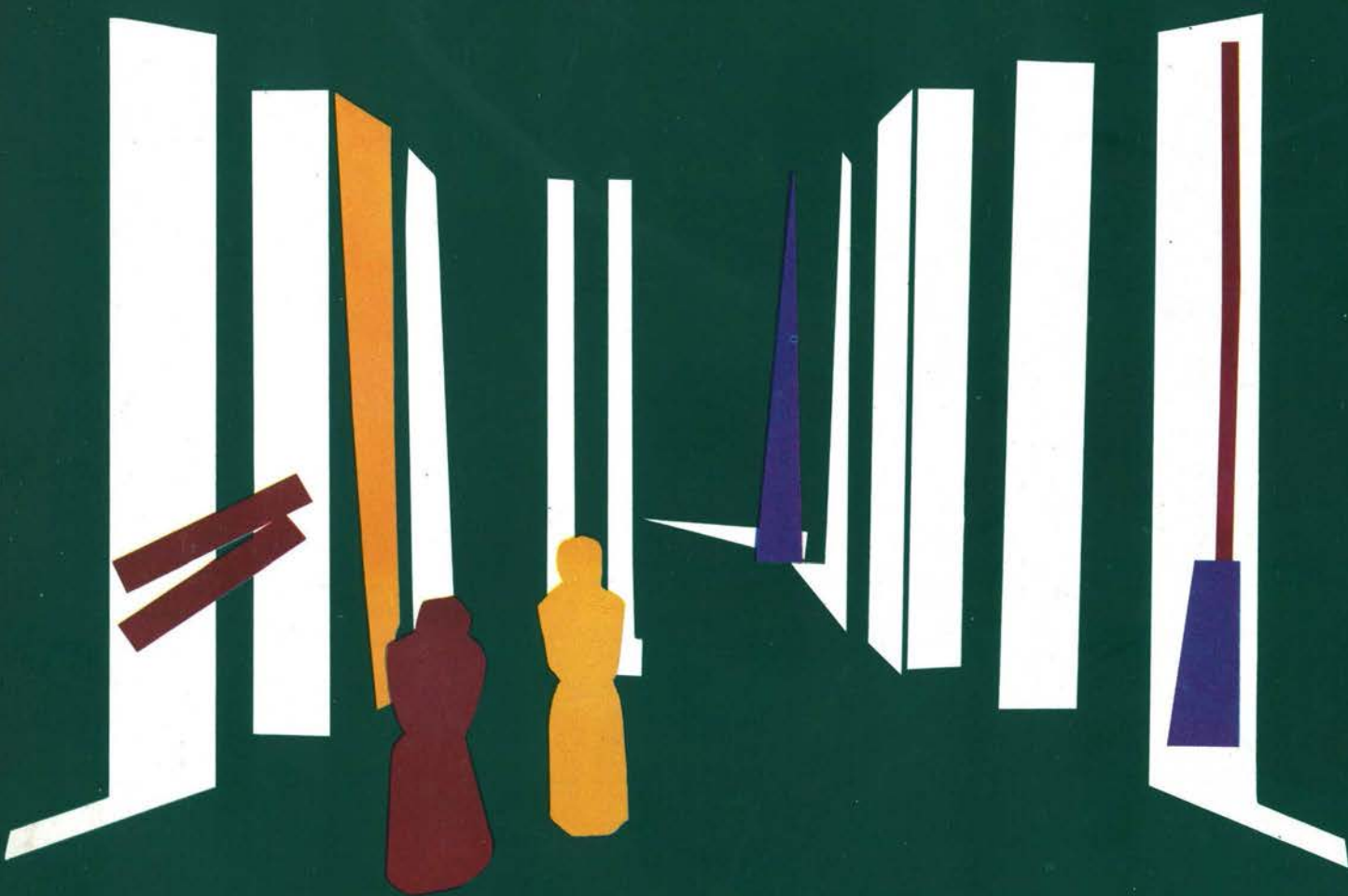


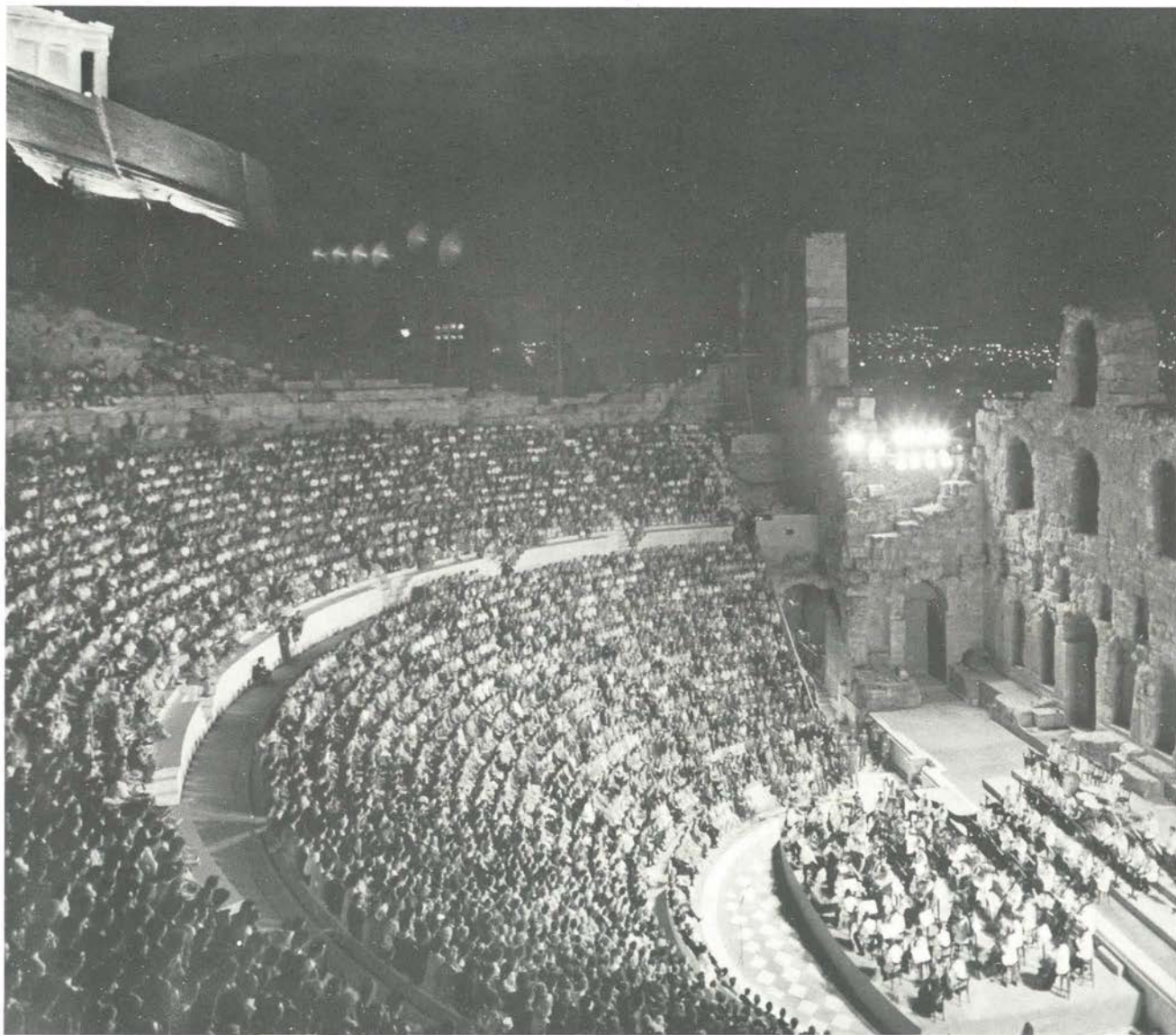
ΘΕΑΤΡΟ



3

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1962

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ



Σειρά καλλιτεχνικῶν γεγονότων, πού προκαλοῦν ἔντονον διεθνὲς ἐνδιαφέρον.

ΕΘΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ : Ἀρχαῖον Δράμα. — OLD VIC : Ἔργα Σαίξπηρ καὶ Μπέρναρ Σῶ. — ZAGREB BALLET : Κλασσικὲς καὶ μοντέρνες χορογραφίες. — ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ : Von Karajan. — PHILHARMONIA HUNGARICA : Μιλτιάδης Καρύδης. — SAARLÄNDISCHES KAMMERORCHESTER : Karl Ristenpart καί, σὲ Παγκόσμια πρεμιέρα : «ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ» τοῦ Μανώλη Καλομοίρη.

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχροنیσμένη Τράπεζα

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καί προθύμου
ἐξυπηρεσιήσεως*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ



Ἡ Δεκάρζα, ὁ γνωστὸς οἶκος μόδας τῆς στοᾶς Ἑρμοῦ 6, στὸ Σύνταγμα καὶ Πατησίων 141 (γωνία Κεφαλληνίας) λανσάρει φέτος τὸ κομπὸ ντύσιμο στὴν πλάζ. Μαῦρο κοντὸ μπολεράκι πλεκτὸ μερσεριζὲ γαρνιρισμένο. Μαῦρο πανταλόνι πλεκτὸ μερσεριζὲ μὲ ζωνοῦλα. Καπέλλο ἐπίσης Δεκάρζα. Ποῦ βγήκε ἡ φωτογραφία; Ποιὰ εἶναι ἡ τόσο κομπὴ νεράϊδα; Τίνος εἶναι τὸ αὐτοκίνητο; Τί σχέση ἔχουν ὅλα αὐτὰ μὲ τὸ Θέατρο; Νά μερικὲς ἐρωτήσεις πού... ζητοῦν ἀπάντηση.

Χρόνος Α' Τεύχος 3

15 Μαΐου 1962

Γραφεία: Σισίνη 35

(Παραπλεύρως του Χίλτον)

Τηλέφωνο 627-540



Διευθυντής

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ



ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30

Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150

Έξωτερικού: Δολάρια 10

Όργανισμών κλπ. δρχ. 500



Το "Θέατρο" τυπώνεται στις τυπογραφικές εγκαταστάσεις Ἀδελφών Γ. ΡΟΔΗ, Κεραμεικού 40, τηλέφ. 522-512

Έκτύπωση έξωφύλλου ὄφφσετ Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία, Φιλεταίρου 8, τηλ. 78-237

Τά κλισέ είναι του Τσιγκο-γραφείου Ἀδελφών ΛΑΪΟΥ, Χαβρίου 9, τηλέφωνο 33-977



Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Υπεύθυνος ὕλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου

Βασίλης Ρόδης, Κεραμεικού 40



Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Μακέτα Νίκης Χαλαραμπίδου
(Βραβείο διαγωνισμού "Θεάτρου"
μεταξύ των σπουδαστών του ΕΣΚΤ)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:

Βραβείο: Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου.—Τὰ παιδιά ποὺ καιροφυλακοῦν.—Ποιὰ ἄλλη ἐγγύηση χρειαζόταν;—Στὸ σπίτι τῶν κρεμασμένων...—Καὶ μιὰ πρόταση.—Διακρίσεις ποὺ διασύρουν.—Δημοσιεύοντας τὸν "Γκοντό".—Νέες δυνάμεις σελ. 5

ΚΕΙΜΕΝΑ:

ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΑΝΤ: Ἀπόψεις γιὰ τὸ Θέατρο. Ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο βιβλίο τοῦ Ἀλεξάντρ Γκλαντκῶφ. Πρόλογος καὶ μετάφραση Ἀλέξη Πάρνη σελ. 9

ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΩ: Θέατρο καὶ Θέατρο. Ἡ "Θεωρία τῆς Σκληρότητας" στὴ Σκηνή. Μετάφραση Τ. Κ. Παπατζώνη σελ. 35

ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ:

ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ: "Περιμένοντας τὸν Γκοντό". Δράμα σὲ δυὸ πράξεις. Μετάφραση Μάνθου Κρίστη σελ. 43

ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ:

ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Τὰ Ἑλληνικά θεατρικά ἔργα. Ἡ παρουσία τους στὸ "Βασιλικὸν Θέατρον". σελ. 23

ΑΝΤΩΝ ΤΖΟΥΛΙΟ ΜΠΡΑΓΚΑΛΙΑ: Πιραντέλλο. Ἐνα πρόσωπο ζητεῖ συγγραφέα... Μετάφραση Φώφης Τρέζου σελ. 40

ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ: ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Θέατρο καὶ Δημοκρατία σελ. 69

ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ: Νὰ φτιάξουμε ἥθοποιους σελ. 71

CHARLES MAROWITZ: Ἡ Ἀγγλία ἀδικεῖ τὸν Σαίξπηρ. Μετάφραση Ἀστέρη Στάγκου σελ. 73

ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ: Ὁ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς Μέγιερχολντ. Μετάφραση Ἀρη Ἀλεξάνδρου σελ. 74

ΚΡΙΤΙΚΗ καὶ ΑΝΤΙΚΡΙΤΙΚΗ: Σαίξπηρική τραγωδία καὶ κριτικὴ φαιδρότης σελ. 78

ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:

ΤΖΙΤΖΙ ΛΟΥΝΑΡΙ: "Πίκκολο Τεάτρο", ἓνα ἀληθινὰ λαϊκὸ θέατρο ποιότητας. Μετάφραση Τάκη Δραγῶνα σελ. 79

RENE WINTZEN: Τὸ Γερμανικὸ Θέατρο ἀναζητεῖ τὸ νέο του δραματικὸ συγγραφέα. Μετάφραση Πλάτωνα Μουσαίου σελ. 81

ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ: "Θεῖα λόγια", τὸ δράμα τοῦ Ντὲ Βάλλιε Ἰνκλάν θριαμβεῖ στὴ Μαδρίτη σελ. 82

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Νέα Ἀγγλικά, Γαλλικά, Ἰταλικά καὶ Ἀμερικανικά βιβλία γιὰ Θέατρο, Μουσική, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 83

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:

Δίσκοι μὲ θεατρικά ἔργα σὲ ἀγγλικὴ γλώσσα σελ. 86

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:

Θεατρικά ἔργα ποὺ γυρίζονται ταινίες σελ. 86

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ

ΘΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1962

ΙΟΥΝΙΟΣ 1962

ΓΚΙΟΥΖΕΠΠΕ ΒΕΡΝΤΙ

N A B O Y X O Δ O N O Σ Ω Ρ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΤΟΤΗΣ ΚΑΡΑΛΙΒΑΝΟΣ

ΜΕ ΤΟΝ ΔΙΑΣΗΜΟΝ ΙΣΠΑΝΟΝ ΒΑΡΥΤΟΝΟΝ

ΜΑΝΟΥΕΛ ΑΟΥΣΕΝΣΙ

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1962

ΕΙΣ ΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΡΩΤΗ

ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΡΥΛΟΣ — ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ ΤΡΙΑ ΜΕΡΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΡΙΔΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΦΡΙΕΟΣ ΘΕΟΛΟΓΙΔΗΣ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ

★ Βραβείο: Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου

Εἶναι ἐξοργιστική ἡ προχειρότητα πού δείχνει τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας στὰ θεατρικὰ θέματα. Δὲν χρειάζεται ἄλλη ἀπόδειξη. Φτάνει τὸ “Ἐθνικὸ Βραβεῖο Θεάτρου”. Ἀπλὸ βλέμμα στὴν πρόσφατη προκήρυξή του πείθει πῶς κι ὁ νέος κρατικὸς διαγωνισμὸς γιὰ τὴ συγγραφὴ θεατρικοῦ ἔργου — ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ περιβόητος πρῶτος — μόνον τὸ Θέατρο δὲν πρόκειται νὰ ὠφεληθεῖ. Σαθρὸς στὴ βάση τοῦ ὁ διαγωνισμὸς. Ἀτελέστατος στὶς λεπτομέρειές του. Δικαίως ἐπέσυρε τὴν κατακραυγὴ τῶν πάντων. Ἀλλά, τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας μὲ δυὸ μικροαλλαγές — ζητᾷ ψευδώνυμο καὶ προσφέρει Β’ βραβεῖο κ’ ἕναν ἔπαινο — νόμισε πῶς ὅλα τακτοποιήθηκαν! Ὑστερὰ ἀπ’ αὐτό, καλεῖ καὶ πάλι τοὺς ἀφελεῖς συγγραφεῖς νὰ ὑποβάλουν τὰ ἔργα τους, χωρὶς νὰ ξέρουν καὶ πάλι ἀπὸ ποιούς θὰ κριθοῦν, χωρὶς νὰ ξέρουν ἂν οἱ κριτὲς θὰ εἶναι ἀρμόδιοι καὶ ἀπροκατάληπτοι γιὰ νὰ κρίνουν νεοελληνικὰ ἔργα. Τίποτα, φυσικὰ, δὲν ἀποκλείει ἐπανάληψη τοῦ περυσينوῦ σκανδάλου, ὁπότε στὴν Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ συγκεντρώθηκαν ὄχι μόνον ἀναρμόδιοι ἀλλὰ κι ὅσοι, ἀκριβῶς, ἦταν καὶ παραμένουν οἱ κύριοι υπερέθυνοι γιὰ τὸ διωγμὸ πού ὑφίστανται τὰ νεοελληνικὰ ἔργα ἀπὸ τὸ λεγόμενον Ἐθνικὸ Θέατρο. Ἐκτός ἀπ’ αὐτό, τὸ ὑπουργεῖο δὲν ὄρισε καὶ στὴ νέα του διακήρυξη τὴν υποχρέωση τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς νὰ ἀπονεῖμει τὰ βραβεῖα μὲ ἡ τ ο λ ο γ η μέ ν η ν ἀπόφασι. Λησμόνησε, φαίνεται, πῶς στὸν πρῶτο διαγωνισμὸ, ἀπεδείχθη δημοσία ὅτι μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς ἀγνοοῦσαν καὶ τὴν ὑπαρξὴ ἀκόμη ἔργων, γιὰ τὰ ὁποῖα ἐν τούτοις, εἶχαν... ἀποφανθεῖ! Στὴ διακήρυξη δὲν ὀρίζεται καὶ πάλι ἡμερομηνία κρίσεως τῶν ἔργων καὶ ἀνακοινώσεως τοῦ ἀποτελέσματος. Ἀντίθετα, τὰ ἔργα πού θὰ ὑποβληθοῦν “δέον” νὰ μὴν ἐκδοθοῦν, νὰ μὴ μεταδοθοῦν ἀπὸ τὸ Ραδιόφωνο, νὰ μὴν παρθοῦν ἀπὸ σκηνῆς. Δεσμεύονται, ἐπομένως, γιὰ ἀπεριόριστο χρόνον, ἀφοῦ κι ὁ πρῶτος διαγωνισμὸς ξεκίνησε γιὰ ἐτήσιος καὶ κατάντησε... τριετῆς!

Ἀλλά, ἂς μὴν πελαγοδρομοῦμε. Ὅλα αὐτὰ — ὅσο κι ἂν εἶναι σοβαρὲς παραλείψεις — θὰ μπορούσε νὰ παραβλεφθοῦν. Ὅμως, τὸ “Ἐθνικὸ Βραβεῖο Θεάτρου” νοσεῖ στὴ βάση του. Εἶναι τόσο ἀπλό: Ἐκεῖνο πού χρειάζονται οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς δὲν εἶναι τὰ ἀμφίβολα, ἄλλωστε, ἀξίας εὔσημα καὶ τὰ πολλὰ ἢ λίγα χαρτονομίσματα. Χρειάζονται Σκηνή. Μιά σκηνὴ πού θὰ παίξει τὰ βραβευμένα ἔστω ἔργα τους. Ἐπομένως, ἡ βράβευση θὰ ἀποκτήσῃ νόημα καὶ ἀξία μόνον ἂν ἐξασφαλίσει στὸ συγγραφέα τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου του στὴ σκηνή. Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας, ἀντὶ νὰ προκηρύσσει — μὲ τόσο ἐλαφρὰν καρδίαν — διαγωνισμούς, θὰ πρέπει πρῶτα νὰ ἐπιβάλλῃ στὸ ἐπιχορηγούμενο Ἐθνικὸ Θέατρο τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου πού θὰ βραβεύεται στὸν Ἐθνικὸ διαγωνισμὸ θεάτρου. Ἀν δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ ἐπιβάλλῃ, ἂς ἐπιχορηγῇ ἕναν καλὸ ἐλεύθερο θιασὸ — πού θὰ ὑποκαθιστᾷ στὴν περίπτωσιν αὐτὴν τὰ καθήκοντά του τὸ Κρατικὸ Θέατρο — καὶ θ’ ἀνεβάξῃ τὸ ἔργο. Ἀν δὲν πετύχει ἐν’ ἀπ’ τὰ δυό, ἂς σταματήσῃ τὴν κωμωδία τοῦ Διαγωνισμοῦ. Ἀλλιῶς, τὸ “Ἐθνικὸ Βραβεῖο Θεάτρου” θὰ καταντήσῃ — ἂν δὲν κατάντησε ἤδη — ἕνα εἶδος Καλοκαιρινεῖου — πού κανεὶς δὲν τὸν ὑπολήπτει...

★ Τὰ παιδιὰ πού καιροφυλακοῦν

Τὸ “Θέατρο” ἱκανοποίησε ὅλους τοὺς καλῆς πίστεως ἀναγνώστες. Δὲν μπόρεσε μόνον νὰ εὐχαριστήσῃ ἀλλ’ ἐξερῆθισε κιόλας, κάποιους “προοδευτικῆς ἀντίληψης” νεαροὺς, πού ἔχουν κάνει δουλειά τους νὰ καιροφυλακοῦν στὶς γωνιές “νὰ σοὺ τὴν φέρουν”. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ βγαίνει ἀπὸ τὴν ἀδικαιολόγητη ἐπίθεση πού δεχτήκαμε ἀπὸ τὶς στήλες “προοδευτικοῦ” περιοδικοῦ γιὰ τὰ ὑπέροχα αὐτόγραφα κείμενα τοῦ Αἰμίλιου Βεάκη, πού οὔτε λίγο οὔτε πολὺ εἶχαν τὸ θράσος νὰ τὰ χαρακτηρίσουν ... “ντοκουμέντα τῆς Ἀσφάλειας”! Ἡ δευτέρη ἀπονενοημένη ἐπίθεση ἔγινε ἀπὸ τὶς ἴδιες “προοδευτικὲς” στήλες γιὰ τὴν πρόταση τοῦ “Θεάτρου” νὰ ἐκλέγονται οἱ μεταφράσεις τῶν Τραγωδιῶν μὲ πανελλήνιο διαγωνισμὸ — πρόταση στὴν ὁποία ἡ “προοδευτικὴ ἀντίληψη” ἀνακάλυψε... ἰδιωτεῖα! Ἡ διπλὴ ἐπίθεση, πού τόσο τραγικὰ ἀστόχησε, δὲν ἔπεισε τοὺς νεαροὺς, πού καιροφυλακοῦν στὶς γωνιές, νὰ σταματήσουν. Νέα ἐπίθεση, λοιπόν, γιὰ τὴ μετάφραση τοῦ “Μικροῦ Ὁργάνου” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ψευδώνυμος αὐτὴ τὴ φορὰ ἐπικριτῆς, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ ἀβλεψία τοῦ Δημήτρη Μυράτ πού ἀντὶ “τελευταίης δεκαετίας”, ἔγραψε “τελευταίους αἰῶνες”, σπατάλησε ἐννιά ὁλόκληρες σελίδες καὶ μὲ σχολαστικὸ φόρτο προσπάθειας νὰ ἀποδείξῃ κακὴ τὴ μετάφραση. Ἀχαρὴ ἡ προσπάθεια τοῦ ἐπικριτῆ καὶ περιττὴ ἡ ἐπιμονὴ του: Ἐκεῖνο πού ἤθελε δὲν κατάφερε νὰ τ’ ἀποδείξῃ. Μετατόπισε μόνον τὸ θέμα σὲ ὕψος ἐρμηνείας. Ἀπέδειξε ὅμως κάτι ἄλλο: Πόσο δύσκολη εἶναι ἡ καλὴ δουλειὰ καὶ πόσο εὐκολὴ ἡ κατάκριση. Γιατὶ “ἂν ἕνας στοὺς εἰκοσι πού συμβουλευοῦν — λέει ὁ Σαίξπηρ — ἕκανε ὁ ἴδιος αὐτὰ πού συμβουλεύει θ’ ἄλλαζε ὁ κόσμος”. Ὡστόσο, κρίνουμε περιττὸ νὰ παρῶμε τεκμήρια καὶ νὰ ξεπέσουμε σὲ συζήτηση ἐρμηνείας θεατρικῆς ὁρολογίας στὰ γερμανικά, ἐνισχυμένης μὲ λατινικοὺς ὅρους, πού μπορεῖ νὰ καταντήσῃ ἀτέλειωτη καὶ ὁ χρόνος καὶ ὁ χώρος μας εἶναι περιορισμένος. Ἐπισημαίνουμε μόνον τὴν ὀλοφάνερη πρόθεσιν τῶν παιδιῶν τῆς “προοδευτικῆς ἀντίληψης” νὰ θίξουν τὸ “Θέατρο”. Ἐνδεικτικὸ: Ἡ μετάφραση τοῦ Μπρέχτ ἦταν ὑπεύθυνη καὶ ἐπώνυμη. Σὲ ἐπικρίση, ὅμως, ἐννιά σελίδων, ἀναφέρθηκε ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον τὸ “Θέατρο”. Τ’ ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ οὔτε μιὰ φορὰ!..

★ Ποιὰ ἄλλη ἐγγύηση χρειάζονταν;

Τὸ “Θέατρο”, ἀπὸ τὸ πρῶτο τεῦχος του, εἶχε τὴν τόλμη νὰ θέσει ἀπερίφραστα τὸ θέμα τῶν κακῶν μεταφράσεων, πού γίνονται στὸ γόνατο, ἀπὸ ἀνεύθυνα πρόσωπα καὶ δυναστεύουν τὸ Θέατρο, τὴ Λογοτεχνία, τὸν Τύπο. Τὸ “Θέατρο” ὑποσχέθηκε πῶς “στὶς σελίδες του θὰ δημοσιεύει μόνον πιστές, ὑπεύθυνες μεταφράσεις, ἀπὸ τὸ πρωτότυπο καὶ μόνον”. Τὴν ὑπόσχεσιν του τὴν τηρεῖ ἀσθηρὰ. Αὐτὸ ἱσχύει καὶ στὴν περίπτωσιν τοῦ Μπρέχτ. Ἡ μετάφραση τοῦ Δημήτρη Μυράτ εἶναι πιστὴ — τόσο πιστὴ πού θέτει θέματα ἐρμηνείας εἶναι ἀπὸ τὸ πρωτότυπο, γεγονὸς πού οὔτε ὁ ἐπικριτῆς τόλμησε νὰ ἀμφισβητήσῃ καὶ φυσικὰ, εἶναι ὑπεύθυνη. Τὸ “Θέατρο” ἐπεδίωξε, καὶ στὸ πρόσωπο τοῦ Δημήτρη Μυράτ πέτυχε, τὴν ἰδανικότερη λύσιν στὸ πρόβλημα τῆς μετάφρασης τοῦ Μπρέχτ. Γιατί:

α) 'Ο Δημήτρης Μυράτ είναι πασίγνωστο πώς ξέρει άριστα τη γλώσσα του πρωτοτύπου, άπ' την οποία μετέφρασε. Έζησε στη Γερμανία και τὸ Θέατρο στη Γερμανία τὸ σπούδασε. β) Ξέρει άριστα τη γλώσσα στὴν οποία μετέφρασε γιατί, πέραν όλων τῶν άλλων, εἶναι διπλωματούχος Φιλόλογος τοῦ 'Εθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου καὶ γ) Εἶναι κατ' ἐξοχὴν θεατρικός ἄνθρωπος ὁ ἴδιος, ἀπὸ θεατρικὴ γενιά, ἔχει ἐρμηνεύσει ἑκατοντάδες ρόλους σάν ἡθοιοὺς, ἔχει σκηνοθετήσει ἀλλὰ κ' ἔχει μεταφράσει με ἐπιτυχία δεκάδες ἔργα, σύγχρονα ἀλλὰ καὶ κλασικά. Τί ἄλλη ἐγγύηση ὀφείλει νὰ ἐπιδώσει, γιὰ μιὰ μετάφρασή του, ἓνα ἔντυπο;

★ Στὸ σπίτι τῶν κρεμασμένων...

'Αλλ' ὥς γνωστόν, στὸ σπίτι τῶν κρεμασμένων δὲν μιλάνε γιὰ σκοινί! Κι ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ ἔχει ἀπαχονιστεῖ ἀπάνθρωπα ἀπὸ τὸ τόσο "προοδευτικό" καὶ εὐαίσθητο περιοδικό. Αὐτό, ποὺ τώρα διέθεσε ἐννία ὁλόκληρες σελίδες γιὰ τὴν ἐπικρίση τῆς μετάφρασης τοῦ "Μικροῦ 'Οργάνου" τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ, εἶχε διαθέσει παλαιότερα μόνον τεσσερεσῆμισι σελίδες γιὰ δημοσίευσή τοῦ ἴδιου τοῦ δοκίμιου! Συγκεκριμένα, στὸ ὑπ' ἀριθ. 46 — 48 τεύχος 'Οκτωβρίου — Δεκεμβρίου 1958 καὶ στίς σελ. 39 — 43, ἡ "Ἐπιθεώρηση Τέχνης" δημοσίευσε ἓνα ἀχαμνὸ κείμενο, μὲ μεγάλα στοιχεῖα, πολλὰ ἀραιώματα καὶ τὸν παραπλανητικό τίτλο: "Μικρὸ 'Οργανο γιὰ τὸ Θέατρο. Τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ". Χωρὶς καμμιὰ ἄλλη ἐνδειξη. Δὲν ἄργησε, ὅμως, νὰ ἀποδειχθεῖ πὼς τὸ τιτλοφορούμενο "Μικρὸ 'Οργανο" ἦταν ἐλαχιστότατο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ περιλάλητο δοκίμιο τοῦ Μπρέχτ! Δὲν ἦταν κἀν μετάφραση ἀπὸ τὰ Γερμανικά, ἀλλὰ ἀπὸ ἀποσπάσματα τοῦ δοκίμιου μεταφρασμένα στὰ Γαλλικά! Ἦταν, μάλιστα, ἀπόσπασμα καὶ τῶν γαλλικῶν ἀκόμη ἀποσπασμάτων! "Οχι μόνον παρέλειπε τὸν πρόλογο καὶ πᾶμπολλα ἄρθρα, ἀλλ' ἀκρωτηρίαζε καὶ συνέδεε αὐθαίρετα τὰ περισσότερα τῶν άλλων! Στὸ ἐπόμενο τεύχος του (ἀρ. 49, 'Ιανουάριος 1959, σελ. 49), τὸ τόσο εὐαίσθητο τώρα περιοδικὸ ἀναγκάστηκε νὰ δημοσιεύσει ἐπιστολὴ τοῦ κ. Γ. Π. Σαββίδη ποῦ, μεταξύ άλλων, ἔγραφε καὶ τὰ ἐξῆς:

"Ἡ σημασία τοῦ κειμένου αὐτοῦ (τοῦ "Μικροῦ 'Οργάνου γιὰ τὸ Θέατρο" τοῦ Μπρέχτ) μοῦ ἐπιβάλλει νὰ σοῦ ὑποβάλω καὶ ὁρισμένες μου ἐπιφυλάξεις ἀναφορικά μὲ τὴν παρουσίασή του: συγκεκριμένα, νομίζω ὅτι ὁ μεταφραστὴς του ὠμίρησε νὰ εἶχε πληροφροῦσῃ τὸν "Ἑλληνα ἀναγνώστη α)" ὅτι δὲν μετέφρασε ὁ λ ο κ λ η ρ ο τὸ κείμενο τοῦ Μπρέχτ, καὶ β) ὅτι ἡ μετάφρασή του δὲν ἔγινε ἀπὸ τὸ γερμανικὸ πρωτότυπο, ἀλλὰ ἀπὸ γαλλικὴ μετάφραση.

Πραγματικά, δὲν νομίζω ὅτι γεμίζω ὑποστηρίζοντας ὅτι ὁ κ. Κ.Σ. δούλεψε μὲ βία, ὅχι τὸ "Kleines Organon für das Theater" ὅπως δημοσιεύεται στὸν δωδέκατο τόμο τοῦ Versuches (27-32, ἔκδοση Suhrkamp, Βερολίνο 1953), ἀλλὰ τὸ "Petit Organon pour le Théâtre" σὲ γαλλικὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ γερμανικά τῆς G. Serreau καὶ τοῦ B. Besson ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ 11 τεύχος ('Ιανουάριος — Φεβρουάριος 1955) τοῦ παρισινοῦ περιοδικοῦ "Théâtre Populaire".

Μιὰ πρόχειρη ἀντιβολὴ τῶν δύο αὐτῶν κειμένων μᾶς δείχνει ὅτι ἡ γαλλικὴ μετάφραση (ἡ ὁποία, ἄλλωστε, φέρεται ὡς ὑπότιτλο τὴν λέξη "Extraits", δηλαδή: "ἀποσπάσματα") δὲν περιλαμβάνει οὔτε τὸν ἐκτενὲς πρόλογο τοῦ Μπρέχτ, οὔτε τὰ ἐδάφια, (εἶχε φροντίσει νὰ τ' ἀριθμῇ ὁ μακαρίτης!), ὑπ' ἀριθ. 2, 4, 5, 8, 10, 13, 16, 18, 19, 25, 27, 32, 35, 38, 40, 41, 46, 49, 51, 56, 60, 62, 63, 68, 74-76, ἐνῶ συνάμα συχνὰ δὲν μεταφράζει παρὰ μεγαλύτερες ἢ μικρότερες περικοπὲς ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα. Τὸ ἴδιο ἀκριβὼς κάνει καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση, (χωρὶς ὅμως νὰ δηλώνει πούθεν ὅτι παρουσιάζει ἀποσπάσματα), παραλείποντας ἐπιπλέον καὶ τὰ ἐδάφια 61, 66 καὶ 69 ὁλόκληρα, (καὶ φυσικά τὴν ἀριθμηση ποὺ εἶχε παραλείψει καὶ ἡ γαλλικὴ μετάφραση).

Θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε πολλὰ ἄλλα, λιαν... διαφωτιστικά, καὶ γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ Μπρέχτ, καὶ γιὰ τὰ "παρασκήνια τῆς" καὶ γιὰ τὴν περίπτωσή τῶν παλιόπαιδων ποὺ καιροφυλαχτοῦν στίς γωνιές "νὰ σοῦ τὴν φέρουν" καὶ στὸ τέλος τίς τρῶνε!

★ Καὶ μιὰ πρόταση

Εὐκαιρία γιὰ τοὺς καιροφυλακτοῦντας: 'Ο Δημήτρης Μυράτ προκαλεῖ τὸν ἐπικριτὴ σὲ δημόσια συζήτηση, μὲ κριτὲς τοὺς καθηγητὲς τῆς ἐδῶ Γερμανικῆς 'Αρχαιολογικῆς

Σχολῆς καὶ τοῦ 'Ινστιτούτου "Γκαίτε" καὶ θέμα τὴν ἐρμηνεία τῶν ἄρθρων τοῦ "Μικροῦ 'Οργάνου" τοῦ Μπρέχτ, καὶ σὲ ἐπέκταση, συζήτηση γιὰ ὅλο τὸ ἔργο του. 'Απαραίτητος ὅρος, διεξαγωγῆς τῆς συζήτησης σὲ γερμανικὴ γλώσσα. Εὐχαριστεῖ τὸν ἐπικριτὴ ποὺ τοῦ ἔμαθε τὴ διαφορά Zehn καὶ hundert (δέκα καὶ ἑκατὸ) καὶ ἐπιμένει στὴ δημόσια συζήτηση πάνω σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, σὲ γερμανικὴ γλώσσα, προσφέροντας καὶ τὰ ἐξοδα τῆς αἰθούσης.

★ Διακρίσεις ποὺ διασύρουν!

Δὲν παραγνωρίζουμε τὴ σημασία τῶν ἠθικῶν ἀμοιβῶν στοὺς ἀνθρώπους τῆς Τέχνης καὶ εἰδικότερα τοῦ Θεάτρου. Ἡ ἐπιβράβευση ὅσων μοχθοῦν δημιουργικά γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι καθήκον κάθε κοινωνίας ποὺ σέβεται τὸν ἑαυτὸ τῆς. Ἡ τιμητικὴ, ὅμως, διάκριση γιὰ νὰ 'χει ἀξία θὰ πρέπει ν' ἀπονέμεται μονάχα στοὺς ἀναντίρρητα ἀξιους. Κι ἀκόμα, αὐτὰς ποὺ τὴν ἀπονέμει θὰ πρέπει νὰ 'χει τὴν ἀρμοδιότητα ποὺ θὰ προσδώσει στὴν πράξη τὸν τὸ ἀπαραίτητο κύρος. Σ' ἄλλες χώρες τὸ καθήκον αὐτὸ ἀναλαμβάνει καὶ τὸ ἐκπληρώνει τὸ ἴδιο τὸ Κράτος ἢ 'Ακαδημίες καὶ ἄλλοι ἐπίσημοι 'Οργανισμοὶ ποὺ — κατὰ τεκμήριο τουλάχιστον — εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκτιμῶνται τὴν προσφορά ἐνὸς καλλιτέχνη. Σὲ μᾶς, ποὺ ὅλα γελοιοποιοῦνται, γελοιοποιήθηκε κι ὁ θεσμὸς αὐτὸς. Δὲν πρόφτασε ὁ πρῶτος Δήμος τῆς χώρας νὰ πάρει μιὰ πρωτοβουλία κι ἀμέσως ἔσπευσαν νὰ τὸν μιμηθοῦν ἓνα πληθὺς άλλων Δήμων καὶ Κοινοτήτων. 'Ο συναγωνισμὸς εἶναι τέτοιος ποὺ σὲ λίγο δὲν θὰ ὑπάρχει Κοινότητα καὶ Δήμος ποὺ νὰ μὴν ἀπονέμει δικὸ του "μετάλλιο" καὶ τελειόφοιτος Δραματικῆς Σχολῆς ποὺ νὰ μὴ διαθέτει μερικά. Ἀμεσο ἀποτελεσμα; Μετάλλια καὶ διακρίσεις ἔχασαν τὴν ἀξία τους κι ὅσοι τὰ ἀποδέχονται μόνον εἰρωνικά σχόλια προκαλοῦν. Ἄν οἱ Δήμαρχοι καὶ Κοινοτάρχες θέλουν πραγματικά νὰ βοηθήσουν τὸ Θέατρο μποροῦν νὰ τὸ κάνουν μὲ χίλιους δυὸ ἀποτελεσματικούς τρόπους. Ἡ βιομηχανία τῶν μεταλλίων, γι' ἀπλὴ τὴν ποσὴ διαφήμιση, ἐκθέτει τοὺς ἴδιους καὶ στοὺς τιμώμενους καμμιὰ ἐξυπηρέτηση δὲν προσφέρει. Ἄν οἱ ἴδιοι δὲν τὸ καταλαβαίνουν ὡς ἐπέμβασις ἢ προϊσταμένη τους ἀρχή. Ἀνάγκη, ὅμως, ν' ἀντιδράσουν καὶ οἱ ἀξιοὶ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου. Νὰ πᾶν νὰ δέχονται "διακρίσεις" ποὺ τοὺς ἐξομοιώνουν μὲ τὰ βεντετίδια τῆς ἐγχώριας θόνης, μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ δει τ' ὄνομά του στὴν ἐφημερίδα οἰοσδήποτε Δήμαρχος Παρακαμπύλων. Ἡ περίπτωση ἀπονομῆς τοῦ Μεταλλίου τῆς 'Ιερᾶς Πόλεως τοῦ Μεσολογγίου στὴ διερχομένη μὲ θίασο ἀπὸ τὴ λυμνοθάλασσα ἐγχωρία στὰρ τοῦ κινηματογράφου εἶναι περίπτωση βαρύτερη. Καί, θλιβερότερη...

★ Δημοσιεύοντας τὸν "Γκοντό"

Τὸ "Θέατρο" δημοσιεύει σὲ κάθε τεύχος του ἓνα πλῆρες θεατρικὸ ἔργο. Ἀρχισε, φυσικά, μὲ Ἀρχαία Τραγωδία, ποὺ τὴν διαδέχτηκε, στὸ δεύτερο τεύχος, σύγχρονο ἑλληνικὸ δράμα. Στὰ Νεοελληνικά θὰ ἐπιμείνει. Βασικὸς σκοπὸς του, ἡ προβολὴ τους. Ἀποβλέποντας, ὅμως, σὲ μιὰ ἐνδύτερη ἐνημέρωση τοῦ Κοινοῦ ἔδωσε, αὐτὴ τὴ φορά, σειρά στὸ σύγχρονο Ξενο Θέατρο. Ἡ δίπρακτὴ ἱλαροτραγωδία τοῦ Σάμουελ Μπέκετ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" — ποὺ περιέλαβε σ' αὐτὸ τὸ τεύχος — εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ συζητημένα καὶ τὰ περισσότερο παγμένα ἔργα τοῦ καιροῦ μας. Ἀντιπροσωπευτικὸ κομμάτι Θεάτρου ἄγχους, ἀπαισιοδοξίας, τοῦ ἀντικοινωνικοῦ Θεάτρου τοῦ 'Αδιεξόδου. Πρωτοπαίχτηκε στὸ μικροσκοπικὸ παρισινὸ θέατρο "Βαβυλὼν" στὸ τέλος τοῦ 1952. Δὲν εἶναι ἀκόμα δέκα χρόνων, κι ὅμως τὸ τρομερὸ αὐτὸ παιδί ἀναστάτωσε τὸ Θέατρο. "Οχι τόσο μὲ τὴν ἐπιτυχία ποὺ γνώρισε στίς διάφορες χώρες — τὸ 1955 παιζόταν ταυτόχρονα σὲ δέκα θέατρα τῆς Γερμανίας — ὅσο μὲ τίς ἀντιδράσεις ποὺ προκαλεσε στὴν Κριτικὴ καὶ τὸ Κοινόν. Σοβαροὶ θεατρόφιλοι φεύγουν ἐπιδεικτικά στὴ μέση τῆς παράστασης ἢ μένουν μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ τὸ σφουρίξουν. Ἄλλοι ἀγωνίζονται νὰ ἐξασφαλίσουν εἰσιτήρια γιὰ νὰ τὸ δοῦν πολλές φορές. Οἱ κριτικοὶ διαφωνοῦν γιὰ τὴν σημασία τοῦ ἔργου, τὴν ἀλληγορία του, τὴν ἴδια τὴν ὑπόστασή του. "Εἶναι μιὰ μπλόφα" — λένε μερικοί. "Ἡ ἐπιτυχία του ὀφείλεται στὴν ἑλλειψη αἰσθητικῶν κριτηρίων τοῦ κοινοῦ τῆς ἐποχῆς μας" — προσθέτουν ἄλλοι. Οἱ περισσότεροι θεωροῦν ἀπόλυτα δικαιολογημένη τὴν ἐπιτυχία του. Τοῦ ἀναγνωρίζουν πανανθρώπινο χαρακτήρα, γιὰτὶ καθέννας βρίσκει στὸ ἔργο ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του. Τώρα θὰ μποροῦν νὰ τὸ

κρίνουν και οι Έλληνες αναγνώστες. Η υπόθεση του έργου είναι πολύ απλή, σχεδόν ανύπαρκτη. Δυό αλήτες, ο Έστραγκόν και ο Βλαδίμηρος, περιμένουν σ' έναν έξοχικό δρόμο τόν Γκοντό. Περιμένοντας, συζητούν για τη ζωή, το θάνατο, την αυτοκτονία, το χρόνο. Κάπου - κάπου άστειεύονται τις περισσότερες, όμως, φορές είναι τσακωμένοι. Κ' οι δυό είναι άξιοιρηνητοι και το χειρότερο: Περιμένουν πολλόν καιρό τόν Γκοντό. Στην κυριολεξία δέν συζητούν. Μονολογούν. Τό μονόλογό τους έρχονται νά διακόψουν δυό περαστικοί — και στην πρώτη και στη δεύτερη πράξη: 'Ο Πότζο, ένας παλιός άριστοκράτης και ό "κνούκος" του, ό Λάκυ. Στο τέλος της πρώτης πράξης έρχεται ένα παιδί — "έκ μέρους του κ. Γκοντό" — νά τους αναγγείλει πώς ό κύριός του δέν πρόκειται νά εμφανιστεί άπόψε. Τό ίδιο επαναλαμβάνεται και στην τελευταία σκηνή του έργου. "Ο κ. Γκοντό δέν θά μπορέσει νά 'ρθεί άπόψε". Έτσι ήρωες και θεατές υπονιάζονται πώς ό Γκοντό δέν πρόκειται νά 'ρθεί ποτέ κ' οι φίλοι μας θά τόν περιμένουν πάντα στη μέση του δρόμου. Στην ουσία τό έργο δέν έχει χαρακτήρες ούτε άπλους, ούτε πολυσύνθετους. Οι ήρωές του εκπροσωπούν καταστάσεις. 'Ο Βλαδίμηρος κι ό Έστραγκόν είναι σχεδόν ταυτόημοι. Θά μπορούσε ν' άντιστρέψει κανείς πολλά σημεία του μονόλογου τους χωρίς νά χάσει την ψυχολογική του συνέπεια. Η συνέπεια τους είναι άπόλυτη, γιατί εικονίζουν δυό έκδοχές ενός και μόνου προσώπου. Πρόκειται για μία ιδιοσυγκρασία με δυό άνιφατικές τάσεις. Όταν ό ένας παρασύρεται σέ νοσταλγικές άναμνήσεις, ό άλλος του θυμίζει την πραγματικότητα — για νά επαναληφθεί σέ λίγο, άντίστροφα, ή ίδια σκηνή. 'Ακόμα τραγικότερη, από τό γεγονός ότι δέν πρόκειται νά 'ρθεί ό Γκοντό, είναι ή έπιθυμία τους νά χωρίσουν. "Δέν προκόψαμε τόσα χρόνια μαζί", διαπιστώνουν. Όμως, από την πρώτη κιόλας στιγμή ήταν άργά για νά χωρίσουν, γιατί ό καθένας τους είναι τό ζωντανό είδωλο του άλλου. Ένα είδωλο πού άντικρύζοντάς το αίσθάνεται άνάμικτη θλίψη, ντροπή και παρηγοριά. Αυτή ή δυσπόστατη μονάδα δέν είναι στην πραγματικότητα παρά μία τραγική καρικατούρα: ό βαθύτερος έαυτός μας, όπως κατάντησε από τόν καθημερινό άγώνα, όπως διαστρεβλώθηκε κι άσχημνη στο χωνευτήρι της ζωής. 'Ο Βλαδίμηρος κι ό Έστραγκόν δέν άντιπροσωπεύουν παρά δυό ύπάρξεις πού συντρίφηκαν από την καθημερινή πάλη. Είναι τό στραπατσarisμένο έγώ όλων των ύποψιασμένων ανθρώπων, όταν από "τήν άπειρον θάλασσαν των όνείρων" έμειναν μόνο λίγες σταγόνες. 'Ωστόσο, πέρα από τά γελοία τους καμώματα, ύπάρχει ένα ήρωικό στοιχείο στο χαρακτήρα τους. "Ό,τι οι λογής - λογής έμπορευόμενοι της ζωής θά τό άποκαλούσαν "τρέλλα τους". Δηλαδή, ή έμμοχη άρνησή τους. Η άρνησή τους νά συμβιβαστούν. 'Αναρωτιέται βέβαια, κανείς τί άντιπροσωπεύει στη ζωή τους ό Γκοντό. Τόση γενικότητα έχει τό σύμβολό του πού άκούστηκαν οι πιο περίεργες άπόψεις. Πολλοί λένε πώς Γκοντό είναι ό Θεός. Και τό συμπέρασμά τους δέν στηρίζεται μόνο σέ όρισμένες νύξεις του κειμένου, αλλά και στη γλωσσολογική του διάρθρωση (God, στη μητρική γλώσσα του συγγραφέα, σημαίνει Θεός). 'Αλλοι — κι αυτοί βασιζόμενοι στο κείμενο — λένε πώς ό Γκοντό είναι σύμβολο του θανάτου. 'Αλλοι πώς είναι σύμβολο του ελ ζην. Ένας, τέλος, άμφισβητεί τη μεταφυσική σημασία του έργου και ύποστηρίζει πώς Γκοντό είναι ή άναζήτηση μίας ανθρωπινότερης έπίγειας διαβίωσης — άρα Γκοντό είναι ή ... 'Αμερική! Μάλλον όμως ό Γκοντό δέν άντιπροσωπεύει τίποτα συγκεκριμένο. Είναι ή έξιδανίκευση του ζωτικού μας ψέματος, πού πότε παίρνει τη μία μορφή, πότε την άλλη, πότε γίνεται θεός και πότε τύραννος πού νομίζουμε πώς θά τόν άγγίξουμε άν άπλώσουμε τό χέρι

μας, αλλά είτε δέν τό άποφασίζουμε — από πρόνοια — είτε διαμαρτυρόμαστε, ύποκριτικά, πώς μάς τό 'χουν πιασμένο οι άνθρωποι ή οι συνθήκες της ζωής. Τέλος, ό Πότζο και ό Λάκυ είναι δυό 'ρεμάλια' στην ίδια ψυχική κατάντια με τόν Βλαδίμηρο και τόν Έστραγκόν με — μόνη διαφορά πώς αυτοί δέν έχουν 'ζωτικό ψέμα', δέν περιμένουν τόν Γκοντό. Δυό ακόμα λόγια για τόν συγγραφέα και τη μετάφραση: Τό "Περιμένοντας τόν Γκοντό" είναι τό πέμπτο έργο-και τό πρώτο θεατρικό-του Σάμουελ Μπέκετ — γαλλόφωνου 'Ιρλανδού συγγραφέα. Τά τέσσερα πρώτα του ήταν πεζογραφήματα πού έπαινέθηκαν από ένα σχετικά στενό κύκλο, αλλά δέν έφεραν στόν συγγραφέα την διεθνή άναγνώριση και φήμη πού κέρδισε με τόν "Γκοντό". Έγραψε κατόπιν μία σειρά μονόπρακτα κ' ένα έργο για Ραδιόφωνο. Τελευταία παίχτηκε στη Νέα 'Υόρκη, χωρίς μεγάλη έπιτυχία, τό δεύτερο δίπρακτο έργο του "Ευτυχισμένες μέρες". 'Ο "Γκοντό" πρωτογράφηκε γαλλικά. 'Αργότερα, ό συγγραφέας του τόν ξανάγραψε έγγλέζικα, κάνοντας μερικές αλλαγές. Η μετάφραση του Μάνθου Κρίστη για τό "Θέατρο" παρακολούθησε και τά δυό κείμενα. Στα σημεία πού διαφέρουν προτιμήθηκε τό άγγλικό, όχι μόνον γιατί ήταν μεταγενέστερο αλλά πρό πάντων επειδή τ' άγγλικά είναι μητρική γλώσσα του συγγραφέα, και είναι φυσικό νά εκφράζεται σ' αυτά με μεγαλύτερη ευαισθησία. Σ' έλάχιστες περιπτώσεις κρατήθηκε τό γαλλικό κείμενο γιατί βρισκόταν πιο κοντά στη δεκτικότητα του δικού μας Κοινού. Μία φράση του Σην Ο' Κέιζυ θά μπορούσε νά συνοψίσει τη γενική έντύπωση για τη θεατρική παραγωγή του Μπέκετ: "Τί περίεργοι αυτοί οι 'Ιρλανδοί! Χωρατεύουν με τά σοβαρότερα πράγματα και γίνονται σκυθρωποί μπροστά στ' άστεία!".

★ Νέες δυνάμεις

Τό "Θέατρο", θέλοντας νά ενισχύσει κάθε προσφορά ποιότητας στην Έλληνική θεατρική ζωή, ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τις νέες δυνάμεις πού ετοιμάζονται στις διάφορες σχολές. Με τό πνεύμα αυτό προκήρυξε διαγωνισμό μεταξύ των σπουδαστών του 'Ελευθέρου Σπουδαστηρίου Καλών Τεχνών — άκολουθεί διαγωνισμός και μεταξύ των σπουδαστών του 'Αθηναϊκού Τεχνολογικού 'Ινστιτούτου — για την έκτέλεση μακέτας έξωφύλλου. Τά άποτελέσματα δικαίωσαν τις σκέψεις πού όδήγησαν στην πρώτη αυτή δοκιμή. Η τόλμη και ή έλευθερία της νέας γενιάς, όταν συνοδεύονται από συγκρότηση και σοβαρότητα, μπορούν ν' άποδώσουν στόν τομέα της δραστηριότητάς τους άξιοζήλευτες επιτεύξεις. Στο έξωφύλλο του τεύχους παρουσιάζεται ήδη ή μακέτα πού προκρίθηκε. Τό Κοινόν μπορεί νά την άξιολογήσει. Και νά την χαρεί! 'Ανήκει στη δευτεροετή σπουδίστρια του Ε.Σ.Κ.Τ. Νίκη Χαραλαμπίδη — μαθήτρια του Γιώργου Βακαλό — πού πήρε και τό χρηματικό έπαθλο. Η έπιτυχία όμως του διαγωνισμού είναι ευρύτερη. Τόσο, πού χρειάστηκε εκτός από τό έργο πού βραβεύτηκε και τις μακέτες της Τζού Ζέρβα, πού διακρίθηκαν, νά ξεχωριστούν άλλες έπτά. 'Ανήκουν στους σπουδαστές Γ. Παπαδόπουλο, Ι. Καλούπη, Ε. Στραβοσκιάδη, Κ. Καλτσούδα, 'Αντ. Παυλόπουλο, Κ. Νικολογιάννη και Πόπη Σταυρίδου. Τά έργα τους κρατήθηκαν για πιθανή χρησιμοποίησή τους σ' έξωφύλλα προσεχών τευχών. 'Αναφέρουμε τά άποτελέσματα της πρώτης αυτής έπαφής μας με τη σπουδάζουσα νεολαία, όχι μόνον επειδή δικαίωσε τις έλπίδες μας αλλά, κυρίως, γιατί μπορούν νά προβληθούν σάν άπάντηση στη δυσπιστία πού ύπάρχει για κάθε δυνατότητα άνανέωσης της σημερινής θεατρικής μας πραγματικότητας.





Ο Μέγιερχολντ στην έτοιμασία μιᾶς επανάληψης έργου. Δεξιά, ἡ γυναίκα του Ζιναΐδα Ράιχ κι ἀριστερά του ὁ γνωστός ἠθοποιὸς Γκάριν

ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

’Από τὸ ἀνέκδοτο βιβλίο τοῦ ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΓΚΛΑΝΤΚΩΦ

’Ο ἱθρυλικὸς σοβιετικὸς σκηνοθέτης Μέγιερχολντ, πὸν στάθηκε δάσκαλος σὲ γίγαντες τῆς σκηνοθετικῆς τέχνης σὰν τὸν ’Αϊζενστάιν καὶ ἐπέδρασε σὲ κορυφαίους τεχνίτες τοῦ παγκόσμιου Θεάτρου σὰν τὸ Μπρέχτ, ἔπεσε θύμα τῶν ἐχθρῶν του στὰ 1939. Πιάστηκε καὶ ἐκτελέστηκε—ἐκλεινε τότε τὰ 68 του χρόνια—μὲ τὴν ἐξωφρενικὴ κατηγορίαν τοῦ “Σαμποταριστῆ τῆς Σοβιετικῆς Τέχνης”! Ὡς τὰ 1956, πὸν ἔγινε ἡ μεταθανάτια ἀποκατάστασή του, ἀκόμα καὶ τ’ ὄνομά του ἦταν ἀπαγορευμένο. Εἴκοσι σχεδὸν χρόνια τὸν σκέπαζε μιὰ σιωπὴ βαρειά, σὰν τοὺς σιβηριανούς πάγους πὸν ἰσοπέδωσαν τὸ ἄγνωστο μῆμα του. Ἐνα λαμπρὸ κεφάλαιο τῆς παγκόσμιας θεατρικῆς ἱστορίας, ἰσάξιο μ’ ἐκεῖνο πού ’γραψε ὁ Στανισλάβσκι, ἔμενε ἄγνωστο καὶ ξεχασμένο. Ἀκόμα καὶ ἡ πιὸ μικρὴ ὑπενθύμηση τοῦ Μέγιερχολντ ἔφτανε γιὰ νὰ ὀδηγήσει τὸν ἀπρόσεχτο στὴν ἐξορία καὶ στὸ θάνατο. Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τῆς κόρης του, πὸν ἐξορίστηκε γιὰτὶ εἶχε κρεμασμένη στὸ δωμάτιό της τὴ φωτογραφία ἑνὸς “ὀχτροῦ τοῦ Λαοῦ”—τοῦ πατέρα της... Μὲ τέτοιες συνθήκες ἀποκτὰ διαστάσεις ἡρωισμού καὶ ἀνδρείας ἡ πράξη τοῦ τότε βοηθοῦ του, τοῦ σημερινοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα Ἀλεξάντρ Γκλαντκώφ, πὸν φύλαξε καὶ διέσωσε ὅλα τὰ ἡμερολόγια καὶ τὶς σημειώσεις του γιὰ τὸν μεγάλο καλλιτέχνη. Πολὺ περισσότερο, πὸν τὸ 1948, στὴν περίοδο τῆς ἐκστρατείας κατὰ τὸν “κοσμοπολιτισμοῦ” εἶχε καὶ αὐτὸς παρόμοια τύχη μὲ τὸ δάσκαλό του. Πιάστηκε καὶ στάλθηκε ἐξορία ἀπ’ ὅπου γύρισε μόλις στὰ 1955. Πρῶτη δουλειά του, μόλις γύρισε, ἦταν νὰ ταξινομήσει καὶ ν’ ἀρχίσει τμηματικὰ τὴν δημοσίευση ἑνὸς βιβλίου γιὰ τὸν Μέγιερχολντ πὸν ἀνατάρaxε καὶ συγκίνησε ὅλο τὸ σοβιετικὸ καλλιτεχνικὸ κόσμο. Εἶμαι σίγουρος πὼς τὸ βιβλίο τοῦ Γκλαντκώφ—πὸν δὲν τέλειωσε ἀκόμα ἡ συγγραφή του—θα κάνει τὸ γύρο ὅλου τοῦ κόσμου καὶ θὰ προκαλέσει τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον πὸν προκαλοῦν ὡς τὰ τώρα καὶ τὰ βιβλία τοῦ Στανισλάβσκι, καὶ ἂς μὴν ἔχει γραφτεῖ ἀπ’ τὸ χέρι τοῦ Μέγιερχολντ. Πιστεῦω πὼς τὸ “Θέατρο”, δημοσιεύοντας κατὰ παγκόσμια προτεραιότητα τὰ πρῶτα αὐτὰ ἀποσπάσματα πὸν μετέφρασα ἀπὸ τὸ ἐκπληκτικὸ βιβλίο τοῦ Γκλαντκώφ, θὰ προσφέρει μεγάλη ὑπηρεσίαν στοὺς Ἕλληνες ἀναγνώστες καὶ θὰ τιμῇσει ταυτόχρονα τὴ μνήμην ἑνὸς μεγάλου καλλιτέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Ὁ συγγραφέας του, μὲ τὸν ὅποιο συνδέομαι προσωπικά, μὲ διαβεβαίωσε πὼς ἡ χαρά του εἶναι μεγάλη πὸν ἡ πρώτη “θεατρικὴ χώρα” τοῦ κόσμου θὰ εἶναι καὶ ἡ πρώτη χώρα τοῦ ἐξωτερικοῦ πὸν θὰ γνωρίσει τὸ βιβλίο του. “Καὶ δὲν τὸ θέλω μόνο γι’ αὐτό”—πρόσθεσε στὴ συνομιλία πού ’χα μαζί του στὸ μικρὸ ἐξοχικὸ του σπίτι στὰ προάστια τῆς Μόσχας ὅπου συναντηθήκαμε γιὰ νὰ μοῦ παραδώσει τὶς πολυτίμες καὶ ἀνέκδοτες φωτογραφίες τοῦ Μέγιερχολντ. “Ἔρετε—μοῦ εἶπε—εἶμαι καὶ ἐγὼ κατὰ τὸ ἓνα τέταρτο Ἕλληνας. Ἡ γιὰγιά μου ἦταν Ἑλληνίδα”.

ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΝΗΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Εἶχα τὴν τύχη νὰ δουλέψω κάμποσα χρόνια πλάι στὸν ὑπέροχο καλλιτέχνη τοῦ Ρούσικου Θεάτρου καὶ ἓνα ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους σκηνοθέτες τῆς ἐποχῆς μας, τὸν Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς Μέγιερχολντ. Ὅλ’ αὐτὰ τὰ χρόνια—1934 - 1939—πὸν ἦταν καὶ τὰ τελευταῖα τῆς ζωῆς του, κατέγραφα τὶς παρατηρήσεις, τοὺς ἀφορισμούς, τὶς ἀφηγήσεις, πὸν ἔκανε πάνω στὶς πρόβες, στὶς διάφορες συσκέψεις καὶ στὶς ἰδιαίτερές μας συνομιλίες. Πολλὲς ἀπὸ τὶς σημειώσεις μου τὶς κρατοῦσα τὴν ὥρα πὸν μιλοῦσε, ἄλλες τὶς κατέγραφα τὸ βράδυ, ὕστερα ἀπὸ τὴ δουλειά μας. Προσπαθοῦσα ν’ ἀποτυπώσω ὄχι μόνο τὴ σκέψη μὰ καὶ τὸ ἰδιόμορφο ἀφοριστικὸ ὕφος ὅπου καθρεφτιζότανε ἡ ἀσυνήθιστη προσωπικότητα τοῦ Μέγιερχολντ. Μὲ χαρὰ δίνω κατὰ προτεραιότητα στοὺς ἀναγνώστες τοῦ ἑλληνικοῦ περιοδικοῦ “Θέατρο” ἓνα μέρος ἀπὸ τὶς σημειώσεις αὐτές.

ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΓΚΛΑΝΤΚΩΦ

ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ, ΕΝΑΣ ΓΙΓΑΣ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ο Στανισλάβσκι στα τελευταία χρόνια της ζωής του, θέλοντας να μεταδώσει στους άλλους την υπέροχη πείρα του, έγραψε αρκετά βιβλία κι άφησε και μερικά ατέλειωτα. Η πνευματική του κληρονομιά γεμίζει όκτω πυκνούς τόμους. Ο Μέγιερχολντ όνειρευόταν κι αυτός να γράφει για την δημιουργική του πορεία, μὰ δέν πρόφτασε. Αυτό πού θά μπορούσε κανείς νά όνομάσει πνευματική του κληρονομιά, άποτελείται άπό μιά σειρά άρθρων πού τά θέματά τους έχουν σχέση μέ τήν τέχνη τού Θεάτρου, άρθρα—πολεμικές πού στήν περίοδο τής συγγραφής τους ήταν πολύ έπικαιρα, μὰ σέ καμιά περίπτωση δέν μπορούν νά θεωρηθούν σά γενικευση πείρας άπό τήν πολύχρονη δημιουργική δουλειά τού Μέγιερχολντ. Στά άρθρα αυτά υπάρχουν πολλά σημεία πού ό ίδιος τά χαρακτηρίζει άργότερα ξεπερασμένα. Αυτό τó ξέρω πολύ καλά γιατί τιά χρόνια τού Τριάντα τόν βοηθούσα στήν έτοιμασία τής επανέκδοσής τους και συχνά άπορούσα όταν ό Μέγιερχολντ, ξανακοιτάζοντας μερικά παλιά γραφτά του, άναφωνούσε “σαχλαμάρες!” και διέγραφε όλόκληρες σελίδες μέ τó χοντρό του μπλέ μολύβι (όπως τó τελευταίο κεφάλαιο άπό τó έξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο του “Ρώσοι δραματουργοί”—Σύλλογή “Γιά τó θέατρο” 1913). Γι’ αυτά πού άδιάκοπα τόν άπασχολούσαν, γιά όσα θεωρούσε πío σοβάρια, γιά κείνα πού πολύ συχνά μιλούσε στους μαθητές του, ό Μέγιερχολντ δέν έγραφε ούτε λέξη. Πάντα έτοιμαζόταν νά γράφει, μὰ τελικά δέν έγραψε. Νά γιατί νομίζω πώς θά’χει μεγάλο ενδιαφέρον, πώς είναι απαραίτητο νά δημοσιευτούν όσα άπ’ τά λόγια και τīs συνομιλίες του διαφύλαξαν στή μνήμη τους οι συνεργάτες του κι όσοι παρακολούθησαν τήν έμπνευσμένη δουλειά του. Γιατί ακόμα και στίς σύντομες και πρόχειρα διατυπωμένες παρατηρήσεις του πάνω στίς έντατικές πρόβες, ό Μέγιερχολντ, καθόριζε μέ όξύτητα και μεγάλη άκριβεια νομοτελειακές άρχές τής θεατρικής τέχνης—σέ μάγευε μέ τīs άναμνήσεις του άπό μεγάλους τεχνίτες πού τούς γνώρισε ή τούς είδε άπλώς νά παίζουν. Τήν κάθε πρόβα—είτε ήταν συνηθισμένη πρόβα καινούριου ήθοποιού είτε φρεσκάρισμα ξεκουνητισμένης παράστασης—τήν μετέβαλλε σέ ένα υπέροχο μάθημα τεχνικής. Φυσικά, οι σημειώσεις τών ανθρώπων πού τόν παρακολουθούσαν δέν μπορούν νά υποκαταστήσουν τά βιβλία πού δέν έγραψε. Όμως κι αυτές και μπορούν νά προσφέρουν σ’ όσους ενδιαφέρονται γιά τή ζωή και τó έργο τού υπέροχου καλλιτέχνη τής Σοβιετικής Σκηνής—του Βσέβολντ Έμίλιεβιτς Μέγιερχολντ.

Οι άντίπαλοί του όνομάζανε τόν Μέγιερχολντ “καλλιτέχνη τής παρακμής”. Αυτό, γιά μένα, ήταν συκοφαντία ή παρεξήγηση. “Ήμουνά πλάι του άρκετά χρόνια και δέν τόν άκουσα ούτε μιά φορά νά έκφράσει άνοιχτά ή μέ ύπονοούμενα τή συμπαθεία του γιά τήν τέχνη τής παρακμής, γι’ αυτό πού λέμε “παρακμή”. Αυτός, ό τόσο έρωτευμένος μέ τόν Πούσκιν, τόν Λέρμοντωφ, τόν Γκριμπογιένταφ, τόν Μπαλζάκ, τόν Σταντάλ τόν Τολστόι, τόν Τσέχωφ, τόν Μαγιακόφσκι, θιασώτης τής “παρακμής”;

Τό 1938 ό Μέγιερχολντ έλεγε συχνά πώς τó σύστημα Στανισλάβσκι, στο τελευταίο στάδιο τής διδασκαλίας του γιά τīs “φυσικές ενέργειες” είναι πολύ κοντινό μέ τή γραμμή πού ακολουθούσε κι ό ίδιος στο σκηνοθετικό και παιδαγωγικό του σύστημα. Μέ περηφάνεια τόνιζε, ύστερα άπό πολλές συζητήσεις μέ τόν Στανισλάβσκι, πώς τώρα πιά τίποτα δέν τούς χωρίζει. Ο Στανισλάβσκι, ύστερα άπ’ τήν Έπανάσταση, είδε μονάχα δυό παραστάσεις τού Μέγιερχολντ. Τόν “Μεγαλοπρεπή κερατά” και τó “Ένταλμα”. Τόν “Μεγαλοπρεπή” τόν όνόμασε διπλωματικά “χωρατό τού σκηνοθέτη” και σημείωσε τήν ιδιόμορφη ύποκριτική άτομικότητα τού Ίλινσκι (1). Τό “Ένταλμα” τόν κατενθουσίασε και στο διάλειμμα άνέβηκε στα παρασκήνια γιά νά συγχαρεί τόν πρωταγωνιστή, τόν νεαρό τότε Ε. Π. Γκάριν, τόσο ταραχτής και τά’χασε, πού κρύφτηκε κάτω άπ’ τó ντιβάνι! Αυτόπτες μάρτυρες βεβαιώνουν, ότi ό Στανισλάβσκι κι ό Μέγιερχολντ, συζητώντας γιά τήν παράσταση, κάθησαν πάνω σ’ αυτό

τό ντιβάνι! Στίς πρόβες τής τελευταίας παράστασης πού άνέβασε—“Μιά ζωή” (2)—ό Μέγιερχολντ έλεγε στους ήθοποιούς: “Αν ή παράστασή μας πετύχει, θά πάμε νά τή δείξουμε στον Κωνσταντίνο Σεργκέγιεβιτς—τόν Στανισλάβσκι. Μιά κι αυτός δέν μπορεί πιά νά τρέχει στα θέατρα, θά πάμε έμεις σ’ αυτόν”.

Άκόμα και στα θεαλώδη χρόνια τού Είκοσι, όταν θεωρούσαν πώς κανένα γιοφύρι δέν μπορεί νά υπάρξει άνάμεσα στον Μέγιερχολντ τού “Μυστήριου Μπούφ” μέ τó Θεάτρο Τέχνης (3) τού “Κάιν”, ό Μέγιερχολντ δημοσίευσε στήν έφημερίδα “Θεατρικός Άγγελιαφόρος” ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο μέ τόν τίτλο “Η μοναξιά τού Στανισλάβσκι” όπου προσπαθούσε νά τοποθετήσει τόν Στανισλάβσκι και τόν Βαχτάγκωφ άπ’ τή μιά, κι όλόκληρο τó Θεάτρο Τέχνης, άπ’ τήν άλλη—είν’ αλήθεια δίχως άρκετά άποδειχτικά. Όταν τό 1936 έτοιμάσαμε μαζί ένα καινούριο σχέδιο έκδοσης τών άρθρων του “Γιά τó Θεάτρο”, ό Μέγιερχολντ σέ κάθε καινούρια άνακατάταξη τής ύλης, συμπεριλάβαινε πάντοτε αυτό τó άρθρο—μόνο πού ‘θελε νά τó προσθέσει ένα “ύστερόγραφο γιά τó Τριάντα”—όπως έλεγε.

Ο Μέγιερχολντ είχε τή γνώμη πώς οι μανιέρες τού “συμβατικού θεάτρου” άποδείχτηκαν πío καρποφόρες στο πολιτικό προπαγανδιστικό θέατρο, ένα θέατρο πάθους και σάτιρας στα πρώτα χρόνια τής Έπανάστασης. Αυτή του τήν πεποίθηση ποτέ δέν τήν άρνήθηκε. Κάτι περισσότερο: Πίστευε πώς οι ιδιομορφίες τού “συμβατικού θεάτρου” μπορούν μ’ ένα φρεσκάρισμα τους νά χρησιμοποιηθούν και στήν καινούρια περίοδο, όταν χρέος τού θεάτρου ήταν πιά νά δώσει και νά προβάλλει ανθρώπινες μοίρες και χαρακτήρες τής σοσιαλιστικής κοινωνίας. Όμως, ήξερε καλά, πώς σ’ αυτή τήν περίπτωση, θά χρειαζότανε μιά σύνθετη και πío ύψηλη τεχνική άπό τόν ήθοποιό—κ’ έδω άκριβώς άρχισε ν’ άναζητεί σημεία στήριξης στίς δημιουργικές και παιδαγωγικές έπιτεύξεις τού Στανισλάβσκι.

Άναμφίβολα, ή κριτική πού έκανε ό Μέγιερχολντ στή σχολή τού Θεάτρου Τέχνης στα Είκοσι, ήταν συχνά μονόπλευρη και άδικη. Μὰ δέν ήταν ό μόνος πού έπαιρνε τέτοια θέση. Είναι γνωστός οι τσουχτερές έκφράσεις τού Μαγιακόφσκι γιά τó βιβλίο τού Στανισλάβσκι κ’ οι έξοντωτικές του κρίσεις γιά τīs παραστάσεις τού ΜΧΑΤ. Έδω, κ’ οι δυό τους λαθέψανε και στα τελευταία χρόνια τής ζωής του ό Μαγιακόφσκι έτοιμαζότανε νά γράφει έργο γιά τó ΜΧΑΤ, ενώ ό Μέγιερχολντ ύστερα άπό λίγα χρόνια δημιούργησε καινούρια φίλια και συμμαχία μέ τόν Στανισλάβσκι. Όμως και πριν άπ’ αυτό, κάνοντας κριτική σέ όρισμένες παραστάσεις τού Θεάτρου Τέχνης, (θυμάμαι τή φοβερή κριτική τής “Μπόρας”) ό Μέγιερχολντ προσπαθούσε νά ξεχωρίσει τή σκηνοθετική τεχνοτροπία άπ’ τήν ύψηλη τεχνική τής ήθοποιίας. Μπορεί ν’ άρνιότανε τήν πρώτη, όμως συχνά κατενθουσιαζόταν άπ’ τή δεύτερη.

Μέ τόν Βαχτάγκωφ, ό Μέγιερχολντ γνωριζόταν ένα—ένάμισυ χρόνο μονάχα. Όμως υπάρχουν έκφράσεις και τών δυό πού μαρτυράν άμοιβαίο μεγάλο σεβασμό και συμπάθεια. Νά μιά σημείωση πού έγραψε ό Βαχτάγκωφ (4) στο “Ήμερολόγιό του” στις 21 τού Μάρτη 1921, λίγον καιρό πριν πεθάνει: “Τί μεγαλοφυής σκηνοθέτης—ό πío μεγάλος άπ’ όσους υπήρξαν κ’ υπάρχουν. Κάθε δική του σκηνοθεσία είναι όλόκληρο θέατρο. Κάθε σκηνοθεσία του μπορεί νά δώσει όλόκληρη κατεύθυνση. Αυτός δέν συγκρίνεται μέ τόν Στανισλάβσκι—είναι μεγαλοφυής! Ο Μέγιερχολντ έδωσε τīs ρίζες στο θέατρο τού μέλλοντος. Και τó μέλλον θά τόν επιβραβεύσει. Ο Μέγιερχολντ στέκει πío ψηλά άπ’ τόν Ράινχαρντ, πío ψηλά άπ’ τόν Φούκς, πío ψηλά άπ’ τόν Γκρέγκ. Όλα τά θέατρα τού μέλλοντος θά συγκροτηθούν έτσι όπως τó προαισθάνθηκε ό Μέγιερχολντ. Ο Μέγιερχολντ είναι μεγαλοφυής! Ο Μέγιερχολντ έχει μιά εκπληκτική διαίσθηση

2) “Μιά Ζωή”, διασκευή τού γνωστού έργου τού Όστρόφσκι: “Πώς δένότανε τ’ ασάλι”.

3) “Θέατρο Τέχνης” (ΜΧΑΤ): Τό θέατρο τού Στανισλάβσκι και τού Νεϊμροβιτς—Νταντσένκο. Έκείνα τιά χρόνια ό άντίπαός του ήταν τó Θεάτρο τού Μέγιερχολντ (ΓΟΣΤΗΜ: Κρατικό Θέατρο Μέγιερχολντ)

4) Ε. Βαχτάγκωφ: Μεγάλος ρώσος σκηνοθέτης πού πέθανε πολύ νωρίς τό 1922. Σήμερα υπάρχει στή Μόσχα τó θέατρό του, πού έχει πάντα τ’ όνομά του: “Θέατρο Βαχτάγκωφ”.

1) Ίγκορ Ίλινσκι: Λαϊκός ήθοποιός τής Ε.Σ.Σ.Α., μαθητής τού Μέγιερχολντ, ένας άπ’ τούς μεγαλύτερους ήθοποιούς τού Σοβιετικού Θεάτρου και Κινηματογράφου. Είναι ήθοποιός και σκηνοθέτης στο “Μάλα Τεάτρ”.

του θεατρικού έργου. Σύνομα βρίσκει την έρμηνεία του στη μιὰ ή στην άλλη βάση. Κι αυτή ή βάση είναι τέτοια που μπορεί να ισχύσει σε μιὰ ολόκληρη σειρά από όμοιογενή έργα. Ούτε λόγος πώς ο Στανισλάβσκι είναι κατώτερος σάν σκηνοθέτης απ' τον Μέγιερχολντ. Ο Μέγιερχολντ έδωσε τις ρίζες στο θέατρο του μέλλοντος....”.

Μονάχα οι σύγχρονοι τής δόξας του Μέγιερχολντ έχουν ακριβή ιδέα για την έκτασή της. Στη Μόσχα του Είκοσι τὸ ὄνομά του ἀντηχοῦσε ἀδιάκοπα. Ξεπρόβαλλε μέσα ἀπ' τις ἀφίσεις, ἀπ' τις στήλες τῶν ἐφημερίδων, ἀπὸ κάθε σελίδα θεατρικοῦ περιοδικοῦ, ἀπ' τις καρικατούρες καὶ τις γελοιογραφίες τοῦ “Κροκοντίλ” τοῦ “Σμεχάτς” τοῦ “Τσουντάκ”, ἀντηχοῦσε στὶς σφοδρὲς λογομαχίες στὸν “Οἶκο τοῦ Τύπου”, στὶς ἀκαδημαϊκὲς ἑδρες τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Ἰδρύματος, στὰ ἐργατικὰ ἐκπαιδευτήρια, στὰ οἰκοτροφεία, στὸ Θέατρο τῆς παρωδίας καὶ τῆς μιμικῆς, στὰ χρονογραφήματα τοῦ Σοκόλσκι, στὰ τραγουδάκια τοῦ Γκρόμωφ, στ' ἀστεία τοῦ Ἀλεξέγιεβ καὶ τοῦ Μεντέλεβιτς. Ἐνα θεατρικὸ περιοδικὸ προκήρυξε κάποτε ἔναρξη ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους τοῦ Θεάτρου, γιὰ τὴν κατασκευή δυὸ ἀεροπλάνων: “Ερμόλοβα” καὶ “Μέγιερχολντ”. Αὐτὸ ἔγινε ὅταν ἀκόμα ζοῦσε ἡ Ἐρμόλοβα κι ὅταν ὁ Μέγιερχολντ βρισκότανε στὸ ζενὶθ τῆς δόξας του. Εἶχε γίνεи κανόνας νὰ τοῦ ἀπονέμουν λογιῶν-λογιῶν τιμητικὲς διακρίσεις. Τὸν εἶχαν ἀνακηρύξει “ἐπίτιμο Κόκκινο Στρατιώτη, ἐπίτιμο Κόκκινο Ναύτη, ἐπίτιμο ἀνθρακωρύχο”. Ὁ νεαρὸς τότε Ναζὶμ Χικμέτ, ποὺ φοιτοῦσε στὸ Πανεπιστήμιον τῶν ἐργαζομένων τῆς Ἀνατολῆς, τοῦ ἀφιέρωσε ἕνα ἀπ' τὰ πρῶτα του ποιήματα ποὺ εἶχε τὸν τίτλο: “Ζήτω ὁ Μέγιερχολντ”! Τὸ ὄνομα Μέγιερχολντ τὸ ἤξεραν οἱ πάντες, ἀκόμα καὶ κείνοι ποὺ δὲν πατοῦσαν ποτὲ στὸ θεάτρό του. Γιὰ τοὺς νοικοκυράκους ἦταν τέτοιο σκιάχτρο ὅπως κ' ἡ λέξη “Ενταλμα”, γιὰ τοὺς γείτονές του Γκουλιάσκιν. Στὶς συζητήσεις τῆς Μόσχας τοῦ Εἴκοσι τ' ὄνομά του ἀναφερόταν ὅπως κ' οἱ τυποποιημένες ἐκφράσεις: “Κάτω τὰ χέρια ἀπὸ...”, εἶτε “πρὸς ὄψωπο μὲ πρὸς ὄψωπο πρὸς...”, εἶτε “ὡς ἀπαντήσουμε μὲ...”. Μονάχα τ' ὄνομα τοῦ Μαγιακόφσκι μπορούσε νὰ συναγωνιστεῖ τὸ δικό του κι ἂν δὲν ἦταν φίλοι καὶ συναγωνιστὲς στὴ Τέχνη, καὶ τότε ἀκόμα; ἡ ἀκοή κ' ἡ ὄραση θὰ τοὺς βάζανε πλάι σὲ κάθε ἀνάλογη ὑπενθύμιση. Μονάχα ἀπ' τις

γελοιογραφίες καὶ τὶς καρικατούρες ποὺ τὸν ἀφοροῦν, θὰ μπορούσε νὰ συγκεντρώσει κανένας πελώρια συλλογή, (κι αὐτὴ ὑπάρχει σὲ μιὰ ἰδιωτικὴ βιβλιοθήκη). Τὰ θρυλικά σκάνδαλα τῶν ρωμαντικῶν στὶς πρεμιέρες τοῦ Βίκτωρα Οὐγκώ εἶναι παιχνιδάκια, ἂν συγκριθοῦν μὲ κείνα ποὺ γινότανε στὶς πρεμιέρες τοῦ Θεάτρου Μέγιερχολντ, εἴτε στὶς συζητήσεις ὅπου εἶχε ἀναγγελθεῖ ἡ συμμετοχή του. Ὅλ' αὐτὰ πρέπει κανεὶς νὰ τὰ ὑπενθυμίσει γιὰτὶ χωρὶς νὰ τὰ διηγηθεῖ σὲ κείνους ποὺ δὲν τὰ ξέρουν ἢ τὰ ξέχασαν, εἶναι ἀδύνατο, εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο, νὰ μεταδώσει τὴ γοητεία ποὺ εἶχε τ' ὄνομα Μέγιερχολντ. Τὸ 1928, ταξιδεύοντας στὸ ἐξωτερικὸ, ὁ Μέγιερχολντ ἀρρώστησε καὶ στὴ Μόσχα ἔγινε προσπάθεια νὰ πάρουν τὸ θέατρο ἀπ' τὸν προσωρινὰ ἀκέφαλο θιάσο του. Ὅλη ἡ νεολαία τῆς Μόσχας ξεσηκώθηκε νὰ τὸν ὑπερασπίσει. Ἐγὼ, πῆγα ἀκόμα στὸ ἐννιατάξιο· ὅμως θυμᾶμαι πολὺ καλὰ τὴ φλογερή, τὴν ξαναμμένη συνέλευση στὴν Κόκκινη αἴθουσα τῆς Ἐπιτροπῆς Μόσχας καὶ τὸ λόγο τοῦ ἀρχισυντάκτη τῆς “Κομσομόλσκαγια Πράβντα” Ταρας Κοστρώφ γιὰ τὴν ἀνάγκη ν' ἀποκρουστεῖ ἡ ἐπίθεση ἐναντία στὸ Θέατρο τοῦ Μέγιερχολντ. Λίγο πρὶν ἀπ' αὐτὸ ἐκπατρίστηκε ὁ Μιχαὴλ Τσέχωφ κ' οἱ ἔχθροί του Μέγιερχολντ (τέτοιοι ὑπῆρχαν πάντα μὲ τὸ παραπάνω) διαδῶσαν τὴ φήμη πὼς κι ὁ Μέγιερχολντ ἐτοιμαζόταν ν' ἀκολουθήσει τὸ παράδειγμά του. Τώρα πιά ξέρουμε πόσο ἀποφασιστικὰ ἀρνήθηκε ὁ Μέγιερχολντ νὰ συμφωνήσει μὲ μιὰ τέτοια πρόταση—τὸ ἐπιβεβαίωσε κι ὁ ἴδιος ὁ Τσέχωφ (5).

Ἐκανε τὰ πρῶτα του βήματα ὁ Σοβιετικὸς Κινηματογράφος καὶ εὐθὺς ἔλαμψαν σ' αὐτὸν τὰ ὄνόματα τῶν μαθητῶν τοῦ Μέγιερχολντ: Κ. Αἰζενστάιν, Ἰγκὸρ Ἰλίνσκι, Ν. Ὀχλόπκωφ, Στράουχ, καὶ λοιποὶ, καὶ λίγο ἀργότερα, Ε. Γκάριν, Μπογκολιούμπωφ, Σβερντλίν, Σαμοήλωφ. Γιὰ τοὺς νεαροὺς “Μέγιερχολντικούς” ὁ Κινηματογράφος δὲν ἦταν “εὐκολὸ παραδάκι” ὅπως γιὰ πολλοὺς ἄλλους ἡθοποιούς τοῦ θεάτρου. Φτιάχνοντας δημιουργικὰ “μούσκουλα” ἄρχισαν νὰ νιώθουν στενόχωρα στὸ πατρικὸ του σπίτι στὴν “Πλατεία Θριάμβου”. Γιὰ πολλοὺς ἀπ' αὐτοὺς γρήγορα ἔγινε πελώρια πλατεία θριάμβου ἡ παγκόσμια ὁδοῦ. Ἀκριβῶς σ'

5) Μιχαὴλ Τσέχωφ: Μεγάλος ρῥσος ἡθοποιός, ἀνηψιὸς τοῦ Ἀντὸν Πάβλοβιτς Τσέχωφ.

Μιὰ ἀνέκδοτη φωτογραφία τοῦ 1936: Ὁ Μπόρις Πάστερνακ, ὁ Μέγιερχολντ καὶ ὁ νεαρὸς τότε βοηθὸς του καὶ συγγραφέας τοῦ ἔρθρου Ἀλεξάντερ Γκλαντκόφ, ποὺ ἔδωσε καὶ τὴ σπάνια αὐτὴ φωτογραφία νὰ δημοσιευθεῖ στὸ “Θέατρο”



αυτά τὰ χρόνια, ὅταν ὁ Κινηματογράφος ἀπὸ ἐμπορικὴ ἐπιχείρηση ἀρχίσει νὰ γίνεται μιὰ ἀπ' τὶς κορυφαῖες τέχνες τῆς ἐποχῆς μας, σ' αὐτὰ τὰ χρόνια τοῦ "κεραυνοβόλου πολέμου" του, ἡ συγγένεια τῆς πρὸ νεαρῆς τέχνης μὲ τὴν παραστάσεις τοῦ Μέγιερχολντ ἦταν φανερὴ καὶ ἀναμφίβολη, — φτάνει κανεὶς νὰ θυμηθεῖ τὸ "Τράστ Δ. Ε." τὴν "Λίμνη Λιούλ" τὸ "Δάσος" καὶ ἀκόμα τὸν "Επιθεωρητὴ". Μὰ ὅχι μόνο στὸν Κινηματογράφου. "Ὅλα ὅσα μᾶς συγκινούσαν μὲ τὴν καινοτομία τους, ὅλα ὅσα μᾶς φαίνονταν ὅχι μιὰ λογικὴ ἐπανάληψη τοῦ παλίου, μὰ ἐκφράζαν τὸν αἰῶνα μας, τοὺς ρυθμούς μας, τὴν αἴσθησιν τοῦ χώρου καὶ τῆς ὕλης — ὅλα, ὡς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο, πρώτη φορὰ μᾶς γοήτεψαν σὲ τοῦτο τὸ Θέατρο. Δὲν εἶναι τυχαῖο πῶς ὁ πρῶτος ἡθοποιὸς τοῦ Θεάτρου Μέγιερχολντ, ὁ Ἰγκὼρ Ἰλνσκι ἔγινε τὸ πρῶτο ἀστὴρ τοῦ Σοβιετικοῦ Κινηματογράφου. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ "Βραδυνὴ Μόσχα", ρεκλαμάρωντας τὰ καινούρια ἀριστουργήματα "Ὁ δειλὸς" τοῦ Κριούζε καὶ "ἡ Φιλοξενία μᾶς" τοῦ Μπάστερ Κήτον, ἐτύπωνε σ' ὅλο τὸ μήκος τῆς ἀφίσας τὶς γυνῶμες τοῦ Μέγιερχολντ γι' αὐτὰ τὰ φίλμ.

Τὸ Θέατρο τοῦ Μέγιερχολντ σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ἦταν ἰδανικὰ σύγχρονο Θέατρο. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ ἡ κρίσις του στὴν δεκαετία τοῦ Τριάντα ἦταν πολὺ πρὶ βασανιστικῇ κ' ἰσχυρῇ ἀπ' ὅτι, στ' ἄλλα θεάτρα πού πέρασαν παρόμοιο στάδιο. Τόσο δυνατὰ κ' ἐκφραστικὰ ἔδωσε τὴν ἐποχὴ του, ἔτσι ἀφείδωλα ξόδεψε τὶς δυνάμεις του σὲ κείνα τὰ χρόνια, πού ἦταν φυσικὸ νὰ μὴ μπορεῖ ἔτσι γρήγορα ν' ἀναλάβει. Κι ὅταν, ἀργότερα, παρατηροῦσα τὸν Μέγιερχολντ — στὶς μέρες τοῦ Θεατρικοῦ Φεστιβάλ, τὸ 1936 — θυμήθηκα τὸ ἀθάνατο διήγημα τοῦ Γκέρτσεν γιὰ τὸν μοναχό, ἀκατανόητο καὶ λιγὰς καμικὸ Τσαντάεφ στὰ σαλόνια τῆς Μόσχας τοῦ περασμένου αἰῶνα.

"Ξαφνικὰ ἀλλάξαν οἱ καιροί"... Ὁ καιρὸς ἄλλαξε κι ὤρμησε μπροστά... Αὐτὸ πληρώθηκε ἀκριβὰ, ὅχι μόνον ἀπ' τὸν Μέγιερχολντ. Καὶ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζει, ὅτι στὴ δεκαε-

τία τοῦ Τριάντα τὸ θεάτρο τοῦ ἔχασε τὰ θέματά του καὶ τὸ κοινὸ του, ἡθοποιούς καὶ θεατῆς, συγγραφεῖς κ' ἐπιτυχία, τὰ πάντα, ἔξω ἀπὸ τὴν ἀκόμα πρὶ ὥριμη, δεξιότεχνη μαστορία τοῦ Μέγιερχολντ, ἔξω ἀπ' τὰ ἀκόμα πρὶ σίγουρα μάτια καὶ χέρια ἐνὸς καλλιτέχνη πού ἔκανε θαύματα σὲ μιὰ ἄβολη σκηνὴ μὲ ἓναν ἀδυνατισμένο θίασο. Ὡστόσο τὰ θαύματα αὐτὰ ἦταν συχνὰ ἄσκοπα...

Ἦταν ἀκόμα διάσημος κι ἀγαπητός. Οἱ ἄνθρωποι τῆς τέχνης τρέχαν νὰ παρακολουθήσουν τὶς πρόβες του. Μετέβαλλε αὐτὲς τὶς πρόβες σὲ σοφὰ μαθήματα δεξιότητις. Κρατώντας τὴν ἀνάσα τους κάθονταν στὴ μισοσκότεινη σάλα καὶ χαίρονταν τὶς "ἐπιδείξεις" τοῦ ἡθοποιοῦ, σκηνοθέτες καὶ διάφοροι φιλοξενούμενοι τῆς Μόσχας: ὁ Νούρντα Γρήγ, ὁ Φούτσικ, ὁ Σέκι Σάνο, ὁ Λέον Μουσινάκ, ὁ Λουί Ἀραγκόν, ὁ Ραφαέλ Ἀλμπέρτι, ὁ Γκόρντον Γκρέγκ κι ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Μὰ τὰ καθήκοντα πού ἔβαζε μπροστά του ἦταν ἀπραγματοποίητα εἴτε ρηχὰ. Στὴ Μόσχα τοῦ 1937 ἦταν ἀπραγματοποίητος ὁ "Μπόρις Γκοντουνῶφ" τοῦ Πούσκιν καὶ δὲ χρειάζονταν ἡ "Νατάσσα" τῆς Σεϊφούλινα. Ἀσπρίσε τὸ κεφάλι του καὶ τὰ γερατιὰ μαλάκωσαν τὰ σκληρὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὶς ἀπότομες κινήσεις: ὁ ἴδιος ἔγινε πρὶ ὑπομονετικὸς, πρὶ πλατύς, πρὶ μαλακός, ὥστόσο δὲν ἔπαψε νά'ναι αὐτὸς πού ἦταν. Ἀκόμα πρὶ τραγικὰ ἐκδηλώνονταν ὁ Δονκιχωτισμὸς του: ἡ ἀνισομετρία ἀνάμεσα στὴν ἔκτασι τῆς σύλληψης καὶ τὴν ἀνεπάρκεια τῶν μέσων.

Ἦμουν ἐρωτευμένος ἀπ' τὰ νεανικὰ μου χρόνια μὲ τὸν Μέγιερχολντ ἀρχηγό, μὲ τὸν Μέγιερχολντ τῆς δεκαετίας τοῦ Εἴκοσι. Ἦταν γραφτὸ νὰ γνωρίσω ἀπὸ κοντὰ ἓναν καινούριο Μέγιερχολντ. Ὁ πρῶτος, μοῦ φαινόταν πάντα ἀφαστος, ἀπρόσιτος. Ὁ δεύτερος, ἦταν ἀπλὸς καὶ γοητευτικὸς. Ὁ πρῶτος, σοῦ ξεσήκωνε τὸν ἐνθουσιασμό, τὴν τάση νὰ τὸν μιμηθεῖς. Τὸν δεύτερο, συχνὰ τὸν ἀντίκρυζες μὲ κάποια πίκρα καὶ θλίψη... Μὰ κι ὁ πρῶτος κι ὁ δεύτερος ἦταν καταπληκτικὰ ἀσυνήθιστοι, ἀσύγκριτοι, μεγαλοφυεῖς, μοναδικοί!...

Μ Ι Λ Α Ε Ι Ο Μ Ε Γ Ι Ε Ρ Χ Ο Λ Ν Τ

Ἀπ' τὰ ἑφτά μου χρόνια, τὸ θεάτρο ἔγινε σκοπὸς τῆς ζωῆς μου. Οἱ μεγάλοι μὲ βρίσκαν πάντα μπροστά σ' ἓναν καθρέφτη τὴν ὥρα πού πάσχιζα νὰ μεταβάλλω τὴ φυσιογνωμία μου. Ἀργότερα ἐνίωσα κι ἄλλες κλίσεις τῆ Μουσικῆς (βιολί), στὴ Λογοτεχνία, στὴν Πολιτικὴ. Ἡ κλίση γιὰ τὸ Θέατρο ἀποδείχτηκε πρὶ δυνατὴ. Τί ἐπέδρασε πρὶ πολὺ στὴ ζωὴ μου; Πολλὰ. Πρῶτα-πρῶτα ἡ μεγάλη Ρωσικὴ Λογοτεχνία, προσωπικὰ ὁ Τσέχωφ, ὁ Στανισλάβσκι, οἱ ὑπέροχοι ἡθοποιοὶ τοῦ "Μάλι Τεάτρ", ὁ Μπλόκ, ὁ Μαίτερλικ, ὁ Χάουπτιμαν, ἡ μελέτη παλιῶν θεατρικῶν ἐποχῶν, τὸ ξαναγύρισμα στοὺς μεγάλους Ρώσους ποιητῆς, στὸν Πούσκιν, στὸν Λέρμοντωφ, στὸν Γκόγκολ, ἡ θύελλα τῆς Ὀκτωβριανῆς Ἐπανάστασης, ἡ αὐστηρὴ ὁμορφιά τῆς, ἡ καινούρια τέχνη τοῦ Κινηματογράφου, ὁ Μαγιακόφσκι, ξανὰ ὁ Πούσκιν, κι ὅλα μὲ μιὰ δύναμη π' ἀδιάκοπα φούντωνε. Τάχα μπορεῖ νὰ τ' ἀπαριθμήσεις ὅλα; Τὸν καλλιτέχνη τὸν τραβᾶνε πολλὰ, πρέπει ν' ἀνταποκρίνεται σὲ πολλὰ, κάτι νὰ παίρνει, κάτι ν' ἀφήνει. Νά, τώρα μοῦ εἶπατε γιὰ τὸν Χεμινγκουαίη. Τ' ἄκουσα κ' ἐγὼ αὐτὸ τὸ ὄνομα. Ὅπωςδὴποτε θὰ τὸν διαβάσω (*).

Ὁ Μπετόβεν ἔλεγε πῶς ἔγινε καλὸς μουσικὸς ὅταν δὲν προσπαθοῦσε πρὶ νὰ βάζει σὲ μιὰ συνάτα θέματα πού θὰ μπορούσε νὰ γιομίσουν ἄλλες δέκα. Ἄν αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια, ἐγὼ βρίσκομαι ἀκόμα πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴν τελειότητα.

Μερικοὶ βλέποντας ἓνα βάραθρο συλλογίζονται τὸ χάος. Ἄλλοι συλλογίζονται τὴ γέφυρα. Ἀνῆκω στοὺς δευτέρους.

Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ 'ναι τὴν ὥρα τῆς πρόβας σίγουρος. Καλύτερα νὰ κάνεις ἓνα τολμηρὸ λάθος, παρὰ νὰ σέρνεις αὐτὰδεια πρὸς τὴν ἀλήθεια. Τὸ λάθος μπορεῖς νὰ τὸ διορθώσεις τὸ ἄλλο πρῶτ, ὅμως μὲ τίποτα δὲν μπορεῖς νὰ ἀποκα-

ταστήσεις τὴν ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης τοῦ ἡθοποιοῦ σ' ἓναν σκηνοθέτη πού ἀδιάκοπα διστάζει κι ἀμφιταλαντεύεται.

Ἄν φώναξα σήμερα στὸν ἡθοποιὸ "καλὰ", αὐτὸ δὲν σημαίνει πῶς θά'μαι εὐχαριστημένος μαζί του κι αὐριο ὅταν ἐπαναλάβει αὐτὸ τὸ μέρος, ὅμοια.

Ὁ Πικασσὸ μοῦ ὑποσχέθηκε πῶς θά'ναι ὁ σκηνογράφος τοῦ "Ἀμλετ" ὅταν καταπιαστούμε μ' αὐτόν. Ὅταν καταπιαστούμε... Ὅλη μου τὴ ζωὴ ὀνειρεύομαι τὸν "Ἀμλετ" καὶ πάντα ἀναβάλλω, πότε μὲ τὴ μιά, πότε μὲ τὴν ἄλλη αἰτία. Ἐδῶ πού τὰ λέμε, ἔχω ἀνεβάσει στὴ φαντασία μου κάμποσους "Ἀμλετ" ὡς τὰ τώρα — εἰσεῖς ξέρετε, σᾶς ξαναμίλησα... Μὰ τώρα πρὶ ἀποφάσιμα ὀριστικά. Ὁ "Ἀμλετ" θά'ναι ἡ πρῶτὴ μας παράστασι στὸ νέο μας κτίριο. Θ' ἀρχίσουμε μὲ "Ἀμλετ". Θὰ ἐγκαινιάσουμε τὸ καινούριο μας θεάτρο μὲ τὸ καλὺτερο ἔργο τοῦ κόσμου. Καλὸς οἰωνός!

Στὴν τέχνη πρὶ σοβαρὸ κι ἀπ' τὸ "ξέρω" εἶναι τὸ "διαισθάνομαι".

—Πρὶ ἀλαφρυὰ! Μὴ καθόσαστε στὸ σβέρκο τοῦ θεατῆ!

Ἀκόμα καὶ στὶς παύσεις πρέπει νὰ ξερίεις νὰ κρατᾶς τὸ ρυθμὸ τοῦ διαλόγου.

Ἐνα ἀντικείμενο στὸ χέρι εἶναι συνέχεια τοῦ χεριοῦ.

Πρὶν ἀπ' τὸν "Επιθεωρητὴ" ὀργάνωσα εἴκοσι παραστάσεις πού ἦταν ξετάσεις γιὰ τὸν "Επιθεωρητὴ".

Ὅταν ἀνέβαζα τὴν "Κυρία μὲ τὶς καμέλιες" φιλοδοξοῦσα: Ὁ ἀεροπόρος πού θὰ 'βλεπε τὴν παράστασι, θὰ 'πρεπε, ὅστερα ἀπ' αὐτὴν, νὰ πετάξει πρὶ καλὰ.

Σαϊξπηρισμός, δὲν σημαίνει ἀναβίωσι τῆς τεχνικῆς τοῦ θεάτρου στὰ πρότυπα τῆς Ἑλισαβετιανῆς ἐποχῆς, μὰ ἀφομοίω-

6) Σημείωσι τοῦ 1936. Τότε εἶχαν πρωτοεμφανισθεῖ σὲ ρούσικη μετάφρασι τὰ βιβλία τοῦ Χεμινγκουαίη "Θάνατος τὸ ἀπομνημόνιο" καὶ "Φιέστα".

ση πάνω σὲ σύγχρονο ὕλικό, τῆς πολυμορφίας καὶ τῆς μνημειακῆς τῆς ἀπλοχωρίας.

Ἡ Τέχνη τοῦ Θεάτρου δὲν ἐξελίσσεται μοναχά, ἀλλάζει τρόπους ἐκφράσης, ἀνάλογα μὲ τὸ χαρακτῆρα τῆς ἐποχῆς, τὶς ἰδέες τῆς, τὴν ψυχολογία, τὴν τεχνική, τὴν ἀρχιτεκτονική, τὴν μόδα. Πιστεύω πὼς στοὺς θεατὲς τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Ἀριστοφάνη, θὰ φαινόντουσαν πολὺ κακοὶ, οἱ καλῦτεροι ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς ἡθοιοποιοὺς μας. Ἔτσι θὰ φαινόντανε καὶ σὲ μᾶς ὁ Καρίγκιν, ἂν μπορούσαμε νὰ τὸν δοῦμε. Κάθε ἐποχὴ ἔχει ἕναν ἰδιαίτερο κώδικα ἀπὸ συμβατικότητες πού χρειάζεται νὰ κανεῖς νὰ τὶς κρατάει, ἂν θέλει νὰ ἴναι κατανοητός, καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεχνάει πὼς οἱ συμβατικότητες ἀλλάζουν. Σ' ὁρισμένες παραστάσεις τοῦ «Μάλι Τεάτρ» μού φαίνεται πὼς βλέπω μιά ἡλικιωμένη μπόλσεβικὰ νὰ κάνει ὑποκλίσεις εἴτε ἕναν ἥρωα τοῦ ἐμφύλιου πολέμου νὰ φιλεῖ τὸ χέρι μιᾶς κοπέλας μὲ πέτσινο παλτό. Στὴ ζωὴ πολὺ εὐκόλα νιώθουμε τὴ νοθεὶα τῆς ἀπαρχαιωμένης συμβατικότητος· στὸ Θέατρο ὅμως τὴ χειροκροτοῦμε.

Οἱ θεατρικὲς παραδόσεις ζοῦνε μέσα στοὺς αἰῶνες πολὺ σύνθετη ζωὴ. Παλιόνουν καὶ σοῦ φαίνεται πὼς πέθαναν καὶ ξαφνικὰ ἀνασταίνονται καινούριες. Κάθε θέατρο ἀπ' τὴ φύση του εἶναι συμβατικό, ὅμως ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ μιά καὶ στὴν ἄλλη συμβατικότητα.

Ὁ ἡθοιοπὸς δὲν πρέπει νὰ βιδώνει τὸ ρόλο του σφιχτά ὅπως κι ὁ μηχανικός τὰ ἐξαρτήματα μιᾶς γέφυρας. Πρέπει ν' ἀφήνει περιθώρια κι ἀνοίγματα γιὰ τὸν αὐτοσχεδιασμό. Ὁ Μοτσάλωφ ἔπαιζε κάθε φορὰ διαφορετικὰ τὴν ἴδια σκηνή, μὰ δὲν ἄλλαξε τὰ κίνητρα τοῦ ρόλου, ἔβρισκε ὅλο καὶ νέες παραλλαγές ἀνάλογα μὲ τὴ διάθεσή του, τὸν ἀριθμὸ τῶν θεατῶν, ἀκόμα κι ἀνάλογα μὲ τὸν καιρό!

Ἡ δημιουργία εἶναι μεγάλη χαρά. Ὁ ἡθοιοπὸς πού ὑποκρίνεται τὸν Ἀμλετ μπρὸς στὸ θάνατο, εἴτε τὸν Μπόρις Γκουντουνφ, πρέπει νὰ συγκλονίζεται ἀπ' τὴ χαρά. Αὐτὸς ὁ καλλιτεχνικός ἐνθουσιασμός θὰ τοῦ δώσει ἐκεῖνα τὰ ἐσωτερικὰ «βόλτ» ἐκείνη τὴν ἐνταση πού θὰ κάνει ὅλες τὶς ἀποχρώσεις νὰ λάμπουν.

Ἄν δὲν μπορείτε ν' ἀπαλλαγεῖτε ἀπὸ κάποιο ἐλάττωμά σας στὴν προφορὰ ἢ στὴν τεχνικὴ τῆς κίνησης, τότε ἀναγκάστε τὸ θεατὴ ν' ἀγαπήσει τὸ ἐλάττωμά σας. Ὁ Ἀντρέεβ—Μπουρλάκ ψεύδιζε, ὁ Ρόσωφ τραύλιζε, ὁ Λεονίδωφ εἶχε μιά σφυριχτὴ προφορὰ, ἡ Σάβινα κ' ἡ Σάρρα Μπερνάρ μιλούσαν μὲ τὴ μὺττη, μὰ ἡ σκηνικὴ τους γοητεία ἦταν τόσο, πού οἱ ἰδιότητες αὐτὲς γινόνταν προτερήματα.

Ἐκτὸς ἀπ' τὰ μεγάλα ἔργα τῆς δραματουργίας, ὑπάρχουν ὁρισμένα ἄλλα πού δὲν ἔχουν μεγάλη ἀξία, ὅμως ἀπάνω τους ἔχουν ἀφήσει τ' ἀχνάρια τους ὑπέροχες ἐρμηνεῖες. Αὐτὰ τὰ ἔργα γίνανε καμβὰς γιὰ συγκλονιστικούς καλλιτεχνικούς αὐτοσχεδιασμούς—ἔτσι ὅπως συμβαίνει μὲ πολλὰ ἔργα γιὰ πιάνο τοῦ Ἀντὸν Ρουμπιστιάν πού εἶναι «σχήματα» γι' ἀριστοτεχνικὲς ἐρμηνεῖες. Ὅμως μονάχα ἕνα παίξιμο μαστορικό καὶ περιεκτικό εἶναι σὲ θέση νὰ γιομίσει αὐτὰ τὰ σχήματα. Ἔτσι ἡ Ἐλεονώρα Ντοῦζε, ἔπαιζε μεγαλοφυέστατα τὴν «Κυρία μὲ τὶς Καμέλιες» κι ὁ Σαλιάπιν τραγουδοῦσε ὑπέροχα τὴν ἀδύνατη ὅπερα «Δαίμονας».

Ἡ δύναμη τοῦ Σαλιάπιν δὲν ἦταν ἡ δυναμικότητα τῆς φωνῆς ἢ τοῦ τέμπρου τῆς—ὑπῆρχαν πιὸ δυνατὲς φωνὲς καὶ πιὸ ὁμορφα τέμπρα—μὰ ἡ ἱκανότητά του νὰ τραγουδαῖ ὄχι μόνο τὶς νότες μὰ καὶ τὸ κείμενο. Τὸ πετύχαινε γιὰτὶ εἶχε τέτοιο μουσικὸ αἶσθημα πού τοῦ ἐπέτρεπε νὰ μὴ σκέφτεται τὶς νότες· τραγουδοῦσε φυσικά· ὅπως μιλάμε.

Ἡ παραφορά, τὰ σκάνδαλα, οἱ θυμοὶ τοῦ Σαλιάπιν στὶς πρὸβες ἢ στὴν παράσταση, οἱ καυγάδες του μὲ τοὺς μαέστρους καὶ τοὺς συναδέλφους του ἐξηγοῦνται πολὺ ἀπλά: Εἶχε τόσο ἐξαιρετικὴ μουσικότητα πού καὶ τὸ παραμικρὸ φάλτσο τοῦ πλήγωνε τὴν ἀκοή, ὅπως μᾶς πληγώνει τὸ γκρατζούνισμα μιᾶς πέτρας στὸ τζάμι. Δοκιμάστε νὰ μείνετε ἀπαθὴς τὴν ὥρα πού κάποιος ἄτακτος μικρὸς ἀρχίζει νὰ σέρνει στὸ τζάμι ἕνα κομμάτι τούβλο. Ὁ Σαλιάπιν ἀκούγε

στὴν ὀρχήστρα τὰ πάντα καὶ τὸ παραμικρὸ, πού ἐμεῖς δὲν τὸ προσέχουμε, γι' αὐτὸν ἦταν μαρτύριο. Ἡ εὐκολοπλήγωτη αἰσθαντικότητά του, ἦταν μιά ἰδιότητα ὄχι μόνο ψυχική, μὰ καὶ ψυχο-φυσιολογική, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τοὺς λυρικούς ποιητὲς, πού πρέπει νὰ τοὺς προφυλάσσουμε ἀπ' τὴν αὐτοκτονία ὅπως προφυλάσσουμε τοὺς ἐργάτες μιᾶς βλαβερῆς γιὰ τὴν ὑγεία δουλειᾶς ποτίζοντάς τους γάλα. Ὁ θάνατος τοῦ Μαγιακόφσκι ἦταν μιά παράβαση τῶν ὅρων ἐργατικῆς ἀσφαλείας σ' ἕνα ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπικίνδυνους τομεῖς παραγωγῆς—τὴν ποίηση.

Ὅταν ὁ Λένσκι ἔπαιζε τὸν Φαμούζωφ, πλημμύριζε ἀπὸ ἐνθουσιασμό. Ὡς τὰ τώρα θυμάμαι τὰ κεντίδια τοῦ ρόλου. Ὅταν ἔπαιζε ὅμως ὁ Γιούζιν—Σουμπάτωφ ἔνωθα: Μπροστὰ μου ἔχω ἕνα κασόνι πού τοποθέτησαν ἀπάνω του μιά πλάκα γραμμοφώνου. Ἡ πλάκα μπορεῖ νά'ταν καλὴ μὰ τὸ κασόνι ἔμενε πάντα κασόνι.

«Πιὸ κοντὰ στὴν πόρτα πρὶν ἀπ' τὴν ἐξοδο. Πιὸ κοντὰ». Αὐτὸ εἶναι ἀξίωμα. Ὅσο πιὸ κοντὰ εἴσατε στὴν πόρτα, τόσο πιὸ ἐντυπωσιακὴ θά'ναι ἡ ἐξοδὸ σας. Στὴν κορυφαία στιγμή, ὅλα τ' ἀποφασίζει τὸ δευτερόλεπτο τοῦ χρόνου καὶ τὸ ἐκατοστόμετρο τοῦ χώρου. Αὐτὴ τὴν ἀλγεβρα τῆς σκηνοθετρίας δὲν τὴν ἀγνοοῦσαν οὔτε ἡ Ἑρμόλοβα, οὔτε ἡ Κομισαρζέβσκαγια, οὔτε ὁ Λένσκι, οὔτε ὁ Μάμοντ Ντάλσκι.

Οἱ κινήσεις σας, ὅταν φορᾶτε φράκο, πρέπει νά'ναι μισοκινήσεις. Οἱ ἀγκῶνες πρέπει νά'ναι κοντὰ στὸ κορμί. Οἱ χειρονομίες σύντομες, οἱ κινήσεις ἀνάλαφρες. Ὅταν ὁ Νταλμάτωφ ἔβγαινε στὴ σκηνὴ μὲ φράκο, αὐτὸ καὶ μόνο ἦταν ὁλόκληρο θέαμα. Μόνο γι' αὐτὸ ἀξίζει νὰ πληρώσεις. Θυμάμαι, κάποτε, ὁ Στανισλάβσκι δυὸ ὁλόκληρες ὥρες περιδιάβαζε ἀμίλητος μπροστὰ μας, τυλιγμένος σ' ἕνα μανδύα. Στριφογύριζε, ξάπλωνε, κάθονταν. Ὑστερα ἀπ' αὐτὸ τὸ θέαμα δὲν μπορούσα νὰ κοιμηθῶ ὁλόκληρη νύχτα. Πρέπει ν' ἀγαπᾶμε κι αὐτὲς τὶς λεπτομέρειες στὸ Θέατρο.

Μιλώντας γιὰ τὴν τέχνη τοῦ ἐρμηνευτικοῦ αὐτοπεριορισμοῦ, πάντα φέρνω σὰν παράδειγμα τὸ παίξιμο τοῦ Βαρλάμωφ,

Μιά σπάνια φωτογραφία: Ὁ Σοστάκοβιτς στὸ πιάνο. Δίπλα του ὁ Μέγιερχολντ καὶ ὁρθὸς ὁ Μαγιακόφσκι (1930)



σέ κάποιο ξεχασμένο τώρα έργο, όπου έπαιζε είκοσι όλόκληρα λεπτά ξαπλωμένος στο κρεβάτι. Θυμάμαι ένα παράδειγμα ακόμα πιό φωτεινό: 'Η περίφημη γαλλίδα ήθοποιός Ρεζάν, έπαιζε μία όλόκληρη πρώτη πράξη, ξαπλωμένη. Στο τέλος της πράξης έπρεπε νά σηκωθεί και νά πάει στην πόρτα. Και σηκώθηκε... Μά πώς σηκώθηκε!... Κ' έκει έγινε αύλαία!..

Ξαναφέροντας τὸ παίξιμο τῆς Ντοϋζε, θέλω νά τονίσω τὴν καταπληκτικὴ τῆς ἱκανότητα νά οἰκονομᾷ δυνάμεις καὶ νά "ξεκουράζεται" στὴ σκηνή, στὰ στάσιμα μέρη τοῦ ρόλου τῆς. Μά τόσο ξυπνὰ διάλεγε αὐτὰ τὰ μέρη, πού, τὰ ἀδία αὐτὰ κομμάτια, πλημυρίζαν ἀπὸ ἐκφραστικότητα. "Ἔτσι, καθόρθω νά οἰκονομᾷ δυνάμεις καὶ νά παίζει καθημερινὰ πελώριους ρόλους χωρὶς κούραση καὶ χωρὶς φανερὴ ἔνταση. Λένε πὼς κάποιος ρώτησε τὴ Ντοϋζε, ὕστερα ἀπὸ μιὰ παράσταση τῆς "Κυρίας μὲ τὶς καμέλιες", ἂν κουράστηκε. Κι αὐτὴ τοῦ ἀπάντησε ἐνοχλημένη:

— Κύριε,... Ξεχνάτε πὼς εἶμαι ἡθοποιός!

Στὸ παίξιμο τῆς Ντοϋζε ἐνθουσίαζε ἡ δύναμη τῆς ὁλοένα αὐξανόμενης δραματικῆς ἐντάσης. Κανένας δὲ μπορούσε σὰν κι αὐτὴ νὰ μεταδώσει τὶς διαδοχικὲς μεταπτώσεις ἐνὸς ρόλου. Στὴν 'Ιουλιέτα ἀρχίζει τὸ ρόλο μὲ ὑπερβολικὴ παιδικότητα καὶ τὸν τέλειωκε σὰν ὥριμη συντριμμένη γυναικί. Γιὰ νά γίνει μάλιστα ἡ ἀντίθεση μεγαλύτερη, λιγότευε στὴν ἀρχὴ τὴν ἡλικία τῆς 'Ιουλιέτας: Δὲν ἦταν 15 χρονῶν, μὰ γύρω στὰ 13. Συνηθίζουν νά μιλάνε γιὰ τὴν ἀπόλυτη δαισθητικὴ φύση τῆς τέχνης τῆς, γιὰ τὴν ἔλλειψη κάθε τεχνικοῦ ὑπολογισμοῦ, μὰ αὐτὸ εἶναι ἀνοησία. Σ' αὐτὴ τὴν ὑπερβολικὴ παιδικότητα τῆς 'Ιουλιέτας στὴ πρώτη πράξη, ὑπάρχει ὁ ἀκριβὴς ὑπολογισμὸς τοῦ δημιουργοῦ, ὅπως ἄλλωστε καὶ σ' ὅλους τοὺς περίφημους τῆς μονόλογους, πού τοὺς ἀρχίζει πάντα πολὺ χαμηλά, γιὰ ν' αὐξήσει τεχνικὰ πιὸ ὕστερα τὴ σκάλα ἀπ' ὅπου θὰ τινάζοταν ψηλὰ ἢ φωνή. 'Η φυσικὴ φωνὴ τῆς δὲν ἦταν δυνατὴ, φαίνονταν ὅμως πολὺ δυνατὴ ἀπ' τὴν ἀντίθεση πού δημιουργοῦσε—ἀπ' τὸν ψιθυρο τῆς πρώτης φράσης. Σ' αὐτὴ τὴν τέχνη—στὸ νὰ ἀπλώνει τὴ φωνὴ τῆς στὴ διαπασῶν, ἡ Ντοϋζε εἶχε μονάχα μιὰ ἀντίζηλο, τὴν Σάρρα Μπερνάρ πού σ' ὅλα τ' ἄλλα βέβαια δὲν τῆς ἔμοιαζε καθόλου.

'Αγαπημένη τακτικὴ τῆς Ντοϋζε, ἦταν ἡ ἐπανάληψη σὲ διάφορες ἀποχρώσεις μιᾶς καὶ μόνης λέξης. "Ὅταν δὲν ὑπῆρχε, ἀλλάζε τὸ κείμενο. "Ἐπρεπε ν' ἀκούγατε μὲ τί ἀνεξάντλητη ποικιλία ἐπανελάμβανε τὴ λέξη "Ἀρμάνδο" στὴν χαρτοπαιχτικὴ λέσχῃ τῆς "Κυρίας μὲ τὶς καμέλιες". Μοῦ φαίνεται πὼς δὲν ὑπῆρξε ἔργο πού νὰ μὴ χρησιμοποίησε ἡ Ντοϋζε αὐτὸ τὸν τρόπο, γιόμ' ἀπείρες δυνατότητες γιὰ τὸν τεχνίτη καὶ τόσο τριμμένο γιὰ τὶς μετρίότητες. "Ἄλλοτε, ἦταν ἓνα ἀπλὸ "λοιπὸν", ἄλλοτε θαυμαστικὸ, κάποτε ἐρωτηματικὸ, ἄλλοτε περιφρονητικὸ, ἄλλοτε θυμωμένο κι ἄλλοτε τρυφερό, καὶ τὸ πετοῦσε τὴν ὥρα πού μιλοῦσε ὁ παρτεναῖρ τῆς. Δὲν θὰ θελήσω νὰ τὸ διαψεύσω, ἂν κάποιος ἀπ' τοὺς θεατρικοὺς βετεράνους μοῦ πει πὼς οἱ ἀφηγήσεις μου γιὰ τὸ παίξιμο τῆς Ντοϋζε στὴ "Μαργαρίτα Γκωτιέ" ἐπέδρασαν στὸ παίξιμο τῆς Ζιναιίδας Ράιχ, (?) ἔτσι ὅπως οἱ περίφημες παραδόσεις τοῦ Σαντόβσκι ἐπέδρασαν στὸν 'Ιλνίσκι 'Αρκάσσα.

Μὲ κατηγοροῦν πὼς ὁ "Ἐπιθεωρητής" μου δὲν εἶναι τόσο εὐθυμος. Μὰ ὁ ἴδιος ὁ Γκόγκολ μάλωνα τὸν πρῶτο ἐρμηνευτὴ τοῦ ρόλου Νικολάι Ντιούρ γιατί προσπαθοῦσε παραπάνω ἀπ' ὅ,τι ἔπρεπε νὰ εὐθυμῇ τοὺς θεατῆς. Ὁ Γκόγκολ ἀγαποῦσε νὰ λεί πὼς τὸ ἀστεῖο πολὺ συχνὰ γίνεται θλιβερό ἂν ἐπιμείνεις σ' αὐτό. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μεταβολὴ τοῦ ἀστείου σὲ σοβαρό, εἶναι ἡ βάση τοῦ Γκογκολικοῦ σκηνικοῦ στυλ.

'Ο Σαλβίνι εἶχε δύο γιους κ' οἱ δύο γίνανε ἡθοποιοί. Μοιάζαν σὰ δίδυμοι, μὰ μόνον ὁ ἓνας πῆρε τὸ ταλάντο τοῦ πατέρα του. 'Η ἴδια ἀνατροφή, τὰ ἴδια σχεδὸν προσόντα καὶ τίποτα τὸ κοινὸ. Συχνὰ συλλογίζομαι γιὰ τὰ μουσικὰ τοῦ ταλέντου καὶ κάποτε μοῦ φαίνεται πὼς ἡ ἱστορία τῶν παιδίων τοῦ Σαλβίνι μπορεῖ νὰ γίνει περίφημο θέμα γιὰ μυθιστόρημα.

Τὸ "Δάσος" μας στὴν ἀρχὴ εἶχε τριαντατρία ἐπεισόδια, ἄλλ'

7) Μεγάλη Ρωσίδα ἡθοποιός, γυναικί τοῦ Μέγιερχολντ πού ὕστερα ἀπὸ τὴν σύλληψή του βρέθηκε, περιεργά, σκοτωμένη στὸ διαμέρισμά του.

ἡ παράστασή μας τέλειωσε πολὺ ἄργα κ' οἱ θεατῆς δὲν πρόφταιναν τὸ τελευταῖο τράμ. Ὑποχώρησα στὴν παράκληση τῆς διευθύνσης καὶ τὰ περιέκοψα. Τὰ 'κανα 26. 'Η παράσταση, πού κρατοῦσε πάνω ἀπὸ τέσσερις ὥρες, περιορίστηκε τότε σὲ 3 ὥρες καὶ 20' λεπτά. Πέρασε λίγος καιρὸς κ' ἡ διεύθυνση μοῦ ἀνακοινώνει πὼς ἡ παράσταση κρατᾷ πάλι τέσσερις ὥρες. Ὑποπετεύθηκα πὼς οἱ ἡθοποιοὶ ἀποκατέστησαν μόνοι τοὺς τὰ κομμένα ἐπεισόδια. Πῆγα, εἶδα, τίποτε τέτοιο. Ἀπλούστατα "ἀπλώθηκαν" στὰ ἐπεισόδια πού 'χα ἀφήσει. Τοὺς ἔκανα συστάσεις. 'Αρχίζω καινούριες πρόβες καὶ μὲ πόνο κόβω πάλι τὴν παράσταση ἔτσι πού τὰ ἐπεισόδια γίναν 16! "Ὡς ἓνα διάστημα ἡ παράσταση κράταγε δυόμισι ὥρες, ὕστερα ἀπλώσε πάλι καὶ κρατοῦσε τέσσερις ὥρες. Στὰ τελευταῖα σαραβαλιάστηκε ὁλότελα κι ἀναγκάστηκε νὰ κάνω πρόβες ἀπὸ τὴν ἀρχή, ἀποκαθιστώντας τοὺς ρυθμούς καὶ τὰ χρονικά τῆς ὁρίας. Κάποτε τοιχοκόλλησα ἓνα "ἔρντινο": "Ἀν ἡ σκηνὴ τοῦ Πέτρου καὶ τῆς 'Ανιούσκας, πού πρέπει νὰ κρατᾷ δύο λεπτά, κρατήσι περισσότερο, οἱ ἐρμηνευτῆς θὰ τιμωρηθοῦν. Πρέπει νὰ μάθουμε τοὺς ἡθοποιούς νὰ νιώθουν τὸ χρόνο στὴ σκηνὴ ὅπως τὸν αἰσθάνεται ὁ μουσικός. Μουσικὰ ὁργανωμένη παράσταση δὲν εἶναι αὐτὴ πού ἔχει μουσικὴ ὑπόκρουση, μὰ ἡ παράσταση μὲ αὐστηρὴ μουσικὴ παρτιτούρα, μὲ αὐστηρὰ ὁργανωμένο χρόνο.

"Ὅταν μαζί μὲ τὸν ἀρχιτέκτονα Μπάχτιν καὶ τὸν Ε. Βαχτάγκωφ σχεδιάζαμε τὸ καινούριο κτίριο τοῦ θεάτρου μας (*) ἐνίωσα ξαφνικὰ πὼς τὸ φορμάρισμα ἐκείνων τῶν παραστάσεων, πού ἀποτέλεσαν ὅπως λένε τοὺς "σταθμούς μου", ἀσυνείδητα ἀντανακλοῦσε τὶς ἐρευνές μου γύρω ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς σκηνῆς. Κοιτάξετε τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σχῆμα. Τί σὰς θυμίζει αὐτὴ ἡ σειρά ἀπ' τὶς πόρτες, πού εἶναι τοποθετημένες ἡμικυκλικά, βγαίνοντας ἀπ' τὰ δύο μικρὰ μπαλκόνια κατευθεῖαν στὴ σκηνή; Εἶναι τὰ καμαρίνια. Δὲν μοιάζουν μὲ τὶς πόρτες τοῦ "Ἐπιθεωρητῆ"; Τὴν ὀρχήστρα τὴν τοποθέτησα πάνω ἀπ' τὴ σκηνὴ ὅπως καὶ στὸν "Μπουμπους". Κι ὁ σκηνικὸς χώρος εἶναι ἴδιος μὲ τὸν χῶρο τοῦ "Εὐτάλματος". Κι οὕτω καθεστῆς. Νά, ἔτσι ζεῖς κι ἀνεβάξεις πότε τὸ ἓνα πότε τὸ ἄλλο, θαρρεῖς δίχως καμιά σύνδεση καὶ ἀλληλουχία, μὰ ἀποδεκνέται πὼς σ' ὅλη σου τὴ ζωὴ ἔχτιζες τὰ ντουβάρια ἐνὸς πελώριου κτίριου. Πρὶν λίγον καιρὸ διαβάζοντας τὸ βιβλίο τοῦ Μπαλζάκ "Μεγαλεῖα καὶ ἀθλιότητες τῶν ἑταίρων" συλλογίστηκα: ἔτσι κι ὁ Μπαλζάκ κάποιο ὥραϊο πρῶι θὰ ἐνίωσε πὼς ὅλα του τὰ μυθιστορήματα εἶναι ἀποσπάσματα ἀπὸ μιὰ μεγάλη ἐποποιία. "Ἀν ὕστερα ἀπ' τὸ θάνατό μου ἀποφασίσετε νὰ γράψετε γιὰ μένα, μὴ παιδευνόσαστε μὲ τὴν ἀναζήτησιν ἀντιθέσεων. Προσπαθεῖτε νὰ βρεῖτε τὴ γενικὴ συνάρτησιν πού εἶχαν ὅλα ὅσα ἔκανα, ἂν καί—πρέπει νὰ ὁμολογήσω—δὲν ἦταν οὔτε σὲ μένα τὸν ἴδιο ξεκαθαρισμένη.

Τὸ πιὸ δύσκολο ἀπ' ὅλα εἶναι ν' ἀνεβάξεις κούφια-χωρὶς ποιότητα, ἔργα. Γιὰτ' ἀνέβασμα κακῶν ἔργων θὰ πρέπει νὰ πληρώνουμε στὸ σκηνοθετὴ τὰ διπλὰ λεφτά. Μὰ γιὰ τὴ δυνατότητα πού τοῦ δίνουμε νὰ ἀνεβάσει "Ἀμλετ" ἢ "Ἐπιθεωρητῆ" θὰ πρέπει ἀντίθετα νὰ τοῦ παίρνουμε χρήματα.

Νομίζω πὼς μὴ ἰδιόμορφη "κλάκα" ἐπιτρέπεται στὸ θέατρο ἂν αὐτὸ βοηθᾷ στὴ σωστὴ κατανόησιν τῆς παράστασης. Θά 'χετε ἀσφαλῶς παρατηρήσει πὼς κάποτε μιὰ μικρὴ ὁμάδα ἀπὸ θεατῆς ὑποδέχεται μὲ χειροκροτήματα τὴν ἐμφάνισιν ἐνὸς ἀγαπημένου ἡθοποιοῦ καὶ πὼς ὅλη ἡ σάλα ἐνώνεται μ' αὐτὴ τὴ μικρὴ ὁμάδα. 'Η συγκίνησιν τοῦ θεατῆ εἶναι κάτι πολὺ μεταδοτικὸ.

"Ὅταν γύρω σας γελᾶνε, ἀθελά σας γελᾶτε κ' ἐσεῖς, ὅταν χασμουριῶνται ἀρχίζετε κ' ἐσεῖς τὸ χασμουρητό. Γι' αὐτὸ κ' ἐμεῖς, πάντα, ὅταν "παραδίνουμε" τὴν παράσταση προσπαθοῦμε νὰ γιομίσουμε τὴν αἴθουσα μὲ φιλικὸ κοινὸ. 'Αφοῦ παραδεχόμαστε τὴ μεταδοτικότητά τῆς συγκίνησης, γιατί πρέπει νὰ ἀποκλείουμε ἓναν τρόπον πού ἐνεργητικὰ προκαλεῖ στὴ σάλα τὶς ἐπιθυμητὲς ἀντιδράσεις; Ἐρῶ πὼς θὰ σκανδαλιστοῦν οἱ θεατρικοὶ πομπιανοί, ὅμως, πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι στὴν παράσταση "Στερνὴ κι ἀποφασιστικὴ"

8) Τὸ νέο κτίριο τοῦ Θεάτρου Μέγιερχολντ χτίστηκε στὴν πλατεῖα Μαγιακόφσκι. Τὸ σχέδιό του τὸ ἐπεεργάστηκαν ὁ Σ. Βαχτάγκωφ, γιὸς τοῦ διάσημου σκηνοθετῆ, ὁ Β. Μπάχτιν κι ὁ Μέγιερχολντ. "Ὑστερα ἀπ' τὸ κλείσιμο τοῦ Θεάτρου Μέγιερχολντ καὶ τὴ σύλληψιν τοῦ μεγάλου σκηνοθετῆ τοῦ κτίριου ἔγινε αἴθουσα γιὰ συναυλίες—ἡ γνωστὴ Αἴθουσα Τσαϊκόφσκι, πού προκαλεῖ τὸ θαυμασμὸ τῶν θεατῶν γιὰ τὴ θαυμάσια ἀρχιτεκτονικὴ τῆς



Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς Μέγιερχολντ κρατάει σημειώσεις στη δοκιμή ενός έργου. Φωτογραφία στη Μόσχα τοῦ 1927

έβαλα στην πλατεία μιὰ ἡθοποιό πού στην κατάλληλη στιγμή ἄρχιζε νὰ κλαίει. Εὐθύς, λὲς καὶ δόθηκε διαταγή, ὅλοι γύρω τῆς βγάλαν μαντήλια. Τότε ἀκριβῶς ἀκούγονταν κι ὁ Μπογκολιούμπωφ ἀπὸ τῆ σκηνή: "Ποίος κλαίει ἐκεῖ;" "Ὅλα τὰ μέσα εἶναι καλὰ ὅταν φέρνουν τὸ ἀπαιτούμενο ἀποτέλεσμα.

— "Αὐριο λοιπὸν ξεκουραζόμαστε στὴν ἑπαυλῆ. Κ' ἐσεῖς γιὰ κεῖ; Καὶ ποῦ μένετε; Σὲ ποιά ἐξοχή; Κάπου κοντὰ στὸ Πούσκινο; Στὴ σιδηροδρομικὴ γραμμὴ τοῦ Γιαροσλάβ; "Α, σὲ ἄλλη κατεύθυνση (Παύση). Ναι, τὸ Πούσκινο... Νά, ἔτσι κάποτε μιὰ σκονισμένη καλοκαιριάτικη μέρα πῆγαμε ἐγὼ κι ὁ Μοσκβὶν μ' ἓνα ἀμάξι στὸ σταθμὸ τοῦ Γιαροσλάβ, κάτσαμε σ' ἓνα βαγόνι καὶ ῥαβήξαμε γιὰ τὸ Πούσκινο. Νά ἀπ' αὐτὸ ἀρχίσανε ὅλα. Ὅπως λέει κι ὁ Στέφαν Τσβάιχ "μοιραία στιγμή". Ἀκουσα πὼς ὁ Μοσκβὶν ἦταν ἄρρωστος. Δὲν ξέρετε πὼς πάει ἡ υἱεία του; (Μεγάλῃ παύση). Ναι. Μοιραία στιγμή! (Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1898 στὸ ἐξοχικὸ προάστιο τῆς Μόσχας Πούσκινο ἄρχισαν οἱ πρόβες τοῦ νεαροῦ Θεάτρου Τέχνης. Ὁ Β. Ε. Μέγιερχολντ κι ὁ Ι. Μ. Μοσκβὶν ἀνήκουν στὴν ὁμάδα τῶν ἰδρυτῶν τοῦ ΜΧΑΤ. Ὁ Μέγιερχολντ ὑποδύονταν τὸ ρόλο τοῦ Τρέπλιεφ στὸ "Γλάρο" τοῦ Τσέχωφ κι ὁ Μοσκβὶν τὸ ρόλο τοῦ Φιοντόρ στὸν "Τσάρο Φιοντόρ" τοῦ Ἀλέξη Τολστόι. Ἡ ἐρμηνεία τῶν δύο αὐτῶν ρόλων ἦταν ἡ πρώτη ἐπιτυχία τῶν νεαρῶν τότε ἡθοποιῶν).

Τὰ πυρὰ τῆς κριτικῆς σπάνια μὲ πετύχαιναν. Ὅχι γιατί δὲν ὑπῆρχαν καλοθελητὲς νὰ μὲ σημαδέψουν, μὰ γιατί ἦμουν πάντα ἓνας πολὺ κινούμενος στόχος.

Ὅποιοι δὲν τὰ ἔδωσε ὅλα στὴν Τέχνη, δὲν τῆς ἔδωσε τίποτα!

Ὁ Ζολὰ ἔλεγε πὼς ἡ ἀνδρεία χρειάζεται στὸ συγγραφέα, ὅπως καὶ στὸ στρατηγὸ. Στὸ σκηνοθέτη, ἐπίσης.

Εἶμαι σίγουρος πὼς κανέναν σκηνοθέτη σ' ὅλο τὸν κόσμο, δὲν τὸν κριτικάρησαν τόσο πολὺ ὅπως ἐμένα. Μὰ, θὰ μὲ πιστέψετε ἂν σὰς πῶ, πὼς κανένας δὲν μὲ κριτικάρισε τόσο αὐστηρὰ ὅπως ὁ ἑαυτός μου; Εἶναι ἀλήθεια πὼς δὲν ἀγαπᾶω τὴν αὐτοταπείνωσή. Νομίζω πὼς στὸ κάτω-κάτω αὐτὸ

εἶναι ὑπόθεση πού ἀφορᾷ ἐμᾶς τοὺς δύο: ἐμένα καὶ τὸν ἑαυτό μου. Μὰ ἡ ἐσωτερικὴ αὐτοκριτικὴ εἶναι φοβερὸ πρᾶγμα. Ὑπάρχουν νίκες πού σὲ κάνουν σχεδὸν νὰ ντρέπῃσαι καὶ ὑπάρχουν ἀποτυχίες πού σὲ κάνουν νὰ περηφανεύῃσαι.

Ἀγαπᾶω πολὺ τὸν Ὁσκαρ Οὐάιλντ μὰ δὲ μπορῶ νὰ ὑποφέρω ἐκείνους γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ Ὁσκαρ Οὐάιλντ εἶναι ὁ ἀγαπημένος συγγραφέας.

Τὴ γνωστὴ φράση τοῦ Τσέχωφ γιὰ τὸ ὄπλο πού κρέμεται στὴν πρώτη πράξη στὸν τοῖχο, θὰ τὴν παρέφραζα ἔτσι: Ἀν στὴν πρώτη πράξη κρέμεται στὸν τοῖχο ἓνα ὄπλο, στὴν τελευταία θὰ πρέπει νὰ ναι πολυβόλο.

Τί εἶναι δεξιотехνία; Ὅταν τὸ "τί" καὶ τὸ "πῶς" σοῦ ῥχονται ταυτόχρονα.

Στὴν τραγικὴ τέχνη ὅλες οἱ σκηνὲς τραβᾶνε ἀνοδικά. Στὴ συναισθηματικὴ, ἀντίθετα, τραβᾶνε πρὸς τὰ κάτω.

Δὲν θυμᾶμαι ποῖος εἶπε: "Ἡ Τέχνη ἔχει σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα ὅσο τὸ κρασί μὲ τ' ἀμπέλι".

Στὴ ζωὴ οἱ τσαρλατάνοι ὑποκρίνονται συνήθως τὸν ἄρρωστο. Στὴν τέχνη κάνουν τὸ ἀντίθετο.

Σ' ὅλη μουτὴ ζωὴ πετύχαινα καλοὺς δασκάλους: Στανισλάβσκι, Φεντόρωφ, Νεμίροβιτς-Νταντσένκο, οἱ τεχνίτες τοῦ Μάλι Τεάτρ, ὁ Τσέχωφ, ὁ Γκόρκι, ὁ Δαλμάτωφ, ὁ Βαρλάμωφ, ἡ Σάβινα, ὁ Γκολόβιν, ὁ Μπλόκ, ἡ Κομισαρζέβσκαγια—πλάι σ' ὅλους αὐτοὺς μαθήτεψα ὅπως μποροῦσα. Μπορῶ νὰ προσθέσω ἀκόμα καμιὰ δεκαριά ὀνόματα. Ποτὲ δὲ θὰ γίνεις τεχνίτης ἂν δὲν μπορεῖς νὰ γίνεις μαθητὴς. Ἡμουν πάντα ἀχώρταγος καὶ περίεργος, Συμβουλεύω κ' ἐσᾶς: Νά ἴσαστε περίεργοι καὶ εὐγνώμονες. Νά μάθετε νὰ θαυμάζετε καὶ νὰ ἀπορεῖτε.

Τὸ βασικὸ πρόβλημα τοῦ σύγχρονου Θεάτρου εἶναι νὰ διατηρήσει τὸν αὐτοσχεδιασμὸ τοῦ ἡθοποιοῦ στὰ πλαίσια τῆς

πολύπλοκης και με ακρίβεια ύπολογισμένης σκηνοθετικής σύλληψης. Συνήθως έδω γίνεται όπως στο μύθο: "Βγάζεις τη μουσούδα, βουλιάζει ή ουρά". Πριν από λίγον καιρό μιλούσα με τόν Στανισλάβσκι γι' αυτό. Σκέπτεται πολύ κ' εκείνος. Πλησιάζουμε κ' έγω κ' εκείνος στη λύση σαν τούς κατασκευαστές της σήραγγας κάτω απ' τις Άλπεις: Αυτός προχωρεί απ' τη μία μεριά, έγω απ' την άλλη, μα κάπου στη μέση πρέπει όπωσδήποτε να συναντηθούμε.

Τό θέατρο έχει μια θαυμαστή ιδιότητα: Στόν προικισμένο ήθοποιό—δέν ξέρω γιατί—τρέχει πάντα "έξυπνος" θεατής.

Ή άπουσία του άυτοσχεδιασμού στόν ήθοποιό είναι ένδειξη πώς σταματάει ή ανάπτυξη του.

Αυτοπεριορισμός κι άυτοσχεδιασμός—να ποιές είναι οι δυό βασικές συνθήκες της δουλειάς του ήθοποιού στη σκηνή. Όσο πιο σύνθετο είναι τό συνταίριασμά τους τόσο πιο μεγάλη ή τέχνη του έρμηνευτή.

Ή άνθηση του άληθινού ήθοποιού άρχίζει γύρω στά σαράντα-σαρανταπέντε χρόνια του. Σ' αυτό τό διάστημα ή έπαγγελματική πείρα πλουτίζεται απ' τήν πείρα της ζωής.

Ό ήθοποιός δέν πρέπει να κλείνεται στό φιλικό και στενά έπαγγελματικό του κύκλο, όπως γίνεται ως τά τώρα. Οι κλειστοί κύκλοι τών ήθοποιών είναι φοβερή έπαγγελματική πληγή. Ό Σέπκιν ήταν φίλος με τόν Γκέρτσεν και τόν Γκόγκολ. Ό Λένσκι με τόν Τσέχωφ. Τό ίδιο κ' έγω, όλη μου τη ζωή προσπαθώ να 'χω σχέσεις με συγγραφείς, μουσικούς, ζωγράφους. Αυτό σου πλαταιίνει τόν όρίζοντα σε βγάζει απ' τόν συντηρητισμό που έχουν τά στενά ένδιαφέροντα του σιναιφιού.

Αυτό που ξεχωρίζει τόν καλό ήθοποιό απ' τόν κακό είναι πώς ό πρώτος παίζει τήν Πέμπτη άλλιώτικα απ' ό,τι έπαιξε τήν Τρίτη! Ή χαρά του ήθοποιού γεννιέται όχι με τήν άκριβή επανάληψη μιας πετυχημένης σκηνής, μα στις παραλλαγές και στους άυτοσχεδιασμούς, μέσα στα όρια φυσικά όλης της σύνθεσης. Αυτοπεριοριζόμενος μέσα στη συμφωνημένη περιοχή του χρόνου, του χώρου και τών συναδέλφων του, ό ήθοποιός, θυσιάζεται για χάρη της όλης παράστασης. Ό σκηνοθέτης επίσης θυσιάζεται επιτρέποντας τόν άυτοσχεδιασμό. Όμως, αυτές οι θυσίες είναι πολύ καρποφόρες άν γίνονται άμοιβαία.

Πόλλες φορές, παρατήρησα, πώς όταν ένας προικισμένος ήθοποιός παραβαίνει τη γραμμή που καθόρισα, τό κάνει έτσι που δέν τό παίρνω χαμπάρι. Συχνά, ύστερα απ' αυτό έρχονται και μου λένε: "Βέβηλουντ Έμίλιεβιτς, ό Χ. παραβίωσε τό καθορισμένο πλάνο". Τότε έγω στ' αλήθεια ξαφνιάζομαι: "Σοβαρά;" Και σχεδόν πάντα μου φαίνεται πώς έγω τό σκέφτηκα είτε τό υπέδειξα αυτό.

Κάποτε, στην Κωνσταντινούπολη, μπήκα σ' ένα μουσουλμάνικο σχολείο κοντά στο τζαμί κ' έμεινα κατάπληκτος όταν είδα πώς μελετώντας τό κοράνι ό μαθητής κρατούσε τό χέρι του δασκάλου του και σαλεύανε κ' οι δυό ρυθμικά. Ύστερα κατάλαβα πώς ό άύστηρός ρυθμός κάνει τό μαθητή να συγκεντρώνεται και τόν βοηθάει να θυμάται καλύτερα τό κείμενο. Ό ρυθμός είναι μεγάλος βοηθός.

"Αν μπορούσα θ' άπαγόρευα άύστηρότατα στους ήθοποιούς να πίνουν κρασί, καφέ κλπ. Αυτά καταστρέφουν τό νευρικό σύστημα που πρέπει να 'ναι πολύ γερό. Κάποιοι ποιητές έγραφε στο Φλωμπέρ πώς συνέθεσε τό ποίημά του θρηνώντας κι ό Φλωμπέρ τόν κορόιδεψε. Άντίθετα απ' ό,τι νομίζεται! ό Γιεσένιν ποτέ δέν έγραφε τά ποιήματά του μεθυσμένος. Αυτό τό ξέρω καλά. Τό έπάγγελμα του ήθοποιού, όπως και κάθε άλλη δημιουργία, είναι πράξη καθάριας, χαρούμενης νόησης, και δυνατός θέλησης. Στην άρχή του αιώνα μας έμφανίστηκε ένας τύπος ήθοποιού που τόν όνόμαζαν "ήρωα νευρασθενικό" (Όρλένεφ και άλλοι), μα είναι χαρακτηριστικό πώς κανείς δέν φθείρεται έπαγγελματικά τόσο γρήγορα όπως οι ήθοποιοι αυτού του τύπου. Σχεδόν όλοι τους, στα σαράντα - σαραντα-

πέντε χρόνια τους, ήταν ψυχικά και φυσικά έρείπια—μ' όλο που αυτή ή ηλικία είναι τό ζενιθ του δραματικού ήθοποιού.

Παρατηρητικότητα, περιέργεια, προσοχή. Χθές ρωτούσα στην άράδα κάμποσους απ' τούς νεαρούς μας ήθοποιούς, τί σχήμα έχουν τά φανάρια που είναι έξω απ' τό θέατρο. Κανείς δέν μπόρεσε ν' άπαντήσει σωστά. Μα αυτό είναι φοβερό. Απ' τούς κλασικούς μας διαβάζετε πριν απ' όλα, αυτούς που μπορούν να σάς διδάξουν παρατηρητικότητα. Ό πρωταθλητής της παρατηρητικότητας είναι ό Γκόγκολ στις "Νεκρές ψυχές".

Έσείς που γνωρίσατε τόν Στανισλάβσκι στα γερατιά του, δέν μπορείτε να φανταστείτε τί ήθοποιός ήταν. Άν έγιναι κάτι, αυτό τό χρωστάω στο ό,τι όλόκληρα χρόνια ήμουν πλάι του. Βάλτε το καλά στο νοϋ σας. Γελιέται εκείνος που θα σκεπτεί ότι μου είναι εύχάριστο όταν άκούω να μιλάνε με αϋθά-δεια για τόν Στανισλάβσκι. Μπορεί να διαφώνησα μαζί του, όμως πάντα τόν άγαπούσα βαθιά και τόν σεβόμουν. Ήταν περίφημος ήθοποιός μ' εκπληκτική τεχνική. Και πρέπει να ύπολογίσουμε ότι τά φυσικά του προσόντα δέν τόν βοή-θθαν. Και πολύ ψηλός ήταν κ' ή φωνή του ήταν βραχνή κ' ή προφορά του είχε έλαττώματα, ακόμα και τά μουστάκια του δέν ήθελε να τά κόψει από μια άφελή κοκεταρία. Μα όλα αυτά τά ξεχνούσες όταν έβγαине στη σκηνή. Κάποτε - κάποτε γυρνούσα στην κάμαρή μου ύστερα απ' τήν παράστασή του, είτε ύστερα απ' τήν πρόβα, κι όλη τη νύχτα δέ μπορούσα να κοιμηθώ. Για να κάνεις κάποτε κάτι στη ζωή σου, πρέπει να μάθεις στην άρχή να θαυμάζεις και να ένθουσιάζεσαι.

Στά χρόνια του Είκοσι πολεμούσα ένάντια στο "Μάλι Τεάτρ", όμως τά χρόνια που ήμουν φοιτητής σχεδόν κάθε βράδι τά περνούσα στη γαλαρία του. Κ' έμένα και τούς φίλους μου τόσο καλά μάς ξέρανε οι ταξιθέτες της γαλαρίας, που ακόμα και στο μπάνιο χαιρετιόμαστε όταν τό φερνε ή τύχη να συναντηθούμε. Ένθουσιάζομαστε με τήν Έρμόλοβα, τήν Φεντό-τοβα, τόν Λένσκι και τό γέρο Σαντόβσκι. Για να επιτρέψεις στόν έαυτό σου να κρίνει πρέπει πρώτα να ξέρεις. Και θέλω να ρωτήσω: Αυτοί που με βρίζουν ξέρουν τις παραστά-σεις που άνέβασα; Όταν καλοξετάσεις βγαίνει πώς είδαν μια - δυό παραστάσεις—κι αυτές δέν κάθησαν να τις δούν ως τό τέλος! Ύπήρχαν και τέτοιες περιπτώσεις...

Πολύ λυπάμαι που δέν άνέβασα "Τό σπίτι όπου συντρι-βονται οι καρδιές" του Μπέρναρ Σω. Καιρό σκεφτόμουνα αυτό τό υπέροχο έργο και άν είχα στη διάθεσή μου καλούς ήθοποιούς θα μπορούσα να τ' άνεβάσω σε τρεις βδομάδες. Γιατί χαμογελάτε; Λίγος ό καιρός; Ό νεαρός Στανισλάβσκι δέ θα παραξενευότανε. Τεμπελιάσαμε, ξεμάθαμε να δουλεύουμε έντατικά, μεθοδικά. Ναι, ναι κ' έγω επίσης...

"Όλη μου τη ζωή όνειρευόμουν ν' άνεβάσω Έλληνική Τραγω-δία στο Λένινγκραντ στην πλατεία μπρός στόν Καθεδρικό Ναό Καζάνσκι. Άκόμα και στην Έλλάδα δέ θα βρεις τέτοιο βολικό, ιδανικό θά 'λεγα, τόπο: Οι κλειστές κινοστοιχίες σά δυό φτερά άγκαλιάζουν τήν πλατεία, τό μεγάλο βάθος ανά-μεσα στις κολώνες δίνει τη δυνατότητα στους έρμηνευτές να κρύβονται πριν έρθει ή ώρα να βγούνε...

Ή ύπόθεση στο δράμα είναι ένα σύστημα από νομοτελειακές άναπάντεχες έκπληξεις.

Φυσικά, ό Ντοστογιέφσκι είναι γεννημένος δραματογράφος. Στά μυθιστορήματά του μπορείς να ξεχωρίσεις άποσπάσματα από άγραφτες Τραγωδίες. Έξαιρώντας τά λάθη τών θεα-τρικών διασκευαστών του, έχουμε τό δικαίωμα να χρησιμο-ποιούμε τήν έκφραση "Θέατρο Ντοστογιέφσκι" έτσι όπως λέμε "Θέατρο Πούσκιν", "Θέατρο Όστρόφσκι", "Θέατρο Λέρμοντωφ". Λυπάμαι που δέν έτυχε ως τά τώρα να δουλέψω τό υλικό του Ντοστογιέφσκι, γιατί μου φαίνεται πώς κάπως καταλαβαίνω τί είναι "ό φανταστικός ρεαλισμός" του.

Διαβάζετε πιο πολύ. Διαβάζετε άκούραστα. Διαβάζετε με τό μολύβι στο χέρι. Κρατάτε σημειώσεις. Άφήστε στα βιβλία σας χαρτάκια με σημειώσεις απ' τά μέρη που σάς τράβηξαν τό ένδιαφέρον. Είναι άπαραίτητο. Στά βιβλία της βιβλιοθή-

κης μου υπάρχουν παρά πολλά τέτοια χαρτάκια. Π.χ. διάβασα όλο τον Βάγκνερ στα γερμανικά. Όλοι τον ξέρουν σά συνθέτη και συγγραφέα των λιμπρέτων, όμως, έχει γράψει και δέκα τόμους άρθρα μ' εξαιρετικό ενδιαφέρον. Όλα τ' έχω γιομίσει σημειώσεις. Μπορείτε να πάρετε απ' το ράφι αυτούς τους τόμους κ' εύθως θα δείτε τί μου έκανε μεγαλύτερη εντύπωση. Μή λυπόσαστε τ'α περιθώρια. Γεμίστε τα σημειώσεις. Ένα βιβλίο γιομάτο από σημειώσεις μου, είναι δέκα φορές πιό αγαπητό για μένα.

Δεν μπορείς να έρμηνεύεις με τον ίδιο τρόπο το Μαγιακόφσκι και τον Τσέχωφ. Στην Τέχνη δεν υπάρχουν κλειδιά για όλες τις πόρτες, σ'αν εκείνα που 'χουν οι διαρρήκτες. Στην Τέχνη πρέπει ν' αναζητάς για κάθε συγγραφέα το ανάλογο κλειδί.

Στά πρόσωπα των έργων του Μαγιακόφσκι υπάρχει πάντα ένα κομμάτι απ' τον ίδιο το Μαγιακόφσκι, έτσι όπως υπάρχει σ' όλους τους ήρωες του Σαίξπηρ ένα κομμάτι απ' τον ίδιον τον Σαίξπηρ. Αν θέλουμε να αναπλάσουμε τη θρυλική προσωπικότητα του Σαίξπηρ, δέ μ'ας χρειάζεται να χωθούμε μέσα στα παλιά εκκλησιαστικά αρχεία και στους γενεαλογικούς καταλόγους. Μ'ας φτάνει να μελετήσουμε τ'α πρόσωπα των έργων του. Μοῦ φαίνεται πώς μπορώ να άκούσω άκόμα και τή φωνή του, έτσι όπως άκούω τή φωνή του Μαγιακόφσκι να βγαίνει απ' τους τύπους τής κωμωδίας του.

Ό Τσέχωφ μ' άγαπούσε. Αυτό μ' έκανε να περφηανεύουμαι σ' όλη μου τή ζωή κ' είναι μιά απ' τις πιό άκριβές μου θύμησης. Άλληλογραφοῦσα μαζί του. Τ'α γράμματά μου τ' άρέσανε. Πάντα με συμβούλευε ν' άρχισω κ' εγώ να "γράψω", έφτασε να μου δίνει συστατικά γράμματα για τις συντάξεις των έφημερίδων. Είχα άρκετά γράμματά του· όχτώ - έννιά μου φαίνεται· μα τ'άχασα, εκτός από ένα που τ'ό έδωσα να τ'ο τυπώσουνε. Στά άλλα υπήρχαν πολλά κολακευτικά για μένα λόγια κ' εγώ ντρεπόμουν να τ'α δείχνω. Φεύγοντας για τ'ο Λένινγκραντ τ'ά δωσα για φύλαξη σ' ένα Μουσείο κι όταν επέστρεψα έμαθα πώς ό άνθρωπος που τ'άχα δώσει είχε πεθάνει. Άκόμα δεν μπορώ να συχωρέσω τόν έαυτό μου. Αυτά που δεν τ'α πρόσεχα διατηρηθήκανε κ' εκείνα που έτρεμα μήν τ'α χάσω - χαθήκανε. Έτσι συμβαίνει συχνά στη ζωή.

Όταν επισκέφτηκα πρώτη φορά τόν Τσέχωφ μ' έκανε ν' άπορήσω τ'ο δόλοτελα άδαιο τραπέζι του. Μερικές σελίδες

χαρτί, τ'ο μελανοδοχείο και τίποτ' άλλο. Σκέφτηκα πώς θα έτοιμάζονταν να βάλουν τραπέζι και πρόφτασα να πώ ντροπαλά πώς είχα γευματίσει. Μά, μοῦ είπαν, πώς είχαν πιά φάει κ' εκείνοι. Τ'ο άδαιο τραπέζι ήταν άπαραίτητο στόν Άντον Πάβλοβιτς για τή δουλειά. Αυτό τόν έκανε να συγκεντρώνεται.

Οί κριτικοί θα έπιθυμούσαν να 'ρθει ή ώριμότητα του καλλιτέχνη μέσα σέ μυστικά εργαστήρια με κατεβασμένες κουρτίνες κι άμπαρωμένες πόρτες. Μά έμεις μεγαλώνουμε, ώριμάζουμε, φάχνουμε, σφάλλουμε και άνακαλύπτουμε φανερά μπροστά τ'α μάτια του κόσμου και σέ συνεργασία με τούς θεατές μας. Τούς στρατάρχες τούς 'φτιάνει τ'ο αίμα που χύνεται στα πεδία των μαχών. Τούς καλλιτέχνες επίσης, τούς 'φτιάνει τ'ο αίμα—τ'ο δικό τους αίμα. Ναί, και τί πάει να πεί λάθος στό κάτω - κάτω; Άπ' τ'ο σημερινό λάθος γεννιέται κάποτε ή αύριανή έπιτυχία.

Στή ζωή μου, πριν από κάθε καινούριο πέταγμα μεσολαβούσαν τραγικές παύσεις γιομάτες από στοχασμούς κι άμφιβολίες που μ' έσπρωχναν ως τ'α σύνορα τής άπελπισιάς. Μονάχα δυό — τις πιό σοβαρές άποφάσεις τής ζωής μου — τις πήρα χωρίς δισταγμούς: Όταν με τήν άποφοίτησή μου απ' τή Φιλαρμονική άνήρθηκα δυό πολύ συμφοερτικές και κολακευτικές προτάσεις δυό μεγάλων ίμπρεσσαρίων τής έπαρχίας και προτίμησα να δουλέψω μ' ένα άσήμαντο μισθό στό ΜΧΑΤ που άνοιγε τότε (απ' τή μικροαστική άποψη ήταν ριψοκίνδυνο τόλμημα)· κι άκόμα όταν εύθύς ένιωσα τή σημασία τής Όχτωβριανής Έπανάστασης. Άπ' τήν όλη μου έσωτερική άνάπτυξη ήμουν έτοιμος να πάρω αυτές τις άποφάσεις και τις πήρα πολύ εύκολα. Μά δέ θα ξεχάσω ποτέ τήν ψυχική μου θύελλα τ'ο φθινόπωρο με χειμώνα του 1905: Στή χώρα έβραζε ή Έπανάσταση κ' έμεις έτοιμαζόμαστε ν' άνοίξουμε τ'ο Θεατρικό Στούντιο στήν όδό Ποβάρσκι. Η σκανδαλώδης προμήρα των "Παιδιών του Ήλιου" στό ΜΧΑΤ. Ό Στανισλάβσκι άποφασίζει να μήν άνοίξει τ'ο Στούντιο. Έμεινα ρέστος. Ύστερα από πρόταση του Στανισλάβσκι παίζω για λίγον καιρό τόν Τρέπλιεφ στόν "Γλάρο" που άνέβασε πάλι τ'ο ΜΧΑΤ. Ήταν ένα είδος γέφυρας για τ'ο γυρισμό μου στό ΜΧΑΤ, για τόν όποίο ό Στανισλάβσκι άφηνε υπαινιγμούς. Μά υπήρχαν κ' έμπόδια. Ό Βλαντιμίρ Ίβάνοβιτς (Σημ. μεταφρ. Νεμίροβιτς Νταντσένκο) αντιμετώπισε μεγάλη ψυχρότητα σ' αυτή τήν έκδοχή. Κι ό ίδιος δεν ήξερα

Και μιά τυπική φωτογραφία του μεγάλου σκηνοθέτη: Ό Βσέβολντ Έμίλιεβιτς Μέγιερχολντ στό Γραφείο του. Μόσχα, 1925



τί θέλω. Κείνο τὸν καιρὸ, ἔχασα ὁλότελα τὸν προσανατολισμὸ μου. Ὡστόσο, δὲ χρειάστηκε ν' ἀποφασίσω τίποτα μοναχὸς μου, ὅλα τ' ἀποφάσισε ἡ ἔλλειψη δεσμοῦ μὲ τοὺς πρώην συναδέλφους μὲ τοὺς ὁποίους συναντιόμουν στὴ διάρκεια τῆς παραστάσεως στὰ παρασκήνια: Αὐτοὶ μοῦ δίνανε στὰ νεῦρα κ' ἐγὼ τοὺς φαινόμουν παράξενους. Ἡ ἐνοπλὴ ἐξέγερση τῆς Μόσχας: Ζοῦσα τότε σὲ μιὰ συνοικία πού ἦταν γιομάτῃ ὀδοφράγματα. Ποτέ μου δὲ θὰ ξεχάσω τὶς φοβερὲς ἐντυπώσεις ἐκεῖνον τοῦ καιροῦ. Τὴ σκοτεινὴ Μόσχα, τὴ συμπαραλισμένη Πρέσνα. Ἡ τραγωδία τῆς συντριμμένης ἐπανάστασης μ' ἔκανε νὰ ξεχάσω κάθε τί δικό μου κι ὁ πόνος γιὰ τὸ θάνατο τοῦ νιογέννητου Θεάτρου πέρασε. Γρήγορα ἔπαψα εἰλικρινὰ νὰ λυπάμαι γι' αὐτό. Κ' ὕστερα τὸ ταξίδι στὴν Πετρούπολη· καινούριες συναντήσεις καὶ γνωριμίες, προσπάθεια νὰ ἱδρύσουμε στὴν Τιφλίδα τὴν Ἑταιρία τοῦ Νέου Δράματος καὶ τελικὰ τ' ἀναπάντεχο γράμμα τῆς Κομ-μ-α-ρ-ζέφσκαγια.

Ἢ ὅταν ἔρχεται ἡ σειρά μιᾶς καινούριας ἀποτυχίας μου τώρα πιά ξέρω: Πρέπει ἡσυχία καὶ ὑπομονητικὰ νὰ περιμένω τὸ θαῦμα, τὸ σωτήριο φιλικὸ χέρι. Ὑστερα ἀπ' τὸ κλείσιμο τοῦ Στούντιο στὴν ὁδὸ Ποβάρσκι, τὸ γράμμα τῆς Κομισαρζέφσκαγια. Ὑστερα ἀπ' τὴν ἀποχώρησή μου κι ἀπ' αὐτή, στὴν ἀρχὴ ἀδιέξοδο κ' ὕστερα τὸ γράμμα πού μοῦ ἔγραψε ὁ Τελιακόφ μὲ παρότρυνση τοῦ Γκολοβίν. Καὶ τώρα, ὕστερα ἀπ' τὸ κλείσιμο τοῦ ΓΟΣΤΗΜ (Σημ. μεταφρ.: Θεάτρου τοῦ Μέγιερχολντ), τὸ τηλεφώνημα τοῦ Στανισλάβσκι. (Τὸ ἔγραψε στὰ 1938) (*).

Ἢ ὅταν βλέπετε τὸ φθινόπωρο τὰ δέντρα νὰ χάνουν τὰ φύλλα τους σὰς φαίνονται πὼς πεθαίνουν. Μὰ, δὲν πεθαίνουν, μονάχα τοιμάζονται γιὰ τὴν ἀνανέωσή τους, γιὰ τὸ μελλοντικὸ τους ἀνθισμα. Δὲν ὑπάρχουν δέντρα πού ἀνθίζουν ὁλόκληρο χρόνο, ὅπως δὲν ὑπάρχουν καλλιτέχνες πού δὲν δοκίμασαν κρίσεις, κατὰπτωση, ἀμφιβολίες. Μὰ τί θὰ πεῖτε γιὰ τὸν κηπουρὸ πού θὰ κοβεῖ τὸ φθινόπωρο τὰ γυμνά δέντρα; Εἶναι ἀδύνατο νὰ συμπεριφερόμαστε στὸν καλλιτέχνη ὑπομονητικὰ καὶ προστατευτικὰ ὅπως στὰ δέντρα;

Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ βάζουμε ἀντιμέτωπα τὸ Συμβατικὸ θέατρο μὲ τὸ Ρεαλιστικὸ. Συμβατικὸ ρεαλιστικὸ θέατρο, νὰ ποίος εἶναι ὁ ὁρισμὸς μας.

Ἡ νέα τεχνικὴ τοῦ θεάτρου ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ δραματοῦργο. Στὸ "Θάνατο τοῦ Τενταζιλ" τοῦ Μαίτερλιγκ ὑπάρχουν πράξεις πού κρατᾶνε 10–20 λεπτά κ' ἡ δράση γίνεται σὲ Μεσαιωνικὸ Πύργο. Μὰ γιὰ νὰ στήσεις τὰ σκηνικά τοῦ Πύργου πρέπει νὰ κάνεις διαλείμματα πού θὰ ἴναι δυὸ φορές πιὸ μεγάλα ἀπ' τὴν ἴδια τὴν πράξη. Αὐτὸ φυσικὰ θὰ ἴταν ἀνοησία. Θέλεις δὲ θέλεις, ἔπρεπε νὰ σκεφτεῖς ἕνα "συμβατικὸ Πύργο". Ἔτσι, ὁ δραματοῦργος, ἔσπρωξε τὸ θέατρο νὰ βρεῖ μιὰ καινούρια τεχνικὴ.

Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ ξέρι ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα πού συνθέτουν τὴ θεατρικὴ τέχνη. Μοῦ ἔτυχε νὰ δῶ τὸν Ἐντουαρντ Γκρόρντν Γκρέγκ στὶς πρόβες καὶ πάντα μὲ κατακτοῦσε πού δὲν φώναζε: "Ἀνάφτε μου γαλάζιο φῶς", μὰ ὑπόδειχνε μ' ἀκρίβεια: "Ἀνάφτε τὸν τρίτο καὶ τὸν ὄγδοο προβολέα". Ἀκόμα καὶ μὲ τὸν μαργαρίτα μπορούσε νὰ μιλήσει ἐπαγγελματικὰ ἀν καὶ ποτέ του βέβαια δὲν θὰ καθόταν ὁ ἴδιος νὰ μαστορέψει μιὰ καρέκλα. Πρέπει πρῶτα νὰ κάτσεις ὥρες μαζί μὲ τοὺς ἠλεκτρολόγους στὴν καμπίνα τους γιὰ νὰ ἔχεις τὸ δικαίωμα νὰ διατάξεις. Ὅταν οἱ ραφτάδες φέρνουν τὰ ραμμένα κοστούμια, ὁ σκηνοθέτης δὲν πρέπει νὰ κοπανᾷ: "Αὐτὸ τὸ θέλω πιὸ φαρδύ καὶ τοῦτο πιὸ στενόν", μὰ λακωνικὰ νὰ τοὺς ὑποδείξει: "Ἐυλῶστε αὐτὴ τὴ ραφὴ κ' ἐκεῖ βάλτε σύρμα". Μονάχα τότε οἱ ὀκνηροὶ τεχνίτες δὲν θ' ἀρχίσουν ν' ἀντιλέν πὼς τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ—ὅπως συνήθως—καὶ σεῖς δὲ θὰ εἰσάστε ἀναγκασμένους νὰ χάσετε τὰ λόγια τους. Ὁ Στανισλάβσκι ἔμαθε στὸ Παρίσι ραπτική γιὰ νὰ νιώσει ὅλη τὴν ὕψὲ τῆς σκηνικῆς τέχνης.

Μοῦ φαίνεται πὼς ὁ Σκριάμπιν ὀνόμασε τὸ ρυθμὸ "μαγεμένο χρόνο". Μεγαλοφυΐς ἐκφραση.

Πολὺ φοβᾶμαι πὼς μάθαμε στοὺς θεατῆς ἕνα ἄδειο, κουτὸ

γέλιο, γέλιο μὲ κάθε θυσία! Δὲν σὰς φαίνεται πὼς γελᾶνε παραπολὺ σήμερα στὸ θέατρό μας; Δὲν θὰ φτάσει κάποτε ἡ ὥρα πού οἱ θεατῆς χαλασμένοι ἀπ' τὶς ἀδιάκοπες προσπάθειές μας νὰ τοὺς προκαλέσουμε ὅπωςδῆποτε τὸ γέλιο, θὰ ὑποδεχτοῦν μὲ χαχανητὰ εἴτε μὲ παγερὴ σιωπὴ ἕνα ἔξυπνο σύνθετο ἔργο; Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ χτυπάω ἔτσι ἄγρια τὸ δραματοῦργό Χ. Μπορεῖ νὰ ἔχει προσόντα, ὅμως παίρνει ἕνα πολὺ ἐνεργητικὸ μέρος στὴ διαφθορὰ τοῦ θεατῆ. Γι' αὐτὸ καὶ μόνο τὸν μισῶ μ' ὅλη τὴ δύναμη τῆς ψυχῆς μου.

Μιά κι ἀρχισες νὰ διαβάξεις ἕνα θεατρικὸ ἔργο, μὴ κάνεις διάλειμμα. Κι ἂν ὑποχρεωθείς νὰ διακόψεις, τότε ἀρχισε πάλι ἀπ' τὴν ἀρχή. Παρατήρησα πὼς τότε μόνο μπορεῖς νὰ ἐκτιμήσεις ἕνα ἔργο, ὅταν τὸ διαβάξεις μονορούφι, μονοκαθησὶά, πού λένε.

Ἀγαπῶ πολὺ τὸ θέατρο καὶ γι' αὐτὸ κάποτε νιώθω θλίψη βλέποντας πὼς ἡ σκυτάλη τῆς τεχνικῆς ἀρχίζει νὰ περνάει στοὺς ἡθοποιούς τοῦ κινηματογράφου. Δὲν μιλᾶω γιὰ τὸν Τσάπλιν. Αὐτόν, ἀπὸ μιὰ μαγικὴ διαίσθηση, τὸν ἀγαπήσαμε πρὶν ἀκόμα τὸν δοῦμε. Ὅμως θυμηθεῖτε τὸν Μπάστερ Κήτον. Ἀπ' τὴ λεπτότητα τῆς ἐρμηνείας του, τὴν ταχτική τοῦ χαρακτηρισμοῦ καὶ τὴν ἐγκράτεια τῆς χειρονομίας του καταλαβαίνουμε πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ ἐξαιρετικὴ παρουσία.

Ὁ σκηνοθέτης δὲν πρέπει νὰ φοβᾶται τὴ δημιουργικὴ σύγκρουση μὲ τὸν ἡθοποιὸ στὶς πρόβες, ἀκόμα κι ἂν χρειαστεῖ νὰ ῥθούν στὰ χέρια. Ἡ δύναμη τῆς γνώμης του βρίσκεται στὸ γεγονός—πού δὲν συμβαίνει μὲ τὸν ἡθοποιὸ—πὼς αὐτὸς ξέρι (πρέπει νὰ ξέρι) τί θὰ εἶναι ἡ παράσταση. Ἐχε κυριευτεῖ ἀπὸ τὸ σὺ ν ο λ ο ν καὶ γι' αὐτὸ ὅπωςδῆποτε εἶναι πιὸ δυνατὸς ἀπ' τὸν ἡθοποιὸ. Μὴ φοβόσαστε λοιπὸν τοὺς καυγάδες.

Θέλω νὰ πῶ στοὺς συναδέλφους καὶ τοὺς μαθητῆς μου πὼς ὁ ὁρισμὸς "Θέατρο τοῦ σκηνοθέτη" εἶναι ἀπόλυτη ἀνοησία καὶ δὲν πρέπει νὰ τὸν πιστεύουμε. Δὲν ὑπάρχει σκηνοθέτης—ἀν πρόκειται γι' ἀληθινὸ σκηνοθέτη—πού θὰ ῥαξε τὴν τέχνη του πάνω ἀπ' τὸν ἡθοποιὸ πού εἶναι βασικὸς συντελεστὴς στὸ θέατρο. Ἡ μαστοριά τῆς σκηνοθεσίας, ἡ τέχνη νὰ σχεδιάζεις τὴν κίνηση, ἡ ἐναλλαγὴ τῶν φωτισμῶν καὶ τῆς μουσικῆς, ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ μπαίνουν στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀξίου καὶ ἐπαγγελματικὰ καταρτισμένου ἡθοποιοῦ.

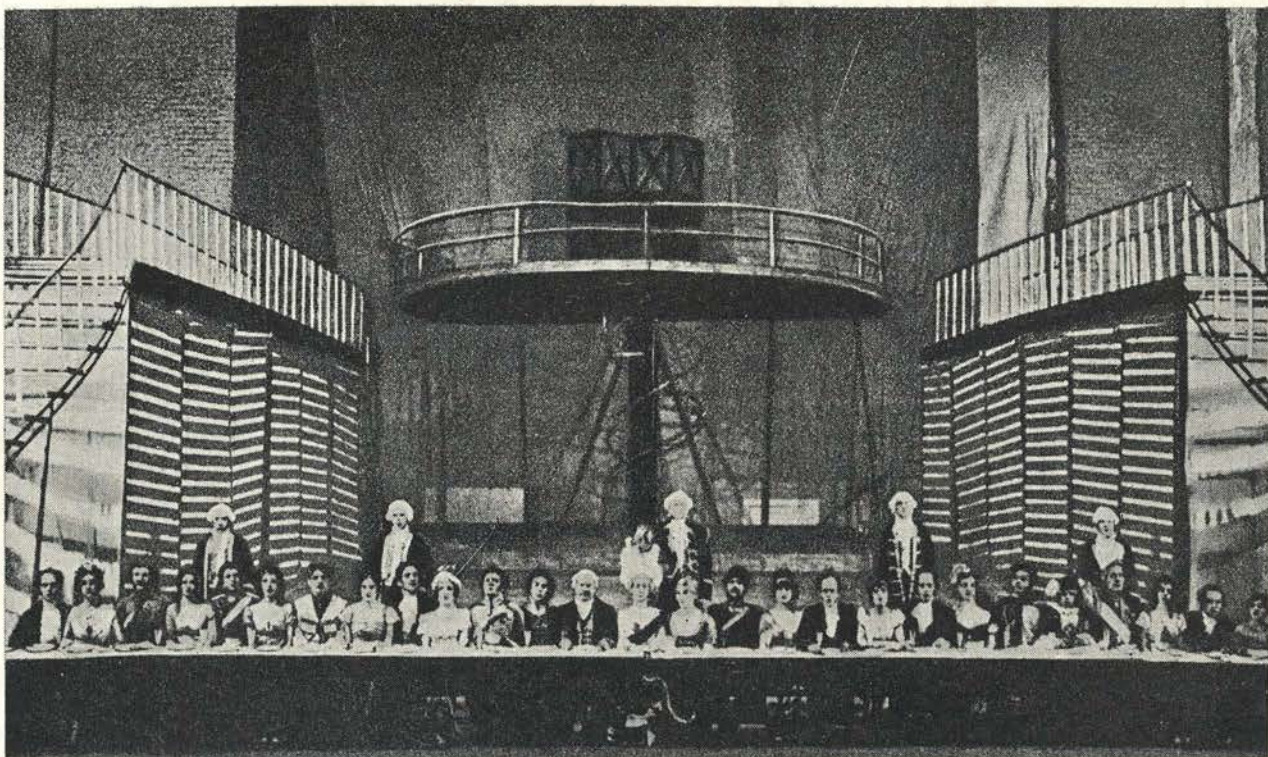
Τὸ πιὸ μαγευτικὸ στὴν τέχνη εἶναι πὼς σὲ κάθε καινούριο σταθμὸ νιώθεις πάντα σὰ μαθητῆς.

Ἡ ζωὴ κάθε ἀληθινοῦ καλλιτέχνη εἶναι μιὰ ζωὴ ἀνθρώπου πού ἀδιάκοπα τὸν κατατρῶε τὸ ἀνικανοποίητο γιὰ τὸν ἑαυτό του. Εὐχαριστημένοι πάντοτε μὲ τὸν ἑαυτό τους εἶναι μονάχα οἱ ἐρασιτέχνες. Ὁ τεχνίτης εἶναι πάντα αὐστηρὸς. Δὲν τοῦ ταιριάζει ἡ αὐτοπεποίθησι καὶ ὁ ξιπασμὸς. Συνήθως, ὅταν ὁ καλλιτέχνης δείχνει εὐχαριστημένους καὶ σίγουρους, εἶναι πόζα αὐτοάμυνας, τεχνικὸς θώρακος ἐναντίον στὰ χτυπήματα πού τὸν πληγώνουν. Ἔτσι κι ὁ Μαγιακόφσκι. Σοῦ φαίνονταν κάποτε πολὺ σίγουρος μὰ ἐγὼ ἤξερα πολὺ καλά πὼς ἡ ἐξωτερικὴ πόζα κ' ἡ ἄεστη συμπεριφορὰ του ἦταν μονάχα θώρακας—καὶ θώρακας τρομερὰ λεπτός. Ἡ ζωὴ τοῦ ἀληθινοῦ καλλιτέχνη εἶναι ἡ ἀγαλλίασι τῆς μιᾶς μέρας—τῆς μέρας πού ἔβαλε τὴν τελευταία του πινελιά—καὶ τὰ φοβερά μαρτύρια πού ὑπομένει, στὶς ἄλλες παραπολλὲς μέρες, ὅταν βλέπει μονάχα τὰ λάθη του.

Ὁ ἡθοποιὸς πρέπει νὰ ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ καθρεφτίζετ α ἰ νοερά κάθε στιγμῇ. Ἡ ἱκανότητα αὐτὴ ὑπάρχει σ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, μὰ στὸν ἡθοποιὸ πρέπει νὰ ἴναι ἰδιαίτερα ἀναπτυγμένη.

Τὸ πιὸ πολὺτιμο στὸν ἡθοποιὸ εἶναι ἡ ἀτομικότητα. Μέσα ἀπὸ κάθε ὑπόκριση καὶ μεταμόρφωση ἡ ἀτομικότητα πρέπει νὰ φεγγίζει. Ὑπῆρχε ἕνας ἡθοποιὸς ὁ Πετρόβσκι, πού εἶχε ἐκπληκτικὴ τεχνικὴ μὰ δὲν ἔγινε μεγάλος ἡθοποιός· τοῦ ἔλειπε ἡ ἀτομικότητα. Ἰσως, κάποτε, νὰ τὴν εἶχε σ' ἐμβρυώδη μορφή ἀλλ' ὄχι μόνο δὲν τὴν ἀνάπτυξε, μὰ ὁλότελα τὴν ἐξβήσε. Πιστεύω πὼς ἡ ἀτομικότητα ὑπάρχει στὸ ἀρχικὸ τῆς στάδιο σ' ὅλους: τὰ παιδιὰ δὲν μοιάζουν μεταξύ τους. Ἐχω μιὰ

9) Τὸ 1939 ἔγινε ἡ σύλληψή του.



Μιά σκηνή από την κωμωδία του Γκριμπογιέντωφ "Δυστυχία από εξυπνάδα" που την πρωταγέλασε ο Βσέβολοντ Μέγιερχολντ

συνήθεια όταν γνωρίζομαι για πρώτη φορά μ' έναν άνθρωπο αναγκάζω πάντα τη φαντασία μου να δουλέψει: Πώς ήταν στα παιδικά του χρόνια; Δοκιμάστε, είναι πολύ ενδιαφέρον και διδακτικό· έ, λοιπόν, έχουμε στο θιάσό μας έναν ήθοποιό που μ' όλη μου τη φαντασία δεν μπορώ να μαντέψω πώς ήταν στα παιδικά του χρόνια. Είναι σαν κρεμμύδι: κάτω από τη μιά φλούδα βρίσκεις άλλη, κι άλλη, χωρίς να 'χει τελειωμό. Σβήστηκε ολότελα η ατομικότητά του και μ' όλη του την τεχνική έμεινε πάντα μετριότητα. Θέλετε να σās πώς ποιός είναι; Ναί, έτσι και θā σās τὸ πῶ...

≡

Στὴ Σκηνὴ δὲν ὑπάρχει τίποτα τυχαῖο. Σὲ μιὰ παράσταση εἶδα ἕναν ἡθοποιό που φεύγοντας ἔριξε, ἀθελά του, ἕνα λουλούδι. Ἡ ἡθοποιὸς ποὺ ἔμεινε στὴ σκηνὴ προσπάθησε νὰ τὸ σηκώσει ἀπαρατήρητα. Ἀπὸ πρώτη ματιὰ θὰ φαινόταν ἀσήμαντο. Μὰ αὐτὸ ἦταν: Οἱ θεατὲς ἄρχισαν τὰ ψιθυρίσματα. Ἕνας θεὸς ξέρεי τί ὑποθέσεις κάνανε σχετικὰ μὲ τὶς σχέσεις τῶν δυὸ αὐτῶν προσώπων καὶ ποιὲς ἐξελίξεις περιμένανε στὴν ὑπόλοιπη παράσταση.

≡

Στὴ ζωὴ μου εἶδα 15—20 Ἀμλετ κι ὅλοι τοὺς ἦταν διαφορετικοί. Τὸ μόνο κοινὸ ποὺ εἶχαν ἦταν τὸ μαῦρο τοὺς κοστούμι.

≡

Ἐὸ Μπρῶμμελ ἔχει ἕνα σκίτσο ποὺ ὀνομάζεται "Ἀγρύπνια": Ἕνα τσαλακωμένο μαξιλάρι κ' ἕνα βουλιαγμένο στρώμα. Ἀνθρώπος δὲν ὑπάρχει. Μὰ ὅλα εἶναι καθαρὰ. Ἕτσι ὁμορφα τὸ ζωγράφισε. Δὲν ζωγράφισε ἄνθρωπο, μὰ αὐτὸς ὑπάρχει.

≡

Διαβάστε τὸ σημεῖωμα τοῦ Μπέρναρ Σῶ γιὰ τὴν Ντοῦζε καὶ τὴ Σάρρα Μπερνάρ. Νά τί θὰ πεῖ θεατρικὴ κριτικὴ.

≡

Ποιὸς εἶπε πὼς εἶμαι γέρος; Θέλω νὰ πάω στὸ Ὑπουργικὸ Συμβούλιο καὶ νὰ πῶ: Μιὰ καὶ δὲν γύρισα σὲ τσίγκιν φέρετρο, ὕστερα ἀπ' τὴ θεραπεία μου στὸ ἐξωτερικὸ, ἀνάφτε μου σήμερα τὸ θυμίαμα ποὺ φυλάτε γιὰ τοὺς ἐπικηδεῖους λόγους! Ὁ Μαγιακόφσκι στὸν ἐπικήδειό του γιὰ τὸν Χλέμπνικωφ ἔγραψε: "Ψωμί στοὺς ζωντανούς. Χαρτί στοὺς ζωντανούς". Ἐγὼ θὰ θελα νὰ προσθέσω: "Καὶ σεβασμὸ στοὺς ζωντανούς"!

≡

Σ' ἕνα νεαρὸ ἡθοποιό σ' ἕνα διάλειμμα τῆς πρόβας: "Δὲν

μπορέσατε νὰ δεῖτε χθὲς τὴ "Ντάμα Πίκα"; Δὲν σās ἔδωσε "ἀτέλεια" ὁ διαχειριστὴς τοῦ θεάτρου; Ἀῖ, αῖ, αῖ. Κ' οἱ μεταπωλητὲς πούλαγαν ἀκριβὰ τὸ εἰσιτήριο; Καὶ φυσικὰ τὰ λεφτὰ δὲ φτάναν. Βέβαια, ὡς τὴ μέρα τῆς πληρωμῆς ἔχουμε ἀκόμα καιρό. Καὶ φύγατε; Δίχως εἰσιτήριο δὲν ξέρατε νὰ τρυπώσετε; Ἐμεῖς στὰ νιάτα μας τὰ καταφέραμε. Ἦταν καιρὸς ποὺ σχεδὸν κάθε βράδι μὲ πετάγαν ἔξω ἀπ' τὸ Μάλι Τεάτρ. Τὸ ἕνα βράδυ κατάφερα νὰ δῶ τὶς δυὸ πρώτες πράξεις, τὸ δεύτερο τὶς ἄλλες δυὸ. Βέβαια, ντροπὴ εἶναι νὰ σὲ διώχνουν μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ κόσμου, μὰ καὶ τί δὲν μπορούσες νὰ κάνεις γιὰ νὰ δεῖς τὴν Ἑρμόλοβα. Ὅμως ἔσεις; Ἐφτάσε νὰ μὴ σās δώσουν "ἀτέλεια" γιὰ νὰ φύγετε. Τί; στὸ σπῆτι πήγατε; Ἀχ, στὶς παγοδρομίες. Αὐτὸ εἶναι ἄλλη ὑπόθεση. Αὐτὸ ἴσως νὰ ναι καλύτερο ἀπ' τὴ "Ντάμα-πίκα". Σωστὴ ἀπόφαση πήρατε! Μπράβο!...

≡

Μὴ μιλάτε μεταφορικὰ μὲ τοὺς σχολαστικούς—αὐτὸ νὰ τὸ φοβᾶστε. Ὅλα τὰ παίρνουν στὴν κυριολεξία τοὺς κ' ὕστερα δὲν σās ἀφήνουν σὲ ἡσυχία. Κάποτε εἶπα πὼς ὁ λόγος εἶναι κίνημα στὸν καμβὰ τῆς κίνησης. Ἦταν μιὰ συνηθισμένη παρομοίωση ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἀραδιάζεις μιλώντας μὲ τοὺς μαθητὲς σου. Μὰ οἱ σχολαστικοὶ τὸ πήρανε στὴν κυριολεξία του καὶ δυὸ δεκαετίες τώρα παλεύουν νὰ ἀνατρέψουν τὸν ἐπιτόλαιο ἀφορισμὸ μου! Ἕτσι ρίχνονται καὶ στὸν Γκόρντον Γκρέγκ ἐπειδὴ πῆγε νὰ συγκρίνει τοὺς ἡθοποιούς μὲ τὶς μαριονέτες. Ὁ Γκαίτε—ποὺ μιὰ καὶ τὸ ἔφερε ὁ λόγος δὲν τὸν ἀγαπάω—εἶπε κάποτε πὼς οἱ ἡθοποιοὶ μοιάζουν μὲ τοὺς σχοινοβάτες. Μὰ μήπως αὐτὸ σημαίνει πὼς συμβόλυνε στὸν ἐρμηνευτὴ τοῦ Ἀμλετ νὰ περπατᾶει σὲ τεντωμένο σύρμα; Φυσικὰ ὄχι! Ἀπλούστατα ἤθελε νὰ πεῖ πὼς πρέπει νὰ πετυχαίνουμε στὴ σκηνὴ μιὰ παρόμοια ἀλάθευτη ἀκρίβεια, σὲ κάθε κίνηση.

≡

Νὰ προσπαθεῖτε νὰ νιώθετε ἱκανοποίηση ἐκτελώνοντας τὴν δεδομένη σκηνικὴ ἀποστολή. Αὐτὸ εἶναι ἀξίωμα ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα.

≡

Ὁ Μαγιακόφσκι εἶπε κάποτε: "Γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ γελάς πρέπει νὰ 'χεις πρῶτα-πρῶτα πρόσωπο". Ὡραία ἔκφραση! Πολὺ ὥραία!

≡

Ὅταν ἔμαθα στὸ Κισλοβόντσκ ἀπὸ τὸν Λιβάνωφ πὼς πέθανε

ὁ Στανισλάβσκι, μοῦ ἤρθε νὰ τρέξω μακριὰ καὶ νὰ κλάψω σὰν παιδί πού 'χασε τὸν πατέρα του.

Τὰ ἔργα τοῦ Ίψεν φαίνονται ἡσυχὰ μόνο στοὺς κακοὺς σκηνοθέτες. Διαβάστε τα προσεκτικὰ καὶ θὰ βρεῖτε τέτοια κίνηση, σὰν κι αὐτὴ πού 'χει τὸ ἐλκυσθὲν ὅταν κατηγοροῦν σὲ μιὰ ἀπότομη πλαγιά.

«Στόπ! (Στὸν ἥθοποιὸ Κ. πού κάθεται στὴν κορφή μιᾶς σκάλας). Ἀλλάξτε πόζα, καθίστε πιὸ βολικά. (Ὁ ἥθοποιός: «Νιώθω βολικά Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς»). Δὲν μᾶς ενδιαφέρει ἂν νιώθετε ἐσεῖς βολικά. Τὸ σοβαρότερο γιὰ μένα εἶναι νὰ μὴν ἀνυπαχῇ γιὰ λόγου σας ὁ θεατὴς, νὰ μὴν φοβᾶται πὼς εἰσαστέ ἀσχημα κεῖ πάνω. Αὐτὴ ἡ ἔγνωση, πού δὲν εἶναι οὐσιαστική, μπορεῖ νὰ τοῦ ἀποσπᾶσιν τὴν προσοχὴ ἀπ' τὴ σκηνὴ πού παίζουμε. Νά, τώρα εἶναι καλά. Εὐχαριστῶ».

Πιστεύω πὼς ἡ ἐποχὴ τῆς πυρίτιδας στὴν Τέχνη δὲν πέρασε, ὅμως τὸ μπαρούτι ὑγραίνεται ἀπ' τὰ δάκρυα. Νά γιατί δὲν ἀγαπᾶω τὴν συναισθηματικὴ τέχνη.

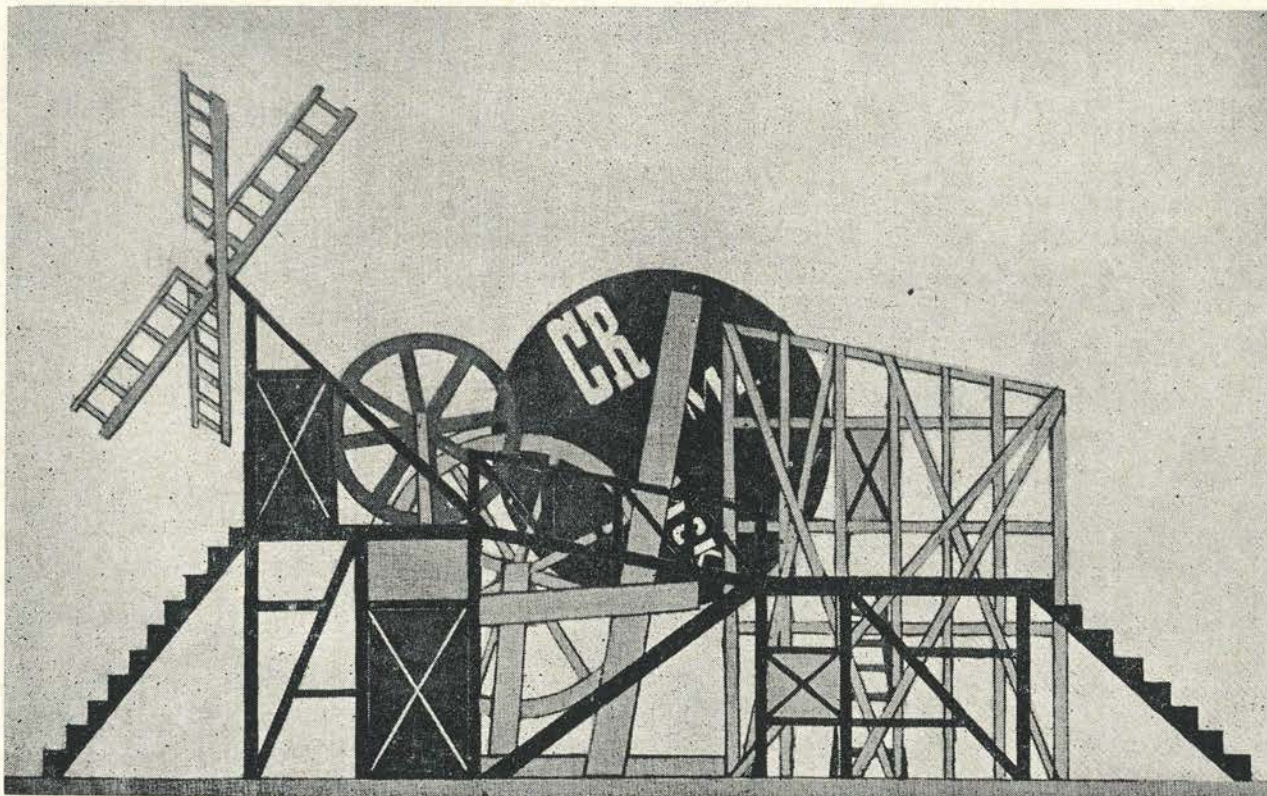
Πολὺ δίκαια περηφανευόμαστε γιὰ τὸ θεάτρο μας, ὡστόσο, ὅταν εἶμαι στὸ ἐξωτερικὸ φροντίζω πάντα νὰ παρατηρήσω κάτι καλὸ πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ μιμηθοῦμε καὶ μεῖς. Na, ὑπάρχουν καὶ φτηνὰ ἐργάκια καὶ καθυστερημένη σκηνοθεσία, μὰ στοὺς ἥθοποιούς τους συναντᾷ μιὰ πρωτότυπη μουσικότητα, ἓνα ὑψηλὸ ἐπαγγελματισμὸ, μιὰ συγκρότηση, καὶ τὴν εὐθύνη γιὰ κάθε παράσταση πού ἐδῶ σὲ μᾶς ὁλοένα καὶ ἐξαφανίζεται. Στὸ παρισινὸ θέατρο «Μαντλὲν» ἐνθουσιάστηκα μ' ἓναν ἥθοποιὸ καὶ μ' ὅδηγησαν στὸ καμαρίνι του. Φανταστήτε: Ὑστερα ἀπὸ τὴν πολὺ δύσκολη παράσταση δὲν τὸν εἶδα νὰ ξεκουράζεται, δὲν τὸν εἶδα νὰ βιάζεται νὰ πάει νὰ δειπνήσει. Ἐψηνε στὸ καμινέτο του καφέ καὶ ἔκανε πρόβα σ' ἓνα μέρος τοῦ ρόλου πού, ὅπως τοῦ φάνηκε, δὲν πέτυχε στὴ σημερινὴ παράσταση. Κανένας δὲν τὸν ὑποχρέωσε νὰ τὸ κάνει, τὸ κατάλαβε μοναχὸς του. Εἴμαστε ἀδύνατοι στὴν ἐπαγγελματικὴ συγκρότηση κι ὁλοένα χαλάμε, γινόμαστε παρὰσιτα. Στὴν παράσταση καὶ στὴν πρόβα δὲν πηγαίνομε, μὰ τραβιόμαστε, γιὰ νὰ μὴ πῶ πιὸ βαρὺ λόγο. Νομίζω πὼς ἡ τεμπελιά εἶναι ὁ ὑπ' ἀριθμὸν 1 ἐχθρὸς στοὺς θιάσους μας. Χρειάζεται ἀδιάκοπη ἐγρήγορση, ζωντάνια, ἐνέργεια στὴ δουλειά. Οἱ παρα-

στάσεις μας πρέπει νὰ 'ναι ποτισμένες ἀπὸ θέληση. Ἡ βασικὴ ἀποστολὴ τοῦ Θεάτρου, ὅπως καὶ τῆς Μουσικῆς, εἶναι νὰ δίνει τόνο στὴ ζωὴ! Οἱ συνθήκες; Ἀφήστε τα αὐτά! Στὸ Εἶκοσι, πεινασμένος, μὲ σπῆλαια φυματίωσης στὸ ἀριστερὸ πλεμόνι, ἐνιωθα περίφημα κ' ἐρωτεύτηκα κι ὅλας...

Τὸ σχολεῖν κ' ἡ δημιουργία εἶναι δυὸ ὁλότελα διαφορετικὰ πράγματα. Δὲν γίνεται πάντα μεγάλος ἥθοποιὸς ἐκεῖνος πού παίρνει ἀριστεὰ στὴ Δραματικὴ Σχολή. Μάλιστα, φοβᾶμαι, πὼς δὲν γίνεται ποτέ! Τὰ μαθήματα τῆς καλλιγραφίας δὲν χρειάζονται γιὰ νὰ μάθουμε νὰ γράφουμε καλλιγραφικά. Ἐτσι γράφουν μονάχα οἱ γραφεῖς τοῦ Συντάγματος. Αὐτὸ βέβαια δὲν σημαίνει πὼς τὸ μάθημα τῆς καλλιγραφίας δὲν χρειάζεται. Ἡ καλλιγραφία, δὲν δημιουργεῖ γραφικὸ χαρακτήρα, ἀλλὰ τὸν βελτιώνει, ὅπως καὶ κάθε ἄλλο μάθημα. Μὰ πολὺ δίκιο εἶχε ὁ Σερῶφ ὅταν ἔλεγε πὼς τὸ πορτραῖτο εἶναι καλὸ μονάχα ὅταν τοῦ βρίσκεις τὸ «θεϊκὸ λάθος». Μίλησα μὲ πολλοὺς ἀνθρώπους πού ποζάρησαν στὸν Σερῶφ—μ' ἐνδιέφερε ἡ ἀλληλουχία πού ἔχει ἡ δουλειὰ τοῦ πορτραῖτου. Τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι πὼς ὁ καθένας πίστεψε πὼς στὸ δικό του πορτραῖτο συνέβαινε κάτι ἀσυνήθιστο καὶ ἀναπάντεχο. Μὰ, ἀφοῦ τὸ ἀναπάντεχο εἶχε συμβεῖ σ' ὅλους, θὰ πεί πὼς τέτοια ἦταν ἡ μέθοδος τοῦ Σερῶφ. Στὴν ἀρχὴ ζωγράφιζε ἓνα πιστὸ πορτραῖτο κι αὐτὸς πού τό'χε παραγγεῖλει ἦταν εὐχαριστημένος. Ἡ πεθερὰ του ἐπίσης. Ὑστερα ξαφνικὰ κατέφτανε ὁ Σερῶφ, τό 'σβηνε ὅλο, καὶ στὸν ἴδιο μουσαμὰ ζωγράφιζε καινούριο πορτραῖτο. Ὅμως, αὐτὴ τὴ φορὰ, μὲ κείνο «τὸ θεϊκὸ λάθος» πού ἔλεγε. Τὸ περίεργο εἶναι πὼς γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ἓνα πορτραῖτο, ἔπρεπε πρῶτα νὰ ζωγραφίσῃ τὸ «σωστὸ». Κάτι τὸ διασκεδαστικὸ: Σὲ πολλοὺς ἀπ' τοὺς πελάτες τὸ «σωστὸ» πορτραῖτο ἄρρεσε πιὸ πολὺ.

Ἡ Κομισαρξέβσκαγια ἦταν πολύπλευρο ἐκρηκτικὸ τάλαντο, ἀλλὰ τὴν προτιμοῦσαν Ζὰν ντ' Ἀρκ. Δὲν πέθανε ἀπὸ εὐλογία ἀλλὰ σὰν τὸν Γκόγκολ—ἀπὸ νοσταλγία. Ἐνὸς ὀργανισμὸς καταπονημένος ἀπ' τὴ νοσταλγία, πού τὴν γεννοῦσε ἡ δυσαναλογία ἀνάμεσα στὴ δύναμη τοῦ ταλέντου καὶ τὶς τότε καλλιτεχνικὲς ἀπαιτήσεις, δέχτηκε εὐκολὰ τὰ μικρόβια τῆς εὐλογιάς. Κι ὁ Γκόγκολ εἶχε μιὰ ἀρρώστια μὲ μακριὰ λατινικὴ ὀνομασία, μὰ τάχα ἐδῶ εἶναι ἡ οὐσία; Τὴν Κομισαρξέβ-

Τὸ 'κονστρουκτιβιστικὸ' σκηνικὸ τοῦ Α. Ποπῶφ γιὰ τὸν «Μεγαλοπρεπὴ κερατὰ» τοῦ Κρόμμελινγκ, μὲ σκηνοθεσίαν Μέγιερχολντ



σκαγια τή θυμούνται απ' τούς δραματικούς ρόλους, όμως αυτή ήταν κ' υπέροχη Μιραντολίνα κ' έπαιζε εξαιρετικά στα κωμειδύλλια. Είχε πολύ χαρούμενη ζωντάνια ήθοποιού μὰ στην εποχή της δὲν χρειαζότανε σὲ κανέναν αυτό. Είχε ἕνα θησαυρὸ ἀπὸ ἀποχωρήσεις. Ἦταν μ' ὅλη τὴ ὑψηλὴ σημασία τῆς λέξης, πολὺ μουσικὴ, δηλαδή δὲν ἤξερε μόνο νὰ τραγουδάει μὰ καὶ νὰ ὀργανώνει τὸ ρόλο μουσικά. Εἶχε τὸ χάρισμα τοῦ φυσικοῦ συγχρονισμοῦ σὲ κάθε κίνηση τοῦ κορμιοῦ. Στους χαμηλοὺς τόνους χαλάρωνε αἰφνης τὴν κίνηση τῶν χεριῶν, ἦταν γενικά μιὰ σπάνια περίπτωσις. Ἡ τεχνικὴ τῆς, δὲν ἦταν κοινὴ ἐπαγγελματικὴ, ἀλλὰ προσωπικὴ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς δὲν πρόδινε καμιὰ τεχνικὴ...

Ἐ
 Ὁ πιὸ ἀγαπημένος συγγραφέας γιὰ τοὺς νέους τῆς ἐποχῆς μου ἦταν ὁ Γκάρσιν: Αὐτὸ σήμερα εἶναι ἀκατανόητο. Νά, κ' ἐγὼ ἄλλαξα τὸ ξενικὸ μου ὄνομα πρὸς τιμὴ τοῦ Γκάρσιν κ' ἔγινε Βσέβολοντ. Ὁ Γκάρσιν κουβαλοῦσε μέσα του τὴ μουσικὴ τοῦ καιροῦ μας... Δὲν ξέρω γιατί, μιλώντας γιὰ τὴν Κομισαρζέβσκαγια θυμῆκα ξαφνικά τὸν Γκάρσιν. Ἰσως νὰ μὴν εἶναι τυχαῖο...

Παίζετε καλὰ ἂ λὰ Κὸρς κι ἄσχημα ἂ λὰ Μέγιερχολντ. Παίζετε μόνο γιὰ τὸν ἑαυτὸ σας λησμονώντας τὸ γενικὸ πλάνο. Στὸν Κὸρς εἶναι πρωταρχικὸ νὰ μὴν κρύβεις στὴ σκηνὴ τὸν συνάδελφό σου. Σὲ μᾶς, παραβιάσατε γιὰ μισὸ μέτρο τὴ σκηνοθεσία καὶ χάλασαν ὅλα. Ἡ θὰ ὑπάρχει πειθαρχία καὶ συναισθησιὴ πῶς ὑπηρετεῖτε σὲ σύνολο, ἢ ἀφήστε με καὶ τραβᾶτε στὸν Κὸρς. Ἐνα ἀπ' τὰ δυό.

Περὶσσότερο ἀπ' ὅλα μισῶ στὸ θέατρο τὴν τάση νὰ παραγεμίζουν τὸ κείμενο μὲ λογγῆς - λογγῆς ἄνοστα ἐπιφωνήματα! Ἐχ Ἐχ, Ναι ναι, Νά νά, πῶς πῶς κ.τ.λ. Αὐτὰ τὰ χρησιμοποιοῦν κατὰ κανόνα ἡθοποιοὶ κακῆς ποιότητος.

Ἐ
 Ὁ χειρότερος ἐχθρὸς τοῦ ὥραίου εἶναι ἡ ὥραιопάθεια.

Ἐ
 Ὁ μεγάλος Ἰταλὸς κωμικὸς Γουλιέλμο ἀπαιτοῦσε ἀπ' τὸν ἡθοποιὸ τὴν ἱκανότητα τῆς προσαρμογῆς στὸν χῶρο. Οἱ κινήσεις τοῦ ἡθοποιοῦ στὴν κυκλικὴ σκηνὴ δὲν εἶναι οἱ ἴδιες

μὲ τὶς κινήσεις στὴν ὀρθογώνια. Ἄλλες εἶναι στὸ προσκήνιο κι ἄλλες στὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Σὲ μᾶς ἐδῶ σκέφτονται γι' αὐτὸ μοναχὰ οἱ σκηνοθέτες - κι αὐτοὶ δχι πάντα. Ὅμως, ἡ ἱκανότητα νὰ προσαρμόξεις τὸ σῶμα σου στὸ χῶρο εἶναι βασικὴ φροντίδα γιὰ τὸν ἡθοποιό.

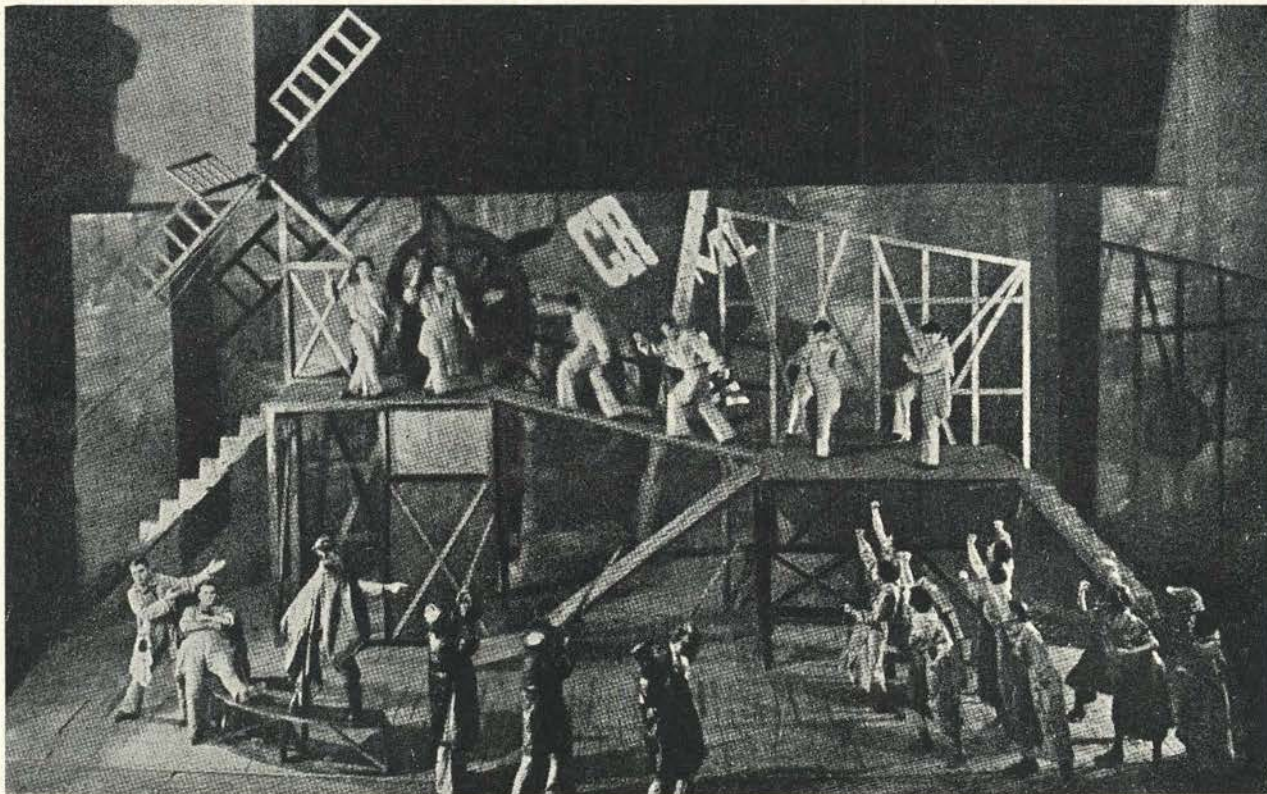
Ἐ
 Μὴ μπερδεύετε τοὺς ὅρους "παράδοση" καὶ "καλούπι". Καλούπι σημαίνει: παράδοση δίχως σκέψη.

Ἐ
 Ξέρετε ποίος μὲ παρακίνησε πρῶτος ν' ἀμφιβάλλω γιὰ τὸ ἂν ὅλοι οἱ δρόμοι τοῦ ΜΧΑΤ ἦταν σωστοί; Ὁ Ἀντόν Πάβλοβιτς Τσέχωφ. Ἡ φιλία του μὲ τὸν Στανισλάβσκι καὶ τὸν Νεμίροβιτς Ντανσένκο δὲν ἦταν εἰδυλλιακὴ κι ἀνέφελη, ὅπως γράφουν στὰ ἐπιτραπέζια ἡμερολόγια. Σὲ πολλὰ ζητήματα τοῦ θεάτρου δὲν συμφωνοῦσε κι ἄλλα τὰ κριτικαρίζει ἀνοιχτά. Μὰ τὴν ἀποχώρησή μου ἀπὸ τὸ ΜΧΑΤ δὲν τὴν ἐνέκρινε. Μοῦ ἔγραφε πῶς ἔπρεπε νὰ μείνω καὶ νὰ παλαίψω, μὲ κείνους ποὺ δὲν συμφωνοῦσα, μέσα στὸ θέατρο.

Θέλετε νὰ σᾶς πῶ τί χῶρισε τοὺς καλλιτέχνες σὰν ἦρθε ἡ Ἐπανάστασις; Θὰ 'ταν ἀφελὴς κ' ἐπιφανειακὴ ἡ ἀποψη πῶς ὅλοι οἱ συγγραφεῖς, οἱ μουσικοὶ, οἱ καλλιτέχνες ποὺ τὸ 'σκάσαν στὸ ἐξωτερικὸ σκεφτόντουσαν μοναχὰ τίς καταθέσεις τους στὴν τράπεζα εἴτε γιὰ τίς κατασχεμένους ἐπαύλους τους, ἀφήστε ποὺ πολλοὶ δὲν τὰ εἶχαν αὐτά. Ὁ Σαλιάπιν ἦταν ἀπληστος. Ὅλοι τὸ ξέρουν ὅμως καὶ γιὰ κείνον δὲν ἦταν τὸ βασικὸ αὐτό. Τὸ βασικὸ εἶναι πῶς ὁ Γκὸρκι, ὁ Μαγιακόφσκι, ὁ Μπριούσωφ, πολλοὶ ἄλλοι (κ' ἐγὼ ἀνάμεσά τους) καταλάβαμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ πῶς ἡ ἐπανάστασις δὲν γκεμίζει μοναχὰ μὰ καὶ χτίζει. Μὰ ὅλοι ἐκεῖνοι ποὺ σκέφτηκαν ὅτι ἡ ἐπανάστασις μοναχὰ καταστρέφει, τὴν καταράστηκαν. Μὲ τὸ Μαγιακόφσκι ἀνήκουσε σὲ διαφορετικὲς γενιὲς ὅμως καὶ γιὰ τοὺς δυὸ μας ἡ ἐπανάστασις ἦταν δευτέρη γέννα.

Ἐ
 Στὸ τραπέζι τοῦ Μέγιερχολντ ἦταν ἀνοιχτὸ τὸ βιβλίο τοῦ Ρ. Ρολλὰν γιὰ τὸν Μπετόβεν. Ξεφυλλίζοντάς το, εἶδα ὑπογραμμισμένη μιὰ φράση τοῦ Μπετόβεν: "Δὲν ὑπάρχουν κανόνες ποὺ δὲ θὰ μπορούσες νὰ καταπατήσεις γιὰ χάρι μᾶς μεγαλύτερης ὁμορφιάς".
 Μετάφρασις ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν παράστασι τοῦ "Μεγαλοπρεπὴ κερατὰ", ποὺ τὸ ἀνέβασμά του ἄφησε ἐποχὴ στὴ Μόσχα τοῦ 1922





H/c

ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΟ "ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ"

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Ἡ ἔφεση τοῦ Βασιλέα Γεωργίου τοῦ Α' πρὸς τὴ θεατρικὴ γοητεία ἦταν ἓνα γνώρισμα τῆς ψυχῆς του, πού τὸ ἔφερε μέσα του, ἀπὸ τὴν πατρίδα του ἐκδηλώθηκε μὲ πολλοὺς τρόπους καί, τέλος, κορυφώθηκε μὲ τὴν ἀνέγερση τοῦ βασιλικοῦ θεατρικοῦ κτιρίου στὴν ὁδὸν Ἀγίου Κωνσταντίνου· τὸν βοηθήσανε πλούσιοι ὁμογενεῖς ἀπὸ πολλὰ κέντρα τοῦ ἐξωτερικοῦ, ὅπου εἶχαν πλουτίσει, μὲ χρήματα πού τοῦ ἐμπιστευθήκανε νὰ τὰ χρησιμοποιοῦν ὅπως ἤθελε. Ὁ Βασιλέας θέλησε, γιὰ τὸ καλὸ μας, θέατρο. Ὑπῆρχε, βέβαια, τὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν, πὺδ πολὺ γιὰ Ὀπερα, ὅταν μπήκανε τὰ θεμέλια τοῦ "Βασιλικοῦ". Ὅμως τὸ ἰδανικὸ του ἦταν, προφανῶς, μιὰ κομψὴ στέγη, μᾶλλον γιὰ δραματικούς θιάσους.

Περὶ τὸ 1898, τὸ κτίριο φαίνονταν πὼς θὰ πλησίαζε νὰ τελειώσῃ καί, στίς 16 Ἰουλίου, ὁρίσθηκε ὁ διευθυντής, ὁ Ἀγγελος Βλάχος, σὲ ἡλικία ἐξήντα χρονῶν ἀκριβῶς, διαπρεπῆς λόγιος τῆς καθαρεύουσας, ἀγαπητὸς στὸ Βασιλέα· ὁ Στέφανος Στεφάνου θὰ ἦταν ὁ Γραμματέας, νεότερος πολὺ, λόγιος μὲ νεοτεριστικότερες ἀντιλήψεις, κοντὰ μὲ τὸ παλάτι κ' ἐκεῖνος. Τοὺς διορισμοὺς αὐτοὺς ἡ Κοινὴ Γνώμη—ὅσο μπορεῖ νὰ τὴ συλλάβουμε ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν ἐφημερίδων, πού τις γράφανε λόγιοι—τοὺς δέχτηκε μὲ εὐχαρίστηση καί μὲ τίς συνηθισμένες ἐλπίδες πού ἑπετιοῦνται στίς ἀνάλογες περιπτώσεις. Ἡ συνέντευξη τοῦ Βλάχου ("Ἀκρόπολις" 18 Ἰουλ. 1898) στάθηκε μιὰ προφητικὴ ἔνδειξη γιὰ τὰ λυπηρὰ πού θὰ ἀκολουθοῦσαν καί μάλιστα μὲ πρῶτο, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεῖς, θέμα τὰ ἐλληνικὰ ἔργα· μέσα σ' ὅλη τὴ ζωὴ τοῦ "Βασιλικοῦ", θὰ εἶναι καί τὸ κυριότατο ἔναυσμα γιὰ πολλὰς ἀγωνίες.

Δὲν εἶναι καθόλου ἄγνωστο, ἐλπίζουμε, πὼς ἡ νέα ἐλληνικὴ συγγραφικὴ ἐπιδόση, σύμφωνα μὲ τὸ παγκόσμιον αἶτημα τοῦ νατουραλισμοῦ εἶχε δημιουργήσει, μ' ἐπιτυχία, τὸ λεγόμενο "Κωμειδύλλιο": αὐτὸ τὸ ἔδος συμφιλώσε τὶς λαϊκὰς τάξεις μὲ τὸ Θέατρο καί τοὺς πρόσφερε θεατρικὰς χαρὰς ὅχι καί τόσο δικὰς τοὺς νεώτεροι· πρόσφερε μιὰ πρόοδο τότε καί σήμερα φωτισμένοι καί ἀγνοὶ πνευματικοὶ ἄνθρωποι τὸ τιμοῦν⁽¹⁾. Τοῦ Βλάχου ὅμως—καί ὅχι μόνο τοῦ Βλάχου παρὰ καί σὲ ἄλλους ἀντίστοιχα κακοὺς ἐκτιμητὰς γιὰ τὸ τί εἶχε κερδηθεῖ—δὲν τοῦ ἄρεσε· τὸ θεωροῦσε, σκληρὰ, σὰν ὀπισθοδρόμηση καί διαφθορά· ὁ Δ. Κορομηλάς, ὁ Δ. Κόκκος—οἱ συγγραφεῖς του, ὁ Παντόπουλος—ὁ πρωταγωνιστὴς του, ἡ εὐδαιμονία τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ στίς παραστάσεις του, εἶχαν παραμεριστεῖ ὅ,τι ἔγινε μετὰ τὸ 1880 τὸν ἀπέλιζε· τὴ χρονιά ἐκείνη πού τὴν πιστεύουν ὡς ἀρχὴ προόδου⁽²⁾, ὁ Βλάχος τὴ βλέπει σὰν τὸ τέλος

της. Καί ἄλλα—τὰ θερινὰ θέατρα—πού μέσα σ' αὐτὰ ὀργανώθηκε καί ἀνδρώθηκε ἡ θεατρικὴ ζωὴ μας, τὸν ἐνοχλοῦν· ὁ Βλάχος εἶχε μιὰ θεατρικὴ ἐπιτυχία στὰ 1866 ("Ἡ κόρη τοῦ παντοπώλου")· ὡς πρὸς τὸν καταρτισμὸ τοῦ βασιλικοῦ θιάσου οἱ προοπτικὲς του δὲν ἦταν τρυφερότερες· ἐδήλωσε πλάθοντας μιὰ φανταστικὴ ἐσωτερικὴ ἀναρχία τῶν ἡθοποιῶν μας: "Ἐγὼ αὐτὰ δὲν θὰ τὰ ἐπιτρέψω. Θὰ ἐπιβάλλω αὐστηρὰν πειθαρχίαν". Οὐδέποτε οἱ καλοὶ τουλάχιστον θιάσοί μας δὲν εἶχαν τὸ συνήθειο τῆς ἀπειθαρχίας· τόσων χρόνων μελέτῃ μᾶς ἔχει πείσει· καμιά φορὰ, ἔπεφτε καί ξύλο, ἀπάνω στίς δοκιμὰς, γιὰ τοὺς δυσμαθεῖς. Τὸ μόνο εὐχάριστο πού εἶχε ἡ συνέντευξη ἦταν τὰ σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας: "Εἶναι φοβερὸν νὰ ἐργάζεσαι, νὰ κοπιᾷς καὶ χύνῃς τὸ αἷμα τῆς καρδιάς σου, καί νὰ ἔρχεται ἔπειτα ὁ τυχὸν ἡθοποιὸς νὰ σοῦ τὸ ἀφαιρῇ ἢ νὰ τὸ παραποιῇ διὰ νὰ ὠφεληθῇ αὐτὸς ἐκ τῆς ἐργασίας σου". Ἐδῶ δὲ θὰ εἶχα νὰ ὑποστηρίξω τοὺς ἡθοποιούς· πολὺ τοὺς πού δὲν ἀναφέρω καί ὀρισμένα γεγονότα. Ὅμως ἡ ἀπειθαρχία δὲν εἶναι γνώρισμά τους.

Αἰσιόδοξος ὁ Βλάχος, μὲς τὸ καμάρι τοῦ διορισμοῦ του, πιστεῦε πὼς τὸ θέατρο θὰ μπορούσε ν' ἀρχίσει "περὶ τὰ μέσα τοῦ χειμῶνος", ὅποτε, προσθέτει, "θὰ κατωρθώσωμεν, ν' ἀναπετάσωμεν τὰς πύλας του καί νὰ ἴδωμεν τοὺς φεροῖκους καί σκηνίτας ἡθοποιούς μας" [Σημ. πειραχτικὰ ἐπίθετα, ἔστω καὶ ἀληθινὰ] ὑπὸ μεγαλοπρεπῆ στέγγιν... πλησίαζε ὅμως τὸ τέλος τοῦ 1900 καί τὸ χτίσιμο τὸ τελειωτικὸ τοῦ κτιρίου, ὅπως γίνεται συχνὰ μὲ τίς οἰκοδομὰς, δὲν εἶχε ὀλοκληρωθεῖ, ἀλλὰ θὰ χρειαζόταν πολὺ λίγον καιρὸ ἀκόμη γιὰ ν' ἀνοίξῃ. Ὁ Γεώργιος ὅμως δὲ βιαζότανε ν' ἀρχίσουν οἱ παραστάσεις· ἤθελε πρῶτα νὰ λειτουργήσῃ μιὰ Δραματικὴ Σχολὴ καί νὰ συγκεντρώσῃ, χωρὶς προλήψεις, νέους μορφωμένους, μὲ τὰ λαντο καί μὲ καλαισθησία

"κατανοοῦντας ὅτι τὸ θέατρον εἶναι ναὸς καλλιτεχνικός..."· ἔτσι εἶχε γίνει καί στὴ Δανία, "οἱ πρῶτοι ἡθοποιοί... ἦσαν νέοι καί νεάνιδες ἀνεπτυγμένοι. Αὐτοὶ ἔδωσαν τὸ παράδειγμα τῆς καταρτίσεως τῶν προλήψεων..."· ἡ φοίτηση θὰ κρατοῦσε τρία χρόνια· "δὲν πειράζει ἂν θ' ἀργήσωμεν. Λί βάσεις τῆς ἐργασίας πρέπει νὰ τεθῶσιν ἀσφαλεῖς καί ὀρθαί. Τοῦτο δέ, θὰ ἐπιτευχθῇ, ὡς εὐχομαι καί ἐλπίζω διὰ τῆς σχολῆς καί διὰ τῆς ἐν αὐτῇ προσελεύσεως προσώπων καταλλήλων ὑπὸ πᾶσαν ἐποψὴν" ("Ἀκρόπολις", 5 Ἰουν. 1900). Οἱ σπουδαστὰς πού προσελκυσθήκανε ἦταν, κρινόμενοι ἐκ τῶν ὑστέρων, διαμάντια (Βεάκης, Κυβέλη, Ροζαλία Νίκα, Μήτσος Μυράτ, Νίκος Παπαγεωργίου...), ἀλλὰ γρήγορα τὰ φιλότιμα παιδιὰ ἐξ αἰτίας τοῦ ἥθους τοὺς τοῦ κρυστάλλινου ἀναγκασθήκανε νὰ παραιτηθοῦν... Εἶχε μπεῖ τὸ 1901 καί, μετὰ τὴ διάλυση τῆς Σχολῆς, παρατηρήθηκε μιὰ ὕφεση στὰ ζητήματα τοῦ "Βασιλικοῦ", ὁ Χρηστομάνος εἶχε τελέσει τὴν ἱερωρικὴν ἰδρυση τῆς "Νέας Σικηνῆς" καί γύμναζε τοὺς μύστες του γιὰ τὸ γρήγορο ξεκίνημά του. Αποφασίσθηκε λοιπὸν λαχανιασμένα νὰ συγκροτη-



1. Ὁ Γεώργιος Θεοτοκάς π.χ. ("Δώδεκα διαλέξεις", σειρά Α', σ. 27-8, 1961).

2. Δέξ, π.χ. Κ. Δημαρᾶ "Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας", Νέα ἔκδοσις [1955] σ. 307-364, τουλάχιστον.

Ἁ ἰδρυτὴς τοῦ "Βασιλικοῦ Θεάτρου". Σκίτσο τοῦ Θέμου Ἀννινου

Ὁ Διευθυντὴς τοῦ "Βασιλικοῦ Θεάτρου" Ἀγγελος Βλάχος. Σχεδιαγράφημα τοῦ Γ. Ροῦλου

θεϊ όχι μόνο ένας θιάσος αλλά δύο, ένας με Γάλλους διαπρεπείς ήθοιους — θα φρόντιζε για τουτό, ύστερ' από παράκληση του Βασιλέα, ο διευθυντής της "Γαλλικής Κωμωδίας" — κ' ένας μ' "Ελληνες—χωρίς την παρουσία των ξένων, άφου πιά δεν υπήρχε η Σχολή, δεν θα ήτανε δυνατό να μορφωθούν οι νέοι ήθοιοί μας; την ιδέα αυτή την είχε υποστηρίξει ο Γ. Νάζος ("Εστία", 27 και 28 'Ιουν. 1901) πραγματοποιήσής της ήταν η πρόσκληση και η διδασκαλία του εταίρου Τρουφφιέ στο 'Οδείο των Αθηνών (1903). Γενικά, η βοήθεια του Γαλλικού θεατρικού πολιτισμού φαινόταν απαραίτητη. Ο Βασιλέας είχε στείλει τον Στεφάνου στην Εύρωπη, στη Γαλλία βέβαια, για να μελετήσει την οργάνωση των εκεί θεάτρων και τη θεατρική εκπαίδευση ("Νυκτερίς", 24 'Ιουν. 1902). Μαντεύει κανείς το σάλο και τις διαμαρτυρίες! Τέλος έγινε μόνο ένας θιάσος, ελληνικός.

Στις 4 'Ιουλ. 1901 ο Γεώργιος, με εισήγηση του Βλάχου, διόρισε την Κριτική Έπιτροπή που θα διάλεγε τα έργα, δυο δηλαδή καθηγητές του Πανεπιστημίου, το Ν. Πολίτη και το Σ. Σακελλαρόπουλο, μαζί με το Θ. Οικονόμου και με πρόεδρο, τον διευθυντή, τον Στεφάνου. Η "Ακρόπολις" της επομένης αναγγέλλει τη συγκρότηση κ' επιλέγει κοροϊδευτικά: "Δύναται από τοῦδε ἡ ἐπίσημος κριτικὴ τῶν παριστανομένων ἔργων νὰ καυχᾶται διὰ τὴν αὐστηρότητα τῆς, γνωστοῦ ὄντος ὅτι ὁ κ. Ν. (γρ. Σ.) Σακελλαρόπουλος πρὸ δύο μόλις μηνῶν εἰς τὸν Β (γρ. Α) λασάνειον δραματικὸν ἀγῶνα ἔκρινεν ἀνάξιον βραβεύσεως ἐν ἔργον τοῦ Μολιέρου ὑποβληθέν ὡς πρωτότυπον" (3). Η Έπιτροπή διόρισε και τους μεταφραστές, το Μ. Ζώρα, το Μ. Λάμπρο, το Μ. Λιδωρίκη, τον Ι. Δαμβέργη, "τὸν κ. Διαμάντη" και τον "Αννινο" ὅρισε και τὰ ἔργα πού θά 'πρεπε νὰ μεταφρασθοῦν "τούς μεταφραστές αὐτοὺς τοὺς θεωροῦν, κατὰ τὸ μᾶλλον ἀναρμόδιους καὶ ἀσημάντους, ἐνῶ ξεχαστῆκαν, γράφει, ὁ Ν. 'Επ." (4) μαζί με τοὺς συγχρόνους συγγραφείς, ὁ 'Ιψεν, ὁ Σούδερμαν, ὁ Δανουόντιο, ὁ Δοναί, ὁ Φρ. Κυρέλ, καὶ οἱ ἀξιόλογοι ὡς μεταφραστές, ὁ Ροῦδης, ὁ Κουρτίδης, ὁ Παλαμᾶς. 'Εδῶ ἂς σταθοῦμε, γιὰ νὰ δοῦμε μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ τελευταίου. Τὴν ἔστειλε τὸ ἴδιο ἀπόγευμα στὴν "Εστία":

"Πολὺ καλὰ γνωρίζω πὼς εἶναι πολὺτιμον ἀπόκτημα εἰς τὴν πρόδον τοῦ θεάτρου καὶ γενικώτερα τῆς φιλολογίας ὁ καλὸς μεταφραστὴς. Ὅμως ἐγὼ τέτοιαν ὑπηρεσίαν δὲν θά ἤμουν ἱκανὸς νὰ προσφέρω, γλωσσολογιστὴς δὲν εἰμαι· ἄλλοι δ' ἦσαν ἡ δουλειά μου, ἡ φιλοδοξία μου ἄλλη. Ἀλλ' ὥστε καὶ πιστεύω πὼς ἡ ποιητικὴ μας τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ προκύψῃ παρὰ θεμελιωμένη στὴν ἐθνικὴ μας γλῶσσα ἀπάνω στὴ γλῶσσα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Χίλιες φορές τὸ θεμελιώμα τοῦτο ἐπιβάλλεται στὸ δράμα πού εἶναι τῆς ποιητικῆς τέχνης τὸ κορυφωμα καὶ μίλει πρὸς τὸν κόμον πλατύτερα καὶ δὲ γίνεται μόνο γιὰ νὰ τὸ διαβάξῃ χωριστὰ ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος, με τοῦτα ἡ ἐκεῖνα τὰ γούστα, ἀλλὰ γιὰ νὰ τ' ἀκούῃ καὶ γιὰ νὰ τὰ χαιρετᾷ τὸ μέγα πλῆθος, σὰν ἕνα ἀντίλαλο μῆς ἀέριος ζωῆς, τῆς πλὴν ζωντανῆς ζωῆς γύρω μας. Θέλω μὲ τοῦτο νὰ εἰπῶ πὼς θά ἔφτανε ἡ πίστις μου αὐτὴ γιὰ ν' ἀπομακρύνῃ με φρίκη ἀπὸ σιμά μου κάθε διευθυντὴν κάθε θεάτρου".

Πιὸ πρίν, ὅπως εἶναι γνωστὸ, εἶχε ἀνακοινωθεῖ—τὸ Φεβρουάριο—ἡ ἴδρυση τῆς "Νέας Σκηνῆς" τοῦ Χρηστομάνου. Τώρα βρίσκεται σὰ πανιὰ τὸ θέατρο τοῦ δημοτικισμοῦ· ὁ Παλαμᾶς εἶχε συλλάβει τὴν "Τρισεύγενη", καὶ δίσταζε, νιώθοντας, προφανῶς, πὼς τὸ καθήκον του νὰ τὴ γράφῃ στὴ δημοτικὴ θὰ ἐμπόδιζε τὴν παράστασή της· ἡ "Νέα Σκηνή" δὲν εἶχε ἀκόμη ἀρχίσει τὸ σπουδαῖο εἶναι ὅτι βρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ τῆς κυοφορίας τοῦ κορυφαίου δράματος καὶ γι' αὐτὸ ἡ ἐπιστολὴ του, ἐκτός ἀπ' ὅσα σημειώνει γιὰ τὸ πρόβλημα τῶν μεταφραστῶν, εἶναι σημαντικὴ καὶ γιὰ ὅτι μπορούμε νὰ υποθέσουμε ὡς πρὸς τὴν "Τρισεύγενη" καὶ γιὰ τὴ στάση τῶν δημοτικιστῶν ἀπέναντι τοῦ Βλάχου (5).

3. Εἶχαν υποβληθῇ 19 κωμωδίες καὶ 15 δράματα ἢ "Κρίσεις" δημοσιεύθηκε στὸ "Ἀστὺ" (14 Μαῖου 1901): ἡ βιαστικὴ καὶ σύντομη περίληψις τῶν ἔργων δὲν ἐπιτρέπει νὰ δεῖ κανεὶς καθαρὰ τὸ ἔργο, μὲ τὸν ἐλληνικὸ του τίτλο, τὸν "Ταρτοῦφο" δηλ., πού ἀπορρίφθηκε, τὸ ζήτημα τοῦτο ἔγινε ἀφορμὴ γι' ἀπειράριθμες κοροϊδίες. Ἀσχετῶς ὅμως μὲ τοῦτο οἱ περισσότεροι "συγγραφεῖς" τῶν κωμωδιῶν "σαστρίζουν" τὸ δημοτικισμό· προμαντεύανε τὴν κυριαρχία του πού ἐρχότανε.

4. Δὲς ἄρθρο τοῦ Ν. 'Επ. (Ισχοπόπουλου) στὸ "Ἀστὺ", 29 'Ιουλίου.

5. Τὸ ζήτημα τῆς γλῶσσας στὸ θέατρο εἶχε ἀνακινήθῃ μὲ διαθήσεις πρὸς τὴν καθαρεύουσα σὲ μιὰ παράγραφο τοῦ Γεωργίου Πάπ στὴν ἐφημερίδα "Ακρόπολις", τῆς 5 'Ιουλίου 1901.

Εἶχε κυκλοφορήσει ἡ φήμη πὼς δὲ θὰ εἶχε τὸ δραματολόγιο τοῦ "Βασιλικοῦ" ἱστορικὰ δράματα—τὸ εἶδος αὐτὸ πού στὴν Ἑλλάδα τουλάχιστον γιὰ πολλοὺς ἦταν ἡ μόνη σοβαρὴ μορφή τῆς δραματογραφίας—ἀλλὰ καὶ τοῦτῃ τὴν εἰδηση, φοβερὴ καὶ γιὰ τὸ κοινὸ, προσπαθοῦσαν μερικὸι νὰ τὴ θιμωπώσουν, μὲ τὸ νὰ υποστηρίξουν πὼς ὁ Βασιλέας ἐπιθυμοῦσε νὰ ἐγκαταλείψει τὸ θέατρό του μὲ τὸ "Νικηφόρον Φωκᾶν" τοῦ Βερναρδάκη. Γιὰ τὴν περίπτωσιν τῶν ἀναρμόδιων μεταφραστῶν καὶ γιὰ τὸν παραγκωνισμό τῶν ἱστορικῶν δραμάτων, πού φαινόταν ὡς τόσο βέβαιος, γιὰ νὰ θίξῃ τὸ Βερναρδάκη ἀκριβῶς, ἔξασπε μιὰ ἐξαγριωμένη ἐπίθεση: "Εἶνας συνεργάτης τῆς ἐφ. "Ακρόπολις", μὲ τὸ ἄχαρο ψευδώνυμο "Φάντης Μπαστούνης" γράφει ἕνα μεγάλο ἄρθρο ὅπου ἐκθέτει πόσο ἀκατάλληλοι εἶναι οἱ διορισμένοι κριτές· τοὺς θεωρεῖ χωρὶς θέλησιν, ὑποταγμένους στὸ Βλάχο· χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ὀξύτητα τῶν ἡμερῶν εἶναι τὸ ἐξῆς ἀπόσπασμα:

"Ἡ ἐγωπάθεια τοῦ κ. Βλάχου δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὁμολογήσῃ ὅτι ἡ σύγχρονος Ἑλλὰς ἀπέκτησε δραματικὸν ποιητὴν ἄξιον τῆς δάφνης, ἐνῶ αὐτὸς ὁ ἐπιχειρήσας πάντα τὰ εἶδη τῆς φιλολογίας, δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐξαρθῇ ὑπερῶς ἀνουςίαν κωμωδιῶν... Ἄν δὲ παριστάνετο... ὁ "Νικηφόρος Φωκᾶς"..."

—δὲν τολμᾷ νὰ προχωρήσῃ ἐδῶ, αὐτὰ πού ἀκολουθοῦν εἶναι τρομερά... Ὁ ἀρθρογράφος θεωρεῖ πὼς θὰ εἶναι σίγουρη ἡ οικονομικὴ ἀποτυχία τοῦ "Βασιλικοῦ" μὲ τὸ ξένο δραματολόγιο, τὸ διαλεγμένο, καθὼς εἴπαμε, "ἐνῶ τούναντίον θὰ συνέφερε τὸ κοινόν, ἐὰν ἀνεβιβάζοντο ἀγωνιστὸν ἔργον [Σημ. εἶχαν δοθεῖ στοὺς μεταφραστές χιλιοπαιγμένα ἤδη σ' ἐμᾶς ξένα ἔργα] ἐκ τῶν ξένων φιλολογιῶν καὶ πρωτότυπων δημοφιλῶν (6) ποιητῶν ὡς ὁ Βερναρδάκης" (24 'Ιουλίου).

Στὴν ὁδὸν Ἀγίου Κωνσταντίνου τὸ ἄρθρο τοῦ "Φάντη Μπαστούνη" ἔκανε τόση ἐντύπωση, ὥστε τὴν ἐπομένη, σὲ μιὰ γωνιά τῆς τέταρτης σελίδας πού δὲν συναντοῦσε, συνήθως, κανεὶς θεατρικὲς εἰδήσεις, ἔστειλαν τὴν ἐξῆς "Εἰδοποίησιν":

"Ἡ Διεύθυνσις τοῦ Βασιλικοῦ Δραματικοῦ θιάσου παρακαλεῖ τοὺς συγγραφεῖς δραματικῶν ἔργων, καὶ ἰδίως δράματων καὶ κωμωδιῶν [Σημ., ὅχι τραγωδιῶν] τοὺς ἐπιθυμοῦντας νὰ ἴδωσι τὰ ἔργα αὐτῶν διδασκόμενα ἀπὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Βασιλικοῦ θεάτρου ἢ ἀποστείλωσι..." [Σημ., ἀπὸ δύο ἀντίτυπα]. Ὡς πρὸς τὰ ποσοστὰ θὰ τὰ ἐρρυθμίζῃ τὸ θέατρο "ἐγκαίρως", σύμφωνα μὲ τὴν εἰσπραξὴ τῆς κάθε βραδυᾶς καὶ "ἀναλόγως τοῦ ἀριθμοῦ τῶν πράξεων ἐκάστου ἔργου".

Ἐπίκουρος τοῦ "Φάντη Μπαστούνη" ἔρχεται ὁ "Ν. 'Επ."—ἀν κ' ἐκείνου δὲν τοῦ ἄρεσε καὶ τόσο, ἤθελε νὰ ἔχει μόνος του τὸ προνόμιο τῆς ἐπίθεσης· ὅλοι βιάζονται νὰ ποῦν τὴ γνώμη τους γιὰ τὰ ζητήματα τοῦ "Βασιλικοῦ" σὰν ὑποχρέωσή τους—καὶ σημειώνει γιὰ τὴν Ἐπιτροπὴ:

"...δὲν θὰ κατηγορήσωμεν τὸν κ. Βλάχον. Θὰ ἦτο μάταιον ἐγνωρίζαμεν πρὸ ἀμνημονεῦται ἐτῶν, ὅτι αἱ ἰδέαι τοῦ κ. Βλάχου περὶ φιλολογίας εἶναι ἐφαρμέναι, ὅτι χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ψυχοπάθειαν ἐκείνην τὴν ὁποίαν ὁ Λομπρόξο ὀνομάζει μισονεισμόν. Ὅσον ἡ μόρφωσις τοῦ κ. Βλάχου εἶναι τελεία τῶσον αἱ ἰδέαι του καὶ αἱ πεποιθήσεις του ὀπισθοδρομικαὶ καὶ παράξεναι. Εἶναι πλέον ἱστορικαὶ αἱ ἀντιπάθειαι τοῦ πρὸς τὸν Βάγνερ..., τὸν Ζολᾶ, τὸν ὁποῖον περιφρονεῖ ὡς τὸν ἀκαθαρότερον τῶν ὑπηρετῶν του, τὸν Δανουόντιο διὰ τὸν ὁποῖον γελᾷ εἰρωνικῶς..." (7) (29 'Ιουλίου).

Ἀνελέτητα ὁ "Φάντης Μπαστούνης", πικαρισμένος ἀπὸ τὴν "Εἰδοποίησιν" πού τὴν θεωρεῖ ὡς ἀπάντησιν στὸ ἄρθρο του, γράφει ἄλλο καὶ ὕστερ' ἀπὸ ἄλλες ἐπιθέσεις, ἐξακολουθεῖ:

"...Τι λοιπὸν ἄλλο σημαίνει ἡ δημοσίευσις τῆς ἀγγέλλας ἡ ἀποκλεισμὸν τῶν πρωτοτύπων [= ἐλληνικῶν, ὅχι μεταφρασμένων] ἔργων; Τί δ' ἄλλο ὁ σχηματισμὸς τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς ἢ ἀρνησιν πάσης κρίσεως καὶ ἐξευτελισμὸν παντὸς ὅστις ἤθελε σκεφθῇ κἂν νὰ ὑποβληθῇ εἰς τὴν δια-

6. Σ' ἕνα δημοψήφισμα πού ἔγινε γιὰ τὸ ποῖο ἔργο θὰ ἦταν κατὰλληλο γιὰ τὴν ἐναρξὴ τοῦ "Βασιλικοῦ" ("Ἀστὺ" 26-30 Σεπτεμβρ. 1901) οἱ περισσότεροι προτιμοῦσαν ἔργα τοῦ Βερναρδάκη τὸ "δημοφιλὸν" δὲν εἶναι ὑπερβολικόν. Θαυμασμὸ ἀπόλυτο γιὰ τὸν ποιητὴ, γραμμένο ἀπὸ τὸν Κανελλίδη δὲς στὴν ἐφ. "Καιροί" (26 'Ιουλ. 1901).

7. Δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ δοῦμε τίς γνώμες τοῦ Βλάχου γιὰ τὸ Δανουόντιο, φαίνεται θὰ εἶναι προσηλωτικὲς ἐντυπώσεις τοῦ "Ν. 'Επ." Ὡς πρὸς τὸ μισονεισμό δὲς τὸ περ. "Παναθήναια", 31 'Ιουλ. 1901, σ. 307-8 ἀνάλογες γνώμες τοῦ Ξενοπούλου καὶ στὴ σ. 315 τῶς φέβρου τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ γιὰ τὴς ἀπογοητεύσεις πού θὰ ἔχουν ὡς πρὸς τὸ "Βασιλικόν" ἐξ αἰτίας τοῦ Ἀγγελοῦ Βλάχου καὶ αὐτῶν τῶν γνωρισμάτων του.



Θωμᾶς Οικονόμου. Σχάτσο Γιαννούλη Χαλεπᾶ. (Θεατρικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν)

τύπων ταύτην; Καί τί ἄλλο ὁ διορισμὸς ὠρισμένων μεταφραστῶν... ἢ ἀπομάκρυνσις παντὸς ἱκανοῦ μεταφραστοῦ... Καί ὅταν αὐτὸν ἡ ἀποτυχία... τοῦ κ. Διευθυντοῦ διαπιστωθῇ μετὰ πατάγου, γνωρίζομεν καλῶς ὅτι τὰ αἷτια... θὰ ἐπιρριφθῶν ὑπ' αὐτοῦ τοῦ κ. Βλάχου εἰς τοὺς πιστευομένους αὐτὸν ἱκανὸν νὰ διοργανώσῃ τὸ Β. Θεάτρον... μόνος δὲ ἀνευθυνόμενος καὶ ἀλάτῃτος θὰ προσπαθῇ νὰ ἐπιτελῇ τὸν ὅλον τοῦ κ. Βλάχου οὐδὲν τῶν σφαλμάτων τοῦ ἀναγνωρίζων, ἀλλὰ καὶ οὐδὲνα ἱκανώτερον αὐτοῦ παραδεχόμενος".

Στὰ πάρα πάνω, ὡς προστεθεῖ:

"... Τίς θὰ κατεδέχτο ἐκ τῶν γνωστῶν συγγραφέων καὶ μεταφραστῶν νὰ θέσῃ ὑπὸ τὴν κρίσιν τῶν κυρίων... τῆς ἐπιτροπῆς... τὰ ἔργα του; Δὲν πρόκειται περὶ τοῦ Βερναρδάκη, ὅστις εἰς τὸν κ. Βλάχον μετὰ περισσῆς ἱταμότητος ζητήσαντα παρὰ τοῦ ποιητοῦ τὴν ἀποκοπὴν μερῶν τινῶν τῶν δραμάτων τοῦ ἔδωκε τὴν ἀπάντησιν

— "Ὅταν σὲ ζητήσω ν' ἀναβιβάσῃς τὰ δράματά μου εἰς τὸ "Βασιλικόν", τότε φρόντισε νὰ μοὶ ἐπιβάλῃς τοὺς ὅρους σου". (1 Αὐγ.).

Στὸ μεταξὺ, αὐτὲς τὲς μέρες, ὁ Γεώργιος θὰ ξεκινήσει γιὰ τὸ ταξίδι τοῦ στὴν Εὐρώπῃ ὁ Βλάχος βρισκόταν στὸ Λουτράκι· στίς τόσες ἐπιθέσεις δὲν εἶχε ἀπαντήσῃ τίποτε· μιά ἐφημερίδα ἔστειλε εἰδικὰ ἓνα συντάκτη τῆς νὰ τὸν ρωτήσῃ, ἀλλὰ ἔφυγε ἀνικανοποίητος.

Στίς 7 ὅμως Αὐγούστου, ὁ Λάσκαρης τοῦ πῆρε συνέντευξιν, ἀλλὰ δὲν ἔλαβε τὴν ἀδεία νὰ τὰ γράφῃ ὅλα: "Εἶναι περιττὸν νὰ γνωρίζῃ ὁ καθένας μερικὰς λεπτομερείας" εἶπε ὁ Βλάχος· ἡ κοινοποίησις τῶν αἰσθημάτων τοὺς πρὸς ὅλους πειράζει τοὺς κλειστοὺς ἀνθρώπους. Ἰδοὺ, πάντως, οἱ γνώμες τοῦ γιὰ τὰ ἐπιμαχα ζητήματα:

"Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κριτικὴν ἐπιτροπὴν ... αὐτὴ διωρίσθη ὑπὸ τοῦ Βασιλέως, ὅστις ἠθέλησε ν' ἀπαρισθῇ αὐτὴ ἀπὸ πρόσωπα σοβαρὰ κατέχοντα μεγάλην κοινωνικὴν θέσιν καὶ ἐμπνέοντα ἐμπιστοσύνην... Ὅσον διὰ τὰς μεταφράσεις ἐδιέλεξα ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἔργα, ὅχι διότι δὲν γνωρίζω τὰ νεότερα... ἀλλὰ διότι δὲν ἔχω σκοπὸν ν' ἀναβιβάσω... κωμωδίας ὡς τὸν "Ἐφεδρον σύζυγον" (8) καὶ παρομοίας ἄλλας ἀνηθικότητας. Οὕτε ἠμπούσα ποτὲ κανένα νὰ μεταφράσῃ ἄλλο ἔργον... Μὲ κατηγοροῦν ὅτι ἀπέκλεισα τὰς τραγωδίας. Αὐτὴ εἶναι ἡ θέλησις τοῦ Βασιλέως, διότι ἐπὶ τοῦ παρόντος δὲν ὑπάρχει βεβαιότης, διὰ τὸ ὅποιον ἀπαιτοῦνται χιλιάδες δραχμῶν... Ἀργότερον... Ὡστε... τοῦτο δὲν ἐγένετο διὰ ν' ἀποκλεισθῶν, ὡς διαδίδεται, τὰ ἔργα τοῦ Βερναρδάκη... οὐδὲ ποτὲ ἔκαμα λόγον περὶ ἀποκοπῆς μερῶν ἐκ τῶν ἔργων [τοῦ]... ἢ ἄλλου τινος... Καὶ ἄλλοτε σοῦ εἶπον ὅτι εἰμαι ὑπὲρ τῶν ἐλληνικῶν ἔργων, οὐδὲ ἐσκέφθην νὰ τὰ ἀποκλείσω... ἀλλ' ἐπὶ τοῦ παρόντος κατ' ἀνάγκην ν' ἀποκλεισθῶν αἱ τραγωδία καὶ τὰ ἱστορικὰ δράματα... Περιμένω νὰ μοῦ στείλουν καὶ οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς τὰ ἔργα των, ἀλλὰ κανεὶς δὲν μοῦ ἔστειλεν οὔτε σὺ..." ("Ἐστία", 8 Αὐγ. 1901).

"Ὡστε ἀπὸ τῆς 25 Ἰουλ., πού δημοσιεύθηκε ἡ "Εἰδοποίησις" ὡς τῆς 7 Αὐγ. κανεὶς δὲν εἶχε στείλῃ ἔργο του: Ἔχουν, μερικὲς φορές, πολλὰ λεβεντιά οἱ "Ἕλληνες συγγραφεῖς καὶ ἀξιολογῆται. Καὶ ὁ "Φάντης Μπαστούνης": "... ἡ πρόρρησις ἡμῶν περὶ ἐπιρρίψεως τῶν εὐθυνῶν ἐπληθύνευσεν μέχρι κεραίας". Φαίνεται πῶς ὁ ἀρθρογράφος μπορεῖ ν' ἀντλεῖ πληροφορίες μέσ' ἀπὸ τὴν Αὐλή, γιὰτὶ ἀλλιῶς πῶς θὰ ἤξερε τὸ διάλογο Βασιλέα καὶ Βλάχου καὶ τῆς ἀντιρρήσεως πού ἔφερε ὁ δεῦτερος νὰ μὴν εἶναι, καθὼς ἤθελε ὁ Βασιλέας, τὸ ἐναρκτήριον ἔργο ἡ "Εὐφροσύνη" τοῦ Βερναρδάκη, ἐπειδὴ ἔχει [Σημ. ἡ μὴ σιγμῇ] ἕναν ἱερωμένο — τὸ ράσο δὲν ἔπρεπε νὰ βγῇ στὸ "Βασιλικόν" ἀπὸ εὐσέβεια — καὶ ἡ ἀντίρρηση αὐτὴ εἶχε βαθύτερο σκοπὸ, ν' ἀποκλείσει καὶ τὸ "Νικηφόρο Φωκᾶ", πού ἐκεῖνος εἶχε ρόλο σωστὸ ἱερωμένου, μὲ ράσο, τὸν "Ἀθανάσιον". Τὸ ἄρθρο κάνει κ' ἕναν ὑπαινιγμὸ γιὰ μιά πιθανὴ ἀπομάκρυνση τοῦ Βλάχου ἀπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Θεάτρου ("Ἀκρόπολις", 11 Αὐγ. 1901).

Τὴν προηγουμένη μέρα στὴν ἴδια ἐφημερίδα δημοσιεύονται ἀποσπάσματα ἀπὸ δυὸ ἐπιστολὰς τοῦ Βερναρδάκη "πρὸς φίλον" του, ὅπου ὁ ποιητὴς διηγεῖται πῶς ὁ Βλάχος τοῦ εἶχε προτείνει νὰ κόψῃ μέρη ἀπὸ ἔργα του ἢ μιά ἐπιστολὴ ἀναφέρει, τὴν ἀπάντησίν του πρὸς τὸ Βλάχο, "ὅταν σὲ ζητήσω..." καὶ εἶναι τῆς 9ης Ἰουλίου. — τὴν ἤξερε ὁ "Φάντης Μπαστούνης", δὲς τὸ ἄρθρο του τῆς 1ης Αὐγ. — καὶ ἡ ἄλλη τῆς 30ης Ἰουλ. "Ἐνα φύλλο τῆς "Ἐστίας" μετὰ τὴν συνέντευξιν ἔλαβε ὁ Βασιλέας στὴν Εὐρώπῃ μαζὶ μ' ἓνα μεγάλο κρυπτογραφικὸ τηλεγράφημα ἀπὸ "ἀνώτερον αὐλικόν". [τὸ ὅν, φυσικά], ἀφοῦ ρωτήθηκε ὁ Βλάχος ἂν ἤταν γνήσια ἡ δημοσιευμένη συνομιλία του μετὰ τὸ Λάσκαρη ("Ἐστία", 22 Αὐγ.). Ὁ Βλάχος ἦταν καλλιτεχνικὸς διευθυντής, τὴν οἰκονομικὴ εὐθύνῃ μ' ἓνα "βέτο" παντοδύναμο, μέχρι τοῦ νὰ ἐξαφανίζῃ τις καλλιτεχνικὰς ἀποφάσεις, τὴν εἶχε ὁ ὅν μετὰ τὴν συνέντευξιν δυνάμει ἡ μεταξὺ τους ἀντίθεση καὶ γιὰ νὰ προχωρήσῃ ὁ Βλάχος στὰ συμβόλαια μετὰ τοὺς ἡθοποιούς του καὶ γιὰ νὰ συνεχίζονται ἀνετα οἱ δοκιμαεῖς ἔπρεπε τὸ Κανονιστικὸν Διάταγμα μετὰ τὴν ὑπογραφήν τοῦ Γεωργίου στὸ Θεάτρο ὅμως τὸ

8. "Ὁ ἐφεδρος σύζυγος" ἦταν μὲ γαλλικὴ φάρσα παιγμένη τότε κοντά, τὸ σύμβολο τοῦ ἐλαφροῦ ἔργου μετὰ τῆς "ἀνοικτῆς" σκηνῆς.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ



ΚΥΡΙΑΚΗ 6 Μαρτίου 1903

ΕΒΔΟΜΗΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ (ΕΚΤΟΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ)

ΔΙΑ ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ

Δ. Ν. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΦΩΚΑΣ

Λόγος εἰς πράξεις πέντε.

Νικηφόρος Φωκᾶς, ἡρωϊκός...	Ε. Θύρα
Μισοὶ Φωκᾶς, παρακαλοῦντες, ἀδελφοὶ αὐτοῦ...	Α. Παρίσης
Ἰωάννης Τριανταφυλλίδης, μέγας αὐτοῦ...	Κ. Μουσταφᾶς
Μισοὶ, ἀρμενιστῆς, παρακαλοῦντες...	Γ. Βαλέας
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Μ. Παρθένης
Μισοὶ, ἡρωϊκός...	Μ. Ροῦς
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Η. Χαλκιδάκης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Βασιλείου
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Γ. Τριανταφυλλίδης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Φαραντούρης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Ε. Κουτσούλης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Καραϊσκάκης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Φιλαντίνου
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Γαλανοῦ
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Μ. Μανουῆλ
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Μ. Ζαφειρίου
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Μ. Κουτσούλης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Γ. Τριανταφυλλίδης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Παρίσης
Μισοὶ, ἐνὶ τῇ ἀποστάσει...	Α. Λοῦς

Ζωσιμὸς Κορνήλιος, Ὁστιάριος κ.τ.λ. ἀξιωματικὸς τῆς Αὐλῆς. Νεορράται.

Ἡ ἀκρὴ ἐν Κηφισῇ τὸν Δεκέμβριον τοῦ ἔτους 969 μ. Χ.

ΤΙΜΑΙ ΤΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

Πλατεία Δρ. 6.

Α' Ἐξώστου. ἢ Α' καὶ Β' σελίδας. 8. Β' Ἐξώστου. ἢ Α' σελίδα Δρ. 3.

Α' ἐπὶ μέντοι 6. Β' ἐπὶ μέντοι 2.

Ἀξιωματικῶν. Πλατεία Δρ. 4. Α' Ἐξώστου ἐκτός τῆς Α'. καὶ Β' σελίδας Δρ. 4.

Ἀξιωματικῶν Β'. Ἐξώστου ἐκτός τῆς Α'. σελίδας Δρ. 1.50

Ὁ φάρος εἰς μέρος τῶν θεσίων

Τὰ εἰσιτήρια πωλοῦνται ἀπὸ τὸ Σάββατον εἰς τὸ περὶτερον τοῦ Β. Θεάτρου

ἐν τῇ πλατείᾳ τοῦ Συντάγματος.

ΔΗΛΩΣΙΣ: Παραγγέλλει δὲν ὁ κρατιδιώτης.

Βασιλικὴ Τυπογραφία Ρωμιοῦ - Παπαγεωργίου.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ



ΤΕΤΑΡΤΗ 23 Φεβρουαρίου 1903

ΕΒΔΟΜΗΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ (42α ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ)

ΤΟ ΠΑΤΑΡΙ

Δράμα εἰς πράξιν μίαν ὑπὸ Γ. ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΥ

Εἰρήνη, Κλητὸς...	Α. Παρίσης
Μισοὶ, Κλητὸς...	Α. Λοῦς
Μισοὶ, Κλητὸς...	Η. Χαλκιδάκης
Μισοὶ, Κλητὸς...	Γ. Τριανταφυλλίδης
Μισοὶ, Κλητὸς...	Β. Παρθένης
Μισοὶ, Κλητὸς...	Α. Φαραντούρης
Μισοὶ, Κλητὸς...	Α. Καραϊσκάκης
Μισοὶ, Κλητὸς...	Α. Γαλανοῦ

Ἡ Σκηνὴ ἀνέστη ἐν Ἀθήναις καὶ εἰς τὴν αὐτὴν τοῦ ἔργου. Κωμικοῦ.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ



ΣΑΒΒΑΤΟΝ 18 Δεκεμβρίου 1904

ΕΙΚΟΣΤΗ ΟΓΔΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ (17α ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ)

ΔΙΑ ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ

ΤΙΜΟΛΕΟΝΤΟΣ ΑΜΠΕΛΑ

Η ΣΚΛΗΡΑΙΝΑ

Δράμα εἰς τρεῖς πράξεις

Βρεβλεῖν εἰς τὸν Λαοσάειν διαγωνισμὸν τοῦ 1904

έλαβε ο Ταμίας των Ανακτόρων (Σωτηριάδης, λεγότανε) με τη διαταγή του Θών να μην το κοινοποιήσει στο Βλάχο, αφού μάλιστα δεν είχαν επιστραφεί θεωρημένοι και οι προϋπολογισμοί ("Εστία", 22 Αυγ.). Ο Βλάχος έτσι καταδικάστηκε σε στασιμότητα. Το πρωί της ίδιας μέρας, το "Αστυ" έδωσε τις πρώτες καθαρότερες πληροφορίες για την προσεχή παραίτηση του Βλάχου: ο ίδιος όμως βεβαίωσε "...ότι δεν πρόκειται διόλου να παραιτηθώ, διότι δεν είχε καμμία αντέγινε να ευχαριστήσει τους έχθρους του" ("Εστία", όπου πιο πάνω)· η έφημερίδα προσθέτει:

"Κατά συνέπειαν, εάν η σημερινή εκκρεμότης παραταθή επί μίαν εβδομάδα και δέν αποχωρήση έκουσίως ο κ. Βλάχος—πράγμα το οποίον έπιζητείται—ο κ. Θών θα ζητήσιν κατ' εντολήν βεβαίως του Βασιλέως να έλθη εις συνενομήσεις μετά του έν Μυτιλήνη διαμένοντος κ. Βερναρδάκη, όπως πάση θυσία επισπύσιν την εις Αθήνας άφιξίν του(9) και αναλάβη την Διεύθυνσιν του Θεάτρου..."

"Όμως ο Βασιλέας θεωρούσε άπαραίτητο ν' άρχισει πιά το θέατρο στις 15 Νοεμβρίου όπωςδ'ήποτε κ' έστειλε τηλεγράφημα στον Ταμιά του ν' ανοίξη πίστωσιν εις τον κ. Βλάχον εκ 4.000 δρχ. διά τας πρώτας ανάγκας του Θεάτρου" ("Ακρόπολις", 26 Αυγ.)· οι ήθοποιοι ταχτοποιήθηκαν και άρχισε και η πληρωμή των μεταφραστών.

Οι συγγραφείς είχαν απελπιστεί από το "Βασιλικόν" και, βλέποντας τον έαυτό τους έξω, προσπαθήσανε να βρουν πρόσβαση ιδανική, που να τα χρησιμοποιήσουν ως πυρήνες για ν' αντιδράσουν μέσα στην μετά το 1897 προσπάθεια για το καλύτερο, ζωντανεύουν και οι δραματογράφοι. Ο Γ. Σουρής ήταν πρόσωπο αγαπητό και καλός άνθρωπος· είχε μεταφράσει τις "Νεφέλες" του Άριστοφάνη και είχαν παιχθεί το φθινόπωρο του 1900 μ' επιτυχία που συνεχίστηκε και στις περιόδους του έσωτερικού και του έξωτερικού· οι "Νεφέλες" είχαν θεωρηθεί σαν μιá άναγέννηση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, μιá ζωντανή παρουσία του Διδόνου ανάμεσά τους· οι περί τον Χρηστομάνο λόγιοι δέν μπορούσε βέβαια να πιστεύουν στο Σουρή, αλλά ούτε και ο Σουρής πίστευε στη "Σκηνή". είχε συγκαταριθμηθεί με όσους τριγύρησαν, στην αρχή, τον άρχιμύστη, καθώς και άλλοι, και ο Λάσκαρης, όμως φύγανε από το Χρηστομάνο· όρμησαν λοιπόν να δημιουργήσουν μιá τρίτη κατάσταση, το περιοδικό "Νυκτερίς" τους παροτρύνει, με ένα άρθρο του "Αμυνθήτε!", γεμάτο θυμό, κυρίως γιατί το "Βασιλικόν" δέν είχε προσλάβει τους αγαπημένους της άστέρες του 19ου αιώνα. Ζητεί να γίνει ένας νέος θεατρικός οργανισμός για ν' αντιπράξει στο "Βασιλικόν" και να παίξει παράλληλα στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.

Έναντίον του Βλάχου κινήθηκαν και οι φοιτητές που παίζανε τ' αρχαία έργα στο πρωτότυπο, με την προεδρία του Γ. Μιστριώτη· μ' ένα ψήφισμα τους υποδηλώσανε τὰ δικαιώματα της ομάδας τους, που μερικοί την παίρνανε στα σοβαρά ("Νυκτερίς", 30 Σεπτεμβρ. 1901). Τὰ "όρεστικά" έχουν έδω τη μακρινή αρχή τους.

Ο Σουρής, ωστόσο, έτοιμαζε το έργο της εξόρμησης, την κωμωδία του "Χειραφέτησις"—με τ' όνομά της ονομάστηκε και ο θίασος και οι άφελεις δέν είχανε δυσκολίες να παραδεχτούν πως άντελλει η "Αυγή ενός ελληνικού Θεάτρου"—έτσι επιγράφει ένα άρθρο του—στο "Αστυ" ο "Ν. Έπ.", όπου βρίσκει πολλές όμοιότητες του Σουρή με το Μολιέρο· όπως γράφει—προήλθε η "Γαλλική Κωμωδία" από εκείνον και από το θίασο του Σουρή θα προερχόταν το άληθινό ελληνικό "έθνικόν" Θέατρο, "το άναμενόμενον ως Μεσσίας" (6 Οκτωβρ. 1901). Μικροδυσχερστημένος ο "Ν. Έπ." και με τη "Νέα Σκηνή" και με το "Βασιλικόν". Κατά τη "Νυκτερίδα", 7 Οκτωβρ., η έφ. "Εσπερινή" ("Ακρόπολις"), της 2ας του ίδιου μηνός, έσημείωσε πως ο Σουρής έιπε σε συντάκτη της: "—Ο Βλάχος διευθύνει το Βασιλικό, άλλ' εγώ θα διευθύνω το "Εθνικό".

Και ο Βερναρδάκης, εξοργισμένος, όπως αναφέραμε, έναντίον του Βλάχου επισκέφθηκε την ίδια μέρα το Σουρή, του έδωσε τὰ συγχαρητήριά του και του υποσχέθηκε για το θιασό του το "Νυκτερόν Φωκάν". το "Αστυ" της επομένης, μαζί με την είδηση, προσθέτει: "ούτως αύξάνει η φάλαγγ των προσερχομένων συγγραφέων, έξ ου εικάζεται ότι θα είναι ο μόνος γνήσιος ελληνικός θίασος..." του Σουρή, που οι φίλοι του τον θεωρούν "Αντουν της Ελλάδος". θα τον ακολουθούσαν και ο Λάσκαρης, ο Πολέμης, ο Καρκαβίτσας ("Εστία" 8 Οκτωβρ.

1901) "θα παίζανε", δήλωσε ο Σουρής, τὰ πάντα και μάους ακόμη, πλην των γαλλικών οικογενειακών δραμάτων"(10) ("Αστυ", 14 Οκτωβρ.). Ο "Ν. Έπ." πάλι γράφει χρονογράφημα με τον τίτλο "Τα κυοφορούμενα έργα" κι άναγγέλλει δράματα του Δροσίνη, του Πολέμη, του Καρκαβίτσα. Ένθουσιάζεται και βλέπει με χαρά τις συγκεντρώσεις των συγγραφέων στα σπίτια του Σουρή και του Δροσίνη, όλοι αίσιοδοξούν και ρίχνουν από πάνω τους το αίσθημα της μειονεξίας που τους είχε φυτέψει ως τώρα η πολιτεία του "Βασιλικού". Ο Βερναρδάκης ο άυστηρός, ο σωστός, μαλακώνει άπάνω στον άγώνα έναντίον του έχθρου των ελληνικών έργων, του Βλάχου, και δηλώνει σχετικά με την "χειραφέτησιν" ότι πρόκειται για μεγάλο θεατρικό έργο και ο συντάκτης έπεξηγεί: "Άριστοφανεύει και Μολιερεύει συγχρόνως έμπνεύσεως η κυριολεκτικώτερον, ότι ένθυμίζει Μολιέρον εις την σάτιραν και Άριστοφάνην εις την έμπνευσιν και σκηνηκήν οικονομίαν..." ("Εστία", 17 Οκτωβρ. 1901, ύπογραφη "Α"). Ο κόσμος έτρεξε στην "πρώτη", 18 Οκτωβρ., στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, 2.425 δρχ. ή είσπραξη. Η "Νυκτερίς" βγήκε πανηγυρική με σκίτσα και με φωτογραφίες των ήθοποιών, του Σουρή και του Λάσκαρη που ήταν ο βοηθός του.

Πολύ σύντομα διαλύθηκε από οικονομικές αίτιες, αφού οι ήθοποιοί του δώσανε μιá παράσταση με μιá άπαγγελία του Δροσίνη, με το μονόπρακτο του Ι. Πολέμη, που είχε άπαγορευθεί στο "Βασιλικόν" έξ αίτίας των ρασοφόρων ήρώων του, "Στην άκρη του γκρεμνού" και μαζί και η μονόπρακτη κωμωδία του Λάσκαρη "Μαύρη παρηγοριά" σ' επανάληψη όπως και η ("Εκλογική) Περιφέρεια" του Σουρή.

Άδοξα έσβησε η αντίδραση αυτή έναντίον του "Βασιλικού"—υπήρχε όμως, όπως και του Γ. Δροσίνη μιá άρθρογραφία που πήγε χαμένη. Για την πρόσκληση ξένων ήθοποιών λυπηθήκανε και οι Έλληνες του έξωτερικού και μάλιστα τουρκοκρατούμενων μερών από τη Θεσσαλονίκη έρχεται μιá διαμαρτυρία που φανερώνει πόσο πανελλήνιο είχε γίνει το ζήτημα. ("Νυκτερίς", 18 Νοεμβρ. 1901).

Είχε κοιμηθεί, για λίγο, φαινομενικά, η συνέντευξη του Βλάχου, που το σφάλμα της το είχε βρει καιρία ο Φάντης Μπατσούννης, (στο άρθρο του της 11ης Αυγ.) στην έξξής άποψη:

"... Είναι περιττόν να έπιρρίπτη την εϋθύνην εις τον Άνάκτα, διαπράττον οϋτω άφ' ενός μιάν πρωτάκουστον άσέβειαν προς τον Ήγεμόνα, οϋ έχρημάτισεν ύπουργός και πρεσβευτής, όρείλων ως εκ τούτου να γνωρίζη ότι οι λαμβάνοντες την ύψηλην τιμήν να συνεργάζωνται μετά της Α.Μ. οϋδέποτε έχουσι το δικαίωμα να διασαλπίζωσι τας περί προσώπων και πραγμάτων γνώμας του Άνακτος..."

Στις 30 Οκτωβρ. γύρισε στην Αθήνα ο Βασιλέας και άμέσως ο Γεώργιος "μαθών" [Σημ. όχι ειδοποιημένος δηλ., όπως είχε γραφεί] για τη συνέντευξη, εκάλεσε το Θών και του έδωσε τη διαταγή να προσκαλέσει μ' έγγραφό του στο Γραφείο του τον κ. Διευθυντή "όπως έγγραφως έπίσης δώση τας δεούσας εξηγήσεις" ("Εστία", 1 Νοεμβρ.) και άμέσως από κάτω δημοσιεύει την είδηση πως πιθανότατα η "πρώτη" του "Βασιλικού" θα ήταν στις 17 του μηνός με μιá μονόπρακτη κωμωδία του Κορομηλά και μ' ένα από τὰ έτοιμα έργα(11) ο άγιασμός θα γινόταν αυτή την ήμέρα και ο έναρκτηριος λόγος, του Βλάχου, θα ήταν πριν από το μονόπρακτο...

Η "Εστία" της 7 Νοεμβρ. βεβαιώνει πως ο Βλάχος έστειλε την παραίτησή του πριν από δυό μέρες. Οι φίλοι του έπίστευαν ότι παραιτήθηκε, γιατί γύρω του είχαν στηθεί ραδιουργίες και πως είχε βαριεστησει κ' έφτασε στην παραίτηση "με την επιφύλαξιν να την άνακαλέσθι εύθως και ως ύποδειχθί τουτο" ("Εμπρός", 5 Νοεμβρ.).

Όστόσο, ο Βασιλέας εκόρατσε χαρακτήρα του Βλάχου· δε διάρισε άλλο διευθυντή "λόγω" ήταν ο Στεφάνου, "ύπηρεσιακός" στην ουσία την κατάσταση τη ρύθμιζε ο Θών.

Τέλος, στις 15 Νοεμβρ. ("Εστία") όρίσθηκε η "πρώτη", για τις 24 Νοεμβρίου. Και πραγματικά έγινε· ίδου το πρόγραμμα—όχι, όπως το είχε φαντασθεί ο Βλάχος—Μέρος πρώτον:

10. Αυτών δηλ. που είχαν "άνοιχτές", μ' άλλα λόγια τολμηρές σκηνές.
11. Από "προχθές", άναγράφει, η "Εστία" της 4ης Οκτωβρ. 1901 είχαν διανεμηθεί οι ρόλοι των άναγνωσθέντων [Σημ. στους ήθοποιούς] θεατρικών έργων—τις άναγνώσεις τις έκανε ο ίδιος ο Βλάχος—του "Γαμβρού του κ. Ποואριέ" και της "Οδού του Μαρτυρίου"· οι δόκιμοι τους γινόντουσαν "εναλλάξ" από τον Οικονόμου με την "επιβλεψιν" του Βλάχου.

9. Ο Βερναρδάκης θα έρχόταν στην Αθήνα για να φροντίσει για τον τρίτο τόμο του Εϋριπίδου του και για το άνέβασμα της πριν από πέντε χρόνια πρωτοπαλαιμένης άρχαϊκής τραγωδίας του "Αντιόπη".

Η Μαρίκα Κοτοπούλη σε μιá από τις εμφανίσεις της στο "Βασιλικό"



“Ο ἔθνικὸς ὕμνος”, ἡ ὀρχήστρα τῆς “Μουσικῆς Ἑταιρείας” καὶ “Flora Mirabilis” τοῦ Σαμάρα Δ. Βερναρδάκη “Μαρία Δοξαπατρή”, μονόλογος ἐκ τῆς ε’ πράξεως. Wagner “Lo-hengrin”, ἡ ὀρχήστρα. Μέρους δεύτερον: Bizet “Κάρμεν” ἡ ὀρχήστρα. Ιο. ⁽¹²⁾ Δ. Κορομηλά “Ο θάνατος τοῦ Περικλέους”. Α. Zibulka “Songe d’amour après le bal”. Η. Ponchielli “Gioconda” “Danse des heures”. Μέρους τρίτον: 2ο. Χαρ. Ἀννίνου “Ζητείται ὑπηρέτης”. (Κι οἱ δύο κωμῳδίες ἦταν ἐπαυαλήφεις). Τιμές 5 καὶ 4 δρχ. Οἱ τιμές εἶναι ἀκριβῆς καὶ ὁ τόνος τῆς βραδυᾶς κοσμικός. Πρὸς τὸ παρὸν τὸ πνεῦμα τοῦ Βλάχου εἶχε ἡττηθεῖ μὲ τὴν παράσταση τῶν δυὸ “νεωτεριστικῶν” μονοπρακτῶν.

Ἡ ἄλλη μέρα ἦταν Κυριακή· τὸ παραπάνω πρόγραμμα δὲν τὸ εἶδαν με φτηνότερες τιμές οἱ ἄπλοι ἄνθρωποι· τὸ ἔφαγε τὸ σκοτάδι. Τὸ κτίριο εἶχε ἄλλες δουλαιὲς τὴν Κυριακή· ἔπρεπε ν’ ἀερίσται, νὰ φρεσκαρίσται, γιὰ νὰ δεχτεῖ ἕνα ξένο θίασο μὲ μιὰ ξακουστὴ πρωταγωνίστρια, τὴ Γαβριέλα Ρεζάν καὶ νὰ ἀρχίσει μ’ ἐκείνην τὶς ταχτικὲς παραστάσεις του. Τὸ ἐλληνικὸ θεατρικὸ φιλότιμο δέχεται μιὰ γερὴ ταπείνωση. Πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Βασιλέας εἶχε ὀρίσει νωρίτερα τὴν ἐναρξή, ὅμως ἡ παραίτηση ἐμπόδισε τὴν ἀνετη προετοιμασίαν· ἔτσι παραμερίστηκαν οἱ ἐλληνικὲς παραστάσεις, ἐνῶ, ἂν εἶχαν ἀρχίσει στὶς 17 τοῦ μηνὸς θὰ τραβοῦσαν συνέχεια μιὰ βδομάδα· ἡ ἐμφάνισή τῆς Ρεζάν στὴν ἀμετακίνητη, βέβαια, ἡμερομηνία τῆς 26ης Νοεμβρίου ἦρθε νὰ πληγώσει τὸ φιλότιμο πού εἴπαμε· οἱ κοσμικοὶ ὅμως οὔτε πού θὰ καταλάβαινε τίποτα τέτοιο.

Τὴ Ρεζάν τὴν περιμένανε ἀπὸ τὸ καλοκαίρι (“Ἀστὺ”, 3 Αὐγ. 1901)· διψοῦσαν γιὰ γαλλικὸ θέατρο ἐκεῖνοι πού μπορούσαν νὰ τὸ πληρώσουν καὶ μάλιστα γιὰ παραστάσεις “ἀνοιχτές”, ἄς μὴν πηγαίνομε μακριά, τὸ καλοκαίρι ἀκριβῶς τοῦ 1901, ἐργαστήκανε στὴν Ἀθήνα δυὸ γαλλικοὶ θίασοι ἐλαφρᾶς Ὀπερέτας, ὁ ἕνας, ὁ μεγαλύτερος, ὁ θίασος Ντυφὸς στὸ θέατρο τοῦ Νέου Φαλήρου, ἐπιχείρηση τοῦ Σιδηροδρόμου καὶ ὁ ἄλλος μέσα στὴν πρωτεύουσα, ὁ θίασος Σαντρέ-Λακάρ, στὸ Θέατρο “Βαριετέ”· συχνὰ παίζανε καὶ στὸ θεατράκι τῆς Κηφισιάς· στὸ Φάληρο, περισσότερο, συχνάζανε πρόθυμα, ὅλα τὰ ὑψηλὰ πρόσωπα· γιὰ τ’ “ἀκατάλληλα” ἔργα τοῦ πού εἶχαν κινήσει τὴν ἀντιπάθειά τοῦ Βλάχου, ἄς γράψανε κύρια ἄρθρα γιὰ νὰ στηλιτεύσουν τὴν “ἀνηθικότητά” τους, ἡ “Ἀκρόπολις” π.χ., τοῦ Γ. Πάπ, 9 Αὐγ., ὁ χορὸς καλὰ κρατοῦσε.

Ἀπὸ τὰ μέσα Ὀκτωβρίου ἐνῶ οἱ περὶ τὸ “Βασιλικόν” Ἑλληνες κατασπαράζανε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, οἱ τοιχοκόλλησεις τῶν δρόμων δὲν ἀναφέρονε τὸν ντόπιο θίασο παρὰ τῆς Ρεζάν· μὲ ἀρκετὰ πικρὸ χιούμορ ἕνας χρονογράφος τῆς “Ἑστίας” περιγράφει ἕνα λαϊκὸ τυπο πού θέλησε νὰ δεῖ ἕνα βράδι Θέατρο· περνάει τὴν ὁδὸν Σταδίου καὶ κοντὰ στὴ Βουλὴ βλέπει τὰ προγράμματα· λέει ξαφνικὰ στὴ “γαλλομαθῆ” παρέα του:

—Δὲ μοῦ λὲς τί εἶν’ αὐτὴ ἡ λουριδα;...

—Εἶναι γιὰ τὸ “Βασιλικόν Θέατρον”, κύρ Γιακουμῆ.

—Μωρέ, μιὰ λέγε μου.

—Νὰ σοῦ ἐξηγήσω, λέξιν πρὸς λέξιν, ἄκουσε: “Θέατρον Βασιλικόν, ἔξ παραστάσεις τῆς κ. Ρεζάν. Ἐναρξίς τὴν Δευτέραν, 26 Νοεμβρ. 1901. Διευθύνσις Δορβάλ” καὶ ἄλλο τίποτε.

—Μωρ’ αὐτὸ εἶναι σκάνδαλο!

“Πρώτη τοιχοκόλλησις πού κάνει τὸ Βασιλικὸ μας καὶ τὴν κάνει φραντσέζικα! μὲ διευθυντὴν φράγκο”, παραξήγησε ὁ λαϊκὸς τύπος, ἀλλὰ κατὰ ἀπὸ τὸ σωστὸ βρῆκε. Καὶ τελειώνει ὁ χρονογράφος (“Παρισινός”): “Ὁ κύρ Γιακουμῆς εἶχε στὴ γειτονιά του ἀνεξάντλητον θέμα γιὰ συζήτησι” (19 Ὀκτωβρ.). Εἶναι δυσᾶρεστο καὶ τώρα πού τὸ μελετοῦμε: “Ἐχεις τὸ μεγάλο προορισμὸ νὰ προωθήσεις τὴν Ἑλληνικὴ Σκηνὴ καὶ διαφημίζεις ξένους. Τὰ ἐντυπα γεμίσανε ἀπὸ σκίτσα τῆς Ρεζάν καὶ ἀπὸ στήλες μετὰ τὶς ἀναλύσεις τῶν ἔργων τῆς· ξεχάστηκε ὁ ἐλληνικὸς θίασος. Τὸ εἰσιτήριο 25 καὶ 10 δρχ. ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ Νοέμβρη σπεύδανε νὰ ἐγγραφοῦν συνδρομητὲς γιὰ ὅλες τὶς παραστάσεις· 20 μέρες πρὶν δὲν ὑπῆρχε θέσις γιὰ τὴν “πρώτη”· ἂν γέμιζε κάθε βράδι τὸ θέατρο, ἡ εἰσπραξὴ θὰ ἦταν 14.500 δρχ. Ἀκριβῶς τὶς μέρες ἐκεῖνες πέθανε ὁ Γιάννης Καμπύσης, τὸ χαμένο μεγάλο δραματικὸ τάλαντο· οἱ ἄνθρωποι τοῦ “Βασιλικοῦ” οὔτε πού τὸ πῆραν χαμπέρι· θὰ τὸν προβάλλει ὅμως ὁ Χρηστομάνος, πού ἦτανε κ’ ἐκεῖνος “μαλλιαρὸς” καὶ οἱ νεαροὶ του μῦστες πρωτοπόροι.

Ἰδοὺ τί ἔπαιζε ἡ Ρεζάν: 26 Νοεμβρ. Σ α ρ δ ο ὕ “Ἡ κυρία δὲ μὲ μέλει”, 27 Μ π ε ρ τ ὶ ν “Ζαζά”, 28 Ἐ ρ β ι ἐ “Ἀλαμπαδρόμια”, 29 Δ ω δ ἐ “Σαπφώ”, 30 Μ π ρ ι ἐ “Ἐρυσθὰ Τήβενος”. Δ ε κ έ μ β ρ ι ο ς: 1 “Ἐρωτευμένη” καὶ μιὰ

μονόπραχτη κωμῳδία, 2 Μ π ε κ “Παρισινὴ” καὶ Ἀ λ ε β ὶ “Λολὸτ”. Ἐδῶσε καὶ μιὰ παράσταση παραπάνω ὑπὲρ τῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας, πού φαίνεται πὼς εἶχε καὶ μιὰν ἀρμολογίαν γιὰ μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνῶν.

Δῶρα στὴ Ρεζάν ὁ Βασιλέας, ντυσίματα καλύτερα παρὰ στὰ ἐλληνικὰ ἐγκαίνια τοῦ θεάτρου οἱ θεατῆς, ἐπὶ ἕνα μῆνα ἡ ὁδὸς Ἐρμού βρισκόταν σὲ ἀναταραχὴ· 60.000 δρχ. μὲς, χωρὶς τὰ κοσμήματα τοὺς κοστίζανε οἱ τουαλιέρες τῶν Ἀρτίδων στὴν “πρώτη” τῆς Ρεζάν εἰδικὴ ἀμαξοστοιχία τὴν πῆγε στὴν Ὀλυμπία γιὰ τ’ ἀρχαῖα, ὑποδοχὲς ἐκεῖ κ.λ.π. Οἱ ἥθοιοι τοῦ “Βασιλικοῦ” πληρώσανε, κ’ οἱ πιὸ νέοι—πού γιὰ τὴν μόρφωσή τους θὰ ἐρχόντουσαν συχνὰ οἱ ξένοι θίασοι—πηγαῖναν, ἔνας καὶ μὲ κλῆρο κάθε βράδι στὸν β’ ἐξώστη! Τὶ βλέπανε στὴ Ρεζάν καὶ στὸν ἄριστο θιάσο τῆς οἱ Ἕλληνες κοσμικοὶ τὸ βλέπομε ἀμέσως· ὁ Στεφανὸς δημοσίευσε ἀργότερα, “Ἐλεύθερο Βῆμα” 7 Μαρτ. 1928, τὶς ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὸ “Βασιλικόν”:

“... Ἡ Ρεζάν εἶχε μαζί της τὰ ὠραιότερα κορίτσια τοῦ Παρισιῦ. Ὅσο αὐτὴ γερνοῦσε, τόσο ἐμάζεψε κοντὰ τῆς ὑπομπούκνια ἀπριλιάτικα. Εἶχε δὲ καὶ ἕνα νέον μαζί της εἰκοσιπενταετῆ, ὁ ποῖος ἔπαιζε τοὺς ἐρωτικούς ρόλους τῶν δραμάτων, ἀλλὰ καὶ τὸν ρόλο τοῦ ἐραστοῦ τῆς μεγάλης καλλιτέχνιδος. Μεταξὺ τῶν γυναικῶν ἦτο καὶ μιὰ ἀπαραιτήτου ὠραιότητος. Μόλις εἰκοσι ἐτῶν, ὕψηλὴ, λιγερή, μὲ σῶμα πραξιντέλιον, μ’ ἕνα κεφάλι Ταναγραῖας καὶ μὲ μάτια μεγάλα μαῦρα, μὲ βλεφαρίδας ἀνεστραμμένες σὰν γαταγάνια τσερκέζικα, μ’ ἕνα στόμα ἄλικο, μὲ δόντια σειρὰ ἀπὸ μαργαριτάρια, μὲ στῆθος, τὸ ποῖον ἔτρεμες μὴν ἐκραγῇ, ἀποπνέουσα δρόσον παρισινοῦ ἀρώματος, πού σὲ μετέφερον εἰς καταστάσεις δνείρου, παραμυθιῶν καὶ καθολικοῦ χασίματος τοῦ μυαλοῦ...”

Διηγεῖται ἀκόμη καὶ ποιά ἔδειξε ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ Βασιλέα καὶ ποῖες ἔφερε τὸ ἀμάξι ἐνὸς “παντοδύναμου αὐλικοῦ” στὸ Τατόι γιὰ ἕνα τσάι. Αὐτὰ τοῦ εἶχαν μείνει στὴ μνήμη του. Καὶ ἦταν ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἐκεῖ μέσα!

Ποτὲ ἄλλοτε, σύμφωνα μὲ στοιχεῖα τῆς “Ἑστίας” (28 Ὀκτωβρ.) δὲν εἶχε παρατηρηθεῖ τέτοια ἐπιτυχία ξένης περιοδείας στὴν Ἀθήνα· οἱ 120.000 κάτοικοι τῆς δὲν εἶχανε καὶ λίγους εὐπόρους· αὐτὸν τὸν καιρὸ, οἱ ἐκθέσεις (καὶ ἀνθῆων ἀκόμα), οἱ συναυλίες, οἱ δεξιώσεις δίνανε καὶ παίρνανε πολλὴ “εὐδαιμονία” κυριαρχοῦσε στὴν καλὴ κοινωνία, αὐτὴν πού ἐπρόκειτο νὰ χαίρεται καὶ τὶς ἐλληνικὲς παραστάσεις. Ἡ Ρεζάν εἶχε τὴν ιδέα ὅτι θὰ ἐγκαίναζε τὸ Θέατρο ἐκείνη (“Νυκτερίζ” 2 Δεκεμβρ. 1901), ὅποτε κλονίζεται ἡ ἀντίληψις ὅτι πραγματικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγκαίνιασθῇ τὸ κτίριο στὶς 17 Νοεμβρ. Ἡ ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ, ὑποστηρίζει τὸ περιοδικό, ἔφερε τὴν παράστασιν τῆς 24 Νοεμβρίου.

Τρεῖς μέρες μετὰ τὶς παραστάσεις τῆς Γαβριέλας Ρεζάν, δηλαδὴ στὶς 5 Δεκεμβρίου, ἄρχισε ὁ ἐλληνικὸς θίασος: 3ο Φιλίππυ “Ὀδὸς Μαρτυρίου”, μετάφρ. Α. Βλάχου. Τὸ ἔργο θεωρήθηκε πανάρχαιο, πρώτος ἐξάδελφος τοῦ “Ἰωσία τοῦ ἀκτοφυλάκου” καὶ τοῦ “Γουλιέλμου τοῦ ἀχθοφόρου”, ζεπερασμένο δηλαδὴ. “Ἡ ἀρχαιοπρέπεια τοῦ ἔργου ἐματαίωσε τοὺς κόπους ὧων” [Σημ. τῶν ἥθοιων καὶ τοῦ σκηνοθέτη]. Πρέπει ἡ Α.Μ. νὰ ἐνοήσῃ τὸν κίνδυνον καὶ νὰ διατάξῃ νὰ τεθοῦν εἰς ἀχρησίαν τὰ ἐννέα δέκατα τῶν μεταφράσεων (“Ἑστία” τῆς ἐπομένης). Στὴν παράστασιν—ὅπως καὶ στὶς περισσότερες “πρῶτες”—ἦταν παροῦσα ἡ Βασιλικὴ οἰκογένεια, “Κόσμος ὅμως ἀραιότατος. Μόλις 6 σειραὶ τῆς πλατέας καὶ ἀνὰ δύο σειραὶ εἰς τὰ μπαλκόνια ἦσαν πλήρεις. Ὅλα τὰ ἄλλα καθίσματα κενά...” (“Ἀκρόπολις”, 6 Δεκεμβρ.). Τὸ ἀπόγευμα ὅμως τῆς Ἰδίας μερας, μπροστὰ στὸ ἀπογοητευτικὸ θέαμα τῆς προηγουμένης βραδυᾶς ξέσπασε μιὰ φοβερὴ ἀγανάκτησις· σπανίως ἀποδοκιμασθήκε τὸ ἔργο ἀνθρώπου μὲ τόσο ὀργὴ καὶ μὲ τόσο πάθος ὅσο ἡ πολιτεία τοῦ Βλάχου στὴν προετοιμασίαν τοῦ “Βασιλικοῦ”. Ἡ ἐφημερίς “Ἑστία”, σὲ κύριο ἄρθρο διερμηνεύει τὸν πόνο ὧων ὅσοι πιστεύανε στὸ ἔθνος γιὰ τὴν περιφρόνησιν πού ἔδειξε στὸ κοινὸν τοῦ ὁ παραιτημένος Διευθυντῆς—διαλεγόντας ἀσήμαντα δράματα καὶ πασιγνωστικὲς κωμῳδίες—καὶ στοὺς Ἕλληνες συγγραφεῖς, παραμερίζοντάς τους γιὰ τιποτένιες ἀθλιότητες ἀγνωστων ξένων:

“ΠΡΟΑΒΕΤΕ! ἐφῶναζεν ὁ δυστυχισμένος ὁ τύπος—αὐτὸ κανεῖς δὲν ἡμπορεῖ νὰ τ’ ἀρνῇθῃ—ὅταν ἤρχισαν νὰ φιθιρῶνται αἱ πρῶται σκέψεις τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ἐλληνικοῦ δραματολογίου... Ἐφῶναζεν ὁ δυστυχισμένος τύπος, διεμαρτυρήθη δὲ τότε ἡ δημοσιογραφία, ὅτι ὁ προορισμὸς τῆς πρώτης ἐπισήμου σκηνῆς εἶναι νὰ ὑποστηρίξῃ τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον [Σημ. τοὺς Ἕλληνες συγγραφεῖς], διότι μόνον διὰ μιᾶς τοιαύτης ὑποστηρίξεως ἡμποροῦσαν οἱ ἄδῃ περὶ τὸ Θέατρον ἀρχολοῦμενοι νὰ γράψουν καλλίτερα πράγματα καὶ ἄλλοι ἔχοντες τὰ προσόντα νὰ ἐπιδοθοῦν εἰς τὸ εἶδος τοῦτο τῆς φιλολογίας. Καὶ τὴν γνώμην τοῦ τύπου τὴν ἐνεκολῶνθῃ ἡ Α.Μ. εἰπὼν τὸ θαυμάσιον ἐκεῖνον, ὅτι “δὲν εἶναι προορισμὸς τοῦ θεάτρου μας ν’ ἀναδείξῃ μεγάλους τὸν Ραχίναν καὶ τὸν Μολιέρον, διότι αὐτοὶ καὶ οἱ ὅμοιοι τῶν ἑκαμὴν ἦθῃ τὴν καρριέρα των... Οἱ “εἰδικοί” ὅμως, συνεχίζει, ἐμπόδισαν τὸ πάρα πάνω ἱδανικόν... Μετὰ τὴν χθεσινὴν ὅμως πανωλεθρίαν, Μεγαλειότατε, οἰαδήποτε περαιτέρω σιωπὴ ἀποβαίνει ἐγγληματικὴ...”

12. Ἀρχίζοιμε ἀρίθμηση τῶν ἔργων πού θ’ ἀνεβάσει τὸ “Βασιλικόν”.

Τὴν ἐπομένη τῆς ἐναρξῆς εἶχε πάλι "πρώτη", μὲ τὸ 4ο ἔργο: Μ π ι σ σ ο ν "Τὰ ἀπρόοπτα τοῦ γάμου" (ἑπαν.), μεταφρ. Μ. Λάμπρου, μπροστὰ σὲ πολὺ λιγότερον κόσμον ("Ἑστία", 7 Δεκ.) Τότε, τὴν ἐπομένη, προφανῶς, τῆς ἀξιοθρήνητης αὐτῆς "πρώτης", ὁ Θὼν ἐκάλεσε "εἰς τὰς ὥραιας αἰθούσας τῆς ἐπαύλεως τῶν Ἀμπελοκήπων", γιὰ τὶς 9 τοῦ μηνός, 10 π.μ., "μὴν φιλολογικὴν ἐθνοσυνέλευσιν" ("Ἑστία" 9 Δεκεμβρ.) 17 λογίους ἀπ' αὐτοὺς ἔσπευσαν οἱ ἐξῆς 13: Γ. Σουρῆς, Ἀρ. Προβελέγγιος, Δ. Καμπουρόγλου, Γ. Πώπ, Χ. Ἀννίνος, Ν. Λάσκαρης, Χ. Δαραλέξης, Ι. Δεληκατερίνης, Γρ. Ξενόπουλος, Ν. Ἐπισκόπουλος, Γ. Δ. Κορομηλάς, Μ. Λιδωρίκης, Κ. Χρυσάνθης καὶ ὁ Στεφάνου "οὔτινος τὴν ὑπογραφὴν ἔφερον αἱ προσκλήσεις". Τὸν λόγον ἔλαβε ὁ Θὼν—ἀδίκᾳ λεγόταν διευθυντὴς ὁ Στεφάνου—καὶ ἄρχισε:

"Ἡ πρόσκλησις αὕτη... ἰδιαίτερον [ἐνέχει] χαρακτῆρα. Ἀφ' ἧς αἱ γνωστὰ μεταβολαὶ ἐπῆλθον [Σμ., ἡ παραίτηση τοῦ Βλάχου] πολλὰς μοὶ ἐδόθη ἡ ἀφορμὴ ν' ἀκούσω τὸν Ἀνακτὰ ἐκφράζοντα τὴν θλίψιν του, διότι δὲν δίδουν ἔργα δραματικοὶ συγγραφεῖς Ἕλληνας καὶ περιορίζεται τὸ "Βασιλικὸν Θέατρον" εἰς ἀπλὴν διδασκαλίαν ξένων μεταφράσεων. Ἡ Μεγαλειότης του θὰ ἤθελε νὰ γνωρίσῃ τοὺς λόγους, οἵτινες προκαλοῦν τὴν ἀπομάκρυνσιν τῶν συγγραφέων... καὶ τὰ μέσα διὰ τῶν ὁποίων ὁ σκοπὸς τοῦ Ἀνακτοῦς πρὸς δημιουργίαν ἐθνικοῦ θεάτρου [= μὲ ἑλληνικὰς συγγραφεῖς] θὰ πραγματοποιηθῇ..."

Ἀπάντησε ὁ Πώπ· ἀνάφερε ὅσα ᾗδ' ἔχουμι ἐκθέσει καὶ ζήτησε, ἀντιπροσωπεύοντας καὶ τοὺς ἄλλους, νὰ καταργηθῇ ἡ Ἐπιτροπὴ καὶ τὰ ἔργα νὰ ὑποβάλλονται ἀπ' εὐθείας στὸν Βασιλέα "μέχρις οὗ εὐρεθῶσιν οἱ κατάλληλοι νὰ κρίνωσι καὶ νὰ διευθύνωσι τοιοῦτον θέατρον". ἐζήτησε ἀκόμη νὰ ψηφισθῇ ὁ νόμος περὶ πνευματικῆς ιδιοκτησίας καὶ ν' ἀνασταθῇ ἡ Δραματικὴ Σχολή ("Ἑστία", 9 καὶ 10 Δεκεμβρ. "Ἀκρόπολις", 10 Δεκεμβρίου). Σύντομα ἐγίνε καὶ μὴ συγγένεωσι στὸ Γραφεῖο τοῦ Στεφάνου καὶ διαβάσανε τὸ μονόπραχτο τοῦ Πολέμου πού εἴπαμε, καὶ πού ἀπαγορεύθηκε γιὰ τὸ "Βασιλικόν" ἐξ αἰτίας τοῦ ράσου τῶν ἡρώων του (13). Ὁ Λάσκαρης ὑποσχέθηκε ὅτι σὲ εἰκοσι μέρες θὰ εἶχε ἔτοιμο ἔργο· ἔργα τους θὰ παρουσίαζαν καὶ ὁ Πώπ, ὁ Δημητρακόπουλος, ὁ Προβελέγγιος. Θὰ παιζόντουσαν καὶ τραγωδίαι καὶ θὰ βρισκόταν τρόπος ν' ἀποκτήσῃ τὸ "Βασιλικόν" σιγὰ-σιγὰ καὶ τὸ κατάλληλο βεσιτάριο, καὶ νὰ μπαίνουν ἐλεύθερα οἱ ἡθοιοὶ· θεωρήθηκε μοιραῖο νὰ παίζονται τὰ ἥδη ἔτοιμα ἔργα καταργήθηκε καὶ ἡ ὑποχρέωσις τῆς ὑποχρεωτικῆς σκούρας ἐνδυμασίας γιὰ τοὺς κυρίους. "Χάριν δ' εὐκολίας τῶν ἀνερχομένων εἰς τὴν β' γαλαρίαν διέταξεν ὁ κ. Θὼν καὶ ἡνοῖαν καὶ δευτέραν μικρὰν εἰσοδόν, ἥτις συγκοινωνεῖ μετὰ τοῦ ἐξώστου αὐτοῦ".

Ὡς "Παραλειπόμενα" ἡ "Ἑστία" γράφει: "Ὁ θεατρικὸς φόρος θεαμάτων. Κατὰ τὴν προχθεσινὴν σύσκεψιν..., ἥτις ὁμοιάζε τὸσον πρὸς παράδοσιν φρουρίου, ἐψάλη καὶ ὁ ἐξάψαλμος τοῦ φόρου... Ὅλοι ἐζήτησαν τὴν κατάργησίν του. Ἄλλοι... ἐζήτησαν ὅπως ὁ φόρος κατατίθεται εἰς ταμεῖον ἰδιαίτερον, ἐκ τοῦ ὁποίου νὰ λαμβάνουν σύνταξιν οἱ ἀπόμαχοι συγγραφεῖς..." (11 Δεκεμβρ.).

Ἡ "Ἀκρόπολις" (13 Δεκεμβρ.) πῆγε ν' ἀνοίξῃ μὴ σειρά συνεντεύξεις: ὁ Γ. Μιστριώτης εἶπε ὅτι ἔπρεπε ν' ἀναδιοργανωθῇ τὸ "Βασιλικόν" ἐπιτίθεται κατὰ τὸ πρῶτον δραματολογίον καὶ κατὰ τὸ ὑποχρεωτικὸν κοσμικὸν ἐνδυμασιῶν, πού ὅπως εἴπαμε εἶχε καταργηθῇ. Τὰ σχέδιά του γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν δὲ θέλησε νὰ τ' ἀποκαλύψῃ, τὰ εἶχε ὅμως ἔτοιμα· ἐπὶ πλέον, μίλησε καὶ γιὰ τὴν Ἑταιρεία τῶν ἀρχαίων δραμάτων πού ἦταν Πρόεδρος τῆς.

Ὡς τόσο, τὰ καινούρια μέτρα θέλανε κάμποσον καιρὸ νὰ καταπορήσουν καὶ τὸ κοινὸ—ἐδῶ φέρθηκε σωστά, ἀμύνθηκε καὶ αὐτὸ—δὲν ἐπέστηκε νὰ τρέξῃ ἀμέσως· οἱ προσκλήσεις τῶν συγγραφέων—καὶ τῶν φίλων τῆς "Νέας Σικνηῆς", τοῦ Ξενόπουλου καὶ τοῦ Δαραλέξη—εἶχαν δημιουργήσει μὴ αἰσιοδοξία. Στις 19 Δεκεμβρίου ἀναλαβαίνει ἕνα "νέο" καθεστῶς, μὴ "καινούρια" Ἐπιτροπὴ γιὰ τὰ ἔργα μὲ τρία νέα μέλη, τὸν πρίγκιπα Νικόλαο, τὸ Σ. Λάμπρο καὶ τὸν Ἀρ. Προβελέγγιο. Ὁ Ν. Πολίτης καὶ ὁ Σ. Σακελλαρόπουλος—τὸ "πνεῦμα" τοῦ Βλάχου—παραμένουν ("Ἑστία" τῆς ἐπομένης)· τονίζεται ἡ ἀνάγκη νέας πολιτικῆς καὶ πιστεύεται ὅτι αἱ τὸ σαχλότερον ἰθαγενεῖς (sic) ἔργον θὰ ἐπρόκλει καὶ πίπτουν περισσότερον θόρυβον καὶ μεγαλείτερον ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὴν ἀκανθωδεστάτην ἐτερόχθονα ὁδὸν τοῦ Μαρτυρίου καὶ τὸ παλαιοντολογικὸν "Mon chagrin" τοῦ Φεγιέν).

13. Καὶ ὅμως ἔργο μὲ ράσο εἶχε παιχθῇ στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ 1861, ὁ "Μάρκος Μπότσαρης" τοῦ Καρρέρ, δὲς "Ντίνου Κονόμου Ἀνέκδοτα Ἀπομνημονεύματα τοῦ Π. Καρρέρ" ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν "Φιλολογικὴν Πρωτοχρονίαν 1962", σ. 27.

Τὰ "φιλὰ" τῆς "Ἑστίας" πληροφοροῦν ὅτι "κατὰ δεκάδας οἱ νεαροὶ συγγραφεῖς προσέρχονται καὶ ὑποβάλλουν ἔργα". οἱ "φτασμένοι", ὥστόσο μπροστὰ στὸ φόβο τῶν δυὸ παλαιότερων μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς, ὁ Σουρῆς, ὁ Λάσκαρης, ὁ Πολέμης, ὁ Ἀννίνος δὲ στείλανε χειρόγραφα τους. Ἡ δυσφορία καὶ ἡ ἐπιφυλακτικότης ἐξακολοῦθον. Εἶχαν τὴν ἰδέαν πὼς "ὅλαι αἱ συσκέψεις... τῶν συγγραφέων ἀπέληξαν εἰς τὸ τίποτε" ("Ἀκρόπολις", 20 Δεκεμβρ.)· καὶ τὰ νεοδιορισμένα μέλη δὲν τὰ ἐγκρίνουν, ἀν καὶ ὁ πρίγκιψ Νικόλαος ὡς Πρόεδρος δημοσίεψε μὴ προκήρυξιν μὲ θερμὴ διάθεσι πρὸς τὰ ἐλληνικὰ ἔργα, πού βεβαίως πὼς οἱ συγγραφεῖς μας θὰ βρισκάνε πολλὴ στοργή. ("Ἀκρόπολις", 21 Δεκεμβρ.). Οἱ ἐλπιδες δὲν θέλουν νὰ σβῇσουν ("Παναθηναῖα", 31 Δεκεμβρ.). Ἡ "Νυκτερίς" ἐλπίζει περισσότερον: "... αἱ ἀνθελληνικαὶ ἐνέργειαι... ἄς ἀντικατασταθοῦν τέλος μὲ τὴν εἰλικρινῆ ἐργασίαν καὶ με τοὺς εὐγενεῖς παλμούς ὑπὲρ τῆς ἑλληνικῆς Τέχνης καὶ φιλολογίας..." (23 Δεκεμβρ.). Ἐγίνε καὶ ὁ Κανονισμὸς τῆς Ἐπιτροπῆς ("Ἀκρόπολις", 22 καὶ 25 Δεκεμβρ. 1901). Εἶδα τὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ πρίγκιπος Νικόλαου, "50 χρόνια...", μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ ὑπῆρχαν μέσα σ' αὐτὰ διαφωτιστικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ θητεία του στὴν Ἐπιτροπὴ· βεβαίωτα, ἡ εἰδησεογραφία σὲ ὅλα τὰ ζητήματα τοῦ "Βασιλικοῦ" εἶναι ἀφθονή, ἐξ αἰτίας ἀκριβῶς τῆς βασιλικῆς του ιδιότητος πού ἐγεννοῦσε ἕνα εἰδικὸ ἐνδιαφέρον κανέναν θίασο δὲν εἶχε, ὡς τότε, συζητηθῇ τόσο δημόσια. Ὅμως οἱ πληροφορίες εἶναι ὡχρὲς καὶ γενικὲς ἀναμνήσεις (σ. 155, 307-10)· ἀλλὰ στὴν ὑποσημείωσιν τῆς σ. 10 ἀναγράφεται πὼς ὁ Γεώργιος εἶχε μεγάλη Βιβλιοθήκην μὲ περισσότερους ἀπὸ 20.000 τόμους, πού "τελευταίως διεσκορπίσθησαν" [δηλ. πρὶν

Δραματολόγιο τοῦ "Βασιλικοῦ". Θυμίζει Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ



ΘΕΑΤΡΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Ζ'. 1907-1908

ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΝ

ΝΕΑ ΕΡΓΑ

Σοφοκλῆς Οἰδίπους Εἰς Κολῶνα.—Εὐκλείδου ΛΑΚΗΤΗΣ.

Τ. Ἀντιόχης ΑΚΤΗ, Τραγῆδια, ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΣ, Τραγῆδια.—Χ. Ἀννίνος ΤΟ ΑΙΝΗΜΑ, Κωμῆδια.—Α. Οἰκ. ΚΑΛΑΠΟΘῆΝ ΣΠΑΡΤΗ, Τραγῆδια.—Γ. Καμπούρογλου—Ν. Δασκαρὸς Ο ΝΤΡΟΠΑΛΟΣ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΣ, Κωμῆδια.—Γ. Πολέμης Ο ΠΑΘΟΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, Δραματικὴ Κωμῆδια.—Δρ. Προβελέγγιος Η ΚΟΡΗ ΤΗΣ ΑΗΜΝΟΥ, Τραγῆδια.—Γ. Τσοκνοπούλου ΘΕΟΔΩΡΑ, Τραγῆδια.

Shakespeare ΡΩΜΑΙΟΣ καὶ ΙΟΥΔΑΙΑ, Τραγῆδια.—Calderon Ο ΛΑΚΑΔΗΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΙΑΣ Δόγμα.—Schegary ΠΑΡΑΦΡΑΣΤΗΝ ἢ ΑΓΙΩΣΤΗΝ, Δόγμα.—Blumenthal et Kadelburg ΤΑΞΕΙΣ ΑΙΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗΝ, Κωμῆδια.—Benedix Ο ΕΞΑΔΕΛΦΟΣ, Κωμῆδια.—Moser ΤΕΛΟΣ ΜΗΝΟΣ, Κωμῆδια.—Pallaron ΠΑΙΚΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ, Κωμῆδια.—Barriere ΟΙ ΚΟΥΤΟΠΟΝΗΡΟΙ, Κωμῆδια.—Cayus Ο ΚΥΡΙΟΣ ΠΙΕΚΟΛ, Κωμῆδια. Ο ΑΝΤΙΠΑΛΟΣ, Κωμῆδια.—Damasoff ΑΙ ΛΕΥΣΤΟΜΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, Κωμῆδια.—J. Jullien ΤΑ ΙΠΤΕΡΑ ΤΟΥ ΚΟΛΟΙΟΥ, Κωμῆδια.—G. Sand Ο ΜΑΡΚΗΙΟΣ ΒΙΑΜΕΡ, Δόγμα.—Mellhae et Halevy Η ΜΗΤΕΡΟΛΑ, Κωμῆδια.—Erm. Fabre Ο ΣΑΦΡΟΣ ΟΙΚΟΣ, Κωμῆδια.—Mellhae ΤΟ ΑΤΤΟΡΓΑΦΟΝ, Κωμῆδια.—Second et Blerzy ΤΟ ΑΝΩΝΥΜΟΝ ΦΙΛΗΜΑ, Κωμῆδια.—Rovigo ΤΟ ΑΝΩΝΥΜΟΝ ΡΑΠΣΟΝ, Κωμῆδια κλ. κλ.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

Σοφοκλῆς Οἰδίπους ΤΥΡΑΝΝΟΣ, ΗΛΕΚΤΡΑ.

Δ. Βαγνερδάνη ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΦΩΚΑΣ, ΦΛΥΣΤΑ, ΜΕΡΟΠΗ.—Μ. Ζῶσι Ο ΕΠΑΡΧΙΩΤΗΣ.—Ν. Δασκαρὸς ΤΟ ΚΟΚΚΑΛΑΚΙ ΤΗΣ ΝΥΚΤΕΡΙΔΑΣ, ΥΠΟ ΕΧΕΜΥΘΕΙΑΝ.—Δρ. Προβελέγγιος Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΔΕΣΤΟΥ.—Δρ. Ραγκαβῆ Η ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ.

Shakespeare ΘΕΛΛΟΣ, Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ, ΤΟ ΚΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ.—Οἶθος ΦΛΩΣΤ.—Legouvé ΜΗΔΕΙΑ, ΓΥΝΑΙΚΟΜΑΧΙΑ.—Angier ΤΥΧΟΔΙΟΚΤΡΙΑ, Ο ΓΑΜΒΡΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΙΕ, Ο ΕΓΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ ΓΚΕΡΕΝ.—Gondine ΤΑΞΕΙΣ ΑΙΟΝ ΑΝΑΤΙΧΝΕ.—Jacoby Ο ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ.—Mellhae ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ.—Mirbeau Ο ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΣ.—Cayus Η ΠΥΡΡΩΔΕΣΠΟΙΝΑ.—Niche Η ΠΡΟΦΑΣΙΣ.—Sidney ΝΥΚΤΕΡΙΝΑΙ ΠΕΡΙΠΤΕΙΛΑΙ.—Moser ΠΟΛΕΜΟΣ ΕΝ ΕΓΓΗΝΗ, ΔΙΕΔΙΘΗΚΑΙΡΟΣ, ΑΜΑΖΩΝ.—Benedix ΖΙΖΑΝΙΟΝ.—Walther et Stein ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΑΙΔΑΚΤΩΡ.—Hauptmann Ο ΑΜΑΞΑΣ ΕΝΣΕΛ.—Sudermann ΜΑΓΔΑ κλ. κλ.

από το 1926] και επωλήθησαν αντί δώδεκα πενήντων έκαστος". Τι άραγε να έχει συμβεί; Μήπως μέσα σ' αυτή τη Βιβλιοθήκη είχε διαφυλάξει και τα Άρχεία των Άνακτόρων και μαζί και το "Βασιλικό", που τὰ υπαινίσσεται στο σχετικό βιβλίο του ο Α. Μ. Άνδρεάδης, σ. 46, ύποσημείωση. Μακάρι αυτή ή ύπόψια να μὴν είναι σωστή και νὰ βρεθεί τρόπος να γίνουν γνωστά τὰ σχετικά με το Θέατρο έγγραφα—γι' αυτό τώρα ο λόγος. Οί παραστάσεις, φυσικά, προχωρούσαν: Στις 9 Δεκεμβρ., ύστερ' από δυο μέρες δοκιμών άνεβαίνει το 8ο, τοῦ Ω ζι ε "Ο γαμβρός του κ. Πουαριέ", μετάφρ. Μιχ. Ζώρα "πρό δεκάδος τινός κυρίων και όκτώ έως ένένα κυρίων..." με πλουσίους σκηνηκούς διακόσμους τής σκηνής, τήν αρκετά καλήν ύπόκρισιν τών ήθοποιών, [με] τὰς άρκούντως χονδροειδείς άστειότητας του έργου".

Θά σημειώσουμε στην περίοδο αυτή όλες τις παραστάσεις ένδεικτικά, μετά θ' άναγράφονται μόνο οί "πρώτες", ώστε νὰ δοθεί μιὰ κάποια ιδέα για τήν πορεία του "Βασιλικού" και νὰ φανεί καλύτερα και ή θέση τών έλληνικών έργων στο δραματολόγιο του και τὰ σπουδαία καινούρια που παιχθήκανε. Λοιπόν: 10 Δεκεμβρ. άργει—Δευτέρα και Παρασκευή, συχνά άργούσε το "Βασιλικό"—11, 12: "όδός Μαρτυρίου", 13 και 14 άργεί. 15: το 8ο Λ α μ π ι ε "Το ταξίδι του Μπατάκια" [Περισσό], μετάφρ. Μιχ. Ζώρα, 16. 17 άργεί. 18: το 7ο Φ ε γ ι ε "Μονζόα", μετάφρ. Χ. Άννίνου. 19: "Μπατάκιας", 20, 21—, 22 το 8ο Δ. Κ ο ρ ο μ η λ ᾱ "Ο μίτος τής 'Αριάδνης" (έπαν.), Χ. Άννίνου "Ζητείται ύπηρέτης", Δ. Κ ο ρ ο μ η λ ᾱ "Ο θάνατος του Περικλέους". 23 (Κυριακή, άπογευματινή) 3 μ.μ. "Μπατάκιας" (14), 24—, 25: "Μπατάκιας", 26—, 27 το 9ο Μ ό ζ ε ρ "Βιβλιοθηκάριος", μετάφρ. Α. Βλάχου, 28—, 29, 30, 31.

1902, 'Ιανουάριος. 'Ο Γεώργιος, προμαντεύοντας τη συνήθεια του πρωτοχρονιάτικου δώρου, που θά καθιερωθεί γενικά πιό άργα, έχορήγησε για τήν πρωτοχρονιά στους ήθοποιούς—και στο τεχνικό προσωπικό—άνά 250 δρχ. για τὰ ζεύγη και ανά 100 για τούς άλλους ("Νυκτερίς", 13 'Ιανουαρίου 1902): δέν μου έτυχε νὰ δώ, άν τούτο έγινε και τις άλλες χρονιές πάντως πρόκειται για έξαιρετικό θιασάρχη, νὰ πηγαίνει τόσο άσκημα ή δουλειά και... 1—4 άργεί. 5: το 10ο Μ ε ἰ λ ᾱ κ "Ο άκόλουθος τής πρεσβείας" μετάφρ. Γ. Τσοκοπούλου. 6: "Βιβλιοθηκάριος", 7, 8—, 9—10 "Άκόλουθος πρεσβείας", (άναβολή) 10—11 άργει, 12—13—14: το 11ο 'Ι ψ ε ν "Τὰ στηρίγματα τής κοινωνίας" μετάφρ. Σπυρ. Λάμπρου.

Αυτό ήταν το πρώτο φιλολογικό έργο του "Βασιλικού". ο Άετόπουλος—ύφονογώντης όχι τυχαίος—άποφάνεται για τήν μετάφραση πώς "ούτε καν μίαν φράσιν του πρωτοτύπου δέν άποδίδει σαφώς" και άπορεί πώς τὰ "είπανε" καλά οί ήθοποιοί ("Παναθήναια", 31 'Ιανουαρ. 1902, σ. 264—5) (14). Πραγματικά, τί γύρευε ο Ιαμβογράφος τής νεότητάς του, ο Σ. Λάμπρος, με τόν 'Ιψεν; Πώς θά μπορούσε ο Γεώργιος νὰ προλάβει τέτοια όλισθήματα; Οί καθαρουνισίαι του κύκλου του δέν είχαν τήν άνάλογο άξία νὰ τόν διαφωτίσουν ή άξία βρίσκεται πάντα πρὸς τὰ έμπρός. Κι άκόμα ο Γεώργιος είχε μιὰ μεγάλη κακοτυχία που μοιραίως του έθάμπωνε τὰ όσα θά μπορούσε νὰ κατορθώσει το μεράκι του για το Θέατρο: το πρωτόκολλο ή βασιλική του ιδιότητα τόν άπομάκρυνε από τήν καθημερινή έπαφή με τὰ προβλήματα ενός τόσο μεγάλου Θεάτρου: για νὰ συγκαλέσει τούς συγγραφείς έμεσολάβησε ο Θών, για νὰ συνεννοηθεί με το Βλάχο χρειάστηκε, όπως είπαμε και όσο μπορεί νὰ ξέρουμε, άλληλογραφία. Κ' έρχόταν μαζί νὰ τόν άπομακρύνει περισσότερο ή διοίκηση του Κράτους: μπορεί ποτέ νὰ πάει μπροστά ένας θεατρικός οργανισμός χωρίς νὰ έχει από πάνω του, νυχθημερόν, το άφεντικό του; 'Ο Γεώργιος είχε λαχτάρα για τήν έννοια "Θέατρο": οί τριγυρνόι του δέν είχαν δημιουργική ιδανικά. 'Ηταν δημοκρατικός Βασιλέας: περπατούσε στις γειτονιές τής 'Αθήνας σάν ένας κοινός άστος, μιλούσε με τόν καθένα για τὰ θεατρικά θέματα όμως δέν του έτυχε νὰ συζητήσει με τούς νέους λογίους π.χ. τής "Νέας Σκηνής". 'Αν ήταν δυνατό νὰ είχε κοντά του τόν Ξενοπόλου, το Βουτιεριδη, τόν Ποριώτη, βέβαια θά ήταν καλύτερα όμως ή φωτισμένη νεότητα είχε άλλους θεούς, το δημοτικό τραγούδι

και το Σολωμό και άλλον άρχοντα τής ψυχής του, το Χρηστό—άντι το Θών είχαν ήγέτη τόν Παλαμά.

Στις 15: πάλι το έργο του 'Ιψεν, 16—, 17: "Βιβλιοθηκάριος", 18—, 19: "Στηρίγματα κοινωνίας". 20: το 12ο Λ α μ π ι ε και Λ ε γ κ ο υ β ε "Μυρμηκοφωλιά", μετάφρ. Μ. Λιδωρίκη, το 13ο "Η άνεψιά τής κυρά Μαριάς", διασκευή από το γαλλικό Α. Φιλίδου (πρίγκηψ Νικόλαος), το 14ο Γ κ ο ζ λ ᾱ ν "Ηλιος και βροχή" μετάφρ. Μ. Λιδωρίκη (έπαν.) (16), μονόπραχτα, 22: "πρό κενών καθισμάτων" ("Νυκτερίς", 27 'Ιανουαρ.). 23—24 "Άκόλουθος πρεσβείας". 25—, 26: "Μπατάκιας", άναβολή: δέν παρουσιάστηκε κανείς θεατής (όπου πιό πάνω). 27: το 15ο Σ κ ρ ί μ π και Λ ε γ κ ο υ β ε "Γυναικομαχία", μετάφρ. Χ. Άννίνου (έπαν.) πριν από το έργο "Η άνεψιά τής κυρά Μαριάς", με υπερτίμηση "ένεκα τών δαπανών δια τὰς αμφιέσεις" 5 και 3 δραχμές, 28—, 29: το έργο και "Μυρμηκοφωλιά", 30—, 31: "Βιβλιοθηκάριος".

Φεβρουάριος 1—: 2: το 16ο Τ ζ ι α κ ό ζ α "Οίκτροι έρωτες", μετάφρ. Α. Βλάχου—τιμαι ήλταττομέναι, 3 και 4—3. 4—, 5 "Γυναικομαχία", 6—: 7: το 17ο Μ ό ζ ε ρ "Άμαζών", μετάφρ. Α. Βλάχου, 8. 9, 10. 11—: 12: "Βιβλιοθηκάριος", 13. 14—: 15: "Άμαζών", 16—18 άργει. 19: "Γυναικομαχία". 20: "Άμαζών". 21—28 άργει.

Μάρτιος 1—3 άργει. 4: το 18ο Λ α μ π ι ε "Ισμήνη μου", το 19ο "Το γοβάκι τής κυρίας Καρολίνας", το 20ο "Μυστηριώδης χείρ", διασκευή Ι. Καλτή, μονόπραχτα, 5—: 6—: 7: Τά ίδια μονόπραχτα. 8—: 9: το 21ο Γ. Π ώ π "Οί έρασιτέχναί τής ζωής".

Μ' αυτό εγκαινιάζονται τὰ έλληνικά έργα, τὰ παιζόμενα για πρώτη φορά. 'Ο Ξενοπόλος γράφει:

"... Άναντιρρήτως ο κ. Πώπ έχει πολλά προσόντα δια νὰ διαπρέψη άργα ή γρήγορα και ως δραματικός συγγραφέυς. Φαίνεται όμως, ότι αυτήν τήν περίστασιν ως το κυριώτερόν του προσόν έθεωρήθη ότι διατελεί άρχισυντάκτης καθημερινής έφημερίδος με μεγάλην κυκλοφορίαν [Σημ., "Ακρόπολις"]. Άλλως δέν εξηγείται ή προτίμησις και ή σπουδή..., τὰ εύφυλλογήματα δέν τ' άποδύσανε καλά οί ήθοποιοί, τὰ κατ'άστυρεψαν". Και ή καταστροφή ήτο σημαντική, διότι οί "Ερασιτέχναί τής ζωής" δέν είχαν νὰ επιδείξουν και ούσιωδέστερα προτερήματα" ("Παναθήναια", 15 Μαρτ. 1902, σ. 360—2).

Τήν ήμέρα τής "πρώτης" ο Λάσκαρης έγραψε στην "Εστία" ένα τρυφερό σημείωμα για το έργο:

"Δυνατόν ο τρόπος του σκέπτεσθαι και του γράφειν του 'Ελληνος δια το Θέατρον νὰ μὴν είναι άκόμη οίος πρέπει νὰ είναι, αλλά θά γίνη άφύκτως σὺν τῷ χρόνῳ, άρκεί νὰ του δίδεται ή εύκαιρία και νὰ μὴ παρενίθηναι αὐτῷ έμπόδια, τὰ όποια θέτουν εἰς τόν δρόμον του ή στενοκοφιλία και ή κακοροικιλία τών αἰώνων μουρουρόρημον. 'Η εύχή μου σήμερα είναι μία: Νά φανή εύθους ή τύχη πρὸς το έργον του κ. Πώπ, δια νὰ έχωμεν όλοι οί αληθῶς άγαπώντες το 'Ελληνικό Θέατρον πρὸς τή εύχαριστήσει τής άπαρχής και τήν εύχαρίστησιν τής έπιτυχίας" (17).

'Ο Ξενοπόλος κρίνει αύστηρά και σωστά: θά καταφεύγουμε συχνά στο βαθύ του στοχασμό: ο Λάσκαρης όμως, με περισσή, αληθινά, εύγένεια, βλέπει κ' εκείνος σωστά, από γενικότερη άποψη. 'Ετσι ήταν καλός ο Λάσκαρης και άγνός: πολλοί πρέπει νὰ έχουν λόγους νὰ τόν εύγνωμοῦν.

Στις 10 πάλι "Οί έρασιτέχναί...". 11: τὰ τρία μονόπραχτα. 12: το 22ο Σ ο ὦ ν τ ε ρ μ α ν "Μάγδα", μετάφρ. Άρ. Προβελέγγιου (έπαν.) 13—, 14. 15—: 16: το 23ο Λ α μ π ι ε "Εγώ", διασκευή Α. Βλάχου (18), 17. 18—19, 20—, 21 πάλι το "Εγώ", άλλ' άνεβλήθη μὴ προσελθόντων θεατῶν ("Νυκτερίς", 16 'Ιουν. 1902). 22—23: το 24ο 'Ι ψ ε ν "Η Νόρα", μετάφρ. Μιχ. Γιαννουάκη (έπαν.) 24—, 25—30 άργει. 31: το 25ο Μ π γ ι ό ρ σ ο ν "Πτώχευσις", μετάφρ. (ι).

'Απρίλιος, 1: το 26ο Λ α μ π ι ε "Σταθμός κυρίας Άνθηρόγλου", διασκευή Ι. Καλτή, 2: το 27ο Γ. Τσοκοπούλου "Εἰς άναζήτησιν εύτυχίας": έχει τυπωθεί, 1903. 3—, 4: Ν. Λ ά σ κ α ρ η το 28ο "Το κοκκαλάκι τής Νυκτερίδας", το 29ο "Η έξ "Αδου παραγγελία", το 30ο "Υπό έχεμύθειαν", κωμωδίες (έπαν.) 5 'Απριλίου...

'Εδώ θά τελειώνανε οί παραστάσεις: όμως ο Βασιλέας θέλησε νὰ συνεχιστούν και μετά το Πάσχα, που ήταν στις 14, για χάρη

14. Καινούριες επιθέσεις για το θεσμό τών άπογευματινών: οί έπωσθή—ποτε λόγια δέν είχαν συνδιαλλαγή με το "Βασιλικό" ("Νυκτερίς", 23 και 30 Δεκεμβρ. π.χ.). Τις άπογευματινές τις θεωρούσαν αντίθετες με τήν άξιόπρεπτα του "Βασιλικού", σ' αυτές, λέει, καταφεύγανε οί άποτυχημένοι ξένοι όθαιοι.

15. Το θεατρικό Μουσείο κατέχει μερικούς ρόλους ήθοποιών του "Βασιλικού": άνάμεσά τους και ένας από τὰ "Στηρίγματα τής κοινωνίας".

16. Είχε παιχθεί από κοσμικούς έρασιτέχνες" δέξ τόν Α' τόμο τής "Ιστορίας..." μας, σ. 181., με τόν τίτλο "Βροχή και εύδία".

17. Τήν άναδημοσιεύει ή "Ακρόπολις" τής επομένης.

18. Το "Εγώ" έχει τυπωθεί στοῦ Μαρασλή (1906) μπορεί κανείς νὰ το διαβάσει, για νὰ δει τί θά πει "διασκευή εἰς τὰ καθ' ήμας", μέθοδος που έβλαψε, γιατί έδειχνε ψεύτικο τόν "έλληνικό" βίο και ένώ ο ξένος συγγραφέας έγραφε κείμενο γήσιο, το τόπου του θά δει, επί πλέον, πώς έννοιε τήν κωμωδία ο Βλάχος: ένα πράμα κατάψυχρο και άρχαϊκό ή αντίληψή του ή κωμική θυμίζει τις αὐτοσχέδιες κωμωδίες, που μόλις τις προφτάσαμε στο Θέατρό μας, σέ μακρινότατα συναισθήματα. Πρόκειται για τις λεγόμενες "Κωμωδίες τής μπάτσας" είχαν εκείνες, ως τόσο, κάτι γνήσιο: τυπωμένη όμως ή τέτια άποψη είναι δυσάρεστη.

τοῦ πρίγκιπα Γεωργίου, Ἀρμυστή Κρήτης πού παρεπιδημοῦσε στὴν Ἀθήνα, γιὰ νὰ δεῖ κ' ἐκεῖνος τὸ Θέατρο τοῦ πατέρα του. Λοιπὸν, στίς 14: "Εἰς ἀναζήτησιν εὐτυχίας" καὶ "ὑπὸ ἐχεμύθειαν". 15(;)· 16: "Μπατάκιας", 17—, 18: "Ἰσμήνη μου" "Ζητεῖται ὑπηρέτης", καὶ (;)· 19 "Σταθμὸς Ἀνθηρόγλου".

30 ἔργα¹⁹⁾, σὲ μιὰ περίοδο. 7 τὰ ἑλληνικά καὶ 2 γιὰ πρώτη φορά καὶ τοῦτο ὅστερ' ἀπὸ ἀγῶνες τοῦ τύπου καὶ ὅστερ' ἀπὸ μιὰ ἐπαναστατικὴ στάση τῶν λογίων. Ἡ σωστὴ λύση ὅμως δὲν εἶχε δοθεῖ· τὸ φανεροῦν μερικὲς ἀπὸ τίς ὠραιότερες κριτικὲς σελίδες τοῦ Ξενοπούλου: "ὑπόμνημα Γρ. Ξενοπούλου πρὸς τὴν Α.Μ. τὸν Βασιλέα" ("Παναθηναῖα", 15 Ἀπρ. 1902, σ. 1—5)· ἡ εὐθύνη του βαρύνει καὶ τὸν Ξενοπούλου καὶ ρητὰ τὸ περιοδικὸ (σ. 28). Δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ μάθουμε, ἀν' ὑπῆρξε ἀπάντησις. Οὐσιαστικὴ ἐπίδρασις δὲ φαίνεται νὰ εἶχε. Ἐχοῦμε πεῖ λίγο πὺ πάνω τοὺς λόγους.

Ἡ δουλειὰ τὸ καλοκαίρι συνεχιζότανε μὲ τίς δοκιμὲς· ὑπάρχει πιά μεγαλύτερη ἐλευθερία καὶ μὲ τὴν πυγμὴ τοῦ Θῶν, πού παρὰ τὴν ἀντίδραση ("Ἐστία", π.χ. τῆς 10 Μαΐου 1902) δὲν ἄφηνε, ὅπως νομίζανε, τὸν ἑαυτὸ του νὰ κάνει τοῦ κεφαλοῦ τοῦ παρὰ βοηθοῦσε τὰ σχέδια ἐξόχως εἰδικοῦ καὶ πολυτίμου ἀνθρώπου, τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου· παράλληλα ὁ Στεφάνου εἶχε ἤδη μέσα του τὴν ἀγάπη τοῦ καινούριου καὶ ὅχι λίγη ἐξυπνάδα καὶ μέσ' ἀπὸ τὸ "Βασιλικὸν" θὰ προσφερθῶν, γενικὰ, ὅχι μόνο παραστάσεις ἀσύγκριτες, ἀλλὰ κ' ἔργα καὶ μεγάλα καὶ "σύγχρονα": μιὰ καινούρια πνοὴ χαραχτηρίζει τὴ δράση τοῦ Θεάτρου, μὲ τὴν ἐγκρίσιν καὶ μὲ τὴν εὐχαρίστησιν τοῦ Βασιλέα καὶ τοῦ κοινοῦ. Νέοι ἡθοποιοὶ θὰ πλουτίσουν τὸ θίασο, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ὁ Μέργουλας, ἡ Φραγκοπούλου... Γιὰ τὴν κυρίαρχη μορφή, τὸ σκηνοθέτη Θ. Οἰκονόμου, ἃς ρίξει κανεὶς μιὰ ματιά, ἀν' τὸ θελήσει στὴν ἐργασία μας "Ἀγῶνες γιὰ μιὰ γνήσια τέχνη, Θωμᾶς Οἰκονόμου" ("Ν. Ἐστία" 1960, σ. 593—6 καὶ 651—7).

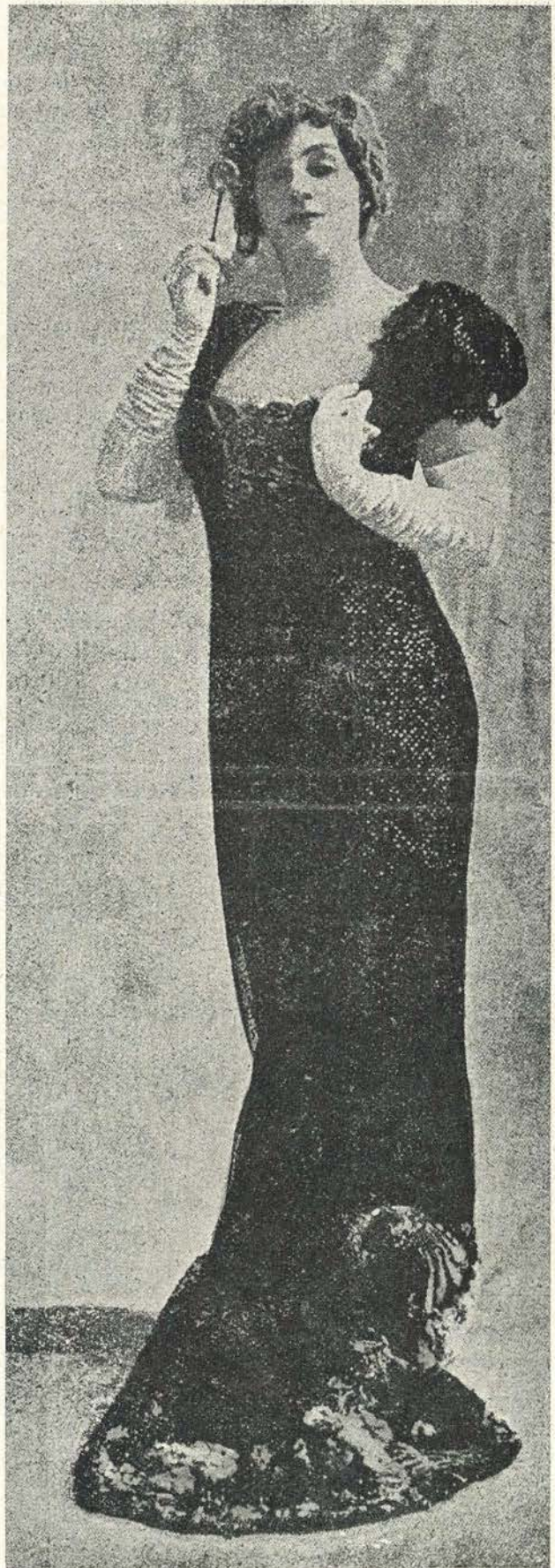
Ἡ μεταβολὴ φαίνεται ἀμέσως, μόλις ἀρχίζει ἡ Β' περίοδος. Νοέμβριος, 2: 31ο Σάββατον "Ὀνειρον θερινῆς νυκτός" μεταφρ. Γ. Στρατήγη. Ἐπιτυχία. 7: 32ο Μετίλα καὶ Ἀλεβὺ "Ἡ φούσκα", μεταφρ. Μιχ. Ζώρα. 12: 33ο Ἀμπίς "Τὸ μῆλον τῆς ἐριδος" διασκευὴ Ἰωάν. Δαμβέργη. 21: 34ο Θ. Μπαρριέρ καὶ Ἐδ. Γκοντινέ "Ἡ κοκορόμυαλη" διασκευὴ Μιχ. Ζώρα. 23: 35ο Σαρδοῦ "Φαῖδωρα" μεταφρ. Γ. Χρυσανθέμης (ἔπαν.). 26: 36ο Γ. Χάουπτμαν "Ὁ ἀμαξᾶς Ἐνσελ" μεταφρ. Κ. Χατζόπουλου. 29: 37ο Ὀρντονώ, Βαλαμπρέκ καὶ Κερούλ, "Ὁ νέος Νομάρχης" διασκευὴ Μιλ. Λιδωρίκη. Δεκέμβριος 7: 38ο Δ. Καλαποθάκη "Σαπφώ" (ἔπαν.). 10: Ν. Λάσκαρα 39ο "Οἱ ἐντιμοί", 40ο "Ὁ πολιτικὸς ἀνεμόμυλος", διασκευὴ ἀπὸ τὸν Γκοντινέ, 41ο "Ἀκόμη δὲν τὸν εἶδαμε". 13: 42ο Προβέν "Ὁ ἱλιγγος", μεταφρ. Γ. Τσοκοπούλου. 17: 43ο Γκρενέ καὶ Ντανκούρ "Ἡ σπάθη τοῦ Δαμοκλέους", διασκευὴ Ἰ. Καλτῆ. 26: 44ο Μόζερ "Πόλεμος ἐν εἰρήνῃ", μεταφρ. Γ. Στρατήγη. 30—31 Παραστάσεις γαλλικοῦ θιάσου Μ. Barlet.— 1903, Ἰανουάριος 6: 45ο Μπιόρσον "Οἱ νεόνυμφοι" Κ. Χατζόπουλου καὶ 46ο Μετίλα καὶ Ἀλεβὺ "Τὸ μπουκέτο", μεταφρ. Μ. Λιδωρίκη. 8: 47ο Σοῦδερμαν "Ἡ κλεμμένη εὐτυχία", μεταφρ. Κ. Χατζόπουλου. 16: 48ο Ἐριέ "Τὰ λόγια μένουν", μεταφρ. Γ. Τσοκοπούλου. 21: 49ο Ἀροῦζ "Ὁ ἱατρὸς Κλάους", μεταφρ. Σ. Λοβέρδου. 27: 50ο Βαλαμπέρκ καὶ Ἐννεκέν "Τὰ παράδοξα τοῦ ἔρωτος", διασκευὴ Μ. Ζώρα. Φεβρουάριος 4: 51ο Π. Δημητρακόπουλου "Στὸ δρόμο" (ἔπαν.):

"Ἡ πρώτη πράξις καὶ ἡ δευτέρα πρὸ τῆς καταβιβάσεως τῆς αὐλαίας ἀποτελοῦν ἓνα δράμα πού δὲν ἔγραψε ὡς τώρα πέννα ἑλληνική. Ἀπὸ ἐκεῖ ὡς τὸ τέλος ὁ κ. Δημητρακόπουλος ὑπῆρξε ἀναρχικὸς"— ("Τιμ. Σταθ.", "Ἀκρόπολις", 6 Φεβρ.)· ὁ ἴδιος τὴν ἄλλη μέρα, προσθέτει πῶς τὸ ἔργο ἦταν "ἱφηνικό". "... ὁ ἴψεν μὲ τὰς πληγὰς τῆς κοινωνίας καταπλήσσει, ὁ κ. Δημητρακόπουλος προκαλεῖ ἀηδία".

Στίς 6: 52ο Σνίτσελ "Ὁ ἀποχαιρετισμός", μεταφρ. Α. Ροδάνθη, 53ο "Περίεργος ἐπίσκεψις", διασκ. Σπυρ. Ἰωαννί-

19. Μὲ τὴν καταγραφὴ αὐτὴ τῶν ἔργων μπορεῖ κανεὶς, ἀν' ἔχει τὴν περιέργειαν νὰ τὴν παραβάλλει μὲ τὴν ὅμοια ἐργασία μας γιὰ τὴ "Νέα Σκηνή" στὴν "Ν. Ἐστία" (1 Δεκεμβρ. 1961, σ. 1628—1639), θὰ βγαλεῖ μόνος του τὰ συμπεράσματα τῆς προσφορᾶς τῶν δύο αὐτῶν βασικῶν θεάτρων μας ἐδῶ κ' ἐξήντα χρόνια.

Ἡ πρώτη πρωταγωνίστρια τοῦ "Βασιλικοῦ" Θεάτρου τῆς Ἑλλάδος ἦταν Γαλλίδα: Ἡ Γαβριέλα Ρεζάν



δου, 54ο Στρίντμπεργκ "Δέν παίζουν με τη φωτιά", μεταφρ. Μ(;) Χατζοπούλου. 10—14: Παραστάσεις (Coquelin aîné) 25: 55ο Φ. Ραίμου. "Ο άστος", μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Μάρτιος 4: 56ο Έννεκέν, Μορτιέ, και Σάιν Άλμπεν "Τό έκτακτον τραίνον", μεταφρ. Μ. Ζώρα. 13: 57ο Γ. Όνέ "Ο άρχισιδηρουργός", μεταφρ. Δημ. Χρυσάνθη (έπαν.). 20: 58ο Λαμπίς "Τό Ψάθινο καπέλλο", μεταφρ. Ι. Καλτή (έπαν.). 24—30: Παραστάσεις Έρμέτε Νοβέλλι. Η περίοδος τελειώνει στις 20 Άπρ. μ' έπαναλήψεις. Τά έργα, τά περισσότερα καινούρια και "νέα". για πρώτη φορά, άκούγονται στην ελληνική Σκηνή σημαντικοί συγγραφείς, ό Χάουπμαν, ό Σνίτσλερ, ό Στρίντμπεργκ, βόρειοι, προτιμήσεις του Θ. Οικονόμου· φυσικό τούτο, έξ αίτίας τής θεατρικής του καταγωγής· υπάρχουν όμως και άφθονα γαλλικά και ρουτινιέ- ρικά. Τά ελληνικά είναι 2 μονόπραχτα και 2 πολύπραχτα, 4, στο σύνολο, λίγα. Τού Λάσκαρη, ως τόσο, έχάρισαν τó γέλιο, άν και χωρίς καλλιτεχνικές προθέσεις. Και μιá σκιά, τó "Όνειρον..." τού Σαίξπηρ χαρακτηρίζεται "φαντασμαγορία" παρόμοιο, "φαντασμαγορικό" είναι και ό "Άστος", όπως θύγουν όπωσδήποτε τή "Νέα Σκηνή" τ' "άκατάλληλα" κ' έδω προβάλλονται τά σκηνικά μέσα και τó κοινό οδηγείται να τρέχει για τó θέαμα, όχι για τήν ποίηση τού "Όνειρου...". Στα "Στηρίγματα τής κοινωνίας" τού "Ίφεν οί θεατές" έλαβον ευχαρίστηση έκ τής πλούσιας και λαμπράς σκηνοθεσίας [Σημ.,=σκηνικού διακόσμου]· χαρακτηριστικώ- τατον ήτο ότι πολύ έχειροκροτήθη τó τέλος τής τετάρτης πράξης, τó όποιον τελειώνει με άστραπάς, με βροντάς και με βροχήν". ("Άστν" 15 Ίανουαρ.). Στην προηγούμενη περίοδο κυριαρχούσε και ως μεταφραστής και ό Βλάχος, στή δεύτερη αúτē ξεχωρίζει ό Κ. Χατζόπουλος· ή διαφορά είν' ένδεικτική. Η ελληνική θεατρική γλώσσα θεμελιώνεται, μέσα στις μεταφρά- σεις τών σπουδαίων έργων· ή σκέψη τού Παλαμά στο γράμμα του πού άναφέραμε πραγματοποιείται. Τά μεγάλα έργα τού "Βασιλικού" μεταφρασμένα βγαίνουν πύο πολύ από τά βουλε- βαρδιέρικα τής "Νέας Σκηνής".

Περίοδος Γ: Νοέμβριος 1: 59ο Αίσχύλου "Ό- ρέστεία", μεταφρ. Γ. Σωτηριάδου. "Πρό τής έναρξεως θ' άπαγγελθή υπό τής Δος Μαρ. Κοτοπούλη "Όδη πρός τόν Ασχύλον" υπό Κ. Παλαμά"—τό πρόγραμμα. Έπιτυχία.

Τρία κέρδη: α') Ό ήγέτης ποιητής τού δημοτικισμού προ- βάλλεται στο κάστρο τού Βλάχου, β') Έξάιρείται ή Μαρ. Κο- τοπούλη, πού θά τής γράψουν, σέ λίγο, και τó έξής: "Έχει γίνει τó ζήτημα τής ημέρας και εις τόν λοιπόν καλλιτεχνικών κόσμον [Σημ., όχι μόνο στο θεατρικό] ή τέχνη και ή μεγάλη καρδιά τής μικράς καλλιτεχνίδος, ("Καιροί", 6 Ίανουαρ. 1903) και γ') ή γλώσσα τής μετάφρασης ήταν "δημοτική"—καθόλου δημοτική δηλ., άλλ' άπλούστερη, μιχή, ένώ ή "Έταιρεία" τού Γ. Μιστριώτη έπαίξε τ' άρχαία έργα στο πρωτότυπο. "Κινδύνευε" λοιπόν ή αποκλειστικότητα της, πού, χωρίς κα- νένα προβληματισμό στο άνέβασμα τών άρχαίων έργων, τά έπλησίαζε—ό Οικονόμου άπηχούσε τίς προόδους τής γερμανό- γλωσσης Σκηνής, κάτι τó υπέυθυνο—κ' ένόμιζε πώς είχε άναστήσει τήν Τραγωδία. Έτσι, με τήν παρακίνηση τού Μ- στριώτη, ξέσπασαν οί γνωστές ταραχές, τά "Όρεστεϊκά", τó σημειώνει καθαρά στήν τυπωμένη διάλεξη του για τó "Βα- σιλικόν" ό καθηγητής Α. Μ. Άνδρεάδης με όλη τή σοβαρότητα τής βαθείας έπιστημονικής του άξίας: "...Πολλοί τών νεωτέ- ρων παρατηρούντες τούτο [Σημ., τήν άρκετά καθαρευουσιάνικη μορφή τής "Όρεστείας"] ήπóρουν διά τās σκηνάς... Δέν ένώνριζον μέχρι ποίου σημείου είχαν έξαφθή τά γλωσσολογικά [γρ. γλωσσικά] πάθη... Τής κινήσεως ήγειτο ό καθηγητής Γ. Μιστριώτης... Ούτος ισχυρίζετο ότι τ' άρχαία δράματα έπρεπε νά παιζώνται εις τó πρωτότυπον..." (σ. 25, ύποσημείωση). Και πριν είχαν παιχθεί τόσες μεταφράσεις, τού Χατζόπουλου στη δημοτική τή σωστή μάλιστα· δέν τόν ένόχλησαν όμως αú- τές· δέν ήταν από τά άρχαία ελληνικά!

Δειλά, βέβαια, τó "Βασιλικόν" μπαίνει στον άγώνα τόν ιδεο- λογικό, τó βασικό, τού ελληνικού λαού· πάλι όμως με μετά- φραση. Έδω ήγείται ό Οικονόμου, έμπνέει και συνεργάζεται, έχω άκούσει, με τούς μεταφραστές.

Στις 11: 60ο Έννεκέν "Η νυκτερινή άναμπαμπούλα" μετ. Μ. Λιδωρίκη. 18: 61ο Δουμυά υίο υ "Διονυσία" μετ. Μ. Ζώρα (έπαν.). 24: 62ο Σαίξπηρ "Χειμωνιάτικο παρ-α-

20. Ό παλαιός πόθος νά υπάρχει στο "Βασιλικόν" και ξένος θιάσος έπαρμόζεται άπλούστερα, φιλοξενοῦνται συχνά ξένοι άστέρες και κό- βονται—κακώς—οί ελληνικές παραστάσεις, για ζήμια τής συνεχίας τους. Γι' αúτό και τούς σημειώνουμε· είναι όργανική λειτουργία.

μύθι, μεταφρ. Δ. Κακλαμάνου. Δεκέμβριος 4: 63ο Γκοντινέ "Γκαβώ Μινάρ και Σία", μεταφρ. Μ. Ζώρα 9: 64ο Σοφοκλέους "Οιδίπους Τύραννος", μεταφρ. Άγγ. Βλάχου. Έπιτυχία. Ίδου και λίγοι στίχοι:

"Οιδίπους: "Ω Τειρεσία, ό έτάζων και γνωστά και άγνωστα, και θεία και ανθρώπινα, γνωρίζεις, και μη βλέπων, τί τήν πόλιν μας νόσημα τρύχει..."

Πλούτε και βασιλεία, πάσης τέχνης σύ τού πολυφθόνου βίου υπερέχουσα, πόσος ό φθόνος είναι, όν έγκλίεστε..." (21)

1904, Ίανουάριος, 1: 65ο Σαίξπηρ "Η δωδε- κάτη νύκτα ή ότι θέλετε", μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 11-13: Παραστάσεις Μαίτερλιγκ και 16-19: παραστάσεις Έρμέτε Νοβέλλι. 23: 66ο Κιστμεκέρς "Πληγή", μεταφρ. Γ. Τσοκοπούλου. 27-30: Παραστάσεις Ζάν Άδίσκ. Φεβρουάριος, 15: 67ο Μολιέρου "Άμφιτρών", μεταφρ. Ι. Φραγκιά (έπαν.). 17: 68ο Δ. Βερναρδάκη "Φαύστα" (έπαν.). 22: 69ο Ι. Πολέμη "Τό μαγεμένο ποτήρι" (22).

Λέγεται πώς τó έργο ήταν σάν κάτι φαντασμαγορικό, κάτι σαν έργο τού Μαίτερλιγκ. "... Η πρώτη πράξις ήρεσε πάρα πολύ και τής δευτέρας πολλά μέρη έφάνησαν κατώτερα τού όλου δράματος, άλλ' εις τήν τρίτην τó ένδιαφέρον έκορυφώθη και οί θεαταί έχειροκρότησαν τó έργον και τούς ύποκριτάς" ("Άθήναι", 23 Φεβρ.). Ό Πολέμης όμως, ύστερ' από τρεις παραστάσεις τó άπέσυρε· ό Λάσκαρης άποκαλύπτει στήν ίδια έφημερίδα πώς ό Στεφάνου τού έστησε μιá συνομοσία και προετοίμασε κάπως τή δυσάρεσκεια τού Βασιλέα έξ αίτίας μιás σκηνής (29 Φεβρ.). Η έφ. "Άθήναι" είναι κακιωμένη με τó "Βασιλικόν"· για νά ικανοποιήσει τόν Πολέμη τού δη- μοσιεύει τó έργο του σέ συνέχειες (11-24 Μαρτ.), χωρίς νά φοβηθεί πώς θά έβάραινε με ύλη θεατρική τó φύλλο, γιατί συγχρόνως έδημοσίευε και τή μετάφραση τών "Φοινισών" τού Σ. Ι. Βουτυρά.

Μάρτιος, 4: 70ο Κλ. Ραγκαβή "Ίσαυροι". Άνέ- βασμα μυθικής πολυτελείας. Όστόσο ή παραπάνω έφημερίδα στις 23 Φεβρ. έδωσε πληροφορίες για τó έργο, άλλα πειρα- χτικές και μετά και τήν έπομένη: "Όδέποτε ή πλήξις περιε- βλήθη τόσα χρυσά ένδύματα και τόσον πλούτον, ίνα συγκρα- τήση επί τριών τριακοσίας περίπου ψυχάς μάρτυρας... (sic) ένός σκηνικού θριάμβου", άλλα ό Π. Δημητρακόπουλος: "Τό έργον έχει δύναμιν, έξαρσιν, ποιικιλίαν σκηνών, αντίθε- σεις παθών έξαιρομένας παντού εις ύψος ζηλεύον..." ("Έμ- πρós", 5 Μαρτ.). 15: 71ο Γ. Τσοκοπούλου "Τό παιδί" και 72ο Βαλαμπερέκ "Βουλεντής", διασκευή Ι. Καλτή. Τό "Παιδί" ήταν "Δραμάτιον κοσμοπολιτικόν, άλλα με πνευ- ματώδη ελληνικάτων διάλογον" ("Άθήναι", 16 Μαρτ.). Η έφημερίδα πιστεύει πώς ό Στεφάνου έποθούσε ν' άποτύχει τó έργο· έκλεισε τήν αύλαία, κόβοντας τήν τελευταία σκηνή στη μέση, "τρικλοποδιά", τó κοινόν όμως ήτο βαθύτατα συγ- κινήμενον. Άλλα τó έργον έπρεπε ν' άποτύχει. Έλληνικόν, βλέ- πετε". 16: 73ο Λάουφς "Τό φρενοκομείον". 18: 74ο Γκαίτε "Ίφιγένεια έν Ταύροις", μετάφρ. Κ. Χατζοπού- λου. Και μετά περιοδεία στήν Αίγυπτο, Άλεξάνδρεια—Κάιρο. 16 τά έργα, στο σύνολο, 4 τά ελληνικά, τά 3 καινούρια.

Δ' περίοδος: Όκτώβριος, 24: 75ο Εύριπί- δου "Φοίνισσαι", μεταφρ. Σ. Ι. Βουτυρά. 25-28: Παρα- στάσεις ζεύγους Σιλβαίν.

Νοέμβριος, 3: 76ο Μεϊλάκ "Θηριοδασατής", μεταφρ. Ι. Καλτή. 10: 77ο Λάουφς "Ένοικιάζονται δω- μάτια". 16: 80ο "Περίεργος έπίσκεψις", 78ο Μάξ Μπερν- στάιν "Δικηγόρου συμβουλαί", 79ο Μόζερ "Στρα- τιωτική πειθαρχία" (μονόπρ.). 20: 80ο Γκαίτε "Φά- ουστ", μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Έπιτυχία. 29 Νοεμβρίου— 3 Δεκεμβρίου: Παραστάσεις Σάρρας Μπερνάρ.

Δεκέμβριος, 14: 81ο Λεγκουβέ "Μήδεια", μεταφρ. Α. Βλάχου. Η έφ. "Άθήναι" θυμάται, τήν προηγούμενη, πώς είχε άκούσει άποσπάσματα από τόν ίδιο τó Βλάχο και

21. Ό καθένας μπορεί νά σχηματίσει—και μάλιστα ως θεατής—τή γνώμη του γι' αúτē τήν εργασία τού Βλάχου· ό Μιστριώτης όμως με τήν έγωιστική του αυθάδεια έχει νικηθεί, αúτό πού ποθοῦσε δέν τó χάρηκε, νά γίνει ό δικτάτορας τού "Βασιλικού" στήν περιοχή τής Άρχαίας Τρα- γωδίας. Τά πάρα πάνω άποσπάσματα είναι από μιá άνθολογία συντα- γμένη από τó Βλάχο: "Δραματικά Άναγνώσματα πρós χρήσιν τών μα- θητών τής Δραματικής Σχολής [Όδείου Άθηνών], 1903", σ. 3 και 7. 22. Από τή Β' περίοδο και ύστερα τó μεταξύ δύο "πρώτων" διάστημα καλύπτεται από έπαναλήψεις ή άγίες.

μᾶς πληροφορεῖ γοητευμένη πὺς “ὁ κ. Βλάχος ἀπαγγέλλει ἐξόχως καὶ γνωρίζει νὰ μεταδίδῃ ὅλον τὸν ἐνθουσιασμόν τὸν ὁποῖον αἰσθάνεται αὐτὸς πρὸς τὰ ὠραῖα καὶ τὰ ὑψηλά”. Ἡ δυσαρέσκεια μὲ τὸ Θέατρο μεταβάλλεται σὲ θαυμασμό καὶ σὲ νοσταλγία τοῦ Βλάχου. 18: 83ο Τιμ. Ἀμπελᾶ. “Ἡ Σκλήρηναι”, 22: 82ο Ἀριστοφάνους “Πλοῦτος”, μεταφρ. Θ. Σολομοῦ.

1905, Ἰανουάριος, 4: 84ο Μπιγίόρνσον “Ἐρως καὶ γεωγραφία”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 11: 85ο Σαίξπηρ “Τὸ ἡμέρωμα τῆς στρίγγλας”, μεταφρ. Ν. Ποριώτη. 26: 86ο Γκριλπάρτσερ “Τὸ στοιχεῖο τοῦ πύργου”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Φεβρουάριος, 4: 87ο Μίτσελ “Οἶκος Μπιναρδόν”, μεταφρ. Ι. Καλτῆ. 8-11: Παραστάσεις Καρλόττας Βίε. 12: 88ο Μαίτερλιγκ “Μόννα Βάννα”, μεταφρ. Γρ. Ξενοπούλου. 23: 89ο Λάουφς “Ὁ ἄπιστος Θωμᾶς”, διασκ. Ι. Καλτῆ. Μάρτιος, 6: 90ο Δ. Βερναρδάκη “Νικηφόρος Φωκᾶς”.

Ὁ Ξενόπουλος ἔχει μέσα του τὴν αὐτοπεποίθησή τῆς “Βαλέριανας” καὶ τὴν πίστη του στὴ “Νέα Σκηνή”—ὅσο κι ἂν δὲν τοῦ ἀνέβασε ὁ Χρηστομάνος τῆς “Μόννα Βάννα”—κ’ ἔκρινε τὸ “Νικηφόρον Φωκᾶν” ὡς ὁ ἰσχυρότερος, εὐγενικότερος, ὅχι, καθὼς λέει, μὲ τὰ δικά του κριτήρια παρὰ μὲ τοῦ Βερναρδάκη:

“... Εἰς τὸ βάθος τοῦ διδασκάλου αὐτοῦ ὑπάρχει κ’ ἓνας ποιητής, ἔχων τὴν δύναμιν νὰ διδῇ ἱσχυρὸν τοῦλάχιστον ζωῆς εἰς τὰ πρόσωπα τοῦ...”, ἀλλὰ “... Κάποια νεανικὴ πνοὴ ἡ ὅποια ἐμψυχώνει τὰ προγενέστερα ἔργα [του], ἐδῶ λείπει—καθ’ ὁλοκληρίαν.—Ἐπικρατεῖ ἡ ψυχρότης, ὁ γερωντικὸς μαρμαρῶς...”.

Καὶ διὰ τὸ κοινόν:

“Εἰς τὴν παράστασιν..., μεταξύ τῶν νέων εἰς τοὺς ὁποίους ὁ δασκαλισμὸς ἔχει μεταδόσει ιδέας γερωντικὰς, εἶδα καὶ πολλὰ γερωντικά ἐξ ἐκείνων τὰ ὅποια, τώρα τὸν χειμῶνα μάλιστα, σπανιότατα φαίνονται εἰς τὸ θέατρον. Ἦκουσαν ὅτι παίζεται ἔργον τοῦ Βερναρδάκη, ἤφασαν τὴν θερμότητα των, τὴν ἡσυχίαν των, τὸν ὕπνον των, κ’ ἔτρεξαν νὰ ἰδοῦν καὶ νὰ θαυμάσουν, μὲ κίνδυνον θανατηφόρου κρυολογήματος. Ἐβῆχαν, ἐδάκρυον, χαμογελοῦσαν ἀπὸ εὐχαρίστησιν, ἔνευσαν πρὸς ἀλλήλους ἐνθουσιασμένοι κ’ ἔχειροκροτοῦσαν τὰς ὠραίας καὶ σπανίας λέξεις, ὅσας ἔπαυραν τὸ αὐτὶ των, ὅπλασι μόνον κουραστικῶς κ’ ἐπιμόνως μὲ τὸ κέρας τῆς παλάμης. Ἀλλὰ πρὸ πάντων ἐβῆχαν...” (Παναθήναια. 15.3.1905, σ. 344-6).

Τώρα πιά τὸ Βερναρδάκη πού τὸν ἔτρεμαν οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ 19ου αἰῶνα, πού τὸν εἶχαν θεὸ καὶ σωτήρα τους, ἔρχεται ἡ καινούρια γενεὰ τὸν δημοτικισμοῦ καὶ τὸν κοροϊδεῖ στὸ πρόσωπο τῶν θεατῶν του ἀπὸ πάνω σὰ νὰ μὴ τὸν ἔφταναν οἱ πίκρες του, ὡς πού ν’ ἀνεβεῖ τὸ ἔργο. Ὡστε τὸ κοινὸ τοῦ “Βασιλικοῦ” δὲν ἦταν τὸ ἐλαφρὸ καὶ χαριτωμένο κοσμικὸ τῆς “Νέας Σκηνῆς” ἦταν μοιραία ἡ διαφοροποίησή στα ἔργα τουλάχιστον αὐτά: στὰ ἄλλα, σὲ μεταφράσεις τοῦ Χατζοπούλου, βέβαια, οἱ φοιτητὲς γέμζαν τὸ Β’ ἐξώστη—τὸ σημειώνει ὁ Φ. Πολίτης (“Ἐκλογὴ...”, Β, σ. 80)—τὸ “Νικηφόρον Φωκᾶν” τὸν εἶδαν κάμποσοι θεατῆς: τοὺς τράβηξε τὸ θέαμα, ἡ μεγαλοπρεπὴς ἀπεικόνισή τοῦ Βυζαντίου· ἡ Μεγάλῃ Ἰδέᾳ εἶχε τοὺς ὁπαδοὺς τῆς ἀκόμῃ.

Στις 14: 91ο Σαίξπηρ “Ὁθέλλος”, μετ. Α. Βλάχου—γιατί; Ὑπῆρχε τοῦ Βικέλα—Β’ Περιοδεία Αἴγυπτο, Ἀλεξάνδρεια. 17 τὰ ἔργα, τὰ ἑλληνικά 2 (πρωτόπαιχτα, ἱαμβογραφήματα). Ε’ Περίοδος: Ὁκτωβρίου, 29: 92ο Τ. Ἀμπελᾶ “Ἀρτεμισία” (ἔπαν.).

Ὁ Ξενόπουλος κάνει διαφορὰς φανταστικὰς ὑποθέσεις, γιὰ νὰ ἐξηγήσῃ πὺς ἀνέβηκε δὲν τις ἀναφέρουμε, γιατί εἶναι πειραχτικὲς κυρίως: μὰ ὡς τόσο τὸ ἀποδίδει σὲ Στεφάνου καὶ στὴν ἀντιπάθειά του πρὸς τὰ ἑλληνικά ἔργα, σὰ γιὰ νὰ δεῖ ὁ Βασιλέας πὺς ἡ ἀγάπη του πρὸς τὴν ντόπια παραγωγή εἶναι κατὰ “τὸ ἄτοπον καὶ τὸ ἀσύμφορον” (“Ἀθῆναι, 2 Νοεμβρ.).

Νοέμβριος, 1: 93ο Γιακόμπυ “Κατάσκοπος”, διασκευὴ Ν. Λάσκαρη. 5: 94ο Γκριλπάρτσερ “Ἡρώ καὶ Λεάνδρος”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 9: 95ο Σχέινταν “Δύο εὐτυχεῖς ἡμέραι”, διασκευὴ Ν. Λάσκαρη. 18: 96ο Γιακόμπυ “Τὸ τέλος τοῦ κόσμου”, διασκευὴ Ι. Καλτῆ. 22: 97ο Ντὼντε καὶ Βελδ “Φρομὸν καὶ Ρίσελ”, μεταφρ. Γ. Αὐκερίου. Δεκέμβριος, 2: 98ο Φ. Χάμ “Ὁ υἱὸς τῆς ἐρήμου”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 20: 99ο, Ι. Νικολάρα “Ἀριάδνη”.

1906, Ἰανουάριος, 6: 100ο Χάουπμαν “Ἡ βουλιγαμένη καμπάνα”. 13: 101ο Π. Δημητράκοπουλου “Βελισσάριος”. 21: 102ο “Τὰ χρυσόψαρα”, μεταφρ. Γ. Στρατήγη. 27: 103ο Βόλφ “Πρεσβυτέρ”, μουσικὴ Βέμπερ, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Φεβρουάριος, 3-9: Παραστάσεις Μαργαρίτας Μορενὸ. 26: 104ο Δ. Βερναρδάκη “Μερόπη” (ἔπαν.). Μάρτιος, 6: 105ο Βλούμενταλ καὶ Κάντεμποουργ “Τὰ ἀπρόοπτα τοῦ κινήματογράφου”, διασκευὴ Ι. Καλτῆ. 11: 106ο Σαίξπηρ, “Ὁ Ἐμπορος τῆς Βενετίας” (ἔπαν.). 17: 107ο Ἀγγ.

Ἰανᾶρα “Πολὺ ἀργά”. 19-23: Παραστάσεις Λεμπάρζυ. Ἀπρίλιος, 7: 108ο Κλ. Ραγκαβῆ. “Ἡ δούκισσα τῶν Ἀθηνῶν” (ἔπαν.).

17 ἔργα, 6 τὰ ἑλληνικά ἔργα καὶ τὰ 2 καινούρια.

Στις 19 Μαρτίου πέθανε ὁ Θάν. Ἀμεση, ὡς πρὸς τὸ “Βασιλικόν”, συνέπειά ἦταν ὅτι ξανάγινε ὁ Ἀγγελος Βλάχος διευθυντής. Εἶχε πάντα τὴ συμπάθειά τοῦ Βασιλέα καὶ τὸν λογάριζε ἀπὸ καιρὸ γιὰ διευθυντὴ καὶ πρὶν γίνει, γιὰ πρώτη φορὰ (Συνέντευξη τοῦ Βλάχου στὰ 1898) (23).

ΣΤ’ Περίοδος: Νοέμβριος, 2: 109ο Μιρμπώ “Χρηματιστής”, μεταφραστὴ. 7: 110ο Σίδνεϋ “Νυκτερινὴ περιπέτεια”, μεταφρ. Κ. Πετρίδη. 14: 111ο Καπὺς “Πυργοδέρσιναι”, μεταφρ. Α. Βλάχου. 21: 112ο Γκοντινέ “Ταξεῖδι ἀναψυχῆς”, μεταφρ. Σπ. Μαρκέλλου. 28: 113ο Φερράρι “Αἱ δύο κυρίαί”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Δεκέμβριος, 5: 114ο Σοφοκλέους “Ἡλέκτρα”, μεταφρ. Σ. Ι. Βουτυρῶ. 12: 115ο Μ. Ζώρα “Ἐπαρχιώται” (βραβεῖο Λασσανεῖου).

Τὸ ἔργο πού εἶχε ὑπαινιχθεῖ ὁ Βλάχος ὡς ὑπόδειγμα ἑλληνικότητος στὸν Ξενόπουλο, προφανῶς ἦταν οἱ “Ἐπαρχιώται”—ὁ Ξενόπουλος ἔγραψε πὺς δὲ θυμόταν τὸν τίτλο. Τώρα θ’ ἀπαντήσῃ:

“... Καὶ μὲ τὰς καλυτέρας διαθέσεις, ἂν ἐπῆγαινα, θὰ ἦτο ἀδύνατον νὰ εὑρῶ κατὰ καλὸν ἢ ἀνεκτὸν εἰς μίαν κωμωδίαν τὸσον ἀναισθητὸν, τὸσον χαμηλὴν καὶ τὸσον ἀσήμαντον. Τὸ μόνον δὲ πού ἦρα καὶ πού κατὰ ἀξίει, μὰ τὴν ἀλήθειαν, εἶναι ὅτι ἡ κωμωδία αὐτὴ μὲ τοὺς ἱάμβους τῆς, μὲ τοὺς ψευδεῖς συνθηματικούς τῆς τύπους, τὴν κοινοτάτην τῆς πλοκῆς καὶ τὴν ὀδὴν τοπικὴν τῆς χροιάς καὶ τὸ πεπαλαιωμένον καλὸ ὅπι (sic) ἀποτελεῖ τὸ ὑπόδειγμα τῶν θεατρικῶν ἔργων, τὰ ὅποια ἀρέσουν εἰς τὴν κατ’ ὄνομα ἀνεπτυγμένην τάξιν, τὴν ἀντιπροσπευμένην ἀπὸ τοὺς κριτικούς τῶν διαγωνισμῶν... ὁλίγον καλυτέρα ἂν ἦτο ἡ κωμωδία δὲν θὰ τὴν ἐβράβευαν” (Παναθήναια, 31 Δεκεμβρ.).

Καὶ ὅμως ὁ Βλάχος τὴν εἶχε θαυμάσει! Εἶναι κάπως παρατηρημένο, μερικοὶ τέτοιοι τύποι ἀνθρώπων πού δὲν τὸ ἔχουν καὶ τόσο συνήθεια νὰ λατρεύουν τοὺς ἄλλους καὶ πού μόνον κλειστοὶ στὸν ἑαυτὸ τους, δίνουν συχνὰ τὴ συμπάθειά τους ὅχι πάντα ἐκεῖ πού θὰ ἔπρεπε, σύμφωνα μὲ τὴν αὐστηρότητα πού ἐπιτηδεύονται.

Στις 19: 116ο Οὐάλτερ καὶ Στάνιν “Δεσποινὶς διδάκτωρ”, μεταφρ. Σπυρ. Μαρκέλλου. 28: 117ο Καβαλόττη “Ὁ καυμένος Πέτρος”, μεταφρ. Χ. Ἀννίνου.

1907, Ἰανουάριος, 11: 118ο Κ. Ἀγγελόπουλου “Ἀριστόδημος”. 23: 119ο Σκριπ καὶ Λεγκουβέ “Γυναικομαχία” (ἔπαν.), μεταφρ. Χ. Ἀννίνου (ἔπαν.). 27: 120ο Ὠζιέ “Τυχοδιώκτρια”, μεταφρ. Ἀγγ. Βλάχου. Φεβρουάριος, 6: 121ο Μπένεდიξ “Ζιζάνιον”, μεταφρ. Σ. Λάμπρου. 17: 122ο Ἀρ. Προβελεγγίου. “Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Ἀσώτου”. Μάρτιος, 11-14: Παραστάσεις Φερδῶ. 17: 123ο Βαλαμπρέκ καὶ Ἐννεκέν. “Παράδοξα τοῦ ἔρωτος”, μεταφρ. Μ. Ζώρα. 20: 124ο Πόρτο Ρίς “Πρόφασις”, μεταφρ. Γ. Αὐκερίου καὶ 125ο Λαμπις “Θανατοῦλῃς καὶ Εὐδάκης”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Ἀπρίλιος, 3: 126ο Φερράρι “Τὸ γελοῖον”, μεταφρ. 11: 127ο Ὠζιέ “Ὁ Συμβολαιογράφος Γκερέν”, μεταφρ. 19 τὰ ἔργα, 3 τὰ ἑλληνικά (δύο ἱαμβογραφήματα καὶ 1 “σαλόνι”).

Ζ’ Περίοδος: Νοέμβριος, 1: 128ο Μπαριέρ “Κουτοπόνηροι”, μεταφρ. Α. Βλάχου. 6: 129ο Μόζερ “Τὸ τέλος τοῦ μηνός”, μεταφραστὴ. 13: 130ο Καπὺς “Ὁ ἀντίπαλος”, μεταφρ. (ἔπαν.). 18-21: Παραστάσεις Ζωσσάνης Μέντ. 27: 131ο Μπένεδιξ “Ὁ ἐξάδελφος”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Δεκέμβριος, 4: 132ο Σοφοκλέους “Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν”, μεταφρ. Α. Βλάχου. 11: 133ο Μπλούμενταλ καὶ Κάντεμποουργ “Ταξιδιον

23. Μία συνομιλία τοῦ Βλάχου μὲ τὸν Ξενόπουλο δὲς στὴν ἐφ. “Ἀθῆναι”, 30 Νοεμβρ. 1906. Ἐκεῖ, ἀφοῦ μίλησε πειραχτικὰ γιὰ τοὺς προκατόχους του, πού εἶχαν ἀνεβάσει ἔργα θεαματικά, ἐδήλωσε πὺς ἐκεῖνοι ἐνόμιζαν ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἀπόλαυση τῶν ματιῶν ἢ διχὴ τὴν γνώμην ἦταν πὺς εἶναι ἀπόλαυση τοῦ πνεύματος, ὡς εὐκρινεῖς ἑλληνικὸ ἔργο ἐθεώρησε ἓνα τοῦ Μιχ. Ζώρα, ἐνῶ οἱ ἄλλοι “Ἕλληνες συγγραφεῖς γράφανε—αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ἔβγαυε—ψεύτικα, μαζὶ τους καὶ ὁ Ξενόπουλος μὲ τὸν “Τυχοπατέρα” του, μὲ “τὸν τρίτο” του καὶ μὲ τὴ “Βαλέριανᾶν” του. Ὁ Ξενόπουλος δὲ μίλησε γιὰ ν’ ἀπαντήσῃ. Γιὰ τὴν περίοδον τῆς Διεύθυνσος αὐτῆς τοῦ Βλάχου, ὁ Α. Μ. Ἀνδρεάδης σημειώνει στὴ διὰλεξή του πού ἀναφέραμε καὶ τοῦτο τὸ ἀνεχτίμητο: “... καίτοι σχεδὸν ἐβδόμηκοντοῦς, ἐργάζετο εἰς τὸ θέατρον πλεόν τῶν δέκα ὥρων καθ’ ἡμέραν” (σ. 49, ὑπόσημ. 2) φρόντιζε καὶ τίς δοκιμὰς, ἂν τὴν ὑπερησική τους εὐθύνῃ τὴν εἶχε μετὰ τὸν Οἰκονόμου, ὁ κ. Χρ. Ταβουλάρης, ὁ ἴδιος ὁ Ἀνδρεάδης ὅμως, πού δὲν ἦταν ἀγωνιζόμενος δημοτικιστῆς ἔχει τὴν ἐξῆς γνώμην: “... Παρ’ ὅλην μὴν τὴν εὐνόμιον ἀγάπην πρὸς τὸν Βλάχον δέχομαι ὅτι δὲν ἦτο τὸ 1901 ὁ ἱδανικὸς διευθυντὴς πού θὰ ἦτο εἰκόσι ἐτη πρότερον” (σ. 48). Γιὰ τὸν Ξενόπουλο δὲ προστεθεῖ, ὅτι ποτὲ δὲν εἶχε στείλει ἔργο του σὲ διαγωνισμὸ καὶ πὺς ἀπόφυγε νὰ δώσει πρωτότυπο του στὸ “Βασιλικόν”.

εἰς τὴν Ἀνατολήν», μεταφρασθ. 18: 1340 Φάμπρ «Ὁ σαθρὸς οἶκος», μεταφρ. Κ. Γ. Ξένου. 1908, Ἰανουάριος, 9: 1350 «Ὁ Κύριος Πιεγκό», μεταφρασθ. 15: 1360 Δυμανουάρ «Αἱ Ἀθυρόστομοι», μεταφρ. Α. Βλάχου. 22: 1370 Ι. Πολέμη «Πτωχοπρόδρομος». Φεβρουάριος, 5: 1380, Μπερυστάν «Κλέπτης», μεταφρ. Π. Καλογερίκου. 12: 1390 Παγιερδὸν «Πληκτικός κόσμος», μεταφρ. Α. Βλάχου. Μάρτιος: 2-5: παραστάσεις Μουνέ Σουλύ. 8: 1400 Γ. Τσοκοπούλου «Θεοδώρα». 28: 1410 Ἐτσεγάρη «Παραφροσύνη ἡ ἄγιωσύνη», μεταφρ. Α. Βλάχου. Ἀπρίλιος, 1: 1420 Μεϊλάκ «Αὐτογράφον». 3: 1430 Σεκάντ και Μπερζύ «Τὸ ἀνώνυμον φίλημα», μεταφρ.—16 ἔργα, 2 ἑλληνικά.

Ἡ τελευταία παράσταση δόθηκε τὴν Τρίτη, 29 Ἀπρ. μετὰ τὸ δράμα τοῦ Ἐτσεγάρη· τὴν ἐπομένην περάσανε οἱ ἡθοποιοί, κατὰ τὴ συνήθειαν, νὰ πληροφορηθοῦν πότε θ' ἀνανέωναν τὰ καινούρια συμβόλαιά τους, γιὰ τὴν περίοδο 1908-9· ὁμῶς ἐδιάβασαν στὴν πινακίδα πῶς τὸ θέατρο κλείνει ὁριστικά. Ἡ ἐφ. «Ἀθήναι», φιλικὴ μετὰ Βλάχου, ἐκπλήσσει γιὰ τὸ ἀπροσδόκητο τοῦτο, τὶς εὐθύνες καὶ πάλι τὶς φορτώνουν στὸ Βασιλεῖα. Ἐκεῖνος, ὥστόσο, εἶχε ἀπὸ καιρὸ στὸ νοῦ του νὰ τὸ κλείσει τὸ «Βασιλικόν». Ἦταν ἀπὸ τὸ φυσικὸ τοῦ ἀνοιχτο-χέρης, ἔκανε συχνὰ πολὺτιμα δῶρα καὶ δὲν ἤτανε τὸ πρῶτον πού τὸν ὁδήγησε στὴ μοιραίαν ἀπόφαση ἡ χρηματικὴ ζημία καὶ τὰ τεράστια ποσὰ πού ἐπλήρωνε γιὰ νὰ ὑπάρχει ἡ Σκηνὴ τοῦ ἀνοιχτοῦ· τὸ κάθε τι τὸν ἀπογοήτευε τὸ σχετικὸ μετὰ τοὺς θεατῆς· ἡ ἀπογοήτευσή του γινόταν μεγαλύτερη, γιατί, ἀπὸ καιρὸ, εἶχε τὸ ἰδανικὸ νὰ ἱδρύσει ἕνα ὑποδειγματικὸ θίασο· ὁ Βλάχος διηγεῖται στὴ συνέντευξή του τοῦ 1898 πῶς ὅταν ἐφευγε διορισμένος πρεσβευτὴς γιὰ τὴ θέση του [στὸ Βερολίνο, 1887], ὁ Γεώργιος τοῦ εἶπε «Τί θὰ τὴν κάμῃς τὴν πρεσβείαν, ἔλα νὰ ἐργασθῶμεν ὑπὲρ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου»—καὶ πρόσθεσε πῶς ἤθελε τὸ Θέατρο αὐτὸ ὡς «Σχολεῖον τοῦ λαοῦ». Ὡστόσο ὁ «λαὸς» δὲν τὸ χάρηκε τὸ περίκομφο χτίριο τῆς ὁδοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου· ψυχολογικά, δὲν τολμοῦσε νὰ πατήσει ἐκεῖ τὸ πῶδι του, ἐκτός ἀπὸ λίγους φοιτητὲς πού εἶπαμε. Ὁ φτωχὸς λαὸς ἦταν ἕνα φοβισμένον κοσμικὸ σύνολο, πού ντρεπόταν νὰ στεγασθεῖ κάτω ἀπὸ τὴν ἴδια στέγη μετὰ τοὺς μεγαλοσιάνους του. Στὴν ἐφ. «Καιροί» τὶς μέρες τῆς διάλυσης διαβάζουμε τὰ ἐξῆς: «Κατ' ἀρχὴν τοῦ ἀπέκλεισαν [Σημ. τοῦ «Βασιλικοῦ»] τὸν λαϊκὸν χαρακτήρα, περιβάλλοντες αὐτὸ μετὰ χροῖαν ἐπίσημον. Ἐπεκράτει ἡ ἰδέα ὅτι διὰ νὰ ὑπάγῃ κανεὶς εἰς τὸ «Βασιλικόν» ἔπρεπε νὰ φορῇ ἐνδύμα ἐπίσημον...» τοῦτο μεγάλωσε, τὴ δειλία τοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ δὲν ἦταν, φυσικά, ἡ ρίζα τοῦ κακοῦ.

Ἡ Ἀγνὴ Σόρμα ἦταν σπουδαία γερμανίδα πρωταγωνίστρια· εἶχε παίξει στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν τὸν καιρὸ, ἀκριβῶς, πού λειτουργοῦσε ἡ Δραματικὴ Σχολή. (Τὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν τότε ἦταν ἀποκλεισμένον στὸ κοινὸ, στὴν πράξιν, ὅταν παίζαν ξένοι θίασοι καὶ μάλιστα δραματικοί). Τὶς ἐντυπώσεις τῆς τὶς δημοσίεψε στὸ Βερολίνο σ' ἐφημερίδα καὶ εἶπε: «... Ἐπὶ ἡμίσειαν ὥραν ἴσταμαι ὀπισθεν τῆς αὐλαίας παρατηροῦσα πρὸς τὴν πλατεῖαν τοῦ θεάτρου καὶ ἀναζητοῦσα ν' ἀνακαλύψω ἐν τῇ αὐλῇ[;] τὸν ἑλληνικὸν λαόν...» («Ἀκρόπολις», 19 Δεκεμβρ. 1900). Τὸ ἀπόσπασμα εἶναι, στὴ συνέχειά του κακομεταφρασμένον καὶ δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συλλάβουμε ὡς τὸ τέλος τὸ νόημά του· πάντως ὑποδείχνει πῶς ἴσως δὲν εἶδε ἀντιπροσώπως ἀπὸ τὸ πολὺ κοινόν. Τὸ «Βασιλικόν» ἦταν πῶς ἐπίσημον· πῶς νὰ πάει ὁ κοινὸς ἄνθρωπος; Ἡ «Ἀκρόπολις» ἐπίσης εἶχε σημειώσει: «... εἰς θέατρον, ὅπου ὁ λαὸς εἰσέρχεται μετὰ τινοῦ δειλίας...», (12 Μαρτ. 1902).

Ἄς θυμηθοῦμε κάτι πού τὸ ἔχουμε ὑποδηλώσει πῶς ἡ ἀνώτερη κοινωνία καὶ ὀλιγαριθμὴ ἦταν καὶ ἀπαίδευτη καὶ γενικά καὶ θεατρικά, ὥστε νὰ μὴν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὸ γεγονὸς καὶ νὰ ἔχει τὴν ἀνάγκη του, γιὰ νὰ συμπαρασταθεῖ στὸ Βασιλεῖα πού ἤθελε νὰ τοὺς κάνει Εὐρωπαίους καὶ ἀπὸ δική του, στὸ βάθος, ἑσωτερικὴ ἀνάγκη. Τὴν αἰσθησὴ αὐτῆς τῆς λίγης πνευματικῆς τοὺς ἀξίας τὴν εἶχαν, φαίνεται καὶ οἱ καλῶτεροι τῆς τάξεως τους, ὅταν συμβούλευσαν τὴν Ρεζάν, μετὰ ἀναξιοπρέπειας, ν' ἀλλάξει τὸ παίξιμό της, νὰ κάνει δηλαδὴ μπαλαφαρίες, γιὰ ν' ἀρέσει στὴν «Κυρία δὲ μετ' ἐμὲ» καὶ νὰ παίξει «εἰδυλλιακά» τὴ μαϊνὰδα Σαπφῶ καὶ τῆς παραπονεθῆκανε πῶς δὲν ἔφερε ἀπὸ τὸ Παρίσι ὅλες τῆς τῆς φορεσιές. Τὰ παραπάνω τὰ μαρτυρεῖ ὁ Γ. Πῶπ καὶ μυκτηρίζει τοὺς κοσμικοὺς γι' αὐτὰ τὰ χάλια τους («Ἀκρόπολις», 7 Δεκεμβρ. 1901). Οἱ ἄνθρωποι λοιπὸν αὐτοὶ—οἱ ἀναπόφευκτοι θαμνῶνες τοῦ «Βασιλικοῦ»—δὲν εἶχαν κανένα πόθο γιὰ τὰ ἑλληνικά ἔργα: «... Δὲν τέρπωνται τοὺς πολυτάλαντους φιλοξένους [Σημ.=ξενομανεῖς] καὶ ξενο-

γλώσσους πατριώτας [Σημ., συμπατριώτας] τὰ ἑλληνικά ἔργα καὶ οἱ «Ἕλληνες ὑποκριταί» γράφει, μετὰ καμὸ, ἡ «Νυκτερίς», πού ὅλα τὰ παίρνει ἐπὶ πόνου (21 Ὀκτωβρ. 1901). Ἡ κοινὴ ἀπαίδευσις τῶν «φιλοξένων» δὲν τοὺς ἐμπόδιζε νὰ περιφρονοῦν κατὰ βάθος ὅχι μόνο τὶς ἐπιδόσεις τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν παρὰ δὲν τοὺς ἀναγνωρίζανε καὶ καμιά δυνατότητα θεωρηθῆκε π.χ. «ἀναίδεια» πού εἶχε ἀνεβεῖ στὸ «Βασιλικόν», ὁ «Φάουστ», ἐνῶ τὸν εἶχε παίξει, στὴν Ἀθήνα, ἡ Σόρμα (Ν. «Ἀστὺ», 2 Μαΐου 1908). Ἐκεῖνοι λοιπὸν πού ἔπρεπε νὰ συγχάξουν στὶς παραστάσεις τὶς ἀποφεύγανε. Ὁ Ἀρ. Πετσαλῆς, ἀξιόλογος θεατρικὸς καὶ μουσικὸς κριτικὸς, τὸ εἶπε ξεκάθαρα: «... Αἱ Ἀθῆναι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ συντηρήσουν χειμερινὸν θέατρον... Οὔτε κέφι ἔχουν οἱ Ἀθηναῖοι ν' ἀφήνουν τὸ Bridge καὶ τὸ Flirt οὔτε νὰ ἐνδύονται κατὰ τὸ πλεῖστον εὐπρεπῶς καὶ νὰ κάθονται ἡσυχος κοσμίως ὁλόκληρον νύκτα χωρὶς νὰ φουμάρουν καὶ νὰ κουβεντιάξουν», («Ἀθῆναι», 2 Μαΐου 1908).

Ἀλλὰ τὰ ἑλληνικά ἔργα καὶ μέσα στὸ Θέατρο εἶχαν δυσκολίες· τὴν ἀγάπην τοῦ Βλάχου δὲν τὴν εἶχαν. Στὴν οὐσία δὲν εἶχαν οὔτε τὴν ἀγάπην τοῦ Οἰκονόμου· τὸ ψιθυρίζανε τότε καὶ ἡ Ἄννα Φραγκοπούλου, ἡθοποιός, τὸ εἶχε καταγγεῖλει ἐντονα («Ἀστὺ» 12-13 Μαΐου 1904)· ἀλλὰ ὁ ἐξοχὸς σκηνοθέτης παρὰ τὴν προοδευτικότητά του, δὲν ἔβλεπε τριγύρω του συγγραφεῖς ἀξιούς νὰ πολεμήσουν μαζί του· ὅσους θὰ μπορούσε νὰ ἐμπνεύσει τοὺς εἶχε προσελκύσει ὁ Χρηστομάνης μετὰ τὴν δημοτικιστικὴν του πνοὴ καὶ αἰσθησὴ, τὶς ὁλοφάνερους. Ἐκεῖνο πού ἦταν δυνατό νὰ γίνῃ τὸ ἐπιτέλεσε μετὰ τοὺς μεταφραστές· ἡ λογοτεχνικὴ του γνώση ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, ὡς πρὸς τὰ ντόπια θέματα, ἴσως νὰ μὴν ἦταν ἀρκετὴ γιὰ νὰ τὸν φέρει πρὸς τὸ «Βασιλικόν» τοῦ Μάτση καὶ δὲν τὸν ἀφῆσε νὰ πληροφορηθεῖ τὸ «Βρουκόλακα» τοῦ Ἑφταλιώτη τὸ δημοσιευμένον τότε, πού μετὰ μιὰ δραματογραφικὴ ἐπεξεργασία, θὰ ἔκανε μιὰ ἐντύπωση. Εἴμαστε μικρὸ ἔθνος, μετὰ λίγο πληθυσμὸν δὲν μπορούσε νὰ γοῦν καὶ ἄλλοι ἐκτός ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς τῆς «Νέας Σκηνῆς, γιὰ νὰ τὸνώσουν τὸ δραματολόγιον τοῦ «Βασιλικοῦ». Ἐτσι ἐσβῆσε καὶ ὁ σπουδαῖος αὐτὸς θεατρικὸς ὀργανισμὸς καὶ ἡ πολυκύμαντὴ ζωὴ του, πού ἕνα τῆς τμήμα τὸ σχετικὸ μετὰ τὰ ἑλληνικά ἔργα εἶναι τὸ θέμα τῆς ἐργασίας μας αὐτῆς.

144 (24) ἔργα λοιπὸν στὸ σύνολον ἀνέβασε τὸ «Βασιλικόν». 28 ἦταν τὰ πρωτότυπα, τὰ ἑλληνικά καὶ αὐτὰ ὅχι σπουδαῖα· τὰ 17 γιὰ πρώτη φορὰ· ὡς τὶς μέρες μας δὲν ἔμεινε κανένα—ἡ ἀξία τους τὰ καταδίκασε στὴ λήθη· μόνον οἱ μεταφράσεις μέινανε γιὰ τοὺς νεότερους· μερικὰ τὰ παίζανε οἱ πρωταγωνιστές τους σάν προσωπικότητες ἐπιτυχίας ἀργότερα ὁ Π. Γαβριηλίδης, ὁ Ν. Ροζάν, καὶ ὁ Μαρ. Παλαιολόγος, ἂν καὶ ὅχι «πρῶτον διδάξαντες»· διασώσανε τὸν «Καὶμένο τὸν Πέτρον», τὰ «Ἀπρόοπτα τοῦ Κινηματογράφου» τὰ παρουσιάζανε κάπου-κάπου ἐλάσσονες θίασοι· ὁ «Φάουστ», τελευταῖα, παίχθηκε στὴν ἴδια Σκηνὴ καὶ στὴν ἴδια μετάφραση, τοῦ Χατζόπουλου (1956).

Τὸ «Βασιλικὸν Θέατρον» πρέπει νὰ τὸ δοῦμε μετὰ σεβασμοῦ ἐξ αἰτίας τοῦ Θ. Οἰκονόμου, κυρίως, ὑπῆρξε ἡ μία βάση τοῦ θεατρικοῦ μας πολιτισμοῦ τοῦ καινούριου, τῆς νεότερης παράδοσης πού αὐτὴν συνεχίζει τὸ τωρινὸ νέο ἑλληνικὸ Θέατρο. Στὶς μέρες μας πρέπει νὰ στρέψουμε τὰ βλέμματά μας πρὸς αὐτὸ μετὰ τὴ συγκίνησιν πού ἐγύρισε νὰ δεῖ τὸ κτήριόν του ὁ Ζαχ. Παπαντωνίου—θεατρικὸς κριτικὸς ἐξοχός—ὅταν ἐφευγε ἀπὸ τὴν «πρώτη» τοῦ «Φάουστ»:

«... Φεύγων ἀπὸ τὴν ἐπιτέλειον τοῦ μεγαλειτέρου φιλολογικοῦ γεγονότος τῶν νεωτέρων ἑλληνικῶν χρόνων, ἀπὸ τὴν παράστασιν τοῦ «Φάουστ», κατέχων ἐν ὄραμα τὸ ὁποῖον ἠγχομήην νὰ μὴ μοῦ ἐγκαταλείψῃ γρήγορα τὴν ἀνάμνησιν, ἐστρεψά μιαν στιγμὴν εἰς τὸ ἱδρυμα τῆς ὁδοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου καὶ εἶδα διὰ πρώτην φορὰν ὅτι ἀληθῶς εἶναι τὸ ἱερὸν τῶν νεωτέρων Ἀθηνῶν... Εἶναι βέβαιον ὅτι ὁ Βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐξήγγισε τὸ ἄγος τῆς νεοελληνικῆς ραθυμίας ἀπέναντι τῆς Τέχνης... Ἡ μετάφρασις τοῦ κ. Χατζόπουλου εἶναι ἡ πρώτη τελεία φιλολογικὴ νίκη τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου... Κλείνει τὴν λύσιν τῶσιν γλωσσικῶν ἡ αἰσθητικῶν ζητημάτων..., ὥστε ἡμπορεῖ νὰ τὴν ἀντικρίσῃ κανεὶς ὡς μιαν ὀριμότητα πέραν τῆς ὁποίας οἱ γλωσσικοὶ ἄνθρωποι... εἶναι χαμένους κόπος. Πρὸ ἐνός ἔτους τὸ «Βασιλικὸν Θέατρον» ἐσῆκωσε διὰ τῆς δημοτικῆς γλώσσας [Σημ., «ρεστειακά»] μιαν ἐπαναστάσιν καὶ σήμερον, μετὰ ἐν ἔτος, μιὰ τραγωδίαν κατεπόθη... γλυκύτατα».

Τὸ «Βασιλικόν» ἐνθαρρύνει, ἐγκαρδιώνει τὸν δημοτικισμόν τὸ μαχόμενον καὶ γίνεταί κ' ἐκεῖνον συντελεστής γιὰ τὸ φωτισμὸν τοῦ ἔθνους καὶ τοῦ προετοιμάζει τὶς καλύτερες μέρες, ὅσο τοῦ ἦταν βολετό. Ἀξίζει ἄρα πού ὑπῆρξε! Εἶναι πολλὰ Θέατρα, στὸν τόπο μας, πού μποροῦν νὰ καυχήθουν τὸ ἴδιον;

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

24. Πρέπει νὰ προστεθεῖ κ' ἡ παράστασις τοῦ «Δὲν Κάρου» τοῦ Σίλλερ (16 Ἰανουάρ. 1905), μεταφρ. Α. Βλάχου.

ΘΕΑΤΡΟ καὶ ΘΕΑΤΡΟ

Ἡ «Θεωρία τῆς Σκηνικότητας» ἐπὶ τὴν Σκηνή

Τοῦ ANTONIN ARTAUD

Μεγαλοφυΐα μαζί μὲ σχιζοφρένεια, μίγμα ὄχι ἐντελῶς σπάνιο στὴν Τέχνη, χαρακτηρίζει τὴ μοναδικὴ καὶ τραγικὴ φυσιογνωμία τοῦ Ἀντωνίνου Ἀρτώ. Ἀπὸ δεκαοχτὼ χρονῶν, καὶ ἐπὶ τριάντα ἔνα χρόνια, τροφή του καὶ αἰσθητικὸ του κίνητρο συγχρόνως ἦταν τὸ ὄπιο. Τὰ συνεχῆ του ὁράματα καὶ τὶς παρακρούσεις τὰ μετέφερεν στὴ ζωὴ καὶ στὴν Τέχνη. Πρόμαχος, γιὰ δυὸ χρόνια, τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ, φίλος καὶ σύμμαχος τοῦ Ἀντρέα Μπρετόν, ἀποδείχθηκε μὲ τὰ δυὸ του Μανιφέστα, γιὰ τὸ Θέατρο τῆς Ὁμότητος ποὺ προπαγάνδιζε, ὁ παράλληλος κήρυκας. Ὅπως ὁ Μπρετόν ξεσήκωνε τὸν κόσμο μὲ τὰ δικά του Μανιφέστα, κυρίως γιὰ τὴν Λογοτεχνία, τὴν Ποίηση καὶ τὴ Ζωγραφικὴ, τὴν ἴδια ἐπαναστατημένη ὁρμή ἐδειξε ὁ Ἀρτώ γιὰ τὸ μανιακὸ του Θέατρο. Ἀσχετὰ ἀν χωρίσαν οἱ δρόμοι τους, κ' ἔγινε ὁ Ἀρτώ αἰρετικὸς σὲ ὅλες του τὶς ἐκδηλώσεις, τόσο, ὥστε στὴ φιλία τοῦ Μπρετόν, νὰ τοῦ ἀπαντᾷ πῶς εἶχε κάποτε κάποιον φίλο μ' αὐτὸ τὸ ὄνομα, ἀλλὰ αὐτὸς πιά εἶναι πεθαμένος, — ὅμως σὲ μᾶς σήμερα, φαίνεται σὰν δίδυμος ἀδερφός του στὴ μανία, τὴ γεμάτη πάθος, ἀνατροπῆς ὅλων τῶν ἀξιών καὶ γενικῆς ἀναγέννησης.

Κομμουνιστής, ἀναρχικός, μηδενιστής, τρομοκράτης, ὅλ' αὐτὰ θολές ὁπτασίες ποὺ τάραζαν ἕναν ὀπιομανῆ, ἦταν ὅμως μεγάλος αἰσθητικὸς καὶ καλλιτέχνης. Τὸ ταξίδι του στὸ Μεξικὸ, ὅπου πῆγε κ' ἔζησε μὲ τοὺς ἐρυθρόδερμους Ἰνδούς, ξεχασμένα ὑπολείμματα προαιώνια, τοὺς Ταραχουμάρας, φυλὴ ἀπὸ σαράντα χιλιάδες ἀνθρώπους ποὺ ζοῦν σὰν πρὶν ἀπὸ τὸν Κατακλυσμὸ, στάθηκε σταθμὸς μύησης στὴν ἀπόκοσμη καὶ βάρβαρη μεταφυσικὴ τους, στοὺς θρησκευτικούς τους κ' ἐρωτικούς χορούς, στὰ λειτουργικὰ τοῦ Πεγιότλ, ποὺ εἶναι ἡ θεοποίηση τοῦ Ὁπίου. Μπόρεσε ὅμως νὰ κάνει καὶ τρεῖς διαλέξεις στὴν πρωτεύουσα τοῦ Μεξικοῦ, μὲ θέματα: Ὑπερρεαλισμὸς κ' ἐπανάσταση — Ὁ Ἄνθρωπος ἐναντίον τῆς Μοίρας — Τὸ Θέατρο κ' οἱ Θεοί, κείμενα, ποὺ μένουν ἱστορικὰ γιὰ τὸ βάθος τους, τὴν ὁρμὴ τους καὶ τὴ διαίσθησή τους.

Τραγικός, ὅμως, στάθηκε ὁ γυρισμός του. Ἀπὸ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1937 ἕως τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1943, βρέθηκε φυλακισμένος πρῶτα στὸ Δουβλίνο τῆς Ἰρλανδίας. Ἐκτοπισμένος ὕστερα στὴ Γαλλία, ἔμεινε ἐγκάθειρκτος στὶς φυλακὲς τῆς Χάβρης, μεταφέρθηκε στὸ Ρουέν, γιὰ νὰ τὸν κλείσουν ὕστερα στὸ φρενοκομεῖο στὸ Παρίσι, καὶ σὲ σειρὰ ἄλλα ψυχιατρεῖα καὶ ἄσυλα σὲ διάφορες πόλεις τῆς Γαλλίας. Στὸ διάστημα αὐτὸ πέρασε θρησκευτικὲς κρίσεις. Ὑπάρχουν χειρόγραφα του, ποὺ τὸν δείχνουν φανατικὸ Χριστιανό. Ἀργότερα ὁ ἴδιος τ' ἀπαρνείται μὲ μανία, καὶ ἐξηγεῖ πῶς στὰ ἄσυλα τὸν εἶχε περικυκλώσει ὁλόκληρο παπαδόλο κ' ἡ δῆθεν μεταστροφή του ἦταν ἀποτέλεσμα ἐκβιασμοῦ ποὺ τοῦ ἔκαναν. Καὶ καταλήγει σὲ βλασφημίες γιὰ τὸ Χριστὸ καὶ γιὰ τὰ θεία, ποὺ μόνο σατανιστὲς ἔχουν διατυπώσει. Ὅλα πρέπει νὰ τ' ἀποδώσει κανεὶς στὶς παρακρούσεις τοῦ ἀρρωστημένου μυαλοῦ του. Πέθανε ἄλλωστε μανιακὸς γύρω στὰ 1950.

Στὰ φωτεινὰ του ἐν τούτοις διαλείμματα, ἔγραφε ἐξίσου φωτεινὰ πράγματα, ποὺ τώρα βλέπουμε, πόσο ἔρχονται ἐπικαίρα, καὶ τὰ διδάγματά του λίγο-λίγο ἀρχίζουν νὰ ριζώνουν καὶ νὰ βλασταίνουν. Μικρὸ δείγμα τοῦ φωτεινοῦ του πνεύματος εἶναι τὰ δοκίμια ποὺ μεταφράσαμε γιὰ τὸ «Θέατρο» ἀπὸ τὸ περίφημο βιβλίο του «Le Théâtre et son double». Μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν ὑπερβολές, ἡ ἀκρότητες ποὺ μᾶς φαίνονται ἀπαράδεχτες, πολὺ περισσότερες ὅμως εἶναι οἱ ἀλήθειες, καὶ τὸ σπέρμα ἑνὸς εἶδους θεάτρου, ποὺ θὰ ἀναποκριθεῖ στὸν σημερινὸν ἄνθρωπο. Ἀπὸ τὴν διάνοια ἑνὸς μεγαλοφυοῦς παρανοϊκοῦ, πολλὲς ἀλήθειες μποροῦν νὰ βγοῦν. Ἀς μὴν ξεχνοῦμε τὸν Νίτσε, τὸν Χέλδερλιν.

Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗΣ

ΝΑ ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΜΕ ΜΕ Τ' ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ

Μιά ἀπὸ τὶς αἰτίες τῆς ἀσφυκτικῆς ἀτμοσφαιράς, μέσα στὴν ὁποία ζοῦμε ἀνέκκλητα καὶ χωρὶς καμιά δυνατὴ διαφυγὴ — καὶ γιὰ τὴν ὁποία, ποὺς λίγο, ποὺς πολὺ, ὅλοι μας εἴμαστε συνυπεύθυνοι, ἀκόμη κ' οἱ πρὶν ἐπαναστάτες ἀπὸ μᾶς — πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ σ' αὐτὸν τὸ σεβασμὸ πρὸς ὅ,τι εἶναι γραμμένο, διατυπωμένο ἢ εἰκονισμένο, καὶ ποὺ ἔχει μορφοποιηθεῖ, ὡς ἂν ἡ κάθε ἔκφραση νὰ μὴν ἦταν ἐπιτέλους ἐξαντλημένη, καὶ νὰ μὴν εἶχε φθάσει πιά στὸ σημεῖο, ποὺ ὅλα τὰ πράγματα πρέπει νὰ τιναχτοῦν στὸν ἀέρα, γιὰ νὰ ξαναζεκινηθοῦν καὶ νὰ ξαναρχίσουν. Πρέπει νὰ τελειώνουμε πιά μ' αὐτὴ τὴν ἰδέα τῶν ἀριστουργημάτων, ποὺ εἶναι κρατημένα ἀποκλειστικά γι' αὐτοὺς τοὺς δῆθεν ἐκλεκτούς, καὶ ποὺ τὸ πλῆθος δὲν καταλαβαίνει καὶ πρέπει νὰ πεισθοῦμε, πῶς στὸ χώρο τοῦ πνεύματος δὲν ὑπάρχουν ἰδιαίτερα διαμερίσματα, σὰν ἐκεῖνα ποὺ προορίζονται γιὰ τὶς κρυφές σεξουαλικὲς προσεγγίσεις.

Τ' ἀριστουργήματα τῶν περασμένων καιρῶν ἦταν καλὰ γιὰ τὸν καιρὸ τους: ἐμᾶς δὲν μᾶς κάνουν. Ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ ποῦμε, ὅ,τι ἔχει εἰπωθεῖ ἀκόμα κι ὅ,τι δὲν

ἔχει εἰπωθεῖ μ' ἕναν τρόπο ποὺ νὰ εἶναι δικός μας, νὰ μᾶς ἀνήκει, ποὺ νὰ εἶναι εὐθύς καὶ ἄμεσος, ποὺ ν' ἀναποκρίνεται στοὺς σύγχρονους τρόπους ποὺ αἰσθανόμαστε, καὶ ποὺ ὅλος ὁ κόσμος νὰ μπορεῖ νὰ τὸν καταλάβει.

Εἶναι ἡλιθιότητα, νὰ κατηγοροῦμε τὸ πλῆθος πῶς τάχα δὲν ἔχει τὴν αἴσθηση τοῦ Ὑψηλοῦ, ὅταν ἐμεῖς οἱ ἴδιοι συγχέουμε τὸ Ὑψηλὸ μ' αὐτὲς τὶς τυποποιημένες ἐκδηλώσεις, ποὺ εἶναι ἄλλως τε ἐκδηλώσεις ξεπερασμένες καὶ νεκρές. Κι ἂν τὸ σημερινὸ πλῆθος, γιὰ νὰ φέρῃ ἕνα παράδειγμα, δὲν καταλαβαίνει πιά τὸν Οἰδίποδα Τύραννο, τολμῶ νὰ πῶ, πῶς τὸ λάθος βαραίνει τὸν Οἰδίποδα Τύραννο κι ὄχι τὸ πλῆθος.

Στὸν Οἰδίποδα ὑπάρχει τὸ θέμα τῆς Αἰμομιξίας κ' ἡ ἰδέα, πῶς ἡ φύση δὲν λογαριάζει γιὰ τίποτε τὴν ἠθικὴ, καὶ πῶς κάποιου βρίσκονται δυνάμεις περιπλανώμενες, ποὺ καλὰ θὰ κάναμε νὰ φυλαγόμαστε ἀπ' αὐτές, εἴτε Εἰμαρμένη τὶς λένε, αὐτὲς τὶς δυνάμεις, εἴτε ἀλλιῶς.

Ὑπάρχει ἐπὶ πλέον ἡ παρουσία μιᾶς ἐπιδημίας λοιμοῦ ἢ πανοικίας, ποὺ εἶναι μιὰ φυσικὴ ἐνσάρκωση αὐτῶν τῶν δυνάμεων



Ὁ Ἀντωνὲν Ἀρτώ

‘Αλλά όλα αυτά, ντυμένα με φορέματα και είπωμένα με μια γλώσσα, πού έχουν χάσει κάθε έπαφή με τόν επιληπτικό και χονδροειδή ρυθμό του καιρού μας. Μπορεί ο Σοφοκλής να μιλάει δυνατά, αλλά τὰ λέει με τρόπους, πού δέν είναι τῆς ἐποχῆς μας· τὰ λέει παραπολύ ἐκλεπτυσμένα γιά τούτη τὴν ἐποχὴ καὶ τοῦ πρὸς ἐντύπωση, πὼς δὲν μᾶς μιλάει ἀπ’ εὐθείας, ἀλλὰ πὼς τὰ λόγια ξεφεύγουν πλάι μας.

‘Ενα πλῆθος ὥστόσο, πού οἱ καταστροφές τῶν σιδηροδρόμων τὸ κάνουν νὰ τρέμει, πού ἔχει γνῶση τῶν σεισμῶν, τῆς πανούκλας, τοῦ τί θὰ πεῖ ἐπανάσταση, τί πόλεμος· ἕνα πλῆθος εὐαίσθητο στὶς ἀνώμαλες φρικιᾶσεις τοῦ ἔρωτα, ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ συλλάβει ὅλες αὐτές τὶς ὑψηλές ἐννοιες, καὶ αὐτὸ πού ζητᾶ εἶναι νὰ τὶς κάνει συνειδητές στὸν ἑαυτὸ του, ὑπὸ τὸν ὄρο ὅμως, πὼς θὰ ξέρουν νὰ τοῦ μιλήσουν στὴ γλώσσα του, καὶ νὰ μὴν τοῦ παρουσιάσουν τὴ γνῶση αὐτῶν τῶν πραγμάτων κάτω ἀπὸ ροῦχα καὶ μ’ ἕνα λεκτικὸ νοθευμένο, πού ἀνήκουν σ’ ἐποχές πεθαμένες γιὰ πάντα καὶ πού δὲν πρόκειται ποτὲ πιά νὰ ξαναζήσουν.

Τὸ πλῆθος σήμερα, καθὼς καὶ ἄλλοτε, διψάει κ’ εἶναι ἀκόρεστο γιὰ μυστήριο· θέλει ὅμως νὰ τοῦ γίνουν συνειδητοὶ οἱ νόμοι, σύμφωνα με τοὺς ὁποίους φανερωμένοι ἡ μοῖρα καὶ νὰ μοντέψει ἴσως τὸ μυστικὸ τῶν ἐμφανισῶν τῆς.

‘Ας ἀφήσουμε στοὺς ἐργάτες τῶν γραμμάτων τὶς κριτικὲς τῶν κειμένων, στοὺς αἰσθητικούς τὶς κριτικὲς τῶν μορφῶν, καὶ ἂς παραδεχθούμε μιά γιὰ πάντα, πὼς ὅ,τι ἔχει εἰπωθεῖ, δὲν πρόκειται νὰ ξαναεἰπωθεῖ· πὼς μιά ἔκφραση κάνει γιὰ μιά φορά, δὲν δευτερεύεται, δὲν ἔχει δεύτερη ζωὴ· πὼς κάθε λέξη, μόλις προφερθεῖ, πεθαίνει καὶ ἡ μόνη τῆς ζωντανῆς ἐνέργεια εἶναι τὴ στιγμή πού προφέρεται, πὼς μιά μορφή, μόλις χρησιμοποιηθεῖ, γίνεται ἀχρηστὴ καὶ τὸ μόνο πού κάνει, εἶναι νὰ μᾶς καλέσει ν’ ἀναζητήσουμε μιὰν ἄλλη, καὶ πὼς τὸ θέατρο εἶναι τὸ μοναδικὸ μέρος στὸν κόσμος, ὅπου μιά χειρονομία τελεσμένη δὲν πρόκειται νὰ ξαναγίνει δεύτερη φορά.

‘Αν τὸ πλῆθος δὲν πηγαίνει νὰ ἰδεῖ τὰ φιλολογικὰ ἀριστουργήματα, δὲν πηγαίνει, γιὰτί τ’ ἀριστουργήματα αὐτὰ εἶναι φιλολογικὰ, δηλαδὴ ἀκίνητοποιημένα· καρφωμένα σὲ μορφές, πού δὲν ἔχουν πιά καμιά ἀνταπόκριση με τὶς ἀνάγκες τοῦ καιροῦ. ‘Αντὶ νὰ κατηγοροῦμε τὸ πλῆθος καὶ τὸ κοινὸ, καλὰ θὰ κάνουμε νὰ κατηγορήσουμε τὸ τυποποιημένο προπέτασμα, πού στήνουμε ἀνάμεσα σ’ ἐμᾶς καὶ στὸ πλῆθος, καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος καινούριας εἰδωλολατρίας, τῆς εἰδωλολατρίας τῶν ἀπολιθωμένων ἀριστουργημάτων, πού εἶναι μιά μορφή τοῦ ἀστικού κομπορμισμού καὶ τῆς τυπολατρίας.

‘Ο κομπορμισμὸς μας αὐτὸς μᾶς κάνει νὰ μεπερδεύουμε τὸ ὕψηλό, τὶς ιδέες, τὰ πράγματα καὶ νὰ τὰ ταυτίζουμε με τὶς μορφές πού εἶχαν πάρει μέσα στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ μέσα σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους — σὸνὸπ καθὼς εἴμαστε, ἐπιτηδευμένοι, ὠραιολόγοι κ’ αἰσθητικοί, δηλαδὴ νοοτροπίες μας, πού τὸ κοινὸ δὲν τὶς καταλαβαίνει πιά.

Θὰ εἶναι ἀνάφελο νὰ τὰ ρίχνουμε ὅλ’ αὐτὰ στὴν καμπούρα τοῦ κοινοῦ καὶ νὰ τὸ κατηγοροῦμε γιὰ τὸ κακὸ του γούστο, πὼς τάχα ἀρέσκεται νὰ κάνει γαργάρες με νοσηρότητες καὶ φρενοβλαβείες, ἐφόσον δὲν εἴμαστε ἐμεῖς σὲ θέση νὰ προσφέρουμε στὸ κοινὸ ἕνα ἄξιο θέαμα· καὶ προκαλῶ τὸν καθένα, νὰ μοῦ ὑποδείξει, ἐδῶ στὸν τόπο μας, ἔστω κ’ ἕνα τέτοιον ἄξιο θέαμα, ἄξιο με τὴν ὑψηλότατη ἐννοία τοῦ θεάτρου, πού νὰ παρουσιάσθηκε, ὅστερ’ ἀπὸ τὰ μεγάλα ρομαντικὰ μελοδράματα, δηλαδὴ τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια.

Τὸ κοινὸ, πού παίρνει τὸ ψεύτικο γιὰ ἀληθινὸ, ἔχει τὴ συνείδηση τοῦ ἀληθινοῦ, καὶ πάντοτε ἀντιδρᾷ, μπροστὰ στὴν ἀλήθεια, μὲ τὸς τοῦ φανερωθεῖ. ‘Ὡστόσο, δὲν πρόκειται σήμερα νὰ ἀναζητήσει κανεὶς τὸ ἀληθινὸ στὴ σκηνή, ἀλλὰ στοὺς δρόμους· δόστε στὰ πλῆθη τῶν δρόμων μιὰν εὐκαιρία γιὰ νὰ δείξουν τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοσύνη τους, καὶ θὰ ἰδεῖτε πὼς ἀμέσως θὰ τὴ δείξουν.

‘Αν τὸ πλῆθος ἔχασε τὴ συνήθεια νὰ πηγαίνει στὸ θέατρο· ἂν ὅλοι μας φθάσαμε στὸ συμπέρασμα νὰ θεωροῦμε τὸ θέατρο σὰν τέχνη κατώτερης ποιότητος, σὰν ἕνα μέσο χυδαίας διασκέδασης καὶ νὰ τὸ μεταχειριζόμαστε γιὰ ἐξέπασμα τῶν κακῶν μας ἐνστίκτων· ὅλα ὀφείλονται, στὸ ὅτι μᾶς παραεῖπαν καὶ μᾶς ἔπεισαν, πὼς θέατρο θὰ πεῖ φέσμα καὶ φαντασιοληξία. Μᾶς συνήθισαν, πᾶνε τετρακόσια χρόνια, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ‘Αναγέννηση, σ’ ἕνα θέατρο καθαρὰ περιγραφικὸ καὶ πού ὅλο λέει παραμύθια, μᾶς διηγίεται ψυχολογίες. Εἶχαν τὴν ἐμπνευση καὶ μηχανεύθηκαν νὰ ζωντανέψουν ἐπάνω στὴ σκηνή ὄντα με πιθανοφάνεια ἀλλὰ ξεκαρφωτά, με τὸ θέαμα ἀπὸ τὴ μιά μεριά καὶ τὸ κοινὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη, — δὲν ἔδειξαν ὅλους αὐτοὺς

τοὺς αἰῶνες στὸ κοινὸ τίποτε ἄλλο, παρὰ ἕνα καθρέφτη, πού μέσα ἐβλέπε νὰ καθρεφτίζεται ὁ ἑαυτὸς του.

Κι ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ εἶναι ὑπεύθυνος γι’ αὐτὴ τὴν ἀποπλάνηση καὶ αὐτὸν τὸν ξεπεσμό, γι’ αὐτὴ τὴν ἀνιδιοτέλεια γύρω στὸ θέατρο, πού θέλει μιά θεατρικὴ παράσταση ν’ ἀφήνει τὸ κοινὸ ἄθικτο, χωρὶς νὰ ἐκτοξεύεται οὔτε μιά κἂν εἰκόνα, πού νὰ προκαλέσει στὸν ὁργανισμό του μιά δόνηση, νὰ ἀποθέσει ἀπάνω του ἕνα ἀποτύπωμα, πού νὰ μὴ σβύσει σ’ ὅλη του τὴ ζωὴ. ‘Αν στὸν Σαίξπηρ καμιά φορά ὁ ἄνθρωπος παρουσιάζεται κυριαρχημένος ἀπ’ αὐτὴ τὴ φροντίδα γιὰ πράγματα πού ξεπερνοῦν τὸ ἀνάστημά του, τότε, θὰ πρέπει νὰ ξέρομε πὼς, κατὰ κανὼν, θὰ πρόκειται πάντα γιὰ τὶς συνέπειες πού μιά τέτοια φροντίδα ἔχει πάνω στὸν ἄνθρωπο, δηλαδὴ θὰ πρόκειται γιὰ ψυχολογία. Αὐτὴ ἡ ψυχολογία πού ἀγωνίζεται με ὅλη τῆς τὴ δύναμη, πὼς νὰ μετουσιώσει τὸ ἀγνωστο καὶ νὰ τὸ κάνει γνωστὸ, νὰ τὸ ἐξευτελίσει δηλαδὴ καὶ νὰ τὸ κάνει καθημερινὸ καὶ συνηθισμένο, εἶναι ἡ αἰτία αὐτοῦ τοῦ ξεπεσμοῦ καὶ αὐτῆς τῆς τρομακτικῆς παράλυσης τῆς κάθε ἐνέργειας, καὶ πιστεύω πὼς ἔφτασε πιά ὀριστικὰ στὰ τελευταῖα τῆς. Καὶ μοῦ φάνεται, πὼς, τόσο τὸ θέατρο, ὅσο καὶ μεῖς οἱ ἴδιοι, καιρὸς εἶναι νὰ τελειώνουμε με τὴν ψυχολογία.

Νομίζω, ἄλλωστε πὼς σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἴμαστε ὅλοι σύμφωνοι, καὶ πὼς δὲν εἶναι ἀνάγκη, οὔτε νὰ μελετήσουμε κἂν αὐτὸ τὸ ἀποκορυστικὸ σύγχρονο γαλλικὸ θέατρο, γιὰ νὰ καταδικάσεις ὀλιόκληρο τὸ ψυχολογικὸ θέατρο.

‘Ιστορίες γιὰ χρήματα, ἀγωνίες γιὰ τὸ χρήμα, κοινωνικὲς ἀρριβισμοί, ἐρωτικὰ ἀγχη, ὅπου ποτὲ ὁ ἐλάχιστος ἀλτρουισμὸς δὲν παρεμβαίνει, σεξουαλικὲς ὁρμές πασπαλισμένες με ἕναν ἐρωτισμὸ χωρὶς τὸ παραμικρὸ μυστήριο, δὲν μποροῦν νὰ ἀνήκουν στὸ θέατρο, ἐφόσον ἀνήκουν στὴν ψυχολογία. Αὐτὰ τὰ ἀγχη, αὐτοὶ οἱ ὁργανισμοί, αὐτὰ τὰ ἐκπορευμένα αἵσχη, μπροστὰ στὰ ὅποια ὁ ρόλος μας εἶναι νὰ εἴμαστε ἡδονοβλεψίες πού τέρπονται ἀπὸ μακρυὰ, πάντα καταλήγουν στὴν ἐπανάσταση καὶ στὴν ἐξύττητα· πρέπει ἐπιτέλους νὰ τὸ καταλάβουμε.

Δὲν εἶναι ὅμως τοῦτο τὸ πιὸ σοβαρὸ.

‘Αν ὁ Σαίξπηρ καὶ οἱ μιμητές του καταφεραν με τὴν ἐπιμονή τους νὰ μᾶς ὑποβάλουν τὴν ιδέα τῆς τέχνης γιὰ τὴν τέχνη, με τὴν τέχνη κρατημένη στὴ μιά μεριά, καὶ τὴ ζωὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη, μποροῦσε κανεὶς ν’ ἀναπαυθεῖ πάνω σ’ αὐτὴ τὴν ἀπραγμὴ ἔστω καὶ τεμπέλικη ιδέα, ὅσο ἡ ζωὴ ἔξω βαστοῦσε ἀκόμη. Πάρα πολλὰ ὅμως σημάδια μᾶς δείχνουν, πὼς ὅ,τι μᾶς ἔκανε νὰ ζοῦμε, σαλεύτηκε, πὼς ὅλοι μας εἴμαστε τρελοὶ, ἀπελπισμένοι καὶ ἄρρωστοι. Καὶ ἂς καλῶ ὅλους, κ’ ἐμένα μαζί, ν’ ἀντιδράσουμε.

Αὐτὴ ἡ ιδέα τῆς ξεκρέμαστης τέχνης, τῆς ποιητικῆς μαγγανείας, πού ὁ μόνος σκοπὸς τῆς ὑπαρξῆς τῆς ἦταν νὰ γοητεύει τοὺς “σχολὴν ἄγοντας”, εἶναι ιδέα παρακαμψῆς, εἶναι ἡ καλύτερη ἀπόδειξη τῆς διάθεσῆς μας νὰ εὐνουχίζουμε τὸν ἑαυτὸ μας. ‘Ο φιλολογικὸς μας θαυμασμὸς γιὰ τὸν Ρεμπώ, τὸν Ζαρρῦ, τὸν Λωτρεαμὸν καὶ μερικοὺς ἄλλους, πού ὁδήγησε δυὸ ἀνθρώπους στὴν αὐτοκτονία, ἀλλὰ πού γιὰ τοὺς λοιποὺς περιορίζεται σὲ φλυαρίες τῶν καφετεινῶν, εἶναι τμήμα αὐτῆς τῆς γενικῆς ιδέας περὶ φιλολογικῆς ποιήσης, περὶ μετέωρης τέχνης, περὶ οὐδέτερης πνευματικῆς δραστηριότητος, πού δὲν εἶναι ἱκανὲς οὔτε νὰ πράξουν, οὔτε νὰ παραγάγουν τίποτε· καὶ παρατηρῶ πὼς ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ, πού ἡ ἀτομικὴ ποίηση, (πού δὲν δημιουργεῖ εὐθύνες, παρὰ γιὰ κείνον πού τὴν κάνει καὶ τὴ στιγμή πού τὴν κάνει), μᾶς τυραννοῦσε με τὸν πιὸ ἐπιδημικὸ τρόπο, τὸ θέατρο περιφρονήθηκε ὅσο ποτὲ ἀπὸ ποιητές, πού ποτὲ τους δὲν ἔνωσαν, τί θὰ πεῖ, οὔτε ἄμεση δράση, οὔτε ὁμαδικὴ δράση, οὔτε ἀποτελεσματικότητά, οὔτε κίνδυνος.

Πρέπει νὰ τελειώνουμε μιά γιὰ πάντα μ’ αὐτὴ τὴν πρόληψη τῶν κειμένων καὶ τῆς “γραφτῆς” ποιήσης. ‘Η γραφτὴ ποίηση ἀξίζει γιὰ μιά φορά καὶ μετὰ πρέπει νὰ καταστρέφεται. Οἱ πεθαμένοι ποιητὲς νὰ δώσουν τὴ θέση τους στοὺς ἄλλους. Καὶ θὰ μπορούσαμε ὥστόσο νὰ ἰδοῦμε, πὼς ὁ σεβασμὸς μας πρὸς τὰ ὅσα ἔχουν ἦδη γίνει, ὅσο ὠραία καὶ ὁσες ἀξίες καὶ ἂν ἦταν, αὐτὸς εἶναι πού μᾶς ἀπολιθώνει, μᾶς ἀκίνητοποιεῖ καὶ μᾶς ἐμποδίζει ν’ ἄρθουμε σὲ ἐπαφὴ με τὸ στρώμα, πού βρίσκεται ἀπὸ κάτω, με τὴ ζωῶσα αὐτὴ δύναμη, ὅπως καὶ ἂν τὴ λένε, εἴτε σκεπτόμενη ἐνέργεια, εἴτε ζωτικὴ δύναμη, εἴτε ντετερμινισμὸ τῶν ἀνταλλαγῶν, εἴτε ἐμμηνα τῆς σελήνης, εἴτε ὅπως ἄλλως. ‘Αποκάτω ἀπὸ τὴν ποίηση τῶν κειμένων, κεῖται τὸ στρώμα τῆς ἀληθινῆς ποιήσης, χωρὶς μορφὴ καὶ χωρὶς κείμενο. Καὶ καθὼς ἡ ἐπενέργεια τῶν προσωπειῶν, πού μεταχειρίζονται ὀρισμένοι λαοὶ σὲ πράξεις μαγείας, μετὰ τὴ χρῆση στερεοῦ κ’ ἐξαντλεῖται — καὶ αὐτὰ τὰ προσωπεῖα εἶναι πιά γιὰ πέταμα στὴ γωνιά

κανενός μουσείου, — τὸ ἴδιο στερεύει κ' ἡ ποιητικὴ ἐπενέργεια ἐνός κειμένου, ἐνῷ ἡ ποίηση κ' ἡ ἀποτελεσματικὴ ἐπενέργεια τοῦ θεάτρου στερεώνει αὐτή, (ἀλλὰ ὅχι τόσο γρήγορα, ὅσο τῶν κειμένων), γιατί αὐτὴ παραδέχεται τὴ δράση σ' αὐτὸ πού φανερώνεται μὲ κινήσεις καὶ χειρονομίες καὶ προφέρεται, κατὰ πού δὲν μπορεῖ ποτὲ ν' ἀναπαραχθεῖ δυο φορές.

Ἐκεῖνο πού πρόκειται νὰ μάθουμε, εἶναι τὸ τί θέλουμε. Ἄν εἴμαστε ὅλοι ἔτοιμοι γιὰ τὸν πόλεμο, γιὰ τὸ λοιμό, γιὰ τὸ λιμὸ καὶ γιὰ τὴν ἀλληλοσφαγὴ, τότε δὲν εἶναι κἀν ἀνάγκη νὰ τὸ ποῦμε: αὐτὸ πού μᾶς μένει νὰ κάνουμε εἶναι νὰ συνεχίσουμε. Νὰ συνεχίσουμε νὰ συμπεριφερόμαστε σὰν σνόμπ, καὶ νὰ τρέχουμε κοπαδιαστὰ ἐμπρὸς στὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τραγουδιστὴ, στὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο θαυμαστὸ θέαμα, πού δὲν καταρθώνει νὰ ξεπεράσει τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης, (ἀκόμη καὶ τὰ ρωσικὰ μπαλέτα τὴν ἐποχὴ τῆς μεγαλύτερης τους λάμψης, ποτὲ δὲν ξεπέρασαν τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης), στὴ μιά ἢ τὴν ἄλλη ἐκθεσὴ ζωγραφικῆς τοῦ καβαλέτου, ὅπου τυχαίνει νὰ ξεπετιοῦνται μὲ λάμψη μορφὲς ἐντυπωσιακές, ἀλλὰ καὶ αὐτὲς στὴν τύχη καὶ χωρὶς μὴν αὐθεντικὴ καὶ πειστικὴ συνείδηση τῶν δυνάμεων, πού θὰ μπορούσαν νὰ ξεσηκώσουν.

Αὐτὸς ὁ ἐμπειρισμός, αὐτὸ τὸ τυχαῖο, αὐτὸς ὁ ἀτομικισμὸς καὶ αὐτὴ ἡ ἀναρχία πρέπει μὲ κάθε τρόπο νὰ πάψουν.

Ἄρκετὰ πιά τὰ ἀτομικὰ ποιήματα, αὐτὰ πού ἐνδιαφέρουν καὶ ὠφελοῦν ἐκείνους πού τὰ γράφουν, πολὺ περισσότερο ἀπὸ κείνους πού τὰ διαβάζουν. Ἄρκετὰ πιά, καὶ ἄς τὸ ποῦμε μιά γιὰ πάντα, μὲ ὅλα αὐτὰ τὰ μανιφέστα γιὰ κλειστὴ τέχνη, ἐγωιστικὴ καὶ προσωπικὴ. Ἡ ἀναρχία μας κ' ἡ πνευματικὴ μας ἀνωμαλία ἀποτελεῖ ὀργανικὸν μέρος τῆς ἀναρχίας ὅλων μας τῶν ὑπόλοιπων ἐκδηλώσεων, — ἡ καλύτερα, αὐτὰ τὰ ὑπόλοιπα βρίσκονται σὲ ὀργανικὸ σύνδεσμο μὲ τὴν ἀναρχία μας.

Δὲν ἀνήκω σ' ἐκείνους, πού πιστεύουν, πὼς πρέπει ν' ἀλλάξει πρῶτα ὁ πολιτισμὸς μας, γιὰ ν' ἀλλάξει καὶ τὸ θέατρο· ἀλλὰ πιστεύω, πὼς τὸ θέατρο, ἅμα χρησιμοποιοῦν μὲ τὸ ὑψηλότερό του νόημα καὶ τὸν πιὸ δύσκολο δυνατό τρόπο, ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἐπηρεάσει τὴν ὄψη καὶ τὴ διαμόρφωση τῶν πραγμάτων· ἐνῷ ἡ προσέγγιση ἐπάνω στὴ σκηνὴ δυο ἐκδηλώσεων πάθους, δυο ζωντανῶν ἐστῶν, δυο νευρικών μαγνητισμῶν, εἶναι παρυσιάσματα ἐνός πράγματος, τόσο ἀκέραιου, τόσο ἀληθινοῦ, τόσο ἀποφασιστικοῦ ἀκόμη, ὅσο ἀκριβῶς καὶ στὴ ζωὴ εἶναι ἀκέραιη, ἀληθινὴ καὶ ἀποφασιστικὴ ἡ ἐπαφὴ δυο ἐπιδερμίδων σ' ἕνα ὄργιο βακχείας χωρὶς ἐπαύριο.

Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού μὲ κάνει νὰ προτείνω ἕνα "Θέατρο Σκληρότητας". — Μὲ τὴν μανία πού ἔχομε νὰ κατεβάζουμε καὶ νὰ ἐξευτελίζουμε ὅλα ὅσα εἶναι κοινό μας κτῆμα, μόλις πρόσφερα τὴ λέξη "σκληρότητα", ὅλοι ἀμέσως συμφώνησαν πὼς εἶναι συνώνυμη μὲ "αἷμα". Ἀλλὰ "θέατρο σκληρότητας" σημαίνει θέατρο δύσκολο καὶ ἀπάνθρωπο, πρῶτα πρῶτα γιὰ μένα τὸν ἴδιο. Καὶ προκειμένου γιὰ παράσταση, δὲν πρόκειται διόλου γιὰ τὴ σκληρότητα αὐτὴ πού μπορούμε νὰ ἀσκήσουμε ὁ ἕνας κατὰ τοῦ ἄλλου γδέρνοντας ἀμοιβαίᾳ τὰ κορμὰ μας, ἢ πριονίζοντας τὶς προσωπικὲς μας ἀνατομίες, ἢ, σὰν τοὺς ἀσσύριους αὐτοκράτορες, τα-

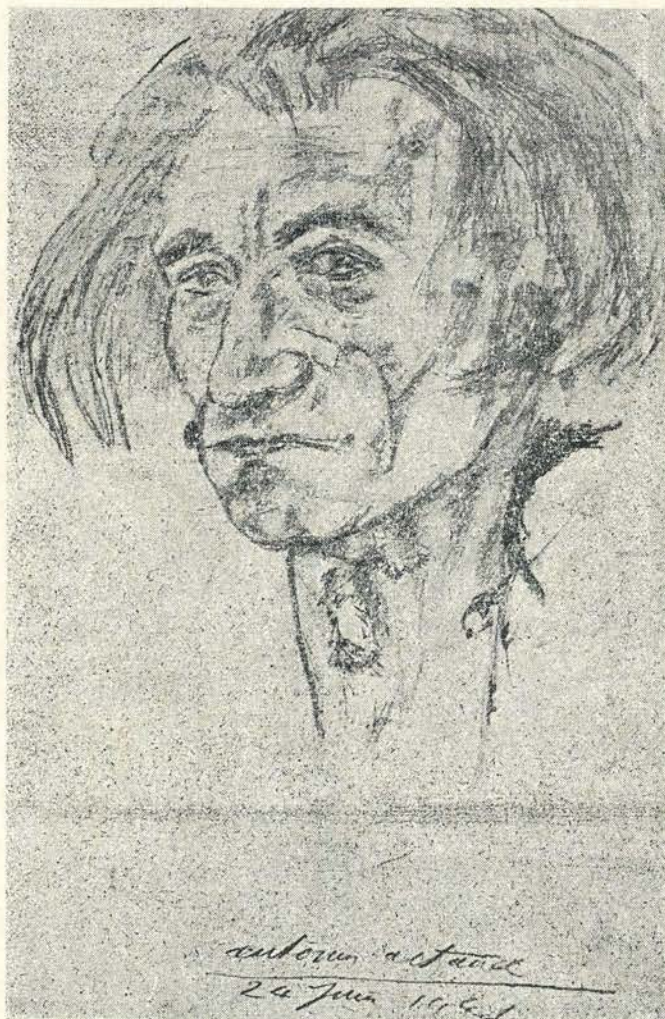
χυδρομώντας πρὸς ἀλλήλους σάκκους γεμάτους κοιμένα ἀνθρώπινα αὐτιά, μύτες ἢ ρουθούνια καλὰ χειρουργημένα, — ἀλλὰ πρόκειται γιὰ τὴν πολὺ τρομερότερη καὶ ἀναγκαῖα σκληρότητα, πού τὰ πράγματα μποροῦν ν' ἀσκήσουν ἐναντίον μας. Δὲν εἴμαστε ἐλεύθεροι. Κι ὁ οὐρανὸς ἀκόμη μπορεῖ νὰ πέσει πάνω στὸ κεφάλι μας. Καὶ προορισμὸς τοῦ θεάτρου εἶναι νὰ μᾶς μάθει πρῶτα αὐτὴ τὴ γνώση.

Ἡ εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ ξαναοικειωθοῦμε μὲ μέσα καινούρια καὶ σύγχρονα αὐτὴ τὴν ἀνώτερη ιδέα τῆς ποίησης καὶ τῆς ποίησης, μέσω τοῦ θεάτρου, πού βρίσκεται πίσω ἀπὸ τοὺς Μύθους, αὐτοὺς πού διηγηθῆκαν οἱ μεγάλοι παλαιοὶ τραγικοί, καὶ ἱκανοί, ἀκόμη μιά φορά νὰ βαστάσουμε τὸ βάρος μιᾶς θρησκευτικῆς ιδέας τοῦ θεάτρου, δηλαδὴ γυμνῆς ἀπὸ κάθε στοχασμὸ ἢ ἀνώφελη μεταρσίωση, χωρὶς διάχυτες ὀνειροπολήσεις, ν' ἀδράξουμε τὴ συνείδηση ὀρισμένων δεσποζουσῶν δυνάμεων καὶ νὰ τὶς πάρουμε στὴν κατοχὴ μας, ὀρισμένων γνώσεων πού κατευθύνουν τὰ πάντα: καὶ, καθὼς οἱ γνώσεις, ὅταν εἶναι ἐνεργές, περιέχουν μέσα τους τὴν ἐνέργειά τους, μπορέσουμε νὰ ξαναανακαλύψουμε καὶ μέσα μας αὐτὲς τὶς ἐνέργειες πού σὲ τελευταία ἀνάλυση δημιουργοῦν τὴν Τάξη καὶ ἀναβιβάζουν τὸ ποσοστὸ τῆς Ζωῆς, — ἢ ἀλλιῶς, τὸ μόνο πού μᾶς μένει εἶναι νὰ ἐγκαταλειφθοῦμε χωρὶς ἀντιδράσεις καὶ ἀμέσως, καὶ ν' ἀναγνωρίσουμε, πὼς τὸ μόνο πού μᾶς ἀξίζει εἶναι ἡ ἀταξία, ἡ πείνα, τὸ αἷμα, ὁ πόλεμος κ' οἱ ἐπιδημίες.

Ἡ θὰ ξαναοδηγήσουμε ὅλες τὶς τέχνες πρὸς μιά στάση καὶ μὴν ἀναγκαϊότητα κεντρικῆς, ἀνακαλύπτοντας μὴν ἀναλογία μεταξὺ μιᾶς κίνησης πού γίνεται στὴ ζωγραφικὴ ἢ στὸ θέατρο, μὲ τὴν κίνηση πού γίνεται ἀπὸ τὴ λάβρα στὴν ἐρχορικὴ συφορά ἐνός ἡφαιστείου, ἢ ἀλλιῶς ἔχουμε χρὸς νὰ παύσουμε νὰ ζωγραφίζουμε, νὰ γράφουμε, ἢ νὰ κάνουμε ὅ,τι ἄλλο. Προτείνω νὰ ξαναγυρίσουμε προκειμένου γιὰ θέατρο, σ' αὐτὴ

τὴ στοιχειώδη μαγικὴ ιδέα, πού τὴν πῆρε καὶ τὴν ξαναχειρίζεται ἡ σύγχρονη ψυχανάλυση, καὶ πού συνίσταται, γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὴ θεραπεία ἐνός ἄρρωστου, στὸ νὰ τὸν κάνει νὰ πάρει τὴν ἐξωτερικὴ στάση τῆς κατάστασης πού θέλουν νὰ τὸν ξαναφέρουν.

Προτείνω νὰ παραιτηθοῦμε ἀπ' αὐτὸν τὸν ἐμπειρισμὸ τῶν εἰκόνων πού τὸ ὑποσυνείδητο φέρνει στὴν τύχη καὶ πού, ἐμεῖς, τὶς ξαναεκτοξεύουμε πάλι ἐντὶ τύχης, ὀνοματίζοντάς τες "ποιητικές εἰκόνες", δηλαδὴ ἐρημητικές, ὡσὰν αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ἐφιαλτικῆς ὕπνου πού δημιουργεῖ ἡ ποίηση, νὰ μὴν εἶχε τὴν ἀπήχησή του σὲ ὁλόκληρη τὴν αἰσθαντικότητά, σὲ ὅλα τὰ νεῦρα, καὶ ὡσὰν ἡ ποίηση νὰ ἦταν μιά δύναμη ἀκαθόριστη καὶ χωρὶς ποικιλία στίς κινήσεις της. Προτείνω νὰ ξαναγυρίσουμε μέσω τοῦ θεάτρου, πρὸς μὴν ιδέα φυσικῆς γνώσης τῶν εἰκόνων καὶ τῶν μέσων πού προκαλοῦν τοὺς ἐφιάλτες τῶν ὕπνωνσεων, καθὼς ἀκριβῶς ἡ κινεζικὴ ἱατρικὴ ξέρεε σ' ὅλη τὴν ἐκτασὴ τῆς ἀνθρώπινης ἀνατομίας τὸ κάθε σημεῖο πού πρέπει κάθε φορά νὰ συμπίπτει μὲ τὴ βελόνα καὶ πού ἐνεργεῖ ὡς τὶς πιὸ λεπτὲς λειτουργίες. Γιὰ ὅσους ἔχουν λησμονήσει τὴν εὐμετάδοτη δύναμη καὶ τὸν μαγικὸ μμητισμὸ μιᾶς κίνησης, τὸ θέατρο θὰ μπορέσει νὰ τοὺς τὰ ξαναδιδάξει, καὶ τοῦτο, γιατί κάθε κίνηση καὶ κάθε χει-



... καὶ ἡ ἄλλη του ὄψη

ρονομία έχει μέσα της την ίδια της τη δύναμη, κ' επί τέλους ανθρώπινα όντα είναι στο θέατρο, αυτά που εκδηλώνουν την αυτόνομη δύναμη της κάθε χειρονομίας που κάνουν. Τό να "κάνει τέχνη" (κακή τέχνη) κανείς, σημαίνει να στερεί την κίνηση από την απήχυσή της στον οργανισμό, ενώ αυτή άκριβως ή απήχηση, άρκει ή κίνηση να γίνεται με τη δύναμη και υπό τους όρους που απαιτούνται, προσκαλεί τον οργανισμό, και, μέσω του οργανισμού, ολόκληρη την ατομικότητα στο να πάρει στάσεις σύμμορφες προς την κίνηση που έγινε. Το θέατρο είναι ο μόνος χώρος στον κόσμο και το τελευταίο μέσο ομαδικό που μάς απόμεινε για να προσεγγίσουμε άμεσα τον οργανισμό, και, σε περιόδους πρόστυξης νευρώσης και φιληδονίας, σαν αυτές που κάθε μέρα βουλιάζουμε, είναι το μόνο μέσο για να καταπολεμήσουμε αυτή τη χαμηλή φιληδονία, με φυσικά όπλα, έναντιον των οποίων δεν θα μπορέσει ν' ανθέξει. "Αν η μουσική επενεργεί στα φίδια, τούτο δεν όφειλεται στις πνευματικές γνώσεις που τους μεταδίδει, αλλά στο ότι τα φίδια είναι μακρουλά, ξετυλιγονται σε πολύ μακρος πάνω στη γη, το σώμα τους εγγίζει τη γη σχεδόν στην ολόκληρά του" κ' οι μουσικοί κραδασμοί που μεταδίδονται στη γη ένεργούν στον σώμα τους σαν μια λεπτότατη και με διάρκεια εντριβή: προτείνω το λοιπόν να μεταχειρισθούμε τους θεατές του θεάτρου σαν τα φίδια που τα γοητεύουμε, και να τους κάνουμε να έπιστρέφουν μέσω του οργανισμού τους στις έννοιες τις πιο λεπτές.

Θ' άρχίσουμε πρώτα με μέσα χονδροειδή και που λίγο-λίγο θα εκλεπτύνονται. Για την άρχή, αυτά τα άμεσα χονδροειδή μέσα, συγκρατούν την προσοχή του. Γι' αυτό το λόγο, στο "Θέατρο της Σκληρότητας" ο θεατής βρίσκεται στο κέντρο και το θέαμα είναι γύρω του.

Στο είδος αυτό του θεάματος, το ήχητικό μέρος είναι σταθερό κ' επίμονο: ήχοι, θόρυβοι, φωνές είναι απαραίτητα πρώτα για την ιδιότητά τους να προκαλούν δονήσεις, κ' ύστερα για το ότι αντιπροσωπεύουν.

Σ' αυτά τα μέσα που εκλεπτύνονται, παρεμβάλλεται με τη σειρά του κ' επεμβαίνει το φώς. Το φώς, που δεν είναι καμωμένο μόνο για να χρωματίζει, ή για να φέγγει, φέρνει μέσα του αυτόνομη τη δύναμή του, τις υποβολές του. Και το φώς μιās πράσινης σπηλιάς, δεν βάζει τον οργανισμό στις ίδιες αισθαντικές διαθέσεις, που του προκαλεί το φώς μιās ήμέρας με δυνατόν άνεμο.

'Ακολουθεί, ύστερ' από τον ήχο και το φώς, ή δράση, κι ο δυναμισμός της δράσης: σ' αυτό το σημείο το θέατρο, μακρυνά από το ν' αντιγράφει τη ζωή, έρχεται σε κοινωνία, αν το μπορεί, με τις καθαρές δυνάμεις. Κ' είτε τις παραδέχεται κανείς, είτε τις άρνείται, υπάρχει ώστόσο ένας λεκτικός τρόπος, που καλεί δυνάμεις, αυτό που γεννά στο ύποσυνείδητο εικόνες ένεργες, και, έξωτερικά, το άναίτιο, το αυθόρμητο έγκλημα (gratuit). Μιά βίαιη και ρωμαλέα πράξη είναι κάτι που παρομοιάζει με λυρισμό: προσκαλεί υπερφυσικές εικόνες, ένα αίμα εικόνων,

κ' έναν ματωμένο πίνακα εικόνων, έξισου μέσα στο κεφάλι του ποιητή, όσο και του θεατή.

"Όσες και νά'ναι οι συγκρούσεις που κατατρύχουν τα κεφάλια μιās εποχής, στοιχηματίζω, πώς θεατής, που σκηνές βαιότητας του μετάγγισαν το αίμα τους, θεατής που αισθάνθηκε μέσα του το πέρασμα μιās ανώτερης πράξης, που είδε σαν μέσα σε άστραπη γεγονόςα περίεργα κ' έξω του κανόνα να ταυτίζονται με κινήματα περίεργα και έξω του κανόνα της δικής του της σκέψης — τότε που ή βία και το αίμα μπήκαν στην ύπηρεσία του βιασμού της σκέψης — στοιχηματίζω, πώς αυτός ο θεατής ποτέ, βγαίνοντας έξω από το θέατρο, δεν πρόκειται να παραδοθεί σε ιδέες για πόλεμο, για επανάσταση ή για ριψοκίνδυνες δολοφονίες.

Διατυπωμένη μ' αυτόν τον τρόπο τούτη ή ιδέα, κάνει εντύπωση πολύ τραβηγμένη και παιδιάστικα άπλοϊκή. Και θα μου ισχυρισθούν αντιλέγοντας, πώς για να προκαλέσει κανείς τη θεραπεία, πρέπει να μπή στο νόημα της θεραπείας πώς το παράδειγμα οδηγεί στο παράδειγμα, και πώς ή πράξη του φόνου οδηγεί στον φόνο. "Όλα όμως εξαρτώνται από τον τρόπο κι από την άγνότητα με την οποία τελούνται τα πράγματα. Κάποιοι κίνδυνος υπάρχουν πάντα. 'Αλλά δεν πρέπει να ξεχνά κανείς, πώς μιιά θεατρική κίνηση μπορεί να είναι βίαιη, αλλά είναι ανιδιοτελής: και ότι άκριβως το θέατρο διδάσκει το άχρηστο και το άνώφελο της πράξης, που μια φορά τετελεσμένη, δεν γίνεται να ξανατελεσθεί, και διδάσκει ακόμη την ανώτερη χρησιμότητα της άχρηστευμένης από την πράξη κατάστασης, που όμως, ξαναγυρίζοντας, παράγει την έξιδαίνευση (sublimation). Προτείνω, λοιπόν, ένα θέατρο, όπου φυσικές εικόνες βιαιότητας να θρυμματίζουν και να ύπνωτίζουν την αισθαντική δύναμη του θεατή, συνεπαρμένον μέσα στο θέατρο, σαν σ' ένα σίφωνα υπέρτερων δυνάμεων.

"Ένα θέατρο που, παρατώντας την ψυχολογία, να διηγείται το περίεργο και το άσυνήθιστο, να φέρνει επί σκηνής φυσικές συγκρούσεις, δυνάμεις φυσικές και λεπτεπίλεπτες, και να παρομοιάζεται πρώτ' άπ' όλα σαν έξαιρετική δύναμη που μετατοπίζει κοίτες και ποτάμια ρεύματα. "Ένα θέατρο, που να προκαλεί έφιαλτικές έκστάσεις, καθώς οι χοροί των Δερβίσηδων και των 'Αισάσουα προκαλούν έκστάσεις, και που να άπευθύνεται στον οργανισμό με μέσα όρισμένα κι άκριβή και με τα ίδια μέσα της θεραπευτικής μουσικής κάποιον φυλών που θαυμάζουμε στους δίσκους του γραμμόφωνου, αλλά που είμαστε άνικανοί να τα δημιουργήσουμε κ' έμεις.

Παραδέχομαι πώς σε όλα αυτά υπάρχει κάποιος κίνδυνος, αλλά νομίζω, πώς στη σημερινή κατάσταση, άξίζει τον κόπο να τον άψηφίσουμε. Δεν πιστεύω πώς θα κατορθώσουμε να ξαναζωντανέψουμε την κατάσταση των πραγμάτων μέσα στην οποία ζούμε, κι ούτε καν νομίζω πώς έχει καμιά σημασία να γαντζωνάστε σ' αυτή την κατάσταση: αλλά προτείνω κάτι, για να βρούμε επί τέλους από το μαρασμό, άντι να εξακολουθούμε να κλαιγόμαστε γι' αυτόν το μαρασμό, και για την άνία, την άδράνεια και την ήλιθιότητα των πάντων.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ

Μιά ιδέα περί του τί είναι θέατρο έχει χαθεί. Και κατά το μέτρο, που το θέατρο περιορίζεται στο να μάς κάνει να εισδύουμε μέσα στην οικειότητα μερικών άνδρείκελων, και που μεταμορφώνει το καινό σε αίσχροβλεψία, καταλαβαίνει κανείς, πώς οι έκλεκτοι περιφρονούν ένα τέτοιο θέατρο, κι ο πολλός ο όχλος πάλι άποζητᾷ στον κινηματογράφο, στο καφωδείο ή στο ίπποδρόμιο βίαιες ίκανοποιήσεις, που το περιεχόμενό τους δεν τον έξαπατά.

Στο σημείο της φθοράς που έχει καταντήσει ή εύαισθησία μας, είναι βέβαιο πώς έχουμε κυρίως ανάγκη από ένα θέατρο που να μάς έυπνάει νεύρα και καρδιά.

Οι άμαρτίες του ψυχολογικού θεάτρου, που μάς έρχεται από το Ρακίνα κ' έδω, μάς έχουν ξεσυνήθισει από την άμηση και βίαιη δράση, που το θέατρο πρέπει να κατέχει. 'Από την άλλη μεριά, ο κινηματογράφος που μάς σκοτώνει με είδωλα, που, παρασμένον από το διυλιστήριο της μηχανής, δεν μπορεί πια να γίνει ένα με την εύαισθησία μας, μάς διατηρεί δέκα χρόνια τώρα σε μιιά ναρκωμένη κι άτελέσφορη άποβλάκωση, μέσα στην οποία φαίνονται να καταποντίζονται όλες μας οι ίκανότητες.

Στην άγωνιώδη και καταστροφική εποχή που ζούμε, αισθανόμαστε την έπείγουσα ανάγκη ενός θεάτρου, που τα συμβαί-

νοντα να μην το ξεπερνούν, που ή απήχυσή του μέσα μας να είναι βαθιά, να δεσπόζει πάνω από την αστάθεια των καιρών. 'Η μακρυνά συνήθεια των ψυχαγωγικών θεαμάτων, μάς έκανε να ξεχάσουμε την ιδέα ενός θεάτρου σοβαρού, που, άποδιώχνοντας βίαια όλες μας τις καθημερινές παραστάσεις, να μάς έμφυσᾷ τον φλογερό μαγνητισμό των εικόνων και να επενεργεί τελικά άπάνω μας σαν μιιά θεραπευτική άγωγή της ψυχής, που το πέρασμά της δεν θα μπορούμε πια να το ξεχάσουμε. "Ό,τι επενεργεί είναι σκληρότητα. Πάνω σ' αυτή την ιδέα δράσης, σπρωγμένη έως το άπώτατο όριο, "μέχρις έσχάτων" πρέπει το θέατρο να βρει την ανανέωσή του.

Κατευθυνόμενο από την ιδέα, πώς το πλήθος πρώτα σκέπτεται με τις αισθήσεις του, και πώς είναι παραλογισμός αυτό που επιδιώκει το κοινό ψυχολογικό θέατρο ν' άπευθύνεται πρώτα στη νόηση, έχει για πρόθεσή του το Θέατρο της Σκληρότητας να καταφύγει στο θέαμα των μαζών: ν' αναζητήσει μέσα στην άναταραχή μαζών που να γεννούν ένδιαφέρον, αλλά που να ρίχνονται ή μια πάνω στην άλλη με σπασμούς, ένα μέρος από την ποίηση εκείνη, που συναντιέται στα πανηγύρια και στα πλήθη, τις μέρες που όσο πάνε γίνονται στον καιρό μας και πιο σπάνιες, που ο λαός ξεχύνεται στους δρόμους.

"Ό,τι είναι στοιχείο του έρωτα, του έγκλήματος, του πολέ-

μου, ή τής τρέλλας, πρέπει τὸ θέατρο νὰ μᾶς τὸ ἀποδίδει, ἂν θέλει νὰ ξαναβρεῖ τὴν ἀναγκαῖότητα τοῦ προορισμοῦ του.

Ὁ καθημερινὸς ἔρωτας, ἡ προσωπικὴ φιλοδοξία, οἱ σκοτούρες τῆς κάθε μέρας δὲν ἀξίζουν τίποτε, ἐκτὸς ἂν συναντήσουν τὴν ἀντίδραση αὐτοῦ τοῦ φριχτοῦ λυρισμοῦ ποὺ βρίσκεται στοὺς Μύθους στοὺς δοποῖους μᾶζες συλλογικὲς ἔχουν δώσει τὴ συγκατάθεσή τους.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, γύρω σὲ πρόσωπα περίφημα, σὲ ἀποτρόπαια ἐγκλήματα, σὲ ὑπεράνθρωπες ἀφοσιώσεις, θὰ προσπαθήσουμε νὰ συγκροτήσουμε ἕνα θέαμα, ποὺ, χωρὶς ν' ἀνατρέχει στὶς ξεψυχισμένες πιά εἰκόνες τῶν παλιῶν Μύθων, θ' ἀποκαλυφθεῖ ἱκανὸ νὰ ἀντλήσει ἀπ' αὐτοὺς τὶς δυνάμεις ποὺ ταραζοῦνται μέσα τους.

Μὲ μιὰ λέξη, πιστεύουμε πὼς μέσα σ' αὐτὸ ποὺ τὸ λένε ποίηση, ὑπάρχουν δυνάμεις ζωντανές, καὶ πὼς ἡ εἰκόνα ἐνὸς ἐγκλήματος, φτάνει νὰ παρουσιασθεῖ μετὰ τὶς ἀπαιτούμενες θεατρικὲς προϋποθέσεις, γίνεται γιὰ τὸ πνεῦμα κάτι ἄπειρα πιὸ φοβερό, παρ' ὅσο αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἐγκλημα, στὴν πραγματικὴ του ἐκτέλεση.

Θέλουμε νὰ καταστήσουμε τὸ θέατρο μιὰ πραγματικότητα, ποὺ νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ πιστεῦει σ' αὐτὴν, καὶ ποὺ νὰ περιέχει γιὰ τὴν καρδιά καὶ γιὰ τὶς αἰσθήσεις, αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς συγκεκριμένης δαγκωματιᾶς ποὺ προκαλεῖ κάθε ἀληθινὴ αἴσθηση.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ποὺ τὰ ὄνειρα ἐνεργοῦν ἐπάνω μας καὶ ποὺ ἡ πραγματικότητα ἐνεργεῖ πάνω στὰ ὄνειρά μας, σκεπτόμαστε, πὼς εἶναι δυνατὸ νὰ ταυτίσει κανεὶς τὶς εἰκόνες τῆς σκέψης μ' ἕνα ὄνειρο, ποὺ θ' ἀποβεῖ ἀποτελεσματικὸ, ἐφόσον θὰ καταφέρει νὰ ἐκτοξευθεῖ μετὰ τὴν ὀρμὴ ποὺ χρειάζεται. Καὶ τὸ κοινὸ θὰ δώσει πίστη στὰ ὄνειρα τοῦ θεάτρου, φτάνει νὰ τὰ πάρει στ' ἀλήθεια γιὰ ὄνειρα καὶ ὄχι γιὰ ἀποτύπωμα τῆς πραγματικότητος· φτάνει νὰ τοῦ ἐπιτρέψουν ν' ἀπελευθερώσει μέσα του τὴ μαγικὴν ἐκείνη ἐλευθερίαν τοῦ οὐνείρου, ὥστε νὰ μὴ ἀναγνωρίζει μέσα σ' αὐτὸ τίποτ' ἄλλο, παρὰ ἔχνος τρόμου καὶ σκληρότητας.

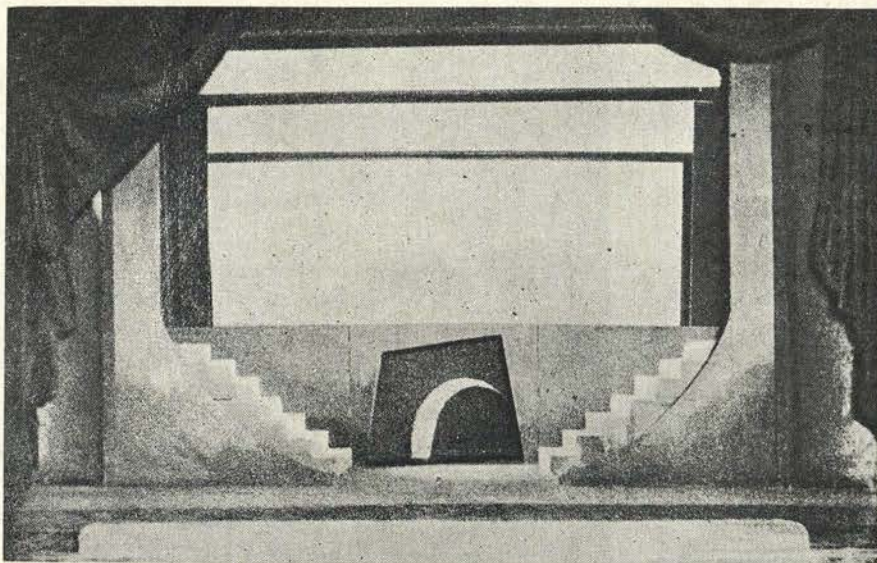
Ἀπ' ἐδῶ πηγάζει αὐτὴ ἡ ἐπὶ κλίση πρὸς τὴ σκληρότητα καὶ τὸν τρόμο, ἀλλὰ σὲ πεδίο πολὺ ἐκτεταμένον, καὶ ποὺ ἡ ἀπλοχωριά του νὰ βυθομετρεῖ ἀκέραια τὴ ζωτικότητα μας, νὰ μᾶς τοποθετῇ ἀντιμέτωπους πρὸς ὅλες μας τὶς δυνατότητες.

Ἀκριβῶς γιὰ νὰ συλλάβουμε τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ ἀπ' ὅλες τῆς τὶς πλευρᾶς, ἔχουμε κληροθῆ ὑπὲρ ἐνὸς θεάματος περιστροφικοῦ, ποὺ, ἀντὶ νὰ δημιουργεῖ μετὰ τὴ σκηνὴ καὶ τὴν αἴθουσα δυὸ χωριστοὺς, κλεισμένους μεταξὺ τους, κόσμους, χωρὶς δυνατὴ ἐπικοινωνία, νὰ μπορεῖ νὰ σκορπίζει τὶς ὀπτικές καὶ ἡχητικὲς ἀναλαμπές του σὲ ὁλόκληρὴ τὴν μᾶζαν τῶν θεατῶν.

Ἀκόμη καὶ τοῦτο : βγαίνοντας ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν συναισθημάτων ποὺ ὑπόκεινται σὲ ἀναλύσεις καὶ περιστρέφονται γύρω ἀπὸ τὰ πάθη, λογαριάζουμε νὰ θέσουμε τὸ λυρισμὸ τοῦ ἡθοιοῦ στὴν ὑπηρεσία ἐκδήλωσης ἐξωτερικῶν δυνάμεων· καί, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, νὰ μπάσουμε ὁλόκληρὴ τὴ φύση μέσα στὸ θέατρο, ὅπως προσπαθοῦμε νὰ τὸ διαμορφώσουμε.

Ὅσο κι ἂν φαίνεται ἕνα τέτοιο πρόγραμμα ἀπέραντον, δὲν ξεπερνᾷ ὥστόσο τὴν ἰδέαν τὸν ἴδιον τοῦ θεάτρου, ποὺ νομίζουμε, οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ, πὼς ταυτίζεται μετὰ τὶς δυνάμεις τῆς ἀρχαίας μαγείας.

Πρακτικὰ, θέλουμε ν' ἀναστήσουμε τὴν ἰδέαν ἐνὸς ὁλοκληρωτικοῦ θεάματος, ὅπου τὸ θέατρο θὰ βρεῖ τὸν τρόπο ν' ἀποσπᾷ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, ἀπὸ τὸ μιούζικ-χῶλ, ἀπὸ τὸ ἵπποδρόμιον, καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ ζωὴ ἐκεῖνον, ποὺ ἀνέκαθεν τοῦ ἀνῆκε. Αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς μεταξὺ θεάτρου τῆς ἀνάληψης καὶ πλαστικοῦ κόσμου μᾶς φαίνεται ἡλιθιότητα. Δὲν χωρίζεται τὸ σῶμα ἀπὸ τὸ πνεῦμα, οὔτε οἱ αἰσθήσεις ἀπὸ τὴ νόηση, προπάντων σὲ μιὰ περιοχὴ ὅπου ὁ ἀδιάκοπος ἀνανεούμενος κάματος τῶν ὁργάνων, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τραχεῖα τινάγματα γιὰ νὰ ξαναζωογονήσει τὴ διάνοησίν μας.



Σκηνικὸ τοῦ Ἀντονὲν Ἀργὼ γιὰ τὸ ἔργον "Ἡ ζωὴ εἶναι ὄνειρον" τοῦ Καλντερόν ποὺ ἀνεβάστηκε στὸ Θέατρο "Βιέ Κολομπιέ" τὸ 1922 ἀπὸ τὸν Σάρλ Ντυλὲν

Ὡστε, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ἡ μᾶζα κ' ἡ ἔκτασις ἐνὸς θεάματος ποὺ ἀπευθύνεται σ' ὁλόκληρον τὸν ὁργανισμό· ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά μιὰ ἐντατικὴ κινητοποίηση ἀντικειμένων, κινήσεων, σημείων, ποὺ νὰ χρησιμοποιοῦνται μετὰ καινούρια ἀντίληψη. Ὁ περιορισμένος ρόλος ποὺ ἀφήνεται στὴ διάνοησιν ὁδηγεῖ σὲ ἐνεργητικὴ συμπίεσιν τοῦ κειμένου· τὸ ἐνεργὸ μέρος ποὺ δίδεται στὴ σκοτεινὴ ποιητικὴ συγκίνηση ἐπιβάλλει συγκεκριμένα σημεία. Οἱ λέξεις μιλοῦν πολὺ λίγο στὸ πνεῦμα· ἡ ἔκτασις καὶ τ' ἀντικείμενα τοῦ μιλοῦν· οἱ καινούριες εἰκόνες τοῦ μιλοῦν, ἔστω καὶ ἂν γίνονται μετὰ λέξεις. Ἀλλὰ καὶ τὸ διάστημα, ὅταν βροντᾷ ἀπὸ εἰκόνες, ὅταν φουσκώνει ἀπὸ ἤχους, τοῦ μιλάει καὶ αὐτό, ἀρκεῖ νὰ ξέρει κανεὶς νὰ ἐξοικονομεῖ ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἀρκετὰς ἐκτάσεις διαστήματος τακτοποιημένες μετὰ σιωπὴ καὶ ἀκίνησιαν.

Πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀρχή, ἔχουμε τὴν πρόθεσιν νὰ δώσουμε ἕνα θέαμα, ὅπου αὐτὰ τὰ μέσα ἀμεσης δράσης θὰ χρησιμοποιοῦνται στὸ σύνολόν τους· δηλαδὴ ἕνα θέαμα, ποὺ δὲν θὰ φοβᾷται νὰ προχωρήσει ὅσο μακριὰ εἶναι ἀναγκαῖον, γιὰ τὴν ἐξερεύνησιν τῆς νευρικῆς μας εὐαισθησίας, μετὰ ρυθμούς, μετὰ ἤχους, μετὰ λέξεις, μετὰ ἀπηχήσεις καὶ μετὰ κελαιδισμούς, ποὺ ἡ ποιότητά τους καὶ τὰ καταπληκτικὰ τους κράματα ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς τακτικῆς ποὺ δὲν πρέπει νὰ διατυμπανισθεῖ.

Γιὰ τὰ λοιπὰ, καὶ γιὰ νὰ μιλήσω πιὸ καθαρά, οἱ παραστάσεις μερικῶν πινάκων τοῦ Grünewald ἢ τοῦ Ἱερώνυμου Bosch ἐξηγοῦν ἀρκετὰ τί μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνα θέαμα, ὅπου, ὅπως μέσα στὸ μυαλὸ ἐνὸς ὁποιοῦδήποτε ἀγίου, τ' ἀντικείμενα τῆς ἐξωτερικῆς φύσης θὰ ἐμφανίζονται σὰν πειρασμοί.

Ἐκεῖ, μέσα σ' αὐτὸ τὸ θέαμα ἐνὸς πειρασμοῦ, ὅπου ἡ ζωὴ πρόκειται νὰ τὰ χάσει ὅλα, καὶ τὸ πνεῦμα νὰ τὰ κερδίσει ὅλα, τὸ θέατρο πρέπει νὰ ξαναβρεῖ τὴν ἀληθινὴν του σημασίαν.

Δώσαμε ἄλλωστε ἕνα πρόγραμμα ποὺ θὰ ἐπιτρέψει, μετὰ καθαρῆς σκηνοθεσίας, ποὺ βρίσκονται ἐπὶ τόπου, νὰ ὁργανωθεῖ γύρω σὲ θέματα ἱστορικὰ ἢ τοῦ κοσμικοῦ σύμπαντος, γνωστὰ σὲ ὅλους.

Κ' ἐπιμένουμε στὸ γεγονὸς, ὅτι τὸ πρῶτον θέαμα τοῦ Θεάτρου τῆς Σκληρότητας, θὰ χεῖ γιὰ θέμα ἀπασχολήσεις κ' ἐγνῖες τῶν μαζῶν, πολὺ πιὸ πιεστικὲς καὶ πολὺ πιὸ ἀνησυχαστικὲς, ἀπὸ τὶς ἀπασχολήσεις καὶ τὶς ἐγνῖες τοῦ ὁποιοῦδήποτε ἀτόμου.

Πρόκειται μόνον τώρα νὰ ξέρομε, ἂν στὸ Παρίσι, πρὶν ἀπὸ τοὺς κατακλυσμούς ποὺ ἀναγγέλλονται, θὰ μπορέσουμε νὰ ἐξασφαλίσουμε ἀρκετὰ μέσα, οἰκονομικὰ καὶ ἄλλα, γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ὁ σκοπός μας, μέσα ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν σ' ἕνα τέτοιο θέατρο νὰ ζήσει, καὶ τότε αὐτὸ ὁποιοῦδήποτε θὰ κρατηθεῖ, γιὰτὶ ἀντιπροσωπεύει τὸ μέλλον. Ἡ μήπως θὰ χρειασθεῖ νὰ χυθεῖ καὶ λίγο ἀληθινὸ αἷμα, γιὰ νὰ διαηλωθεῖ καλύτερα ἡ σκληρότητα ποὺ διακηρύττομε.

Μετάφραση, Τ. Κ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ



ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ

ΕΝΑ ΠΡΟΣΩΠΟ ΖΗΤΕΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ...

Του ANTON ΤΖΟΥΛΙΟ ΜΠΡΑΓΚΑΛΙΑ

Έκλεισαν είκοσιπέντε χρόνια από το θάνατό του κι ο Πιραντέλλο παίζεται παντού και μ' επιτυχία. Παλιός του φίλος, ο Άντον Τζούλιο Μπραγκάλια — σκηνοθέτης, κριτικός, ιστορικός του Ιταλικού Θεάτρου — έχει γράψει το παρακάτω πορτρέτο του Σικελού δραματουργού:

Το θέαμα του άνικανοποίητου ανθρώπου που τυραγνισμένος από την προσωπική του δυστυχία, ζητάει τη λύτρωση στην τέχνη, όπως άλλος μεθάει για να ξεχάσει, ήταν εκείνο που μ' έντυπωσίασε περισσότερο, όταν ο Ρόσσο ντι Σάν Σεκόντο με παρουσίασε για πρώτη φορά στον Πιραντέλλο. Είμαστε πολύ νέοι. Τόν είδα ρημαγμένο από την δυστυχία. Δεν είχε ακόμα δοθεί ολοκληρωτικά στο Θέατρο. Κι ο Σάν Σεκόντο ήταν ακόμα στα πρώτα βήματα και γεμάτος αγωνία γι' αυτά που έγραφε, πήγαινε και τὰ διάβαζε στον Πιραντέλλο, που κι αυτός με τη σειρά του, του διάβαζε τὰ δικά του. Συνηθίζονταν τότε ακόμα αυτό του είδους οι λογοτεχνικές βραδιές. Κάθε βράδυ, μετά το φαγητό, ο Ρόσσο κ' εγώ, πηγαίναμε ως εκείνη την πάροδο της οδού Νομεντάνα που τόσα χρόνια έζησε ο μεγάλος συγγραφέας με το μυαλό γεμάτο σχέδια έργων, γεμάτο από ένα πλήθος θεατρικά πρόσωπα, που τὰ έκανε παρέα όλη τη μέρα και τὰ στρίμωχνε στο κεφάλι του για να τόν άποσπώιν από την οικογενειακή του δυστυχία. Ο δρόμος ήταν άραιά φωτισμένος και τὰ σπίτια σκόρπια σ' αυτή τη συνοικία. Ο "καθηγητής" ζούσε μετριότατα, παραδίδοντας μαθήματα στα κορίτσια του Ίνστιτούτου Ματζιστράλε, της πλατείας Τέρμινι, άκριβώς όπως κ' ένας άλλος φίλος, ο Λουίτζι Καπουάνα, που κείνο τόν καιρό μάλιστα παντρευόταν μια πολύ νέα μαθήτριά του, την Μπερναρντίνη. Στην ίδια σχολή δίδασκε άργότερα κι ο Βιταλιάνο Μπραγκάτι.

Καθισμένος πάντα στο γραφείο του ο Πιραντέλλο, στο μισοσκότεινο δωμάτιο — σκηνικό κατάλληλο για τὸ έργο του "Σκέψου μας Τζιακομίνο" — μ' ένα παλιό σάλι στα γόνατά του. Έχω ακόμα μπροστά στα μάτια μου αυτό τὸ σκέπασμα που περιγράφει ο ίδιος στις σκηνοθετικές οδηγίες κάποιου έργου του. Έμοιαζε σαν να 'ταν ο θώρακάς του, ή άμυνά του. "Όταν χτυπούσαμε την πόρτα του σπιτιού του, μία τρομαγμένη γυναίκα φωνή ρωτούσε από μέσα: "Ποιός είναι;" Ο Ρόσσο άπαντούσε: "Είμαστε ο Ρόσσο κι ο Μπραγκάλια". Η πόρτα άνοιγε από πάνω και παρουσιαζόταν ή κυρία Άντονιέτα με μάτια γεμάτα ύποψία. Τότε εγώ ξανάλεγα με τόνο καθησυχαστικό: "Είμαστε ο Ρόσσο κι ο Μπραγκάλια, έρχόμαστε κάθε βράδυ". Άμέσως παρουσιάζόταν κι ο καθηγητής. Μας έλεγε να περάσουμε μέσα με τη συνηθισμένη του έγκαρδιότητα, κι οδηγούσε τη γυναίκα του σε μία άλλη κάμαρα άριστερά. Η καχημένη ή Κυρία Άντονιέτα, εκτός από τις μαθήτρίες του σχολείου, ζήλευε την κόρη της και ύποπτευόταν όλους τούς φίλους του άντρα της. Παραφύλαγε πάντα στην πόρτα. Ποιός ξέρει τί να φοβόταν. Με άτέλειωτη ύπομονή ο Πιραντέλλο ύπόμεινε τούς φόβους της δυστυχισμένης, και για να την προσέχει, έμενε πάντα στο σπίτι όταν δεν είχε σχολείο. Παρ' όλα αυτά, του έκανε συνέχεια φοβερές σκηνές, παρουσιάζοντας τὰ πράγματα όπως τὰ βλέπε εκείνη. Άπ' αυτή ή Πιραντέλλο έμαθε να σκέπτεται τη σχετικότητα της πραγματικότητας, για να καταλήξει στο συμπέρασμα πώς δεν πρόκειται γι' αυτό που είναι, αλλά γι' αυτό που φαίνεται πώς είναι, γιατί στο τέλος αυτό καταλήγει να ενεργεί σά να ύπήρχε. Αυτό που εκφράζει σε τόσα έργα του και που συνοψίζεται στη φράση "δεν μπορούμε να ξέρουμε τί είναι" βγαίνει από την ίδια του την προσωπική πείρα και είναι τὸ κλειδί όλου του έργου του. Εμείς ξέραμε ότι ή γυναίκα του ήταν άρρωστη διανοητικά, με έμμνη ιδέα τη ζήλεια, αλλά κάναμε ότι δεν τὸ ξέραμε. Ύστερα από την οικονομική τους καταστροφή, ή ζωή στην πόλη, ή συνναστροφή του με τις μαθήτρες, ο κόσμος τών συγγραφέων κ' ίσως και

τὸ παράδειγμα τοῦ Καπούανα πού παντρεύτηκε μιὰ μαθητριά του, ἴσως ὅλα μαζί νά 'χαν σαλέψει τὸ μυαλό της. Δὲν μ' ἀρέσει νά θυμᾶμαι τίς λεπτομέρειες αὐτῆς τῆς φοβερῆς κατάστασης, μέσα στὴν ὁποία τολμούσαμε νά προσφέρουμε λίγη βοήθεια σ' αὐτὸν τὸν δυστυχῆ ἄνθρωπο, τὸν δεμένο σὲ μιὰ κόλαση ἀπὸ ψεύτικες κατηγορίες, στὶς ὁποῖες ἀπαντοῦσε μὲ τόση γλῶσσα καὶ τίς ὑπόφερε μὲ ἀγγελικὴ ὑπομονή. Αὐτὴ ἦταν ἡ πιὸ κλειστὴ περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ Πιραντέλλο, στὴν ὁποία εἶχε συνηθίσει νά ζεῖ καὶ νά στερεῖται τὰ πάντα, μὲ μοναδικὴ παρηγοριά τὸ γράψιμο. Χρόνια πολλὰ ἔζησε σ' αὐτὴ τὴ θλιβερὴ ἀπομόνωση, καὶ στὴν ἀναγκαστικὴ ἀγνόητα πού τοῦ ἐπέβαλε ὁ σεβασμὸς στὴν ἄτυχη γυναῖκα του. Πολὺ δὲ περισσότερο ἐκεῖνο πού τοῦ καταλόγιζε ἦταν ἀκριβῶς ἡ δῆθεν ἐλεύθερη ζωὴ του, πού ἀν πραγματικὰ τὴ ζοῦσε, δὲν θὰ μπορούσε ποτὲ νά 'χε αὐτὴ τὴν ἀνοχή, αὐτὴ τὴν μελαγχολικὴ ὑποταγὴ πού εἶχε ὁ τόνος τῆς φωνῆς του ὅταν προσπαθοῦσε νά πείσει ἢ νά καθυστερήσει τὴν καμμένη τὴν τρελή.

Ὁ Πιραντέλλο ἔμαθε νά ζεῖ μόνος, μὲ τὰ θεατρικὰ του πρόσωπα. Ἔμαθε νά τ' ἀγαπάει. Περισσότερο ἀπὸ δραματογράφος, ἦταν ἓνα χαμογελαστό, τραγικὸ πρόσωπο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, καὶ ὅταν τέλος βόηκε ἐκείνη πού ἤξερε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλη ἡθοιοπὸς νά ἐρμηνεύει τίς ἡρώιδες του, τὴν ἀγάπησε, πλατωνικὰ πάντοτε, γιατί εἶχε χάσει τὴ συνήθεια ν' ἀγαπάει φυσιολογικά. Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος, πού ἐπὶ τόσα χρόνια κατηγορήθηκε γιὰ γυναικάς, ἦταν ὠστόσο καταδικασμένος στὴ σαρκικὴ ἀποχή, γεγονός πού — θὰ τὸ πῶ χοντρά — τὸν ἔκανε νά κατευθύνει τὴ λάβα ἀπὸ τὸ ἡφαιστειῶδες του ταμπεραμέντο πρὸς τὰ σύνορα τῆς τέχνης, ὅπου οἱ μορφές τοῦ Τζιόκομιντο, τοῦ Λιολά, τοῦ Σκαρπαρόττα καὶ τοῦ Ἑρρίκου 4ου ἔγιναν ἀθάνατες. Μὴ μπορώντας νά ζήσει τὴ δικιά του ζωὴ, ζοῦσε τὴ ζωὴ τῶν ἡρώων του. Οἱ γιοὶ του ἦταν στὸ μέτωπο. Ζοῦσε μὲ τὴν γυναῖκα του καὶ τὴν κόρη του. Ἡ παρουσία καὶ τῆς γυναίκας του καὶ τοῦ πατέρα του, εἶχαν χαθεῖ. Περνοῦσε μὲ τὸ μικρὸ μισθὸ τοῦ καθηγητῆ καὶ μὲ κεῖνα πού κέρδιζε ἀπὸ τὴν συγγραφὴ, κυρίως μετὰ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ βιβλίου του “Ὁ μακαρίτης Ματία Πασιάλ” πού τὸν ἔκανε ξαφνικὰ γνωστόν. Ὁ Πιραντέλλο ἦταν ἀκόμα πεζογράφος καὶ ὄχι ἄνθρωπος τοῦ Θεάτρου. Δὲν εἶχε ἀκόμα γράψει τὸ “Ἔτσι εἶναι, ἂν ἔτσι νομίζετε”, πού ἔξανα-βόηκα τίς πρώτες του σελίδες δημοσιευμένες τὸ 1919 στὸ περιοδικό μου “Χρονικὰ ἐπικαιρότητας”. Δίσταζε νά γράφει θέατρο. Ὁ Ρόσσο καὶ ὁ Μαρτόλιο προσπαθοῦσαν νά τὸν πείσουν νά γράφει. Αὐτοὶ οἱ τρεῖς Σικελοὶ ἦταν πάντα μαζί. Τὸ πάθος τοῦ Ρόσσο καὶ τοῦ Μαρτόλιο γιὰ τὸ θέατρο, ὠρμάσαν σιγά-σιγά καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Πιραντέλλο γιὰ τὴ θεατρικὴ σύνθεση, πού σὰν ἀπὸ θαῦμα ἔμειλλε νά δώσει σάρκα καὶ ὅσα στὴν φαντασία του καὶ νά κάνει ἀληθινὸ ἀκόμη καὶ κεῖνο πού ἀλλιῶς μόλις θὰ κατάφερνε νά φανεῖ.

Δυὸ χρόνια ὕστερα ἀπὸ θυελλώδεις συζητήσεις, ὁ Πιραντέλλο, ὁ Μαρτόλιο καὶ ὁ Ρόσσο, κατάφεραν νά συμπήξουν τὸ θίασο τοῦ Μεσογειακοῦ Θεάτρου, στὸν ὁποῖο ἔλαβα μέρος καὶ ἐγὼ σὰν σκηνοθέτης. Ὁ θίασος στεγάστηκε στὸ θέατρο “Αρτζεντίν” τῆς Ρώμης τὸ 1919. Ἀπὸ τὸ 1915 ἐγὼ, ἔβγαζα τὸ περιοδικό “Ἡ ἐπιθεώρηση” στὸ ὁποῖο συνεργαζόταν ὁ Πιραντέλλο. Τὸ 1916 ἔβγαλα καὶ τὸ “Χρονικὰ ἐπικαιρότητας” καὶ σκηνοθέτησα ἓνα πρωτοποριακὸ φιλμ πού φυλάγεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Κινηματογράφου στὸ Παρίσι. Τὸ 1918 ἄνοιξα τὸ “Σπίτι τῆς Τέχνης Μπραγκάλια” στὸ ὁποῖο μετὰξὺ διαλέξεων καὶ ρεσιτὰλ χοροῦ, παρουσίαζα τίς πρώτες προσωπικὲς ἐκθέσεις τῶν Ντὲ Κίρικο, Ντέπερο, Μποτσιόνι, Σιρό-νι καὶ ντὲ Πίζις. Εἶχα δη-

μιουργήσει ἓνα καλλιτεχνικὸ κύκλο γύρω μου, καὶ γι' αὐτὸ, οἱ τρεῖς Σικελοὶ συγγραφεῖς μὲ εἶχαν σὲ ἐκτίμηση. Ὁ Πιραντέλλο παρακολουθοῦσε πάντα μὲ συμπάθεια ὅ,τι ἔκανα. Ποτὲ δὲν μ' ἀρνήθηκε μιὰ νομβέλα, μιὰ σκηνὴ ἢ ἓνα ἄρθρο. Ἦταν τακτικὸς συνεργάτης στὰ περιοδικὰ μου. Ὅταν ἄνοιξα τὸ “Θέατρο τῶν Ἀνεξαρτήτων” τὸ 1922, ἔγραψε ἀμέσως γιὰ μένα τὸ ἔργο του “Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ λουλούδι στὸ στόμα” καὶ γιὰ μερικὲς μέρες συνεργάστηκε μαζί μου στὴ σκηνοθεσία του. Ἐπειτα μοῦ παραχώρησε ἓνα ἄλλο καινούριο ἔργο του. “Στὴν ἔξοδο”, ὠραιότατο δράμα πού ἐρμήνευσε ἡ Μαρία Κάρι, μὲ τὴν ἐμπνευσμένη καθοδήγησή του πάντα, καὶ ἡ πρεμιέρα του ἔγινε μπροστὰ σ' ἓνα ἐκλεκτὸ ἀκροατήριον. Μεταξὺ ἄλλων ἦταν καὶ ὁ Θόρντον Οὐόλιντερ πού ἐκεῖ πῆρε τὴν ἰδέα νά βάλει νὰ μιλοῦν οἱ πεθαμένοι στὸ ἔργο του “Ἡ μικρὴ μας πόλη”.

Ἡ μεγαλύτερη ἀπόδειξη πὼς ζοῦσε τὴ ζωὴ τῶν θεατρικῶν του προσώπων ἀντὶ γιὰ τὴ δική του, ἦταν ὁ τρόπος πού ἐξηγοῦσε τὰ ἔργα του. Κανένας ἡθοιοπὸς ποτὲ δὲν θὰ μπορέσει νά μεταμορφωθεῖ, νά μεταφερθεῖ στὰ πιραντελλικὰ πρόσωπα ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Πιραντέλλο. Εἶχε τὴ δύναμη, κάθε φορὰ, ν' ἀνάβει ἀπὸ τὴν ἴδια δημιουργικὴ φλόγα, γεγονὸς πού τοῦ ἐπέτρεπε νά ξανα-βλέπει ὁλοζώντανες καὶ ὑπαρκτὲς τίς συλλήψεις του.

Ὅταν ὁ Πιραντέλλο ζοῦσε στὸ Βερολίνο, ἤμουνα καὶ ἐγὼ ἐκεῖ. Τὸ βράδυ συναντιόμαστε στὸ ρεστοράν “Βενέσια”, γιὰ νά πᾶμε μαζί στὸ θέατρο, καὶ ἔπειτα νά ἐπισκεφτοῦμε κανένα ἀπὸ κείνα τὰ παράξενα καμπάρὲ τοῦ μεταπολεμικοῦ Βερολίνου, στὰ ὁποῖα κυκλοφοροῦσαν τὰ πιὸ ἀπίθανα ἀνθρώπινα ὄντα. Ὁ Πιραντέλλο ἐνδιαφερόταν πολὺ γι' αὐτὰ. Καθὼς μιλοῦσε ἀπαισιὰ γερμανικά, ἔχοντας σπουδάσει στὴν Γερμανία, κατόρθωνε νά ἐκμαιεῖ σπάνιες ἐξομολογήσεις ἀπὸ μερικοὺς νεαροὺς, ντυμένους γυναῖκες, μὲ μακριὰ, ἀληθινὰ, δικά τους μαλλιά καὶ γυναικεῖους γοφούς. Ἦθελε νά γράφει καὶ γι' αὐτὸ γύρευε νά ἐξερευνήσει τὴν παράξενη ψυχολογία τους, τὴν ὁποία μετὰ θὰ 'βλεπε μέσα ἀπὸ τὰ δικά του μαγικά κάτοπτρα. Τὰ βράδια δὲν κουραζόταν ποτὲ, δὲν νύσταζε ποτέ! Εἶχε πάντα μαζί του πέντε-ἕξι πακέτα τσιγάρα “Ξάνθια” καὶ κάπνιζε συνέχεια. Τὸ ἴδιο ἔκανε μέχρι τὴ μέρα πού πέθανε. Κάθε βράδυ μοῦ “λεγε” ἓνα καινούριο μῦθο. Κάθε λεπτὸ εἶχε καὶ μιὰ καινούρια σύλληψη. Ὅλοι ξέρουν πὼς ὁ Πιραντέλλο ἔγραφε, ἀφοῦ εἶχε τακτοποιήσει ὅλο τὸ ὑλικὸ στὸ μυαλό του, μέχρι τὴν τελευταία λεπτομέρεια, σὰν νά 'ταν πραγματικὰ γεγονότα. Ἀνάφερε τὰ πρόσωπά του σὰν νά 'ταν ζωντανοὶ ἄνθρωποι, γνωστοὶ του, πού μᾶς μετέφερε τίς σκέψεις τους καὶ τίς κουβέντες τους. Ὅταν ἀποφάσιζε νά γράφει, δὲν τοῦ ἔμενε πιά νά κάνει παρὰ μόνον τὴ σύνθεση. Νά γιατί μπόρεσε νά γράφει σ' ἐπτὰ μέρες τὸ

Γιὰ τὰ 25 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Πιραντέλλο, ἔργα του παίχτηκαν σ' ὅλο τὸν κόσμον. Πιραντελλικὴ ἦταν καὶ ἡ ἐπιτυχία τῆς χρονιάς στὴν Ἀθήνα: Τὸ “Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε” ἀπὸ τὸν θίασο τοῦ Δημήτρη Μυράτ, μὲ τὴν Βούλα Ζουμπουλάκη στὸ βασικὸ ρόλο



“Εξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα”. Έγραφε στη μηχανή, πολύ άργά, μονάχα με τὰ δύο δάκτυλα. “Όταν τὸν ρωτοῦσαν γιατί δὲν μάθαινε νὰ χρησιμοποιεῖ καὶ τὰ δέκα δάκτυλα γιὰ νὰ γράφει γρηγορότερα, ἀπαντοῦσε πὼς δὲν τοῦ χρειαζόταν ἡ ταχύτητα, τουναντίον μάλιστα, τὸ ἄργό γράψιμο τὸν ἐξυπηρετοῦσε. “Ἐπρεπε νὰ ξανασυνθέσει στὸ χαρτί τοὺς διαλόγους πού τὰ πρόσωπα τοῦ εἶχαν κάνει μεταξὺ τους. “Ἐπρεπε νὰ τὰ ξανακούσει στὶς πιὸ ζωντανὲς λεπτομέρειές τους. Τὰ πρόσωπά του εἶχαν αὐτοσχεδιάσει γιὰ λογαριασμό τους κι αὐτὸς ἦταν ὁ πρῶτος τους θεατῆς.

Πληγωμένος ἀπ’ τὴ ζωὴ, καὶ δύσπιστος στὴ φαινομενικότητα τῶν πραγμάτων, ἐνδιαφερόταν μὲ πάθος γιὰ τὶς ἀνθρώπινες περιπτώσεις. Πικριανόνας, ἀλλὰ συγχρόνως μεθοῦσε ταξιδεύοντας καὶ συμμετέχοντας σ’ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς πού τοῦ ἦταν δυνατόν νὰ παρακολουθῇ. Ἦταν διψασμένος γιὰ κόσμο, πεινασμένος γιὰ ζωὴ, γι’ αὐτὸ καὶ ταξίδευε συνέχεια μὲ μιὰ ἐπιμονὴ πού ’κανε ἐντύπωση. Στὸ ἔργο του ἐκεῖνο πού δηλώνει πὼς ἡ κοσμικὴ ματαιότητα δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, λείει ἀλήθεια καὶ ψέματα μαζί. Λείει ἀλήθεια γιατί πραγματικὰ τὴν ματαιότητα τοῦ κόσμου τούτου τὴν ἤξερε καλὰ, καὶ λείει ψέματα, γιατί ἂν αὐτὲς οἱ μάταιες ἐκφράσεις ζωῆς τοῦ εἴλεπαν, θ’ ἀπογοητευόταν φοβερά. Ἀπὸ τὸν καιρὸ πού νέος τὸν ἔκανα παρέα μὲ τὸν Ρόσσο ντὶ Σὰν Σερόντο, ὁ Πιραντέλλο ἔγραφε :

“Νομίζω, πὼς ἡ ζωὴ εἶναι ἓνα πολὺ μελαγχολικὸ ἀστέιο. Ἐχουμε, χωρὶς νὰ ξέρουμε γιατί, οὔτε ἀπὸ τί, τὴν ἀνάγκη νὰ ξεγελάμε συνέχεια τὸν ἑαυτὸ μας μὲ τὴν αὐθόρμητὴ δημιουργία μιᾶς πραγματικότητας (Μιὰ γιὰ τὸν καθένα καὶ ποτὲ τὴν ἴδια γιὰ ὅλους) πού ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, ἀποκαλύπτεται μάταιη καὶ ἀπατηλὴ. “Ὅποιοι καταλάβει τὸ παιγνίδι, δὲν καταφέρει πιά νὰ ξεγελαστῇ, δὲν μπορεῖ πιά ν’ ἀπολαύσει, οὔτε νὰ ἐνθουσιαστῇ ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἡ τέχνη μου εἶναι γεμάτῃ συμπάθεια γιὰ ὅλους αὐτοὺς πού ξεγελιοῦνται, ὅμως ἡ συμπάθεια αὐτὴ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν ἄγριο ἐμπαιγμὸ τῆς μοίρας πού καταδικάζει τὸν ἄνθρωπο στὴν αὐταπάτῃ”.

Μὲ τὸ μόνιμο χαμόγελό του μπροστὰ στὸ δράμα, κυριαρχοῦσε πάνω στοὺς ἀνυποψίαστους ἀνθρώπους, μὲ τὰ διαπεραστικὰ του μάτια, μὲ τὸ σαγόνι του πού ’μοιαζε σάτυρου πανέξυπνου, πού ὅλα τὰ βλέπει ἀλλὰ πιά δὲν γελᾷ, μὲ τὸ μυαλό πάντα κατακάθαρο, ἀεικίνητο στὸ ἀτέλειωτο ἐνδιαφέρον του γιὰ ὅλες τὶς ἐκφράσεις τῆς ζωῆς, πού τὶς ἐβρίσκει ὅλες θαυμάσιες. Αὐτὴ ἡ λεπτὴ ἀνησυχία γιὰ τὴν βαθεῖα ἔννοια τῆς ζωῆς, δὲν ὀδηγοῦσε στὴν ἐπανάσταση μὲ τὴν ὁποία κατὰπληξε τὰ ξένα ἀκροατήρια. Μιὰ φορὰ τὸν σφύριξαν, κι αὐτὸς χαμογελοῦσε εὐχαριστημένος στὰ καμαρίνια, γιατί ἂν οἱ θεατὰ διαμαρτύρονταν, αὐτὸ σήμαινε πὼς εἶχε κάνει μιὰ ἀνακάλυψη ἀπὸ κείνες πού δὲν ἀγαπᾷ τὸ κοινό. Εἶπε : “Μὲ σφύριζουν! Εἶμαι ἀκόμα νέος!” καὶ τὰ μικρὰ, φλογερὰ του μάτια ἔβγαζαν σπῆθες. Θυμᾶμαι ἓνα ἄλλο βράδυ πού τὸν ἐβρίξαν ἄσχημα. Ἦταν ἡ πρεμιέρα τοῦ “Ἐξὴ πρόσωπα ζητοῦν συγγραφέα”. Τὸ 1921, στὸ θέατρο “Βάλλε”. Ἡ πλατεία τὸν φώναζε τρελλὸ καὶ τὸ πλῆθος στὸν δρόμο τὸν δέχτηκε μὲ γέλια καὶ θόρυβο, καθὼς ἔφευγε μαζί μὲ τὸν Βεργκάνι κ’ ἔναν ἀλλοῦ θαυμαστῇ του, χαμογελώντας μὲ τὸ συνηθισμένο του χαμόγελο γεμάτο ἐπιείκεια. Αὐτὸ τὸ ἴδιο ἔργο θὰ ἔθεωρεῖτο ἀργότερα τὸ ἀριστοῦργμά του καὶ θὰ παιζόταν σ’ ὅλα τὰ θέατρα τοῦ κόσμου.

Στὰ σφυρίγματα ἔλαμπε, γιατί ἤξερε πὼς εἶχε πεῖ πράγματα πού προκαλοῦσαν ἀκόμα τὴν ἀντίδραση. Δὲν δούλευε ποτὲ γιὰ τὴν πλατεία, γι’ αὐτὸ καὶ τὸ ἔργο του εἶναι πρωτότυπο. Πρωτοποροῦσε στὴν ἐποχὴ του. Ἐπειδὴ δὲν τὸν καταλάβαιναν, οἱ πιὸ ἀνόητοι τὸν κοροῖδευαν, κ’ οἱ πιὸ δειλοὶ κρυφὰ τὸν συμπαθοῦσαν. “Ὅμως θυμᾶμαι μερικὲς πρεμιέρες τοῦ στὰ θέατρα τοῦ Βερολίνου καὶ τοῦ Παρισιῦ, ὅπου οἱ θεατῆς, ἀπὸ ράτσα περισσότερο ἐγκεφαλικὴ καὶ λιγότερο αὐθόρμητη, σφίγγανε τὰ χέρια στοὺς κροτάφους τους, προσπαθώντας νὰ παρακολουθήσουν τὸν καταβλητικὸ διάλογο ἀπὸ τοῦ φοβεροῦ ἐρευνητῆ μὲ τὴν ἀπάνθρωπὴ διχύγεια, πού ἄστραφτε ἀπὸ πικρὸ σαρκασμὸ, στὴ διαβολικὴ, σγεδὸν ἀστυνομικὴ, ψυχολογικὴ του ἀναζήτησι. Οἱ ἐνοχλητικὲς ἀνακαλύψεις, στὶς ὁποῖες ὀδηγοῦσε ἡ στενὴ του διαλεκτικὴ, γέμιζαν ἐκπληξὴ τὰ ξένα ἀκροατήρια, καὶ τὰ ταραζοῦσε ὁ ἀνθρώπινος τόνος πού διαφαινόταν κάτω ἀπὸ τὸ πικρὸ του χαμόγελο. “Ἀλλ’ ὅσοι, τὸ μόνιμο χαμόγελο τοῦ Πιραντέλλο σήμαινε ἀκριβῶς αὐτὸ. “Ἦξερε πὼς οἱ ἄνθρωποι δὲν θέλουν νὰ ξέρουν τὴ δική τους ἀλήθεια, καὶ πὼς θέλουν μονάχα νὰ διασκεδάσουν χωρὶς σκέψεις. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο ἡ διαλεκτικὴ τῆς φιλοσοφίας του, ἡ ψυχολογικὴ του ἀνάλυση, ἡ ἀνατομία τῶν χαρακτήρων πού δίνει δύναμη στοὺς φοβεροὺς του συλλογισμούς, εἶναι καὶ ἡ ἱκανότητα τῆς ἀπ’ εὐθείας κι ἄμεσης

ἐπικοινωνίας, ἡ ὁποία ὀφείλεται στὴ διάλεκτο πού χρησιμοποιεῖ καὶ ἡ ὁποία δίνει ἐκπληκτικὴ δύναμη στὰ δημιουργήματά του. Τὴ πρόβλημα τῆς γλώσσας τοῦ Πιραντέλλο στὴν ἐξέτασή του θεάτρου του, εἶναι ἀρκετὰ σπουδαῖο, δεδομένου ὅτι ἡ γλώσσα του, ἀντίθετα μὲ τὴν γραφόμενη, εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ ζωντανὲς ἐκφράσεις. Εἶναι μιὰ μοντέρνα ἀντίδραση στὴν ἀκαδημαϊκὴ γλώσσα, τὴ φτιαγμένη ἀπὸ νεκρὲς λέξεις καὶ βαλσαμωμένες φόρμες. Τὸ θέατρο θέλει γλώσσα ζωντανή, γι’ αὐτὸ καὶ τὸ εἶδος τοῦ στυλιζαρισμένου καὶ λογοτεχνικοῦ θεάτρου δὲν κατορθώνει πιά νὰ φέρει τὸν σύγχρονο θεατὴ κοντὰ στὰ πρόσωπα τοῦ μύθου κατὰ τρόπο ἄμεσο κι ἀβίαστο. Τὰ πρόσωπα, στὰ λογοτεχνικὰ εἶδη τοῦ θεάτρου, μιᾶνε μιὰ γλώσσα συχνὰ προσποιητὴ καὶ ψεύτικη. Δὲν προκαλοῦν οὔτε τὸ κλάμα, οὔτε τὸ γέλιο. Εἶναι ἀγάματα, φιγοῦρες, κοστοῦμια, κοῦκλες. “Ὅλα γίνονται μὲ ὑπολογισμὸ καὶ μὲ ψυχρὴ σκέψη. Ὁ Πιραντέλλο λάτρευε τὴ γλώσσα τὴν καθημερινὴ καὶ μὲ τὸ “Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε”, ἀπόδειξε πὼς ἀναγνώριζε τὴ δύναμη τοῦ αὐτοσχεδίου θεάτρου, πού εἶναι ἡ μεγαλύτερη δόξα τοῦ Ἰταλικοῦ Θεάτρου καὶ ἡ πιὸ ἀξιόλογη σκηNIKὴ ἐφεύρεση τοῦ παγκόσμιου θεάτρου. Ἡ εὐκρινεία τῆς πρόζας τοῦ προερχόταν ἀπ’ αὐτὸν τὸν ἴδιο τὸ ρυθμὸ τῶν αἰσθημάτων πού γεννιόταν τὸ ἓνα πίσω ἀπ’ τ’ ἄλλο, μέσα στὸν ἀναβρασμὸ τῆς ζωῆς. Γι’ αὐτὸ κ’ οἱ φράσεις του δὲν μποροῦσαν νὰ ’ναι μακρινὲς, ἀκαδημαϊκὲς. Οἱ προτάσεις του ἀνταποκρίνονταν στὸ χτύπο τῆς καρδιᾶς του, μπροστὰ στὶς ἀνακαλύψεις πού ἔκανε ὅταν σκεπτόταν τὶς φόρμες πού ἀναπάντεχα παίρνει ἡ ζωὴ. Γι’ αὐτὸ καὶ ὁ πατέρας στὸ “Ἐξὴ πρόσωπα ζητοῦν συγγραφέα” λέει : “Τὸ δράμα γιὰ μένα εἶναι ὅλο ἐδῶ, στὴ συνείδησή πού ἔχω πὼς ὁ καθένας μας πιστεῖει πὼς εἶναι ἓνας, ἐνῶ δὲν εἶναι ἀλήθεια”.

Ἦξερε νὰ βασίξει τὴν βαθεῖα του σκέψη γιὰ τὶς τραγικὲς περιπτώσεις τῶν ἀνθρώπων πού εἶναι ἀβέβαιοι γιὰ τὴν φαινομενικὴ τους φόρμα, πᾶνω στὶς ἐνστικτώδεις καὶ φυσικὲς σκηνικὲς ἐκδηλώσεις τῆς αὐτοσχεδίας κωμωδίας, πού μόνο αὐτὴ εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς ἰδιοσυγκρασίας μας καὶ ἔξερει νὰ μεταφράζει τὶς ἄμεσες ἀντιδράσεις σὲ φαινόμενα πραγματικότητας. Νὰ λοιπὸν ἡ πιὸ λαϊκὴ κ’ ἐμπνευσμένη σκηνικὴ φόρμα στὴν ὑπηρεσία μιᾶς ἐξελιγμένης καὶ μοντέρνας φιλοσοφίας. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀντίδραση τοῦ Πιραντέλλο ἀπέναντι στὸ θέατρο χαρακτήρων, στὸ θέατρο τῆς φωτογραφικῆς καὶ κινωπτικῆς πραγματικότητας. Στὸ “Ἐξὴ πρόσωπα ζητοῦν συγγραφέα” ἐπανέρχεται ἀκριβῶς, στὴν πιὸ ὑψηλὴ φόρμα τῆς σκηνικῆς τέχνης πού γνώρισε ποτὲ ὁ κόσμος, τὴν Κομέντια ντελ “Ἀρτε”. Ὁ Πιραντέλλο ἦταν, ἀπὸ μιὰ ἀποψη, ὁ ἀντι-Γκολντόνι. “Ὅχι γιατί πέρασε πέρα ἀπὸ τὸν νατουραλισμὸ καὶ τοὺς χαρακτήρες τῶν κοινῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ γιατί ἐξετίμησε τὴν μεγάλῃ ἀξία τῆς Κομέντια ντελ “Ἀρτε”.

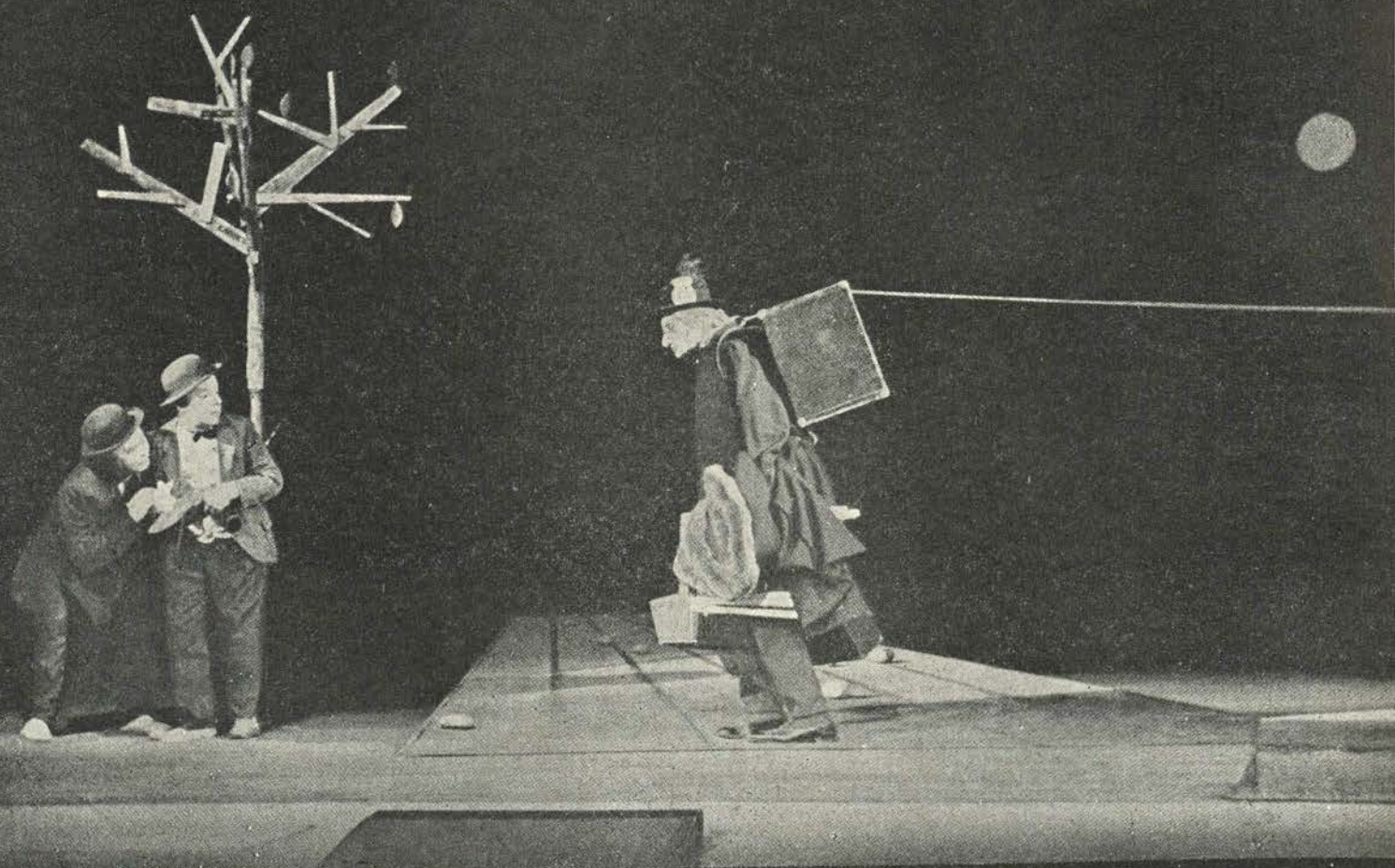
Ἐχω πεῖ πολλές φορές πὼς ἡ ἀληθινὴ, ἡ μεγάλῃ τέχνη, εἶναι πάντα προμελετημένη. Πιστεύω πὼς ἡ κωμωδία, ἡ αὐτοσχεδία, φαίνεται πὸ εὐγενικὴ κάθε φορὰ πού ἦταν καλὰ προμελετημένη, καὶ πὼς ἡ κωμωδία ἡ γραπτὴ ἦταν πιὸ μεγάλῃ κάθε φορὰ πού ἔμοιαζε αὐτοσχεδία. Νὰ γιατί στὴν ἀληθινὴ τέχνη — πού εἶναι πάντα μία — τὰ δύο εἶδη πλησιάζουν, ἐνώνονται καὶ παίρνει τὴ γνώση τὸ ἓνα ἀπ’ τ’ ἄλλο. “Ἡ τοπικὴ διάλεκτος τοὺς συγγραφεῖς — ἔλεγε ὁ Πιραντέλλο — δὲν εἶναι καθρέφτης ἀλλὰ ἀληθινὴ κι αὐτοῦσια δημιουργία. Ἡ ζωὴ μιᾶς περιοχῆς, στὴν πραγματικότητά πού τὴν δίνει ὁ Βέργκα, δηλαδή ὅπως αὐτὸς τὴν βλέπει, ὅπως αὐτὸς τὴν νιώθει, ὅπως ἀναδύει καὶ ζεῖ μέσα του, δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστῇ ἀλλιῶς ἀπ’ ὅ,τι τὴν ἐκφράζει ὁ Βέργκα. Αὐτὴ ἡ γλώσσα εἶναι ἡ ἴδια τοῦ ἡ δημιουργία, φτιαγμένη ὅχι ἀπὸ λέξεις πού θέλουν νὰ ’ναι ὥραιες ἢ ἀσχημες, ἀλλὰ ἀπ’ αὐτὰ πού θέλει νὰ πεῖ καὶ πού λέγοντάς τα τὰ κάνει νὰ ζοῦν.”

Οἱ ράτσες μὲ τὸ ζεστὸ ταμπεραμέντο, οἱ ράτσες οἱ γραφικὲς, αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νὰ βροῦν ἐκφράσεις χρωματικὰ ἀντίστοιχες σὲ μιὰ ψυχικὴ κατάσταση, σὲ μιὰ αἰσθήση. Κανένας καλύτερα ἀπὸ μένα, δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβει αὐτὴ τὴν ἀνάγκη. “Όταν οἱ κριτικοὶ μιᾶνε γιὰ τὴν σπασμένη σύνταξί τοῦ Πιραντέλλο, ἐνώνοντας τὴν κομματιαστὴ του πρόταση, κρίνουν ἀκριβῶς τὴ γλώσσα πού μιλιέται, τὴν ζωντανὴ ἐκφραση πού ’ναι φυσικὰ νευρικὴ. Ὁ Πιραντέλλο ἔγραφε : “Δὲν εἶναι λάθος τῶν ἰταλῶν συγγραφέων, οὔτε φτώχεια ἐπαναλαμβάνω, ἀλλὰ ἀντίθετα πλούτος ἀληθινὸς καὶ ζωντανὸς γιὰ τὴν λογοτεχνία τους, ἡ χρησιμοποίησι τῆς ντόπιας γλώσσας σὲ κάθε περιοχὴ”. Ντόπιο ἦταν καὶ τὸ παλιὸ σάλι πού τοῦ ζεστῆται τὰ γόνατα κάτω ἀπ’ τὸ γραφεῖο, στὴ φτωχικὴ του κάμαρα τὸ 1915 καὶ μέσα τοῦ ὁποῖο “ὁ ἀγαπητὸς καθηγητῆς” τῆς νιότης μου, τυλίχτηκε πεθαίνοντας.

Μετὰφραση ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ

ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΓΚΟΝΤΟ



Περιμένοντας τὸν Γκοντὸ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ — ΛΑΚΥ — ΠΟΤΖΟ — ΕΝΑ ΑΓΟΡΙ

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Ἐξοχικός δρόμος, μὲ δέντρο. Σούρουπο. Ὁ Ἑστραγκόν, καθισμένος κατάχαμα, πασχίζει νὰ βγάλει τὸ παπούτσι του. Τὸ τραβάει μὲ τὰ δύο του χέρια, κοντανασαίνοντας. Σταματᾷ ἀποκαμωμένος, ξεκουράζεται, ξαναρχίζει. Μπαίνει ὁ Βλαδίμηρος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀφήνοντάς το πάλι): Τίποτα δὲν γίνεται. ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Προχωρώντας μὲ μικρὰ ἀκαμπτα βήματα, ἀνοιχτὰ τὰ σκέλια): Ἔτσι λέω κ' ἐγώ. (Στέκεται). Χρόνια τώρα προσπαθῶ νὰ διώξω αὐτὴ τὴ σκέψη. Βλαδίμηρε—λέω στὸν ἑαυτὸ μου—ἐσο λογικός. Δὲν τέλειωσαν ὅλ' ἀκόμα. Καὶ ξαναπέφτω στὸν ἀγώνα. (Ἀφαιρεῖται, ὄνειροπολώντας τὸν ἀγώνα. Στὸν Ἑστραγκόν). Εἶχες, δὲν εἶχες—ἦρθες πάλι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἦρθα, ἔ; ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Χαίρομαι πού σέ ξαναβλέπω. Ἐλεγα πὼς δὲν θὰ ξαναγύριζες.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κ' ἐγὼ τὸ ἴδιο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐπὶ τέλους, μαζὶ καὶ πάλι. Πὼς νὰ γιορτάσουμε, ἀλήθεια, τὸ γεγονός; (Συλλογιέται). Σήκω νὰ σέ φιλήσω. (Τοῦ δίνει τὸ χέρι).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ὀργισμένος): Ὅχι τώρα, ὄχι τώρα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Πληγωμένος, ψυχρά): Μπορεῖ νὰ πληροφορηθεῖ κανεὶς πού διήλθεν ἡ Ἐξοχότης σας τὴ νύχτα;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σ' ἕνα χαντάκι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἐκπληκτός): Σ' ἕνα χαντάκι! Ποῦ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Χωρὶς νὰ δείχνει πούθενά): Κατὰ κεῖ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Καὶ δὲν σέ δεῖραν;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μὲ δεῖραν; Καὶ βέβαια μὲ δεῖραν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Οἱ ἴδιοι πάλι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Οἱ ἴδιοι; Ποῦ νὰ ξέρω; (Παύση).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὅταν τὸ καλοσκέφτομαι... ὅλ' αὐτὰ τὰ χρόνια, ἀπὸ τότε... ἀναρωτιέμαι... τί θὰ 'σουνα τώρα... χωρὶς ἐμένα... (Ἀποφασιστικά). Μιὰ φούχτα κόκκαλα θὰ 'σουνα—μάλιστα!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐ, κ' ἐπειτα;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Τί ἐπειτα; Λίγο τὸ 'χεις αὐτό; (Παύση. Ζωηρά). Ἀλλὰ πὲς τί ὠφελεῖ νὰ ἀπελπίζομαστε τώρα; Καλὰ δὲ λέω; Ἐπρεπε νὰ τὰ σκεφτοῦμε αὐτὰ τότε, στὰ ἐννακόσια, πού ὁ κόσμος ἦταν ἀκόμα νέος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ὡ, σταμάτα πιά τίς μπαρούφες καὶ βόηθα με νὰ βγάλω αὐτὸ τὸ κερατένιο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πιασμένοι χέρι—χέρι θὰ 'μαστε ἀπ' τοὺς πρώτους πού θὰ πέφταμε ἀπὸ τὸν Πύργο τοῦ Ἀϊφελ. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ μᾶς εἶχαν κάποια ὑπόληψη. Τώρα εἶναι πολὺ ἀργά. Οὔτε ν' ἀνεβούμε δὲν θὰ μᾶς ἀφήσουν. (Ὁ Ἑστραγκόν τραβάει ὀργισμένος τὸ παπούτσι του). Τί κάνεις ἐκεῖ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ευπολιέμαι. Ἐσὺ δὲν ευπολήθηκες ποτέ σου;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Στὸ 'χω πεῖ χιλιάδες φορές: Πρέπει νὰ βγάλουμε κάθε μέρα τὰ παπούτσια μας. Ἀλλὰ πού νὰ μ' ἀκούσεις!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Χαμηλόφωνα): Βόηθα με!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πονᾷς;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἄν πονᾶω! Μὲ ρωτᾷς ἂν πονᾶω!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Θυμωμένος): Ἐλα δά, μόνο ἐσὺ πιά ὑποφέρεις σ' αὐτὸ τὸν κόσμο! Ἐμένα δὲν μὲ λογαριάζεις ποτέ. Νὰ πέρναγες μονάχα τί περνᾶω—καὶ θὰ σοῦ 'λεγα ἐγώ!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Πονᾷς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἄν πονᾶω! Μὲ ρωτᾷς ἂν πονᾶω!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δείχνοντας τὸ παντελόνι του): Κουμπώσου.

Ὅσο καὶ νὰ πονᾷς, τὸ κουμπωμα εἶναι ἀπαραίτητο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σκύβοντας): Ἐχεις δίκιο. (Κουμπώνεται).

Δὲν κάνει νὰ παραμελοῦμε κάτι τέτοια μικροπράματα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί τὰ θές, πάντα περιμένεις τὴν τελευταία στιγμή.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ὀνειροπόλα): Ἡ τελευταία στιγμή... (Συλλογιέται). Ἀργεῖ, μὰ εἶναι ὠραία ὅταν ἔρχεται. Ποιὸς τὸ 'πε αὐτό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατί δὲν μὲ βοηθᾷς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὡρες—ὥρες ὥστόσο τὴ νοιώθω νὰ σιμῶνει. Καὶ μοῦ φαίνεται πολὺ παράξενο. (Βγάζει τὸ καπέλο του, ρίχνει μὴ ματιὰ μέσα, τὸ ψάχνει, τὸ τινάζει, τὸ ξαναβάζει). Πὼς νὰ τὸ περιγράψω; Κάτι σὰν ἀνακούφιση καί... (Ψάχνει γιὰ τὴ λέξη)... καὶ τρομάρα (Μὲ ἔμφαση). Μὲ τρομάζει. (Βγάζει πάλι τὸ καπέλο του καὶ κοιτάζει μέσα).

Περίεργο! (Τὸ χτυπᾷ σὰ νὰ θέλει νὰ βγάλει κάτι ἀόρατο πού βρισκεται μέσα του· τὸ κοιτάζει πάλι, τὸ ξαναβάζει). Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ γίνει.

(Ὁ Ἑστραγκόν, σὲ μιὰ τελευταία προσπάθεια, καταφέρνει νὰ βγάλει τὸ παπούτσι του. Ρίχνει ἕνα βλέμμα μέσα, τὸ ψαχουλεύει μὲ τὸ χέρι του, τὸ γυρίζει ἀνάποδα, τὸ τινάζει, ψάχνει στὸ χῶμα, δὲν βρίσκει τίποτε, ξαναχώνει τὸ χέρι του καὶ ψαχουλεύει—κοιτάζοντας σὰ χαμένος μπροστά του). Λοιπὸν;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Νὰ δῷ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί νὰ δεῖς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Προσπάθησε νὰ τὸ ξαναβάλεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀφοῦ ἐξετάσει τὸ πόδι του): Ἄς το νὰ πάρει λίγο ἄερα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἴδε ὁ ἄνθρωπος! Κατηγορεῖ τὰ παπούτσια του γιὰ τὰ ἐλαττώματα τῶν ποδιῶν του. (Βγάζει ἀκόμα μιὰ φορὰ τὸ καπέλο του, κοιτάζει μέσα, τὸ ψαχουλεύει, τὸ χτυπᾷ, φυσάει μέσα, τὸ ξαναβάζει). Αὐτὸ ἀρχίζει νὰ μὲ τρομάζει. (Σιωπῇ. Ὁ Βλαδίμηρος εἶναι βυθισμένος σὲ σκέψεις· ὁ Ἑστραγκόν παίξει μὲ τὰ δάχτυλα τοῦ ποδιοῦ του, γιὰ ν' ἀερσθοῦν καλύτερα). Ἀπ' τοὺς ληστὲς σώθηκε ὁ ἕνας. (Παύση). Δίκαιη ἀναλογία. (Παύση). Γκογκό...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ναί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κι ἂν μετανοήσουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Νὰ μετανοήσουμε...γιατί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὡ... (Σκέπτεται). Δὲν χρειάζεται τώρα νὰ μπούμε στὶς λεπτομέρειες.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ποῦ γεννηθήκαμε, μήπως;

(Ὁ Βλαδίμηρος ξεσπάει σ' ἕνα ἀκράτητο γέλιο· τὸ πνίγει ὁμως

σχεδόν άμέσως, πιέζει με τὸ χέρι τὸ στομάχι του, τὸ πρόσωπό του εἶναι ὅλο συσπάσεις).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν τολμάει πιά κανεὶς οὔτε νὰ γελάσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀπαγορεύεται — φρίκη!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μόνο τὸ χαμόγελο. (Τὸ πρόσωπό του φωτίζεται ξαφνικὰ ἀπὸ ἓνα χαμόγελο, πὺν διαρκεῖ κάπου ἓνα λεπτό· σοβαρεύεται ἀπτότομα). Δὲν εἶναι τὸ ἴδιο. Τέλος πάντων... (Παύση). Γκογκό...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Νευριασμένος) : Τί εἶναι πάλι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Διάβασες ποτέ σου τὴ Βίβλο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὴ Βίβλο... (Προσπαθεῖ νὰ θυμηθεῖ). Πρέπει νὰ τῆς ἔχω ρίξει μιὰ ματιά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Κατάπληκτος) : Καλὰ, δὲν μάθατε στὸ σχολεῖο τὸν λόγο τοῦ Θεοῦ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ξέρω γὼ ποιανοῦ λόγο μάθαμε στὸ σχολεῖο!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ τὸ ἐπέβαλλε ὁ κανονισμός.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεῖ. Θυμᾶμαι μόνο τοὺς χάρτες τῶν Ἀγίων Τόπων. Ὡραῖοι. Χρωματιστοί. Ἡ Νεκρὴ Θάλασσα ἦταν σκοτωμένο θαλασσί. Ὅταν τὴν κοιτοῦσα, μ' ἔπιανε δίψα. Ἐκεῖ, ἔλεγα, θὰ περάσουμε τὸν μῆνα τοῦ μέλιτος. Θὰ κολυπάμε. Θὰ ἴμαστε εὐτυχισμένοι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐσὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἴσους ποιητής.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἦμουνα. (Δείχνει τὰ κουρέλια του). Ὅλο φάνερο. (Σιωπὴ).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί ἔλεγα; ... Πῶς πάει τὸ πόδι σου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρήσκειται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀ, ναί, τὸ βρήκα : γιὰ τοὺς δυὸ ληστές. Θυμᾶσαι τὴν ἱστορία τους;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁχι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλεις νὰ σοῦ τὴν πῶ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁχι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ περνοῦσε ἡ ὥρα. (Παύση). Ἦταν δυὸ ληστές πὺν τοὺς σταύρωσαν μαζί με τὸν Σωτήρα μας. Λένε —

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μαζί με ποιόν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν Σωτήρα μας. Δυὸ ληστές. Λένε ὅτι ὁ ἓνας σώθηκε καὶ ὁ ἄλλος... (ψάχνει νὰ βρεῖ τὴν ἀντίθετη λέξη)... καταδικάστηκε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σώθηκε ἀπὸ τί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀπ' τὴν κόλαση.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω. (Δὲν κουνιέται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὡστόσο... (Παύση)... πῶς ἔγινε καί... Ἐλπίζω νὰ μὴ σὲ κουράζω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ἀκούω.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς ἔγινε, λέω, κι ἀπ' τοὺς τέσσερις Εὐαγγελιστὲς μόνο ὁ ἓνας μιλάει γιὰ τὸν ληστὴ πὺν σώθηκε; Καὶ οἱ τέσσερις ἦταν ἐκεῖ γύρω. Κανέννας ἄλλος ὅμως δὲν ἀναφέρει τὸ περιστατικό. (Παύση). Ἐλα, Γκογκό, πρόσεξέ με, κάπου — κάπου δίνε βάση σ' αὐτὰ πὺν λέω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ προσποιητὸ ἐνθουσιασμό) : Τί ἐνδιαφέρουσα, τί συναρπαστικὴ ἱστορία!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ ἓνας στοὺς τέσσερις! Ἀπὸ τοὺς ἄλλους, οἱ δυὸ δὲν ἀναφέρουν τίποτα γιὰ ληστές καὶ ὁ τρίτος λέει ὅτι τὸν βρῖσανε κ' οἱ δυὸ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιόν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί λέει τοῦτος-δῶ, μωρέ. (Παύση). Ποιὸν βρῖσανε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν Κύριο ἡμῶν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιατί δὲν θέλησε νὰ τοὺς σώσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀπ' τὴν κόλαση;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁχι, ρὲ χαμένε! Ἀπ' τὸ θάνατο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θάρρεψα πῶς εἶπες ἀπ' τὴν κόλαση.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀπ' τὸ θάνατο, ἀπ' τὸ θάνατο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λοιπόν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν, πρέπει νὰ καταδικάστηκαν κ' οἱ δυὸ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ γιατί ὅχι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ ὁ Ἀπόστολος λέει ὅτι ὁ ἓνας σώθηκε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Παναπεῖ πῶς δὲν συμφωνοῦν σ' αὐτὸ τὸ σημείο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ καὶ οἱ τέσσερις ἦταν ἐκεῖ. Καὶ μόνο ὁ ἓνας μιλάει γιὰ τὸν ληστὴ πὺν σώθηκε. Γιατί νὰ πιστέψουμε κεῖνον κι ὅχι τοὺς ἄλλους.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ ποιὸς τὸν πιστεύει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁλος ὁ κόσμος. Εἶναι ἡ μόνη ἐκδοχὴ πὺν συζητιέται σήμερα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ κόσμος εἶναι γιὰ τὰ πανηγύρια.

(Σηκώνεται μὲ δυσκολία, πάει κουτσαίνοντας στὸ ἄκρο ἀριστερά, κοιτάζει μακρυνὰ βάζοντας τὸ χέρι ἀντήλιο, γυρίζει, πάει στὸ ἄκρο δεξιὰ, ἀγναντεύει στὸ διάστημα. Ὁ Βλαδίμηρος τὸν παρακολουθεῖ, ἔπειτα πηγαίνει καὶ σηκώνει τὸ παπούτσι του, τὸ ἐξετάζει, τὸ ρίχνει μὲ σιχασιὰ χάμον).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πούφ! (Φτύνει).

(Ὁ Ἐστραγκὸν προχωρεῖ πρὸς τὸ κέντρον τῆς σκηνῆς, σταματᾷ μὲ τίς πλάτες γυρισμένες στὸ ἀκροατήριον).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὡραῖο τοπίο. (Γυρίζει, προχωρεῖ ὡς τὸ προσκήνιο, ἀντικρύζει τὸ κοινό). Σὲ ἐμπνέει. (Γυρίζει πρὸς τὸν Βλαδίμηρο). Ἄντε, πᾶμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μπορούμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀ, ναί (Παύση). Εἶσαι σίγουρος πῶς εἶναι ἐδῶ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί πράμα;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ μέρος πὺν θ' ἀνταμώσουμε...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶπε κοντὰ τὸ δέντρο. (Κοιτάζουν τὸ δέντρο). Βλέπεις ἄλλα δέντρα γύρω;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί νὰ ναι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰν ἱτιά, μοῦ φαίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ ναι τὰ φύλλα τῆς;

Ὁ Μπερτ Λάρ - Ἀμερικανικὴ παράσταση - στὸ ρόλο τοῦ Ἐστραγκόν : — Ἀ, ναί, τώρα θυμᾶμαι. Τί κάναμε χθὲς τὸ βράδυ; Ἀερολογούσαμε — ὅπως πάντα, ἐδῶ καὶ μισὸν αἰῶνα



ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξεράθηκε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάνε πιά οι κλάψες της.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπορεί να μην είναι ο καιρός της.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έμένα μου φαίνεται σά θάμνος.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χαμόδεντρο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θάμνος.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χά...—Τί θες να πεις; Πώς κάναμε λάθος στον τόπο;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά 'πρεπε να 'ναι εδώ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μα δεν είπε ότι θα 'ρθεί όπωςσδήποτε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι αν δεν έρθει;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θα ξανάρθουμε αύριο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και μεθαύριο πάλι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πιθανόν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και ούτω καθ' εξής.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τό ζήτημα είναι...
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ως που να 'ρθεί.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν έχεις έλεος μέσα σου.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και χτές εδώ είμαστε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α, όχι. "Οχι. Λάθος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τι κάναμε χτές;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τι κάναμε χτές;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μα... (όργισμένος). Τα χάνει κανείς όταν κουβεντιάζει μαζί σου.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ νομίζω πως είμαστε εδώ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Κοιτάζει ένα γύρω) : Θυμάσαι το μέρος;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν είπα τέτοιο πράμα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τι σημασία έχει αυτό;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι όμως, κι όμως... Αυτό το δέντρο... (Γυρίζει προς το άκροατήριο)... αυτός ό βάλτος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Είσαι σίγουρος πως είναι γι' άπόψε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τι πράμα;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά τον περιμένουμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σάββατο είπε. (Παύση). Μου φαίνεται.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σου φαίνεται.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θα τό 'χω σημειώσει, κάπου. (Ψάχνει τις τσέπες του, που είναι γεμάτες μ' ένα σωρό κουρέλια).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μα ποιό Σάββατο; Κ' είναι Σάββατο σήμερα; Δέ μοιάζει πού πολύ με Κυριακή; (Παύση). "Η Δευτέρα; (Παύση). "Η Παρασκευή;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Κοιτάζει γύρω του με αγωνία, λές και ή ήμερομηνία θα 'ναι γραμμένη στο τοπίο) : Δεν είναι δυνατόν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Η Πέμπτη;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τι να κάνουμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αν μάς περίμενε χτές άδικα, στο γράφω : δεν πρόκειται να ξανάρθει σήμερα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά, έσύ, λές πως είμαστε εδώ χτές.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεί να κάνω λάθος. (Παύση). Δεν σταματάμε λίγο την κουβέντα, τί λές;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ("Ατονα) : Άλλο πού δεν θέλω. ("Ο Έστραγκόν ξαπλώνεται χάμω. "Ο Βλαδίμηρος πηγαυοέρεχεται άνήσυχα, σταματώντας πού και πού για να έρευνήσει τον όρίζοντα. "Ο Έστραγκόν κοιμάται. "Ο Βλαδίμηρος στέκεται μπροστά του). Γκογκό... (Σιωπή). Γκογκό... (Σιωπή). Γκογκό!
("Ο Έστραγκόν ξυπνάει ξαφνισμένος).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Αντιλαμβάνεται τη δεινή του θέση) : Κοιμόμουν. Γιατί δεν μ' αφήνεις ποτέ να κοιμηθώ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ενιωθα μονάχος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Εβλεπα ένα όνειρο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μή μου τό πεις.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Εβλεπα, τάχατες, ότι...
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μή μου τό πεϊς!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Χειρονομεί προς τό άπειρον) : Σου άρκει αυτό, έ; (Σιωπή). Δεν είναι σωστό από μέρους σου, Ντιντί. Σε πούν θα πώ τους έφιάλτες μου, αν δεν τούς πώ σ' έσένα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ας τους για τον έαυτό σου. Ξέρεις καλά ότι δεν τ' άντέχω αυτά.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έρχονται στιγμές πού αναρωτιέμαι αν δεν θα 'ταν καλύτερο για μάς να τραβήξει ό καθένας τον δρόμο του.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν θα πήγαινες και πολύ μακριά.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κακό αυτό — πολύ κακό. (Παύση). "Ε, Ντιντί—τί λές; (Παύση). "Όταν συλλογιέσαι μάλιστα την όμορφιά του πηγαυμού. (Παύση). Και την καλόςύνη των περαστικών. (Παύση. Χαδιάρικα). "Ε, Ντιντί;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ελα τώρα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Με ήδυπάθεια) : "Ελα τώρα... "Ελα... "Όλοι

οί άνθρωποι λένε έλα, έλα... (Παύση). Ξέρεις την ιστορία του Έγγλέζου πού πήγε στο μπορντέλο;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πές μου την.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ τ α μ ά τ α !
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ενας πιομένος Έγγλέζος μπαίνει σ' ένα μπορντέλο. «Τί θέλεις;» τον ρωτάει ή "μαμά", «ξανθιά, κα-
στανή ή κοκκινομάλλα»; Συνέχισε έσύ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ τ α μ ά τ α !
("Ο Βλαδίμηρος βγαίνει τρέχοντας. "Ο Έστραγκόν σηκώνεται και τον άκολουθεί ώς την άκρη της σκηνής. Χειρονομεί σά να είναι θεατής πυγμαχικής συναντήσεως και θέλει να ένθαρρύνει έναν των αντιπάλων. "Ο Βλαδίμηρος ξαναμπαίνει, περνάει μπροστά από τον Έστραγκόν, χωρίς να τον κοιτάζει, και δια-
στανή τη σκηνή με σκυμμένο κεφάλι. "Ο Έστραγκόν κάνει ένα βήμα προς τό μέρος του σταματάει).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μαλακά) : Θες να μου πεις τίποτα; (Σιωπή. "Ο Έστραγκόν κάνει ένα βήμα προς τό μέρος του). Μήπως θες να μου μιλήσεις; (Σιωπή κι άλλο βήμα). Πέ' μου, Ντιντί...
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χωρίς να γυρίσει) : Δεν έχω τίποτα να σου πώ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Κι άλλο βήμα) : Είσαι θυμωμένος; (Σιωπή κι άλλο βήμα). Σου ζητώ συγγνώμη! (Σιωπή κι άλλο βήμα) βάζει τό χέρι του στον ώμο του Βλαδίμηρου). "Ελα, Ντιντί. (Σιωπή). Δός μου τό χέρι σου! ("Ο Βλαδίμηρος γυρίζει). Φίλησέ με! (Φιλιοούνται. "Ο Έστραγκόν άποτρα-
βιέται). Βρωμάς σκόρδο!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κάνει καλό στά νεφρά. (Σιωπή. Τό βλέμμα του Έστραγκόν έχει προσηλωθεί στο δέντρο). Και τώρα τί θα κάνουμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θα περιμένουμε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω' τί θα κάνουμε περιμένοντας;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν κρεμιόμαστε, λέω έγώ;
("Ο Βλαδίμηρος ψιθυρίζει κάτι στο αυτί του Έστραγκόν. "Ο Έστραγκόν τον άκούει με μεγάλο ενδιαφέρον).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πώ, πώ, με έλα τά επακόλουθα. "Όπου πέφτει φυτρώνουν μανδραγόρες. Γι' αυτό ούρλιάζουν όταν τούς ξεριζώνουμε. Δεν τό 'ξερες αυτό;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αντε, άντε, άς κρεμαστούμε άμέσως.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Από ένα κλαράκι; (Πλησιάζουν στο δέν-
τρο). Δεν του 'χω έμπιστοσύνη.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιά δοκιμή δεν θα μάς βλάψει.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έμπρός, λοιπόν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Προηγείσθε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρακαλώ' μετά από σάς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Είσαι έλαφρότερος από μένα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ενας λόγος παραπάνω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν καταλαβαίνα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Για σκέψου λίγο.
("Ο Βλαδίμηρος σκέφτεται).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν καταλαβαίνα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά, κοίτα εδώ. (Συλλογιέται). Τό κλαρί... τό κλαρί... (Με θυμό). Προσπάθησε πιά να καταλάβεις!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βασίζομαι άποκλειστικά σέ σένα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Με προσπάθεια) : "Ο Γκογκό έλαφρός' τό κλαρί δεν σπάει' ό Γκογκό πεθαίνει. "Ο Ντιντί βαρύς' τό κλαρί σπάει' ό Ντιντί μόνος. Ένδω...
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν τό σκέφτηκα αυτό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αν κρατήσει για σένα, θα κρατήσει και για μένα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μα είμαι βαρύτερος από σένα;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σύ είπας. Πούνά ξέρω' γώ. "Ισως ναί, ίσως όχι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν, τί θα κάνουμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτα. Τό φρονιμότερο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ας περιμένουμε να δούμε τί θα μάς πεϊ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιός;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ο Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλή ιδέα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ας περιμένουμε ώς πού να δούμε πού ακριβώς βρισκόμαστε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μήν ξεχνάμε ώστόσο ότι στη βράση κολλάει τό σίδερο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Είμαι περίεργος να δώ τί μάς θέλει, τί θα μάς πεϊ. Στο κάτω - κάτω, στο χέρι μας είναι να πούμε ναί ή όχι.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί του ζητήσαμε ακριβώς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν ήσounα εκεί ;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν πρόσεχα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ω... Τίποτα συγκεκριμένο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάνουμε μιὰ δέηση, νὰ ποῦμε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ακριβῶς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιὰ ἀόριστη ἐπίκληση.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Αν προτιμᾷς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τί ἀπάντησε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ δει.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ δὲν ἔδωσε καμμιάν ὑπόσχεση;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἦθελε νὰ τὸ σκεφεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ σπῖτι, μὲ τὴν ἡσυχία του.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ συμβουλευτεῖ τὴν οἰκογένειά του.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τοὺς φίλους του.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς πράκτορές του.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τοὺς ἀπεσταλμένους του.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ ἀρχεῖα του.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ λογαριασμὸ του στὴν Τράπεζα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐπειτα ν' ἀποφασίσει.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φυσικὸ τὸ βρίσκω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν εἶναι ἀλήθεια;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ετσι μοῦ φαίνεται.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐμένα. (Παύση).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ ἀγωνία) : Κ' ἐμεῖς;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρακαλῶ;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἐμεῖς ; λέω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν καταλαβαίνω.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶς μπήκαμε σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς μπήκαμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὲ τὸ πάσσο σου, δὲν ὑπάρχει βία.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς μπήκαμε; Μὲ τὰ τέσσερα—μπου-
σουλῶντας.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τέτοιος ξεπεσμός;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἢ ἔξοχότης σας, ἐπιθυμεῖ νὰ διεκδικήσῃ
τὰ προνόμιά της;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν ἔχουμε πιά δικαιώματα;
(Ὁ Βλαδίμηρος γελάει πνίγει τὸ γέλιο του, ὅπως πρίν ἀμυδρὸ
χαμόγελο).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ μ' ἔκανες νὰ γελάσω—ἀν δὲν ἀπαγο-
ρευόταν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δηλαδὴ χάσαμε τὰ δικαιώματά μας;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ ξεπουλήσαμε.
(Σιωπὴ. Μένουν ἀκίνητοι, τὰ χέρια κρεμασμένα, τὸ κεφάλι
σκυμμένο, τὰ γόνατα τρέμουν).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἄτονα) : Δεν εἴμαστε δεμένοι. (Παύση). "Ε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : (Σηκώνοντας τὸ χέρι). "Ακου! (Ἀφουγκρά-
ζονται τὸ πρόσωπο χωρὶς σύσπαση).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν ἀκούω τίποτα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σςς! (Στήθρον τ' αὐτί. Ὁ Ἑστραγκὸν
χάνει τὴν ισορροπία του, παρὰ λίγο νὰ πέσει. Γαντζώνεται
ἀπ' τὸ μπράτσο τοῦ Βλαδίμηρου· ἐκεῖνος κλονίζεται. "Ετσι
σφιχτοπιασμένοι κοιτάζονται στὰ μάτια, προσπαθώντας ν'
ἀκούσουν). Οὔτε ἴω.
(Ἀναστενάζουν μὲ ἀνακούφιση. Ἡρεμοῦν. Ἀπομακρύνονται
ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλο.)
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μοῦ 'κοψες τὸ αἷμα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νόμιζα πὼς ἦταν ἐκεῖνος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιός;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπά! Ὁ ἀέρας στὸν καλαμῶνα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ορκο παίρνω, λοιπόν, πὼς ἄκουσα φωνές.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ γιατί νὰ φωνάζει;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φώναζε στὸ ἄλογό του.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σιωπὴ) : Δεν πᾶμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ; (Παύση). Ἀπόψε μπορεῖ νὰ κοιμη-
θοῦμε σπῖτι του, μὲς στὴ ζέστα, τὴν πάστρα, σὲ καθαρά σεντό-
νια, σὲ μαλακὸ στρώμα... Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ περιμένουμε. "Ε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ μὴν τὸ κάνουμε ὅμως ὀλονυχτία.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σιωπὴ) : Μὰ δὲ νύχτωσε ἀκόμα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πεινάω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θές ἕνα καρότο;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν ἔχεις τίποτ' ἄλλο;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπορεῖ κανένα γογγύλι.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δός μου ἕνα καρότο. (Ὁ Βλαδίμηρος ψάχνει
τὶς τσέπες του, βγάζει ἕνα γογγύλι καὶ τὸ δίνει στὸν Ἑστρα-
γκόν.) Εὐχαριστῶ. (Τὸ δαγκώνει. Θυμωμένος). Αὐτὸ εἶναι
γογγύλι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ω, παρντόν! Ἐμοιαζε τόσο μὲ καρότο.

(Ψαχουλεύει καὶ πάλι τὶς τσέπες του, βρίσκει μόνο γογγύ-
λια). "Ὅλα γογγύλια εἶναι! (Ψάχνει). Θὰ 'φαγες τὸ τελευ-
ταῖο. (Ἐξακολουθεῖ τὸ ψάξιμο). Γιὰ στάσου, κάτι βρήκα.
(Βγάζει ἕνα καρότο καὶ τὸ δίνει στὸν Ἑστραγκόν). Γιὰ τὸν
καλὸ μου φίλο. (Ὁ Ἑστραγκὸν τὸ σκουπίζει στὸ μανίκι του
καὶ ἀρχίζει νὰ τὸ τρώει). Δός μου πίσω τὰ γογγύλια. (Ὁ Ἑ-
στραγκὸν τοῦ τὰ δίνει). Φά'το σιγὰ—σιγὰ—δὲν ἔχει ἄλλο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μασώντας) : Σὲ εἶχα ρωτήσει κάτι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μ' ἀπάντησες;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς εἶναι τὸ καρότο σου;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰν καρότο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πάλι καλὰ, δόξα σοι ὁ Θεός. (Παύση).
Τί ἤθελες νὰ σοῦ πῶ;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν θυμᾶμαι πιά. (Μασουλᾷ). "Ὅλο ξε-
χνῶ—κι αὐτὸ μὲ τρομάζει. (Κοιτάζει τὸ ἀνεκτίμητο καρότο
του, κρατώντας το μὲ τὸ δείχτη καὶ τὸν ἀντίχειρα). Καρότον
τὸ ἀλησμόνητον. (Γλείφει τὸ κοτσάνι μὲ ἀπόλαυση). "Α,
ναί, τώρα θυμῆθκα! (Δαγκωματιά στὸ καρότο).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λέγε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ γεμᾶτο τὸ στόμα, μασημένα) : Εἴμα-
στε δεμένοι;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λές, μωρέ; Δεν καταλαβαίνω.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μασάει, καταπίνει) : Σὲ ρωτᾶω ἀν εἴμαστε
δεμένοι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεμένοι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δε-μέ-νοι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς δεμένοι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Χεροπόδαρα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τοῖόν; Ποιὸς θὰ μᾶς δέσει;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ φιλαράκος σου;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ Γκοντό; Δεμένοι μὲ τὸν Γκοντό; Πῶς
σοῦ 'ρθε; Οὔτε νὰ τὸ συζητᾷς κάν. (Παύση). Πρὸς τὸ παρόν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τ' ὄνομά του εἶναι Γκοντό;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νομίζω.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιὰ φαντάσου! (Σηκώνει τὸ υπόλοιπο τοῦ

'Απὸ τὴν Γαλλικὴ παράσταση. Βλαδίμηρος, ὁ ἠθοποιὸς Ζὰν
Μαρί Σερώ, στὸν Ἑστραγκόν: — Βάλε τὸ παντελόνι σου



καρότου, κρατώντας το απ' τὰ φύλλα, καὶ τὸ φέρνει μπροστά στὰ μάτια του). Περιεργὸ ὅσο τὸ τρῶς, τόσο χειρότερο γίνεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὲ μένα πάλι συμβαίνει τὸ ἀντίθετο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δηλαδή;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νά, σιγὰ - σιγὰ τὰ συνηθίζω ὅλα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἐπειτα ἀπὸ ἀρκετὴ σκέψη) : Αὐτὸ τὸ λὲς ἐστὶ ἀντίθετο;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ζήτημα ἰδιοσυγκρασίας.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Χαρακτήρος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ σένα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅσο κι ἂν πασχίσεις.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μένεις ὅ,τι εἶσαι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅσο κι ἂν ἀγωνιστεῖς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κατὰ βᾶθος, δὲν ἀλλάζεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτα δὲ γίνεται. (Προσφέρει τὸ ὑπόλοιπο καρότο στὸν Βλαδίμηρο). Θές νὰ τὸ ἀποσώσεις;

(Ἀκούγεται μιὰ βοήθῃ στριγγιλιά πολὺ κοντά. Τὸ καρότο πέφτει ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ἐστραγκόν. Μένουν καὶ οἱ δύο ἀκίνητοι, ἔπειτα τρέχουν μαζί πρὸς τὰ παρασκήνια. Ὁ Ἐστραγκόν σταματᾷ μεσοδρομῆς, γυρίζει τρέχοντας, σηκώνει τὸ καρότο, τὸ χώνει στὴν τσέπη του, τρέχει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Βλαδίμηρου πού τὸν περιμένει, σταματᾷ πάλι, ξαναγυρίζει, μαζεὺν τὸ παπούτσι του καὶ τρέχοντας πλησιάζει τὸν Βλαδίμηρο. Στέκονται διπλά - διπλά, μὲ μαζεμένους τοὺς ὤμους, καὶ περιμένουν ἐνῶ ἀπομακρύνονται, ὀπισθοχωρώντας σιγὰ - σιγὰ, ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ κινδύνου.

Μπαίνουν ὁ Πότζο καὶ ὁ Λάκν. Ὁ Πότζο ὁδηγεῖ τὸν Λάκν μ' ἓνα σκονιὶ περασμένο ἀπ' τὸ λαϊμὸ του, σὰ γκέμι. Πρῶτος μπαίνει ὁ Λάκν καὶ ἀκολουθεῖ τὸ σκονιὶ, πού εἶναι τόσο μακρὸ ὥστε ὅταν ὁ Λάκν φτάνει στὴ μέση τῆς σκηνῆς, ὁ Πότζο δὲν ἔχει ἐμφανιστεῖ ἀκόμα. Ὁ Λάκν κρατᾷ μιὰ βαρεὶα βαλίτσα, ἓνα σκαμνὶ πού ἀνοικοκλείνει, ἓνα πανέρι μὲ τρόφιμα κ' ἓνα παλτό ὁ Πότζο ἓνα καμουντσί).

ΠΟΤΖΟ (Ἀπ' ἔξω) : Ντέ! Τρέχα! Ντέ! (Κροταλίζει τὸ καμουντσί. Μπαίνει. Διασχίζουν τὴ σκηνή. Ὁ Λάκν περνᾷ μπροστά ἀπὸ τὸν Βλαδίμηρο καὶ τὸν Ἐστραγκόν καὶ βγαίνει. Ὁ Πότζο, βλέποντάς τους, σταματᾷ. Τὰ γκέμια τεντώνονται. Ὁ Πότζο τὰ τραβᾷ μὲ δύναμη). Πίσω! (Θόρυβος. Πέφτει ὁ Λάκν μὲ ὅλες του τίςπραμάτειες. Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκόν γυρίζουν πρὸς τὸ μέρος του, ἀναποφάσιστοι. Θέλουν νὰ τὸν βοηθήσουν, ἀλλὰ φοβοῦνται πὼς δὲν εἶναι δική τους δουλειά.

Ὁ Βλαδίμηρος κάνει ἓνα βῆμα πρὸς τὸ μέρος τοῦ Λάκν ὁ Ἐστραγκόν τὸν κρατᾷ ἀπ' τὸ μανίκι).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄσε με!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάτσε ἐκεῖ πού εἶσαι!

ΠΟΤΖΟ : Προσέξτε! Εἶναι ἄγριος. (Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκόν τὸν κοιτάζουν.) Μὲ τοὺς ξένους.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Χαμηλόφωνα) : Αὐτὸς εἶναι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιὸς;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Προσπαθώντας νὰ θυμηθεῖ τὸ ὄνομα) : Ὁ... ὁ...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ Γκοντό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά!

ΠΟΤΖΟ : Νὰ σᾶς συστηθῶ : Πότζο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἐστραγκόν) : Μπά!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στὸν Πότζο) : Δὲν εἴσθε ὁ κύριος Γκοντό, κύριε;

ΠΟΤΖΟ (Μὲ τρομερὴ φωνή) : Εἰμαι ὁ Πότζο. (Σιωπή).

Ὁ Πότζο! (Σιωπή). Αὐτὸ τὸ ὄνομα δὲν σᾶς λέει τίποτα; (Σιωπή). Σᾶς ρωτᾷ ἂν τὸ ὄνομά μου δὲν σᾶς λέει τίποτα; (Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκόν κοιτιοῦνται ἀπορώντας).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Καμωμένο πὼς γάχνει) : Μπότζο... Μπότζο...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τὸ ἴδιο) : Πότζο... Πότζο...

ΠΟΤΖΟ : Π π π ὀ ὀ τ τ ζ ζ ο ο !

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀ, Πότζο... γιὰ νὰ σκεφτῶ... Πότζο...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότζο ἢ Μπότζο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πότζο... Ὁχι... Μήπως... Ὁχι, δὲν ξέρω... (Ὁ Πότζο προχωρεῖ ἀπειλητικά).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Προσπαθώντας νὰ τὸν κατευνάσει) : Κάποτε εἶχα γνωρίσει μιὰ οἰκογένεια Γκότσο. Ἡ μητέρα ἦταν γεμάτῃ κρεατοελιές...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ κοιμμένη ἀνάσα) : Δὲν εἴμαστε ἀπ' αὐτὰ τὰ μέρη, κύριε.

ΠΟΤΖΟ (Σταματώντας) : Εἴστε ἀνθρώπινα ὄντα ὡστόσο. (Βάζει τὰ γυαλιά του.) Ἀν κρίνω ἀπ' ὅ,τι βλέπω. (Τὰ βγάζει). Ἀπ' τὴν ἴδια ὕλη πού εἰμαι κ' ἐγώ. (Ξεσπάει σ' ἓνα σαρωδάνειο γέλιο). Ἀπὸ τὴν ἴδια ὕλη μὲ τὸν Πότζο! Καμωμένοι κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐμεῖς, βλέπετε...

ΠΟΤΖΟ (Τὸν διακόπτει) : Ποιὸς εἶναι ὁ Γκοντό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ Γκοντό;

ΠΟΤΖΟ : Μὲ πήρατε γιὰ τὸν Γκοντό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁχι, κύριε, κάθε ἄλλο, κύριε.

ΠΟΤΖΟ : Ποιὸς εἶναι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι ἓνας... ἓνας γνωστός μας, νὰ ποῦμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁχι καὶ γνωστός. Οὔτε τὸν ξέρουμε καλὰ - καλὰ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βέβαια, δὲν τὸν ξέρουμε καὶ καλὰ... Ὡστόσο...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐλόγου μου δὲν θὰ τὸν γνώριζα ἂν τὸν ἀντάμωνα.

ΠΟΤΖΟ : Μὲ πήρατε γιὰ κεῖνον.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βλέπετε... τὸ σούρουπο... ἡ ὑπερένταση... ἡ ἀναμονή... Ὁμολογῶ... φαντάστηκα... γιὰ μιὰ στιγμή...

ΠΟΤΖΟ : Ἡ ἀναμονή; Τὸν περιμένετε λοιπόν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰ νὰ λέμε...

ΠΟΤΖΟ : Ἐδῶ; Στὰ ἐδάφη μου;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶχαμε κακὸ στοὺς νοῦς μας.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Οἱ προβέσεις μας ἦταν καλές.

ΠΟΤΖΟ : Ὁ δρόμος εἶναι ἀνοιχτός γιὰ ὅλο τὸν κόσμο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐτσι λέμε κ' ἐμεῖς.

ΠΟΤΖΟ : Εἶναι ντροπῆς - ἀλλ' ἔτσι εἶναι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί νὰ γίνει.

ΠΟΤΖΟ (Μὲ μιὰ μεγαλόκαρδη χειρονομία) : Τὸ θέμα ἔληξε - ἂς μὴ μιλάμε πιὰ. (Τραβᾷ τὰ γκέμια). Ὁρθιος! (Παύση). Κάθε φορὰ πού πέφτει τὸν παίρνει ὁ ὕπνος. (Τραβᾷ τὰ γκέμια). Ὁρθιος, γουρουνί! (Θόρυβος. Ὁ Λάκν σηκώνεται καὶ μαζεὺν τὰ πράγματά του. Ὁ Πότζο τραβᾷ τὰ γκέμια). Πίσω! (Ὁ Λάκν μπαίνει ὀπισθοχωρώντας). Σί! (Ὁ Λάκν σταματᾷ). Γύρνα! (Ὁ Λάκν γυρίζει. Στὸν Βλαδίμηρο καὶ Ἐστραγκόν, μὲ πολλὴ εὐγένεια.) Φίλοι μου, χάρηκα πολὺ γιὰ τὴ γνωριμία σας. (Βλέποντας τὴ δυσπιστία τους). Μὰ ναι, θεωρῶ τὸν ἑαυτὸ μου εὐτυχὴ πού σᾶς γνώρισα (Τραβᾷ τὰ γκέμια). Πιὸ κοντά! (Ὁ Λάκν προχωρεῖ). Σί! (Ὁ Λάκν στέκεται. Στὸν ἄλλον). Ὅταν ταξιδεύει κανεὶς μονάχος, ὁ δρόμος τοῦ φαίνεται ἀτέλειωτος. Εἶναι τώρα πάνω ἀπὸ... (Κοιτάζει τὸ ρολόι του). ἀπὸ... (λογαριάζει). ἔξη ὥρες - ναι, βέβαια, ἔξη ὥρες σὰν αἰῶνες - πού περπατᾷ χωρίς ν' ἀνταμώσω φυγὴ ζωῶσα. (Στὸν Λάκν) Παλτό! (Ὁ Λάκν ἀφήνει κάτω τὴ βαλίτσα, πλησιάζει, τοῦ δίνει τὸ παλτό, γυρίζει πίσω, ξανασηκώνει τὴ βαλίτσα). Πάρε ἔδω! (Ὁ Πότζο τοῦ δίνει τὸ καμουντσί. (Ὁ Λάκν προχωρεῖ καί, ὅπως τὰ χέρια του εἶναι πιασμένα, πιάνει τὸ καμουντσί μὲ τὰ δόντια. Γυρίζει στὴ θέση του. Ὁ Πότζο ἀρχίζει νὰ βάζει τὸ παλτό του σταματᾷ). Παλτό! (Ὁ Λάκν τ' ἀπιθώνει ὅλα, προχωρεῖ, βοηθεῖ τὸν Πότζο νὰ βάλει τὸ παλτό του, γυρίζει στὴ θέση του καὶ τὰ ξανασηκώνει ὅλα). Κάνει ψύχρα ἀπόψε. (Κουμπώνει τὸ παλτό του, σκύβει, τὸ ἐπιθερεῖ, σηκώνει τὸ κεφάλι). Καμουντσί! (Ὁ Λάκν προχωρεῖ, σκύβει, ὁ Πότζο παίρνει τὸ καμουντσί ἀπ' τὸ στόμα του, ὁ Λάκν γυρίζει πίσω). Βλέπετε, φίλοι μου, δὲν μπορῶ νὰ στεροθῶ γιὰ πολὺ τὴ συντροφιά τῶν ὁμοίων μου, (κοιτάζει τοὺς δύο ὁμοίους του) ἔστω κι ἂν ἡ ὁμοιότης εἶναι ἀτελής. (Βγάζει τὰ γυαλιά του. Στὸ Λάκν). Σκαμνί! (Ὁ Λάκν ἀπιθώνει τὴ βαλίτσα καὶ τὸ πανέρι, προχωρεῖ, ἀνοίγει τὸ σκαμνί, τὸ ἀφήνει κάτω, γυρίζει πίσω, ξανασηκώνει τὴ βαλίτσα καὶ τὸ πανέρι.) Πιὸ κοντά. (Ὁ Λάκν ἀπιθώνει τὴ βαλίτσα καὶ τὸ πανέρι, πλησιάζει, τοποθετεῖ κοντύτερα τὸ σκαμνί, γυρίζει στὴ θέση του, ξανασηκώνει τὴ βαλίτσα καὶ τὸ πανέρι. Ὁ Πότζο κάθεται, βάζει τὴν ἄκρη τοῦ καμουντσιοῦ του στοὺς τοῖχους τοῦ Λάκν καὶ τὸν σπρώχνει). Πιὸ πίσω! (Ὁ Λάκν ἀπομακρύνεται). Κι ἄλλο! (Ὁ Λάκν ἀπομακρύνεται κι ἄλλο). Σί! (Ὁ Λάκν σταματᾷ. Στὸ Βλαδίμηρο καὶ τὸν Ἐστραγκόν). Γι' αὐτὰ πού λέτε, σκέπτομαι - μὲ τὴν ἀδεία σας πάντα - νὰ καθίσω λίγο κοντά σας, πρὶν συνεχίσω τὸ δρόμο μου. (Στὸ Λάκν). Πανέρι! (Ὁ Λάκν προχωρεῖ, δίνει τὸ πανέρι, γυρίζει στὴ θέση του). Ὁ φρέσκος ἀέρας ἀνοίγει τὴν ὄρεξη. (Ἀνοίγει τὸ πανέρι, βγάζει λίγο κοτόπουλο, μιὰ φέτα ψωμί κ' ἓνα μπουκάλι κρασί). Πανέρι! (Ὁ Λάκν προχωρεῖ, παίρνει τὸ πανέρι, γυρίζει στὴ θέση του). Πιὸ πέρα! (Ὁ Λάκν ἀπομακρύνεται). Ἐκεῖ! (Ὁ Λάκν σταματᾷ). Βρωμᾷ. Ὑγιαίνετε! (Κατεβάζει μιὰ γουλιὰ, ἀφήνει τὸ μπουκάλι κάτω καὶ ἀρχίζει τὸ φαί. Σιωπή. Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκόν φοβισμένα στὴν ἀρχή, μὲ πιὸ θάρρος κατόπιν, κάνουν κύκλους γύρω ἀπὸ τὸν Λάκν καὶ τὸν περιεργάζονται ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια. Ὁ Πότζο καταβροχθίζει μὲ λαμαργία τὸ κοτόπουλό του, πετώντας τὰ κόκκαλα ἀφου τὰ λείπει. Τοῦ Λάκν



ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : —Ο χρόνος σταμάτησε. ΠΟΤΖΟ : —Όχι, κύριε, μὴ τὸ πιστεύετε. "Ό,τι ἄλλο θέλετε, αὐτὸ ὁ μὴνός ὄχι. (Ἀγγλικὴ παράσταση, μὲ τοὺς ἠθοποιούς Πήτερ Γούντθορπ, Πήτερ Μποὺλ καὶ Πῶλ Ντέινμαν)

τὰ γόνατα λυγίζουν σιγά-σιγά, τὸ πανέρι κ' ἡ βαλίτσα ἀκουμπᾶν στὸ χῶμα, ὀρθώνεται ξαφνικὰ καὶ σὲ λίγο λυγίζει πάλι. Θυμίζει ἄνθρωπο πὺν κοιμᾶται ὄρθιος).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί τοῦ συμβαίνει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φαίνεται κουρασμένος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν ἀφήνει κάτω τὰ μπαγάζια του;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ νὰ ξέρω; (Τὸν πλησιάζουν περισσό-τερο). Πρόσεχε!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μίλα του λίγο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κόϊτα κεῖ!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δείχνοντας) : Ὁ λαίμῳς του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν βλέπω τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ελα ἀπὸ δῶ.

(Ὁ Ἑστραγκὼν παίρνει τὴ θέση τοῦ Βλαδίμηρου).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶ, πῶ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιὰ ἀνοιχτὴ πληγὴ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶναι ἀπ' τὸ σκοινί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀπ' τὸ γδάρσιμο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀναπόφευκτο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀπὸ τὸν κόμπο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τρίψε - τρίψε.

(Τὸν περιεργάζονται πάλι ἀπὸ κοντὰ, σταματοῦν στὸ πρόσωπο).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἄσχημος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σηκώνει τοὺς ὤμους, μορφάζει) : Γνώμη σου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λεπτοκαμωμένος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τοῦ τρέχουν τὰ σάλια.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀναπόφευκτο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βγάζει ἀφροῦς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βλαμένος, θά'ναι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἡλίθιος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἀκόμη κοντύτερα) : Σὰ βρογχοκὴλὴ φαίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ἀποκλείεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξεφυσάει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φυσικό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τὰ μάτια του!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί ἔχουν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γουρλωμένα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν μοῦ φαίνεται νὰ ἔχει πολλὰ ψωμιά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρεις. (Παύση). Κάν' του καμμιά ἐρώτηση.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί θὰ χάσουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δειλά) : Κύριε...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πιὸ δυνατά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πιὸ δυνατά) : Κύριε...

ΠΟΤΖΟ : Ἀφῆστε τον ἥσυχο ! (Γυρίζουν πρὸς τὸν Πότζο. ἔχει τελειώσει τὸ φαί του καὶ σφουγγίζει τὸ στόμα του μὲ τ' ἀνάστροφο τοῦ χειριοῦ του). Δὲν βλέπετε ὅτι θέλει νὰ ξεκουραστεῖ; (Βγάζει τὸ τσιμποῦκι του καὶ ἀρχίζει νὰ τὸ γεμίζει. Ὁ Ἑστραγκὼν κοιτάζει μὲ λαίμαργο μάτι τὰ κόκκαλα ἀπ' τὸ κοτόπουλο, πὺν εἶναι καταγῆς. Ὁ Πότζο ἀνάβει ἕνα σπύρτο καὶ ρουφάει). Πανέρι ! (Ὁ Λάκν δὲν κουνιέται ὁ Πότζο πετάει ἀγριεμένος τὸ σπύρτο καὶ τραβάει τὰ γκέμια). Πανέρι, κτῆνος ! (Ὁ Λάκν παρὰ λίγο νὰ πέσει, συνέρχεται, προχωρεῖ, βάζει τὴν μπουτίλια στὸ πανέρι, γυρίζει στὴν θέση του—στὴν παλιὰ στάση. Ὁ Ἑστραγκὼν δὲν ξεκολλάει τὰ μάτια του ἀπ' τὰ κόκκαλα, ὁ Πότζο ἀνάβει κι ἄλλο σπύρτο καὶ ρουφάει). Τί θὲς νὰ σοῦ κάνει, δὲν εἶναι δική του δουλειά. (Τραβᾶει μιὰ ρουφηξιά, ἀπλώνει τὰ πόδια του). Ἀ ! Ἐτσι εἶναι καλύτερα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δειλά) : Κύριε...

ΠΟΤΖΟ : Τί θέλεις, καλόπαιδο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε... Δὲν τρῶτε τά... Σᾶς χρειάζονται μήπως τὰ ... κόκκαλα... Κύριε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Φουρκισμένος) : Δὲν μποροῦσες νὰ περι-μένεις;

ΠΟΤΖΟ : "Όχι, ὄχι, καλὰ ἔκανε πὺν τὰ ζήτησε. Ἀν χρειάζομαι τὰ κόκκαλα; (Τὰ μετακινεῖ μὲ τὴν ἀκρὴ τοῦ καμουτισιοῦ του). "Όχι, προσωπικῶς ἐγὼ δὲν τὰ χρειάζομαι πιά. (Ὁ Ἑστραγκὼν κάνει ἕνα βῆμα πρὸς τὸ μέρος τους). Ἀλλά... (Ὁ Ἑστραγκὼν σταματᾶ) ἀλλὰ κατ' ἀρχὴν τὰ κόκκαλα πᾶνε στὸν

χαμιάλη. (Ο Έστραγκόν γυρίζει προς τόν Λάκν, διστάζει). Ρωτήστε τον, λοιπόν, ρωτήστε τον. Μή φοβάστε, θά σ'ας απαντήσει.

(Ο Έστραγκόν πλησιάζει τόν Λάκν, στέκεται μπροστά του). ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κύριε... Με συγχωρείτε, Κύριε... (Ο Λάκν δέν κοιιιείται. Ο Πότζο χτυπάει τὸ καμουτσί του. Ο Λάκν σηκώνει τὸ κεφάλι).

ΠΟΤΖΟ: Σοῦ μιλάνε, γουρούνι. Ἀποκρίσου! (Στὸν Έστραγκόν). Ἐξακολουθεῖστε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μὲ συγχωρεῖτε, κύριε: τὰ κόκκαλα, τὰ θέλετε; (Ο Λάκν ρίχνει ἕνα παρατεταμένο βλέμμα στὸν Έστραγκόν).

ΠΟΤΖΟ (Ἐξαλλος): Ρε σύ! (Ο Λάκν κατεβάζει τὸ κεφάλι). Μίλα! Τὰ θές ἢ δέν τὰ θές; (Ο Λάκν σωπαίνει. Στὸν Έστραγκόν). Εἶναι δικὰ σας. (Ο Έστραγκόν ρίχνεται στὰ κόκκαλα, τὰ μαζεύνει καὶ ἀρχίζει νὰ τὰ γλείφει). Περίεργο ὡστόσο! Νὰ μὴν πάρει κόκκαλο πρῶτη φορὰ μοῦ τὸ κάνει αὐτό. (Παρατηρεῖ μὲ ἀνησυχία τὸν Λάκν). Αὐτὸ δὰ μοῦ ἔλειπε τώρα, νὰ πέσει καὶ ἄρρωστος! (Τραβᾷ μιά ρουφηξιά καπνὸ). ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ξεσπάζοντας): Αὐτὸ εἶναι σκάνδαλο!

(Σιωπή. Ο Έστραγκόν, ἀπολιθωμένος, σταματᾷ τὸ «ξεκοκκάλισμα», κοιτάει μὴ τὸν Πότζο, μὴ τὸν Βλαδὶμηρο. Ο Πότζο εἶναι ἀπόλυτα ἤρεμος. Ο Βλαδὶμηρος σαστισμένος).

ΠΟΤΖΟ (Στὸν Βλαδὶμηρο): Ἀναφέρεσθε σὲ καμμιά συγκεκριμένη περίπτωση;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἀποφασισμένος καὶ πτοημένος ταυτοχρόνως): Νὰ μεταχειρίζεσθε ἕναν ἄνθρωπο... (δείχνει τὸν Λάκν). μὲ τέτοιο τρόπο... αὐτὸ εἶναι... ὄχι... ἕνα ἀνθρώπινο ὄν... ὄχι, ὄχι... εἶναι σκάνδαλο!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δέν ἐννοεῖ νὰ μείνει ἀμέτοχος): Αἰσχος! (Ξαναπέφτει στὸ μᾶσημα).

ΠΟΤΖΟ: Εἶστε πολὺ αὐστηροί. (Στὸν Βλαδὶμηρο). Ἄν δέν εἶναι ἀδιακρίσια, ποῖα εἶναι ἡ ἡλικία σας; (Σιωπή). Ἐξήντα; Ἐβδομήντα;... (Στὸν Έστραγκόν). Πόσω χρονῶ εἴσθε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐντεκα.

ΠΟΤΖΟ: Εἶμαι ἀδιάκριτος. (Ἀδειάζει τὸ τσιμποῦκι του χτυπώντας το πάνω στὸ καμουτσί, σηκώνεται). Πρέπει νὰ πηγαίνω. Σᾶς εὐχαριστῶ γιὰ τὴν συντροφιά σας. (Σκέπτεται). Ἐκτὸς ἀν καπνίσω καμμιά τσιμπονικιά ἀκόμα κοντὰ σας. Τί λέτε; (Δέν λέν τίποτα).

ΠΟΤΖΟ: Ὡ, δέν θὰ μπορούσα νὰ πῶ πὼς εἶμαι κανέννας θεριακλῆς-ένας καπνιστάκος εἶμαι, καὶ δέν συνηθίζω νὰ πίνω τὸ ἕνα πάνω στ' ἄλλο. Μὲ πειράζει. (Βάζει τὸ χέρι στὴν καρδιά, ἀναστενάζοντας) κάνει τὴν καρδιά μου νὰ πάει τίκ-ι-τάκα, τίκ-ι-τάκα. (Παύση). Εἶναι ἡ νικοτίνη, βλέπετε: "Ὅσο καὶ νὰ προσφυλαχτεῖς σοῦ χώνεται μέσα. (Ἀναστενάζει). Ἐτσι εἶναι. (Παύση). Ἐσεῖς, ὡστόσο, μπορεῖ νὰ μὴ καπνίζετε. "Ε; Καπνίζετε; "Οχι; Τέλος πάντων, αὐτὸ εἶναι μιά λεπτομέρεια. (Σιωπή). Τώρα πὼς νὰ ξανακαθίσω, μὲ φυσικότητα, μιά πού σηκώθηκα; Θὰ σᾶς δώσω τὴν ἐντύπωση ἀνθρώπου πού παρσάσνεται. (Στὸν Βλαδὶμηρο). Πὼς εἴπατε; (Σιωπή). Μπορεῖ καὶ νὰ μὴ μιλήσατε. (Σιωπή). Δέν ἔχει σημασία. Λοιπὸν... (Πέφτει σὲ συλλογή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Α, ἔτσι εἶναι καλύτερα. (Βάζει τὰ κόκκαλα στὴν τσέπη του).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἄντε, νὰ φύγουμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀπὸ τώρα;

ΠΟΤΖΟ: Μιά στιγμὴ. (Τραβᾷ τὰ γκέμια). Σκαμνὶ! (Δείχνει μὲ τὸ καμουτσί του. Ο Λάκν μετακινεῖ τὸ σκαμνὶ). Κι ἄλλο! Ἐκεῖ! (Κάθεται. Ο Λάκν ἐπιστρέφει στὴ θέση του). Ἐκαστα πάλι. (Ἀρχίζει νὰ γεμίζει τὸ τσιμποῦκι του).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πᾶμε νὰ φύγουμε.

ΠΟΤΖΟ: Ἐλπίζω νὰ μὴ σᾶς διώχνει ἡ παρουσία μου. Μείνετε λίγο ἀκόμα, δέν θὰ μετανοιώσετε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ οἶκτο): Δὲ βιαζόμαστε.

ΠΟΤΖΟ (Ἀφοῦ ἀνάψει τὴν πίπα του): Τὸ δεῦτερο δέν τραβιέται τόσο εὐχάριστα... (βγάζει τὸ τσιμποῦκι ἀπ' τὸ στόμα, τὸ ἐξετάζει)...ὅπως τὸ πρῶτο, θέλω νὰ πῶ. (Τὸ ξαναβάζει στὸ στόμα). Εἶναι ὅμως εὐχάριστο κι αὐτό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐγὼ φεύγω.

ΠΟΤΖΟ: Δέν ἀντέχει πιά νὰ μὲ βλέπει. Ἴσως δὲ μοιάζω καὶ πολὺ μὲ ἄνθρωπο — ποὺς νοιάζεται ὡστόσο; (Στὸν Βλαδὶμηρο). Συλλογίσου πρὶν κάνεις μιά ἀπερσεκψία. Ἀς υποθέσουμε πὼς φεύγεις τώρα, ὅσο εἶναι ἀκόμα μέρα, γιὰτὶ κανεὶς δέν ἀρνιέται πὼς εἶναι μέρα ἀκόμα. ("Ὅλοι κοιτάζουν τὸν οὐρανὸ). Ὡραία. Τί γίνεται ὅμως σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσή... (Βγάζει τὸ τσιμποῦκι ἀπ' τὸ στόμα, τὸ ἐξετάζει). — μοῦ ὀσβησε — (Τὸ ξαναβάβει)... σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσή... (ποῦφ)... σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσή... (ποῦφ)... τί γίνεται σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσή ἢ συνάντησή σας μ' ἐκεῖνον τὸν Γκοντέ... Γκοντό... Γκοντέν...

τέλος πάντων, ξέρετε ποῖον λέω μ' ἐκεῖνον ποῦ κρατᾷ στὰ χέρια του τὸ μέλλον σας (Σιωπή)... τουλάχιστον τὸ ἄμεσο μέλλον.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Καλὰ λείει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κ' ἐσεῖς πὼς τὸ ξέρετε;

ΠΟΤΖΟ: Ὅριστε! Μοῦ ἀποτείνει καὶ πάλι τὸ λόγο. Ἄν πᾶμε ἔτσι σὲ λίγο καιρὸ θὰ ἴμαστε δυὸ παλιοὶ φίλοι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατὶ δέν ἀφήνει κάτω τὰ μπαγάζια του;

ΠΟΤΖΟ: Κ' ἐγὼ θὰ χαϊρόμουνα πολὺ νὰ τὸν γνωρίσω. Ὅσο περισσότερους γνωρίζω, τόσο εὐτυχέστερος γίνομαι. Καὶ τὸ ταπεινότερο ἀνθρώπινο ἀκόμα μπορεῖ νὰ σὲ κάνει σοφότερο, πλουσιότερο ν' ἀποκτήσεις, γιὰ χάρι του, συνείδηση τῆς εὐτυχίας σου. Ἀκόμα κ' ἐσεῖς (Κοιτάζει μιά τὸν ἕνα, μιά τὸν ἄλλο, γιὰ νὰ τοὺς δώσει νὰ καταλάβουν ὅτι ἐννοεῖ καὶ τοὺς δυὸ) μπορεῖ, ποῖος ξέρει, νὰ μοῦ προσέσσετε κάτι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατὶ δέν ἀφήνει κάτω τὰ μπαγάζια του;

ΠΟΤΖΟ: Ἄν καὶ θὰ ἔταν ἀπίθανο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κἀνι σᾶς ρωτᾶνε.

ΠΟΤΖΟ (Εὐχαριστημένος): Μὲ ρωτᾶνε; Ποιός; Τί; Ἐδῶ κ' ἕνα λεπτὸ μὲ φωνάζατε κύριο, μὲ δέος καὶ τρόμο. Τώρα μοῦ ἀρχίσατε τίς ἐρωτήσεις. Αὐτὸ δὲ θὰ βγεῖ σὲ καλὸ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Έστραγκόν): Θαρρῶ πὼς ἔχει στήσι τ' αὐτὶ του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ποῦ ἐξετάζει τὸν Λάκν, γύρω-γύρω): Τί; ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ρώτησέ τον τώρα. Θὰ σ' ἀκούσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί νὰ τὸν ρωτήσω;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Γιατὶ δέν ἀφήνει κάτω τὰ μπαγάζια του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μακάρι νὰ ἔξα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ρῶτα τον, λοιπὸν.

ΠΟΤΖΟ (Ποῦ παρακολουθεῖ μὲ ἀνησυχία τὴ συνομιλία τους): Θέλετε νὰ μάθετε γιὰτὶ δέν ἀφήνει κάτω τὰ μπαγάζια του, ὅπως τὰ λέτε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μάλιστα.

ΠΟΤΖΟ (Στὸν Έστραγκόν): Συμφωνεῖτε κ' ἐσεῖς;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἐξακολουθεῖ νὰ περιτριγυρίζει τὸν Λάκν): Ξεφυσάει σὰ φώκια.

ΠΟΤΖΟ: Ἴδου ἡ ἀπάντησις. (Στὸν Έστραγκόν). Μὰ καθήστε ἡσυχος, παρακαλῶ, μοῦ δίνετε στὰ νεῦρα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐλα δῶ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί τρέχει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐτοιμάζεται νὰ μιλήσει.

(Ἀκίνητοι, ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο, περιμένουν.)

ΠΟΤΖΟ: Ὡραία. Εἶναι ὅλοι στὴ θέση τους; Μὲ προσέχουν ὅλοι; (Κοιτάζει τὸν Λάκν, τραβᾷ τὰ γκέμια, ὁ Λάκν σηκώνει τὸ κεφάλι). Κοίτα με καὶ σύ, γουρούνι! (Ο Λάκν τὸν κοιτάζει). Ἐτσι μπράβο! (Χώνει τὸ τσιμποῦκι στὴν τσέπη, βγάζει ἕνα μικρὸ ψεκαστήρα καὶ ραντίζει τὸ λαρύγγι του, τὸ βάζει στὴν τσέπη, καθαρίζει τὸν λαϊμό του ξεροβήχοντας, φτύνει, ξαναβγάζει τὸν ψεκαστήρα, ραντίζει καὶ πάλι τὸ λαρύγγι του, τὸ ξαναβάζει στὴν τσέπη του). Εἶμαι ἔτοιμος. Εἴσθε καὶ σεῖς ἔτοιμοι; Μὲ προσέχουν ὅλοι; (Τοὺς κοιτάζει ἕναν-ἕναν, τὸν Λάκν τελευταῖον. Τραβᾷ τὰ γκέμια). Ὑπόφημι! (Ο Λάκν σηκώνει τὸ κεφάλι). Δέν μοῦ ἀρέσει νὰ μιλάω στὸ βρόντο. Ὡραία! Ἀρχίζω. (Σκέπτεται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐγὼ φεύγω.

ΠΟΤΖΟ: Τί ἀκριβῶς, θέλετε νὰ μάθετε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Γιατὶ δέν...

ΠΟΤΖΟ (Ὁργισμένος): Μὴ μὲ διακόπτετε! (Παύση. Μαλακότερα). Ἄν πιάσουμε νὰ μιλάμε ὅλοι μαζί, δέν θὰ καταλήξουμε πουθενά. (Παύση). Τί ἔλεγα; (Παύση. Δυνατότερα). Τί ἔλεγα;

(Ο Βλαδὶμηρος μιμεῖται κάποιον ποῦ κουβαλάει ἕνα βαρὺ φορτίο. Ο Πότζο τὸν παρακολουθεῖ σαστισμένος, δέν καταλαβαίνει.)

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Βίαια): Μπαγάζια! (Δείχνει τὸν Λάκν.) Γιατί; Πάντα κρατᾷ. (Σκύβει, ἀσθμαίνει). Κάτω δέν ἀφήνει. (Ἀνοίγει τὰ χέρια, τεντώνεται μὲ ἀνακούφιση). Γιατί;

ΠΟΤΖΟ: "Αα! Ἐπρεπε νὰ μοῦ τὸ πείτε ἀπ' τὴν ἀρχή. Γιατὶ δέν ξεκουράζεται ἔ; Ἀς τὸ ἐξετάσουμε τὸ ζήτημα. Ἀπαγορεύεται, τάχα, νὰ ξεκουραστεῖ; Ἀσφαλῶς ὄχι! Ἄρα: Δέν θέλει νὰ ξεκουραστεῖ. Καὶ τώρα, βγάλτε μόνοι σας τὸ συμπέρασμα: Γιατὶ δέν θέλει νὰ ξεκουραστεῖ; (Παύση). Ἴδου ἡ ἀπάντησις, κύριοι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Έστραγκόν): Ἄκουσον, ἄκουσον.

ΠΟΤΖΟ: Θέλει νὰ μὲ συγκινήσει, γιὰ νὰ τὸν κρατήσω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί;

ΠΟΤΖΟ: Ἴσως δέν ἐξηγήθηκα καλὰ. Θέλει νὰ μὲ μαλακώσει, γιὰ νὰ μὲ καταφέρει νὰ μὴ τὸν διώξω. Τς, οὔτ' αὐτὸ εἶναι ἀκριβῶς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε νά τόν διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Θέλει νά μου γίνει απαραίτητος, ἀλλὰ δὲν θὰ τὸ κατορθώσῃ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε νά τόν διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Νομίζει πὼς βλέποντάς τον νά σηκώνει τὰ φορτία ἀγόνγυστα, θὰ μῶ στὸν πειρασμὸ νά τὸν κρατήσω γιὰ χα-
 μάλη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸν βαρεθήκατε πιά;
 ΠΟΤΖΟ : Γιὰ νά πούμε τὴν ἀλήθεια, ἀντέχει σὰ μουλάρη.
 Δὲν εἶναι αὐτὴ ἡ δουλειὰ του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε νά τὸν διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Φαντάζεται ὅτι βλέποντάς τον ἀκούραστο, θὰ ἀλλάξω γνώμη. Αὐτοὺς τοὺς ὑπολογισμοὺς κάνει μὲ τὸ μυα-
 λουδάκι του. Σὰ νὰ 'χα ἔλλειψῃ ἀπὸ σκλάβους. (Καὶ οἱ τρεῖς κοιτᾷ τὸν Λάκν). 'Ο "Ἄτλας, ὁ υἱὸς τοῦ Διὸς! (Σιωπὴ).
 Αὐτά. Τίποτ' ἄλλες ἐρωτήσεις; (Ψεκαστήρας).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε νά τὸν διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Σημειώστε, ὅτι θὰ μπορούσε κάλλιστα νά 'ναι στὴ
 θέση μου, κ' ἐγὼ στὴ δική του. "Ἄν ἡ τύχη τὰ κανόνιζε διαφο-
 ρετικά. Καθένας μὲ τὴ μοίρα του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε νά τὸν διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε νά τὸν διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Ναί, θέλω. 'Ἀντὶ ὅμως νά τὸν πετάξω στὸ δρόμο,
 ὅπως θὰ μπορούσα νά ἔχω κάνει, μ' ἄλλα λόγια ἀντὶ νά τοῦ
 δώσω μιὰ κλωτσιὰ στὸν κῶλο, ἀποφάσισα νά τὸν πᾶω στὸ
 πανηγύρι τοῦ "Ἀη - Σώστη γιὰ νά βγάλω κ' ἐγὼ καμμιὰ δε-
 κάρα. 'Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς δὲν μπορεῖ ν' ἀπαλλαγεῖ κανεὶς
 ἀπὸ τέτοια τσιμπούρια. Τὸ καλύτερο εἶναι νά τὰ σκοτώνει.
 ('Ο Λάκν κλαίει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κλαίει.
 ΠΟΤΖΟ : Καὶ τὰ κοπρόσκυλα ἀκόμη ἔχουν περισσότερη ἀξιο-
 πρέπεια. (Βγάζει τὸ μαντήλι του. Στὸν 'Εστραγκόν). Παρη-
 γορεῖστε τον, ἀφοῦ τὸν λυπᾷστε. ('Ο 'Εστραγκὸν διστάζει).
 'Εμπρός! ('Ο 'Εστραγκὸν παίρνει τὸ μαντήλι). Σκουπίστε του
 τὰ δάκρυα, θὰ τοῦ φανεῖ λιγότερη ἡ μοναξιά του. ('Ο 'Ε-
 στραγκὸν διστάζει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φέρ' το ἐδῶ, θὰ πᾶω ἐγὼ.
 ('Ο 'Εστραγκὸν δὲν θέλει νά δώσει τὸ μαντήλι. Παιδικὲς χει-
 ρονομίες).
 ΠΟΤΖΟ : Βιαστεῖτε, πρὶν σταματήσει τὸ κλάμα.
 ('Ο 'Εστραγκὸν πλησιάζει τὸν Λάκν κ' ἐτοιμάζεται νά τοῦ
 σφουγγίσει τὰ μάτια. 'Ο Λάκν τοῦ δίνει μιὰ δυνατὴ κλωτσιὰ
 στὸ καλάμι. 'Ο 'Εστραγκὸν ἀφήνει τὸ μαντήλι, ὀπισθοχωρεῖ
 καὶ τριγυρίζει πάνω-κάτω στὴ σκηνὴ οὐρλιάζοντας ἀπ' τὸν πόνο).
 Μαντήλι!
 ('Ο Λάκν ἀπιθώνει βαλίτσα καὶ πανέρι, μαζεύει τὸ μαντήλι,
 προχωρεῖ, τὸ δίνει στὸν Πότζο, γυρίζει στὴ θέση του, σηκώνει
 βαλίτσα καὶ πανέρι).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸν κοπρίτη! (Σηκώνει τὸ παντελόνι του).
 Μὲ κούτσανε!
 ΠΟΤΖΟ : Σᾶς τό'χα πῆ πὼς εἶναι ἄγριος μὲ τοὺς ξένους.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν 'Εστραγκόν) : Δεῖξ' του το. ('Ο 'Ε-
 στραγκὸν δείχνει τὸ καλάμι του. Στὸν Πότζο, ἀγριεμένος).
 Τρέχει αἷμα.
 ΠΟΤΖΟ : Καλὸς οἰωνός.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ τὸ ἓνα πόδι στὸν ἀέρα) : Δὲν θὰ μπορέ-
 σω πιά νά τὸ πατήσω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τρυφερά) : Θὰ σὲ κουβαλάω ἐγὼ. (Παύση).
 'Ἐν ὥρᾳ ἀνάγκης.
 ΠΟΤΖΟ : Δὲν κλαίει πιά. (Στὸν 'Εστραγκόν). Τὸν ἀναπλη-
 ρώσατε ἐσεῖς κατὰ κάποιον τρόπο. (Λυρικά). Ὑπάρχει μιὰ
 αὐστηρὰ προκαθορισμένη ποσότης δακρύων γιὰ τὸν κόσμον.
 "Όταν ἓνας ἀρχίζει ἐδῶ τὸ κλάμα, κάποιος ἄλλος τὸ σταμα-
 τᾷ ἄλλοῦ. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ γέλιο. (Γελάει). "Ἄς
 μὴν κατηγοροῦμε λοιπὸν τὴν ἐποχὴ μας. Δὲν εἶναι πιὸ δυστυ-
 χισμένη ἀπ' τίς ἄλλες. (Σιωπὴ). Οὔτε, βέβαια, καὶ νά τὴν
 ἐπαινοῦμε. (Σιωπὴ). Καλύτερα νά μὴ μιλάμε καθόλου γιὰ
 αὐτὴν. (Σιωπὴ). Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ πληθυσμὸς ἔχει αὐξηθεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ περπάτα—μπορεῖς;
 ('Ο 'Εστραγκὸν κάνει μερικά βήματα κουτσαίνοντας, σταμα-
 τᾷ μπροστά στὸν Λάκν καὶ τὸν φτύνει, ἔπειτα πηγαίνει καὶ
 κάθεται στὴ θέση ποὺ τὸν βοήθαμε στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου).
 ΠΟΤΖΟ : Μπορεῖτε νά μαντέψετε ποὺς μου 'μαθε δλ' αὐτὰ
 τὰ ὥραϊα πράγματα; (Παύση. Δείχνοντας τὸν Λάκν). Τοῦ-
 τος-δῶ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τὸ βλέμμα στὸν οὐρανὸ) : Μὰ δὲν λέει νά
 νυχτώσει ἀπόψε;

ΠΟΤΖΟ : Χωρὶς αὐτὸν ὅλες μου οἱ σκέψεις, ὅλα μου τὰ αἰσθή-
 ματα θὰ 'χαν μείνει ἀκαλλιέργητα, ταπεινά. (Παύση). 'Ἀσὴ-
 μαντες ἐπαγγελματικὲς στεναχώριες. 'Ομορφιά, χάρη, ἀλή-
 θεια δὲν ἔχουν ἀξίος νά τὰ νιώσω. Κ' ἔτσι πῆρα στὴ δούλεψή
 μου ἓναν κνοῦκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ξαφνιάζεται καὶ παύει νά ἐρευνᾷ τὸν οὐ-
 ρανὸ). "Ἐναν κνοῦκο.

ΠΟΤΖΟ : "Ἐχουν περάσει τώρα κάπου ἐξήντα χρόνια... (Συμ-
 βουλευέται τὸ ρολόι του)...βέβαια, ἐξήντα χρόνια πάνω - κά-
 τω. ('Ορθώνει περήφανος τὸ ἀνάστημά του). Δὲν μοῦ φαί-
 νονται — δὲν εἶναι ἔτσι; ('Ο Βλαδίμηρος κοιτάζει τὸν Λάκν).
 Δίπλα σ' αὐτὸν φαίνομαι νέος, ἔ; (Παύση. Στὸν Λάκν). Κα-
 πέλο! ('Ο Λάκν ἀπιθώνει τὸ πανέρι, βγάζει τὸ καπέλο του.
 Μιὰ τοῦφα ἀπὸ τὰ μακρὰ, ἄσπρα μαλλιά του πέφτει στὸ
 πρόσωπό του. Βάζει τὸ καπέλο του στὴ μασχάλη του καὶ ση-
 κώνει τὸ πανέρι). Κοιτάξετε ἐδῶ τώρα. ('Ο Πότζο βγάζει τὸ
 καπέλο του*. Εἶναι τελείως φαλακρός. Τὸ ξαναβάζει). Εἴ-
 δατε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί παναπεῖ κνοῦκος;

ΠΟΤΖΟ : Δὲν εἰστε ἀπ' αὐτὰ τὰ μέρη. "Ἄλλοτε εἴχαμε γε-
 λωτοποιούς. Τώρα ἔχουμε κνοῦκους. Οἱ ἀρμόδιοι τὸ ἐπιτρέ-
 πουν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ θὰ τὸν διώξετε; "Ἐναν τόσο παλιὸ καὶ
 πιστὸ ὑπρέτη!

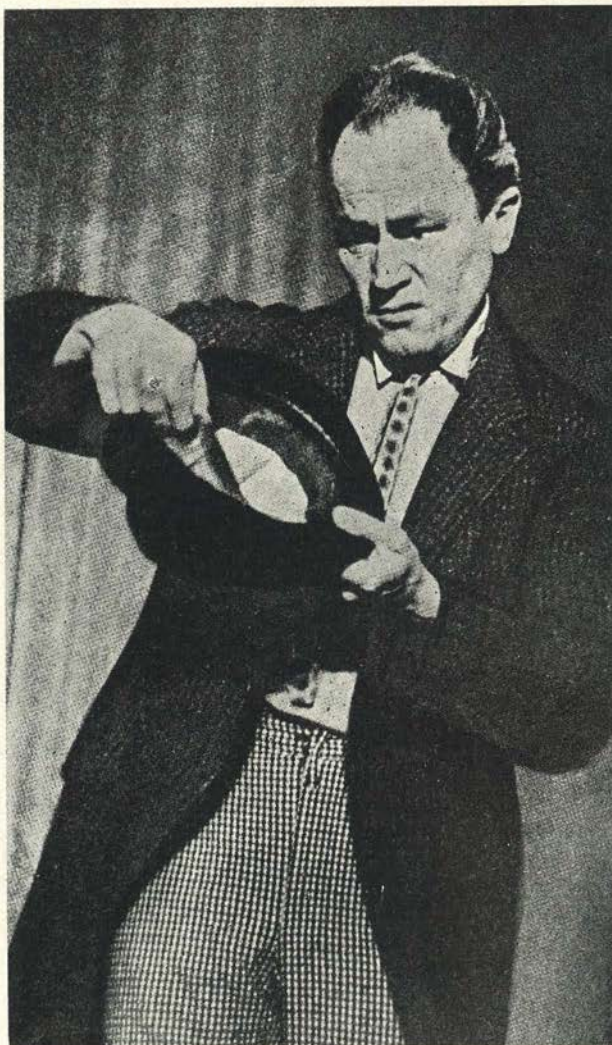
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ βρωμόσκυλο!

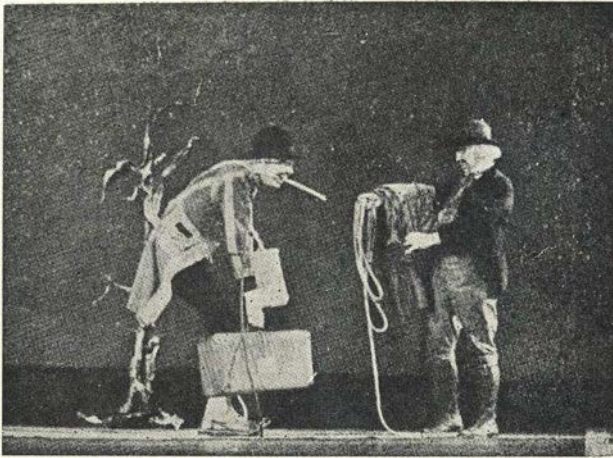
('Ο Πότζο ὁλοένα καὶ φουρκίζεται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ἀφοῦ τοῦ βυζάξατε τὸ αἷμα τόσα χρόνια,

* Καὶ ἐ! τέσσερις φορὲς μαῦρα "σκληρὰ".

'Ἀμερικανικὴ παράσταση. Στὸ ρόλο τοῦ ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΥ ὁ
 ἠθοποιὸς Ε. Μάρσαλ : — "Ἐνας ληστής σῶθηκε. Σωστὴ ἀναλογία





Μιά σκηνή από τη Γαλλική παράσταση στο θέατρο "Βα-
βυλών". Διάλογος μεταξύ του Πότζο και του Λάκν

τώρα τὸν πετάτε σάν... σὰ φλούδι ἀπὸ μπανάνα. Μὰ τὴν ἀλήθεια...
ΠΟΤΖΟ (Μουγκρίζει, πιάνει μὲ τὰ χέρια τὸ κεφάλι του): Δὲν μπορῶ πιά... Δὲν ἀντέχω ἄλλο... αὐτὰ ποὺ κάνει... δὲν
ἔχετε ἰδέα... Εἶναι τρομερό... πρέπει νὰ φύγει... (Κουνάει τὰ
χέρια του). Θὰ τρελαθῶ... .. (Πέφτει μισολιπόθυμος, τὸ κε-
φάλι χωμένο στὰ χέρια) ... Δὲν μπορῶ... δὲν ἀντέχω ἄλλο...
(Σιωπὴ. Ὅλοι κοιτάζουν τὸν Πότζο. Ὁ Λάκν τρέμει).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Δὲν μπορεῖ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δὲν ἀντέχει ἄλλο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Θὰ τοῦ στρίψει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Εἶναι τρομερό!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Λάκν): Πῶς τολμᾷς; Ντροπῆς! Ἐνα
τέτοιο χρυσὸ ἀφεντικό! Νὰ τὸν σταυρώνεις ἔτσι! Κ' ὕστερα ἀπὸ
τόσα χρόνια! Ἀκοῦς ἐκεῖ!

ΠΟΤΖΟ (Μὲ λυγμούς): Ἀλλοτε... ἦταν τόσο καλός... τόσο
πρόθυμος... εὐχάριστος... ὁ ἄλλός μου ἄγγελος... καὶ τώρα...
μὲ ρήμαξε!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στὸν Βλαδίμηρο): Μήπως θέλει νὰ τὸν ἀντι-
καταστήσει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἔ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Λὲς νὰ θέλει νὰ πάρει κανένα ἄλλον στὴ
θέση του;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Δὲ φαντάζομαι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἔ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Δὲν ξέρω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ρώτα τον.

ΠΟΤΖΟ (Μὲ περισσότερη ἡρόμια): Κύριοι, δὲν ξέρω τί μοῦ
ἦρθε. Σᾶς ζητῶ συγγνώμη. Σεχάστε με— ξεχάστε τὰ ὅλα. (Ξα-
ναβορσκοῦντας σιγὰ-σιγὰ τὸν ἑαυτὸ του). Δὲν θυμᾶμαι τί ἀ-
κριβῶς σᾶς εἶπα, τὸ μόνο ποὺ ξέρω εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ
πιστέψετε τίποτα. (Σηκώνεται, χτυπώντας τὸ στήθος του).
Μοιάζω μὲ ἄνθρωπο ποὺ μπορεῖ νὰ ὑποφέρει; Ἔ; (Ψάχνει
τὶς τσέπες του). Τί ἔκανα τὸ τιμποῦνι μου;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὁραῖα περνᾶμε ἀπόψε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀξέχαστη βραδιά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἔχει συνέχεια.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἔτσι φαίνεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κ' εἶμαστε ἀκόμα στὴν ἀρχή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀλίμονο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σὰ νὰ ἴμαστε σὲ θέατρο—

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σὲ τσίρκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σὲ καμπαρέ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σὲ τσίρκο.

ΠΟΤΖΟ: Μὰ τί τό'κανα λοιπὸν τὸ τιμποῦνι μου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀπόλαυση εἶναι. Ἐχασε τὸ φουσέρό του!
(Γελάει δυνατὰ).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐφτασα. (Πάει πρὸς τὰ παρασκήνια).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀριστερά, στὸ βάθος τοῦ διαδρόμου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κράτα μου τὴ θέση. (Βγαίνει).

ΠΟΤΖΟ: Ἐχασα τὸ τιμποῦνι μου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στριφογυρίζει ἀπὸ χαρὰ): Πάει αὐτός!

ΠΟΤΖΟ (Σηκώνοντας τὸ κεφάλι): Μήπως, κατὰ τύχη, εἴ-
δατε τὸ — (Ἀντιλαμβάνεται τὴν ἀπουσία τοῦ Βλαδίμηρου).

"ὦ, ἔφυγε!... Χωρὶς νὰ μὲ χαιρετήσει! Δὲν ἦταν σωστό. Ἔ-
πρεπε νὰ τὸν κρατήσετε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κρατιόταν μόνος του.

ΠΟΤΖΟ: ὦ! (Παύση). Τότε, καλὰ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γὰ ἐλάτε ἐδῶ.

ΠΟΤΖΟ: Γιατί;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Θὰ δῆτε.

ΠΟΤΖΟ: Θέλετε νὰ σηκωθῶ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐλάτε... ἐλάτε γρήγορα. (Ὁ Πότζο σηκώ-
νεται καὶ πηγαίνει πρὸς τὸν Ἐστραγκόν). Κοιτάξτε ἐκεῖ!

ΠΟΤΖΟ (Ἀφ'οὗ βάλει τὰ γυαλιά του). Πῶ, πῶ!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Αὐτὸ ἦταν ὅλο.

(Ξαναμπαίνει ὁ Βλαδίμηρος, ὅλο νεῦρα. Παραμερίζει τὸν Λάκν
μὲ μὰ σκουτιά, κλωτσάει τὸ σκαμνὶ καὶ σουλατσέρνει πέρα-
δῶθε στὴ σκηνή).

ΠΟΤΖΟ: Στεναχωρεμένος φαίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στὸ Βλαδίμηρο): Κρίμα, ἔχασες ἓνα νοῦμερο.
(Ὁ Βλαδίμηρος στέκεται, στήνει τὸ σκαμνὶ καὶ ξαναορίζει
τὸ πηγανέλα, πιὸ ἥρεμος).

ΠΟΤΖΟ: Σουρουπώνει... (Κοιτάζει ἓνα γύρω). Σὲ λίγο θὰ τὰ
σκεπάσει ὅλα τὸ σούρουπο. Ὅλα θὰ ἡμερώσουν στὴ γαλήνη
του. Ἀκου! (Σηκώνει τὸ χέρι). Ὁ Πᾶν κοιμᾶται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μὰ δὲν θὰ ῥθεῖ ποτὲ αὐτὴ ἡ νύχτα;

(Καὶ οἱ τρεῖς σηκώνουν τὸ βλέμμα στὸν οὐρανό).

ΠΟΤΖΟ: Θὰ περιμένετε νὰ νυχτώσει γιὰ νὰ φύγετε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Καταλαβαίνετε...

ΠΟΤΖΟ: Μὰ φυσικά, φυσικά. Ἄν ἦμουν ἐγὼ στὴ θέση σας
καὶ εἶχα συνέντευξη μὲ κάποιον Γκοντέν... Γκοντέ... Γκοντό—
τέλος πάντων, καταλάβατε ποιὸν ἐνοῦ— θὰ περιμένα μέχρι
νὰ πέσει πῖσσα τὸ σκοτάδι. (Ρίχνει ἓνα βλέμμα στὸ σκαμνὶ).

Θὰ ἔθελα νὰ ξανακαθίσω, ἀλλὰ πρέπει νὰ βρῶ ἓνα πρόσχημα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μήπως μπορῶ νὰ σᾶς βοηθήσω;

ΠΟΤΖΟ: Ἄν μοῦ τὸ ζητούσατε, ἴσως.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Νὰ σᾶς ζητήσω, τί;

ΠΟΤΖΟ: Ἄν μοῦ ζητούσατε νὰ καθίσω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Θὰ σᾶς βοηθοῦσε αὐτό;

ΠΟΤΖΟ: Ἔτσι νομίζω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐγινε! Παρακαλῶ σας, κύριε, εὐαρεστη-
θεῖτε νὰ καθήσετε.

ΠΟΤΖΟ: Ὅχι—ὄχι δὲν γίνεται. Ἀδύνατον. (Παύση).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐλάτε, κύριε, μὴ μένετε ὀρθιοι, παρακαλῶ,
θ' ἀρπάξετε καμμιὰ πούντα.

ΠΟΤΖΟ: Λέτε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Εἶμαι ἀπολύτως βέβαιος.

ΠΟΤΖΟ: Δὲν ἔχετε ἄδικο. (Κάθεται). Σᾶς εὐχαριστῶ, ἀγα-
πητέ μου. (Κοιτάζει τὸ ρολόι του). Πρέπει νὰ φύγω, ὥστό-
σο, ἀλλιῶς θ' ἀργήσω.

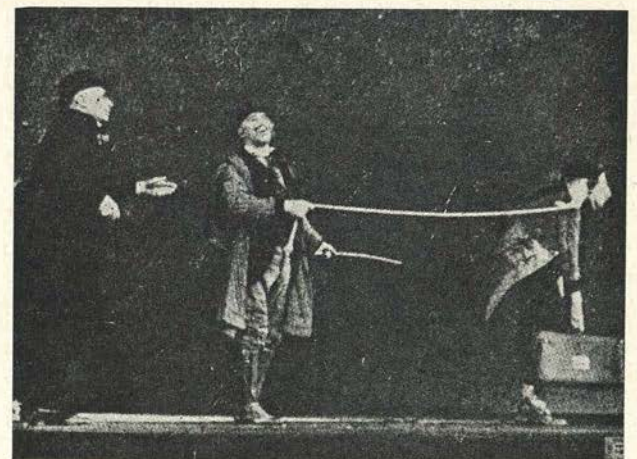
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὁ χρόνος ἐσταμάτησε.

ΠΟΤΖΟ (Βάζει τὸ ρολόι του στ' αὐτί): Μὴν τὸ πιστεύετε,
κύριέ μου, μὴν τὸ πιστεύετε. (Ξαναβάζει τὸ ρολόι στὴν τσέ-
πη). Ὅ, τι δὴποτε ἄλλο ναί, αὐτὸ ὅμως ὄχι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στὸν Πότζο): Τὰ βλέπει ὅλα μαῦρα σήμερα.

ΠΟΤΖΟ: Ὅλα—ἐξὸν ἀπ' τὰ οὐράνια. (Γελάει, ἱκανοποιημέ-
νος ἀπ' τὴν ἐξυπνάδα του). Ὑπομονή, κι αὐτὸ θὰ περάσει.

Βλαδίμηρος, Πότζο καὶ Λάκν. Οἱ ἡθοποιοὶ Ζὰν Μαρι Σε-
ρώ, Ἀλμπέρ Ρεμὺ καὶ Ζὰν Μαρτέν. (Γαλλικὴ παράσταση)



Τώρα καταλαβαίνω: δὲν εἴσθε ἀπ' αὐτὰ τὰ μέρη καὶ γι' αὐτὸ δὲν ξέρετε τί παναπεῖ σούρουπο ἐδῶ πέρα. Θέλετε νὰ σᾶς τὸ πῶ ἐγώ; (Σιωπή. Ὁ Ἑστραγκὸν ἀσχολεῖται πάλι μὲ τὸ παπούτσι του. ὁ Βλαδίμηρος μὲ τὸ καπέλο του. Τὸ καπέλο τοῦ Λάκν πέφτει χωρὶς νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ).

ΠΟΤΖΟ: Δὲν μπορῶ νὰ σᾶς τὸ ἀρνηθῶ. (Ψεκαστήρας). Προσέξτε με λίγο, σᾶς παρακαλῶ. (Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἑστραγκὸν συνεχίζουν τὴ δουλειά τους, ὁ Λάκν μισοκοιμάται. Ὁ Πότζο χτυπάει τὸ καμουτσὶ στὸν ἀέρα· μόλις ἀκούγεται ὁ κρότος του). Μὰ τί στὸ διάλογο συμβαίνει μ' αὐτὸ τὸ καμουτσὶ; (Σηκώνεται ἀπάνω, τὸ χτυπάει μιὰ - δυὸ φορές. Στὸ τέλος ἀκούγεται ἕνας δυνατὸς κρότος. Ὁ Λάκν ἀνατινάζεται. Τὸ παπούτσι τοῦ Ἑστραγκὸν καὶ τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου, τοὺς πέφτουν ἀπ' τὰ χέρια. Ὁ Πότζο πετάει τὸ καμουτσὶ). Πάει αὐτὸ τὸ καμουτσὶ, δὲν ἀξίζει δεκάρα πιά. (Κοιτάζει τὸ ἀκροατήριό του). Τί ἔλεγα;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πᾶμε νὰ φύγουμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μὰ ξεκουράστε λίγο τὰ πόδια σας, θὰ πεθάνετε ἀπ' τὴν ὀρθοστασία.

ΠΟΤΖΟ: Πολὺ σωστά. (Κάθεται. Στὸν Ἑστραγκὸν). Πῶς εἶναι τ' ὄνομά σας;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κάτουλος.

ΠΟΤΖΟ (Ποὺ δὲν ἀκούσε): "Α, ναί, ἡ νύχτα! (Σηκώνει τὸ κεφάλι). Μὰ, γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, προσέξτε με λίγο, ἀλλιῶς δὲν θὰ φτάσουμε ποτὲ πουθενά. (Κοιτάζει τὸν οὐρανὸ). Κοιτάξτε. (Ὅλοι κοιτᾶζουν τὸ οὐρανὸ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Λάκν, ποὺ ἀρχίζει καὶ πάλι νὰ λαγοκοιμάται. Ὁ Πότζο τὸν ἀντιλαμβάνεται, τραβᾶει τὰ γκέμια). Θὰ κοιτάξετε ἐπὶ τέλους τὸν οὐρανὸ, γουρουνί! (Ὁ Λάκν κοιτάζει τὸν οὐρανὸ). Μπράβο, ἀρκεῖ. (Κατεβάζουν τὸ κεφάλι). Τί τὸ ξεχωριστὸ τοῦ βρίσκετε; Ἐνα θαμπὸ θαλασσὶ ὅπως ὅλοι οἱ οὐρανοὶ αὐτὴ τὴν ὥρα. (Παύση). Σ' αὐτὲς τὶς περιοχές. (Παύση). Ὅταν εἶναι καλοκαιρία. (Τραγουδιστά). Ἐδῶ καὶ μιὰ ὥρα (κοιτάζει τὸ ρολόι του, πεζά), πᾶνω - κάτω (λυρικά) ἀφοῦ ξεκινήσαμε κατὰ (διστάζει, πεζά) ἄς ποῦμε κατὰ τὶς δέκα τὸ πρωὶ (πάλι σὲ λυρικὸ τόνο) οἱ ἐρυθροὶ καὶ λευκοὶ χεῖμαρροι τοῦ φωτὸς ἄρρισαν σιγὰ - σιγὰ νὰ χάνουν τὴ λάμψη τους, νὰ τὴν χάνουν (ἀφήνει τὰ χέρια του νὰ πέσουν λίγο - λίγο) νὰ τὴν χάνουν, ὁλόενα καὶ περισσότερο, ὥσπου (δραματικὴ παύση, σηκώνει τὰ χέρια ψηλὰ πρὸς τὸν οὐρανὸ) πφ! Πάει, ἔσβησε. (Σιωπή). Ἀλλὰ (σηκώνει τὸ χεῖρ προειδοποιητικά) πίσω ἀπ' αὐτὸ τὸ εἰρηνικὸ πέπλο τῆς γαλήνης (σηκώνει τὰ μάτια στὸν οὐρανὸ, οἱ ἄλλοι τὸν μιμοῦνται, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Λάκν) ἡ νύχτα ἔρχεται καλπάζοντας (μὲ παλλόμενη φωνή) καὶ θὰ χυθεῖ ὀρμητικὰ ἀπάνω μας (κάνει τὰ δάχτυλά του νὰ κροταλίσουν) φράπ! Ἔτσι (τὸν ἐγκαταλείπει ἡ ἔμπνευση) τὴ στιγμὴ ποὺ δὲν θὰ τὸ περιμένουμε. (Σιωπή. Πένθιμα). Ἔτσι γίνεται πάντα σ' ἐτούτη τὴν πουτανογιῆς.

(Μακρὰ σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀπὸ καταβολῆς κόσμου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: "Ας κάνουμε ὑπομονή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ξέρουμε τί μᾶς περιμένει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Γιατί ν' ἀνησυχούμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἀπλῶς νὰ περιμένουμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κι αὐτὸ, τὸ συνήθισαμε. (Παίρνει τὸ καπέλο του, κοιτάζει μέσα, τὸ ψάχνει, τὸ ξαναβάζει).

ΠΟΤΖΟ: Πῶς σᾶς φάνηκα, ἀλήθεια; (Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἑστραγκὸν τὸν κοιτᾶν σαστισμένοι). Καλός; Ἔτσι - κ' - ἔτσι; Ὑποφερτός; Μέτριος; Ἀποροριπτός;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Καταλαβαίνει πρῶτος): "Ω, πολὺ καλός. Πάρα - πόσα πολὺ καλός.

ΠΟΤΖΟ (Στὸν Ἑστραγκὸν): Κ' ἐσεῖς κύριε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Ωου, βέρυ γχούντ, βέρυ γχούντ.

ΠΟΤΖΟ (Ζωνρά): Σᾶς εὐχαριστῶ κύριοι. (Παύση). Ἐχω τόσο ἀνάγκη ἀπὸ ἐνθάρρυνση. (Συλλογιέται). Περὶ τὸ τέλος ἔνωσα ἑξαντημένους. Δὲν ξέρω ἂν τὸ παρατηρήσατε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: "Ε, λιγούλακι, μιὰ σταλίτσα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐγὼ νόμιζα πῶς τὸ κάνατε ἐπίτηδες.

ΠΟΤΖΟ: Βλέπετε, ἡ μνήμη μου εἶναι ἐλαττωματικὴ. (Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δὲν γίνεται καὶ τίποτα στὸ ἀναμεταξύ.

ΠΟΤΖΟ: Πλήττετε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Λίγο.

ΠΟΤΖΟ (Στὸν Βλαδίμηρο): Ἐσεῖς, κύριε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐγὼ περάσει καὶ καλύτερα. (Σιωπή. Ὁ Πότζο ἀποκαλύπτει τὶς ἐνδόμυχες σκέψεις του).

ΠΟΤΖΟ: Κύριοι, μοῦ φερθήκατε... (ψάχνει νὰ βρεῖ τὴ λέξη) πολὺ πολιτισμένα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Καθόλου μάλιστα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Τί ἰδέα!

ΠΟΤΖΟ: Ναί, ναί, ὑπῆρξατε ἄψογοι. Τόσο, ποὺ ἀναρωτιέμαι τί μπορῶ νὰ προσφέρω κ' ἐγὼ σὲ δυὸ ἐντιμούς κυρίους ποὺ πλήττουν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δὸς μας κάνα δίφραγκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Δὲν εἴμαστε ζητιάνοι!

ΠΟΤΖΟ: Ὑπάρχει κανένας τρόπος, ἀναρωτιέμαι, νὰ τοὺς δώσω λίγη χαρά. Τοὺς ἔδωσα κόκκαλα, τοὺς μίλησα γιὰ τὸ νὰ καὶ γιὰ τ' ἄλλο, τοὺς ἐξήγησα τί ἐστὶ σούρουπο. Καλὰ ὡς ἔδω. Ἀλλὰ μὲ βασανίζει ἕνα ἐρώτημα: εἶναι ἀρκετὰ ὅλ' αὐτά;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κάν' το φράγκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Νευριασμένος, στὸν Ἑστραγκὸν): Σκάσε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Αὐτὴ εἶναι ἡ τελευταία τιμὴ.

ΠΟΤΖΟ: Εἶναι ἀρκετὰ; Ἀσφαλῶς ναί. Ἀλλὰ ἐγὼ εἶμαι γαλαντόμος. Ὁ χαρακτήρας μου εἶναι τέτοιος. Τουλάχιστον ἀπόψε. Τόσο τὸ χειρότερο γιὰ μένα. (Τραβᾶει τὰ γκέμια, ὁ Λάκν τὸν κοιτάζει). Γιατί εἶναι βέβαιο πῶς θὰ βασανιστῶ. (Σηκώνει τὸ καμουτσὶ). Τί προτιμᾶτε: Νὰ τὸν βάλουμε νὰ χορέψει, νὰ τραγουδήσει, ν' ἀπαγγεῖλει, νὰ στοχαστεῖ, νά...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ποιόν;

ΠΟΤΖΟ: Ποιόν! Μὰ δὲν ἔχετε σταλιά μυαλὸ ἐσεῖς οἱ δύο;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Στοχάζεται;

ΠΟΤΖΟ: Βεβαίως! Μεγαλόφωνα. Κάποτε μάλιστα, οἱ σκέψεις του ἦταν περίφημες, μοῦ ἄρεξε νὰ τὸν ἀκούω μὲ τὶς ὥρες. Τώρα... (Ἀνατριχιάζει). Τέλος πάντων, τόσο τὸ χειρότερο γιὰ μένα. Τί λέτε λοιπόν; Νὰ τὸν βάλουμε νὰ στοχαστεῖ; ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Νὰ τὸν βάλουμε νὰ χορέψει, θά'ναι πιὸ διασκεδαστικό.

ΠΟΤΖΟ: "Οχι ὑποχρεωτικά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Ε, Ντιντί! Δὲν θά'ναι πιὸ διασκεδαστικό;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἐγὼ θά'θελα νὰ τὸν ἀκούσω νὰ στοχάζεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δὲν θὰ μπορούσε νὰ χορέψει πρῶτα, καὶ ἔπειτα νὰ στοχαστεῖ; Ἐκτὸς πιά ἂν τοῦ πέφτει πολὺ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Πότζο): Θὰ τὰ βγάλει πέρα καὶ τὰ δυὸ;

ΠΟΤΖΟ: Ἀσφαλῶς, τὸ ἀπλούστερο πράμα. Ἀλλωστε αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ φυσικὴ σειρά. (Σύντομο γέλιο).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: "Ας χορέψει, λοιπόν.

(Σιωπή).

ΠΟΤΖΟ: Δὲν ἀκούς, γουρουνί;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ποτὲ δὲν ἀρνιέται;

ΠΟΤΖΟ: Μιὰ φορὰ μόνο. (Στὸ Λάκν). Χόρεψε, κτῆνος! (Ὁ Λάκν ἀπιθώνει τὸ πανέρι καὶ τὴ βαλίτσα, πλησιάζει στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, γυρίζει πρὸς τὸν Πότζο. Χορεύει. Σταματᾶει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Αὐτὸ ἦταν ὄλο;

ΠΟΤΖΟ: Κι ἄλλο!

(Ὁ Λάκν ἐπαναλαμβάνει τὶς ἴδιες κινήσεις, σταματᾶει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μωρέ! Κ' ἐγὼ μπορῶ νὰ τὸ κάνω! (Μιμείται τὶς κινήσεις τοῦ Λάκν, σκοντάφτει, δὲν πέφτει). Μὲ λίγη ἐξάσκηση.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Εἶναι κουρασμένος.

ΠΟΤΖΟ: Ἀλλοτε χόρευε φαντάγκο, φαραντόλα, φλίγκ, ζίγκ, ἀκόμα καὶ χορνάπ. Πετοῦσε. Τώρα χορεύει μόνο αὐτὸ. Ξέρετε πῶς τ' ὀνομάζει;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἡ ἀγωνία τοῦ ἐξιλαστηρίου θύματος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὁ χορὸς στὸ ταψί.

ΠΟΤΖΟ: Τὸ δίχτυ. Νομίζει πῶς εἶναι πιασμένος σὲ δίχτυ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Μὲ ὄφρος καὶ κουνήματα αἰσθητικοῦ): Κι ὅμως, ὑπάρχει κάτι στὸ χορὸ του...

(Ὁ Λάκν ἐτοιμάζεται νὰ ἐπιστρέψει στὰ φορτία του).

ΠΟΤΖΟ: Ἐπ, σί!

(Ὁ Λάκν μαρμαρώνει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Πές μας γιὰ κείνη τὴ φορὰ ποὺ εἶπε ὄχι.

ΠΟΤΖΟ: Μετὰ χαρᾶς, μετὰ χαρᾶς. (Ψάχνει τὶς τσέπες του).

Μιὰ στιγμὴ. (Ψάχνει). Τί ἔκανα τὸν ψεκάστῃρα μου; (Ψάχνει). Κι αὐτὸ ἀκόμα! (Σηκώνει τὸ κεφάλι, στὰ μάτια του διαγράφεται ἡ ἀπογοήτευσή. Μὲ φωνὴ ἐτοιμοθάνατου). Ἐχασα τὸν ψεκάστῃρα μου!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ φωνὴ ἐτοιμοθάνατου): Τὸ ἀριστερό μου πλεμόνι εἶναι τρυπητό. (Βήχει ἐξασθενημένα. Δυνατά). Ἀλλὰ τὸ δεξιὸ μου εἶναι γερό, σίδερο.

ΠΟΤΖΟ (Μὲ φωνικὴ ἐκφραση): Δὲ βαριέσαι. Τί βρέχει ὁ οὐρανὸς καὶ δὲν τὸ καταπίνει ἡ γῆς! Τί ἔλεγα; (Σκέπτεται). Μιὰ στιγμὴ. (Σκέπτεται). Ἐλεγα ὅτι—(Σηκώνει τὸ κεφάλι). Βοηθεῖστε με νὰ θυμηθῶ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μιὰ στιγμὴ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά στιγμή!
 ΠΟΤΖΟ : Μιά στιγμή.
 (Και οι τρεις βράζουν ταυτόχρονα τα καπέλα και ζουλάνε με τα χέρια το μέτωπό τους, συγκεντρώνονται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Θριαμβευτικά) : "Α!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τό βρήκε.
 ΠΟΤΖΟ (Ανυπόμονα) : Λοιπόν;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δεν αφήνει κάτω τα μπαγάζια του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κολοκυθία!
 ΠΟΤΖΟ : Είσθε βέβαιοι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Άφου μάς το εξηγήσατε κιόλας.
 ΠΟΤΖΟ : Σας το εξήγησα κιόλας;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μας το εξήγησε κιόλας;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Όπως και νά'ναι, τώρα τά'χει αφήσει κάτω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μιά ματιά στον Λάκν) : Σωστό. Κ' έπειτα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά και τ' άφησε κάτω, πώς θά'ταν δυνατόν να τον ρωτήσουμε γιατί δεν τ' αφήνει;
 ΠΟΤΖΟ : Άκλόνητο επιχείρημα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και γιατί τ' άφησε;
 ΠΟΤΖΟ : Σ' αυτό να μάς απαντήσεις.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Για να χορέψει.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.
 ΠΟΤΖΟ : Σωστό.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτε δεν γίνεται. Ούτε έρχεται κανένας, ούτε φεύγει, είναι τρομερό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στον Πότζο) : Πέστε του να στοχαστεί.
 ΠΟΤΖΟ : Δόστε του το καπέλο του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τό καπέλο του;
 ΠΟΤΖΟ : Δεν μπορεί να στοχαστεί ξεσκουφωτός.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στον Έστραγκόν) : Δός του τό καπέλο του.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ! "Επειτα άπ' αυτό που μου'κανε; Ποτέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, του τό δίνω έγώ. (Δέν κουνιέται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ λέω να τό μαζέψει μόνος του.
 ΠΟΤΖΟ : Είμαι προτιμότερο να του τό δώσετε έσείς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θα του τό δώσω έγώ.
 (Σηκώνει τό καπέλο και μένοντας σέ άρκετή απόσταση τεντώνει τό χέρι του πρós τόν Λάκν, εκείνος δέν κουνιέται).
 ΠΟΤΖΟ : Πρέπει να του τό φορέσετε έσείς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στον Πότζο) : Πέστε του να τό πάρει.
 ΠΟΤΖΟ : Είμαι προτιμότερο να του τό φορέσετε έσείς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, θα του τό φορέσω έγώ.
 (Πλησιάζει από πίσω τόν Λάκν με προφύλαξη, του βάζει τό καπέλο και απομακρύνεται βιαστικά. Ο Λάκν δέν κουνιέται. Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί περιμένει τώρα;
 ΠΟΤΖΟ : Κάντε πέρα. (Ο Βλαδίμηρος και ο Έστραγκόν απομακρύνονται. Ο Πότζο τραβάει τά γκέμια ο Λάκν τόν κοιτάζει). Στοχάσου, γουρούνι! (Πάυση. Ο Λάκν άρχίζει τό χορό). Σταμάτα! (Ο Λάκν σταματάει). Προχώρα! (Ο Λάκν προχωρεί). Σί! (Ο Λάκν στέκεται). Στοχάσου! (Σιωπή).
 ΛΑΚΥ : Έξ άλλου έν ύφει της...
 ΠΟΤΖΟ : Σκάσε! (Ο Λάκν σωμαίνει). Κάνε πίσω! (Ο Λάκν κάνει πίσω). Σί! (Ο Λάκν στέκεται). Γύρνα! (Ο Λάκν γυρίζει πρós τό άκροατήριο). Στοχάσου!
 ΛΑΚΥ : Δεδομένης της ύπάρξεως ως αύτη έμφανίζεται έν τών δημοσίων έργων του Πουανσόν και Βαττιάν ένός προσωπικού Θεού κουακουακουακούά με λευκήν γενειάδα κουακουά έκτός τόπου και χρόνου ό όποιος από τό ύψος της θείας του άπαθείας της θείας του άθαμβίας της θείας του άρασίας μάς λατρεύει όλους πλην ώρισμένων έξαιρέσεων δι' άγνώστους λόγους που ό χρόνος μόνον θα διευκρινίσει και ύποφέρει ως ή θεία Μιράντα όμοι μετ' εκείνων οΐτινες δι' άγνώστους λόγους τών όποιων τήν σημασίαν ό χρόνος θ' άποκαλύψει είναι καταδικασμένοι εις τήν διά πυρᾶς ζώην της όποιας πυρᾶς αϊ φλόγες άν συνεχισθεϊ αυτό και ποιός άμφιβάλλει ότι θα συνεχισθεϊ θα πυρπολήσουν τό στερέωμα θα εξαπολύσουν δηλονότι τήν κόλασιν εις τών ούρανών τόν θαλασσίν τόν άσάλευτον και ήρεμον τόσον (Ο Βλαδίμηρος και ο Έστραγκόν τόν άκούνε με μεγάλη προσοχή, ό Πότζο τόν κοιτάζει με σιχασιά και άηδία). ήρεμον με μίαν ήρεμίαν ή όποία και άν άκόμη διακόπτεται από καιρού εις καιρόν είναι προτιμωτέρα του τίποτε αλλά μη δυνάμενοι έξ άλλου να προβλέψωμεν και να έξετάσωμεν τās συνεπείας τινών ήμιτελών έργων βραβευθέντων υπό της 'Ακαδημίας της 'Ανθρωποποπομετρίας της Έσσυ-ίν-Πόσσυ τών

Τεστύ και Κονάρ καθιερώθη άνευ του έλαχίστου ένδοιασμού έκτός τών ένδοιασμών τών προκαλουμένων έκ τών ήμιτελών έργων και ήμερών του ανθρώπου ήμιτελών του Τεστύ και Κονάρ καθιερώθη θιερώθη θιερώθη δι' άγνώστους λόγους τό επακόλουθον κóλουθον κóλουθον ότι συνεπεία τών δημοσίων (Πρώτα ψιθυρίσματα του Έστραγκόν και του Βλαδίμηρου. 'Η άπέχθεια του Πότζο μεταβάλλεται σιγά-σιγά σέ όργή). έργων του Πουανσόν και Βαττιάν καθιερώθη πέραν πάσης άμφιβολίας και έν ύφει τών έργων του Ποτώφ και Μπελσέ τών άτελών και ήμιτελών ούδεις γνωρίζει τό διατί ως και τών άτελών και ήμιτελών έργων τών Τεστύ και Κονάρ κατέστη σαφές ότι ό άνθρωπος στο Πόσσυ, στο Τεστύ και στο Κονάρ ότι ό άνθρωπος στο Έσσυ ότι έν συντομία ό άνθρωπος έν γενικεύσει ό άνθρωπος έν συνόψει ό άνθρωπος άντιθέτως πρós τήν άντίθετον κρατούσαν γνώμην και παρά τήν πρόδοον ήτις έσημειώθη εις τήν διατροφήν και τήν έπιτυχή καταπολέμησιν της μειώσεως του είδους εξαλείφεται εξαλείφεται δι' άγνώστους λόγους παρά τήν ταυτόχρονον και παράλληλον ανάπτυξιν της φυσικής άγωγής και της επιδόσεως εις άγωνίσματα ως ή αντισφαίρισις, τό ποδόσφαιρον οι δρόμοι ταχύτητος ότε μέν επί τών ίδιων αυτού ποδών ότε δε επί διτρώχου άυτόκινητου ή ετεροκινήτου τό θαλάσσιον λουτρόν ή πτήσις ή επίπλευσις τό πατιναζέ επί πάγου και επί ασφάλτου ή αντισφαίρισις ή άνεμοπορία τά έν γένει άγωνίσματα τά χειμερινά άγωνίσματα (Ο Έστραγκόν και ό Βλαδίμηρος άρχίζουν και πάλι να τόν ξεφεύγουν κάτι μουγκρητά).

τά θερινά άγωνίσματα τά φθινοπωρινά άγωνίσματα τά έαρινά άγωνίσματα ή αντισφαίρισις επί πάγου, επί χόρτου και επί σκληρού εδάφους ή αεροπορία ή αντισφαίρισις τό χόκευ τό επίγειον χόκευ τό θαλάσσιον χόκευ τό έναέριον χόκευ άγωνίσματα όλων τών ειδών και εποχών ή πενικιλίνη τά άντιβιοτικά τά διεγερτικά συνοψίζων έπαναλαμβάνων ταυτοχρόνως και παραλλήλως δι' άγνώστους λόγους φθίνει και εξαλείφεται παρά τήν αντισφαίρισιν τήν κολύμβησιν τήν έναέριον πτήσιν τό γκόλφ επί έννέα και δεκαοκτώ όπών τήν αντισφαίρισιν όλων τών προμνημονευθέντων ειδών έν συντομία διά λόγους άγνώστους εις τό Μαρν-ε-Ουάζ τό Σέν-ε-Μαρν τό Φούλαμ και τό Κλάπαμ και ή ταυτόχρονος-παράλληλος ύπαναχώρησις δι' άνεξακριβώτους αίτίας εις τό Κλάπαμ και τό Σέν-ε-Μαρν έν άλλαις λέξεσιν ή άπώλεια κατά κεφαλήν μετά τόν θάνατον του Βολταίρου άνέρχεται εις δύο πόντους κατά κεφαλήν περίπου κατά μέσον όρον με άλλαις λόγια διά λόγους άγνώστους και ασχέτους πρós τά γεγονότα σοβαρωτέρους άπ' ό,τι φαίνονται έν πρώτης ύφews υπό τό φώς τών άπωλεσθέντων έργων του Στάνινβεγκ και Πέτερμαν φαίνονται άπείρους σημαντικώτερα εις τό φώς τό φώς τό φώς τό φώς της πείρας τών Στάνινβεγκ και Πέτερμαν ότι εις τās πεδιάδας και τά όρη τάς θαλάσσας και τούς ποταμούς ό πύρινος άήρ είναι παντού ίδιος και ως έκ τούτου ή γή και συγκεκριμένως ό πύρινος άήρ και τό μεγάλο ψύχος και αϊ βραχώδεις έκτάσεις άλίμονο έν σωτηρίω έτει έξακόσια και κάτι ό άέρας ή γή ή θάλασσα οι βραχώδεις έκτάσεις εις τās μεγάλα βάθη τό μέγα ψύχος στη θάλασσα στη γή και στον άέρα επνέρχομαι εις τās άγνώστους αίτίας αίτινες θα διευκρινίσει (Ο Βλαδίμηρος και ο Έστραγκόν διαμαρτύρονται. Ο Πότζο σηκώνεται άπάνω, τραβάει τά γκέμια. Γενική κατακραυγή. Ο Λάκν τραβάει τά γκέμια, ουρλιάζει. Όλοι ρίχνονται στο Λάκν που απαγγέλλει άπεγνωσμένα και φωναχτά τό κείμενό του).

νισθοῦν με τήν πάροδο του χρόνου παρά τήν αντισφαίρισιν τά γεγονότα είναι άπαραράπτα επανέρχομαι έν συνεχεία και έν συντομία και επί τέλους άλίμονο εις τās βραχώδεις έκτάσεις επανέρχομαι εις τήν κατά κεφαλήν άπώλειαν παραλλήλως και ταυτοχρόνως και παρά τήν αντισφαίρισιν ή γενειάδα τών φλογών τά δάκρυα τά εγκαταλελειμμένα έργα οι βράχοι τόσο ειρηνικοί τόσο γαλαζίοι άλίμονο ή κεφαλή ή κεφαλή ή κεφαλή στη Νορμανδία παρά τήν αντισφαίρισιν τά ήμιτελή έργα τέλος επανέρχομαι άλίμονον άλίμονον εις τās άτυχείς άτελείς προσπαθείς ή κεφαλή ή κεφαλή στη Νορμανδία παρά τήν αντισφαίρισιν ή κεφαλή άλίμονο οι λίθοι τό Κονάρ Κονάρ. 'Η αντισφαίρισις... οι λίθοι... τόσον ειρηνικώς... Κονάρ... ήμιτελή... ΠΟΤΖΟ : Τό καπέλο του!

(Ο Βλαδίμηρος βάζει τό καπέλο του Λάκν. Ο Λάκν σωμαίνει. Πέφτει. Σιωπή. Οι νικηταί κοντάνασαίνουν).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έβγαλα τό άχι μου!

(Ο Βλαδίμηρος έξετάζει τό καπέλο του Λάκν, κοιτάζει μέσα). ΠΟΤΖΟ : Φέρ'το έδω! (Αρπάζει τό καπέλο από τά χέρια



Ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ παράσταση. ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ στὸ Ἀγόρι, ποὺ τὸ ὑποδύεται ὁ Ἀλμπέρ Ντουμπύ.—Εἶσαι σίγουρος ὅτι μὲ εἶδες ἔτσι; Δὲν θὰ ῥθεις αὐριο νὰ λὲς ὅτι διὲν μ' ἔχεις δεῖ ποτὲ σου;

τοῦ Βλαδίμηρου, τὸ ρίχνει κατάχαμα, τὸ ποδοπατάει). Πάει, τέλειωσε, δὲν θὰ ξαναστοχαστεῖ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ πῶς θὰ περπατάει;

ΠΟΤΖΟ : Θὰ περπατάει, ἀλλ'ὼς θὰ σέρνεται! (Τὸν κλωτσάει). Σήκω, γουρουνί!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεῖ νὰ πέθανε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ τὸν σκοτώσετε, ἔτσι.

ΠΟΤΖΟ : "Ορθὸς, ψοφῆμι! (Τραβάει τὰ γκέμια, ὁ Λάκν σαλεύει λίγο. Στὸν Ἐστραγκὸν καὶ Βλαδίμηρο). Βοηθεῖστε με!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί νὰ κάνουμε;

ΠΟΤΖΟ : Σηκώστε τον!

(Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκὸν σηκώνουν τὸν Λάκν, τὸν κρατᾶνε μιὰ στιγμή, ἔπειτα τὸν ἀφήνουν. Πέφτει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ κάνει ἐπίτηδες!

ΠΟΤΖΟ : Πρέπει νὰ τὸν κρατᾶτε. (Παύση). Μπρός, γρήγορα, σηκώστε τον!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ διάλογο κι αὐτός!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔλα, μιὰ φορὰ ἀκόμα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιὰ τοὺς μᾶς περνάει;

(Σηκώνουν τὸν Λάκν. Τὸν κρατᾶνε).

ΠΟΤΖΟ : Μὴν τὸν ἀφήνετε! (Ὁ Ἐστραγκὸν κι ὁ Βλαδίμηρος τρέμουν). Μὴ κουνιέστε! (Ὁ Πότζο παίρνει τὴν βαλίτσα καὶ τὸ πανέρι, τὰ φέρνει κοντὰ στὸν Λάκν). Κρατᾶτε τον γερά! (Βάζει τὴ βαλίτσα στὸ χέρι τοῦ Λάκν. Ἐκεῖνος τὴν ἀφήνει ἀμέσως νὰ πέσει). Μὴ τὸν ἀφήσετε! (Τὴν ξαναβάζει. Σιγά-σιγά μὲ τὸ ἄγγιγμα τῆς βαλίτσας, ὁ Λάκν ἐπανακτᾷ τὶς αἰσθήσεις του καὶ τὰ δάχτυλά του σφίγγουν τὴ λαβὴ της). Κρατᾶτε τον γερά! (Κάνει τὸ ἴδιο μὲ τὸ πανέρι). Καὶ τώρα μπορεῖτε νὰ τὸν ἀφήσετε. (Τὸν ἀφήνουν καὶ ἀπομακρύνονται). Ὁ Λάκν κλυδωνίζεται, τρέμει, λυγίζει, ἀλλὰ καταφέρει νὰ μείνει ὀρθὸς κρατώντας τὸ πανέρι καὶ τὴ βαλίτσα. Ὁ Πότζο ὀπισθοχωρεῖ, χτυπάει τὸ καμουντσί στὸν ἀέρα). Ντέ! (Ὁ Λάκν κάνει ἓνα βῆμα μπροστά). Πίσω! (Ὁ Λάκν κάνει ἓνα βῆμα πίσω). Γύρνα! (Ὁ Λάκν γυρίζει). Αὐτὸ ἦταν, μπορεῖ νὰ περπατήσει. (Γυρίζοντας πρὸς τὸν Ἐστραγκὸν καὶ τὸν Βλαδίμηρο). Σᾶς εὐχαριστῶ, κύριοι, καὶ νὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ — (ψάχνει τὶς τσέπες του) — νὰ σᾶς εὐχηθῶ — (ψάχνει) — νὰ σᾶς εὐχηθῶ — (ψάχνεται) — μὰ τί ἔγινε τὸ ρολόι μου; (Ψάχνεται). Ἐνα παλιὸ γνήσιο χρονόμετρο. Μοῦ τό'χε χαρίσει ὁ παπούλης μου! (Ψάχνεται). Ἴσως μοῦ 'πεσε. (Ψάχνει τὴ γῆ, τὸν Βλαδίμηρο καὶ τὸν Ἐστραγκὸν. Μὲ μιὰ κίνηση τοῦ ποδιοῦ του ἀναποδογυρίζει τὸ ἀπομεινάρει τοῦ καπέλου τοῦ Λάκν). Κάτι πράγματα λοιπόν, ποῖος θὰ τὰ λέγε!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἴσως εἶναι στὴν τσεπούλα τοῦ παντελονιού σας.

ΠΟΤΖΟ : Μιὰ στιγμή. (Διπλώνεται προσπαθώντας νὰ κολλήσει τ' αὐτί του στὸ στομάχι του). Σιωπή). Δὲν ἀκούω τίποτα. Γιὰ ἐλᾶτε καὶ σῆς! (Ὁ Ἐστραγκὸν καὶ ὁ Βλαδίμηρος πλησιάζουν, σκύβουν καὶ βάζουν τ' αὐτὶ τους στὸ στομάχι του). Κάποιος ἀπὸ σᾶς πρέπει ν' ἀκούσει τὸ τίκ-τάκ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σιωπή.

(Ὅλοι ἀφουγκράζονται, σκυμμένοι).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάτι ἀκούω ἐδῶ.

ΠΟΤΖΟ : Ποῦ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐκεῖ εἶναι ἡ καρδιά.

ΠΟΤΖΟ (Ἀπογοητευμένος) : Γαμῶ το!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σιωπή!

(Ἀφουγκράζονται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἴσως νὰ ξεκουρδίστηκε.

(Σηκώνονται ὁρθοί).

ΠΟΤΖΟ : Ποῖος ἀπὸ σᾶς βρωμάει ἔτσι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτουνοῦ βρωμάει ἡ ἀνάσα, ἐμένα τὰ πόδια.

ΠΟΤΖΟ : Πρέπει νὰ φύγω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τὸ ρολόι σας;

ΠΟΤΖΟ : Θὰ τὸ ἔφησα στὸ ὑποστατικό μου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀντίο, λοιπόν.

ΠΟΤΖΟ : Ἀντίο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀντίο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀντίο.

(Σιωπή. Κανένας δὲν κουνιέται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀντίο.

ΠΟΤΖΟ : Ἀντίο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀντίο.

(Σιωπή).

ΠΟΤΖΟ : Κ' εὐχαριστῶ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐμεῖς σᾶς εὐχαριστοῦμε.

ΠΟΤΖΟ : Μπά, τίποτα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶς.

ΠΟΤΖΟ : Τίποτα, τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρακαλοῦμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτα.

(Σιωπή).

ΠΟΤΖΟ : Νιώθω σὰ νὰ μὴ μπορῶ... (διστάζει)... νὰ φύγω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι εἶναι ἡ ζωὴ.

(Ὁ Πότζο γυρίζει, ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν Λάκν, πρὸς τὰ

παρασκήνια, ἀμολώντας τὸ γκέμι λίγο-λίγο).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ἀκολουθεῖτε τὸ σωστὸ δρόμο.

ΠΟΤΖΟ : Θέλω νὰ πάρω φόρα. (Φτάνει στὴν ἄκρη τοῦ σκηνιοῦ, δηλαδὴ στὰ παρασκήνια, σταματᾷ, γυρίζει καὶ φωνάζει). Κάντε πέρα! (Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκὸν κάνουν τόπο, τὸ βλέμμα τους κολλημένο στὸν Πότζο. Καμουντσί στὸν ἀέρα). Ντέ! Ντέ! (Ὁ Λάκν δὲν κουνιέται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντέ! Ντέ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ντέ! Ντέ!

(Καμουντσί. Ὁ Λάκν ξεκινάει).

ΠΟΤΖΟ : Τροχάδην! (Ξαναπαίρνει, διασχίζει τὴ σκηνὴ ἀκολουθώντας τὸν Λάκν. Ὁ Ἐστραγκὸν καὶ ὁ Βλαδίμηρος ἀποκαλύπτονται, κουνᾶν τὰ χέρια ἀποχαιρετώντας τους. Βγαίνει ὁ Λάκν. Ὁ Πότζο χτυπάει γκέμια καὶ καμουντσί). Ντέ! Ντέ! (Τὴ στιγμή πού θὰ ἔμπαινε, μὲ τὴ σειρὰ του, στὰ παρασκήνια σταματᾷ καὶ γυρίζει. Τὰ γκέμια τεντώνονται. Ὁ ὄρυθος τοῦ Λάκν, ποὺ σωριάζεται χάμω). Σκαμνί! (Ὁ Βλαδίμη-

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ στὸ ΛΑΚΥ : Πῶς τοιμᾶς; Ντροπὴ σου! Νὰ βασανίζεις ἔτσι ἓνα τέτοιο χρυσὸ ἀφεντικό. Κ' ὅστε-ρα ἀπὸ τόσα χρόνια! Ἀκούς ἐκεῖ! (Στὴ σκηνή: Βλαδίμηρος, Λάκν, Ἐστραγκὸν—ὁ Πιέρ Λατοῦρ—καὶ Πότζο)



ρος παίρνει τὸ σκαμνὶ καὶ τὸ δίνει στὸν Πότζο. Ἐκεῖνος τὸ πετάει στὸν Λάκν). Ἄντιο!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : } (Κουνώντας τὰ χέρια). Ἄντιο! Ἄντιο

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : } (Ὁρθιος, γουρουνί! (Θόρυβος τοῦ Λάκν, ποὺ σηκώνεται). Ντέ! (Βγαίνει ὁ Πότζο. Καμουτσιά). Πῶ γρήγορα! Ντέ! Ἄντιο! Γουρουνί! Ψοφήμι! Ἄντιο! (Παρατεταμένη σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πέρασε ἡ ὥρα μὲ δαύτους.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι κι ἄλλως θὰ περνοῦσε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ λέω· ἀλλὰ πέρασε γρήγορα. (Παύση).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα; Τί κάνουμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω ἐγώ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πᾶμε νὰ φύγουμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μποροῦμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐχεις δίκιο. (Παύση).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς ἀλλάξανε!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιό;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτοὶ οἱ δύο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπράβο, ἄς κουβεντιάσουμε λίγο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί πράμα;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς ἄλλαξαν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πιθανόν. Ὅλοι ἀλλάζουν. Μόνο ἐμεῖς δὲν μποροῦμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Πιθανόν". Βεβαιότατον! Δὲν τοὺς εἶδες;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι, θαρρῶ. Δὲν τοὺς γνωρίζω ὅμως.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ναί, τοὺς γνωρίζεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁχι, δὲν τοὺς γνωρίζω.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς γνωρίζουμε, σοῦ λέω. Ξεχασάρες ποὺ εἶσαι. (Παύση. Μονολογεῖ). Ἐκτὸς ἂν δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε γιατί δὲν μᾶς γνώρισαν κ' ἐκεῖνοι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί σημασία ἔχει. Κ' ἐγὼ ἔκανα πῶς δὲν τοὺς ξέρω. Σάμπως ἐμᾶς, ἔκανε ποτὲ κανέναν πῶς μᾶς ξέρει;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ βαριέσαι. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς χρειάζεται —

"Ἀχ! (Ὁ Βλαδίμηρος δὲν δίνει σημασία). Ἀχ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Μονολογώντας) : Ἐκτὸς ἂν δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντιντί! Τώρα... καὶ τ' ἄλλο πόδι. (Πάει κουτσαίνοντας στὸ σημεῖο ποὺ καθόταν ὅταν ἄνοιξε ἡ αὐλαία).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐκτὸς ἂν δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι...

ΑΓΟΡΙ (ἀπ' ἔξω) : Κύριε!

(Ὁ Ἐστραγκὸν σταματάει. Καὶ οἱ δύο κοιτάζουν πρὸς τὸ μέρος ποὺ ἀκούστηκε ἡ φωνή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάλι τὰ ἴδια.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πλησίασε, παιδί μου. (Μπαίνει τὸ ἀγόρι, δειλά. Σταματάει).

ΑΓΟΡΙ : Ὁ Κύριος Ἀλμπέρ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ ἴδιος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θέλεις;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πλησίασε. (Τὸ ἀγόρι δὲν κουνιέται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἐπιτακτικά) : Πλησίασε, σοῦ λένε. (Τὸ ἀγόρι προχωρεῖ φοβισμένο. Σταματάει).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί συμβαίνει;

ΑΓΟΡΙ : Ὁ κύριος Γκοντό... (σωπαίνει).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιὸς ἄλλος! (Παύση). Πλησίασε. (Τὸ ἀγόρι δὲν κουνιέται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀγρία) : Θὰ πλησιάσεις ἢ ὄχι; (Τὸ ἀγόρι πλησιάζει φοβισμένο, σταματάει). Γιατί ἄργησες;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐχεις κανένα μήνυμα ἀπὸ τὸν κύριο Γκοντό;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λέγε, λοιπόν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί ἤρθες τόσο ἄργα;

(Τὸ ἀγόρι κοιτάζει μὴ τὸν ἑναν μὴ τὸν ἄλλον, μὴ ξέροντας σὲ ποιὸν νὰ πρωταπαντήσῃ).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἐστραγκόν) : Ἄς τον ἤσυχο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ μ' ἀφήσεις, ἐσύ, ἤσυχο! (Προχωρώντας, στὸ ἀγόρι). Ξέρεις τί ὥρα εἶναι;

ΑΓΟΡΙ (Ὁπισθοχωρώντας) : Δὲ φταίω ἐγώ, κύριε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε ποιὸς φταίει; Ἐγώ;

ΑΓΟΡΙ : Φοβόμουν, κύριε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φοβόσουν, τί; Ἐμᾶς; (Παύση). Μίλα!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τώρα καταλαβαίνω. Φοβόταν τοὺς ἄλλους.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πόση ὥρα ἔχεις ἐδῶ;

ΑΓΟΡΙ : Ἀρκετὴ, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φοβόσουν, τὸ καμουτσά;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τίς ἀγριοφωνάρες;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς δύο ψηλοὺς κυρίους;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς ξέρεις;

ΑΓΟΡΙ : Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶσαι ἀπὸ τοῦτα ἐδῶ τὰ μέρη;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μᾶς γέμισε ἀλογόμυγες. (Πιάνει τὸ ἀγόρι ἀπ' τὸ μπράτσο, τὸ τινάζει). Πές μας τὴν ἀλήθεια!

ΑΓΟΡΙ : (Τρέμοντας). Τὴν ἀλήθεια σᾶς λέω, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς τὸ παιδί λοιπὸν ἤσυχο. Τί διάλογο σ' ἔπιασε; (Ὁ Ἐστραγκὸν ἀφήνει τ' ἀγόρι, κάνει πίσω, κρῦβει τὸ πρόσωπό του στὰ χέρια του. Ὁ Βλαδίμηρος καὶ τὸ ἀγόρι τὸν παρακολουθοῦν. Ὁ Ἐστραγκὸν ἀφήνει τὰ χέρια του νὰ πέσουν. Τὸ πρόσωπο ἔχει μὴ ἐκφραση συντριβῆς). Τί σοῦ συμβαίνει;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι δυστυχισμένος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σῶπα! Ἀπὸ πότε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τό'χω ξεχάσει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί περίεργα κόλπα μᾶς κάνει ἡ μνήμη μας. (Ὁ Ἐστραγκὸν πᾶει νὰ πει κάτι, μετανοῶν, τραβάει κούτσα - κούτσα στὴ θέση του καὶ ἀρχίζει νὰ βγάζει τὸ παπούτσι του. Στὸ ἀγόρι). Λοιπόν;

ΑΓΟΡΙ : Ὁ κύριος Γκοντό —

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τὸ διακόπτει) : Ἐχομε ξαναναταμώσει ἐμεῖς οἱ δύο, δὲν εἶναι ἔτσι;

ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μὲ ξέρεις;

ΑΓΟΡΙ : Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐσύ, δὲν εἶχες ἔρθει χτές;

ΑΓΟΡΙ : Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ πρώτη φορὰ ἔρχεσαι;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε. (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λόγια, λόγια. (Παύση). Λέγε.

ΑΓΟΡΙ (Βιαστικά) : Ὁ κύριος Γκοντό μοῦ 'πε νὰ σᾶς πῶ ὅτι δὲν θα'ρθεῖ ἀπόψε, ἀλλὰ θα'ρθεῖ ὅπωςδήποτε αὔριο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸ εἶχες νὰ μᾶς πῆς;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐργάζεσαι στοῦ κυρίου Γκοντό;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί κάνεις;

ΑΓΟΡΙ : Φυλάω τὰ τραγιά, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι καλὸς μαζὶ σου;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν σὲ δέρνει;

ΑΓΟΡΙ : Ὁχι ἐμένα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε ποιὸν δέρνει;

ΑΓΟΡΙ : Τὸν ἀδελφό μου, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀ! Ἐχεις κι ἀδελφό;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί κάνει ἐκεῖνος;

ΑΓΟΡΙ : Φυλάει τὰ πρόβατα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ γιατί δὲν δέρνει κ' ἐσένα;

ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ σ' ἀγαπάει, φαίνεται.

ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σοῦ δίνει ἀρκετὸ φαί; (Τὸ ἀγόρι διστάζει). Σὲ ταΐζει καλὰ;

ΑΓΟΡΙ : Ἀρκετὰ καλὰ, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶσαι δυστυχισμένος; (Τὸ ἀγόρι διστάζει). Μ' ἀκοῦς;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν;

ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρεις ἂν εἶσαι δυστυχισμένος ἢ ὄχι;

ΑΓΟΡΙ : Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ' αὐτὸ μοιάζουμε (Παύση). Ποῦ κοιμᾶσαι;

ΑΓΟΡΙ : Στὸ ἀχούρι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τὸν ἀδελφό σου;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πάνω στ' άχυρα;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, πήγαινε.
 ΑΓΟΡΙ : Τι νά πω στον κύριο Γκοντό, κύριε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές του... (διστάζει)... πές του ότι μάς είδες. (Παύση). Μάς είδες καλά, δέν είναι έτσι;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε. (Κάνει ένα βήμα πίσω, διστάζει, γυρίζει και βγαίνει τρέχοντας).
 (Τό φώς ξαφνικά λιγοστεύει. Σ' ένα λεπτό πέφτει ή νύχτα. Τό φεγγάρι ανατέλλει στο βάθος, ανεβαίνει στον ουρανό, μένει ακίνητο, ρίχνοντας τό ωχρό του φώς στη σκηνή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έπί τέλους! (Ο Έστραγκόν σηκώνεται και πλησιάζει τόν Βλαδίμηρο, κρατώντας ένα παπούτσι στο κάθε χέρι. Τά βάζει στο προσκήνιο, σηκώνεται και ρεμβάζει στο φεγγάρι). Τι κάνεις εκεί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ο,τι κ' έσύ. Κοιτάζω την ωχράν Έκάτην.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Για τά παπούτσια σου λέω. Τι θά τά κάνεις;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά τ' άφήσω εκεί. (Παύση). Θα'ρθει κάποιος... σάν κ' έμένα, με μικρότερα πόδια όμως, και θά τόν κάνουν εύτυχισμένο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά δέν μπορείς νά περπατάς ξυπόλητος!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ό Χριστός περπατούσε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ό Χριστός! Τι σχέση έχει ό Χριστός μ' αυτό; Δέν φαντάζομαι νά συγκρίνεις τόν έαυτό σου με τό Χριστό!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σ' όλη μου τη ζωή αυτό έκανα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά εκεί κάτω έκανε ζέστα, δέν είχε ύγρασία.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί. Και σταυρώναν στο άψε-σβήσε.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν έχουμε πιά τίποτα νά κάνουμε εδώ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ούτε κι άλλου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήν κάνεις έτσι, Γκογκό. Αύριο όλα θά πάνε καλά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πώς τό κατάλαβες;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν άκουσες τί είπε τό παιδί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Όχι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Είπε ότι ό Γκοντό θα'ρθει όπωσδήποτε αύριο. (Παύση). Αυτό δέν σου λέει τίποτα;

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

(Τήν άλλη μέρα. Τήν ίδια ώρα. Στο ίδιο μέρος. Τά παπούτσια του Έστραγκόν κοντά στο προσκήνιο, φτέρνα με φτέρνα, ξεχειλωμένα στη θέση των μεγάλων δακτύλων. Τό καπέλο του Λάκν στην ίδια θέση.
 Τό δέντρο έχει βγάλει μερικά φύλλα.
 Μπαίνει ταραγμένος ό Βλαδίμηρος. Στέκεται και κοιτάζει άρκετη ώρα τό δέντρο. Ήπειτα, ξαφνικά, αρχίζει νά κινείται με ζωηρότητα προς όλες τις κατευθύνσεις, πάνω-κάτω, πέρα-δώθε. Στέκεται κοντά στα παπούτσια, σηκώνει τό ένα, τό έξετάζει, τό μυρίζει, δείχνει την άηδία του μ' ένα μορφασμό, τό βάζει προσεχτικά στη θέση του. Πηγαινοέρχεται. Σταματάει στο άκρο δεξιά κι άγναντεύει στο διάστημα, βάζοντας τό χέρι άντήλιο. Πηγαινοέρχεται. Σταματάει στο άκρο άριστερά, τό ίδιο. Πηγαινοέρχεται. Στέκεται ξαφνικά και πιάνει τό τραγούδι).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στην κουζίνα...

(Τό 'χει πάρει πολν ψηλά ξεροβήχει, τό παίρνει χαμηλότερα).

Στην κουζίνα τό σκυλί
 μπήκε για νά φάει ψωμί
 —κ' έφαε τό κεφάλι του.

Βλέποντας τό χάλι του...

(Σταματάει, λησμονιέται, ξαναρχίζει).

Βλέποντας τό χάλι του
 τώρα τ' άλλα τά σκυλιά
 πού νά κλέφουνε ψωμιά.
 Τοῦ στησαν ώστόσο ένα μεγάλο
 μνημα, μήν την πάθει σκυλί άλλο :

Στην κουζίνα τό σκυλί
 μπήκε για νά φάει ψωμί
 —κ' έφαε τό κεφάλι του.
 Βλέποντας τό χάλι του...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε τό μόνο πού μάς μένει είναι νά περιμένουμε εδώ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τρελός είσαι; Πρέπει νά τρυπώσουμε κάπου. (Πιάνει τόν Έστραγκόν άπ' τό μπράτσο). "Έλα. (Τόν τραβάει. Ο Έστραγκόν στην άρχή άφήνεται, έπειτα άντιστέκεται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Κοιτάζοντας τό δέντρο) : Κρίμα, νά μήν έχουμε λίγο σκoinί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πάμε. Ήπεισε ψύχρα.

(Τόν τραβάει. "Όπως πρίν).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θύμισέ μου νά φέρω λίγο σκoinί αύριο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ναί. Πάμε. (Τόν τραβάει. "Όπως πρίν).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πόσος καιρός είναι από τότε πού περνάμε όλη τη μέρα μαζί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν ξέρω. Ίσως πενήντα χρόνια.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ουμῶσαι πού είχα πέσει στο ποτάμι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μαζεύαμε σταφύλια στ' άμπέλι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έσύ μ' έσωσες τότε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αυτά είναι πιά άπερασμένα-ξεχασμένα».

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τά ρούχα μου είχαν στεγνώσει στον ήλιο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήν τά συλλογιέσαι πιά, δέν ώφελοῦν.

Πάμε καλύτερα.

(Τόν τραβάει. "Όπως πρίν).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στάσου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κρυώνω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στάσου! (Του ξεφεύγει). Άναρωτιέμαι μήπως θά 'ταν καλύτερο νά χωρίσουμε, νά πάρει καθένας των όμματιών του. (Παύση). Δέν είμαστε κατωμένοι για τόν ίδιο δρόμο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χωρίς νά θυμώσει) : Δέν είναι βέβαιο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτα δέν είναι βέβαιο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και τώρα ακόμα μπορούμε νά χωρίσουμε, αν νομίζεις πως θά μάς βγει σέ καλό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τώρα δέν αξίζει τόν κόπο.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έχεις δίκιο. Δέν αξίζει τόν κόπο.

(Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τι λές, φεύγουμε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και δέ φεύγουμε;

(Δέν κουνιούνται).

(Σταματάει. "Όπως πρίν).

Βλέποντας τό χάλι του...

(Σταματάει. "Όπως πρίν. Πιό χαμηλά).

τώρα τ' άλλα τά σκυλιά...

(Μένει για μιá στιγμή σιωπηλός και ακίνητος έπειτα αρχίζει ένα ανήσυχο βηματισμα, πέρα-δώθε, στη σκηνή. Στέκεται μπροστά στο δέντρο βηματίζει μπροστά στα παπούτσια, βηματίζει στο άκρο δεξιά, άγναντεύει στο διάστημα στο άκρο άριστερά, άγναντεύει στο διάστημα. Μπαίνει ό Έστραγκόν, από δεξιά, ξυπόλητος, με κατεβασμένο κεφάλι. Διασχίζει σιγά τη σκηνή. Ο Βλαδίμηρος μυρίζει και τόν βλέπει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έδώ πάλι! (Ο Έστραγκόν σταματάει, αλλά δέν σηκώνει τό κεφάλι. Ο Βλαδίμηρος τόν πλησιάζει).
 "Έλα νά σ' άγκαλιάσω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μή με 'γγίζεις!

(Ο Βλαδίμηρος, πληγωμένος, σταματάει. Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήπως θέλεις νά φύγω; (Παύση). Γκογκό! (Παύση. Ο Βλαδίμηρος τόν κοιτάζει με μεγάλη προσοχή). Σέ δείρανε; (Παύση). Γκογκό! (Ο Έστραγκόν μένει σιωπηλός, τό κεφάλι σκυμμένο). Ποῦ ξεμερώθηκες; (Σιωπή. Ο Βλαδίμηρος τόν πλησιάζει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μή με 'γγίζεις! Μή με ρωτάς! Μή μου λές τίποτα! Μείνε κοντά μου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήπως σ' άφησα και ποτέ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μ' άφησες νά φύγω.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Για κοίτα με. (Ο Έστραγκόν δέν κουνιέται. Δυνατά). Κοίταξε με, σου λέω!

(Ο Έστραγκόν σηκώνει τό κεφάλι. Κοιτάζονται για πολλή ώρα, μιá πηγαίνοντας προς τά πίσω, μιá προς τά μπρός, τά κεφάλια τους γυρμένα, σά νά εξετάζουν ένα έργο τέχνης τρέμοντας πλησιάζει ό ένας τόν άλλον και ξαφνικά άγκαλιάζονται χτυπώντας φιλικά τις πλάτες τους. Σταματοῦν τό άγκάλιασμα.

Ο Έστραγκόν, χωρίς στιγμήμα, παρὰ λίγο νά πέσει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί μέρα!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιός σ' έδειρε; Πές μου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάει, πέρασε κι αυτή ή μέρα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ε, όχι ακόμα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πέρασε, πέρασε. "Ότι και να γίνει τώρα, πέρασε—γιά μένα. (Σιωπή). Σ' άκουσα να τραγουδάς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πράγματι. Τραγουδοῦσα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αυτό ήτανε ή χαριστική βολή. Είμαι μονάχος, σκέφτηκα, θαρρεί πώς έφυγα γιά πάντα, κι όμως τραγουδάει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γοῦστα είναι αυτά, δέν μπορείς να τὰ κανόνισεις όπως θές. 'Απ' τὸ πρῶτὸ ήμουνα πολὺ κεφάτος. (Παύση). Οὔτε μιὰ φορὰ δέν σηκώθηκα τὴ νύχτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μελαγχολικά) : Φαίνεται ὅτι κατουρᾶς καλύτερα ὅταν λείπω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ' εἶχα πεθυμήσει... κι ὅμως ήμουνα εὐτυχισμένος. Δέν είναι παράξενο;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πληγωμένος) : Εὐτυχισμένος;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ισως δέν είναι ή σωστὴ λέξη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τώρα;... (Χαρούμενα). Νά'σαι πάλι... ('Αδιάφορα). Νά'μαστε πάλι... (Μελαγχολικά). Νά'μαι πάλι...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βλέπεις, μακριὰ μου νιώθεις καλύτερα. Κ' ἐγὼ νιώθω καλύτερα μόνος!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Πικραμένος) : Τότε γιὰτὶ ἔρχεσαι πίσω μου σβαρνίζοντας;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : — Εἶσαι ἀπὸ τοῦτα 'δῶ τὰ μέρη ; ΑΓΟΡΗ : Μάλιστα, κύριε. ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : — "Όλο φέμματα λές! Πές μας τὴν ἀλήθεια! ('Απὸ τὴν 'Αγγλικὴ πικράσταση, μὲ τοὺς Πήτερ Γούνθροπ, Μάικλ Γουάκερ καὶ Πῶλ Ντένμαν)



ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εγὼ ὅμως τὸ ξέρω. Γιὰτὶ δέν μπορείς να προστατεύσεις τὸν ἑαυτὸ σου. 'Εγὼ δέν θὰ τοὺς ἀφῆνα ποτὲ να σὲ δείρουν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ θὰ μπορούσες να τοὺς ἐμποδίσεις.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰτὶ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέκα ἤτανε!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλω να πῶ ὅτι δέν θὰ σ' ἀφῆνα να κάνεις ὅ,τι ἔκανες... πρὶν τίς φᾶς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὰ δέν ἔκανα τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε γιὰτὶ σ' ἔδειραν;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ιδέα δέν ἔχω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ακου-δῶ Γκογκό. 'Υπάρχουν πράγματα ποὺ δέν μπορείς να τ' ἀντιληφθεῖς, ἐνῶ ἐγὼ τ' ἀντιλαμβάνομαι. Πρέπει να τὸ χωνέψεις αὐτό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ λέω, δέν ἔκανα τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εστῶ. Τὸ πᾶν ὅμως εἶναι ὁ τρόπος—μ' ἀκούς;— ὁ τρόπος ποὺ γίνεται ἕνα πράμα ἂν θές να σώσεις τὸ σαρκίον σου. Τέλος πάντων' ἔληξε αὐτὸ τὸ θέμα. 'Αφοῦ ἤρθες—εἶμαι εὐτυχισμένος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέκα ἤτανε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐσύ θὰ 'πρεπε νά'σαι πολὺ, βαθιὰ εὐτυχισμένος, ἂν μπορούσες να καταλάβεις.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εὐτυχισμένος; Γιὰτὶ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποὺ εἶσαι καὶ πάλι μαζί μου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές εἶμαι κι ἄς μὴν τὸ πιστεύεις.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί να πῶ δηλαδῆ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ πεις, εἶμαι εὐτυχισμένος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι εὐτυχισμένος.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐγὼ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἐγὼ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶμαστε εὐτυχισμένοι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαστε εὐτυχισμένοι. (Σιωπή). Καὶ τώρα τί κάνουμε ποὺ εἶμαστε εὐτυχισμένοι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εχεις δίκιο. (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ πράματα ἔχουν ἀλλάξει ἀπὸ χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν δέν ἔρθει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δέν καταλαβαίνει ἀμέσως τὴν ἐρώτηση) : "Αν δέν ἔρθη, θὰ δοῦμε. (Παύση). "Ελεγα πὼς τὰ πράματα ἔχουν ἀλλάξει ἐδῶ ἀπὸ χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Όλα σαπίσαν.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιά κοίτα τὸ δέντρο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τὸ ἔμπυο ὅλο ἀπλώνεται' ποτὲ δὲ σταματάει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοίτα τὸ δέντρο σοῦ λέω. ('Ο 'Εστραγκὼν κοιτάζει τὸ δέντρο).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εκεῖ δέν ἦταν καὶ χτές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ βέβαια ἦταν ἐκεῖ. Δέν τὸ θυμᾶσαι; Λίγο ἔλειψε να κρεμαστοῦμε ἀπ' αὐτό, ἀλλὰ ἐσύ δέν θέλησες. Τὸ θυμᾶσαι τώρα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸν ὕπνο σου θὰ τό'δες.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ πὼς γίνεται να τὸ ξέχασες κιόλας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ετσι εἰμ' ἐγὼ. "Η ξεχνᾶω ἀμέσως ἢ δέν ξεχνᾶω ποτὲ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Πότζο, ὁ Λάκυ—τοὺς ξέχασες κι αὐτούς;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πότζο; Λάκυ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ ξέχασε ὅλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θυμᾶμαι ἕνα βλαμμένο ποὺ μὲ κλώτσησε στὸ καλάμι κ' ἔπειτα ἔκανε τὸ κορόιδο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Λάκυ!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸ τὸ θυμᾶμαι. 'Αλλὰ πότε ἔγινε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τ' ἀφεντικό του; Δέν θυμᾶσαι τ' ἀφεντικό του;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποὺ μοῦ'δωσε ἕνα κόκκαλο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Πότζο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ὅλ' αὐτὰ λές πὼς ἔγιναν χτές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ βέβαια ἔγιναν χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εδῶ πέρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Αμ' ποῦ ἄλλοῦ. Τί, δέν γνωρίζεις τὸ τοπίο;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ('Εξοργίζεται ξαφνικά) : Δέν γνωρίζεις τὸ τοπίο! Τί να γνωρίσω; "Όλη μου τὴν ψωροζωὴ τὴν πέρασα χωμένος μέσα στὴ λάσπη καὶ σὺ μοῦ μιλάς τώρα γιά τοπίο! (Κοιτάζει ἀγρια γύρω του). Κοίτα τοῦτον-δῶ τὸν κοπρότοπο.
 'Εδῶ ἔφαγα τὰ χρονάκια μου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ελα τώρα, σύχασε.



‘Από την παράσταση του έργου στη Βαρσοβία. ‘Ο Λάκν, και ‘Εστραγκόν, ο διάσημος Πολωνός ήθοποιός Τάντεονζ Φιζέβσκι

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ’ ἐσὺ καὶ τὰ τοπία σου! Νά! Μίλα μου γιὰ τὰ σκουλήκια καλύτερα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρ’ ὅλ’ αὐτὰ δὲν μπορεῖς νὰ πεῖς πῶς τοῦτο-δῶ (χειρονομία) μοιάζει μὲ τό... μὲ τὸ Βωκλίζ, νὰ ποῦμε. Πρέπει νὰ τὸ παραδεχτεῖς ὑπάρχει μεγάλη διαφορά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ Βωκλίζ! Ποῖος σοῦ μίλησε γιὰ τὸ Βωκλίζ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν ἔκανες στὸ Βωκλίζ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ Βωκλίζ ἐγώ; Ποτέ! Σοῦ λέω: Σ’ ὅλη μου τὴ ζωὴ σερνόμουν αἰδῶ, σ’ αὐτὸ τὸ κοπροτόπι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὥστόσο κάναμε μαζὶ στὸ Βωκλίζ· βάζω τὸ χέρι μου στὴ φωτιά. Μαζεύαμε σταφύλια γιὰ κάποιον... νὰ δεῖς... ἂ, ναί, γιὰ κάποιον Μποννελλῦ στὸ Ρουσιγιόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πιὸ ἥρεμος) : Δὲν ἀποκλείεται. Πάντως δὲ θυμᾶμαι τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ ὅλα ἐκεῖ κάτω εἶναι κόκκινα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (‘Αποκαμωμένος) : Δὲ θυμᾶμαι τίποτα σοῦ λέω!
 (Σιωπὴ. ‘Ο Βλαδίμηρος βαριαναστενάζει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι δύσκολη ἡ ζωὴ μαζί σου, Γκογκό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλύτερα θὰ ’ταν νὰ χωρίζαμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : ‘Ετσι λές πάντα κ’ ἔπειτα ξανάρχεσαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ καλύτερο πού ἔχεις νὰ κάνεις εἶναι νὰ μὲ σκοτώσεις, ὅπως τὸν ἄλλον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιὸν ἄλλον; (Παύση). Ποιὸν ἄλλον;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δισεκατομμύρια ἄλλους.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (‘Αποφθεγματικά) : ‘Ο καθένας τὸ μικρὸ του σταυρό. (‘Αναστενάζει). “Ὡς πού νὰ πεθάνει. (Παύση). Καὶ νὰ ξεχαστεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ μεταξὺ, μιὰ πού μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ σωπάσουμε, ἄς συζητήσουμε σὰν ἄνθρωποι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : ‘Εχεις δίκιο, εἴμαστε ἀνεξάντλητοι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ’ ἔτσι δὲν θὰ σκεφτόμαστε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μ’ ὅλο μας τὸ δίκιο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ δὲν θ’ ἀκοῦμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : ‘Εχουμε τοὺς λόγους μας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : “Ὅλες τὶς νεκρὲς φωνές.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποὺ κάνουν ἓνα θόρυβο, σὰ φτερά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰ φύλλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰν ἄμμος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰ φύλλα.
 (Σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιλᾶνε ὅλες μαζί.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάθε μιὰ στὸν ἑαυτὸ της.
 (Σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μᾶλλον ψιθυρίζουν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Συρίζουν.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μουρμουρίζουν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Συρίζουν.
 (Σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί λένε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιλᾶνε γιὰ τὴ ζωὴ τους.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰ νὰ μὴν τοὺς φτάνει πού ζήσαν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρέπει καὶ νὰ μιλᾶνε γιὰ τὴ ζωὴ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰ νὰ μὴν τοὺς φτάνει πού πεθάναν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : “Ὁχι, δὲν τοὺς φτάνει.
 (Σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κάνουν ἓνα θόρυβο σὰν πούπουλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰ φύλλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰ στάχτη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰ φύλλα.
 (Παρατεταμένη σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές κάτι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸ προσπαθῶ.
 (Παρατεταμένη σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Μὲ ἀγωνία) : Πές ὅτι νά’ναι!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θὰ κάνουμε τώρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : “Εχεις δίκιο.
 (Παρατεταμένη σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸ εἶναι ἀβάσταχτο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : “Αν ἐπιανες τὸ τραγούδι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : “Ὁχι, ὄχι. (Σκέπτεται). Τὸ μόνο πού μᾶς μένει εἶναι νὰ ξαναρχίσουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια, δὲ μοῦ φαίνεται καὶ τόσο δύσκολο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μονάχα ἡ ἀρχὴ εἶναι δύσκολη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεῖς ν’ ἀρχίσεις ἀπ’ ὅπουδήποτε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ἀλλὰ πρέπει νὰ τ’ ἀποφασίσεις πρῶτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.
 (Σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βόηθα με!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸ προσπαθῶ.
 (Σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : “Ὅταν ἀναζητᾶς κάτι, στήνεις τ’ αὐτί σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ στήνεις.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι αὐτὸ σ’ ἐμποδίζει νὰ τὸ βρεῖς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σ’ ἐμποδίζει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι αὐτὸ σ’ ἐμποδίζει νὰ σκέφτεσαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σκέφτεσαι ὥστόσο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : “Ὁχι, ὄχι, δὲν εἶναι δυνατόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ βρῆκα. “Ὡς ἀρχίσουμε νὰ διαφωνοῦμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : ‘Αδύνατον.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κίνδυνος νὰ σκεφτοῦμε δὲν ὑπάρχει πιά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε γιατί γκρινιάζουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : ‘Η σκέψη δὲν εἶναι τὸ χειρότερο
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : “Ίσως νὰ μὴν εἶναι. ‘Αλλὰ εἶναι τουλάχιστον κάτι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί κάτι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ βρῆκα· ἄς κάνουμε ἐρωτήσεις ὁ ἓνας στὸν ἄλλον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί θές νὰ πεῖς μὲ τὸ “εἶναι τουλάχιστον κάτι”;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάτι πιὸ ἀνεχτό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πραγματικά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε—γιατί δὲ λέμε εὐχαριστῶ γιὰ τὰ καλὰ πού μᾶς δόθηκαν;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι τρομερὸ νὰ σκέφτεσαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὰ σκεφτήκαμε καὶ ποτέ μας;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : ‘Απὸ πού λοιπὸν ξεφύτρωσαν αὐτὰ τὰ πτώματα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτοὶ οἱ σκελετοί!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : “Ελα, ντέ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έχεις δίκιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει, κάποτε, να συλλογιστήκαμε λίγο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Αρχή-άρχη.
 (Παύση).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά όστεοθήκη! Μιά όστεοθήκη!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν υπάρχει λόγος, να πᾶς γυρεύοντας.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν μπορείς να κάνεις κι αλλιώς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έχεις δίκιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Προσπάθησε όσο μπορείς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Προσπάθησε όσο μπορείς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά'πρεπε να επιστρέψουμε στη φύση.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ δοκιμάσαμε κι αυτό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έχεις δίκιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ω, τὸ ξέρω καλά· δεν εἶναι αὐτὸ τὸ χειρότερο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιό;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ νά'χεις σκεφετῆ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έτσι εἶναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ μπορούσαμε ὅμως καὶ νὰ μὴν ἔχουμε σκεφετῆ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κὲ βουλέ βοῦ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς εἶπατε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κὲ βουλέ βοῦ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α, κὲ βουλέ βοῦ. Μάλιστα.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰν παιχνίδι, λοιπόν, δὲν ἦτανε καὶ τόσο ἄσχημο..
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ἀλλὰ τώρα πρέπει νὰ βροῦμε κάτι ἄλλο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιά στιγμή...
 (Βγάζει τὸ καπέλο του, συγκεντρώνεται).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά στιγμή.
 (Βγάζει τὸ καπέλο του συγκεντρώνεται).
 (Συγκεντρώνονται).

"Άλλη μιὰ φωτογραφία ἀπὸ τὴν πρώτη Γαλλικὴ παράστα-
 ση. ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : —"Ακου, Γκογκό. Κάπου-κάπου δίνε
 βάση σ' αὐτὰ πὺ λένω. Δεν μπορῶ νὰ μιλάω στὸ βρόντο!



ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α!
 (Βάζουν τὰ καπέλα τους, τὰ κορμιά τους χαλαρώνουν).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λοιπόν;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί ἔλεγα; Μποροῦμε νὰ συνεχίσουμε ἐκεῖνο πὺ ἔλεγα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί ἔλεγες; Πότε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στὴν ἀρχή-άρχη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ ποιὰ ἀρχή;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Απόψε... "Έλεγα... ἔλεγα...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὴ μὲ ρωτᾷς. Ἐγὼ δὲν εἶμαι ἱστορικός.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στάσου, στάσου... ἀγκαλιαστήκαμε... εἴ-
 μαστε εὐτυχισμένοι... εὐτυχισμένοι... καὶ τί θὰ κάνουμε τώρα πού'μαστε εὐτυχισμένοι... θὰ... περιμένουμε... θὰ περιμένουμε...
 μιὰ στιγμούλα... μοῦ ῥχεται... θὰ περιμένουμε... τώρα πὺ εἴ-
 μαστε εὐτυχισμένοι... γιὰ στάσου... "Α! τὸ δέντρο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ δέντρο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θυμᾶσαι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι κουρασμένος.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοίταξέ το.
 (Ὁ Ἑστραγκὼν κοιτᾷ τὸ δέντρο).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ βλέπω τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ χτὲς τὸ βράδυ ἦτανε ὁλόμαυρο καὶ ξερό.
 Τώρα εἶναι γεμάτο φύλλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φύλλα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μέσα σὲ μιὰ νύχτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Παναπεῖ πῶς εἶναι ἄνοιξη.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ μέσα σὲ μιὰ νύχτα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ λέω πῶς δὲν εἴμαστε ἐδῶ χτὲς τὸ βράδυ.
 Θὰ σκιοπατήθηκανε πάλι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ πὺ εἴμασταν, κατὰ τὴ γνώμη σου, χτὲς τὸ βράδυ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ ξέρω. Ἄλλου. Σὲ ἄλλη περιοχή. Ἀπὸ κενό;
 "Άλλο τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βέβαιος γιὰ τὸν ἑαυτὸ του) : Λές, δὲν εἴ-
 μαστε ἐδῶ χτὲς τὸ βράδυ. "Έχει καλῶς. Πὲς μου τότε τί κά-
 ναμε χτὲς τὸ βράδυ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί κάναμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, προσπάθησε νὰ θυμηθεῖς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί κάναμε... εἴχαμε πιᾶσει τὴν πάρλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Συγκρατεῖται) : Καὶ τί λέγαμε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ω, ἀερολογούσαμε. (Μὲ βεβαιότητα). Ναί
 τώρα θυμᾶμαι: Περάσαμε τὸ βράδυ μας ἀερολογώντας. "Άλ-
 λωστε δὲν κάνουμε καὶ τίποτ' ἄλλο ἐδῶ καὶ μισὸν αἰῶνα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θυμᾶσαι κανένα περιστατικό; Κανένα
 γεγονός;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Βαρυστημένα) : Μὴ μὲ βασανίζεις Ντιντί.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν ἥλιο; Τὸ φεγγάρι; Δεν τὰ θυμᾶσαι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά'ταν ἐκειδανά, ὅπως πάντα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν παρατήρησες τίποτα τὸ ἐξαιρετικό;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄλοῖμονο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὁ Πότζο; Κι ὁ Λάκυ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πότζο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ κόκκαλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἦταν σὰν ψαράγκαθα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ Πότζο σοῦ τᾶ'δωσε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τὴν κλωτσιά;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὴν κλωτσιά; Ναί. Σωστά. Κάποιος μὲ κλώ-
 τησησε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ε, ὁ Λάκυ σὲ κλώτσησε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔγιναν χτὲς ὅλ' αὐτά;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεῖξε μου τὸ πόδι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιό;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τὰ δύο. Σήκωσ' τὸ παντελόνι σου.
 (Ὁ Ἑστραγκὼν στηρίζεται στὸ ἓνα πόδι καὶ σηκώνει τὸ ἄλλο
 πρὸς τὸ μέρος τοῦ Βλαδίμηρου. Παραλίγο νὰ πέσει. Ὁ Βλαδί-
 μηρος πιάνει τὸ πόδι. Ὁ Ἑστραγκὼν κλονίζεται). Σήκωσ' τὸ
 παντελόνι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πασχίζοντας νὰ κρατήσει τὴν ἰσορροπία του) :
 Δεν μπορῶ.
 (Ὁ Βλαδίμηρος σηκώνει τὸ παντελόνι, κοιτᾷ τὴ γάμπα.
 Τὴν ἀφήνει. Ὁ Ἑστραγκὼν παραλίγο νὰ πέσει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ ἄλλο. (Ὁ Ἑστραγκὼν τοῦ δίνει τὸ ἴδιο).
 Τ' ἄλλο σοῦ λέω! (Ὁ Ἑστραγκὼν τοῦ δίνει τ' ἄλλο θριαμβι-
 κά). Νά ἡ πληγὴ! Ἀρχίζει κιόλας νὰ πιάνει πύον.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τί μ' αὐτό;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἀφήνοντας τὸ πόδι του) : Ποῦ εἶναι τὰ
 παπούτσι σου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάπου θά τά'χω πετάξει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιατί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Έξοργισμένος) : Δέν ξέρω, γιατί δέν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν κατάλαβες. Θέλω νά πῶ γιατί τὰ πέ-
 ταξες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Τὸ ἴδιο) : Γιατὶ μοῦ πληγῶναν τὰ πόδια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Θριαμβευτικά, δείχνοντας τὰ παπούτσια) :
 Νά'τα! (Ὁ Έστραγκόν κοιτάζει τὰ παπούτσια). Στὴν ἴδια
 θέση πού τ'ἔφρησες χτές.
 (Ὁ Έστραγκόν πάει κοντά καὶ τὰ ἐξετάζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Δέν εἶναι τὰ δικά μου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Απολιθωμένος) : Δέν εἶναι τὰ δικά σου;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὰ δικά μου ἦταν μαῦρα. Αὐτὰ εἶναι καφέ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶσαι σίγουρος πού τὰ δικά σου ἦταν μαῦρα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δηλαδή ἦταν γκριζωπά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι αὐτὰ εἶναι καφέ; Για δεῖξ'τα μου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σηκώνει ἕνα παπούτσι) : Αὐτὰ εἶναι πρα-
 σινωπά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Προχωρώντας) : Για δεῖξ'τα μου. (Ὁ
 Έστραγκόν τοῦ δίνει τὸ παπούτσι. Ὁ Βλαδίμηρος τὸ ἐξε-
 τάζει, τὸ ὀρίζει κάτω μὲ θυμό). "Αει στὸ διάολο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κατάλαβες; ὅλ' αὐτὰ εἶναι...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω τί εἶναι. Τώρα καταλαβαίνω τί ἔγινε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὅλ' αὐτὰ εἶναι...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι πολὺ ἀπλό... Κάποιοι ἤρθε, πῆρε τὰ
 παπούτσια σου καὶ σοῦ ἄφησε τὰ δικά του.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν στένευαν τὰ δικά του καὶ πῆρε τὰ δικά
 σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τὰ δικά μου ὅμως μὲ στένευαν.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έσένα. "Ὅχι ἐκεῖνον.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι κουρασμένος. (Παύση). Πᾶμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν μπορούμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατὶ δέν μπορούμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έχεις δίκιο. (Παύση. Ἀπελπισμένος). Τί
 θὰ κάνουμε πιά, τί θὰ κάνουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τίποτα δέν μπορούμε νὰ κάνουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ δέν ἀντέχω ἄλλο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλεις ἕνα ραπάνι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μόνο ραπάνια ἔχεις;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ραπάνια καὶ γογγύλια.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καρότα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὅχι. Ἄλλωστε τὸ παράκανες μὲ τὰ καρότα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε δός μου ἕνα ραπάνι.
 (Ὁ Βλαδίμηρος ψαχουλεύει τίς τσέπες του. Δὲ βρίσκει παρὰ
 γογγύλια. Τέλος βγάζει ἕνα ραπάνι καὶ τὸ δίνει στὸν Έστραγκόν
 πού τὸ ἐξετάζει, τὸ μυρίζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶναι μαῦρο!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι ραπάνι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έμένα μ' ἀρέσουν μόνο τὰ κόκκινα. Τὸ ξέρεις
 καλά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν τὸ θέλεις δηλαδή;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μ' ἀρέσουν μόνο τὰ κόκκινα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε δός μου τὸ πίσω.
 (Ὁ Έστραγκόν τοῦ τὸ δίνει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ πάω νὰ βρῶ κάνα καρότο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δέν κουνιέται) : Χαρά στὸ πράμα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὅχι δὰ καὶ χαρά στὸ πράμα.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λές; Τὰ δοκιμάζεις;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὰ δοκίμασα ὅλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλω νὰ πῶ τὰ παπούτσια.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ περάσει ἡ ὥρα. (Ὁ Έστραγκόν διστά-
 ζει). Θά'ναι μιὰ ἀλλαγὴ, νά'σαι βέβαιος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιὰ ἀνάπαυλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιὰ ἀναψυχή.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιὰ ἀνάπαυλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έμπρός λοιπόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ θὰ μὲ βοηθήσεις κ' ἐσύ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ βέβαια θὰ σε βοηθήσω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν περνᾶμε κι ἄσχημα, Ντιντί, οἱ δύο μας.
 "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θαῦμα, θαῦμα. Ἐλα, τώρα θὰ δοκιμάσουμε
 πρῶτα τ' ἀριστερό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάντα βρίσκουμε, ἔ Ντιντί, κάτι γιὰ νὰ ξε-
 γελιόμαστε ὅτι ζοῦμε. "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἀνυπόμονα) : Ναι, ναι. Εἴμαστε μάγοι.
 "Ελα τώρα νὰ κάνουμε ἀμέσως ὅ,τι εἴπαμε πρὶν τὸ ξεχάσουμε.
 (Σηκώνει τὸ ἕνα παπούτσι). Μπρός, δὲ μοῦ τὸ πόδι σου.
 (Ὁ Έστραγκόν σηκώνει τὸ πόδι του). Τὸ ἄλλο, μάπα. (Ὁ
 Έστραγκόν σηκώνει τ' ἄλλο πόδι). Πιὺ ψηλά! (Έτσι πια-
 σμένοι παραπατᾶνε πέρα δῶθε στὴ σκηνή. Ὁ Βλαδίμηρος κα-
 ταφέρει στὸ τέλος νὰ τοῦ βάλει τὸ παπούτσι). Περπάτα
 τώρα. (Ὁ Έστραγκόν περπατάει). Πῶς εἶναι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιὰ χαρά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βγάζοντας ἕνα κορδόνι ἀπ' τὴν τσέπη του) :
 Καὶ τώρα θὰ τὸ δέσουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀπότομα) : "Ὅχι, ὄχι κορδόνια. Δὲ θέλω
 κορδόνια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ τὸ μετανιώσεις. Νὰ βάλουμε τ' ἄλλο
 τώρα. (Ὅπως πρὶν). Πῶς εἶναι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλὸ. "Ὅπως καὶ τ' ἄλλο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ σὲ χτυπᾶνε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὅχι ἀκόμα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε κράτησέ τα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μοῦ εἶναι πολὺ μεγάλη.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἴσως νὰ βάλεις καὶ κάλτσες καμμιὰ μέρα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βέβαια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν, θὰ τὰ κρατήσεις;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀχι, ἀδερφέ, ὅλο γιὰ τὰ παπούτσια θὰ λέμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναι. Ἀλλά...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀγρία) : Φτάνει! (Σιωπή). Νὰ καθήσω
 κ' ἐγὼ μιὰ στάλα.
 (Ρίχνει ἕνα βλέμμα ὀλόγυρα γιὰ νὰ βρεῖ πού θὰ καθήσει
 κ' ἔπειτα πάει καὶ κάθεται στὸ σημεῖο πού τὸν βρήκαμε στὴν
 πρώτη πράξη).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έκεῖ καθόσουναι καὶ χτὲς τὸ βράδυ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σιωπή). Νὰ μ' ἔταιρνε ὁ ὕπνος...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χτὲς κοιμήθηκες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ προσπαθήσω.
 (Βάζει τὸ κεφάλι ἀνάμεσα στὰ σκέλια).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιὰ στιγμὴ. (Πάει κοντὰ στὸν Έστρα-
 γόν, κάθεται δίπλα του καὶ ἀρχίζει νὰ τραγουδάει δυνατὰ).
 Λὰ Λὰ Λὰ Λὰ
 Λὰ Λὰ
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σηκώνει τὸ κεφάλι του θυμωμένος) : "Ὅχι
 τόσο φωνή.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σιγαλά) :
 Λὰ Λὰ Λὰ Λὰ
 Λὰ Λὰ Λὰ Λὰ
 Λὰ Λὰ Λὰ Λὰ
 Λὰ Λὰ
 (Ὁ Έστραγκόν κοιμάται. Ὁ Βλαδίμηρος σηκώνεται σιγά-
 σιγά βγάζει τὸ σακάκι του καὶ σκεπάζει τοὺς ὤμους τοῦ
 Έστραγκόν. Ἐπειτα βηματίζει πάνω-κάτω κουνώντας τὰ
 χέρια του γιὰ νὰ ζεσταθεῖ. Ὁ Έστραγκόν ξυπνάει ξαφνιασμέ-
 νος, σηκώνεται, καὶ κάνει μερικά βήματα ἐδῶ καὶ κει, ὅλο
 ἀγρίλα. Ὁ Βλαδίμηρος τρέχει κοντὰ του καὶ περνᾶει τὰ χέρια
 του γύρω του).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Επ... ἔπ... ἐδῶ εἶμαι... μὴ φοβᾶσαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀχ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έδῶ εἶμαι, ἐδῶ... περάσαν ὅλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐπεφτα, τάχα...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλὰ, καλὰ, μὴ τὸ σκέπτεσαι πιά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ημουνα, τάχα, στὴν κορφή ἑνός...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὴ μοῦ λές. Μὴ μοῦ λές. Ἐλα, νὰ κάνουμε
 ἕνα-δύο βηματάκια.
 (Πιάνει τὸν Έστραγκόν ἀπ' τὸ μπράτσο καὶ τὸν πάει στράτα
 πάνω-κάτω, ὡς πον ὁ Έστραγκόν ἀρνέεται νὰ συνεχίσει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φτάνει πιά. Κουράστηκα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλὰ, προτιμᾶς νὰ μένεις ἐδῶ κολλημένος
 χωρὶς νὰ κάνεις τίποτα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ε, κάνε ὅ,τι σοῦ γουστάρει.
 (Ἀφήνει τὸν Έστραγκόν, σηκώνει τὸ σακάκι του καὶ τὸ βάζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄντε νὰ πᾶμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν μπορούμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έχεις δίκιο. (Ὁ Βλαδίμηρος ἀρχίζει πάλι τὸ
 σουλάτσο). Δὲ μπορείς νὰ κάτσεις σὲ μιὰ θέση;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κρυώνω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ἦρθαμε πολύ νωρίς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἔτσι εἶναι πάντα ὅταν πέφτει ἡ νύχτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὰ ἡ νύχτα δὲ λέει νὰ πέσει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ πέσει ξαφνικά, ὅπως χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ θὰ νυχτώσει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ θὰ μπορούμε νὰ φύγουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔπειτα θὰ ξημερώσει πάλι. (Παύση). Τί θὰ κάνουμε, τί θὰ κάνουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στέκεται, μ' ἔξαψη) : Θὰ σταματήσεις πιά αὐτὴ τὴν γκρίνια; "Ὡς ἐδῶ μ' ἔχεις φέρει μὲ τὰ κλαψουρισμάτά σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βλέποντας τὸ καπέλο τοῦ Λάκν) : Μπά!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γειά σου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ καπέλο τοῦ Λάκν (Πλησιάζει). Μιὰ ὥρα εἰμαι δῶ καὶ δὲν τὸ πῆρε τὸ μάτι μου. (Ἐνθουσιασμένος). Ὁραῖα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποτέ σου δὲ θὰ μὲ ξαναδεῖς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τό'ξερα πὼς ἐδῶ εἴμασταν χτές. Τώρα, πάει πιά, τελειώσαν τὰ βάσανά μας. (Σηκώνει τὸ καπέλο, τὸ ἐξετάζει, τὸ φορμάρει). Θά'ταν ὠραῖο καπέλο, πολλὸ ὠραῖο. (Τὸ φορεῖ δίνοντας τὸ δικό του στὸν Ἑστραγκόν). Πάρ' ἐδῶ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κράτα τὸ καπέλο.
 ("Ὁ Ἑστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου. Ὁ Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ὁ Ἑστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου καὶ δίνει τὸ δικό του στὸν Βλαδίμηρο. Ὁ Βλαδίμηρος παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Ἑστραγκόν. Ὁ Ἑστραγκὸν φορεῖ τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου. Ὁ Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τοῦ Ἑστραγκόν καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν στὸν Ἑστραγκόν. Ὁ Ἑστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ὁ Βλαδίμηρος φορεῖ τὸ καπέλο τοῦ Ἑστραγκόν. Ὁ Ἑστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου στὸ Βλαδίμηρο. Ὁ Βλαδίμηρος παίρνει τὸ καπέλο του. Ὁ Ἑστραγκὸν φορεῖ τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ὁ Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τὸν καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν στὸ Βλαδίμηρο. Ὁ Βλαδίμηρος παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ὁ Ἑστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν καὶ δίνει τὸ δικό του στὸν Ἑστραγκόν. Ὁ Ἑστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου. Ὁ Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ὁ Ἑστραγκὸν δίνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου στὸ Βλαδίμηρο πού τὸ παίρνει καὶ τὸ ἐπιστρέφει στὸν Ἑστραγκόν. Ὁ Ἑστραγκὸν τὸ παίρνει καὶ τὸ ἐπιστρέφει στὸν Βλαδίμηρο πού τὸ παίρνει καὶ τὸ πετάει κάτω).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μοῦ πάει;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ θες νὰ ξέρω;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὅχι, θέλω νὰ πῶ, πὼς σοῦ φαίνομαι;
 (Γυρίζει τὸ κεφάλι του δεξιὰ κι ἀριστερὰ μὲ κοκεταρία, καὶ μιμεῖται τὶς κινήσεις τῶν μανεκέν).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀηδία.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πιὸ ἀηδία ἀπ' ὅ,τι εἰμαι συνήθως;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ ἴδιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε μπορῶ νὰ τὸ κρατήσω. Τὸ δικό μου μ' ἐνοχλοῦσε. (Παύση). Πῶς νὰ στὸ ἐξηγήσω; (Παύση). Μοῦ φερνε φαγούρα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θέλεις νὰ παίξουμε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί νὰ παίξουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ παίξουμε τὸν Πότζο καὶ τὸ Λάκν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρώτη φορὰ τ' ἀκούω αὐτό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐγὼ θὰ κάνω τὸν Λάκν κ' ἐσύ θὰ κάνεις τὸν Πότζο. (Παίρνει τὴν στάση τοῦ Λάκν λυγίζοντας δὴθεν ἀπὸ τὸ βάρος τῶν πραγμάτων πού σηκώνει. Ὁ Ἑστραγκὸν τὸν κοιτάζει σὰ χαμένος). "Αντε, ντέ!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θὰ κάνω ἐγώ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ μὲ βρίσεις.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ("Υστερα ἀπὸ σκέψη) : Ἀνόητε!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βρίσε με πιὸ βαριά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γονόκοκκε, σπειροχαίτη!
 ("Ὁ Βλαδίμηρος διπλωμένος στὰ δύο, πάει μιὰ μπρὸς μιὰ πίσω).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές μου νὰ στοχαστώ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές μου : "Στοχάσου γουρούνι".
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στοχάσου γουρούνι!
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μπορῶ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σώνει πιά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές μου νὰ χορέψω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χόρεψε ψοφίμι! (Στροφογυρίζει ἐπὶ τόπου. Ὁ Ἑστραγκὸν βγαίνει, ἀπὸ ἀριστερὰ, μὲ βιασύνη). Δὲν μπορῶ! (Σηκώνει τὸ κεφάλι, βλέπει ὅτι ὁ Ἑστραγκὸν δὲν εἶναι πιά στὴ θέση του καὶ βγάζει μιὰ σπαρακτικὴ φωνή). Γκογκό! (Δρασκελίζει τὴ σκηνὴ μὲ ἀγωνία. Ὁ Ἑστραγκὸν μπαίνει λαχανιασμένος ἀπὸ ἀριστερὰ, πλησιάζει τὸν Βλαδίμηρο καὶ πέφτει στὴν ἀγκαλιά του). Ἐπὶ τέλους ξανά 'ρθες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Λαχανιασμένος) : Εἰμαι βρωμιάρης!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ ἦσουν; Νόμιζα πὼς εἶχες φύγει γὰ πάντα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐρχονται!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιοί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πόσοι εἶναι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Θριαμβευτικά) : Εἶναι ὁ Γκοντό! Ἐπὶ τέλους! Γκογκό! Εἶναι ὁ Γκοντό! Σωθήκαμε! Πάμε νὰ τὸν ἀνταμώσουμε. (Σέρνει τὸν Ἑστραγκόν πρὸς τὰ παρασκήνια. Ὁ Ἑστραγκὸν ἀντιστέκεται, τοῦ ξεφεύγει καὶ βγαίνει ἀπὸ δεξιὰ). Ἐκογκό! Ἐλα πίσω! (Ὁ Βλαδίμηρος πάει στὴν ἀκρὴ ἀριστερὰ καὶ ἐρευνᾷ τὸν ὁρίζοντα. Ὁ Ἑστραγκὸν μπαίνει ἀπὸ δεξιὰ, πλησιάζει βιαστικὸς τὸν Βλαδίμηρο καὶ πέφτει στὴν ἀγκαλιά του).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἰμαι καταδικασμένος.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ ἦσουν;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐρχονται κι ἀπὸ 'κεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἴμαστε περικυκλωμένοι. (Ὁ Ἑστραγκὸν τρελὸς ἀπὸ φόβο ὁρμάει πρὸς τὸ βάθος τῆς σκηνῆς). Ἡλίθιε! Ἀπὸ κεῖ πᾶς νὰ βγεῖς; (Πιάνει τὸν Ἑστραγκόν καὶ τὸν τραβάει πρὸς τὸ προσκήνιο. Δείχνοντας τὸ ἀκροατήριον). Ἀπὸ κεῖ. Ψυχὴ δὲν ὑπάρχει! Κουνήσου, γρήγορα! (Σπρώχνει τὸν Ἑστραγκόν πρὸς τὸ ἀκροατήριον. Ὁ Ἑστραγκὸν ὀπισθοχωρεῖ μὲ τρόμο). Δὲ θέλεις, ἔ; (Κοιτάζει ἐρευνητικὰ τὸ ἀκροατήριον). Σὲ καταλαβαίνω, δὲ λέω. Στάσου νὰ δοῦμε. (Συλλογίζεται). Ἡ μόνη σου ἐλπίδα εἶναι νὰ ξεφανιστεῖς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πίσω ἀπ' τὸ δέντρο. (Ὁ Ἑστραγκὸν διστάζει). Γρήγορα! Πίσω ἀπ' τὸ δέντρο. (Ὁ Ἑστραγκὸν τρέχει πίσω ἀπ' τὸ δέντρο πού δὲν τοῦ κρύβει παρὰ ἓνα μέρος τοῦ σώματός του). Μεῖνε ἀκίνητος. (Ὁ Ἑστραγκὸν βγαίνει ἀπ' τὴν κρυψὸνα του). Σίγουρα αὐτὸ τὸ δέντρο δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμεύσει σὲ τίποτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πιὸ ἡρεμος) : Τά'χω ὀλότελα χαμένα. (Σκύβει μὲ τρυπὴ τὸ κεφάλι). Σχώρα με! (Ξανασηκώνει τὸ κεφάλι μὲ θάρρος). Δὲν θὰ ξαναγίνει αὐτό — θὰ τὸ δεῖς. Πές μου τί νὰ κάνω;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ μὴν κάνεις τίποτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πήγαινε σὺ νὰ σταθεῖς ἐκεῖ. (Πιάνει τὸν Βλαδίμηρο, τὸν ὁδηγεῖ πρὸς τὴν ἀριστερὴν ἐξοδὸ μὲ τὶς πλάτες γυρισμένες στὴ σκηνή). Ἐκεῖ, ἀκίνητος, καὶ τὰ μάτια σου δεκατσοσερα. (Τρέχει πρὸς τὴν ἀντίθετη ἐξοδὸ. Ὁ Βλαδίμηρος τοῦ ρίχνει κλεφτὲς ματιές. Ὁ Ἑστραγκὸν στέκεται, ρίχνει μιὰ ματιὰ στὸ βάθος, καὶ γυρίζει τὸ κεφάλι. Καὶ οἱ δύο κοιτοῦνται κλεφτά, πάνω ἀπ' τὸν ὦμο). Πλάτη μὲ πλάτη ὅπως τὸν παλιὸ καλὸ καιρὸ! (Ἐξακολουθοῦν νὰ κοιτάζονται γιὰ λίγες στιγμὲς κατόπιν ἐρευνοῦν μὲ τὰ μάτια τὴν δημοσίαν πού ἀπλώνεται ἀντίκρου τους. Μακρὰ σιωπὴ). Ξεχωρίζεις τίποτα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Γυρίζοντας τὸ κεφάλι) : "Ε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δυνατότερα) : Ξεχωρίζεις τίποτα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὅχι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Οὐτ' ἐγώ.
 (Ξανακοιτάζουν ἔξω. Μακρὰ σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κανένα ὄραμα θὰ 'δες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Γυρίζοντας τὸ κεφάλι) : Τί εἶπες;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δυνατότερα) : Κἀνα ὄραμα θὰ 'δες!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλὰ ντέ, μὴ φωνάζεις.
 (Ξανακοιτάζουν ἔξω. Μακρὰ σιωπὴ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ, ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Γυρίζουν ταυτοχρόνως) : Μήπως...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ συγχωρεῖς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λέγε, λέγε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρακαλῶ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ ἀκούω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ σὲ διέκοψα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάθε άλλο.
 ('Αλληλοκοιτάζονται αγριεμένοι).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν παρατάς τις τσιριμόνιες!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Αγύριστο κεφάλι!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βίαια) : Τέλειωσε τη φράση σου, λέω!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά τελειώσεις τη δική σου!
 (Σιωπή. Πλησιάζουν ο ένας τόν άλλον, σταματούν).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σβαρνιάρη!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ωραία ιδέα. 'Ας ξευτελίσουμε ο ένας τόν άλλον.
 (Γυρίζουν, απομακρύνονται, ξαναγυρίζουν, κοιτάζονται).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βλαμέμε!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σκουληγκόσπερμα!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εκτρομα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σκορπιέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πόντικα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κρυφομούμια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξόανο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Με ξμφαση) : Κριτικέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Α!
 (Μαζεύεται, νικημένος, και γυρίζει ν' απομακρυνθεί).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ελα νά φιλιώσουμε τώρα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γκογκό!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντιντή!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τό χέρι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάρ' το.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ελα στά χέρια μου!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στά χέρια σου;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ('Ανοίγοντάς τα) : Στήν άγκαλιά μου!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Αντε.
 ('Αγκαλιάζονται. Χωρίζουν. Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πώς περνάει ο καιρός όταν διασκεδάζει κανείς! (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και τί θά κάνουμε τώρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένοντας;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Περιμένοντας.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θά μπορούσαμε νά κάνουμε τις άσκήσεις μας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τις κινήσεις μας.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τις ανατάσεις μας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τις αναπαύσεις μας.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τις εκτάσεις μας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τις αναπαύσεις μας.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νά ζεσταθούμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά ήρεμήσουμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εμπρός, μάρς.
 ('Ο Βλαδίμηρος κάνει επί τόπου τροχάδην. 'Ο 'Εστραγκόν τόν μιμείται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σταματώντας) : Φτάνει. Κουράστηκα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σταματώντας) : Χάσαμε τη φόρμα μας.
 Τι λές, παίρνουμε καμιά βαθειά είσπνοή;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέ θέλω πιά ν' άνασάνω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εχεις δικιο. (Παύση). 'Ας κάνουμε τό δέντρο, γιά την ίσορροπία μας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τό δέντρο;
 ('Ο Βλαδίμηρος κάνει τό δέντρο· κλυδωνίζεται άπάνω στο ένα πόδι).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σταματώντας) : Σειρά σου τώρα.
 ('Ο 'Εστραγκόν κάνει τό δέντρο, ταλαντεύεται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές νά μέ βλέπει ο Θεός;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει νά κλείσεις τά μάτια σου.
 ('Ο 'Εστραγκόν κλείνει τά μάτια, κουνιέται περισσότερο).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σταματώντας. Σφίγγοντας τις γροθιές του, φωνάζει δυνατά) : Θεέ μου, κάνε τό έλεός σου γιά μένα!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ('Ερεθισμένος) : Και γιά μένα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ('Όπως πρίν) : Γιά μένα! Γιά μένα! 'Ελεος! Γιά μένα!
 (Μπαίνουν ο Πότζο — τυφλός — και ο Λάκν. 'Ο Λάκν είναι φορτωμένος όπως στην πρώτη πράξη. Τό σκοινί όπως πρίν, αλλά αρκετά κοντότερο γιά νά επιτρέπει στόν Πότζο νά τόν ακολουθεί εύκολότερα. 'Ο Λάκν φοράει άλλο καπέλο. Βλέποντας τόν Βλαδίμηρο και τόν 'Εστραγκόν σταματάει. 'Ο Πότζο συνεχίζοντας τό δρόμο του πέφτει άπάνω του).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γκογκό!
 ΠΟΤΖΟ (Γαντζώνεται άπάνω στο Λάκν πού χάνει την ίσορροπία του, μη μπορώντας νά σηκώσει και τό καινούριο βάρος) : Τί είναι; Ποιός φώναζε;
 ('Ο Λάκν πέφτει, ρίχνοντάς τα όλα κάτω και συμπαράσύροντας

τόν Πόντζο. Μένουν και οί δυό ξαπλωμένοι και άκίνητοι ανάμεσα στα μπαγάζια τους).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Είναι ο Γκοντό;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Επί τέλους! (Πηγαίνει πρὸς τόν σωρό).
 'Επί τέλους ήρθαν οί ένισχύσεις.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Είναι ο Γκοντό;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Είχαμε άρχίσει νά καταρρέουμε. Τώρα τουλάχιστον είναι σίγουρο πώς θά βγάλουμε τό βράδυ.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τόν άκούς;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν είμαστε μόνοι πιά, περιμένοντας τη νύχτα, περιμένοντας τόν Γκοντό, περιμένοντας... περιμένοντας.
 'Όλο τ' άπόγεμα παλεύαμε μονάχοι κι άβοήθητοι. Τώρα πάει πιά. Τώρα είναι κιόλας αύριο.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο χρόνος άρχισε κιόλας νά κυλάει. Θά βα-

'Ο 'Αμερικανός ΠΟΤΖΟ (Κούρτ Κάζναρ) : — 'Ο δρόμος φαίνεται άτέλειωτος όσον ταξιδεύεις μονάχος... ναι... ναι, έξη ώρες, έξη ολάκαιρες ώρες και νά μην ανταμώνσεις. ψυχή



σιλέψει ὁ ἥλιος, θὰ βγεῖ τὸ φεγγάρι καὶ θὰ φύγουμε... ἀπὸ δῶ.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κατακαυμένη Πότζο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τόξερα πὼς ἦτανε αὐτός.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιός;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ Γκοντό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν εἶναι ὁ Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν εἶναι ὁ Γκοντό;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι ὁ Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε ποιός εἶναι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι ὁ Πότζο.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια! Βοηθήστε με νὰ σηκωθῶ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πᾶμε νὰ φύγουμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορούμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν μπορούμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔχεις δίκιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπορεῖ νὰ σοῦ δώσει κι ἄλλο κόκκαλο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κόκκαλο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοτόπουλο. Δὲν τὸ θυμάσαι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐκεῖνος μοῦ τόδωσε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Για ῥῶτα τον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν πρέπει νὰ τὸν βοηθήσουμε πρῶτα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ κάνει τί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ σηκωθεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί, δὲ μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλει νὰ σηκωθεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔ, ἄς σηκωθεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω γώ!
 (Ὁ Πότζο ὑποφέρει, μουνγγρίζει, χτυπάει τὴ γῆ μὲ τὶς γρο-
 θιές του).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ τοῦ ζητήσουμε πρῶτα τὸ κόκκαλο. Κι
 ἂν ἀρνηθεῖ, τὸν ἀφήνουμε ἐκεῖ πού εἶναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλεις νὰ πεῖς πὼς βρίσκεται στὸ ἔλεός μας;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὅτι πρέπει νὰ τοῦ προσφέρουμε τὴ βοή-
 θειά μας ὑπὸ ὅρου;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐξυπνὴ ιδέα...μοῦ φαίνεται. Ἀλλὰ εἶναι
 κάτι πού μὲ φοβίζει.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅτι ὁ Λάκνυ μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ ξαφνικά
 καὶ νὰ φύγει. Θὰ γινώμαστε ρεζίλι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ Λάκνυ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτός πού σοῦ ρίχτηκε χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ εἶπα ὅτι μοῦ ρίχτηκαν δέκα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅχι αὐτοί. Πρίν. Ἐκεῖνος πού σὲ κλώτσησε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἴν' ἐκεῖ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅπως σὲ βλέπω καὶ μὲ βλέπεις. (Χει-
 ρονομεί πρὸς τὸν Λάκνυ). Ἐχει πέσει σὲ νάρκη. Ἀλλὰ ἀπὸ στι-
 γμὴ σὲ στιγμὴ μπορεῖ νὰ συνέλθει.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια !..
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θὰ ἔλεγες ἂν τοῦ δίναμε ἓνα γερὸ ξύλο κι
 οἱ δύο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ τοῦ ριχτοῦμε δηλαδή, ἐνῶ κοιμάται;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι κακὴ ιδέα. Ἀλλὰ εἴμαστε σὲ θέση
 νὰ τὸ κάνουμε; Καὶ εἶναι σίγουρο πὼς κοιμάται; (Παύση).
 Ὅχι, τὸ καλύτερο θὰ ἔταν νὰ ἐκμεταλλευθοῦμε τὴν ἀνάγκη του.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ τὸν βοηθήσουμε....
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ βοηθήσουμε ἐ μ ε ῖ ς α ὗ τ ὁ ν;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τὴν προοπτικὴ ἑνὸς συγκεκριμένου
 ἀνταλλάγματος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σκέψου ὅμως ἄν...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς μὴ χάνουμε τὸν καιρὸ μας ἀερολογώντας
 (Παύση. Ἐξοργισμένος). Ἄς κάνουμε κάτι τώρα πού μᾶς δί-
 νεται ἡ εὐκαιρία! Δὲν μᾶς ζητοῦν βοήθεια κάθε μέρα. Κι οὔτε
 πὼς χρειάζονται ἐμᾶς, προσωπικά. Μποροῦσαν κι ἄλλοι νὰ τὸ
 κάνουν αὐτό — καὶ καλύτερα μάλιστα. Αὐτὲς οἱ φωνές, "βοή-
 θεια! βοήθεια!" πού κουδουνίζουν ἀκόμα μέσ' τ' αὐτιά μας,
 ἀπευθύνονται σ' ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα! Ἀλλὰ αὐτὴ τὴ στιγμὴ,
 καὶ σὲ τοῦτον ἐδῶ τὸν τόπο, ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα εἴμαστε μεις,

εἶτε μᾶς ἀρέσει εἶτε ὄχι. Ἄς κάνουμε λοιπὸν ὅ,τι μπορούμε
 ὅσο εἶναι καιρὸς ἀκόμα. Ἄς ἀντιπροσωπεύσουμε ἀντάξια,
 ἔστω γιὰ μιὰ φορὰ, αὐτὸ τὸ βρωμερὸ συνάφι, ὅπου μᾶς ἔριξε
 ἡ κακὴ μας μοῖρα. Τί λές; (Ὁ Ἐστραγκὸν δὲ λέει τίποτα).
 Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ζυγιάζοντας, μὲ σταυρωμένα χέρια, τὰ ὑπὲρ
 καὶ τὰ κατὰ, δὲν παύουμε νὰ μαστε ἄξιοι τοῦ γένους μας. Ἡ
 τίγρη ὁρμάει νὰ βοηθήσει τὴν ἄλλη τίγρη χωρὶς τὴν παραμικρὴ
 σκέψη· ἡ ἀλλάζει δρόμο καὶ χάνεται στὰ βάθη τῆς ζούγκλας.
 Ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Τὸ πρόβλημα εἶναι, τί
 κάνουμε ἐμεῖς αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἐδῶ. Καὶ εἴμαστε τυχεροί. Κ'
 ἔχουμε τὴν τύχη νὰ ξέρομε τὴν ἀπάντηση. Ναι, μέσα σ' αὐτὴ
 τὴ φοβερὴ ἀναμπαμπούλα, ἓνα πράμα μόνο εἶναι φῶς φανάρι.
 ὅτι περιμένουμε τὸν Γκοντό...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βέβαια!..
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἡ τὴ νύχτα. (Παύση). Τὸν περιμέναμε ἐδῶ,
 κρατήσαμε τὸ λόγο μας — καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ πᾶν. Δὲν εἴμαστε
 ἄγιοι, ἀλλὰ κρατήσαμε τὸν λόγο μας. Πόσοι μποροῦν νὰ τὸ ποῦν
 αὐτό;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιλιούνα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λές;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπορεῖ νὰ ἔχεις δίκιο.
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι οἱ ὥρες μας, μὲ τὶς
 συνθήκες πού ζοῦμε, εἶναι ἀτέλειωτες κι ἀναγκαζόμαστε νὰ τὶς
 ξεγελάμε μὲ πράξεις πού... πὼς νὰ τὸ πᾶ... πού σὲ μιὰ πρώτη
 ματιά φαίνονται λογικὲς ὥς πού νὰ μᾶς γίνουν συνήθεια. Θὰ
 πεῖς πὼς ἔτσι δὲν ἀφήνουμε τὸ μυαλό μας νὰ θολώσει. Σωστὸ
 ἐπιχείρημα. Πολλὲς φορὲς ὥστόσο, ἀναρωτιέμαι ἂν αὐτὸ τὸ
 μυαλό δὲν ἔχει κιόλας περιπλανηθεῖ μέσα στὴν ἀτέλειωτη νύχτα
 τῆς ἀβύσσου. Παρακολουθεῖς τοὺς συλλογισμούς μου;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅλοι γεννιόμαστε τρελλοί. Μερικοὶ μένουν.
 ΠΟΤΖΟ : Βοηθήστε με! Θὰ σᾶς πληρώσω!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πόσα δίνεις;
 ΠΟΤΖΟ : Ἐνα τάλληρο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λίγα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐγὼ δὲ θὰ ἔφτανα ὥς ἐκεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν εἶναι λίγα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅχι, λέω ὅτι δὲ θὰ ἔφτανα ποτὲ στὸ συμπέ-
 ρασμα ὅτι γεννήθηκαν μὲ λειψὸ μυαλό. Ἀλλωστε δὲν εἶν' ἐδῶ
 τὸ πρόβλημα.
 ΠΟΤΖΟ : Δύο τάλληρα!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε. Βαριόμαστε. (Σηκώνει τὸ
 χέρι). Ὅχι, μὴ διαμαρτύρεσαι, σκυλοβαριόμαστε δὲ μπορεῖς
 νὰ τ' ἀρνηθεῖς. Ὡραία. Ξαφνικά μᾶς παρουσιάζεται μιὰ διέ-
 ξοδος καὶ τί κάνουμε παρακαλῶ; Τὴν ἀφήνουμε νὰ χαθεῖ. Ἐλα,
 ὦρα γιὰ δουλειά. (Προχωρεῖ πρὸς τὸν Πότζο, στέκεται). Σὲ
 μιὰ στιγμὴ θὰ εξαφανισθοῦν ὅλοι καὶ θὰ μείνουμε πάλι μονά-
 χοι, στὴ μέση τῆς ἐρημιᾶς. (Ὁνειροπολεῖ).
 ΠΟΤΖΟ : Δυὸ τάλληρα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐφτασε!
 (Προσπαθεῖ νὰ τραβήξει τὸν Πότζο ἀπὸ τὰ πόδια, δὲν μπορεῖ,
 πέφτει, κάνει νὰ σηκωθεῖ, δὲν τὰ καταφέρει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί πάθατε ὅλοι ἐσεῖς;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὴ μ' ἀφήνεις. Θὰ μὲ σκοτώσουν.
 ΠΟΤΖΟ : Ποῦ βρίσκομαι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γκογκό!
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βοήθα με νὰ σηκωθῶ πρῶτα — καὶ φεύγουμε
 μαζί.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μοῦ δίνεις τὸν λόγο σου;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στ' ὀρκίζομαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ δὲν θὰ ξαναγυρίσουμε ποτέ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποτέ!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ πάμε στὰ Πυρηνάια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅπου θέλεις.
 ΠΟΤΖΟ : Πέντε τάλληρα! Δέκα τάλληρα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάντα τὸ θέλε ἡ ψυχὴ μου νὰ περιπλανηθῶ
 στὰ Πυρηνάια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναι, ναι, θὰ περιπλανηθεῖς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ὁπισθοχωρώντας) : Ποιὸς ἔκλασε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ Πότζο.
 ΠΟΤΖΟ : Ἐγώ! Ἐγώ! Ἐλεος!



Μιά σκηνή από την 'Αγγλική παράσταση, με τούς ηθοποιούς Τίμοθν Μπέιτσον, Πήτερ Μπούλ, Πήτερ Γούντθορπ και Πώλ Ντένμαν. 'Ο διάλογος μεταξύ τού Πότζο, τού Βλαδίμηρου και τού 'Εστραγκόν: ΠΟΤΖΟ : — Ντέέέ! ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : — "Άσε με νά φύγω! ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : — Νά κάτσεις εκεί πού 'σαι! ΠΟΤΖΟ : — Τò νοῦ σας! Εἶναι ἄγριος με τούς ξένους

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Αηδία!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γρήγορα! Δός μου τὸ χέρι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εγὼ φεύγω! (Παύση. Δυνατότερα). 'Εγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κάποτε θὰ τὰ καταφέρω νὰ σηκωθῶ μόνος μου. (Προσπαθεῖ, δὲν τὰ καταφέρνει). 'Αργὰ ἢ γρήγορα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί σοῦ συμβαίνει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Αεὶ στὸ διάολο ἀπὸ δῶ!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ μείνεις ἐκεῖ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μάλιστα — πρὸς τὸ παρόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ελα τώρα, σήκω, θ' ἀρπάξεις καμιὰ πούντα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ μὴ σὲ νοιάζει γιὰ μένα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ελα Ντιντί, μὴ φέρεσαι σὰ γουρνοκέφαλος. ('Απλώνει τὸ χέρι του. 'Ο Βλαδίμηρος βιάζεται νὰ τ' ἀρπάξει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τράβα!
 ('Ο 'Εστραγκόν τραβάει, σκοντάφτει, πέφτει. Μακρὰ σιωπή).
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φτάσαμε.
 ΠΟΤΖΟ : Ποιὶ εἴστε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ανθρωποι.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ω μάνα γῆς! Γλυκεῖα πού'σαι!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορεῖς νὰ σηκωθεῖς;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Οὔτε ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ προσπάθησε.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ λίγο, σὲ λίγο.
 (Σιωπή).
 ΠΟΤΖΟ : Τί τρέχει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ('Απότομα): Δὲν τὸ βουλώνεις ἐσύ, ρε τσιμπούρι; 'Ο ἐαυτοῦλγς του εἶναι ὅλος ὁ κόσμος!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί λές; Παίρνουμε ἕναν ὑπνάκο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν τὸν ἀκουσες; Θέλει νὰ μάθει τί τρέχει!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὴν τὸν συνερίζεσαι. Κοιμήσου.
 (Σιωπή).
 ΠΟΤΖΟ : "Ελεος, ἔλεος!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ξαφνιασμένος) : Τί εἶναι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοιμόσουναι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μοῦ φαίνεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸς ὁ μπάσταρδος ὁ Πότζο πάλι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πές του νὰ τὸ βουλώσει. Δός του μιὰ κλωτσιὰ στ' ἄχαινά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χτυπώντας τὸν Πότζο) : Θὰ τὸ βουλώσεις, ρέ; Σκουλήκι! ('Ο Πότζο βγάζοντας κρανηγὲς πόνου, ἀπομακρύνεται μπουσουλώνοντας. Κάπου-κάπου σταματᾷ, χειρονομεῖ σὰν τυφλὸς, καλώντας σὲ βοήθεια. 'Ο Βλαδίμηρος, στήριγμένος στὸν ἀγκώνα του, παρακολουθεῖ τὴν ὑποχώρησή). Σώθηκε! ('Ο Πότζο σωριάζεται). "Ἐπεςε!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θὰ κάνουμε τώρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Αν σερνόμωνα ὥς ἐκεῖ...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὴ μ' ἀφήνεις!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ μπορούσα καὶ νὰ τὸν φωνάξω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί, φώναξέ τον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότζο! (Σιωπή). Πότζο! (Σιωπή). Οὔτε φωνή, οὔτε ἀκρόαση.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μαζί.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : } Πότζο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : }
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κουνήθηκε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἴσαι σίγουρος πὼς τὸν λένε Πότζο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Μὲ ἀγωνία) : Κύριε Πότζο! 'Ελᾶτε πίσω! Δὲ θὰ σᾶς πειράζουμε!
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ας ἀρχίσουμε νὰ τὸν φωνάξουμε με ἄλλα ὀνόματα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸς πεθαίνει.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά'ναι διασκεδαστικό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί θά'ναι διασκεδαστικό;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ τὸν φωνάξουμε με ἄλλα ὀνόματα. Θὰ περάσει ἡ ὥρα. Κι ὅποιος βρεῖ τὸ σωστὸ κερδίζει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σοῦ λέω πὼς τ' ὄνομά του εἶναι Πότζο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ τὸ δοῦμε αὐτό. (Συλλογιέται). "Αβελ!
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ πέτυχα με τὸ πρῶτο!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπούχτισα πιά μ' αὐτὴ τὴν ἱστορία.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ισως ὁ ἄλλος νὰ λέγεται Κάιν. (Φωνάζει). Κάιν! Κάιν!

ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αυτός είναι ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα. (Σιωπή).
Γιὰ κοίτα ἐκεῖνο τὸ συννεφάκι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σηκώνοντας τὰ μάτια) : Ποῦ;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐκεῖ. Στὸ ζενίθ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔ, καί; Τί ξεχωριστὸ τοῦ βρίσκεις;
(Σιωπή).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ σὲ πείραζε ἀν' ἀλλάξαμε κουβέντα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀπ' τὸ στόμα μου τὸ πῆρες.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τί νὰ ποῦμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐδῶ εἶν' ὁ κόμπος.
(Σιωπή).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σηκωνόμαστε γιὰ ν' ἀρχίσουμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καμμιά προσπάθεια δὲν εἶναι κατακριτέα.
(Σηκώνονται).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί εὐκολο—σάν παιχνίδι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἡ θέλησις εἶναι τὸ πᾶν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα;
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πᾶμε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορούμε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔχεις δίκιο. (Παύση). Καὶ τώρα τί κάνουμε;
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λές; Τὸν βοηθάμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θέλεις;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ σηκωθεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ γιατί δὲν σηκώνεται;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλει νὰ τὸν βοηθήσουμε νὰ σηκωθεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε γιατί δὲν τὸν βοηθάμε; Τί περιμένουμε;
(Βοηθᾶνε τὸν Πότζο νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του καὶ τὸν ἀφήνουν ὄρθιο. Ἐκεῖνος πέφτει).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει νὰ τὸν κρατᾶμε. (Τὸν ξανασηκώνουν. Ὁ Πότζο στέκει ὀρθίος ἀνάμεσά τους, τὰ χέρια του περασμένα στὸ λαιμὸ τους). Πρέπει νὰ ξανασυνηθίσει νὰ στέκεται ὀρθίος. (Στὸν Πότζο). Πῶς αἰσθάνεσθε; Καλύτερα;
ΠΟΤΖΟ : Ποιοὶ εἴσατε ἐσεῖς;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μᾶς ἀναγνωρίζετε;
ΠΟΤΖΟ : Εἶμαι τυφλός.
(Σιωπή).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἴσως νὰ βλέπει καθαρά τὸ μέλλον.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Πότζο) : Ἀπὸ πότε;
ΠΟΤΖΟ : Ἐβλεπα περίφημα κάποτε—μὰ ἐσεῖς εἴστε φίλοι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μ' ἓνα σαρκώδειο γέλιο) : Θέλει νὰ μάθει ἂν εἴμαστε φίλοι!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁχι, ἐννοεῖ ἂν εἴμαστε φίλοι του.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔπειτα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ ἀποδεῖξαμε βοηθώντας τον.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ βέβαια. Θὰ τὸν βοηθούσαμε ἂν δὲν εἴμασταν φίλοι του;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ἀποκλείεται.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς μὴν ἀρχίσουμε τώρα τίς σοφιστεῖες.
ΠΟΤΖΟ : Εἴστε ληστές;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ληστές! Μοιάζουμε μὲ ληστές;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ βλέπεις πῶς εἶναι στραβός;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ πάρει ἡ ὀργή, στραβὸς εἶναι. (Παύση). Ἀφοῦ τὸ λέει.
ΠΟΤΖΟ : Μὴ μ' ἀφήνετε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Οὔτε λόγος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρὸς τὸ παρόν.
ΠΟΤΖΟ : Τί ὥρα εἶναι;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἐρευνώντας τὸν οὐρανὸ) : Ἑφτά;... ὀχτώ;...
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐξαργτᾶται ἀπὸ τὴν ἐποχή.
ΠΟΤΖΟ : Νύχτωσε;
(Σιωπή. Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἑστραγκὼν κοιτάζουν τὸ ἡλιοβασιλεμα).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φαίνεται σὰ νὰ ἀνατέλλει ἀπ' τὴν ἀνάποδη.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀδύνατο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἴσως νὰ χαράζει.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὴ λές κουταμάρες. Ἀπὸ κεῖ εἶν' ἡ δύση.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶς τὸ ξέρεις;
ΠΟΤΖΟ (Μὲ ἀγωνία) : Νύχτωσε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν κουνήθηκε, μιὰ φορά.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ λέω ὅτι ἀνατέλλει.
ΠΟΤΖΟ : Γιατί δὲν ἀπαντᾷτε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄστε μας νὰ σκεφτοῦμε, κύριε, πρῶτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Καθησυχαστικά) : Σουρούπωσε, κύριε, σουρούπωσε! ὅπου νά'ναι νυχτώνει. Ὁ φίλος μου, ἀπὸ δῶ, μ' ἔκανε ν' ἀμφιβάλω καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι γιὰ μιὰ στιγμή κόνταψε νὰ μὲ πείσει. Ἀλλὰ ὅλη αὐτὴ ἡ ἀτέλειωτη μέρα δὲν πῆγε χαμένη—κάτι μοῦ ἔμαθε—καὶ μπορῶ νὰ σᾶς βεβαιώσω ὅτι πλησιάζουμε στὸ τέλος τοῦ προγράμματός της. (Παύση). Πῶς νιώθετε τώρα;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ τραβήξει πολὺ αὐτὸ τὸ χαμαλίκι; (Τὸν ἀφήνουν λίγο, ἀλλὰ τὸν ξαναπιάνουν γιὰτὶ πέφτει). Δὲν εἴμαστε Καρυάτιδες.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄν ἄκουσα καλά, μᾶς εἶπατε ὅτι βλέπατε θαυμάσια κάποτε.
ΠΟΤΖΟ : Θαυμάσια, θαυμάσια.
(Σιωπή).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ θυμὸ) : Ἀπλωθεῖτε! Ἀπλωθεῖτε!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς τον ἤσυχο. Δὲ βλέπεις ὅτι ἀναπολεῖ τίς παλιές, εὐτυχισμένες μέρες; (Παύση). Memoria praetitorum bonorum—θά'ναι ὀδυνηρό;
ΠΟΤΖΟ : Μάλιστα, θαυμάσια.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ σᾶς ἤρθε ξαφνικά;
ΠΟΤΖΟ : Θαυμάσια, μὰ τὴν ἀλήθεια.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σᾶς ρωτᾶω ἂν σᾶς ἤρθε ξαφνικά.
ΠΟΤΖΟ : Εὐπνήσα ἓνα ὥραῖο πρῶτὶ τυφλὸς σάν τὴν Τύχη. (Παύση). Καμμιά φορὰ ἀναρωτιέμαι ἂν δὲν κοιμᾶμαι ἀκόμα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότε ἔγινε αὐτό;
ΠΟΤΖΟ : Δὲν ξέρω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ, ὡς χτὲς ἀκόμα...
ΠΟΤΖΟ : Μὴ μὲ ρωτᾶτε! Οἱ τυφλοὶ δὲν ἔχουν αἰσθησὴ τοῦ χρόνου. Καὶ τὰ σημάδια τοῦ χρόνου κρύβονται ἀπὸ αὐτούς.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ σκέψου! Θὰ ὀρκιζόμουν ὅτι συμβαίνει τὸ ἀντίθετο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
ΠΟΤΖΟ : Ποῦ βρισκόμαστε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορῶ νὰ σᾶς ἐξηγήσω.
ΠΟΤΖΟ : Μήπως, κατὰ σύμπτωση, εἶναι μιὰ τοποθεσία ποῦ τὴ λένε Σανίδα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σανίδα; Πρῶτη φορὰ τ' ἀκούω.
ΠΟΤΖΟ : Σὰν τί μοιάζει;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Κοιτώντας ὀλόγυρα) : Εἶναι ἀδύνατο νὰ περιγραφεῖ. Δὲ μοιάζει μὲ τίποτα. Δὲν ὑπάρχει τίποτα. Μόνο ἓνα δέντρο.
ΠΟΤΖΟ : Τότε δὲν εἶναι ἡ Σανίδα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σκύβοντας) : Τί λέτε; Βρήκατε κανένα καινούριο θέμα;
ΠΟΤΖΟ : Ποῦ εἶναι τὸ ζῶο μου;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐδῶ κοντά.
ΠΟΤΖΟ : Γιατί δὲν ἀπαντᾷτε ὅταν τὸ φωνάζω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω. Φαίνεται πῶς κοιμᾶται. Μπορεῖ καὶ νὰ ψήφησε.
ΠΟΤΖΟ : Τί ἀκριβῶς συνέβη;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί ἀκριβῶς!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γλυστερήσατε κ' οἱ δύο. (Παύση). Καὶ πέσατε.
ΠΟΤΖΟ : Ἄντε νὰ δεῖς ἂν εἶναι πληγωμένος.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν μπορούμε νὰ σ' ἀφήσουμε.
ΠΟΤΖΟ : Δὲ χρειάζεται νὰ πάτε κι οἱ δύο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἑστραγκὼν) : Ἄντε σύ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐπειτα ἀπ' αὐτὸ ποῦ μοῦ'κανε; Ποτέ!
ΠΟΤΖΟ : Naί, ναί, στείλε τὸν φίλο σου... Βγάζει μιὰ βρώμα (Σιωπή). Τί περιμένει λοιπόν;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί περιμένεις λοιπόν;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Περιμένω τὸν Γκοντό.
(Σιωπή).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί πρέπει νὰ κάνει;
ΠΟΤΖΟ : Πρῶτα-πρῶτα νὰ τραβήξει τὸ σκοινί, ὅσο δυνατὰ θέλει κι ὅση ὥρα θέλει—φτάνει νὰ μὴν τὸν στραγγαλίσει. Συνήθως ἀντιδρᾷ σ' αὐτό. Ἄν ὅχι ἂς τὸν ἀρχίσει στίς κλωτσιές. Στὸ μούτρο, στὸ στήθος. Νὰ βαρέσει μὲ τὴν ψυχὴ του.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἑστραγκὼν) : Βλέπεις, δὲν ἔχεις τίποτα νὰ φοβηθεῖς. Ἴσα-ἴσα εἶναι μιὰ εὐκαιρία νὰ βγάλεις τὸ ἄχτι σου.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν ἀντισταθεῖ;
ΠΟΤΖΟ : Ποτέ του δὲν ἀντιστέκεται.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ ρθῶ ἐγὼ σάν πουλὶ νὰ σὲ σώσω.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅλο μένα νὰ κοιτᾷς.
(Πλησιάζει τὸν Λάχνυ).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοίτα πρῶτα ἂν εἶναι ζωντανός. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ σπαταλᾷς τίς δυνάμεις σου, ἂν ἔχει ψοφήσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σκύβει επάνω του) : 'Ανασαίνει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε αρχίνα.
 ('Ο Έστραγκόν αρχίζει να χτυπάει τον Λάκν με ξαφνική μαγιά, οδραλιάζοντας. 'Αλλά τραυματίζεται στο πόδι και απομακρύνεται βογγώντας και κουτσαίνοντας. 'Ο Λάκν ξαναβρίσκει τις αισθήσεις του).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ω, τὸ κτῆνος!
 (Κάθεται και προσπαθεῖ νὰ βγάλει τὸ παπούτσι του. Σὲ λίγο σταματάει. Τὸν πιάει ὑπνηλία. Τὰ χέρια του ἀπάνω στὰ γόνατα, τὸ κεφάλι του ἀπάνω στὰ χέρια).
 ΠΟΤΖΟ : Τί συμβαίνει πάλι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο φίλος μου τραυματίστηκε.
 ΠΟΤΖΟ : Κι ὁ Λάκν;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὡστε εἶναι... αὐτός.
 ΠΟΤΖΟ : "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Λάκν εἶναι αὐτός;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲν καταλαβαίνω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐσεῖς εἶσθε ὁ Πότζο;
 ΠΟΤΖΟ : Καὶ βέβαια εἶμαι ὁ Πότζο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Οἱ ἴδιοι, οἱ χτεσinoί;
 ΠΟΤΖΟ : Χτεσinoί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χτές ἀνταμώσαμε. (Σιωπή). Τὸ ξεχάσατε;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲ θυμᾶμαι ν' ἀντάμωσα κανέναν χτές. Κι αὐριο δὲν θὰ θυμᾶμαι ἂν ἀντάμωσα κανέναν σήμερα. Μὴν περιμένετε λοιπὸν ἀπὸ μένα νὰ σᾶς φωτίσω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά...
 ΠΟΤΖΟ : Φτάνει πιά. Σῆκω γουρουνί!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν κουβαλοῦσατε μαζί σας χτές, γιὰ νὰ τὸν πουλήσετε στὸ παζάρι. Μᾶς μιλήσατε. Χόρεψε. Στοχάστηκε. 'Εσεῖς βλέπατε.
 ΠΟΤΖΟ : "Αν ἐπιμένετε. "Αφήστε με νὰ φύγω. ('Ο Βλαδίμηρος παραμερίζει). "Ὁρθος!
 ('Ο Λάκν σηκώνεται, μαζεύνοντας τὰ μπαγάζια του).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ πάτε ἀπὸ κεῖ;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲ μ' ἐνδιαφέρει ποῦ πάω. Ντέ! ('Ο Λάκν φορτωμένος, παίρνει τὴ θέση του μπροστὰ στὸν Πότζο). Καμουντσί!
 ('Ο Λάκν τ' ἀφήνει ὅλα κάτω, ψάχνει γιὰ τὸ μαστίγιό· τὸ βρίσκει, τὸ βάζει στὸ χέρι τοῦ Πότζο. Τὰ μαζεύνει πάλι ὅλα). Γκέμι! ('Ο Λάκν τ' ἀφήνει ὅλα κάτω, βάζει τὴν ἄκρη τοῦ σκοινιοῦ στὸ χέρι τοῦ Πότζο, τὰ μαζεύνει πάλι ὅλα).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί εἶναι μὲς στὴ βαλίτσα;
 ΠΟΤΖΟ : "Αμμος. (Τραβάει τὸ σκοινί). Ντέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιὰ στιγμὴ.
 ΠΟΤΖΟ : 'Αναχωρῶ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί θὰ κάνετε ἂν πέσετε σὲ μέρος ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ σᾶς βοηθήσει κανεῖς;
 ΠΟΤΖΟ : Θὰ περιμένουμε ὥσπου νὰ σηκωθοῦμε. Κ' ἔπειτα θὰ συνεχίσουμε. Ντέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πέστε του νὰ τραγουδήσει, πρὶν φύγετε!
 ΠΟΤΖΟ : Ποιός;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Λάκν.
 ΠΟΤΖΟ : Νὰ τραγουδήσει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί. "Η νὰ στοχαστεῖ. "Η ν' ἀπαγγεῖλει.
 ΠΟΤΖΟ : Μὰ εἶναι μουγγός.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μουγγός!
 ΠΟΤΖΟ : Μουγγός. Οὔτε νὰ βογγήξει δὲ μπορεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μουγγός! 'Απὸ πότε;
 ΠΟΤΖΟ (Νευριάζει μεμιάς) : Δὲν θὰ πάψετε πιά νὰ μὲ βασανίζετε μ' αὐτὸν τὸν καταραμένο τὸν χρόνο; 'Αηδία καταντήσατε! Πότε! Πότε! Μιὰ μέρα, δὲ σᾶς φτάνει, μιὰ μέρα σὰν ὅλες τὶς μέρες. Μιὰ μέρα μουγκάθηκε, μιὰ μέρα στραβώθηκε, μιὰ μέρα θὰ κουφαθοῦμε, μιὰ μέρα γεννιόμαστε, μιὰ μέρα πεθαίνουμε, τὴν ἴδια μέρα, τὴν ἴδια στιγμὴ, δὲ σᾶς φτάνει αὐτό; ('Ηρεμότερα). Γεννάμε καβάλλα στὸν τάφο. Λάμπει τὸ φῶς γιὰ μιὰ στιγμὴ κ' ἔπειτα ξαναπέφτει ἡ νύχτα. (Τραβάει τὸ σκοινί). Ντέ!
 (Βγαίνουν ὁ Λάκν καὶ ὁ Πότζο. 'Ο Βλαδίμηρος τοὺς ἀκολουθεῖ ὡς τὴν ἄκρη τῆς σκηνῆς. "Επειτα τοὺς παρακολουθεῖ μὲ τὸ βλέμμα. 'Ο θόρυβος ἐνὸς πεοίματος, ὑπογραμμισμένος ἀπὸ τὴν μιμικὴ τοῦ Βλαδίμηρου, φέρνει τὸ μῆνυμα ὅτι βρίσκονται καὶ πάλι καταγῆς. Σιωπή. 'Ο Βλαδίμηρος σιμῶνει τὸν 'Εστραγκόν, ποῦ κοιμάται. Τὸν κοιτάζει γιὰ λίγο κ' ἔπειτα τὸν κουνάει νὰ ξυπνήσει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ("Επειτα ἀπὸ ἄγριες χειρονομίες, ἀκατάληπτα λόγια) : Γιατί ποτέ σου δὲ μ' ἀφήνεις νὰ κοιμηθῶ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νιώθω μονάχος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἐβλεπα στὸν ὕπνο μου ὅτι ἤμουνα εὐτυχισμένος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ε, πέρασε ἡ ὥρα ἔτσι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Εβλεπα, λέει, πώς...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὴ μοῦ πεῖς! (Σιωπή). Λὲς νὰ 'ναι πραγματικά τυφλός;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τυφλός; Ποιός;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Πότζο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τυφλός;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μᾶς εἶπε πὼς εἶναι τυφλός.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔπειτα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μοῦ φαίνονταν πὼς μᾶς κοιτάζε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ τὸ 'δες στὸν ὕπνο σου. (Παύση). Πᾶμε Δὲν μποροῦμε. "Εχει δίκιο! (Παύση). Εἶσαι σίγουρος πὼς δὲν ἦταν αὐτός;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιός;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ο Γκοντό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιός "αὐτός";
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ο Πότζο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Αδύνατον! 'Αδύνατον! (Παύση). 'Αδύνατον.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὡρα νὰ σηκωθῶ κ' ἐγώ. (Σηκώνεται μὲ πολὺ κόπο). "Ὡχ! Ντιντί!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω πιά τί νὰ σκεφτῶ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὰ πόδια μου! (Κάθεται, κάνει νὰ βγάλει τὰ παπούτσια του). Βόηθα με!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήπως κοιμόμουνα, τὴν ὥρα ποῦ οἱ ἄλλοι ὑποφέρον; Μήπως κοιμᾶμαι τώρα; Αὐριο, ὅταν ξυπνήσω, ἢ μοῦ φανεῖ πὼς ξύπνησα, τί θὰ λέω γιὰ σήμερα; "Ὅτι μαζί μὲ τὸν 'Εστραγκόν τὸ φίλο μου, σ' αὐτὸ τὸ μέρος ἐδῶ, περιμέναμε τὸν Γκοντό, ὡς νὰ νυχτώσει; "Ὅτι πέρασε ὁ Πότζο, μὲ τὸν χαμάλη του, καὶ μᾶς μίλησε; Δὲν ἀποκλείεται. Θὰ ὑπάρχει ὅμως ἀλήθεια σ' ὅλα αὐτά; ('Ο 'Εστραγκόν, ἀφοῦ πάλεψε μάταια μὲ τὰ παπούτσια του, λαγοκοιμάται. 'Ο Βλαδίμηρος τὸν κοιτάζει). Κι αὐτὸς δὲν θὰ ξέρει τίποτα. Θὰ μιλάει γιὰ τὸ ξύλο ποῦ ἔφαγε καὶ θὰ τοῦ δώσω ἕνα καρότο. (Παύση). Καβάλα στὸν τάφο καὶ στὴ δύσκολη γέννα. Στὸ βάθος τῆς τρύπας, ὄνειροπολώντας, ὁ νεκροθάφτης χῶνει τὰ ἐργαλεῖα του. "Εχουμε καιρὸ νὰ γεράσουμε. 'Ο ἀέρας εἶναι γεμάτος ἀπ' τὶς φωνές μας. ('Ακούει). 'Αλλά ἡ συνήθεια εἶναι

Κυριακοῦρα τῶν ἡθοποιῶν τῆς 'Αμερικανικῆς παραστάσεως : 'Εστραγκόν, Βλαδίμηρος καί, στὸ δεῦτερο πλάνο, Πότζο καὶ Λάκν. Τὸ ἀνέβασμα ἐγινε στίς 19 'Απριλίου 1956



μιά μεγάλη σουρντίνα. (Κοιτάει τὸν Ἑστραγκόν). Κ' ἐμένα μὲ κοιτάει κάποιος ἄλλος καὶ γιὰ μένα κάποιος ἄλλος λέει. "Κοιμᾶται, δὲν ξέρεي τίποτα, ἄς τον στὸν μακάριο ὕπνου του". (Παύση). Δὲν μπορῶ νὰ συνεχίσω! (Παύση). Τί ἔλεγα;

(Πηγαίνοντο ἀνίσχυος, καὶ τέλος σταματᾷ στὸ ἄκρο ἀριστερά, κοιτάζοντας στὸ βάθος. Τὸ Ἀγόρι μπαίνει ἀπὸ δεξιά. Σταματᾷ. Σιωπή).

ΑΓΟΡΙ : Κύριε... (Ὁ Βλαδίμηρος γυρίζει). Κύριε Ἀλμπέρ...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πάλι τὰ ἴδια. (Παύση). Δὲ μὲ γνωρίζεις;

ΑΓΟΡΙ : "Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐσὺ δὲν εἶσαι πού ἦρθες χτές;

ΑΓΟΡΙ : "Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρώτη φορὰ ἔρχεσαι;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα κύριε.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ' ἔστειλε ὁ κύριος Γκοντό.

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θὰ ῥθεῖ ἀπόψε.

ΑΓΟΡΙ : "Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀλλὰ θὰ ῥθεῖ αὔριο.

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅπως δὴ ποτε.

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Συνάντησες κανέναν στὸ δρόμο σου;

ΑΓΟΡΙ : "Ὁχι, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δυὸ ἄλλους... (διστάζει)... ἀνθρώπους.

ΑΓΟΡΙ : Δὲν εἶδα κανέναν, κύριε.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί κάνει ὁ κύριος Γκοντό; (Παύση). Ἀκοῦς;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἐ, λοιπόν;

ΑΓΟΡΙ : Δὲν κάνει τίποτα, κύριε.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς εἶναι ὁ ἀδελφός σου;

ΑΓΟΡΙ : Εἶναι ἄρρωστος, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἰσως νὰ ἔταν αὐτὸς πού ῥθε χτές.

ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χαμηλόφωνα) : Ἐχει γενειάδα ὁ κύριος Γκοντό;

ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐαυθὴ ἤ... (διστάζει)... ἢ μαύρη;

ΑΓΟΡΙ : Θαρρῶ πῶς εἶναι ἄσπρη, κύριε.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐλα, Κύριε τῶν Δυνάμεων!

(Σιωπή).

ΑΓΟΡΙ : Τί νὰ πῶ στὸν κύριο Γκοντό, κύριε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές του... (διστάζει)... πές του ὅτι μὲ εἶδες

κι ὅτι... (διστάζει)... ὅτι μὲ εἶδες. (Παύση. Ὁ Βλαδίμηρος

προχωρεῖ, τὸ ἀγόρι ἀπομακρύνεται. Ὁ Βλαδίμηρος σταμα-

τᾷ, τὸ ἀγόρι σταματᾷ). Εἶσαι σίγουρος πῶς μὲ εἶδες, ἔτσι;

Δὲ θὰ ῥθεῖς αὔριο νὰ μοῦ πéis ὅτι μὲ βλέπεις γιὰ πρώτη φορὰ;

(Σιωπή. Ὁ Βλαδίμηρος κάνει ἕνα ξαφνικὸ σάλτο, ἀλλὰ τὸ

ἀγόρι τοῦ ξεφεύγει καὶ βγαίνει τρέχοντας. Σιωπή. Ὁ ἥλιος

βασιλεύει, βγαίνει τὸ φεγγάρι. Ὅπως πρίν. Ὁ Βλαδίμηρος

μένει ἀκίνητος, σκυμμένος. Ὁ Ἑστραγκόν ξυπνάει, βγάζει τὰ

παπούτσια του, σηκώνεται μὲ τὰ παπούτσια στὸ χέρι, πηγαίνει

καὶ τ' ἀφήνει στὸ προσκήνιο. Πλησιάζει τὸν Βλαδίμηρο, τὸν

κοιτάζει ἐρευνητικά).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί σοῦ συμβαίνει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τίποτα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐγώ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κοιμήθηκα πολύ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω.

(Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ θὰ πᾶμε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὁχι, μακριά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὁχι, ὅχι. Νὰ πᾶμε μακριὰ ἀπὸ ἑδῶ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μποροῦμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατὶ δὲν μποροῦμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει νὰ ξαναρθοῦμε αὔριο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ κάνουμε τί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ περιμένουμε τὸν Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐχεις δικιο. (Παύση). Δὲν ἦρθε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὁχι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα εἶναι πολὺ ἀργά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί. Νύχτωσε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν τὸν παρατήσουμε; (Παύση). Κι ἂν

τὸν παρατήσουμε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ μᾶς τιμωρήσει. (Σιωπή. Ρίχνει μιὰ

ματιὰ στὸ δέντρο). Μόνο τὸ δέντρο εἶναι ζωντανό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Κοιτάζοντας το) : Τί εἶναι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέντρο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί, τί δέντρο;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω. Ἰτιά.

(Ὁ Ἑστραγκόν τραβάει τὸν Βλαδίμηρο πρὸς τὸ δέντρο.

Στέκονται ἀκίνητοι μπροστὰ του. Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατὶ δὲν κρεμιόμαστε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τί;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ἔχεις λίγο σκοινί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὁχι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ γίνεται λοιπόν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄντε νὰ φύγουμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στάσου, ἔχω τὴ ζώνη μου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι πολὺ μικρή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ μὲ τραβήξεις ἀπ' τὰ πόδια.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ ποῖος θὰ τραβήξει τὰ δικά μου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τέλος πάντων γιὰ νὰ δοῦμε. (Ὁ Ἑστρα-

γκόν λύνει τὸ σκοινὶ πού κρατᾷ τὸ παντελόνι του. Τὸ παν-

τελόνι του, ὅπως τοῦ ῥχεται πολὺ μεγάλο, πέφτει. Ἐξετά-

ζουν τὸ σκοινί). Καλὰ πού μᾶς βρέθηκε κι αὐτό. Θὰ βαστά-

ξει ὅμως;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ δοῦμε. Κράτα.

(Πιάνουν τίς δυὸ ἄκρες τοῦ σκοινοῦ καὶ τραβᾶνε. Σπάζει.

Παρά λίγο νὰ πέσουν).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σκοινὶ νὰ σοῦ πετύχει.

(Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λὲς ὅτι πρέπει νὰ ξαναρθοῦμε κι αὔριο;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε νὰ φέρουμε κ' ἕνα καλὸ σκοινί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί.

(Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντιντί!..

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐλα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ μπορῶ πιά νὰ συνεχίσω ἔτσι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἰδέα σου εἶναι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί λὲς, χωρίζουμε; Ἰσως νὰ μᾶς ἔβγαине σὲ

καλὸ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ κρεμαστοῦμε αὔριο. (Παύση). Ἐκτὸς

ἂν ἔρθε ὁ Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν ἔρθε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ σωθοῦμε.

(Ὁ Βλαδίμηρος βγάζει τὸ καπέλο του — τὸ καπέλο τοῦ Λάκν —

τὸ ἐρευνᾷ ἀπὸ μέσα, τὸ κοιτάζει, τὸ κουνάει, τὸ ξαναβάζει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λοιπόν; Φεύγουμε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βάλε τὸ παντελόνι σου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βάλε τὸ παντελόνι σου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ βγάλω τὸ παντελόνι μου;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βάλε τὸ παντελόνι σου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀντιλαμβάνεται ὅτι τὸ παντελόνι του εἶναι

πεσμένο): Ἐχεις δικιο. (Τὸ σηκώνει. Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λὲς, φεύγουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ δὲ φεύγουμε;

(Δὲν κουνιῶνται).

Α Υ Δ Α Ι Α

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Καλή ζωή και κακή διαθήκη

Κάθε τόσο προβάλλεται ή διαπίστωση πώς δεν έχουμε Νεοελληνικό Θέατρο· πώς τὰ θεατρά μας δεν παίζουν — ή πολύ σπάνια — νεοελληνικά έργα και αυτά που παίζουν δεν είναι αξιόλογα· πώς Θέατρο θά πεί έργο και γι' αυτό δε μπορεί ούτε λόγος να γίνεται για Νεοελληνικό Θέατρο. Είναι αλήθεια πώς τὰ θεατρά μας επίσημα και ανεπίσημα παίζουν ξένα έργα, μ' άλλα λόγια κάνουμε εισαγωγή θεατρικών έργων στον τόπο που γεννήθηκε τὸ Θέατρο. Αυτό έγινε δηλ την εκατονταετία που πέρασε, από τότε που έγινε τὸ μικρό τούτο ανεξάρτητο βασίλειο, κι αυτό συνεχίζεται ακόμη, μ' όλο που απόχτησε στὸ μεταξύ κ' Ἑθνικό Θέατρο, δυὸ μάλιστα, ἴσα-ἴσα για νὰ παίζουν νεοελληνικά έργα.

Ἀλλά για ποῖο πράγμα ὁ λόγος; Σὲ τί αποβλέπει τὸ αἶτημά μας; Δὲν έχουμε ωραιότερες θεατρικές παραστάσεις, ἄξίες νὰ ἐμφανίζονται καὶ σὲ φεστιβάλ και σ' εὐρωπαϊκές πρωτεύουσες και παντοῦ δὲν ξεσηκώνουν ἀποθεωτικὸ ἐνθουσιασμό; Οἱ σκηνοθέτες μας δὲν πετοῦν μ' ἀεροπλάνα για νὰ ἐτοιμάσουν παραστάσεις σὲ θεάτρα παγκόσμιας φήμης; Οἱ ἡθοποιοὶ μας δὲν ρεκλαμάρονται μὲ φωτεινὰ σελαιγίσματα στὰ κέντρα τῶν βαβυλωνοπόλεων τῆς Δύσης; Σκηνογράφοι μας δὲν ἔχουν στρώσει τὰ ἐργαστήριά τους σ' ἀεροπλάνα διηπειρωτικῆς συγκοινωνίας; Σὲ τί θέαμα μπορεί ἡ Ἀθήνα και ἡ ζηλέφει τὸ Παρίσι, τὸ Λονδίνο, τὴ Νέα Ὑόρκη; Μία παράσταση τοῦ Ἑθνικοῦ μας Θεάτρου μὲ τὸ "Διάλογοι Καρμηλιτισσῶν" ἢ τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς μας Σκηνῆς μὲ τὸ "Λά φόρτσα ντὲλ Ντεστίνο" ἢ τῆς Ἑθνικῆς Ἐπιθεώρησης μὲ τὸ "Ὁ Οὐδωρος και τὸ δίκαννο", δὲ θά μπορούσε νὰ σηκώσει "θῦελλαν χειροκροτημάτων" και στὸ Μπροντγουάι; Ἀλλά και ἡ νεοελληνικὴ δραματουργία μας μήπως πάει πίσω; Ἐπιθεώρηση, κωμωδία, δράμα, εἰδύλλιο, δράμα ἀστυνομικό, τραγωδία, ἀπ' όλα ἀνεβάζουν οἱ σκηνές μας. Τὸ νὰ φωνάζουμε, παρ' ὅλ' αὐτά, πὼς δὲν έχουμε Νεοελληνικό Θέατρο κ' ἡ βραχυσμένη φωνὴ τοῦ Σωματείου Ἡθοποιῶν νὰ προσπαθεῖ νὰ μᾶς πείσει πὼς οἱ περισσότεροὶ μας ἡθοποιοὶ ὑποφέρουν ἀπὸ τὴν ἀνεργία, μήπως ὅλ' αὐτὰ εἶναι σύγχυση φρενῶν; Γι' αὐτὸ ἡ μελέτη μας πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα πρέπει πρῶτα νὰ ρίξει μιὰ ματιά στὸ ἴδιο τὸ πράγμα, για νὰ ἰδεῖ, ὅσο γίνεται καθαρότερα, τί ἐννοοῦμε ὅταν λέμε θέατρο.

Τὸ Θέατρο δὲν εἶναι οὔτε ψυχαγωγία, οὔτε διασκέδαση, οὔτε σχολεῖο, οὔτε φιλοσοφικὸ φροντιστήριο, οὔτε πολιτικὸ βῆμα, οὔτε μιούζικ χάλι, οὔτε προβληματισμός, οὔτε σουρεὲ νόναρ, οὔτε νευρικός ἐρεθισμός, οὔτε νοερὴ ἀσέλγεια, οὔτε ἐξωφρενισμός, οὔτε ὄργιο, οὔτε πανικός, οὔτε τίποτε ἀπ' αὐτά, ὅσο κι ἂν συχνὰ ἡ ὕψη του παρουσιάζει χρώματα ἀπ' ὅλ' αὐτά. Τὸ Θέατρο εἶναι πρῶτα και κύρια αὐτὸ που εἶναι ὅλα τὰ έργα τῆς Τέχνης, ωραία ἔκφραση ἡθικῆς (κοινωνικῆς) ιδέας, πού ἡ ἔκφραση αὐτὴ βρίσκει ἐδῶ (στὸ θέατρο) τὴν ἀνώτατη ἐπιτυχία της ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ζωτανίας, τῆς πληρότητας και τοῦ μεγαλείου.

Τὸ Θέατρο εἶναι τελετὴ, δηλαδὴ ἐπίσημη σὺναξη λαοῦ. Στὸ θέατρο ἐπιδείχεται τὸ ἐθνικὸ πνευματικὸ κεφάλαιο, ὁ πολιτιστικὸς ὀπλισμός μιᾶς πολιτείας, ἡ κοινωνικὴ ἀρετὴ ἐνὸς λαοῦ. Τὸ πρόσωπο τῆς ἐποχῆς, τέτοιο που εἶναι, παρουσιάζεται κ' ἐλέγχεται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ λαϊκὴ παρουσία. Γι' αὐτὸ τὸ Θέατρο εἶναι ἡ κατεξοχὴν πνευματικὴ τροφὴ τοῦ λαοῦ. Ἐδῶ ὁ λαὸς βλέπει, ἀκούει και κρίνει. Αὐτὴ ἡ πνευματικὴ διαίτα, τὸ θέατρο — μαζὶ μὲ τίς ἄλλες παιδευτικὲς λειτουργίες, πού τίς συμπληρώνει και τίς ξεπερνάει ὅλες σὲ δραστηκότητα — πλάθει, καλλιεργεῖ και μορφώνει τὴν κοινωνικὴ συνείδηση, καθαρίζει τὰ ἄτομα ἀπὸ τίς ἀτομικὲς τους ροπὲς και τὰ κάνει ἔξια μέλη συνόλου. Τὸ Θέατρο ἐπηρεάζει ἅμεσα και δραστηκὰ μεγάλο πλῆθος ἐνῆλικους πολίτες και ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη πολὺ σωστὰ ὁ Ἀριστοφάνης τὸ εἶπε σχολεῖο για μεγάλους.

Ἀλλά πρέπει τώρα ἀμέσως νὰ κάνουμε διάκριση ἀνάμεσα στὴν

κοσμικὴ συγκέντρωση και τὴ λαϊκὴ σὺναξη. Τὸ πρῶτο μπορεί νὰ εἶναι ἓνα πάρτυ, μιὰ δεξίωση, κλπ. ὅπου μαζεῦεται ὁ καλὸς λεγόμενος κόσμος. Τὸ δεύτερο εἶναι σὺναξη λαοῦ χωρὶς διάκριση, ὅπως γίνεται στίς ἐκκλησίες τὴν ὥρα τῆς λειτουργίας. Στὸ πρῶτο ὁ καθένας πού πάει και παίρνει μέρος ἔχει πρῶτα και κύρια ἀπαιτήτηση νὰ φανεῖ ὁ ἴδιος, ἄλλιῶς δὲν πάει. Στὴ δεύτερη ὁ καθένας πάει για νὰ λογαριαστεῖ μὲ τὸν θεὸ πού πιστεύει και μὲ τὴν συνείδησή του. Εἶναι και μιὰ τρίτη περίπτωση, ἡ κοινωνικὴ συγκέντρωση, ὅπου ὁ καθένας πάει για νὰ σμίξει μὲ τοὺς ἄλλους τοὺς συμπολίτες, συμπατριῶτες, συναδέλφους, συντρόφους, συνανθρώπους, νὰ νιώσει τὸν ἑαυτὸ του μέλος κοινωνίας, πὼς δὲν εἶναι ἔρημος στὸν κόσμο, παρὰ ζεῖ μιὰ ζωὴ πλατεία και μεγάλη, νὰ εὐφρανθεῖ ἀπὸ τὴ γενικὴ ὁμολογία πὼς ὁ κοινὸς βίος τους στέκεται καλὰ και προκόβει, πὼς ἡ ζωὴ εἶναι ἀγαθὴ, ὅταν ἔχει ὁμορφιά και ἀγάπη, πὼς τὸ ἄσκημο εἶναι κακό, ἡ ἀτιμία συφορά κι ὅλ' αὐτὰ νὰ τὰ νιώσει βλέποντας σὰν σὲ καθρέφτη τὸν ἴδιο τὸν βίον τῆς κοινωνίας του, τὸ πρόσωπό της, τὴν ὑγεία και τὴ δύναμή της, ν' ἀπαλλαχθεῖ ἀπὸ τὸν φόβο τοῦ ἀτόμου και νὰ γιομίσει τὸ εἶναι του μὲ τὴ χαρὰ πὼς εἶναι μέλος ἐνὸς ὠραίου, ἀκατάλυτου, μεγάλου κόσμου. Αὐτὸ ἔναι κοινωνικὴ τελετὴ κι αὐτὸ ἔναι τὸ Θέατρο.

Εἶναι αὐτονόητο πὼς τὸ Θέατρο, ἔχοντας πρῶτὴ και κύρια προϋπόθεση τὴ λαϊκὴ παρουσία πού βλέπει ἀκούει, κρίνει κ' ἐλέγχει, δὲ μπορεί ν' ἀνθίσει παρὰ μόνον σὲ κλίμα δημοκρατικὸ. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ἐπιμένουμε σὲ κάτι πού, ἐνῶ εἶναι γνωστὸ, δὲν ἔχει ἐχτιμηθεῖ ἀπὸ ὅλους. Τὸ Θέατρο πρωτοπαρουσιάστηκε στὴν Ἑλλάδα, στὴν Ἀθήνα, κ' εἶναι προῖον τῆς Δημοκρατίας. "Ὅταν σήμερα σ' ἓνα μέρος ξεθάβουμε ἓνα ἀρχαῖο θέατρο, μπορούμε νὰ πούμε μὲ βεβαιότητα "ἐδῶ κάποτε ἔζησε λαὸς μὲ δημοκρατία". Ἡ δημοκρατία και τὸ προῖον της αὐτό, τὸ Θέατρο, πέρασε και σ' ἄλλες χώρες τοῦ κόσμου και μαζὶ μὲ τὸ πράγμα τὸ ἴδιο πέρασε κ' ἡ ὀνομασία του και γι' αὐτὸ οἱ λέξεις Δημοκρατία, Θέατρο, Δράμα, Κωμωδία, Τραγωδία, Σκηνή, και τὰ παραγώγα τους πολυτογραφήθηκαν ἀπὸ τότε παντοῦ, και σημαίνουν τὰ ἴδια πράγματα σ' ὅλες τίς γλώσσες τοῦ κόσμου ὡς τὰ σήμερα.

Τὸ προῖον αὐτὸ τῆς Δημοκρατίας, τὸ Θέατρο, γεννιέται και πεθαίνει μαζὶ της κ' εἶναι τὸ βαθμόμετρο τῆς δημοκρατικότητας κάθε καιροῦ και τόπου: Ἀνθίζει τὸ Θέατρο, ἔχει ἄνοιξη ἡ Δημοκρατία· μαραζώνει τὸ Θέατρο, ψυχομαχάει ἡ Δημοκρατία· πεθαίνει τὸ Θέατρο, στὸν τάφο ἡ Δημοκρατία.

Μπορεῖ ἴσως νὰ θυμηθοῦμε πὼς και στὸν καιρὸ τῆς δικτατορίας και στὸν καιρὸ τῆς ξένης κατοχῆς, τότε πού ἡ Δημοκρατία εἶχε θαφτεῖ στὸν τόπο μας, λειτουργοῦσαν τὰ θεάτρου. Ναί, ἀλλὰ πόσα και πὼς λειτουργοῦσαν; Τὰ έργα πού ἐπαίξαν τότε περνοῦσαν πρῶτα ἀπ' τὸν μαρμπέρη ὅπου τὰ περιποιόταν τὸ ψαλιδὶ τῆς λογοκρισίας. Ἦταν τὸν καιρὸ τῆς δικτατορίας πού τὸ ἴδιο τὸ Ἑθνικὸ μας Θέατρο ἐπαίξε στὸ θέατρο τοῦ Ἡρώδη τὴν "Ἀντιγόνη" τοῦ Σοφοκλῆ κούτσουρεμένη ἀπὸ κάμποσους στίχους. Ἀς μὴν ξεχνᾶμε πὼς οἱ πανοῦργοι καιροὶ μας ἔχουν βρεῖ τρόπους νὰ τὰ νοθεύουν ὅλα και νὰ παρουσιάζουν τὰ πράγματα σφραγισμένα μὲ ὅλους τοὺς τύπους και τὰ προσχήματα τῆς γνησιότητας, ἀλλὰ ἡ οὐσία τους εἶναι ἐρξάτες.

Τὸ Θέατρο, προῖον τῆς Δημοκρατίας, δὲν εἶναι μόνον ἓνας οἰοισθῆποτε χώρος, ὅπου μπορούν νὰ μαντριστοῦν κάμποσα κεφάλια ἀπὸ τ' ἀνθρωπορέματα τῶν κοσμοπολέων, παρὰ χώρος εἰδικὰ διαμορφωμένος για πολὺν λαὸ, για νὰ παρακολουθεῖ ἐκεῖ εἰδικὰ έργα, τέτοια πού τὰ γνώρισε και τὰ ἔξερε ὁ πολιτισμός μας ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο, πού πρωτόφτιαξε τέτοια έργα, ὡς τὰ σήμερα. Στὸ θέατρο δὲν πάει κανεὶς νὰ δεῖ οὔτε ταυρομαχίες, οὔτε θεάματα μὲ θηρία και βασιανιστήρια, οὔτε ἄλλο τίποτα ἀπὸ ἔργο μὲ λόγο, ἀντίλογο και δράση, πού νὰ πραγματεῦεται φλέγοντα ζητήματα τοῦ καιροῦ.

Τὸ ἔργο τοῦ Αἰσχύλου, τὸ πρῶτο και πρότυπο τοῦ εἵδους, εἶναι και τὸ καλύτερο ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς τελειότητας, ὅπως βεβαιώνει ἡ πιὸ ἔγκυρη γνώμη πού γίνεται, ἡ παγκόσμια τοῦ πολιτισμοῦ μας γνώμη, πού παραδέχεται πὼς τὸ ἔργο τοῦ Αἰ-

σχύλου, του πατέρα του θεάτρου, είχε πάντα κ' έχει ακόμη και σήμερα ανώτατη αξία από άποψη δραματική, λεκτική, θεαματική, πολιτιστική, πολιτική και γενικά αισθητική. Με τη γνώμη αυτή συμφωνάμε όλοι, καλλιτέχνες, φιλόσοφοι, αισθητικοί, ιστορικοί, πολιτικοί, κάθε χώρας, ιδεολογίας και κοσμοθεωρίας. Θεατές σημερινοί που παρακολουθούν παράσταση με έργο του Αισχύλου, μορφωμένοι ή άμορφτοι, βγαίνουν από το θέατρο κατασυνκρινόμενοι κι ανώτεροι από πριν, πιο ώραίοι, πιο φτερωμένοι, πιο συνάνθρωποι. Κι οίτι παραξενεύεται κανείς με τ' ότι τα έργα του Αισχύλου που πρωτοπαίχτηκαν πριν από δίδιμοις χιλιάδες χρόνια, παίζονται ακόμη και σήμερα με την ίδια επιτυχία.

Ο χώρος του θεάτρου για το έργο του Αισχύλου χωράει μεγάλο πλήθος, δάκερη πολιτεία. Η παρουσία του πλήθους στη θεατρική τελετή είναι ταυτόχρονα συντελεστής της αισθητικής απόλαψης και όμολογία δημοκρατικού πνεύματος. Στον καιρό του Αισχύλου την παράσταση μπορούσαν να παρακολουθήσουν όλοι οι πολίτες της Αθήνας, οι ελεύθεροι, όσοι δηλαδή είχαν ψήφο. Ο μεγάλος αυτός χώρος είν' έτσι διαμορφωμένος που όλοι οι θεατές να κάθονται άνετα, να 'χουν ίσο μερίδιο απ' το θέαμα και το ακρόαμα και συγχρόνως να βλέπουν κι όλο το θέατρο, δηλαδή όλους τους ακρόατες πράγμα που δίνει πανηγυρικό τόνο στην τελετή και την αίσθηση του λαϊκού μεγάλειου στους ίδιους τους θεατές. Όποιος παρακολούθησε παράσταση σε αρχαίο θέατρο δέν μπορεί να μὴν ένωισε τη συγκίνηση από το μεγαλείο της λαϊκής παρουσίας, την έπισημότητα των ντόνεται ή σεμνότητά του, την αγαλλίαση από έναν γενναίο λόγο επάνω στη σκηνή, όταν βλέπει πως την αγαλλιάσή του αυτή τη συμμερίζεται όλο το ακροατήριο.

Τα έργα που παίζονται σ' αυτό το θέατρο παρουσιάζουν έναν αγώνα σέ ύψηλό επίπεδο. Με λόγο και αντίλογο προσπαθούν να πείσουν για κάτι πολύ σπουδαίο, κάτι που ενδιαφέρει όλη την πολιτεία, για τις αξίες της. Βλέπουμε τη δοκιμασία και την κρίση και την κάθαρση των ήθων, των θεσμών, των νόμων της πολιτείας, την ίδια τη μορφή του πολιτισμού, την όμορφιά του και την άσκήμια του, το καλό του και το κακό του κι ό αγώνας αυτός κ' ή κρίση του στον καιρό του Αισχύλου γινόταν όλοφάνερα χωρίς κανέναν περιορισμό κ' οι διορισμένοι κριτές είχαν τ' άφτια τους στις φωνές του λαού, που αυτός ό λαός με την έπιδοκιμασία ή την απόδοκιμασία του είχε τον τελευταίο λόγο. Το έργο δέν καταγινώταν με μικροκαθέκαστα, δέν έκανε κουτσομπολιό, όπως λέμε, παρά πραγματευόταν τὰ γενικά και σπουδαία ζητήματα—το καθόλου. Αυτόναι το θεατρικό πρότυπο, κληρονομία και διαθήκη, που μάς άφησαν οι πρόγονοί μας με τον πολιτισμό, που γι' αυτόν καμαρώνουμε.

Η πολυτέλεια των θεάτρων που έχουμε σήμερα στην πρωτεύουσα, καλή για να παίζονται σ' αυτά ξένα έργα της μόδας, μάζει με τό φτιασιδώμα που κάνουν σέ μίαν άρρωστη κοπέλα της παντρειάς για να την ξεπουλήσουν είναι ώσαν ή θεατρική ζωή νά'ναι έτοιμοθάνατη και να προσπαθούμε να την κρατήσουμε μ' ενέσεις και μεταγγίσεις. Η κρίση στο Θέατρο δέν είναι παρανοχίδα, όταν το Θέατρο είναι το πρόσωπο της κοινωνικής ζωής. Όσο κι αν το πρόσωπο αυτό φτιασιδώνεται, δέ μπορεί να κρύψει την βαρεία οργανική άρρώστια που το τρώει.

Πόσα θέατρα λειτουργούν στην Ελλάδα; Αν στην Αθήνα, που 'χει τό ένα πέμπτο του πληθυσμού της χώρας, λειτουργούν καμιά είκοσαριά θέατρα, που τὰ περισσότερα απ' αυτά μόλις χωρούν από τρακόσιους θεατές, κι αν είν' άλλα δυό ή τρία στη Θεσσαλονίκη κι από ένα στην Πάτρα, ή την Κέρκυρα ή το Βόλο, μπορούμε να πούμε πως ή χώρα μας έχει θέατρα; Ας λογαριάσουμε μαζί μ' αυτά ακόμη τὰ πιο πρόχειρα υπόστεγα, καφενεία, μάντρες, τέντες, πανηγυρικά πατάρια, όπου παίζουν καραγκιόζηδες, οργανοπαίχτες, και θίασοι της προκοπής είτε μπουλούκια. Μπορούμε τη γυφτιά αυτή να την όνομάσουμε θεατρική ζωή; Στους ελάχιστους αυτούς "θεατρικούς" χώρους συγχάζει ελάχιστος κόσμος, πολύ μικρό ποσοστό από τους κατοίκους της πρωτεύουσας, κι ακόμη πιο μικρό από τους κατοίκους της υπόλοιπης χώρας. Ο πολὺς πληθυσμός, οι ελεύθεροι πολίτες, αυτοί που ψηφίζουν, θέατρο δέ βλέπουν. Ο λαός της Ελλάδας, ό σημερινός, θέατρο δέ βλέπει καθόλου. Η μόνη συμμετοχή του στη θεατρική ζωή είναι να πληρώνει. Ο Έλληνικός λαός, ή δόλητά του, ό ίδιος κι όχι με αντιπροσώπους του στις μεγαλουπόλεις, ούτε έχει ούτε βλέπει θέατρο, παρ' όλη του τη λαχτάρα για Θέατρο. Κι όχι μόνον αυτό παρά πάει να χάσει και το πανηγύρι του και τη γιορτή του, το πρωτοκύτταρο του Θεάτρου. Αποβλέποντας στο Θέατρο όλης της χώρας κι όχι μόνο στη βιτρίνα της Αθήνας διαπιστώνουμε

πως πράγματι στον τόπο μας δέν υπάρχει θεατρική ζωή. Για να το δούμε και σχηματικά ας βάλουμε με τον νοῦ μας πλάι σέ κάθε έκκλησία και ποδοσφαιρικό γήπεδο, που τέτοια έχει και το μικρότερο χωριό, να ήταν κ' ένα θέατρο, για να μπορούσε να μαζευόταν εκεί ό λαός του χωριού και να 'βλεπε πνευματικών αγώνα, το θέαμα που θά του παρουσίαζε το πρόσωπο του πολιτισμού του και θά του 'πλαθε το φρόνημά του και την έθνική του συνείδηση. Αυτό θά 'ταν και θεατρική ζωή και Δημοκρατία. Τὰ έργα που παίζονται στα λίγα θέατρα της πρωτεύουσας, τόσο τὰ ξένα όσο και τὰ ντόπια, είναι κατά το πλείστον έργα που πιάνουν φτηνά θέματα, καθέκαστα που θυμίζουν κουτσομπολιό, άρεστά στη μόδα του καιρού κι άποφεύγουν εκείνο που δίνει αξία στο πνευματικό έργο, το καθόλου. Την κατάσταση αυτή βρήκαν τον τρόπο να την δικαιολογούν οι άρμόδιοι και ύπευθυνοι με διάφορους χαρακτηρισμούς, όπως "συμβολικό", "έπικό", "παράλογο", κ.λ.π. θέατρο' ακόμη—παραδέχτηκαν—και τον χαρακτηρισμό έ λ α φ ρ ό. Τούτη ή αξία έ λ α φ ρ ό, έχει πολλή πέραση στον καιρό μας και θυμίζει τον λόγο "μικρέμπορο στους δρόμους, μεγαλοφτώχεια στα σπίτια". Το μικροεμπόρευμα αυτό, το έ λ α φ ρ ό, έλαφρό τραγούδι, έλαφρά μουσική, έλαφρό έργο, έχει πάρε θέση ανάμεσα στο άξιο και το άνάξιο πολύ τιμητική και βραβεύεται. "Όμως όλ' αυτά τὰ έ λ α φ ρ ά είναι άπλούστατα κακή ποίηση και κακή τέχνη. Είναι οι μικροαξίες του καιρού μας που κυκλοφορούν ελεύθερα. Αυτές σηκώνει το κλίμα και οι πραγματικές αξίες θάβονται.

Αν θελήσουμε να διαπιστώσουμε πώς έχουν σήμερα τὰ πράγματα, να ελέγξουμε πόσοι βλέπουν θέατρο, πόσοι είναι σέ θέση να δουν θέατρο και τί λογιά θέατρο βλέπουν, τότε θά δούμε σέ ποιους μπορούν ν' άπευθυνθούν οι νεοέλληνες συγγραφείς, τί λογιά είναι το θεατρόφιλο κοινό και τί λογιά τὰ γούστα του. Αν άπομονώσουμε τις πραγματικές ανάγκες τις εθνικές, αν ξεχωρίσουμε τὰ καθέκαστα περιστατικά, τις συνθήκες που επηρεάζουν τη σημερινή θεατρική ζωή, μπορεί να τρομάξουμε μπροστά στην άσκήμια, την κακή ποιότητα, τη φτώχεια την πνευματική, την τερατωδία' αν κάνουμε έλεγχο θά δούμε πως όλ' αυτά που προσφέρονται σήμερα για εθνικά είναι ξένα και πρόστυχα και τὰ πραγματικά εθνικά είναι κυνηγημένα, έπειδή κυνηγημένη είναι ή Δημοκρατία. Το πως όλα αυτά καταφέρονται και στέκονται και θαυμάζονται μάλιστα από πολλούς δέν είναι παράξενο, γιατί δέν υπάρχει τερατωδία που να μη μπορεί να βγαίνει στον κόσμο καλοντυμένη με άνάλογη θεωρία, που όχι μόνον αυτή ή φορεσιά της επιτρέπει να κυκλοφορεί στους δρόμους, παρά και την επιβάλλει στο θαυμασμό και στο χειροκρότημα, όταν ή φορεσιά της είναι επίσημη στολή. Με τό να υπάρχουν ένα δυό θέατρα κι αυτά να λέγονται Έθνικά ή Βασιλικά ή Λαϊκά δέ σημαίνει πως άνταποκρίνονται σ' αυτό που ή όνομασία τους προϋποθέτει, περισσότερο από όποιαδήποτε ρεκλάμα. Αυτή είναι ή πραγματικότητα κι αυτήν αντιμετωπίζει ό νεοέλληνας δραματικός ποιητής.

Ο Νεοέλληνας δραματικός ποιητής, που ζει τη νεοελληνική πραγματικότητα, πριν καταπιαστεί να γράψει νεοελληνικό έργο πρέπει να 'χει παραδεχτεί αυτόν τον άφορισμό για τον έαυτό του "καλή ζωή και κακή διαθήκη" και σ' αυτόν να 'χει περιορίσει τις φιλοδοξίες του. Μόνον έτσι έχει έλπίδα το έργο του να βραβευτεί σέ διαγωνισμό, ν' ανέβει σέ σκηνή και να πετύχει. Δέν πρέπει στο έργο του να θίξει τίποτε από τὰ κακώς κείμενα, ούτε να ελέγξει, ούτε να προσπαθήσει να περάσει τὰ όρια που μέσα σ' αυτά, ή νεοελληνική αυτή πραγματικότητα του επιτρέπει να κινηθεί. Αν επιχειρήσει να τό κάμει, τό πολύ που θά μπορούσε να καταφέρει είναι ν' άντιστρέψει τους όρους του άφορισμού. Αλλά πρὸς τί ή θυσία;

Ο εθνικός μας ποιητής ό Σολομός υποχρεώθηκε να βουβαθεί. Το ίδιο κι ό Κάλβος. Το έργο του Μάτση "Βασιλικός", ένα έξοχο νεοελληνικό θεατρικό έργο μ' επαναστατικό πνεῦμα κατά της φεουδαρχίας, όταν τό άνοιξαν κ' είδαν τί είχε μέσα τό ξανάκλεισαν και μόλις στις μέρες μας είδε το φῶς της σκηνής κι αυτό πειραματικά. Ο Κόκος, νεοέλληνας θεατρικός συγγραφέας, πλήρωσε με τη ζωή του την καλή του πρόθεση. Μία κληρονομία όταν πέφτει σέ ξένα χέρια, όταν χάσει τη φυσική και όμαλή διαδοχή της, όσο καλή κι αξία κι αν είναι δέ μπορεί ν' αξιοποιηθεί και ν' άποτελέσει θετικό παράγοντα καλλιέργειας και προκοπής. Το πνεῦμα της δημοκρατίας και τὰ προϊόντα του κυνηγημένα από τη βαρβαρότητα, την άγνοια, τον φανατισμό και την τυραννία των καρών που άκολούθησαν έφτασαν ως τις μέρες μας κουτσά στραβά με τη διαθήκη του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Εὐριπίδη, του Άριστοφάνη. Οι φυσικοί κληρονόμοι προσπάθησαν να κρύψουν και να γλιστάρουν αυτούς τους

θησαυρούς. 'Ακόμα κ' οί "παλιοκλέφτες" του Εικοσιένα, όταν πολιορκούσαν την 'Ακρόπολη κ' οί πολιορκημένοι Τούρκοι ήθελαν νά χάλαγαν τόν Παρθενώνα γιά νά παίρναν μολύβι γιά βόλια, τούς πρόσφεραν τὸ μολύβι γιά νά μὴ γίνονται ἡ ζημιά. 'Αλλὰ ποῶς μπορεῖ νά γλυτώσει τίποτα ἀπὸ τοὺς "νόμιμους κληρονόμους;" κι ἀπὸ κλέφτες σὰν τὸν 'Ελγίνο νά ποῦμε; 'Εδῶ δὲν ὑπάρχει ὁμαλὴ διαδοχὴ. "Ὅσο κι ἂν φωνάζουμε πὼς ἐδῶ γεννήθηκε τὸ Θέατρο, ὅσο κι ἂν ἐπιμένουμε νά λεγόμεστε τρισχιλιετίς, ὅσο κι ἂν τοῦ "Ἀγνωστου Στρατιώτη μας τοῦ φορᾶμε περικεφαλαία, μὲ τέτοιο πείσμα πού, πεσμένου ἀνάσκελα δὲν τοῦ φεύγει ἀπ' τὸ κεφάλι, μ' ὅλα μας αὐτὰ τὰ καμώματα δείχνουμε πὼς δὲν ἔχουμε καμιὰ σχέση μ' αὐτὴ τὴν κληρονομιά. Μάλιστα ὁ φωτισμένος, κρεμασμένος ψηλὰ Παρθενώνας, ἀλλὰ ξεκρέμαστος γι' αὐτό, καὶ τὰ "Ἥχος καὶ Φῶς" κλπ. κλπ. πιστοποιοῦν καὶ βεβαιώνουν πὼς οὐτὸ κὰν νιώθουμε τίποτε ἀπ' αὐτά, οὔτε τὸ πνεῦμα τους, οὔτε τὴν ἀξία τους. Τὸ Θέατρο τῆς 'Αθήνας δὲ συνεχίστηκε δυστυχῶς ποτὲ στὴν 'Ελλάδα. Κι ἂς παίζονται οἱ τραγωδίες κ' οἱ κωμωδίες στὰ φεστιβάλ κι ἂς γυροφέρνουμε μ' αὐτὰ στὶς Εὐρώπες. "Ὅσο τὸ ἔθνος τοῦτο ἦταν κάτω ἀπ' τὴν ξενὴ τυραννία συνέχισε τὴν ἐθνικὴ του ζωὴ ἐνωμένο πρὸς τὸν πολὺ καὶ προσκολλημένο στὴν κληρονομία του τὴν ἐθνικὴ, τὴ γλῶσσα του, τὴν πίστη του, τὴ μυθολογία του, τὶς παραδόσεις του, τὶς γιορτές του, τὰ τραγούδια του καὶ τοὺς χοροὺς του. Μ' ὅλη τὴ φοβέρα πού τὸ σκίαζε καὶ τὴ σκλαβιά πού τὸ πλάκωνε ἦταν ἀκόμα ἕνα μεγάλο ἔθνος. "Ὅταν αὐτὸ τὸ μεγάλο ἔθνος ἀπόκτησε τὴ μικρὴ του ἀνεξαρτησία ὅλοι περίμεναν πὼς ἡ ἐλεύθερη ζωὴ του θὰ ῥχίζε μὲ ὅ,τι ἐθνικὸ ὑπῆρχε στὸν τόπο, μὲ τὴ γλῶσσα, μὲ τὶς γιορτές, μὲ τὶς παραδόσεις, μὲ τὴν ἱστορία. Πὼς μ' αὐτὰ τὰ ἐθνικὰ κεφάλαια θὰ δημιουργοῦσαν τὴ νέα ζωὴ τὴν 'Ελληνικὴ. Πὼς αὐτοὶ οἱ κληρονομημένοι θησαυροὶ μὲ τὴν ἀμύθητὴ ἀξία θὰ μπάναν θεμέλιο γιά νὰ χτισθοῦν ἀπάνω τους ἡ νέα ζωὴ. Κι ὅλοι ἀπ' αὐτὸ περίμεναν ἕνα νέο 'Ελληνικὸ Θαῦμα. Δὲν ἔγινε ὅμως αὐτό. 'Εκεῖνοι ποὺ διορίστηκαν ἄρχοντες τοῦ τόπου δὲν ἦταν οἱ φυσικοὶ κληρονόμοι αὐτῶν τῶν θησαυρῶν, δὲν ἤξεραν οὔτε πονοῦσαν τὴν ἀξία τους καὶ γι' αὐτὸ τοὺς περιφρόνησαν. Περιφρόνησαν τὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ καὶ τὸν ἀνάγκασαν νὰ τὴν ξεμάθει καὶ νὰ μάθει ἄλλη, τόσο πού τὸν κατάντησαν νὰ μὴ μπορεῖ καθόλου πιά νὰ μιλήσει, νὰ ντρέπεται νὰ μιλήσει τὴ γλῶσσα του, νὰ τραγουδήσει τὰ τραγούδια του καὶ νὰ χορεῖει τοὺς χοροὺς του. 'Η Παιδεία ἐδίδαξε ξένη γλῶσσα, ξένους τρόπους, ξένα ἥθη, πού ἀνταποκρινόντουσαν σὲ ξένες μὸδες, ξένες ἀπαιτήσεις καὶ ξένα συμφέροντα. "Ἄλλοι ἐκλεψάν, ἄλλοι ἐμπρερέτηκαν κ' ἐμπορεύονταν αὐτοὺς τοὺς θησαυροὺς κ' ἡ Νέα 'Ελλάδα σὰν νὰ ἔναι ἡ πιὸ ὑπανάπτυκτη χώρα τοῦ κόσμου κατάντησε νὰ μπάζει ἀπέξω γιά πνευματικὴ τροφὴ τοῦ λαοῦ τὴς τίς ἐπιτυχίες τῶν βουλεβάρτων. Κατάντησε σὰ χώρα ἀγρίων νὰ δίνει ἀνεκτίμητους θησαυροὺς καὶ νὰ παίρνει γυαλιὰ καὶ κουμπιὰ. Δημοκρατία λέγεται τὸ πολίτευμα τῆς σημερινῆς 'Ελλάδας, ἀλλὰ μὲ τὴν Δημοκρατία ἐκείνη πού ὀφταίε τὸ Θέατρο ἔχει τόση σχέση ὅση ἔχει τὸ Βασιλικὸ μας Θέατρο μὲ τὸ Θέατρο τῆς 'Επιδαύρου ἢ τὸ Χίλτον μὲ τὸν Παρθενώνα. 'Η Δημοκρατία, ἡ λέξη μόνη της, δὲ μπορεῖ νὰ βγάλει προϊόντα ἀληθινῆς δημοκρατίας. Τ' ὅτι ἔχουμε 'Εθνικὸ Θέατρο καὶ δὲν ἔχουμε ἔργα γιά νὰ παίζονται σ' αὐτό, θὰ πεῖ πὼς τὸ 'Εθνικὸ αὐτὸ Θέατρο δὲν εἶναι ἐθνικὸ Θέατρο, παρὰ συμβατικὰ λέγεται τέτοιο. Ποιά ἀνάγκη δημιουργήσε αὐτὸ τὸ θέατρο, ἀφοῦ νεοελληνικὴ ζωὴ δὲν προβάλλεται σ' αὐτό; Μόνον μιὰ ἀνάγκη, αὐτὴ πού κάνει τοὺς νεόπλουτους νὰ χτίζουν σπίτια μὲ ὅλες τὶς πολυτέλειες καὶ νὰ τῶνε στὴν κουζίνα νὰ φτιάχνουν βιβλιοθήκες ἐνῶ δὲν ξέρουν νὰ διαβάσουν καὶ ν' ἀγοράζουν χοντρά βιβλία μὲ ὠραῖο δέσιμο ἢ καὶ μόνον τὰ δεσμίματα γιά νὰ στολίζουν ράφια καὶ νὰ δίνουν πρόσθετη δουλαιὰ στὴν ὑπερέτρια πού τὰ ξεσκονίζει.

"Ἀν μᾶς ἀρέσουν αὐτὰ τὰ προϊόντα τῆς δημοκρατίας, τὰ πανηγύρια κ' οἱ χοροὶ καὶ τὸ θέατρο κ' ἡ λαϊκὴ τέχνη καὶ μᾶς ἀρέσουν ἀφοῦ μόνον σ' αὐτὰ βρίσκουμε δικαίωση καὶ χαρὰ σὰν ἄτομα καὶ γι' αὐτὸ κ' ὑπερηφανευόμεστε γι' αὐτὰ καὶ τὰ ζητᾶμε κάθε τόσο, ἂς μὴν ξεγελιάσουμε μὲ τὴν ἰδέα πὼς θὰ τ' ἀποκτήσουμε εἴτε μὲ τοὺς καλοὺς διευθυντές τῶν θεάτρων ἢ τοὺς ἱκανοὺς σκηνοθέτες, εἴτε μὲ τὶς ξεπεσούρες, τοὺς καραγκιόζηδες καὶ τὰ μπουζούκια, παρὰ μόνον ἂν καλλιεργήσουμε τὰ ἐθνικὰ προϊόντα, ὅπως καλλιεργούμε τὸ κλῆμα καὶ τὴν ἐλιά. 'Αλλὰ γι' αὐτὸ χρειάζεται νὰ προσπαθήσουμε νὰ δημιουργήσουμε τὶς συνθήκες καὶ τὸ κλίμα πού εὐνοοῦν αὐτὴν τὴν καλλιέργεια. 'Αλλιῶς, ἂς τὰ σπάζουμε στὶς ταβέρνες φωνάζοντας "ἐβίβα" καὶ "καλὴ ζωὴ καὶ κακὴ διαθήκη"!

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

ΝΑ ΦΤΙΑΞΟΥΜΕ ΘΘΟΠΟΙΟΥΣ

"Ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια κι ὅσο πληθαίνουν πίσω μας τὰ "σβηστά κεράκια", τόσο περισσότερο αἰσθανόμαστε τὴν εὐθύνη γιά ὅ,τι πιὸ ἐντονα μᾶς συνέδεσε στὴ ζωὴ, τόσο περισσότερο ἀνησυχοῦμε γιά τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν προκοπὴ του. Γι' αὐτὸ εἶναι φυσικὸ γιά ὅποιον ἀγαπᾷ τὸ Θέατρο καὶ ἐργάσθηκε σ' αὐτὸν τὸν τομέα τῆς τέχνης, νὰ νοιάζεται καὶ γενικὰ γιά ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ θεατρικὴ ἐκδήλωση, πρωταρχικὰ ὅμως γιά τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, τοὺς ἐμνηνευτὲς τῶν ἔργων, τοὺς ἡθοποιοὺς. Κ' ἐπειδὴ τὸ μέλλον ἀνήκει σ' αὐτοὺς πού ἐρχονται, γιὰ αὐτοὺς θὰ προσθέσουν στὸ οἰκοδόμημα πού ὑπάρχει, αὐτοὶ θὰ διορθώσουν τὰ σφάλματά τους, αὐτοὶ θὰ μᾶς ἀντικαταστήσουν, κι αἴμα αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά μας θὰ λογοδοτήσουν, δὲ μπορεῖ παρὰ ὅλη μας ἡ προσοχὴ νὰ συγκεντρώνεται σ' αὐτοὺς. Κι ὅχι μόνον ἡ προσοχὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ εὐθύνη πού ἔχουμε ἀπέναντί τους, γιά τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν ολοκλήρωσή τους, γιά ὅ,τι θὰ τοὺς κάνει νὰ γίνουν ἀξιοὶ ν' ἀφοσιωθοῦν σ' αὐτὸ πού ἐμεῖς ἀγαπήσαμε.

'Αφοῦ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἡθοποιοῦ, σὰ μιὰ ἐκδήλωση τῆς τέχνης, εἶναι μιὰ καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ λειτουργία, συνυφασμένη μὲ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν ἀνύψωση τοῦ ἀνθρώπου, θὰ πρέπει νὰ τὸ ἀντιμετωπίσουμε, μ' ἄλλα μέτρα καὶ σταθμὰ ἀπὸ ἐκεῖνα πού ἀντιμετωπίζουμε τοὺς ἐργάτες ἄλλων ἐπαγγελμάτων. Διαφορετικὰ πρέπει νὰ εἶναι καὶ τὰ κριτήρια μας κ' οἱ ἀπαιτήσεις μας, ἂν πραγματικὰ ἐνδιαφερόμαστε γιά τὸ πὼς θὰ συμβάλει τὸ θέατρο στὴν πνευματικὴ ἐξέλιξη τοῦ τόπου μας. Κάθε ἐπάγγελμα εἶναι ὠραῖο καὶ ἀξιοσέβαστο, ὅταν ἀντιμετωπίζεται σωστά. Τὸ ἐπάγγελμα, ὅμως, τοῦ ἐργάτη τοῦ θεάτρου, σὰν πνευματικὸ λειτούργημα, ἔχει μιὰ πρόσθετη εὐθύνη. 'Ο ἐργάτης τοῦ θεάτρου θὰ ἐρμηνεύσει καὶ θὰ μεταδώσει τὸ λόγο, τὸ μήνυμα, τὴν ἀλήθεια τοῦ ποιητῆ, τοῦ ἀνώτερου πνευματικοῦ λειτουργοῦ. Αὐτὸς θὰ ῥθει σ' ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τοὺς ἀνθρώπους, θὰ τοὺς ἀγγίξει καὶ θὰ τοὺς βοηθήσει νὰ δοῦν καὶ νὰ αἰσθανθοῦν ὅ,τι ὠραῖο καὶ ἀληθινὸ. Αὐτὸς θὰ μᾶς βοηθήσει ν' ἀποτινάξουμε ὅ,τι ἀνοήσιο, ὅ,τι ἀσήμαντο καὶ ταπεινὸ, καὶ νὰ στραφούμε σ' ὅ,τι θὰ μᾶς κάνει ἀξιόους καὶ σωστοὺς. Κι αὐτὴ ἡ πρόσθετη εὐθύνη πού βαραίνει κάθε τιμὸ ἐργάτη τοῦ θεάτρου, εἶναι τὸ βασικτότερο γνώρισμα τοῦ ἐπαγγέλματος. Χωρὶς αὐτὴ τὴν εὐθύνη, τὸ ἐπάγγελμα εἶναι ἀνυπόκριτο. "Ὅσα Σωματεία κι ἂν ὑπάρχουν, ὅσα θεάτρα, ὅσες 'Οργανώσεις, Θέατρο δὲν θὰ ὑπάρχει, ἂν δὲν ὑπάρχει συνείδηση τῆς ἀποστολῆς τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ τοῦ ἐργάτη τοῦ θεάτρου γενικὰ. Καὶ ἂν οἱ ἰθύνοντες καὶ οἱ ἐπικεφαλῆς τῶν 'Οργανώσεων καὶ τῶν Σωματείων θέλουν ἀληθινὰ τὴν προκοπὴ τοῦ 'Ελληνικοῦ Θεάτρου, ἐκεῖ θὰ πρέπει νὰ ἐντοπίσουν τὴν προσοχὴ τους.

Κάθε ἐργάτης τοῦ θεάτρου εἶναι φυσικὰ ἄνθρωπος μὲ ἀνάγκες σὰν ὅλους τοὺς ἄλλους. Θὰ πρέπει νὰ ζήσει, νὰ ζήσει καὶ νὰ εὐμερῆσει, γιά νὰ δημιουργήσει καὶ νὰ μεταδώσει. Σκοπός, ὅμως, τῆς ὑπαρξῆς του στὸ ἐπάγγελμα θὰ πρέπει νὰ ἔναι αὐτός, καὶ κανένας ἄλλος: 'Η πνευματικὴ δημιουργία. 'Αλλιῶς, δὲν πρέπει νὰ ἔχει θέση στὸ ἐπάγγελμα. Καὶ μιὰ προηγμένη κοινωνία, μὲ σωστὰ πνευματικὰ κριτήρια, ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ τὸν κάνει νὰ αἰσθανθεῖ πὼς διάλεξε λαθεμένο δρόμο. "Ὅλοι ἔχουμε τὶς ἀδυναμίες μας, ὅλοι σφάλουμε, κ' ἐμεῖς καὶ οἱ προγενέστεροί μας. Γι' αὐτὸ καὶ χρειάζεται νὰ μᾶστε πάντα ἀγρυπνοὶ καὶ αὐστηροὶ μὲ τοὺς ἑαυτοὺς μας. Τὰ λάθη πού ἐμεῖς κάνουμε, ἢ πού ἄλλοι ἔκαναν πρὶν ἀπὸ μᾶς, ὅσο ψηλὰ κι ἂν στέκονταν, δὲ θέλουμε νὰ τὰ ἐπαναλάβουν οἱ νεώτεροί: τοὺς θέλουμε καλύτερους, πιὸ ἀποδοτικούς ἀπὸ μᾶς, ἀλλιῶς δὲν ὑπάρχει πρόοδος. Κι ἀπ' τὴ στιγμή πού δὲν ὑπάρχει πρόοδος, ἀρχίζει αὐτόματα ὁ κατήφορος.

Εἶναι βέβαιο πὼς ζοῦμε σὲ μιὰ δύσκολη καὶ ἀνήσυχη ἐποχὴ. Παλιές ἀξίες ἔχουν φθαρεῖ καὶ χαθεῖ προτοῦ προλάβουν ν' ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ καινούριες. Καὶ ἡ τεράστια πρόοδος τῆς ἐπιστήμης μᾶς ἔχει βρεῖ ψυχικὰ ἀνέτοιμους νὰ προσαρμοστοῦμε. 'Ο νέος πού ἀρχίζει ν' ἀντιμετωπίζει τὴ ζωὴ, δὲν ξέρεי πού νὰ στραφεῖ, δὲν τοῦ εἶναι εὐκόλο νὰ μὴν ἀψήσει νὰ παρασυρθεῖ, ἀδυνατεῖ νὰ βρεῖ κάτι πού νὰ τὸ πιστέψει καὶ νὰ τοῦ ἀφοσιωθεῖ. 'Εμεῖς οἱ ἴδιοι πολλὰς φορὲς τοῦ καταστρέψουμε, εἴτε ἀπὸ ἀδυναμία εἴτε ἀπὸ λάθος, καὶ αὐτὴ τὴν ἐλάχιστη πίστη πού μποροῦν νὰ τοῦ ἔχει ἀπομείνει. 'Επειτα, οἱ σκληρὲς οἰκονομικὲς συνθῆκες καὶ ἡ βιοπάλη, συχνὰ ἀπὸ μικρὴ ἡλικία, ἔχουν ἀναπτύξει τὴν ἄμυνά του κ' ἔχουν ναρκώσει τὴν εὐαισθησία του. 'Ο νέος πού θέλει νὰ γίνει ἡθοποιός, θέλει πρῶτα-πρῶτα νὰ πετύχει, καὶ νὰ πετύχει εὐκόλο, ἀδιαφορώντας μὲ ποῖον τρόπο. Τὸν ἐλπίει ἡ προβολὴ τοῦ ἑαυτοῦ του, τὰ χειροκροτήματα, οἱ

βολές και τὰ τυχερά τοῦ ἐπαγγέλματος. Δὲν προσφέρεται νὰ κοπιᾷ γιὰ νὰ γίνῃ ἀξιός νὰ δώσει. Ἐρχεται γιὰ ν' ἀρπάξει ὅ,τι μπορέσει, γιὰ νὰ ικανοποιήσει τὸ συντομότερο τὴ ματαιοδοξία καὶ τὰ καπρίτσια τοῦ. Αὕτῃ ἡ τυχοδιωκτικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ἐπαγγέλματος ἀπὸ τὸ νέο καλλιτέχνη, ποὺ σὰν ἐπιδημία κολλητικὴ εὐκόλα καὶ γρήγορα μεταδίδεται ἀπὸ τὸν ἓνα στὸν ἄλλο — εἰδικὰ στὸν τόπο μας, ὅπου κανένας δὲν παραδέχεται νὰ εἶναι τὸ “χορόδο” — ἀποτελεῖ τὸν σοβαρότερο κίνδυνο ποὺ διατρέχει τὸ θέατρο σήμερα.

Τώρα, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὸ γενικὸ κλίμα καὶ τὶς ἐξωτερικὲς συνθήκες ποὺ συμβάλλουν στὸ ν' ἀντιμετωπίζει ὁ νέος καλλιτέχνης τὸ ἐπάγγελμα τοῦ καθὼς τὸ ἀντιμετωπίζει, ὑπάρχουν καὶ ὁρισμένα τρωτὰ ποὺ θὰ μπορούσαν ἀποτελεσματικότερα νὰ ἐξουδετερωθοῦν. Καὶ πρῶτα-πρῶτα, ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν παιδεία, τὴ μόρφωση καὶ τὴ διαπαιδαγώγηση τοῦ καλλιτέχνη, τὶς δραματικὲς σχολές — πολλὰς ἀπ' αὐτὰς ἀπλῶς ἐπιχειρήσεις, με ἀνεπαρκὲς ὁργανωτικὸ καὶ διδακτικὸ προσωπικὸ —, καθὼς καὶ τὴ μέση ἐκπαίδευση, ποὺ ἀναγκασμένη ν' ἀντιμετωπίζει συνθήκες λειτουργίας παιδαγωγικὰ ἀκατάλληλες καὶ συχνὰ ἀσυγχρόνιστες, δὲν καταφέρνει ἴσως πάντα νὰ δημιουργήσει στὰ νέα παιδιά τὴ δίψα γιὰ τὴ μάθηση καὶ νὰ κεντρίσει τὴν περιέργειά τους γιὰ θέματα πνευματικὰ.

Χωρὶς νὰ θέλω νὰ προχωρήσω σὲ εὐκόλες καὶ ἐντυπωσιακὲς κρίσεις, ὀφείλω νὰ πῶ, πὼς πολλοὶ ἀπὸ τοὺς καλὲς μαθητὲς μου καὶ συνεργάτες, αὐτοὶ ποὺ εἶχαν τὴ μεγαλύτερη πνευματικὴ ἐξέλιξη, τὴ μεγαλύτερη θέληση νὰ μάθουν, καὶ τὴν τιμιότερη ἀντιμετώπιση τοῦ ἐπαγγέλματος, ἦταν παιδιά ποὺ ἡ σκληρὴ βιοπάλη τὴ εἶχε κρατήσει μακριὰ ἀπ' τὸ γυμνάσιον, ποὺ μπῆκανε στὸ θέατρο “ἀπὸ τὴν πίσω πόρτα”. Αὐτὸ δὲν σημαίνει βέβαια πὼς θὰ πρέπει νὰ ἐνισχύσουμε τὶς τάξεις τοῦ θεάτρου με ἀνθρώπους ποὺ ξεκινᾶνε χωρὶς τὰ ἐφόδια ποὺ προσφέρει ἡ παιδεία. Σημαίνει, ὅμως, πὼς πρέπει νὰ φροντίσουμε νὰ δημιουργηθοῦν ἐντονα πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα στὰ παιδιά με καλλιτεχνικὴ κλίση ἀπὸ τὴ νεαρή τους ἡλικία. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἀπόφοιτους τῶν γυμνασίων ποὺ παρουσιάζονται στίς διάφορες δραματικὲς σχολές εἶναι, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, ἐντελῶς ἀπρετοιμαστοὶ γιὰ ἓνα ἐπάγγελμα αὐστηρὰ καλλιτεχνικόν. Δὲ δείχνουν κανένα ζῆλο νὰ μορφωθοῦν, δὲν ἔχουν καμιά πνευματικὴ ἀνησυχία, δὲν ἔχουν καμιά διάθεση νὰ κοπιᾶσουν καὶ νὰ προβληματισθοῦν. Κατὰ κανόνα κατέχονται ἀπὸ μιὰ βαθεῖα ἀντιπάθεια γιὰ ὅποιοδήποτε κείμενο, γιὰ ὅ,τι ἀπαιτεῖ πνευματικὸ κόπο καὶ προσήλωση. Εἶναι ἄραγε τὸ πηγάδι θεατρικὸ ταλάντο κατὰ τὸ ὁργανικὰ ἀσυμβίβαστο με τὴν πνευματικότητα, στηρίζεται ἄραγε ἀρχικὰ μόνο σ' ὁρισμένα ἔμφυτα ἐφόδια, ἢ μήπως φταῖ ἡ παιδεία ἐν μέρει, ποὺ δὲν κατόρθωσε νὰ ξυπνήσῃ κατὰ τὴν ψυχὴ τους καὶ στὸ πνεῦμα τους, ὅσο ἦταν ἀκόμα καιρός ;

Ἔνα εἶναι βέβαιον, πὼς ὅταν ξεκινᾶνε γιὰ νὰ κατακτήσουν τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου, εἶναι πιά λίγο ἄργα γιὰ νὰ δημιουργηθοῦν μέσα τους πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα, κι ὅταν ὕστερα ἀπὸ τρία χρόνια παραμονῆς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἐγκερμμένες δραματικὲς σχολές ἀποφοιτοῦν με τὰ πνευματικὰ ἐφόδια ποὺ ἀποκομίζουν ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση ἐνὸς πολὺ περιορισμένου ἀριθμοῦ θεατρικῶν ἔργων, τὴν ἀποστήθιση τῆς διδαχθεῖσης ὕλης καὶ τὴν καθημερινὴ ἐπαγγελματικὴ ἐνημέρωση ποὺ τοὺς προσφέρουν οἱ θεατρικὲς στήλες τῶν ἐφημερίδων, τότε εἶναι ἀκόμα πιὸ ἄργα. Δὲν ἔχει φυσικὰ ἄδικο τὸ Σωματεῖο Ἡθοποιῶν νὰ διαμαρτυρεῖται γιὰ τὴν πληθώρα αὐτῶν τῶν σχολῶν, ποὺ διοχετεύουν κάθε χρόνο στὸ ἐπάγγελμα ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ ἀνύπαρκτους καὶ ἄχρηστους ἡθοποιούς, νέους ποὺ ἀναζητοῦν ἓνα, ὅπως πιστεύουν, βολικὸ βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα ποὺ νὰ τοὺς ἀναδείξει. Μόνο ποὺ τὸ κακὸ θὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπιστεῖ οὐσιαστικὰ καὶ ἀποτελεσματικὰ καὶ ὅχι, ὅπως προτείνει τὸ Σωματεῖο με τὴν ἵδρυση μιᾶς καὶ μόνης Θεατρικῆς Ἀκαδημίας, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὴ δεχτεῖ κανεὶς, ἀπλῶς σὰν τροχοπέδη στὴν εἴσοδο τῶν νέων στὸ θέατρο, καὶ αὐτὸ βέβαιον μόνον ἀπὸ στενὰ συνδικαλιστικὴ σκοπιά. Εἶναι οὕτως ἢ φαντάζεται κανεὶς ὅτι ἓνα παρόμοιον ἴδρυμα, ἀνελεύθερο χάρις στὸ προνόμιον ποὺ τοῦ παρέχει ἡ ἀποκλειστικότητα, θὰ μπορούσε σὲ μιὰ χώρα με τὸν ἀτομικισμὸ βαθιὰ ριζωμένον μέσα της, νὰ ἐξασφαλίσῃ καλλιτέχνες, καὶ εἰδικὰ καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου, ὥριμους καὶ ἱκανοὺς καὶ με προσωπικότητα, ποὺ θὰ δέχονταν καὶ θὰ μπορούσαν νὰ συνεργασθοῦν, γιὰ νὰ διδάξουν καὶ νὰ διαμορφώσουν τοὺς μελλοντικούς ἡθοποιούς. Ἡ κάπως πρόχειρη σκέψη γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ ἐνὸς τέτοιου μέτρου, με σκοπὸ τὴ διάπλωση ἐνὸς ὁμοιόμορφου τύπου ἡθοποιοῦ, μαρτυρεῖ εἴτε περιφρόνηση, εἴτε ἄγνοια τῆς σύγχρονης θεατρικῆς ἱστορίας καὶ ἐξέλιξης, καθὼς καὶ ἔλλειψη

ἐκτίμησης τῆς ἐργασίας κάθε σχολῆς χωρὶς διάκριση. Τὸ μόνον ποὺ θὰ εἶχε νὰ προσφέρει μιὰ τέτοια Ἀκαδημία στοὺς μέλλοντες καλλιτέχνες θὰ ἦταν ἀλληλοσυγκρουόμενες θεωρίες καὶ τεχνοπτικές καὶ μαζὶ ἓνα ἀντιπαιδαγωγικὸ καὶ ἀποκαρδιωτικὸ θέαμα ἀπὸ καθημερινὲς διαμάχες, ἀντιγνώμεις καὶ συγκρούσεις καθηγητῶν. Ἀρκετὰ ἔχει ταλαιπωρηθεῖ τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο με μέτρα ἀντικαλλιτεχνικά, ὅπως αὐτὸ τῆς Ἀδείας ἐξασκήσεως ἐπαγγέλματος. Τὸ θέατρο εἶναι μιὰ ἐλεύθερη τέχνη, ὅπου θὰ πρέπει δίχως φραγμὸ νὰ ἐπιτρέπεται σ' ὅποιον θέλει κ' ἔχει τὶς δυνατότητες νὰ δοκιμάζεται. Τὸ θέμα εἶναι ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ νὰ μὴ γίνεταί κατὰχρησις κ' ἐκμετάλλευσις τοῦ μέτρου αὐτοῦ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ μὴ παραμένουν στὸ θέατρο παρὰ μόνον οἱ καλοὶ καὶ ἄξιοι καλλιτέχνες. Γιατὶ νὰ μὴ συσταθεῖ μιὰ ὀλιγομελὴς Ἐπιτροπὴ ἀπὸ ἐμπειροὺς πνευματικὺς ἀνθρώπους, ποὺ ἀφοῦ ἐξετάσει τὴν ἐλληνικὴ καὶ τὴν ξένη παιδεία, νομοθεσιά καὶ διάρθρωσις θεάτρου καὶ σχολῶν, συμβουλευθεῖ καὶ ἀκούσει τὶς ἀπόψεις τῶν διαφόρων Ὁργανώσεων καὶ ὁλῶν ἐκείνων ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν μιὰ ἐγκυρὴ γνώμη, νὰ παρουσιάσει μιὰ λεπτομερειακὴ μελέτη τοῦ θέματος καὶ λύσεις; Ἐγὼ προσωπικὰ, πιστεύω πὼς ἂν καταργηθεῖ ἐντελῶς ἡ Ἀδεία ἐξασκήσεως ἐπαγγέλματος καὶ ἡ τελικὴ εἰσδοχὴ στὸ ἐπάγγελμα πραγματοποιεῖται ἔπειτα ἀπὸ ἓνα ὁρισμένο χρονικὸ διάστημα δοκιμαστικῆς θεατρικῆς ἡθτικής, καὶ οἱ πολλὰς σχολές θ' αὐτοκαταργηθοῦν καὶ οὐσιαστικότερος ἐλεγχος θὰ ὑπάρχει γιὰ τοὺς νέους ποὺ θὰ παραμείνουν τελικὰ στὸ θέατρο, καὶ οὔτε θὰ λείπει ἔτσι ἡ ἀπαραίτητὴ ἀμίλλα, γιὰ νὰ μὴ ἐξαναγκάζεται τὸ θέατρο, ὅπως γίνεταί συχνὰ σήμερα, νὰ ὑποκύπτει στοὺς βεντετισμούς καὶ στίς ἀνόητες καὶ ματαιόδοξες ἀπαιτήσεις ὁρισμένων ἐγωπαθῶν ἢ πνευματικὰ ἀνώριμων ἡθοποιῶν. Ἀς γίνῃ, λοιπόν, μιὰ τέτοια μελέτη καὶ ἂς βρεθεῖ ἡ πρόπυρα λύση, ποὺ θὰ ἐξασφαλίσῃ τὶς ἀπόψεις τῶν διαφόρων Ὁργανώσεων, ἀλλὰ ποὺ θὰ ἐξασφαλίζει κυρίως τὸ θέατρο καὶ θὰ τοῦ ἐπιτρέψει ἄφοβον καὶ ἀνετα νὰ ἐπιλέγει καὶ ν' ἀναυνώνει τὶς δυνάμεις του — καὶ νὰ κρατᾷ τὴν αὐστηρὴ καλλιτεχνικὴ τοῦ ὑπόστασις.

Ἦταν πιά γεγονός πὼς τὸ Θέατρο σήμερα εἶναι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ θέατρο πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, καὶ ἀκόμα πιὸ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐδέσποζαν ἡθοποιοὶ με ἀπόλυτα κυρίαρχη προσωπικότητα μόνο. Φυσικὰ, πάντα ἀναζητᾶμε ὅσο γίνεται καλότερους καὶ μεγαλύτερους ἡθοποιούς, μόνο ποὺ τὸ κέντρο τοῦ βάρους ὁλοένα μετατοπίζεται στὸ συγγραφέα, τὸν ἀρχικὸ καὶ βασικὸ πνευματικὸ δημιουργό, μ' ὅλους τοὺς ἄλλους συντελεστές, ἀπὸ ἡθοποιοὺ μέχρι σκηνοθέτη, ὑποταγμένους στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου του. Ἐχεῖ διαμορφωθεῖ, καὶ ὁλοένα διαμορφώνεται μεγαλύτερο σὲ ἀριθμὸ, ἓνα Κοινὸ με αὐστηρὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ κριτήρια, ποὺ οὔτε τὴν προεξοφλήτῃ συγχωρεῖ, οὔτε ἀρκεῖται στὸ νὰ θαυμάζει τὴν ἐπιδεξιότητα καὶ τὴν ἐγωκεντρικὴ ἀκτινοβολία ἐνὸς καλλιτέχνη, ὅταν δὲν ὑπάρχει οὐσιαστικότερο πνευματικὸ ἀντίκρισμα. Κι ὅσο πιὸ μεγάλος εἶναι ὁ καλλιτέχνης ποὺ θαυμάζει, τόσο πιὸ αὐστηρὸ στέκεται σὲ θεατρνισμούς καὶ προχειρότητες, λίγο-πολύ ἄλλοτε δικαιολογημένα θεμιτές, ἀφοῦ τὰ ἔργα ποὺ κρατοῦσαν τὸ ρεπερτόριο τῶν θεάτρων, βασίζονταν κατὰ κύριο λόγο στὴν προσωπικὴ προβολὴ τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ λιγότερο στὴν ποίηση καὶ στὸ μήνυμα τοῦ συγγραφέα. Βέβαια, πάντα ὑπάρχουν — καὶ θὰ ὑπάρχουν — μεγάλες μάζες ἀκόμα πνευματικὰ ἀσχημάτιστες, ποὺ εὐκόλα παρασύρονται σὲ μιὰ κακῆς ἐξιολογημένη προσοπολατρεία καὶ στὸ νὰ δημιουργοῦν ἐφήμερα εἰδωλα, συχνὰ χωρὶς πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ ὑπόστασις. Καὶ ὁ Κινηματογράφος, ποὺ ἀναγκαστικὰ ἴσως ἀντιμετωπίζει τὴν τέχνη κυρίως σὰν ἐπιχείρησις, καὶ ὁ Τύπος, στὴν ἀναζήτησις ἐντυπωσιακῶν προβολῶν, ὑποβοηθοῦν τὴν ἀνοδο κ' ἐπικράτησις πλασματικῶν ἀξιών. Αὐτὸ εἶναι ἀναπόφευκτο καὶ θὰ 'ταν τραγικὸ γιὰ ἓναν τόπο καὶ γιὰ τὸ νέο καλλιτέχνη, ἂν δὲν δημιουργοῦνταν παράλληλα κ' ἓνα ὁλοένα μεγαλύτερο καὶ ἀπαιτητικότερο Κοινὸ με πνευματικὲς ἀξιώσεις. Σ' ἐμᾶς ἀπέκειται νὰ τὸ διατηρήσουμε καὶ νὰ τὸ εὐρύνουμε, ἀδιάφορο τὴ τίμημα θὰ πληρώσουμε γι' αὐτό, εἴτε κρατικὴ λειτουργοὶ εἴμαστε, εἴτε θεατρικὰ Σωματεῖα, εἴτε θιασάρχες, εἴτε ἡθοποιοὶ καὶ σκηνοθέτες, συγγραφεῖς, θεωρητικοὶ καὶ κριτικοὶ τοῦ θεάτρου. Γιατὶ μόνον ἡ ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ κάνει δυνατὴ τὴ λειτουργία θιάσων μ' ἐπιδιώξεις αὐστηρὰ καλλιτεχνικὰ, ὅπου θὰ παρουσιάζονται ἔργα με ἀξιώσεις καὶ ὅπου θὰ διοχετεύονται καὶ θὰ δοκιμάζονται οἱ νέες δυνάμεις τοῦ θεάτρου. Μόνον ἡ ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ θὰ μπορέσει νὰ ξυπνήσῃ τὴν πρόπυρα φιλοδοξία στὸ νοῦ καὶ στὴν ψυχὴ τοῦ νέου καλλιτέχνη, ποὺ θὰ τὸν ὠθήσῃ ν' ἀφοσιωθεῖ καὶ ν' ἀναζητήσῃ ὁλοένα πιὸ δημιουργικοὺς τρόπους ἐκδήλωσης τῆς τέχνης του, θὰ τὸν βοηθήσῃ ν' ἀποτινάξῃ τὸ

λήθαργο της παλιάς κληρονομιάς της προχειρότητας, της ρουτίνας και του έγωκεντρισμού και θα σταθεί σαν αντίβαρο στους πειρασμούς της εύκολης προβολής κ' επιτυχίας, στην άβυσσάνιστη άνοδο κ' επικράτηση, στην ανέξοδη κατάκτηση του ασήμαντου, και θα του ξαναδώσει πίστη και σεβασμό στην τέχνη του και στη δουλειά του.

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

Η ΑΓΓΛΙΑ ΑΔΙΚΕΙ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Ο Charles Marowitz είναι γνωστός στην Αγγλία από τα μαχητικά αλλά και φωτισμένα κείμενά του. Στο παρακάτω επιτίθεται στους ήθοποιους και τους σκηνοθέτες που προσέχουν τη μουσική του Σαίξπηρικού λόγου και παραγνωρίζουν τη ζωντανή πραγματικότητα που υπάρχει στο κείμενο. Όλοι αυτοί — όπως γράφει χαρακτηριστικά — δίνουν τον Σαίξπηρ “από το σβέρκο και πάνω”!

Ανάμεσα στους συχρεμένους αθέατους θεατές που πληθαίνουν γύρω από το έκκολαπτόμενο τώρα Έθνικό Θέατρο της Αγγλίας, μπορούμε να ξεχωρίσουμε κάμποσες γνωστές φυσιογνωμίες. Τόν Τσάρλς Ντίκενς, να παρακολουθεί μέσα από τις πυκνές του φαβορίτες την πραγματοποίηση ενός ιδανικού για το οποίο χρόνια αγωνίστηκε από το 1848 κιόλας. Τόν σέρ Χένρυ Γκρίνιτς, να αναστενάζει για ένα Θέατρο όπου δεν μπορεί πια να παίξει. Τους Χάρλεϋ Γκράνβιλ—Μπάρεκ και Ουίλλιαμ Άρτσερ, να χαμογελούν πατρικά, γιατί πάλαψαν μισόν αιώνα για την ιδέα που τώρα πραγματοποιείται. “Ομως, σ' αυτή τη σύναξη των σκιών ξεχωρίζει κάποιον μωτρωμένο πρόσωπο, μόνιμα ζωωμένο από τη συγχυση. Και καθώς βλέπει τους σκηνοθέτες και τους ήθοποιους να βάζουν τρικλοποδιές ο ένας στον άλλον, για να πιάσουν τα πόστα στο καινούριο θέατρο, ζωώνει το πρόσωπό του από άηδία, καθώς αναλογίζεται τι καινούριους εξευτελισμούς θα τραβήξει στα χέρια τους. Αν υπάρχει κάποια σκιά που δεν έχει λόγο να χαιρείται είναι Αυτός, το παλιό παιδί των σταύλων, ο λαθροθήρας και ο κομπάρσος που είναι τώρα, το δίχως άλλο, βάρδος στους Ουράνους, όπως ήταν κάποτε στο Αΐθρον.

Υστερα από τρεις αιώνες κατάχρηση του Σαίξπηρικού έργου, το ανέβασμα του Σαίξπηρ κατάντησε πióτερο ένα λαμπρό είδος μουσικής παρά ένα μεγαλοδύναμο είδος δράματος. Ο κόσμος πάει σήμερα να ακούσει τη σκηνή του μπαλκονιού στον “Ρωμαίο και Ιουλιέτα”, ή το μονόλογο της φυλακής στο “Ριχάρδο Β΄” με τον ίδιο τρόπο που οι πιστοί της “Οπερας γεύονται τις φωνητικές αποδόσεις στις άριες των διάφορων μελοδραμάτων. Η εικόνα που έχει καθιερωθεί σαν αντιπροσωπευτική για ένα Σαίξπηρικό έργο είναι μια σειρά από θαιμιάσια ποιητικά κατεβατά, που πλαισιώνεται από θέαμα, διακόπτεται από ξιφασκίες και αλαφρώνεται από τα διαλείμματα.

Γι αυτό το λόγο, ένα ανέβασμα του “Ρωμαίου και της Ιουλιέτας”, σαν εκείνο του Ζεφίρελι, αξίζει μια δωδεκαριά κατασκευάσματα του “Ολντ Βίκ, γιατί αποκαθιστά τη ζωντανή πραγματικότητα ενός έργου που από καιρό είχε πάψει να θεωρείται “ζωντανό”. Το ανέβασμα δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τις άπιθανότητες που υπάρχουν στο τελευταίο μέρος του έργου, αλλά μάς έδωσε, ωστόσο, έναν ήρωα που ήταν κάτι παραπάνω από ένας ανθρωπόμορφος αναστεναγμός και μιάν ήρωίδα που ήταν πιο χεροπιαστή από ένα κόμπο μαρέγκας. Δίνοντας στο Ρωμαίο λεβεντιά και στην Ιουλιέτα επιθυμία, ο Ζεφίρελι μάς θύμισε πως μια έρωτική ιστορία δίχως σέξ αποτελεί ιεροσουλία. Το ερώτημα δεν είναι κατά πόσο ήταν ένας “Ρωμαίος και Ιουλιέτα” του Σαίξπηρ ή του Ζεφίρελι. Σαν αποτέλεσμα μιάς αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο συγγραφέα και το σκηνοθέτη, έγινε ο δικός μας “Ρωμαίος και Ιουλιέτα” — κι αυτή ήταν η πρόθεση του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, όπως ήταν και του Φράνκο Ζεφίρελι. Άλλ' αυτό αποτέλεσε ένα είδος μεταλλαγής για το “Ολντ Βίκ. Τα συνθηματικά είδη εξακολουθούν να αναπαράγονται σ' όλοκληρη τη χώρα με απερίσκεπτη κανονικότητα πράγμα που καθιστά τους γέροντες και, αν κρίνει κανείς από την τελευταία θεατρική περίοδο, μολύνει τους νέους.

Μ' όλο το σεβασμό που ταιριάζει στις τελευταίες παραστάσεις του “Θεάτρου της Νεότητας”, υπήρχε σ' αυτές — σε μικρόκοσμο — όλη η στραβοκέφαλη σκέψη που ευνούχισε τον Σαίξπηρ στην Αγγλία, τα τελευταία 15 χρόνια. Σμιλεμένος στίχος, μετρική μουσική, όργιο πλούτου αντί για έμπλοκη στην υπόθεση, τονική έρμηνεία και κινητική άπροσεξία: ο Σαίξπηρ από το σβέρκο και πάνω! Κι όλ' αυτά, δεμένα με την πίστη πως

το “σωστό δόσιμο του στίχου” αυτόματα μεταδίνει χαρακτήρα, πειστικότητα και υπερευαισθησία.

Το μεγαλύτερο ενεργητικό του “Θεάτρου της Νεότητας” ήταν η άρετη εκείνη που εξυμνείται στον τίτλο του. Εκεί που είμαστε συνθησιμένοι σε πυρετικές προσπάθειες, σε πνευματικές εκλογές και σε προσποιητό γούστο, οι νεαροί ήθοποιοί του Μάικελ Κρόφτ μάς έδωσαν φυσικό ένθουσιασμό, αυθόρμητη δράση, πραγματική ζωντάνια και τη χαρά εκείνη για το παίξιμο που το επαγγελματικό θέατρο στεγνώνει μεθοδικά στους ήθοποιούς του. Η δημιουργία μιάς τέτοιας ατμόσφαιρας — αν και ήταν απρόβλεπτη και δεν ήταν καλλιτεχνική επινόηση — αποτέλεσε ένα τέτοιο δώρο ώστε συγχωρέσαμε την απάτη των παιδιών που παρίσταναν πως ήταν τάχα άντρες, γυναίκες και ήθοποιοι.

Αλλά, άμα την δει κανείς από μια πιο πλατειά άποψη, η πολυπαινεμένη τεχνική του “Θεάτρου της Νεότητας” είναι κείνη άκριβώς ή ιδιότητα που παραιοί πιο επαγγελματικά το Σαίξπηρικό ανέβασμα. Με την ακλόνητη πίστη τους ότι η πλήρης γνώση του κειμένου εξασφαλίζει την ολοκληρωτική επιτυχία, οι Βρεταννοί ήθοποιοί και σκηνοθέτες ανάπτυξαν, στο κύλισμα του χρόνου, ένα μυστικισμό του στίχου. Προϋποθέτει ότι υπάρχει ένας κανονικός ήχος που κάνει ή ποίηση όταν προφέρεται σωστά και ξοδεύεται μπόλικος χρόνος στις δοκιμές για την προσπάθεια να δοθεί στο στίχο έννοια με τη βοήθεια του χρωματισμού, της έμφασης και των λυγισμάτων της φωνής. “Όλα τα προβλήματα που άφορουν την πειστικότητα τα άναγουν στη διάρθρωση του στίχου μάλλον παρά στο χαρακτήρα και στην κατάσταση. Ο κόσμος του έργου μεταδίνεται κατά κύριο λόγο με τη βοήθεια της ποιητικής τοπογραφίας και ή πίσω από το κείμενο ουσία του έργου — αυτό το έσωτερικό σύμπλεγμα από κίνητρα, ό χαρακτήρας και ή δράση που, όπως είναι φανερό, όδηγησαν στο στίχο — αφήνεται να τά βγάλει πέρα μόνη της. Δίνοντας τεράστια έμφαση στο ρυθμό του στίχου και στην ταλάντωση της προμεθίας, οι σκηνοθέτες παραβλέπουν με συνέπεια το γεγονός ότι ενώ το μέτρο είναι σταθερό, δεν γίνεται το ίδιο και με το ρυθμό και είναι ή συγχίνηση εκείνη που καθορίζει το ρυθμό της ταχύτητας με την οποία πραγματοποιείται το παίξιμο.

Όλο το θέμα υπερδευεται σταθερά από κείνη τη θεωρία που προσπαθεί να χωρίσει την Ποίηση από τον Ρεαλισμό. Στο Θέατρο, ή ποίηση είναι μια ένταση της πραγματικότητας και όχι ένα ύπολογικό υποκατάστατό της. Ο Σαίξπηρικός ήθοποιός, από μια παράδοση που ενθάρρυνε την ευλάβεια μάλλον παρά την κατανόηση, έπαιζε τις ποιητικές εντάσεις δίχως να τις συσχετίζει με τη βασική πραγματικότητα, τη βασική πραγματικότητα που αν λείπει, όλα τά άλλα δεν είναι παρά ένα περίπλοκο θάμνωμα.

Οι τελευταίες πολεμικές συζητήσεις γύρω από το παίξιμο με βάση τη μέθοδο και τους παραδοσιακούς τρόπους αντιμετώπισης, εκφυλίστηκαν σε παιδιαστικές διενέξεις. Και οι μόν όπαδοί του Στανισλάβσκι επιμένουν στο έσωτερικό αίσθημα και μειώνουν τη σημασία του στίχου, οι δέ παραδοσιακοί δοξάζουν την ποίηση και περιγελούν την έφαρμογή της “ψυχολογίας” στα λαμβικά πεντάμετρα. Είναι φανερό πως ό ένας τρόπος αντιμετώπισης του προβλήματος είναι άχρηστος δίχως στοιχεία από τον άλλο. Το παίξιμο με το στίχο δίχως το αίσθημα είναι θανάσιμα βαρετό και το αίσθημα που κατακλύζει το στίχο καταστρέφει τη βασική τυπικότητα του έργου. Άλλά, σήμερα, εκείνο που πρέπει να άπασχολεί την Αγγλία, είναι το πως να άποκαταστήσει τη ζυγαριά που έγχειρε προς την πλευρά της τεχνικής. Εκείνο που λείπει από τον παλμό και τη μουσικότητα της Σαίξπηρικής ήθοποιίας είναι ή καταλληλότητα της σκέψης και ό υπαινιγμός των ιδεών.

Αντί για κατανόηση στο πιο άπλο επίπεδο (τί έννοει ό λόγος;) ό Σαίξπηρικός ήθοποιός παίζει εκείνο που θαρρεί πως είναι το υψηλότερο νόημα το νόημα της ποίησης. Και το πετυχαίνει αυτό με τη βοήθεια έξωτερικών μέσων. Η δραματική ποίηση που δεν μπορεί να άναχθεί σε άπλη σημασία είναι κακή δραματική ποίηση και ό Σαίξπηρ έγραφε καλή δραματική ποίηση. Έπομένως, επιβάλλεται στους ήθοποιούς να σκιασουν τά μάτια τους από τη λάμψη της παρομοίωσης και της μεταφοράς και να προσπαθήσουν να καταλάβουν τί ακριβώς λέγεται.

Οι Βρεταννοί όπαδοί της παράδοσης θα ισχυριστούν ότι δεν γεννιέται τέτοιο πρόβλημα, πτάνει να πάψουν οι άνθρωποι να σαλπάρουν με τά έργα. Πιστεύω πως ή “ντόμπος σκηνοθεσία” δίχως Γκουθρικά μαγικά τεχνάσματα και δίχως σκηνο-

θετικές άπάτες, είναι ή πιό άξιοσέβαστη κ' εκείνη που άντα-
μείβει καλλίτερα. Ή εικασία έδώ είναι ότι άν οι ήθοιοι και
οι σκηνοθέτες δέν επιδίδονται σέ πομπώδεις έρμηνείες και
"παίζουν μονάχα ό,τι είναι γραμμένο", τά έργα του Σαίξπηρ
θά ζωντανέψουν στη σκηνή.

Μοιάζει με ίσοροπημένη σκέψη ως την ώρα που θά προσπα-
θήσει κανείς νά την εφαρμόσει. Τότε ανακαλύπτει ότι δέν ύ-
πάρχει εκείνο που αποκαλούμε "ντόμπρο άνέβασμα" του Σαίξ-
πηρ. "Ή, γιά νά τού πούμε διαφορετικά: μιá και δέν ύπάρχει
μιá γενικά άναγνωρισμένη αυθεντία γιά τó Σαίξπηρ, ή άνα-
ζήτηση γιά τó "ντόμπρο άνέβασμα" ύπόκειται στους πλάγιους,
κατακόρυφους και κάθετους τρόπους άντιμετώπισης όποιου-
δήποτε άριθμού διαφορετικών έρμηνευτών.

Ή πράξη της σκηνοθεσίας, από την άποψη και τού ήθοιοιού
και τού σκηνοθέτη, άπαιτεί νά γίνουν και νά πραγματοποιη-
θούν μιá σειρά άδικές επιλογές άναφορικά με τίς ιδέες τού
έργου. Αυτό άποτελεί την "έρμηνεία". Μιá σκηνοθεσία, άπαλ-
λαγμένη από όλες τίς ιδέες που επιβάλλονται, δέν γίνεται τó
"έργο που είχε στό νοΰ του ó Σαίξπηρ", αλλά μιá άχρωμη,
άναποφασιστή άπόδοση τού κειμένου φανερά δηλαδή, αυτό
που ó Σαίξπηρ δέν είχε στό νοΰ του. "Ένα Σαίξπηρικό δράμα
περικλείνει τίς ίδιες ιδιότητες που βρίσκει κανείς σέ μιάν έξω-
τική πόρνη που μπορεί νά ένθουσιάσει μιá ποικιλία διαφορε-
τικών άντρών με διαφορετικούς τρόπους και που παρ' όλα αυτά
διατηρεί την ταυτότητά της.

Τά έργα άπόδειξαν μέσα στό χρόνο ότι μπορούν νά βολέψουν
άναρίθμητες ιδέες και προσαρμογές. Δέν έννοώ "προσαρμογές"
σάν εκείνη της άμερικανικής πανεπιστημιακής σκηνοθεσίας της
"Τρικυμίας" σάν μιá παντομίμα της έποχής τού Διαστήματος
τοποθετημένης στόν πλανήτη Ουράνο. Άλλά, άναφέρομαι στόν
κλεισμένο στη φυλακή "Αμλέτο" τού Όχλόπκωφ, όπου ή
κατεθύνουσα ιδέα ("Ή Δανία είναι μιá φυλακή") έδωσε τó
έργο με μιá γενική σύλληψη που ήταν, σέ σχέση με τó κείμενο,
πραγματοποίησιμη. Άκόμη, στόν φασιστικά ντυμένο "Ρωμαίο
και Ίουλιέτα" τού Όρσον Ουέλλες, στόν "Τρωίλο και την
Χρησίδα" τού Γκάθρη και στόν "Μάκμπεθ" της Τζόαν
Λίτलगουντ, που θύμιζε Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

"Αν και σ' όλες αυτές τίς περιπτώσεις τó έργο χρειάστηκε νά
αλλάξει έλαφρά μορφή, δέν παραβιάστηκε σοβαρά τίποτε από
τó ουσιαστικό περιεχόμενό του. Ό "Ίούλιος Καίσαρ" παρα-
μένει ένα δράμα γιά την τυραννία είτε ó άνταγωνιστής του είναι
ó άρχηγός της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, είτε ó άρχηγός ενός
φασιστικού κράτους. Και τó δίχως άλλο, τó γεγονός ότι ó
"Αμλέτος" μπορεί νά δοθεί με διαφορετικό παρουσιαστικό
και με διαφορετικές εμφάσεις από τη μιá γενιά στην έπόμενη,
δείχνει ότι μιá "ντόμπρα σκηνοθεσία" τού έργου είναι μιá έξι-
δανικευμένη άδυνατότητα.

Μιá ρεαλιστική άντιμετώπιση τών έργων τού Σαίξπηρ, (και
παρά τη διένεξη άνάμεσα στην ποίηση και στό ρεαλισμό, δέν
ύπήρξε ποτέ καμιά άλλη), πρέπει νά πάρει ύπόψη της την
πραγματικότητα τού έργου και τού καιρού που άνεβάζεται.
Έτσι κάνοντας, πιστεύω ότι πρέπει νά άνακύψει ένα τρίτο
είδος πραγματικότητας. Αυτή ή τρίτη πραγματικότητα σχη-
ματίζεται από μοντέρνους παραλληλισμούς, σύγχρονους ύπαι-
νιγμούς και τó καμπάνισμα της προφοράς τού 17ου αιώνα στό
αυτιά τού άκροατηρίου τού είκοστó αιώνα.

Ό "Έρρίκος V" είχε μιá σχέση με τó Δεύτερο Παγκόσμιο
Πόλεμο που άνηκε στην έποχή και όχι στό έργο. Τά στοιχεία
της παιδικής έγκληματικότητας στη Βερόνα τού Ζεφίρελι
είναι ένα σύγχρονο δώρο κι όχι μιá κληρονομιά της παρά-
δοσης. Σήμερα, οι ύπαινιγοί τού "Κοριολανού" ταιριάζουν
πιό πολύ στην Ίσπανία παρά στη Ρώμη. "Ό Τίμων της Ά-
θήνας" ταιριάζει πιό πολύ στίς πλούσιες κοινωνίες της Νέας
Γόρκης, τού Χόλλυγουντ και τού Λονδίνου παρά στην κατα-
νόηση της άρχαίας Έλλάδας και ή άδυναμία τού "Αμλέτου" μπρός
στά άκαταμάχητα γεγονότα άναφέρεται περισσότερο δυναμικά
σ' ένα σύγχρονο πολίτη παγιδευμένο από τόν πυρήνα παρά σέ
ένα πρίγκιπα της Αναγέννησης.

Είναι γιά λόγους σάν κι αυτούς που ó Σαίξπηρ έξακολουθεί
νά είναι σωστός. Άλλά γιά νά τόν κάνουμε σωστό στη σκηνή,
πρέπει νά πιστέψουμε ότι οι άνθρωποι του είναι καμωμένοι
από αίμα και κόκαλα και δέν είναι άπλως συρραμένοι από στι-
χοποιημένες καλαμπουριστικές έλαφρότητες και ξιπασίες της
Έλισαβετιανής έποχής.

Μετάφραση ΑΣΤΕΡΗ ΣΤΑΓΚΟΥ

ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

Ό διάσημος σοβιετικός συγγραφέας Ήλια Έρεμπουργκ δίνει, από
τή σκοπιά του, την παρακάτω ένδιαφέρουσα σκιαγραφία τού Βσέ-
βολοντ Έμιλιεβιτς Μέγιερχολντ στά "Απομνημονεύματά του, που
κυκλοφορούν αυτές τίς μέρες και στην Άθήνα, με τόν τίτλο "Αν-
θρώποι, χρόνια, ζωή", σέ μετάφραση Άρη Αλεξάνδρου :

Παιδι άκόμα, είχα δεί αρκετές φορές τόν Β.Ε. Μέγιερχολντ
νά παίζει στό "Θέατρο Τέχνης". Τόν θυμάμαι τρελό γέρο στόν
ρόλο τού Ίβάν τού Τρομερού και άνήσυχο, φουριόζο και δξύ-
χολο νέο στό "Γλάρο".

Στη "Ροτόντα", άναθυμόμουνα αρκετές φορές τά λόγια τού
ήρωα τού Τσέχωφ: "Όταν άνοίγει ή αύλαία και στό φώς της
ράμπας, μέσ' στό δωμάτιο με τούς τρεις τοίχους, όλ' αυτά τά
μεγάλα ταλέντα, οι έκλεκτοί της μεγάλης τέχνης, παρασταίνουν
πώς τρώνε οι άνθρωποι, πώς πίνουν, πώς άγαπάνε, πώς περπα-
τάνε, πώς φοράνε τά σακάκια τους όταν άπ' τίς κοινότοπες σκη-
νές και τά λόγια προσπαθούν νά άντλήσουν ένα ήθικό διδάγμα
— ένα διδάγμα μικρό, βολικό, εύπεπτο, κατάλληλο γιά οικιακή
χρήση" όταν μου σερβίρουν σέ χίλιες παραλλαγές πάντα τά ίδια
και τά ίδια και τά ίδια, — τότε γυρίζω σ' όλα αυτά την πλάτη μου
και φεύγω περχοντας, όπως γυρίζει κι ó Μωπασσάν την πλάτη
του στόν πύργο τού "Αιφελ, που τού καθόταν στό στομάχι με
τόν κακόγουστο όγκο του... Χρειάζονται νέες μορφές. Οι νέες
μορφές είναι άπαραίτητες κι άν δέν ύπάρχουν, τότε καλύτερα
νά μήν ύπάρχει τίποτα". (Ό Τσέχωφ έγραψε τó "Γλάρο" τó
1896, ó Μωπασσάν πέθανε τó 1893, ó πύργος τού "Αιφελ" χτί-
στηκε τó 1889. Τó 1913, δεχόμεσταν τόν πύργο και άρνιόμα-
σταν τόν Μωπασσάν όμως, έξακολουθούσα νά πιστεύω πώς
όσα λέει ó ήρωας τού Τσέχωφ γιά τίς "νέες μορφές", δέν είχαν
χάσει τίποτα άπ' την άξία τους: ήταν κάτι που κ' έγώ τó σκε-
φτόμουνα.)

Έχασα την εύκαιρία νά γνωρίσω τόν Μέγιερχολντ τó 1913:
είχε έρθει στό Παρίσι ύστερα από πρόσκληση της Ίντας Ρουμ-
πινστάιν, γιά ν' άνεβάσει μαζί με τόν Φοκίον την "Πιζανέλλα"
τού Ντ' Άννουντσιο. Τότε, λίγα πράγματα ήξερα γιά τή σκη-
νοθετική δουλειά τού Μέγιερχολντ: ήξερα όμως πώς ó Ντ'
Άννουντσιο είναι βερμπαλιστής και ή Ίντα Ρουμπινστάιν
μιá πλούσια κυρία που όνειρεύεται θεατρικές έπιτυχίες. Τó
1911 είδα τόν "Άγιο Σεβαστιανό", ένα έργο τού ως άνω Ντ'
Άννουντσιο, γραμμένο γιά την ως άνω Ίντα Ρουμπινστάιν
και λυπήθηκα που έχασα την ώρα μου γιά κείνο τó μπάσταρδο
πράμα που βγήκε άπ' την πρόσμιξη της παρακμιακής ώραι-
πάθειας και της παρφομαρισμένης φιληθονίας. (Ό Μέγιερ-
χολντ έπιασε στό Παρίσι φιλικές με τόν Γκυγιώμ Άπολλιναίρ,
ó όποιος, άπ' ό,τι φαίνεται, κατάλαβε άπ' την πρώτη στιγμή
πώς τó σημαντικό στην ύπόθεση δέν ήταν ούτε ó Ντ' Άννου-
ντσιο, ούτε ή Ίντα Ρουμπινστάιν, ούτε τά σκηνικά τού Μπάκστ,
μά οι πνευματικές άνησυχίες τού νεαρού σκηνοθέτη άπ' την
Πετρούπολη.)

Τό φθινόπωρο τού 1920, όταν γνώρισα τόν Μέγιερχολντ, ήταν
κιάλας σαρανταέξη χρονών: τά μαλλιά του ήταν γκρίζα: τά
χαρακτηριστικά τού προσώπου είχαν προφτάσει κιάλας νά γί-
νουν αιχμηρά, εξέιχαν τά πυκνά του φρύδια και ή έξαιρετικά
μεγάλη, γαμψή μύτη, που έμοιαζε με ράμφος πουλιού.

Τό ΤΕΟ (θεατρικό τμήμα τού Λαϊκού Κομμουνιστικού της
Παιδείας) στεγαζόταν σέ μιá μονοκατοικία, άπέναντι άπ' τόν
κήπο Άλεξαντρόβσκι. Ό Μέγιερχολντ, έκοβε όλη την ώρα
βολές μέσ' στό μεγάλο δωμάτιο, ίσως έπειδή κρύωνε, ίσως έ-
πειδή δέν είχε μάθει νά κάθεται στην πολυθρόνα τού διευθυντού,
μπροστά στό καθιερωμένο άπ' την παράδοση γραφείο με τούς
φακέλους "πρός ύπογραφήν". Έίχες την έντύπωση πώς έκρωζε
σάν αέτος έλεγε πώς τού άρεσαν οι "Παραμονές" μου: ύστε-
ρα, με πλησίασε ξάφνου βιαστικός και ρίχνοντας πρós τά πίσω
τό κεφάλι του, που θύμιζε νυχτοκόρακα ή κόνδρα, έλεγε: "Ή
θέση σας είναι εδώ. Πραγματοποιούμε την όχτωβριανή έπα-
νάσταση στην τέχνη! Ό καθοδηγείτε όλα τά παιδικά θέατρα
της Δημοκρατίας..." Έπιχείρησα νά φέρω άντιρρήσεις: δέν
είμαι παιδαγωγός, αρκετά ταλαιπωρήθηκα με τά ήθανώματα
παιδιά με τόν κιάλο κήπο τού Κοκτεμπέλ: έπιπλέον δέν έχω ιδέα από θεατρική τέχνη. Ό Βσέβολοντ Έ-
μιλιεβιτς με δέικοψε: "Είστε ποιητής και τά παιδιά έχουν
άνάγκη από ποίηση. Ποίηση κ' επανάσταση! Άς πάει στό διάλογο
ή θεατρική τέχνη! Ό τά ξανακουβεντιάσουμε... Όσο γιά τó
διάταγμα τού διορισμού σας, τό 'χω κιάλας ύπογράψει. Φρον-
τίστε νά 'ρθετε αύριο στην ώρα σας... Ό Μέγιερχολντ κατεχό-
τανε τότε (όπως κι ó Μαγιακόφσκι) άπ' τó πνεύμα της είκο-

νομαχίας. Δεν ήταν διευθυντής ενός τμήματος — κονταροχτυπιόταν με την αισθητική και με τη βολική, εύπεπτη ήθικη, που εξόργιζε τον ήρωα του “Γλάρου”.

Δεν πάει πολλός καιρός που μίλησα στη Γενεύη απ’ την τηλεόραση. Μιά νέα κοπέλα με σταμάτησε και μου είπε πώς πρέπει να με μακιγιάρει. Διαμαρτυρήθηκα: πρόκειται να μιλήσω για την πείνα στις υπανάπτυκτες χώρες, τί νόημα έχει να γίνω πιό όμορφος; “Άσε που δε μου πάει, τώρα στά γεράματα, ναβάλω κοκκινάδια. ‘Η κοπέλα άπάντησε πώς σύμφωνα με τον κανονισμό, όλοι έπρεπε να υποστούν αυτήν τη μικρή επέμβαση” μου σκέπασε το πρόσωπο μ’ ένα λεπτό στρώμα κιτρινωπής κρέμας. Σκέφτηκα τώρα πώς ό φωτισμός της μνήμης είναι το ίδιο έντονος, όσο και ό φωτισμός των τηλεοπτικών σπουντιο και ότι, μιλώντας σ’ αυτό το βιβλίο για όρισμένους ανθρώπους, βάζω άθελά μου, ένα στρώμα μογογιά, που απάλυνει τὰ πολλὰ αϊχμηρά χαρακτηριστικά. Μά να που με τὸν Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς, δε μου κάνει καρδιά να καταφύγω σ’ αυτό τὸ μέσο· θὰ προσπαθῶ να τὸν σιτισάρω, πατώντας δυνατὰ τὸν κάρβουνό μου σ’ όλες τις λεπτομέρειες. Είχε στρυφνὸ χαρακτήρα: ἦταν ταυτόχρονα καλόκαρδος κ’ εὐέξαπτος, ἡ πολυεδρικότητα τοῦ ψυχικοῦ του κόσμου συμβάδιζε με τὸν φανατισμό. “Ὅπως μερικοί ἄλλοι μεγάλοι ἄντρες, ποὺ μοῦ ‘τυχε νὰ συνεργαστῶ μαζί τους στὴ ζωῇ μου, ἔπασχε κι αὐτὸς ἀπὸ μιὰ παθολογικὴ καχυποψία, ζήλευε χωρὶς λόγο, ἔβλεπε συχνὰ ἐπιβουλὲς ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπῆρχαν.

‘Η πρώτη μας ρήξη ὑπῆρξε θυελλώδης μὰ πρόσκαιρη. “Ένας ἀξιοματικὸς τοῦ πολεμικοῦ ναυτικοῦ μοῦ ‘φερε ἕνα θεατρικὸ ἔργο γιὰ παιδιὰ” ὅλα τὰ πρόσωπα ἦταν ψάρια (μενεσβίκοι ἦταν τὰ μαυρόψαχα) καὶ στὴν τελευταία πράξη θριάμβευε τὸ “ἰχθυοσοβιὲτ τῶν λαϊκῶν κομισάρλων”. Τὸ ἔργο μοῦ φάνηκε κακογραμμένο καὶ τὸ ἀπέριψα. Ξάφνου, με καλεῖ ὁ Μέγιερχολντ. Βλέπω στὸ γραφεῖο του τὸ χειρόγραφο. Μὲ ρωτᾷ νευριασμένος, γιατί δὲν ἐγκρίνω τὸ ἔργο καὶ πρὶν προλάβω νὰ τοῦ ἐξηγήσω, ἀρχίζει νὰ φωνάζει, πὼς εἶμαι ἐναντίον τῆς ἀπαναστατικῆς ἀγκιτάσιας, ἐναντίον τοῦ πνεύματος τοῦ ‘Οχτώβρη στὸ θέατρο. Τότε θυμωσα κ’ ἐγὼ καὶ τοῦ εἶπα πὼς αὐτὸ ἦταν “δημοκοπία”.

‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς ἔχασε τὴν αὐτοκυριαρχία του, κάλεσε τὸν ὑπεύθυνο γιὰ τὴν ἀσφάλεια τοῦ κτιρίου: “Νὰ συλληφθεῖ ὁ ‘Ερεμπουργκ! Κάνει σαμποτάζ!” Αὐτὸς ἀρνήθηκε νὰ ἐκτελέσει τὴ διαταγὴ καὶ συμβούλεψε τὸν Μέγιερχολντ νὰ ἀπευθυνθεῖ στὴν Βετσεκά. ‘Εγὼ, καταγανακτισμένος, ἔφυγα με τὴν ἀπόφαση νὰ μὴν ξαναπατήσω τὸ πόδι μου στὸ ΤΕΟ. Τὸ ἄλλο πρωί, ὁ Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς με πῆρε στὸ τηλέφωνο: θέλει τὸ δίχως ἄλλο νὰ ἔχει τὴ γνώμη μου γιὰ τὸ θέατρο τῶν φασουλήδων... ‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς ἀρρώστησε. Πῆγα ἀρκετὲς φορές καὶ τὸν εἶδα στὸ νοσοκομεῖο· τὸ κεφάλι του ἦταν δεμένο με ἐπιδέσμιους. Μοῦ ‘λεγε τὰ σχέδιά του, με ρώταγε τί γίνεται στὸ ΤΕΟ κι ἂν εἶδα τις νέες παραστάσεις. Κατὰ πὼς φαίνεται, οἱ ἀπάντησεις μου καὶ τὰ λεγόμενά μου εἶχαν ἕναν τόνο εἰρωνικό, γιατί ὁ Μέγιερχολντ με κατηγοροῦσε πότε-πότε γιὰ ἐλλειψὴ πίστης, ἀκόμα καὶ γιὰ κυνισμό. Μιά μέρα, τοῦ μίλησα γιὰ τὴ μεγάλη ἀπόσταση ποὺ χωρίζει πολλὰ σχέδια ἀπ’ τὴν πραγματικότητα, ὁ Μέγιερχολντ ἀνασηκώθηκε καὶ ἔβαλε τὰ γέλια: “Καὶ νὰ σκέφτεται κανεὶς πὼς ἀναλάβατε τὸ ρόλο τοῦ διευθυντοῦ ὅλων τῶν παιδικῶν θεάτρων τῆς Δημοκρατίας! Μὰ τὴν ἀλήθεια, οὔτε ὁ Ντίκενς δὲ θὰ μπορούσε νὰ ἐπινοήσῃ τίποτα καλύτερο!...” Οἱ ἐπίδεσμοι μοιάζανε με σαρίκι κι ὁ Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς, ἀδύνατος καὶ κορακομύτης, ἔμοιαζε με γητευτὴ φιδίων. Γέλασα καὶ γὼ καὶ εἶπα πὼς τὸ διάταγμα τοῦ διορισμοῦ μου δὲν τὸ ὑπέγραψε ὁ Ντίκενς μὰ ὁ Μέγιερχολντ.

Πῆγα ἀρκετὲς φορές καὶ εἶδα τὰ “Χαράματα”. Εἶναι ἕνα ἔργο με πολλὲς ἀδυναμίες μὰ κ’ ἡ σκηνοθεσία του βασίστηκε ἐν πολλοῖς σὲ τυχαῖες παρορμήσεις. ‘Ο Μέγιερχολντ ἀγωνιζόταν ἐναντίον τῶν “τριῶν τοίχων” ποὺ ἀναφέρει ὁ Τρέπλιεφ, ἐναντίον τῆς ράμπας, ἐναντίον τῶν σκηνηκίων. “Ἦθελε νὰ φέρῃ τὴ σκηνὴ πρὸ κοντὰ στοὺς θεατῆς. ‘Η αἴθουσα ἦταν κακόγυστη—τὸ περίφημο καφέ -σαντάν “Ὁμόν”, ὅπου οἱ μοσχολίτες περιεργάζονταν κάποτε τις ἡμίγυμνες ἀρτίστες· ἐδῶ ποὺ τὰ λέμε, στὴν κατάσταση ποὺ βρισκόταν ἡ αἴθουσα, δὲ σοῦ χτύπαγε καὶ τόσο στὸ μάτι ἡ διακόσμηση της. Τὸ θέατρο δὲν εἶχε ἑρμάνση, ὅλοι καθόντουσαν με τις χλαῖνες τους, τὰ κοντογούνα ἡ τις προβιές τους. “Ένα μέρος τῶν ἡθοποιῶν, τοποθετήθηκαν στὴν πλατεία· ἐκεῖ ποὺ δὲν τὸν περμένε, ἀνέβαιναν τρέχοντας στὴ σκηνή, ὅπου ὀρθώνονταν γκριζοὶ κύβοι καὶ γιὰ κάποιον ἄγνωστο λόγο, κρεμόντουσαν σκοινιά. ‘Ενίοτε, ἀνέβαιναν στὴ σκηνὴ καὶ θεατῆς: κόκκινοι φαντάροι με τὴ φιλαρμονικὴ τους, ἐργάτες. (‘Ο Μέγιερχολντ ἤθελε νὰ βάλει μερικοὺς ἡθοποιούς

νὰ κάτσουν στὸ θεαρεῖο. Θὰ παρασταῖνανε τοὺς ἐσέρους καὶ τοὺς μενεσβίκοις καὶ θὰ λέγαν ἀπὸ κεῖ τὰ λόγια τοῦ ρόλου τους. ‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς μοῦ ὁμολόγησε με λύπη του, πὼς βρέθηκε στὴν ἀνάγκη νὰ παραιτηθεῖ ἀπ’ αὐτὴν τὴν ιδέα: οἱ θεατῆς μποροῦν νὰ νομίσουν πὼς πρόκειται γιὰ πραγματικοὺς ἀντεπαναστάτες καὶ θὰ ‘ρχιζε τὸ πατιρντί. “Ἦμουν καὶ στὴν παράσταση ποὺ ἕνας ἡθοποιός, διάβασε με ἐπισημότητα τὸ τελευταῖο πολεμικὸ ἀνακοινωθέν: πῆραμε τὸ Περεκὸπ. Τὸ τί ἔγινε στὴν αἴθουσα δὲν περιγράφεται... Στὴ δημόσια συζήτηση ἀκούστηκαν πολλὰ ὕβριστικά σχόλια γιὰ τὴ σκηνοθεσία· ὁ Μαγιακόφσκι πῆρε τὸ μέρος τοῦ Μέγιερχολντ. Δὲν ξέρω τί νὰ πῶ γιὰ τὴν παράσταση: δὲν εἶναι δυνατόν νὰ τὴν ἀπομονώσεις ἀπ’ τὸ γενικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης” ἦταν στενὰ δεμένη με τὰ προπαγανδιστικὰ στιχάκια τοῦ Μαγιακόφσκι, με τις πομπές τοῦ καρναβαλιού ποὺ ὀργανώνανε οἱ “ἀριστεροὶ ζωγράφοι”, με τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς. Τὴν ἰδια ἐντύπωση σχηματίσα καὶ γιὰ τὸ “Μυστήριο - Μπούφ”, ὅταν τὸ εἶδα στὶς πρόβες. “Ἦταν δύσκολο ν’ ἀγαπήσεις αὐτὲς τις παραστάσεις” ἐνίωθες ὥστόσο τὴν ἐπιθυμία νὰ συνηγορήσεις, ἀκόμα καὶ νὰ υπερβάσεις τὴν ἀξία τους. Τὸ 1921 ἔγραφα: “Οἱ παραστάσεις τοῦ Μέγιερχολντ εἶναι ἀποτυχημένες ὡς πρὸς τὴν ἐκτέλεσή τους, ὑπέροχες ὅμως ὡς πρὸς τὴν ἀρχικὴ τους σύλληψη: πρόθεσή του δὲν εἶναι μόνον νὰ συγκεντρώσει τὰ θεατρικὰ στοιχεῖα, μὰ νὰ τὰ διασκορπίσει κιόλας χωρὶς χρονοτριβή, νὰ καταρῆσει τὴ ράμπη, νὰ ἀνακατέψει τοὺς ἡθοποιούς με τὸν θεατῆς”. Κι ὁ Μαγιακόφσκι τέλειωσε τὸν λόγο του στὴ συζήτηση γιὰ τὰ “Χαράματα” μ’ αὐτὰ τὰ λόγια: “Ζήτω τὸ θέατρο Μέγιερχολντ, ἔστω κι ἂν στὰ πρῶτα του βήματα μᾶς ἔδωσε μιὰ κακὴ παράσταση!”

‘Ο νεαρὸς Μπαγκρίτσκι ἔγραφε: “...Τὸν μεγαλόστομο κ’ εὐφάνταστο Μολιέρο τὸν ἔχει ἀντικαταστήσει σήμερα ὁ Μέγιερχολντ. ‘Αναζητᾷται καινούριους δρόμους, οἱ κινήσεις του εἶναι ἀγαρμπες... Τρέμε θέατρο τοῦ χτές: τραβώντας σου τὰ χαλινάρια, θὰ σὲ κάνει νὰ σταθεῖς στὰ πσινα σου πόδια!”

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1923, ἔμεινα στὸ Βερολίνο· ἦρθε ἐκεῖ κι ὁ Μέγιερχολντ. Συναντηθήκαμε. ‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς μοῦ πρότεινε νὰ διασκευάσω τὸ μυθιστόρημά μου “Τὸ τράστ Ντ. Γ.” γιὰ τὸ θεατρὸ του, μοῦ ‘λεγε πὼς τὸ ἔργο ἔπρεπε νὰ ‘ῖναι ἕνα μῆγμα παράστασης τσίρκου καὶ προπαγανδιστικῆς ἀποθέωσης. Δὲν εἶχα κέφι νὰ διασκευάσω τὸ μυθιστόρημα· δὲ μ’ ἐνθουσίαζαν πιά, οὔτε οἱ παραστάσεις τοῦ τσίρκου, οὔτε ὁ κονστρουκτιβισμός, διάβαζα με πάθος τὸν Ντίκενς κ’ ἔγραφα ἕνα αἰσθηματικὸ μυθιστόρημα με περίπλοκη ἱντριγκα—τὸν “‘Ερωτα τῆς ‘Ιωάννας Νέυ”. “Ἦξερα ὥστόσο πὼς εἶναι δύσκολο νὰ πᾶς κόντρα στὸν Μέγιερχολντ καὶ ἀπάντησα πὼς θὰ τὸ σκεφτῶ. Σὲ λίγο, στὸ θεατρικὸ περιοδικὸ ποὺ ἐκδίδανε οἱ ἐν καλλιτεχνία ὁμοιδεάτες τοῦ Μέγιερχολντ, δημοσιεύτηκε ἕνα ἄρθρο, ἡ μᾶλλον μιὰ φανταστικὴ νοβέλα, ποὺ πληροφοροῦσε τὸν ἀναγνώστη ὅτι ὁ Ταίρωφ με εἶχε προσεταιρισθεῖ ἐξ ὑφαρπαγῆς καὶ ὅτι ἐγὼ, εἶχα ἀναλάβει νὰ διασκευάσω ἐναντὶ ἀμοιβῆς ἕνα μυθιστόρημά μου σὲ ἀντεπαναστατικὸ θεατρικὸ ἔργο.

(‘Ο Μέγιερχολντ, ὑποπτευόταν κάθε τόσο ὅτι ὁ ἀγαθότατος, ὁ ἀγνότατος ‘Αλεξάντερ Γιάκοβλεβιτς Ταίρωφ, ἐπέδλωκε νὰ τὸν ἐξοντώσει με κάθε τρόπο. Ἦταν κι αὐτὸ μιὰ ἐκδήλωση τῆς καχυποψίας γιὰ τὴν ὁποία μίλησα παραπάνω. Ποτέ του ὁ Ταίρωφ δὲν ἐξεδήλωσε τὴν πρόθεσή του ν’ ἀνεβάσει τὸ “Τράστ Ντ. Γ.”.) “Ὅταν γύρισα στὴ Σοβιετικὴ Ένωση, διάβασα στὸν τύπο πὼς ὁ Μέγιερχολντ ἐτοιμάζει τὸ ἔργο “Τράστ Ντ. Γ.”, ποὺ τὸ ‘γραψε κάποιος Ποντγκόρτσκι, “βασισμένο στὰ μυθιστορήματα τοῦ ‘Ερεμπουργκ καὶ τοῦ Κέλλερμαν”. Κατάλαβα πὼς ὁ μόνος τρόπος νὰ σταματήσω τὸν Μέγιερχολντ, ἦταν νὰ τοῦ πῶ πὼς θέλω νὰ διασκευάσω ὁ ἴδιος τὸ μυθιστόρημα σὲ θεατρικὸ ἡ κινηματογραφικὸ ἔργο. Τὸν Μάρτιο τοῦ 1924 τοῦ ἔγραψα, ἀρχίζοντας με τὰ λόγια “‘Αγαπητὲ Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς” καὶ τελειώνοντας “με τοὺς ἐγκάρδιους χαιρετισμούς μου”. “‘Η συνάντησή μας τὸ περασμένο καλοκαίρι καὶ ἰδιαίτερα οἱ συζητήσεις μας γιὰ τὴν δυνατότητα διασκευῆς τοῦ “Τράστ”, μοῦ δίνουν τὸ δικαίωμα νὰ πιστεύω ὅτι ἡ στάση Σας ἀπέναντι στὴν ἐργασία μου εἶναι φιλική, πιστεύω πὼς ἐπιθυμία Σας εἶναι νὰ μὴ χάσει τὴν ὁποία ἀξία της. Γι’ αὐτὸ, τοιμῶ, πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλο, νὰ ἀπευθυνθῶ σὲ Σας με τὴν παράκληση, ἂν ἡ ἀναγραφείσα πληροφορία εἶναι ἀκριβὴς, νὰ παραιτηθεῖτε ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου... Σκεφτεῖτε πὼς δὲν εἶμαι κλασικός, ἐξακολουθῶ ἀκόμα νὰ βρισκομαι ἐν ζωῇ...”

‘Η ἀπάντηση ἦταν φοβερή: ‘Ο Μέγιερχολντ θὰ πρέπει νὰ τὴν ἔγραψε σὲ μιὰ ἀπ’ τις στιγμές τοῦ μαυνοῦ παροξυσμοῦ του καὶ δὲν θὰ τὴν ἀνέφερα ποτέ μου ἐδῶ πέρα ἂν δὲν ἀγαποῦσα τὸν Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς μ’ όλες τις ἀκρότητές του. “Πο-

λίτα 'Η. "Ερεμπουργκ! Μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβω, τί εἶναι ἐκεῖνο πού Σᾶς ἔκανε νὰ πιστέψετε πὼς ἔχετε τὸ δικαίωμα νὰ ἀπευθυνθεῖτε σὲ μένα μὲ τὴν παράκληση νὰ "παραιτηθῶ ἀπ' τὸ ἀνέβασμα;" τοῦ ἔργου τοῦ σ. Ποντγκόρτσκι. Μήπως νομίζετε πὼς ἡ συζήτηση πού κάναμε στὸ Βερολίνο Σᾶς δίνει αὐτὸ τὸ δικαίωμα; Μ' ἀπ' τὴ συζήτηση ἐκείνη φάνηκε πεντακάθαρα πὼς καὶ ἂν ἀκόμα ἀναλαμβάνατε τὴ διασκευή τοῦ μυθιστορήματός Σας, θὰ γράφατε ἕνα ἔργο πού θὰ μποροῦσε νὰ παρασταθεῖ σὲ μιὰ ὁποιαδήποτε πόλιν τῆς 'Αντάντ..." Δὲν πῆγα νὰ δῶ τὴν παράστασιν' ἂν κρίνει κανεὶς ἀπ' τὰ σχόλια τῶν φίλων καὶ τῶν κριτικῶν πού συμπαθοῦσαν τὸν Μέγιερχολντ, φαίνεται πὼς ὁ Ποντγκόρτσκι ἔγραψε ἕνα ἀδύνατο ἔργο. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς, ἦταν ἐνδιαφέρουσα: ἡ Εὐρώπη κατέρρεε θορυβωδῶς, τὰ χάρινα σκηνικά τὸ βάζανε στὰ πόδια, οἱ ἠθοποιοὶ ἀλλάζανε μὲ φοβερὴ βιασμένη μηχανιά, μπουμπουνίζε ἡ τζάζ. Ἐκεῖ πού δὲν τὸ περίμενα, ὁ Μαγιακόφσκι πῆρε τὸ μέρος μου: στὴ συζήτηση γιὰ τὴν παράστασιν τοῦ "Τράστ Ντ. Γ." εἶπε γιὰ τὴ διασκευή: "Τὸ θεατρικὸ ἔργο "Ντ. Γ." εἶναι ἕνα ἀσέτο μνηστικό... Μόνον ἕνας δραματογράφος ἀνώτερος ἀπ' τοὺς συγγραφεῖς τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων, στὴν περίπτωσίν μας ἀπ' τὸν "Ερεμπουργκ καὶ τὸν Κέλλερμαν, μπορεῖ νὰ τὸ διασκευάσῃ γιὰ τὸ θέατρο..." Ἡ παράστασις ὥστόσο εἶχε ἐπιτυχία καὶ τὸ καπνεργοστάσιον "Ἰάβα", ἔρριξε στὴν ἀγορὰ τὰ τσιγάρα "ΝΤ. Γ.". Ὅσο γιὰ μένα, ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς ἡλίθιας ἱστορίας, ἔκανα ἐφτά χρόνια νὰ δῶ τὸν Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς... Κάθε φορὰ πού γυρίζα στὴ Μόσχα, πῆγαινα κ' ἐβλέπα τις παραστάσεις τοῦ Μέγιερχολντ: τὸν "Μεγαλοπρεπὲς κερατὰ", τὸν "Θάνατο τοῦ Ταρέλκιν", τὸ "Δάσος". Ἀγόραζα τὸ εἰσιτήριο μου καὶ εἶχα τὸ φόβο μὴ τυχόν μὲ δεῖ ὁ Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς στὴν αἴθουσα. Ὁ Μέγιερχολντ ποτὲ δὲν ἀκολούθησε ἕναν ὁμαλό, ἴσιον δρόμον σκαρφάλωνε σὲ μιὰ ἀνηφορία, ἀκολουθώντας ἕνα στριφογυριστὸ μονοπάτι. Ὅταν οἱ ὁπαδοὶ τοῦ ξελαρυγγιάζονταν σ' ὅλα τὰ σταυροδρόμια, πὼς πρέπει νὰ γκρεμίσουμε τὸ θέατρο, ὁ Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς, ἐτοίμαζε κιάλας τὴν παράστασιν τοῦ "Δάσους". Οἱ περισσότεροι τρίβαν τὰ μάτια τους καὶ δὲν μποροῦσαν νὰ καταλάβουν τί τὸν ἔπιασε τὸν λυσσαλέο εἰκονομάχον: πὼς ἔτσι ξεφονιάξεν τὸν εἶχε γοητέψει ὁ Ὁστρόβσκι, ἡ τραγωδία τῆς τέχνης, ὁ ἔρωτας; (Τὸ ἴδιο καὶ οἱ ὁπαδοὶ τοῦ Μαγιακόφσκι, δὲν κατάλαβαν γιὰ τὸ 1923, ἔχοντας λίγο πρὶν καταδικάσει τὴ λυρική ποίησιν, ἔγραψε τὸ πολυστιχὸν ποίημα "Περὶ αὐτοῦ". Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς τὸ "Δάσος" ἀνεβάστηκε λίγο μετὰ ἀπὸ τότε πού γράφτηκε τὸ "Περὶ αὐτοῦ". Ὁ Μαγιακόφσκι - ποιητὴς ἐπέστρεψε κιάλας στὴν ποίησιν, μὰ ὁ Μαγιακόφσκι - λεφιστὴς κατέκρινε αὐστηρὰ τὸν Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς γιὰ τὴν ἐπιστροφὴν του στὸ θέατρο: "Ἡ παράστασις τοῦ "Δάσους" μοῦ προξένησε βαθύτατη ἀηδία...")

Οἱ πίνακες κρέμονται στὰ μουσεῖα, τὰ βιβλία τὰ βρίσκεις στὶς βιβλιοθήκες, οἱ παραστάσεις ὅμως πού δὲν εἶδαμε, μένουν γιὰ μᾶς ξερὲς κριτικές. Εἶναι εἴκοστο νὰ διαπιστώσεις τις σχέσεις πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸ "Περὶ αὐτοῦ" καὶ στὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Μαγιακόφσκι, ἀνάμεσα στὴ "Γκουέρνικα" τοῦ Πικασσὸ καὶ στοὺς πίνακες τῆς "ῥῶξ περιόδου" του. Μοῦ εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ κρίνω τί πέρασε ἀπ' τις προεπαναστατικές παραστάσεις τοῦ Μέγιερχολντ στὸ "Δάσος" του ἢ στὸν "Ἐπιθεωρητὴ". Ἀναμφίβολα, θὰ πρέπει νὰ πέρασαν πολλά: μπορεῖ νὰ περιπλανήθηκε κυκλοφέροντας, μὰ ὅλοι οἱ κύκλοι ἀνῆκαν σ' ἕναν καὶ μόνον δρόμον... Τὸ "Δάσος" ἦταν μιὰ ὑπέροχη σκηνοθετικὴ δουλειὰ καὶ ἡ παράστασις συγκινοῦσε τοὺς θεατές. Ὁ Μέγιερχολντ ἀπεκάλυψε πολλὰ μὲ τὴ σκηνοθεσίαν του μετέδωσε μὲ νέο τρόπο τὴν τραγωδίαν τῆς τέχνης. Ὑπῆρχε ὥστόσο στὴ σκηνοθεσίαν ἐκείνην μιὰ λεπτομέρεια πού βλέποντας τὴν οἱ ἀντίπαλοι τοῦ Μέγιερχολντ, γινόντουσαν ἔξω φρενῶν (ἴσως καὶ νὰ γελούσαν χαϊρέκακα): ἕνας ἠθοποιὸς φοροῦσε πράσινον περούκα. Τὸ ἔργο παίζονταν πολλὰ χρόνια συνεχέως. Κάποτε, μετὰ ἀπὸ μιὰ παράστασιν στὸ Λένινγκραντ, ἐπακολοῦθησε συζήτηση. Τὸν Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς τὸν βομβάρδισαν μ' ἕνα σωρὸ γραπτὰς ἐρωτήσεις: αὐτὸς χαϊρότανε, θύμωαν, ἀστενεύονταν. "Πέστε μας τί σημαίνει ἡ πράσινη περούκα;" Ὁ Μέγιερχολντ γύρισε στοὺς ἠθοποιούς καὶ εἶπε ἀπορώνοντας: "Πραγματικά, τί σημαίνει; Ποίος τὸ σκαρφίστηκε αὐτό;..." Ἀπ' τὸ βράδυ ἐκεῖνο κ' ὕστερα, ἡ πράσινη περούκα δὲν ἐφανέκε τὴν ἐμφάνισίν της. Δὲν ξέραν ἂν ἔπαιζε ὁ Μέγιερχολντ τὸν ρόλο τοῦ ἐμβρόντητου ἢ ἀπόρησε εἰλικρινὰ: λησμονήσῃ μιὰ λεπτομέρεια, ἡ ὁποία ἦταν φυσικὰ δική του ἐπινόησις. (Στὴ ζωῇ, μοῦ ἔρχε συχνὰ ν' ἀκούσω ἀνθρώπους νὰ ρωτᾶνε κατάπληκτοι: "Πραγματικά, ποίος τὸ σκαρφίστηκε

αὐτό;..." Κ' ἦταν φορὲς πού ἡ ἐρώτησις προερχόταν ἀπὸ αὐτοῦς τοὺς διαφόρων παραλογισμῶν, ἀπείρως σημαντικότερων, ἀπ' τὴν κακότητιν περούκα.)

Ὁ Μέγιερχολντ ἦταν τὸ φόβητρο τῶν ἀνθρώπων πού ἀπεχθάνονταν τὸ καινούριον: τὸ ὄνομα του κατάντησε προσηγορικόν· μερικοὶ κριτικοὶ δὲν πρόσεχαν (ἢ δὲν ἤθελαν νὰ προσέξουν) πὼς ὁ Μέγιερχολντ προχωροῦσε μακρύτερα τοῦ ριχνόντουςαν γυμνίζοντας σ' ἕναν ὑποσταθμὸν, πού αὐτὸς τὸν εἶχε ἀπὸ καιρὸ ξεχάσει. Ὁ Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς δὲν τὸ 'χε σὲ τίποτα νὰ ἐγκαταλείψει τις αἰσθητικές του ἀντιλήψεις, πού τὴν προηγούμενη ἀκόμα μέρα τοῦ φαινότουσαν σωστές. Τὸ 1920, ὅταν ἀνέβαζε τὰ "Χαράματα", διέκοπτε ἀπότομα κάθε σχέση μὲ τὴν "Ἀδελφὴ Βεατρίκη" καὶ τὴν "Παράγκα τῆς ἐμποροπανηγύρης". Ἀργότερα, ἄρχισε νὰ εἰρωνεύεται σὲ κάθε εὐκαιρίαν τὴν "βιολογικὴ μηχανικὴ" πού εἶχε ἐπινοήσῃ ὁ ἴδιος.

Ὁ Τρέπλιεφ, στὴν πρώτη πράξιν, λέει πὼς τὸ κυριότερον εἶναι οἱ νέες μορφές, στὴν τελευταία ὅμως, λίγο πρὶν αὐτοκτονήσῃ μὲ πιστόλι, βλέπει: "Ναί, πείθονται ὅλο καὶ περισσότερο, πὼς δὲν ἔχουν σημασίαν οἱ παλιές καὶ οἱ νέες μορφές, σημασία ἔχει αὐτὸ πού γράφεις, χωρὶς νὰ σκέφτεσαι καμιά μορφή, σημασία ἔχει νὰ γράφεις αὐτὸ πού ἀναβλύζει ἀβίαστα ἀπ' τὴν ψυχὴ σου". Τὸ 1938, ὁ Βσέβολοντ 'Εμίλιεβιτς μοῦ ἔλεγε πὼς τὸ θέμα τῆς διαμάχης δὲν εἶναι οἱ παλιές καὶ οἱ νέες μορφές τῆς τέχνης, μὰ ἡ τέχνη καὶ οἱ παραχαράξεις της. Δὲν ἀπαρνήθηκε ποτὲ αὐτὸ πού θεωροῦσε οὐσιαστικόν, πέταγε στὰ σκουπίδια τοὺς "ισμούς", τοὺς τρόπους, τοὺς αἰσθητικὸς κανόνες, οὐδέποτε ὅμως τὴν ἀντίληψιν του γιὰ τὴν τέχνην ἦταν συνεχῶς ἕνας ἀνάρτητος, ἕνας ἐμπνευσμένος, μ' ἄσβηστη τὴ φλόγα μέσα του. Ὁχι, πέστε μου, τί φοβερὸ ὑπῆρχε στὰ καιμειδύλλια τοῦ Τσέχωφ; Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὅλοι προφτάσανε πιά νὰ ξεχάσουν τὴν "ἀριστερὴν τέχνην". Ὅλοι ἀναγνωρίζανε τὴν ποιητικὴν μεγαλοφονίαν τοῦ Μαγιακόφσκι. Κι' ὥστόσο, ὅλοι τὰ βάλαν μὲ τὴ σκηνοθεσίαν τοῦ Μέγιερχολντ. Μποροῦσε νὰ λέει τὰ πῶς συνηθισμένα πράγματα, μὰ ὑπῆρχε κάτι στὴ φωνὴν του, στὰ μάτια του, στὸ χαμόγελό του, πού ἔκανε καὶ βγαίνει ἀπ' τὰ ρούχα τους, ὅλοι αὐτοὶ πού δὲν μποροῦν νὰ ἀνεχτοῦν τὴ δημιουργικὴ φλόγα τοῦ καλλιτέχνη.

Τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1930, στὸ Παρίσι, εἶδα τὸν "Ἐπιθεωρητὴ" τοῦ Μέγιερχολντ. Ἡ παράστασις δόθηκε στὸ μικρὸ θέατρο τῆς ὁδοῦ Γκετῆ, ὅπου οἱ κάτοικοι τῶν ἀρκιῶν συνοικιῶν παρακολουθοῦσαν συνήθως σαχλὰ καιμειδύλλια ἢ σαρκαστικὰ μελό· ἡ σκηνὴ τοῦ ἦταν μικρὴ καὶ ἀβολή, δὲν εἶχε φουαγιέ (στὰ διαλείμματα οἱ θεατὲς βγαίνανε στὸ δρόμον), μὲ δυὸ λόγια, ἦταν ἕνα θέατρο τῆς κακίας ὥρας. Ὁ "Ἐπιθεωρητὴς" μὲ συγκλόνισε. Οἱ αἰσθητικὲς προτιμήσεις τῆς νεότητός μου ἀνῆκαν ἀπὸ καιρὸ στὸ παρελθόν καὶ φοβόμουν νὰ πάω στὴν παράστασιν — ἀγαποῦσα τὸν Γκόγκολ σὰν ζηλιάρης ἐραστής. Μὰ νὰ πού εἶδα στὴ σκηνὴ ὅλα τὰ στοιχεῖα μὲ τὰ ὁποῖα μὲ κέρδιζε ὁ Γκόγκολ: τὴ βαρύθυμη μεγαλοχολία τοῦ καλλιτέχνη καὶ τὸ θέαμα τῆς καταθλιπτικῆς, ἀπάνθρωπης χυδαυότητος.

Δὲν ἄγνοα τις κατηγορίες πού ἐκτοξεύτηκαν ἐναντίον τοῦ Μέγιερχολντ. Εἶπαν πὼς διαστρέβλωσε τὸ κείμενον τοῦ Γκόγκολ, πὼς εἶχε διαπράξει μιὰ ἱεροσυλία. Φυσικὰ, ὁ "Ἐπιθεωρητὴς" του δὲν ἔμοιαζε μὲ τις παραστάσεις πού εἶδα στὰ παιδικὰ καὶ στὰ ἐφηβικά μου χρόνια· εἶχε τὴν ἐντύπωσιν πὼς τὸ κείμενον ἔπαθε μιὰ διέυρυνση, ὁ Μέγιερχολντ ὥστόσο δὲν πρόσθεσε τίποτα δικό του — ὅλα πηγάζανε ἀπ' τὸν Γκόγκολ. Εἶναι ποτὲ δυνατόν, ἔστω καὶ γιὰ μιὰ μόνον στιγμὴ, νὰ πιστέψῃ κανεὶς πὼς ὅλοι καὶ ὅλο τὸ περιεχόμενον τοῦ ἔργου εἶναι ἡ στηλιτεύσις τῶν ἐπαρχιακῶν δημοσίων ὑπαλλήλων τῆς ἐποχῆς τοῦ Νικολάου τοῦ 1ου; Βεβαίως, γιὰ τοὺς σύγχρονους τοῦ Γκόγκολ, ὁ "Ἐπιθεωρητὴς" ἦταν πρῶτα ἀπ' ὅλα μιὰ ἀνελέητη σάτιρα τοῦ κοινωνικοῦ καθεστώτος, τῶν ἠθῶν ὅμως, ἔπως καὶ κάθε μεγαλοφυὲς δημιουργήμα, τὸ ἔργο του ξεπέρασε τὸ στάδιον τῆς ἐπικαιρότητας κ' ἐξακολουθεῖ νὰ συγκινεῖ τοὺς θεατές, ἐκατὸ χρόνια μετὰ ἀπὸ τότε πού ἐξαφανίστηκαν ἀπὸ προσώπου γῆς οἱ ἀστυνομικοὶ καὶ οἱ ταχυδρομικοὶ διευθυντὲς τοῦ Νικολάου. Ὁ Μέγιερχολντ διέυρυνε τὰ πλαίσια τοῦ "Ἐπιθεωρητῆ". Αὐτὴ ἦταν ἡ ἱεροσυλία του: Μὰ οἱ διαφορὲς θεατρικὲς διασκευαὶ τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Τολστόι καὶ τοῦ Ντοστογιέβσκι, θεωροῦνται θεάρεστες πράξεις, παρ' ὅλο πού στενεύουν τὰ πλαίσια τῶν ἔργων... Ὁ Ἀντρέι Μπέλι, ὅχι μόνον ἀγαποῦσε τὸν Γκόγκολ, μὰ ἔπασχε κιόλας ἀπὸ γκολοκλιτία καὶ πολλὰς καλλιτεχνικὰς ἀποτυγμίας τοῦ συγγραφέα τοῦ "Ἀσημένιου πρεοιστερίου" καὶ τῆς "Πετρούπολης", θὰ πρέπει ἴσως νὰ ἀποδοῦν στὸ γεγονόσδετι δὲν μπόρεσε νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τὴν ἐξουσία τοῦ Γκόγκολ. Μὰ νὰ πού ὁ Ἀντρέι Μπέλι, ἔχοντας δεῖ

στο θέατρο Μέγιερχολντ τον “Έπιθεωρητή”, υπερασπίστηκε φλογερά και δημόσια αυτήν την παράσταση.

Στό Παρίσι, οι περισσότεροι θεατές ήταν γάλλοι — σκηνοθέτες, ήθοιοι, θεατρόφιλοι, συγγραφείς, ζωγράφοι — λές και βρισκόσυνα σέ μιὰ παρέλαση διασημοτήτων. Νά ο Λουί Ζουβέ, νά ο Πικασσό, νά ο Ντυλλέν, νά ο Κοκτώ, νά ο Ντεράιν, νά ο Μπατί... Καί όταν τέλειωσε ή παράστασι, οί άνθρωποι αὐτοί, πού θά ‘λεγες πώς είχαν πιά μουχτίσει ἀπό τέχνη, πού συνήθισαν νά ποσολογούν τίς ἐπιδοκιμασίες τους, σηκώθηκαν καί χειροκρότησαν, ἐπευφημώντας μέ ἕναν ἐνθουσιασμό πού δέν ξανάδα στό Παρίσι. Ἀνοίγοντας δρόμο μέσ’ ἀπ’ τόν κόσμο, ἔφτασα στά παρασκήνια. Σ’ ἕνα μικρό καμαρίνι, στεκόταν ἀναστατωμένος ἀπ’ τή συγκίνηση ὁ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς. Τά μαλλιά του είχαν γίνει πιό ἄσπρα, ή μύτη του πιό σουβλερή. Ἐίχαν περάσει ἑφτά χρόνια... Ἐίπα πώς δέν ὑπόρεσα νά συγκρατηθῶ, ἤρθα νά τόν ευχαριστήσω. Αὐτός μ’ ἀγκάλιασε καί μ’ ἔσφιξε δυνατά. Ἀπό τότε, ποτέ δέν ἤρθαμε σέ διάσταση, οὔτε ψυχραθήκαμε. Γιά τόν ἀνόητο τσακωμό μας δέν κάναμε κουβέντα. Συναντιόμασταν στό Παρίσι ἢ στή Μόσχα, συζητάγαμε μέ τίς ὥρες, τύχαιναν φορές πού σωπαίναμε κιόλας, ὅπως μπορεῖς νά σωπαίνεις μ’ ἕναν πραγματικά δικό σου ἄνθρωπο.

“Ὅταν ὁ Μέγιερχολντ ἀποφάσισε νά ἀνεβάσει τόν “Έπιθεωρητή”, εἶπε στοὺς ἡθοιοὺς: “Φανταστεῖτε ἕνα ἰχθυοτροφεῖο, πού ἔχουν πολλόν καιρό νά τοῦ ἀλλάξουν τὸ νερό, τὸ νερό εἶναι πρασινωπό, τὰ ψάρια τριγυρίζουν καί βγάζουν φυσαλίδες”. Ἐμένα μού ‘λεγε πώς δούλευε τὸν “Έπιθεωρητή”, ἀναθυμότανε συχνά τὴν Πέζνα τῶν γυμνασιακῶν του χρόνων. (Τὸ 1948 περπάταγα σ’ ἕναν δρόμο τῆς Πέζνα μέ τόν Α.Α. Φαντέγιερ. Σάφου στάθηκε ὁ Φαντέγιερ “Αὐτὸ εἶναι τὸ σπῆτι τοῦ Μέγιερχολντ...” Στάθίκαμε γιά λίγο σιωπηλοί· ὕστερα ὁ Ἀλεξάντερ Ἀλεξάντροβιτς πρόφερε ἕνα θλιμένο “ἔχ”, κούνησε τὰ χέρι του σὰ νὰ ‘λεγε “τί νὰ τὰ λέμε τώρα” καί προχώρησε μέ γρήγορα βήματα γιά τὸ ξενοδοχεῖο.)

Ὁ Μέγιερχολντ ἀπεχθανόταν τὰ στεκοῦμενα νερά, τὴν ὑπνηλία, τὴν κενόττητα· συχνά κατέφευγε στίς μάσκες, ἐπειδὴ ἀκριβῶς οἱ μάσκες τὸν τρώαζαν — ὅχι μέ τὴν μυστικιστικὴ φρίκη τῆς ἀνυπαρξίας, μὰ μέ τὴν ἀπολιθωμένη χυδαίότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἡ τελικὴ σκηνὴ τοῦ “Έπιθεωρητή”, τὸ μακρὸ τραπέζι στό “Δυστυχία ἀπὸ ἐξυπνάδα”, τὰ πρόσωπα τῆς “Ἐγγράφου ἐξουσιοδοτήσεως”, ἀκόμα καί τὰ κωμειδύλλια τοῦ Τσέχωφ — ὅλ’ αὐτὰ δέν ἦταν παρὰ ἡ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας μονομαχίας τοῦ καλλιτέχνη μέ τὴν χυδαίότητα.

Τὸ ὅτι ἔγινε κομμουνιστὴς, δέν ἦταν κάτι τυχαῖο: ἦταν ἀπόλυτα πεπεισμένος πὸς ὁ κόσμος ἔπρεπε νά ξαναγίνει ἀπ’ τὴν ἀρχή. Δὲν βασιζότανε στὰ ἐπιχειρήματα τῶν ἄλλων, μὰ στὴ δική του πείρα. Ἀνάμεσά μας, ἦταν γέρος. Ὁ Μαγιακόφσκι γεννήθηκε μέ τὴν ἐπανάσταση, ὁ Μέγιερχολντ ὅμως εἶχε πίσω του ἕνα σωρὸ περπατημένους δρόμους: ἦταν καί ὁ Στανισλάβσκι καί ἡ Κομισαρζέβσκαγια καί οἱ συμβολιστὲς τῆς Πετρούπολης καί ἡ “Παράγκα τῆς ἐμποροπανήγυρης” καί ὁ Μπλόκ, μαστιγωμένος ἀπ’ τίς χιονοθύελλες, καί ἡ “Ἀγάπη γιά τὰ τρία πορτοκάλια” καί πολλὰ ἄλλα. Ἀκόμα καί τότε πού ξημεροβραδιαζόμασταν στὴ “Ροτόντα” προσπαθοῦσαμε νά μαντέψουμε, ποῖ νὰ ‘ταν τὸ παρουσιαστικὸ τοῦ μυστηριώδους δόκτορος Νταπερτούττο (αὐτὸ ἦταν τὸ λογοτεχνικὸ ψευδώνυμο τοῦ Μέγιερχολντ). Ἀπ’ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους πού ἔχω τὸ δικαίωμα νά ὀνομάσω φίλους μου, ὁ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς ἦταν ὁ πιό ἡλικιωμένος. Ἐγώ, γεννήθηκα βέβαια στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα, αὐτὸς ὅμως τὸν ἔζησε, πῆγαινε κ’ ἔβλεπε τὸν Τσέχωφ στό σπῆτι του, δούλεψε μέ τὴν Β.Φ. Κομισαρζέβσκαγια, ἤξερε τὸν Σκριάμπιν, τὴν Ἐρμόλοβα... Τὸ πιὸ καταπληκτικὸ, εἶναι πού ἔμενε πάντοτε νέος· πάντοτε κάτι ἐπινόουσε, θορυβοῦσε, σὰν τὴν μπόρα τὸν Μάιο.

Σ’ ὅλη του τὴ ζωὴ δεχόταν ἐπιθέσεις. Τὸ 1911 ὁ συνεργάτης τῶν “Νέων Καιρῶν” Μένσικωφ ἀγανάχτησε μέ τὴ σκηνοθεσία τοῦ “Μπόρις Γκνοτουνάφ”: “Ἐχω τὴ γνώμη πὸς ὁ κ. Μέγιερχολντ ἀντίλησε τοὺς ὑπαστυνόμενους ἀπ’ τὴν ἐβραϊκὴ ψυχὴ του καί ὅχι ἀπ’ τὸν Ποΐνσιον, πού στό κείμενό του δέν ὑπάρχουν οὔτε ὑπαστυνόμεοι οὔτε κνοῦτα...” “Ἐ, λοιπόν, μὰ τὴν ἀλήθεια, μερικά ἀπ’ τὰ ἄρθρα πού γράφτηκαν πολλὰ χρόνια ἀργότερα, ἦταν τὸ ἴδιο βρωμερὰ καί ἀδίκαια, ὅσο καί τὰ λόγια πού ἀνέφερα παραπάνω... Δὲν ἔμοιαζε μέ μάρτυρα: ἀγαποῦσε μέ πάθος τὴ ζωὴ — τὰ παιδιά καί τὰ θορυβώδη συλλαλητήρια, τὰ πρόχειρα θέατρα τῶν πανηγυριῶν καί τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ρενουάρ, τὴν ποίηση καί τίς σκαλωσιές τῶν γαισιῶν. Ἀγαποῦσε τὴ δουλειά του. Μοῦ ‘τυχε νά τὸν δῶ ἀρχετὲς φορές στίς πρόβες: ὁ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς δέν ἐξηγοῦσε μόνο τοὺς ρόλους,

τοὺς ἔπαιζε καί ὁ ἴδιος. Θυμάμαι τίς πρόβες τῶν κωμειδυλλίων τοῦ Τσέχωφ Ὁ Μέγιερχολντ εἶχε περάσει τὰ ἐξήντα, ἄφηνε ὅμως κατάπληκτους τοὺς νεαροὺς ἡθοιοὺς μέ τὴν ἀκάματη ζωτικότητά του, μέ τὴν λάμψη τῶν εὐρημάτων του, μέ τὰ τεράστια ἀποθέματα τοῦ κεφιοῦ του.

Τὸ εἶπα καί παραπάνω πὸς οἱ παραστάσεις πεθαίνουν — καί δέν ὑπάρχει τρόπος νά τίς ἀναστήσεις. Ἔσπουκε πὸς ὁ Ἀντρέ Σενιὲ ἦταν ὑπέροχος ποιητής, τὸ ἀν ἦταν ὅμως ὑπέροχος ἡθοιοὺς ὁ σύγχρονός του ὁ Ταλμά, μόνο νά τὸ πιστέψουμε μποροῦμε, διαβάζοντας τίς μαρτυρίες ἐκείνων πού τὸν εἶδανε. Παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, ὁ δημιουργικὸς μόχθος δέν χάνεται: μπορεῖ γιά ἕνα διάστημα νά μὴ φαίνεται, σὰν τὸ ποτάμι πού συνεχίζει καί τρέχει σέ μιὰ ὑπόγεια κοίτη. Παρακολουθῶ μιὰ παράσταση στό Παρίσι, γύρω μου ἀναφωνοῦν ἐνθουσιασμένοι: “Τί μοντέρνο!”, ἑμένα ὅμως μού ξανάρχονται στὴ μνήμη οἱ σκηνοθετικὲς ἐργασίες τοῦ Μέγιερχολντ. Τίς ξαναθυμάμαι καί όταν πηγαινῶ σέ πολλὰ θέατρα τῆς Μόσχας. Ὁ Βαχτάγκωφ ἔγραφε: “Ὁ Μέγιερχολντ ἔδωσε ρίζες στὰ θέατρα τοῦ μέλλοντος — τὸ μέλλον θὰ τὸν ἀνταμείψει”. Μπροστὰ στὸν Μέγιερχολντ δέν ὑποκλίνονταν μονάχα ὁ Βαχτάγκωφ, μὰ καί ὁ Γκρέγκι καί ὁ Ζουβέ καί πολλοὶ ἄλλοι σκηνοθέτες πρώτου μεγέθους. Ὁ Ἀϊζενστάιν μού εἶπε κάποτε πὸς δέν θὰ ὑπῆρχε, ἀν δέν εἶχε προηγηθεῖ ὁ Μέγιερχολντ.

Τὸν Αὐγούστο τοῦ 1930 μού ἔγραφε: “... Τὸ θέατρο μπορεῖ νά χαθεῖ. Οἱ ἔχθροί ἀγρυπνοῦν. Γιά πολλοὺς ἀνθρώπους στὴ Μόσχα, τὸ θέατρο τοῦ Μέγιερχολντ εἶναι καρρὶ στό μάτι τους. “Ὦχ, θὰ ‘χα πολλὰ νά πῶ γι’ αὐτὸ τὸ ζήτημα, μὰ καταντᾷ βαρετό!”. Οἱ τελευταῖες συναντήσεις μας ἦταν μᾶλλον θλιβερές.

Γύρισα ἀπ’ τὴν Ἰσπανίαν τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1937. Τὸ θέατρο τοῦ Μέγιερχολντ ἦταν ἤδη κλειστό. Ἀπ’ τίς δύσκολες ὥρες πού πέρασε, ἡ γυναίκα του, ἡ Ζιναΐδα Νικολάγιεβνα Ράιχ, ἀρρώστησε βαριά. Τοῦ παραστάθηκε τοῦ Μέγιερχολντ ὁ Κ. Σ. Στανισλάβσκι, πού τὸν ἔπαιρνε συχνὰ στὸ τηλέφωνο, προσπαθώντας νά τοῦ δώσει κουράγιο. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὁ Π. Π. Κοντσαλόβσκι ζωγράφισε ἕνα θαυμάσιο πορτραῖτο τοῦ Μέγιερχολντ. Πολλὰ πορτραῖτα τοῦ Κοντσαλόβσκι ἔχουν ἕναν διακοσμητικὸ χαρακτήρα, ὁ Πιότρ Πετρόβιτς ὅμως ἀγαποῦσε πολὺ τὸν Μέγιερχολντ καί στοῦ πορτραῖτο του ἀνάδειξε τὴν ἐμπνευσή του, τὴν ἀνυσυχία του, τὴν πνευματικὴ ὁμορφία του.

Ὁ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς καθόταν μέρες ὀλόκληρες σπῆτι του, διάβαζε, μελετοῦσε μονογραφίες περὶ τέχνης. Ἐξακολουθοῦσε νά μὴ χάνει τὸ θάρρος του: ὀνειρευότανε νὰ σκηνοθετήσει τὸν “Ἀμλετ”. Ἐλεγε: “Σὰ νὰ μού φαίνεται πὸς τώρα μπορῶ νὰ τὰ καταφέρω. Παλιότερα δέν τὸ ἀποφασίζα. Ἀν χαλόντουσαν ὅλα τὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ κόσμου κ’ ἔμενε ὁ “Ἀμλετ”, θὰ ἔμενε καί τὸ Θέατρο...” Θέλω ἀκόμα νά πῶ πὸς τοῦ Μέγιερχολντ τοῦ παραστάθηκε στίς δύσκολες γι’ αὐτὸν μέρες, ἡ Ζιναΐδα Νικολάγιεβνα. Ἐχω μπροστὰ μου τὸ ἀντίγραφο ἐνὸς γράμματος τοῦ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς γιά τὴν γυναίκα του· εἶναι γραμμένο τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1938 ἀπ’ τὴν ἐξοχὴ τοῦ Γκόρενκι: “... Ἐφτασα στὸ Γκόρενκι στίς 13, ἔριξα μιὰ ματιά στίς μικρὲς σημίδες καί χτύπησα μέ ἀπελπισία τὰ χέρια μου... Κοίτα, τὰ φύλλα αὐτὰ ἔχουν σκορπίσει στὸν ἀέρα. Σκορπισμένα, πάγωσαν, λές κ’ ἀπόμειναν νεκρά... Παγωμένα, λές καί κάτι περιμένουν. Πὼς τοὺς στήσανε καρτέρη! Τὰ τελευταῖα δευτερόλεπτα τῆς ζωῆς τους τὰ μέτραγα, σὰν τὸν σφυγμὸ τοῦ ἐτοιμοθάνατου. Θὰ τὰ προλάβω τάχα ζωντανά, ὅταν θὰ ξανάρθω στὸ Γκόρενκι, σέ μιὰ μέρα, σέ μιὰ ὥρα. Ὅταν κοιτάζα στίς 13 τὸν παραμυθιένιο κόσμο τοῦ χρυσοῦ φθινοπώρου, ὅταν κοιτάζα ὅλ’ αὐτὰ τὰ θαύματα, μουρμουρίζα μέσα μου σὰν παιδί κ’ ἔλεγα: Ζίνα, Ζίνοτσκα, κοιτάξε αὐτὰ τὰ θαύματα καί μὴ μέ ἐγκαταλείψεις, ἑμένα πού σ’ ἀγαπῶ, ἐσένα — τὴ γυναίκα, τὴν ἀδελφή, τὴ μάνα, τὴ φίλη, τὴν πολυαγαπημένη, τὴ χρυσή, σὰν τοῦτη ἐδῶ τὴ φύση, πού κάνει θαύματα!... Ζίνα, μὴ μ’ ἐγκαταλείψεις! Δὲν ὑπάρχει στὸν κόσμο τίποτα πιὸ τρομερὸ ἀπ’ τὴ μοναξιά!”

Χωρίσαμε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1938 — ἔφευγα γιά τὴν Ἰσπανία. Ἀγχαλίστηκαμε. Ἦταν βαρὺς ὁ χωρισμὸς ἐκεῖνος. Δὲν τὸν ξαναεἶδα.

Τὸ 1955 ὁ εἰσαγγελέας μού ἀφηγήθηκε πὸς ἔγινε κ’ ἔπεσε θύμα συκοφαντίας ὁ Βσέβολοντ Ἑμίλιεβιτς καί μού διάβασε τὴ δέλωση του: “Εἶμαι ἐξηγητὴς χρόνων. Ἐπιθυμία μου εἶναι, ἡ κόρη μου καί οἱ φίλοι μου νά μάθουν κάποτε, πὸς παρέμεινα ὡς τὸ τέλος ἕνας τίμιος κομμουνιστής”. Διαβάζοντας αὐτὰ τὰ λόγια, ὁ εἰσαγγελέας σηκώθηκε ὀρθος. Σηκώθηκα κ’ ἐγώ.

Μετάφραση ΑΡΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΦΑΙΔΡΟΤΗΣ

‘Η Κριτική δὲν ἀποδεικνύεται ἀνίδη μόνον στὰ θέματα τῆς ‘Αρχαίας Τραγωδίας, μετὰ τὰ ὅποια ἀσχοληθήκαμε στὰ δυὸ προηγούμενα τεύχη. Τὴν ἴδια σύγχυση παρουσιάζει καὶ ὅταν καταπνέεται μετὰ τὸ Νεώτερο Θέατρο. Ἀκόμα καὶ μετὰ τὸν Σαίξπηρ, πού τὸ πλῆθος τῶν ἐγγχειριδίων θὰ περιμένει κανεὶς πῶς θὰ τὴν προφύλαγε ἀπὸ χίλιω λογιῶν κακοτοπιές. Ἰδοὺ τ’ ἀποτελέσματα μιᾶς ἀπλῆς δειγματοληψίας ὕφους καὶ κρίσεως.

*

“ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ” 8 Νοεμβρίου 1961

Κριτική Ι. Χ. καὶ φέρρου - μπῶτ !

Πρῶτα — πρῶτα ἓνα δεῦγμα ὕφους καὶ ἥθους κριτικῆς :

«Οἱ ὁμαδικές ἐκδρομές καὶ τὰ ταξίδια μετὰ τὸν Ι.Χ., πού τὰ ἔχουν κάμε σήμερα τόσο εὐκόλα ἢ «Εἰς ταῖα» καὶ ἢ «Αἰπία», ἐπιτρέπουν κάθε χρόνο σὲ πολλοὺς συμπατριῶτες μας νὰ ἐπισκεφθοῦν τὴν Ἰταλία. Ὅσοι ἀπ’ αὐτοὺς εἶνε νοσταλγοὶ θρύλων καὶ κυνηγοὶ δοξασμένων σκιῶν, ὥς σταματήσουν καὶ στὴ Βερόνα, τὴν ὁμορφὴ πολιτεία, πού οἱ αἰῶνες ἔχουν ἀπλώσει ἀπάνω τῆς ἓνα ρομαντικὸ πέπλο. Ἐδῶ φωλιάζει ὁ θρύλος μιᾶς μεγάλης καὶ τραγικῆς ἀγάπης, πού τὸν ἔκαμε αἰώνιον ἢ πέννα ἐνός ἀθάνατου ποιητοῦ, ὁ θρύλος τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέττας. Ὁ ἐπισκέπτης πού θὰ κάμῃ τὸν ἐξερευνητικὸν τοῦ περιπάτου στό κέντρο τῆς Βερόνας, γύρω ἀπὸ τὴν «Πιάτσα ντέι Σινιόρι», πού τὴν ὁμορφαίνουν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα τῆς οἰκογενείας Σκαλιγκερι, θὰ συναντήσῃ ἐκεῖ κοντὰ τὸ σπίτι τῶν Μοντέκων καὶ τὸ σπίτι τῶν Καπουλέτων, τίς κατοικίες τῶν δυὸ τρυφερῶν καὶ ἄμοιρων ἐραστῶν. Κι’ ἂν συνεχίσῃ τὸν περιπάτου τοῦ πέρα ἀπ’ τὸ ρωμαϊκὸ ἀμφιθέατρο, πρὸς τὴν ὁχθὴ τοῦ Ἀδίου, θὰ φτάσῃ στὰ «ἅγια τῶν ἁγίων» σ’ ἓνα παλιὸ μικρὸ μοναστήρι, πού κρύβει στὸ ὑπόγειό του τὸν τάφο τῆς Ἰουλιέττας. Ἀς μὴ θελήσῃ ὁ ρομαντικὸς ἐπισκέπτης νὰ ἐρευνήσῃ τὸ θρύλο καὶ νὰ ἐλέγξῃ τὴν ἱστορικὴν τοῦ ἀφετηρία. Ἡ ὁμορφία τῶν θρύλων βρίσκεται ἀκριβῶς στὴν ἀοριστία καὶ τὴν ἀβεβαιότητα, πού περιβάλλει τὴν γένεσί τους. Ἀλλωστε, ἐκεῖ κοντὰ βρίσκεται ἡ προτομή τοῦ Σαίξπηρ. Ἀς δεχθῇ ὁ προσκυνητὴς ὅτι ἡ παρουσία τοῦ μεγάλου βάρδου στὸν ἱερὸ χῶρο βεβαιώνει «τοῦ λόγου τὸ ἀσφαλές». Ἀλλὰ ὁ σημερινὸς ἀναγνώστης καὶ αὐριανὸς ἴσως θεατὴς τοῦ «Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέττας», πού εἶνε τὸ ἐναρκτήριον ἔργο τοῦ Ἐθνικοῦ, ἂν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν προέλευσι τοῦ θρύλου, θὰ τὴν πληροφορηθῇ ἀπὸ τὸ διαφωτιστικὸ σημεῖωμα πού προτάσσει στὸ πρόγραμμα τῆς παραστάσεως ὁ Διευθυντὴς Δραματολογίου τοῦ Θεάτρου κ. Ἀγγ. Τερζάκης».

Ἰδοὺ, στὴ συνέχεια καὶ κριτικὴ οὐσίας :

«Ἡ ἐρμηνεία τῆς Σαίξπηρικῆς τραγωδίας, ὅπως τὴν ἐδίδαξε ὁ σκηνοθέτης τοῦ Ἐθνικοῦ κ. Ἀλέξης Σολομός, εἶναι ἀπηλλαγμένη ἀπὸ κάθε στόμφο. Εἶνε φανερό, ὅτι ὁ σκηνοθέτης ἐπέδιωσε νὰ δώσῃ περισσότερο οἰκεῖο τόνο σ’ αὐτὸ τὸ λυρικὸ δρᾶμα τῶν νεανικῶν αἰσθημάτων, φανερό ἀκόμη καὶ στοὺς καυγάδες τῶν παλληκαράδων εὐπατριδῶν ἐκείνου τοῦ καιροῦ πού τραβοῦν τὰ σπαθία καὶ μονομαχοῦν, ὅπου βρεθοῦν, δημιουργώντας συχνὰ φανταστικὰς ἀφορμὰς ἢ δὲν ὑπάρχουν πραγματικὰς πού νὰ τοὺς ἐπιβάλλουν νὰ τελοσκοποῦν, γιὰ νὰ... θεραπεύσουν τὸ πληγωμένο τους φιλότιμον».

Θαυμάζει κανεὶς τὸ ὕφος, τὴν ἀκυρολεξία καὶ τὸ ἀκατανόητο τῆς ἀντίληψης τοῦ κριτικοῦ, πῶς τὸ «λυρικὸ δρᾶμα εἶναι φανερό καὶ στοὺς καυγάδες τῶν παλληκαράδων εὐπατριδῶν»! Ἀσφαλῶς χρειάζεται τὸ τρίτο μάτι τοῦ κριτικοῦ γιὰ νὰ δεῖ κανεὶς «λυρικὸ δρᾶμα» στὸ σκοτωμὸ ἐνός Μερκούτιου ἢ ἐνός Τυβάλδου καὶ ἄγνοια τοῦ ἔργου γιὰ νὰ θεωρεῖ ἓνα τίποτα τὸ ἀδιάκοπο ἀλληλοφάγωμά τους. Ὁ συγγραφέας ἀπὸ τὴν πρώτη ὥς τὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ ἔργου πασχίζει νὰ καθορίσῃ πιστὰ τὸ ἀνταραγμένο ἀπὸ μίσος καὶ ἀμάχη χῶρο τῆς τραγωδίας — πού ἡ Ι.Χ. ἀντίληψις τοῦ κριτικοῦ τὸν βλέπει εἰδυλλιακὸ καὶ λυρικὸ! Παραγνωρίζοντας βασικὸ συντελεστὴ τῆς τραγωδίας — τὴν ἐχθρητὰ τῶν δυὸ φαμελιῶν — φυσικὸ εἶναι ὁ κριτικὸς νὰ βλέπῃ τὸ ἔργο σάν... λυρικὸ δρᾶμα καὶ ὅχι σάν τραγωδίαν καὶ νὰ ἐπαινέτῃ

τὸν σκηνοθέτη γιὰ τὸν «οἰκεῖο τόνο» πού ἐπέδιωσε στὴν ἐρμηνείαν. Μόνον πού «ὁ οἰκεῖος τόνος» μπερδεύει καὶ τὸν κριτικὸν στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου, πού προσπαθεῖ νὰ κολάσῃ τὴν δυσμενῆ ἐντύπωσίν του, κατηγορώντας τοὺς πρωταγωνιστὰς ὅτι «ἐπέ-
ρασαν τίς προθέσεις τοῦ δασκάλου». Μετὰ τὸ «ἐπεπλάσμα» αὐτὸ ὁ παραδοξολόγος κριτικὸς δὲν θέλει νὰ πεῖ πῶς οἱ ἥθοιοι ἐδῶσαν «ὑψηλὸν τόνον» στὴν ἐρμηνείαν τους. Ἀγνοώντας τὴν «πεπατημένη» τοῦ ὀρθοῦ λόγου, ἐννοεῖ τὸ ἀντίθετο: Οἱ ἥθοιοι ὑπηρετοῦντες τὸν οἰκεῖο τόνο — γράφει — «ἐσβησαν ἀπ’ αὐτὰ τὰ θαυμαστὰ πλάσματα τῆς λυρικῆς φαντασίας — ἐννοεῖ τὸ Ρωμαῖο καὶ τὴν Ἰουλιέταν — τὴν ἐνθεή πνοήν πού εἶχε ἐμφυσήσει μέσα τους ὁ πλάστης τους». Τώρα, πῶς ἡ «ἐνθεή πνοή» θὰ ἀποδιδόταν ἀπὸ τοὺς ἥθοιους μέ... «οἰκεῖο τόνο», μόνον ὁ Ι.Χ. κριτικὸς θὰ μπορούσε νὰ διδάξῃ. Ἰδιαίτερα μάλιστα, ὅταν, συνεχίζοντας, ἐπιζητεῖ «σπίθα καὶ ἐξαισία φλόγα πού ἡ θέρμη καὶ ἡ λάμψη τῆς θὰ πρέπει νὰ γίνουν αἰσθητὰς ὡς τὴν πῦρ ἀπόμερη γωνία τῆς αἰθούσης»!

*

“ΕΣΤΙΑ” 3 Νοεμβρίου 1961

Παρθενικά καὶ... ἀπόκοσμα

Ὁ κριτικὸς τῆς “Εστίας” καταλογίζει στὴν πρωταγωνίστρια ὅτι «ἔδωκε μίαν Ἰουλιέτταν λεπτὴν, παρθενικὴν, ἀλλά... χωρὶς τίποτε τὸ ἀπόκοσμον...». Τώρα, γιὰ τὸ καυτερό αὐτὸ πλάσμα τῆς μεσημβρίας, τὸ ἐρωτευμένο αὐτὸ παιδί τῆς φύσης, θὰ πρεπε νὰ ‘χει κάτι τό... ἀπόκοσμο, τὸ γνωρίζει μόνον ὁ καλὸς κριτικὸς ἢ οἱ... συνάδελφοί του πού ἐπέκριναν τὴν πρωταγωνίστρια γιὰ τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς: Ἐπειδὴ ἔδωσε μιὰ Ἰουλιέταν ὑποτονικὴ καὶ «ὑπεγράμμισε μετὰ τὴν ἐρμηνείαν τῆς τὴν πλάνη πῶς ἡ μοσχουγατέρα τῶν Καπουλέτων εἶναι ἓνα ἄβουλο κοριτσόπουλο, χωρὶς γυναικεῖα πονηριά, χωρὶς ἡρωϊσμὸ καὶ χωρὶς θεληματικότητα».

*

“ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ” 3 Νοεμβρίου 1961

Καὶ περὶ ἡλικίας ὁ ψόγος!

Ἡ κριτικὸς τῆς “Απογευματινῆς” γράφει γιὰ τὸ ἔργο: “Σ’ αὐτὴ τὴ Βίβλο Γενέσεως τοῦ μεγάλου ἔρωτα...”. Ἀλλὰ εἰπείν: Ρομαντισμός. Αὐτό, ὅμως, δὲν τὴν ἐμποδίζει νὰ δεῖ κατόπιν στὴν παράστασιν “ἓνα ἀνοστο ρομαντικὸ ἡρωϊσμὸν” κ’ ἔτσι νὰ βγάλῃ τὴν κρίσιν πῶς τὸ ἔργο δὲν ἐρμηνεύτηκε σωστά! Εὐθὺς ἀμέσως, τὰ πράγματα ἀγριεύουν: “... ὁ βρωμερός, ὁ συνθηκολογημένος, ὁ στενόκαρδος κόσμος τῶν ἡλικιωμένων... τῶν ἀποκρουστικῶν ἐνηλίκων...”. Καινοτομίες: Μιὰ κυρία χρησιμοποιεῖ γιὰ ὅρους κριτικῆς, βρισιές! Ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικὰ ἡ διάκρισις σὲ νέους καὶ ἡλικιωμένους εἶναι τελείως ἔξω ἀπὸ τὰ πράγματα: Π.χ. ὁ Τυβάλδος — πού ‘χει μεγάλο μερίδιον στοὺς... νεοκριτικούς αὐτοὺς χαρακτηρισμοὺς — εἶναι... νεώτατος! Καὶ δυὸ παράδοξα: “Γιὰτί τόσο ἀκαδημαϊσμός ἐκ μέρους τοῦ κ. Βακαλό, στὰ σκηνικά τῆς τελευταίας παραστάσεως εἶναι;”. Θά ‘θελε, ἴσως, νὰ γράφῃ: τῆς τελευταίας πράξεως. Ἀλλοῶς, τί νὰ υποθέσῃ κανεὶς; Καὶ ἐπιλέγει: “... ἡ μετάφρασις τοῦ κ. Καρθαίου, δὲν χρειάζεται σχολία...”. Ὁχι, βέβαια. Χρειαζόταν ὅμως κατάλληλο σχόλιο ἡ κριτικὴ πού, τὸν χρόνον μακαρίτη Καρθαῖο, τὸν ἀναφέρει... κύριο!



ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΤΟ "ΠΙΚΚΟΛΟ ΤΕΑΤΡΟ" ΕΝΑ ΑΛΗΘΙΝΑ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

Ένα από τα πιο γόνιμα θεατρικά κινήματα έρχισε πριν 15 χρόνια στο Μιλάνο. Οι δημιουργοί του "Πίκκολο Τεάτρο" κατόρθωσαν να δώσουν μια νέα μορφή Λαϊκού θεάτρου, αλλά θεάτρου ποιότητας. Ο διευθυντής του Γραφείου Μελετών του Τζιτζι Λουνάρι μεταδίδει τις παρακάτω ενδιαφέρουσες πληροφορίες, από τις οποίες θα μπορούσαν να διδαχθούν πάρα πολλά οι Έλληνες αρμόδιοι.

Το "Πίκκολο Τεάτρο ντελλά Τσιτά ντι Μιλάνο", που ιδρύθηκε στα 1947 απ' τον Πάολο Γκράσι και τον Τζιόρτζιο Στρέλερ, αντιπροσωπεύει, στην πρόσφατη ιστορία του Ιταλικού Θεάτρου, κάτι πολύ πιο σημαντικό απ' αυτό που μπορεί να αντιπροσωπεύει οποιοδήποτε γερμανικό ή γαλλικό θέατρο στην θεατρική ιστορία του τόπου του. Και τούτο οφείλεται, όχι τόσο στο ύψηλο καλλιτεχνικό και τεχνικό επίπεδο των παραστάσεων του — που του χάρισε μέσα σε δεκαπέντε μόνο χρόνια παγκόσμια φήμη — όσο, πριν απ' όλα, στη βαθειά επαναστατική αλλαγή που πραγματοποίησε ή εμφάνισε κ' η δράση του, στο Ιταλικό θεατρικό κλίμα, στη συνείδηση του Ιταλικού κοινού, σ' αυτόν τον ίδιο τον προσδιορισμό της θέσης και των καθηκόντων του θεάτρου στην οργάνωση της κοινωνίας.

Για να γίνει τούτο καλύτερα αντιληπτό, θα πρέπει να αναφερθούμε στην κατάσταση που βρισκόταν το θέατρο κ' η Ιταλική πνευματική ζωή, στο τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Μια εποχή που ο Τζών Πρίσλεϋ μπορούσε να γράφει, κι όχι άδικαιολόγητα, πως "το Ιταλικό θέατρο δεν υπάρχει". Η Ιταλία έβγαине απ' την καταστροφή του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και την μακρόχρονη περίοδο του φασιστικού σκοταδισμού ξοφλημένη κι ανέτοιμη: ξοφλημένη εξ αιτίας της άρχουσας αστικής τάξης, που ήταν υπεύθυνη σε μεγάλο βαθμό για τη φασιστική εξαχρείωση, κι ανέτοιμη γιατί τα λαϊκά της στρώματα, που ο φασισμός τὰ είχε κρατήσει στην αμάθεια, έμποδίστηκαν να πάρουν μέρος στις πιο ζωντανές πνευματικές, καλλιτεχνικές και, φυσικά, κοινωνικές προσπάθειες, τις οποίες η Εύρωπη και η Αμερική είχαν επιχειρήσει κι ολοκληρώσει στο μεταξύ.

Το θέατρο ειδικά, βρισκόταν, τόσο απ' την άποψη της θεατρικής λογοτεχνίας όσο κι απ' την άποψη του οργανωτικού μηχανισμού, σε μια κατάσταση παρακμής και εξαχρείωσης, πράγμα που επέβαλε μια όσο το δυνατό βαθύτερη κι άμεση ανανewτική δράση.

Η θεατρική λογοτεχνία που, στη φασιστική περίοδο, (όπως και στην πριν από το φασισμό περίοδο του αστικού ξεπεσμού), βρέθηκε σε άδυναμία ν' ακολουθήσει το παράδειγμα ενός Γκόρκι, ενός Μπρέχτ, ενός Ο' Κέιζυ, συγγραφέων που έστρεφαν την προσοχή τους στα πιο επείγοντα υλικά και ήθικα προβλήματα της σύγχρονης κοινωνίας, περιορίστηκε σιγά-σιγά στην κωμωδία σαλονιού, είδος κενό, που τέλειωνε σκόπιμα μ' ένα "χάπι-έντ" ή ζητούσε κάποια λύση σε μια μορφή θεάτρου ιδεών με προβληματισμούς φιλοσοφικούς ή ψευτοφιλοσοφικούς, σε τελευταία ανάλυση, γεμάτο άοριστία κι άβεβαιότητα, όπως άποδεικνύει και το ίδιο το έργο του Πιραντέλλο με τις πιο αδύνατες πλευρές του.

Σ' ό,τι αφορά το σύστημα θεατρικής οργάνωσης, η Ιταλία διατήρησε σχεδόν αμετάβλητη την παλιά διάρθρωση του 19ου αιώνα, η ιδιωτική πρωτοβουλία στο πηδάλιο εξακολουθούσε να βλέπει το θέατρο σαν έμπορική δραστηριότητα, σε όλα όμοια με τις άλλες, που σκοπό έχουν το κέρδος. Ένα θέαμα ικανό να συγκεντρώσει το μεγαλύτερο αριθμό προσώπων που μπορούν να πληρώνουν το εισιτήριο, ήταν ή πιο επίμονη φιλοδοξία αυτής της συγκεχυμένης μορφής θεάτρου, μακριά από κάθε αισθητική, ήθικη ή διδακτική επιδίωξη. Σ' αυτό το γαστρονο-

μικό συμπόσιο, όπως τὸ χαρακτήρισε ο Μπρέχτ, έπαιρναν μέρος, φυσικά, μονάχα οι άστοι. Τα λαϊκά στρώματα χάρις στη δικαιολογημένη έλλειψη ενδιαφέροντος για ένα τέτοιο θέατρο, στη μακρόχρονη αποξένωση και στο άκριβο εισιτήριο, άπουσίαζαν όλοτελα απ' τὰ θεατρικά έδωλια.

Μέσα σ' αυτήν ακριβώς την ήλεκτρισμένη και γεμάτη ζέση ατμόσφαιρα της εποχής, ο Πάολο Γκράσι κι ο Τζιόρτζιο Στρέλερ, θεατρικοί κριτικοί στις δυο άριστερές έφημερίδες του Μιλάνου, "Αβάντι" και "Μιλάνο Σέρα", άρχισαν να επικρίνουν όλο και πιο συστηματικά και ριζοσπαστικά το ρεπερτόριο και τον τρόπο ζωής του Ιταλικού θεάτρου, αξιώνοντας απ' αυτό να εκπληρώσει τον ύψηλο προορισμό της ήθικης διαπαιδαγώγησης των πολιτών, να γίνει βήμα ιδεολογικό, να συμβάλει στην έξυψωση της κοινωνίας και, καταγγέλοντας σύγχρονα την άδυναμία της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, να εκπληρώσει αξία το χρέος του θεάτρου.

Σὰ συμπέρασμα της κριτικής αυτής, ο Γκράσι κι ο Στρέλερ υποστήριζαν την ανάγκη να πάψει το θέατρο ν' άποτελεί ψυχαγωγία μιάς μοναχά κοινωνικής τάξης και να ξαναγίνει, όπως στις εποχές της μεγάλης ακτινοβολίας του, παράγοντας μόρφωσης και διαπαιδαγώγησης όλάκερου του έθνους, θέατρο αληθινά λαϊκό.

Το πέραςμα από το θέατρο που άποτελούσε ψυχαγωγία μιάς μοναχά τάξης, σ' ένα θέατρο που θα φιλοδοξούσε να δοκιμάσει να γίνει μέσο μόρφωσης και διαπαιδαγώγησης όλάκερου του έθνους, επέβαλε μια ριζική άνατροπή στις υπάρχουσες σχέσεις, και πριν απ' όλα στις σχέσεις ανάμεσα στο θέατρο και την ιδιωτική πρωτοβουλία, ανάμεσα στο θέατρο και την κοινωνία. Γιατί αν ή ύπαρξη θεάτρου που προσφέρει μόνο ψυχαγωγία είναι προαιρετική, ή ύπαρξη θεάτρου που διαπαιδαγωγεί είναι αναγκαστική. Αν ή κοινωνία μπορεί ν' άδιαφορεί για το θέατρο που προσφέρει άπλη ψυχαγωγία ή φυγή, δεν μπορεί ν' άδιαφορήσει για ένα θέατρο — σχολείο. Τέλος, επειδή ο προϋπολογισμός ενός τέτοιου θεάτρου έχει — άναπόφευκτα ίσως — παθητικό, πάλι, ή κοινωνία πρέπει να επέμβει και να αντικαταστήσει την ιδιωτική πρωτοβουλία, που, στις πρώτες ένδειξεις έμπορικής ζήμιας, σπεύδει να εξαφανιστεί.

Όμως ή επέμβαση αυτή δεν πρέπει να έχει το χαρακτήρα βοήθειας για την ίσοσκέλιση του προϋπολογισμού μιάς μορφωτικής δραστηριότητας, που δημιουργεί προϊόντα για ζήτηση μικρότερη απ' την προσφορά. Αντίθετα, θα πρέπει να θεωρείται σαν κεφάλαιο παρόρμησης, σαν κέντρομα για μια θεατρική πολιτική ικανή να πλησιάσει όσο μπορεί πλατύτερο κοινό, και να προσφέρει σ' όλα τὰ βαλάντια ό,τι καλύτερο υπάρχει στον τομέα του θεάτρου. Μακήνες δεν υπάρχουν πιά, ή ιδιωτική πρωτοβουλία δεν άσχολείται με το θέατρο παρά μόνο με πνεύμα, λίγο ή πολύ, φτηνά έμπορικό.

Ο Πάολο Γκράσι ήταν αυτός που διατύπωσε για πρώτη φορά στην Ιταλία, την άποψη, πως το Θεάτρο είναι κοινωνική υπηρεσία. Και το "Πίκκολο Τεάτρο ντελλά Τσιτά ντι Μιλάνο", ήταν το πρώτο παράδειγμα Ιταλικού θεάτρου, θεμελιωμένου στις ιδέες, που με συντομία εκθέσαμε. Μια τόσο επαναστατική αντίληψη για τη θέση και το λειτουργημα του θεάτρου μέσα στην κοινωνία, ήταν φυσικό, να επηρεάσει όλόκληρη τη διάρθρωση και τη λειτουργία του "Πίκκολο Τεάτρο" σε βαθμό που να το διαφοροποιεί απ' τους υπόλοιπους θεατρικούς οργανισμούς της εποχής.

Το "Πίκκολο Τεάτρο", πριν απ' όλα, εμφανίστηκε μέσα σ' ένα σύστημα που γνώριζε μόνο τους παλιούς περιοδεύοντες θιάσους σαν το πρώτο θέατρο, με μόνιμη έδρα σε μια πόλη, σαν το πρώτο θέατρο που άσκοϋσε τη δραστηριότητα και την επίδρασή του, με τρόπο συνεχή, σ' ένα κοινό καλά καθορισμένο άκόμη κι από γεωγραφικής πλευράς. Ήταν το πρώτο θέατρο που επιχορηγήθηκε με δημόσιο χρήμα, για να φτάσει στο σκοπό για τον οποίο δημιουργήθηκε. Ακόμη και σήμερα που άπόχτησε νομική ύπόσταση αυτόνομος οργανισμός, το "Πίκκολο Τεάτρο" ένσχυεται οικονομικά απ' το Δήμο και τη Νομαρχία του Μιλάνου, απ' τὰ Ταμειυτήρια της Λομβαρδίας και την όρ-

γάνωση δημοσίων εκδηλώσεων του Μιλάνου, με επιχορηγήσεις ανάλογες προς το ενδιαφέρον που η δραστηριότητα του παρουσίαζε για τους διάφορους δημοσίους οργανισμούς.

Ήταν, τέλος, το πρώτο θέατρο που δεν περιορίστηκε μόνο στην οργάνωση ενός θιάσου. Δημιούργησε το "Καλλιτεχνικό" τμήμα του, ένα σύστημα πραγματικής επιχείρησης με προορισμό τον συντονισμό της δράσης του και τη συστηματική κ' επιστημονική αναζήτηση ενός μεγάλου κοινού, που θα 'πρεπε να γίνεται όλο και μεγαλύτερο κι αντιπροσωπευτικότερο.

Φυσικά όλα αυτά θα ήταν μάταια, αν το "Πίκκολο Τεάτρο" δεν ήταν σε θέση να πραγματοποιήσει στον καλλιτεχνικό τομέα και σ' επίπεδο ύψηλό, τους σκοπούς που είχε τάξει. Όμως εδώ δεν έχουμε τόσο την πρόθεση να μιλήσουμε για τις καλλιτεχνικές επιτυχίες του "Πίκκολο Τεάτρο", που οφείλονται, πριν απ' όλα στο σκηνοθέτη και συνδιευθυντή του Τζιόρτζιο Στρέλερ, όσο να δώσουμε με συντομία πληροφορίες για τη διάρθρωση και τα κύρια χαρακτηριστικά της οργάνωσής του, καθώς και για την δραστηριότητα που αναπτύσσει σ' αυτό τον τομέα. Στην ιστορία του θεάτρου, δε λείπουν τα καλλιτεχνικά ή κοινωνικο-καλλιτεχνικά προγράμματα που απέτυχαν, μερικά ή ολοκληρωτικά, γιατί έλειψε απ' την προσπάθεια για την πραγματοποίησή τους μια βιώσιμη και καλά υπολογισμένη οργανωτική διάρθρωση. Ας θυμηθούμε την περίπτωση του Έρβιν Πισκατόρ, του οποίου το θέατρο δε στηρίχτηκε σ' ένα οργανωτικό μηχανισμό κατάλληλο για το σκοπό που είχε τάξει. Έτσι ο Πισκατόρ, δοκίμασε μεγάλη αποτυχία στην προσπάθειά του να φέρει τις λαϊκές μάζες στο θέατρο. Η προπαγάνδα με τα συνηθισμένα μέσα, εφημερίδες κ.λ.π., έφερε τους συνηθισμένους καρπούς, και στο πολιτικό θέατρο του Πισκατόρ πήγαινε το συνηθισμένο άστικο κοινό, που μετέτρεψε σε θεατρικό κοσμικό γεγονός για τους ονόμι, αυτό άκριβώς που θα 'πρεπε ν' αποτελέσει σοβαρό και εμπνευσμένο πειραματισμό λαϊκού θεάτρου.

Το "Πίκκολο Τεάτρο", επιδιώκοντας να φέρει στο θέατρο, μέσα σε μια άστική κοινωνία, τις κοινωνικές τάξεις που το είχαν από καιρό εγκαταλείψει, βρέθηκε στην ανάγκη να καταφύγει σε μια προπαγανδιστική τεχνική, πολύ διαφορετική απ' την καθιερωμένη, που ήταν ίσως κατάλληλη να επηρεάζει μόνο το άστικό κοινό. Η προπαγάνδα κ' η στρατολογία του καινούριου κοινού αναπτύχθηκε στους πιο μακρινούς κοινωνικούς πυρήνες: στα σχολεία, στις λέσχες, στα εργοστάσια, στα Πανεπιστήμια. Οι αφίσες τοιχοκολλήθηκαν εκεί που συνήθως έκαναν την εμφάνισή τους μόνο οι αναγγελίες των ποδοσφαιρικών συναντήσεων. Η προπαγάνδα έγινε με εφημερίδες που το άστικό θέατρο περιφρονούσε. Όγδοντα στα εκατό του κοινού, που έρχεται σήμερα στο "Πίκκολο Τεάτρο", ανήκει στα λαϊκά στρώματα, που πριν δεν πήγαιναν στο θέατρο: μαθητές, κατώτεροι υπάλληλοι, εργάτες, φοιτητές. Πολλές ήταν οι ατίες που κράτησαν μακριά απ' το θέατρο αυτό το κοινό και γι' αυτό πολλές ήταν κ' οι μικρές επαναστάσεις ή καινοτομίες που πραγματοποίησε το "Πίκκολο Τεάτρο". Η προπαγάνδα που έγινε με καινούρια μέσα, έφερε στο θέατρο άτομα που δεν είχαν πάει ποτέ στο θέατρο: για τον απλούστατο λόγο ότι "δεν το ήξεραν" (π.χ. οι εργάτες). Οι τιμές που καθορίστηκαν με κριτήρια σύμφωνα προς τις επιδιώξεις του θεάτρου, ξανάφεραν αυτούς που οι ύψηλες τιμές του άστικού θεάτρου είχαν απομακρύνει (π.χ. δασκάλους, φοιτητές, καθηγητές). Η καθιέρωση ειδικών δρομολογίων λεωφορείων, για τη μεταφορά των θεατών μετά την παράσταση ξανάφεραν στο θέατρο όσους δεν μπορούσαν να παρακολουθούν τις παραστάσεις εξ αίτιας των μεγάλων αποστάσεων απ' το κέντρο της πόλεως. Η έναρξις των παραστάσεων νωρίτερα, (επτάμιση αντί εννιάμιση), διευκόλυνε όσους, όπως οι μαθητές, οι εργάτες, οι υπάλληλοι, ήταν υποχρεωμένοι να ξυπνούν πρώι.

Τέλος, ένα ρεπερτόριο ύψηλου καλλιτεχνικού και μορφωτικού επιπέδου, απαλλαγμένο απόλυτα απ' το άγονο βουλευσαρδικό θέατρο, που τόσο αρέσει στους άστους, οδήγησε πάλι στο θέατρο όσους ή ζετσιπωσιά του άστικού θεάτρου είχε απομακρύνει.

Τυπικά δείγματα της λαϊκής πολιτικής του "Πίκκολο Τεάτρο" είναι η σύνθεση του δραματολογίου του και το ξεχωριστό σύστημα τιμών. Σ' ό,τι αφορά το ρεπερτόριο, περιφέροντας την, αρκετά διαδεδομένη στην Ιταλία άποψη, πως λέγοντας λαϊκό θέατρο πρέπει να εννοούμε το παραφουσκωμένο μελό-δραμα του 19ου αιώνα και πάνω-κάτω το "χυδαίο θέατρο", το "Πίκκολο Τεάτρο" στρέφει την προσοχή του στο πιο αξιόλογα έργα της θεατρικής λογοτεχνίας όλων των εποχών κι όλων των χωρών.

Τα έργα που ανεβάζει το "Πίκκολο Τεάτρο" διαλέγονται κατά τη διάκριση διαφόρων "συζήτησεων" που καταλήγουν να είναι πραγματική κριτική έρευνα γύρω από προσοπελημένες και ρεύματα στην ιστορία του θεάτρου. Είναι γνωστή π.χ. η "συζήτηση" για τον Γκολντόνι που άρχισε στο μακρινό 1945 με την κωμωδία με μάσκες "Υπηρέτης δύο αφεντάδων" κ' έκλεισε ύστερα από δέκα χρόνια, αν έκλεισε, με τη μεγάλη ιστορική και κοινωνική σύνθεση "Η τριλογία του παραθερισμού". Το ίδιο γνωστή είναι και η "συζήτηση" για τον Μπρέχτ που άρχισε εδώ και πέντε χρόνια με την εξαιρετιστική "Όπερα της δεκάρας", συνεχίστηκε μετά δυο χρόνια με το ώριμο επικό έργο "Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν", και φώτισε ύστερα την προσπάθεια για ξεπέρασμα του επίκου θεάτρου με τον "Σβέικ στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο". Άλλες "συζητήσεις" αφιερώθηκαν στη σύγχρονη ιταλική λογοτεχνία, στη ρεαλιστική δραματολογία του τέλους του περασμένου αιώνα, (σημαντική είναι σ' αυτόν τον τομέα η για μια φορά ακόμη, ανακάλυψη, του θεάτρου του Μπερτολάτσι), στο Σαίξπηρ κ.λ.π.

Όσο για τις τιμές, αναφέραμε πως καθορίστηκαν με βάση ορισμένα ειδικά κριτήρια θεατρικής πολιτικής. Συγκεκριμένα χάρη στο σύστημα συνδρομητών, ο θεατής πληρώνει για κάθε παράσταση του "Πίκκολο Τεάτρο" περίπου 400 λιρέτες, δηλαδή λιγότερο απ' το μισό του ποσού που θα πλήρωνε σ' ένα άστικό θέατρο για θέση, με τις ίδιες προϋποθέσεις ακουστικότητας και ορατότητας.

Όμως η λαϊκή πολιτική του "Πίκκολο Τεάτρο" δεν περιορίζεται στη σύνθεση του δραματολογίου και στο ειδικό σύστημα τιμών των εισιτηρίων.

Το ίδιο το γεγονός της επιχορήγησης και της ενθάρρυνσης του θεάτρου με δημόσιο χρήμα, κάνει το θεατή όχι πελάτη, μά συνεργάτη. Εκτός απ' τα καθαυτό θεάματα, το κοινό συμμετέχει σε δημόσιες συζητήσεις, που γίνονται σχεδόν καθημερινά στις διάφορες λέσχες, σε εργοστάσια, σε εκπαιδευτήρια, αφού τα μέλη τους παρακολουθήσουν τις παραστάσεις. Μ' αυτό τον τρόπο ο θεατής δίνει τη γνώμη του, προκαλείται να εκφράσει τις προτιμήσεις και τις απόψεις του, οδηγείται στην ενημέρωση, στην ιδιωτική και δημόσια συζήτηση. Μια δίμηνη έκδοση των αναζητή στο σπίτι του, φέροντάς του νέα για το "Πίκκολο Τεάτρο" και τη δράση του. Τα προγράμματα που μοιράζονται δωρεάν στο θέατρο, προσφέρουν στο θεατή τα απαραίτητα στοιχεία για να κατανοήσει κριτικά την παράσταση που παρακολουθεί, και να τοποθετήσει το έργο στην ιστορική του θέση. Οι δώδεκα χιλιάδες συνδρομητές, (ο αριθμός μεγαλώνει χρόνο με το χρόνο) αποτελούν το κοινό με το οποίο το "Πίκκολο Τεάτρο" διατηρεί σταθερές σχέσεις στενής συνεργασίας.

Οι σχέσεις ανάμεσα στο "Πίκκολο Τεάτρο" και το κοινό του, αποτελούν σίγουρα την πιο ενδιαφέρουσα πλευρά της οργανωτικής δραστηριότητας του θεάτρου της Βία Ρόβελλο. Αν θέλουμε όμως να έχουμε μια πλήρη εικόνα αυτής της οργάνωσης, που επιδιώκει να καλύψει πραγματικά όλους τους κλάδους της θεατρικής μόρφωσης και πράξης, είναι απαραίτητο να αναφέρουμε και τις άλλες πλευρές της. Τέσσερις σχολές—δραματική, σκηνοθεσία, μιμικής και ξιφασκίας—προετοιμάζουν κι ανανεώνουν τα καλλιτεχνικά στελέχη του Πίκκολο και μόνο στα περιορισμένα μέσα που διαθέτει, οφείλεται το ότι η δραστηριότης του δεν μπορεί να πάρει μεγαλύτερη έκταση. Ένα εργαστήριο σκηνογραφιών και ραπτικής έκτελει σκηνικά και κοστούμια για τις παραστάσεις του "Πίκκολο Τεάτρο" και για να ελαττώσει κάπως τα έξοδα ανεβάζματος εργάζεται και για τα άλλα θέατρα πρόζας ή επιθεώρησης.

Ένα Γραφείο μελετών ασχολείται, τέλος, με τις σχέσεις με τα άλλα θέατρα και θεατρικές οργανώσεις της Ιταλίας και του υπόλοιπου κόσμου, εξασφαλίζοντας έτσι τη συγκέντρωση υλικού και ειδησεογραφίας. Το ίδιο Γραφείο φροντίζει για την ανάγνωση ιταλικών και ξένων κειμένων και την ενημέρωση του αρχείου του "Πίκκολο Τεάτρο" με ό,τι καινούριο κ' ενδιαφέρον προσφέρουν τα διάφορα θέατρα. Τέλος, ειδικές συμβάσεις με εκδοτικούς οίκους επιτρέπουν την δημοσίευση των κειμένων που παίζονται στο "Πίκκολο Τεάτρο", των περιοδικών εκδόσεων και των καλλιτεχνικών απολογισμών της δραστηριότητας του Πίκκολο, του φωτογραφικού υλικού και των κριτικών που άφορουν τις πιο επιτυχημένες κ' ενδιαφέροντες παραστάσεις. Όμως όλα αυτά, όπως αναφέραμε, θα ήταν μάταια αν το "Πίκκολο Τεάτρο" δεν κατάφερε να συνδυάσει αυτή τη γόνιμη οργανωτική δραστηριότητα με μια καλλιτεχνική δουλειά ύψηλου επιπέδου.

Μετάφραση TAKH ΔΡΑΓΩΝΑ



ΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΝΑΖΗΤΕΙ ΤΟ ΝΕΟ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Το πρόβλημα είναι παγκόσμιο : 'Η έλλειψη ίκανών νέων δραματογράφων. 'Ο Ρενέ Βίντzen αντιμετώπιζει το θέμα από Γερμανική σκοπιά:

"Αν πέρα από το Ρήνο το μυθιστόρημα στέκεται αρκετά καλά στα πόδια του, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το Γερμανικό Θέατρο. Δεν βλέπει κανείς τί θα μπορούσε να παρουσιάσει η Γερμανία έξω από τα σύνορά της, έξω απ' όσα έχουν ήδη παρουσιάσει το "Μπερλίνερ 'Ανσάμπλ" και το Θέατρο "Βόχουμ". Μιλάμε φυσικά, για την καθαρή δραματική δημιουργία, το έργο αυτό καθ' εαυτό, απαλλαγμένο από τὰ ένορχηστρωμένα στολίσια που τού προσφέρει η σκηνοθεσία. Κ' ενώ η Γερμανία διαθέτει θέατρα συνόλου και ήθοιους που μπορούν χωρίς κίνδυνο να συναγωνιστούν τους ξένους συναδέλφους των, έχει απ' την άλλη μεριά μια φτώχεια χωρίς προηγούμενο στην ιστορία της Δραματογραφίας της. Από το 1945 το Γερμανικό Θέατρο αναζητά τους συγγραφείς του. Οι κριτικοί και οι θεατρώνες παραπονιούνται πως δεν τους στέλνουν χειρόγραφα με ποιότητα γραφής. Κατά κανόνα ξεπέφτουν σε καλύτερα έργα, γιατί δεν τολμούν ν' απορρίψουν και το πιο μέτριο έργο από φόβο μήπως τους ξεφύγει το άριστο έργο που τόσο λαχταρούν, και από καιρό προσμένουν.

Έδω και λίγα χρόνια, ο Διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου του Μόναχου, Kurt Horwitz, στέλνοντας στον Υπουργό της Βαυαρίας την παραίτησή του, την δικαιολογούσε, με δυο επιχειρήματα: υπάρχουν ελάχιστα καλά Γερμανικά έργα και όσοι ήθοιοι έχουν ταλέντο, έπειδή πληρώνονται άσχημα, εγκαταλείπουν το θέατρο για τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση ή το Ραδιόφωνο. Και δεν μπόρεσε να γίνει το θαύμα ούτε με τις επιχειρήσεις των 'Ομοσπονδιακών Κρατών και των εκδοτών, ούτε με το Βραβείο Χάουπτμαν, που απονέμεται από το 1952 και δώ, στο Βερολίνο, κάθε χρόνο. Από τὰ 274 έργα που υποβλήθηκαν στην Έπιτροπή του Βραβείου, ελάχιστα άξιζαν να ληφθούν υπ' όψιν ή να σταλούν στους θιασάρχες. Δέκα χρόνια πέρασαν και οι "νέοι" συγγραφείς παραμένουν οι ίδιοι: οι Wolfgang Altendorf, Claus Hubalck Hermann Rossmann, Stefan Barcava, Mattias Braun, Herbert Asmold, Gerd Oelschlegel, Karl Wittlinger, Wolfgang Hildesheimer, Leopold Ahlsen, Richard Hey. Στὰ έργα τους καταπιάνονται σχεδόν πάντα με το μοναδικό μεγάλο θέμα : τον πόλεμο και τις προεκτάσεις του, την αίχμαλωση, τις φυλετικές διακρίσεις, την σφαγή των Έβραίων, τον γυρισμό του αίχμαλωτου κλπ. Το γερμανικό θέατρο σέρνεται στο μαγανοπηγάδι του ξερόντας τις αδυναμίες του αλλά ανήμπορο ν' ανανεωθεί.

Η άποτυχία περίμενε και τον ίδιο τον Heinrich Böll. Για δώδεκα μήνες στά χείλια όλων των ανθρώπων του θεάτρου, ζωγραφιζόταν ή έλπίδα πως το θεατρικό έργο που ετοίμαζε ο διάσημος, σ' όλο τον κόσμο, νέος συγγραφέας θα 'φερνε την ανάσταση του Γερμανικού θεάτρου. Υπήρχαν όλες οι προϋποθέσεις : ο συγγραφέας, υποψήφιος για το βραβείο Νόμπελ της λογοτεχνίας, το Θέατρο, η Ντύσελντορφ, και ο σκηνοθέτης ο Karl Heinz Stroux, ένας από τους καλύτερους στη Γερμανία. Κι αντίς γι' ανάσταση ήρθε η καταστροφή, το φιάσκο. Το έργο του "Μια χούφτα Γής" δεν ήταν ούτε κωμωδία, ούτε σάτιρα, ούτε δράμα, κ' οι άρετές του ελάχιστες. Δανείζεται απ' όλες τις σύγχρονες τάσεις και τὰ λιγοστά προσωπικά του εύρηματα έχουν πολύ άμφιβολη κωμική αξία, και θὰ πήγαιναν πιο πολύ σε ρεπερτόριο ελαφρού θεάτρου και καμπαρέ. Το έργο ξετυλίγεται μερικώς αιώνες μετά την καταστροφή του πληντή της μας από τις άτομικές μπόμπες. Το νερό έχει κατακλύσει τη γή και μόνο κάτι βράχια ξεχωρίζουν δώ και κεϊ. "Όσοι έπιζήσανε προσπαθούν να οργανωθούν όπως όπως. Ζούν κάπως πρωτόγονα, αλλά τεχνικά είναι αρκετά προχωρημένοι. Τὰ τρόφιμα σπανίζουν. Άναλογούν μερικά γραμμάτια στο κάθε άτομο. Η γή είναι σύμβολο ζωής και ήδονης. Μια αυστηρή ιεραρχία χωρίζει τὰ άτομα. Η δικτατορία και ο πούριτανισμός κυριαρχούν. Στο άνελεστο αυτό καθεστώς βρίσκονται αντιμετώπιζα κάτι όντα γκριζωπά, που δεν παραλληλίζονται με συγκεκριμένες κατηγορίες ανθρώπων, και που έπαναστατούν

ή τουλάχιστον προσπαθούν ν' άμυνθούν. Χριστιανικές ιδέες, που άνατρέχουν στα πρώτα χρόνια του πολιτισμού, ξαναβγαίνουν στην επιφάνεια. Οι άνθρωποι άγαπιοούνται, είναι έτοιμοι να θυσιάσθουν ή ακούγονται κηρύγματα για μια ζωή γιομάτη άγάπη, χαρά και ξενοιασία.

Βατραχάνθρωποι φέρνουν στην επιφάνεια περίεργα αντικείμενα. Ένα ψυγείο με μπουκάλια γάλα, ένα δέκτη τηλεόρασης, και ρεκλάμες Νέον. Κάθε άνακάλυψη σχολιάζεται. Η συσκευή τηλεόρασης θα χρησίμευε είτε για την συντήρηση μικρών ζώων ή για την διατήρηση άποριμμάτων. Τὰ ψυγεία είναι χρηματοκιβώτια όπου οι πρόγονοι έβαζαν τις τροφές για να τις προφυλάσσουν από την άρπακτικότητα των γειτόνων. Και οι ρεκλάμες θα χρησιμοποιόντουσαν κάποτε για την εκπαίδευση. "Όλα αυτά παρουσιάζονται σαν παιχνίδια. Όστόσο ο Χάινριχ Μπέλλ, θὰ ήθελε να εκφράσει μέσ' απ' όλο αυτό το παιχνίδισμα, την άγωνία που θα πρέπει να κατέχει τον άνθρωπο μπρος στην μηχανοποίηση και την τεχνολογική συγκρότηση του κόσμου μας.

Φαίνεται όμως πως το Κοινό δεν τον ακολούθησε σ' αυτό το δρόμο. "Όσο για την Κριτική, είναι πάρα πολύ επιφυλακτική όταν δεν τον καταδικάζει. Θά μπορούσε άραγε να έξηγησει κανείς ψυχολογικά και κοινωνιολογικά την κρίση του Γερμανικού Θεάτρου; Θά έφτανε να επαναλάβει κανείς την άποψη του Προέδρου της Έπιτροπής για το Βραβείο Χάουπτμαν, ότι δηλαδή, ή θεατρική γενιά της έποχής μας "άναπαύεται" στο Στάλινγκραντ, ή την αντίληψη του νέου συγγραφέα Altendorf, ότι μια και μόνη παράσταση των έργων φτάνει για να μειώσει την αξία τους όπως ακριβώς συμβαίνει με το γραμματόσημο μόλις μπει επάνω ή σφραγίδα του Ταχυδρομείου;

Ο κριτικός Siegfried Melchinger, πιστεύει, ότι ή κατάσταση αυτή δεν είναι τίποτα άλλο παρὰ ή προέκταση μιās κρίσης που είναι πολύ πιο παλιά. Το 1932 ή Γερμανική σκηνή ήταν κιόλας άπομονωμένη από τη διεθνή λογοτεχνία. Εκείνη την έποχή ο Ζιραντού, είχε γράψει τον "Αμφιτρίωνα 38" ο Άντουιγ το "Χορό των Λωποδυτών" ο Λόρχα το "Ματωμένο Γάμο" ο Έλιοτ δούλευε το "Φόνο στη Μητρόπολη". "Όσο για τον Μπρέχτ και τον Ζικμίερ, χρειάστηκε να καταφύγουν στη μεταναστευση για να ξαναβρούν την επαφή τους με το πανανθρώπινο πνεύμα. Το 1945 οι μεγάλοι Γερμανοί δραματικοί συγγραφείς ή είχαν εξαφανιστεί, ή δεν μπόρεσαν να άναπροσαρμοστούν στην καινούρια πραγματικότητα. Δεν ξανάγραφαν πια έργα πρωτότυπα. Το συμπέρασμα που βγάζει ο Σίγκφριντ Μέλιγκκερ είναι πολύ άπαισιόδοξο: "Έξασκούμεθα στο μικρό βελήνεκές και περιμένουμε. Τί περιμένουμε; Τί άλλο από το ταλέντο".

Ένας άλλος κριτικός, ο Karl August Horst, άνακεφαλαιώνει την κατάσταση του Γερμανικού Θεάτρου σε πέντε σημεία :

1) Το έξπρεσιονιστικό δράμα, που άντλούσε την έπικαιρότητά του από την ανθρώπινη φύση, κατευθύνεται σήμερα στους κλειστούς όρίζοντες ενός άκατανίκητου μοιραίου τέλους (π.χ. τον άτομικό κίνδυνο). Σ' αυτή την τάση ο τόνος αίσιοδοξίας που μπορεί κανείς ν' άνακαλύψει μέσα σε μερικά έργα του Θόρντον Ουάιλντερ, του Μπρέχτ, του Μάξ Φρίς, ή του Ντύρερματ, είναι άγνωστος στη Γερμανία. 2) Τὰ ιστορικά θέματα δεν έχουν πια άπήχηση στη μάζα του Κοινού. 3) Οι δραματικές άντιθέσεις ένυπάρχουν μέσα σε ένα μόνο πρόσωπο, διχασμένο σε δυο άντιθετικές προσωπικότητες (Μπρέχτ "Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν"— Φρίς "Άδον Ζουάν"— Χάνς Χέννυ Γιάν "Τόμας Τσάτερτον"). 4) Η σπουδή στα "Μυστήρια" που με τον Κλωντέλ γνώρισε στη Γερμανία κάποια έπιτυχία, εύθες μετά τον πόλεμο, περιορίζεται τώρα στους έρασιουχικούς κύκλους μερικών πιστών. 5) Το μυστικιστικό δράμα όπως το καθιέρωσε ο Μπάρλαχ (1870—1930) δεν φτάνει πια ως την πλατεία.

Κ' έτσι ξαναγυρίζουμε στο ίδιο και άλλο πρόβλημα. Το Γερμανικό Θέατρο υπάρχει μόνο με τους κλασικούς του. Οι θιασάρχες βρίσκονται υποχρεωμένοι να περιορίσουν τη δραστηριότητά τους στα ξένα έργα. "Αν, από διάθεση για περιπέτεια, τολμήσουν ν' άνεβάσουν το έργο ενός καινούριου Γερμανού δραματικού συγγραφέα, θά είναι πολύ σπάνιο αν ή περιπέτεια αυτή δεν καταλήξει σε άποτυχία. Η εμφάνιση ενός καινούριου δραματικού συγγραφέα με ταλέντο ποτέ δεν άποζητήθηκε με τόσο ένταση. Η άποτυχία όμως του Heinrich Böll, δεν είναι, το δίχως άλλο, εκείνη που θά δώσει κουράγιο στους διστακτικούς, και όρεξη για καινούρια πειράματα.

Μετάφραση ΠΛΑΤΩΝΑ ΜΟΥΣΑΙΟΥ



ΘΕΙΑ ΛΟΓΙΑ, ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΝΤΕ ΒΑΛΙΕ ΙΝΚΛΑΝ ΚΑΤΑΚΤΑ ΤΗ ΜΑΔΡΙΤΗ

Η φετεινή τύχη του έργου "Θεία Λόγια" του Ραμόν ντε Βάλλιε Ινκλάν, δείχνει γι' άλλη μια φορά, πόσο άσπάρτητοι είναι οι παράγοντες που συνεργούν σε μια θεατρική επιτυχία. Τά "Θεία Λόγια", γραμμένα πριν από σαράντα χρόνια, άνεβαστηκαν παλιότερα και γνώρισαν παταγώδη αποτυχία. "Άραγε φέτος, άρесе ή παράστασή έπειδή τó κείμενο διασκευάστηκε από τόν Γκονθάλδο Τορρέντε Μπαλλιεστέρ; "Άρесе έπειδή άνεβάστηκαν με άνώτερη, πραγματικά, καλλιτεχνική πνοή από τόν γνωστό σκηνοθέτη Χοσέ Ταμάγιο, πού σήμεως τή λαμπρότερη επιτυχία τής σκηνοθετικής του σταδιοδρομίας; "Άλλαξαν τόσο οι απαιτήσεις και τó γούστο του κοινού, πού γέμισε επί τέσσαρες μήνες τó "Μπέλλιας "Άρτες" κ' εξακολουθεί να χειροκροτεί τώρα στη Βαρκελώνη ένα έργο ιδιότυπα τολμηρό, σκληρό, σαρκαστικό, πρωτοποριακό ακόμα και σήμερα, τού πύδ πρoικισμένου ποιητή από τή γενιά τού 98, πού δόξασε τήν "Ισπανία με τίς μορφές τού Ούναμουν, τού Μπενάβεντε, τού "Ορτέγα ν' Γκασσέτ, τού Ματσάδο και τóσων άλλων;

Ο Ραμόν ντε Βάλλιε Ινκλάν (1866—1936) ó ιδιόρρυθμος και μεγαλοφυής ποιητής, πεζογράφος και θεατρικός συγγραφέας, διακρίνεται για μία βαθύτατη αίσθηση τού ανθρώπινου πόνου. Ύψώνει σε τέτοια ποιητική έξαρση κάθε θεατρική του δημιουργία, πού μās προκαλεί έκπληξη συγκίνηση και θαυμασμό, αλλά πολύ συχνά και μās ένοχλεί. Ειδικά στό θέατρο, ó Ραμόν ντε Βάλλιε Ινκλάν παρουσιάζει τήν ανθρώπινη δυστυχία με ένα τρόπο τόσο πρωτότυπο κι άνεπανάληπτο, πού ξεπερνάει σε τόλμη και δραματικότητα και τά πιό σύγχρονα έργα. Όμως στό σαρκασμό του, όπου τó κλάμμα διαδέχεται συχνά τó γέλιο, ó ποιητής οδηγεί τούς αισθησιακούς του ήρωες στό πιό άπίθανα όρια, σ' ένα θαυμαστό παιγνίδι μιάς ύψηλης τέχνης πού παρουσιάζει τά δημιουργήματα τής φαντασίας του άπογυμνωμένα από κάθε συμβατικότητα. Καίγονται σά λαμπάδες στη φλόγα τους για νά καταλυθούν μέσα στό ίδιο τους τó πάθος. Άλλοτε πάλι ξαφνιάζουν και φέρνουν ρίγος τά άπίθανα, τά γεμάτα σαρκασμό προσωπεία ενός τρομακτικού και ύπερφυσιικού κουκλοθέατρου, πού ó δημιουργός τους με τά νήματα τής έμπνευσής του τά κινεί μέσα σε μιάν άτμόσφαιρα παράξενα ύποβλητική, γεμάτη από φώς κι από χρώματα, μέσα στό ίδιο τó πανηγύρι τής ζωής. Και είναι όλα τούτα τά πρόσωπα, πιθανά ή άπίθανα, τσιγγάνοι, ζητιάνοι, πλανόδιοι τραγουδιστές, μάγοι γητευτάδες, κι άγύρτες, ληστές, χωροφύλακες, ιππότες και μεγαλουσιάνοι, εργάτες τής γής και ιερωμένοι, θεοφοβούμενοι πού παλεύουν με τούς πειρασμούς και γυναίκες πού παραδίδονται στην άπόλαυση τού έρωτα και στόν έρωτα τού κέρδους.

Ο Βάλλιε Ινκλάν, ó δαιμονιακός αυτός συγγραφέας, ó δημιουργός μιάς γλώσσας τόσο ζωντανής και πλούσιας, τόσο ύποβλητικής, όσο θά τó έπιθυμούσε ή άχαλίνωτη ποιητική του φαντασία, είναι παράλληλα κ' ένας από τούς πιό μεγαλοφυείς δραματογράφους. Προηγήθηκε τού Μπρέχτ, με τόν όποιό παρουσιάζει άρκετά κοινά σημεία· κι όμως τά έργα του δέν παίζονται συχνά στην σκηνή, γιατί θεωρήθηκαν άνυπέρβλητες οι τεχνικές και οι έρμηγνευτικές δυσκολίες πού παρουσιάζουν. Τά "Θεία Λόγια", ή τραγική κωμωδία τού χωριού, όπως ό ποιητής χαρακτηρίζει τó έργο του, είναι ένα σαρκαστικό δράμα πού εκφράζει όλη τήν άγωνία τού Ισπανικού πάθους, όπως τó παράστησε ó Γκόγια στό τελευταίο του έφιαλτικό έργο, και όπου τó άγχωδες "λάιτ μοτιβ" τής δυστυχίας και τής κακομοιριάς κυριαρχεί παντού. Παθητικά άνδρείκελα, άνυπεράσπιστα τά όντα τού ποιητή ύποκύπτουν στην έπιταγή τών ένστικτων: "Έρωτας, μίσση, ζήλεια, πείνα, άυτοσυντήρηση.

Ο παπάς τού Σάν Κλεμέντε, ó Πέδρο Γκάιλο είναι παντρεμένος με τή Μαρί Γκάιλα, μία γυναίκα πού δέν μπορεί ν' άντισταθεί στόν πειρασμό. Κόρη τους είναι ή Σιμονίνα, άδύνατο

και πλαδαρό πλάσμα. Τού Πέδρο Γκάιλο άδερφή είναι ή Χούανα λά Ρείνα (βασίλισσα), μία ξαδιάντροπη, άναμαλλiάρα, τρισάθλια γυναίκα πού ή άρρώστια τής τρώει τά σπλάχνα και πού άπ' τήν πρώτη κιόλας πράξη σωριάζεται νεκρή.

Η Βασίλισσα αυτή τού πόνου, κερδίζει τó ψωμί της σέρνοντας σ' ένα καρρέτο με τά ίδια της τά χέρια, ένα ήλιθιο, παραμορφωμένο παιδί, τόν καρπό τής άμαρτίας της. Τό έπιδεικνύει στό πανηγύρια και δέχεται ταπεινά τήν έλεημοσύνη τών γλεντοκόπων. Με τó θάνατο τής Βασίλισσας τó καρρέτο με τó ήλιθιο παιδί λογαριάζεται για σπουδαία κληρονομιά και πηγή σεβαστού εισοδήματος από τούς συγγενείς: Τόν άδελφό τής νεκρής, τόν Πέδρο Γκάιλο και τήν οικογένειά του, κι από τήν άλλη άδελφή τού παπά, τή ζητιάνα θειά Τάτουλα. Γίνεται συμβούλιο και ό δήμαρχος άποφασίζει: Τό καρρέτο με τó πολύτιμο φορτίο θά τó μοιραστούν για νά τó σερβιανούν στό πανηγύριο και νά άπολαμβάνουν τά κέρδη του, τρεις μέρες τής βδομάδας ό παπάς, και τρεις ή θειά Τάτουλα. Τίς Κυριακές μία ό ένας, μία ό άλλος άπ' τούς κληρονόμους. Η Μαρί Γκάιλα, ή γυναίκα τού παπά, παίρνει τó καρρέτο και γυρίζει στό πανηγύριο γλεντάει με τήν ψυχή της. Πίνει στίς ταβέρνες, χορεύει στίς πλατείες, πλαγιάζει με τόν κάθε ταχυδακτυλουργό κι άγύρτη, άρκει νά ναι καλοφτιαγμένος και κουβαρντάς, και μαζεύει χρήματα. Ο παπάς μένει με τήν κόρη του, τή Σιμονίνα, κι άκούει τά κουτσομπολιά για τή γυναίκα του κι ακόμα πώς άλλο δέν τού μένει παρά νά σκοτώσει τήν άπιστη πού τότε ρεζίλευε. Ο παπάς τρομάζει με τούτον τόν καινούριο πειρασμό τής έκδίκησης. Πίνει, μεθάει. Ένα από τά πολλά βράδια πού λείπει ή γυναίκα του, θέλει μέσα στό μεθύσι του νά τήν έκδικηθεί πλαγιάζοντας με αυτό τó πλαδαρό πλάσμα, τήν κόρη του. Όστόσο δέν τó καταφέρνει γιατί πέφτει στόν ύπνο από τó πολύ πιότο. Η γυναίκα του, σ' ένα γλάντι στην ταβέρνα, άφήνει νά ποτίσουν με κρασί τó ήλιθιο πλάσμα τού καρρέτου, ενώ εκείνη ξεφαντώνει μ' έναν άντρα στίς καλαμιές. Τό ήλιθιο παιδί πεθαίνει. Και οι χωριάτες τά χαράματα βρίσκουν τήν άμαρτωλή με τόν φίλο της μέσα στίς καλαμιές. Ο άντρας κατάφερε νά τó σκάσει. Κυνηγούν τή γυναίκα, τήν πετροβολούν, τά παλληκάρια θέλουν νά τή χαρούν, έρεθισμένα από τó θέαμα πού παρουσιάζει ή ύμορφη Μαρί Γκάιλα: Τά ρούχα της είναι κουρελιασμένα, τά μαλλιά της λυτά κι αυτή προσπαθεί τά τούς εσφύρι, ενώ τούς πετροβολάει για ν' άμυνθεί. Τέλος, τήν πιάνουν, πολεμούν νά τής βγάλουν και τά λίγα κουρέλια πού σκεπάζουν τή γύμνια της, θέλουν νά τή βάλλουν πρώτα νά τούς χορέψει γυμνή, δέν τó καταφέρνουν, τή φορτώνουν σ' ένα κάρρο και τήν πάνε τού παπά. Ο Πέδρο Γκάιλο τά χάνει καθώς τή βλέπει μισόγυμνη στην πλατεία, μπροστά στην εκκλησία κι όλο τó χωριό νά τήν ακολουθεί, άπειληκτικό, σά χορός άρχαίος τραγούδιος πού περιμένει τήν κατάδικη.

Στήν άμνηχανία του ό Πέδρο Γκάιλο τρέχει, άνεβαίνει στό καμπαναριό, πιάνει τó σκοινί τής καμπάνας κι άρχίζει νά χτυπάει σάν τρελός. Έστερα δίνει μία και γκρεμίζεται από τó καμπαναριό. Καναδυό από τούς χωριάτες λένε: Με τούτο τó πέσιμο θά πέσαν και τά κέρατα τού δόν Πέδρο... Όμως ό παπάς σε λίγο άνασκηκώνεται. Στέκεται άλλος. Βλέπει ένα γύρω τó συναγμένο πλήθος, γυρίζει, κοιτάζει τή γυναίκα του, γονατίζει μπροστά του. Τήν άνασκηώνει. Στρέφει πάλι στη σόναξη και λέει λατινικά: "Ο άναμάρτητος πρώτος τόν λίθον βαλλέτω". Και πιάνοντας μπράτσο τή γυναίκα του μπαίνει στην εκκλησία, χωρίς κανέναν χριστιανό νά ύψώσει φωνή διαμαρτυρίας. Άντίθετα, ένας ένας άρχίζουν νά φεύγουν. Τραβούν για τίς δουλειές τους, για τά χωράφια τους, με σκυφτό τó κεφάλι. Συλλογίζονται τά λόγια πού άκουσαν, τά λόγια πού πίστεψαν δίχως νά τά καταλάβουν.

Τό έργο "χωρίζεται" σε τρεις ήμέρες. Είναι πολυπρόσωπο, έχει χορούς, τραγούδια, ξεφάντωμα. Οι πιό πολλές σκηνές του είναι στό ύπαιθρο, σ' έναν περιβάλλον έντονης δράσης και μαγείας. Πότε νύχτα με τόν ουρανό φορτωμένο από άστρα, πότε χαράματα νά χύνεται στη σκηνή όλο τó αίμα και τó φώς τού ήλιου πού σκορπίζει τó δέος και τήν φρίκη, αλλά πολλές φορές άγάπη και τρυφερότητα για νά καταλήξει στην κάθαρση, τήν πανανθρώπινη, με τά "Θεία Λόγια" πού ό κοσμάκης δέν τά κατάλαβε αλλά τά πίστεψε άπαράλλαχτα όπως θά πίστευε σ' ένα θαύμα.

ΙΟΥΛΙΑ ΙΑΤΡΙΔΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το "Θέατρο" δημοσιεύει σε κάθε τεύχος έναν, όσο το δυνατόν πληρέστερο, βιβλιογραφικό κατάλογο των τελευταίων αγγλικών, γαλλικών, ιταλικών και αμερικανικών εκδόσεων, που αναφέρονται στο Θέατρο, τη Μουσική, το Χορό, τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση.

ΑΓΓΛΙΑ

Μάγκουν - Πάουπ: "Η Αύλαία σηκώνεται". Έκδ. Νέλσον, σελ. 348, 24,5 εκ., 25 σελλ.
Μιά Ιστορία του Θεάτρου από τη γέννησή του ως τα σήμερα, γραμμένη σε μορφή εκλαϊκευμένη για τους νέους, με ενδιαφέρουσα οικονομική ανάλυση.

"Θεατρικά έργα της Χρονιάς 1960". Τόμος 22ος. "Επιμέλεια Ζ. Τριούν, έκδ. "Ελεκ Μπουκς, σελ. 452, 19 εκ., 18 σελλ.

"Επιλογή από έργα της χρονιάς που τα διακρίνει αξιόλογη θεατρική τεχνική, χωρίς άλλα ιδιαίτερα προσόντα. Περιλαμβάνει τα έργα: "Ιχνος Αποδείξεως" του Ρ. Σ. Σέρριφ, "Γυμνό Νησί" του Ρόσσελ Μπράντον, "Εφέτος, του Χρόνου" του Τζακ Ρόντερ και "Το νού σου Ναύτη" των Φίλιπ Κίνγκ και Φάλλκλαντ Κάρο.

"Η Έγχεση έκδοση του Θεατρικού Κόσμου (Λονδίνου). Έπιμέλεια Φράνσις Στίβενς. Έκδοση Μπάρι και Ρόκλιφ. Νο 12 από 1.6.60 έως 31.5.61. Σελ. 176, 25,5 εκ., 27,50 σελλ.

Εκονογραφημένη επιθεώρηση των έργων που ανέβησαν στο Γουέστ "Εντ, με στοιχεία για τα έργα, τους ηθοποιούς, την διάρκεια των παραστάσεων, φωτογραφίες από τις παραστάσεις, ευρετήριο κλπ.

"Άλλιγκτον, Α. Φ.: "Δράμα και Έκπαίδευση". Έκδοση Μπλάκγουελ, "Όξφορντ, σελ. 112, 20,5 εκ., 9,5 σελλ.

"Η μελέτη του Δράματος στα σχολεία δεν προτείνεται σαν μέσο για την δημιουργία νέων ηθοποιών. Τα μαθήματα υποκριτικής αποβλέπουν στην τόνωση της φαντασίας των παιδιών, στην ενίσχυση του αυτοέλεγχου και της αυτοπεριοχής και ακόμη στην προβολή και αξιοποίηση της ομαδικής προσπάθειας. Ο συγγραφέας παρουσιάζει τις παρατηρήσεις του με πιστευτικότητα και δίνει τις γενικές γραμμές ενός πλήρους προγράμματος δραματικής εκπαίδευσης.

Γιούρ, Πήτερ: "Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Τα προβληματιζόμενα έργα του". Έκδ. Λόνγκμανς, σελ. 60, 21,5 εκ., 2,6 σελλ.

Στόν ακαθόριστο προσδιορισμό "Προβληματιζόμενα έργα" υπάγονται συνήθως: "Όλα είναι καλά όταν τελειώνουν καλά", "Μέτρο για Μέτρο" και "Τρωίλος και Χρυσίδα". Ο συγγραφέας προσθέτει το "Τίμων ο Αθηναίος" και αναλύει τα ήθικα προβλήματα και τις λύσεις που δίνονται, παραθέτοντας και τις αντίθετες απόψεις των ειδικών. Προσθέτει και βιβλιογραφία των βασικών συγχρόνων μελετών για κάθε έργο.

Γουέσκερ, Άρνολντ: "Η Κουζίνα". Έκδ. Κέιπ. Σελ. 80, 20,5 εκ., 12,6 σελλ.

Το τελευταίο θεατρικό έργο του Γουέσκερ που ξετυλίγεται στην κουζίνα ενός εστιατορίου στις ώρες της μεγάλης κίνησης, και δείχνει τις αντιδράσεις του προσωπικού και την υπερένταση της δουλειάς. Κάποια άμυδρη συμβολική ιδέα πλανιέται πίσω από το έργο, σαν να αντιπροσωπεύει αυτή η κουζίνα τον σύγχρονο κόσμο.

Μπόας, Γκάι: "Ο Σαίξπηρ και ο Νέος Ηθοποιός". 2η Έκδοση Μπάρου και Ρόκλιφ, σελ. 152, εικονογρ., 22 εκ., 21 σελλ.

"Ο συγγραφέας αναλύει διεξοδικά πώς ανέβασε 15 έργα του Σαίξπηρ στις παραστάσεις της Σχολής Σλόαν του Λονδίνου και βοηθάει τους νέους στο σοβαρό ανέβασμα των έργων.

Μάκαραντλ, Ντόροθυ: "Σαίξπηρ, ο άνδρας και το παιδί". Έκδ. Φόμπερ, σελ. 260, 20,5 εκ., 18 σελλ.

Εισαγωγική μελέτη για τη ζωή και το έργο του Σαίξπηρ, γραμμένη για νέους ή για τους μη ειδικούς που μόλις αρχίζουν σοβαρή μελέτη των θεατρικών του έργων. Σκοπός της συγγραφής είναι να κινήσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Τα σφάλματα της στα θεατρικά έργα είναι ερμηνευτικά μέλλον παρά κριτικά. Κατορθώνει ωστόσο να τοποθετήσει το κάθε

έργο στο σωστό συναισθηματικό και ιστορικό του πλαίσιο. Είκοσι και ευρετήριο.

Μόργκαν, Μάρτζορ Μ.: "Ένα δράμα πολιτικού". Μελέτη των έργων του Χάρλεϋ Γκράνβιλ Μπάρκερ. Έκδ. Σίντνικ και Τζάκσον, σελ. 350, 22,5 εκ., 30 σελλ.

Μιά πλήρης μελέτη του έργου του εξαιρετικά ενδιαφέροντος αλλά υποτιμημένου δραματουργού Μπάρκερ. Ο Μπάρκερ είναι γνωστός σαν σκηνοθέτης και κριτικός του Σαίξπηρ. Το βιβλίο ελπίζεται ότι θα κινήσει το ενδιαφέρον του κοινού για το αξιόλογο δραματικό έργο του Μπάρκερ.

Πέρσυ, Κόρυ: "Η τέχνη των ερασιτεχνών του Θεάτρου". Έκδοση Μιούζουμ Πρές, σελ. 160, 22,5 εκ., 15 σελλ.

Εύχρηστος και απλός οδηγός για ερασιτεχνικούς θιάσους. Όποιοι τούν θέατρω, εκλογής έργων, καθήκοντα σκηνοθέτου, ήθοποια, φροντιστήριο, σκηνογραφία, μακιγιάζ, κοστούμια, φωτισμός, τίποτα δεν παραλείπει ο συγγραφέας, ούτε καν την συμπεριφορά προς το κοινό. Εικονογράφηση και ευρετήριο.

Ρίτζ, Μ. Μ.: "Η πτώση του Βασιλικού Μεγαλείου". Έκδ. "Εντουαρντ Άρνολντ, σελ. 360 22,5 εκ., 35 σελλ.

Μελέτη των ιστορικών έργων του Σαίξπηρ από τη σκοπιά της προσωπικής αντίληψης του Σαίξπηρ για τον ιδεώδη άρχοντα. Σοβαρή μελέτη πάνω στις πολιτικές σκέψεις του Σαίξπηρ και τις αντιλήψεις του για τα καθήκοντα Βασιλέως και υπηκόων. Έργο εξαιρετικής σπουδαιότητας για τους μελετητές του Σαίξπηρ.

Ρόλφ, Σ. Χ.: "Έχει σημασία ή πορνογραφία". Έκδοση Ρούτλετζ, σελ. 120, 22,5 εκ., 18 σελλ.

Συλλογή δοκιμών, γραμμένων από επτά αυθεντικές που αντιμετώπιζούν το θέμα από διαφορετική σκοπιά, δίνει την εντύπωση Σωκρατικού διάλογου. Αποκαλύπτει πόσο σύνθετο είναι το πρόβλημα και πόση σύγχυση επικρατεί στη σκέψη μας γι' αυτό. Δυσά από τους δοκιμογράφους ο δρ. Ντάνελντ Σάπερ και ο μοναχός Ντένις Ρούτλετζ εξετάζουν την επίδραση της πορνογραφίας πάνω στον άνθρωπο που είναι "κατ' εικόνα και ομοίωσιν" του Θεού. Οι υπόλοιποι είναι πολύ πιο προσγειωμένοι. Ο Λόρδος Μπρίκερ εξετάζει την πορνογραφία από νομική πλευρά και ο Σερ Χέρμπερτ Ρήντ από την αισθητική. Το πιο ενδιαφέρον δοκίμιο είναι του Τζέφρεϋ Γκόρρε που επισημαίνει τις βασικές διαφορές στη στάση απέναντι στην πορνογραφία, που φέρνουν οι ιστορικές, κοινωνικές ή θρησκευτικές συμβάσεις. Το συμπόσιο δεν καταλήγει σε ξεκαθαρισμένα συμπεράσματα, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι η εξέταση του προβλήματος δεν είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα.

Σίσσον, Κ. Ζ.: "Καινούριες μελέτες για τον Σαίξπηρ". Ανατύπωση Ντάουσον του Πάολ Μόλ. 2 τόμοι. Τόμος Ι Εισαγωγή. Κομωδίες. Ποιήματα. Τόμος 2. Οι Τραγωδίες και οι Τραγωδίες. Σελ. 308, Εικονογρ., 18,5 εκ., 50 σελλ.

Ο Καθηγητής Σίσσον προσπαθεί να εξηγήσει πολλά σκοτεινά νοήματα στα κείμενα του Σαίξπηρ, προσπαθώντας να αναπαράγει το Έλυσσβετιανό κείμενο πάνω στο οποίο στηρίχθηκε το τυπογραφημένο και να ανακαλύψει τα λάθη που θα μπορούσαν να είχαν γίνει κλπ. Τα συμπεράσματα που βγάζει έχουν πολύ ενδιαφέρον.

Τίλλαντ, Ε. Μ.: "Τα Ιστορικά Έργα του Σαίξπηρ". Ανατύπωση. Έκδ. Πένγκουιν Μπουκς, σελ. 344, 20 εκ., 8,6 σελλ.

Πρωτοβγήκε είκοσι χρόνια πριν. Στο πρώτο μέρος, αναλύει την άποψη των Έλυσσβετιανών για την Άγγλική και την Παγκόσμια Ιστορία και την Βασιλεία, σε σχέση με την θρησκευτική τους σκέψη. Στο δεύτερο μέρος μελετά ένα προς ένα τα ιστορικά έργα του Σαίξπηρ, μέσα από το πρίσμα του πρώτου μέρους.

Φόρντ, Μόρις: "Οδηγός Άγγλικής Φιλο-

λογίας. Τόμος 2-Ο Αιών του Σαίξπηρ". Έκδ. Κάσσελ, σελ. 480, 21 εκ., 18 σελλ.

Έπανεκδόσεις του κειμένου του 1955 εκδόσεως Πένγκουιν, με μοναδική αλλαγή τη βιβλιογραφική ενημέρωση. Το βιβλίο στηρίζεται στη νεότερη κριτική για τη μελέτη του Σαίξπηρικού έργου και των διαφόρων φάσεων της δραματικής του εξέλιξης, και εξετάζει πρόσωπα και πράγματα της εποχής.

"Ο νέος Σαίξπηρ". Διάφοροι συγγραφείς. Μελέτες του Στράτφορντ Άπον Αϊθρον άρ. 3. Έκδ. "Εντουαρντ Άρνολντ, σελ. 252, 22,5 εκ., 25 σελλ.

Τρίτος τόμος Σαίξπηρικών Μελετών, στο ίδιο ύψος επίπεδο με τους δύο προηγούμενους. Ο καθένας από τους δέκα μελετητές που συνεργάζονται χειρίζεται το θέμα του με γνώση, ανεξαρτησία και εύθυμότητα. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι τα άρθρα για τον "Ρωμαιο και Ιουλιέτα" και τις "Ερμιές Κωμωδίες. Περιλαμβάνονται επίσης άρθρα για το επάγγελμα του θεατρικού συγγραφέα στον καιρό του Σαίξπηρ, μία μελέτη για την θεατρική του συγγένεια με τον Γκρήν, λεπτομερείς κριτικές αναλύσεις των έργων "Η κωμωδία των Σφαλισμάτων", "Ερρίκος Δ'" και "Ερρίκος Στ'", μία άλλη μελέτη για την χρησιμοποίηση της ρητορικής στον "Ριχάρδο Β'", άρθρο για την σκηνοθεσία στο "Όνειρο Θερνίης νύχτας" και τέλος μελέτη της υποκριτικής διαφόρων ηθοποιών που υποδύθηκαν τον Σάυλαν.

Φράϋ, Κρίστοφερ: "Κερτμάντλ". Έκδ. "Όξφορντ Γιουνίβερσιτυ Πρές, Σελ. 110, 19 εκ., 10,6 σελλ.

Το τελευταίο θεατρικό έργο του Φράϋ για τον Βασιλιά Έρρίκο ΙΙ παρουσιάζει βασιική αλλαγή στο στυλ του συγγραφέα. Οι στίχοι του είναι περισσότερο υποταγμένοι στις ανάγκες της πλοκής και των χαρακτήρων. Δεν περιορίζεται στο επείσοδιο Μπέικτ, αλλά δίνει μία πανοραμική άποψη της βασιλείας του Έρρίκου, και έχει ιδιαίτερες σκηνοθετικές αξιώσεις για την κατανόησή του.

ΓΑΛΛΙΑ

Ζιραντό, Ζάν-Πιέρ: "Ένας πρίγκιπας". Έκδ. "Τάμπελ Ρόντ", σελ. 176, σχήμα 12X19 εκ., 8,50 φράγκα.

Έργο σε τρεις πράξεις. Μία έντυπωσιακή εικόνα της αλαζονείας που φωλιάζει στους κόλπους της εξουσίας. Ένας βασιλιάς θεωρεί μισητό, άνοστο, καταδικασμένο κάθε τι που στέκεται εμπόδιο στο δρόμο του. Ο Πρίγκιπας, γιός του, δοκιμάζει τις συνέπειες.

Κλό, Ρενέ-Ζάν: "Η Αποκάλυψη". Έκδ. Γκαλιμάρ στη σειρά "Ο μανδύας του Άρλεκίνου", σελ. 240, 12X19, 9,50 φράγκα.

Σ' ένα αναμορφωτικό κέντρο, που διευθύνεται από μοναχούς, η νεαρή τρόφιμος Μόνικα ισχυρίζεται πως είδε την Παρθένο. Η προϊσταμένη μοναχή φοβάται πως πρόκειται για απάτη που μπορεί να καταλήξει σε γελοιοποίηση του Ιδρύματος και αποφασίζει να εξαφανίσει την πιθανή αλτία του δράματος της νεαρής τρόφιμου κλεινοντας την φεγγίτη απ' όπου έμπαινε το φως και δημιουργούσε αντανάκλαση στους τοίχους. Η Μόνικα μένοντας μόνη στον κοιτώνα και βλέποντας τον φεγγίτη κλειστό και τον απέναντι τοίχο άδειο αυτοκτονεί από απελπισία. Σκάνδαλο στον Τύπο και άνοχησεις που αποκαλύπτουν στην προϊσταμένη μοναχή την ψυχική κατάσταση των άμοιρων κοριτσιών. Σιγά-σιγά ή άηδία κ' η περιφρόνηση, που νιώθει παραχωρούν τη θέση τους στον οίκτο και στην κατανόηση. Στο τέλος φθάνει να ζηλεύει τη θερμή φύση τους που τις κάνει λικανές τόσο για το καλό όσο και για το κακό και να πιστέψει πως πραγματικά μέσα στην ψυχή τους φωλιάει η χάρις ενός θαύματος. Το έργο θα παιχτεί από το Θέατρο της Γαλλίας στην περίοδο 1962-63.

Μονγκρεντιέν, Ζωρζ: "Βιογραφικό Λεξικό των γάλλων ηθοποιών του 17ου αιώνα". Συνοδεύεται από πίνακα θιάσων (1590-1710) με

βάση ανέκδοτα στοιχεία. "Εκδ. "Εθνικού Κέντρου "Επιστημονικών "Ερευνών, σελ. 240, 25X16, 25 φρ.

Μπερνάρ, Μάρκ: "Τό καραφάκι". "Εκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 160, 12X18,5, 7,50 φρ.

Κωμωδία σε δύο πράξεις. "Η σκηνή στην πόλη Νιμ. "Η πτωχή κυρία Σωλόν, βοηθώντας τη μεταδόσει γειτονιά της κυρία Πιτασερά, να τακτοποιήσει τα όρτια γυαλικά σερά, ρίχνει και σπάει ένα καραφάκι. "Ακογής, ρίχνει και σπάει ένα καραφάκι. "Ακογής λουθούν σκηνές που δίνουν μια διασκεδαστική εικόνα της λαϊκής ζωής.

Νταϊζέ, Ροζέ: "Προμηθεύς κεραυνόπληκτος". Τραγωδία. "Εκδ. Σιλβαίρ, σελ. 126, 19X14, 9 φρ.

"Η ελληνική μυθολογία, εμπνέει ανέκδοτα τους ποιητές. "Ο συγγραφέας παρουσιάζει στην τραγωδία του το μύθο του Προμηθέα σαν το δράμα του οίκτου και της αγάπης, που θυσιάζονται στην αγριότητα και το μίσος. "Ομως η θυσία αυτή αποτελεί συγχρόνως εγγύηση για τη μέλλουσα ευτυχία του ανθρώπου.

Μεταφράσεις:

"Αριστοτέλους: "Ποιητική". Επιμέλεια ελληνικού κειμένου και μετάφραση Ζ. "Αρντό. 3η έκδοση. "Εκδ. "Μπέλ Λέτρ". Σελ. 101, 20X15, 7,50 φρ.

Ευριπίδη: "Βάκχες". Επιμέλεια ελληνικού κειμένου και μετάφραση "Ανρί Γκρεκουάρ και Ζ. Μενιέ. "Εκδ. "Μπέλ Λέτρ". Σελ. 168, 20X13, 9 φρ.

Ευριπίδη: "Τρωάδες". Γαλλική απόδοση Ζακλίν Μοατί. "Εκδ. "Αρ., αριθ. 34 στη σειρά "Ρεπερτόριο για Λαϊκό Θέατρο". Σελ. 80, 19X12, 3 φρ.

Ευριπίδης: "Εκδοχή του "Ιδρύματος Χάρντ της Γενεύης, αριθ. 6 στη σειρά "Συζητήσεις γύρω στην κλασική αρχαιότητα". Σελ. 290, 22X15, 32 φρ.

Περιέχει απόψεις των Χάνς Ντίλλερ, Ζ. Κάμερμπιχ, "Αλμπέν Λεσκύ, Βικτόρ Μαρτέν, Ζ. Ζουντζ.

Πλάτος, Τίτος Μαΐκιος: "Κωμωδίες". Επιμέλεια κειμένου και μετάφραση "Αλφρέ "Ερνό, 2η έκδοση. "Εκδ. "Μπέλ Λέτρ". 20X13. Τόμος III σελ. 176, 12 φρ. Τόμος V σελ. 271, 12 φρ. Τόμος VII σελ. 207, 12 φρ.

Γκαίτε, Βόλφγκανγκ φόν: "Φάουστ" Μετάφραση Ζεράρ ντε Νερβάλ. Εισαγωγή και σημειώσεις. Ζιλμπέρ Μπαντιά, με 18 λιθογραφίες του Ντελακρουά. "Εκδ. "Κλάμπ φρανσάι ντό λιβρ". Αριθ. 70 στη σειρά "Κλασικοί". Σελ. 324, 21X13,5, 23 φρ.

Καλντερόν ντε λά Μάρκα, Πέντρο: "Ηχώ και Νάρκισσος", Κομμένη. Πρόλογος και Σημειώσεις Σαρλ "Ζμπέρν. "Εκδ. "Φλέρ ντε λ'Ορν" στη σειρά "Αριστουργήματα της ισπανικής λογοτεχνίας". Σελ. 79, 18X12, 6,40 φρ.

Κατάνοφ: "Ο τετραγωνισμός του κύκλου". "Εκδ. "Αρ.", στη σειρά "Ρεπερτόριο για λαϊκό θέατρο". Σελ. 80, 11,5X17,5 3 φρ.

Τρίπρακτο φάρσα που μεταφέρει στα πλαίσια της καθημερινής ζωής με μορφή ελαφράς καρικατούρας ένα αρκετά σοβαρό πρόβλημα που είχε δημιουργηθεί γύρω στα 1928 στη Μόσχα—το πρόβλημα της στέγης. Το έργο παίχτηκε επανειλημμένα στο Παρίσι. (1931, 1949, 1960).

Μπέχαμ, Μπρένταν: "Δυό δημιοί". Μετάφραση του έργου "Ο δημιοί" από την "Ελίζαμπετ Ζανβίε. "Εκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 252, 19X12, 9,50 φρ.

Ο Κέιζυ, Σην: "Θέατρο" Τόμος IV. "Εκδ. "Αρ. Σελ. 200, 12X18,5, 6,90 φρ.

Στόν τόμο περιέχονται τα έργα: "Κόκκορα πονηρή" (1949). Καυστική σατίρα της τυραννίας που άσκει ο κληρός στην "Ιρλανδία. "Τό άστρο γίνεται κόκκινο" (1940). Είδος παραβολής γύρω στον άγώνα μεταξύ Φασισμού και Κομμουνισμού. "Η αρχή του τέλους". (1934). Μονόπρακτο φάρσα χωρίς φιλοσοφικές αξιώσεις.

Σαϊξπηρ, Ουίλλιαμ: "Θέατρο", Τόμος II. Γαλλική απόδοση και πρόλογος Πάολ "Αρνόλ. "Εκδ. "Κλάμπ ντέσ άμι ντό λιβρ". Σελ. 288, 18,5X12, 9,50 φρ.

"Ο τόμος περιέχει "Ονειρο καλοκαιριάτικης νύχτας" και "Τρικυμία".

Σαϊξπηρ Ουίλλιαμ: "Θέατρο". Μετάφραση Φρανσουά Βικτόρ Ουγκώ, Σχόλια και σημειώσεις Ζ. Φώρ. Τόμος II. "Εκδ. Γκαρνιέ στη σειρά "Σελέκτα", σελ. 1252, 19X12, 22 φρ.

Τσέχωφ, "Αντόν": "Θέατρο". Τόμος III. Γαλλική απόδοση Ζενία Καμάκ και Ζωρζ Πόρς. "Εκδ. "Αρ.". Σελ. 200, 19X12, 7,50 φρ.

"Ο Τόμος περιέχει τα έργα: "Βυσανόκηπος", "Στό μεγάλο δρόμο", "Κύνειο άσμα", "Η άρκουδά", "Αίτηση γάμου", "Ηθοποιός με τό ζόρι", "Ένας γάμος ένα ιωβηλαίο" και "Τατιάνα Ρέπινα".

ΙΤΑΛΙΑ

Γκαρζία, "Αντόνιο": "Μελάνες για τον Ευριπίδη και τον Μένανδρο". "Εκδ. Σκαλαμπρίνι, Νεάπολις. Σελ. 180, σχήμα 80 1.500 λίρες.

Λοπέζ, Σαμπάτινο: "Ο τρίτος σύζυγος" και "Μάριος και Μαρία", Κωμωδίες. Επιμέλεια Τζ. Λοπέζ. "Εκδ. Ρισόλι, Μιλάνο. Σελ. 169, σχήμα 160, 140 λίρες.

Παντόλφι, Βίτο: "Η Κομνένια ντέλ "Αρτε". Τόμος VI. "Εκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία. Σελ. 175 σχήμα 80.

"Ο τόμος περιέχει τα συμπεράσματα του έργου και πλάνες που αναφέρονται στους πέντε πρώτους τόμους. Σκοπός του όλου έργου είναι η προσφορά υλικού χρήσιμου για την κατανόηση του πολύπλοκου φαινομένου που λέγεται Κομνένια ντέλ "Αρτε. "Αρχικός προορισμός του έργου ήταν να συμβάλει στην δημιουργία μιας "Ιστορίας του θεάματος" με την προσφορά άπονημονευμάτων, μαρτυριών και αυθεντικών ντοκουμέντων που παρουσιάζουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από ιστορικής παρά από λογοτεχνικής πλευράς. Στα θέματα της Κομνένια ντέλ "Αρτε αντικαθρεφτίζονται έτσιώδεξες, ψυχολογικές αντιδράσεις και τάσεις που γίνονται συχνά—συνήθως—θέματα μιας κοινωνίας που μεταβάλλεται από "έμποροκρατική" σε "βιομηχανική". "Η ανάλυση των θεμάτων αυτών παρέχει δυνατότητες ανάλυσης του παρόντος" υποστηρίζει ο Παντόλφι.

Τορέλλο, "Ασίλε": "Εκλογή άπ' το γνωστό κι ανέκδοτο Θέατρο". Επιμέλεια. Ε. Γκράσι και Τ. Τορέλλο. "Εκδ. "Κλάμπ ντέλ λίμπρο", Μιλάνο. Σελ. 512, σχήμα 80.

Φεραβίλλια, "Εντουάρντο": "Θέατρο". Επιμέλεια "Αττίλιο Μπερτολούτσι. "Εκδ. Γκαρτσάντι, Μιλάνο. Σελ. 240, 1800 λίρες.

Φράντι Μάριο: "Τρεις μοναδικές πράξεις". "Εθνικό βραβείο θεάτρο 1960. "Εκδ. Γκαστάλντι, Μιλάνο. Σελ. 56, σχήμα 160, 500 λίρες.

Μεταφράσεις:

Αίσχύλου: "Τραγωδίες". Εισαγωγή και μετάφραση Λεόνε Τραβέρσο. "Εκδ. Βαλέκι, Φλωρεντία. Σελ. 448 3.500 λίρες.

Σάρτρ, Ζάν Πάολ: "Οι έγκλειστοι της "Αλτόνα". Μετάφραση Τζ. Μονιτέλι. "Εκδ. Μονταντόρι, Μιλάνο. Σελ. 272, σχήμα 160, 1.500 λίρες.

Σαϊξπηρ, Ουίλλιαμ: "Ονειρο θερινής νύχτας". "Εκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία. Σχήμα 160 700 λίρες.

Σέλλεϋ, Πέρσυ: "Προμηθεύς λυόμενος". Λυρικό δράμα σε 4 πράξεις. "Ελεύθερη απόδοση Ρικάρντο Μάρκι. "Εκδ. Τσεσκίνα, Μιλάνο σελ. 159, σχήμα 160, 1.000 λίρες.

Σύγχρονο σοβιετικό θέατρο: "Μιά Ιστορία άπ' το "Ιρκούσκ" του "Αρμπούζωφ. "Κόλια, ο φίλος μου" του Σιέλι. "Τό κορίτσι του εργασταίου, του Βολόντι. "Αναζητώντας την ευτυχία" του Ρόζωφ. "Εκδ. "Ενωμένοι "Εκδότες" Ρώμη. Σελ. 390, σχήμα 80, 2.500 λίρες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

"Αλεξάντερ, Ντόρις: "Τό Σφοδρόκόπημα της Ψυχής του Εγγένιου Ο' Νήλ". "Εκδ. Χάρκουρι, Μπρένς και Ουάρλντ. Σελ. 301. Εικονογρ., 5,95 δολλ.

"Η καθηγήτρια της "Αγγλικής Ντόρς, "Αλεξάντερ προσπαθεί να εξηγήσει την έπιδραση που είχε στη διαμόρφωση του ψυχικού κόσμου του διάσημου "Αμερικάνου συγγραφέα, το οικονομικό του περιβάλλον, το σχολείο του, οι φίλοι κλπ. Παρουσιάζει άγνωστες λεπτομέρειες της ζωής του και μιά ενδιαφέρουσα συμπερασματική άποψη για τον ιδιότυπο χαρακτήρα του Εγγένιου Ο' Νήλ.

Νόρμαν, Τσάρλς: "Ένας τόσο Πολύτιμος Φίλος. Ο Ουίλλιαμ Σαϊξπηρ". "Εκδ. Κόλλιεργς Μπούκς, 1,50 δολλ.

"Ο Νόρμαν υποθετεί με άκρίβεια τον Σαϊξπηρ μέσα στην "Ελισαβετιανή έποχή του, και τα συμπεράσματα του τα δικαιολογεί με εξαιρετική διαύγεια. Μιά από τις πιο θετικές σκιαγραφίες του Ποιητή και των έργων του.

Νέλσον, Μπένζαμιν: "Τεννισσά Ουίλλιαμς. Ο "Ανθρώπος και το "Εργο του". "Εκδ. "Ομπλάνκο. Σελ. 304, 5 δολλ.

Τίσλερ, Μ. Νάνσυ: "Τεννισσά Ουίλλιαμς. Ο "Αντάρτης Πουριτανός". "Εκδ. Σίταντελ". Σελ. 319, 5 δολλ.

Δύο κριτικές βιογραφίες για τον Τ. Ουίλλ. "Αναφέρονται στα παιδικά του χρόνια, την νεότητα και τη σταδιοδρομία του και αναλύουν τα θέματα και την τεχνική των έργων του. Και οι δύο καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι είναι ο συναρπαστικότερος σύγχρονος "Αμερικάνος συγγραφέας, και από τους πιο ιδιότυπους, τόσο στις άδυναμίες του όσο και τα προσόντα του.

Χίρσφελντ: "Τό "Αμερικάνικο Θέατρο όπως τό βλέπει ο Χίρσφελντ". "Εκδ. Μπραζίλερ, 9,95 δολλ.

Μιά χαριτωμένη συλλογή από θεατρικά σκίτσα και καρικατούρες προσωπιοτήτων του θεάτρο από τό 1925 και έδω. Τά περισσότερα έχουν δημοσιευθεί στους Κυριακάτικους Τάμς της Νέας "Υόρκης.

Δέν είναι άπλάως διασκεδαστικά. "Η άριστουργηματική τους διατύπωση μεταβάλλει πολλά άπ' αυτά σε πραγματικά έργα τέχνης.

Ο' Κόννορ, Φράνκ: "Η "Εξέλιξη του Σαϊξπηρ". "Εκδ. Κόλλιεργς Μπούκς, 1,50 δολλ.

Μιά περιεργή μελέτη για τό έργο του μεγάλου βάρδου όπου η διαύγεια του στοχασμού συμβαδίζει με την ύπερβολή. "Ο μελετητής δέν διστάζει να δηλώσει: "Αν ο Σαϊξπηρ συγκαταλέγε βαθύτατα τους συγχρόνους του, έμένα δέν με συγκινεί καθόλου".

Ουίλλιαμς, "Εμλυν: "Τζώρτζ". Αυτοβιογραφία των χρόνων της νεότητάς του. "Εκδ. Ραντο Χάουζ. Σελ. 477, 5,95 δολλ.

"Αναμνήσεις από την παιδική και οικογενειακή του ζωή. Τά πρώτα του βήματα στο θέατρο που τά έζησε σαν ήθοποιός στην αρχή, και κατόπιν σαν θεατρικός συγγραφέας. Γραμμένο σε τόνο συναισθηματικό και με άπλότητα που δημιουργεί μιά αληθινά συγνηνητική άτμόσφαιρα.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΓΓΛΙΑ

Κίης, "Αιβορ: "Η ύψη της Μουσικής από τον Πέρσελ στον Μπράμς". "Εκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 112, 19 έκ., 12,6 σελλ.

Μελέτη της άρμονίας στην περίοδο αυτή με μουσικά παραδείγματα.

Κούπερ, Μάρτιν: "Γαλλική Μουσική". Ανατύπωση. "Εκδ. "Οξφορντ Γιουνιβέρσιτυ Πρές. σελ. 250, εικονογρ. 19,5 έκ., 7,6 σελλ.

"Ανατύπωση του έργου του 1951. "Από τό θάνατο του Μπερλιόζ ως τον θάνατο του Φωρέ. Γραμμένη από διακεκριμένο κριτικό παρουσιάζει την εξέλιξη από τό Γκουνώ ως τον Ραβέλ.

Πόρτερ, Γ. "Ερνεστ: "Η τεχνική των τραυδιών του "Σονεπερ". "Εκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 160, εικονογρ., 20,5 έκ., 15 σελλ., με μουσικά παραδείγματα.

"Εκλεκτική συζήτηση πάνω στην πιο ενδιαφέρουσα πλευρά του δαμονίου του Σουμπέρτ. Περιλαμβάνει ανάλυση της μαστροφίας του στην εφαρμογή των κλειδιών, και τον πλούτο της άρμονικής του εφευρετικότητας και των διακυμάνσεων σε συσχέτιση με την αισθηματική άξία των λέξεων.

Σάου, Γουάκινς: "Μουσική στη Μέση "Εκπαίδευση". "Εκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 128, με μουσικά παραδείγματα. 19 έκ., 12,6 σελλ.

Χρήσιμο για τους δημιουργικούς δασκάλους της μουσικής που θέλουν να δοκιμάσουν πειραματικές μεθόδους, για την ανάπτυξη των μουσικών έκτελέσεων στα σχολεία. "Αναλύει νέες μεθόδους που έμφατρύνουν τά παιδιά να παίρνουν δημιουργική πρωτοβουλία.

Τζέμιν, Ντένι: "Τό Λογοτεχνικό Μπάγκ—Γράφουν στίς Καντάτες του Μπάχ". "Εκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 128, εικονογρ., 20,5 έκ., 15 σελλ.

Με την έμπειροστατομένη αυτή μελέτη, άνοίχθηκε καινούριος δρόμος στην "Αγγλική Φιλολογία για τον Μπάχ. "Αποδεικνύει τις επιδράσεις των συγχρόνων του Μπάχ φιλοσόφων και θεολόγων, πάνω στην έμπνευσή του και τη μουσική του γραφή στίς Καντάτες.

Χόκινς, "Αντον: "Μιλώντας για συμφωνίες". "Αναλυτική μελέτη γνωστών συμφωνιών από τον Χάινδ ως σήμερα. "Εκδ. Χάινεμαν, σελ. 158, 22 έκ., 16 σελλ.

"Ο συγγραφέας, γνωστός στην "Αγγλία από τις όμιλές του στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση αναλύει τις συμφωνίες άρ. 86 του Χάινδ,

“Τῆς Πράγας” τοῦ Μότσαρτ, τὴν “Ἡρωικὴ” τοῦ Μπετόβεν, τὴν “Φανταστικὴ” τοῦ Μπερλιόζ, τὴν “Δευτέρη” τοῦ Μπράμς τὴν “Δευτέρη” τοῦ Σμιπέλιους καὶ τὴν “Συμφωνία σὲ τρεῖς μέρη” τοῦ Στραβίνσκι. Ἔργο ἰδιαίτερα χρήσιμο γιὰ τὸν μουσικοδιδασκάλου.

ΓΑΛΛΙΑ

“Μπετόβεν”. Κείμενα τῶν Ἀντρέ Μωρουά, Ρομπέρ ντ’ Ἀκουρ, Ζάκ Μπρενέρ, Ζὺλ Ροαί, Μπεννάρ Γκαβοτό, Ἀντρέ Ζολιβέ, Ἀλφρέντ Κέρν, Ἐρμάν Σερσέν. Κατάλογος τῶν ἔργων τοῦ Μπετόβεν καὶ κριτικὴ δισκογραφία ἀπ’ τὸν Ἀρμάν Πανιζέλ.

Μπουσέρ, Ἀνρί : “Σὰρλ Γκουνώ”. Πρόλογος Νταριού Μιλώ. Ἐκδ. Ε.Ι.Σ.Ε. Λυών, στὴ σειρά “Ὁ φίλος μας, οἱ μουσουργοί”. Σελ. 104, 18X14, 5,85 φρ.

Ὁ συγγραφέας, μαθητὴς τοῦ Γκουνώ, ἔχει διεκδικεῖν στὴν Ὀπερὰ πᾶν ἀπὸ 500 φωνές “Φόουστ”. Τὸ βιβλίο εἶναι περισσότερο μιὰ γεμάτη ζωντανὰ συλλογὴ προσωπικῶν ἀναμνήσεων, ἀνεκδοτῶν ἐπιστολῶν καὶ ἄλλων ἐξαιρετικῶν ἐνδιαφερόντων ντοκουμέντων παρὰ μιὰ συστηματικὴ βιογραφία. Ἀποτελεῖ ἀξιολόγησι συμβολὴ στὴ μελέτῃ τοῦ κόσμου τῆς γαλλικῆς Ὀπερας στὰ τέλη τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἐποχὴ ἔντονου ἀγῶνα κατὰ τοῦ βαγκνερισμού.

Νταβανσόν, Ἀνρί : “Ὁ τροβαδούρος” Ἐκδ. Ντυ Σέιγ, σελ. 189, 18X12, 4,50 φρ.

Μελέτῃ τοῦ τοποθετεῖ τὸν τροβαδούρου, ποιητὴς—μουσικοῦς τοῦ 12ου αἰῶνα, στὰ σα—στὰ ἱστορικά, φιλολογικὰ, μουσικολογικὰ καὶ κοινωνικὰ πλαίσια. Τὰ λυρικά ποιήματα τῶν τροβαδούρων, γραμμένα γιὰ νὰ τραγουδηθοῦν, συμβάλλουν σημαντικὰ στὴν ἀποκατάστασι τῆς μελωδίας. Πλούσια εἰκονογράφηση, μουσικὰ παραδείγματα ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντος, βοηθοῦν τὸν ἀναγνώστη νὰ γνωρίσῃ καλύτερα τὸ ἔργο τῶν τροβαδούρων.

Πιτιόν, Πῶλ : “Ἡ μουσικὴ κ’ ἡ ἱστορία τῆς, οἱ μουσικοὶ, τὰ ἔργα, οἱ μορφές, οἱ ἐποχές”. Τόμος II “Ἀπὸ τὸν Μπετόβεν ὡς τὴν ἐποχὴ μας” Ἐκδ. Ἐργατικὴ ἐκδόσεις, σελ. 575, 23X14, 30 φρ.

Ὁ συγγραφέας προσπάθησε νὰ δώσει ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς ἐξέλιξεως τῆς μουσικῆς ἀπ’ τὸν Μπετόβεν ὡς σήμερα. Τὸ κείμενό του, πλουτισμένο μὲ ἀποσπασμάτα λογοτεχνικῶν ἔργων καὶ μουσικὰ παραδείγματα, διαβάζεται εὐχάριστα. Ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ κεφάλαια ποὺ ἀναφέρονται στὴ σονάτα καὶ στὴ σύγχρονη δευτερευούσης μουσικῆς σχολῆς : Βέλγιο, Ἑλλάδα, Νορβηγία, Οὐγγαρία. Ὁ Π. Πιτιόν γιὰ νὰ προσανατολισθεῖ στὸ λαβύρινθο τῆς σύγχρονης μουσικῆς παραγωγῆς κατατάσσει τοὺς συνθέτες μὲ βάση τὴν πηγὴ ἐμπνεύσεως.

Ποτιρόν, Ἀνρί : “Βοήθους, ὁ θεωρητικὸς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς”. Ἐκδ. Μπλόν καὶ Γκέυ, σελ. 184, 25X16.

Ὁ Βοήθους, αὐθεντία τῶν πρώτων μεσαιωνικῶν χρόνων, ἀναφέρεται στὶς ἱστορίες τῆς μουσικῆς σὰν ὑπευθύνους τῆς ἐσφαλμένης ἐρμηνείας ποὺ δόθηκε στοὺς τρόπους τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ παρανόησιν τῶν τρόπων τῆς μουσικῆς τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος. Ἡ ἀποψὴ αὐτὴ ποὺ διατυπώθηκε καὶ διαδόθηκε ἀπ’ τὸν Ζεβλαέρ στὰ 1898 πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀπόλυτα λαθνασμένη. Ὁ Βοήθους (480—524) δὲν λαμβάνει καθόλου ὑπόψιν τοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῆς ὁποίας ἀγνοεῖ καὶ τὴν ὑπαρξὴ ἀκόμη. Εἶναι ὁ τελευταῖος θεωρητικὸς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, γιὰ τὴν ὁποία πραγματεύεται μὲ πνεύμα πυθαγόρειο καὶ χωρὶς τὸ παραμικρὸ λάθος. Πρόκειται περὶ ἔργου κεραλαϊσμοῦ γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς θεωρίας, μεστὸς οὗ περιεχόμενον καὶ σαφές στὴν ἐκφράσει τοῦ.

Ἐπετηρίς τῆς Ὀπερὰ 1961—1962. Ἐκδ. Γκράνζ—Μπατελιέρ, 47,50 φρ.

ΙΤΑΛΙΑ

Ἀμπιάτι, Φράνκο : “Ἱστορία τῆς Μουσικῆς” Ἐκδ. Γκαρτσάντι, Μιλάνο, στὴ σειρά “Σύγχρονη κουλτούρα : Κείμενα”. Σελ. 284, σχῆμα 160, 650 λιρέτες.

Ἐπιτομὴ τοῦ μνημειώδους ἔργου τοῦ Ἀμπιάτι. “Ἱστορία τῆς Μουσικῆς” ποὺ ὁ ἴδιος ἐκδοτικὸς οἶκος κυκλοφόρησε στὰ 1955.

Καζέλα, Ἀλφρέντο : “Στραβίνσκι” 3η ἐκδοσις ἐπιρρυθμμένη. Ἐπιμέλεια Τζ. Μπαρμπάν. Ἐκδ. “Σκουόλα”, Μπρέσια, Σελ. 220, σχῆμα 160, βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία, 700 λιρέτες.

Μαλιπιέρο, Ρικάρντο : “Ντεμπυσσύ” 2η ἐκδοσις ἀναθεωρημένη. Ἐκδ. “Σκουόλα”, Μπρέσια, στὴ σειρά “Μουσουργοί”. Σελ. 127, σχῆμα 160, βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία, 500 λιρέτες.

Μπαλίνι, Μάρτσελο : “Μπετόβεν” Ἐκδ. “Σκουόλα—” στὴ σειρά “Μουσουργοί”. Σελ. 222, σχῆμα 160. Βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία, 700 λιρέτες.

Νίλσεν, Ρικάρντο : “Οἱ μορφές τῆς μουσικῆς” Ἐκδ. Μουτζίοβάνι. Μπολόνια. Σελ. 350, σχῆμα 80.

Ἡ μελέτῃ ἀποβλέπει νὰ βοηθήσῃ ὅσους ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἀντιμετώπισιν τῶν βασικῶν προβλημάτων καὶ τῶν μορφῶν τῆς μουσικῆς. Ἐξετάζονται οἱ μορφές ποὺ “ὑπάρχουν” ἢ ποὺ “ὑπῆρξαν”, τὸ ἱστορικὸ τῆς ἐμφανίσεως τῶν καὶ συγχρόνως παρέχονται οἱ αἰτίες ποὺ τὴς δημιουργήσαν. Ἡ μελέτῃ συμπληρώνεται μὲ μουσικὰ παραδείγματα.

Μεταφράσεις :

Πάισα, Χαίμ : “Μανουὲλ ντέ Φάλλια” Μετάφρασι Ὀττάβιο Τίμπυ. Ἐκδ. Ρικόντι, Μιλάνο. Σελ. 226, σχῆμα 80, 2.500 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Κόμφορ, Μάνουελ : “Ὁ Μπετόβεν καὶ ὁ Κόσμος τῆς Μουσικῆς”. Ἐκδ. Ντόντ Μέντ. Σελ. 183, 3,50 δολλ.

Μελέτῃ τῆς ζωῆς τοῦ Μπετόβεν σὰν ἀνθρώπου καὶ σὰν συνθέτῃ, ἀπὸ τὰ γεμάτα στερήσεις νεανικὰ χρόνια ὡς τὴν ἀνύσθη τοῦ ταλέντου τοῦ καὶ τέλος τὸν θάνατό του μὲσα στὴ μοναξιά καὶ τοὺς ἀτέλειωτους δικαστικούς ἀγῶνες. Μὲ κατάλογο τῶν πιὸ σημαντικῶν ἔργων του.

Κόλλερ, Πῶλ : “Ἱστορία τῆς Σύγχρονης Μουσικῆς” Μετάφρασι Σάλλυ Ἀμπελς. Ἐκδ. Οὐόρλντ. Σελ. 414, 7,50 δολλ.

Μελέτῃ τῆς μουσικῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Κοινωνικὴ καὶ πνευματικὴ συνθήκες στὶς χώρες ποὺ ἀναφέρεται περιλαμβανομένης καὶ τῆς Ρωσίας. Κριτικὴ καὶ τεχνικὴ ἀνάλυσις τῶν ἔργων διαφόρων συνθετῶν. Ἀναφέρει ἐπίσης καὶ 134 μουσικὰ παραδείγματα.

Τσάρτερς, Β. Σάμουελ καὶ Κούνστατ Λέοναρντ : “ΤΖΑΖ”. Μιά Ἱστορία τῆς Νεοδρεκτικῆς Σκηνῆς. Ἐκδ. Νταμπλντέυ καὶ Κόμπανυ. Εἰκονογράφ. σελ. 382, 5,95 δολλ.

Φαντασμαγορικὸ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον πανόγραμμα τῆς ἱστορίας καὶ ἐξέλιξεως τῆς Τζάζ καὶ τῶν μουσικῶν τῆς, ἀπὸ τὸ μαντολίνο—μπάντζο, στὴ ράγκ—τάιμ τζάζ, στὰ μπλουζ, καὶ τὸν Πῶλ Χουάιταν ποὺ συνεδύασε δυναμικὰ τὴν τζάζ μὲ τὴν “σοβαρὴ” μουσικὴ. Πλούσιότατῃ εἰκονογράφηση.

ΧΟΡΟΣ

ΑΓΓΛΙΑ

Μπάρνερ, Κλάιβ—Κόντον, Α. Β.—Τζάκσον, Φράνκ : “Τὸ Μπαλέτο μας σήμερα”. Ἐκδ. Σούζαν Λέστερ, Ντένις Ντόμπσον, σελ. 188, εἰκονογράφ. 22,5 ἐκ., 21 σελ.

Τρεῖς κριτικοὶ ἡμερήσιου τύπου, μὲ τὴν ἐπιμέλεια ἐνὸς τετάρτου ποὺ τὸ ἐκδίδει, συζητοῦν γιὰ τὴν σημερινὴ θέσιν τοῦ Ἀγγλικοῦ Μπαλέτου, ἰδίως σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴς ἐλπίδες ποὺ εἶχαν γεννηθῇ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο.

Χάσκελ, Ἀρνολτ Λ. : “Ἡ Ὁμορφία τοῦ Μπαλέτου”. Μὲ εἰσαγωγικὴ μελέτῃ. Ἐκδ. Μάξ Πάρις, σελ. 128, φωτογραφιῶν καὶ 24 κειμένων, 28 ἐκ., 35 σελ.

128 διαφορὲς φωτογραφίαι, κυρίως πρόσφατες καὶ καλοτυπωμένες, δίνουν μιὰν εἰκόνα τῆς αἰσθητικῆς χαρᾶς ποὺ προσφέρει ὁ χορὸς. Ἡ Μελέτῃ τοῦ Χάσκελ στηρίζεται στὴν κλασικὴ ἀποψὴ περὶ κάλλους.

ΓΑΛΛΙΑ

Ριζάκ, Εὐζέν ντέ : “Ὁ κλασικὸς χορὸς χωρὶς μπάρα” Μέθοδος Ζουλά ντέ Μποντισι τῆς Ὀπερὰ Κωμικ. Εἰκονογράφηση Ἀλεξάντρ Μπερλάν καὶ Ὑβὸν Μπρετόν, Ἐκδ. πολυγραφωμένη. Πάρισις : Βιβλιοπωλεῖον Νταφίν. Σελ. 61, 18X14, 7 φρ.

ΙΤΑΛΙΑ

Οὐίλσον, Τζ. Μπ. : “Λεξικὸ τοῦ μπαλέτου”. Μετάφρασι ἀπ’ τὴ ἀγγλικὰ Ἀννας Ταρτζέτι. Ἐκδ. Μουρτια, Μιλάνο. Σελ. 419. Εἰκονογράφηση ἐντὸς καὶ ἐκτὸς κειμένου. 2.300 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Μάρκοβα, Ἀλίτσια : “Ἡ Γκιζέλα καὶ Ἐγώ”. Ἐκδ. Βάνγκαντ Πρές. Σελ. 193, 5,50 δολλ.

Μένανρυντ, Ὀλγα : “Τὸ Πουλί τῆς Φωτιάς”. Ἡ Ἱστορία τῆς Μαρία Τάλταιφ. Ἐκδ. Ντόντ Μίντ καὶ Κο. Σελ. 201, 4 δολλ.

Στὸ πρῶτο ἡ διάσημη χορεύτρια Μάρκοβα

περιγράφει τὴν δημιουργίαν τῆς σὲ ρόλο τῆς Γκιζέλας καὶ τὴν ἐμφάνισή τῆς σὲ διάφορα θέατρα τοῦ κόσμου. Στὸ δεύτερο βιβλίο βρίσκουμε τὸ χρονικὸ τῆς ζωῆς τῆς μεγαλύτερης μπαλαρίνας τῆς Ἀμερικῆς Τὸ πρόσθετο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο σ’ αὐτὸ τὸ βιβλίο εἶναι ἡ συσχέτισις τῆς ἐξέλιξεως τῆς Τάλταιφ μὲ τὴν γενικότερη ἐξέλιξις τοῦ μπαλέτου.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΓΑΛΛΙΑ

Ζῶρς, Π. : “Τὸ ἄλφα—βῆτα τοῦ κινηματογράφου. Τεχνικὴ ἐκφράσις καὶ ἱστορία”. Ἐκδ. Μπλόντ καὶ Γκέυ, σελ. 224, 9,75 φρ.

Μπεσσό, Μωρίς καὶ Λὸ Ντοῦκα : “Ζῶρς Μελιές, ὁ μάγος”. Ἐκδοσις γιὰ τὰ ἑκατοντάχρονα (1861—1961)—“Τὰ ἀπομνημονεμάτα μου” τοῦ Ζῶρς Μελιές. Ἐκδ. Παβέρ, σελ. 220, 300 εἰκόνες, 18X18, 57,50 φρ.

Ἐκδοσις ἀναθεωρημένη τοῦ ἔργου ποὺ δημοσιεύθηκε στὰ 1954. Ἡ ἀξία τοῦ ἔγγραμμοι στὸ ἀφθονο πληροφοριακὸ ὕλικό, πλουτισμένο μὲ εἰκονογράφηση.

Σικλιέ, Ζάκ : “Ἰνγκμαν Μπέργκμαν”. Ἐκδ. Πανεπιστημικὴ Ἐκδόσεις, στὴ σειρά “Κλασικοὶ τοῦ Κινηματογράφου”, σελ. 191, 17X11, 6 φρ.

Ὁ συγγραφέας ἀκολουθώντας τὴ χρονολογικὴ σειρά τῶν ταινιῶν, ἀναλύει τὸ καταπληκτικὸ ἔργο ἐνὸς σκηνοθέτῃ ποὺ “ρωτᾷ ἀδιόκοπα, ποτὲ δὲν καταλίσκει”. Τὸ βιβλίο εἶναι πραγματικὸς ὁδηγὸς γιὰ τὴν ἀνακάλυψιν τοῦ κόσμου τοῦ Μπέργκμαν, τῶν θεμάτων, τοῦ στυλ τοῦ κλπ.

Μεταφράσεις :

Ἀντερσον, Μάριαν : “Ἡ φωνή μου καὶ ἡ ζωὴ μου”. Μετάφρασι Μάξ Ντοριάν. Ἐκδ. Μισέλ. σελ. 304, 20X13, 13,50 φρ.

Ζολότωφ, Μωρίς : “Μαίρυλιν Μονρόε”. Μετάφρασι ἀπὸ τ’ ἀγγλικὰ Φραντίζ Μάξ. Ἐκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 421, 57 φωτογραφίες ἐκτὸς κειμένου, 21X14, 16,50 φρ.

Ἡ Μονρόε, ἀνεξάρτητα ἀπ’ τὴν ἀξία τῆς σὰν ἡθοῦσι, εἶναι μιὰ “διασημότητα” τῆς ἐποχῆς μας. Ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ δώσει μιὰ ἐξήγησι τοῦ μύθου Μονρόε καὶ νὰ προσφέρει μαζί μὲ τὴν βιογραφία μιὰς γυναίκας, τὴν εἰκόνα τοῦ Χόλλυγουντ.

ΙΤΑΛΙΑ

Ἀριστάρκο, Γκουίντο : “Ἱταλικὸς κινηματογράφος”. Ἐκδ. Ἰλ. Σατζιτάριο, Μιλάνο. Σελ. 100, 500 λιρέτες.

Στὴν ἐνδιαφέρουσα αὐτὴ μελέτῃ, ὁ συγγραφέας, ἀφ’ οὗ ἀντιμετωπίζει τὸ πρόβλημα τῆς κριτικῆς τοῦ κινηματογράφου, ἐξετάζει τὴς σύγχρονες τάσεις στὴν Ἱταλία ὅστερα ἀπ’ τὴν προσπάθεια ἀνανέωσης τοῦ νεορεαλισμοῦ μὲ τὸν “Στρατηγὸν ντελά Ρόβερε” τοῦ Ροσσέλλιν. Ἀναφέρεται στὸ ἔργο τῶν Βισκόντι, Ἀντονιόνι καὶ Φελλίνι καὶ καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι στὸν ἱταλικὸν κινηματογράφον ὑπάρχουν, σήμερα, δύο σχολές : Ἡ νατουραλιστικὴ, ποὺ περιγράφει μὰ δὲν ἐξηγεῖ τὰ γεγονότα καὶ ἡ ρεαλιστικὴ, ποὺ παρουσιάζει μὲσα ἀπ’ τὴ διήγησι τὴν κίνησι τῶν ἱστορικῶν δυνάμεων.

Μπιάνι, Πιέτρο καὶ Μπερούτι, Φράνκο : “Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου”. Ἐκδ. Γκαρτσάντι, σελ. 323, σχῆμα 80, 900 λιρέτες.

Ἡ καινοτομία σ’ αὐτὴ τὴν Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου βρίσκεται στὴν τοποθέτησι τῶν ἐργατῶν τῆς 7ης τέχνης (σκηνοθετῶν, ἡθοποιῶν κλπ.) μὲσα στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς τους, παρουσιάζοντας τοὺς σὰν πρωταγωνιστὲς ἢ σὰν θύματα μιᾶς ζωντανῆς ἱστορίας. Οἱ συγγραφεῖς κάνουν μιὰ σύντομη ἐπισκόπησι τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου καὶ κλείνουν τὸ ἔργο τους μὲ πινάκα τῶν ἀναφερομένων ὀνομάτων καὶ ταινιῶν.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Σάμουελς, Τσάρλς : “Ὁ Βασιλιάς” Βιογραφία τοῦ Κλάρκ Γκαϊμπλ. Ἐκδ. Κάουαρντ Μακκάν σελ. 315, 4,95 δολλ.

Προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὸν περιεργὸ χαρακτήρα τοῦ Γκαϊμπλ. Τὴν ταχυνομία του, τὴ σκληρότητά του μὲ τὴς γυναῖκες ποὺ τὸν ἀγάπησαν, τὸ κλεισμό του ἐντὸς τοῦ. Τὸ φαινόμενο τοῦ Γκαϊμπλ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν συνταυτισμὸ τῆς ιδιοτικῆς τῆς ζωῆς μὲ τὴν κινηματογραφικὴ. Ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ ξεχωρίσῃ τὸν ἀνθρώπο ἀπὸ τὸν θρόλο, καὶ κατορθώνει νὰ μᾶς παρουσιάσῃ τὴν ἀληθινὴ μορφή τοῦ Κλάρκ Γκαϊμπλ.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Τό "Θέατρο" εγκαινιάσε, την δημοσίευση Θεατρικής Δισκογραφίας. Μετά τους γαλλικούς δίσκους, δημοσιεύεται παρακάτω κατάλογος δίσκων με θεατρικά έργα που έχουν εγγραφεί σε αγγλική γλώσσα.

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Κυμβελίνος". "Μή φοβασθε πιά την ζήτη του ήλιου". Έκτελεση: "Ηντιθ Ήβανς".

Στροφές 78, "Κολούμπια" D.B. 1856

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Ερρίκος IV". "Αν δέν ντρεπόμουν γιά τους στρατιώτες μου". (Πράξη Δ', σκηνή 2). "Δέν πειράζει, ή τιμή μέ κεντρίζει" (πράξη Ε, σκηνή 1η). Έκτελεση: "Αντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78, "Χίς Μάστερς Βόις", C. 4216

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Ερρίκος IV". "Ένα καλό σκακούλι κεράσια" (Πράξη Δ', σκηνή 3η). Έκτελεση: "Αντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78, "Χίς Μάστερς Βόις", C. 4216

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Οθέλλος". "Κραταίοι, σοβαροί και σεβαστοί άρχοντες", "Ο πατέρας της μ' αγαπούσε και συχνά μέ καλούσε", "Η μου εντυχιμένος στο στρατόπεδο σαν στρατιώτης", "Κοιτάχτε: Ένα όπλο κρατώ", "Πρίν φύγετε άκουσε δυό λέξεις". Έκτελεση: "Αντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78. Πέντε δίσκοι "Χίς Μάστερς Βόις" C. 4248

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Οπως σάς άρέσει". "Ένας τρελλός - ένας τρελλός" (Πράξη Β', σκηνή 7η). "Όλος ο κόσμος είναι μία σκηνή" (Πράξη Β', σκηνή 7η). Έκτελεση: "Αντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78. Δυό δίσκοι "Χίς Μάστερς Βόις" C.4216

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Οπως σάς άρέσει".

Πράξη Α', σκηνή 3η-Πράξη Γ', τελευταίο μέρος 2ης σκηνής, μεσαίο μέρος 5ης σκηνής-Πράξη Δ', μεσαίο μέρος 1ης σκηνής-Έπίλογος. Έκτελεση: "Ηντιθ Ήβανς, Μάικλ Ρεντγκράιβ, Οδρσουλα Τζήνς και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια" C. X. 1375

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Αμλετ". "Ολόκληρο το έργο. Έκτελεση: Τζών Γκίλγουντ, Πώλ Ρότερς, Υβόν Μίτσελ και ο θίασος του "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1482, 1483, 1484

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας". "Ολόκληρο το έργο. Έκτελεση: Στάνλεϋ Χάλλαγκαρντ, Μόρνα Σήρερ, Ρόμπερτ Χέλμμαν και ο θίασος του "Όλντ Βίκ".

Στρ.33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1262, 1263, 1264

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Ριχάρδος III". "Ηχογράφηση ολόκληρης της κινηματογραφικής παράστασης. Έκτελεση: Λώρενς Όλβιε, Τζών Γκίλγουντ, Ράλφ Ρίτσαρντσον, Σήντρικ Χάρντοικ, Κλαίρ Μπλουμ και άλλοι.

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1341, 1342, 1343

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Ρωμύλος και Ίουλιέτα". "Ολόκληρο το έργο. Έκτελεση: Άλαν Μπαντέλ, Κλαίρ Μπλουμ, Άθην Σβύλερ, Λιούις Κάσσον και ο θίασος του "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1053, 1054, 1055

ΦΑΡΚΟΥΑΡ: "Στρατηγήματα Έραστώ". Πράξη Β', σκηνή 1η-Πράξη Δ' τελευταίο μέρος 1ης σκηνής. Έκτελεση: "Ηντιθ Ήβανς, Ράλφ Τρούμαν, Μάιλς Μάλλεσον και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια" CX 1384

ΟΣΚΑΡ ΟΥΑΪΛΑΝΤ: "Η σημασία να είναι κανείς σοβαρός". "Ολόκληρο το έργο.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1126

ΣΗΝ Ο' ΚΕΪΖΥ: "Η Ήρα και το Παγώνι". "Ολόκληρο το έργο. Έκτελεση: Σιομπάν Μάκ Κήννα, Σβίλ Κιούζακ και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια" 1 και 2

ΤΟΜΑΣ Σ. ΕΛΙΟΤ: "Έγκλημα στη Μητροπολή". "Ολόκληρο το έργο. Έκτελεση: Ρόμπερτ Ντόνατ και θίασος "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1956-1057

ΤΖ. Μ. ΣΥΓΚ: "Ο άνεμος του Αυτικού Ημισφαίριου". "Ολόκληρο το έργο. Έκτελεση: Σιομπάν Μάκ Κήννα, Σβίλ Κιούζακ και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1056-7

ΚΟΝΓΚΡΑΙΝΒ: "Ετσι κάνει όλος ο κόσμος". Πράξη Β', σκηνή 6η-Πράξη Γ', σκηνές 1η και 5η-Πράξη Δ', σκηνές 2η και 7η-Έπίλογος. Έκτελεση: "Ηντιθ Ήβανς, Τζών Γκίλγουντ και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1384

ΣΕΡΙΝΤΑΝ: "Οί αντίζηλοι". Πράξη Γ', πρώτο μέρος 1ης σκηνής. Έκτελεση: "Ηντιθ Ήβανς, Άντονου Κουαίηλ.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1384

ΣΕΡΙΝΤΑΝ: "Σχολείο Σκανδαλών". "Όλο το έργο μαζί με τόν Έπίλογο. Έκτελεση: Σέσιλ Πάρκερ, Άλεκ Κλιούνς, Κλαίρ Μπλουμ, "Ηντιθ Ήβανς.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1387, 1388, 1389 και 1384 (επίλογος)

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε κάθε τεύχος, στη στήλη αυτή, καταγράφονται τα παλιά ή νέα Θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' ολόκληρο τον κόσμο.

Πηγή κινηματογραφικής έμπνευσης τό θεατρικό έργο του Ο' Νήλ. Σειρά τώρα και του μεταθανάτιου "Μακρὺ ταξίδι μέσα στη νύχτα". Τό περίφημο αυτό αὐτοβιογραφικό έργο του Ο' Νήλ, πού γνώρισε μεγάλη επιτυχία στη θεατρική σκηνή — έρμηνευμένο από τους Φρέντερικ Μάρς, Φλόρανς Έλντριντ, Μπράντφορντ Ντίλμαν κ.ά.— έγινε ταινία από τόν Σίδνεϋ Λιούμπε μέ πρωταγωνιστές τους σέρ Ράλφ Ρίτσαρντσον, Κάθριν Χέμπαρντ, Ντήν Στόκγουελ και τόν Τζάιησον Ρόμπαρντς, πού παίζει τόν ίδιο ρόλο και στο θέατρο.

Ο "Άρθουρ Μίλλερ, χωρίς νά φθάνει τόν Τελεσση Ουίλλιαμς, τροφοδοτεί συχνά μέ θεατρικά του έργα τά κινηματογραφικά στούντιο. Έχει γράψει, μάλιστα, και άπ' εσθίας τό σενάριο της ταινίας "Οί άταίριαστοί" μέ τους Κλάρκ Γκαϊμπαλ, Μαίρυλιν Μονρόε, Μοντγκόμερυ Κλίφτ και Θέλμα Ρίττερ. Ο πιο πρόσφατος δεσμός Μίλλερ—Κινηματογράφου είναι προτόν τριπλής συνεργασίας: "Αμερικανικής, Γαλλικής και Ιταλικής. Τό θεατρικό του έργο "Ψήλη άπ' την Γέφυρα" τό μετέφερε στην όθονή ένας άπ' τους πιο και προοδευτικούς σκηνοθέτες της Άμερικής, ο Σίδνεϋ Λιούμπε. Έξοχη ή πλειάδα των πρωταγωνιστών: Ράφ Βαλδόνε—πού έρμηνεύσε τό βασικό ρόλο και στο θέατρο—Μώρην Στάρλετον, Ζάν Σορέλ, Ραμόν Πελεγκρέν, Μπόρις Καρόνφσκι, Κάρολ Λάρενς. Στην κινηματογραφική έρμηνεία του έργου συνεργάστηκαν οι Γάλλοι Ζάν Ωράνς (προσαρμογή και διάλογοι), Μισέλ Κελμπέρ (φωτογραφία), Μωρίς Λέ Ρου (μουσική) και Ζάν Σωλνιέ (ντεκόρ). Η ταινία είναι άσπρόμαυρη κανονικής όθονής. Τά εξωτερικά γυρίστηκαν στο Μπρούκλιν. Τά εσωτερικά σέ Παρισινά στούντιο.

Παράδοση του Γαλλικού κινηματογράφου νά καλλιεργεί στενούς δεσμούς ανάμεσα στην Έβδομη Τέχνη και στο θέατρο. Αντίθετα, στον πίνακα της Ιταλικής παραγωγής του 1961 πού περιλαμβάνει 130 φιλμς, δέν υπάρχει ούτε ένα θεατρικής καταγωγής!

"Ξύπνα, αγάπη μου": Κινηματογραφική διασκευή του έργου του Γάλλου θεατρικού συγγραφέα Κλώντ Μανιέ "Ο κ. Μαζύρ". Προσαρμογή και διάλογοι του ίδιου, πού σκηνοθέτησε και τό έργο, πραγματοποιώντας τό ντεμπούτο του στην όθονή. Πρωταγωνιστούν οι Ντανιέλ Ζελέν, Φρανσουά Περίε και Ζεβετιέβ Κλινύ. Φωτογραφία, Πιέρ Γκεγκέν, ντεκόρ, Όλιβιέ Ζιράρ και μουσική, Ζάν Λεκιά.

Η Γαλλική κωμωδία του Καστάνς "Αύγου-

στος" γυρίζεται φιλμ μέ τόν ίδιο τίτλο. Προσαρμογή και διάλογοι: Ρ. Καστάνς και Ρ. Σεβαλιέ. Φωτογραφία, Μαρσέλ Γκρινύ, ντεκόρ, Ζωρζ Λεβύ και Μουσική, Φράνκ Μαρτσελίνι. Παίζουν οι Βαλερί Λαγκράνς, Φερνάν Ραυνδ, Ζάν Πουαρέ, Παλώ κ.ά. Τό φιλμ είναι άσπρόμαυρο, γιά κανονική όθονή.

"Οί έτοιμόρροποι κρατούν καλά". Άλλη μία Γαλλική κωμωδία μεταφερμένη από τη σκηνή στην Όθονή, μέ σκηνοθεσία Ζάν Μπουαγιέ. Η κινηματογραφική προσαρμογή έγινε από τόν συγγραφέα της Ροζέ Φερντινάν και τόν Ζάν Μπουαγιέ. Φωτογραφία, Πιέρ Πετι, ντεκόρ, Ζάν Ντουριπουί και Μουσική, Ζωρζ Όρικ. Παίζουν οι Φερνάν Γκραβιέ, Πιέρ Ντύζ, Νάντια Γρκαιλ, Σοφι Ντωμιέ, Κλώντν Κοστέρ, Ζάν Περρέν, Ζάν Τισιέ και Ζάν Όμπέρ. Γαλλική παραγωγή, άσπρόμαυρη, γιά εύρεία όθονή.

Και τρίτη Γαλλική κωμωδία: "Χτύπημα στα πλευρά", από τό θεατρικό έργο των Μουεζύ-Εόν και Σουλβαίν. Σατιρίζει τη ζωή του Στρατώνα και έχει σκηνοθετηθεί από τόν Κλώντ ντε Ζιβρά, σέ συνεργασία μέ τόν Φρανσουά Τρυφώ. Προσαρμογή και διάλογοι Μουεζύ-Εόν, Τρυφώ, Ζιβρά, φωτογραφία Ραούλ Κουτάρ, και μουσική Ρισέ-Μπαρριέ. Παίζουν οι Ρισέ-Μπαρριέ, Κριστιάν ντε Τιλιέρ, Ζάκ Μπαλυτίν, Σέρς Νταβρί και ή Μπερναντέτ Λαφόν.

Ο κορυφαίος Ιταλός σκηνοθέτης Λουκίνο Βισκόντι έχει προγραμματίσει τό γύρισμα μίας ταινίας πού θά βασίζεται στη θεατρική διασκευή του περίφημου μυθιστορηματος του Άλμπερ Καμύ "Ο Ξένος". Ο Βισκόντι λογαριάζει νά αναθέσει τόν κύριο ρόλο της ταινίας στον νέο Έλληνοαμερικανό ηθοποιό Γιώργου Τσακίρη, πού τιμήθηκε μέ "Όσκαρ" γιά τήν δημιουργία του στο φιλμ "Γουέστ Σάιντ Στόρυ".

Άκόμη μία σελίδα στην πλούσια και τόσο ενδιαφέροντα Ιστορία του "μπαλέτ-φιλμ". Τό χοροδrama του Μίκη Θεοδωράκη, "Οί έραστές του Τερουέλ", μέ βασική έρ-

μηνεύτρια τήν Λουντιμίλα Τσερίνα, μεταφέρθηκε στην όθονή από τόν διακεκριμένο Γάλλο σκηνοθέτη—κυρίως του θεάτρου—Ραβμόν Ρουλώ. Έρμηνευτές, εκτός από τήν Τσερίνα, πού ύποδύεται τόν ρόλο της Ία, είναι και οι Μίλκο Σπάρενμπενγκ (χορογράφος συγχρόνως του φιλμ) Μπλάνκο Μπάνοβιτς, Γκερμπελ, Ρομπέρτο, Ρενέ-Λουί Λαφωργκ, Α. Μαρέν, Μπάς, Σώντρεϋ, Μπερνταντέντ Στέρου και Φίλιπ Ρουλώ.

Η μουσική κωμωδία των Ρότερς και Λέρνερ "Όρπατα μου κυρία", πού άπετέλεσε μία άπ' τις μεγαλύτερες επιτυχίες στο Μπροντγουάι—παίζεται έξη ολόκληρη χρόνια!—πρόκειται νά κατεβεί τόν μεταποσειχί μήνα από τη σκηνή, αλλά θά γυριστεί ταινία στο Λονδίνο μέ πρωταγωνιστές τόν Ρίτσαρντ Μπάρτον και τήν Γωντρεϋ Χέμπαρντ. Τό έργο είναι βγαλμένο από τόν "Πυγμαλίων" του Μπέρναρ Σω και, χωρίς τη μουσική του, παίχτηκε πρό τετραετίας στην Άθήνα από τόν θίασο Κώστα Μουσούρη.

Και δυό Άμερικανικές ταινίες από θεατρικά έργα: "Έκλογη του κριτικού" ή πρώτη. Βασίζεται σέ θεατρική επιτυχία του Μπροντγουάι. Κωμωδία, γυρίζεται μέ σύστημα τεχνικόλόγ και παναβίζιον από τόν σκηνοθέτη Ντόν Γουάις, μέ πρωταγωνιστές τους Μπόμπ Χόπ, τήν Λουσιλ Μπάλ, και τήν Μαίρλιν Μάζγουελ. Τό δεύτερο έργο παίζεται και στην Άθήνα από τόν θίασο Κατερίνας: "Η πλειοψηφία του ένοός". Στην κινηματογραφική μεταγραφή του πρωταγωνιστούν οι Άλεκ Γκίνες και Ροζαλίτ Ράσελ, μέ σκηνοθεσία Μέρβιν Λέ Ρού.

Τέλος, ένα έργο από τό σύγχρονο ύγγλικό δραματολόγιο, τό "Γέυση άπό μέλι" της Σήλα Ντλάνεϋ—πού παίζεται και στην Άθήνα από τήν "Πορεία"—γυρίζεται τώρα ταινία από τόν σκηνοθέτη Τόνν Ρίτσαρντσον πού μαζί μέ τήν συγγραφέα έγραψε και τό σενάριο. Τους βασικούς ρόλους έρμηνεύουν οι Ντόρα Μπράιαν, Ρόμπερτ Στθβενς και Πώλ Ντάνκα.

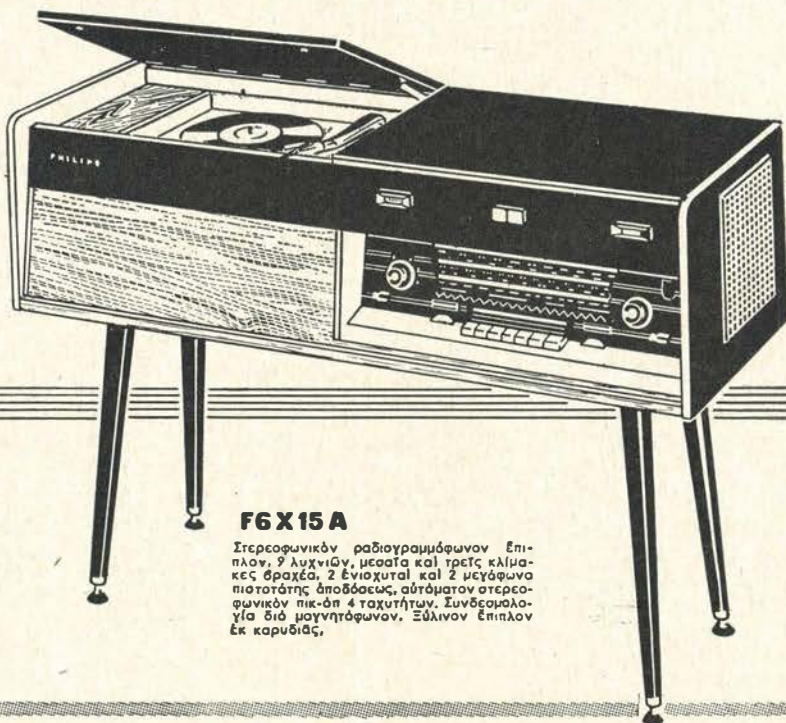


Χορός και Μουσική

Άρμονία γραμμής, τεχνικής τελειότητας
και μουσικής απόδοσής σας προσφέρουν μόνον
τά Ραδιογραμμόφωνα

ΦΙΛΙΠΣ

γιατί κατασκευάζονται από τον μεγαλύτερο παγκό-
σμιο βιομηχανικό οργανισμό στον τομέα των
ηλεκτρονικών συσκευών.



F6X15A

Στερεοφωνικών ραδιογραμμόφωνων επι-
πλων, 9 λυχνίων, μεσαία και τρεις κλίμα-
κες δρχέας, 2 ένισχυται και 2 μεγάφωνα
πιστοτάτης απόδοσής, αυτόματων στερεο-
φωνικών πικ-άπ 4 ταχυτήτων. Συνδεσμο-
γία δύο μαγνητόφωνων. Ξύλινο επιπλον
έκ καρυδιάς.

Τό REVERBEO είναι ή τελευταία ανακάλυψις
της ΦΙΛΙΠΣ που αναμεταδίδει τόν ήχα ώστε
καί στούς μικρότερους χώρους νά μπορείτε
νά απολαύσετε τήν τέλεια μουσικήν από-
δοσιν όπως και σέ μία αίθουσα συναυλιών.
Μέ τό REVERBEO έχετε τήν όρχήστρα
στό σπίτι σας.



H4X05A



F5X15A

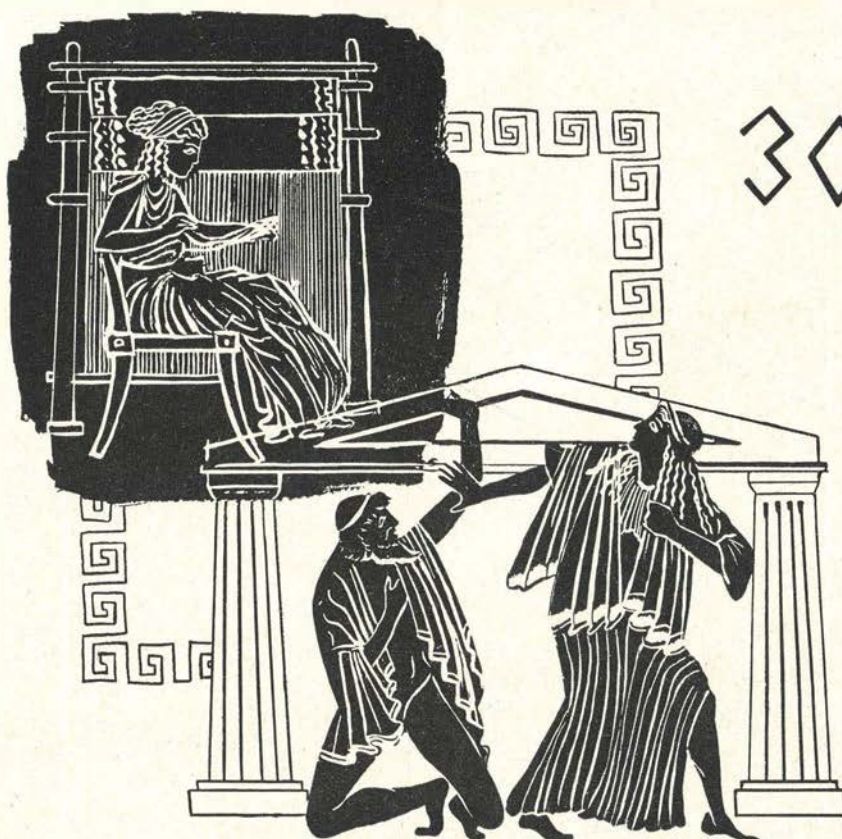


F7X95A



F8X15A

ΡΑΔΙΟΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ **ΦΙΛΙΠΣ** ΠΡΟΪΟΝΤΑ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ, ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΟΣ



30 ΔΙΩΝΕΣ

Δυὸ τέχνες πανάρχαιες
Θέατρο
καὶ Ὑφαντουργία
30 αἰῶνες τὸ βαμβάκι
ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεῖ
τὸν ἄνθρωπο,
τὸ σπίτι,
τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ - ΠΑΤΡΑΪΚΗ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.

Η ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΕΞΠΡΕΣ

Ἐγκαθίσταται ἀπὸ 1ης Ἰουνίου εἰς τὰ Νέα Γραφεῖα της
ἐπὶ τῆς Πλατείας Συντάγματος (Γωνία Ἑρμοῦ) Τηλ. 34.781

ΤΡΑΠΕΖΑ ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΕΞΠΡΕΣ

● Μὲ συγχρονισμέναις μεθόδοις ἐξυπηρετήσεως ἐξασφαλίζεται ἡ ταχύτερα καὶ καλυτέρα προώθησις τῶν συμφερόντων τῶν πελατῶν, τόσοις εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅσον καὶ εἰς τὴν Διεθνή ἀγοράν.

Εἶναι ἡ μόνη Τράπεζα ἐν Ἑλλάδι μὲ ὑποκαταστήματα εἰς ὅλας τὰς χώρας τῆς Κοινῆς Ἀγορᾶς καθὼς καὶ εἰς τὸν ὑπόλοιπον Κόσμον. Εἰδικευμένον προσωπικὸν εὐρίσκεται εἰς τὴν διάθεσιν τοῦ κοινοῦ δι' ὅλας τὰς Τραπεζικὰς ἐργασίας. Ἰδιαίτερα Ὑπηρεσία Ταμιευτηρίου.

● Εἰς ἓνα μοναδικὸν συνδυασμὸν ὑπηρεσιῶν ὑπὸ τὴν αὐτὴν στέγην τὰ Τμήματα Ταξιδίων καὶ Μεταφορῶν τῆς

ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΕΞΠΡΕΣ ΕΛΛΑΣ Α.Ε.
συμπληρῶνουν μίαν ἀσυναγώνιστον διεθνή

ὀργάνωσιν. Διὰ ταξείδια ὑποθέσεων καὶ ἀναψυχῆς, εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς ὅλον τὸν κόσμον, διὰ πάσης φύσεως μεταφορὰς ἐμπορευμάτων, δι' ἐκτελωνισμοῦς, δι' ἀεροπορικὰς μεταφορὰς εἶναι πάντοτε χρήσιμοι αἱ ὑπηρεσίαι ἑνὸς ὀργανισμοῦ μὲ 400 Γραφεῖα εἰς τὴν ὑδρόγειον καὶ πείραν πέραν τοῦ αἵωνος.

● Αἱ ταξιδιωτικαὶ ἐπιταγαὶ τῆς Ἀμερικαν Ἐξπρές, τὰ Τράβελερ Τσέκς τὸ μόνον διεθνὲς νόμισμα τὸ ὁποῖον γίνεται δεκτὸν καὶ ποτὲ δὲν χάνεται, εἶναι εἰς τὴν διάθεσιν καὶ τῶν Ἑλλήνων ταξιδιωτῶν.

● Τὰ πιστωτικὰ δελτία τῆς Ἀμερικαν Ἐξπρές (CREDIT CARD), διευκολύνουν τὰς συναλλαγὰς 82.000 ἐπιχειρήσεων εἰς τὴν ὑδρόγειον μὲ ἄνω τῶν 825.000 κατόχων δελτίων.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

ΙΧ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 'Ιούνιος — 'Ιούλιος 1962



17	'Ιουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΒΑΚΧΑΙ» (παγκόσμιος πρώτη)
24	'Ιουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΕΛΕΝΗ» (παγκόσμιος πρώτη)
30	'Ιουνίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου :	«ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ»
1	'Ιουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Σοφοκλέους:	«ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ»
7	'Ιουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου :	«ΒΑΚΧΑΙ»
8	'Ιουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΕΛΕΝΗ»
14	'Ιουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου :	«ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ»
15	'Ιουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΒΑΚΧΑΙ»

Ώρα έναρξεως τῶν παραστάσεων : 19.30'

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ : Δραχμαὶ 75, 50, 25 καὶ 10



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ