

«ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΖΑΜΟΡ»

Τοῦ ΖΩΡΖ ΝΕΒΕ

(ΘΕΑΤΡΟΝ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ)

Τὴν ἀδυναμία μας ν' ἀποφύγουμε τὸ πεπρωμένο, ὅ,τι κι ἂν ἐπινοήσουμε κι ὅσες προφυλάξεις κι ἂν πάρουμε, εἶχε θέμα ἓνα σύγχρονο γαλλικὸ ἔργο, τοῦ Ζάκ Ντεβάλ, νομίζω, ποὺ τὸ ἐπαιξε ἐλληνικὸς ἢ γαλλικὸς θίασος, δὲν καλοθυμούμαι, στὸ «Ρέξ» καὶ ποὺ ὁ τίτλος του ἦταν «Ραντεβού στὴ Σαμαρκάνδη». Ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου πιστεύει ὅτι πηγαίνοντας στὴ ρωσικὴ αὐτὴ πόλη θ' ἀποφύγει τὸν ἐπικείμενο θάνατό του ἀλλ' ὁ θάνατος τὸν βρίσκει κ' ἐκεῖ. Ἴδιο στὴ θάσση θέμα — τὸ ἀναπόφευκτο τοῦ πεπρωμένου — ἔχει καὶ ἡ δραματικὴ κωμῶδια ποὺ ἀνέβασε, τίς μέρες αὐτές, ὁ θίασος Χόρν. Μόνο ποὺ ἐδῶ τὸ βασικὸ θέμα ἐμφανίζεται μὲ τὴ μορφή μιᾶς ἐρωτικῆς ἱστορίας ἢ μάλλον ὁ ἔρωτας — ἓνας μεγάλος ἔρωτας — γίνεται τὸ πεπρωμένο τοῦ ἥρωα. Ἴσως, πράγματι, νὰ μὴν πέθαινε ὁ Ζαμόρ ἂν δὲν ἐπαιρνε τὸ κατόπιν τῇ γυναίκα του ποὺ τὸν ἐγκατέλειψε γιὰ ν' ἀκολουθήσει τὸν ἐραστή της. Ὁ Ζαμόρ ὅμως δὲ μπορεῖ νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν παρακολούθηση, καὶ ὅταν ἀκόμα ὁ «ἐνωμοτάρχης», ποὺ συμβολίζει τὸ πεπρωμένο, τοῦ προλέγει ὅτι θὰ τὸν σκοτώσει ὁ ἐραστής. Ἡ ἀγάπη εἶναι πιὸ ἰσχυρὴ ἀπὸ τὸ θάνατο.

Δὲ θὰ συζητήσω τὸ βασικὸ δεδομένο τοῦ «μύθου»: τὸ ἂν δηλαδὴ ἓνας ἄντρας θαυμάσια ταπεινωμένος ἀπὸ μιὰ γυναίκα, μπορεῖ νὰ ἐξακολουθήσει νὰ τὴν ἀγαπᾷ. Ἐγὼ νομίζω ὅτι ὁ ταπεινωμένος ἄντρας μπορεῖ νὰ αἰσθάνεται γιὰ τὴν γυναίκα ποὺ τὸν ταπείνωσε μονάχα μῖσος, καὶ πόθο σωματικὸ καὶ, προπαντός, τὴν ἀνάγκη ν' ἀναστηλώσει τὸν ποδοπατημένο του ἐγωισμό, ἐκδικούμενος τὴν γυναίκα, γιὰτὶ πιστεύω, μαζί μὲ τὸν Λά Ροσφουκώ, ὅτι μοναδικὸ κίνητρο ὅλων τῶν ἀνθρωπίνων πράξεων (ἐξαιρῶ τὴν ἀγάπη τῶν γονιῶν, καὶ ἰδίως τῆς μητέρας) εἶναι ἡ φιλαυτία. Δὲ συζητῶ λοιπὸν τὸ ἂν μᾶς φαίνεται πιθανὸ ἢ ὄχι ἓνας ἄντρας ἐγκαταλελειμμένος, τόσο κυνικὰ μάλιστα, ὅπως ὁ Ζαμόρ, νὰ ἐξακολουθεῖ νὰ λατρεύει τὴν ἄπιστη καὶ νὰ γίνεται ἡ σκιά της γιὰ νὰ ἰδεῖ ἂν τὴν κάνει ἢ ὄχι εὐτυχισμένη ὁ ἐραστής. Ὁ συγγραφέας πιστεύει ἢ θέλει νὰ πιστεύει στὴ δυνατότητα ἑνὸς τέτοιου ἔρωτα καὶ αὐτὸ τοῦ φτάνει (ἀδιάφορο ἂν σὲ μᾶς δὲ φτάνει) γιὰ νὰ στηρίξει ἐκεῖ ἀπάνω τὴν ὑπόθεσιν τοῦ ἔργου του.

Κάτι ἄλλο φαίνεται πιὸ συζητήσιμο, δίνει δηλαδὴ μεγαλύτερο δικαίωμα στὸ θεατὴ ἢ στὸν κριτικὸ νὰ τὸ συζητήσῃ καὶ αὐτὸ εἶναι ὁ ὅλος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον πλέκεται καὶ ἀναπτύσσεται ὁ μῦθος τοῦ ἔργου. Εἶναι λιγάκι ἀποδεικτικὸς. Ὁ συγγραφέας ἔχει στὸ νοῦ του τὸ «ὅπερ ἔδει δεῖξαι», θέλει νὰ θυγάλει σωστὸ τὸ θεώρημά του, τὴν πάγκοινη ἀλήθεια, ὅτι κανεὶς, ὅ,τι κι ἂν κάνει, δὲν ἀποφεύγει τὸ πεπρωμένο, καὶ πρὸς αὐτὸ τὸ «ὅπερ ἔδει δεῖξαι» μᾶς ὁδηγεῖ, μὲ διαφόρους ἐλιγμούς καὶ μὲ δύο, παράλληλα πρὸς τὸ κεντρικόν, ἐπεισόδια, ποὺ ἐπαληθεύουν τὸ θεώρημα. Βέβαια, τὸ βασικὸ δραματικὸ τοῦ «μοτίβου» — ἡ ἀγάπη ἰσχυρότερη ἀπὸ τὸ θάνατο — δὲν τὸ ξεχνᾷ, ὅμως δὲν ἀφίνει ἀρκετὸ ἢ μάλλον δὲν ἀφίνει κανένα περιθώριον στὴν ἀμφιβολία καὶ στὸ ἀποῶστο. Ὁ θεατὴς, ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ἐνωμοτάρχη καὶ πέρα, ξέρεي μὲ θεβαιότητα ὅτι θὰ θγῆ ἀληθινὴ ἢ προφητεία, θὰ σκοτώσῃ ὁ ἐραστής τὸν Ζαμόρ. Καὶ ἔτσι δὲν παρακολουθεῖ πιά μὲ δραματικὸ ἐνδιαφέρον τὴ συνέχεια, ἀλλὰ μὲ ἀπλή περιέργειαν: γιὰ νὰ δοῦμε, σκέφτεται, τί θὰ κάνει γιὰ ν' ἀποφύγει τὴν πρόρρηση ὁ κακομοῖρης ὁ ἀπατημένος σύζυγος, ποὺ ἀφοῦ τοῦ πῆρε τὴν γυναίκα ὁ ἐραστής, ἀπὸ πάνω καὶ τὸν σκοτώνει.

Στὴ σκηνοθεσίᾳ ὑπάρχουν ἐκδηλαστοιχεῖα ἐξπρεσσιονιστικὰ (εἶπαμε ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς ἐκναγίνεται τῆς μόδας): ἡ ἐμφάνισις, κάθε τόσο, καὶ ἡ κίνησις, πολλῶν συγχρόνως προσώπων, κατοίκων τοῦ χωριοῦ, ὅπου ξετυλίγεται τὸ ἔργο, καὶ πρὸ πάντων ἡ ἐμφάνισις, κάθε τόσο, πίσω ἀπὸ τὰ ἐξαφνα φωτιζόμενα παράθυρα τῶν σπιτιῶν τους, πάλιν τῶν κατοίκων τοῦ χωριοῦ, ποὺ αὐτὴ τὴ φορά ὅμως, δὲν εἶναι πρόσωπα ἀληθινά, ἀλλὰ ὁμοιώματα ποὺ θυμίζουν κοῦκλες ραπτικῶν οἰκῶν. Ἀλλὰ καὶ στὴν παρουσίασιν τῶν δύο «ὁμοιοπαθῶν» τοῦ Ζαμόρ, τοῦ πλούσιου καὶ τοῦ ἀλήτη, ποὺ πιστεύουν ὅτι ξέφυγαν τὸ πεπρωμένο, δίνει χροιά ἐξπρεσσιονιστικὴ — χτυπητὴ ὑποβλητικὴ, ἐλαφρὰ φρικιαστικὴ — ὁ σκηνοθέτης (Δ. Χόρν). Στὸ σύνολο, ὡστόσο, ἡ σκηνοθεσία, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐπιτυχημένου σκηνικοῦ τῆς Μαρίας Καρέλλα, ἔχει ἐνότητα καὶ ἀποδίδει σωστά τὸ κλίμα τοῦ ἔργου.

Οἱ κύριοι ἐρμηνευτὲς κρατοῦν πολὺ καλὰ τοὺς ρόλους τους. Ὁ Δ. Χόρν (Ζαμόρ) μᾶς δίνει πάλιν τὴν εὐκαιρίαν νὰ χαροῦμε τὴ θαυμάσια τέχνη του. Καλύτερα τὸ ἐρωτικὸ πάθος, μὲ ὅλες τὶς ἀποχρώσεις του, τοῦ προσώπου ποὺ ὑποδύεται, δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀποδοθεῖ. Ἡ Μάρω Κοντοῦ (Κλαρίσα) εἶναι γοητευτικὴ, τόσο ποὺ ν' ἀνθρωπιέται κανεὶς πῶς αὐτὴ ἢ τόσο γοητευτικὴ Κλαρίσα ἀόγησε τόσο ν' ἀποκτήσῃ ἐραστή. (Συνήθως τὰ πράγματα αὐτὰ γίνονται πολὺ πιὸ γρήγορα καὶ ὄχι μὲ τόσο ριζικὰς λύσεις). Ὁ Βύρων Πάλλης ὑποδύεται πολὺ καλὰ ἐπίσης τὸν ρόλο τοῦ ἐραστή. Ἀπολαυστικὴ, ὅπως πάντα, ἡ Σμάρω Στεφανίδου (κυρία Ἀγγέλα). Ἀλλὰ καὶ ὁ Σπύρος Μουσούρης (Μπαμπίλας) καὶ ὁ Ἀντ. Ἀντωνίου (Κλοντιόν), καὶ ὁ Λάμπρος Κοτσίουρς (ἐνωμοτάρχης) ὅπως καὶ ὅλοι σχεδὸν οἱ ἄλλοι πῆθοι οἱ παίζουσι μπριόζικα καὶ σωστά. Γιὰ τὰ σκηνικὰ τῆς νέας ζωγράφου Μαρίας Καρέλλα (ἡ ἴδια σχεδίασε καὶ τὶς ἐνδυμασίας) μίλησα ἤδη: φανερώνουν ζωηρὸ αἰσθημα τοῦ χρώματος καὶ ἐπιδέξια χρησιμοποίησιν τοῦ σκηνικοῦ χώρου. Στὸ πρόγραμμα βλέπω νὰ γίνεται λόγος γιὰ «ἐλληνικὸ κείμενον» καὶ ὄχι γιὰ μετάφραση. Δὲν ἀποκλείεται, λοιπόν, τὸ ἔργο ποὺ εἶδαμε νὰ εἶναι διασκευή καὶ ὄχι μετάφραση. Ἐκεῖ ἐπίσης, στὸν μικρὸ πρόλογο τῶν διασκευαστῶν, σημείωσα δύο-τρία «μέχρι» μὲ αἰτιατικὴ ἢ μ' ἐπίρρημα («μέχρι τὴν ἀποκατάστασιν», «μέχρι σήμερον»). Εἶναι φρικτὴ ἡ τέτοιου εἴδους χρῆσις τοῦ μέχρι, πραγματικὰ, μὲ τὸ κακὸ νόημα τῆς λέξης, «λαϊκὴ». Καὶ κάτι ἄλλο, πάλιν στὸν πρόλογο. Κάθε ἄλλο παρὰ «ἥρεμο ἐνατενισμόν» τῆς ζωῆς, φανερῶνει ὁ Τσέχωφ. Καὶ οὔτε «ἀριστοκρατικὰ», οὔτε δημοκρατικὰ «βουλβεβαρδιέρικη φλέβα» ἔχει ὁ συγγραφέας (Ἀνρί Μτέκ) τῆς «Παριζιάνας» καὶ τῶν «Κορακιῶν». Εἶναι ἀπλῶς ἓνας σοβαρώτατος δραματικὸς συγγραφέας.

ΚΛ. Β. ΠΑΡΑΣΧΟΣ