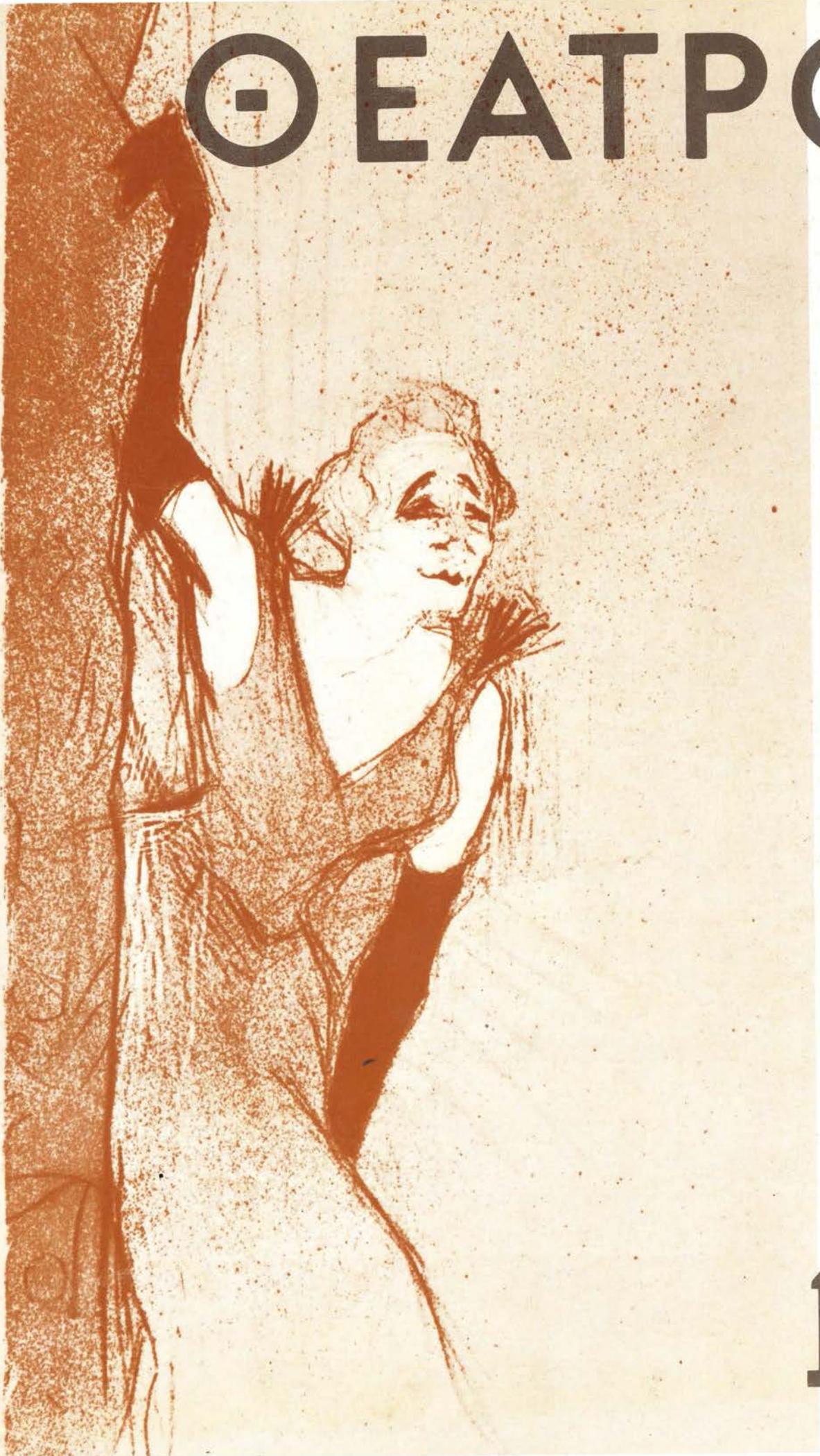


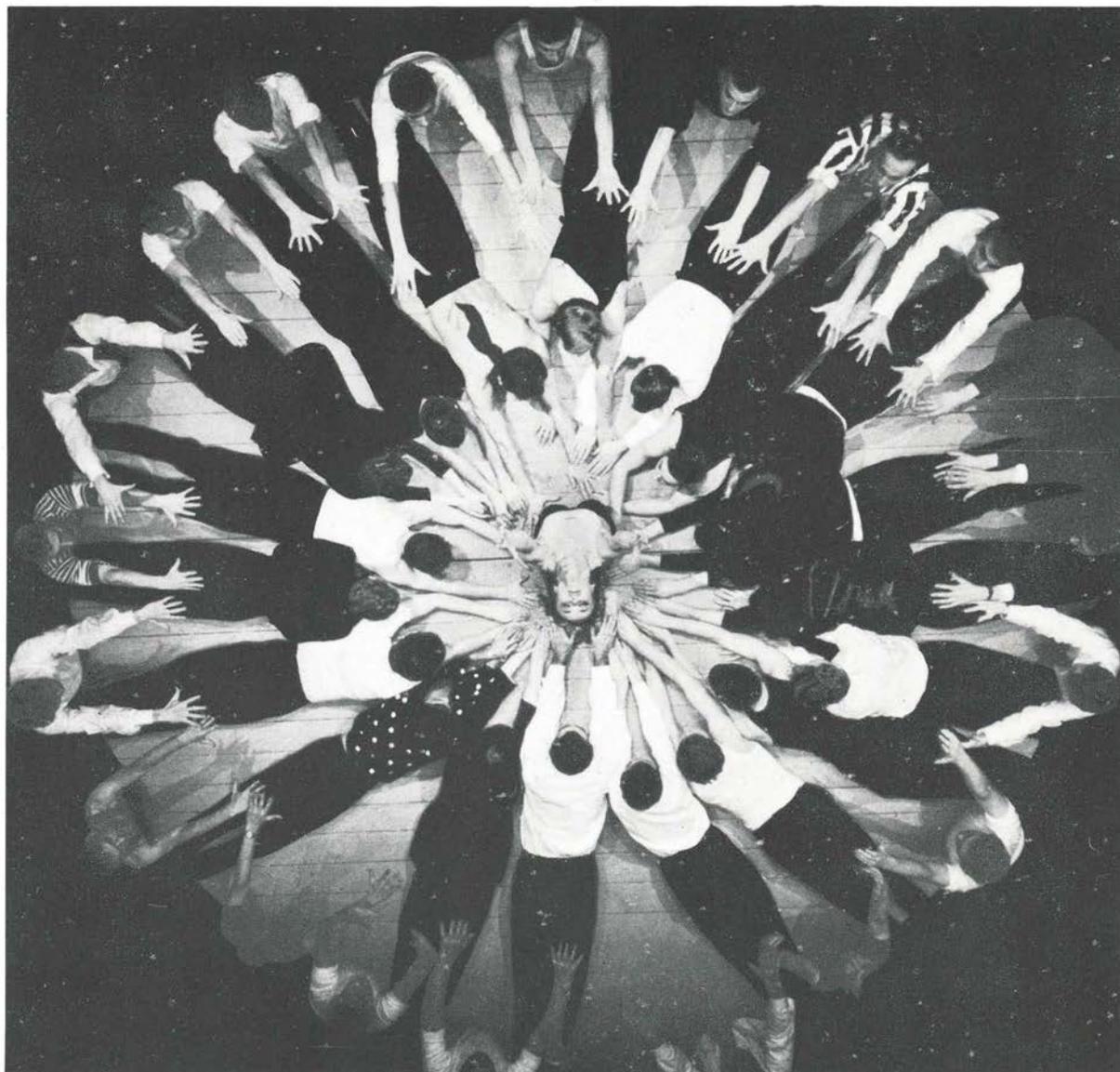
# ΘΕΑΤΡΟ



13

# **Χ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν**

**ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ**  
**Ἰούλιος – Σεπτέμβριος 1964**



«Μπολερό» τοῦ Ραβέλ. Χορογραφία Maurice Béjart  
μέ τὰ ΜΠΑΛΛΕΤΑ ΤΟΥ ΧΧου ΑΙΩΝΟΣ

**ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ : ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ**

γκρέκα



№ 4711. 

*Η αγαπημένη μας*

**TOSCA**

EAU DE COLOGNE

.....ή Κολώνια με το  
πιο λεπτό άρωμα.

 ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ





# ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ σύγχρονισμένη Τράπεζα*

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

---

# ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου  
ἐξυπηρησιέσεως*

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

# ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Γ' Τεύχος 13  
Γενάρης - Φλεβάρης 1964

Κεντρικά Γραφεία :  
Παρνασσού 2, 6ος όροφος  
(Πλατεία Άγίου Γεωργίου Καρύτση)  
Νέο τηλέφωνο 624-169  
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

Διευθυντής  
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30  
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150

Φοιτητική έτησΙΑ δρχ. 120

Έξωτερικοί: Δολλάρια 10  
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

Το "Θέατρο" τυπώνεται στο  
Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών  
Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-  
πούλου 44, τηλέφωνο 770-603

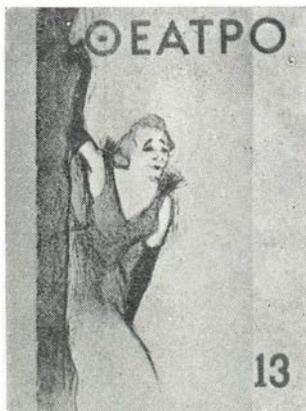
Στοιχειοθεσία : Μονοτυπικό  
συγκρότημα Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ  
Σωκράτους 39, τηλέφ. 530.969

Έκτύπωση έξωφύλλου όφφσετ  
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,  
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Τά κλισέ είναι του Τσιγκο-  
γραφείου Άδελφών ΛΑΓΓΟΥ,  
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ  
"Υπεύθυνος ύλης  
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35  
"Υπεύθυνος Τυπογραφείου  
Νικ. Κοντορός, Μ. Άσίας 1

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Τουλούζ Λωτρέκ: Ή Γκιλιμπέρ  
Λιθογραφία. Εθν. Βιβλιοθήκη. Παρίσι

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Έτος τρίτο, τεύχος δέκατο τρίτο.— Θέατρο και γλώσσα.— Σαίξπηρ για πάντα...— Καταστρεπτικές ένισχύσεις.— Έμεις και "Ο άλλος Άλέξανδρος".— Η μόλυνση έφτασε στην Κύπρο.— Ανατόμος ενός κόσμου σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** JOHANN WOLFGANG VON GOETHE : Κανόνες για τους ήθοποιούς. Άπό τη Βαϊμάρη του 1803. Μετάφραση Δημήτρη Μυράτ σελ. 9
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ : "Ο άλλος Άλέξανδρος". Δράμα σε τρεις πράξεις σελ. 40
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ : Ό θεατρικός χρόνος. Μιά διαλεκτική της δραματουργίας σελ. 14  
ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ : Ό Βάκχος στο Βυζάντιο Ό θεός του θεάτρου έγινε χριστιανός στην Ελλάδα σελ. 17  
ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ : Τραγωδία και "Νό". Όμοιότητες δυό μακρινών θεάτρων σελ. 21  
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Ό Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α' : Οι πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή σελ. 27  
ΜΥΡΤΩΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ : Μιά άντιπολεμική κραυγή. Ή ζωή και τό έργο του Μπόρχερτ σελ. 34
- ΕΡΕΥΝΑ :** Συγκινείται ό ήθοποιός; Άπόψεις για τό "Παράδοξο" του Ντιντερό. Μιλούν οι Ζάκ Κοπώ, Ζάν Πιέρ Όμνόν, Ρενέ Σιμόν, Ζωρζ Ουιλσον, Φρανσουά Περιέ, Ζάν Λέ Πουλαίν, Πιέρ Μπλανσάρ. Μετάφραση Τάκη Δραγονά σελ. 36
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** BERNARD MAILLÉ : Ένας Βρεταννός σκηνοθέτης για τό νόημα των "Βακχών" σελ. 59  
ΣΠΥΡΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ : Τό Έπανησιακό θέατρο σήμερα. Ό "Χάσης" και ό "Θυέστης" σελ. 61
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** FRANCESCO CALARI : Προσπάθεια των θεάτρων στην Ίταλία να τραβήξουν τό ενδιαφέρον του κοινού. σελ. 63  
VICTOR EFTIMIU, Άκαδημαϊκού : Εικόνα της θεατρικής δραστηριότητας στη Δημοκρατία της Ρουμανίας σελ. 64  
Κ. ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ : Λαϊκή Κίνα : Πλούσια ντόπια θεατρική ζωή, πλήρης άγνοια της Εύρωπαϊκής σελ. 66  
ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΚΙΟ : Ό ρόλος του θεάτρου στη σύγχρονη κοινωνία. Εισηγήσεις Εύγένιου Ίονέσκο, Ένρικε Μπουεναβεντούρα, Βάλτερ Τάουμπ, Νέλ Χάτσινσον, Όράτσιο Κόστα, Τζόν Ντέξτερ, Τακάσι Σουγκαβάρα, Πρέμ Πουρατσάτρα και Μάριου Πλωρίτη σελ. 67
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα Άγγλικά, Γαλλικά, Ίταλικά και Άμερικανικά βιβλία για Θέατρο, Μουσική, Κινηματογράφο σελ. 70
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με θεατρικά έργα σε διάφορες γλώσσες σελ. 73
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σελ. 73

# ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΘΕΑΤΡΟΝ “ΟΛΥΜΠΙΑ,,

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1963 - 1964

I. Παρασκευή 6 Μαρτίου

ΒΟΛΦΓΚΑΓΚ ΑΜΕΝΤΕΟ ΜΟΤΣΑΡΤ

“ΕΤΣΙ ΚΑΝΟΥΝ ΟΛΕΣ”

ΚΩΜΙΚΗ ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΠΡΑΞΕΙΣ ΔΥΟ

★

II. Πέμπτη 2 'Απριλίου

α) ΠΙΕΤΡΟ ΜΑΣΚΑΝΙ

“ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ ΡΟΥΣΤΙΚΑΝΑ”

ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΜΙΑ ΠΡΑΞΗ

β) ΡΟΥΤΖΙΕΡΟ ΛΕΟΝΚΑΒΑΛΛΟ

“ΠΑΛΗΑΤΣΟΙ”

ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΠΡΑΞΕΙΣ ΔΥΟ

★

III. Παρασκευή 16 'Απριλίου

Μ. ΜΟΥΣΣΟΡΓΚΣΚΥ

“ΜΠΟΡΙΣ ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ”

ΜΟΥΣΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΠΡΟΛΟΓΟ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

★

ΤΑΜΕΙΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Α Κ Α Δ Η Μ Ι Α Σ 6 1 - Τ Η Λ . 6 1 2 . 4 6 1

# Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

## ★ Έτος τρίτο, τεύχος δέκατο τρίτο

Τό "Θέατρο" μπήκε στον τρίτο χρόνο ζωής. Κανένα θεατρικό περιοδικό δεν έφτασε στη χώρα μας την ηλικία του. Έπαγγελίες δεν κάνουμε. Ούτε και τώρα θ' αναγγείλουμε βελτιώσεις του περιοδικού στο νέο χρόνο. Τεύχος με τεύχος, οί αναγνώστες θά διαπιστώνουν μόνοι τους την προσπάθεια του περιοδικού νά ξεπεράσει τους στόχους του. Η άδιαφορία τών αρμοδίων δεν μᾶς θίγει. Υπηρετούμε ἕνα ἰδανικό. Κι αὐτό μᾶς φτάνει.

## ★ Θέατρο καὶ γλώσσα

Ἐπαινετὴ ἡ ἀπόφαση τοῦ Ἀθηναϊκοῦ Τεχνολογικοῦ Ἰνστιτούτου νά ὀργανώσει δημόσια συζήτηση γιὰ τίς κατακτήσεις καὶ τὰ προβλήματα τῆς Δημοτικῆς μας γλώσσας στὴ σύγχρονη πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ. Πρωτοβουλία, προγραμματισμός, γενικὴ εἰσήγηση, διεύθυνση τῶν συζητήσεων καὶ ἐξαγωγή συμπερασμάτων ἀπὸ τὸν διευθυντὴ σπουδῶν τοῦ Ἰνστιτούτου ἀλλὰ, ταυτόχρονα, Γενικὸ Γραμματέα τοῦ ὑπουργείου Παιδείας καὶ γενικὸ διαχειριστὴ τῶν εκπαιδευτικῶν καὶ πνευματικῶν θεμάτων στὴ νέα Κυβέρνηση. Εἰσηγήσεις γιὰ τίς κατακτήσεις τῆς Δημοτικῆς στὰ Μαθηματικά, στὴν Ἱατρικὴ, στὰ Νομικά, τὴν Ἐκπαίδευση, στὴν καθημερινὴ ζωὴ, στὴ Λογοτεχνία, στὴ Δημοσιογραφία, ἀκόμα καὶ στὸ Παιδικὸ βιβλίον. Μὲ πολλὴ λύπη ἐπισημαίνουμε μιὰ ἀσυγχώρητη παράλειψη: Ἀπὸ τὸν προγραμματισμὸ λείπει τὸ Θέατρο. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ πιὸ ζωντανὴ μορφή τῆς Τέχνης τοῦ Λόγου — ἀφοῦ αὐτὸν ἔχει γιὰ κύριον ὄργανό της. Ἀγνοήθηκε ἕνας τομέας τῆς πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ζωῆς ὅπου ἡ Δημοτικὴ γνώρισε τὸν πρῶτο της θρίαμβο. Τὸ θέατρο, γιὰ τὸν συγγραφέα του εἶναι Λογοτεχνία. Γιὰ τὸν ἠθοποιὸ εἶναι κουβέντα. Γι' αὐτό, τὸ καθαρευουσιάνικο μίσημα μόνο γιὰ μικρὸ διάστημα μπόρεσε νά πνίξει τὴ ζωντανὴ γλώσσα πάνω στὴ Σκηνή. Τὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση του, ὑπῆρξε τὸ πρῶτο ὄχυρό πὺν κυριεύτηκε μὲ μικροὺς ἀγῶνες ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μας γλώσσα. Πρὶν ἀπὸ τὸ Εἰκοσιένα εἴχαμε στὴ Δημοτικὴ — τοῦ καιροῦ βέβαια, τὴν ἀκαλλιέργητη ἀκόμα, ὄχι ὅμως καὶ λογία — τίς μεταφράσεις τῶν Τραγῶδων καὶ προπάντων τὸν "Ἐξηναβελώνη", τὴν "Τρικυμία" τοῦ Πολυλά, τὴν ἐξοχὴ νίκη τῆς Δημοτικῆς μὲ τὸν "Βασιλικὸ" τοῦ Μάτεση. Ἀκόμα κι ὅταν ἡ καθαρεύουσα κυρίεψε τὸ νεαρὸ Ἐλεύθερο Κράτος, στίς κωμῳδίες ἀκούγονταν ἡ Δημοτικὴ! Οἱ κωμῳδίες ποτὲ δὲν χῶνεψαν τὴν καθαρεύουσα, κι ὅσες γράφτηκαν σ' αὐτὴ, ἦταν παγερές, ἀπελπιστικές,

χωρὶς ἐπιτυχία. Ἡ ὀριστικὴ νίκη τῆς Δημοτικῆς ἦρθε μὲ τὸ Κωμειδύλλιο καὶ τὸ Δραματικὸ Εἰδύλλιο. Συγγραφέας τῆς πιὸ ἀδιάλλακτης καθαρεύουσας, ὁ Δημήτριος Κορομηλάς, ἀναγκάστηκε, μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς Σκηνῆς, νά γράψει τὴν "Τύχη τῆς Μαρούλας" καὶ τὸν "Ἀγαπητικὸ τῆς Βοσκοπούλας" στὴ Δημοτικὴ. Φτάνει νά ὑπομνησθεῖ πῶς οἱ σκηνηκῆς τοῦ ὀδηγίης εἶναι γραμμῆνες στὴν καθαρεύουσα! Ποῦ σημαίνει πῶς ἡ καθαρεύουσα δὲν φοβόταν τὸ μάτι τοῦ ἀναγνώστη. Ἐτρεμε, ὅμως, τὸ αὐτὶ τοῦ θεατῆ! Ὅταν στὰ 1894 καθιερώθηκε ἡ Ἐπιθεώρηση, ἡ Δημοτικὴ ἀπλώθηκε νικηφόρα. Ὁ μεγάλος ἠθοποιὸς Παντόπουλος πῆρε τὸν ἔπαινο τοῦ Ψυχάρη γιὰ τὸ δημοτικισμό του. Ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου, μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Χατζόπουλο καὶ τοὺς ἄλλους δημοτικιστῆς μεταφραστές τοῦ "Βασιλικοῦ Θεάτρου", ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος μὲ τοὺς δημοτικιστῆς τῆς "Νέας Σκηνῆς" ἀγωνίζονται καὶ δὲ δειλιάζουν — Εὐαγγελιακὰ 1901, μετάφραση τῆς Ἀλκίησσης — γιὰ τὴν προβολὴ τῆς Δημοτικῆς, οὔτε μπροστὰ στὸ αἶμα ποῦ χύνεται! Εἶναι κατόπιν γενεές ἠθοποιῶν καὶ ἄλλων ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου ποῦ, μὲ τὸν συνειδητὸ δημοτικισμό τους, συντέλεσαν στὴν κυριαρχία τῆς Δημοτικῆς. Λίγα χρωστάει ἡ κατῆχουση τῆς Δημοτικῆς στὸν ὠραῖο τρόπο ποῦ τὴ μιλήσανε οἱ ἠθοποιοὶ μας ἀπάνω στὴ Σκηνή; Μπορεῖ νά ξεχαστοῦν δυὸ μορφές πρῶτου μεγέθους — γιὰ νά σταθοῦμε μόνο σ' ὅσους φύγανε — ποῦ μίλησαν ἐξοχα τὴ Δημοτικὴ, σὰν τὸν Βεᾶκη καὶ σὰν τὴν Κοτοπούλη; Μπορεῖ νά ξεχαστοῦν τόσοι ἄλλοι καλλιτέχνες τῆς Σκηνῆς, ἀριστοτέχνες τοῦ θεατρικοῦ δημοτικισμοῦ, τοῦ εφαρμοσμένου στὴ ζωὴ; Καὶ πάνω ἀπ' ὅλα, ἐπιτρέπεται νά ξεχνιέται ἡ συμφιλίωση τοῦ μεγάλου Κοινοῦ μὲ τὴ Δημοτικὴ, ποῦ τὴν προσέφερε τὸ Θέατρο μας ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς Σκηνῆς; Τὸ Ἀθηναϊκὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτούτο, καὶ γιὰ νά κυριολεκτοῦμε ὁ διευθυντῆς του, ἀγνόησε — ὡς μὴ ὄφειλε — ἕναν σημαντικὸ τομέα τῆς ἔθνικῆς, πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς, ποῦ ἀγωνίστηκε καὶ ἐπέβαλε, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, τὴ Δημοτικὴ σὰν ἔθνικὴ μας γλώσσα. Ὁ παραμερισμὸς τοῦ Θεάτρου ἀπὸ μιὰ τέτοια ἐξέταση, δικαιολογημένα γεννάει ὑποψίες πῶς ὁ νέος Γενικός δὲν ἔχει πλήρη καὶ ἀκριβῆ ἐποπτεία τῶν παραγόντων τοῦ ἑλληνικοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ. Τὸ γεγονός παίρνει ἰδιαιτέρη βαρῦτητα ὅταν ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς διαχειρίζεται ἐν λευκῷ τὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ θέματα τῆς χώρας. Ἡ εὐθύνῃ δὲν λείπει, φυσικά, κι ἀπὸ τοὺς ἄλλους πνευματικοὺς ἀνθρώπους — ἰδίως τοὺς ἐργάτες τοῦ θεάτρου — ποῦ δέχτηκαν νά μετασχηματίζονται σὲ μιὰ δημόσια συζήτηση τῶν κατακτήσεων τῆς Δημοτικῆς, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀγνοεῖται τὸ Θέατρο.

## ★ Ζαϊξπηρ γιά πάντα...

Τετρακόσια χρόνια μετά τή γέννησή του, είναι κάπως πολ-  
λά γιά ν' ανακαλύψουμε τόν Ζαϊξπηρ! Ούτε θά επιχειρήσουμε  
άξιολόγησή του μέ έναν 'Αστερίσκο, πού ακόμα και ό τίτλος  
του άνήκει στόν Γκαίτε. Χιλιάδες άρθρα έχουν γραφτεί γιά  
τόν Ποιητή του Θεάτρου. Περιττό νά προσθέσουμε κ' έλλη-  
νικά άναμασήματα. Προτιμήσαμε μιά ουσιαστικότερη προσ-  
φορά στόν έφρετινό παγκόσμιο έορτασμό του: Τή σωστή  
άποτίμηση τών κερδών του Έλληνικού Θεάτρου από τή  
γνωριμιά του μέ τόν Ζαϊξπηρ. 'Η γνώση αυτή είναι χρήσιμη  
και γιά μās και γιά τούς ξένους. 'Από τό πρώτο τεύχος του  
1964 μέχρι τό τελευταίο, τό "Θέατρο" θά ολοκληρώσει, σέ  
έξη άυτοτελή κεφάλαια, τήν πιό υπεύθυνη μελέτη γιά τό  
Ζαϊξπηρισμό στην Ελλάδα. Γιά τό έργο αυτό επιστρατεύθη-  
κε ό ιστορικός του Νεοελληνικού Θεάτρου Γιάννης Σιδέρης  
πού, μέ τή μελέτη του, θά φέρει στό φώς τελείως άγνωστα  
στοιχεία. 'Ο Ζαϊξπηρ είναι γιά όλους τούς λαούς ό δημοφι-  
λέστερος δραματογράφος. "Ό,τι μπορεί νά νιώσει ή καρδιά  
του ανθρώπου τό 'χει βάλει στό έργο του. Μά δέν πρόκειται  
γι' αυτό. "Άλλο θέλουμε νά τονίσουμε, αυτή τή στιγμή: 'Ο  
Ζαϊξπηρ ένίσχυσε άποφασιστικά τόν θεατρικό μας πολιτι-  
σμό και μάλιστα στο πρώτο του ξεκίνημα. Στους ήθοποιούς,  
πού έπαιξαν τά έργα του, έδωσε τή σιγουριά πώς έπιτελού-  
σαν ένα λειτουργήμα. Και στό Κοινόν, πού τά παρακολου-  
θούσε, τήν αίσθηση πώς κοινωνούσαν μέ μιά λειτουργία από  
τίς υψηλότερες πού μπορεί νά γίνουν. Μ' άλλα λόγια: 'Ενί-  
σχυσε τό ριζώμα του Θεάτρου. Και τό βοήθησε ν' αναγνωρι-  
σθεί Σχολείο του Λαού. 'Εκτός από τή συνεχή υπόμνηση του  
'Ετους Ζαϊξπηρ μέ τά άρθρα του Σιδέρη, ένα από τά τεύχη  
του 64 θά είναι αφιερωμένο ολοκληρωτικά στόν Ποιητή του  
Θεάτρου.

## ★ Καταστρεπτικές ένισχύσεις

Τό Κράτος δέν μās έχει συνηθίσει σέ χειρονομίες ύπερ τής  
τέχνης. 'Η πρώτη Κυβέρνηση του Κέντρου θέλησε νά πρω-  
τοτυπήσει. Και τά 'κανε θάλασσα! "Αρπαξε δυό ολόκληρα  
έκατομμύρια από τό Δημόσιο Ταμείο και τά μοίρασε πατρια-  
στικά και αθαίρατα στους άθηναϊκούς θιάσους! Χωρίς κα-  
νένα κριτήριο, καμιά διάκριση, κανέναν προγραμματισμό.  
'Απλά και μόνον έπειδή... τό θέατρον διέρχεται οικονομικήν  
κρίση! Τό σκάνδαλο είναι πρωτοφανές. "Αν ύπήρχαν και ίχνη  
έλάχιστα έννοιας, άρκετο κύριο έπρεπε νά βρίσκονται  
σήμερα στις φυλακές. Είναι άκατανόητο σ' έναν τόπο μέ τό-  
σες ανάγκες και τόση φτώχεια νά χαρίζονται σέ πιθανούς και  
άπιθανούς επιχειρηματίες θιασάρχες δυό ολόκληρα έκατομ-  
μύρια! Τό Κράτος όφείλει άσφαλώς, νά ένδιαφέρεται και νά  
ένισχύει τό θέατρο. 'Αλλά, στό βαθμό και μόνον πού τό θέα-  
τρο συντελεί στην πνευματική ανάπτυξη του τόπου. Σήμερα  
και τό θέατρο είναι έπιχειρήση. 'Από τήν ποιότητα του εί-  
δους πού προσφέρει έξαρτάται ή οικονομική του έπιτυχία.  
'Επομένως, μέ ποιά λογική παρεμβαίνει τό κράτος και ένι-  
σχύει άπιθανους θιάσους πού τό είδος πού προσφέρουν είναι  
κακίστης ποιότητας και κάθε άλλο παρά συντελεί στην πνευ-  
ματική ανάπτυξη του κοινού; Τό θέατρο, πραγματικά, περνάει  
οικονομική κρίση. Μέ τή διαφορά πώς ή οικονομική του κρί-  
ση είναι δικαιολογημένη. Και δικαία. Είναι άπόρροια τής  
ποιοτικής του κατάπτωσης, μέ τούς άνεύθυνους ήγετικούς του  
παράγοντες, τό φτηνό του δραματολόγιο και τήν άθλιεστάτη  
σύνθεση τών θιάσων. Τό κράτος, μοιράζοντας σεβαστές ένι-  
σχύσεις σ' όλους άδιακρίτως τούς θιάσους, κατάργησε μόνον  
του κάθε έννοια ίεραρχίας και άξιολόγησης, μέ βάση τήν προσ-  
φορά του καθενός στην τέχνη. 'Ετσι, οι ένισχύσεις του, αντί  
νά βοηθήσουν στην έξυγίανση τής θεατρικής ζωής, τήν κα-  
ταβάρθρωσαν! 'Ενίσχυσαν μόνον τό καθεστώς του στείρου  
βεντετισμού και τής διασποράς τών καλλιτεχνικών δυνάμεων.  
Μέ τήν οικονομική στήριξη θιάσων, πού δέν έξυπηρετούν  
τίποτα περισσότερο από τίς μωροφιλοδοξίες τών θιασαρχών  
του, τό ίδιο τό κράτος βοήθησε τή μονιμοποίηση ενός καθε-  
στώς πού, αν συνεχιστεί, τελικά δέν θά βρίσκεται θιάσος  
στην 'Αθήνα, ικανός νά παίξει άξιοπρεπώς ούτε μιά φάρα.  
Τό θέμα τίθεται κι άλλώς: Τό κοινόν εφαρμόζει τελευταία  
μιά πετυχημένη "άπεργία". 'Απέχει συστηματικά από τίς  
παραστάσεις διαφόρων άνάξιων θιάσων. 'Η άποχή του είχε  
άρχισει νά ρίχνει τήν άλαζονεία τών βεντετοθιασαρχών και  
τών άκόμα πιό άσημαντων δορυφόρων τους. Τό κράτος όφει-

λε νά έπικροτήσει τήν ύγιή αντίδραση του κοινού, νά μελετή-  
σει και νά βγάλει συμπεράσματα από τήν άποχή του. 'Αλλοί-  
μονο! Μέ τίς πλούσιες δωρεές του ήρθε αντίθετο στό κοινόν.  
'Επαιξε τό ρόλο "άπεργοσπάστη"! Τό χάδι τών έπιχορηγη-  
σών του γλύκανε τό χτύπημα του κοινού και ματαιώσε τόν  
συνετισμό τών βεντετοθιασαρχών. Γιά νά έξηγηθούμε: 'Η  
βοήθεια του Κράτους στό Θέατρο πρέπει νά 'ναι γενναία.  
'Αλλά, και σέ κάθε περίπτωση, άδιάβλητη. Νά γίνεται μέ  
κριτήρια καθορισμένα και άντικειμενικά. Και τό κυριότερο:  
Νά παρέχεται, άποκλειστικά και μόνον, γιά τήν ανάπτυξη τής  
ντόπιας σοβαρής θεατρικής παραγωγής πού, άλλωστε, μόνον  
αυτή προάγει και τήν πνευματική ζωή του τόπου. Μέ τά πο-  
σά, αίφνης, πού σκορπίστηκαν, θά μπορούσε νά ίδρυθεί ένας  
θιάσος πού νά παίξει μόνον έλληνικά έργα ποιότητας. Θά  
μπορούσε, ακόμα, νά καλυφθούν τά έλλειμματα ενός παρό-  
μοιου ιδιωτικού θιάσου. Θά μπορούσε νά προκίζονται μεμω-  
νωμένα τά έλληνικά έργα πού θ' άνεβάζονταν από άξιολόγους  
έλεύθερους θιάσους. Θά μπορούσε νά έπεκταθεί ό θεσμός τών  
κρατικών ή τών δημοτικών θεάτρων σέ δυό - τρεις ακόμα επαρ-  
χιακές μεγαλουπόλεις. Και πάντοτε: Κρατική ένίσχυση, μέ  
ρητή ύποχρέωση άπόλυτης προτεραιότητας στην έλληνική  
θεατρική παραγωγή. 'Ετσι, θά ένισχυόταν πραγματικά τό  
θέατρο. Οί πατριαστικές δωρεές έπιτείνουν τή διαφθορά και  
τήν έξαχρείωση. 'Ωφέλησαν, ίσως, τούς θιασάρχες. 'Εβλαψαν,  
όμως, τό Θέατρο.

## ★ 'Εμείς και " 'Ο άλλος 'Αλέξανδρος"

Τό "Θέατρο" βγήκε γιά νά βοηθήσει, νά προβάλει, νά έπι-  
βάλει τή Νεοελληνική δραματολογία. Δυό χρόνια δέν σταμά-  
τησε ν' άγωνίζεται γι' αυτή. Φυσικά, δέν έπιτρέπεται νά άδια-  
φορήσει ούτε γιά τό κλασικό θέατρο, ούτε γιά τό νεότροπο  
ξένο, ούτε κυρίως γιά τό δικό μας παραδοσιακό. "Όλα είναι  
χρήσιμα γιά νέα ξεκινήματα. Πάντως, στα δώδεκα τέχνη του,  
πρόφτασε νά παρουσιάσει μιά ποιητική μετάφραση τών "Βακ-  
χών", τό "Βασιλιά Ροδολίνο" και τό "Στάθη" από τό  
Κρητικό, τή "Φαύστα" από τό Καθαρευσιάνικο, ένα Κα-  
ραγκιοζίστικο έργο του Μόλλα, τό "Ρήγα" του Μελά, τά  
μονόπρακτα του Τάκη Χατζηναγνώστου, του Χρήστου Σα-  
μουηλίδη, τής Φώφης Τρέζου, τό "Νησί τής 'Αφροδίτης"  
του Πάρνη. 'Από τήν πρώτη στιγμή άποδοθήκαμε σέ μιά επί-  
μονη αναζήτηση έλληνικών έργων. 'Η έρευνα έχει σχεδόν  
ολοκληρωθεί και μιά εύρύτερη άπεικόνιση τής σύγχρονης  
δραματολογίας μας θ' ακολουθήσει. "Απαραιτήτη δήλωσε σ'  
έχθρους και φίλους: 'Αριστουργήματα δέν βρήκαμε. Ξεχω-  
ρίσαμε, όμως, άρκετά έργα πού άξίζει νά βοηθηθούν. Καθένα,  
άνάμεσα στα έλαττώματά του, έχει και ιδιαίτερα χαρίσματα.  
'Αλλά έχουν θεατρική σύλληψη, άλλα υψηλό λόγο, άλλα  
καλή τεχνική. 'Αλλά, χωρίς τά φώτα τής σκηνης πώς θά μπο-  
ρούσαν οι συγγραφείς μας νά άρτιωθούν; Τά έργα, πάντως,  
πού θά δημοσιευθούν θά συνθέσουν τήν πιό πιστή εικόνα τής  
σύγχρονης δραματολογίας μας. 'Αρχίζουμε μέ τόν "Άλλο  
'Αλέξανδρο". Στη σύλληψη του είναι έργο δεκαπέντε χρο-  
νών. 'Ανήκει στη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, ταλαντούχη συγγρα-  
φέα, γνωστή κυρίως από τά μυθιστορήματά της: "Τά δένδρα"  
1945, "Τά ψάθινα καπέλα" 46 (στά γαλλικά "Trois étés"  
52), " 'Ο άλλος 'Αλέξανδρος" 50 (στά γαλλικά 53, στ' άγγλι-  
κά 59) και τά δυό της σεναρία: "Μαγική πόλη" του Κούν-  
δουρου, 1953 και "Φαίδρα" του Ντασέν, 1961. 'Εχει γράψει  
πέντε θεατρικά έργα: " 'Η γυναίκα του Κανδαύλη" 1955,  
"Δαναίδες" 56, "L'autre Alexandre" 57, "Le Saint Prince"  
59 και "La lune a faim" 1961. 'Υποδοχή στόν τόπο της;  
Κανείς γιά κανένα δέν ένδιαφέρθηκε! Τό "Άλλος 'Αλέξαν-  
δρος" κυκλοφόρησε, γιά πρώτη φορά τό 1950, στα έλληνι-  
κά, σά μυθιστόρημα. Τό 1957 μεταγράφηκε, από τήν ίδια  
τή συγγραφέα του, σέ θεατρικό έργο, γαλλικά. Και ίδού τί  
πέτυχε: Στίς 11 'Οκτωβρίου 1957 άνεβάστηκε από τό "Théâtre  
d'aujourd'hui" στό θέατρο τής "Alliance Française",  
μέ σκηνοθεσία Κλών Ρεζύ, σκηνικά Ζάκ Νοέλ, μουσική  
Μαριούζ Κονσταν. Ταυτόχρονα, ένακυκλοφόρησε γαλλι-  
κά — ένώ είχε βγει και σά μυθιστόρημα — στη σειρά τών  
θεατρικών εκδόσεων του Γκαλλιμαρ " 'Ο μανδύας του 'Αρ-  
λεκίνου", πέμπτο άνάμεσα σέ έργα 'Αντάμφω, 'Ωντιμπερτί,  
Ουίλλιαμ Φώκνερ — Καμύ, 'Αντρέ Φρέρ, Φελισιέν Μαρσώ,  
Ζάν Ρενουάρ, Σαλακρού, Ζάν Βατιέρ και Μισέλ Βιναβέρ.  
Φέτος, ή Λυμπεράκη άπόδωσε στα έλληνικά τόν θεατρικό  
" 'Άλλο 'Αλέξανδρο" και μ' αυτόν τήν παρουσίαζουμε. Δέν

είναι ορθόδοξο θέατρο. Έσωτερικά έχει διάρθρωση μυθιστορηματική και εξωτερικά τεχνική κινηματογράφου. Είναι καλογραμμένο, πρωτότυπο σε σύλληψη και εκτέλεση. Πραγματικό εύρημα, τὰ δεύτερα παράλληλα πρόσωπα τῶν ἡρώων, πού ἀντικατοπτρίζουν σέ παραμορφωτικό καθρέφτη τὴ δυνατότητα καὶ τὴς προεκτάσεις τῶν πρώτων. Ἔχει ποίηση, καταστάσεις διαθλασμένες ἀπὸ ἐφιαλτικές ἢ νοσταλγικές ἀναπολήσεις. Ἀλλὰ καὶ κυνικότητα καὶ πάθος, τραβηγμένο σέ παραλήρημα. Ὁ κοινωνικός προβληματισμός του εἶναι ισχυρότατος καὶ ὁ συμβολισμός του ἀρκετὰ ἀξεκαθάριστος γιὰ θέατρο. Στενά θεατρικά, εἶναι ἔργο ἀτμόσφαιρας, πνιγηρῶν καταστάσεων, χωρὶς καμιά λύτρωση. Προσφέρει πολλές δυνατότητες ἐμπνευσμένης σκηνοθεσίας. Ἐπιδιώκει νὰ ἐπιβληθεῖ στὸ θεατὴ κ' ἐπιστρατεύει ὅλα τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ θεάματος: μουσική, στερεοφωνικούς τεχνητοὺς θόρυβους, φωτισμούς, προβολές. Δέν εἶναι — βεβαιότατα — τὸ ὑγιές, ρωμαλέο ἔργο πού εὐαγγελίζεται τὸ "Θέατρο". Οὐτε ἀπὸ τὴ φύση του προσφέρεται γιὰ μίμηση. Εἶναι, ὅμως, ἀντιπροσωπευτικό μῆς ἐποχῆς. Δίνει τὸ ἀγχος τῆς κοινωνίας πού ἔχει φθεῖρει ἀνεπαρκῶς ὄχι μόνον τὶς πραγματικὰ ἀξίες ἀλλὰ καὶ τὰ ζωτικὰ τῆς ψυδῆς, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ στηριξεῖ καινούρια ἰδανικά. Γνήσιος καρπὸς ἐποχῆς — τὸ δράμα τῆς ἀστικής νεολαίας τοῦ μεταπολέμου — ἔχει, ὡστόσο, προσιτότητα καὶ γιὰ πάρα πέρα.

### ★ Ἡ μόλυνση ἔφτασε στὴν Κύπρο

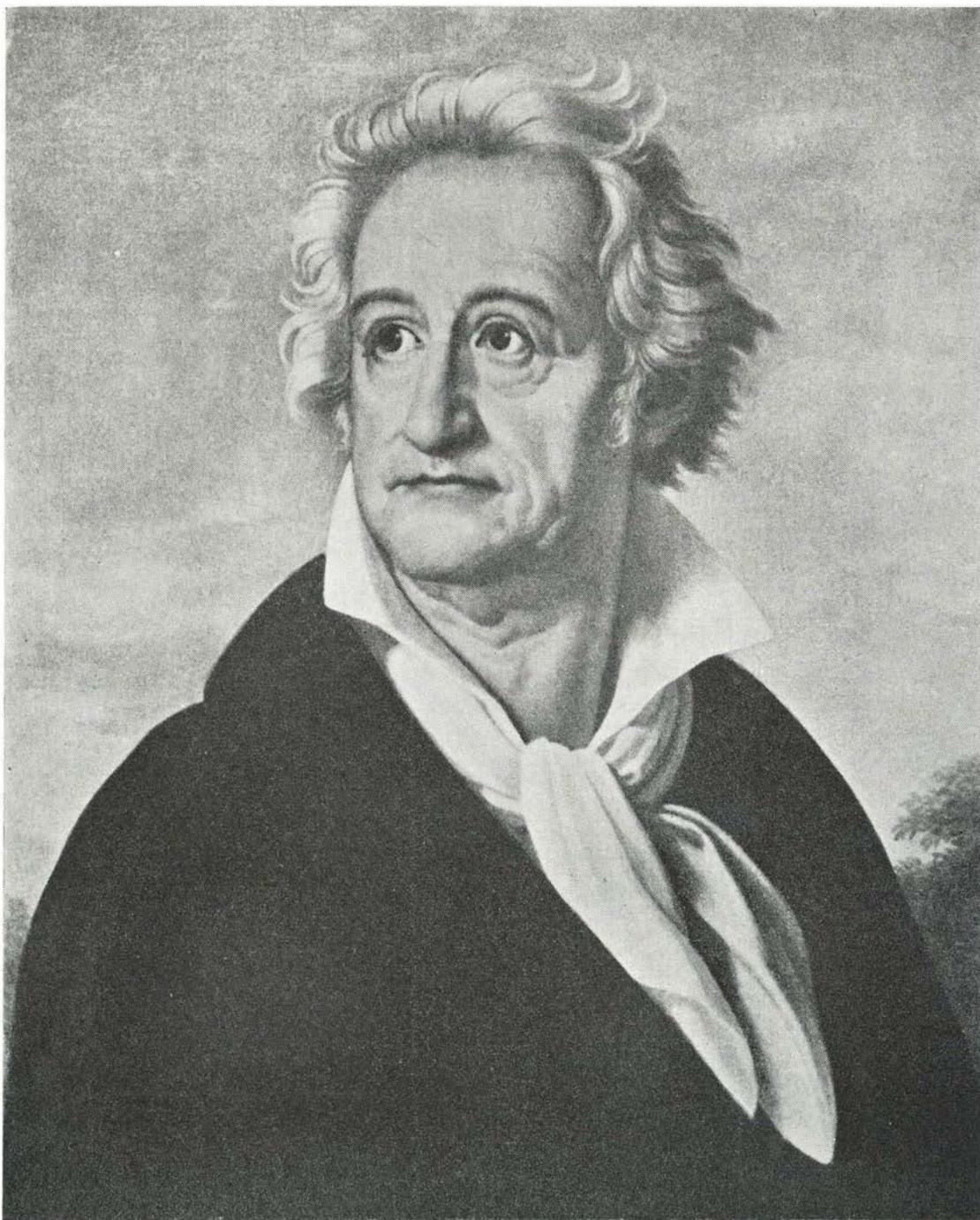
Γνωστοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς καὶ ἐπιχειρηματίες θεάτρων, ἀπὸ κοινὸν συμφέροντος ὁρμώμενοι, εἶχαν ἀρχίσει νὰ παρουσιάζουν ξένα ἔργα σάν ἑλληνικά καὶ νὰ καρπώνονται ὄχι μόνον τὰ συγγραφικὰ δικαιώματα τῶν ξένων, ἀλλὰ καὶ τὴ διαφορά τοῦ φόρου Δημοσίων θεαμάτων, πού ἔχει καθοριστεῖ ἐλαφρότερος γιὰ τὴ γνήσια, ὅμως, ἑλληνικά ἔργα. Ἡ ἀπάτη ἐκατέστη ἐγκαίρως ἀπὸ τὸ "Θέατρο" καὶ οἱ "Ἕλληνες" κλεπτοσυγγραφεῖς δέχονται τώρα τὸν ἐξευτελισμὸ νὰ πληρώνουν ἠδὲ ξενὸν φόρο ξένων γιὰ τὰ ... "ἑλληνικά" τους ἔργα. Πάντως, τὸ γνήσιο ἑλληνικὸ ἔργο σώθηκε ἀπὸ τὸν κίνδυνον πλήρους ἀφανισμοῦ πού τὸ ἀπειλοῦσε, ἀφοῦ — λόγω τῶν συγγραφικῶν του δικαιωμάτων — ἐμφανίζοταν ἀκριβότερο καὶ ἀπὸ τὰ κλεπτόμενα ξένα καὶ ἀπὸ τὰ κλεπτόμενα καὶ παρουσιαζόμενα σάν "ἑλληνικά". Καί, φυσικά, σάν ἀκριβότερο, οὐδεὶς ἐπιχειρηματίας τὸ ἀνέβαζε. Ἀνάλογη θλιβερὴ ἱστορία ἐκδηλώνεται τώρα στὴν Κύπρο, ὅπως μᾶς καταγγέλει γνωστὸς ἑλληνας συγγραφέας. Ἀπὸ τὴν κλοπὴ ἑλληνικῶν, αὐτὴ τὴ φορὰ, ἔργων, πού κάνουν συστηματικὰ οἱ Κύπριοι θεατρικοὶ ἐπιχειρηματίες, ἀφανίζεται ὀλοκληρωτικὰ τὸ ἑλληνικὸ Κυπριώτικο ἔργο πού — λόγω τῶν ποσοστῶν πού ἀπαιτεῖ — φυσικὸ εἶναι νὰ μὴ γίνεται δεκτὸ πουθενά. Ἀλλ' ἰδοὺ τὸ θέμα: Ἐαφνικά, τὰ Κυπριακὰ θέατρα ἀνεβάζουν ἀθρόα ἑλληνικά ἔργα καὶ ξένα, σέ μεταφράσεις ἢ διασκευές ἑλλήνων. Ἀκόμα καὶ τὰ ἐπιχορηγούμενα ἀπὸ τὸ δημόσιο. Δυστυχῶς, ὄχι ἐπειδὴ εἶχαν διωχθεῖ γιὰ Ἑλληνικὸ Θέατρο! Ἀπλούστατα, ἐπειδὴ δέν πληρώνουν συγγραφικὰ ἢ μεταφραστικὰ δικαιώματα στοὺς ἑλλαδίτες συγγραφεῖς. Γιὰ νὰ νῦναι, μάλιστα, ἡσυχοὶ δέ ζητοῦν ποτὲ οὔτε ἀδεία γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἢ τῆς μεταφράσεως καί, τὶς περισσότερες φορές, οὔτε καν ἀναφέρουν τὰ ὀνόματα τῶν συγγραφέων ἢ μεταφραστῶν! Ἡ πειρατεία αὐτὴ ἔγινε καὶ ἀπὸ τὸν ἐπιχορηγούμενο ἀκόμα Ὁργανισμὸ Θεατρικῆς Ἀναπτύξεως Κύπρου. Παρουσίασε, αἰφνης, τὴν "Ὠραία μου κυρία", στὴ γνωστὴ ἀπόδοση τοῦ Μάριου Πλωρίτη παρουσίασε τὸν "Ταξιδιώτη χωρὶς ἀποσκευές" τοῦ Ἀνουίτη, στὴ μετάφραση τοῦ Γιώργου Παπᾶ. Οὐτε τὰ ὀνόματα τοῦ Μάριου Πλωρίτη ἢ τοῦ Γιώργου Παπᾶ ἀναφέρθηκαν στὰ προγράμματα, τὶς ἀφίσεις ἢ τὶς διαφωρές ἄλλες ἀναγγελίες τῶν ἔργων, οὔτε - βεβαίως - καταβλήθηκαν μεταφραστικὰ δικαιώματα, ὅπως δέν πληρώθηκαν καὶ σέ καμιά ἄλλη περίπτωση πού χρησιμοποιοῦνταν ἀθηναϊκὲς μεταφράσεις ἢ διασκευές. Τὸ ἴδιο δέν πληρώθηκαν συγγραφικὰ δικαιώματα ὅταν ἀνεβάστηκαν θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ἀγγελου Τερζάκη, τοῦ Δημήτρη Φαθά καὶ ἄλλων! Ὁλ' αὐτὰ γίνονται, φυσικά, σέ βάρος τῶν Κυπρίων συγγραφέων καὶ μεταφραστῶν, πού ἀντιμετωπίζονται ἔτσι ἕναν ἀθέμιτο συναγωνισμό ἀπὸ τοὺς "κλεπτόμενους" ἑλλήνες συγγραφεῖς. Γιατί, βέβαια, κενεὶς

θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας τῆς Κύπρου δέν ἀνεβάζει ἔργο ἢ μεταφραση κυπριώτικη γιὰ νὰ πληρώσει ποσοστὰ! Μιὰ λύση ὑπάρχει: Ἡ Ἑταιρεία Ἑλληνῶν Θεατρικῶν Συγγραφέων νὰ ἐλέγχει συστηματικὰ τὴν κίνηση τῶν κυπριακῶν θεάτρων καὶ νὰ μὴν ἐπιτρέπει τὸ ἀνέβασμα ἑλληνικῶν ἔργων καὶ ἑλληνικῶν μεταφράσεων χωρὶς ἔγγραφο ἀδεία καὶ χωρὶς πληρωμὴ συγγραφικῶν ἢ μεταφραστικῶν ποσοστῶν. Οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς, ἀφήνοντας τὰ ἔργα τους νὰ παίζονται ἀνεξέλεγκτα καὶ χωρὶς ἀμοιβή, δέν κάνουν καθόλου καλὸ στὸ Κυπριακὸ Θέατρο — ὅπως, ἴσως, μπορεῖ νὰ νομίζουν. Ἀντίθετα, ἐξουθενῶν, μὲ ἀθέμιτο — ἔστω καὶ χωρὶς συμφέρον — συναγωνισμό, τοὺς Κύπριους θεατρικοὺς συγγραφεῖς καὶ μεταφραστῆς.

### ★ Ἀνατόμος ἑνὸς κόσμου

Τὰ ἑκατοντάχρονα ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Τουλὸυζ Λωτρέκ, πού γιορτάζονται φέτος σ' ὅλο τὸν κόσμον, προσφέρουν στὸ "Θέατρο" τὴν εὐκαιρία νὰ περιλάβει κ' ἕνα δικὸ του ἔργο, στὴ σειρά τῶν καλλιτεχνικῶν του ἐξωφύλλων. Διαλέξαμε μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκφραστικότερες λιθογραφίες του, πού εἶναι λιγότερο γνωστὲς καὶ τὸν ἐκπροσωποῦν περισσότερο. Εἰκονίζει τὴν Ὑβὲτ Γκιλμπέρ, πού ὑπῆρξε ἡ Ἐντιὸ Πιάφ τῆς ἐποχῆς τῆς Ἐπικαιρικῆ εἶναι μόνον ἡ εὐκαιρία. Ἡ ἀπόφασή μας εἶναι οὐσιαστικὴ. Κι ὄχι ἀπλὰ θεματικὴ. Ὁ Τουλὸυζ Λωτρέκ εἶναι στενά δεμένος μὲ ἕναν κόσμον καὶ μιὰ ἐποχὴ: τὸν κόσμον τοῦ ἐλαφροῦ θεάτρου τῆς "Belle époque" τοῦ Παρισιοῦ. Ὁ ἴδιος ἐξῆσε μ' αὐτόν, κ' ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὰ περισσότερα θέματά του. Μοντέλλα του: ἀρτίστες, θεατρίνες, σανατζές, ντιζέζες, γυναῖκες τῶν "σπιτιῶν" τῆς Μονμάρτρης. Κόσμος του: ὁ ὑπόκοσμος, τὰ καφενεῖα, τὰ καμπαρέ, τὰ πατάρια κ' οἱ σκηνές ὅπου ἔβγαιναν τὰ "καλλιτεχνικά" νούμερα τῆς ἐποχῆς, κ' ὅλος ὁ κενὸς ἀλλὰ στραφερός κόσμος τῆς εὐθύμης Μονμάρτρης τῶν ἀνατολῶν τοῦ αἰῶνα. Στὰ στιγμιαία σχέδιά του, στοὺς ἔγχρωμους πίνακες καὶ τὶς ἀπαράμιλλες λιθογραφίες του ἀποθανάτισε τὸ αἰσθητικὸ κλίμα ὀλοκληρῆς τῆς ἐποχῆς. Γι' αὐτὸ, παρὰ τὴν αὐστηρὰ ζωγραφικὴ ποιότητα τῶν ἔργων του, οἱ σημερινοὶ σκηνογράφοι, ὅταν ἀναφέρονται στὴν ἐποχὴ του, ἀπ' τοὺς πινακῆς του ἀντλοῦν τὰ σκηνικά τους. Στὸν κόσμον αὐτὸν τῆς γυαλιστερῆς ἐπιφάνειας καὶ τῆς ξέφρενης κίνησης, ὁ Λωτρέκ — καθηλωμένος ἀπὸ τὴ γνωστὴ ἀναπνῆρα καὶ δυσμορφία του — ἐβρισκε ὅ,τι τοῦ ἔλειπε. Μὲ τὴν ἀκονισμένη — ἀπὸ τὴ βαθύτατη καλλιέργεια καὶ τοὺς προσωπικοὺς πόνους — ματιὰ του, ἔβλεπε κάτω ἀπὸ τὴν ξέγνιαστη ἐπιφάνεια, τὴ γκριμάτσα, κάτω ἀπὸ τὰ πολλά φτιασίδια, τὴν κόουραση, τὸ ἀπεγνωσμένο κυνήγι τῆς λάμπης, τὴν ἀγωνία τοῦ ἀρτίστα πρὶν βγεῖ ἀπ' τὶς κοινότητες, τὸ τσάκισμά του ὅταν ἀποσύρεται ἀπὸ τὴ σκηνή. Εἶναι ὁ πρῶτος ζωγράφος πού ἔκανε θεατρικὲς ἀφίσεις. Κ' ἔδωσε σ' αὐτές — ὅπως καὶ μὲ ὅλο τὸ ἔργο του — τὸ τραγικὸ πρόσωπο τοῦ θεατρίνου, πού κάνει τὴ μάσκα του ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του, πού ζεῖ ὅσο εἶναι φωτισμένος ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ προβολέα, πού πρέπει συνεχῶς νὰ τροφοδοτεῖ μὲ τὸν πυρετὸ του, τὸ ρεῦμα τοῦ ἠλεκτρισμοῦ πού ζητάει ἀπ' αὐτὸν τὸ κοινὸ, γιὰ νὰ τὸν δέχεται πῶς ὑπάρχει. Ὁ Λωτρέκ — ἐπειδὴ, ἴσως, ἔκανε ὁ ἴδιος κατὶ παρόμοιο, ὑπερνικώντας τοὺς φυσικοὺς του πόνους, γιὰ νὰ κρατηθεῖ στὸ στρόβιλο τῆς ζωῆς τῆς Μονμάρτρης — μπόρεσε νὰ δεῖ, κάτω ἀπ' τὰ φωτισμένα καὶ γελαστὰ πρόσωπα, τὴν ἀληθινὴ σύσταση τοῦ καλλιτέχνη. Καὶ τὴν τόνισε, ἀποκαλύπτοντας πρῶτοντα τραγικά σ' αὐτοὺς τοὺς ἥρωες τῆς χαρᾶς. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη — μολονότι ἐμπρεσιονιστῆς — φαντάζει σὰ γνήσιος ἐμπρεσιονιστῆς. Φαίνεται σὰ νὰ σαρκάζει. "Μὴ μὲ κάνεις τόσο ἄσκημη τοῦ φώναζε ἡ Γκιλμπέρ, πού νόμιζε πῶς ἡ ὁμορφία τῆς τραβοῦσε τὸ κοινόν. Ὁ Λωτρέκ ὅμως ἤξερε — γι' αὐτὸ κ' οἱ θεατρικὲς του ἀκόμα ἀφίσεις μένουν σάν ὀλοκληρωμένα ἔργα τέχνης — πῶς στὸ Θέατρο, αὐτὸ καὶ μόνον τὸ ὑπόστρωμα τοῦ ἀνθρώπου, καὶ τοῦ πόνου, καὶ τοῦ φόβου, καὶ ὅσων ἀκόμα καταβάλλει ἀπ' τὴ ζωὴ του, εἶναι πού δίνουν τὴ γοητεία, τὴ σύνθεση τῶν χαρακτηριστικῶν του, πού φτιάχνουν τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Δέν εἶναι ὁ εἰκονογράφος. Εἶναι ὁ ἀνατόμος ἑνὸς ὀλοκληροῦ κόσμου καὶ μῆς ἐποχῆς. Τὸ "Θέατρο" σύντομα θ' ἀφιέρωσει εἰδικές σελίδες στὸν ἐκφραστὴ τοῦ Θεάτρου.





ΓΚΑΙΤΕ. ΕΡΓΟ ΕΡΡΙΚΟΥ ΚΟΛΜΠΕ, 1826

*J. M. Goussier*

# Johann Wolfgang von Goethe

## ΚΑΝΟΝΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ

### ΑΠΟ ΤΗ ΒΑΪΜΑΡΗ ΤΟΥ 1803

Ἐκ τῶν μεγάλων τοῦ παγκοσμίου πνεύματος, ὁ Γκαίτε, δὲν ἔφρασε μόνον δημιουργικὸ ἔργο στὸ Θέατρο. Ἀσχολήθηκε καὶ μὲ πρακτικὰ προβλήματα τῆς σκηναϊκῆς τέχνης. Τὸ "Θέατρο" προσφέρει παρακάτω, γιὰ πρώτη φορά στὴ γλώσσα μας, τοὺς 91 Κανόνες ποὺ ἔγραψε γιὰ τοὺς ἠθοποιοὺς. Ὅσο κι ἂν ἀνήκουν στὴν ἐποχὴ του, εἶναι ἕνα κείμενο, ἀπὸ τὰ πρῶτα ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ τὴ σκηναϊκὴ ἀγωγή τοῦ ἠθοποιοῦ.

Ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ συνίσταται στὴν ὁμιλία καὶ στὴν κίνηση τοῦ κορμοῦ. Καὶ γιὰ τὰ δύο θὰ δώσουμε στίς ἐπόμενες παραγράφους μερικοὺς κανόνες καὶ ὑποδείξεις, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ὁμιλία.

#### ΔΙΑΛΕΚΤΟΣ

§ 1 Ὅταν μέσα σ' ἕνα τραγικὸ ρόλο εἰσχωρήσει κάποια ἐπαρξιατικὴ προφορά, ἢ ὠραιότερη ποίηση καταστρέφεται καὶ προσβάλλεται ἡ ἀκοὴ τοῦ θεατῆ. Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο καὶ πιὸ ἀπαραίτητο γιὰ τὸν δημιουργοῦμενο ἠθοποιό, ν' ἀπαλλαγεῖ, δηλαδή, ἀπὸ λάθη διαλέκτου καὶ νὰ προσπαθήσει ν' ἀποκτήσει μιὰ τέλεια, καθαρὴ προφορά. Ἡ ἐπαρξιατικὴ προφορά δὲν εἶναι κατάλληλη γιὰ τὴ σκηνή! Ἐκεῖ πάνω πρέπει νὰ ἐπικρατεῖ ἡ καθαρὴ γερμανικὴ προφορά, ὅπως ἐξευγενίστηκε ἀπὸ τὸ γούστο, τὴν τέχνη καὶ τὴν ἐπιστήμη.

§ 2 Ὅποιος ἔχει νὰ παλαίψει μὲ κακὲς συνήθειες διαλέκτου, πρέπει νὰ βασιστεῖ στυλὸς γενικοὺς κανόνες τῆς γερμανικῆς γλώσσας, καὶ νὰ προσπαθήσει νὰ προσφέρει τίς ἀσκήσεις τοῦ ἔντονα, ἐντονότερα ἀπ' ὅσο χρειάζεται. Ἀκόμα καὶ ὑπερβολὲς συνιστῶνται στίς περιπτώσεις αὐτές, χωρὶς κίνδυνον βλάβης. Γιατί εἶναι μέσα στὴν ἀνθρωπίνη φύση νὰ ἐπιστρέφει στίς παλιὰς τῆς συνήθειες καὶ νὰ ἐξομαλύνει τίς ὑπερβολές.

#### ΠΡΟΦΟΡΑ

§ 3 Ὅπως στὴ μουσικὴ τὸ σωστὸ καὶ καθαρὸ χτύπημα τοῦ κάθε τόνου εἶναι ἡ βάση κάθε καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης, ἔτσι καὶ στὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ ἡ κ α θ α ρ ῆ καὶ σ ω σ τ ῆ προφορά τῆς καθεμιᾶς λέξης εἶναι ἡ βάση κάθε ὑψηλῆς ἀπαγγελίας.

§ 4 Σωστὴ ὅμως εἶναι μιὰ προφορά, ὅταν δὲν πνίγεται κανένα γράμμα μέσα στὴ λέξη, ἀλλὰ ὅλα ἐκφέρονται κατὰ τὴ σωστὴ τους ἀξία.

§ 5 Καθαρὴ εἶναι ὅταν ὅλες οἱ λέξεις λέγονται κατὰ τὸν αὐτὸ τρόπο, ποὺ τὸ νόημά τους νὰ πιάνει εὐκόλα καὶ σίγουρα τὸν ἀκροατῆ. Ἐνωμένες οἱ δύο κάνουν μιὰ προφορά τέλεια.

§ 6 Μιὰ τέτοια καθαρὴ προφορά πρέπει νὰ προσπαθήσει ὁ ἠθοποιὸς νὰ τὴν πετύχει, βάζοντας βαθιὰ στὴν καρδιά του πὼς ἕνα γράμμα ποὺ καταπνίγεται ἢ μιὰ λέξη ποὺ προφέρεται διφορούμενα, κάνουν συχνὰ τὴ φράση ἀκατανόητη, ἔτσι ποὺ τὸ κοινὸ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση ἢ νὰ παρασυρθεῖ σὲ γέλιο.

§ 7 Στίς λέξεις ποὺ τελειοῦν σὲ -εν καὶ -εμ, πρέπει νὰ προσέχει νὰ προσφέρει καθαρὰ τὴν τελευταία συλλαβή, ἀλλιῶτα πάει χαμένη ἢ συλλαβή, ἐπειδὴ δὲ θ' ἀκουστεῖ καθόλου τὸ -ε.

§ 8 Τὸ ἴδιο πρέπει κανεὶς νὰ προσέξει τὸ β ποὺ εὐκόλα μπερδεύεται μὲ τὸ W, γιατί συγγέεται ὅλο τὸ νόημα, καὶ γίνεται ἀκατανόητο.

§ 9 Ἐπίσης τὸ π' καὶ τὸ β' καὶ τ' καὶ d, πρέπει καθαρὰ νὰ διακρίνονται. Γιὰ τοῦτο πρέπει ὁ ἀρχάριος νὰ κάνει μεγάλη διάκριση ἀνάμεσα στὰ δύο, καὶ νὰ προσφέρει ἰσχυρότερα τὸ π' καὶ τὸ τ' ἀπ' ὅτι πραγματικὰ χρειάζεται, προπάντων ὅταν ἡ διάλεκτός του τὸν στρώσει νὰ κλίνει πρὸς τὸ ἀντίθετο.

Ὅταν ἀκολουθοῦν τὸ ἕνα πίσω ἀπ' τὸ ἄλλο δύο ὁμόηχα φωνήεντα, ὅταν τελειώνει, δηλαδή, ἡ μιὰ λέξη μὲ τὴν ἴδια συλλαβὴ ποὺ ἀρχίζει ἡ ἐπόμενη, πρέπει νὰ προσφερθοῦν μὲ κάποια διακοπή, γιὰ νὰ διαχωρισθοῦν οἱ δύο λέξεις. § 10

Πρέπει νὰ φυλάγεται κανεὶς πρὶν ἀπ' ὅλα, ἀπὸ τὸ νὰ προσφέρει μὲ ἀσάφεια τίς τελικὲς συλλαβές· αὐτὸς ὁ κανόνας πρέπει νὰ προσεχτεῖ ἰδιαίτερα στὸ ν' καὶ στὸ σ', γιατί τὰ γράμματα αὐτὰ χαρακτηρίζουν τίς καταλήξεις τῆς κύριας λέξης, δείχνουν συνεπῶς τὴ σχέση ποὺ βρίσκεται ἡ κύρια λέξη πρὸς τὴν ὑπόλοιπη φράση, ἐπομένως μ' αὐτὴν καθορίζεται τὸ νόημα τῆς ὅλης περιόδου. § 11

Καθαρὰ καὶ μὲ σαφήνεια πρέπει νὰ προφέρονται τὰ οὐσιαστικά, τὰ κύρια ὀνόματα καὶ οἱ σύνδεσμοι. § 12

Στὰ κύρια ὀνόματα πρέπει νὰ δίνεται μεγαλύτερη ἐμφαση στὴν προφορά ἀπὸ τὸ συνηθισμένο, γιατί αὐτὰ τὰ ὀνόματα πρέπει ν' ἀκουστοῦν ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ἀκροατές. Συχνὰ συμβαίνει νὰ γίνεται λόγος στὴν πρώτη πράξη γιὰ ἕνα πρόσωπο ποὺ ἐμφανίζεται μόλις στὴν τρίτη πράξη, ἢ καὶ ἀκόμα πιὸ ἀργά. Τὸ κοινὸ πρέπει νὰ προσέξει αὐτὸ τὸ πρόσωπο καὶ πὼς ἀλλιῶς μορεῖ νὰ κατορθωθεῖ παρὰ σὲ σαφῆ, ἐνεργητικὴ προφορά; § 13

Γιὰ νὰ γίνει τέλεια ἡ προφορά, πρέπει ὁ ἀρχάριος νὰ προσφέρει ὅλες τίς συλλαβές, προπάντων τίς τελικὲς, δυνατὰ καὶ ἀργά, γιὰ νὰ μὴν εἶναι ἀκατανόητες οἱ συλλαβές ποὺ πρέπει νὰ εἰπωθοῦν γρήγορα. § 14

Τραυτόχρονα συμβουλεύω ν' ἀρχίζει ἡ ὁμιλία ἀπὸ χαμηλοὺς τόνους, ὅσο εἶναι μπορετὸ κ' ὕστερα, διαδοχικὰ, ν' ἀνεβαίνει ὁ τόνος· γιατί ἔτσι παίρνει ἡ φωνὴ μεγαλύτερη ἔκταση, καὶ πλάθεται σὲ διάφορους κυματισμοὺς ποὺ χρειάζονται στὴν ἀπαγγελία. § 15

Γι' αὐτὸ εἶναι πάρα πολὺ καλὸ νὰ λείπει κανεὶς τίς συλλαβές, εἴτε μακρὲς εἶναι εἴτε βραχεῖες, στὴν ἀρχὴ ἀργὰ καὶ σὲ χαμηλὸ τόνο, ὅσο ἐπιτρέπει ἡ φωνή, γιατί ἀλλιῶς, μὲ τὴ γρηγοράδα (ταχυλογία) συνηθίζουμε νὰ βάζουμε τὴν ἐμφαση στὸ ρῆμα. § 16

Ἡ λαθεμένη ἢ κακὴ ἀποστήθιση εἶναι σὲ πολλοὺς ἠθοποιούς ἢ ἀφορμὴ λαθεμένης καὶ κακῆς προφορᾶς. Πρὶν λοιπὸν ἀποφασίσει κανεὶς νὰ ἐμπιστευθεῖ κάτι στὸ μνημονικὸ του, ἂς διαβάξει ἀργὰ καὶ στοχαστικὰ αὐτὸ ποὺ πρόκειται ν' ἀποστηθίσει, ἀποφεύγοντας ὀλόκληρα τὸ πάθος, τὸ στόμφο καὶ κάθε παιγνίδισμα τῆς φαντασίας· ἀπεναντίας πρέπει νὰ προσπαθεῖ νὰ διαβάξει σωστὰ καὶ μετὰ νὰ μαθαίνει μ' ἀκρίβεια, κ' ἔτσι πολλὰ σφάλματα θὰ ἀποφευχθοῦν τόσο στὴ διάλεκτο ὅσο καὶ στὴν προφορά. § 17

#### ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ

Ἀφήγηση ἐνοοῦμε τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς ὁμιλίας, ποὺ ἰσχυρὰ παθητικὰ ἀνεβάσματα τόνου, ἀλλ' ἀκόμα καὶ χωρὶς ἀλλαγὲς τόνου βρίσκεται ἀνάμεσα στὴν ψυχρὴ, ἤρεμη, καὶ στὴν πολὺ ταραγμένη ὁμιλία. Ὁ ἀκροατῆς πρέπει νὰ αἰσθάνεται πάντα πὼς γίνεται ἀντικειμενικὰ λόγος γιὰ κάτι τρίτο. § 18

Ἀπαιτεῖται, συνεπῶς, νὰ βάζει κανεὶς τὴν κατάλληλη ἐκφραση καὶ ν' ἀπαγγέλλει τοὺς στίχους μὲ τὴν εὐαί- § 19

σθησία και τὸ αἶσθημα πού ἐνσταλάζει τὸ ποίημα στὸν ἀναγνώστη. Αὐτὸ ὅμως πρέπει νὰ γίνεται μὲ μετριοπάθεια καὶ χωρὶς τὴν ὅλο πάθος αὐταπαύρηση πού εἶναι ἀπαραίτητη στὸ παίξιμο. Ἐκεῖνος πού ἀπαγγέλλει ἀκολουθεῖ βέβαια μὲ τὴ φωνὴ τὴς ιδέες τοῦ ποιητῆ καὶ τὴν ἐντύπωση πού τοῦ δημιούργησε τὸ ἀπαλὸ ἢ τρομακτικὸ, εὐχάριστο ἢ δυσάρεστο, ἀντικείμενο· στὸ φρικιαστικὸ χρησιμοποιοῖ φρικιαστικὸ τόνο, στὸ τρυφερὸ τρυφερό, στὸ ἑορταστικὸ ἑορταστικὸ, ἔμως αὐτὰ εἶναι ἀπλῶς συνέπειες καὶ ἐνέργειες τῆς ἐντύπωσης πού κάνει τὸ ἀντικείμενο· σ' ἐκεῖνον πού ἀπαγγέλλει. Δὲν τοῦ παραλλάζει τὸν ἰδιάζοντα χαρακτῆρα του, δὲν ἀπαρνιέται τὸ φυσικὸ του ἢ τὴν ἀτομικότητά του μ' αὐτὸ, καὶ μπορεῖ νὰ παραβληθῆ μ' ἄλλο πάλιν, πού παίζω σ' αὐτὸ τοὺς φυσικοὺς του τόνους, ἐκεῖνους πού ὑπάρχουν μέσα του, ἀπ' τὴν κατασκευὴ του. Τὸ κομμάτι πού ἐρμηνεύω μὲ ὑποχρεώνει, ἀπὸ τὴ σύνθεσή του, νὰ προσέξω τὸ φόρτε ἢ τὸ πιάνο, τὸ ἤρεμο ἢ τὸ φουριόζο· αὐτὸ ὅμως συμβαίνει χωρὶς νὰ μεταχειριστῶ τὴς τονικῆς διαφορῆς πού διαθέτει τὸ ὄργανο, ἀλλὰ γίνεται μόνον μὲ τὸ πέρασμα τῆς ψυχῆς στὰ δάχτυλα, πού ἐνδίδουν, καὶ μὲ τὸ δυνατότερο ἢ τὸ μαλακότερο χτύπημα τῶν πληκτρῶν ἐρμηνεύουν τὸ πνεῦμα τῆς σύνθεσης, καὶ διεγείρουν τὰ συναισθήματα πού μποροῦν νὰ βγῶν ἀπὸ τὸ περιεχόμενο.

§ 20 Ἐντελῶς ἀλλιῶς εἶναι στὴν ἀπαγγελία ἢ στὴν ἐντεταμένη ἀφήγηση. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἐγκαταλείψω τὸν ἔμφυτο χαρακτῆρα μου, ν' ἀπαρνηθῶ τὸ φυσικὸ μου, καὶ νὰ μῆν ἐντελῶς στὴν κατάσταση καὶ τὴ φωνὴ ἐκεῖνου πού παρασταίνω. Τὰ λόγια πού λέω πρέπει νὰ προφερθοῦν ἐνεργητικὰ καὶ μὲ τὴν πιὸ ζωντανὴ ἔκφραση, ἔτσι πού νὰ φαίνεται πὼς νιώθω σὰν ἀληθινὰ παρούσα, ἐκείνη τὴ στιγμή, κάθε παθητικὴ παρόρμηση. Ἐδῶ χρησιμοποιοῦν ὁ ἐκτελεστὴς στὸ πιάνο τὴν σουρντίνα καὶ ὅλες τὶς τονικῆς διαφορῆς πού διαθέτει τὸ ὄργανο. Ἄν χρησιμοποιηθοῦν κατάλληλα, μὲ γοῦστο καὶ κάθε τι στὴ θέσι του, καὶ ἂν ὁ ἐκτελεστὴς ἔχει προηγουμένως μελετήσῃ μὲ νοῦ καὶ ἐπιμέλεια τὴν ἐφαρμογὴ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα, πού μπορεῖ νὰ παραχθῆ ἀπ' αὐτὰ, τότε μπορεῖ νὰ ἴναι βέβαιος πὼς θὰ πετύχει τὴν ὠραιότερη καὶ τελειότερη ἐντύπωση.

§ 21 Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει τὴν τέχνη τῆς ἀπαγγελίας πεζὴ ἢ τὸνικὴ ἢ τὴν ἔχνη, μὰ κ' ἔχει τόσες ἀναλογίες μὲ τὴ μουσικὴ. Μόνον πού πρέπει νὰ ξεχωρίσει πὼς ἡ Μουσικὴ, σύμφωνα μὲ τοὺς ἰδιαιτέρους σκοποὺς τῆς, κινεῖται μὲ μεγαλύτερη ἐλευθερία, ἐνῶ ἡ τέχνη τῆς Ἀπαγγελίας εἶναι πολὺ πιὸ περιορισμένη στὴν ἔκταση τῶν τόνων τῆς κ' εἶναι σὲ ξένο σκοπὸ ὑποταγμένη. Τὸ ἀξίωμα τοῦτο πρέπει νὰ τὸ ἔχει πάντα ὅτι ὅψη του ἐκεῖνος πού ἀπαγγέλλει. Γιατὶ ἂν ἀλλάζει πολὺ γρήγορα τόνους, ἂν μιλά πολὺ βαθιὰ ἢ πολὺ ψηλά ἢ μὲ παραπολλὰ ἡμίτονια, τότε καταλήγει στὸ τραγοῦδι· στὴν ἀντίθετη ὅμως περίπτωσι ζεπέφτει στὴ μὲνοτονία καὶ ἀκόμα καὶ στὴν ἀπλὴ ὀμίλια εἶναι λάθος. Εἶναι δὺο σκόπελοι, ὁ ἕνας πιὸ ἐπικίνδυνος ἀπ' τὸν ἄλλο καὶ πού ἀνάμεσά τους κρύβεται ἕνας τρίτος: Ὁ τόνος τοῦ κρηγύματος. Ἀποφεύγοντας τὸν πρῶτο ἢ τὸ δεῦτερο σκόπελο εὐκόλα ναυαγεῖ κανεὶς πάνω στὸν τρίτο.

§ 22 Γιὰ νὰ πετύχει κανεὶς μιὰ σωστὴ ἀπαγγελία πρέπει νὰ ἔχει κατὰ νοῦ αὐτοὺς τοὺς κανόνες: Ὅταν κατανοῶ ἀπόλυτα τὴν ἔννοια τῶν λέξεων καὶ τὶς κἀνα τέλεια δικές μου, πρέπει νὰ προσπαθῶ νὰ τὶς συνοδέψω μὲ τὸν ἀνάλογο τόνο φωνῆς, καὶ νὰ τὶς προφέρω δυνατὰ ἢ σιγὰ, γρήγορα ἢ ἀργὰ, καθὼς ἀπαιτεῖ τὸ νόημα κάθε φράσης.

§ 23 Στους παρακάτω, λόγου χάρι, στίχους:  
*Ξεπελεύοντας ἀπ' τ' ἄτι μου γοργά,  
καταπόδι τότε παίρνω...*  
πρέπει ὁ ρυθμὸς νὰ εἶναι πολὺ ταχύτερος παρὰ σ' ὀποιαδήποτε ἄλλη φράση.

§ 24 Ὅταν συναντᾶμε σημεῖα πού διακόπτονται ἀπὸ ἄλλα, σὰν νὰ βρισκονται μέσα σὲ παρένθεση, πρέπει νὰ χαμηλώνει λίγο ὁ τόνος, γιὰ νὰ ξαναβῆ μόλις τελειώσει ἡ παρένθεση.

§ 25 Ὅταν παρουσιάζεται μιὰ λέξη, πού ἀπὸ τὸ ἴδιο τῆς τὸ νόημα τῆς ταιριάζει κάποιον τοιαύτην ἔκφραση, ἢ καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τῆς τὴ φύση καὶ ἔχει ἀπ' τὸ νόημα πού περικλείνει, καὶ πρέπει νὰ εἰπωθεῖ μὲ τόνο ἐντονης ἄθθρωσης, ὀφείλουμε νὰ προσέξουμε νὰ μὴν παρουσιαστεῖ σὰν ἀποκομμένη ἀπ' τὴν ἤρεμη ὀμίλια καὶ νὰ ξεπαχθεῖ βίαια, γιὰ νὰ ξαναπεράσουμε μετὰ στὸν ἤσυχο τόνο, ἀλλὰ νὰ προετοιμαστεῖ ὁ ἀκροατὴς μὲ σοφὸ καταμερισμὸ τῆς ὑψωμένης ἔκφρασης, μὲ κάπως περισσότερο τονισμὸ τῶν προηγουμένων λέξεων, ἔτσι πού ἀνεβαίνοντας καὶ κατεβαίνοντας, νὰ φτάσουμε στὴ λέξη τῆς ἀξίας· γιὰ νὰ εἰπωθεῖ καὶ αὐτὴ μὲ πλήρη καὶ στρογγυλὴ σύνδεση μὲ τὶς ἄλλες.

§ 26 Ὅταν λέει κανεὶς τὸ ἐπιφώνημα "ὦ" πρέπει νὰ τὸ ξεχωρίζει ἀπ' τὴν ἐπόμενη λέξη.

§ 27 Ὅπως στὴν προφορὰ συσταίνεται ἰδιαίτερα νὰ τονίζονται καθαρὰ τὰ κύρια ὀνόματα, τὸ ἴδιο ἐπαναλαμβάνεται ὁ κανὼνας καὶ στὴν ἀπαγγελία, μόνον πού ἀπαιτεῖται ὁ ἀπὸ πάνω ἔνταση τοῦ τόνου. Ἄν σ' ἕνα ἔργο πού ἀναφέρονται, τὰ ὀνόματα τῆς Δήμητρας καὶ τοῦ Πάνα, προφερθοῦν ἐπιτόλαια καὶ μὲ ἀσάφεια, τότε χάνει τὸ σύνολο ἀνυπολόγιστα. Μπορεῖ ὁ μορφωμένος, ὅταν ἀκούσει τὰ ὀνόματα, νὰ συλλογιστεῖ πὼς προέρχονται ἀπὸ τὴ μυθολογία τῶν ἀρχαίων, μὰ ἡ ἀληθινὴ τους σημασία μπορεῖ νὰ τοῦ ξεφύγει. Μὲ τὸν ἰδιαιτέρο ὅμως τονισμὸ τοῦ ἀπαγγέλλοντος βγαίνει ξεκάθαρα τὸ νόημα. Ἀκόμα καὶ στὸν λιγότερο μορφωμένο, καὶ ὅταν δὲν εἶναι πολὺ κατατοπισμένος, θὰ κεντριστεῖ ἡ φαντασία του ἀπ' τὸ δυνατότερα ἀρθρωμένο καὶ θὰ συλλάβει κάτι ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο πού σημαίνουν σ' ἀλήθεια αὐτὰ τὰ ὀνόματα.

§ 28 Ἐκεῖνος πού ἀπαγγέλλει ἔχει τὴν ἐλευθερίαν νὰ βάζει παύσεις, διακοπὲς κ.τ.λ. πού ἐκλέγει ὁ ἴδιος· μόνον νὰ προσέχει νὰ μὴ βλάπτει τὸ κύριο νόημα, πού μπορεῖ εὐκόλα νὰ συμβεῖ, ὅπως καὶ σὲ μιὰ λέξη πού προφέρεται ἄσχημα ἢ μὲ ἀμέλεια.

§ 29 Ἀπὸ τὰ λίγα αὐτὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ καταλάβει πόσο ἀτέλειωτος κόπος καὶ χρόνος χρειάζονται γιὰ νὰ προοδέψει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴ δύσκολη τέχνη.

§ 30 Γιὰ τὸν ἀρχαίον ἠθοποιὸ εἶναι μεγάλο κέρδος ἂν λέει, ὅσο μπορεῖ πιὸ βαθιὰ, αὐτὰ πού ἔχει ν' ἀπαγγέλλει. Γιατὶ κερδίζει ἔτσι μεγάλῃ ἔκταση στὴ φωνὴ του, καὶ μπορεῖ μετὰ νὰ δώσει τέλεια ὅλες τὶς ἄλλες ἀποχρώσεις. Ἄν ὅμως ἀρχίσει πολὺ ψηλά, χάνει μὲ τὴ συνήθεια τὸ ἀνδρικό βάθος τῆς φωνῆς καὶ, σὲ συνέχεια, μὰ κ' αὐτὸ τὴν ἔκφραση τοῦ ὑψηλοῦ καὶ τοῦ πνευματικού. Καὶ τί εἶδους ἐπιτυχία μπορεῖ νὰ ἐλπίσει μὲ μιὰ διαπεραστικὴ καὶ τσιριστικὴ φωνή; Ἄν ὅμως ἔχει ἀποκτήσει χαμηλοὺς τόνους στὴν ἀπαγγελία του, τότε μπορεῖ νὰ ἐκφράσει ὅλες τὶς μεταλλαγῆς στὴν ἐντέλεια.

ΡΥΘΜΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

§ 31 Ὅλοι οἱ παραπάνω κανόνες κ' οἱ παρατηρήσεις μπαίνουν κ' ἐδῶ σὰν προϋποθετικὴ βάση. Ἰδιαιτέρο ὅμως χαρακτηριστικὸ τοῦ ρυθμικοῦ λόγου εἶναι πὼς τὸ κείμενο πρέπει ν' ἀπαγγελθεῖ μὲ ἀκόμα πιὸ ὑψωμένη, παθητικὴ ἔκφραση. Κάθε λέξη πρέπει νὰ εἰπωθεῖ μὲ κάποιο βάρος.

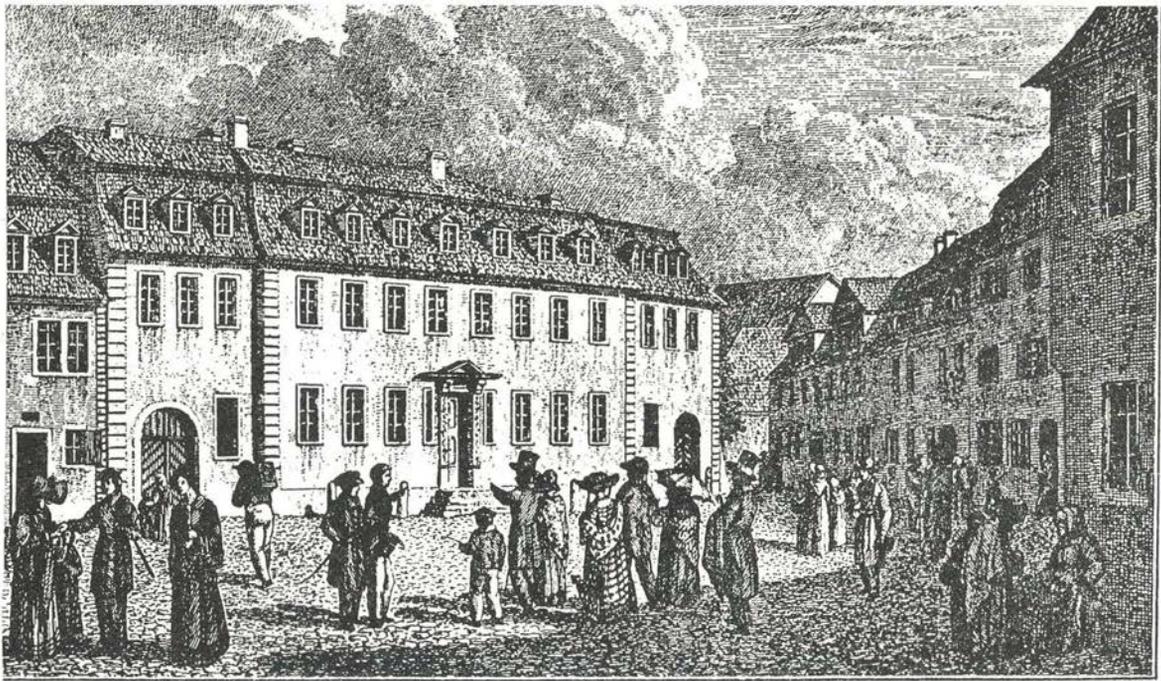
§ 32 Ὅμως ἡ σύνδεση τῶν συλλαβῶν καθὼς κ' οἱ ὀμοιοκαταληξίες δὲν πρέπει νὰ ὑπογραμμίζονται χτυπητὰ, ἀλλὰ πρέπει νὰ διατηρεῖται κάποιον συνοχή, ὅπως στὴν πρόζα.

§ 33 Ὅταν εἶναι νὰ ἀπαγγείλουμε ἴαμβους, πρέπει νὰ προσέξουμε νὰ ὑπογραμμίζουμε κάθε ἀρχὴ στίχου μ' ἕνα μικρὸ, ἀνεπαίσθητο σταμάτημα· ὅμως ἡ πορεία τῆς ἀπαγγελίας δὲν πρέπει νὰ διακόπτεται ἀπ' αὐτὸ.

ΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

§ 34 Σ' αὐτὸ τὸν τομέα τῆς ἠθοποιικῆς τέχνης ὑπάρχουν ἐπίσης μερικὸι κανόνες· ὑπάρχουν βέβαια ἅπειρες ἐξαιρέσεις, πού ὅλες πάλι ἐπιστρέφουν στοὺς βασικοὺς κανόνες. Αὐτοὺς τοὺς κανόνες πρέπει κανεὶς νὰ τοὺς ἐνσωματώσει τόσο στὸν ἑαυτὸ του, πού νὰ τοῦ γίνουνη δευτέρη φύση.

§ 35 Πρῶτ' ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ συλλογιστεῖ ὁ ἠθοποιός, πὼς δὲν πρέπει μόνον νὰ μιμηθεῖ τὴ φύση, ἀλλὰ καὶ νὰ τὴν παρουσιάσει ἰδανικά, καὶ νὰ συνενώσει, στὴν ἀπόδοσή του, τὸ ἀληθινὸ μὲ τὸ ὠραῖο.



Warum stehen sie da vor?  
Ist nicht Thüre da und Thor?

Kömen sie getroffen herein  
Würden wohl empfangen seyn.  
Goethe

- § 36 Ἐτσι, κάθε μέρος τοῦ σώματός του πρέπει νά ἔναι στήν ἐξουσία του, ὥστε νά χρησιμοποιεῖ κάθε μέλος, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐπιδικώμενη ἔκφραση, ἐλεύθερα, ἀρμονικὰ καὶ μὲ χάρη.
- § 37 Τὸ κορμί πρέπει νά κρατιέται ἴσιο, ὁ θώρακας προτεταμένο, τὸ ἄνω μέρος τῶν βραχιόνων ὡς τοὺς ἀγκῶνες κολλημένο κάπως στὸ σῶμα, τὸ κεφάλι στραμμένο λίγο πρὸς ἐκεῖνον πού τοῦ μιλάμε, ὅμως τόσο λίγο, ὥστε πάντα τὰ τρία τέταρτα τοῦ προσώπου νά ἔναι γυρισμένα πρὸς τὸ Κοινό.
- § 38 Γιατί ὁ ἥθοποιὸς πρέπει πάντα νά ἔχει κατὰ νοῦ πῶς βρίσκεται στὴ Σκηνὴ γιὰ χάρη τοῦ Κοινοῦ.
- § 39 Γι' αὐτὸ, δὲν πρέπει ἀπὸ παρεξηγημένη φυσικότητα, νά παίζουν μεταξύ τους, σὰ νὰ μὴν εἶναι τρίτος μπροστά· δὲν πρέπει ποτὲ νά παίζουν πλαγιοπρόσωπα πρὸς τοὺς θεατὲς, οὔτε νὰ τοὺς γυρίζουν τὴν πλάτη. Ἄν αὐτὸ τύχει νά γίνει, ἀπὸ ἀνάγκη ἢ γιὰ νά χαρακτηρίσει κάτι, τότε ἄς γίνεται μὲ προσοχὴ καὶ μὲ χάρη.
- § 40 Ἐπίσης πρέπει νά προσέχουν οἱ ἥθοποιοὶ νά μὴ μιλάνε πρὸς τὸ βῆθος τῆς σκηνῆς, ἀλλὰ πάντα πρὸς τὸ Κοινό. Γιατί ὁ ἥθοποιὸς πρέπει νά μοιράζεται διαρκῶς ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνον πού συνομιλεῖ μαζί του, καὶ τοὺς ἀκροατὲς. Ἄντι νά στρέφει ὀλόκληρο τὸ κεφάλι, ἄς ἀφήνει νά παίζουν περισσότερο τὰ μάτια.
- § 41 Ἐνα σημαντικό σημεῖο εἶναι τοῦτο: Ὅταν δυὸ δρώντα πρόσωπα συνομιλοῦν, αὐτὸς πού μιλά πρέπει νά κινεῖται ἐλαφρότατα πρὸς τὰ πίσω, καὶ αὐτὸς πού ἔπαψε νά μιλά, λίγο πρὸς τὰ μπρός. Ἄν χρησιμοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ πλεονέκτημα ἔξυπνα, καὶ ἂν μὲ τὴν ἀσκηση, συντελεῖται ἀβίαστα, τότε πετυχαίνεται, τόσο γιὰ τὸ μάτι ὅσο καὶ τὴν κατανόηση τῆς ἀπαγγελίας, τὸ καλύτερο ἀποτέλεσμα. Κ' ἓνας ἥθοποιὸς πού γίνεται τεχνίτης στὸ κεφάλαιο αὐτὸ, μπορεῖ μαζί μ' ἄλλους, πού ἔχουν ἐξ ἴσου ἀσκηθεῖ, νά δημιουργήσει μαζί μὲ ἰσάξια μ' αὐτὸν ἀσκημένους, μιὰν ὁμορφὴ ἐντύπωση, καὶ νά πλεονεκτεῖ ἀπέναντι σ' ἐκείνους πού δὲν τηροῦν αὐτὸ τὸν κανόνα.
- § 42 Ὅταν δυὸ πρόσωπα συνομιλοῦν, ἐκεῖνο πού στέκεται ἀριστερὰ πρέπει νά προσέξει νά μὴν πλησιάζει πολὺ

τὸ πρὸς τὰ δεξιὰ. Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς στέκονται πάντα τὰ σεβάσιμα πρόσωπα. Κυρίες, ἡλικιωμένοι, εὐγενεῖς. Ἀκόμα καὶ στὸν καθημερινὸ βίῳ στεκόμαστε σὲ κάποιαν ἀπόσταση ἀπὸ ἐκεῖνον πού σεβόμαστε· τὸ ἀντίθετο φανερώνει ἔλλειψη ἀνατροφῆς. Ὁ ἥθοποιὸς πρέπει νά παρουσιάζεται σὰ μορφωμένος ἄνθρωπος καὶ νά προσέχει μ' ἀκριβεία τὰ παραπάνω. Ὅποιος στέκεται συνεπῶς στὸ δεξιὸ μέρος, πρέπει νά διεκδικεῖ τὸ δικίω του καὶ νά μὴν ἀφήνει νά σπρώχεται πρὸς τὶς κουνίτες, ἀλλὰ νά στέκεται σταθερὰ καὶ νά κάνει μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι νόημα στὸν φορτικὸ ν' ἀπομακρυνθεῖ.

Μιὰ ὁμορφὴ στοχαστικὴ στάση εἶναι, λόγου χάρη, γιὰ ἓνα νέο ἢ ἐξῆς: ἂν, μὲ τὸ θώρακα καὶ ὅλο τὸ σῶμα προτεταμένο, μείνω στὴν τέταρτη χορευτικὴ θέση, γείρω λίγο τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πλάγια, κοιτάζω χάμω καὶ ἀφήνω νά πέσουν τὰ χέρια.

#### ΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΧΕΡΙΩΝ ΚΑΙ ΜΠΡΑΤΣΩΝ

- § 43 Γιὰ νά ἔχουν οἱ ἥθοποιοὶ ἐλευθερίαν κινήσεως στὰ χέρια, ἄς μὴν κρατᾶνε ποτὲ μπαστοῦνι.
- § 45 Αὐτὴ ἡ καινούρια μὸδα, νά βάζουν τὸ χέρι στὸ στηθόδεσμο ὅσες φορᾶνε μακριὰ ἐσώφρουχα, ἀπαγορεύεται αὐστηρὰ.
- § 46 Εἶναι κατ' ἐξοχὴν λαθεμένο νά σταυρώνει κανεὶς τὰ χέρια ἢ νά τ' ἀκουμπᾷ ἀναπαυτικὰ πάνω στὴν κοιλιά ἢ νά χώνει τὸ ἓνα στὴν τσέπη τοῦ γιλέκου ἢ καὶ τὰ δυὸ στὶς τσέπες.
- § 47 Τὸ χέρι δὲν πρέπει νά κλείνεται σὲ γροθιά, οὔτε σὰν τοὺς στρατιῶτες, νά κρατιέται τεντωμένο στὸ μηρό, ἀλλὰ πρέπει τὰ δάκτυλα νά ἔναι τότε μαζεμένα, πότε ἴσια, μὰ μόνο ἀλύγιστα δὲν πρέπει νά ἔναι.
- § 48 Τὰ δυὸ μεσαῖα δάκτυλα πρέπει νά μένουν πάντα κολημένα, ὁ ἀντίχειρας, ὁ δείκτης καὶ ὁ μικρὸς δάκτυλος πρέπει νά κρέμονται κάπως κεκαμμένα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μένει τὸ χέρι στὴν ἀριμόζουσα στάση του, καὶ γιὰ κάθε κίνηση στὸ ὀρθὸ σχῆμα του.
- § 49 Τὸ πάνω μέρος τῶν μπράτσων πρέπει νά κολλάει κάπως στὸ σῶμα καὶ νά κινεῖται πολὺ λιγότερο ἀπ' τὸ ἄλλο μισό, πού πρέπει νά ἔχει τὴ μεγαλύτερη εὐκίνη-

- σία. Γιατί, αν σηκώσω λίγο το χέρι μου, όταν γίνεται λόγος για κοινά πράγματα, κάνει πολύ σπουδαιότερη εντύπωση μετά όταν το σηκώσω όλο. "Αν δεν συγκρατήσω το παίξιμό μου στις πιο αδύνατες εκφράσεις του λόγου μου, δε θα έχω αρκετή δύναμη για τις πιο δυνατές, όποτε ή κλιμάκωση της εντύπωσης πάει χαμένη.
- § 50 'Επίσης τα χέρια δεν πρέπει να ξαναγυρίζουν από τη δράση στην ήρεμη θέση τους, πριν τελειώσει ο λόγος μου εντελώς, αλλά και τότε σιγά-σιγά, καθώς τελειώνει ο λόγος.
- § 51 'Η κίνηση των μπράτσων πρέπει να γίνεται πάντα τμηματικά. Πρώτα ύψώνεται ή κινείται το χέρι, έπειτα ο άγκώνας κ' έτσι όλο το μπράτσο. Ποτέ δεν πρέπει να ύψώνεται μονομιᾶς, χωρίς την παραπάνω σειρά, άλλως ή κίνηση γίνεται σκληρή κι άσχημη.
- § 52 Είναι μεγάλο πλεονέκτημα για έναν αρχάριο, αν κρατά τον άγκώνα όσο γίνεται πιο σφιχτά στο σώμα, για να μπορεί να κυριαρχεί σ' αυτό το μέρος του σώματος, και να κάνει τις κινήσεις του σύμφωνα με τους παραπάνω κανόνες. Γι' αυτό πρέπει να γυμνάζεται, και στην καθημερινή ζωή να κρατά τα μπράτσα λυγισμένα προς τα πίσω, και μάλιστα, όταν είναι μόνος, να τα δένει. Στο περπάτημα ή σε άλλες στιγμές που δεν έχει δράση, ως αφήνει τα μπράτσα να πέφτουν, να μη σφίγγει τα χέρια, μα να κρατά το σώμα σ' άενη κίνηση.
- § 53 'Η γραφική κίνηση των χειριών πρέπει να χρησιμοποιείται σπάνια, αλλά να μην εγκαταλείπεται όλοτελα.
- § 54 "Όσο για το ίδιο μας το σώμα, ως φυλαγόμεστε να δείχνουμε με το χέρι το σημείο που αναφέρει ο λόγος, όπως π.χ. στη "Νύφη της Μεσσήνας", όπου ο δόν Μανουήλ λέει στο χορό
- Κι άκόμα το μανδύα διαλέξετε  
ύφασιμένο από λαμπρό μετάξι,  
ν' άστράφτει ή άνοιχτόχρωμη πορφύρα,  
να τον κρατάει ολόχρονη μιᾶ πόρπη  
ἀπ' τον ώμο...*
- Θά 'ταν πολύ λαθεμένο, αν, με την τελευταία λέξη, ο ήθοποιος άγγίζει τον ώμο του.
- § 55 'Η κίνηση πρέπει να 'ναι γραφική, μα έτσι σά να μη γίνεται έπιτηδες. Σε μονωμένες περιπτώσεις υπάρχουν κ' εδώ εξαίρεσεις, αλλά το παραπάνω πρέπει να παρθεί σαν ένας γενικός κανόνας.
- § 56 'Η γραφική κίνηση του χειριού προς το στήθος για να υποδείξει κανείς τον εαυτό του, πρέπει να γίνεται όσο δυνατὸ πιο σπάνια, και τότε μόνο, όταν το ζητάει άπαραίτητα το νόημα, όπως, λογουχάρη, στο παρακάτω σημείο της "Νύφης της Μεσσήνας":
- Δέν φερα άλλο μίσος πια μαζί μου  
μόλις που ξέρω γιατί ματοβαφόμαστε.*
- 'Εδώ μπορεί στην αρχή της φράσης, άόριστα, με τη γραφική κίνηση του χειριού προς το στήθος να υποδείξει ο ήθοποιος τον εαυτό του. Για να γίνει όμως ύμορφη αυτή ή χειρονομία, ως έχουμε κατά νου τουτο: πώς ο άγκώνας πρέπει βέβαια να 'ναι χωρισμένος ἀπ' το σώμα κ' έτσι να σηκωθεί το μπράτσο, αλλά το χέρι δεν πρέπει να κάνει μεγάλη διαδρομή προς το στήθος. Αυτό καθαυτό το χέρι δεν πρέπει να το σκεπάζει μ' όλη την παλάμη, αλλά να το άγγίζει μόνο με τον αντίχειρα και τον τέταρτο δάχτυλο. Τα άλλα τρία δάχτυλα δεν πρέπει να άκουμπάνε, αλλά να 'ναι λυγισμένα γύρω από την στρογγυλότητα του θώρακος, και, ενώ δείχνουν προς το στήθος, να μην άγγίζουν.
- § 57 Στην κίνηση των χειριών πρέπει να φυλαγόμεστε, όσο μπορούμε περισσότερο, να τα φέρνουμε μπρός ἀπ' το προσώπο ή να σκεπάζουμε μ' αυτά το σώμα.
- § 58 "Όταν πρέπει να δώσω το χέρι, και δεν άπαιτείται ρητά να 'ναι το δεξί, μπορώ πολύ καλά να δώσω το άριστερό, γιατί επί σκηνης δεν ισχύει το άριστερό ή το δεξιά, αλλά πρέπει κανείς πάντα να προσπαθεί να μην καταστρέφει την εικόνα, που 'χει να παρουσιάσει, με αντιαισθητικές στάσεις. "Αν όμως είμαι αναπόδραστα ύποχρεωμένος να δώσω το δεξί χέρι, και αυτός που θά χαιρετήσω στέκεται πίσω μου, είναι προτιμότερο να υποχωρήσω λιγάκι, και να δώσω έτσι το χέρι, ώστε να παραμείνω φάτσα στο Κοινό.
- "Ας σκεπτεί ο ήθοποιός από ποιά πλευρά του θεάτρου στέκεται, για να κανονίσει ανάλογα τις χειρονομίες του.
- "Όποιος στέκεται ἀπ' το δεξί μέρος, πρέπει να χειρονομεί με τ' άριστερό χέρι και, αντίθετα, όποιος στέκεται στο άριστερό, πρέπει να χειρονομεί με το δεξί, ώστε τα χέρια να κρύβουν όσο γίνεται λιγότερο τον θώρακα.
- Στις παθητικές καταστάσεις, όταν χειρονομούμε και με τα δυο χέρια, πρέπει να 'χουμε αυτό τον κανόνα πάντα υπ' όψη μας.
- Γι' αυτό το σκοπό, και για να 'ναι το στήθος γυρισμένο προς τους θεατές, είναι χρήσιμο αυτός που στέκεται στο δεξί μέρος να προβάλλει το άριστερό πόδι, και αυτός που στέκεται στο άριστερό μέρος, το δεξί.
- ΜΙΜΙΚΗ
- Για να πετύχει κανείς μιᾶ σωστή μιμική και ταυτόχρονα να μπορεί να κρίνει όρθά τη μιμητική τέχνη, πρέπει να 'χει υπ' όψη του τους εξής κανόνες: "Ας τοποθετηθεί μπροστά σ' ένα καθρέφτη κι ως άρχισει να μιλά εκείνο που 'χει ν' άπαγγείλει, μόνο χαμηλόφωνα ή και χωρίς να άκούγεται. Μ' αυτό πετυχαίνει να μην παρασύρεται από την άπαγγελία, αλλά να παρατηρεί εύκολα κάθε λαθεμένη κίνηση που δεν εκφράζει εκείνο που συλλογιέται ή ψιθυρίζει: άκόμα έχει τη δυνατότητα να διαλέξει τις ώραιες και σωστές μιμητικές κινήσεις και να δώσει κίνηση ανάλογη με το νόημα των λόγων, άποτυπώνοντάς την σαν έκφραση της τέχνης.
- Πρέπει όμως να μπει σαν προϋπόθεση πώς ο ήθοποιός θά 'χει από πριν κάνει δικό του το χαρακτήρα και την κατάσταση εκείνου που θά παραστήσει: και πώς ή φαντασία του θά 'χει καλά έπεξεργασθεί το ύλικό, γιατί, χωρίς αυτή την προετοιμασία, δεν θά μπορεί ν' άπαγγείλει ούτε να δράσει σωστά.
- Μεγάλο πλεονέκτημα του αρχάριου, για να μάθει να χειρονομεί και να κάνει τους βραχιόνες του εύκλιητους και εύκαμπτους, είναι να προσπαθεί, χωρίς ν' άπαγγείλει το ρόλο του, να τον κάνει σε κάποιον άλλο νοητό, με παντομίμα: γιατί τότε είναι ύποχρεωμένος να διαλέξει τις ταιριαστές κινήσεις.
- ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ
- Για να πετύχει κανείς ελαφρότερη και εύπρεπότερη κίνηση των ποδιών, ως μη κάνει ποτέ πρόβα φορώντας μπότες.
- 'Ο ήθοποιός, προπάντων ο νέος, που πρόκειται να παίξει έραστές ή άλλους ελαφρούς ρόλους, ως έχει πάντα στο θέατρο ένα ζευγάρι παντόφλες, και μ' αυτές ως κάνει πρόβα: σύντομα θά δει ἀπ' αυτό καλά άποτελέσματα.
- Και στην πρόβα θά 'πρεπε να μην επιτρέπουμε τίποτα που δε συμβαίνει στο έργο.
- Οί γυναίκες πρέπει να κρεμάνε το μικρό τους πουγγι στα πλάγια.
- Κανένας ήθοποιός δεν επιτρέπεται να κάνει πρόβα φορώντας το παλτό του, γιατί πρέπει να 'χει ελεύθερα τα μπράτσα και τα χέρια. Το παλτό δεν τον έμποδιζει μόνο να κάνει τις κατάλληλες χειρονομίες αλλά τον ύποχρεώνει να κάνει λαθεμένες, πού, θέλα του, θά τις επαναλάβει στην παράσταση.
- 'Ο ήθοποιός δεν πρέπει να κάνει στις πρόβες κινήσεις που δεν ταιριάζουν στο ρόλο του.
- "Όποιος βάζει, στις πρόβες ενός τραγικού ρόλου, το χέρι στο στήθος του μέσ' ἀπ' το γιλέκο του, κινδυνεύει στην παράσταση να ψάχνει να βρει άνοιγμα μέσ' ἀπ' το θώρακα και να μη βρίσκει.
- ΣΥΝΗΘΕΙΕΣ ΠΡΟΣ ΑΠΟΦΥΓΗΝ
- 'Ανήκει στα πολύ χοντρά λάθη που πρέπει εντελώς να άποφεύγονται όταν ο ήθοποιός που κάθεται, θέλοντας

νά προχωρήσει τὸ κάθισμά του τὸ τραβᾶει ἀνάμεσα ἀπ' τὰ πόδια του, ἀνασηκώνεται λίγο καὶ προχωρεῖ μαζί με τὸ κάθισμα. Αὐτὸ δὲν προσβάλλει μόνο τὴν αἰσθητικὴ ἀλλὰ καὶ τὴν εὐπρέπεια.

§ 74 Ὁ ἥθοποιὸς δὲν πρέπει ν' ἀφήνει νὰ φαίνεται μαντήλι πάνω στὴ σκηνή, πολὺ λιγότερο νὰ σκουπίζει τὴ μύτη του καί, ἀκόμα λιγότερο νὰ φτύνει. Εἶναι φοικιαστικό, μέσα σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση, νὰ σοῦ ὑπενθυμίζουν τέτοιες φυσικότητες. Ἄς ἔχει ὁ ἥθοποιὸς ἕνα μικρὸ μαντηλάκι μαζί του, πού τώρα μάλιστα ἔγινε καὶ τῆς μόδας γιὰ νὰ βοθηθῆται στὴν ἀνάγκη.

#### ΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΗ ΖΩΗ

§ 75 Ὁ ἥθοποιὸς πρέπει ἀκόμα καὶ στὴν καθημερινὴ ζωὴ νὰ σκέφτεται πὼς γίνεται δημόσια ἀντικείμενο καλλιτεχνικῆς περιέργειας.

§ 76 Πρέπει νὰ φυλάγεται νὰ μὴν κάνει κινήσεις ἢ νὰ παίρνει πόζες ἢ νὰ χειρονομεῖ μετὰ τὰ μπράτσα καὶ νὰ κουνᾷ τὸ σῶμα κατὰ τρόπο τοῦ χεὶ γίνεται συνήθεια. Γιατὶ ἂν ὀφείλει ὁ νοῦς του, ἐνῶ παριστάνει, νὰ ἔχει στραμμένους πρὸς τὴν προσπάθεια ν' ἀποφεύγει τέτοιες συνήθειες, φυσικά, θὰ πάει, κατὰ μέγα μέρος, χαμένος ὁ ρόλος του.

§ 77 Εἶναι συνεπῶς ἀπόλυτα ἀπαραίτητο νὰ ἔχει λυτρωμένος ὁ ἥθοποιὸς ἀπὸ ὅλες τὶς ἔξεις, γιὰ νὰ μπορεῖ στὴ διάρκεια τῆς παράστασης νὰ ζεῖ τὸ ρόλο του, καὶ τὸ πνεῦμα του νὰ μπορεῖ ν' ἀσχολεῖται μετὰ τὴ μορφή πού ἀνέλαβε ν' ἀποδώσει.

§ 78 Ἀντίθετα, γιὰ τὸν ἥθοποιὸ εἶναι σημαντικῆς ἀξίας κανόνας νὰ προσπαθεῖ νὰ δίνει στὸ κορμί του, στὸν τρόπο του, γενικά σὲ κάθε του δράση, μιὰ τέτοια τροπὴ, ἔτσι πού νὰ κρατιέται πάντα σὰν σὲ διαρκὴ ἀσκήση. Αὐτὸ εἶναι γιὰ κάθε τμῆμα τῆς ἥθοποιικῆς τέχνης πλεονέκτημα ἀνυπολόγιστης ἀξίας.

§ 79 Ἐκεῖνος ὁ ἥθοποιός, πού διάλεξε τὸ πάθος, θὰ τελειοποιηθεῖ ἐξαιρετικά, ἂν κάθε τι πού ἔχει νὰ πεῖ στὴν καθημερινὴ ζωὴ τὸ ἐκφράσει μετὰ σχετικὴ ἀκρίβεια ὡς πρὸς τὸν τόνο καὶ τὴν προφορὰ ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλες τὶς ἀλλεκινήσεις πρέπει νὰ προσπαθεῖ νὰ διατηρήσει μιὰ σχετικὴ προσποίηση. Βέβαια αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ ἔχει ὑπερβολικὴ, γιὰτι ἀλλιῶς θὰ κάνει τοὺς συνανθρώπους

του νὰ γελάσουν· κατὰ τ' ἄλλα θὰ μπορούν νὰ ἀναγνωρίσουν ὀπωσδήποτε τὸν καλλιτέχνη πού αὐτοδιαμορφώνεται. Αὐτὸ δὲν ἀποβαίνει με κανένα τρόπο εἰς βάρος του, καὶ μάλιστα θὰ ὑπομείνουν εὐχάριστος τὴν ἰδιαίτερη συμπεριφορὰ του, ἂν μ' αὐτὸ τὸ μέσον βρεθοῦν στὴν περίπτωσιν νὰ τὸν θαυμάσουν σὰ μεγάλο καλλιτέχνη πάνω στὴ Σκηνή.

Μιὰ καὶ πάνω στὴ Σκηνή πρέπει ὅλα νὰ παρασταίνονται, ὅχι μόνο ἀληθινά, ἀλλὰ καὶ ὠραία, καὶ ἀφοῦ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ πρέπει νὰ ἐρεθίζεται ἀπὸ χαριτωμένα συμπλέγματα καὶ στάσεις, ὁ ἥθοποιὸς ὀφείλει νὰ προσέχει καὶ κάτω ἀπὸ τὴ Σκηνή νὰ παρουσιάζεται αἰσθητικά· πρέπει διαρκῶς νὰ θεωρεῖ πὼς στέκεται μπροστὰ στὸ Κοινό.

Ἄν ἀποστηθίζει τὸ ρόλο του πρέπει νὰ ἔχει πάντοτε γυρισμένους πρὸς κάτι συγκεκριμένο, ἀκόμα καὶ ὅταν κάθεται στὸ τραπέζι γιὰ νὰ φάει μόνος ἢ με τοὺς ὁμοίους του, πρέπει νὰ προσπαθεῖ πάντα, νὰ φτιάχνει μιὰν εἰκόνα, νὰ πιάνει τὰ πάντα μετὰ χάρι, νὰ τ' ἀφήνει κ.τ.λ. σὰ νὰ βρισκόταν πάνω στὴ Σκηνή· πρέπει ὅλα νὰ τὰ παρασταίνει γραφικά.

#### ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

Ἡ Σκηνή καὶ ἡ αἴθουσα, οἱ ἥθοποιοὶ καὶ τὸ Κοινό, ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο.

Τὸ θέατρο εἶναι ἕνας ἄγραφος πίνακας, καὶ ὁ ἥθοποιὸς ἡ διακόσμησή του.

Γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ παίζει ποτὲ παραπολὺ κολλητὰ στὶς κούνιες.

Ἐπίσης δὲν πρέπει νὰ προχωρεῖ πολὺ στὸ προσκήνιο. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἄτοπο· γιὰτι ἡ φιγούρα βγαίνει ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς, πού μέσα σ' αὐτὸ, μαζί με τὴ σκηνογραφία καὶ τοὺς ἄλλους ἥθοποιούς, ἀποτελεῖ ἕνα σύνολο.

Ὅποιος στέκεται μόνος του πάνω στὴ Σκηνή, πρέπει νὰ συλλογιέται πὼς καὶ αὐτονοῦ ἀποστολὴ εἶναι ἡ διακόσμησή τῆς καὶ μάλιστα ἀκόμα πιὸ πολὺ, γιὰτι ἡ προσοχὴ στρέφεται ὀλάκερη σ' αὐτόν.

Ὅπως οἱ οἰωνοσκόποι χωρίζαν τὸν οὐρανὸ μετὰ τὸ ραβδί τοὺς σὲ διάφορους τομεῖς, ἔτσι μπορεῖ ὁ ἥθοποιὸς νὰ χωρίσει νοερά τὴ Σκηνή σὲ διάφορους χώρους, πού μπορεῖ πειραματικά νὰ τοὺς παραστήσει πάνω στὸ χαρτί μετὰ ῥόμβους. Τὸ πάτωμα τῆς Σκηνῆς γίνεται τότε κάτι σὰν πίνακας σκακιοῦ. Ἔτσι ὁ ἥθοποιὸς μπορεῖ νὰ προσδιορίσει σὲ ποιὰ τετράγωνα θὰ κινηθεῖ, μπορεῖ νὰ τὰ σημειώσῃ στὸ χαρτί, καὶ τότε θὰ ἔχει βέβαιος ὅτι σὲ παθητικὴς σκηνῆς δὲ θὰ παραδέρνει ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ἄτεχνα, ἀλλὰ θὰ συνταιριάζει τὸ ὠραῖο μετὰ τὸ σημαντικό.

Ὅποιος μπαίνει στὴ Σκηνή ἀπὸ τὶς κούνιες τοῦ βάλους, γιὰ νὰ πεῖ ἕνα μόνολογο, καλὰ θὰ κάνει νὰ προχωρήσει διαγώνια ἔτσι πού νὰ βρεθεῖ στὴν ἀπέναντι μεριὰ τοῦ προσκήνιου· ἔχουνε τόση χάρι οἱ κινήσεις πάνω σὲ διαγώνιες γραμμές.

Ὅποιος βγαίνει ἀπὸ τὴν τελευταία κούνια πηγαίνοντας πρὸς κάποιον πού στέκεται κιάλας πάνω στὴ Σκηνή, ἂς μὴν προχωρεῖ παράλληλα πρὸς τὴν κούνια, ἀλλὰ λιγάνι πρὸς τὸν ὑποβόλεα.

Ὅλες αὐτὲς τὶς τεχνολογικὲς ὁδηγίες πρέπει νὰ τὶς κάνει δικές του κάθε ἥθοποιός, σύμφωνα μετὰ τὸ νόημα τοὺς, καὶ νὰ γυμνάζεται πάνω σ' αὐτὲς συνεχῶς, ὥσπου νὰ τοῦ γίνουνη συνήθεια. Κάθε τι τὸ ἄκαμπτο πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ καὶ ὁ κανόνας πρέπει νὰ γίνῃ μυστικὴ βασικὴ γραμμὴ τῆς ζωντανῆς δράσης.

Εἶναι αὐτονόητο, πὼς οἱ κανόνες αὐτοὶ, τηροῦνται κατ' ἐξοχὴν ὅταν ἔχουμε ν' ἀποδώσουμε ἀξιοσέβαστους χαρακτήρες. Ὑπάρχουν ἀπεναντίας χαρακτήρες πού βρίσκονται σ' ἀντίθεση μ' αὐτὸ τὸ ἀξιοσέβαστο, π.χ. χωριάτικοι, βάνουσοι κλπ. Αὐτοὶ ἐκφράζονται ἀκόμα καλύτερα ὅταν συνειδητὰ καὶ μετέχοντες κάνουμε τὸ ἀντίθετο τῆς εὐπρέπειας, ἐνῶ πάντα πρέπει νὰ ἔχουμε κατὰ νοῦ πὼς πρόκειται γιὰ μιμητικὸ φαινόμενο καὶ ὅχι γιὰ χυδαία πραγματικότητα.

Μετάφραση ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Πνεύματος τῆς Γῆς. Σχέδιο Γκαίτε γιὰ τὸν "Φάουστ"



# Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

## ΜΙΑ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ

Αν θελήσουμε να εξετάσουμε τα καινούρια βιώματα που μάς έφερε το Θέατρο από τις αρχές του εικοστού αιώνα, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι ένα από τα πιο σημαντικά είναι το βίωμα του χρόνου. Το βίωμα τούτο θα το ονομάσουμε θεατρικό βίωμα για να το ξεχωρίσουμε από ένα άλλο βίωμα, το βίωμα του θεάτρου μέσα από τον δικό μας ψυχολογικό χρόνο. Ένώ στην πρώτη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με το χρονικό δεσμό που ένώνει ανάμεσα τους τις σκηνές ενός θεατρικού έργου, έχουμε να κάνουμε, δηλαδή, με ένα καθαρά θεατρικό χρόνο, στη δεύτερη, πρόκειται για την εισχώρηση του θεατρικού έργου μέσα στο δικό μας ψυχολογικό χρόνο, για την προέκταση που το έργο μπορεί να πάρει μέσα μας, όχι πια σαν απλό έργο τέχνης, μα σαν προσωπικό βίωμα. Έτσι, ενώ από το ένα μέρος μπορούμε να θεωρήσουμε το θεατρικό χρόνο σαν κάτι το αντικειμενικό, σαν κάτι που μπορούμε να αναλύσουμε και να μελετήσουμε από τα έξω, από το άλλο μέρος, την επίδραση που μπορεί να 'χει το έργο πάνω σε μας, με την εισχώρησή του στον ψυχολογικό μας χρόνο, δε μπορούμε να την προσδιορίσουμε παρά σαν κάτι το υποκειμενικό, που εφάπτεται στη δική μας ζωή, που βρίσκει αντίκτυπο στην προσωπική μας εμπειρία. Θά 'ταν ενδιαφέρον να μελετήσουμε στη συνάρτησή τους τα δυο τούτα βιώματα του χρόνου και να συλλάβουμε το διαλεκτικό δεσμό που ένώνει το θεατρικό χρόνο του έργου με τον υποκειμενικό χρόνο του θεατή. Σήμερα θα επιχειρήσουμε μια ανάλυση του πρώτου.

Είναι γνωστό ότι στην Αναγέννηση, ένα από τα κύρια δεδομένα της θεατρικής δημιουργίας, ένας από τους κανόνες που έπρεπε να ακολουθεί ο δραματογράφος, ήταν ο νόμος των τριών ενότητων: ενότητα της δράσης, ενότητα του τόπου και ενότητα του χρόνου. Οι τρεις τούτες έννοιες, που έβρισκαν την πηγή τους στην ποιητική του Αριστοτέλη, αν και εκφρασμένες με διαφορετικό τρόπο, θεωρήθηκαν σαν τα στηρίγματα της θεατρικής δημιουργίας γιατί εξασφάλιζαν την ενότητα του έργου με το δεσμό που δημιουργούσαν ανάμεσα στην ανάπτυξη της δράσης και τη συστηματική της γύρω από στενά τοπικά και χρονικά όρια. Άλλωστε, η Αρχαία Τραγωδία, είχε δώσει πρώτη το μέτρο τούτο, αν και το γεγονός δεν είναι απόλυτο, γιατί σε μερικά έργα έχουμε μετατόπιση της δράσης και μέσα στο χώρο και μέσα στο χρόνο. Γενικά όμως μπορούμε να πούμε ότι ο κανόνας αυτός είναι ένα από τα βασικά δεδομένα του αρχαίου δράματος.

Η Αναγέννηση, από τη στιγμή που ήθελε να ξεαναζωογονήσει το αρχαίο πνεύμα, ήταν φυσικό να θέσει στο κέντρο της δραματικής δημιουργίας, τον κανόνα τούτο. Μα αν αυτό έγινε κυρίως με το γαλλικό κλασικό θέατρο του 17ου αιώνα, που γύρευε την έμπνευσή του στο αρχαίο δράμα, δε μπορούμε να πούμε ότι εφαρμόστηκε με τον ίδιο τρόπο σε άλλες χώρες. Λίγο προγενέστερα, στο θέατρο του Σαίξπηρ λόγου χάρη, πολλές φορές τα γεγονότα διαδραματίζονται σε διαφορετικούς τόπους και διαφορετικές χρονικές στιγμές. Δεν έχουμε παρά να πάρουμε για παράδειγμα τον "Οθέλλο". Ένώ οι πρώτες σκηνές διαδραματίζονται στη Βενετία, η κατοπινή εξέλιξη του έργου γίνεται στην Κύπρο, σε άλλο δηλαδή τόπο και σε άλλο χρόνο. Ωστόσο, παρ' όλες τις δυνατές εξαιρέσεις, αν θέλουμε να τοποθετήσουμε τα γεγονότα έτσι όπως παρουσιάζονται στις γενικές τους γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι σε όλη την περίοδο της Αναγέννησης και στα χρόνια που ακολούθησαν, η ενότητα του χρόνου, του τόπου και της δράσης, απέτελεσαν ένα βασικό στοιχείο της τέχνης του δραματογράφου.

Με το σύγχρονο όμως θέατρο, η τοποθέτηση του προβλήματος αλλάζει, και ίσως το ουσιαστικότερο σημείο αυτής της αλλαγής είναι η διάσπαση της ενότητας του χρόνου. Η διάσπαση τούτη γίνεται με πολλούς τρόπους. Πότε παίρνει τη μορφή μεγάλης χρονικής απόστασης ανάμεσα στα γεγονότα: η δεύτερη ή η τρίτη πράξη ενός έργου μάς μεταφέρουν πολλά χρόνια μετά. Πότε πάλι παίρνει ένα πιο επαναστατικό χαρακτήρα. Γίνεται μετατόπιση των στιγμών τέτοια, που διαφορετικές εποχές της ζωής εισχωρούν ή μια στην άλλη: μια στιγμή του παρελθόντος εισχωρεί μέσα στον παρόν, ή ακόμα, κάτι που 'ναι περισσότερο συνταρακτικό, μια στιγμή του παρόντος αιωρείται μέσα στο παρελθόν. Μερικές πάλι φορές ένα ολόκληρο μέρος του έργου διαδραματίζεται σ' ένα φανταστικό χρόνο, σ' ένα υποθετικό μέλλον, ή ακόμα σ' ένα τόπο που βρίσκεται έξω από το χρόνο. Τα έργα του σύγχρονου δραματολογίου μάς παρουσιάζουν πολλά τέτοια περιστατικά. Μ' άλλα λόγια γίνεται μια αληθινή χρονική διασπορά, κ' η εσωτερική όργα-

νωση μερικῶν έργων, ή σκηνική τους οικονομία, είναι περισσότερο συνηθισμένες με τις διαστάσεις της μνήμης παρά με την αλληλουχία των γεγονότων μέσα στη ζωή. Στα έργα τούτα γίνεται δηλαδή ένα είδος ανακατάταξης της σειράς των γεγονότων, μια διάσπαση της ενότητας του χρόνου, χάρη στην οποία ο συγγραφέας επιχειρεί να μάς υποβάλει κάτι που ξεπερνά τη δράση, να μάς δώσει μια φιλοσοφία της ζωής. Μ' άλλα λόγια, η διάλυση της χρονικής ενότητας αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία του σύγχρονου θεάτρου και γι' αυτό το λόγο ένα από τα κύρια δεδομένα της σημερινής θεατρικής τεχνικής.

Αυτό βέβαια δε γίνεται μόνο στο θέατρο. Το μυθιστόρημα είναι ίσως το κεντρικό πεδίο όπου γίνονται τέτοιου είδους χρονικοί αναγραμματισμοί. Αν σκεφτούμε μερικούς συγγραφείς σαν τον Φώκνερ το βλέπουμε καθαρά. Με τη διαφορά που το πρόβλημα παίρνει πιο συγκεκριμένη υπόσταση στο θέατρο. Στο μυθιστόρημα, ή αναφορά στη μνήμη είναι πιο φυσική, γιατί η διήγηση αποτελείται απ' ευθείας στη φαντασία του αναγνώστη και νά 'ναι στα αισθητήρια όργανά του — δεν παρεμβάλλεται δηλαδή θέαμα — έστω κι αν πηγάζει από την αυθεντική ζωική εμπειρία του συγγραφέα, έστω κι αν βγαίνει από τα πραγματικά γεγονότα της ατομικής του ζωής. Ο αναγνώστης, όπως και νά 'ναι, είναι υποχρεωμένος να ξαναπλάσει μέσα του τα δεδομένα που ο μυθιστοριογράφος του παρέχει, να τα τοποθετήσει σ' έναν ιδεατό κόσμο, που όσο κι αν είναι κοντά στην πραγματικότητα δε μπορεί παρά να 'ναι φανταστικός. Ο χρόνος του μυθιστορήματος, από την ίδια του τη φύση είναι αναγκαστικά ένας ιδεατός χρόνος και γι' αυτό πιο εύλιγιστος, πιο πλαστικός. Στο θεατρικό όμως έργο, το στοιχείο που κυριαρχεί είναι η άμεσότητα των γεγονότων που προβάλλονται στη σκηνή. Η πορεία της δράσης δίνεται μέσα από μια πραγματική αλληλουχία θεατρικών στιγμών, ξετυλίγεται δηλαδή μέσα σε έναν αληθινό χρόνο που πρέπει να ονομάζουμε θεατρικό. Με τη διαφορά που μέσα στο χρόνο τούτο ο αναγραμματισμός των γεγονότων προβάλλεται πάνω στη σκηνή. Έδώ ο χρόνος παίρνει ένα χαρακτήρα πληρότητας, αποκτά μια συγκεκριμένη μορφή. Η συσχέτιση των στιγμών βρίσκει την αντανάκλασή της μέσα στην ίδια τη δράση, λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα διαρκές παρόν.

Αν καλοεξετάσουμε το ζήτημα, θα δούμε ότι ο θεατρικός χρόνος είναι "χρόνος εν χρόνῳ", έχει δηλαδή μια διπλή διάσπαση. Προβάλλεται μέσα στο παρόν, έστω και αν αναφέρεται σ' ένα πραγματικό παρελθόν, όπως γίνεται σε ένα ιστορικό έργο, ή ακόμα σε ένα υποθετικό μέλλον, όπως συμβαίνει σ' ένα έργο φαντασίας. Είναι δηλαδή μαζί χρόνος παρουσίας και χρόνος αναφοράς. Ωστόσο, αυτός ο χρόνος, όπως είναι συνηθισμένος με την κεντρική ιδέα του έργου, δεν εμφανίζεται σαν χρόνος ομοιογενής. Είναι χρόνος που άλλοτε λειτουργεί μέσα από τη συγκέντρωση των στιγμών της δράσης και άλλοτε μέσα από τη διασπορά τους ανάλογα με τη δομή του έργου. Τί είναι όμως αυτό που προσδιορίζει τη συγκέντρωση τούτη ή τη διασπορά; Είναι κάτι που πρέπει να το εξετάσουμε γιατί

θά μᾶς δώσει μερικά ἀπὸ τὰ βασικά δεδομένα τῆς τεχνικῆς τοῦ θεατρικοῦ ἔργου.

Εἶναι φανερό ὅτι ἕνα πρωταρχικό μέσο γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τὴν ὕψη τοῦ θεατρικοῦ χρόνου θά μᾶς τὸ δώσει ἡ ἀνάλυση τῆς δράσης. Αὐτὴ εἶναι πού στηρίζει τὸ χρονικό γεγονός, μὰ καὶ τὸ θέατρο εἶναι, πρῶτα ἀπὸ ὅλα, δράση πάνω στὴ σκηνή. Ἐδῶ δὲ φιλοσοφούμε πάνω στὸ χρόνο, μὰ τὸν ζοῦμε ἔτσι ὡπως ξετυλίγεται μέσα ἀπὸ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ στὸ βίωμα τοῦ θεατρικοῦ χρόνου εἶναι ἄμεση, γιὰτὶ ὁ θεατῆς ταυτίζει τὸν ἑαυτό του μὲ τὴ δράση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἀπὸ τίς τρεῖς συνισταμένες πού ἀποτελοῦν τὸ χρόνο, τὸ παρελθόν, τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον, ἐκεῖνο πού ἐπικρατεῖ πάνω στὴ σκηνή εἶναι τὸ παρὸν. Ἡ σύγκρουση τῶν καταστάσεων ἢ τῶν χαρακτήρων συντελεῖται μπροστά μας, τὴ στιγμή πού βλέπουμε τὸ ἔργο. Ἡ ἀφομοίωση τοῦ θεατρικοῦ χρόνου μὲ τὴ δράση ἀποτελεῖ ἄλλωστε τὸ μυστικό τοῦ θεάτρου. Ἐκφορᾶζει τὴ φύση τῆς θεατρικῆς αἰτιότητας. Ἡ αἰτιότητα τούτη δένει μεταξύ τους τίς σκηνές τοῦ ἔργου σὲ μίαν ἰδιαίτερη ἀλληλουχία, καὶ προσδιορίζει ὅχι μόνο τὸν εἰρμό μὰ ἀκόμα καὶ τὸν ἀργὸ ἢ τὸ γρήγορο ρυθμὸ τους. Στὸ ἀρχαῖο θέατρο, λόγου χάρη, ἡ αἰτιότητα λειτουργεῖ μὲ ταχὺ ρυθμὸ. Ὁ χρόνος τῆς δράσης προσδιορίζεται ἀπὸ τὴ γρήγορη παρέμβαση τῶν δραματικῶν γεγονότων. Ἡ δράση κορυφώνεται γιὰτὶ ἡ χρονικὴ σύμβαση στὴν ὁποία στηρίζεται ἡ πλοκὴ τῶν ἔργων εἶναι συγκεντρωτικὴ. Τὰ χρονικά ὅρια, ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι στενά καὶ περιορισμένα, συσσωρεύουν καὶ συμπυκνώνουν τὴ δράση. Τὸ ἔργο δένεται γύρω ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὁ Οἰδίπους ἀνακαλύπτει ὅτι ἡ Ἰοκάστη εἶναι ἡ μητέρα του. Στους "Πέρσες", τὴ στιγμή πού τὸ φοβερό νέο τῆς ἤττας φτάνει στὴν Περσία. Ἡ πρωταρχικὴ τούτη στιγμή ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τοῦ βάρους τοῦ ἔργου. Μὰ ὁ χρόνος τῆς δράσης δὲ μᾶς δίνεται μονάχα μέσα στὸ παρὸν, σὰν ἕνας ἄμεσος χρόνος. Πολλές ἐμφανίζεται καὶ σὰ χρόνος ἀναγωγῆς, σὰν ἀναδρομικὸς χρόνος, πού στηρίζει καὶ ἐρμηνεύει τὴ δράση, μετατοπίζοντάς την πρὸς ἕνα σημεῖο πού ἄλλοτε βρίσκεται στὸ παρελθόν καὶ ἄλλοτε στὸ μέλλον. Ἡ σύγκρουση, πού λαμβάνει χώρα πάνω στὴ σκηνή, δὲν παίρνει νόημα παρὰ γιὰτὶ ἀναφέρεται σ' ἕναν ἄλλο χρόνο, πού λειτουργεῖ σὰ μιά οὐσιαστικὴ αἰτιότητα ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξαρτᾶται ἡ δομὴ τοῦ ἔργου. Ἡ αἰτιότητα τούτη παίρνει πολλές φορές, στὸ ἀρχαῖο μάλιστα θέατρο, τὴ μορφή τῆς Μοίρας, τοῦ Πειρωμένου καὶ στὸ νεώτερο, τοῦ παλιοῦ ἀμαρτήματος,

καὶ δικαιολογεῖ τὸ δράμα. Ἔτσι, τὸ ἄμεσο θεατρικὸ παρὸν προεκτείνεται πρὸς ἕνα πρόσφατο ἢ μακρινὸ παρελθόν, ἀνάλογα μὲ τὴ φύση τοῦ ἔργου. Μπορεῖ ἀκόμα ν' ἀναφέρεται καμιά φορὰ καὶ σ' ἕνα κοντινὸ ἢ ἀπώτερο μέλλον.

Τὸ χρόνο τοῦτο τῆς προβολῆς μπορούμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε χρόνο ἀναγωγῆς καὶ νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸ εἶδος τῆς αἰτιότητας πού στηρίζει τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου. Τὸ σύγχρονο θέατρο χρησιμοποιεῖ πολλές φορές τὸν ἀναδρομικὸ τοῦτο χρόνο. "Ἀν πάρουμε, λόγου χάρη, ἕνα ἔργο σὰν τὸς "Βρυκόλακες"; βλέπουμε ὅτι τὸ ἔργο τοῦτο στηρίζεται στὴν τοποθέτηση μέσα στὸ χρόνο τῆς αἰτίας πού προκαλεῖ τὸ σημερινὸ δράμα, δηλαδὴ τροφοδοτεῖται ἀπὸ ἕνα ἀπώτερο παρελθόν πού δίνει νόημα στὸ παρὸν. Ἔτσι, ὅταν ὁ "Ὁσβαλντ, ρημαγμένος ἀπὸ τὴ φοβερὴ κληρονομικὴ ἀρρώστια πού τὸν κατατρῶει, ζητεῖ ἀπὸ τὴ μητέρα του νὰ τοῦ δώσει τὸ δηλητήριο, πρὶν γκρεμιστεῖ μέσα στὴν τρέλλα, ἀναφέρεται σ' ἕνα περασμένο χρόνο, στὴν παραλυμένη ζωὴ τοῦ πατέρα του. Κι ὅταν πέφτει ἀνήμπορος στὴν πολυθρόνα του, φωνάζοντας, "ὁ ἥλιος, ὁ ἥλιος", τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου ἔχει συντελεστεῖ, ἡ τραγικὴ αἰτιότητα πού στηρίζει τὸ ἔργο ἔχει φέρει τὸ ἀποτελεσμά τῆς. Ἡ οὐσία τοῦ δράματος βρίσκεται στὴν ἔνωση τοῦ μακρινοῦ παρελθόντος μὲ τὸ τραγικὸ παρὸν.

Κάτι ἀνάλογο θά λέγαμε καὶ γιὰ τὸ γιομάτο ποίηση τελευταῖο ἔργο τοῦ Ἴψεν: "Ὅταν θά ξυπνήσουμε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς νεκρούς". Κ' ἐδῶ τὸ αἶτιο πού δημιουργεῖ τὸ δράμα βρίσκεται στὸ παρελθόν. Καὶ τὸ αἶτιο τοῦτο εἶναι ἡ θυσία τῆς ζωῆς στὴν τέχνη. Ὅταν ὁ Ροῦμπек χρησιμοποιοῦσε πρὶν ἀπὸ χρόνια τὴν Ἰρέν γιὰ μοντέλο, ὥστε νὰ φτιάξει τὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς πού τὸν ἀνέδειξαν, δὲν ἤθελε νὰ τὴ δεῖ σὰ γυναίκα, παρὰ μόνο σὰν πηγὴ ἐμπνευσης. Ἔτσι θυσίασε τὴ γυναικεία τῆς φύση στὴν τέχνη του. Τώρα πού συναντιῶνται ὕστερα ἀπὸ χρόνια, προσπαθοῦν νὰ ἀνατρέψουν αὐτὸ πού ἐφτιαξαν τὸν παλιὸ καιρὸ, νὰ ζήσουν αὐτὸ πού δὲν ἔζησαν καὶ πού θυσίασαν τόσο ἀστοχα: τὴν ἀληθινὴ ζωὴ. Μὰ εἶναι πιὰ ἄργα. Ὅλο τὸ δράμα περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὴ σκληρὴ τούτη διαπίστωση. Μὰ καὶ στὰ κλασικά ἔργα πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω, ὅσο κι ἂν ἡ δράση συμπυκνώνεται μέσα στὸ παρὸν, γίνεται κ' ἐδῶ βέβαια κάποια ἀναδρομὴ. Στὸν "Οἰδίποδα Τύρανο"; λόγου χάρη, ὑπάρχει ἡ ἀναφορὰ σ' ἕνα σημαντικὸ γεγονός πού ἔλαβε χώρα στὸ παρελθόν, στὸ φόνο τοῦ Λαίου. Αὐτὸ πού ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου ὑποφέρει τώρα δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἐπακόλουθο τοῦ μοιραίου τούτου γεγονότος. Ὅμως, στὴν περίπτωσή τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, ὁ χρόνος τῆς ἀναφορᾶς δὲν ἐνεργεῖ λειτουρ-

"Φωτο - Φίνις" τοῦ Οὐστίνωφ. ἕνα ἔργο πού στηρίζεται κατ' ἐξοχὴν στὴ διάσπαση τῆς χρονικῆς ἐνότητας. Φωτογραφία ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τοῦ Κώστα Μουσούρη, στὸ ὁμώνυμο θέατρο, μὲ τὸν ἴδιο καὶ τοὺς Μηνᾶ Χρηστίδη, Ἀνδρ. Ντουζο καὶ Γιάν. Βογιατζή



γικά όπως συμβαίνει στο σύγχρονο θέατρο, γιατί εκείνο που έχει σημασία είναι το ίδιο το γεγονός κι όχι το πέρασμα του χρόνου, όπως στους "Βρυκόλακες", ή στο "Όταν θά ξυπνήσουμε ανάμεσα από τους νεκρούς", στην πρώτη περίπτωση, με την εκδήλωση της κληρονομικότητας μέσα από το χρόνο, και στη δεύτερη, με τη διαπίστωση ότι με τα χρόνια που πέρασαν ούτε ο Ρούμπεν ούτε η Ίρέν είναι οι γιομάτοι ιδανικά νεοί που ήταν πριν.

Αυτό το λειτουργικό χρόνο θα συναντήσουμε σε πολλά έργα του νεώτερου θεάτρου σε αυστηρά δραματικούς συγγραφείς όπως ο Ο' Νήλ, ή ακόμα σε ποιητές όπως ο Λόρκα. Έτσι, αν πάρουμε το "Παράξενο Ίντερμέτζο" του Ο' Νήλ, θα δούμε ότι οι έννεα πράξεις του μεγάλου αυτού τρίπτυχου προεκτείνονται σε μία χρονική περίοδο είκοσι έννεα ετών. Μπορούμε να πούμε ότι σε μεγάλο μέρος ή διάρθρωση του έργου στηρίζεται στο γεγονός της επανάληψης μέσα από το χρόνο μιάς αρχικής σύγκρουσης. Με το ίδιο τρόπο που η Νίνα Λίτς εγκαταλείπει το σπίτι του πατέρα της όταν είναι νέα, με τον ίδιο τρόπο, ο γιός της, ο Γκόρντον, θα την εγκαταλείψει. Ο χρόνος εδώ εμφανίζεται σαν ένας κυκλικός χρόνος με την επαναφορά ενός ανάλογου γεγονότος. "Όσο για το Λόρκα, που μένει πάντα και μέσα από τις πιο τραγικές συγκρούσεις, ένας μεγάλος ποιητής, φτάνει να αναφέρουμε το αέρινο έργο που έχει για τίτλο "Σάν θα περάσουν πέντε χρόνια" και που ο ίδιος ο συγγραφέας αποκαλεί: "Φαντασμαγορία πάνω στο χρόνο". Θα μπορούσαμε να πολλαπλασιάσουμε τα τέτοιου είδους παραδείγματα από τα οποία το νεώτερο θέατρο είναι γιομάτο, μα για να καταλάβουμε καλύτερα πόσο πρωταρχικό είναι το πρόβλημα του χρόνου στο σύγχρονο θέατρο, θα 'ταν ίσως πιο χρήσιμο να αναφερθούμε και σε μερικά έργα της εποχής του μεσοπόλεμου που παίρνουν για κεντρικό θέμα τον ίδιο το χρόνο. "Ας πάρουμε για παράδειγμα το κάπως ξεχασμένο — αν και το ακούσαμε τελευταία από το δικό μας ραδιοφωνικό σταθμό — έργο του Λενορμάν, που γράφτηκε γύρω στα 1919 και που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην εποχή του: "Ο χρόνος είναι όνειρο". Έδώ το κύριο πρόβλημα του έργου είναι ο ίδιος ο χρόνος. Η δράση περιστρέφεται γύρω από το όραμα που είχε ή ήρωίδα του δράματος, η Ρωμέ, το όραμα του μελλοντικού χαμού του μνηστήρα της, Νικό, στη λίμνη. Ένω προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποτρέψει το γεγονός, ή ίδια, χωρίς να το θέλει το προκαλεί, και ο Νικό πνίγεται μέσα στην όμιγλη. "Όλα όσα η Ρωμέ είχε οραματισθεί θα συμβούν, για να καταλήξει ο συγγραφέας στο συμπέρασμα ότι ο διαχωρισμός που κάνουν ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν είναι μια ανθρώπινη αυταπάτη. "Ίσως, στην πραγματικότητα, να μην υπάρχει παρά ένα άπεραντο παρόν: ο χρόνος να μην είναι παρά ένα ύνερο.

Δεν είναι τυχαίο που ο Λενορμάν παίρνει για κεντρική ιδέα του έργου του το χρόνο. Είναι γιατί διαισθάνεται ότι ένα από τα μυστικά του σύγχρονου θεάτρου βρίσκεται στη διαφορετική διάρθρωση του δραματικού χρόνου. Ο ίδιος προσπαθεί να εκφράσει το θέμα τούτο πιο άμεσα, επηρεασμένος ίσως από το μεγάλο σύμβολο της ινδικής μεταφυσικής, τη Μάγια, που υφάνει, στα κράσπεδα του κόσμου, την αυταπάτη του χρόνου. Πολλοί άλλοι σύγχρονοι συγγραφείς θα παίξουν με το χρόνο, θα χρησιμοποιήσουν το χρόνο, όχι σαν ένα μεταφυσικό θέμα, μα σαν ένα μέσο για να δώσουν μια καινούρια διάρθρωση στο έργο τους. Θεατρικά έργα σαν το "Φωτο - Φίνις" ή το "Σινικό Τείχος", που είδαμε τελευταία στην Αθήνα, στηρίζονται απόλυτα στην αντιπαράθεση διαφορετικών χρονικών στιγμών, στη διάσπαση της χρονικής ενότητας.

Έτσι ο χρόνος θα γίνει μέσα στο σύγχρονο θέατρο ένα στοιχείο κεντρικό. Θα γίνει οργανωτικό μέσο του έργου. Θα γίνει μέθοδος αντιπαραβολής καταστάσεων και αναθεώρησης των ανθρώπινων χαρακτήρων, καταλυτής κάθε εκ των προτέρων αξιολόγησης των γεγονότων και των δραματικών συγκρούσεων, αφού πολλές φορές εκείνο που δεν πιστεύαμε σαν ένδεχομένο, είναι αυτό ακριβώς που θα συμβεί, γιατί θα το φέρει ο χρόνος. Έτσι, όταν το αντιμετώπιζουμε, αναδρομικά, πάνω στη σκηνή, αγγίζουμε κάποιο βαθύτερο νόημα της ζωής, πιάνουμε το αναπάντεχο, το υπερβατικό, ή ακόμα, το τραγικό περιεχόμενο που δίνει στη ζωή ή ανθρώπινη μοίρα. Γιατί ως μιν ξεχνούμε ότι, αν ή ανθρώπινη μοίρα σαν οδυσιαστικό αίτιο είναι διαχρονική, έχει όμως για κεντρικό όργανό της το χρόνο. Είναι αυτός που της επιτρέπει να πάρει κάποια στιγμή σάρκα και οστά, να γίνει πραγματικότητα μέσα από την πορεία των γεγονότων. Είναι λοιπόν πολύ φυσικό ή διάρθρωση ενός θεατρικού έργου να στηρίζεται κατά μέγα μέρος στο χρόνο.

"Αν θέλαμε να βγάλουμε ένα πρώτο συμπέρασμα από όλα αυτά και να επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε ένα είδος νόμου που να διέπει τις σχέσεις του σύγχρονου θεάτρου με το χρόνο, νόμο, που δε θα 'χε βέβαια την αυστηρότητα και το αμετάκλητο των νόμων της φυσικής, μα που θα μπορούσε να μάς διευκολύνει για να συνοψίσουμε με τρόπο αντικειμενικό τις σχέσεις αυτές, το νόμο τούτο θα μπορούσαμε να τον διατυπώσουμε περίπου ως εξής: στο σύγχρονο θέατρο, ή πορεία της δράσης τείνει να εγκαταλείπει τον αντικειμενικό χρόνο, το χρόνο του ημερολογίου, και να αφομοιωθεί με τον ψυχολογικό.

Ο ψυχολογικός χρόνος, πάει έτσι να υποκαταστήσει τον ημερολογιακό. Η αντικειμενική πορεία των γεγονότων τείνει να αντικατασταθεί, μέσα στη φαντασία του συγγραφέα, από το ψυχολογικό βιωμά τους. Η τάση τούτη του σύγχρονου θεάτρου να θέλει να εκφράσει μιάν ένδοξη, δημιουργεί ένα δεύτερο χρονικό επίπεδο στη διάρθρωση του έργου, ένα επίπεδο δηλαδή αναγωγής, όπου τα δραματικά γεγονότα που ξετυλιγονται στο θεατρικό χώρο μεταστρέφονται και προβάλλονται στη σκηνή με το ενδιαφέρον μιάς ψυχολογικής εμπειρίας που διασπεί και ξεπερνά την αντικειμενική πορεία της ζωής. Έτσι, ενώ στα παλαιότερα έργα ο θεατρικός χρόνος εμφανίζεται σα χρόνος αντικειμενικός, που αντανάκλα την πορεία των ίδιων των γεγονότων, στο σύγχρονο θέατρο, τείνει να πάρει μιάν άλλη ύψη, να γίνει χρόνος βιωματικής προβολής που να εκφράζει υποκειμενικές ψυχολογικές εμπειρίες.

Έδώ, ακριβώς, θα πρέπει να ζητήσουμε κάποια σχέση ανάμεσα στο σύγχρονο θέατρο και το σύγχρονο μυθιστόρημα. Και στο ένα και στο άλλο, ο χρόνος, από χρόνος πορείας των γεγονότων, τείνει να γίνει χρόνος ανάπλασης υποκειμενικών βιωμάτων. Με τη διαφορά που στο θέατρο, ή ανάπλαση των ψυχολογικών βιωμάτων πραγματοποιείται πάνω στη σκηνή, και γι' αυτό το λόγο ο θεατρικός χρόνος παίρνει, αντίθετα με το μυθιστορηματικό, που αποτεινεται, όπως είδαμε, μόνο στη φαντασία του αναγνώστη, μιάν αντικειμενική υπόσταση, όσο κι αν είναι στην αφετηρία του υποκειμενικός. Η αντίθεση αυτή που πηγάζει από την αντικειμενική αναγκαιότητα που χαρακτηρίζει το θεατρικό χρόνο, βάζει μπροστά μας ένα θεμελιακό πρόβλημα που ίσως να 'ναι και το βασικό πρόβλημα της τέχνης του δραματούργου, ή τουλάχιστον ένα από τα πιο βασικά: το πρόβλημα του απόλυτου θεατρικού χρόνου.

"Αν το σύγχρονο θέατρο τείνει να αφομοιώσει τη δράση και την πλοκή του έργου με τις διαστάσεις του ψυχολογικού χρόνου, ο συγγραφέας έχει άραγε τη δυνατότητα να συλλάβει το έργο του σ' ένα καθαρά θεατρικό χρόνο, άσχετο με την ψυχολογική εμπειρία στην οποία αναφέρεται και από την οποία άντλεί τις πηγές της εμπνευσής του; Να κάνει δηλαδή κάτι ανάλογο που θα έκανε ένας γλύπτης, όταν σκέπτεται το άγαλμα που θα φτιάξει μέσα σε έναν απόλυτο χώρο, ανεξάρτητα δηλαδή από το μέρος όπου πρόκειται να τοποθετηθεί το έργο του και ανεξάρτητα από το μέγεθος που θα του δώσει. Υπάρχει δηλαδή ένας απόλυτος θεατρικός χρόνος, που όσο κι αν αναφέρεται στα ψυχολογικά βιώματα που μάς δίνει ή εμπειρία της ζωής, έχει ωστόσο τη δική του ύψη, αφού ο χρόνος αυτός όχι μόνο προβάλλεται πάνω στη σκηνή, μα ακόμα περιορίζεται αναγκαστικά στις δυο περιπτώσεις που θα διαρκέσει ή θεατρική παράσταση οποιαδήποτε και αν είναι ή πλοκή του έργου. Η ύπαρξη ενός απόλυτου θεατρικού χρόνου θα είχε για αποτέλεσμα να μάς δείξει το θέατρο σαν ένα αυτόνομο είδος ανεξάρτητο από όλα τα άλλα. Θα είχε ακόμα για αποτέλεσμα να φέρει σε φώς μιάν ιδιαίτερη μορφή αιτιότητας, αυτή που συνδέει τις θεατρικές σκηνές μεταξύ τους και που αποτελεί τον οργανωτικό δεσμό των συνισταμένων ενός θεατρικού έργου.

Νομίζουμε ότι το πρόβλημα τούτο είναι από εκείνα που βάζουν στη σωστή τους βάση το θέμα της τεχνικής του θεατρικού έργου. Γιατί ο νόμος που διέπουν την οικονομία του θεατρικού έργου φαίνεται να 'ναι ανεξάρτητος και από την ανάλυση του αντικειμενικού χρόνου όπου μέσα διαδραματίζονται τα γεγονότα της ζωής, του ιστορικού δηλαδή και ημερολογιακού χρόνου, και από την ανάλυση της εμπειρίας του υποκειμενικού και ψυχολογικού μας χρόνου. Στο πρόβλημα τούτο δε θα μπορούσαμε να δώσουμε μιά θετική απάντηση παρά όταν συλλάβουμε το διαλεκτικό δεσμό που ενώνει με το χρόνο του έργου με το χρόνο του θεατή που το παρακολουθεί. Ίσως μιάν άλλη φορά, αν μάς δοθεί καιρός, για περισυλλογή, να επιχειρήσουμε και την ανάλυση του χρόνου του θεατή ώστε να δώσουμε μιά πιο ολοκληρωμένη μορφή στο πρόβλημα του θεατρικού χρόνου.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

# Ο ΒΑΚΧΟΣ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

## Ο ΘΕΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΕΓΙΝΕ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Του ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Μες στις διακόσιες χιλιάδες ψυχές, που αποτέλεσαν, όπως λογαριάζεται, τους πρώτους κάτοικους της Κωνσταντινούπολης, πρέπει να φανταστούμε κ' ένα σημαντικό αριθμό από ρωμαίους θεατρίνους. Προμαντεύοντας τη βαρυχειμωνιά που θα σκέπαζε τὸ θέατρο τῆς Δύσης, βιάστηκαν — και τὸ ένστικτο δὲν τοὺς γέλασε — ν' αποδηήσουν στὰ θερμότερα κλίματα τῆς Ἀνατολῆς. Ἔτσι ἡ παλιὰ Ρώμη, που ἀπὸ δυὸ κίβλας αἰῶνες δὲν εἶχε νὰ ἐπιδέξει οἷτε μιὰ περγαμηνὴ δραματικῆς λογοτεχνίας, μπαίνει τώρα, μετὴ μετανάστευση τῶν μίμων και τῶν ἄλλων ψυχαγωγῶν τῆς σκηνῆς και τῆς θυμέλης, στὸ τελευταῖο στάδιο τῆς θεατρικῆς της παρακμῆς.

Σὲ κατοπινὰ χρόνια, ἡ τέχνη τοῦ βυζαντινοῦ μίμου Καράμαλλου θὰ κάνει μεγάλη ἐντύπωση στοὺς Ρωμαίους, σὰν κάτι τὸ σχεδὸν ἄγνωστο. Κι ὁ Θεοδώριχος, ὁ γότθος ἀφέντης τῆς Ἰταλίας, θὰ προσπαθῆσει νὰ ξαναφέρει στὴ μνήμη τῶν ὑπόδουλων Λατίνων, μετὰματὰ και διατάγματα, τὴ λησμονημένη θεατρικὴ ψυχαγωγία. Μὰ δίχως κανένα οὐσιαστικὸ ἀποτέλεσμα. Ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρός παύει νὰ ὑπάρχει κ' ἡ παραμικρότερη ἐλπίδα γιὰ τὴν ἐπιβίωση τοῦ ἰταλικοῦ μιμοθέατρο ἢ γιὰ τὴ διάδοσή του στὰ ὑπόλοιπα γοτθικά, βουργουνδικά, φραγκικά ἢ γερμανικά κράτη, που ἔχουν ἀρχίσει στ' ἀναμεταξύ νὰ παίρνουν κάποιον σχῆμα.

Οἱ ξένοι συγγραφεῖς και ἱστορικοί, σημειώνοντας τὸ μεγάλο κενὸ στὴν ἐξέλιξη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου, προσδιορίζουν τὴ διάρκειά του ἀπ' τὸν 5ο ἴσαμε τὸ 10ο αἰῶνα. Γιὰ πεντακόσια, δηλαδή, χρόνια — ἀν ὄχι παραπάνω — ἡ Εὐρώπη ἀγνοεῖ τί πάει νὰ πει Θεάτρο, ὄχι μονάχα σὰν ποιητικὴ ἔκφραση μὰ και σὰν αὐτοσχέδιο λαϊκὸ θέαμα.

Φυσικά, στοὺς σκοτεινοὺς αὐτοὺς αἰῶνες τῆς Δύσης, ἡ ψυχαγωγικὴ τέχνη κάνει μερικές σποραδικές ἐμφανίσεις. Ὁ σύγχρονος, λόγου χάρη, τοῦ Ἡράκλειου βασιλιάς τῆς Ἰσπανίας Σιγεβέρτος παρακολουθεῖ, ὅπως ἀναφέρουν τὰ χρονικά, *ludi theatrici* σὲ γάμους και γιορτές. Μὰ τὰ *ludi* αὐτὰ — ἀν δὲν εἶναι ἀπλῆς ἀκροβασίας που ἐκτελοῦν ἐπιδέξιοι σκλάβοι — θὰ ὀφείλονταν, δίχως ἄλλο, σ' ἑλληνας κωμοδρόμους (πλανόδιους μίμους), που ἡ ἀναζήτηση τύχης τοὺς ἔκανε ν' ἀραξοβολήσουν πέρα μακριά, στὶς ἰσπανικές ἀκτές. Ὁ Σιγεβέρτος, γνωστός προστάτης τῆς τέ-

χνης, εἶχε πολλὰ πάρει — δῶσε μετὴ τοὺς βυζαντινοὺς ἀποίκους, προτοῦ τοὺς διώξει τελειωτικά ἀπ' τὴν Ἀνδαλουσία και τὴν Πορτογαλία.

Ἀνάμεσα στοὺς γυρολόγους *jongleurs* και *trouvères* τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μεσαίωνα, θὰ ξεφύτρωνε πότε — πότε και κανένας ἄριστος μίμος. Ἐνα λατινικὸ ἐπίγραμμα μνημονεῖ κάποιον Βιτάλη (Vitalis). Διόλου ὅμως ἀπίθανο νὰ 'ταν κι αὐτὸς ψυχολογικὸς, ἀν ὄχι φυσικὸ βλαστάρι, βυζαντινῶν θεατρίνων. Ἄλλωστε, οἱ παρόμοιες μνεῖες ἀποτελοῦν τὴν ἐξαιρεση και ὄχι τὸν κανόνα. Οἱ εὐρωπαῖοι ἱστορικοὶ λογαριάζαν σὰν ἀρχὴ τοῦ κωμικοῦ τους θεάτρου τὶς Γιορτές τῶν Τρελλῶν ἢ τῶν Γαῖδάρων — που πρωτάρχισαν σὲ κάποια ἀβέβαιη ἐποχὴ, ἀνάμεσα στὸ 10ο και 14ο αἰῶνα — και σὰν ἀρχὴ τοῦ τραγικοῦ τους θεάτρου τὶς λειτουργικὲς παραστάσεις.

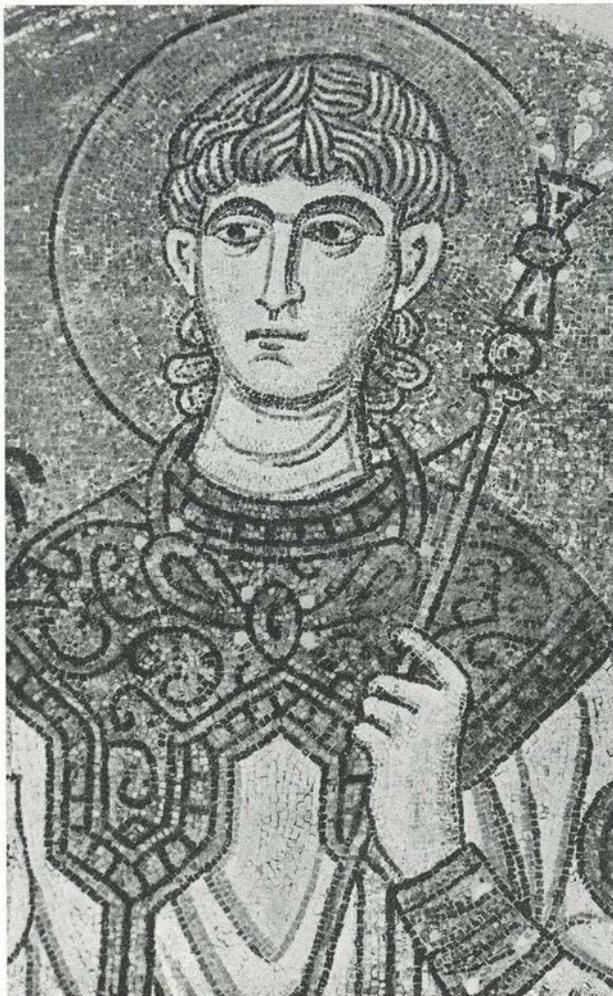
Ἄς ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὴν ἱστορία τῶν τελευταίων αὐτῶν, κι ἄς δοῦμε ἀν χρωστᾶν ἢ ὄχι τὴν προέλευσή τους στὸ δραματικὸ χαρακτηρισμὸ που εἶχαν δώσει στὶς λειτουργίες τους — ἀπὸ πολὺ παλιότερα χριστιανικά χρόνια — οἱ Βυζαντινοὶ.

Γύρω στὰ 400 μ. Χ. ὁ ἐπίσκοπος τοῦ Μιλάνου Ἀμβρόσιος "εἰσάγει" γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Δύση, ὅπως μαθαίνουμε, τοὺς ἀντιφωνικοὺς ψαλμούς. Παίρνει, δίχως ἄλλο, τὸ παράδειγμα ἀπ' τοὺς ἀρειανούς τῆς Ἰταλίας, που ὁ ἴδιος κατορθώνει ὕστερ' ἀπὸ πειστωμένο ἀγῶνα, νὰ ἐκμηδενίσει. Ὁ λειτουργικὸς κανόνας τοῦ Ἀμβρόσιου, βασιζέται σ' ἑλληνικοὺς και σιριακοὺς νόμους. Ἡ Δυτικὴ Ἐκκλησία κάνει ἔτσι τὸ πρῶτο τῆς καλλιτεχνικῆς βῆμα πάνω στὰ χνάρια τῆς Ἀνατολικῆς.

Διακόσια χρόνια ἀργότερα, ὁ πάπας Γρηγόριος ὁ Μέγας τελειοποιεῖ τὸ χορωδιακὸ σύστημα τοῦ Ἀμβρόσιου. Φροντίζει μάλιστα νὰ ἰδρῦσει και μιὰ *Schola Cantorum* γιὰ νὰ φτιάξει ἄξιους ψάλτες. Αὐτοὶ θὰ διαδώσουν τὸ θρησκευτικὸ τραγῶδι στὶς ἐκκλησιές και τὰ μοναστήρια τῆς Ἰταλίας, τῆς Γαλλίας και τῆς Ἀγγλίας. Ἡ ἱστορία μᾶς λέει πῶς ὁ Γρηγόριος, προτοῦ γίνῃ Πάπας, εἶχε ἔρθει στὴν Κωνσταντινούπολη σὰ λεγάτος τοῦ προκατόχου του, κ' εἶχε μετῆνει ἐκεῖ πέρα ἐξ ἡ ὁλόκληρα χρόνια.

Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, χάρη στὶς πρόσφατες φροντίδες τοῦ Ἰουστινιανοῦ, οἱ λειτουργίες στοὺς ναοὺς τῆς Ἁγίας Σοφίας, τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων και τῶν

Ὁ Ἅγιος Βάκχος, Μωσαϊκὸ στὴ Μονὴ τοῦ Λαφινοῦ



‘Αγίων Σεργίου και Βάχου παρουσιάζανε ιδιαίτερη λάμψη. ‘Ο νεαρός ‘Ιταλιάνος μπορούσε ν’ απολαύσει τή μυσταγωγία τών θρησκευτικῶν ψαλμῶν και νά όνειροπολήσει για μιὰ παρόμοια λειτουργική ανάγνωση στην πατρίδα του. ‘Ας μὴν ξεχνάμε πὼς τὴν εποχὴ ἐκείνη σημαντικό θέλημα στὶς λειτουργίες ἀποτελοῦσαν τὰ κοινά κ ι α ι, πὼς ἦταν γραμμένα σὲ μορφὴ διαλόγου και πὼς ἀποζητοῦσαν μιάν, ἔστω και ὑποτυπώδη, δραματικὴ ἐκτέλεση.

Στοὺς αἰῶνες τῶν ‘Ισαύρων ἓνα πλῆθος ἑλληνικά μοναστήρια φυτρώουν στὴν ‘Ιταλία και τὴ Σικελία· ἰδρυτές τους εἶναι καλόγεροι, πὼς οἱ εἰκονομαχίες τοὺς ἀνάγκασαν νά γυρέψουν καταφύγιο ἔξω ἀπὸ τὴ Βυζαντινὴ Αὐτοκρατορία. Φαίνεται πὼς ἡ ‘Ιταλία δέσγηκε περίπου πενήντα χιλιάδες πρόσφυγες. Κατὰ τὸν Ostrogorsky, “ ἡ ἰδρυση μοναστηρίων και σχολῶν δημιούργησε νέα κέντρα ἑλληνικῆς καλλιέργειας”. Στὰ κέντρα αὐτὰ δὲν καλλιεργούνταν μονάχα τ’ ἀρχαία γράμματα, ἀλλ’ ἡ παράδοση τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας, ὅπως εἶχε ἀναπτύχτει στὰ δραματικά κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ, τοῦ Σεργίου, τοῦ Κοσμᾶ και τῶν ἄλλων πειρητῶν. Στὰ μοναστήρια τῶν Συρακουσῶν και τῆς Κρυποφέρης ἀκμάζουν ἀξιόλογοι ὑμνογράφοι πὼς δασκαλεῖουν ὀλόκληρη τὴν ‘Ιταλία — τὴν ἴδια ἐποχὴ πὼς ἑλληνοφερμένοι ζωγράφοι χαράζουν τὸ δρόμο στὴν ἰταλικὴ ἀγιογραφία.

‘Ετσι, οἱ διαλογικοὶ ὕμνοι ξεπερνοῦν τοὺς τοίχους τῶν μοναστηρίων, για νὰ φτάσουν ἴσαμε τὴ σχολὴ τῆς Ρώμης. Κ’ οἱ ψαλτάδες πὼς ξεκινοῦν ἀπ’ τὴ Ρώμη για νὰ πᾶνε νὰ διδάξουν τὴν τέχνη τους στὴ Γαλλία, κιάθουν, δίχως ἄλλο, τί σημασία ἔχει — για ἓνα λαϊκὸ ποίημα, πὼς δύσκολα παρακολουθεῖ τὴ λατινικὴ γλώσσα τῆς λειτουργίας — ἡ δ ρ α μ α τ ι κ ῆ ἀ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ η τῶν εὐαγγελικῶν μύθων.

Τὰ χρόνια ἀκριβῶς ἐκεῖνα ἔχουμε ἓνα ἀξιοπρόσχετο περιστατικὸ πὼς ἔμμεσα σχετίζεται, φαντάζομαι, μετὴ γέννηση τῶν θεατρικῶν μυστηρίων τῆς Δύσης. “Ενας ἀπ’ τοὺς ἰταλιάνους καλόγερους, πὼς ταξιδεύουν ἀπ’ τὴ Ρώμη στὴν πρωτεύουσα τοῦ Καρλομάγνου, για νὰ φέρουν στοὺς Φράγκους τὴν τέχνη τοῦ θρησκευτικοῦ τραγουδιοῦ, πέφτει ἄρρωστος στὸ Σαιν Γκάλλ τῆς ‘Ελβετίας και νοσηλεύεται στὸ παλιὸ μοναστήρι, πὼς δίνει στὴν πόλη αὐτὴ τ’ ἔνομά της. “Οταν γιατρευτεῖ, ζητᾶει τὴν ἀδεια ἀπ’ τὸ φράγκο αὐτοκράτορα νὰ μείνει στὸ ἑλβετικὸ ἐκεῖνο κοινόβιο, κὶ ὁ Κάρολος τοῦ τὴ δίνει.

Αὐτὰ συμβαίνουν στὶς ἀρχές τοῦ 9ου αἰῶνα. Μερικά χρόνια ἀργότερα, στὸ ἴδιο ἐκεῖνο μοναστήρι — κὶ αὐτὸ δὲ μπορεῖ νὰ ’ναι ἀπλὴ σύμπτωση — ἐμφανίζεται τὸ π ρ ὠ τ ο λ α τ ι ν ι κ ὸ δ ι α λ ο γ ι κ ὸ τ ρ ο π ἄ ρ ι ο. ‘Ανήκει στὸ λειτουργικὸ κύκλο τοῦ Πάσχα και δραματοποιεῖ τὴν εὐαγγελικὴ συνομιλία ἀνάμεσα στὶς τρεῖς Μυροφόρες και τὸν ‘Αγγελο. ‘Ο ψαλμωδικὸς αὐτὸς διάλογος προϋποθέτει, φυσικά, μιὰ πολὺ πρωτόγονη ἐκτέλεση. Στὸ βῆμα στέκει ἓνας ἱερέας, πὼς συμβολίζει τὸν ‘Αγγελο. Τρεῖς νεώτεροι παπάδες τὸν πλησιάζουν και ἀνάμεσα στὸν πρῶτο και σ’ αὐτοὺς ἐκτελεῖται τὸ διαλογικὸ τροπᾶριο, πὼς ἔχει μείνει γνωστὸ μετ’ ὄνομα *Quem Quaeritis*.

ΑΓΓΕΛΟΣ : *Quem Quaeritis in sepulchro, christicolae?*

ΜΥΡΟΦΟΡΟΙ : *Jesus nazarenum crucifixum, o caelicolae.*

ΑΓΓΕΛΟΣ : *Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis.*

Δημιουργὸς τοῦ λειτουργικοῦ αὐτοῦ διαλόγου λογαριάζεται ἓνας καλόγερος τοῦ Σαιν Γκάλλ ὀνόματι Tutilon. Δὲν εἶναι φυσικά ὁ ἴδιος, πὼς ξεκίνησε ἀπ’ τὴ Ρώμη για τὴ Γαλλία κὶ ἀρρώστησε περνώντας τὶς ‘Αλπεις. Δὲν ὑπάρχει ὅμως ἀμφιβολία πὼς κοντὰ σ’ ἐκεῖνον — ἢ και σ’ ἄλλους ρωμάτους μοναχοὺς πὼς ἔτυχε ν’ ἀράξουν ἐκεῖ — μαθήτεψε ὁ Tutilon και πὼς ἀπ’ αὐτοὺς γνώρισε τὴ δραματικὴ ὑμνογραφία, πὼς ἀπὸ πέντε περίπου αἰῶνες ὠριμάζε στὸ Βυζάντιο.

Τὸ μοναστήρι τοῦ Σαιν Γκάλλ γίνεται, στὰ χρόνια πὼς ἀκολουθοῦν, τρανὸ κέντρο καλλιέργειας και διάδοσης τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τραγουδιοῦ. ‘Ετσι, ἓναν αἰῶνα ὕστερ’ ἀπ’ τὸν Tutilon, ὁ ἐπίσκοπος τοῦ Οὐντσεστερ τῆς ‘Αγγλίας, Ethelwold, κλείνει μέσα στὸ λειτουργικὸ του σύστημα και τὸ πρῶτο ἐγγλέζικο *Quem Quaeritis*, πὼς εἶναι σχεδὸν ἀντίγραφο τοῦ ἑλβετικοῦ. ‘Η δραματοποίηση τῆς λειτουργίας ἀρχίζει ἔτσι νὰ καθιερώνεται σὲ διεθνή κλίμακα.

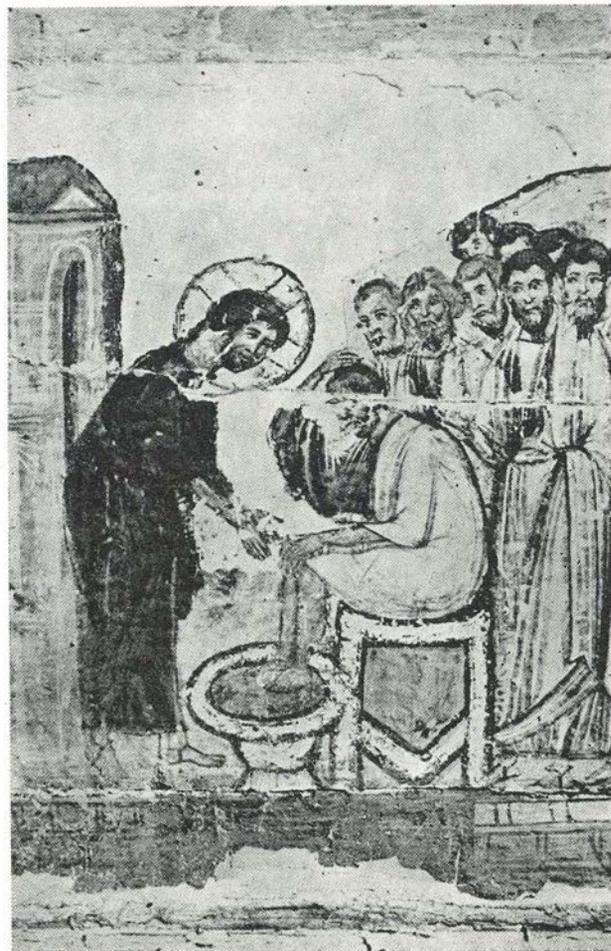
Τὸν 11ο αἰῶνα φανερώνονται τὰ πρῶτα λατινικά λειτουργικά δράματα — τὰ πρῶτα φυλλάδια τῆς ἑλληνοχριστιανικῆς σπορᾶς — μετ’ ὅματα τὴν ‘Ανάσταση τοῦ Λαζάρου, τὴ Σφαγὴ

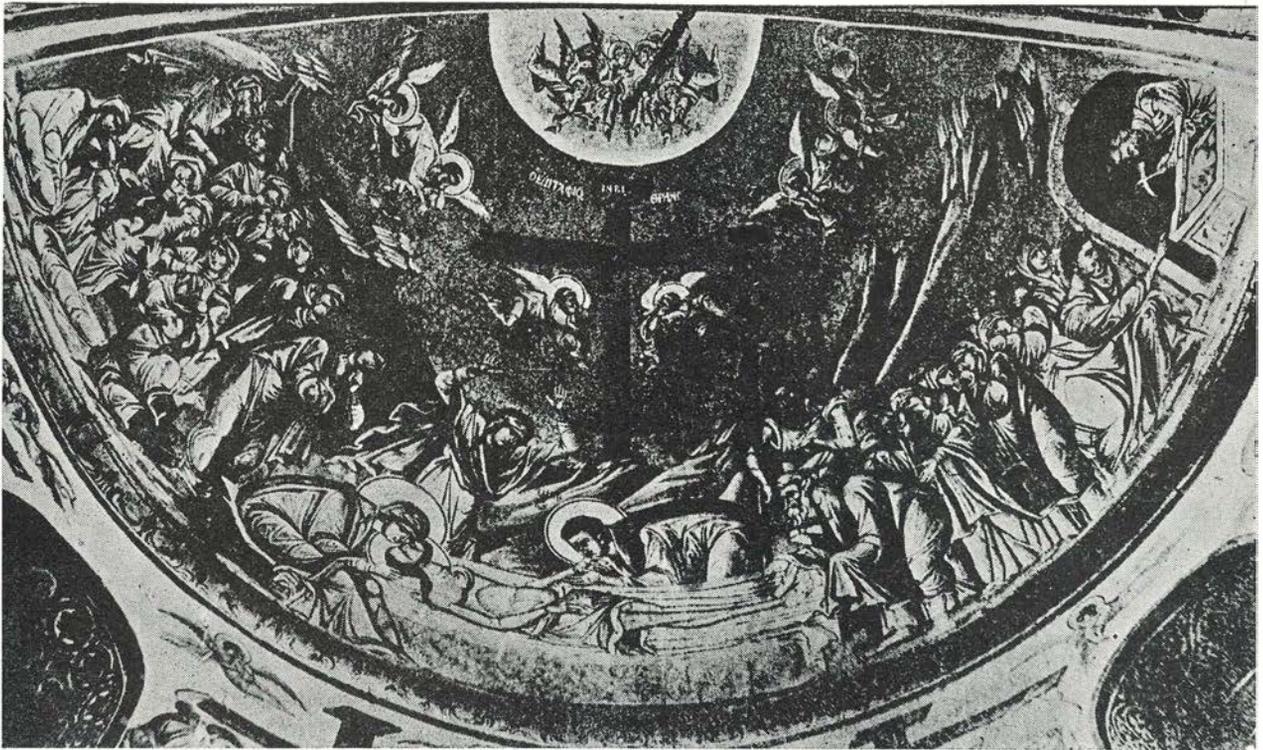
τῶν νηπίων, και ἄλλα, πὼς οἱ Βυζαντινοὶ τὰ γνώριζαν ἀπὸ ἑξακόσια τουλάχιστον χρόνια πρωτύτερα. Στὸς διαλογικοὺς ὕμνους τοῦ Ρωμανοῦ — για νὰ μὴν ἀναφέρουμε παρὰ τὸν σπουδαιότερο ἐκκλησιαστικὸ ποιητὴ — τὰ βιβλικά θέματα εἶχαν ἀποκτήσει κιάλας ἔντονο δραματικὸ χαρακτήρα.

Δὲν εἶναι λίγοι οἱ ξένοι περιηγητὲς πὼς γυρίζουν στὴν πατρίδα τους, ὕστερ’ ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἐνημέρωση στὴν Κωνσταντινούπολη και σ’ ἄλλα ἑλληνόφωνα κέντρα, μεταφέροντας ζωντανὲς ἐντυπώσεις σχετικὰ μετὴ θεατρικὴ κίνηση τῆς Αὐτοκρατορίας. Μὰ ἡ ἐπίδραση τῆς ‘Ανατολῆς πάνω στὴ Δύση πραγματοποιεῖται ἀπὸ πολλὰ κανάλια. Τὸ ἐμπόριο πρῶτα-πρῶτα φέρνει τοὺς ‘Ελληνες στὴν καρδιά τῆς ‘Εσπερίας. Λογικὸ εἶναι νὰ πιστέψουμε πὼς τὰ Βυζαντινὰ θεατρικά ἔθιμα (ἐκκλησιαστικά και λαϊκά) περνοῦν, μαζί με τὶς πραγματείες, πέρα ἀπ’ τὶς κορφές τῶν ‘Αλπεων και πέρα ἀπ’ τὶς ἀκτὲς τῆς ‘Αδριατικῆς. Εἶναι ἐπίσης κ’ οἱ στρατοὶ τῶν μισθοφόρων, πὼς πολεμοῦν για μερικά φεγγάρια κάτω ἀπ’ τὰ βυζαντινὰ λάβαρα, για νὰ προσφέρουν κατόπι τὶς ἴδιες ὑπηρεσίες στοὺς ἄρχοντες τῆς Δύσης. Εἶναι ἀκόμα κ’ οἱ βάρβαροι κατακτητὲς, πὼς προχωρώντας ἀπ’ τὸ Λεβάντη στὸν Πουνέντη, μεταφέρουν, μαζί με τὶς συνθηκές τους και τὶς ἐπιδημίες τους, τὶς θεατρικὲς τους ἀναμνήσεις. “Ας μὴν ξεχνάμε ἐπίσης και τοὺς γάμους, πὼς σμίγουν στίτια ὀρθόδοξα με στίτια καθολικά.

Τὸ πιὸ ξεκουστὸ τέτοιας λογῆς συνοικέσιο εἶναι τῆς ἀρχοντοπούλας Θεοφανῶς μετ’ ὁ διάδοχο τοῦ γερμανικοῦ ὀρόνου, τὸν κατόπιν αὐτοκράτορα “Θωνα τὸ Β’. “Η Θεοφανῶ, λέγει

‘Ο Νιπτῆρ. Μοη Σωᾶ. ‘Ανήκει στοὺς ἀρχαιότερους εἰκονογραφικοὺς τύπους 9ος με 10ος αἰῶνας μ.Χ. Στὴ δραματικὴ σκηνὴ συμμετέχουν οἱ ‘Απόστολοι μετὴν ἐκφραστικὴν φυσιογνωμίαν τους και τὶς στάσεις τῶν κεφαλῶν τους πὼς προβάλλονται σὲ πρῶτο πλάνο. Τὰ γεμάτα ἔνταση βλέμματά τους βροῖσκονται σ’ ἀντίθεση μετὴν ἥρεμην χαρωπὴν ἐκφραση τοῦ Χριστοῦ. ‘Η ἀναπαράσταση τοῦ Νιπτῆρα ἐπιτελεῖ στὴν Πάτμο. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τοῦ βυζαντινοῦ θρησκευτικοῦ Θεάτρου





‘Ο θρήνος τῆς Παναγίας. Καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλαδαρίου, “Άγιον” Όρος. Θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶναι μιὰ εἰκονογράφηση τοῦ “Χριστοῦ Πάσχοντος”, μὲ τὰ δύο του ἡμιχώρια. Ἀξίζει νὰ προσεχθοῦν ἡ δραματικὴ στάση τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς καθὼς καὶ τὸ décor simultané — ὁ Σταυρὸς καὶ ὁ τάφος — ποὺ ἀποτελοῦσε τὴ σκηνογραφικὴ σύμβαση στὰ θεατρικὰ μυστήρια

ὁ Diehl, χρώσταγε στὸ Βυζάντιο τὸν ἀνώτερο πολιτισμὸ ποὺ ἔφερε στὴ Γερμανία”. Στὸ τέλος τοῦ 10ου αἰώνα ἡ βυζαντινὴ αὐτὴ δέσποινα, σὰ χήρα αὐτοκράτορα κ’ ἐπίτροπος ἀνήλικῆς ῥῆγα, δίνει τὸν τόνο καὶ τὸ ρυθμὸ στὴ γερμανικὴ αὐλικὴ ζωὴ. Μὲ τὸ γιὸ τῆς, “Όθωνα τὸν Γ’”, σημειώνεται μιὰ ἐπίταση τῆς βυζαντινῆς ἐπιρροῆς πάνω στὴν Ἀγία Ρωμαϊκὴ Αὐτοκρατορία, ποὺ, τουλάχιστον στὸν τομέα τῆς Τέχνης, θὰ κρατήσει μέχρι τὸ 12ο αἰώνα.

Ἀξίζει βέβαια νὰ συλλογιστοῦμε, πὼς ἡ ἴδια ἀκριβὴς ἐποχὴ, ποὺ γέννησε τὴ Θεοφανῶ στίς ὄχτες τοῦ Βοσπόρου, χαίρουν τὴς τελετουργικῆς παραστάσεις, ποὺ περιγράφει ὁ Πορφυρογέννητος, καθὼς καὶ τὴς πέρα γιὰ πέρα θεατρικῆς λειτουργίας, ποὺ εἶχε καθιερώσει στὴν Ἁγία Σοφία ὁ Πατριάρχης Θεοφύλακτος. Αὐτὴ εἶναι ἐπίσης ἡ ἐποχὴ, ποὺ γνώρισε — καθὼς μᾶς πληροφορεῖ ὁ περιβόητος Λιουτπράνδος — τὴ δραματικὴ ἐκτέλεση τῆς Ἀνάληψης τοῦ προφήτη Ἡλία. Καὶ ἡ κατάπληξη, ποὺ τὸ δραματικὸ αὐτὸ μυστήριο προκαλεσε τὸ γερμανὸ ἐπισκέπτη, μαρτυρεῖ ὀλοκάθαρα πὼς στίς εὐρωπαϊκῆς χώρες οἱ ἅγιοι δὲν εἶχαν ἀρჩίσει ἀκόμα νὰ γιορτάζονται μὲ θεατρικῆς παραστάσεις.

Πραγματικὰ, καμμιά πληροφορία δὲν ἔχουμε πὼς τὸ θρησκευτικὸ δράμα τῆς Εὐρώπης εἶχε προχωρήσει, τὸ 10ο αἰώνα, πέρα ἀπ’ τὰ ἀπλοῖκά *Quem Quaeritis*. Ἡ φιλολογικὴ ἐργασία μιᾶς μοναχῆς τῆς Σαξονίας, τῆς Roswitha — ποὺ στὸν αἰώνα τοῦτο ἔγραψε ἀλληγορικῆς φάρσες σ’ ἀπομίμηση τοῦ Τερέντιου — παρουσιάζει κάποιον φιλολογικὸ ἐνδιαφέρον, μὰ δὲ συνδέεται μὲ τὴν αὐθόρμητὴ ἐξέλιξη τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Στὴν Ἀνατολὴ ἡ ἀκαδημαϊκὴ τέχνη εἶχε δημιουργήσει, ἀπ’ τὸν 4ο ἢ 5ο αἰώνα, ἀρκετὰ χριστιανικὰ ἔργα σ’ ἀπομίμηση τῶν ἀρχαίων, ὅπως, λόγου χάρη, τὸν γνωστὸν μας Χριστὸ Πάσχοντα. Παράλληλα, οἱ λαϊκοὶ μελωδοὶ καὶ ὕμνογράφοι εἶχαν ὀδηγηθεῖ ἀπ’ τὸ ἐνοστικὸ τους στὴν ἀποκάλυψη — ἀνάλογη μ’ ἐκείνη ποὺ, στὸ τέλος τοῦ 6ου προ-χριστιανικοῦ αἰώνα, εἶχε δημιουργήσει ἀπ’ τὸ Διθύραμβο τὴν Τραγωδία — πὼς τὸ δραματικὸ στοιχεῖο ἦταν ἀπαραίτητο στίς θρησκευτικῆς ἐκδηλώσεις τῶν χριστιανικῶν λαῶν.

Τὸ σπουδαιότερο ρεῦμα ἐπιρροῆς τῆς Ἑλλάδας στὴ μεσαιωνικὴ Εὐρώπη σημειώνεται ὕστερ’ ἀπ’ τὴν Πρῶτὴ Σταυροφορία. Δὲν εἶναι δίχως σημασία τὸ γεγονὸς, πὼς ἀκριβὴς στὰ χρό-

νια ἐκεῖνα παρουσιάζονται στὴ Γαλλία τὰ πρῶτα δείγματα θεατρικῶν Μυστηρίων, γραμμένα ὄχι πιά στὰ λατινικὰ τῶν παπᾶδων, μὰ στὴ ντόπια γλώσσα ποὺ μιλάει ὁ λαός. Τέτοιο εἶναι τὸ λεγόμενο Ἀπόσπασμα τῆς Ἀνάστασης, καθὼς κ’ ἡ Παράσταση τοῦ Ἀδάμ τοῦ Jean Bodel ἀπ’ τὸ Ἀρράς.

Ἐπιπλέον εὐρωπαῖοι φιλόλογοι τείνουν νὰ περιορίσουν στὸ ἐλάχιστο τὴ σημασία τοῦ ἐλληνικοῦ θρησκευτικοῦ δράματος — χαρακτηρίζοντας τὰ μεμονωμένα του δείγματα σὰν κακέκτυπα ἀνάλογων δυτικῶν προϊόντων. Ἡ ἀποψη αὐτὴ δὲν εἶναι σωστὴ. Σὲ ὅλες τὶς πρὶν ἀπ’ τὴ Φραγκοκρατία ἐκδηλώσεις ζωῆς καὶ τέχνης, ἡ βυζαντινὴ Ἀνατολὴ προπορεύεται καὶ ἡ μεσαιωνικὴ Δύση ἀκολουθεῖ. Εἰδικότερα, στὸν τομέα τῆς θεατρικῆς τέχνης, τὰ αξιόλογα δραματικὰ μνημεῖα τῆς Εὐρώπης χρονολογοῦνται μονάχα ἀπ’ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἐνῶ τὸ Βυζάντιο ἔχει, ὅπως εἴπαμε, συνειδητοποιήσει τὴ χρησιμότητα τοῦ διαλόγου, τῆς μιμικῆς, τῆς σκηνογραφίας καὶ τῆς χορωδίας ἀπὸ πολὺ προωμότερα χρόνια.

Οἱ ἔξοι αὐτοὶ συγγραφεῖς δὲν παύουν νὰ τονίζουν πὼς τὰ λατινικὰ Μυστήρια γέννησαν τὸ νεώτερο θέατρο. Μᾶς θυμίζου, δηλαδή, ὀλοένα πὼς τὸ ἐκκλησιαστικὸ δράμα δημιούργησε τὸ λαϊκὸ, ἐνῶ ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριά μᾶς βοηθοῦν νὰ λησμονήσουμε τὸ ἀντίστροφο φαινόμενο: πὼς, σὲ παλιότερες χριστιανικῆς ἐποχές, τὸ λαϊκὸ μιμοθέατρο εἶχε βάλει τὸ θεμέλιο γιὰ τὸ χτίσιμο τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ δράματος. Ἡ διάγνωσή τους εἶναι λειψή, ἐπειδὴ δὲν ἔχουν τὴν αἴσθησιν τῆς ἀδιάσπαστης θεατρικῆς παράδοσης, ποὺ προσφέρει ἡ ἐλληνικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος.

Ἡ τέχνη τῶν θεατρίνων — κ’ ἰδιαιτέρα τῶν αὐτοσχέδιων μίμων — στάθηκε ἡ ραχοκοκαλιά τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου, εἰδωλολατρικοῦ καὶ χριστιανικοῦ, λόγιου καὶ ἐμπειρικοῦ. Ἄν οἱ θεατρικοὶ χαρακτήρες κι ὁ δραματικὸς διάλογος, ἡ ἀναπαραστατικὴ μίμηση καὶ πλαστικὴ ψευδαίσθηση, εἶναι οἱ πῶς βασιτικοὶ παράγοντες τῆς θεατρικῆς τέχνης, οἱ παράγοντες αὐτοὶ διατηρήθηκαν ζωντανοὶ — χάρη καὶ μόνο στοὺς λαϊκοὺς θεατρίνους — μὲς στοὺς δεκαῆξι ἢ δεκαεφτά αἰῶνες, ποὺ χωρίζουν τὴν τραγωδία τῶν Ἐπιτὰ ἐπὶ Θήβας τοῦ Αἰσχύλου καὶ τὸ μυστήριον τῶν Τριῶν Παίδων ἐν τῇ καμίνῳ ἐνός ἄγνωστου βυζαντινοῦ καλόγερου.

Γοποθετώντας πλάι - πλάι δυό άνισα έργα, ένα ποιητικό άριστούργημα κ' ένα έμπειρικό πρωτόλειο, υπογραμμίζουμε άπλώς τὸ ρόλο πὸν έπαιξε τὸ Βυζάντιο στὴν ἱστορία τοῦ παγκόσμιου θεάτρου : τὸ ρόλο ἑνὸς ταπεινοῦ, συχνὰ ἀναλφάβητου, μὰ πάντα ἥρωικου ἀγωνιστῆ — ἑνὸς μάρτυρα στὴν ἐπιβίωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ πολιτισμοῦ, πὸν ἄλλοι δρέψανε τοὺς καρπούς του. "Ὅσο γιὰ τὸ ἐπίμαχο θεῶρημα τῆς πρωτοπορίας τῆς βυζαντινῆς θεατρικῆς παράδοσης, σὲ σχέση μετὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ, μπορούμε ν' ἀποδείξουμε τὴν ὀρθότητα του καὶ μετὰ παρακάτω ἐπιχειρήματα :

Α'. Τὰ δραματικά κ' ἀναπαραστατικά ἔθιμα τῆς ἐκκλησίας καθὼς κ' οἱ λόγιες προσπάθειες τῶν ἀρχαιοπληκτων Βυζαντινῶν νὰ συνδυάσουν τὴν ἀρχαία δραματικὴ τέχνη μετὰ τὴν χριστιανικὴ μυθολογία, ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἐλληνο-χριστιανικοῦ βίου ἀπ' τὸν 5ο κ' ἄχρι τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἡ προϊστορία αὐτὴ εἶναι ἀνύπαρκτη στὴ Δύση.

Β'. Οἱ ὕμνογράφοι καὶ μελωδοὶ, καθὼς κ' οἱ δομῆστικοὶ τῆς ἐκκλησίας, οἱ ἐπιφορτισμένοι μετὰ τὴν παραστάσει, δασκαλεύονται ὄχι λίγα ἀπ' τὴν τεχνικὴ τοῦ μιμοθέατρου. Ἐκεῖ ἔχουν τὴν προέλευσίν τους χαρακτῆρες σάν τοῦ μετανωμένου Πέτρου ἢ τοῦ ζηλιάρη Ἰωσήφ, τύποι, σάν τοῦ μυροπώλη, καὶ θεατρικὰ εὐρήματα σάν τὴν ἀπότομη ἐναλλαγὴ σκηνῶν τοῦ Ἀπάνω μετὰ τοῦ Κάτω Κόσμου. Ἀπ' τὸ μιμοθέατρο παίρνουν ἐπίσης οἱ λειτουργικὲς παραστάσεις τὴν τεχνικὴ τῆς βουββῆς πλαστικῆς ἀναπαράστασης. Στὴ Δύση, πρὶν ἀπ' τὴν ἐμφάνισιν τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε (τὸν 16ο αἰῶνα), δὲν ὑπάρχει ὄργανομιμὸ μιμοθέατρο. Παρ' ὅλα αὐτὰ, στὴν Εὐρώπῃ κάνει τὴν ἐμφάνισίν του, τὸν 10ο αἰῶνα, ἓνα μυστήριον Παθῶν πὸν πολλὰς σκηνῆς του ἐκτελοῦνται μετὰ βωβὸ ἀναπαραστατικὸ χορὸ. Καὶ γεννιέται τὸ ἐρώτημα : πῶς ἡ μιμικὴ τέχνη — πὸν δὲν εἶχε στὴ Δύση τὴν τελειότητα πὸν εἶχε ἀποκτήσει στὴν Ἀνατολή — καταφέρνει ξαφνικὰ κ' ἐρμηνεύει τὰ πρὸ ὑψηλὰ θέματα ; . . . Λογικὸ εἶναι νὰ σκεφτοῦμε πῶς τὸν ἰδιόμορφο συνδυασμὸ λειτουργικοῦ λόγου καὶ πλαστικῆς ἀναπαράστασης τὸν εἶχε δεχθῆ ἑτοίμο ἀπ' τὴν ἐλληνικὴ ἐκκλησία.

Γ'. Ἡ ἰδέα τῆς πολλαπλῆς καὶ ταυτόχρονης (simultanée) σκηνογραφίας ἐμφανίζεται στὴν Ἀνατολὴ νωρίτερα ἀπ' ὅ, τι στὴ Δύση. Στὰ εὐρωπαϊκὰ μυστήρια τὴν πρωτοσυναντοῦμε τὸ 12ο αἰῶνα. Στὸ Βυζάντιο ὑπάρχει ἀπ' τὸν καιρὸ πὸν οἱ ὕμνοι μοιράζονται τὴ δράση σὲ πολλοὺς τόπους. Κι ὁ Χριστὸς Πάσχων, ἄλλωστε, προϋποθέτει πέντε σύγχρονα σκηνικά. Καὶ τὰ πρὸ πολλὰ ἀπ' τὰ ἐπεισόδια τῶν Παθῶν τοῦ Παλατινοῦ

Κώδικα χωρίζονται σκηνογραφικὰ σὲ δυὸ ἢ τρεῖς διαφορετικοὺς τόπους.

Δ'. Εἰδικευμένοι ὄργανωτὲς ἐκκλησιαστικῶν παραστάσεων ἐμφανίζονται στὸ Βυζάντιο ἀπ' τὸ 10ο αἰῶνα. Οἱ γραπτὲς τοὺς ὀδηγίες μᾶς λείπουν, εἶναι ἀλήθεια, μὰ μπορούμε νὰ μᾶς βέβαιον πῶς ἦταν ἀνάλογες μ' αὐτὲς πὸν ξέρουμε ἀπ' τὰ Πάθη καὶ τὰ Μυστήρια. Στὴ Δύση δὲν ἀπαντοῦμε σκηνοθετικὰς ὀδηγίες πρὶν ἀπ' τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα.

Ε'. Οἱ πρῶτες γνωστὲς ἀπόπειρες ὀρησκευτικῶν ἔργων τῆς Δύσης περιέχουν ἐλληνικὰς λέξεις. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀραγε — ἀναρωτιέται ὁ Vogt — μὰ ἔνδειξη πῶς οἱ γερμανοὶ, γάλλοι καὶ λοιποὶ συγγραφεῖς εἶχαν στὰ χέρια τους βυζαντινὰ Πάθη, πὸν τὰ διασκεύαζαν ; . . .

ΣΤ'. Ἀκόμα, τέλος κι ἂν παραδεχτοῦμε πῶς τὰ Πάθη τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα γράφθηκαν μετὰ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα, πάλι ἐγκαινιάζουν ἓνα καινούριον εἶδος. Γιατὶ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, μ' ὅλο πὸν εἶχαν γραφθῆ στὴ Δύση μυστήρια μετὰ βιβλικὰ θέματα, δὲν ὑπῆρχαν ὀλοκληρωμένες ἀκόμα παραστάσεις Παθῶν. Οἱ *Confréries de la Passion* παρουσιάζονται γιὰ πρώτη φορὰ τὸν 14ο αἰῶνα. Καὶ τ' ἀρχαιότερα γαλλικὰ Πάθη (ὅπως τοῦ Autun, τῆς Προβηγκίας κ.ά.) εἶναι, μᾶς λένε οἱ εἰδικοί, μεταγενέστερα.

Ἔστερ' ἀπ' ὅλα αὐτὰ, ἀναρωτιέται κανένας ποιὰ δικαιολογία ἔχουν οἱ δεινοὶ ἐκείνοι φιλόλογοι πὸν καταδικάζουν τὰ ἐλληνικὰ Πάθη τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα, σὰ μὴν ἀνάξια λόγου ἀπομίμησι τῶν εὐρωπαϊκῶν, καὶ ποιὰ ἀνύπαρκτα πρότυπα τὰ κατηγοροῦν πῶς μιμήθηκαν. Ἀκόμα κι ἂν δὲν εἴχαμε στὰ χέρια μᾶς τὰ κείμενα τῶν ὕμνων τοῦ Ρωμανοῦ εἰς τὸ Θεῖον Πάθος ἢ τὴν περιγραφὴν τῶν Θεανδρικών Μυστηρίων τοῦ 6ου αἰῶνα (πὸν παράσταναν τὴ Σταύρωσιν τοῦ Χριστοῦ), ἢ τὴ μνεία γιὰ τὸ χαμένο δράμα τοῦ σαββαίτη μοναχοῦ Στέφανου Θάνατος Χριστοῦ, πάλι θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε τὴ σκηνοθεσία τῶν Παθῶν, πὸν κλείνει ὁ Παλατίνος Κώδικας, σάν κάτι τὸ πρωτότυπο καὶ τὸ γνήσιον.

Οἱ χριστιανοὶ λόγιοι πῆραν τὴ σκυτάλη κατ' εὐθειαν ἀπ' τὰ χέρια τῶν διονυσιακῶν ποιητῶν τῆς ἀρχαιότητος. Ἡ ἰδέα τῆς θεατρικῆς ἀναπαράστασης τῶν τελευταίων ἡμερῶν τοῦ Ἰησοῦ εἶχε ἀπασχολήσει τὴ φαντασία τῶν Βυζαντινῶν ἀπ' τὰ χρόνι κίβλας τοῦ "ἐριπιδικοῦ" Χριστοῦ Πάσχοντος.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

Τρεῖς παῖδες ἐν καινίῳ. Μοῆ Σινᾶ. Παλαιοχριστιανικὴ ἐγκανστικὴ εἰκόνα 5 - 7ου αἰῶνα μ.Χ. Ἔχουν σωθεῖ πολλὰς περιγραφὲς τῆς παράστασης τῶν "Τριῶν παίδων", ὅπως τὴν ἐκτελοῦσαν οἱ ἱερεῖς — μετὰ τὴν συμπαράστασιν νεαρῶν μίμων — στὶς ἐκκλησιὰς



# ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ "ΝΟ"

## ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ ΔΥΟ ΜΑΚΡΙΝΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ

Τοῦ ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ

**Κ**άπου 8.500 μίλια χωρίζουν τὴν Ἰαπωνία ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Κάπου 20 αἰῶνες χωρίζουν τὸ κλασικὸ γαπωνέζικο θέατρο ἀπ' τὸ ἑλληνικὸ. Ράτσα, ἱστορία, θρησκεία, φιλοσοφία, ἀντίληψη ζωῆς — ὅλα εἶναι διαφορετικά ἀνάμεσα στοὺς δυὸ λαούς. Κι ὠστόσο, ἡ ἑλληνικὴ Τραγωδία καὶ τὸ γαπωνέζικο "Νό" παρουσιάζουν ὁμοιότητες συχνὰ ἐκπληκτικές. Καταγωγή, μορφὴ, περιεχόμενο, ἔχουν τόσα κοινὰ σημεῖα, πὺν ἀναρωτιέσαι ἂν τὸ ἑλληνικὸ Δράμα δὲν εἶχε κάποιαν, ἀπόμακρον ἔστω, ἐπίδραση στὸ γαπωνέζικο. Ἀλλὰ, πρὶν δοκιμάσουμε ν' ἀποκρῦθούμε στὸ ἐρώτημα, ἄς δοῦμε ἀπὸ κοντύτερα τὶς συγγένειες τῶν δυὸ θεάτρων.

### ΟΙ ΡΙΖΕΣ

"Νό" θὰ πεῖ "ικανότητα", "ταλέντο" καί, παραπέρα, "ἐπίδειξη ταλέντου", "παράσταση". Μ' ἀπ' τὸν 14ο αἰῶνα μ.Χ., ἡ λέξις σημαίνει εἰδικὰ τὸ λυρικό, συμβολικό, ιδεαλιστικὸ δράμα, πὺν συνδυάζει μουσική, χορὸ, τραγούδι, λόγο, καὶ παίξεται μὲ μάσκες. Φυσικά, τὸ "Νό" εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ ἄλλο "κλασικὸ" γαπωνέζικο δράμα, τὸ "Κσμπύσι-κι" — τρεῖς αἰῶνες νεώτερο, πολὺ πῖο ρεαλιστικὸ, "λαϊκὸ", θεαματικὸ καὶ "περιπετειώδες" — πὺν κι αὐτὸ χρησιμοποιεῖ μουσική, τραγούδι καὶ χορὸ, ὅχι ὅμως καὶ μάσκες, ἀλλὰ μόνον μακιγιάρισμα.

Ἡ θρησκεία, πρώτη γεννήτρα τοῦ θεάτρου σ' ὅλο τὸν κόσμον, στάθηκε καὶ τῆς γαπωνέζικης θεατρικῆς ἔκφρασης ἡ πηγὴ. Ὅπως στὴν Ἑλλάδα τὰ τραγούδια κ' οἱ χοροὶ πὺν τιμοῦσαν τὸν Διόνυσον ὡδήγησαν στὴ διαμόρφωση τοῦ Δράματος — ἔτσι καὶ στὴν Ἰαπωνία οἱ θρησκευτικοὶ χοροὶ ἔγιναν ἡ ρίζα τοῦ λυρικοδραματικοῦ θεάτρου. Κι ὅπως στὴν Ἑλλάδα ἡ διονυσιακὴ λατρεία ἤρθε ἀπ' ἔξω, ἀπ' τὴ Θράκη καί, στὴν κατοπινὴ θεατρικὴ τῆς διαμόρφωσης, ἐνώθηκε μὲ τὴν τοπικὴ θρησκεία — ἔτσι καὶ στὴν Ἰαπωνία οἱ "ἱεροὶ χοροὶ" ἤρθαν μαζί μὲ τὸν Βουδδισμό ἀπ' τὴν Κορέα καὶ τὴν Κίνα, καὶ υἱοθετήθηκαν ἀπ' τὸν ντόπιον Σιντοϊσμό.

Στὸν 7ο π.Χ. αἰῶνα ἀνατρέχουν οἱ ἀπώτερες ρίζες τοῦ γαπωνέζικου θεάτρου: στὸ μουσικοχορευτικὸ "Τζιγκάκου", πὺν ἔφτασε ἀπ' τὴν Κορέα (612 μ.Χ.) καὶ πὺν ἐξελίχθηκε σὲ θρησκευτικὸ χορὸ, διανθισμένο μὲ μασκοφορέες παρελάσεις. Ἐν' ἀπ' τὰ πρόσωπα τῶν παρελάσεων αὐτῶν, ὁ "κορνόν", κρατοῦσε ἕνα κινῶτο μὲ φανταστικὸ σχῆμα — πὺν θμιέζει, φυσικά, τὶς διονυσιακὲς πομπές.

Ἄλλο ἕνα, "θεατρικότερο", εἶδος, τὸ "Σανγκάκου", πὺν ἴρθε κι αὐτὸ ἀπ' τὴν Κίνα (700 μ.Χ.), ἦταν ἕνα κράμα τραγουδιοῦ, χοροῦ, κωμικῆς παντομίμας, ἀκροβασίας. Μὲ τὸν καιρὸ, τὸ κωμικὸ στοιχεῖο χωρίστηκε ἀπ' τὸ σοβαρὸ τραγούδι καὶ χορὸ. Τὸ τελευταῖο πῆρε τὸ ὄνομα "Σαρουγκάκου" καὶ υἱοθετήθηκε ἀπ' τοὺς βουδδιστὰς καὶ σιντοϊστὰς ἱερεῖς, ἐνῶ ἀπ' τὰ κωμικὰ μέρη τοῦ "Σανγκάκου" σχηματίστηκε τὸ ἀνεξάρτητο "Κυογκέν". Ὡστόσο, τὸ γελαστὸ αὐτὸ παραβλάσταρο δὲν ἔκοψε τοὺς δεσμούς μὲ τὴ μητέρα του, κι ὡς σήμερα ἀκόμα τὸ εὐθύμο "Κυογκέν" συνοδεύει πάντα κάθε παράσταση τοῦ δραματικοῦ "Νό" — ὅπως τὸ Σατυρικὸ Δράμα ἀκολουθοῦσε κάθε παράσταση Τραγωδίας.

Ἐνα ἀκόμα λαϊκὸ εἶδος, τὸ ἀγροτικὸ, θρησκευτικὸ, μουσικοχορευτικὸ "Ντενγκάκου", πρόσφερε κι αὐτὸ τοὺς χυμούς του στὴ διαμόρφωση τοῦ "Νό".

Ἀλλὰ οἱ ὁμαδικοὶ χοροὶ καὶ τραγούδια δὲν ἀρχίζουν ἀνὰ μεταπλάθονται σὲ "Θέατρο" παρὰ μόνον ὅταν ἔνα ἄτομο ξεχωρίσει ἀπ' τὸ πλῆθος, κι ὅταν ἡ ἀφήγηση μεταλλάξει σὲ ἀναπαράσταση. Ὅπως στὴν Ἑλλάδα ἡ δραματικὴ μορφὴ γεννήθηκε ὅταν ἕνας ἀπ' τοὺς ἑορταστὰς ἄρχισε νὰ ὑποκρίνεται τὸν Διόνυσον — ἔτσι καὶ στὰ Σιντοϊκὰ ἱερά ἡ "δραματοποίηση" ἀρχίζει ὅταν ἕνας χορευτῆς, φορώντας προσωπεῖο, ὑποδύεται τὸν λατρεῖνόμενο θεό.

Παράλληλα, στοὺς Βουδδικοὺς ναοὺς ἔπαιζαν "μυστήρια" ἀπ' τὴ ζωὴ τῶν ἁγίων καὶ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Βουδδα στοὺς ἀνθρώπους. Τὰ "μυστήρια" αὐτὰ ἦταν, βασικά, παντομίμες ("μονομανέ"), μὲ κύριο πρόσωπο πάλι τὸ "Θεό", πὺν φοροῦσε κ' ἐδῶ μάσκα.

Ἐνα τρίτο στοιχεῖο πὺν τροφοδότησε τὸ γαπωνέζικο δράμα ἦταν οἱ αὐλικοὶ χοροὶ, στὸ παλάτι τοῦ Μικάδου, ὅπου οἱ χορευτῆς ἀναπαράσταναν ἱστορικοὺς ἥρωες, πολεμιστὰς προπάντων σὲ σκληρὴ μάχη.

Τὰ τρία τοῦτα εἶδη (ὁ σιντοϊκὸς χορὸς τοῦ θεοῦ, τὰ βουδδικὰ παντομιμικὰ "μυστήρια" καὶ οἱ αὐλικοὶ πολεμικοὶ χοροὶ) καλλιεργήθηκαν στὴν πρώτη περίοδο τῆς γαπωνέζικης ἱστορίας (τὴν περίοδο "Γιαμάτο-Νάρα", πὺν τελειώνει τὸ 794 μ.Χ.). Σ' ὅλ' αὐτὰ τὰ χοροδράματα, ἐρμηνευτῆς ἦταν ἀποκλειστικὰ ἄντρες, ἐξαιτίας τῆς ἱερατικῆς καὶ πολεμικῆς φύσης τῶν χορῶν — τὸ ἴδιο ὅπως καὶ στὴν Ἑλλάδα.

Ὁ ποιητικὸς Λόγος προστέθηκε στὴ δευτέρη περίοδο (τὴν περίοδο "Χεϊάν", 794 - 1192), ὅπου ἄκμασε ἡ λυρικὴ ποίηση. Ὁ Χορὸς τραγουδοῦσε τώρα "ποιητικὰ σχόλια", ἐνῶ ὁ "σολίστας" χόρευε. Κ' ἐδῶ διαφέρει τὸ γαπωνέζικο δράμα ἀπ' τὸ ἑλληνικὸ: ἐνῶ στὸ τελευταῖο ὁ Χορὸς τραγουδοῦσε καὶ χόρευε μαζί, στὸ γαπωνέζικο ὁ Χορὸς περιορίζεται στὸ τραγούδι καὶ χορεύει μόνον ὁ ἡθοποιός.

Ἡ διαμόρφωση τοῦ "Νό" πραγματοποιήθηκε στὴν τρίτη περίοδο (τὴν περίοδο "Καμάκουρα-Μουροματσί", 1192 - 1603). Εἶναι ἡ ἐποχὴ ὅπου οἱ παντοδύναμοι πολέμαργοι, οἱ Σαμουράι, ἔχουν οὐσιαστικὰ καταλῦσει τὴν ἐξουσία τοῦ Ἀυτοκράτορα, πὺν ἔχουν τὴν ἔδρα του στὸ Κυότο, καὶ ἰδρύνουν στὴν Καμάκουρα τὸ "Σογκού", ἕνα στρατιωτικὸ συμβούλιο πὺν ὁ ἀρχηγός του εἶναι ὁ ἀληθινὸς κυρίαρχος τῆς χώρας. Οἱ σκληροὶ αὐτοὶ πολεμιστῆς ἐφάρμοζαν στὸν ἐαυτὸ τους μὴν ἀσθητότατη, σπαρτιατικὴ πειθαρχία καὶ λιτότητα, τὸ "Μπουσίντο". Ὅταν ἀργότερα (1333) μεταφέρανε τὴν ἔδρα τους στὸ Μουροματσί, κοντὰ στὸ Κυότο, δὲν ἔμειναν ἀνεπηρέαστοι ἀπ' τὶς τέχνες πὺν ἄνθισαν στὴν αὐτοκρατορικὴ πρωτεύουσα. Κ' ἡ αὐτοπειθαρχία τοῦ "Μπουσίντο" πῆρε αἰσθητικὴ καὶ θρησκευτικὴ μορφὴ κλασικῆς ἀπλότητας κι ἁρμονίας. Ἐκεῖ ἔχει τὴ ρίζα τῆς ἡ γαπωνέζικη ἀντίληψη τῆς λιτότητας πὺν "τὸ ἕνα ἐκφράζει τὰ πολλὰ, τὸ μικρὸ τὰ μεγάλα" — βασικὸ γνῶρισμα τῆς γαπωνέζικης ζωγραφικῆς, ὅπου ἐν' ἀνθισμένο κλαδί φτάνει γὰ νὰ εἰκονίσει ὀλόκληρη τὴν ἄνοιξη, ἡ τῶν γαπωνέζικων κήπων, πὺν εἶναι τόσο μικροὶ ἀλλὰ καὶ τόσο αἰσθητικὰ "πλήρεις". Ἐκεῖ ἔχει τὴ ρίζα τῆς κ' ἡ ἀντίληψη πὺν κάθε τι ἀπόλυτα πειθαρχημένο κι ὀργανωμένο, φτάνει στὴν τελειότητα — ἀντίληψη ὅπου στηρίζεται ἡ ἱερατικὴ "τελετὴ τοῦ σαγιοῦ" καὶ τὸ "Νό".

Μὲ τὴν ὑποστήριξη τῶν Σαμουράι, τὸ "Νό" παίρνει στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα τὴν ὀριστικὴ μορφὴ του — πὺν εἶναι συγκεραμῆς τῶν σιντοϊκῶν χορῶν, τῶν βουδδικῶν μυστηρίων, τῶν αὐλικῶν πολεμικῶν χορῶν, τοῦ "Σαρουγκάκου" καὶ τοῦ "Ντεγκάκου". Στυλοβάτες του μεγάλοι στάθηκαν ὁ ποιητῆς καὶ



Μάσκα τοῦ θεαίτρου "Νό"

ήθοποιος Κάναμι (1333 - 1384) κι ο γιός του Ζέαμι (1363 - 1443). Ο πρώτος είναι, θά λέγαμε, ο Θεσπας κι ο Αισχύλος τής Ίαπωνίας. Ο δεύτερος, ο Σοφοκλής κι ο Αριστοτέλης τής — γιατί, πλάι στην ποιητική κ' υποκριτική ιδιοφυΐα του, ήταν και θεωρητικός του θεάτρου σπουδαίος: άφησε βιβλία (το "Καντενό", το "Κακινό"), όπου αναλύει λεπτομερικώς την αισθητική και, προπάντων, την τεχνική του "Νό", και πού σήμερα ακόμα μένουν ή αναπαραστάσιμη "Ποιητική" του.

Το "Νό" έγινε ή αγαπημένη τέρηση τών Σαμουράι, και σκηνές του υπήρχαν σ' όλα τα παλάτια και τα κάστρα τών αρχόντων. Ωστόσο, παραστάσεις του δίνονταν και στους ναούς και στην ύπαιθρο με άκροατήριο κ ά θ ε λ ο γ η ς κ α ι τ ά ξ η ς, πού άπ' τó θεάτρο μάθαινε την ιστορία τής πατρίδας του. "Αν δέν υπήρχε τó Νό — γράφει τó "Καντενό" — πώς θά μάθαιναν οι ταπεινοί άνθρωποι τί έγινε στην Ίαπωνία άπ' τις άρχές ως τά σήμερα." Δέ στέκει λοιπόν ή άποψη πως τó "Νό" ήταν άποκλειστικά "άριστοκρατικό θεάτρο". Οι ευγενείς τó υποστήριζαν, άπόθεσαν τή σφραγίδα τους στή διαμόρφωσή του, αλλά κι ο λαός δλόκληρος τó γεύεται, ως τήν ώρα πού δημιούργησε τó δικό του αστικο-λαϊκό θεάτρο, τó "Καμπούκι". Μά αυτό είναι μιá άλλη ιστορία.

Όλοφάνερες, λοιπόν, είναι οι όμοιότητες στην καταγωγή και στην εξέλιξη τής Τραγωδίας και τού "Νό". Και τά δυό γεννήθηκαν άπ' τις θρησκευτικές γιορτές και τους "ιερούς χορούς". Και τά δυό αναπαρασταίνουν πράξεις θεών και ήρώων. Και στά δυό οι υποκριτές είναι μόνο άντρες, πού φορούν προσωπίδα. Και στά δυό, τέλος, τó κωμικό στοιχείο (Σατυρόδραμα — Κυογκέν) ενώ χωρίζεται άπ' τó σοβαρό, δέν παύει νά τó συνοδεύει, σάν επίβρωση τής κοινής φύτρας τους, αλλά και σάν ξαλάφρωμα άπ' τήν ένταση τού δράματος.

#### Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Άλλά οι όμοιότητες τών δυό ειδών δέν σταματούν στην καταγωγή ή τους. Αναλογίες πολλές υπάρχουν και στην άπό σκηνής παρουσίαση τών έργων.

Τό "Νό" παιζόταν παλιότερα στό ύπαιθρο, στους περιβόλους τών ναών και στις άκροποταμιές. Οι θεατές κάθονταν σέ ήμισύκλινο γύρω στή σκηνή — όπως, πάνω - κάτω, οι θεατές τών έλληνικών θεάτρων.

Η ΣΚΗΝΗ του ήταν και είναι μιá ξύλινη τετράγωνη εξέδρα (6 τετρ. μ., 0,90 ύψος), με τέσσερις ξύλινες κολώνες σέ κάθε γωνιά τής, πού στηρίζουν τήν ξύλινη επίσης σκεπή, σέ σχήμα στέγης σιντοϊκού ναού. Άκόμα και σήμερα, πού οι παραστάσεις δίνονται σέ κλειστά θεάτρα, ή στέγη αυτή έχει διατηρηθεί, κι άπό σεβασμό στην παράδοση αλλά και για λόγους άκουστικής. Στά τωρινά θεάτρα, τó κοινό κάθεται άπέναντι στις τρεις πλευρές τής σκηνής — όπως περίπου στό δικό μας "Θέατρο Τέχνης". Παλιότερα, στό βάθος τής σκηνής, μιá γέφυρα ("χασιγκακάρι") οδηγούσε άπ' τή σκηνή στά παρασκήνια. Άργότερα, ή γέφυρα (5 - 15 μ. μήκος) μετατοπίστηκε κάθετα στην πίσω δεξιά γωνιά τής εξέδρας. Άκουστική σκοπιμότητα υπαγόρευσε αυτή τή μετάθεση, γιατί τó κενό πίσω άπ' τόν ήθοποιό "ρουφούσε", τά λόγια του. Τώρα, ένας ξύλινος τοίχος κλείνει τó βάθος τής σκηνής, χρησιμοποιώντας σάν άντηχείο. Μιá στυλιζαρισμένη άπεικόνιση πύκου ("καγκάμι - ιτά") στολίζει πάντα αυτό τόν τοίχο — σύμβολο αιώνας νιότης, δύναμης και γαλήνης. Στό στενό άριστερό τοίχο τής σκηνής, άπέναντι άπ' τή γέφυρα, μιá μικρή πόρτα (κάπου 1 μ. ύψος) χρησιμεύει για τήν είσοδο τού Χορού, πού μπαίνει — κατά τή γιαπωνέζικη συνήθεια — γονατιστός. Η είσοδος τών ήθοποιών και τών μουσικών γίνεται άπ' τή γέφυρα. Μπρός άπ' τήν κουρσστή τής είναι "φυτεμένα" τρία μικρά πύκα: συμβολίζουν τόν ουρανό, τή γη και τόν άνθρωπο. Κ' είναι μικροσκοπικά, για νά δίνουν με τήν προοπτική ύψος και βάθος στή γέφυρα και στή σκηνή. Άυλαία, φυσικά, δέν υπάρχει.

Αυτή είναι, όλη κι όλη, ή "άρχιτεκτονική" τού θεάτρου τού "Νό". Δέν χρειάζεται νά πώ ότι με τó σχήμα σκηνής και "πλατείας", με τις μόνιμες εισόδους κ' έξόδους, μοιάζει όχι λίγο με τó έλληνικό θεάτρο — αν και πολύ μικρότερο άπό κείνο (τά σημερινά θεάτρα "Νό" χωρνε γύρω στους 500 θεατές).

Η άρνηση ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ θυμίζει, φυσικά, τó έλισαβετιανό θεάτρο, αλλά και τó έλληνικό — ως ένα σημείο, βέβαια, άφου μιá κάποια σκηνογραφία και άρκετές "μηχανές" χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες. Τά λίγα "σκηνογραφικά" στοιχεία πού επιτρέπει τó "Νό" είναι κι αυτά όλότελα συμβατι-

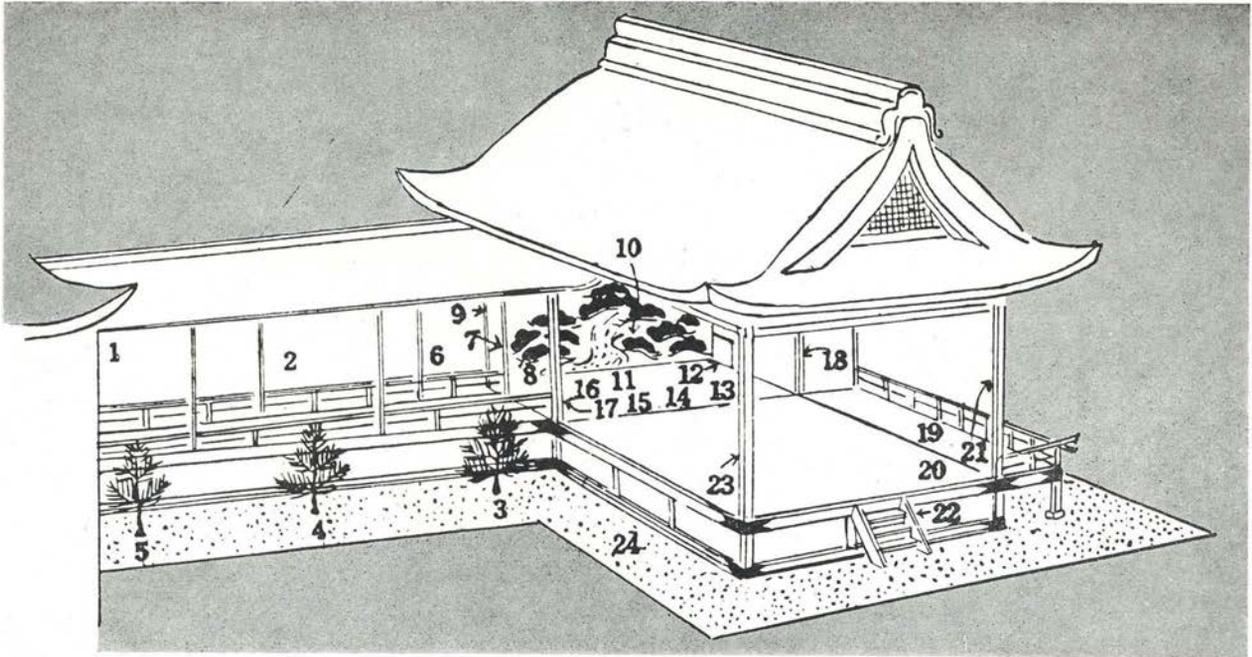
κά και συμβολικά: τέσσερις ψηλοί κορμοί άπό μπαμπού με μιá ψάθινη σκεπή, παρασταίνουν ένα παλάτι, ένα σπίτι, μιá καλύβα ή μιá σπηλιά. Μιá ξύλινη όριζόντια κορνίζα (σάν σκελετός κασέλας) είναι, κατά τις περιστάσεις, κάρρο, βάρκα ή πηγάδι. "Ένα όρθογώνιο "κιβώτιο" παίξει τó ρόλο βωμού, θρόνου, κρεβατιού ή γέφυρας. . . Ο λόγος, ή μουσική, ό χορός, ή τέχνη τών ήθοποιών κ' ή φαντασία τού θεατή αναπληρώνουν τις ρεαλιστικές άναπαραστάσεις.

"Όσο λιτή είναι ή σκηνογραφία, τόσο πλούσια είναι τά ΚΟ-ΣΤΟΥΜΙΑ — τó ίδιο όπως και στην Τραγωδία. Η άπειρη λεπτότητα και σοφία τών γιαπωνέζων στό συνδυασμό τών πιό απάλων (μά και τών πιό έντονων, άμα χρειάζεται) χρωματισμών, βρίσκει θαμπωτική έκφραση στά κοστούμια τού "Νό". Καμιά περιγραφή δέ μπορεί ν' άναστήσει τήν άρμονία και τή λάμψη τής στολής ενός θεού, ενός βασιλιά, ενός στρατηλάτη τού θεάτρου τους. Πώς νά δώσει π.χ. μιάν όχρην έστω εικόνα τού κοστούμιού πού φοράει τó πνεύμα "Σόζο" στό έργο "Σόζο - νό - Μινταρέ", κι όπου τó χρυσό, τó κόκκινο, τó άσημένο, τó γαλάζιο, ένώνονται, διασταυρώνονται, συμπλέκονται στους πιό φανταστικούς και άρμονικούς χρωματικούς και διακοσμητικούς συνδυασμούς; Άλλά και μέσα σ' αυτό τó χείμαρρο χρωμάτων και σχεδίων, τó "Νό" διατηρεί τó συμβολισμό του, προπάντων στά περιλάμια τών κοστούμιών: έτσι, τó άσπρο περιλάμιο προορίζεται για τους ευγενείς, τó κίτρινο και τó καφέ για τους "λαϊκούς", τó κόκκινο για τους νέους, τó όγκροκίτρινο για τους γέρους κλπ. Θα πρέπει ακόμα νά προσθέσω πως τά κοστούμια αυτά δέν είναι "ρεαλιστικά": ό πρωταγωνιστής είναι πάντα έπιβλητικά ντυμένος, ακόμα κι όταν παίξει ρόλο γέρου ζητιάνου — όπως στό έργο "Σοτόμπα Κομάτσι", όπου υποδύεται μιάν έκατόχρονη έξαθλιωμένη γυναίκα. Τήν άθλιότητά της πρέπει νά τήν δώσει με τήν ήθοποιία του, όχι με κουρέλια. . .

Τά ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ είναι άπ' τά βασικότερα στοιχεία τού "Νό", όπως και τής Τραγωδίας, και για τους ίδιους θρη-

"Χαγκορόμο" τού Ζεάμι. Λαϊκός θρύλος. Μιá "ουράνια κοπέλλα" πού ξέχασε τó χρυσοστόλιστο φόρεμά της στην άκρογαλιά, τó βρήκε ένας φραός κι αυτή τόν ευχαριστεί χορεύοντας





‘Η σημερινή σκηνή τοῦ “Νό”. 1: Παρασκήνια. 2: Γέφυρα. 3, 4 καὶ 5: Τὰ τρία μικρὰ πεύκα. 6, 7, 8 καὶ 9: Θέσεις τῶν βοηθῶν καὶ ἀκόλουθων. 10: Τὸ ζωγραφιστὸ πεύκο. 12: Εἰσόδος Χοροῦ. 13, 14, 15 καὶ 16: Θέσεις τῶν μουσικῶν. 17, 18, 21 καὶ 23: Οἱ τέσσερις κολώνες. 19: Θέση τοῦ Χοροῦ. 20: Θέση τοῦ δευτεραγωνιστῆ. 22: Σκάλα πρὸς τὸ κοινὸ

σκιευτικούς ἀλλὰ καὶ πρακτικούς λόγους. Ἐνας θνητὸς δὲν μποροῦσε νὰ ὑποδυθεῖ τὸ θεὸ μὲ γυμνὸ τὸ γῆνο πρόσωπό του. Ἀλλὰ κ’ ἕνας ἄντρας ἠθοποιὸς δὲν θὰ ἦταν πειστικὸς στὸ ρόλο μιᾶς γυναίκα, ἕνας νέος στὸ ρόλο ἑνὸς γέρου — καθὼς μάλιστα τὸ “Νό” ἀγνοεῖ τὸ μακιγιάζ.

Ὡστόσο, ὑπάρχουν αἰσθητὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ ἐλληνικὰ καὶ στὰ γαπωνέζικα προσωπεῖα καὶ στὴ χρήση τους: Πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα, ἡ μάσκα τοῦ “Νό” δὲ σκεπάζει ὀλόκληρο τὸ κεφάλι, ἀλλὰ μόνον τὸ μπρῶδες μέρος τοῦ προσώπου ὡς τ’ αὐτιά, εἶναι λίγο μικρότερη ἀπ’ αὐτὸ καὶ δένεται πίσω μὲ κορδέλλες, ὅπως οἱ δικές μας ἀποκριάτικες μάσκες. Ἐπειτα, οἱ μάσκες τοῦ “Νό” εἶναι πολὺ περισσότερες ἀπ’ τὶς ἐλληνικές, πού τὸν κατάλογό τους δίνει ὁ Πολυεύδης στὸ “Ὄνομαστικόν” του. Γιὰ τὰ 250 ἔργα τοῦ “Νό” πού παίζονται σήμερα, χρησιμοποιοῦνται κάπου 120 τύποι προσωπεῖων ἀτέλειωτης ποικιλίας, προπάντων στὶς μορφές τῶν θεῶν, πνευμάτων, τεράτων, πολεμιστῶν κλπ. Τέλος, μάσκες φοροῦν μόνον οἱ πρωταγωνιστές (ἕνας ἢ δύο σὲ κάθε ἔργο) καὶ αὐτοὶ ἔχουν πάντα (οἱ νέοι πολεμιστὲς π.χ.), ἐνῶ οἱ δευτεραγωνιστὲς καὶ οἱ ἀκόλουθοι παίζουν μὲ γυμνὸ πρόσωπο.

Οἱ ξύλινες μάσκες τοῦ “Νό” εἶναι ἔργα λεπτότατης τέχνης. Οἱ περισσότερες ἔχουν κατασκευαστεῖ πρὶν 200 καὶ 250 χρόνια, καὶ περνᾶνε σὰν πολυτιμο κειμήλιο ἀπὸ πατέρα σὲ γιό. Οἱ ἀξιοὶ ἠθοποιοὶ “γίνονται ἕνα μὲ τὴ μάσκα” καὶ, παίζοντας μὲ τὰ φῶτα καὶ τὶς σκιὲς πού πλάθουν οἱ γωνιές της, ξέρουν νὰ “ζωντανεῦσουν” τὸ ξύλο καὶ νὰ τοῦ δίνουν πλῆθος ἐκφράσεις. Σηκώνοντας ἢ χαμηλώνοντας λίγο τὸ κεφάλι, γυρίζοντας δεξιὰ ἢ ἀριστερά, μποροῦν καὶ “συννεφιάζουν” ἕνα χαρούμενο πρόσωπο, φέρνουν ἐλπίδα σ’ ἕνα λυπημένο.

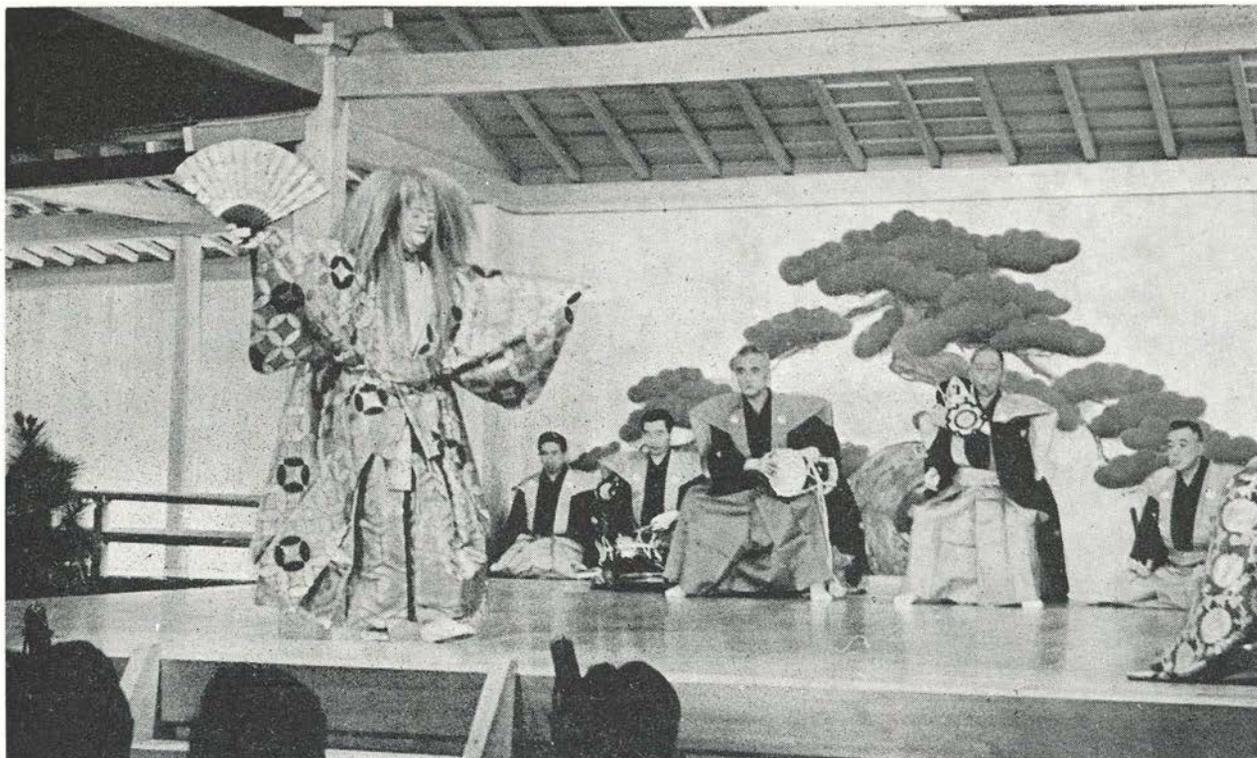
Ἄς μὴ νομιστεῖ, ὥστόσο, πὼς ἡ ΘΘΟΠΟΙΓΙΑ καὶ ὁ ΧΟΡΟΣ τοῦ “Νό” στηρίζονται στὴ μιμητικὴ. Κάθε ἄλλο. Τέχνη συμβολικὴ κ’ ἰδεαλιστικὴ, τὸ “Νό” ἀποστρέφεται τὴν ἀντιγραφή τῆς καθημερινότητος. Ὁ ἠθοποιὸς — λέει ἕνας βασικὸς του κανόνας — δὲν πρέπει νὰ μιμεῖται τὴ ζωὴ, ἀλλὰ “νὰ νιώθει τὸ ρόλο του ἀπὸ μέσα”.

Ὁ πρῶτος βαθμὸς στὴν ἐπιδίωξη τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι τὸ “Ὄραϊο” — καὶ ἡ νατουραλιστικὴ μίμηση τῶν ἀγοραίων κινήσεων καὶ στάσεων δὲν εἶναι “ῥαῖα”. Γι’ αὐτὸ, ἡ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν τοῦ “Νό” εἶναι ἀργή, εὐγενικὴ, τελετουργικὴ, κ’ οἱ στάσεις τους “ἀγαλματώδεις”. Μὰ τὸ “ῥαῖο” δὲ φτάνει. Ὁ δεύτερος, ὁ ἀνώτερος βαθμὸς εἶναι τὸ συμβολικὸ νὸ ἢ κ’ ἡ κάθε κίνησης. Χορὸς, στάσεις, χειρονομίες, δὲν ἀποδίδουν ρεαλιστικὲς πράξεις, μὰ ἰδέες καὶ συγκι-

νήσεις. Ἀλλὰ καὶ τὸ Ὄραϊο καὶ τὸ Συμβολικὸ πρέπει νὰ πραγματώνονται μὲ ἀπόλυτη λιτότητα καὶ οἰκονομία — νὰ μὴν προδίδουν τὴ γαπωνέζικη ἀντίληψη γιὰ τὸ “λιτὸ κάλλος”. Ἀπέραντη σημασία δίνουν οἱ τεχνίτες τοῦ “Νό” σ’ αὐτὴ τὴ γυμνὴ μορφικὴ τελειότητα. “Ἡ οὐσία εἶναι ἡ μορφή”, λένε. Γι’ αὐτὸ καὶ, στὸ θέατρό τους, ἡ μορφή (χορὸς, κίνηση κλπ.) παίρνει τόση βαρύτητα ὅση καὶ ὁ λόγος. Ὁ Ζέαμι στὸ βιβλίο του ὑποδείχνει πὼς ἕνας ἀξιὸς ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ “σώσει” ἀκόμα κ’ ἕνα “ἀδύνατο” κείμενο, προβάλλοντας ὅτι καλὸ περικλείνει καὶ μετατρέποντας τὶς ἀδυναμίες του σὲ δύναμη. “Μεῖζον δύνανται τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταὶ” τοῦ “Νό”...

Μαντεύει κανένας πόσο δύσκολη εἶναι ἡ ἀποστολὴ αὐτῶν τῶν ὑποκριτῶν. Πρέπει νὰ ὑποδηλώσουν τόπο καὶ χρόνο μὲ τὸ παίξιμό τους μόνον, ἀβοήθητοι ἀπὸ σκηνογραφίες καὶ φωτιστικὰ παιχνίδια. Πρέπει, συχνά, νὰ ὑποβάλουν τὴν ὑλικὴ ἀθλιότητα τοῦ ρόλου τους φορώντας χρυσοστόλιστο κοστὺμ — ὅπως στὸ “Σοτόμπα Κομάτσι”, πού ἀναφέραμε πρὸ πάνω. Πρέπει νὰ ἐκφράσουν ψυχικὴ ταραχὴ, πάθος, ἀπόγνωση, χωρίς “ἐντυπωσιακές”, ρεαλιστικὲς χειρονομίες, ἀλλὰ μὲ τελετουργικὲς σχεδὸν κινήσεις. Πρέπει, ἀκόμα, νὰ πείσουν γιὰ τὸ φύλο καὶ τὴν ἡλικία τοῦ προσώπου (γυναίκα, γέρου κλπ.), χωρίς μίμηση τῆς φωνῆς ἢ τῶν κινήσεών τους: τὸ μόνον πού ἐπιτρέπεται, εἶναι νὰ δώσουν πρὸ ἀργὸ ρυθμὸ στὴν κίνηση τους γιὰ νὰ ὑποδηλώσουν τὰ γερατειά. Ἐτσι, στὸ “Σοτόμπα Κομάτσι”, πάλι, ἢ “γριά ζητιάνα”, περπατώντας ἀπίθανα ἄργα, σ’ ἕνα χαλαρότατο “ραλαντί”, χρειάζεται κάπου δέκα λεπτά γιὰ νὰ περάσει τὰ 5 μέτρα τῆς γέφυρας... Ἀλλὰ τὸ ἀπάτατο δεῖγμα “ἀφαίρεσης” τοῦ “Νό” εἶναι ὁ “ἀόρατος χορὸς” — ὅπως στὸ ἔργο “Ἰκούτσου”, ὅπου ὁ πρωταγωνιστὴς κάθεται ὁ σάλευτος καὶ “χορευεῖ” μὲ τὴ σκέψη του, χωρίς καμὴν ἐξωτερικὴ κίνηση. Ἡ στήση του μόνον δείχνει τὴν ἐντάση του, κ’ ἡ μουσικὴ ἐκφράζει τὶς ψυχικὲς (καὶ “χορευτικὲς”) μεταπτώσεις του...

Ὅλ’ αὐτὰ θὰ φανοῦν στὸν ἀμύητο, βιστικὸ, ρεαλιστὴ θεατῆ, τρομερὰ “παράλογα”, μονότονα, ἀργά, κουραστικά. Κι ὅμως, οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ “Νό” κατορθώνουν ἀκόμα καὶ στοὺς βέβηλους ξένους νὰ ὑποβάλουν καὶ νὰ ἐπιβάλουν τὴ μαγεία ὄχι μόνον τοῦ “ῥαῖου” ἀλλὰ καὶ τοῦ δραματικοῦ. Μὲ τὶς στυλιζαρισμένες κινήσεις τους, μὲ ἐλάχιστες συμβολικὲς χειρονομίες, μὲ τὸ περπάτημά τους πού μοιάζει σὰ νὰ γλιστρᾶνε ἀπαλὰ στὴ σκηνή, μὲ τὸ μακρόσυρτο τραγοῦδι τους, μὲ τὸν ἱερατικὸ χορὸ τους, μεταφέρουν τὸ θεατῆ στὸν “δνειρικὸ κόσμον” τοῦ “Νό” καὶ τοῦ μεταγίγνουν τὸ ψυχικὸ τους δράμα, χωρίς



“Σόζο-νό-Μιτωαρέ”, άγνωστων συγγραφέα. Χορευτικό “Νό”. Ο “στάι” (άριστερά) στο ρόλο ενός πνεύματος τών νερών, πού λατρεύει τó “σάκι”, τó έθνικό ποτό τών γιαιπωνέζων. Δεξιά, οι τρεις μουσικοί. Στο βάθος, οι άκόλουθοι, πού βοηθούν τόν πρωταγωνιστή ν’ αλλάξει κοστούμι (όταν χρειάζεται) μπροστά στο κοινό και τού δίνουν τά άναγκαία “άξεσσούα”

νά καταφεύγουν στην “εύκολία” τής άντιγραφής τού καθημέραν βίου.

Μακρότατη άσκηση χρειάζεται για νά φτάσουν σ’ αυτή τήν τελειότητα — άσκηση όχι μόνο σωματική, τεχνική, αλλά και πνευματική. “Δουλεύουμε καθαρά με τó πνεύμα”, έλεγε ο μεγάλος ήθοποιός Ούμεβάκα Μινόρου — θυμίζοντας τήν Παύλοβα, πού παρατηρούσε στους μαθητές της πώς “δέν πρέπει νά χορεύουν με τά πόδια αλλά με τó νού” (“Άλλωστε ή άυτοπειθαρχία κ’ ή μορφική τελειότητα τού “Νό” έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τó Μπαλλέτο). Κι ό Μινόρου πρόσθετε πώς τó “Νό” δέν στηρίζεται στη δράση αλλά στις “συγκινήσεις”. Πού, για νά τις νιώσει και νά τις μεταδώσει ό ήθοποιός πρέπει νά είναι “ήθικός, άγνός κι άληθινός”, είδημη δέ θά μπόρεσει ποτέ νά κατακτήσει τó “άληθινό λουλούδι” τής τέχνης του. . .

Δέν έχουμε, φυσικά, τρόπο νά συγκρίνουμε τήν ήθοποιία και τó χορό τού “Νό” με τών έλλήνων, άφοϋ αυτά τά τελευταία μās είναι άγνωστα. Τό μόνο σίγουρο σημείο είναι ό άριθμός τών τραγικών ύποκριτών, πού δέν ξεπέρασε ποτέ τούς τρεις. Έδώ, οι γιαιπωνέζοι είναι πιό έλαστικοί: 4 - 5 ήθοποιοί παίρνουν μέρος σέ κάθε έργο, χωρίς όμως ό άριθμός αυτός νά είναι περιοριστικός. Και καθώς τά “Νό” είναι λιγοπρόσωπα, ό ήθοποιός δέν άναγκάζεται νά παίξει δυό και τρεις ρόλους, όπως στην Τραγωδία.

Σύγκριση δέ μπορούμε νά κάνουμε ούτε με τήν (άγνωστη επίσης) έλληνική μουσική. Θά ήταν, άλλωστε ματαιοπονία κάθε άπόπειρα νά περιγράψω τή ΜΟΥΣΙΚΗ τού “Νό”, όπου τά τύμπανα δίνουν τó ρυθμό (γρήγορο ή άργό, ανάλογα με τó δραματικό κλίμα τής σκηνής) κι ό αϋλός τή μελωδία. Θά ξαναπύ μόνο πώς (άντίθετα με τó έλληνικό Δράμα) ό Χορός τού “Νό” (8 - 12 πρόσωπα) περιορίζεται άποκλειστικά στο τραγούδι, καθισμένος άσάλευτος στην άριστερη πλευρά τής σκηνής. Κ’ έδώ, στάθηκε μεγάλη ή έκπληξή μου όταν (στο τραγούδι τού Χορού, ιδιαίτερα) βρήκα τόνους λαρυγγικούς και μακρόσυρτους, πού θυμίζαν πολύ ζωηρά τις ψαλμωδίες τής βυζαντινής λειτουργίας. Κοινές ρίζες, τάχα, άπ’ τήν καρδιά τής Ανατολής, είναι ή εξέγερση αυτής τής παράξενης, άπρόσμενης, συγγένειας;

Έτσι κι άλλως, ό όμοιότητες Τραγωδίας και “Νό” είναι έντονες και στη σκηηνική τους έκφραση: σκηηνή, σκηνογραφική

λιτότητα, λαμπρότητα κοστούμιών, προσωπεΐα, έχουν πολλές άναλογίες, όσο κι άν παραλλάζουν στις λεπτομέρειες πού άναφέραμε — και προπάντων στέ ρόλο τού Χορού, πού στο “Νό” μένει άκίνητος, και γι’ αυτό άλλωστε τó γιαιπωνέζικο θέατρο δέν έχει Όρχήστρα.

#### ΤΑ ΕΡΓΑ

Ποιητικά έργα, τά δράματα τού “Νό” συγγενεύουν, και στη μορφή τους, με τήν Τραγωδία. Έναλλάσσουν λυρική πρόζα και στίχους, και τά “πεζά” τους μέρη άπαγγέλλονται άπ’ τούς ύποκριτες — όπως τά ικιμικά τής Τραγωδίας, — ενώ τά έμμετρα τραγουδιούνται άπ’ τούς ήθοποιούς και τó Χορό.

Άλλά και ή ΔΙΑΦΘΡΩΣΗ τής Τραγωδίας (Πρόλογος, Πάροδος, Έπεισόδια, Στάσιμα, Έξοδος) έχει τó άνάλογο της στο γιαιπωνέζικο δράμα:

Κάθε έργο τού “Νό” άπαρτίζεται άπό τρία μέρη: 1) Είσαγωγή (“Ζό”), 2) Άνάπτυξη (“Χά”) και 3) Κορύφωση (“Κυγιού”). Η Είσαγωγή είναι ή είσοδος τού δευτεραγωνιστή (“βάκι”), πού προλογίζει τó έργο. Η Άνάπτυξη χωρίζεται κι αυτή σέ τρία μέρη: τήν είσοδο τού πρωταγωνιστή (“στάι”), τó διάλογό του με τόν “βάκι”, και τó τραγούδι τού “στάι”, τή “χαρά τών αϋτιών”. Τέλος, τήν Κορύφωση φέρνει ό γρήγορος χορός τού “στάι”, ή “χαρά τών ματιών”, και τó έργο κλείνει με τή σύντομη έξοδο τών ήθοποιών. Τή δομή αυτή άκολουθούν με άπόλυτο σεβασμό όλα τά “Νό” — και κανένας δέν θά σκεφτόταν ν’ αλλάξει τήν αρχιτεκτονική τών έργων, όπως κανένας δέν σκέφτηκε στιγμή νά βοηθήσουν άλλα και νά κλέβουν ή νά έξαπατήσουν τόν κλασική Έλλάδα νά τοποθετήσει τήν Πάροδο τού Χορού ύστερ’ άπ’ τά Έπεισόδια ή νά μην τελειώσει τήν Τραγωδία του με τήν Έξοδο.

Σήμερα, κάθε “ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ” άπαρτίζεται άπό τρία “Νό”, πού τά χωρίζουν δυό “Κυογκέν”. Στα κωμικά τούτα έργα (για τή γέννηση και τó ρόλο τους μιλήσαμε πιό πάνω) πρωταγωνιστούν συνήθως πανούργοι ύπηρέτες, έτοιμοι κάθε στιγμή νά βοηθήσουν άλλα και νά κλέβουν ή νά έξαπατήσουν τόν άφέντη τους. Παρμένα άπ’ τήν καθημερινή ζωή, τά “Κυογκέν” είναι πολύ πιό ρεαλιστικά άπ’ τά “Νό” και παίζονται χωρίς μάσκες, έκτός άπ’ τις περιπτώσεις πού παρουσιάζουν ζώα, τέρατα ή . . . γυναίκες (κι αυτό, όχι πάντα). Η θέση τους στην παράσταση είναι, όπως είπαμε, άνάλογη με τού

Σατυρικού Δράματος, αλλά τὰ θέματα και τὰ πρόσωπά τους συγγενεύουν περισσότερο με τὴ Νέα Ἀττική Κωμωδία και, φυσικά, με τὴ Ρωμαϊκή και τὴν Commedia dell' arte. Τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης ἀκμῆς τοῦ "Νό", τὸ "πρόγραμμα" ἦταν πλουσιότερο: πέντε (ἢ ἕξι) "Νό" και τέσσερα (ἢ πέντε) "Κυογκέν". Καθένα ἀπ' τὰ "Νό" εἶχε διαφορετικὸ και ὀρισμένο θέμα: τὸ πρῶτο ἦταν ἀφιερωμένο σ' ἕνα θεὸ (ἐπιβίωση τοῦ σιντοϊκοῦ θεικοῦ χοροῦ), τὸ δεύτερο ἦταν "ἡρωϊκὸ" (ἐπιβίωση τῶν αὐλικῶν πολεμικῶν χορῶν), τὸ τρίτο ἐρωτικὸ με γυναίκα ἡρωίδα, στὸ τέταρτο πρωταγωνιστοῦσε τὸ πνεῦμα κάποιου νεκροῦ, τὸ πέμπτο δίδασκε τὰ ἠθικὰ καθήκοντα τοῦ ἀνθρώπου (ὅπως οἱ μεσαιωνικὲς "Πηθολογίες") και τὸ τελευταῖο (προαιρετικὸ) ἦταν πάλι ἕνα "θεϊκὸ", εὐχαριστήριο "Νό". Ἐτσι, μιὰ τέτοια πενταλογία (ἢ ἐξαλογία) ἔδινε ὀλόκληρη τὴν εἰκόνα τῆς ζωῆς, ἀπὸ τὴ θεϊκὴ ἀρχὴ τοῦ κόσμου ὡς τὸν πόλεμο, ἀπ' τὴν εἰρήνη και τὸν ἔρωτα ὡς τὴν ἀμαρτία και τὸ θάνατο, ἀπ' τὴν τιμωρία ὡς τὴν ἠθικὴ διδασχὴ και τὴ λύτρωση.

Σὲ τοῦτο διαφέρουν τὰ γαπωνέζικα "προγράμματα" ἀπ' τὲς ἑλληνικὲς τριλογίες: ἐνῶ ἐκεῖνες ἔφεραν στὴ σκηνὴ ἕνα μόνο θέμα κ' ἕνα πρόσωπο σὲ "κρίσιμη θέση", οἱ πενταλογίες τοῦ "Νό" δίνουν μιὰ γενικὴ εἰκονογραφίαν τῆς ζωῆς. (Ἀκόμα κι ὅταν ἡ τραγικὴ τριλογία ἄρχισε ν' ἀπαρτίζεται ἀπὸ ἀνεξάρτητες τραγωδίες, καθιερωμένα ἀπ' τὲς τελευταῖες ἦταν "τελεία καθ' ἑαυτὴν" κι ὄχι ὄργανο μέρους μιᾶς γενικῆς εἰκόνας, ὅπως στὰ "Νό"). Αἰτία τούτης τῆς διαφορᾶς εἶναι, πιστεύω, ἡ διαφορετικὴ φύση τῶν δυὸ λαῶν: οἱ Ἕλληνες ἔβλεπαν τὴν τέχνη "δραματικὰ", ἀπομόνωναν ἕνα γεγονός κ' ἕνα πρόσωπο, πού συμπύκνωναν κ' ἐκφράζανε τὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου: ἐνῶ οἱ Γαπωνέζοι βλέπουν τὴν τέχνη "εἰκονιστικὰ", παρατάσσοντας διάφορες ὀψεις τῆς ζωῆς, πού στὸ σύνολό τους δίνουν μιὰ "περίληψη" τῆς ἀνθρώπινης πορείας. Ἐτσι, ἡ ἐνότητα τῆς τραγωδίας εἶναι δραματικὴ και ἠθικὴ, ἐνῶ τοῦ "Νό" εἶναι εἰκονιστικὴ και συγκινησιακὴ.

Οἱ ΜΥΘΟΙ τοῦ "Νό" εἶναι παρμένοι ἀπὸ γνωστὰ θέματα — θρησκευτικὰ, ἱστορικὰ, θρυλικὰ, λογοτεχνικὰ, — τὸ ἴδιο ὅπως κ' οἱ μῦθοι τῆς ἑλληνικῆς Τραγωδίας. Κι ὅπως ἐκεῖ

νη, τὸ "Νό" δὲν στηρίζεται στὴν "ἐκπλήξη" τοῦ θεατῆ γιὰ τὲς περιπέτειες τῶν ἡρώων, ἀλλὰ στὴν τέχνη τοῦ ποιητῆ και τῶν ἡθοποιῶν, πού δίνουν καινούριο νόημα σὲ γνωστὲς ἱστορίες.

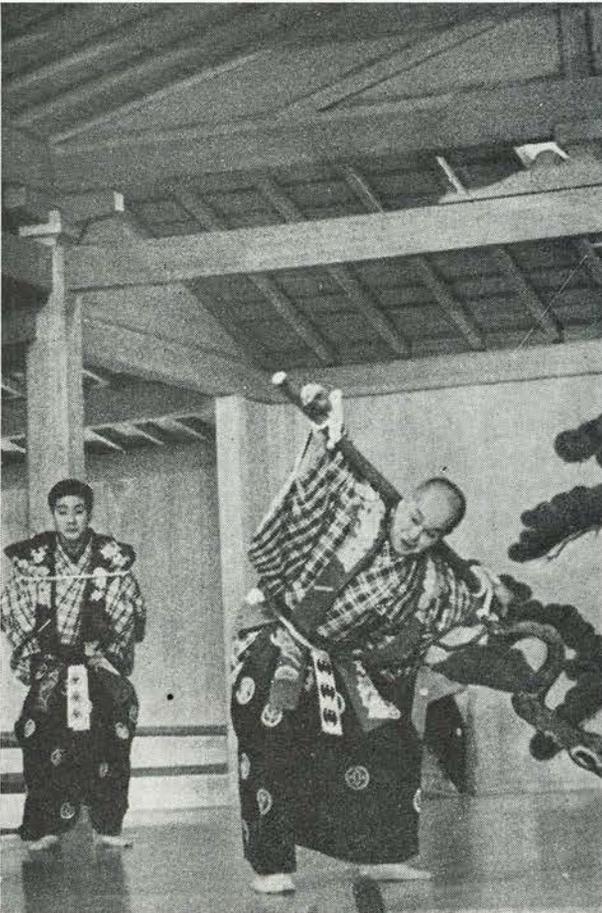
Καίριο θεματικὸ και δραματικὸ ρόλο παίζουν στὰ "Νό" οἱ ὑπερφυσικὲς δυνάμεις (δαίμονες, πνεύματα κλπ.), ρόλο πολὺ πῶ ἀποφασιστικὸ παρά στὴν τραγωδία. Γὰ περισσότερα και τὰ σπουδαιότερα ἔργα του (τὰ "Ὀνι-νὸ" ἢ "Νό πνευμάτων") παρουσιάζουν τὴν πάλαι ἐνὸς ζωντανοῦ ἀδικητῆ με τὸ πνεῦμα τοῦ νεκροῦ ἀδικημένου ἢ, ἀκόμα, ἕνα πνεῦμα πού βασανίζεται και γυρεύει νὰ λυτρωθεῖ με τὲς προσευχῆς ἐνὸς θνητοῦ.

Κ' εἶναι, τούτη, μιὰ ἀκόμα — βαθύτερη — διαφορὰ Τραγωδίας και "Νό". Στὴν πρώτη, ὁ ἥρωας μάχεται με τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, με τὲς σκοτεινὲς δυνάμεις τῆς ζωῆς, με τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του — κι αὐτὴ ἡ πάλη παίρνει μορφὴ ἐξωτερικῆς δράσης, "μιμήσεως πράξεως". Ἀντίθετα, στὸ "Νό" ἡ πάλη εἶναι καθαρὰ ἐσωτερικὴ, πάλη με ἀόρατα πνεύματα, πού κυριεύουν και τυραννοῦν τὴν ψυχὴ τοῦ ἥρωα, ὥσπου νὰ φτάσουν στὴ λύτρωση κ' ἐκείνων κ' ἐκεῖνου. Γιὰ τοῦτο τὰ "Νό" ἔχουν τόσο λίγη ἐξωτερικὴ "δράση", γιὰ τοῦτο στὴ μορφή τους εἶναι οὐσιαστικὰ μονόλογοι, "παραληρήματα" τοῦ "στάι" ... Καὶ τῆς Τραγωδίας και τοῦ "Νό" ὁ σκοπὸς εἶναι ἠθικός: ἡ ἐξιλέωση γι' ἀδικίες και "ὑβρεῖς", ἡ λύτρωση ἀπὸ τὸ μόλυσμα — τὸ μόλυσμα τῆς ψυχῆς στοὺς Ἕλληνες, τὸ μόλυσμα τῆς Φύσης στοὺς Γαπωνέζους, πού νιώθουν τὸν ἑαυτό τους ἀναπόσπαστο μέρος τῆς και τῆ Φύσης ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ ἑαυτοῦ τους. Αὐτὴ τὴν κάθαρση προσφέρει τὸ "Νό", αὐτὴ τὴ "θεραπεία χωρὶς γιαιτρικὸ". Στὴν Τραγωδίᾳ ὅμως πάλη και λύτρωση πραγματώνονται με ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς, ἐνῶ στὸ "Νό" με ἀντιμετώπιση τοῦ πέρα ἀπ' τὴ ζωὴ γόσμου. Καὶ τὸ ἕνα και τὸ ἄλλο εἶδος δίνουν ἕνα βιοτικὸ ὄραμα, ἐνῶ ὅμως τῆς Τραγωδίας τὸ ὄραμα εἶναι οἱ σφύζουσες, δρώσες, ἐκινῶσες, ζωικὲς δυνάμεις, στὸ "Νό" τὸ ὄραμα αὐτὸ περιορίζεται σὲ μνήμες, ὄπτασιες, τύψεις, αὐτοσπαραγμούς.

Τὴν ἐξήγηση αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης δίνει ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὲς θρησκείες τῶν δυὸ χωρῶν: ἐνῶ ἡ ἑλληνικὴ θρησκεία ἰλο-

"Σοτόμπα Κομάτσι" τοῦ Κανίμι. Δραματικὸ "Νό". Στὴ μέση, με τὸ σκιάδι, ὁ "στάι" (πρωταγωνιστῆς) ὑποδύεται τὴν ἄλλοτε πανέμορφη ἀλλὰ σκληρὴ Κομάτσι, ἐκατόχρονη γριὰ και ζητιάνη τώρα, πού κυριεύεται ἀπ' τὸ ἐκδικητικὸ "πνεῦμα" τοῦ περιφρονημένου, νεκροῦ ἐραστοῦ της. Πίσω, οἱ μουσικοὶ. Δεξιὰ, ὁ Χορὸς. Στὸ βάθος, τὸ ζωγραφιστὸ πνεῦμα, μόνιμο ντεκόρ τοῦ "Νό"





κλήρωνε τὸ νόημα τῆς ζωῆς στὸν ἐπίγειο βίο τῶν ἀνθρώπων, ὁ Βουδδισμὸς (ποὺ εἶχε βαθεῖαν ἐπίδραση στὸ "Νό") πιστεύει πὼς ἡ ζωὴ εἶναι μιὰ ἀτέλειωτη ἀλυσίδα ἀπὸ μετενοσάρκωσις, καὶ μόνο ὅταν μιὰ ψυχὴ φτάσει στὴν ἀπόλυτη τελειότητα καὶ ἀγνότητα λυτρώνεται ἀπ' τὴν ὀδύνη τῆς ἐπιστροφῆς στὴ γῆ. Ἀλλὰ καὶ αὐτὴ τὴν ὀδύνη μπορεῖ νὰ τὴ διαφύγει ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ "σατόρι", τὸ "διαφωτισμὸ", τὴν κατανόηση πὼς τὰ ὕλικά φαινόμενα δὲν εἶναι πραγματικά γεγονότα, ἀλλὰ σκέψεις. Γιὰ τοῦτο καὶ τὰ μεγάλα δράματα τοῦ "Νό" δὲν ξετυλίγονται στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, ἀλλὰ στὴ σκέψη τῶν ἡρώων τους.

Ἔτσι, ἡ Τραγωδία, σὰ γνήσιος καρπὸς τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος, εἶναι Ποίηση Ζωῆς, ἐνῶ τὸ "Νό", σὰν γέννημα τῆς βουδδικῆς μεταφυσικῆς, εἶναι Ποίηση τοῦ Ὑπερπερῶν.

#### ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΗ :

Ὡστόσο, οἱ ὁμοιότητες Τραγωδίας καὶ "Νό" — στὴν καταγωγή, στὴ μορφή, στὰ θέματα — παραμένουν. Καὶ παραμένει καὶ ὁ πειρασμὸς ν' ἀναζητηθοῦν ἐλληνοκεντρικὲς ρίζες στὸ γιαπωνέζικο δράμα.

Σημειώσαμε πρὶ πάντων πὼς τὰ πρῶτα μουσικοχορευτικὰ θεάματα ἤρθαν στὴν Ἰαπωνία, ἀπ' τὴν Κίνα. Καὶ σ' αὐτὴν πάλι εἶχαν φτάσει ἀπ' τὴν Κεντρικὴ Ἀσία (Οἱ μάσκες τοῦ κινέζικο "Τζιγκάκου" π.χ. δὲν ἔχουν κινέζικα, ἀλλὰ Ἰνδικὰ χαρακτηριστικὰ).

Σὲ τούτῃ τὴν καταγωγή ἀπ' τὴν Κεντρικὴ Ἀσία δὲ θὰ ἔπρεπε τάχα ν' ἀναζητηθεῖ ἕνας ἀπώτερος δεσμὸς μὲ τὸ ἑλληνικὸ Δράμα; Ἀς θυμηθοῦμε πὼς ἡ ἐξάπλωση τοῦ ἑλληνισμοῦ στὴν Ἀσία ἀπ' τὸν 40 π.Χ. αἰῶνα, προκάλεσε τὴ γέννηση τῆς ἑλληνοβουδδικῆς γλυπτικῆς στὶς ἀκραῖες περιοχὲς τῆς Ἰνδίας καὶ τῆς Κίνας. Μιὰ ἀνάλογη ἐπίδραση τοῦ ἑλληνικοῦ Θεάτρου στὸ Ἰνδικὸ καὶ στὸ κινέζικο εἶναι πολὺ πιθανὴ — ἐπίδραση ποὺ θὰ πέρασε στὴν Ἰαπωνία μαζί μὲ τὰ μουσικοχορευτικὰ εἶδη ποὺ ἀναφέραμε. Οἱ κωμικὲς μάσκες τῶν βουδδικῶν "μυστηρίων", ποὺ χρονολογοῦνται ἀπ' τὸν 80 μ.Χ. αἰῶνα καὶ ποὺ διατηροῦνται στοὺς ναοὺς τῆς Νάρα, θυμίζουν ἀρετὰ τὰ προσωπεῖα τῆς ἑλληνικῆς Κωμωδίας — προσφέροντας μιὰν ἄχι ἀμελητέα ἐνίσχυση σ' αὐτὴ τὴν ἄποψη.

Φυσικά, ἡ ἐπίδραση αὐτὴ — ἂν ὑπάρχει — εἶναι μακρινότατη καὶ "ιστορικῆς" καθαρὰ ἀξίας. Τὸ "Νό" εἶναι τόσο ἔντονα γιαπωνέζικο, ποὺ τὰ (πιθανὰ ἢ ἀπίθανα) ἑλληνικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔχουν ὀλότελα "χανευτεῖ" μέσα στὴν ἐθνικὴ ψυχὴ του.

Ἀπώτατο παρακλάδι ἢ ὄχι τοῦ ἑλληνικοῦ Δράματος, τὸ "Νό" ἔχει ἕνα μοναδικὸ — σήμειον — προνόμιον ἀπέναντι σὲ κείνο, ἀκόμα καὶ ἀπέναντι στὸ (ἕναν αἰῶνα νεώτερό του) ἑλισαβετιανὸ θέατρο: εἶναι τὸ μόνο εἶδος ποὺ ἔχει διατηρήσει ἀτόφια ὄχι μόνο τὰ κείμενά του, ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο ἐρμηνείας τους. Ὁ λόγος τοῦ Αἰσχύλου ἢ τοῦ Σαίξπηρ ἔφτασε ἀκέρειος (ἢ σχεδόν) ὡς ἐμᾶς. Ἀλλὰ γιὰ τὴ μουσικὴ, τὸ χορὸ, τὴν ἠθοποιία τῆς κλασσικῆς Ἀθήνας ἢ τοῦ ἑλισαβετιανοῦ Λονδίνου μόνο εἰκασίες μποροῦμε νὰ κάνουμε. Ἀντίθετα, τὸ "Νό", χάρις σὲ μιὰν ἀδιάσπαστη "σινταλοδρομία" ἀφοσιωμένων ἐκτελεστῶν, κρατᾷ στὶς σημερινὲς παραστάσεις του τὴν ἴδιαν ἀκριβῶς μορφή ποὺ εἶχε τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης ἀκμῆς του. Καὶ τὴν ἴδια μαγεία.

Κι ὡστόσο, ἡ "πλήρης μαγεία" τοῦ "Νό" δὲ μπορεῖ νὰ ἰσοσταθμίσει τὴν "ὄφρανεμένη" (ἀπὸ παράσταση) μαγεία τῆς Τραγωδίας. Εἰκοσιπέντε αἰῶνες τώρα, ὁ ἑλληνικὸς τραγικὸς Λόγος στέκει στὴν κορφή τῆς δραματικῆς ποίησης, γιὰτὶ ἔστησε μπρὸς στὴ Θυμὴν τὸν ἄνθρωπο σ' ὅλο του τὸ ἀνάστημα, τὴ Ζωὴ σ' ὅλη τῆς τὴν πληρότητα. Σ' αὐτό, μόνο ὁ Σαίξπηρ τὸν προσέγγισε. Τὸ γιαπωνέζικο δράμα, παραμερίζοντας τὴ Ζωὴ καὶ καταφεύγοντας στὸ Ὑπερπερῶν, μένει ἕνα λαμπρὸ, σεβαστὸ δείγμα τέλειος τέχνης, ποὺ ὅμως δὲ φτάνει ποτὲ τὸ ὑψηλὸ, πανανθρώπινο "ρίγος" τῆς Τραγωδίας.

ΜΑΡΙΟΣ ΠΑΩΡΙΤΗΣ

←

ΑΝΩ: "Καγκεκίγιο" τοῦ Μοτοκίγιο. Δραματικὸ "Νό". Ὁ γέρος, τυφλὸς Καγκεκίγιο ξαναβρίσκει τὴν κόρη του, ποὺ ὄμως τὸν ἀφήνει στὴ δυστυχία του, ὑπακούοντας στὸν σπαρτιατικὸ ὠφελισμὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ "Μπουσίγιο" (στρατιωτικῆς φεουδαρχίας)

ΚΑΤΩ: "Μποσιμπάρι". Κωμικὸ ἔργο ("Κυογκέν"), μὲ ἥρωες δύο πανούργους ἡπηρετές, ποὺ τοὺς ἔδεσε τὰ χέρια τὸ ἀφεντικό τους, γιὰ νὰ μὴν τοῦ κλέβουν τὸ κρασί ἀπὸ τὸ κελλᾶρι του

# Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

## I. ΠΡΩΤΕΣ ΓΝΩΡΙΜΙΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Πήραν οἱ κατακτητὲς τὴν Πόλην κ' οἱ Ἕλληνες ἔχασαν τὴν πολιτικὴν, ὄχι ὅμως καὶ τὴν πνευματικὴν τους ἐλευθερίαν· τοῦτο ἦταν ἡ πρώτη ἀντίστασή τους· ὁ λαὸς ἔπλασε τελειωτικὰ μιὰ σπουδαία καὶ ἄρτια ποιητικὴ μορφή, τὰ δημοτικὰ τραγούδια, κ' οἱ γραμματισμένοι καὶ ταξιδευμένοι ἢ ξενητευμένοι — ἔμποροι, πολλὰς φορές, πολὺγλωσσοι — ζήτησαν μετὰ τις μεταφράσεις, ὅσο πλησίαζε τὸ 21 πὺδ πολὺ, νὰ φωτίσουν τὸ γένος. Ἔτσι, μαζί με ἄλλα, μπορούμε τώρα νὰ καμαρώνουμε καὶ μιὰ πρωιμότετη εἰδήση σχετικὰ μετὰ τὸ Σαίξπηρ, ἀπὸ τὸ 1879.

Νὰ τί γράφει ὁ Ζαβίρας<sup>(1)</sup> (1744 - 1804): "Γεώργιος Κωνσταντῖνος Σακελλαρίου ὁ ἐκ Κοζάνης ἰατροφιλόσοφος καὶ ἐμὸς φίλος ἄριστος. Οὗτος ἐγεννήθη ἐν Κοζάνῃ περὶ τὸ 18... ἔτος, ἐμαθῆτευσεν παρὰ τοῖς ἱεροδιδασκάλους Καλλινίκου μπάροκοι καὶ ἀμφιλογίῳ ἐν τῇ ἰδίᾳ πατρίδι. εἶτα ἀναβάς εἰς τὴν οὐγγαρίαν ἐδιδάχθη τὴν Γερμανικὴν καὶ τὴν Γαλλικὴν γλῶσσαν ὡσαύτως καὶ τὰ φιλόσοφα μαθήματα. Μετὰ ταῦτα μετέβη, εἰς τὴν βιέννην ὅπου ἤσκολατο τὴν ἱατρικὴν μετὰ παρέλευσιν δὲ τριῶν ἐτῶν ἀπήλθεν εἰς τὴν βλαχίαν πρὸς τὸν ἰατροφιλόσοφον Δημήτριον Καρακασίην τὸν πενθερὸν αὐτοῦ κἀκεῖθεν εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅπου ἐχρημάτισε ἰατρός εἰς πολλὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. διατρίβει τανῦν (ὡς ἤκουσαί μοι) ἐν Καστορίᾳ ὁ κλεινὸς ἐκεῖ μετερχόμενος τὴν ἱατρικὴν μετ' εὐφημίας καὶ ἐπαίων πολλῶν.

Μετέφωρον ἐκ τῆς γαλλικῆς καὶ διὰ στίχων ἀπλῶν συνέταξε τὸ ἀποτέλεσμα τῆς φιλεδικήσεως τῷ ἔτει 1788.

β' ρωμαῖο καὶ λουλιὰ τραγωδία πενταδράματος καταλογάδων. 1879.

γ' Ὅρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη μελοδράμα ἐκ τῆς γαλλικῆς διὰ στίχων ἐξεδόθη ἐν βιέ (ννη): 1796 μαρκίδ (αι):

δ' Τηλέμαχος καὶ καλυψὼ μελοδράμα καταλογάδων ἐκ τῆς γερμανικῆς· ἐξεδόθη ἐν βιέννη παρὰ τοῖς μαρκιδαῖς τῷ ἔτει 1796.

ε' ρομπέρτ καὶ φλοριάδε τραγωδία καταλογάδων διηρημένη εἰς δράματα.

ς' Κόδορος. Τραγωδία πενταδράματος ἐκ τῆς γερμανικῆς διαλέκτου μεταφρασθεῖσα εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλουστέραν τῶν Ἑλλήνων διάλεκτον ἐν ἔτει 1786 ἀνέκδοτος.

ζ' Ἀρχαιολογία...

Ὁ Σακελλαρίου ἔζησε ἀπὸ τὸ 1765 ὡς τὸ 1838<sup>(2)</sup>· νέος λοιπὸν προετόιμασε τὴν δευτέρην μετάφρασή του, πού ἀδέξια τὴν καταγράφει ὁ Ζαβίρας ὡς πρὸς τὴν ἔκφραση· αὐτὴ μᾶς ἐνδιαφέρει τώρα καὶ θά 'χει γίνῃ ἀπὸ τὰ γαλλικὰ ἴσως<sup>(3)</sup>.

Ἡ περιπέτεια, βέβαια, εἶναι μεμονωμένη καὶ δὲ σημαδεύει, σὰν ἀρχὴ τὴν εἴσοδο τοῦ σαιξπηρισμοῦ πού θ' ἀκολουθήσει στὸ ἐλεύθερο κράτος· πάντως φανερώνει τὴν ἰκανότητα τῆς φυλῆς στὸ πρόσωπο τοῦ Σακελλαρίου, νὰ πλησιάζει τὰ μεγάλα πρότυπα, μέσα σὲ μιὰ διάθεσή του γενικότερα φιλοθέατροι καὶ ὄχι ξεχωριστὰ σαιξπηρικῆ. Μπορεῖ νὰ βρεθεῖ καμιὰ φορὰ τὸ χειρόγραφο κ' ἡ πεποιθήσή μας, γιὰ τὴν ὑπαρξή του νὰ ἐνισχυθεῖ· ἡ φράση τοῦ Ζαβίρα "ἐμὸς φίλος ἄριστος" εἶναι

μιὰ βεβαίωση καὶ μάλιστα γιὰ τὴν ἴδια σελίδα σημειώνει γιὰ τὴν πιθανὴ ἐργασία ἐνὸς ἄλλου μεταφραστῆ " (ὡς παρὰ τινος τῶν πεπαιδευμένων ἤκουσα) ", ἐνῶ γιὰ τὸ " ρωμαῖὸς καὶ λουλιὰ " εἶναι κατηγορηματικὸς, ἀν καὶ γι' αὐτὸ οἱ πληροφορίες πού εἶναι λιγότερες. Γιὰ τις μεταφράσεις τοῦ Σακελλαρίου πού 'χουν τυπωθεῖ, ὅπως ἀναγράφεται πὺδ πάνω, δὲ θὰ μπορούσε νὰ προστέσουμε τίποτα, ὄχι ὅμως καὶ γιὰ τὰ " Ποιήματα " του (1817)<sup>(4)</sup>.

Συνήθως, κρίνει κανένας ὅ,τι ἐγινε· ὅ,τι δὲν ἔτυχε νὰ πραγματοποιηθεῖ δέχεται μόνο εἰκασίες· μιὰ παρόμοια εἰκασία θὰ ὑπαινιχθούμε καὶ μεῖς ἐδῶ καὶ θὰ θυμίσουμε πὺς στὴν προεπαναστατικὴν περίοδο πού 'χε μεγάλη ὄρμη γιὰ παραστάσεις, δὲν παίχτηκε κανένα ἀπὸ τὰ μεταφράσματα τοῦ Σακελλαρίου· γιὰ τὸ σαιξπηρικὸν μετάφρασμα θὰ 'ταν δυνατό νὰ ὑποστηριχθεῖ πὺς τὸ θέμα του δὲν ἦταν ἀνάλογο μετὰ τὴν περίστασιν· οἱ θέσεις τῶν Κοινοτήτων μας εἶχαν ἀνάγκη ἀπὸ ἔργα πού νὰ προβάλλουν τὴ δόξα τῶν προγόνων θερμὰ καὶ δραστικὰ ὅπως τοῦ Βολταίρου, τοῦ Ἀλφίεου ἢ τοῦ Μεταστάσιου· ἡ ἐρωτικὴ τραγωδία τῆς Βερόνας θὰ 'χε πολὺ λίγο ἐνδιαφέρον ὅσο γιὰ τ' ἄλλα, κάποιος ἐρευνητὴς θὰ 'χει, στὸ μέλλον, τὴν εὐκαιρίαν νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὴν τύχη τους· ἄλλωστε, ὅ,τι ἔτυχε νὰ τυπωθεῖ, δὲν παίχτηκε ἀναγκαστικὰ. Θὰ μπορούσε, ὡστόσο, νὰ προστεθεῖ πὺς ἡ τεχνικὴ τῶν ἐρασιτεχνικῶν μας παραστάσεων ἐκείνου τοῦ καιροῦ δὲν εἶχε γνωρίσει ἀκόμα πολὺποκα ἔργα σὰν τοῦ Σαίξπηρ καὶ θὰ δυσκολευόταν νὰ τὰ παρουσιάσει. Οἱ συγγραφεῖς τους ἦταν ἀπλοῖ, εὐκόλοι καὶ ἀκόμα τοὺς εἶχαν συνηθίσει στὶς ἐπαγγελματικὰ παραστάσεις.

Στὰ 1817 τυπώθηκε ἐπίσης, τὸ ἐξῆς: " Αὐγούστου Λαφονταίνου Κλεομένης, μεταφρασθεῖς εἰς τὴν νῦν καθομιλουμένην ἑλληνικὴν γλῶσσαν ὑπὸ Κυριακοῦ Ἰωάννου Ἐλαῖνος. Ἐν Βιέννῃ... ". Τὸ ἔργο εἶναι διαλογικὸ μᾶλλον παρὰ θεατρικὸ σύμφωνον μετὰ μιὰ ὑποσημείωση πού ἀπευθύνεται " Τοῖς ἀναγνώσταις ", ὁ συγγραφέας ζοῦσε, ὅταν κυκλοφόρησε, καὶ ἦταν μυθιστοριογράφος· ἐμᾶς μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ φρασεολογία του πού φαίνεται ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν σαιξπηρικὴν ἢ γλῶσσα τῆς μετάφρασης εἶναι " δημοτικὴ " μ' ἕναν κοραϊσμὸ συγκρατημένο. (Ἔννοεῖται, πὺς τὸ μελέτημά μας αὐτὸ εἶναι ὑποχρεωμένο ν' ἀναζητεῖ παντοῦ τὴν κάθε στιγμὴ πού θὰ διακρίνει σ' ἕνα ἑλληνικὸ κείμενον καὶ τὰ πὺδ μικρὰ ἴχνη σαιξπηρισμοῦ· ἡ πληρότητα εἶναι ἀπαραίτητη, στὶς πρῶτες μάλιστα προσπάθειες γιὰ νὰ τοποθετηθεῖ ἕνα θέμα μέσα στὸ θεατρικὸ μας πολιτισμὸ).

Τὸ 1817 θὰ πλουτίσει τὶς γνώσεις μας ἀκόμα περισσότερο. Ὁ Πλ. Πετριδῆς<sup>(5)</sup> μεταφράζει τὶς " Ὠρες ", τοῦ Ἄγγλου Thomson· τὶς εἶχε δουλέψει νωρίτερα: " Πρὸ καιροῦ ἐπεχειρήσθηκα τὴν μετάφρασιν εἰς στίχους ἐνδεκασυλλάβους ἀνομοιοκαταληκτοῦς τῶν τ ε σ σ ἄ ρ ω ν κ α ι ρ ῶ ν τοῦ χρόνου... " (σ. 5-6)<sup>(6)</sup>.

Στὴ σ. 18 διαβάζουμε: " Ὁ τὸσον  
205 Θανάσιος διὰ ὑψηλὰς ἐνοίας,  
Δημιουργὸν φαντασίαν, κ' ἐξαίρετος  
Εἰσχώρησιν λεπτομερῆ εἰς ὅλας  
Τὰς μουσικὰς διόδους τῆς καρδίας,  
Ὁ μέγας Σχάκεσπεάρης... "

Γιὰ τὰ πρόσωπα πού ἀναφέρονται στοὺς στίχους ὑπάρχουν, σὲ σημειώσεις, λίγες πληροφορίες μετὰ συντομίαν· στ' ὄνομα τοῦ Σαίξπηρ ἔχει τὰ ἐξῆς: " ... δικαίως νομίζεται ὁ Πατὴρ τοῦ Ἄγγλικου Θεάτρου. Ἐργαζετὸς πλῆθος Τραγωδιῶν καὶ Κωμω-

(1) «Γεωργίου Ἰωάννου Ζαβίρα... Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θεάτρον Ἐκδοθὲν ὑπὸ Γεωργίου Π. Κρέμου... Ἀθήνησι... 1872», σ. 242—4. Τὸ χειρόγραφο (σολ. 1) ἐξηγεῖ τί εἶναι αὐτὸ τὸ βιβλίον: «Ἱστορία τῶν πεπαιδευμένων Ἑλλήνων τῶν μετὰ τὴν θλιθεράν τοῦ Γένους ἡμῶν κατ' ἄπτασιν (1453) ἀκασάντων... ἐν ἣ καταλέγονται καὶ πάντα τὰ συγγράμματα αὐτῶν, καὶ πού, καὶ πότε, καὶ ποσάκις ἐξεδόθησαν...». Πρόκειται βλαχίαν γιὰ μιὰ Βιβλιογραφία μετὰ βιογραφικὰς σημειώσεις γιὰ τοὺς συγγραφεῖς. Ὁ πολυσέλιδος πρόλογος τοῦ ἐκδοθῆ μιλᾷ γενικὰ γιὰ τὸ Ζαβίρα καὶ γιὰ τὶς περιπέτειες τοῦ χειρογράφου του, πού κόντευε νὰ καταστραφῇ ἀπὸ τὴν πολλὴν χρῆσιν ἐἰς τίς δυσκολίες πού τὸ ὀρθωθῆκε ὡς πού νὰ τυπωθεῖ καὶ γιὰ τὰ ἐριστικὰ πού γραφῆκανε τότε γιὰ νὰ ἐμποδίσουν τὴν ἔκδοσιν.

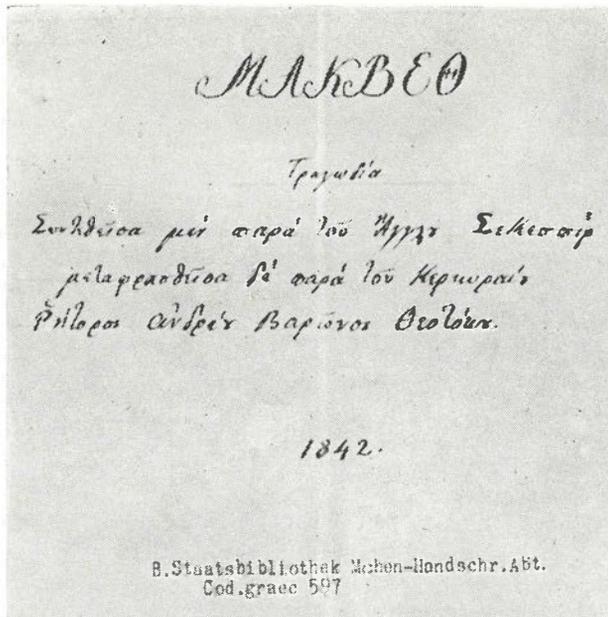
(2) Γιὰ τὸ Σακελλαρίου δὲς «Κ. Θ. Δημαρᾶ, Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας», δευτέρη ἔκδοσις, σ. 180—2.

(3) Κ. Θ. Δημαρᾶ «Ἐπιπέτεια τῆς νεώτερης ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας μετὰ τὴν ἀγγλικὴν 1780—1821» («Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιπέτεια», τόμος Γ' Μάιος—Ἰούλιος 1947).

(4) Τὰ «Ποιήματα» εἶναι σημαντικὰ, γιὰ τὴν ἀπῆρχον τὶς «Νύχτες» τοῦ Ἄγγλου ρομαντικοῦ Γιούγκ (δὲς σ. 11 μ. 3).

(5) Δὲς σ. 11 μ. 3.

(6) Τὸ βιβλίον τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης πού κατέχει τὸ ἀντίτυπον ἀναγράφει: «Thomson, Ἀπόσπασμα μετὰ εἰσαγωγῆς, μεταφράσεως εἰς ἐνδεκασυλλάβους ἀνομοιοκαταληκτοῦς στίχους τῶν τ ε σ σ ἄ ρ ω ν τοῦ χρόνου... ὑπὸ Π. Πετριδίου φιλίῳ Φεβρουαρίου κ'. Κερκύρα, σ. 22...».



‘Ο χειρόγραφος τίτλος της πρώτης μετάφρασης στα ελληνικά της τραγωδίας του ... Σεκσπιό Μακβέθ “παρά του Κερκυραίου Ρήτορος Ανδρέου Βασιώνου Θεοτόκου”. 1842

διών αί όποια μαρτυροῦν τὸ δημιουργικόν του πνεῦμα. Ἐπειδὴ δὲν ὑπέφερε νὰ μιμηθῆ δουλικά τούς ἄλλους, πολλά ἀπὸ τὰς ὠραϊότητάς του ἐνομίσθησαν ἀπὸ τούς ἄλλους ὡς σφάλματα, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια συντείνουσι νὰ τὸν ὑψώσῃ ἀνώτερον τῶν ἐπιλοίπων τραγικῶν. Τὸ παραπάνω εἶναι ἡ πρώτη “μελέτη” καὶ μάλιστα “κριτική” γιὰ τὸν ποιητὴ μας στὰ ἐλληνικά(7).

Τὸ ἄρθρο πὸ ἀναφέραμε στὴ Σημείωση 3, σημειώνει στὴ σ. 54 πὸς ὁ Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ἀναφέρει τὸ Σαίξπηρ στὰ “Γραμματικά” του (1817). Πρόκειται γιὰ τὸ θαυμάσιο μεταφραστὴ-διασκευαστὴ τοῦ “Ἐξηνταβελώνη”, τὸ νὰ μὴ ἀγνοεῖ τὸ Σαίξπηρ, ἔστω καὶ μὲ τὶς ἀμφιβολίες τοῦ ἄρθρου, εἶναι μιὰ διαπίστωση πὸ ἀνυψώνει τὸν ἱεράρχη ἐκεῖνο μὲ τὸ φωτεινὸ πνεῦμα. Περιορισθήκαμε στὴν ἀπλή μνεῖα ἐδῶ δὲν ἔχοιμε τὴν ἀρμοδιότητα νὰ καταφύγοιμε στὰ “Γραμματικά” θὰ ἔπρεπε νὰ διαθέσοιμε ἄδεια πολὺν καιρὸ καὶ χωρὶς ἀποτέλεσμα ἔλεγγοιμε μιὰ πληροφορία ὅταν μπορούμε καὶ ἡ ὠφέλεια τότε δὲ λείπει.

Στὸ ξακουστὸ περιοδικὸ “Ἐρμῆς ὁ Λόγιος” τοῦ 1819 δημοσιεύεται, σὲ δύο συνέχειες, μιὰ μελέτη, “Σύνοψις τῆς παρουσίας καταστάσεως τῆς παιδείας εἰς Γερμανίαν. Μεταφρασθεῖσα κατ’ ἐπιτομὴν ἐκ τῆς Bibliothque Universelle... 1816 καὶ σταλεῖσα παρ’ ἀνωμόμου”. στὴ δεῦτερη συνέχεια, τῆς 15 Δεκεμβρίου, γίνεται λόγος γιὰ τὶς ἀρετὲς τῆς γερμανικῆς γλώσσας πὸ τῆς ἐπιτρέψανε, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα, νὰ μεταφραστοῦν μὲ τελειότητα σ’ αὐτὴν ξένα ἀριστουργήματα στίς σ. 893 - 4, λέγονται τὰ ἐξῆς, πὸ μᾶς ἐνδιαφέρουν τώρα: “Ὁ Κ. Α. Γ. Σλέγκελος ἐξέδωκε θαυμασίαν μετάφρασιν τῶν δραματικῶν συγγραμμάτων τοῦ Σαικσπῆρου... χωρὶς ν’ ἀπομακρυνθῆ διόλου ἀπὸ τὴν ἔνοιαν καὶ ἀπὸ τὰς λέξεις τοῦ συγγραφέως, ἀλλὰ μένων προσκολλημένους εἰς αὐτὸν μὲ πίστιν καὶ ἀκριβεῖαν ἀξιοσημειώτων, δὲν ἔπαυσε παντελῶς ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι Γερμανός, ἀλλ’ ἤξευρε μὲ τρόπον ἀξιοθαύμαστον νὰ διαφυλάξῃ καὶ εἰς τὴν γλώσσαν του τὰ χρώματα καὶ, οὕτως εἰπεῖν, τὸ ἄρωμα τῆς ποιήσεως. Ἡ ποιητικὴ δαψίλια, ὁ πλοῦτος, ἡ ποικιλία τῶν ἐκφράσεων, ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ μουσικὴ τῆς γερμανικῆς γλώσσας ἐσυγγώρησαν εἰς τὸν μεταφραστὴν ν’ ἀκολουθῆ τὸν ποιητὴν εἰς ὅλας τὰς μεταβολὰς καὶ ποικιλίας μέτρων καὶ νὰ διατηρῆ τὴν αὐτὴν ποσότητα τῶν συλλαβῶν χωρὶς νὰ γίνεται ἀκατάληπτος καὶ δυσνόητος. Οἱ ἀδελφοὶ Σλέγκελοι ἐμετάφρασαν μὲ τὴν ἰδίαν ἐπιτυχίαν ποιήσεις τῶν Πορτογάλων...”.

Πρῶτα - πρῶτα, μακάρι νὰ βρεθοῦμε στὴν εὐχάριστη θέση,

(7) Ἡ «μελέτη» ὑπάρχει καὶ στὸ ἄρθρο τῆς σ. η. 3.

μελετώντας τούς “Ἕλληγες μεταφραστές τοῦ Σαίξπηρ, νὰ διαπιστώσοιμε ἀνάλογες χάρες· κ’ ὕστερα, γιὰ νὰ προσφέρει ὁ μεταφραστὴς τόσες λεπτομέρειες γιὰ τὰ στοιχεῖα πὸ ἀποτελοῦν τὴν καλὴν μετάφραση καὶ ἀπάνω σ’ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, θὰ πεῖ πὸς τὸ κοινὸ τοῦ περιοδικοῦ (οἱ “Ἕλληγες ἔμποροι τῆς διασπορᾶς κυρίως), εἶχαν ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὶς μεταφράσεις καὶ πὸς ὁ μεγάλος ποιητὴς δὲν τούς ἦταν, ἀν καὶ τόσο νωρὶς γιὰ τὴν ἐμπέδωση τῆς φήμης του, ἐντελῶς ἀγνωστος· ἀλλοῶς, ἀφοῦ ἐργάζεται “κατ’ ἐπιτομὴν” θὰ τὰ ἔχε κόψει.

Τὸ ἴδιο ἄρθρο, στὴ συνέχειά του, θρηνεῖ γιὰ τὸν ζεπεσμὸ τοῦ ποιητικοῦ λόγου στὰ 1816· μπροστὰ στὴ “μοντέρνα” ποιήση ἀπελπίζεται: “Ἐρδερος, Βεΐλανδρος καὶ Σγίλλεροσ δὲν ὑπάρχοσι πλέον...”. παρηγοριέται πὸς ζεῖ ὁ Γκαίτε καὶ γράφει, ἀν καὶ γέρος, ὠραία, ὅμως ἀνακράζει “αὐτὸς [Σημ., ὁ Γκαίτε] ἶδε γεννωμένην τὴν Γερμανικὴν ποιήσιν. φεῦ! αὐτὸς ἴσως θέλει τὴν ἐνταφιάσει...”. Καὶ ἐξακολουθεῖ: “Δύο κλάσεις πολλὰ διακεκριμένας ἤμπορεῖ τις νὰ παρατηρήσῃ εἰς τὰ ποιήματα τῶν νέων ποιητῶν... οἱ μὲν γράφοσι κατὰ φαντασίαν ὡς λαμβάνοντες τὰς ἰδέας των, τὰς συγκρίσεις των καὶ ὅλους τοὺς τρόπους τοῦ ἥθους των, ἀπὸ τὴν Φυσικὴν φιλοσοφίαν..., εἶναι τόσον σκοτεινοὶ καὶ μυστικοί, ὥστε εἶναι ἀδύνατον νὰ τοὺς καταλάβῃ τις...”. Καὶ σὲ ὑποσημείωση (σ. 844 - 900): “Ὁ Κύριος Νόβαλις (Novalis...) ἔγραφε πρῶτος κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπον καὶ ἔδωκε παράδειγμα τόσον κινδυνωδέστρον ὅσον μεγάλη προτερήματα εἶχε. Κατὰ δυστυχίαν δὲ μέτριοι νέος κατεδικάσθησαν νὰ μιμῶνται τὰ κακὰ τῶν μεγάλων, χωρὶς νὰ διακρίνωσι τὰ καλὰ των. Τοῦτο εἶναι τὸ αἷτιον διὰ τὸ ὅποιον ἐπροξένησε κακὸν ὁ μὲν Μιχαὴλ Ἀγγελὸς εἰς τὴν Ζωγραφικὴν, ὁ δὲ Σαίξπηρος εἰς τὴν Δραματικὴν καὶ ὁ Βηθουήνος (Beethoven) εἰς τὴν Μουσικὴν”. Ἐδῶ διατυπώνεται “σαρκαστικά” μιὰ κατηγορία γιὰ τοὺς μεγάλους, δῖθεν, πὸ γι’ αὐτὴν εἶναι ἀνεύθυνοι, ἀλλὰ γιὰ νὰ πληγωθοῦν βαθύτερα οἱ μέτριοι ποιητές.

Τὸ σημαντικό γιὰ μᾶς εἶναι ἡ μνεῖα τοῦ Σαίξπηρ. Ἄν ἡ μελέτη εἶχε γραφῆ ἀπὸ Ἕλληνα, μὲ τὶς ὅποιες παρατηρήσεις τῆς, θὰ ἦταν πολὺ καλύτερο, ἀλλὰ καὶ μιὰ μετάφραση γίνεται συνήθως γιὰ ἓνα κοινὸ ἄξιο νὰ τὴ δεχτῆ καὶ πὸς ἔχει μιὰ ἐπιθυμία νὰ κατατοπιστεῖ στὰ σύγχρονά του προβλήματα.

Τὸ πνεῦμα τοῦ Σαίξπηρ κυριαρχοῦσε στὴν Εὐρώπη κ’ ἐνθουσίαζε· οἱ “Ἕλληγες μορφωμένοι τὸ δεχτήκανε πρόθυμα καὶ σὲ διαφορετικοὺς γεωγραφικοὺς καὶ πνευματικοὺς χώρους καὶ ἀν ζούσαν τοῦτο φανερώνει τὴ δυνατὴ, γενικὰ, ὑπεροχὴ τοὺς πὸ τοὺς ἀξίωσαν νὰ προσέχουν τὸ καινούριον ἰδανικόν, τὴ σαίξπηρολογία.

‘Ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς διηγεῖται στ’ “Ἀπομνημονεύματά” του, γιὰ τὸ (πρώιμο) ζῦπνυμά του πρὸς τὴ λογοτεχνικὴ ἐπίδοση: “... Ἐσπέραν δὲ τινα ἔφερον ὁ πατὴρ μου... ἓνα τόμου τοῦ Ducis τοῦ, ὡς γνωστόν, δῖθεν μεταμφοιέσαντος τὸν Σαικσπῆρον. Ἦν δὲ τότε εἰς ἐμὲ ἀγνωστος ὁ Ducis καὶ ὁ Σαικσπῆρος καὶ ὁ ἐνθουσιασμὸς μου ὅρα δὲν εἶχεν, ὅτε ὁ πατὴρ μου μᾶς ἀνέγνω τὸν Βασιλέα Αἰρ. Μετὰ τὸ τέλος δὲ τῆς ἀναγνώσεως ἔλαβα εἰς τὸ δωμάτιόν μου τὸ βιβλίον, οὐ ἄλλο δὲν ὑπῆρχεν ἐν Ὀδησσῷ καὶ ὁ πατὴρ μου εἶπε ὑποσχεθεῖν ἡ ἀποδώσῃ αὐτὸ τὴν ἐπαύριον. Ἐγὼ δ’ ἤρρισα ἐν μέσῃ νυκτὶ νὰ τὸ μεταφράζω Ἑλληνιστί. Βλέπων ὅμως ὅτι ἡ νύξ προῦχάει ταχύτερον τῆς μεταφράσεως καὶ ὅτι πιθανὸν δὲν ἦτο νὰ περατώσω αὐτὴν πρὸ τῆς ὥρας καθ’ ἣν τὸ πρωτότυπον ἔπρεπε ν’ ἀποδοθῆ, ἠλλάξα σχέδιον καὶ ἐξηκολούθησα μεταφράζων εἰς τὸ πεζόν, ἐπιφυλακτόμενος νὰ μεταφέρω τὸν πεζὸν λόγον εἰς ἔμμετρον μετὰ ταῦτα καὶ ἐν ἀνέσει. Ἐν τούτοις δὲ παρῆλθεν ἡ νύξ καὶ ἐγὼ ἔγραφον ἔτι καὶ ὁ πατὴρ μου, πέμψας, μοι ἐξήτησε τὸ βιβλίον. Τότε πρῶτον ἐσέκφθην ὅτι φρονιμώτερον θὰ ἦτο, καὶ ταχύτερον θὰ ἐγάρουν, ἀν ἀντὶ μεταφράσεως εἶχον ἀπλῶς ἐπιχειρήσει ἀντιγραφεῖν τοῦ Ducis. Ἄλλὰ καὶ οὕτω μέχρι τῆς στιγμῆς καθ’ ἣν ἐξῆλθεν ὁ πατὴρ καὶ τὸ βιβλίον μοι ἀφῆρθέη, μόνον τὴν πρώτην πρᾶξιν κατάρθωσα νὰ συμπληρώσω. Οὕτως ὁ Σαικσπῆρος διέφυγε διὰ παντός καὶ τὸν δεύτερον τοῦτον κίνδυνον, ἀφ’ οὗ εἶχε γυμνωθεῖ καὶ διαστραφῆ ὑπὸ τοῦ Ducis” (σ. 119 - 20)(8).

Ἄκαιρο τὸ χαριτολόγημα· ὁ Σαίξπηρ δὲν “διέφυγε”, ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς τὸν μετάφρασε ἀργότερα, ἀν καὶ χωρὶς νὰ ὠφεληθεῖ τὸ θέατρο. Ὁ Ραγκαβῆς εἶχε γεννηθεῖ στὰ 1809 (σ. 19), τὸ Σαίξπηρ τὸν γνώρισε στὰ 1822 (σ. 100 - 103)· ἦταν ἄρα 13 ἐτῶν! Πέφτοιμε λοιπὸν καὶ πάλι σὲ μιὰν ἀγνωστὴν μας

(8) Τόμος Α’, ἔκδοσις πρώτη, τοῦ 1894.

μετάφραση δὲν εἴμαστε, φυσικά, ὑποχρεωμένοι νὰ τῆ δοῦμε σὰν τὴν πρώτη ἐξελληνιστὴ τοῦ ἔργου — ἓνα παιδικὸ παιχνίδι δὲ λογαριάζεται ἀλλιῶς παρὰ μονάχα σὰν ἀφορμὴ γιὰ μιὰ διαπίστωση καλῶδεκτη, γιὰ νὰ πληροφορηθοῦμε πότε μπῆκε ὁ Σαίξπηρ στὰ ἑλληνικά (ἀρχοντικά) στίτια. Μὲ τὴν ἀνάμνηση τοῦ Ducis (\*) ὅτι πρὶν ἀπὸ τὴν ἐφηβεία μεταφραστὴς ἐξακολούθησε νὰ μελετᾷ τὸ Σαίξπηρ (σ. 152) καὶ στὰ 1825.

Τὰ ἴδια σχεδὸν χρόνια, σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, κάτω ἀπὸ ἀλλιῶτικη πνευματικὴ συγκρότηση, ὁ Σαίξπηρ εἶναι τόσο γνωστός, ὥστε τ' ὄνομά του νὰ ἔρχεται στὸ στόμα τῶν Ἑλλήνων κι ἀπάνω στὴν κουβέντα τους — ἄς τὸ ποῦμ' ἔτσι: Ὁ Σολωμὸς ἔγραψε τὸ "Διάλογό" του, ὕστερ' ἀπὸ τὸ 1823· λίγο μετὰ τὴν ἀρχὴ του, λέγοντας τὰ ἑξῆς:

"ΠΟΙΗΤ. Τί λές; ὡς πότε θὰ πηγαίνῃ ἐμπρὸς αὐτὴ ἡ ὑπόθεσι; ἓνας λαὸς ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος νὰ ὀμιλῇ ἓ ἓναν τρόπο, ὀλίγοι ἄνθρωποι ἀπὸ τὸ ἄλλο νὰ ἐλπίζουν νὰ κίμουν τὸν λαὸν νὰ ὀμιλῇ μίαν γλώσσαν ἰδικήν τους.

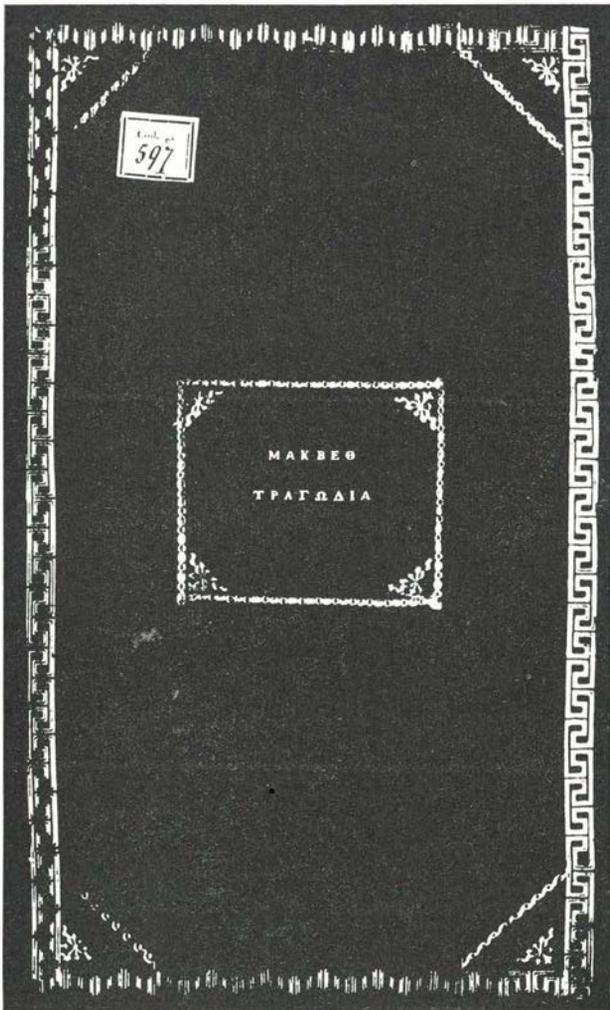
ΦΙΛ. Γιὰ κάποιον καιρὸ ἡ ὑπόθεσι θέλει ἐξακολουθῆσαι ἢ ἀλήθεια εἶναι καλὴ Θεά, ἀλλὰ τὰ πάθη τοῦ ἀνθρώπου συγκνῶνται τῇ νομίζοντι ἐχθράν. Κάποιοι γνωρίζουν τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ ἐπειδὴ γράφοντας εἰς ἐκεῖνον τὸν τρόπον τὸν σκοτεινὸν ἀπόχτησαν κάποια φήμη σοφίας, τὸν ἀκολουθοῦν, ἄς εἶναι καὶ σφαλερός.

ΠΟΙΗΤ. Λοιπὸν εἶναι ἀξιοπαρομοίαστοι μὲ τοὺς ἀνθρώπους οἱ ὅποιοι γιὰ νὰ ζήσουν ποθοῦν φαρμάκι.

ΦΙΛ. Περιγράφει τὸ ἐργαστήρι ἐνὸς ἀπὸ αὐτοὺς ὁ Σείκσπηρ ἐξαιρετὰ καὶ θέλω νὰ σοῦ ξαναθυμίσω τὰ λόγια του γιὰ τὴ

(9) Γιὰ τὸ Ντυσί (Jean - Francois Ducis), 1723—1816, δὲς μιὰ παράγραφο στὸ Β' τόμο τῆς ἑλληνικῆς μετάφρασης τῆς ἱστορίας τοῦ Ἀλλαντῆος Νίκου («Ἄπ' τὸν Αἰσχίλο στὸν Ἀνοῦϊ») (σελ. 214).

Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ ἑλληνικοῦ χειρογράφου τοῦ Μονάχου



ἀληθείᾳ μου ξαναθυμοῦν τὸν τρόπον εἰς τὸν ὅποιον εἶναι γραμμένα τὰ βιβλία τῶν Σοφολογοτάτων — ἐκθρόνονταν ἀπὸ τὸ πατερὸ τοῦ φτωχότατον ἐργαστηρίον μιὰ ξεροχελόνα ἓνας κροκοδείλος ἀχρωμένος καὶ ἄλλα δερμάτια ἄσκημων ψαριῶν ἦταν τριγύρω πολλά σφιδάκια ἀδειανὰ μὲ ἐπιγραφαῖς ἀγγεῖα ἀπὸ χοντροπέλο πράσινο, ἦταν φούσκες, ἦταν βρομόχορτα παληωμένα κακομοιρασμένα δερμάτια βούβρα κομμάτια ἀπὸ διαφόρων λογίων ἱατρικὰ ἀργὰ σπαρμένα ἐδῶ κ' ἐκεῖ γιὰ νὰ προσκαλέσουν τὸν ἀγοραστή (10).

Ἐκεῖ ὁ Σαίξπηρ ἐδῶ α' βοηθεῖ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ δημοτικὴ — ἀργότερα θὰ τὸν βοηθήσει θετικότερα, πραχτικά, μὲ τὶς μεταφράσεις ἔργων του — β') παρουσιάζεται σὰν ἓνας γνώριμος ἐνὸς ἀπλῶς τίμου καὶ γνωστικοῦ ἀνθρώπου τοῦ φίλου σὰ νὰ πρόκειται, καὶ χωρὶς νὰ τὸ θέλει ὁ Σολωμὸς νὰ μᾶς περ' ὅτι τέτοιο ἦταν ὅσοι ξέρανε ἀπὸ Σαίξπηρ ἐκεῖνον τὸν καιρὸ. Τὸ μεγάλο Βρεταννὸ τὸν θυμᾶται ὁ "Διάλογος" καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο στὴ μέση μᾶλλον.

"ΣΟΦ. Τί εὐγένειαν ἡμποροῦν νὰ ἔχουν οἱ λέξεις μας ἂν ἦναι διεφθαρμένες;"

"ΠΟΙΗΤ. Τὴν εὐγένειαν ὅπου εἶχαν οἱ ἀγγλικαῖς πρὶν γράψῃ ὁ Σείκσπηρ..."

Καὶ πρὸς τὸ τέλος:

"ΠΟΙΗΤ. Χαίρετε λοιπὸν, θεοὶ τόνοι, ὀξείαι, βαρεῖαι, περσιπομέναι! Χαίρετε, ψιλᾶις, δασείαις, στιγμαῖς, μεσοστιγμαῖς, ἐρωτηματικαῖς, χαίρετε! Ὁ κόσμος τρέμει τῇ δυνάμει σας. Ἐσεῖς ἐμπνεύσετε πρὶν γεννηθεῖτε τὸν Ὅμηρον..., ἐσεῖς τὸν Σείκσπηρ ὅταν ἐπαράστατε τὸν Λέαρ τὸν Ἀμιετ τὸν Ὁτέλλο τὸν Μάκβεθ καὶ ἀνατρέχιαζεν ὁ κόσμος τῆς Ἀγγιλίας..."

Ὁ Σολωμὸς θυμᾶται τὸ Σαίξπηρ καὶ στὸ σύντομο ἀπόσπασμα τοῦ "Διαλόγου" ποῦ δημοσιεύει ὁ Λ. Πολίτης στὸ Β' τόμο τῶν "Ἀπάντων" (Ἰκαρος, 1945, σ. 29).

Ἀλλὰ ὁ Σολωμὸς δὲν ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Σαίξπηρ: στοὺς "Στοχασμούς" του, στοὺς "Ἐλευθέρους πολιορκημένους", γράφει: "Πᾶρε καὶ σύμψηξε δυνατὰ μίαν πνευματικὴν δυνάμη καὶ κατμέρισέ την εἰς τὸσους χαραχτήρας ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν εἰς τοὺς ὁποίους ν' ἀνταποκρίνονται ἐμπράκτως τὰ πάντα. Σκέψου καλὰ ἂν τοῦτο θὰ γίνῃ ρομαντικὰ ἢ, ἂν ἦναι δυνατὸ, κλασικὰ, ἢ εἰς εἶδος μιχτὸ, ἀλλὰ νόμιμο. Τοῦ δευτέρου εἶδους παράδειγμα εἶναι ὁ Ὅμηρος: τοῦ πρώτου ὁ Σείκσπηρ: τοῦ τρίτου, δὲν γνωρίζω."

Γνήσιος ποιητὴς ὁ Σολωμὸς δὲ μπορούσε παρὰ νὰ ἔχει τιμὴ πρὸς τὰ καινούρια πλάι μὲ τὰ "αἰώνια" ποῦ μέσα σ' αὐτὰ θὰ λάβει, σὲ λίγο καὶ γιὰ πάντα, τὴ θέση του καὶ ὁ Σαίξπηρ.

Καὶ ὁ Παυλάς: "Ἀλλὰ μέσα στὸ χρυσοκέντητο ἔνδυμα, [Σημ., τῆς ἰταλικῆς γλώσσας] αἰσθάνετο ὁ νέος Σολωμὸς ὅτι ἡ Ἑγγη, μάλιστα εἰς τὰ ποιήματα τοῦ Μόντη, δὲν ἐπαράστατε τὴν ὑψηλὴν ἰδέα τῆς, ὅπως δέχεται ἐνσαρκωμένη εἰς ἐκεῖνα τοῦ Ὁμήρου, τοῦ Δάντη καὶ τοῦ Σείκσπηρ..." ("Περλεγομένω", II).

Ὁ ἴδιος, πρὸς κάτω, φανερώνει μιὰν ἄλλη ἐπιπόνησιν του: "Εἰς τὰ δεκάξη ὀχτάστιχα τοῦ "Λάμπρου", ὁ Σολωμὸς ἔδειχνε εἰς τὸ ἔθνος του ὅτι ἡ ἀπλὴ γλῶσσα δύναται νὰ ἐκφράσῃ μὲ θαυμαστὴ σφοδρότητα καὶ συντομία τὰ παθητικώτερα καὶ πλέον ἀπόκρυφα αἰσθήματα. Ἡ γιγαντιαία, ἀλλὰ μάταιη, ἀντίστασις τῆς θέλησῆς τοῦ ἀνθρώπου εἰς τοὺς ἠθικοὺς νόμους δὲν ἐπαρσάθηκε ἴσως ποτὲ εἰς εἰκόνα τραμερύτερη ἀπὸ τούτην τοῦ "Λάμπρου", καὶ δικαίως ἔδωσε ἀφορμὴν εἰς τὴ σύγκρισιν μὲ τὴ Λαίδυ Μάκβεθ τοῦ Σείκσπηρ..."

Οἱ γνώσεις μας γύρω ἀπὸ τὰ ἰδιαιτέρα τοῦ ἑθνικοῦ ποιητῆ δὲ μᾶς ἐπιτρέπουν, δυστυχῶς, νὰ ξέρουμε ποῦ νὰ ἔχει δημοσιευτεῖ — ἂν ἔχει δημοσιευτεῖ — ἡ τέτοια γνώμη, ποῦ φανε-

(10) Δὲς «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» (πρ. ε', σκ α'): Εἶναι ἡ σκηνὴ, στὴ Μάντουα, πρὸ ὁ Βαλτάσσαρ, ὑπέρτης τοῦ Ρωμαίου, τοῦ φέρνει τὴν εἰδηση πὺς πέθανε ἡ Ἰουλιέττα (εἶχε πάρει τὸ φαρμάκι πρὸ τῆς ἔδωκε ὁ καλόγερος, γιὰ ν' ἀποφύγει τὸν ἀναγκαστικὸ γάμο μὲ τὸν Πέρη): ὁ Ρωμαῖος, ἀπέληπιμένος ἀνοήθητὴ τῇ γιατρειᾷ στὸ θάνατο καὶ θυμᾶται ὅτι ἐκεῖ κάπου βρίσκεται τὸ μαγαζὶ ἐνὸς φαρμακοπώου: ὁ Λ. Βικέλας τὸ ἀποδίδει ὡς ἑξῆς: (1876, σ. 144).

«Καὶ εἰς τοῦ ξεπεσμένου τοῦ ἐργαστηρίου τοὺς τοίχους χελώνων εἶχε κρεμαστήν, καὶ δερμῶν κροκοδείλου βαλσαμωμένων, καὶ πετριά ψαριῶν φρικωδεστάτων: καὶ ἀνάρια ἔς τὸ τραπέζι τοῦ ἀρραδιασμένου ἦσαν ἄδεια κουτιά, καὶ πράσινα ἀγγεῖα χρωματῆρια, καὶ φούσκες κατακίτρινας καὶ μουχλιασμένα σπῆροι καὶ τρισητάφυλλα παστά, καὶ ἀπομεινάρια σπάγγου». Ὅσοι ἔχουν τὴν εὐτυχίαν καὶ μπορούσι νὰ διαβάσουν τὸ πρωτότυπο, ἄς κρίνουν ποῦ καμὰ ἐκφράζει καλύτερα τὸν Ποιητῆ.

ράνει και την ἐνημέρωση τῶν κύκλων του στὴ σαιζπηρική ποίηση μελετώντας, ὡστόσο, τὸ “Λάμπρο”, δύσκολα θὰ ἔφτανε κανεὶς, μὲ τὸ πρῶτο, σὲ μιὰ τέτοια ἐξάρτηση. Στὰ μεταφράσματα τῶν “Ἀπάντων” ὑπάρχει καὶ ἡ “Μίμησι τοῦ τραγουδιοῦ τῆς Δουδαίμονας”, τὸ πάρα πολὺ γνωστὸ:

“*Ἡ ἄθλια ψυχὴ καθήμενη  
σὲ χόρτο σὲ λουλοῦδι  
Μὲ μία φωνὴ νεκρῶσιμη  
Ἀρχίνας τὸ τραγοῦδι  
“Ἐλάτε, τραγοῦδίσετε  
Τὴν πράσινην ἐτιά”*”

Ὁ ποιητὴς σημειώνει κ’ ἓνα σαιζπηρικό στίχο τοῦ τραγουδιοῦ (Πρ. Δ’, σκ. γ’). Ὁ Ν. Ποριώτης βεβαιώνει (“*Νουμάς*” 1907, ἀριθ. 248) καὶ στὴν “Ξενὴ Λύρα”, σ. 79, σημ., πῶς ὁ Σολωμὸς “ἀκολουθεῖ ὡς σ’ ἓνα βαθμὸ, τῆ στιχουργικῆ μορφῆ τοῦ “*Τραγουδιοῦ τῆς Ἰτιάς*”, ὅπως ἀκούεται στὸν “Ὀθέλλο” τοῦ Ροσσίνι...”. Καὶ συνεχίζει: “Τὸ τραγοῦδι αὐτὸ, ποὺ δοξάστηκε θρηνηδώντάς το ἡ Μαλιμπράν, τυπώ- νεται ἐδῶ, συμπληρωμένο, μὲ ὅσους στίχους τοῦ Σολωμοῦ δέχεται ἡ μελωδία τοῦ Ροσσίνι”.

Ἡ “μίμησις” — ἐλευθερὴ ἀπόδοση θὰ τὴν ἔλεγον σήμερα — γίνηκε ἄλλοτε σεβαστὴ ἀπὸ τοὺς μεταφραστές τοῦ “Ὀθέλλου” στὰ ἑλληνικά καὶ ἄλλοτε ὄχι ἡ πρώτη, ὅπως θὰ δοῦμε, μετὰφραση τοῦ ἔργου ἔγινε στὰ 1858, ὅποτε δὲν εἶχαν τυπω- θεῖ τὰ “Ἀπαντα”, ἀν καὶ δὲ θὰ φροντίζανε νὰ τὰ μελετή- σουν οἱ πανἑλληνες ἀμέσως. Ὁ μεταφραστὴς λοιπὸν ἐκείνος — ἀβέβαιο τ’ ὄνομά του — μεταφράζει κατὰ τὸ κείμενο :

“*Ἡ τάλαινα ἐκάθητο ὑπὸ συκομορέαν  
ψάλλετε τὴν ἱτέαν,  
μὲ κεκλιμένην κεφαλὴν τὸ στήθος τῆς κρατοῦσα,  
ψάλλετε τὴν ἱτέαν, τὴν πράσινην ἱτέαν...*”

Ὁ Βικέλας, στὴ μετὰφρασή του (1876) διατηρεῖ τοὺς στί- χους τοῦ Σολωμοῦ καὶ, στὴ σημείωσή του, ἐξηγεῖ: “*Παρενθέ- τος... τοὺς στίχους τοῦ Σολωμοῦ. Διὰ τῆς μεταφρασέως του ὁ μέγας τῆς Ζαχύνθου ποιητῆς ἔδωκε διὰ παντός τὴν Ἑλληνι- κὴν αὐτοῦ μορφήν εἰς τὸ ἄσμα τῆς Δουδαίμονας...*”.

Ὁ “Ἄγγελος Βλάχος τὸ μεταφράζει κ’ ἐκεῖνος, σὰν ποὺ ἦτανε στιχουργὸς καὶ δὲ θὰ εἶχε καὶ τὴν ὄρεξη νὰ συμφωνήσῃ με τὴν ἀβρότητα τοῦ Βικέλα:

“*Στὸ δένδρο κάθεται ἀκουμπισμένη  
καὶ ἀναστενάζει ἡ κόρη ἡ καὶμένη  
καὶ τραγοῦδει τὴν πράσινην ἱτέα!*”

Ὁ Αὐγέρης ἐπανέρχεται στὴ μετὰφραση τοῦ Σολωμοῦ. Στὸ περιοδικὸ “*Παρασκήνια*” (24 Αὐγ. 1940) εἶναι δημο- σιευμένο ἓνα σημειώματός μας με τὸν τίτλο “*Τὸ τραγοῦδι τῆς Δουδαίμονας*” καὶ ἡ “*Γυναίκα με τὸ μαγνάδι*” τοῦ Σολωμοῦ”. σ’ αὐτὸ κακίσταμε τοὺς μεταφραστές ποὺ τὸ ἐπεξεργαστήσανε οἱ ἴδιοι καὶ ποὺ παραμερίσανε τὸ Σολωμὸ τὴν πράξιν τους τὸ σημειώματός μας τὴ θεωροῦσε ὄχι εὐσεβῆ.

Ὁ Β. Ρώτας ἀπάντησε (7 Σεπτεμβρ.) καὶ μᾶς δίνει τὴν εὐ- καιρίαν νὰ μάθουμε τὰ ἐξῆς: “*Σχετικὰ... πληροφορῶ πῶς ἔκανα τὴν ἀσέβεια νὰ τὸ μεταφράσω κ’ ἐγώ, εἰδικὰ γιὰ κείνη τὴν παράστασι τοῦ Ὀθέλλου στὴν “Ἐπαγγελματικὴ Σχολή” (11). Προτίμησα ὅμως ν’ ἀσέβησω στὸ Σολωμὸ παρά στὸ Σαίξπηρ, γιὰ τὴ μετὰφραση καὶ ἡ μίμησις εἶναι δύο διαφορετικὰ πρά- γματα. Τὸ Σολωμικὸ τραγοῦδι τῆς ἐτιᾶς παραστρατίζει ἀπὸ τὸ πρωτότυπο καὶ στὴν οὐσία του, γιὰ τὴν ἔρχεται ρωμαντικό, ἐνῶ τοῦ Σαίξπηρ τὸ τραγοῦδι εἶναι ρεαλιστικὸ καὶ στὸ ὕφος καὶ στὰ μέτρα του... Παραθέτω ἐδῶ τὴ μετὰφραση τοῦ τρα- γουδιοῦ ποὺ εἶναι κατωμένη στὰ μέτρα τοῦ πρωτότυπου, γιὰ νὰ τραγοῦδιέται με τὴν παλιὰ μουσική:*

“*Πᾶει κάθεται ἡ δόλια καὶ κλαίει σὲ μιὰ μουριά  
ἐτιά, ἐτιά, ἐτιά,  
μὲ χερί στὸ στήθος, κεφαλὴ στὴν ποδιά  
“Ὁλοι, ὄλοι τραγοῦδεῖτε ἐτιά, ἐτιά, ἐτιά...”*”

Ὁ Καρθαῖος διατηρεῖ τὴν ἀπόδοση τοῦ Σολωμοῦ ποὺ, ὅπως ὑποσημειώνει στὴ μετὰφρασή του, τὴν εἶχε ἀκούσει νὰ τρα- γουδιέται ἀπὸ μιὰ γριὰ θεία του σὲ στίγμες λύπης.

“Ἡ γυναίκα μὲ τὸ μαγνάδι”, ἡ “*Donna Vebata*” εἶν’ ἓνα ἰταλικὸ τοῦ Σολωμοῦ τῆ σχέσιν του με τὸ Σαίξπηρ μᾶς τὴν προβάλλει ὁ Φ. Μιχαλόπουλος μέσα στὸ βιβλίον του ποὺ

(11) Γιὰ τὴν παράστασι αὐτὴ καὶ γιὰ τὴ σημασία τῆς θὰ μιλή- σουμε στὸ «Θέατρο», ὅταν ἔρθῃ ἡ ὥρα νὰ δοῦμε τὰ προαδελφικά θε- μάτα τῆς Σκηνῆς μας με τὴ βοήθεια τοῦ Σαίξπηρ.

ἔχει τὸ ἐπίθετο τοῦ Ποιητῆ γιὰ τίτλο (1931): φυσικά, δὲ μπο- ρεῖ νὰ μὴν ἀναφέρουμε αὐτὴ τὴ γνώμη. Στὴ σ. 50 γράφει “... Δὲν παύω νὰ θεωρῶ τὴ “*Γυναίκα με τὸ μαγνάδι*” σὰν ἓν ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματα τοῦ γράφτηκαν στὸ εἶδος τους: καὶ δὲν ἀρνούμεθα πῶς ὁ Σολωμὸς εἶχε ὑπ’ ὄψιν του τὴ Δ’ πράξιν τοῦ “*Κυμβελίνου*”, ὅταν τὴ συνέθετε, ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἐξῆς: “*Ἰσως κομᾶται: ἀν ὅμως ἀπέθανε, ὁ τάφος τῆς θὰ φαίνεται ὡς κλίνη: τὸν τάφο τῆς θὰ ἐπισκέπταν- ται νεράιδες καὶ τὰ σκουλήκια δὲν θὰ τολμήσουν νὰ τὴν πλη- σιάσουν*”. Ὁ Φ.Μ. παραπέμπει: “*Κυμβελίνος*”, Πρ. Δ’ “*Ἐκδ. Β’ Σκ. Β’ σ. 162 (γρ. 142)*” Προφανῶς πρόκειται γιὰ τὴ μετὰφραση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ Δαμιράλη (Μαρασλῆ, 1903), ἀλλὰ ποὺ τὴν τυπώνει πῶς δημοτικὰ” ἀκριβῶς τὸ χωρίο ἔχει ὡς ἐξῆς: “... Πιθανὸν νὰ κομᾶται: ἀν ὅμως ἀπέθανεν, ὁ τάφος του θὰ φαίνεται ὡς κλίνη. Τὸν τάφο του θὰ ἐπισκέπτανται νε- ραίδες καὶ οἱ σκώληκες δὲν θὰ τολμήσωσι νὰ πλησιάσωσιν αὐτόν”. Τὰ του καὶ τὸ αὐτὸ νὰ ἀναφέρονται στὴ φαινομενι- κῶς νεκρὴ ἰμογένῃ ποὺ εἶναι ντυμένη ἀντρικά. Ὁ Φ.Μ. τὰ μεταγράφει τῆς τῆς, γιὰ τὴ ἀποβλέπει στὸ φυσικὸ γένος τῆς μεταφρασμένης καὶ γιὰ νὰ διευκολύνῃ τὸν ταυτισμὸ τῆς ἡρώιδας τοῦ Σαίξπηρ με τὴ Γυναίκα τοῦ Σολωμοῦ, ποὺ μι- λάει γιὰ τὴν ἰδανικὴ ἀγαπημένη με αὐτοὺς τοὺς στίχους, ποὺ, κατὰ τὸ Φ.Μ., ἀνάγονται στὸ δημιουργὸ τοῦ “*Κυμβελίνου*”:

“*Ἰσως τᾶρνωστα κόκκαλα τριγύρω τῆς θ’ ἀγιάσουν  
Ἰσως σκουλήκια δὲ θὰ βροῦν κι αὐτὴ ἴσως δὲ θὰ λύσῃ...*”.

ὅπως μεταφράζει ὁ Γ. Καλοσοῦρος.

Οἱ πρῶτες λοιπὸν γνωριμίες τοῦ νέου ἑλληνικοῦ πνεύματος με τὸ Σαίξπηρ — ἡ “*προϊστορία*” — τὸ σὸν τόπο μας — εἶναι αὐτές, ὅσο μπόρεσε νὰ τὸ ἐξακριβώσῃ ἡ ἔρευνά μας (12).

Ἀρχίσανε καλὰ καὶ φυσικά με τὴ βέβαιη μετὰφραση τοῦ Σα- κελλαρίου καὶ συνεχιστήσανε με τὴ βαθμιαία ἐνημέρωση τῶν λογίων μας, ποὺ οἱ ἐνδιαφερόμενοι δὲν εἶναι μόνο ἐκεῖνοι ποὺ γράψανε γιὰ τὸ Σαίξπηρ παρὰ καὶ ὁ κύκλος τους, ὅπως τὸ ὑπαινιχθῆκαμε: ἡ καλύτερη γνωριμιά θὰ ἦτανε, ἀν εἶχαν γίνει καὶ σαιζπηρικές παραστάσεις, πρὶν ἀπ’ τὸ 21. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι ποιητῆς λαϊκός: τοῦτο ἔχει ἀποδεχθεῖ καὶ στὴν Ἑλλάδα, ὅπου, καθὼς θὰ φανεῖ στὴ οὐνέχεια τῆς μελέτης μας, εἶναι πῶς δημοφιλῆς ἀπὸ τοὺς ξένους θεατρικοὺς συγγραφεῖς: γιὰ νὰ τὸν παῖρουν ὅμως οἱ ἠθοποιοὶ μας καὶ γιὰ νὰ τὸν χραεῖ τὸ κοινό, χρειάστηκε μιὰ προπαιδεία, μιὰ εἰδικὴ καλλιέργεια: καὶ οἱ δύο θέλουν μιὰ κάποια παράδοσι, ἃς εἶναι καὶ μικρὴ.

Μένουν, ὡστόσο, νὰ ὑπομνησθοῦν μερικὰ ἀκόμα θέματα, πρὶν περάσουμε στὴν ἐξέτασι πάρα πολλῶν ἀπόψεων τοῦ ἑλληνικοῦ σαιζπηρισμοῦ. Ἀμέσως — ἀμέσως πρέπει νὰ δη- λωθεῖ πῶς ἡ ἐμφάνισι τοῦ Σαίξπηρ στὸ θεατρικὸ καὶ στὸ διανοητικὸ μας, γενικά, ὀρίζοντα σημαίνει μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ, βασική, τὴ στροφὴ πρὸς τὸ ρομαντισμὸ ποὺ γίνετα ἥρεμα, χωρὶς ἐρίδες κ’ ἐχθρικές διαθέσεις ἐν μέρους τῶν “*κλασι- κῶν*”, ἐπιβάλλεται σὰν κάτι ποὺ ἦρθε ἀπ’ ἔξω, ἀφοῦ ἐκεῖ καταστάλαξε, ὄχι ἐπικίνδυνο ἄρα. Οἱ ρομαντικὲς ἐνδείξεις πρὶν ἀπὸ τὸ 1858, ποὺ θὰ δοῦμε, σχεδὸν μολις τοὺ φαίνονται σὰν “*ἐπαναστατικὲς*” καὶ δὲ συζητοῦνται: οἱ συζητήσεις, ἄλλωστε, γιὰ τὸ καινούριο καὶ οἱ ἀντιρρήσεις φουντάνουν ἡ ἐκεῖ ποὺ ὑπάρχει πλατεῖα πνευματικὴ ζωὴ με μιὰ προηγουμένη γερὴ δραστηριότητα ἢ, ἀν θυμώσῃ κανένας προσοικία.

Οἱ Ἑλληνες δέχτηκαν τὴν ἐπίδρασι τοῦ Σαίξπηρ, πρὶν δημο- σιευτοῦν καὶ πρὶν παιχτοῦν, σ’ ἐμᾶς, τὰ ἔργα του: τοῦτο πραγματοποιήθηκε, μὲς ἀπὸ τὰ παιδιά του, ἀπὸ τὸ Σίλλερ πρῶτα: ὁ Ι. Ζαμπέλιος π.χ., καθὼς τὸ εἶχαμε παρατηρήσει στὴν ἐκδοσὴ μας τῆς “*Χριστίνας*” του (1943) (13), ἔχει προ-

(12) Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν παραπάνω μνεία μας γιὰ τὸ τρα- γουδι τῆς Δουδαίμονας. τὴν ἔρευνά μας γιὰ τὸ Σαίξπηρ δὲν τὴν ἐ- πιχειροῦμε τώρα γιὰ πρώτη φορὰ: κανεὶς ἄλλωστε θέματος ἡ ἔρευ- να δὲν ἀποδίδει τίποτα στὴν πρώτη τῆς φάσιν: ἃς ὑπομνησθοῦν ἐδῶ οἱ προηγουμένως προσπάθειές μας νὰ προσεγγίσουμε τὴν πορεία τοῦ Ποιητῆ, μέσα στὴ νέα ἑλληνικὴ Σκηνή: 1) «Ὁ βασιλεὺς Αἴθρ στὸ ἑλληνικὸ Θέατρο» («*Παρασκήνια*», 15 Ὀκτωβρ. 1938), 2) «Ὁ Σαίξ- πηρ στὴν Ἑλλάδα, δοκίμιον» («*Νέα Ἔστια*» 1941, συνέχειες, σ. 46, 98, 195), 3) «Ὁ Ἐμπορος τῆς Βενετίας...» («*Παρασκήνια*», 28 Σεπτεμβρ. 1940) καὶ στὴν «*Ἱστορία...*» μας, κεφ. 2 «Ὁ ρομαντι- σμός» (σ. 28—71), τὸ γ’ μέρος «*Σαιζπηρισμός*», ἀπὸ τῆ σ. 42.

(13) Δέξ π.χ. Σημ., σ. 67, τοῦ στ. 1.045. Ὁ Κ. Θ. Δημαρᾶς παρατηρεῖ: «... Προηγουμένως, ὁ Ζαμπέλιος... φανερώναται ἐπηρεαζό- μενος ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ τεχνική. Πρόσφατος ἐκδόστης του, ὁ κ. Γιάννης Σιδέρης, μετέτρεψε μετὰ προσοχῆς ἡ ἐπισυνάδισα, τὶς ρομαντικὲς μὴ- μες ποὺ ἀπαντοῦν μέσα στὴν τέχνην του: στοιχεῖα μελοδραματικά, σύλληψι ἀνάμεσα σὸν ὄρασι καὶ σὸν καινούριον χορὸ, ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Σίλλερ καὶ ἀπὸ τὸ Βύρων κατ.». («*Ἡ ἑλληνικὴ σκηνή καὶ τὸ θέμα τοῦ ρομαντισμοῦ στὰ χρόνια 1829—1839*», Ἀθήνα, 1945, σ. 8).

σέζει, παρά τὸν κλασικισμό του, τὰ ἱστορικά δράματα τοῦ ἀγαπημένου συγγραφέα τῆς "Λουίζας Μίλλερ". τὸ Σίλλερ ἔχει ὀδηγητὴ καὶ ὁ Μάτεσης γιὰ τὸ "Βασιλικὸ" του, ἀλλὰ τοῦ "κοινωνικοῦ" δράματός του πού μόνις ἀναφέραμε (14).

Δυὸ εἶναι οἱ τροφοὶ τοῦ νέου ἑλληνικοῦ Θεάτρου· πρῶτα ὁ Μολιέρους· μᾶς διαμόρφωσε τὴν αἴσθηση τοῦ κωμικοῦ καὶ ὕστερα ὁ Σαίξπηρ. Φανερό γίνεται λοιπὸν, πόση προσοχὴ καὶ πόση εὐθύνη δημιουργεῖται, ὅταν ἐγγίζουμε τὸ κάθε τι πού εἶναι σχετικὸ μὲ τὸ μεγάλο θεατρικὸ μας παιδαγωγὸ κ' ἐνισχυτὴ τοῦ ἐπαγγελματικοῦ μας θεάτρου, πού δὲν ἐχειραγωγῆσε μόνον ἑμᾶς, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρο τὸ Εὐρωπαϊκὸ Θεᾶτρο.

Στὰ ἴδια περίπου χρόνια τοῦ "Βασιλικοῦ", ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς σπούδαζε στὸ Μόναχο, ὑπότροφος τοῦ βασιλέα τῆς Βαυαρίας, στὴ Στρατιωτικὴ Σχολή· ἐκεῖ ἔβαλε τὶς βάσεις γιὰ τὸ δράμα τοῦ "Φροσύνη" (1827)· στ' "Ἀπομνημονεύματά" του (σ. 183) τὴν ἀναφέρει καὶ πῶς τὴν ἔγραψε "εἰς μεμονωμένην τινα σκιάδα τοῦ λεγομένου Ἀγγλικοῦ κήπου...". Τότε κοντὰ ἔβλεπε καὶ Σαίξπηρ· τὸ λέει ρητὰ στὸ ἴδιο βιβλίο του: "... εἶδα τὰ πρῶτιστα τῶν ἀριστουργημάτων τῆς Γερμανικῆς μουσῆς καὶ τῶν τοῦ Σακεσπέρου, ὡν δαυμόνιος διερμηνεύς ἦν ὁ ἥθοποιος Esclair, ὁ Ταλμᾶς τῆς Γερμανίας" (σ. 168). Ἴδου λοιπὸν ὁ πρῶτος, βέβαια, Ἑλληνας λόγιος πού εἶδε ἔργα τοῦ Σαίξπηρ.

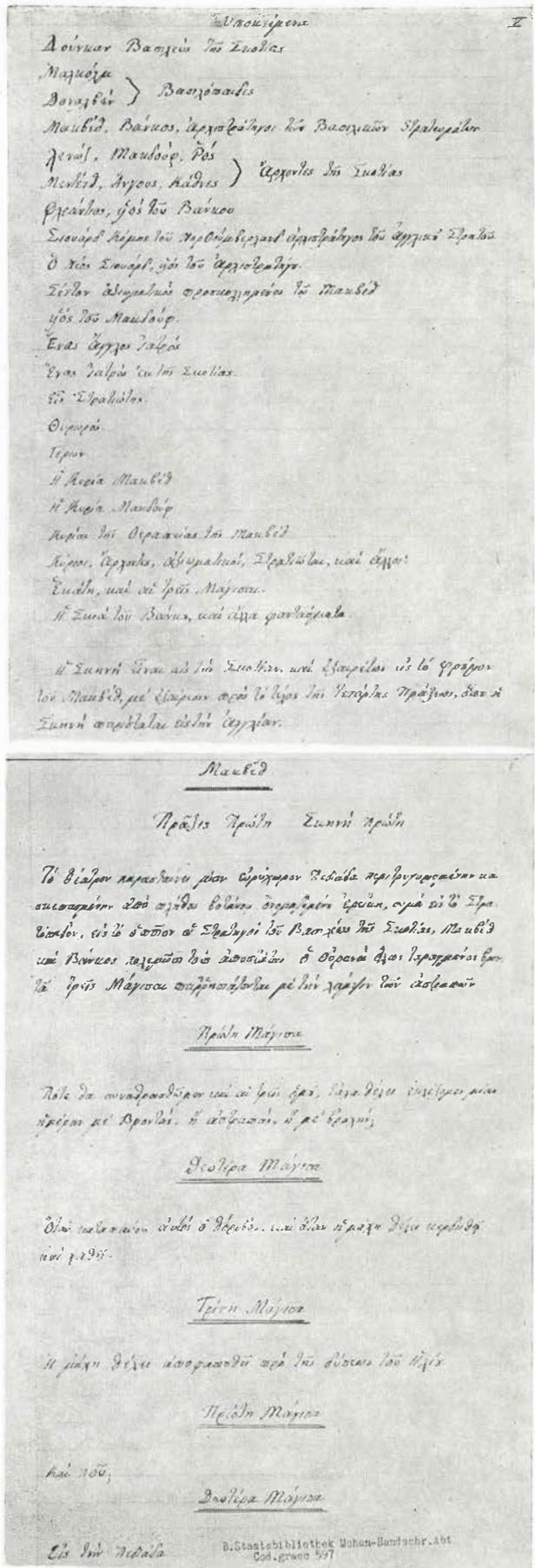
Καὶ συνεχίζει γιὰ τὸν Esclair: "Τούτου ἡ θυγάτηρ, ἀνατραφεῖσα ὑπὸ τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας, ἐνυμφεῦθη ἔπειτα ἐν Ἀθήναις τὸν Κ. Γάσπαρη". Ὡστε ἔχουμε γίνεαι καὶ συγγενεῖς μὲ σαίξπηριστὴ πρωταγωνιστὴ χώρας πού ἔχει τόσο ὑπηρετήσει τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου ποιητῆ; Ἐχει ἄραγε γνωσθεῖ τοῦτο; Μὰ τὴν ἀλήθεια ποῦ παλιὸ ἀθηναϊκὸ σπῆτι νὰ ἔχει φιλοξενήσει τὴν κόρη τοῦ Esclair; Νὰ ἦρθε ὁ πατέρας τῆς νὰ τὴν ἐπισκεφτεῖ στὴν Ἀθήνα; Στολιστήκε ἀθηναϊκὸ σαλόνι μὲ τὴν παρουσία του; ἢ, τουλάχιστο, μὲ φωτογραφία του, σὲ σαίξπηρικό, τυχόν, ρόλο; Ὡραῖο θὰ ἔτανε νὰ τὸ ξέρομε. Τί τεκμήρια τοῦ ἐξοχου, προφανῶς, ἥθοποιου νὰ ὑπάρχουν ἀγνωστα ἀνάμεσά μας, μὲ τὴν προϋπόθεση, φυσικά, ὅτι ὁ ἀπομνηματογράφος δὲν κάνει λάθος;

Τὴ "Φροσύνη" δὲν τὴν ξέρομε στὴ φόρμα πού τὴν ἔγραψε στὸ Μόναχο· τὴν τελικὴ τῆς διαμόρφωση τῆς τὴν ἔδωσε στὴν Ἑλλάδα, ὅχι ὅμως μὲ σαίξπηρικό ἔηλο παρὰ μ' ἕναν κάποιο βυρωνισμό (15) τὴν τύπωσε στὰ 1837 καὶ τὴ συνοδεύει μ' ἕνα προλογικὸ διάλογο, ὅπου, ἀδιατάραχτα καὶ χωρὶς νὰ αἰσθάνεται καὶ πολὺ ὅτι προπαγανδίζει κατὰ τὸ ἐπαναστατικὸ, διατυπώνει τὸ ρομαντικὸ τοῦ "πιστεύω" γιὰ τὸ ρομαντικὸ "λογικὰ" καὶ ὅχι ὅπως ὁ φλεγόμενος πρωτοπόρος, ὅπως θ' ἀναδειχθεῖ, σὲ εἴκοσι χρόνια ὁ Δημ. Βερναρδάκης. Ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς δὲν ἦταν ἄξιος γιὰ πρωτοπορίες καὶ ὁ διάλογός του θὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὰ χρόνια πού ἄρχισε νὰ τὴ γράφει τὴ "Φροσύνη" του· παρὰ τὴν πολυμερῆ δραστηριότητά του, ὁ ἀναγνώστης μας, παρακαλῶ, ἄς θυμηθεῖ πόσο λόγο ἔχουμε κάνει γιὰ κάποιες γνώμες του γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας στὸ τεῦχος 8 τοῦ περιοδικοῦ μας, σ. 35-6 — δὲν ἔζησε σὲ χρόνια καὶ σὲ προϋποθέσεις πού νὰ ἔταν δυνατὸ ἕνας ρωμῆος νὰ δεχθεῖ τὴ ζωογόνα πνοὴ τοῦ σαίξπηρικοῦ· δὲν τὸν καθοδηγοῦσε ἀπὸ μέσα του ἕνα τάλαντο, ἦταν ἄνευ μανίας Μουσῶν, μορφωμένος, "παντογνώστης", καὶ μὲ πόθους, ἀλλὰ τοῦτο δὲ φτάνει, ὅπως τὸ ξέρεῖ ὁ καθένας. Ὅταν σπούδαζε στὸ Μόναχο — δὲν εἶχε παιχθεῖ ἀκόμα ὁ "Ἐρνάνης" — ὁ ἐσωτερικὸς του κόσμος τὸν ὑποχρέωσε νὰ ἐνταχθεῖ στὴν πλευρὰ ἐκείνη τοῦ ἑλληνισμοῦ, πού κάθε φορὰ, θὰ ὑποστηρίζεαι τὰ σκοτάδια.

Ἦ γάρχει ἕνα ἄλλο ἔργο: "Πύραμος καὶ Θίσιβη", τραγωδία εἰς πράξεις πέντε... ὑπὸ Δημ. Ἀργυρίου Παπα Ρίζου... Ἐν Βιέννῃ... 1836"· εἶναι ἀναγνωστικὸ, διαλογικὸ, θεατρμόρφο καὶ χωρὶς καλλιτεχνικὴ πρόθεση ὁ συγγραφέας εἶχε δοκιμάσει ἐπιθέσεις κακῶν ἀνθρώπων — τὸ δηλώνει ὁ ἴδιος — ἔγινε τὸ θῦμα τους καὶ τοὺς ἐκδικεῖται μὲ τὸ νὰ παρουσιάσει στὸν "Πύραμο..." τὴ φθοροποιὸ δράση τους· ἀναζητεῖ τὴν ἠθικὴ

(14) Δὲς τὸν τόμο μας «Νεοελληνικὸ Θεᾶτρο» τῆς «Βασικῆς Βιβλιοθήκης», σ. 13 τῆς «Ἐισαγωγῆς», καθὼς καὶ μιά μελέτη μας, «Ὁ Σίλλερ καὶ τὸ ἑλληνικὸ Θεᾶτρο» («Νέα Ἑστία», 1959, σ. 1.474—81)· στὸ ἴδιο περιοδικό, δὲς, 1960 καὶ μιά ἐπιθεβαῖωση «Ὁ Σίλλερ καὶ ὁ Ἄντ. Μάτεσης» (σ. 265).  
(15) Δὲς «Ἱστορία...» μας, Α' σ. 30.

ANΩ: Τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας — "ὑποκείμενα" κατὰ τὸν μεταφραστὴ. ΚΑΤΩ: Ἡ ἀρχὴ τῆς μετάφρασης τοῦ "Μακβέθ" ἀπὸ τὸν Ἀνδρέα Θεοτόκη (χειρόγραφο τοῦ Μονάχου)



τελειοποίηση του βίου, ώστε να γίνει άγγελικός, για να είναι κι εκείνος εξασφαλισμένος· τὰ αίσθηματά του δὲ γίνονται Ἐχνη οὔτε φτάνουν στους ἀναγνώστες· μένουν στὴν "παρέα" του, θὰ ἴλεγε κανένας, καὶ στὴν οἰκογένειά του καθὼς τὸ δείχνουν, ἐπὶ πλέον, καὶ ἡ ἐξασέλιδη ἀφιέρωση πρὸς τὸν πατέρα του, ὁ θαυμασμός του τοῦ ἐκφράζει ἐκεῖνος, τὰ ἐπιγράμματα τοῦ ἀδελφοῦ του — ὅλα τυπωμένα μαζί καὶ μιὰ "ἀπολογητική" ἐπιστολὴ πρὸς ἕναν, ὅπου δὲ γίνεται λόγος γιὰ καλλιτεχνικά θέματα· στὸ τέλος δημοσιεύει καὶ ποιήματά του κατὰ λόγους, καὶ συγκροτεῖ καὶ μιὰ μικρὴ ἀνθολογία στίχων ἐμπνευσμένων ἀπὸ τὸ 21· ἔχει καὶ λίγο ἀπὸ τὸν "Ἕμνον εἰς τὴν Ἐλευθερίαν" τοῦ "Δ. Δολομῶντος"· ἔτσι γράφει τὸ Σολωμό! Πρόκειται γιὰ ἐκδήλωση γενικά, ποὺ δὲν ἀνήκει ἀπλῶς στὴν πλευρὰ τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβῆ, ἀλλὰ πέρα, πὺδ μακριὰ, πρὸς τὰ παγερά καὶ ἀπόλυτα σκοτάδια, στὴν ἀνυπαρξία πνευματικῆς ζωῆς.

Δὲν ἴτανε ὅμως δυνατὸ νὰ παραβλέψουμε τὴν ἀσύστατη αὐτὴ τραγωδία — ἡ δουλειά μας, ἄλλωστε, δὲν εἶναι αἰσθητικολογική· ἔχει διατυπωθεῖ ἡ γνώμη (δὲς σ. 22 τοῦ ἄρθρου ἐκείνου) πὺδ ὁ Δημ. Ἀργυρίου... ἔχει ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὸ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα"· πραγματικά, μερικὰ στοιχεῖα του ὀδηγοῦν σὲ μιὰ τέτοια ἐκδοχὴ ἴσως, ἢ συχνὴ π.χ. ἀλλαγὴ τοῦ χώρου· τοῦτο προέρχεται ἀπὸ ἀγνοία τελειωτικῆ καὶ ἀνυποψίαστη τῆς θεατρικῆς πραγματικότητος καὶ στὸ ἐλληνικὸ κείμενο τὴν ὑπόθεσιν τὴν κινεῖ τὸ μῖσος ποὺ χωρίζει ἀδιάλλαχτα τὶς οἰκογένειες τῶν δύο ἐραστῶν ὅμως, βασικά, ἢ ἐναντίωση (ὅχι τὸ μῖσος) γιὰ τὸ γάμο τους ὑπάρχει καὶ στὸ μῦθο τὸν ἀρχικό, ἀλλὰ ἐκεῖ γίνεται στὴ Βαβυλώνα, καθὼς μπορεῖ νὰ τὸ δεῖ κανένας στὸ μυθολογικὸ Λεξικὸ τοῦ Μ. Treil, Paris 1865, στὴ Μπενάκειο. Ἡ δράση στὴν τραγωδία συμβαίνει στὴ Βοιωτία (συνωνυμία μὲ τὴν Θίβη, πόλη κοντὰ στὶς Θεσπιές), ἀλλὰ ὁ συγγραφέας δὲν ἔχει καθόλου ἰδέα οὔτε ἀπὸ Σαίξπηρ οὔτε ἀπὸ τίποτα ἄλλο θεατρικὸ. Ὁ πλατυασμὸς μόνον τοῦ λόγου του φανερώει μιὰ θαμπὴ διάθεση ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ κλασικιστικὰ πρότυπα, ποὺ διατηροῦσαν τὴν ἰσχύ τους στὸν καιρὸ του. Θυμόσαστε τὸ ἔργο ποὺ προβάρουν στὴν Γ' πράξῃ στὸ "Ὀνειρο καλοκαιριατικῆς νύχτας" οἱ τεχνίτες; Ἐκεῖ θέμα του τὸ μῦθο τοῦ Πύραμου τοῦτο εἶναι ἡ οὐσιαστικότερη σχέση τοῦ Δημ. Παπα Ρίζου μὲ τὸ Σαίξπηρ.

Ξεκινήσαμε ἀπὸ τὸ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιὰ"· μοιραίως μᾶς ἔτυχε νὰ φτάσουμε στὸ τέλος μὲ κάτι ἄλλο, φυσικά, σχετικὸ: "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιάνη", ὑπὸ Πεκκατιέ, μετάφρ. Κ. Φωστρηοπούλου. 1849". Τὸ εἶδαμε στὸν ἀριθ. 5050 τῆς Βιβλιογραφίας τῶν Γκίνη - Μέξια, ὅπου σημειώνεται πὺδ τὸ καταγράψανε ἀπὸ τὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Φ. Μιχαλόπουλου. Ποῦ νὰ βρισκεται τὸ ἀντίτυπο τώρα; Νὰ 'ταν τὸ σαίξπηρικό δράμα διασκευασμένο; Καὶ σὲ τί; Σὲ θεατρικὸ ἢ σὲ μυθιστόρημα;

Ἡ προϊστορία μας θὰ συμπληρωνῶνται, ἂν θυμόμαστε μιὰ μετάφραση ἔργου τοῦ Σαίξπηρ ποὺ 'χει γίνῃ πρὶν ἀπὸ τὸ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιάνη" μὲ παραστασιακὴ προϋπόθεση ὡς τώρα ἴταν ἀγνωστὴ. Θὰ ἐκθέσουμε τὸ ἱστορικὸ τοῦ χειρογράφου τῆς καὶ θὰ δημοσιεύσουμε σκηνῆς τῆς.

Ἡ ἀδημοσίευτη μετάφραση εἶναι τοῦ "Μακβέθ" (1842)· τὴν ἔχει ἐπεξεργασθεῖ ὁ Ἀνδρέας Θεοτόκης καὶ τὸ χειρόγραφο τῆς βρίσκεται στὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Μόναχου μαζί μὲ ἄλλα ἐλληνικά χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ὄθωνα. Ἴν ὑπαρξὴ τῆς τὴν ἔμαθα, γιὰ πρώτη φορὰ, ἀπὸ τὴν "Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου" τοῦ Λάσκαρη (Α', σ. 219, Σημ.) καὶ τὴν ἔχω παραδεχθεῖ σὰν τὴν πρώτη γνωστὴ μετάφραση τοῦ Βρεταννοῦ ποιητῆ καὶ στὴ δική μου "Ἱστορία..."<sup>(16)</sup> καὶ παραπέμω στὴν παραπάνω σελίδα.

Ὅταν, πρὶν ἀπὸ λίγο, ἔτυχε νὰ βρεθῶ στὸ Μόναχο,<sup>(17)</sup> ἔσπευσα στὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη καὶ παρακάλεσα νὰ μοῦ χορηγηθῶν φωτοτυπίες ἀπὸ τὸ χειρόγραφο· μὲ συγκινητικὴ προθυμία δέχτηκαν τὴν παράκλησή μου καὶ ζήτησα τὴν πρώτη πράξιν· θὰ ἴταν ἔτοιμη σὲ ὀχτὼ μέρες· δὲ μπορούσε νὰ μείνω ἐκεῖ ὡς τότε καὶ φρόντισε, τὴν ἀποστολὴ τῆς ἢ ἐλληνίδα φοιτήτρια δ. Νίκη Ἀναστασιάδου. Λυπηρό, γιὰ μένα, ἴταν ποὺ δὲν εὐτύχησα νὰ συναντήσω τὸ διευθυντὴ τοῦ τμήματος τῶν χειρογράφων, τὸν κ. Hörmann ποὺ κ' ἐλληνομαθῆς εἶναι κ' ἔχει γράψει κ' ἕνα βιβλίον γιὰ τὰ ἐλληνικά χειρόγραφα τοῦ Μόναχου· μιὰ ἀρρώστεια του μοῦ στέρησε τὴν χαρὰ νὰ ἐκφράσω προφορικὰ στὸ σπουδαῖο ἐπιστήμονα τὶς εὐχαριστίες μου καὶ τὴν

εὐγνωμοσύνη μου τὴν ἐλληνική γιὰ τὴ διατήρησιν τῶν ντοκουμέντων μας καθὼς καὶ τὸ θαυμασμό μου γιὰ τὴν ἀνεπιλήπτη ὀργάνωσιν, ποὺ εἶδα, τοῦ Ἰδρυματός μου γιὰ τὴν ἀνεπιλήπτη στὴν ὄψιν καὶ στὸ πνεῦμα. Κακὸ καὶ ζημιὰ εἶναι καὶ ποὺ δὲν ἴτανε δυνατὸ νὰ δῶ τὸ βιβλίον του· ἀκριβῶς, τὸ πληροφορηθῆκα διὰ τρεῖς ὥρες πρὶν φύγω κ' ἴτανε καὶ νύχτα μ' εἶχαν, ὡστόσο, ἐξυπηρετήσῃ μὲ ἀπόλυτη προθυμία καὶ οἱ Γερμανοὶ καὶ οἱ Ἕλληνες σπουδαστὲς ποὺ γνώσισα καθὼς καὶ ὁ συνάδελφος διευθυντῆς τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, ὁ Δρ. G. Shöne, ὡστε δὲν τὸλμησα νὰ τοὺς βαρύνω, γιὰ νὰ μοῦ τὸ στείλουν, μὲ τὴν ἐλπίδα πὺδ, βέβαια, θὰ τὸ βρῆσκα στὴν Ἀθήνα· ἐπισκέφτηκα ὅμως, τοῦτον τὸν καιρὸ, πέντε δημόσιες Βιβλιοθήκες, ἀλλὰ τὸ βιβλίον τοῦ κ. Hörmann, ποὺ εἶναι, καινούριο, δὲν εἶχαν προφτάσει νὰ τὸ προμηθευτοῦν, γιὰ τὴν ὥρα.

Ὁ Ἀνδρέας Θεοτόκης δὲ φαίνεται νὰ 'ναι γνωστὸς ἐδῶ, στοὺς πνευματικὸς κύκλους οὔτε καὶ σ' ἐρευνητὲς μὲ ἀποδεικνύμενη ἐνημέρωσιν, σ' αὐτοὺς τουλάχιστον ποὺ μοῦ 'τυχε νὰ ρωτήσω· σὲ Λεξικά δὲν ὑπάρχει τ' ὄνομα του· συχνάχοντας γιὰ παρόμοια "φροντισματα" στὸ "Βασιλικὸν Ἰδρυμα Ἐρευνῶν", ἀνάμεσα σὲ νέους κ' ἀξιους φιλόλογους, πῆρα τὴν εὐχαρίστησιν νὰ μοῦ δείξουν ἕνα βιβλίον, τὸ ἐξῆς: "Σπυρ. Π. Λάμπρου Μικταὶ σελίδες... 1905"· ἔτσι βγῆκα ἀπ' τ' ἀδιέξοδο τῆς τέλει ἀγνοίας γιὰ τὸ μεταφραστικὸ μὲ ἀναγκαστικὰ περιοριστὴκα σ' αὐτό, λειψὸς σχετικὰ μὲ τὴ σοφία τοῦ Γερμανοῦ μελετητῆ τοῦ χειρογράφου μας ποὺ ἀνάφερα. Στὶς "Μικταὶ σελίδες" ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸ "Ἀστὺ" (1903) τὸ ἄρθρον "Ἐκ τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ὄθωνος καὶ τῆς Ἀμαλίας". Τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸ ἄρθρον, ὁ Λάμπρος εἶχε μείνει στὸ Μόναχο καὶ τὸ ἔγραψε μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς τελετῆς ἐκεῖ γιὰ τὴν ἐβδομηκονταετηρίδα "τῆς εἰς τοὺς ὀρθοδόξους Ἑλληνας τῆς πόλεως ὑπὸ τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α' παραδόσεως τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σωτήρος..."· στὴ σ. 687 διαβάζουμε: "δ' ἀριθ. 597. Χειρόγραφον εἰς 4ον πολυτελῶς δεδεμένον, ἐν ᾧ περιλαμβάνεται Μακβέθ τραγωδία συνθεθεῖσα μὲν παρὰ τοῦ Ἀγγίλου Σεκεσπίρ, μεταφραστῆσα δὲ παρὰ τοῦ Κερκυραίου ῥήτορος Ἀνδρέου Θεοτόκου - 1842".

Ὁ Λάμπρος δὲν ξέρει ἀκριβῶς γιὰ τὸ "ῥήτορα" (ἢ λ. σημαίνει νομικὸ, καθὼς μοῦ εἶπαν στὸ Β.Ι.Ε.), προσθέτει ὅμως: "Ὁ μεταφραστὴς εἶναι... ὁ γράψας τὸ "Αὐτοσχέδιον πόνημα τῆς ἐλληνικῆς γλώττης περὶ", τὸ ἐκδοθὲν ἐν Κερκύρα τὸ 1817. Ὁ συγγραφεὺς παρίσταται ἐν τούτῳ τῷ φυλλαδίῳ ὑπέρμαχος τῆς καθαρῆς ἐκδοχῆς..."· γιὰ τὴ δουλειὰ του στὸ "Μακβέθ" γράφει πὺδ εἶναι "ἥμιστα ἐπιμελημένη καὶ γλαφυρὰ καὶ πιστῶς ἂν εὐρεθῆ ἀποδοῦς τὸ πρωτότυπον..."· Δὲν εἶναι ἡ περίστασις νὰ ποῦμε τὴ δική μας γνώμη· δὲ θὰ τὸ παραλείψουμε τοῦτο, ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα τῆς.

Τὸ χειρόγραφο, σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τῆς δ. Ἀναστασιάδου, στὸ γράμμα τῆς ποὺ συνόδεψε τὶς φωτοτυπίες, "εἶναι 24 X 34, ἔχει 122 γραμμῆνες σελίδες· οἱ πρώτες ἔξιν εἶναι μὲ λατινικὴ ἀριθμηση καὶ πίσω μόνον ἄλλες ἔξιν σελίδες ἄγραφες· τὰ φύλλα εἶναι χρυσομένα, καθὼς βλέπει κανεὶς τὸ βιβλίον στὸ πάχος του καὶ τὸ χρῶμα τοῦ ἐξωφύλλου εἶναι μεταξὺ σκούρου βυσσινί καὶ καφέ μὲ χρυσαφὶ στὰ στολῖδια του".

Ἡ πρώτη "δημοσίευσις" τοῦ χειρογράφου — ἔστω καὶ τριῶν γραμμῶν του — ὅσο ξέρουμε — εἶν' ἕνα "δείγμα ἐκ τῆς δευτέρας σκηνῆς τῆς πρώτης πράξεως", ποὺ τὸ παραθέτει ὁ Λάμπρος:

"Ὁ ἀ ξ ι ω μ α τ ι κ ὸ ς. Πολὺν καιρὸν ἡ νίκη ἔμεινε εἰς τὴν ἀμφιβολίαν, ὡς δύο ἀντίζηλοι κολυμβηταί, οἱ ὁποῖοι πολεμοῦσι κατὰ τῶν κυμάτων καὶ ἐκνευρίζονται κατὰ τὴν δύναμιν καὶ τέχνην, χωρὶς νὰ ὑπερέβη οὐδεὶς τῶν δύο".

Ἴδου ἀμέσως ἡ πέμπτη<sup>(18)</sup> σκηνὴ ἀπὸ τὴν πρώτην πράξιν· αὐτὴν θεωρήσαμε ὅτι θὰ 'πρεπε νὰ χρησιμεύει, μὲ τὴν ἔκτασιν τῆς, σὰν ἕνα "δείγμα", δικαιοτέρα, γιὰ τὴν ὅποια ποιότητα τῆς μετάφρασης.

"Μακβέθ καὶ Βάνκος φαίνονται διαβαίνοντες αὐτὰς τὰς πεδιάδας τῶν βοτάνων, καὶ τοὺς ἀκολουθοῦσιν Ἀξιωματικοὶ καὶ Στρατιῶται.

ΜΑΚΒΕΘ: Ποτέ μου δὲν ἴδα ἡμέραν, οὔτε τὸσον φορικτὴν, οὔτε τὸσον λαμπράν.

ΒΑΝΚΟΣ: Πόσον διάστημα λέγουσιν νὰ ἴηαι ἀπ' ἐδῶ πόλιν φορὶς. Ἀλλὰ τί βλέπω, τί πρόσωπα παρὰξένα εἶναι αὐτά; τὸσον κατάζηρα εἰς τὴν μορφὴν, τὸσον ἄγρια εἰς τὴν ὄψιν;

(16) Α', σ. 43.

(17) «Νέα Ἑστία» 15 Ἰανουαρίου 1964, ὅπου ἐν ἄρθρῳ μας: «Ἐνα θεατρικὸ συνέδριον στὸ Μόναχο», σ. 90—7.

(18) Ὑπάρχουν διαφορῆς στὴν ἀρίθμηση τῶν σκηνῶν. Ἄλλοι μεταφραστὲς τὴ σκηνὴ αὐτὴ τὴν ἐντάσσουν στὴν τρίτη (Κ. Θεοτόκης, Καρβαῖος, Ρώτας π.χ.).

δὲν ὁμοιάζουν τελείως μὲ τοὺς ἀνθρώπους τῆς γῆς, καὶ μ' ὄλον τοῦτο περιπατοῦσι καθὼς ἡμεῖς. . . (πρὸς τὰς τρεῖς Μάγισσας (φαίνεσθε ὅτι μὲ ἀκούετε εἰσθε τάχα ζωντανὰ ὑποκείμενα, καὶ ἠμπορεῖτε ἄρα νὰ ἀποκριθεῖτε εἰς τὰς ἐρωτήσεις τῶν ἀνθρώπων, ἐγὼ σὰς βλέπω καὶ τὰς τρεῖς, ὅτι βάνετε τὸν καταξοσχισμένον δάκτυλόν σας ἐπάνω εἰς τὰ μαραμμένα καὶ σουφρωμένα χεῖλη σας. Ἐγὼ ἤθελε σὰς ὑπολάβει διὰ γυναικῶν, ἐὰν δὲν εἴχετε αὐτὰ τὰ βαθεὰ γένηα εἰς τὸν πύγωνα σας.

ΜΑΚΒΕΘ: Λαλήσατε, ἐὰν δύνασθε, καὶ εἰπέτε ποιοὶ εἴσθε. ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζῆθι ὦ Μακβέθ. χαῖρε, Ἄρχων τοῦ Γλάμυς.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζῆθι ὦ Μακβέθ. χαῖρε, Ἄρχων τοῦ Καουδώρ.

ΤΡΙΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζῆθι ὦ Μακβέθ μίαν ἡμέραν θέλεις βασιλεύσεις.

ΒΑΝΚΟΣ: Ἔνδοξε Μακβέθ, διατί ταράζεσαι, διατί φαίνεσαι ὅτι φοβῆσαι συμβάτῃ, τὰ ὅποια παρῴησιάζονται σοὶ τόσον λαμπρά. (πρὸς τὰς Μάγισσας).

Σὰς ὀρκίζω εἰς τὴν ἀλήθειαν, ἀποκριθῆτε μοι, εἰσθε τάχα φαντάσματα, ἢ εἰσθε κατ' ἀλήθειαν ἐκεῖνο ὅπου φαίνεσθε; Προσαγορεύετε τὸν ἐλαμπρον συστρατιώτην μου μὲ τίτλον τιμῆς, καὶ τοῦ μνηνέτε διὰ τὸ μέλλον μεγάλας εὐτυχίας, καὶ τοῦ δίδει ἐλπίδας θρόνου. αἱ λαμπραὶ προφητεῖαι σας τὸν ἔβαλον εἰς ἐκπληξίν. Καὶ πρὸς ἐμὲ οὐδὲν λαλεῖτε; ἐὰν τὰ ὄμματά σας ἠμποροῦν νὰ εἰσχωρήσουν εἰς τὰ βῆθη τοῦ μέλλοντος καὶ νὰ ἀποκαλύπτωσι ἀπὸ τὰ προσώμια τῶν συμβάντων ἐκείνου, οἵτινες μέλλουσι νὰ εὐτυχίσωσιν ἢ δυστυχίσωσι, λαλήσατε καὶ πρὸς με, ὁ ὅποιος δὲν ἐκζητεῖ τὴν εἰνοιάν σας, καὶ ὁ ὅποιος δὲν φοβεῖται τὸ μῦσός σας.

ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Χαῖρε.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΜΑΓΙΣΣΑ: Χαῖρε.

ΤΡΙΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Χαῖρε.

ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Θέλει κατασταθῆς μικρότερος τοῦ Μακβέθ, καὶ μεγαλειότερος ἐκείνου.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΜΑΓΙΣΣΑ: Θέλει εἶσαι ὀλιγώτερον εὐτυχῆς τοῦ Μακβέθ, καὶ πολὺ εὐτυχέστερος ἐκείνου.

ΤΡΙΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Θέλεις χρηματίσει πατῆρ Βασιλέων, ἀλλ' ἐσὺ δὲν θὰ βασιλεύσεις. Ζήτησαν ὁ Μακβέθ καὶ Βάνκος.

ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζήτησαν Βάνκος καὶ Μακβέθ.

1817: Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ "μελέτη" γιὰ τὸν... Σχαικεσπέαρ, στὴ μετάφραση τῶν "Ῥωόν" τοῦ Τόμσον τοῦ Π. Πετρίδη

(19)

Ὁ μέγας Σχαικεσπέαρ (=) τ' ἐδικόν σου,  
210 Καὶ τὸ τῆς φύσεως κούχημα δὲν εἶναι;  
Κάθε μεγάλη κάθε τερπνὴ χάρις  
Ἀπ' ταῖς τῶν Κλασσικῶν αἰῶνων μέσαις  
Στῶ Μίλτωνος (=) δὲν φαίνονται ἠνωμένες.  
Τὸν ἴδεν, καθολικὸν ὡσαν τὴν ὕλην  
Πῶ ἴσους, βαθὺν ὡσαν τὸ χάος,  
Ζωηρὸν ὡς ἡ ῥοδάνθισος Εδέμη,  
Κὶ ὑψηλὸν ὡς οἱ ἔρανοι πῶ Ψάλλει.  
Οὐδὲ τὸν παλαιὸν Ποιητὴν ἢ μέσσα  
Θὰ λησμονήσῃ, τὸν μελωδικόν σου  
220 Σπενσέρην, (=) τὸ χαριτωμένον τέκνον  
Τῆς φαντασίας, ὅς τις τὰς ὠδὰς τῶν

(2) Γαλλὸς Σχαικεσπέαρ [Shakespeare] γεννῆθαι τὸ 1564 καὶ ζῆσαι 55 χρόνους, διατίκει ἰσχυρῶς ἐν Παρίσι τὸ Ἀγγλικὸν Θεάτρο. Ἐγράψεν πολλὰς Τίχ- γουδῶν καὶ Κομῆδιῶν αἱ ὅποιαι μετῴησαν τὸ δημοτικὸν πνεῦμα. Ἐπειδὴ δὲν ὑπέριξε νὰ μιμηθῆ ὁμοίως τὸς ἄλλους, πολλοὶ αὐτὸ τὰς ἀριστερίας τὴν ἐπιδοθήσαν ἀπὸ ἄλλους ὡς σφάλματα. ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια οὐκ εἶναι τὰ τῶν ὑψίστων αἰώρων τῶν ἰσχυρῶν τραγῳδιῶν.

(3) Γουίλιαμ Μίλτων (Milton) ἐπέσει φιλολόγος καὶ ποιητὴς τοῦ Ἀγγλικῶν γεννῆθαι τὸ 1608 καὶ ζῆσαι 66 χρόνους. Μεταξὺ τῶν ἄλλων σερατάτων τῶν Συγγραμμάτων, τὰ ποιήματα ἐπεμειώσασιν παραθέσιν χαμίνας, καὶ παραθέσιν ἀκαθαρτήσιν ἄφρονι διὰ πάντα τ' ἔσομα τὰ ἀλάστον, καὶ ποιῶνται ὡς τὰ λαμπρότερα ποιήματα μετὰ τῶν Ομηρῶν καὶ Βυργιλίου.

ΜΑΚΒΕΘ: Στῆτε, σκοτεινὸμορφα προφήτιδες. Ἐξηγηθῆτε σαφέστερα. Ἰξεύρω καλῶς ὅτι μὲ τὸν θάνατον τοῦ πατρὸς μου Σινέλ, γίνονται ἄρχων τοῦ Γλάμυς, πλὴν πῶς δύναμαι νὰ γίνω καὶ ἄρχων τοῦ Καουδώρ; ὁ Ἄρχων οὕτως ζῆ, καὶ εἶναι εἰς τὴν ἀκμὴν του. Καὶ τὸ νὰ γίνω ποτὲ Βασιλεὺς, ἦναι συμβεβηκῶς ἀνώτερον κάθε ἐλπίδος μου. ἀλλ' οὔτε Ἄρχων τοῦ Καουδώρ. Εἰπέτε πόθεν ἐξάγετε αὐτὰς τὰς παραξένους γνώσεις ἢ διὰ ποῖαν αἰτίαν μᾶς ἐμποδίζετε ἐπάνω εἰς τοῦτα τὰ ξηρὰ χόρτα, διὰ τῶν ματαίων προφητειῶν σας. Λαλήσατε, σὰς τὸ προστάζω. (Αἱ Μάγισσαι γίνονται ἀφανεῖς).

ΒΑΝΚΟΣ: Ἡ γῆ καθὼς καὶ τὸ κῆμα γεννᾷ ματαίας καὶ κενὰς πομφόλυγας ἀερώδεις, καθὼς ἦσαν αὐτὰ. Ποῦ ἀνελήφθησαν;

ΜΑΚΒΕΘ: Εἰς τὸν ἀέρα. Αὐτὰ αἱ κενὰ μορφαί, τὰς ὁποίας ἐξέλαβαν διὰ σώματα, ἐχάθησαν, καθὼς ἡ ἀναπνοὴ εἰς τὸν ἀέρα. Ἐπεθύμουν νὰ μὴν ἀναλειφθῶσιν τόσον ταχέως.

ΒΑΝΚΟΣ: Αὐτὰ τὰ φαντάσματα, μὲ τὰ ὁποῖα ὁμλήσαμεν εἶναι τάχα κενὸν ὀλίγον πραγματικὰ ἢ τάχα ἐπίαμεν κανένα μεθυστικὸν ποτὸν, ὅπου θολώνει τὸν ἐγκέφαλον;

ΜΑΚΒΕΘ: Τὰ τέκνα σου θέλει βασιλεύσουν.

ΒΑΝΚΟΣ: Καὶ σὺ ὁ ἴδιος θέλεις βασιλεύσει.

ΜΑΚΒΕΘ: Καὶ θέλει εἶμαι καὶ ἄρχων τοῦ Καουδώρ. Λέν εἶναι αὐτὴ ἡ προφητεία των;

ΒΑΝΚΟΣ: Naί, ταῦτα εἶναι τὰ λόγια των ἀλλὰ ποῖος ἐρ- χεται πρὸς ἐδῶ;

Ἄναζητήσαμε νὰ μάθουμε περισσότερα γιὰ τὸ μεταφραστὴ καὶ καταφύγαμε, ἀδελφεῖς τῆς ὁθωνικῆς Ἱστορίας καθὼς εἴμασθε, ὅπου μᾶς ἐρριξε ἡ τύχη μᾶλλον παρὰ ἡ γνώση, στὸ "Ἱστορία καὶ ἀναμνήσεις" τοῦ Ν. Δραγουμή ("Στοχαστής", 1925) π.χ., ἄδικα ὅμως παραπλανηθήκαμε, ἄδικα ἐπίσης, μὲ τὴν ἐλπίδα τὴν τυφλὴ ν' ἀπαντήσουμε τὸν Ἄνδρ. Θεοτόκη, στὴν ἐφ. "Ἐλπὶς" (1843 - 44), τὴν ἀντιοθωνικὴ, καὶ στὴν "Ἀθηνα" (1843). Μὲ τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα σκύψαμε καὶ στὴν "Ἐφημερίδα τῶν Ἠνωμένων Κρατῶν τῶν Ἰονίων νήσων" ἀπὸ 20 Δεκεμβρίου 1841 ὡς τὸ τέλος τοῦ 1842: εἶναι ἀδύνατο, φυσικῶς, νὰ μὴν τὸν ξέρουσαν ἄλλοι τὸν Ἄνδρ. Θεοτόκη, μόνον τοῦ δὲν εἶχα τὴν τύχην νὰ τοὺς πετύχω. Ὡστόσο, εἶναι ἀπαραίτητο, ἀν ὅχι νὰ τὸ μάθουμε τελειωτικὰ, νὰ στηριχτοῦμε, τέλος πάντων, σὲ μιὰ ὑπόθεση, γιὰ νὰ πλησιάσουμε κάπως τὴν ἀφορμὴν ποὺ ἐγινε ἡ μετάφραση αὐτῆ.

Ὁ Ἄνδρ. Θεοτόκης ἦταν φίλος τοῦ Ὁθωναί μᾶς βοηθάει, ἐμᾶς τοὺλάχιστον, ὁ Ζαχ. Παπαντωνίου μὲ τὸ βιβλίον του "Ὁ Ὁθων" (1934): Στὴ σ. 252 δημοσιεύει ἕνα γράμμα τοῦ βασιλέως πρὸς αὐτὸν εἶχε, φαίνεται, γράψει ἕνα βιβλίον νομικὸ, διοικητικὸν γιὰ τὰ Ἑπτὰ νησιά καὶ τὸ 'χε στείλει στὸ Παλάτι. Ὁ Ὁθων εὐχαριστεῖ καὶ τελειώνει μ' αὐτὴ τὴ φράση τοῦ δείχνει τὸ φιλικὸ σύνδεσμός τους: "Διὸ τῆς φεροπονίας καὶ τῆς εἰς τὸ κοινωφελὲς ἔργον προθυμίας προσηκόντας Σε ἐπαυ- νῶν χάριτάς Σου γινώσκω τῆς προσφορᾶς καὶ πεπεῖσθαι Σε βούλομαι ὅτι εἰμι εὐμενῆς Σοί. Ἀθῆνηθεν τῆ 13 Αὐγούστου 1848". Ὁ Ζαχ. Παπαντωνίου προσθέτει: "Ἀθῆνηθεν τῆ 13 Αὐγούστου 1848". Μάθαμε καὶ κάτι ἄλλο: "Ὅτι ζούσε καὶ ὅτι ἔγραφε — ὄχι γιὰ Σαίξπηρ — καὶ στὰ 1848!

Ἡ χρονία τοῦ χειρογράφου μᾶς ὀδηγεῖ νὰ ὑποθέσουμε πῶς δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἀγωνη κίνηση<sup>(19)</sup> τῆ θεατρικῆς ποὺ ἐξέ- σπασε τότε στὴν Ἀθήνα καὶ ποὺ τὴν ἐγκολπωθήκανε κύριοι μὲ ἀξιώματα: συγκροτήσανε καὶ μιὰ Ἐπιτροπὴ, μὲ ἡγήτη τὸ Στέφανο Στέγγελ, ἰδιαιτέρο ταμίᾳ τοῦ Ὁθωναί, μὲ τὴν ἀδεια ἐννοεῖται, καὶ μὲ τὴν παρότρυνση τοῦ βασιλέως ἴσως λοιπόν, ὁ Ἄνδρ. Θεοτόκης, φίλος του, θὰ ἐτοίμασε τὸ "Μακβέθ", γιὰ χάριν τοῦ ἐλληνικοῦ θιάσου ποὺ θὰ γινόταν ἡ Ἐπιτροπὴ ζητοῦσε ἀπὸ τὴν πρώτη τῆς ἀγγελίας νὰ καταρτίσει καὶ τὴ Βιβλιοθήκην τῆς γιὰ νὰ βοηθήσει τὸ δραματολόγιό τῆς μὲ ὅσα ἔργα θὰ τῆς στέλνανε. Ὁ Ὁθωνάι, γενικὰ ἦτανε, φίλος τῶν παραστάσεων<sup>(20)</sup>.

Δεκατρεῖς χρόνια μετὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Μονάχου, θὰ ἀρχίσει ἡ θετικὴ ζωὴ τοῦ Σαίξπηρ στὸ νέο ἐλληνικὸν θέατρο, ἢ "ἱστορικὴ" του θ' ἀρχίσουμε κ' ἐμεῖς νὰ τὴ μελετοῦμε ἀπὸ τὸ ἐπόμενο τεῦχος.

ΓΙΑΝ. ΣΙΑΔΕΡΗΣ

(19) Δὲς Ν. Ι. Λάσκαρη «Ἱστορία...», Β' Κεφ. Ε', σ. 282 κ.ε.

(20) Στὸ Θεατρικὸν Μουσεῖον διασώζεται ἕνας παχὺς φάκελλος μὲ τὰ ἴδια τὰ ἔγγραφα τῆς κίνησης αὐτῆς: μερικὰ τῆς δημοσιεύει ὁ Λάσκαρης στὸ κεφάλαιο ποὺ ἐπιμειώσαμε: στὴν Ἀγγαλίαν τῆς Ἐπιτροπῆς, ὡς πρὸς τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ὁθωναί, λέγεται: «... Τὸ Ἑλληνικὸν θέατρον, ἐρημαθὲν ὑπὸ τῆς βαρβαρότητος καὶ τῆς δουλείας, εἶναι εὐλογον ν' ἀνεγερθῆ πάλιν ὑπὸ τὴν ἐπιβουλήν τῆς ἐλευθερίας ἐπι- ροῦν καὶ ὑπὸ τὴ σκηπτρον Ἄνακτος φιλομούσου.

# ΜΙΑ ΑΝΤΙΠΟΛΕΜΙΚΗ ΚΡΑΥΓΗ

## Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΟΡΧΕΡΤ

Της ΜΥΡΤΩΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Άμέσως μετά τὸ δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, πολλοὶ πίστεψαν πὼς ὀλόκληρη ἡ εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία θά βρισκε μιὰ ἀνεξάντλητη πηγὴ ἐμπνευσης σ' αὐτόν, πὼς οἱ συγγραφεῖς θά φηγαν νὰ ξεσπάσουν στὰ ἔργα τους ὅλες οἱ ἀγωνίες κι οἱ φόβοι πὺν πέρασε ἡ ἀνθρωπότητα. Κι ὅμως, πράγμα παράξενο, μόνον πολὺ μετὰ τὸν πόλεμο ἀρχισαν νὰ γράφονται σιγά - σιγά λίγα θεατρικὰ ἔργα μὲ πολεμικὸ περιεχόμενο, κι ἀπ' αὐτὰ πάλι ἐλάχιστα ἦταν ἐκεῖνα, πὺν δίπλα στὸ συγκλονιστικὸ τους θέμα παρουσίασαν καὶ πραγματικὴ λογοτεχνικὴ ἀξία. Σήμερα, πὺν ὁ ἀριθμὸς τους ἔχει ἀυξηθεῖ σημαντικὰ, ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ ἔργα μόνον μειωνομένα μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε μερικά, πὺν ἀφῆσαν κάποιαν ἀπήχηση, ὅπως π.χ. "Ἡ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου" τοῦ Πέτερ Λοτάρ, καὶ τὸ "Φιλῆμων καὶ Βαυκίς" τοῦ Λεοπόλδου Ἀλσεν, ἔργο πὺν διαδραματίζεται στὴν Ἑλλάδα καὶ περιγράφει τὴ δράση τῆς Ἀντίστασης.

Ἐξωριστὰ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς λίγους, πρέπει ν' ἀναφέρουμε κάποιον, πὺν τὰ ἐλάχιστα χρόνια τῆς ζωῆς του τ' ἀφιέρωσε στὸν πόλεμο... ἐναντίον τοῦ πολέμου. Ὀνομάζεται Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ. Τὸ μοναδικὸ θεατρικὸ του ἔργο "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα" ἀποτελεῖ ἕνα σταθμὸ ὄχι μόνον στὴ γερμανικὴ, ἀλλὰ καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία κ' ἔχει ἤδη παιχθεῖ σὲ πολλὰ μέρη τοῦ κόσμου. Ἐκτός ἀπ' τὸ "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα", ὁ Μπόρχερτ ἔχει γράψει πολλὰ διηγήματα, ποιήματα, δοκίμια. Σ' ὅλα, σχεδόν, ἡ ἴδια κεντρικὴ ἰδέα : Ἡ φρίκη τοῦ πολέμου.

Πρὶν προχωρήσουμε, ὅμως, στὸ ἔργο τοῦ Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ, ἀς ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὸν ἴδιο. Ἡ κάθε του λέξη, ἡ κάθε του σκέψη, εἶναι τόσο συνυφασμένες μὲ τὴ ζωὴ του, πὺν εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀσχοληθεῖ καὶ μ' αὐτὴ κανέναν : Ὁ Μπόρχερτ γεννήθηκε στὶς 20 Μαΐου 1921 στὸ Ἀμβούργο. Ὁ πατέρας του ἦταν ἀπλὸς δημοδιδάσκαλος. Τίποτα δὲν εἶχανε πὼς ὁ μικρὸς Βόλφγκανγκ ἔκρυβε μέσα του ποιητικὴ φλέβα. Στὸ σχολεῖο ἦταν τόσο κακὸς μαθητῆς, πὺν ἀναγκάστηκε νὰ τὸ ἀφήσει καὶ νὰ πάει νὰ δουλέψει σὰ μαθητευόμενος βιβλιοπώλης. Ἐαφνικὰ ὅμως, τὰ πρῶτα του ποιήματα, ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους. Καὶ θὰ ἔταν μιὰ ἀρκετὰ αἰσθητὴ ἐμφάνιση, γιὰ τὸ 1940 ὁ ποιητῆς βρέθηκε ἤδη σὲ δοσοληψίες μὲ τὴ Γκεστάπο, πὺν ἀνακάλυψε πὼς τὰ ποιήματά του στρέφονταν ἐναντίον τῆς.

Παράλληλα ὅμως μὲ τὴν ποίηση, τὸ θέατρο τραβοῦσε πολὺ τὸν Μπόρχερτ, πὺν, μὴ ξέροντας τί ἄλλο νὰ κάνει, ἀποφάσισε νὰ γίνε ἡθοποιὸς. Γιὰ λίγον καιρὸ ἐμφανίστηκε στὴ σκηνὴ τοῦ Λύνεμπουργκ. Ὁ πόλεμος, ὅμως, δὲν τὸ επέτρεψε νὰ πραγματοποιήσει τίς καλλιτεχνικὲς του φιλοδοξίες. Τὸ 1941 βρέθηκε στὸ Ἀνατολικὸ Μέτωπο. Ἀπὸ τὴ στιγμή ἐκείνη ὡς τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του, ἡ ζωὴ τοῦ Μπόρχερτ πέρασε ἀνάμεσα στὸ στρατιωτικὸ νοσοκομεῖο καὶ στὴ φυλακὴ. Δυὸ φορὲς ἔζησε γιὰ μῆνες στὴ φυλακὴ γιὰ τ' ἀντεθνικὰ του φρονήματα. Ἡ ὑγεία του καταστράφηκε τελειῶς μὲ τίς κακουχίες. Τὸ ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα πὺν ἔμεινε μακριὰ ἀπ' τὸν πόλεμο, τὸ ἀφιέρωσε πάλι στὸ θέατρο : ἔγινε κομφορανσιὲ καὶ βοηθὸς σκηνοθέτη. Παράλληλα μ' αὐτὴ τὴν ἀπασχόληση, ἔγραφε συνέχεια, σὰ νὰ ἔφερε πὼς πλησίαζε τὸ τέλος του καὶ ἤθελε νὰ προφτάσει νὰ τελειώσει τὸ ἔργο του. Στις 20 Νοεμβρίου 1947, μόλις εἰκοσιῆξ χρόνων, πέθανε σ' ἕνα νοσοκομεῖο τῆς Βασιλείας, μακριὰ ἀπὸ τοὺς δικούς του, στοὺς ὁποίους οἱ ἀρχεὲς δὲν εἶχαν ἐπιτρέψει ἀκόμα νὰ τὸν ἐπισκεφθοῦνε.

Συνεχῆς μάχη στάθηκε ἡ ζωὴ τοῦ Μπόρχερτ. Συνεγῆ μάχη παριστάνουν καὶ τὰ ἔργα του. Μάχη ἐναντίον τοῦ πολέμου καὶ τὴν καταστροφή. Μπορεῖ κανέναν νὰ τὸν κατατάξει στὴν ομάδα τῶν συγγραφέων τῆς ἀπελπισίας. Σὲ κάθε του λέξη βλέπουμε τὸ φόβο τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὸν πόλεμο. Ἐνας νέος ἀνθρωπος φωνάζει σ' ὅλους τοὺς μεγάλους, στοὺς ἰθύνοντες, σ' ὅλο τὸν κόσμο, πὼς θέλει νὰ ζήσει, πὼς ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ζήσει. Γι' αὐτὸ, δὲν πρέπει κανεὶς νὰ νομίζει πὼς ὁ Μπόρχερτ εἶναι ἕνας ἀγιάτρευτος ἀπαισιόδοξος, πὺν δὲ βρίσκει

πουθενὰ σάνιδα σωτηρίας. Τὸ "ὄχι" πὺν φωνάζει μπροστὰ στὸν πόλεμο, τὸ δικαιολογεῖ : "Δὲ λέμε ὄχι ἀπὸ ἀπελπισία. Τὸ ὄχι μας εἶναι διαμαρτυρία. Πρέπει νὰ χρίσουμε σπῖτα στὸν ἐλευθέρων ἀέρα τοῦ ὄχι μας, ἐπειδὴ ἀγαπᾶμε αὐτὴ τὴ γιγαντιαία ἔρημο πὺν ὀνομάζεται Γερμανία..."

Τὰ διηγήματα τοῦ Μπόρχερτ βγήκαν τὸ 1947 σὲ δυὸ τόμους : "Τὸ ἀγριολούλουδο" καὶ "Αὐτὴ τὴν Τρίτη". Στις περισσότερες ἱστορίες του ἡ ὑπόθεση εἶναι κοινὴ, δὲν συμβαίνει σχεδόν τίποτα, κι ὅμως συγκλονίζουν. Αὐτὸ ὀφείλεται στὴν τελειότητα τῆς μορφῆς τους καὶ στὴν παρατηρητικότητα μὲ τὴν ὀποῖαν περιγράφει ὁ συγγραφέας κάθε συναίσθημα, τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια. Παντοῦ, κάτω ἀπὸ τίς λέξεις, διαφαίνεται ἕνας ἐλαφρὸς κυνισμὸς, μιὰ εἰρωνεία. Ὁ ποιητῆς ἔχει μετατρέψει τὴν ἀπελπισία, τὸν πόνο, σ' ἕνα κακὸ γέλιο, σ' ἕνα εἶδος μαῦρο χιούμορ. Καὶ δυὸ - τρία ἀπ' τὰ διηγήματά του νὰ ἔχει γράψει, ὁ Μπόρχερτ θὰ πρέπει νὰ καταταχθεῖ ἀνάμεσα στοὺς ξεχωριστοὺς τῆς εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας. Τὸ διηγημὰ του "Ψωμί" εἶναι ἀριστοῦργημα στὸ εἶδος του. Ἀπὸ τίς πρῶτες λέξεις φαίνεται ἡ δύναμη τοῦ γραψίματος :

"Σαφνικὰ ξύπνησε. Ἦταν δούμιση. Σκέφθηκε γιὰ ξύπνησε. Ἄ, ναι ! Στὴν κουζίνα εἶχε σκοντάψει κάποιος σὲ μιὰ καρέκλα. Ἀρουνγκράσθηκε στὴν κουζίνα. Ἦταν ἡσυχία. Ἦταν πολλὴ ἡσυχία κι ὅταν ἄπλωσε τὸ χέρι της στὸ κρεβάτι δίπλα της, τὸ βρήκε ἄδειο. Αὐτὸ ἦταν πὺν δημιουργοῦσε αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη ἡσυχία : ἔλειπε ἡ ἀναπνοή του". Στὸ ἴδιο ὕφος συνεχίζει ὁ Μπόρχερτ καὶ περιγράφει τὴ θυσία τῆς γυναίκας, πὺν δινε μιὰ φέτα παραπάνω ψωμί στὸν ἄντρα της πὺν πεινοῦσε, γιὰ νὰ μὴν ἀναγκάζεται ὁ ἴδιος νὰ τὸ παίρνει κρυφά...

Βασικὰ στοιχεῖα ἀπ' τὴν ἀφηγηματικὴ τέχνη τοῦ Μπόρχερτ περιέχει καὶ τὸ διήγημα : "Ὁ χλωμὸς ἀδελφός μου", μιὰ ἀπὸ τίς "Ἱστορίες ἀπὸ τὴ Ρωσία" πὺν δημοσιεύτηκαν στὸν τόμο : "Ἐκείνη τὴν Τρίτη". Ἀρχίζει περιγράφοντας τὸ χιόνι, πὺν εἶναι γιὰ τὸν Μπόρχερτ τὸ ἄπειρο, τὸ κενὸ : "Ποτὲ ἄλλοτε δὲν ἦταν κάτι τόσο ἄσπρο ὅσο αὐτὸ τὸ χιόνι. Ἦταν σχεδόν γαλάζιο. Πρασινογάλαζο. Τόσο τρομακτικὰ ἄσπρο. Ὁ ἥλιος μόλις τολμοῦσε νὰ εἶναι κίτρινος μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ χιόνι. Κανένα κυριακάτικο πρωινὸ δὲν ἦταν τόσο καθαρὸ ὅσο αὐτὸ..."

"Ἐνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα διηγήματα πὺν ἔγραψε ὁ Μπόρχερτ στὴ φυλακὴ εἶναι τὸ "Ἀγριολούλουδο", ἀπὸ τὸ ὀποῖο ὀνομάστηκε καὶ ὀλόκληρος ὁ τόμος τῶν διηγημάτων του. Περιγράφει συγκλονιστικὰ ὅλη τὴν ἀγωνία ἐνὸς κατάδικου, πὺν ἀνακάλυψε ἕνα λουλούδι στὴν αὐλὴ τῆς φυλακῆς καὶ πὺν κάνει σκοπὸ τῆς ζωῆς του νὰ βρεῖ τρόπο νὰ κόψει τὸ λουλούδι, νὰ τὸ πάρει στὸ κελλί του, γιὰ νὰ ἔχει ἐκεῖ μέσα κάτι ζωντανὸ πὺν ἀνήκει μόνον σ' αὐτόν. Ὁ ἴδιος ὁ Μπόρχερτ ἔγραψε λίγο πρὶν ἀπ' τὸ θάνατό του σχετικὰ μ' αὐτὸ τὸ διήγημα : "Δὲν πρέπει νὰ ξεχάσετε πὼς ὑπάρχει αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος τοῦ "Ἀγριολούλουδου", πὼς ἦταν εἰκοσιενὸς ἐτῶν καὶ πὼς ἔζησε ἑκατὸ μέρες σ' ἕνα μοναχικὸ κελλί μὲ τὴν καταδικαστικὴ ἀπόφαση "Θάνατος διὰ τυφεκισμοῦ". Ἀρπάξε ἀλήθεια ἕνα λουλούδι καὶ γιὰ τιμωρία τοῦ ἀπαγόρευαν γιὰ μιὰ βδομάδα τὸν περιπατο στὴν αὐλὴ. Ἦξερε πολὺ καλά πὼς γίνετα ἕνας τέτοιος τυφεκισμὸς, εἶχε ἑκατὸ μέρες καιρὸ νὰ σκεφθεῖ γιὰ ὅλα αὐτὰ..."

Σὲ μιὰ φράση δίνει ὁ Μπόρχερτ τὴν ἀγωνία τῆς φυλακῆς : "Εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ τραγικὲς περιπέτειες, πὺν μποροῦσε νὰ ἔχουμε στὸν κόσμο, νὰ συναντηθοῦμε μὲ τὸν ἑαυτὸ μας".

Τὸ χαρακτηριστικότερο ἔργο τοῦ ἀξιοπρόσχετου αὐτοῦ συγγραφέα εἶναι ἀναμφισβήτητα τὸ "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα", γραμμένο τὸ 1947, συγχρόνως ὅμως καὶ τὸ πιὸ ἀπαισιόδοξο. Ὁ χαρακτήρας τοῦ Μπόρχερτ παρουσίαζε καὶ πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο ἕνα κράμα ἀπέραντης δίψας γιὰ τὴ ζωὴ καὶ ἀπογοήτσητες. Μπορεῖ νὰ πεῖ κανέναν πὼς εἶχε δυὸ προσωπικότητες. Αὐτὲς παρουσιάζει καὶ στὸ θεατρικὸ του ἔργο. "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα", στὴ μορφὴ τοῦ Μπέκμαν καὶ τοῦ Ἄλλου.

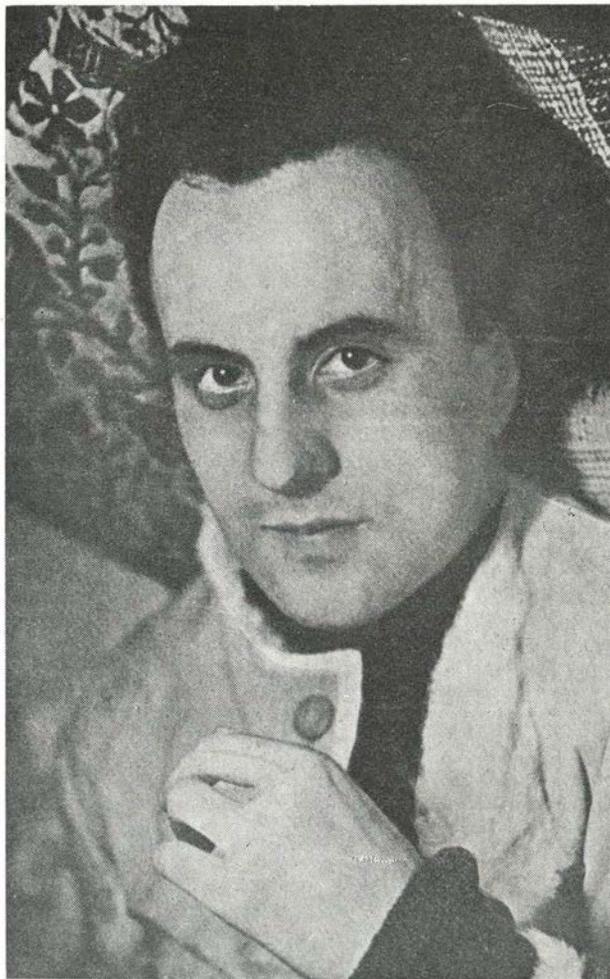
Τὸ “Ἐξω ἀπ’ τὴν πόρτα” εἶναι τὸ πληρέστερο πολεμικὸ ἔργο πού γράφτηκε μετὰ τὸ 1945, παρ’ ὅλο πού, κατὰ βῆθος, δὲν εἶναι “θέατρο”, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ ἀπολογία μιᾶς ἐποχῆς. “Ὅλο τὸ ἔργο ἔχει τὴν φόρμα ἑνὸς ἐξπρεσιονιστικοῦ σενάριου μὲ συμβολικὰ πρόσωπα. Συγκλονίζει τὸν καθένα μὲ τὴν ἀλήθεια πού κλείνει καὶ τὸ ἀδιέξοδο ὅπου καταλήγει. Εἶναι τὸ δράμα μιᾶς καταστραμμένης ἐπιστροφῆς “ἐνὸς ἀπὸ κείνους”, ὅπως ὀνομάζει τὸν Μπέκμαν ὁ συγγραφέας. Εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἕνα μνημεῖο γι’ αὐτοὺς πού γύρισαν ἀπὸ τὸν πόλεμο. Ὁ Μπόρχερτ, κι αὐτὸς “ἕνας ἀπὸ κείνους”, ἔγινε ὁ ἐκπρόσωπος μιᾶς δολόκληρης γενιᾶς πού θέλει νὰ ζήσει.

Στὸν πρόλογο τοῦ ἔργου γράφει ὁ ἴδιος : “..... ἕνας ἄνθρωπος, ἕνας ἀπὸ κείνους πού γυρίζουν στὴ Γερμανία. Ἐνας ἀπὸ κείνους πού γυρίζουν στὸ σπίτι τους, καὶ πού ὅμως ἔπειτα δὲν γυρίζουν σπίτι τους, ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχει πιά σπίτι γι’ αὐτούς. Καὶ τότε τὸ σπίτι τους εἶναι ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Ἡ Γερμανία τους εἶναι ἔξω, στὴ νύχτα, στὴ βροχὴ, στὸ δρόμο. Αὐτὴ εἶναι ἡ Γερμανία τους”.

Ἄς δοῦμε τώρα λίγο τὸ ἴδιο τὸ ἔργο : Ὁ Μπέκμαν, ἀφοῦ πέρασε τρία χρόνια στὴ Σιβηρία, ὅπου ἔχασε κ’ ἕνα πόδι, γυρίζει στὴν πατρίδα του. Ἔχει χάσει κάθε πίστη στὴ ζωὴ. Δὲ σκέπτεται τίποτ’ ἄλλο ἀπ’ τὸ θάνατο. Τ’ ὄνειρό του εἶναι ἡ ἐπιστροφή στὴ μητέρα γῆ. Ὅμως, δὲν ἔχει δεῖ ἀκόμα τίποτα ἀπ’ τὶς δυσκολίες τῆς ζωῆς — ὅπως τοῦ λέει σ’ ἕνα ὄνειρο ὁ ποταμὸς Ἐλβας, ὅπου θέλει νὰ πέσει νὰ πνιγεῖ. Πρέπει νὰ ζήσει ἀκόμα. Τὸ ἴδιο τοῦ λέει κι ὁ “Ἄλλος”, ὁ αἰσιδόξος, πού τὸν συνοδεύει παντοῦ σὰ σκυῖα καὶ πού πιστεύει ἀκλόνητα στὴν ἀξία τῆς ζωῆς. Ποῦ νὰ πάει, ὁ Μπέκμαν ; Παντοῦ βρίσκει πόρτες κλειστές, παντοῦ μένει αὐτὸς ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Τὴ γυναῖκα του τὴ βρῆκε στὴν ἀγκαλιὰ κάποιου ἄλλου. Μιὰ ἄλλη γυναῖκα τὸν παίρνει σπίτι της, ὅμως ἐκείνη τὴ βραδυὰ γυρίζει ὁ ἄντρας της μετὰ τρία χρόνια ἀπὸ τὴ Σιβηρία, μ’ ἕνα πόδι. Καὶ πάλι ὁ Μπέκμαν μένει ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Δὲν ξέρει πού νὰ πάει. Τὸν βασανίζουν οἱ τύψεις, ἐπειδὴ ἔχει στὴ συνείδησή του τὴ ζωὴ ἔντεκα στρατιωτῶν, πού τοὺς διέταξε νὰ μείνουν στὶς θέσεις τους ἂν καὶ πλησίαζε ὁ ἐχθρός. Δὲν εὐθύνεται, ὅμως, αὐτὸς γιὰ τὴ διαταγή. Τοῦ τὴν εἶωσε κι αὐτονοῦ ἕνας ἀξιωματικός. Παρακινημένος ἀπ’ τὴ φωνὴ τοῦ “Ἄλλου”, πού τοῦ φωνάζει πάντα “ζῆσε”, πηγαίνει νὰ ἐπισκεφτεῖ τὸν ἀξιωματικό, νὰ τοῦ φορτώσει τὴν εὐθύνη γιὰ τοὺς ἔντεκα στρατιώτες, κοντὰ στὶς ἑκατοντάδες ἄλλες ψυχές πού ‘χει στὴ συνείδησή του. Ὁ ἀξιωματικός ζεῖ χαρούμενος μὲ τὴν οἰκογένειά του. Καμιά τύψη δὲν τὸν βασανίζει. Ὅταν ὁ Μπέκμαν τοῦ ζητάει βοήθεια, εἶναι πρόθυμος νὰ τοῦ δώσει ἕνα παλιὸ κουστούμι. Ἡ καινούρια φορεσιά, “γιὰ νὰ ξαναγίνει ἄνθρωπος”, δὲν εἶναι ἡ βοήθεια πού ζητάει ὁ Μπέκμαν. Ὁ ἀξιωματικός δὲ μπορεῖ νὰ τὸν καταλάβει. “Εἶσαι κωμικός”, τοῦ λέει “πῆγαινε νὰ δουλέψεις σὲ κανένα θέατρο”. Κι ὁ διευθυντῆς τοῦ θεάτρου, ὅμως, κλείνει τὴν πόρτα στὸ Μπέκμαν. “Τὶ ξέρεις νὰ παρουσιάσεις” ; τὸν ρωτάει. — “Τὴν ἀλήθεια, δηλαδή τὰ ὅσα ἔζησα” ἀπαντᾷ ὁ Μπέκμαν. “Ὅμως εἶναι ἀρχαίος στὸ θέατρο. Πῆγαινε νὰ γνωρίσεις τὴ ζωὴ, νὰ ὀρμάσεις καὶ μετὰ ἔλα”, τὸν συμβουλεύει ὁ διευθυντής. Ὁ Μπέκμαν βρίσκεται πάλι ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Ἡ τελευταία του ἐλπίδα εἶναι τὸ πατρικὸ του σπίτι. Πῶς τὸ εἶχε ξεχάσει ; Σίγουρα οἱ γονεῖς του θὰ τὸν ὑποδεχτοῦνε μὲ χαρὰ. Τρέχει, στὴν πόρτα ὅμως βλέπει ἕνα ἄλλο ὄνομα. Χτυπάει, μιὰ γυναῖκα τοῦ ἀνοίγει. “Οἱ γονεῖς σου αὐτοκτόνησαν, τοῦ λέει.”

“Μὲ τὸ γιᾶζι πού σπατάλησαν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μαγειρεύει ἕνα μῆνα !...” Ὁ Μπέκμαν μένει καὶ πάλι στὸ δρόμο. Ὀνειρεύεται τὸ θάνατό του. Σᾶν σὲ ὄνειρο βλέπει ὄλους αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους, τὴ γυναῖκα του, τὴν ἄλλη γυναῖκα, τὸν ἀξιωματικό, τὸ διευθυντῆ τοῦ θεάτρου, τὴ γυναῖκα πού μένει στὸ πατρικὸ του σπίτι, νὰ περνοῦν τελείως ἀδιάφοροι μπροστὰ ἀπ’ τὸ σπίτι του. “Ὅλοι λένε τὰ ἴδια λόγια : “Αὐτὸς ὁ Μπέκμαν ἦταν ὑπερευαίσθητος.”... Ἡ αἰσιδόξη φωνὴ τοῦ “Ἄλλου” ἔχει σωπάσει. Ὁ Μπέκμαν μένει μόνος κ’ ἡ ἐρώτησή του “γιατί πρέπει νὰ ζήσω ;” ἀντηχεῖ χωρὶς ἀπάντηση...

Ὁ Γολγοθὰς τοῦ στρατιώτη Μπέκμαν δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ κοινὴ ἱστορία τῶν χιλιάδων στρατιωτῶν, πού γύρισαν ἀπὸ τὸν πόλεμο καὶ τὰ βρῆκαν ὅλα κατεστραμμένα. Δίπλα ἀπ’ αὐτὸ, παράλληλα μὲ τὴ μεγάλη λογοτεχνικὴ του ἀξία, βρίσκουμε προπάντων τὴν προσωπικὴ νότα τοῦ Μπόρχερτ. Ὁ Μπέκμαν στὴν ἀρχὴ δὲν εἶναι ἕνας “ἔκαστος”, σιγά - σιγά ὅμως ἀποκτᾷ μιὰ μεγάλῃ ἀτομικότητα. Σὲ πολλὰ μέρη διαφαίνεται, πίσω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Μπέκμαν, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Ἡ αἰώνια ἀγωνία τοῦ Μπέκμαν νὰ βρεῖ μιὰ γωνιά στὴ γῆ, γιὰ νὰ σταθεῖ, μᾶς θυμίζει τὴν ἀδιάκοπη ἀνησυχία τοῦ Μπόρχερτ,



Μπόρχερτ, πέθανε 26 χρονῶν πολεμώντας τὸν πόλεμο...

νὰ πετύχει κάτι ἐπαγγελματικά. Οἱ προσωπικὲς ἀπογοητεύσεις του, ὁ διχασμὸς τοῦ χαρακτήρα του, ἡ ἀντίθεση τοῦ ἐγῶ του μὲ τὸν κόσμο, διαγράφονται θαυμάσια στοὺς διαλόγους τοῦ Μπέκμαν μὲ τὸν “Ἄλλο”. Αὐτοὺς τοὺς δυὸ τύπους, πού ἀποτελοῦνε τὴν ἴδια τοῦ προσωπικότητα τους ἔχει τοποθετήσει μαζί ὁ Μπόρχερτ κ’ ἡ τραγικότητα συνίσταται στὸ ὅτι δὲν κατορθώνουν ποτὲ νὰ καταλάβει ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Παρ’ ὅλο πού προσπαθεῖ ὁ καθένας νὰ πείσει τὸν ἄλλο, ὅτι ἡ δικὴ του ἀποψη γιὰ τὴ ζωὴ εἶναι ἡ σωστὴ, δὲν καταλήγουν πουθενά. Ὁ Μπέκμαν θέλει νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὴ ζωὴ, ἔξω ἀπὸ τὸ παρόν. Δὲ βιώνουν αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία ὅσοι γυρίζουν ἀπ’ τὸν πόλεμο. Ὁ Μπέκμαν κι ὁ Μπόρχερτ, θέλουν νὰ μείνουν ἔξω ἀπ’ τὶς κανονικὲς συνθήκες τῆς ζωῆς ἀνάμεσα σὲ χαρούμενους ἀνθρώπους, πού δὲν τοὺς βασανίζει καμμιὰ τύψη.

Τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Μπόρχερτ εἶναι ἕνα ἄρθρο : “Τότε δὲ μένει παρὰ ἕνα”. Τὸ γράψε στὸ νοσοκομεῖο τῆς Βασιλείας, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του. Εἶναι μιὰ κραυγὴ πρὸς ὅλο τὸν κόσμο, νὰ μὴ ξανακάνει πῆλεμο. Ὁ μελλοθάνατος νεαρὸς συγγραφέας τὸ φωνάζει αὐτὸ στὸν ἐπιστήμονα, στὸ δικαστή, στὸ γιατρό, στὸ ράφτη, σὲ δεκατέσσερις ἀνθρώπους, νὰ ποῦνε ὄχι ἂν τοὺς διατάξουν νὰ ἐργαστοῦνε γιὰ ἕνα νέο πόλεμο : “... Ἐσὺ, ποιητὴ στὸ γραφεῖο σου. Ἄν σὲ διατάξουν αὔριο νὰ μὴ τραγοῦδᾷς πιά τραγοῦδιὰ ἀγάπης, ἀλλὰ μίσους, τότε δὲ μένει παρὰ ἕνα : Πέες ὄχι... Ἐσὺ, μητέρα στὴ Νορμανδία καὶ μητέρα στὴν Οὐκρανία, ἐσὺ μητέρα στὸ Φοίσκο καὶ στὸ Λονδίνο, ἐσὺ στὸ Χόγκ - Κόγκ καὶ στὸ Μισσισιππὴ, ἐσὺ μητέρα στὴ Νάπολη, Ἀμβούργο, Κάιρο καὶ “Ὅσλο, μητέρες, σ’ ὅλα τὰ μέρη τῆς γῆς, μητέρες τοῦ κόσμου, ἂν διατάξουν αὔριο νὰ γεννήσετε παιδιὰ, νοσοκόμες γιὰ τὰ στρατιωτικὰ νοσοκομεία καὶ νέους στρατιώτες γιὰ καινούριες μάχες, τότε δὲ μένει παρὰ ἕνα : Πέστε ὄχι ! Μητέρες, πέστε ὄχι !”

ΜΥΡΤΩ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

# ΣΥΓΚΙΝΕΙΤΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ;

## ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ "ΠΑΡΑΔΟΞΟ" ΤΟΥ ΝΤΙΝΤΕΡΟ

### ΜΙΛΟΥΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Ἡ εὐαισθησία δὲν εἶναι μόνον περιττή· συχνὰ γίνεται κ' ἐπιζήμια στὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ. Αὐτὸ ὑποστηρίζει ὁ Ντιντερό στὸ περιλάλητο δοκίμιό του γιὰ τὸ "Παράδοξο τοῦ ἠθοποιοῦ". Τὸ "Θέατρο" πρόσφερε ἤδη ὀλόκληρο τὸ δοκίμιο, γιὰ πρώτη φορά μεταφρασμένο στὴ γλῶσσα μας καί, στὸ προηγούμενο τεύχος, τὶς ἀπόψεις δέκα τεσσάρων γάλλων ἠθοποιῶν. Σήμερα ὀλοκληρώνουμε τὸ θέμα μὲ τὶς ἀπόψεις καὶ ἄλλων γάλλων καλλιτεχνῶν, μολονότι ὁ Ντιντερό εἶχε προεξοφλήσει: "Οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ δὲν πρόκειται ποτὲ νὰ συμφωνήσουν μὲ τὸ Παράδοξο· εἶναι τὸ μυστικό τους".

#### ΖΑΚ ΚΟΠΕ

Θά 'ταν πολὺ βολικὸ νὰ προσποιηθούμε πὼς δὲ βλέπουμε τί θέλει νὰ πεῖ ὁ Ντιντερό μὲ τὴ λέξη εὐαισθησία. Δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ τὴν ἀπλὴ ιδιότητα τοῦ αἰσθάνεσθαι, οὔτε, ἀκόμα λιγότερο, γιὰ τὴ μεγάλη ἀκρίβεια πού ἀποδίδεται στὴ Φυσική, σὲ μερικά ὄργανα, ιδιότητα πού τὰ κάνει κατάλληλα νὰ φανεράνουν τὶς πῦ λεπτιές διαφορές, καὶ πού θὰ μπορούσαμε ν' ἀπατήσουμε σὰν τὸ πῦ ἔξοχο χάρισμα τοῦ ἠθοποιοῦ. "Ὅταν ὁ Ντιντερό γράφει: "Οἱ μεγάλοι μιμητὲς τῆς φύσης", νομίζω πὼς δὲν ἔχει τὴν πρόθεση ν' ἀρνηθεῖ στὸν καλλιτέχνη, δηλαδὴ στὸν *πυρατηρητή, τίποτ'* ἄλλο ἀπὸ μιὰ "ἐπιδεκτικότητα στὶς ἐντυπώσεις πού προκαλοῦν αἰτίες ἠθικῆς", ιδιότητα ἀπὸ τὴν ὁποία ὑπέφερε κι ὁ ἴδιος, καθὼς κι αὐτὴ τὴν εὐκολία γιὰ "αἰσθήματα ἀνθρωπισμοῦ, λύπης, τρυφερότητας" πού ὁ Μποσὺ χαρακτηρίζει *πρόστιχη* καὶ πού ἐμεῖς, χωρὶς κανένα σεβασμὸ, ὀνομάζουμε *ψευτοευσθησία*.

Τὸ ν' ἀμφισβητοῦμε στὸν ἠθοποιὸ τὴν εὐαισθησία του, ἐξ αἰτίας τῆς ἐτοιμότητάς του, σημαίνει πὼς τὴν ἀρνούμαστε σὲ κάθε καλλιτέχνη πού κρατᾶει τοὺς νόμους τῆς τέχνης του καὶ δὲν ἐπιτρέπει ποτὲ στὴν ἀναταραχὴ τῶν συγκινήσεων νὰ παραλύσει τὴν ψυχὴ του. Ὁ καλλιτέχνης κυριαρχεῖ, μὲ ἤρεμην καρδιά, πάνω στὴν ἀταξία πού ὑπάρχει στὸ ἐργαστήριό του καὶ στὰ ὕλικά του. "Ὅσο περισσότερη συγκίνηση τὸν πλημμυρίζει καὶ τὸν ἀναταραξίζει, τόσο περισσότερη διαύγεια ἀποκτᾶ τὸ μυαλό του. Τὸ ρίγος αὐτὸ κ' ἡ ψυχρότητα συνταιριάζονται, ὅπως στὸν πυρετὸ ἢ στὸ μεθύσι.

Ἡ νόηση, φωτισμένη ἀπὸ τὴν πεῖρα καὶ τὸ λογισμό, κατασκευάζει ἰδέες μὲ συνοχή καὶ ποιικιλία. Ἡ εὐαισθησία τὶς ζωογονεῖ καὶ τὶς θερμαίνει. Μέσα στὸν ἐσωτερικὸ κόσμον καὶ στὰ ὅρια μιᾶς νοητικῆς σύλληψης, ἡ ψυχὴ παιδεύεται καὶ ἀπὸ τοῦτο τὸν παιδεμό της πηγάζει ἡ μυστηριώδης, ἡ ἀβέβαια δρᾶση της, πού ὑπόκειται σὲ συνθήκες κ' ἰδιομορφίες κάθε εἶδους καὶ πού περιβάλλει ὅλο καὶ μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὴν ἰδέα — αὐτὸ πού ὁ Ντιντερό ὀνομάζει φάντασμα — μὲ τὶς ἀναγκαῖες μορφές, μὲ τὰ ἀπτά σημεία μὲ τὰ ὁποῖα ὁ θεατὴς θ' ἀναγνωρίσει ἀκριβῶς αὐτὸ πού συμβαίνει στὸν ἐσωτερικὸ κόσμον τοῦ ἠθοποιοῦ... "Ὅσο πῦ πολὺ αὐτὰ τὰ σημεία ξεκαθαρίζουν σὲ τόνο, σὲ ἀκρίβεια, σὲ βάθος, ὅσο ὑποτάσσουν στὴν ἐξουσία τους τὸ σῶμα καὶ τὶς συνήθειές του, τόσο ἐνισχύουν σ' ἀντάλλαγμα τὰ ἐσωτερικὰ αἰσθήματα πού, ὅλο καὶ πῦ πραγματικὰ, θρονιάζονται στὴν ψυχὴ τοῦ ἠθοποιοῦ, τὴ γεμίζουν, τὴν ὑποκαθιστοῦν. Σ' αὐτὸ τὸ βαθμὸ δουλειᾶς βλασταίνει, ὠριμάζει καὶ ἀναπτύσσεται μιὰ γνησιότητα πού κατακτᾶται, ἐπιτυγχάνεται καὶ πού μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ἐνεργεῖ σὰ μιὰ δευτέρη φύση, πού ἐμπνέει μὲ τὴ σειρά τῆς ἀντιδράσεις τοῦ σώματος καὶ τοὺς δίνει κύρος, εὐγλωττία, φυσικότητα κ' ἐλευθερία.

Ποῦ βρίσκεται τὸ μυστικὸ μιᾶς φαντασίας πού βάζει τὸν ἠθοποιὸ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ βᾶσανα τοῦ πρίγκιπα Ἀμλέτου ἢ τὶς συμφορὲς τοῦ Οἰδίποδα, αἰμομίκτη καὶ πατροκτόνου; Σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα μιὰ ἀπάντηση ὑπάρχει, αὐτὴ πού δίνει ὁ Γκαῖτε: "Ἄν δὲν κουβαλοῦσα μέσα μου τὸν κόσμον ἀπὸ πρῶτα ἰσθμα, μ' ἀνοιχτὰ τὰ μάτια θά 'χα μείνει τυφλός".

#### ΖΑΝ ΠΙΕΡ ΩΜΟΝ

Δὲν πιστεύω στὴν ἔλλειψη εὐαισθησίας στὸν ἠθοποιὸ μὰ οὔτε καὶ στὶς ἀρετὲς μιᾶς εὐαισθησίας πού δὲ θὰ ἐλέγχεται ἀπὸ ἕνα ἀληθινὰ κριτικὸ πνεῦμα. Τὸ καταπληκτικὸ στὸ ἐπάγγελμα μᾶς εἶναι πὼς εἴμαστε, σύγχρονα, ἠθοποιοὶ καὶ θεατῆς. Πασχίζουμε νὰ 'μαστε τὸ πρόσωπο πού φαντάστηκε ὁ συγγραφέας, διατηρώντας σύγχρονα ἀπέναντί του τὸ αὐτὸ ἐνὸς θεατῆ. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ αὐτὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ βρισκόμαστε τὶς σωστὲς ἀναλογίες σ' αὐτὸ πού κάνουμε, νὰ παίζουμε, μὲ μιὰ λέξη, μὲ σύντροφό μας τὸ Κοινόν, ὑπολογίζοντας, ὅπως κάθε παίκτης μπροστὰ στὸ τραπέζι ὅπου παίξει χαρτιά, τὶς πιθανὲς ἀντιδράσεις αὐτοῦ τοῦ σύντροφου. Ἄπ' αὐτὸν τόν, λιγότερο ἢ περισσότερο, ἐπιδέξιο τρόπο, πού καθορίζουμε τὶς ἀναλογίες εὐαισθησίας καὶ κριτικοῦ πνεύματος, πλάθονται οἱ καλοὶ ἢ οἱ λιγότερο καλοὶ ἠθοποιοὶ. Μόνον ὅταν ὁ καθορισμὸς τῶν ἀναλογιῶν εἶναι τέλειος, ὁ ἠθοποιὸς ἔχει κάποια πιθανότητα νὰ φανεῖ ὑπέροχος. Μόνον ὅταν τὸ αὐτὸ αὐτὸ παίξει τὸ ρόλο, ὅμως τίποτα περισσότερο ἀπ' αὐτὸ, ὅταν ἡ εὐαισθησία παίξει τὸ δικό της, μὰ ὄχι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι πρέπει, ὁ ἠθοποιὸς ταυτίζεται μὲ τὸ πρόσωπο πού ἐνσαρκώνει καὶ λέγεται Ραμιῦ, ἔξαφνα. Ἄν αὐτὸ τὸ εἶδος "ραντάρ" δὲν ὑπῆρχε, δὲ θά 'χαμε ποτὲ ἕναν Ραμιῦ, ἀλλὰ μόνον περιφνημοὺς ἠθοποιούς, γεμάτους εὐλικρίνεια, ὅπως ἐκεῖνος Ἴσως, πού θὰ μιλοῦσαν ὅμως μὲς ἀπ' τὰ δόντια τους, θά ψέλλιζαν, θά 'χαν μεγαλεῖο, εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅμως τὸ μεγαλεῖο τους δὲ θὰ περνοῦσε τὴ ράμπα. Ἡ εὐαισθησία μᾶς δίνει φτερά, τὸ μικρὸ προσωπικό μας "ραντάρ" μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πάρουμε πάλι ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ, χωρὶς ζημιὰ.

#### PENE ΣΙΜΟΝ

Ἡ ὑποκριτικὴ τέχνη καθ' ἑαυτὴν εἶναι ἕνα παράδοξο. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς, κατὰ τὴ γνώμη μου, δίνει μεγαλεῖο στὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, σ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ, πού κάνει τὸ πῦ ἡμέρο πλάσμα τῶν διακρίνεται στοὺς ρόλους δολοφόνων, τὰ πῦ ἀγνὰ κορίτσια νὰ διακρίνονται σὰν "μοιραίες", τὴ λιγότερο ἀπ' ὅλες ἐνάρετη γυναῖκα νὰ συγνεῖ τὰ πλήθη στοὺς ρόλους τῶν ἀφελῶν κοριτσιῶν. Ὁ Ζᾶν Κοκτώ, τὸ ἴδιο σοφὰ ὅσο καὶ ποιητικὰ, βάφτισε τοῦτο τὸ κοκτέιλ ἰμορφιάς καὶ ἀσχήμας, πού εἶναι ὁ κάθε ἠθοποιός, *ιερὸ τέρας*. "Ὅλοι, δυστυχῶς, δὲν εἶναι ἱεροί. Κ' ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τὸ δράμα τῶν πῦ πολλῶν στὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς ἐπιθυμίες τους καὶ στὶς δυνατότητές τους. Ἡ μακρόχρονη σταδιοδρομία μου σὰ δάσκαλον μὲ δίδαξε πὼς πραγματικὰ στὰ πρῶτα τους βήματα ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ — πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς μάλιστα καὶ σ' ὅλη τους τὴ σταδιοδρομία — νιώθουν νὰ τοὺς τραβοῦν μόνον οἱ ρόλοι πού δὲ θὰ κατάφερναν ποτὲ νὰ παίξουν καλά, ἐπειδὴ δὲ διαθετοῦν καμμιὰ ἀπὸ τὶς ξεχωριστὲς ἱκανότητες πού 'ναι ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ἐρμηνεία τους. Σ' αὐτὸ, ἕνας καὶ μόνον εἶναι ὁ ἔνοχος: ἡ εὐαισθησία τους. Ἡ εὐαισθησία τοῦ ἠθοποιοῦ εἶν' αὐτὴ πού τὸν ξεγελά, κἀνοντάς τον νὰ νιώθει ἔντονα αὐτὸ πού θά 'ναι ἀνίκανος νὰ κάνει τὸ Κοινὸ νὰ τὸ νιώσει. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἴσαμε τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ εὐαισθησία εἶναι ὁ ὑπ' ἀριθμὸν 1 ἐχθρὸς τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον ἕνα βῆμα...  
Ἐχει σημασία, ὥστόσο, νὰ κάνουμε μιὰ διάκριση ἀνάμεσα

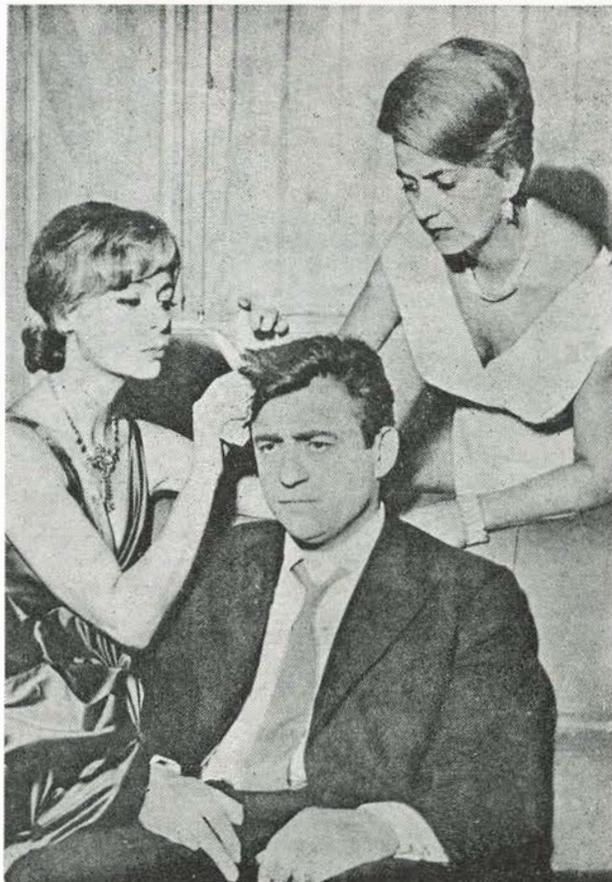
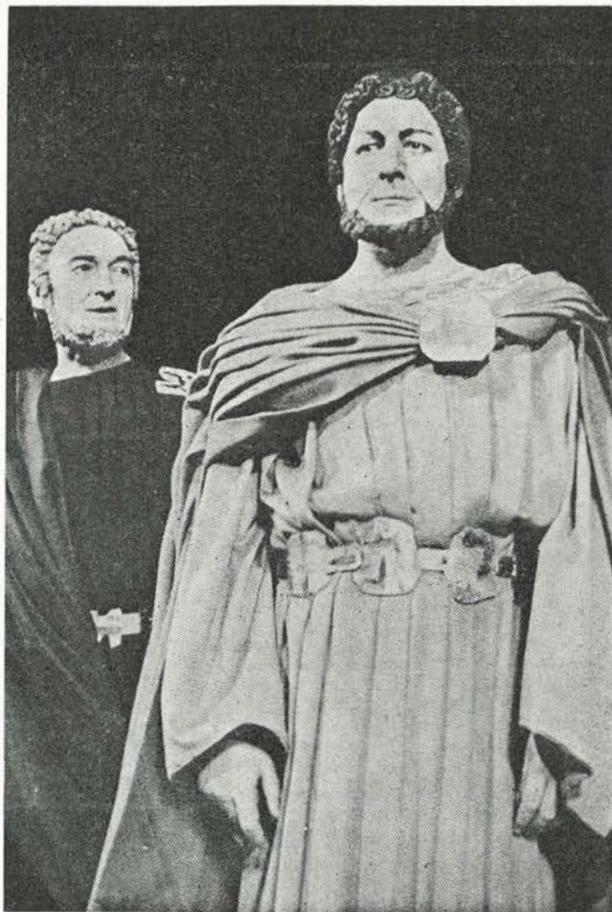
στούς ἠθοποιούς — ἐννοῶ, ἀνάμεσα στούς μεγάλους ἠθοποιούς. Ὑπάρχουν καλλιτέχνες στή φυσική τους κατάσταση, αὐτοὶ δὲ θὰ κατὰφερναν ποτέ, φυσικά, σὲ κανένα στάδιο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τους νὰ μὴν ἐπηρεασθοῦν ἀπὸ τὴν εὐαισθησία τους. Ὑπάρχουν κι ἄλλοι — αὐτοὶ ποὺ ἐγὼ τοὺς ὀνομάζω ὑποκριτές — ποὺ σὲ κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἴδια στάδια δὲν ἀπευθύνονται σ' αὐτήν. Οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ δὲν εἶναι γι' αὐτὸ λιγότερο μεγάλοι, μὲ τὴν προϋπόθεση, ἐννοεῖται, πὼς ἡ νόσή τους ἀντικατασταίνεται στὴν πορεία τῆς προπαρασκευαστικῆς δουλειᾶς ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ μετατροπὴ ἑνὸς ρόλου σὲ θεατρικὸ πρόσωπο, τὴ λίγο ἢ πολὺ ἀποτελεσματικὴ φυσικὴ εὐαισθησία, μὲ μιὰ ἄλλη καθαρὰ διανοητικῆς, τὸ δίχως ἄλλο, προέλευσης μὰ ποὺ μπορεῖ νὰ ἔναι ἀκόμα πιὸ ἀποτελεσματικῆ. "Ὅσο γιὰ μένα, κάνοντας μερικὲς ἐξαιρέσεις, προτιμῶ αὐτοὺς ποὺ παίζου ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εἶναι, αὐτοὺς ποὺ δίνουν στὸ Κοινὸν τὴν ψευδαίσθησή τῆς εὐαισθησίας — ἔστω κι ἂν δὲν ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ ὑποψία πὼς εἶναι εὐαίσθητοι — τῆς εἰλικρινείας — ἔστω κι ἂν εἶν' ἀνίκανοι γιὰ κάτι τέτοιο — ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εὐγενικὸς σκοπὸς τους εἶναι, τὸ δίχως ἄλλο, νὰ κάνουν τὸ ἀκρατήριό τους νὰ μοιραστεῖ μαζὶ τους μιὰ συγκίνηση, ποὺ καὶ οἱ ἴδιοι ἐνίωσαν, ποὺ νιώθουν ἴσως ἀκόμα κάθε βράδυ, μὰ ποὺ δὲν τὸ καταφέρνουν παρὰ σπάνια, μέτρια ἢ καθόλου. Μεγάλος ἠθοποιὸς εἶν' αὐτὸς ποὺ προσποιούμενος στὴν ἐντέλεια, σὰν ἐπαγγελματίας ἐκμεταλλευτῆς τῆς εὐπιστίας ποὺ εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι, πετυχαίνει κανονικὰ τὸ σκοπὸ του, ποὺ εἶναι ἡ ἐκμετάλλευση τῆς εὐπιστίας.

## ΖΩΡΖ ΟΥΙΛΣΟΝ

Καμιὰ τέχνη — ἂν ὄχι ὑπέροχη, τουλάχιστον ἀξιόλογη — δὲ μπορεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ στερηθεῖ αὐτὸ ποὺ λέγεται εὐαισθησία. Γιὰ τὸ Ντιντερό τάχα εἶναι τέχνη νὰ παίξεις κωμωδία; Καὶ τί ἐννοεῖς ἤπως μὲ τὸ ὑπέροχη; Ρωτᾶτε ἂν παίζω μὲ τὸ μυαλό ἢ μὲ τὴν ψυχὴ μου; Καὶ μὲ τὰ δύο οὔτε μὲ τὸ ἓνα, οὔτε μὲ τὸ ἄλλο, κάποτε, ἀλλοίμονο, μὲ πόνους στὸ στομάχι... Πιστεύω πὼς τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ ἐξελίγηκε αἰσθητὰ ἀπ' τὸν καιρὸ τοῦ Ντιντερό, πού, σίγουρα, θ' ἀναθεωροῦσε σήμερα πολλές ἀπὸ τίς κρίσεις του. Ἐνας ἠθοποιὸς δὲν παίζει ποτέ δυὸ φορές μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, οὔτε δυὸ φορές μὲ τίς ἴδιες πηγές ἐμπνευσης, κι οὔτε κἀν δυὸ φορές γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους. Πῶς λοιπόν, ὕστερα ἀπ' αὐτό, εἶναι δυνατὸ νὰ διατυπώνουμε γι' αὐτὴ τὴν τέχνη κρίσεις τόσο ὀριστικές;

## ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΠΕΡΙΕ

Τὸ νὰ μιλήσεις γιὰ τὸ ἐπάγγελμά σου φαίνεται ἀπλό, ὅσο δὲ σοῦ τὸ ζητοῦν. Φαίνεται εὐκόλο νὰ κουβεντιάσεις μὲ κάποιον γιὰ τὴν καθημερινή σου δραστηριότητα. Καὶ νὰ ποὺ βρίσκομαι σὲ δύσκολη θέση. Αὐτὸ συμβαίνει, ἴσως, γιατί γράφτηκαν πολλὰ γιὰ τοὺς ἠθοποιούς καὶ τὸ "Παράδοξο" ἐξακολουθεῖ νὰ ἔναι τὸ ἀξιολογότερο ἔργο αὐτῆς τῆς κατηγορίας. Συχνὰ ἀκουσα τοὺς ἠθοποιούς νὰ συζητοῦν γι' αὐτὸ τὸ ἔργο. Ἡ μεγαλύτερη μομφὴ ποὺ ἀποδίδουν στὸ Ντιντερό — καὶ μοῦ φαίνεται πὼς ἔχουν λίγο δίκιο — εἶναι πὼς νιώθει κανεὶς πὼς μιλά γιὰ τοῦτο τὸ ἐπάγγελμα χωρὶς νὰ τὸ ἔχει ὁ ἴδιος ἐξασκήσει. Ἀνάμεσα στὴν πλήρη ταύτιση μὲ τὸ ρόλο καὶ στὸ σταθερὸ ἔλεγχο τῆς ἐρμηλείας, σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, νομίζω, τοποθετεῖται ὁ ἠθοποιός, χωρὶς οὔτε τὸ ἓνα οὔτε τὸ ἄλλο φαινόμενο νὰ ἔναι ὀλοκληρωμένο. Προσωπικά, δὲν ἔχω ποτέ τὴν ἐντύπωση πὼς εἶμαι τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ πρόσωπο, μὰ πολὺ περισσότερο ἔχω τὸ αἰσθητὰ πὼς τὸ ζωντανεῖω ὅταν κρέβομαι ἀπὸ πίσω του. Μοῦ φαίνεται πὼς ὅλο τὸν καιρὸ ἐπιτηρῶ αὐτὸ τὸ πλάσμα ποὺ ὁ συγγραφέας προκάλεσε τὴ γέννησή του. Ὁ μεγάλος μου γιός, ὅταν μὲ εἶδε γιὰ πρώτη φορά στὸ θέατρο, μοῦ δήλωσε: "Ἐέρεις, εἶσαι ἐπιτήδειος σὰν τὸν κύριο". Ἐτσι ἀποκαλοῦσε τὸ πρόσωπο τὸν ἐνσάρκωνα. Μοῦ φαίνεται πὼς ἔτσι φανέρωσε αὐτὸ ποὺ πασχίζω νὰ ἐξηγήσω ἐδῶ ἀρκετὰ ἀσχημα. Νὰ κάτι ποὺ δὲν εἶναι ξεκάθαρο, θὰ πεῖτε. Ὡστόσο, αὐτὰ εἶχα νὰ πῶ. Πραγματικὰ, ποτέ δὲν ἀπασχόλησα πολὺ τὴ σκέψη μου μὲ τὸ θέμα γιατί, κατὰ τὴ γνώμη μου, αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία εἶναι νὰ προσπαθεῖς νὰ κάνεις πάντα τὸ καλύτερο.



ΑΝΩ: Ὁ Ζώρζ Οὐίλσον, Κρέων στὴν "Ἀντιγόνη" ποὺ ἀνέβασε ὁ Βλιάο. ΚΑΤΩ: Ὁ Φρανσουά Περιέ, στὸν "Γκόγκ και Μαγκόγκ" ποὺ ἀνέβασε ὁ Χόρν μὲ τίτλο "Δειλὸς καὶ τολμηρὸς"

## ΜΠΕΡΝΑΡ ΜΠΛΙΕ

Μιά ευαισθησία είν' απαραίτητη στὸν ἦθοποιό: ἡ ευαισθησία τοῦ συγγραφέα. Ἡ δικιά του, σίγουρα, τοῦ εἶναι ὅσο μπορεῖ πιὸ χρησιμῆ. Χωρὶς αὐτή, δὲ θὰ κατάφερνε, ὀλοφάνερα, νὰ 'ναι ὁ ἴδιος ἐπιδεκτικὸς στὴν ἄλλη: ὅμως, τόσοι καὶ τόσοι ἦθοποιοὶ νομίζουν πὼς μποροῦν ν' ἀντικαταστήσουν μ' αὐτὸ πού ἐκεῖνα ὀνομάζουν ευαισθησία τους — καὶ πού δὲν εἶναι παρὰ ψευτοσυναίσθηματισμὸς — τὴν ἔλλειψη ευαισθησίας ὀρισμένων συγγραφέων, πού ἀναρωτιέμαι ἂν πρέπει νὰ λογαριάζουμε αὐτὴ τὴν ευαισθησία ὡς τὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς δραματικῆς τέχνης — ἀντίθετα μὲ τὸ Ντιντερό — ἢ — συμφωνώντας μαζί του — ὡς τὸν ὑπ' ἀριθμὸν ἓνα ἔχθρο τοῦ ἦθοποιῦ. Ἡ ἀλήθεια βρίσκεται, φαντάζομαι, στὰ μισὰ τοῦ δρόμου, ἀνάμεσα στοὺς δυὸ αὐτοὺς πόλους. Ἡ ευαισθησία τοῦ ἦθοποιῦ, ὅποια ποιότητα ἂν ἔχει, εἶναι ἐξαρτημένη ἀπὸ τὴν ευαισθησία τοῦ συγγραφέα. Δὲν πρέπει, μάλιστα, νὰ τοῦ ἐπιτρέπει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ νιώσει τούτη τὴν ευαισθησία. Στὴ συνέχεια, θὰ ἐπιβληθεῖ ἕνας μόνιμος ἔλεγχος πάνω στὰ ἀποτελέσματά της, ἔλεγχος πού θὰ ἐκπορεύεται, τοιμῶ νὰ πῶ, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ευαισθησία, ἀφοῦ θὰ πρόκειται ὄχι νὰ τὴν μετριάξει πάντα, μὰ καὶ νὰ τὴν κεντρίξει σ' ὀρισμένους περιπτώσεις. Ὅμως, χωρὶς τούτη τὴν ἱκανότητα ἐλέγχου — τὸ ἴδιο σημαντικὴ γιὰ τὸν ἦθοποιό, ὅσο κ' ἡ θέση τῆς φωνῆς του — δὲν ὑπάρχει αὐθεντικὸς ἦθοποιός. Ὀνομάστε το αὐτό, ἂν θέλετε, διχασμό. Βγάλτε ἀπ' αὐτὸ ὅποιο συμπέρασμα νομίζετε καλύτερο. Ὅσο γιὰ μένα, δὲ βλέπω κανένα καλύτερο ἐκτὸς ἀπὸ τοῦτο: ὅσοι ἦθοποιοί, τόσες κ' οἱ εἰδικές περιπτώσεις μὲ σκοπὸ κοινὸ ἕναν καὶ μόνον: τὴν π α ρ α σ τ α σ η τοῦ ἔργου πού μᾶς ἐμπιστεύθηκαν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἀνατροπὴ στὶς "ἀτάκες", ἀπὸ ὀποιοδήποτε τεχνικὸ ἀτύχημα, καὶ τὸ πιὸ σοβαρὸ ἀκόμα, πού θὰ μπορούσε νὰ διαταράξει τὴν πορεία της.

## ZAN ΛΕ ΠΟΥΛΑΙΝ

Ρωτᾶτε γιὰ τὸ *Παράδοξο*; Συμφωνῶ μ' αὐτὸ ἀπ' τὸ Α ὡς τὸ Ω! Ἡ *κατάσταση* δημιουργεῖ τὴ συγκίνηση. Ὁ ἦθοποιός εἶναι ὁ ὀδηγὸς αὐτῆς τῆς συγκίνησης, ὅμως μπορεῖ νὰ τὴν κάνει νὰ σταθεῖ μόνον μὲ τὴν ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση, μὲ τὸ ταλέντο. Στὴν περίπτωσή μας, ευαισθησία δὲν εἶναι ἡ τέχνη νὰ συννεύσει: εἶναι τὸ φυσικὸ χάρισμα πού ἐπιτρέπει στὸν ἦθοποιό νὰ κάνει τὸ Κοινὸ νὰ νιώσει τὸ βαθμὸ συγκίνησης, πού θὰ 'πρεπε νὰ 'χε φτάσει, μὰ πού δὲ μπορεῖ ν' ἀφαιρεθῆ σ' αὐτόν, γιὰτὴ ἡ συγκίνηση εἶναι κάτι πού τραβᾷ γιὰ τὴν ὑπερβολὴ πολὺ εὐκόλα καὶ πού γι' αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖο νὰ τὴν ἐλέγχουμε, νὰ τῆς δίνουμε ὀρισμένο ὕψος... Παίζω μὲ τὸ μυαλό μου, μὲ τὴ φυσικὴ μου ψυχικὴ διάθεση, μὲ τὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ προσώπου πού ἐνσαρκώνω. Τὶ δουλεῖ ἔχει σ' ὅλα τούτα ἡ καρδιά; Τὴν καρδιά μου τὴν ἀφήνω στὸ συγγραφέα ἂν ἔχει ταλέντο.

## ΠΙΕΡ ΜΠΛΑΝΣΑΡ

Ὁ ἀπαθὴς ἦθοποιός, πού ζητᾷ ὁ Ντιντερό, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ μιὰ πιανόλα, πού ἐκτελεῖ μὲ ἀκριβεία Σοπὲν καὶ Φωρέ, χωρὶς ποτὲ νὰ συγκινεῖ κανέναν. Ἄς μὴ διστάζουμε νὰ ὑποστηρίζουμε πὼς ὁ ἦθοποιός δὲ μπορεῖ νὰ συγκινήσει ἂν ὁ ἴδιος δὲν ἔχει συγκινηθεῖ καὶ νὰ διευκρινίσουμε πὼς εἶναι λιγότερο σημαντικό γι' αὐτόν νὰ νιώθει συγκίνηση τὴ στιγμὴ πού δρᾷ, παρὰ στὴν ἀρχὴ καὶ τὸν καιρὸ τῆς προπαρασκευῆς, πού τὸ ἀποτελέσματ' ἔχει μᾶς προσφέρει. Γιὰτὸ το γεγονός ὅτι ἀναπαραγεῖ οὐσιαστικὰ (χάρη στὸ ὅτι τὸ ἐπάγγελμά του ἀποτελεῖ μέσο μετάδοσης) τὴν πραγματικὴ συγκίνηση πού ἔνωσε, συνεπάγεται μιὰ αὐτόματη ἀντίδραση τῆς ευαισθησίας του, ἀφοῦ αὐτὸς ἐκτελεῖ τὴν ἀναπαραγωγή τούτη καὶ ἀφοῦ τὸ ἀντικείμενο πού ἀναπαραγεῖ εἶναι κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ του. Μᾶς χρειάζεται μιὰ σύγκριση; Νάτην: Μήπως ὁ Τοσκάνι διευθύνοντας μιὰ ὀρχήστρα εἶναι ἀπαθὴς; Μήπως οἱ μουσικοὶ πού διευθύνει μποροῦν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ πού ἀσκεῖ ἡ ευαισθησία του; Ὅχι, δὲ μποροῦν. Εἶναι ἀναγκαζόμενοι, ἀκόμα καὶ ἂν μὲνουν ἀπαθείς, νὰ δεχτοῦν στὴν ἀκίνηση τῆς τέχνης τους, τὴν τεράστια συγκίνηση πού ἀναδίδεται ἀπ' τὸ διευθυντὴ τους καὶ πού προστίθεται στὴν ευαισθησία πού ἀπαιτεῖ ἡ μουσικὴ ἐπιπόνηση ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ Συνθέτη, πού τὴ μουσικὴ του παίζουν. Ἄν αὐτὴ ἡ μου-

σικὴ γραφεῖ σὲ δίσκο, ὁ δίσκος αὐτὸς θ' ἀποδώσει ὀλοκληρωτικὰ τὴ συγκίνηση τοῦ Τοσκάνι, πού δίνει πνοὴ στὴν ὀρχήστρα; Ὅχι. Γιὰτὴ ἡ μετάδοσις διὰ μέσου τοῦ δίσκου συνεπάγεται μιὰ ἀλλοίωση, μιὰ ἀπώλεια. Γιὰτὴ; Ἀπλούστατα γιὰτὴ αὐτὴ ἡ ἀναμετάδοσις χαρακτηρίζεται καθ' ἑαυτὴ ἀπὸ ἀδράνεια. Ὁ ἦθοποιός εἶναι ὀρχήστρα τοῦ ἑαυτοῦ του, διευθυντὴς ὀρχήστρας τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ δίσκος τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἐγράψε σὲ δίσκο τὴν ἴδια του τὴ συναυλία, ὅλο τὸν καιρὸ πού προηγήθηκε ἀπὸ τὴν ἐμφάνισί του στὴ σκηνή. Ὅμως τὴ μεταδίδει μὲ τὴ ζωὴ του. Καταργεῖ τὴν ἀδράνεια τῆς ἀναμετάδοσης. Περιορίσει σὲ μέγιστο βαθμὸ κάθε ἀλλοίωση γιὰτὴ ἐνώσω παίξει ξαναβρίσκει αὐτὸ πού χρειάζεται ἀπ' τὴ συγκίνηση πού ἔνωσε πρὶν καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐπεξεργασίας αὐτοῦ πού μᾶς προσφέρει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, στὴν παράσταση, ἡ συγκίνηση πού ξαναζωντανεύει (καὶ πού μπορεῖ νὰ συκριθεῖ μ' αὐτὸ πού μεταδίδει ἕνας δίσκος) κ' ἡ παροῦσα συγκίνηση πού ξανανιώθει παίζοντας, ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο πού οἱ διαστάσεις του, ἂν θέλετε, ἀντιστοιχοῦν μὲ τίς διαστάσεις τῆς προγενέστερης αὐθεντικῆς συγκίνησης του. Εἶναι, πραγματικὰ, ἀδύνατο ἂν ἀνακαλέσουμε ἀπὸ τὸ παρελθόν καὶ ἐκδηλώσουμε σήμερα μιὰ περασμένη πιά συγκίνηση μας, νὰ μὴ ξαναβρεῖ ἡ ευαισθησία μας τὸν παλμὸ τοῦ παλιοῦ ἐρεθισμοῦ τῆς, νὰ μὴ ἀντιδράσει, μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἐπίκληση, μὲ τρόπο, ἴσως, λιγότερο ζωηρὸ ἀπὸ τὸν ἀρχικόν, μὰ πὶ ἐπίκαιρο καὶ ἀληθινόν. Στὸν ἦθοποιό, αὐτὴ ἡ ἐκδήλωσις ἀνεναεωμένης ευαισθησίας, αὐτὴ ἡ ἀνάστασις, προστίθεται στὴν πλασματικὴ συγκίνηση πού ἀνάπλασε, τὸν καιρὸ πού δούλευε κἀνοντας δοκιμὰς. Τοῦ προσφέρει τὴ σφραγίδα τῆς αὐθεντικότητας πού τοῦ λείπει. Φωτίζει τὴ συγκίνηση αὐτὴ, πού 'χει περάσει ἀπὸ τὴν καρδιά στοῦ μυαλοῦ, μ' ἕνα φῶς χωρὶς τεχνάσματα. Κ' ἔτσι ἡ συγκίνηση τοῦ ἔχει διπλὴ ὑπόστασις. Ἀναλύεται σὲ δυὸ μέρη: τὸ πρῶτο πηγάζει ἀπὸ τὴν πνευματικὴ δουλειὰ πού κάνει μὲ τὴ βοήθεια τῆς κρίσης του, τῆς διεισδυτικότητας τῆς παρατηρητικότητας, τῆς ἱκανότητάς του γιὰ ἀνάλυση, γιὰ σύνθεση, γιὰ μίμηση, ἀπὸ τὴ νόηση καὶ τὸ κριτικὸ πνεῦμα του καὶ τὸ δεύτερο βγαίνει μόνον ἀπὸ τὴν καρδιά του. Τὸ πρῶτο, εἶν' αὐτὸ πού ἐπιτρέπει στὸν Λεκαῖν νὰ σπρώξει μὲ τὸ πόδι του στὰ παρασκήνια ἕνα σκυλαρίκι, καὶ τὸ δεύτερο, αὐτὸ στὸ ὅποιο χρωστᾶμε τὰ δάκρυα τῆς Ρεζάν καὶ τῆς Γκαμπὺ Μορλαί. Ὅμως αὐτὸς ὁ διχασμὸς κάνει τὸ Ντιντερό νὰ γελά!.. Ὁ Ντιντερό, τέλος, ὑποστηρίζει πὼς ὁ ἦθοποιός δὲν ἐνοχλεῖται πάντα στὴ σκηνὴ ἀπὸ τ' ἀτυχήματα τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς καὶ πὼς, κατὰ συνέπεια, ἡ ευαισθησία του δὲ συμμετελεῖ καθόλου στὴν ἐρμηνεία πού προσφέρει. Καὶ διευκρινίζει πὼς οἱ προσωπικὲς θλίψεις πού μπορεῖ, ἐνδεχόμενα, νὰ δοκιμάσει ὁ ἦθοποιός, δὲν ἀνακόπτουν (δὲν τολμᾷ νὰ πεῖ "ποτέ") τὴ συνηθισμένη δουλειὰ του. Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό. Ὑπάρχουν ἀφθονα παραδείγματα ἦθοποιῶν πού ὅταν δέχτηκαν τὸ πλήγμα κάποιου πένθους ἢ κάποιου μεγάλου πόνου, βρέθησαν σ' ἀδυναμία νὰ ἐμφανιστοῦν μπροστὰ στὸ Κοινόν. Ποιὸς μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει πὼς οἱ ἦθοποιοὶ δὲν παρενοχλοῦνται ἀπὸ τοὺς συναισθηματικούς κλονισμοὺς τῆς ἰδιωτικῆς τους ζωῆς; Δὲν εἶναι συνηθισμένο νὰ προσέγουμε πὼς οἱ καλύτεροι ἀπ' αὐτοὺς παίζουν καλύτερα ἢ λιγότερο καλὰ ὀρισμένους βραδιές; Πῶς νὰ τὸ ἐξηγήσουμε; Δὲν ἀποτελεῖ αὐτὸ μιὰ ἐκδήλωσις τῆς ψυχικῆς τους διάθεσης καί, κατὰ συνέπεια, τῆς κάποτε σπαραγμένης ευαισθησίας τους;

Καὶ ἂν, ἔστω καὶ λίγο, ἡ προσωπικὴ τους θλίψη περιβληθεῖ τὴ μορφή τοῦ πόνου, πού κινεῖ τὸ πρόσωπο πού ὑποδύονται, δὲν εἴμαστε ἀναγκαζόμενοι νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἡ ἐρμηνεία τους θὰ 'ναι πιὸ πειστικὴ ἀπὸ τις ἄλλες φορές καὶ νὰ συμφωνήσουμε πὼς ἀφοῦ προσαρμόζεται μ' αὐτὴ τὴ συμπληρωματικὴ συγκίνηση, ἡ συνηθισμένη σύνθεσή του περιλαμβάνει καὶ ἀξιόμινα στοιχεῖα πού δὲν μποροῦν νὰ τροφοδοτηθοῦν παρὰ μόνον ἀπὸ τὴν ευαισθησία τοῦ ἦθοποιῦ. Τέλος, ὁ γιαιτρός Ὠντιέ, ἀπὸ τὴ Μασσαλία, μᾶς ἐπέσημανε πρόσφατα τὴ μελέτη πού ἔκανε γερμανὸς καθηγητῆς, ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, πάνω στὶς καρδιακὲς παθήσεις τῶν ἦθοποιῶν. Διαπιστώνεται, φαίνεται, σ' αὐτὴ τὴ μελέτη πὼς ἡ καρδιά τῶν ἦθοποιῶν ὑπόκειται στὶς ἴδιες ἀλλοιώσεις πού προκαλοῦνται στοὺς ἀθλητὲς ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴ προπόνηση. Γὰ φαινόμενα τοῦτα ὀφείλονται, δίχως ἄλλο, στὰ ἀποτελέσματα τῆς ὑπερκόπωσης. Ἀπομένει νὰ δοῦμε ἂν στὸν ἦθοποιό αὐτὴ ἡ ὑπερκόπωση εἶναι μόνον σωματικὴ, ὅπως σ' ὅσους ἐπιδίδονται στὸν ἀθλητισμό. Δὲν εἶναι πάντως παραδόξο ὅτι, στὴν περίπτωσι τῶν ἦθοποιῶν ἡ καρδιά χαρακτηρίζεται, γενικά, ὡς ἔδρα τῆς ευαισθησίας.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



VOI SURTAMER

**Ο ΑΛΛΟΣ  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ**

**ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΔΥΜΠΕΡΑΚΗ**

# Ο ΑΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

## ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ

Η ΜΗΤΕΡΑ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ, ΦΩΚΙΩΝ, ΑΓΛΑΪΑ : 'Αδέρφια

ΔΩΡΟΘΕΑ, γυναίκα του Φωκίωνα

Δυό Χωροφύλακες.— 'Εργάτες, εργάτριες όρυχείων.— Φωνή άλλου 'Αλέξανδρου

ΑΝΤΡΑΣ τής 'Αγλαΐας

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ Φωκίων

ΓΡΗΓΟΡΗΣ τής ταβέρνας

ΑΝΔΡΕΑΣ, φίλος 'Αλέξανδρου

## Π Ρ Α Ξ Η Π Ρ Ω Τ Η

Μετά τόν πόλεμο. Στά περίχωρα τής 'Αθήνας. Κάπου ανάμεσα στην 'Αθήνα και τó Λαύριο. Μιά χειμωνιάτικη νύχτα. 'Η δράση αρχίζει τó σούρουπο και τελειώνει τήν αυγή. Δέν διακόπτεται. Ξαναβρίσκουμε τά πρόσωπα ακριβώς όπως τ' άφήσαμε σέ προηγούμενη πράξη ή εικόνα. 'Η ίδια στήση, τó ίδιο βλέμμα. 'Η παρόσταση πρέπει νά 'χει κάτι τó άπóτομο, τó ξαφνικό, άπό τίς άλλαγές τού φωτισμού μέχρι τίς σχέσεις τών προσώπων, κραυγές, κινήσεις, βλέμματα. Ρυθμός γοργός. Κάτι τó άπελπισμένο αλλά γιορταστικό. 'Η επίδραση πρέπει νά άσκειται σχεδόν πάνω στό σώμα τών θεατών.

ΣΚΗΝΙΚΟ : Σέ δυό επίπεδα. Στό πρώτο, τó κάτω, τó κοινό δωμάτιο, όπου συγκεντρώνεται ή οικογένεια. "Ενας μεγάλος καθρέφτης όπου καθρεφτίζεται ή είσοδος. "Ενα παράθυρο. Τά σκαλοπάτια πού οδηγούν στό επάνω μέρος είναι περίπου στή μέση τής σκηνής. Τó επάνω επίπεδο χωρίζεται στό δυό, άριστερά τó δωμάτιο τής Δωροθέας, δεξιά τής 'Αγλαΐας. Τό κάτω αλλάζει και γίνεται έξωτερικό ταβέρνας με τó πάνω "Θέα πρós τή θάλασσα".

### ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

#### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Προσκήνιο και Σπίτι. Μουσική. 'Ηχος τής θάλασσας και ήχος όρυχείων βαγονέτα, βίντσια.

'Ο 'Αλέξανδρος στό προσκήνιο. 'Ο πατέρας κ' ή μητέρα στό βάθος. Τό πρόσωπο τού 'Αλέξανδρου είναι τραγικό και ειρωνικό. 'Ωραίο βλέμμα. Νευρικός και νοηλικός. Σοβαρός, αλλά με ξεσπάσματα κεφιού, έστω άπό ειρωνία. 'Ο πατέρας διαβάσει, καλά βολεμένος στην πολυθρόνα του. Πολλές έφημερίδες σκόρπιες γύρω του. 'Εξήντα περίπου ετών. Δυνατός και επιβλητικός. Δεσποτικός. 'Εχει δυό οικογένειες, τή νόμιμη και τήν "άλλη". Τέσσερα παιδιά στην μιá οικογένεια, τέσσερα στην άλλη.

'Η μητέρα καθισμένη άκρη-άκρη στην καρέκλα, σά νά κάθεται στό καρφιά. Σ' όλο τó έργο έχει ύφος άνησχο κ' έρωτηματικό. 'Υποταγμένη άπόλυτα στον πατέρα. Φοβάται τόν πατέρα και τά γεγονότα πού δέ μπορεί νά καταλάβει και νά εξηγήσει. Δέν καταλαβίνει πιá τά ίδια της τά παιδιά. 'Απάνω, άριστερά, ό Φωκίων κ' ή Δωροθέα. Δεξιά ή 'Αγλαΐα και ό άντρας τής. 'Η 'Αγλαΐα κι ό 'Αλέξανδρος είναι τά πρόσωπα πού 'χουν τó περισσότερο πάθος, θέλουν νά γνωρίσουν τ' άλλα άδέρφια και τόν έρωτα. 'Η φυσιογνωμία τής 'Αγλαΐας, πρέπει νά 'χει ένταση και συγκέντρωση. Τό κάθε πρόσωπο είναι ξένο για τ' άλλα. Γι' αυτό κι ό διάλογος στιγμές-στιγμές γίνεται μονόλογος.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Ονομάζομαι 'Αλέξανδρος. Καί. ίδού ή οικογένειά μου: 'Ο πατέρας μου, ή μητέρα μου, τ' άδέρφια μου, Φωκίων, Γρηγόρης, 'Αγλαΐα, ό άντρας τής 'Αγλαΐας, κ' ή γυναίκα τού Φωκίωνα, ή Δωροθέα. (Φωτίζεται τó καθένα άπ' τά πρόσωπα). Αυτά είναι τά νόμιμα άδέρφια μου. "Όμως έχω κι άλλα, μπάσταρδα, άλλα τέσσερα, τó Φωκίωνα, τó Γρηγόρη, τήν 'Αγλαΐα και τόν 'Αλέξανδρο... (Πάυση). 'Ο πατέρας μου έχει διπλή οικογένεια, και τού άρέσει νά παφτίζει ό ίδιος τά νόθα του και νά τούς δίνει τά δικά μας όνόματα. Ζούμε έξω άπ' τήν πόλη τ' άλλα μου άδέρφια τó ίδιο, μόνο πού τó δικό μας σπίτι είναι λίγο πιό κοντά στην πρωτεύουσα. "Όσο για τά όρυχεία, ιδιοκτησία τού πατέρα μου, είναι ακόμα μακρύτερα άπ' τó σπίτι τών άλλων μου άδερφιών και για νά πäs περνάς έξω άπ' τήν πόρτα τους. "Αν φανταστείτε για πρωτεύουσα τήν 'Αθήνα, θά πρέπει νά υπολογίσετε τά σπίτια μας ανάμεσα στην 'Αθήνα και τó Λαύριο, γνωστό άπ' τήν αρχαιότητα για τόν όρυκτό του πλούτο. Τέλεια δηλαδή όργάνωση άπ' τόν πατέρα πού 'χε τήν πονηριά, και τή σοφία, νά χτίσει τά δυό σπίτια του ανάμεσα πρωτεύουσας και όρυχείων, έτσι πού ν' άποφεύγει περιττούς κόπους και νά μπορεϊ νά ρίχνει μιá ματιά και στό μαστάρδικο, πηγαίνοντας ή γυρίζοντας άπ' τή δουλειά του. "Αντίκρυ άπ' τó Λαύριο ή Μακρόνησο, πιό πέρα τ' 'Ακρωτήρι τού Σουνίου, ή θάλασσα... "

'Η κάθε μπουκιά λοιπόν πού τρώμε βγαίνει άπ' τά όρυχεία κ' έχει γεύση μεταλλική. Τό ξέρουμε. "Όπως ξέρουμε πώς δέ βρήκαμε ακόμα τή δύναμη νά πούμε " από σήμερα πάνω νά τρώω άπ' τά όρυχεία".

Σέ λίγη ώρα θά συγκεντρωθούμε όλι — έννοώ τή νόμιμη οικογένεια — σέ τούτο τó δωμάτιο, σά νά μαστε μονιασμένοι. Νύχτωσε και χιονίζει. Τό φεγγάρι είναι στό πρώτο του τέταρτο. "Όμως, πρίν, εγώ θά κάνω τή βόλτα μου έξω άπ' τó σπίτι τών άλλων μου άδερφών. Κάθε βράδυ, τέτοια ώρα, έρχεται ό φίλος μου και με παίρνει. (Πάυση. Φωνάζει) : 'Αγλαΐα! ('Η 'Αγλαΐα βγαίνει άπ' τó δωμάτιο, αρχίζει νά κατεβαίνει τή σκάλα). Θά 'ρθει ό 'Ανδρέας. (Τά δυό άδέρφια κοιτάζονται, ή 'Αγλαΐα τόν πλησιάζει. Τά υπόλοιπα πρόσωπα άκίνητα σάν μέρος τού σκημικού).

ΑΓΛΑΪΑ : Γιατί μου τó λές;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Είπα, μήπως θές νά 'ρθεις για παρέα.

ΑΓΛΑΪΑ : 'Αφού τó ξέρεις, προτιμάει νά είσαστε μόνοι. Κ' έπειτα εγώ δέν πηγαίνω νά ουρλιάζω κάτω άπ' τά παράθυρα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Απόψε θά βγει πού θά τόν φωνάξω, θά βγει και θά μου μιλήσει. Μόλις προσφέρω τ' όνομά του, δέ θά

'Η εικόνα τής σελ. 39 : Μιά σκηνή άπό τó άνέβασμα τού "Άλλου 'Αλέξανδρου" τόν 'Οκτώβρη τού 1957 στό Παρίσι. 'Ο 'Αλέξανδρος και ό άρχιεργάτης Φωκίων μπροστά στην ταβέρνα τού Γρηγόρη με τήν έπιγραφή "Θέα πρós τή θάλασσα"

προφτάσω καλά καλά να πῶ Ἀλέξανδρε, καὶ θὰ βγει. . . (Γελαίει λίγο). Θυμᾶμαι τὴν πρώτη φορά πὺ πῆγαμε με τὸν Ἀνδρέα. Εἶχαμε ἕνα κέφι στὸ δρόμο. . . Τραγουδώντας, καβαλλήσαμε τὸ φράχτη τους, ἕνα φράχτη ἄσπρο, πανύψηλο καὶ λεῖο, χωρὶς καμιά προσεχολή γιὰ σκαλοπατάκι. Ἄν εἴμουνα μόνος, δὲ θὰ ἔβρισκα ποτὲ τὴ δύναμη νὰ πηδῆξω.

ΑΓΛΑΪΑ: Ὁ Ἀνδρέας τί ἔκανε;  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Σφύριξε. Καὶ τώρα ἀκόμα σφυραίνει κάθε φορά πὺ πετάγεται στὸν ἄερα. . . Κάνανε λοιπὸν τὸν ἄθλο νὰ περάσουμε τὸ φράχτη, ἀνυπόμονοι νὰ δοῦμε, καὶ βρεθήκαμε μπροστὰ σὲ κάγκελλα. Γιατί τὸ σπῆτι τους εἶναι περιφραγμένο δυὸ φορές. Πικραθήκαμε τότε. Πόσο πικραθήκαμε. . . Τὸ καινούριο ἐμπόδιο ἦταν ἀξέπεραστο. Τὰ κάγκελλα καταλήγουν σὲ μύτες κοφτερές πὺ μπορούν νὰ σοῦ τρυπήσουν καὶ νὰ σοῦ βγάλουν τ' ἄντερα. Τώρα ἔγινε συνήθεια. Μένουμε πίσω ἀπ' τὰ κάγκελλα, κρυφοκοιτάμε μέσα ἀπ' τὰ φυλλώματα, πὺ πολὺ φανταζόμαστε παρὰ βλέπουμε. Καὶ περιμένουμε ν' ἀνάψει φῶς στὸ βορεινὸ δωμάτιο.

(Σκοτάδι. Φῶς τοῦ φεγγαριοῦ. Ὁ Ἀλέξανδρος κι ὁ φίλος του ἔξω ἀπ' τὸ σπῆτι τῶν ἄλλων ἀδελφῶν, κοιτάζουν ἴσια μπροστὰ τους, πρὸς τὸ Κοινὸν εἶναι εὐθυμοί, λαχανιασμένοι. Γελοῦν).

## ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Προσκήνιο)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Σκάσε μωρέ, θὰ μᾶς ἀκούσουν.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὴ με κάνεις καὶ γελάω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μὴ γελάς, θὰ μᾶς ἀκούσουν.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ὅταν μοῦ λὲς μὴ γελάς, γελάω χειρότερα. (Γελαίει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἐέρεις, αὐτὸ τὸ φράχτη τὸν πηδάω πάντα με κάποιο καρδιοχτύπι. Φοβᾶμαι μήπως ἀποτύχω κ' ἐξευτελιστῶ στὰ μάτια σου. (Ὁ Ἀνδρέας γελαίει). Σῶπα λοιπὸν. Μὰ τί ἔπαθεσ σήμερα;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἔχω τὰ κέφια μου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀπὸ χτὲς τὸ βράδου ἔχεις τὰ κέφια σου. Ἔπαιξες πολὺ ὥραϊα χτὲς τὸ βράδου. Ἐκεῖνο τὸ πιάνο λὲς κ' ἦταν μαγεμένο. Ναι, ἴσως ποτὲ νὰ μὴν ἔχεις παίξει ἔτσι. Ὅταν ἔφτασα σπῆτι ἦταν τρεῖς.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἦπιαμε καὶ καμπόσο. . . Καὶ κείνη ἡ ἱστορία πὺ μοῦ διηγήθηκες γιὰ τὴ μικρὴ πὺ φοβότανε τὶς νυχτερίδες. . . Χά! Χά! Χά! Σκέψου, τὴ στιγμή αὐτὴ, τὴ στιγμή ἀκριβῶς αὐτὴ, νὰ ψάχνει τὰ μαλλιά της μήπως τρυπώσανε νυχτερίδες. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Καταλαβαίνεις, ἦταν ἡ πρώτη φορά πὺ. . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ναι, ναι, καταλαβαίνω. Ἦ πρώτη φορά. . . Καὶ τὸ δάσος, σοῦρουπο. . . Δὲ μοῦ ἔπεσ ἀν εἶχε τὰ μάτια κλειστὰ ἢ ἀνοικτὰ. Συνήθως μοῦ λὲς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὰ μάτια της ἦταν ὀρθάνοιχτα, γεμάτα ἀπορία, καὶ μείναν ἔτσι ὕστερα ἀκόμα γιὰ πολλὴν ὥρα (Ἀνάβει ξαφνικὰ ἕνα πολὺ δυνατὸ φῶς σ' ἕνα παράθυρο). Ἄναψε φῶς στὸ βορεινὸ δωμάτιο! Ἀλέξανδρε! Ἀλέξανδρε! (Γυρίζει στὸ φίλο του). Σήμερα θὰ βγει. Νά, τώρα θὰ δεῖς. Μόλις ξαναφωνάξω θὰ βγει. Ἀλέξανδρε! (Τίποτα δὲ συμβαίνει, ἀρχίζει νὰ περαταίει νευρικὰ).

ΑΝΔΡΕΑΣ (Περπατᾷ καὶ κείνος, ἀλλὰ δίχως νευρικότητα): Λοιπὸν, τὴ συνήθισα κ' ἐγὼ αὐτὴ τὴ βόλτα. Ὅταν νυχτώσει καὶ δὲν ἔρθουμε ἀπ' ἐδῶ μοῦ κακοφαίνεται. Ἄκου, πρέπει νὰ σοῦ πῶ. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τὸν διακόπτει): Ἀλέξανδρε! (Τραβᾷ τὸ φίλο του ἀπ' τὸ μανίκι). Πές μου τί γίνεται. Τὸ φῶς εἶναι τόσο δυνατὸ πὺ δὲ μ' ἀφήνει νὰ δῶ.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Βλέπω τὴν Ἀγλαΐα. Μόλις μπῆκε στὸ δωμάτιο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λοιπὸν;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Κοιτάζεται στὸν καθρέφτη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λέγε, μὴ σταματᾷς.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Λύνει τὰ μαλλιά της.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λοιπὸν, λοιπὸν; . . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Δὲν ξέρω, δὲν τὴ βλέπω πιά. Ἄ, νὰ κι ὁ Ἀλέξανδρος. (Εἶναι ὄρθιος, γυρίζει τὴν πλάτη σ' ἕναν πίνακα πὺ πιάνει ὄλο τὸν ἀντικρινὸ τοίχο).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πάντα κλεισμένοις κεῖ μέσα. Καὶ τὴ νύχτα παίρνει τ' ἄλογο καὶ καλπάζει στὸ βάλτο καὶ μέχρι τὴ θάλασσα. Ἀλέξανδρε!

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὴ φωνάζεις ἄδικα. Δὲ τὸν βλέπω πιά.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀλέξανδρε!

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὴ φωνάζεις σοῦ λέω. Πᾶμε νὰ φύγουμε, κάνε κρῶν. Κ' ἔχω νὰ σοῦ πῶ κάτι.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ὅταν ἀνάβουν φῶς στὸ βορεινὸ δωμάτιο δὲ μπορῶ νὰ ξεκολλήσω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τους. . . Ὅπως στὸν ὠκεανὸ με τὸ νησί τῶν γλάρων. Τὸ βλεπα τὸ νησί – εἶταν γεμάτο γλάρους, ὄλο σκεπασμένο ἀπὸ γλάρους κ' ἔλεγα: πρέπει νὰ τὸ φτάσω κολυμπώντας καὶ με θυσιά τῆς ζωῆς μου. Δὲν ἤξερα φυσικὰ ἀπὸ πρὶν πόσο χαμένοις ἦταν οἱ κόποι μου. Ὅταν τὸ φτάσα, οἱ γλάροι πετάζαν μεμιάς στὸν ἄερα κ' ἐρημώθηκε τὸ πᾶν.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἄκου, ἔχω νὰ σοῦ πῶ κάτι. Κάτι πὺ δὲ σοῦ ἔπα χτὲς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Γιατί δὲ βγαίνει πὺ τὸν φωνάζω; Πῶς πετάζαν ἐκεῖνοι οἱ γλάροι μὲν ἔκανα νὰ πλησιάσω. . . Γέμισε ὁ ἄερας φτερά. . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἄν δὲ μ' ἀκούσεις τώρα, δὲ θὰ μπορέσω νὰ στὸ πῶ. Ἀρραβωνιάστηκα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τί;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἀρραβωνιάστηκα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀρραβωνιάστηκες; Ἐσύ, ἀρραβωνιάστηκες; Μὲ τὴν ξανθὴ πὺ σὲ εἶδα στὸ δρόμο κ' ἔκανες πῶς δὲ με πρόσεξες, πὺ δὲ σταμάτησες κἂν νὰ με χαιρετίσεις. . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Σὲ πῆρε τὸ μάτι μου ὅταν εἶχαμε πιά προσπεράσει. Ἐέρεις πῶς εἶναι καμιά φορά, φτάνεις στὴν ἄλλη γωνία καὶ λὲς ἄ, εἶδα τὸν τάδε.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λοιπὸν συγχαρητήρια. Καὶ πῶς δὲ μοῦ μίλησες ποτὲ γι' αὐτὴν; Θερμὰ συγχαρητήρια. Πῶς δὲ μοῦ ἔπεσ θ' ἀρραβωνιαστῶ; Πῶς δὲ μοῦ τὸ πες χτὲς προχτὲς, τὴν περασμένη βδομάδα; Ἀφοῦ βλεπόμαστε κάθε μέρα. . . Δὲ μορφεῖ νὰ τ' ἀποφάσεις τώρα δά. Χά! Χά! Χά! Ἔχουμε συζητήσει γιὰ ὅλες τὶς γυναῖκες καὶ γι' αὐτὴν λέξη! (Σιωπὴ). Πάντως ἐγὼ τὴ γνώρισα.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Πὺ τὴ γνώρισες; Πῶς τὴ γνώρισες;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Στὸ δρόμο. Σταμάτησε καὶ μοῦ μίλησε.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Πότε;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὴν ἐπομένη πὺ σᾶς εἶδα.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἔτσι, στὰ καλά καθούμενα, σταμάτησε χωρὶς νὰ σὲ ξέρει καὶ. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Καὶ μοῦ εἶπε: “ἐγὼ θέλησα ἀπὸ χτὲς νὰ σᾶς γνωρίσω ἀλλὰ ἐκεῖνος βιαζόταν” ἐκεῖνος, εἶσαι σύ. Κ' ἔπειτα μοῦ εἶπε: “ἀφοῦ εἶστε φίλος του, ἀφοῦ εἶστε ὁ φίλος του, θὰ πρέπει κάποτε νὰ γνωριστοῦμε, ἔτσι δὲν εἶναι;” Εἶχαμε σταθεῖ κάτω ἀπὸ ἕνα γυαλί καὶ εἶχαμε τὴν ἀτυχία, νὰ, μὰ πετρίτσα μπῆκε στὸ μάτι της καὶ τρέχαν δάκρυα καὶ τὰ δυὸ της μάτια, τρέχαν, τρέχαν, καὶ τὴ βοήθησα, ἔστριψα τὸ μαντίλι μου καὶ με πολὺ λεπτότητα τῆς βγάλαι τὴν πετρίτσα καὶ τότε μπήκαμε σ' ἕνα καφενεῖο νὰ πειὶ καφέ γιὰ νὰ συνέλθει. . . (Σιωπὴ). Μὰ, δὲ σοῦ ἔπε τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτὰ;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ὅχι.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Βλέποντάς τον ἐκνευρισμένο ἀρχίζει καὶ γελαίει): Σὲ κοροιδεῖω, βρέ, δὲν τὸ καταλαβαίνεις; Εἶναι ὅλα ψέματα. Ὅλα. Ὅστε με σταμάτησε, οὔτε ἦπιαμε καφέ, οὔτε. . . (Ὁ Ἀνδρέας ξεσπάει ξαφνικὰ κι ἀρχίζει κ' ἐκεῖνος νὰ γελαίει. Γελοῦν κ' οἱ δυὸ). Ὑστερα πάλι ὁ Ἀλέξανδρος τὸν ρωτᾷ σοβαρὰ): Ὡστε ἐκεῖνη, δὲ σοῦ ἔπε τίποτα;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὰ εἶσαι τρελλός; Τί νὰ μοῦ πεῖ; Τώρα δά δὲν ἔλεγε πῶς εἶναι ὅλα ψέματα;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Γελαίει): Ναι. Βέβαια. Ναι. (Γελαίει. Ξαναγίνεται σοβαρός). Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι τὸ ἴδιο ἐκεῖνο βράδου πὺ τὴν εἶδα, θέλω νὰ πῶ πὺ σᾶς εἶδα – δνευρεύτηκα πῶς. . . (Κοιτάζει τὸ παράθυρο). Τὸ φῶς σβήνει. Τὸ φῶς ἔσβησε. Καιρὸς νὰ φύγουμε. Κρυώνω κ' ἐγὼ τώρα. Ἀποθύμησα τὸ τζάκι καὶ τὴν οἰκογένειά μου. Τὴ νόμιμη! Χά! Χά! Χά! Εἶναι ἡ ὥρα πὺ μαζευόμαστε, κατεβαίνει ἕνας ἕνας τὴ σκάλα, ἔρχεται καὶ κάθεται κι ἀρχίζει νὰ λέει τὰ δικὰ του. Κι ἀκούει τὰ δικὰ του. Γιατί κανένας δὲν ἀκούει τί λέει ὁ ἄλλος. Ἐγὼ ζῆμω, ἀπόψε, θὰ τοὺς διασκεδάσω, ἔχω νὰ τοὺς ἀναγγεῖλω τοὺς ἀρραβῶνες σου! Πῶς δὲν παντρεύτηκες κιόλας κ' ὕστερα νὰ μοῦ τὸ πεις. Χά! Χά! Χά! (Φεύγει τρέγοντας. Σκοτάδι. Τὸ σπῆτι. Ὁ πατέρας, κ' ἡ μητέρα. Μπαίνει ὁ Ἀλέξανδρος).

## ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Λοιπὸν σᾶς ἀναγγέλλω. . . Μὰ πὺ ναι οἱ ἄλλοι; Πῶς δὲν κατέβηκαν ἀκόμα; Πρέπει ὅλοι νὰ τ' ἀκούσουν. Κ' ἡ Ἀγλαΐα πρέπει νὰ τ' ἀκούσει. Ἀρραβωνιάστηκε ὁ φίλος μου.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Δὲ μᾶς παρατᾷς με τὸ φίλο σου; Ἔχω ἄλ-

λα στο νοῦ μου. Ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ συνδικάτου. Τί με νοιάζει τί κάνει αὐτὸς ὁ χαμένος; Ἀφήνει τὰ δάχτυλά του καὶ τρέχουν πάνω στὸ πιάνο καὶ σείς ὅλο χάσκετε. Εἶναι λέει συνθέτης!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τὸ πρῶτο μας μυστικό, τὸ πρῶτο πράγμα πού μοῦ κρυφεί. Ἴσως νὰ μοῦ τὸ κρυβε καιρό. (Γελαίει λίγο). Δὲν ἤθελε φαίνεται νὰ μοῦ τὴ δείξει. Εἶναι ξανθιά. Ἔτσι μοῦ φάνηκε τουλάχιστο. Ξανθιά καὶ γεμάτη, ἴδιος στὸ στήθος.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Στὸ βάθος εἶσαι ἀθῶος. Ὅμως ἀκόμα πιὸ στὸ βάθος εἶσαι διαβολικός! Χά! Χά! Χά!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Πῶς μπόρεσε νὰ μοῦ τὸ κρύψει; (Θυμωμένα). Γιατί με λές διαβολικός; Τί σχέση ἔχει ἂν εἶμαι ἀθῶος ἢ διαβολικός με τοὺς ἀρραβῶνες τοῦ φίλου μου;

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Ἡ περιέργειά σου γιὰ τὴ μνηστή. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Λοιπὸν;

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Τὴν ποθεῖς; Ἔ;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἄφοῦ δὲν τὴν ξέρω.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Δὲν ἔχει σημασία. Πολλές φορές ἐπιθυμοῦ κανέναν μιά γυναίκα πού δὲν ξέρει, καὶ μάλιστα ὅταν εἶναι τοῦ φίλου του.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Ἀφηρημένος) : Εἶδα ἓνα ὄνειρο πρὸς τὰ χαράματα. . . Λίγο πρὶν μοῦ ῥθε ἄξαφνα στὸ νοῦ, σὰ ν' ἀνοιξε ἀπότομα αὐλαία θεάτρον. Ἡ μνηστή τοῦ φίλου μου ἐρχόταν ἀπὸ μιὰ λεωφόρο, βαδίζοντας ἀργὰ στὴν ἀρχή, κ' ὕστερα τρέχοντας λαχανιασμένη καὶ γυμνή, ἔπεσε πάνω μου, πῆρε τὸ κεφάλι μου με τὰ δύο της χέρια καὶ τὸ σφίξε στὸ πλούσιο στήθος της.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Βλέπεις λοιπὸν; Τὸ ἔξερα. Σὲ ξέρω. Ξέρω τὴ γενιά σας. Ἐξάλλου κι ὁ ἴδιος ὁ φίλος σου σὲ κείνη ἀκριβῶς τὴ γωνιά σὲ εἶπε ἓνα βράδυ διεφθαρμένο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Διάβαζα τὴν ἐφημερίδα μου, ὅμως τ' ἄκουσα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια. Μοῦ ἔπε, ἡ ψυχὴ σου εἶναι παρθενικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ διαφθορά σὲ τραβᾶει. Ποσαρμύζεσαι καὶ στὴ διαφθορά, εἶπε. Ἔ, λοιπὸν, ναί, σ' ὅλα προσαρμύζομαι. Καὶ στὴ φυλακὴ νὰ με ρίξεις θὰ προσαρμοσθῶ. Καὶ σ' ἐρημο νησί νὰ μ' ἀφίσεις, θὰ μάθω τὴ ζωὴ του, θὰ μάθω νὰ μ' ἀρέσει, γιατί ὅλα μ' ἀρέσουν, καὶ στὸ κάτω κάτω ἀπὸ τίποτα δὲν ὑποφέρω. Στὴν ἀρχὴ μπορεῖ, ὕστερα προσαρμύζομαι. Προσαρμύζομαι σ' ὅλες τίς καταστάσεις καὶ δὲ γνώρισα ποτέ αὐτὸ πού λὲν ἀνορεξία. (Σαφρὴν ἐισόδος Γρηγόρη).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Χωρὶς νὰ κοιτάζει κανέναν) : Καλὴ σπέρα. Μητέρα πεινάω.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Ἀμέσως παιδί μου.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Νὰ κι ἄλλος πού δὲ γνώρισε αὐτὸ πού λὲν ἀνορεξία. Πάλι ἀργησες Γρηγόρη. Καὶ μόλις ἔρθεις, φαί. Ὁ Ἀλέξανδρος ποτέ δὲν ἀργεῖ στὸ τραπέζι. Γιατί σέβεται τίς παραδόσεις, ἢ γιατί τίς εἰρωνεύεται. Ποιὸ ἐπικίνδυνον εἶναι οἱ σιωπηλοὶ ἐπαναστάτες. (Γυρίζει καὶ κοιτάζει τὸν Ἀλέξανδρο πού καπνίζει ἀνίσκελα στὸν καναπέ με κλειστὰ μάτια. Στὸ Γρηγόρη) : Κάθισε παιδί μου. Καλὴ ὄρεξη. (Στὴ μητέρα) : Ἐσὺ τί κάθουσαι καὶ τὸν κοιτάς; Φέροτο φαί. (Πλησιάζει τὸ Γρηγόρη καὶ τὸν χτυπᾶει στὸν ὄμο). Με ὄενα τουλάχιστο ξέρω τί μοῦ γίνεται. Ὅτι, κὶ κάνεις τὸ βροντοφωνάζεις, βροντοφωνάζεις μάλιστα περισσότερο ἀπ' ὅτι κάνεις, κ' ἔχεις μάτια ἀγαθὰ, καὶ ὅμως ὅπου τὸ βλέμα μου μπορεῖ ν' ἀκουμπήσει καὶ νὰ ξεκουραστεῖ.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Μὲ εἰρωνεία) : Ἀπόψε, ἂν θέλετε, θὰ σᾶς ξαναπῶ τὴν ἱστορία τοῦ φόνου. Μπορῶ ν' ἀρχίσω καὶ τώρα ἀμέσως. Εἶτανε λοιπὸν μόνος καὶ πήγαινε σπλίτ του. Κοντὰ στὸ Βουρολοπάτιο. . .

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Τὸν διακόπτει με μιὰ νευρική ἐθνυμία) : Σώπα, καυμένε Γρηγόρη. Ἀπὸ μικρὸς ἔλεγες ψέματα, ψευτοψέματα δηλαδή, πὼς στὰ διαλείμματα ἔσπαγες κεφάλια, πὼς πάλευες κ' ἐπινιγες δυὸ - τρεῖς. Μιὰ μέρα τρέχω τρομαγμένη σχολεῖο καὶ βλέπω τοῦ ἀλλουνοῦ τὴ μύτη γρατσουνισμένη! (Κάνει πὼς γελαίει). Αὐτὸ ἦταν ὄλο. Ἐξάλλου εἶχες κάτι ποδαράκια ἀδύνατα, ἀδύνατα. . .

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Τὰ πόδια μου δυνάμωσαν στὸ μεταξὺ, μητέρα. Καὶ σκότωσα. Τὸ ξέρεις πὼς σκότωσα.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Εἶσαι ἀκατάστατος, παιδί μου. Σήμερα ἔκανα τρεῖς ὥρες γιὰ νὰ καθαρίσω τὸ κοστούμι σου.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μὴν ἀλλάζεις κουβέντα, μητέρα.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Τὸ παντελόνι σου ἦταν καταλασπωμένο. . .

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Παίρνω κορίτσια καὶ τὰ πᾶω στὸ δάσος, μικρὰ κοριτσάκια πού τὰ θέλουν ὅμως. . . (Ἡ μητέρα τὸν κοι-

τάζει με ὀρθάνοιχτα μάτια). Καμὰ δὲν ἔχει τὰ μάτια σου, τὰ παρθενικά σου μάτια! (Γελαίει κ' ἔρχεται καὶ τῆς σκάει φυλιὰ στὰ δυὸ μάγουλα).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Στὴ μητέρα) : Ἐσὺ, γιατί ἀνακατεύεσαι καὶ θές πάντα νὰ τοὺς καλύπτεις; Καὶ τίς φαντασιοπληξίες τῆς Ἀγλαίας, καὶ τὴν ψυχρότητα τοῦ Φωκίω, καὶ τὸ φόνου τοῦ Γρηγόρη, καὶ τὴν τεμπελιά αὐτονοῦ. . . (Γυρίζει πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο πού ναι πάντα ξαπλωμένος). Δὲ σοῦ λέω ἐγώ; Μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία ξαπλώνει καὶ κλείνει τὰ μάτια.

Κλείνει τὰ μάτια μέρα μεσημέρι. Σήκω πάνω Ἀλέξανδρε!

(Ὁ Ἀλέξανδρος ἀνοίγει τὰ μάτια χωρὶς νὰ κουνήσει. Ὁ πατέρας πλησιάζει καὶ σκύβει ἀπὸ πάνω του). Σήκω πάνω Ἀλέξανδρε! Τοὺς ἀρραβῶνες συλλογιζέται!.. (Γελαίει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Σηκώνεται ἀπότομα, σχεδὸν σκοντάει τὸν πατέρα) : Κάθε ἄνθρωπος ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ μένει ξαπλωμένος με κλειστὰ μάτια.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Σιγά, μὴν κάνετε ἔτσι.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Στὴ μητέρα) : Σώπα, ἐσὺ (Ἡ μητέρα με ἀπόλυτη ὑποταγὴ βγαίνει. Στὸν Ἀλέξανδρο, δυνατὰ) : Τότε νὰ πᾶς στὴν κάμαρά σου. Μπροστά μου εἶναι ἀναξιοπρέπεια. (Ὁ Ἀλέξανδρος δὲν τὸ κουνάει. Τότε ὁ πατέρας βγαίνει ὀργισμένος. Κατεβαίνει ὁ Φωκίω).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Πρὸς τὸ Γρηγόρη) : Μιλᾶει γιὰ ἀξιοπρέπεια καὶ ἀναξιοπρέπεια. Αὐτὸς. . . Αὐτὸς πού θὰ ἔπρεπε νὰ τρέπεται γιὰ τὴ ζωὴ του. . .

ΦΩΚΙΩΝ (Ἰπόξανθος, ντυμένος ἄγογα, κάνει βόλτες μπροστά τους) : Ἀφοῦ τοῦ ἀνήκει καὶ ἡ γῆ καὶ τὸ ὑπέδαφος, τί κάθουσε καὶ συζητᾶτε; Τοῦτο δῶ τὸ σπίτι εἶναι δικό του, με τὸν κῆπο, με τὰ πιάτα καὶ τὰ ποτήρια. Τὰ ὄργανα εἶναι δικὰ του σ' ὄλο τους τὸ βάθος, καὶ τὴν ἔκταση, με τὸ χορτάρι καὶ τίς παπαρούνες πού φυτρώνουν στὴν ἐπιφάνεια τὸ Μάρτη. Ὁ ἴδιος βρῖσκει τίς πολυτίμες φλέβες. Κ' ἐπιβάλλεται στοὺς ἐργάτες.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ναί, τοὺς ἐπιβάλλεται. (Εἰρωνικά). Κ' εἶναι καλὸς μαζὶ τους. Κόβει συντάξη στὶς χῆρες καὶ τὰ ὄργανά τους — εἶναι γνωστὸ σ' ὅλη τὴν περιφέρεια. (Σιωπῆ).

Ἀνάξιο γιὸ του με λέει ὁ πατέρας, γιατί εἶμαι ἀνίκανος νὰ βρῶ τίς φλέβες τοῦ μετάλλου καὶ νὰ φερθῶ ὅπως πρέπει στοὺς ἐργάτες καὶ τίς χῆρες τους, κ' ἀνάξιο ἀδερφό του ὁ Γρηγόρης, γιατί οὐτ' ἓνα φόνου δὲ μπόρεσα νὰ κάνω καὶ μοῦ φέρνει κάποια ταραχὴ ἢ θέα τοῦ αἵματος καὶ τῶν ἐρειπίων. Συμφωνοῦν κ' οἱ δυὸ πὼς φταίει ἡ τεμπελιά μου καὶ πού ξαπλώνω καὶ κλείνω τὰ μάτια μέρα μεσημέρι. Ἀκουσα γιὰ ἓναν τόπο ὅπου ἐκτελέσανε ἄνθρώπους με Κυριακὴ πρωὶ προτοῦ χαράξει, τοὺς ἐκτελέσανε με προβολεῖς. Κ' ἐπειδὴ οἱ ἄντρες τὸ ἀποσπάσματος εἶχαν χέρια πού τρέμανε, τὰ τραυμάτια ἦταν ἐπιπόλαια, καὶ τοὺς ἀποτελειώσανε με ἔξη σφαῖρες στὸ κεφάλι. Ἡ λεγόμενη χαριστικὴ βολὴ ἦταν ἔξη σφαῖρες. Τὸ ἴδιο μπορούσε νὰ συμβεῖ σὲ γειτονικό τόπο με ἀντεστραχημένους τοὺς ρόλους ἐκτελουμένων καὶ ἐκτελουμένων. Μακελειὸ ἐδῶ, μακελειὸ ἐκεῖ, μακελειὸ παντοῦ.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Θὰ σὲ βάλουμε στὴ βιτρίνα, Ἀλέξανδρε.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἐχω μετὰ μόνος μου στὴ βιτρίνα. Εἶναι βέβαια κάπως στενάχωρο, λείπει ὁ ἀέρας, σοῦ ῥχεται νὰ φωνάζεις καὶ τί νὰ πεῖς. . . (Σαφρὸν ἐξέσπασμα). Νὰ φωνάξω, νὰ φωνάξω. . . Βαρῆθηκα νὰ ξαπλώνω με κλειστὰ μάτια, βαρῆθηκα τὸ καφενεῖο, θέλω. . . (Ἀλλάζει τόνο). Μα τί κάθουμαι καὶ σᾶς λέω; Ἀστειεύομαι φυσικά, τὸ ξέρεις δὲ ὅλο σου πὼς τὸ καφενεῖο εἶναι τὸ πάθος μου. Μένω ἀκίνητος καὶ καπνίζω. Τίποτ' ἄλλο. Καπνίζουν κ' οἱ ἄλλοι, στὰ πλαινὰ τραπέζια, κ' ἡ μοναξιά παίρνει ἄλλο νόημα, γίνεται συνενόηση μυστικὴ. Τεντώνω μάλιστα ὅσο μπορῶ τὰ πόδια μου γιατί μακρὰ καὶ νευρικά ἐνοχλοῦν τὴ ναχέλια τῶν χεριῶν μου.

Πολέμημα ὅμως κ' ἔλαβα μέρος σ' αερομαχίες ἐπικίνδυνες κ' ἀποστολές. Πήγαινα καὶ βομβάρδιζα καὶ πολυβολοῦσα. (Ὁ Ἀλέξανδρος κὶ ὁ Γρηγόρης μιλοῦν κοιτάζοντας ἴσια μπροστά τους).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Σὰν αἰχμάλωτος πολέμου ξέθαλα τὸ πρωὶ νεκροὺς καὶ τ' ἀπόγεμα καθάριζα πατάτες σὲ μιὰ κουζίνα ἀρκετὰ φωτεινὴ. Ἐφτιαχνα καὶ δρόμους. Σ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ εἶναι πού δυνάμωσαν τὰ πόδια μου. (Σιωπῆ). Καὶ προετοιμάστηκα γιὰ τὸ φόνου.

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸ Γρηγόρη) : Σώπα ἐσὺ. Ξέρεις μόνο νὰ πετᾶς χειροβομβίδες καὶ νὰ βάζεις φυτίλια νὰ τινάζονται τὰ σπίτια στὸν ἀέρα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Μὲ εἰρωνεία, πολὺ ἥρεμος) : Ἐνῶ ἐσὺ σκοτώνεις χωρὶς νὰ κουνηθεῖς ἀπ' τὰ ὄργανα. Κι οὔτε κἀν τίς πολυτίμες φλέβες εἶσαι ἄξιος νὰ βρεῖς.

ΦΩΚΙΩΝ : Δουλεύω κεί κάτω τις ώρες που σεΐς τεμπελιάζετε. "Όχι, δέ βρίσκω πολύτιμες φλέβες, δέ μυρίζομαι, σάν και κείνον που υπάρχει μέταλλο και που δέν υπάρχει. "Όμως δουλεύω.

ΓΡΗΓΟΡΙΣ : Φαίνεται νά συνήθισες άπόλυτα την ύγρασία και τή γεύση του σίδηρου. "Ο άρχιεργάτης Φωκίων μου "λεγε πώς περνάς άπό στοά σέ στοά και χωρίς φαναράκι, πώς τήν ίδια στιγμή μιλάς στον έναν εργάτη και διατάζεις τον άλλον και συζητάς με τους μηχανικούς σούβοντας λίγο τό κεφάλι σάμπως νά σου μιλάνε μυστικά. Πώς κολλάς ώρες ώρες τά μάτια σου στό βαγονάκι που μεταφέρει τά εργαλεία, γιατί είναι εργαλεία πολύτιμα και πανάκριβα. Πώς τά πιάνεις στά χέρια σου όπως ο βιολιστής πιάνει τό δοξάρι του, κι όταν τ' άκουμπάς στό βαγονάκι - κάνεις συχνά ο ίδιος αυτή τή δουλειά, δέ ντρέπεσαι νά σέ πούν εργάτη άφου όλοι ξέρουν πώς δέν είσαι - προσέχεις πώς τό 'να θ' άκουμπήσει στ' άλλο, μιά έφαρμογή που μόνο εσύ γνωρίζεις. . .

ΦΩΚΙΩΝ (Τόν διακόπτει) : Δέ με τίγουν οι ειρωνίες σου. Μιά μέρα όλ' αυτά θά 'ναι δικά μου. Είμαι ο μόνος που δουλεύω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Είρωνικά) : "Ο μόνος άπό τή μιά οικογένεια. (Γελούν "Αλέξανδρος και Γρηγόρης. "Ο Γρηγόρης στήν πόρτα).

ΦΩΚΙΩΝ (Φωνάζοντας στό Γρηγόρη) : Είσαι φονιάς τ' άκούς; Φονιάς και γκρεμιστής.

ΓΡΗΓΟΡΙΣ (Είρωνικά πάντα) : Κ' εσύ θεμελιωτής. Θεμελιωτής σαπίλας και φονιάς άνάιμακτος. Χά! Χά! Χά! (Βγαίνει. Μπαίνει ο πατέρας).

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Πρός τό Φωκίωνα) : "Α, ήρθες, κ' εσύ. . . Σέ ήθελα. . .

ΦΩΚΙΩΝ (Κοιτάζει τό ρολόι του) : Βιάζομαι νά φύγω.

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Σά νά μήν άκουσε) : Για πήγαινε φέρε τό εργαλείο που μάς στείλαν άπό κάτω νά του ρίζουμε μιά ματιά, έπαθε λέει βλάβη.

ΦΩΚΙΩΝ (Σταθερά) : Με περιμένουν. Είναι ώρα νά φύγω. "Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : "Έχεις όλον τον καιρό. Μιά ματιά μόνο θά του ρίζουμε.

ΦΩΚΙΩΝ : Μά είμαι ντυμένος και. . .

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Μέ τόνο ποιη δέν επιδέχεται αντίρρηση) : Μιά ματιά μόνο θά του ρίζουμε. Και μή φύγεις άν δέ σου πώ. "Απόψε είναι ο χορός του συνδικάτου. Τόν περιμένουν άπό καιρό αυτό τό χορό, έχουν έτοιμάσει χάρτινες χρωματιστές γυρλάντες. Κ' εγώ τον περιμένω τό χορό, για νά βάλω τά πράγματα στή θέση τους. ("Ο Φωκίων προσπαθώντας νά κρύψει μιά κίνηση άνυπομονής βγαίνει άπ' τό δωμάτιο. Στο μεταξύ, στό άπάνω πάτωμα: "Η Δωροθέα μπαίνει με φούρια στό δωμάτιο τής "Αγλαΐας, άνοίγει τό ντουλάπι κι άρχίζει νά ψάχνει τά ράφια με τ' άσπρόρροχα πολύ νευρικά. Μερικά πέφτουν χάμω τά μαζεύει, ξαναψάχνει. Τέλος, τραβάει ένα μισοφόρι και κάνει πώς τό βάζει άπάνω της.

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

(Δωμάτιο "Αγλαΐας και σπíti)

ΑΓΛΑΪΑ : Μά τί συμβαίνει; Τί έπαθες; Γιατί άνακατεύεις τά ρούχα μου;

ΔΩΡΟΘΕΑ : "Επί τέλους τό βρήκα. "Η καινούρια καμαριέρα δέν άξίζει τίποτα, μπερδεύει πάντα τά εσώρουχά μας. "Αφου τής τό 'χω πεί, με τις φαρδιές ταντέλλες είναι τά δικά μου. (Κοιτάζει στό ντουλάπι. Τραβάει μιά άκρη φουστάνιου). Αυτό είναι καινούριο; Μπορώ νά τό δώ; (Χωρίς νά περιμένει άπάντηση τό ξεκρεμάει και τό κοιτάζει καλά - καλά). "Όραίο είναι. "Η φούστα μοιάζει με του δικού μου του μαύρου. . . Είναι ίδια δηλαδή. Τό κόψιμο, ή πιέτα. . . Είναι ολόιδιο. . . (Θυμώνει). Ξεσήκωσες τό σχέδιο.

ΑΓΛΑΪΑ : Δέν είσαι καλά, Δωροθέα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : . . . Κι όχι μόνον ή φούστα, νά, τώρα τό βλέπω, και τό άπάνω είναι ίδιο, μόνο που οι πένσες είναι πιο βαθιές στό δικό μου γιατί ή μέση μου είναι βέβαια λεπτότερη. . . (Κάτω, στό μεταξύ, ο Φωκίων ξανόρχεται κρατώντας τό εργαλείο μακριά άπ' τά ρούχα του. Σκίβουν κ' οι δυο κάτω άπ' τή λάμπα και τό κοιτάζουν).

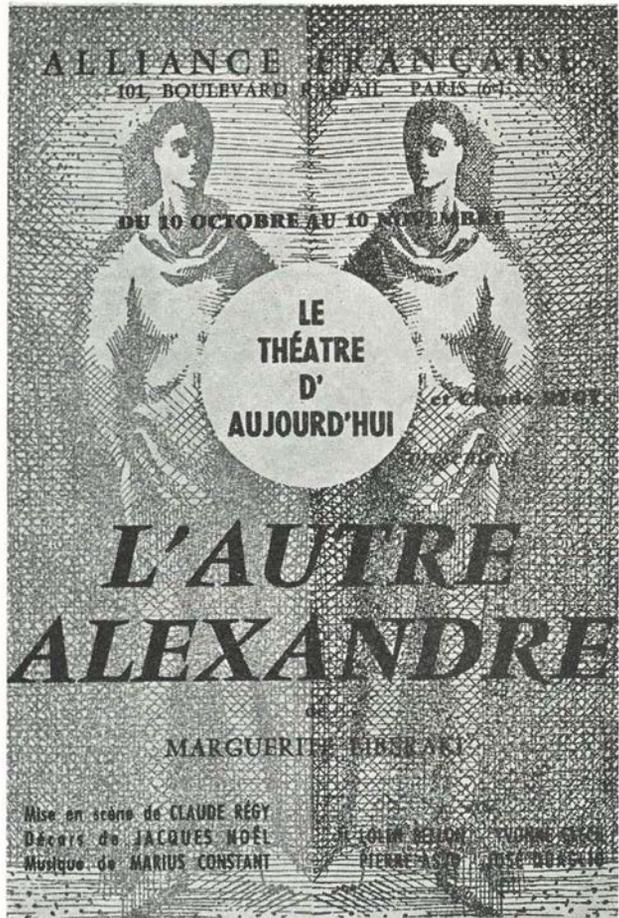
ΑΓΛΑΪΑ : "Άσε με ήσυχη, Δωροθέα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τόσο πολύ με ζηλεύεις λοιπόν; "Ός και τά φορέματά μου ξεσηκώνεις, και μάλιστα κρυφά. Με ζηλεύεις, έτσι δέν είναι; Γιατί δέν τό παραδέχεσαι, πώς με ζηλεύεις;

ΑΓΛΑΪΑ : Δέ σέ ζηλεύω πιά, Δωροθέα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τί θες νά πεις;

ΑΓΛΑΪΑ : Αυτό που λέω. Δέ σέ ζηλεύω πιά. Σου κακοφαί-



Τό πρόγραμμα άπό τό άνέβασμα του " "Άλλον "Αλέξανδρου" τής Δωμοπεράκη, τον "Οκτώβριο 1957 άπό τό "Theatre d'aujourd'hui" στό Θέατρο τής " "Αλλιανς Φρανσαιζ". Σκηνοθεσία Κλων Ρεζύ, σκηνικά Ζακ Νοέλ, μουσική Μαριούς Κονσταντ

νεται, ή; Θά 'θελες ν' άκούω τή φωνή σου, τό γέλιο σου, και νά μου σφίγγεται ή καρδιά, νά πέφτει πέτρα στό στήθος μου κάθε φορά που γυρίζει ο άντρας μου νά σέ κοιτάζει. "Έ, λοιπόν, όχι. Αυτό τέλειωσε. ("Η Δωροθέα θυμωμένη, πετάει στό κρεβάτι τό φόρεμα τής "Αγλαΐας και μαζί τό μισοφόρι της και φεύγει).

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Τούτη ή βίδα θέλει άλλαγμα. Τί κτήνη! ούτε αυτό δέ μπορούν νά κάνουν και θέλουν κι αύξηση μεροκάματου, όλα πρέπει νά περνάν άπ' τά χέρια μου.

ΑΓΛΑΪΑ (Δυνατά στή Δωροθέα) : Ξέχασες τό μισοφόρι σου!

ΔΩΡΟΘΕΑ (Ξαναγυρίζει) : Καλά τό 'χα μυριστεί. Τώρα τελευταία έχεις άλλου τό νού σου. Ξέρω γω που τον έχεις τό νού σου.

ΑΓΛΑΪΑ : Σου άπαγορεύω, τ' άκούς, σου άπαγορεύω. Πάρε τό μισοφόρι σου και φύγε. ("Η Δωροθέα άκίνητη). Φύγε! (Τής πετάει τό μισοφόρι). Φύγε! ("Η Δωροθέα βγαίνει). Ξεσήκωσα λέει τό σχέδιο. . . ("Αφηρημένα). "Η άλήθεια είναι πώς ή φούστα μοιάζει. . . Τό άπάνω όμως καθόλου. (Κοιτάζει τό φόρεμα). "Ίσως μόνο τό ντεκολτέ. Κ' εδώ, λίγο. . . Μήπως, μήπως τό ξεσήκωσα. . . (Στό κάτω πάτωμα: Τό εργαλείο ξεφεύγει άπ' τά χέρια του πατέρα και του Φωκίωνα και κάνει στό πονκάμισο του Φωκίωνα μιά μαύρη πηχτή λαδιά).

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

(Σπίτι)

ΦΩΚΙΩΝ : Νά πάρει ο διάβολος! Πάω ν' αλλάξω. . . (Βγαίνει).

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Γελάει δυνατά με πολύ κέφι) : Δέν υπάρχει πιο άστείο άπ' τό νά λερώνεσαι. Χά! Χά! Χά! Κάποτε σ' ένα έπίσημο γεύμα έτρωγα κοτόπουλο. Κίνω νά τό κόψω

κ' εκείνο πετάγεται, ένα ολόκληρο πόδι με σάλτσα ντομάτα πετάγεται πάνω στο πουκάμισό μου και με κάνει κόκκινο. 'Η διπλανή μου κυρία βγάζει μια κραυγή. Χά! Χά! Χά! Τό άσπρο της νευρικό χεράκι που 'κανε μπαλλάκια με τὸ ψωμί είχε γίνει κι αυτό κόκκινο. Χά! Χά! Χά! Και δὲν ἤξερα πιά τί εἶχα ἀρτίσει νὰ τῆς λέω. Εἶχε στυματῆσει ὁ νοῦς μου. 'Α, σ' αὐτὸ ἀπάνω θυμήθηκα μιὰ σπουδαία ἱστορία. Εἴτανε μιὰ φορὰ μιὰ μαίμου, ἄσπος τοῦ τσίρκου, κ' ἕνα βράδυ, πάνω στὴν παράσταση, ξεγνάει τὸ κόλπο της. Περιμέναν οἱ θεατές, τίποτα! Εἶσαι λίγο πεισματάρη, τῆς ἔλεγε τ' ἀφεντικό της πού στεκοῦταν στὴ μέση με τὴ βίτσα. 'Ελα, μπράβο, νά, τώρα θὰ δεῖτε κυρίες καὶ κύριοι. . . Μπράβο, ἔλα, ἔλα. Περιμέναν οἱ θεατές, τίποτα ἢ μαίμου. Τὴ δέρνει αὐτός, τίποτα. Εἶχε σταματῆσει ὁ νοῦς της, εἶχε ξεγάσει. Κ' ἔμεινε ἔτσι κοιτάζοντας γύρω γύρω τὸ κοινό μέχρι πού τὴν πήρανε μέσα. . . Χά! Χά! Χά! (Φωνάζει). Φωκίων!

'Η ΜΗΤΕΡΑ: Πῆγε ν' ἀλλάξει πουκάμισο.  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: 'Αλλάξε κ' ἔφυγε. Φοβήθηκε πὼς θὰ τὸν ξανάβαζες νὰ κοιτάξει τὸ ἔργαλειό.  
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Τὸ παλιόπαιδο! 'Αφοῦ ξέρει πὼς ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ συνδικάτου καὶ πρέπει νὰ 'χουμε τὸ νοῦ μας· τοῦ τό 'πα τὸ πρῶι, ὁ χορὸς εἶναι πρόσχημα, τοῦ εἶπα γιὰ νὰ καλυφθοῦν οἱ ὑπόλοιποι πού συνωμοτοῦν ἐναντίον μας.  
'Η ΜΗΤΕΡΑ: Θὰ γυρίσει νωρίς. Μοῦ 'πε: "Θὰ γυρίσω νωρίς κ' ἔχε τὸ νοῦ σου στὸ τηλέφωνο".

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Εἶπαμε, πάψε νὰ τοὺς καλύπτεις. Νὰ δεῖτε πού αὔριο θὰ 'χουμε ἀπεργία. Καλύτερα ἔχω νὰ μοῦ ἀντιπάρξουν στοὰ ολόκληρη στὸν ἄερα. (Πηγαίνει παρόμερα). Τὶς προάλλες, στὴν ἄλλη ἀπεργία, κατέβηκα κάτω μόνος μου. 'Η σιωπὴ ἦταν φοβερή. Μεγάλωνε ὥρα με τὴν ὥρα καὶ πλημυρίζε καὶ γέμιζε τὶς στοές, σάμπως νὰ πλημυρίζαν νερὸ οἱ στοές πού συγκοινωνοῦσαν. "Ἐλεγα πὼς θὰ πνιγῶ μὲς τὴ σιωπὴ. (Βῆχει. Πρὸς τοὺς ἄλλους): Πούντιασα σήμερα κεῖ κάτω. (Βῆχει). 'Αγλαῖα! Πού 'ναι ἡ 'Αγλαῖα; (Κατεβαίνει ἡ 'Αγλαῖα). 'Ἐλα περισσότερα μου, δὸς μου ἕνα φλυτζάνι τσιμι με τὸ χεράκι σου, ζεστό καὶ γλυκὸ ὅπως ξέρεις. ('Η 'Αγλαῖα τοῦ δίνει τὸ τσιμι). 'Εσὺ εἶσαι καλὴ. Κάθισε κοντά μου. 'Ακούμπησε τὸ κεφάλι στὰ πόδια μου. ('Ἐχει ἀκουμπήσει τὸ φλυτζάνι σ' ἕνα διπλανὸ τραπέζι. Με τὸ 'να χερί σηκώνει καὶ πίνει με τ' ἄλλο τῆς χαϊδεύει τὰ μαλλιά). Ξέρεις, ἀρραβωνιάστηκε ὁ φίλος τοῦ 'Αλέξανδρου. . . ('Η φωνὴ του ἔχει μιὰ πικρὴ γλύκα. 'Η 'Αγλαῖα σηκώνει ἀπότομα τὸ κεφάλι καὶ κοιτάζει τὸν 'Αλέξανδρο ἀπεγνωσμένα). Μὴν κουνιέσαι, μ' ἀρέσει νὰ σοῦ χαϊδεύω τὰ μαλλιά. Εἶναι ἄγρια σὰ σύρματα καὶ μ' ἀρέσουν. ('Η 'Αγλαῖα σηκώνεται καὶ πλησιάζει τὸν 'Αλέξανδρο): Τὶ ἔπαθες, περισσότερα μου; Γιατί μοῦ φεύγεις; Ποῦ 'ναι οἱ ἐφημερίδες μου; (Κάνει νὰ πιάσει τὶς ἐφημερίδες πού 'ναι σκορπίες χάμω γύρω ἀπ' τὴν πολυθρόνα του. 'Η 'Αγλαῖα κοιτάζει τὸν 'Αλέξανδρο ἐρωτηματικὰ με ἄγωνία. Μουσικὴ δυνατὴ. Μένουν ὄρθιοι, ἀκίνητοι σὰν ἀγάλματα).

## ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

### ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

(Τὸ σπίτι)

'Η 'Αγλαῖα κι ὁ 'Αλέξανδρος στὸ προσκήνιο, ἀκριβῶς στὴν ἴδια στάση, ἀκίνητοι σὰν ἀγάλματα. Σὰν νὰ μὴν ὑπῆρχε χρόνος, ἢ σάμπως τὸ ἐρωτηματικὸ αὐτὸ βλέμμα τῆς 'Αγλαῖας νὰ διακοῦσε αἰώνια. 'Ο πατέρας κ' ἡ μητέρα στὸ βάθος, ἀποτελοῦν μέρος τοῦ σκηρικοῦ.

ΑΓΛΑΪΑ: Εἶναι ἀλήθεια;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι.

ΑΓΛΑΪΑ: 'Απὸ πότε τὸ ξέρεις;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὸ 'μαθα ἀπόψε.

ΑΓΛΑΪΑ: Κι αὐτὴν, τὴν γνωρίζεις;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Εἶναι ξανθὴ καὶ γεμάτη, ἰδίως στὸ στήθος.

ΑΓΛΑΪΑ: 'Ο φίλος σου ἔχει ἀδύνατα δάχτυλα. 'Ο φίλος σου παίζει πιάνο μόνο γιὰ μένα. (Παύση). Στὸν ὕπνο μου δηλαδὴ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Νὰ μπορούσε νὰ τὴ φιλήσει κανεὶς καὶ νὰ τῆς στραμπουλήξει τὸ χερί κάτω ἀπὸ μιὰ γέφυρα ὅπου εἶναι μαῦρο σκοτάδι καὶ τὰ φῶτα τῆς πόλης καὶ τὸ ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ. . .

ΑΓΛΑΪΑ: Νὰ μπορούσαν ν' ἀνταμωθοῦν τὰ βλέμματά μας. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: . . . 'Όπου κάθεσαι, σὲ βάρκες κατάξερεις ἀπὸ

νερό, ξαπλώνεις μάλιστα, αὐτὴ τὴ φορὰ ὄχι με κλειστὰ μάτια, με μάτια ὀρθάνοιχτα, γιὰ νὰ βλέπεις ὅσο μπορείς τὴ μνηστὴ, πὼς θὰ τὸ πάρει τὸ πράγμα, κι ἂν ξέρει νὰ παραδοθεῖ, γιατί λίγες εἶναι οἱ γυναῖκες πού ξέρουν. Κι ὅλη ἡ πόλη πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι σου, κι ὁ ἄγκος τῶν σπιτιῶν καὶ τὸ τί γίνεται μέσα στὰ σπίτια. Καὶ πάρα κάτω, ἀραγμένα ποταμόπλοια πού 'χουνε σπιτικὰ ἀτμόσφαιρα τὸ βράδυ. Μυρίζει φαῖ πού μαγειρεῖται καὶ τὰ σκυλιὰ περιμένουν με τὸ 'να μάτι.

ΑΓΛΑΪΑ: Νὰ μπορούσαν ν' ἀνταμωθοῦν τὰ βλέμματά μας, μιὰ ἴσια γραμμὴ νὰ ἐνώσει τὶς κόρες τῶν ματιῶν μας. . .

'Ηρθε ἀπόψε; Πῆγατε ἐκεῖ;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι.

ΑΓΛΑΪΑ: Τότε σοῦ μίλησε;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι.

ΑΓΛΑΪΑ: Καί. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μὴ με ρωτῆσεις γιὰ τὸν 'Αλέξανδρο. Δὲ βγῆκε πού τὸν φώναξα. Κ' ἔφυγα πικραμένος ὅπως πάντα. (Σιωπὴ. Ξεπαίει). "Αν τὸν εἶχα στὰ χέρια μου θὰ τὸν ξέσχιζα ἢ θὰ τὸν χτυποῦσα καταπρόσωπο. Νὰ στραβοπατοῦσε τ' ἄλογό του, νὰ πεφτε σὲ σκοτεινὸ βάραθρο νὰ σκοτωθεῖ, νὰ σκύψω τότε νὰ τοῦ σκουπίσω τὰ αἵματα καὶ νὰ τὸν δῶ. Νὰ τοῦ φιλήσω καὶ τὸ μέτωπο. . . (Σιωπὴ. Μὲ ἄγωνία). 'Υάχνω τὸ πρόσωπό του, προσπαθῶ νὰ μαντέψω τὸ πρόσωπό του. . .

ΑΓΛΑΪΑ: Κ' ἐγὼ τὸ πρόσωπο τῆς ἀδελφῆς μου 'Αγλαῖας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: 'Ακόμα κι ὅταν πῆγαινα στὸ δάσος, με τὴ μικρὴ πού φοβότανε τὶς νυχτερίδες, καὶ σουρούπωνε, κ' ἐκείνη με ῥίγος ἔφερνε τὰ χέρια στὰ μαλλιά καὶ τὰ 'ψαχνε - θὰ μπλεχτοῦν στὰ μαλλιά μου, ἔλεγε, θὰ μπλεχτοῦν στὰ μαλλιά μου - ἐγὼ ἔψαχνα στὴ σύσπαση τῶν χεριῶν της τὶς ὀσμμένες γνωστὲς στιγμὲς καὶ στὴν κλίση τοῦ λαιμοῦ, τὸ πρόσωπό του. . .

ΑΓΛΑΪΑ: "Όταν, στὴν παραλία, μεσημέρι, ὁ ἥλιος πέφτει κατακόρυφα καὶ σταματᾶει τὸ χρόνο, κ' οἱ φιγούρες ἀπὸ ἀλάτι διαγράφονται καθαρά, ψάχνω τὸ πρόσωπό της.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Αὐτὸ ἔγινε ὅλη μου ἡ ζωὴ. Αὐτὸ καὶ ἡ μνηστὴ.

ΑΓΛΑΪΑ: Κ' ἐγὼ δὲ συλλογίζομαι παρὰ τὴν ἀδελφὴ μου. Καὶ τὸ φίλο σου. Στιγμὲς λέω μ' ἀγαπάει, ἀφοῦ τὸν ἀγαπᾶω. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: 'Αφοῦ τὴν ἀγαπᾶω, πὼς γίνεται νὰ μὴ μ' ἀγαπάει; Ἐθελῶ νὰ τὴ σφιξῶ καὶ νὰ τὴ φιλήσω στὰ μαλλιά καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μάτια καὶ στὰ μαλλιά καὶ στὰ πόδια καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μαλλιά νὰ τὴ σφιξῶ καὶ νὰ τὴ γνωρίσω, κι ἄλλο δὲ μοῦ μένει παρὰ νὰ φαντάζομαι πὼς τὴ φιλῶ στὰ μαλλιά καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μάτια καὶ στὰ μαλλιά καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μαλλιά. . . "Ἴσως νὰ κρατῆσει χρόνια αὐτὴ ἡ ἱστορία, ἴσως καὶ νὰ μὴν τελειώσει, ἔτσι νὰ τριγυρίζω πάντα ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι τῶν ἄλλων μου ἀδελφῶν καὶ τῆς μνηστῆς καὶ μόνο τὶς σκιεὲς τους νὰ βλέπω ἢ οὔτε κἀν αὐτές. Μὰ γιατί; Γιατί;

ΑΓΛΑΪΑ: Γιατί ἕνα χαλίκι βαραίνει μες στὴ χούφτα μου σὰ σῶμα ξένο, καὶ δὲ μπορῶ νὰ μάθω, δὲ γίνεται νὰ μάθω, ἂν προτιμᾶει τὸ βυθὸ ἢ τὴν παραλία, τὸν ἥλιο ἢ τὴ συννεφιά;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Νὰ μοῦ 'λεγε - ἐκείνη τουλάχιστον - ἂν προτιμᾶει τὸν ἥλιο ἢ τὴ συννεφιά. . . Αὐτὸ μονάχα νὰ μοῦ 'λεγε. . . θὰ 'ταν κάτι τὸ τέλει μεταξύ μας, πού δὲ θὰ σταματοῦσε πουθενά. . . (Αρχίζουν ν' ἀνεβαίνουν τὴ σκάλα). Θὰ με παρηγοροῦσε γιὰ τὴ στάση τοῦ ἀδελφοῦ μου 'Αλέξανδρου. (Σταματοῦν στὸ κεφαλόσκαλο). Θὰ μ' ἔκανε νὰ ξεχάσω ἀκόμα καὶ τὸ νησι τῶν γλάρων. 'Αγλαῖα, οὔτε ἕνας δὲν ἔμεινε. 'Ενώ ἐγὼ ἤθελα νὰ χαϊδέψω τὰ φτερά τους, νὰ ξαπλώσω πάνω στὸ λευκὸ αὐτὸ στρώμα - καὶ θὰ γινόμουν λαφρός, λαφρός, δὲ θὰ τοὺς πονοῦσα - ἢ θὰ ξάπλωνα ἐγὼ καὶ θὰ τοὺς ἄφηνα νὰ 'ρθουν νὰ ξεκουραστοῦν ἀπάνω μου. . . Τὴ θυμᾶμαι καλὰ κείνη τὴν ἀκτὴ καὶ τὴν ομίχλη πού τότε πύνκωνε καὶ τότε ἀραίωνε σὰν τὶς ιδέες μου καὶ τὰ αἰσθήματά μου. "Ἐνα ἀπόγευμα, στὴν ἴδια ἀκτὴ, ἀκριβῶς στὸ σημεῖο τῆς στροφῆς, πού 'χανεσ ἀπ' τὰ μάτια σου τὴ θάλασσα, ἐνωσα τόσο κενὸς ἀπὸ ιδέες κ' αἰσθήματα, πού ἄρχισα νὰ γελῶ μ' ἄγρια χαρὰ κ' ἔφρασα γελώντας στὸν 'Αγιο Πέτρο, γνωστὸ γιὰ τὴ βενεδικτίνη του, ὅμως ὀρκίζομαι πὼς. . . (Μουσικὴ δυνατὴ. Σκοτάδι).

### ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

'Η 'Αγλαῖα ἔχει προχωρήσει πρὸς τὸ δωμάτιό της πού 'ναι μετὰ τὸ δωμάτιο τῆς Δωροθέας. 'Ο 'Αλέξανδρος ἀνοίγει τὴν πόρτα τῆς Δωροθέας. 'Η Δωροθέα σχεδὸν γυμνὴ. Τὸ ἕνα

πόδι και τὸ ἓνα χέρι στὸν ἀέρα, σὲ μιὰ στάση χοροῦ. Μένει  
στήν ἴδια στάση πετρωμένη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Μὲ συγχωρεῖς. Πήγαυα στῆς Ἀγλαίας,  
καὶ . . . (Τὴν κοιτάζει καλὰ καλὰ. Σαφικὰ μὴ γέει μὴ φωνὴ  
ἐκπληξῆς). Εἶσαι ἡ γυναῖκα τοῦ ὠκεανοῦ! Τώρα σ' ἀνα-  
γνωρίζω.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Ταραγμένη) : Δὲν ἔχω πάει στὴν Εὐρώπη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Οὔτε ἔχεις ποτὲ δοκιμάσει τὴ βενεδι-  
κτὴν τοῦ Ἁγίου Πέτρου;

ΔΩΡΟΘΕΑ : Εἶσαι τρελλός. Καλὰ μ' εἶχε προειδοποιήσει  
ὁ Φωκίων.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τότε λοιπὸν νὰ μὲ φοβᾶσαι.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δέκα τέσσερις μῆνες εἶμαι ἡ γυναῖκα τοῦ Φω-  
κίωνα, μὲ βλέπεις τουλάχιστον τρεῖς φορές τὴν ἡμέρα καὶ  
βρίσκεις τώρα νὰ πεῖς . . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Ἀρχίζει νὰ κοιτάζει τὸ σῶμα της ἐξετα-  
στικά καὶ ἀδιάρθρα) : Οἱ ἀγκώνες καὶ τὰ γόνατά σου ἔχουνε  
δέρμα λευκὸ καὶ τραγῶ, ὅπως τὰ λέπια τοῦ ψαριοῦ. Οἱ παλά-  
μες σου τὸ ἴδιο. Δεῖξε μου τὶς παλάμες σου. (Τῆς παίρνει τὸ  
κάθε χέρι καὶ τὸ γυρίζει ἀναγκάζοντας τὴν νὰ δεῖξει τὶς πα-  
λάμες). Φροντίζεις πάντα νὰ τὶς κρύβεις, τὶς παλάμες σου,  
κι ὅταν χαιρετᾶς δὲ σφίγγεις τὸ χέρι. Τρυπᾶνε τὰ λέπια!  
(Γελάει).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὲν ἔχω πάει στὴν Εὐρώπη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἦταν Τρίτη. Τρίτη ἀπόγευμα. Ἡ πα-  
ραλία ἔρημη. Εἶχα καθίσει ἀνάμεσα σ' ἓνα βράχο καὶ μιὰ  
βάρκα τραβηγμένη ἔξω. Ἐσὺ κολυμπούσες. Ὅταν βγῆκες  
ἀπ' τὴ θάλασσα νόμιζες πὼς ἦσουν μόνη. Χά! Χά! Χά! Τί  
ἀστεῖος πού 'ναι ὁ ἄνθρωπος ὅταν νομίζει πὼς εἶναι μόνος!  
Σήκωνες τὸ κεφάλι πρὸς τὸν οὐρανὸ, ἔκανες πὼς τρέχεις ἐνῶ  
δὲν ἔτρεχες, τὰ χέρια σου χάιδευαν στὸν ἀέρα σχήματα ἀό-  
ρατα. Ναι, ἀκριβῶς ὅπως τώρα, πού ἀνοίξα τὴν πόρτα. Ἀπ'  
αὐτὸ σ' ἀναγνώρισα. Τ' ἀκούς; Χάιδευσες σχήματα ἀόρατα!  
(Γελάει). Καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ κοίταξες τὸ μπράτσο σου, τὸ  
'τριψες σ' ἓνα σημεῖο σὰ νὰ σ' εἶχε κάτι τοιμπίσει, κ' ὕστε-  
ρα τὸ φίλησες. Χά! Χά! Χά! (Στὸ μεταξὺ ἡ Δωροθέα περ-  
νάει ἓνα φόρεμα καὶ συγυρίζει τὰ μαλλιά της νευρικά).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὲν καταλαβαίνω τί λές. Δός μου τὴ χτένα  
ἀπὸ κεῖ. Ἄσε με μόνη. Θέλω νὰ ντυθῶ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζει) : Ὅμως τὸ ἴδιο βράδυ, στὸ  
πανδοχεῖο "Ὁ Γενναῖος Ναυτικός", βρέθηκες ἀντικρὺ μου  
στὸ τραπέζι καὶ ἤπιαμε βενεδικτὴν, πίνουμε συνέχεια, κ' ὕ-  
στερα γδύθηκες βιαστικά μπροστὰ μου. . .

ΔΩΡΟΘΕΑ : Μὲ μισεῖς, ὅπως κ' ἡ Ἀγλαία. Νομίζει πὼς  
θέλω νὰ τῆς πάρω τὸν ἄντρα της; Ἀφοῦ ἔχω τὸν Φωκίωνα,  
τί νὰ τὸν κάνω, τὸν ἄντρα της; Ὁ Φωκίων ἔχει ἀνώτερη θέση  
στὰ ὄργανα. Μπορεῖ νὰ σέρνει τὸ βαγονάκι, ἀλλὰ ἡ θέση του  
εἶναι ἀνώτερη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζει) : Ὑστερα ἀρχίσαμε νὰ συζη-  
τᾶμε γιὰ τὴν ἰδιοκτητῆρια τοῦ πανδοχεῖου καὶ γιὰ τὸ πὼς μα-  
γεύειρε τις σάλτσες. Εἶχε μανία μὲ τὸ πολὺ πιπέρι κι ὅλη  
νύχτα πίνουμε νερό. Κάθε τόσο ἀνάβαμε τὸ φῶς γι' αὐτὸ τὸ  
λόγο. (Γελάει).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Μὲ μισεῖτε καὶ μὲ βαριόσαστε σεῖς οἱ δύο,  
ἐνῶ τ' ἄλλα μέλη τῆς οἰκογενείας σου τὰ διασκεδάζω. Γιατί  
ξέρω καὶ χορεύω, καὶ ξέρω νὰ ρωτῶ γιὰ τὰ ὄργανα. Τοὺς  
λέω ὅτι μ' ἐνδιαφέρουν κ' ἦταν τὸ πάθος μου ἀπὸ μικρὸ παι-  
δί. . . (Γελαίει εἰρωνικά). Κι αὐτοὶ σκοτώνονται πούδς νὰ μοῦ  
πρωτοαπαντήσῃ! Κι ὁ πατέρας σου, κι ὁ Φωκίων, κι ὁ ἄντρας  
τῆς Ἀγλαίας. Νά, τώρα θὰ δεῖς. . . (Κατεβαίνει τρέχοντας  
τὴ σκάλα. Ἐκκίνη τὴ στιγμὴ γυρίζει ὁ Φωκίων. Ἡ Δωρο-  
θέα πέφτει σὰ σίφοννας ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς ἄντρας. Ὁ Ἀ-  
λέξανδρος τὴν παρακολουθεῖ ἀπὸ πάνω. Ἡ Ἀγλαία τὸ ἴδιο).

## ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΩΗ

(Τὸ σπίτι)

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Στὸ Φωκίωνα) : Γιατί ἔφυγες χωρὶς νὰ μοῦ  
τὸ πεῖς; Δὲν ξέρεις πὼς ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ συνδικά-  
του;

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τὸ καινούριο πηγάδι, πόσα μέτρα κάτω ἀπ'  
τὴ θάλασσα θὰ τ' ἀνοίξετε;

ΦΩΚΙΩΝ : Ἐκατὸν εἰκοσι.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Μὲ τόνο πού δὲν ἐπιδέχεται ἀντίρρηση) :  
Ἐκατὸν πενήντα.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Χορεύοντας κάνει τὸ γύρο τῆς καρέκλας ὅπου  
κάθεται ὁ πατέρας) : Εἶναι ὁ σοφότερος ἀπ' ὅλους σας. (Ὁ  
πατέρας χαμογελάει μ' εὐχαρίστηση. Ἡ Δωροθέα πηγαίνει

κοντὰ στὸ Φωκίωνα. Στὸ μεταξὺ ἀνοίγει τὸ κουμπὶ τοῦ ρα-  
διοφώνου). Κι ὁ Φωκίων εἶναι σπουδαῖος, κ' ἴσως κάποτε  
τὸν φτάσει. . . (Κοντὰ στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας). Ὅσο γιὰ  
σένα, εἶσαι σωστὸ φαινόμενο ἀνάλογα μὲ τὸ χρόνο πού 'χεις  
στὴ δουλειά. . . (Τὸν τραβᾶει, προσπαθώντας νὰ τὸν κάνει  
νὰ χορεύει). Πόσα μέτρα λὲς νὰ τ' ἀνοίξουνε, τὸ καινού-  
ριο πηγάδι. . . (Κατεβαίνει ἡ Ἀγλαία).

ΑΝΤΡΑΣ ΤΗΣ ΑΓΛΑΙΑΣ (Χορεύει μὲ τὴ Δωροθέα) :  
Ἐγὼ δὲν ἔχω γνώμη σ' αὐτά. Ἐγὼ εἶμαι ὁ δικηγόρος τῶν  
ὄργων. Δίνω μόνο νομικὲς συμβουλές.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Γελώντας καὶ χορεύοντας) : Ἄ! Νομικὲς συμ-  
βουλές, νομικὲς συμβουλές! . . . (Χτυπάει τὰ χέρια της, χο-  
ρεύει μόνη, ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας κάνει πὼς τὴν κινεῖται  
γιὰ νὰ ξαναχορεύουνε. Ἡ Ἀγλαία ὀφθαλμὸν μὴ ματιά, ἔχει  
κατέβει. Στὸ μεταξὺ ὁ Γρηγόρης κάνει νὰ διασχίσει τὴ σκη-  
νὴ. Τὸν σταματᾶει ὁ Φωκίων).

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸ Γρηγόρη) : Ἐσένα, στὸ ξαναλέω, μακριὰ ἀπ'  
τὸν ἀρχιεργάτη. Μὴ μοῦ ξεμυαλίζεις τὸν ἀρχιεργάτη.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Θὰ κάνω ὅ,τι μοῦ γουστάρει μὲ τὸν ἀρχιερ-  
γάτη. (Ἡ Δωροθέα τοὺς πλησιάζει καὶ προσπαθεῖ νὰ τοὺς  
παρασύρει στὸ χορὸ. Δὲν τὰ καταφέρει. Ὁ Γρηγόρης βγαίνει.  
Ἡ Ἀγλαία τοὺς κοιτάζει καὶ πηγαίνει πρὸς τὸ παράθυρο).

ΑΓΛΑΙΑ : Εἶναι ἀνυπόφορο νὰ κολυμπᾶς ἀνάμεσα σὲ δύο  
ρεῦματα ποταμοῦ. (Γυρίζει καὶ τὴν κοιτάζουν). Θὰ 'θελα  
νὰ κολυμπήσω μόνη, καὶ σ' ἀνοιχτὴ θάλασσα! (Τὴν κοιτᾶνε  
μὲ ἀπορία). Θὰ 'θελα νὰ κολυμπήσω σὲ ἀνοιχτὴ θάλασσα, δὲν  
καταλαβαίνετε; Σὲ ἀνοιχτὴ θάλασσα! (Πηγαίνει πρὸς  
τὸ παράθυρο καὶ κοιτάζει ἔξω. Τὴν πλησιάζει ὁ Ἀλέξανδρος).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Στὸν Ἅγιο Πέτρο, ψυχὴ στὴν παραλία. . .  
(Γυρίζει καὶ κοιτάζει τὴ Δωροθέα). Τόσο πού ἔλεγα μὴπως  
ὄνειροδοῦμαι. Ὅμως ὅταν σηκώθηκα νὰ περπατήσω, κ' ἔφτα-  
σα στὸ πανδοχεῖο ὁ "Γενναῖος Ναυτικός". . .

ΑΓΛΑΙΑ (Τὸν πιάνει ἀπ' τὸ μπράτσο) : Σταμάτα, Ἀλέ-  
ξανδρε. . .

ΔΩΡΟΘΕΑ (Κοιτάει ἀνήσυχη τὸν Ἀλέξανδρο καὶ λέει τὰ  
παρακάτω δυνατὰ ἔτσι πού νὰ καλύψει τὰ λόγια του) : Θὰ  
κατέβω κ' ἐγὼ στὸ καινούριο πηγάδι. . . (Πηγαίνει στὸν  
πατέρα). Θὰ μὲ κατεβάσετε, ἔτσι δὲν εἶναι; (Πηγαίνει στὸν  
Φωκίωνα). Ἐτσι δὲν εἶναι; (Πηγαίνει στὸν ἄντρα τῆς Ἀ-  
γλαίας). Ἐτσι δὲν εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζει) : Παρήγγελα διπλὴ βενεδικτί-  
νῃ. . .

ΔΩΡΟΘΕΑ (Τρέχει καὶ δυναμώνει τὸ ραδιόφωνο, κάνει πάλι  
πὼς χορεύει. Τρά-λά-λά-λά). . .

ΑΓΛΑΙΑ (Τραβᾶει πάλι τὸν Ἀλέξανδρο ἀπ' τὸ μανίκι) :  
Σταμάτα. Ἀλέξανδρε, θὰ γίνει σκάνδαλο οἰκογενειακό.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Πλησιάζει τὸν Ἀλέξανδρο καὶ τὴν Ἀγλαία) :  
Λοιπὸν, τί ἔγινε στὸν Ἅγιο Πέτρο;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δωροθέα, κλείσε τὸ ραδιόφωνο. Δὲ θὰ  
πῶ γιὰ τὸν Ἅγιο Πέτρο, θὰ πῶ γιὰ τὶς караβόγατες. Οἱ  
καράβόγατες λοιπὸν ξαπλώνουνε στις τέντες καὶ περιμένουν  
τὰ περάσματα. Τὰ πουλιά συχνὰ κουλᾶζονται καὶ πέφτουν.  
Ὅμως ἀργὰ ἢ γρήγορα οἱ γάτες τρελλαινόνται ἀπὸ κάποια  
μεταλλικὴ ὕλη ἀπαραίτητη στὴν κατασκευὴ τῶν πλοίων καὶ  
ξέρете τί κάνουν; Αὐτοκτονοῦν πέφτοντας στὴ θάλασσα. Οἱ  
αὐτὰς τότε λυποῦνται, ρέγνουν ὅλη τὴν ἀγάπη τους στὸ σκύ-  
λο. . .

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Τὸν διακόπτει) : Δὲ σὲ ρώτησε κανεὶς γιὰ  
τὶς караβόγατες, νὰ πάρει ὁ διάβολος!

ΔΩΡΟΘΕΑ : Κανεὶς δὲ σὲ ρώτησε.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Ὅλο γιὰ ζῶα μιλάς, αὐτὸ λοιπὸν σοῦ μέ-  
νει ἀπὸ τὰ ταξίδια σου. Ἄδικα πλήρωνα σὰν κερατὰς τόσα  
χρόνια καὶ πάρε γιὰ τὸ πλοῖο καὶ πάρε γιὰ τὸ τραῖνο καὶ γιὰ  
τὸ ξενοδοχεῖο μὲ τὴ θέα, γιατί ἤθελες βλέπειν καὶ θέα. . .  
(Κοιτάζοντας τὸ Φωκίωνα καὶ τὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας).

Κ' ἐμεῖς, τὴ εἶμαστε λοιπὸν, πού ζοῦμε στὸ σκοτάδι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Μὲ χαμηλὴ καὶ σταθερὴ φωνή) : Ἐσεῖς  
εἰστε οἱ ἄνθρωποι τῶν ὄργων.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Γιὰ νὰ κάνουμε λεφτὰ καὶ νὰ τὰ τρῶς ἐσὺ, ἔ;  
(Στὸν πατέρα. Τὸν βλέπει πού σηκώνει τὸ χέρι γιὰ νὰ τὸν χτυ-  
πήσει, ἀπὸ ὑπερηφάνεια δὲν κάνει πίσω. Ὁ πατέρας ἀλλάζει  
ἀπότομα. Πέφτει ὁ θυμὸς του. Ἀντὶ νὰ τὸν χτυπήσει, τοῦ  
χαϊδεῖ τὸ μάγουλο).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ Ναι, μωρὲ Ἀλέξανδρε, γιὰ σένα, γιὰ σὰς  
ὅλους τὰ κάνω τὰ λεφτὰ, καὶ νὰ διαλέγεις πάντα ξενοδοχεῖο  
μὲ θέα. (Ξαπλώνει καλὰ στὴν πολυθρόνα). Ἐγὼ στὸ μεταξὺ  
δὲ χάνω εὐκαιρία, συνέχεια ἀγοράζω γῆ ἢ ὑπέδαφος. Νά,  
τώρα ἀκριβῶς λέω νὰ πάρω τὸ κομμάτι τοῦ γείτονα. Αὐτὸς

πάει να με κοροϊδέψει, αλλά δε θά με ξέρει καλά. Του ζήτησα σχέδιο λεπτομερές και με καθορισμένα τὰ όρόσημα. (Γυρίζει προς τὸ Φωκίωνα και τὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας. Ἀκούστε σεις οἱ δύο, συμμαζέψτε τὰ μυαλά σας, ὅπου νά ναι θά ῥθει ἀπὸ κάτω ὁ ἀρχιεργάτης με τὰ σχέδια θέλουμε μελέτη και προσοχή. (Πρός τὴ μητέρα): Μείνε και σὺ νὰ τὸν δεῖς. Δέν τὸν ξανάδες ἀπ' τὸν καιρὸ πού ἦταν μωρὸ στις φασκὲς και τὸν βούτηξα στὴν κολυμπήθρα. Γιά θυμῆσου ἐκεῖνα τὰ λαμπρὰ βαφτίσια ἐδῶ, μπροστὰ στὸν κήπο μας, πού μαζεύτηκε ὄλος ὁ κόσμος ἀπ' τὰ ὄρυγεῖα. . . Βαπτίζεται ὁ δούλος τοῦ Θεοῦ Φωκίων! (Ὁ ἀρχιεργάτης Φωκίων μπαίνει μέσα κλωτσώντας τὴν πόρτα γιατί βαστὰ τὰ σχέδια με τὰ δύο του χέρια. Τὸν ἀκολουθεῖ ὁ Γρηγόρης ὁ ὁποῖος ἀνεβαίνει πρῶνον).

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Παρών. (Κάνει νὰ χαιρετῆσει ἕναν ἕναν με κλίση τῆς κεφαλῆς. Δέν ξέρει ἀπὸ ποιὸν ν' ἀρχίσει. Πάει στὸν ἕνα μετανιώνει και πάει στὸν ἄλλο. Ἔτσι κάνει τις κλίσεις τις κεφαλῆς στὰ στενὰ κενὰ διαστήματα).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Μιὰ γενικὴ χαιρετοῦρα φτάνει. Δέν ἔχουμε καιρὸ γιὰ χασομέρια.

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Πλησιάζει) : Καλησπέρα. . . (Πάει στὸν ἄλλο). Καλησπέρα. . .

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Φτάνει μωρὲ σοῦ λέω. Ἔχουμε δουλειά. (Ὁ ἀρχιεργάτης τότε γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ παράθυρο και χαιρετᾶ τὸ κενὸ).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Ξετύλιξε τὰ σχέδια. (Πάει νὰ τὰ ξετυλίξει χωρὶς νὰ λύσει τὸ σπάγγο). Λύσε, μωρὲ τὸ σπάγγο πρώτα. Γιά δὲς τον πού οὔτε τὸ σπάγγο μπορεῖ τώρα νὰ λύσει. . . Θὰ σ' ἐπαιρναν ὄλοι γι' ἀνίκανο, ἂν δὲ τὸ διαλαλοῦσα πὼς κάτω εἶσαι ὁ πιὸ ἄξιος, τί δεξί μου χέρι. . . (Γυρίζει πρὸς ὄλους σὲ τὸν ἀπολογίως). Τὸν πειράζει τὸ φῶς.

(Ὁ Φωκίων πλησιάζει γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν ἀρχιεργάτη. Κάνει νὰ τοῦ πάρει τὰ σχέδια. Ὁ ἀρχιεργάτης φέρνει ἀντίσταση. Μὲ μιὰ ἀπότομη κίνηση ὁ Φωκίων τὰ παίρνει και με μιὰ ἀκόμα πιὸ ἀπότομη λήνει τὸ σπάγγο. Τὰ σχέδια ξετυλιγονται. Ὁ Φωκίων γυρίζει και τοὺς κοιτάζει ὄλους περήφανα, σὰ νὰ κανε κάτι σπουδαῖο. Πάνω στὸν ἐνθουσιασμό του, ξεχνιέται και ἀνοίγει διὰπλατα τὰ χέρια. Τὰ σχέδια κατακυλοῦν, ὁρμαῖε ὁ ἀρχιεργάτης, τ' ἀρπάζει, και τὰ δίνει στὸν πατέρα. Ὁλη ἡ σκηνὴ βουβὴ παντομίμα).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Παίρνοντας τὰ σχέδια) : Ἄρχισε ἡ μελέτη, οἱ κορομομαχίες νὰ πάψουν.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Φωνάζει) : Ἄ, τώρα θυμήθηκα τὰ βαφτίσια. Εἴχαμε σφάζει εἴκοσι ἄσπρα κοκόρια, γιατί εἶχε πέσει ἀρρώστια στα πούλερικά και εἶπαμε παρὰ νὰ ψοφήσουν νὰ τὰ φάμε. (Ὁ πατέρας, ὁ Φωκίων, ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας, και ὁ ἀρχιεργάτης, κάθονται γύρω ἀπ' τὸ τραπέζι. Στὴ μέση τὰ σχέδια. Ἡ Ἀγλαία ἔχει κλείσει τὰ μάτια στὴν πολυθρόνα δίπλα ἀπ' τὸ παράθυρο. Κατεβαίνει ὁ Γρηγόρης, ἔτοιμος γιὰ ἔξω).

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Ἀγόρι μου, θὰ βγεῖς, μ' αὐτὸ τὸ κρῦο; (Τὸν ψάχνει νὰ δεῖ ἂν εἶναι ντυμένος). Καὶ δέν εἶσαι και ντυμένος. Περίμενε νὰ σοῦ φέρω τουλάχιστον τις κάλτσες σου τις μάλλινες. . . (Βγαίνει βιαστικά. Ὁ Γρηγόρης κοιτάζει εἰρωνικὰ τοὺς 4 ἄντρες).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Πρὶν μελετήσουμε τὰ σχέδια, θὰ ετοιμάσουμε τὸ ἄρθρο τῆς ἐγκυκλοπαιδείας γιὰ τὴν περιοχή μας. Μοῦ τὸ ζήτησαν. Ἔγινε πασίγνωστη βλέπετε ἡ περιοχή μας. Λοιπὸν ὑπαγορεύω. (Στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας). Γράφε ἐσύ. Οἱ κάτοικοι εἶναι μεταλλωρύχοι, ἕνας ἐργατικὸς πληθυσμὸς ἄξιος τῶν συμπαθειῶν μας και κάθε σεβασμοῦ. . . (Ἡ μητέρα γυρίζει με τις κάλτσες. Ὁ πατέρας σὰ νὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπαγορεύει χωρὶς ν' ἀκούγεται, ἐνῶ ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας γράφει. Ἔτσι ἔχουμε τρεῖς ὁμάδες στὴ σκηνή. Ἀριστερὰ ἄς ποῦμε ἡ μητέρα και ὁ Γρηγόρης. Στὴ μέση τὸ τραπέζι και γύρω ὁ πατέρας, ὁ Φωκίων, ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας, και ὁ ἀρχιεργάτης. Δεξιὰ, στὸ παράθυρο, ἡ Ἀγλαία και ὁ Ἀλέξανδρος. Ἡ Ἀγλαία σὰ νὰ ὄνειρεύεται, ὁ Ἀλέξανδρος τὰ παρατηρεῖ ὄλα με κάποια εἰρωνία. Ἡ Δωροθέα περιφέρεται ἀπὸ τὴ μιὰ ὁμάδα στὴν ἄλλη).

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Στὸ Γρηγόρη) : Στὰ μεγάλα κρῦα σ' ἀγαπῶ περισσότερο, σ' ἀγαπῶ πιὸ πολὺ ἀπ' ὄλα μου τὰ παιδιά, γιατί θυμάμαι τὴν ἐποχὴ πᾶνω στὴν ἐπανάσταση πού σὲ φυλακίσανε σὲ φυλακὴ ὑπαίθρια, ἕνα τετράγωνο γῆς περιτριγυρισμένο σύρμα, κ' ἐπάθετε κρουσπαγήματα, Κ' ἐκτός ἀπ' τὰ κρουσπαγήματα, νόμιζα πὼς σ' εἶχα χάσει, πὼς σ' εἶχαν ἐκτελέσει. . . (Τοῦ δίνει τις κάλτσες). Ἔλα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Ἄσε με μητέρα, βιάζομαι νὰ φύγω. (Κοιτάζει πάντα τὸ τραπέζι. Ἡ μητέρα μένει με τις κάλτσες στὸ χέρι).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Συνεχίζοντας) : Γιὰ τὸ μεταλλωρύχο ἡμέρα δέν ὑπάρχει. Δὲ βλέπει ἥλιο παρὰ τὴν Κυριακὴ. Ἄνοιξε παρένθεση. Ἐκτός ὅταν βρέχει. Κλείστε τὴν παρένθεση. Κατεβαίνει στὰ ἔγκατα τῆς γῆς λυγίζοντας τὸ κορμί στα δύο, πολλές φορές ἔρποντας. Περιφρονεῖ τὸν κίνδυνο και τὰ ἀτυχήματα, πού δέν εἶναι σπάνια. Εἶναι μᾶλλον εὐθυμὸς και πιστεύει σ' ἕνα θεὸ προστάτη αὐτοῦ και τῆς οἰκογενείας του. Ὅσο γιὰ τὴ χρησιμότητα τοῦ μετάλλου εἶναι σ' ὄλους γνωστή. Ἐκτός ἀπ' τὰ μαγειρικά σκευῆ κατασκευάζονται μ' αὐτὸ εἶδη πολεμικὰ πρώτης ποιότητος και με βέβαιο θανατηφόρο ἀποτελεσμα. (Ὁ Γρηγόρης ἐξακολουθεῖ νὰ τοὺς κοιτάζει. Ὅπως και ὁ Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά. Ἡ μητέρα ἐπίσης, κάπως τρομαγμένη. Βάζει τὸ Γρηγόρη και κάθεται σὰν παιδί στὴν καρέκλα. Γονατίζει μπρὸς του).

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Ἀφηρημένη) : Θανατηφόρο. . . (Ἀλλάζει τόνο). Θὰ στις ἀλλάξω ἐγὼ σ' ἕνα λεπτό. Γύρισε ἀδύνατος, βρώμικος και καταματωμένος ὅταν δραπέτευσε ἀπ' τὴν ὑπαίθρια φυλακὴ. Σοῦ ἄνοιξα τὴν πόρτα και γαντζώθηκα πάνω σου γιατί σὲ νόμιζα χαμένο. Κ' ἐσὺ μ' ἐσπρωξες. Δέν πειράζει βέβαια. Μ' ἐσπρωξες γιατί δὲ σκερτόσουν παρὰ νὰ βάλεις μιὰ μπουκιά στὸ στόμα σου και νὰ κοιμηθεῖς. Τότε σοῦ εἶπα. Ὅ ἀκαχοφαγες παιδί μου τόσες μέρες. (Κάνει πὼς γελᾶει). Δέν εἴδισα τίποτ' ἄλλο νὰ πῶ. Καὶ σὺ γέλασες κ' ὕστερα φούντωσες και ἄρχισες νὰ λὲς πὼς ἐκεῖ σὰς τρέφανε μιὰ χαρὰ, πὼς ἐκεῖ περνοῦσαν ξένοι δεσμοφύλακες μ' ἕνα φορητὸ και σὰς πετοῦσαν κονσερβες, λίγες, ἴσα ἴσα γιὰ νὰ ἔσποχιζεστε οἱ φυλακισμένοι μεταξὺ σας. (Μὲ φρικὴ). Ὁρμούσατε στις κονσερβες και ὁ ἕνας ξέσχιζε τὸν ἄλλον. Δέν καταλαβαῖνω τίποτα. . . Δέν καταλαβαῖνω γιατί συμβαίνουν ὅλ' αὐτὰ. . . (Κάνει νὰ τοῦ φιλήσει τὸ μέτωπο. Ὁ Γρηγόρης γελώντας τῆς δίνει ἡχηρὰ φιλιὰ στὸ κάθε μάγουλο κ' ἡ μητέρα λάμπει ἀπὸ χαρὰ). Ὅταν εἶναι χιονιάς, θέλω νὰ φορᾶς πάντα μάλλινες κάλτσες.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Ποιὸς δέν ξέρει τις περίφημες "γλαῦκες τοῦ Λαυρίου"; Ὁ ἴδιος ὄρυκτὸς πλοῦτος ὑπάρχει και σήμερα. Ὁ ἴδιος πλοῦτος με τὸν ὁποῖον ὁ Περικλῆς ἔκανε στόλο και νίκησε τότε τοὺς Πέρσας. Γιατί ἡ Ἑλλάδα. . . Ὅχι, σβῆσε τὸ γιατί ἡ Ἑλλάδα. Εἶναι ἀρκετὸ. Καὶ τώρα τὰ σχέδια. Εἶναι τὸ τελευταῖο κομμάτι τῆς περιοχῆς πού ἀνήκει σὲ ξένο. Τὸ θέλω, ὄχι ὅμως και νὰ με κλέψουν. (Συγκεντρώνει τὰ χερτὰ. Ἀσφρα γυρίζει και κοιτάζει τὴν Ἀγλαία πού λαγοκοιμήθηκε). Ἡ μόνη ἄξια νὰ γεύεται τὸν ὕπνο.

(Ὅλοι βρίσκουν εὐκαιρία και σκορπιίζουν. Ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας σηκώνεται νὰ τὴ σκεπάσει με κάποια ὑπερβολικὴ στοργή. Ὁ Ἀρχιεργάτης κάνει νὰ φύγει με τρόπο. Ὁ Γρηγόρης πηγαινέει και αὐτὸς πρὸς τὴν πόρτα. Τρέχει ὁ Φωκίων και σταματᾶει τὸν ἀρχιεργάτη).

ΑΓΛΑΪΑ (Ἀνοίγοντας τὰ μάτια) : Δὲ θέλω νὰ με σκεπάζεις. (Σιωπὴ). Χωρίζουμε λίγο - λίγο κάθε μέρα.

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Τί λὲς, Ἀγλαία; ΑΓΛΑΪΑ : Μὴν κάνεις πὼς δέν καταλαβαίνεις. Ξέρω ἀκόμα και τὴ στιγμή πού ἀρχίσαμε νὰ χωρίζουμε. Ὑστερα ἀπὸ τὴν τελευταῖα γάμων τους (Γυρίζει και κοιτάζει τὸ Φωκίωνα και τὴ Δωροθέα) ἡ Δωροθέα ἀνέβηκε αὐτὴ τὴ σκάλα, νὰ πάει ν' ἀλλάξει. Γύρισε και τὴν κοιτάξες. . .

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ἀγλαία σ' ἀγαπῶ, μόνο ἐσένα ἀγαπῶ.

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸν ἀρχιεργάτη) : Ποῦ πᾶς, ἐσὺ; Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ Σουνδικάτου και εἶμαι στὴν ὀρχήστρα. (Ὁ Φωκίων τὸν τραβᾶει βίαια). Ἄσε με. (Χαμογελαῖ ἐκδικητικὰ). Ὅταν γεννηθεῖ ἡ ἀδελφή μου δὲ θὰ σ' ἀφήσω νὰ δεῖς τὸ νεογέννητο.

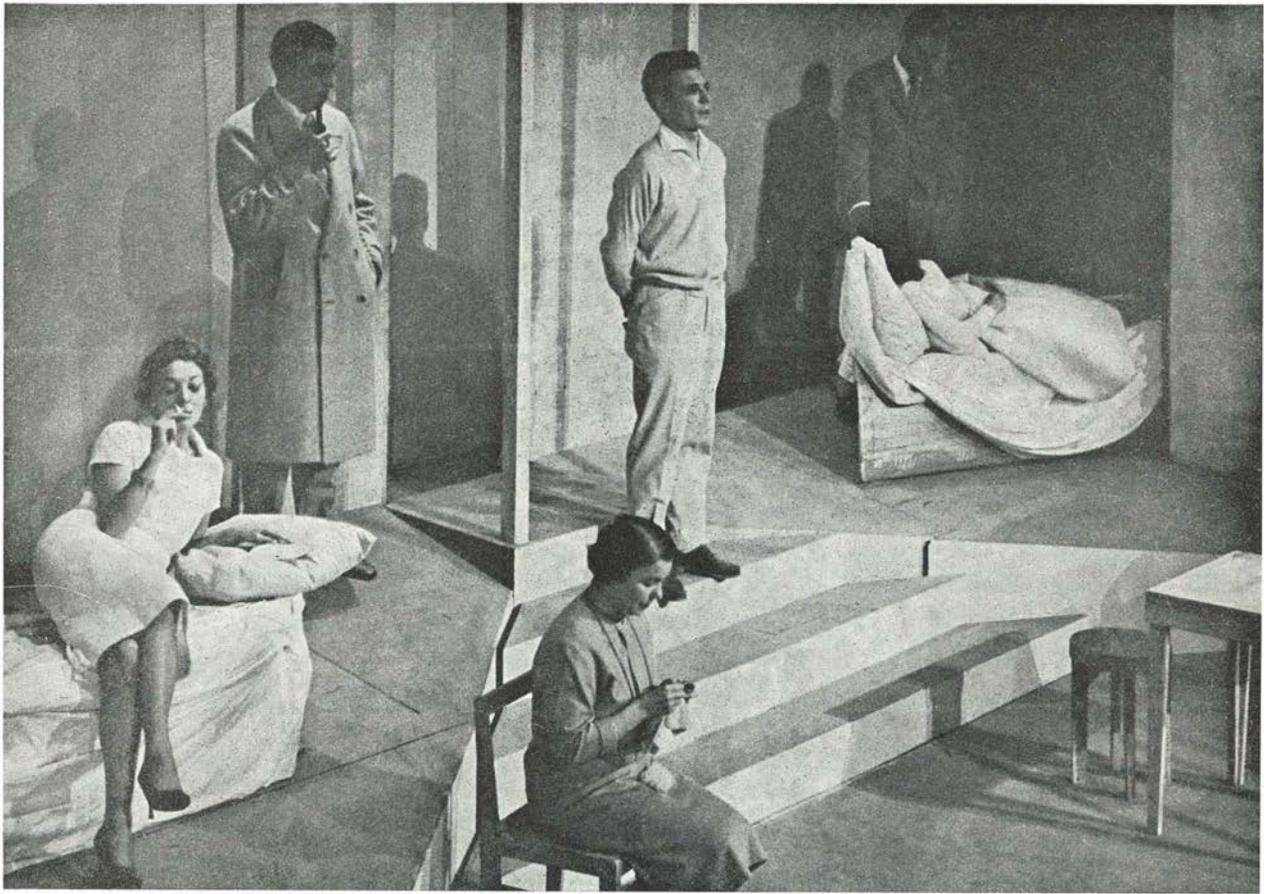
ΦΩΚΙΩΝ (Μὲ εἰρωνία) : Κάποτε πού θέλησες νὰ μοῦ φράξεις τὴν εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ σου, θυμάσαι τί ἔγινε; (Χαμογελαῖ). Πάτησα τὸ γκάζι τοῦ αυτοκινήτου μου ὅσο ἔπαιρνε, ἄνοιξα και τὸ ραδιόφωνο, κ' ἐσὺ σὰ μαῖμου σιαφράλωσες στὰ κάγκελλα γιὰ νὰ σωθεῖς. Χά! Χά! Χά!

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Λίγο ἔλειψε νὰ με ξεκοιλιάσεις, τὸ θυμάμαι. (Σιγὰ σὰ νὰ τὸ λέει στὸν ἑαυτὸ του). Καὶ θὰ μοῦ τὸ πληρώσεις. (Δυνατὰ). Ἀφεντικὸ, νὰ ῥχῆσαι στὸ σπίτι μου ὅποτε σοῦ γουστᾶρει. Ἐγγὼ δέν ἐξχνᾶω τις ὑποχρεώσεις πού σοῦ ἔχουμε. Ἀπὸ τώρα ἔχεις πληρωμένη τὴ γέννα. Κ' ἡ κηδεῖα τότε ἔγινε με δικὰ σου ἔξοδα. Μᾶς προστατεύεις. Ἀπ' τὸν καιρὸ πού πέθανε ὁ ἄντρας τῆς. . . Ἀπὸ κείνο τὸ δυστύχημα. . . (Τονίζει τὴ λέξη δυστύχημα).

ΦΩΚΙΩΝ : Ναι, ἦταν φοβερὸ δυστύχημα.

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Φοβερὸ και ἀναπόφευκτο.

ΦΩΚΙΩΝ (Πιχτά) : Λύθηκε ἡ γλώσσα σου, βλεπῶ.



Ἡ πρώτη φράση: “Ὀνομάζομαι Ἀλέξανδρος καὶ ἰδοὺ ἡ οἰκογένειά μου”. Ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου στὸ Παρίσι, μετὰ τοὺς Ζ. Καλιὸ (Ἀλέξανδρος), Ὑβ. Κλές - Ζ. Ζερεὶ (Δωροθέα-Φωκίωνα), Σεβερίν (μητέρα), Λ. Μπελλὸν-Μ. Φαγκατὸ (Ἀγλαΐα-ἄνδρας τῆς)

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Ἀναπόφευκτο, εἶπα. Γιατί ποιὸς θὰ γλύτωνε μπαίνοντας πρῶτος στὴ στοὰ ὕστερ' ἀπ' τὴν ἐκρῆξη;

ΦΩΚΙΩΝ: Ἦταν τεράστια ἡ ἀμοιβή. Καὶ μπορούσε κανεὶς νὰ γλυτώσει.

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Δὲ λέω, ἕνας θάνατος καλοπληρωμένος. Καὶ κηδεῖα ἀντάξια.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Ὅλοι στὶς θέσεις σας! Λίγο θάρρος νὰ τοὺς δώσεις κ' ἐκτροχιάζονται. Ἀκόμα δὲν καθήσαμε καὶ σκορπίσανε στὶς τέσσαρες ἄκρες. (Δυνατά). Ὅλοι στὶς θέσεις σας! (Ἡ Ἀγλαΐα ἔχει σηκωθεί καὶ πλησιάζει σιγὰ σιγὰ τὸν ἀρχιεργάτη).

ΑΓΛΑΪΑ (Στὸν ἀρχιεργάτη): Θὰ γεννήσει ἡ Ἀγλαΐα;

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Ναι, εἶναι στὶς μέρες τῆς. Χτὲς εἶχε λίγα πονάκια. Ὅμως τώρα πού τὴν ἄφησα τραγουδοῦσε, ἔπλεκε μωρουδιακά καὶ τραγουδοῦσε.

ΑΓΛΑΪΑ: Ἴσως, ἀπόψε... (Ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸν ἀρχιεργάτη καὶ πηγαίνει πάλι πρὸς τὸ παράθυρο).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἴσως, ἀπόψε, νὰ πᾶει ὁ Ἀλέξανδρος στὸ χορὸ καὶ νὰ τὸν συναντήσω. (Ἀκούονται ἄξαφνα ἀπ' ἔξω φωνές καὶ μουσικὲς).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Εἶναι τὰ προσέρτια... (Πρὸς τὸν Φωκίωνα). Φωκίων, μὴ μὲ κοιτᾷς φιλόποπτα. Δὲν τὸ κρύβω πὼς εἶμαι στὴ διοργάνωση τοῦ χοροῦ.

ΦΩΚΙΩΝ: Ἀφοῦ δὲ δουλεύεις στὰ ὄρχητρα, μετὰ τί δικαίωμα ἀνακατεύεσαι στὸ χορὸ τὸ συνδικάτου;

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Εἶναι δικὸς μας... (Ἀφαιρεῖται καὶ χαμογελαῖ ἀκούγοντας ἀπ' ἔξω ἕνα τραγούδι): Ἀκοῦστε, ἀκοῦστε, λένε τὸ τραγούδι μου: “Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή”. (Ἀκούγεται τώρα καθαρά τὸ τραγούδι μετὰ λόγια “Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή”). Στὸ μεταξὺ ἡ Δωροθέα ἀνοίγει τὸ ραδιόφωνο· ῥυθμὸς μπλουζ. Χορεύει μόνη τῆς σὲ μιὰ ἄκρη τῆς σκηνῆς, κοιτάζεται στὸν καθρέφτη).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Στὸ παράθυρο): Φάνηκε τὸ ἀνθρώπινο ρεῦμα. Παίρνει τὴ στροφή. Ἴσως, ἀπόψε...

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Εἰρωνικά): Μέρα πού διαλέξανε γιὰ τὸ χορὸ! Χιονίζει! (Γελαεὶ βαριά). Νὰ πᾶτε στὸ διάβολο λοιπόν. Ἀνίκανοι γιὰ ἐργασία καὶ συγκέντρωση. (Πρὸς τὸν ἀρχιεργάτη): Ὅσο γιὰ σένα, ξέρω τί σοῦ χρειάζεται. Γιὰ τὴ μελέτη τῶν σχεδίων νὰ σὲ κρατήσω ὑπερωρία κάτω στὰ ὄρχητρα. Ἐκεῖ δὲν τολμᾷς οὔτε μπορεῖς νὰ σκεφτεῖς τίποτ' ἄλλο, ἐκεῖ δὲ θυμάσαι κἀν τὴν ἔννοια τῶν λέξεων χορὸς καὶ μουσική. (Ἡ Δωροθέα ῥίχνει μιὰ ματιὰ στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαΐας μέσα ἀπ' τὸν καθρέφτη. Τοῦ γνέφει. Ἐκείνος τὴν πλησιάζει, χορεύουν ἀργά).

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Προσέχοντας μόνο τί γίνεται ἔξω): Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή, ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή! (Ἀρχίζει νὰ χορεύει μετὰ τὴ μουσική πού ἀκούγεται ἀπ' ἔξω. Ὅλο πατάει τὰ κορδόνια τῶν παπουτσιῶν του καὶ πᾶει νὰ πέσει. Ὅταν ἀκούγονται τὰ ταμπούρα, ὁ ἀρχιεργάτης τινάζει ἀριστερὰ δεξιὰ χεῖρα καὶ πόδια. Ὑστερα, ὅταν λένε χωρὶς μουσική τὸ στιχάκι “Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή”, ὁ ἀρχιεργάτης μένει ἀκίνητος. Ὑστερα παίζουνε τὰ φλόουτα καὶ ὁ ἀρχιεργάτης πηδάει ἐμπόδια. Τοῦ πέφτουν ἀπ' τὶς τσέπες διάφορα ἀντικείμενα τῆς δουλειᾶς του, ἕνα μέτρο λ.χ. ἢ ἕνα ἐργαλεῖο). Θ' ἀρχίσει ὁ χορὸς, ἀρχίζει ὁ χορὸς! Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή!

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Πρὸς τὰ παιδιά τῆς): Μᾶλλον γελοῖος, ὁ βαφτιστικὸς του.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαΐας): Τί γυρεύουμε ἐμεῖς ἐδῶ μέσα; Ἐμεῖς οἱ δύο, μέσα σ' αὐτὸ τὸ τρελλοκομεῖο;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Πολὺ δυνατὰ γιὰ ν' ἀκουστεῖ): Ἀπ' ἔξω τὰ ταμπούρα, μέσα τὸ ραδιόφωνο. Ἡ ἐρήμωση εἶναι ἀπόλυτη καὶ γενική, κ' ἡ διχόνοια γίνεται ὀλοένα μεγαλύτερη... Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Κραυγάζοντας καὶ χορεύοντας): Θ' ἀρχίσει ὁ χορὸς, ἀρχίζει ὁ χορὸς!

ΑΓΛΑΪΑ: Ἀπόψε θὰ γεννήσει ἡ ἀδελφή μου.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Ἀρπάζει τὸν ἀρχιεργάτη ἀπ' τὸ χέρι): Ἐλα, θ' ἀρχίσει ὁ χορὸς.

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : ‘Ανάξια γενιά, ανάξια, Γενὰ τῶν τεμπέληδων. . . (‘Ο Γρηγόρης κι ὁ ἀρχιεργάτης στὴν πόρτα, εἶμαι νὰ βγῶνε).

‘Η ΜΗΤΕΡΑ (Φωνάζει στὸν Γρηγόρη) : Πρόσεξε μὴν κρῶσεις, σήκωσε καλά τὸ γιῶκα σου! (Βγαίνουν Γρηγόρης καὶ ἀρχιεργάτης). Αὐλάα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Πολὺ δυνατὰ) : ‘Η ἐρήμωση εἶναι ἀπόλυτη καὶ γενικὴ. ‘Η ἐρήμωση εἶναι ἀπόλυτη καὶ γενικὴ. . . (Φινάλε τσίρκου, ὅπου ὁ καθένας κάνει τὸ δικό του νούμερο χωρὶς νὰ νιάζεται γιὰ τοὺς ἄλλους. Μουσικὴ πολὺ δυνατὴ ‘Εἶναι τὰ ταμπούρα καὶ τὰ φλάουτα, στὸ ραδιόφωνο ἕνα μπλουζ σιγανό. Α ὕ λ α ἰ α

## Π Ρ Α Ξ Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η

### ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ

#### ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Μπρὸς στὴν ταβέρνα ὁ Γρηγόρης κι ὁ ‘Αρχιεργάτης. ‘Ισως κανένα δέντρο χειμωνιάτικο. ‘Ο Γρηγόρης τὸν τραβᾶει πρὸς μὰ κατεύθυνση. ‘Ο ‘Αρχιεργάτης κάνει νὰ πάει πρὸς τὴν ἄλλη.

Μουσικὴ : ἦχος τῆς θάλασσας καὶ θόρυβος ὀρχήστρου.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Πρέπει νὰ βιαστοῦμε, εἶμαι στὴν ὀρχήστρα. Τὸ καλύτερο κλαρινέτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Γιατί πᾶς ἀπὸ κεῖ;

Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Δὲν τὸ ξέρεις; ‘Ο χορὸς δὲ θὰ γίνεи στὴν ταβέρνα τοῦ ἀδελφοῦ μου. Θὰ γίνεи στὸ ὑπαίθρο, στὸ μέρος πού γινε πέρσου ἐμπρησμοῦς ἀπ’ τοὺς βοσκούς. Τ’ ἀπόγευμα ἔστειλα ἐκεῖ ὀλόκληρο συνεργεῖο. Πατηκώσανε τὸ χιόνι γιὰ νὰ γλυστράει καλύτερα καὶ καρφώσανε ἐξέδρα γιὰ τὴ μουσικὴ. Βάλαμε καινούριες σανίδες, κάτασπρες.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Εἶναι τρέλλα, θὰ πουντιάσετε. Ξέρω, τώρα τελευταῖα ψιθυρίζονται διάφορα γιὰ τὴν ταβέρνα. “Ὅτι αὐτὸς σᾶς ἐκμεταλλεύεται. Πουλάει τὸ κρασί ἀκριβότερα κι ἀπ’ τὴν πρωτεύουσα, οἱ μεζέδες ἔχουν ἐξωφρενικὲς τιμές, κ’ ἡ πίστωση πού σᾶς κάνει εἶναι κόλπο γιὰ νὰ πίνετε περισσότερο. “Ὁμως...

Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Κ’ ἡ μπενζίνα; Πῶς κατάφερε νὰ χεῖ μπενζίνα τὸν καιρὸ πού κανένας δὲν εἶχε;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Τί ἀνακατεύεις τὴ μπενζίνα; Αὐτὸ δὲν σᾶς ἐνδιαφέρει...

Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Συνεχίζει) : Μεγάλη του ἐξυπνάδα βέβαια νὰ κάνει μπενζινάδικο δίπλα στὴν ταβέρνα, ἀκριβῶς πάνω στὴ στροφή. . . Σήμερα τουλάχιστον δέκα λιμουζίνες σταματήσανε ἀπέξω. “Ἐβγαῖνε ὁ Γρηγόρης, δόστου μπενζίνα, ξανάβγαῖνε, φούσκωνε ἕνα λάστιχο, σ’ ἕνα διόρθωσε καὶ τὴ μηχανὴ κ’ ἔδωσε καὶ μπενζίνα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Στάσου. Κάτι μοῦ κρύβεις. Κάτι συμβαίνει ἐκεῖ μέσα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Καὶ τὸ “Θέα πρὸς τὴ θάλασσα”; Πάνω ἀπ’ τὴν πόρτα, ἔχει γράψει μὲ μεγάλα μαῦρα γράμματα “Θέα πρὸς τὴ θάλασσα”, ἐνῶ δὲν εἶναι ἀλήθεια...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (‘Αφηρημένος) : ‘Η θάλασσα φαίνεται ἀπὸ κεῖ μὰ δυὸ φορὲς τὸ χρόνο, ὅταν ἡ διαφάνεια τῆς ἀτμόσφαιρας φτάνει σ’ ἕναν ὑπέρτατο βαθμὸ. Εἶναι ἀπάτη, ἔχεις δίκιο. Γιὰ μᾶς τοὺς περαστικούς δὲν ἔχει βέβαια σημασία, ὅμως γιὰ σᾶς, τοὺς ἐργάτες τῶν ὀρχηστρῶν...

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : ‘Η λαχτάρω μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε πὼς βλέπουμε στ’ ἀλήθεια τὴ θάλασσα. (Γελαίει μὲ πικρία). Συζητᾶμε γιὰ τὸ χρῶμα τῆς, ἀν ἔχει κύματα, ὡς καὶ γλάρους διακρίνουμε, ἐνῶ οὔτε ὁ ἀέρας κἂν φυσάει ἀπὸ κεῖ. Προχτές, μπρὸς στὴν πόρτα, ἔγινε καυγάς, ὁ ἕνας ἔλεγε πὼς βλέπει ἕνα καρᾶβι, ὁ ἄλλος πὼς πρόκειται γιὰ νηπομπὴ ὀλόκληρη, κ’ ἦρθανε στὰ χέρια τὴν ὥρα πού ἔβρεχε κρουνηδὸν κ’ ἡ ὀρατότητα ἦταν μηδέν. Τὸ ‘πε καὶ τὸ ραδιόφωνο, “ὀρατότης μηδέν” !

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Τὸν ἀρπάζει ἀπ’ τὸ μανίκι) : Κάτι μοῦ κρύβεις. Γιατί δὲ γίνεиτα ἐκεῖ ὁ χορὸς;

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Σοῦ εἶπα, γι’ αὐτὰ ὅλα καὶ γιὰ νὰ μὴν ἀνεβαίνει ἡ πίστωση...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ, (Χωρὶς νὰ τὸν ἀφήσει) : Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Πρέπει νὰ τρέξω. Εἶμαι στὴν ὀρχήστρα. Τὸ καλύτερο κλαρινέτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : ‘Εσὺ θέλω νὰ τὸ ξέρεις. Τὸ Φωκίωνα, τὸν συχαίνομαι.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ, (Χαμογελαίει, ἀφηρημένος) : ‘Ο Φωκίων θέλει σκότωμα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ, (Σφίγγει τὸ μπράτσο τοῦ Γρηγόρη) : ‘Ο Φωκίων θέλει σκότωμα. Εἶμαι στὴν ὀρχήστρα καὶ πρέπει νὰ τρέξω. (Κάνει νὰ φύγει, ὁ Γρηγόρης τὸν κρατᾶ).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Δὲ θὰ ξεχάσω τὰ μαθήματα πού μᾶς ἔκανες ὅταν ἦσουν φοιτητής, παιδὶ ἀκόμα, καί...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Αὐτὸ δὲν εἶναι τῆς στιγμῆς. Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : “Ε, λοιπόν, ἐκεῖνος πού μᾶς πρόδωσε τότε στὴν ἐπανάσταση καὶ μᾶς πιάσανε στὴ φάκα εἶναι ὁ ἀδελφός μου ὁ Γρηγόρης. ‘Η προδοσία ἔγινε μέσα στὴν ταβέρνα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Τί λὲς μωρέ; (Τὸν ἀρπάζει ἀπ’ τοὺς ὤμους καὶ τὸν τινάζει). Θέλω νὰ δῶ τὸ πρόσωπό σου, νὰ δῶ ἀν λὲς ἀλήθεια.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Παίζει διπλὸ παιχνίδι. Κι ὄχι μόνον αὐτὸ, ἀλλὰ καὶ τώρα ἀκόμα ὅλο καὶ κάτι μαγειρεύει. Ὑπάρχει κίνδυνος.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Θέλω νὰ δῶ τὸ πρόσωπό σου, πρέπει νὰ ξέρω ἀν λὲς ἀλήθεια... (Τὸν τραντάζει μὲ λύσσα).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : “Λσε με Γρηγόρη, ἄσε με σοῦ λέω. Ὑπάρχουν ἀποδείξεις. Θὰ πᾶς ὁδὸς ‘Αριστεῖδου 130, ἐκεῖ θὰ τὰ μάθεις ὅλα, ἀκόμα κι αὐτὰ πού γίνονται σήμερα. Ὑπάρχουν ἀποδείξεις, κι ὀρίστε καὶ τὸ πρόσωπό μου...

(Φέρνει κάτω ἀπ’ τὸ σαγόνι, εἶσι πού νὰ φωτίζεται ὅλο του τὸ πρόσωπο, τὸ φανάρι τῶν ὀρχηστρῶν. Ὑστερα τὸ περιφέρει γύρω γύρω, σταματώντας πότε στ’ ἀριστερὸ μᾶτι, πότε στὸ δεξί).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Φτάνει! Εἶναι ἀνυπόφορο αὐτό... (Δίνει μιά στὸ φανάρι καὶ τὸ πετάει χάμω. ‘Αρχίζει νὰ τρέχει. ‘Ακούγονται ἀπὸ μακριὰ φωνὲς καὶ ταμπούρα. Ξεχωρίζει τὸ τραγοῦδι “ ἡ μύτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μωρη” ).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Φωνάζει) : ‘Ὀδὸς ‘Αριστεῖδου 130, ‘Ὀδὸς ‘Αριστεῖδου 130! Χάνεις τὸ χορὸ τοῦ συνδικάτου, ἀν καὶ θὰ ‘σουν βέβαια, ἀπλὸς θεατής!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (‘Απὸ μακριὰ) : Τί λὲς;

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Λέω, στὸ χορὸ, θὰ ‘σουν ἀπλὸς θεατής. (Οἱ φωνὲς κ’ ἡ μουσικὴ πλησιάζουν. “Αρχισε ὁ χορὸς, ἀρχισε ὁ χορὸς. . . Οἱ φωνὲς κ’ ἡ μουσικὴ ὀλοένα πλησιάζουν. Εἰσοδος ἐργατῶν. “Ὁ ἀρχιεργάτης ὀρμᾶει πρὸς αὐτούς).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Τί γυρεύετε ἐδῶ; Μήπως τὸ χιόνι δὲ γλυστοροῦσε ἀρκετὰ; Σταθεῖτε! (‘Ο Γρηγόρης τῆς ταβέρας βγαίνει στὴν πόρτα καὶ χαμογελαίει εἰρωνικὰ). ‘Η ἐξέδρα τῆς μουσικῆς, τί ἔγινε; Αὐτὲς οἱ ὠραίες σανίδες; ... Σταθεῖτε! ‘Αφοῦ εἶπαμε, νὰ μὴν πᾶμε στὴν ταβέρνα... ‘Εγὼ πού εἶμαι ἀδερφός του σᾶς τὸ λέω, μᾶς ἐκμεταλλεύεται. (Ὀυρλιάζει). Σταθεῖτε, θ’ ἀνέβει ἡ πίστωση. Σταθεῖτε! (‘Ακούγεται ἄεφρα καλπασμός. Εἶναι τ’ ἄλογο τοῦ ἄλλου ‘Αλέξανδρου).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Χαμογελαίει ἀφηρημένα) : Θὰ ‘ναι ὁ ἀδερφός μου ‘Αλέξανδρος...

ΦΩΝΗ ΑΛΛΟΥ ‘ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ : ‘Αρχιεργάτη Φωκίων... ‘Αρχιεργάτη Φωκίων, τὴν ἀδελφὴ μας ‘Αγλαία τὴν πιάσαν οἱ πόνοι τῆς γέννας! . . (‘Ο ἀρχιεργάτης χαμογελαίει σὰ νὰ μὴν καταλαβαίνει). “Ελα, δὲν ὑπάρχει καιρὸς γιὰ χάσιμο. Οἱ γέννες εἶναι πολλές, οἱ κλινικὲς γεμίστες, τυχαίνει νὰ γεννᾶνε τρεῖς καὶ τέσσερις τὴν ἴδια ὥρα στὸ ἴδιο χειρουργεῖο... Νὰ προφτάσουμε κρεβάτι καὶ χειρουργεῖο. “Ελα...

(Ξαναρχίζει ὁ καλπασμὸς ἡ ἀπομακρύνεται. Μουσικὴ).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (‘Ακίνητος) : Νὰ προφτάσουμε κρεβάτι καὶ χειρουργεῖο... Νὰ προφτάσουμε κρεβάτι καὶ χειρουργεῖο... (Τρέχει πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ καλπασμοῦ. Μουσικὴ χοροῦ συνδικάτου. Οἱ ἐργάτες γεμίζουν τὴ σκηνή. Οἱ τελευταῖοι σέρνουν σανίδες. Μπαίνουν στὴν ταβέρνα τραγουδώντας).

### ΕΙΚΟΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

#### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ

Τὸ σπίτι. Τὰ πρόσωπα ὅπως ἦταν στὸ τέλος τῆς πρώτης πράξης, σὰ νὰ τὴν συνεχίζουν. Πλὴν Γρηγόρη κι ‘Αρχιεργάτη καὶ πλὴν Μητέρας. ‘Ο ἄντρας τῆς ‘Αγλαίας στὸ πάνω πάτωμα. Μακριὰ μουσικὴ χοροῦ συνδικάτου.

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸν πατέρα) : ‘Ο Γρηγόρης πάει νὰ μού χαλάσει τὸν ἀρχιεργάτη, νὰ τὸ ξέρεις.

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Έγώ δὲν ἀνακατεύομαι. ‘Ο ἀρχιεργάτης εἶναι δική σου δουλειά.  
ΦΩΚΙΩΝ : Δὲ μπορῶ νὰ πολεμῶ δυό, καὶ μάλιστα τὸν ἀδερφὸ μου Γρηγόρη καὶ τὸν ἀρχιεργάτη.  
ΠΑΤΕΡΑΣ : ‘Όταν σοῦ ζήτησα νὰ ‘σαι υπεύθυνος γι’ αὐτὸν, τὸ δέχτηκες. Κ’ ἔπειτα σὲ εἶχα προειδοποιήσει πόσο δύσκολη εἶναι ἡ δουλειὰ τῶν ὀρυχείων. (Βγαίνει μὲ μεγαλοπρέπεια).  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Σιγὰ στὸν Ἀλέξανδρο) : ‘Όραία μέρα γιὰ νὰ πηγυεῖς στὸν ὀκεανὸς... (Στὸ Φωκίωνα) : Δὲ μπορεῖς λοιπὸν νὰ συγκρατήσεις τὸν ἀρχιεργάτη, αὐτὸν τὸν ἡλίθιο ; (Σιγὰ, στὸν Ἀλέξανδρο) : Ἀπεθύμησα τὴ Βενεδικτίνη. Ἀπεθύμησα νὰ ταξιδέψω στὸ ἐξωτερικό.  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τῆς παίρνει τὸ χέρι, κοιτάζει τὴν παλάμη) : ‘Όστε ἔχεις πάει στὴν Εὐρώπη;  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Σὰ νὰ τοῦ παραδίεται) : Ἀπεθύμησα τὴ Βενεδικτίνη.  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Χαμογελαίει) : Τί ὠραῖο σῶμα πού ‘χεις.. (Ἡ Δωροθέα τὸν κοιτᾷ προκλητικά. Τότε ὁ Ἀλέξανδρος, ἀπότομα) : ‘Όμως οἱ παλάμες σου εἶναι στεγνές. (Ἡ Δωροθέα θυμῶνε καὶ τραβιέει τὸ χέρι της). Κι αὐτοθαυμάζεσαι ἀνόητα μπρὸς στὴ θάλασσα.  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Φωκίων, ἐγὼ ἀνεβαῖνω στὴν κάμαρά μου. (Πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο, προκλητικά) : Ἀγόρασα ἕναν καινούριο δίσκο, ἄν θεὸς νὰ τὸν ἀκούσεις...  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Κανένα ἄλλο βράδυ... Στὴν κάμαρά σου, Δωροθέα, εἶναι ὅλα τόσο εὐχάριστα κι ἀναπαυτικά... Λὲς γιὰτὶ ἀγωνίζομαι ἀφοῦ ὑπάρχουν πολυθρόνες. Δὲν ἔχω ὄρεξη γιὰ ζέστη καὶ ποτὸ, ἀπόψε. Θέλω νὰ βγῶ ἔξω.  
(Ἡ Δωροθέα, θυμωμένη, τοῦ γυρίζει τὶς πλάτες. Ἀρχίζει ν’ ἀνεβαίνει σιγά-σιγά τὴ σκάλα. Ὁ Ἀλέξανδρος παρακολουθεῖ τὸ κορμί της καθὼς ἀνεβαίνει. Κάνει μὴ κίνηση πρὸς αὐτήν, ὅμως σταματᾷ. Ἀμέσως ὕστερα ἀκούγεται ὁ δίσκος).

### ΣΚΗΝΗ ΕΝΔΕΚΑΤΗ

ΦΩΚΙΩΝ (Πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο) : Γιατὶ δὲν πᾶς ν’ ἀκούσεις καὶ σὺ τὸ δίσκο; (Κάνει ν’ ἀνάψει τσιγάρο, τοῦ πέφτει ὁ ἀναπτήρας μισαίει νευρικός).  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τί σοῦ συμβαίνει, Φωκίων;  
ΦΩΚΙΩΝ : Σὲ ρωτῶ γιατί δὲν πᾶς ν’ ἀκούσεις τὸ δίσκο. Εἶναι καὶ πιὸ ζεστὰ ἀπάνω.  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : ‘Όχι, Φωκίων. Δὲ θ’ ἀνέβω τώρα στὴ Δωροθέα. Καμιά ἄλλη μέρα... θὰ βγῶ ἔξω νὰ πάρω τὸν ἀέρα μου. Ἴσως πᾶω στὸ Σούνιο, στὸ ναό. Ἐχῶ ἀδυναμία ξέρεις μ’ αὐτὸ τὸ ναό. Τὸν προτιμῶ ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα. Ἐσύ; (Ὁ Φωκίων δὲν καταφέρει ν’ ἀνάψει μὲ τὸν ἀναπτήρα. Πάει νὰ πάρει σπρίττα, τοῦ πέφτουν καὶ τὰ σπρίττα). Μὰ τί ἔπαθες, Φωκίων;  
ΦΩΚΙΩΝ (Μὲ νευρικότητα) : Κ’ ἐγὼ θὰ βγῶ νὰ πάρω τὸν ἀέρα μου. Πᾶω νὰ φορέσω τὸ παλτό μου. (Ανεβαίνει ὁ Ἀλέξανδρος κ’ ἡ Ἀγλαΐα μένον μόνου. Ὁ Ἀλέξανδρος πηγαίνει πολὺ κοντὰ της. Ἀκούγεται πάντα ὁ δίσκος ἀπὸ πάνω. Ἴσως νὰ φαίνεται λίγο ἡ Δωροθέα πού κάθε τόσο κουρδίζει τὸ γραμμόφωνο καὶ πηγαίνει).  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Θά ‘χει ἀρχίσει ὁ χορὸς. Λένε πὼς θὰ χορεύουνε στὸ ὑπαιθρο, πάνω στὸ πατηκωμένο γιόνι. ‘Όμως δὲ θὰ τ’ ἀνθέξουνε τὸ κρῦθ. Σίγουρα θὰ πάνε στὴν ταβέρνα τοῦ Γρηγόρη ἀργότερα. Ἴσως νὰ χουν κιόλας πάει. Θὰ στήσω καρτέρι ἔξω ἀπ’ τὴν ταβέρνα μὲ τὴν ὑπομονὴ τοῦ κυνηγοῦ πού περιμένει τὰ περάσματα βυθισμένους στὸ βάλτο μέχρι τὸ γόνατο. Ἀπόψε θὰ φανεῖ ἀπὸ κεῖ, τὸ ξέρω, καὶ θὰ τοῦ φωνάξω στάσου Ἀλέξανδρε καὶ θὰ σταλεῖ.  
ΑΓΛΑΪΑ : Ἀπόψε θὰ γεννήσει ἡ ἀδελφή μου Ἀγλαΐα... (Τὰ δυὸ ἀδέρφια κοιτᾷζονται στὰ μάτια. Ὁ Ἀλέξανδρος βγαίνει. Σκοτεινιάζει τὸ κάτω πάτωμα. Φωτίζεται καλὰ τὸ δωμάτιο τῆς Δωροθέας ὅπου μπαίνει ὁ Φωκίων).

### ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

ΦΩΚΙΩΝ : Σταματήσέ το αὐτό, μ’ ἐκνευρίζει.  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Ἐμένα μὲ διασκεδάζει.  
ΦΩΚΙΩΝ : Εἶναι ἡ πέμπτη φορὰ συνέχεια πού βάζεις τὸ ἴδιο κομμάτι. (Ὁ Φωκίων σταματᾷ ἀπότομα τὸ γραμμόφωνο. Φωτίζεται τὸ δωμάτιο τῆς Ἀγλαΐας. Ἡ Ἀγλαΐα εἶναι ξαπλωμένη. Δίπλα της ὁ ἄντρας της).  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Τ’ ἀγόρασα σήμερα. Γι’ αὐτό. Ἐτσι κ’ ἡ ἀδερφή σου, ἐκνευρίστηκε φαίνεται, καὶ βρήκε πρόφαση πὼς ἔχει

δύσπνοια καὶ σουβλιές στὴν καρδιά. ἼΙθελε νὰ τὸ σταματήσω. Στὸ βάθος εἶναι πού μὲ μισεῖ.  
ΦΩΚΙΩΝ : Ἐχει καὶ κίνη ἀγωνία;  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Τί εἶπες;  
ΦΩΚΙΩΝ : Μήπως σοῦ φάνηκε πὼς χτύπησε τὸ τηλέφωνο;  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Εἶναι ἡ πιὸ παλαβὴ ἀπ’ ὅλους σας, καὶ δευτέρως ἔρχεται ὁ Ἀλέξανδρος. Δὲ μπορούσε λέει νὰ πάρει ἀνάσα, ἡ καρδιά της πήγαινε νὰ σπάσει. Ἄσε πιὰ ὅταν κουβεντιάζουν οἱ δυὸ τους... Πρὶν ἔρθει ὁ ἀρχιεργάτης, ὁ Ἀλέξανδρος τῆς ἔβγαξε λόγο γιὰ τὰ ταξίδια του. Λέει ὅμως ψέματα, μὴν πιστεύεις σ’ ὅσα λέει. Ὁ Ἅγιος Πέτρος δὲν παράγει βενεδικτίνη, ἡ βενεδικτίνη παράγεται στὸ διπλανὸ χωριὸ πού ‘ναι σχεδὸν βλάνος...  
ΦΩΚΙΩΝ : Δὲ σοῦ φάνηκε πὼς χτύπησε τὸ τηλέφωνο;..  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὸς μου τὴν τράπουλα, νὰ ρίξω μιὰ πασιέντζα. Ἐκεῖ, στὸ συρτάρι τοῦ κομοδίνου, δεξιά.  
ΦΩΚΙΩΝ (Ἄνοιγει τὸ συρτάρι) : Πρέπει νὰ φύγω.  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Τέτοια ὦρα;  
ΦΩΚΙΩΝ : Ναι. Δουλειά. Στὰ ὀρυχεῖα. Τέλος πάντων, κάτι σχετικὸ μὲ τὰ ὀρυχεῖα. Δὲ μπορῶ νὰ σοῦ ἐξηγήσω, ἐξάλλου θὰ βαρυσσοῦν.  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Μεῖνε, Φωκίων. Δὲ θὰ ρίξω πασιέντζες, θὰ παίξουμε μιὰ παρτίδα μαζί.  
ΦΩΚΙΩΝ : ‘Όχι, μὲ περιμένουν.  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Γαντζώνεται πάνω του) : Μεῖνε, Φωκίων.  
ΦΩΚΙΩΝ (Ἐλευθερώνεται ἀπότομα) : Μὲ περιμένουν, σοῦ λέω. Ἐσύ δὲ θὰ μπορέσεις ποτὲ νὰ πιάσεις παιδί. (Ξαναγαντζώνεται, τὴ σπρώχνει, κάνει νὰ βγεῖ μὲ τὴν τράπουλα).  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Φωνάζει) : Δὸς μου τὴν τράπουλα!.. (Ὁ Φωκίων χωρὶς νὰ γυρίσει νὰ τὴν κοιτάξει, ἀκουμπᾷ τὴν τράπουλα στὸ κρεβάτι. Τὰ χαρτιά γλιστροῦν χάμω. Βγαίνει βιαστικά. Ἡ Δωροθέα ξαναβάζει τὸ δίσκο. Κρατᾷ τὸ ρυθμὸ μὲ τὸ πόδι. Ὑστερα μὲ τὰ νύχια πάνω στὸ τζάμι. Προσπαθεῖ νὰ κλάψει. Ἀλλάζει γνώμη βάζει λίγη πούδρα στὴ μύτη. Τῆς ἔρχεται ἀξαρνα μιὰ ἰδέα. Κοιτάζει πρὸς τὸ δωμάτιο τῆς Ἀγλαΐας. Θέλει νὰ τραβήξει τὴν προσοχὴ τοῦ ἀντρός τῆς Ἀγλαΐας. Σταματᾷ τὴ μουσικὴ, παίρνει τὸ δίσκο καὶ τὸν σπᾷει μὲ θόρυβο).  
ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ (Στὴν πόρτα τῆς Δωροθέας) : Τί εἶναι Δωροθέα; θέλεις τίποτα;  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Ὁρθια μπρὸς τὸ σπασμένο δίσκο) : Ναι, νὰ μὲ βοηθήσεις νὰ μαζέψω τὰ κομμάτια. Μοῦ γλιστροῦν τὰ πράγματα ἀπ’ τὰ χέρια τώρα τελευταία... Ἐλα μέσα... (Ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαΐας σκύβει καὶ τὰ μαζεύει... Ἡ Δωροθέα παίρνει στὸ μεταῦν τὴν τράπουλα καὶ ἀνακατεύει τὰ χαρτιά). Μὴ φύγεις ἀμέσως, ἔλα νὰ πιοῦμε κάτι... Τί θὰ ‘λεγες, νὰ παίζαμε μιὰ παρτίδα; Ἐδῶ, πού ‘ναι ζέστη;  
ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ἡ Ἀγλαΐα ἔχει σουβλιές στὴν καρδιά κ’ Ἴσως θὰ ‘πρεπε...  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Αὐτὸς ὁ χορὸς ἔφερε κάποια ἀναστάτωση στὴν οἰκογένεια. Δὲ βρίσκες; Ὅλοι τους ἀλλαγμένοι ἀπόψε, ἐκτός ἀπὸ μᾶς τοὺς δυὸ. Ἀλήθεια, τί γυρεύουμε ἐμεῖς ἐδῶ μέσα; Ἐσύ κ’ ἐγὼ σ’ αὐτὸ τὸ τρελλοκομεῖο... Λοιπὸν, θὰ παίζουμε;  
ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ναι. Δὸς μου τὰ χαρτιά νὰ τ’ ἀνακατέψω κ’ ἐγὼ. (Κάθονται στὸ κρεβάτι καὶ ἀρχίζουν νὰ παίξουν. Πήνουν).  
ΑΓΛΑΪΑ (Στὸ κρεβάτι) : Ἡ ἀδερφή μου θὰ γεννήσει ἀπὸ στιγμὴ σὲ στιγμὴ. Ἴσως τώρα δᾶ νὰ σκίζεται στοὺς πόνους, καὶ νὰ λυγίζει τὰ σίδερα τοῦ κρεβατιοῦ, καὶ νὰ μὴν ξέρει πού νὰ στρίψει τὴν κοιλιὰ της καὶ τὴ μέση της, πού ἀνοίγει, νὰ σπαράξει καὶ νὰ μὴν ξέρει πού νὰ βάλει χέρια, πού αἰδιά, ὅλα νὰ περισσεύουν, καὶ τὸ κεφάλι...  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Γελώντας) : Ἄσος κούπα...  
ΑΓΛΑΪΑ : Ὁ θὰ ‘ναι στενὸ τὸ κρεβάτι τῆς Ἀγλαΐας πού γεννάει, γιατί κανένας χῶρος δὲν εἶναι τότε ἀρκετὸς, οὔτε ἡ γῆ. Θὰ ‘χει γεμίσει τώρα ἡ γῆ ἀπ’ τὸ κορμί της καὶ τὴν τελευταία κραυγὴ, δὲ θὰ μένει πιὰ θέση οὔτε γιὰ σπίντα, οὔτε γιὰ ποτάμια, οὔτε γιὰ τοὺς ὑπόγειους σιδηροδρόμους...  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὸς μου τὸ ποτήρι σου.  
ΑΓΛΑΪΑ : Ἴη Ἀγλαΐα πονάει, ἡ γῆ εἶναι στενὴ καὶ πονάει...  
ΔΩΡΟΘΕΑ (Γελώντας) : Δικὴ μου ἡ παρτίδα! (Μαζεύει τὰ χαρτιά καὶ τ’ ἀνακατεύει).  
ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σ’ ἀρέσει ν’ ἀνακατεύεις τὰ χαρτιά...  
ΔΩΡΟΘΕΑ : Ναι, καὶ νὰ πᾶνω τὰ ποτήρια νὰ τὰ σφίγγω. (Κρατᾷ ἕνα ποτήρι, τ’ ἀφήνει. Σπᾷει μὲ θόρυβο. Παίρνει τὰ χαρτιά καὶ τ’ ἀνακατεύει μὲ καταπληκτικὴ ταχύτητα).

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Είσαι πάντα τόσο νευρική;  
 (Ή Δωροθέα στριφογυρίζει τώρα γύρω απ' το κρεβάτι άνακατεύοντας τα χαρτιά. Πάει να ξαναγεμίσει τα ποτήρια, τα χαρτιά κατακυλιούν). Μην άνησυχείς, δε θα τα μαζέψω, ξέρω πως τ' αφήνεις να πέσουν για να μπορείς να σιύβεις στο χαλί, κ' έχεις άλλο το μπουκάλι κι άλλο τα ποτήρια για να βρίσκεις άφορμή και να πηγαινοέρχεται.  
 ΔΩΡΟΘΕΑ : Είσαι έξυπνος...  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Είχες καμιά άμφιβολία ;  
 ΔΩΡΟΘΕΑ : Ξέρεις, ό Φωκίαν άρχισε να σε φοβάται.  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Για ποιο λόγο; (Σκύβει άπότομα πάνω απ' το κρεβάτι. Σχεδόν την άγγίζει με το σώμα του. Έκείνη τότε σκύβει άνεπαίσθητα προς αυτόν για να τραβηχτεί πάλι άμέσως. Γελάει).  
 ΑΓΛΑΪΑ : Ή γή είναι στενή. Ή Άγλαΐα πονάει.  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σά να 'κουσα τη φωνή τής Άγλαΐας. Δε θα κοιμήθηκε. Πάω να τής δώσω ένα χάπι. Θα γυρίσω.  
 ΔΩΡΟΘΕΑ (Φωνάζει): Μην άργήσεις.

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

(Δωμάτιο Άγλαΐας)

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Πάρε αυτό το χάπι να κοιμηθείς.  
 ΑΓΛΑΪΑ : Ποιός κερδίζει ;  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Έγώ βέβαια. Αυτή ξέρει μόνο να τ' άνακατεύει τα χαρτιά.  
 ΑΓΛΑΪΑ : Τή μισώ.  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σε λατρεύω... (Έρχεται κοντά της και τη σκεπάζει, συγχρόνως δείχνει άνυπομονησία να φύγει).  
 ΑΓΛΑΪΑ : Είναι στενό το κρεβάτι.  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Με το χάπι όλα θα περάσουν. Ήσύχασε.  
 ΑΓΛΑΪΑ : Γιατί κανένας χῶρος δεν είναι τότε άρκετός. Ούτε ή γή...  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Πάρε το χάπι.  
 ΑΓΛΑΪΑ : Θα 'χει γεμίσει τώρα ή γή απ' το κορμί της και την τελευταία κραυγή...  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Είναι τα καλύτερα χάπια. Σου φέρνουν βαθύ ύπνο και δεν καταλαβαίνεις τίποτα.  
 ΑΓΛΑΪΑ (Δυνατά) : Βοηθείστε την Άγλαΐα. (Παίρνει το κουτί με τα χάπια και το πετάει απ' το παράθυρο). "Ίσα ίσα που θέλω να καταλάβω, θέλω όλα να τα δώ και να τα καταλάβω. Και να μη μεπιδεύω τα σπίτια με τα δέντρα. Πονάω σαν την Άγλαΐα, κ' ίσως άπόψε τη γνωρίσω. Δεν πρέπει να με πάρει ό ύπνος και να χαθώ. Άρκετά γλυστράνε όλα, κάθε μέρα γλυστράνε και μένουν άπαρατήρητα και δε νιαζόμαστε να ποούμε αυτό είναι σπίτι, κι αυτό είναι δέντρο, ούτε ξεχωρίζουμε τη γεύση τής ζάχαρης απ' τ' άλάτι και τριγυρνάμε από δωμάτιο σε δωμάτιο σά ρεύματα άέρα...  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ζηλεύεις τη Δωροθέα. Σε βεβαιώ...  
 ΑΓΛΑΪΑ : Ναι, ξέρω. Είναι που την ενδιαφέρουν και κείνη τα όρυχεία. (Του χαϊδεύει το χέρι). Κ' εμείς χωρίζουμε λίγο κάθε μέρα.

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σε βεβαιώ πως δε συμβαίνει τίποτα. Μόνο που 'χει άυπνία και φοβάται να μείνει μόνη.  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ό Φωκίαν έφυγε. Τί πάθαν όλοι τους άπόψε; όλοι φύγανε, άδειασαν οι κρεβατοκάμαρες.  
 ΑΓΛΑΪΑ : Πονάω σαν την Άγλαΐα, είμαι ή Άγλαΐα, τίποτ' άλλο δε θέλω να συλλογίζομαι, ούτε τη Δωροθέα, ούτε τη μηνηστή. "Όσο θέλει μπορεί να τη σφίγγει το Άνδρέας, άρκετά μου παίρνει το νου κάθε μέρα και μ' άποσπάει από την Άγλαΐα, μόνο την Άγλαΐα θέλω άπόψε να συλλογίζομαι. (Ό άντρας φεύγει σιγά σιγά και πηγαίνει στης Δωροθέας). Και βλέπω τώρα όλη τη γραμμή, απ' τον καιρό που γεννήθηκα κι άρχισα να παίζω... Μια διαύγεια Θε μου, μια διαύγεια στα τοπεία... Να μπορούσα να κρατήσω για πάντα αυτή τη διαύγεια... Κι αυτός ό χωρισμός μας, που άρχισε την εποχή που ή Δωροθέα παντρεύτηκε το Φωκίωνα και την έβλεπες ν' ανεβαίνει τη σκάλα, που μεγάλωνε μέρα με την ήμερα και με γέμιζε φρίκη κι άγωνία, έτσι σά να φούσκωνε το στήθος μου και μεγάλωνε, όί τοίχοι βαδίζουν καταπάνω μου προχωρώντας λίγους πόντους την ήμερα ώσπου κατέβηκε και το ταβάνι, έπεσε άξαφνα-κράκ κ' ήταν τέτοια ή πίεση που μ' έλευθέρωσε, πέταξα τα σπασμένα γυαλιά απ' το παράθυρο, να, το βλέπω τώρα, ό χωρισμός μας έχει γίνει. Δε θα σ' αφήσω να με ξανασκεπάσεις, δεν... (Άνασημάει και κοιτάει γύρω). Που είσαι; Που είσαι;

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

(Στο δωμάτιο Δωροθέας)

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Λοιπόν, γιατί με φοβάται ό Φωκίαν; (Πολύ κοντά της).  
 ΔΩΡΟΘΕΑ : "Α, νόμιζες για μένα; (Γελάει). "Όχι, για τα όρυχεία σε φοβάται, για τα όρυχεία, μην του πάρεις τη θέση.  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Και τον άρχιεργάτη τον φοβάται. Τον φοβάμαι εξάλλου κ' εγώ τον άρχιεργάτη.  
 ΔΩΡΟΘΕΑ : Αυτόν το γελοίο, που δε μπορεί ν' άρθρώσει λέξη...  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Στα όρυχεία είναι δυνατός. Μας επιβάλλεται.  
 ΔΩΡΟΘΕΑ : "Όχι όμως και στο γέρο. "Όλοι τον τρέμετε το γέρο, και πριν απ' όλους ό άρχιεργάτης. Είναι ό μόνος άντρας. (Άρχίζει πάλι να στριφογυρίζει ενοχλητικά).  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Δωροθέα σταμάτα, ζαλιστήκα.  
 ΔΩΡΟΘΕΑ (Δυνατά) : Πώς τολμάς; Έμένα έτσι μ' άρέσει, να στριφογυρίζω, και θα στριφογυρίζω όσο θέλω και θα σκροπίζω τα χαρτιά στο χαλί για να σιύβω ύστερα να τα μαζέψω. Σε κουράζω κ' εμένα λοιπόν τώρα, ε; Θα στριφογυρίζω, θα στριφογυρίζω, έτσι μ' άρέσει, κατάλαβες; Νά, όρίστε. (Πετάει τα χαρτιά κι άρχίζει να τα πατάει κλαίγοντας).  
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ (Σιγά κ' ειρωνικά) : Νευρική κρίση... (Πιο δυνατά). Ήρέμησε Δωροθέα. (Τής πιάνει τα πόδια, κάτω). Ήρέμησε, σου λέω. "Έχεις πολύ ώραία πόδια, ιδίως ψηλά, προς τους γοφούς. Θα 'θελα να 'χα ένατο τράπουλες να τις σκορπίσω μόνο και μόνο για να τις βλέπω να τις πατάς. (Το χέρι του ανεβαίνει ψηλότερα. Την αφήνει για να 'ρθει να κλείσει την πόρτα. Έτσι φαίνεται φωτισμένο μόνο το δωμάτιο τής Άγλαΐας).

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

(Δωμάτιο Άγλαΐας)

ΑΓΛΑΪΑ : Όποτε μιλούσα μόνη μου; Φοβάμαι. Βγαίνουν ποντικοί και τρέχουν. Τους φοβάμαι τους ποντικούς. Τρέχουν πάνω κάτω. Θα 'σπασε κανένας σωλήνας του νερού, εκτός αν ανεβαίνουν απ' τα όρυχεία. Φοβάμαι. Έρχονται κι άλλοι ποντικοί, πολλοί ποντικοί, ανεβαίνουν απ' τα όρυχεία. Φοβάμαι. (Χώνει το κεφάλι της κάτω απ' τις κουβέρτες. "Υστερα το βγάξει και προσπαθεί να το καλύψει με τα μαλλιά της). Πρέπει κάποτε να φύγω απ' αυτή την περιοχή. Άπεθύμησα να κολυμπήσω σ' άνοιχτή θάλασσα... "Θέα προς τη θάλασσα" είναι γραμμένο στην πρόσοψη τής ταβέρνας, κ' είναι κι αυτό ψέματα. Φοβάμαι. Κι ό Άνδρέας πού ποτέ του δεν κατάλαβε... Γεννάει ή άδερφή μου. Μια διαύγεια Θε μου, μια ύπερτατη διαύγεια. Έχουμε χωρίσει, πρέπει να το πώ, ούτε στιγμή δε θα τ' αναβάλλω, θα σηκωθώ να περπατήσω άνάμεσα στους ποντικούς, τώρα δά, και ξυπόλητη μάλιστα, θα πατήσω άπάνω τους για να 'ρθω να στο πώ.  
 (Δένει πίσω τα μαλλιά με μια κίνηση άποφασιστική. "Υστερα κοιτάει προς το παράθυρο. Άλλάζει ή έκφρασή της. "Ένας άναστεναγμός άνακούφισης, άγαλλίασης). Μια εύδαιμονία έρχεται άξαφνα απ' έξω, δεν ξέρω από πού και φτάνει μέχρι την καρδιά και τις άκρες τών δακτύλων, άς μην πέθαινε τουλάχιστον κανείς, ποτέ να μην πέθαινε... (Άνοίγει άπότομα την πόρτα τής Δωροθέας κραυγή Δωροθέας).

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

ΑΓΛΑΪΑ : Να με συγχωρείτε. Ήρθα να πώ ότι έχουμε πιά χωρίσει, ότι χιονίζει, κι ότι δεν κρυώνω πιά ούτε φοβάμαι. (Ή Άγλαΐα κατεβαίνει σιγά-σιγά τα σκαλοπάτια. Έρχεται και κάβεται μπροστά στον καθρέφτη και κοιτάζεται. Άλλάζει ή έκφραση σά να σκέφτεται: "Δεν κρυώνω πιά, ούτε φοβάμαι". Βρίσκει ένα κομμάτι ψωμί και το δογκώνει. Ξαφνικά μέσα στον καθρέφτη βλέπει τον Άνδρέα να μπαίνει. Φωτίζεται ελάχιστα, μόλις πού διακρίνεται. Ό Άνδρέας πλησιάζει, την παίρνει στην άγκαλιά του. Κάθονται στην ίδια πολυθρόνα. Τής χαϊδεύει τα χείλη. Βουβή σκηνή για μερικές στιγμές).

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

(Το σπίτι)

ΑΓΛΑΪΑ : Σε περιμένα (Παίρνει τα χέρια του και τα σφίγγει πάνω στο στήθος της). Τα λατρεύω τα χέρια σου, θέλω να

ὕποταχτῶ στὰ χέρια σου, εἶμαι ἔτοιμη ἀπὸ τὸν καιρὸ πού περιμένα τὸν ταχυδρόμο στὴς Ἄλπεις. (Γελάει λίγο). Δὲ σοῦ μίλησα ποτὲ γι' αὐτὸ τὸν ταχυδρόμο, δὲ σοῦ μίλησα ποτὲ γιὰ τίποτε. (Γελάει λίγο). Ξέρεις, τότε νόμιζα πὼς θὰ λάβαινα γράμμα σου, ἦταν μιὰ ἀνόητη ἰδέα βέβαια, ἀλλὰ ἔτσι νόμιζα, καὶ κάθε μέρα περιμένα τὸν ταχυδρόμο ἕρθα στὸ χιόνι. Ἐρχόταν στὴς τρεῖς, τρισήμιση, πάντα ἄμως κάπως ἄξαφνα, γιατί ἔτσι κλειστὸ πού ἦταν τὸ χωριό, δὲν τὸν ἐβλεπες παρὰ τῆ στιγμῆ πού ἔπαιρνε τὴν τελευταία στροφή, κ' ἔτσι σπουδαῖος χινοδρόμος πού ἦταν, ὕστερα ἀπὸ τὴ στροφή εἶχε κιόλας φτάσει. Ἐπρεπε νὰ τὸν βοηθήσω, νὰ τοῦ λύσω ἀκόμα καὶ τὰ σκέ, καὶ κείνος τό 'παιρνε γιὰ προσβολή, πὼς δὲν τὸν θεωροῦσα ἀρεκτὰ σβέλιο, κ' ἔλεγε "ἔχω πάρει δυὸ πρῶτα βραβεῖα. Δὲν ἔχετε γράμμα". Τότε ἐπέμενα νὰ διαβάσω ὅλες τὶς διευθύνσεις, γιατί γίνονται καὶ λάθη, μπορεῖ νὰ γινε λάθος, ἔλεγα, καὶ ἀδειάζα ὅλη τὴν πέτσινη τσάντα πάνω στὸ χιόνι. Ἐκανα ἀστεῖα γιὰ νὰ τὸν κρατήσω περισσότερο, κ' ἐκεῖνος ξεκαρδιζόταν, ὕστερα ὅμως θύμωνε, γιατί τύχαινε τὸ μελάνι νὰ ξεβάψει καὶ πὼς θὰ παρέδιδε τὰ γράμματα; (Γελάει. Ὑστερα πολὺ σοβαρή): Μ' ἀρέσει νὰ μοῦ χαϊδεύεις τὰ χεῖλη... (Σιωπῆ). Ὅλον κείνο τὸν καιρὸ σ' ἔφαχνα σ' αἰθούσες κινηματογράφων ἢ θεάτρων, ἐξέταξα συστηματικὰ τὴν κάθε σειρὰ μήπως σὲ δῶ, ἐνῶ ἤξερα πὼς μᾶς χώριζε μιὰ ἡπειρος. Ξημέρωνε μιὰ μέρα, μοῦ κατέβανε ἡ ἰδέα πὼς θὰ 'σουν πρὸς τὸ Νότο, πήγαινα πρὸς τὸ Νότο, ἔχι θὰ 'ναι στὸν Ὠκεανό, πήγαινα στὸν Ὠκεανό. Ἐτσι πέρασα καὶ τὴ Μάγχη καὶ γύρισα ὅλα τὰ προάστια τοῦ Λονδίνου, σ' ἓνα μάλιστα πῆγα δυὸ φορές, γιατί μοῦ 'μεινε ἀμφιβολία πὼς δὲν εἶχα ψάξει καλά. Τὰ συχαίνομαι τὰ προάστια τοῦ Λονδίνου. Καὶ συχαίνομαι τὸ Λονδίνο. Τὰ προάστια ἀκόμα περισσότερο... Ὅλο αὐτὸ τὸ πράσινο χορτάρι... Κ' ἐσὺ νὰ μὴν εἶσαι πουθενά... (Σιωπῆ. Εἶναι πάλι ἀγκαλιασμένοι). Ἡ Ἀγλαῖα ἄξαφνα λέει): Ξέρεις, σήμερα εἶδα στὸ δρόμο τὴ μνηστή... (Περιμένει μίπως πεί τίποτα, ὕστερα ἐξακολουθεῖ): Τὰ ξανθὰ μαλλιά καὶ τὸ πλούσιο στήθος της σχεδιάζονταν πάνω στὸ φόντο ἐνὸς σπιτιοῦ κομμένου κατακόρυφα. Γιατί ὑπάρχουν πολλὰ μισὰ σπίτια στὴν πόλη μας, κομμένα μὲ τὴν ἀκρίβεια πού κόβεις στὴ μέση τὸ καρπούζι. Καὶ φέτες σπιτιῶν, ἀκόμα καὶ φλοῦδες, ἓνας τοίχος πού ἀπόμεινε ὄρθιος καὶ πού μὲ κόπο στηρίζεται στὴς πλαϊνὲς οἰκοδομές. Ἐβλεπα τὸ ἐσωτερικὸ μὲ τὰ δωμάτια μισά, τοὺς σωλήνες, τὰ καρφιά στοῖς τοίχους κ' ἓνα χρυσὸ κάρδο δίχως εἰκόνα. Περνοῦσε ἡ μνηστή... Πῆγα νὰ τὴ φωνάξω, ἔτρεξα πίσω της, σχεδὸν τὴν ἀγγίξα, κ' ἔπειτα τὴν ἄφησα νὰ χαθεῖ μὲς στὸν κόσμο (Σιωπῆ). Ἐπρεπε νὰ τὴ φωνάξω, ἅμα τὴν ξαναδῶ θὰ τὴν φωνάξω. Τὴ συναντῶ συχνά, τριγυρίζω μήπως καὶ συναντήσω ἐσένα καὶ ἀντίς γιὰ σένα συναντῶ ἐκείνη. Στρίβω ἓνα δρόμο, ἐκείνη, ἄλλο δρόμο, πάλι ἐκείνη, στὸ καφενεῖο, ἐκείνη, στὸ θέατρο, ἐκείνη, πρωὶ ἐκείνη, βράδου ἐκείνη, ξανθὴ καὶ ἀμέριμνη... (Σιωπῆ).

Ὅμως τὴν ἄλλη φορὰ θὰ τὴ σταματήσω καὶ θὰ τῆς πῶ. "Σὰς παρακαλῶ, μὴν ξαναδεῖτε ποτὲ τὸν Ἀνδρέα". Δὲν εἶναι δύσκολο, θ' ἀρχίσω: "σὰς παρακαλῶ", ἢ "σὰς παρακαλῶ πολὺ", ἢ "σὰς ἱκετεύω", καὶ κείνη θ' ἀπαντήσει: "μὰ βέβαια", ἢ "εὐχαρίστως καὶ ἂν τυχὸν τὸν συναντήσω, θ' ἀλλάξω πεζοδρόμο".

(Ἡ Ἀγλαῖα τὰ λέει ὅλ' αὐτὰ πολὺ σοβαρά, ὕστερα ἄξαφνα γελάει, σὰ νὰ εἰρωνεύεται ἡ ἴδια τὰ λόγια της. Σιωπῆ). Τὶ δυνατὰ πού μὲ σφίγγεις... Ὅμως, γιατί ἄξαφνα νιώθω ἀνάμεσα μας ν' ἀπλώνεται ὀλόκληρη πεδιάδα... Νὰ μποροῦσα νὰ τὴν καλύψω, ν' ἀνοίγα φτεροῦγες γιὰ νὰ τὴν καλύψω, τὸ αἷμα μου θὰ γινότανε φτεροῦγες... (Σιωπῆ). Γιατί νὰ πρέπει νὰ μιλάω καὶ νὰ μὴν καταλαβαίνεις πὼς ὅλα τὰ πλάθω κατ' εἰκόνα σου, πὼς μεταμορφώνω τὰ τοπεῖα ἔτσι πού νὰ σοῦ μοιάζουν, πὼς τὸ κάθε πράγμα πού βλέπω ἢ ἀγγίξω εἶσαι σὺ, καὶ τὸ νερὸ πού πίνω, κ' ἡ αἰσθησις τοῦ γυαλιοῦ στὴ χούφτα μου ὅταν σφίγγω τὸ ποτήρι... (Σιωπῆ).

Οἱ δρόμοι ἔχουν γεμίσει ὕδοφράγματα, οἱ πόλεις σπίτια μισά, σὲ κάθε βῆμα "παρακαλῶ τὴν ταυτότητά σας"... Νὰ μπορούσαμε τουλάχιστον ἐμεῖς οἱ δυό... Ἐτσι, ἐμεῖς οἱ δυὸ νά...

(Ἐκείνος σηκώνεται, φεύγει σιγά, σιγά. Τὸν βλέπει πάλι μέσα ἀπ' τὸν καθρέφτη νὰ πλησιάζει τὴν πόρτα. Ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς αὐτόν). Φεύγεις; Γιατί φεύγεις πᾶντα; (Δυνατά). Σ' ἀγαπῶ. (Πέφτει λιπόθυμη).

Α Γ Λ Α Ι Α



Ὁ Ζοζὲ Καλιὸ (Ἀλέξανδρος) καὶ ἡ Δολὲ Μπελλὸν (Ἀγλαῖα), στὴν παράσταση τοῦ "Ἄλλου Ἀλεξάνδρου" στὸ Παρίσι



# ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

## ΕΙΚΟΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΩΗ

Μπρός στην ταβέρνα. Πανώ μὲ "Θέα πρὸς τὴ θάλασσα".  
"Ὁ Γρηγόρης τῆς ταβέρνας στὴν πόρτα. Ἀριστερὰ ὁ Ἀλέξανδρος, δεξιὰ ὁ Γρηγόρης. Ὁ Ἀλέξανδρος χτυπάει τὴν πόρτα.  
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ (Τραγουδάει): Συννεφιασμένη Κυριακή, μοιάζεις μὲ τὴν καρδιά μου...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Χτυπάει τὴν πόρτα, φωνάζει): Μήπως πέρασε ἀπὸ δῶ ὁ ἀδελφός σου Ἀλέξανδρος;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Ποιὸς εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πές μου, πές μου ἂν πέρασε ὁ Ἀλέξανδρος.  
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Συννεφιασμένη Κυριακή, μοιάζεις μὲ τὴν καρδιά μου... (Ἀφηρημένος): "Ἴσως ἡ ἀδερφή μου νὰ γεννάει αὐτὴ τὴν στιγμὴ... (Γυρίζει πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ταβέρνας). Πιεῖτε στὴν ὑγεία τῆς, πιεῖτε ὅσο θέλετε, ἐγὼ κερνάω. Οὔτε τὰ σπασμένα ποτήρια θὰ λογαριάσω. Ὁ ἰδιοκτήτης τῶν ὀρυχείων κι ὁλόκληρῆς τῆς περιοχῆς εἶναι νονός μου, τὸ ξέρετε; Ἀκούτε; Νονός μου. (Φωνές καὶ γέλια ἀπὸ μέσα)... Νονός του! Νονός του!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ (Γελάει μεθυσμένος): Ναί, νονός μου! Πιεῖτε: γιατί δὲν πίνετε; Ἀπόψε εἶναι ὁ χορός τοῦ συνδικάτου. Εἶναι μεθυσμένοι, πέφτουν ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλον. Οἱ γυναῖκες ξελιγώθηκαν στὰ γέλια. Οἱ ἄντρες τίς φιλᾶν στὸ σβέρο, γιὰ νὰ τίς κάνουνε νὰ πάψουν, τοὺς ταμπᾶνε τὰ μπράτσα, γελᾶνε περισσότερο, τὸ στήθος τοὺς τρέμει... Οἱ ἄντρες τοὺς ξεκουμπώνουνε τὴ μπλουζά, τὸ γέλιο ξαναρχίζει... Φιλεῖστε τίς λοιπόν! Πρέπει νὰ τοὺς καρφώνετε τὸ στόμα καὶ νὰ τίς πονάτε. Ἐτσι ὁ κόσμος γεμίζει νεογέννητα! Κάθε μέρα! Χά! Χά! Χά!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πές μου, πές μου ἂν πέρασε ὁ Ἀλέξανδρος...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Ναί, πέρασε νὰ πάρει τὸν ἀρχιεργάτη, γιατί ἡ Ἀγλαΐα γεννάει. Ἀλλά ποιὸς εἶσαι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πρὸς τὰ ποὺ τράβηξε;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Δὲν ξέρω. Ποιὸς εἶσαι; Ἄ, κατάλαβα... Χά! Χά! Χά! Θὰ ἴσαι σίγουρα ὁ γιός τοῦ νονοῦ μου, κι ἀφεντικοῦ τῆς περιοχῆς. Τί τὸν θέλεις; Τί τὸν γυρεύεις ὅλη τὴν ὥρα; (Μουσική. Καλασμός μακρινός. Ὁ καλασμός πλησιάζει).

ΦΩΝΗ ΑΛΛΟῦ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟῦ (Διωνιά): Ἡ ἀδελφὴ μας γέννησε! Καὶ εἶναι καλά! Ἐνα παχὺ ἀγόρι!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ (Φωνάζει πρὸς τὰ μέσα): Ἡ ἀδελφὴ μου γέννησε. Ἡ ἀδελφὴ μου γέννησε! Ἀγόρι! (Πρὸς τὸν ἄλλο Ἀλέξανδρο): Ἐλα νὰ πιεῖς ἕνα ποτήρι.

ΦΩΝΗ ΑΛΛΟῦ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟῦ: Ὁχι, ὄχι, δὲν προφταίω. Ὁχι, οὔτε γιὰ ἕνα ποτήρι. Γεὶά χαρά. (Καλασμός ἀπομακρύνεται).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀλέξανδρε! Ἀλέξανδρε, στάσου! Ὁ ἀέρας φύσηξε ἀπ' τὴ θάλασσα, ἀρμύρισε τὸ δέρμα καὶ τὸ φωμί, στάσου νὰ σοῦ πῶ... (Καλασμός). Στάσου Ἀλέξανδρε! Ἐχω τόσα νὰ σοῦ πῶ... Ἀλέξανδρε! Ἀλέξανδρε, θέλω νὰ δῶ τὸ πρόσωπό σου...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Γέννησε ἡ Ἀγλαΐα! Ἀγόρι! Μωρὲ γέννησε ἡ ἀδερφή μου, τ' ἀκούτε; Ροχαλλίζουν. Σὲ ποιὸν νὰ τὸ πῶ; Γέννησε ἡ ἀδερφή μου μωρὲ, τ' ἀκούτε; Γι' αὐτὸ σᾶς κέρασα κι οὔτε τὰ σπασμένα ποτήρια θὰ λογαριάσω. Γέννησε ἡ ἀδελφὴ μου ἕνα παχὺ ἀγόρι. Τί γομάρια μωρὲ εἴσαστε σεῖς; Τώρα πού θέλω κ' ἐγὼ νὰ σᾶς μιλήσω... (Τοὺς κλωτσάει, κανεὶς δὲν κουνάει). Γιὰ δὲς, τοὺς κλωτσάω καὶ δὲν κουνᾶνε, οὔτε πέτρες νὰ κλωτσούσα. Λοιπόν, θὰ σᾶς βάλω νὰ τὰ πληρώσετε τὰ σπασμένα ποτήρια. Ἐνα παχὺ ἀγόρι γέννησε, τ' ἀκούτε μωρὲ; Τοῦ φώναξε στάσου, ὁ ἄλλος ὅμως δὲ στάθηκε. Τ' ἀκούτε μωρὲ; Δὲν ἀκούτε; Γομάρια, θὰ τὰ πληρώσετε τὰ ποτήρια. Συννεφιασμένη Κυριακή μοιάζεις μὲ τὴν καρδιά μου...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Τί φλα εἶναι ὁ ἄτιμος. Μιλáει στοὺς τοίχους! Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορά. Κάθε βράδυ μεθαίει καὶ μιλάει στοὺς τοίχους. Γιὰ ν' ἀκούσω καλύτερα... (Πλησιάζει, προσπαθεῖ ν' ἀκούσει). Μπᾶ, οὔτε ψίθυρος ἀπὸ μέσα... Ἐτσι μοῦ ῥοχεται νὰ σὲ συγκρίσω χωρὶς νὰ περιμένω τὴν ἀπόφαση τῶν ἄλλων. Ἐτσι κ' ἔτσι θὰ τὸ θέλουν ἀφοῦ ἔχουμε τίς ἀποδείξεις. Εἶσαι προδότης. Θὰ ἴθελω νὰ σὲ κάψω ζωντανό καὶ νὰ κάψω καὶ τὴν ἀποθήκη σου. Ἐτσι μεθυσμένος πού θὰ πέσεις στὸν ὕπνο νὰ σὲ καταπιεῖ ἡ φωτιά. Καὶ τὰ μάτια σου νὰ φάει, καὶ τὴ μύτη

σου, καὶ τὴν κοιλιά σου πού νὰι γεμάτη κρασί. (Τὸν πλησιάζει ὁ Ἀλέξανδρος).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἐσοῦ τί γυρεύεις ἐδῶ;  
ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Λογαριασμὸ θὰ σοῦ δώσω; Ἦρθα νὰ σὲ καμαρώσω νὰ κунηγᾶς τὸ μπάσταρδο. Καλὴ δικαιολογία βρήκες, καλύτερες μιὰ χαρὰ τὴν τεμπελιά σου, καὶ τὴν ἀδιαφορία σου γιὰ τὴν τύχη τοῦ κόσμου. (Εἰρωνικά): Περιμένουμε τὸ θαῦμα, στὸ μεταξύ δὲν κάνουμε τίποτα...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Δὲ σταμάτησε σήμερα. Ὅμως θὰ σταματήσει αὔριο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Κι ἀργίζεις νὰ κόβεις βόλτες ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι τῆς μνηστῆς; Ἐτσι μοῦ πανε! Χά! Χά! Χά!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὴν ἀγαπᾶ καὶ κρυῖνω. Θέλω νὰ γυρίσω στὴ φωτιά.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἐρχομαι μαζί σου. Εἶναι ἀκόμα νωρίς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀργὰ θὲς νὰ πεῖς.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Γιὰ τὴ δουλειὰ πού ἔχω εἶναι νωρίς. Προφταῖνω νὰ σοῦ διηγηθῶ τὴν ἱστορία τοῦ φόνου. (Τὸν παίρνει μπράτσο καὶ φεύγουν σιγά - σιγά).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Θὰ σταματήσει αὔριο. Γρηγόρη, σὲ βεβαιῶ πὼς θὰ σταματήσει αὔριο. (Ἀκούγεται τὸ γέλιο τοῦ Γρηγόρη. Φωτίζεται τὸ σπίτι. Ἡ Ἀγλαΐα χάμω, λιπόθυμη. Τὸ γέλιο τοῦ Γρηγόρη δυναμώνει).

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

(Τὸ σπίτι)

Μπαίνουν ὁ Ἀλέξανδρος καὶ ὁ Γρηγόρης.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Δὲ θὰ μοῦ πεῖς τί γύρευες ἔξω ἀπ' τὴν ταβέρνα;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἦρθα νὰ σὲ καμαρώσω νὰ κунηγᾶς τὸ μπάσταρδο! (Ἀξάφνα βλέπουν τὴν Ἀγλαΐα. Τρέχουν κοντὰ τῆς).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἡ Ἀγλαΐα!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Εἰρωνικά): Ταξιδεύει...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τρίβοντας τῆς τὰ χέρια): Γύρισε, Ἀγλαΐα. Ποιὸς ξέρει πόσην ὥρα βρίσκεται ἔτσι μὲ τὸ νυχτικό...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Εἰρωνικά): Καὶ χωρὶς τὰ κόκκινα χαριτωμένα παντοφλάκια. Γιὰ δὲς τὰ πόδια τῆς, τοὺς ὤμους τῆς, τὸ στόμα τῆς... Μὰ τὴν ἀλήθεια, δὲν ἔχω δεῖ πλάσμα πιὸ αἰσθησιακὸ ἀπὸ τὴν ἀδερφή μου. Καὶ λιπόθυμη ἀκόμα... Αὐτὲς οἱ τάχα τυραννικὲς ἀναζητήσεις κι ἀγωνίες σας, ἐνῶ στὸ βάθος δὲν σκέφτεστε παρὰ τὸν ἔρωτα. Κοίταξτε τῆν, σὰ νὰ περιμένει τ' ἀρσενικό μ' ὅλους τοὺς πόρους τοῦ κορμιοῦ τῆς, ἂν τῆς σῆκονες τὰ βλέφαρα θὰ βλέπε τις ὠπείες πού ὄνειρεύεται...  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Γύρισε Ἀγλαΐα, καὶ πές μου ἂν ἦρθε ὁ φίλος μου.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἐκεῖ γυρίζει ὁ νοῦς σας. Δὲ μὲ ξεγελάτε ἐμένα οὔτε θὰ μ' ἐμποδίσετε νὰ κάνω αὐτὸ πού πρέπει. Τί ὥρα εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Εἶναι μεσάνυχτα περασμένα. Τρέξε νὰ φέρεις νερὸ καὶ μιὰ μάλλινη κουβέρτα. Θ' ἀνάψουμε καὶ τὸ τζάκι.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Τὴ φωτιά τὴν ἀναλαμβάνω ἐγὼ. Μ' ἀρέσει τὸ τζάκι κι ὅτι, ἄλλο ρομαντικό, οἱ ἀδερφές πού λυποθυμᾶνε γιὰ τὸ σύζυγο φάνηκε ἀπίστος, ἡ γιατί δὲν ἦρθε ὁ ἐραστής, ἡ μητέρα πού γέρασε δίχως νὰ πάρει χαμπάρι πὼς ὁ πατέρας ἔχει βαφτίσει τὴ μισὴ περιοχὴ — λέω βαφτίσει γιὰ νὰ μὴ μεταχειριστῶ ἄλλο ῥῆμα, ἐξᾴλλον τὰ βαφτίζει κιόλας — δίχως ποτὲ νὰ δεῖ τὸ ἄλλο του σπῆτι μὲ τοὺς διπλοὺς φράχτες...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τὸν διακόπτει): Τρέξε, γιατί εἶναι παγωμένη. (Βγαίνει ὁ Γρηγόρης). Γύρισε, Ἀγλαΐα.

ΑΓΛΑΪΑ (Ἀνοίγει τὰ μάτια): Ἡ ἀδερφή μας γέννησε.

Ἦταν μιὰ σκληρὴ δοκιμασία. Χιονίζει ἀκόμα;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναί, κ' εἶσαι κάτωρη...

ΑΓΛΑΪΑ: Τὴν πλησίασα γιὰ πρώτη φορά. Καὶ θυμήθηκα πότε πρωτοεῖδα μιὰ μέλισσα, πότε πρωτοεῖδα τὴ θάλασσα. Κι ἄξαφνα σκέφτηκα πὼς στὸ Λονδίνο ἔχουν τὴν ἐξυπνάδα νὰ κατεδαφίζουν τὰ βομβαρδισμένα σπίτια. Ἐτσι βλέπεις μέσα στὴν πόλη τετράγωνα καλοσκευασμένα κενά. Σ' αὐτὰ σταθεμούν τ' αὐτοκίνητα περιμένοντας τὴν ἐξοδὸ τοῦ θεάτρου καὶ τὰ φαντάσματα τῶν βομβαρδισμένων εἶναι ἐκεῖνα πού ἀκούνε τίς πρώτες κρίσεις γιὰ τὴν παράσταση. Ἀλέξανδρε, δὲν ἀντέχω τὰ μέσα σπίτια. Θὰ χωρίσω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Κάτι μοῦ κρύβεις Ἀγλαΐα. Εἶδα τίς πατημασιές του στὸν κῆπο. Ἐξᾴλλον τὸν περίμενα.

ΑΓΛΑΪΑ (Σηρώνεται ἀπότομα): Μιὰ ἄγρια χαρὰ στὸ πρό-

σώπῳ τῆς. Εἶδες τίς πατημασιές του; Τὸ λὲς ἀλήθεια; "Ὡστε εἶναι ἀλήθεια;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μὰ τί ἔπαθες; Σάλαψε ὁ νοῦς σου;

ΑΓΛΑΪΑ: Τὸ τελευταῖο σίγουρο πράγμα στὸ μυαλό μου εἶναι ἡ ξαφνικὴ θέρημ πού 'ρθε ἀπ' τὸ παράθυρο καὶ τοὺς φώναξα δὲν κρυώνω πιά οὔτε φοβάμαι, κ' ὕστερα πείνασα, ὅπως ὅταν ἤμουνα παιδί καὶ γυρίζα ἀπ' τὸν περίπατο. Κατέβηκα τίς σκάλες καί... Ἀλέξανδρε, εἶδες τίς πατημασιές του; Λὲς ἀλήθεια; Μοῦ χάιδεψε τὰ χεῖλη. Τοῦ εἶπα γιὰ τὸν ταχυδρόμο... Καὶ γιὰ τὴ μνηστὴ πού εἶδα σήμερ...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὴν εἶδες; Ποῦ τὴν εἶδες;

ΑΓΛΑΪΑ (Βυθισμένη στίς σκέψεις τῆς): Τὴ νύχτα, θὰ τὴν παίρνει ἄξαφνα ἀπ' τὴ μέση καὶ θὰ τὴ σφίγγει...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Σάπτα, Ἀγλαΐα. (Εἰσόδος Γρηγόρη Κροατίε μὴ κουβέρτα).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Γελώντας): Νὰ μπορούσε κανεὶς νὰ κάψει ὁλόκληρο χωριὸ κ' ὕστερα νὰ τὸ χτίσει πέτρα πέτρα. Ὅριστε τὴν κουβέρτα καὶ τὸ νερό. Ἀδερφή μου παραζωντάνεψες καὶ φλωρεῖς.

ΑΓΛΑΪΑ: Θὰ πικραθεῖς, Γρηγόρη.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: "Ἐλα νὰ σέ περιποιηθῶ, ἔτσι... (Τὴν τυλίγει στὴν κουβέρτα). Τώρα λαγοκοιμήσου. Ἐσὺ ξέρεις νὰ λαγοκοιμάσαι, τὸ μπορεῖς, κ' ἐγὼ στὸ μεταξὺ θὰ διηγηθῶ στὸν Ἀλέξανδρο τὴν ἱστορίαν τού φόνου. Μπράβο, βλέπω ὅτι κλείνεις κι ὅλας τὰ μάτια κ' εἶσαι υπάκουη. (Ἦ Ἀγλαΐα μὲ κλειστά μάτια. Τὰ δύο ἀδέρφια κοιτᾶ κοιτᾶ, γεμίζουν τὰ ποτήρια τοῖς καὶ πίνουν).

## ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

(Τὸ σπίτι)

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἄκου λοιπόν, ἦταν μόνος καὶ πήγαινε σπίτι του. Κοιτᾶ στὸ Βουρλοπόταμο. Δὲν εἶναι ὁ μόνος ἄνθρωπος πού σκοτώσα, ἀλλὰ οἱ ἄλλοι ἦταν ἀλλιῶς, πάντα σὲ μάχη ἢ στοὺς δρόμους τῆς πρωτεύουσας, τότε στὴν ἐπανάσταση, κ' ἔπειτα μερικὸς ὁμίρους πού δὲ θέλαν νὰ προχωρήσουν. Ἐκεῖνος ὅμως ἦταν μόνος καὶ πήγαινε σπίτι του. Νύχτα, κρού διαβολεμένο, ἀέρας φοβερός, εἶχε σηκώσει τὸ γιανὰ, τὰ χεῖρα στίς τσέπες, τὸ κεφάλι φυσικὰ σκυφτό... (Σκιάει στὰ γέλια). Αὐτὰ τὰ πα γιὰ νὰ μοιάζει πιὸ τραγικό. Δὲν ἔκανε κρού οὔτε εἶχε σηκώσει τὸ γιανὰ. Ἦταν καλοκαίρι, φοροῦσε ἄσπρο πουκάμισο, κ' ἦταν τόση ἡ ζέστη κ' ἡ ἡσυχία καὶ ἡ ἄπνοια, πού ἄκουγες γύρω τὰ κουνούπια νὰ σφυρίζουν, ομάδες ομάδες σηκωνόντουσαν μέσα ἀπ' τὰ πράσινα νερά καὶ τὰ βουρλα καὶ σφύριζαν. Ἄκου, Ἀλέξανδρε, τὴν πληρότητα δὲν τὴ φτάνει ποτέ κανεὶς, οὔτε ἡ φύση τὴ φτάνει. Τὰ στάχυα ὠριμάζουν ὅμως μποροῦν νὰ μείνουν ὠριμα; Ποιά εἶναι ἡ στιγμή τῆς ὠριμότητάς τους; Πόσο διαρκεῖ; Θὰ τὰ θερίσουν ἢ θὰ σαπίσουν. Πληρότητα δὲν υπάρχει, υπάρχει μόνο ἡ κίνηση κ' ἡ ἀλλαγὴ, ἡ καταστροφὴ πού φέρνει τὴν ἀνανέωση (Σιωπὴ). Ἀλήθεια, Ἀλέξανδρε, δὲ μοῦ χεῖς πῆ ποτέ τί εἶναι, πῶς εἶναι νὰ βομβαρδίζεις καὶ νὰ πολυβολεῖς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ὁ πολυβολισμὸς ἔχει ἐνδιαφέρον γιὰ τί γίνεται μὲ χαμηλὴ πτήση...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Σταμάτα Ἀλέξανδρε, ξέφυγες ἀπ' τὸ θέμα. Σὲ ρώτησα τί εἶναι νὰ βομβαρδίζεις καὶ νὰ πολυβολεῖς, ἐσὺ τὰ ξεγλυστράς βλέπω κατὶ τέτοια. Ὡστόσο ἔχεις βομβαρδίσει κ' ἤσουν καλός, καθὼς φαίνεται, σ' αὐτὴ τὴ δουλειά. Ἐχεις βομβαρδίσει κι ὅ,τι κι ἀν λὲς γιὰ τίς χαμηλὲς ἢ νυχτερινὲς πτήσεις ἢ γιὰ τὸν ἥλιο πού ἄξαφνα βγαίνει τὴν ὥρα πού πετᾶς καὶ τί ὠραῖος πού ναι ὁ κόσμος καὶ σοῦ πα, μοῦ πες, ἔχεις βομβαρδίσει, κατέβαινε μάλιστα καὶ πολυβολοῦσες ἔβλεπες τοὺς ἀνθρώπους νὰ τρέχουν κ' ἐσὺ πολυβολοῦσες. Στὴν ὑγεία σου Ἀλέξανδρε, πιέτο μὲχρι κάτω, ἔτσι... Ἐχεις καλογευτεῖ τὴ μέθη τῆς καταστροφῆς. Τὴ δοκιμάσαμε ὅλοι αὐτὴ τὴ μέθη ἐσὺ ἀπ' τὸν ἀέρα, ἐγὼ στὴ γῆ, ὁ Φωκίων κάτω ἀπ' τὴ γῆ. Ὅσο γιὰ τὴ συνειδήσή σου, ὁ Θεὸς ἢ ἡ φύση τὰ θέλουν αὐτά, εἶναι ὁ δικός τους ὁ ρυθμός. Ἐπειτα εἶναι κ' ἡ ἐποχὴ μας, μὴν τὸ ξεχνᾶς, τὸ ἐγκλημα δὲν ἔχει ὅρια στὴν ἐποχὴ μας. Φαντάσου ὅμως Ἀλέξανδρε, φαντάσου νὰ ὑποφέρει κ' ἡ φύση ἀπ' αὐτὴ τὴν κίνηση καὶ πού ποτὲ δὲ φτάνει στὴν πληρότητα... Πῶς θὰ ναι ἄραγε νὰ ὑποφέρει ἡ φύση; Ἴσως νὰ πονάει... Ἀλέξανδρε, μοῦ ῥχεται νὰ κλάψω. (Ὁ Ἀλέξανδρος ἀπλώνει τὸ χέρι του πάνω ἀπ' τὸ τραπέζι πού τοὺς χωρίζει καὶ τοῦ στηριζοῖ τὸ κεφάλι). Τί ὥρα εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μία καὶ τέταρτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Βλέπεις, ἡ ἀξία τῆς γενιᾶς μας εἶναι πού σκοτωνόμαστε γιὰ κάτι πού ξέρουμε ἀπ' τὰ πρὶν πῶς θ' ἀλλάξει,

γιατί πιστεύουμε στὴν καταστροφὴ καὶ τὴν ἀνανέωση, κι ὅχι πῶς μᾶς λείπει ἢ πίστη, ἔχουμε πολὺ περισσότερη ἀπὸ τοὺς ἠλίθιους τῆς περασμένης γενιᾶς, τοὺς τσιγκουνήδες, πού περίμεναν τὸ ἀντάλλαγμα καὶ λέγαν σκοτώνουμε, κύριοι, ὅμως γιὰ κάτι τὸ σίγουρο καὶ γιὰ σταθερὲς ἀξίες. Τὴ χαρίζουμε τὴ ζωὴ μας ἐμεῖς, κανεὶς δὲ μᾶς ὑποσχέθηκε ἀντάλλαγμα καὶ σιγουριά... Αὐτὴ ἡ γενναιοφοροσύνη τῆς γενιᾶς μας, εἶναι σὰ νὰ μᾶς πῆραν ἀπότομα τὸ αἶμα... Μοῦ ῥχεται νὰ κλάψω Ἀλέξανδρε. Ὅμως εἶμαι δυνατός. Νὰ δεῖς πέτρες πού ἔσπασα στὴν αἰχμαλωσία, ὁλόκληρους βράχους. Τώρα θὰ κάτσω νὰ τελειώσω τὴ διατριβή, γι' αὐτὸ κάθουμαι ἐδῶ μέσα καὶ μασάω ἀπ' τὰ δρυκεῖα. Γίναμε πρῶτα ἄντρες καὶ πολεμήσαμε, τώρα θὰ γίνουμε ἔφηβοι, θὰ τὸ ρίξουμε στὴ μελέτη. Ἀπὸ αὐριο, γιατί ἀπόψε ἔχω ἄλλη δουλειά. Προτοῦ χαράξει ἔχω ἕνα χρέος νὰ ξεπληρώσω. Θέλω ἐγὼ νὰ τὸ ξεπληρώσω. Ὅχι νὰ τ' ἀναλάβει ἄλλος. Εἶναι σὰ δικὸ μου φορτίο. Τί ὥρα εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἄκου Γρηγόρη, ὅταν κάθουμαι ἀνάσκελα μὲ κλειστά μάτια ντρέπομαι. Φτοῦ σου μαρῆ, φτοῦ σου, λέω στὸν ἐαυτό μου. Καὶ τὰ κλείνω ἀκόμα πιὸ πολὺ, τὰ σφίγγω σὰ νὰ ταν γροθιές... Δὲν εἶναι πῶς ἀδιαφοροῦ, ὅχι. Οὔτε πῶς δὲν πιστεύω στὴν ἀλλαγὴ. Μόνο πού ἐγὼ θὰ θελα μιά ἀλλαγὴ βασικὴ. Ἐτσι νόμιζα τότε πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο. Πῶς ἡ ἀλλαγὴ θὰ εἶναι ταν βασικὴ. Ἐλεγα πῶς θὰ συμβεῖ κατὶ τὸ ἀλλιώτικο, κάτι πού θ' ἀλλάξει τὴν ὕψη τοῦ κόσμου. Ὅλοι τὸ περιμέναμε, κ' ἐσὺ, ἔτσι δὲν εἶναι; Γιατί δὲν τὸ παραδέχεσαι; Γιατί δὲν παραδέχεσαι πῶς δὲν ἔγινε αὐτὸ πού περιμέναμε; (Σιωπὴ). Θέλω ὅλα ν' ἀλλάξουν, νὰ γίνει μιά μεταμόρφωση νὰ πάρει ὁ διάβολος, ν' ἀλλάξουν κ' οἱ πέτρες, κ' ἡ ὕλη τῶν ὀρυκτῶν... (Σηκῶνεται, ταραγμένος).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Εἰρωνικά): Περιμένουμε τὸ θαῦμα, στὸ μετὰξὺ δὲν κάνουμε τίποτα, ἔ;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι, περιμένω τὸ θαῦμα. Καὶ θὰ τὸ περιμένω μέχρι τελευταίας πνοῆς. Μιά πίστη φουντάνει μέσα μου ὄρες ὄρες...

(Φωτίζεται ἡ Ἀγλαΐα. Τὰ δύο ἀδέρφια πολὺ λίγο φωτισμένα. Ἦ Ἀγλαΐα μὲ κλειστά μάτια. Κινοῦνται τὰ χεῖλη τῆς. Ὁ ὕπνος τῆς εἶναι ταραγμένος. Παραμιλάει).

## ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

(Ὁνεορο Ἀγλαΐας)

ΑΓΛΑΪΑ: Κοιτᾶ στὸ Βουρλοπόταμο, Βουρλοπόταμο, ὁ Βουρλοπόταμος... (Ἀνοίγει τὰ μάτια). Θὰ τὸν βρῆκε ἀπὸ πίσω ἢ σφαιρα, σίγουρα στὴν πλάτη θὰ τὸν βρῆκε... (Ἀνασηκώνεται). Εἶναι ὠραία ἡ χαμηλὴ πτήση, νὰ θυμηθῶ νὰ ρωτήσω τὸν Ἀλέξανδρο ἂν πήγαινε καὶ βομβάρδιζε στὸ Βουρλοπόταμο... Ἀλλὰ πάλι ὅχι, τί ἀνοησία, οἱ βομβαρδισμοὶ γίνονται σὲ κράτη ἔθνη. Νὰ τὸν ρωτήσω σὲ ποιά κράτη πήγαινε καὶ τί χρώμα ἔχαν ἐκεῖ τὰ μαλλιά τῶν παιδιῶν... (Σηκώνεται σιγά-σιγά. Ἐμφανίζεται ὁ Ἀνδρέας, ἐλάχιστο φωτισμένος, τὴν παίρνει ἀπ' τὸ χέρι). Μὴ φεύγεις πάλι. Εἶναι ὠραία ἐδῶ, εἶναι ὁ Βουρλοπόταμος. (Ἀξαφνα φωτίζονται δύο ἀστρυφλάκες).

ΟΙ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΕΣ (Μαζί, στὴν Ἀγλαΐα): Τὴν ταυτότητά σας, παρακαλῶ.

ΑΓΛΑΪΑ: Εἶμαι ἡ Ἀγλαΐα.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΑΣ: Τὴν ταυτότητά σας.

ΑΓΛΑΪΑ: Μὰ εἶμαι ἡ Ἀγλαΐα, ἀμφιβάλτε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΑΣ: Δὲν ἔχουμε καιρὸ γιὰ χάσιμο, ἡ περιοχὴ εἶναι ἐπικίνδυνη. Ἦ λέξη Βουρλοπόταμος, δὲ σὰς λείει τίποτα;

ΑΝΔΡΕΑΣ (Στὴν Ἀγλαΐα): Ποῦ ναι ἀλήθεια ἢ ταυτότητά σου;

ΑΓΛΑΪΑ (Μὲ ἀπόγνωση): Κ' ἐσὺ δὲ μὲ γνωρίζεις; Εἶμαι ἡ Ἀγλαΐα. Γιατί νὰ μὴ μὲ γνωρίζεις;

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΑΣ: Ὁ ἀδερφός σου Γρηγόρης, εἶναι ἔνοχος φόνου. Δὲ βλέπεις τὸν πεθαμένο μὲ τ' ἄσπρο πουκάμισο; (Δείχνει ἕνα ἄσπρο κουρέλι στὸ πάτωμα).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΑΣ: Κι ὁ ἀδερφός σου ὁ Ἀλέξανδρος εἶναι ἔνοχος. Κατέβαινε στὸ Βουρλοπόταμο καὶ πολυβολοῦσε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΑΣ: Κι ὁ ἀδερφός σου ὁ Φωκίων εἶναι ἔνοχος. Δίνει τὴν πρώτη ὕλη γιὰ τὰ ὄπλα. Ἀκούγονται μάλιστα καὶ κάτι παραξένα, ὅτι τροφοδοτεῖ καὶ τίς δύο παρατάξεις. Τοῦ ἀρέσει, λένε ὁ ἐμφύλιος.

ΑΓΛΑΪΑ: Ἀφήστε με νὰ περάσω. Ἐγὼ δὲν ἔκανα τίποτα! Οὔτε βγαίνω ἀπ' τὸ σπίτι μου.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΥΦΥΛΑΚΑΣ: Τότε εἶσαι κ' ἐσὺ ἔνοχη. Πῶς γίνεται νὰ μὴ βγαίνει κανεὶς σήμερα ἀπὸ τὸ σπίτι του;

ΑΓΛΑΪΑ : Ναι, ναι, είμαι ένοχη. Έδω είναι ο Βουρλοπόταμος; (Κλαίει). Είμαι ένοχη. Κλείστηκα στο σπίτι μου κ' είμαι ένοχη.

ΑΝΔΡΕΑΣ : Πού είναι λοιπόν η ταυτότητά σου; ΑΓΛΑΪΑ (Με λύπη) : Γιατί να μη με γνωρίζεις; (Φωνάζει). 'Αφήστε με ήσυχη. Δεν έχω ταυτότητα. 'Εξάλλου θα φύγω απ' αυτή την περιοχή. 'Αφού κ' εσύ δε με γνωρίζεις. Θα πάω να κολυμπήσω μόνη σ' ανοιχτή θάλασσα. Δεν έχω ταυτότητα, αφήστε με, δεν έχω ταυτότητα. Δεν έχω ταυτότητα... ('Ο 'Ανδρέας και οι άστυφύλακες εξαφανίζονται. Η 'Αγλαΐα ξαπλώνει κλαίγοντας).

## ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Το σπίτι)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τη σκουτάει) : 'Αγλαΐα, ξύπνα. Δεν είναι τίποτα. Ένα κακό όνειρο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Είπαμε να λαγοκοιμηθείς, όχι και να στριγγλίζεις. Κι αν έχασες την ταυτότητά σου, σε συμβουλεύω αύριο πρωί πρωί να πās να βγάλεις άλλη. "Αν και θά 'χει σίγουρα γλιστρήσει στη φόδρα του παλτού σου, οι τσέπες σου είναι πάντα γελωμένες. Τι ώρα είναι; ('Η 'Αγλαΐα κλαίει σιγά).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δύο παρά τέταρτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Γεια σας. Η διατριβή μου θα γίνει καταπληκτική, οι καθηγητές μου είναι βέβαια ήλιθιοι και δε θα την καταλάβουν. "Πρέπει να 'χετε διαβάσει τουλάχιστον 40 μελέτες για τον 'Ηράκλειτο", θα μου πούν. "Γιατί όχι εκατό"; θα τους πώ. "Και τί ξέρετε μωρέ σεις απ' τη φωτιά; Και για τη φύση, πού δε μπορεί να φτάσει την πληρότητα και αγναιά; Πονάει μωρέ η φύση, το καταλαβαίνετε; Γεια σας. 'Εσάς σās βαρέθηκα με την έρωτομανία σας. Τι καλύτερο πρόγραμμα για να ξαπλώνει κανείς μιὰ τέτοια νύχτα δίπλα στο τζάκι ή για να μένει κουκουλωμένος στο κρεβάτι του. 'Υποκριτές είστε, σās συχαίνομαι, είστε υποκριτές και ένοχοι. Ούτε ένα φόνο δεν μπορέσατε να κάνετε. Γεια σας. (Βγαίνει ο Γρηγόρης).

ΑΓΛΑΪΑ : Γρηγόρη, Γρηγόρη, θα πικραθείς! (Στόν 'Αλέξανδρο): Μη τόν αφήσεις να φύγει, τρέξε να τόν προφτάσεις, τρέξε. (Βγαίνει ο 'Αλέξανδρος): Γρηγόρη!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ('Απ' έξω) : Γρηγόρη, Γρηγόρη, Γρηγόρη... ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Μονολογεί κρυμμένος) : Δεν έπρεπε να πιώ και να φλυαρήσω, βάρυνη το κεφάλι μου...

ΑΓΛΑΪΑ : Γρηγόρη!

## ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΡΙΤΗ

(Μπρός στην Ταβέρνα)

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : "Αδिका με φωνάζετε. Μην περιμένετε απάντηση, ούτε θα μ' έμποδισετε να κάνω αυτό που πρέπει. Τους τρομάζω λένε γιατί έχω σκοτώσει ανθρώπους κ' έχω ανατινάξει σπίτια. Να ξέρανε πόσο αυτοί με τρομάζουν με τα σπίτια που χτίζουν και τα παιδιά που φέρνουνε στον κόσμο. .. Η γυναίκα του Φωκίωνα κοιμάται με τόν άντρα της 'Αγλαΐας, η 'Αγλαΐα θέλει το φίλο του 'Αλέξανδρου, ο 'Αλέξανδρος τη μνηστή του φίλου του, ο Φωκίων, πιστός στις παραδόσεις, αρραδιάζει μπαστάρδικα. Χά!, Χά!, Χά! Θα τους έρθει κεραμίδα με το καινούργιο μπαστάρδικο... Τι με νοιάζει αν η 'Αγλαΐα περιμενε τόν Ταχυδρόμο; "Αν ο 'Αλέξανδρος κόβει βόλτες έξω απ' το σπίτι της μνηστής, και τρέχει και κυνηγάει τόν άλλο 'Αλέξανδρο; 'Εκείνο που μ' ενδιαφέρει, έμένα, είναι ένα εγκλημα λευκό σαν τούτο το χιόνι". "Θέα προς τη θάλασσα" γράφει ο κερατās κ' έχει στο υπόγειο άντρες για βαρέλια, ππλα για τούς άλλους. Θα τού τὰ τινάξω στον άέρα μαζί με τὰ μυαλά του, ένα σπάνιο πυροτέχνημα, η μενζίνα θ' ανακατευτεί με το κρασί κι ο τόπος θα μοσχοβολήσει πιό πολύ από δάσος με λεμονιές την άνοιξη.

ΦΩΝΗ ΑΓΛΑΪΑΣ (Πολύ μακρινή, σαν ψεύτικη) : Γρηγόρη... (Πανώ με "Θέα προς τη θάλασσα" έτσι πού να φαίνεται πως ο Γρηγόρης έφτασε. Φωτισμός Σελήνης, πού αλλάζει συνεχώς, σα να περιάνει σύννεφα μπρός στη Σελήνη). ΓΡΗΓΟΡΗΣ : 'Εσβησε και το τελευταίο φως, θα κουράστηκε το κτήνος να μιλάει στους τοίχους, κ' έπεσε στον ύπνο. Ροχαλίζει και βρωμάει η άνάσα του. ('Ακούγεται η φωνή του 'Αλέξανδρου πού φωνάζει "Γρηγόρη"...).

Θέλω να πάει απ' το χέρι μου, και θέλω να ξεμπερδέω άπόψε. "Αν περιμένω έντολή, ίσως να μās ξεφύγει. Κ' ίσως τ' αναθέσουν σ' άλλον. 'Εμένα μ' έχουν για τη θεωρία, δε με νομίζουν φαίνεται αξιο. Θα τούς δείξω λοιπόν τί μπορώ να κάνω. "Ο-

λα θα γίνουν στάχτη. Σκέφτομαι μόνο εκείνα τὰ ξύλινα τραπέζια πού τὰ 'χουν φρεσκομπογιατίσει πράσινα. 'Απ' το τεπόζιτο της μενζίνας η φλόγα θα βγει να περπατήσει στο πάτωμα και θα πάει να γλύψει τὰ πόδια του πρώτου τραπεζιού. "Υστερα θα πάει στ' άλλο, και στ' άλλο, ύστερα θ' ανεβεί σιγά-σιγά και θα τὰ φάει. Να μπορούσα να τὰ σώσω αυτά τὰ πράσινα τραπέζια, να τὰ φέρω στους ώμους μέχρι την παραλία όπου τὸ καλοκαίρι, άφού πέσει ο ήλιος, είναι ξεγυάρια πού ψυχραίνονται και μαλλώνουν γιατί δεν υπάρχει τραπέζι ν' άκουμπήσουν τὸ βραδυνό τους φαγητό: άμίλητοι ψάχνουν πάνω κάτω - κ' οι έγκυες γυναίκες δε βρίσκουν ούτε καρέκλα να καθήσουν.

ΦΩΝΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ('Από μακριά) : Γρηγόρη... Γρηγόρη!..

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Πρέπει να τελειώνω. ('Ανάβει ένα σπρίτο. "Ορμάει προς τὸ "Θέα προς τη θάλασσα". Μουσική δυνατή. "Ηχοι πυρκαϊάς. Κραυγές. "Ο Γρηγόρης τρέχει φωνάζοντας) : Βοήθεια, Βοήθεια, Βοήθεια!.."

## ΕΙΚΟΝΑ ΕΚΤΗ

### ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Το σπίτι. Η 'Αγλαΐα στην ίδια στάση με το τέλος πέμπτης εικόνας. Μπαίνει ο 'Αλέξανδρος.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δυναμάσε ο άέρας κ' η φωνή μου χάνεται. 'Ο Γρηγόρης δεν άκούει. Η έρμωση είναι άπόλυτη και γενική. Η φωνή μου χάνεται... ('Ελάττιση φωτισμού).

ΑΓΛΑΪΑ : Είναι ώρες που νομίζω πως έχω κ' εγώ χαθεί, στις στοές των όρυχειών η στους διαδρόμους του σπιτιού, η πύξ μου πέφτει ένα άντικείμενο απ' τὰ χέρια και χάνεται κι αυτό, χάνεται άξαφνα η πόρτα του δωματίου μου και τὸ δωμάτιο μένει μισό, τὰ δένδρα του κήπου αλλάζουν θέσεις. Φοβάμαι για τὸ Γρηγόρη. Φοβάμαι για όλους μας...

### ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

Μπαίνει ο Φωκίων και χωρίς να κοιτάξει τόν 'Αλέξανδρο και την 'Αγλαΐα, ανεβαίνει τη σκάλα. Στο δωμάτιο της Δωροθέας άκαταστασία μεγάλη. Χάμω άσπρόροσχο κι άδειανές μπιτιλιές. Σε μιὰ γωνιά τα κομμάτια του σπασμένου δίσκου.

ΦΩΚΙΩΝ (Ψυχρά) : 'Ηρθα να πάρω τη βούρτσα των δοντιών μου. (Σκύβει και μαζεύει ένα κομμάτι του δίσκου). Μπά; ο καινούριος δίσκος σπασμένος; Ξέρω τί έγινε έδω μέσα. Πολύ κοντό εκ μέρους σας. Χάνει τη θέση του στα όρυχεία.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τὸ έπεδίωνες λοιπόν; Για να τόν βγάλεις απ' τη μέση.

ΦΩΚΙΩΝ : Κ' εκείνον, κ' έμένα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Είσαι δειλός και ύπουλος. Τόν φοβάσαι, όπως τόν άρχιεργάτη. "Ολους τούς φοβάσαι, και την ίδια σου τη σκά. "Ομως να δείς πού ο πατέρας σου δε θα τὸ θέλει τὸ διαζύγιο. 'Ο γαμπρός του τὸ δίνει πολύτιμες νομικές συμβουλές.

ΦΩΚΙΩΝ : 'Από σήμερα κάνω δικό μου σπίτι. Κι όλ' αυτά μου είναι άδιάφορα. Πήρα τη βούρτσα των δοντιών κι αύριο θα 'ρθω να πάρω τὰ ύπόλοιπα.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Διορθώνοντας την άκαταστασία του κρεβατιού) : Πρόση μοναξιά... ('Αξαφνα όρμάει και τὸ παίρνει τη βούρτσα των δοντιών). Μη φεύγεις, Φωκίων.

ΦΩΚΙΩΝ (Ουρλιάζει) : Δός μου τη βούρτσα των δοντιών (Την κυνηγάει, άναποδογυρίζει τὸ τραπέζι κ' η καρέκλα. Πέφτον χάμω ανακατεμένα τὰ χαρτιά, τ' άσπρόροσχά της, τὰ ποτήρια κ' οι μπουκάλες). Δε θα πιάσεις ποτέ παιδί, έσύ, κι ούτε καταλαβαίνεις τόν άντρα σου. Δός μου τη βούρτσα των δοντιών. ('Η Δωροθέα βγαίνει τρέχοντας. Στα τακούνια της έχει σκαλώσει ένα εσώροσχο. Σκύβει και τὸ ξεμπλέκει. Κρατώντας τὸ εσώροσχο απ' τὸ 'να χέρι και τη βούρτσα απ' τ' άλλο, κατεβαίνει τη σκάλα και βρίσκει κάτω μπρός στον 'Αλέξανδρο και την 'Αγλαΐα πού την κοιτούν έκπληκτοι. Ξοπίσω ο Φωκίων. 'Ο Φωκίων ξαναβρίσκει την ψυχραιμία του).

### ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΚΤΗ

(Το σπίτι)

ΦΩΚΙΩΝ : Εύτυχής σύμπτωση. 'Εχω να σās ανακοινώσω όρισμένα πράγματα. "Ας έρθει κι ο Γρηγόρης.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Με κάποια ειρωνία) : 'Ο Γρηγόρης βγήκε να πάρει τόν άέρα του.

**ΦΩΚΙΩΝ** : Λοιπόν, άκούστε. Από σήμερα κάνω δικό μου σπίτι. Θ' απαιτήσω κι από τόν πατέρα τὸ μερίδιό μου στὰ ὄρυχαιά καὶ θὰ τὸ ὀρίζω ἐγώ. Ἔχω ἓνα γιό. (Ἀκούονται ἐπιφωνήματα. Ἡ Δωροθέα πάει νὰ λιποθυμήσει). Σιωπή. Μὴν κάνετε τοὺς ἐκπληκτοὺς. Τὰ συχαίνουμαι κάτι τέτοια. Ἐξάλλου πῶς μπορεῖ κανεὶς σήμερα νὰ ἐκπλαγεῖ γιὰ ὅ,τιδῆποτε; Ἔχω ἓνα γιό μὲ τὴν ἀδερφή τοῦ ἀρχιεργάτη. (Ἐπιφωνήματα). Σιωπή, δὲ θέλω σχόλια. (Συγκεκριμένες φωνές). Δὲ θέλω σχόλια, τὸ καταλαβαίνετε; Εἶναι ἡ δικιά μου ζωὴ καὶ τὴν ὀρίζω. Ἐδῶ δὲν εἶχα δικιά μου ζωὴ οὔτε δικό μου σπίτι κι ὁ πατέρας μποροῦσε νὰ μὲ ξυπνάει τὴ νύχτα νὰ διορθώνουμε τὰ ἐργαλεῖα. Γέννησε ἡ Ἀγλαΐα. Ἡ Ἀγλαΐα ἔχει μιὰ κοιλιά στρογγυλὴ καὶ γέννησε ἓνα παχὺ ἀγόρι, ἓνα δικό μου παιδί. Ζυγίζει τέσσερα κιλά. Φωνάζετε καὶ τὸν πατέρα, ἔχω νὰ τοῦ ἀνακοινώσω κι αὐτὰ καὶ ἄλλα.

**ΑΓΛΑΪΑ** : Δὲν ξημέρωσε ἀκόμα.

**ΦΩΚΙΩΝ** : Ξυπνήστε τον, δὲ μᾶς παίρνει ἡ ὥρα. Ἐτοιμάζου ἀπεργία. Ὑπάρχει ἀναβρασμός. Μεγάλος ἀναβρασμός. Κινδυνεύει ἡ ζωὴ του.

### ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

(Τὸ σπίτι)

(Ἡ Ἀγλαΐα πετάγεται στὴ σκάλα γιὰ νὰ τὸν φωνάξει. Ὁμως ὁ πατέρας ἔχει βγεῖ κι ὅλας στὸ κεφαλόσκαλο) :

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ** : Μὴν ἐλπίζετε πῶς θὰ μὲ σφάζουν. (Κατεβαίνει. Κάθεται στὴν πολυθρόνα). Πιάσε μου ἐκεῖνη τὴ καρέκλα γιὰ τὰ πόδια μου. (Βολεύεται καλά). Θὰ ζήσω ἀκόμα. Θὰ ζήσω χρόνια, ἀκούτε; ὅλους θὰ σᾶς θάψω. Μόνο ὅταν θὰ ἔχω κουρασθεῖ καὶ θὰ ἔχω βρεῖ ὅσες φλέβες μετάλλου θέλω, θὰ κουρασιαστῶ καὶ θὰ πεθάνω. Ἀς ἀρχίσουμε ὅμως ἀπὸ τὴν οἰκογένεια. Ἀκούω πῶς ὑπάρχουν κάτι μικροανομαλίες. Ἀγλαΐα, πῶς πήρες τὴν ἀπόφαση νὰ χωρίσεις δίχως νὰ ζητήσεις τὴ γνώμη μου; Ὁ ἄντρας σου εἶναι ὁ καλύτερος νομικὸς σύμβουλος ποὺ εἴχαμε ποτέ. Ἐχει μπεῖ στὸ νόημα τῆς δουλειᾶς. Μᾶς χρειάζεται. Τὸ παράπτωμά του ἐξάλλου δὲν εἶναι καὶ σπουδαῖο.

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Εἰρωνικά)** : Οὔτε ἓνα ἐξώγαμο δὲν ἔχει κάνει.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Αὐστηρά στὸν Ἀλέξανδρο)** : Μὴ μὲ διακόπτετε ἐσύ, θὰ ῥθει κ' ἡ σειρά σου. (Πρὸς τὴν Ἀγλαΐα) : Ἦρθε ὁ φίλος σου;

**ΑΓΛΑΪΑ** : Ναι.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Μὲ θυμό)** : Μὴν ξαναπατήσει αὐτὸς ἐδῶ μέσα, τ' ἀκούτε; Σᾶς βγάζει ἀπ' τὰ νερά σας, ἡ ἀγγελία αὐτῆ τῶν ἀρραβωνίων σᾶς τρέλλανε. Εἴσαστε φαντασιόπληκτοι κι ἀνάξιοι. Ὅχι μόνο δὲ μπορεῖτε νὰ βρεῖτε μέταλλο, ἀλλ' οὔτε νὰ τὸ ξεχωρίσετε ἀπ' τὸ χῶμα μπορεῖτε! μὰ δουλειὰ ποὺ τὴν κάνει ἡ πιὸ ἀπλοικὴ γυναικούλα.

**ΦΩΚΙΩΝ** : Ζητᾶνε ὑπόστεγο.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ** : Κάθε ζήτημα μὲ τὴ σειρά του. Μὴ μὲ διακόπτετε. Εἴστε ἀνάξιοι ξαναλέω, σᾶς ἀρέσει ἴμως κ' ἡ καλοπέραση. Ἐ, λοιπόν, ἀπὸ αὐριο, σὲ λίγες ὥρες μᾶλλον, γιὰτὶ κοντεύει νὰ ζημερώσει, θὰ ῥθεις μαζί μου Ἀλέξανδρε, στὰ ὄρυχαιά, θὰ πιάσεις δουλειά.

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** : Ἀπὸ αὐριο ἀρχίζω πάλι νὰ πετάω. Ἡ αἰτήσή μου ἔγινε δεκτὴ.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ** : Τί εἶπες μωρέ; (Χτυπάει τὴ γροθιά του στὸ τραπέζι). Ὅποτε ὅλα γίνονται ἐδῶ μέσα χωρὶς νὰ πάρω χαμπάρι; ἔ; Ὁ ἓνας χωρίζει, ὁ ἄλλος κάνει αἰτήσεις. . .

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Χαμογελώντας κοιτάζοντας πρὸς τὸ Φωκίωνα)** : Τὸ κυριότερο δὲν τὸ ἄκουσε.

**ΦΩΚΙΩΝ (Ἀποφασιστικά)** : Θέλω τὸ μερίδιό μου στὰ ὄρυχαιά.

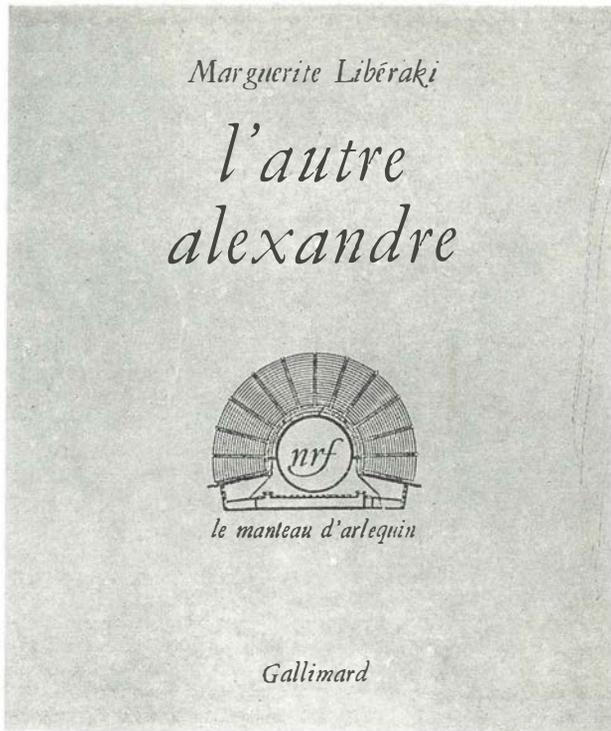
**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Μουγκρίζει πιχτά)** : Εἴστε συνεννοημένοι λοιπόν; (Σὰ νὰ σπάει ἡ φωνή του). Εἴστε συνεννοημένοι;

**ΦΩΚΙΩΝ (Μὲ τὸν ἴδιο τόνο)** : Θέλω τὸ μερίδιό μου καὶ μὲ συμβολαιογραφικὴ πράξη. Ἔχω ἓνα γιό.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ** : Γιὰ τὸ μπᾶσταρδο τὰ ξέρω. Τὴν καλότρεφες τὴν ἀδελφὴ τοῦ ἀρχιεργάτη ὅλο τὸ διάστημα καὶ πλήρωσες τὴ γέννα. καὶ τίς πάνες γιὰ νὰ κατουράει τὸ παιδί. Ὅμως τί σχέση ἔχουν αὐτὰ μὲ τὸ μερίδιο;

**ΦΩΚΙΩΝ** : Θὰ ζήσω μαζί της. Θὰ κάνω σπίτι δικό μου. Θέλω καὶ μερίδιο ποὺ νὰ τὸ ὀρίζω.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Φωνάζει)** : Ποτέ. Ἡ περιοχὴ μου ἀνήκει σ' ὅλη της τὴν ἔκταση καὶ μέχρι τὴν πιὸ βαθειὰ στοά. Οὔτε νὰ ἐλπίζετε πῶς θὰ μὲ σφάζουν.



Τὸ “Ἄλλος Ἀλέξανδρος” κυκλοφόρησε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1950 στὰ ἑλληνικὰ σὰν μυθιστόρημα. Τὸ 1957 μεταγράφηκε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ συγγραφέα του σὲ θεατρικὸ ἔργο γαλλικὰ, ἀνεβάστηκε στὸ θέατρο καὶ ταυτόχρονα κυκλοφόρησε σὲ βιβλίο

**ΦΩΚΙΩΝ** : Κινδυνεύεις. Σοῦ μίλησα κιόλας γιὰ τὴ χθεσινὴ ἐπιτροπὴ καὶ τίς νέες τους ἀπαιτήσεις. Ὁ ἀρχιεργάτης ἐπέμενε ν' ἀλλάξουν ἀμέσως τὰ σκοινιά τῆς κλούβας, γιὰτὶ ἔχουν, λέει, φαγωθεῖ. Κινδυνεύεις. Ὁ χορὸς τοῦ Συνδικατοῦ ἦταν πρόσχημα, τὸ ξέρεις καλύτερα ἀπὸ μένα. Τώρα ποὺ γύριζα, τὸ καφενεῖο “ἡ Συνάντησις” εἶχε φῶς, ἦταν κλειστὸ κ' εἶχε φῶς. Εἶδα δύο ἐργάτες ποὺ χτύπησαν καὶ μῆχαν. Κ' ὕστερα ἄλλους τέσσερις. Τὰ πνεύματα εἶναι ἐρεθισμένα. Θεώρησα καθήκον μου νὰ σὲ εἰδοποιήσω, κι ἂν χρειαστεῖ, θὰ σὲ προστατέψουμε.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Γελαίει)** : Ἐσεῖς, οἱ ἀνάξιοι; Κοιτάξτε νὰ σώσετε πρώτα τὸν ἑαυτό σας. Ἄν τὰ ὄρυχαιά ἦταν στὰ χεῖρξ σου, Φωκίων, θὰ στὰ ἔχαν κιόλας τινάζει στὸν ἀέρα. Τὴ λέξη μερίδιο μὴν τὴν ξανακοῦσω. Ἔχω, ἐξάλλου, μεγάλα σχέδια γιὰ τὰ ὄρυχαιά, καινούρια καὶ μεγάλα σχέδια, θὰ βγεῖς κ' ἐσύ ὠφελιμένος. Γι' αὐτὸ θέλω μαζί μου καὶ τὸν Ἀλέξανδρο. (Μαλακώνει. Μὲ πιὸ χαμηλὴ φωνή) : Ἀγόρασα καὶ τὸ κομάτι τοῦ γείτονα. Σὲ τιμὴ εὐκαιρίας. Ἀλέξανδρε, στὸν πόλεμο ἦταν βέβαια ὥραϊα νὰ ὑπάρχει ἓνας ἀεροπόρος στὴν οἰκογένεια, ἓνα γόητρο παραπάνω. Ὅμως τώρα, ἐκεῖ κάτω, ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ δικούς μας ἀνθρώπους. Τὸ βρῖσκω μάλιστα ἐξευτελιστικὸ νὰ μεταφέρεις γιὰ λίγες δεκάρες γράμματα καὶ ταξιδιώτες σὰ νὰ ἴσαι ὀδηγὸς λεωφορείου, ἐνῶ τὴν ἴδια ὥρα θὰ μποροῦσες νὰ βρῖσκεις φλέβες μετάλλου, καί. . .

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τὸν διακόπτει)** : Ἔχω πάρει τὴν ἀπόφασή μου. Θὰ πάψω νὰ ἐξαρτῶμαι ἀπὸ σένα. Μ' ἀρέσει ἡ μυρουδιά τοῦ ἀεροπλάνου, κ' ἡ ἰδιαίτερη γένεση ποὺ ἔχει τὸ τσιγάρο λίγα λεπτά πρὶν ἀπ' τὴν πτήση.

**ΑΓΛΑΪΑ** : Κ' ἐμένα κανεὶς δὲ θὰ μὲ κάνει ν' ἀλλάξω γνώμη.

**ΦΩΚΙΩΝ** : Θέλω μερίδιο.

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ** : Εἴστε συνεννοημένοι λοιπόν; Θὰ. . .

### ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΟΓΔΩΗ

(Τὸ σπίτι)

**Ὁ Πατέρας δὲν προφταίνει νὰ τελειώσει τὴ φράση του. Ἀκούονται μακρινὲς συγκεκριμένες φωνές τῶν ἐργατῶν. Ὁ Φωκίων ταραζέται.**

**Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ** : Χέστηκε κιόλας! Γιὰ δὲς μούτρα γιὰ μερίδιο. . . (Μπαίνει ἡ μητέρα).

‘Η ΜΗΤΕΡΑ : Τί συμβαίνει; (Θά παρακολουθήσει δλη τήν παρακάτω σκηνή σιωπηλή και με αγωνία).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : ‘Ανάξιοι, ανάξιοι, εἰστε χειρότεροι ἀπ’ αὐτούς. Στρέφεστε ἐναντίον μου, ἐνῶ εἰστε αἷμα μου. Αὐτοὶ τοὐλάχιστον δὲν εἶναι αἷμα μου. Ἔχετε δικές σας ἰδέες ἔ; ‘Ομως καλὰ περνούσατε τόσα χρόνια και τὰ βρῖσκατε ἔτοιμα. ‘Οχι πὼς μετανιώνω πού δούλεψα σάν τὸ σκυλί, ἐξάλλου δὲ δούλεψα γιὰ σᾶς, γιὰ μένα δούλεψα, γιὰ νὰ βρῖσκω τίς φλέβες. Ἦταν ἡ δόξα μου. Και τίποτα δὲ μοῦ κόστιζε να πετάω ἕνα ποσὸ γιὰ νὰ διαλέγει αὐτὸς ξενοδοχεῖο με θέα κ’ ἡ ἄλλη νὰ πηγαίνει ἀπὸ πόλη σὲ πόλη και νὰ ψάχνει κάποιον πού δὲν ἔχει ἰδέα. . . (Γελάει). Θά ἔπρεπε ἀλήθεια να σᾶς ἀφήσω στὴν τύχη σας, να τὰ κάνετε γυαλιὰ καρφιά. ‘Ομως, να ξέρετε πὼς ἀν ἀνακατεῦμαι, δὲν τὸ κάνω γιὰ χάρη σας, ἀλλὰ γιατί ἔχω δύναμη περισσευούμενη. Ἀνοιζτε τώρα καλὰ καλὰ τὰ μάτια και τ’ ἀφτιά σας, να δεῖτε πὼς θὰ φερθῶ σ’ αὐτοῦς, πὼς θὰ τὰ βγάλω πέρα και θὰ νικήσω. Νομίζατε πὼς θὰ τὰ ἔκανα ἀπάνω μου σάν τὸν Φωκίωνα, ἔ; Πὼς θὰ καθόμου να με σφάζουν; Τώρα θὰ δεῖτε.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ (‘Απὸ μακρὰ) : Ὑπόστεγο, θέλουμε ὑπόστεγο... ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Κοιτάζει ἀπ’ τὸ παράθυρο) : Περνάει ἕνα πεινασμένο κοπάδι πουλιῶν. Ἄν τὸ χιόνι δὲ λυῶσει και σήμερα, θὰ ῥθει στιγμή πού θὰ διπλώσουν τὰ φτερά τους ἐκεῖ πάνω στὸν ἀέρα και θὰ πέσουν. Βαραίνουν και τὰ πουλιὰ. Ἢ ὄνειρεύονται κάμπους πού γεμίζουνε σπειριὰ σταριῶ, ὕστερα ἀπ’ τὸ θεριμό.

ΓΥΝΑΙΚΑ (Διαπεραστική φωνή) : Θέλουμε ὑπόστεγο. Ἔμεις πού ξεχωρίζουμε τὸ μέταλλο ἀπὸ τὸ χῶμα θέλουμε ὑπόστεγο.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Θέλουμε ὑπόστεγο. Θέλουμε ὑπόστεγο. ΑΝΤΡΕΣ : Τὰ σκονιά τῆς κλούβας! Τὰ σκονιά τῆς κλούβας! Τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΑΝΤΡΕΣ : Ν’ ἀλλαχτοῦνε τὰ σκονιά τῆς κλούβας, γιατί ἔχουν καταφαγωθεῖ.

ΑΝΤΡΕΣ (Φωνές) : Μέτρα ἀσφαλείας! Μέτρα ἀσφαλείας! Μέτρα ἀσφαλείας!

ΑΝΤΡΕΣ : Δὲ θέλουμε να θαφτοῦμε ζωντανοί!

ΑΝΤΡΕΣ : Ν’ ἀλλαχτοῦνε τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΑΝΤΡΕΣ : Ν’ ἀυξηθεῖ τὸ μεροκάματο!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ὑπόστεγο, ὑπόστεγο, θέλουμε ὑπόστεγο. (Ἡ οἰκογένεια ἀκίνητη προσπαθεῖ ν’ ἀκούσει).

ΔΩΡΟΘΕΑ (Μηχανικά) : Ὑπόστεγο, ὑπόστεγο. Τί εἶναι, ὑπόστεγο; (Σάν τρελλὴ τρέχει στὸν πατέρα) : Τί εἶναι, ὑπόστεγο; (‘Ο πατέρας τὴ σπρώχνει μακρὰ. Ἐκεῖνη μὲνει κοντὰ του).

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸ παράθυρο) : Κρατᾶν κοντάρια ὅπου εἶναι γραμμένο “αὐξηθεῖ μεροκάματο” “Μέτρα ἀσφαλείας”. Ἔχουν κρεμάσει στὰ κασκέτα τὰ φανάρια τῶν ὀρυχείων. Μιὰ ἄλλη ομάδα προχωρεῖ με κοντάρια ὅπου εἶναι γραμμένη ἡ λέξη “Θάνατος”. Ακούετε; Θάνατος.

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Φωνάζουν θάνατος!

ΑΝΤΡΕΣ : Θάνατος, θάνατος!

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸν πατέρα) : Κρύψου. Νὰ κρυφτοῦμε. Δὲ βλέπεις πὼς εἶν’ ἔτοιμοι να μπουνε μέσα; Ποιὸς μπορεῖ να τοὺς σταματήσει;

ΠΑΤΕΡΑΣ : Ἐγώ. Τρέξτε μέσα να μοῦ φέρετε ἕνα παλτὸ να μὴν πουντιάσω. Θὰ βγῶ στὸ μπαλκόνι.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ὑπόστεγο!

ΑΝΤΡΕΣ : Τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΑΝΤΡΕΣ : Θάνατος! (‘Ο πατέρας πάει να βγεῖ στὸ μπαλκόνι. Οἱ ἄλλοι προσπαθοῦν να τὸν ἐμποδίσουν).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Κάντε πέρα. Δὲν ξέρετε τί σᾶς γίνεται. Γρήγορα τὸ παλτὸ μου, γιατί βήχω. (Οἱ ἄλλοι ἀκίνητοι. Πολὺ δυνατὰ) : Τὸ παλτὸ μου μωρέ!

(Ἡ Ἀγλαΐα ὀρμαεῖ να τὸ φέρει. Ἀπὸ κάτω, συγχρόνως με τὰ λόγια τοῦ πατέρα, ἀκούγονται σάν οὐρλιαχτὰ μπερδεμένα οἱ λέξεις θάνατος, ὑπόστεγο, τὰ σκονιά τῆς κλούβας, με μουσικὴ συνδικάτου. ‘Ο πατέρας βγαίνει στὸ μπαλκόνι. Ἀπότομη σιωπή. Ἀρχίζει μόλις να χαράζει).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Πολὺ δυνατὰ) : Ζητάω πέντε λεπτά. Σὲ ὅλα ἔχετε δικιο. (Σιωπὴ ἀπὸ κάτω. Γυρίζει πρὸς τὴν οἰκογένεια) : Πετρόσανε. (Γυρίζει πάλι πρὸς τὰ κάτω) : Θὰ σᾶς πῶ κάτι τὸ ἐξαιρετικὰ εὐχάριστο. ‘Ομως πρὶν ἔχω να σᾶς δώσω ὀρισμένες ἐξηγήσεις. Νομίζετε πὼς κ’ ἐγὼ δὲν ὑποφέρω; Πὼς δὲν καταλαβαίνω ὅτι τὸ μεροκάματο εἶναι λίγο, ὅτι μᾶς λείπουν ἐργαλεῖα και κατάλληλο σύστημα ἀερισμοῦ και φωτισμοῦ;

‘Ομως δὲν ὑπάρχουνε τὰ μέσα, ὁ τόπος εἶναι φτωχὸς κ’ ἡ ἐκμετάλλευση δαπανηρή. Ἄν ἀνέβαινε τὸ μεροκάματο, τὸ κόστος θὰ ξεπερνοῦσε τὴν τιμὴ τῆς πώλησης και θὰ τὰ κλεινα τὰ ὀρυχεία, τ’ ἀκούετε; Θὰ τὰ κλεινα, κ’ ἐσεῖς θὰ μένατε χωρὶς ψωμί. (Φωνάζει) : Θὰ μένατε χωρὶς ψωμί. Τὸ φταιξιμο δὲν εἶναι δικό μου, εἶναι τέτοιο τὸ ριζικό. (Ἐδῶ πολὺ ἄργά, τονίζει τὴν κάθε λέξη). ‘Ομως να πού και τὸ ριζικό ἀλλάζει. Ἐχω να σᾶς ἀναγγεῖλω κάτι τὸ καταπληκτικό. Βρῆκα μιὰ φλέβα χρυσοῦ.

ΑΝΤΡΕΣ — ΓΥΝΑΙΚΕΣ (Πότε μαζί πότε χωριστὰ) : Ἄααα . . . Ἄαααα . . .

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Μιὰ πολὺ ἀδύνατη φλέβα βέβαια. ‘Ομως ἀπὸ κάπου θὰ ξεκινάει, και θὰ ἐνώνεται μ’ ἄλλες φλέβες. Θὰ βροῦμε πολλές φλέβες. Θὰ βροῦμε τὴν πηγὴ τῆς χρυσῆς φλέβας. Θὰ σκάψουμε, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΑΝΤΡΕΣ : Χρυσός! Θὰ σκάψουμε. ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός! Χρυσός!

ΑΝΤΡΕΣ : Θὰ σκάψουμε!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Θὰ σκάψουμε βαθύτερα και μέχρι τὸ κέντρο τῆς γῆς, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΑΝΤΡΕΣ : Ναι, θὰ σκάψουμε. Χρυσός! Θὰ σκάψουμε!

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ (Μὲ ἄλλο τόνο) : Αὐξηση μεροκάματο! (Σιωπὴ ἀπὸ κάτω και ἀπὸ πάνω).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ : Αὐξηση μεροκάματο! (Ἀκούονται πυροβολισμοί. Μιὰ σφαῖρα, σφαιρίζει κοντὰ στὸν πατέρα και τρυπάει τὸ παραθυρόφυλλο).

ΤΡΙΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ : Τὰ σκονιά τῆς κλούβας! ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ὑπόστεγο!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Πολὺ δυνατὰ) : Τὰ σκονιά θ’ ἀλλαχτοῦνε αὐριο. Θὰ φροντίσω και γιὰ τίς σκαλωσιές, καθὼς και γιὰ τὸ ὑπόστεγο. ‘Οσο γιὰ τὸ μεροκάματο, θὰ κάνετε λίγη ὑπομονή. Τώρα πού βρῆκα τὴ φλέβα ὅλα θ’ ἀλλάξουν. Ἐως τὴν ἀνοιξη, ἔσως ὅλοι να γίνεται πλούσιοι. Βρῆκα φλέβα χρυσοῦ, τ’ ἀκούσατε καλὰ;

ΑΝΤΡΕΣ : Χρυσός!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Τείνει τὴν παλάμη ἀνοιχτὴ στὸ μπαλκόνι) : Ἐδῶ μέσα ἔχω σκόνη χρυσοῦ. Ἄπ’ τὴ χρυσὴ φλέβα. Θέλετε να δεῖτε;

ΦΩΝΕΣ ΑΝΑΚΑΤΕΜΕΝΕΣ : Ναι, ναι, ναι, Χρυσός, ναι. . . ΑΝΤΡΕΣ — ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Ἀνοίγει τὰ δάκτυλα και σκορπίζει τὴ σκόνη. Ἀκούονται φωνές, ἀλλὰ διαφορετικῶς. ‘Ο πατέρας γυρίζει πρὸς τὰ μέσα. Ἡ χρυσὴ σκόνη σκόρπισε στὸ χιόνι. Πέφτουν ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλο ἔτοιμοι να σμιστοῦνε. Σκάβουνε τὸ χιόνι).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Γελάει εἰρωνικά. Γυρίζει πάλι πρὸς τὰ ἔξω) : Ἦσυχια. Δὲν τελείωσα. Ἐχω κι ἄλλα εὐχάριστα. Ἡ ἐπίδα εἶναι διπλή. ‘Οχι μόνον βρῆκα τὴ φλέβα, ἀλλὰ κάνω και πειράματα να μεταβάλω τὸ μέταλλο σὲ χρυσό. ‘Οσο μέταλλο βρῖσκουμε θὰ γίνεται χρυσός. Ξέρω ὅτι τὸ νέο ἐργαστήριο ἔχει ἐρεθίσει τὴν περιέργεια και τὴ φαντασία σας. Πολλὰ λέγονται γι’ αὐτό. (Γελάει). ‘Οχι μόνον ἀπὸ σᾶς, ἀλλ’ ἀπ’ ὅλο τὸν κόσμο και ἀπὸ τὰ ἴδια μου τὰ παιδιά. Νὰ λοιπὸν τί εἶναι τὸ νέο μου ἐργαστήριο. Γιατί νομίζετε πὼς πάω ὄρας και κλείνομαι; Μελετᾶω τὸν τρόπο τῆς μεταβολῆς. Κάποτε θὰ τὸν βρῶ, εἶμαι βέβαιος και τότε ὅλα θ’ ἀλλάξουν, κ’ ἐμεῖς θ’ ἀλλάξουμε, θὰ λείψει ἡ αἰτία πολέμου, μιὰ ἀνανέωση βασιική, ὅλα θ’ ἀλλάξουνε σᾶς λέω. Εὐχρησθήτε το κ’ ἐσεῖς μαζί μου, φωνάζτε το δυνατὰ, ὅλα θ’ ἀλλάξουνε! (Σιωπὴ). Στὸ τελευταῖο πείραμα πού ἔκανα. . . Ἀλλὰ γιατί να σᾶς ζαλιζῶ μ’ αὐτά; Δουλεῦω γιὰ σᾶς, δουλεῦω σκληρὰ, ζυπνάω προτοῦ βγεῖ ὁ ἥλιος και κοιμᾶμαι τελευταῖος. ‘Οταν οἱ ἄλλοι φλυαροῦν ἐγὼ δουλεῦω, δὲν ξέρω τί θὰ πεῖ ἀνάπαυση ἡ ταξίδι ἀναφυχῆς, ἡ πού πᾶνε και χορεύουν δυο-δυὸ και ὅλα αὐτὰ τὰ γελοῖα. Τὸ μόνο πού μ’ ἀρέσει εἶναι ἕνα ποτήρι κρασί, μ’ ἀρέσουν δηλαδὴ αὐτὰ πού ἀρέσουν και σὲ σᾶς, γιατί μοιάζουμε, δὲν τὸ καταλαβαίνετε; Ἐσεῖς κ’ ἐγὼ εἶμαστε ὅμοιοι. Και τώρα πηγαίνετε. Σήμερα ἄς πιάσουμε δουλειὰ μιὰ ὥρα ναορίτερα, ἔτσι, γιὰ να ἐγκαινιάσουμε τὴ νέα ἐποχὴ. Ἐως τὴν ἀνοιχῆ ὅλα θ’ ἀλλάξουν. Ὑπομονή, ὅλα θ’ ἀλλάξουν, θὰ βροῦμε πολλές φλέβες, θὰ βροῦμε τὴν πηγὴ τῆς χρυσῆς φλέβας.

ΑΝΤΡΕΣ : Χρυσός!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

ΑΝΤΡΕΣ — ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Τώρα κάντε μεταβολὴ και πηγαίνετε.

**ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ** (Γελώντας, με μικρή ειρωνία) : "Ως τὴν θνοιξὴ τὸ χρυσάφι θὰ μᾶς τρέχει ἀπ' τὰ μπατζάκια. Χά! Χά! Χά!  
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Ξαναπαίρνει τὸ δεσποτικό τρόπο) : Μπρός, πηγαίνετε. (Στιγμὴ διαταγῆς). Πηγαίνετε! (Κλείνει τὴν μπαλκονόπορτα καὶ μπαίνει μέσα. Στέκει στὸ τζάμι καὶ τοὺς παρακολουθεῖ. Σιωπὴ ἀπόλυτη).

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΑΚΟΣΤΗ

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Πήρανε τὴ στροφή. Οὐφ. . . Κάντε μου καφέ σὲ μεγάλο φλυτζάνι. . . (Ξαπλώνει στὴν πολυθρόνα. Ψάχνει μὲ τὸ πόδι τὴν καρέκλα). Ποῦ εἶναι ἡ καρέκλα μου; ('Ἡ Λωροθέα τοῦ δίνει μιὰ καρέκλα).

**ΑΓΓΑΓΙΑ** (Στὸ παράθυρο) : Βαδίζουν ἀμίλητοι καὶ με κατεβασμένο τὸ κεφάλι. Οἱ γυναίκες ψιθυρίζουν "ὕπστεγο", "θέλουμε ὕπστεγο", σὰ νὰ τὸ λέν στὸν ἑαυτό τους. Τὸ γιόνι γίνεται μαύρη λάσπη, βαραίνουν τὰ πόδια. 'Ο ἴδιος δρόμος κάθε πρωί.

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** (Στὸ παράθυρο, με μικρὴ ειρωνία) : Στὸ κάτω κάτω κάτι μπορεῖ νὰ συμβεῖ στ' ἀλήθεια, κι ὅλα ν' ἀλλάξουν. "Ἀκουσα γιὰ ὄρυχεία ὅπου μιὰ μέρα ἄξαφνα βρέθηκε χρυσός, καὶ πλοῦτισε ὁ τόπος, καὶ τὰ κορίτσια, ἀντὶς νὰ ξεχωρίζουν τὴ γῆς ἀπὸ τὸ μέταλλο, δένουν τὰ μαλλιά με κορδέλλες ἀπὸ μετάξι ἀληθινὸ, κάθε μέρα κι ἄλλο χρῶμα, καὶ κόβουν βόλτες στὸ λιμάνι. "Ὅσο γιὰ νὰ γίνε τὸ μέταλλο χρυσός, νι αὐτὸ δὲν ἀποκλείεται, τόσα καὶ τόσα συμβαίνουν σήμερα, σ' ἓνα δευτερόλεπτο θανατώνεις πολλὴ ὀλοκληρη, ἔστω κι ἂν εἶναι μεγάλη, κι ὅπου νὰ 'ναι θὰ πραγματοποιηθεῖ τὸ ταξίδι στὴ σελήνη.

**ΦΩΚΙΩΝ** : Πατέρα, βρήκες στ' ἀλήθεια φλέβα χρυσοῦ;  
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Δὲ θέλω, καφέ, προτιμῶ τίλιο. Κανείς δὲν κουνιέται; Εἶπα, τίλιο. ('Ἡ Λωροθέα βγαίνει τρέχοντας καὶ φέρνει τὸ τίλιο).

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** (Εἰρωνικά) : Βρήκες στ' ἀλήθεια χρυσό;  
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Λογαριασμὸ δὲν ἔχω νὰ σᾶς δώσω. Θὰ πληρώσετε ἀκριβὰ τὴ συννομοστία σας.

**ΦΩΚΙΩΝ** : "Ὅπως καὶ νὰ 'ναι θέλω μερίδιο. Πάω νὰ κάνω τώρα ἐπιθεώρηση γενικὴ. Θὰ κατέβω μέχρι τὴν πιὸ βαθειὰ στοὰ καὶ θὰ σκεφτῶ πῶς μπορεῖ νὰ γίνε τὸ μοίρασμα.

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Δυνατά) : 'Ἡ περιοχή μου ἀνήκει. Τ' ἀκουτε; Οὔτε πέτρα θ' ἀγγίξετε. Ἐξάλλου δὲ βλέπω τί παράπονα ἔχετε. 'Ὡς καὶ γοῦνες παρέχω στὴ γυναίκα σου, Φωκίω, καὶ ἀρώματα γαλλικά. Σ' αὐτοὺς ἐδῶ, (γυρίζει στὸν Ἀλέξανδρο καὶ τὴν Ἀγλαΐα), δὲν ἔλειψαν τὰ ταξίδια.

('Ἡ Φωκίω στὴν πόρτα. Ἡ μητέρα τὸν πλησιάζει σὰ νὰ τὸν ρωτᾷ βουβὰ ποῦ πηγαίνει τέτοια ὥρα. Ἐκείνος βγαίνει χτυπώντας με θυμὸ τὴν πόρτα).

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Συνεχίζει) : . . . "Ὅσο γιὰ τὸ Γρηγόρη, οὐδέποτε κατάλαβα τί ἤθελε, τὴ μιὰ μου ζητάει τεράστια ποσά, τὴν ἄλλη στὰ καλά καθούμενα μου τὰ πετάει στὰ μούτρα. (Γελάει). Τ' ἀγαπῶ τὸ παλιόπαιδο, ἔχει καλὴ καρδιά. Μιὰ νύχτα καθόμουν κ' ἔδεναν σεντόνια καὶ τὸν κατέβασα ἀπ' τὰ πίσω παράθυρα, γιατί τὸν κυνηγοῦσαν, κι αὐτὴ ἐδῶ, (δείχνει τὴ μητέρα), ἔτρεπε σὰν τὸ ψάρι. Γιατί νὰ μὴν ὑπάρχει σκονινὸ στὸ σπιτί, τῆς εἶπα. "Ἐτρεπε σὰ νὰ 'ταν ἡ πρώτη φορά ποῦ ὁ Γρηγόρης εἶχε φασαρίες καὶ. . . "Αλήθεια, ποῦ 'ναι ὁ Γρηγόρης; Ποῦ 'ναι τὸ παιδί μου; Μήπως πάλι τὸν κυνηγοῦν; (Πρὸς τὴ μητέρα). Σκονινὸ ἔχουμε στὸ σπιτί;

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** : Δὲν κοιμήθηκε ἐδῶ. ('Ἡ μητέρα ἀρχίζει νὰ βηματίζει ἀνήσυχτα).

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Προσπαθεῖ νὰ γελάσει) : Κανένα κορίτσι. . . ('Αρχίζει καὶ κείνος νὰ βηματίζει).

'Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Τρέμει ἡ καρδιά μου. Μήπως πάλι τὸν κυνηγοῦν; Κι ὁ Φωκίω, ποῦ εἶναι; Πῶς βγήκε ἔξω τέτοια ὥρα; Γιατί νὰ βγῆ τέτοια ὥρα;

(Τὸ φῶς ἐλαττώνεται. Ἡ οἰκογένεια μένει στὴ μέση ἀνήσυχτα καὶ βουβή. Φωτίζεται ὁ ἀρχιεργάτης μπροστὰ στὴν κλούβα).

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΑΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

**ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ** (Μιλᾷ μόνος του) : Εἶναι ἐρωμένη σου λοιπὸν ἡ ἀδελφή μου; τώρα βγαίνεις καὶ τὸ διαλαλεῖς εἶναι σπῆρος σου τὸ νιογέννητο. Δὲν ἔφτανε ἔμεις νὰ 'μαστε μπάσταρδοι, ἔπρεπε νὰ 'ναι καὶ τὰ παιδιά μας. Σὲ μισῶ, μού πῆρες ὡς καὶ τὸ μικρὸ μου ἔνομα, γιατί ἐνῶ μᾶς βαφτίσαν καὶ τοὺς δυὸ Φωκίω, ἐσένα φωνάζουνε Φωκίω, κ' ἐμένα μου 'μεινε τὸ "ἀρχιεργάτης". Σὲ μισῶ, μ' ἔχεις ἐξευτελίσει μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ μου, μπήκες μὲ τὸ ζόρι

καὶ λίγο ἔλειψε νὰ με ξεκοιλιᾶσουν οἱ ῥόδες τοῦ αὐτοκινήτου σου. Τώρα θὰ γευτεῖς τὸ θάνατο τῆς κλούβας. Δὲ θέλεις ν' ἀλλάξουν τὰ σκονινὰ, ἔ; Εἶπες θὰ μελετηθεῖ τὸ ζήτημα, νὰ δοῦμε καὶ τὸν προϋπολογισμό. Θὰ τὸν δεῖς τὸν προϋπολογισμό καὶ τὸ πῶς τσακίζονται τὰ πλευρὰ ἀπὸ τρακόσια μέτρα. Κιμάς θὰ γίνουν τὰ παιδάκια σου. Νὰ μποροῦσα νὰ τὰ βλεπα τὴ στιγμὴ ποῦ θὰ γίνονται κιμάς, νὰ 'μαι μέσα στὸ κρέας σου καὶ νὰ βλέπω. "Ὅλοι ἐδῶ μέσα ξέρονε πῶς τὰ σκονινὰ τῆς κλούβας εἶναι φαγωμένα. Ἀλλὰ κι ἂν τύχει νὰ ὑποψιαστοῦν πῶς βοήθησα λίγο καὶ με τὸ σουγιαδάκι μου, λέξη δὲ θὰ ποῦνε, ὁ καθένας τοὺς εἶγεται παρόμοιο δυστύχημα. Συστημένος θὰ πᾶς μέχρι τὴν πιὸ βαθειὰ στοὰ, κι ἂν ἐκεῖ σοῦ 'γει ἀπομείνει κάποια ἀνάσα, θὰ σ' ἀποτελειώσουν τ' ἀέρια. Ἐχει ἀέρια, Φωκίω, ἡ πιὸ βαθειὰ στοὰ, τὸ ξέρεις, καὶ χτὲς ἀκριβῶς ἀνήθηκες τὸ πρόσθετο μεροκάματο γιὰ τὸν καθαρισμό. "Ἄς γίνε ἐκρηξή, σκέφτηκες, ἔ; "Ἄς πνίγονται. "Ἄς φτύσουν αἷμα. "Ἐ, λοιπὸν, ἐκεῖ θὰ φτύσεις τώρα ἐσύ τὴ στερνὴ σου ἀνάσα.

**ΦΩΚΙΩΝ** (Πλησιάζει) : Τί μονολογεῖς; Κ' ἔτσι, μπροστὰ στὴν κλούβα; Τραβήξου νὰ περάσω. Θὰ ἐπισκεφτῶ τὴν πιὸ βαθειὰ στοὰ. Τρέξε νὰ βρεῖς τὸ μηχανικό κ' ἐλάτε κάτω νὰ μ' εἴρετε.

**ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ** : "Ἐχεις τίποτ' ἄλλο νὰ πεῖς;  
**ΦΩΚΙΩΝ** : Ναί. Ἀγαπῶ τὴν ἀδελφή σου με πάθος. ('Ἡ ἀρχιεργάτης τραβιέται καὶ ὁ Φωκίω στέκεται μπρὸς στὴν κλούβα). Γιὰ τὰ σκονινὰ εἵμαστε σύμφωνοι. Θ' ἀλλάχτοῦνε. Στὸ μεταξύ νὰ μὴ μπαίνουν περισσότεροι ἀπὸ δυὸ. "Ὅταν τὸ βᾶρος εἶναι μικρὸ, δὲν ὑπάρχει κίνδυνος.

**ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ** : Μάλιστα.  
**ΦΩΚΙΩΝ** (Σιγιοελώντας) : Γιὰ δὲς, σήμερα δουλεύουν ἀλλιώτικα. Ἐξ αἰτίας τοῦ χρυσοῦ. . . (Γυρίζει στὸν ἀρχιεργάτη καὶ τὸν κοιτάζει κατάματα). Ἀγαπῶ τὴν ἀδελφή σου με πάθος.

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΑΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Τὸ σπιτί)

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** : Μητέρα. . .  
'Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Τρέμει ἡ καρδιά μου.

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** : Μητέρα, κάποτε εἵμουνα μικρός, τόσος δά, μικρότερος κι ἀπὸ ἓνα μεγάλο πουλί, καὶ με βύζαινες. . .

'Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : "Ὅλους σᾶς βύζαινα, καὶ σένα καὶ τὸ Φωκίωνα καὶ τὸ Γρηγόρη. Γιατί λοιπὸν τώρα;. . .

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** (Συνεχίζοντας) : Κι ὅταν ψήλωσα κάπως καὶ περνούσαμε ἀπ' τὸ νεκροταφεῖο καὶ σὲ ρώταγα, μού 'λεγες πῶς ἦταν κατοικία ἐλαφίων γιὰ νὰ μὴ φοβῶμαι. . .

'Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Τὸ ἴδιο ἔλεγα καὶ στὸ Φωκίωνα, καὶ στὸ Γρηγόρη. Γιατί λοιπὸν τώρα; Γιατί συμβαίνουν ὅλ' αὐτά; Εἴσατε τὰ μωρὰ μου τότε, τὰ δικὰ μου μωρὰ, καὶ σᾶς ἐξηγοῦσα "αὐτὸ εἶναι στάρι" "αὐτὸ εἶναι πλάτανος". Κ' ἐσύ τὰ μπέρδευες καὶ γελοῦσαμε. (Γελάει κλαίγοντας). "Ὅχι Ἀλέξανδρε, σοῦ 'λεγα, "τὸ μεγάλο εἶναι ὁ πλάτανος, τὸ μικρὸ εἶναι τὸ στάρι". Ποῦ 'ναι ὁ Γρηγόρης; Ποῦ 'ναι τὸ παιδί μου; Ποῦ εἶναι τὰ μωρὰ μου; (Κλαίει. Ὁ πατέρας βηματίζει ἀνήσυχτος). Κι ὁ Φωκίω ποῦ πάει τέτοια ὥρα; (Φωτίζεται ἓνας ἐργάτης ὀρυχείων ἀριστερὰ κ' ἓνας ἄλλος δεξιὰ).

**ΕΡΓΑΤΗΣ** (Δεξιὰ) : 'Ο Φωκίω σκοτώθηκε.  
2ος **ΕΡΓΑΤΗΣ** ('Αριστερὰ) : Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν.  
1ος **ΕΡΓΑΤΗΣ** : Σπάσαν τὰ σκονινὰ τῆς κλούβας καὶ σκοτώθηκε.

2ος **ΕΡΓΑΤΗΣ** : Τὸν κυνηγοῦν οἱ ἀρχές, κ' οἱ οἰκογένειες τῶν καμμένων. Οἱ ἀναίσθητοι ἀπ' τὸ μεθύσι δὲν κατάλαβαν παρὰ τὴν τελευταία στιγμὴ, ὅταν ἡ φλόγα ἔφτασε στὰ ματόκλαδα. Οἱ ἄλλοι τρέχαν ἀνάμεσα στὰ πράσινα τραπέζια σὰν τοὺς ποντικούς καὶ πατοῦσαν τοὺς ἀναίσθητους στὸ πρόσπο' λίγοι μπόρεσαν νὰ βγοῦνε' σηκώθηκε ἀέρας, τὰ μαλλιά τῶν γυναικῶν, τὰ ρούχα τους, ἦταν φλόγες ποῦ ἀνεμίζαν' κἀναν νὰ τίς σβήσουν με τὰ χέρια κι ἀρπάζαν καὶ τὰ χέρια. Οὐρλιάζαν, οὐρλιάζε κ' ἓνα σκυλί, κ' ὕστερα ὅλα τὰ σκυλιὰ τῆς περιοχῆς.

1ος **ΕΡΓΑΤΗΣ** : 'Ο Φωκίω ἔγινε λυώμα. Βρέθηκαν ἀλλοῦ τὰ πόδια κι ἄλλοῦ τὰ χέρια του.

2ος **ΕΡΓΑΤΗΣ** : Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸν κυνηγοῦν ἀπὸ παντοῦ, ἀπὸ παντοῦ καταδιώκεται. ('Ἡ οἰκογένεια ὀλοένα καὶ πιὸ ἐκνευρισμένη).

'Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Ποῦ 'ναι ὁ Φωκίω; Ὁ Γρηγόρης ποῦ εἶναι; Ὁ Φωκίω ποῦ εἶναι; Ποῦ εἶναι τὰ παιδιά μου; Ὁ Γρη-

γόρης μου, πού είναι; Δέ θέλω νά ξαναπάθει κρουσπαγήματα.  
 1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.  
 2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.  
 1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.  
 2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.  
 ("Αξάφνα ἡ 'Αγλαΐα σάν νά καταλαβαίνει, σάν ν' ἀκούει.  
 Τρέχει στὸν 'Αλέξανδρο).

ΑΓΛΑΪΑ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε. Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.  
 ('Ο 'Αλέξανδρος κ' ἡ 'Αγλαΐα πιάνονται ἀπ' τὸ χέρι, κάνουν  
 τὸ γύρο τῆς σκηνῆς, πολὺ ἀργά, μέσα σὲ ἀπόλυτη σιωπή,  
 κ' ὕστερα ἔρχονται στὸ προσκήνιο. ● Ἴ δυὸ ἐργάτες στῆ θέση  
 τὸς ἀριστερὰ δεξιὰ τῆς σκηνῆς. Τ' ἄλλα πρόσωπα ἐπίσης  
 ἀκίνητα. Ἡ μητέρα ἔχει πάρεϊ τῆ συνηθισμένη της στάση,  
 κάθεται ἄκρη ἄκρη στὴν καρέκλα. 'Ο 'Αλέξανδρος σηκώνει  
 τὸ κεφάλι πρὸς τὸ σπῆτι τῶν ἄλλων ἀδελφῶν).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Παραλήρημα σάν ἐπίκληση) : 'Αλέξανδρε,  
 ἀκουσέ με. Βγές στὸ παράθυρο κι ἀκουσέ με. 'Ο Φωκίων  
 σκοτώθηκε. Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Δυὸ γυναῖκες δίχως μαλλιά, δίχως ματό-  
 κλαδα καὶ μὲ πρόσωπα παραμορφωμένα, ἦρθαν καὶ μαρτύ-  
 ρησαν πρὸς τὸν εἶδαν, αὐτὸς ἦταν, τὸν εἶδαν πὸς ζεπήδησε  
 ἀπ' τὸ χαντάκι. Φώναξε βοήθεια κ' ἔτρεξε πρὸς τὸ Σούνιο,  
 πρὸς τὴ θάλασσα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τὸν κυνηγοῦν ἀπὸ τις δυὸ μεριές, κατα-  
 λαβαίνεις τί θὰ πεῖ; Τὸν κυνηγοῦν κ' οἱ δικοί του.

1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Ἐρευνοῦν τις ἀκτές, τὸν περικυκλώνουν  
 ἀπὸ παντοῦ. Μέχρι τὸ βράδυ θὰ συλληφθεῖ.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο τόπος ἐρημώθηκε κ' ἔγινε στάχτη. Ἦ  
 ταβέρνα κἀκρη, κι ὁ ἰδιοκτήτης της, καὶ κείνο τὸ "Θέα πρὸς  
 τὴ θάλασσα". Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ πληρώσει καὶ γιὰ μᾶς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Γιὰ τοὺς βομβαρδισμοὺς καὶ τοὺς πολυ-  
 βολισμοὺς καὶ πὸς τὴν ἀκόμα καὶ κλείνω τὰ μάτια μέρα  
 μεσημέρι.

ΑΓΛΑΪΑ : Γιὰ μένα πὸς 'μαι ἔνοχη γιατί δὲν ἔκανα τί-  
 ποτα. "Όλα τὰ φορτώσαμε στοὺς ὤμους τοῦ Γρηγόρη καὶ  
 μέχρι τὸ βράδυ, θὰ συλληφθεῖ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : "Ακουσέ με 'Αλέξανδρε, 'Αλέξανδρε, ἀκου-  
 σέ με, στὸ Σούνιο, στὸ νὰ, εἶναι ὠραία νὰ πᾶς Ἀπρίλη,  
 καὶ νὰ μὴν καταδιώκεσαι. Ὁραία εἶναι καὶ στὸ καφενεῖο,  
 σὲ λιμάνι, ὅταν δὲν καταδιώκεσαι. Ἐρχονται δυὸ πλοῖα τὴν  
 ἡμέρα. Κ' ἴσως κάποτε. . . (Γυρίζει στὴν 'Αγλαΐα). Νά,  
 ξέρεις 'Αγλαΐα, κάποτε θὰ βροῖσκουμαι σ' ἓνα λιμάνι, στὸ  
 καφενεῖο, καὶ θὰ καταγράσει ἡ μνηστῆ. Νά, πρῶτα θὰ μοῦ  
 κάνει σῆμα, ἀπ' τὸ κατάστρωμα, — τῆς πάνε τὰ λευκὰ καὶ  
 θὰ φορεῖ λευκὰ. Θὰ κατέβει τὴ σκάλα — Θέ μου, πῶς ἀργεῖ  
 σ' αὐτὴ τὴ σκάλα — θὰ κατέβει ἔχοντας τὸ βλέμμα καρφωμένο  
 πάνω μου, καὶ θὰ 'ρθεῖ νὰ μοῦ δώσει τὸ χέρι.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ 'ρθεῖ στιγμὴ πὸς θὰ σηκώσω τὰ μάτια καὶ  
 θὰ δῶ τὸν Ἄνδρέα νὰ με κοιτάει παράφορα. Θὰ μοῦ πεῖ "κ'  
 ἐγὼ πῆγαινα ἀπὸ πόλη σὲ πόλη καὶ σ' ἔψαχνα. Σὲ κείνο τὸ  
 καταραμένο προάστιο τοῦ Λονδίνου πῆγα κ' ἐγὼ δυὸ φορές  
 γιὰ νὰ σὲ βρῶ, καὶ κάθε φορὰ πὸς στρίβω ἓνα δρόμο ταρά-

ζομαι — μήπως, λέω, εἶναι στῆ γωνιά ἡ 'Αγλαΐα; (Γελáει,  
 σχεδὸν μὲ εἰρωνία γι' αὐτὰ πὸς λέει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Αλέξανδρε, δύναμη ἔχουμε, ἀκούς; Καὶ  
 μάλιστα περισσευούμενη, ὅμως πρὸς τί;

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Σηκώνεται ἀπότομα. Ἀρχίζει νὰ βηματίζει  
 γρήγορα καὶ νὰ λέει ἀπειλητικά) : Θέλω τὰ παιδιὰ μου. Θέλω  
 τὰ παιδιὰ μου. Πὸς 'ναι τὰ παιδιὰ μου;

ΑΓΛΑΪΑ (Στὸν 'Αλέξανδρο) : Μήπως βλέπεις τὴν ἀδελφὴ  
 μου; Πές μου ἂν τὴ βλέπεις, πές μου γρήγορα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Ο Ἄνδρέας τὴν ἔβλεπε. Ὅταν ἔλυνε τὰ  
 μαλλιά της.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ 'ρθεῖ ὁ Ἄνδρέας, ἔτσι δὲν εἶναι; Θὰ 'ρθεῖ ἀπὸ  
 στιγμὴ σὲ στιγμὴ. . .

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Ἀπειλητικά) : Θέλω τὰ παιδιὰ μου. Τ' ἀ-  
 κοῦτε;

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Τί κάνεις ἔτσι; 'Ο Φωκίων πῆγε γιὰ με-  
 ρίδιο. Νομίζει πὸς θὰ πάρει μερίδιο. Κι ὁ ἄλλος θὰ κοιμᾶται  
 μὲ κανένα κορίτσι.

1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Φοβερὴ κραυγὴ) : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε!  
 τὸ Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν! (Πέφτει στὴν καρέκλα).

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Στῆ μητέρα, δυνατὰ) : Τί εἶπες, μωρέ; Τί  
 λές; (Τὸ κεφάλι πέφτει στὸ στήθος του καὶ μονοκροῖε πιηχτά.  
 Ἡ Δωροθέα κοιτάζει τὴ μητέρα μὲ τρόμο. Ἀνεβαίνει τρέχοντας  
 στὴν κάμαρὰ της. Κάνει μιά -δυὸ μηχανικὲς κινήσεις, πίνει  
 κ' ἀνακατείνει τὰ χαρτιά. 'Ο ἄντρας τῆς 'Αγλαΐας ἀνεβαίνει  
 κι αὐτὸς στὸ δικό του δωμάτιο. Τὰ δυὸ δωμάτια φωτισμένα.  
 Στὸ κοινὸ δωμάτιο πατέρας καὶ μητέρα, πάνω Δωροθέα  
 ἀριστερὰ κι ἄντρας 'Αγλαΐας δεξιά. Στὸ προσκήνιο ἔξω ἀπ'  
 τὸ σπῆτι τῶν ἄλλων ἀδελφῶν, 'Αγλαΐα κι 'Αλέξανδρος. Ἀρι-  
 στερὰ ἓνας ἐργάτης ὀρθοῦν. Δεξιὰ ἓνας ἐργάτης ὀρθοῦν).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Αλέξανδρε, ἀκουσέ με. . .

ΑΓΛΑΪΑ : Στάσου, μὴ φωνάζεις πιά. Τὸ βλέπω καθαρά,  
 ὁ Ἄλέξανδρος ἔφυγε. Ἐφυγε. . . (Διστάζει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Μίλα, λέγε.

ΑΓΛΑΪΑ : Μὲ τὴ μνηστῆ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τρέχω νὰ τοὺς προφτάσω. Θὰ τρέξω στὸ  
 ἀεροδρόμιο.

ΑΓΛΑΪΑ : Ἐγὼ θὰ περιμένω ἔδῳ. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τῆς χαϊδεύει τὰ μαλλιά, τὴ φιλεῖ στὸ  
 κεφάλι) : 'Αγλαΐα, γειά σου. (Φεύγει τρέχοντας, ἡ 'Αγλαΐα  
 μένει ἀκίνητη. Ἡ μητέρα ἔχει σηκωθεῖ καὶ τριγυρίζει ἄσκο-  
 πα στῆ σκηνή, σὰ χαμένη. Χαράζει).

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Μηχανικά, σάν ἀποῦσα) : 'Ο Φωκίων σκο-  
 τώθηκε. Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν. (Πρὸς τὸν 'Αλέξανδρο):  
 Φεύγεις κ' ἐσύ; (Κάνει κινήσεις τυφλοῦ πὸς ψάχνει κάτι).  
 Πὸς 'ναι τὰ παιδιὰ μου; Θέλω τὰ παιδιὰ μου. Πὸς εἶναι  
 τὰ παιδιὰ μου; Τὸ μεγάλο εἶναι ὁ πλάτανος, τοὺς ἔλεγα, τὸ  
 μικρὸ τὸ στάρι, τὸ μεγάλο ὁ πλάτανος, τὸ μικρὸ τὸ στάρι. . .  
 (Τελειώνει μονότονα, σὰ νὰ λέει μάθημα).

Α Γ Λ Α Ι Α

## Ο "ΑΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ" ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

"Théâtre d' aujourd' hui" 11 Ὀκτωβρίου 1957

ΠΑΤΕΡΑΣ : Πιερ Ἀσσὸ

ΜΗΤΕΡΑ : Σεβερὶν

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ζοζὲ Καλιὸ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μωρίς Γκαρρὲλ

ΦΩΚΙΩΝ : Ζὼρζ Ζερὲ

ΑΓΛΑΪΑ : Λοῦε Μπελλὸν

ΔΩΡΟΘΕΑ : Ὑβὸν Κλὲς

ΑΝΤΡΑΣ Ἀγλαΐας : Μισὲλ Φαγκαντὸ

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Μάρκ Ἐϋρὸ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ταβέρνας : Ζὰν Ζὰκ Στὲν

ΑΝΤΡΕΑΣ φίλος Ἀλέξανδρου : Γκ. Ρατιμπ

ΔΥΟ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΕΣ : Ζὰκ Ντεσάμ, Ντανιὲλ Νταρές.— ΕΡΓΑΤΕΣ ΟΡΥΧΕΙΟΥ : Ζὰκ Ντε-  
 σάμ, Ντανιὲλ Νταρές, Ζὰν Γκρεκῶ.— ΕΡΓΑΤΡΙΕΣ ΟΡΥΧΕΙΟΥ : Ἰζαμπὲλ Ἰβανόβ, Ρὸζ Τιερὸ

# ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

## “Ένας Βρεταννός σκηνοθέτης για τὸ νόημα τῶν “Βακχῶν”

‘Ο Μπέρναρντ Μάιλς, ἰδρυτής, διευθυντής καὶ σκηνοθέτης τοῦ θεάτρου τῆς «Γοργόνας», τοῦ Λονδίνου, ἀνέβασε τελευταία μὲ τὸ θέατρό του τὴς «Βάκχες» τοῦ Εὐριπίδη. Τὸ «Θέατρον», ποὺ δημοσίεψε τὴν τραγωδία στὸ πρῶτο κιόλας τεῦχος του, θεώρησε σκόπιμο νὰ μεταφέρει ἐδῶ τὴς ἀποψεις τοῦ Βρεταννοῦ σκηνοθέτη πάνω στὸ νόημα καὶ τὸ ἀνεβασμά της, ὅπως τὴς ἀνέπτυξε σὲ συνέντευξή του στὸ περιοδικὸ «Plays and Players». Θὰ πληροφροηθοῦμε, ἐπὶ τέλους, τί μποροῦν νὰ καταλάβουν καὶ οἱ ἀρμοδιότεροι ἀκόμα ξένοι ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία :

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Τὸ Θέατρο τῆς “Γοργόνας” ἔχει παρουσιάσει στὸ παρελθὸν ἔργα ἀπὸ διάφορες ἐποχές — ἀπ’ τὰ “Μυστήρια τοῦ Γουέικφιλντ” ὡς τὴν “Κρεβατοτραπεζαρία” — ἀλλ’ εἶν’ ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἀνεβάζετε Ἑλληνικὴ Τραγωδία. Γιατί διαλέξατε τὴς “Βάκχες”;

**ΜΠΕΡΝΑΡΝΤ ΜΑΪΛΣ:** Νά, γιατί ἀπ’ ὅλες τὴς τραγωδίες ποὺ γὰ διαβάσει μοῦ φαίνεται πὺς εἶναι ἡ μεγαλύτερη, ἢ πὺς βαθεῖα κ’ ἢ πὺς μυστηριώδης.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ἡ πὺς μυστηριώδης; Θὰ θέλατε νὰ διευκρινίσετε τί ἐννοεῖτε μ’ αὐτό;

**ΜΑΪΛΣ:** Νομίζω πὺς εἶν’ ἓνα πολὺ διφορούμενο ἔργο, ἀπ’ αὐτὰ ποὺ μέσα τους μπορεῖ νὰ ξεδιακρίνει κανεὶς πολλὰ νοήματα καὶ ποὺ κάθε ομάδα θεατῶν τὰ βλέπει μὲ διαφορετικὸ, δικό της πρίσμα.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Νά, κὶ ἀνάμεσα στοὺς κριτικούς σημειώθηκαν σημαντικὲς διχογνωμίες γύρω ἀπ’ τὴ σωστὴ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου. Ποιά νομίζετε, σείς, πὺς εἶναι ἡ στάση τοῦ ἰδίου τοῦ Εὐριπίδη ἀπέναντι στις “Βάκχες” καὶ σ’ ὅλα ὅσα ἀντιπροσωπεύουν;

**ΜΑΪΛΣ:** Τὸ μόνο ποὺ μπορῶ νὰ πῶ, πολὺ χοντρικά, εἶναι σὲ ποὺ συμπέρασμα κατὰληξα ἐγὼ ὁ ἴδιος: ‘Ο Εὐριπίδης κάνει ἐκκλιση γιὰ μιὰ ἰσορροπημένη ζωὴ, γιὰ μιὰν ἐξισορρόπηση ἀνάμεσα στὸ πνεῦμα καὶ τὴν ψυχὴ, ἀνάμεσα στὸ ζωικὸ καὶ τὸ διανοητικὸ στοιχείο. “Ἄν κανεὶς κλίνει ὑπερβολικά πρὸς τὸ μυαλό, πρὸς τὴν πειθαρχία καὶ τὴ λογική, ὑφίσταται ταλαιπωρίες. Ὑποθέτω πὺς θὰ μπορούσε νὰ γραφεῖ ἐν’ ἄλλο ἔργο, ποὺ νὰ δείχνει πὺς ἂν κανεὶς κλίνει ὑπερβολικά πρὸς τὸ ζωικὸ καὶ τὸ ἐνστικτώδες πάλι ὑφίσταται ταλαιπωρίες. Αὐτὸ τὸ ἔργο, πάντως, εἶναι γιὰ τὴν ἐξισορρόπηση ἀνάμεσα στὰ δύο.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Μὰ νομίζετε πὺς ὑπάρχει στις “Βάκχες” ἓνα πρόσωπο, ποὺ ν’ ἀντιπροσωπεύει αὐτὸ ποὺ ἀποκαλεῖτε ἰσορροπημένη ζωή; “Ὅλοι οἱ χαρακτήρες τῆς Τραγωδίας δὲ βρίσκονται ἢ στὸ ἓνα ἄκρο ἢ στὸ ἄλλο;

**ΜΑΪΛΣ:** Καθόλου. Οὔτε ὁ Κάδμος οὔτε ὁ Τειρεσίας στέκονται σ’ ἀρχαῖες θέσεις. Οἱ δὺ ἐξάγγελοι εἶναι κανονικοὶ ὑγιεῖς παρατηρητὲς — ὁ πρῶτος μάλιστα προειδοποιεῖ τὸν Πενθέα λεπτομερέστατα γιὰ τὸ τί συμβαίνει στ’ ἀνθρώπινα ὄντα ποὺ τὰ βάζουν μὲ τὸν Διόνυσο καὶ παρακαλεῖ τὸ Βασιλιά νὰ συγκρατηθεῖ. Ὑστερα ὑπάρχει ὁ Χορὸς, ποὺ ’ναι σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο ὁ ἰσχυρότερος χαρακτήρας ἀπ’ ὅλους καὶ ποὺ συμμετέχει ἐνεργὰ στὴ δράση. Ὁ Χορὸς λέει ἀνάμεσα στ’ ἄλλα: (Σημ.: Δημοσιεύουμε τὸ ἀγγλικὸ κείμενο γιατί σ’ ἀλόκληρες τὴς “Βάκχες” δὲν ὑπάρχουν στίχοι, μὲ παραπλήσιο νόημα).

There are great things that must be brought  
To the light of day,  
Made part of our waking and sleeping:  
Calmly accept them,  
Peacefully weave them into your life,  
And it will be a good life,  
Dissolving and solving discords, freeing you,  
Making you one with yourself  
And with the world around you.  
Now we shall see balance restored.

Καὶ πάλι:

There are forces not ruled by us  
And we obey them, trust them.

Though they travel inch by inch, they arrive,  
Their rules cannot be overruled.  
Temper or change them if you like,  
It is your peril and your death that follows...<sup>(1)</sup>

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Σίγουρα, ὅμως, αὐτὸ τὸ τελευταῖο κομμάτι, ποὺ δέχεται πέρα γιὰ πέρα τὴ διονυσιακὴ ἄποψη, δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν ἰσορροπία, μὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴν ἀποδοχὴ τοῦ παράλογου καὶ τοῦ ζωικοῦ, δὲ νομίζετε;

**ΜΑΪΛΣ:** Νά, ἀλλὰ μονάχα ὁ Πενθέας κ’ ἡ ἀδυσώπητη ὀργή του σπρώχνουν τὴς Μαινάδες στὸν ζωικὸν ἑαυτὸ τους. Στὴν πρώτη τους ἐμφάνιση, ἀλλὰ καὶ σ’ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο ἔργο, ἔστω μὲ μειούμενη δύναμη, πασχίζουν νὰ προβάλλουν τὴ γλυκεῖα κὶ ἀγγελικὴ πλευρὰ τῆς διονυσιακῆς ἀρχῆς: ὁ Πενθέας, ὅμως, τὴς ὑποχρεώνει νὰ δειξοῦν τὴ ζωικὴ καὶ ἄγρια καταστρεπτικὴ πλευρὰ τους.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Κ’ ἡ δολοφονία τοῦ Πενθέα, σύμφωνα μὲ τοὺς θρησκευτικὸς κανόνες, δείχνει ἀπόλυτα πὺς ἡ βία δὲν εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ συγχρονισθεῖ κανεὶς μὲ τὴς Βάκχες;

**ΜΑΪΛΣ:** Νά, ξεκάθαρα.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Τότε πὺς πετυχαίνει κανεὶς τὴν ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ πνεῦμα καὶ τὴς αἰσθήσεις;

**ΜΑΪΛΣ:** Μά, ὑποθέτω, χρησιμοποιοῦντας καὶ τὰ δύο... πρέπει νὰ κλίνει κανεὶς τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο, καὶ τὰ δύο, πνεῦμα κ’ αἰσθήσεις, ὑπάρχουν γιὰ νὰ χρησιμοποιούνται.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Καὶ νομίζετε πὺς τὸ ἔργο περιέχει καμιά ἰδιαίτερη σημασία... κανένα ἰδιαίτερο μήνυμα, ἂν προτιμᾶτε, γιὰ τὴν ἐποχὴ μας;

**ΜΑΪΛΣ:** Θὰ ’λεγα πὺς μιλάει γιὰ ὅλες τὴς ἐποχές καὶ σ’ ὅλες τὴς ἐποχές. Δὲν ἔχω καμιά ἀμφιβολία πὺς αὐτὲς οἱ μεγαλειώδεις περιγραφὲς ποὺ ἀπαντᾶμε στοὺς Ψαλμοὺς γιὰ τὴς ἄρπες, τὰ κύμβαλα καὶ τὴς ψαλμωδίες τῶν μεγάλων χορῶν ποὺ γίνονταν πρὸς τιμὴ τοῦ Ἰεχωβά, εἶναι περιγραφὲς ἀγριοπῶν κρεμασμένων μαλλιῶν, κατὶ ὀλότελα ἄγριο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει σὲ πολλὲς θρησκείες κὶ ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς λαοὺς. Μόνον οἱ Χριστιανοὶ ἐπιζητήσαν νὰ τ’ ἀποκλείσουν καὶ τ’ ὀνόμασαν διεστραμμένο. Ὅστόσο, σὲ πολλὰ ἐπίπεδα τὸ ἄγριο στοιχεῖο καταφέρει πάντα νὰ προβάλλει νομίζω πὺς τὸ ρὸκ ἐν’ ὀλλ καὶ οἱ “Μπῆτλς” εἶναι παρόμοιες ἀπεγνωσμένες προσπάθειες γι’ ἀπελευθέρωση. Κὶ ἂς ἔλενε τ’ ἀντίθετο οἱ γερο-καθυστερημένοι κ’ οἱ Λόρδοι Δήμαρχοι κ’ οἱ δημοτικοὶ σύμβουλοι. “Ὅλ’ αὐτὰ ἀντικατοπτρίζονται στὸ ἔργο. Μπορεῖ νὰ τὸ κατανοήσει κανεὶς βλέποντάς το ἀπὸ πολλὰ ἐπίπεδα.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Σ’ ὀρισμένα ἐπίπεδα, ὅμως, ὑπάρχει ὁ κίνδυνος μᾶς τόσο παραλογικῆς παραδοχῆς, ποὺ μπορεῖ νὰ διαστρέψει τὴ συγκινησιακὴ ἀκτινοβολία... ἂς πῶμε, σὲ κατὶ σὰν τὸ Ναζισμὸ καὶ τὴ “λατρεία — τοῦ — ἀρχηγοῦ” τύπου Χίτλερ;

**ΜΑΪΛΣ:** Δὲν μᾶς ζητᾶει κανεὶς νὰ προβοῦμε σὲ μιὰ παραλογικὴ παραδοχὴ, κάθε ἄλλο. Ὁ Χορὸς ἐκθέτει ὑπέροχα μ’

(1) Τὸ ἀγγλικὸ κείμενο σὲ ἐλεύθερη μετάφραση ἔχει ὡς ἐξῆς:

Ὑπάρχουνε μεγάλα πράγματα  
Ποὺ πρέπει νὰ βγοῦν στὸ φῶς τῆς μέρας  
Νὰ γίνουν κομμάτι ἀπ’ τὸν ὕπνο καὶ τὸ ξύπνιο μας:  
Δέξου τα ἡσυχά,  
Λίχνισέ τα εἰρηνικά μὲς στὴ ζωὴ σου,  
Καὶ θὰ ’ναι μιὰ καλὴ ζωὴ,  
Χωρὶς διχόνοιες, ποὺ σ’ ἀπελευθερώνει,  
Καὶ σὲ κάνει ἓνα μὲ τὸν ἑαυτὸ σου  
Καὶ μὲ τὸν κόσμον γύρω σου.  
Τώρα θὰ δοῦμε ν’ ἀποκαθίσταται ἡ ἰσορροπία.

Ὑπάρχουνε δυνάμεις ποὺ δὲν τὴς διαφεντεύουμε,

Τὴς ὑπακοῦμε, τὴς ἐμπιστευόμαστε.

Ἄν κὶ ἀργοπροχωροῦν, κάποτε φράνον

Οἱ κανόνες δὲ μποροῦν νὰ νικηθοῦν.

Μετρίασε ἢ ἀλλάξέ τους, ἂν σ’ ἀρέσει,

Δικός σου ὁ κίνδυνος, κὶ ὁ θάνατός σου θ’ ἀκολουθήσει...

επιχειρήματα τήν ὅλη θέση. Νομίζω πὼς ὁ Διόνυσος εἶναι ἀδικος ἀπέναντι στὸν Πενθέα, ἀλλὰ κι ὅλη ἡ ζωὴ εἶναι ἀδική. Οἱ Χριστιανοὶ μπορεῖ νὰ ὑποστηρίζουν πὼς ὁ Θεὸς εἶναι δίκαιος, ἀλλὰ εἶναι προφανές πὼς οἱ Ἕλληνες, δὲν τὸ πίστευαν αὐτό. Πίστευαν σὲ κάτι πολὺ πιὸ τρομαχτικὸ καὶ τυχαῖο.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ἡ δολοφονία τοῦ Πενθέα στὸ τέλος γίνεται ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ μάνα. Αἰσθάνεται κανεὶς πὼς αὐτὸ εἶναι παράτονο σὲ σχέση με τὴν ὅλη παράδοση τῶν ἐλληνικῶν δοξασιῶν; σίγουρα ὁ Εὐριπίδης δὲ μᾶς ζητᾷ νὰ τὸ δεχτοῦμε σὰν κάτι πού θά ἔπρεπε νὰ συμβεῖ, ἀκόμα κι ἂν δραματουργικὰ αὐτὸ εἶν' ἀναπόφευκτο.

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Δὲ νομίζω πὼς κι ὁ Σαίξπηρ θά ἰσχυριζόταν πὼς ὅποιοδήποτε ἀπ' τὰ γεγονότα τοῦ "Βασιλεῦς Λῆρ" θά ἔπρεπε νὰ συμβεῖ. Τὰ φρικιαστικὰ πράγματα πρέπει νὰ γίνονται γιὰ ν' ἀποτελοῦν παράδειγμα. Ἀκόμα, οἱ Ἕλληνες ἦταν πολὺ σκληροὺς λαός, μεταχειρίζονταν τοὺς αἰχμαλώτους του ἄγρια. Νομίζω πὼς μπερδεψαμε τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες με τὸ Χριστιανισμὸ... στὶς σημερινές δοκιμὲς π.χ. εἰχαμ' ἓνα μεγάλο πρόβλημα με μιὰ σκηνή, ὅπου ὁ Κάδμος κ' ἡ Ἄγαυή πενθοῦν πάνω ἀπ' τὸ κουφάρι τοῦ Πενθέα καὶ ξεοδέψαμε πολὺ χρόνο πασχίζοντας νὰ ξεφεύγουμε ἀπ' τὸν καθαρὰ πένθιμο τόνο πού μᾶς φέρνει στὸ μυαλὸ μιὰ σημερινὴ κηδεῖα καὶ ν' ἀνεβάσουμε τὴ σκηνὴ σ' ἓνα ἐντελῶς διαφορετικὸ ἐπίπεδο. Εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ συγγεί κανεὶς τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες με Χριστιανικὲς ἀξίες.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ὡστόσο, εἶπατε ἐπίσης πὼς τὸ ἔργο δὲν ἔχει μονάχα σχέση με τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες, μὰ ἀντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο παγκόσμιο;

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Νομίζω πὼς κατὰ μιὰ ἔννοια τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες εἶναι περισσότερο παγκόσμιο ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ Χριστιανισμὸ, καὶ πιὸ ἀληθινὸ ἀπέναντι στὴν πραγματικότητά τῆς ζωῆς.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Στὸ τέλος τοῦ ἔργου, ἡ τιμωρία τῆς Ἀγαυῆς σημαίνει μᾶλλον πὼς ἡ δολοφονία τοῦ Πενθέα ἦταν ἀντίθετη στὴ θέληση τοῦ Διονύσου, κι ὡστόσο αὐτὸς ὁ ἴδιος δημιούργησε τὴν ἀτμόσφαιρα παραφροσύνης μέσα στὴν ὁποία ἡ μάνα τοῦ Πενθέα ἐγκλημάτησε. Πὼς τὴ βλέπετε αὐτὴ τὴν ἀντίφαση;

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Νομίζω πὼς οἱ Ἕλληνες δὲ σκέφτονταν τὴν τιμωρία μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Μοῦ φαίνεται πὼς τοποθετεῖτε τὸ ζήτημα σὲ Χριστιανικὴ βάση.

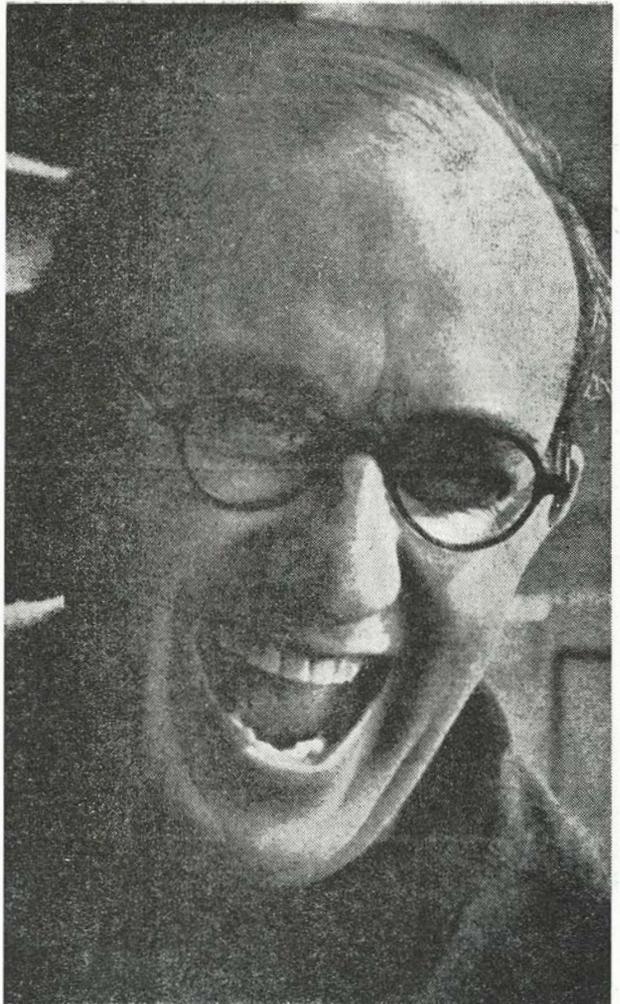
**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Πάντως, ὁ Κάδμος μοιάζει ν' ἀντιπροσωπεύει κάτι κοντινὸ στὸ χριστιανικὸ ἰδεῶδες. Λέει πράγματι: "Σὰ θνητοὶ οἱ θεοὶ δὲ στέκει νὰ θυμῶνουν",<sup>(2)</sup> κ' αἰσθάνεται κανεὶς πὼς ἡ ἀπάντησή: κάτι πού ἔχει ὀριστεῖ νὰ γίνει πρέπει νὰ γίνει, ἔχει μπεῖ ἐκεῖ σχεδὸν ἐπίτηδες γιὰ νὰ φαίνεται μᾶλλον μὴ ἰκανοποιητικὴ...;

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Νομίζω πὼς τὸ κυριότερο πρόβλημα πού ἀντιμετώπισα ἀνεβάζοντας τὶς "Βάκχες" ἦταν πὼς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ ἔργα δὲν εἶναι ἀπλῆς ἀναπαραστάσεις τῆς ζωῆς. Πρέπει νὰ πασχίσουμε νὰ βροῦμε τρόπους νὰ τὰ στήσουμε σὲ μιὰ ψηλότερη κλίμακα — ἡθοποιία καὶ κίνηση, γενικὴ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων, κοστοῦμα. Εἰδικότερα, πρέπει νὰ δώσουμε τὸ χαρακτῆρα τοῦ Χοροῦ.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Πὼς θὰ χειρισθεῖτε τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ... θὰ εἶναι ὀλότελα γυναικεῖος;

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Ναι, ἔχουμε ἑπτὰ γυναῖκες. Εἴτε ἔχω δικίο εἶτε ἄξι, δὲ μπορῶ νὰ ὑποφέρω τὴ μορφή τοῦ ὁρατορίου. Δὲν πιστεύω πὼς εἶναι δυνατὸ (χωρὶς ἓναν ὀλόκληρο θίασο ἀπὸ Ντάννου Καίη), νὰ βρεῖ κανεὶς σήμερα ἡθοποιούς πού νὰ μποροῦν νὰ χορεύουν, νὰ τραγουδοῦν, νὰ παίξουν καὶ νὰ μιλᾶνε. Σίγουρα, ὅταν δυὸ ἢ περισσότεροι ἄνθρωποι λένε μαζί τὰ ἴδια λόγια, αὐτὸ εἶν' ἐνοχλητικὸ, γιατί ἡ προσοχὴ τοῦ Κοινοῦ συγκεντρώνεται στὸ ἂν θὰ καταφέρουν νὰ ξεστομίσουν μαζί τὴν ἐπόμενη λέξη ἢ ἂν θὰ μπερδευτοῦν καί, πάντως, ὁ κόσμος ἀπορεῖ πὼς τελικὰ τὸ κατορθώνουν. Τὸ Ἕλληνικὸ Κοινὸ ἦταν συνηθισμένον σ' αὐτὸ κ' ὑποθέτω πὼς ὁ Χορὸς ἦταν δεκτὸς σὰν συνήθεια. Ἐγὼ ἔσπασα τὸ Χορὸ (με τὴν καθοδήγηση τοῦ μεταφραστῆ) σὲ ξεχωριστὰ μέρη κ' ἔτσι τὰ ἑπτὰ πρόσωπα μιλᾶνε τὸ καθένα ξεχωριστὰ. Προσπάθησα νὰ χειριστῶ τὸ Χορὸ σὰ ν' ἦταν ἓνα καὶ μόνον μυαλὸ, ἀλλὰ ἓνα μυαλὸ μ' ἑπτὰ κῦτταρα πού δονοῦνται ζωηρὰ ὅλη τὴν ὥρα, πετάγοντας τὴ σφαῖρα τοῦ νοήματος συνέχεια τὸ ἓνα στὸ ἄλλο.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ἡ μετάφραση ἔχει γίνει σὲ σύγχρονη γλῶσσα τί ἐννοεῖτε μ' αὐτό;



Ὁ ἄγγλος σκηνοθέτης τῶν "Βακχῶν" Μπέρναρντ Μάιλς

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Διάβασα κάπου 20 μεταφράσεις τῶν "Βακχῶν" καὶ βρῖσκα πὼς αὐτὴ τοῦ Κένεθ Κάβεντερ πού διάλεξα εἶναι σπουδαία δουλειά. Νομίζω πὼς θὰ γίνει δεκτὴ σὰν ἡ καλύτερη μετάφραση ἀπ' ὅσες ἔχουμε ἄς τώρα. Δὲν περιέχει μοντερνισμοὺς γιὰ νὰ ξαφνιασεῖ. Καθόλου. Ἀπλῶς ρεεὶ καὶ μιλιέται θαυμάσια.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Φυσικὰ, δὲ μπορεῖτε νὰ παρουσιάσετε τὸ ἔργο ὅπως μορούσαν οἱ Ἕλληνες. Νομίζετε, ὡστόσο, πὼς τὸ θέατρο τῆς "Γοργόνας", με τὶς ἰδιαιτέρως εὐκόλιες του, ταίριαζε εἰδικὰ στὴν παρουσίαση τέτοιων ἔργων;

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Ναι. Νομίζω πὼς ἡ μεγαλύτερη δυσκολία μας ὡς τώρα ἦταν ἀκριβῶς πὼς ἡ σκηνὴ μας εἶναι "ρητορικὴ". Αὐτὸ σημαίνει πὼς ταιριάζει στὶς "Βάκχες" σὰν γάντι, ἐνῶ τὰ συνηθισμένα τρίπρακτα ἔργα ἀτμόσφαιρας δύσκολα βολεύονται. Διαπιστώσαμε π.χ. πὼς τὰ ἔργα τοῦ Ο' Κέιζυ πολὺ δύσκολα ἀνεβάναν στὴ σκηνὴ μας καὶ τὸ "Ὅλα στὴν ὥρα τους" τοῦ Μπίλλ Νῶτον (παρὰ τὴ μεγάλη του ἐπιτυχία), δύσκολα στεκόταν στὴ σκηνὴ μας, πού ἔναι μεγαλύτερη ἀπ' ὅποιο προσκήνιο τοῦ Λονδίνου καὶ μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες τῆς Εὐρώπης — κάπου 50 πόδια πλάτος.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Κάνετε τέσσερις ἢ πέντε βδομάδες δοκιμὲς στὶς "Βάκχες". Πόσον καιρὸ νομίζετε πὼς χρειαζόσαστε γιὰ νὰ σιγουρευτεῖτε πὼς "τὸ πρᾶγμα ζεστάθηκε", ὅπως συνηθίζετε νὰ λέτε, κ' εἶν' ἔτοιμο γιὰ τὴν πρεμιέρα;

**ΜΑΤΙΛΑΣ:** Νομίζω πὼς δοκιμὲς τεσσάρων ἢ πέντε ἑβδομάδων εἶναι ἀρκετές, ἀλλὰ κανένα ἔργο καὶ κανέναν θίασο δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ παρουσιάζεται μπροστὰ σ' ἓνα κριτικὸ Κοινὸ πρὶν ἀπὸ, τουλάχιστο, τὴ δέκατη παράσταση. Βέβαια, ἡ δουλειὰ τῶν κριτικῶν εἶναι σκληρὴ. Βλέπουν συνεχῶς ἔργα. Ὑποθέτω πὼς ὁ Ντάρλινγκτον τοῦ "Ἡμερήσιου Τη-

(2) Μετάφραση Παναγῆ Λεκατσᾶ, βλῆτε «Θέατρο» τεύχος 1.

λέγγραφου" θα πρέπει να "χει δεί κοντά 100 "Αμλετ", και τὰ κουβαλάει όλ' αυτά στο θέατρο μέσα στο κεφάλι του, αντί να μπαίνει με τὸ κεφάλι ἄδειο. Κι αὐτὸ ἰσχύει ἴσαμε τοὺς νεώτερους, τὰ παιδιὰ σὰν τὸν Λεβὶν ποὺ μπορεῖ νὰ "χει δεί τρισήμισυ "Αμλετ" και κουβαλάει μαζί του αὐτοὺς τοὺς τρισήμισυ, πράγμα πὺ καμιά φορά εἶναι χειρότερο ἀπ' τὸ νὰ κουβαλάει κανεὶς 100.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Χαρακτηρίσατε τις "Βάκχες" σὰν ἓνα ἀπ' τὰ ἔξι μεγάλα ἀριστουργήματα τοῦ παγκόσμιου θεάτρου. Νομίζετε πὺς ἡ Χριστιανικὴ παράδοση, ἡ φιλελεύθερη παράδοση ἢ προτιμάτε, εἶναι ἀπ' τὴ φύση της κάπως ἀντιδραματικὴ;

**ΜΑΤΑΣ:** Νομίζω πὺς αὐτὲς οἱ παραδόσεις ζήμιωσαν πολὺ τὸ θέατρο με τὰ βεβιασμένα "χάπυ ἔντ" και τὸ δέσιμο τῶν κόμπων κι ὅλα τὰ παρόμοια. Πὺς ἐκτυλίσσεται ἡ ὑπόθεση; Στὴν πρώτη πράξη βλέπουμε τὸν ἥρωά μας νὰ σκαρφιώνει σ' ἓνα δέντρο, στὴ δεύτερη βάζουμε κάποιον νὰ τοῦ πετάει γλάστρες και στὴν τρίτη τὸν κατεβάζουμε σώνει και καλά. Ὁ Χριστιανισμὸς ἰσχυρίζεται πάντα πὺς μπορεῖς νὰ κατεβάσεις ἓναν ἄνθρωπο κάτω, πράγμα πὺ μοιάζει με τὸ νὰ ζεῖς με πυκνὸ τρίχωμα πάνω στοῦ μούτρο σου.

(Μετ. Κ. Στ.)

## Τὸ Ἑσπανησιακὸ Θέατρο, σήμερα Ὁ "Χάσος" και ὁ "Δυέσπης"

Καί ἡ νέα γενιά στοῦ "Θεάτρου": Ὁ νέος συγγραφέας, ἠθοποιός και σκηνοθέτης Σπ. Α. Εὐαγγελάτος, ἐπικεφαλῆς τῆς «Νεοελληνικῆς Σκηνῆς» πὺ, μετὰ τὸν Κρητικὸ «Φορτουάντο» και τὴν καθαρευουσιάνικη «Μαρία Δοξαπατῆ», παρουσίασε τὸ "Χάσος" και τὸ «Ουέστη», ἔγραψε γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ παρακάτω σημεῖωμα:

Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο, πὺ ἀπλώνεται ἀνάμεσα στὰ βυζαντινὰ θεατρικὰ ψελλίσματα και στοῦ θέατρο τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα — πὺ ξεκινᾷ με τὴν "Τρισεύγενη" στοῦ ποιητικὸ δρᾶμα και "Τὸ μουσικὸ τῆς κοντέσσας Βαλέραινας" στοῦ ἀστικὸ — χωρίζεται σὲ τέσσερις περιόδους: Κρητικὸ, Ἑσπανησιακὸ, θέατρο Ἡγεμονιῶν και Ἀθηναϊκὸ θέατρο, με διὰ χωριστοὺς δρόμους: τὸ καθαρευουσιάνικο δρᾶμα και τὴ λαϊκὴ κωμωδία τῆς δημοτικῆς. Οἱ τέσσερις αὐτὲς περιόδοι εἶναι ὁ κορμὸς τῆς νεοελληνικῆς μας παράδοσης.

Τὸ Κρητικὸ θέατρο ἔχει στοῦ σύνολό του τὴν ἔλλξη και τὴ μαγεία τοῦ θεάτρου ἀκμῆς. Ἀσφαλῶς ὑπάρχει ποιητικὴ κλιμάκωση στὰ κρητικὰ δρᾶματα, με ὅλα εἶναι ἔργα μιᾶς ἐποχῆς πὺ καταφάσκει τὴ ζωὴ, μιᾶς ἐποχῆς πὺ ἡ νεοελληνικὴ γλῶσσα ἀνδρώνεται, πὺ ὁ νεοελληνας ἀποκτᾷ — ἀσύνειδα ἀκόμα — τὰ γνωρίσματα τῆς φυλῆς πὺ θὰ ζήσουν ὡς σήμερα.

Προσπερνώντας τὸ Ἑσπανησιακὸ θέατρο, πὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει κάπως πλατύτερα, ἐρχόμαστε στοῦ θέατρο τῶν Ἡγεμονιῶν. Τὸ θέατρο δηλαδὴ πὺ ἔλαμψε, στὴν ἐποχὴ του κυρίως, ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα, στὴ Βλαχία, στὴ Μολδαβία και στὴν Ὀδησσό. Ἐδῶ ὅμως ἡ ἐσωτερικὴ ἀνάταση γιὰ τὴ λευτεριά τοῦ ἔθνους δὲν καθερφιζέται στὰ ἔργα, παρὰ μόνο με τὰ ἐξωτερικὰ τῆς στοιχεῖα. Δὲν εἶναι μόνο ἡ καθαρεύουσα, εἶναι κι ὁ πατριωτικὸς στόμφος πὺ συγκινεῖ ἀμέσως τὸ ἀκροατήριον πρὶν προλάβει νὰ πάρει τὸ λόγο ἡ ποίηση. Ἐτσι — ὅπως συμβαίνει σχεδὸν πάντα με τὸ ἰδεολογικὸ θέατρο — ἡ ἰδέα, πὺ συγκινεῖ εὐκολότερα, βλάφτει τὴν ἀληθινὴ τέχνη. Κι ὅπως ἀτύχησε και στοὺς δημιουργοὺς του, τὸ θέατρο τῶν Ἡγεμονιῶν εἶναι θέατρο ποιητικῆς παρακμῆς.

Ἀνάμεσα στὴν ἀκμὴ τοῦ Κρητικοῦ και στὴν παρακμὴ τοῦ θεάτρου τῶν Ἡγεμονιῶν, ὀρθώνεται ἡ παράξενη δυσυπόστατη παρουσία τοῦ Ἀθηναϊκοῦ θεάτρου τοῦ 19οῦ αἰῶνα. Ἡ καθαρευουσιάνικη τραγωδία, με ἀρκετὰ ἔργα ἀληθινῆς ποίησης ἄσχετα με τὴ γλῶσσα, κ' ἡ λαϊκὴ κωμωδία πὺ με τὴν "Βαβυλωνία" ἐπικεφαλῆς ὀδηγεῖ στοῦ μετέπειτα κωμειδύλλιο. Ἡ περίοδος αὐτὴ πὺ λάμπει στὴν ἐποχὴ της, γιὰ μᾶς δὲν ἔχει οὔτε τὸ καθολικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κρητικοῦ θεάτρου οὔτε τὴν ὀλικὴ μνηδαμινότητα τοῦ θεάτρου τῶν Ἡγεμονιῶν. Μᾶς ἔχει δώσει ἔργα μεμονωμένα. Ἡ γενικὴ αἰσθητικὴ γραμμὴ τῆς ἐποχῆς ἀσφαλῶς δὲ δικαιώνεται σήμερα, κανεὶς ὅμως δὲ μπορεῖ ν' ἀρνηθεῖ τὴν ὑψηλὴ ποίηση ἀλλὰ και τὴ θεατρικότητα τῆς "Φαύστας" και τῆς "Γαλάτειας", ἢ τὴ ζωντάνια και τὸ ρωμαῖκο γνήσιο ὕφος τῆς "Βαβυλωνίας".

Και φτάνουμε στοῦ Ἑσπανησιακὸ θέατρο πὺ ῥχεται νὰ καλύψει

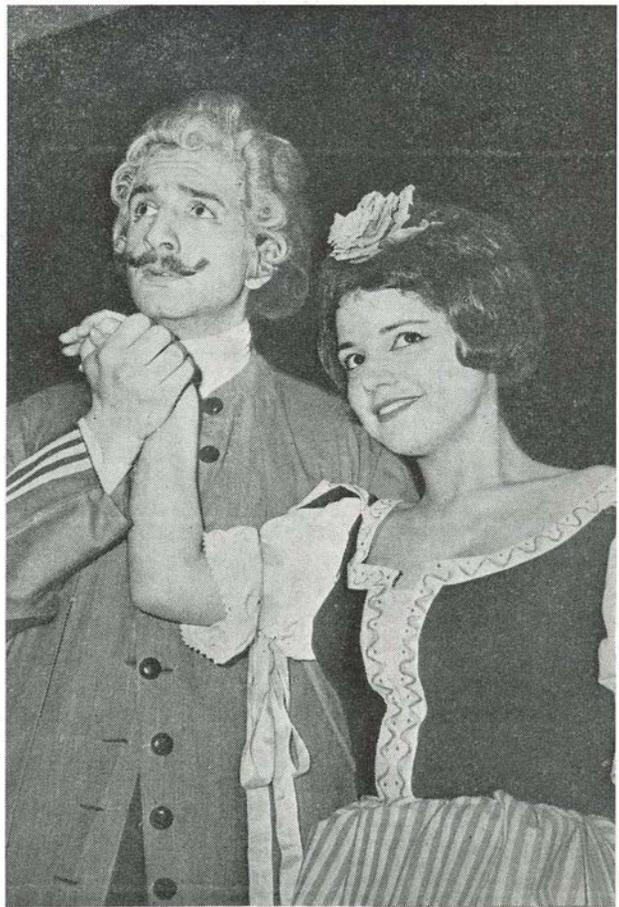
μια περίοδο θεατρικὰ βουβὴ γιὰ τὴν ἄλλη Ἑλλάδα: Τὸν 18ο αἰῶνα. Βέβαια, τὸ κυριότερο ἑπτανησιακὸ ἔργο, "Ὁ βασιλικὸς" τοῦ Μάτση, γράφτηκε τὸν 19ον αἰῶνα (1830) κ' εἶναι γέννημα τῆς ἀκμῆς τῆς σολωμικῆς σχολῆς σὲ μιὰ περίοδο πὺ τὰ ἑπτάνησα κρατοῦσαν τὰ σιγήπτρα στοῦν πνευματικὸ χᾶρο τῆς Ἑλλάδας. Τὸ ἔργο ὅμως αὐτὸ — καθιερωμένο ἦδη στοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου σὰν τὸ ἀρτιότερο μετακρητικὸ δρᾶμα — εἶναι βγαλμένο μέσα ἀπὸ μιὰ παράδοση ὄχι θεατρικὴ, με λογοτεχνικὴ πὺ ἀνθούσε τότε στὴ Ζάκυνθο και, μ' ὅλη τὴν ἀξία του, δὲν εἶναι γέννημα θεατρικοῦ κλιματος.

Ἐντελῶς διαφορετικὴ εἶναι ἡ σημασία τοῦ ἑπτανησιακοῦ θεάτρου στοῦν 18ο αἰῶνα και γι' αὐτὸ ἐπιμένουμε σ' αὐτόν. Τὸ ἐνδιαφέρον του ἐξαντλεῖται σὲ διὰ σημαντικὰ κεφάλαια: στὶς ζακυνθινῆς "ὀμιλίες" πὺ ἀνθίσαν τὸ δεύτερο ἦμισυ τοῦ αἰῶνα και στὴν ἐντελῶς ἰδιότυπη παρουσία τοῦ κεφαλονιτῆ ποιητῆ Πέτρου Κατσαίτη πὺ τὰ δρᾶματά του γράφτηκαν τὶς πρώτες δεκαετίες μετὰ τὸ 1700. Γιὰ τὸ μεμονωμένο τῆς ἐμφάνισῆς του ὁ Κατσαίτης μοιάζει βέβαια με τὸν Μάτση.

Ἡ "ὀμιλία" ἦταν ἓνα εἶδος θεάματος πὺ οἱ ρίζες του πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν στὴν Ἰταλία και, κυρίως, στὴ Βενετία με τὰ ξέφρενα καρναβάλια της. Εἰδικὸς μελετητῆς θὰ μποροῦσε ἴσως ν' ἀποδείξει πὺς εἶναι μακρινὴ ἀπήχηση τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν βακχικῶν γιορτῶν. Σ' ἓνα πατάρι, στὴ μέση τῆς πλατείας, αὐτοσχεδῶν ἑρασιτέχνες ἠθοποιοί, τὶς μέρες τοῦ καρναβαλιοῦ κυρίως, σατύριζαν και κοροῖδευαν γνωστὰ πρόσωπα τῆς γειτονιάς. Ἦταν λοιπὸν ἡ "ὀμιλία" ἓνα εἶδος λαϊκοῦ, αὐτοσχεδιαστικοῦ, σατυρικοῦ θεάτρου και ἡ βασικὴ της διαφορὰ ἀπὸ τὴν comedia dell' arte εἶναι ὅτι τὴ δεύτερη τὴν ὑπηρετοῦσαν ἐπαγγελματίες λαϊκοὶ ἠθοποιοί, ἐνῶ τὴν πρώτη ἑρασιτέχνες γλεντζέδες και νυχτοκόποι ὄχι ἀπ' τὰ κατώτερα λαϊκὰ στρώματα.

Στὴ Ζάκυνθο, περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἑπτάνησα, ἀνθίσε ἡ "ὀμιλία". Ἐκεῖ πῆρε κ' ἓναν προσωπικὸ, ξεχωριστὸ χαρακτήρα. Ἡ ἀπλὴ "ὀμιλία" πὺ σατύριζε στὴν τύχη τὰ διάφορα

Ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ "Χάσος" πὺ ὄσαν οἱ νέοι τῆς "Νεοελληνικῆς Σκηνῆς". Σπ. Εὐαγγελάτος και Κλεὸ Σκουλοῖδη



“κακῶς κείμενα”, ἄρχισε ν’ ἀποκτᾶ ἕνα σκιῶδες διάγραμμα κ’ ἕναν κάποιον μύθο. Τὰ θέματα ἄρχισαν νὰ πληθαίνουν δημοτικὸ τραγούδι καὶ κρητικὸ θέατρο ἔγιναν πηγές “ὁμιλιῶν”. Ὁ “Πανάρετος” δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν “Ἐρωφίλη” μεταφερμένη σὲ “ὁμίλια”. Ἀλλὰ πάνω ἀπ’ ὅλα, τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου ἦταν γιὰ τὴ Ζάκυνθο τῆς ἐποχῆς ἕνα ἀληθινὸ βίωμα. “Ἔνα θέαμα βγαλμένο ἀπ’ τὸ λαὸ μὲ μιὰν ἀπήχηση ἐκπληκτικὴ σὲ ὅλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα. Τίς “ παραστάσεις ” αὐτὲς θὰ πρέπει — ἀπὸ πλευρᾶς συμμετοχῆς κόσμου, ἐνθουσιασμοῦ καὶ ψυχικοῦ δεσμίματος — νὰ τίς παραλληλίσουμε μὲ τίς σημερινές, μεγάλο ἐνδιαφέροντος, συναντήσεις ποδοσφαιρικῶν ὁμάδων. Τὸ θέατρο ἔχει χάσει σήμερα σὰ θέαμα τὸ στοιχεῖο τῆς ἀμεσης συμμετοχῆς. Στίς “ὁμιλίαις” οἱ θεατὲς ἐπενέβαιναν, κοροϊδεύαν τοὺς δειλοὺς καὶ καυχόσασαρχες, προειδοποιούσαν τοὺς “ νέους ” ὅτι οἱ “κακοὶ” κἀτὶ τοὺς ἐτοιμάζουσαν ἐνῶ πολλοὶ φορὲς καθάλλαγαν πάνω στὸ πατάρι γιὰ νὰ δώσουν στὸ μύθο τὴν τροπὴν ποὺ αὐτοὶ ἤθελαν!

“Ὁ Χάσης” ποὺ γράφτηκε τὸ 1790 καὶ τυπώθηκε τὸ 1794 ἀπ’ τὸν δεκαεφτάχρονο τότε Δημήτριο Γουζέλη εἶναι τὸ σημαντικότερο κ’ ἴσως τὸ μόνον “ἔργο” τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ποὺ μπορεῖ καὶ σήμερα νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον θεατρικὰ. Ὁ ποιητῆς του — ἀργότερα ἥρωας τῆς ἐπανάστασης — ἀπὸ μισοαρχοντικὴ γενιά, νυχτοκόπος καὶ γνήσιο παιδί τῶν ἡμερῶν τῆς ἀκμῆς τοῦ τρελλοῦ Τζάντε, ἀνυποψίαστος γιὰ τὸ τί ὁ ἴδιος φτιάχνει, μᾶς ἄφησε ἕνα “ἔργο” ζωντανό, σφριγηλὸ μὲ μιὰ δημοτικὴν ποὺ πάλαι μπλεγμένη μ’ ἰταλιάνικα, μιὰ χυμώδη ἀθυροστομία, ἕνα ἄρωμα ξέφρενου διονυσιακοῦ κεραιοῦ.

Δὲν πρόκειται, βέβαια, στὸ σύνολό του γιὰ ἔργον θεατρικόν. Ἡ δομὴ του εἶναι τελείως σκιῶδης, ὁ μύθος του οὔτε κἀν ὑποτυπώδης. Δὲν ὑπάρχει κἀν σαφὲς ξεκαθάρισμα χρόνου καὶ τόπου ποὺ διαδραματίζονται τὰ γεγονότα. Ἐκπληκτικὰ γρήγορες, πυκνὲς σκηνές τίς διαδέχονται ἄλλες πλαδαρές, γεμάτες μ’ ἰταλιάνικα ἀστεῖα, κοροϊδίες γεγονότων τῆς ἐποχῆς ἀγνωστων σήμερα καὶ γενικὰ μιὰ ἐπανάληψη τῶν ἴδιων συγκρούσεων.

Ἀντίθετα, συναρπαστικὰ ὠραία εἶναι σχεδιασμένοι σχεδὸν ὅλοι οἱ τύποι του. Ὁ Χάσης, παρατσούκλι ἀμετάφραστο τοῦ Θεοδωρῆ ἐνὸς ἀρχοντοπαπουτσοῦ, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ποῦμε, εἶναι τὸ πανζακυνθινὸ σύμβολο τοῦ καυχῆσάρη, φαγᾶ, πισοτῆ, δειλοῦ, ἐρωτιάρη, τσιγγούνη, καυγατζῆ, καλοκάγαθου στὸ βάθος λαϊκοῦ ἀνθρώπου. Ἀληθινὰ εἶναι ἕνα πρόσωπο μοναδικὸ στὸ νεοελληνικὸ θέατρο. Μακρινὸς ἀπόγονος τοῦ Milles Giogiosius ἔχει γίνεαι μιὰ γνήσια ρωμαϊκὴ φιγούρα, δικὴ μὲς, γεμάτη ἀπὸ αἶμα σύγχρονο, νεοελληνικόν, σημερινόν. Καθόλου δὲν ὕστερον καὶ τ’ ἄλλα πρόσωπα. Ὁ γιὸς του ὁ Γερόλυμος δειλός, καυχῆσάρης κ’ ἐρωτιάρης, γνήσιο “χασόπουλο” ἢ φωνακλῶ γυναικᾶ του ἢ Κατερίνα, ὁ μεθύστακας κολλέγας Παπουτσοῦ, ὁ ρουφιανὸς γείτονας Ποντήλιος, ἡ Ἀγγέλω, μιὰ “ἀγνή” κοπελλοῦδα τοῦ σκοινοῦ καὶ τοῦ παλουκιῦ, καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι. Πάνω σ’ ἕνα πατάρι ὅλ’ αὐτὰ τὰ πρόσωπα παρελαύνουν ἀπ’ τὸ μαγαζὶ, τὸ σπίτι τοῦ Χάση, τοὺς δρόμους καὶ τίς πλατεῖες τοῦ Τζάντε, μὲ τὴν ἴδια εὐκολία ποὺ ἡ ἐλισαβετιανὴ σκηνὴ - ποδιά φιλοξενεῖ κάμπους καὶ δάση καὶ κάστρα φανταστικά.

“Ὁ Χάσης”, ἔργο πολὺ γνωστὸ τόσο στοὺς λάτρεις τῶν ζακυνθινῶν γραμμάτων καὶ τοὺς φιλόλογους ὅσο καὶ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, δὲν εὐτύχησε νὰ παρασταθεῖ δολύκληρο ὡς σήμερα στὴ σκηνή. Βασικὸς λόγος: Ἡ δυσχερεια ἀντιμετώπισης τοῦ κειμένου. Γιὰ νὰ φτάσει τὸ κείμενο ποὺ ἔχουμε νὰ γίνεαι κείμενο παραστασης χρειάζεται μιὰ μεγάλη προεργασία. Ἀλλαγὴ σειρᾶς σκηνῶν, ἀλλαγὴ προσώπων σὲ σκηνές, μιὰ κάποια δραματικὴ πορεία σκιῶδως νὰ υπογραμμισθεῖ, νὰ κοποῦν ἀτέλειωτες σελίδες χωρὶς ἐνδιαφέρον, νὰ πυκνωθεῖ τὸ κείμενο. Ὅλ’ αὐτὰ ὅμως χωρὶς νὰ χαθεῖ τίποτα ἀπ’ τὸ ἄρωμα τοῦ ἔργου. Ἡ γλώσσα ν’ ἀπαλύνει τόσο ποῦ νὰ ἔναι ἰδιωματικὴ ἀλλὰ καὶ ἀντιληπτὴ ἀπ’ τὸ σημερινὸ θεατῆ. Οἱ ἀθυροστομίαις νὰ διατηρηθοῦν, καὶ ἂν φύγουν μερικὲς νὰ ἔναι γιὰ νὰ μὴν κουράσουν μὲ τὴν ἐπανάληψη. Πάνω ἀπ’ ὅλα ὅμως, τὸ ἔργο πρέπει νὰ παχτεῖ πάνω σ’ ἕνα πατάρι μ’ ἐλάχιστα σκηνικὰ στοιχεῖα, ὁ ρυθμὸς του νὰ ἔναι ἕνα ξέφρενο ξέσπασμα χαρᾶς καὶ ὁ τόνος του τραγούδι ἀποκρηάτικο, σάν μέσα ἀπὸ καπνὸ ζάλης μιὰς ταραντέλας. Ἡ δουλειὰ πάνω στὸ κείμενο θὰ ἔναι πιὰ μιὰ ἐλεύθερη ἀνασύνθεση, μόνον ἔτσι ὅμως τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ σταθεῖ σήμερα. Καὶ νομίζω ὅχι μόνον νὰ σταθεῖ, ἀλλὰ καὶ νὰ λάμψει!

Ἐβδομήντα χρόνια νωρίτερα μέσα στὸν ἴδιο αἰῶνα, ἐμφανίζεται μιὰ μεμονωμένη περίπτωση τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου: ὁ Πέτρος Κατσαίτης. Γεννήθηκε στὴν Κεφαλονιά λίγο πρὶν ἀπ’ τὸ 1700, ἔζησε στὸ Μοριά, ταξίδεψε κ’ ἔμεινε ἀρκετὰ χρόνια στὴν Κρή-

τη, καὶ τέλος γύρισε κ’ ἔζησε τὰ στερὰ του χρόνια στὴν Κεφαλονιά ὅπου ἔγραψε τὰ δύο δραματικὰ του ἔργα, τὴν “Ἰφιγένεια” καὶ τὸν “Θυέστη”.

Ἀντίθετα μὲ τὸν “Χάση”, τὰ ἔργα τοῦ Κατσαίτη ἦταν ἐντελῶς ἀγνωστα (μόνο ἕνας πολὺ μικρὸς κύκλος ἐπιστημόνων ἤξερε τὸ μοναδικὸ χειρόγραφο τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) ὡς τὸ 1950 ποὺ τὸ ἐξέδωσε ὁ καθηγητῆς Μανώλης Κριαρᾶς. Ἡ σημασία τῶν ἔργων αὐτῶν, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ “Θυέστη” ποὺ ἔναι πιὸ ὀλοκληρωμένο ἀπὸ πλευρᾶς μορφῆς, εἶναι ἐντελῶς ξεχωριστὴ. Σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀγνοηθῆ γιὰ τὴν ἄλλη Ἑλλάδα, στὴν Κεφαλονιά γεννῶνται τὰ ἐκτενέστερα ἔργα τοῦ 18ου αἰῶνα, ἀπὸ ἕναν ποιητῆ μόνον, χωρὶς τοπικὴ παράδοση. Βέβαια οἱ ρίζες τοῦ Κατσαίτη εἶναι ἄλλου. Ὅπως καὶ τὸ κρητικὸ θέατρο ἔχει καὶ αὐτὸς τὰ ἰταλικὰ του πρότυπα. Ὁ χειρισμὸς τῶν θεμάτων δείχνει ὅμως καὶ σκέψη πρωτότυπη καὶ ποιητικὴ δύναμη ὄχι εὐκαταφρόνητη. Ἐπειτα, τὸ γλωσσικὸ του ὄργανο εἶναι ἐντελῶς ἰδιότυπον κεφαλονίτικα στοιχεῖα μπλεκόμενα μὲ κρητικὰ καὶ φτιάχνουν μιὰν ὠραία, κρουστὴ δημοτικὴ. Ὁ Κατσαίτης στὴν περιόδεα του στὴν Κρήτη εἶχε δεῖ κ’ εἶχε ζήσει ἀπὸ κοντὰ τὸ κρητικὸ θέατρο. Ὡς ἐδῶ τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἱστορικὸ γιὰ τὸ θέατρο καὶ λογοτεχνικόν. Ἐξετάζοντας ὅμως εἰδικότερα τὸ “Θυέστη” (1721) περνᾶμε σ’ ἕνα πεδίο ξεχωριστοῦ ἐνδιαφέροντος. (Ἀγαθὰ καὶ στὴν “Ἰφιγένεια” ὑπάρχουν πρωτότυπα στοιχεῖα, ὅπως ὅλο τὸ φινάλε, ὅπου τὸ δράμα τελειώνει μὲ τὸν καιρικὸ καυγᾶ τῶν ὑπηρετῶν ποὺ δέρνουν τὸ μάντη Κάλχα). Ὁ “Θυέστης” σταματᾶ τὸν εὐαίσθητο θεατρικὸ μελετητῆ. Καὶ δὲν τὸν σταματᾶ βέβαια ὁ μῦθος του, ποὺ δὲν εἶναι πρωτότυπος — ὁ γνωστὸς ἀρχαῖος μῦθος τοῦ Θυέστη — οὔτε ἡ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων, ποὺ δὲ στεροῦνται πάντως κάποια ἀδρότητα καὶ δύναμη, οὔτε βέβαια οἱ σχινοτενεῖς μονόλογοι καὶ γενικὰ ἡ στατικότη-τα τοῦ ἔργου. Ἀλλὰ κἀτὶ ἄλλο. Ὅσο καὶ ἂν φανεῖ παράξενο, ἕνα “μοντέρνο” — μὲ τὴ σύγχρονη ἔννοια τοῦ ὄρου — ἄρωμα, διαπνεῖ ὅλο τὸν “Θυέστη”. Καὶ τὸ “μοντέρνο” αὐτὸ στοιχεῖο τὸ συναντᾶμε στὸ πιὸ δύσκολο, ἐπικίνδυνον καὶ ἀσφαλές συστατικὸ τοῦ ἔργου: στὴν ἀτμόσφαιρά του! Σὲ διὰ μάλιστα σκηνές τοῦ ἔργου τὸ πράγμα γίνεαι καὶ γιὰ τὸν ἀμύητο μελετητῆ ἀμέσως ἀντιληπτό.

Ἡ πρῶτη: Μετὰ τὸν πρόλογο τῆς Δικαιοσύνης ἀκολουθεῖ μιὰ ἐφιαλτικὴ σκηνὴ ὅπου μαῦρες σκιᾶς τοῦ “Ἄδη σέρνουν ἀπ’ τὰ Τάρταρα τὸ φάσμα τοῦ νεκροῦ Τάνταλου γιὰ νὰ τὸ ἀναγκάσουν νὰ μπεῖ στὸν οἶκο τῶν Ἀτρειδῶν, καὶ μὲ τὴν εἰσοδὸ του νὰ ξεσπάσει ἡ καταστροφή. Ἡ σύλληψη βέβαια εἶναι καθαρὰ ρομαντικὴ, ἀλλὰ ὁ τόνος τῆς σκηνῆς ἔχει μιὰν ἐνταση μοναδική, ἂν μάλιστα βοηθηθεῖ μὲ τὸ νὰ “κοπεῖ” ἀρκετὰ ἀποκτᾶ καὶ τὸ ρυθμὸ ποὺ ἡ ἴδια ἡ κίνηση τοῦ λόγου ἐπιβάλλει.

Ἡ δευτέρη σκηνή: Ὁ μονόλογος τοῦ ματασφόρου ποὺ περιγράφει τὸ φόνον τῶν τριῶν παιδιῶν τοῦ Θυέστη ἀπ’ τὸν Ἀτρέα. Ἡ ζωντανία κ’ ἡ ὁμότητα τῆς περιγραφῆς, οἱ λεπτομέρειες τοῦ ξεριζώματος τῶν σπλάχνων τῶν παιδιῶν ποὺ θὰ γίνουν φαγητὸ τοῦ πατέρα τους φτιάχνουν μιὰν ἀτμόσφαιρα ἄγχους. Ἐνας μουντὸς κύκλος ὅλο καὶ στενεύει καὶ βαραίνει τὸν ἀγέρα τριγύρω. Δὲ διστάζουμε νὰ τὸ ποῦμε: Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς αὐτῆς εἶναι λυγότερο κοντὰ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνάλογης σκηνῆς τῆς “Ἐρωφίλης” καὶ πολὺ κοντήτερα στὸν τόνο τῆς σκηνῆς ποὺ περιγράφεται ἡ κατακρούρηση τοῦ νέου στὸ “Ξαφνικὰ πέρσει τὸ καλοκαίρι” τοῦ Τεννεσοῦ Οὐίλλιαμς. Μόνον ἀπ’ αὐτὸ τὸ πρῶτο ἢ παράστασή του μπορεῖ σήμερα νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον. Ἐνα “ἀκαδημαϊκὸ” ἀνέβασμα, χωρὶς “κόψιμο” καὶ χωρὶς τὸν τόνο τοῦ ἐφιαλτικοῦ ὄνειρου θὰ προκαλοῦσε, δίχως ἀμφιβολία, ἀπέραντη ἀνία. Νομίζουμε πῶς τὸ ἔργο ἔχει κῦτταρα ζωντανά, καὶ αὐτὰ — ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γλωσσικόν — εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἀσυνήθιστοι γιὰ τὴν ἐποχὴ του δραματικοὶ φθόγγοι ποὺ ἔχει συλλάβει ὁ ποιητῆς. Κι ἂν τὸ ἔργο ἀποκατασταθεῖ εὐστοχα, τότε πραγματικὰ ἀνοίγει ἕνα καινούριο σημαντικὸ κεφάλαιο στὴ νεοελληνικὴ μὲς παράδοση. Προσπαθήσαμε, ὅσο ἀπλούστερα μπορούσαμε, νὰ τοποθετήσουμε τὸ “Χάση” καὶ τὸν “Θυέστη” μέσα στὴ σύγχρονη πραγματικότητα. Ἀναμφισβήτητα εἶναι ἔργα ποὺ πρέπει νὰ γνωρίζουμε. Ὅπως ἐπιβάλλεται νὰ γνωρίζουμε ὅλη τὴν νεοελληνικὴ μας παράδοση ὅποιο καὶ ἂν εἶναι τὸ κάλλος τῆς καὶ τὸ μέγεθος τῆς. Τὰ βιώσιμα χαρακτηριστικὰ τῆς φυλῆς καὶ τῆς τέχνης μας φωνάζουν ἐκεῖ. Καὶ στὸν αἰῶνα τοῦτο μὲ τὴν ἀνελέγητη ρευστότητα, μόνον ἡ παράδοση — σωστὰ καὶ “σύγχρονα ἀντιμετωπισμένη — μπορεῖ νὰ γίνεαι πηγὴ γιὰ τὴν πραγματώση τῆς καινούριας Νεοελληνικῆς Μορφῆς.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

# ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ  
ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΝΑ ΤΡΑΒΗΘΟΥΝ  
ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Στή Νέα Υόρκη, στο Παρίσι, στο Λονδίνο, στο Βερολίνο, στη Βαρσοβία ή στη Μόσχα, καθώς και σε άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες και πόλεις, ή "σαιζόν" αρχίζει απ' τις πρώτες κιόλας μέρες του Σεπτεμβρίου. Έδω στην Ιταλία αρχίζει δευτερευόντως αλλά μόλις προς το τέλος του Οκτώβρη και ακόμα το Δεκέμβρη δε μπορεί κανένας να πει με σιγουριά ποιά έργα πρόκειται να παρουσιαστούν ως την άνοιξη.

Τά "teatri stabili", δηλαδή οι λεγόμενοι μόνιμοι θίασοι, καθώς κ' εκείνοι που επιχειρούν περιοδείες, δουλεύουν στην πραγματικότητα μονάχα έξη μήνες το χρόνο — και συχνά λιγότερο. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι φέτος το υπουργείο Τουρισμού και Θεαμάτων έδωσε παράταση ως τις 31 Οκτωβρίου για την υποβολή απ' τους θιάσους αιτήσεων για επιχορηγήσεις, γιατί ως τα μέσα του μήνους δεν είχαν ακόμα συγκροτηθεί όλοι οι θίασοι! "Έτσι, οι αποφάσεις της Έπιτροπής που έγκρινε τις επιχορηγήσεις εκδόθηκαν μόλις στά τέλη του Νοεμβρίου κ' η θεατρική περίοδος δε μπόρεσε ν' αρχίσει πραγματικά παρά μόνον το Δεκέμβρη! Κι αφήνουμε πού οι Ιταλοί ήθοιοι είναι υπερβολικά περιζήτητα απ' τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση — δραστηριότητες που αμείβονται πολύ πιο πλουσιοπάρχα και αγγίζουν ένα πολύ πλατύτερο κοινό — και διαστάζουν ν' αφοσιωθούν στο θέατρο.

"Όπως και νά 'χει το πράγμα, όρισμένα ενδιαφέροντα σχήματα πήραν σάρκα και όστά κ' ίσως καταφέρουν τελικά νά ζωντανέψουν το ενδιαφέρον του Ιταλικού κοινού για το θέατρο. Γιατί δεν πρέπει νά ξεχνάμε πως στην περυσινή "σαιζόν" που κύλησε μέσα στη μετριότητα, οι εισπράξεις των θεατρών έπεσαν τόσο χαμηλά, όσο ποτέ από τον καιρό του πολέμου.

Το κορυφαίο γεγονός της αρχής της χειμερινής περιόδου ήταν ή τόσο άναμενόμενη επιστροφή στο θέατρο του σκηνοθέτη Λουκίνο Βισκόντι και των αγαπημένων του έρμηνευτών Ρίνας Μορέλλι και Πάολο Στόππα. Ύστερα από συμφωνία μαζί τους, ο Μιλανέζος σκηνοθέτης, στον όποιο όφειλουμε μερικά απ' τα καλύτερα θεάματα της τελευταίας εικοσαετίας (τόσο στο θέατρο, όσο και στον Κινηματογράφο και τη Λυρική ή χορογραφική τέχνη), πραγματοποίησε ένα σχέδιο πολύ σημαντικό: μετά από πολλά χρόνια, που σπαταλήθηκαν σε μάταιες απόπειρες για τη δημιουργία ενός "μόνιμου θεάτρου" στη Ρώμη, πήρε την πρωτοβουλία νά ιδρύσει τον "Όμιλο Έλευθερου Θεάτρου της Ρώμης", συνασπιζόμενος με το "Θίασο των Νέων", που διευθύνει ο ήθοιοις και σκηνοθέτης Τζιόρτζιο ντε Λούλλο. Ο νέος θίασος σχηματίστηκε προσωρινά με προοπτική ζωής τριών ετών και, για την τρέχουσα περίοδο, περιόρισε τις δραστηριότητές του στο θέατρο "Κουιρίνο" της Ρώμης. Είναι, λοιπόν, μόνιμος θίασος, που φέτος δίνει παραστάσεις απ' τις 15 του Δεκέμβρη κι ως τις 15 του Απριλίου. Για τη "σαιζόν" 1964 - 65 θα γίνει "ήμι-μόνιμος", με την έννοια πως θα πάει νά παρουσιάσει στο Μιλάνο πρώτα κ' ύστερα σ' άλλες μεγαλουπόλεις, απ' τις 15 του Οκτώβρη κι ως τις 15 του Δεκέμβρη τά έργα που θ' ανεβάσει φέτος στη Ρώμη. Τά έργα αυτά είναι: "Τρωίλος και Χρυσήδα" του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Βισκόντι, έντελως ανανεωμένη σε σχέση μ' αυτήν που 'χε κάνει κατά την παρουσίαση του ίδιου έργου στους κήπους "Μπόμπολι", για την εκδήλωση "Φλωρεντινός Μάγος" του 1949 το "Πανδοχείο της ελεύθερης ανταλλαγής" του Φεντό, σε σκηνοθεσία του Τζιόρτζιο ντε Λούλλο και "Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα" του Πιραντέλλο. Το τελευταίο αυτό έργο, που παρουσιάστηκε στη Σοβιετική Ένωση και σ' άλλες χώρες της Ανατολικής Ευρώπης κατά τη μακρόχρονη περιοδεία που έπαιρνε πέρυσι ο "Θίασος των Νέων" και πού δεν έχει δει ακόμα το Ιταλικό Κοινό, θα σκηνοθετηθεί τώρα "από καινού" απ' τον Βισκόντι και τον Ντέ Λούλλο. Στο ρεπερτόριο περιλαμβάνον-

ται επίσης οι "Μάρτιες Είδοι" του Θόρντον Ουάιλντερ, κατά θεατρική διασκευή και σκηνοθεσία του Τζέρομ Κίλντ (συγγραφέα του "Αγαπημένου Ψεύτη"), το "Κλεισμένων των θυρών" του Σάρτρ και ή "Αντιγόνη" του Άνουιγκ σκηνοθετημένα απ' το Βισκόντι. Τά δυο αυτά τελευταία έργα είχαν σημαδέψει στα 1947 την πρώτη συνάντηση Ρίνας Μορέλλι-Στόππα - Βισκόντι. Τέλος, είναι πιθανόν ν' ανεβαστούν και δυο επαναλήψεις: "Το ήμερολόγιο της Άννας Φράνκ" (σκηνοθεσία Ντέ Λούλλο) και οι "Τρεις Άδελφές" (σκηνοθεσία Βισκόντι).

Ο δεύτερος "ήμι-μόνιμος" θίασος της Ρώμης είναι του "Τεάτρο Έλιζέο", που διευθύνεται απ' την Άννα Προκλέμερ και τον Τζιόρτζιο Άλμπερτάτσι. Το πρώτο έργο που παρουσίασε ήταν ο "Άμλετ" του Σαίξπηρ, που ο Τζιόρτζιο Άλμπερτάτσι είχε ήδη παίξει πέρυσι το καλοκαίρι στη Βερόνα, το Τουρίνο, την Πίζα και το Ούρμπινο. Τότε τη σκηνοθεσία την είχε κάνει ο Φράνκο Χάουζερ, του "Όλντ Βίκ" του Λονδίνου. Τώρα, το έργο ανέβασε ο Φράνκο Τσεφινέλλι, δημιουργός και των σκηνηκιών και κοστούμιών. Παρ' όλη, ώστόσο, την αλλαγή σκηνοθέτη, ο Άλμπερτάτσι δεν άλλαξε τίποτα απ' την "υπαρξιστική" έρμηνεία που 'χε δώσει στον Άμλετ και, τους ρόλους της Γερτρούδης και της Όφελίας έρμηνεύσαν πάλι ή Άννα Προκλέμερ και ή Άννα - Μαρία Γκουαρνιέρι. Η παράσταση θα δοθεί το καλοκαίρι στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Μετά τον "Άμλετ", ο θίασος παρουσίασε ένα ανέκδοτο έργο του Τζούλιο Γκάττι - φιλολογικό ψευδώνυμο της Ροσσάνα Γκατσίνι — που πήρε το βραβείο I.D.I. το 1962. Πρόκειται για μια σύγχρονη έκδοση του δράματος της "Αντιγόνης". Περὶ τά τέλη Ιανουαρίου, ο θίασος άρχισε μια περιοδεία, για νά παρουσιάσει τά δυο αυτά έργα σ' όλη την Ιταλία. Επίσης, ο θίασος Προκλέμερ - Άλμπερτάτσι επανέλαβε στο θέατρο "Κουιρίνο", όπου άρχισε τη "σαιζόν", ένα έργο που είχε ανεβάσει πέρυσι, αλλά το κατέβασε άμέσως εξαιτίας οικονομικών δυσχερειών. Πρόκειται για το "La fastidiosa" του Φράνκο Μπρουζάτσι, που ανέβασε πάλι κατά σκηνοθεσία του Ζοζέ Καλιό.

Τρίτος θίασος, των "Τεσσαρών" (Φράνκο Ένρικός, διευθυντής και σκηνοθέτης, Βαλέρια Μορικόνη, Γιλιάουκο Μάουρι και ο σκηνογράφος Έμμανουέλε Λουτσάττι) που βρίσκεται στον τέταρτο χρόνο αδιάκοπης δραστηριότητας, έτοιμάζεται κι αυτός νά γίνει "ήμι-μόνιμος". Απ' το Φλεβάρη ως το Μάη θα παίξουν στο θέατρο "Μαντσόνι - Ρεάντο Σιμόνι" του Μιλάνου, άλλ' απ' τη Ρώμη άρχισαν την εφετηνή "σαιζόν", στο θέατρο "Βάλλε", με τη "Ζωή του Έδουάρδου της Αγγλίας", διασκευή της τραγωδίας του έλσαβετιανού Μάρλοου απ' τον Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ακολουθήσαν: οι "Διάλογοι των Προσφύγων", πάντα του Μπρέχτ, ή "Ιστορία Ζωολογικού Κήπου" του Έντουαρντ Άλμπη, μια σκηνηκική διασκευή του "Δεκαήμερου" του Βοικακίου καμωμένη απ' τον Ορέστε ντελ Μπουόνο, "Η Έρωμένη" του Άγγλου πρωτοποριακού Πίντερ (έργο γραμμένο άρχικά για την τηλεόραση), το "Play" ("Έργο"), τελευταία δημιουργία του Σάμουελ Μπέικετ και το "Έσκιριαλ" του Γκιελντερόντ.

Ο Φράνκο Τσεφινέλλι, που 'χε σημειώσει τεράστια επιτυχία στο Λονδίνο με το ανέβασμα του "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" στο "Όλντ Βίκ", στάθηκε λιγότερο τυχερός στη Νέα Υόρκη, όπου παρουσίασε την "Κυρία με τις καμέλιες", με τη Σουζαν Στράσμπεργκ στο ρόλο της Μαργαρίτας Γκιωτιέ. Πάντως, ο Τσεφινέλλι, που υπήρξε μια εποχή ο μόνιμος σκηνογράφος του Βισκόντι, κατόρθωσε νά κατακτήσει το Κοινό πολλών ξένων χωρών. Επιστρέφοντας στην Ιταλία, επιφορτίστηκε με το ανέβασμα του "Φάλσταφ" του Βέρνι στη Σκάλα του Μιλάνου και του σαιξπηρικού ιστορικού δράματος "Αντώνιος και Κλεοπάτρα" στο "Πικόλο Τεάτρο". Αν ο "Θίασος των Νέων" συγχωνεύθηκε με τη συντροπιά Βισκόντι στον "Όμιλο Έλευθερου Θεάτρου της Ρώμης", ή όνομασία του επέζησε. Την πήραν οι Κάρολα Γκραβίνα, Τζιανμαρία Βολοντέ, Γλάρια Όκνίνι, Κορράντο Πάνι και Λούκα Ρονκόνι. Οι "Καινούριοι Νέοι" άρχισαν τις παραστάσεις τους με τον "Κοριό" του Μαγιακόβσκι, σε σκηνοθεσία του Λούκα Ρονκόνι. Στο ρεπερτόριό τους έχουν επίσης έγγράψει το τελευταίο έργο του Φάμπιο Μάουρι "Ένας πρώιμος

άντρας”, αλλά τὸ ἀνεβασιμὰ τοῦ ἐμποδίστηκε ἀπ’ τὸ συγγραφέα, πού ’χει διαφορετικὴ ἀπ’ τὸ θέατρο ἀντίληψη γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐρμηνείας του.

Οἱ ἄλλοι “θέατροι περιοδεῶν” καὶ τὰ πανεπιστημιακὰ θεάτρα λειτουργοῦν κατὰ τρόπο ἀρκετὰ ἀόριστο. Τὸ ἴδιο καὶ τὰ “Μικρὰ Θεάτρα”, πού ’χουν ἀπὸ 100 ὠς 500 θέσεις, δὲν ζέρει κανεὶς πότε λειτουργοῦν. Τέτοια θεάτρα ὑπάρχουν στὴ Ρώμη, Μιλάνο, Τουρίνο, Γένοβα, Μπολόνια, Νεάπολη κ.λ.π. Μὲ τὸ “Μόνιμο Θεάτρο” τῆς Ρώμης—ἀν φυσικὰ, ὅπως ὅλοι εὐχόμεστε ἐπιζῆσει—τὰ “Τεάτρι Στάμπιλι” τῆς Ἰταλίας γίνονται ἔντεκα. Ἀπ’ αὐτὰ, τὸν τελευταῖο καιρὸ, φυτοζωοῦν λίγοι—πολὺ τοῦ Μπολτσάνο, τῆς Τεργέστης, τῆς Νεάπολης (ἢ διευθυστὴ τοῦ ἀνατέθηκε, ὅπως εἶναι γνωστὸ, στὸν Ἐντουάρντο ντὲ Φιλίππο) καὶ τοῦ Παλέριου (πού διευθύνει ὁ Φράνκο Παρέντι). Ἀντίθετα, στὸ Μιλάνο, τὸ “Πίκκολο Τεάτρο” παρουσίασε τοὺς “Γραφεύσανουρους” τοῦ Ἀμπρότζι στὸ θεάτρο “Μαντσόνι—Σιμόνι”, τὴ “Ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου” τοῦ Μπρέχτ στὴν αἴθουσα τῆς Βία Ροβέλλο καὶ τὸ “Ἀρλεκίνος, ὑπηρέτης δυὸ ἀφεντάδων” τοῦ Γκολντόνι στὸ θεάτρο “Πάρκο”. Ὅρισμένες ἀπ’ τίς παραστάσεις αὐτὲς δόθηκαν δωρεὰν γιὰ τοὺς μαθητὲς τῶν δημοτικῶν σχολείων καὶ τῶν γυμνασίων. Τὰ ἴδια τρία θεάματα θὰ παρουσιάσει τὸ “Πίκκολο Τεάτρο” σὲ μιὰ μεγάλῃ περιοδείᾳ σ’ ὅλη τὴν ἰταλικὴ χερσόνησο. Ὅσο θὰ λείπει τὸ κύριο συγκρότημα τοῦ “Πίκκολο”, ἕνας ἄλλος θέατρος μ’ ἐπικεφαλῆς τὸν Ράφ Βαλλόνε καὶ τὴν Βαλεντίνα Κορτέζε θὰ παίξει στὸ Μιλάνο τὸ “Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα” τοῦ Σαίξπηρ. Τέλος, ὁ Πέργερ Ὁ ἀνεβάσει τὸ ἔργο “L’ annaspro” τοῦ Ραφαέλε Ὁρλάντο, πού πέθανε πρὶν προφτάσει νὰ τὸ δεῖ παιγμένο.

Τὸ “Τεάτρο Στάμπιλι” τοῦ Τουρίνου, μὲ μόνιμο σκηνοθέτη τὸν Τζιόρτζιο ντὲ Μπόζιο, ἔχει φέτος στὸ ρεπερτόριό του τὰ ἐξῆς ἔργα: τὸν “Ψεῦθ” τοῦ Γκολντόνι, τὴν τελευταία δημιουργία τοῦ Ἰονέσκο “Ὁ Βασιλιάς πεθαίνει”, τὸν “Ἐρρίκο τὸν 4ο” τοῦ Πιραντέλλο (σκηνοθεσία Ζοζέ Καλιό), τὰ “Βρώμικα χέρια” τοῦ Σάρτρ, “● ὑπουργὸς ἀναπαύεται” τοῦ Τ. Σ. Ἐλιοτ καὶ “Ἀποκάλυψη μὲ τὸ μέτρο” τοῦ Τζιόρτζιο ντὰ Μαρία, ἔργο πού ἀνεβαίνει γιὰ πρώτη φορά. Ἐν τῷ “Τεάτρο Στάμπιλι” τῆς Μπολόνια, πού ἄρχισε τὴ “σαίζον” στὸ θεατρικὸ Φεστιβάλ τῆς Βενετίας μὲ τὸ ἔργο “Στέφανο Πελλόνι, ὁ ἐπιλεγόμενος Περστικὸς” τοῦ Ντουρσι, συνέχισε μὲ τὴ “Μεγάλῃ ὄργῃ τοῦ Φίλιπ Χότς” τοῦ Γερμανοῦλβετου Μάξ Φρίς, τὰ “Ταμπούρα μὲς” στὴ νύχτα τοῦ Μπρέχτ καὶ “Ἡ Ἀστυνομία” καὶ “Ἀνοιχτὴ θάλασσα” τοῦ Πωλονοῦ Μπρόζεκ.

Ἐν τῷ “Τεάτρο Στάμπιλι” τῆς Φλωρεντίας ἔχει φέτος στὸ πρόγραμμά του: “Ντὸν Πιλόνε”, τοῦ Τζερόλαμο Τζίλι (πρόκειται γιὰ ἕνα συγγραφέα τοῦ 18ου αἰώνα, στὸν ὁποῖο ὀφείλεται ἡ κλασικὴ μετάφραση στὰ ἰταλικά τοῦ “Ταρτούφου” τοῦ Μολιέρου), “Λούθηρος” τοῦ Τζῶν Ὁσμπερν καὶ “Ἡ Ἰωάννα στὴν πυρὰ” τοῦ Κλωντέλ, μὲ τὴ χορεύτρια καὶ ἡθοποιὸν Κάραλα Φράτσι. Σκηνοθέτης ἐδῶ, ὁ Τζ. Μενεγκάτσι.

Ἐν τῷ “Τεάτρο Στάμπιλι” τῆς Κατάνης παρουσίασε ἡ θὰ παρουσιάσει ὡς τὸ τέλος τῆς “σαίζον”: “Ἀπὸ δικό σου, δικό μου”, τοῦ Σικελιῦ κλασικοῦ Τζιουζέππε Βέρρα, “Μαριάννα Πινέντα” τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, “Ὁ πολίτης Νόφριο” τοῦ Ρουσσὸ Τζιουστίνι, “Τὸ παιγνίδι τῶν ρόλων” τοῦ Πιραντέλλο καθὼς καὶ ὀρισμένα νέα ἰταλικά ἔργα, πού θ’ ἀνεβασθοῦν γιὰ πρώτη φορά. Σκηνοθέτες στὴν Κατάνη εἶναι οἱ Οὐμπέρτο Μπενεντέττο καὶ Ἀκούρσιο ντὲ Ντέο.

Στὴν Γένοβα, τέλος, οἱ δραστηριότητες τοῦ ἐκεῖ “Τεάτρο Στάμπιλι” ἀναπτύσσονται ὄλο καὶ περισσότερο (φέτος δίνει ταυτοχρόνως παραστάσεις σὲ δυὸ αἰθουσες), ἐνῶ στὰ θεάτρα “Ντούζε” καὶ “Τζενοβέζε” ἐμφανίζονται θέατροι πού ἔρχονται ἀπὸ ἄλλες πόλεις ἢ περιοδεύοντες. Ἐν ἀνακτῆριο τῆς “σαίζον” ἦταν τὸ ἔργο τῆς Ἄννα Μπάντι “Κόρτε Σαβέλλα”. Ἡ ὑπόθεσί του ἐκτυλίσσεται στὴ Ρώμη τὸ 1611 καὶ ἀναφέρεται στὶς διάφορες πτυχὲς μιᾶς περιλάλητης διχῆς, ὅπου ἀναμίχθηκαν τότε τὰ ὀνόματα πολλῶν μεγάλων ζωγράφων, ὅπως π.χ. τοῦ Καραβάτζιο. Ἄλλο ἔργο, “Ὁ χορὸς τοῦ θανάτου” τοῦ Αὔγουστου Στρίντιπεργκ, καθὼς καὶ δυὸ ἐπαναλήψεις: “Ἐτσι ἢ ἄλλιως” τοῦ Πιραντέλλο (πού παρουσιάστηκε στὸ Θεάτρο τῶν Ἐθνῶν τοῦ Παρισιῦ τὸ 1962), στὴ σκηνοθεσία τοῦ Λουίτζι Σκαρτσίνα καὶ “Ἡ ἀγαθὴ Μίνι” τοῦ Μάσιμο Μοντεπέλλι. Τὸ τελευταῖο ἔργο θὰ παιχθεῖ μαζί μὲ τὸ μονόπρακτο τοῦ Ἀντάμωφ “Ἡ πολιτικὴ τῶν ὑπολειμμάτων”. Τέλος, ἡ “σαίζον” τῆς Γένοβας θὰ κλείσει μὲ τὸ “Πανδοχεῖο τῆς ἐλευθέρης ἀνταλλαγῆς” τοῦ Ζωρζ Φεντὺ.

(Μετ. Κ.Στ.)

FRANCESCO CALARI



## ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ

Ὁ Ρουμάνος ἀκαδημαϊκὸς Βίκτωρ Εὐθυμίου, θεατρικὸς συγγραφέας τῆς παλαιᾶς Ρουμανικῆς γενιάς καὶ πρῶν διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Βουκουρεστίου, ἔγραψε γιὰ τὸ «Θέατρο» τὸ παρακάτω καταποτιστικὸ ἔθρο γιὰ τὴ θεατρικὴ κίνησι στὴ χώρα του.

Ἡ προσπάθεια νὰ παρουσιάσουμε μιὰ συνθετικὴ εἰκόνα τοῦ σύγχρονου Ρουμανικοῦ Θεάτρου ὀδηγεῖ σὲ χαρακτηριστικὲς διαπιστώσεις. Πρὶν ἀπ’ ὅλα στὴν ποιικιλία τοῦ δραματολογίου καὶ στὸ μεγάλο ἀριθμὸ τῶν ἐπαγγελματιῶν του σκηνῶν. Ἡ Ρουμανία ἔχει σήμερα 48 θεάτρα πού διαθέτουν 130 αἰθουσες, ἔναντι μόνου 10 θεάτρων πού ὑπῆρχαν πρὶν ἀπ’ τὸ δεύτερο παγκόσμιον πόλεμο. Ἀλλὰ μόνον οἱ ἀριθμοὶ δὲ φτάνουν γιὰ νὰ δώσουν πλήρη εἰκόνα, ἐπειδὴ μιὰ δεύτερη διαπίστωση ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν πρώτη. Πρόκειται γιὰ τὸ δυναμισμό πού χαρακτηρίζει αὐτὴ τὴν πλατεῖα κίνησι καὶ τὴν τάση τῆς ν’ ἀπλώνεται ἀδιάκοπα. Γιὰ παράδειγμα ἀναφέρουμε τὴν πρόσφατὴ ἴδρυσι τοῦ Θεάτρου Κωμωδίας, τοῦ Θεάτρου Νεότητος καὶ τοῦ Περιφερειακοῦ Θεάτρου Βουκουρεστίου.

Τὸ σύγχρονον ρουμανικὸ θεάτρο τὸ ὑπηρετεῖ μιὰ πλειάδα θεατρικῶν συγγραφέων, σκηνοθετῶν, ἡθοποιῶν, σκηνογράφων· τὴ δράσι τους χαρακτηρίζει ὁμοιογένεια, συνοχή, κοινὲς ἐπιδιώξεις ἀλλὰ καὶ ποιικιλία στὰ ἐκφραστικὰ μέσα.

Ἀναλύοντας τὴ θεατρικὴ κατάστασι στὴ σύγχρονη Ρουμανία, διακρίνουμε, κατὰ πρῶτο λόγο, τὴν ἐνότητα ἀνάμεσα στὶς διάφορες γενιές τῶν ἡθοποιῶν. Ἡ “παλιὰ φρουρὰ” πού ἀντιπροσωπεύουν οἱ Στόριν, Μπραμπορέσκου, Κομανεάνου, δίπλα στὴ γενιά “μέσης ἡλικίας”—Τζόρτζε Καλμπορέσκου, Ἀουρα Μπουζέσκου, Τζόρτζε Βράκα, Ἰὸν Φιντιστεάνου Τζ. Κόβακς κ.λ.π.—παίζουν μαζί μὲ τὴ γενιά πού βρισκόται σήμερα σὲ πλήρη δημιουργικὴ ἀνάπτυξι καὶ πού τὴν ἀντιπροσωπεύουν οἱ Ράντου Μπελιγκάν, Στεφάν Τσιουμποταράσκου, Μπεάτα Φρεντάνοβ, Μαρτσέλ Ἀνγκελέσκου, ἢ μὲ τοὺς ἡθοποιούς πού πρόσφατα ἀποφοίτησαν ἀπὸ τὰ Ἰνστιτούτα Θεάτρου στὸ Βουκουρεστί καὶ στὸ Τίργου Μούρε. Ὅλες αὐτὲς οἱ γενιές, πού οἱ ἐκπαιδευτικοὶ τους βρίσκονται συχνὰ συγκεντρωμένοι στὴν ἴδια παράστασι, μᾶς δίνουν τὸ μέτρο μιᾶς πολυμορφῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας καὶ γνώσεως, μιᾶς πλούσιας κλίμακας ἀπὸ καλλιτεχνικὲς ἰδιοσυγκρασίες πού ἐκφράζεται στὰ πλαίσια μιᾶς πρωτοποριακῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη.

Ὁ τομέας τῆς σκηνοθεσίας παρουσιάζει τὴν ἴδια εἰκόνα. Ὁ Σίκα Ἀλεξαντρέσκου, ὁ Μόνι Γκελέρτερ, ὁ Ἄλ. Φίντσι, ὁ Ἀβίβου Τσιουλέν, ὁ Ντίνου Νεγκρεάνου, ὁ Χόρια Ποπέσκου, ὁ Ράντου Πεντσιουλέσκου, ὁ Βλάντ Μούγκουρ ἐναλλάσσονται σὰν ἄξιοι σκηνοθέτες. Ὅλοι φιλοδοξοῦν νὰ ἀποκλείσουν ἀπὸ τὶς σκηνοθετικὲς δημιουργίες τους τὴ ρουτίνα, τὸ συντηρητικὸ πνεῦμα, τὴν ἀπομίμησι καὶ ἀναεώνοντας τὸ καλλιτεχνικὸ πάθος καὶ τὸ ὕφος τους, νὰ τὰ ἐνσαματώσουν ἀκολουθώντας τὸν ἀνεκνωτικὸ ρυθμὸ τῆς σύγχρονῆς ρουμανικῆς κοινωνίας, στὴν ἀλλαγὴ πού σημειώθηκε στὴ νοοτροπία, στὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο, στὴν καλλιτεχνικὴ αἴσθησι καὶ τὴ δεκτικότητά τοῦ θεατῆ.

Ἡ φροντίδα νὰ παρουσιαστοῦν πιστὰ τὰ προβλήματα τῆς σύγχρονῆς ζωῆς κυριαχεῖ στοὺς ἡθοποιούς καὶ στοὺς σκηνοθέτες καὶ ἀναφέρεται στὸ ὄλο καὶ πρὸ πλούσιο περιεχόμενον τῆς θεατρικῆς δημιουργίας καὶ στὸ πρόβλημα νὰ βρεθοῦν τὰ πρὸ σωστὰ καὶ πρὸ ἀποτελεσματικὰ μέσα γιὰ τὴ μετάδοσί τους διὰ μέσου τῆς θεατρικῆς τέχνης. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔγνια πού συνδέει, ὅσο σχεδὸν ποτὲ στὸ παρελθόν, τὸ δημιουργὸ τῆς σκηνοθεσίας ἀναπαράστασης τῆς θεατρικῆς εἰκόνας μὲ τὸ δημιουργὸ τοῦ περιεγόμενου αὐτῆς τῆς εἰκόνας, τὸ δραματολόγο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔγνια πού τοποθετεῖ σὲ πρῶτο πλάνο, μέσα στὴ σύγχρονη ρουμανικὴ θεατρικὴ κίνησι, τὸ ρόλο τῆς θεατρικῆς λογοτεχνίας, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά στὴν ἐκφρασι ἐνὸς μηνύματος καὶ ἀπ’ τὴν ἄλλη στὴν πραγματοποιήσι τῆς ἐνότητος τῆς σκηνοθετικῆς θεατρικῆς εἰκόνας καὶ στὴν ποιικιλία τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων.

Ὁ ρόλος τῆς σημερινῆς δραματοποιίας εἶναι ἐξαιρετικὰ μεγάλος καὶ ἡ ἔκτασι πού πῆρε εἶναι πρωτοφανέωρη στὴν

Ιστορία του ρουμανικού θεάτρου. Μόνο στην τρέχουσα θεατρική περίοδο έχουν περιληφθεί πάνω από 30 καινούρια ρουμανικά θεατρικά έργα. Σ' αυτό τον πλατύ χώρο της δραματουργίας συναντώνται συγγραφείς απ' όλες τις γενιές: ο Μιχαήλ Σόρμπουλ, ο Μίρτσα Στεφανέσκου, ο Τούντορ Μουσατέσκου, η Λουσία Ντεμέτριους, ο Μιχαήλ Νταβίντογλου, ο 'Αουρέλ Μπαράνγκα, ο Χόρια Λοβινέσκου, ο Μιχάι Μπενιούκ, ο Σούτο 'Αντράς, ο Πάουλ 'Εβερράκ, ο Β. 'Εμ. Γκαλιάν, ο 'Αλ. Βοϊτίν, ο 'Αλ. Μιροντάν, ο Ντορέλ Ντοριάν καθώς και νέοι που πρωτοεμφανίζονται όπως ο Ράντου Κοσάσου, ο Γκεοργκε Βλάντ και ο Σέργιος Φαρκασάν. Τά έργα τους εντάσσονται στην κοινή γραμμή μελέτης των ιστορικών αλλαγών που σημειώθηκαν στην υλική και πνευματική ζωή του ρουμανικού λαού δλ' αυτά τὰ χρόνια που μ' ένθουσιασμό εργάστηκε για τὸ χτίσιμο τῆς καινούριας ζωῆς. Τὰ έργα "Ζιζάνια", "Ἡ Σιτσιλιάνια" τοῦ 'Αουρέλ Μπαράνγκα, "Τὸ γκρεμισμένο κάστρο", "Οἱ ἀδελφὲς Μπόγκα" καὶ τὸ "Πυρετοὶ" τοῦ Χόρια Λοβινέσκου, "Ἡ ἐπιστροφή" τοῦ Μιχάι Μπενιούκ, "Ἀνθρωποι πὸν σωπαίνουν" τοῦ 'Αλ. Βοϊτίν, "Ἡ Πασακάλια" τοῦ 'Ἰτιους Πόποβιτς καὶ τόσα ἄλλα ἀναλλοῦν τὶς πιὸ μύχιες πτυχὲς τῆς συνείδησης καὶ τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ ἀνθρώπου. Τὰ προβλήματα πὸν βάζει τὸ χτίσιμο τῆς καινούριας σοσιαλιστικῆς κοινωνίας, τὰ προβλήματα πὸν βάζει ἡ ἱστορία τῆς σύγχρονης κοινωνίας, ἀναπτύσσονται πλατιά σ' αὐτὰ τὰ έργα. Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ συμφέροντα καὶ τὶς φροντίδες του ἐνσωματώνεται σ' αὐτὰ τὰ έργα μὲ τὰ συμφέροντα καὶ τὸν πολυσύνθετο χαρακτήρα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Εἶναι φανερό πὸς τὰ έργα αὐτὰ δὲν ἀντικαθρεφτίζονται μὴ ἀπλὴ ἀλλαγὴ νοοτροπίας τοῦ δραματουργοῦ, μὰ τὴν πραγματικότητά: τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ρουμανικοῦ λαοῦ πὸν στὴν ἐξελικτικὴ τῆς πορείας οἱ παλιὲς σχέσεις τοῦ ἀτόμου καὶ τῆς κοινωνίας (ἀνταγωνιστικὲς) ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ καινούριες σχέσεις ἀλληλεξάρτησης καὶ ὁ χθεινὸς ἀγὼνας τοῦ ἀτόμου ἐναντία στὴν κοινωνία (ἀδίκη καὶ ταπεινωτικὴ), μετατράπηκε σὲ ἀγὼνα πὸν ὑπηρετεῖ τὴν κοινωνία, τοὺς φωτεινοὺς ὀρίζοντες τῆς, τῆ σταθεροποίηση καὶ τὴν ὀλοκλήρωσή τῆς.

Δίνοντας ἕνα χαρακτήρα καινούριο καὶ οὐσιαστικὸ στὸ σημερινὸ ρουμανικὸ θέατρο, τὸ καινούριο αὐτὸ πνεῦμα, πὸν φέρνει τὴ σφραγίδα τοῦ δημιουργικοῦ πνεύματος τῶν καλλιτεχνῶν, γεννᾷ σύγχρονα καὶ μεγάλη ποικιλία ὕφους τόσο στὴ δραματουργία ὅσο καὶ στὴ σκηνοθεσία. Ὅμως, αὐτὴ ἡ ποικιλία δὲν ἀντιβαίνει στὴν ἐνότητα περιεχομένου, στόχων καὶ προσανατολισμοῦ τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ ἰδεολογικῆς φυσιογνωμίας τοῦ ρουμανικοῦ θεάτρου. Ἀντίθετα, φωτίζει αὐτὴ τὴ φυσιογνωμία καὶ πλουτίζει τὴν ἐκφραστικὴ τῆς δύναμη.

Ἡ πρόωθησι, ὡστόσο, μιᾶς δραματουργίας μὲ ἀντικείμενο τὰ σύγχρονα ἀνθρώπινα προβλήματα, δὲ σημαίνει καθόλου παραγνώριση ἢ ἀδιαφορία γιὰ τὶς αὐθεντικὲς ἀξίες τοῦ παρελθόντος. Ὁ σύγχρονος χαρακτήρας τῆς ρουμανικῆς θεατρικῆς δημιουργίας ἔχει αὐτὴ τὴν περίοδο καὶ μὴν ἄλλη ὕψη τὴν ἀξιοποίηση τῆς κληρονομίας τοῦ παρελθόντος σ' ὅτι πιὸ προοδευτικὸ ἔχει. Αὐτὸ, ἄλλωστε, ἐξηγεῖ καὶ τὴν πλατεία παρουσίαση ἔργων τῶν ντόπιων καὶ ξένων κλασικῶν στὰ ρουμανικὰ θεάτρα. Ἔργα ὅπως ὁ "Φάουστ" τοῦ Γκαίτε, "Ὁ Ταρτούφος" καὶ "Ὁ Φιλάργγυρος" τοῦ Μολιέρου, "Ὁ Ντόν Κάρλος" τοῦ Σίλλερ, ὁ "Ἀμλετ", ὁ "Ὁθέλλος", τὸ "Ὁπως σὰς ἀρέσει" τοῦ Σαίξπηρ εἶδαν τὸ φῶς τῆς ράμπας μὲ σκηνοθεσία πρωτότυπη καὶ μοντέρνα.

Τὸ ἐλληνικὸ θέατρο, μὲ τὴν παγκόσμια ἀξία του, ἐκτιμᾶται ἐξαιρετικὰ στὴ Ρουμανία. Μεγάλοι θεατρικοὶ ὀργανισμοί, σταθμοὶ Ραδιοφώνου καὶ Τηλεόρασης ἔχουν ἐρμηνεύσει τ' ἀριστουργήματα τῆς ἐλληνικῆς κλασικῆς δραματουργίας: ἐξἄλλου, ἐκδοτικοὶ οἴκοι στὸ Βουκουρέστι δημοσίευσαν συλλογὲς ἐλλήνων τραγικῶν πὸν ἡ κυκλοφορία τοὺς ἐφτάσε σὲ ἀριθμοὺς ἐντυπωσιακοῦς.

Ἐνάντια στὰ ξεχωριστὰ γεγονότα στὴν τρέχουσα θεατρικὴ περίοδο σημειώνουμε τὴν παράσταση, γιὰ πρώτη φορὰ, τῆς Τριλογία τοῦ Αἰσχύλου "Ὀρέστεια" καὶ τοῦ "Ὀιδίποδα" τοῦ Σοφοκλῆ ἀπὸ ἐξέχοντες ρουμάνους ἡθοποιούς. Δὲν εἶναι πολὺς καιρὸς πὸν χιλιάδες θεατὲς στὸ Βουκουρέστι παρακολούθησαν τὶς παραστάσεις πὸν ἔδωσε τὸ "Πειραιῆικὸ Θέατρο" καὶ χαίρεται στὸ μῆνυμά του τὴν ἀποστολὴ φιλίας καὶ ἀλληλογνωμίας πὸν καλεῖται νὰ ἐκπληρώσει ἡ τέχνη. Στὴν ἱστορία τοῦ ἐλληνικοῦ καὶ τοῦ ρουμανικοῦ λαοῦ ἡ συμβολὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ἔργων τῆς τέχνης στὴ σύσφιξη τῆς φιλίας ἐνάντια στὶς δυὸ χώρες ἦταν ἀνάκαθεν καρποφόρα. Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὸ παγκόσμιο κλασικὸ δραματολόγιο, τὸ



Μία σκηνὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Βίκτωρος Ἐθθυμίου "Παράτα", στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο "Ι. Α. Καρατζιάλε" τοῦ Βουκουρεστίου

ρουμανικὸ θέατρο, παρουσιάζει καὶ ἀξιόλογα ἔργα τῆς σύγχρονης ξένης θεατρικῆς παραγωγῆς.

Ἀνάμεσα στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ σημερινοῦ ρουμανικοῦ θεάτρου πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε τὴ σταθερὴ ἐνότητα τοῦ προσανατολισμοῦ του, πὸν καθορίζεται ἀπὸ τὸ στενὸ δεσμὸ τῶν ἐπιδιώξεών του καὶ τὴν προοπτικὴ τῆς οἰκοδόμησης τῆς καινούριας κοινωνίας. Ἀλλιῶς δὲ θὰ μπορούσε νὰ ἐκπληρώσει τὴν κοινωνικὴ καὶ μορφωτικὴ ἀποστολὴ πὸν ἔχει ἀναλάβει.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπόψη, τὸ Κοινὸ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ πρωταρχικὰ στοιχεῖα πὸν συνθέτουν σήμερα τὴν εἰκόνα τοῦ ρουμανικοῦ θεάτρου. Οἱ αὐξανόμενες ἀπαιτήσεις του, στὸ βαθμὸ πὸν ἀναπτύσσεται τὸ πνευματικὸ του ἐπίπεδο καὶ οἱ ὀρίζοντες του πλαταίνουν, ἐπιβάλλουν καὶ τὴν ποιοτικὴ ἀνύψωση τοῦ ἐπίπεδου τῆς θεατρικῆς τέχνης σ' ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς.

Οἱ ἐπιτυχίες πὸν ἔχει στὸ ἐξωτερικὸ τὸ ρουμανικὸ θέατρο μὲ τὴν περιοδεία τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Ι. Α. Καρατζιάλε (Σοβιετικὴ Ἐνωση, Γαλλία, Ἰταλία) τοῦ Θεάτρου "Λ. Στούρτζα Μπουλάντρα" καὶ τοῦ Θεάτρου Ζέκλερ, ἡ ἐκτίμησι πὸν ἐκφράζουν ξένοι ἐπισκέπτες γιὰ τὸ ρουμανικὸ θέατρο, ἀποτελοῦν εὐγλωττες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς θεατρικῆς τέχνης στὴ Ρουμανία. Μὲ ἰδιαίτερη ἱκανοποίηση σημειώνουμε τὴ δῆλωση τοῦ Ζάν Νταρκίνε, γενικοῦ γραμματέα τοῦ Διεθνoῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου πὸν ἐπισκέφθηκε πρόσφατα τὸ Βουκουρέστι: "Οἱ ρουμανικὲς παραστάσεις μπόρουν νὰ δοθοῦν μ' ἐπιτυχία σ' ὅποιοδήποτε μεγάλο θέατρο τοῦ κόσμου".

Ἡ ἐποχὴ πὸν ζοῦμε, ἡ πιὸ πλούσια σὲ ἐπιτεύγματα σ' ὀλόκληρη τὴν ἱστορία τῆς χώρας μας, γεννᾷ καινούριες ἀπαιτήσεις. Γι' αὐτὸ ἡ τέχνη καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία βρίσκονται μπροστὰ σὲ μιὰ σειρά πολλῶν προβλημάτων. Ὁ συγγραφέας καὶ ὁ ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου δὲ μπόρουν νὰ μὴ λάβουν ὑπ' ὄψη τοὺς τὶς μεγάλες αὐτὲς μεταβολές. Ἡ προσπάθειά τους παίρνει τὶς πιὸ ποικίλες ἐκφραστικὲς μορφές. Πρόθεσή τους εἶναι ν' ἀνταποκριθοῦν στὶς δλοένα αὐξανόμενες καλλιτεχνικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ Κοινοῦ — τῶν ἐργαζομένων τῆς Λαϊκῆς Δημοκρατίας τῆς Ρουμανίας.

(Μετ. Τ.Δρ.)

Ἀκαδημαϊκὸς VICTOR EFTIMIU



**ΛΑΪΚΗ ΚΙΝΑ: ΠΛΟΥΣΙΑ ΝΤΟΠΙΑ  
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΠΛΗΡΗΣ  
ΑΓΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ**

«Ο ξένος από το δυτικό κόσμο που ταξιδεύει στην Κίνα κ' επιχειρεί να μιλήσει για τή Θεατρική της Ζωή, βρίσκεται μπροστά σ' ένα τεράστιο όγκο ύλικού. Φτάνουν μερικοί άριθμοί για να δώσουν μια εύγλωττη εικόνα αυτού του όγκου: 250.000 είναι οι άνθρωποι που ζούν σήμερα απ' το θέατρο, 800 περίπου οι θέατροι και 550 οι δραματικές σχολές σ' όλη τή χώρα. Και μόνο για το κλασικό κινέζικο θέατρο που 'χει μια ιστορία αιώνων και χωρίζεται σε 360 τοπικά είδη, θα μπορούσε ένας καλλιεργημένος έρευνήτης να γράψει ολόκληρους τόμους. Γι' αυτό δύσκολα ξεδιαλεύονται τα πιο απαραίτητα στοιχεία για ένα σύντομο κατατοπιστικό σημείωμα γύρω απ' τήν τωρινή θεατρική κίνηση τής Κίνας.

Έβησα δυο μήνες στην άπεραντη αυτή χώρα, γύρισα δέκα τουλάχιστον μεγάλες πολιτείες της, πήγα σε λαϊκές κοινότητες, έργοστάσια, λέσχες, σχολεία και παντού διαπίστωσα πως ο κινέζικος λαός τρέφει μια βαθύτατη αγάπη για το θέατρο. Μια αγάπη που φουντώνει από τήν παράδοση, τήν τάση για φυγή από τήν τραχεία πραγματικότητα και από το έμφυτο καλλιτεχνικό του αισθητήριο. Για τούτο ο άπλός Κινέζος, αυτός που όργώνει σε κάποια κρατικά χωράφια, ή σέρνει με τούς ώμους του κάρρο, μπορεί να στερηθεί έναν ολόκληρο χειμώνα να φορέσει πέτσινα παπούτσια, αλλά όχι και να μην πάει μια φορά στις δέκα μέρες σε θέατρο. Το ίδιο κ' ή νέα γυναίκα που δουλεύει σήμερα σ' έργοστάσιο. Ίσως το βράδυ όταν σχολάει, να 'ναι κατάκοπη από τήν κούραση. Μ' αν τής δοθεί ένα εισιτήριο, θ' άρπάξει ίσως ένα της παιδί απ' το χέρι, θα φορτώσει το μωρό της — αν έχει και κατά κανόνα έχει — στην πλάτη και θά τρέξει όπωσδήποτε να δει παράσταση.

Τούτη τήν αγάπη του λαού για το θέατρο τήν έχει εκτιμήσει σωστά το καθεστώς του Μάο γι' αυτό και παρέχει σε όλα τα συγκροτήματα τα μέσα για να εκτελείται ή δουλειά τους άψογα. Κάτω στην πλατεία μπορεί να βασιλεύει ή φτώχεια. Όλ' οι θεατές άντρες και γυναίκες να φορνε τις τυποποιημένες φορεσιές τους από φτηνό μπλέ ύφασμα. Όμως ή σκηνή θά λάμψει από κοστούμια με πολύχρωμα μετάξια, θά λουλουδιάζει από περίτεχνα κεντήματα. Αν φυσικά ή παράσταση τó θέλει. Και πάντα τó θέλει όταν τó έργο είναι κλασικό.

Τόση είν' ή αγάπη του Κοινού για τή θεατρική τέχνη, ώστε τα θέατρα, ακόμα και στις μεγάλες πολιτείες σαν τó Πεκίνο και τή Σαγγάη, δέν αναγκάζονται να βάζουν μεγάλες επιγραφές για να δηλώνουν τήν παρουσία τους. Φτάνει μια άπλή, μικρή πινακίδα. Και τó ενδιαφέρον του κόσμου τ' ανακαλύπτει παραχωμένα μέσα σε λογής-λογής μικρομαγαζιά, σε σκοτεινά σοκάκια και γειτονιές απόμακρες. Μά πιο καλά να μή γίνεται λόγος για τούτα τα θέατρα. Δέν έχουν τίποτα απ' τήν πολυτέλεια και τήν άνεση που γνωρίζει ο δυτικός κόσμος. Χοντρό τσιμέντο κάτω ή σανίδι, ξύλινα καθίσματα, λιγοστός φωτισμός. Κι ούτε εξαερισμός, ούτε θέρμανση. Μπορεί μάλιστα και μέσ' στο καταχείμωνο, με είκοσι υπό τó μηδέν, να λείπουν και τζάμια απ' τα παράθυρα κι ο άέρας να μπαινει παγωμένος. Μά για τούς Κινέζους θεατές, πέρα βρέχει. Ό,τι τούς νοιάζει είναι τó έργο, ή παράσταση. Αν αυτά είναι καλά, πέρασαν θαυμάσια τή βραδιά τους. Τίποτ' άλλο δέν ύπολογίζουν. Κάποτε όμως, όταν λυθούν τα ζωτικά λαϊκά προβλήματα, θά ρθει ή ώρα και για τις άϊθουσες ψυχαγωγίας.

Τά έργα που παίζονται είναι, κυρίως, κλασικά κι άπαιτούν δύσκολα προσόντα από τούς βασικούς έρμηνευτές τους. Οι ήθοιοι που παίζουν τα είδη τής Κινέζικης ύπερας, έξασκούνται από ήλικίας δέκα χρόνων και πρέπει όχι μόνο να διακρίνονται για τó ύποκριτικό τους ταλέντο μά και να τραγουδούν κατά τόν ιδιότυπο σερνάμενο ή έρρινο τρόπο που 'χει καθιερώσει ή παράδοση, να χορεύουν και να κάνουν μ' εκπληκτική δεξιοτεχνία κι ακρίβεια, τέτοιες κινήσεις που θά τις ζήλευαν πολλοί καλοί ακροβάτες και ζογκλέρ. Οι ύπερες αυτές αναφέρονται συνήθως σε μυθολογικά θέματα με βουδδιστικό ή ταοϊστικό περιεχόμενο κ' ήρωές τους είναι όχι μόνο άνθρωποι, αλλά και θεοί και ζωα, όπως τίγρεις, λιοντάρια, γουρούνια, όρνεα. Πολλές από τις ύπερες αυτές βασίζονται σε έπεισόδια από τρία κλασικά λαϊκά μυθιστορήματα: "Ιστορία τριών βασιλείων", "Στις όχθες του νερού" και "Προσκύνημα στη Δύση".

Τό κλασικό αυτό ρεπερτόριο και γενικά ή κινέζικη ύπερα με όλα τα τοπικά είδη της, άπασχολεί τουλάχιστον τα τέσσερα πέμπτα του θεατρικού κόσμου τής Κίνας κι άποτελεί τó πιο ενδιαφέρον θέμα για τó θεατρόφιλο Κοινό. Τό σύγχρονο ρεπερτόριο περιορίζεται σ' όλη τή χώρα μόνο σ' εκατόν έβδομήντα συγκροτήματα. Και τα περισσότερα απ' αυτά δέν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Είναι ομάδες που άνεβάζουν έργα ρεαλιστικά, έμπνευσμένα από τα πρόσφατα πολιτικά γεγονότα και σύμφωνα με τή "γενική γραμμή" του κόμματος. Με τα συγκροτήματα αυτά τó θέατρο έξοφλεί ένα μέρος από τó χρέος του στο σημερινό καθεστώς για τή στοργή και τήν ενίσχυση που τού παρέχει. Τό ύπόλοιπο χρέος έξοφλείται από τούς επιθεωρησιακούς θιάσους. Σ' αυτούς ο κάθε τραγουδιστής αν τραγουδήσει πέντε ελαφρές μελωδίες, οι δυο θά ύμνουν τήν προσωπικότητα του Μάο και μιά θ' αναφέρεται όπωσδήποτε σε κάποια έπίτευξη του σημερινού καθεστώτος: ένα φράγμα δηλαδή ή κάποια λαϊκή κοινότητα. Επίσης, συχνά, κάποια χορωδία ενδέχεται να τραγουδήσει συνέγεια θούρια για τó επαναστατημένο βόρειο Βιετνάμ και για τις άπελευθερωτικές έξεγέρσεις των μαύρων τής Αφρικής καθώς και ύμνικα τραγούδια για τή λεβεντιά του Φιντέλ Κάστρο και τόν ήρωικό λαό του Παναμά. Τέλος, στους επιθεωρησιακούς αυτούς θιάσους ένα μπαλλέτο μπορεί να 'χει για θέμα τόν προδοτικό ρόλο τής Κουομιντάγκ, του κόμματος του Τσανγκ Κάι - Σέκ.

Είναι πολύ δύσκολο και σπάνιο να βρεθεί μοντέρνο κινέζικο έργο που να μην έχει σχέση με τήν πρόσφατη πολιτική ιστορία. Οι Κινέζοι συγγραφείς είναι ύποχρεωμένοι να κινούνται μέσα στα πλαίσια του "σοσιαλιστικού ρεαλισμού" και τού "έπαναστατικού ρομαντισμού". Γιατί σύμφωνα με τή "γενική γραμμή" του κόμματος ή τέχνη πρέπει να ύπηρετεί τó λαό και τήν προοδευτική άνοικοδόμηση τής νέας κινέζικης κοινωνίας, "έκθειάζοντας — όπως μου έξήγησαν όρισμένοι συγγραφείς — τις έπίτευξεις του σημερινού καθεστώτος, άποσαφηνίζοντας τήν κομμουνιστική όρθοδοξία και πολεμώντας τó κράτος του Τσανγκ Κάι - Σέκ και τόν άμερικάνικο ιμπεριαλισμό". Όστόσο, τα καλύτερα σύγχρονα έργα που παρουσιάστηκαν τόν τελευταίο καιρό μ' έπιτυχία σ' όλη τήν κινέζικη επικράτεια είναι τούτα.

Η "Γαρδένα" του καλύτερου ίσως δραματουργού τής σημερινής Κίνας, του Γιού Λίνγκ. Είναι ή ιστορία μιας Κινέζας ήρωίδας που εργάζεται κρυφα κάτω απ' τα μάτια των Γιαπωνέζων στη Σαγγάη για να βοηθήσει κίνηση του Μάο.

"Φουσαά κάτω από φτωινές επιγραφές" του Τσέν Χαί. Κι αυτό έξελίσσεται τήν ίδια περίοδο, στον πιο κεντρικό δρό-

Σκηνή απ' τó έργο "Δράκος, άρκούδα, χαντάκι" του Λάο Σε



μο τής Σαγγάης τή λεωφόρο Νανκίν. Θέμα παραπλήσιο.

“Ο δράκος, ή άρκουδά, τó χαντάκι” τού γηραιού Λάο Σέ πού ’ναι άντιπρόεδρος τού “Συνδέσμου Κινέζων Συγγραφέων”. Τό έργο αυτό τοποθετείται σ’ ένα φτωχό συνοικισμό τού Πεκίνου στα 1948 και προαναγγέλλει και δικαιολογεί με θεατρική συναρπαστικότητα τήν επικράτηση τού κομμουνισμού.

“Νέοι μακροιά” τού νεαρού συγγραφέα και ήθοποιού, άπό τά νότια σύνορα, Βού Γιού - Σιάο. Δράμα πού εκφράζει τόν ένθουσιασμό τής κινέζικης νεολαίας νά έργαστεί γιά τήν κοινωνική πρόοδο τής χώρας και τή φλογερή πίστη της στό Μάο.

Άκολουθούν τά έργα: “Τό βουνό Τσιγκάνγκ”, “Πολιορκημένη πόλη”, “Κόκκινος βράχος”, “Δεύτερη άνοιξη”, “Τρείς γενιές” μέ παραπλήσια θέματα αλλά μέ λιγότερη έπιτυχία.

Μ’ έργα τού ξένου δραματολόγου έλάχιστες σχετικά παραστάσεις γίνονται. Στήν περίπτωσή αυτή προτιμούνται κομωδίες τού Σαίξπηρ, τού Μολιέρου, τού Γκολντόνι, άκόμα και τού Άριστοφάνη. Μού έκανε μάλιστα έντύπωση ότι ό “Προμηθέας” κ’ ή “Αντιγόνη” τραγωδίες μ’ έπαναστατικό μήνυμα είχαν παχτεί άρκετές φορές. Ποιός ξέρεi όμως πώς; Δέν είδα. Τό πιό καλό συγκρότημα γιά ξένο δραματολόγιο είναι τó “Θέατρο Νεότητας” πού διευθύνεται άπό τόν Βού Σοεί έναν καλλιεργημένο και πολύ ταλαντούχο ήθοποιό και σκηνοθέτη. Ο άνθρωπος αυτός έχει τó μεράκι τής σωστής δουλειάς και ταξιδεύει συχνά στό δυτικό κόσμο γιά ν’ άντιληφθεί, νά διδάχθει πώς άνεβαίνουν τά έργα του. Είχε μάλιστα έρθει κ’ έδω πριν άπό μερικά χρόνια. Τώρα, λοιπόν, στό Πεκίνο τόν ξανα συνάντησα άρκετές φορές και μού μίλησε γιά τά έργα πού παρουσιάζει ή μελετά τó συγκρότημα του: “Νόρα” και “Ροσμερσολμ” τού Ίψεν, “Ο άνθρωπος και τά όπλα” τού Σω, “Ο πόλεμος τής Τροίας δέν θά γίνει” τού Ζιρωντού. Ίσως κ’ ένα Σάρτρ. Μπρέχτ όμως, τίποτ’ άκόμα. Μού έκανε έντύπωση πώς μολοντί ό μαρξιστής αυτός δραματογράφος έχει γράψει δυό έργα μέ κινέζικα θέματα, έλάχιστοι, μετρογένοι στα δάχτυλα, μορφωμένοι Κινέζοι είχαν άκούσει γι’ αυτόν κάτι άόριστο. Μακρινή, άπέραντη χώρα ή Κίνα μ’ άλλες άξίες, άλλες γνώσεις... Κι ό ξένος πού φτάνει εκεί δέν πρέπει ν’ άναζητά πολλά άπ’ τó δυτικό πολιτισμό. Άλλά νά προσπαθει όλοένα νά εισχωρεί στό δικό της, νά συλλαμβάνει ψύχραιμα αυτό πού δραματίζεται ό τωρινός παιδεμένος κόσμος της, νά δικαιολογεί, νά συγχωρεί και ν’ άγαπάει.

ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ



**ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΚΙΟ :**  
**Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**  
**ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ**

Μέ πρωτοβουλία τού Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου (Ι.Τ.Ι.) έγινε τελευταία στό Τόκιο μιά διεθνής συνάντηση μέ θέμα : “Προοπτικές τού Θεάτρου μέσα στη σύγχρονη κοινωνία σ’ Ανατολή και Δύση”. Δημοσιεύουμε παρακάτω τά κύρια σημεία άπ’ τις διάφορες εισηγήσεις πού άκούστηκαν στη “Συνάντηση” και θίγουν, λίγο - πολύ, ένα θέμα μέ καυτή επικαιρότητα και γιά τήν Έλλάδα: Τήν επιδεμένη κρίση τού θεάτρου και τούς τρόπους άντιμετώπισής της στις διάφορες χώρες:

**ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ (Γαλλία)**

Δέν πιστεύω ότι τó θέατρο χάνει έδαφος σέ σχέση μέ τις άλλες τέχνες. Ίσως όλες οι τέχνες νά χάνουν έδαφος, όπως κ’ ή φιλοσοφία κ’ ή πολιτική, σέ σχέση μέ τήν έπιστήμη. Έγχο τήν έντύπωση πώς οι άνθρωποι τών γραμμάτων κ’ οι καλλιτέχνες τά χουν μάλλον χαμένα αυτό τόν καιρό άπό τις έκπληκτικές πραγματοποιήσεις τής έπιστήμης και τής τεχνικής. Ίσως νά επέλθουν τεράστιες μεταβολές στη νοοτροπία τών ανθρώπων, ίσως τó ανθρώπινο πνεύμα νά γίνει άγνωριστο, τόσο θά πλουτιστεί — ή μάλλον οι άνθρωποι τού αύριο δέν θα μάς άναγνωρίζουν πιά, τόσο φτωχοί θα τους φανώμαστε. Ίσως, άντίθετα, νά μην αλλάξει βασικά τίποτα. Όπως και νά ’ναι, πρέπει νά διερωτηθούμε άν ή τέχνη, ή τουλάχιστον ή Τέχνη μέ τήν τωρινή μορφή της, δέν θ’ άναθεωρηθεί ριζικά...

... Διαπιστώθηκε, δικαιολογημένα, πώς οι έπαναστάσεις ή οι εξέλιξεις τής μουσικής, τής ζωγραφικής και τής ποίησης προηγούνται κατά ένα τέταρτο τού αιώνα τής θεατρικής άνανέωσης. Οι αίτίες είναι έν μέρει οικονομικές. Τά προβλήματα πού έλυνε ό ζωγράφος μόνος του στό έργαστήρι του ή ό συγγραφέας, έπίσης μόνος του, μπρός σ’ ένα λευκό φύλλο χαρτιού, δέ μπορούσαν νά λυθούν τó ίδιο εύκολα στό θέατρο, γιαντί ό δραματογράφος και κυρίως οι διευθυντές θεάτρων πρέπει νά λογαριάζουν τó κοινό, πού χωρίς αυτό τó θέατρο δέ μπορεί νά ζήσει, ένα κοινό παθητικό, άρκετά δύσκολο νά δεχτεί άλλες, άρτηριοσκληρωμένο στις πνευματικές του συνήθειες.

Άστικο ή λαϊκό, τó θεατρικό κοινό δέν παρασύρεται εύχερώς και δύσκολα ξεσυνηθίζει ύσα ήδη ξέρεi ή όσα πιστεύει πώς άγαπάει. Οι ζωγράφοι κ’ οι ποιητές δέν έπεισαν περισσότερο ή πιό γρήγορα τήν πλειοψηφία, αλλά ό ποιητής ή ό ζωγράφος δέν νοιάζονται γι’ αυτό. Ο καλλιτέχνης μπορούσε νά περιμένει τή γενική έπιδιοκιμασία, πού τελικά άκολούθησε. Τό πρόβλημα τής προσαρμογής είναι άπλουστάτα μακρότερης διάρκειας στό θέατρο. Ο δραματογράφος έμποδίστηκε στήν πορεία του άπ’ τους άντιπροσώπους αυτού τού κοινού, τους έμπορικούς σκηνοθέτες, τους ήθικολόγους ή τους πολιτικούς...

“Αν, σ’ αυτό πού προσπαθήσαμε νά κάνουμε, έμεις, μερικοί συγγραφείς, ύπάρχει κάτι τó χειροπιαστό, αυτό είναι ή καταγγελία σέ όρισμένα έργα μας τής μηδαμινότητας, τής κενότητας, τής μη πραγματικότητας τών ιδεολογιών διπιστώσαμε, ίσως, τó τέλος τών ιδεολογιών. Πρόκειται μάλλον, άς πούμε, γιά τή διαπίστωση ενός είδους κρίσης τής σκέψης, πού έκδηλώνεται, φυσικά, μέ μιά κρίση τής γλώσσας, καθώς οι λέξεις δέ σημαίνουν πιά τίποτα και τά συστήματα στοχασμού δέν είναι πιά παρά μονολιθικά δόγματα, άρχιτεκτονικές άρχετύπων, παρεξηγήσεις, ήβελγημένα ψεύδη, πού χουν σαν στοιχεία τους λέξεις όπως έθνος, έθνική άνεξαρτησία, δημοκρατία, πάλη τών τάξεων ή, άν προτιμάτε, Θεός, σοσιαλισμός, ύλη, πνεύμα, προσωπικότητα, ζωή, θάνατος κλπ...

Δέν ξέρω άν ένα δράμα ή μιά κομωδία άποδεικνύουν περισσότερα πράγματα άπ’ όσα μιά συμφωνία ή ένας πίνακας. Αυτό πού ξέρω, είναι πώς τó θέατρο έχει μεγαλύτερη δυσκολία νά ’ναι θέατρο, άπ’ ό,τι ή μουσική νά ’ναι μουσική. Η Ίδια ή μουσική είναι άντικατοπτρισμός τού καιρού της και ταυτόχρονα, “έκτός τόπου και χρόνου”. Αποδείξη πώς είναι τού καιρού της, είναι τó γεγονός ότι εξέλισσεται, μπαίνει στό πλαίσιο τής γενικής “στυλιστικής” τής εποχής. Έπίσης, όπως οι όλες οι τέχνες, είναι κατονηρό της διαμέσου τών αιώνων. Τά τραγούδια τού Μεσαίωνα, οι Μπάγ, Μπετόβεν, Βάγκνερ, Μότσαρτ, Στραβίνσκι, Σένμπεργκ, Μάρτοκ, Βέμπερ κ.ά. έχι μόνο δέν άποκλείουν οι μόν τους δέ, αλλά ή άποτελούν τήν ποιικιλία μέσα στήν ένότητα τής μουσικής. Η Μουσική έχει τó πλεονέκτημα πώς μπόρεσε νά ξεφύγει πιό εύκολα άπ’ τήν ποδηγεσία και τις τυραννίες. Τό ίδιο και γιά τή ζωγραφική, ή ζωή ήταν πιό εύκολη: κάνουντας τήν προσωπική τού όποιου βασιλιά ό ζωγράφος μπορούσε νά κάνει ζωγραφική άνεξάρτητα άπ’ τó θέμα του. Τό θέατρο είναι εύχερότερο νά τó επιβλέπει ή κάθε έξουσία και, όσο κι άν αυτό φαίνεται παράδοξο, όσο περισσότερο ή τέχνη είναι αιχμάλωτη τού καθεστώτος, τόσο λιγότερο εκφράζει και τήν παγκοσμιοότητα και τήν Ίδια τήν εποχή της. Κι αυτό γιαντί ένα καθεστώς ή μιά όρισμένη ιδεολογία δέν συνοψίζουν ποτέ μένα όλόκληρη εποχή. Έπειδή, λοιπόν, τó θέατρο ήταν λιγότερο έλεύθερο άπ’ τις άλλες τέχνες, γι’ αυτό δυσκολεύτηκε περισσότερο νά βρεί τó δρόμο του. Και σήμερα άκόμα μπορεί κανείς νά τó διαπιστώσει αυτό πολύ καλά εκεί όπου υπάρχουν όλόκληρωτικά καθεστώςα.

... Ειπώθηκε άπό όρισμένους πώς τó θέατρο χρειάζεται νά βασίζεται σέ παμφηφία γιά νά ζήσει, πώς δέ μπορεί νά ύπαρξει θέατρο σ’ ένα διαιρεμένο κόσμο. Κατά τή γνώμη μου, άντίθετα, μόνο σ’ ένα διαιρεμένο κόσμο μπορεί νά ύπαρξει θέατρο γιαντί τó πάλ είναι διαίρεση κ’ ή τεχνητή όμοψυχία πού ζητάνε σημαίνει άπλουστάτα τó θάνατο τού πνεύματος. Ο κίνδυνος πού άπειλεί τώρα τó θέατρο είναι εκείνος τής ιδεολογικής όμοιομορφίας. Η έλπίδα τού θεάτρου, άντίθετα, βρίσκεται στη μεγαλύτερη δυνατή ποιικιλία. Ο δογματισμός σκοτώνει γιαντί ό δογματισμός δέν έχει πιά τίποτα ν’ άνακαλύψει και θέλει όλα νά τά ύποτάξει σέ μιά πετρωμένη σκέψη. Ο κίνδυνος προέρχεται άπ’ αυτούς πού θέλουν νά φτιάξουν τόν κόσμο μέ τόν τρόπο τους άρνούμενοι στους άλλους τó δικαίωμα νά φτιάξουν τόν έαυτό τους στα μέτρα τής δικής τους έλευθερίας.

## ΕΝΡΙΚΕ ΜΠΟΥΕΝΑΒΕΝΤΟΥΡΑ (Κολομβία)

Δεν συμερίζομαι την άποψη του κ. Ίονέσκο πάνω στη δημιουργία του δραματικού έργου. Κατά τη γνώμη μου, ένας θεατρικός συγγραφέας δεν πρέπει να 'ναι "στρατευμένος", δεν έχει τίποτα να διδάξει σε κανένα και δεν πρέπει να παίρνει ιδεολογική θέση. 'Η μόνη αξία στάση, για τον κ. Ίονέσκο, είναι "ή τυφλή ή ώστόσο διορατική ειλκρινεία".

'Από την πλευρά μου, νομίζω πως το πρόβλημα δεν είναι και τόσο απλό: υπάρχει στράτευση και στράτευση. Κ' ή επιμονή ακριβώς του κ. Ίονέσκο πάνω σ' αυτό το θέμα δείχνει πως και γι' αυτόν τον ίδιο το πρόβλημα δεν έχει εντελώς λυθεί.

Στις μεγάλες ευρωπαϊκές πολιτείες, το κοινό είναι κάτι το άμορφο, το κοσμοπολίτικο, έτσι που να 'ναι εύκολο να το φαντάζεται κανείς αφηρημένα ή, απλούστερα, να μην το λογαριάζει καθόλου όταν γράφει ένα θεατρικό έργο.

Στη Λατινική 'Αμερική, αντίθετα, ακόμα και στις μεγάλες πολιτείες, το θέατρο είναι στενά δεμένο με το πεπρωμένο των λαών μας, γεννιέται απ' την ανάγκη να γνωρίσουμε τον έαυτό μας, απ' την αδυσώπητη υποχρέωση να πάροουμε την τύχη μας στα χέρια μας για να ξεφύγουμε απ' όλες τις μορφές δουλείας και άποικιοκρατίας. 'Η ανάπτυξη του θεατρικού κινήματος συνδέεται βαθιά με τη δύσκολη πορεία των λαών μας προς την ώριμότητα.

Δεν πιστεύω πως υπάρχει αναγκαστικά ασυμβίβαστο ανάμεσα στην ειλκρινεία και τη στράτευση. Το ασυμβίβαστο αυτό υπάρχει μόνο όταν άφομοιώνει κανείς το στρατευμένο θέατρο μ' ένα καθαρά πολιτικό θέατρο, ένα θέατρο προπαγάνδας όπου ο συγγραφέας αποφεύγει να στρατευθεί ο ίδιος και δουλεύει αποκλειστικά με δεδομένες ιδέες. Κατά τη γνώμη μου, αυτό το είδος θεάτρου αρνιέται τη στράτευση το ίδιο, όσο κι ό συγγραφέας που άλλο δεν κάνει παρά να εξομολογείται και να 'άπασχολείται αποκλειστικά με τα προσωπικά του προβλήματα και τις εσωψυχες άγωνίες του. Για μένα, στράτευση σημαίνει να δείχνεις ένα λαό, μιάν εποχή, μιάν κοινωνία, αλλά μέσα απ' τον έαυτό σου και με την πιο βαθειά ειλκρινεία.

## Καθηγητής ΒΑΛΤΕΡ ΤΑΟΥΜΠΙ (Τσεχοσλοβακία)

... Οί προσπάθειες για να φτάσουμε σ' ένα δραματικό και σκηνικό ρεαλισμό που, έδω κι άρκετά χρόνια, συγγένονται με άποπιερές πολιτικές και ήθικης προσέγγισης σε όρισμένα σύγχρονα προβλήματα, άπομάκρυναν το θέατρο άπό την άληθινή του άποστολή.

'Ο άνθρωπος δεν γίνεται μέλος της κοινότητας, με το να γίνει εύσυνείδητα μέλος ενός "κοινού σχήματος". Μόνο στις πιο κρίσιμες στιγμές της ιστορίας, ή συνείδηση της "Ενότητας" — κοινωνικής και ήθικης — δεσπόζει ολότελα, αύθόρμητα, και δίχως να ένοχλείται άπό τα προβλήματα και τα ανθρώπινα όντα, σε τέτοιο σημείο που να πραγματοποιείται φυσικά ή με μιάν άπλή έκκλιση. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ό άνθρωπος φτάνει στο πνεύμα της κοινότητας ύστερα άπό μακριά πορεία, κατά την όποία ό άπίθανο περιπλοκος "δικός του" κόσμος άντιπαρατίθεται στον κόσμο "των άλλων" και στον κόσμο της "Ενότητας".

Αυτή είναι ή σφαίρα της νοοτροπίας και της ευαισθησίας του "άνθρώπου μέσα στην εποχή του", που ή ιδεολογική και πολιτική όπτική δεν συλλαμβάνει και δε μπορεί να συλλάβει. Μόνο ή καλλιτεχνική όπτική μπορεί να διεισδύσει σ' αυτήν. . .

## ΝΕΪΛ ΧΑΤΣΙΝΣΟΝ (Αύστραλία)

... Το πρόβλημα της προσέλευσης του Κοινού στο θέατρο είναι, νομίζω, πιο δύσκολο στα νέα έθνη, όπως ή Αύστραλία, ό Καναδάς κ' ή Νέα Ζηλανδία, παρά σε χώρες όπου υπάρχει μακροχρόνια θεατρική παράδοση. Στην πατρίδα μου, ύπήρχε στις άρχές του αιώνα σημαντική θεατρική δραστηριότητα, αλλά δεν είχε τις ρίζες της στο δικό μας έδαφος. Τα θεάματα που προσφέρονταν δεν ήταν πουθενά τοπικής προσέλευσης. Το χειρότερο: άπό τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας 1930 - 40, το ραδιόφωνο, ή μεγάλη οικονομική κρίση και ό έρχομος του "όμιλουντος" — που πέσαν όλα μαζί — κατάφεραν στη "ζωτανή" σκηνή ένα θανάσιμο πλήγμα, άπό το όποιο ποτέ δε μπόρεσε να συνέλθει. Μόνο στο Σίντνεϋ έκλεισαν δέκα του-

λάχιστο θέατρα, που δεν ξανόνοξαν ποτέ, και σε όλα τ' άλλα μέρη της Αύστραλίας συνέβη το ίδιο. Αυτή είν' ή κατάσταση που άντιμετωπίζουμε. Και μόλις τώρα ξεκινάμε κάτι να φτιάζουμε, πάλι απ' την άρχή. . .

## ΟΡΑΤΣΙΟ ΚΟΣΤΑ (Ίταλία)

... Πρέπει να μιλήσουμε τώρα για μιá απ' τις πιο θλιβερές πλευρές του ζητήματος. 'Ο Κινηματογράφος κ' ή Τηλεόραση είναι στ' άλήθεια οι νικητές αντίζηλοι του θεάτρου; 'Ο Κινηματογράφος, που άποκλήθηκε "ή τέχνη του αιώνα" κ' είναι μιá απ' τις μεγαλύτερες βιομηχανίες, το μέσο μόρφωσης των μαζών κλπ., προστατεύεται απ' τα Κράτη και παίρνει γενναϊόδωρα έπιχορηγήσεις. Χάρη στη βοήθεια αυτή, ό Κινηματογράφος διεισδύει στις μάζες, άλλ' άντι να τις μορφώνει, συμβάλλει κατά μέγα μέρος στην ήθικη διαφθορά τους. Αυτό είν' άποτέλεσμα της βιομηχανικής του βάσης, που του επιτρέπει να καταφεύγει στις πιο χυδαίες τάσεις, για να πραγματοποιεί μεγαλύτερα κέρδη. 'Ο νόμος που προστατεύει τον Κινηματογράφο φτάνει στο σημείο να 'άποδίδει τον τίτλο "ταινία" σε κατασκευάσματα που δε σέβονται ούτε καν τις καθιερωμένες μεθόδους έργασίας μ' άποτέλεσμα ή έμφορηση όπτικη να έπιβάλλεται της τέχνης ή της μόρφωσης των μαζών κ' έτσι να έμποδίζεται κ' ή έλευθερη ανάπτυξη του ίδιου του Κινηματογράφου.

Στην πραγματικότητα, Κινηματογράφος και Τηλεόραση εκμεταλλεύονται το Θέατρο, παίρνοντάς του τα δημιουργικά του ταλέντα και τους ήθοποιούς του, κι ακόμα περισσότερο άποροφώντας την συνεχή άνανέωση που 'ναι συνυφασμένη με την έννοια της δραματικής τέχνης. "Άς μιλήσουμε ξεκάθαρα: το θέατρο, όπως και κάθε άλλη άληθινά και βαθιά πνευματική δραστηριότητα, υπάρχει για να το εκμεταλλεύονται, να εισβάλλουν σ' αυτό και να το λαφυραγωγούν, για να γίνεται με όλο και περισσότερο έπιταχυνόμενο ρυθμό τροφή και αίμα της Κοινωνίας. 'Υπάρχει για να προσφέρει τα ταλέντα του, τις σχολές τους, ως και τους τεχνικούς του, τους παλιούς του "μηχανικούς σκηνής". Είναι γελοίο να 'άκούμε τα λόγια των ύπευθύνων, πως τάχατες ό Κινηματογράφος κ' ή Τηλεόραση 'άποκτήθουν δικές τους σχολές. Τι άλλο θα μπορούν να διδάξουν οι "σχολές" αυτές άν όχι τη δραματική τέχνη; Σε τί θα μπορούν να βασιστούν άν όχι στη δραματική κλίση και το ταλέντο; Τι περισσότερο θα μπορούσε να προσφέρει ή κλίση προς τον Κινηματογράφο (και, άς προσθέσουμε μ' ένα χαμόγελο, στην Τηλεόραση); . . .

## ΤΖΩΝ ΝΤΕΣΤΕΡ (Άγγλία)

'Η νέα έγγλέζικη θεατρική παράδοση, ύποτίθεται πως άρχισε στις 8 του Μάη, 1956. 'Η έμμονή, ώστόσο, σ' αυτή την ήμερομηνία θα 'ταν τόσο άνόνη όσο κι ό ισχυρισμός πως ό Μεσαίωνας άρχισε μιá Τρίτη του 1300 ή ή 'Αναγέννηση μιá Τετάρτη του 1400. 'Η δύναμη που άπελευθερώθηκε το 1956 ώριμάζε επί πολλά χρόνια. Πολλοί άπό μās, τους ανθρώπους του θεάτρου, που δουλεύαμε σε κάθε γωνιά της χώρας, είμαστε βαθύτατα δυστυχείς για τα έργα που έρμηγεύαμε: κουρασμένες και κουραστικές μεσοαστικές κωμωδίες, κακοφτιαγμένα άστυνομικά και, κατά καιρούς, κολακευόμαστε μ' ένα μάλλον τολημρό πέραςμα άπό τα πιο σίγουρα έργα του Σαίξπηρ. Τόσο τα έργα, όσο κ' οι παραστάσεις, ένα στόχο είχαν: να καλακέψουν και να καθησυχάσουν το ήδη έφησυχασμένο άκροατήριο. Κάθε "ικανοποιητική" παράσταση συνοδεύονταν άπό ταπεινωτικές τύψεις μόλις γυρίζαμε στο καμαρίνι μας. Καλλιτέχνες, που μπήκαν στο έπάγγελμα με την αίσθηση της αξιέρωσης έγιναν, σε σύντομο χρονικό διάστημα, "ένοικιαζόμενα άλογα". Μās φαινόταν πως το θέατρο στο όποιο δουλεύαμε δεν είχε καμμιάν άπολύτως σχέση με τη ζωή, που τραβούσε το δρόμο της στις όδους και τις λεωφόρους που το περιστοιχίζαν. "Όλοι μας — ήθοποιοί, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι — βρισκόμαστε κλεισμένοι μέσα στο νεκρό χέρι μιáς νεκρής παράδοσης.

Τη στιγμή που για μένα ή έλπίδα βρισκόταν στο κατώτατο σημείο, άνεβάστηκαν τα "Όργισμένα Νιάτα". 'Ηταν μιá άρχή, κι μόνο μιá άρχή. 'Η βίαιη ύποδοχή του έργου άπό τους νέους ανθρώπους στο θέατρο έσπασε την άποικιακή άτμόσφαιρα του θεάτρου σε ως εκείνο τον καιρό και το "Ρόγιαλ Κώρτ Θήατερ", που παρουσίασε το έργο του Τζών Όσμπορν, έγινε ή "έστια" αυτού που άπό τότε ονομάστηκε "νέα δραματολογία". . .

... Το πρωτόγονο θέατρο της Ιαπωνίας διατήρησε έναν ισχυρό τελετουργικό και θρησκευτικό χαρακτήρα και αυτό το στοιχείο είναι ακόμα εμφανές στα παλαιά, άγροτικά λαϊκά θέατρα, που έχουν καταφέρει να επιζήσουν. Όταν το θέατρό μας αναπτύχθηκε σε υψηλότερες δραματικές μορφές, όπως το "Νό" και το "Κυογκέν", αυτό το χαρακτηριστικό εξακολούθησε να υπάρχει κάτω απ' την επιφάνεια. Την εποχή "Έντο" (1600 - 1867), οι θεατρικές μορφές "Μπούνράκου" και "Καμπούκι" έπαιξαν σημαντικό κοινωνικό ρόλο, αλλά δεν έχασαν τον τελετουργικό τους χαρακτήρα. Μόνο μετά την "Παλινόρθωση Μείτζι" (1868), τα γιαπωνέζικα θέατρα έγιναν, βαθμιαία, χώροι για την εκτίμηση των κλασικών ή μιὰ ακόμα τουριστική "άτραξιόν". Η νέα τάξη διανοουμένων, που άποκτησε συνείδηση των ρευμάτων του καιρού, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα θέατρο βασισμένο σε σύγχρονες ευρωπαϊκές αντιλήψεις. Οι διανοούμενοι, εξάλλου, είδαν το θέατρο σαν ένα μέσο μόρφωσης των μαζών και κοινωνικής μεταρρύθμισης. Δυστυχώς, το κίνημα αυτό δε βρήκε την ευκαιρία ν' αναπτυχθεί σε μεγάλη εθνική κλίμακα, γιατί ο ιδεολογικός του προσανατολισμός ήταν πρόωρος και προσέκρουσε στην κυβερνητική καταπίεση. "Άλλο μεγάλο πλῆγμα ήταν επίσης η εισαγωγή και στην Ιαπωνία των μαζικών μέσων ψυχαγωγίας, όπως οι ταινίες, το ραδιόφωνο κι ο επαγγελματικός αθλητισμός. . .

Έτσι, το 1961, για παράδειγμα, τα τέσσερα θέατρα που διαχειρίζεται ο οργανισμός "Σοτσίκου" και που παρουσιάζουν σχεδόν πάντα κλασικά έργα, συγκέντρωσαν συνολικά 2.038.718 θεατές. Περισσότεροι απ' τους μισούς ήταν προσκεκλημένοι διαφόρων επιχειρήσεων, που 'χαν αγοράσει παραστάσεις. Ωστόσο, τον επόμενο χρόνο, ο παραπάνω αριθμός μειώθηκε σε 1.977.311, ενώ ανάλογα αυξήθηκε το κοινό άλλων μέσων ψυχαγωγίας. Ανάμεσα στο 1961 και το 1962 έκλεισαν στην Ιαπωνία 635 θέατρα και οι εισπράξεις των άλλων μειώθηκαν κατά 2.163.133.000 γιέν. Τέλη του Μάρτη 1961, ο αριθμός των συσκευών τηλεόρασης ήταν 6.860.000: ένα χρόνο αργότερα είχε ξεπεράσει τα δέκα εκατομμύρια. Ανάμεσα στους δυο παραπάνω αριθμούς υπάρχει αλληλουχία.

Τὰ δύο τρίτα περίπου απ' το κοινό που παρακολουθεί τις παραστάσεις "Νό" και "Κυογκέν" ανήκουν στη μέση και την ανώτερη τάξη, σ' αυτούς που ενδιαφέρονται για τὰ γραπτά κείμενα. Πολλοί απ' αυτούς παρακολουθούν ειδικά μαθήματα για νὰ βελτιώσουν τον τρόπο προφορᾶς και άπαγγελίας τους. Μετά τον πόλεμο αυξήθηκε ο αριθμός των νέων που παρακολουθούν τις παραστάσεις για ν' αναπτύξουν την γνώση και την προσωπική τους εκτίμηση για τὸ κλασικό θέατρο ἢ πὸς τὸ σπουδάζουν σαν μιὰ σοβαρή, ακαδημαϊκή σταδιοδρομία. Ειδικὰ προγράμματα ἔχουν καταρτισθεῖ γι' αὐτὲς τις περιπτώσεις, ἀλλὰ τὸ ρεῦμα εἶναι ἀκόμη ἀμελητέο. . .

Πρίγκιπας ΠΡΕΜ ΠΟΥΡΑΤΣΑΤΡΑ (Σιάμ)

Οἱ τύποι κλασικοῦ δράματος πὸς ἀρέσουν σήμερα στὸ Κοινὸν τοῦ Σιάμ εἶναι τὸ "Χόν" ἢ θέατρο μὲ μάσκες, καὶ τὸ "Ακχόν" ἢ χοροδράμα. Τὸ πρῶτο περιορίζεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸ "Ραμακιέν" σιαμέζικη ἔκδοση τοῦ ἑπικοῦ "Ραμαγιάνα" κ' εἶναι πολὺ στιλιζαρισμένο. Τὸ δεύτερο μπορεί νὰ ναι ἕνα ἀπὸ μιὰ σειρά ἔργων ὅπως τὰ "Ἰνάο" "Χάβι" "Σάνγκ Τόνγκ" ἢ τὰ καθαρὰ τοπικὰ "Χούν Τσάνγκ Χούν Φάεν" καὶ "Φρά Ἀμπά Μάνι". Σ' ὅλ' αὐτὰ, ἡ μουσική, τὸ τραγούδι καὶ ὁ χορὸς παίζουν σημαντικό ρόλο.

Τὸ μέλλον τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρο τῆς Ταϊλάνδης εἶναι ἀσφαλές. Εἶναι δημοφιλές ὄχι μόνο μεταξὺ τῶν διανοουμένων, ἀλλὰ καὶ στὸ μεγάλο Κοινὸν, περιλαμβανομένης καὶ τῆς νέας γενιᾶς. Ἀπόδειξη αὐτοῦ εἶναι οἱ ἐπανεπιλημμένες αἰτήσεις γιὰ κλασικὰ δράματα πὸς ἀπευθύνονται στὰ δυὸ δικτυα τηλεόρασης τοῦ Σιάμ, τὰ ὅποια παρουσιάζουν θέατρο σχεδὸν μιὰ φορὰ τὴν ἑβδομάδα. Ἀναπόφευκτα, ὀρισμένες ἀλλαγές ἔχουν γίνεῖ ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς, μὰ ἡ οὐσία τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρο παραμένει ἀναλλοίωτη. . .

(Μετ. Κ. Στ.)

... Το σημερινό θέατρο θὰ μπορούσε νὰ χωριστεῖ σὲ δυὸ μεγάλες κατηγορίες: στὰ ἔργα διαπιστώσεων καὶ στὰ ἔργα διδασχῆς. Τὰ πρῶτα περιορίζονται σὲ μιὰν εὐκονὰ τῆς σύγχρονης ζωῆς καὶ κοινωνίας ὅπως εἶναι ἡ, τουλάχιστον, ὅπως τὴ βλέπουν οἱ συγγραφεῖς τῆς. Ἀντιμετωπίζοντάς τις εἴτε συναισθηματικά, εἴτε φιλοσοφικὰ καὶ κριτικὰ, διαπιστώνουν μὲ πικρία, μὲ ὄργη, μὲ σαρκασμό, τὴν ἠθική, ψυχική, πνευματικὴ διάλυση τῶν ἀτόμων καὶ τῶν κοινωνιῶν, τὴν κατάρρευση τῶν ἀξιών, τὴν υποδούλωση τοῦ ἀνθρώπου σὲ ὑλικές δυνάμεις πὸς ὁ ἴδιος δημιούργησε, τὴν τρομερὴ ἀνισορροπία ἠθικῆς καὶ ὑλικῆς προόδου, τὸ ἀνατριχιαστικὸ ἀδιέξοδο ὀλόκληρης τῆς σημερινῆς ἀνθρωπότητος. Ἔργα "ἀγωνίας καὶ τρόμου" θὰ μπορούσαν νὰ ὀνομαστοῦν τὰ ἔργα αὐτὰ — ἀγωνίας μπρὸς τὸ παρόν, τρόμου μπρὸς τὸ μέλλον. Ἔργα χωρὶς πίστη σὲ τίποτα καὶ σὲ κανέναν. Ἔργα χωρὶς ἐλπίδα, οὔτε πρὸς τὰ ἔσω, οὔτε πρὸς τὰ ἔξω. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ κυρίαρχο μοτίβο, στὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ, εἶναι ἡ Μοναξιά κ' ἡ Ἀπελπισία. . .

Ἀπ' τὴν ἄλλη, τὰ διδασκτικὰ ἔργα, ἀφοῦ διαπιστώσουν τ' ἀμαρτήματα τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς Κοινωνίας μας, προχωροῦν σὲ ὑποδείξεις γιὰ τὴν θεραπεία αὐτῶν τῶν ἀμαρτημάτων, σὲ διδασχὴ γιὰ τὴν ἀποφυγὴ τῶν παλιῶν λαθῶν. Ἀντίθετα μὲ τὴν ἀπαισιοδοξία τῆς προηγούμενης κατηγορίας, οἱ συγγραφεῖς αὐτῆς ἐδῶ τῆς ὀμάδας εἶναι αἰσιόδοξοι: πιστεύουν, ἐλπίζουν σ' ἕνα κοινωνικὸ σύστημα, στήνουν ἔμφυτες ἐπικοινωνίας μὲ τοὺς ἀνθρώπους. Οἱ ἡρώες τους δὲν εἶναι μόνοι, ἀπλῶνουν τὰ χέρια ὁ ἕνας στὸν ἄλλον, γιὰ "νὰ βαδίσουν μαζὶ πρὸς ἕνα φωτεινὸ Ἀῦριο". . .

... Φοβᾶμαι, ὡστόσο, πὸς οὔτε ἡ ἄλλη κατηγορία ἀνταποκρίνονται ἀπόλυτα στὴν ὑψηλὴ πολιτιστικὴ ἀποστολὴ τοῦ Θεάτρο. Τὰ ἔργα τῆς ἀπαισιοδοξίας βλέπουν μόνο τὴ μελανὴ ὕψη τῆς ζωῆς, μόνο τὸ σκότος καὶ τὸ ἔρεβος. Τὰ διδασκτικὰ ἔργα παρασύρονται ἀπ' τὴ διδασχὴ, ἀπλοποιοῦν κ' ἐξωραίζουν τὰ πράγματα, ξεχνοῦν πὸς τὸ θέατρο, πάνω ἀπ' ὅλα, ἀναζητᾶ τὸ νόημα τῆς ζωῆς σὲ ὅλες τις ὀψεις τῆς. (. . .) Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες ἐβλεπαν καὶ τὴν ἀσκήμια τῆς ζωῆς καὶ τὴν ὁμορφία τῆς, ἀποκάλυπταν πὸς, μὲ τὴν ὑψηλόφρονη ἀντιμετώπιση, ἡ ἀσκήμια μπορούσε νὰ γίνεῖ ὁμορφιά, ὁ πόνος καὶ ὁ θάνατος μεγαλεῖο. Ἀπὸ τὴν θέση καὶ τὴν ἀντίθεση ἀποσποῦσαν μιὰν ἀνώτερη σὺνθεση, πὸς ἀναφτέρωνε τὴν ψυχὴ τοῦ Κοινοῦ καὶ τοῦ ἔδινε τὴν πραγματικὴ κ' ἀθάροση ἀπ' τις ὁδύνες τοῦ καθημερινοῦ βίου.

Αὐτὴ ἡ "σύνθεση" λείπει, νομίζω, ἀπὸ τὸ σύγχρονο θέατρο. Κι αὐτὴ ἡ ἔλλειψη τὸ κρατᾶει σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐπιδοκιμασία τοῦ Κοινοῦ. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ δὲ μπορεί ν' ἀποδεχθεῖ οὔτε τὴν ἀπόλυτη ἀπαισιοδοξία τῶν πρῶτων, οὔτε τὴν συχνὰ ἀπλοκὴ αἰσιοδοξία τῶν ἄλλων. Ἐντυπωσιάζεται συχνὰ, ἀλλὰ δὲν μετέχει ὀλοκληρωτικὰ. Γιατὶ ξέρει πὸς ἀπέναντι στὴν ἀπελπισία ὑπάρχει ἡ ἐλπίδα, κι ἀπέναντι στις ἀπαγγελίες ἡ πραγματικότητα. Γιατὶ τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν τὸν βοηθοῦν νὰ ξαναβρεῖ τὸν ἀνθρώπο, κ' ἐπομένως δὲν τὸν λυτρώνουν καὶ δὲν τὸν "βελτιώνουν" (. . .)

Ποιά, λοιπόν, εἶναι ἡ προοπτικὴ τοῦ σύγχρονον Θεάτρο; Πιστεύω πὸς τὸ Κοινὸ περιμένει συνειδητὰ ἡ ἀσύνειδα, τοὺς συγγραφεῖς πὸς θὰ ξαναδώσουν στὸν Ἀνθρώπο τὸ πλήρες ἀνάστημά του. Περιμένει τὰ ἔργα, πὸς θὰ τοῦ δώσουν ὄχι μόνο τὴν ἀνθρώπινη ἀγωνία, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνάταση πὸς θὰ κατανικήσει τὴν ἀγωνία αὐτὴ. (. . .) Δὲν ὀφελεῖ νὰ διαπιστώνομε μόνο τὸ ἄγχος ὅπου ζοῦμε. Δὲν ὀφελεῖ νὰ τάζομε μόνο πὸς τὸ ἄγχος αὐτὸ μπορεί νὰ καταλυθεῖ μὲ προγραμματικὴ ἀδελφωσύνη. Πρέπει τὸ θέατρο, τὴ δραματικὴ τούτην ὄρα, νὰ βοηθήσει τὸν ἀνθρώπο νὰ ξαναβρεῖ τὴν πίστη του στὸν ἀνθρώπο, τὴν ἐλπίδα του στὴν ἀνθρωπότητα, ν' ἀνασύρει ἀπὸ μέσα του τις δυνάμεις πὸς θὰ τὸν ξανακάνουν κυρίαρχο τοῦ ἑαυτοῦ του κι ὄχι ἔρμαιο τῆς τυφλῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ τυφλοῦ μίσους. (. . .) Ἡ "μεγάλῃ κοινὴ συγκίνηση" πὸς ἐκφράζανε οἱ ποιητὲς τῆς Ἀθήνας, ἀπευθυνόταν σ' ἕνα λαό, τότε. Σήμερα, ἡ μεγάλη κοινὴ συγκίνηση ἀφορᾶ ὀλόκληρη τὴν ἀνθρωπότητα. Ἀνατολὴ καὶ Δύση μπορούν νὰ βροῦν τρόπο νὰ τὴν ἐκφράσουν, ἀν ξαναβροῦν τὴν πίστη τους στὸ Ἀνθρώπινο Πνεῦμα — πὸς δὲν πρέπει νὰ εἶναι μόνο Πνεῦμα, ἀλλὰ νὰ ξαναγίνει Ἀνθρώπινο.

Παράκληση στους συνδρομητὰς ν' ἀνανεώσουν τις συνδρομὲς πὸς ἔληξαν

# 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

ROBERTS, Vera Mowry : «Σιτή Σκιηνή». Έκδ. Harper and Row. Εικονογραφημένο. Σελ. 534, 3 λίρες στερλίνες.

Άκόμη μία πανοραμική Ιστορία του θεάτρου από τα πρώτα του δρώματα κι ως τη σύγχρονη εποχή. Προσρίζεται για αρχάριους μελετητές της σκηνικής δημιουργικής πορείας μέσα απ' τους αιώνες, είναι καλογραμμένη, μά κάνει ίσως κατάχρηση επιθέτων και καθερωμένων εκφράσεων (π.χ. «Μόνο τα μεγάλα έργα ταιριάζουν στο μεγάλο θέατρο» κ.ά.).

ARMSTRONG, William A. : «Πειραματικό Θέατρο». Έκδ. G. Bell, σελ. 223, 16 σελλίνα.

Δέκα δοκίμια, απ' τα οποία έννεα είχαν δοθεί σαν διαλέξεις από διάφορους όμιλητές στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου. Τα συγκεντρώσε ο Γ. Αρμστρονγκ και καλύπτουν διάφορες πλευρές του μεταπολεμικού αγγλικού και ιρλανδικού θεάτρου. Ορισμένοι απ' τους συγγραφείς υπερβαίνουν ίσως σ' ένθουσιασμό για πράγματα και ρεύματα που συμπυκνών (έναν τους Ισχυρίζεται π.χ. πώς ο σύγχρονος "Αρνολντ Γουέσσερ είναι ανώτερος απ' τον Σώ!), γενικά, άστόσο, πρόκειται για μία χρήσιμη εισαγωγή στο θέμα.

JAMES, Myfanwy : «Η Διδασκαλία της Δραματικής Τέχνης και άλλα δοκίμια». Έκδ. Shakespeare Head Press, σελ. 64, 12 σελ. 6 πέννες. Εικονογραφημένο.

Μεταθανάτια έκδοση μιας συλλογής δοκιμίων της Βίνιφρεντ Μαϊφάνου Μάλλετ, γνώστης σε πολλές γενιές μαθητών δραματικών σχολών σαν καθηγήτριας όρθοφωνίας, με τό καλλιτεχνικό όνομα Μαϊφάνου Τζέμης. Το βιβλίο, έκδοση «εις μνήμην», θυμίζει απόψεις της Τζέμης πάνω στην άπαγγελία και γενικότερα το θέατρο. Η δασκάλα αυτή πέθανε το 1961.

PURDOM, C. B. : «Ένας όδηγός των έργων του Μπέρναρντ Σώ». Έκδ. Methuen, σελ. 344, 35 σελλίνα.

Παρουσίαση από ένα λάτρη του Σώ, της ζωής και των έργων του. Πραγματοί σύντομα, μά θαυμαστή σε περιεκτικότητα βιογραφία του συγγραφέα και άκολουθεί λεπτομερής άνάλυση της πλοκής και των χαρακτήρων των έργων του. Σηθ βιογραφία, ο Πέρντομ έπιμένει πάνω στο γεγονός ότι ο Σώ υπήρξε ο πρώτος που «μας έκανε να γελάσουμε με τον εαυτό μας» κ' έκει δρόμικη η μεγαλοφύα του, έστω κι άν σήμερα όρισμένα από τα έργα του μπορεί να θεωρηθούν κάπως ισχνά, άφελή ή ξεπερασμένα.

Ο CASEY, Sean : «Κάτω άπόνα χρωματιστό κάπello». Εύθυμα και πένθιμα άρθρα με σχόλια κ' ένα τραγούδι. Έκδ. Macmillan, σελ. 276, 21 σελλίνα.

Έπαναστατικά άρθρα του άκατάβλητου, παρά τα 83 χρόνια του, 'Ιρλανδού δραματουργού έναντιόν όλων, από την Έκκλησία κι ως τον Τύπο, τό Ραδιόφωνο ή την Τηλεόραση, που όλα διαφημίζουν επικίνδυνα κι άρρηστα πράγματα, όπως τους πυρσάλους ή τα υπεθύρια «Πολάρις», για ανά μας έσονται κάποτε πίο όμορφα οί βόμβες ύδρονόμου στο κεφάλι». Σε διαλείμματα του βιβλίου, ο Σήν Ο' Κέιζυ θυμάται τους φίλους του ανθρώπους του λαού και ύμνει τό κορυφαίο και την κωλοσύνη τους. Σ' ένα ύπεροχο σε συγκίνηση άρθρο περιγράφει τό θάνατο ενός μικρού παιδιού από λευχαιμία.

COWASJEE, Satos : «Σήν Ο' Κέιζυ — ο Άνθρωπος πίσω απ' τό Θεατρικό Έργον». Έκδ. Oliver and Bond, σελ. 266, 30 σελλίνα.

Η βιογραφία αυτή αρχίζει με μία τρυφερή έπιστολή της κυρίας Έϊλντ Ο' Κέιζυ, στην οποία περιγράφει πώς περνάει ο συγγραφέας τίς μέρες του τώρα στα γερνάματά του. Άμέσως μετά, άπότομα, ά άναγνωστής μεταφέρεται στην αρχή του αιώνα στο άγριο τότε Δουβλίνο, στους άγώνες του Ο' Κέιζυ ένάντια στην άφρόσνια, τη φτώχεια, την άγριαματσούνη, στην έπαναστατική άτμόσφαι-

ρα που εξέθερε άργότερα τα άριστερές τοποθέτησης έργα του. Μέσα απ' αυτά, ο βιογράφος προσπαθεί σήμερα να ξανασυνθέσει την προσωπικότητα του 'Ιρλανδού δραματουργού.

WILLIAMS, Charles : «Έπιλογή Έργων». Έπιμέλεια John Heath - Stubbs. Έκδ. Oxford University Press, σελ. 401, 30 σελλίνα.

Νέα συλλογή έργων του Τσαρλς Ούιλιαμς, ενός από τους κυριώτερους σύγχρονους συγγραφείς που έγραψαν θέατρο σε στίχους. Η συλλογή περιλαμβάνει ένα έργο πρόξας («Τρόμος του Φωτός») και όκτώ ποιητικά, άνάμεσα στα όποια : «Σπορά του Άδάμ», «Ο Θάνατος της Άλντς Τύχη», «Τό στίτι πλάι στο σταύλο» και «Τό στίτι του Χταποδιού».

«Τά Καλύτερα Μονόπρακτα του 1960—61». Έπιμέλεια Hugh Miller. Έκδ. Harpaz, σελ. 288, 21 σελλίνα.

Δέκα χαρακτηριστικά έγγλέζικα μονόπρακτα σε όλων των τάσεων, άνάμεσα στα όποια : «Η Μορφή» του Ν. F. Simpson, «Ο Έκκεντρικός» του Dannie Absie, έργα έντελώς έπρωτοποριακά, καθώς και άλλα περισσότερο παραδοσιακά.

ODETS, Clifford : «Τό Χερσό Παιδί». «Έύπνα και Τραγούδα!» και «Τό Μεγάλο Μαχαίρι». Έκδ. Penguin Books, σελ. 272, 5 σελ.

Έγγλέζικη έκδοση, σε σχήμα βιβλίων της τρέπις, των τριών γνωστότερων έργων του άμερικανού δραματουργού Κλίφορντ Οντέτς, με σύντομη άλλα πολύ κατατοπιστική εισαγωγή του θεατρολόγου Έρρικ Μότρουμ.

OSBORNE, John : «Έργα για την Άγγλία». Έκδ. Faber and Faber, σελ. 136, 12 σελ. 6 πέννες.

Διό μονόπρακτα του γνωστού συγγραφέα των «Όργισμένων Νιάτων», με τους τίτλους «Τό αίμα των Μπάμπεργκ» και «Κάτω από πλήρη κάλυψη», όπου, όπως ο ίδιος έχει δηλώσει, εκφράζει τον «χαρακτηριστικά άρνητικό πατριωτισμό» του. Παίχτηκαν πέρσει στο Λονδίνο.

FITZJOHN, Donald (έπιλογή) : «Σημερινά Άγγλικά Μονόπρακτα». Έκδ. Oxford University Press, σελ. 255, 12 σελ. 6 πέννες.

Μονόπρακτα διάσημων βρετανών συγγραφέων (Κρίστοφερ Φράνκ, Τ. Ράττιγκαν, Πρίσλεϋ, Μπίκακιτς), καθώς και λιγότερο γνωστών, όπως ο βλαστός του «Νέου Κύματος» Τζόν Μάρτινιερ, και έντελώς άγνωστων (Γκάρντον Ντάβιστ, Σούζαν Γκλάσπελ). Περιέργως, ο τίμος περιλαμβάνει κ' ένα μονόπρακτο του άμερικανού Τεννεσού Ουίλλιαμς, αλλά μ' έγγλέζικό θέμα : «Η έρωτική έπιστολή του Λόρδου Μπαουρον».

TREWIN, J. C. (έπιμέλεια) : «Έργα της Χρονιάς — Τόμος 23, 1960—61». Έκδ. Elek Books, σελ. 431, 21 σελ.

Τά κείμενα των έργων που σημείωσαν έπιτυχία στο Λονδίνο κατά τη σεζόν 1960—61 : «Τό Στοίχημα» του Μάικλ Γκίλμπερτ, «Τό άνώμαλο ρήμα άγαπώ» του ζευγους Χιού Ούίλλιαμς, ή διασκευή του «Τζών Γαβριήλ Μπόρκμαν» απ' τον Νόρμαν Κίννομπερν και τό πρωτόλειο του Ντάνι Έμπεσε «Τό στίτι των βελών».

PINTER, Harold : «Η Συλλογή» και «Ο Έραστής». Έκδ. Methuen, σελ. 94, 12 σελ. 6 πέννες.

Τά δύο τελευταία έργα του συγγραφέα του «Έπιστάτης», καθώς και ένας αίνιγματικός μονόλογος που έχει τον τίτλο «Η Συνέντευξη».

## Μεταφράσεις

STRINDBERG, August : «Θέατρο» — Τόμος 1. Έκδ. Seckert & Warburg. Μεταφράσεις Michael Meyer.

Πρώτος τόμος, απ' τους τρεις που θα κυκλοφορήσουν συνολικά, με έπιλογή από τά έργα του μεγάλου σουηδού δραματουργού. Σ'

αυτόν περιλαμβάνονται όκτώ έργα : «Πιστοτές», «Η Σονάτα των Φαντασμάτων», «Δεσποινίς Τζούλια», «Έρρικος ο 14ος», «Παίζοντας με τη φωτιά», «Ο 'Ισχυρότερος», «Ο Παρίας» και «Ο Πατέρας».

ADAMOV, Arthur : Δύο Έργα : «Καθήγητης Τανά» (μετάφραση Peter Meyer) και «Πίκ Πόγκ» (μετάφραση Derek Prouse). Έκδ. John Calder, σελ. 126, 18 σελ.

Τά γνωστά έργα του Άρτουρ Άντάμοφ — τό πρώτο έχει δημοσιευθεί στο 11ο τεύχος του περιοδικού μας — για πρώτη φορά σε άγγλική άδοση.

ARRABAL, Fernando : Τέσσερα Έργα : «Προσευχή», «Οί Δυό Δήμοι», «Φάντο και Λίς», «Τό Κοιμητήρι των Αυτοκινήτων». Μετάφραση Barbara Wright. Έκδ. John Calder, σελ. 157, 20 σελ.

Ο ίσως ο κυριώτερος Φερνάντο Άρραμπάλ, που μάς γνώρισε στην Έλλάδα ο Κάρολος Κούμ με τό «Πικ νικ στο Μέταπο», είναι γνωστός τό βρετανικό κοινό από παραστάσεις μονόπρακτων του. Ότ'όσο, είναι ή πρώτη φορά που δουλειά του παρουσιάζεται συγκεντρωμένη σ' ένα τόμο.

## ΓΑΛΛΙΑ

MURRAY, Meredith : «Η Γένεση των Άδιολών Καρμελιτισσών». Έκδ. Seuil, σχήμα 21,5X14, σελ. 175, 9,90 φράγκα.

Ο Ζώρς Μπερναρντέκ που είχε έπιφορτισθεί απ' τον Μπερναρντέκ να γράψει τους διαλόγους για την ταινία που αυτός σκόπευε να κάνει με βάση τη νουβέλα της Γερτρούδης φάν Λέ Φόρ «Η τελευταία στο Ικριανός», άφησε ένα κείμενο που στά 1949 εξέδωσε ο Α. Μπεγκέν. Είναι γνωστή ή έπιτυχία που τό έργο είχε στην Έλβετία, στη Γερμανία κ' ύστερα στη Γαλλία κι άλλες χώρες. Η πρωτοτυπία του έργου του Μπερναρντέκ συχνά άμφισβητήθηκε, ιδιαίτερα απ' τη Γερτρούδη φάν Λέ Φόρ. Για μία όριστική κρίση πάνω στο θέμα ήταν άπαραίτητη ή συγκριτική μελέτη της γερμανικής νουβέλας, του σεναρίου του Μπερναρντέκ και του κειμένου του Μπερναρντέκ. Το έργο αυτό άνέλαβε ο συγγραφέας της μελέτης, Meredith Murray, προτού καταλήξει στην αναμφισβήτητη πρωτοτυπία του Μπερναρντέκ.

SALOMON, Herman Prins : «Ο Ταρτούφος μπροστά στην κοινή γνώμη». Έκδ. P. U.F., σχήμα 22X13, σελ. 194, 12 εικόνες έκτός κειμένου, 15 φράγκα.

Είναι γνωστό πώς ο «Ταρτούφος», με τίς φιλολογικές έριδες που προκάλεσε, κατέλαβε άξιόλογη θέση στην Ιστορία των ιδεών. Ο συγγραφέας κάνει μία έπισκόπηση των ζωικών συζητήσεων που προκάλεσε τό άριστούργημα αυτό του Μολιέρου άχι μόνο στη Γαλλία. Τό πίο πρωτότυπο μέρος του βιβλίου είναι αυτό που εκτίθεται ή υποδοχή του έργου αυτού, που θεωρήθηκε σαν άντικληρικός λιβελλος, στον Καναδά (1694).

Ο θεατρικός χώρος στη σύγχρονη κοινωνία : 27 μελέτες που συγκεντρώσε και παρουσιάζει ο Denis Babel και ο Jean Jacquot. Έκδ. C.N.R.S., σχήμα 27,5X21, σελ. 248, 39 εικόνες έκτός κειμένου, 25 φράγκα.

Τόν 'Ιουάνιο του 1961 έγινε στο Rouamont μία συνάντηση γάλλων και ξένων ειδικών, όπου άνταλλάχτηκαν άπόψεις πάνω στο θέμα του θεατρικού χώρου στη σύγχρονη κοινωνία. Πήραν μέρος στις συζητήσεις διεθνούς θεάτρου, λογοτέχνες, αρχιτέκτονες, σκηνοθέτες και ειδικοί στα θέματα φωτισμού, άκουστικής και κινητικής. Ο άνακινώσεως που έγιναν σ' αυτή τη συνάντηση άποτελούν τό περιεχόμενο αυτής της έκδοσης. Το θέατρο, Ιταλικού τύπου, έγινε άντικείμενο άσπρηθς κριτικής και χαρακτηριστική σαν κατ' έξοχην άσπικ θέατρο. Ο καθορισμός του τύπου θεάτρου που θα μπορούσε να προσελκύσει τό λαό, προκάλεσε μία πλατεία άνταλλαγή άπόψεων. Φωτογραφίες και σχέδια που περιέχονται στην έκδοση, βοηθούν στην κατανόηση της τεχνικής πλευράς του ζητήματος.

## Μεταφράσεις

ΜΠΟΡΧΕΡΤ, Βόλφγκανγκ : «Έκλογη από το έργο του». Μετάφραση J. B. Orpel. Έκδ. Buchet - Chastel, σχήμα 19X14, σελ. 183, 12 φράγκα.

Σύντομα, πεζά κομμάτια, διάλογοι, στιγμιότυπα από τη ζωή του γερμανού συγγραφέα που πέθανε τότε νέος. Η άρραβία του, ο πόλεμος, η φυλακή. Το βιβλίο συμπληρώνει περιφημα το πορτραίτο του νεαρού θεατρικού συγγραφέα, που υπήρξε ένας αυθεντικός ποιητής.

«Τσέχωφ». Παρουσίαση από τον Roger Gémier. Έκδ. «J' ai lu», στη σειρά «L' essentiel, E 4», σχήμα 16X11, σελ. 556, 5 φράγκα.

Περιέχει πραγματικά «τά ουσιάδη» έργα του Τσέχωφ: τα καλύτερα θεατρικά έργα, δύο μεγάλα διηγήματα κ.λ.π. Τα ουσιαστικά όμως είναι ότι παρακινεί τον αναγνώστη να διαβάσει και τα υπόλοιπα έργα του συγγραφέα. Σε μία ενδιαφέρουσα εισαγωγή ο R. Gémier υποστηρίζει πως ο Τσέχωφ δεν ήταν ούτε γίγγκι ούτε προφήτης της επανάστασης, αλλά ένας άνθρωπος περίεργος, αντιφατικός και πολύ διαφορετικός από την εικόνα που έχουμε συνήθως για τους ρώσους συγγραφείς ή απλά για τους ρώσους.

EHRENBURG, Ηλια : «Ένας συγγραφέας μέσα στην Έπανάσταση». Έκδ. Gallimard, στη σειρά «L' Air du Temps», σχήμα 14X 20,5, σελ. 272, 12 φράγκα.

Ο δεύτερος τόμος των Άπριμιονευμάτων του ρώσου συγγραφέα, που αρχίζει με την Έπανάσταση που 1917 όπως την έζησε ο ίδιος, είναι γεμάτος από φιλολογικές κρίσεις για τη γενιά των Μαγιακόβσκι, Έσενιν, Μέγιερχολντ κ.λ.π.

EHRENBURG, Ηλια : «Για να συναντήσουμε τον Τσέχωφ». Έκδ. Didier, σχήμα 13,5X21, σελ. 160, 8,70 φράγκα.

Ο μεγάλος ρώσος συγγραφέας προβάλλει την κρυφή προσωπικότητα του Τσέχωφ, τοποθετεί το έργο του στην καλαίσθητη πρωτοποριακή λογοτεχνία και καθορίζει την προσφορά του. Η μελέτη περιλαμβάνει 16 σελίδες φωτογραφίες.

VALLE - INCLAN, Ramon del : «Θεία λόγια». Μετάφραση από τα Ισπανικά. Έκδ. Gallimard, στη σειρά «Le manuscrit d' Arlequin», σχήμα 12X19, σελ. 160, 7 φράγκα.

Κωμικοτραγωδία σε τρεις ημέρες, όπου προβάλλει μια Ισπανία ποιητική, γεμάτη αθλιότητα, ασθησιακή και δεισιδείαση. Το έργο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα 1920 και παύθηκε στο παρισινό θέατρο «Mathurins» στα 1946 και τον περασμένο χειμώνα στο «Odéon».

ORHÜLS, Max : «Αυτοβιογραφία». Μετάφραση από τα γερμανικά. Έκδ. Laffont σχήμα 14X19, σελ. 240, 12,90 φράγκα.

Έκτος από τις κινηματογραφικές δημιουργίες του ο M. Orhüls άφησε κι αυτή την αυτοβιογραφία, όπου περιγράφει μία από τις πιο έδρες σταδιοδρομίες στον τομέα της σκηνοθεσίας στο θέατρο κ' ύστερα στον Κινηματογράφο. Το βιβλίο έχει πρόλογο έκτεταμένο του Friederich Luft, καθώς και βιογραφικό επίλογο που αναφέρεται στα τελευταία χρόνια της ζωής του διάσημου σκηνοθέτη.

## ΙΤΑΛΙΑ

FABRI, Edoardo. Άνεκδοτες τραγωδίες : «Η ώραία μετανοημένη», «Ο θάνατος του αυτοκράτορα Άρικο IV» και «Η μοναχή της Σάντα Κιάρα». Επιμέλεια Mario Frezza. Έκδ. Fausto Fiorentino, Νεάπολη, στη σειρά «Studi e testi di letteratura, αριθ. 1», σχήμα 80, σελ. 199, 2.000 λιρέτες.

Το έργο περιέχει τις τρεις τραγωδίες, που ο αξιολογότερος εκπρόσωπος του ρομαντικού θεάτρου στην Ιταλία δεν καθόρθωσε να συμπληρώσει στην έκδοσή των έργων του, εξ αίτιας της έχθρας της λογοκρισίας. Ο Φάμπρι (1778—1853) είχε δοθεί ολόψυχα στον αγώνα για την εθνική απελευθέρωση της Ιταλίας και το έργο του αντικαθρεφτίζει ιδέες κ' αισθήματα, αυτού ακριβώς του αγώνα. Στην «Όραία μετανοημένη» η δράση τοποθετείται στον Ιταλικό μεσαίωνα. Η ήρωίδα Στεφανία έρωτεύεται το γερμανό αυτοκράτορα «Θάνα τον Γ'. Το τραγικό στοιχείο βρίσκεται στη σύγκρουση ανάμεσα στα πατριωτικά αισθήματα και τον έρωτα, που μία Ιταλίδα νιώθει για ένα ξένο κατακτητή. Στο «Θάνατο του αυτοκράτορα Άρικο IV» εκφράζονται καθαρότερα οι ρομαντικές τάσεις

του συγγραφέα όχι μόνο στην έμπνευση και στην ουσία του έργου, μα και στη μορφή που ξεφύγει από τα κλασικά πρότυπα (έγκυρής της ένότητας τύπου, αύξηση του αριθμού των προσώπων, παρεμβολή λυρικών κομματιών). Η υπόθεση και σ' αυτή την τραγωδία είναι παρμένη από τον Ιταλικό μεσαίωνα κ' έχει επίκεντρο τη σύγκρουση Παπισμού και Αυτόκρατορίας. Τέλος, «Η μοναχή της Σάντα Κιάρα» είναι το τελευταίο ποιητικό έργο του Φάμπρι και διαπνέεται από τα ίδια αντιπατικά αισθήματα του συγγραφέα.

## Μεταφράσεις

SCHILLER, Johann - Friedrich : «Η Τριλογία του Βαλλενστάιν» και «Μαρία Στούαρτ». Μετάφραση Maria Segre Conigli. Έκδ. «Edizioni per il Club del Libro», σχήμα 80, σελ. 426.

Η Ιταλική έκδοση των έργων αυτών έγινε με βάση την εθνική γερμανική έκδοση των έργων του Σίλλερ (Βαϊμάρη 1949) και συμπληρώνεται με μία ιστορικοκριτική μελέτη και βιβλιογραφικό σημείωμα.

DE GHELDERODE, Michel : «Έσκαριάλ», «Η σχολή των γελωτοποιών». Μετάφραση F. Rossini και G. Nicoletti. Έκδ. Einaudi, στη σειρά «Collezione di teatro : 13», σχήμα 160, σελ. 68, 300 λιρέτες.

Τις δύο θεατρικά έργα του Βέλγου συγγραφέα, του οποίου το έργο, στη σύντομη μα περιεκτική εισαγωγή του, ο Νικολέτι χαρακτηρίζει σαν «εκίονα μιάς κοινωνίας διεφθαρμένης, όπου κυβερνούν βασιλιάδες που και θλιβεροί γελωποιοί και μοναδική τους απασχόληση έχουν να δημιουργούν φριχτά πλάσματα για να τα σκοτώνουν». Αναλυτικό βιβλιογραφικό σημείωμα συμπληρώνει την παρουσίαση του πρωτοποριακού αυτού συγγραφέα.

GHELDERODE, Michel de : «Έσκαριάλ — Η σχολή των γελωτοποιών». Μετάφραση Flavia Rossini. Πρόλογος Gianni Nicoletti. Έκδ. Einaudi, Τουρίνο, σχήμα 160, σελ. 70, 300 λιρέτες.

MARIVAUX, Pierre - Carlet : «Τό παιχνίδι του έρωτα και της τύχης — Οι ψεύτικες εξομολογήσεις — Η δοκιμασία». Μετάφραση Paola Ojetti. Έκδ. Rizzoli, Μιλάνο, σχήμα 160, σελ. 187, 140 λιρέτες.

Οι NEILL, Eugène : «Θέατρο». Επιμέλεια Bruno Fonzi. Έκδ. Einaudi, Τουρίνο, σχήμα 80, Τόμος 1ος σελ. 749, Τόμος 2ος σελ. 677, Τόμος 3ος σελ. 829.

Στους τρεις αυτούς τόμους παρουσιάζεται όλο το έργο του Ο' Νήλ κατά χρονολογική σειρά, με βάση την πρώτη παράσταση του έργου στην Αμερική. Στον πρώτο τόμο περιλαμβάνονται τα έργα της περιόδου 1913—1922, τα περισσότερα μονόπρακτα που, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι κριτικοί, είναι τα πιο επιτυχημένα κομμάτια μέσα σ' ολόκληρο το έργο του Ο' Νήλ. Ένα από αυτά, το «Ταξιδεύοντας για το Κάρντιφ» (1913—14), τράβηξε για πρώτη φορά την προσοχή του Κοινού. Ακολούθησαν τα έργα : «Τό μακρύ ταξίδι της επιστροφής», «Λάδι», «Πού σημειώθηκε ο σταυρός» και, τέλος, «Τό φεγγάρι των νησιών της Καραϊβικής». «Τέρα από τόν όριζόντα», τό πρώτο τρίπρακτο δράμα του Ο' Νήλ, που πρωτοπαίχτηκε στα 1920 και δραβεύτηκε άμεσα με τό δραβείο Πούλιτζερ, «Ο αυτοκράτορας Τζόν», «Άνα Κρίστι», που χάρισε για δεύτερη φορά στον συγγραφέα τό δραβείο Πούλιτζερ, «Ο πρώτος άνθρωπος», «Η μαϊμού», «Τό σχοινί», «Ο χρυσός», «Διαφορές», «Ένωμένοι για πάντα».

Στό δεύτερο τόμο περιλαμβάνονται τά έργα : «Όλα τά παιδιά του Θεού έχουν φτερά», «Πόθο κάτω από τίς λεύκες», «Η πηγή», «Τά έκτακτα μυστικά του Μάρκο Πόλο», «Παράξενος Ίντερμέτζος», «Ο Λάζαρος γέλασε», «Ντυνομό».

Στόν τρίτο τόμο περιλαμβάνονται τά έργα : «Τό πένθος ταιριάζει στην Ήλέκτρα», «Ατέλειαιτες μέρες», «Ο Παγοπηλής έρχεται» τελευταίο έργο, που παίχτηκε στο ζούσε ο Ο' Νήλ. Ακολούθησαν τά έργα : «Μεγάλη μέρα προς τό νύχτο», «Ένα φεγγάρι για τό νόθος», που παίχθηκαν μετά τό θάνατό του.

SHAKESPEARE, William : «Οθέλλος». Μετάφραση Salvatore Quasimodo. Έκδ. Mondadori, στη σειρά «lo specchio», Μιλάνο, σχήμα 80, σελ. 408, 3.500 λιρέτες.

SHAKESPEARE, William : «Ριχάρδος ο 3ος». Μετάφραση Salvatore Quasimodo. Έκδ. Mondadori, στη σειρά «lo specchio», Μιλάνο, σχήμα 80, σελ. 425, 3.500 λιρέτες.

dadori, στη σειρά «lo specchio», Μιλάνο, σχήμα 80, σελ. 425, 3.500 λιρέτες.

## ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

HUBERT, J. D. : «Ο Μολιέρος και η Κομωδία της Διανόησης». Έκδ. University of California Press, Βαλλάρια 6.

Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια Χούμπερτ βλέπει τον Μολιέρο σαν ένα «στρατευμένο διασκεδαστή», που βάλθηκε να σατιρίσει τις αξίες της μεσοαστικής τάξης της εποχής του. Κατά τον καθηγητή Χούμπερτ, ο Μολιέρος είδε τη μεσαιωνική «άπ' τά έξω», γιατί αιοθανόταν πως τό θεατρικό του απαγγέλμα τον διαχώριζε ριζικά από αυτήν.

EMENEAU, M. B. : «Η «Άμπινιάνα - Σακουιντάλα» του Καλνιντάσα». Έκδ. University of California Press, Βαλλάρια 3.

Ο καθηγητής Έμεναού παρουσιάζει και σχολιάζει τό κλασικό Ιβδικό θεατρικό έργο, για τους σπουδαστές της ανασκοπικής δραματολογίας. Ο ίδιος έχει μεταφράσει την «Άμπινιάνα - Σακουιντάλα» από την παραλλαγή της σε γλώσσα «Μπενγκαλί». Έκδοση με καθαρά διδακτικούς σκοπούς, άπειρομένη στους άδικούς και τους μελετητές του ιβδικού θεάτρου.

WEINTRAUB, Stanley : «Ο Ίδιωτικός Σώ και ο Δημόσιος Σώ — μία διπλή προσωπογραφία του Λώρενς της Άραβίας και του G.B.S.». Έκδ. George Braziller, σελ. 302, Βαλλάρια 5.

Μία νέα πλευρά της βιογραφίας τόσο του Τζώρτζ Μπέρναρντ Σώ όσο και του Τ. Ε. Λώρενς, φαίνεται ο συγγραφέας : τη φίλια που συνέθεσε τους δύο τόσο διαφορετικούς αυτούς ανθρώπους από τό 1922 ως τό 1935. Ο Σώ έγνωρίσε, πράγματι, τόν Λώρενς σ' ένα γεύμα κι' άμέσως τον συμπαθήσε και τον υιοθέτησε. Άργότερα, ώστόσο, σ' δράμοι τους άλλωσαν : ο Λώρενς έρωπε μάλλον προς τίς φασιστικές λύσεις, ενώ ο Σώ ποτέ δεν έπαψε να έρωτοτροπεί με την Άριστερά. Άποσπάσματα από την άλληλογραφία τους παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον.

DUNBAR, Janet : «Η Κυρία G.B.S.». Εικονογραφημένο. Έκδ. Harper and Row, σελ. 303, Βαλλάρια 5,95.

Βιογραφία της Τσάρλοτ Πέην - Τάουνσεντ, που σε ηλικία 41 ετών παντρεύτηκε τόν Τζώρτζ Μπέρναρντ Σώ κ' έζησε υπομονετικά πλάι του όλες τίς παραξένες του. Μέσα από πτυχές του βίου της αξιολογεί αυτής τον γυναικά, που υπήρξε φίλη διασημοτήτων—όπως τόν Άζελ Μούντε—πριν αποφασίσει να συνδεθεί με ένα «λεικό γάμο» με τόν άνοικτον «Ιρλανδό», που βάλει καλύτερα φατισμένη η αληθινή μορφή του Μπέρναρντ Σώ, που δεν ήταν δίχως έλαττώματα. Κάθε άλλο. Ώστόσο, τά έλαττώματα αυτά — μοταίοδοξία, ύπουλος χαρακτήρας, έλλειψη εύαισθησίας, άργη και γκρίνια κλπ. — δόλου δεν άμαυρώνουν την αξία της ιδιότυπης μεγαλοφυΐας του δημιουργού της «Άγίας Ίωννας».

ROSENBERG, Marvin : «Οι Μάσκες του Όθελλου». Έκδ. University of California Press, Βαλλάρια 5,60.

Ίστορική μελέτη των διαφόρων έρμηνειών του ρόλου του «Όθελλου» από τόν καιρό του Σαίξπηρ και ως τη σύγχρονη εποχή. Ο συγγραφέας ανάλυει την αντίληψη του ρόλου, που είχαν οι διάφοροι διάσημοι έρμηνευτές του και την άπόδοση του καθενός, όπως την άφησαν οι γραπτές μαρτυρίες της εποχής.

## Μεταφράσεις

SARTRE, Jean - Paul : «Ο Άγιος Ζενέ, θεατρινός και μάρτυρας». Μετάφραση Bernard Frechtman. Έκδ. George Braziller, σελ. 625, Βαλλάρια 8,50.

Πρώτη μετάφραση σ' άμερικάνικα της άγκυδστάτης κλασικής διατριβής του Σάρτρ για τόν φίλο του Ζέν Ζενέ. Κατά την άμερικανική βιβλιοκριτική, «μία από τίς μεγαλύτερες δυσκολίες του βιβλίου είναι ότι δεν μπορεί να πει κανείς ποτέ ο Σάρτρ παραφράζει τόν Ζενέ, ποτέ τόν ζήτηει και έπεριγράφεται τό έργο του, ποτέ τόν έρμηνεύει μάλλον έλεύθερα και ποτέ διαφωνεί μαζί του σταλήθεια».

## ΜΟΥΣΙΚΗ

### ΑΓΓΛΙΑ

SUBBA, Rao T. V. : «Μελέτες πάνω στην Ίνδική Μουσική». Έκδ. Asia Publishing House, σελ. 248, 30 σελίνια.

Ο Ράο Σούμα, Ίνδος αριστοκράτης, φιλόλογος της μουσικής, είναι απ' τα σπάνια εκείνα φαινόμενα των ερασιτεχνών ερευνητών, που καταφέρνουν με το έργο τους να επιδραθούν στους ειδικούς. Πολύ πριν πεθάνει το 1958, οι υπηρεσίες του προς την ιστορία, την θεωρία και την πράξη της Ινδικής μουσικής, παλιάς και σύγχρονης, είχαν επίσημα αναγνωριστεί απ' τη Μουσική Ακαδημία του Μαδρίδ, που τον είχε ανακηρύξει «Σανγκιτά Καλανιδί», δηλαδή ύμνηση αυθεντία. Το βιβλίο του που εκδίδεται τώρα, συλλογή από δοκίμια που είχε γράψει απευθείας στα έγγραφα, απευθύνεται κυρίως στους ειδικούς, σ' ανθρώπους που κατέχουν ήδη τις βάσεις της Ινδικής μουσικής.

HARMAN, Alec—MILNER, Anthony—MILLERS, Wilfrid : «Ο Άνθρωπος και η Μουσική του». Έκδ. Barrie and Rockliff, σελ. 1.204, 50 σελλίνα.

Γενική Ιστορία της μουσικής απ' τον Μεσαίωνα και ως τον Σπράβινσκυ. Το πρώτο μέρος — Μεσαίωνα, Άναγέννηση και μουσική Μπαρόκ — έχει γράψει ο Άλεξ Χάρμαν, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Ντάρχαμ, με την βοήθεια και του Άντονυ Μίλνερ. Τα κεφάλαια που είναι αφιερωμένα στο ρομαντισμό και τη μουσική του 20ού αιώνα έγραψε ο κ. Μίλλερς. Το μνημειώδες αυτό έργο συμπληρώνεται με τα έξι παραρτήματα: Χρονολογικός πίνακας, βιβλιογραφία, δισκογραφία, επιλογή προγραμμάτων.

MOORE, Frank Ledlie : «Τό Έγχειρίδιο της Παγκοσμίου Όπερας». Έκδ. Arthur Barker, σελ. 683, 2 λίρ. 15 σιλλ.

Γενική λεξικογράφηση της παγκοσμίου μελοδραματικής παραγωγής και των χαρακτήρων της όπερας, με πλήρη χρονολογικό πίνακα τόσο των πρώτων παραστάσεων των διαφόρων έργων, όσο και γεγονότων που σημάδεψαν την — μεγάλη ή «μικρή» — ιστορία της όπερας. Χρήσιμο βιβλίο για τους μελετητές και τους φίλους της όπερας.

## Γ Α Λ Λ Ι Α

BOUCOURECHLIEV, André : «Μπετόβεν». Έκδ. Seuil, σχήμα 18X12, σελ. 192, 4,90 φράγκα.

Πρόθεση του συγγραφέα είναι «να κάνει τον αναγνώστη να νιώσει αυτό το αδιόριστο ξαφνιάσια που προκαλεί η μουσική του Μπετόβεν». Τοποθετεί το Μπετόβεν, σαν άνθρωπο και σ' συνθήκη, στον προσωπικό κόσμο του, στον ιστορικό του πεινιού και στην ιστορία των ιδεών. Πολυάριθμες εικόνες (πορτραίτα, μουσικά παραδείγματα, άγνωστα τοπία κ.λ.π.) βοηθούν τον αναγνώστη να παρακολουθήσει την πορεία της ζωής και της δημιουργίας του Μπετόβεν.

CHAILEY, Jacques : «Ο Τριστάνος κ' η Ίζόλδη του Ρίχαρντ Βάγκνερ». Έκδ. Centre de Documentation Universitaire, σχήμα 21X27, 10 φράγκα.

Μιά σειρά έλευθέρων μαθημάτων που ο συγγραφέας έκανε στη Σαρδόννη. Στο πρώτο μέρος, ύστερα από μιά εισαγωγή στο υεσσαϊονικό μύθο και τη βαλνερική μεταλλαγή του, γίνεται μουσική ανάλυση του έργου, που επιτρέπει να παρακολουθήσει κανείς σελίδα με σελίδα το ξετύλιγμά του, άσπασμα και την άρα της άκρόασης. Αυτό αποτελεί και το ξεχωριστό χαρακτηριστικό της εργασίας του συγγραφέα.

## Μεταφράσεις

STAUDER, Wilhelm : «Τά μουσικά όργανα». Μετάφραση απ' τα γερμανικά L. Jossin. Έκδ. Payot, στη σειρά «Petit bibliothèque Payot, 46», σχήμα 18X11, σελ. 190, 3,60 φράγκα.

Τό βιβλίο αυτό φιλοδοξεί να προσφέρει «όλες τις πληροφορίες που μπορεί να ζητά κανείς για τά διαφόρα μουσικά όργανα, απ' τον αόλο ως τά κύματα Μαρτινί». Πρωτότυπη είναι η κατάθεση των πνευμάτων με βάση τον τρόπο που προκαλείται ο ήχος και άξιόλογη η προσπάθεια συνθετικής ιστορικής και φιλολογικής μελέτης του θέματος.

## Ι Τ Α Λ Ι Α

CHALUP, René : «Γκέρσουιν». Έπιμέλεια Roberto Leydi. 3η έκδοση. Έκδ. Nuova Accademia, Μιλάνο, στη σειρά «Le vite dei musicisti», σχήμα 80, σελ. 213, 2,500 λίρτες.

Η ζωή και τό έργο του συνθέτη που, 5-

πως λέει ο συγγραφέας, «ήταν ένας λαϊκός μουσικός που κατάφερε ν' ανακαλύψει μέσα στην ταπεινή μουσική των πόλεων και της ύπαιθρου τό όρυμο της τέχνης. Μέσα του μιλά η Άμερική, τά τραγούδια του είναι η ζωντανή φωνή όλόκληρου του λαού». Ο Γκέρσουιν είχε τη δική φιλοδοξία να διασώσει την έκφραστική άξία των λαϊκών άμερικάνικων «μελοδ», να εξευγενίσει την τζάζ των επαγγελματιών. Με την όπερα του «Πόργκυ εντ Μπέξ» φθάνει στο πιο ύψηλο σημείο ποιότητας και ώριμότητας του δημιουργικού του έργου. Η μελέτη κλείνει με πίνακα των έργων του συνθέτη, με δισκογραφία και βιβλιογραφία.

## Μεταφράσεις

PRIEBERG, Fred : «Από μηχανής μουσική». Μετάφραση Ρ. Τονίη. Έκδ. Ειπαυή, Τουρίνο, στη σειρά «Saggi, άριθ. 322», σχήμα 80, σελ. 311, 2,500 λίρτες.

Τό βιβλίο αυτό είναι έργο του νεαρού δεραλινέζου μουσικοκριτικού κι άποτελεί ιστορική ανάλυση της εμφάνισης και επικράτησης, μέσα στα πενήντα τελευταία χρόνια, μιάς καινούριας μουσικής γλώσσας, της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής.

DE SAUSSINE, Renée : «Παγκανίνι». Παραούσιαση Jacques Thibaut. Μετάφραση Μ. Buggelli e A. Mazzoti. 2η έκδοση. Έκδ. Nuova Accademia, Μιλάνο, στη σειρά «Le vite dei musicisti», σχήμα 80, σελ. 295, 2,500 λίρτες.

Η μελέτη αυτή για τόν Παγκανίνι έγινε με βάση τις μαρτυρίες των συγχρόνων του και τό άγκυλω άλληλογραφία που συγκέντρωσε ο καθηγητής Α. Codignola. Περιέχει πίνακα των συνθέσεων του Παγκανίνι, δισκογραφία και βιβλιογραφία.

## ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

MARTIN, George : «Βέρντι — η μουσική του, η ζωή του κ' η εποχή του». Είκονογραφημένο. Έκδ. Dodd, Mead and Company, Ν. Υόρκη, σελ. 634, 12 δολάρια.

Λεπτομερέστατη βιογραφία και μελέτη του έργου του Τζιουζέπε Βέρντι, με την εύκαιρία της εκατοπετηκοταετηρίδας απ' τη γέννησή του, με πλήθος λαθών όμως από λιπή κατανόηση της Ιταλικής απ' τον συγγραφέα. Άκόμη, ο κ. Μάρτιν δίνει λαθμενές ήμερομηνίες και πληροφορίες γύρω απ' τη ζωή του μουσουργού : Γράφει π.χ. πώς ο Βέρντι υπέστη συμφόρηση στις 21 Ιανουαρίου 1901 κ' έμεινε παράλυτος απ' τη δεξιά πλευρά, ενώ η άλήθεια είναι πώς τό πλήγμα δέχθηκε στις 19 Ιανουαρίου και παρέλυσε απ' την άριστερή πλευρά...

WALKER, Frank : «Ο Άνθρωπος Βέρντι». Είκονογραφημένο. Έκδ. Alfred A. Knopf, Ν. Υόρκη, σελ. 526, 10,75 δολάρια.

Προσπάθεια άπολλαγής του θύλου γύρω απ' τον πιο δημοφιλή Ιταλό συνθέτη απ' τό πλήθος ψεύτικων περιστατικών που έχουν ενσωματωθεί σ' αυτόν. Ο άμερικανός μελετητής, που δέν είναι μουσικολόγος, έχει συγκεντρώσει στοιχεία από τά Ιταλικά άρχαια, καθώς και από άλλες πηγές.

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

### Α Γ Γ Λ Ι Α

LINDEREN, Ernest : «Η Τέχνη του Κινηματογράφου». Είκονογραφημένο. Έκδ. Allen and Unwin, σελ. 258, 30 σελλίνα.

Δεύτερη έκδοση μιάς εκλαϊκευτικής Ιστορίας της Έβδομης Τέχνης, που είχε πρωτοκυκλοφορήσει τό 1948, με όλα τά από τό τε νέα στοιχεία. Όστόσο, ο συγγραφέας έπιμένει στην εξέταση της περιόδου 1930—40 κι' άγνοεί πολλές απ' τις πρόσφατες επιτεύξεις της θόνης, όπως τά έργα των Φελλίνι, Μπρσσόν κ.ά. Και η εικονογράφηση επίσης είναι άρκετά άναχρονιστική.

BADDELEY, W. Hugh : «Η Τεχνική της παραγωγής ταινιών ντοκιμανταίρ». Είκονογραφημένο. Έκδ. Focal Press, σελ. 268, 42 σελλίνα.

Πρακτικό έγχειρίδιο κινηματογραφικής τεχνικής, βασισμένο σ' συγκεκριμένα παραδείγματα: την παραγωγή της ταινίας του Τζών Λάσιγγκερ «Τελευταίος σταθμός» κ.ά. Έπίσης, αναλύονται τά οικονομικά προβλήματα των ταινιών ντοκιμανταίρ — προϋπολογισμός, έπιμέλεια — καθώς και τά επί μέρους τεχνικά : φωτισμός, ήχος, μοντάζ, έκλογη μηχανής, άπόθεμα φίλμ κλπ. Ένα πολύ ενδιαφέρον διδακτικό βιβλίο.

## Μεταφράσεις

«Ίβάν ο Τρομερός» — Σενάριο του Σεργέι Μιχαήλοβιτς Άζενστανί. Μετάφραση Άϊθωρ Μόνταγκου και Χέρμπερτ Μάρσαλ. Έκδ. Secker and Warburg, σελ. 319, £ 2 και 10 σελλίνα.

Μνημειώδες έκδοση του πρώτου, δεύτερου και — του ήμιτελους σάν ταινία — τρίτου μέρους του άριστοτεχνικού του Άζενστανί, σέ πρώτη μετάφραση έξω απ' τη Ρωσία. Ο Άϊθωρ Μόνταγκου και ο συνεργάτης του «Θεάτρον» γνωστός σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μάρσαλ, άριστοι γνώστες όχι μόνο της ρωσικής γλώσσας αλλά και των σοβιετικών πραγμάτων, έξεδωσαν τό κείμενο με άπίθανη έπιμέλεια και άγάπη και στην εισαγωγή τους, τό τοποθέτησαν τόσο στα πλαίσια της φιλοφροφίας του Άζενστανί, όσο και στο γενικότερο Ιστορικό πλαίσιο, εξηγώντας τους λόγους που έπέβαλαν την επί 13 ολόκληρη χρόνια άπαγόρευση του 6' μέρους απ' τη σοβιετική έξουσία. Το κείμενο συνοδεύεται απ' τά σκίτσα τό άείμηνηστο δημιουργού για την ταινία και από μιά μελέτη της Βέρα Νικόλσκαγια, που φωτίζει λεπτομέρειες του χειρόγραφου.

## Γ Α Λ Λ Ι Α

FRYDLAND, Maurice : «Ροζέ Βαντίμ». Έκδ. Seghers, στη σειρά «Cinema d'aujourd'hui», σχήμα 13,5X16, σελ. 212, 7,10 φράγκα.

Η μελέτη αυτή επιδιώκει να προβάλει τά χαρακτηριστικά του έργου ενός καλλιτέχνη που προκάλεσε τόσο θόρυβο. 16 σελίδες, εικονογράφηση, φιλομορφία και έκλογη κειμένων για τό έργο του Βαντίμ.

ROSSIF, Fr. — CHAPSAI, Madeleine : «Ο θάνατος στη Μωδρίτη». Έκδ. Seghers, σχήμα 18X23, σελ. 144, 19,80 φράγκα.

Πρόκειται για λεύκιμα που περιέχει τις καλύτερες φωτογραφίες απ' την ταινία «Θάνατος στη Μωδρίτη», μιά πιστή άπεικόνιση του ισπανικού εμφυλίου πόλεμου, που χάρισε στο δημιουργό της Frederic Rossif τό βραβείο Ζόν Βιγκό 1963. Περιέχει επίσης δλόκληρο τό κείμενο που έγραψε η Μ. Chapsal για την ταινία.

WEYERGANS, Franz : «Μά και βέβαια, καταλαβαίνετε τον Κινηματογράφο». Έκδ. Le Jour, σχήμα 13,5X20,5, σελ. 222, 9,90 φράγκα.

Πρώτο βιβλίο μιάς σειράς που άποδίδεται νά φέρει τον σύγχρονο άνθρωπο κοντά σ' έκφραστικά μέσα της εποχής μας. Κατατοπιστική μελέτη που παρέχει όλα τά τεχνικά στοιχεία, που είναι άπαραίτητα για τό σκηματοπισμό γνώμης. Είκονογράφηση με 200 φωτογραφίες.

## Ι Τ Α Λ Ι Α

BASSOLI, V. — GHIRARDINI, L. : «Νά γνωρίσουμε τον Κινηματογράφο». Έκδ. Καλντερνί, Μπλοκίνα, σχήμα 80, σελ. 359, 2,500 λίρτες.

Σκοπός του βιβλίου είναι να προσφέρει στο μη ειδικευμένο αναγνώστη ένα κείμενο προσιτό, όπου έκτίθενται τά ειδικά προβλήματα του Κινηματογράφου και σύγχρονα δίνονται οι βασικές έννοιες της Ιστορίας και τεχνικής του Κινηματογράφου : έτσι θα μπορεί νά ναι κατατοπισμένος όταν θρθεί μπροστά σέ μιά ταινία. Στο πρώτο μέρος του βιβλίου περιλαμβάνονται τά ακόλουθα κεφάλαια : Μορφωτική χρησιμοποίηση της κινηματογραφικής ταινίας. Ο Κινηματογράφος σαν έμμεσος μορφωτικός παράγοντας. Πώς γεννιέται μιά ταινία. Έδώ αναλύονται οι διάφορες φάσεις της δημιουργίας ενός κινηματογραφικού έργου και δίνονται παραδείγματα σκηνοθεσίας, προϋπολογισμών, σχεδίων έπιξεργασίας και διαφόρων συστημάτων έκτύπωσης και προβολής. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου είναι μιά Ιστορία του Κινηματογράφου σ' έλο τον κόσμο. Το βιβλίο περιέχει συμπληρωματικά και λεξικό τεχνικών όρων, βασική βιβλιογραφία, πίνακα όνοματών, ταινιών και λογοτεχνικών έργων που άναφέρονται, καθώς και πλήθος φωτογραφιών που παραχώρησε η Ιταλική Ταινιοθήκη.

«Κινηματογραφικό Λεξικό των δημιουργών και των έργων». Τόμος 5ος. Έκδ. Bianco e Negro, Ρώμη, σχήμα 80, σελ. 1.722.

Άξιόλογη έργασία που διευθύνεται απ' τον Luigi Ammannati, διευθυντή του Πειραματικού Κινηματογραφικού Κέντρου και στην όποια συνεργάζονται πολυάριθμοι ειδικοί απ' όλο τον κόσμο. Κάθε έργο συνοδεύεται από βιβλιογραφία και φιλομορφία.

# ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΡΑΚΙΝΑ : «Βρετανικός». Ήχογράφηση της παράστασης της Γαλλικής Κωμωδίας, στην πρόσφατη νεωτερικότητα της σκηνοθεσίας του Μισέλ Βιτόλντ, με τον διάσημο από τις κωμικές δημιουργίες του (Σκαπίνο, Σωσίας, Άρλεκίνος) Ρομπέρτ Ντενί, στο ρόλο του νεαρού Νέρωνα. Πλάι του οι Άννι Ντυκό, Φρανσουά Σωμέτ, Ντενίζ Ζάνς και Πάβ - Έμιλ Ντεμπέρ.

Pathé ASTX 323 ως 325

**ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ** : Τέσσερις δίσκοι. Υπάρχει μία σημαντική δισκογραφία Ζάν Κοκτώ, που θα μάς θυμίζει τη φωνή του πρόσφατα πεθάνοντος ποιητή. Ο Κοκτώ είναι από τους σπάνιους συγγραφείς, που άσχοληθήκαν και με τα τρία μεγάλα θεατρικά είδη: το χορογραφικό θέατρο, για το οποίο έγραψε την «Παρέλαση» (μουσική Έρικ Σατί)· το λυρικό, στο οποίο έδωσε την «Ανθρώπινη Φωνή» (μουσική Φρανσίς Πουλένκ) και, φυσικά, το δραματικό όπου άφησε και το μεγαλύτερο μέρος σκηνοικών δημιουργιών του: «Ορφείας», «Η διαβολική μηχανή», «Οι τρομεροί γονείς», «Ο Δικέφαλος Άετός» κ.ά.

Όσο ζούσε ο Κοκτώ, ο Ροζέ Καπγκρά τον έπεισε να εγγράψει μόνος του στη συλλογή «Η Φωνή του Συγγραφέα» τρία δλόκληρα θεατρικά έργα του: «Οι Νεόνυμφοι του Πύργου του Αΐφελ» (1), «Οι Τρομεροί γονείς» (2) και «Ορφείας» (3). Και τα τρία τ' αποδίδει ο Κοκτώ με την περίεργα βαθιά, γυμνασμένη φωνή του. Πιο συγκινητικός, ωστόσο, είναι ο δίσκος — διαθήκη του ποιητή «Σας μιλάει ο Ζάν Κοκτώ» (4), στον οποίο ξηγγεί ο ίδιος τον εαυτό του και το έργο του. Σ' αυτόν, λέει ανάμεσα στ' άλλα: «Όταν ο ποιητής πεθαίνει, τότε ζει όταν είναι ζωντανός έχει λίγο πεθάνει».

- (1) Véga — LVA 13.
- (2) Véga — LVA 2.
- (3) Véga — LVA 8.
- (4) Festival — AC 107 A.

# ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε κάθε τεύχος, στη στήλη αυτή, καταγράφονται τα παλιά ή νέα θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' όλοκληρο τον κόσμο

Τό θρυλικό έργο του Άρθ. Σνίτσελερ «La Ronde» — που στά ελληνικά έχει καθιερωθεί «Έρωτικό Γαϊτανάκι» — είναι ο νέος και φιλόδοξος στόχος του Ροζέ Βαντίμ. Η κινηματογραφική προσαρμογή του έργου έγινε από τον Ζάν Άουλίγ και στη διανομή περιλαμβάνονται οι Ζάν Κλώντ Μπριαλύ, Μαρίνα Βλαντύ, Κατρίν Σπάκ, Άννα Καρίνα, Μωρίς Ρονέ, Τζέην Φόντα. Ο «Γύρος» είχε ξαναγίνει το 1950 πολύ εντυπωσιακό φίλμ από τον παλαίμαχο σκηνοθέτη Μάζ Όφουλς με πλειάδα εξαιρετων ηθοποιών και μ' επικεφαλής τον Άντον Βόλμτρικ και τη Σιμόν Σινιόρε.

⊕

Διακεκρμένος Γάλλος σκηνοθέτης, ο Ζάν Πάβ Λέ Σανουά («Οι Άθλιοι» κ.ά.) γυρίζει ένα φίλμ που θα κυριαρχείται από έναν «γελαστό» Ζάν Γκαμπιέν. Το φίλμ βασίζεται σε θεατρικό έργο, την ήθογραφική κωμωδία του Κλώντ Ζεβέλ «Ο κύριος» (Le monsieur). Τον Γκαμπιέν πλαισιώνουν η Λιζελότ Πουλβερ Μιρέιγ Ντάρκ, Γκαμπριέλ Ντορζιά κ.ά.

⊕

Γνωστό και στο ελληνικό κοινό ο Γάλλος θεατρικός συγγραφέας Μαρσέλ Αϊμέ, προσφέρει την «πρώτη ύλη» στην κινηματογραφική συνεργασία Κλώντ Ζιάν Λαρά και Μπουρβίλ. Το φίλμ που σκηνοθετεί ο Λαρά, με πρωταγωνιστή τον Μπουρβίλ, είναι εμπνευσμένο από τη σημαντική επιτυχία του Αϊμέ «Η Λουκιανή και ο κρεοπωλής» (Lucienne et le boucher). Το σενάριο έγραψε ο ίδιος ο συγγραφέας.

⊕

Ο Γκόρ Βιντάλ είναι ένας αξιόλογος Άμερικανός συγγραφέας (συγγενής της οικογένειας Κένεντυ) που επισκέφθηκε τελευταία την Ελλάδα. Το θεατρικό του έργο «Ο κομπάρος» (The Best Man) γυρίζε-

ται ταινία από τον Φράνκλιν Σάφνερ, σε σενάριο του ίδιου του Βιντάλ (συγγραφέα δέκα μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων καθώς και μίας μελέτης για τον Ίουλιανό τον Παραβάτη), με λαμπρή ομάδα ηθοποιών. Επικεφαλής ο θετερός Χένρυ Φόντα, πλαισιωμένος από τους Κλίφ Ρόμπερτσον — που υπεδύθη τον Τζών Φιτζέραλντ Κένεντυ στη γνωστή πολεμική ταινία — Έντυ Άνταμς, Άνν Σάδερν, Μάργκαρετ Λέυτον, Τζέην Ραϊνμουντ και την περιφημη νεέρα τραγουδίστρια Μαχάλια Τζάκσον.

⊕

Πλήρη στοιχεία για τη μεταφορά στην όθνη της κωμωδίας του Φελισιέν Μαρσώ («La bohème») (παίχτηκε, τρέξιτων, στην Αθήνα από την Κατερίνα με ελληνικό τίτλο «Το μεγάλο παιχνίδι»). Σκηνοθεσία: Ρομπέρ Τομά. Φωτογραφίες: Ροζέ Υμπέρ. Ντεκόρ: Ζάκ Σωλιέ. Πρωταγωνιστούν: Άννι Ζιραντό, Μαρί Μπέλ, Κλώντ Ντωφέν, Ραϊμόν Πελλεγκρέν, Ντενίζ Γκρέυ, Μπερνάρ Μπλιέ, Σασά Ντιστέλ, Φελίξ Μαρτέν, Μπλανσέτ Μπρουνού και ο παλαίμαχος ηθοποιός του Χόλλυγουντ Φράνσοτ Τόν. Διολογή, διανομή εξαίρετη.

⊕

Γνωστό στο αθηναϊκό κοινό το δράμα του Τζιουζέππε Πατρόνε Γκρίφι «Άνιμα Νέρα» (παίχτηκε στην περυσινή περίοδο από τον θίασο Σμαρούλας Γιούλη — Σπύρου Φακιά), έγινε φίλμ με τη συνεργασία δύο «μεγάλων» του Ιταλικού Κινηματογράφου: Ρομπέρτο Ροσσελίνι και Ντίνο ντε Λαουρέντις. Οι ρόλοι ερμηνεύονται από πέντε λαμπρούς ηθοποιούς και η θεατρική πρώτη ύλη υπέστη ανάλογη κινηματογραφική επεξεργασία. Στο «Άνιμα Νέρα» πρωταγωνιστούν ο Βιτόριο Γκασμαν, η Άννέτ Στράουμπεργκ, η Νάντια Τίλλερ, η Έλεονώρα Ρόσι Ντράγκο και η για πολύν καιρό στο περίθωρο Ύβόν Σανσόν.

## ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ  
Τηλεφ.: 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361

⊕

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας εφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 έποπρακτορεία εις όλην την Ελλάδα και τας κυριωτέρας πρωτευούσας του έξωτερικού.

⊕

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Ἡ Δ.Ε.Η. γιὰ τὴν πρωτεύουσα

# Νέα στροβιλογεννήτρια στὸ Κερασίι Ἵποσταθμοὶ στὸ Ψυχικὸ καὶ Ν. Σμύρνη

Ἐπτὰ μικρότεροι ὑποσταθμοὶ στὰ προάστια

Σέ προηγούμενα ἄρθρα μας ἀναφερθήκαμε γιὰ τὰ ἐκτελεσθέντα ἢ ὑπὸ ἐκτέλεσιν ἔργα τῆς Δ.Ε.Η. σέ διάφορα σημεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαρχίας, χωρὶς, ὡστόσο, νά γίνῃ οὐδέ νῦξ γιὰ τό τί γίνεται ἢ πρόκειται σύντομα νά γίνῃ στήν περιοχή τῆς Πρωτεύουσας, πού καλύπτει τό 64% τῆς ὅλης καταναλώσεως τοῦ ρεύματος σέ ὅλη τήν χώρα, δεδομένου ὅτι ἡ Ἀθήνα συγκεντρώνει τό σημαντικώτερο βιομηχανικόν δυναμικόν τῆς Ἑλλάδος.

Τόν περασμένο χρόνο ἐλήφθησαν δύο ἄκρωσ σημαντικῆς ἀποφάσεις ἀπό τήν Διοίκησι τῆς Δ.Ε.Η. σχετικά μέ τὰ προβλήματα ἠλεκτρισμοῦ τῆς Πρωτεύουσας. Ἐξ ὧν λοιπόν τί ἀφοροῦν οἱ «σημαντικῆς αὐτέας ἀποφάσεις»:

Α': Ἀπεφασίσθη ὅπως ὁ Σταθμός Ἀγίου Γεωργίου (Κερασίι) ἐνισχυθῆ μέ μιὰ νέα στροβιλογεννήτρια, μεγίστης συνεχοῦς ἰσχύος 60.000 KW. Ἡδη, ὁ προκηρυχθεὶς διαγωνισμός γιὰ τήν προμήθεια τῆς νέας μονάδος ἔγινε τόν περασμένο μῆνα κί ἔτσι μπορεῖ νά ὑπολογίσῃ κανεὶς ὅτι ἡ λειτουργία τῆς νέας στροβιλογεννήτριας θά πραγματοποιηθῆ τό καλοκαίρι τοῦ 1965.

Β': Ἡ ἔναρξις, ἤδη, ἀπό τόν περασμένο χρόνο, τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ πρωτεύοντος Ἐθνικοῦ Δικτύου Μεταφορᾶς Ἐνεργείας, ἐντός τῆς Πρωτεύουσας, σέ μήκος 33 χιλιομέτρων, διὰ τῆς τοποθετήσεως ὑπογείων καλωδίων τῶν 150.000 βόλτ. Διὰ τοῦ ἔργου τούτου, πού γιὰ πρώτη φορά ἐκτελεῖται στήν Ἑλλάδα, θά καταστή δυνατόν νά λειτουργήσουν στήν περιοχή Πρωτεύουσας δύο ὑποσταθμοὶ τῶν 150.000 (22.000 βόλτ, ὁ καθένας ἀπ' τούς ὁποίους θά εἶναι ἀρχικὰ ἰσχύος 60.000 KVA.. Ὁ ἕνας ἀπό τούς ὑποσταθμούς αὐτούς ἐγκατεστάθη, ἤδη, παρὰ τό Γηροκομεῖον (Ψυχικόν) καὶ ὁ δεύτερος κατασκευάζεται στή Νέα Σμύρνη. Τρίτος ὑποσταθμός, τῆς αὐτῆς ἰσχύος μέ τούς δύο προηγουμένους, θά λειτουργήσῃ ἐντός τοῦ προσεχοῦς ἔτους, στήν πλατεῖα Ἐλευθερίας. Τό σύνολον τῆς ἰσχύος καὶ τῶν τριῶν αὐτῶν ὑποσταθμῶν προβλέπεται ὅτι θά φθάσῃ τά 300.000 KVA.

Ἡ λειτουργία τῶν Ἵποσταθμῶν αὐτῶν, εἶναι ζωτικῆς σημασίας γιὰ τήν ἀντιμετώπισι τῆς ραγδαίως ἀξαναομένης καταναλώσεως ρεύματος, τόσο γιὰ τήν περιοχή Πρωτεύουσας, ὅσο καὶ γιὰ τήν ἀπρόσκοπτη συνεχῆ τροφοδότησι ὅλων τῶν δικτύων Ἀθηνῶν—Πειραιῶς ἐκ τοῦ Ἐθνικοῦ Συστήματος, ἀκόμη καὶ γιὰ τίς περιπτώσεις ἀπροβλέπτων ἀνωμαλιῶν στήν λειτουργία τῶν ἐπιτοπίων Σταθμῶν παραγωγῆς.

Γιὰ νά σχηματίσῃ ὁ ἀναγνώστης τήν ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς σημειωθείσης ἀξίσεως στήν ζήτησι ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας στήν περιοχή Πρωτεύουσας, παρέχομε τά ἑξῆς στοιχεῖα: Τό εἰσαχθέν στήν περιφέρειαν Ἀθηνῶν—Πειραιῶς ἠλεκτρικόν ρεῦμα, κατὰ τό ἔτος 1963, ἀνῆλθε σέ 1.848.292.000 KWH, ἔναντι 1.659.865.000 KWH τοῦ 1962, ἦτοι, ἀξίσεως κατὰ 11,4%! Ἀπό τήν εἰσαχθεῖσα κατὰ τό 1963 ἠλεκτρικὴν ἐνέργειαν, τό 41,5% παρήχθη ἀπό τούς σταθμούς τῆς περιφέρειας Ἀθηνῶν—Πειραιῶς (Ἀγ. Γεώργιος καὶ Ν. Φάληρον), τό δέ ὑπόλοιπον 58,5% εἰσήχθη ἀπό τό Ἐθνικόν Δίκτυον.

Νά παραθέσουμε καὶ ἄλλα στοιχεῖα; Ὁ ἀριθμός καταναλωτῶν ρεύματος στήν Περιφέρειαν Ἀθηνῶν—Πειραιῶς ἀνῆρχετο τήν 31 Δεκεμβρίου 1963 σέ 571.314, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ 570.750 εἶναι καταναλωταὶ ρεύματος χαμηλῆς τάσεως, οἱ 561 καταναλωταὶ ὑψηλῆς τάσεως καὶ 3 καταναλωταὶ ρεύματος ἔλξεως. Τόν προηγούμενον χρόνο, δηλαδὴ τήν 31ην Δεκεμβρίου 1962, ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν καταναλωτῶν ἀνῆρχετο σέ 524.820. Ἐξ αὐτοῦ συνάγεται ὅτι μέσα σ' ἕνα χρόνο, ἀπ' τό 1962 σὺν 1963, ἡ ἀξίσεσι τῶν καταναλωτῶν ἀνῆλθε σέ 8,9%!

Ἐξ ὧν προχωρήσουμε ὅμως στὰ ὑπὸ ἐκτέλεσιν καὶ τὰ προγραμματισθέντα γιὰ τό ἔτος 1964 ἔργα στήν περιοχή Πρωτεύουσας, τὰ ὁποῖα ἀφοροῦν στήν κατασκευὴ νέων ὑποσταθμῶν καὶ ἐνίσχυσιν ὑφισταμένων, καθὼς καὶ στήν ἐπέκτασι καὶ ἐνίσχυσι τῶν δικτύων ὑψηλῆς καὶ χαμηλῆς τάσεως. Μέ τὰ ἔργα αὐτὰ ἐλπίζεται ὅτι θά ἀντιμετωπισθῆ ἡ ἐντός εὐλόγου χρονικοῦ διαστήματος ἱκανοποίησις τῶν ἐκκρεμῶσεων, ἀπὸ τοῦ παρελθόντος ἔτους, αἰτήσεων τῆς ὡς ἄνω κατηγορίας καταναλωτῶν. Συγκεκριμένα, ἐντός τοῦ 1964, ἐκτός τῶν τριῶν ὑποσταθμῶν τῶν 150.000 (22.000 βόλτ, γιὰ τούς ὁποίους γίνεται λόγος πῶ πάνω, θά τεθοῦν, ἐπίσης, σέ λειτουργία ἐπτὰ (7) νέοι ὑποσταθμοὶ, συνολικῆς ἰσχύος 68.000 KVA. Οἱ ἐπτὰ αὐτοὶ νέοι ὑποσταθμοὶ θά γίνουσι στήν Βάρη, στή Νεάπολι, σὺν Καλαμάκι, σὺν Γαλάτσι, σὺν Νέα Σμύρνη, σὺν Νέα Ἰωνία καὶ σὺν Μεταμόρφωσι. Ἐπίσης θά τεθοῦν σέ λειτουργία 200 νέοι ὑποσταθμοὶ διανομῆς, συνολικῆς ἰσχύος 100.000 KVA. Τέλος, προβλέπεται γιὰ τό 1964 ἡ κατασκευὴ νέων δικτύων μήκους 405 χιλιομέτρων, ἐκ τῶν ὁποίων τὰ 235 χιλιόμετρα ὑψηλῆς τάσεως καὶ τὰ ὑπόλοιπα 170 χιλιόμετρα χαμηλῆς τάσεως.

Λ. ΛΕΩΝ. Σ.

# ΕΚΛΕΚΤΑ ΒΙΒΛΙΑ:

ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

## MISCELLANEA

### ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΥΜΜΙΚΤΑ

Οι πρώτοι Έλληνες ήθοιοί.— Λίγα λόγια για τό Ρωμαϊκό Θέατρο.— 'Η Ντοϋζε και ή εποχή της.— 'Ο ήθοιοίς.



ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

## 'Ο "Άγιος Βάκχος

ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ  
ΩΣ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΟΡΤΑΤΖΗ

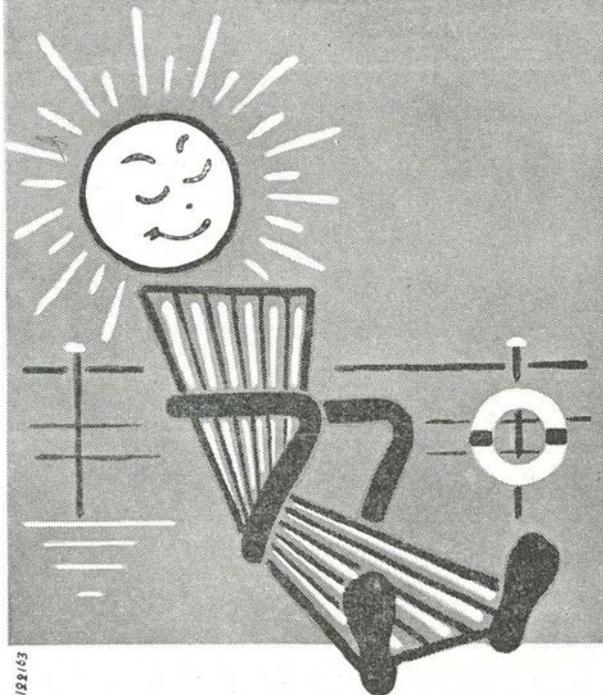


ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

## Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Βιογραφικό δοκίμιο για τόν κορυφαίο Έλληνα κωμωδιογράφο

ΔΙ' ΑΜΕΡΙΚΗ - ΚΑΝΑΔΑ  
ΕΥΡΩΠΗ - ΚΥΠΡΟ - ΙΣΡΑΗΛ



ΜΙΝΩΣ, 0199/63

Ύπερκεάνιον

## "Όλυμπία"

23.000 τόννων — 21 μιλίον

Σύγχρονο σύστημα εύσταθείας  
(STABILIZERS). Πλήρης κλιματισμός  
(AIR CONDITIONING).

Ύπό Φεβρουάριο μέχρι Ύκτώβριο κά-  
θε μήνα ένα ζήμερο "RELAX,, με τό  
ύπερκεάνιον "ΌΛΥΜΠΙΑ,, δά σās ξε-  
κουράση και δά σās άφήση άξέχαστες  
έντυπώσεις... Διαλέξτε τό μήνα πού  
σās ταιριάζει. για νά ζήσετε τή ζωή  
ένός πολυτελοϋς ύπερκεανίου.





EL 3547 ΔΡΧ. 6600



EL 3549 ΔΡΧ. 6500



EL 3541 ΔΡΧ. 4500



EL 3566 ΔΡΧ. 3800



EL 3514 ΔΡΧ. 3450

# και για σας

στη δουλειά...



Και για σας  
ένα **ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟ**  
**ΦΙΛΙΠΣ**  
από την νέα σειρά  
των μοντέλων  
63-64

Σας εξασφαλίζουν  
την άριστη  
μουσική  
απόλαυση  
την  
πιστή  
έγγραφή  
την  
τέλεια  
ανάμετάδοση

## EL 3534

**ΣΤΕΡΕΟΦΩΝΙΚΟ** Μαγνητόφωνα  
θαυραστό επίτευγμα της **ΦΙΛΙΠΣ**  
4 μαγνητικών έγγραφών και με 4η ταχύτητα  
πού σας επιτρέπει συνεχή απόλαυση 32 ωρών. Δρχ. 9.750

# Μαγνητόφωνα ΦΙΛΙΠΣ



■ Και θυμηθείτε. για κάθε επίσκεψη να έμπιστευέσθε τα σύγχρονα **ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΦΙΛΙΠΣ**:  
όδός Ίουλιανού 7, τηλ. 815.095 και όδός Δημοκρίτου και Άλεξάνδρου Σούτσου, τηλ. 230.476

# ΕΠΟΧΕΣ

ΜΑΡΤΙΟΣ 1964 11

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ  
ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ  
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΑΗ

**Όμηρικά άντιλεγόμενα**

WALLACE STEGNER

**Ουίλλιαμ Φώκνερ**

ΓΙΑΝΝΗ Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

**Πάουλ Χίντεριτ**

ΜΑΝΩΛΗ ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ

**Οι τέσσερις**

Ν. ΣΑΒΕΡΙΑΑΟΥ

**Ό κλασικός όρισμός τού άνθρώπου-β'**

ΚΩΝ. ΚΙΤΣΟΥ

**Ό κρίση τής έκπαιδευσεως**

ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΓΝΩΜΕΣ ΓΙΑ ΤΗ «ΝΕΑ ΘΕΟΤΗΤΑ»

Η ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΣΚΕΨΗ

**ΡΗΓΑΣ**

ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΕΚΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

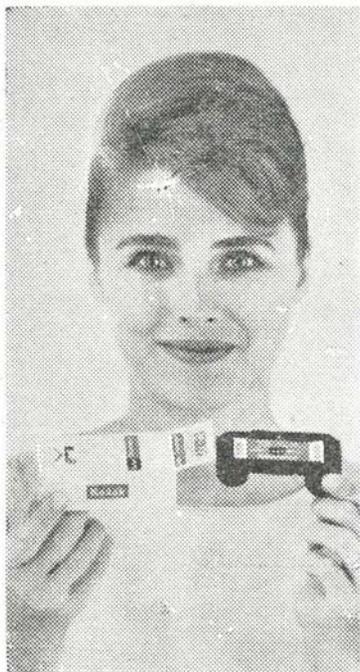
ΑΠΟ ΤΟΝ Α. ΒΡΑΝΟΥΣΗ

## ΧΡΟΝΙΚΑ

ΣΧΟΛΙΑ - Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ - ΕΠΙΒΙΩ-  
ΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΕΣ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΝΙΣΜΟΥ  
- ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ - ΔΕΛΤΙΟ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ  
- Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΔΙΕΘΝΗ  
ΟΡΙΖΟΝΤΑ

ΜΑΝΩΛΗ ΧΑΤΖΗΛΑΚΗ Ό Εύρωπαϊκός χαρακτήρας τής Βυζαντινής Τέχνης

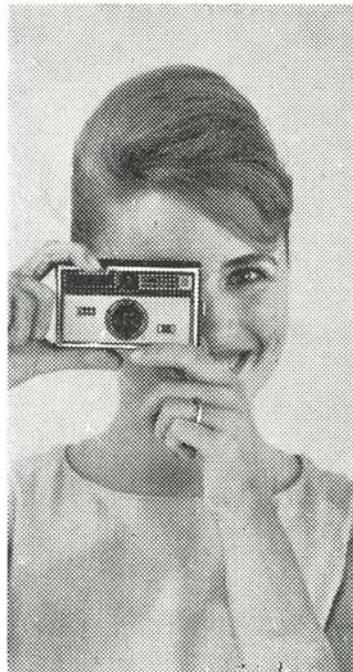




ΜΕ ΤΙΣ ΝΕΕΣ ΚΑΣΕΤΤΕΣ  
ΚΟΔΑΡΑΚ...



ΒΑΖΕΤΕ ΤΟ ΦΙΛΜ ΑΜΕΣΩΣ  
ΚΑΙ ΑΥΤΟΜΑΤΩΣ...

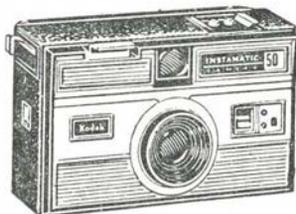


ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΖΕΤΕ  
ΠΟΛΥ ΕΥΚΟΛΩΤΕΡΑ ΑΠΟ ΠΡΙΝ

## Η ΝΕΑ ΜΗΧΑΝΗ ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC ...Η ΠΙΟ ΑΠΛΗ, Η ΠΙΟ ΕΥΚΟΛΗ

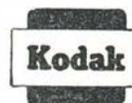
Τώρα ή ΚΟΔΑΚ με την νέα της μηχανή ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC, εγκαινιάζει μία νέα εποχή εύκολης φωτογραφίας και σας προσφέρει μοναδική ευκαιρία για ένα ωραίο δώρο. Με τη νέα μηχανή ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC, που προσφέρεται σε διάφορα μοντέλλα, δεν αγγίζετε ποτέ το φιλμ. Δεν περνάτε το φιλμ, ούτε και το ξανατυλίγετε. Απλούστατα, βάζετε μόνο στη μηχανή σας τη νέα κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ με το φιλμ. Οι κασέττες ΚΟΔΑΡΑΚ σας προσφέρονται με όποιο φιλμ ΚΟΔΑΚ προτιμάτε.

"ΑΛΕΚΤΩΡ"



### ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC 50

Η πιο φθηνή μηχανή με  
κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ...  
Κοστίζει μόνο 400 δρχ.



Πριν από  
**50**  
χρόνια

ή **KELVINATOR**

έδημιούργησε την ιστορία  
της ηλεκτρικής ψύξεως  
στην υπηρεσία  
του νοικοκυριού



Έφ'έτος  
άρχίζει ο έορτασμός  
της «Χρυσής επέτειου»  
της **KELVINATOR**  
με προοπτική την πλήρη  
άξιοποίησιν των προσπαθειών  
εις τον τομέα  
των ηλεκτρικών συσκευών.

Ο αρχαίος Θεός «ΙΑΝΟΣ», που συμβολίζει την επέτειο μισού αιώνα (1914-1964) της **KELVINATOR**, αναπολώντας το παρελθόν με υπερηφάνειαν και ατενίζοντας το μέλλον μ' εμπιστοσύνη

ΠΡΙΝ ΑΠΟ 50 ΧΡΟΝΙΑ, ή **KELVINATOR** κατεσκεύασε το πρώτο οικιακό ηλεκτρικό ψυγείο. Από τότε, όλες οι ηλεκτρικές συσκευές της **KELVINATOR** έχουν κερδίσει παγκόσμιον εκτίμησιν για την ποιότητά των και την άντοχην των. Σήμερα, με τον έορτασμόν της 50ετηρίδος, το αίσθημα εμπιστοσύνης προς τις ηλεκτρικές συσκευές **KELVINATOR** είναι ακόμη πιο έδραιωμένον. Κάθε αγοραστής ηλεκτρικής συσκευής **KELVINATOR** είναι πεπεισμένος, ότι απέκτησε μιάν συσκευή μεγάλης άντοχης και στην πιο καλή τιμή.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΕΣ ΣΥΣΚΕΥΕΣ  
ΠΟΥ ΠΑΡΑΓΕΙ  
Η **KELVINATOR**

- ΟΙΚΙΑΚΑ ΨΥΓΕΙΑ
- ΕΠΑΓΓΕΛΜ. ΨΥΓΕΙΑ
- ΗΛΕΚ. ΚΟΥΖΙΝΕΣ
- ΣΥΝΤΗΡ. ΤΡΟΦΙΜΩΝ
- ΑΥΤΟΜ. ΠΛΥΝΤΗΡΙΑ
- ΨΥΚΤΕΣ ΥΔΑΤΟΣ
- AIR CONDITIONERS

Κ.Α.Π. - Κ.Α.Π.

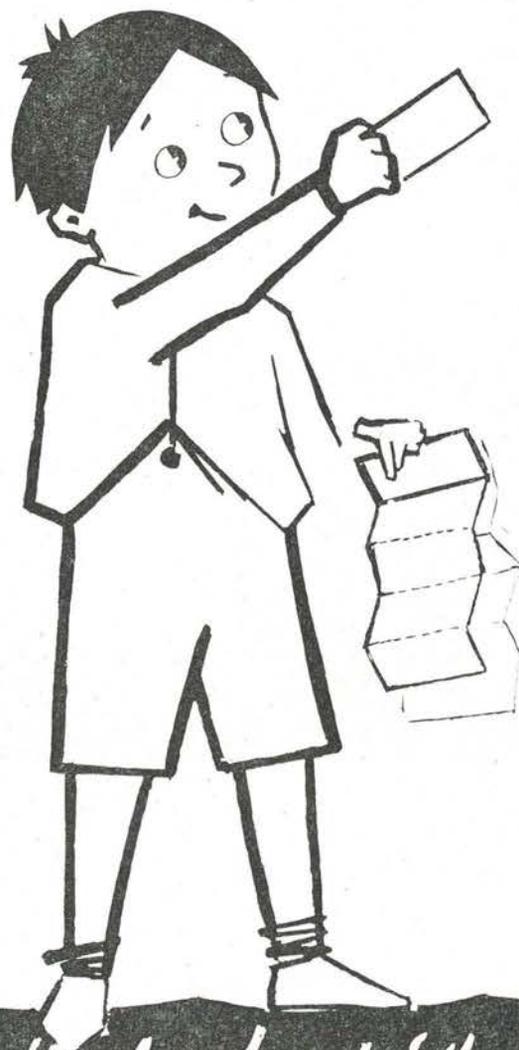
" ΑΛΕΚΤΩΡ "



# KELVINATOR

Για όλη σας τη ζωή!

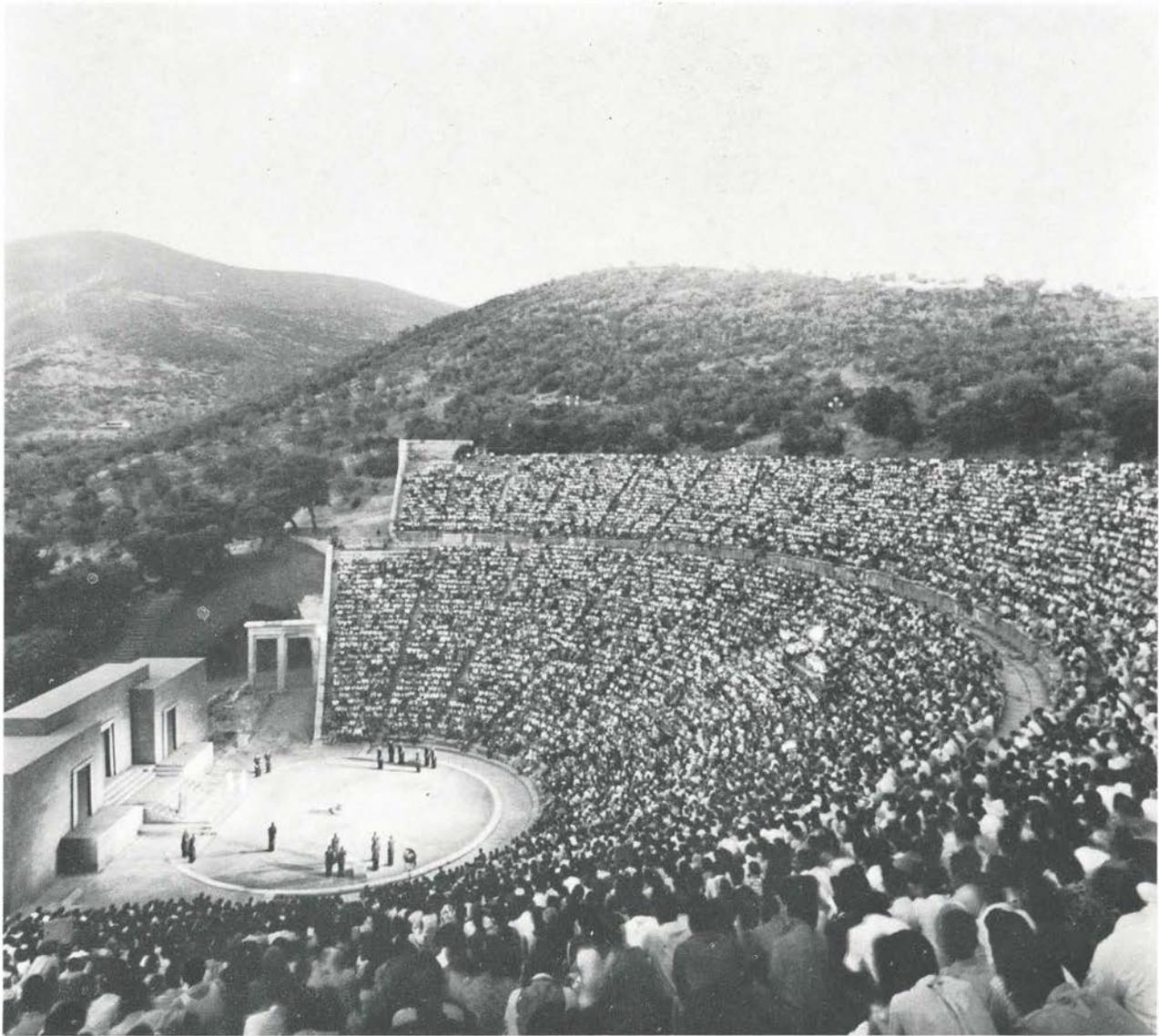




*Κάθε Δευτέρα μαζί σου*  
**ΛΑΙΚΟ ΛΑΧΕΙΟ**

# ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1964

**ΧΙ ΠΕΡΙΟΔΟΣ** Ιούλιος 1964



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ

Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ

# ΤΟ ΒΗΜΑ

**ΤΕΡΜΑΤΙΖΟΝΤΑΙ ΑΙ ΠΡΟΕΚΛΟΓΕΣ**  
**ΠΕΡΙΟΧΩΝ ΤΩΝ ΑΡΧΑΝΩΝ**  
Συνεδριάζει ο κ. Σοφοκλής Βενιζέλος  
και ο Αρσένιος της ΕΡΕ κ. Καρράβανης

**ΒΟΥΛΙΑ ΤΩΝ ΠΕΝΝΙΝΤΑ ΜΕΛΕΤΩΝ**  
**ΕΛΕΥΚΙΜΑΤΩΝ ΑΚΡΕΣ**  
ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΘΝ. ΠΡΟΣΙΑΝ  
Και άλλαι μελέται



Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ

# ΤΑ ΝΕΑ

**Ο ΚΕΝΝΕΤΥ ΠΡΟΤΕΙΝΕΙ ΑΝΑΚΟΧΗΝ**  
**ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΥΡΗΝΙΚΗΝ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑΝ**  
**Η ΖΩΗ ΚΡΕΜΕΤΑΙ ΑΠΟ ΜΙΑΝ ΚΑΩΣΤΗΝ**

ΝΑ ΚΑΤΑΡΤΗΘΟΥΝ ΤΑ ΠΥΡΗΝΙΚΑ  
ΟΠΛΑ ΠΡΙΝ ΜΑΣ ΚΑΤΑΡΓΗΣΟΥΝ  
Ελθόντι δια των διαπραγματεύσεων  
Ελαστική η πολιτική εις Βερολίνον



Μεγάλη καταπληξία των εκλογικών συνδυασμών  
26 και 27 Σεπτεμβρίου διεξαχθείσας ως Αθηνάς  
ΔΕΚΑΜΥΛΙΑΤΩΝ ΚΡΑΤΩΣ ΣΤΑΘΕΣ ΣΥΝΕΣ Θ & ΠΑΛΑΜΑΡΕΣΟΥ  
ΜΕΤΟΧΩΝ ΕΝΟΣ ΤΗΣ ΝΕΛΕ ΒΟΥΛΗΣ ΟΥ ΕΠΙΒΑΣΤΗ Η ΕΛΑ

Οι συντάκται της ημερησίας  
η εφημερίς συντάκται εις  
την Διοκλήσιον Γουσσινόν  
Ο ΣΥΝΤΑΚΤΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΙΣΤΗΛΗ ΤΟΥ  
ΕΙΣ ΤΗΝ ΣΥΝΤΑΚΤΗΡΙΝ ΠΡΟΤΥΠΟΥΣΑΝ  
ΑΝΑΤΟΧΩΝ ΜΕΤ ΤΑΙΣ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ

# ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ

ΑΝΔΡΙΚΗ ΜΟΔΑ  
ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΦΙΛΑΡΧΟΛΟΓΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ



ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ  
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ  
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ  
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ

**ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ**  
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24 ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ  
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ