

Κριτική Θεάτρον

Ο «Λορεντζάτσιο» του Μυσσέ

ΜΕ ΤΟΝ ΔΗΜ. ΧΟΡΝ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ

Δυὸ στοιχεῖα ἐλκύουν αὐτὴ τὴ φορά τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο: Τὸ ἔργο τοῦ Ἀλφρέ ντὲ Μυσσέ «Λορεντζάτσιο» καὶ ἡ ἐπανεμφάνισι τοῦ Δημήτρη Χόρν ἀπὸ τὴν κρατικὴ σκηνή.

Τὸ ἔργο εἶναι ἓνα ἱστορικὸ δράμα. Ἀνήκει, βέβαια, σὲ μιὰ ξεπερασμένη ἐποχὴ, νοοτροπία καὶ τεχνική. Ἀλλὰ παρουσιάζει πολλὰ ἀξιοπρόσεκτες ἀπόψεις. Ἀλλες ἀπ' αὐτὲς ἀφοροῦν στὸ περιεχόμενον κι' ἄλλες στὸν συγγραφέα του.

Διαδραματίζεται στὴ Φλωρεντία, τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀλέξανδρου τῶν Μεδίκων καὶ τοῦ Καρόλου 5ου, πού τὸν ἐστήριζε μὲ τὶς γερμανικὲς λόγχες. Ἡ ξακουσμένη πολιτεία βρίσκεται περὶ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα σὲ κατὰπτωσι.

Ἀκόλαστος ὁ νόθος Μέδικος πού ἡγεμονεύει, ἀνοίγει τὶς θύρες τῶν ἀρχοντικῶν τῆς καὶ ξαπλώνει στὰ κρεβάτια τῶν γυναικῶν τους, δίχως νὰ ρωτᾷ, χωρὶς νὰ δίνει λόγο σὲ κανένα. Ὅποιον ἀντιμιλεῖ, τὸν στέλνει ἐξορία. Ὅποιον ἀντιστέκεται, τὴν φαρμακώνει. Ἡ πατρίδα εἶναι οὐσιαστικὰ σκλάβοι στὸς πραιτωριανούς. Ἡ ἐλευθερία, ἀνυπαρκτή. Δίπλα στὸν ἀκόλαστο τύραννο, τὸ ἀγριωπὸ μάτι τοῦ πρίγκηπα Μαυρίκιου καὶ τοῦ Καρδινάλιου Μαλασπίνα. Παρακοιμώμενος, ὁ Μέδικος Λορέντζος, ὁ Λορεντζάτσιο, ὅπως τὸν λένε, ὁ παλιό-Λορέντζος, τὸ κάθαρμα πού προδίδει τοὺς πατριῶτες καὶ παραδίδει τὶς κοπέλλες στὴν ἀγκαλιά τοῦ ἡγεμόνα.

Εἶναι ὅμως μόνο κάθαρμα; Ὁ συγγραφέας δὲν τὸν βλέπει ὡς μόνον αὐτό. Ἀγαπᾷ ὁ ἴδιος τὸ γλέντι, τὸ πιστό, τὶς γυναῖκες. Δὲν μπορεῖ νὰ μὴ συγχωρήσῃ καὶ τοῦ Ἀλέξανδρου καὶ τοῦ Λορεντζάτσιο τὴν ἀκολοσία. Τὸν θέλει ὅμως καὶ ὡς μιὰ ἀντανάκλασι τῆς ἄλλης, τῆς πιὸ καλῆς πλευρᾶς τοῦ ἑαυτοῦ του. Τὸν βλέπει ν' ἀγαπᾷ τὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν τέχνη, ρομαντικὸν καὶ φιλελεύθερο, πού σπουδαστὴς ἀκόμα, ἀποφασίζει νὰ σκοτώσῃ τὸν πάπα, πού δὲν θὰ διστάσῃ στὸ τέλος νὰ σκοτώσῃ τὸν Ἀλέξανδρο, ν' ἀπαλλάξῃ τὴν πατρίδα ἀπὸ τὸ σκιάχτρο του. Ἴσως γι' αὐτὸ μάλιστα δέχεται νὰ ριχτῇ ὡς τὰ πιὸ χαμηλὰ σκαλοπάτια τοῦ ὀργίου, νὰ θεωρηθῇ κατὰπτυστος δειλός, αἰσχιστος προδότης. Μὲ ἄσθεστη μέσα του τὴ φλόγα τοῦ καθαρμοῦ, ὅχι μόνο ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό.

Τί θὰ βγῇ ἀπ' αὐτό; Ὡ, ὁ Λορεντζάτσιο ἔχει τόσο ξεπέσει ἐξωτερικὰ καὶ ψυχικὰ, ὥστε δὲν πολυπιστεύει σὲ πολλὰ πράγματα—ὅπως ἴσως οὔτε κι' ὁ συγγραφέας.

Ἐδῶ ἀναφαίνεται ἡ Ἀμλέτεια ἀντιφατικὴ ψυχὸσύνθεσί του: Ἡ πατρίδα; Ἡ ἐλευθερία; Ἡ ἀρετή; Ἡ δημοκρατία; Λόγια, λόγια, λόγια, θὰ ξαναπῇ σὰν ἄλλος Ἀμλετ. Ἐλάτε νὰ μὲ διαψεύσετε, θὰ πῇ στοὺς ἀρχόντες, τὴν ἐπομένη τοῦ καθαρμοῦ, νὰ δοῦμε πόσους παράδες θὰ πιάσουν τότε οἱ ἐννοιεῖς τῶν λέξεων αὐτῶν.

Κι' ἀληθινά, οἱ εὐγενεῖς τοῦ Συμβουλίου τῶν Ὀκτώ, ἀντὶ νὰ χαροῦν γιὰ τὴν πράξι τοῦ πού τοὺς ἀπάλλαξε ἀπὸ ἓνα αἰσχρὸ ἡγεμόνα, θὰ ἐπικηρύξουν τὸν νέο Βροῦτο καὶ θὰ στήσουν στὸν θρόνον ἓνα ἄλλον πάλι Μέδικο, ἡλίθιον αὐτὴ τὴ φορά, ὑποχείριον τοῦ Καρδινάλιου. Γιὰ νὰ βγῇ τὸ συμπέρασμα, ὅτι ὅσο κι' ἂν ἀλλάζῃ μορφές, ἡ καταπάτησι τῶν κοινωνικῶν ἀξιών θὰ συνεχίζεται.

Κριτικὴ, βέβαια, τῆς ιδέας αὐτῆς δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ γίνῃ, γιὰ ν' ἀποδειχθῇ, ὅτι κι' ἂν συνεχίζεται ἡ καταπάτησι αὐτῇ, καθὼς ἀλλάζει μορφές, μειώνεται ταυτόχρονα σὲ ἑκτασι καὶ ὅτι ὁ ἀγωνιστικὸς δρόμος γιὰ τὴν καταξίωσι ὁδηγεῖ πρὸς τὴν λύτρωσι. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῇ ὅτι μὲ τὴν ιδέα αὐτὴ τὸ ἔργο περνᾷ ἀπὸ τὴν ἱστορικότητα στὴ θέσι ἑνὸς προβλήματος, πού δὲν παύει νὰ ἀπασχολῇ τὸν ἀνθρώπο κι' ἀξίζει γι' αὐτὸ τὴν προσοχή.

Καὶ ὁ Δημήτρης Χόρν; Τὸν ρόλο τοῦ Λορεντζάτσιο, ὅπως ἀναφέρουν τὰ θεατρικὰ χρονικά, ἐπαιζαν ἄλλοτε γυναῖκες: Ἡ μεγάλη Σάρα Μπερνάρ πρώτη, ἡ Φαλκονεττί, ἡ Μαργαρίτα Ζαμουά κατόπιν. Ἀπὸ τὸ 1952 ὅμως μὲ τὴ νέα σκηνοθεσία τοῦ Ζὰν Βιλάρ, τὸν παίζουν ἄντρες, ὁ Ζεράρ Φιλίππ στὴν ἀρχή, ὁ Πιέρ Βανέκ τελευταῖα στὸ Παρίσι.

Συγκρίσεις δὲν χωροῦν. Ἰδιαιτέρα ὅταν δὲν ἔχῃ κανεὶς ὑπ' ὄψιν τοὺς πρότυπα. Θὰ μπορούσε ὥστόσο νὰ παρατηρήσῃ ὅτι στὸ πρῶτο μέρος ὁ Δημήτρης Χόρν ἔδινε τὴν ἐντύπωσι μιᾶς κάποιας ἀμετάβλητης παρουσίας, πού δὲν χρωμάτιζε ἴσως τὶς μεταπτώσεις μὲ τὴν ἀνισομερὴ, διαχωριζόμενη, κατὰ βαρύτητα καὶ ὀξύτητα, φωνή. Στὸ δεύτερο ὅμως, ξαναβλέπαμε ἕναν γνήσιο Χόρν νὰ ἔχῃ ξαναβρῇ τὸν ἀριστο ἑαυτό του, νὰ «ταυτίζεται» μὲ τὸν ἥρωά του, σ' ὅλες τὶς μεταλλακτικὲς ἀντιφατικότητές του καὶ ν' ἀγκιστρῶνῃ τὸν θεατῆ. Ἦταν μιὰ δημιουργία αὐτῇ, πού δίκαια ἀπόσπασε τὰ θερμότερα χειροκροτήματα τοῦ κοινοῦ.

Ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἡθοποιούς θάπρεπε νὰ ξεχωρίσουμε: Τὸν Γιάννη Ἀποστολίδη, μὲ τὴν ἐξοχὰ στυλιζαρισμένη ἐκφραστικότητά του ὡς Καρδινάλιου Μαλασπίνα, τὴν Ἑλένη Χατζηαργύρη, μὲ τὸ τόσο θερμὸ παίξιμο ὡς Μαρκησίας Σίμπο. Τὸν Νίκο Τζόγια, ὡς πλάστη τοῦ ἐκφύλου προσωπείου τοῦ Ἀλεξάνδρου. Θὰ πρεπε ἀκόμα νὰ ἀναφέρουμε ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς ἄλλους, πολὺ ἢ λιγώτερο γνωστοὺς ἡθοποιούς, πού κοάτησαν καλὰ τὸν ρόλο τους. Παίζουν ὅμως τόσοι πολλοὶ στὸ πολυπρόσωπο αὐτὸ ἔργο, ὥστε δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ τοὺς ἀναθεώρουμε ὅλους.

Ἐκεῖνο πού προέπει ὅπωςδήποτε νὰ σημειωθῇ εἶναι ἡ σκηνοθεσία τοῦ Ζὰν Τασσὸ—τρίτο αὐτὸ σημεῖο προσοχῆς ἀλλὰ καὶ ἀμφιλεγόμενον. Δὲν ξέρουμε ἂν ἔτσι συνηθίζεται τελευταῖα στὴν Γαλλία. Ἀλλὰ μᾶς ἔδωκε τὴν ἐντύπωσι ὅτι βοισκόταν ἔξω ἀπὸ τὴν ρομαντικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου, μονόπλευρα βαρεῖα καὶ θλιβερὴ, δίχως τὴ δαυτέλλα τοῦ γλεντιοῦ, μὲ πολὺν τὸν φόρτο τῶν μηχανικῶν ἐναλλαγῶν καὶ μετακινήσεων κι' ἐντονο κινηματογραφικὸ χαρακτήρα: Πολλὰ σκοτάδια, πού κουράζουν τὸν θεατῆ. Ἴσως χωροῦσε ἐπίσης περισσότερη σύντμηση καὶ νὰ χρειαζόταν ταχύτερος ρυθμὸς στὴν ἐκτύλιξι. Ἀντίστοιχα βαρεῖα ρεαλιστικὰ τὰ σκηνικὰ μὲ τὰ διάφορα ἐπίπεδα καὶ τὰ πανῶ τοῦ Γιάννη Καρύδη. Ἀντίθετα, ἡ μουσικὴ τοῦ Δημήτρη Τερζάκη ἀνταποκρινόταν στὴν ρομαντικὴ ὑφὴ τοῦ ἔργου μὲ τὶς μελωδίες τῆς κιθάρας καὶ δὲν παραλείπει στὴν κορύφωσί του, τὴν δραματικὴ τῆς ὑπογράμμισι μὲ τὸ βιολοντσέλο. Κρίμα νὰ μὴ φωτίζονται καλύτερα οἱ ὥραιες ἐνδυμασίες τοῦ Ἀντώνη Φωκᾶ. Ἡ μετάφρασι τοῦ Κ. Παπαλεξάνδρου, μολονότι δὲν χρειαζόταν νὰ τονίζονται ἐμφαντικὰ ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς μερικὲς ὥμεις λέξεις, δίνει ὅλην τοῦ κειμένου τὴν ρητορικὴ καὶ λυρικὴ ποιητικότητα.

ΜΠΑΜΠΗΣ Δ. ΚΛΑΡΑΣ