά νεκρή παρά άτιμασμένη.

Είπα για το μύθο πώς μπορεί κανένας να χει επιφυλάξεις. Σ' η «Μίνα φόν Μπαργγελμ» ο μύθος εινε απόλυτα προσαρμοσμένο στο νόημα της αστικής κωμωδίας. Της «Αιμιλίας Γκαλότιτι» όμως, έν την γδύσουμε από τά κοστούμια της Μεσαιωνικής Ίστορίας μένει η Ιστορία ενός νοι κοκυρακόριτσου που Ένας δυνατός (δέν εινε ανάγκη να εινε πρίγκιπας και να χαρίζεται τη βία της έξουσας, θα μπορούσε να εινε κι Ένας μοντέρνος πλούσιος, που να πιέζει με τη δύναμι των χρημάτων) ζητεί να τ' αποκτήσει και να το συμπαθεί και που ο πατέρας προτιμά να το θανατώσει για να γλυτώσει — μ' άλλα λόγια Ένας μύθος που αμφισβάλω άν εινε απόλυτα κατάλληλος για τραγωδία κλασσική μεγάλου ύφους. Οι αρχαίοι Έλληνες για να δώσουν στην τραγωδία δλο της το μεγαλειο δέ μεταχειρίστηκαν ποτέ μύθους, που μπορούσαν να θυμήσουν την αστική πραγματικότητα, αλλά τους παίρνανε από τους κύκλους μυθικών ηρώων η τις περισσότερες φορές των ηρώων της εθνικής έποποιίας. Και ζωγράφιζαν τις συγκρούσεις των με τη Μοίρα και τους θεούς κι έτσι τους δίνανε τεράστιο αντίστημα ηθικό.

Όσο για τη λύση δέ μπορούμε να ποίμε ότι Ικανοποιεί απόλυτα. Σ' το χρονικό των Ρωμαίων ο Βιργίνιος, όταν σκοτώνει την κόρη του για να τη γλυτώσει, βρίσκεται μέσα στην περιοχή του δικαίου, γιατί ο Ρωμαίος πατέρας είχε απόλυτο δικαίωμα ζωής και θανάτου πάνω στα παιδιά του. Δέν εινε όμως το ίδιο και με τη μεταφύτευσι του χρονικού ποίκαμε ο Λέσσιγκ. Η επίδρασις του χριστιανισμού έβρασε άλλη μορφή στην πατρική έξουσία. Γι' αυτό κι' ο Λέσσιγκ νοιώθει την ανάγκη, για να κτεανικήσει το φυσικό δισταγμό του πατέρα να τον σπρώξει να φθάσει στη ρωμακή ακρότητα, νοιώθει λέω, την ανάγκη να βάλει στη στόμα της Αιμιλίας μια φράσι, που θυμίζει την πράξι του Ρωμαίου πατέρα για να τον προτοέψει να τη σκοτώσει. Οι ηρωίδες στην άνοια τραγωδία, μπορεί ν' αφήσουν το θάνατο, αλλά θοηνούν, όταν τον βλέπουν να πλησιάζει, σαν άληθινές γυναίκες και άνθρωποι που εινε. Ο φόνος της Αιμιλίας δέ φέρονι πλήρη κάθαρσι. Δέ φυσά τη γαλήνη στην ψυχή μας. Φεύγουμε με την επανάστασι στην καρδιά. Η παιδοκτονία, στην άνοια τραγωδία γίνεται κατά θεία προσταγή, για ένα κοινό και γενίλο άνοσθό σπάνια για Ικανοποίησι πάθους η αίσθηστος προσωπικού. Εσώ και ύπλου. Και άνωθεν, ποτε θα πληρωθή στην τελική κάθαρσι. Και κάθε φορά, που θα πέσει Ένας άθώος, όπως η Αιμιλία, θα πέσει για να ξεπληρώσει άμαστίες παλιές της γενιάς του σύμφωνα μ' ένα νόμο θείας κι άγραπτης δικαιοσύνης.

Στην «Αιμιλία Γκαλότιτι» αυτό δέν οπάχει.

Πρέπει να επανέσω — για ναρθω τώρα στην εκτέλεσι — τον κ. Γληνός για το συγκρατημένο και λεπτό τρόπο που άπέδωσε το Μασινέλλι τον κ. Γαβριηλίδη, που ήτανε πάρα πολύ καλά στις δραματικές σκηνές του πατέρα, τον κ. Ικταρούσο στο ρόλο του πρίγκιπα (μ' δλο που πολύ συχνά ο στάυφος άναπλήρωσε την πραγματική συγκίνηση) και τους κ.κ. Διληνάνη, Μαλλιαγρό, Τολάνο και Βάγλα στους μικρούς των ρόλους. Επίσης πολύ καλ' άπεισε και η κ. Ησσά Ένα ρόλο άνώτερο από τα έκφραστικά της μέσα. Και η κ. Άλκισιου μπόρεσε ν' αποδώσει με καλή προσέγγισι το ρόλο της Αιμιλίας. Όσο για την κ. Μουστάκα δέν είχε στις δραματικές σκηνές τη δύναμι που χρειαζότανε. Τα κοστούμια ήταν θραυμάσια, οι σκηνογραφίες και οι φωτισμοί πολύ καλοί.