

κρατική γλώσσα — ἔλεγε τὸ κείμενο — ὑποφέρει ἀπὸ στόμφο, περιφραση, ἀσάφεια, υπερβολή, ταυτολογία. Ἰστερα — ἔλεγε — εἶναι καὶ ὁ εὐφημισμὸς ποὺ ἐπιζητεῖ νὰ ἐξογκώνει τὸ γόητρο ἐνὸς γραφείου, μιᾶς ὑπηρεσίας, δίνοντάς τους μακαρονικούς τίτλους καὶ παραστολιζόντας τὰ ἔγγραφα τους μὲ βαρύγδουπες φράσεις. Ἡ ἐπιφυλλίδα ἀναρωτιόταν: Θὰ πέσει τάχα τὸ κράτος ἂν λείψουν τὰ «διὰ τῆς παρουσίας», «ἄμα τῇ λήψει τῆς παρουσίας», «ἢ ὡς ἄνω ἀναφερομένη ἀρχή»; Ἡ ἂν λείψουν ταυτολογίες ὅπως τὰ «δίδω καὶ παρέχω», «ἄκυρον καὶ ἀνίσχυρον», «πληρεξουσιότης καὶ ἐξουσία»;

Ἰπάρχει κράτος, δικαστήριο, δικηγορικὸ ἔγγραφο, συμβόλαιο — σὲ ὅποια χώρα τοῦ κόσμου — ποὺ ἔχει γλυτώσει ὁλότελα ἀπὸ τὸ φόρτο τῆς παραφουσκωμένης καὶ λαβυρινθικῆς φρασεολογίας ποὺ ἀρχαΐζει καὶ μπερδεύει τὸ μέσο πολίτη;

Στὴν ἀρχὴ τοῦ φετινοῦ Μαΐου ὁ Ἀμερικανὸς Πρόεδρος εἶπε ὅτι θὰ φροντίσει ὥστε οἱ κανονισμοὶ καὶ οἱ διατάξεις νὰ γράφονται σὲ ἀπλὴ ἀγγλική. Ποὺ πάει νὰ πεῖ ὅτι ὅσο κι' ἂν ἡ Ἀμερικὴ δὲ γνώρισε γλωσσικὸ διχασμὸ ὅταν καὶ τὸν ἑλληνικὸ, κάμποσες ὡστόσο δημόσιες ὑπηρεσίες καλλιέργησαν τὴ λεξιθηρία καὶ τὴν περιτολογία.

Μιὰ ἄλλη ἐπιφυλλίδα στοὺς «Τάιμς» καταπιάνθηκε μὲ τὴ δικανικὴ γλώσσα. Ἔχει ἀρχίσει — ἔλεγε ἡ ἐπιφυλλίδα — μιὰ ἀντίδραση στὴ στρυφνὴ, μακροπερίοδη, καὶ περιπεπλεγμένη δικανικὴ περικοκλάδα. Ἀντιδρῶν κάμποσοι δικαστὲς καὶ δικηγόροι, ὅπως καὶ νομικὲς σχολὲς καὶ νομικὰ περιοδικὰ. Τὸ αἴτημά τους εἶναι: Ρίξτε κάτω τὸν ἀδιαπέραστο τοῖχο τῶν λέξεων — τοὺς νεκροὺς ὄρους, τὰ νομικὰ κλισιὰ, τὴς ταυτολογίας ποὺ δὲν ὑπερρετοῦν τὴν οὐσία.

Πρόσθετα, οἱ «Τάιμς» πληροφοροῦσαν ὅτι τὸ φετινὸ Ἀπρίλιο τὸ Ἰδρυμα γιὰ Συγχρονισμένα Δικαστήρια εἶχε στείλει ἐκπροσώπους του νὰ παρακολουθήσουν συνεδριάσεις στὰ λεγόμενα ἐδῶ οἰκογενειακὰ δικαστήρια. Οἱ παρατηρητὲς ὁρῆκαν ὅτι οἱ πιότεροι ἀπὸ τοὺς διάδικους δὲν καταλάβαιναν τὰ ὅσα λέγονταν στὴ δίκη. Τὴν ἴδια πᾶνω κάτω ἐποχὴ ἔγινε μιὰ ἔρευνα ἀνάμεσα σὲ πεντακόσιους δικαστὲς καὶ δικηγόρους. Οἱ πιότεροι ἀπ' αὐτοὺς εἶπαν ὅτι τὰ ἔγγραφα τῶν ἀποφάσεων τοῦ Ἀνώτατου Δικαστηρίου ἦταν υπερβολικὰ μακρόσυρτα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸν περσινὸ Νοέμβριο, ὁ πρόεδρος τοῦ Ἀνώτατου Δικαστηρίου εἶχε ζητήσει ἀπὸ τοὺς δικηγόρους νὰ κονταίνουν τὰ ὑπομνήματά τους.

Ἡ πρόοδος σημείωσαν οἱ «Τάιμς» — εἶναι μικρή. Ὅσο ὑπογράμμισαν ὅτι πολλοὶ δικαστὲς καὶ δικηγόροι ἔχουν βάλει μπροστὰ μιὰ τακτικὴ γιὰ νὰ ἀπλοποιηθεῖ τὸ δικανικὸ ἰδίωμα. Καὶ ἡ Πολιτεία Νέας Ἰόρκης ἔχει ἐτοιμάσει ἕνα νόμο ποὺ ὀρίζει ὅτι, ἀπὸ τῶρα καὶ πέρα, ὅλα τὰ μισθωτήρια θὰ πρέπει νὰ γράφονται σὲ ἀπλὴ γλώσσα, χωρὶς νομικοτεχνικούς ὄρους.

Ἰσως κάποτε λοιπὸν γλυτώσουμε τουλάχιστο ἀπὸ τοὺς πλεονασμούς. Γιατί ἕνας Ἕλληνας νὰ «θεωρεῖ καὶ ἀναγνωρίζει ρητῶς καὶ ἀνεπιφυλάκτως τὴν διαθήκην ἔγκυρον καὶ ἰ-

σχυρὰν καὶ ἀπρόσβλητον»; Δὲ θὰ μπορούσε νὰ δηλώσει τὴν ἔγκρισή του μὲ ἕνα μονάχα ῥήμα καὶ ἕνα μονάχα ἐπίθετο καὶ οὔτε ἕνα ἐπίρρημα, χωρὶς νὰ ζημιώσει τὴ νομικὴ οὐσία; Καὶ γιατί ὁ ἄμερικανὸς συμβαλλόμενος πρέπει νὰ «συμφωνοῦν ἀμοιβαίως»; Ποιὰ συμφωνία — λένε οἱ «Τάιμς» — δὲν εἶναι ἀμοιβαία! Τί μᾶς χρειάζεται λοιπὸν τὸ «ἀμοιβαίως»;

Νέα Ἰόρκη, Αὐγουστος

KIMON ΛΩΛΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΗΡΩΔΕΙΟ — ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ: «Εἰρήνη» τοῦ Ἀριστοφάνη. Μετ. Κώστα Βάρναλη. Σκηνοθ. Κ. Κούν. **ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΕΪΝΑΣ:** «Σκαπίνος» («Οἱ κατεργαριῆς τοῦ Σκαπίνου») τοῦ Μολιέρου. Ἀπόδοση, διασκευή καὶ σκηνοθ. Δ. Ποταμίτη. **ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ — ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:** «Ἰκέτιδες» τοῦ Αἰσχύλου. Μετ. Κ. Χ. Μύρη. Σκηνοθ. Σπ. Εὐαγγελάτου.

ΕΙΡΗΝΗ. Κάποτε ἡ κριτικὴ, σοβαρολογόσα, χάνει τὴ σοβαρότητά της. Εἶναι ἡ περίπτωση τῆς «Εἰρήνης» τοῦ κ. Κ. Κούν. Ἀλλὰ ἡ στήλη αὐτὴ χρωστᾷ νὰ διαφυλάξει κάποιες ἀξίες, ὅσο κι' ἂν ἔγινε μάταιος ὁ ἀγώνας... Καί, ἂν δὲν δέχεται σοβαρὴ κριτικὴ ἢ παράσταση τοῦ κ. Κούν, ἀνακινεῖ κάποια σοβαρὰ ζητήματα, ποὺ χρειάζονται ἀποσαφήνιση.

Ὁ κ. Κούν ὑπῆρξε ἕνα ἀπ' τὰ μεγάλα ταλέντα τοῦ θεάτρου μας. Καὶ πρόσφερε πολλά. Ἀλλὰ εἶναι ἄτεγκτος ὁ νόμος τῆς φθορᾶς. Καὶ ὁ πιὸ ἰδιοφυῆς δημιουργὸς φθάνει, μοιραία, σ' ἕνα ἄθλιβερὸ ὄριο, πέρα ἀπ' τὸ ὅποιο χάνει τὸ «μέτρο» — εἶναι κλασικὴ ἡ περίπτωση — ὅταν, μάλιστα, δὲν ἔχει μιὰ γερὴ θεωρητικὴ θεμελίωση. Καὶ δὲν ἔχει, ὁ κ. Κούν. Εἶναι δὲ ἐπίσης κλασικὴ ἡ περίπτωση τοῦ ἰδιοφυοῦς καλλιτέχνη ποὺ ἐμπιστεύεται ἀποκλειστικὰ στὸ ταλέντο του. Ὁ κ. Κούν ἀνῆκε στοὺς δραματιστὲς δημιουργοὺς, ποὺ κινῶνται ἀπὸ διαίσθηση — τὸ ἀκριβότερο ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ προδοτικὸ χάρισμα. Ὅσο ὁ ἄνθρωπος διαθέτει ἐνεργοὺς δέκτες τῶν φαινομένων τῆς ζωῆς, πάει καλά. Ἀλλὰ ὅταν ἀδρανήσουν αὐτοὶ οἱ δέκτες, ἔρχεται τὸ ναυάγιο. Καὶ ὁ κ. Κούν ἔχει ναυαγήσει σὲ ἀκαταλάγιαστους δραματισμούς, γιατί ἔχασε τὸ ἀληθινὸ σχῆμα τῶν πραγμάτων.

Παραμερίζοντες τοὺς χάρακες καὶ τοὺς διαβήτες τῆς κριτικῆς, θὰ μπορούσαμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι εἶναι, ἐπιτέλους, τὸ μεγάλο μεράκι τοῦ κ. Κούν νὰ «συγχρονίσει» τὸν Ἀριστοφάνη, ἔστω μὲ φτηνές, κάποτε, ἐπικαιρικὲς ἀναφορές, ὅπως οἱ «χαδοῦξες», τὰ «ἀπὸ χωρίου εἰς χωρίον» καὶ πολλὰ ἄλλα. Τὰ φράκα καὶ τὰ ποῦρα τῶν «ἐμπόρων τοῦ πολέμου» καὶ τὰ παρδαλά, ἐν γένει, κοστούμια, τὰ ντυφέκια καὶ τὰ κανόνια, τὰ μικρόφωνα κλπ. Καὶ νὰ διασκεδάσουμε μὲ τὸ ζωηρὸ πανηγύρι ποὺ ξέρει πάντα νὰ στήνει, ἐρήμην, ἔστω, τοῦ Ἀριστοφάνη. Ἀλλὰ πρέπει, πρῶτα, νὰ εἶναι συνεπὴς σ' αὐτὴ τὴ γραμμὴ του. Καὶ νὰ μὴ «γαίνει ἀπ' τὰ ὄρια τοῦ θεμιτοῦ».

α) Τὸ μέγα πρόβλημα, ἐδῶ καὶ μισὸν αἰῶνα, τῆς «ἀναδίωξης» τοῦ Ἀριστοφάνη, ὑπῆρξε ἡ ἀπύλωτη δωμολοχία του. Καί, κατὰ δεύτερο λόγο, ἡ «στενότητα» τῶν στόχων του, ἐφόσον ἡ σάτιρα στρέφεται κατὰ πρόσωπων τοῦ καιροῦ του, ποὺ εἶναι ἄγνωστα καὶ ὁπωσδήποτε ἀδιάφορα γιὰ τὸ μεγάλο κοινό. Καὶ τὸ μὲν δεύτερο θεραπεύεται, γιατί, σύμφωνα μὲ τὸν ἱστορισμὸ τῆς τέχνης — τὴν αὐτοματικὴ, δηλαδή, προσαρμογὴ τῆς ἐμπειρίας μας — ὁ θεατὴς μεταφέρεται ἀδίαστα στὸ χρόνο τοῦ ἔργου καὶ συνειδητοποιεῖ εὐκολα τοὺς στόχους τοῦ ποιητῆ, ποὺ δὲν εἶναι, ἄλλωστε, καθόλου στενοί, ἀφοῦ, στὰ πρόσωπα ἐκεῖνα σατιρίζονται χαρακτηριστῆρες, καταστάσεις καὶ ἦθη. Ὅσο γιὰ τὸ πρῶτο καὶ ἐπίμαχο θέμα, ἀποφάνθηκε, καθυστερημένα ἔστω, ἀλλὰ ὀρθά, ἡ κριτικὴ, ὅτι ἡ ποίηση τοῦ ἀρχαίου κωμικοῦ συγχωρεῖ τὴν ἀθυροστομία του. Ἰπὸ τὸν ὄρο ὅτι πρέπει νὰ διατηρηθεῖ καὶ κατὰ τὴ σκηνακτικὴ ἔρμηνεία του, μὲσ' ὅσα ὄρια τῆς ποίησης. Καί, παρ' ὅτι φαίνεται αὐτονόητο, χρειάζεται μιὰ ἀνάλυση.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφισβόλια ὅτι, ἀνάμεσα στὶς ἄλλες, σοβαρές, διαφορές, διαφέρουμε μὲ τοὺς ἀρχαίους καὶ στὰ ἦθη — καὶ τὸ ἦθος ὑπνοεῖ τὴν κοινωνικὴ κύρωση. Μπορεῖ νὰ λέμε καὶ νὰ κάνουμε, στὸν ἰδιωτικὸ βίο μας, πολὺ χειρότερα πράγματα. Ἀλλὰ, κατὰ κοινὴ ἀντίληψη, ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴς κρατούσες κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς συμβάσεις, θεωροῦνται κατὰ κριτέα. Καὶ ἀπόδειξη εἶναι πῶς δὲν τὰ ἀνεβάζουμε στὴ σκηνακτικὴ. Ἀντίθετα, οἱ καλοὶ μας πρόγονοι, ἀγνόητοι, μὲ πολὺ διάφορη θρησκευτικὴ καὶ πληθυσίοντες στὴ φύση, εἶχαν ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀντίληψη, γιὰ ὅ,τι θεωρεῖται, σήμερα, αἰσχρὸ καὶ χυδαῖο. Καὶ τὸ ἔφεραν ἀδίστακτα στὴν, πολὺ «ἱεριστοφάνη», ὅχι μὲ τὸν ἀρχαῖο τρόπο, ποὺ εἶναι ἀνέφικτος, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε μ' ἕνα συμβατικὰ συγγενῆ, ποὺ θὰ εἶχε βασικὸ μέλημα ν' ἀναδείξει τὸν ποιητικὸ λόγο του, ὁ θεατῆς, μεταφερόμενος, σύμφωνα μὲ τὸν παραπάνω κανόνα, στὸ χῶρο ἐκεῖνο, δὲν θὰ ἐνιωθε τὴν «αἰσχροτήτα» τῶν λεγόμενων — γιατί δὲν θὰ ὑπῆρχε, τότε, αἰσχροτήτα! Ἀλλὰ μὲ τὴν ἐπικαιροποίησιν, τοῦ υποβάλλουμε, ἀναγκαῖα, καὶ τὰ σύγχρονα μέτρα ἀποτίμησης τοῦ καλοῦ. Ὅποτε, τὰ λεγόμενα καὶ πρᾶτῶματα στὴ σκηνακτικὴ, γίνονται, αὐτόματα, αἰσχρὰ καὶ χυδαῖα. Δὲν πρόκειται γιὰ ἠθικολογία, ἀλλὰ γιὰ τὸν πρῶτο αἰσθητικὸ νόμο. Καί, ἀφοῦ ἐκσυγχρονίζουμε τὸν Ἀριστοφάνη στὰ ἄλλα — καὶ ἀνώδυνα — γιατί δὲν προσαρμάζουμε στὰ σύγχρονα ἦθη καὶ τὰ «ἐπιλήψιμα» μέρη του, ὥστε νὰ μὴν ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ κοινὸ αἰσθημα; Δὲν εἶναι αὐτὸ ἀσυνέπεια καλλιτεχνικῆς γραμμῆς;

Καὶ τὸ πράγμα γίνεται ἀκατανόητο, ὅταν, ὑπερακοντίζοντες τὸν ἀρχαῖο ποιητὴ σὲ ἐλευθεροστομία, ἐξαπολύουμε στὴ σκηνακτικὴ ἕνα βόρβορο, μὲ χυδαιολογίες ποὺ δὲν ἀκούγονται μῆτε στὰ πιὸ σκοτεινὰ καταγώγια καὶ ἀκατανόμαστες χειρονομίες, κινήσεις καὶ πράξεις (τὴ σεξουαλικὴ πράξη — «μὲ ὄλους τοὺς τρόπους» — ὀργανικὰ χαμοσουρισμάτα, ἀδυναμισμοὺς κ.κ.), χῶρια ἀπὸ τὰ

ἀφορήτως ἀηδῆ καὶ ἀνιαρὰ πλεόν κιναιδοκαμώματα. Δὲν εἶναι «λαϊκὰ» αὐτὰ — σὲ ποιὸ «λαδ» τὰ εἶδε ὁ κ. Κούν; Καὶ καθόλου δὲν θγαίνουν ἀπ' τὸ ἀρχαῖο κείμενο ἢ ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ ἔρευνα. Μπορεῖ νὰ ἔλεγαν πολλὰ οἱ ἀρχαῖοι ὑποκριτῆς, ἀλλὰ τίποτα δὲν πείθει ὅτι «τὰ εἰδειχναν» — ὅτι τὰ παρίσταναν. Ἀλλὰ καὶ ἂν συνέβαινε ἔτσι, ὁ σκηνοθέτης, ὁ πνευματικὸς ἄνθρωπος, ὀφείλει νὰ ξέρει τὴ μεγάλη διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει σήμερα, ἀπὸ τὴ «λέξη» στὴν πράξη. Ὅτι, δηλαδή, τὴ δεύτερη τὴν κάνει ἀνῆθικη ἢ σύμφυτη πρόθεση σκανδαλισμοῦ. Καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη, ἡ παράσταση τῆς «Εἰρήνης» εἶταν σκέτο πορνογράφημα. Ὁ κ. Κούν θὰ τὸ ρίξει, βέβαια, στὴ «λυτρωτικὴ εἰλικρίνεια» καὶ στὴν ἀφέλεια, γιατί λόγῳ ἀδράνειας τοῦ ἠθικοῦ δέκτη του, δὲν διακρίνει πλέον τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀρχαία «εἰλικρίνεια» καὶ στὴ σημερινὴ «εὐπρέπεια» — μὲ τὴν κύρια ἔννοια. Καὶ τὸ κρίμα του γίνεται διπλὰ ἀσυχώρητο, γιατί, μὲ τὸν τρόπο αὐτό, πλαστογραφεῖ καὶ σπιλώνει τὸν μεταφραστὴ καὶ χτεσινὸ νεκρὸ, ποὺ εἶχε μιὰ πάνσοπη θέση στὰ ἑλληνικὰ γράμματα. Δὲν ἔγραψε ὁ Βάρναλης τέτοια πράγματα. Καὶ κανεὶς δὲν ἔχει δικαίωμα νὰ παραποιεῖ τὸ ἔργο ἐνὸς ξεχωριστοῦ ἐργάτη τοῦ λόγου.

β) Οἱ σχέσεις μας μὲ τὰ «θεῖα» εἶναι ἰδιωτικὴ μας ὑπόθεση. Ὁ καθένας μπορεῖ νὰ πιστεύει ὅ,τι θέλει ἢ νὰ μὴν πιστεύει τίποτα. Ἀλλὰ, κατὰ κοινωνικὴ ἐπιταγή, χρωστᾷ νὰ σέβεται ὅ,τι πιστεύουν οἱ ἄλλοι. Οἱ ἐκπρόσωποι τῆς Ἐκκλησίας ἴσως νὰ εἶναι, συχνά, ἀξιοκατάκριτοι — ὡς ἄτομα. Ἀλλὰ ἡ θρησκεία, εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε ὄχι, παραμένει τὸ ἔρεισμα τῆς λαϊκῆς ψυχῆς. Καὶ ὁ ἐπὶ σκηνακτικῆς διασυρμὸς της, μὲ τὴν εὐτελέστατη παρωδία ψαλμωδιῶν καὶ ἱεροπρακτικῶν σχημάτων τοῦ χριστιανικοῦ λειτουργικοῦ, εἶναι ἔσχατη ἀσέβεια, ὄχι κατὰ τῆς Ἐκκλησίας, ἀλλὰ κατὰ τοῦ λαϊκοῦ αἰσθηματος. Καὶ ἄθλια κακογουστία.

γ) Ὁ κ. Κούν, μὲ ἀνεκρίτως τὰ πλέγματα τῆς ξενικῆς καταγωγῆς του, εἶδε πάντα τὴν «ἑλληνικὴ λαϊκὴ ψυχὴ» μὲ τὰ μάτια τουρίστα. Ἔτσι, πάσχει ἀκόμα — μαζί μὲ ἐπιβιώσεις καὶ ἄλλων ἀφελῶν θεωριῶν του — ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἀσθένεια τοῦ «Καραγκιόζη». Καὶ μᾶς ἔδωσε μιὰ παράσταση Καραγκιόζη, κατὰ τὴν ὄψη καὶ τὴν ὑπόκριση, γεμιζόντας τὴν ὀρχήστρα μὲ μακρομῦτες καὶ καμπούρηδες... τουρκομερίτες! Ἀλλὰ ποιὰ σχέση ἔχει τὸ θέατρο καὶ τὸ σημερινὸ κοινὸ, μὲ τὸν Καραγκιόζη; Ἄν στάθηκε, σὲ πολὺ μακρινὸς καιροῦς, ἕνα εἶδος λαϊκῆς ψυχαγωγίας, γιατί νομίζει ὁ κ. Κούν ὅτι ἐξέθρεψε τὴ λαϊκὴ ψυχὴ καὶ ἔπλασε αἰώνια πρότυπα θεατρικῆς ἐκφρασης, ὁ Καραγκιόζης; Ποῦ τὸ ὁρῆκε ὅτι εἶναι τέχνη καὶ «θέατρο»; Ποιὸς εἶναι ὁ δημιουργός, ὁ Καραγκιοζοπαίκτης ἢ ὁ «συγγραφέας» τοῦ θεάτρου τῶν σκιῶν καὶ πῶς δὲν «ἀποθανάτιστηκαν»; Καί, ἐπιτέλους, ποιὰ ἀντιστοιχία ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν κουτοπόνηρη, παθητικὴ καὶ πειναλέα «θυμοσοφία» τοῦ καμπούρη τοῦ Μπερντέ, μὲ τὸ καταλυτικὸ σκῶμμα καὶ τὸ ὀρθόστηθο κονταροκτύπημα κατὰ τῶν ἰσχυρῶν, τῆς ἀριστοφάνειας κωμωδίας; Ὅλοι οἱ παραλογισμοὶ ἔχουν ὄρια.

Ἄλλὰ εἶπαμε πολλά. Καὶ θ' ἀρκοῦσε ἓνα: Ν' ἀφήσει ὁ κ. Κούν τὸ ἀρχαῖο δράμα στὴν ἡσυχία του. Δὲν τοῦ ταιριάζει. Ἡ νὰ τὸ παίζει μόνο στὸ Λονδίνο, ὅπου οἱ «διάσημοι» Ἀγγλοὶ σχολιαστὲς τὸ καταλαβαίνουν καλύτερα. Ὅσο καὶ ἡ ἀμοιρὴ νεολαία πού θερμὰ τὸν χειροκρότησε στὸ Ἡρώδειο. Ντραπήκαμε γιὰ τὸ ἐγκλημα πού γίνεται εἰς βάρος τῆς ἀθωότητάς της. Πόσο θὰ χαίρονται γιὰ τὴν ἀνυποψίαστη πιστεύουμε, «συμβολή» τοῦ κ. Κούν, στὴ μεγάλη ἐπίθεση σύγχυσης καὶ ἀπανθρωπισμοῦ τοῦ ἀνθρώπου, οἱ εὐγενικοὶ χορηγοὶ του!

ΣΚΑΠΙΝΟΣ. Μέσα ἀπὸ τὸν Πλαῦτο καὶ τὸν Τερέντιο, ἀναζητεῖ, στὸ Μολιέρο, ὁ Μένανδρος, πού περισσότερο μιμήθηκε τὸν Εὐριπίδη παρὰ τὸν Ἀριστοφάνη. Κι' ὡστόσο αὐτὸς ἀπραγγίζει τὸν Ἀριστοφάνη, ἀπὸ μιὰ σοβαρὴ πλευρὰ του. Δὲν ἔχει τὸ ἐκρηκτικὸ πολιτικὸ πάθος του, ὅπως δὲν τὸ ἔχουν καὶ οἱ ἐπίγονοί του. Ἀλλὰ οἱ μεγάλες κωμωδίες του ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν «ἀγαθὴ» διακωμώδηση «λοξῶν τύπων» τῆς Νέας καὶ τῆς ρωμαϊκῆς κωμωδίας καὶ γίνονται μαστιγωτικὴ σάτιρα ἠθῶν καὶ χαρακτήρων. Ἀποκτοῦν δηλαδὴ κοινωνικὴ ἀποστολή, πού ἐστάθηκε τὸ βασικὸ γνῶρισμα τῆς τέχνης τοῦ ἀρχαίου κωμικοῦ ποιητῆ. Στὸν Γάλλο κλασικὸ πλεονάζει ἡ ἔντριγκα: οἱ συμπτώσεις, οἱ παρεξηγήσεις, οἱ «ἀναγνωρίσεις» καὶ μ' ἓνα λόγο, τὸ φαρσικὸ στοιχεῖο, συχνὰ «κλεμμένο» ἀπὸ ἄλλους — εἶναι εὐγενικὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς, πού ἀναζητοῦσε ἄλλοῦ τὴν πρωτοτυπία. Μά, ὅπως καὶ ὁ Σαίξπηρ — πού σὲ πολλὰ εἶναι παράλληλοι οἱ βίοι τους — βγάζει ἀπ' αὐτὰ, μὲ βαθύτομη ματιὰ στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ, τὸ καθαρὸ ἀπόσταγμα τῆς ζωῆς, μὲ δλη τὴν πικράδα της, ἀλλὰ καὶ τὴν ὁμορφιά της. Μάστορος τῆς σκηνηκῆς τέχνης — εἶναι μεγάλη παράδοση τοῦ γαλλικοῦ κωμικοῦ θεάτρου — ξέρεῖ νὰ στήνει ἀμέσως τὰ πρόσωπά του στὶς «αἰχμές» τῶν ἀντιθέσεων τους καὶ νὰ κινεῖ γοργὰ τὴ δράση, μὲ μιὰ ἀναγκαιότητα πού πηγάζει ἀδέσμευτη ἀπὸ τὰ πράγματα. Ἀπ' αὐτὴ τὴν καίρια ἀποψη εἶναι ποιητῆς τοῦ θεάτρου. Ἄλλὰ ὁ δημιουργὸς τοῦ «Ταρτούφου» καὶ τοῦ «Φιλάργυρου» εἶναι καὶ ποιητῆς τῆς γλώσσας τοῦ θεάτρου, εἶτε γράφει σὲ στίχους εἶτε σὲ πρόζα.

«Οἱ πονηριὲς τοῦ Σκαπίνου» φαίνονται σὰν μιὰ ἀπλοϊκὴ φάρσα, μὲ ἔντονες ἐπιδράσεις τῆς Κομμέντια ντέλ Ἄρτε, στὸ σχεδιάσμα τῶν προσώπων ὅσο καὶ στὴ σύνθεση τοῦ μύθου. Μά, κάτω ἀπ' τὴν «ἀφέλειά» της, μορφάζει, μὲ σαρδόνιο κέφι, τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ ποιητῆς δὲν διατάζει νὰ χλευάσει καυστικὰ, χρεωκοπημένα ἀλλὰ «κρατοῦντα» ἀκόμα, ἤθη καὶ θεσμούς, βάζοντάς τα ἀνίσχυρα, ἀντίκρου στὸ ἐκρηκτικὸ πάθος τῆς νιότης καὶ τοῦ ἔρωτα ἀλλὰ καὶ στὴ λαϊκὴ θυμοσοφία τοῦ πανούργου δούλου. Ὁ Μολιέρος μπορεῖ νὰ «δανείζεται», ὅπως καὶ ὁ Βρεταννὸς συνάδελφός του, ἰδέες, θεατρικὰ «τρῦκ» καὶ σκηνές, ἀπ' ὅπου τὸν βολεῦει, ἀλλὰ ξέρεῖ, ὅπως καὶ ἐκεῖνος, νὰ τὰ πλέκει ἔτσι, ὥστε νὰ γίνονται ἐκπαγλές μορφές ἐνὸς κόσμου πού γεννιέται, ὄλος ὁρμὴ καὶ νόημα, ἀπ' τὶς μεγάλες κοινωνικὲς ἀλλαγές τοῦ

καιροῦ, καὶ τοὺς δάζει δικαιοματικὰ τὴν ὑπογραφή του.

Ἡ παράσταση πού σχεδίασε ὁ κ. Δ. Ποταμίτης ἔχει, περισσότερο, ὅπως τὸ θέλει κιόλας, τὸ ἐνδιαφέρον ἐνὸς πειράματος — πολὺ διδακτικοῦ. Ἡ διασκευή του διατηρεῖ, κατὰ μεγάλο μέρος, τὸν καμβὰ τοῦ μολιερικοῦ «Σκαπίνου», ἀλλοιῶς δὲν θὰ εἶχε ἀξία τὸ πείραμα. Καὶ οἱ τομὲς πού πραγματοποιήσε, εἶναι, κυρίως, ἡ μετάπλαση τοῦ ἔργου πάνω σ' ἓνα πολὺ τονισμένο γκροτέσκο, πού, ἂν δὲν ἀποδίνει ἀπόλυτα τὸ ὕφος τῆς Κομμέντια ντέλ Ἄρτε, ψυχώνεται ἀπὸ τὰ σχήματά της. Καί, ἐπικουρικὰ, ἡ εἰσαγωγὴ λαϊκῶν λειτουργικῶν στοιχείων: τραγουδιῶν, μουσικῆς, χοροῦ. Τὸ πείραμα λοιπὸν ἐπέτυχε τὸ σπουδαιότερο στόχο του καὶ ἀπέτυχε ἐκεῖ πού ὁ στόχος αὐτὸς ὁδηγεῖται σὲ ἀδικαιολόγητες ἐκτροπές.

Καὶ ἐξηγούμαστε: Σὰν πρῶτο σοβαρὸ διδάγμα, δείχνει πὸ τε ἓνα κλασικὸ ἔργο δέχεται μετασκευή σὲ ἄλλο εἶδος καὶ ὀπωσδήποτε ἐπιτρέπει τὴν πρόσμιξη ἑτερογενῶν στοιχείων. Ἄν τὸ ἀπαγορεύει, αὐτὸ, ἀπόλυτα τὸ ἀρχαῖο δράμα, πού εἶναι στοιχειωμένο σὲ ἀμετακίνητες συντεταγμένες ὕφους καὶ ἑκφρασης, ἀλλὰ καὶ ὁ Σαίξπηρ, πού, παρὰ τὴ συχνὴ συρραφὴ ἑτερόκλητων πραγμάτων, δυναστεύεται ἀπὸ τὴν ἐνότητα τῆς κλασικῆς φόρμας, ὁ Μολιέρος, πού, μὲ γαλατικὴ ἐλευθεριότητα, «γλεντάει» τὸ μυθικὸ ὕλικό του, δέχεται, χωρὶς τὸν κίνδυνο παραχάραξης — τουλάχιστον σὲ μερικὲς κωμωδίες του, ὅπως «Οἱ κατεργαριὲς τοῦ Σκαπίνου», μιὰ μεταποίησι, πού προσκυρῶνει καί, ὅπως στὴν παράσταση τοῦ κ. Ποταμίτη, κορυφώνει τὸν τόνο τοῦ «γλεντιοῦ». Ἀλλὰ, ὅπως κάθε κλασικὸς ποιητῆς, ἀντιστέκεται σθεναρὰ, στὶς ἀπόπειρες χρονικῆς μετατόπισής του, πού, καθὼς συχνὰ ἐξηγήσαμε, εἶναι, ὄχι μόνο ἀχρηστὴ, ἀλλὰ καί, ἐπειδὴ βιάζει καὶ παραμορφώνει τὸ ἔργο, ἐξουδετερώνει καὶ τοὺς σκοποὺς γιὰ τοὺς ὁποίους ἐπιχειρεῖται. Κι' αὐτὸ εἶναι τὸ δεύτερο διδάγμα.

Καὶ συγκεκριμένα: Ἡ σκηνὴ τοῦ «γελαστικοῦ» χοροῦ τῆς Ζερμπινέττας μὲ τὸν Γερόντιο, εἶταν ἓνα μικρὸ διαμάντι — καὶ εἶχε κι' ἄλλα τέτοια διαμάντια ἢ παράσταση. Αὐτὸ εἶταν τὸ γνήσιο ὕφος της. Καὶ ἂν ὁ σκηνοθέτης εἶχε ἀρκεστεῖ σ' αὐτὸ τὸν πλαστικὸτατο μετασχηματισμὸ τῆς κωμωδίας, θὰ ἐνέγραφε στὸ ἐνεργητικὸ του, ὄχι μόνο ἓνα ἐνδιαφέρον πείραμα, ἀλλὰ κι' ἓνα ἀξιοκαλλιτεχνικὸ ἐπίτευγμα. Τὰ χαλάει ἐκεῖ πού προσπαθεῖ «... νὰ φέρεῖ πιὸ κοντὰ μας, ξαναζωντανεμένο μέσα ἀπὸ τὰ σύγχρονα δεδομένα καὶ ἀντιστοιχίες, τὸ πραγματικὸ ἦθος καὶ ὕφος τῆς ἐποχῆς τῆς κομμέντια...», ὅπως λέει στὸ Πρόγραμμα. Ζηλωτῆς κι' αὐτὸς τῆς κοινῆς καὶ ἀνίας τῆς πλάνης «νὰ φέρνουμε κοντὰ μας» κάτι πού τὸ προσεγγίζουμε ἄνετα ἐμεῖς, πέφτει σὲ δεινὴ σύγχυση, γιὰτὶ δὲν γίνεται, βέβαια, νὰ ξαναζωντανέψουμε μὲ σύγχρονα δεδομένα τὸ ὕφος μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς — τὸ ὕφος κάθε ἐποχῆς δριζέται, ἀκριβῶς, ἀπὸ τὰ δικά της δεδομένα. Ἀμεση συνέπεια εἶταν νὰ ὁδηγήσει τὴν ὠραία σύλληψή του ἔξω ἀπ' τὰ ἐπιτρεπτά — τὰ ὀργανικὰ — ὄριά της. Καὶ νὰ θολώσει τὴν ἐπιτυχία της, μὲ πράγματα

πού μπορεῖ νὰ προκαλοῦν τὸ εὐκολο γέλιο (οἱ ἐπικουρικὲς σορτίτες, τὰ πολλὰ «γυναικωτὰ» κωμώματα — ἄλλη ἀνίατη νόσος τῆς νεοελληνικῆς σκηνῆς — τὰ πολλὰ «ἀμερικάνικα», τὰ ὀχήματα κλπ.), ἀλλὰ ζημιώνουν τὸ θέατρο. Καὶ τὸν κ. Ποταμίτη, πού εἶναι ἓνας εὐρηματικὸς σκηνοθέτης — καλύτερος σκηνοθέτης ἀπὸ ἠθοποιός.

Ἀπέδωσε ὡστόσο μὲ ζωηρότητα καὶ λεπτότητα τὸν Σκαπίνο. Ἀλλὰ διακρίθηκαν καὶ οἱ ἄλλοι νεαροὶ ἠθοποιοὶ τοῦ Θ. Ἐρευνας, γιὰ τὸ κεφάλτο καὶ πηγαῖο παίξιμό τους. Πολὺ συνέβαλε στὴν ἐπιτυχία τῆς παράστασης ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Μ. Πλέσσα — καὶ θὰ εἶταν μεγαλύτερη ἢ συμβολὴ της, ἂν ἀπόφευγε ὁ συνθέτης τὸ πολὺ ἀνακάτεμα μὲ σύγχρονα μοτίβα. Ἀκολούθησε, φυσικὰ, τὴ γραμμὴ τοῦ σκηνοθέτη. Ὁραῖες καὶ οἱ χορογραφίες τοῦ κ. Σπ. Λασκαρίδη. Οἱ στίχοι τῶν τραγουδιῶν τοῦ κ. Γ. Ἐανθούλη εἶχαν τὸ χάρισμα τῆς ἀπλότητας καὶ ἀμεσότητας. Καὶ τὰ κοστῦμα τοῦ κ. Τ. Καρνάτσου συνδύαζαν τὴ χρωματικὴ ἁρμονία μὲ τὴ χάρη τῆς γραμμῆς τους.

ΙΚΕΤΙΑΕΣ. Μεγάλη στάθηκε ἡ δυσκολία νὰ χρονολογηθεῖ ἡ τραγωδία αὐτῆ. Χῶρια ἀπὸ λίγους ἐρευνητῆς, πού, βασιζόμενοι σὲ ἱστορικὰ στοιχεῖα, τὴν τοποθετοῦν μετὰ τὴν Προμηθεΐκή τριλογία, κατὰ γενικὴ γνώμη, θεωρεῖται τὸ ἀρχαιότερο τῶν εὐρεθέντων ἔργων τοῦ Αἰσχύλου. Καὶ ἡ ἀποψη αὐτὴ στηρίχθηκε, ὄχι τόσο στὰ ἱστορικὰ δεδομένα πού διχάζουν τὶς γνώμες, ἀλλὰ, κυρίως, στὴν ὀργάνωση τοῦ δράματος. Ἡ ἀπουσία, οὐσιαστικὰ, δράσης ἀλλὰ καὶ κάποιας δραματικῆς λύσης, ἡ δεσπόζουσα θέση τοῦ χοροῦ καὶ ἡ ὑπεροχὴ τοῦ λυρικοῦ στοιχείου, φαίνεται νὰ μαρτυροῦν τὴν ἔντονη ἀκόμα, στὶς ἀρχές τοῦ πέμπτου αἰῶνα, ἐπίδραση τοῦ διθύραμβου στὸ δράμα, καθὼς καὶ μιὰ ἀτολμία καὶ ἔλλειψη συνθετικῆς ὀριμότητας, τοῦ ποιητῆ. Ἀλλὰ, πρῶτα, ἡ σύσταση τοῦ μύθου — τὸ πολυπρόσωπο τοῦ κεντρικοῦ ἤρωτα — ἐπιβάλλει παρόμοιο χειρισμὸ. Ἐξάλλου, ἂν ἔχουμε ὑπ' ὄψην ὅτι εἶναι τὸ δεύτερο μέλος τριλογίας (Ἄπ' τὰ δυὸ πού χάθηκαν, οἱ «Αἰγύπτιοι» θεωροῦνται τὸ πρῶτο — κι ἀπὸ μερικοὺς τὸ δεύτερο — καὶ τελευταῖο οἱ «Δαναῖδες»), νομίζουμε πὼς δὲν στέκει ὁ φόγος τῆς δραματουργικῆς ἀνωριμότητας. Ἀκόμα καὶ ἡ Ὁρέστεια, πού τὰ μέλη της ἀποτελοῦν πλήρη δράματα, δείχνει πὼς δὲν εἶταν ἀπόλυτη ἡ αὐτοτέλεια τῶν μελῶν τῆς αἰσχυλικῆς τριλογίας. Ὅτι θὰ πρέπει δηλαδὴ, μὲ μεγάλη ἔστω ἄδεια, νὰ τὰ θεωροῦμε, κατὰ τὰ σύγχρονα μέτρα, σὰν «πράξεις» ἐνὸς δράματος — πού, στὸ ὄλο του μόνο, μπορούμε ν' ἀναζητήσουμε τὴ δραματικὴ ἀλλὰ καὶ σκηνηκὴ τελείωση. Καὶ στὴν τριλογία τῶν Δαναῖδων, μὲ τὴν εἰκαζόμενη στὰ δυὸ ἄλλα μέλη δράση, γίνεται πιὸ φανερὴ ἢ εἰς τὸ σύνολο δλοκλήρωση τοῦ μύθου, πού «συγχωρεῖ» τὴν κάποια δραματικὴ ἔλλειπτικότητα τοῦ πρώτου μέλους.

Διχωνμία ὑπάρχει καὶ γιὰ τὸ ποιὸς εἶναι ὁ ἀληθινὸς «πρωταγωνιστῆς» τῆς τραγωδίας. Πού ἀπορρέει ὁμως ἀπὸ τὶς ὑστερώτερες δραματουργικὲς ἀντιλήψεις. Καὶ ἄλλωστε, δὲν δικαιολογεῖται, ἐφ' ὅσον οἱ «Ἰκέτιδες», σὰν τμήμα τοῦ δράματος, δὲν παρέχουν ἔδαφος γιὰ νὰ κριθεῖ ἓνα

τέτοιο ζήτημα. Παράδοξα δέ, ἡ περὶ «πρωταγωνιστοῦ» ἀμφιβολία περιορίζεται μετὰ τὸ Δαναοῦ καὶ τοῦ χοροῦ, ἐνῶ, ἂν θεωρηθεῖ σὰν ἐπικρατέστερο κριτήριον τὸ στοιχεῖο τοῦ τραγικοῦ, πρωταγωνιστῆς, στὸ ὄλο δράμα — τὴν τριλογία — φαίνεται νὰ εἶναι ὁ Ἀργίτης βασιλιάς. Αὐτὸς ἀντικρύζει μέγα δῆλημα, ἐπωμίζεται τὴν εὐθύνη — τοὺς μεγάλους κινδύνους γιὰ τὴ χώρα του — τῆς ἀπόφασής του, ἔστω καὶ ἂν τὴν κατοχυρῶνει μὲ τὴ λαϊκὴ ἐπικύρωση καί, τὸ σπουδαιότερο, πληρῶνει μὲ τὴ ζωὴ του, στοὺς χαμένους «Αἰγυπτίους» (ἢ στὶς «Δαναῖδες») τὸ τίμημα τῆς μεγαλοφροσύνης του. Ὅστε ἡ ἀπορία γιὰ τὸν πρωταγωνιστὴ θὰ πρέπει νὰ μεταθεθεῖ ἀνάμεσα στὸν Πελασγὸ καὶ στὶς κόρες τοῦ Δαναοῦ, πού ἡ τελικὴ κακὴ τύχη τους, σὰν τιμωρία τῆς «ὑβρεως» — τῆς συζυγοκτονίας καὶ τῆς ἀρνήσεως τοῦ γάμου — τοὺς προσδίνει ἰσόμοιρη τραγικότητα. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει, νομίζουμε, σοβαρὴ ἀμφισβήτηση, ὅτι στὶς «Ἰκέτιδες», ὁ χορὸς διατηρεῖ, δραματικὰ, τὴν πρώτη θέση. Ὅχι μόνο ἐπειδὴ ὁ χορικός λόγος πιάνει τὸ μέγιστο μέρος τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ ἀποτελεῖ τὸν ἄξονα στὸν ὁποῖο στρέφεται τὸ δράμα, τὸν ἀποχρῶντα λόγο, θὰ λέγαμε, τῆς περιπέτειας.

Νέος ἀκόμα ὁ Αἰσχύλος — ἂν τοποθετήσουμε τὸ ἔργο πρὶν ἀπ' τὸ Μακράθωνα — κατέχεται ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ αἴσθηση κοινωνικῆς ἀποστολῆς τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ καὶ θέλει νὰ πεῖ πολλὰ μιᾶς. Μαστιγώνει τὴν αἰμιμοξία, πού φαίνεται πὼς εἶχε πάρει ἔκταση στὴν ἀρχουσα τάξη τῆς Ἀθήνας, διαδηλώνει τὴν ἀντίθεσή του στὴ βία καὶ διακηρύττει τὸ δικαίωμα τῆς αὐτοδιάθεσης τοῦ ἀτόμου, δικαιώνοντας τὶς Αἰγύπτειες φυγάδες, πού ἀρνοῦνται ἓναν ἀνόσιο γάμο. Ἀλλὰ καὶ σὰν Ἐλευσίνιος μύστης, ὑπεραμύνεται τῆς «ἀγιότητάς» τοῦ γάμου. Μὲ τὴν ἐπιφύλαξη, τέλος, τοῦ Πελασγοῦ νὰ ζητήσῃ τὴν ἐγκριση τοῦ λαοῦ του, γιὰ τὴν παροχὴ φιλοξενίας καὶ προστασίας στὶς Δαναῖδες — πού τὸν ἀδυνατίζει δραματικὰ — ἐξαιρεῖ τοὺς δημοκρατικοὺς θεσμοὺς τοῦ τόπου του.

Ἐκπληξὴ ἢ παράσταση! Ὁ κ. Σπ. Εὐαγγελάτος μᾶς φύλαξε ἓνα εὐχάριστο — καὶ ἐλπιδοφόρο — «φινάλε» τῶν κουραστικῶν ἐπιδαύριων... ἐκδρομῶν. Εἶδαμε, ἐπιτέλους καὶ λίγο γνήσιο ἀρχαῖο δράμα — μάλιστα σ' ἓνα ἔργο πού δημιουργεῖ πολλὰ προβλήματα στὸ σκηνοθέτη. Ἡ ἔλλειψη δράσης ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικῆς λύσης τοῦ δράματος, ὁ μακρὸς χορικός λόγος μὲ τὴ συχνὴ ἐπανάληψη τοῦ μύθου τῆς Ἰῶς, ἡ ἀνάμιξη ἑσωτερικῶν στοιχείων καὶ γενικὰ ἡ ἐπιφαντικὴ ἀνισότητα καὶ ἀνομοιογένεια τῶν μερῶν του, ὁδηγοῦν μοιραῖα στὸν, διὰ τοῦ μεγάλου θεάματος «διασκεδασμὸ» τῶν δῆθεν μειονεκτημάτων του, πού ἔχει σὰν συνέπεια νὰ γίνονται... μειονεκτικὰ! Ἀλλὰ ὁ κ. Εὐαγγελάτος — καὶ μπράβο του! — στάθηκε βράχος! Κατάλαβε πὼς εἶτι σώζει καὶ ἀξιώνει τὸ ἔργο — καὶ ἄς διαστράφηκε ἡ δεκτικότητά μας ἀπὸ τὶς κοπιαισμένες παραστάσεις ἀρχαίου δράματος — εἶναι ν' ἀποδοθεῖ ἀφτιασίδωτο καὶ ἄμωμο. Αὐτὸ πού εἶναι!

Σ' αὐτὴν τὴν οἶωνε ἀρχαῖκὴ ἐρμηνεία, μὲ τὶς

μικρές μάσκες, τὴν ἔντονα διθυραμβικὴ λειτουργικότητα τοῦ χοροῦ (ποῦ ἐλάχιστα καὶ ὅπου τὸ ἀπαιτεῖ ὁ μῦθος γίνεται «τελετουργία»), μὲ τὶς διακριτικὲς χρωματικὲς κυμάνσεις τῆς ἀπαγγελίας, τὸ ἐπιδητικὸ ἦθος τῶν ἠθοποιῶν — δίχως χειρονομίες, περιττὲς κινήσεις καὶ κραυγές — καὶ τὴν καθαρὴ ἄρθρωση, χαρήκαμε τὸ «ὑψος» τῆς αἰσχυλικῆς ποίησης, χωρὶς καθόλου νὰ «πλήξουμε» ἀπὸ τὴ «στατικότητα» τοῦ ἔργου. Γιατὶ ὁ σκηνοθέτης κατόρθωσε νὰ ἐνώσει πλαστικὰ αὐτὲς τὶς μικρὲς χάρες σ' ἓνα ὄλο, ποῦ εἶχε σαγήνη καὶ φυσιογνωμία. Κανέναν ρεαλισμὸς, κανέναν — εὐτυχῶς — «συγχρονισμὸς». Καὶ γίναμε τόσο εὐκολα... ἀρχαῖοι θεατῆς, μάλιστα τῆς προκλασικῆς ἐποχῆς τοῦ δράματος! Νὰ λοιπὸν ὁ σωτὸς δρόμος «ἀναδίωξης» τῆς τραγωδίας!

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ κ. Εὐαγγελάτος χρησιμοποίησε κάπως πληθωρικὰ τὴν ὠραία μουσικὴ τοῦ κ. Μ. Θεοδωράκη. Ἄλλὰ τὸ σοφὸ εὐρημά του: τὸ ὑποκρουστικὸ τραγοῦδιμα τῶν χορῶν, μὲ τὴ σύγχρονη ἐκφώνησή τους ἀπὸ τὶς Κορυφαῖες, ἐξουδετέρωνε τὴν κάποια «χορωδιακὴ» ἐντύπωση. Καὶ εἶναι εὐτύχημα ὅτι ὁ κ. Θεοδωράκης ἀπέφυγε, αὐτὴ τὴ φορά, τοὺς ἀγαπητοὺς του, προκειμένου γιὰ τὴν τραγωδίαν, νεοδουζαντινοὺς τόνους καὶ ταίριαξε τέλεια τὶς μελωδίες του μὲ τὸ διθυραμβικὸ ὕφος τῆς ἐρμηνείας. Δυσάστακτο εἶναι τὸ βάρος τοῦ ἰδιότυπου ἔργου καὶ γιὰ τὸν χορογράφου. Ἄλλὰ ἡ κ. Μ. Χόρς ἔδειξε πῶς, ὅταν δουλεύει πάνω σὲ μιὰ συνεπῆ γραμμὴ, μπορεῖ ν' ἀναπτύξει ἀπεριόριστα τὶς ἱκανότητές της. Ἄν παραβλέψουμε τὴν ἄτοπα ρεαλιστικὴ ἐφόρμηση τῶν Αἰγυπτίων, μὲ κείνα τὰ ἀντιπαθητικὰ «Βάι-βάι», παρμένα ἀπ' τὸν... Δερβέναγα, καθὼς καὶ κάποιες στιγμὲς «ἀμηχανίας» στὸ δέσιμο τῶν δ-μάδων, ποῦ δὲν πρόδιναν ἔλλειψη φαντασίας, ἀλλὰ ἀντίθετα, νομίζουμε, τὴν ἔγνοια ν' ἀποφύγει τὴν «ἐπιδειξίαν» πολλῶν κινησιογραφικῶν «ἐφέ», ἔπλασε ὑποβλητικὸς σχηματισμοὺς, μὲ ρυθμὸ καὶ ἐνότητα. Ἄφογοι οἱ κ.κ. Στ. Βόκοβιτς (Δαναός), Ζ. Τσάπελης (Πελασγός) καὶ Γ.κ. Μπινιάρης (Κήρυκας), στοὺς μικροὺς ρόλους τους. Καὶ οἱ Κορυφαῖες κ.κ. Ἐλ. Χατζηαργύρη, Κ. Παναγιώτου, Ὁλ. Τουρνάκη καὶ Π. Καπιτσινέα, ἐνσωματωμένες ἀπόλυτα στὸ χορὸ, ἀπόδιναν, σὲ ἰδανικὲς προεκτάσεις, τὸν ψυχισμό του.

Ἡ μετάφραση τοῦ κ. Κ. Χ. Μύρη μαρτυροῦσε τὴν υπεύθυνη καὶ σοβαρὴ δουλειὰ ἀνθρώπου ποῦ σέβεται τὸ ἀρχαῖο κείμενο. Εἴταν ποιητικὴ καὶ εὐφώνη. Ὅστε οἱ κάποιες καθαρολογίες («ἄψογος γιός», «μὴ μᾶς ἐκδόσεις» κ.ἄ.) θὰ πρέπει ν' ἀποδοθοῦν στὴν περισσὴ φροντίδα τῆς μεταγλωττικῆς ἀκρίβειας. Ὁ κ. Γ. Στεφανέλλης μᾶς γοήτεψε μὲ τὰ ἀπέριττα καὶ ἀρμονικὰ κοστοῦμα του. Ἄλλὰ τί τὰ ἤθελε ἐκεῖνα τὰ χριστιανικὰ στασίδια μὲ τὸ καντήλι, ποῦ, ὅλα μαζί, θύμιζαν νυκτερινὸ κοιμητήρι; Γιατὶ ὅχι ἀγάλματα τῶν θεῶν ἢ εἰκόνες, ποῦ θὰ ταίριαζαν περισσότερο στὴν ἀρχαῖκὴ ἐρμηνεία;

ΘΕΑΤΡΟ ΣΜΑΡΟΥΛΑ: «Ἐφημερέδομεν». Ἐπι-

θεώρηση τῶν κ.κ. Μπόστ καὶ Μουσελά. Σκηνοθεσία Μ. Μπούχλη.

Πολλοὶ οἱ λόγοι, πραγματικοὶ ἢ νομιζόμενοι, τῆς παρακμῆς τῆς Ἐπιθεώρησης. Ἐπικρατέστεροι θεωροῦνται: ἡ πτώση τῆς ποιότητος τῆς σάτιρας, ποῦ σημαίνει ὅτι ἀπέλειψαν ἢ στέρεψαν τὰ ταλέντα — ἀλλὰ γιατί; Καὶ κατόπιν ἡ πολιτικὴ «ἀμηχανία» της, ἀφοῦ, κύριοι στόχοι της εἶναι, ἀπὸ παράδοση, τὰ πολιτικὰ πράγματα καὶ πρόσωπα. Τὸ ὅτι, δηλαδή, ἡ σάτιρα ξέπεσε ἀπὸ τὴν περιωπὴ τῆς ἀπολιτικῆς — ὅπως πρέπει νὰ εἶναι — θεώρησης τῶν γεγονότων καὶ ἔγινε, μὲ πρόθεση πολιτικοῦ ἐπηρεασμοῦ, εἴτε «συμπολιτευόμενῃ», ἄρα χλιαρῇ, ἐπιδερμικῇ καὶ οὐσιαστικὰ ἐπαινετικῇ, ὅποτε χάνει τὴ γοητεία της, εἴτε «ἀντιπολιτευόμενῃ», ἄρα διαβλητῇ, ὅποτε χάνει τὴν πειστικότητά της. Καὶ ὑπάρχει μιὰ ἀλήθεια σ' αὐτά. Καταλογίζουμε συχνὰ στὸν Ἀριστοφάνη τὸ μειονέκτημα τῆς «στενῆς δράσης». Ὅτι περιορίζε τοὺς στόχους του σὲ πρόσωπα, καταστάσεις καὶ ἦθη, δηλαδή, στὰ συμπτώματα, χωρὶς νὰ προχωρεῖ στὴ διάγνωση τῆς ἀσθένειας: στὴ σύγκρουση τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν δυνάμεων — τῆς ἀπολυταρχίας καὶ τῆς δημοκρατίας — ποῦ βρισκόταν πίσω ἀπ' τὶς φλογωμένες πλῆγες τῆς ἀθηναϊκῆς πολιτείας. Ἄλλὰ αὐτὴ ἡ ἀπολιτικότητα τῆς σάτιράς του, τὸ ὅτι εἴταν περισσότερο ποιητῆς παρά κοινωνιολόγος, τὸν ἐπέβαλε στὸν καιρὸ του καὶ τὸν διέσωσε ἀπὸ τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου. Μολονότι ἀριστοκρατικὸς καὶ ἄκρως συντηρητικὸς, δὲν ἔκανε «παραταξιακὸ» θέατρο καὶ, ἀντίθετα, ὑπεραμυνόταν τὰ δίκαια τοῦ κακοπαθημένου ἀπ' τὸν πόλεμο χωριάτη, τοῦ πάντα ἐξαπατούμενου, ἀπ' τοὺς ἀγύρτες τῆς πολιτικῆς, Δήμου, τοῦ ἀπλοῦ πολίτη. Μά, ἂν δὲν λείτουργεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἢ Ἐπιθεώρηση, τὸ φταίξιμο ἀνήκει, περισσότερο, στὸ κοινὸ. Κύριος ἔνοχος εἶναι, δηλαδή, ἡ πολιτικὴ «ψυχολογία» τοῦ αἰῶνα μας, ὁ ἔντονα παραταξιακὸς διαφορισμὸς τῶν συνειδήσεων, ποῦ ἀποδίνει αὐτόματα, δόλια προαίρεση στὸ θεατρικὸ σχόλιο.

Παρ' ὅλα αὐτά, πιστεύουμε ὅτι ὁ σοβαρότερος λόγος παρακμῆς τῆς Ἐπιθεώρησης εἶναι ἡ παρακμὴ τῆς σάτιρας. Εἶναι, βέβαια, ἔλεγχος κατὰ τοῦ παραβάτη κάποιων καθιερωμένων ἀρχῶν ἢ ἀξιών. Γιὰ νὰ λειτουργήσῃ λοιπὸν δραστικὰ ὁ ἔλεγχος, πρέπει νὰ ἰσχύουν ἀκόμα, αὐτὲς οἱ ἀξίες. Ὅταν ἔχουν ἀνατραπεῖ, σὲ διεθνῆ πλαίσια, ὅλες οἱ ἠθικὲς ἀρχές τῆς πολιτικῆς καὶ ὅλοι οἱ κοινωνικοὶ θεσμοί, ὅταν τὰ γεγονότα ποῦ διαδραματίζονται ἀδιάκοπα μπροστὰ μας, κατέλυσαν κάθε λογικὴ ἔννοια, ὅταν τὰ πνεύματα ἔχουν κορσετεῖ ἀπὸ τὶς ποικίλες «καταγγελίες», ποῦ κατάντησαν φωνὴ βοῶντος στὴν ἔρημο, εἴταν ἐπόμενο ν' ἀδρανήσουν τὰ κριτήριά μας καὶ νὰ χάσει τὴν καταλυτικὴ δυνάμη της ἡ σάτιρα — ν' ἀπηχεῖ σ' ἓνα κενό, μέσα μας. Καὶ ἡ αἴσθησις αὐτῆς τῆς ἀδυναμίας της αἰτιολογεῖ καὶ τὴ στείρωση τῶν ταλέντων. Ὁ συγγραφέας αἰσθάνεται, περίπου, ὅτι κρατεῖ ἓνα φευγοντούφεκο, ἀντίκρυ σ' ἓνα κροταλῖα καὶ... βάζει τὰ κλάματα ἢ τὸν ξορκί-

ζει μὲ «ιδέες». Καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ κ. Κ. Μουσελά — καὶ λιγότερο τοῦ κ. Μπόστ, ἢ τοῦ «Ἐφημερέδομεν».

Ὅπως σημειώσαμε καὶ ἄλλοτε, ὁ κ. Μουσελάς παραγνωρίζει ὅτι ἡ ἐπιχειρηματολογία δὲν ἔχει θέση στὴ σκηνὴ καὶ ὅτι ἡ πρόσμιξη δράματος καὶ σάτιρας, πάντα δύσκολη καὶ ἀπαιτητικῇ, πραγματοποιεῖται, στὰ δραματικὰ εἶδη, μὲ μιὰ ἰδιότυπη ἀντιστροφή. Στὸ κωμικὸ θέατρο — στὸν Ἀριστοφάνη, στὸ Μολιέρο ἀλλὰ καὶ στὸν Τσάρλυ Τσάπλιν, κυριαρχεῖ στὴ μορφή, σὰν ἓνας παραμορφωτικὸς καθρέπτης τῶν προσώπων καὶ τῶν καταστάσεων, τὸ δὲ δραματικὸ στοιχεῖο, ποῦ ὑπάρχει ἐντονο καὶ στοὺς τρεῖς, βγαίνει, ὑποβλητικὰ, ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τῆς «κωμικῆς» μορφῆς, πρὸς τὸ «σοβαρὸ» νόημα. Καὶ ἀντίστοιχα, στὸ δράμα, ὅπου ἡ μορφή ὑπακούει, ἔτσι ἢ ἄλλοιῶς, στὸ ρεαλισμὸ, ἢ σάτιρα — καὶ ὑπάρχει πολλὴ καὶ διαβρωτικῇ, στὸν Ἴψεν, στὸν Στρίντμπεργκ, στὸν Πιραντέλλο καὶ πιὸ «ἀγαθῇ» στὸν Τσέχωφ — βγαίνει ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τῆς «σοβαρῆς» μορφῆς πρὸς τὸ γελοῖο — τῶν προσώπων, τῶν ιδεῶν, τῶν καταστάσεων. Ἡ Ἐπιθεώρηση εἶναι κωμικὸ θέατρο, ὥστε, βασικά, ἀπορρίπτει τὴν δραματικὴ μορφή. Ἄλλὰ καὶ ἂν, κατὰ παράβαση, ἓνα «νούμερο» εἶναι δραματικὸ, ὀφείλει, σύμφωνα μὲ τὸν παραπάνω κανόνα, νὰ ὑποβάλλει τὸ γελοῖο μιᾶς κατάστασης ἢ μιᾶς ιδέας, τῆς ὁποίας εἶναι θύματα τὰ πρόσωπα. Καὶ ὅχι τὸν πόνο καὶ τὴν ἀδικη μοῖρα τους. Δὲν ἐννοεῖται ἐπιθεωρησιακὴ σκηνὴ χωρὶς τὴν εἰρωνεία — ἔστω πικρὴ καὶ ὀδυνηρῇ. Ὁ κ. Μουσελάς, κινούμενος ἀπὸ τὴν ἔγνια τῆς «σοβαρῆς» Ἐπιθεώρησης, πέφτει στὸ λάθος νὰ σοβαρολογεῖ καὶ συχνὰ νὰ κάνει «φιλολογία». Ὁ κ. Μπόστ βρίσκεται κοντύτερα στὸ ἐπιθεωρησιακὸ πνεῦμα.

Καὶ κάτι ἀκόμα: Ἐπειδὴ, ἐλέω Χάντκε, «Χάππενιγκ», «Θεάτρου τοῦ πεζοδρόμιου» καὶ τῶν ἄλλων «κινήματων» τῆς ἀουδοσίας, ἔγινε γλυκιὰ μόδα τῆς νεοελληνικῆς σκηνῆς ἡ βωμολοχία, πρέπει νὰ ποῦμε στοὺς καλοὺς κύριους ποῦ κάνουν θέατρο — δὲν θὰ τὸ ξέρουν — πῶς εἴταν ἄλλος ὁ καιρὸς τοῦ Ἀριστοφάνη. Τὰ ἦθη ἐκεῖνα, γιὰ σοβαροὺς κοινωνικοὺς λόγους — τὴ διάφανη θρησκευτικότητά ἢ βιοθεωρία, τὴ δουλοκτητικὴ οικονομικὴ ὀργάνωση, τὴ στενὴ συνάφεια τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴ φύση — ἐπέτρεπαν, ἐν καιρῷ θεάτρου καὶ πανηγύρεων, ὅτι θεωροῦμε σήμερα λεκτικὸ ἐκτραχηλισμὸ. Ἄλλὰ σήμερα εἶναι... ἐκτραχηλισμὸς καὶ χυδαιολογία, λόγω τοῦ πολὺ διαφοροῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος. Δὲν μεταφέρονται τὰ πάντα παντοῦ, ἢ χρονικὴ μετατόπιση ἀλλοιῶν, ἀνάποφευκτα, τὴ μορφή τους. Ἐξάλλου, ἡ ἰσοπεδωτικὴ ἐξέγερση κατὰ τῶν «κοινωνικῶν ταμποῦ», τοῦ πουριτανισμοῦ, τῆς κοινωνικῆς ὑποκρισίας κλπ., ὅταν δὲν εἶναι ἐπιτήδεια ὑποκινήμενη ἀπὸ σκοτεινοὺς ἐγκεφάλους, γιὰ νὰ συγχύσει τοὺς στόχους τῆς ὀργῆς, προδίνει, σκέτα, ἡλιθιότητα καὶ ἀμορφωσιά. Γιατὶ δὲν μπορούμε νὰ τὰ κλωτσᾶμε ὅλα! Οἱ κοινωνικὲς συμβάσεις, ἔστω «ὑποκριτικὲς» καὶ «ξεπερασμένες», εἶναι πάντα ἀναγκαῖες, γιὰ νὰ γίνετα ἀνεκτὴ ἢ συμβίωση τῶν ἀνθρώπων. Ἄλλὰ καὶ γιὰ τὸν σπουδαιότατο λόγο — ποῦ δὲν πρέπει νὰ τὸν ἀγνοοῦν οἱ συγγραφεῖς — ὅτι δίνουν φυ-

σιογνωμία στὴ ζωὴ. Καὶ τὸ ὕφος εἶναι βεβαιότητα καὶ ἀσφάλεια. Ἡ ἀπόλυτη ἀποδέσμευση ἀπὸ τοὺς «τύπους», ἡ ἀποτίναξη τοῦ «μέτρου» ὀδηγεῖ στὴ ζούγκλα, στὴν ὁποία θὰ βρεθοῦμε ἐντελῶς ἀφοπλισμένοι ἀπὸ τὰ ἀμυντικὰ ἐφόδια τῆς φύσης. Καὶ τὸ τελευταῖο: Οἱ πολλὲς ἐλευθεροστομίες θὰ εἶχαν μιὰ δικαιολογία, ἂν ἀπόδιναν τὴ λαϊκὴ «συμπεριφορά». Ἄλλὰ, ποῦ καὶ πότε μιλεῖ ἔτσι ὁ λαός; Μόνον σ' ἓνα «καυγὰ» μεταξὺ ἀλητῶν, στὸ «βρισίδι». Ἡ γλώσσα «τῆς πιάτσας», ἡ ἐλληνικὴ «ἀργκό» ἔχει ζηλευτά, γιὰ τὴν εὐστοχία καὶ νοηματικὴ πυκνότητα, σχήματα λόγου, χωρὶς νὰ γίνετα βρωμόστομη. Μιὰ ἀθυροστομία, μιὰ σκαμπρόζικη ἔκφραση ἐκεῖ ποῦ ταυριάζει, ἀκούγεται εὐχάριστα, ἀλλὰ ὁ ἀναίτια ἐκχυνόμενος ὀχετὸς χυδαιολογίας, εἶναι, πάντα, ἀποκρουστικὸς. Δὲν πρόκειται γιὰ σεμνοτυφία ἀλλὰ γιὰ ψυχολογία καὶ κοινωνικὴ θεολογία. Ἐλεῖψε, ἄραγε, ἐντελῶς ἡ σκέψη καὶ ἡ παρατήρηση; Ἡ μήπως εἶναι φτηνὴ ἔμπορία;

Ἄν παρακάμψουμε αὐτὰ τὰ μειονεκτήματα, ὑπάρχει, στὸ «Ἐφημερέδομεν» καὶ τόλμη καὶ πρωτοτυπία. Ὁ κ. Μ. Μπούχλης προσπάθησε νὰ καλύψει, μὲ μιὰ ψηλὴ ὑποκριτικὴ γκάμα, τὴ «διανοητικότητα» τοῦ λόγου σὲ μερικὰ νούμερα. Ἄλλὰ τὰ ἔστησε ὅλα μὲ χρῶμα καὶ ρυθμὸ. Καὶ οἱ ἠθοποιοὶ ἀναποκρίθηκαν μὲ πολλὴ εὐαισθησία. Ἡ κ. Σμ. Γιούλη ἔπλασε μὲ κέφι καὶ λυγερὰ, χαρακτηριστικὸς γυναικίους τύπους, ἰδιαίτερα στὴν ὠραία «Διφωνία» ἀλλὰ καὶ στὴ «Χίτρα» καὶ στὸ «Γιατὶ δὲν φεύγω ἀπὸ τὴ δεξιά», ὅπου διακρίθηκαν καὶ οἱ κ.κ. Γ. Μοσχίδης καὶ Ν. Κάππιος. Ἀμίμητη καὶ ἡ κ. Μ. Χρονοπούλου στὴ «Διφωνία» καὶ στὴν τολμηρὴ «Ἀσπασία». Ὁ κ. Γ. Μιχαλακόπουλος δίνει πάντα, μὲ μαγικὴ τέχνη, ἓνα δραματικὸ τόνο στὸ κωμικὸ παίξιμό του. Τὸ εἶδαμε στὴν «Κάρτα», στὴν «Ἀφίσσα» καὶ στὴ «Συζήτηση», μὲ ἀξιο σύντροφο τὸν κ. Γ. Μοσχίδη καὶ στὸ «Βομβιστῆ». Καὶ ὁ κ. Θ. Καρακατσάνης, ποῦ δὲν κατάφερε, πάλι, νὰ διαφύγει τὴν αὐτοεπανάληψη στὴν ἐνοχλητικὴ «Ἀλλαγὴ φύλου», ἔδειξε τὸ δυνατὸ ταλέντο του στὸ «Βομβιστῆ» καὶ στὸ «Δίκανο». Διακρίθηκε καὶ ὁ κ. Γ. Μοσχίδης στὸν ἄτυχο «Καλόγερο». Ἄλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι καλοὶ ἠθοποιοὶ συνέβαλαν στὴν παράσταση. Ὁραῖα ἢ μουσικὴ τοῦ κ. Β. Δημητρίου καὶ τὸ τραγοῦδι τῆς κ. Ἀλκ. Πρωτοφάλλη, σὲ στίχους Μουσελά. Εὐχάριστα καὶ τὰ χορευτικὰ. Τὸ σκηνοκὸ καὶ τὰ κοστοῦμα τοῦ κ. Ν. Πολίτη εἶχαν φαντασία καὶ χάρη.

ΣΟΛΩΝ ΜΑΚΡΗΣ

Ἡ ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ἡ Ρεζάν, μιὰ μεγάλη σύγχρονη
τῆς Σάρας Μπερνάρ

Ἡ περίοδος 1862-1922 τοῦ παρισινοῦ θεάτρου καλύπτεται, στὴ γυναικεῖα πλευρὰ της, ἀπὸ τὸ ὄνομα τῆς Σάρας Μπερνάρ. Ταλέντο πολυσύνθετο,