

# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",

38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΛ - 38

ΑΘΗΝΑΙ





## Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ἡ πορεία τοῦ νέου ἑλληνικοῦ θεάτρου ἀλλάζει ἐντελῶς χαραχτήρα μὲ τὸν πρῶτο χρόνο τοῦ 20οῦ αἰ. Τὸν κλασικισμό καὶ τοὺς λάμβους θὰ τοὺς διαδεχθεῖ ὁ νατουραλισμὸς μὲ τὴν ἀπλή ὁμιλία τῶν κοινῶν ἀνθρώπων του. Ἡ μεταβολή, φυσικά, εἶχε ἀρχίσει στὴν Εὐρώπῃ πρὶν ἀπὸ εἴκοσι τόσα χρόνια καὶ μοιραία θὰ ἦταν ἡ ἀκτινοβολία της καὶ σ' ἐμᾶς, ὅπως κι ἔγινε ἀπὸ τὰ 1890, ὅποτε ξεκαθαρίζεται ἡ προετοιμασία τῆς ἀλλαγῆς, καὶ φαίνεται θετικά σὲ δυὸ μεγάλα συγκροτήματα, στὴ «Νέα Σκηνή» καὶ στὸ «Βασιλικὸν Θέατρο» (ἔναρξη μέσα στὸ Νοέμβριο 1901), πῶς ἔντονα στὴν πρώτη, πάρα πολὺ δισταχτικά στὸ δεύτερο. Ὁ δεσμὸς μὲ τὴν παράδοση τοῦ 19οῦ αἰ. εἶχε κοπεῖ, σχετικά, πρὸ παντός, μὲ τὴ «Νέα Σκηνή», τελειωτικά.

Κυριότατο καινούργιο γνώρισμα θὰ ὑψωθεῖ ὁ σκηνοθέτης ὡς ἓνα πρόσωπο μὲ δράση ἀπάνω σὲ ὅλη τὴ καλλιτεχνικὴ θεατρικὴ ἐκδήλωση.

Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη, ἔστω καὶ στὴν πιὸ ἡνπιακὴ τῆς μορφή, στὴ ρύθμιση δηλ. τῶν δοκιμῶν, δὲν εἶνε δυνατὸ νὰ ἔχει λείψει σὲ καμιὰ ἐποχὴ τοῦ θεάτρου ἀνέκαθεν.

Σ' ἐμᾶς αὐτὸ τὸ λειτούργημα τὸ ἐπιτελοῦσαν πρὶν ἀπὸ τὸ 21, στίς κοινότητες τοῦ ἐξωτερικοῦ, οἱ δάσκαλοι ἐκεῖνοι, πού ἐπαρουσίαζαν μὲ τοὺς μαθητὲς τους τίς θερμὲς κι ἐνθουσιασμένους παραστάσεις του, τίς κινημένες, πῶς πολὺ, ἀπὸ τὴ φιλελεύθερη ὁρμὴ τους παρὰ ἀπὸ συγκεκριμένη τάση πρὸς τὴ σκηνικὴ ἐπιδίωξη καθ' ἑαυτήν.

Ὁ Κ. Ἀριστίας εἶνε ὁ «σπουδαγμένος» τοῦ καιροῦ· παρακολούθησε μαθήματα στὴ Γαλλία καί, ἀφοῦ ὀργάνωσε στὰ 1825, μ' ἐρασιτέχνες, παραστάσεις στὴν Κέρκυρα ὡς δάσκαλος τῆς ἡθοποιίας, ἔρχεται, ἀργότερα 1840, στὴν Ἀθήνα, προσκαλεσμένος γιὰ νὰ βοηθήσει τὴν ὑπεύθυνη καὶ ταχτικὴ συγκρότηση ἑνὸς ἑλληνικοῦ θιάσου. Ἐφυγε στὸ τέλος, πολὺ σύντομα, πικραμένος χωρὶς νὰ κατορθώσει τίποτε.

Ἐπάρχουν πολλὲς περιπτώσεις πού σκηνοθέτης θὰ εἶνε ἡ παράδοση· δὲ θὰ σκηνοθετεῖ, θέλω νὰ πῶ, ἓνα πρόσωπο ξεχωριστὸ παρὰ οἱ θίασοι θὰ βολεύουν τὴ δουλειὰ τους ἢ σύμφωνα μὲ τὴν ἀνάμνηση τῆς ἀκμῆς ἑνὸς σκηνοθέτη πού ἐπέρασε ἢ λάμψη του καὶ τὴν ἀκολουθεῖ μιὰ στεῖρα περίοδο, ἢ

μὲ τὸ παράδειγμα ἰσχυρότερων θεατρικῶν μονάδων, θιάσων ξένων δηλ., περαστικῶν ἀπὸ ἓναν τόπο μὲ λίγο πνευματικὸ πολιτισμὸ.

Τὸ δεύτερο θὰ κυβερνάει τὴν ἐξέλιξη τῆς Σκηνῆς μας, ὅταν ἔγινε τὸ μικρὸ ἑλληνικὸ κράτος· τίς λιγοστὲς τῆς ἐμφανίσεις, τίς ὀψωσδήποτε ἐπαγγελματικές, τίς ἐκανόνιζε ὁ τρόπος πού ἔπαιζαν στίς κοινότητες, ὁ, βεβαιότατα, συγχρονισμένος μὲ τὴν καλύτερη ντόπιαν ἀντίληψη, καθὼς μπορούμε νὰ τὸ καταλάβουμε καὶ ἀπὸ τὴν ἐκλογή τῶν ἔργων — ἦταν ἀπὸ τὰ πρωτοποριακὰ τῶν ἡμερῶν τους — καὶ ἀπὸ τὸ θαυμασμὸ τῶν ξένων, ἐπισήμων καὶ μὴ, πρὸς τοὺς νεαροὺς ἐρασιτέχνες, ὅπως παραδίδεται.

Ἀπὸ τὸ 1865 ὁμως, ὅποτε καθιερώνεται μιὰ ταχτικὴ, κάπως, λειτουργία ἑλληνικῶν θιάσων, κάτω ἀπὸ τὴ συχνὴ παρουσία τῶν ἰταλικῶν ἢ τῶν γαλλικῶν μελοδραμάτων στὴν Ἀθήνα ἢ μὲ τίς συναντήσεις τῶν δικῶν μας μὲ ξένους, ὅταν ἐτύχαινε νὰ βρεθοῦν στὸ ἐξωτερικὸ ταυτόχρονα στίς ἴδιες πόλεις (Πόλη, Ἀλεξάνδρεια π. χ.), θὰ διαμορφωθεῖ, μὲ αὐτοὺς πρότυπο, ἓνα αἰσθητικὸ καθεστῶς νέο, διαφορετικὸ ἀπὸ τῶν κοινοτήτων· τὴν πρώτη αὐτὴ ἀλλαγὴ — σκηνοθετικὴ θὰ τὴν ποῦμε — τὴν ἐκφράζει ὁ μέγας καὶ μακροβιότατος θιάσος «Μένανδρος» καὶ ὁ κυρίως διευθυντής του, ὁ Διον. Ταβουλάρης· ἀνάλογα ἐβάδισαν καὶ οἱ ἄλλοι μας θίασοι, μικρότεροι ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις.

Ἐννοεῖται πὼς ἔχουμε μπροστὰ μας μιὰ γενικότατη σκηνοθετικὴ ἐνέργεια· ὁ ἀπαιτούμενος χρόνος δὲν ἦταν εὐκόλο νὰ βρεθεῖ γιὰ νὰ γίνουν σωστὲς δοκιμὲς· πάντως ὅ,τι πιστεύανε ὡς καλλιτεχνικὸ ἰδανικὸ γιὰ τὴ διάπλαση ἑνὸς ρόλου ἢ γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση μιᾶς παράστασης, τὸ ἐπραγματοποιοῦσαν κατὰ τρόπο ἀσύλληπτο, γιὰ μᾶς, τώρα. Ὡς τόσο, μέσα σὲ μιὰ τέτια μοιραία λαχανιασμένη βιασύνη πολλοὶ ρόλοι ἔμειναν ἀλησμόνητοι, καὶ πολλοὶ πρωταγωνιστὲς ξεχωρίσανε ὄχι ἀδίκως καὶ ἀξίζανε ὡς τάλαντα, περισσότερο ἀπ' ὅσην ἐντύπωση θὰ ἐπροξενοῦσαν, μὲ τὸ πρόχειρο παίξιμό τους, στὸ κοινὸ τους τὸ ἄπραγο μὲ τίς λίγες τίς ἀπαιτήσεις του. Γιὰ νὰ καταλάβει κανεὶς τὸ πὼς ἐστήνανε ἀπάνω στὴ Σκηνὴ τὰ ἔργα καὶ τὸ πὼς ἐγοητεύανε, φτάνει νὰ θυμίσουμε πὼς ἢ κατάρρα τοῦ δρόμου πρὸς τὴν ἀμετάκλητη «πρῶτη», πού δὲν ἔπαιρνε ἀναβολή, δὲν εἶχε καὶ πάρα πολλὰ χρόνια

μακρὰ ἀπὸ τὸ θέατρό μας: Μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ «Μενάνδρου» ἐβασανίστηκαν οἱ καλλιτέχνες μας, ἕως τὸ 1922 σχεδὸν τότε αὐξήθηκε, μὲ τοὺς συνοικισμούς, ὁ πληθυσμὸς καὶ τὸ θεατρικὸ κοινὸ κι ἔτσι δὲν ἦτανε δύσκολο νὰ παίζονται περισσότερες, πολλές, βραδιές τὰ δράματα καὶ οἱ κωμωδίες κι ἀκόμα πιὸ πολὺ οἱ ἐπιθεωρήσεις. Ἡ Μαρίκα καὶ ἡ Κυβέλη, μὲ τὴν ἀκούραστα γόνιμη ἰδιοφυΐα τους, δυὸ καὶ τρεῖς φορές τὴν ἐβδομάδα, ὅπως καὶ οἱ ταχτικοὶ θιάσοι τοῦ 19ου αἰ., εἶχανε τὴν ἀγωνία τῆς πρεμιέρας. Ἐδῶ χρειαζότανε νὰ εἶσαι πρωταγωνιστὴς ἀληθινός, ἐνστιχτο ἀκτινοβόλο, νὰ συμπληρῶνεις τὰ κενὰ τῶν λίγων δοκιμῶν καὶ νὰ θαυματοουργεῖς· εἶχανε, βέβαια, καὶ οἱ δυὸ τους πολλὴν ὀρμὴ, ὡς δημιουργήματα μιᾶς ἀκμῆς κι ἐκεῖνες καὶ οἱ σύγχρονοί τους, ὅπως οἱ παλαιότεροι θερμαίνανε τὴν ψυχὴ τους μὲ τὴν πίστη τους καὶ μὲ τὴν ἐμπιστοσύνη τους πρὸς τὸ ἀρχαϊστικὸ ἰδανικὸ τους. Οἱ καιροὶ τους ἀναγκάζανε τὴν ἔκφρασή τους νὰ παίρνει μιὰ μορφή τελετουργίας, πιὸ πολὺ παρὰ μόνον ἐπαγγελματικῆς εὐσυνειδησίας· γι' αὐτὸ δὲν εἶναι περιεργό πῶς οἱ νεαροὶ τῆς «Νέας Σκηνῆς» δὲν ξέρανε τὰ λόγια τους, ἐσυγκινοῦσαν ὁμῶς· τὸ ἴδιο καὶ ἡ Παρασκευοπούλου ἐφλόγιζε τοὺς θεατὲς τῆς μὲ τὴ «Φαῦστα», ἐνῶ, μὴ κατανοώντας, ὅσο θὰ ἔπρεπε τοὺς στίχους, ἐστραπάτσαρε — ποιά λέξη νὰ βρῶ καταλληλότερη γιὰ τὸ μακελλιὸ πού ἔπαθε, καθὼς λένε ἀνάληγτα; τὴ βερναρδακικὴ ὀρθοπέπια. Ἐννοεῖται πῶς, γιὰ νὰ μείνουμε στὸν αἰῶνα μας, μιὰ φορὰ πού τὸ βουλευαρδιέριο εἶδος ἦτανε καινούργιο, οἱ θεατὲς δὲν προφταίνανε νὰ τὸ βαριοῦνται, δεκαετηρίδες ὀλόκληρες, καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ βρῆκανε γοργὰ καὶ τέλεια τὸ μυστικὸ του, ἀφοῦ ἦταν τέκνο τῆς ἐποχῆς τους. Μεγάλια ποιητικὰ δράματα συνήθως δὲν παίζανε, γιὰ τίς τιμητικὲς τους ἐκρατοῦσαν τοὺς ρόλους τους ἀπὸ τὴ «Νέα Σκηνή» καὶ ἀπὸ τὸ «Βασιλικό». Ἡ Μαρίκα λέγεται τραγωδός, χωρὶς νὰ πολυασχολεῖται μὲ τραγωδίες, ἂν μὲ τὸν ὄρον ὑποδηλώσουμε τίς ἀρχαῖες· τὴν «Ἀντιγόνη» μονάχα εἶχε στὸ δραματολόγιό της, τὴν «Ὀρέστεια» τοῦ Βιλλαμόβιτς καὶ στὸν ἐορτασμὸ τῶν τριάντα της χρόνων τέλος, ἐμφανίζει τὴν «Ἡλέκτρα» τοῦ Σοφοκλῆ. Ἀλλά, ὅταν, μὲ αὐτοσυνείδηση, ἄρπαζε τὴ «Σκιά» καὶ ἡ Κυβέλη τὸ «Κουρέλι», — «μονομερίτικα», ὅπως λέμε στὰ παρασκῆνια —, σκηνοθετώντας τὸν ἑαυτὸ τους καὶ ἀκολουθώντας τὴν παράδοση, διαπρέψανε τόσο πού καὶ οἱ πιὸ νέοι θὰ ἔχουν ἀκούσει νὰ γίνεται λόγος καὶ γιὰ τίς πάρα πάνω, καὶ γι' ἄλλες ἀπανωτές, ἐπιτυχίες τους.

Τὴν ἀντίληψη τὴν αἰσθητικὴ—τὸ ἴδιο θὰ ἐννοοῦσαμε καὶ ἂν ἐσημειώναμε «σκηνοθετικὴ»—τοῦ «Μενάνδρου» θὰ τὴ φρεσκάρει καὶ στὴν ἐκλογή τῶν ἔργων καὶ στὸ παίξιμο, περὶ τὸ 1880, ὁ ἠθοποιὸς Ν. Λεκατσᾶς, πού εἶχε ζήσει καὶ εἶχε παίξει στὴν

Ἀγγλία. Μὲ τὸ παράδειγμά του ἐσυγχρόνισε τὴ Σκηνὴ μας καὶ τὴν ἐβοήθησε νὰ ξεφορτωθεῖ τὸ στόμφο. Ἀπόχτησε μαθητὲς ἄμεσους ὡς θεατρικὸς παιδαγωγός, φιλοξενημένος ἀπὸ τὴ δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ ἑμμεσους, ἠθοποιούς δηλ. ἀπὸ τοὺς νέους, τοὺς πιὸ ἐκλεχτούς· πρῶτο τὸν Παντόπουλο, μὲ τὸ μυθικὸ ἐκεῖνο τάλαντο, στὴν κωμωδία· στὴν τραγωδίᾳ τὴν Αἰκατέρ. Βερώνη. Ὅσοι τὴν ἀκουσαν, πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ, ν' ἀπαγγέλλει «Φαῦστα» ἀπὸ τὸ μικρόφωνο τοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ Ἀθηνῶν, δὲ θὰ βρῆκανε, στὴν ὀρθὴ ἐκτέλεσή της, οὔτε στόμφο οὔτε μεγαληγορίες οὔτε προσπάθεια γιὰ ἐξωτερικὲς ἐντυπωσιακότητες. Ὁ Διον. Ταβουλάρης, λίγο πρὶν ἐγκαταλείψει τὴ ζωὴ, ἔκανε μιὰ ἐμφάνιση στὸ «Κεντρικόν»· ἔχουν περάσει πάρα πολλὰ χρόνια, περίπου εἴκοσι—, ἀνεξάλειπτη ὡς τόσο μοῦ ἔμεινε ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀπογεύματος ἐκείνου. Ἡ ἀπαγγελία του, ἡ κυρίαρχη πρὶν ἀπὸ τὸ Λεκατσᾶ, σήμερα θὰ μᾶς φαινότανε κάτι τι περιεργότατο, ἀνυπόφορο καὶ ὄχι σοβαρὸ μὲ τίς κορυφώσεις τῆς τίς ξαφνικὲς, μὲ τοὺς μυστηριακοὺς κυματισμούς της. Καὶ βέβαια, ἡ τέτια χρῆση τοῦ λόγου συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὸ παίξιμο τὸ ταιριαστό της, ὅπως μπορεῖ νὰ τὸ ξέρει ὁ καθένας ἀπὸ τὴ δική του πείρα ὡς θεατῆς ἢ ὡς ἠθοποιός.

Ἐπὶ δύο δεκαετίες θὰ ἐπιπλέει ὅ,τι ἐνσάρκωνε ὁ Λεκατσᾶς καὶ θὰ μεταδίδουν ἐξελιγμένη τὴ διδασκαλία του οἱ θιασάρχες στοὺς ἠθοποιούς τους, καὶ μάλιστα ὁ δυναμικὸς Παντόπουλος, ὅσο κι ἂν θὰ συνυπάρχουν καλλιτέχνες μὲ διαφορετικὴ ἀγωγή καὶ μὲ παλαιότερη τεχνοτροπία· κάτι τέτιο εἶναι συχνότατο φαινόμενο, ἡ Λαμπέτη π.χ. θὰ μπορούσε νὰ ἐμφανίζεται, ἂν ἡ συγκρότηση ἑνὸς θιάσου τὸ εἶχε φέρει, μὲ τὸ Βεᾶκη· παραμένουν συνήθως στὸ ἐπάγγελμα ἠθοποιοὶ πρεσβύτεροι, ὅταν τὸ τάλαντό τους καὶ ἡ τεχνικὴ τους εἶναι τόσο σημαντικὰ ὥστε ν' ἀντιστέκονται στίς ἐξελίξεις, ἂν καὶ πάντα τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου δὲ σημαίνει καὶ καθυστερημένη ἠθοποιικὴ ἔκφραση· τὸ θέατρό μας αὐτὴ τὴ στιγμή δὲν ἔχει πιὸ «μοντέρνα» πρωταγωνίστρια ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Παξινοῦ, μὲ τὴν οὐσιαστικὴ ἐκείνη, τὴ γεμάτη περιεχόμενο ἀπλότητα, καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ παίρνει μεγάλη σημασία ἡ ἐπανεμφάνισή της καὶ δὲν εἶναι καθόλου ἀπίθανο, ἂν ξαναέρθει, νὰ προσφέρει ἀνανεώσεις ἀνάλογες μὲ τοῦ Λεκατσᾶ.

Ὡς καρπὸς τῆς καινούργιας προσπάθειας τοῦ 1880, καλὰ προετοιμασμένος, ὠριμος, θὰ φτάσει γιὰ νὰ ἐμπεδώσει τὸ κέρδος τῆς ὁ Κ. Χρηστομάνος («Νέα Σκηνή») καὶ ὁ Θ. Οἰκονόμου («Βασιλικόν»).

Ὁ πρῶτος κόβει τὴν ἐπαφή, καθὼς εἴπαμε πιὸ πάνω, ὄχι ἀπὸ ἐγώπαθεια τυχόν ἢ ἀπὸ ὑπερφροσύνη παρὰ γιὰτὶ κατανοοῦσε πῶς δὲν ἔχει τίποτε νὰ ὠφεληθῆ πιά, πῶς δηλ. προϋποθέτουν ἀποφασιστικὰ μέτρα οἱ



βαθύτερες ἀλλαγές. Ὁ 19ος αἰώνας, καὶ γιὰ τὸ θέατρο, ἐθήτευε στὴν καθαρεύουσα, ὁ Χρηστομάνος στηλώνεται σηματοφόρος τοῦ θυμηλικοῦ δημοτικισμοῦ στὶς ἀκρότατες συνέπειές του. Ἐμάζεψε νεαροὺς τριγύρω του, στὴν ἀνετη, στὴν προοδευτικὴ περίοδό του, καὶ μαζί τους, ἐκαινοτόμησε. Ἦτανε προφήτης, ἀρχηγὸς ἄς ποῦμε, μιᾶς νέας θρησκείας καί, φυσικά, ἕνας ἄνθρωπος μὲ πλατιά καρδιά, μιὰ ἠθικὴ προσωπικότητα. Γιατί οὔτε νὰ συλλάβει γίνεται οὔτε νὰ πραγματοποιήσει τὸ καινούργιο ἕνας σκηνοθέτης μὲ στενὴ καρδιά καὶ μὲ κακὴ ψυχὴ· τὸ ζωντανὸ ὕλικό ποῦ ἔχει μπροστά του (ἠθοποιοί, θεατῆς) ἐπιβάλλουν αὐτὴ τὴν ἀνωτερότητα. Τὸ σκηνοθετικὸ ζήτημα, στὸ βάθος, δὲν εἶναι πρόβλημα αἰσθητικὸ ἀπλῶς, εἶναι ἠθικὸ, κατὰ μέγιστο μέρος, ἐνῶ, ἀντίθετα, ἕνας λυρικός ποιητὴς π. χ., μὲ βεβαρυμένο ὑποσυνείδητο, ἐπειδὴ, γιὰ νὰ συντελέσει τὴν πρόοδο τῆς τέχνης του, δὲ χρειάζεται παρὰ μόνο τὸν ἑαυτό του, δὲ θὰ δυσκολευθεῖ νὰ διαπρέψει. Ὁ Χρηστομάνος τοὺς νεαροὺς του, ποῦ ἡ νεωτεριστικὴ ἐποχὴ τους ἐκαλλιέργησε τὶς δυνατότητές τους καὶ τοὺς ἔκανε, μὲ τὴ διδασκαλία του ἑξοχούς, δὲν τοὺς ἔβλεπε ὡς μιὰ εὐκαιρία γιὰ νὰ ἐπιδείξει τὶς προσωπικὲς του ἐπιδιώξεις, τὴν ἀτομικὴ του φιλοδοξία, παρὰ τοὺς ἀντίκρυζε ὅπως ὁ γλύπτης ἀντικρύζει τὸ μάρμαρο τὸ παρθενικὸ, ποῦ θὰ τὸ σκαλίσει, μὲ λαχτάρια, γιὰ νὰ βγάλει τὸ ἔργο του. Τὸ κοινὸ του δὲν τὸ θεωροῦσε ἀναγκαῖο κακὸ οὔτε ὁ εἰδικὸς βόμβος του ποῦ ἀκούγεται πίσω ἀπὸ τὴν κλειστὴ αὐλαία, λίγο πρὶν ἀνοίξει, ὁ γοητευτικὸς, τοῦ ἦταν εὐχάριστος ὡς θυμίαμα πρὸς τὸν (ὑποθετικὸ, αὐτὴ τὴ στιγμή) ἐγωκεντρισμὸ του· ἀπεναντίας ἔσκυψε ν' ἀκούσει τὸν παλμό του, κι ἐνῶ ἀνατράφηκε θεατρικὰ στὴ Βιέννη, αἰσθάνθηκε πὼς δὲν ἦτανε δυνατὸ νὰ σταθεῖ στὴν Ἀθήνα μόνο μὲ τὶς βιεννέζικες ἀναμνήσεις του καὶ πρόσφερε περισσότερο γαλλικὲς παραστάσεις, ἀκριβῶς γιὰτὶ ἀγαποῦσε τὸ κοινὸ του καὶ δὲν ἐδυσκολεύθηκε νὰ καταλάβει τὶς προτιμήσεις του, κι αὐτὸ τὸ ἐπέτυχε πολὺ γρήγορα, πέντε μῆνες μετὰ τὴν ἐναρξή του. Ἐτσι ἐστερεώθηκε τὸ πιδὸ νέο στοιχεῖο του, ἡ «ὁμορφιά» καὶ ὡς κοσμοθεωρία σκηνικὴ καὶ ὡς πίστη γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς παρουσίας μπροστά στοὺς θεατῆς ὠραίων προσώπων· οἱ νεαροὶ του καὶ οἱ νεαροὶ τοῦ ἦταν ὠραῖοι ὄχι μόνο ἀπὸ τὸ φυσικὸ τους, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ δική του ἐπίβλεψη γιὰ τὸ χτένισμα, γιὰ τὸ ντύσιμο, καὶ πόσο ἐτιμοῦσε τὴν «ὁμορφιά» φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι παρακολούθησε καὶ τὴν ἰδιωτικὴ τους τὴ ζωὴ καὶ τοὺς πλήρωνε τὸ ράφι τους. Τὸ παλαιότερο θέατρο δὲν ἐπρόσεξε τὴν ὁμορφιά· κατὰ σύμπτωση — νὰ εἶναι σύμπτωση; — μέσα σ' ἐξήντα χρόνια ὡς ὠραῖες κυρίες ἀναφέρονται, ἡ Ἰωάννα Νικηφόρου καὶ ἡ Τερψιχόρη Ράϊνεκ. Οἱ ἄλλες, ἂν καὶ μὲ τάλαντο,

ἦταν ἄσκημες. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ βουλευτάρτο ἐρίζωσε τὴν ὁμορφιά, ὅπως εἶναι γνωστὸ, δὲν τὴ χορταίνει κανεὶς. Ὁ Χρηστομάνος, τέλος, ἦταν ἠγέτης· τὸν ἀγάπησαν καὶ δὲν τὸν ξεχνοῦνε — ξόδεψε γιὰ τὴ «Νέα Σκηνὴ» τὰ δικά του τὰ χρήματα· οὔτε χορηγοὺς εἶχε οὔτ' ἐπιχορηγήσεις, καὶ τὸ «Ταμεῖον Ἐργασίας» δὲν ἔτυχε νὰ εἶναι ἰδρυμένο, γιὰ νὰ δανείζει, χωρὶς τόκο καὶ χωρὶς ἐπιστροφή, καμιά φορά. Ἐσύντρεξε καὶ ἀνέβασε ἀγνώστους ἐντελῶς, πρωτοφανέρωτους συγγραφεῖς, δταν ἐνόμισε ὅτι τὸ ἀξίζαν, κι ἐμπέδωσε τὴ φήμη τοῦ Ξενόπουλου, ἀγάπησε τὸν Κορομηλᾶ, τὸν Κόκκο, τὸν Ἄννινο, τὸν Καμπύση.

Ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου, ἀντιθέτως, εἶναι ὁ τύπος τοῦ σκηνοθέτη-ὕπαλλου, τοῦ μισθωμένου δηλ., γιὰ νὰ διεκπεραιώνει τὴ διεξαγωγὴ τῶν παραστάσεων στὸ «Βασιλικόν»· τὸ ταμεῖο τοῦ Γεωργίου τοῦ Α' ἐπλήρωνε, τὴ γενικὴ γραμμὴ τὴν ἔδιναν διευθυντῆς καθυστερημένοι· μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ του ἀνατροφή, ἀγωνιζότανε νὰ κρατηθεῖ ὅσο θὰ κατόρθωνε ψηλότερα καὶ νὰ μὴν καταστραφεῖ, σκηνοθετῶντας τοῦ Κλ. Ραγκαβῆ π. χ. τοὺς φριχτοὺς ἰάμβους. Ὁ ἀγῶνας του εἶχε κάποτε καὶ μερικὲς εὐτυχισμένες περιπτώσεις. Ἐτσι ἀνέβασε Χάσουπτιαν σὲ μεταφράσεις τοῦ Χατζόπουλου καὶ Σαίξπηρ στοῦ Ποριώτη. Τοὺς Ἕλληνες συγγραφεῖς τοὺς ἀξιούς δὲν τοὺς ἐπρόσεξε καθόλου· κάτι κωμωδιᾶκια τοῦ Λάσκαρη, κάποια δράματα τοῦ Τσοκόπουλου εἶχε νὰ χαρεῖ· αὐτὰ τοῦ ἐπιτρέπανε, ἀλλὰ καὶ μόνος του ὡς τεχνικὸς καὶ ὄχι ὡς πλατὺς λόγιος, δὲν ἐφρόντισε ν' ἀνακαλύψει τοὺς πιθανοὺς πρωτοπόρους· τὸ Χατζόπουλο τὸν εἶχε συναθλητὴ του ὡς μεταφραστὴ, γιὰτὶ τὸν ἐγνώριζε ἀπὸ πρὶν, τὸν Ποριώτη καὶ τὸν Ξενόπουλο («Μόνα Βάννα») τοὺς ἐδέχθηκε, δταν εἶχαν ψυχραθεῖ μὲ τὸ Χρηστομάνο. Καὶ τὸν Ἴψεν ἀκόμη ἀναγκάσθηκε νὰ τὸν διδάξει ὁ Προμηθεὺς ἐκεῖνος τῆς ὁδοῦ Ἀγ. Κωνσταντίνου, ἔχοντας τὸ στήθος του ἀνοιχτὸ στὸ γῦπα τῆς καθαρεύουσας καὶ τῆς στενοκεφαλιάς τοῦ Θῶν καὶ τοῦ Στεφάνου, σὲ μεταφράσεις καθηγητῶν τοῦ Ἀθηναίου.

Ἀλλὰ, ἐὰν τοὺς τὰ πέταξε καὶ σηκώθηκε κι ἔφυγε κι ἔπαιξε στὸ ἐλεύθερο θέατρο, ἔδωσε ὡς ἠθοποιὸς ἐξαιρετικὲς ἐρμηνείες, ἀλλὰ σκηνοθετικὴ πνοὴ δημιουργικὴ γιὰ νὰ κάνει κάτι νὰ μείνει δὲν ἐπρόσφερε. Ἡ παράδοση τὸν θέλει δάσκαλο καὶ ὀδηγητὴ τῆς Μαρίκας· βεβαιότατα στὰ χέρια του ἔφτασε στὴν Ἰφιγένεια, στὴ Μαργαρίτα, ἀλλὰ ἡ προσωπικότητά τῆς ἑξοχῆς πρωταγωνίστριας εἶχε σχηματισθεῖ στὸ θίασο τοῦ πατέρα της· ἡ συμβολὴ του στὴν ὀλοκλήρωσή της ἦταν τεχνικὴ· τὴν Κυβέλη ὅμως τὴ χρωστᾶμε στὸ Χρηστομάνο ἐντελῶς. Ὡς τὰ σήμερα τὸν ἀναγνωρίζω στὸ χαριτωμένο, τὸ ἔξυπνο καὶ τὸ «ὠραῖο» παιξιμὸ τῆς, σὰ νὰ εἶχα παραστεῖ στὶς βραδιὲς τῆς «Νέας Σκηνῆς».

Ἐπὶ ἄλλη μιὰν εἰκοσαετία, περίπου, ὡς

σκηνοθέτες θὰ κυβερνοῦν τὸ Θέατρό μας οἱ ἀναμνήσεις τοῦ Χρηστομάνου καὶ τοῦ Οἰκονόμου ἀνάμικτες· οἱ δυὸ μαθήτριές τους θὰ γίνουν οἱ ἄξονες καὶ τὸ ὑπόδειγμα, μὲ προσωπικὸ ἐναλλασσόμενο, τοὺς συντρόφους τους στὴ «Νέα Σκηνή» καὶ στὸ «Βασιλικόν». Ἡ μονοκρατορία τους ὅμως καὶ ἡ μοιραία ἐκπόρευση κάθε δυνατότητας ἀπὸ αὐτές, ὁδήγησε πολλούς, ἐνθουσιασμένους ἀπὸ τὴ δραστηριότητα τοῦ Μ. Λιδωρίκη, στὴν ἴδρυση ἐνὸς μεγάλου θιάσου, τῆς «Ἐταιρείας Ἑλληνικοῦ Θεάτρου» (1919, «Ὀλύμπια», τὸ καλοκαίρι)—δὲν εἶχε καμία σχέση μὲ τὴν «Ἐταιρεία τῶν Ἑλλήνων θεατρικῶν Συγγραφέων» ὡς ὀργάνωση.—Ἡ πολυτέλεια εἶχε μπεῖ πιά ἀπὸ τὴν Ἐπιθεώρηση· τὸ διακοσμητικὸ ἐνστιχτο τοῦ Λιδωρίκη—διευθυντὴ καὶ σκηνοθέτη, τὸν περισσότερο καιρὸ—ἐπλούτισε τὶς ἐμφάνσεις τῶν δραματικῶν θιάσων μὲ ἀνάλογο σκηνογραφικὸ πλοῦτο καὶ μὲ ποικιλία. Τόσο φροντισμένες παραστάσεις δὲν εἶχανε δεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς «Νέας Σκηνῆς»· τὸ πνευματικὸ κεφάλαιο μόνον τοῦ Χρηστομάνου ἔλειπε. Ἀναγκασθῆκανε ὅμως καὶ οἱ ἄλλοι νὰ περιποιοῦνται τὶς σκηνές τους.

Μὲ βοήθην τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Λιδωρίκη, στὴ διακοσμητικὴ του εὐπρέπεια, θὰ βάλει ἓνα περιεχόμενο, ἀναρχούμενο, χωρὶς βαθὺ στοχασμὸ καὶ χωρὶς ἐλπίδες γιὰ νὰ γίνει σταθερὸ ξεκίνημα, ὁ Σπ. Μελάς στὸ «Θέατρο Τέχνης» (1925, «Ἀθηναίον»), ὅπου καὶ ὁ ἴδιος ἀπὸ διανοούμενος μεταβλήθηκε σὲ τεχνικὸ καὶ φρόντιζε κι ἐκεῖνος τὶς σκηνογραφίες του καὶ τοὺς ἠθοποιούς του καί, χωρὶς νὰ τὴν δημιουργήσῃ, διευκόλυνε ὅμως τὴν ἀνάδειξη τῆς Ἑλένης Παπαδάκη, πού εἶχε πολὺ γρήγορα ξεχωρίσει ἓνα χρόνο πρὶν ὡς μαθήτρια τῆς Σχολῆς τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὄδειου».

Ἀπὸ ἐδῶ κι ἐμπρὸς μπορεῖ, φυσικά, νὰ μὴ στεροῦνται οἱ σκηνοθετικὲς προσπάθειες ἀπὸ πνεῦμα καὶ ἀπὸ πείρα, θὰ εἶνε, ὡς τόσο, λιγότερες, δὲ θὰ ζοῦνε μιά εἰκοσαετία, ὅλες θὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν τεχνικὴ, ὄχι γιὰ τὴν ποίηση, θὰ πλάθουν ἠθοποιούς, σκηνογράφους, ὄχι ὅμως καὶ συγγραφεῖς.

Μιά τέτια μεγαλόπρεπη ἐκδήλωση θὰ εἶνε καὶ ἡ «Ἐλευθέρα Σκηνή», μιά συνέχεια τοῦ «Θεάτρου Τέχνης», μὲ τὸ Μελά καὶ πάλι, γεμάτη ἀπὸ κλωνιζόμενη δημοσιογραφικὴ ἐκλεχτικότητα καὶ ἀπὸ πολὺν ἐμπειρισμὸ· ἀνασχητικὴ καὶ ἐξυψωτικὴ ἐπίδραση στὴν προχειρότητα, εἶχε, ὅσο μπορούσε, ἡ ἐπιχειρηματικὴ ἀντίληψη τοῦ Γ. Χέλμη κι ἔδινε ἰδιαίτερη σιλιβηδόνα ἡ Μαρίκα, πού ἀνάγκασε τὸ θιάσὸ τῆς καὶ τὸ Μ. Μυράτ, ξέχειλη, ὡς γνήσιος ἄνθρωπος τῆς Τέχνης, ἀπὸ τὴν ἐπιταγὴ τῆς ἀνανέωσης, νὰ ὑποταχθῇ σὲ τὶς ἀγούρες, ἐρασιτεχνικὲς καὶ χωρὶς πηδάλιο, ἀναζητήσεις τοῦ σκηνοθέτη τῆς. Τίποτε ὅμως καλύτερο δὲν ἐφαινότανε τότε.

Παράλληλα ὅμως, ὠριμὴ πιά καὶ ἀπὸ τὸ

παράδειγμα τῆς «Ἐλευθέρας Σκηνῆς», θ' ἀναφανεῖ καὶ θὰ γίνῃ πραγματικότητα ἡ παλαιὰ ἱερὴ ἐλπίδα τῶν ἠθοποιῶν καὶ τῶν λογίων, νὰ ἱδρυθῇ, τέλος, ἓνα κρατικὸ θέατρο.

Ἔτσι, ἀπὸ τὸ 1932, θὰ λειτουργήσῃ τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο». Τὴν σκηνοθετικὴ του αἴσθηση—τὴν ἴδια τὴν ψυχὴ του—θὰ τὴν ἐμπιστευθεῖ στὸ Φῶτο Πολίτη, προετοιμασμένο γι' αὐτό, καὶ ἀπὸ τὶς μελέτες του στὴ Γερμανία, ἀπὸ τὴ συνεργασία του στὴν «Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου» καὶ ἀπὸ τὶς ἀληθινοὺς ἐμφάνσεις μὲ τὴν «Ἐπαγγελματικὴ Σχολή» («Θυσία τοῦ Ἀβραάμ», «Κορακίστικα», «Βασιλικός»), ὅπου ἐδίδασκε τὴν ὑποκριτικὴ. Ὁ Φ. Πολίτης ἐγύρισε τὰ βλέμματά του πρὸς αὐτὰ τὰ τρία κλασσικὰ νέα ἑλληνικὰ ἔργα, τ' ἀγνοημένα πρὶν ἀπὸ αὐτόν, ἀντλήσῃ τὴ δύναμή του ἀπὸ τὶς ἐκλεχτότερες πηγές τοῦ δημοτικισμοῦ καὶ ζήτησε νὰ δώσει στὴ θεατρικὴ μας κοινωνία μίαν ἀνάταση πρὸς τὸ ὑψηλὸ καὶ τὸ ἀληθινό, ἀφοῦ οἱ φτασμένοι συγγραφεῖς οἱ ντόπιοι δὲν εἶχαν τὴν ἱκανότητα γιὰ κάτι καλύτερο καὶ δὲν ἦτανε καιρὸς γιὰ νὰ φανεῖ, τυχόν, τὸ καινούργιο. Ἔτσι ἀναγκάστηκε νὰ γίνῃ κατὰ μέγα ποσοστὸ τεχνικός, ἀλλὰ πρόθυμος καὶ γιὰ τὴ ντόπια παραγωγή, ὄχι γιὰ τὴν ἐθαύμαζε παρὰ γιὰ τὴν μπορούσε νὰ εἶναι τόσο εὐγενής, ὥστε νὰ μὴ φαντάζεται πὼς τὸ Θέατρο, τὸ πληρωμένο ἀπὸ τοὺς φόρους τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἦτανε δικό του ἀτομικὸ ἐργαστήριον. Πάντα σὲ κάθε του στιγμή, ἀλήθεια, τὸ ἀπόδειχνε πὼς ἦταν ἡγέτης καὶ ὄχι δεξιοτέχνης. Μὲ τὴ «Βαβυλωνία» συμπληρώνει τὴν προσφορά του σὲ ὅσα θὰ εἶχε νὰ μᾶς χαρίσει ἢ παράδοσὴ μας στὸ πρῶτο μας κύτταγμα καὶ μαζί, ἀνατρέχει στὸ Σαίξπηρ, στὸ Μολιέρο, στὸν Ἴψεν, σὲ νεώτερους, ὄχι γιὰ νὰ θαμπώσει τοὺς Ἕλληνες καὶ γιὰ νὰ τοὺς δείξει τὴ δική τους ἀσημαντότητα μπροστὰ στοὺς μεγάλους παρὰ γιὰ νὰ τοὺς φέρει κοντὰ του καὶ γιὰ νὰ τοὺς ἐξυψώσει. Ἡ πονεμένη φράση τοῦ Μινωτῆ στὸ τέλος τοῦ θαυμαστοῦ ἄρθρου του γιὰ τὸ ἀμερικάνικο θέατρο, τὸ δημοσιευμένο σὲ προηγούμενο τεῦχος τῆς «Νέας Ἐστίας», γιὰ τὴν πάρα πάνω ἀγάπη τοῦ Φ. Πολίτη καὶ τῶν συνεργατῶν του, πρὸς τὰ ποιητικὰ δημιουργήματα, ἐρμηνεύει πολὺ καθαρὰ τὴν πνευματικὴ του ἀνάταση καὶ τὸν δικαιώνει σ' αὐτὸ τὸν ἀγῶνα του, τὸ γεμᾶτο ἀπὸ ἔφεση ποιητικὴ καὶ ὄχι ἀπὸ στείρα συμπάθεια πρὸς τοὺς μεγάλους, ἀπὸ ἐχθρότητα πρὸς τοὺς ἄλλους ὡς μὴ ἱκανούς, δῆθεν, γιὰ νὰ τοὺς ἀγαπήσουν.

Μὲ τὸ Φ. Πολίτη παύει πιά ἡ ἑλληνικὴ σκηνοθεσία νὰ στηρίζεται στὴν πρωτόγονη ἐμπειρία, προσεγγίζει πρὸς τὴν ἐπαγγελματικὴ τῆς τῆ συγκρότηση, γίνεται, καὶ σ' ἐμᾶς, μιά εἰδικὴ ἀσχολία πού γεμίζει τὴ ζωὴ τῶν σκηνοθετῶν μας· εἶναι πιά ὑπηρεσία ἀπαραίτητη καὶ τὴν ἀσκοῦν πολλοὶ μὲ διαφορετικὴ ἐπίδοση, ἀλλὰ σοβαροί, κατὰ τὸ



μεγαλύτερο ποσοστό, σπουδαγμένοι καὶ ὑπεύθυνοι.

Ὁ Φ. Πολίτης, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πάρα πάνω, ἔδειξε τόλμη, ἔφτασε πολλές φορές πειστικά τὸν ἐξπρερισιονισμό («Οἰδίπους τύραννος»—«Ἐθνικόν»), ἔδωσε τὴν καλύτερη, ὡς τώρα, λύση γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας καὶ χρησιμοποίησε τὴν ἀπλότητα στὰ σκηνογραφήματα—ἰδίως στὴν καλύτερη δουλειά του μὲ τὴν «Ἐπαγγελματικὴ Σχολή»—καὶ μεταχειρίσθηκε τίς δυνατότητες τοῦ φωτισμοῦ συνειδητά, προσεχτικά καὶ ὄχι ἐπιπόλαια.

Ὅσοι σκηνοθετοῦν στίς μέρες μας, ἴσως γιατί δὲν ἔτυχε νὰ τοὺς βοηθήσουν οἱ περιστάσεις, ἐκδηλώνονται στὸν τύπο τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου, ὡς καλλιτεχνικοὶ διευθυντὲς θιάσων, ποὺ τὸ τελειωτικὸ βέτο δὲν εἶναι δικό τους παρὰ τοῦ ἐπιχειρηματία τους· εἶναι, μὲ ἄλλα λόγια, ὑπάλληλοι τῶν θεάτρων ποὺ τοὺς ἔχουν. Ξεχωρίζει ὁ Κ. Κούν, μὲ τὴν πιὸ ἔντονη καὶ τὴν πιὸ δική του προσωπικότητα, δημιουργὸς ἑνὸς ἰδιότυπου καλλιτεχνικοῦ θιάσου μὲ, ὑψηλὸ τὸ ἰδανικὸ του καί, τὸ πιὸ σπουδαῖο, μὲ τίς χρηματικὲς δυνάμεις ὄχι τῶν ἄλλων. Ἀλλὰ καὶ ὁ Κούν εἶναι κι ἐκεῖνος τεχνικός, ὄχι ποιητής, ζεῖ καὶ δρᾷ μέσα στὴ Σκηνή του,

μὲ τοὺς ἠθοποιούς του καὶ γι' αὐτοὺς μόνο ἐνδιαφέρεται.

Ἡ ἑλληνικὴ σκηνοθεσία λοιπόν, μέσα στὰ πρῶτα πενήντα χρόνια τοῦ αἵωνα μας, ἔχει νὰ δείξει ἕνα ἀληθινό, πλήρη, σκηνοθέτη, τὸν Κων. Χρηστομάνου.

Στίς μέρες μας δὲ λείπουν οἱ παραστάσεις οἱ ἀξιόλογες, οἱ καλές, οἱ ἀξιοθαύμαστες ἴσως. Ἀλλὰ ὅσο ἀξιόλογες, καλές ἢ ἀξιοθαύμαστες εἶναι οἱ παραστάσεις οἱ στηριγμένες στὴν τεχνικὴ κατάρτιση, τὴν πραγματικὰ ὑπολογίσιμη, καὶ στὴ σοφία τῶν σκηνοθετῶν μας χωρὶς νὰ βασίζονται σὲ ντόπια ἔργα καὶ χωρὶς νὰ φροντίζουν διόλου γι' αὐτὰ καὶ μάλιστα ὅταν ἔχουν ὁπωσδήποτε φανεῖ δυὸ-τρὶς νεαροὶ μὲ μίαν ἀξία ποὺ κανένας τους δὲν τοὺς ἀγκάλιασε—τόσο ἡ παρακμὴ τῆς θεατρικῆς μας ποίησης γίνεται πιὸ φανερὴ, τόσο οἱ σκηνοθέτες μας εἶναι περισσότερο χρεώστες πρὸς τὸν τόπο ποὺ τοὺς τρέφει καὶ ποὺ τοὺς δοξάζει καὶ τόσο ἀπαραίτητη ἡ ὄνειροπόληση ἑνὸς καινούργιου Χρηστομάνου, ποὺ νὰ κατανοήσει τὴν ἀρχὴ τῆς δεύτερης πενηκονταετίας ὅσο ἐκεῖνος εἶχε κατανοήσει καὶ τιμήσει τὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης τοῦ 20οῦ αἵωνα.

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ

