

ΘΕΑΤΡΟ



1

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ



ΙΧ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ίούνιος — Ίούλιος 1962



Τό Φεστιβάλ Ήπιδαύρου ἔχει καθιερωθῆ ὡς μέγα καλλιτεχνικόν γεγονός, ἀύξανομένου διαρκῶς τοῦ Ἑλληνικοῦ καί Διεθνοῦς ἐνδιαφέροντος

**ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ**



Columbia

**HIS MASTER'S
VOICE**

Capitol

Ἡ μεγαλύτερα
φωνογραφική
ὀργάνωσις
τοῦ κόσμου



10 ΚΥΒ. ΠΟΔΩΝ

8 ΚΥΒ. ΠΟΔΩΝ

6,5 ΚΥΒ. ΠΟΔΩΝ

Οι γιορτές έφθασαν...

Τώρα στις γιορτές, δώστε μιά μεγάλη χαρά στην οικογένειά σας, αποκτώντας ένα ψυγείο KELVINATOR. Θα λύσετε πλήθος προβλημάτων του νοικοκυριού σας. Άγοράστε σήμερα τό ψυγείο σας, τό ψυγείο KELVINATOR. Θα βρῆτε όπωσδήποτε αυτό, πού έπίθυμείτε! Τά ψυγεία KELVINATOR προσφέρονται σε τρία μεγέδη: 6,5 κυβ. ποδών, 8 κυβ. ποδών και 10 κυβ. ποδών.



KELVINATOR
Για όλη σας τή ζωή!

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Χρόνος Α' Τεύχος 1
Δεκέμβρης 1961

Γραφεία: Σισίνη 35
(Παραπλεύρως Ξενοδ. Χίλτων)
Τηλέφωνο 627-540

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησια δρχ. 150
Έξωτერიκού: Δολάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

Τό "Θέατρο" τυπώνεται στις
τυπογραφικές εγκαταστάσεις
Άδελφών Γ. ΡΟΔΗ, Κερα-
μεικού 40, τηλέφ. 522-512

Έκτύπωση εξωφύλλου ύφσσετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλ. 78-237

Τά κλισέ είναι του Φωτοτυ-
πογραφείου Άδελφών ΑΑ-Ι-
ΟΥ, Χαβρίου 9, τηλ. 33-977

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσοσ, Σισίνη 35
Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Βασίλης Ρόδησ, Κεραμεικού 40

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



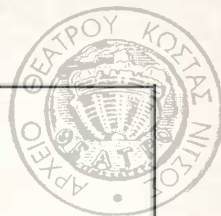
Χάλκινη μάσκα τραγωδίας, του
4ου π.Χ. αιώνα, ύψους 0,45 μ.
Βρέθηκε το 1959 στον Πειραιά
(Φωτογραφία Νικολάου Τομπάζη)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Στην ύπηρεσία του Θεάτρου.—'Επικαιρότης και έπικαι-
ρότης—Προσοχή στην Τραγωδία.—'Απατηλή εικόνα
προόδου.—Τό τριετές... 'έτήσιον'.—Μεταφράσεις από τό
πρωτότυπο.—Βιαστήκαμε με τον Μπρέχτ.—"Βάκχες",
στις ρίζες της Τραγωδίας.—Φεστιβάλ με θέμα έλλη-
νικό.—'Οχι του 'σκόντου και της τσόντας'.—'Η κριτική
της Κριτικής.—'Η σημασία του σκηνικού σελ. 5
- ΚΑΜΠΑΝΙΑ :** ✱ : Τραγωδούμενα. Τό 'Εθνικό άνεβάζει Τραγωδίες με
παραποιημένα κείμενα σελ. 9
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΒΕΑΚΗ: 'Ανέκδοτες σελίδες από τό 'Ημερολό-
γιό του σελ. 12
ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ: Μικρό "Όργανον για τό θέα-
τρο. Μετάφραση Δημήτρη Μυράτ σελ. 17
ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: 'Η ζωή μου στην Τέχνη. Μετάφραση
Νίκου Γκάτσου σελ. 32
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΕΥΡΥΠΙΔΗ "Βάκχες". Ποιητική μετάφραση Παναγή Λε-
κατσά σελ. 39
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ: 'Η Μορφή της 'Ηλέκτρας. Τό
πρότυπο, ό μύθος, ή τραγωδία σελ. 25
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: 'Ο Παντελής Χόρν και οί σημερινοί
νέοι των Δραματικών Σχολών σελ. 36
ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ: Τό κουκλοθέατρο του Λόρκα σελ. 38
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ: ΚΩΣΤΗ ΜΠΑΣΤΙΑ:** 'Η Όπερα στα άρχαία θέατρα σελ. 61
ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ: Κυκλικό και νατουραλισμός σελ. 61
ΜΠΡΕΧΤ: Σχόλια στον "Γαλιλαίο". Μετάφραση Μάν-
θου Κρίσπη σελ. 62
ΜΠΡΕΧΤ: Σχόλια στον "Άρτοϋρο Οϋί". Μετάφραση
Κώστα Σταματίου σελ. 65
ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: 'Η λαγνεία στη Σκηνή σελ. 66
- ΚΡΙΤΙΚΗ και ΑΝΤΙΚΡΙΤΙΚΗ:** Τό περιδέραιο της "Ήλέκτρας" σελ. 68
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΜΟΥΣΑΙΟΥ: "Χίλια φράγκα άμοιβή".
"Άπαιχτο έργο του Ουγκώ επί έναν αιώνα σελ. 70
ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ: Μιά ματιά στις 37 σκηνές
του Λονδίνου σελ. 71
ΝΙΝΑΣ ΒΕΛΕΧΟΒΑ: 'Ο 'Οχλόπκωφ άνεβάζει "Μήδεια"
στη Μόσχα σελ. 74
ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ: 'Η νέα θεατρική περίοδος στη Μόσχα
σελ. 74
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα βιβλία για τό Θέατρο, τη Μουσική, τό Χορό και
τόν Κινηματογράφο που έκυκλοφόρησαν στην Άγγλία,
Γαλλία, 'Ιταλία και τις 'Ηνωμένες Πολιτείες σελ. 75

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1961 — 1962



<p>Τετάρτη 15 Νοεμβρίου Α. ΜΠΟΡΟΝΤΙΝ ΠΡΙΓΚΗΨ ΙΓΚΟΡ Δ/νσις Όρχήστρας : Δ. Παρίδης Σκηνοθεσία : Μ. Σάμπλιτς</p>	<p>Πέμπτη 16 Νοεμβρίου Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ ΒΑΦΤΙΣΤΙΚΟΣ Δ/νσις Όρχήστρας : Β. Πφέφφερ Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	<p>Σάββατο 18 Νοεμβρίου Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ Δ/νσις Όρχήστρας : Δ. Μιχαηλίδης Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>
<p>Πέμπτη 23 Νοεμβρίου ΝΤ. ΤΣΙΜΑΡΟΖΑ ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Ρ. Μορέσκο</p>	<p>Τετάρτη 29 Νοεμβρίου Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ ΧΡΙΣΤΙΝΑ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	<p>Σάββατο 2 Δεκεμβρίου ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ ΡΙΓΟΛΕΤΤΟΣ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Ρ. Ντέλα Πέργκολα</p>
<p>Τετάρτη 6 Δεκεμβρίου ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ ΤΡΑΒΙΑΤΑ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	<p>Πέμπτη 14 Δεκεμβρίου ΤΖ. ΡΟΣΣΙΝΙ ΚΟΥΡΕΥΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	<p>Τετάρτη 27 Δεκεμβρίου ΤΖ. ΠΟΥΤΣΙΝΙ ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΪ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>
<p>Πέμπτη 4 Ίανουαρίου ΜΑΣΣΕΝΕ ΒΕΡΘΕΡΟΣ Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Ρ. Μορέσκο</p>	<p>Τετάρτη 10 Ίανουαρίου Π. ΜΑΣΚΑΝΙ ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ Δ/νσις Όρχήστρας : Μ. Βούρτσης Σκηνοθεσία : Ρ. Μορέσκο</p>	<p>Πέμπτη 18 Ίανουαρίου Ε. ΚΑΛΜΑΝ ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΤΗΣ ΤΣΑΡΝΤΑΣ Δ/νσις Όρχήστρας : Β. Πφέφφερ Σκηνοθεσία : Ο. Φρίτς</p>
<p>Πέμπτη 1 Φεβρουαρίου Ζ. ΜΠΙΖΕ ΚΑΡΜΕΝ Δ/νσις Όρχήστρας : Α. Εδαγγελάτος Σκηνοθεσία : Ρ. Μορέσκο</p>	<p style="text-align: center;">*</p> <p>Ρ. ΛΕΟΝΚΑΒΑΛΛΟ ΠΑΛΗΑΤΣΟΙ Δ/νσις Όρχήστρας : Μ. Βούρτσης Σκηνοθεσία : Ρ. Μορέσκο</p>	<p>Παρασκευή 16 Φεβρουαρίου ΒΡΑΔΥΑ ΜΠΑΛΛΕΤΟΥ Χορογραφία : Ν. Κιρσάνοβα</p>
<p>Τετάρτη 14 Μαρτίου ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ ΜΠΑΛΛΟ ΙΝ ΜΑΣΚΕΡΑ (ΧΟΡΟΣ ΜΕ ΜΑΣΚΕΣ) Δ/νσις Όρχήστρας : Τ. Καραλίβανος Σκηνοθεσία : Τ. Μουζενίδης</p>	<p>Παρασκευή 30 Μαρτίου Β. ΜΟΤΣΑΡΤ ΔΟΝ ΖΟΥΑΝ Δ/νσις Όρχήστρας : Α. Εδαγγελάτος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	<p>Σάββατο 7 Ώπριλίου Ρ. ΒΑΓΚΝΕΡ ΤΑΝΧΩΥΖΕΡ Δ/νσις Όρχήστρας : Α. Παρίδης Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>
<p>Πέμπτη 12 Ώπριλίου ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ ΔΥΝΑΜΙΣ ΤΟΥ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟΥ Δ/νσις Όρχήστρας : Α. Εδαγγελάτος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	<p>Κυριακή 22 Ώπριλίου Ρ. ΒΑΓΚΝΕΡ ΦΑΟΥΣΤ Δ/νσις Όρχήστρας : Α. Εδαγγελάτος Σκηνοθεσία : Φρ. Θεολογίδης</p>	



Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

Στήν ύπηρεσία του Θεάτρου

Δημιουργήσαμε ένα καινούριο όργανο στην ύπηρεσία του Θεάτρου. Δεν θά σπαταλήσουμε χώρο και χρόνο για έπαγγελματίες άμφιβόλου πραγματοποιήσεως. Ή μορφή και τό περιεχόμενο του "Θεάτρου" δίνουν τό ύφος και τό ήθος του. Τό Κοινόν είναι σέ θέση νά τά εκτιμήσει. Μιά μόνον υπόσχεση θά δώσουμε : Κι από τή νέα αὐτή επαλξη, θ' άγωνιστούμε χωρίς φόβο, αλλά μέ πάθος. Πάθος, γιά τήν έξυγάνωση και τήν άνοδο του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Έπικαιρότης και έπικαιρότης

Ένα θεατρικό περιοδικό είναι έντυπο έπικαιρότητας. Οί θεατρικές εκδηλώσεις, κατ' έξοχον έφήμερες, έχουν κατ' ανάγκην έπικαιρικό ενδιαφέρον. Από τήν πλευρά αὐτή, μία δίμηνη θεατρική επιθεώρηση δεν έχει, φαινομενικά, λόγο ύπάρξεως. Στο διάστημα του δίμηνου πολλά θεατρικά γεγονότα κυφοροούνται, γεννιοούνται, μεταωρίζονται και παρέρχονται. Ένα περιοδικό που δεν θά πρόφτανε νά καταγράψει έπικαιρικά τίς φάσεις τους, θά περιοριζόταν νά σημειώνει ληξιαρχικά τό πέρασμά τους. Μιά τέτοια, όμως, έπικαιρότητα δεν άξιζει περισσότερο από τήν καθημερινή καταγραφή της στον Τύπο. Υπάρχει ώστόσο και μία άλλη έπικαιρότητα. Κι' αὐτήν θά ύπηρετήσουμε. Είναι τά θέματα και τά προβλήματα που τά προσπερνά χωρίς και νά τά ύποπτεύεται ή πρώτη, είναι τά κενά της δημιουργίας και της παράδοσης που παραμένουν ή συμπληρώνονται, είναι ό τελικός διαχωρισμός των ψηγμάτων του χρυσού από τους όγκους της συσσωρευμένης άμμου. Από τόν λιγώτερο θορυβώδη χαρακτήρα της κι από τήν κατάχρηση του όρου "έπικαιρότητα" γιά τήν πρώτη, ή δεύτερη καταντά "σάν έπικαιρότητα νά μή μοιάζει". Στην πραγματικότητα συμβαίνει τό αντίθετο. Η χρόνια παραμονή των άλλων προβλημάτων, ή διαιώνιση των κενών και ή διάρκεια της γνήσιας προσφοράς, τήν κάνουν νά είναι ή μόνη άληθινή Έπικαιρότητα, που ό παραμερισμός της μειώνει μέχρι πλήρους άνυπαρξίας τή σημασία της πρώτης. Η πρώτη έπικαιρότητα είναι μόνον ή μάσκα της δεύτερης. Είναι επιφανειακή. Η δεύτερη ούσιαστική. Η πρώτη είναι λεπτοδεικτική. Η άλλη ώροδεικτική. Η πρώτη δεσμεύεται από τό χρόνο. Η δεύτερη δεσμεύει τό χρόνο. Τό "Θέατρο" θά ύπηρετήσει κατ' ανάγκην τή δεύτερη έπικαιρότητα, πιστευόντας πώς μόνον έτσι ύπηρετεί ούσιαστικά και τήν πρώτη.

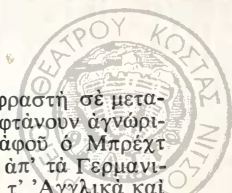
Προσοχή στην Τραγωδία

Ένα θεατρικό περιοδικό είναι φυσικό νά ενδιαφέρεται γιά τό παγκόσμιο και, ιδιαίτερα, γιά τό Θέατρο του καιρού και του τόπου του. Θα παρακολουθήσουμε τό παγκόσμιο θέατρο και θ' άγωνιστούμε γιά τήν άνοδο του Νεοελληνικού. Δεν μπορούμε, όμως, νά παραγνωρίσουμε τήν ήγεμονική θέση της Τραγωδίας. Τό ιδιόμορφο αὐτό Δράμα της αρχαιότητας, ένα από τά θαύματα της ποιητικής δημιουργίας, παραμένει και στο θεατρικό χώρο μία άνετη και πολυδύναμη παρουσία. Έχει βλαστήσει από τίς ρίζες του πρώτου ανθρωπιστικού πολιτισμού, τήν εποχή που ή Ελλάδα μετέπλαθε όριστικά τά στοιχεία της βαρβαρότητας σέ στοιχεία πολιτισμού. Ά-

νακεφαλαιώνει και παραδίνει—πολύτιμη έμπειρία στη συνείδηση των γενεών—ούσιώδη στάδια της κοινωνικής και ψυχικής ιστορίας του ανθρώπου. Καρπός του Δημοκρατικού πνεύματος, είναι ένας από τους παράγοντες που συντηρούν τήν αιώνια νεότητα του ύψηλου φρονήματος. Ανακυλά καθολικά προβλήματα της άτομικής και κοινωνικής μοίρας και άνεβάζει τό ήθος στην ύπατη περιωπή του. Μολονότι άποτελεί τήν πρώτη αισθητική μορφή του Δράματος έχει, εν τούτοις, επιτύχει και τήν άκρότερη μορφική τελειότητα. Τέλος, μ' όλη τήν παγκοσμιοτήτά του, είναι ιδιαίτερα—μέσα από τή συνέχεια της εθνικής παράδοσης—δική μας καλλιτεχνική κληρονομιά. Γι' αὐτό, θά παρακολουθούμε μέ πολλή συμπάθεια τίς προσπάθειες του ξένου θεάτρου στον τομέα αὐτό, αλλά μέ έντελώς ιδιαίτερη προσοχή και ενδιαφέρον τίς επιδόσεις του δικού μας. Η σωστή μεταφύτευση του είδους στη Νεοελληνική Σκηνή είναι ή μεγαλύτερη πολιτιστική ύπηρεσία που μπορεί νά προσφερθεί στο έθνος. Γιατί ή τραγωδία διοχετεύει άνετα στο Λαό τήν πεμπουσία της κλασσικής παιδείας, που ή στείρα Έκπαιδευση—πολεμώντας τόν ανθρωπιστικό χαρακτήρα της—τήν απέκοψε από τήν εθνική μας παράδοση. Στα κάθε λογής δηλητηριώδη φυτά που αναδίνει ό βάλλος ενός διασπασμένου πολιτισμού, αντιπαράτασσει, σάν μεγαλόκλωνο δέντρο, τήν ύγεια και τή σφιβαρότητα της ήρωικής αντιμετώπισης του κόσμου. Γίνεται, τέλος, άπορασιστικός παράγοντας στην προαγωγή της πολύπαθης, και τόσο ανάξια μας άτροφικής, Νεοελληνικής δραματοουργίας. Καμένα άλλο είδος του Δράματος δεν είναι τόσο άπρόσιτο σέ δουλική κι άκαρπη μίμηση και συγχρόνως τόσο διδακτικό γιά τίς πηγές, τους τρόπους, τους σκοπούς, τό ήθος και τή λειτουργία της δραματικής δημιουργίας. Δυστυχώς, όσο μεγάλα είναι τά εϋεργετήματα της σωστής μεταφύτευσής του, άλλο τόσο μεγάλοι άποδείχτηκαν και οι κίνδυνοι που παγίδευσαν όλες τίς μέχρι τώρα προσπάθειες. Έτσι, σημαντική πλευρά του άγώνα μας, θ' άποτελέσει ή επισήμανση των κινδύνων αὐτών, ή στηλίτευση κάθε ανώριμου έγχειρήματος και ή θετική συμπάρστασή μας σέ κάθε σωστή και τίμια προσπάθεια γιά τήν αναβίωση της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας.

Άπατηλή εικόνα προόδου

Τρία νέα θέατρα προστέθηκαν φέτος στην Άθήνα. Ένα πέρισι, τέσσερα πρόπερσι Σε τρία χρόνια οι άθηναϊκές πρόξες διπλασιάστηκαν. Οί θιασοί τό ίδιο. Πλησιάζουμε, αίσίως, τίς εικοσι σκηνές στην Άθήνα. Αν ό αριθμός των θεάτρων ήταν μοναδικό κριτήριο γιά τήν ανάπτυξη της δραματικής τέχνης σέ μία χώρα, θάπρεπε νά βρισκόμαστε σέ πρωτοφανή θεατρική άνθηση. Τα πράγματα, όμως, είναι λίγο διαφορετικά. Σημασία δεν έχει πόσα θέατρα λειτουργούν, αλλά τί έργα παίζουν και πώς τά παίζουν. Μέ τέτοια βάση ό άπολογισμός είναι άπογοητευτικός : Παράσαμε μία ολοκληρωτικά χαμένη καλοκαιρινή περίοδο. Στα εικοσι, περίπου, χειμερινά θέατρα παίζονται μόνον δυό-τρία ελληνικά έργα. Άνήκουν όλα στη λεγόμενη έλαφρά ελληνική κωμωδία. Τυποποιημένα κατασκευάσματα που δεν προσφέρουν τίποτα στην πνευματική ανάπτυξη του τόπου. Η Ελλάδα σάν έκφραση ζωής, σάν πολιτισμός, άπουσιάζει από τό Θέατρο μας. Κατά συνέπεια, δεν



μπορεί να γίνεται λόγος για Έλληνικό Θέατρο. Η κατάσταση δεν είναι καλύτερη και στα θέατρα που ανεβάζουν συστηματικά ξένα έργα. Γενική τάση—με ελάχιστες τιμητικές εξαιρέσεις—να ανασύρουν “παλιές επιτυχίες”. Έργα που άρεσαν πριν είκοσι, τριάντα και σαράντα χρόνια. Είναι παρήγορο που διαψεύδουν, συνήθως, τις ελπίδες των θιασαρχών. Άνταποκρίνονται στις απαιτήσεις και τη νοοτροπία ενός κοινού που εξαφανίστηκε μαζί με την μακάρια προπολεμική εποχή. Πνευματική όκνηρία και ακατάλληλη σύνθεση των θιάσων άπομακρύνουν, όλοένα και περισσότερο, το Θέατρό μας από τον κλασικό δραματολόγιο και το αξιολογότερο σύγχρονο. Σαφώς αντίθετες οι προτιμήσεις του κοινού. Απόδειξη για τα παλαιότερα ή φειγνύει επιτυχία του Πιραντέλλο και για τα σύγχρονα η περισυνή του Ντύρρεματ, ακόμα και του Ίονέσκο. Μόνο έργα πιο αξιόλογα και θιάσοι άρτιότεροι θα φέρουν την πραγματική θεατρική άνηση στον τόπο.

Το τριετές... ‘ετήσιον’!

Χαρακτηριστικό δείγμα της εξοργιστικής ελαφρότητας του Κράτους στην αντιμετώπιση των πνευματικών ζητημάτων και ιδιαίτερα εκείνων που άφορούν το Θέατρο: Ο διαβόητος διαγωνισμός του Υπουργείου Παιδείας για τη βράβευση του “καλύτερου θεατρικού έργου ελληνος συγγραφέως”. Ο διαγωνισμός προκηρύχθηκε στις 13 Αυγούστου 1959 και ώριζε το ετήσιος. Παρήλθον έκτοτε, αίσιας, δίμισυ ένιαυτοί κι ακόμα ν’ άπονεμηθεί το “ετήσιον Έθνικόν Βραβείον Θέατρον”. Χρήσιμη, βέβαια, και έπαινετή η καθιέρωση του Βραβείου. Άλλά, τελείως άνεύθυνη η διαχείρησή του: Καμμιά προθεσμία του δεν τηρήθηκε. Από ετήσιο κατάντησε...τριετές! Πρώτα έληξε η προθεσμία ύποβολής των έργων και κατόπιν άνακοινώθηκαν τα όνόματα των κριτών! Η προκήρυξη ζητούσε πέντε αντίτυπα των έργων—δσα και τα μέλη της έπιτροπής—και τελικά άνηγγέλθη έπιτροπή...έπταμελής! Τα δυο παραπάνω είναι μέλη ήταν και τα πιο άπαράδεκτα: Ο Γενικός Διευθυντής του Έθνικου Θεάτρου και ο εισηγητής του Δραματολογίου του—οι δυο, κατά τεκμήριο, υπεύθυνοι για τον παραγκωνισμό της ελληνικής παραγωγής από την Έθνική μας Σκηνή. Μέσα σε δυο χρόνια, η έπιτροπή κατώρθωσε να συνέλθει δυο φορές! Τις τελευταίες ημέρες κάποιος παρητήθη (γιατί θυμήθηκε πως είχε δουλειές!) Άντικαταστάθηκε με...Άκαδημαϊκό. Λαμπρός ό τίτλος του. Άκατάλληλος ό ίδιος. Η προκήρυξη άξιωνε έργα που να μην έχουν παιχθεί, να μην έχουν ραδιοφωνηθεί (sic), να μην έχουν εκδοθεί. 99 άφελεις νεοέλληνες έσπευσαν να καταθέσουν τα έργα τους, και να άναμένουν ίσοβίας τον κότινον. Το Κράτος και η άναρμόδια έπιτροπή τους έμπαίζουν για τρίτη χρονιά. Άξιοι της μοίρας τους, άφου το δέχονται. Αυτό, βεβαίως, δεν άπαλλάσσει το Κράτος. Άμετάθετη και βαρύτατη η νομική και ήθική του εϋθύνη. Έκτός άπ’ αυτό, άπέδειξε γι’ άλλη μία φορά και την θεατρική του άνθελληνικότητα.

Μεταφράσεις άπό το πρωτότυπο

Μόνιμη πληγή στη Λογοτεχνία μας, οι κακές μεταφράσεις. Πέντε κουτσογαλλικά και λιγότερα ελληνικά κατάντησε να είναι άρκετά για να προχειριστεί κι ό πιο άπίθανος σε...μεταφραστή. Φυσικό έπακόλουθο: Τα ξένα έργα κατοποιούνται και το Κοινό διαβάξει άλλα των άλλων. Το κακο χειροτερεύει στο Θέατρο: Ολόκληρος ό δραματικός μηχανισμός ενός θεατρικού έργου ταυτίζεται με το Λόγο του. Αυτόν, άκριβώς, το Λόγο, που άναλαμβάνουν να “περιποιηθούν” τα πιο άναρμόδια χέρια. Τελευταία συμβαίνει κάτι ακόμα πιο χειρότερο: Άνεύθυνοι “μεταφραστές”, άγνωώντας τη γλώσσα του πρωτοτύπου, καταφεύγουν σε μεταφράσεις και διασκευές του, στη γλώσσα που κουτσοξέρον. Έτσι, τα ξένα έργα—ιδίαιτερα τα θεατρικά—φτάνουν στο ελληνικό κοινό σε μεταφράσεις άπό δεύτερο και τρίτο χέρι. Το traduttore - traditore “μεταφραστής—προδότης”, είναι πραγματικότητα: Και με τους καλύτερους όρους, η μετάφραση ενός έργου είναι προδοσία. Κατανάδημος δολοφονία εκ προμελέτης ή μετάφραση έργου άπό τη μετάφραση του σ’ άλλη γλώσσα. Οι μεταφράσεις έξυπηρετούν συχνά συγκεκριμένες άνάγκες θεάτρων και θιάσων, ύφιστανται περικοπές, συμπυκνώσεις, ποικίλες μετατροπές και άλλοιώσεις. Πως θα μπορέσει ό Έλληνας “μεταφραστής” να έλέγξει—όταν δεν ξέρει τη γλώσσα του πρωτοτύπου—την ποιότητα και την πιστότητα της μετάφρασης, στην όποία θα στηρίξει τη δική του; Πως θα έλέγξει άν η άρχική μετάφραση είναι πιστή ή έλεύθερη, άν είναι διασκευή ή παράφραση, άν άλλοιώθηκε

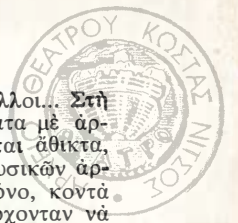
για ειδικούς λόγους και άνάγκες; Άπό μεταφραστή σε μεταφραστή κι’ άπό γλώσσα σε γλώσσα τα έργα φτάνουν άγνώριστα στην Έλληνική Σκηνή. Είναι φυσικό άφου ό Μπρέχτ μεταφράζεται άπ’ τα Γαλλικά, οι Σκανδιναβοί άπ’ τα Γερμανικά, ό Τσέχωφ άπ’ τα Γαλλικά, ό Λόρκα άπό τ’ Άγγλικά και Γαλλικά, ακόμα και Σαίξπηρ άπό τα...Γερμανικά! Τα ξένα έργα οϋδεμίαν έχουν σχέση με τα ελληνικά παρασκευάσματα. Γι’ αυτό, συχνότατα, παγκόσμιες επιτυχίες άποτυγχάνουν εδω παταγωδέστατα. Το κακό δεν περιορίζεται μόνον στο Έλεύθερο Θέατρο, που το κυβερνούν έμπορικά συμφέροντα και ό φτηνότερος μεταφραστής είναι και...καλύτερος. Ένδημει και στην Έθνική μας Σκηνή, που έχει όλα τα μέσα άλλα και την ύπωση να πλουτίζει τα Γράμματά μας με όλοένα καλύτερες μεταφράσεις. Είναι πιά καιρός οι μεταφραστικές δολοφονίες ξένων έργων να σταματήσουν. Το Έθνικό—άφου δεν συναισθάνεται το καθήκον του—να ύποχρεωθεί με νόμο να άποκτά νέες κι όσο γίνεται πιο πιστές και δημιουργικές μεταφράσεις άπό τα πρωτότυπα. Άν εξακολουθήσει να εφαρμόζει, και στον τομέα αυτό, την πολιτική της εϋνοκρατίας, όταν θα φτάσει κάποτε ή στιγμή της κάθαρσης, το μαχαίρι θα πρέπει να προχωρήσει πολύ βαθιά. Το “Θέατρο” θα έπισημάνει κάθε νέα άπόπειρα δολοφονίας ξένου έργου και στις σελίδες του θα δημοσιεύει μόνον πιστές, υπεύθυνες μεταφράσεις, άπό το πρωτότυπο και μόνον.

Βιαστήκαμε με τον Μπρέχτ

Η προχειρότητα που χαρακτηρίζει όλες τις εκδηλώσεις μας, έθριαμβωσε και στην περίπτωση του Μπρέχτ. Παρακινημένοι άπό το όρθο που δημιουργήθηκε γύρω άπό το όνομα του Γερμανού δραματογράφου και την έπιτυχία που γνώρισαν τα έργα του, παντού όπου παίχτηκαν, βιαστήκαμε να τα μεταφέρουμε στην Έλληνική Σκηνή, χωρίς την άναγκαία προετοιμασία. Το Θέατρο του Μπρέχτ—καλό ή κακό—είναι ένα καινούριο Θέατρο. Ένα Θέατρο, που θέλει να άπομακρυνθεί άπό την παράδοση και να δώσει μια νέα μορφή στη δραματική τέχνη. Άρνεϊται στοιχεία και προϋποθέσεις που, μέχρι χθές, έθεωρούντο άμετακίνητο νόμοι για το Θέατρο. Χρησιμοποιεί μια γλώσσα που μονάχα άπό το έπος και το μυθιστόρημα μάς ήταν γνωστή. Για να μπορέσει, όμως, η γλώσσα αυτή να μιλήσει στο Κοινό, για να μπορέσει ό θεατής να εκτιμήσει την άξία του έργου και να κατανοήσει το μήνυμα του ποιητή, χρειάζεται το έργο να άνεβαστεί με άνάλογο τρόπο. Το να καταφεύγουμε στις γνωστές μεθόδους άνεβάσματος για να παρουσιάσουμε ένα έργο του “έπικου θεάτρου”, είναι σα να το εϋνοχιζούμε, να του άφαιρούμε ό,τι πιο ιδιόμορφο και οϋσιαστικό το διακρίνει. Τόν κίνδυνον τον έπισήμανε ό ίδιος ό Μπρέχτ, που δεν άφησε εδκαίρια χωρίς να σημειώσει πόση σημασία έδινε στον τρόπο άνεβάσματος των έργων του. Έμεις όλα αυτά τα άγνοήσαμε. Άποτέλεσμα: Το ελληνικό Κοινό βλέπει Μπρέχτ που, συχνά, δεν έχει καμμιά σχέση με τον πρωτοπόρο γερμανό συγγραφέα. Σαν αντίδραση στην προχειρότητα αυτή και για να βοηθήσει το Κοινό και τους ανθρώπους του Θεάτρου να πλησιάσουν, κατά τον υπεύθυνότερο δυνατο τρόπο, το παρεξηγημένο έργο του δημιουργού της “Μάννας Κουράγιο”, το “Θέατρο” θεώρησε ύποχρέωσή του να δημοσιεύσει ώρισμένα κείμενα του Μπρέχτ, άπό τα πιο χαρακτηριστικά σχετικά με τη φύση του “έπικου θεάτρου” και τη σκηνοθετική γραμμή που πρέπει να διέπει το άνεβασμά του. Στο τεύχος αυτό δημοσιεύεται το περιλάλητο δοκίμιο του “Μικρό Όργανον για το Θέατρο” και τα σχόλια του Μπρέχτ για τα έργα του “Γαλιλαϊος” και “Άρτουρος Οϋί”, που παίζονται τώρα στην Άθήνα. Είμαστε βέβαιοι πως έτσι προσφέρουμε μια ύπηρεσία στο Έλληνικό Θέατρο και στους ανθρώπους που το αγαπούν κι’ ενδιαφέρονται για την πρόοδό του.

«Βάκχες», στις ρίζες της τραγωδίας

Το “Θέατρο” θα δημοσιεύει, σε κάθε του τεύχος, ένα δραματικό έργο ποιότητας. Άρχίζει, φυσικά, με Τραγωδία. Θάπρεπε, ίσως, να προταχθή χρονικά ένας Αισχύλος. Προτιμήσαμε “Βάκχες”. Είναι άπό τα τελευταία μεγαλουργήματα του χρυσοϋ αιώνα της τραγωδίας. Βρίσκεται, όμως, κοντινότερα στις πηγές του είδους. Είναι το μόνο σωζόμενο δράμα με θέμα άπό τον Διονυσιακό κύκλο. Κάτι σπουδαίότερο: Έχει θέμα την ίδια τη Διονυσιακή ύερουργία, άπ’ όπου βγήκε ή Τραγωδία. Τέτοια δράματα, με θέματα άπό τον Διονυσιακό



κύκλο αποδίδονται στον Θέσπι (μά χωρίς βεβαιότητα), στον Αίσχυλο και σ' άλλους μεταγενέστερους. Στόν πρώτο, ο "Πενθεύς". Στόν δεύτερο, ή τετραλογία "Λυκούργεια", με θέμα τόν μύθο του θεομάχου Λυκούργου, και οί "Ξάντριά", με θέμα πάλι τόν "Πενθέα". Αναφέρεται, επίσης, μία τετραλογία του Πολυφράσμονος "Λυκούργεια", ένας "Διόνυσος" του Χαϊρήμονος, κι ένας "Πενθεύς" του Ίοφώντος. Στους Διονυσιακούς αυτούς μύθους και σέ μία σειρά όμοίους, ένας θεομάχος βασιλιάς, πού αντίστρατεύεται τή θρησκεία του Διόνυσου, κυνηγά τόν Θεό και τόν μαιναδικό του θιασο, χτυπιέται από τρέλλα ή "μανία" και ή σπαράζεται από τις Μαινάδες ή ρίχνεται στά νερά ή σκοτώνεται μ' άλλον τρόπο. Έπικρατούσε ή πεποίθηση πώς οί μύθοι αυτοί καθρέφιζαν / τήν ιστορική αντίσταση τής Άριστοκρατίας στό κύμα τής Διονυσιακής θρησκείας. Μία άλλη, όμως, έρμηνεία (Α. G. Bather: "The problem of the Bacchai": Journal of Hellenic Studies 14 [1894], 244 κ.έ.), ανέδειξε τήν ιερουργική τους βάση. Οί μύθοι καθρεφτίζουν τόν "Διώξιμο του Θανάτου", ένα στοιχείο των Έποχικών Πανηγυριών, ζωντανό άκόμα στην Εδρώπη. Ένα όμοίωμα—πού παριστάνει τόν Θάνατο, τόν Χειμώνα, τόν περασμένο χρόνο—μεταφέρεται με πομπή έξω από τά σύνορα τής κοινότητας. Έκει, κομματιάζεται ή ρίχνεται στά νερά κι ή πομπή ξαναγυρίζει χαρούμενη μ' άλλο όμοίωμα, δέντρο ή κλαδί, πού παριστάνει τή Ζωή, τήν Άνοιξη, τόν Νέο χρόνο. Στ' αρχαιότερα χρόνια, τή θέση του όμοιώματος έπαιρνε συχνά ένα ανθρώπινο θύμα. Ήταν ο παλιός βασιλιάς, πού ο θάνατός του ανανεώνει τή ζωή και πού τόν σύμβολο της—τό άνοιξιάτικο κλαδί—τόφερνε ο νέος βασιλιάς, πού βγαίνει από κάποιον άγώνα. Ή ιερουργία αυτή άποτελεί τόν κέντρο τής Διονυσιακής θρησκείας. Άπ' αυτήν διαμορφώθηκε τόν Θεό Δράμα. Κι άπ' αυτήν βγήκε ή Τραγωδία. Με θέμα τήν ίδια τή Διονυσιακή λειτουργία, άπ' όπου βγαίνει ή Τραγωδία, οί "Βάκχες" έχουν κάποια άναλογία με τά αντιμετώπιζα κάτοπτρα, πού άντικαθερφετίζουν τά είδωλά τους σ' άπερίοριστο βάθος. Ή λευτερία και τόν σκλάβωμα, ή χαρά και τόν δέος, τόν θεϊκό και τ' ανθρώπινο, ή υπέρτατη άγαλλίαση και ή άκρότατη φρίκη, πού τόν ταίριασμα τους χαρακτηρίζει τή Διονυσιακή θρησκεία, βρίσκουν τόν λαμπρότερο πλέξιμό τους με τά σχήματα και τις δυνάμεις του τραγικού δράματος, και τόν τραγικό δρμα, από τήν άλλη, συμπυκνώνει όλο τόν πνεύμα και τήν ποίηση τής πολυδύναμης αυτής έκστασιακής θρησκείας. Άπ' αυτούς πηγάζει ή άθάνατη γοητεία των "Βακχών" πού, Εύαγγέλιο τής θρησκείας αυτής, ξαναξυπνάει στην ψυχή μας τ' αρχαιόριζα βιώματά της. Ή γοητεία αυτή σαγήνεψε πολλούς ά μεταφράσουν τόν δρμα. Μία μετάφραση, πού νά κάνει τις "Βάκχες" άληθινό κτήμα τής Νεοελληνικής φιλολογίας, είναι έπαθλο πού άξίζει κάθε άγώνα. Σ' όσες διεκδικούν τόν έπαθλο αυτό, τόν "Θέατρο" προσθέτει με άληθινή χαρά και υπερφάνεια, τήν άνέκδοτη μετάφραση του Παναγή Λεκατσά, χάρη στην ευγενική παραχώρηση του ίδιου και των έκδοτών του. Ο μεταφραστής δέν είναι μόνον κάτοχος των ποιητικών δυνάμεων και των έκφραστικών μέσων πού άπαιτεί ή άπόδοση του δραματικού αυτού άριστουργήματος. Είναι και ο ειδικός μελετητής τής Διονυσιακής θρησκείας. Ή εικονογράφηση, έγινε με φωτογραφίες και σχέδια άθθεντικών διονυσιακών μνημείων.

Φεστιβάλ με θέμα έλληνικό

Τόν άμαρτωλό επί Τσατσικών ήμερών Φεστιβάλ Άθηνών, είχε δημιουργηθεί άρχικα με μία ευγενική φιλοδοξία: Νά πάρει μία θέση κοντά στα άλλα μεγάλα διεθνή Φεστιβάλ. Τουριστικά έλατήρια και βλέψεις δέν είχε. Γι' αυτό δέν ύπήχθη στόν περιβάλλοντο Έλληνικό Τουρισμό. Ούτε τόν Μπαυράντ, ούτε τόν Σαλτσόβουργο, ούτε τόν Έδιμβούργο δημιουργήθηκαν για νά προσελκύουν τουρίστες. Προσελκύουν όμως. Ο ήμέτερος κ. Τσάτσος ώρισε τόν δικό μας νά φέρνει τουρίστες. Και δέν φέρνει. Πρέπει κάποτε νά τόν καταλάβουμε: Για νά πάρει τόν Φεστιβάλ Άθηνών μία θέση άνάμεσα στις άνάλογες διεθνείς έκδηλώσεις, πρέπει νά προσφέρει κάτι καινούργιο, κάτι δικό του: Τόν Βάγκνερ του, τόν Μότσαρτ του, τόν Σαίξπηρ του. Νάχει, με μία λέξη, ένα θέμα. Και τόν θέμα αυτό δέν μπορεί νά είναι άλλο από τήν Έλλάδα. Τήν παλιά και τή νέα. Ή παλιά έδωσε τόν άρχαίο Δράμα. Ή νέα μία κάποια έρμηνεία του. Άπό εκεί έπρεπε νά γίνει άρχή. Παραστάσεις άρχαίας τραγωδίας έπρεπε νά είναι ή βάση, τόν "ψωμί" του Φεστιβάλ. Τί θά ήταν τόν προσφάι; Πολλοί μεγάλοι δημιουργοί στό Θέατρο έμπνεύστηκαν από τήν άρχαία Έλλάδα: Ο Πλαύτος κι ο Σενέκας,

ο Σαίξπηρ, ο Κορνήλιος κι ο Ρακίνας, τόσοι άλλοι... Στή μουσική έχουν γραφτεί άναριθμητα άριστουργήματα με άραιοελληνικά θέματα. Πολλά άπ' αυτά βρίσκονται άθικτα, ξεχασμένα και θαμμένα στην σκόνη διαφόρων μουσικών άρχείων. Αυτά τά έργα θά ήταν τόν προσφάι. Κάθε χρόνο, κοντά στην δική μας έρμηνεία άρχαίων τραγωδιών, θά έρχονταν νά δοκιμάσουν, νά παραβάλουν τις δικές τους επιδόσεις, ο Λώρενς Όλιβιε, ο Γκίλγουντ κι' ο Ρίτσαρντσον σ' ένα Σαίξπηρ' ο Ζάν Βιλάρ και ο Μπαρώ σ' έναν Κορνήλιο ή Ρακίνα, ο Βιτόριο Γκάσμαν σ' ένα Σενέκα. Μαζύ ή έκ περιτροπή. Τόν ίδιο και στό μουσικό τομέα: Ή δική μας ή Λυρική, και συγχρόνως άλλα ξένα μελοδραματικά συγκροτήματα, θά μπορούσαν νά παρουσιάζουν τρία - τέσσερα έργα με έλληνικό θέμα. Οί Έλληνικές δυνατότητες δέν θά έξαντλούνταν, φυσικά, στην βασική προσφορά τής άρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Ή υπάρχει πλειάδα έλλήνων καλλιτεχνών πού, καθένας χωριστά άλλ' άκόμη περισσότερο σά σύνολο, θά έδιναν ιδιαίτερη αίγλη, άν έρχονταν νά στελεχώσουν τόν Φεστιβάλ Άθηνών. Ήταν, άλλωστε ίδρυτικό όνειρο—άπραγματοποίητο τώρα πιά για πάντα—νά ένωθούν σέ μία παράσταση υπό τόν Μητρόπουλο, έρμηνευτεί σαν τήν Κάλλια, τή Νικολαΐδη, τή Γεωργίου, τόν Μοσχονά, τόν Ζαχαρίου, τόν Έγκολφόπουλο κλπ. Ήταν κι ένας παράλληλος σκοπός για τόν Φεστιβάλ: Νάναί όμφάλιος λώρος με τήν πατρίδα των άποδήμων καλλιτεχνών μας, πού συχνά—κι' από δικά μας λάθη συνήθως—άποξενούνται από τόν τόπο τους. Έπομένως, φεστιβάλ θεατρικό κατ' άρχήν, άλλα και μελοδραματικό. Κυρίως όμως έλληνικό! Στην έμπνευση και στην έκτέλεση. Ή μοναδικότητά του δέν θά χρειαζόταν νά άσασχολήση τους όργανωτές του. Θά άνέκυπτε μόνη της. Και τότε: Πρώτον, θά ξεκινούσε από τήν άλλη άκρη ένας φιλότεχνος νά δη τόν Όλιβιε νά παίξει σέ άρχαίο θέατρο, ή νά παρακολουθήσει σέ παγκόσμια "πρώτη" ένα έργο του Μοντεβέρντι, του Παλεστρίνα, του Κερουμπίνι, του Γκλόκ, του Πέρσελ, του Αυλλύ, του Μπερλιόζ, του Στράους, του Στραβίνσκυ κλπ., πού παίζεται πολύ σπάνια ή και ποτέ σέ τέτοια έκτέλεση. Όποτε τόν άμοιρο Φεστιβάλ θάρχιζε νά άποδίσει και τουριστικά. Δεύτερον: Τότε, τόν Φεστιβάλ θά είχε και μορφωτική άποστολή για τή δική μας και τήν ξένη νεολαία. Αυτό, για όσους κόπτονται για τόν Φεστιβάλ σαν μορφωτικό γεγονός έσωτερικής καταναλώσεως και ξεχρονούν πώς έχουμε γι' αυτή τή δουλειά και τή χειμερινή περίοδο. Τότε άκριβώς πού τυχαίνει νάρθει κανένας Μαινάρντι και παίξει, με γενική εισοδο πέντε δραχμές, ένώπιον Άθηναίων πού γεμίζουν μόνον τις δυό πρώτες σειρές τής αίθουσας.

"Όχι τού σκόντου και τής τσόντας"

Για νά πετύχει τά παραπάνω, τόν Φεστιβάλ Άθηνών χρειάζεται δυό τινά: Έναν άνθρωπο και μία νοοτροπία—και τά δυό, βεβαίως, δυσκολόβρετα. Τόν φεστιβάλ είναι θέμα και άκροαμα μεγάλης κλίμακος. Όχι από χρονική—όπως παρεξηγούν οί σημερινοί όργανωτές του και τόν όρίζουν δίμηνο—άλλά από καλλιτεχνική άπουση. Και σαν τέτοιο χρειάζεται όργανωτική σύλληψη και έκτέλεση πού ταιριαζει μάλλον στό προσόντα ενός έμπνευσμένου σκηνοθέτη. Οί καλοί κύριοι ή οί καλές κυρίες, οί άπόστρατοι, οί άτυχησαντες, οί ταξιδέψαντες στό έξωτερικό—και ιδόντες και παθόντες—και όλη ή φιλολογία του φτωχοπροδρομισμού, δέν έχουν καμμιά θέση στην όργάνωση του φεστιβάλ, άν θέλουμε νά μπορεί νά γίνεται σοβαρά λόγος γι' αυτό. Ποιός είναι καλύτερος γι' αυτή τή δουλειά; Άς διαλέξουμε έναν. Κι' ός τόν κάνει έργο ζωής—όχι νά παραχωρεί τή θέση του στόν προστατευόμενο του νέου ύπουργού. Τόν Φεστιβάλ του Μπάλμπεκ άρχισε τήν ίδια χρονιά με τόν δικό μας. Έπειδή βρήκε έξ άρχής τόν άνθρωπό του, είναι σήμερα—πού όλος ο κόσμος άγνωεί τόν δικό μας—στη σειρά των μεγάλων διεθνών φεστιβάλ. Έμεις; Έμεις, επειδή πούλαμα έξυπνάδα, καθόμαστε με τήν καραμπίνα στό χέρι και καρτεράμε τά περάσματα: "Πάει τόν Μιλάνο νά δώσει "Ποππαία,, στό Μπάλμπεκ; Φέρτο κι' από δω νά μάς κοστίσει λιγώτερα". "Πάει τόν άγγλικό μπαλλέτο στό Μπάλμπεκ; Φέρτο κι' αυτό, θά μάς κάνουν καλύτερη τιμή". Ρωμέικη έξυπνάδα. Άλλά με τήν νοοτροπία τής τσόντας και τού σκόντου δέν γίνεται Φεστιβάλ. Ίδου και ή νοοτροπία πού επικαλεστήκαμε. Ή ύπαρξη του ενός ίκανού και έμπνευσμένου, έσω και Ντιάγκιλεφ ή Ράινχαρτ ή Βάγκνερ δέν άρκει. Πρέπει νά ίδρυθεί ένας κρατικός όργανισμός και σ' αυτόν θά ύπαχθούν όλες οί θεατρικές και μουσικές έκδη-

λώσεις του καλοκαιριού. Τα συμβόλαια των καλλιτεχνών με το Έθνικό Θέατρο, τη Λυρική, την Κρατική Όρχηστρα και το Ραδιόφωνο, πρέπει να προβλέπουν τη δυνατότητα της συνάψεως από τα στελέχη τους συμβολαίων με τον Όργανισμό του Φεστιβάλ για τη θερινή περίοδο. Έτσι, στο διάστημα αυτό, όλοι οι καλλιτέχνες και το βοηθητικό προσωπικό θα υπάγονται σε μία μόνη και υπεύθυνη διεύθυνση. Έτσι θα μπορούν να προσληφθούν κι άλλοι καλλιτέχνες απ' έξω και δεν θα χάνονται τόσο και τόσο αξιόλογοι ελεύθεροι καλλιτέχνες από το αρχαίο θέατρο ή τις μουσικές εκδηλώσεις. Έτσι θα λείψουν οι απόρρητες και διαλυτικές επί μέρους διεκδικήσεις: οι τάδε άπεργούν, ο ένας έχει αντιρρήσεις γι' αυτό το έργο, ο άλλος μπορεί μόνον αυτές τις ημερομηνίες ή ο τέταρτος θέλει τους δικούς του ταμίες, έλεγκτες κλπ. Και κάτι ακόμα. Ός τώρα, παράλληλα με τη νοοτροπία 'της τράκα του γειτονά', έχουμε και τη νοοτροπία του 'μπεζαχτά': 'Ήταν ενεργητικές ή παθητικές οι παραστάσεις του άγγλικού μπαλέτου ή της Καμμεροκέστερ; Και τα παρόμοια. Ο Όργανισμός Φεστιβάλ πρέπει να προικοδοτηθεί μ' ένα γενναίο κεφάλαιο έκκλησης. Ένα ποσόν της τάξεως των κυλομένων κλιμάκων της Όμοιοίας ή του Ξενοδοχείου της Πάρνηθος. Το ποσόν αυτό θα χρησίμευε για την κάλυψη των έλλειμμάτων μιάς πενταετίας. Γιατί το Φεστιβάλ, στά πρώτα του χρόνια, πρέπει να είναι έλλειμματικό. Πρέπει να τα έξοδά του, οργάνωση και διαφήμιση, να ξεπερνούν τά έσοδα. Πρέπει το Φεστιβάλ να μπορεί να πληρώνει μεγάλες καταχωρήσεις σε ξένα έντυπα εύρυτάτης κυκλοφορίας. Πρέπει να κάνει πολυτελείς εκδόσεις. Πρέπει να μπορεί να 'παραγγείλει', να είναι πελάτης και όχι ζητούλας (δώστε μία βοήθεια στο έλληνικό κλέος), να μπορεί να οργανώνει π.χ. μία μελοδραματική παράσταση που τά χορευτικά της ίντερμέτζα να αντίθενται σε ένα ξένο μεγάλο χορευτικό συγκρότημα—έως ότου άποκτήσουμε δικό μας—ή να παραγγέλλει τό μελόδραμα που ο διευθυντής του Φεστιβάλ θέλει, σ' όποιο συγκρότημα του κόσμου ή σ' όποιους σολιστ θέλει και σ' όποια ημερομηνία εκείνος θέλει—κι' όχι όποτε 'άδειάσει' από τό Μπάμπεκ. Αλλά, βέβαια, στοιχίζουν. Άν και τελικά, σάν τ' άκριβά ύφασματα, θα στοιχίσει λιγώτερο αυτή ή τακτική από τη σημερινή φτωχοπροδρομική. 'Υπάρχει κανείς να τά σκεφτεί όλα αυτά στά σοβαρά;

Η κριτική της Κριτικής

Σημαντικός τομέας και στην περιοχή του Θεάτρου, ή Κριτική. Καί, δυστυχώς, νοσει βαρύτατα. Για την έξυγιάνση της θα χρειαστεί άγώνας σκληρός. Καί θα τον κάνουμε. Ένα καθεστώς πλήρους πνευματικής άσυδοσίας επέτρεψε την άναρρίχηση άναρμοδίων προσώπων στη θέση κριτών και τιμητών των θεατρικών επιδόσεων. Το ίδιο άνέντιμο καθεστώς επέτρεψε την έξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων διά μέσου ενός λειτουργήματος κοινωνικής σημασίας. Καί οι δυο αυτές πληγές που δυναστεύουν τό Θέατρο, ιδιαίτερα στις μέρες μας, άλλοτε διασύροντας άγαθές προσπάθειες κι άλλοτε χειρο-

κρώντας άνέντιμες επιδόσεις, θα στηλιτευθούν χωρίς οίκτο. Άρχίζουμε σήμερα τον άγώνα, με την καθιέρωση μιάς καινοτομίας: Την κριτική της Κριτικής. Σε μόνιμες στήλες επιχειρείται μία υπεύθυνη θεώρηση των κειμένων της θεατρικής κριτικής στον ήμερήσιο και τον περιοδικό Τύπο και ένας συστηματικός έλεγχος της ώριμότητας και της υπευθυνότητάς τους. Πόσο άπαραίτητος ήταν ο έλεγχος άποδεικνύεται από την πλουσιωτάτη συγκομιδή μαργαριτών, που συγκεντρώθηκαν στο τεύχος αυτό, από την κριτική και μόνον των παραστάσεων της "Ηλέκτρας". Οι έν πολλαίς άμαρτίαις συλληφθέντες κριτικοί άς έλέγξουν τον έαυτό τους. Το "Θέατρο" δέχεται μόνον την εύγνωμοσύνη τους, που είχε τό θάρρος να τους όδηγήσει στη συνείδηση του λειτουργήματος που άσκούν. Ένα τόσο πολύπλευρο και υπεύθυνο έργο που άναλάβαμε, άπαιτεί κατ' άνάγκη την συνεργασία πολλών άρμοδίων. Έργο, έξ άλλου, που ύπηρετεί την Κοινή Γνώμη, όχι μόνον δέχεται άλλ' αίσθάνεται την ύποχρέωση και να ζητήσει τη συνεργασία τους. Το "Θέατρο"—σάν όργανο όλων των συνειδήσεων που επιθυμούν την προκοπή του Θεάτρου μας—άπευθύνεται όχι μόνον στους έπαγοντας, αλλά και στο Κοινόν, ζητώντας τη συνεργασία του στην άγρυπνη παρακολούθηση της θεατρικής Κριτικής. Είναι έτοιμο να εκτιμήσει στην άξια της κάθε παρατήρηση που θα του σταλεί και πρόθυμο ν' άνοιξει τις στήλες του σε διεξοδικότερες συζητήσεις, που μόνον αυτές προάγουν τά πνευματικά μας ζητήματα.

Η σημασία του σκηνοικού

Η σκηνογραφία είχε σημειώσει προόδους στην Έλλάδα. Τελευταία διαπιστώνεται σημαντική όπισθοδρόμησή της. Πολλά μάλιστα έμπορικά θεάτρα, με την χρησιμοποίηση άκατάλληλων 'σκηνογράφων', διδάσκουν από σκηνής τό κακό γούστο. Το θέμα είναι μέγιστο και θα μιάς άπασχολήσει ιδιαίτερα. Έπισημαίνουμε μόνον, από μιάς άρχής, την ένοχη της κριτικής. Δέν φρόντισε ν' άποκτήσει την άπαιτούμενη ειδίκευση για να κρίνει σκηνοικά και κοστούμια. Καί για ν' άποφύγη τις κακοτοπίες, προσπερνάει συστηματικά, σημαντικό παράγοντα κάθε παράστασης, με έναν-δυο τυποποιημένους και έντελώς ύποκειμενικούς χαρακτηρισμούς: Κατάλληλα, ώραία, εύχάριστα, καλαισθητα τά σκηνοικά και κοστούμια. Άλλά, Θέατρο, είναι άκρόαμα και θέαμα. Το πρώτο που βλέπει και ή κριτική, μόλις άνοιξει ή αύλαία, είναι τό σκηνοικό. Σ' αυτό προϋπάρχει άποτυπωμένη ή άτμόσφαιρα του έργου και τό ύφος της παράστασης. Το βλέπει, συνήθως, σάν εικόνα έξω από την λειτουργικότητά του στην παράσταση και τη γραμμή της σκηνοθεσίας. Όταν ή Κριτική δίνει τόσο λίγη σημασία και προσοχή στο σκηνοικό και τό κοστούμι, βρίσκει την εύκαιρία και ό θεατρώνης να τους δώσει άνάλογη. Μιά στήλη, ειδικευμένη στην κριτική της σκηνογραφίας και του κοστούμιου, έλπίζουμε να βοηθήσει στο ξεκαθάρισμα μερικών άρχών και στην άνακοπή του κατήφορου. Θα την έγκαινιάσουμε από τό προσεχές τεύχος.



ΤΡΑΓΩΔΟΥΜΕΝΑ



ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΑΝΕΒΑΖΕΙ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΜΕ ΠΑΡΑΠΟΙΗΜΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

...Τέλος, η μετάφραση του Γρυπάρη, και για τη λογοτεχνική της ύψη, και για τη θεατρικότητά της, είναι υποδειγματική. Κλέων Παράσχος «Καθημερινή» 20.6.61

...Τέλος η μετάφραση είναι του Γιάννη Γρυπάρη, απαλλαγμένη από πολλές αδρότητες της ήρωικής εποχής της δημοτικής. Δεν είναι άκρως ποιητική, αλλά αρκετά θεατρική. Δεν γνωρίζω καλύτερη... 'Αλέξης Διαμαντόπουλος «Τό Βήμα» 20.6.61

Πλήθος άμαρτημάτων βαρύνει το 'Εθνικό. Το βαρύτερο όλων άποκαλύφθηκε φέτος. Φαίνεται άπίστευτο. 'Αλλ' είναι άλλη θινό: Διέπραξε πολλαπλή καλλιτεχνική άπάτη! Δίδαξε, σε έπίσημα οργανωμένο Φεστιβάλ 'Αρχαίου Δράματος, σε άρχαίο θέατρο, δυό άρχαίες έλληνικές Τραγωδίες, με παραποιημένα και άνευθυνα κείμενα!

Πρώτα άπ' όλα: Το λεγόμενο «'Εθνικόν Θέατρον», και στο έπίσημο έντυπο πρόγραμμα των παραστάσεών του και στις διαφημίσεις του, παντού και με κάθε τρόπο, διαβεβαίωνε το Κοινόν ότι παρουσίαζε την «'Ηλέκτρα» και τόν «Αΐαντα» σε μεταφράση Ι. Γρυπάρη. Και μπορεί η «'Ηλέκτρα» να παίχτηκε πρό 25ετίας σε μετάφραση, αλλά ο ίδιος ο Γρυπάρης, στα τυπωμένα κείμενα και της «'Ηλέκτρας» και του «Αΐαντα», καθώριζε ρητά και κατηγορηματικά έλευθερη άπόδοση. Σάν έλευθερη άπόδοση έκυκλοφόρησαν—θαν άκόμη ζούσε—και η «'Ηλέκτρα» στα 1936, και ο «Αΐας» στα 1940, άπό το Βιβλιοπωλείον της «'Εστίας» του Ι. Δ. Κολλάρου.

Με τόν όρο «έλευθερη άπόδοση» ο έντιμος Γρυπάρης όχι μόνον παραδεχόταν αλλά και ύπεγράμμιζε την άπομάκρυνσή του άπό τόν πρωτότυπο. Το 'Εθνικό—μεταβαφτίζοντας ταχυδακτυλουργικά και αυθαίρετα την έλευθερη άπόδοση της «'Ηλέκτρας» και του «Αΐαντα» σε μετάφραση—παραπλανούσε τόν Κοινόν και έπί πλέον φόρτωνε στόν άείμνηστο ποιητή και πρώτο Διευθυντή του εϋθύνες τού ό ίδιος άρνήθηκε να άναλάβει στο τυπωμένο κείμενό του...

Δεύτερο: Το λεγόμενο «'Εθνικόν Θέατρον» χρησιμοποίησε—έν έπιγνώσει της πράξεώς του—σε διεθνές Φεστιβάλ άρχαίου δράματος άδóκιμες και πεπαλαιωμένες άποδόσεις της «'Ηλέκτρας» και του «Αΐαντα». Με άλλα λόγια: Παραπλάνησε για δεύτερη φορά τόν Κοινόν, έμφανίζοντας τις κάκιστες άποδόσεις τού Γρυπάρη—πού στο μεταξύ τις είχε μεταβαφτίσει σε...μεταφράσεις—σάν αυθεντικά ύποκατάστατα των άρχαίων κειμένων. 'Απόδειξη της δολιότητάς του; Σαφής και κατηγορηματική: Οί δ'ήθεν μεταφράσεις Γρυπάρη χρειάστηκε να κατασπαραχθούν άπό έκατοντάδες «διορθώσεις» σε μιá άπεγνωσμένη προσπάθεια να πλησιάσουν τά κείμενα τού Σοφοκλή...

Τρίτο: Με τόν σεβάσιμο όνομα τού Γρυπάρη, τó λεγόμενο «'Εθνικόν Θέατρον» δέν παρουσίασε μόνον σά μεταφράσεις, έλευθερες, άδóκιμες και πεπαλαιωμένες, αλλά και πρωτοφανώς παραποιημένες άποδόσεις τού άείμνηστο ποιητή, με «διορθώσεις» άγνωστου τρίτου χειρού! «Διορθώσεις» πού καμιά τους δέν θά έπέτρεπε η θά έπιχειρούσε ό ίδιος ο Γρυπάρης και πού μαρτυροϋν άπόλυτη άγνοια και τού πρωτοτύπου και γενικώτερα της τέχνης τού Λόγου.

Θά ήταν άχάριστο και κουραστικό νά παραθέσουμε λεπτομερώς—άν χρειαστεί θά γίνει κι' αυτό—τις έκατοντάδες των άπιθάνων «διορθώσεων» πού μ' αυτές τó 'Εθνικό Θέατρο έπλαστογράφησε, δι' άγνωστου χειρός, τις άποδόσεις της «'Ηλέκτρας» και τού «Αΐαντα», καλύπτοντας την καλλιτεχνική τού άπάτη με τ' όνομα τού νεκρού Γρυπάρη. 'Αρκεί νά άναφέρουμε και λίγες μόνον. 'Ιδού, άμέσως, τί υπέστη η «'Ηλέκτρα»:

Οί διορθώσεις πού βελτιώνουν ως πρós την έκφραση τó κείμενο τού Γρυπάρη είναι 29 περίπου στούς 210 διορθωμένους στίχους. Είναι, όμως, τόσο άπλοϊκές πού θά μπορούσε νά τις κάνει κι' ένας κακός μαθητής Γυμνασίου. Π.χ.: «Παρα-

κινάς» αντί.... «έμπρός μās σπρώχνεις» τού Γρυπάρη. 'Η, «Τί άπόγινε, 'Ορέστη;» αντί τού... «Πώς είστε, 'Ορέστη;». Ουσιώδης διόρθωση για τήν λογοτεχνική βελτίωση τού κειμένου η για τόν προικισμό τού μηχανικού του λόγου με κάποια ήθοποια, εύλυγισία, δραματική κίνηση, δέν έγινε καμιά. 'Αντίθετα, οί άλλες «διορθώσεις» είναι η άδιάφορες και χωρίς λόγο, η έξ ίσου άκυρες και άόριστες, η τó ίδιο κακόζηλες με τó κείμενο τού Γρυπάρη. 'Άλλες, η χειροτερεύουν ως πρós την έκφραση τήν άπόδοση Γρυπάρη, η είναι συντακτικά, μεταφραστικά η μετρικά λαθεμένες. 'Από τις πρώτες κατηγορίες τού «διορθωτικού» αυτού όργιου παραθέτουμε ένα—δυό μόνον παραδείγματα: «Πέθανε ό 'Ορέστης. Με δυό λόγια, αυτό είναι» λέει η άπόδοση Γρυπάρη. Και διορθώνεται χωρίς κανένα λόγο: «Πέθανε ό 'Ορέστης. Με δυό λόγια, τó είπα». 'Η, τó «γιατί εκείνου φάνηκε», γίνεται, έξ ίσου χωρίς λόγο: «γιατί εκείνου φανερώθηκε». 'Η, τó «Λόγο μεγάλο νά μη πείεις» έγινε: «Λόγο βαρύ μη ξεστομίσης».

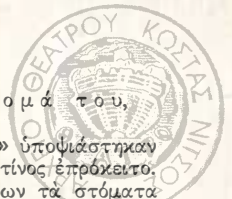
Χαριτωμένες είναι και οί έξ ίσου με τήν άπόδοση Γρυπάρη, άκυρες η άόριστες «διορθώσεις»: «όπως μ' είδώς ημίν άγγελίλης σαφή», λέει τó κείμενο, «για νάχωμε σωστές πληροφορίες» ο Γρυπάρης, «για νά μās περιγράψεις... τó σωστό» η διόρθωση. 'Η: «δ' παι, τί δακρύεις;» τó κείμενο, «Κόρη, γιατί στεναίεις;» η άπόδοση, «Κόρη, γιατί άναστεναίεις;» η διόρθωση.... Οί έξ ίσου κακόζηλες με τó κείμενο Γρυπάρη «διορθώσεις» άφθονοϋν: «'Ετσι έξ αρχής, δε, θά μού προξενούσες /ένόχληση νά σ' άκουα» γράφει η άπόδοση, και «έτσι έξ αρχής, δε θά 'σουν όπως τώρα / σ' αυτούς πού άκούν δυσάρεστη» η διόρθωση. 'Η: «'Αλλίμονο πόση ώρα τώρα οικτείρω / τήν τρέλλα σου» γράφει η άπόδοση και «'Ωμίμ' τήν τρέλλα σου οϊκτείρω άπ' ώρα» η διόρθωσή της.

Περισσότερες άπό είκοσι φορές η «διόρθωση» χειροτερεύει ως πρós την έκφραση τήν άπόδοση τού Γρυπάρη, με τόν ένα η τόν άλλο τρόπο. 'Ενας τρόπος είναι η χωρίς λόγο άλλαγή της λέξης η της έκφρασης. Ο άρτιος π.χ. στίχος τού Γρυπάρη: «γιατί καλοτίγχερος είναι θεός ό Καιρός» μετεβλήθη στόν κακόζηλο—και λαθεμένο συγχρόνως ως πρós τήν έννοια τού κειμένου—με τή διόρθωση: «Γιατί είναι καλόβολος θεός ό καιρός». 'Η, στήν άπόδοση τού Γρυπάρη: «Μά κοίτα μήπως είναι η πρόφασή σου /σά νά μην είταν τίποτα», έγινε η καθαρευουσιάνικη διόρθωση: «μήπως είναι η πρόφασή σου / δίχως ύπόσταση καμιά»

Μιά άλλη συχνή κακοποίηση τού κειμένου είναι οί άσφυκτικές έκθλιψεις των φωνηέντων για τήν άποφυγή... συνιζήσεων και μιá έπίμονη ανάζητηση... χασμωδίας! Είναι γνωστό πώς οί άνθρωποι τού 'Εθνικού βλέπουν τις συνιζήσεις για χασμωδίες και τις χασμωδίες για συνιζήσεις! 'Ετσι, ό άρτιος στίχος της άπόδοσης «κάτου άπ' τήν έξουσία τους, και στέκει», διορθώθηκε στόν χασμωδικό στίχο: «Κάτου άπ' τήν έξουσία τους καλίεϊνα», κι ό έξ ίσου άρτιος της άπόδοσης «χωρίς κακό κι' όρθος άπ' όρθο τ' άρμα», έγινε στή «διόρθωση», ομοιότυπα με τόν παραπάνω, χασμωδικός στίχος: «χωρίς κακό κι' όρθος στ' όρθο τού άρμα».

Στήν ίδια κατηγορία υπάγονται και οί... συντακτικά λαθεμένες διορθώσεις:

Μά έγω δέν παραφέρομαι κι άν λέω κακό για σένα ν' άπαντώ στις τόσες συχνές βρισιές πού άπ' τó στόμα σου άκούω (!).



Ἄξιωσημειώτης εἶναι καὶ ἡ χαριέστατη ὀνομαστικὴ ἀπόλυτος, πού ξεπήδησε στὴ διόρθωση: «πού, ἄν καὶ νεκρός, σὲ βρίζει ἢ μάνα σου ἢ ἴδια». Χωρὶς νὰ παίρνομε τὴν εὐθύνη—γιατὶ μπορεῖ νάναυ δακτυλογραφικὸ λάθος—σημειώνουμε καὶ τὴν ἀπίστευτὴ διόρθωση:

κι' ἀφοῦ δὲν ἔχεις δύναμη, ὑποτάξου
σ' αὐτοῦς πού ἐξουσιάζουν, τὸν αὐχένα (!).

Εἶναι ἀκόμη φορὲς πού ἡ διόρθωση συγκεντρώνει πολλὰ μαζί.... προτερήματα: Εἶναι ἐξ ἴσου μὲ τὴν ἀπόδοση ἄκυρη καὶ μαζί λαθεμένη ὡς πρὸς τὴν ἔννοια τοῦ κειμένου, ἀλλὰ καὶ λυμένη ἀπὸ τὸν ἕμμετρο στὸν πεζὸ λόγο. Ἔτσι ὁ στίχος τοῦ κειμένου (87):

αὕτη γὰρ ἡ λόγοισι γενναία γυνή
ἔγινε στὸν Γρυπάρη:
ἀμέσως ἡ εὐγενής με λόγια μόνο γυναίχ' αὐτή,
καὶ στὴν «διόρθωση»:
ἀμέσως με λόγια μόνο εὐγενικά ἢ γυναίχ' αὐτή...

Συχνότατα οἱ διορθώσεις τῶν φωστήρων τοῦ Ἐθνικοῦ εἶναι λαθεμένες ὡς πρὸς τὴν ἔννοια τοῦ ἀρχαίου κειμένου. Τριανταπέντε περίπου τέτοιες λαθεμένες διορθώσεις στολίζουν τοὺς 210 παραποιημένους στίχους τῆς ἀπόδοσης Γρυπάρη. Ἔτσι π.χ. στοὺς στίχους τοῦ κειμένου 39/40: «σὺ μὲν μοιῶν, ὅταν σε καιρὸς εἰσαγγῆ, ὁδῶν ἔσω», ὅπου καιρὸς σημαίνει «εὐκαιρία» κι' ὅπου σωστὰ ὁ Γρυπάρης μετέφραζε «μόλις θὰ βρῆς βολή», οἱ φωστήρες διόρθωσαν λαθεμένα: «σὰ σοῦ δοθεὶ καιρός». Ἡ ἴδια ἔννοια τῆς λέξης «καιρός» ὀδήγησε τοὺς «διορθωτὲς» καὶ σ' ἄλλο παρόμοιο λάθος: Στους στίχους τοῦ κειμένου 75/76: «καιρὸς γὰρ, ὅσπερ ἄνδρασιν μέγιστος ἔργου παντὸς ἔστ' ἐπιστάτης», ὅπου σωστὰ ὁ Γρυπάρης μετέφραζε «κι' εἶναι ὁ καιρὸς ἡλικίας καὶ ἡλικίας πού εἰς κάθε ἴδουλειά ἔχει ὁ πῶς μεγάλος κυβερνήτης», αἱ ἄγνωστοι χεῖρες «διόρθωσαν»: «γιατὶ ἦρθε ἡ ὥρα πού τ' ἀνθρώπινα, ἔργα/ τὰ ὀρίζει σὰ μεγάλος κυβερνήτης»—φράση πού δὲν ἔχει κανένα νόημα.

Θὰ ἦταν ὁμοίως κουραστικὸ γιὰ τὸν ἀναγνώστη νὰ ἀναφεροῦν καὶ οἱ 210 παραποιημένοι στίχοι τῆς «Ἠλέκτρας». Θὰ περιοριστοῦμε σὲ δυὸ ἀκόμη παραδείγματα, ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἀποδείξουν μὲ πόση ἄγνοια τοῦ κειμένου τῆς τραγωδίας οἱ ἀνεύθυνοι τοῦ Ἐθνικοῦ ἐπεχείρησαν νὰ «διορθώσουν» τὴν ἀπόδοσή της. Στὴν περιγραφή τῶν Δελφικῶν Ἀγῶνων ὑπάρχουν καὶ οἱ στίχοι (692/5):

τούτων ἐνεγκῶν πάντα τάπιwickia
ὠλβίετ', Ἄργεῖος μὲν ἀνακαλόμυρος,
ὄνομα δ' Ὀρέστης, τοῦ τὸ κλεινὸν Ἑλλάδος
Ἄγαμέμνονος στρατέμ' ἀγείραντὸς ποτε.

Εἶναι γνωστὸ πὸς ἡ φράση Ἄργεῖος μὲν—ἀγείραντὸς ποτε, εἶναι οἰκοδομημένη πάνω στὸν τύπο τῆς διακήρυξης τοῦ νικητῆ τῶν ἀγῶνων (πατρίδα, ὄνομα τοῦ νικητῆ, ὄνομα τοῦ πατέρα του) καὶ συνεπῶς ὅτι τὸ ἀνακαλόμυρος σημαίνει «διακηρυσσόμενος» (ὡς νικητῆς ἀπὸ τοὺς κήρυκες τῶν ἀγῶνων). Φαίνεται ὅτι ὁ Γρυπάρης δὲν τὸ γινώριζε καὶ μετέφρασε λαθεμένα:

κι' ὄλοι τὸν μακαρίζανε καὶ σ' ὄλων

Ἀριστερά: Ἡ ἔκδοση τῆς «Ἠλέκτρας» σὲ βιβλίον, ὅταν ἀκόμα ζοῦσε ὁ Γρυπάρης, καθόριζε ρητὰ: ἔλεύθερη ἀπόδοση. Δεξιά: τὸ πρόγραμμα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀνέγραφε ψευδῶς: μετὰφρασις

τὰ στόματα γυρνοῦσε τ' ὄνομά του,
ὁ Ἄργεῖος Ὀρέστης κ.λ.
Ἄγνωστο ἀπὸ πού ὀδηγημένοι οἱ «διορθωταὶ» ὑποψιάστηκαν κάποιον λάθος, μὰ δὲν κατάλαβαν ἀκριβῶς περὶ τίνος ἐπρόκειτο. Ἔτσι, περικόβοντας τὰ λαθεμένα «καὶ σ' ὄλων τὰ στόματα γυρνοῦσε τ' ὄνομά του», διόρθωσαν τὸ λάθος μὲ... τὸ ἴδιο λάθος:

κι' ὄλοι τὸν μακαρίζανε καὶ λέγαν:
ὁ Ἄργεῖος Ὀρέστης κ.λ.

Τὸ ἄλλο παράδειγμα εἶναι ἀπὸ τὸν χρῆσμο πού λείει ὁ Ὀρέστης πὸς τοῦδ' αὐτοῦ ὁ Ἀπόλλωνας:

ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδος τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι ἢ χειρὸς ἐνδίκου σφαγῆς
ὅπου σωστὰ ὁ Γρυπάρης μετέφρασε:
Μόνος σου ἐσὺ χωρὶς στρατὸ καὶ ἀσπίδες
μὲ δόλο νὰ κλέψῃς τὸ δίκαιο φόνον.

Ὁ Γρυπάρης κράτησε καὶ τὴν ἴδια λέξη κλέψαι (νὰ κλέψῃς), γιατί αὐτὴ προδηλώνει ὅλη τὴν πλοκὴ τοῦ δράματος πού στηρίζεται στὴν πλαστοπροσωπία τοῦ Ὀρέστη καὶ στὸ ψεύτικο μήνυμα τοῦ θανάτου του. Εἰδικῆ, ὅμως, διόρθωση τῶν φωστήρων θέλησε νὰ... ἐξευγενίσῃ τὸ «κλέψαι» καὶ—καταστρέφοντας οὐσιώδεις δραματικὸ στοιχεῖο—διόρθωσε:

μὲ δόλο νὰ πράξῃς τὸ δίκαιο φόνον

Ἐκεῖνο πού καταπλήσσει εἶναι τὸ πλῆθος τῶν μετρικὰ λαθεμένων «διορθώσεων»: Σαρανταμιά περίπου στοὺς 210 παραποιημένους στίχους τοῦ Γρυπάρη. Τὰ μετρικὰ λάθη εἶναι, πρῶτον: Φθορὲς τοῦ ἐνδεκασύλλαβου, πού ἄλλοτε συντέμνεται κι' ἄλλοτε ἐκτείνεται—φτάνοντας κάποτε καὶ σ' ὀλόκληρο δεκαπεντασύλλαβο: «ἀλύπητα κεντρίζανε τ' ἄλογατα ζητώντας» καὶ, δεύτερον, διάλυση τοῦ μέτρου σὲ πεζὸ λόγο: «ὁ χειρότερος ἐχθρὸς μου», «καμμιά ἐρινὸν καὶ ὄχι αὐτὸ μόνον», «ἀμέσως με λόγια μόνο εὐγενικά ἢ γυναίχ' αὐτή», «πιὸ γρήγορα. Μόνο ἐδῶ, καλὲς μου», «γιατὶ ἔτσι ἐγὼ τώρα θὰ σοῦ μιλήσω», «κρυφὰ σχεδιάζουν, μὴ τὸν δὲς ἀφήσεις», «καὶ τέτοια φοβερίζε πὸς θὰ μοῦ κάμει», «τώρα λοιπὸν ξέγνοιαστες ἀπ' αὐτήν», «μ' ἀπὸ μένα ποτὲς αὐτὸ δὲν θὰ τὸ πάθει», «σὲ ποιά ἀτιμία θὲς νὰ με σπρώξεις», «σὰ σκέφτεσαι σωστὰ ἐσὺ θὰ μᾶς ὀδηγήσεις», «Τί; Βρίσκεις ἄδικα αὐτὰ πού προτείνω;», «τὸ αἷμα θὰ συγγένευε αὐτὴ μαζί σου», «κανένας δὲ βρίσκεται νὰ πάρει», «καὶ θὰ μάθεις ὄλα», «μὴ μοῦ κάμεις τὸ κακὸ αὐτὸ ξένη», «μὴν ἔχεις φόβο καὶ ὄλα θὰ βγοῦνε σὲ καλὸ» καὶ ἄλλα.

Οἱ μετρικὰ λαθεμένες «διορθώσεις» δὲν εἶναι καθόλου εὐκαταφρόνητες. Τὸ μέτρο, στὰ ποιητικὰ δράματα, δὲν εἶναι μόνον τὸ οὐσιωδέστερο στοιχεῖο τῆς μορφῆς τους ἀλλὰ καὶ τὸ οὐσιωδέστερο στοιχεῖο τῆς δραματικῆς τους λειτουργίας. Οἱ «διορθώσεις» δείχνουν πὸς οἱ ἄνθρωποι τοῦ Ἐθνικοῦ ἀγνοοῦν τὰ ποιητικὰ μέτρα. Καὶ δὲν τοὺς λείπει μόνον ἡ γνώση, ἀλλὰ καὶ ἡ στοιχειώδης ἐκείνη αἴσθησις τοῦ Λόγου, πού αὐτόματα θὰ ξεχωρίζε τὸ ἓνα μέτρο ἀπὸ τὸ ἄλλο, κι' ἀκόμα πιὸ εὐκόλα τὸν ρυθμικὸ ἀπὸ τὸν πεζὸ λόγο.

I. N. ΓΡΥΠΑΡΗ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ

ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

18 ΙΟΥΝΙΟΥ—16 ΙΟΥΛΙΟΥ 1964

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

ΗΛΕΚΤΡΑ

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

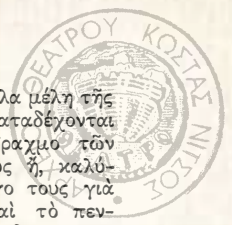
ΗΛΕΚΤΡΑ

Μετάφρασις: ΙΩΑΝΝΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ

ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

ΕΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ
ΕΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ: ΚΑ. ΚΛΩΝΗ

ΜΟΥΣ. ΣΥΝΘΕΣΙΣ } ΜΕΝΕΑ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ
ΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ }



Ίδιαίτερα αξιοσημείωτη είναι μιὰ σειρά περικοπές στίχων πού ἐνήργησαν οἱ προκοῦστες τοῦ Ἑθνικοῦ. Ἀπό τὴν ἀφήγηση τῆς ἀρματοδρομίας ἔκοψαν ἑννέα στίχους, ἐκείνους ἀκριβῶς πού περιγράφουν τοὺς ... ἀγωνιζόμενους! Ἔτσι, τὰ πρόσωπα, πού ἀναφέρονται σάν γνωστά στὴν παρακάτω περιγραφή, ἀναδύονται ἀπὸ τὸ σκοτάδι. Ἀμέσως ὕστερα, ἔκοψαν ἄλλους δεκαοχτὰ στίχους ἀπὸ τὸν περίφημο κομμὸ—τὸν θρῆνο τῆς Ἡλέκτρας ὅταν μαθαίνει τὸ θάνατο τοῦ Ὁρέστη. Κατὰ τὴν ἀντίληψη τῶν «ἀρμοδίων» τοῦ Ἑθνικοῦ φαίνεται πὼς ὁ θρῆνος αὐτὸς περισσεύει. Ἀκολούθησαν περικοπές ἄλλων στίχων, ἔξι ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ὁρέστη πρὸς τὴν Ἡλέκτρα (σελ. 128, στίχ. 14—19), κι ἄλλων τριῶν ἀπὸ τὸ τέλος τῆς ἀπάντησης τῆς Ἡλέκτρας (σελ. 129). Δὲν ἐξηγεῖται ἀλλιῶς: Οἱ προκοῦστες τοῦ Ἑθνικοῦ θεωροῦν, φαίνεται, προσωπικῶς τοὺς κληρονομιά τις τραγωδίες καὶ τις σφάζουν ὅπως θέλουν...

Ἔτσι αὐτὰ φαίνονται ἐκπληκτικὰ καὶ ἀπίθανα. Ἦταν, ὅμως, ἐπόμενο νὰ συμβοῦν. Εἶναι μέσα στὸ κλίμα τῆς ἀνευθυνότητας καὶ ἀσυδοσίας πού βασιλεύουν στὸ Ἑθνικό. Διοίκηση καὶ καλλιτεχνική του ἡγεσία ἐπιμένουν νὰ ἀγνοοῦν τὴν πρωταρχικὴ σημασία τῆς μετάφρασης, πού ἀποτελεῖ τὴ βάση τῆς σκηνικῆς ἐρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ὅλο τὸ βάρος ρίχνεται στὸ θέαμα καὶ στὴ μυθικὴ περιπέτεια. Ὁ Λόγος—τὸ κύριο σῶμα τῆς τραγωδίας—παραγνωρίζεται ὀδύετα. Γι' αὐτὸ συχνὰ, στίχοι παραστάσεις τοῦ Ἑθνικοῦ, χρησιμοποιοῦνται μεταφράσεις ἐσχάτης ποιότητας. Κλασσικὰ παραδείγματα: Ἡ μετάφραση τοῦ «Ἰππόλυτου» ἀπὸ τὸ Σάρρο καὶ τῶν «Φοινισσῶν» ἀπὸ τὸ Σπαταλά. Ἄλλα καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς «Ἡλέκτρας» ἀπὸ τὸν Γρυπάρη. Παρὰ τὴν κακὴ τῆς ποιότητα, ὄχι μόνον παίζεται καὶ ξαναπαίζεται, εικοσιπέντε τῶρα χρόνια, ἀπὸ τὸ Ἑθνικό, ἀλλὰ καὶ προκαλεῖ τοὺς ...ὑμνους τῆς ἀνευθυνότητας κριτικῆς!

Ἡ κυρίαρχη Διεύθυνση τοῦ Ἑθνικοῦ ἔχει ἀχρηστέψει τὴν ἀρμοδιὰ Καλλιτεχνική του Ἐπιτροπῆς. Οἱ μεταφράσεις τῶν Τραγωδιῶν διαλέγονται ἀπ' ὅποιον τύχει. Κατὰ κανόνα ἀπὸ τοὺς συζύγους τῶν πρωταγωνιστριῶν, ἐνίοτε ἀπὸ τις ἴδιες, καὶ σπανιότερα ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες. Καλὲς ἢ κακὲς, οἱ μεταφράσεις παραδίδονται ἀνεξέλεγκτα σὲ παντὸς εἶδους καλλωπιστικὰ καὶ κουρέματα, κατὰ τὸ κέφι ἢ τὸ γούστο σκηνοθέτη καὶ ἡθοποιῶν. Ὁ σκηνοθέτης ἐπιμένει νὰ τις κάνει «θεατρικὲς», ἐνοώντας τὴ μεταφορὰ τους στὴ γλῶσσα τῶν... κηποκότρων. Κάθε γνήσια δημοτικὴ φράση ἐξοστρακίζεται, κάθε ἔκφραση, σχῆμα, κλίμακα, πού δίνουν στὸ λόγο περιωπὴ καὶ δραματικὴ ἀνίση, διαγράφονται. Ἡ ποιικιλία τῶν μέτρων, οἱ στροφικὲς ἀντιστοιχίες, ὁ λυρισμὸς τῶν χορικῶν, δὲν θεωροῦνται «θεατρικὰ» καὶ καταργοῦνται. Ἔτσι, κ' οἱ τυχόν καλὲς μεταφράσεις διαστρέφονται καὶ οἱ κακὲς γίνονται ἀκόμα χειρότερες στὴν ἀνεύθυνη προσπάθεια νὰ ... ἐξωραστοῦν!

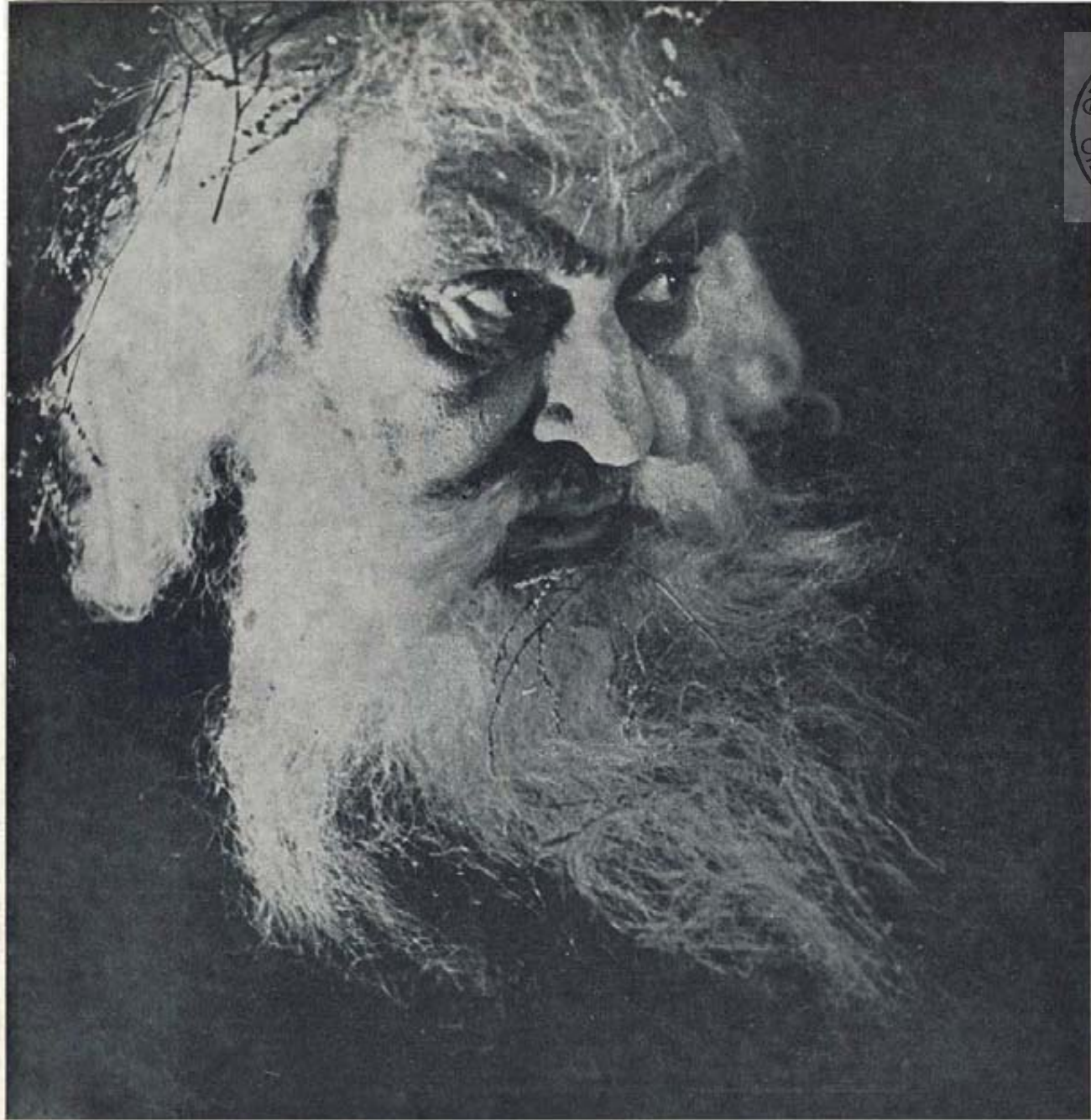
Μιὰ ὀλόκληρη σειρά ὑπευθύνων ἐπιβάλλεται νὰ λογοδοτήσει: Γενικός Διευθυντής, Διοικητικὸ Συμβούλιο, Κυβερνητικοὶ Ἐπιτροποί, Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπῆ, Διευθυντὴς δραματολογίου, σκηνοθέτες. Ὁ Δημήτρης Ροντήρης «θριαμβεύει» μὲ τὴν ἀνεκδιήγητη «Ἡλέκτρα»—προφανῶς ἐπειδὴ σταδιοδρομεῖ μεταξύ ἄλλογλώσσων. Ὁ ἴδιος, ἄλλωστε, χρησιμοποίησε ἀπίθανα κωμικὲς μεταφράσεις τοῦ Σάρρου. Ὁ Μινωτῆς ἀνέβασε—εἶναι πρὸς τιμὴν του καὶ δικαιοῦται νὰ τὸ ἐπικαλεσθεῖ σάν ἐλαφρυντικὸ—μεταφράσεις τοῦ Ἀπόστολου Μελαχρινοῦ, πού ἔχουν τὴ σφραγίδα τῆς φιλολογικῆς γνώσης καὶ τῆς τέχνης τοῦ λόγου. Ὁ ἴδιος, ὅμως, ἔπαιξε καὶ κάκιστες μεταφράσεις δείχνοντας βαθεῖα ἀνισότητα γνώσης καὶ γούστου. Ἀρκετὲς ἐλπίδες στηρίχτηκαν στὸν Μουζενίδη, πού ξανάμπαινε στὸ Ἑθνικό. Ὅλοι περίμεναν νὰ τονώσει τὸ ζῆλο γιὰ μιὰ καλύτερη ἀπόδοση τῶν τραγικῶν, ἀναζητώντας νέες, πιστές, ποιητικὲς μεταφράσεις. Ἐκεῖνος προτίμησε νὰ συμβιβασθεῖ μὲ τὴν καθεστρωμένη φαυλότητα καὶ παρουσίασε δυὸ ἐκπληγῆεις: Χολλυγουντιανὲς παραστάσεις στὴν Ἐπίδουρο καὶ διαιώνιση τῶν πελαλαίων μεταφράσεων μὲ... ἐπιδιορθώσεις. Ἀξίος ὁ μισθός του: Διχὴ του ἐφεύρεση ἢ ἀυθαίρετη καὶ παράνομη, ἢ χωρὶς καμμιά γνώση καὶ αἴσθηση, διόρθωση τῶν ξεπερασμένων κειμένων. Κ' οἱ τρεῖς σκηνοθέτες προετοιμάζουν τὴν χρεωκοπία τῆς τραγωδίας. Μὲ καλὲς ἢ κακὲς μεταφράσεις στὸ χέρι, σκηνοθετοῦν ἐρμηνὴν τοῦ πρωτοτύπου, πού ἀποτελεῖ πάντα τὸν κύριο ὁδηγὸ τῆς σκηνικῆς ἐρμηνείας.

Ἐπεὶ αὐτὰ φαίνονται ἐκπληκτικὰ καὶ ἀπίθανα. Ἦταν, ὅμως, ἐπόμενο νὰ συμβοῦν. Εἶναι μέσα στὸ κλίμα τῆς ἀνευθυνότητας καὶ ἀσυδοσίας πού βασιλεύουν στὸ Ἑθνικό. Διοίκηση καὶ καλλιτεχνική του ἡγεσία ἐπιμένουν νὰ ἀγνοοῦν τὴν πρωταρχικὴ σημασία τῆς μετάφρασης, πού ἀποτελεῖ τὴν βάση τῆς σκηνικῆς ἐρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ὅλο τὸ βάρος ρίχνεται στὸ θέαμα καὶ στὴ μυθικὴ περιπέτεια. Ὁ Λόγος—τὸ κύριο σῶμα τῆς τραγωδίας—παραγνωρίζεται ὀδύετα. Γι' αὐτὸ συχνὰ, στίχοι παραστάσεις τοῦ Ἑθνικοῦ, χρησιμοποιοῦνται μεταφράσεις ἐσχάτης ποιότητας. Κλασσικὰ παραδείγματα: Ἡ μετάφραση τοῦ «Ἰππόλυτου» ἀπὸ τὸ Σάρρο καὶ τῶν «Φοινισσῶν» ἀπὸ τὸ Σπαταλά. Ἄλλα καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς «Ἡλέκτρας» ἀπὸ τὸν Γρυπάρη. Παρὰ τὴν κακὴ τῆς ποιότητα, ὄχι μόνον παίζεται καὶ ξαναπαίζεται, εικοσιπέντε τῶρα χρόνια, ἀπὸ τὸ Ἑθνικό, ἀλλὰ καὶ προκαλεῖ τοὺς ...ὑμνους τῆς ἀνευθυνότητας κριτικῆς!

Ἦταν, ὅμως, ἐπόμενο νὰ συμβοῦν. Εἶναι μέσα στὸ κλίμα τῆς ἀνευθυνότητας καὶ ἀσυδοσίας πού βασιλεύουν στὸ Ἑθνικό. Διοίκηση καὶ καλλιτεχνική του ἡγεσία ἐπιμένουν νὰ ἀγνοοῦν τὴν πρωταρχικὴ σημασία τῆς μετάφρασης, πού ἀποτελεῖ τὴν βάση τῆς σκηνικῆς ἐρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ὅλο τὸ βάρος ρίχνεται στὸ θέαμα καὶ στὴ μυθικὴ περιπέτεια. Ὁ Λόγος—τὸ κύριο σῶμα τῆς τραγωδίας—παραγνωρίζεται ὀδύετα. Γι' αὐτὸ συχνὰ, στίχοι παραστάσεις τοῦ Ἑθνικοῦ, χρησιμοποιοῦνται μεταφράσεις ἐσχάτης ποιότητας. Κλασσικὰ παραδείγματα: Ἡ μετάφραση τοῦ «Ἰππόλυτου» ἀπὸ τὸ Σάρρο καὶ τῶν «Φοινισσῶν» ἀπὸ τὸ Σπαταλά. Ἄλλα καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς «Ἡλέκτρας» ἀπὸ τὸν Γρυπάρη. Παρὰ τὴν κακὴ τῆς ποιότητα, ὄχι μόνον παίζεται καὶ ξαναπαίζεται, εικοσιπέντε τῶρα χρόνια, ἀπὸ τὸ Ἑθνικό, ἀλλὰ καὶ προκαλεῖ τοὺς ...ὑμνους τῆς ἀνευθυνότητας κριτικῆς!

Ἐπεὶ αὐτὰ φαίνονται ἐκπληκτικὰ καὶ ἀπίθανα. Ἦταν, ὅμως, ἐπόμενο νὰ συμβοῦν. Εἶναι μέσα στὸ κλίμα τῆς ἀνευθυνότητας καὶ ἀσυδοσίας πού βασιλεύουν στὸ Ἑθνικό. Διοίκηση καὶ καλλιτεχνική του ἡγεσία ἐπιμένουν νὰ ἀγνοοῦν τὴν πρωταρχικὴ σημασία τῆς μετάφρασης, πού ἀποτελεῖ τὴν βάση τῆς σκηνικῆς ἐρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ὅλο τὸ βάρος ρίχνεται στὸ θέαμα καὶ στὴ μυθικὴ περιπέτεια. Ὁ Λόγος—τὸ κύριο σῶμα τῆς τραγωδίας—παραγνωρίζεται ὀδύετα. Γι' αὐτὸ συχνὰ, στίχοι παραστάσεις τοῦ Ἑθνικοῦ, χρησιμοποιοῦνται μεταφράσεις ἐσχάτης ποιότητας. Κλασσικὰ παραδείγματα: Ἡ μετάφραση τοῦ «Ἰππόλυτου» ἀπὸ τὸ Σάρρο καὶ τῶν «Φοινισσῶν» ἀπὸ τὸ Σπαταλά. Ἄλλα καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς «Ἡλέκτρας» ἀπὸ τὸν Γρυπάρη. Παρὰ τὴν κακὴ τῆς ποιότητα, ὄχι μόνον παίζεται καὶ ξαναπαίζεται, εικοσιπέντε τῶρα χρόνια, ἀπὸ τὸ Ἑθνικό, ἀλλὰ καὶ προκαλεῖ τοὺς ...ὑμνους τῆς ἀνευθυνότητας κριτικῆς!





Ο Βεάκης στο ρόλο του Αγήρ (1939)

ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ
ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΒΕΑΚΗ

ΜΙΑ ΕΝΔΟΞΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ

Πώς τήν ἄρχισε



ΑΠΟ ΤΟ ΕΥΛΛΑΔΙΚΟ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ, ΣΤΑ ΣΑΝΙΔΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

...Στην κατεύθυνση τής ζωής μου έπαιξε μεγάλο ρόλο η ιδιαίτερη μου πατρίδα κι' έιχα πάντα την έμμονη ιδέα, πώς από τον Πειραιά και στον Πειραιά θα μούρχονταν και θα μου γίνονταν τὰ γεγονότα εκείνα, που θα χάραζαν τὸ δρόμο μου ἢ που θα σημείωναν τούς κυριότερους σταθμούς τής ζωής μου.

Σ' εκείνη την καθυστερημένη εποχή τῶν παιδικῶν μου χρόνων χρειάζονταν ελατήρια πολύ δυνατά κι' αφορμές τεράστιες για νὰ χαλυβδώσουν τὴν θέληση ἑνὸς παιδιοῦ τόσο, που νὰ πάρει τὴν ἀπόφαση ν' ἀκολουθήσει τὴν κλίση τής ψυχῆς του, μιὰ κλίση καταδικασμένη σὰν θανάσιμο ἀμάρτημα ἀπὸ τούς φρόνιμους νοικοκυραίους τοῦ καιροῦ ἐκείνου : τὴν κλίση για τὰ παλιοσά- νιδα τής Σκηνῆς !

Και στον Πειραιά, στήν ιδιαίτερη μου πατρίδα, εἶχε ἀκριβῶς τὴν ἔδρα του ὁ ἀσθηρότερος και συντηρητικότερος ἀπὸ τούς συγγενείς μου και—δυστυχῶς !—ὁ σημαντικότερος προστάτης μου ἀπὸ τὸν καιρὸ που ὀφράνευα, γιατί ἦταν και ὁ πλουσιότερος. Ὁ ἄντρας τής ἀδελφῆς τοῦ πατέρα μου, ὁ σεβαστὸς μου θεῖος και μέγας ξυλέμπορος Παναγιώτης Δάρμας.

Μικρούλη, ὕστερ' ἀπ' τὸ θάνατο τῶν γονιῶν μου, τ' ἀδέρφια τοῦ πατέρα μου με πήραν στήν Ἀθήνα, μὰ ὅλα μου τὰ καλοκαίρια τὰ περνοῦσα στ' ἀκρογιάλια τής Καστέλας και τής Φρεατύ- δας, πότε στοῦ θεῖου μου τοῦ Δάρμα, πότε κοντὰ στοῦς νονοῦς μου στὰ σπίτια τοῦ Μπὸνῆ και τοῦ Βολωνάκη. Θυμᾶμαι ὀλοζώντανες τὶς ἀτέλειωτες νουθεσίες τοῦ θεῖου μου τὰ μεσημέρια στοῦ τραπέζι του, που βλέποντας τὴν ἀγάπη μου για τὴ Ζωγραφικὴ και τὴν Ποίηση, προσπαθοῦσε νὰ μου μεταδώσει τὴ φυσικὴ του ἀποστροφή για κείνους που δὲν ἀντίκρυζαν τὴν ὄψη τής ζωῆς ὅπως αὐτὸς τὴν ἐβλεπε : θετικὴ, πραχτικὴ, πεζὴ, δοσμένη ὅλη στοῦ ἐμπόριο και στοῦ θησαυρίσμα τοῦ ὕλικου πλοῦτου. Σ' αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς καταθλιπτικὲς για μένα συνομιλίες, ἢ παιδικὴ μου ψυχῆ, ἢ γεμάτη πόθους ὀλότελα ἀντίθετους, εὑρίσκει τὴ δύναμη τής ἀντίδρασης και ξεχειλίζει ἀπὸ τὴ λαχτάρα τής Τέχνης.

Κάποτε, ὅταν πλησίαζα νὰ τελειώσω τὶς σχολικὲς μου σπουδές, μου εἶπε πὸς μόλις τελειώσω τὸ Γυμνάσιο, θέλει νὰ μ' ἐγκαταστήσει στοῦ ξυλάδικο και ὅταν θὰ συνήθισα στὴ δουλειά του, ὅταν μάθαινα τὴν ἀξία τοῦ ξύλου, ὅταν μάθαινα τὸ τεχνικὸ φόρτωμα τοῦ κάρου ἢ τοῦ καϊκιῶ—που νὰ μὴ μπορούν νὰ με γελάσουν οἱ ἀγαγιάτες—ὅταν θάμπαινα για καλὰ πιὰ στοῦ νόημα τοῦ ἐμπο- ρίου του, θὰ μου παράδινε τὰ κλειδιά τοῦ μαγαζιοῦ και τής κάσας και θὰ μ' ἔκανε ἀφέντη, φτάνει νὰ ἦταν σίγουρος πὸς βρῆκε τὸν ἄνθρωπο που θὰ συνέχιζε τὸ ἔργο του. Ἦταν ἄκκληρος και φυσικὰ, για κάθε ἄλλον, ἦταν τοῦτο μιὰ ζηλευτὴ τύχη, ὄχι ὅμως και για μένα.

Νόμισα πὸς τὸ κυριότερο χρέος μου, ἐκείνης τής ὥρας, ἦταν νὰ τοῦ μιλῶ με εἰλικρίνεια και νὰ τοῦ σβῆσω για πάντα μιὰν ἐλπίδα που ἤξερα πὸς θάμεινε ἀπραγματοποίητη. Ἀντι νὰ τοῦ πᾶ εὐχαριστῶ, τοῦ μίλησα για... Τέχνη ! Δὲν τολμοῦσα βέβαια νὰ μιλῶ για Θεάτρο, που στήν ἀντίληψη τοῦ Σεβαστοῦ μου Θεῖου ἦταν κάτι τερατῶδες, κάτι ἰσοδύναμο με τὴν ἐξαχρείωση και τὴ διαφθορά—τοῦ μίλησα ὅμως για Ζωγραφικὴ που τὴν ἀγαποῦσα και αὐτὴν, λιγότερο ἴσως ἀπὸ τὸ θεάτρο, μὰ τόσο που φανταζόμουν πὸς, ἂν δὲν κατὰφερα νὰ ζήσω σὰν θεατρίνος, θὰ μπορού- σα νὰ ζήσω σὰν ζωγράφος. Τοῦ εἶπα λοιπόν, πὸς στήν Ἀθήνα ἐπαιρνα μαθήματα ἀπὸ τὸν θαλασ- σογράφο Χατζῆ και πὸς εἶχα σκοπὸ νὰ δώσω ἐξετάσεις στοῦ Πολυτεχνεῖο. Ἔγινε θηρίο. Κι ἄκουσα τότε ἀπὸ τὸ στόμα του κάτι καταπληκτικὸ :—«Τὶ δηλαδὴ, θέλεις νὰ γίνεις σὰν τὸν Βολω- νάκη ;»—«Θὰ εἶμουν εὐτυχισμένος, τοῦ ἀπάντησα, ἂν μπορούσα νὰ φτάσω στὰ μισὰ τής τέχνης τοῦ Βολωνάκη !» Ἐκείνος ὅμως δὲν καταλάβαινε ἀπ' αὐτὰ. Ἀγαποῦσε και τιμοῦσε τὸν πατέρα μου και γεμάτος θυμὸ πρόσθεσε :—«Τὸ παιδί τοῦ μακαρίτη που τὴν ἀγάπησα δὲ μπορᾶ νὰ σκεφτῶ πὸς θὰ καταντήσει νὰ κάθεται στὴ γωνιά τοῦ δρόμου τοῦ μαγαζιοῦ μου, πλάι στοῦν μπαλωματῆ, και νὰ περιμένει ξυπόλυτος, με τὸνα παπουτσί, νὰ τοῦ μαλώσει ὁ μπαλωματῆς τὸ ἄλλο, ὅπως εἶδα προχτὲς τὸν Βολωνάκη και ντράπηκα νὰ τὸν χαιρετίσω !» Θύμωσα που τᾶκουσα αὐτὸ και κατακόκκινος τοῦ ἀποκρίθηκα σὲ τὸνο ἴσως αὐθάδικο για τὴν ἡλικία μου : —«Ὁ Βολωνάκης εἶναι μεγάλος Καλλιτέχνης, κι ἂν κάθισε ἐκεῖ δὰ μιὰ στιγμὴ νὰ τοῦ ράψουνε τὸ παπουτσί του που ξηλώθηκε, τόκανε με τὴν ἀφέλεια που χαρακτηρίζει τούς Μεγάλους. Ἄν ὅμως ἐσένα σου φαί- νεται ντροπὴ νάνα φτωχὸς ἕνας μεγάλος Καλλιτέχνης, ψάξε νὰ βρεῖς τὴν αἰτία στοῦν ἴδιο τὸν ἑαυτό σου. Τί σου χρειάζονται τὰ πλούτη σου, ὅταν δὲν καταλαβαίνεις πὸς εἶναι πιὸ ντροπὴ ἀπὸ τὴ φτώχεια τοῦ Βολωνάκη, νὰ χεῖς κρεμασμένες στὰ ντουβάρια σου αὐτὲς τὶς χαλκομανίες—και τοῦδειξα στοῦν τοῖχο τής τραπεζαρίας του τὴν καλοκορνιζαρισμένη λιθογραφία μιᾶς νατῦρ - μὸρτ που παράσταινε ἕνα σύμπλεγμα ἀπὸ φρούτα. «Ἄν οἱ πλούσιοι σάν κι' ἐσένα ἤξεραν ἀπὸ Τέχνη, δὲ θάχες κάντρα που ἢ κορνίζα τούς κοστίζει πιὸ ἀκριβὰ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο και τότες οἱ μεγά-



λοι τεχνίτες δὲ θ'ἀναγκάζονταν νὰ βγάζουν τὸ παπούτσι τους στὴ γωνιά τοῦ δρόμου νὰ τοὺς τὸ μαπαλώσει ὁ μπαλωματῆς !»

Ἦμουν σίγουρος πὼς θὰ μ' ἔδιωχνε ἀπὸ τὸ σπίτι του στὴ στιγμή, μὰ γελάστηκα. Κοίταξε λίγο μπροστὰ του ἀμίλητος κι ὕστερα εἶπε :

—«Θὰ γίνεις λοιπὸν καλλιτέχνης!... Τρέμω γιὰ τὸ μέλλον σου. Εἶσαι παιδί νευρικό καὶ καλοζωϊσμένο καὶ μεγάλωσες μέσα στὰ χὰδια. Δὲ θὰ μπορέσεις ν' ἀντέξεις στὴ φτώχεια. Ἡ καρμινιόλα σὲ περιμένει. Θὰ κλέψεις ἅμα πεινάσεις. Κι' ἂν σὲ πιάσουν, θὰ σκοτώσεις !» Τάπε αὐτὰ μ' ἀληθινὴ λύπη κι ἄξαφνα θύμωσε :

—«Χάσου ἀπὸ τὰ μάτια μου...»

Αὐτὸ ἦταν τὸ στερνὸ καλοκαίρι πὺ πέρασα σπίτι του.

Ἦστώσο, ὅλα τὰ περασμένα καλοκαίρια, ἀπὸ τότε πὺ ἦμουν πέντε χρονῶν ὡς τώρα πὺ ἦμουν 16, τὰ χρωστῶ σ' αὐτὸν καὶ τὸ χρέος μου εἶναι μεγάλο, γιὰτὶ μέσα σ' αὐτὰ τὰ καλοκαίρια τῆς ἰδιαίτερης Πατρίδας μου, στ' ἀκρογιάλια τῆς Καστέλας καὶ τῆς Φρεατύδας, μέστωσε μέσα μου ἡ λατρεία τοῦ Ὁραίου μὲ τῆς φύσης τὴν ὀμορφιά καὶ τὴ γνωριμιά τῶν ὀμορφιῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὸνα μέρος—καὶ μὲ τὴ φυσικὴ ἀντίδραση πὺ μοῦ γεννοῦσε μέσα μου ἡ σκουριασμένη ἀντίδραση τῆς ζωῆς, ἀντίδραση πὺ μὲ δυνάμωσε ὡς τὴν ἀπόφαση νὰ σπάσω τὰ δεσμὰ μου.

ΟΤΙ ΕΝ ΠΥΡΙ ΔΟΚΙΜΑΖΕΤΑΙ ΧΡΥΣΟΣ, ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΝ ΚΑΜΙΝῶ ΤΑΠΕΙΝΩΣΕΩΣ...

...Βάζοντας τώρα τὸ ἐρώτημα στὸν ἑαυτὸ μου : «Γιὰτὶ ἤθελα νὰ παίξω τὸν Λήρ ;» νιώθω τὸ στοχασμὸ μου νὰ τραβιέται στὰ μακρυνὰ ἐκεῖνα χρόνια, στὸ 1900, πὺ παιδί ἀμούστακο—16 χρονῶν—ἀποφάσιζα ν' ἀφιερῶσω τὴ ζωὴ μου στὸ Θέατρο καὶ παρουσιαζόμουνα μπρὸς στὴν ἐξεταστικὴ Ἐπιτροπὴ τῆς Βασιλικῆς Δραματικῆς Σχολῆς Γεωργίου τοῦ Α'. Σεβαστῆ, ἀλήθεια, Ἐπιτροπῆ, πὺ σὲ γέμιζε δέος : Ἄγγελος Βλάχος, Βικέλας, Κουρτιδῆς, Σακελαρόπουλος, Θωμᾶς Οἰκονόμου. Εἶχα τὴν τύχη νάμαι κι ἐγὼ ἕνας ἀπὸ τοὺς 18 νέους πὺ πέτυχαν, ἀνάμεσα σὲ 118 ὑποψήφιους, στὴ διπλὴ δοκιμασία τῶν ἐξετάσεων. Ἐδῶσα Μάκβεθ, Ἀμλέτο καὶ Φιλανθρωπινὸ ἀπὸ τὴ «Μαρία Δοξαπατρή» τοῦ Βερναρδάκη. Μπῆκα χωρὶς μέσα, χωρὶς καμμιὰ ἰδιαίτερη σύσταση. Οἱ συγγενικὲς μου οἰκογένειες δὲν ἤθελαν οὔτε νὰ τ' ἀκούσουν. Ἦταν γιὰ μένα θρίαμβος. Πῆρε τὸ μαλὸ μου ἀέρα ! Ἦμουν ὁ Βενιαμίν, ὁ πῶς ἀνίδεος κι ὁ πῶς ἀγράμματος ἐκείνης τῆς συντροφιάς. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς μακριᾶς μαύρης μπέρτας, τοῦ πλατύγυρου καπέλλου καὶ τῶν μακριῶν μαλλιῶν, πὺ ξεχνούντανε κάτω ἀπ' τὰ μεγάλα μπῶρ—δείγμα τῆς ξαναμμένης μας φαντασίας. Μὲ τοὺς συμμαθητῆς μου τῆς Σχολῆς ἀνεβοκατεβαίναμε τὴν ὁδὸ Σταδίου σάν ἄλλοι Ἄρτανιάν, ἔτοιμοι νὰ διασταυρῶσουμε τὰ ξίφη μας μὲ τὸν πρῶτο πὺ θὰ τολμοῦσε νὰ μᾶς κοιτάξει εἰρωνικά, ἀμφισβητώντας ἔτσι τὴν ὑποταγὴ τοῦ σύμπαντος στὸ κατακτητικὸ μας ξεκίνημα : Εἶμασ' ἐμεῖς ἡ νέα γενιά τοῦ Θεάτρου, πὺ θὰ γκρεμίζαμε κάθε παλιὸ γιὰ νὰ ὑψώσουμε τὸ Ναὸ τῆς Νέας Τέχνης ! Ποιᾶς Νέας Τέχνης ; Ἀνάθεμά μας κι ἂν ξέραμε τί γυρεύαμε...

Ἦστώσο, οἱ ἠθοποιοί, οἱ θεατρίνοι πὺ ἀγωνίζονταν σκληρὰ καὶ σιωπηλὰ τὸν ἀγῶνα τους, μ' ὄλο πούξεραν καλὰ πὼς τὸ αἰσθημά μας γι' αὐτοὺς ἦταν εἰρηνεῖα καὶ καταφρόνια, μᾶς ἄνοιγαν τὶς πόρτες τῶν θεάτρων τους καὶ μᾶς δέχονταν μὲ καλωσύνη στὰ παρασκηνία τους.

Ἦτσι, ἕνα βράδυ τοῦ χειμῶνα τοῦ 1901, τέσσαρες—πέντε ἀπὸ μᾶς εἰσβάλαμε στὴ σάλα τοῦ χειμωνιάτικου Βαριετέ, νὰ κρίνουμε, νὰ κοροϊδέσουμε, νὰ προγγίξουμε—κατὰ τὴν ἐκφραση τῆς ἐποχῆς—τὸ Θίασο τῆς Αἰκατερίνης Βερῶν, πὺ εἶχε τὴν τ ὀ λ μ η , κατὰ τὴν ὑπερφίαλη γνώμη μας, ν' ἀνεβάσει τὴν τραγωδία τὴν πῶς δύσκολη ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, τὸν «Βασίλεα Λήρ». Θυμᾶμαι τώρα μὲ ντροπὴ τὴ γελοία ἐπιδειχτικὴ στάση καὶ τὰ σαχλά εὐφυολογήματα πὺ, ὡσπου ν' ἀνοίξει ἡ αὐλαία, σκορποῦσε ὀλόγυρα ἡ παλαβὴ συντροφιά μας γιὰ νὰ κάνει ἐντύπωση στὸ ἀνίδεο—κατὰ τὴ γνώμη μας—κοινό. Καὶ λέω πὼς, ἂν δὲν ἔχασε τὴν ὑπομονὴ του καὶ δὲ μᾶς πλήρωσε ὀπως μᾶς ἄξιζε, θάταν δυὸ οἱ αἰτίες : Ἦ γιατί τὰ νιάτα εἶναι πάντα συμπαθητικά καὶ συχωριούνται μ' ὄλες τὶς αὐθάδειες ἢ γιατί τὸ ξεκίνημά μας ἦταν τόσο ξέφρενο καὶ ὀρητικὸ πὺδεῖχε πὼς τὶς γνώμες μας εἶμασθε ἔτοιμοι νὰ τὶς ὑποστηρίξουμε καὶ μὲ τὶς γροθὶες μας ἀκόμα.

Εὐτυχῶς ἡ παράσταση ἄρχισε σὲ λίγο καὶ στὸ γελοῖο μας φέρσιμο ἢ ἀπάντηση δόθηκε ἀπὸ τὴ σκηνή. Δὲν ἦταν ἀπάντηση. Ἦταν κατακέφαλος ! Μουδιασμένοι καὶ ντροπισμένοι, σάν τοὺς δαρμένους σκύλους, μὲ τὴν οὐρὰ στὰ σκέλια, σκορπιστήκαμε στὴ σκοτεινὴ πλάτεια τοῦ Θεάτρου ἀναζητώντας γωνιᾶς ἡσυχότερες κι ἀφανέστερες γιὰ ν' αὐτοσυγκεντρωθοῦμε, νὰ προσηλωθοῦμε, τραβηγμένοι καὶ μαζεμένοι ἀπὸ τὸ μεγάλο καλλιτεχνικὸ γεγονός, πὺ ξετυλίγονταν μπρὸς στὰ ὀρθάνοιχτα μάτια μας. Τὸ μεγάλο γεγονός ἦταν πὼς ὁ Γιῶργης Πετρίδης ἔπαιζε τὸ Βασίλεα Λήρ ! Θυμᾶμαι πὼς γιὰ μέρες, γιὰ βδομάδες, ἡ ἐντύπωση κράτησε τὸ αἰσθητήριό μου σὲ τέτοια ἀναστάτωση, πὺ μὲ δάκρυα στὶς ὄρες τῆς μόνωσῆς μου παρακαλοῦσα τὴ μοῖρα νὰ μ' ἀξιῶσει νὰ φτιάσω κάποτε τὴν τρισευτυχισμένη ὀριμότητα νὰ παίξω κι ἐγὼ μὲ τὴ σειρά μου αὐτὸ τὸ Σαίξπηρικό μεγαλῶργημα.

Ἦ ἀπὸ κείνη τὴ βραδιά κάτι γκρεμίστηκε μέσα μου, κι ἀπὸ τὸ συντάραχο τοῦ χαλασμοῦ ἕνας ἄλλος κόσμος γεννήθηκε. Ἦ ἀπὸ κείνη τὴ βραδιά, ἔσβησε μέσα μου ὁ ὑπεροπτικὸς ἐρασιτέχνης κι ἄρχισε νὰ ζεῖ καὶ νὰ στοχάζεται ὁ θεατρίνος. Ἦτσι ἀλλαγμένοι ξεκίνησα σὲ λίγο.



Και πώς τήν τέλειωσαν...

ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΝΑΚΡΙΤΗΝ, ΠΑΡΑ ΤΩ Γ' ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΩ ΤΜΗΜΑΤΙ...

Π ρ ό ς
τὸν Κύριον Ἀνακριτὴν
παρὰ τῷ Γ' Ἀστυνομικῷ Τμήματι

Ἐν τ α ῦ θ α

Κύριε Ἀνακριτά,

Κατὰ τὴν χθεσινὴν ἀνάκρισίν μου ἐζητήσατε νὰ σᾶς καθορίσω δι' ὑπομνήματος τὴν ἰδεολογίαν μου. Ἴδου αὐτή :

Οἱ συνάδελφοί μου, ἡ Κριτική, τὸ Κοινό, μοῦ κάνουν τὴν τιμὴ νὰ μὲ θεωροῦν τὸν πρῶτο δραματικὸ Καλλιτέχνη τῆς Πατρίδας μου.

Γιὰ ν' ἀποκτήσω τίς πνευματικὲς ἰκανότητες ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ Τέχνη μου, εἶχα χρέος νὰ μελετήσω ἐντατικὰ τὴ Ζωή. Προσπάθησα μὲ στοχαστικὴ παρατηρητικὴ ν' ἀποκτήσω σαφεῖ γνώση τῶν προβλημάτων ποὺ δημιουργοῦν τὴν εὐτυχία ἢ τὴ δυστυχία τοῦ ἀνθρώπου. Ἔμαθα ν' ἀναζητῶ τοὺς καιμούς τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς καὶ νὰ ξεχωρίζω τὸ ἐσωτερικὸ δράμα τοῦ ἀνθρώπου, τόσο στὴ σχέση του μὲ τὸ κοινωνικὸ σύνολο, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀτομικὴ του ὑπαρξή, τὴ συνειδήσή του. Ἔτσι αἰσθάνθηκα μέσα μου ὀλόφωτα ἐκδηλωμένη τὴν ἀγάπη τοῦ ἀνθρώπου. Πιστεύω πὼς ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει τὸν ἄνθρωπο νὰ βρεῖ τὴ γαλήνη τῆς ψυχῆς, τὴν εὐτυχία, εἶναι ν' ἀποκτήσει μὲ τὴ μόρφωση τὴν δυνατότητα ν' ἀντικρούει θαρρετὰ τὸ φῶς τῆς Ἀλήθειας καὶ γερὰ ἐρματισμένος ἀπὸ τὴ γνώση τοῦ Ὁρθοῦ, τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Δικαίου, νὰ μπορεῖ μόνος του νὰ κρατεῖ τὸ τιμόνι τῆς ζωῆς του στὴ σωστὴ ρότα ποὺ χάραξε, χωρὶς φόβο νὰ τὸν παρασύρουν πλανεροὶ ἀνεμοὶ.

Γι' αὐτὸ δὲ φρόντισα νὰ δεθῶ σὲ καμμιά πολιτικὴ ὀργάνωση, πιστεύοντας πὼς ἡ πείρα μου καὶ οἱ μελέτες μου μοῦ φτάνουν γιὰ νὰ ὀδηγῶ μόνος καὶ ἐλεύθερος τὸν ἑαυτό μου. Μισῶ τὰ τυραννικὰ καθεστῶτα, τὸ Φασισμὸ καὶ τὴ Βία. Πιστεύω ὅτι ὁ ἱμπεριαλισμὸς ὀδηγεῖ καὶ διαιωνίζει τὴν ἀλληλοσφαγὴ τῶν Ἐθνῶν. Ἐπιζητῶ καὶ εὐχομαι τὴν εἰρηνικὴ συμβίωση τῶν λαῶν ὅλης τῆς γῆς κάτω ἀπὸ ἐλεύθερα δημοκρατικὰ καθεστῶτα.

Εἶμαι Δημοκράτης καὶ Ἀνθρωπιστής.

Ἐπόμνημα

Αἰμιλίου Βεάκη

Ἡθοποιοῦ

Κατοίκου Ἀθηνῶν

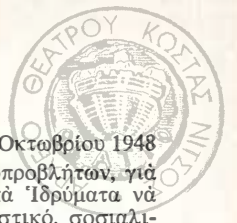
Ἐν Ἀθήναις τῇ

27 Μαρτίου 1945

Δυὸ σκίτσα τοῦ Βεάκη, ἀπὸ τὴν περιοδεία τοῦ Ἐθνικοῦ στὴ Γερμανία, καμωμένα ἀπὸ τὸν σκηνογράφο Κλ. Κλώνη



Κλ
Δὸ ξαννο ἡρῶ
26 Μάρτιο 1945



ΕΚ ΒΑΘΕΩΝ...

Σάββατο 30 'Οκτωβρίου 1948

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΕΞΥΓΙΑΝΣΕΩΣ

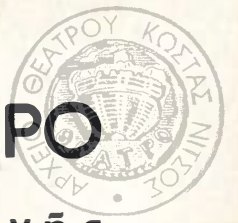
Οικονομόπουλος 'Εφέτης
Πάντζαρης Δ/ντής
Τεχνικῶν 'Υπηρεσιῶν
'Αποσκίτης Δ/ντής
'Εκπαιδεύσεως

'Η 'Επιτροπή αὐτὴ συνεστήθη ἀπὸ τὴν Κυβέρνηση τοῦ Τσαλδάρη καὶ τῶν Λαοπροβλήτων, γιὰ νὰ σπρώχνει τοὺς πνευματικοὺς ἀνθρώπους τοὺς ὑπηρετοῦντας εἰς Πνευματικὰ 'Ιδρύματα νὰ ἀπαρνοῦνται κάθε μετριοπαθῆ ἀρχὴν καὶ κάθε φρόνημα φιλελεύθερο, ἀνθρωπιστικὸ, σοσιαλιστικὸ, μὰ καὶ ἀληθινὰ ἔθνικὸ καὶ πατριωτικὸ, καὶ νὰ στρέφονται φανατικὰ πρὸς τὸν Κομμουνισμό. Νὰ ποιοὶ τὸν ἐνισχύουν, νὰ ποιοὶ τὸν δημιουργοῦν. Μοῦ ἀρνήθηκαν τὸ δικαίωμα νὰ κρίνω τὸν ἑαυτὸ μου ἀκατάλληλο γιὰ νὰ προδικάζω τὴν ἱστορία. Μοῦ ἀρνήθηκαν τὸ δικαίωμα νὰ ἀμφιβάλλω ἂν ἡ γνήσια θέληση τῆς πλειοψηφίας τοῦ 'Ελληνικοῦ Λαοῦ ἔφερε τὸ Λαϊκὸ Κόμμα καὶ τὸν Κουλουμβάκη στὴν ἐξουσία. Μοῦ ἀρνήθηκαν τὸ δικαίωμα, ἔπειτα ἀπὸ τὴν κινδυνώδη τετραετὴ ὑπηρεσίᾳ μου στὶς 'Ελληνικὲς Κοινότητες τῆς Μακεδονίας στὴν ἐποχὴ τῶν Μακεδονικῶν ἀγῶνων κατὰ τῶν Βουλγάρων, ἔπειτα ἀπὸ τοὺς πολέμους τοῦ 12—13 ὅπου ὑπηρετήσα εἰς τὴν ζώνην τῶν πρόσω ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, ἔπειτα ἀπὸ τὴν Καλλιτεχνικὴν σταδιοδρομίᾳ μου στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ ποὺ ἐδόξασα τὴν 'Ελληνικὴν Τέχνην, μοῦ ἀρνήθηκαν τὸ δικαίωμα νὰ λέγωμαι 'Ελλήν καὶ ἀναγνωρίζουν αὐτὸ τὸ δικαίωμα μόνο στοὺς προδότες τῆς ἰδεολογίας τῶν ποὺ ἀπὸ φόβο γιὰ τὸ τομάρι τοὺς ἔσπευσαν, μόλις βρέθηκαν σὲ κίνδυνον, νὰ ὑμνήσουν τὸ Φασισμό καὶ τὴ Βία, καὶ μοῦ ζήτησαν νὰ κάμω κι ἐγὼ παρόμοια δήλωση. Στὴν ἀρνήσή μου, ὁ Οἰκονομόπουλος μοῦ εἶπε ὅτι, ἂν ἴμουν στὸ Δικαστήριον κι αὐτὸς ἦταν Πρόεδρος, θὰ μ' ἔβαζε εἴκοσι χρόνια φυλακὴ (Π... Βεᾶκη). 'Ὅπως δὲ μποροῦσα πιά νὰ εἶμαι καθηγητὴς τῆς Δραματικῆς Τέχνης στὸ 'Ὠδεῖο καὶ μετὰ τὴν παύση μου τὸ λόγο θάπαρνε ἡ 'Επιτροπὴ 'Εκτοπίσεων.

'Εφυγα χωρὶς νὰ δηλώσω. Μπροστὰ μου εἶδα καθαρὰ τὸ φάσμα τῆς πείνας τῆς οἰκογενείας μου. Τὸ βέβαιο θάνατό μου, μὲ τὴν κατάστασιν τῆς ὑγείας μου, στὴν ἐξορία. 'Απὸ τοὺς τρεῖς, ὁ Πάντζαρης ἔνωσε μέχρι τύψεων τὴν ἀδικία ποὺ μοῦ γίνονταν καὶ τὴν ἐπομένη τηλεφώνησε στὸ Γραμματεῖα τοῦ 'Ὠδείου Καραγιαννίδη, ὅτι μὲ παρακαλεῖ νὰ πάω στὸ γραφεῖο του. Πῆγα. Μοῦ μίλησε ἐπιδεικνύοντας εἰλικρινῆς ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ἄτομό μου. ἄπειρο θαυμασμό στὴν Τέχνην μου, μοῦ ὑπέδειξε ὅτι δὲν ἀνήκω στὸν ἑαυτὸ μου κ.τ.λ. Τέλος τὸν κίνδυνον ν' ἀφανίσω τὴν φαμίλια μου. 'Εκάλεσε τὸν Διευθυντὴ Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν Μ. Μαντούδη εἰς βοήθειάν του. 'Αφῆσαν καὶ οἱ δύο τὰ γραφεῖα τοὺς καὶ τίς δουλειῆς τοὺς κι ἀσχολήθηκαν ἐπὶ τέσσαρες μέρες ποὺ πηγαινοερχόμενον στὸ 'Υπουργεῖο. 'Ὁ Μαντούδης πρότεινε νὰ μὴν κάνω αὐτὴ τὴν κοινὴν δήλωση τῶν ἀποκηρύξεων ποὺ κάθε μέρα δημοσιεύονται στὶς ἐφημερίδες, ἀλλὰ μιὰ ἐπιστολὴν στὸν 'Υπουργὸ Παιδείας Βουρδουμπά, ἀξιοπρεπῆ, ποὺ νὰ δηλώνω ὅτι τίθεται εἰς τὰς διαταγὰς τῆς Πατρίδος. Εἶπα πὼς εἶμαι ἀνίκανος νὰ συνθέσω κάτι παρόμοιον καὶ ἀνέθεσα στοὺς ἴδιους νὰ κάμουν αὐτὴ τὴν ἐπιστολὴν καὶ νὰ τὴν ἐγκρίνω πρὶν τὴν ὑπογράψω. Σκέφθηκα : ἡ κόρη μου μόλις γύρισε ἀπὸ τὴν ἐξορία. 'Ὁ γιός μου εἶναι στρατιώτης. 'Η ἔγγονοῦλα μου μόλις μπῆκε στὸ Γυμνάσιον. Κανεὶς δὲν διαθέτει πόρους ζωῆς. 'Ὁ μισθός τοῦ 'Ὠδείου θὰ σταματήσῃ. 'Η σύνταξίς μου ἐπίσης, ὅστερα ἀπὸ τὸ Νόμον ποὺ κόβει τὴν ὀθηνδήποτε σύνταξιν παντὸς διακομένου. 'Η ἡλικία μου καὶ ἡ κλονισμένη ὑγεία μου δὲ θ' ἄντεχαν στὴν κακοτυχίαν τῆς ἐξορίας. 'Υπέγραψα.

Στὸ γραφεῖο τοῦ σπιτιοῦ του. Τελευταία φωτογραφία του





ΜΙΚΡΟ 'ΟΡΓΑΝΟΝ' ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τὸ Θέατρο μιᾶς Ἐπιστημονικῆς Ἐποχῆς

Τοῦ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στὰ ἀκόλουθα θὰ ἐξετασθῆ τὸ πῶς φαίνεται μιὰ Αἰσθητικὴ, βγαλμένη ἀπὸ ἕνα ὀρισμένο τρόπο ἡθοποιίας, πού ἐξελίχθηκε πρακτικὰ ἐδῶ καὶ μερικοὺς αἰῶνες. Στὶς τυχαῖες θεωρητικὲς δηλώσεις, σημειώσεις, τεχνικὲς ὑποδείξεις, γραμμένες στὸν τύπο τῶν παρατηρήσεων στὰ ἔργα τοῦ συγγραφέα, τὸ αἰσθητικὸ μέρος θίγεται μόνον πάρεργα καὶ σχετικὰ χωρὶς ἐνδιαφέρον. Ἐνα συγκεκριμένο εἶδος θεάτρου ἄπλωνε καὶ στένυε ἐκεῖ τὴν κοινωνικὴ του λειτουργία, συμπλήρωνε ἢ κοσμίριζε τὰ καλλιτεχνικὰ του μέσα, ὅταν γινότανε λόγος, μὲ τὸ νὰ καταφρονάει τοὺς κυρίαρχους ἠθικοὺς ἢ καλαισθητικοὺς κανόνες, ἢ νὰ τοὺς ὀδηγῆ πρὸς τὰ ἐκεῖ τοῦ τὸ σύμφερε, σύμφωνα μὲ τὴν τακτικὴ τῆς στιγμῆς. Ὑπεράσπιζε, νὰ ποῦμε, τὴν κλίση του πρὸς τὶς κοινωνικὲς τάσεις, μὲ τὸ νὰ καταδείχνει κοινωνικὲς τάσεις σὲ γενικὰ ἀναγνωρισμένα ἔργα τέχνης, ἀλλὰ χωρὶς ἐντυπωσιασμοὺς, μόνον μὲ τὸ ὅτι ἦταν ἀναγνωρισμένες τάσεις. Στὴ σύγχρονη παραγωγή ἐπισήμανε τὴν κενότητα ἀπὸ κάθε στοιχεῖο γνώσης σὰν σημάδι παρακμῆς : Κατηγορήσε αὐτοὺς τοὺς οἴκους ἐμπορίου νυκτερινῆς ψυχαγωγίας, σὰν ξεπεσμένους σ' ἕνα κλάδο τοῦ μπουρζουάδικου ἐμπορίου ναρκωτικῶν. Οἱ ψεύτικες ἀπεικονίσεις τῆς ἀστικῆς ζωῆς πάνω στὴ σκηνή, συμπεριλαμβανόμενου καὶ τοῦ λεγόμενου νατουραλισμοῦ, τοῦ προκάλεσαν τὴν κραυγὴ γιὰ ἐπιστημονικὰ ἀκριβεῖς ἀπεικονίσεις, καὶ ἡ ἄνοστη μαγειρικὴ τῆς τέρψης τῶν ματιῶν καὶ τῆς ψυχῆς τὴν κραυγὴ γιὰ τὴν ὁμορφὴ λογικὴ τοῦ ἕνα καὶ ἕνα κάνου δυό. Ἀπόρριψε μὲ καταφρόνια τὴ λατρεία τοῦ ὀραίου, μαζὶ μὲ τὴν ἀποστροφή τῆς γιὰ μάθηση καὶ τὴν περιφρόνησή τῆς γιὰ τὸ χρῆσιμο, πρὸ πάντων ἐπειδὴ δὲν παρουσίαζε πιά τίποτα ὀραῖο. Ἀναζητήθηκε ἕνα θεάτρο συντονισμένο μὲ τὸν ἐπιστημονικὸ μας αἰῶνα, καὶ στάθηκε στοὺς ἰδρυτές του πολὺ δύσκολο νὰ δανεστοῦν ἢ νὰ κλέψουν ἀπ' τὸ μουσεῖο τῶν αἰσθητικῶν ἔννοιῶν ἀρκετὰ, ὥστε ν' ἀποκροῦσαν τοὺς αἰσθητικοὺς τοῦ Τύπου, ἀπειλοῦσαν ὅμως ἄπλᾶ μὲ τὴν πρόθεση νὰ ἀνελίζον τὸ μέσο ἡδονῆς σ' ἕνα ἀντικείμενο γνώσης, καὶ ὀρισμένους ὀργανισμοὺς νὰ τοὺς μετατρέψουν ἀπὸ χώρους διασκέδασης σὲ ὄργανα δημοσιότητας» (Παρατηρήσεις γιὰ τὸ μελόδραμα), δηλ. νὰ μεταναστέψουν ἀπὸ τὸ βασιλεῖο τοῦ εὐάρεστο. Ἡ Αἰσθητικὴ, ἡ κληρονομιά μιᾶς διαστρεμμένης καὶ παρασιτικῆς ἀξίας, βρισκότανε σὲ τόσο ἀξιοθρήνητη κατάσταση, ὥστε ἕνα θεάτρο θὰ κέρδιζε σὲ κύρος μὰ καὶ ἐλευθερία κινήσεων, ἂν λεγότανε καλύτερα ἀλλιῶς καὶ ὄχι θεάτρο. Κι ὅμως, αὐτὸ πού ἀντιπροσώπευε τὸ θεάτρο μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς, δὲν ἦταν ἐπιστήμη, ἀλλὰ θεάτρο, καὶ ἡ συσώρευση τῶν νεωτερισμῶν μὲ τὴ διακοπή κάθε πρακτικῆς δυνατότητας ἐφαρμογῆς στὴ διάρκεια τῆς ἐθνικοσοσιαλιστικῆς ἐποχῆς καὶ στὴν περίοδο τοῦ πολέμου, βάζει στὸν πειρασμὸ νὰ ἐξετασθῆ αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ θεάτρου ὡς πρὸς τὴ θέση του σχετικὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἢ πάντως νὰ σκιαγραφηθῆ ὑποτυπωδῶς κατὰ τὸ δυνατό μιὰ Αἰσθητικὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Θάταν πολὺ δύσκολο νὰ περιγράψουμε τὴ θεωρία τῆς θεατρικῆς «ἀποξένωσης» ἔξω ἀπὸ μιὰν Αἰσθητικὴ. Θὰ μπορούσε μάλιστα σήμερα νὰ γραφθῆ μιὰ Αἰσθητικὴ τῶν συγκεκριμένων ἐπιστημῶν. Κιόλας ὁ Γαλιλαῖος μιλάει γιὰ τὴν κομψότητα ὀρισμένων τύπων καὶ τὴν λεπτόνοια τῶν πειραμάτων, ὁ Ἀϊνστάϊν γράφει γιὰ τὸ νόημα τοῦ ὀραίου μιᾶς ἐφευρετικῆς λειτουργίας, καὶ ὁ ἀτομικὸς φυσικὸς Ρ. Ὁπενχάϊμερ παῖνευε τὴν ἐπιστημονικὴ διαγωγή πού «ἔχει τὴ δική της ὁμορφιά καὶ μοιάζει ταυρασμένη μὲ τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὴ γῆ». Ἀς ἀνακαλέσουμε λοιπὸν, πρὸς γενικὴ λύπη, τὴν πρόθεσή μας νὰ μεταναστέψουμε ἀπὸ τὸ βασιλεῖο τοῦ εὐάρεστο, καὶ ἄς διακηρύξουμε, πρὸς ἀκόμα γενικώτερη λύπη, τὴν πρόθεσή μας ἀπὸ 'δῶ καὶ μπρὸς νὰ καταλαγιάσουμε σὲ τοῦτο τὸ βασιλεῖο. Ἀς μεταχειριστοῦμε τὸ θεάτρο σὰν ἕνα χώρο ψυχαγωγίας, καθὼς ταιριάζει σὲ μιὰν Αἰσθητικὴ, καὶ ἄς ψάξουμε νὰ βροῦμε ποῖο εἶδος ψυχαγωγίας μᾶς πάει!

1 «Θεάτρο» εἶναι ζωντανὲς ἀπεικονίσεις παραδομένων ἢ φανταστικῶν γεγονότων πού συνέβησαν σὲ ἀνθρώπους, μὲ σκοπὸ τὴν ψυχαγωγία. Ἀπὸ 'δῶ καὶ πέρα ὅταν μιλάμε γιὰ Θεάτρο, εἴτε γιὰ παλιὸ εἴτε γιὰ νέο, αὐτὸ θὰ ἔννοοῦμε.

2 Γιὰ νὰ παρεμβάλουμε καὶ κάτι παραπάνω, θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε ἀκόμα καὶ συμβάντα ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους καὶ θεοὺς, ἀλλὰ μιὰ καὶ μᾶς ἐνδιαφέρει μόνον ἕνας καθορισμὸς τοῦ ἐλαχίστου, μπορεῖ κάτι τέτοιο νὰ παραλειφθῆ. Ἀκόμα καὶ ἂν ἀναλαμβάνουμε μιὰ τέτοια ἐπέκταση, πάλι θάπρεπε ἢ περιγραφῆ τῆς γενικῆς λειτουργίας τοῦ ὀργανισμοῦ Θεάτρο νὰ παραμείνῃ ὅπως τὴν εἴπαμε : Ψυχαγωγία. Εἶναι ἡ εὐγενέστερη λειτουργία πού βρήκαμε γιὰ τὸ Θεάτρο.

3 Ἀποστολὴ τοῦ Θεάτρου, ἀπ' τὴν ἀρχή, ὅπως καὶ κάθε ἄλλης Τέχνης, ἦταν ἡ ψυχαγωγία τῶν ἀνθρώπων. Ἡ ἀποστολὴ αὐτὴ τοῦ προσδίδει πάντα τὴν ἰδιαιτέρη αἴγλη του. Δὲν τοῦ χρειάζεται ἄλλο πιστοποιητικὸ ἀπὸ τὴν διασκέδαση, πού εἶναι ἀσφαλῶς ἀπαραίτητη. Δὲν θ' ἀνέβαινε σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο ἂν μεταβαλότανε π.χ. σὲ παζάρι ἠθικῆς· θὰ κινδύνευε μάλιστα νὰ ξεπέση μὸλις ἔπαυε ἡ ἠθικὴ νὰ εἶναι διασκεδαστικὴ, καὶ μάλιστα διασκεδαστικὴ στὶς αἰσθήσεις—καὶ ἀπ' αὐτὸ μόνον ἡ ἠθικὴ κέρδος θάχε. Τίποτε τὸ διδακτικὸ δὲ θάπρεπε νὰ τοῦ ἀποδοθῆ, πάντως τίποτα τὸ ὀφελιμώτερο ἀπὸ μιὰν εὐάρεστη σωματικὴ ἢ πνευματικὴ κίνηση. Τὸ Θεάτρο πρέπει νάχη τὸ δικαίωμα νὰ παραμείνῃ κάτι σὰν «πλέον τοῦ δέοντος», πού σημαίνει φυσικὰ πῶς ζοῦμε γιὰ τὸ «πλέον τοῦ δέοντος». Λιγώτερο ἀπὸ κάθε τι ἄλλο χρειάζονται ὑπεράσπιση οἱ διασκέδασεις.

4 Αὐτὸ κάνανε, σύμφωνα μὲ τὸν Ἀριστοτέλη, οἱ ἀρχαῖοι μὲ τὴν τραγωδία τους· τίποτα ὑψηλότερο ἢ ταπεινότερο ἀπὸ νὰ διασκεδάσουν τοὺς ἀνθρώπους. Ὅταν λένε πῶς τὸ Θεάτρο προήλθε ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ λατρεία, δὲ λένε ἄλλο παρὰ πῶς βγαίνοντας ἀπ' αὐτὴν ἔγινε Θεάτρο· δὲν πῆρε σίγουρα τὴ λατρευτικὴ ἐντολὴ ἀπὸ τὰ μυστήρια, παρὰ μόνον τὴν ψυχαγωγία τους, ἄπλᾶ καὶ καθαρὰ. Καὶ κείνη ἡ ἀριστοτελικὴ κἀθαρση, ὁ ἐξαγνισμὸς δι' ἐλέου καὶ φόβου, εἶναι ἕνα πλύσιμο τῆς ψυχῆς πού γινότανε ὄχι μόνον μὲ διασκεδαστικὸ τρόπο, ἀλλὰ καὶ μὲ μοναδικὸ σκοπὸ τὴ διασκέδαση. Μὲ τὸ νὰ ζητάει κανεῖς περισσότερα ἀπὸ τὸ Θεάτρο ἢ νὰ τοῦ ἀποδίνῃ περισσότερα, ταπεινώνει τὸν πραγματικὸ του σκοπὸ.

5 Ἀκόμα καὶ ὅταν μιλάμε γιὰ ὑψηλὸ ἢ ταπεινὸ τρόπο ψυχαγωγίας, ἀντιμετωπίζουμε ἀσχημα τὴν Τέχνη, πού ἐπιθυμεῖ νὰ κινήται ψηλὰ καὶ χαμηλὰ, καὶ θέλει νὰ τὴν παρατᾶνε στὴν ἡσυχία της, ὅταν διασκεδάζῃ τοὺς ἀνθρώπους.

6 Ἀντιθέτα, ὑπάρχουν ἀδύνατες (ἀπλές) καὶ δυνατές (σύνθετες) διασκέδασεις πού παρέχει τὸ θεάτρο. Οἱ δεύτερες, πού τὶς συναντᾶμε στὰ ἔργα μεγάλης δραματικῆς τέχνης, ἀνεβαίνουν στοὺς ψηλότερους τόνους, σὰν ἡ σεξουαλικὴ πράξη στὸν ἔρωτα· εἶναι πιὸ διακλαδωμένες, πλουσιώτερες σὲ μέσα, ἀντιφατικώτερες καὶ συνυπέρτερες.

7 Καὶ οἱ διασκέδασεις τῶν διάφορων ἐποχῶν ἦταν φυσικὰ διαφορετικὲς, ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο πού ζοῦσαν τότε οἱ ἀνθρώποι. Ἀλλιῶς διασκεδάζανε οἱ πολλοὶ στὶς ἀρχαῖες

έλληνικές πολιτείες, που βρίσκονταν κάτω απ' την κυριαρχία του τύραννου, κι αλλιώς μέσα στη μεσαιωνική αύλη του Λουδοβίκου του ΙΔ'. Το θέατρο ήταν υποχρεωμένο να παρέχει άλλες εικόνες της ανθρώπινης συμβίωσης: όχι μόνο εικόνες άλλης συμβίωσης, αλλά εικόνες άλλου είδους.

8 'Ανάλογα με την ψυχαγωγία, που ήταν δυνατή ή αναγκαία σε κάθε είδος ανθρώπινης συμβίωσης, έπρεπε και οι μορφές να παίρνουν τις ανάλογες διαστάσεις, και οι καταστάσεις να οικοδομούνται πάνω στη βάση άλλης προοπτικής. 'Αλλιώς τικά λέγονται ιστορίες για να διασκεδάσουν εκείνοι οι 'Ελληνες με τους αναπόδραστους θεϊκούς νόμους, που ή άγνοιά τους δεν σε προστατεύει, κι' αλλιώς τικά εκείνοι οι Φραντσέζοι με τη χαριτωμένη αυτοκυριαρχία τους που ο αύλικος κώδικας απαιτεί από τους μεγάλους αυτής της γής, ή οι 'Εγγλέζοι της έλσαβετιανής εποχής με το ναρισσισμό της καινούργιας άτομικότητας, που ξεχωνόταν ελεύθερη.

9 Και πρέπει νάχη κανείς πάντα κατά νοϋ, πώς οι διασκεδάσεις στις άπεικονίσεις τόσο διαφορετικών ειδών, σχεδόν ποτέ δεν κρεμόνταν από το βαθμό ομοιότητας εικόνας και είδωλου. 'Η άνακριβεια ή ή έντονη άπιθανότητα ένοχλούσαν πολύ λίγο ή και καθόλου, φτάνει ή άνακριβεια να είχε κάποια συνοχή, και ή άπιθανότητα να έμενε του ίδιου είδους. 'Αρκοϋσε ή παραίσθηση μιās άναγκαίας εξέλιξης του έκάστοτε μύθου, που δημιουργήθηκε με λογιώ-λογιώ ποιητικά και θεατρικά μέσα. Μάλιστα παραβλέπουμε πρόθυμα τέτοιες άσυμφωνίες, όταν παρακολουθούμε τους εξαγνισμούς του Σοφοκλή ή τις πράξεις θυσίας του Ρακίνα ή τους παροξυσμούς παραφροσύνης στον Σαίξπηρ, προσπαθώντας να συλλάβουμε τα ώραία ή μεγάλα αισθήματα των πρωταγωνιστών σ'αυτές τις ιστορίες.

10 Γιατί απ' όλα τα ποικίλα είδη άπεικονίσεων σημαντικών γεγονότων της ανθρώπινης ζωής που φτιάχτηκαν, από τον καιρό των αρχαίων, για το θέατρο, και που διασκεδάσανε, παρά τις άνακριβειες και άπιθανότητες, υπάρχουν και σήμερα ένα σωρό, που μās διασκεδάζουν ακόμα.

11 "Όταν διαπιστώσουμε την ικανότητά μας να εύχριστιόμαστε σε άπεικονίσεις τόσο διαφορετικών εποχών, πράμα μόλις δυνατό στα τέκνα εκείνων των ισχυρών εποχών, δεν πρέπει να μās περάσει ή ύποψια πώς δεν έχουμε ακόμα άνακαλύψει τις ειδικές διασκεδάσεις, την πραγματική ψυχαγωγία της δικής μας εποχής ;

12 Και ή άπόλαυσή μας στο θέατρο πρέπει νάχη άδυνατίση, σε σχέση με τους αρχαίους, έστω κι αν ο τρόπος της συμβίωσής μας μοιάζει αρκετά με το δικό τους, στο ότι γενικά καταφέρει να υπάρχει. Καταλαβαίνουμε τα παλιά έργα με κάποιο νέο, σχετικά, τρόπο, με την καλαισθητική συμπάθεια, που δεν άποδίδει και πολύ. "Έτσι το μεγαλύτερο μέρος της ήδονής μας τροφοδοτείται από άλλες πηγές από κείνες που θάπρεπε νάχουν άνοιχτή δυνατά στους προγενέστερους μας. "Έπειτα άγιστρωνόμαστε άβλαβα σε γλωσσικές όμορφιές, στην κομψότητα της αφήγησης του μύθου, σε μέρη που μās προκαλούν παραστάσεις αθύπαρκτες, με δυο λόγια, στα παρεπόμενα των παλιών έργων. Αυτά ακριβώς είναι τα ποιητικά και θεατρικά μέσα που κρύβουν τις άσυμφωνίες της ιστορίας. Τα θεάτρα μας δεν έχουν πιά την ικανότητα ή τη διάθεση να άφηγηθούν καθαρά αυτές τις ιστορίες, ακόμα και τις όχι τόσο παλιές, όπως του Σαίξπηρ, να κάνουν δηλ. πιστευτή την σύνδεση των γεγονότων. Και ο μύθος είναι, κατά τον 'Αριστοτέλη—και σ' αυτό πάει ο νοϋς μας άμέσως—ή ψυχή του δράματος. "Όλο και πιό πολύ μās ταραίζει ο πρωτογονισμός και ή ξεγνοιασιά των άπεικονίσεων της ανθρώπινης συμβίωσης, κι' αυτό όχι μονάχα στα παλιά έργα, αλλά και στα σύγχρονα, όταν κατασκευάζονται σύμφωνα με παλιές συνταγές. "Όλόκληρος ο τρόπος της άπόλαυσής μας άρχίζει και γίνεται παράκαιρος.

13 Οι άσυμφωνίες στις άπεικονίσεις των ανθρώπινων συμβάντων στενεύουν την άπόλαυσή μας στο θέατρο. Κι' ο λόγος : άντιμετωπίζουμε τα είδωλα των εικόνων άλλιώς τικά απ' ό,τι εκείνα έμās.

14 "Όταν ρίξουμε γύρω μας μιιά ματιά, για να άνακαλύψουμε μιάν άμεση διασκεδάση, μιιά περιεκτική, άποδεκτή ψυχα-

γωγία, που θα μπορούσε να μās προσφέρει το θέατρό μας με άπεικονίσεις ανθρώπινης συμβίωσης, πρέπει να σκεφθούμε τους έαυτούς μας σαν παιδιά ένός έπιστημονικού αιώνα. 'Η συμβίωσή μας σαν ανθρώπων—κι' αυτό σημαίνει : ή ζωή μας—καθορίζεται σε μεγάλη έκταση από την έπιστήμη.

15 'Εδώ και καμιά έκατοστή χρόνια, πάνω-κάτω, μερικοί άνθρωποι, σε διάφορες χώρες, άρχισαν να κάνουν παράλληλα πειράματα, με την έλπίδα ν' άποσπάσουν μυστικά από τη φύση. 'Ανήκοντας σε μιιά τάξη έπαγγελματιών, στις ισχυρές κύκλας πολιτείες, παραδώσανε τις άνακαλύψεις τους σε ανθρώπους που τις έκμεταλλεύθηκαν πρακτικά, χωρίς να προσμένουν τίποτα περισσότερο από τις καινούργιες έπιστήμες έξω από προσωπικό κέρδος. 'Επαγγέλματα που επί αιώνες βάδισαν με άναλλοίωτες μεθόδους, άναπτύχθηκαν πιά τρομακτικά, σε πολλούς τόπους, που ένώθηκαν μεταξύ τους με τον άνταγωνισμό, συγκεντρώνοντας μεγάλες ανθρώπινες μάζες, που, όργανωμένες με νέο τρόπο, άρχισαν μιιά τεράστια παραγωγή. Σε λίγο φανέρωσε ή άνθρωπότητα δυνάμεις, που πριν ούτε να όνειρευτή θά τολμούσε.

16 'Ηταν σάμπως τώρα για πρώτη φορά ή άνθρωπότητα νά-παιρνε συναίσθηση του έαυτού της, και ένώνονταν με το σκοπό να κάνη κατοικήσιμο το άστρο που πατούσε. Πολλά από τα συστατικά του στοιχεία, όπως το κάρβουνο, το νερό, το πετρέλαιο, μετατράπηκαν σε θησαυρούς. Βρέθηκε ο άτιμός για να κινή τα όχημάτα : κάτι μικρές σπιθες και οι σπασμοί των βατραχοποδιών πρόδωσαν τη φυσική δύναμη που παρήγαγε το φώς, πήγε τον ήχο απ' την άπύνη στην άλλη, κ.τ.λ. 'Ο άνθρωπος κοίταξε όλόγυρα του με άλλο βλέμμα, και συλλογίστηκε πώς θα χρησιμοποιήση για τις άνέσεις του πράματα που έβλεπε πολλν καιρό αλλά δεν τάχε άξιοποιήσει. Το περιβάλλον του μεταβάλλονταν από δεκαετία σε δεκαετία, από χρόνο σε χρόνο, σχεδόν από μέρα με μέρα. 'Εγώ, που τά γράφω τούτα δώ, τά γράφω πάνω σε μιιά μηχανή, που τον καιρό που γεννήθηκα ήταν άγνωστη. Κινοϋμαι στα καινούργια όχημάτα με μιιά ταχύτητα που ο παππούς μου ούτε να την φανταστή θά μπορούσε. Τίποτα δεν κουνιόταν τότε τόσο γοργά. Κι' εγώ ύφνομαι στον άέρα, πράμα που ο πατέρας μου δεν μπορούσε να κάνη. Κουβέντιασα με τον πατέρα μου απ' τη μιάν ήπειρο στην άλλη, αλλά μόνο με το γιό μου είδα τις κινούμενες εικόνες από την έκρηξη της Χιροσίμας.

17 Μπορεί οι καινούργιες έπιστήμες νάχουν ύποβοηθήση μιιά τεράστια μεταβολή, και, πρό πάντων, μεταβλητικότητα στο γύρω μας κόσμο, αλλά δεν μπορούμε να πούμε πώς το πνεϋμα τους μās γεμίζει όλους κατά τρόπο όριστικό. Κι' ο λόγος που ο νέος τρόπος της σκέψης και της συναίσθησης δεν έχει ακόμα εισχωρήσει στις μεγάλες ανθρώπινες μάζες, πρέπει ν' άναζητηθή στο ότι οι έπιστήμες, που τόσο πέτυχαν στην έκμετάλλευση και την καθυπόταξη της φύσης, έμποδίστηκαν από την τάξη που της χρωστούσαν την κυριαρχία τους, την μπουρζουαζία, να άνιχνεύσουν ένα άλλο πεδίο, που βρίσκεται ακόμα στο σκοτάδι, δηλ. τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους στην έκμετάλλευση και την καθυπόταξη της φύσης. Αυτή ή επιχείρηση, που όλοι κρέμονταν απ' αυτήν, έπιτελέστηκε, χωρίς οι καινούργιες ιδέες που την καταστήσανε δυνατή, να ξεκαθαρίσουν τις άμοιβαίες σχέσεις εκείνων που την έπιτελούσαν. Το καινούργιο βλέμμα προς τη φύση δε στράφηκε και προς την κοινωνία.

18 Στην πραγματικότητα οι άμοιβαίες σχέσεις άνάμεσα στους ανθρώπους γίνανε πιό δυσδιάκριτες απ' ό,τι ήτανε πριν. 'Η κοινή γιγαντιαία επιχείρηση όπου μπλέχτηκαν, φαίνεται πώς τους χωρίζει, όσο πάει, και πιό πολύ. Αύξηση της παραγωγής προκαλεί αύξηση της άθλιότητας, και από την έκμετάλλευση της φύσης ώφελούνται μόνο λίγοι, και μάλιστα με την έκμετάλλευση των ανθρώπων. Αυτό που θα μπορούσε νάναι ή πρόδος όλων, γίνεται το προβάδισμα μερικών, κι' ένα μεγαλύτερο ακόμα μέρος της παραγωγής καταναλώνεται στην κατασκευή μέσων καταστροφής για γιγαντίους πολέμους. Σ' αυτούς τους πολέμους άνιχνεύουν οι μάνες όλων των έθνών τον ούρανο τρομαγμένες, σφιγγοντας στην άγκαλιά τα παιδιά τους, να δούν τις θανατηφόρες άνακαλύψεις της έπιστήμης.

19 Οι άνθρωποι στέκονται μπρός στα δικιά τους έπιτεύγματα, όπως οι άνθρωποι των παλιών καιρών μπρός στις φυσικές καταστροφές. 'Η άστική τάξη, που χρωστάει την

και μεγάλο ρόλο ή ομοιότητα του ξύλινου ομοιώματος προς το πραγματικό ζώο, ούτε ενοχλεί ή περιορισμός της ήπιας σ' ένα μικρό κύκλο. Αυτό που ενδιαφέρει τους θεατές σ' αυτά τα οίγματα είναι ν' ανταλλάξουν έναν αντίφατικό κόσμο μ' έναν αρμονικό, έναν όχι απόλυτα γνωστό μ' ένα φανταστικό.

29 Τέτοιο είναι το θέατρο που βρήκαμε μπρός μας για το έγχειρημά μας, και στάθηκε ικανό να μετατρέψει τους έλπιδοφόρους φίλους μας, που έμεις τους ονομάζουμε παιδιά του επιστημονικού αιώνα, σ' ένα φοβισμένο, εύπιστο, «μαγεμένο», πλήθος.

30 Είναι άλληθια : εδώ και μισό, πάνω-κάτω, αιώνα παρουσιάστηκαν πιστότερες απεικονίσεις της ανθρώπινης συμβίωσης, σαν τις μορφές που επαναστάτησαν έναντιόν ώρισμένων κοινωνικών άποψων ή ακόμα έναντιόν της γενικής διαφθομής της κοινωνίας. Το ενδιαφέρον τους ήταν αρκετά δυνατά, ώστε πρόσκαιρα υπομείνανε θεληματικά μια κυριολεκτική μείωση της γλώσσας, του μύθου και του πνευματικού ορίζοντα, γιατί ή αύρα του επιστημονικού πνεύματος έκανε σχεδόν να μαραθθουν οι συνηθισμένες γοητείες. Οι θυσίες δεν έβριζαν και παραπολύ. 'Ο έξευγενισμός των απεικονίσεων έβλαψε μια διασκέδαση, χωρίς να ικανοποίηση κάποιαν άλλη. Το πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων έγινε όρατο αλλά όχι διαφανές. Τα συναίσθηματα, παραγόμενα κατά τον παλιό (μαγικό) τρόπο, έπρεπε να παραμείνουν σύμφωνα με τον ίδιο παλιό τρόπο.

31 "Όπως πριν, έτσι και μετά, τα θέατρα ήταν χωρίο ψυχαγωγίας μιας τάξης που κρατούσε το επιστημονικό πνεύμα στο πεδίο της φύσης, μη το λμώντας να του παραχωρήσει το πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων. "Όμως το μικροσκοπικό προλεταριακό κομματάκι του κοινού, άσημαντα κι' άβέβαια ένισχυμένο από άποστάτες πνευματικούς εργάτες, χρειαζότανε ακόμα τον παλιό τρόπο ψυχαγωγίας, που εύκόλυνη τον καθιερωμένο τρόπο της ζωής.

32 Κι' όμως, προχωρούμε ! Πέφτοντας ή πηδώντας μπρός ! Μπήκαμε, όλοφάνερα, σ' έναν άγώνα λοιπόν, ως άγωνιστούμε ! Δεν είδαμε πως ή άπιστία μετακινεί ακόμα και βουνά ; Δεν άρκει που ανακαλύψαμε πως θα μας καθυστερήσει κάπως ; Μπρός από κείνο καθώς κι' από τουτό κρέμεται ένα παρατέτασμα : ως το άνοιζουμε !

33 Το θέατρο, έτσι που το βλέπουμε, φανερώνει τη σύνθεση της κοινωνίας (απεικονισμένη πάνω στη σκηνή) όχι σαν επηρεαζόμενο από την κοινωνία (μέσα στην αίθουσα). 'Ο Οιδίποδας, που πρόσβαλε κάποιες άρχές που στήριζαν την κοινωνία εκείνης της εποχής, ξεγράφεται φροντίζων γι' αυτό οι θεοί, που δεν υπόκεινται σε κριτική. Τα μεγάλα άτομα του Σαίξπηρ, που κρύβουν μέσα τους το άστρο της μοίρας των, έπιτελούν τις μάταιες και θανατηρές μανιακές πορείες των ακατάπαυτα, αυτοκτονούν, και στην πτώση τους δεν γίνεται ή θάνατος τους αίσχρος, αλλά ή ζωή τους. 'Η καταστροφή δεν υπόκειται σε κριτική. Παντού ανθρώπινα θύματα ! Βάρβαρες απολαύσεις ! Γνωρίζουμε πως οι βάρβαροι έχουνε κάποια τέχνη. "As φτιάζουμε έμεις κάποιαν άλλη.

34 Πόσον καιρό ακόμα οι ψυχές μας, προστατευμένες από το σκοτάδι, αφήνοντας τα μαλθακά κορμιά μας, θα εισχωρούν σε κείνα τα όνειρώδεια σώματα πάνω στο παλκοσένικο, για να πάρουν μέρος στους μετεωρισμούς των, που «άλλιωδες» μάς είναι άπαγορευμένοι ; Τι σόι άπολύτρωση είναι αυτή, άφου στο τέλος όλων αυτών των έργων, όπου ή εύτυχία ανταποκρίνεται μόνο στο πνεύμα της εποχής του έργου (τη δέουσα πρόνοια, την τάξη και την ήσυχία), ζούμε την όνειρώδεια έκτέλεση που τιμωράει τους μετεωρισμούς σαν άκολασία ; 'Ερπούμε μέσα στον Οιδίποδα, γιατί εκεί υπάρχουν πάντα τα ταμπού, και ή άγνοια δεν απαλλάσσει άπ' την ποινή. Στον 'Οθέλλο, γιατί ή ζήλεια μάς παιδεύει ακόμα, κι όλα έξαρτώνται άπ' την ιδιοκτησία. Στον Βαλλενστάιν, γιατί πρέπει νάμαστε λεύτεροι και νομιμόφρονες για τον άγώνα του άνταγισμού, που άλλιώς σταματάει. Αυτές οι συνθήκες των ιερών ύπνων άπαιτούνται σε έργα όπως οι «Βρυόλακες» ή οι «Ανυφαντάδες», όπου, όσο νάνα, ή κοινωνία αναδύεται προβληματικότερα σαν «περιβάλλον». Μια και δεχόμαστε με το ζόρι συναίσθηματα, ένδοσκοπήσεις και αυθορμητισμούς, ως μη δεχτούμε σε σχέση με την κοινωνία τίποτε άλλο, άπ' όσο μάς παρέχει το «περιβάλλον».

35 Χρειαζόμαστε ένα θέατρο, που δεν θα προσφέρει μόνο συναίσθηματα, ένδοσκοπήσεις και αυθορμητισμούς, που έπιτρέπη το εκάστοτε ιστορικό πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων όπου εκτυλίσσεται κάθε φορά ή υπόθεση, αλλά ένα θέατρο που θα χρησιμοποιηθή και θα παράγει ιδέες και αισθήματα, που θα παίξουν ρόλο στην άλλαγή του πεδίου.

36 Το πεδίο πρέπει να μπορη να έπισημανθή μέσα στην ιστορική του σχετικότητα. Αυτό σημαίνει διακοπή με τη συνήθεια μας, τις διάφορες κοινωνικές συνθέσεις παλιότερων εποχών να τις γδύνουμε από την άνομοιότητά τους, ώστε όλες, λίγο πολύ, να μοιάζουν με τη δική μας, που χάρη σ' αυτή την έγχειρηση προσλαμβάνει κάτι που υπήρχε πάντα, μ' άλλα λόγια κάτι αιώνιο. 'Εμεις όμως θέλουμε να διατηρήσουμε την άνομοιότητά τους, και νάχουμε πάντα μπρός στα μάτια μας το εφήμερό τους, έτσι που κ' ή δικιά μας εποχή να φανή εφήμερη. ('Εδώ φυσικά δεν μπορεί να έξυπρητησή το τοπικό χρώμα και ή λαογραφία, που χρησιμοποιούν ώρισμένα θέατρα για να τονίσουν ακόμα πιο πολύ τις ομοιότητες στη συμπεριφορά των ανθρώπων όλων των εποχών. Θα υποδείξουμε παρακάτω τα θεατρικά μέσα).

37 "Αν κινήσουμε τις μορφές μας στη σκηνή με κοινωνικές κινητήριες δυνάμεις, και διάφορες σε κάθε εποχή, τότε κάνουμε πιο δύσκολο στο θεατή να τις ζήσει. Δεν μπορεί να σκεφτή : έτσι θα ένεργούσα κ' έγώ. 'Αλλά μπορεί το πολύ-πολύ να πη : αν ζούσα κάτω άπ' αυτές τις συνθήκες. Κι' αν παίζαμε έργα βγαλμένα από τη δική μας ζωή σαν ιστορικά, ίσως οι περιστάσεις, που κάτω άπ' αυτές ένεργεί, να του φαίνονταν επίσης ιδιόζουσες, κι αυτό είναι ή άρχή της κριτικής.

38 Τις «ιστορικές προϋποθέσεις» δεν πρέπει να τις φανταζόμαστε (άκόμα δημιουργούνται) σαν σκοτεινές δυνάμεις (βαθύτερες αίτίες), αλλά φτιαγμένες και σημηνές στα όδια τους από τους ανθρώπους (άπό τους όπολους και μεταβάλλονται) : αυτό που ένεργείται αυτή τη στιγμή, τις καταργεί.

39 "Όταν ένα ιστορούμενο άτομο άπαντά σύμφωνα με την εποχή, και θ' άπαντούσε άλλιώτικα σ' άλλες εποχές, δεν είναι ένας «κάποιος γενικά» ; Ναι, ανάλογα με τους καιρούς ή την τάξη άπαντάει αυτός ο κάποιος άλλιώτικα : αν ζούσε σ' άλλη εποχή ή όχι τόσο καιρό ή στο περιθώριο της ζωής, τότε άλλθεντα άπαντάει άλλιώτικα, αλλά πάλι το ίδιο συγκεκριμένα κι' όπως καθέννας θ' άπαντούσε στη θέση του σ' αυτή την εποχή : δεν πρέπει να τεθή το έρώτημα αν υπάρχουν κι άλλες διαφορές στην άπάντηση ; Που είναι ο ίδιος, ο ζωντανός, ο αναλλοίωτος, αυτός, που δε μοιάζει με τους όμοιούς του ; Είναι φανερό πως ή εικόνα πρέπει να τον κάνη όρατο, κι αυτό θα συμβη, όταν αυτή ή άντινομία απεικονιστή. 'Η ιστορική απεικόνιση θάχη κάτι από τα σκίτσα, που θα δείχουν γύρω άπ' την άπειρασμένη μορφή το έχνη άλλων κινήσεων και χαρακτηριστικών. 'Η ως σκεφτούμε έναν άντρα που βγάζει λόγο σε μια κοιλάδα, που στο μεταξύ αλλάζει γνώμη, ή απλά έκφέρει φράσεις που συγκροτούνται μεταξύ τους, έτσι που ή ήχώ, μιλώντας μαζί, ν' αναλαμβάνη την αντιπαράθεση των φράσεων.

40 Τέτοιες απεικονίσεις άπαιτούν βέβαια μιάν ήθοποιία, που να κρατάη το έποπτεύον πνεύμα λεύτερο και έλαστικό. Πρέπει, σα να λέμε, να μπορη να έκτελη φανταστικά στησίματα στην οικοδομή μας, με το να άποκόβη τις κοινωνικές κινητήριες δυνάμεις στις σκέψεις, ή να τις άντικαθιστά με άλλες. Μ' αυτή τη διαδικασία ή καθημερινή συμπεριφορά προσλαμβάνει κάτι «αφύσικο», άπ' όπου οι σημερινές κοινωνικές δυνάμεις, με τη σειρά τους, χάνουν τη φυσικότητά τους και γίνονται εύχηστες.

41 Αυτό είναι σαν τον εργάτη του ποταμού που παρατηρεί στον ποταμό, μαζί με την πρωταρχική του κοίτη, και μια φανταστική κοίτη, που θα μπορούσε νάχη, αν ή κλίση του πεδίου ήταν άλλιώτικη ή ή ποσότητα του νερού άλλη. Κι ενώ με τη σκέψη του βλέπει έναν καινούργιο ποταμό, ο σοσιαλιστής άκούει καινούργιους τρόπους όμιλως με τους θερομάχους του ποταμού. Κι έτσι άππρεπε να βρισκη στο θέατρο ο θεατής μας συμβάντα που διαδραματίζονται ανάμεσα στους θερομάχους, πλουτισμένα με έχνη σκίτσων και άντηχησεις.

42 'Η σκηνική τέχνη που δοκιμάστηκε ανάμεσα στον πρώτο και δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο στο θέατρο «Σιμφιόουερ-

ντάμ» τού Βερολίνου, για να πραγματοποιήσει τέτοιες απεικονίσεις, βασίζεται στην έντυπωση της αποξένωσης, (V-Effekt). 'Αποξενωτική απεικόνιση είν' εκείνη που αναγνωρίζεται βέβαια τὸ ἀντικείμενο, ταυτόχρονα όμως φαίνεται ξένο. Τὸ ἀρχαῖο καὶ τὸ μεσαιωνικὸ θέατρο ἀποξένωναν τὶς μορφές τους με μάρσκες ἀνθρώπων καὶ ζώων, τὸ ἀσιατικὸ χρησιμοποιοῦε μουσικὴς καὶ μιμητικὲς ἀποξενωτικὲς ἐντυπώσεις. Οἱ ἐπιπέδους ἐμπόδιζαν σίγουρα τὴν καλαισθητικὴν συμπάθεια, ὅμως βασιζόνταν ἐκείνη ἡ τεχνικὴ, λίγο πολὺ, σὲ ὑπνωτικοῦποβλητικὸ θεμέλιο, σὰν ἐκείνη που πετυχαίνεται με τὴν καλαισθητικὴν συμπάθεια. Οἱ κοινωνικοὶ σκοποὶ αὐτῶν τῶν παλιῶν ἐντυπώσεων ἦταν ὀλότελα διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς δικούς μας.

43 Οἱ παλιὲς ἀποξενωτικὲς ἐντυπώσεις ἀφαιροῦν τὸ εἶδωλο ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ἐπέμβαση τοῦ θεατῆ, τὸ κάνουν κάτι ἀναλλοίωτο· οἱ νέες δὲν ἔχουν τίποτα τὸ παράξενο καθαυτὲς: μόνο τὸ ἀντεπιστημονικὸ βλέμμα βάζει στὸ ξένο τὴν σφραγίδα τοῦ παράξενου. Οἱ καινούργιες ἀποξενώσεις θάπρεπε ν' ἀφαιρέσουν ἀπὸ τὰ κοινωνικῶς ἐπηρεαζόμενα γεγονότα τὴν σφραγίδα τῆς οικειότητας, πού τὶς προστατεύει ἀπὸ τὴν ἐπέμβαση.

44 'Εκείνο που ἀπὸ καιρὸ δὲν ἀλλάζει, μοιάζει πὼς δὲ θ' ἀλλάξει ποτέ. Κάπου-κάπου πέφτουμε πάνω σὲ κάτι πού εἶναι πολὺ αὐτόδητο, γιὰ νὰ μπούμε στὸν κόπο νὰ τὸ καταλάβουμε. Αὐτὸ πού ζοῦνε μεταξύ τους οἱ ἄνθρωποι, τὸ παίρνουν σὰν τὸ δοσμένο ἀνθρώπινο βίωμα. Τὸ παιδί, ζώντας σ' ἕνα κόσμο γέρω, μαθαίνει ἔτσι τὸν κόσμο. "Ὅπως κυλᾶνε τὰ πράγματα, ἔτσι καὶ τοῦ φαίνονται φυσικά. "Αν κανεὶς εἶναι ἀρκετὰ τολμηρὸς, ὥστε νὰ ἐπιθυμῆσῃ κάτι ἔξω ἀπ' αὐτά, θὰ ἐπιθυμῆσῃ μιὰν ἐξάρηση. 'Ακόμα κι ἂν ἀναγνωρίσῃ αὐτὸ πού τὸ προσδιώρισε ἡ «Πρόνοια» σὰν κάτι πού πρόβλεψε ἡ κοινωνία, θάπρεπε ἡ κοινωνία, αὐτὸ τὸ γιγάντιο σύνολο ἀπὸ ὅμοια τὸν πλάσματα, νὰ τοῦ φανῆ σὰν ἕνα ὅλον πού εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τὴν ἄθροιση τῶν μερῶν του—ἐν τούτοις τὸ ἀνεπηρεάστο θὰ τοῦ ἔμενε οἰκεῖο· καὶ ποιὸς δυσπιστεῖ σ' αὐτὸ πού τοῦ εἶναι οἰκεῖο; Γιὰ νὰ τοῦ φανῆ τὸ ἴδιο ἀμφίβολο ὄλο αὐτὸ τὸ πολὺ δωσμένο, θάπρεπε νὰ ἐξελλίξῃ αὐτὸ τὸ ἀποξενωτικὸ βλέμμα, πού μ' αὐτὸ ὁ Γαλιλαῖος παρατηροῦσε ἕναν πολυέλαο πού ταλαντευόταν. Αὐτοὶ οἱ κραδασμοὶ τὸν θάμπωσαν, σὰ νὰ μὴν τοὺς περίμενε ποτέ καὶ νὰ μὴν καταλάβοινε τίποτα ἀπὸ δαύτους, πού μέσα ἀπ' αὐτοὺς ἔφτασε στους νόμους των. Αὐτὸ τὸ δύσκολο μὰ καὶ τόσο παραγωγικὸ βλέμμα πρέπει νὰ προκαλέσῃ τὸ Θέατρο με τὶς ἀπεικονίσεις τῆς ἀνθρώπινης συμβίωσης. Πρέπει νὰ κἀνῃ τὸ κοινὸ νὰ θαυμάσῃ, καὶ αὐτὸ γίνεται διὰ μέσου μιᾶς τεχνικῆς τῆς ἀποξένωσης τοῦ οἰκείου.

45 Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ἐπιτρέπει στὸ θέατρο νὰ ἀξιοποιήσῃ τὴν καινούργια μέθοδο τῆς κοινωνικῆς ἐπιστήμης, τὴ ματεριαλιστικὴν διαλεκτικὴν, γιὰ τὶς ἀπεικονίσεις τῆς. 'Η μέθοδος αὐτὴ πραγματεύεται, γιὰ νὰρθοῦμε καὶ στὴν ἀστάθεια τῆς κοινωνίας, τὶς κοινωνικὲς καταστάσεις σὰν διαδικασία, καὶ τὴν ἀκολουθεῖ στὶς ἀντιφάσεις τῆς. Γι' αὐτὴν ὑπάρχει μόνο με τὸ νὰ μεταβάλλεται: συνεπὼς σὲ ἀσμφωνία με τὸν ἑαυτὸ τῆς. Αὐτὸ ἴσχυει καὶ γιὰ τὰ συναισθηματικά, τὶς σκέψεις καὶ τὶς στάσεις τῶν ἀνθρώπων, ὅπου ἐκφράζεται ὁ ἐκάστοτε τρόπος κοινωνικῆς συμβίωσης.

46 Εἶναι μιὰ ἰδιοτροπία τοῦ αἰῶνα μας, νὰ πετυχαίνονται τόσες πολλὲς καὶ ποικίλες ἀλλαγές, σὰ νάταν νὰ ἐνοήσουμε πὼς μπορούμε νὰ ἐπέμβουμε. Ἰπάρχουν πολλὰ στὸν ἄνθρωπο, λέμε πολλὰ μπορούν νὰ γίνουν ἀπ' αὐτόν. Δὲν πρέπει νὰ παραμεινῇ ὅπως εἶναι. Δὲν πρέπει νὰ ἐξετάζεται μόνο ὅπως εἶναι, ἀλλὰ κι' ὅπως θάπρεπε νάνα. Πρέπει νὰ βγοῦμε ἀπ' αὐτόν, ἀλλὰ καὶ νὰ πάμε πρὸς αὐτόν. Αὐτὸ σημαίνει πὼς δὲ θὰ μῶνὸ στὴ θέση του, μὰ θὰ καθίσω ἀπέναντί του, ἀντιπροσωπεύοντας ὅλους ἐμᾶς. Γιὰ τοῦτο τὸ Θέατρο πρέπει, μ' αὐτὸ πού δείχνει, νὰ ἀποξενώνῃ.

47 Γιὰ νὰ προκληθοῦν ἀποξενωτικὲς ἐντυπώσεις, χρειάζεται νὰ παρατήσῃ ὁ ἠθοποιὸς ὅσα εἶχε μάθει ὡς τὰ τώρα γιὰ νὰ φέρνῃ τὴν καλαισθητικὴν συμπάθεια τοῦ κοινού στὶς μορφές πού παράσταν. Μὴ προσπαθώντας νὰ μεταθέσῃ τὸ κοινὸ σὲ κατάσταση ὑπνωτικὴ, δὲν ἔχει κι ὁ ἴδιος τὸ δικαίωμα νὰ μετατεθῇ σ' αὐτὴ τὴν ὑπνωτικὴν κατάσταση. Οἱ μῦς του πρέπει νὰ παραμένουν λυμένοι· ἂν ὅμως μιὰ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ, π.χ., με τεντωμένους τοὺς μῦς τοῦ λαμοῦ,

τραβήξῃ «μαγικά» τὰ βλέμματα τῶν θεατῶν, καὶ μάλιστα καὶ τὰ κεφάλια μαζί, κάθε παρατήρησῃ ἡ κίνηση τοῦ θυμικοῦ πάνω σ' αὐτὴ τὴν μετατόπισῃ ἀδυνατίζει. 'Η ὁμίλια του πρέπει νάνα λυτρωμένη ἀπὸ παπαδίστικα τραγουδιοναορισμάτα, μὰ κι ἀπὸ κείνα τ' ἀνεβοκατεβάσματα τῆς φωνῆς πού νανοῦρίζουνε τοὺς θεατὲς καὶ καταστρέφουνε τὸ νόημα. 'Ακόμα κι αὐτοὶ πού παρασταίνουνε δαιμονισμένους, δὲν πρέπει νὰ δίνουνε τὴν ἐντύπωσῃ πὼς εἶναι οἱ ἴδιοι δαιμονισμένοι. Πῶς ἀλλιῶς θὰ μπορούσαν νὰ βροῦν οἱ θεατὲς ἀπὸ τί πάσχει ὁ δαιμονισμένος;

48 Σὲ καμμιά στιγμὴ δὲν πρέπει νὰ μεταβληθῇ ἀπόλυτα στὴ φιγούρα πού παρουσιάζει. Μιὰ κρίση: «δὲν ἔπαιζε τὸν Λήρ, ἦταν ὁ Λήρ», θάταν γι' αὐτὸν καταστρεπτικὴ. Δὲν ἔχει παρὰ νὰ δεῖξῃ τὴ μορφή του, ἡ μᾶλλον νὰ μὴν τὴν ζήσῃ· αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ὅταν πρόκειται νὰ παρουσιάσῃ παθιασμένους ἀνθρώπους, πρέπει ὁ ἴδιος νὰ παραμένῃ ψυχρὸς. Μόνο πού δὲ θάπρεπε τὰ δικὰ του συναισθήματα νὰ εἶναι βασικά τὰ ἴδια με τῆς μορφῆς πού παρουσιάζει. Τὸ κοινὸ πρέπει σ' αὐτὸ νάχη ἀπόλυτη ἐλευθερία.

49 Αὐτὸ: τὸ νὰ στέκεται ὁ ἠθοποιὸς σὲ διττὴ ὑπόσταση πάνω στὴ σκηνή, σὰν Λῶτον καὶ σὰν Γαλιλαῖος: ὅτι ὁ ἐπιδεικνύων Λῶτον δὲν ἐξαφανίζεται στὸν ἐπιδεικνύομενο Γαλιλαῖο· αὐτὸς ὁ τρόπος ἠθοποιίας πῆρε τὸν τίτλο «ἐπικός» πού δὲν σημαίνει τελικὰ τίποτ' ἄλλο παρὰ πὼς ἡ ἀληθινή, ἡ βέβηλη διαδικασία δὲν καλύπτεται πιά με πέπλο, μὰ πὼς πάνω στὴ σκηνὴ στέκεται πραγματικὰ ὁ Λῶτον καὶ δείχνει τὸ κοινὸ πὼς σκέφτεται τὸ Γαλιλαῖο. "Αν καὶ τὸν θάμπωσε, ὅμως ὁ Λῶτον δὲν θάπρεπε νὰ ξεγνᾶ φυσικὰ τὸ κοινὸ ποτέ, ἀκόμα κι ἂν δοκίμαζε τὶς ἀτέλειωτες μεταμορφώσεις του· ἀλλὰ τότε θάχανε τὶς σκέψεις του καὶ τὰ αἰσθηματά του, πού θὰ μεταβιβάζονταν στὴ μορφή. Θάπρεπε νὰ οικειοποιηθῇ τὶς σκέψεις τῆς καὶ τὰ αἰσθηματά τῆς, ὥστε τότε πραγματικὰ νὰ παραχθῇ ἕνα μόνο δείγμα: καὶ αὐτὸ θὰ ἴστανε δικό μας. Γιὰ νὰ φυλαχθῇ ἀπ' αὐτὸ τὸν κίνδυνο, πρέπει ἐπίσης καὶ τὴν πράξῃ τῆς ἐπίδειξης νὰ τὴ μετατρέψῃ σὲ καλλιτεχνικὴ. Καὶ γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε μιὰ βοηθητικὴ παράσταση: μπορούμε τὸ μισὸ τῆς στάσης, τὴν ἐπίδειξη, γιὰ νὰ τὴν κάνουμε αὐτόνομη, νὰ τὸ πλουτίσουμε με μιὰ χειρονομία: νὰ βάλουμε τὸν ἠθοποιὸ νὰ καπνίσῃ, καὶ νὰ τὸν φανταστοῦμε ν' ἀφίνη κάπου-κάπου τὸ τσιγάρο, γιὰ νὰ μᾶς ἐπιδείξῃ κάποια ἄλλη συμπεριφορὰ τῆς φανταστικῆς μορφῆς. "Αν βγάλουμε ἀπ' τὴν εἰκόνα κάθε βιαστικὸ καὶ δὲν σκεφθοῦμε ράθυμα τὸ ράθυμο, τότες ἔχουμε ἕναν ἠθοποιὸ πού μπορεί σίγουρα νὰ μᾶς παραδώσῃ στὶς διέξ του ἢ στὶς διέξ μας σκέψεις.

50 Μιὰ ἀκόμη ἀλλαγὴ εἶναι ἀπαραίτητη στὴ μεσολάβηση τῶν ἀπεικονίσεων ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ, ἀλλὰ καὶ αὐτὴ κἀνεί τὴ λειτουργία ἀκόμα πιὸ «βέβηλη». "Ὅπως δὲν πρέπει ὁ ἠθοποιὸς νὰ ξεγελᾷ τὸ κοινὸ του, πὼς δὲν εἶν' αὐτὸς ἀπάνω στὴ σκηνὴ ἀλλὰ ἡ μορφή πού παρουσιάζει, ἔτσι δὲν πρέπει καὶ νὰ ξεγελᾷ πὼς αὐτὰ πού συμβαίνου ἀπάνω στὴ σκηνὴ δὲν εἶναι μελετημένα, ἀλλὰ ξεπηδᾶνε γιὰ πρώτη καὶ μοναδικὴ φορὰ. 'Η Σιλλερικὴ διάκριση, πὼς ὁ ραψωδὸς πρέπει νὰ χειρίζεται τὰ γεγονότα σὰν περασμένα, ὁ μῖμος σὰν τωρινὰ, ('Αλληλογραφία με Γκαῖτε, 26-12-1797) δὲν εἶναι πιά σωστὴ. Πρέπει νάνα ξεκάθαρο στὸ παίξιμο του πὼς «ξέρε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ ἀπὸ τὴ μέση τὸ τέλος» καὶ πρέπει «ἔτσι ἀπόλυτα νὰ διατηρήσῃ μιὰν ἤρεμην ἐλευθερία». Με ὀλοζώντανην περιγραφή ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς μορφῆς πού παριστάνει, γνωρίζοντας περισσότερο ἀπ' αὐτὴν τὸ «τώρα» καὶ τὸ «ἐδῶ», ὅχι σὰν πλασματικὴ εἰκόνα πού διευκολύνεται ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ παιξίματος στατικά, ἀλλὰ χωρίζοντάς τὴν ἀπὸ τὸ «χτὲς» καὶ ἀπὸ τὸ «ἀλλοῦ», γιὰ νὰ γίνῃ ἔτσι πιὸ φανερὴ ἡ σύνδεση τῶν γεγονότων.

51 Αὐτὸ εἶναι πρὸ πάντων σημαντικὸ γιὰ τὴν ἀπόδοση μαζικῶν γεγονότων ἢ ἐκεῖ πού ὁ κόσμος μεταβάλλεται βίαια, ὅπως συμβαίνει στοὺς πολέμους καὶ τὶς ἐπαναστάσεις. Τότε μπορεί νὰ παρουσιαστῇ στὸ θεατῆ ἡ γενικὴ κατάσταση καὶ ἡ γενικὴ ἐξέλιξη. Μπορεῖ π.χ. ἐνὸς μιλάει μιὰ γυναίκα, νὰ τὴν φανταστῇ πὼς μιλάει ἀλλιῶτικα, ἂς ποῦμε σὲ κᾶνα-δυὸ βδομάδες, καὶ ἄλλες γυναῖκες, τώρα ἀκριβῶς, ἀλλοῦ, ἀλλιῶς. Αὐτὸ θάταν δυνατό μόνο ἂν ἡ ἠθοποιὸς ἔπαιζε κατὰ τέτοιον τρόπο, σᾶμπως ἡ γυναίκα νάχει ζήσει ὀλόκληρη τὴν ἐποχὴ ὡς τὸ τέλος, καὶ τώρα ἐκφράζει ἐξ ἀνομιήσεως, ἀπὸ τὴ γνώση τῆς γιὰ τὸ τί θὰ γίνῃ παρακάτω, ἐκεῖνο πού εἶναι σημαντικὸ

από τις εξωτερικεύσεις της γι' αυτή τη χρονική περίοδο· γιατί σημαντικό είναι εδώ, αυτό που έγινε σημαντικό. Μιά τέτοια απόξενωση ενός ατόμου σαν «ακριβώς έτουτο το άτομο» και «ακριβώς έτουτο το άτομο, ακριβώς τώρα», είναι δυνατή μόνο αν δεν δημιουργηθούν οι παραισθήσεις πώς ο ήθοποιός είναι ή μορφή, και η παράσταση είναι το συμβάν.

52 'Αλλά εδώ πρέπει να έγκυριαλεφθῆ και ἄλλη μιὰ παραί-
σθηση, τούτη : σάμπως νὰ δροῦσε καθέννας ὅπως ἡ
μορφή. 'Απὸ τὸ «κάνω αὐτὸ» ἔγινε ἕνα «έκανα αὐτὸ», καὶ
τώρα πρέπει νὰ γίνῃ ἀπὸ τὸ «έκανε αὐτὸ» ἀκόμα ἕνα «έκανε
αὐτό, τίποτ' ἄλλο». Εἶναι μιὰ πολὺ μεγάλη ἀπλοποίηση τὸ νὰ
προσαρμόζουμε τὶς πράξεις στὸ χαρακτήρα καὶ τὸ χαρα-
κτῆρα στὶς πράξεις· οἱ ἀντιφάσεις πὸν παρουσιάζονται στοὺς
χαρακτήρες ἀληθινῶν ἀνδρῶν ἐξαφανίζονται μὲ τὸν τρόπο
αὐτό. Οἱ κοινωνικοὶ νόμοι τῆς μεταβολῆς δὲν μποροῦν νὰ δει-
χτοῦν στὶς αἰδανικές περιπτώσεις, ἐπειδὴ ἡ «ἀσάφεια» (ἀντί-
φαση) ἀνήκει ἀκριβῶς στὴν κίνηση καὶ στὸ κινούμενο. Εἶναι
ὅμως ἀνάγκη—καὶ τοῦτο ἄνευ ὄρων—νὰ δημιουργηθοῦν γενικὰ
πειραματικοὶ ὅροι, δηλ. κάθε τόσο νὰ εἶναι δυνατὸ ἕνα ἀντίθετο
πείραμα. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ γίνῃ μεταχείριση τῆς κοινο-
νίας σάμπως νὰ κάνῃ ὅ,τι κάνει, σάν πείραμα.

53 'Ακόμα κι' ἂν μπορῆ στὶς δοκιμὲς νὰ γίνῃ χρῆση τῆς
καλαισθητικῆς συμπάθειας (ποὺ πρέπει ν' ἀποφυχθῆ
στὴν παράσταση), αὐτὸ ἐπιτρέπεται νὰ γίνῃ μόνο σάν μιὰ ἀπὸ
τις πολλὲς μεθόδους παρατήρησης. 'Ὀφελεῖ στὴν πρόβα γιατί,
μὲ τὴν ἀπεριόριστη χρησιμοποίησή της στὸ σύγχρονο θέατρο,
ὠδήγησε σὲ μιὰν ἐκλεπτυσμένη διαγραφὴ χαρακτήρων.
'Ὀμως εἶναι ἡ πιὸ πρωτόγονη μορφή καλαισθητικῆς συμπά-
θειας ὅταν ὁ ἠθοποιὸς ρωτᾷ : πῶς θάνοιωθα, ἂν μοῦ συνέ-
βαινε κάτι τέτοιο, πῶς θὰ φανταζόμουνα, ἂν ἔλεγα αὐτὸ ἢ
έκανα τοῦτο ;—ἀντὶ νὰ ρωτήσῃ : πῶς ἄκουσα ὡς τώρα ἕναν
ἄνθρωπο νὰ τὸ λέῃ αὐτὸ ἢ πῶς τὸν εἶδα νὰ τὸ κάνῃ; ἔτσι πού,
παίρνοντας ἀπὸ 'δῶ κι' ἀπὸ 'κεῖ, νὰ χτίσῃ μιὰ μορφή πού μ'
αὐτὴν ἔγινε ἡ ἱστορία—καὶ κάτι ἀκόμα. 'Ἡ ἐνόττητα τῆς μορ-
φῆς θὰ ἐπιτευχθῆ μὲ τὸν τρόπο πού θ' ἀντιφάσκουν μεταξύ
τους οἱ μονωμένες τῆς ἰδιότητες.

54 'Ἡ παρατήρηση εἶναι ἕνα σημαντικό τμήμα τῆς ἠθο-
ποιίας. 'Ὁ ἠθοποιὸς παρατηρεῖ τοὺς συνανθρώπους του
μὲ ὅλους τοὺς μῦς του καὶ τὰ νεῦρα του σὲ μιὰ πράξη μίμησης,
ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ μιὰ νοητικὴ λειτουργία. Γιατί μὲ τὴν
ἀπλὴ μίμηση θάβγαινε μόνο τὸ παρατηρημένο, πού δὲν εἶναι
ἄρκετό, μιὰ καὶ τὸ πρωτότυπο λέει ὅ,τι ἔχει νὰ πῆ μὲ πολὺ
χαμηλὴ φωνή.

55 Χωρὶς ἀπόψεις καὶ προθέσεις δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ κάνῃ
ἀπεικονίσεις. Χωρὶς γνώση δὲν μπορεῖ νὰ δείξῃ τίποτα.
Πῶς θὰ μάθουμε ἐκεῖνο πού ἀξίζει νὰ μαθευθῇ ; 'Αν δὲ θέλει ὁ
ἠθοποιὸς νὰ εἶναι μαζιμοῦ ἡ παπαγάλος, πρέπει νὰ κάνῃ κτῆμα
τοῦ τῆ γνώση τῆς ἐποχῆς πάνω στὴν ἀνθρώπινη συμβίωση,
συμπολεμώντας στὸν κοινωνικὸ ἀγῶνα. Μπορεῖ αὐτὸ νὰ φανῆ
σὲ μερικοὺς σάν ταπείνωση, ἀφοῦ, μιὰ καὶ κανονιστῆ ἢ πλη-
ρωμῆ, μεταθέτουν τὴν τέχνη στὶς ψηλότερες σφαίρες. 'Αλλὰ
οἱ σοβαρῶτερες ἀποφάσεις γιὰ τὴν τύχη τοῦ ἀνθρώπινου γένους
παίρνονται ἀγωνιστικά πάνω στὴ γῆ καὶ ὄχι στοὺς αἰθέρες.
«'Εξω», ὄχι μέσα στοὺς ἐγκέφαλους. Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ
σταθῆ πάνω ἀπὸ τὶς ἀγωνιζόμενες τάξεις, γιατί κανεὶς δὲν
μπορεῖ νὰ σταθῆ πάνω ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. 'Ἡ κοινωνία δὲν
ἔχει κανένα κοινὸ μεγάφωνο, ὅσο εἶναι χωρισμένη σὲ τάξεις.
'Ἐτσι, ὅσοι λένε «εἶμαι ἀκομμάτιστος», σημαίνει πῶς ἀνήκουνε
στὸ κόμμα τῆς ἀρχουσας τάξης.

56 Κι' ἔτσι, ἡ ἐκλογὴ τῆς ἀπόψης τοῦ ἠθοποιοῦ, εἶναι ἕνα
ἄλλο σημαντικό τμήμα τῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ, καὶ
πρέπει νὰ παρθῆ ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο. 'Ὅπως ἡ ἐκπόνηση τῆς
φύσης, ἔτσι καὶ ἡ μετάπλαση τῆς κοινωνίας, εἶναι μιὰ λυτρω-
τικὴ πράξη, καὶ αὐτὲς τὶς χαρὲς τῆς λύτρωσης θάπρεπε ν' ἀπο-
δίνῃ τὸ θέατρο μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς.

57 'Ας προωρῆσουμε ἀναζητώντας πῶς π.χ. ὁ ἠθοποιός,
ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη, πρέπει νὰ διαβάσῃ τὸ ρόλο του.
Εἶναι σημαντικό, στὸ σημεῖο αὐτό, νὰ μὴν «ἐκνοήσῃ» πολὺ
γρήγορα. Καὶ ἂν ἀκόμα βρῆ τὸ φυσικώτερο τόνο στὸ κείμενό
του, τὸν πιὸ ἄνετο τρόπο ὁμιλίας, δὲν πρέπει νὰ θεωρήσῃ
αὐτὴ τὴν ἀπόφαση σάν πολὺ φυσικὴ, ἀλλὰ νὰ διστάσῃ καὶ νὰ
ἐπιστρατεύσῃ τὶς γενικὲς του ἀπόψεις, νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψη του

ἄλλες πιθανὲς ἀποφάνσεις, κοντολογίς νὰ πάρῃ τὴν στάση τοῦ
ἐκπληκτοῦ. Αὐτό, ὄχι μόνο γιὰ νὰ μὴν καθηλώσῃ μιὰ συγκε-
κριμένη μορφή πού θάπρεπε μετὰ νὰ παραγεμιστῆ μὲ πολλὰ,
πρὶν ἀκόμα καταγράψῃ ὅλες τὶς ἀποφάνσεις, καὶ μάλιστα ἄλ-
λων μορφῶν, ἀλλὰ κυρίως γιὰ νὰ εἰσαγάγῃ στὴν κατασκευὴ
τῆς μορφῆς τὸ «'Οχι—'Αλλὰ» πού βοραίνει τόσο πολὺ, ἂν τὸ
Κοινὸ, πού ἀντιπροσωπεύει τὴν κοινωνία, πρέπει νὰ μπορῆ νὰ
παρατηρήσῃ τὰ γεγονότα ἀπ' τὴν ἐπηρεαζόμενη πλευρά.
'Ακόμα πρέπει κάθε ἠθοποιός, ἀντὶ νὰ χρησιμοποιεῖ αὐτὸ πού
τοῦ πάει σάν «τὸ αὐτόχρομα ἀνθρώπινον», νὰ τεινῇ πρὸ πάν-
των πρὸς ἐκεῖνο πού δὲν τοῦ πάει. Καὶ πρέπει μαζὶ μὲ τὸ
κείμενο, ν' ἀπομνημονεύσῃ αὐτὲς τὶς πρώτες του ἀντιδρά-
σεις, ἐπιφυλάξεις, κρίσεις, ἐκπλήξεις, ὄχι μόνο γιὰ νὰ μὴν
καταστραφοῦν στὴν τελικὴ διαμόρφωση τῆς μορφῆς, μὲ τὸ νὰ
ἀκαρροφηθοῦν, ἀλλὰ γιὰ νὰ διατηρηθοῦν καὶ νὰ παραμεί-
νουν αἰσθητές. Γιατί ἡ μορφή, καθὼς καὶ ὅλα τ' ἄλλα, δὲν
πρέπει τόσο νὰ ἀναλυθῆ ἀπὸ τὸ Κοινὸ ὅσο νὰ ἐντυπωσιάσῃ.

58 Καὶ ἡ μελέτη τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νὰ γίνῃ μαζὶ μὲ τὴ
μελέτη τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν, ὥστε ἡ κατασκευὴ τῆς
μορφῆς νὰ συντελεσθῆ μαζὶ μὲ τὴν κατασκευὴ τῶν ἄλλων
μορφῶν. Γιατί ἡ μικρότερη κοινωνικὴ μονάδα δὲν εἶναι ὁ ἄν-
θρωπος, ἀλλὰ δύο ἄνθρωποι. Καὶ στὴ ζωὴ αὐξάνουμε ἀμοι-
βαῖα.

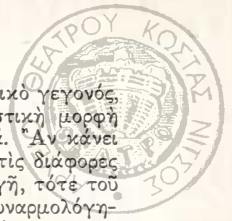
59 'Εδῶ μποροῦμε νὰ μάθουμε κάμποσα γιὰ τὴν κακὴ συνή-
θεια τοῦ θεάτρου, ὁ πρωταγωνιστής, ὁ ἀστέρης, νὰ «δια-
κρίνεται» ἀπὸ αὐτό, δηλ. ἀπὸ τὸ νὰ τὸν ὑπηρετοῦνε οἱ ἄλλοι
ἠθοποιοί· κάνει τὴ μορφή του τρομαχτικὴ ἢ σοφὴ, βάζοντας
τοὺς συναδέλφους του νὰ τρομάζουν ἢ νὰ τιμοῦν τὴ σοφία της,
κ.τ.λ. Για νὰ παρασχεθῆ αὐτὸ τὸ προνόμιο σ' ὅλους, καὶ νὰ
ἐξυπηρετηθῆ ἔτσι ὁ μῦθος, πρέπει οἱ ἠθοποιοὶ νὰ ἀνταλλάσ-
σουν στὶς πρόβες τοὺς ρόλους μεταξύ τους, γιὰ νὰ πάρουν οἱ
μορφὲς ἀπὸ τὸν καθένα τους ὅ,τι χρειάζονται. Εἶναι ὅμως καὶ
γιὰ τοὺς ἠθοποιούς καλὸ νὰ βλέπουν τὶς μορφὲς τους σ'
ἀντίγραφο· ἢ σ' ἄλλες διαμορφώσεις. Παιγμένη μιὰ μορφή
ἀπὸ ἕνα πρόσωπο ἄλλου γένους, προδίνει σαφέστερα τὸ γένος
τῆς· παιγμένη ἀπὸ ἕναν κομικὸ, τραγικὴ ἢ κομικὰ, κερ-
δίζει σὲ καινοῦργιες ἀπόψεις. Πρὸ πάντων ἐξασφαλίζει ὁ ἠθο-
ποιὸς τὴν τόσο ἀποφασιστικὴ κοινωνικὴ θέση, ἀπ' ὅπου παρου-
σιάζει τὴ μορφή του, μὲ τὸ νὰ ξετυλίγῃ μαζὶ καὶ τὶς ἀντίθετες
μορφές, ἡ τουλάχιστο, μὲ τὸ ν' ἀντιπροσωπεύῃ τοὺς ἐρμηνευ-
τές των. 'Ὁ ἀφέντης εἶναι μόνο τόσο ἀφέντης, ὅσο τὸν ἀφίνει
ὁ δοῦλος νὰ εἶναι κ.ο.κ.

60 'Ὅταν μιὰ μορφή παρουσιαστῆ ἀνάμεσα στὶς ἄλλες μορ-
φές, ἔχουν συντελεσθῆ σ' αὐτὴν ἄπειρες ἐνέργειες κατα-
σκευῆς, καὶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νάχῃ ἀπομνημονεύσῃ τὶς ὑπό-
νοιες πού τοῦ ξύπνησε τὸ κείμενο. 'Αλλὰ πληροφορεῖται πε-
ρισσότερα γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἀπὸ τὴ μεταχείριση πού τοῦ κά-
νουν οἱ ἄλλες μορφές τοῦ ἔργου.

61 Τὴν περιοχὴ τῶν στάσεων πού παίρνουν οἱ μορφὲς μεταξύ
τους τὴν ὀνομάζουμε σχηματικὴ περιοχὴ. Στάση σωμα-
των, τονισμός καὶ ἔκφραση προσώπου, καθορίζονται ἀπὸ ἕνα
ὀρισμένο κοινωνικὸ «σχῆμα» : οἱ μορφὲς βρίσκονται, κολα-
κεύονται ἢ δίνουν μαθήματα ἀναμεταξύ τους κ.ο.κ. Στὶς στά-
σεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους ἀνήκουν καὶ ἐκεῖνες πού φαί-
νονται ἐντελῶς ἰδιωτικές, ὅπως οἱ ἐκφράσεις τοῦ σωματικοῦ
πόνου στὴν ἀρρώστεια, ἢ οἱ θρησκευτικὲς ἐκφράσεις. Αὐτὲς
οἱ σχηματικὲς ἐκφράσεις εἶναι, τὸ περισσότερο, ἄρκετὰ περι-
πλοκὲς καὶ ἀντιφατικὲς, ἔτσι πού νὰ μὴν μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν
μὲ μιὰ λέξη, καὶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ προσέξῃ νὰ μὴ χάσῃ
τίποτα στὶς ἀναγκαστικὰ ἐνδυναμωμένες ἀπεικονίσεις, ἀλλ'
ἀντίθετα νὰ ἐνισχύσῃ τὸ ὅλο σύμπλεγμα.

62 'Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι κύριος τῆς μορφῆς του μὲ τὸ νὰ παρα-
κολουθεῖ κριτικὰ τὶς ποικίλες ἐκφράσεις της, καθὼς καὶ
τῆς ἀντίθετης μορφῆς καὶ τῶν ἄλλων μορφῶν τοῦ ἔργου.

63 'Ας διεξέλθουμε, γιὰ νὰ πᾶμε στὸ σχηματικὸ χῶρο, τὶς
πρῶτες σκηνὲς ἐνός νέου ἔργου, τοῦ δικοῦ μου : «'Ἡ ζωὴ
τοῦ Γαλιλαίου». 'Ἐπειδὴ θέλωμε νὰ δοῦμε πῶς φωτίζονται
ἀναμεταξύ τους οἱ διάφορες ἐκφράσεις, ἄς δεχθoῦμε πῶς δὲν
πρόκειται γιὰ τὴν πρῶτῃ ἐπαφῇ μὲ τὸ ἔργο. 'Αρχίζει μὲ τὰ
πρωινὰ πλοσιμάτα τοῦ σαρανταεξάρη, πού διακόπτονται ἀπὸ
τὸ σκάλεσμα τῶν βιβλίων καὶ ἀπὸ ἕνα μάθημα στὸ μικρὸ 'Αντρέα
Σάρτι γιὰ τὸ νέο ἡλιακὸ σύστημα. Δὲν πρέπει νὰ γνωρίζῃς, ἂν



πρέπει να κάνης κάτι τέτοιο, πού το έργο τελειώνει με το δείπνο του έβδομηνατοχάρτη, πού λίγο πριν τόν άφισε ό ίδιος αυτός μαθητής; Είναι τότε πιά χειρότερα άλλαγμένος, άπ' ό,τι θά τόν καταβάλανε τά πολλά χρόνια πούχει στην πλάτη του. Τρώει με άσυγκράτητη βουλιμία, δέν έχει πιά τίποτα άλλο στο νού του, άπαλλάχτηκε άπ' την καθηγεία του κατά τρόπο άισχρό σαν από ένα βάρος, αυτός, πού έπινε κάποτε το πρωινό του γάλα άπρόσχετα, άνυπομονώνοντας να διδάξη το παιδί. "Όμως το πίνει πραγματικά άπρόσχετα; "Η ήδονή του στο ποτό και το πλύσιμο δέν είναι όμοια με την ήδονή του για τις καινούργιες ιδέες; Μήν ξεχνάς: σκέφτεται φιλήδονα! Είναι τουτό καλό ή κακό; Σε συμβουλεύω, μιά και δέ θά βρής τίποτα το μειονεκτικό για την κοινωνία σ' όλο το έργο, και ιδίως έπειδή είσαι και σ' ένα γενναίο τέκνο τής έπιστημονικής έποχής, καθώς έλπίζω, να το έρμηνεύσης σαν κάτι καλό. "Αλλά σημείωσε ξεκάθαρα, πολλά φοβερά θά συμβούν σ' αυτή την ύπόθεση. "Ο άνδρας πού χαιρετάει τώρα την καινούργια έποχή, θά ύποχρεωθεί στο τέλος να προκαλέση αυτή την έποχή, πού τόν άπωθει από κοντά της με περιφρόνηση, και, άν και άπομακρυσμένος, θά έξακολουθήσει νάχη να κάνη μ' αυτήν. "Όσο για το μάθημα, μπορείς ν' άποφασίσης άν άπλώς ξεχειλίσει το στόμα εκείνου πού πλημμυράει ή καρδιά, έτσι πού να μιλάει γι' αυτά στον καθένα, ακόμα και σ' ένα παιδί, ή άν το παιδί του άποσπά τις γνώσεις με το να δείχνη ένδιαφέρον. Μπορεί επίσης νάσαι δύο πού δέν μπορούν να κρατηθούν, ό ένα να ρωτάει, ό άλλο να άπαντά μιά τέτοια συναδέλφωση θάταν ένδιαφέρουσα, γιατί κάποτε θά διαταραχθή άσχημα. Σίγουρα θά θελήσης να περάσης βιαστικά την έπίδειξη τής περιστροφής τής γής, μιά και δέν πληρώνεται γιατί τώρα μπάνει ό ξένος καλοστεκάζμενος μαθητής και δίνει στο χρόνο του σορού χρυσιά αξία. Δέν δείχνει ένδιαφέρον, άλλα πρέπει να έξυπηρετηθή, γιατί ό Γαλιλαίος είναι φτωχός, κι έτσι θά βρεθή ανάμεσα στον εύπορο μαθητή και στον έξυπνο, και θά πρέπει να διαλέξη βαριαναστενάζοντας. Δέν μπορεί να διδάξη πολλά τον καινούργιο, κ' έτσι άφίνει να διδάχτη άπ' αυτόν. Μαθαίνει για το τηλεσκόπιο πού έφευρήθηκε στην "Όλλανδία" χρησιμοποιεί με τον τρόπο του την ένόχληση τής πρωϊνής εργασίας. "Έρχεται ό Πρύτανις του Πανεπιστημίου. "Η αίτηση του Γαλιλαίου για αύξηση άπορίφηκε, το Πανεπιστήμιο δέν πληρώνει εύχάριστα για φυσικές θεωρίες ό,τι πληρώνει για θεολογικές: έπιθυμεί άπ' αυτόν, πού στο κάτω τής γραφής κινείται σε χαμηλότερο επίπεδο έρευνας, χρήσιμα πράματα για την καθημερινή ζωή. Θά δής, στον τρόπο πού προτείνει την πραγματία του, πώς είναι συνθησιμένος σε έπιτιμίες και άποκρούσεις. "Ο εκπρόσωπος του ύποδειχνει πώς ή Δημοκρατία παρέχει έλευθερία έρευνας, έστω κι άν την πληρώνει άσχημα: εκείνος άπαντά πώς δέν τον ώφελεϊ κάτι πολύ αυτή ή έλευθερία, άν δέν του φέρη άνεση και πληρωμή. Καλά θά κάνης, στο σημείο αυτό, να μην θεωρήσης την άνυπομονησία του παραπολύ δεσποτική, άλλως ή φτώχεια του θά ύστερήση. Γιατί σε λίγο θά τον συναντήσης να συλλογιέται πράματα πού χρειάζονται κάποιαν εξήγηση: ό έξαγγελος μιάς καινούργιας έποχής λογαριάζει πώς θά ξεγελάση τη Δημοκρατία και θά τής άποσπάση χρήματα, προσφέροντας το τηλεσκόπιο σά δική του έφεύρεση. Θά έκπλαγής διαπιστώνοντας πώς δέ βλέπει τίποτ' άλλο από μερικά σκουδα στη νέα έφεύρεση, πού την έξετάζει για να την οικειοποιηθή. "Αν όμως προχωρήσης στη δεύτερη σκηνή, θ' ανακαλύψης πώς, πωλώνοντας την έφεύρεση στη Σινιορία τής Βενετίας μ' έναν άνάξιο, από τά πολλά του ψέματα, λόγο, ξεχνάει σχεδόν το χρέμα αυτό, γιατί πλάι στη στρατιωτική, ανακάλυψε και την άστρονομική σημασία του εργαλείου. Το εμπόρευμα πού τον εκβιάζουν —ας το πούμε τώρα έτσι—να κατασκευάση, δείχνει μιάν ύψηλη ιδιότητα για κείνην άκριβώς την έρευνα πού διέκοφε για την κατασκευή. "Όταν, στη διάρκεια τής τελετής, δέχεται κολακευμένους τις τιμές πού δέν αξίζει, και ύποσπμάνει στο σφοδρό φίλο τις θαυμαστές ανακαλύψεις—μην παραβλέψης εδώ το πόσο θεατρικά το κάνει—θά του βρής μιά πολύ βαθύτερη ταραχή από την προσοπτική πού του άνοιξε το χρηματικό κέρδος. Κι' άν ακόμα ή τσαρλατανιά του δέν σημαίνει άπ' αυτή την άποψη και πολλά, όμως δείχνει πόσο άποφασισμένος είναι αυτός ό άνθρωπος να άκολουθήσει τον εύκολο δρόμο, και να χρησιμοποιήση τη νομοσύνη του με ταπεινό καθώς και ύψηλό τρόπο. Μιά σημαντικότερη έξέταση έπίκειται. Και κάθε άποτυχία δέν διευκολύνει μιά άκόμη άποτυχία;

64 "Έχοντας μπρός του τέτοιο σχηματικό ύλικό, ό ήθοποιός γίνεται κύριος τής μορφής του, μιά και γνωρίζει το

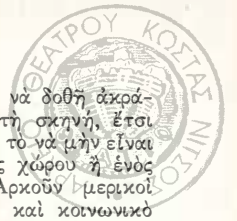
«μύθο». "Απ' αυτόν, άπ' αυτό το καθωρισμένο γενικό γεγονός, μπορεί, σά μ' ένα πήδημα, να φτάση στην όριστική μορφή πού περικλείει όλα τά επί μέρους χαρακτηριστικά. "Αν κάνει ό,τι μπορεί για να έκπλαγή από τις αντίφάσεις στις διάφορες στάσεις, ώστε να κάνη και το Κοινό του να έκπλαγή, τότε του δίνει ό μύθος, στο όλο του, τη δυνατότητα μιάς συναρμολόγησης του αντίφατικού. Γιατί ό μύθος άποδίνει, σαν περιωρισμένο γεγονός, ένα ώρισμένο νόημα, δηλ. από πολλά πιθανά ένδιαφέροντα, ίκανοποιεί μόνο συγκεκριμένα.

65 "Ο μύθος είναι το πών είναι ή καρδιά τής θεατρικής παράστασης. Γιατί άπ' αυτό πού συμβαίνει ανάμεσα στους ανθρώπους, λαβαίνεις καθετί πού είναι άμφισβητούμενο, αξιοκριτικής, εύμετάβλητο. "Ακόμα κι όταν ό έξαιρετικός άνθρωπος, πού μάς παρουσιάζει ό ήθοποιός, πρέπει στο τέλος να ταιριάζη σε κάτι παραπάνω άπ' αυτό πού μόνο συμβαίνει, αυτό γίνεται κυρίως έπειδή το γεγονός τονίζεται ακόμα πιό πολύ όταν τυχαίνει σ' έναν έξαιρετικό άνθρωπο. "Η μεγάλη δουλειά του θεάτρου είναι ό μύθος, ή γενική σύνθεση όλων των σχηματικών συμβάντων, πού περιέχει τις μεταδόσεις και παρορμήσεις πού πρέπει ν' άποτελούν πιά τη διασκέδαση του κοινού.

66 Κάθε μονωμένο συμβάν έχει ένα βασικό σχήμα: ό Ριχάρδος Γκλόστερ ζητάει σε γάμο τη χήρα του θύματός του. Μέσω ενός κύκλου από κινωλία βρίσκεται ή πραγματική μητέρα του παιδιού. "Ο Θεός στοιχηματίζει με το Διάβολο για την ψυχή του δόκτορα Φόουστ. "Ο Βούζεκ άγοράζει ένα φτηνό μαχαίρι για να σκοτώση τη γυναίκα του κ.ο.κ. Στην ταξινόμηση των μορφών πάνω στη σκηνή και την κίνηση των ομάδων πρέπει να έπιτευχθή ή άναγκαία όμορφιά, κυρίως από την κομψότητα, πού θά περιτύση το σχηματικό ύλικό, για να παρουσιασθή και να έκτεθή στα μάτια του Κοινού.

67 "Έπειδή το Κοινό δέν καλείται να πέση μέσα στο μύθο όπως μέσα σε ποτάμι, για να παρουρηθή από το ρεύμα του πότε δ'ω-πότε 'κει, πρέπει τά μονωμένα γεγονότα να είναι έτσι δεμένα, πού να φαίνονται οι κόμποι. Τα γεγονότα δέν πρέπει να περνούν άπαρατήρητα το ένα πίσω από τ' άλλο, άλλα πρέπει να μπορεί κανείς να παρεμβάλλεται κριτικά μεταξύ τους. ("Αν συμβή άκριβώς ή άσάφεια των πρωταρχικών συνειρμών να είναι ένδιαφέρουσα, αυτή ή κατάσταση πρέπει ν' άποξεωνθή άρκετά). Τα μέλη, συνεπώς, του μύθου πρέπει να τοποθετηθούν με προσοχή το ένα πλάι στο άλλο, για να τους δοθή ή δική του διαρρύθμιση, σαν ένα κομματάκι μέσα στο έργο. Για το σκοπό αυτό, το καλύτερο είναι να συμφωνηθούν τίτλοι όπως εκείνοι τής προηγούμενης παραγράφου. Οι τίτλοι πρέπει να περιέχουν την κοινωνική σημασία, ταυτόχρονα όμως πρέπει να εκφράζουν τον έπιθυμητό τρόπο άναπαράστασης, δηλ. άνάλογα με τον τόνο του τίτλου ενός χρονικού ή μιάς μπαλλάντας ή μιάς έφημερίδας πού μιμούνται Μιά άπλη, άποξενωτική άναπαράσταση είναι π.χ. εκείνη πού διδάσκει ήθη και έθιμα. Μιά έπίσκεψη, ή μεταχείριση ενός έχθρου, ή συνάντηση έρωτευμένων, συμφωνίες έμπορικής ή πολιτικής φύσης, μπορούν να παρουσιασθούν σαν να παρουσιάζεται άπλούστατα ένα έθιμο πού επικρατεί σ' αυτά τά μέρη. "Έτσι άποδωσμένο, παίρνει το παλιό και ιδιαιτερο συμβάν μιάν άποξενωτική όψη, γιατί αναφαίνεται το γενικό πού έγινε έθιμο. "Ηδη το έρώτημα άν αυτό ή κάτι άπ' αυτό έμελλε πραγματικά να γίνει έθιμο, άποξενώνει το συμβάν. Μπορεί κανείς να μελετήση το ποιητικό ιστορικό ύφος στις παράγκες των πανηγυριών πού λέγονται πανοράματα. Μπορεί κανείς για να τ' άποξενώση, να παραστήση ώρισμένα γεγονότα σαν φημισμένα, σά νάτανε από καιρό γενικά γνωστά, ακόμα και στις λεπτομείρες τους, και σά να προσπαθή να μη συγκρουσθή πουθενά με την παράδοση. Κοντολογία: πολλούς τρόπους άφήγησης μπορούμε να φανταστούμε, γνωστούς ή άγνωστους, πού άπομένει να βρεθούν.

68 Τί και πώς θά άποξενωθή, έξαρτάται από την έρμηνεία πού πρέπει να δοθή στο συνολικό γεγονός, όπου το θέατρο μπορεί να κατανοήση έντονα τά συμφέροντα τής έποχής. "Ας πάρουμε για παράδειγμα έρμηνείας το παλιό έργο «'Αμλετ». Μπρός στα ματοβαμμένα και σκοτεινά χρόνια, πού γράφω τούτα δ'ω, μπρός σε έγκληματικές άρχουσες τάξεις, και στη διαδεδομένη άμφισβόλια για τη λογική, πού κατοπιείται κάθε τόσο, θαρρώ πώς μιά διαβάση αυτό το μύθο έτσι: "Η έποχή είναι πολεμική. "Ο πατέρας του "Αμλετ, βασιλιάς τής Δανίας, σκότωσε σ' ένα νικηφόρο πόλεμο το



βασιλιά της Νορβηγίας. Ένω ο γιός του τελευταίου, ο Φορτιμ-πράς, εξοπλίζεται, σκοτώνεται κι ο βασιλιάς της Δανίας, και μάλιστα απ' τον ίδιο τον αδερφό του. Τ' αδέρφια των σκοτωμένων βασιλιάδων, βασιλιάδες πιά κι αυτοί, απομακρύνουν τον πόλεμο, επιτρέποντας στα νορβηγικά στρατεύματα να στραφούν διά μέσου του δανέζικου εδάφους έναντιον της Πολωνίας για ληστρικό πόλεμο. Τώρα όμως καλείται ο νεαρός "Άμλετ από το πνεύμα του πολεμικού του πατέρα να ένδικήση το άπαισιο έγκλημα που έγινε σε βάρος του. "Υστερ' από μερικούς διαταγμούς, αν πρέπει ν' άπαντήσει σε μίαν αίματηρή πράξη με άλλη αίματηρή πράξη, άποφασίζει να αυτοεξοριστή. Φθάνοντας στην άκτη, συναντάει το νέο Φορτιμπράς, που βαδίζει με το στρατό του κατά τής Πολωνίας. Νικημένος από το πολεμικό παράδειγμα, γυρνάει πίσω και σκοτώνει, μέσα σε μιά βάρβαρη σφαγή, το θείο του, τη μάνα του και τον έαυτό του, άφινοντας τη Δανία στους Νορβηγούς. Σ' αυτά τα γεγονότα παρατηρούμε πώς ο νέος, αλλά κιάλας κάπως σωματώδης, άνθρωπος, εφαρμόζει πολύ άδέξια την καινούργια λογική που διδάχτηκε στο Πανεπιστήμιο της Βιτεμβέργης. Τούρχειται κάπως άναποδα μέσα στις μεσαιωνικές δουλειές όπου ξεαναγυρίζει. Μπρός στην άλογη πρακτική, ή λογική του παρουσιάζεται ανεφάρμοστη. Πέφτει θύμα αυτής τής αντίφασης άνάμεσα στη σκέψη και στην πράξη. Αυτός ό τρόπος διαβάσματος, του έργου, που περικλείει πολλούς τρόπους διαβάσματος, θα μπορούσε, κατά την αντίληψή μου, να ένδιαφέρει το Κοινό.

69 Κάθε πρόοδος, κάθε χειραφέτηση από τη φύση στην παραγωγή, που οδηγεί σε μίαν άναμόρφωση τής κοινωνίας, όλες έκεινες οι προσπάθειες προς νέα κατεύθυνση που άνάλαβε ή άνθρωπότητα, είτε παριστάνονται στη λογοτεχνία σαν πετυχημένες είτε σαν άποτυχημένες, μάς προσδίνουν ένα συναίσθημα θριάμβου κ' έμποστοσύνης, και μάς παρέχουν την ήδονή για δυνατότητες μεταβολής των πάντων. Αυτό έκφράζει ό Γαλιλαίος όταν λέη : «Η γνώμη μου είναι πώς ή γή είναι άξια και θαυμαστή, όταν καλοσκεφτή κανείς τις τόσες πολλές μεταβολές και γενεές που πέρασαν άσταμάτητα από πάνω της».

70 'Η έρμηνεία του μύθου και ή μετάδοσή της με κατάλληλες άποξενώσεις, είναι ή κύρια δουλειά του θεάτρου. Και δεν πρέπει να τά κίνη ήλα ό ήθοποιός, αν και τίποτα δεν πρέπει να γίνεται χωρίς νάχη σχέση μ' αυτόν. 'Ο κμύθος έρμηνεύεται και παρουσιάζεται από το θέατρο στο σύνολό του από τους ήθοποιούς, τους σκηνογράφους, τους σκηνοποιούς, τους ράφτες, τους μουσικούς και χορογράφους. "Όλοι αυτοί ένώνουνε τις τέχνες τους στο κοινό έγγεήρημα, χωρίς ν' άπαρνούονται την άυτόνομή τους.

71 Τε γενικό σχήμα έμφάνισης, που παρακολουθεί πάντα το ιδιαίτερα έμφανιζόμενο, το τονίζουν μουσικές υπογραμμίσεις προς το Κοινό με τραγούδια. Δεν πρέπει για το λόγο αυτό να παρασυρθούν οι ήθοποιοί από το τραγούδι, αλλά αντίθετα, να το ξεχωρίσουν από τά υπόλοιπα, πράμα που έπιτυγχάνεται καλύτερα με ιδιαίτερα θεατρικά μέσα, όπως ό φωτισμός ή ή προβολή τίτλων. 'Από τη μεριά τής ή μουσική δεν θα εξαφανιστή, καθώς πιστεύουν πολλοί, κ' ούτε θα ξεπεσθή στο ρόλο μιάς άσοφης υπηρέτριας. Δεν «συνοδεύει», έκτός αν είναι για να έρμηνεύση. Δεν περιορίζεται στο να «έκφρασθή», άδειάζοντας από την άτμόσφαιρα που τής δημιούργησαν τά γεγονότα. 'Ο "Άισλερ π.χ. κανόνισε θαυμάσια τη σύνδεση των εικώνων, γράφοντας μιά θριαμβική και άπειλητική μουσική για την μασκαράτικη παρέλαση των συντεχνιών στην άποκρηάτικη σκηνή του Γαλιλαίου, που φανερώνει την ταραγμένη άλλαγή που έδωσε ό όχλος στις άστρονομικές θεωρίες του σοφού. Κατά τον ίδιο τρόπο ξεγυμνώνει στον «Κύκλο με την κίμωλα» μ' έναν ψυχρό και άκίνητο τραγουδιστικό τρόπο του τραγουδιστή, που περιγράφει την άποδιδόμενη μμητικά πάνω στη σκηνή σωτηρία του παιδιού από την υπηρέτρια, τον τρόπο μιάς έποχής που ή μητρότητα μπορεί να κατανήση άυτοκτονική άδυναμία. Μπορεί ή μουσική να έδραιωθεί με πολλούς τρόπους και άπόλυτα άνεξάρτητη, και να πάρη θέση στα θέματα' όμως μπορεί σίγουρα να φροντίση και για την ποιικιλία τής ψυχαγωγίας.

72 "Όπως ό μουσικός ξεαναπαίρνει πίσω την έλευθερία του, με το να μην είναι ύποχρεωμένος να δημιουργή άτμω-

σφαιρες που διευκολύνουν το Κοινό, και μπορεί να δοθη άκρότητος στα γεγονότα που διεξάγονται πάνω στη σκηνή, έτσι άποκτά ή ό σκηνογράφος πολλή έλευθερία, με το να μην είναι ύποχρεωμένος να πετύχη την παραίσθηση ενός χώρου ή ενός τοπίου στο στήσιμο των σκηνογραφιών. 'Αρκούν μερικοί ύπαινημοί, όφειλουν όμως να έχουν ιστορικό και κοινωνικό ένδιαφέρον, όπως συμβαίνει και με το έπίκαιρο περιβάλλον. Στο 'Ιουδαϊκό Θέατρο τής Μόσχας άποξένανε μιά σκηνογραφία στο «Βασιλιά Λήρ» που θύμιζε μεσαιωνική τέντα. 'Ο Νέχερ έκανε στο «Γαλιλαίο» προβολές από χάρτες, ντοκουμέντα και έργα τέχνης τής 'Αναγέννησης' στο Θέατρο Πισκότορ χρησιμοποίησε ό Χάρτφελντ στο έργο «Τό Χαϊτάινγκ ζυπνάει», ένα φόντο από περιστροφόμενες σημαίες μ' έπιγραφές, που σημειώνανε τη μεταβολή τής πολιτικής κατάστασης, που τις πιότερες φορές ήταν γνωστή στα έπί σκηνής πρόσωπα.

73 Και ή χορογραφία άναλαβαίνει πάλι καθήκοντα ρεαλιστικού είδους. Είναι πλάνη των νεότερων χρόνων πώς δεν έχει καμιά δουλειά με την άπεικόνιση κάνθρώπων, όπως είναι στην πραγματικότητα». "Όταν καθρεφτίξη τη ζωή ή Τέχνη, το κίνη με ιδιαίτερος καθρέφτες. 'Η Τέχνη δεν παύει να είναι ρεαλιστική, όταν αλλάζουν οι διαστάσεις, αλλά όταν ή ίδια αλλάζει τόσο, ώστε το Κοινό, παίρνοντας τις άπεικονίσεις για άπόψεις και παρομύσεις, να χάση την πραγματικότητα. Είναι, φυσικά, άπαραίτητο να μην καταργή τη φυσικότητα στο στυλιζάρισμα, αλλά να την αυξάνη. Πάντως ένα θέατρο που παίρνει τά πάντα από τά σχήματα, δεν μπορεί να στερηθή τη χορογραφία. 'Η κομψότητα κιάλας μιάς κίνησης και ή χάρη μιάς στάσης άποξενώνουν, και ή παντομμική έφεύρεση ύποβοηθάει πολύ το μύθο.

74 Κ' έτσι προσκαλούνται έδω όλες οι άδερφές τέχνες τής θεατρικής τέχνης, όχι για να στήσουν ένα «συνολικό έργο», όπου θ' άφομοιωθούν και θα καθούν όλες, αλλά για να πρωθώσουν, μαζί με τη θεατρική τέχνη, την κοινή άποστολή, καθεμιά με το δικό της τρόπο' και ή μεταξύ τους συναφεια βρίσκεται στην άμοιβαία άποξένωσή τους.

75 Πρέπει να θυμίσουμε ακόμα μιά φορά πώς άποστολή τους είναι να ψυχαγωγούν τά τέκνα τής έπιστημονικής έποχής, και μάλιστα άισθητά και χαρούμενα. Αυτό πρέπει να το έπαναλαμβάνουμε συχνά έμεις οι Γερμανοί στους έαυτούς μας, γιατί σε μάς το κάθετι ξεστρατίζει εύκολα στο άσώματο και άθέατο' και τότε αρχίζουμε να μιλάμε για κοσμοθεωρίες, που μ' αυτές ό κόσμος αυτοδιαλύθηκε. 'Ακόμα κ' ό υλισμός δεν είναι σε μάς παραπάνω από μιά ιδέα. 'Από την ήδονή των φίλων δημιουργούνται σε μάς συζυγικά καθήκοντα' ή ήδονή τής τέχνης έξυπηρετεί τη μόρφωση' και τη μάθηση δεν την παίρνουμε σε μιά χαρούμενη άπόκτηση γνώσεων, αλλά σαν κάτι που πρέπει να το καταπιούμε κρατώντας τη μύτη μας. Οι πράξεις μας δεν έχουν διόλου τον εύθυμο χαρακτήρα μιάς άναζήτησης ολόγυρά μας, και για να πιστοποιήσουμε τη συμβολή μας δεν παραπέμπουμε στο πόσο κέφι μάς έκανε, αλλά στο πόσο ιδρώτα μάς στοίχισε.

76 Πρέπει να μιλήσουμε ακόμα για την μεταβίβαση αυτού που κατασκευάστηκε στις πρόβες προς το κοινό. Είναι άπαραίτητο στο παίξιμο να υπάρχει, κάτω από κάτι τελειωμένο, το σχήμα του μόλις παραδιδόμενου. Μπρός στους θεατές έρχεται τώρα εκείνο που συχνά υπήρξε από κείνο που δεν άπορρίφτηκε, κ' έτσι πρέπει οι έτοιμασμένες άπεικονίσεις να παραδοθούν με άπόλυτη έγγήγορη, ώστε να μπορέσουν να γίνουν δεχτές με έγγήγορη.

77 Οι άπεικονίσεις πρέπει να ύποχωρήσουν μπρός στο είδωλο, την ανθρώπινη συμβίωση, και ή εύχαρίστηση για την τελείωσή της πρέπει να έξαρθή στην πιό ψηλή εύχαρίστηση, ώστε οι κανόνες που άκολουθούνται σήμερα στην ανθρώπινη συμβίωση να φανούν σαν προσωρινοί και άτελείς. Στο σημείο αυτό το Θέατρο οδηγεί τον θεατή, παραγωγικά, πέρα από το θέαμα. Στο θέατρό του μπορεί να άπολαμώνη σαν ψυχαγωγία τις τρομακτικές και άτέλειωτες έργασίες του, που του παρέχουν τά μέσα τής ζωής, μαζί με τον τρόπο τής άσταμάτητης μεταβολής. 'Εδω παράγεται ό ίδιος με τον εύκολότερο τρόπο' γιατί ό εύκολότερος τρόπος είναι ή Τέχνη.

Μετάφραση ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ



Η ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΑΣ

ΤΟ ΠΡΟΤΥΠΟ, Ο ΜΥΘΟΣ, Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Του ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

Τήν παραμονή τῆς παράστασης τῆς "Ἠλέκτρας" τοῦ Σοφοκλῆ σὸ ἐφετεῖο "φρεσιβάλλ" (!) τῆς Ἐπιδαύρου, δημοσιεύτηκε σέ βδομαδιατικὴ ἐφημερίδα (*Ἐμπρός* 17/6/61) ἀνυπόγραφη συνέντευξη μὲ τὸν σκηνοθέτη, ποῦ ἐξήγησε ἔτσι τὴν ἠρωίδα :

Ἄπο τῆς παραμονῆς τῆς παράστασης τῆς "Ἠλέκτρας" τοῦ Σοφοκλῆ, ἡ ἠρωίδα ἔχει ἄλλο χαρακτήρα ἀπὸ τὸν ἠρωίδα τῆς τραγωδίας. Ἄπο τῆς παράστασης, ἀλλά ἔστησε μέσα στὴν ὀρχήστρα ἕναν ἠθικὰ ἐλεύθερο ἄνθρωπο.

Ἡ ψευτορωμαντικὴ ἐκφραση γιὰ κάποια "ψυχὴ ποῦ ὑποφέρει ἀπὸ τὴ μοῖρα τῆς" μαρτυρᾷ πῶς ὁ σκηνοθέτης δὲν γνωρίζει τίποτα ἀπὸ τὴν ἀρχαία νοστροπία ὅπου κινεῖται ὁ ποιητὴς καὶ τὸ δημιούργημά του. Εἶναι φανερὸ πῶς μὲ τὴν ἀδόκιμη ἐδῶ λέξη "ψυχὴ" ὁ σκηνοθέτης ἐννοεῖ τὸν "χαρακτήρα" τῆς Ἠλέκτρας. Ἀλλά κ' ἡ σύγκριση ποῦ ἐπιχειρεῖ δὲν ἔχει βάση. Ὁ χαρακτήρας τῆς Ἠλέκτρας στὸν Αἰσχύλο δὲν εἶναι τόσο ἀπλός, ὅσο φαντάζεται, καὶ στὸν Εὐριπίδη εἶναι πολὺ πῖο σύνθετος κιόλας. Ἀκόμη, ἕνας χαρακτήρας δὲν μπορεῖ νὰ ὑποφέρει ἀπὸ τὴ μοῖρα του, μὰ ἢ ἀπὸ τὶς συνθήκες (ὅπως στὸν Αἰσχύλο) τῆς ζωῆς, ἢ ἀπὸ τὸν ἀνώμαλο (καθὼς στὸν Εὐριπίδη) ἑαυτοῦ του. Οὔτε ὁ Αἰσχύλος, ἔτσι, οὔτε ὁ Εὐριπίδης "περιορίσθηκαν στὴ διαγραφὴ μιᾶς ἀπλῆς ψυχῆς ποῦ ὑποφέρει ἀπὸ τὴ μοῖρα τῆς", γιὰ νὰ τοὺς "ξεπεράσει" ὁ Σοφοκλῆς μὲ κάτι ἄλλο. Μὰ κι ὁ ἰσχυρισμὸς πῶς μὲ τὴν Ἠλέκτρα του ὁ Σοφοκλῆς "ἔστησε μέσα στὴν ὀρχήστρα ἕναν ἠθικὰ ἐλεύθερο ἄνθρωπο" δὲ συγγενεῖ μὲ καμμιάν ἀλήθεια. Ἡθικὰ ἐλεύθερος δὲν εἶναι ἐκεῖνος ποῦ καταδεσμεύεται, ὅπως ἡ Ἠλέκτρα, ἀπὸ κάποιο ἐπιμικρὸ καταναγκασμὸ, μὰ ἐκεῖνος ποῦ, γιὰ λόγους ἠθικοῦς, τσακίζει τὰ δεσμά του οὔτε ἐκεῖνος ποῦ ἀγωνίζεται νὰ θυσιάσει, ὅπως ἡ Ἠλέκτρα, μισητοὺς ἐχθρούς, μὰ θυσιάζει, σὰν τὴν Ἀντιγόνη, τὸν ἑαυτοῦ του. Δικαιώνεται ἔτσι νὰ ἰσχυριστῆ κανεὶς τὸ ὀλοτελα ἀντίθετο, πῶς λιγότερο "ἠθικὰ ἐλεύθερη" μορφή στὴν Τραγωδίαν δὲν ὑπάρχει ἀπὸ τὴν Ἠλέκτρα. Εἶναι φανερὸ πῶς ὁ σκηνοθέτης, θέλοντας νὰ ἐξηγήσει τὴ μορφή τῆς Ἠλέκτρας, μίλησε γιὰ τὸν χαρακτήρα τῆς, κ' εἶπε γιὰ τὸν χαρακτήρα τῆς πράματα ποῦ δὲν ἔχουν καμμιά μὲ τὸν χαρακτήρα τῆς σχέση. Ὅσο γιὰ τὸ ὅτι "ἔστησε μέσα στὴν ὀρχήστρα" τὴν Ἠλέκτρα του ὁ Σοφοκλῆς, θὰ ἔμενε αἰνιγματικό, ἂν ὁ σύγχρονος θεατῆς δὲν εἶχε διδαχτῆ πῶς ὁ Χορὸς ἀγκυροβολεῖ στὴ Σκηνὴ κ' οἱ ἠθοποιοὶ περιπολοῦν στὴν Ὀρχήστρα.

Ἡ συνέχεια τῆς παράδοξης αὐτῆς ἔρμηνείας τῆς Ἠλέκτρας βρῖσκεται σ' ὅσα ἱστορεῖ στὴν ἴδια συνέντευξη ὁ ἀνυπόγραφος δημοσιογράφος. Ὁ Ὀρέστης, λέει, ἐρχεται "σταλμένος ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα" γιὰ νὰ ἐπιτελέσει τὸ ἔργο τῆς Νεμέσεως· προσθέτει πῶς "τὸ ἔργο τῆς Νεμέσεως τελειώθηκε"



καὶ κλείνει τὴν ἐκθεση τοῦ μύθου μὲ τὴ Νέμεση πάλι :

Αὐτὸς εἶναι ὁ μύθος ποῦ καὶ οἱ τρεῖς τραγικοὶ χρησιμοποίησαν γιὰ νὰ δώσουν, καθένος μὲ τὸν τρόπο του, τὴν ἀποκατάσταση τοῦ ἀγρᾶφου νόμου τῆς Νεμέσεως.

Αὐτόγνωμες, φυσικὰ, παράλογες καὶ θλιβερὲς βεβαιώσεις. Στὴν "Ἠλέκτρα" τοῦ Σοφοκλῆ, ὁ Ὀρέστης δὲν ἐρχεται "σταλμένος ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα", ὅπως στὰ ἀντίστοιχα δράματα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Εὐριπίδη. Ἐρχεται ἀπὸ τὸ μόνος του ἐκδικητῆς τοῦ πατέρα του κ' ἡ μόνη δουλειὰ του μὲ τὸν Ἀπόλλωνα εἶναι νὰ τοῦ γυρέψει καὶ νὰ τοῦ πάρει χρῆσμο γιὰ τὸ πῶς θὰ βγάλει τὴν ἐπιχείρηση πέρα (Στίχ. 32-8, 1424-5). Οἱ στίχοι 69-70, μὲ τὰ λόγια τοῦ Ὀρέστη πρὸς τὸ σπῆτι του (*σοῦ γὰρ ἔρχομαι δίκη καθαρῆς πρὸς θεῶν ὀρμημένος*), εἶναι αὐτοτόνωση τοῦ ἥρωα, ποῦ βλέπει στὴν ἀπόκριση τοῦ Ἀπόλλωνα μιὰν ἐπιδοκιμασίαν τῶν θεῶν γιὰ τὴν ἀπόφασή του. Ὅσο γιὰ τὴ Νέμεση, αὐτὴ δὲν ἔχει δουλειὰ, οὔτε στὸ μῦθο τῆς Ἠλέκτρας πουθενά οὔτε καὶ στὸ σοφόκλειο δράμα. Πρόθυμα, ἔτσι, θ' ἀνάγραφε κανεὶς τὰ φληναφήματα αὐτὰ στὸν ἀνώνυμο δημοσιογράφο ποῦ ἡ βδομαδιατικὴ ἐφημερίδα ἀξιοποιεῖ στὶς συνεντεύξεις τῆς, ἂν τὰ ἴδια ἀκριβῶς πράματα δὲν εἶχαν δηλωθῆ ρητὰ ἀπὸ τὴν πρωταγωνίστρια μὲ συνέντευξή τῆς σὲ καθημερινὴ ἐφημερίδα (*Νέα* 13/6/61): "Ἡ Ἠλέκτρα, λέει, ἡ λαμπρὴ ἠθοποιός,

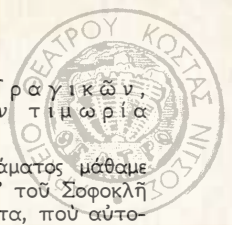
βαδίζει τὸ δρόμο τῆς χωρὶς νὰ διστάζει, μὲ πίστη καὶ σθένος, μέσα σ' ἕνα ἐχθρὸ περιβάλλον, μόνη αὐτὴ χωρὶς βοηθὸ καὶ συμπαράστατη, ὡς τὴ στιγμή ποῦ ὁ Ἀπόλλωνας τῆς στέλνει τὸν ἀδελφὸ τῆς Ὀρέστη, γιὰ νὰ ἐκτελέσῃ τὸ ἔργο τῆς Νεμέσεως.

Εἶναι τὰ ἴδια ἀκριβῶς παράλογα ποῦ μᾶς ἱστορήσε ἡ συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη: Ὁ Ἀπόλλων στέλνει τὸν Ὀρέστη ἐκτελεστή τοῦ ἔργου τῆς Νεμέσεως... Σὰ νὰ διαμαρτυρεῖται ὅμως γι' αὐτὰ, ἡ ἔρμηνεύτρια τοῦ ρόλου τῆς Ἠλέκτρας προχωρεῖ πῖο πέρα καὶ δηλώνει, ἀκόμη πῖο παράλογα, πῶς ἡ Ἠλέκτρα,

γέννημα τοῦ θρησκευόμενου ποιητῆ, ἐκφράζει τὴ συνείδηση τῆς εὐθύνης ἀπέναντι τοῦ νεκροῦ πατέρα τῆς ποῦ εἶναι φορεὺς τῆς Νεμέσεως.

Ὁ ἀναγνώστης ἔτσι καὶ θεατῆς βεβαιώνεται, διπλά καὶ τριπλά, πῶς ἡ Νέμεσις κυριαρχεῖ στὸ χῶρο τοῦ δράματος, κι ὅσο γιὰ τὸν φορέα τῆς εὐτυχῆ ν' ἀχθεῖ δυὸ ἰσολήθεις ἐκδοχές, πῶς φορέας τῆς εἶναι ὁ Ὀρέστης ἢ ὁ Ἀγαμέμνωνας καὶ ταυτόχρονα πῶς εἶναι ὁ Ἀγαμέμνωνας κι ὁ Ὀρέστης. Ἐνα νέο στοιχεῖο φέρνει τὴ δῆλωση τοῦ ἴδιου ἠθοποιοῦ, πῶς ἡ Ἠλέκτρα εἶναι "γέννημα τοῦ θρησκευόμενου ποιητῆ", κι ἀπὸ δυὸ πλευρῆς μάλιστα νέο: Πρῶτα γιὰτὶ ὑπάρχουν ἀρ-

Κλυταιμνήστρα, σχέδιο ἀπὸ παράσταση ταρκυνιακῆς κύλικος (Βερολίνου): *Archäologische Zeitung* 12 (1854) Taf. LXVI, 2

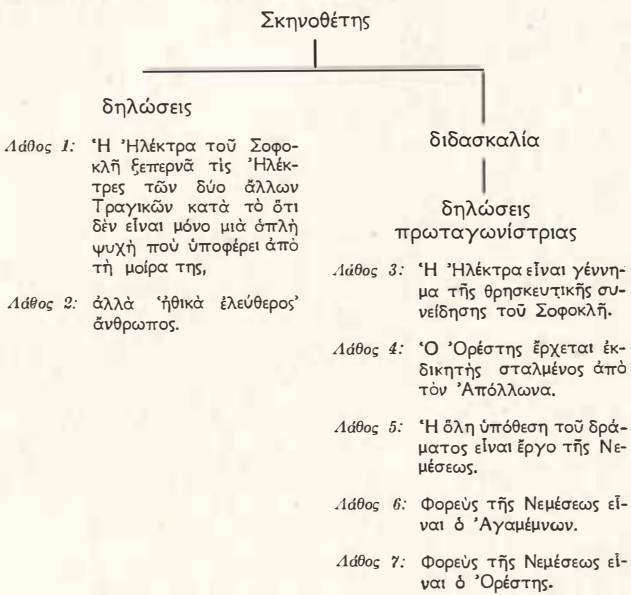


χαίτοι θρησκευτικοί μὰ ὄχι θρησκευόμενοι ποιητές, καὶ δεύτερο γιὰ τὴν καμιά θρησκευτικὴ κλωστή δὲν ὑπάρχει στὸ ὕφασμα τοῦ δράματος τούτου. Αἰνιγματικὴ κάπως μένει ἡ πρόσθετη δὴλωσις πὼς ἡ Ἥλέκτρα βαδίζει μὲ πίστη καὶ σθένος... γιὰ τὸ δράμα ἡ Ἥλέκτρα δὲν βαδίζει γιὰ πούθενά, μὰ περιμένει· ἔξῃ ἂν ἡ πρωταγωνίστρια ἔννοεῖ τὸ ἀέναιο στὴν ὀρχήστρα βάδισμα τῶν ἠθοποιῶν πού, γιὰ νὰ ξετοπίσουν τὸ Χορὸ, χρειάζονται πραγματικὰ ἀσυνήθιστη πίστη καὶ σθένος. Βρίσκω πολὺ πιθανὸ πὼς οἱ ἑρμηνεῖς αὐτὲς εἶναι ἀπόσταγμα προσωπικῆς συγκομιδῆς τῆς ἐκλεκτῆς ἠθοποιῆς, γιὰ τὴν βεβαίωση ἐνὸς κριτικοῦ (Ἐθνικὸς Κῆρυξ 20/6/61), ἑδίαβασε τόμους καὶ τόμους ἑλληνικῶν καὶ ξένων βιβλίων γιὰ τὴν τραγικὴ ἡρώιδα τοῦ Σοφοκλέους καὶ γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Ἡ σύμπτωση ὅμως, ἀκόμη καὶ τῆς φραστικῆς διατύπωσης, μὲ τὶς ἀνάλογες ἰδέες πού συναντήσαμε στὴν ἀνυπόγραφη μὲ τὸν σκηνοθέτη συνέντευξη, γιὰ τὸ ρόλο τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ τῆς Νέμεσης, μαρτυροῦν περισσότερο πὼς ὅλα αὐτὰ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν διδασκαλίαν τοῦ ἔργου. Πὼς ἀλλιῶς θὰ ἐξηγηθεῖ ἡ σιωπὴ τοῦ σκηνοθέτη πού δὲ φρόντισε νὰ διορθώσει δημόσια τὴν ἑρμηνεύτρια τοῦ ρόλου τῆς Ἥλέκτρας; Πὼς ἀκόμη νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ ἴδια σιωπὴ τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῆς πρωταγωνίστριας σ' ἐπιστολὴ ἀναγνώστη (Νέα 14/6/61) πού διαπίστωνε πὼς ἡ ἑρμηνεύτρια τοῦ ρόλου τῆς ἡρώιδος δὲν εἶχε ἀντιληφθεῖ τίποτα ἀπὸ τὸ ρόλο πού ἀναλάβαινε νὰ ἑρμηνεύσει; Ἔνα, τέλος, ἀπὸ τὰ δακτυλογραφημένα ἀντίτυπα τῆς μετάφρασης πού χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν διδασκαλίαν τοῦ ἔργου, ἔχει στὸ περιθώριον τοῦ κειμένου τῆς πρώτης σελίδας γραμμένη (ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ σκηνοθέτη ὑποθέτω) τὴ λέξις: Νέμεσις.

Ἀπὸ πού ἡ ἴδεια αὐτὴ τῆς Νεμέσεως, ὅπου στηρίχθηκε ἡ σκηνοθετικὴ ἑρμηνεία τοῦ ἔργου; Εἶναι ὀλοφάνερο πὼς βγαίνει ἀπὸ τὶς τρεῖς ἀκόλουθες ἀναφορὲς τοῦ δράματος σὲ κάποια ἑνέμεσις ἢ ἑνέμεσις, πού βεβαιώνουν ἴσα-ἴσα πὼς ἡ Νέμεσις τῶν ἑρμηνευτῶν, μὴ τιμωρήτρια τοῦ φόνου θεᾶ, δὲν ἔχει καμμιὰ στὸ δράμα μὴ θέση. Στὸ στίχο τοῦ κειμένου 1467, ὁ Αἰγισθος, ἀφήνοντας νὰ ξεπαῖσει ἡ χαρὰ του γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Ὀρέστη, προσθέτει: *εἰ δ' ἔπεισι νέμεσις οὐ λέγω*. Ἐδῶ ἡ ἑνέμεσις, μὲ μικρὸ ἀρχικὸ, εἶναι μὴ ἀπὸ τὸ σὺ π η τ ἄξη πού ἀντιδρᾷ σὲ κάτι πού δὲν ἐπιτρέπεται (παράβαλε καὶ *Οἶδ. Κολ. 1753*), καὶ ὄχι ἡ θεὰ Νέμεσις πού τιμωρεῖ, κατὰ τὴ φαντασία τῶν ἑρμηνευτῶν, τὸ φόνον. Ἔτσι κ' ἡ μετάφραση τοῦ Γρυπάρη πού τὴν προσωποποιεῖ μὲ κεφαλαῖο ἀρχικὸ (μ' ἂν προσβάλλω τὴ Νέμεσις...) εἶναι, φυσικὰ, λαθεμένη. Τὸ δεύτερο χωρίο πού ἀναφέρει κάποια Νέμεσις, εἶναι ἀκόμη πῶς μακριὰ τῆς. Ὅταν ἡ Κλυταιμνήστρα κακοχαίρεται μαθαίνοντας τὸ θάνατο τοῦ μισημένου τῆς γιοῦ, ἡ Ἥλέκτρα ξεσπᾷ στὴν κραυγὴ (Στίχος 792): *ἄκουε, Νέμεσι τοῦ θανόντος ἀρτίως*. Ἐδῶ τὸ κεφαλαῖο μαρτυρᾷ μὴ προσωποποίηση, μὰ ὁ ἀρτίως θανῶν εἶναι ὁ Ὀρέστης· ἔτσι ἡ Νέμεσις ἐδῶ δὲν εἶναι ἡ θεὰ, μὰ μὴ ἀπὸ τὶς πολλὰς ἑνέμεσις τῶν νεκρῶν, ἕνα ἀπὸ τὰ τιμωρητικὰ πνεύματα, τὰ συγγενικὰ μὲ τὶς Ἐρινύες, πού προσωποποιοῦν τὴν ὀργὴν τῶν νεκρῶν (παράβαλε τὴν ἀπτική νεκρογοιρτὴ *Νεμέσεια*), καὶ τιμωροῦν τοὺς ὑβριστὲς τους. Ἡ ἀπόκριση ὅμως τῆς Κλυταιμνήστρας, ἀποδίδοντας τὸ θάνατο τοῦ Ὀρέστη σὲ τιμωρία του ἀπὸ τὴν Νέμεσι γιὰ ὅσα φοβέριζε πὼς θὰ κάμει τῆς μάνας του (793: *ἤκουσεν ὃν δεῖ κάπεκώρωσεν καλῶς*), γενικεύει τὴ Νέμεσι τοῦ νεκροῦ Ὀρέστη, πού κάλεσε ἡ Ἥλέκτρα, σὲ μὴ γενικότερη προσωποποιημένη Νέμεσι, πού ὡστόσο δὲν τιμωρᾷ τὶς γυναῖκες πού σκοτώνουν τοὺς ἀντρες τους, μὰ τοὺς γιούς πού ἀσεβοῦν στοὺς γονεῖς τους. Τὰ σχετικὰ, ἔτσι, χωρῖα τοῦ δράματος δὲν δίνουνε πᾶνημα νὰ πιστέψει κανεὶς πὼς ἐδῶ ἐνεργεῖ ἡ θεαῖνα Νέμεσις σὰν τιμωρήτρια τοῦ φόνου τοῦ Ἀγαμέμνονα, πὼς ὄργανά της εἶναι ὁ ἐκδικητὴς καὶ θύματά της οἱ φονιάδες. Οὔτε ἡ Ἥλέκτρα, οὔτε ὁ Ὀρέστης ἐπικαλοῦνται μὴ τέτοια Νέμεσι, οὔτε ὁ Αἰγισθος κ' ἡ Κλυταιμνήστρα τὴ φοβοῦνται. Καὶ πολὺ καλὰ κάνουνε, βέβαια, γιὰ τὴ

ἡ Νέμεσις δὲν εἶναι θεὰ τῶν Τραγικῶν, οὔτε ἡ ἴδια ἀνακατεύεται στὴν τιμωρίαν τοῦ φόνου.

Ἀπὸ τοὺς κύριους, ἔτσι, ἑρμηνευτὲς τοῦ δράματος μάθαμε πὼς ἡ σκηνοθετικὴ ἑρμηνεία τῆς Ἥλέκτρας τοῦ Σοφοκλή βασίστηκε στὰ ἀκόλουθα ἑφτά ἀμαρτήματα, πού αὐτοκατατάσσονται στὸ ἀκόλουθο δέντρο:



Οἱ ὀλιβερὲς αὐτὲς κενολογίαι θεωρήθηκαν, ἀπὸ τὴν ἄλλη, πὼς εἶπαν ἄρκετά, ἂν ὄχι καὶ παραρκετά, γιὰ νὰ φωτισθοῦν οἱ θεατὲς γιὰ τὴ μορφή τῆς Ἥλέκτρας καὶ γιὰ τὸ δράμα. Οὔτε κανεὶς ἑρμηνευτὴς, οὔτε κανεὶς κριτικὸς τοῦ ἔργου ἀναλυτὴς νοιάστηκε νὰ ἐξηγήσει τίποτα ἀπὸ τὸν διπλὸ χαρακτήρα τῆς Ἥλέκτρας, ἀπὸ τὸ ἀποτρόπαιο πάθος μὴς τόσο αἰσθαντικῆς σ' ἄλλα κόρης, πού περιμένει τὸν ἀδερφὸ της, καὶ μηχανευεταὶ καὶ ἡ ἴδια, νὰ σκοτώσει τὴ μάνα της, ἐπειδὴ ἐκείνη τῆς σκότωσε τὸν πατέρα. Ὅτι μὴ τέτοια μορφή ἀνάμεσά μας θὰ κινούσε ὄχι τὴ συμπάθεια, μὰ τὸν ἀποτροπισμὸ καὶ τὴ φρίκη· ὅτι θὰ τὴ διεκδικούσε, ὄχι ἡ Τέχνη, ἀλλὰ ἡ Ἀστυνομία ἀπὸ τὴ μὴ καὶ τὸ Φρενοκομεῖο ἀπὸ τὴν ἄλλη· ὅτι ὁ φόνος τῆς συζυγοκτόνου μάνας ἀπὸ τὰ δικά της παιδιὰ, δὲν εἶναι πράξη δικαιοσύνης μὰ κακουργημὰ πολὺ βαρύτερο ἀπὸ τὸ δικὸ τῆς ἐγκλήμα· ὅτι στὰ χρόνια τοῦ Σοφοκλή τέτοια κακουργήματα εἶταν ἀκατανόητα καὶ ὅτι ἡ δίωξις τοῦ φόνου δὲν ἔπεφτε στὸ δίκαιο τῆς ἀντεκδίκησης, ἀλλὰ στὴ δικαιοδοσίαν τοῦ Ἀρείου Πάγου: ὅλα αὐτὰ, πού ἀπαιτοῦν τὸ φωτιστεῖ ἡ μορφή τῆς Ἥλέκτρας μὲ τὸ δικὸ τῆς φῶς, δὲν φαίνεται νὰ τὰ ὑποψιάστηκε κανεὶς. Τὸ φῶς αὐτὸ θὰ βγαίνει ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ χαρακτήρα της, καὶ ὁ χαρακτήρας θὰ ὀδηγοῦσε στὸ πραγματικὸ πρὸ τῦ π ο, πού τὰ πολλῶν ὀραβιώματά του θὰ ἐξηγοῦσαν τὴ δραματικὴ μορφή καὶ θὰ ζωντάνευαν τὴ σκηνοθετικὴ τῆς παρουσία.

Ἡ Ἥλέκτρα ἀντιπροσωπεύει μορφή πού στὴν Ἀθήνα καὶ σ' ἄλλα προχωρημένα μέρη τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου δὲ ζούσε, στὰ χρόνια τῶν Τραγικῶν, παρὰ τὴ σφαῖρα τοῦ Μύθου. Ὁ μύθος τῆς ὅμως δὲν εἶταν πλάσμα τῶν ποιητῶν, μὰ προβολὴ πραγματικότητας πού βρισκόταν μέσα στὴ μνήμη τῶν Ἀθηναίων ποιητῶν καὶ ἀκροατῶν, πού συνεχιζόταν στὶς καθυστερημένες γύρω τους περιοχὲς καὶ πού, τουωμένη ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀναβίωση τῆς βαρβαρότητας, ἔφτασε κ' ἴσαμε τὶς δικὲς μας ἡμέρες: Ἐννοῶ τὴ βεντέττα, τὸ Δίκαιο τοῦ Αἵματος, οἰκουμενικὸ νόμιμο τῆς φυλετικῆς, καὶ γιὰ μεγάλο διάστημα τῆς πολιτικῆς, κοινωνίας. Κατὰ τὸ νόμιμο τοῦτο, ὁ φονιάς προσώπου τῆς φυλετικῆς του κοινότητας, καὶ ὀλόκληρο μαζὶ τὸ γένος τοῦ φονιά, ἀντιμετωπίζονται τὴ φονικὴ ἐκδίκηση τοῦ γένους τοῦ σκοτωμένου, πού χρωστᾷ νὰ σκοτώσει τὸ φονιά, ἢ, στὴ θέση του, ἄλλο τοῦ γένους τοῦ μέλος. Τὸ Αἶμα γυρεύει Αἶμα. Εἶναι ἡ σταθερότερη ἔκφραση τῆς ἀλληλεγγύης τοῦ γένους πού, ἴσαμε νὰ κατορθώσῃ τὴν ἐκδίκηση, ἔχει παρακατεβασμένη τὴν ὑπόληψη καὶ πληγωμένη τὴν ψυχὴ, ζεῖ σὲ συνέχειαν τοῦ πένθους του καὶ βρίσκεται σὲ μὴ ἐφιαλτικὴ

*Ἄξιμα ἔργα
καὶ μὴ προσομοῖα
κ.κ.κ.*
" ΗΛΕΚΤΡΑ " ²
β - Νέμεσις



Ἡ Κλυταιμνήστρα ἐπιχειρώντας νὰ σκοτώσει μὲ τσεκούρι τὸν Ὀρέστη, πού σκοτώνει τὸν Ἀΐγισθο. Παράσταση Οὐολυκίης στάμου (Βερολίνου): Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder* (Berlin 1843) Taf. XXIV

μὲ τὸ σκοτωμένο μέλος του ἐπικοινωνία. Γιατὶ τὸ νόμιμο κατακυρώνεται ἀπὸ τὴν ἰδέα πὼς τὸ αἷμα τοῦ φονιά ξαναδίνει τοῦ σκοτωμένου, μὲ τὴ ζωτική του δύναμη, κάτι ἀπὸ τὴν ἀδικοπαραμένη του ζωὴ καὶ πὼς ἔτσι ἢ μὴ τιμωρία τοῦ φονιά στρέφει τὴν ὀργὴ τοῦ σκοτωμένου κατὰ τοὺς ὑπόχρεους δικούς του. Θρεμμένο ἔτσι ἀπὸ τὴν ἀλληλεγγύη τοῦ φυλετικοῦ γένους, ἀπὸ τὸν κοινωνικὸ κανόνα, ἀπὸ τὴν ἀδιάφορη πρωτόγονη φιλοτιμία, καὶ ἀπὸ τὶς πιστὲς τῆς νεκρολατρίας, τὸ νόμιμο τοῦτο ἐπιζητεῖ ἐπιμονότερα ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα νόμιμα τῆς φυλετικῆς κοινωνίας.

Τὸ ἔργο τῆς ἐκδίκησης τοῦ φόνου πέφτει ἀποκλειστικά στοὺς ἀρσενικούς, μὰ ἡ γυναίκα εἶναι ὁ κύριος συντηρητῆς τῆς συνείδησης τοῦ γενεϊκοῦ ἢ οἰκογενειακοῦ τοῦτου χρέους. Ἡ λειτουργία αὐτῆς τῆς γυναίκας, τῆς γιαγιάς, τῆς μάνας, τῆς ἀδερφῆς, κορυφώνεται ξεχωριστὰ στὴν περίσταση πού οἱ ὄριμοι τοῦ γένους ἔχουν ἐξοντωθεῖ ἢ ὅπως ἀλλιῶς ἐξαφανιστεῖ, καὶ ὅλη ἡ ἐλπίδα τῆς ἐκδίκησης πέφτει σὲ κάποιο παιδί, πού θὰ 'πάρει', σὰ μεγαλώσει, 'τὸ αἷμα πίσω'. Στὴν κρίσιμη αὐτῆς περίσταση ἢ Ἡλέκτρα, ἢ ὅποια Ἡλέκτρα, θ' ἀγωνιστεῖ νὰ περισώσει ἢ νὰ μεγαλώσει τὸ μελλοντικὸ ἐκδικητὴ τοῦ γένους τῆς Ὀρέστη, τὸν ὅποιον Ὀρέστη. Στὴ μητριαρχικὴ κατάσταση ἢ κοινωνικῆς τῆς ὑπεροχῆ κάνει τὸ ἔργο τῆς πιδὸ βολετό· μὰ ξεχωριστὸ μεγαλεῖο τὸ περυντύνει στὴν πατριαρχικὴ κατάσταση, ὅταν ἢ ἀπληρὴ ἴσαμε χρέος, κατασκληρωμένη καὶ ἀλογάριαστη γυναίκα, ξεπηδᾷ, μὲ τὸ πέσιμο τῶν ἀρσενικῶν, πρωτοστύλος τοῦ γένους τῆς, ξαναπαίρνοντας τὴ θέληση, τὴ δύναμη, τὴν ἀποφασιστικότητα, τὴ σκληρότητα καὶ τὴν ἀγερωγία τῆς χαμένης μητριαρχικῆς ὑπεροχῆς τῆς. Ὅσο νὰ μεγαλώσει τὸ παιδί ἢ ν' ἀντροπατήσῃ ὁ νιὸς καὶ νὰ πάρει τὴν ἐκδίκηση, κοντὰ του ἢ μακριὰ του αὐτῆ, τοῦ συντηρεῖ καὶ τοῦ καλλιιεργεῖ τὴ συνείδηση τοῦ χρέους του μ' ἀνεξίλιετο πάθος. Τὰ παρακάλια τῆς στὸ νιὸ νὰ μὴ λημονᾷ καὶ στὸ νεκρὸ νὰ βοηθᾷ, οἱ θρῆνοι τῆς γιὰ τὸ νεκρὸ, γιὰ τοὺς νεκροὺς ὄλους τοῦ γένους τῆς, καὶ γιὰ τὴ μαύρη ζωὴ πού τῆς φύλαγε ἢ τύχη τῆς, οἱ κατάρες τῆς τέλος γιὰ τὸ φονιά, γιὰ τὸ γένος του καὶ γιὰ τὸν ἴδιο τὸν δικὸ τῆς ἀν_αμελέψει τὸ χρέος του, ἔχουσε γίνεῖ ἢ

ἀναπνοὴ τῆς. Εἶναι ἢ πρώτη ταπεινωμένη ἀπὸ τὴν ταπείνωση τοῦ ἀνεκδίκητου αἵματος· οὔτε ἐλπίζει οὔτε καταδέχεται νὰ παντρευτεῖ· ἢ ἴδια θὰ στερήσει τὸν ἑαυτὸ τῆς ἀπὸ κάθε χαρὰ τῆς ζωῆς· τὰ πένθιμα φορέματά τῆς δὲν τὰ ξεφορᾷ· ἢ ζωὴ τῆς εἶναι ἕνα πένθος ἀέναο· κ' ἢ ψυχὴ τῆς, πάνω στὴν παντοχὴ τῆς ἐκδίκησης, ἕνα τευτωμένο δοξάρι. Χαρὰ, γάμο, ἀποκατάσταση, περηφάνεια, ζωὴ, ὅλα θὰ τὰ χαρεῖ σὰν πέσει ὁ φονιάς, ἀμα ἢ τιμὴ τοῦ γένους τῆς ξαναστηθεῖ καὶ ὁ σκοτωμένος τῆς ἡσυχάσει μέσα στὸν τάφο. Ἄν ὅμως ὁ ἐκδικητῆς ἐξοντωθεῖ ἢ καταφρονέσει τὸ χρέος του, τότε ἢ γυναίκα— τότε μοναχὰ— παίρνει ἐκείνη τὸ χρέος στὰ χέρια τῆς καὶ βλέπουμε τὴν Ἡλέκτρα, τὴν ὅποια Ἡλέκτρα, πού μαθαίνει τὸ θάνατο τοῦ Ὀρέστη, τοῦ ὅποιον Ὀρέστη τῆς, νὰ σχεδιάζει μόνη τῆς ἢ μὲ κάποια χρυσόθεμι, δισταχτικὴ ἢ ἀποφασιστικὴ, τὸ φόνου πού χρωστᾷ τοῦ δικοῦ τῆς. Ποιὸς δὲν ἀναγνωρίζει στὸν τύπο τῆς γυναίκας αὐτῆς, τὴ δραματικὴ ἐκείνη μορφή πού ἀκούσαμε πὼς εἶναι 'ἕνας ἠθικὰ ἐλεύθερος ἄνθρωπος' (!) ἢ ἕνα 'γέννημα τοῦ θρησκευομένου ποιητῆ τῆς';

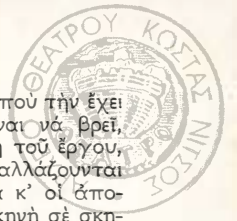
Ὁ μῦθος ὅμως τῆς Ἡλέκτρας πολυπλέκει τοὺς ὅρους τῆς ἐκδίκησης— δὲν εἶναι ὑπόθεση ἀπλῆς βεντέτας. Φονιάς τοῦ πατέρα τῆς Ἡλέκτρας καὶ τοῦ Ὀρέστη εἶναι ἢ ἴδια τους ἢ Μάνα. Ἀπάνου στὸν κανόνα τῆς ἐξωγαμίας, ἢ Κλυταιμνήστρα, σκοτώνοντας τὸν Ἀγαμέμνονα, σκότωσε πρόσωπο ἄλλου γένους: *Ὅν ἦν ὁμαιμος φωτὸς ὃν κατέκτανεν*, λένε κ' οἱ Ἐρινύες πού τὴν ὑπερασπίζουσι: 'Δὲν εἶταν ἴδιο αἷμα μὲ τὸν ἄντρα πού σκότωσε' (*Εὐμην.* 605). Μὰ ὁ σκοτωμὸς τῆς μάνας, δίκαιος ἢ ὄχι, ἀπὸ τὰ παιδιά τῆς, εἶταν σκοτωμὸς μέσα στὸ ἴδιο τὸ γένος τους, 'Ευδοκονία', ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα, δίπλα στὴν Αἰμομιξία, ἐγκλήματα τῆς φυλετικῆς κοινωνίας. Οἱ συνέπειες εἶταν φοβερὲς καὶ γιὰ τὸν δράστη καὶ γιὰ τὴν κοινότητά του. Ξεγραμμένος ἀπὸ τὸ γένος του, πού τὸν πετοῦσε ἀπὸ μέσα του, κυνηγημένος ἀπὸ τὴν κατὰρα του, βαραινόμενος ἀπὸ τὸ βαρύτερο μὀλεμα, ἀποδιωγμένος καὶ ἀπὸ τὴ χώρα του, πού ἢ πράξη του τὴν ἔριχνε στὸν κίντυνο καταστροφικῶν φυσικῶν ἀναστατωμῶν, ὀφθαλμιά, τρελαμένους καὶ ἀπὸ τὴν πράξη του, δὲν περιέμενε γλυτωμὸ παρά μοναχὰ ἀπὸ τὸ θάνατο, σίγουρο ἄλλωστε θάνατο μιά κ' εἶχε χάσει τὴ

στήριξη της άλληλεγγύης του γένους. Η έκδικηση, έτσι, του αίματος του πατέρα τους έριχνε τους υπόχρεους σ' ένα ακαταμέτρητα βαρύτερο κρίμα. Η εξαιρετικά δραματική τούτη περίπτωση, που δίνει στο μύθο της Ήλέκτρας και του Όρεστη μια θέση στην Τραγωδία τόσο περιφανή, γεννιέται από τους ίδιους κοινωνικούς όρους που καθορίζει ο μύθος των Άτρείδων: Από τη σύγκρουση της Έλληνικής Πατριαρχίας και της Προελληνικής Μητριαρχίας. Ο πατριαρχικός Άγαμέμνων φέρνεται της Κλυταιμνήστρας με τους τρόπους του πατριαρχικού συζύγου: της σφετερίζεται τη βασιλεία, σκοτώνει την κόρη της, λείπει για χρόνια σε πόλεμο, ξαναγυρνά με παλλακίδα. Η μητριαρχική Κλυταιμνήστρα φέρνεται του Άγαμέμνονα με τους τρόπους της μητριαρχικής συζύγου: Δεν άπαρνιέται το βασιλικό της φρόνημα, δεν αφήνει, σαν την Πηνελόπη, άδειο το στρώμα της, έχει τη θυσία της Ψιγίνας — προσώπου της θηλυκής γραμμής — γι' άσυγχωρητο έγκλημα, κι όταν ο σύζυγος γυρίζει, τον σκοτώνει. Μένουν ώστόσο από το γάμο τους παιδιά, που πρέπει ν' ανήκουν στην τάξη του ενός ή του άλλου. Για τη μητριαρχική τάξη που αντιπροσωπεύει η Κλυταιμνήστρα, η Ήλέκτρα κι ο Όρεστος ανήκουν στο γένος της μάνας τους: δεν έχουν χρέος νά έκδικηθούν το αίμα του Άγαμέμνονα (στο μητρικό γένος ο πατέρας είναι ένας ξένος)· κ' είναι άκατανόητο ή, αλλιώς, έγκλημα ένοκτονίας νά σκοτώσουν τη μάνα. Κατά το πατριαρχικό δίκαιο, που αντιπροσωπεύει ο Άγαμέμνων, η Ήλέκτρα κι ο Όρεστος ανήκουν στο γένος του πατέρα τους: έχουν άμετάθετο χρέος νά έκδικηθούν το φόνο του Άγαμέμνονα και μπορούν νά σκοτώσουν τη μάνα. Μά ο κόσμος της Κλυταιμνήστρας, καταδικασμένος κιόλας από την ίδια του την εξέλιξη, συντρίβεται άποπάνω κι από το δυναμισμό του κόσμου της ελληνικής πατριαρχίας. Άπέναντι στις Ήλιμες, στις Κλυταιμνήστρες και τις Δαναΐδες που σκοτώνουν τους άντρες τους, ύφαινονε στους άργαλιούς της παντοχής οι Πηνελόπες. Οι νέες γενιές, οι Ήλέκτρας, οι Όρεστες, οι Τηλέμαχοι, οι Άλκιμέωνες, αξαίνονε μέσα στους όρους της πατριαρχίας. Η Ήλέκτρα έτσι κι ο Όρεστος έχουνε περάσει πιά στον κόσμο του πατέρα τους, κι ο νόμος του αίματος ρίχνει άπάνω τους τ' άδυσώπητο χρέος. Μά ούτε για το μύθο που άνακράτησε τη σύγκρουση έχει ξοφλήσει η άρχαία κατάσταση, ούτε για την ανθρωπιστική συνείδηση του καιρού των Τραγικών ο φόνος της μάνας είναι πράξη θειτικής πληρωμής, ένας όποιοςδήποτε φόνος. Πώς αντιμετωπίζουν το πρόβλημα οι τρεις Τραγικοί, για ν' αξιοποιήσουν στην τέχνη τους τη δραματική περίπτωση που άνακράτησε ο μύθος; Ο Αίσχύλος το αντιμετωπίζει διαλεκτικά, ο Εύριπίδης κριτικά, ο Σοφοκλής — το διαφεύγει.

Η Ήλέκτρα στις 'Χοηφόρες' του Αίσχύλου είναι παραριγμένη σά σκλάβο του παλατιού, μά άρκετά συμφιλωμένη μ' αυτό, ώστε η Κλυταιμνήστρα νά στέλνει τις χοές στον τάφο του Άγαμέμνονα μ' εκείνη. Μισά τον Αίγισθο και τις χοές της μάνας της δεν ξέρι με τί λόγια νά τις συνοδέψει. Μά από το Χορό μαθαίνει νά φηθεί το γυρισμό του Όρεστη έκδικητή, κι όχι χωρίς δισταγμό το τολμάει. Έπιθυμία της δεν είναι τόσο η έκδικηση, όσο νά πάρει ο Όρεστος το θρόνο του πατέρα του, ν' άποκατασταθεί κ' εκείνη σ' αγαθά του παλατιού της. Μονάχα με το θρήνο των δυο αδερφών πάου στον τάφο του πατέρα τους, τον πλεγμένο με τις στροφές του Χορού που παρακινούν στην έκδικηση, θρήνο που συνεπαίρνει και τους δυο σε φονικό παροξυσμό, η Ήλέκτρα, που δισταζε προτού και νά φηθεί την έκδικηση, γίνεται τώρα συμπαραστάτισσα του Όρεστη. Η έπικοινωνία με το νεκρό της δίνει άκέρια τη συνείδηση πως είναι κόρη του πατέρα της κι όμόκληρη του αδερφού της: *κλήθι νυν, ὦ πάτερ, δίπαις τοί σ' επιτύμβιος θρηῶνος ἀναστενάξει*. Η δειλή και μαζωμένη κόρη νιώθει λυκαίνα την ψυχή, γίνεται με τη σειρά της Κλυταιμνήστρα: *λύκος γάρ ὡστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ μητρός ἐστι θυμός*, φωνάζει για τον εαυτό της. Όρισμένοι μελετητές (Headlam, Thomson), παρουσιάζοντάς την νά ξαναβγαίνει με την Κλυταιμνήστρα κι άποδιδόντάς της τους στίχους 691-99 και 712-15, την κάνουν νά συνεργεί στο τέχνασμα της πλαστοπροσωπίας του αδερφού της. Ό,τι και νά'ναι, το έργο της φονικής άνταπόδοσης είναι έργο των άρσενικών, κ' η Ήλέκτρα του Αίσχύλου δεν συνεργεί ούτε και παραστέκει στον ίδιο το φόνο. Άποτραβιέται από τη δράση πιά, για νά πέσει στην άφάνεια που διάλεξε: της πατριαρχικής άδιαφορίας. Ο ίδιος ο Όρεστος έκτελει θεική έντολη, σταλμένος από τον Άπόλλωνα με προσταγή νά σκοτώσει τους φονιάδες. Σκοτώνει πρώτα τον Αίγισθο και κινυνεύει από την Κλυταιμνήστρα που, όπως άγγειο-

γραφίες μαρτυρούν, έπιχειρεί νά τον σκοτώσει με τοκούρι. Το όπλο τούτο των άρχαιότερων έδοχών του μύθου, το γυρεύει για τον Όρεστη και στο δράμα του Αίσχύλου: *δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος*. Μ' αν ο Όρεστος προφταίνει και δε λογαριάζεται έδώ με το ανδροφόνο μητριαρχικό τοκούρι της, έχει νά λογαριαστεί με τον πληγωμένο της κόσμο. Το δίχτυ που περιτύλιξε με το φόνο το κορμί του Άγαμέμνονα, περιτυλίγει τώρα το μυαλό του μητροκτόνου με την τρέλα. Τρελαμένος από το φόνο της μάνας του, φυγεί από τη χώρα του, κυνηγημένος καταπόδι από τις μητριαρχικές άρές: τις φιδοπλόκαμες Έρινύες. Το άριστοκρατικό δίκαιο είχε μορφώσει, με τη συνεργασία των Δελφών, το νόμιμο του καθαρισμού του φόνου. Ο Όρεστος 'καθαρίζεται' στους Δελφούς από τον Άπόλλωνα, χωρίς και νά γιατρεύεται όμως. Μπροστά στον Άρειο Πάγο οι Έρινύες ψασχίζουν ακόμα νά καταδέσουν το θύμα τους, κι ούρλιάζουν για την καταπάτηση της μητριαρχικής τάξης από τους νέους θεούς (*ἰὼ θεοὶ νεώτεροί, παλαιῶν νόμους καθιπάσασθε...*), που τους παίρνουν το θύμα. Με την ψήφο της Αθηνάς, της μητριαρχικής πρώτα και τώρα πατριαρχικής θεάς, δικαιώνεται ο Όρεστος: Το παιδί, δηλώνει ο Άπόλλωνας, δεν είναι γέννημα της μάνας του (*οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένη τέκνον τοκεύς*) αλλά τροφός μονάχα του σπέρματος (*τροφός δὲ κύματος νεοσπόρου*)· εκείνος που άληθινά το γεννά είναι ο σπορέας του (*τίκτει δ' ο θρώσκων*). Παράλληλα με την πρόβαση από την προελληνική μητριαρχία στην ελληνική πατριαρχία, η μεγαλειική τριλογία του Αίσχύλου εικονίζει την πρόβαση από τη φυλετική κοινωνία στην άριστοκρατία κι από την άριστοκρατία στη δημοκρατία: την πρόβαση από το δίκαιο του Αίματος στο δίκαιο του Καθαρισμού κι από το δίκαιο του Καθαρισμού στο δίκαιο της δικαστηριακής Δικαιοσύνης: την πρόβαση από τη χθόνια προελληνική θρησκεία στην ούράνια ελληνική, κι από την άρχαιότερη γενεϊκή στη νέα πολιτειακή λατρεία. Μέσα στην τιτανική τούτη σύνθεση, η Ήλέκτρα δεν είναι παρά λεπτομέρεια μόνο. Είναι μορφή παραδομένη από το μύθο κ' η δραματική λειτουργία της δε είναι λίγη. Αυτή κρατεί την πρόβαση της δράσης ίσαμε τον έρχομό του έκδικητή, αυτή υποδέχεται τον Όρεστη στον τάφο του Άγαμέμνονα, κι ο εναλλακτικός θρήνος των δυο αδερφών προετοιμάζει ψυχολογικά τον έντολοδόχο του Άπόλλωνα νά σκοτώσει τη μάνα. Μά 'χαρακτηρικά' ο Αίσχύλος τη χρησιμοποίησε τόσο μοναχά, όσο νά δείξει και την κόρη του Άγαμέμνονα, τη μετακλυταιμνήστρια γυναικεία γενιά, νά μπαίνει, μαζί με το γιό, στη σειρά του πατέρα της, στην πατριαρχική και νέα τάξη. Και η πραγματώση της πρόθεσης αυτής ξηγά τη μεταβολική του χαρακτήρα της κίνηση, τη μοναδική τούτη εξαίρεση μέσα στην άκίνησία των πριν από τον Εύριπίδη δραματικών χαρακτήρων.

Το μονόδραμα του Σοφοκλή δε νοιάζεται για τη διαλεκτική της αίσχυλικής τριλογίας. Η Ήλέκτρα του δεν έχει δισταγμούς, ούτε διαμορφώνεται σύμμαχος του Όρεστη. Είναι έξαρχη, σε πατριαρχική γραμμή, ένσάρκωση της συνείδησης του χρέους της έκδικησης του φόνου. Δεν συνεργεί κ' έδώ στον ίδιο το φόνο της μάνας της, μά βοηθά τον Όρεστη παραφυλάγοντας και, στην κραυγή της Κλυταιμνήστρας, παρακινώντας απέσω τον Όρεστη: *παῖσον, εἰ σθένης, διπλήν*. Ο Όρεστος δεν έρχεται σταλμένος από τον Άπόλλωνα, ούτε χτυπιέται από την τρέλα σά μητροφονιάς, ούτε και κυνηγείται από τις Έρινύες. Η έκδικηση δεν έχει ανάγκη από κύρωση θεική, γιατί δεν είναι δουλειά των θεών: Η μάνα κι ο Αίγισθος πρέπει νά έξοντωθούν, σά φονιάδες και σφετεριστές της βασιλείας κ' οι Έρινύες ανάλαβαν άλλες λειτουργίες. Το φόνο της μάνας τον ανταμείβει η εύτυχία των δυο αδερφών, που κάμανε το χρέος τους, που φχαριστήσανε την ψυχή του πατέρα τους, κι άποκαταστάθηκαν στην πατρίδα τους, στο άξίωμα του γένους τους και σ' αγαθά του παλατιού τους. Ο Σοφοκλής παραμερίζει έτσι τά κοινωνικά, θρησκευτικά και ήθικα προβλήματα, για νά ρίξει το βάρος του δράματος στον χαρακτήρα της ηρώιδας. Ο χαρακτήρας αυτός έχει τρεις τις πλευρές του. Η Ήλέκτρα είναι η πληγωμένη κόρη, η πληγωμένη από το φόνο του πατέρα της, από την ταπεινώση της πατρικής της γενιάς, από την κυνική καλοτυχία των φονιάδων του, κι από τον άπνοο κατατρεγμό της. Είναι έπειτα η ίερέα της μνήμης του πατέρα της, συντηρήτρα του χρέους της έκδικησης, κ' έδωθε άσυμβίβαστη, άδυσώπητη, άλύγιστη, μ' άνεξιλέωτο το πάθος της πληρωμής, κ' έδωθε πάλι δυνατή στην άδυναμία της, άγέρωχη στην καταφρόνια της, κυριαρχική



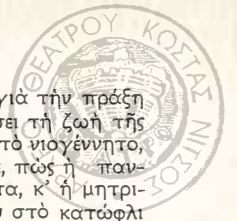
στη σκλαβιά της. Είναι τέλος καρδιά τρυφερή, μ' ὄρμηση ἀγάπης κ' αἰσθαντικότητα περισσή, πού θρηνᾷ τὸν παθητικότερο θρῆνο ἀδερφῆς ἀγκαλιάζοντας τὴν τεφοδόχο τοῦ ἀδερφοῦ, καὶ πού μιά τύψη γιὰ τὸ μῖσος πού'χει τῆς φόνισσας μάνας της, δὲν τῆς λείπει. Στὸν τρίπτυχο αὐτὸ χαρακτηριστὰ ἀναγνωρίζουμε τὸν τύπο τῆς γυναίκας πού περιγράψαμε σὰ συντηρήτρας τοῦ χρέους τῆς φονικῆς ἀνταπόδοσης, κι ὅπου ἀναγνωρίσαμε, ἀντίστροφα, τὴ μορφή τῆς Ἡλέκτρας. Ἔτσι κ' ἐκείνη τὴν εἶδαμε κατασπαραγμένη ἀπὸ τὴν ταπείνωση τοῦ γένους της, σ' ἓνα πένθος ἀέανο γιὰ τὸ νεκρὸ καὶ τὴν τύχη της, σ' αὐτοκαταδίκη ἀσυμπόνετη, σ' ἀδιάκοπη κ' ἐφιαλτικὴ μὲ τὸν ἀνήσυχο νεκρὸ τῆς ἐπικοινωνία. Κατὰ μέρος αἰτία καὶ κατὰ μέρος ἀποτέλεσμα, ἔρχεται τὸ ἀσυμβίβαστο, ἀγέρωχο, ἀδυσώπητο πάθος τῆς ἀντεκδίκησης, πού θ' ἀποκαταστήσει τοὺς ζωντανούς καὶ θ' ἀναπάψει τοὺς πεθαμένους. Μὰ ἡ ἀντρογυναίκα αὕτη—ἀντρογυναίκα γιὰτὶ συγκεντρώνει τὴ συνείδηση ὅλων τῶν ἀρσενικῶν, ζωντανῶν ἢ χαμένων, τοῦ γένους της—εἶναι, ἔξω ἀπὸ τὴ χορδὴ τῆς ἐκδίκησης, γυναίκα τρυφερὴ κ' αἰσθαντικὴ, μ' αὐτανάβρυτη τὴ στοργὴ καὶ μ' ἀδελφὴ τὴν ὄρμηση τῆς ἀγάπης. Γυναίκα πού, μ' ὅλα τὰ πάθια της, δὲν ξέμαθε ν' ἀγαπᾷ, νὰ πονᾷ, καὶ νὰ θρηνᾷ ἀντρογυναίκα μαζί πού πολεμᾷ κυριαρχικὰ μὲ τὸν ἐχθρικό της περίγυρο· ἀμαζόνα ν' ἀδράξει ἢ ἴδια τὸ σπαθὶ τῆς ἐκδίκησης· κ' ἴφρεια μαζί τοῦ βόγγου τοῦ ἀνεκδίκητου νεκροῦ: εἶναι χαρακτηριστὰ ἀτόφια ἢ ρωϊκὸς, πού συνεχίζει, μονάχα αὕτη μέσα στὴν πατριαρχικὴ τῆς σκλαβιά, τὸ μητριαρχικὸ μεγαλεῖο τῆς ἀρχαίας γυναίκας. Ἐδῶθε ἡ ὑγεία, ἡ ἰσορροπία καὶ τὸ ἡρωϊκὸ μεγαλεῖο τῆς Ἡλέκτρας τοῦ Σοφοκλῆ, πού ξεσηκώνει τὸν τύπο τῆς γυναίκας αὐτῆς, καὶ πού, σάν χαρακτηριστὰ ἀληθινός, ἀφομοιώνει τὰ

βιώματα καὶ τὸ ἀνάστημα τῆς ἡρωϊκῆς ἐποχῆς πού τὴν ἔχει γεννήσει. Ἔργο τῆς σκηρικῆς ἐρμηνείας τῆς εἶναι νὰ βρεῖ, μὲ τὴ στέρεη φιλολογικὴ καὶ δραματικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου, πῶς, σὲ ποιῆς ἀναλογίες καὶ ποιῆς κλίμακες συναλλάσσονται καὶ πλέκονται οἱ τρεῖς πλευρῆς τοῦ χαρακτήρα κ' οἱ ἀποχρώσεις τους ἀπὸ ἐπεισόδιο σ' ἐπεισόδιο, ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνὴ, ἀπὸ στίχο σὲ στίχο. Πόσο μακρὺς εἶναι ὁ δρόμος πού φέρνει ἴσαμ' ἐδῶ—ἴσαμε τὴ σωστὴ σημασία τοῦ λόγου Ἐρμηνεία τῆς Τραγωδίας—μετρίεται ἀπὸ τ' ὅτι οἱ ἔρμηνευτές δὲν ἔχουνε βρεῖ οὐδὲ τὴν ἀρχὴ του ἀκόμη.

Ἡ Αἰσχύλος εἶναι μὲ τὴ μεριά τοῦ Ἀπόλλωνα, ὁ Σοφοκλῆς μὲ τὴ μεριά τῆς Ἡλέκτρας, ὁ Εὐριπίδης δὲν εἶναι μὲ τὴ μεριά κανενός τους. Ἡ Ἡλέκτρα του δὲν ἔχει τὴν ἀπλότητα καὶ τὴ δραματικὴ διαμόρφωση τῆς Ἡλέκτρας τοῦ αἰσχυλικοῦ δράματος, οὔτε τὴν ὀργανικὴ ὑγεία καὶ τὸ ἡρωϊκὸ μεγαλεῖο τῆς σοφόκλειας Ἡλέκτρας. Νοσηρὸ πάθος ἀγάπης τοῦ πεθαμένου πατέρα της, τῆς θρέφει νοσηρὸ πάθος ἐκδίκησης γιὰ τὴ μάνα της. Ἐνῶ ἡ πρώτη ἐγνοια τοῦ Ὀρέστη εἶναι ὁ φόνος τοῦ Αἰγισθοῦ κι ὁ ἴδιος διστάζει νὰ σκοτώσει τὴ μάνα του, ἡ πρώτη ἐγνοια τῆς Ἡλέκτρας εἶναι ὁ φόμος τῆς μάνας της, κι ὁ Αἰγισθὸς τὴν ἀπασχολεῖ μονάχα σάν ἀντρας τῆς μισημένης τῆς μάνας. Καμμιὰ τρυφερότητα δὲ γλυκαίνει τ' ἀρωστημένο ἢ ἄχαρο πλάσμα. Ἡ νοσηρότητά της φαίνεται ἀπὸ τὴν ἥδονή πού βρίσκει νὰ ζεῖ καὶ νὰ ἱστοράει τὰ πάθια της, κι ἀπὸ τὴν ἀνισοροπία τοῦ ἐκδικητικοῦ της πάθους. Ἡ Κλυταιμῆστρα δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ φοβερὸς χαρακτήρας τοῦ Αἰσχύλου, οὔτε ὁ ὀργιστικὰ κακὸς χαρακτήρας τοῦ Σοφοκλῆ, πού ἀντισκώνουν καὶ στά δυό, μὰ πρωτοκῦρια στὸ δεύτερο, τὸ μῖσος

Ἡ Ἡλέκτρα στὸν πάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα μὲ τὸν Ὀρέστη καὶ τὸν Πυλάδη. Σχέδιο ἀπὸ παράσταση νοτιοϊταλικῶ ἀμφορέα (Νεαπόλεως): Millingen, *Peintures de Vases Grecs* (Rome 1813) Pl. XIV





Ἡ Ἥλεκτρα στὸν τόφο Ἄγγεμένωνα μὲ τὸν Ὀρέστη καὶ τὸν Πολύδεη. Σχεδῶς ἀπὸ παρέρταση Λεωνομάκης ὀδύσειος (Νεαπόλεως);. Basoul-Rochette, *Monuments Inédits d'Antiquité* (Paris 1833) Pl. XXXIV



τῆς Ἥλέκτρας. Ἡ Κλυταιμνήστρα ἔχει τύψεις γιὰ τὴν πράξη τῆς κ' εἶναι ὀλοφάνερα καὶ μάνα: Ἐχει γλυτώσει τὴ ζωὴ τῆς κόρης τῆς, καὶ τρέχει νὰ θυσιάσει στοργικὰ γιὰ τὸ νιογέννητο, σὰν πῆρε τὸ ψεύτικο μήνυμα πού τὴν παγίδευε, πὼς ἡ παντρεμένη ἐδῶ Ἥλέκτρα ἔχει γεννήσει. Ὅλα τοῦτα, κ' ἡ μητρικὴ τῆς ὑπομονὴ στὰ σπαθίσματα πού, πάνου στὸ κατώφλι τοῦ θανάτου, δέχεται καταπρόσωπα ἀπὸ τὴν κόρη τῆς, κάνουνε σκοτεινότερη τὴν ἀπανθρωπία τῆς δευτέρας πού, ὀδηγώντας τὴ πάνου ἀπὸ μητρικὸ μονοπάτι στὴ σφαγὴ, δὲν παύει νὰ τὴ σαρκάζει, ἴσαμε τὴν τελευταία στιγμὴ, μὲ διπλονόημα λόγια: Πρόσεξε μὴ λερώσεις τὰ πέπλα σου στὴν καπνιά· θὰ προσφέρεις στοὺς θεοὺς τὴ θυσία πού πρέπει! Ἀντίθετα μὲ τὴς Ἥλέκτρας τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλῆ, ἡ Ἥλέκτρα βοηθᾷ κ' ἡ ἴδια τὸν Ὀρέστη νὰ σφάζει τὴ μάνα. Ἡ σπαραχτικὴ φωνὴ τῆς Κλυταιμνήστρας ἰκετεύει ἀπὸ μέσα καὶ τὰ δυὸ τῆς παιδιὰ νὰ μὴ τὴ σκοτώσουνε, καὶ τὰ παιδιὰ τῆς βγαίνουν στὴ σκηνὴ καταματωμένα καὶ τὰ δύο. Ἡ Ἥλέκτρα εἶναι κ' ἐδῶ ἡ γυναίκα πού συντηρεῖ τὸ χρέος τῆς οἰκογενειακῆς ἐκδίκησης, μὰ τὸ χρέος αὐτὸ ἔχει χάσει τὴν παλιά του ἀναγκαιότητα, καὶ τὸ πάθος του ἔχει γυρίσει σ' ἀρώστια. Ὁ Ὀρέστης στέλνεται κ' ἐδῶ ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα, μὰ ὁ ἴδιος δὲν ἔχει ἥρωικὸ περιεχόμενο, εἶναι ἕνας ζυπασμένος καμποτίνος. Ὁ εὐγενικὸς χωριάτης πού τὸν πάντρεψαν μὲ τὴν Ἥλέκτρα κιντυνεύει ἀπὸ τὴν ἔπαρση τοῦ γαλαζοβαίου ἀδερφοῦ τῆς. Ὁ ἐκδικητὴς σκοτώνει μέσα σ' ἱερὸ χῶρο τὸν Αἰγισθο πάνου σὲ τέλεση θυσίας· καὶ περιμένει πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς καλύβας τὴ μάνα του, γιὰ νὰ τὴ σφάζει. Τὸ μαχαίρι τῆς θυσίας πού κρατεῖ, πολὺ μακριὰ ἀπὸ ν' ἀγιάζει τὴν πράξη του, τὴνε σαρκάζει μὲ τὴν παρωδία. Ἐνα στοιχεῖο ἀνθρωπιᾶς, ὁ δισταγμὸς νὰ σκοτώσει τὴ μάνα του κ' ἡ δυσφορία του γιὰ τὴν ἐντολὴ τοῦ Ἀπόλλωνα, καταπνίγουνται ἀπὸ τὸ φονικὸ τῆς Ἥλέκτρας πάθος. Μὰ ὕστερα ἀπὸ τὸ κακούργημα ἀνοίγουνται μονομιᾶς τὰ μάτια τῶν δυὸ αὐτουργῶν, πού θρηνοῦνε τώρα τὴν πράξη τους καὶ τὴ μάνα τους, ζυπνώντας σ' ἄλλον ἐφιάλτη. Οἱ συγγενικοὶ τους θεοὶ Διόσκουροι, τὰ ἀδέρφια τῆς Ἑλένης καὶ τῆς Κλυταιμνήστρας, πού παρουσιάζονται, βρίσκουν δικαίον τὸ πάθημα τῆς Κλυταιμνήστρας, κατακρίνουν ὅμως τὸ φόνο: *δίκαία μὲν νυν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δράς*, λένε τοῦ Ὀρέστη. Θέλουν νὰ κατακρίνουν τὸν Ἀπόλλωνα (*σοφὸς ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά*), μὰ τὰ χουν κ' ἐκεῖνοι χαμένα. Στὰ ρωτῆματα τῆς Ἥλέκτρας γιὰτὶ δὲν προλάβαν τὸ φόνο τῆς ἀδερφῆς τους, τὸ ρίχνουν στὴν Ἀνάγκη, στὸ Φοῖβο· καὶ στὸ ρώτημα τῆς ἀπελπισίας τῆς, ποιὸς Φοῖβος τὴν παρακίνησε ἐκείνη στὸ ἐγκλημα, τὸ ρίχνουν στὴ μοῖρα τοῦ γένους. Δυὸ θύματα σφαγμένα στὴ σκηνή, δυὸ μητροκτόνοι πού θρηνοῦν τὴν πράξη τους, καὶ δυὸ ἀπλοϊκοὶ θεοὶ πού ἀποροῦν, εἶναι ὅ,τι ἀπομένει ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ κόσμου. Μὰ κ' οἱ θεοὶ θὰ ποῦνε τὴ φυγὴ καὶ τὸ κυνήγημα πού μέλλεται τοῦ Ὀρέστη ἀπὸ τοὺς Ἐρινύες καὶ θὰ φύγουν. Τὰ δυὸ ἀδέρφια χωρίζονται μὲ βαθὺ σπαραγμὸ ἔρημιὰ καὶ στυγνότητα βασιλεύει στὴ θέση τῆς ἀποκατάστασης καὶ τῆς εὐτυχίας πού περιμένα. Ἡ Ἥλέκτρα κ' ὁ Ὀρέστης εἶταν ὀργανὰ μῆς πλαστικῆς δικαιοσύνης. Τίποτα δὲ θὰ χάναν ἀν ἄφηναν τὴν ἐκδίκηση, ἀφοῦ τίποτα, ἔξω ἀπὸ τὴν σφοδρά, δὲν κερδίσαν. Τὸ δράμα εἶναι ὀλοφάνερα πικρόθυμη σάτυρα τῆς φονικῆς ἀντεκδίκησης κ' ἀποκοντὰ τῶν μύθων πού τὴ σωματούουν. Ἄν ὁ Ὀρέστης στέλνεται ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα, δὲν εἶναι γιὰ ν' ἀντιζυγιαστεῖ τὸ φοβερό του κακούργημα μὲ μιὰ θεϊκὴ ἐντολή, ὅσο γιὰ νὰ δειχτεῖ ἱκανὸς γιὰ τέτοιες ἐντολές ὁ Ἀπόλλωνας τοῦ δελφικοῦ ἱερατείου. Ὁ θεὸς πού βάζει τοὺς γιούς νὰ σκοτώνουν τὴς μάνας τους, δὲν εἶναι ὁ δάσκαλος τῆς ἠθικότητας, πολὺ λιγότερο ὁ ὀδηγὸς τῆς μοίρας, τῶν Ἑλλήνων.

Εἶχα κλείσει καὶ παραδώσει τὸ ἄρθρο μου γιὰ τὴ μορφή τῆς Ἥλέκτρας στὸ Σοφοκλῆ καὶ στοὺς ἄλλους δυὸ Τραγικούς, ὅταν ἡ διεύθυνση τοῦ «Θεάτρου», μὲ ὀδήγησε σὲ κάποια μαριάτικα τραγούδια τοῦ γδικιωμοῦ (Κ. Πασαγιάνη, *Μαριάτικα Μοιρολόγια καὶ Τραγούδια*, 85 κέ), πού τεκμηριώνουν μὲ νεοελληνικὰ μνημεῖα τὴ θέση τοῦ ἄρθρου μου, τὴ συγκροτημένη ἀπὸ γενικὴ θεώρηση τοῦ νομίμου τῆς οἰκογενειακῆς ἐκδίκησης τοῦ φόνου. Σὲ δυὸ ἀπ' αὐτὰ τὰ τραγούδια ἡ ἀδερφή, πού δὲν ἔχει ἀρσενικοὺς παραστάτες, σκοτώνει ἡ ἴδια τοὺς φονιάδες τοῦ ἀδερφοῦ τῆς. Εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ἡ τελευταία διέξοδος τῆς γυναίκας πού συντηρεῖ τὸ χρέος τῆς οἰκογενειακῆς ἐκδίκησης, καὶ μιὰ πράξη πού, χάνοντας τὴν ἐλπίδα τοῦ ἐκδικητῆ Ὀρέστη, σχεδιάζει κ' ἡ σοφὴ κλειὰ Ἥλέκ-



τρα. Στο ένα τραγούδι (άν. 90 κέ), η αδερφή φορτώνεται τον μισοπεθαμένο αδερφό της, που προφταίνει να της μαρτυρήσει πώς τον χτύπησαν ό άντρας κι ό κουνιάδος της:

«Για πές μου, πές μου, Κωσταντή,
ποιός είναι ό μανροφονιάς,
— να πάρω γώ τό δικιο σου...;»
«Γί να σε πώ, μωρ' αδερφή;
'Ο άντρας σου είν' ό φονιάς
μαζί με τόν κουνιάδο σου...»
'Απάνον της τόν ζάλωσε,
στο δρόμο ν'όπου πάγαινε
μεισοστρατίς ξεράθηκε.
Τότες τόν απάρησε,
σε μι' κκλησιά τόν έβαλε,
στην Τζίμοβα κατέβηκε,
πήρε δεκάρα σουλημά,
διάκε και τούς μαγέριψε
κ' έπιασε τούς προσκάλεσε.
Πρώτη μπουνιά πού φάγανε:
«Σκύλα, μās εφαρμάκωσε!»
— «'Αμή και δέν τόν ξεράτε,
— πώς έτσι θάν τό πάθετε...;»

Σ' άλλο τραγούδι ή Βγενική στήνει με τό τουφέκι καρτέρι στους φονιάδες του αδερφού της, σκοτώνει τρεις άπ' αυτούς και πάει να κλειστεί σε πύργο παραγγέλνοντας της μάνας της να της φέρει 'μπαρουτόβολα' για τόν πόλεμο πού θ' άνοιξει:

'Εβγήκε ό λόγος στα χωριά,
τι έγινεκε ένα φονικό,
της Βγενικής τόν αδερφό.
— «'Ε, τώρα μανρο-Βγενική,
— γυναίκα κι άντρας να γενής.
— Ζούστηκω κ' άρματόθηκω
— και πάρε τόν καλό σαλμά
— και τρέχα στα γυρίσματα
— να κνηγήσης τό φονιά...»

Τά παραδείγματα τούτα της αδερφής πού παίρνει ή ίδια τό έργο της έκδίκησης, είναι πολύ διδαχτικά, με ή περίπτωση είναι όλοτελα εξαιρετική, και προϋποθέτει πώς ή γυναίκα έμεινε χωρίς άρσενικούς παραστάτες. 'Η κανονική περίπτωση είναι να συντηρεί ή γυναίκα στη συνείδηση των άρσενικών τό χρέος της οικογενειακής έκδίκησης, και την περίπτωση τούτη την παρουσιάζει, με έντονα δραματικά χαρακτηριστικά, ένα άλλο τραγούδι (άν. 85 κέ), πού ό έκδότης του τό τιτλοφορεί: *Τό Αίμα*. 'Η γυναίκα έδω τυχαίνει να μην είναι ή αδερφή, με ή μάνα: αυτό όμως δέν έχει ειδική σημασία: γιατί ή ψυχολογία κ' ή λειτουργία και των δυο αυτών γυναικών είναι, στο χρέος της έκδίκησης, ή ίδια. Με έξωτερικές παύλες, όπως και στα παραπάνω κομμάτια, καλώ την προσοχή του 'Αναγνώστη στους στίχους πού εκφράζουν καίρια στοιχεία της σχετικής ψυχολογίας:

Μία Λαμπρή πρωί-πρωί,
πού γύρισα άπ' την εκκλησιά,
μου'ρθε ό Νικόλας στο μναλό,
πώλειπ' από τό σπίτι μας
χρόνους κλειστους δεκαοχτώ
— κ' εΐταν ακόμη άγδίκιωτος.
— Γιατί εΐταν τά παιδιά μικρά
— κ' εγώ τά χαιδανάστανα,
— να μεγαλώσουν γλήγορα,
— να πάρουνε τό δικιο τους,
— τό δικιο του πατέρα τους,
όπου τόν έσκοτώσασι
άδικα και παράλογα.
— Εΐχενά πάντα την ντροπή
— και δέν συνασπρέφομον
— μ' ανθρώπους να με βλέπουνσι.

Τόμον τραπέζω έστρωσα,
έβηλα χάμου πιάτα έφτά
και τόνα, πού περίσσενε,
εΐτανε για τόν άντρα μου.
Κάτσασι χάμον τά παιδιά

και τό σταυρό τους κάμασι,
άπέκει με ρωτήσασι :
«Μάνα τό πιάτο πού'ν' έδω
τό βλέπουμε σαν περισό...»
Κ' εγώ τούς αποκρίθηκα:
— «Εΐχε τόν τόπο μι' φορά,
— γιατί εΐταν του πατέρα σας,
— όπου 'ναι ακόμη άγδίκιωτος,
— γιατί εΐσαστουν έσεις μικρά...
— Τώρα πού μεγαλώσατε
— κι ό καιρός είναι βολικός
— να πάρτε τά τουφέκια σας,
— να κνηγήστε τούς έχτρους.
— Μά σαν ξεχωριστότερα
— τόν Παύλο να σκοτώσετε,
— τόν Κουταλίδη τόν τρανό,
— πού'ναι κι ό καπετάνιος τους
— και περπατεί με τ' άλογο,
— στην πόρτα μας περνάει συχνά,
— χωρίς να συλλογίζεται,
— Γί επέρασε πολλός καιρός
— κι όλο περηφανεύεται.
— 'Αλλιώς και δέν τό κάμετε,
— χαιρι να μην έχτε,
— κ' ή μάση νη κατάρα μου
— να σās ακολουθάει παντού!...»

Και τά παιδιά δακρύσασι
και εΐπασι στη μάνα τους:
«'Ελα, μάνα, κάτσε κοντά,
να φής άπ' τό ψητό τ' άρνι
και να μās δώσεις την ευκή
άπο καρδιά κι άπο ψυχή.
— Κ' εμείς θενά τό πάρουμε
— τό δικιο του πατέρα μας
— γοργά-γοργά και γλήγορα,
έ, τώρα τά Λαμπρόσκολα,
πού ό Παύλος με τό πεσελί,
με τη χρυση τη φέμελη,
θενάρτη μες του Κούμπαρη,
να χαιρετίση τίς γιορτές,
γιατί τόν έχει συγγενή.»

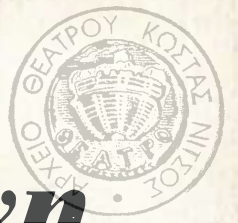
'Ακόμη ό λόγος έστεκε,
όπου ό Παύλος μπόβηλε
κ' επήγαινε στού Κούμπαρη.
'Επήραν τά τουφέκια τους
κ' επήγαινε στο δίστρατο
κ' εκεί τόν καρτερέσασι.
"Οντας εκοντοζύγωσε,
του φώναξε ό μικρότερος :
«Πάρ'τα τά χρωστομείκα,
να βγάλουμε τό μπόρτζι μας!...»
Τρεις ντουφεκιές του ρίξασι
κι ό Παύλος έγκρεμίστηκε,
νεκρός πέφτει άπο τ' άλογο.
'Αμέσως επιαστήχασι
και πόλεμον άνοΐξασι
με τούς ανθρώπους πώσερνε.
'Η νύχτα τούς εμπρόλαβε
κ' επάφασι τόν πόλεμο.

'Επήχασι στο σπιτι τους,
πού αγνάντευε ή μάνα τους
άπο την πόρτα του λακού.
«Μάνα τά συχαρήκια μας
με τό κεσέμι τό παχύ,
τόν Κουταλίδη τόν τρανό,
πού εΐταν στον τόπο φόβητρο...»

— 'Η μάνα τους τ' άγκάλιασε
— και σταυρωτά τά φίλησε:
— «Δόξα στην τύχη, κ' ίχτα!
— Τώρα είμαι μάνα με παιδιά
— και δέν είμαι πεντάκληρη...»



Ό Στανισλάβσκι



S T A N I S L A V S K Y

Ἡ ζωὴ μου εἰς τὴν Τέχνην

ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΣ ΜΕΓΑΛΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α': Τὸ Πεῖσμα

Γεννήθηκα στὴ Μόσχα στὰ 1863, σὲ μιὰ καιπὴ τοῦ χρόνου ποῦ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς ὄριο ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἐποχές. Κρατῶ ἀκόμα στὴ μνήμη μου τ' ἀπομεινάρια τῶν χρόνων τῆς δουλείας, τὸν πρωτόγονο φωτισμὸ μὲ τ' ἀλειμματοκρία καὶ τὰ καντήλια, τὴν ταχυδρομικὴν ἀμαξίαν, τὴν καρότσοις καὶ τ' ἄλλα, τὰ χωριάτικα κάρρα ποῦ στὴ Ρωσία εἶναι γνωστὰ μὲ τ' ὄνομα τ α ρ α ν τ α ς, τ' ἀρκεβούζια μὲ τὴν τσακμακόπετρα, καὶ τὰ κανόνια ἐκείνου τοῦ καιροῦ ποῦ, ἔτσι μικρὰ καθὼς εἶταν, εἴκοιλα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὰ περάσει γιὰ παιδικὰ παίγνια. Εἶδα νὰ παρουσιάζονται στὸν κόσμον οἱ σιδηροδρόμοι, οἱ μεγάλοι συρμοὶ ποῦ συντόμευαν τὴν ἀποστάσει, οἱ ἠλεκτρικοὶ προβολεῖς, τὰ αὐτοκίνητα, τὰ ἀεροπλάνα, τὰ ἀτιμόπλοια, τὰ θεωρητικὰ, τὸ τηλέφωνο καὶ ὁ τηλεγράφος, τὸ ραδιόφωνο, τὸ πυροβόλο τῶν δώδεκα Ἴντσων. Ἔτσι, ἀπὸ τὸ καντήλι στὸν ἠλεκτρικὸν προβολέα, ἀπὸ τὸ τ α ρ α ν τ α ς στὸ ἀεροπλάνο, ἀπὸ τὸ ἴστιοφόρο στὸ ὑποβρύχιο, ἀπὸ τὴν ταχυδρομικὴν ἀμαξίαν στὸ ραδιόφωνο, ἀπὸ τὸ ἀρκεβούζιο στὴ Μεγάλῃ Βέρθῃ, ἀπὸ τὴν δουλείαν στὸν Μπολσεβικισμὸ καὶ τὸν Κομμουνισμὸ, ἔζησα μιὰ ζωὴ γεμάτη ἐνδιαφέρον σὲ μιὰ ἐποχὴ μεταβαλλομένων ἀξιών καὶ ἰδεῶν ποῦ γιὰ πρώτη φορὰ θεμελιώθηκαν στὴν ἱστορίαν.

Ὁ πατέρας μου, ὁ Σεργκέϊ Βλαδιμίροβιτς Ἀλεξέγιεφ, (1) ἐργοστασιάρχης καὶ ἔμπορος, εἶταν ἕνας καθαροαἷμος Ρῶσος ἀπὸ τὴ Μόσχα. Ἡ μητέρα μου, ἡ Ἐλισαβέτα Βασιλιεβνα Ἀλεξέγιεβνα, εἶχε γεννηθεῖ ἀπὸ πατέρα Ρῶσο καὶ μητέρα Γαλλίδα—τὴν ὀνομαστὴν ἡθοποιὸν Βαρλαὶ ποῦ ἤρθε προσκεκλημένη νὰ παίξει στὴν Πετρούπολιν καὶ παντρεύτηκε τὸν πλούσιον ἰδιοκτήτη ἑνὸς λατομείου στὴ Φινλανδία, τὸν Βασίλην Ἀβράμοβιτς Γιάκοβλεφ, τὸν ἄνθρωπον ποῦ κόσμησε μετ' αὐτῆς τὴν Στήλην τοῦ Ἀλεξάνδρου τὴν Πλατείαν Ἀνακτόρων στὴν Πετρούπολιν.

Λίγον καιρὸ μετὰ τὸν γάμον της, ἡ Γαλλίδα ἡθοποιὸς χάρισε τὸν Γιάκοβλεφ, ἀφήνοντάς του δυὸ παιδιά, τὴν μητέρα μου καὶ τὴν ἀδελφὴν της. Ἀργότερα ὁ Γιάκοβλεφ παντρεύτηκε τὴν κυρία Β., ποῦ εἶχε γεννηθεῖ ἀπὸ πατέρα Ἑλληνα καὶ μητέρα Τούρκισσα, καὶ τῆς ἐμπιστεύτηκε τὴν ἀνατροφή τῶν δυὸ κοριτσιῶν του. Ἡ κυρία Β. ζούσε ἀριστοκρατικῆς ζωῆς καὶ εἶταν γνωστὴ γιὰ τοὺς αὐλικούς τρόπους ποῦ κληρονόμησε ἀπὸ τὴν μητέρα της—τὴν γυναίκα ποῦ εἶχε κλέψει ἀπὸ τὸ χαρὲμ τοῦ Σουλτάνου ὁ κύριος Β., ὁ Ἑλληνας ἀντρας της, καὶ τὴν εἶχε μαρκάρει γιὰ τὴν Ρωσία κλεισμένη σὲ μιὰ μεγάλη κασέλα ποῦ δὲν τὴν ἄνοιξε παρὰ μόνον ὅταν τὸ καράβι ἀπομακρύνθηκε ἀρκετὰ ἀπὸ τὸ λιμάνι.

Ἡ μητριά της μητέρας μου καὶ ἡ ἀδελφὴ της, ποῦ παντρεύτηκε τὸν ἀδελφὸν τοῦ πατέρα μου, ἀγαποῦσαν τὴ μεγάλη ζωὴ καὶ εἶταν ὀνομαστὲς γιὰ τὰ ἐπίσημα γεύματα καὶ τὴν λαμπρὴν χορευτικὴν δεξιότητα τους.

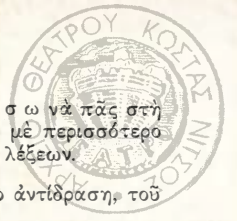
1) Ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ πατέρα του, οἱ πρόγονοι τοῦ Κωνσταντίνου Σεργκέγιεβιτς Ἀλεξέγιεφ (Στανισλάβσκι) εἶταν χωρικοὶ στὴν Ἐπαρχίαν τοῦ Γιάροσλαβ. Ὁ πατέρας τοῦ προπάπου του εἶταν δούλος ποῦ ἀπελευθερώθηκε στὴν ἀρχὴ τοῦ 19 αἰῶνα. Ὁ προπάππος του εἶχε ἰδρῦσει ἕνα ἐργοστάσιον κεντημάτων στὴ Μόσχα. Ὁ πατέρας τοῦ Στανισλάβσκι, ὁ Σεργκέϊ Βλαδιμίροβιτς Ἀλεξέγιεφ (1836-1893), ἔπιασε δουλειὰ στὸ γραφεῖο τοῦ ἐργοστασίου σὲ ἡλικία δεκατεσσάρων χρόνων καὶ ἀργότερα ἀνέλαβε ὁ ἴδιος τὴν ἐπιχείρησιν. Στὰ 1859 παντρεύτηκε τὴν Ἐλισαβέταν Γιάκοβλεβνα (1841-1904).

Ἐκεῖνα τὰ χρόνια (1860-1880) οἱ χορευτικὲς δεξιότητες εἶταν ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ γεγονότα τῆς κοσμικῆς ζωῆς στὴ Μόσχα καὶ στὴν Πετρούπολιν, καὶ οἱ νέοι ποῦ ἤθελαν νὰ διασκεδάσουν καὶ νὰ ἐπιδειχτοῦν συνήθιζαν νὰ πηγαίνουν σὲ δυὸ ἢ καὶ σὲ τρία σπίτια τὸ ἴδιον βράδι. Τὴν θυμᾶμαι αὐτὲς τὴν χορευτικὴν δεξιότητα. Οἱ καλεσμένοι ἔφταναν μὲ τ' ἀμαξίαν τους, καὶ οἱ ὑπηρετὲς τους, ἀλύγιστοι μέσα στὴ στολή τους, ἔδιναν ἕναν τόνο μεγαλοπρέπειας καθὼς στέκονταν ὁ ἕνας στὴ θέσιν τοῦ ἀμαξῆ καὶ ὁ ἄλλος ὄρθιος στὴν πίσω σκάλα. Μικρὲς φωτιὲς εἶταν ἀναμμένες στὸν δρόμον καὶ μέσα ἀπὸ τὸ σπιτὶ ἔφερναν συνεχῶς φαγητὰ γιὰ τοὺς ἀμαξάδες. Οἱ ὑπηρετὲς διασκεδάζαν στὰ χαμηλότερα δωμάτια τοῦ σπιτιοῦ, ἐνῶ τὰ πάνω διαμερίσματα εἶταν πλημμυρισμένα ἀπὸ λουλούδια καὶ ἀστραφτερὲς ἀμφιέσεις. Βαρύτιμα κοσμήματα σκέπαζαν τὸν λαϊμὸν καὶ τὰ στήθη τῶν γυναικῶν, καὶ ἐκεῖνες ποῦ τοὺς ἄρεσε νὰ μετροῦν τὰ πλούτη τῶν ἄλλων εἶταν διαρκῶς ἀπασχολημένες μὲ τὴν ἐκτίμησιν τῆς ἀξίας τῶν πετραδιῶν. Οἱ πιὸ φτωχὲς θεωροῦσαν τὸν ἑαυτὸν τους δυστυχισμένον καὶ ἐνιωθάνοντο ντροπὴ γιὰ τὴν φτώχεια τους, ἐνῶ οἱ πλουσιώτεροι φέρονταν ὡς νὰ εἶταν οἱ βασιλισσοὶ τῆς βραδείας. Χορευτικοὶ συνδυασμοὶ μὲ τὰ πιὸ παράξενα σχήματα, μὲ πλούσια δῶρα καὶ βραβεῖα γιὰ τοὺς χορευτὲς, μπορούσαν νὰ κρατήσουν πέντε ἡμέρας ὅρες χωρὶς διακοπὴν. Ὁ χορὸς τέλειωνε συνήθως τὰ ἡμερήσια, καὶ οἱ νέοι, ἀλλάζοντας βιαστικὰ ρούχα, πῆγαιναν ὁ καθένας στὴ δουλειὰ του.

Ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς ἄλλους τοῦ κύκλου τους, οἱ γονεῖς μου δὲν ἀγαποῦσαν αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὴν ζωὴν καὶ πῆγαιναν σὲ ἐπίσημες συγκεντρώσεις μόνον ὅταν δὲν μπορούσαν νὰ τὸ ἀποφύγουν. Εἶταν ἄνθρωποι ποῦ τοὺς ἄρεσε νὰ μένουν στὸ σπιτὶ. Ἡ μητέρα μου εἶχε ἀφοσιωθεῖ σὲ μᾶς τὰ παιδιά της, ποῦ δὲν εἶμασταν λιγότερα ἀπὸ δέκα, καὶ περνοῦσε ὅλον τὸν καιρὸν της κοντὰ μᾶς.

Ὁ πατέρας μου, ὡς τὴν ἡμέραν ποῦ παντρεύτηκε, κοιμόταν στὸ ἴδιον κρεβάτι μὲ τὸν πατέρα του, γνωστὸ γιὰ τὸν παλιὸν πατριαρχικὸν τρόπο ζωῆς ποῦ εἶχε κληρονομήσει ἀπὸ τὸν προπάππον του—ἕναν καματάρην χωρικὸν στὴν Ἐπαρχίαν τοῦ Γιάροσλαβ. Μετὰ τὸν γάμον του, ὁ πατέρας μου πέρασε ἀπὸ τὸ κρεβάτι τοῦ πατέρα του στὸ συζυγικὸν κρεβάτι, ὅπου κοιμήθηκε ὅλες τὴς ὑπόλοιπες νύχτας τῆς ζωῆς του, καὶ ὅπου στὸ τέλος ξεψύχησε.

Οἱ γονεῖς μου δὲν ἔπαψαν ποτὲ ν' ἀγαποῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Ἀγαποῦσαν ὅμως καὶ μᾶς τὰ παιδιά, καὶ προσπαθοῦσαν νὰ μᾶς κρατήσουν κοντὰ τους ὅσο μπορούσαν περισσότερο. Ἀπὸ τὰ πολλὰ παιδιά μου χρόνια κρατῶ καθαρὰ στὴ μνήμη μου τὴν ἡμέραν ποῦ μὲ βαφτίζανε—μιὰ εἰκόνα ποῦ χαράχτηκε ἀκόμα πιὸ ζωντανὴ μέσα μου ἀπὸ τὴν κατοπινὴν διηγήσιν τῆς παραμύθου μου. Μιὰ ἄλλη μακρυνὴ μου ἀνάμνησιν εἶναι ἡ πρώτη μου ἐμφάνισιν στὴ σκηνή, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ διαμερίσματα τοῦ ἐξοχικοῦ μας σπιτιοῦ στὴν Ταρασόφκα, κάπου εἴκοσι μίλια μακρὰ ἀπὸ τὴ Μόσχα. Εἶχε στηθεῖ ἐκεῖ μιὰ μικρὴ παιδικὴ σκηνὴ μ' ἕνα ριγωτὸ ὑφασμα γιὰ αὐλαία, καὶ κατὰ τὴν συνθήκην ἐκείνου τοῦ καιροῦ τὸ ἔργο εἶταν χωρισμένον σὲ εἰκόνας, ποῦ στὴν συγκεκριμένη περίπτωσιν ἀντιπροσώπευαν τὴν τέσσερας ἐποχὰς τοῦ ἔτους. Θὰ εἶμιον τότε τριῶν ἢ τεσσάρων χρόνων καὶ μὲ εἶχανε βάλει νὰ παίξω τὸ μέρος τοῦ



Χειμῶνα. Στὴ μέση τῆς σκηνῆς βρισκόταν ἓνα μικρὸ ἔλατο καὶ γύρω του εἶταν σκορπισμένες τοῦφες ἀπὸ βαμβάκι. Κάθησα στὸ πάτωμα, τυλιγμένος μὲ γούνινα ρούχα καὶ μ' ἓνα γούνινο σκούφο στὸ κεφάλι, μὲ γένια μακρὰ καὶ μουστάκια ποὺ σακράφλωναν στὸ μέτωπό μου, χωρὶς νὰ ξέρω ποῦ νὰ κοιτάξω καὶ τί νὰ κάμω. Μπορεῖ ὑποσυνειδήτῃ νὰ ἔνοιθα τὸ ἄσκοπο καὶ παράλογο τῆς παρουσίας μου πάνω στὴ σκηνή, μὰ αἰσθησὴ ποὺ μένει ἀκόμα ζωντανὴ μέσα μου καὶ μὲ φοβίζει ὅσο τίποτε ἄλλο ὅταν παίζω στὸ θέατρο. Μετὰ τὰ χειροκροτήματα, ποὺ θυμᾶμαι ὅτι μοῦ ἄρρεσαν πάρα πολύ, μὲ τοποθέτησαν πάλι στὴ σκηνή, ἀλλὰ σὲ διαφορετικὴ στάση. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἀναψαν ἓνα κερὶ καὶ τὸ ἔβαλαν πίσω ἀπὸ ἓνα δεμάτι ξερόκλαδα γιὰ νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση τῆς φωτιᾶς. Κατόπι μοῦ ἔδωσαν ἓνα μικρὸ κομμάτι ξύλο καὶ μοῦ εἶπαν νὰ κάνω στὰ ψέματα ὅτι τὸ ρίχνω στὴ φωτιά.

«Ἐχε τὸ νοῦ σου», μοῦ εἶπαν. «Νὰ τὸ κάνεις στὰ ψέματα, ὄχι στ' ἀλήθεια».

Καὶ μοῦ ἀπαγόρευσαν αὐστηρὰ νὰ πλησιάσω τὸ ξύλο στὸ ἀναμμένο κερὶ. Αὐτὸ μοῦ φάνηκε τελειῶς ἀκατανόητο. «Γιὰτί νὰ τὸ κάνω στὰ ψέματα», εἶπα μέσα μου, «τὴ στιγμή πού μπορῶ νὰ τὸ κάνω στ' ἀλήθεια».

Ἔτσι, ὅταν σηκώθηκε ἡ αὐλαία, ἤπλωσα τὸ χέρι μου στὴ φλόγα τοῦ κεριοῦ γεμάτος ἐνδιαφέρον καὶ περιέργεια. Αὐτὸ μοῦ εἶταν εὐκόλο καὶ εὐχάριστο—εἶχε κάποιο νόημα γιὰ μένα. Εἶταν κάτι τὸ ἐντελῶς φυσικὸ καὶ λογικὸ. Ἀλλὰ ἀκόμα πιὸ φυσικὸ καὶ λογικὸ εἶταν τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ βαμβάκι πῆρε ἀμέσως φωτιά. Ἐγινε μεγάλη ἀναταραχὴ καὶ ἀπὸ παντοῦ ἀκούστηκαν φωνές καὶ τρεχάματα. Μὲ βγάλανε σηκωτὸ ἀπὸ τὴ σκηνή καὶ μὲ πήγανε στὸ δωμάτιό μου, ὅπου κάθησα καὶ ἐκλάψα πικρά.

Οἱ ἐντυπώσεις αὐτές, μὲ τὴ χαρὰ τῆς ἐπιτυχίας καὶ τὴ βαθύτερη ἀλήθεια τῆς συνειδητῆς συμπεριφορᾶς καὶ δράσης πάνω στὴ σκηνή, καί, συγχρόνως, μὲ τὴν πικρία τῆς ἀποτυχίας καὶ τῆς ἀμηχανίας ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἀκατανόητη αὐτὴ παρουσία μπροστὰ στὸ κοινό, μὲ παρακολουθοῦν ἀπὸ τότε σ' ὅλη μου τὴ ζωή.

Ἔτσι, ἡ πρώτη μου ἐμφάνιση στὴ σκηνή εἶταν μιὰ παταγώδης ἀποτυχία ποὺ προερχόταν ἀπὸ τὸ πείσμα μου, ἓνα χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς ἰδιοσυγκρασίας μου ποῦ, στὰ παιδικὰ μου κυρίως χρόνια, ἐκδηλώθηκε μὲ τρόπο ἰδιαίτερα ἐντονο. Τὸ ἔμφυτο αὐτὸ πείσμα εἶχε μιὰ ὀρισμένη ἐπίδραση στὴ θεατρικὴ μου σταδιοδρομία, καλὴ καὶ κακὴ μαζί, καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο μὲ ἀπασχολεῖ ἐδῶ κάπως διεξοδικώτερα. Ἡ μάχη ποὺ ἔδωσα μὲ τὸ πείσμα μου κράτησε ὀλόκληρα χρόνια καὶ μοῦ ἔχει ἀφήσει πολλές ζωηρὲς ἀναμνήσεις.

Μιὰ μέρα, τὴν ὥρα ποὺ τρώγαμε, φέρθηκε πολὺ ἄτακτα στὸ τραπέζι καὶ ὁ πατέρας μὲ μάλωσε. Χωρὶς νὰ τὸ καλοσκεφτῶ, ἀλλὰ καὶ χωρὶς νὰ ἔχω πραγματικὰ πειραχτεῖ, τοῦ μίλησα λίγο ἄπρεπα. Ἐκεῖνος ἄρχισε νὰ μὲ κοροϊδεύει, καὶ ἐγώ, μὴ ξέροντας τί νὰ πῶ, ταράχτηκα καὶ θύμωσα μὲ τὸν ἑαυτό μου.

Γιὰ νὰ κρύψω τὴν ταραχὴ μου καὶ γιὰ νὰ δείξω πῶς δὲν τὸν φοβόμουν, τὸν ἀπέληξα μὲ μιὰ φράση ποὺ δὲν εἶχε κανένα νόημα. Ἀκόμα καὶ σήμερα δὲν ξέρω πῶς βγῆκε ἀπὸ τὰ χεῖλιά μου.

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα» (2)

«Κουταμάρες», εἶπε ὁ πατέρας. «Τί θὰ πεῖ δὲν θὰ μ' ἀφήσεις νὰ πάω».

Καταλαβαίνοντας τὴν ἀνοησία ποὺ εἶχα πεῖ, καὶ θυμώνοντας ἀκόμα πιὸ πολὺ μὲ τὸν ἑαυτό μου, ἄρχισα νὰ πειριμῶνω περισσότερο, καὶ ξαναεῖπα :

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα!».

Ὁ πατέρας σήκωσε τοὺς ὤμους χωρὶς νὰ πεῖ τίποτε. Αὐτὸ μὲ πλήγωσε. Ὡστε ἔτσι ! Δὲν καταδεχόταν νὰ μοῦ μιλήσει. Καλὰ λοιπόν ! Θὰ δοῦμε ποιὸς ἀπὸ τοὺς δύο μας θὰ μετανιώσει.

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα ! Δὲν θὰ σ' ἀφήσω

νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα ! Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα !». Ἐλεγα καὶ ξανάλεγα τὴ φράση μὲ περισσότερο πείσμα, ἀλλάζοντας κάθε φορὰ τὸν τόνο τῶν λέξεων.

Ὁ πατέρας μοῦ εἶπε νὰ ἡρεμήσω, καὶ ἐγώ, ἀπὸ ἀντιδράση, τοῦ ξαναεῖπα ἀκόμα πιὸ ἐντονα :

«ΔΕΝ ΘΑ Σ' ΑΦΗΣΩ ΝΑ ΠΙΑΣ ΣΤΗ ΘΕΙΑ ΒΕΡΑ»

Ὁ πατέρας ἐξακολούθησε νὰ διαβάζει σιωπηλὸς τὴν ἐφημερίδα του. Ἀλλὰ κατάλαβα πῶς εἶχε ἀρχίσει νὰ θυμῶνει μαζί μου.

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα ! Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα ! Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα !» Τοῦ χτυποῦσα τὴ φράση κατὰμουτρα, ἐπιμένοντας μὲ μανία στὸ ἀνόητο πείσμα μου, ἀνίκανος νὰ ὑπερικήσω τὴ σκοτεινὴ δύναμη ποὺ μὲ παράσερνε. Νιώθοντας πόσο ἀδύνατος εἶμουν μπροστὰ τῆς, ἄρχισα νὰ τὴ φοβᾶμαι.

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα!» ξαναεῖπα σὲ λίγο παρὰ τὴ θέλησή μου, καταλαβαίνοντας ὅτι δὲν μποροῦσα πιὰ νὰ ἐλέγξω τὸν ἑαυτό μου.

Ὁ πατέρας μοῦ ἔριξε μιὰ ματιὰ, καὶ ἐγὼ αὐτόματα ἐπανελάβα τὴν ἴδια ἀνόητη φράση πιὸ δυνατὰ καὶ πιὸ ἐπίμονα. Ἀρχισα νὰ χτυπᾶ νευρικὰ τὸ δάχτυλό του στὸ τραπέζι, καὶ ἀμέσως ἔκανα καὶ ἐγὼ τὸ ἴδιο, ἐπαναλαμβάνοντας συγχρόνως τὴν ἴδια φράση. Τὸν εἶδα νὰ σηκώνεται. Σηκώθηκε καὶ ἐγὼ χωρὶς νὰ σταματήσω τὴν ἐκνευριστικὴ ἐπαυδὴ. Ὁ πατέρας ὕψωσε θυμωμένος τὴ φωνή του (κάτι ποὺ δὲν τὸ εἶχε κάνει ποτὲ ὡς τότε) καὶ ἀμέσως ὕψωσα καὶ ἐγὼ τὴ δική μου, ἀλλὰ ἡ δική μου φωνὴ ἔτρεμε. Ἐκεῖνος ξαναβρῆκε τὴν ψυχραιμία του καὶ μοῦ μίλησε ἤρεμα. Θυμᾶμαι ὅτι αὐτὸ μὲ συγκίνησε πολὺ καὶ εἶμουν ἔτοιμος νὰ ὑποχωρήσω.

Ἀλλὰ, χωρὶς νὰ τὸ θέλω, τὸ πείσμα δὲν ἐννοοῦσε νὰ μ' ἐγκαταλείψει, καὶ ἐπανελάβα τὴ φράση, ἔχοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι γινόμενον γελοῖος μπροστὰ του. Μοῦ εἶπε πῶς θὰ μὲ βάλει τιμωρία ἂν δὲν σταματήσω. Τοῦ πέταξα ἄλλη μιὰ φορὰ κατὰ πρόσωπο τὴν ἀνόητη φράση, προσπαθώντας νὰ μιμηθῶ τὸν τόνο τῆς φωνῆς του.

«Θὰ σ' ἀφήσω νηστικὸ σήμερα», μοῦ εἶπε ὁ πατέρας πιὸ αὐστηρὰ.

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα!» τοῦ φώναξα καὶ ἐγὼ μὲ ἀπελπισία, προσπαθώντας νὰ μιμηθῶ καὶ πάλι τὸν τόνο τῆς φωνῆς του.

«Καταλαβαίνεις τί εἶν' αὐτὸ ποὺ κάνεις;» μὲ ρώτησε, πετώντας τὴν ἐφημερίδα του στὸ τραπέζι.

Ἀνίκανος νὰ πνίξω τὸν θυμὸ ποὺ φούσκωνε τὰ στήθια μου, πέταξα κάτω τὴν πετσέτα μου καὶ φώναξα ὅσο πιὸ δυνατὰ μποροῦσα :

«Δὲν θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς στὴ θεία Βέρα!»

«Τώρα θὰ τελειώσουν ὅλα» σκέφτηκα.

Ὁ πατέρας ἔγινε κατακόκκινος καὶ τὰ χεῖλιά του ἄρχισαν νὰ τρέμουν, ἀλλὰ ξαναβρῆκε τὴν ψυχραιμία του, καὶ ἔφυγε βιαστικὰ ἀπὸ τὸ δωμάτιο φωνάζοντας :

«Δὲν εἶσαι δικό μου παιδί!»

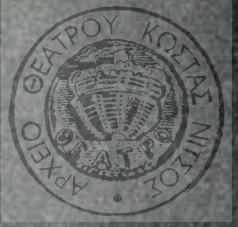
Μένοντας μόνος, νικητῆς στὴ μικρὴ αὐτὴ μονομαχία, κατάλαβα πόσο ἀνόητος εἶμουν.

«Μπαμπᾶ, μὲ συγχωρεῖς, δὲν θὰ τὸ ξανακάνω!» φώναξα πίσω του μὲ τὰ μάτια γεμάτα δάκρυα. Ἀλλὰ ὁ πατέρας βρισκόταν κιόλας σ' ἄλλο δωμάτιο τοῦ σπιτιοῦ καὶ δὲν ἄκουσε τὰ λόγια μου γιὰ νὰ δεῖ πόσο πικρὰ εἶχα μετανιώσει.

Θυμᾶμαι, σὰν νὰ εἶταν χτές, ὅλες τὶς λεπτομέρειες τοῦ παιδικοῦ μου ἐκείνου παροξυσμοῦ, καὶ κάθε φορὰ πού τις θυμᾶμαι νιώθω ἕναν βαθὸ πόνου στὴν καρδιά μου.

Μιὰ ἄλλη φορὰ τὴν ἔπαθα ἀκόμα πιὸ ἄσχημα μὲ τὸ πείσμα μου. Καθόμασταν πάλι στὸ τραπέζι καὶ τρώγαμε, ὅταν ξαφνικὰ, γιὰ νὰ δείξω πῶς δὲν φοβᾶμαι, εἶπα ὅτι μποροῦσα νὰ βγάλω

2) Ἡ Βέρα Β λαδιμίροβνα Σαποζνίκοβα εἶταν ἡ μεγαλύτερη ἀδελφὴ τοῦ πατέρα τοῦ Στανισλάβσκι.



ἀπὸ τὸν σταῦλο τοῦ τὸ Βορονόι, τὸ πιὸ δύστροπο ἄλογο τοῦ πατέρα μου.

«Μπράβο παιδί μου!» εἶπε στ' ἄστεϊα ὁ πατέρας μου. «'Αμα τελειώσουμε τὸ φαγητό, θὰ σοῦ φορέσουμε τὸ γούνινο πανωφόρι καὶ τὰ ζεστά σου παπούτσια, καὶ θὰ βγοῦμε ὅλοι μαζί νὰ σὲ καμαρώσουμε».

Τ' ἀδέλφια μου καὶ οἱ ἀδελφές μου ἄρχισαν νὰ μὲ προκαλοῦν, λέγοντας ὅτι εἴμουν τόσο δειλὸς πὺν δὲν θὰ τολμοῦσα ποτὲ νὰ κάνω τέτοιο πράγμα. Καὶ γιὰ ν' ἀποδείξουν αὐτὸ πὺν λέγανε, μοῦ θύμισαν ὀρισμένα ἀνάλογα περιστατικὰ ὅπου πραγματικὰ εἶχα ὑποχωρήσει. "Ὅσο πιὸ δυσάρεστες εἶταν γιὰ μένα οἱ ἀποκαλύψεις τους, τόσο μεγαλύτερο γινόταν τὸ πείσμα μου.

«Δὲν φοβᾶμαι καθόλου! "Αμα θέλω τὸ κάνω!» εἶπα δυνατὰ μέσα στὴν ταραχὴ μου.

Τὸ πείσμα μου εἶταν τόσο μεγάλο πὺν χρειάστηκε νὰ μοῦ δώσουν ἓνα μάθημα. "Ὅταν τελείωσε τὸ φαγητό, μοῦ φέραν τὸ γούνινο πανωφόρι μου, τὰ ζεστά μου παπούτσια, τὰ γάντια μου, καὶ μιὰ κουκούλα γιὰ τὸ κεφάλι. Μὲ ντύσανε προσεχτικὰ γιὰ νὰ μὴν κρυώσω, μὲ πήγανε στὴν αὐλὴ, μ' ἄφησαν ἐκεῖ, καὶ ξαναμπήκαν στὸ σπίτι περιμένοντας νὰ πραγματοποιήσω τὸ κατόρθωμά μου. Εἶταν σκοτεινὰ καὶ ἤσυχα ἐκεῖ ἔξω. Τὰ μεγάλα φωτισμένα παράθυρα τοῦ σαλονιοῦ, ἀπ' ὅπου εἶχα τὴν αἴσθησι ὅτι μὲ παρακολουθοῦσαν, ἔκαναν ἀκόμα πιὸ πηχτὸ τὸ σκοτάδι γύρω μου. 'Η καρδιά μου χτυποῦσε παράξενα καὶ τὰ σαγόνια μου ἄρχισαν νὰ τρέμουν καθῶς, πιέζοντας τὸν ἑαυτό μου, προσπαθοῦσα νὰ ξεχάσω τὸ σκοτάδι καὶ τὴ σιωπὴ πὺν βασίλευε ὀλόγυρά μου. Σὲ μιὰ στιγμὴ ἄκουσα κάπου πιὸ πέρα βήματα πάνω στὸ γιόνι καὶ ἀμέσως ἔπειτα μιὰ πόρτα πὺν ἔκλεινε. "Ἴσως νὰ εἶταν ὁ ἀμαξᾶς καὶ νὰ μπῆκε στὸν σταῦλο τοῦ Βορονόι, πὺν εἶχα ὑποσχεθεῖ νὰ τὸν βγάλω στὴν αὐλὴ. Εἶδα μὲ τὴ φαντασία μου τὸ μεγάλο μαῦρο ἄλογο νὰ χτυπάει ἀνυπόμονα τὴ γῆ μὲ τὸ νύχι του, καὶ νὰ σηκώνεται στὰ πιασινὰ πόδια του, ἔτοιμο νὰ ὀρμήσει μπροστὰ σέρνοντάς με πίσω του σὰν πούπουλο.

Φυσικὰ, ἂν εἶχα φανταστεῖ μιὰ τέτοια σκηνὴ στὸ τραπέζι πὺν τρώγαμε, ποτὲ δὲν θὰ εἶχα τολμήσει νὰ πῶ αὐτὸ πὺν εἶπα. Μιὰ ὁμῶς καὶ τὸ εἶπα, μοῦ εἶταν ἀδύνατο πιά νὰ ὑποχωρήσω. "Ὅλοι θὰ μὲ κοροΐδευαν, καὶ αὐτὸ ἔκανε τὸ πείσμα μου μεγαλύτερο.

Γιὰ ν' ἀποσπάσω τὴν προσοχὴ μου ἀπὸ τὸ σκοτάδι πὺν ἀπλωνόταν γύρω μου, ἄρχισα ν' ἀντιμετωπίζω τὴν κατάστασι φιλοσοφικὰ.

«Θὰ μείνω ἐδῶ στὴν αὐλὴ πολλή, πάρα πολλή ὥρα—ὥσπου ν' ἀνησυχήσουν καὶ νάρθουν νὰ μὲ βροῦν», εἶπα μέσα μου.

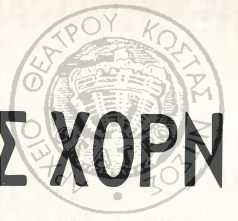
Ξαφνικὰ ἄκουσα μιὰ κραυγὴ πὺν ἔμοιαζε μὲ πνιχτὸ κλάμα, καὶ τὴν ἴδια στιγμὴ ἄρχισαν νὰ φτάνουν στ' αὐτιά μου χιλιάδες παρὰξενοὶ ἤχοι, ὁ ἓνας πιὸ τρομερὸς ἀπὸ τὸν ἄλλον. Θεέ μου! Τί εἶταν αὐτὸ πὺν σερνόταν πίσω μου μέσα στὸ σκοτάδι; Σκυλὸς; Ποντικί; Κι αὐτὸς ὁ θόρυβος πὺν ἀκούστηκε μὲς στὴ σιγαλιά; Τραβήχτηκα φοβισμένος σὲ μιὰ γωνιά τοῦ τοίχου, μὴ ξέροντας ἀπὸ πὺν νὰ προφυλαχτῶ. Νά! Νά τος πάλι! Πάλι ὁ ἴδιος θόρυβος! Πιὸ κοντὰ τώρα! Πολὺ πιὸ κοντὰ! "Ἴσως ὁ Βορονόι νὰ χτύπησε τὴν πόρτα τοῦ σταύλου του! "Ἴσως κανένα ἀμάξι νὰ σκόνταψε καθῶς περνοῦσε στὸν δρόμο! Κι αὐτὸ τὸ σφύριγμα; Κι αὐτὸ τὸ λαχάνιασμα; Θαρρεῖς καὶ ὅλοι οἱ τρομεροὶ ἤχοι πὺν εἶχα ὡς τότε ἀκούσει, ἔπαιρναν ξαφνικὰ ζωὴ καὶ ζεσποῦσαν σ' ἓνα φοβερὸ πανδαιμόνιο γύρω μου.

«Χριστέ μου!» φώναξα, καὶ μαζεῦτηκα ὅσο μπορούσα πιὸ βαθιὰ στὴ γωνιά τοῦ τοίχου. Ξαφνικὰ ἐνωίωσα κάτι νὰ μ' ἄρπάξει ἀπὸ τὸ πόδι. "Απλωσα τρομαγμένος τὸ χέρι μου, καὶ—τί χαρὰ! Εἶταν, ἡ μικρὴ μου σκύλα, ἡ Ρόσκα, ἓνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους φίλους μου. Τώρα δὲν εἴμουν μόνος—εἶμασταν δυὸ. Δὲν εἶταν πιά τόσο τρομερὸ. Πῆρα τὴ Ρόσκα στὴν ἀγκαλιά μου, καὶ ἐκεῖνη ἄρχισε νὰ μοῦ γλύφει τὸ πρόσωπο μὲ τὴ βρώμικη γλῶσση της.

Τὸ χοντρὸ γούνινο πανωφόρι μου, κουμπωμένο σφιχτὰ στὴν κουκούλα μου, μ' ἐμπόδιζε νὰ γυρίσω ἄλλοῦ τὸ πρόσωπό μου καὶ ν' ἀποφύγω τὰ χάρδια τοῦ σκυλιοῦ. "Ἐσπρωξα μακριὰ τὸ μουσούδι του, καὶ τὸ ζῶο χάθηκε νὰ κοιμηθεῖ στὴν ἀγκαλιά μου, εὐχαριστημένο ἀπὸ τὴ ζεστασιά πὺν βρῆκε ἐκεῖ. "Απὸ τὴ μεγάλη ἀυλόπορτα ἄκουσα νᾶρχονται πρὸς τὸ μέρος μου βιαστικὰ βήματα. Νὰ εἶταν τάχα γιὰ μένα; 'Η καρδιά μου χτύπησε ζωη-



"Ἄνω: ὁ Στατισλάβσκι μὲ τὴ μητέρα του καὶ τὸν μεγαλύτερο ἀδελφὸ του Βλαδίμηρο (1866) καὶ κάτω: ὁ ἴδιος σὲ ἡλικία δέκα ἐτῶν (1873).



Ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΧΟΡΝ

Και οι σημερινοί νέοι των Δραματικών Σχολών

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

ρά. "Όχι—δέν εΐταν για μένα! Κάποιοι πέρασε πλάι μου και προχώρησε στο σπιτάκι του άμαξά.

Σκέφτηκα πόση ντροπή θά ένοιωθαν τώρα οι δικοί μου που με παράτησαν έξω, έμένα, ένα μικρό παιδί, όλομόναχο μέσα στην παγωμένη και σκοτεινή νύχτα. Αυτό δέν θά τους τό συγχωρούσα ποτέ.

'Από τό σπίτι έφτασε στ' αυτιά μου ό μακρυνός ήχος ενός πιάνου.

«Σίγουρα είν' ό άδελφός μου», σκέφτηκα. «Εγώ από στιγμή σε στιγμή κινδυνεύω, κι αυτός παίζει πιάνο. Κανείς, κανείς δέν με σκέφτεται. Πόση ώρα θά πρέπει νά περιμένω για νά με θυμηθούν;» "Άρχισα νά φοβάμαι πιά πολύ, και τό μόνο που ήθελα εΐταν νά ξαναγυρίσω στη ζέστα του σαλονιού κοντά στο μεγάλο πιάνο.

«Τί άνόητος, τί άνόητος που είμουνα! Γιατί τόκανα αυτό; Τί μ' ένοιάζε για τόν Βορονόι; Είμαι ένας πεισματάρης! "Ένας ξεροκέφαλος!» έλεγα και ξανάλεγα μέσα μου, καταλαβαίνοντας πόσο δύσκολο εΐταν νά βγω από τή δύσκολη θέση μου.

Ξαφνικά άκούστηκε από μακριά ποδιβολητό άλόγων πάνω στο χιόνι, και σε λίγο ένα άμάξι σταμάτησε έξω από τή μεγάλη αλόφορτα. Ή πόρτα άμέσως άνοιξε και τό άμάξι μπήκε στην αυλή. «Θά είναι τά ξαδέλφια μου», σκέφτηκα. «Θυμάμαι πού τους καλέσαμε νάρθουν απόψε. Τώρα, και νά τόθελα, δέν μπορώ πιά νά ξαναγυρίσω μέσα. Θά με κοροϊδεύουν όλοι μαζί και θά με λέν φοβιτσιάρη».

Ό άμαξάς χτύπησε τό παράθυρο του δικού μας άμαξά, εκείνος βγήκε έξω, τους άκουσα κάτι νά λένε, έπειτα προχώρησαν, άνοιξαν τήν πόρτα του σταύλου, κι έβαλαν μέσα τ' άλογα.

«'Α, ώραία! Θά μπώ κι εγώ στον σταύλο, θά τους πώ νά μου δώσουν τόν Βορονόι, εκείνοι φυσικά δέν θά μου τόν δώσουν, κι έτσι δέν θ' άναγκαστώ νά πώ ψέματα. Νά ένας έξυπνος τρόπος νά τά καταφέρω».

Πήγα νά τρελλαθώ από τή χαρά μου. Εΐταν μιá σπουδαία ιδέα.

Πέταξα τή Ρόσκα από τά χέρια μου κι είμουν έτοιμος νά τρέξω στον σταύλο.

«Ναι, αλλά θά τά καταφέρω νά περάσω τήν άπέραντη, σκοτεινή αυλή»; "Έκανα ένα βήμα και σταμάτησα, γιατί ένα άμάξι είχε μπει στην αυλή και φοβήθηκα μη βρεθώ κάτω από τά πέταλα των άλόγων μέσα στο σκοτάδι. Έκείνη τή στιγμή έγινε κάτι—δέν είδα τί ακριβώς, γιατί εΐταν τόσο σκοτεινά που δέν μπορούσα νά ξεχωρίσω τίποτα. Τ' άλογα που εΐταν δεμένα στον σταύλο άρχισαν νά χλιμντρίζουν, νά χτυπάν τά πόδια τους και νά κλωτσάνε τήν πόρτα του σταύλου. Μου φάνηκε ότι τ' άλογο του άμαξιού που ήρθε τελευταίο, εΐταν κι εκείνο άνήσυχο. Κάποιοι έτρεξε πίσω από τ' άμάξι μέσα στην αυλή. Οι άμαξάδες βγήκαν από τόν σταύλο, φωνάζοντας: «Σταματήστε! Κρατήστε το! Μήν τ' αφήνετε νά φύγει!»

Δέν θυμάμαι ακριβώς τί έγινε έπειτα. Τό μόνο που θυμάμαι είναι ότι βρέθηκα στην έξορτα του σπιτιού, χτυπώντας με τό χέρι μου τό κουδούνι. Μου άνοιξε ένας υπνρέτης και μ' έμπασε μέσα—θά πρέπει νά με περίμενε, βέβαια! **Είδα** για μιá στιγμή εκεί στο χώλ τό αυστηρό πρόσωπο του πατέρα μου, και τή γκουβερνάντα νά με κοιτάζει περιεργά από τή σκάλα. Κάθησα σε μιá πολυθρόνα χωρίς νά βγάλω τό πανωφόρι μου. Ή έπιστροφή μου εΐταν για μένα τόσο άπροσδόκητη που δέν ήξερα τί νά κάνω—νά έπιμείνω στο πείσμα μου και νά πώ ότι ήρθα μόνο νά ζεσταθώ κι ότι σε λίγο θά ξανάβγαινα για τόν Βορονόι, ή νά παραδεχτώ τή δειλία μου και νά υποχωρήσω; Είμουν τόσο άπογοητευμένος με τόν εαυτό μου που σκέφτηκα ότι ποτέ πιά δέν θά μπορούσα νά παραστήσω τόν ήρωα. "Άλλωστε, κανείς δέν ένδιαφερότανε νά με ρωτήσει τί έγινε. "Έμοιαζε σαν νά με είχαν όλοι ξεχάσει.

«'Αν είναι έτσι, τόσο τό καλύτερο. Θά τους ξεχάσω κι εγώ. Θά βγάλω τό πανωφόρι μου, θά περιμένω λίγο, κι έπειτα θ' άνέβω στο σαλόνι».

Κι αυτό ακριβώς έκανα. Κανείς δέν με ρώτησε για τόν Βορονόι. Θά είχαν φαίνεται, σνεννηθηθεί ματαξύ τους.

Μετάφραση ΝΙΚΟΥ ΓΚΑΤΣΟΥ

Στό έπόμενο: 'Ακόμα ένα κεφάλαιο από τή ζωή του Στανισλάβου

Μετά τό 97, μετά τή «Νέα Σκηνή», μετά τό «Βασιλικόν Θέατρον» και περιμένοντας—προετοιμάζοντας άνεπιγνώστα μέσα στον κύκλο της—τό Γουδί, με τό ίδιο πνεύμα του συντονισμένη, ή καινούργια θεατρική γενεά, οι ήθοιοι, ως κυρίως φορείς του Θεάτρου σ' έμάς, είχαν ήδη σχηματίσει τους θιάσους τους γύρω από τρεις πρωταγωνίστριες, τήν Κυβέλη, τή Μαρίκα Κοτοπούλη και τή Ροζαλία Νίκα· πολύ γοργά, έμειναν οι δύο πρώτες, πιά κοντά με τά μηνύματα του καιρού τους, νά διαφεντεύουν όσες κατακτήσεις είχαν κερδηθεί από τόν καιρό του Κωμειδύλλου (1889). Ή επαγγελματική τους ευστάθεια είχε ριζές με τους μόχλους των παλαιότερων, του 19ου αιώνα· στην άρχή του 20ου είχαν άποχτήσει και τή νέα μορφή εργασίας, όχι τό συναιτερισμό, αλλά τόν ύπευθόνο έπιχειρηματία που είχε κιόλας ποιητικό χαρακτήρα και άρχηγούς έξω—για τήν ώρα—από τό έμπορικό κέρδος, γενικότερα, τό Γεώργιο τόν Α' και τόν Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Οι πρωταγωνίστριες, φωτισμένες δημοτικίστριες—ή Κυβέλη ξεκινούσε από τόν έμπνευσμένο Χρηστομάνο και ή Μαρίκα Κοτοπούλη από τό στοχαστικό και ειδικό Οικονόμου—αισθάνθηκαν τή μοιραία άνάγκη τής θεατρικής άκμης νά καλέσουν κοντά τους—και νά έμπνεύσουν—τους σύγχρονους τους θεατρικούς συγγραφείς που άνυτέλλανε.

Ή νέα κοσμοθεωρία τους, ό δημοτικισμός, στην πράξη πιά, ύποχρέωνε τους συγγραφείς νά μήν έχουν μόνο τήν έγνοια νά δούν με καινούργια ματιά τήν έλληνική ζωή και νά τήν αποδώσουν μέσα στα δράματά τους—δράματα, φαίνεται, ζητούσε ή στιγμή· όταν ό Ξενοπούλος έδωσε τόν «Πειρασμό», ένας κριτικός χάρηκε για τό άπροσδόκητο καλό, νά μπορεί νά γραφεί και κομωδία «τέχνης», όχι δηλαδή φάρσα—όμως αυτό δέν έφτανε για νά καλύψει τίς άπαιτήσεις του κοινού και του Θεάτρου· κυριότατο μέλημα έμπαινε μπροστά τους ή φροντίδα για τή δημοτική γλώσσα, που κι άν είχε κυριαρχήσει στη φάρσα, έν και όχι άμιγής, έπρεπε νά ξεναβρεί τή δροσιά που είχε στα παλαιότερα νέα έλληνικά θεατρικά έργα (από τόν καιρό του «Έξηναβελόνη») και νά πάρει τή μορφή των νέων καιρών, τή μεταυχαρική, τή δημοτικιστική, τής 'Αθήνας ως πνευματικού κέντρου του έλληνισμού. Τό δράμα έπρεπε νά πετάξει τήν καθαρεύουσα, τήν όχι χωρίς περιγαμνές, και νά πλάσει τή λαλιά του Πώς μπορεί νά πεί κανείς, τί τόν κάνει νά πάσει και νά χαιρέται, άν δέν έχει μιá γλώσσα ικανή για έξιείξεις δικές της, όχι κάθε ώρα προσπάθειες;

Βέβαια οι νέοι δε θά γράφανε αρχαϊκές τραγωδίες· θ' άναζητούσαν, όπωσδήποτε, άμεσα γεγονότα και τότο τους εύκόλυνε, φυσικά, τήν πορεία προς τήν άπλή όμιλία. Ύπήρχε ένα μεγάλο πρότυπο, δώρο των άρχων του αιώνα, ή «Τρισεύγενη», αλλά στο βιβλίο· δέν είχε δημιουργήσει σκηνική έπιτυχία, για νά τήν προσέξουν· ύπήρχαν και τά πρώτα έργα του Ξενοπούλου, όμως προς τό παρόν άγoura και γλωσσικώς· οι θεατρικοί συγγραφείς, με τά παιζόμενα έργα τους, ό Ν. Καζαντζάκης, ό Μελάς, ό Νιρβάνας φτάσανε, κατά τήν ιδιοσυγκρασία τους ό καθένας, προς μιá γλωσσική θεατρική μορφή, με τόν πρώτο κοντύτερα προς τό μέλλον. Στάμεν μετά φόβου! Οι νεαροί αυτοί άνθρωποι κάνουν τή Σκηνή μας νά μιλήσει, όχι πλέον νά μήν ξέρει πώς αρχίζουν και πώς ολοκληρώνουν μιá φράση καλλιτεχνικά! Ό Χορν έστάθηκε στην άρχή του (1906) ψυχαρικός, όχι «'Αθηναϊός», όπως οι προηγούμενοι που άνωφέρουμε· θά ήταν είκοσιτριών ετών. Τότε έτύπωσε τό πρώτο του θεατρικό έργο, τό γνωστό μας «'Ανεχτήπητο». Μαζί μ' ένα άλλο στον ίδιο τόμο τό άφιερώνει «Του Ψυχάρη». Σε μιá μικρήν «έισαγωγή» του γράφει: ... «έπλσα υπόθεση δραματική πασκίζοντας πάντα στής έμπνευσης τό δρόμο νάχω τήν Τέχνη οδηγήτρα και νά ξεφύγω, όσο μ' ήτανε βολετό, όσο μ' άφινε ή οδηγήτρα μου, άπ' τό μονοπάτι τής παράδοσης. Στο μονοπάτι τούτο άπάντησα και τ' ώριο κοράσι· δέν παραστράτησα για νά μήν άπάντησω τό στοιχείο.

Έκει πέρα κι' άντίπερα στα γαλιανά παγάδια

Ξεφανερώνθ' ένα θεριό και γίνη ώριο κοράσι...»

'Από τήν «έισαγωγή» καταλαβαίνει κανείς και τί θά ήταν στην ύπόθεση και στην έκφραση και τό έργο· Θέμα του ό μύθος του Γεφυριού τής 'Αρτας. 'Ιδού ένα κομμάτι, άρχή—άρχή:

Ή Κυρά Β α σ ι λ ι κ ή είναι ή πεθερά του Πρωτομάστορα. Ή Φ λ α ν τ ρ ά είναι ή γυναικία του:

«Κ.Β. (κάπως κοροϊδεφτικά). Λές τό στοιχείο νά χόρτασε τους χαλασμούς; ΦΛ. Που νά χορτάση τό στοιχείο και του νερού τό μάνιασμα! Καινούρια παίρνει άνάσα από κάθε χαλασμό. Μά και του στοιχείου τό μούγκρισμα

καί του νερού τ' ἀλλάσιμα ὅτε μιά πέτρα σείσαν, γιατί εἶταν βαρὺ τὸ χτίσιμο, βαρὺ εἶταν καί τὸ χέρι τοῦ πρωτομάστορα.

Κ.Β. Ἀλλοίμονο !... Ἀνθρώπου χέρι μὴν τὸ πῆς, μὴν ἔρθῃ κακὴ ἄρα, νὰ σταματήσει τ' ἔνομα ξεφαντώματα τῆς νύχτας... χὰ !... χὰ !... Μιά Νεράττι ἐλάσσε κι ὅλες οἱ τριανταφυλλίες ξεριζώθηκαν μίαν ἀνοιξή... Εἴμουν μικρὸ κορίτσι, τὴν τρίτη ἢ τέταρτη ἀνοιξή πού τὰ μάτια μου βλέπαν.

Φ.Α. Σώπα, μάννα, κι ἀλλάξαν οἱ καιροὶ ἀπὸ τότε ὡς τώρα.

Κ.Β. Τὸ φεγγάρι χτές τὸ βράδι εἶταν γιομάτο σάν τὴ βραδιά πού πρωτογνώρισα τὸν πατέρα σου πέρα στους ὄχτους τοῦ Δουναβί (μὲ κάποια σκέψη τραβώντας τὰ λόγια τῆς). Τί χαλασῶν χοροὶ θὰ γίναν !...»

Φανερά τὸ νοιώθει ὁ καθένας ὅτι δὲν θὰ μπορούσε—κι' ἂν ἔφτανε τὸ «Ἀνεχτίμητο» πρὸς τὴν πρεμιέρα του—νὰ βρεθοῦν χεῖλη ἠθοποιοῦ νὰ προφέρουν τέτια γλώσσα καὶ αὐτιά θεατῆ, πολὺ περισσότερο, γιὰ νὰ τ' ἀκούσουν. Ἡ Κριτικὴ—ὁ Ξενόπουλος—στά «Παναθηναῖα» χτύπησε τὸν ψυχαραισμό τοῦ κειμένου, καὶ αὐτός, πού ἀργότερα θὰ τιμήσει θερμὰ τὸ Χόρν, τοῦ βρήκε κι ἐλαττώματα δικά του, ἀτομικά του, ἐξω ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ ἰδανικὸ του.

Ἵτι δὲν ἦταν δυνατό, μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο, νὰ σταθεῖ νέο ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο προορισμένον νὰ ζήσει στὸ πλατύτερο κοινὸ καὶ ὄχι σὲ καμιά μικρὴ αἰθουσα «πρωτοπορίας»—δὲν τίς ἤξεραν ἀκόμα—τὸ κατανόησε καθαρά καὶ ὁ ἴδιος ὁ Χόρν καὶ θὰ πάει ἀρνητικὴ θέση, ἂν καὶ ὡς τόσο ἐλάτρευε—ὅπως κι ἐμεῖς σήμερα—τὴν οὐσία τῆς διδασκαλίας τοῦ Παρισινοῦ Δασκάλου μας' εἶχαν προηγηθεῖ σὲ ἀνάλογες «ἀνταρσίες» ὁ Παλαμάς, ὁ Καμπύσης, ὁ Μαλακάσης' τὸ γλωσσικὸ ζήτημα δὲν ἦταν ἀπλῶς ζήτημα μορφῆς' ἐδonoῦσε τίς συνειδήσεις.

Ὁ Χόρν λοιπὸν ἀφοῦ εἶχε σημειώσει ἀληθινὴ πρόοδο μὲ τοὺς «Πετροχάρηδες» (1908) καὶ μὲ τὴ «Μελάχρα» (1909), μὲ τὴ θαυμαστὴ εὐλυγισία τῆς θεατρικώτατης γλώσσας τῆς—κάτι μεταξὺ «Τρισευγενῆς» καὶ «Τριῶν Φιλιῶν»—μὲ τὴ συναίσθηση πὼς ἀκόμα δὲν ἔχει φτάσει ἐκεῖνο πού θὰ πετύχει μὲ τὸ «Φιντανάκι» π.χ., ἐξετάζει τὸ πρόβλημα καὶ τὸ ἀναθεωρεῖ, πλατειά μέσα του, εὐγενικά, τρυφερά, σὲ μιά μικρὴ μελέτη του—ἄρθρο, μὲ τὴν ἐπιγραφή : «Λίβελος κατὰ δασκαλισμοῦ», διατηρώντας πάντα τὸ σεβασμὸ τοῦ πρὸς τὸ πρότυπο του, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιταγὴ τῆς μεγάλης ὀφειλῆς πρὸς τὸ θέατρο, καὶ πρὸς τὸ κοινὸ μας :

«Θέλουμε νὰ γλυτώσουμε τὴν Ἰταλία ἀπ' τοὺς δασκάλους, τοὺς ἀρχαιολόγους καὶ τοὺς ἀρχαιοκαπηλούς... αὐτὰ λέει μεταξὺ τῶν ἄλλων ἓνα μανιφέστο τοῦ μελλοντισμοῦ (φουτουρισμοῦ), πού βγάλαν πέρα στὴν Ἰταλία μερικοὶ νέοι ποιηταί, τὸ μανιφέστο τοῦ μελλοντισμοῦ... Βγῆτε τὴ μάσκα σας, κύριοι δημοτικισταί... εἰσθε καὶ σεῖς δασκάλοι ἰσως χειρότεροι κι ἀπ' τοὺς ἄλλους. ... Καὶ σεῖς συζητεῖτε γιὰ τύπους, γιὰ λέξεις, γιὰ γραμματικὸς κανόνες... Ἵδιοι εἰσαστε μὲ τοὺς δασκάλους... Νὰ λοιπὸν τώρα νὰ σὰς πᾶ, ποιοὶ εἶναι οἱ τρεῖς κλάδοι τοῦ ἀπαισιοῦ δένδρου τοῦ δασκαλισμοῦ.

Οἱ καθαρευουσιάνοι μὲ τὰ διάφορα παρακλάδια τους.

Οἱ ψυχαρισταί μὲ τὰ παρακλάδια τους βέβαια κι αὐτοί.

Οἱ δημοτικισταί πού κατάλαβαν πὼς ἡ γλώσσα πρέπει νὰ εἶναι ζωντανή, μὰ δὲν μποροῦν ν' ἀπαλλαγθοῦν ἀπὸ τὸ σαράκι τῆς ἀρχαιομανίας, Νιοὶ καὶ νιές πού εἰστε ὅλο χαρὰ καὶ βλέπω στὰ μάτια σας τὸν πόθο νὰ βασιλεῦῃ, γιὰ πέστε μου πόσος ἡ ποιά σκέφτηκε ἀπὸ σὰς νὰ πᾶ ἐκεῖ πού θαμμένοι βρίσκονται ὁ Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα νὰ τοὺς ξεθάψῃ γιὰ νὰ τοὺς ρωτήσῃ τῆς ἀγάπης τὰ μυστήρια... Τίποτα δὲν εἶναι ὠραῖο γιὰτὶ κάθε μέρα δημιουργεῖ καὶ κάτι ὠραιότερο...

Ἡ ἐπιστήμη, μὰ μοῦ πεῖτε, κύριε Ψυχάρη, ἡ ὁμοιομορφία, ἡ γραμματικὴ... Ἀπάνω ὅπως ἀπ' ὅλες σας τίς ἐπιστήμες καὶ τίς γραμματικές εἶναι ἡ ζωὴ... Κύριε Ψυχάρη, ὑπάρχει γύρω ἀτμόσφαιρα καὶ ἀτμοσφαιρικός ἀέρας στὴ γλώσσα εἶναι ἡ ζωὴ, οἱ διαφορὲς καινούργιες τοῦ λαοῦ ἀνάγκες... («Τοῦ λαοῦ»! Μὰ δὲν εἶναι ἄρα ὁ Χόρν λόγιος ἄπλως τοῦ γραφεῖοι !). Ξέρете, τί κακὸ κάνετε, Κύριε Ψυχάρη, μὲ τὸ νὰ ἐπαινῆτε κάθε τι γραμμένον μὲ τοὺς κανόνες σας... ὅτι καλὸ κάματε μὲ τὴν ἐπανάστασή σας τὴ γλωσσικὴ, γιατί εἰσαστε βέβαια ἓνας ἐπαναστάτης καὶ σάν τέτοιο πρέπει κανεὶς νὰ σὰς τιμᾶει καὶ νὰ σὰς σκέπτεται, τόσο κακὸ κάνετε μὲ τίς τεχνικές σας ἐπεμβάσεις, κριτικές καὶ δημιουργικές...

Καὶ σεῖς, ποιηταί καὶ συγγραφεῖς μὲ ταλὲντο, μὴν παρασύρεσθε ἀπὸ τὰ βιβλία σημερινὰ καὶ ἀρχαῖα. Πνίγει αὐτὸ τὴν Τέχνη σας... Διδάξτε στους μεταγενεστέρους τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἀτομικότητα...

Σήμερα εἶναι αἰὼν ταχύτητος, μὰ εἶναι καὶ αἰὼν ἐλευθερίας, τῆς ἐλευθερίας, τῆς ὑποταγμένης στὴ Φύσι καὶ τὴν Τέχνη βέβαια...» («Νέα Ζωή»—τῆς Ἀλεξάνδρειας—Ἰανουάριος 1910, σ. 157—63).

Ὁ Ψυχάρης, ὑπόδειγμα στὴν ἐρεθισμένη μαχητικότητα—μὰς εἶναι ὑπόδειγμα καὶ γι' ἄλλες πολλὰς τοῦ ἀρετῆς—δὲν τὸν ἐπιτέθηκε τοῦ Χόρν' τὸν ἄφησε, μὲ ἡρεμὴ τὴν συνειδήσή του νὰ τραβήξῃ τὸ δρόμο του καὶ τοῦ ἀπάντησε μᾶλλον μὲ ἀγάπη, σὰ νὰ εἶχε μπροστὰ του ἓνα χαριτωμένο ρεμβαστικὸ παιδί, πού δὲν ἀσέβησε στους μεγαλύτερους παρὰ ἐπῆρε τὸ θάρρος ν' ἀτακτῆσει παρ' ἐλπίδα :

Στὸ «Νουμῶ»—πού εἶχε ἐκδώσει καὶ τὸ «Ἀνεχτίμητο» «4. Δρόμος Οἰκονομοῦ 4»—: «Ὁ Λίβελλος τοῦ Παντελεῆ : «... Θέλει ἀνεξαρτησία, θέλει λεφτεριά, θέλει ἀναρχία. Διπλαρὴ μισὴ γλώσσα. Ὡστε πρωτότυπο τὸ ἄρθρο του δὲν εἶναι. Πρωτότυπο εἶναι πού τὴ μισὴ τοῦ γλώσσα τὴν ὀνομάζει με λ λ ο ν τ ι σ μ ὸ καὶ φ ο υ τ ο υ ρ ι σ μ ὸ. Καλὸς ὁ με λ λ ο ν τ ι σ μ ὸς, νὰ τὸν παραδεχτοῦμε. Ὁ φ ο υ τ ο υ ρ ι σ μ ὸς, νὰ σοῦ πᾶ, μοῦ ἀρέσει λιγώτερο. Ἄς τὸν ἀφήσουμε τοῦ Παντελεῆ μας. Νὰ δοῦμε τὸ κάτω-κάτω τί



Ὁ Παντελεῆς Χόρν. * Ἐκλείσαν φέτος 20 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του

ἔργα θὰ μὰς βγάλῃ, τί τέχνη θὰ μὰς δεῖξῃ ὁ φ ο υ τ ο υ ρ ι σ μ ὸς. Λαμπρὸ τὸ πρόγραμμά του, ἀλλὰ θαρᾶ πὼς γιὰ νὰ γράψῃ κανεὶς τέτοιους Λιβέλλους, πρέπει πρῶτα νὰ γράψῃ κι ἄλλα. Ὁ Χόρν τὰ ἔγραφε: γι' αὐτὸ ὁ «Λίβελλός» τοῦ δὲν εἶναι κούφια ἐκδήλωση). Εἶδεμῃ δὲν πλάνωνε τὸν τόπο τους. Ἵς τόσο δὲν πιστέβω νὰ φτάνῃ μῆτε νὰ εἶναι μ' αὐτὸ δικαιολογημένες τὼς φωνές». (Τοὺς «Πετροχάρηδες» καὶ τὴ «Μελάχρα» δὲ ἴα τὰ εἶχε πληροφορηθεῖ ὁ Ψυχάρης πὼς εἶχανε γραφεῖ καὶ παιχθεῖ !)

Τὸ ἄρθρο τοῦ Χόρν πού ἐζητοῦσε νὰ κλονίσει τίς ἰδέες τοῦ Ψυχάρη δὲν ἦταν ἀπλὴ ἐκφραση γνώμης' ἴτανε, γιὰ τὴν τότε πνευματικὴ ζωὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ἀυστηρότητα, τόλμη, παλληκαριά, ἠθικὸ ὕψος. Γι' αὐτὸ μπόρεσε νὰ δώσει ἔργα, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ταλάντου του, ἀξιόλογα.

Γιατὶ ὅμως τὸ θυμηθῆκαμε πρῶτο ἀπ' ὅσα θὰ εἶχε νὰ γράφει κανεὶς γιὰ τὸ Χόρν, εἰκοσι χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του, αὐτὸ τὸ ἄρθρο του καὶ τὴν παλληκαριά του ; Μήπως γιὰ νὰ δώσουμε κάποιες πληροφορίες γιὰ μερικὰ γεγονότα—«μικρά» θὰ τὰ ἐχαρακτηρίσει κανένας πολὺ νεαρός ἐραστὴς τῆς θεατρικῆς δόξας' καὶ μὲ τὸ δίκιο του, μπορεῖ' θὰ δυσκολευτόταν νὰ καταλάβει τὴ σημασία ὅλη τῶν πάρα πάνω τὸ γλωσσικὸ ζήτημα εἶναι λυμένο γιὰ τὸ θέατρο μαζί μὲ ἄλλα του, ἐπὶ πλέον, προβλήματα. Τί χρειάζεται νὰ ἔχει κανεὶς ἐγνίεις καὶ φτερά ;

Ὁ Χόρν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή του σημειώνει : «Ἀφιερώνεται στους νέους». Ὅμως, ἀλλοίμονο, ἔαν ἔγραφα τὴν ἴδιαν ἀφιέρωση ! Δὲ θὰ βρισκότανε ψυχὴ γεννημένη νὰ μὰς προσέξει. Οἱ σπουδαστὲς τῆς ἠθοποιίας, ἐδῶ καὶ ἔξι—ἑπτὰ χρόνια, καὶ μάλιστα ἀπὸ τότε πού φωνήσασθε ὁ θεσμὸς τῶν «ταλάντων», σπάσανε' τὴ μὀρφωση, τὴ μελέτη, τίς ἐγνίεις, τὰ θεωρήσανε περὶτὰ βάρη, ἀφοῦ ἡ ποθητὴ ἀνοδος στὴ Σκηνὴ διευκολυνότανε καὶ χωρὶς αὐτὰ.

Ἦρθε καὶ τὸ γενικὸ πνεῦμα τῶν ἡμερῶν, τὸ «ὀργισμένο» καὶ ἡ κατάστασι χειροτέρεψε' κι ἂν ὁ θεσμὸς «τῶν ταλάντων» κόπηκε, τὸ κακὸ ἔξακολουθεῖ κ' ἔχει πολλὴ δύναμη ἀκόμα. Ὑστερα συγγραφεῖς νεαροὶ, πού μὰς ἐγέμισαν ἐλπίδες, δὲ γράφουν' δὲ δουλεύουν, σὰ νὰ στερεῶναν, ἀπὸ τὴν ἀναμλιὰ τους.

Σὲ δέκα χρόνια, ὅταν μιά ἐκλεχτὴ γενεὰ τωρινῶν νέων περάσει στους ἐντελὸς φτασμένους, τὸση θετικὴ ἀμάθεια, τὸση ἀποφυγὴ τοῦ κόπου, καὶ τὸση ἀστηρικτὴ «αὐτοπεποιθήση» θὰ ξεχειλίσει τὸ Θέατρό μας, ἂν ἀρχίσουνε νὰ ξεχωρίζουν μερικοὶ νεαρῶτατοι τώρα, πού καμιά γενναῖα δουλειὰ δὲ θὰ μπορεῖ νὰ συντελεσθεῖ' ὅσο πᾶνε οἱ παραστάσεις θὰ ἐπεφτοῦν—οἱ ὅριμοι σκηνοθέτες δὲ θὰ ἔχουν ἀνθρώπους νὰ νοιώθουν τί τοὺς λένε. Ἡ ἀπελπίσια εἶναι ἀπόλυτη' καμμιὰ παιδαγωγικὴ μέθοδος δὲν μπορεῖ νὰ λυώσει τὴν ἀδιαφορία τῆς πλειοψηφίας τους ! Τὸ Θέατρό μας πάει νὰ ἐκμηδενισθεῖ ! Γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲν ἴτανε ἀσκοπο νὰ θυμηθοῦμε τὴν πνευματικὴ ἀνησυχία τοῦ Χόρν καὶ τῆς ἐποχῆς πού ἴταν ἐκεῖνος νέος' γιὰ νὰ παρηγορηθοῦμε—ἂν γίνεταί !—καὶ γιὰ νὰ ἐλπίσουμε ὅτι, σύμφωνα μὲ τὴν κυκλικὴ πορεία τῆς Ἴστορίας πού ἀγαποῦσαν οἱ ἀρχαῖοι, κάποτε ἰσως—πότε καὶ πὼς :—θὰ ξαναδοῦμε τοὺς νεαροὺς μας, τὴ θεατρικὴ μας νεότητα, σάν τοῦ 1906 καὶ λίγο μετὰ, ἀντάξια καὶ μὲ τὰ ὄνειρα πού ἔχουμε κάνει γι' αὐτὴν καὶ γιὰ τοὺς ἀγνοοῦς κόπους μας πού πικραίνουν, ἐξ αἰτίας τους, τίς μέρες μας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Τὸ κουκλοθέατρο ΤΟΥ ΛΟΡΚΑ

Τῆς **ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ**

Εικοσιπέντε χρόνια ἐκλείσαν φέτος ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Εικοσιπέντε χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ὁ ποιητής, ἀντὶ ν' ἀκολουθήσει τοὺς φίλους του, ἠθοποιούς καὶ συγγραφεῖς, στὴ φυγὴ τους ἀπὸ τὴν Ἰσπανία τοῦ ἐμφύλιου σπαραχμοῦ γιὰ τὴν Ἀμερική, ὅπου θὰ πρωτοπαιζόταν καὶ τὸ "Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάντα Ἀλμπα", γύρισε μονάχος πίσω στὴ Γρανάδα. Τὸν καλοῦσαν κιόλας ἐπίμονα οἱ ἴδιοι οἱ στίχοι του :

Βόθες ντὲ μουέρτε σονάρων
θέρκα ντὲλ Γουανταλιβίρ ...

Οἱ φωνές αὐτές τοῦ θανάτου ποὺ ἤχησαν δίπλα στὸ Γουανταλιβίρ εἶταν ἐπιτακτικές : Μονάχος, ἀοπλος, ὑπάκουος. Ὑπέκυψε ἐκεῖ στὴ Γρανάδα, στὴν πολιτεία τῶν παιδικῶν του χρόνων, ὅπου σὲ κάποια σκιερὴ γωνιά, κάτω ἀπὸ τὶς δοξαρωτὲς καμάρες, μένει ἀκόμα ὁ ἀπόηχος ἀπὸ κάποιο καμπανάκι, ἀπὸ τὸ χαρούμενο κάλεσμα τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ, τοῦ Φεντερίκο, ποὺ φώναζε τὰ παιδιὰ τῆς γειτονιάς νὰ μαζευτοῦν στὸ σπίτι του γιὰ νὰ δοῦν στὸ θεατράκι μὲ τοὺς φασουλιῆδες τὴν παράσταση τοῦ Κριστόμπιτα.

Αὐτὸς ὁ Φασουλῆς εἶταν ὁ πρῶτος ποὺ μίλησε στὸν κόσμο μὲ τὰ λόγια τοῦ μεγάλου ποιητῆ. Ἀπὸ κεῖ ξεκινάει ἡ δραματικὴ ἐχέγγυ τοῦ Λόρκα. Δὲν ξέρουμε ἀκριβῶς τί λέγανε τὰ κείμενα ἐκείνων τῶν παλιῶν καιρῶν γιὰ τὸ ποιητὴς δὲν κρατοῦσε χειρόγραφο. "Ὅλα τὰ χάριζε.

Ὡστόσο ὁ μελετητὴς τοῦ Λόρκα καὶ κριτικὸς Γκιλιέρμο ντὲ Τόρρες, μετὰ ἀπὸ χρόνων κόπους κατάφερε νὰ βρεῖ μὴν ἀγγελία γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Κριστόμπιτα. Εἶταν πιά μεγάλος ὁ Λόρκα καὶ ἡ παράστασή του εἶχε χαραχτῆρα πῶς ἐπίσημο. Εἶταν στὸ σπίτι του, στὴ Γρανάδα, στίς 6 Ἰανουαρίου τοῦ 1923 ποὺ γιορτάζουν στὴν Ἰσπανία τὴν ἡμέρα τῶν Βασιλέων Μάγων καὶ κάνουν τὰ δῶρα. Προκαλεσμένα εἶταν ὅλα τὰ παιδιὰ καὶ μερικοὶ μεγάλοι. Ἡ ἀγγελία ἔλεγε :

Ἀκοῦστε κύριοι τὸ πρόγραμμα τῆς γιορτῆς αὐτῆς ποὺ διαλαῶ ἀπὸ τοῦ Κριστόμπιτα τὸ παραθύρι, ἀπ' ὅπου μποροῦ καὶ ἀντικρῶς ὀλάκερον τοῦ κόσμου τὸ πρόσωπο. Πρῶτα ἔχουμε κάτι κλασικὸ: τοῦ Θεοβάντες «Τὸς Λογάδες», μὲ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἱστορία ἐνὸς Στρατιώτη τοῦ Στραβίνσκυ. Ἐπειτα ἔχουμε ἕνα ἔργο τῆς ἀφεντιάς μου, ποὺ ὀρίζω ὅλους τοὺς φασουλιῆδες. Ἐχουμε λοιπὸν καὶ λέμε: Θὰ δεῖτε τὸ Ἀνδαλοῦζικο παραθύρι: «Τὸ κορίτσι ποὺ ποτίζει τὸ βασιλικὸ καὶ ὁ πρίγκιπας ποὺ ὀλο ρωτάει».

Μόνος του ὁ Λόρκα ἐπαίξε τοὺς φασουλιῆδες, μόνος του ζωγράφιζε τὰ σκηνακιά, ἐνῶ ὁ διάσημος συνθέτης Μανουέλ ντὲ Φάλια εἶχε ἀναλάβει τὴ μουσικὴ καὶ τὰ ὄργανα. Βιολί, κλαρινέτο, λαγοῦτο, τσέμπαλο. "Ἄν καὶ "Τὸ κορίτσι ποὺ ποτίζει τὸ βασιλικὸ καὶ ὁ πρίγκιπας ποὺ ρωτάει" χάθηκαν, βρέθηκαν ἀργό-



Ἐνα σχέδιο τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα

τερα ἄλλες παρόμοιες φάρσες, μὲ γνήσιο ἀνδαλοῦζικο χρῶμα, ποὺ σ' αὐτὲς ἀστράφτει ὅλο τὸ πνεῦμα τοῦ Λόρκα. Ἐνα μικρὸ δεῖγμα εἶναι ὁ πρόλογος ἀπὸ τὴ φάρσα τῶν Φασουλῆδων τοῦ Κατσιπόρρα, ὅπου πρωταγωνιστὴς εἶναι ὅπως πάντα, ὁ Ντόν Κριστόμπιτα καὶ ἡ ἄπιστη καὶ ἀπιστὴ τοῦ παραμυθιοῦ, ἡ Ντόνα Ροσίτα. Αὐτὴ ἡ φάρσα εἶναι ἀρκετὰ μεγάλη. Ἐχεῖ ἔξι εἰκόνες καὶ ἀρχίζει ἔτσι :

ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΗ :

(Θα παίξουν δυὸ κλαρίνα καὶ ἕνα ταμποῦρο. Ἀπ' ὅπου νὰ ἔναι θὰ βγεῖ ὁ Μοσκίτο (Κουνούπης). Ὁ Μοσκίτο εἶναι πρόσωπο μυστηριακὸ, μισὸ δαιμονικὸ, μισὸ καλικαντζαράκι, μισὸ ἔντομο. Ἀντιπροσωπεύει τὴ χαρὰ τῆς λεύτερης ζωῆς καὶ τὴ χάση καὶ τὴν ποίηση τῆς Ἀνδαλουσίας. Βαστάει μιὰ τρουμπετίτσα πανηγυριοῦ).

ΜΟΣΚΙΤΟ :

Ἄντρες καὶ γυναῖκες προσοχή. Παιδί, κλείσε τὸ στοματάκι σου καὶ σὺ κοπελίτσα κάθησε φρόνιμα. Σωπάστε. Ἐτσι ἡ σωπὴ θ' ἀπομείνει πῶς καθάρια, σὰ νὰ βρισκόταν στὴν ἴδια τὴν πηγὴ τῆς. Σωπάστε γιὰ νὰ κατακαθίσει καὶ ὁ ἀπόηχος ἀπὸ τὶς τελευταῖες κουβέντες. (Ταμποῦρο). Ἐγὼ καὶ ἡ παρῆ μου ἤρθαμε ἀπὸ Θέατρο ὅπως πρέπει, ὅπου πᾶνε κόντες καὶ μαρκήσιοι, ἀπὸ ἕνα Θέατρο ὅλο κρύσταλλα καὶ χρυσάφι, ὅπου οἱ ἄντρες πᾶνε γιὰ νὰ κοιμῶνται καὶ οἱ κυράδες... ὁμοίως. Δὲν μπορεῖτε νὰ φανταστεῖτε τὸν καιρὸ μας. Ὅμως κάποια μέρα εἶδα ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα ἕνα ἄστρο ποὺ τρεμόλαμπε, ἴδια ὁροσερὴ βιολέττα ἀπὸ φῶς. Ἀνοιξὸ τὸ μάτι ὅσο πῶς πολλὴ μποροῦσα, γιὰ τὴν ἠθέλε καλὰ καλὰ νὰ μοῦ τὸ σφαλῆσει τὸ δάχτυλο τοῦ ἀγέρας, καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἄστρο εἶδα πλατὺ ποτάμι ποὺ μοῦ χαμογελοῦσε καθὼς τὸ χάραζαν οἱ ἀργοπλέουσες βάρκες. Τότε πήγα καὶ πήρα τοὺς φίλους μου καὶ φύγαμε ἀπὸ κείνα τὰ μέρη γιὰ νὰ πᾶμε νὰ βροῦμε ἀνθρώπους ἀπλοῦς καὶ νὰ τοὺς δείξουμε τὰ πρόμματα, τὰ πραγματάκια καὶ ὅλα τὸν κόσμον τὰ πραγματουλάκια κάτω ἀπὸ τὸ πράσινο φῶς τῶν βουνῶν, κάτω ἀπὸ τὸ μελι φῶς τῶν γιαιλῶν. Τώρα ποὺ προβαίνει τὸ φεγγάρι καὶ οἱ νυχτερίδες τρέχουν νὰ χωθοῦν στὶς κουφάλες τους, θ' ἀρχίσει ἡ μεγάλη παράστασή ποὺ ἔχει γιὰ τίτλο : «Ἡ τραγικὴ κωμῶδιὰ τοῦ Ντόν Κριστόμπιτα καὶ τῆς κυρὰ Ροσίτας...»

Ἐτοιμαστῆτε νὰ ὑποφέρετε μὲ τὰ πολλὰ νεῦρα τοῦ ἀφιλότιμου Ντόν Κριστόμπιτα, ἐτοιμαστῆτε νὰ κλάψετε μὲ τὶς τρυφερότητες τῆς κυρὰ - Ροσίτας ποὺ ἐξὸν ἀπὸ γυναῖκα, εἶναι κροπούλι πάνω στὴ λίμνη, εἶναι μικρὸ πετούμενο τοῦ χιονοῦ. Ἐμπρὸς ἀρχίζουμε. (Φεύγει, μὰ ξαναγυρίζει τρέχοντας) : Καὶ τώρα, ἀέρα! Φύσα ἀέρα στὰ θλιμμένα πρόσωπα! Πάρε τοὺς στεναγμοὺς πάνω στὶς βουνοκορφές, στέγνωσε τὰ δάκρυα ἀπὸ τὰ μάτια τῶν κοριτσιῶν ποὺ μένουν δίχως ἀγαπημένο. (Μουσικὴ).

Τέσσερα φυλλαράκια εἶχε τὸ δοντρί μου
καὶ ὁ ἀγέρας τὰ σάλευε ...

(Ἀλλαγὴ σκηνακιοῦ. Τέλος τῆς εἰδοποίησης).

Ἀπὸ τὰ πῶς φημισμένα ἔργα τοῦ Λόρκα, "Ἡ τετραπέρατη Μπαλωματοῦ" καὶ τὸ κορύφωμα τῆς δραματικότητος "Ὁ Ντόν Περλιμπλίν", ποὺ ἄλλος δὲν εἶναι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ Ντόν Κριστόμπιτα, ἔχουν ὀλοφάνερη τὴν ἐπιρροὴ αὐτῆ τοῦ θεάτρου τῶν ἀνδρειακῶν. Στὸ δεύτερο, ἕνας Ντόν Κριστόμπιτα μὲ καρδιά ζεστή, μὲ πάθος ἀνίκητο γιὰ τὴν ἀπιστὴ Μπελίσα γίνεται ὁ ἐρωτευμένος ἄντρας μὲ τὸ ἀπροσμέτρητο πάθος ποὺ τὸν κάνει νὰ βυθισθεῖ τὸ μαχαίρι του ἴσια στὴν πονεμένη του καρδιά καὶ νὰ σωριαζέται στὰ πόδια τῆς ἀγαπημένης. Ἄλλα δράματα τοῦ Λόρκα ξέφυγαν ἀπὸ τοῦτο τὸ ὕφος τῆς Commedia dell'Arte καὶ ἔφτασαν σὲ διαφορετικὰ δραματικὰ καὶ ποιητικὰ ὕψη, ὅπως "Ὁ Ματωμένος γάμος", "Ἡ Γέρμα", "Ἡ Ντόνα Ροσίτα", "Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάντα Ἀλμπα".

Ἀνάμεσα σὲ τοῦτα τὰ δυὸ μέρη τῆς θεατρικῆς δημιουργίας τοῦ Λόρκα βρίσκεται τὸ ἰδιότυπο ὑπερρεαλιστικὸ καὶ ποιητικὸτατο ἔργο του "Ὡς νὰ περάσουν πέντε χρόνια ἢ, ὁ θρύλος τοῦ χρόνου". Τὸ ἔργο αὐτὸ γράφτηκε στὴν ἐποχὴ τῆς ὀρμότητος τοῦ ποιητῆ, πρὶν ἀπὸ τὸ "Σπίτι τῆς Μπερνάντας", καὶ σ' αὐτὸ, τὰ πρόσωπα, ποὺ ἔχουν κάτι τὸ σαματωδικὸ καὶ ἀπίθανο τῶν ἀνδρειακῶν, δὲ συνδιαλέγονται τόσο μεταξὺ τους, ὅσο κουβεντιάξουν μὲ τὸν ἑαυτὸ τους, ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τὴ φανὴ τοῦ ὑποσυνείδητου. Ἐνὸς ὑποσυνείδητου ποὺ ἄλλο δὲν εἶναι ἀπὸ τὸ γνησιότερο Λορικὸ πάθος, ποὺ καὶ αὐτὸ μὲ τὴ σειρά του δὲν εἶναι ἄλλο, σὲ τοῦτο τὸ ἔργο, ἀπὸ τὸν ἔρωτα μὲσα στὸν πανικὸ τοῦ χρόνου ποὺ φεύγει δίχως ἔλεος.

ΙΟΥΛΙΑ ΙΑΤΡΙΔΗ

Β

Α

Κ

Χ

Ε

Σ



ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΒΑΚΧΕΣ



ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

★

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

θηλυκόμορφο παληκάρι
ΐσαμε τή στιγμή που παρουσιάζεται στα τέλη του έργου σά Θεός,
στον ιερατικό του τύπο

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

ó Θηβαῖος Μάντης

ΚΑΔΜΟΣ

ó Φοῖνικας ἰδρυτής τῶν Θηβῶν, πατέρας
τῆς Σεμέλης, τῆς Ἴνῶς καί τῆς Ἀγαύης, πάππος τοῦ Πενθέα

ΠΕΝΘΕΑΣ

γιός τῆς Ἀγαύης, ἔγγονός τοῦ Κάδμου, Βασιλιᾶς τῶν Θηβῶν

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ

ἀπό τήν ἀκολουθία τοῦ Πενθέα

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ Α΄

βοσκός

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ Β΄

ὑπερέτης τοῦ Πενθέα

ΑΓΑΥΗ

μᾶνα τοῦ Πενθέα, Μαινάδα

ΧΟΡΟΣ

Μαινάδες

★

ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Ἐξω ἀπό τὸ βασιλικὸ παλάτι στήν ἀκρόπολη τῶν Θηβῶν (Καδμεία). Δίπλα ἐρείπια
κεραυνωμένου παλατιοῦ ποὺ καπνίζουν, καί παραδίπλα ἕνας τάφος μέσα
σὲ περίβολο, ἀπ' ὅπου ξεπηδοῦν κληματόκλαδα.





ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Στῆ χώρα ἔφτασα τούτῃ τῶν Θηβαίων
ὁ γυιὸς τοῦ Δία Διόνυσος, πού ἡ κόρη
τοῦ Κάδμου γεννοβόλησε, ἡ Σεμέλη,
μέ φλόγα κεραυνοῦ ξεγεννημένη.
Ἄπο θεὸς ἀνθρώπινη ὄψη πῆρα
καὶ νά με πλάι στὰ νάματα τῆς Δίρκης
καὶ τοῦ Ἴσμηνοῦ τὸ ρέμα. Νά τὸ μνήμα
τῆς ἀστραποκαμμένης μου τῆς μάνας
στὸ παλάτι κοντὰ πού, γκρεμισμένο,
ἀπ' τοῦ Δία κουφοκαίγεται τῆ φλόγα,
τῆ ζωντανῆν ἀκόμη, νά θυμίζει
τί ἀδικόπαθε ἡ μάνα μου ἀπ' τὴν Ἥρα.
Καλὰ τὸ 'καμε ὁ Κάδμος, πῶχει ὀρίσει
νά 'ναι ὁ τόπος ἀπάτητος ἐτοῦτος,
ἀγιοτόπι τῆς κόρης του· κ' Ἐγὼ
μέ πράσινη, σταφύλια φορτωμένη,
κληματαριά τὸν ἔχω ἀνασκεπάσει.

Τοὺς πολύχρυσους κάμπους παρατώντας
τῶν Λυδῶν καὶ Φρυγῶν κι ἀποπερνώντας
τῶν Περσῶν τὰ ἡλιοβόλητα ἀπλοτόπια,
τῶν Βακτριανῶν τὰ κάστρα καὶ τῶν Μήδων
τῆ βαριόκαιρη γῆ, τὴν Ἀραβία
τὴν πολὺπλουτη κι ὅλη τὴν Ἀσία
πού, τοῦ μάκρου ἀπλωμένη τοῦ πελάγου,
ὀμορφόπυργα κάστρα ἀνασηκώνει
κι ἀπὸ Ἑλληνες γιομάτα καὶ βαρβάρους,
στὸ κάστρο αὐτὸ πρωτόρθα τῆς Ἑλλάδας,
σάν ἐκεῖ τοὺς χοροὺς μου ἔστησα πρῶτα
καὶ στέριωσα τὶς ἅγιες τελετές μου,
νά τὸ δοῦν οἱ Θνητοὶ θεὸς πῶς εἶμαι.
Στὴν Ἑλλάδα ἔτσι, πρῶτα ἐδῶ στὴ Θήβα
τὸ βακχικὸ ξεσήκωσα ἀγιοσκύσμα,
μέ λαφίσια τομάρια τὶς γυναῖκες
ντύνοντάς τες καὶ θύρσο βάζοντάς τους
στὰ χέρια, κισσοστέφανο κοντάρι.
Τῆς μάνας μου (ὦ ντροπὴ τους!) οἱ ἀδερφάδες

ἀρριούνταν πῶς πατέρας μου εἶν' ὁ Δίας.
Πλανεμένη ἀπὸ κάποιον ἢ Σεμέλη,
διαλαλούσαν, μέ σκάρωμα τοῦ Κάδμου
τὸ παραστράτισμα ἔριχνε στὸν Δία,
καὶ γιὰ δαῦτο τῆ φόνεψε κ' ἐκεῖνος
πού ψέματα τὸν ἔλεγε ἀγαπὸ της.
Γι' αὐτὸ κ' ἐγὼ τὶς ἔκρουσα νά πάρουν
ἀπίδρομο ἀπ' τὰ σπίτια τους καὶ μένου
στὸν Κιθαιρώνα ἀπάνου ἀλλοπαρμένες.
Τῆ στολὴ τὶς ἐστάνεψα νά βάλουν
τῶν ἁγίων τελετῶν μου, κι ἀκρησάκρη
τῆ θηλυκὴ σπορὰ τῆς Καδμοπόλης,
τὶς γυναῖκες της ὅλες, θεοκρουσμένες
νά μισέψουν τὶς ἔκαμα ἀπ' τὰ σπίτια,
καὶ μέ τοῦ Κάδμου πιά τὶς θυγατέρες
κάτου ἀπ' τὰ χλωροπράσινα τὰ ἐλάτια
σὲ ξέσκεπα καθίζουν πετροβράχια.
Τί θὰ πεῖ στὶς τρανές τὶς τελετές μου
νά 'ναι ἀφώτιστη, ἡ πόλη τούτῃ πρέπει
νά τὸ μάθει καλὰ, θέλει δὲ θέλει,
καὶ τὰ δίκια τῆς μάνας μου νά πάρω,
δείχνοντας τῶν ἀνθρώπων θεὸς πῶς εἶμαι,
πού μέ γέννησε ἐκείνη ἀπὸ τὸν Δία.
Ἀλήθεια, καὶ πρωτιά καὶ βασιλίκι
τὰ παράδωκε ὁ Κάδμος τοῦ Πενθέα,
πού τὸν ἔκαμε ἡ μιά του θυγατέρα
καί, θεομάχος σὲ μένα, ἀπ' τῶν σπονδῶν
μέ βγάζει τὶς τιμές, καὶ τ' ὄνομά μου
στὶς προσευχές καθόλου δὲ συμπιάνει.
Κ' ἐκεινοῦ πῶς θεὸς εἶμαι θὰ δείξω
κι' ὀλονῶν τῶν Θηβαίων. Κι ἅμα σιάξω
τ' ἀποδοῦ, φέρνω ἀλλοῦ τ' ἀχνάρι πάλι,
τὸν ἑαυτὸ μου παντοῦ νά φανερώσω·
μ' ἂν κάμει ἡ Θήβα, πάνου στὴν ὀργή της,
ν' ἀρματοδιώξει ἀπ' τὸ βουνὸ τὶς βάκχες,
τὶς μαινάδες γι' ἀσκέρι μου ὀδηγώντας
μέ τοὺς Θηβαίους τὸν πόλεμο θὰ στήσω.

Μὲ θνητὴ γι' αὐτὸ ~~ξόλαξα~~ τὴν ὄψη,
σὲ φυσικὸ γυρίζοντας ἀνθρώπου.

Μὰ ὦ σεῖς πού τῆς Λυδίας τὸ δυναμάρι,
τὸν Τμῶλο παρατήσατε, γυναῖκες
τοῦ θιάσου μου, πού ἐγὼ ἀπὸ ξενοχώρες
σᾶς ἔφερα, συντρόφισσες στὸ ἀνάπαμα
συντρόφισσες στὸ δρόμο μου, τὰ ντέφια,

τὰ φρυγικὰ σας τᾶργανα, πού ἡ Μάνα
τὰ βρῆκε ἢ Ρέα κ' ἐλόγου μου, σηκῶστε,
κ' ἐλάτε, κι ὀλογύρα στὸ παλάτι
τοῦ βασιλιᾶ βαρᾶτε τα Πενθέα,
νὰ δεῖ τοῦ Κάδμου ἢ πόλη! "Ὅσο γιὰ μένα,
γιὰ τίς βάκχες τραβῶ, στοῦ Κιθαιρώνα
τὰ φαράγγια, νὰ σμίξω τοὺς χοροὺς τους.

Φεύγει



ΧΟΡΟΣ

"Ἐρχομ' ἀπὸ τὴν Ἀσία
δρασκελίζοντας τ' ἀγιόβουνο τὸν Τμῶλο
καὶ σὲ μόχτο ρίχνομαι γλυκὸ
γιὰ τὸν Βροντερόβουνο
καὶ σ' ἀγῶνα καλοκάματον ἐγώ,
συχνοκράζοντας 'εὐοῖ'
γιὰ τὸ βακχικὸ θεό!

Ποιός στὸ δρόμο; Ποιός στὸ δρόμο; Ποιός;
Τόπο, τόπο! Σπίτι μέσα. Κι ὁ καθέννας,
σέβας ὄλος, μὲ τὰ χεῖλη
σ' ἱερὴ σιγὴ κλεισμένα!
Ἕμνολόγι τοῦ Διόνυσου θὰ πάρω
στὰ τραγούδια πού 'ναι πάντα του ταμένα.

στρ. α'

ὦ,
τρισκαλότυχος ἐκεῖνος
πού τῇ χάρη ἔχει νὰ ξέρει

τῶν Θεῶνε τίς κρυφές τίς τελετές,
πού 'ν' ἀμόλευτη ἡ ζωὴ του
κ' ἔχει δώσει τὴν ψυχὴ του
στις ἱεροσυντροφιάς,
πού βακχεύει στὰ βουνὰ θεοκρουσμένος,
μὲ τοὺς ἅγιους καθαρμούς ξεμολεμένος,
π' ἀπ' τὰ ὄργια τῆς Μάνας τῆς Μεγάλης,
τῆς Κυβέλης, δὲν ξενεύει,
κι ἀνεμίζοντας τὸ θύρσο,
μὲ κισσὸ στεφανωμένος,
τὸν Διόνυσο λατρεύει.

"Ἐλα Βάκχε, ἔλα Βάκχε,
τὸ θεό, θεοῦ τὸ γιό,
τὸν Διόνυσο,
ἀπ' τίς φρυγικὲς καὶ πάλι βουνοπλάτες,
φέρε τότε, φέρε τότε,
τὸ θεὸ τὸν Βροντερό,
στῆς Ἑλλάδας τίς ὀλόνοιχτες τίς στρατές.



ἀντιστρ. α΄

Ποῦ στὰ σπλάχνα τῆς ἡ μάνα
 σὰν τὸν ὕφαινε, τῆς ἦρθε
 πτερωμένη τοῦ Διὸς βρονταστραπή,
 καὶ σὲ γέννα, πικρογέννα,
 πρὶν τῆς ὥρας τὸν ἐγέννα
 παρατώντας τῆ ζωῆ,
 ἀπ' τῆ φλόγα τοῦ κεραύνου χτυπημένη·
 μὰ τοῦ Κρόνου ὁ γιός, ὁ Δίας, τότε παίρνει
 σ' ἄλλης γέννας τοὺς κρυφῶνες νὰ τὸν κλείσει,
 καὶ τὸν κλείνει στὸ μηρί του
 καὶ μ' ἀγκρίφια τὸ συμπιάνει
 μαλαμάτινα, τῆς Ἥρας
 γιὰ νὰ κρύψει τὸ παιδί του.

Καὶ τὸν κύκλο σὰν οἱ Μοῖρες
 ἀποσώσαν τῶν μηνῶν,
 τότε γέννησε
 ταυροκέρατο θεό, καὶ μὲ γιορντάνι
 τὸν στεφάνωσε φιδιῶν,
 ὅθε τώρα σερπετῶν
 οἱ Μαινάδες στὰ μαλλιά φοροῦν στεφάνι.

στρ. β΄

Τῆ Σεμέλη π' ἀναθρέψατε, ἐσεῖς Θῆβες,
 τὸ κεφάλι μὲ κισσοῦ στεφάνι ζῶστε,
 σμιλακιά τῆ χλωροπράσινη περίσσια
 ἀναδῶστε τῆ λαμπρόκαρπη, ἀναδῶστε,
 μὲ κλαδιά πὸ δρῦ κ' ἐλάτι βακχευτῆτε,
 παρδαλά λαφοτομάρια ἀναντυθῆτε
 μὲ λευκοῦ μαλλιῶν στολιζοντάς τα τοῦφες,
 καὶ τοὺς θύρσους σας, τ' ἀπόκοτα ἀγιοράβδια,
 μ' εὐλαβόγνωμο τ' ἀνάπιασμα κρατεῖτε.
 Μονομιᾶς ὁ τόπος ὅλος θὰ χορέψει
 (Βάκχος εἶναι ὁ πρωτοστάτης τῶν θιάσων)
 στὸ βουνό, ναί, στὸ βουνό πάνω ὅπου μένει
 τὸ πολὺ γυναικομάνι μαζωμένο,
 πῶχει ἀφήσει τ' ἀργαλιά καὶ τὶς σαῖτες,
 ἀπὸ χτύπο τοῦ Διόνυσου κρουσμένο.

ἀντιστρ. β΄

ἜΩ βαθὺ θαλαμοδῶμα τῶν Κουρήτων
 κι ὦ τοῦ Δία ποῦ δεχτήκατε τῆ γέννα

*Μπαίνει στεφανωμένος μὲ κισσό, φορώντας λαφοτόμαρο
 καὶ κρατώντας θύρσο, ὁ Τειρεσίας*

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

Ἔ πορτάρη! Ἄπ' τὰ δώματα τὸν Κάδμο
 κράξε νὰ βγεῖ, τοῦ Ἀγήνορα τὸ γιό,
 ποῦ, ἀφήνοντας τὴν πόλη τῆς Σιδώνας,
 τὸ κάστρο τῶν Θηβῶν ἔχει πυργώσει.
 Τράβα κάποιος καὶ πές, ὁ Τειρεσίας

Βγαίνει ἀπὸ τὸ παλάτι ὁ Κάδμος στολισμένος ὅπως κι ὁ Τειρεσίας

ΚΑΔΜΟΣ

Τῆ φωνή σου, ἀκριβέ, μέσ' ἀπ' τὸ σπίτι
 γρικώντας, τῆνε γνώρισα, σοφοῦ μου
 σοφῆ λαλιά, καὶ φτάνω ἐτοιμασμένος,

θεοστοίχειωτοι κρυφότοποι τῆς Κρήτης,
 μέσα στ' ἄντρα ὅπου οἱ τριπλόκρανοι γιὰ μένα
 τ' ὀλοτέντωτο στὸν κύκλο του δερμάτι,
 οἱ Κορύβαντες, τὸ ντέφι, σοφιστήκαν
 καὶ σὲ λάτρα μ' ἀγιομάνισμα γιομάτη
 στῶν αὐλῶν τῶν φρυγικῶνε τ' ἀνασιμίζαν
 τῆ γλυκόλαλη πνοῆ καὶ στῆ Μητέρα
 τὸ παράδωκαν τῆ Ρέα, στῶν Βακχῶνε
 τ' ἀγιοσκούσμα τὸ ρυθμὸ ν' ἀποχτυπάει,
 ποῦ κ' οἱ Σάτυροι τὸ πήραν οἱ κρουσμένοι
 τῆς Θεᾶς, καὶ στοὺς χοροὺς τὸ συνταιριάζουν,
 ποῦ χρονιὰ παρὰ χρονιὰ γιορτοστημένοι
 τὴν καρδιά τοῦ Διονύσου ἀναγαλλιάζουν.

ἐπαῶδος

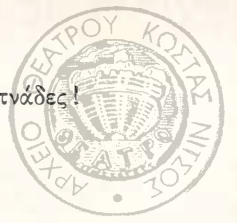
Ἦ, τί γλύκα ποῦ τό'χει σὰ μὲς στὰ βουνά,
 στῶν θιάσων τὸ δρόμισμα, πέσει στῆ γῆ,
 λαφοτόμαρο, ντύμα ἀγιασμένο, φορώντας,
 αἶμα φόνου τραγίσου νὰ πιεῖ,
 σ' ὠμοφάγα χαρὰ κυνηγώντας,
 σὲ βουνὰ φρυγικά, λυδικά, πρωτοστάτης
 τῶν θιάσων, ἀτός του θεός μας, χυμώντας,
 εὐοῖ!

Ἡ γῆ γάλα κυλᾷ καὶ κρασί ρεματίζει,
 μελισσῶν τὸ νεχτᾶρι ἀπαντάμα κυλάει.
 Πευκοδάδα σηκώνοντας ποῦ λαμπαδίξει
 καὶ καθὼς τῆς Συρίας λιβάνι εὐωδαί,
 τοῦ θιάσου ὁ μπροστάρης τῆ φλόγα τῆς σέρνει,
 μὲ χοροὺς καὶ μὲ τρέξε τις βάκχες κεντρίζει,
 μὲ κραυγὲς ξεσηκώνει τες καὶ τὰ βοστρύχια
 τ' ἀπαλά στὸν καθάριον ἀγέρα ἀνεμίξει,
 στὰ εὐοῖ καθὼς μέσα ἡ φωνή του βουτίζει :

Ἔμπρος, βάκχες, ὦ βάκχες, ἔμπρος,
 τοῦ χρυσόρου Τιμῶλου καμάρι,
 τὸν Διόνυσον, ὦ, τραγουδᾶτε,
 τὰ βαρύβουα ντέφια βαρώντας,
 μὲ χαρὲς τῆς χαρᾶς τὸ θεὸ συντιμᾶτε,
 μὲ κραυγὲς φρυγικὲς κι ἀχερὰ σκούσματά σας,
 ὁ γλυκόλαλος ὅταν αὐλὸς
 ἱερὰ παιγνιδίσματα παίρνει ἱερὸς
 στὸ βουνό, στὸ βουνό καταπόδι κοντὰ σας!"
 Τ' ἀγρικᾷ κι ἀγαλλιάζει ἡ μαινάδα
 καὶ τραβᾷ μὲ γοργὸ χοροπῆδο, καθὼς
 φοραδούλῃ στῆ μάνα κοντὰ τῆ φοράδα.

τὸν γυρεύει : Τὸ ξέρει δὰ κι ἀτός του
 γιὰ τί κόπιασα : Τὰ ἔχουμε, ἕνας γέρος
 μὲ γέρο, συμφωνῆσει, κισσοπλόκια
 νὰ δέσουμε στοὺς θύρσους, λαφοδέμα
 νὰ ρίξουμε στοὺς ὤμους, καὶ στεφάνια
 νὰ βάλουμε κισσοῦ στὴν κεφαλὴ μας.

τοῦ θεοῦ τὴν ἀρμάτα φορεμένος.
 Μιὰ κ' εἶναι γιὸς τῆς κόρης μου, χρωστοῦμε
 νὰ τὸν τρανεύουμε ὅσο τὸ μποροῦμε.
 Ποῦ νὰ πάω νὰ χορέψω ; Ποῦ τὸ πόδι



νά φέρω ; Ποῦ τ' ἀσπρόμαλλο κεφάλι
νά σείσω ; Μάθε τά μου, Τειρεσία,
γέρος ἐσὺ τοῦ γέρου, γνώστης πού εἶσαι.
Δὲν ἔχει ν' ἀποστάσω, νύχτα ἢ μέρα,
στὴ γῆ τὸ θύρσο κρούοντας· στὴ χαρά μου,
πὼς γέρος εἶμαι τῷχῳ ἀλησμονήσει.

ΤΕΙ. Νιώθεις ὅπως κ' ἐγώ! Παληκαρεύω,
μαθές, καὶ νὰ χορέψω θὰ κοιτάζω.

ΚΑΔ. Μ' ἀμάξι στὸ βουνὸ θ' ἀποδιαβοῦμε;

ΤΕΙ. Πιὸ λίγο ἔτσι τιμοῦμε τὸ θεό μας.

ΚΑΔ. Γέρος γέροντα, ἐγὼ θὰ σ' ὀδηγήσω.

ΤΕΙ. Θὰ μᾶς φέρει ὁ θεὸς ἀκόπιαστὰ μας.

ΚΑΔ. Μόνο ἐμεῖς θὰ χορέψουμε τοῦ Βάκχου;

ΤΕΙ. Μὰ ἐλόγου μας μονάχα ἔχουμε γνώση.

ΚΑΔ. Πολὺ ἀργοῦμε! Τὸ χέρι σου, ἔλα, δῶσ' μου.

ΤΕΙ. Νά· πιάσε το νὰ πᾶμε χέρι - χέρι.

ΚΑΔ. Τοὺς Θεοὺς θνητὸς δὲν καταφρονᾷ.

Μπαίνει ὁ Πενθέας καὶ μαζί ἀρματωμένοι ἀκόλουθοί του.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Ἄπ' τῆ χώρα εἶχα λείψει καὶ μαθαίνω
πὼς παράξενα πάθια ἤσαν τὴν πόλη.
Οἱ γυναῖκες μας ἄφησαν τὰ σπίτια,
βακχοκρουσμένες τάχα, καὶ στὰ λόγγια
τὰ δασὰ τῶν βουνῶν δρομοκοποῦνε,
μὲ χοροὺς τὸν Διόνυσο, ὅποιος νά 'ναι,
τὸ θεὸ πού ξεφύτρωσε, τιμώντας.
Κροντήρια, λέει, γιομάτα ἀναμεισὶς
τῶν θιάσων τους στέκουν, καὶ ἄλλη ἐδῶθε
καὶ ἄλλη ἐκεῖθε στ' ἀπόμερα γλιστροῦνε
καὶ πλαγιάζουνε μ' ἄντρες, πὼς μαινάδες
εἶναι τάχα θεόκρουστες, μὰ πρῶτα
τὴν Ἀφροδίτῃ βάζουν ἀπ' τὸ Βάκχο.
"Ὅσες ἐπίασα, δοῦλοι ἀρματωμένοι
φυλακὴ τίς κρατοῦν χεροδεμένες.
"Ὅσες λείπουν, κυνήγου θὰ τίς πάρω
καὶ σὲ δίχτυα σιδήρου κλείνοντάς τες,
τὰ ντροπιαστὰ τοὺς κόβω βακχοκόπια!

Λένε, ἀλήθεια, πὼς μπῆκε ἀπ' τὴ Λυδία
γητευτῆς ἐδῶ ξένος, τσαρλατάνος,
μὲ ξανθὰ μυρωτὰ μακροβοστρύχια,
κρασοκόκκινα μάγουλα καὶ μάτια
γιομάτα ἀπ' τίς γητειὲς τῆς Ἀφροδίτης,
πού μὲ τίς νιὲς ταιριάζει μέρα - νύχτα,
σὲ βακχικὲς τους τάχα λειτουργίες.
"Ἄν κάτου ἀπ' τῆ σκεπὴ τὸν πιάσω τούτῃ,
χαιρέτα μου τὸ χτύπημα τοῦ θύρσου,
χαιρέτα τῶν μαλλιών τὸ τρελοσεῖσε!
Τὸ κεφάλι τοῦ παίρνω ἀπὸ τοὺς ὤμους!
Αὐτὸς ὁ θεὸς Διόνυσος πὼς εἶναι
κανοναρχᾶ καὶ στὸ μῆρι τοῦ Δία
πὼς ράφτηκε — ἐνῶ γέννημα καὶ μάνα
φλογοβόλι ἀστραπόκαψε κεράνου,
γιὰ τὸ ψέμα πὼς ἔσμιξέ τη ὁ Δίας.
Σκληρὴ κρεμάλα οἱ τέτοιες δὲν ἀξίζουν
βλαστημιές, ὅποιος νά 'ναι αὐτὸς ὁ ξένος ;

"Ἄλλο ἀντίθαμα ἐδῶ! Μὲ παρδαλὸ
τὸ μάντη Τειρεσία λαφοτομάρι

ΤΕΙ. Μὲ τοὺς Θεοὺς, ἀλήθεια, ὄχι ξυπνάδες!
Πατροπαράδοτά μας, μὲ τὸν ἴδιο
τὸν Καιρὸ συνομήλικα, κρατοῦμε,
πού κανεὶς λογισμὸς δὲ θὰ τὰ ρίξει,
ὄση κόψη ὁ ψιλὸς ὁ νοῦς νὰ φτάσει.
Θὰ ποῦνε πὼς δὲν ντρέπομαι τὰ γέρα,
σὰν κισσόκλαδα δένω στὸ κεφάλι
καὶ στὸ χορὸ λογιάζω νὰ τὸ ρίξω ;
Ποιὸς τὸ χορὸ του πρέπει νὰ κρατεῖ,
νιὸς ἢ γέρος, δὲν ἔχει ὁ θεὸς ὀρίσει.
"Ὅμοιες τιμὲς ἀπ' ὅλους θέλει νὰ 'χει,
καὶ ὄχι ἄλλοι νὰ δοξάζουν τον καὶ ἄλλοι ὄχι.

ΚΑΔ. Τὸ φῶς σου ἀφοῦ δὲν ἔχεις, Τειρεσία,
τὸ τί γίνεται ἐγὼ θὰ σοῦ ζηγάω.
Γιὰ τὸ παλάτι, νά, ὁ Πενθέας δρομίζει,
ὁ γιὸς τοῦ Ἐχίονα, πού ἐγὼ τὴν ἀφεντιὰ
τῆς χώρας μας στὰ χέρια του ἔχω βάλει.
Τί ταραχὴ! Σὰν τί μαντάτα φέρνει ;

καὶ τῆς μάνας μου βλέπω τὸν πατέρα
(γιὰ γέλια εἶναι!) τὸ θύρσο ν' ἀνεμίζει!
Δὲ μοῦ ἀρέσει, πατέρα, δὲ μοῦ ἀρέσει
τὰ γερατειά σας ἄμυαλα νὰ βλέπω.
Πέτα τὸ κισσοστέφανο! Τὸ χέρι
λευτέρωσε, παππούλη μου, ἀπ' τὸ θύρσο.
— Ἐσὺ τὸν ἔχεις βάλει, Τειρεσία!
Θεὸ καὶ ἄλλοι μετὰ στοὺς ἀνθρώπους
θὲς νὰ μπάσεις, γιὰ νὰ 'χεις τίς μαντεῖες
τῶν πουλιῶν καὶ σοδειὲς ἀπ' τίς θυσίαις!
"Ἄν τ' ἄσπρα σου μαλλιά δὲ σὲ γλυτώνω,
δεμένος μὲς στὶς βάκχες θὰ καθόσουν,
πού ζαβὲς τελετὲς στὸν τόπο μπάσεις!
Τοῦ σταφυλιῶ ὁ χυμὸς σὰν ὁ σπιθάτος
στῶν γυναικῶν τὰ ζέφκια μέρος ἔχει,
καλὸ, λέω, δὲ βγαίνει ἀπ' τὰ ἱερά τους.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

"ὦ βλαστήμια! Δὲν ἔχεις, ξένε, σέβας
στοὺς Θεοὺς καὶ στὸν Κάδμο, τὸ σποράρη
τῆς γενιᾶς πού ἡ γῆς ἀνάδωσε, καὶ γιὸς
τοῦ Ἐχίονα σύ, τὸ σοί σου τὸ ντροπιάζεις;

ΤΕΙ. Σ' ἄξιο ζήτημα, δύσκολο δὲν εἶναι
γερονὸ ὁ γνωστικὸς νὰ στήσει λόγο.
Μά, ἀγκαλιὰ καὶ σοῦ τρέχει ἐσένα σάμπως
γνωστικοῦ νά 'ναι ἡ γλώσσα σου, καμμιὰ
τὰ λόγια σου δὲν ἔχουν γνωστικὰδα.
Μὰ ὁ δυνατὸς στὸ λέγει, πού μονάχα
σ' ἀποκοτιὰ πατεῖ, κακὸς πολίτης
εἶν' αὐτός, μὰ κ' ἡ στόχαση τοῦ λείπει.

Ἄνεος αὐτὸς θεὸς πού ἐσὺ ἀναμπαίζεις,
δὲν μπορῶ καὶ νὰ πῶ τί τρανοσύνη
στὴν Ἑλλάδα θὰ πάρει! Γιατὶ δυὸ 'ναι
τὰ πρῶτα, παληκάρι μου, στὸν κόσμῳ :
Ἡ Δήμητρα ἢ θεά, πού ἡ Γῆς αὐτὴ 'ναι
(καὶ μ' ὄνομα ὅποιο θὲς ἀπ' τὰ δυὸ πὲς την),
μὲ τὴ στέρια τροφὴ της πού μᾶς θρέφει,
κ' ἐκεῖνος πού ὕστερα ἤρθε, τῆς Σεμέλης
ὁ γιὸς, καὶ ἀντίστεκο ἤρε στὴν τροφὴ της



καὶ τῶν ἀνθρώπων τόδ' ὠσε, τὸ πτόμα
τὸ ὑγρὸ τοῦ σταφυλιοῦ του, πὺ τῶν δόλιων
θητῶν τίς λύτες κόβει σὰ χορταίνουν
τὸ νάμα τοῦ κλημάτου, κ' ὕπνο δίνει
κι ἀλησμονιά στὶς πίκρες κάθε μέρας,
κι οὐδ' ἄλλο ἔχουν τὰ βάσανα θεράπιο.
Θεός, τῶν Θεῶν χύνεται σπονδῆ,
κι ὅλα ἔτσι τὰ καλὰ τοῦ τὰ χρωστᾶμε.

Τὸν περγελαῶς πῶς ράφτηκε στοῦ Δία
τὸ μηρί; Θὰ δεῖς π' ὄμορφα αὐτὸ στέκει.
Σὰν ἀνάρπαξε ὁ Δίας ἀπ' τῆ φλόγα
τοῦ κεραυνοῦ τὸ βρέφος, καὶ θεὸ
στὸν Ὀλυμπο τὸ ἀνέβασε, ἤθελ' ἡ Ἥρα
νὰ τὸν βγάλει ἀπ' τὰ οὐράνια· μὰ κι ὁ Δίας,
σὰ θεός, ἀντισοφίστη τί νὰ κάμει:
Ἔνα κομμάτι ἀπόκοψε τοῦ αἰθέρα
πὺ τῆ γῆ περιζῶνει, καὶ τῆς Ἥρας
τόδ' ὠσε ὄμηρο, κ' ἔτσι ἀπ' τὸ γινάτι
τῆς θεᾶς ἀπογλύτωσε τὸ γιό του.
Καθῶς ὄμηρος ἔτσι στῆ θεὰ
θεὸς ἐδόθη ὁ Διόνυσος, οἱ ἀνθρώποι
μὲ τὸν καιρὸ τῆ λέξη μεταλλάξαν
καὶ πλάσανε τὸ μῦθο τοῦτο, πῶς
στὸ 'μηρὸ' ἐγκυμονήθηκε τοῦ Δία.

Μάντης ὁ θεὸς αὐτός: Τὸ κρούσιμό του
κ' ἡ ἀλλοφρενιά πὺ φέρνει, ἔχουνε μέσα
πολλῆ τῆ μαντοσύνη: Σὰν ὁ θεὸς
τὸ κορμὶ πλημμυρίζει, τὸν κρουσμένο
νὰ ἱστορᾷ τὰ μελλούμενα τὸν κάνει.
Κι ἀπ' τ' ἀξίωμα τ' Ἄρη ἔχει μοιράδι.
Εἶναι φορές πὺ ἀσκέρι ἀρματωμένο
παραταγῆς, σκορπίστηκε ἀπ' τὸ φόβο,
πριχοῦ νὰ καλογγίξει τὸ κοντάρι:
Τοῦ Διόνυσου κρούσιμο κ' ἔτοῦτο.
Ἄου νὰ 'ναι κι ἀπάνου στῶν Δελφῶν
τοὺς βράχους θὰ τὸν δεῖς, πευκολαμπάδα
κρατώντας, τὸ δικόρουφο τὸ σιάδι
τοῦ βουνοῦ νὰ πηδᾷ, τὸ βακχικό του
κλαρὶ ψηλανεμίζοντας καὶ σειώνοντας—
κι ἀπότρανο θεὸ μὲς στῆν Ἑλλάδα.
Ἄκουσέ με, Πενθέα! Μὴν ἔχεις τόση
σιγουριά πῶς ἡ δύναμη ἀφεντεύει
στ' ἀνθρώπινα, μηδὲ κι ἂν ἔχεις γνώμη,
μὰ στραβῆ, νὰ θαρρεῖς πῶς ἔχεις γνώση.
Δέξου τὸ θεὸ στῆ χώρα, σπονδῆ κάμε
στῆ χάρη του, καὶ μπὲς στὶς τελετές του
καὶ φόρα στὸ κεφάλι σου στεφάνι.
Γιὰ τίς γυναῖκες λές; Νὰ τίς στανέψει
σ' ἀγνωσύνη, ὁ Διόνυσος δὲν εἶναι.
Τὸ φυσικὸ τῆς καθεμιᾶς ἂν τό'χει
νὰ ξετάξεις· καὶ μὲς στὰ βακχοκόπια
ἡ ἀγνή δὲν ἔχει φόβο νὰ χαλάσει.

Τὸ θωρᾶς; Παραχαίρεσαι ἅμα πλῆθος
γιὰ σὲ στὶς πύλες στέκεται, κ' ἡ πόλη
τ' ὄνομα τοῦ Πενθέα τρανοδοξάζει.
Κι αὐτός, θαρρῶ, ἀγαλλιᾶζει ἅμα τιμιέται.
Ἐλόγου μου κι ὁ Κάδμος πὺ ἀναμπαίζεις,
καὶ κισσοῦ θὰ φορέσουμε στεφάνια
καὶ χορὸ θὰ τοῦ στήσουμε, ἀσπρομάλληδων
ζευγάρι— νὰ χορέψουμε ὅμως πρέπει.

Θεομάχο νὰ μὲ κάμουν δὲν μποροῦνε
τὰ ὅσα λές! Τρέλα ἀλύπητη σὲ δέρνει,
π' οὐδὲ τὰ μαγιοφάρμακα τῆ γιαινούν
κι οὐδὲ χωρὶς αὐτὰ πὺ σ' ἔχει κρούσει.

ΚΟΡ. Τὸ Φοῖβο μ' ὅσα λές δὲν ξετιμώνεις,
σεβαστέ, καὶ μαζὶ τὸν Βροντερόβουο,
τρανὸ θεό, δοξάζεις γνωστικᾶτα.

ΚΑΔ. Σωστά, γιέ, σ' ὀρμηνεύει ὁ Τειρεσίας.
Μαζὶ μας κ' ἐσὺ μένε, κι ἀπὸ τὰ ὅσα
παραδομένα βρήκαμε μὴ βγαίνεις.
Στὰ σύγνεφα εἶσαι τώρα, ἡ στόχασή σου
στοχαστική δὲν εἶναι! Γιατί κι ἂν
δὲν ὑπάρχει, ὅπως λές, ὁ θεὸς ἔτοῦτος,
πῶς ὑπάρχει νὰ λές, ὄμορφο φέμα,
θεομᾶνα ἡ Σεμέλη νὰ λογιέται
κ' ἡ φαμίλια μας ὅλη νὰ τιμιέται.
Τοῦ Ἀκταίωνα τὸ φριχτὸ χαμὸ τὸν εἶδες!
Οἱ σκύλες οἱ ὠμοβόρες πὺ χε θρέψει
τὸν κομμάτιασαν μὲς στὰ βουνοσάδια,
γιατί πολυκαυχῆθη κυνηγᾶρης
ἀξιότερος τῆς Ἄρτεμης πῶς εἶναι.
Μὴν ἀθάεις κ' ἐσὺ τὰ ἴδια! Ἐλα, κισσοῦ
νὰ βάλω στὸ κεφάλι σου στεφάνι
καὶ τὸ θεὸ κ' ἐσὺ μαζὶ μας τίμα.

ΠΕΝ. Μακριὰ τὰ χέρια! Τράβα ἐσὺ νὰ κάνεις
τὸν βακχευτῆ, μὰ μὴ μοῦ πασαλείβεις
τίς τρέλες σου! κ' ἐγὼ τῆς ἀμυαλιᾶς σου
τὸ δάσκαλο ἀποδῶ, θὰ τὸν παιδέψω.
— Τράβα κάποιος γοργά, καὶ τὰ θρονιά του,
τὰ πετούμενα ἀπ' ὅπου μελεταίει,
μὲ λιοστάρια ἀνασήκωσ' τα καὶ ρίξ' τα,
ἀνάκατα ὅλα φέρε τα ἄνου - κάτου,
καὶ τίς ἄγιες ταινίες σκόρπισέ του
σ' ἀνεμικὲς καὶ μπόρες· γιατί κ' ἔτσι
τὴν καρδιά πιὸ πολὺ θὰ τοῦ ματώσω!
— Κ' ἐσεῖς, στὸ κάστρο μὲσα αὐτὸ τὸν ξένο,
τὸν θηλυκὸ στῆν ὄψη, κυνηγῆστε,
πὺ μολεῦει τ' ἀντρόγυνα, καινούρια
τῶν γυναικῶν μας φέρνοντας ἀρῶστια,
κι ἂν τὸν πιάσετε, φέρτε τον δεμένον,
νὰ πάει μὲ πετροβόλι, καὶ πικρὸ
νὰ δεῖ στὶς Θῆβες ἔτσι βακχοκόπι!

ΤΕΙ. Τί λόγια ξεστομίζεις δὲν κατέχεις!
Δὲν εἴσουνα καὶ πρὶν στὰ σύγκαλά σου
καὶ τώρα ἀποξεφρένιασες, ὦ δόλιε!
— Πᾶμε ἐλόγου μας, Κάδμε, κι ἂς ζητᾶμε
τοῦ θεοῦ, καὶ γι' αὐτὸν (ἂς εἶναι κι ἄγριος),
καὶ τὴν πόλη, κακὸ νὰ μᾶς φέρει.
Μὲ τὸ κίσσινο ἀκλόυθα με ραβδί σου
καὶ βάστα με νὰ στέκω, κ' ἐγὼ ἐσένα.
Δυὸ γερόντοι νὰ πέσουν ντροπῆς εἶναι.
Πᾶμε ὡστόσο· γιατί στὸ γιὸ τοῦ Δία,
τὸν Βακχικό, τῆ λάτρα μας χρωστᾶμε.

Καὶ κοίτα μὴ στὸ σπίτι σου ὁ Πενθέας
σοῦ φέρει πένθος, Κάδμε· μαντολόγια
δὲν σοῦ κραίνω· τὰ πράματα τὸ λένε.
Τί μυαλὸ νὰ βρεῖς στ' ἀμυαλοῦ τὰ λόγια;

Ἄ Τειρεσίας κι ὁ Κάδμος φεύγουν



ΧΟΡΟΣ

στρ. α'

Ἄγιοσύνη, τῶν Θεῶν
 σὺ βασίλισσα, Ἄγιοσύνη,
 πού τῇ γῆ περνοδιαβαίνεις
 μὲ τὰ δλόχρυσά φτερά σου,
 τοῦ Πενθέα τ' ἀκούς τὰ λόγια;
 Ἄγρικᾶς ἀνόςιά του
 πῶς τὸν Βάκχο ξετιμώνει, πού ἡ Σεμέλη
 τὸν ἐγέννα, πρωτοστάτη τῶν Θεῶν
 στὰ ὠριστέφανα γιορτάσια; Πού προνόμι ἔχει νά

[κάνει

στὸ χορὸ τοὺς πολλοὺς ἔνα,
 στὸν αὐλὸ ν' ἀναγαλλιᾶζουν,
 καὶ τίς ἐγνοίεις νά ξεκάνει,
 τὸ σταφύλι τὸ χυμό του
 τὸ σπιθόλαμπο σά δίνει
 στ' ἀγιοτράπεζα, καὶ μέσα
 στὰ κισσόστεφα τραπέζια
 τὸ κροντήρι γλυκὸν ὕπνο
 τῶν ἀντρῶνε περιχύνει.

ἀντιστρ. α'

Τῶν στομάτων πού δὲν ξέρουν
 χαλινάρι καὶ τῆς τρέλας
 πού καταπατεῖ τὴν τάξη,
 πολυδύστυχο τὸ τέλος.
 Ἥρεμη ζωὴ καὶ γνώση
 ἀξεσάλευτα ἀπομένουν
 καὶ μ' ὁμόνοιασμα τὰ σπίτια στεριοδένουν.
 Ἄγκαλὰ κι ἀπόμακρά μας, καθὼς ζοῦνε
 οἱ οὐρανόθεοι στὸν αἰθέρα, τῶν θνητῶν τὰ ἔργα θω-
 [ροῦνε.

Ἄ,τι γιὰ σοφὸ περνᾶει
 καὶ τὸ πάνω ἀπὸ τ' ἀνθρώπου
 νά στοχάζεσαι τὴν τάξη,
 δέν-εἶναι σωστὴ σοφία.
 Ἡ ζωὴ ν' αἰ μετρημένη
 κυνηγώντας τὰ μεγάλα,
 χάνεις ὅσα ἔχεις στὸ χέρι.
 Κακοστόχαστοι ἔτσι ὀδεύουν
 λογαριάζω ἢ τρελαμένοι.

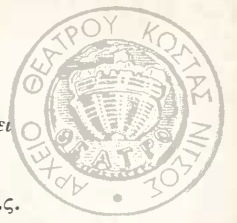
στρ. β'

Ἄχ καὶ νά'σωνα στὴν Κύπρο,
 στὸ νησί τῆς Ἀφροδίτης,
 οἱ καρδιογητεῦτρες ὅπου
 κατοικοῦν Ἐρωταγάπες,
 καὶ στὴν Πάφο τῆς, τὴ χώρα
 πού τοῦ ξένου τοῦ ποτάμου
 τὸ ἑκατόστομο τὸ ρέμα
 δίχως χρεῖα τῆς βροχῆς τήνε καρπίζει.
 Κι ὅπου καὶ τὸ θρονοστέκι
 τῶν Μουσῶν στὴν πανῶρια Πιερία,
 στὴν ἀγιοπλαγιά τοῦ Ὀλύμπου,
 ἐκεῖ, Βάκχε βροντερόβουε, πήγαινε με, θεοπνεῦμα
 πού τίς βάκχες ὀδηγᾶς,
 μὲ τὸ κράξιμο τὸ 'εὐοῖ' σου.
 Ἐκεῖ οἱ Χάριτες κι ὁ Πόθος
 κ' ἐκεῖ οἱ βάκχες τὴ λατρεία
 εἶναι λεύτερες νά στήνουν,
 τὴ λατρεία τὴ δική σου.

ἀντιστρ. β'

Ὁ θεός, ὁ γιὸς τοῦ Δία,
 στὴ ξεφάντωση ἀγαλλιᾶζει,
 καὶ λατρεύει τὴν Εἰρήνη,
 τὴ θεὰ τὴν πλουτοδότρα,
 πού τὰ παληκάρια ἀξαίνει.
 Καὶ φτωχοῦ καὶ πλούσιου ἐκεῖνος
 τὸ μοιράδι ἴσιο τὸ δίνει
 στοῦ κρασιοῦ τὴν ἀναγάλλια πού ἀποσβύνει
 τοὺς καημοὺς μας, κι ὀχτροβλέπει
 τὸν θνητὸ πού δὲν τὰ νοιάζεται, στὴ ζήση
 μ' ἀναγάλλιαση τίς μέρες
 καὶ τίς νύχτες τίς βαθύχαρες νά ζεῖ! Σοφὸ πι-
 [στεύω

τὴν καρδιά του ἔτσι καθεὶς
 καὶ τὸ νοῦ ν' ἀποκρατάει
 τῶν πολυξερῶν ἀλάργου!
 Ἄ,τι δέχεται ὁ ἀπλὸς κόσμος
 καὶ τὸ πράζει, αὐτὸ ἡ ψυχὴ μου
 λαχταρᾷ ν' ἀκολουθᾷει.



*"Ενας Στρατιώτης κρατώντας τὸν Ξένο,
καὶ μερικοὶ σύντροφοὶ του, μπαίνουν ἀπὸ τὰ δεξιά. Ὁ Πενθέας ἢ ἔχει μείνει στὴ Σκηνή, ἢ ἔχοντας φύγει
ὕστερα ἀπὸ τὶς διαταγές πού ἔδωσε στὸ πρωτίτερο ἐπεισόδιο, βγαίνει ἀπὸ τὸ Παλάτι*

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ

Ἐδῶ εἴμαστε, Πενθέα! Νά τὸ κυνήγι
πού γιὰ δαῦτο μᾶς εἶχες ξαμολύσει!
Δὲ δρομίσουμε, βλέπεις, στὰ χαμένα.
Ἡμερο τὸ θεριὸ τὸ βραμε νά ναι.
Τὸ ποδάρι δὲν τράβηξε νὰ φύγει,
μὰ θελητὰ μᾶς ἔδωσε τὰ χέρια.
Δὲ χλώμιασε· τὸ χρῶμα τὸ κρασάτο
δὲν ἄλλαξε τὸ θῶρι του: Γελώντας
μᾶς ἔλεε νὰ τὸν δέσουμε, πιασμένο
νὰ τὸν πᾶμε, καὶ πρόσμενε, καὶ κόπο
δὲ μοῦ δῶκε. Ποῦ ντράπηκα, καὶ τοῦ πα:
"Ἀθελήτά μου, ξένε, μὰ μὲ διάτα
σὲ πιάνω τοῦ Πενθέα, πού μ' ἔχει στείλει".
Μὰ οἱ βάκχες πού'χες πιάσει, πού'χες δέσει
καὶ φυλακὴ τὶς εἶχες κρατημένες,
λυθήκανε καὶ φύγανε καὶ τώρα
χοροπηθοῦν στὰ ξέφωτα καὶ κρᾶζουν
τὸ θεὸ τὸν Βροντερόβουο· τὰ δεσίδια
τῶν ποδιῶν τους λυθήκαν μοναχὰ τους,
κ' οἱ ἀμπάρες πέσαν κι ἀνοιξαν οἱ πόρτες,
χέρι ἀνθρώπινο δίχως νὰ τὶς γγγίξει.
Πολλὰ γιομάτος θάματα ἤρθ' ἐποῦτος
στὴ Θήβα μας! Δικὴ σου δουλειὰ τ' ἄλλα.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Ἀφῆστε του τὰ χέρια! Ὄντας στὰ δίχτυα μου,
τόσο γοργὸς δὲν εἶναι νὰ μοῦ φύγει.
— Ἀγαρμπος, ναί, δὲν εἶσαι, ξένε, κἂν
γιὰ τὶς γυναῖκες δά, πού γι' αὐτὲς κ' ἤρθες.
Μακριὰ τὰ πλεξουδόμαλλά σου — ἀλήθεια,
δὲ δείχνουν παλαιστή! — στὰ μάγουλά σου
ροβολοῦν κ' ἐρωτιεὲς ποθοσταλάζουν!
Ἐχεις κι ἄσπρο τὸ δέρμα, ἀπ' τὸ λιοπύρι
ξαλάργου φυλαγμένο, καὶ στ' ἀπόσκια,
ὅπου ἐσὺ τὶς χαρὲς τῆς Ἀφροδίτης
κυνηγᾶς μὲ τὰ κάλλη σου, θρεμμένο.
Πέ μου, πρῶτα, ἀπὸ ποῦ γεννοκρατιέσαι.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Δὲ θέλει καυχησιεὲς — μεμιᾶς τὸ λέω:
Τὸν λουλουδάτο θ' ἄκουσες τὸν Τμῶλο.

ΠΕΝ. Ναί, ξέρω. Πού τὶς Σάρδεις περιζώνει.
ΔΙΟΝ. Εἴμαι ἐκεῖθε. Πατρίδα μου ἢ Λυδία.
ΠΕΝ. Ποῦθε ἢ φώτιση τούτη πού μᾶς φέρνεις;
ΔΙΟΝ. Φωτιστής μου ὁ Διόνυσος τοῦ Δία.
ΠΕΝ. Νέους θεοὺς κανεὶς Δίας ἐκεῖ γεννάει;
ΔΙΟΝ. Ὅχι. Ὅπου σμιξε ἐδῶ μὲ τὴ Σεμέλη.
ΠΕΝ. Καὶ σ' ὄνειρο σ' ἀνάγκασε ἢ στὸν ξύπνο;
ΔΙΟΝ. Ξύπνου μου τὰ μυστήρια μοῦ χεὶ δῶσει.
ΠΕΝ. Καὶ τὰ μυστήρια αὐτὰ τί λογῆς εἶναι;
ΔΙΟΝ. Μυστικά ναι! Τὰ ξέρουν οἱ μυημένοι.
ΠΕΝ. Καὶ τοὺς μύστες σὲ τί τοὺς ὠφελοῦνε;

ΔΙΟΝ. Δὲ λέγεται. Μὰ ἀξίζει νὰ τὰ ξέρεις.
ΠΕΝ. Ξεφεύγεις, τὸν καημό μου νὰ μοῦ ἀνάψεις!
ΔΙΟΝ. Τὸν ἄσεβο μισοῦνε οἱ τελετές Του!
ΠΕΝ. Εἶδες, λές, τὸ θεὸ καθάρια: Σαμπῶς εἶταν;
ΔΙΟΝ. Ὅπως ἤθελε! Ἐγὼ θὰ Τοῦ τὸ ὀρίσω;
ΠΕΝ. Μοῦ γλίστρησες ξανὰ ἀνεμομιλώντας!
ΔΙΟΝ. Σοφὰ τ' ἄμυαλου ἂν λές, γιὰ κούφια τά'χει.
ΠΕΝ. Ἐδῶ τὸ θεὸ σου φέρνοντας πρωτόρθες;
ΔΙΟΝ. Τοὺς μυστικούς χορούς Του ἔχει ὅλη ἢ Ἀσία.
ΠΕΝ. Πολὺ κάτου ἀπ' τοὺς Ἕλληνες ὁ νοῦς της!
ΔΙΟΝ. Σ' αὐτὰ πολὺ πιὸ πάνου! Τὰ ἔθιμα ἄλλα.
ΠΕΝ. Καὶ νύχτα λειτουργᾶς, ἀλήθεια, ἢ μέρα;
ΔΙΟΝ. Πιὸ τὴ νύχτα. Ἄγιοσέβαστο τὸ σκότος!
ΠΕΝ. Κακὴ παγίδα αὐτὸ γιὰ τὶς γυναῖκες!
ΔΙΟΝ. Τὶς ντροπὲς καὶ τὴ μέρα κανεὶς βρίσκει.
ΠΕΝ. Παιδεμὸς στὶς κακὲς σου τέχνες πρέπει!
ΔΙΟΝ. Κ' ἐσὲ στὴν ἀμυαλιὰ κι ἀσέβειά σου!
ΠΕΝ. Θράσος ὁ βακχευτῆς καὶ λέγει πῶχει!
ΔΙΟΝ. Καὶ ποιὸς ὁ παιδεμὸς; Τί θὰ μοῦ κάμεις;
ΠΕΝ. Τ' ἄβρὰ βοστρύχια πρῶτα θὰ σοῦ κόψω.
ΔΙΟΝ. Εἶναι ἱερά: Τὰ θρέφω τοῦ θεοῦ μου.
ΠΕΝ. Ἀπὲ τὸ θύρσο δόμου ἀπὸ τὰ χέρια.
ΔΙΟΝ. Πάρ' τον ἐσὺ! Τοῦ Βάκχου εἶν' ἄγιοράβδι!
ΠΕΝ. Σὲ φυλακὴ ἀπὲ κλείνω τὸ κορμί σου.
ΔΙΟΝ. Σὰ θελήσω, ὁ θεὸς μὲ λευτερώνει.
ΠΕΝ. Μὰ μὲ τὶς βάκχες γύρω σου ἂν τὸν κρᾶξεις.
ΔΙΟΝ. Ἐδῶ ναι καὶ θωρᾶ τὸ τί παθαίνω.
ΠΕΝ. Ποῦ; Τὰ μάτια μου ἐμένα δὲν τὸν βλέπουν.
ΔΙΟΝ. Δίπλα μου. Ἄσεβου μάτια δὲν τὸν βλέπουν.
ΠΕΝ. Πιάστε τον! Κ' ἐμὲ βρίζει καὶ τὴ Θήβα.
ΔΙΟΝ. Ἄμυαλου λέω γνωστικός: Νὰ μὴ μὲ δέσουν.
ΠΕΝ. Κ' ἐγώ, πού πιὸ σου ὀρίζω, νὰ σὲ δέσουν.
ΔΙΟΝ. Δὲν ξέρεις τὸ τί κάνεις καὶ ποιὸς εἶσαι.
ΠΕΝ. Ὁ Πενθέας, τῆς Ἀγαῆς καὶ τοῦ Ἐχίονα.
ΔΙΟΝ. Δυστυχιὰ τ' ὄνομά σου προμηναίει!

ΠΕΝ. Προχώρα! — Φυλακῶστε' τον στοὺς σταύλους
κοντά, νὰ μὴ θωρᾶ παρὰ σιοτάδι!
Χόρευε ἐκεῖ! Κ' ἐτοῦτες πῶχεις φέρε
συνεργοὺς τῶν κριμάτων σου, τὶς δίνω
νὰ πουληθοῦνε σκλάβες, ἢ ἀνυφάντρες
σπιτοδοῦλες τὶς κάνω, καὶ τοὺς κόβω
τὰ ντέφια καὶ τὰ κύμβαλα νὰ κροῦνε!

ΔΙΟΝ. Πᾶμε! Ὅτι ριζικὸ ναι νὰ μὴν πάθω,
δὲ μὲ πιάνει. Γι' αὐτὲς τὶς προσβολὲς μου,
θὰ σὲ παιδεύει ὁ Διόνυσος, πού ἀρνεῖσαι
πῶς ὑπάρχει. Σ' ἐμένα κακουργώνοντας,
τὸν ἴδιο τὸ θεὸ στὰ δεσμὰ σέρνεις.

*Οἱ Στρατιῶτες παίρνουν τὸν Διόνυσο. Ὁ Πενθέας
μπαίνει στὸ Παλάτι*



ΧΟΡΟΣ

στρ.

ὦ τοῦ Ἀγελώου γέννημα
δέσποινα Δίρκη, βλογητό,
παρθένα, τ' ὄνομά σου,
γιατί τοῦ Δία δέχτηκες
ἐσὺ τὸ βρέφος μιά φορά
στά βρυσονάματά σου,
ἀπ' τὴν ἀθάνατη φωτιά
τοῦ κεραυνοῦ σὰν ὁ γονιὸς
ἐπῆρε τὸ παιδί του
καὶ τέτοια λόγια κράζοντας τὸ κρύβει στὸ μηρί του ::
"Σ' ἐτούτη τὴν ἀρσενικιά
κοιλιά μου ἔμπα, Διθύραμβε!
Στὴ Θήβα σ' ἀναφαίνω,
ἐτούτο, Βάκχιε, τ' ὄνομα
ν' ἀκοῦς τὸ δοξασμένο!"
Μά, ὦ Δίρκη ἐσὺ μακάρια, μὲ διώχνεις πιά μακριά σου,
τίς ἄγιες μου τίς συντροφίες
σὰ στήνω τίς στεφανωτὲς
κοντὰ στά νάματά σου.
Πῶς μ' ἀπαρνιέσαι; Καὶ γιατί
τὸ κοντοκράτημά σου;
"Ὅμως θά'ρθει, θά'ρθει ἡ ὥρα
πού τὸν Βροντερόβουό σου θὰ νοιαστεῖς καὶ τὰ
[ἔργατά του,
ναί, μὰ τὴ σταφυλοφόρα
ἀναγάλλια τοῦ κλημάτου!

ἀντιστρ.

"ὦ, τὴ χωματογέννητη
πῶς ὁ Πενθέας τῶν Σπαρτῶν
τὴ φύτρα φανερώνει!
Ἀπ' τὸν Ἐχίονα σπάρθηκε
κι ἀπὸ τὴ ρίζα τοῦ Φιδιοῦ
τὴ λάβρα ξεφυτρώνει.
"Ἄχ, τέρας ἀγριόθωρο
κι ὄχι θνητὸς ἄντρας αὐτός,

σὰ γίγας πού διψᾷει
αἷμα νὰ πιεῖ καὶ τῶν Θεῶν ἐνάντια ἀντιπατάει.

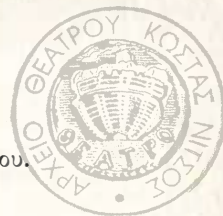
"Ὅπου καὶ νά'ναι πιά, κ' ἐμέ,
τὴ λάτρα τοῦ Βροντόβουου,
θὰ ρίξει στά δεσμά του,
καὶ μέσα στά βασιλικὰ
τὰ σπιτοπάλατά του,
τὸ θιασικό μου σύντροφο σὲ φυλακὴ κρατάει
κλεισμένον βαθιοσκοτινὴ!
"Ἄχ τὸ θωρᾶς αὐτὸ κ' ἐσύ,
θωρᾶς το, γιὲ τοῦ Δία,
τοὺς ἱεροδιδάχους σου,
Διονυσέ μου, ἡ βία
ἐτσιδὰ νὰ δυναστεύει;
Ἀπ' τὸν Ὀλυμπο ἔλα, ἀφέντη, τὸν χρυσὸ τὸ θύρσο
[σειώντας,
καὶ τὸ κρίμα πού θρασεύει
τοῦ αἰμοβόρου σταματώντας!

ἐπωδὸς

"Ἄχ, σὲ ποιά μεριά τῆς Νύσας
τῆς ἀγριμοτρόφας τάχα,
στὶς Κωρύκιες ἢ κορφάδες
μὲ τὸ θύρσο τοὺς θιάσους
ὀδηγᾶς, Διόνυσέ μου;
Μὰ μπορεῖ καὶ μὲς στοῦ Ὀλύμπου
τὰ πολύδεντρα φαράγγια,
ὅπου ἀλλόκαιρα σ' ἔδαῦτα
κιθαρίζοντας ὁ Ὀρφέας
ἀνεμάζωνε τὰ δέντρα
κι ἀνεμάζωνε τ' ἀγρίμια
τοῦ βουνοῦ μὲ τοὺς σκοπούς του.
Βλογημένη Πιερία,
σὲ τιμᾷ ὁ θεός μου ἐσένα,
καὶ θά'ρθεῖ γιὰ νὰ σὲ σύρει
στοὺς σκοπούς τοὺς βακχικούς του,
καὶ θὰ φέρει τῶν Μαινάδων
τοὺς χορόγυρους, περνώντας

τὸν Ἄξιό καὶ τὸν πατέρα
τὸν Λυδία, πού χαρίζει
πλούτη - πλούτη ὀλόγυρά του

καλορίζικα, κι ἀκούω
πὼς μιὰ χώρα ἀλογοθρόφα
τὰ πανέμορφα παχαίνουν νάματά του.



*Ἄξιός φωνάζει μέσα ἀπὸ τὸ Παλάτι. Ὁ Χορὸς ἀποκρίνεται.
Σεισμὸς κουνᾷ τὸ Παλάτι. Φωτιὰ ξεπετιέται ἀπὸ τὸν Τάφο τῆς Σεμέλης*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ἰώ!

Τὴ φωνή μου ἀγρικᾶτε, ἀγρικᾶτε!

Ἰώ, βάκχες, ὦ βάκχες, ἰώ!

ΧΟΡΟΣ

Τί 'ν' ἐτοῦτο; Ποῦθ' ἀντήχησε ἡ φωνή
πού μ' ἀνάκραξε τοῦ Εὐίου;

ΔΙΟΝ. Ἰώ, πάλι ἀνακράζω, ἰώ,
τῆς Σεμέλης ὁ γιὸς καὶ τοῦ Δία ἐγώ!

ΧΟΡ. Ἰώ, ἰώ!

Ἔλα μου, ἀφέντη μου, ἀφέντη μου,
ἔλα στὸ θίασο, στὸ θίασό μας,
ὦ Βροντερόβουε, ἐσύ, Βροντερόβουε!

ΔΙΟΝ. Σεῖσε τὴ γῆ, πολυδύναμη ἐσὺ Σεισμοτράνταξη!

ΧΟΡ. — Ὅπου νά'ναι, τὸ παλάτι τοῦ Πενθέα
θὰ σαλέψει ἀπὸ τὸ σείσμα καὶ θὰ πέσει!

Βγαίνει ἀπὸ τὸ Παλάτι ὁ Διόνυσος

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Τόσος δὲ σᾶς πῆρε φόβος, ἀσιάτισσες γυναῖκες,
πού μοῦ πέσατε στὸ χῶμα; Σίγουρα θά'χετε νιώσει
τὸ παλάτι τοῦ Πενθέα πὼς ὁ Βάκχος τό'χει σείσει.
Σηκωθῆτε, πάρτε θάρρος, σταματῆστε τὴν τρεμούλα!

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ἦ τρανὸ τῶν τελετῶν μας φῶς ἐσύ, μὲ τί χαρά μου
ξαναβλέπω σε στὴν τόση πού μὲ βάραινε ἐρημιά μου!

ΔΙΟΝ. Εἶχατε βαροκαρδίσει πού μὲ πήραν νὰ μὲ πᾶνε
στὴν ἀνήλια τοῦ Πενθέα φυλακὴ γιὰ νὰ μὲ ρίζουν;

ΚΟΡ. Καὶ πὼς ὄχι; Παραστάτη ποιόνα θά'χω, ἂν
[σὺ μοῦ πάθει;

Μὰ πὼς γλύτωσες, στὰ χέρια τοῦ ἀθεόσεβου πεσμένος;

ΔΙΟΝ. Τρόπο ἀτός μου νὰ γλυτώσω καλοβρῆκα χωρὶς
[κόπο.

ΚΟΡ. Μὰ δὲ σοῦ'δεσε τὰ χέρια μὲ σκοινένια βροχο-
[πλόκια;

ΔΙΟΝ. Ἔτσι κ' ἔχω τὸν ντροπιάσει, πού θαρροῦσε
[πὼς μὲ δένει,

μὰ δὲ μ' ἀγγιξε καθόλου κ' ἔβασκε σὲ φαντασιές του.
Στὰ παχιά κοντὰ πού πῆγε φυλακὴ γιὰ νὰ μὲ βάλει,
βρῆκε ταῦρο κ' ἔδενέ τον, πόδια, γόνατα, μὲ βρόχους,
ξεφουσοῦσε ἀπ' τὸ θυμό του, κι ὅλος ἔσταζε δρωτάρι,
καὶ τὰ χεῖλια του δαγκοῦσε. Κ' ἐγὼ δίπλα του κα-
[θόμουν

— Ὁ Διόνυσος γυρνᾷ μὲς στὸ Παλάτι!

— Προσκυνᾶτε τον! — Τὸν προσκυνᾶμε!

— Εἶδατε, εἶδατε τὰ στηλοκέφαλα
πού τὰ πέτρινα τοῦτα σκορπίσαν;
Μέσ' ἀπ' τὸ παλάτι ὁ Βάκχος κράζει!

ΔΙΟΝ. Ἄναψε τοῦ κεραυνοῦ τ' ἀστραπόφλογο
καὶ τοῦ Πενθέα τὸ σπίτι κατάκαψε!

ΧΟΡ. Ἄ, ἄ!

Τὴ φωτιὰ δὲν τήνε βλέπεις; Καὶ τὴ φλόγα
στ' ἄγιο μνημα τῆς Σεμέλης ὀλογύρα
δὲ θωρᾶς, πού τ' ἀστροπέλεκο τοῦ Δία
τὸ βροντόριχτο ἔχει ἀφήσει, πὼς πηδάει;
Ρίξτε χάμου τὰ περίτρομα κορμιά,
χάμου ρίξτε τα, Μαινάδες! Στὸ παλάτι
ἔχει ὁ ἀφέντης μας χυμῆξει κι ἄνου - κάτου
ὁ Διόνυσος, ὁ γιὸς τοῦ Δία, τὸ φέρνει!

κ' ἦσυχος τότε κοιτοῦσα. Τότες εἶταν πού'ρθ' ὁ
[Βάκχος
κι ἀνατράνταξε τὸ σπίτι κι ἄναψε φωτιὰ στὸν τάφο
τῆς γεννήτρας του. Θαρρώντας πὼς καιγόνταν τὸ
[παλάτι,
δῶ κ' ἐκεῖ δρομοκοποῦσε καὶ νερὸ ἔκραζε νὰ φέρουν
καὶ μοχτούσαν ὄλοι οἱ δοῦλοι στὰ νερά — χαμένοι
[κόποι.

Μὰ κι αὐτὸν τὸ μόχτο ἀφήνει, πὼς τοῦ ξέφυγα θαρ-
[ρώντας,
τὸ σπαθὶ τὸ μαῦρο ἀρπάζει καὶ χυμᾷ στὸ σπίτι μέσα.
Τότε ὁ Βάκχος (ἀπεικάζω καὶ δική μου γνώμη λέω),
στὴν αὐλὴ φάντασμα στήνει. Χυμᾷ πάνω του, πηδάει,
καὶ τὸν διάφεγγο καρφώνει τὸν ἀγέρα, πὼς μὲ σφάζει.
Σ' αὐτὰ πάνου τότε κι ἄλλους ρημαγμούς τοῦ φέρνει
[ὁ Βάκχος:

Τὸ παλάτι τοῦ γκρεμίζει, πού σωροβολιάστηκε ὅλο,
καὶ πικρὰ - πικρὰ τοῦ βγήκαν τὰ δεσμά μου. Κο-
[πιασμένος,
τὸ σπαθὶ του ἀφήνει τέλος. Μὲ θεὸ νὰ πολεμήσει
κόπησε, ἀνθρωπος ἐκεῖνος. Ἄνεμπόδιστα καὶ δίχως
νὰ νοιαστῶ γιὰ τὸν Πενθέα, βγαίνω τότε καὶ σᾶς
[βρίσκω.

Μὰ θαρρῶ — βηματοκρότους ἀγρικῶ μὲς στὸ παλάτι—
πὼς κοπιάζει, ὅπου καὶ νά'ναι. Τί θὰ πεῖ, τάχα, γιὰ
[τοῦτα;
Θὰ ὑπομείνω τὸ θυμό του, ὄση ἡ μάνητά του νά'ναι.
Ὁ σοφὸς τὴν ὄργητά του χαλινῶσει σ' ἡμεράδα.

Βγαίνει ὁ Πενθέας ἀνάστατος



ΠΕΝΘΕΑΣ

Τί συφορά μου ! 'Ο ξένος μ'όχει φύγει,
ἀν και γερὰ δεμένος δῶ και λίγο.

"Ελα πάλι !

Νάτος ἐδῶ ! Μά τί 'ν' αὐτά ; Κ' ἐμπρός
νὰ σταθεῖς στὸ παλάτι μου πῶς βγῆκες ;

ΔΙΟΝ. "Ήσυχα στάσου κι ἄσε τὴν ὀργή σου.

ΠΕΝ. 'Απ' τὰ δεσμὰ πῶς βγῆκες κ' ἔξω ἐδιάβης;

ΔΙΟΝ. 'Θὰ μὲ λύσει' εἶπα 'κάποιος'. "Ἡ δὲν τ' ἄ-
[κουσες;

ΠΕΝ. Ποιός ; "Ὅλο και παράξενα μοῦ κραίνεις.

ΔΙΟΝ. Τὸ πλούσιο κλῆμα ἐκεῖνος πού ἀναδίνει.

(*ΠΕΝ.* Αὐτὸ πού τις γυναῖκες ξεφρενίζει ;)

ΔΙΟΝ. Στὴν καταφρόνησή σου ἡ δόξα Του εἶναι.

ΠΕΝ. "Ὅλοι οἱ πύργοι ὀλογύρα νὰ κλειστοῦνε !

ΔΙΟΝ. Γιατί ; Δὲ δρασκελοῦν οἱ Θεοὶ και κάστρα ;

ΠΕΝ. Σοφὸς ἐσύ, σοφός, ἔξω ὅπου πρέπει.

"Ερχεται ἓνας βοσκὸς

ΔΙΟΝ. 'Εκεῖ πού πρωτοπρέπει σοφὸς εἶμαι.

Μ' ἄκουσε πρῶτα ἐτοῦτος τί σοῦ κραίνει,

πού φέρνει ἀπ' τὸ βουνὸ κάποιον μαντάτο.

Και στέκω ἐγώ. Μὴ σκιαάζεσαι νὰ φύγω.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Πενθέα, πού τὴ χώρα αὐτὴ ἀφεντεύεις,

φτάνω ἀπ' τὸν Κιθαιρώνα, ὅθε ποτὲ

χιονοβολὴ ἀσημόλαμπη δὲ λείπει.

ΠΕΝ. Και τί σπουδαῖο μαντάτο ἤρθες νὰ φέρεις ;

ΜΑΝ. Τίς **μαινάδες** ἀντίκρυσαν τίς βάρκες

πού τ' ἄσπρο τους ποδᾶρι ἀπὸ τὸν τόπο

ξακοντίσανε τοῦτο, σὰν κρουστήκαν,

κ' ἤρθαν νὰ πῶ κ' ἐσένα και τῆς πόλης,

βασιλιά, τί παράξενα, τί πάνου

κι ἀπὸ τὸ κάθε σάστισμα, ἔργα κάνουν.

Ν' ἀκούσω, ὡστόσο, ἀν λεύτερα μπορῶ

νὰ τὰ πῶ γιὰ τὴ γλώσσα νὰ μαζεύω.

Σκιαάζομαι, βασιλιά, τὸ ἀπότομό σου,

τὴν **ἀψάδα** σου ἐγώ, και τὸ πολὺ

βασιλικὸ τρομάζω φέρσιμό σου.

ΠΕΝ. Μίλα ! 'Απὸ μὲ δὲν ἔχεις νὰ φοβάσαι.

Μὲ τοὺς τίμιους δὲν εἶναι δὰ πού πρέπει

νὰ θυμῶναι κανένας. Μὰ ὅσο πιὸ

φοβερὰ γιὰ τίς βάρκες ἱστορήσεις,

τόσο και πιὸ βαριά τὸ **δάσκαλό** τους

σ' αὐτὲς τίς κακοτέχνες, θὰ **παιδέψω** !

ΜΑΝ. Τὰ κοπάδια πού βόσκαμε, γελᾶδια

και βόδια σκαρφαλώναν στ' ἀγριοτόπου

κιόλας τὰ βραχολίβαδα, ὥρα πού ὁ ἥλιος

τὴ γῆ, κεντροβολώντας, τὴ ζεσταίνει—

και νὰ, τρία θωρῶ γυναικοσμάρια.

Τοῦ ἐνὸς πρωτοστατοῦσε ἡ Αὐτονόη,

ἡ μάνα σου τοῦ δευτέρου ἡ 'Αγαύη,

και τ' ἄλλου τους ἡ 'Ἰνώ. Κοιμούνταν ὅλες

μὲ λυμένα ἀπ' τὸν κόπο τὰ κορμιά τους,

σὲ τούφα ἐλάτου ἀρμόζοντας τίς πλάτες,

σὲ δρυόφυλλα ἄλλες χάμου τὸ κεφάλι
σεμνὰ - σεμνὰ ἀκουμπώντας, κι ὄχι ἐκεῖνα
πού λαλεῖς, μὲ κρασί και μὲ φλογέρας
ἀχούς πῶς μεθυσμένες κυνηγοῦνε
μοναχὲς μὲς στὰ λόγια ἐρωταγάπες.

Μὰ ἡ μάνα σου στὴ μέση τῶν βακχῶν

πετιέται και χουγιάζει ἀπὸ τὸν ὕπνο

νὰ τυναχτοῦνε, σὰν τὰ στριφτοκέρατα

ξαγρίκησε τὰ βόδια νὰ μουγκρίζουν.

'Απ' τὰ μάτια τους ρίχνοντας ἐκεῖνες

τὸν ὀλόγλυκον ὕπνο ὀρθοπηδήξαν,

ἓνα θάμα νὰ πεῖς στὴ σεμνοτάξη,

νιές, μεσόκαιρες κι ἀπαντρες παρθένες.

Πρῶτα ρίξαν στοὺς ὤμους τὰ μαλλιά τους,

τ' ἀλαφοδέρματα, ὅσες τοὺς λυθήκαν

τὰ δεσίδια, ἀνασήκωναν και ζῶναν

γυροβολιὰ τὰ παραδὰλὰ τομάρια

μὲ φίδια πού τὰ μάγουλα τοὺς γλείφαν.

"Ὅσες νιόγεννες εἶχαν, τὰ μωρὰ τους

παρατώντας, γιομάτα τὰ βυζὰ τους,

ζαρκάδια και λυκόπουλα κρατούσαν

στὸν κόρφο κι ἄσπρο γάλα τὰ ποτίζαν.

Στεφάνια στὰ κεφάλια τους φορέσαν

ἀπὸ κισσὸ και δρῦ κι ἀνθοσμιλᾶκι.

Χτυπᾶ τὸ βράχο μιὰ τους μὲ τὸ θύρσο

και ξεπηδᾶ νερὸ δροσινεμένο·

ἄλλη βαρᾶ τὴ γῆς μὲ τ' ἀγιοράβδι

κ' εὐθύς κρασοπηγὴ ὁ θεὸς ἀνοίγει·

τὸ πιάμα αὐτὲς πού τ' ἄσπρο λαχταρούσαν

τὴ γῆ μὲ τ' ἀκροδάχτυλα σκαλίζαν

και νὰ ποτάμια γάλα· κι ἀπ' τοὺς θύρσους

τοὺς κίσσινους γλυκόσταζε τὸ μέλι.

"Αχ, πού ἀν εἶσουν ἐκεῖ και τὰ θωροῦσες,

τοῦ θεοῦ πού γλωσσεύεις θὰ δεόσουν!..

Γελαδάρηδες πιά και προβατάδες

συναγμένοι ἐμεῖς, στήσαμε τὰ λόγια,

νὰ δοῦμε τί θὰ γίνει· γιατί, ἀλήθεια,

τρανὰ και θαμαστά 'ναι τὰ ἔργατά τους.

Κ' ἓνας, στὴ γλώσσα ἀκόνι, συχνοσοῦρτης

στὸ κάστρο, τοῦτον ἔριξε τὸ λόγο :

"Μπρὲ σεῖς, πού στ' ἀγιοτόπια τῶν βουνῶν

κονεύετε, δὲν πᾶμε, τὴν 'Αγαύη,

τὴ μάνα τοῦ Πενθέα, μὲς' ἀπ' τίς ζούρλιες

τίς βακχικὲς νὰ πιάσουμε, χατήρι

τοῦ βασιλιᾶ νὰ κάνουμε τοῦ ἀφέντη ;"

Καλὰ κ' ἐμεῖς λογιάσαμε πῶς τό'πε

και μέσα στὰ χαμόκλαδα κρυμμένοι

τοὺς στήσαμε καρτέρι. Και σὰν ἤρθε

ἡ ὥρα, νὰ, σαλεύανε τοὺς θύρσους,

τὸ θεοκρούσιμο ἄρχιζε, κι ἀντάμα

τὸ γιὸ τοῦ Δία, "ὦ 'Ιακχε!", μ' ἓνα στόμα

τὸ Βροντερόβουο κράζανε· ἀρησάκηρ

και τὸ βουνὸ κρουγόντανε μαζί τους

και τὰ θεριά, και τίποτα στὸ δρόμο

πού δρομίζαν ἀσάλευτο δὲν εἶταν !

Δρομίζοντας ἡ 'Αγαύη, ἀπὸ κοντὰ μου

διαβαίνει· ξεπηδῶ γιὰ νὰ τὴν πιάσω

παρατώντας τὰ σύθαμνα πού κρύβαν

τὸ κορμί μου· κ' ἐκεῖνη φωνὴ σέρνει :



“Γοργές μου λαγωνίκες! Τί ’ν’ ἐτοῦτοι ;
Τοῦ κυνήγου μᾶς πήραν! Ἄκλουθατε
μὲ τοὺς θύρσους σας γι’ ἄρματα στὰ χέρια!”
Δρόμο ἐμεῖς, δρόμο τότε, κι ἀπ’ τὶς βᾶκχες
γλυτώσαμε, πὺ ἀλλιῶς θὰ μᾶς σπαράζαν.
Κ’ ἐκεῖνες, στὰ γελᾶδια πὺ βοσκούσαν,
μὲ ξαρμάτωτο πέσανε τὸ χέρι,
κ’ ἐκεῖ νὰ δεῖς! Ἡ μιὰ μικρογελάδα
στὰ δυό της καλομάσταρη βαστοῦσε,
παρέκει ἄλλες τετάρτιαζαν δαμάλες,
καὶ πλευριὰ καὶ σμιστόνυχα ποδάρια
πετούσαν πάνου - κάτου’ ἀπὸ τὰ ἐλάτια
κομμάτια κρεμασμένα αἵματοστάζαν.
Θεριακωμένοι ταῦροι πὺ ὁ θυμὸς
τοὺς ἀναβε τὸ κέρατο, στὸ χῶμα
κουτρουβαλούσαν, μύρια καθὼς χέρια
κοπελίσια τοὺς σέρνανε’ κ’ οἱ σάρκες
πιὸ γοργὰ κομματιάζονταν, παρ’ ὅσο,
βασιλιά, τὰ ματόκλαδα νὰ κλείσεις.

Ἄπ’ τὴ φόρα πετούμενες ἐδῶθε
σάν πουλιά, δρόμο παίρνουν γιὰ τοὺς κάμπους
στὰ χαμηλὰ πὺ, δίπλα στὸ ποτάμι
τοῦ Ἀσωποῦ, τὸ γλυκόκαρπο ἀναδίνουν
τ’ ἀστάχι τὸ ὀθηβαίικο’ καὶ χυμοῦνε
στὶς Ὑσιές κ’ Ἐρυθρὲς (τὶς χωροπούλες
στοῦ Κιθαιρώνα χάμου τ’ ἀκροτόπια),
σάν ὄχτροι πέφτουν μέσα κι ἄνου - κάτου
τὶς κουρσεύουν’ ἀρπάζαν ἀπ’ τὰ σπίτια
παιδιά’ κι ὅ,τι στοὺς ὤμους τοὺς φορτώναν
δεσιδί δὲν τὸ κράταγε, κι ὡστόσο
δὲν τοὺς ἔπεφτε τίποτα, μπακίρι
γιὰ σίδερο, στῆς μαύρης γῆς τὸ χῶμα.
Φωτιές γλωσσανεμίζαν στὰ μαλλιά τους,
χωρὶς καὶ νὰ τὶς καῖνε! Μὰ κ’ οἱ ντόπιοι,
ληστεμένοι ἀπ’ τὶς βᾶκχες, τ’ ἄρματά τους
ν’ ἀντιπράξουν ἀρπάζανε, καὶ τότες
νὰ φοβηθεῖ τὸ μάτι, βασιλιά μας !
Τῶν ἀντρῶν δὲν τὶς μάτωνα ριχτᾶρι
λογχωτὸ, μὰ τινάζοντας τοὺς θύρσους
τοὺς λαβῶναν ἐκεῖνες, κι ἀπ’ τὶς πλάτες
τοὺς βαρούσαν πὺ φεύγανε, γυναῖκες
τοὺς ἄντρες, ὄχι δίχως (ἄς τὸ λέμε)
βοήθεια θεοτική! Κι ἀπὲ ζωπίσω
τραβούσαν, ὅθε πρῶτα ξεκινήσαν,
ἐκεῖ πὺ τὰ ἀναβρῦσματα ἀπ’ τὸ χῶμα
ξανέβασε ὁ θεὸς γιὰ πινομίς τους.
Νιφτήκαν ἀπ’ τὰ γαίματα, τὶς στάλες
τοὺς γλείψαν ἀπ’ τὰ μάγουλα τὰ φίδια.

Τὸ θεὸ τοῦτον, ὅποιος νά’ναι, ἀφέντη,
δέξου τότε στήν πόλη! Εἶναι καὶ στ’ ἄλλα
τρανός, κ’ ἐκεῖνο λένε, ὅπως ἀκούω,
πὼς τὸ κλῆμα, θεράπιο γιὰ τὶς λύπες,
τῶν ἀνθρώπων ἐχάρισε’ καὶ δίχως
τὸ κρασί, δὲν ὑπάρχει οὐδ’ Ἀφροδίτη
κι οὐδ’ ἄλλη γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἀναγάλλια.

KOP. Λόγια μ’ ἀγέρα λεύτερο εἶναι φόβος
μπροστὰ στὸ βασιλιά νὰ ξεστομίσω,
μὰ θὰ μιλήσω : Κανενὸς θεοῦ
παρκατάου ὁ Διόνυσος δὲ στέκει.

ΠΕΝ. Τώρα τὸ ξεχαλίνωμα σιμὰ μὰς
ἀνάβει τῶν βακχῶν σάν πυρκαγιά,
βαρὺς ψόγος στὰ μάτια τῶν Ἑλλήνων.
Καιρὸς γιὰ κοντοκράτημα δὲν εἶναι.
— Τράβα σύ γιὰ τὶς Πύλες τὶς Ἡλέκτρες
καὶ πὲς νὰ μαζωχτοῦν οἱ ἀσπιδοφόροι,
τῶν γοργῶν τῶν ἀτιῶν οἱ καβαλάρηδες,
ὅσοι τὰ μικροσκούταρα κρατοῦνε
κι ὅσοι τὴ δοξαρόκορδα τραβοῦνε,
νὰ συναχτοῦν ἐδῶ, κατὰ τὶς βᾶκχες
νὰ κινήσουμε ἀσκέρι! Παραεῖναι
νὰ πάθω ὅ,τι παθαίνω ἀπὸ γυναῖκες!

ΔΙΟΝ. Δὲ δίνεις προσοχή, Πενθέα, στὰ λόγια
πὺ σοῦ κραίνω’ μὰ κι ἂν κακοπαθαίνω,
σ’ ὀρμηνεύω, μὴ τ’ ἄρματα σηκώσεις
ἐναντία τοῦ θεοῦ, μὰ νὰ εἰρηνέψεις.
Ἄπ’ τὰ βουνά, πὺ ἀγιάζουν οἱ φωνὲς
οἱ μανικὲς, τὶς βᾶκχες νὰ Τοῦ διώξεις
ὁ Βροντερόβουος δὲν θὰ τὸ ὑπομείνει!

ΠΕΝ. Παράτα τὶς ὀρμήνιες. Κι ἀφοῦ βγῆκες
ἀπ’ τὰ δεσμά, φχαριστημένους νὰ ’σαι.
Ἄλλιῶς σὲ παιδεμὸ ξανὰ σὲ ρίχνω!

ΔΙΟΝ. Θὰ Τοῦ θυσίαζα πιότερο, παρὰ
θεοῦ, θνητὸς ἐγώ, ν’ ἀψοθυμώνω
καὶ μυτερόκαρφα, ἔτσι, νὰ λαχτίζω.

ΠΕΝ. Θὰ θυσιάσω, ναί, μὰ μὲ γυναῖκες
σφαγάρια, ὅπως τ’ ἀξίζου, στὰ φαράγγια
τοῦ Κιθαιρώνα ἀπλόχερη θυσία!

ΔΙΟΝ. Στὰ πόδια θὰ τὸ βάλετε ὅλοι, κ’ εἶναι
ντροπὴ βακχῶνε θύρσοι τοῦ κυνήγου
νὰ πάρουνε χαλκόπλαστες ἀσπίδες.

ΠΕΝ. Μὲ ξένο ἀνοικονόμητο ἔχω μπλέξει.
Παθαίνει, κάνει — αὐτὸς ὅλο μιλάει!

ΔΙΟΝ. Ἀκόμα, ὦ σύ, μπορεῖς νὰ τὰ βολέψεις.

ΠΕΝ. Τί κάνοντας; Στὶς δοῦλες μου τὸ δοῦλο;

ΔΙΟΝ. Χωρὶς ὄπλα ἐγὼ φέρνω τὶς γυναῖκες.

ΠΕΝ. Παγίδα αὐτὸ ’ναι τώρα πὺ μοῦ στήνεις.

ΔΙΟΝ. Πὺ θέλω νὰ σὲ σώσω μὲ τὶς τέχνες μου;

ΠΕΝ. Τὰ σιάξατε, γιὰ πάντα νὰ βακχεύετε.

ΔΙΟΝ. Μὲ τὸ θεό, ναί, τό’χω συμφωνήσει.

ΠΕΝ. Φέρτε μου τ’ ἄρματά μου! Κ’ ἐσὺ σώπα!

ΔΙΟΝ. Ξέρεις τί λέω; Τὸ θέλεις στὸ βουνὸ
τὶς βᾶκχες νὰ τὶς δεῖς συγκαθισμένες;

ΠΕΝ. Ὦ, μάλαμα ὅσο πεῖς γιὰ δαῦτο δίνω.

ΔΙΟΝ. Καὶ σὲ τέτοιο καημὸ γιὰτί ἔχεις πέσει;

ΠΕΝ. Νὰ τὶς δῶ μεθυσμένες — πικρὸ, ἀλήθεια...

ΔΙΟΝ. Καὶ μὲ χαρὰ θὰ δεῖς πικρὸ ὅ,τι σοῦ’ναι;

ΠΕΝ. Ναί, κρυφὰ καθιστὸς κάτου ἀπ’ τὰ ἐλάτια...

ΔΙΟΝ. Μὰ καὶ κρυφὰ νὰ πᾶς, αὐτὲς θὰ σ’ εὔρουν.

ΠΕΝ. Φανερά τότε πάω! Καὶ καλὰ τό’πες!

ΔΙΟΝ. Θὰ τὸν πάρεις τὸ δρόμο; Νὰ σὲ πάω;

ΠΕΝ. Μονομιᾶς! Γιὰ κάθε ἄργητα φρυάζω.

ΔΙΟΝ. Λινὸ γυναικοφόρεμα ἔτσι ντύσου.

ΠΕΝ. Τί; Ἄπ' ἄντρας θὰ γυρίσω σὲ γυναῖκα;
ΔΙΟ. Μὴ σὲ σκοτώσουν, ἄντρα ἐκεῖ ἂν σὲ δοῦνε.
ΠΕΝ. Σωστὰ τὸ λές! Σοφὸ σὲ βρίσκω σ' ὄλα!
ΔΙΟ. Σ' αὐτὰ ὁ Διόνυσος γνώστη μ' ἔχει κάμει.
ΠΕΝ. Τὴν ὀρμήνια σὲ πράξη πῶς θὰ βάλω;
ΔΙΟ. Ἐγὼ μέσα θὰ μπῶ καὶ θὰ σὲ ντύσω.
ΠΕΝ. Τί στολή; Οἰηλυκιά; Ντροπή μου τό'χω!
ΔΙΟ. Καημὸ νὰ δεῖς τίς βάκχες πιά δὲν ἔχεις;
ΠΕΝ. Καὶ τί γυναικοστόλι θὰ μοῦ βάλεις;
ΔΙΟ. Μακρουλά μαλλιά πρῶτα στὸ κεφάλι.
ΠΕΝ. Τοῦ στολισμοῦ ποῖό θά'ναι τ' ἄλλο μέρος;
ΔΙΟ. Μακρὺ φουστάνι· στὰ μαλλιά κορδέλα.
ΠΕΝ. Σ' αὐτὰ θὰ πανωβάλεις τίποτ' ἄλλο;
ΔΙΟ. Θύρσο καὶ πᾶρδαλὸ λαφοτομάρι.
ΠΕΝ. Στολή γυναικεία δὲν μπορῶ νὰ βάλω.
ΔΙΟ. Χτυπήσου μὲ τίς βάκχες κ' αἷμα χύσε.
ΠΕΝ. Σωστά! Πρῶτα κατάσκοπος νὰ πάω.
ΔΙΟ. Παρὰ νὰ κυνηγᾶς πάθια μὲ πάθια!
ΠΕΝ. Κι ἀθώρητος τὴν πόλη πῶς διαβαίνω;
ΔΙΟ. Ἄπ' ἄδειους δρόμους πᾶμε. Ἐγὼ ὀδηγᾶω.

ΠΕΝ. Ὅ,τι γίνε! Περίγελο μονάχα
 τῶν βακχῶν νὰ μὴν εἶμαι! Πᾶμε μέσα
 κ' ἐκεῖ θὰ καταστρώσω τί θὰ κάμω.

ΔΙΟ. Ἔτσι! Κ' ἐγὼ κοντά σου, ὅ,τι διαλέξεις.

ΠΕΝ. Πάω! Κ' ἢ μὲ τὸ σπαθὶ τραβῶ στὸ χέρι,
 ἢ κάνω ὅπως λογιάζεις κι ὀρμηνεύεις.

Ὁ Πενθέας τραβᾷ γιὰ τὸ Παλάτι

ΔΙΟ. Διχτυάζεται, γυναῖκες! Πάει στίς βάκχες
 κ' ἐκεῖ μὲ τὸ χαμό του τὰ πληρώνει!
 — Διόνυσε, δουλειὰ δική σου τώρα.
 Δὲν εἶσαι καὶ μακριά: Ἄς ξεδικηθοῦμε!
 Καὶ πρῶτα ἀπὸ τὰ σύγκαλά του βγάλ' τον,
 ἀπανάλαφρη τρέλα χύνοντάς του.
 Ὅσο εἶναι στὰ καλά του, γυναικίσια
 στολή δὲ θὰ θελήσει νὰ φορέσει·
 μ' ἂν ὁ νοῦς του σαλέψει, θὰ τὴ βάλει.
 Παραποθῶ νὰ γίνε περιγέλιο
 τῶν Οἰθαίων, καθὼς μέσ' ἀπ' τοῦ κάστρου
 θὰ περνᾷ γυναικόμορφος τοὺς δρόμους,
 ὅπου θέριεψε πρῶτα στίς φοβέρες!
 Μὰ πάω, τὸ στολισμὸ νὰ τοῦ φορέσω
 πού θὰ πάρει στὸν Ἄδη, ἀπὸ τὰ χέρια
 τῆς ἴδιας του τῆς μάνας σκοταμμένος.
 Τὸν Διόνυσο τοῦ Δία θὰ μάθει τότε,
 θεὸν ἀληθινό, πού μεγαλότρομος
 εἶν' ὅσο καὶ γλυκὸς γιὰ τοὺς ἀνθρώπους!

Μπαίνει στὸ Παλάτι



ΧΟΡΟΣ

στρ.

Ἄχ, θά'ρθει καιρὸς κάποτε
 πού σ' ὀλονύχτιους χοροὺς
 κρουσμένη τὸ ποδάρι μου θὰ βάλω τὸ λευκό μου,
 στὸ δροσερὸ ἀναρίχνοντα
 ἀγέρα τὸ λαιμό μου;



Σὰ λαφοπούλα ἀπάλαφρα
 που παίζει μέσα στις χαρές
 τοῦ λιβαδιοῦ τις πράσινες, τὸ φοβερὸ κυνήγι
 ἀπ' τὸ καρτέρι ἀπόμακρα
 καὶ πάνου ἀπ' τὰ καλόπλεχτα
 τὰ δίχτυα σὰν ξεφύγει,
 ἐνῶ χουγιάζει ὁ κυνηγὸς
 καὶ τὰ σκυλιὰ σ' ἀπίδρομο γοργὸ παρακινάει·
 μοχτώντας σ' ἀνεμόποδα δρομίσματα, σὲ σιάδι
 τῆς ποταμιάς πηδάει,
 τὴν ἐρημιὰ χαϊράμενη
 καὶ τὰ κλαριά π' ὀλόγυρα
 τὸ δάσος τὸ βαθύσκιωτο
 πυκνοβλαστοβολάει.

Τί ναι ἡ σοφία; Κι ἀπ' τῶν Θεῶν τὰ δῶρα τί τὸ κάλλιο
 στ' ἀνθρώπου εἶναι τὴ γνώση,
 παρὰ τὸ χέρι ἀπ' τῶν ὀχτρῶν ἀπάνου τὸ κεφάλι
 — τ' ὄμορφο πάντα κι ἀκριβό! —
 νικητικὰ ν' ἀπλώσει;

ἀντιστρ.

Ἄργα παίρνει τὸ δρόμο της,
 σίγουρα ὥστόσο, τῶν Θεῶν
 ἡ δύναμη, κι ἀπ' τοὺς θνητοὺς παιδεύει ὅσους τιμοῦνε
 τ' ἀνέμουλο γινάτωμα
 καὶ δὲ δοξολογοῦνε
 μὲς στὰ τρελά κι ἀπότρελα
 στοχάσματά των τοὺς Θεοῦς.
 Μὰ ἐκεῖνοι ξέρουν τεχνικὰ τ' ἀργόπορο τ' ἀχνάρι
 τοῦ Χρόνου ν' ἀποκρύβουνε

Ἀπὸ τὸ Παλάτι βγαίνει ὁ Διώνσος

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πενθέα, πὺ παθαίνεσαι νὰ δεῖς
 ὅ,τι νὰ δεῖς δὲν πρέπει, καὶ πὺ βιάση,
 σ' ὅ,τι βιάση δὲ θέλει, παραδείχνεις,
 ἔβγα μπρὸς στὸ παλάτι νὰ σὲ δῶ
 ντυμένονε σὰ βάκχα, κοιταχτὴ
 τῆς μάνας σου κρυφὲ καὶ τοῦ σμαριοῦ της.

*Βγαίνει ὁ Πενθέας ντυμένος σὰ βάκχα,
 κρατώντας θύροσσο καὶ περπατώντας σὰν
 ἀλλοπαρμένος.*

Μὲ Καδμοκόρη, ἀλήθεια, εἶσαι πανόμοιος!

ΠΕΝΘΕΑΣ

Δυὸ γήλιους, θαρρῶ, βλέπω καὶ διπλὴ
 τὴ Θήβα μὲ τὸ ἐφτάπυλο τὸ κάστρο·
 καὶ ταῦρο μπροστολάτη μου θαρῶ σε
 καὶ κέρατα σοῦ βγήκαν στὸ κεφάλι.
 Πῶς; Ζωντανὸ μὴν εἴσουνε καὶ πρῶτα;
 Μιὰ φορά, ταῦρος εἶσαι τώρα σ' ὅλα.

ΔΙΟ. Ὁ θεός, πὺ καλόγνωμος δὲν εἶταν
 προτοῦ, μὰς συνοδεύει φιλιωμένος.
 Ὅ,τι εἶναι νὰ θαρῶς, τώρα τὸ βλέπεις.

ΠΕΝ. Πῶς φαίνομαι; Δὲ μοιάζω τῆς Ἰνώς
 ἢ τῆς μάνας μου Ἀγαύης στὸ σουλούπι;

ΔΙΟ. Βλέποντάς σε θαρρῶ πῶς βλέπω ἐκεῖνες.
 Μ' ἀπ' τὴ θέση της βγήκε αὐτὴ ἡ πλεξούδα·
 μὲ τὴν κορδέλα ἀλλιῶς τὴν εἶχα πιάσει.

καὶ κυνηγώντας πιάνουνε
 τὸν ἄσεβο σφαγάρη.
 Ἄπάνου ἀπ' ὅσα ἡ τάξη μας παραδομένα ὀρίζει,
 ποτὲ δὲν πρέπει ὁ στοχασμὸς ν' ἀποδιαβεῖ κ' ἡ πράξη.
 Ἡ πίστη δὲ βαραίνει
 τὸ θεῖο (ὅποιο νά ναι) δύναμη
 πῶς ἔχει, κι ὅ,τι δέχτηκε
 συνήθεια μακροκαιρινή,
 πῶς ἀπ' τὴ φύση βγαίνει.

Τί ναι ἡ σοφία; Κι ἀπ' τῶν Θεῶν τὰ δῶρα τί τὸ κάλλιο
 στ' ἀνθρώπου εἶναι τὴ γνώση,
 παρὰ τὸ χέρι ἀπ' τῶν ὀχτρῶν ἀπάνου τὸ κεφάλι
 — τ' ὄμορφο πάντα κι ἀκριβό! —
 νικητικὰ ν' ἀπλώσει;

ἐπωδός

Καλότυχος πὺ ξέφυγε τῆς θάλασσας φουρτούνα
 κι ἀραξοβόλι βρήκε,
 καλότυχος πὺ μόχτησε
 κι ἀπὸ τοὺς μόχτους βγήκε.
 Στὸ πλοῦτος καὶ στὴ δύναμη μὲ πολλοὺς δρόμους ἄλλοι
 τοὺς ἄλλους ξεπερνοῦνε.
 Ἀρίφνητοι κι ἀρίφνητες
 ἐλπίδες κυνηγοῦνε.
 Ἄλλες τους βγαίνουν σ' εὐτυχία κι ἄλλες σκορποῦν
 [καὶ σβύνουν.
 Μὰ ἐκείνους μακαρίζω ἐγὼ
 τὴν καθεμιὰ πὺ μέρα τους
 εὐτυχισμένα κλείνουν.

ΠΕΝ. Καθὼς βακχοκοποῦσα μὲς στὸ σπίτι
 τὴν ξεσάλεψα σειώντας την μπρὸς-πίσω.

ΔΙΟ. Μὰ ἐγώ, πὺ νὰ σὲ νοιάζομαι κοιτάζω,
 θὰ τὴ σιάξω. Γιὰ σήκω τὸ κεφάλι.

ΠΕΝ. Νά! Σιάξε τη! Τ' ἀφήνω ὅλα σ' ἐσένα.

ΔΙΟ. Κ' ἡ ζώνη σου ξεσφίχτηκε, κ' οἱ δίπλες
 στρωτὰ δὲν καλοπέφτουν στὰ στραγάλια.

ΠΕΝ. Στὸ δεξί, θαρρῶ, ναί· μ' ἀπὸ τὴν ἄλλη
 δὲς πῶς ὄμορφα στρώνουν ὡς τὴν ἄκρη.

ΔΙΟ. Ὁ πιὸ καλὸς σου φίλος, θὰ πεῖς, εἶμαι,
 ἂν σεμνὲς δεῖς ἀπάντεχα τις βάκχες.

ΠΕΝ. Στὸ δεξὶ χέρι παίρνοντας τὸ θύροσσο
 θὰ μοιάζω πιὸ μὲ βάκχισσα, ἢ μὲ τ' ἄλλο;

ΔΙΟ. Στὸ δεξί, τὸ δεξὶ κινώντας πόδι.
 Τί καλὰ πὺ μυαλά χεις τώρα ἀλλάξει!

ΠΕΝ. Βουνό, φαραγγολάγγαδα καὶ βάκχες
 θὰ μποροῦσα στοὺς ὤμους νὰ σηκώσω;

ΔΙΟ. Ἄν τόθελες! Σωστὰ δὲν εἶχες πρῶτα
 τὰ μυαλά. Τώρα τάχεις ὅπως πρέπει.

ΠΕΝ. Μὲ λιστούς τὸ βουνὸ νὰ ξεριζώσω
 ἢ κάλλιο μὲ τὸν ὄμο καὶ τὰ μπράτσα;

ΔΙΟ. Τῶν Νυμφῶν τ' ἀγιοτόπια καὶ τὰ μέρη



πού ό Πάνας σουραυλίζει, μη χαλάσεις!

ΠΕΝ. Σωστά! Οί παληκαριές με τίς γυναίκες νά λείπουν! Θά κρυφτώ μέσα στά πεύκα.

ΔΙΟ. Σε κρύψιμο γραφτό σου θά κρυφτεΐς, δολερός τών βακχών κρυφοκοιτάχτης.

ΠΕΝ. Στῆς έρωτιᾶς τά βρόχια τυλιγμένες σάν πουλιά μες στά θάμνα θά τίς πιάσω.

ΔΙΟ. Μά ἴσα-ἴσα αὐτό πᾶς γιά νά βιγλίσεις, και τίς πιάνεις, ἄν δέ σε πιάσουν πρώτα.

ΠΕΝ. Καταμεσίς τῆς Θήβας πέρασέ με! Τολμώντας το, ἄντρας εἶμαι ἐγώ μονάχα.

ΔΙΟ. Μόνο ἐσύ γιά τήν πόλη αὐτή κοπιάζεις. Γι' αὐτό κι ἀγωνισμοί σε καρτεροῦνε, τοῦ ριζικοῦ σου πού εἶναι! Ἄκλούθα τώρα.

Φεύγουν μαζί γιά τό βουνό μ' ἕναν Ἀκόλουθο τοῦ Πενθέα.

ΧΟΡΟΣ

στρ.

Ἐμπρός, σκύλες σεῖς γοργές τῆς Λυσομάνιας, στό βουνό ὅπου οἱ Καδμοκόρες τ' ἁγιοσμᾶρι συμμαζεῦουν, και κεντρίστε τες νά πέσουν στῶν μαινάδων τόν κατάσκοπο πού πάει γυναικόμοιαστα ντυμένος — τόν λυσσάρη. Πρώτη ἡ μάνα του, ἀπό βράχο ὀρθοκομμένο γιά ἀπό κώχη νά βιγλά, θά τόν ματιάσει και στίς ἄλλες τίς μαινάδες θά χουγιάξει: "Ποιός αὐτός πού τίς Καδμεΐτες ἔχει φτάσει τίς βουνόδρομες μαινάδες νά ξεψάξει, στό βουνό μας, στό βουνό μας; Ποιά τόν ἔχει γεννημένο; Δέν μπορεῖ νά βγῆκε ἀπό αἷμα γυναικῶν! Λιόντισσας εἶναι ἡ τῶν Γοργόνων τῆς Λιβύας αὐτός γέννημα και θρέμμα!"

Ἦ Δικιοσύνη, φανερή ξεπρόβαλε με τό σπαθί στό χέρι, και τρυπώντας του πέρα γιά πέρα τό λαϊμό,

Ἐγὼ ὡς ἐκεῖ στά σίγουρα σε πάω' και ἄλλος σε παίρνει ἐκεῖθε. *ΠΕΝ.* Ἡ πού μ' ἐγέννα!

ΔΙΟ. Μυριοζήλευτο σ' ὅλους! *ΠΕΝ.* Γι' αὐτό πάω!

ΔΙΟ. Στά χέρια θά σε φέρουν! *ΠΕΝ.* Μὲ λιγώνεις!

ΔΙΟ. Στῆς μάνας σου τά χέρια! *ΠΕΝ.* Ὡ λαμπρο-
[δόξεις!]

ΔΙΟ. Τέτοιες δόξεις! *ΠΕΝ.* Καθώς τό παραξίζω!

ΔΙΟ. Τρομερός εἶσαι, ἀλήθεια, τρομερός, και τρομερά ὅσα πᾶς νά δοκιμάσεις.

Τά χέρια ἀπλώστε, Ἀγαῦη και ἀδερφές της, θυγατέρες τοῦ Κάδμου! Σε τρανό φέρνω ἀγώνα τὸ νιό' και νικητές ἐγὼ κι ὁ Βροντερόβουος θά βγοῦμε.

Ἡ περίσταση τ' ἄλλα θά τὰ δείξει.

τὸν ἄθεο, τὸν ἄνομο, τὸν ἄδικο τὸ γιὸ τοῦ Ἐχίονα σκότωσε τονε πού ριζοβλάστησε ἀπ' τῆ γῆ!

ἀντιστρ.

Ἄδικόγνωμα και μ' ἄνομη ὄρηγτά του τὰ μυστήρια σου ἄν κανεῖς νά πολεμήσει πάει, Βάκχε, και τῆς μάνας σου — ὠχου φρένα πού τοῦ δέρνει τὸ μυαλό και τήν καρδιά του! — και τ' ἀνίκητα με ζόρι νά νικήσει, τὸ φρονιμεμά του ὁ θάνατος τὸ φέρνει. Σά θνητός δέχου ὅσα πᾶνε τῶν Θεῶν κ' ἔτσι ἀπίκραντη θά χαιρέσαι τῆ ζήση. Τῆ σοφία δέ ζηλεύω τῶν σοφῶν! Ἐχω γώ — ὦ χαρά! — κυνήγι σ' ἄλλα στήσει και τρανά και φανερά και τιμημένα: Εὐλαβόγνωμα τῆ ζήση μου ν' ἀγιάζω και ἀλαργεύοντας τίς ἄδικες συνήθειες ἀπό μένα, τοὺς Θεοὺς νά τοὺς δοξάζω!



Ἦ Δικιοσύνη, φανερὴ ξεπρόβαλε μὲ τὸ σπαθὶ
 στὸ χέρι, καὶ τρυπώντας του πέρα γιὰ πέρα τὸ λαίμω,
 τὸν ἄθεο, τὸν ἄνομο, τὸν ἄδικο τὸ γιὸ
 τοῦ Ἐχίονα σκότωσέ τονε πού ριζοβλάστησε ἀπ' τὴ γῆ!

ἐπωδὸς

Ἦσάν ταῦρος φανερώσου
 στὴ θωριά, δρακοντοφίδι

Μπαίνει ὁ Ὑπηρέτης (Μαντατοφόρος β') πού ἀκολούθησε τὸν Πενθέα

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Ἦ πού πρῶτα ἀκουγόνταν ἡ εὐτυχία σου
 στὴν Ἑλλάδα, παλάτι ἐσὺ τοῦ γέρου
 τῆς Σιδώνας, τὴ φύτρα πού εἶχε σπείρει
 στὴ γῆ τοῦ Δρακοντόφιδου, γιὰ σένα,
 κι ἄς εἶμαι δούλος, πῶς βαριοστενάζω!

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Τί τρέχει; Ἦ ἀπὸ τίς βάκχες νέα φέρνεις;

MAN. Πάει ὁ Πενθέας, ὁ γιὸς τοῦ Ἐχίονα πάει!

KOP. Ἦ φέντη Βροντερόβουε, τρανὸς θεὸς ἐφάνης!

MAN. Πῶς τό'πες; Τί ξεστόμισες; Στὰ πάθια
 τοῦ ἀφέντη μου χαρά, κυρά μου, παίρνεις;

KOP. Ξένη, σὲ βάρβαρους σκοποὺς βακχοτραγούδι
 στρώνω, γιὰτὶ ἄλλο κάτου ἀπ' τῶν δεσμῶν τὸ φόβο δὲ ζαρώνω!

MAN. Θαρρεῖς νὰ λείψαν οἱ ἄντρες ἀπ' τὴ Θήβα
 (κ' εἶν' ἀνήμπορη πιά νὰ σὲ παιδέψει;)

KOP. Ὁ Διόνυσος, ὁ Διόνυσος γιὰ μένα βασιλεύει
 κ' ἐκεῖνος κι ὄχι ἡ Θήβα σου ἀπάνου μου ἀφεντεύει.

MAN. Συγχωρετά σου αὐτά ν' ἀναγαλλιάζεις
 ὅμως σὲ συφορές, ἀνάξιο τό'χω.

KOP. Γιὰ λέγε μου, γιὰ ἰστόρα μου μὲ ποιόν πῆγε
 χαμό του, ἄδικος π' ὄλο τ' ἄδικο γεννοῦσε τὸ μυαλό του.

MAN. Τὰ χωριά τοῦ Θηβότοπου περνώντας
 καὶ τοῦ Ἀσωποῦ τὸ ρέμα, στ' ἀγριοτόπια
 τοῦ Κιθαιρώνα μπήκαμε, ὁ Πενθέας
 κ' ἐγώ, πού τὸν ἀφέντη ἀκολουθοῦσα,
 κι ὁ ξένος, ὀδηγὸς στὸ πανηγύρι.
 Καὶ πρῶτα σ' ὀλοπράσινο λογγάρι
 καθίζουμε προσέχοντας μὴ λάχει
 κι ἀκουστεῖ γιὰ μιλιὰ γιὰ πάτημά μας,
 νὰ θωρᾶμε, χωρὶς νὰ μᾶς θωρᾶνε.
 Παρέκει ρεματιὰ γκρεμοκλεισμένη,
 μὲ νερά κι ὀλοσύσκιωτη ἀπὸ πεῦκα,

πολυκέφαλο, ἢ λιοντάρι
 πού φλογολαμποκοπάει.

Ἦλα Βάκχε, στῶν βακχῶν τὸν κυνηγάρη,
 μὲ γελούμενο τὸ θῶρι,
 ρίξ' τὸ βρόχι τοῦ θανάτου,
 τὸ κοπάδι σάν τὸν πάρει
 τῶν μαινάδων ἀπὸ κάτου!

κ' οἱ μαινάδες ἐκεῖ Ἦταν καθισμένες,
 δωσμένες σὲ χαρούμενα ἔργατα. Ἦλλες
 τὸ φουντωτό τους θύρσο, πού ὁ κισσὸς
 τοῦ Ἦχε πέσει, ξανὰ τὸν στεφανώναν,
 κι ἄλλες, σὰ φοραδοῦλες ξεζεμένες
 τὰ πλουμιστὰ ζυγά τους, βακχικὰ
 τραγούδια ἢ μιὰ στὴν ἄλλη ἀντιφωνοῦσαν.
 Μὰ ὁ δόλιος ὁ Πενθέας, τῶν γυναικῶν
 μὴ βλέποντας τὴ μάζωξη, εἶπε: ἮΞένε,
 Ἦδῶ πού Ἦμαστε, τὸ μάτι μου δὲ σῶνει
 νὰ δεῖ τίς ψευτοβάκχες, μὰ σ' ἐλάτι
 ψηλόκορμο ἂν ἀνέβω Ἦπὰ στὸν ὄχτο,
 τὰ ντροπερά τους θὰ καλόβλεπα ἔργα!"

Τοῦ ξένου τότε πιά θωρῶ τὸ θάμα.
 Οὐρανόψηλο πιάνοντας ἐλάτι,
 τοῦ λυγᾶ τ' ἀκροκόρφι, τὸ λυγᾶει,
 στὴ γῆ τὸ χαμηλώνει κურτωνόνταν
 σὰ δοξάρι, ἢ τὸ γύρο πῶς τῆς ρόδας
 χαράζει ὁ κυκλογράφτης: ἮΟμοια ὁ ξένος
 τὸ βουνίσιο στὴ γῆ κλωνάρι ἐλύγα
 — ἔργο πάνου ἀπ' ἀνθρώπου! — μὲ τὰ χέρια.
 Στὰ ἐλάτινα κλαδιὰ τότε ἀπιθώνει
 τὸν Πενθέα, κι ἀπ' τὰ χέρια του τὸν κλῶνο
 ἀπάλαφρα ἀμολᾶ, μὴ τὸν τινάζει,
 κι ὀρθόψηλο τὸ ἐλάτι στὸν αἰθέρα
 ξαναστάθη, μ' ἀπάνου τὸν ἀφέντη.
 Μὰ πιότερο τὸν εἶδαν παρὰ πού'δε
 τίς μαινάδες. ἮΚεῖ πάνου καθισμένος
 εἶταν δὲν εἶταν ξέφαντος, πού ὁ ξένος
 πουθενὰ δε φαίνονταν, κι ἀπ' τ' ἀψηλοῦ
 μιὰ φωνή, τοῦ Διόνυσου πού θά'ταν,
 ἀνεβούιξε: ἮἜτοῦτον, πού ἀναμπαίζει
 κ' ἐσᾶς κ' ἐμὲ καὶ τ' ἄγια τὰ ὄργια μου,
 σᾶς τὸν φέρνω! Παιδέψτε τον, γυναῖκες!"
 Κι ὡς τὰ'λεγε, ἰερῆς φωτιᾶς κολόνα
 γῆς κι οὐρανοῦ φλογόστησε ἀναμέσα.

Σῶπασε ὁ ἀγέρας, δίχως θρὸ τὰ φύλλα
 τὸ δασωμένο κράτησε φαράγγι,
 φωνὴ ἀγριμιοῦ δὲν ἄκουες! Οἱ μαινάδες,





τὸν ἀχὸ πού ξεκάθαρα δὲν πιάσαν,
 πεταχτήκαν ὀρθές καὶ γυροφέραν
 τῆ ματιά τους. Ξανὰ προστάζει ἐκεῖνος·
 κι ὡς νιώσανε τὴν ξάστερη πιά διάτα
 τοῦ Βάκχου, οἱ κόρες χύμηξαν τοῦ Κάδμου
 γοργές σὰν περισσότερες στὸ γερὸ
 τρέχατό τους δρομίζοντας, ἡ Ἀγαυὴ
 ἢ μάνα του, κ' οἱ ὁμόσπορες οἱ δυὸ της,
 κ' οἱ βάκχες ὄλες. Μέσ' ἀπ' τὸ φαράγγι
 καὶ πάνου ἀπ' τὰ βραχόγκρεμνα πηδούσαν
 μ' ἐμπνοὴ τοῦ θεοῦ φρενοκρουσμένες.
 Κι ὡς εἶδαν τὸν ἀρέντη μου στὸ ἐλάτι
 καθιστόν, πετροβόλι γερὸ πρῶτα,
 σὲ βράχο ἀνεβασμένες πού ἀντικρὺ
 πυργωνόνταν, τοῦ ἀρχίσαν καὶ μ' ἐλάτου
 κλαδιὰ τὸν ἀκοντίζανε· τοὺς θύρσους
 ἀνάγερα ἄλλες ρίχναν τοῦ Πενθέα
 — σημάδι θλιβερό! — μὰ δὲν τὸν βρῖσκαν.
 Πιὸ ψηλά 'πὸ τὸ ζῆλος τους ὁ δόλιος,
 τί νὰ κάνει μὴ ξέροντας, καθόνταν.
 Ὀλοῦστερα κλαδιὰ βαλανιδένια
 τσακίζοντας, πασχίζανε τὶς ρίζες
 μ' ~~ἀσίδερα~~ λοστάρια νὰ ξεσκάψουν.
 Μὰ προκοπὴ καὶ πάλι σὰν τοῦ μόχτου
 δὲ βλέπαν, εἶπ' ἡ Ἀγαυὴ : “Ἐμπρός, μαινάδες,
 στὸ δεντροκόρμι ὀλόγυρα σταθῆτε
 κι ἀδράξτε το, νὰ πιάσουμε τ' ἀγρίμι
 πού σκαρφάλωσε, μὴ τοὺς μυστικούς
 χορούς τοῦ Βάκχου βγεῖ καὶ διαλαλήσει!”
 Μύρια χέρια τὸ ἐλάτι τότε ἀδράξαν
 κι ἀπ' τῆ γῆ τ' ἀνεσπᾶσαν· κι ἀπ' τ' ἀψηλό
 ροβολᾷ πού καθόντανε καὶ χάμου
 μὲ σκούσματα καὶ γόσματα ὁ Πενθέας
 σωροκυλᾷ πού ἀλήθεια, τ' ἔχε νιώσει
 κοντὰ στῆ συφορὰ του πὼς βρισκόνταν!

Πρώτη ἢ μάνα του, ἰέρεια, τὸ φόνου
 τοῦ ἀρχινᾷ. Πέφτει ἀπάνω του. Κ' ἐκεῖνος
 τῶν μαλλιῶν του τὸ ἀνάδεσμα πετάει,
 νὰ τὸν γνωρίσει ἡ Ἀγαυὴ καὶ νὰ μὴ
 τότε σκοτώσει ἢ δόλια, καὶ τῆς κραίνει,
 τὸ μάγουλό της ἰγίζοντας : “Ἐγώ'μαι,
 μάνα μου, ἐγώ, ὁ Πενθέας σου εἶμαι, ὁ γιός σου,
 πού γέννησες στοῦ Ἐχίονα τὸ παλάτι.

Λυπήσου με, μανούλα μου, καὶ μὴ
 γιὰ κρίμα μου σκοτώσεις τὸ παιδί σου!”
 Ἄφρους ἐκεῖνη βγάζοντας καὶ μάτια
 στρουφογυρνώντας ἄγρια, μὲ χαμένα
 τὰ λογικά, ἀπ' τὸ Βάκχο κατεχόνταν,
 καὶ δὲν τὸν ἀγρικᾷ· μὰ τὸ ζερβὶ
 τοῦ ἀδράχνει, καὶ τοῦ δόλιου ἀντιπατώντας
 τὸ πλευρό, τοῦ ξεκόρμισε τὸν ὄμο,
 ὄχι ἀπὸ δύναμή της, μὰ στὰ χέρια
 βολῆ ὁ θεὸς τῆς ἔδινε περισσί...
 Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ Ἰνώ, ξεσχίζοντας του
 τὶς σάρκες, ἀποτελείωνε, καὶ γύρω
 κ' ἢ Αὐτονόη κι ὁ πλῆθος ὀλοῶν
 τῶν βακχῶν τὸν περιζωνε! Καὶ κράζαν
 ὅλα μαζί τὰ στόματα — βογγώντας
 μ' ὄση τοῦ'μενε ἀκόμη ἀνάσα ἐκεῖνος
 κι ἀλάλαζαν αὐτές! “Ἄλλη κρατοῦσε
 χέρι κι ἄλλη ποδάρι ποδεμένο·
 τὸ σαρκοσπάραγμα ἄφηνε γυμνὰ
 τὰ πλευρά· καὶ μὲ χέρια ματωμένα
 καθεμιὰ τους κοψίδια ἀπὸ τὰ κριάτα
 πετοῦσε, γιὰ παιχνίδι, τοῦ Πενθέα.

Σκόρπια τώρα κομμάτια τὸ κορμί του,
 ἄλλα κάτου ἀπὸ γκρέμες πεταμένα,
 στὰ δασὰ συδεντρόθαμνα εἶναι τ' ἄλλα
 — ψάξε νὰ βρεῖς! — κ' ἢ μάνα του τὸ δόλιο
 κεφάλι, πού αὐτὴ τ' ἄρπαξε, στὴν ἄκρη
 τοῦ θύρσου μπηγόντας το, καὶ θαρρώντας
 πὼς εἶναι λιονταριοῦ, στὸν Κιθαιρώνα
 τὸ περνᾷ, πίσω ἀφήνοντας τὶς ἄλλες
 ἀδερφές της στὰ σμάρια τῶν μαινάδων.
 Γιὰ τὸ φοριχτὸ κυνήγι ὄλη καμάρι
 στὸ κάστρο ἐδῶ τραβᾷ, κι ὄλο ἀνακράζει
 τὸ Βάκχο, σύντροφό της κυνηγᾶρη
 τότε λέει καὶ συμπράχτη της στὴν ἄγρη,
 τῆς νίκης χαριστὴ — πού μαῦρο δάκρυ
 στῆ δούλεψή του κέρδισε γιὰ νίκη!

Ἀπὸ τὴν ὄψη αὐτῆς τῆς συφορᾶς,
 πρὶν στὸ παλάτι φτάσει ἡ Ἀγαυὴ, φεύγω.
 Ἡ γνώση καὶ τὸ σέβας στοὺς Θεοὺς
 τὸ κάλλιο εἶναι στὸν κόσμου καὶ τὸ πιὸ
 σοφὸ γιὰ τοὺς θνητούς, θαρρῶ, πού τὰ'χουν.

Φεύγει

ΧΟΡΟΣ

Τοῦ Βακχόθεου τῶρ' ἄς στήσουμε χορὸ
 κι ἄς βουτῆξουμε τὸ τέλος τὸ πικρὸ
 πού'βρε, πού'βρε τὸν Πενθέα τὸν δρακοντογεννημένο
 πού μὲ γυναικίσια ντυμασιά
 καὶ μὲ θύρσο, ὀλοθρεμοῦ του ἀρματωσιά,
 θυρσοράβδι βλογημένο,
 μ' ἕνα χέρι πού ἀπ' τὰ γαίματά του στάζει!

τράβηξε στῆ συφορὰ του
 μ' ἕνα ταῦρον ὀδηγάτορα μπροστά του!
 ὦ Καδμεῖες ἐσεῖς βάκχες,
 ἔακουστὸ νίκης τραγοῦδι ἔχετε στήσει
 πού σὲ θρῆνο, πού σὲ δάκρυα ἔχει γυρίσει.
 ὦριο ἀγώνισμα κανέναν τὸ παιδί του ν' ἀγκαλιάζει

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Μὰ θωρῶ νὰ χυμᾷ γιὰ τὸ παλάτι,
 στρουφίζοντας τὰ μάτια της, ἡ Ἀγαυὴ,
 ἢ μάνα τοῦ Πενθέα! Τοῦ εὐίου δεχτῆτε
 θεοῦ τὴν ἐπινίκια παράτα!



Μπαίνει η 'Αγαθή, άλλοπαρμένη μαινάδα, κρατώντας τὸ θύρσο, καὶ στὴν κορφή τοῦ θύρσου μπηγμένο τὸ κεφάλι τοῦ Πενθέα

ΑΓΑΥΗ-ΧΟΡΟΣ

στρ.

ἀντιστρ.

ΑΓ. Ἀσιάτισσες ὦ βάκχες... ΧΟ. Τί μοῦ θές καὶ μὲ
[φωνάζεις;

ΑΓ. Στριφτοκλάδι νιοκομμένο
φέρνω πάν' ἀπ' τὸ βουνὸ γιὰ τὸ παλάτι,
τί κυνήγι εὐτυχισμένο!

ΧΟ. Τὸ θωρῶ! Στὸ βακχικό μου τὸ γιορτάσι
νὰ κοπιάσει ἢ ἀφεντιά σου, νὰ κοπιάσει!

ΑΓ. Δίχως βρόχια αὐτὸ πού βλέπεις ἐπιασά το,
ἀγριμίσου λιονταριοῦ βλαστάρι. Νάτο!

ΧΟ. Σὲ ποιὸ μέρος τοῦ ἐρμότηπου;

ΑΓ. Εἶν' ὁ Κιθαιρώνας, εἶναι... ΧΟ. Τί'ναι, τί'ν' ὁ
[Κιθαιρώνας;

ΑΓ. Ὅπου τό'χει σκοτωμένο!

ΧΟ. Καὶ ποιανῆς τὸ πρωτοχτύπι;

ΑΓ. Ἐγὼ τό'χω αὐτὸ τὸ βράβος, ἐγὼ τό'χω κερδι-
[σμένο!

Τρισκαλότυχην Ἀγαύην θὰ μὲ κράζουν οἱ θιάσοι!
ΧΟ. Κι ἄλλη ποιά; ΑΓ. Τοῦ Κάδμου... ΧΟ. Τί τοῦ
[Κάδμου; ΑΓ. Οἱ κόρες,
πού μαζί μου, πού μαζί μου στὸ θεριὸ
χεραπλώσαν! Τί κυνήγι εὐτυχισμένο!

ΑΓ. Πάρε μέρος στὰ φαγήσια! ΧΟ. Τί; Νὰ πάρω
[μέρος; Δόλια!

ΑΓ. Νιὸ μᾶς εἶναι τὸ μοσχούδι
κι ἀποκάτου ἀπ' τ' ἀπαλότριχα μαλλιά του
μόλις ξεπετᾶ τὸ χνούδι!

ΧΟ. Σὰν ἀγρίμι τῆς ξωχώρας, ἓνα κ' ἓνα,
τόνε κάνουν τὰ μαλλιά τὰ φουντωμένα!

ΑΓ. Κυνηγὸς σοφὸς ὁ Βάκχος μας, μὲ γνώση
τις μαινάδες στὸ κυνήγι εἶχε σηκώσει!

ΧΟ. Ἀγρευτῆς ὁ θεὸς βλέπεις!

ΑΓ. Καὶ τὸ παίνεμά σου ἀξίζω; ΧΟ. Πῶς ἄλλιῶς,
[Τὸ παραξίζεις!

ΑΓ. Κ' οἱ Καδμεῖοι, ὅπου καὶ νά'ναι...

ΧΟ. Μὰ κι ὁ γιόκας σου Πενθέας...

ΑΓ. Ναί, τὴ μάνα θὰ παίνεσει, κι ὄλοι αὐτοὶ θὰ μὲ
[παινᾶνε,

πού ἓνα τέτοιο ἐγὼ κυνήγι, λιοντογέννα, ἔχω πιασμένο!
ΧΟ. Θαμαστό! ΑΓ. Καὶ θαμαστά μου! ΧΟ. Κι ἀγαλ-
[λιάζεις; ΑΓ. Ἀγαλλιάζω,
πού μεγάλα ὅσα κατάφερα σ' αὐτὸ
τὸ κυνήγι, καὶ τρανὰ καὶ θαμαστά'ναι!

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Τὸ κυνήγι, πού λάφυρο τῆς νίκης
φέρνεις, δεῖξε το, δόλια, στοὺς συντόπιους!

ΑΓΑΥΗ

Τοῦ δημοφόπτου ἐγκάτοικοι τοῦ κάστρου
τῆς Θήβας μας, κοπιάστε τὸ κυνήγι



νά δείτε, αυτό τ' αγρίμι, οί θυγατέρες
 πού του Κάδμου τ' αγρέψαμε, ὄχι μ' ὄπλα
 θεσσαλικά, λουρόπιαστα κοντάρια,
 ἢ δίχτυα, μὰ μὲ τ' ἄσπρα μας τὰ χέρια.
 Τί καμαρώνουν οί ἄντρες ν' ἀποτάζουν
 ἀπ' τὸν κονταροφτιάχτη ἀνώφελα ὄπλα;

τοῦ λιόντα, πῶχ'ω πιάσει, νὰ καρφώσει!

Μπαίνει ὁ Κάδμος. Τὸν ἀκολουθοῦνε Δούλοι κρατώντας φορεῖο, πὸ πάνω του εἶναι τὰ κομμάτια τοῦ Πενθέα

ΚΑΔΜΟΣ

'Ακλουθᾶτε με, δοῦλοι, στὸ παλάτι
 νεκροφόρτι κρατώντας τὸν Πενθέα,
 πὸ μὲ μύρια ψαξίματα μοχτώντας
 τοῦ φέρνω τὰ κομμάτια, βρίσκοντας τα
 μυριοσπάρραχτα μὲς στοῦ Κιθαιρώνα
 τὰ φαράγγια, ὄχι δυὸ στὸν ἴδιο τόπο,
 μὰ σ' ἀδιάβατα λόγγια ἀλλοτριγμένα.
 Στὰ κάστρα ἔμπαινα κιόλας, μὲ τὸ γέρο
 Τειρεσία γυρνώντας ἀπ' τίς βάκχες,
 σὰν τὰ ξώφρενα μοῦ'πε κάποιος ἔργα
 πὸ οί κόρες μου εἶχαν πράξει! 'Αναγυρνώντας
 στὸ βουνό, περιμάζεψα καὶ φέρνω
 τὸ γιό μου πὸ σκοτώσανε οί μαινάδες.
 Τὴν Αὐτονόη, πού'χε τοῦ 'Αρισταίου
 γεννήσει τὸν 'Ακταίωνα, καὶ μαζί της
 τὴν 'Ινώ, φρενοσάλευτες ἀκόμα,
 στὰ δάσα εἶδα τίς δόλιες νὰ πλανιοῦνται.
 Κ' ἐκείνη, ἢ 'Αγαυή, μοῦ'παν πὸς γιὰ δῶ
 τραβᾶ χοροπηδώντας, κ' εἶν' ἀλήθεια.
 Τὴ βλέπω — ὄψη καλότυχη ὅμως ὄχι!

ΑΓΑ. Τὸ πὸ τρανό, γονιέ, σοῦ πρέπει καῦχος,
 πολὺ - πολὺ καλλιότερες πὸς ἔχεις
 θυγατέρες ἐσὺ γεννήσει ἀπ' ὄλους —
 ὄλες ἐμᾶς, μὰ ἐμένα παραπάνου,
 πὸ τ' ἀργαλιῶ πετώντας τίς σαῖτες
 τρανότερο ἔργο πῆρα, μὲ τὰ χέρια
 νὰ πιάνω τὰ θεριά! Καὶ νά, στὰ μπράτσα
 τὸ βράβος τοῦτο φέρνω, καθὼς βλέπεις,
 νὰ κρεμαστεῖ στὸν τοῖχο τοῦ σπιτιοῦ σου.
 Πάρ' το, γονιέ, στὰ χέρια, ὄλος καμάρι
 γιὰ τοῦτο τὸ κυνήγι μου καὶ κράξε
 τοὺς φίλους σου τραπέζι! Βλογημένος,
 βλογημένος ἐσὺ μ' αὐτὰ μου τὰ ἔργα!

ΚΑΔ. "Ὡ πενθοπόνε ἀμέτρητε, πὸ μάτια
 δὲν μποροῦν νὰ σὲ δοῦν! — ἄχ, φόνος εἶναι
 πὸ τ' ἄραχλά σου χέρια ἔχουνε πράξει!
 "Ὠριο σφαγὰρι δίνοντας τῶν Θεῶν,
 σὲ **τραπέζι** τὴ Θήβα κ' ἐμὲ **κράζεις!**
 'Αλλοὶ στὰ πάθια πρῶτα τὰ δικά σου
 καὶ τὰ δικά μου ἀπέκει! Συγγενῆς μας
 ὁ θεὸς ὁ Βροντορόβουος, δίκια ἀλήθεια,
 μᾶς ξολόθρεψε ὁ ἀφέντης, ἄμετρα ὅμως!

ΑΓΑ. Τὰ γερατειὰ τί δύσκολα τοῦ ἀνθρώπου
 καὶ τὸ μάτι ἀνευχάριστο πὸς τ' ἔχουν!
 "Αμποτε ὁ γιός μου ἐμένα κυνηγάρης
 νὰ μοῦ βγεῖ καλοπίχηρος, στὰ χούγρια
 τῆς μάνας του νὰ μοιάσει, σὰ μὲ τ' ἄλλα
 τῆς Θήβας παληκάρια λαχταρήσει

Μὲ γυμνὰ χέρια πιάσαμε τὸ ἀγρίμι
 καὶ τὸ κορμὶ τοῦ ἀρμοχωρίσαμε ὄλο.
 Ποῦ'ν' ὁ γέρος πατέρας μου; "Ας σιμώσει!
 Ποῦ κι ὁ γιός μου ὁ Πενθέας; Στὸ παλάτι
 ξυλοσκάλα νὰ στήσει καὶ ν' ἀνέβει
 καὶ στὰ τρίγλυφα πάνου τὸ κεφάλι

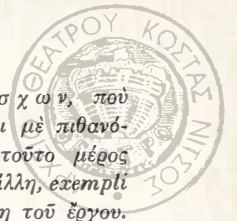
νὰ χυμῆξει στ' ἀγρίμια! Αὐτὸς ὡστόσο
 μὲ θεοὺς νὰ τὰ βάζει ξέρει μόνο!
 Δουλειὰ σου νὰ ὀρμηνέψεις τον, πατέρα.
 Ποιὸς θὰ τὸν κράξει, ἐδῶ, μπροστὰ μου, νά'ρθει,
 γιὰ νὰ δεῖ τὴν καλότυχὴ του μάνα;

ΚΑΔ. Σὰ νιώσετε, ὦμέ!, τί ἔχετε πράξει,
 φοβερὸς θά'ναι ὁ πόνος σας! Γιὰ πάντα
 μ' ἂν μείνετε ἔτσι, ἂν κι ὄχι εὐτυχημένες,
 τὴ δυστυχιά σας δὲν ἀνανογιέστε!

ΑΓΑ. Καὶ τί ἄσκημο ἢ γιὰ λύπη εἶναι σ' ἐτοῦτα;
ΚΑΔ. Στὸν οὐρανὸ τὰ μάτια γύρνα πρῶτα.
ΑΓΑ. Νά! Μὰ γιατί μοῦ λὲς νὰ τὸν κοιτάξω;
ΚΑΔ. Εἶν' ὁ ἴδιος ἢ θαρρεῖς πὸς ἔχει ἀλλάξει;
ΑΓΑ. Πιὸ λαμπερὸς καὶ πιὸ διάφεγγος τώρα.
ΚΑΔ. Κι ὁ ἄλλοπαρμὸς ψυχοκρατεῖ σε ἀκόμα;

ΑΓΑ. Δὲ νιώθω τί μοῦ λὲς, μὰ ἀλλάζει κάπως
 κεῖνο πού'νιωθα, κι ὄλο συνεφέρνω.

ΚΑΔ. Κάτι ἂν πῶ, καθαρὰ θ' ἀποκρινόσουν;
ΑΓΑ. Λησιμόνησα ὅσα λέγαμε, πατέρα!
ΚΑΔ. Σὲ ποιοῦ σ' ἔμπασε ὁ γάμος σου τὸ σπίτι;
ΑΓΑ. Τοῦ Σπαρτοῦ, λένε, 'Εχίονα μ' εἶχες δώσει.
ΚΑΔ. Καὶ ποιόνε γιὸ τοῦ ἀντρός σου εἶχες γεννήσει;
ΑΓΑ. Βλαστάρι ἀπ' τὸ ἐνωμά μας τὸν Πενθέα.
ΚΑΔ. Καὶ ποιοῦ κρατεῖς στὸν κόρφο τὸ κεφάλι;
ΑΓΑ. Λιονταριοῦ — οί κυνηγῆτρες του ἔτσι λέγαν.
ΚΑΔ. Πρόσεξέ το! Μικρὸς νὰ δεῖς ὁ μόχτος.
ΑΓΑ. "Αχ, τί βλέπω; Στὰ χέρια τί κρατάω;
ΚΑΔ. Λιονταριοῦ λὲς νὰ μοιάζει αὐτὸ κεφάλι;
ΑΓΑ. Τοῦ Πενθέα τὸ κεφάλι κρατῶ ἢ μαύρη!
ΚΑΔ. Πὸ τὸ θρήνησα πρὶν νὰ τὸ γνωρίσεις!
ΑΓΑ. Ποιὸς τὸν σκότωσε; Πὸς στὰ χέρια μου ἦρθε;
ΚΑΔ. Δόλια ἀλήθεια! "Αχ, ἀπόκαιρα προβαίνεις!
ΑΓΑ. Λέγε! Τρέμει ἢ καρδιά μου τί θ' ἀκούσω.
ΚΑΔ. Τὸν σκότωσες ἐσὺ κ' οί δυὸ ἀδερφές σου.
ΑΓΑ. Μὰ ποῦ; Στὸ σπίτι μέσα; "Ἡ σὲ ποιούς τόπους;
ΚΑΔ. "Ὅπου οί σκύλες τὸν 'Ακταίωνα κομματιάσαν.
ΑΓΑ. Μὰ πὸς στὸν Κιθαιρώνα ὁ δόλιος ἦρθε;
ΚΑΔ. Τὸ θεὸ καὶ τίς βακχεῖες σου ν' ἀναμπαίξει.
ΑΓΑ. Καὶ πὸς ἐμεῖς βρεθῆκαμ' ἐκεῖ πάνου;
ΚΑΔ. Κρουσμένες. Βακχομάνισε ὄλη ἢ πόλη.
ΑΓΑ. Τώρα τὸ βλέπω! 'Ὁ Διόνυσος μᾶς ρῆμαξε!
ΚΑΔ. Τὸν ἀτιμώσατε! Θεὸ δὲν τὸν πιστεύατε.



ΑΓΑ. Τ' ἀκριβό του κορμί πού ναι, πατέρα;
 ΚΑΔ. Σκληρά ἔφαξα νά τόβρω κ' ἐδῶ τό'χω.
 ΑΓΑ. Ἀρμολμένο ὄλο, ἀρμό μ' ἀρμό του, τόβρες;
 (ΚΑΔ. Σκόρπια κομμάτια ὁ λόγγος τὸ κρατοῦσε).
 (ΑΓΑ. Οἱ φρενόκρουστες μήπως ἀδερφές μου...)
 (ΚΑΔ. Τὸ κομματιάσαν, ναί, μὲ πρώτη ἐσένα!)
 ΑΓΑ. Πῶς μπλέχτηκε στὴ φρένα μου ὁ Πενθέας;

ΚΑΔ. Σὰν κ' ἐσᾶς τὸ θεὸ καταφρονοῦσε,
 πού μ' ἔνα ὄλοθρεμὸ μᾶς βούλιαξε ὄλους,
 κ' ἐσᾶς κι αὐτόν, τὸ σπίτι νὰ ρημάξει,
 κ' ἐμένα πού, ἀπὸ γιούς ἀκκληρος, βλέπω
 τὸ βλαστάρι τῶν σπλάγχων σου, ἀραχλή μου,
 ντροπερὰ κακοθάνατο νὰ πάει,
 πού τὸ φῶς εἶταν τοῦτο τοῦ σπιτιοῦ μου,
 πού τὸ παλάτι, γιόκα μου, κρατοῦσες,
 τῆς κόρης μου παιδί. πού ὁ τρόμος εἴσουν
 τῆς πόλης καί, θωρώντας σε, κανένας
 δὲν κοιτοῦσε τὸ γέρο νὰ προσβάλει,
 γιατί ὡς τ' ἀξίζε ἐσὺ τὸν τιμωροῦσες.
 Μὲ καταφρόνια τώρα ἀπ' τὸ παλάτι
 θὰ μὲ βγάλουν ἐμέ, τὸν τρανὸ Κάδμο
 πού τὴ φάρα εἶχα σπείρει τῶν Θηβαίων,
 καὶ πού σοδεῖα ἀποθήρισα πανώρια.
 Ὡ πολυἀκριβε ἐσὺ — πού κι ἂν δὲ ζεῖς
 στοὺς πολυἀκριβους, γιόκα μου, ἐγὼ σ' ἔχω —
 στὸ γένειο μου ἄλλο δὲ θὰ ξαναπλώσεις
 καὶ δὲ θὰ μ' ἀγκαλιάσεις, κρᾶζοντάς με
 τῆς μάνας σου, χρυσέ μου γιέ, πατέρα,
 λέγοντάς μου : “Ποιὸς εἶναι πού ἀδικᾷ σε;
 Ποιός, γέρο, σὲ προσβάνει; Ποιὸς ταραίζει
 καὶ θλίβει τὴν καρδιά σου; Πῆς ποιὸς εἶναι,
 τὸν ἀδικο, πατέρα, νὰ παιδέψω!”
 Νὰ μὲ κλαῖνε εἶμαι τώρα, μαυρομοίρης
 κ' ἐσὺ, χαροκαμμένη ἢ πού σ' ἐγέννα,
 γιὰ θρῆνο κ' οἱ ἀδερφάδες τῆς οἱ δόλιες.
 Τὸς Θεοὺς ἂν κανένας ἀψηφάει,
 τὸ χαμὸ τούτου ἄς δεῖ κι ἄς τοὺς πιστέψει.

ΚΟΡ. Δίκιο βρῆκε ὁ ἄγγονάς σου παιδεμό του,
 μὰ σκληρὸ γιὰ σέ, Κάδμε· καὶ πονῶ σε!

ΑΓΑ. Νά πόσο ἢ τύχη μου ἄλλαξε, πατέρα

* * *

Ἀπὸ τὸ χάσιμο κάποιον φύλλον τοῦ ἀρχέτυπον χειρογρά-
 φου, χάθηκε ἐδῶ σημαντικό μέρος τοῦ κειμένου. Τὰ κυ-
 ριότερα πού περιλάβαινε εἶταν ὁ θρῆνος τῆς Ἀγαθῆς γιὰ
 τὸ γιό της, καθὼς ξανασυνάρμοζε τὰ κομμάτια τοῦ κορ-
 μοῦ τοῦ Πενθέα ἢ ἀναγγεῖλα ἀπὸ τὸ Χορὸ τοῦ Διονύ-
 σου πού παρουσιάζεται τώρα σιτὴ θεϊκῆ του μεγαλειότητα
 κι ὁ λόγος τοῦ θεοῦ πρὸς τὰ θύματά του. Ὁ Διώνυσος
 ἐξηγοῦσε πῶς ὁ Πενθέας στάθηκε ὁ αἰτιος τῆς κατα-
 στροφῆς του· πῶς ἢ Ἀγαθή κ' οἱ ἀδερφάδες μπλέχτηκαν
 στὴν τιμωρία του· κ' ὕστερα προῖστοροῦσε τίς σκοτεινὲς
 τύχες τῶν Θηβῶν, πού θὰ κυριευτοῦν ἀπὸ τοὺς Ἀργεῖους
 τῶν θυγατέρων τοῦ Κάδμου, πού πρέπει νὰ ξεπατριστοῦν.
 καὶ τέλος τοῦ ἴδιου τοῦ Κάδμου—ὅπου ξαναχίζει τὸ κεί-
 μενὸ μας. Μερικὲς παραθέσεις, κάποια παπυρικά ἀποσπά-
 σματα καὶ σημαντικό ποσὸ στίχοι ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ σύμ-

γραμμα τοῦ 12ου αἰώνα, Χριστὸς Πάσχα ν, πού
 ἀναγνωρίζονται (ἄλλοι στὰ σίγουρα κι ἄλλοι μὲ πιθανό-
 τητες) σὰ στίχοι παρμένοι ἀπὸ τὸ χαμένο τοῦτο μέρος
 τῶν Βακχῶν, ἐπιτρέπουν τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη, exempli
 gratia, συμπλήρωση γιὰ τὴν σκημικὴ ἀπόδοση τοῦ ἔργου.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

* * *

σὲ φίδι θὰ γυρίσεις, κ' ἢ Ἀρμονία,
 τοῦ Ἄρη ἢ κόρη, πού ταίρι σου τὴν πῆρες
 θνητὸς ὄντας, κι αὐτὴ σὲ ζωντανό.
 φιδιοῦ παίρνοντας ὄψη, θὰ γυρίσει.
 Βοῖδαμάξι μαζί της ὀδηγώντας,
 καθὼς χρησμός προμήνυσε τοῦ Δία,
 βαρβαρικὸ φουσάτο θ' ἀρχηγέψεις
 καὶ μ' ἀμέτρητο ἀσκέρι πολιτεῖες
 θὰ κουρσέψεις πολλές! Μὰ τοῦ Λοξία
 τ' ἀγιομαντεῖο σὰ θὰ διαγομίσουν,
 τὰ πίσω θλιβερά θὰ πάρουν πάλι.
 Ἐσὲ καὶ τὴ γυναῖκα σου Ἀρμονία
 θὰ σᾶς γλυτώσει ὁ Ἄρης, καὶ στὴ χώρα
 τῶν μακάρων θὰ στήσει τὴ ζωὴ σας.
 Νὰ τί σᾶς κραίνω ὁ Διώνυσος, ὁ γιὸς
 ὄχι θνητοῦ πατέρα, μὰ τοῦ Δία!
 Ἄν νοῦ καὶ γνώσῃν εἶχατε τὴν ὥρα
 πού τὸ ἀρνιόσαστε, τώρα εὐτυχισμένοι
 θὰ ζούσατε, μ' ἐμένα στὸ πλευρὸ σας.

ΚΑΔ. Κριματίσαμε, Διώνυσε· ἔλεος τώρα.

ΔΙΟ. Ἄργα μὲ νιώσατε: Σὰν ἔπρεπε, ὄχι.

ΚΑΔ. Ναί! Μὰ παρατραβᾶς τὸν παιδεμό μας!

ΔΙΟΝ. Εἶδα τὸ καταφρόνιο σας, θεὸς ὄντας!

ΚΑΔ. Σὰ θνητοὶ οἱ θεοὶ δὲν, στέκει νὰ θυμώνουν.

ΔΙΟ. Παλαιῖθε τά' χει ὀρίσει ὁ Δίας πατέρας.

ΑΓΑ. Τὸ πικρὸ φυγιό, γέροντα, ἐσφραγίστη!

ΔΙΟ. Πῶς ἀργεῖτε, ἔτσι, αὐτὰ πού δὲν ἀλλάζουν;

Ὁ Διώνυσος χάνεται

ΚΑΔ. Ἄχ, σὲ τί μαῦρα πάθια, θυγατέρα,
 πέσαμε ὄλοι, κ' ἐσὺ ἢ κατακαμμένη,
 κ' οἱ ἀδερφάδες οἱ δυὸ σου! Κ' ἐγὼ πάλι
 σὲ βάρβαρους ὁ δύστυχος θὰ σώσω,
 ξενοκάτοικος γέροντας· κ' ἢ μοῖρα
 μῆχει ἀκόμα γραμμένο στὴν Ἑλλάδα
 ξένο ἀσκέρι κι ἀνάκατο νὰ σύρω,
 κι ἀρμάτων ἀρχηγὸς τὴν Ἀρμονία
 τὴ γυναῖκα μου, τ' Ἄρη θυγατέρα,
 φίδι ἐγὼ σὲ φιδιοῦ σκασρὶ κ' ἐκείνη,
 καταπάνου σὲ τάφους καὶ βωμοὺς
 ἑλληνικοὺς θὰ φέρω. Καὶ τὰ πάθια
 δὲ θὰ μοῦ πάψουν τοῦ ἄραχλου κι οὐδὲ
 τοῦ κατεβάτη Ἀχέροντα τὸ ρέμα
 θ' ἀποδιαβῶ νὰ βρῶ τὴν ἡσυχία.

ΑΓΑ. Καὶ τὴ γῆ μου κ' ἐσέ, πατέρα, χάνω!

ΚΑΔ. Τί μ' ἀγκαλιάζεις δύστυχή μου κόρη,
 ἄσπρος κύκνος τὸ γέρο ὅπως γονιό του.

ΑΓΑ. Διωγμένη ἀπ' τὴν πατρίδα πού νὰ πάω;



ΚΑΔ. Δὲν ξέρω! Τί βοήθεια ἀπὸ μὲ νά'χεις;

ΑΓΑ. Χαῖρε σπίτι, κ' ἐσεῖς πατρικά μου κάστρα, χαίρετε! Ἀφήνω σας φεύγοντας καὶ μὲ διώχνει βαρειά δυστυχιά μου!

ΚΑΔ. Στοῦ Ἀρισταίου τὸ σπίτι ὀδηγήσου (κ' ἐκεῖ βρές, θυγατέρα, σκεπή σου).

ΑΓΑ. ὦ γονιέ μου, γιὰ σὲ παίρνω θρήνο!

ΚΑΔ. Καὶ γιὰ σένανε, κόρη μου, ἐγὼ καὶ τὶς δυὸ σου ἀδερφές δάκρυα χύνω!

ΑΓΑ. Τί βαρὺ, ντροπερὸ χτυπημὸ σου ἔχει ὁ ἀφέντης Διόνυσος ρίξει στὸ παλάτι γονιέ, τὸ δικό σου!

ΚΑΔ. Ἀπὸ σᾶς ἀδικήθη βαριά του,

νά' ν' ἀτίμητο ἐδῶ τ' ὄνομά του!

ΑΓΑ. Γονιέ, χαῖρε!

ΚΑΔ. Κ' ἐσύ, θυγατέρα, ἂν καὶ δύσκολο αὐτὸ παραπέρα.

Γυναῖκες τῆς Θήβας προχωροῦν καὶ συνεβγάνουν τὴν Ἀγαθή πού φεύγει

ΑΓΑ. Συνεβγάλτρεις μου, πᾶτε με νά'βρω, στὸ φυγιό μου νά πάρω κοντά μου τὶς πικρὲς ἀδερφές συντροφιά μου καὶ νά σώσω ὅπου μὴτ' ὁ κατάρτος Κιθαιρώνας νά βλέπει με, μήτε καὶ τὰ μάτια μου πιά νά τὸν δοῦνε, κι ὅπου θύρσος ταμένος κανένας, ἄχ, τὴ θύμηση δὲ θ' ἀναδεύει!

Ἄλλες βάρκες πιά τοῦτα ἄς νοιαστοῦνε.

Φεύγει

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ἐνῶ φεύγει καὶ ὁ Χορὸς

Πολλὲς ὄψες τὸ θεῖο ξαλλάζει
καὶ πολλὰ πάλι ἀπρόσμενα δίνει.
Ἄτι πάντεχες νά' βγει δὲ βγήκε
κι ὁ θεὸς μιὰ ποριά γιὰ τ' ἀπάντεχα βρήκε.
Ἐτσιδὰ καὶ μ' ἐτοῦτα ἔχει γίνει.



ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ



Η ΟΠΕΡΑ ΣΤΑ ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΑ

Έχει τεθή ένα σπουδαιότατον ζήτημα: Τὰ μελοδραματικά έργα ἤμποροῦν νὰ διδάσκωνται εἰς τὸν χώρον τῶν Ἀρχαίων Θεάτρων; Τὸ θέμα ἔθεσεν ἐπὶ τάπητος ἡ πρωτοβουλία τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς νὰ ἐμφανίσῃ μεγάλα ἔργα τοῦ Λυρικοῦ ρεπερτορίου, ὅπως ἡ "Μήδεια" καὶ ἡ "Νόρμα", εἰς τὸ Ἀρχαῖον Θέατρον τῆς Ἐπιδαύρου. Ἡ πρωτοβουλία αὕτη ἐδημιούργησεν ἀντίλογον καὶ ἐπὶ τοῦ ἀντιλόγου αὐτοῦ, τὸν ὁποῖον μὲ πολλὴν προσοχὴν ἀνέγνωσα, ἔχω νὰ εἰπῶ τὰ ἑξῆς:

Κατὰ κανόνα, πᾶσα πνευματικὴ, ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωσις εἶναι μοιραῖον νὰ ἔχῃ τὸν ἀντίλογόν της. Τὸν σέβομαι, ἀλλὰ ριζικῶς διαίταμαι πρὸς τὰς διατυπωθείσας ἀπόψεις. Πρῶτον, ὅταν λέγωμεν ἱερότης ἐνὸς χώρου, ἀσφαλῶς δὲν ἐννοοῦμεν ὅλοι τὸ ἴδιον πρᾶγμα. Ἐπὸς χώρος, κατ' ἐμὲ, εἶναι μία ὀρθόδοξος ἐκκλησία, διότι ἡ ὀρθόδοξος ἐκκλησία εἶναι ζῶσα ἐκκλησία καὶ ὄχι νεκρά, ὡς ἡ θρησκεία τοῦ Δωδεκαθέου. Δὲν ὑπάρχει συνεπὶς ἱερότης χώρου, ἀλλὰ σοβαρότης χώρου. Καὶ εἶναι φυσικὸν εἰς τοὺς χώρους τῶν ἀρχαίων θεάτρων νὰ προσφεύγῃ ἡ σύγχρονος ἐρμηνεία τῆς τραγωδίας καὶ ὀλόκληρος ἡ κλίμαξ τοῦ συγχρόνου πειραματισμοῦ ἐπὶ τοῦ θέματος. Καὶ ὅταν λέγω πειραματισμὸν ἀποσαφηνίζω τὸ ἑξῆς:

Δὲν ὑπάρχει μία καὶ μόνη σύγχρονος ἐρμηνεία τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ἀλλὰ πολλαί. Καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ συγχρόνου σκηνοθέτου εἶναι νὰ ἐξεύρῃ τρόπους προσεγγίζοντας, κατὰ τὸ δυνατόν, τὴν αὐθεντικὴν ἐρμηνείαν τῆς ἀρχαιότητος, ἡ ὁποία ἦτο αὐθεντικὴ, διότι σκηνοθέται ἐκείνην τὴν ἐποχὴν ἦσαν οἱ ἴδιοι οἱ ποιηταί. Εἶναι γνωστὸν ὅτι μᾶς διαφεύγουν πλεῖστα ὅσα στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Ἐπὶ παραδείγματι, εἰς τὸν τομέα τῆς μουσικῆς, οὔτε πλήρη μουσικὰ κείμενα ἔχουν διασωθῆ, οὔτε καὶ τὸ ἀκριβὲς ποσοστὸν λυρικῆς ἔκφρασεως τὸ ὁποῖον περιέκλειε ἡ ἀρχαία τραγωδία. Διὰ τὸν λόγον αὐτόν, ὅλοι αἱ καταβληθεῖσαι ἐρμηνευτικαὶ προσπάθειαι δὲν ἔχουν διόλου τὸν χαρακτῆρα τῆς αὐθεντικότητος, ἀλλὰ τὸν χαρακτῆρα τοῦ πειραματισμοῦ. Ὅπως λοιπὸν ὁ σύγχρονος σκηνοθέτης πειραματίζεται καὶ εἰς ὅ, τι ἀφορᾷ καὶ τὴν μουσικὴν συμβολὴν καὶ τὴν ὀρχηστρικὴν καὶ ἄλλα πολλά, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον διακιοῦνται μεγάλοι συνθέται καὶ ὑψηλῆς στάθμης μουσουργοὶ νὰ ἀναζητήσουν τὴν λυρικὴν ἔκφρασιν τῆς τραγωδίας καὶ νὰ τὴν πραγματοποιήσουν καθ' ὃν τρόπον νομίζουν ὅτι ἡ προσπάθεια τῶν ἐρμηνευτῶν πληρέστερα χωρὶς νὰ προδίδῃ. Ὁ διατυπωθεὶς ἀντίλογος ἔχει ὡς θεμέλιον τὴν μονοκρατορίαν τοῦ λόγου. Ἀλλὰ ἡ θεμελίωσις αὕτη οὔτε ἐκ τῶν πραγμάτων δικαιολογεῖται, οὔτε εἶναι ἀναντιρρήτος. Εἰς ἕνα στάδιον λοιπὸν πνευματικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ πειραματισμοῦ, ἡ διατύπωσις θεωριῶν αἱ ὁποῖαι καθιερώνουν μονοπώλιον, εἶναι καὶ πνευματικῶς καὶ καλλιτεχνικῶς ἀπαράδεκτοι. Ἄλλωστε, οἱ διατυπώσαντες τὸν ἀντίλογον ἐπροχώρησαν καὶ πέραν τῆς τραγωδίας καὶ ἐρμηνεύσαντες κατὰ τρόπον ὑπερτροφικῶς πειραματικὸν τὴν Ἀττικὴν κωμωδίαν, ἐσήκωσαν γύρω των νέφος ἀντιρρήσεων καὶ ὁ γενόμενος πειραματισμὸς εἰς τὴν Ἀττικὴν κωμωδίαν καὶ ἀνίερους ἐκρίθη ὑπὸ πολλῶν καὶ ἐστερημένους σοβαρότητος. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ὁ γενόμενος πειραματισμὸς εἶναι ἀνωφελῆς καὶ ὅτι ἐπειδὴ ὑπάρχει ἀντίλογος πρέπει νὰ ἀπαγορευθῇ ἡ διεξαγωγὴ του. Κατὰ συνέπειαν, νομίζω ὅτι ἡ καταβαλλομένη εἰς τὸ θέατρον τῆς Ἐπιδαύρου προσπάθεια τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, ὄχι μόνον δὲν μειώνει τὴν σοβαρότητα τοῦ χώρου, ἀλλὰ αἰσθητικῶς τὴν ἐπαυξάνει.

ΚΩΣΤΗΣ ΜΠΑΣΤΙΑΣ

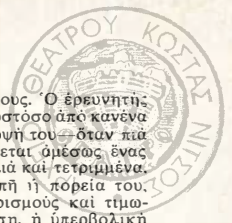
ΚΥΚΛΙΚΟ ΚΑΙ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ

Στὴν ἱστορία τοῦ Θεάτρου παρατηροῦμε πῶς ἡ μορφή τῶν θεατρικῶν ἔργων εἶναι στενὰ δεμένη μετὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ θεάτρου. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τοῦ Καρτέλ στὸ Παρίσι, ὁ Ζακ Κοπὼ σχεδίαζε μετὰ πάθος ἕνα νέο τύπο θεάτρου ποῦ ὄνειρευόταν νὰ ἀντικαταστήσῃ, μετὰ τὴν μόνιμη ἀρχιτεκτονικὴν του, τὴς συνειθισμένους σκηνῆς ποῦ τὴν πρόσφερε τὸ θέατρο.

Ἐέρομε πῶς ὁ Βιλάρ, μαθητὴς τοῦ Ντυλλέν, συνεδύασε τὴν προσπάθειά του μετὰ μίαν βασικὴν σκηNIKὴ ἀλλαγὴν, καταργώντας τὴν αὐλαίαν καὶ τοποθετώντας, μόνιμα σκηNICὰ-ἀξεσουάρ. Σὲ μίαν συζήτηση ποῦ ἔγινε πρὶν λίγα χρόνια στὸ Παρίσι γιὰ τὴν ἀνανέωση τοῦ θεάτρου, εἶχαν κληθῆ μαζὸς μετὰ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου καὶ ἀρχιτέκτονες. Ὅλοι τόνισαν τὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργίας μιᾶς καινούργιας ἀρχιτεκτονικῆς, γιὰ νὰ δημιουργηθῇ καὶ μίαν καινούργιαν δραματουργικὴν συνείδηση. Ὁ Λε Κορμπυζιέ μάλιστα ἔφτασε νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι ἀπὸ τὰ πατάρια ποῦ στήνουν γιὰ τὴς πρόχειρες ἐρασιτεχνικῆς παραστάσεις τοὺς στὴς ἐργατικῆς καὶ στὴς σπουδαστικῆς λέσχες, ἀποκεῖ θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένουμε νὰ ξεπηθήσουν τὸ καινούργιο θέατρο καὶ τὰ καινούργια ἔργα.

Ὁ νατουραλισμὸς στὸ θέατρο εἶναι συνδεδεμένος μετὰ τὴν σκηνὴ τοῦ τύπου τῆς *boite Italienne*. Ἀξίζει νὰ θυμηθοῦμε πῶς ὁ Μολλιέρος ἔγραφε γιὰ τὸν τύπο αὐτὸ τῆς Ἰταλικῆς σκηνῆς τὴς κωμωδίας του, καὶ γιὰ τὴς γιορτῆς τῶν Βερσαλλιῶν, ποῦ δίνονταν μέσα στοὺς κήπους καὶ ἀνάμεσα στὰ συντριβάνια, τὴς *feries* του. Τὸ θεατρικὸ ἐνστικτὸ ποῦ ἦταν γιὰ τὸν σκηνῆ-κουτὶ θέλει συνοχὴ καὶ συνέπεια, ἐπιβάλλει ἀπὸ τὴν φύση τῆς τῆς λογικῆς, ποῦ, ὅσο ἀπογυμνώνεται ἀπὸ τὴν ποίηση, θὰ πηγαίνει πρὸς τὸν νατουραλισμὸν. Ὁ χώρος τῆς εἶναι ἀκριβῶς ἀντίστοιχος μετὰ τὸν χώρο στὸν ὁποῖο τοποθετεῖ ἡ λογικὴ μας τὴν ἀνθρώπινον ζωὴ. Ἐχει ὀρισμένες διαστάσεις ὕψους, πλάτους καὶ βάθους, καὶ εἶναι κλειστός. Εἶναι πᾶν ἕνας καθρέφτης ἀντίκρου στὸ Κοινὸ. Ἐνα δωμάτιο ποῦ ἡ μίαν πλευρὰ του ὑπονοεῖται πῶς μένει ἀνοιχτὴ μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ παρακολουθοῦμε τί γίνεται μέσα σ' αὐτὸ τὸ δωμάτιο. Ὁ συγγραφέας, παρακολουθεῖ τὴν ζωὴ στὴς λεπτομερείς της, ἀποτυπώνει τὴς κινήσεις τους, τὴς κουβέντες τους, σὰ νάχη μπητὴ κλειστὴ μέσα στὸ σπῆτι τους, καὶ νὰ κατῶρθωσεν μ' ἕνα μαγικὸν τρόπο νὰ μεταφέρῃ τὰ δωμάτια τοῦ ἴδιου τοῦ Κοινοῦ τοῦ ἀνοιχτὰ στὸ θέατρο.

Εἶπα ἄλλο τῆς λογικῆς, γιὰτὶ ὑπάρχει καὶ ὁ χώρος τῆς φύσης. Αὐτὸς δὲν εἶναι κλειστός: δὲν εἴμαστε ποτὲ μίαν ὀρισμένη στιγμή μέσα του ἢ ἔξω του, εἴμαστε κάθε στιγμὴ καὶ μέσα καὶ ἔξω του: δὲν ἔχει διαστάσεις κοινῆς γιὰ ὅλους ἀλλὰ μόνον σὲ σχέση ἰδιαίτη μετὰ τὸν καθένα. Εἶναι γνωστὸ πῶς στὴ σύγχρονον ἀρχιτεκτονικὴν μίαν βασικὴν ἀρχὴν ζητᾷ νὰ μὴ διακόπτεται ὁ χώρος τῆς φύσης ἀπὸ τὸ κτίριο, ἀλλὰ νὰ ἀποκαλύπτεται ἡ συνέχεια τους. Ἰσως ἔχει κάποια σχέση μ' αὐτὴ τὴν τάση ἢ δημιουργία τοῦ κυκλικοῦ θεάτρου. Ἀπεδείχθη ὅτι ὁ ἐλεύθερος χώρος τοῦ ὑπαίθρου δὲν εἰσφέρει καμμιά παράσταση κανενὸς θεατρικοῦ εἶδους. Δὲν ἐπιτρέπει τὴ συγκέντρωση καὶ τὴν ὑποβολή. Σκορπάει τὴν παράσταση, ὅπως λέμε. Τὸ κυκλικὸ θέατρο ἔχει ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ χώρου τῆς φύσης — ὅπως φαίνεται ἀπ' ὅσα εἶπαμε παραπάνω — καὶ συγχρόνως εἶναι ἀρχιτεκτονικὸν, δὲν ἔχει τὴν ἀκαθόριστην μορφήν τοῦ ὑπαίθρου. Τὸ ἴδιο ἦταν καὶ τὸ ἀρχαῖον θέατρο. Ἀλλὰ ἀκριβῶς στὰ ἀρχιτεκτονικὰ του γνωρίσματα τὸ κυκλικὸ θέατρο ἔχει τὰ γνωρίσματα τῶν ἀπαιτήσεων τῆς ἐποχῆς μας. Δημιουργεῖ οικειότητα, ἡ ὑποβολὴ του εἶναι ὑποβολὴ ἐσωτερικῆς καὶ ὄχι ἀνοιχτοῦ χώρου, κόβει τὴν ἐπικοινωνίαν μετὰ τὸν ἕξω κόσμο καὶ τὴν συγκεντρώνει στὴ σκηνή, εἶναι θέατρο ἐνδοσκοπικὸν, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, μετὰ τὴ βοήθεια τοῦ ἠλεκτρισμοῦ. Ὁ Κούν, ποῦ τὸ ὑπηρετεῖ στὴν Ἀθήνα, ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποφυγὴ σωστὰ στράφηκε καὶ ἐπέτεινε τὴν προτίμησίν του στὰ θεατρικὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ κλίματος. Ἀπὸ μίαν ἄλλη ἀποψη ὅμως τὰ ἔργα αὐτά, ἐπειδὴ βγαίνουν συνήθως ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ νατουραλισμοῦ, ἔχουν καὶ νατουραλιστικὴν φόρμα. Εἶναι ἔργα δωματίου. Γι' αὐτὸ συχνὰ εἶδαμε μίαν χρησιμοποίησιν τῆς σκηνῆς ἀνάλογον μετὰ αὐτὴν τῆς κλειστῆς *boite-italienne*, μετὰ σταθερὸ τὸ στήριγμα τοῦ βάθους, καὶ μετὰ προσπάθειαν νὰ ὀριστοῦν σὲ χαμηλὸ ὕψος ἀπλῶς, γιὰ νὰ μὴν ἀποκλεισθῇ ἡ θέα, καὶ οἱ δύο πλάγιες πλευρῆς. Αὐτὸ ἀποτελεῖ μίαν νόθευσιν τοῦ τύπου τοῦ κυκλικοῦ θεάτρου, ἀφοῦ οὐσιαστικῶς τὸ ὀργανώσαμε σὰ νᾶταν σκηνῆ-κουτὶ, μετὰ ἀνοιχτῆς καὶ νοητῆς τὴς τρεῖς πλευρῆς του, ἀντὶ τῆς μιᾶς ποῦ ἔχομε στὴς συνειθισμένους σκηνῆς. Σωστότερη, ἀλλὰ ὄχι πάντα πρόσφορη γιὰ ἔργα ποῦ ἀπαιτοῦν ἐντόνη τὴν αἰσθησὴν τοῦ κλειστοῦ χώρου, ἦταν ἡ δια-



ρύθμιση μόνον του βάρους της σκηνής, που άφηνε ελεύθερη την προέκταση της δράσεως στο γυμνό plateau, με λίγες σκηνικές νύξεις για την εξασφάλιση της συνοχής του χώρου. Το σκηνογραφικό πρόβλημα που παρουσιάζει η κυκλική σκηνή είναι πρόβλημα έργων περισσότερο. Από τη φύση της η σκηνή αυτή θα επέβαλλε έργα που να κινούνται άκτινωτά από ένα κέντρο, και με διαφορετικές προβολές της άπληξής τους σε συνεχή κύματα να απλώνονται στον κύκλο των θεατών. Το βλέπω σε σχήμα. Δεν ξέρω ποιά φόρμα ή ποιο είδος έργου θα έβρισκα ένας συγγραφέας για ν' ανταποκριθί σ' αυτό το σχήμα. Ο χώρος πάντως των νατουραλιστικών έργων, όσο και αν ανανεώνονται εξωτερικά, εξακολουθεί να είναι ο όρισμένος χώρος της κινήσεως μέσα στις όρθολογιστικές διαστάσεις του ορθογωνίου: φάτσα, πίσω—μπρός, πλάγια.

Λίγα είναι τα έργα που μπορούν, σύμφωνα με το καθαρό σκηνικό πρόβλημα, να άποτελέσουν κατάλληλο ρεπερτόριο για το κυκλικό θέατρο. Άποκει και πέρα το πρόβλημα γίνεται θέμα έρμηνείας. Ο Κούν συχνά υπερβαίνει τον νατουραλισμό των έργων του με την ποίηση που κατορθώνει να βγάλει μέσα από τα ίδια τα νατουραλιστικά στοιχεία τους. Έτσι η δράση μόνο παραμένει όρισμένη, η ποίηση έκτείνει τους κύκλους της. Από την άλλη μεριά, ειδικά σκηνογραφικά, νομίζω ότι το έρμηνευτικό βάρος ουσιαστικά μετατίθεται ή πρέπει να μετατίθεται, από το σκηνικό στο κοστούμι, που δεν όρίζει τις διαστάσεις της δράσεως, αλλά όρίζει χαρακτήρες, πρόσωπα, ρόλους, άποχρώσεις, και μετέχει στη δράση, με τη δυνατότητα να έναλλάσσεται συνεχώς στους συνδυασμούς του. Η κατάλληλη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής της σκηνής—plateau μπορεί να συμβάλει, με κάποια έλευθερία φυσικά, και με την προϋπόθεση της λειτουργίας των θεατρικών συμβάσεων, στη δημιουργία της ειδικής ατμόσφαιρας και των απαιτήσεων κινήσεως του έργου.

Διαφωνώ, όμως, με την προσαρμογή της σε μία ξένη αρχιτεκτονική, όπως είναι του κλειστού έσωτερικού, που προϋποθέτει το χώρο της σκηνής—κουτί. Άν στην κυκλική σκηνή είμαστε υποχρεωμένοι να παίζουμε έργα νατουραλιστικής καταγωγής, και τον νατουραλισμό τους άκομη πρέπει να τον κάνουμε θέμα έρμηνείας, όχι θέμα πιστότητας—δηλαδή νατουραλιστικής έπίσης έρμηνείας.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΑΛΟ

Ο ΜΠΡΕΧΤ ΓΙΑ ΤΟΝ « ΓΑΛΙΛΑΙΟ »

Οι παρακάτω σημειώσεις για τον «Γαλιλαίο» δεν έχουν δημοσιευτεί στα Γερμανικά, γιατί ο Μπρέχτ δεν πρόλαβε να τις συγκεντρώσει και να τις τυπώσει. Παρουσιάζονται για πρώτη φορά σε μετάφραση στον Α' τόμο της αγγλικής έκδοσης των Άπάντων του (Bertolt Brecht Plays, Methuen, London 1960, σελ. 335-345), απ' όπου τις παραδίδουμε μεταφρασμένες.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ: Όλοι ξέρουν τί ευεργετική επίδραση άσκει στους ανθρώπους η πεποίθηση ότι βρίσκονται στο κατώφλι μιας νέας εποχής. Σε κάτι τέτοιες στιγμές θαρούν πως ο κόσμος γύρω τους είναι ακόμα ολότετα άδιαμόρφωτος, ότι μπορούν να του επιφέρουν άπειρες βελτιώσεις (μια που οι δυνατότητες του ξεπερνάν και τα όνειρά τους) να τον πλάσουν μ' άλλα λόγια, σά ζύμη μες στα χέρια τους. Οι ίδιοι αισθάνονται φρέσκοι, όλο δύναμη κ' ένεργητικότητα, λές κ' έξυπνησαν στο φώς μιας νέας μέρας. Οι παλιές πεποιθήσεις άπορρίπτονται σάν προλήψεις, ό,τι θεωρούσαν φυσικό χτες το υποβάλλον σήμερα σε νέα εξέταση. Ός τώρα, λένε, μής όριζαν άλλοι, τώρα θά όρίζουμε έμεις.

Γύρω στις άρχές του αιώνα μας κανένας στίχος τραγουδιού δεν είχε έμπνεύσει τόσο πάθος στους εργάτες όσο το «χαράζει τώρα μία καινούρια εποχή». Στους ήχους του βηματίζουν τα νιάτα δίπλα στα γεράματα, οι φτωχοί και τα ρημάδια της ζωής δίπλα σ' εκείνους που είχαν καταφέρει να φτάσουν κάπου—κ' όλοι μαζί νοιώθαν νέοι. Κι όμως οι ίδιες αυτές λέξεις, κάτω άπ' την καθοδήγηση ενός μογιατζή, έκλειναν μέσα τους—όπως άποδείχτηκε ύστερα από δοκιμασία—μιά πρωτοφανή δύναμη διαφθοράς. Γιατί κ' εκείνος είχε ύποσχεθί μία καινούρια εποχή. Έδώ οι λέξεις απέκάλυψαν την κενότητα και την άοριστία τους. Η δύναμή τους βρισκόταν στη γενικότητα τους, που την έκμεταλλεύονταν για να διαφθείρουν τις μάζες. Η νέα εποχή—είταν και είναι κάτι που έπηρεάζει τα πάντα, δίν ύφνηει τίποτα άνάλλαγο. Είναι και κάτι όμως που ο χαρακτήρας του ξεδιπλώνεται σιγά-σιγά. Όλα τα όνειρα μπορούν να πραγματοποιηθούν στα πλαίσιά της, κάθε λεπτολόγα περιγραφή της άπλωθ την περιορίζει. Άγαλλιαση νοιώθει αυτός που άρχίζει, που πάει μπροστά. Νά'σαι ο πρωτοπόρος, σου έμπνέει ένθουσιασμό. Άπεραντη εύτυχια πλημμυρίζει τα σωθικά εκείνων που λαδώνουν μία καινούρια μηχανή πριν δείξει τη δύναμή της, που γεμίζουν το λευκό χώρο ενός παλιού χάρτη, εκείνων που σκάβουν τα θεμέλια ενός νέου σπιτιού—του σπιτιού τους.

Το ίδιο αίσθημα κυριεύει τον έρευνητή που κάνει μία κοσμολογική ανακάλυψη, τον ρήτορα που έτοιμάζει τον λόγο που θ' αλλάξει συθέμελα μία κατάσταση. Κ' είναι φριχτό το άποκάρδιωμα όταν οι άνθρωποι άνακαλύπτουν, ή νομίζουν πως άνακαλύψαν, ότι έχουν πέσει θύματα άταπάτης, ότι το παλιό είναι ισχυρότερο άπ' το νέο, ότι η πραγματικότητα, είναι έναντίον τους και όχι μαζί τους, ότι η εποχή τους—η νέα εποχή—δεν έχει φτάσει ακόμα. Η κατάσταση, σε τέτοιες στιγμές, δεν είναι άπλωθ όσο κακή είταν πρώτα, είναι πολύ χειρότερη: γιατί οι άνθρωποι έχουν κάνει άνυπολόγιστες θυσίες για τα σχέδια τους και τώρα βλέπουν ότι τα χάνουν όλα. Μπήκαν στον δρόμο

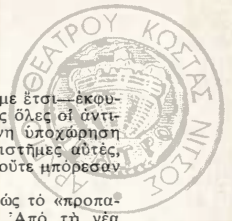
και νικήθηκαν. Το παλιό πήρε την έκδικσή του άπάνω τους. Ο έρευνητής, ή ο έφευρέτης—ένας άγνωστος, που δεν καταδιώκεται ώστόσο από κανένα όσο δεν έχει δώσει ακόμα στη δημοσιότητα την ανακάλυψή του—δεν πιά ή έφευρέση του θεωρηθή λαθμενική ή άνάγια λόγω γίνεται όμέσως ένας άπατεώνας ή ένας τσαρλατάνος—και τα ευρήματά του παλιά και τετριμμένα. Θύμα έκμεταλλευτών και καταπιεστών, όταν πιά άνακοπή ή πόρεια τη θεωρείται επαναστάτης και ύπόκειται σε ειδικούς περιορισμούς και τιμωρίες. Η μεγάλη προσπάθεια άκολουθείται από εξάντληση, ή υπερβολική έλπίδα από υπερβολική άπόγνωση. Έκείνοι που δεν καταφεύγουν στην άδιαφορία και την άπάθεια, πέφτουν πιο κάτω όκομα: όσοι δεν θυσιάσαν τη δραστηριότητα τους για τα ιδανικά τους, γυρίζουν τώρα αυτή την ίδια τη δραστηριότητα για να χτυπήσουν τα ίδια τα ιδανικά τους! Δεν ύπάρχει πιο άμειλικτος άντιδραστικός από έναν άποκαρδιωμένο άναμορρωτή, πιο θανσίμιος έχθρος ενός άγιου έλέφanta από έναν έξημερωμένο έλέφanta. Κι ώστόσο αυτοί οι άπογοητευμένοι μπορούν να συνεχίσουν τη ζωή τους σε μία νέα εποχή, σε μία εποχή μεγάλων άναταραχών. Μόνο που δεν έχουν ιδέα τί έτσι νέα εποχή.

Σ' έτούτους τους καιρούς ή αντίληψη του "νέου" είναι παραπονημένη. Το Παλιό και το Πολύ Παλιό ξαναπαίζουν στο στίβο και καμώνονται πως είναι τάχα, το Νέο—ή το Παλιό και το Πολύ Παλιό παρουσιάζονται με νέο τρόπο και περνάν έτσι για Νέο. Άπ' την άλλη μεριά το όληθινό Νέο, παρακλισημένο, χαρακτηρίζεται σάν μία μεταβλητική φάση που έχει κιόλας ξεπεραστή. Έτσι "νέο" είναι το σύστημα της ύποδαύλισης των πολέμων—ένώ το "παλιό", όπως λένε, είναι ένα σύστημα θεωρητικής οικονομικής, που ποτέ δεν μόρρεσε να εφαρμοσθί και που θά 'κανε τους πολέμους περιττούς. Με το νέο σύστημα ή κοινωνία χωρίζεται σε τάξεις, ενώ το παλιό, όπως λένε, πασχίζει να τις καταργήσει. Στην εποχή μας οι έλπίδες των ανθρώπων δεν καταπνίγονται—διχοτενούνται άλλοι. Οι άνθρωποι έλπικαν πάντοτε ότι κάποια μέρα θά'χαν φωςι να φάν. Τώρα έλπικουν ότι κάποια μέρα θά'χουν πέτρες να φάν.

Άνάμεσα στα σκοτάδια που συνάζονται όλοένα και πυκνότερα άπάνω μας, σ' ένα κόσμο όλο πυρετό, τριγυρισμένο από ματωμένες πράξεις και όχι λι-



Ο Τσάρλς Λάτον, που έδημούργησε το Γαλιλαίο, με συνεργασία του Μπρέχτ, το 1947 στο Λός Άντζελες



γώτερο ματωμένες σκένες, όπου η βαρβαρότητα φαίνεται να τον οδηγεί υπάθετα στον μεγαλύτερο και φριχτότερο πόλεμο όλων των εποχών, είναι δύσκολο να κρατήσει κανείς μια στάση που θα ταίριαζε σε ανθρώπους που βρίσκονται στα πρόθυρα μιας νέας και περισσότερο ευτυχισμένης εποχής. Μήπως όλα δεν δείχνουν ότι έρχεται η νύχτα; Δεν θα 'πρεπε λοιπόν να υιοθετησουμε μια στάση περισσότερο ταιριαστή σε ανθρώπους που πορεύονται προς τα σκοτάδια;

Αλλά τί είναι αυτά που λέμε περί "Νέας Έποχής"; Αυτή η έκφραση δεν είναι κόλαξ ξεπερασμένη; Την ακούμε από βραχνιασμένους ανθρώπους που ξελαρυνόγονται να μάς τη φωνάζουν. Χωρίς αμφιβολία η βαρβαρότητα είναι η προσωπικότητα της νέας εποχής. Έλπιζει, λέει για τον εαυτό της, να κρατήσει χίλια χρόνια.

Νά πιστούμε λοιπόν απ' τους παλιούς καιρούς; Νά συζητάμε μόνο για τη χαμένη Άτλαντιδα;

Νά υποθέσουμε ότι ξάπλωσα και συλλογιέμαι, μές στη νύχτα, το χθεσινό πρωί για ν' άποψ'ω τη σκέψη εκείνου που θα ρθει αύριο; Νά υποθέσουμε ότι γι' αυτό καταπίστωκα μ' εκείνη την εποχή της άνθησης των τεχνών και των επιστημών, έδω και τριακόσια χρόνια; Έλπιζω όχι.

Αυτές οι εικόνες του προαίτιου και της νύχτας είναι παραπειστικές. Οι ευτυχισμένες εποχές δεν έρχονται όπως τα προαιτιά επειτα απ' τον ύπνο της νύχτας.

Η ΓΥΜΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΕΠΟΧΗΣ

Προοίμιο στην αμερικανική μετάφραση

"Όταν έγραφα τη ζωή του Γαλιλαίου, στά πρώτα χρόνια της εξορίας μου στη Δανία, με βόηθησαν στην ανασύσταση της πολεμιακής κοσμολογίας μερικτο συνεργάτες του Νιλς Μπόρ που εργάζονταν για τη "διάσπαση" του ατομου. Κύριο μέλημά μου ήταν να δώσω τη γυμνή εικόνα μιας νέας εποχής πράμα δύσκολο, γιατί όλοι γί'ρω μου είχαν σίγουροι ότι οι δικοί μας καιροί δεν έχουν τί στοιχεία των νέων εποχών. Τίποτα δεν είχε αλλάξει σ' αυτόν τον τομέα όταν, χρόνια αργότερα, καταπίστωκα μαζί με τον Τσάρλς Λάτον να μεταφράσουμε το έργο αγγλικά. Είχαμε φτάσει στη μέση περίπου της δουλειάς, όταν έκανε την εμφάνισή της στη Χιροσίμα η ατομική εποχή. Διά μιās άρχισα να βλέπω με άλλο μάτι τη βιογραφία του ίδιου του νέου συστήματος της φυσικής. Η επαρκής επίδραση της μεγάλης βόμβας έριξε νέο, εκθαμβωτικότερο φως στη διαμάχη του Γαλιλαίου με τις αρχές της εποχής του. Έπρεπε ν' αλλάξουμε όρισμένα σημεία—πάντως η διάρθρωση του έργου έμεινε ακριβώς όπως ήταν. Απ'ό την πρώτη γραφή κιόλας, η Έκκλησία παρουσιαζόταν σαν λαϊκή και όχι πνευματική εξουσία και η ιδεολογία της, βασικά, θα μπορούσε να αντικατασταθ' από πολλές άλλες. Απ'ό την αρχή της σταδιοδρομίας του, ακρογωνιαίος λίθος της κολοσσιαίας προσωπικότητάς του Γαλιλαίου ήταν η πίστη του ότι η επιστήμη έπρεπε να γίνει κτήμα του λαού. Για εκατοντάδες χρόνια ο λαός του έκανε την τιμή, δημιουργώντας το θρόνο του Γαλιλαίου, να μη πιστεύει στη δημόσια ανάφραση των θεωριών του—όπως άλλοτε περιγελοούσε τους επιστήμονες σαν έννοιχισμένα οντόρια, χωρίς πρακτική αντίληψη και ελαττω βλέμμα. (Ακόμα και οι λέξεις "σοφός μελετητής" έχουν μέσα τους κάτι παθητικό, κάτι "ποδοπατημένο". Στη Βαυαρία ο κόσμος συνήθιζε να μιλάει για το "χωμάτι της Νυρεμβέργης" απ' όπου διοχετευόνταν μεγάλες ποσότητες γνώσεων σε πρόσωπα χωρίς την ανάλογη δεκτικότητα. Φυσικά οι γνώσεις δεν τους έκαναν σοφότερους. Αν πάλι κάποιος άφηνε να φανή η εξυπνάδα του, το θεωρούσαν σαν παράξενη διαγωγή. Οι "μορφωμένοι"—άλλη λέξη με τη μοιραία γεύση της παθητικότητας—συνήθιζαν να μιλάνε για την εκδίκηση των "άμορφωτων" για το αυθόρμητο μίσος τους προς το "πνεύμα". Και είναι αλήθεια πως η περιφρόνησή τους είχε αρκετά μεγάλη δόση μίσους. Στά χωριά ο "Πνευματικός" άνθρωπος γινόταν δεκτός σαν ξένος, κάποτε σαν έχθρος. Η περιφρόνηση αυτή, ωστόσο, θα μπορούσε να έντοπισθ' και στους κύκλους της "καλής κοινωνίας". Έτσι οι "σοφοί" σχημάτισαν μία δική τους, χωριστή κοινωνία. Ο "σοφός μελετητής" κατάντησε να θεωρείται ένα άναμικό, άνικανο, έκκεντρικό πλάσμα, που δεν ήταν πάντα σε θέση να τά βγάλε πέρα με τη ζωή).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

*Υστερόγραφο στην αμερικανική παράσταση *

Πρέπει να σημειωθ' ότι το ανέβασμα του έργου έγινε την εποχή της παραγωγής της ατομικής βόμβας για στρατιωτικούς σκοπούς, και στη χώρα που τη δημιούργησε: Η ατομική Φυσική ήταν ταμπουρωμένη σ' ένα κάστρο προστατευτικής σιγής. Η μέρα που έπεσε η βόμβα θα μείνει αλησημένη σ' όσους την έζησαν στις Ήνωμένες Πολιτείες. Ο πόλεμος της Ιαπωνίας είχε στοιχίσει πολλά στην Άμερική. Τα μεταγωγικά του στρατού έφευγαν από τη Γουέστ Κόστ και ξαναγύριζαν εκεί με τους πληγωμένους και τα θύματα των ασιατικών άσθενειών. Όταν μαθεύτηκε στο Λος Άντζελες ότι έπεσε η βόμβα, ο κόσμος κατάλαβε ότι είχε σημαίνει το τέλος του πολέμου—κι ότι θα ξαναγύριζαν οι άντρες στα σπίτια τους. Κι ωστόσο η μεγάλη πόλη έδινε πένθιμη έντύπωση. Ο ίδιος προσωπικά άκουσα είσπρακτορες και μανάβισες να εκφράζουν τη φρίκη τους. Η νίκη πιά ήταν σίγουρη. Αλλά είχε έρθει μαζί με το μικρό σάλιο της ήττας. Κ' έπειτα άκολούθησε η απόλυτη έχευθια των πολιτικών και των στρατιωτικών για την κολοσσιαία πηγή ενεργείας—μία έχευθια που εξαγρίωνε τον πνευματικό κόσμο. Η ελευθερία της έρευνας, η ανταλλαγή πληροφοριών για τις έφευρέσεις η παγκόσμια αδελφότητα των επιστημόνων είχαν απαγορευθ' από ανώτερος υπαλλήλους που προκαλούσαν μεγάλη δυσπιστία. Μεγάλοι φυσικοί διέκοψαν την εργασία τους κάτω απ' τον έλεγχο των στρατιωτικών. Ένας μάλιστα απ' τους πιο όνομαστούς διορίστηκε καθηγητής κι αναγκάζονταν να σπαταλάει τις ώρες του διδάσκοντας το άλφabeto της φυσικής για να μην ελέγχεται η δουλειά τους από τέτοιους έποπτες. Είχε καταντήσει ντροπή να κάνεις μιάν έφευρεση.

ΕΠΑΙΝΟΣ Ή ΚΑΤΑΔΙΚΗ ΤΟΥ ΓΑΛΙΛΑΙΟΥ;

Θά ήταν μεγάλη άδυναμία αυτού του έργου ν' αποδεικνυόταν πως είχαν δικιο εκείνοι οι φυσικοί που μου είπαν—σε τόνο έπιδοκμασίας—ότι η σκηνή όπου ο Γαλιλαίος άποκηρύσσει την ίδια τη διδασκαλία του δίνεται με τρόπο που τον δικαιώνει λογικά, προβάλλοντας το έπιχειρήμα ότι χάρη σ' αυτή την άποκήρυξη μόδερε να συνεχίσει το έπιστημονικό του έργο και να τό κληροδοτήσει στις έπομενες γενεές. Η αλήθεια είναι ότι ο Γαλιλαίος έπλούτισε την Άστρονομία και τη Φυσική, στερώντας ταυτόχρονα απ' τις έπιστήμες αυτές ένα μεγάλο μέρος της κοινωνικής τους σημασίας. Άμφισβητώντας τό αλάθητον της Βίβλου και της Έκκλησίας, οι έπιστήμες αυτές στάθηκαν για ένα διάστημα πρόμαχοι της προόδου. Είναι αλήθεια ότι στους έπομενους αιώνες σημειώθηκε μία όπισθοχώρηση για την όποια δεν ήταν άνευθες και οι έπιστήμες αυτές. Αλλά είναι άπ'όως μία

μετατόπιση, όχι μία επανάσταση. Το σκάνδαλο—ας τό πούμε έτσι—έκφυλιστηκε: έγινε διαφάνεια ειδικών. Η Έκκλησία, και μαζί της όλες οι άντιδραστικές δυνάμεις, κατάρθωσε με μία ευσχημη, οργανωμένη ύλοχώρηση να διατηρήσει και πάλι την εξουσία της. Όσο για τις έπιστήμες αυτές, ποτέ δεν ξαναπήραν την ύψηλή θέση τους στην κοινωνία—ούτε μόδερεσαν να ξαναέρθουν σε τόσο στενή έπαφή με τό κοινό.

Τό έγκλημα του Γαλιλαίου θα μόδερεσε να χαρακτηρισθ' ως τό «προπατορικό άμάρτημα» των συγχρόνων φυσικών έπιστημών. Απ'ό τη νέα άστρονομία, που είχε κινήσει τό άμείριστο ένδιαφέρον μιās νέας τάξης—της μπουρζουαζίας—ώσπου να δώσει τη μεγάλη ώθηση στα επαναστατικά κοινωνικά ρεύματα της εποχής. Ο Γαλιλαίος διέγραψε με σφήνα τα όρια μιās ειδικής έπιστήμης που χάρη στην άγνότητα των σκοπών της (την άδιαφορία της, λ.χ., για τις μεθόδους παραγωγής) στάθηκε δυνατόν να αναπτυχθ' σχεδόν άνεμπόδιστα. Η άτομική βόμβα, σαν τεχνικό και κοινωνικό φαινόμενο, είναι τό χαρακτηριστικό τελικό προϊόν της συνεισφοράς του Γαλιλαίου στην έπιστήμη και της άποτυχίας του στην κοινωνία.

Έτσι, όπως είπε ο Γουόλτερ Μπέντζαμιν, ό "ήρωας" αυτού του έργου δεν είναι ο Γαλιλαίος, αλλά ο λαός. Κατά τη γνώμη μου, αυτό είναι μία ύπερβολικά συνοπτική άποτίμηση. Έλπίζω ότι τό έργο μου δείχνει τί άπομυζ' ή κοινωνία απ' τά άτομα, σε τί της χρησιμεύουν. Η ανάγκη της έρευνας, ένα κοινωνικό φαινόμενο τό ίδιο ευχάριστο και έπιβεβλημένο όσο η ανάγκη της άναπαραγωγής, όδηγησε τό Γαλιλαίο σε μία φοβερά έπικίνδυνη περιοχή: σε μία βίαιη διαμάχη με τις άχαλίνωτες έπιθυμίες του γι' άλλες άπολαύσεις. Κοίταξε με τό τηλεσκόπιο τ' άστρα και παραδίνεται σ' ένα όδονδρο βασανιστήριο.

Στό τέλος η επιστήμη του καταντάει βίτιο. Έργάζεται κρυφά και ίσως με τύψεις συνειδήσης. Μπροστά σε μία τέτοια κατάσταση, δεν μόρεει κανείς να επαινέσει μόνο ή να καταδικάσει μόνο τον Γαλιλαίο.

Ο "ΓΑΛΙΛΑΙΟΣ" ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Έτσι, από καθαρά θεατρική πλευρά, θα προβληθ' τό έρμήτιμα άν ό "Γαλιλαίος" πρέπει να παρουσιαστεί σαν τραγωδία ή σαν αισιόδοξο έργο. Πού



Ο Γερμανός ήθοποιός Έρנסτ Μπούς, που υπέδουή το Γαλιλαίο στο «Μπερλίνερ Άνσάμπλ», στα 1957

*Καλοκαίρι 1947, στο Μπέβερλου Χίλς της Καλιφόρνιας, με τον Τσάρλς Λάτον στο ρόλο του Γαλιλαίου.

είναι ή κεντρική του ιδέα ; Στο "χαιρετισμό της νέας εποχής" της 1ης σκηνής ή σε μερικά σημεία της 13ης σκηνής ; Σύμφωνα με τους κανόνες της δραματουργικής, στο τέλος ενός δράματος δίνεται περισσότερο βάρος. Το έργο αυτό όμως δεν βασίσθηκε σε καθιερωμένους κανόνες. Δείχνει απλάως τά χαράματα μιάς νέας εποχής και προσπαθεί να επανορθώσει μερικώς άπ' τις προκαταλήψεις για τά χαράματα των νέων εποχών.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Έάν ή παράσταση του έργου στραφή κυρίως έναντιον της Καθολικής Έκκλησίας, τότε το έργο θα χάσει ένα μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής του υπόστασης. Πολλοί χαρακτήρες του ανήκουν στην Έκκλησία. Όσοι ήθοσοποι τούς παρουσιάζουν, μόνο γι' αυτό τό λόγο, σάν συχαμερά πρόσωπα, πέφτουν έξω. Ούτε φυσικά, ή Έκκλησία έχει τό δικαίωμα να καλύπτει τις ανθρώπινες αδυναμίες των μελών της. Συχνά, πολύ συχνά, ενθαρρύνει αυτές τις αδυναμίες και καταπιίνει κάθε θόρυβο γύρω τους. Σ' αυτό τό έργο, ώστόσο, ή έπιταγή είναι άπερίφραστη: «Κάτω τά χέρια άπ' την Έπιστήμη"! Η σύγχρονη επιστήμη είναι μία νόμιμη θυγατέρα της Έκκλησίας, μία θυγατέρα που χειραφετήθηκε κ' έχει στραφή έναντιον της μιάς της.

Στό "Γαλιλαίο" ή Έκκλησία ένεργεί, κί όταν άκόμα παρεμποδίζει την έλευθερη έρευνα, σάν έξουσία. Έφ' όσον ή έπιστήμη είναι ένας κλάδος της θεολογίας, ή Έκκλησία είναι ή πνευματική αρχή, τό έσχατο έπιστημονικό δικαστήριο. Είναι όμως και προσωρινή αρχή τό έσχατο πολιτικό δικαστήριο. Το έργο δείχνει την προσωρινή νίκη της Έξουσίας, όχι τόυ παπαδαριού. Το ότ ή Γαλιλαίος μου ποτέ δέν καταφέρεται άμέσως έναντιον της Έκκλησίας, άποτελεί και ιστορική άλήθεια. Ούτε μία φράση δέν έστωμίζει έναντιον της. Άν είχε συμβή τό αντίθετο, θα τό έφερναν αναμφιβολα στο φώς οι διονυχιστικές έρευνες που έγιναν πάνω σ' αυτό τό ζήτημα. Είναι άκόμα ιστορικά ξεακριβωμένο ότι ο Χριστόφορος Κλάβιος, ό μεγαλύτερος άστρονόμος του Ρωμαϊκού Παπικού Κολλεγίου, έπιβεβαίωσε τις άνακαλύψεις του Γαλιλαίου (σκηνή 6). Κι ότι άνάμεσα στους μαθητές του ύπήρχαν και κληρικοί (σκηνές 8, 9 και 13). Το νά κρατήσω σατιρική στάση άπέναντι στα έγκόσμια ενδιαφέροντα των ύψηλών αξιωματούχων της Έκκλησίας, μου φάνηκε φτηνό (τούλάχιστον



Ό Βασίλης Διαμαντόπουλος, όπως ύποκρίνεται τόν Γαλιλαίο

στη σκηνή 7). Η άδιαφορία όμως που τόυ φέρονται δείχνει ότι, έχοντας μεγάλη πείρα σε τέτοια ζητήματα, περιμένουν την άμεση ύποχώρηση του Γαλιλαίου. Και δέν σφάλουν. Κρίνοντας από τούς σημερινούς μεσοστασις πολιτικούς, είναι αξιοθαύμαστα τά πνευματικά (και έπιστημονικά) ενδιαφέροντα των πολιτικών της εποχής εκείνης.

Γι' αυτό άγνοούνται στο έργο οι παραπονήσεις που έγιναν στο πρωτόκολλο του 1616 από την άνάκριση του 1633—παραπονήσεις που έξακριβώθηκαν από τόν Γερμανό μελετητή Έμιλ Βολβίλλ σε πρόσφατες ιστορικές του έρευνες. Όσοι καταλαβαίνουν τη θέση του συγγραφέα, όπως σκιαγραφείται παραπάνω, θα καταλάβουν και γιατί έμεινε άδιάφορος όπο τό νομική πλευρά της δίκης. Δέν ύπάρχει άμφιβολία ότι ο Ουδμπάν ό 8ος άντιπαθόσε προσωπικά τόν Γαλιλαίο και έπαιξε στη δίκη ένα συχαμερό ρόλο εις βάρος του. Στο έργο τό περιστατικό αυτό άγνοείται.

Όσοι άντιλαμβάνονται τη θέση του συγγραφέα, θα νοιώσουν γιατί ή στάση αυτή δέν δείχνει σεβασμό για την Έκκλησία του δεκάτου έβδομου αιώνα—για νά μήν άναφέρουμε την Έκκλησία τόυ εικοστού. Παρουσιάζοντας την Έκκλησία ως προσωποποίηση της έξουσίας σ' αυτή τη θεατρική δίκη των διακτών του πνεύματος της έλευθερης έρευνας, δέν σημαίνει ότι τις δίνουμε άφεση άμαρτιών. Άλλά θά είναι πολύ έπικίνδυνο, ίδιος στις μέρες μας, να περιορίσει κανείς ένα ζήτημα, σάν τόν άγώνα του Γαλιλαίου για την έλευθερία της έρευνας, μόνο στον θρησκευτικό τομέα. Γιατί έτσι θα άποσπασθ ή προσοχή του κοινού—και θα 'ταν άτύχημα—άπό τις σύγχρονες άντιδραστικές άρχες, που δέν έχουν καμμία σχέση με την Έκκλησία.

Ο ΓΑΛΙΛΑΙΟΣ ΤΟΥ ΛΩΤΩΝ

Ό Λώτων, για νά ζωντανένη την ιδιομορφία του Γαλιλαίου, τόν έκανε να θωρεί τόν κόσμο όλόγυρα με τό εκπληκτό βλέμμα ενός ζένου, που θαρρείς ότι γύρευε άπόκρηση σε κάποιο έρώτημα. Οι καλοπροαίρετες παρατηρήσεις του για τόυς καλόγερους, τούς άφησαν κυριαλεκτικά σύζυλους. Τά πρωτόγωνα έπιχειρήματά τους τόυ διασκέδαζαν.

Μερικοί είχαν άντιρρήσεις γιατί ο Λώτων έπαιξε τό μονόλογο της πρώτης σκηνής, όπου έξηγει τη νέα άστρονομία, γυμνός άπ' τη μέση κι άπάνω. Είπαν ότι τό κοινό θα σάστιζε ακούγοντας άπόψεις με τέτοιο πνευματικό ύπόβαθρο από ένα μισόγυμνο πρόσωπο. Άλλά ο Λώτων ένδιαφερόταν άκρίβως γι' αυτό τό μίγμα πνευματικού και φυσικού. Η φυσική χαρά του Γαλιλαίου, όταν τό παιδί του χάιδεψε την πλάτη, μετουσιώθηκε σε πνευματική δημιουργικότητα. Ο Λώτων ύπογραμμισε έπίσης με τί άπόλαυση πίνει ο Γαλιλαίος τό κρασί του, στην 9η σκηνή, όταν μαθαίνει ότι ο άντιδραστικός Πάπας πνέει τά λείσθια. Ο άνετος τρόπος, που βηματίζει πάνω-κάτω και τό παιχνίδιωμα των χεριών στις τσέπες του, όταν ετοιμαζόταν να ριχτεί σε μία κοινούρια έρευνα, έφτανε τά όρια του συγκλονιστικού. Όταν ο Γαλιλαίος βρισκόταν σε στιγμές δημιουργικής έξαρσης, ο Λώτων άφησε να φανεί ένα κράμα άντικρουομένων αισθημάτων : Είταν έπιθετικός και ταυτόχρονα άνυπεράσπιστος, τρυφερός και γεμάτος τρωτά σημεία.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Ό σκηνικός διάκοσμος δέν πρέπει να δίνει στο κοινό την εντύπωση ότι βρίσκεται σ' ένα δωμάτιο της μεσαιωνικής Ιταλίας ή του Βατικανού. Το κοινό πρέπει να έχει συνεχώς την έπίγνωση ότι βρίσκεται στο θέατρο.
2. Το φόντο του σκηνικού πρέπει να δείχνει περισσότερο από τό άμεσο περιβάλλον του Γαλιλαίου. Πρέπει να δείχνει τόν ιστορικό περίγυρο μ' ένα τρόπο εύφάνταστο και καλλιτεχνικά έλκυστικό. (Αυτό μπορεί να έπιτευχθ ή άν ο διάκοσμος, π.χ., δέν προβάλλεται ο ίδιος με φανταχτερά χρώματα, αφήνοντας έτσι να προβληθούν τά κοστούμια των ήθοσοιών και ύπογραμμίζοντας την πλαστικότητα των μορφών. Ό διάκοσμος θα μένει πάντα δύο διαστάσεων έστω κι άν περιέχει στοιχεία πλαστικότητας κλπ.).
3. Τα έπιπλα και τά αντικείμενα πρέπει να είναι ρεαλιστικά (κ' οι πόρτες άκόμα) και νά αναδίνουν μίαν ιστορικο-κοινωνική γοητεία. Τά κοστούμια να έχουν άτομικό χαρακτήρα και να δείχνουν ότι έχουν φορεθ ή. Νά τονισθούν ιδιαίτερα οι κοινωνικές διαφορές, έπειδή, άγνοώντας τις παλιές μόδες, δέν μπορούμε να τις ξεχωρίσουμε εύκολα.
4. Η τοποθέτηση των χαρακτήρων να πάρει τη μορφή ιστορικού πίνακος (όχι για νά έκφρασθ ή έτσι τό ιστορικό στοιχείο σάν άπλή αισθητική άπόλαυση) τό ίδιο ίσχυει και για τά σύγχρονα έργα). Αυτό μπορεί να τό πετύχει ο σκηνοθέτης δίνοντας στη δράση ιστορικούς χαρακτηρισμούς. (Παράδειγμα—τά άκόλουθα περίπου για την πρώτη σκηνή : "Ο Γαλιλαίος έξηγει στον κατοπινό συνεργάτη του Άντρέα Σάφρι τό σύστημα του Κοπέρνικου και προβλέπει τη μεγάλη ιστορική σημασία της Άστρονομίας.—Γιά να κερδίσει τό ψωμί του, ο Γαλιλαίος δίνει μαθήματα σε πλούσιους μαθητές.—Ο Γαλιλαίος, που άναζητεί τά μέσα να συνεχίσει τις σπουδές του, προτρέπεται από τις πανεπιστημιακές άρχες να έφευρη έργαλεία, που θα τόυ άποφέρουν κέρδη.—Με βάση τά στοιχεία ενός ταξιδιώτη, ο Γαλιλαίος κατασκευάζει τό πρώτο του τηλεσκόπιο).
5. Η δράση πρέπει να κυλάει όμαλά κ' έπειτα από ένδελεχη μελέτη. Νά άποφεύγονται οι συνεχεις άλλαγές θέσεων με τις συχνά άδικαιολόγητες κινήσεις των προσώπων. Ό σκηνοθέτης δίν πρέπει ούτε στιγμή νά λισμονήσει ότι πολλές πράξεις και λόγοι είναι δυσνόητοι—πρέπει λοιπόν να έκφραση τό βασικό νόημα κάθε γεγονότος μέσα από τά σκηνικά συμπλέγματα των χαρακτήρων του έργου. Το κοινό πρέπει να σιγουρευθ ή ότι όλα έχουν μία σημασία και όλα είναι άξια προσοχής : ένα βηματίσμα, ένα σταμάτημα, μία χειρονομία. Όστόσο, οι θέσεις των προσώπων και οι κινήσεις πρέπει να είναι άπόλυτα φυσικές και νατουραλιστικές.
6. Η διανομή των ρόλων των εκκλησιαστικών λειτουργών πρέπει να γίνει με ιδιαίτερη ρεαλιστική φροντίδα. Δέν επιδιώκεται ή γελοιοποίηση της Έκκλησίας. Όστόσο ή έπιτηδευμένη όμιλία και ή έπιδειχτική μόρφωση των άξιωματούχων της Έκκλησίας δέν πρέπει να παραπλανήση τόν σκηνοθέτη στην έπιλογή "πνευματικών" τύπων. Σ'αυτό τό έργο, ή Έκκλησία άντιπροσωπεύει κυρίως την έξουσία. Ως τύποι λοιπόν, οι άξιωματούχοι της θα πρέπει να μοιζούν με τούς σημερινούς τραπεζίτες και γερουσιαστές.
7. Η άνέλξη της πορείας του Γαλιλαίου δέν πρέπει να άποσκοπή στη συμπαινή μέθεξη και ταύτιση του κοινού μαζί του. Θα είναι προτιμότερο να βοηθήσουμε τό άκροατήριο να κρατήσει μία στάση στοχαστική, κριτικής άποτίμησης. Ό Γαλιλαίος πρέπει να παρουσιασθ ή σά φαινόμενο, όπως περίπου ο Ριχάρδος ο Γ', όπου ή συγκινησιακή συνείδηση του κοινού κερδίζεται χάρη στη ζωντανία αυτής της ιδιομορφης παρουσίας.
8. Όσο πιο βαθιά εδραιώνεται τό ιστορικό υπόστρωμα μιάς παράστασης, τόσο πιο έλευθερα πηγάζει τό χιούμορ. Όσο πιο μεγαλεπήβολη είναι ή κλίμακα της σκηνοθεσίας, τόσο ζεστότερη γίνεται ή άτμόσφαιρα του έργου.
9. Για νά πούμε την άλήθεια, ο "Γαλιλαίος" μπορεί να παρουσιασθ ή, χωρίς πολλές προσαρμογές της σύγχρονης θεατρικής τεχνοτροπίας, σάν

ένα συνθησμένο ιστορικό έργο μ' ένα μεγάλο ρόλο. Ένα συμβατικό άνεβασμά του (πού η συμβατικότητα του μπορεί να περάσει απαρατήρητη απ' τους ήθοποιους, ιδίως όταν συνοδεύεται από μερικές πρωτότυπες ιδέες) θα εξασθενούσε αισθητά το έργο, χωρίς κιάλλα να το κάνει προσιτότερο στο κοινό". Τα σπουδαιότερα σημεία του έργου θα πέφταν στο κενό αν το "σύγχρονο θέατρο" δεν έκανε τις ανάγκαες προσαρμογές.

Η απάντηση: "έδώ δεν έχουν περάσει αυτά" είναι γνωστή στο συγγραφέα. Πολλοί σκηνοθέτες μεταχειρίζονται το έργο, όπως μεταχειρίστηκε ο παλιός άμαξας ένα απ' τα πρώτα αυτοκίνητα του κόσμου. Δυσπιστώντας στις πρακτικές οδηγίες του κατασκευαστή, το έδεσε πίσω απ' τ' άλογά του — έβαλε περισσότερα άλογα γιατί είχαν βαρύτερο απ' τ' άμαξι του—και κοιτάζοντας τή μηχανή μουρούρισε : «έδώ δεν έχουν περάσει αυτά».

Μετάφραση ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ

Ο ΜΠΡΕΧΤ ΓΙΑ ΤΟΝ «ΑΡΤΟΥΡΟ ΟΥΙ»

Άποσπάσματα από τις σημειώσεις που έγραψε ο Μπρέχτ για να δημοσιευτούν σ' έναν τόμο των «Δοκιμίων» του. Η μετάφρασή τους στα ελληνικά έγινε από το κείμενο, που δημοσιεύτηκε τελικά σαν παράρτημα του έργου «Der aufhalttsame aufstieg des Arturo Ui» — Suhrkamp Verlag, Berlin 1957, σελ. 368-378.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.— Η "Άνοδος του Άρτουρο Ουί", που γράφτηκε στο 1941 στη Φινλανδία, είναι μία απόπειρα να εξηγηθεί η άνοδος του Χίτλερ στον καπιταλιστικό κόσμο, με τή μεταφορά της σ' ένα περιβάλλον που τής είναι οικείο. Ο ποιητικός λόγος κάνει αισθητό τον ήρωικό χαρακτήρα των προσώπων.

ΥΠΟΔΕΙΞΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Για να πάρει ή υπόθεση όλη τή σημασία που δυστυχώς έχει, το έργο πρέπει ν' άνεβαστεί σε "ύψηλόν ύψος" κατά προτίμηση με σαφείς υπόμνησεις του έλισαβετιανού Ιστορικού Θεάτρου, με παραπετάσματα δηλαδή ή επικλινή επίπεδα. Μπορεί π.χ. το έργο να παιχτεί μπρός σε παραπετάσματα από χοντρό ύφασμα άσπρισμένα με άσβέστη και διάστικτα με κηλίδες σε χρώμα κόκκινο αίματος μοσχαριού. Μπορεί ακόμα να χρησιμοποιήσει κανείς και πανοραμικές άποψεις ζωγραφισμένες πάνω σε όθονες του βάθους. "Εφφέ" μ' εκκλησιαστικό όργανο τρομπέτες και ταμπούρα είναι επίσης επιτρεπτά. Πάντως, πρέπει ν' άποφευχθεί ή άπλοική μεταμπίση κι' ακόμα και στο "γκροτέσκο" ή άτιμόσφαιρα φρίκης δεν πρέπει ούτε στιγμή να πάψει να είναι αισθητή. Είναι άνάγκη ή σκηνοθεσία να τονίζει το πλαστικό στοιχείο, με τόν γρήγορο ρυθμό και τις καλοζυγισμένες εικόνες ομάδων, στο στύλ τής παλιάς ιστορικής ζωγραφικής.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Άκούει κανείς σήμερα παντού πώς είναι άνομο και μάταιο έγχείρημα να θέλει κάποιος να γελοιοποιήσει τούς μεγάλους πολιτικούς έγκληματιες, ζωντανούς ή πεθαμένους. Άκόμα κ' οι άπλοι άνθρωποι—μάς λένε—είναι ευαίσθητοι σ' αυτό το σημείο, όχι μονάχα γιατί κ' οι ίδιοι άναμύηθηκαν σ' αυτά τά έγκλήματα, αλλά και γιατί αυτοί που έπιζούν άνάμεσα στα έρείπια δεν μπορούν να γελάσουν με τέτοια πράγματα. Δεν πρέπει επίσης να παραβιάζει κανείς άνοιχτές πόρτες, γιατί υπάρχουν υπερβολικά πολλές μέσα στα χα-



Ο Ζάν Βιλάρ στο ρόλο του Άρτουρο Ουί

λάσματα. Το μάθανε το μάθημα οι δυστυχισμένοι, γιατί θές να τούς το καβουρντίσεις πάλι μέσα στο μυαλό: Κι' αν ακόμα υποθέσουμε πώς δεν το μάθανε, θα ήταν επικίνδυνο να καλείες ένα Λαό να γελάσει με τόν ήγέτη του, τόν όποιο, πού λέει ο λόγος, δεν είδε με τή άπαιτούμενη σοβαρότητα κ.ο.κ., κ.ο.κ.

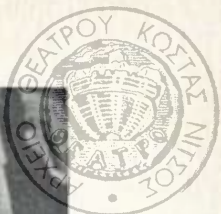
Είναι σχετικά εύκολο να άποποιηθεί κανείς τις συμβουλές που λένε πώς ή τέχνη πρέπει ν' άγγίζει με "τάκτ" τή βιαιότητα, να ποτίζει μ' άγάπη το αγάμνο δέντρο τής γνώσης, να δείχνει τώρα τή χρήση του ποτιστηριού σ' αυτούς που έδειξαν πώς ζέρον τή θά πεί τσουγκράνα κ.ο.κ. Άκόμα, πρέπει κανείς ν' άντιστέκεται σε μιάν έννοια "Λαός", που ίσχυρίζεται πώς σημαίνει κάτι "ύψηλότερο" από τόν Πληθυσμό, και να δείξει με ποιόν τρόπο ή περίφημη αυτή "λαϊκή κοινότητα" των δημίων και των θυμάτων τους, των εργοδοτών και των εργαζομένων, είναι ένα φάντασμα που τριβελίζει τά κεφάλια. Δεν άρκει, όμως, ή άπόρριψη σαν άνήθικης τής θέσης που καλεί τή σάτιρα να μην άνακατεθεί στα σοβαρά πράγματα. Η σάτιρα ένδιαφέρεται ά κ ρ ι β ώς για τά σοβαρά πράγματα.

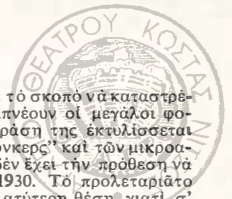
Οι μεγάλοι πολιτικοί έγκληματιες πρέπει να τσακιστούν κι αυτό θα γίνει με τή γελοιοποίηση. Γιατί κυρίως, οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι μεγάλοι πολιτικοί έγκληματιες, αλλά δρῆστες μεγάλων πολιτικών έγκλημάτων, πράγμα που είναι κάτι ολότελα διαφορετικό.

Νά μη φοβόμαστε τήν πεζή άλήθεια, όταν είναι άληθινή! Όσο ή άποτυχία των έγχειρημάτων του δεν κάνει τόν Χίτλερ ήλιθιο, άλλο τόσο και ή έκτασή τους δεν τόν καθιστά αυτόματα μεγάλον άντρα. Οι ίθύνουσες τάξεις στο σύγχρονο Κράτος χρησιμοποιούν συχνότατα στις έπιχειρήσεις τους μέσους ανθρώπους. Άκόμα και στο βασικό τομέα τής οικονομικής εκμετάλλευσης, τά ειδικά προσόντα δεν είναι άναγκαία. Το τράς με τά δισεκατομύρια, το "I. G. FARBEN", χρησιμοποιεί ύψηλότερες απ' το μέσο διάνοιες μόνο στο μέτρο που τίς εκμεταλλεύεται. Οι ίδιοι οι εκμεταλλευτές, μιá χούφτα άνθρωποι, που οι περισσότεροι τους άπόκτησαν τή δύναμη τους από μόνο το γεγονός τής γέννησής τους, χρησιμοποιούν σαν ομάδα όρισμένη ποσότητα πανουργίας και βίας, αλλά οι έπιχειρήσεις τους δεν θα ύπόφεραν από τή ένλειψη κουλτούρας ή κι απ' τόν ένδεχομένο καλωσυνάτο χαρακτήρα όρισμένων ατόμων άνάμεσά τους. Όσο για τις πολιτικές τους υποθέσεις, τίς φορτώνουν σε ανθρώπους συχνά πιό άποβλακωμένους κι' απ' αυτούς τούς ίδιους. Άπ' αυτή τήν άποψη, ο Χίτλερ και ο Μπρύννινγκ, ο τελευταίος κι ο Στρέζμαν μοιάζουν μεταξύ τους σαν τις σταγόνες βρώμικο νερό, και στον στρατιωτικό τομέα ο Λακάιτελ (Σημ. Θ. Λακάιτελ ήταν παρατσούκλι πού είχαν κολλήσει στον Κάιτελ οι άλλοι γερμανοί στρατηγοί, προερχόμενο από τις λέξεις Λακές και Κάιτελ) άξίζει όσο κι ο Χίντενμπουργκ. Ένας στρατιωτικός ειδικός σαν τόν Λούντεντορφ, πού έχασε μάχες από έλλειψη πολιτικής ώριμότητας, άξίζει τόσο λίγο τή φήμη του διανοητικού γίγαντα, όσο κι ένας άριθμομηών — ταχυπόλοιστής του "βαριέτ". Τά άτομα αυτά δημιουργούν τήν ψευδαίσθηση του μεγαλείου με τή έκταση των έγχειρημάτων τους. Αυτή άκριβώς ή έκταση τά άπαλλάσει απ' τήν ίσυχρότητα να έχουν ιδιαίτερα χαρίσματα άφου συνεπάγεται τήν κινητοποίηση μιás τεράστιας μάζας έξυπνων ανθρώπων, έτσι πού οι κρίσεις και οι πόλεμοι να γίνονται "εκθέσεις" τής διανοητικής ίκανότητας ολόκληρου του πληθυσμού. Έτσι, συμβαίνει συχνά το ίδιο έγκλημα να σου χαρίζει τόν θαυμασμό. Οι μικροαστοι τής γενετήρας μου μιλούσαν πάντα με άφοσίωση κι ένθουσιασμό για κάποιον πού είχε κάνει ένα σωρό φόνους, όνόματι Κνωίξελ, τόσο, πού συγκράτησα το όνομά του μέχρι σήμερα. Δεν θεωρούσαν άναγκαίο να του άναγνωρίσουν τή γνωστή "τροφερότητα" πρὸς τήν φτώχη γριά μανούλα του' τά έγκλήματα του ήταν άρκετά.



Ο Άρτουρο Ουί του «Μπερλίετ Άνσάμπλ», Έκχαρτ Σάλ





‘Ο Γ. Λαζάνης στο ρόλο του Άρτοϋρο Οδΐ, με τόν Δ. Χατζημάρο, στο ρόλο του Ντόγκμπορω

Έχουν καμμιάν άλλη) είναι κατά μέγα μέρος ρομαντική. ‘Ο Ναπολέων ο πρώτος δεν μάγεψε φυσικά τή φωτιά φαντασία τών Γερμανών με τόν Άστικό του Κώδικα, αλλά με τά εκατομμύρια τών θυμάτων του. Σ’ αυτούς τούς κατακτητές οι κηλίδες αίματος ταιριάζουν τόσο, όσο σ’ άλλους οι φακίδες. ‘Όταν στο σωστό όνομαζόμενο περιοδικό “Deutsche Rundschau” (“Γερμανικό Παύρομα”), ένας κάποιος Δόκτωρ Πέχελ έγραφε στά 1946 γιά τόν Τζενγκίς Χάν “τό αντίτιμο γιά τήν ΡΑΧ ΜΟΝΓΟΛΙΚΑ ήταν ή καταστροφή 20 βασιλείων και ή θάνατος πολλών δωδεκάδων εκατομμυρίων ανθρώπων”, θά μπορούσε κανείς τό ίδιο νά ισχυριστεί πώς “ό ματοβαμμένος κατακτητής, ή καταστροφείας όλων τών αξιών, πού δέν πρέπει νά μάς κάνει νά ξεχνάμε τόν ηγεμόνα πού άπόδειξε πώς δέν ήταν καταστρεπτικό πνεύμα”, γίνεται μεγάλος άπό μόνον τό γεγονός πώς δέν κατατιανόταν “έν μικρόν” με τούς ανθρώπους. Αυτός ή σεβασμός γιά τούς φονιάδες πρέπει νά εκλείψει. ‘Η καθημερινή λογική δέν πρέπει νά δειλιάζει όταν επισκέπτεται τούς αιδώνες; δ, τι θεωρούμε σωστό γιά τά μικροπράγματα, πρέπει νά τό κάνουμε σωστό και γιά τά μεγάλα. ‘Ο μικροπαλιάνθρωπος δέν πρέπει, όταν οι ίδιοντες τού επιτρέπουν νά γίνει μεγαλοπαλιάνθρωπος, νά παίρνει ξεχωριστή θέση όχι μονάχα στην περιοχή τής άληθείας αλλά και στην αντίληψη μας γιά τήν ιστορία. Και γενικά, μπορούμε τό δίχως άλλο νά υποστηρίξουμε τή θέση ότι ή τραγωδία, πού συχνά ίσως κι άπ’ τήν κωμωδία, πραγματεύεται τά βάσανα τών ανθρώπων με υπερβολικήν ελαφρότητα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(Στίς σημειώσεις αυτές ο Μπρέχτ έπαιρνε θέση πάνω σέ διάφορα σημεία πού είχε γεννήσει μια συζήτηση του με μερικούς νέους συγγραφείς, τών όποιων ή ουσία είχε συννοηστεί σ’ ένα γράμμα πού έστειλε στίς 21.1.54 ή Λότα Κοδσε στον Μπέννο Σλουπιάνεκ).

ΚΟΥΣΕ : «...άπ’ τή στιγμή όμως πού με τίς προβαλλόμενες στην όδών έπιγραφές ή «Οδΐ» μάς παραπέμπει χωρίς καμμιά δυνατότητα σύγχυσης σέ μια πολύ συγκεκριμένη φάση τής γερμανικής ιστορίας... όφείλουμε νά θέσουμε τό ερώτημα: «Πού είναι ή Λαός;»

‘Ο Μπρέχτ έχει γράψει (σχετικά με τόν «FAUSTUS» τού Άισλερ): «Πρέπει πάση θυσία νά ξεκαθάμε άπ’ τήν άρχή: «Μιά αντίληψη όπου ή γερμανική ιστορία εμφανίζεται μονάχα σαν μια άβλότητα κι άπ’ όπου λείπει ή Λαός σαν δημιουργικός παράγοντας, δέν εβ’ άληθινή».

«Αντιποιμάστε, λοιπόν, γιά τήν άπουσία αυτού τού «κάτι», πού αντιπροσωπεύει τόν «δημιουργικό παράγοντα» πού είναι ή λαός... ‘Ηταν μοναδικά ένας άγιώνας άνάμεσα σέ γκάγκστερς και μαγαζάτορες; ‘Ηταν ή Δημητρώφ (ή παράγοντας πού γιά ν’ άπλοποιήσουμε όνομάζουμε έτσι) μαγαζάτορας;»

‘Ο “Οδΐ” είναι μία δραματική παραβολή γραμμένη με τό σκοπό νά καταστρέψει τόν συνθησισμένον επικίνδυνο θαυμασμό πού έμπνέουν οι μεγάλοι φονιάδες. ‘Ο κύκλος τής είναι ήθελήμενα στενός: ή δράση τής εκτελιόσσεται στό επίπεδο τού Κράτους, τών βιομηχάνων, τών “γιοδνκερς” και τών μικροαστών. Αυτό ήταν άρκετό γιά τό σχέδιό μου. Τό έργο δέν έχει τήν πρόθεση νά είναι ένας πίνακας συνόλου τών χρόνων μετά τό 1930. Τό προλεταριάτο άπουσιάζει και δέν ήταν δυνατό νά τού δοθεί μία πλατύτερη θέση, γιατί σ’ αυτή τήν άρχιτεκτονική κάθε επί πλέον στοιχείο θά ήταν παραπλανητικό και θά μάς απομάκρυνε άπ’ τό πραγματικό πρόβλημα, πού δύσκολα διαμορφώθηκε (Πώς νά μιλήσεις λεπτομερειακά γιά τό προλεταριάτο και όχι γιά τήν άνεργία; Πώς νά μιλήσεις γι’ αυτήν και όχι γιά τό καθεστώς έργασίας; Πώς νά μιλήσεις γι’ αυτό και όχι γιά τά κόμματα άκόμα και γιά τήν άποτυχία τους; Τό ένα θά έφερνε τό άλλο, και θάβγαине τελικά ένα γιγαντιαίο έργο, πού δέν θά πετύχαινε τόν άντικειμενικό του σκοπό).

Οί προβολές,—ποδ κατά τόν Κοδσε επιτρέπουν ν’ άναζητήσει κανείς στό έργο έναν πίνακα συνόλου—έμένα μου φαίνονται σαν νά τονίζουν άπλούστατα τόν άποσπασματικό και άσυνεχη χαρακτήρα του, τήν “στρκολάνικη” πλευρά του.

Οί βιομηχάνοι μοιάζουν νάχουν όλοι τό ίδιο πληγεί άπ’ τήν Κρίση, άντι οι πύ άδύνατοι νάχουν “φαγωθεί” άπ’ τούς πύό δυνατούς. (‘Ισως όμως νάναι κι αυτό ένα σημείο πού θά μάς πήγαινε πολύ μακριά στή λεπτομέρεια και πού ή παραβολή μπορεί νά παραβλέψει).

Θά έπρεπε ίσως νά ξαναδώ τό ρόλο τού συνήγορου (Εικόνα 9, ή δική γιά τόν έμπρησμό τών άποθηκών). Στην ταρινή μορφή του, ή συνήγορος μοιάζει νά υπερασπίζεται με τίς διαμαρτυρίες του ένα είδος “έπαγγελματικής τιμής”. Στην πραγματικότητα, όπως κι άν έγω τόν συνέλαβα, τό κοινό θά θελήσει φυσικά νά τόν εκλάβει γιά τόν Δημητρώφ.

‘Όσον άφορά τήν έμφάνιση τού φαντάσματος τού Ραΐμ, ή Κοδσε έχει κατά τή γνώμη μου, δικίο (“‘Όπως έχει τώρα τό κείμενο, ένας χοντρός μεθύστακας Ναζί εμφανίζεται σαν μάρτυρας”).

Τό έργο, γραμμένο στά 1941, τό είχα συλλάβει γιά νά παρασταθεί στά 1941.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Η ΛΑΓΝΕΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

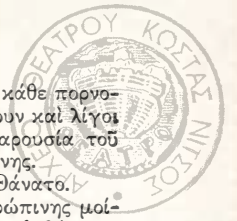
‘Η δικαιοσύνη τής Άγγλιας έδωσε άδεια κυκλοφορίας στό βιβλίο «‘Ο Έραστής τής Λαιδής Τσάτερλν» πού τό είχε άπαγορευμένο σαν άσεμνο. Με ποιάν άπό τίς δύο, με τή νέα άπόφαση ή με τήν πρώτη, βρίσκειται περισσότερο σ’ άντιδικία με τήν Τέχνη; Δέν ξέρομε τά όσα ειπώθηκαν στή διαδικασία. Φανταζόμαστε όμως τό “σκεπτικό” τής άπόφασης: «...έπειδή ή ήθική δικαιώνεται με τό γεγονός πώς ή κοινωνία τώρα άσμενίζεται σέ τέτοια θεάματα, όπως βλέπουμε στην πλημύρα τών πορνογραφικών περιοδικών, στα ξεγυμνώματα σέ κοσμικά κέντρα και σέ σπίτια, στα έρωτικά όργανα σέ κήπους και πλατείες, στα άσεμνα τραγούδια τών επιθεωρήσεων και τών ραδιοφωνικών έκπομπών—ή συνήθεια γίνεται νόμος—και έπειδή ή αισθητική δικαιώνεται άπό τίς μαρτυρικές καταθέσεις τών έμπειρογνωμόνων, διά ταύτα... κ.τ.λ.». Μετά τήν άπόφαση αυτή τού δικαστηρίου, τό βιβλίο γιά τήν έρωτική δίαιτα τής λαίδης έγινε, όχι μόνο κοινό χτζήμα στην Άγγλία, αλλά και θεατρικό έργο πού παίχτηκε στό “Άρτ Θήατερ” τής Άγγλικής πρωτεύουσας, όπου οι δύο πρωταγωνιστές, λαίδη κι έραστής, παρουσιάζονται σέ μια ή σέ περισσότερες σκηνές τού έργου δλόγυμνοι και “επιτέλους μόνοι” πάνω στό έρωτικό τους κρεβάτι. Οί παραστάσεις δέν είταν όλότελα δημόσιες, παρά μόνον γιά “μύστες”, και γι’ αυτό θά μπορούσε κανείς νά τίς χαρακτηρίσει “μυστήρια” σύμφωνα με θρησκευτικές άντιλήψεις, ή “σουαρε νουάρ” σύμφωνα με κοσμικές, ή μ’ έναν άπ’ τούς πολλούς “...ισμούς” σύμφωνα μ’ αισθητικές.

‘Επειδή τό θέατρο μάς ενδιαφέρει ιδιαίτερα, ός προσπαθήσουμε νά μορφώσουμε μια γνώμη άπ’ όσα γνωρίζουμε γιά τίς παραστάσεις αυτές άπό τόν Τύπο: Στή σκηνή ένας άντρας και μια γυναίκα, δλόγυμνοι κι οι δύο, διαλέγονται έπάνω στό κρεβάτι. Τά κορμιά τους τά χωρίζει ένα σεντόνι, πού όμως, όπως είδαμε στή φωτογραφία, δέν είναι ούτε τό σεντόνι τού Καραγκιόζη, ούτε άραχούφαντο, παρά μόνον άρατο.

‘Ο διάλογος τών δύο αυτών ανθρώπων σ’ αυτή τή σκηνή και σ’ αυτή τή θέση δέ μπορεί νά νάναι ούτε πολιτικός ούτε φιλοσοσοφικός ούτε έπιστημονικός, ούτε καν κρεβατομουρμούρα, γιατί θά ’ταν καλλιτεχνικό τέρας.

‘Ο διάλόγός τους δέ μπορεί νά ναι παρά μόνον έρωτικός ή «περί ήδονής» και καθόλου όμοιος με τόν διάλογο τού Τριστάνο και τής ‘Ιζόλδης, πού είταν ντυμένοι με μεσαιωνικών τρόπο και με τό σπαθι άνάμεσά τους. Αυτόι, λέμε, γιά νά μήν είναι ή σκηνή καλλιτεχνικό τέρας, δέ μπορούν με τόν διάλόγό τους και τίς έκφράσεις τους νά καταγίνουντας σ’ άλλο άπό τήν πράξη τής έρωτικής ήδονής, προλογίζοντας ή επιλογίζοντας τήν.

Τώρα τί λέει έπάνω σ’ αυτό ή Τέχνη με κεφαλαίο; Τό θεατρικό αυτό έργο παίχεται κκειλεισμένων τών θυρών» γιά τό πολύ κοινό και, άν αυτό δέ γίνεται άπό αίσχροκέρδεια,



μοιάζει μ' άλλα φαινόμενα του καιρού μας, όπως λ.χ. τὰ στρή-
της, που γίνονται σὲ περιορισμένο χώρο καὶ ὑπὸ ὄρους. Δὲν
εἶναι ἡ παράσταση αὐτή, ὅπως ὅλες οἱ παραστάσεις τοῦ θεά-
τρου, κοινωνικὸ γεγονός, δημόσια τελετὴ, ἠθικὴ κάθαρση,
παρὰ θέμα πού ἐνδιαφέρει ὀρισμένα ἄτομα καὶ γούστα, μὰ
ἐξάιρεση πού θέλει τὴ γύμνα τῆς νὰ τὴν ντύσει, ἂν μπορούμε
νὰ τὸ εἰποῦμε, μὲ τὴν ἔγκριση τῆς Τέχνης. Ὁ περιορισμὸς ἐδῶ
τῆς καθολικότητος ὀφείλεται σὲ ἀδίκημα τῆς κοινωνίας ἢ
μήπως πραγματικὰ εἶναι ἀπαράδεκτη, ἐπειδὴ εἶναι ἀμφίβολη
ἡ αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ ἔργου ;

Ἐδῶ ἔχουμε κάτι πού φωνάζει μόνο του "νοθεία" καὶ αὐτὸ εἶναι
ἡ φυσικὴ ὠμότητα τῶν καλλιτεχνικῶν στοιχείων, πού δὲ μπό-
ρουσαν νὰ ντυθοῦν τῆ συμβολικῆ στολῆ, ἀπαραίτητη γιὰ κάθε
στοιχεῖο τῆς Τέχνης, γιὰ νά'ναι νόμιμο.

Ἐδῶ ἔχουμε μιὰ σκηρικὴ παρουσία ἀναφερόμενη σὲ φυσικὴ
πράξη, πού μὲ ὅσαδήποτε τεχνάσματα τοῦ λόγου καὶ τῆς χει-
ρονομίας καὶ τῆς κίνησης καὶ ἂν πλουμιστεῖ, μένει πάντα μιὰ
φυσικὴ πράξη, μιὰ φυσικὴ ἀτομικὴ λειτουργία, ἓνα φαινόμενο
πού δὲ μπορεῖ νὰ ντυθεῖ ἠθικὸ ντύμα καὶ νὰ γίνῃ σύμβολο. Κι
αὐτὸ ἐπειδὴ, καὶ ἂν ἀκόμα γίνῃ προσπάθεια μὲ τὸ λόγο καὶ τὸ
σεντόν πού χωρίζει τὰ δύο κορμὰ νὰ πάρῃ ἡ σκηρικὴ συμβολικὴ
ἀξία, ἡ ἔλξη πού τὸ ὠμὸ θέαμα προκαλεῖ στοὺς θεατῆς τὴν ἐμπο-
δίζει καὶ τὴν πνίγει.

Ἡ σκηρικὴ αὐτὴ δὲν ἐπιτρέπει στὸ θεατῆ νὰ ἀντιδρᾷ στὸ θέαμα
μὲ τὸν συναισθηματικὸ του κόσμον καὶ νά'χει τὴν ἠθικὴ του
κάθαρση ἀπ' αὐτὸ, γιὰτὶ προφταίνει καὶ τὸν κυριεῖ οἱ ἐρεθι-
σμός. Εἶναι ὅπως ἓνας κακὸς ἠθοποιός, ἓνας μῖμος, πού χα-
σμουριέται ἐπάνω στὴ σκηρικὴ γιὰ νὰ κάνει τοὺς θεατῆς του νὰ
χασμουρηθοῦν, ἢ λιγώνεται στὰ γέλια γιὰ νὰ τοὺς κάμῃ νὰ γε-
λάσουν. Εἶναι ἄν χορὸς ἀπὸ χασισωμένον πού τὸν θεωροῦν
ἐπίσης χασισωμένον. Εἶναι ἄν τοὺς κινηματογράφους στὰ
μεγάλια λιμάνια, πού προβάλλουν ταινίες τέτοιες πού νὰ κάνουν
τὰ παικιδόμορφα τσοῦρμα, μόλις ξεμπαρκάρουν, νὰ χυμοῦνε
στὰ σπῖτια τῆς ἡδονῆς.

Ἡ δυσκολία στὸ φυσικὸ ἐρωτικὸ πάθος νὰ πάρῃ συμβολικὴ,
δηλαδὴ καλλιτεχνικὴ ἀξία, ἐγκριτα ἴσα-ἴσα σὲ τοῦτο, πὼς ἡ
λαγνεία, θέαμα ἢ ἀκρόαμα, προκαλεῖ ἐρεθισμό στοὺς θεατῆς καί,
ἀποκλείοντας ἔτσι τὸν συναισθηματικὸν κόσμον, νοθεύει μὲ πα-
ράνομα μέσα τὴν Τέχνη. Ἐχουμε καὶ ἐδῶ μιὰ καταπάτηση τοῦ

ἱεροῦ θεατρικοῦ χώρου ἀπὸ τὰ στρή-της καὶ τὴν κάθε πορνο-
γραφία. Τέτοια ἔργα μποροῦν νὰ τὰ παρακολουθήσουν καὶ λίγοι
θεατῆς καὶ ἓνας μόνον. Δὲν εἶναι ἀπαραίτητη ἡ παρουσία τοῦ
πλήθους, ἡ ἀπαραίτητη γιὰ κάθε γνήσιο ἔργο Τέχνης.

"Ἄς πάρουμε ἓνα ἄλλο φυσικὸ περιστατικὸ : Τὸν Θάνατον.

Οἱ συγγραφεῖς πού εἶδαν τὴν τραγικότητα τῆς ἀνθρώπινης μοί-
ρας στὸ θάνατον πλανήθηκαν, γιὰτὶ ἀγνόησαν πὼς ὁ θάνατος
καθαυτὸς δὲν ἔχει τραγικὴ, καλλιτεχνικὴ ἀξία, ἐπειδὴ, ἄν
σκέτο ἢ ὠμὸ φυσικὸ φαινόμενο, δὲν εἶναι σύμβολο. Ὅταν ὅμως
ὁ θάνατος ντυθεῖ τὴν ἠθικὴ στολῆ, ὅταν παρουσιάζεται σὰ λύση
ἀναγκαία σὲ ἠθικὸ, δηλαδὴ κοινωνικὸ, μπλέξιμο, ὅταν εἶναι ἡ
ἐπισφράγιση σὲ ἰδεολογικοὺς ἀγῶνες, τότε γίνεται σύμβολο καὶ
παίρνῃ ἀμέσως τραγικὴ ἀξία.

Ἡ τραγικότητα τῆς ἀνθρώπινης μοίρας ἐγκριτα ἴσα-ἴσα στὸν
ἀγῶνα τῆς γιὰ μεγάλες ἰδέες, πού ἔναντι σ' αὐτῆς ὁ ἀνθρώπος
-ἄτομο περφεῖ μικρὸς καὶ συντρίβεται μὲ τὸν θάνατον ἢ ἄλλῃ
καταστροφή, ὅπως εἶναι ἡ αὐτοτύφλωση τοῦ Οἰδίποδα.

Τὸ ἴδιο καὶ ἡ κωμικότητα : Ὅταν ὁ ἀνθρώπος ἀγωνίζεται γιὰ
μικρῆς ἰδέες μὲ μεγάλα λόγια καὶ μὲ μεγάλες χειρονομίες καὶ
στὸ τέλος θριαμβεῖ (παντρεύεται νὰ ποῦμε ἢ διορίζεται),
προκαλεῖ τὸ γέλιο καὶ τὴ φαιδρότητα, πού αὐτὰ, ὅπως καὶ ὁ
φόβος καὶ ἡ συμπόνια στὴν τραγωδία, φέρνουν τὴν κάθαρση στὰ
ἄτομα καὶ τὰ προβιβάζουν σὲ μέλη κοινωνίας.

Ἡ λαγνεία εἶναι περιορισμένης δύναμης δαιμόνιο καὶ δὲ μπορεῖ
νὰ γίνῃ θέμα κοινῆς λατρείας. Ἡ κοινωνικὴ ἠθικὴ, ἢ σκέτα
ἡ ἠθικὴ, δὲ μπορεῖ νὰ ἐπιτρέψῃ δημόσια αὐτὴ τὴ λατρεία.
Πάντα τὴν καταδίκασε, καὶ κάθε φορὰ πού τὴν ἀνέχτηκε
κρυφά, τὴν ἐκακοχαρακτήρησε ὀνομάζοντάς τὴν ὄργιο.

Οἱ Δὸν Ζουὰν καὶ οἱ Κάρμεν καὶ οἱ Ἰάσονες καὶ οἱ Μῆδειες ἔγιναν
σύμβολα, ἐπειδὴ τὰ πάθη τοὺς ἐκράτησαν τὸ ἠθικὸ τους ντύμα
καὶ γι' αὐτὸ εἶναι νόμιμα γιὰ τὴν Τέχνη, ἂν καὶ δὲν εἶναι ἀπὸ
τὰ πιὸ καθολικά. Ἡ περίπτωση ὅμως τῆς λαίδης Τσάτερλν
δὲν μπορεῖ νὰ πολιτογραφηθεῖ νόμιμο στοιχεῖο τῆς Τέχνης,
ἐπειδὴ ἡ ὠμότητά τῆς ἐμποδίζει τὸ ἠθικὸ συναισθηματὸ νὰ φα-
νερωθεῖ, ἀκόμα καὶ τὸ πιὸ βασικὸ, τὴν ντροπὴ, καὶ ἔτσι δὲν
μπορεῖ ποτὲ νὰ γίνῃ σύμβολο μὲ καλλιτεχνικὴ ἀξία. Ἡ ἀξία
τῆς εἶναι καὶ μένει πορνικὴ. Ἄν ἡ ἐποχὴ μας τὴν ἀνέχεται ἢ
καὶ τὴν χειροκροτεῖ, εἶναι ἄλλο ζήτημα.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Οἱ πρωταγωνιστὰ τοῦ «Ἐραστὴ τῆς Λαίδης Τσάτερλν» Τζέην Μοῦντν καὶ Οὐῶλτερ Μπράουν, στὴν ἐρωτικὴ τους σκηρικὴ



Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΟ ΠΕΡΙΔΕΡΑΙΟ ΤΗΣ "ΗΛΕΚΤΡΑΣ,"



Τὸ ζήτημα τῆς ἐρμηνείας τῆς Τραγωδίας εἶναι στενά συνυφασμένο μὲ τὸ ζήτημα τῆς κριτικῆς τῶν παραστάσεών της. Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς ἀνευθυνότητας καὶ τῆς ἀσυδοσίας πού διέπει τὴ διαχείριση τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, συντηρεῖται ἀπὸ τὴν ἀνευθυνότητα καὶ τὴν ἀσυδοσία τῆς ἀνίδεης κριτικῆς του. Τὸ "Θέατρο", στὴν προσπάθειά του νὰ θέσει τὰ ζητήματα τοῦ Ἀρχαίου Δράματος ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές — ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες πληγές του — ἐγκαινιάζει καὶ τὴν Κριτικὴ τῆς Κριτικῆς, μὲ ἔλεγχο τῆς κριτικῆς τῶν ἐφετεριῶν παραστάσεων τῆς "Ἡλέκτρας". Ἐπειδὴ ὁ χώρος εἶναι πολυτιμος, περιοριζόμεστε σὲ μερικά μόνον παραδείγματα, χαρακτηριστικά, ὁμως, καὶ γιὰ τὸ ὄψος καὶ γιὰ τὸ πνεῦμα τῆς κριτικῆς αὐτῆς.

*

"ΑΥΓΗ" 24 ΙΟΥΝΙΟΥ 1961

Δραματικά... πλαίσια καὶ φινάλε!

Ὁ κριτικὸς τῆς "Αὐγῆς", ἀφοῦ δηλώνει ὅτι δὲν "ἐνοχλήθηκε" οὔτε ἀντελήφθη καὶ τὸ κοινὸν τῆς "πρώτης" νὰ ἐνοχλεῖται ἀπὸ τὴν ἀχαλίνωτη δράση τῶν ὑποκριτῶν στὴν ὀρχήστρα, ἀνακεφαλαιώνει τὶς ἐντυπώσεις του στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ παράσταση "σὰ σύνολο", ἔφτασε σὲ θετικὸ ἀποτέλεσμα. Εἶγε ἐνότητα ὕφους καὶ τὸ δραματικὸ πλαίσιο (;) δονήθηκε ἀπὸ ἀνθρώπινες φωνές — ἦταν ἀνθρώπινο, προσιτό...".

Τὸ "θετικὸ" αὐτὸ ἀποτέλεσμα τῆς παράστασης "σὰ συνόλου", τὸ ἐξασφάλισαν, κατὰ τὸν ἴδιο κριτικὸ, διάφορες ἐπιμέρους... ἀποτυχίες, πού τὶς ἀραδιάζει ὁ ἴδιος:

1) "Ἀνεπαρκὴς προετοιμασία τῶν τραγωδιῶν ἀπὸ τὸ Ἔθνικὸ Θέατρο". 2) "Ἀστάθεια στὴν ἀνέλιξη τῶν ἐπεισοδίων, μιά ἀβεβαιότητα πού λές καὶ ἀνέκοπτε ἐδῶ κ' ἐκεῖ τὴν ὀρμητικὴ πορεία τῆς τραγωδίας". 3) Ἀδικαιολόγητη ἀτονία τοῦ Χοροῦ σὲ καίριες σκηνές. 4) Χαμηλὸ ἐπίπεδο καὶ διάλυση τῶν "ἔρωταποκρίσεων" τοῦ Χοροῦ "μὲ (;) τοὺς γόους καὶ τοὺς στεναγμούς τῆς Ἡλέκτρας". 5) "Ἀστοχὴ προσθήκη σωματοφυλακῆς στὸν Αἴγισθο, πού "κυριολεκτικὰ ἐξόντωσε, τὸ φινάλε (1)". 6) "Ἀναπάντεχο ξεφύτρωμα δύο ἀόπλων γιὰ νὰ παραλάβουν τὴν ὕδρα ("ἀδικαιολόγητὴ ἐπινόηση)". 7) "Ἐλλειψὴ "πληρέστερης ἐπεξεργασίας τοῦ ρόλου τῆς Ἡλέκτρας". 8) Μιὰ "σκηνοθετικὴ κατεύθυνση" πού "θέλησε περισσότερο μιὰ λυρικὴ Ἡλέκτρα, καὶ δὲ φώτισε ἐξ ἴσου τὸ δ ε ὑ τ ε ρ ο σ κ ἔ λ ο ς πού συνθέτει τὴ μορφή τῆς ἡρωίδας — τὸ τιτάνιο πάθος γιὰ ἐκδίκηση". 9) Ὑποτονισμὸς στὴν ἀπόδοση τῆς Κλυταμνήστρας. 10) Ὑπερπληθωρισμὸς τοῦ Παιδαγωγοῦ. 11) Ὁ Αἴγισθος πέφτει "θῆμα", ὄχι τοῦ Ὁρέστη, ἀλλὰ "τῶν ἀπρόσκλητων σωματοφυλάκων" του.

Αὐτὰ, κατὰ τὸν κριτικὸ, δὲν ἐμποδίζουν διόλου νὰ φθάσει, σὰ "σύνολο", ἡ παράσταση "σὲ θετικὸ ἀποτέλεσμα" καὶ νάχει "ἐνότητα ὕφους"! Φαίνεται πὼς τὸ σύνολο δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ μέρη του καὶ ἡ ἐνότητα τοῦ ὕφους δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν σύνδεσμο τῶν ἰσοροπημένων στοιχείων του! Ἄλλωστε, ὁ κριτικὸς δίνει ὁ ἴδιος θαυμάσια δείγματα γιὰ τὸ τί ἐννοεῖ μὲ τὴ λέξη ὕφος: Μιλᾷ γιὰ "δραματικὸ πλαίσιο", πού μόνον αὐτὸς ἐννοεῖ τί σημαίνει γιὰ "ὀρμητικὴ πορεία" τῆς τραγωδίας γιὰ "ἔρωταποκρίσεις" τοῦ Χοροῦ "μὲ τοὺς γόους καὶ τοὺς στεναγμούς τῆς Ἡλέκτρας". γιὰ "φινάλε" τῆς Τραγωδίας γιὰ μορφές ἡρωιδῶν πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ δ ὄ ο σ κ ἔ λ η, καὶ γι' ἄλλα παρόμοια...

Ὁ ἴδιος, πάλι, θεωρεῖ προτερήματα τῆς παράστασης τὰ ἀκόλουθα:

1. "Ὅτι οἱ ἡθοποιοὶ ἄφηναν τὴν σκηνὴ καὶ ἀλώνιζαν στὴν ὀρχήστρα, γιὰτί ἔτσι ἀλώνιζε στὴν ὀρχήστρα καὶ ἡ Ἡλέκτρα καὶ οἱ

θεατὰ "τὴ νιώθαμε πιὸ κοντά μας". Ἡ πείρα τῶν κηποθεάτρων δὲν ἀφήνει τὸν κριτικὸ τῆς "Αὐγῆς" νὰ ὑποπτευθεῖ πὼς ἡ ἀπόσταση φέρνει τὴν ἡρωίδα πολὺ πιὸ κοντά μας παρὰ ἢ ἐγγύτητα πὼς οἱ χώροι τοῦ ἀρχαίου θεάτρου βρίσκονται σ' ἀπόλυτη ἀντιστοιχία μὲ τὴν μορφή τῆς Τραγωδίας καὶ πὼς τὸ ἔργο τέχνης σηκώνει κάθε ἐρμηνεῖα ὅταν ἐρμηνεύεται μὲ συμφωνία καὶ συνέπεια πρὸς τὴν ἴδια τὴ φύση του καὶ ὄχι ὅπως καπνίσει στὸν καθένα. Ἴδου καὶ δεύτερο, κατὰ τὸν κριτικὸ, προτέρημα τῆς παράστασης:

2. "Ὅτι περιορίζει τὴ ρυθμικὴ ἐκφώνηση καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ τραγούδι σ' ἐλάχιστα καὶ ἀπαραίτητα (κατὰ τὴ γνώμη τοῦ σκηνοθέτη) σημεία. Ὁ κριτικὸς συλλαμβάνεται νὰ μὴ ἔχει ἰδέα γιὰ τὴ φύση καὶ τὴ λειτουργία τῶν Χορικῶν, τουλάχιστον περισσότερη ἀπ' ὅση ἔχει ὁ σκηνοθέτης. Τὸ ὁμαδικὸ τραγούδι — ἡ γνωστότερη μορφή τραγουδιοῦ — δὲν εἶναι εἶδος πού ἀκμασε στὴν ἀρχαιότητα καὶ στίς μέρες μας ἔχει πεθάνει. Καὶ ὅτι, γιὰ τὸν δημιουργὸ τοῦ δράματος εἶναι τραγούδι, κανεὶς σήμερα δὲν ἔχει δικαίωμα νὰ τὸ κάνει συνεκφώνηση (ὁμαδικὴ ἀπαγγελία) ἢ κουβεντολόι. Πολὺ λιγότερο, νὰ τὰ θεωρήσει... προτερήματα γιὰ τὴν παράσταση μιᾶς τραγωδίας! Ἄλλ' ἴδου καὶ τρίτο, κατὰ τὸν κριτικὸ, προτέρημα τῆς παράστασης:

3. Τὸ κράτημα στοὺς ὑποκριτὲς τοῦ "εἴρους" τῶν τραγικῶν ἡρώων, "ἀλλὰ σ' ἕναν τόνο οἰκεῖο, περισσότερο συναίσθηματικὸ". Οἱ ὄροι αὐτοὶ εἶναι ἀόριστοι καὶ δείχνουν πὼς ὁ κριτικὸς δὲν ἔχει τὴν καθαρότητα τῆς ὀριμῆς σκέψης. Ἄν μπορεῖ νὰ βοηθηθεῖ νὰ ξεκαθαρίσει τὶς σκέψεις του, ἂς μάθει ὅτι, ἂν μὲ τὴν συναίσθηματικότητα ἐννοεῖ τὸ "παθητικὸ" ἢ γενικὰ τὸ "ἀνθρώπινο περιεχόμενο", αὐτὰ δὲν λείπουν ἀπὸ τὸ "εὖρος" τῶν τραγικῶν ἡρώων, γιὰ νὰ χρειάζεται νὰ τοὺς τὸ δώσει ὁ σκηνοθέτης, καὶ πὼς τὸ μὲν "οἰκεῖο" καταστρέφει τὸ εὖρος τους, τὸ δὲ "συναίσθηματικὸ", μὲ κάθε ἄλλη ἐννοια, καταστρέφει τὸ ἦθος τους. Ἴδου τέλος καὶ τέταρτο, κατὰ τὸν κριτικὸ, προτέρημα τῆς παράστασης:

4. Πρόκειται γιὰ ὀρισμένες ἐπιδόσεις τῶν πρωταγωνιστῶν (πού καὶ σ' αὐτὲς ὡστόσο δὲν ἀναγνωρίζεται καμμιά πληρότητα). Ἀτυχῶς, ὁ κριτικὸς ἀγνοεῖ πὼς καὶ ὁ καλύτερος πρωταγωνιστὴς ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν διδασκαλία τοῦ σκηνοθέτη πὼς τόσα καὶ τόσα κενὰ στὴν ἄλλη διδασκαλία ἐγγυώνται ἀνάλογα κενὰ καὶ στὴ διδασκαλία τῶν πιὸ προικισμένων πρωταγωνιστῶν καὶ πὼς μιὰ αὐτόνομη ἐπίδοση προϋποθέτει μεγάλη δημιουργικὴ δύναμη πού, ἂν ὑπῆρχε, ἢ θὰ ἀποκατέστρεφε μὲ τὶς ἀντινομίες πού θὰ γεννοῦσε τὴν παράσταση ἢ θὰ ἐνέπνευε τὸν προικισμένο καλλιτέχνη μὲ ἀρκετὸ φρόνημα, ὥστε νὰ σεβαστεῖ τὴν τέχνη του καὶ νὰ ἀποχωρήσει ἀπὸ μιὰ χαλαίνουσα ἐρμηνεῖα. Στὸ ἔργο τέχνης δὲν ὑπάρχουν ἐπιμέρους ἐπιτυχίες. Κι ἂν ὑπάρξουν, εἶναι οἱ καταστρεπτικότεροι παράγοντες γιὰ τὸ ὅλον.

*

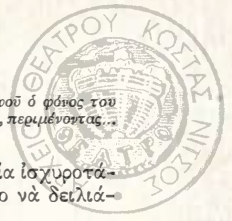
"ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ" 20 ΙΟΥΝΙΟΥ 1961

Καὶ... ἀγγέλων ἀνάδοχος!

Ὁ κριτικὸς τῆς "Καθημερινῆς" κάνει μιὰ...ἐκπληκτικὴ φιλολογικὴ ἀποκάλυψη. Ἀνακάλυψε — καὶ καταγράφει — τὸ ὄνομα τοῦ Ἀγγέλου, πού χρησιμοποιεῖ στὸν "Ἰππόλυτο" τοῦ Ὀυριπίδου. Γράφει, λοιπὸν στὴν κριτικὴ τῆς "Ἡλέκτρας":

Ἡ περιγραφή τοῦ Σοφοκλῆ γιὰ τὸν δῆθεν σκοτωμὸ τοῦ Ὁρέστη "φέρει στὸ νοῦ τὴ γνωστότατη καὶ θαυμάσια ἐπίσης, ἀπὸ τὸν Ὁραμένην, διήγηση τοῦ θανάτου τοῦ Ἰππόλυτου, στὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Εὐριπίδου!"

Βεβαίως, τὴν ἀφήγηση τοῦ θανάτου τοῦ Ἰππόλυτου, τὴν κάνει ὁ... ἀγνώστου ὀνόματος "ἄγγελος". Ὁ Εὐριπίδης, στὰ πρόσωπα τοῦ δράματός του, δὲν ἀναφέρει κανέναν Ὁραμένην. Οὔτε καὶ



καίνει άλλος τραγικός, σε κανένα άλλο δράμα του, χρησιμοποιεί κανέναν Θηραμένη! Ούτε και ήταν δυνατό. Θηραμένης δεν υπάρχει στα πρόσωπα των μύθων. Είναι όνομα τών ιστορικών χρόνων. Είναι ήδη γνωστότατος ο πολιτικός Θηραμένης, που ανέδειξε την εποχή του Πελοποννησιακού πολέμου, κατεδικάστη αργότερα σε θάνατο, και ήπιε το κώνειο. Αναφέρεται, επίσης, άλλος ένας Θηραμένης, Κείος σοφιστής, άγνωστός εποχής. Πού ανακάλυψε ο αγαθός κριτικός ότι τον "άγγελο" του "Ιππόλυτου" τον λένε Θηραμένη; Μυστήριο. Μάλλον ο άγγελος θά του το απέκάλυψε κατ' όναρ!...

Ίδου και δείγματα πλαστικού και γραφικού ύφους:

“Ο Σοφοκλής μένει αίσθητά προσκολλημένος στα οίσιαστικά δεδομένα του μύθου. Ήπιστορφή, μαζί με τον φίλο του Πυλάδη, στις Μυκήνες, του φηγαδευμένου, εκείθε, όταν ήταν παύσαι, από την Ήλέκτρα, Όρέστη, άναγγελία στην Κλυταιμνήστρα του δήθεν σκοτωμού του γιου της στις άρματοδρομίες των Δελφικών Άγώνων (“Πυθίων”), το φανερώνει τον στην Ήλέκτρα, που ήταν σύγουρη για το χαμό του, το θανάτωμα, τέλος της Κλυταιμνήστρας από το γιό της μες στο παλάτι, την ώρα που άπουσίαζε ο Αίγισθος, και η σύγουρη, που δεν εκτελείται, θά εκτελεσθεί θμως, θανάτωση και αυτό, ξαδέφωρο του Άγαμέμνονος και έραστου της Κλυταιμνήστρας και συζύγου της, ύστερα από το φόνου του άρχιστρατήγου των Άχαιών.
...Τρία άγρόμια δυό γυναίκες που άλληλομυσούνται θανάτμια, η Κλυταιμνήστρα και η Ήλέκτρα, και ένας νέος άντρας, ο Όρέστης που σκοτώνει χωρίς κανένα διασταγμό, ύπακουόντας σε θέλημα των θεών και για να πάρει την άρπαγμένη βασίλει, έκείνη που είχε σκοτώσει τον πατέρα του και που θά τον ξεπαύστεται μ αυτόν αν δεν είχε προφάσεις να τον σώσει η Ήλέκτρα, παραδίδοντας τον στα χέρια του “παιδαγωγού”, μόνου πιστού στα δυό αδέρφια, όταν σκοτώνότανε ο πατέρας τους, και που μετέφερε τον Όρέστη σε σύγουρο μέρος της Φωκίδας...”

*

“ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ” 20 ΙΟΥΝΙΟΥ 1961

Βωβά, Σχεδόν βωβά και... Άραχναϊά!

‘Ο κριτικός της “Άκροπόλεως” άναμέλπει :

‘Αραή συνεφεά σκέπαζε την κοιλιά του Άσκληπιού, το δειλινό του περασμένου Σαββάτου και προμήνυε το άχρονόδου ήλιοβασίλεμα που άκολούθησε. Άπό τις ράχες του Άραχναίου κατέβαιναν πότε-πότε ριπές δροσερού άνεμου, έλύγιαν τις ροδόσφαιρες με τά ποικιλόχρωμα λουλούδια κι έκαναν να ριγη ή πυκνή χλόη που είχε καλλιεργήσει σ’ άπλωτες βραχίες, προσθέτοντας όμορφίες στο ήερο τοπίο, η στοιρική μέριμνα του ‘Οργανισμού Τουρισμού. Πολύχρωμη άνθρωποθάλασσα είχε κατακαθήσει στις κερκίδες του άρχαίου θεάτρου και, με τις πρώτες νότες της άόρατης όρχήστρας, ένας άπόμακρος γκύννης άρχισε να λαλή σά να ζητούσε ν’ άναγγείλη πώς θ’ άρχιζε ή μυσταγωγία.

Είναι, όμως και άκριβολόγος: “Η κ. Κάκια Παναγιώτου ένσαρκώνει την Κλυταιμνήστρα, τή συζυγοκτόνο βασίλισσα, που ή θεϊκή κατάρρα που βαραίνει τον όικο των Άτρείδων κλπ... Βεβαίως, καμμιά θεϊκή κατάρρα δεν βαραίνει τον όικο των Άτρείδων. Φαίνεται, όμως, πώς ο κριτικός αισθάνεται να ύπάρχει σ’ όσα βλέπει κάποιου θεϊκή κατάρρα!.. “...Η κ. Πίτσα Καπιτανέα, πρώτη κορυφαία, άκόμη και στις ώρες της σιγής, κάνει αισθητή την παρουσία της σάν άρχηγού του χορού”. Και πόσες ώρες κατά τήν διάρκειά της παραστάσεως ή κορυφαία του Χορού ύποκρέώθηκε να κρατήσει σιωπή, δεν μπορούμε να ξερούμε. Πραγματικά, όμως, είναι άξιο θαυμασμού ότι κατάρθωνε να είναι... όρατή και όταν άκόμη σιωπούσε!..

Άλλά ο κριτικός φαίνεται, έπί πλέον, και καλά πληροφορημένος: “Η κ. Τατιάνα Βαρούτη, έχει κάμει το Χορό των Άρ γ ο ρ ε ί ω ν γ υ ν α ι κ ω ν συνειδητό συνεργάτη των ύποκριτών κλπ...”. Τί έννοει με τó “συνειδητό συνεργάτη”; Μάλλον, ότι ο Χορός “συνεργάζόταν” με τους ύποκριτάς όπου και όπως του ύπαγόρευε ή συνειδησή του! Φαίνεται όμως ότι γνωρίζει και κάτι περισσότερο από τó Σοφοκλή, όταν όμιλεί για Χορό Άργείων γυναικών. Διότι ο άείμνηστος άώριζε Χορό έξ έπιχωρίων Παρθένων...

Ίδου και κριτική έρμηνευτών:

‘Η ώραία και έπιβλητική κορμοστασιά της κ. Παναγιώτου τήν έκαναν να φαντάξη σάν άληθινή βασίλισσα, συνθησιμένη να προστάξη και ν’ άκούγηται. Μόνου που ή έμφυτη καλωσύνη που άντινοβόλει ή καλλιτέχνης δυσκολεύει τó θεατή να τήν παραδεχθή ίκανή για τó άπαισιο έγκλημα που έκαμει και για τά άπαισιώτερα που ποθεί. Τόν κ. Θάνο Κωτσόπουλο, δημοσιογικό έρμηνευτή τραγικών ρόλων, μόνου κάποια διαφορά ήλικίας με τó νεαρό έκδικητή τον έμπούζει να είναι ένας ιδεώδης Όρέστης. Χρυσόθεμος ή δεσπ. “Έλλη Βοζικιάδου. Η σεσημ και συμπαθητική έκφρασή της άναποκρίνεται πληρέστατα στις ψυχογωναμικές άπαιτήσεις του ρόλου αυτής της άδελφής της Ήλέκτρας που άπεχθάνεται τή βία και βρίσκει παρηγοριά, στην έγκαρτέρηση.

Με τρεις ένθουσιώδεις έπαίνους θέτα εκτός μάχης τρεις ήθοποιούς! Και, ίκανοποιημένος, συνεχίζει:

...Μία έπιτυχημένη παράσταση προτιθέτει έμπνευσμένη σκηνοθεσία. Σκηνοθέτης της “Ήλέκτρας” ο κ. Τάνης Μουζενίδης. Σε κάποια σημεία όμως χορού άντιρρήσεις: Άπόσταση λαμπρότολαν λογογράφου άνωθενε τον Αίγισθο όταν πήγαινε στα κτήματα, στον Άργείο κόμμο; Άδτοι οι σωματοφίλακες—έμιστοί του, ύποτίθεται—δεν θά έκαναν ούτε τήν παραμικρή άπόπειρα να τον ύπερασπίσουν, όταν ή ζωή του βρισκείται σε άμεσο κίνδυνου από τον Όρέστη; Και ο έκδικητής Όρέστης δεν

έπρεπε ν’ άκολουθήση τον Αίγισθο στο έσωτερικό του παλατιού—άπό ο φόνου του συντελείται πριν τελειώση ή τραγία—και να μη μένει στη σκάλα, περιμένοντας... τά χειροκροτήματα του κοινού;

Δέν ύπάρχει άλλη εξήγηση: Φαίνεται ότι ή παρουσία ίσχυροτάτης δυνάμεως Χωροφυλακής έκανε τον Κωτσόπουλο να δειλιάσει στην έκτέλεση και δευτέρου φόνου.

Άλλ’ ύπάρχει και τó ‘κλου’. Γράφει ο ένήμερωμένος κριτικός: “Πυλάδης—ο ρόλος σ χ ε δ ό ν βωβός—ο κ. Παπαδάκης”. Άλλά, στην “Ήλέκτρα” ο Πυλάδης είναι βωβό πρόσωπο, που σημαίνει πώς δεν λέει ούτε μια λέξη. Για να χαρακτηρίζεται από τον κριτικό “σχεδόν βωβός”, θά πη πώς ο κ. Παπαδάκης βρήκε τήν εύκαιρία και... πέταξε καμμιά κουβέντα!..

*

“ΒΡΑΔΥΝΗ” 19 ΙΟΥΝΙΟΥ 1961

Και ένας... μη μεμφίμοιος!

‘Ο κριτικός της “Βραδυνης” άκουσε τους θεατές να χειροκροτούν και—σά να μην παρακολούθησε ποτέ τσίρκο—βρήκε πώς τó χειροκρότημα έβεβαίωσε τήν άξία του έργου του Σοφοκλή—“έπικυρώνει πρώτα τή διαιώνια άξία του έργου”—και έπειτα τήν καλλιτεχνική του άπόδοση—“ή έκδήλωσε όμως του κοινού έπιμαρτυρεί κατά δεύτερο λόγο και τήν καλλιτεχνική άπόδοσι του έργου”. Άπό τó χειροκρότημα και μόνου—γιατί δεν έπικαλείται κανένα άλλο στοιχείο—ή παράσταση ύπήρξε μια άναντιλογη και άκέραια έπιτυχία. ‘Ο ίδιος—άγνωόντας προφανώς τή σημασία της λέξης—τήν χαρακτηρίζει... “δ ρ α μ α τ ο υ ρ γ ι κ ή ή έπιτυχία”. Και συνεχίζει:

Τώρα βέβαια έν ήθελε νά ναι κανείς μεμφίμοιος θά μπορούσε να μιλήση για λάθη άπαγγελίας και να κινή παρατηρήσεις για στάσεις προσώπων και σκηνοθετικές ένέργειες—άστοχη και άνατιολόγητη ήταν ή παρουσία και ή άπάθεια της κονταρομαχούσας σωματοφυλακής του Αίγισθου—που δεν θά επέτρεπαν τάχα να χαρακτηρισθή ως όρθή ή σκηνοθεσία και έπιτυχημένη ή παράσταση. Δέν θά είχε δίκαιο. Θά ‘μοιαζε σάν να παρατηρή τά δέντρα και να μη βλέπη τó δάσος. Βέβαια, μπορεί να ήθελε νεώτερο σέ ήλικία ήθοποιό ο Όρέστης. Άλλά παρά τούτο, ο Θάνος Κωτσόπουλος κράτησε τó ρόλο τον όπως έπρεπε και δίκαια πήρε κι αυτός μέρος από τά χειροκροτήματα του κοινού. Ίσως και ή Κλυταιμνήστρα να άπαιτούσε πώ μεγάλη, με πώ φυσικά σκληρή φωνή γυναικα, όστε να μη άναγκάεται ή ήθοποιός να σκληραίνει τρυαχτά τή φυσική πώ μάλακή φωνή της. Άλλά και ή Κάκια Παναγιώτου τήν άπέδωκε θανμάσια στην φοβισμένη έπίκληση των θεών και στη χαρά της καλός. Μπορεί να ήταν κάπως άφυγος ο λόγος του χορού, αλλά ως σύνολο, ο χορός κινήθηκε και άναπτύχθηκε όπως έπρεπε, διαχωρίσθηκε όρθά σε προσωπική όμιλία και σε συγκεκρίσσει και στην καταλληλή στιγμή έψαλε με διακριτική χωρίς να καλύπτεται ο λόγος τήν μουσική συνοδεία.

Μ’ άλλα λόγια, τήν έπιτυχία της παράστασης, κατά τον νοήμονα κριτικό, τήν επέτυχαν:

- 1) Λάθη άπαγγελίας; 2) στάσεις προσώπων και σκηνοθετικές ένέργειες που δεν θά επέτρεπαν να χαρακτηρισθή όρθή ή σκηνοθεσία και έπιτυχημένη ή παράσταση; 3) ή άστοχη και άνατιολόγητη παρουσία και ή άπάθεια της κονταρομαχούσας σωματοφυλακής του Αίγισθου; 4) ή πολυ προχωρημένη ήλικία του νεαρού Όρέστη; 5) ή φτιαχτή σκληράδα της φωνής της Κλυταιμνήστρας; 6) ο κάπως άφυγος λόγος του χορού; και άλλα άσφαλώς, πολύ χειρότερα, που ο κριτικός, από φυσικού του μη μεμφίμοιος, τά παραβλέπει!..

Προβάλλοντας, όμως, τά έλαττώματα της παράστασης για ν’ άποδείξει και να έξάρει τήν...τελειότητά της, ο λαμπρός κριτικός βρήκε τήν εύκαιρία να άναδείξει και τις άρετές τις δικές του:

- 1) “Ότι δεν είναι μεμφίμοιος; 2) ότι δεν γνωρίζει πώς τά δέντρα είναι εκείνα που άποτελούν τó δάσος; 3) ότι δεν έξερε πώς ο Χορός δεν έχει π ρ ο σ ω π ι κ ή όμιλία; 4) ότι κατ’ άνάγκη δεν μπορεί να έξέρη πώς πρέπει να κινείται και ν’ άναπτύσσεται ο Χορός; και 5) ότι άγνοεί πώς ο Χορός μόνου σάν σύνολο νοείται.

Συμπέρασμα: Καλά θά κάνει ο καλόβολος κριτικός να είναι και λίγο “μεμφίμοιος”. Άν όχι με τους άλλους, τουλάχιστον με τον έαυτό του...

*

“ΕΣΤΙΑ” 19 ΙΟΥΝΙΟΥ 1961

Άπό ... Μυκηναϊκής άπόψεως

‘Ο κριτικός της “Εστίας” καταλήγει: “Τά σκηινικά του κ. Κλώνη ύστερούσαν από άπόψεως μυκηναϊκής”!..



ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



“1.000 ΦΡΑΓΚΑ ΑΜΟΙΒΗ” ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΒΙΚΤ. ΟΥΓΚΩ ΑΠΑΙΧΤΟ ΕΝΑΝ ΑΙΩΝΑ!

“Απαίχτο έργο του Ουγκώ είναι πραγματικά πρωτάκουστο σε μιá εποχή σαν τή δική μας που χαρακτηρίζεται από έλλειψη καλών έργων σε παγκόσμια κλίμακα, κι από πυρετώδεις αντασκαφές στα παλιά ρεπερτόρια μήπως και βρεθή κανένα έμπορικό έργο και ξαναδθί τά φώτα τής σκηνής με τά φτιασιδιά τής εποχής μας. Τό πιό περίεργο είναι ότι τό «Χίλια φράγκα άμοιβή» δέν τό άνυκάλυψε κανένα Παριζιάνικο Θέατρο από τά μεγάλα που παίζουν και ξαναπαίζουν έργα του Ουγκώ, άν και τό έργο δημοσιεύθηκε τό 1934 στο «Oeuvres Theatrales completes» με τήν φροντίδα τής Daubray. Καί τό άκόμα πιό περίεργο, γιά τούς πολλούς τουλάχιστον, είναι ότι τό «Χίλια φράγκα άμοιβή» είναι άριστουργηματικό στο είδος του.

Τήν 1η Φεβρουαρίου 1866 ό Βίκτωρ Ουγκώ, εξόριστος στο νησί Guerneseey στο κτήμα Hauteville-House, έχει τήν πρώτη του έμπνευση, και τής δίνει τόν τίτλο «Πεντακόσια φράγκα άμοιβή». Στις 5 Φεβρουαρίου αρχίζει τή συγγραφή και τήν τελειώνει στις 29 Μαρτίου με τόν οριστικό τίτλο «Χίλια φράγκα άμοιβή». Τό χειρόγραφο είναι 140 φύλλα χαρτιού γαλαζωπού, μεγάλου σχήματος. Τό πίσω μέρος κάθε φύλλου είναι άγραφο, αφήνοντας έτσι χώρο έλευθερο στ' άριστερά του κειμένου γιά διορθώσεις και προσθήκες. Τό κείμενο συμπληρώθηκε μεταξύ 29 Μαρτίου και 15 Απριλίου. “Ηδη ή φήμη ότι ό Ουγκώ έγραφε σύγχρονο έργο, έστω κι άν ήταν τής εποχής του Διευθυντηρίου, δηλαδή 75 χρόνια πριν (στο χειρόγραφο: Παρίσι, Χειμώνας 182...) είχε κάνει αίσθηση. ‘Ο διευθυντής του Θεάτρου Porte Saint Martin, ό Marc Fournier, μαθαίνει από τόν Paul Méurice, στενό φίλο του Ουγκώ, ότι τό έργο ήταν έτοιμο, και ζητάει από τόν Ουγκώ να τό παίζει. Σκέπτεται μάλιστα, γιά να ξεγελάσει τή λογοκρισία, να μη άναφέρει ότι είναι του Ουγκώ και να τό άποκαλύψει μόνο τήν ημέρα τής πρεμιέρας του έργου. Στην έγγραφη πρόταση που του κάνει, ό Ουγκώ άπαντά άρνητικά και γράφει:

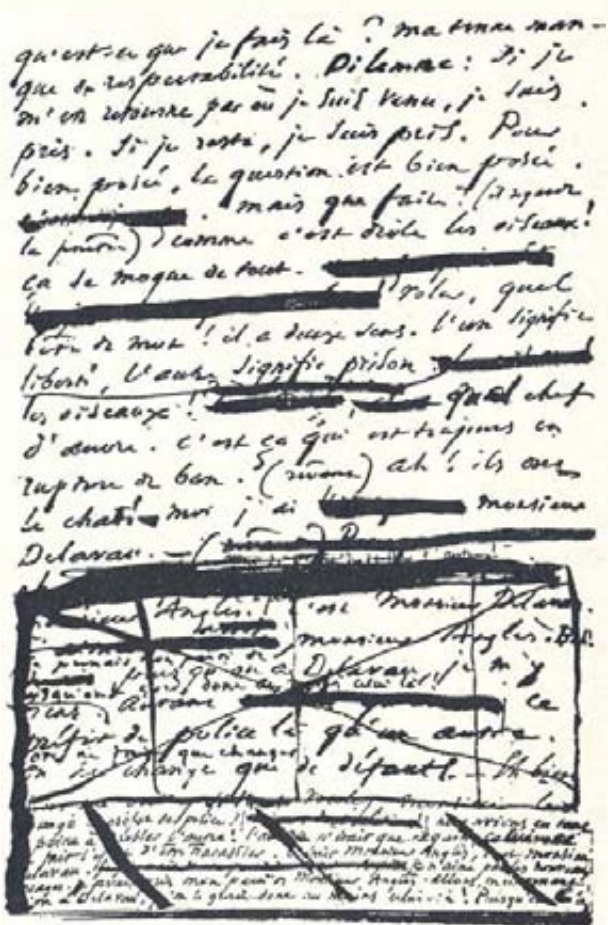
Hauteville-House, 18 Απριλίου 1866

Φίλε Κύριε συνάδελφε,
Με συγνεϊ ή τιμητική γιά μένα προθυμία σας. Στη ρίζα της νιόωθ τόν προικισμένο συγγραφέα και σύγχρονα τόν καλλιτέχνη-διευθυντή. Πρόθυμια κι έγώ σας άπαντώ: Γιά να μπορέσει να παιχτθί τό έργο που έγγραφα τό χειμώνα, χρειάζονται συνθήκες έλευθερίας που δέν υπάρχουν, γενικά στη Γαλλία και, πολύ περισσότερο, γιά μένα προσωπικά. Είμαι λοιπόν ύποχρεωμένος να περιμένω. Κατά τά άλλα, τό έργο αυτό γράφτηκε γιά να παιχτθί και είναι τέλεια προσαρμοσμένο στις σκηνικές ανάγκες. ‘Ομως, άν από πλευράς καλλιτεχνικής μπορεί άπόλυτα να άνεβαστθί, μπορεί πολύ λιγώτερο να παιχτθί από πλευράς λογοκρισίας. Περιμένα, και τό έργο μου θα παρουσιαστθί τή μέρα που θα ξαναγυρίσει ή λευτεριά. ‘Αν εκείνη τήν εποχή θάχετε τήν καλωσύνη να με θυμηθίτε, θα μπορέσουμε να συνεχίσουμε τή συζήτηση που τώρα διακόπτεται. Τό θέατρο του Πόρτ Σαιν Μαρτέν, που ονομάζεται τόσο χαριτωμένα “τό Θέατρό μου”, μου είναι άγαπητό και δέν υπάρχει άλλη σκηνή όπου θάβηπα με μεγαλύτερη ευχαρίστηση να ξαναπαίζονται τά έργα μου. Λυπάμαι άγαπητθί κι άξιοτίμητα συνάδελφε γιά τήν άρνησή μου και σας διαβεβαίω γιά τά έγκάρδια αισθήματα που τρέφω γιά σας.

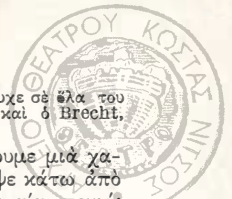
‘Ο Ουγκώ δέν ήταν διατεθειμένος να παρουσιάσει τό έργο του. Γράφει λοιπόν στον άλλο του στενό φίλο, τόν Auguste Vacquerie, ότι έπειδή χρειάζεται περισσότερο χρόνο να δημοσιεύσει ένα βιβλίο του παρά γιά να τό γράψει, γι' αυτό “...Είναι προτιμώτερο να χρησιμοποιήσω τά λίγα χρόνια που μου μένουν γιά να συμπληρώσω τό έργο μου παρά γιά να τυπώσω τά χειρόγραφα μου. ‘Ο κατάλληλος χρόνος γιά τήν δημοσίευση θα έρθη άργώτερα”. ‘Ο Ουγκώ κρατά τό έργο στο συρτάρι του. Δύσκολα έξηγγείται τό γεγονός ότι τό άφησε εκεί μετά τό 1870, όταν τά μεγάλα ιδιωτικά ή έπιχορηγώμενα θέατρα ξανάπαιζαν τά σπουδαιώτερα έργα του. ‘Ακόμα πιό δύσκολα έξηγγείται τό

γεγονός ότι, όταν δημοσιεύτηκε στον Τόμο IV τών θεατρικών ‘Απάντων του με τή φροντίδα τής Daubray στα 1934, κανείς δέν τό άνέφερε (έκτός από μερικούς έρευνητές, όπως οι Levailant και Blanchart) και κανείς δέ σκέφτηκε να τό άνεβάσει. Πρέπει όμως να θυμίσουμε ότι τό έργο διαβάστηκε στην Τηλεόραση, από τό θίασο ‘Ιούνιος 44» με τόν Constant Rémy, πριν λίγα χρόνια.

Τό πλήρωμα του χρόνου γιά τό άνάβασμα του έργου φθάνει πολύ άργώτερα, στις 14 Μαρτίου 1961, χάρη στο λαμπρό και θαρραλέο θέατρο του Στρασβούργου: τήν Comedie de l' Est. ‘Ο Θίασος του Στρασβούργου τό παρουσίασε μετά στο Παρίσι και τό «επαρχιώτικο» συγκρότημα κέρδισε, με μιá λαμπρή παράσταση, τή μεγαλύτερη έπιτυχία στη Παριζιάνικη σκηνή, δίνοντας ένα γερό μάθημα στους «πρωτευουσιάνους» συναδέλφους του. ‘Ο θαυμασμός θίασος του Στρασβούργου άνέβασε τό έργο σαν Melo parodié (Μελόδραμα σε μορφή παρωδίας). ‘Ο ίδιος ό Ουγκώ τό χαρακτηρίζει «δράμα», ενώ οι σύγχρονοι αισθητικοί του θεάτρου, με τή μαγία που έχουν να γενικοποιούν τά πάντα, τό άποκαλούν μελόδραμα. (Τό Χίλια φράγκα άμοιβή» είναι μιá περίεργη, γιά να μην πώ πρωτότυπη, σύνθεση. ‘Η πρωτοτυπία αυτή βρίσκεται στη διπολική σύνθεση του έργου. ‘Ο ένας του πόλος, που άποτελεί τόν ολοκληρωμένο μύθο του έργου, είναι μιá καθαρά ρωμαντική δραματική σύνθεση. ‘Ενας γεροστρατηγός του Βοναπάρτη, με βαρύ πολιτικό παρελθόν από τή δημο-



Χειρόγραφο του Ουγκώ από τήν Α' πρόξη του έργου



μοκρατική του δράση (Παιδί της Μασαλιώτιδας), αναγκάζεται να δίνει μαθήματα πιάνου με ψεύτικο όνομα, για να ζήσει την κόρη του και την έγγρονή του. Η κόρη ζει κι αυτή με το ψεύτικο όνομα της Αντρέ, για να καλύψει, με νομιμότητα, την κόρη της που γεννήθηκε από ένα παράνομο αλλά άγνο έρωτα. Δεν ξέρει βέβαια ότι ο άνθρωπος που αγάπησε είναι τώρα διάσημος τραπεζίτης και ζει κι αυτός αποτραβηγμένος, αθεράπευτος νοσταλγός του παλιού αυτού ρομάντσου. Φυσικά δε λείπει ο μηχανορραφός, ένας ηλικιωμένος συνεργάτης του τραπεζίτη, που για να αναγκάσει τη μητέρα να του δώσει την όμορφη κόρη της, προκαλεί την καταστροφή της οικογένειας για να τους εκβιάσει και βγάζει τα υπάρχοντά της στον πλειστηριασμό, εν όνόματι του τραπεζίτη. Υπάρχει βέβαια και ο έντιμος και άγνος νέος που αγαπά την έγγρονή και θυσιάζει και την τιμή του και την καριέρα του στην Τράπεζα, για να πληρώσει το γραμματίο του στρατηγού και να σώσει την οικογένεια. Αλλά δεν τη σώζει αυτός. Έρχεται από τα κεραμίδια ένας από μηχανής θεός, μόνο που είναι πολύ γήινος, βγαλμένος από τα σπλάχνα του λαού. Αυτός είναι ο δεύτερος πόλος του έργου. Ένας αλήτης που μόλις τόσκασε από τη φυλακή. Είναι ένα κράμα του Γαβριά και του Γιάννη-Αγιάννη των «Αθλίων» μά είναι γιομάτος χιούμορ και φιλοσοφημένη σατυρική διάθεση. Είναι ο άνθρωπος που έχει ξεπεράσει τις έπιταγές της ύλης, λατρεύει την προσωπική του ελευθερία, σε σημείο που να το θεωρεί βάρος και δέσμευση όταν ο άλλος τον ευγνωμονεί. Λεύτερο πουλί, που κάνει την καλή πράξη από έρωτα στην καλή πράξη και στην περιπέτεια που κλείνει μέσα της. Μ' άλλα λόγια ο ιδανικός ελεύθερος ή ο ρομαντικός ευεργέτης. Και στο σημείο αυτό ο εξόριστος Ουγκώ, που μιλάει με το στόμα του αλήτη σαν επαναστάτης, ξαναβρίσκει τον παλιό ρομαντικό του εαυτό.

Η αξία του έργου του Ουγκώ έχει άμεση εξάρτηση από το ανέβασμά του. Αν ο σκηνοθέτης δώσει το βάρος στον πρώτο πόλο και στη νατουραλιστική παρουσίαση του μύθου και της εποχής, το έργο κινδυνεύει να μελοδραματοποιηθί και να έχει σα μόνη ποιότητα το Λόγο του Ουγκώ. Αν όμως το δει μέσα από τα μάτια του αλήτη, δηλαδή του σατυρικού και επαναστάτη Ουγκώ, τότε το έργο παίρνει άλλη μορφή και αναδίνεται ολόκληρη η ποιότητά του. Όλοι αυτοί οι ήρωες του έργου που έχουν τόσες αξιώσεις, υλικές βασικά, από τη ζωή, μεταβάλλονται μέσα από τα μάτια του αλήτη σε ανθρωπάκια, που έχουν ανάγκη από προστασία—προστασία από τον αλήτη!—γιατί ο αλήτης στέκεται πάνω από τα δεσμά της κοινωνικής ζωής, δεσμά που κάνουν τους ανθρώπους κωμικούς στο βάθος τους.

Κάπως έτσι φαίνεται πως είδε το έργο και ο θίασος της Comedie de l'Est του Στρασβούργου και κατέληξε στη γραμμή του «Μελοδ σε μορφή παραωδίας». Και η έπιτυχία του ήταν τεράστια. Η δε απόδοση του ρόλου του αλήτη από τον André Pomarat ήταν εκπληκτική. Η κριτική υποδέχθηκε το έργο με τα καλύτερα λόγια. Μερικοί βρήκαν πως όρισμένα σημεία του έργου θυμίζουν και Labiche και Anouilh και Brecht και ίσως να μην έχουν άδικο.

Ο Pierre Marcabru του «Arts»: «Ασφαλώς στον Ουγκώ υπάρχει ένα συνεχές παιχνίδι ανάμεσα στις καταστάσεις και το διάλογο, που εξηγεί τη μαγεία του έργου. Μά πέρα από τη φρεσκάδα και το ανάλαφρο του χιούμορ, νιώθει κανείς μίαν ειλικρίνεια και μιά τάση για έξαρση...»
 Ο Gustave Joly της «Aurore»: «Θαυμάσια ιδέα είχε ο Hubert Gignoux να ξετραπώσει αυτό το εκπληκτικό Μελοδ του Πατρίτ Ουγκώ. Είναι ένα άριστο έργο στο είδος του...»
 Ο Georges Lermnier του «Parisien Libre»: «Εύτυχες θεατές όσοι

είχαν την ευκαιρία ν' απολαύσουν τούτο το θέαμα που πέτυχε σε όλα του τα σημεία... Ο Ρικιέρουτ και ο Σαίξπηρ, ο Labiche και ο Brecht, κάνουν καλή παρέα σε τούτο το έργο...»
 Και για να τελειώσουμε πάλι με Ουγκώ, παραθέτουμε μιά χαρακτηριστική φράση του συγγραφέα που την έγραψε κάτω από το χειρόγραφο που την ώρα που έβαζε την τελευταία πηνιά: «Μιά καρδερίνα ήρθε και κάθισε στο μπαλκόνι μου. Το άνοιξιάντικο αέρακι άνασχηκώνει ανάλαφρα τα μικρά της φτερά. Με κοιτάζει. Κελαΐδει?»

ΠΛΑΤΩΝ ΜΟΥΣΑΙΟΣ



ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΤΑ 37 ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ ΕΝ ΑΡΧΗ, ΗΝ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ

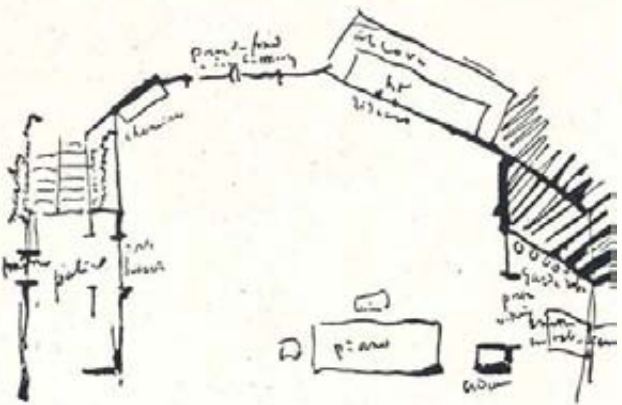
Το καλοκαίρι κι ο χειμώνας στο Λονδίνο πολύ λίγο διαφέρουν μεταξύ τους σε θερμοκρασία και συννεφιά. Έτσι οι θίασοι και τα Θέατρα ανετηρέαστα από τις δυσδιάκριτες αλλαγές των εποχών συνεχίζουν τη λειτουργία τους χαμωνά καλοκαίρι, χωρίς να χωρίζουν τη δράση τους σε περιόδους θερινές και χειμερινές.

Δύο άλλοι παράγοντες που βοηθούν στην κατάργηση της αναφοράς δράσεως σε όποιοδήποτε περιόδο είναι το έναλλασσόμενο δραματολόγιο των μόνιμων θεατρικών οργανισμών και οι μεγάλες έμπορικές έπιτυχίες των ανεξάρτητων θεατρικών έπιχειρήσεων, που συχνά έπιβιούν τρία, τέσσερα και πέντε χρόνια. Έτσι, άν θελήσει κανείς να μιλήσει για το θεατρικό «σήμερα» του Λονδίνου, δέ θ' άποφύγει να αναφέρει έργα που τα σκηνικά τους ανανεώθηκαν για δεύτερη φορά, ή διανομή τους άλλαξε για τέταρτη, άλλα παρ' όλα αυτά οι παραστάσεις εξακολουθούν να είναι γηγενός σημερινό. Όπως έπίσης μιλώντας για τις νέες έμπορικές έπιτυχίες ή για τις άμέσως προσεχείς «πρώτες» του Όλντ Βικ ή του «Βασιλικού Σαίξπηρικού Θεάτρου», αναγκαστικά αναφέρεται σε έργα που με την ίδια παράσταση θά παίζονται και ένα χρόνο άργότερα. Μόνο για λόγους τήρησεως της λογιστικής άρχης του «οικονομικού έτους», της ανάγκης των στατιστικών και της σχέσης με το «έγχρονο», το άγγλικό θέατρο χωρίζει τη δράση του σε έτήσιες περιόδους. Ούσιαστικά ή λειτουργία του είναι μιά συνέχεια χωρίς διακοπές, ενδιάμεσες άφετηρές και τέριατα.

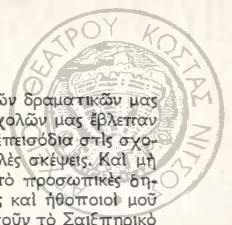
Τριάντα έπιτά σκηνές λειτουργούν αυτό τον καιρό στο Λονδίνο, από τις όποιες μόνο οι έξι—τέσσαρες πρώζας, δύο μουσικίες και μπαλλέτου—άνήκουν σε μόνιμους θεατρικούς οργανισμούς, με σταθερή σύνθεση θίασου και κατάρτιση ένος προσεχούς δραματολόγου. Οι άλλες σκηνές άπασχολούνται από τις ανεξάρτητες θεατρικές έπιχειρήσεις ή άκριβότερα από θεατρικούς παραγωγούς που με βάση το έργο που προβλέπουν για έμπορικό, σχηματίζουν «είδικό» θίασο για το «είδικό» έργο. Από τους τέσσαρες μόνιμους θεατρικούς οργανισμούς δράματος, οι δύο είναι ναοί άφιερωμένοι στο σαίξπηρικό έργο και οι άλλοι δύο ύπηρετούν το καλό έργο με έλευθερη έκλογη που άρχίζει από τα μεσαιωνικά «μυστήρια» και φτάνει στον Ίονέσκο και σε πρωτοφανέρωτους συγγραφέες.

Έν άρχη ήν ο Σαίξπηρ. Η πατρίδα του μεγάλου τραγικού της χριστιανωσύνης άπέχει άπ' το Λονδίνο περίπου 150 χιλιόμετρα. Η έισβολή στο Στράτφορντ των θεατρόφιλων άπ' την πρωτεύουσα, το Μπρίμινχαμ, την Όξφόρδη και τις άλλες δόλογυρα πόλεις, θυμίζει την πανηγυρική κάθοδο των δικών μας στην Έπίδαυρο. Στοθέατρο του Στράτφορντ, ο «Βασιλικός Σαίξπηρικός Θίασος» δίνει όλες τις «πρώτες», τις περισσότερες παραστάσεις του και μόνο μέρος άπ' αυτές μεταφέρει στη σκηνή του Ίλντγουϊτς-παράρτημα του θεάτρου στο Λονδίνο. Όπως για το Όλντ Βικ έτσι και για το Θέατρο του Στράτφορντ θά μπορούσε να πει κανείς πως είναι σπουδαστήριο του σαίξπηρικού έργου, μιά και σε κάθε σχεδόν καινούρια του παράσταση κάποιος άλλος σκηνοθέτης, κάποιος άλλος ήθοποιός, κάποια άλλη ομάδα δημιουργών δοκιμάζει και δοκιμάζεται.

Ο «Θέλλος» που άνέβηκε στις 10 Οκτωβρίου, παρ' τις μη εύνοϊκές κριτικές, άποτελεί το μεγάλο θεατρικό γεγονός του φθινοπώρου. Σκηνοθέτης ο Ιταλός Φράνκο Ζαφινέλλι, που την περασμένη άνοιξη, στο Όλντ Βικ, έδίδαξε «Ρωμαιο και Ίουλιέττα», σε μιά παράσταση που κυριολεκτικά συνετάραξε το άγγλικό θέατρο. Είσα την παράσταση δύο φορές. Ήταν η πρώτη φορά που ένωθα τους ήθοποιούς να μη φέρουν το βαρύ φορτίο του σαίξπηρικού λόγου. Ο λόγος ήταν έπί τέλους έκφραση, μέσον ένος ύπαρκτού έσωτερικού βίου κι όχι ένα έξωτερικό άπαν. Θέλλο έπιταίξ, για πρώτη φορά στην πολύχρονη καλλιτεχνική του ζωή, ο Τζών Γκίλγουντ. Δυσδαίμονα ήταν η Ντόρθου Τούτιν, Αϊμιλία ή Πέγκυ Άσκροφτ και Ίάγος ο Γιάν Μπάννεν. Οι κριτικές κατηγόρησαν ειδικά τόν νατουραλισμό στη σκηνοθεσία και το άκατάλληλο του Τζών Γκίλγουντ για το ρόλο του «μαύρου». Άργότερα, ο «Βασιλικός Σαίξπηρικός Θίασος» θά παρουσιάσει τόν «Βυσιονόκηπο» του Τσέχωφ—άπ' τα έλάχιστα έργα που διακόπτουν την σαίξπηρική συμφωνία. Για τόν άνεβασμά του έχει κληθή ο σκηνοθέτης Μισέλ Σαιν Ντενίς. Και ή Πέγκυ Άσκροφτ, ο Τζών Γκίλγουντ και η Ντόρθου Τούτιν άποτελούν πάλι τόν πυρήνα της διανομής: Ρανιέφσκα, Γάβ, Βάρια. Αυτές οι δύο «πρώτες» είναι οι μόνες νέες παραστάσεις που θά προστεθούν στο έναλλασσόμενο πρόγραμμα του θίασου. Ταυτόχρονα από τα «πάντα έν ένεργεία» ήδη παρουσιασμένα έργα, θά επαναληφθούν τα άκόλουθα έξι:



Σχεδιάσμα του σκηνικού χώρου από τόν ίδιο τόν Ουγκώ.



«Πολύ κακό για το τίποτα». Σκηνοθεσία Μάικελ Λέναμ. Βεατρίκη - Τζεραλντίν, Μάκ Ήβαν, Βενέδικτος-Κρίστοφερ Πλάμμερ. «Άμλετ»: Σκηνοθεσία Πήτερ Γούντ. Άμλετ - Γιάν Μπάννεν, Όφηλια - Τζεραλντίν Μάκ Ήβαν. «Ριχάρδος Γ΄»: Σκηνοθεσία Γουίλιαμ Γκάσκιλ. Ριχάρδος Γ΄ - Κρίστοφερ Πλάμμερ. «Όπως σάς άρσεται»: Σκηνοθεσία Μάικελ Έλλιott. Ροζαλίττα - Βανίσα Ρέντγκρέβ, Όρλάντο - Γιάν Μπάννεν. «Ρωμαίος και Ίουλιέττα»: Σκηνοθεσία Πήτερ Χώλλ. Ίουλιέττα - Ντόροθυ Τούτιν, Ρωμαίος - Ζία Μοχάιντιν, Παραμάν - Έντιτ Ήβανς.

Ή σκηνή του ΄Ωλντγουϊτς, που την αναφέραμε ήδη σαν παράρτημα του Θεάτρου του Στράτφορντ στο Λονδίνο, δεν προσετέθη για να στεγάζει το «μέρος» των παραστάσεων του «Βασιλικού Σαϊξπηρικού Θιάσου» στην πρωτεύουσα, αλλά για να διατεθεί στο ανέβασμα σύγχρονων έργων. Έτσι μέσα στον τρέχοντα χρόνο παρουσιάστηκαν στο ΄Ωλντγουϊτς «Οι Δαίμονες» του Τζών Γουαίτινγκ (διασκευή άπ' το όμώνυμο βιβλίο του ΄Αλντους Χάξλεϋ), ο «Μπέκετ» του Ζάν Άνουϋϋ, και ένα περίργο δημιουργημα που την συρραφή του επιμελήθηκε ο Ρίτσαρντ Τζόνσον και τιτλοφορείται «Ή κόουφια κορώνα» άντι το «κούφιο έργο» (επεισόδια, λέει, άπό τη ζωή των βασιλισσών της Άγγλιας). Άφηνω τελευταία την «Όντιν» του Ζιρωντου που πρωταγωνιστούσε η Λέσλι Κορόν. Δυό άπ' τις παραστάσεις αυτές και το «Ήμέρωμα της Στρίγγλας» που μεταφέρθηκε άπ' το Στράτφορντ, συνθέτουν το πρόγραμμα που θα καλύψει τη σκηνή του ΄Ωλντγουϊτς μέχρι το τέλος του χρόνου και είναι: ο «Μπέκετ»: Σκηνοθεσία Πήτερ Χώλλ. Έπίσκοπος Μπέκετ - Έρικ Πόρτερ, Βασιλιάς Έρρίκος - Κρίστοφερ Πλάμμερ. «Το ήμέρωμα της Στρίγγλας»: Σκηνοθεσία Μωρίς Ντάνιελς. Κατερίνα - Βανίσα Ρέντγκρέβ, Πετρούκιο - Ντέρεκ Γκόντφρυ. «Ή κόουφια κορώνα»: Σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Τζόνσον. Παίζον η Πέγκυ Άσκροφτ παρ' όλ' αυτά κι η Ντόροθυ Τούτιν. Πιθανόν να μεταφερθί στο ΄Ωλντγουϊτς για μιά μόνο βδομάδα. Άν παρέθεσα αναλυτικά τη διανομή των παραπάνω έργων δεν το έκανα για λόγους πληροφοριακούς αλλά γιατί στη συχνή επανάληψη των ίδιων ονομάτων αντιλαμβάνεται κανείς την έντατική δουλειά που πραγματοποιούν οι ήθοποιοι του «Σαϊξπηρικού θιάσου». Φυσικά, αυτή η άνυθουσα και καρποφορούσα έντατικότητα -ό Βασιλικός Σαϊξπηρικός Θιάσος είναι σήμερα ο πιο ισχυρός άπό κάθε άποψη θεατρικός οργανισμός στην Άγγλια -οφέλιμα στο ότι τα έργα παραμένουν για ένα τουλάχιστο χρόνο έν ενεργεία, στο ότι οι κόποι δεν ανατέλλουν και δύνουν μέσα σε έικοσι μέρες, στο ότι τα τόσα έξοδα δεν άποσυντίθενται σε άποθήκες και στο ότι το πάντα ζωντανό άναλλασσόμενο ρεπερτόριο εξυπηρετεί το κοινό. Δέυτερο θεάρεστο γνώρισμα του Θεάτρου του Στράτφορντ είναι ότι πέρα άπ' τους μόνιμους σκηνοθέτες και ήθοποιους που χρησιμοποιεί έλεύθερα κι εκτάκτως ντόπιους και ξένους, έμπλουτίζοντας έτσι τις κοινές έμπειρίες. Μάλιστα! Οι άγγλοι συχνά καλούν ξένους να παίξουν και να σκηνοθετήσουν τον Σαϊξπηρ τους. Αυτόνοητο όμως ότι κανείς δεν διαμαρτύρεται -κανείς σοβαρός -για τα φώτα που ήσαν άπ' έξω.

Κάτι άκόμα που μου έκαμε έντύπωση στην όλη λειτουργία του Στράτφορντ είναι η θέση των «νέων». Ο διευθυντής του όλου οργανισμού, ο σκηνοθέτης Πήτερ Χώλλ, είναι τριάντα χρονών. Οι σκηνοθέτες Πήτερ Γούντ, Μάικελ Έλλιott, Μάικελ Λέναμ, Ούίλλιαμ Γκάσκιλ είναι τριάντα, τριάντα, τριάντα, τριάντα έπente, τριάντα. Οι ήθοποιοι Κρίστοφερ Πλάμμερ, Γιάν Μπάννεν Έρικ Πόρτερ, Ρίτσαρντ Τζόνσον είναι όλοι κάτω των τριάντα δυο. Όσο για τις ήθοποιές που παίζουν τις νέες, είναι νεώτατες. Χρειάζεται τόληη και γενναίωση για να παίξουν για την όποιαδήποτε προκοπή και οι ίδιότητες αυτές, συνείδηση στον «Σαϊξπηρικό Θιάσο», τον πληρούν με έκρηκτικά ή υπό έκρηξιν νέα ταλέντα -δύναμη του σήμερα, του αύριο, και του μεθαύριο.

*

Τί ίκανοποίηση για ένα Έλληνα να άκούει και να διαβάζει για την έμφάνιση της «Ορέστειας» του Αλαχύλου, με σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη! Κλυταιμνήστρα, η Κάθριν Λέσνα, Όρέστης και Άγαμέμνων ο Ρόναλντ Λιούης και Ήλέκτρα η ΄Υβόν Μίτσελ. Ή παράσταση αυτή -που βασικά άνήκει στον θεατρικό όμιλο της Όξφόρδης και φιλοξενείται άπό το ΄Ολντ Βικ -δόθηκε για πρώτη φορά στις 7 Νοεμβρίου. Ή πλήρης άξία της παρουσίας αυτής του Έλληνα σκηνοθέτη γίνεται άντιληπτή στη σωστή τη σημασία, άν υπογραμμιστή ότι πραγματοποιείται μέσα στον τρέχοντα χρόνο όπου: Πρώτον, ένας όξυς καλλιτεχνικός άνταγωνισμός μεταξύ ΄Ολντ Βικ και Βασιλικού Σαϊξπηρικού Θιάσου έχει δημιουργήσει μεταξύ των δυο μεγάλων οργανισμών μιάν άντιπαράταξη δυνάμεων. Δέυτερον, το ΄Ολντ Βικ έδωσε θέση στην «Ορέστεια» μέσα στην καλύτερη άπό άποψη κίνησης χρονιά σ' όλη την σαρανταεφτάχρονη ιστορία του. ΄Υπολογίζεται -σύμφωνα με τα ως τώρα δεδομένα -ότι στις 373 παραστάσεις που θα συμπληρωθούν στο τέλος του χρόνου, το φετινό άκροατήριο του ΄Ολντ Βικ θα πλησιάσει τις 300.000. Και ο άριθμός αυτός θα φτάσει στον φανταστικό του 1.000.000 άν υπολογιστή η συνολική καλλιτεχνική δράση του ΄Ολντ Βικ, δηλαδή η τουρνεύ του θιάσου στην άγγλική έπαρχία, στη Σοβιετική Ένωση, στην Πολωνία, στην Ίταλία στην Αυστραλία και οι 185.000 θεατές στο όμώνυμο παραρτηματικό Θεάτρο του Μπρίστολ. Το Θεάτρο ΄Ολντ Βικ λειτουργεί φυσικά και αυτό με το σύστημα του άναλλασσόμενου δραματολογίου. Τα έργα που παρουσιάζει αυτόν τον καιρό είναι: Του Μάρλοου «Δόκτωρ Φάουστ»: Σκηνοθεσία Μάικελ Μπένθαλλ. Δρ Φάουστ: Πώλ Νταϊνμμαν, Μεφιστοφελής: Μάικελ Γκούντλεφ, Έωσφορός: Ρόμπερτ Έντισον. Του Σαϊξπηρ «Βασιλιάς Ίωάννης»: Σκηνοθεσία Πήτερ Πόρτερ, Βασ. Ίωάννης: Μωρίς Ντέντχαμ, Φίλιππος ο νόθος: Πώλ Νταϊνμμαν, Κωνσταντίνος: Μαξίν ΄Ουτλν. Του Σαϊξπηρ επίσης «Δωδεκάτη νύχτα»: Σκηνοθεσία Κολίν Γκράχαμ, Βιάλα: Μπάρμπαρα Τζέφορντ, Όλιβία: Τζέην Ντάουνς, Μαλβόλιο: Πώλ Νταϊνμμαν.

Τον Πώλ Νταϊνμμαν, που τ' όνομα του διαβάσατε στη διανομή και των τριών παραπάνω έργων, τον είδα να παίζει Μερκούτιο στο «Ρωμαίο και Ίουλιέττα». Μαλβόλιο στη «Δωδεκάτη νύχτα» και Φίλιππο νόθο στο «Βασιλιάς Ίωάννης». Τους δυο πρώτους ρόλους τους έχω δει παίζόμενους άπό

καλούς ήθοποιους στο Θεάτρο και στις εξετάσεις των δραματικών μας σχολών κατά κόρον. Άν μαθητή και δάσκαλο των σχολών μας έβλεπαι πώς παίζονται έδώ αυτοί οι ρόλοι, σίγουρα θα είχαμε έπίσευδη στις σχολές. Όσο για τους ήθοποιούς μας θα μπαινόνα σε πολλές σκέψεις. Καί μη νομίζει κανείς ότι κρίνω το θέμα στενά γοητευμένος άπό προσωπικές δημιουργίες του Νταϊνμμαν. Όχι! Οι άγγλοι σκηνοθέτες και ήθοποιοί μου δημιουργούν σφραγιστή την άίσθηση ότι πρώτα άγαπούν το Σαϊξπηρικό έργο και μετά το σέβονται. Άντίθετα, στην Έλλάδα ένωιαθα τιάνα ότι πρώτα τον φοβούνται μετά τον έκτιμούν και τέλος ότι τους συγκινεί. Μετρωσιωμένον σε ζωή γνήσια και έλικρινή δέ θυμάμαι να τον είδα ποτέ. Θάπρεπε οι σκηνοθέτες και οι ήθοποιοί μας να ταξείδευαν, θάπρεπε να βλέπουν πιο πολλά. Δέν είναι τόσο φτωχοί. Οι περισσότεροί έχουν αυτοκίνητο και άραϊα σπίτια. Άς πωλήσουν τ' αυτοκίνητό τους κι άσκάνουν ταξίδια! Έχουν πολλά, πολλά να κερδίσουν. Ο τόπος μας μπορεί νάνα άόικημένος άπό άλλες άξίες αλλά όχι καλλιτεχνικές. Πιστεύω, βλέπω πώς έχουμε στον τόπο μας ήθοποιούς το ίδιο προικισμένους μ' αυτούς που έδώ είναι οι μεγάλοι, παγκοσμίοι. Με τη διαφορά ότι οι δικαί μας στέκουν στην προίκα τους, χωρίς άνανέωση, άναζήτηση, ένμνησχα, άνησυχία, μένουν στη ήσωση η βολική προπαθεία κι αυτό το στάσιον δέν είναι κανένα φτάσιμον, είναι «πάμε πάλι πίσω». Ο πρώτος κύκλος παραστάσεων της «Ορέστειας» με σκηνοθέτη τον Μίνω Βολανάκη ήταν 7 - 18 Νοεμβρίου. Έν συνεχεία, στις 21, ο θιάσος του ΄Ολντ Βικ δίνει την πρώτη του έργου «Το πένθος ταριάζει στην Ήλέκτρα». Τί καλή σύμπτωση για συγκριτικούς συλλογισμούς. Στο έργο του Ο΄Νήλ σκηνοθέτης είναι ο Βάλ Μαϊν και η διανομή έχει ως εξής: Χαϊήζελ: Τζέην Ντάουνς, Κρίστιν: Σόνια Ντρέοντελ, Έργα: Μάικελ Γκούντλεφ, Λαβίνια: Μπάρμπαρα Τζέφορντ, Όριν: Στέφεν Μοϋρ, Μπράντ: Γουίλιαμ Σουλβέστερ, Πήτερ: Τζέρομ Γουίλλις. Για την προεχρή άνοιξη ο θιάσος του ΄Ολντ Βικ με έπικεφαλή της Βίβιαν Λή προετοιμάζει μιά πραγματικά καταπληκτική έξόμηση στην Άνω Άνατολή. Στο δρομολόγί της, περίπου 10.000 μιλίων διαδρομής, έχουν περιληφθί για την ώρα οι πόλεις Βομβάη, Μπαγκκόκ, Μαϊνλα, Χόνγκ - Κόνγκ, Τόκιο.

*

«Ο Θιάσος της Άγγλικής Σκηνής» είναι ο παλαιότερος και πιο σημαντικός άπ' τους δυο μόνιμους θεατρικούς οργανισμούς γενικού δραματολογίου. Στεγάζεται στο θέατρο «Ρόγιαλ Κώρτ» και διευθύνεται άπό συμβούλιο που άποτελούν οικονομικοί παράγοντες, συγγραφείς, σκηνοθέτες, ήθοποιοί και φίλοι του θεάτρου. Ίδρύθηκε στις άρχές του 1956 με σκοπό την έμφάνιση νέων άγγλικών έργων και «σύγχρονων κλασικών». Τα περισσότερα έργα που παρουσιάζει ο θιάσος αυτός παίζονται πρώτα σε μιά μόνο παράσταση που «Κυριακάτικη βραδυήη σκηνή». Ή Κυριακάτικη βραδυήη σκηνή -κάτι συγγενές με την «Δέυτερη σκηνή» του δικού μας Έθνικού -έννοώ την τότε, -εμφανίζει πειραματικά το έργο στη μοναδική αυτή παράσταση που καλούνται να την παρακολουθήσουν άνθρωποι υπέυθινοι, Σημαντικώτατοι νέοι συγγραφείς, σκηνοθέτες, ήθοποιοί, σκηνογράφοι δοκιμάστηκαν και δοκιμάζονται με το δημιουργικώτατο αυτό σύστημα, εισήλθαν και εισέρχονται στην άγγλική θεατρική ζωή. Έλπίζω να έγινε σαφές στα γραφόμενά μου ότι η σκηνή αυτή δεν άποτελεί παρακλάδι αλλά την κυρία άποστολή του θιάσου της άγγλικής σκηνής. Ο δέ καθορισμός των εμφανίσεων αυτών τις Κυριακές, όπου τα θέατρα άργούν στο Λονδίνο, συγκεντρώνει στην αίθουσα του Ρόγιαλ Κώρτ τις δυνάμεις εκείνης που η πειθαρχημένη τους κριτική βοηθά τους πιάτας. Ποιό το άποτέλεσμα; Συγγραφείς όπως ο Τζών Όσορπον, ο Άρνούτ Όυέκερ και άλλοι της ίδιας γενιάς άρχισαν τη διεθνή σταδιοδρομία τους άπό την «Κυριακάτικη σκηνή». Ή συνέχεια άπό την βραδυήη πρώτη είναι η ένταξη του έργου σε σειρά κανονικών παραστάσεων περίπου έξι μηνός. Καί έρ' όσον το έργο δειχθεί νάχει ζωή, είτε έπαναλαμβάνεται σε μιά κατοπινη δέυτερη σειρά παραστάσεων είτε μεταφέρεται στην έμπορικές σκηνές του Λονδίνου. Έτσι και το έργο, έφ' όσον έχει ζωή την αναλμκει, και η σκηνή του Θεάτρου, μη πάσχουσα άπό τις ίδιες έπιτυχίες της, συνεχίζει άνεμπόδιστα την παραπάρα δουλειά της. Κ' έχει πάντα πολλή: Ο Θιάσος της Άγγλικής Σκηνής παρουσιάζει δεκά ως δεκαπέντε έργα το χρόνο. Άπ' τους «σύγχρονους κλασικούς» έδειξε Μίλλερ, Μπρέχτ, Ζιρωντου, Μπέκετ, Άνουϋϋ, Ίουέσκο, Γαίητς, Σάρπρ, Φώκνερ, Τ. Ούίλλιαμς, Σά, Ίφεν. Πολλοί άπ' τους «πρώτους» του άγγλικού Θεάτρου συνενεργάστηκαν και συνεργάζονται με το Θιάσο, όπως ο Λώρενς Όλβιε, η Πέγκυ Άσκροφτ, η Βίβιαν Λή, ο Ρέξ Χάρισον, ο Άντουν Κουέλη, ο Ρόμπερ Χέλπιαν, η ΄Υβόν Μίτσελ, η Ντόροθυ Τούτιν, η Τζόαν Γκρήνγουντ, η Ίζα Μιράντα, ο Άλμπερ Φίννεϋ, ο Κέννεθ Χαίηγκ, η Μαίρη Γιούρι, η Τζόαν Πλόουραϊτ. Άνάμεσα στους πολλούς σκηνοθέτες που χρησιμοποίησε είναι ο Τόνι Ρίτσαρντσον, ο Τζών Ντέξτερ, ο Τζώρτζ Ντεβίν, ο Ούίλλιαμ Γκάσκιλ, ο Μίνω Βολανάκης.

Ή τελευταία έφετηνή «πρώτη» στο Ρόγιαλ Κώρτ δόθηκε με το έργο του Νάϊτζελ Ντένις «Ο Αύγουστος είναι για το λαό». Πρόκειται για μιά πολιτική σάτιρα όπου ο Ρέξ Χάρισον στο ρόλο του άριστοκράτη, που παθαίνει μιά κρίση λαοφιλίας και σοσιαλισμού, ήταν υπέροχος. «Ο Αύγουστος» που θα έπαναληφθί την άνοιξη, παρεχώρησε τώρα τη θέση του στη δέυτερη σειρά παραστάσεων της «Κουζίνας» του Άρνούτ Όυέκερ. Το έργο διαδραματίζεται στα ύπογεια μαγειρεία ενός μεγάλου εστιατορίου όπου πλήθος άνθρωποι κατατηνώνουν νευρόπασατα μαγειρεύουν για τους άλλους καλοντας τα δωρεά τους. Ή σκηνοθεσία του Τζών Ντέξτερ είναι δημιουργία. Κρίμα που ο Ρόμπερτ Στρήβενς δέν πρωταγωνιστεί πιά στο έργο. Αυτός ο ήθοποιός -σήμεωστε το όνομά του... Στο τωρινό έννεργητικό του θιάσου πρέπει να αναφερθί και ο «Λούθηρος» τελευταία δημιουργία του Τζών Όσορπον. Αυτό το έργο, άν το είχε γράψει νέος Έλληνα συγγραφέας και το υπέβαλε στο Έθνικό μες Θεάτρο, η καλλιτεχνική του έπιτροπή θα το άπέριριτε μετά μουσικής -και δικαίως. Στο Λονδίνο το έργο έθριάμβευσε στο Ρόγιαλ Κώρτ και έν συνεχεία μεταφέρθέν στο Θεάτρο

«Φοίνις» έκλεισε τὸν τρίτο μῆνα ζωῆς του καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ πᾶει καὶ στὸν τριακαστὸ τρίτο. Ὁ σκηνοθέτης Τὸν Ρίτσαρτσον ἐστόλισε τὴν σκηνὴ ἀκόμα καὶ μὲ γεράκια καὶ μὲ σκυλιὰ τοῦ Ἀφγανιστάν καὶ μὲ πολλὰ ἄλλα ἐξοδα, ὑπογραμμίζοντας ἀκόμη περισσότερο τὸν κούφιο βερμπαλισμὸ τοῦ ἔργου. Καὶ τί ἀσυνείδητη μίμηση Μπρέχτ εἶν' αὐτή; Τί ἀντιγραφή χωρὶς καμμιά προσωπικὴ ἀναδημιουργία ἐνὸς διδάγματος! Κι ὁμως δὲν ἀποκλείεται νὰ δοῦμε αὐτὸ τὸ κακίστο ἔργο στὸ δραματολόγιο κάποιου σοβαροῦ ἀθηναϊκοῦ Θεάτρου καὶ νὰ πᾶρει καὶ καλὲς κριτικές. Μὰ θὰ μοὶ πῆτε οἱ Ἄγγλοι γιατί; Οἱ Ἄγγλοι ἔχουν λόγους γι' αὐτὸ κι ἂν χρειαστῆ θὰ τοὺς ἀναφέρω. Οἱ Ἕλληνες ὁμως δὲ θάχουν λόγους καὶ θάναν μόνον ἀνεύθυνοι εἰσαγωγεῖς. Δὲ θάπρεπε ὡστόσο νὰ ξεχάσω τὸν Ἄλμπερ Φίνεϋ πού πρωτόπαιξε τὸν «Λούθηρο»— ἃ, πόσους καλοὺς ἠθοποιούς ἔχει ἡ Ἀγγλία!

Τὸ προσεχὲς δραματολόγιο τοῦ Ρόγιαλ Κώρτ ἀναφέρει τρεῖς ἐμφανίσεις νέων ἔργων: Δυὸ μονόπρακτα τοῦ Ἐντουαρντ Ἐρημίτλν μὲ γενικὸ τίτλο «Ἀμερικάνικο ὄνειρο». Πρώτη δουλειὰ στὸ θέατρο τοῦ σκηνοθέτη τοῦ κινηματογράφου Πήτερ Γέητς. Ἀκολουθεῖ ἓνα οὐαλλέζικο ἠθογραφικὸ δρᾶμα τοῦ Γκλὺν Τόμας πού ὁ τίτλος του εἶναι «κράτημα», «φύλαξη» καὶ ὑπονοεῖ τὴν προοπτικὴ μιᾶς μάνας νὰ γλυτώσει τὴν οικογένειά της ἀπ' τὴ διάλυση. Σκηνοθέτης θὰ εἶναι ὁ Τζῶν Ντέξτερ. Τελευταῖο ἀναγγέλλεται τὸ «Αὐτοὶ εἴμαστε μεῖς» τοῦ Χένρυ Τσάμπαν γιὰ τὸ ὅποιο δὲν ἔχει γίνῃ ἀκόμη γνωστὸ ποῖος σκηνοθέτης θὰ τὸ ἀνεβάσει. Τὰ τρία αὐτὰ ἔργα καλύπτουν τὸ δραματολόγιο τοῦ «Θιάσου τῆς ἀγγλικῆς σκηνῆς» μέχρι τέλους Ἰανουαρίου.

*

Ὁ Μπέρναρντ Μάιλς «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸν πυρετό», συγγραφέας, σκηνοθέτης σκηνογράφος, ἠθοποιός, ἀπ' τοὺς παθιασμένους τῆς ἀγγλικῆς θεατρικῆς οἰκογένειας, εἶναι ὁ ἰδρυτῆς τοῦ θεάτρου «Γοργόνα» (Μερμαίηντ-Θήατερ), πού πρωτολειτούργησε πρὶν δυὸ χρόνια περίπου. Πρόκειται γιὰ τὸ πῖο πρωτοποριακὸ ἀπὸ ἀποψη κατασκευῆς θέατρο τοῦ Λονδίνου μὲ μεγάλη ἀμφιθεατρικὴ πλατεῖα καὶ σκηνὴ ἀνοιχτὴ—ὅπως τοῦ δικοῦ μας Θεάτρου Τέχνης—μόνο πού ἡ σκηνὴ τοῦ Μερμαίηντ ἐκτείνεται σ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς πλατείας. Ποῖο εἶναι τὸ δραματολόγιο τοῦ θεάτρου καὶ ποῖα ἡ γραμμὴ τοῦ θιάσου; Ἡ ἀντίληψη θὰ σχηματιστῇ καλύτερα μὲ τὴν ἀναφορὰ μερικῶν ἀπ' τῆς σημαντικώτερες παραστάσεις του: «Γαλιλαῖος» τοῦ Μπρέχτ σὲ μετάφραση Τσάρλς Λῶτον. «Κλειδῶστε τὰ κορτῖσια σας» διασκευὴ σὲ μουσικὸ ἔργο τῆς κωμωδίας Χένρυ Φιλντινγκ. Μιὰ σειρά ἀπὸ «μεσαιωνικὰ μυστήρια». «Φωταγία γιὰ τὸν Ἐπίσκοπο» τοῦ Σῶν Ο'Κέηζν. «Ἐρρίκος Ε'» τοῦ Σαίξπηρ μὲ σύγχρονα κοστοῦμα καὶ σκηνικὸ διάκοσμο. Ἡ παράσταση αὐτὴ δέχτηκε λυσσαλέα ἐπίθεση ἀπ' τὴν κριτικὴ γιὰ τὸ πρωτοποριακὸ τῆς παραστάσεως δὲν περιορίστηκε μόνον στὴν μεταφορὰ τοῦ ἐξωτερικοῦ σχήματος ἀλλὰ ἐπεχείρησε ἀλλαγὲς στὸ σαίξπηρικό λόγο, ἀντικαθιστώντας του συχνὰ μὲ καθημερινὸ σύγχρονο διάλογο. Τὸ παιζόμενο τελευταῖα πρόγραμμα τοῦ Μερμαίηντ εἶναι «Ὁ Ἄνδροκλῆς καὶ τὸ Λιοντάρ» τοῦ Μπέρναρντ Σῶ.

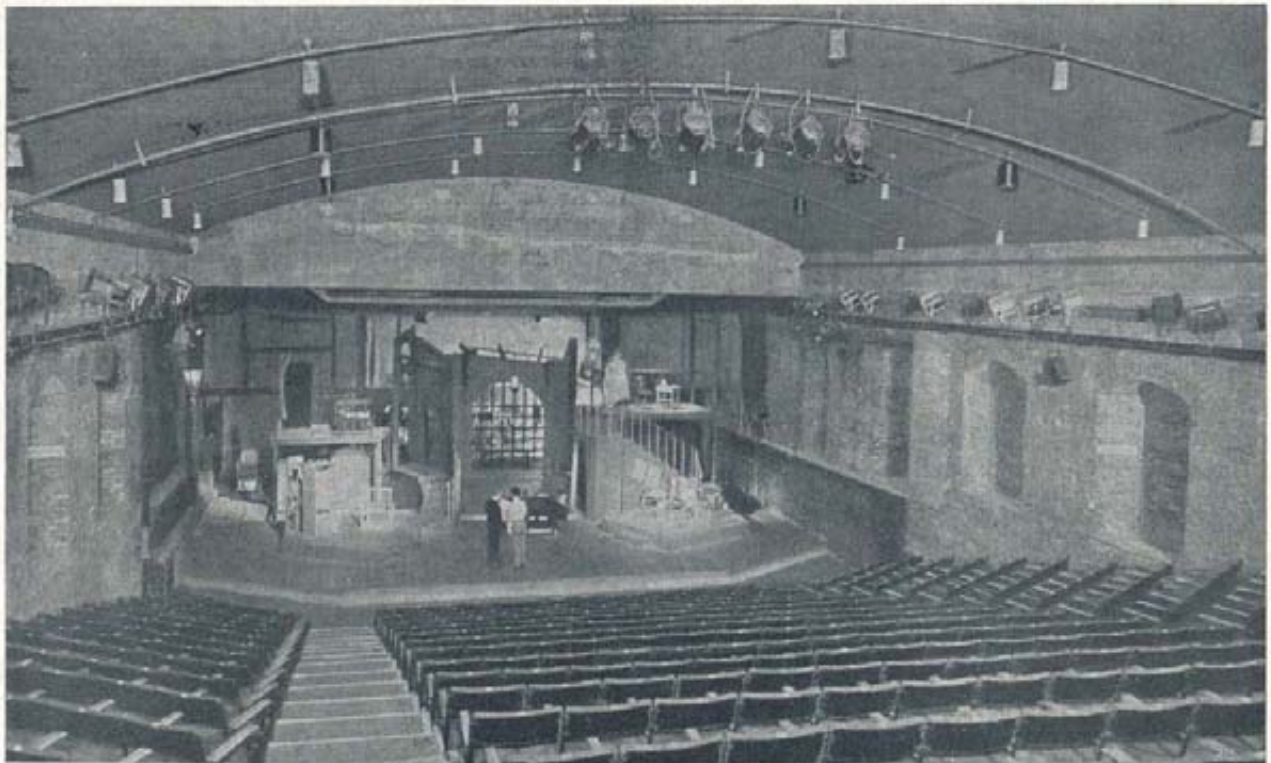
Καὶ τώρα ἂς δοῦμε τί πῖο σημαντικό παίζεται στὶς αἰθουσες ὅπου στεγάζονται οἱ ἐλεύθερες θεατρικὲς παραγωγές. Ἄς ἀρχίσουμε ἀπ' τὸ «Θέατρο Τέχνης» ὅπου μὲ τὸ νομικὸ σχῆμα «λέσχη» παρουσιάζει ἔργα ἀξιώσεων μὲν ἀλλὰ πού ἡ ἀγγλικὴ ἀστυνομία δὲν θὰ ἐπέτρεπε τὴν ἐμφάνισή τους στὸ πολὺ κοινὸ—πόσο στενόμυαλος εἶναι αὐτὸς ὁ πουριτανισμός! Τὸ «Ψηλά ἀπ' τὴ γέφυρα» τοῦ Μίλλερ παήχτηκε στὴ «λέσχη» γιὰτὶ μόνον σὲ κλέη» ἐπέτρεπετὸ νὰ δοῦν τὸ φίλν πού δίνει ὁ Ἐντν Καρμπόνε στὸν ἀνὴντιό τῆς γυναίκας του. Ἀκολουθῶς ἡ λέσχη «Θέατρο Τέχνης» ἔπαιξε μιὰ ἱρλανδέζικη φάρα πού ἔχει τὸν τίτλο «... βρέτης ἀφέντης...» γραμμένη ἀπὸ τὸν Ρίτσαρντ Ἰστον σὲ σκηνοθεσία Ρόμπερτ Κάρτλαντ. Παιζοῦν ἡ Κίττυ Φιτζέραλντ καὶ ὁ Τζῶν Γκρήνθ.

Πρὸ καιροῦ ἔφτασε τῆς 400 παραστάσεις ἡ κωμωδία τῶν Κέθ Γουτερ-χάουζ καὶ Γουίλλις Χῶλ «Μπίλλ ὁ ψεύτης». Ἡ ἐπιτυχὴς αὐτὴ σκηνοθεσία τοῦ Λίνσαιη Ἄντερσον ἀρχισε μὲ τὸν ἠθοποιὸ Ἄλμπερτ Φίνεϋ πού τὸν ἀναφέραμε σάν πρωταγωνιστὴ καὶ μόνον θριαμβευτὴ στὸν «Λούθηρο». Τὸν ἀντικαθιστᾷ τώρα ἓνας ἄλλος καλός, ὁ Τὸμ Κουρτεναῖ. Μιὰ ἄλλη ἐπιτυχία ἐξεκκολάφη τῆς τελευταῖες ἐβδομάδες καὶ φαίνεται πὼς θὰ κατοικήσει γιὰ καιρὸ στὸ Θέατρο Στράντ. Εἶναι τὸ ἔργο «Υπόθεσις» τοῦ Ρόναλντ Μίλλερ, σκηνοθεσία Χάρολντ Φρέντς καὶ μὲ τὸν ἐξοχο Τζῶν Κλῆμεντς στὸ βασικὸ ρόλο. Στὸ Θέατρο «Σαβού» τὸ 200 περίπου παραστάσεων ἔργο τοῦ Πήτερ Μαῖν «Πουλί τοῦ καιροῦ» διδάχθηκε ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Ἄλλαν Ντσίηβις καὶ στοὺς πρώτους ρόλους ἐμφανίζονται ἡ Ντάϊανα Γουίναρντ ἡ Γκλάντις Κούπερ καὶ ὁ Κλάιβ Μόρτου. Ἡ «Δοκιμὴ» τοῦ Ἀνουῖγ σκηνοθεσία τοῦ Τζῶν Χῶλλ μὲ πρωταγωνιστὰς τὴν Φύλλις Κάλμπερτ καὶ τὸν Ἄλλαν Μπέκντελ εἶναι ἀπ' τὰ πῖο ἐνδιαφέροντα ἔργα τῆς περιόδου στὸ Λονδίνο. Δυὸ χρόνια ἐκλείσαν ἀπὸ τὴν πρώτη παράσταση τοῦ «Ρόξς». Μιὰ ἀκόμη ἀπόπειρα ἐρμηνείας τοῦ χαρακτήρα τοῦ Λῶρενς τῆς Ἀραβίας, πού τόσο πολὺ τὸν ἀγαποῦν ἀκόμα οἱ Ἄγγλοι. Ἐχει γραφῆ ἀπ' τὸν Τέρρενς Ράττιγκαν καὶ σκηνοθετήθηκε ἀπὸ τὸν Γκλὺν Βάϊαν Σῶ. Στὸ ρόλο τοῦ Λῶρενς πρωτόπαιξε ὁ Ἄλεκ Γκίνινες χωρὶς ὅπως φαίνεται νὰ καταφέρει νὰ δώσει στὸ ἔργο τὴν καθολικώτερη ἀξία τοῦ χαρακτήρα πού μάταια ἐπεχείρησε πρῶτος ὁ συγγραφέας. Κάτι ἰδιαίτερα πρωτότυπο καὶ ἀπίθανο εὐχάριστο εἶναι τὸ πρόγραμμα πού προσφέρουν ἀπ' τὸν περασμένο Μάη τέσσαρες φοιτητὰ τῆς Ὁξφόρδης. Δὲν παίζουν ἓνα ἔργο ὅτε καν δίνουν μιὰ συνηθισμένη παράσταση. Αὐτὸ πού κάνουν δὲ χαρακτηρίζεται καὶ δίκαια τοῦχουν οἱ ἴδιοι δώσει τὸν τίτλο «ἔξω ἀπ' τὰ ὄρια». Πρόκειται γιὰ μιὰ σειρά ἀπὸ νούμερα ἔξυπνα καὶ τολμηρὰ ὅπου διακωμωδούνται θεοὶ καὶ δαίμονες ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ σαίξπηρικό θέατρο καὶ τελειώνοντας στὸ ἀγγλικὸ κοινοβούλιο. Τὸ ταλέντο τους εἶναι ἐκρηκτικὸ, ἡ εὐφύια στὸ μοντάρισμα τοῦ ὅλου θεάματος μοναδική. Γιὰ νὰ βρῆς ἔσση πρέπει νὰ φροντίσεις μῆνες πρὶν.

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ στὸ σύνολό του, μὲ τὴν ἀναφορὰ τὸσων πολλῶν στοιχείων δὲν μπόρεσε νὰ διαφυγῇ τὸν ἐν πολλοῖς πληροφοριακὸ χαρακτήρα. Μποροῦν νὰ βγοῦν συμπέρασματα; Θὰ χρειαστῆ μιὰ δευτέρη «ἀλλη» τώρα θεώρηση ὅλων αὐτῶν.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΛΗΣ

Ἡ σκηνὴ καὶ ἡ πλατεῖα τοῦ κυκλικοῦ «Μερμαίηντ Θήατερ» τοῦ Λονδίνου





Ο ΟΧΛΟΠΚΩΦ ΑΝΕΒΑΖΕΙ "ΜΗΔΕΙΑ" ΣΤΗ ΜΟΣΧΑ ΜΙΑ ΤΟΛΜΗΡΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

Φανταστήτε μία μικρή αίθουσα, όχι πάνω από σαράντα τετραγωνικά, μ' ένα πρόχειρο προπόλαιο στον τοίχο. Έδω γίνονται οι πρόβες της τραγωδίας του Ευριπίδη "Μήδεια", που τις διευθύνει ο Νικολάι Πάβλοβιτς Όχλοπκωφ. Προσπαθώντας να μην έμποδίσω τους ήθοποιους και το σκηνοθέτη, σημειώνω ότι μου φαίνεται πιο ενδιαφέρον. Πρώτα απ' όλα την ικανότητα του Όχλοπκωφ, να πλάθει τη σκηνική κίνηση και να την πραγματοποιεί—βαθαινόνας στις δραματικές συγκρούσεις. Πλάθοντας το ρόλο, ο σκηνοθέτης πρέπει να δίνει στον ήθοποιό τα "κίνητρα που βοηθάνε στο παίξιμο", λέει ο Όχλοπκωφ. Τι είναι αυτά τα "κίνητρα" και πώς τα βρίσκει ο σκηνοθέτης; Όλα προσπαθώ να τα περιγράψω.

Ο σκηνοθέτης σχεδιάζει μιάν από τις πρώτες σκηνές της τραγωδίας, τη στιγμή που ο Ίάσων συναντά τη Μήδεια που εγκατέλειψε, αν κι' αυτή τον βοήθησε να κλέψει το χρυσόμαλλο δέρας. Η Μήδεια διαγωμένη απ' τον βασιλιά Κρέοντα παραπονιέται για τη μοίρα της. Γονατιστή προφέρει τον μονολόγο της που είναι γεμάτος παράνομα. Έδω βγαίνει ο Ίάσων κι' απαντά στις κατηγορίες της Μήδειας μ' έναν επίσης μακρό και λεπτομερειακό λόγο. Δυό μονολόγοι, ο ένας ύστερα από τον άλλο, δημιουργούν εντύπωση στασιμότητας και ρητορείας. Τι πρέπει να γίνει για να διατηρηθούν από τη μία οι σκηνές των ηρώων κι από την άλλη να δαθεί ζωτικότητα στη σκηνή; Πώς να βοηθηθεί ο έρμηνευτής για να δημιουργήσει το ρόλο του, όχι μόνο με το λόγο, όχι μόνο με τη λογική αλλά και με τη φράση, αλλά σύγχρονα μ' όλα τα μέσα της παντοδύναμης θεατρικής τέχνης;

Πρώτα πρώτα ο σκηνοθέτης δέν αφήνει τον ήθοποιό να βγει έτσι "όπρησιακά" από τα παρασκήνια. Η εισοδος είναι μία λύση, ένα "παίξιμο". Έτσι ο Όχλοπκωφ ψάχνει, δοκιμάζει, βρίσκει τη λύση. Με δύο-τρία ελαφρά πηδήματα πετάγεται, σαν ελατήριο, ο Όχλοπκωφ—Ίάσων, στη σκηνή. Βλέπει τη Μήδεια ακούει τα τελευταία της λόγια. Κόβει τη φώρα του, στέκεται βάζοντας τα χέρια στη μέση και χτυπά με τις πατούσες το δάπεδο. "Ακούτε!" ρωτάει ο σκηνοθέτης "πώς χτυπάνε οι σπλές του Φαύνου; Αυτός ο Έλληνας σίγουρα ήταν στο μισό του Φαύνου!"

Ο Ίάσωνας είναι άταραχος. Το πρόσωπο, η κίνηση του λαιμού, η στάση του κορμιού, όλα δείχνουν, ότι—γι' αυτόν—το δίκιο είναι με το μέρος του. Κατά τη γνώμη του, ο άντρας έχει το δικαίωμα να διευθύνει όπως αυτός θέλει τα γυρίσματα της τυχής. Τον γυναικείο πόνο, το πάθος, την αγάπη, όλα αυτά μπορεί να τα δρασκελίζει. Κι όστόσο κάνει πώς δέν εϊδθε τη Μήδεια, γυρίζει στην αντίθετη μεριά κι αρχίζει να τεντώνει το υποθετικό του τόξο. Και το κάνει αυτό ο Όχλοπκωφ με τέτοια ακρίβεια, που όλοι μας είδαμε πώς τεντώθηκε η χορδή. Η χορδή τινάχτηκε, το χέρι γύρισε ελαφρά πίσω, το κορμί του Ίάσωνα έκανε μια στενή προπάθεια κι ύστερα έφυγε ελαφρά κατακεί που έφυγε το υποθετικό βέλος.

Η Μήδεια—Β. Γέρντιχ, τον παρακολουθεί βράζοντας απ' την όργη. (Η δεύτερη έρμηνευτρια του ρόλου Β. Κοζιρίβα ψιθύρισε άπελπισμένη: "Μά οι θεατές θα πάρουν εύθες το μέρος του Ίάσωνα"—και σίγουρα αρχισε μέσα της να ζητάει κάποια δικά της λύση). Ο Όχλοπκωφ συνεχίζει. "Επιθυμώντας ν' αποκαμύνη μιάν εξήγηση που είναι αναπόφευχτη και δικά δυσάρεστη γι' αυτόν—πολεμιστή τολμηρό που η δύναμη του είναι όχι το μυαλό μ'α τα δυνατά του μπράτσα κ' η αλύγιστη θέληση να πετύχει, ο Ίάσων—Όχλοπκωφ παίρνει το δίσκο. Αυτό που ακολουθήσε σήκωσε στην αίθουσα μια βουή επίδοξιας. Μονάχα ένας καλός γυμνασμένος αθλητής μπορεί να τινάξει το δίσκο με τέτοια ακρίβεια. Ύστερα από την επίδειξη του τόξου, αυτό πιά πηγαίνει πολύ. Στις κινήσεις του Όχλοπκωφ δέν υπήρχε ούτε μια περιττή γραμμή ούτε μια λαθεμένη χειρονομία, το σχέδιο της κίνησης το καθόριζε ο δίσκος (που φυσικά δέν υπήρχε). Ο δίσκος φερούγισε, ο Ίάσων λαφρογύρισε στη δεξιά πατούσα, σταμάτησε ευχαριστημένος, σήκωσε το κεφάλι κι πάλι έβαλε τα χέρια στη μέση. "Νά ποιος είναι ο Ίάσων" λές και φώναζε τούτη η πόζα του—παντοδύναμος θαυμάσιος Έλληνας, υπεράνθρωπος. Αυτή η γυναικία είναι πολύ μικρή γι' αυτόν. Το πάθος της άσημαντο εμπόδιο στο δρόμο του. (Φυσικά κι' εδω προσποιείται πώς δέν πρόσεξε τη Μήδεια). Το εσωτερικό υπόβαθρο μίας βαθύτατης αντίθεσης ανάμεσα σε δυό φύσεις, σε δυό άσυμβαστά αντίκρουσματα της ζωής, ο σκηνοθέτης μ'α το παρουσιάζει όχι άοριστα, μ'α υλοποιημένα σε συγκεκριμένες κινήσεις. Και τότε η Μήδεια ξεχύνει ένα χείμαρο από βρισιές, κατηγορίες, κατάρες.

Ο έρμηνευτής του Ίάσωνα Ε. Σαμοήλοβ (πατέρας της Τατιάνας Σαμοήλοβα), από άρα άνυπομονει να δοκιμάσει, όσο γίνεται πιο γρήγορα, τις σύνθετες μ'α τόσο καλλιτεχνικά δικαιωμένες και μεταδοτικές κινήσεις του Όχλοπκωφ. Ο Σαμοήλοβ μπόρεσε να δει το βασικό στη συμπεριφορά του Ίάσωνα, του νεαρού ύγειάστου Έλληνα, που είναι δημιουργία μίας εξαιρετικής ράτσας κι' ενός εξαιρετικού έγωκεντρισμού. Βγαίνει στη σκηνή τη στιγμή του μονολόγου της Μήδειας, αναζητώντας τα εξωτερικά έκφραστικά μέσα που θα του επιτρέψουν να έκφρασει την ουσία του ρόλου (ο Όχλοπκωφ που φωνάζει: "Μή έξηνάς τις όπλες του Φαύνου" και τεντώνει το τόξο του. Και ξεκινάει, όταν η Μήδεια ονομάζει τον Ίάσωνα άτιμο, ο Σαμοήλοβ όρμάει σαν πλυνγμένος ταυρος, μουγκρίζοντας άκούμπει τα χέρια στις κολάνες σ'α να θέλει να τις γκρεμίσει, μεταφέρει στην υπερένταση των χεριών την όργη του. Ύστερα ο ήθοποιός αρχίζει ν' αυτοσχεδιάζει, να βρίσκει νέες κινήσεις στη πορεία του μονολόγου, γιατί τώρα πιά το βασικό του ρόλο το ένισσε παρακολουθώντας τον Όχλοπκωφ. Ο σκηνοθέτης του υπόδειξε τ'α μοτίβα του ρόλου.

Ο Όχλοπκωφ αναζητεί μαζί με τους ήθοποιούς τις κινήσεις του χαρακτήρα, ξεκινώντας όχι μόνο από τις απαιτήσεις της λογικής μ'α κι από την συνείδηση του ρόλου, από τ'α στοιχεία που δέν έκφράζονται μ' όλη τη πληρότητα της τέχνης. Η μακρόχρονη μελέτη γύρω από το τραπέζι κι ο συλλογιστικός καθορισμός της πράξης και της κίνησης δέν είναι άρκετά. Στις πρόβες του ο Όχλοπκωφ δίνει πολλή προσοχή στην όλοκληρωτική δημιουργία του ρόλου και στη στενή του σύνδεση με το όλο της παράστασης. Όπως ξέρουμε, το ίδιο άπαιτούσαν οι Νεμφροβίτς, Βατσάενκο και

Στανισλάβσκι στη διδασκαλία τους γιά την προοπτική, δηλαδή το όλοκληρωτικό καθολικό άγκάλιασμα του χαρακτήρα.

Το θεωρητικό αντίκρουσμα του ρόλου είναι ή μ'α πλευρά. Η ανάλυση του σκηνοθέτη μπορεί νάνα σωστή, μ'α δέν είναι μεταδοτική, δέν ζυπνάζει στον ήθοποιό τη φαντασία. Νά γιατί έχει τόσο πολλή σπουδαιότητα ή μαστορία του σκηνοθέτη να δει χνεί. Όταν ο σκηνοθέτης δείχνει, δέν το κάνει γιά να τον μιμηθεί ο ήθοποιός. Το κάνει γιά να το δώσει δυνατότητες να έκφραστεί. Αυτό λέει ο Όχλοπκωφ κι' αυτό πραγματοποιεί. Η επίδειξη είναι μ'α ξεχωριστή ικανότητα του σκηνοθέτη, που δέν έχει καμιά σχέση με το παίξιμο του σκηνοθέτη—ήθοποιού. Κάποτε διάβαξα σ'α άπομνημονεύματα του Τσέχωφ πώς ο Έβγένι Βαχτάγκωφ ήξερε περιφάνια να δει χνεί στις πρόβες. Μ'α μέρα παίζοντας μπιλιάρδο (δέν ήξερε καλά να παίζει κι' όλο άστοχούσε), ο Βαχτάγκωφ δήλωσε: "Και τώρα θά δείξω πώς πρέπει να παίζεις". Και με κάμποσα εύστοχα κι' όμορφα χτυπήματα, έστειλε, τη μ'α ύστερα απ' την άλλη, τις μπάλλες στον στόχο. Σταμάτησε να "δείχνει" κι άρχισε πάλι να παίζει άτζαμιάδικα. Αυτή την περίπτωση τη θυμήθηκα βλέποντας πώς σημάδευε με το τόξο του ο Όχλοπκωφ.

Νά ένα παράδειγμα ακόμα: Η Μήδεια—Β. Γέρντριχ άπαγγέλιε τον φλογερό της μονόλογο—κατάρτα στον Ίάσωνα. Κι' όταν φωνάζει: "Στ' αλήθεια κ' ή δικαιοσύνη έφυγε στους ουρανούς;" (ή ήθοποιός έπαιξε με μεγάλη θερμότητα και δύναμη), ο Όχλοπκωφ, κοιτώντας την εντατικά και χωρίς να στρέψει το κεφάλι, φώναζε στη χορογράφο Ν. Γκρισινα: "Σ' αυτό το μέρος του μονόλογου άς ξεροβιάλουν τρεις Άμαζόνες με δόρατα κι ασπίδες από τ' άριστερά—χόμ, χόμ, χόμ,—και, ρίχνοντας το δόρυ, να εξαφανιστούν στην άριστερή μεριά". Αυτό το φαντάστηκε τούτη τη στιγμή, κι αυτές οι Άμαζόνες ήταν ή εικόνα της έκδίκησης που γούμισε τη ψυχή της Μήδειας. Θά μείνουν οι Άμαζόνες στη μελλοντική παράσταση ή ο σκηνοθέτης θά ξεχάσει αυτή τη μορφή που έστραψε στην φαντασία του; Δέν ξέρω, θαρρώ όμως πώς αυτό το έπεισόδιο είναι πολύ χαρακτηριστικό γιά τον Όχλοπκωφ.

Η ικανότητα να φέρνει τον ήθοποιό στο σκοπό ζυπνώντας την καλλιτεχνική του έννοια, να βρίσκει μορφές και ν' αναζητεί τη φωτεινή τους έκφραση μέσα στη συνειδητή του—να ποιό είναι το χαρακτηριστικό του σκηνοθέτη Όχλοπκωφ. Αυτά που έγραφα δέν άντιπροσωπεύουν βέβαια όλο το σύστημα του σκηνοθέτη, μ'α μοναχά μερικά έπεισόδια της δουλειάς του. Έδω που τ'α λέμε, αυτό δέν είναι "δουλειά". Είναι δημιουργία. Και γι' αυτό είναι συχνά τόσο πετυχημένες οι παραστάσεις του θεάτρου Μαγιακόφσκυ.

NINA ΒΕΛΕΧΟΒΑ

Η ΝΕΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΣΤΗ ΜΟΣΧΑ

Η έναρξη της χειμερινής θεατρικής περιόδου στη Μόσχα, συνέπεσε με το άνοιγμα του 22ου συνεδρίου του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ε.Σ.Σ.Δ. Από περίπου κιάλας, όλα σχεδόν τ'α θέατρα της Ε.Σ.Σ.Δ. άνάλαβαν την ύποχρέωση να έτοιμάσουν έπίκαιρες παραστάσεις με θέματα από την έσωτερική ζωή, άγροτική οικονομία, βιομηχανία, σχέσεις των εργαζομένων με τους καθοδηγητές τους, προβλήματα ήθικης, πάλη ενάντια στη γραφειοκρατία, τις άυθαιρεςίες των τοπικών στελεχών, δημοκρατικοποίηση, έξύμνηση άγροτών που πέτυχαν μεγάλη σοδειά κ.λ.π. Γενικά άρχισε μ'α μεγάλη καμπάνια γιά την έκλαίκευση, μέσφ της δραματογραφίας, και γενικά της τέχνης, των θέσεων του καινούριου κομματικού προγράμματος, που προαναγγέλιε την άνοικοδόμηση του κομμουνισμού στην Ε.Σ.Σ.Δ. Έτσι, στις 17 του Οχτώβρη, τ'α πολλά θέατρα της Μόσχας άνάγγειλαν πρεμιέρες προς τιμήν του συνεδρίου.

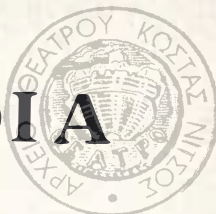
Το Μ.Χ.Α.Τ. άνέβασε "Πάνω από το Δνειπέρο" του Κορνείτσου, και τον "Νοικοκυρή" του Σομπόλεφ. Το θέατρο Βαχτάγκωφ το κολχόζικο κωμειδύλλο του Σοφρόνωφ "Η μαγείρισα παντρεύεται". Το έργο του ίδιου συγγραφέα, "Τα τελευταία αϊδιόνα", άνεβάστηκε στο θέατρο Ποσκίν. Στο θέατρο Μαγιακόφσκυ, που το διευθύνει ο Όχλοπκωφ, άνέβασε το "Ξεπρόβδισμα της Λευκής Νύχτας" της Λενιντριαντής πέχογράφου Πανόβας. Θέμα του, ή ιστορία μίας ναυής εργάτριας που άγάπησε έναν άναξιο παρασιτικό τύπο. Το ιστορικό Μάλι έκπληρωσε κι αυτό την ύποχρέωση του άπέναντι στο συνέδριο με το έργο του πολύ παραγωγικού και ταχυγράφου Σοφρόνωφ "Τιμότητα", Σ' αυτό έχουμε άγροτική περιφέρεια, άυθαιρεςίες στελεχών που έξεπατούν το κράτος και το κόμμα, και τελικά άποκαλύπτονται από τους συνειδητούς κομμουνιστάς Γενικά, ή παραγωγή των άφιερωμένων στο συνέδριο έργων είναι τόσο μεγάλη, που είναι άδύνατο ν' άπαριθμηθούν όλα. Η ύπουργός του πολιτισμού Φούρτσεβα, στην όμιλία της στο συνέδριο, άνεφερε πώς, στην τρέχουσα περίοδο, τ'α έργα που άσχολούνται με παρόμοια έπίκαιρα θέματα άνέρχονται σε 780! (Υπολογίζονται οι παραστάσεις όλων των θεάτρων της χώρας, έπαγγελματικών και μη).

Τι θά βγει απ' αυτόν τον όκεανό; Ποιά έργα θά κερδίσουν τη μάχη τους με το θεατή και το χρόνο; Και ποιά θά εξαφανιστούν κάτω απ' την άνέλεπτη κρίση του άπαιτητικού σοβιετικού κοινού; Άγνωστο. Ο τύπος δέν ήσυχασε ακόμα από τους λόγους των άντιπροσώπων του συνεδρίου, κ' ή θεατρική κριτική περιμένει να λυτευρωθεί ο χώρος της στις έφημερίδες.

Γιά την άρα, τ'α πρωτεία τ'α κρατούν σταθερά τ'α δοκιμασμένα έργα, σοβιετικά και ξένα, που συγκεντρώνουν κάθε βράδυ ούρες μπροστά στα ταμεία των θεάτρων: "Η ιστορία του Ίρκούσκ" του γνωστού Άρμυζόφω, "Ο Άκεανός" του Στέιν, ή "Κάσια Μάρε" του Μολδαβού Ντρούτσες, "Το Μπάνιο" κι ο "Κορίος" του Μαγιακόφσκυ, οι κομωδιές—διασκευές από τ'α όμώνυμα βιβλία των Ίωφ και Πετρόφ, "Δώδεκα Καρέκλες" και "Χρυσό Μοσχάρι". Έπλησε ή διασκευή του ποιήματος του Τζαρτόφσκυ "Βασίλι Τρόκνι". Από τ'α ξένα, με μεγάλη πάντα κομοσοφία, παίζονται: "Η Βενετία της Λαϊκής Γουίντερμπερ" του Όσκαρ Ουάιλντ, "Η Μάνα Κουράγιο" του Μπέρτολτ Μπρέχτ, "Ο Ορφάος καταβίνει στον Άδη" του Τεννεση Ουίλλιαμς, "Θέα πάνω απ' τη Γεφύρα" του Μίλλερ, και το έλληνικό "Το Νησί της Άφορδότης" που στις 20 του Οχτώβρη παίχτηκε στο θέατρο του Κρεμλίνου ειδικά γιά τους άντιπροσώπους του 22ου συνεδρίου.

ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΝΗΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



Τὸ Θέατρο θὰ δημοσιεύει, σὲ κάθε τεύχος του, ἕνα ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερο βιβλιογραφικὸ δελτίο τῶν νέων ἐκδόσεων, ποὺ ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὴ Μουσικὴ, τὸ Χορὸ, τὸν Κινηματογράφου. Ἀρχίζουμε δημοσιεύοντας κατάλογο τῶν τελευταίων ἀγγλικῶν, γαλλικῶν, ἰταλικῶν καὶ ἀμερικανικῶν βιβλίων. Ἀπὸ τὸ δεύτερο τεύχος ὁ κατάλογος θὰ εἶναι πληρέστερος καὶ θὰ καλύπτει, ἐπὶ πλέον, τὴν Γερμανία, τὰ Βαλκάνια καὶ ἄλλες χώρες.

ΑΓΓΛΙΑ

Ἀγκέτη, Τζαίμς: «Ἀνθολογία». Ἐπιμέλεια Χέρμπερτ Βάν Τάλ, εἰσαγωγή Ἄλαν Ντέντ. Ἐκδ. Χάρτ-Νταίβις, σελ. 288, με εἰρητήριο, σχῆμα 22,5 ἐκ., 21 σελ.

Ἐπὶ 25 χρόνια ὁ Τζ. Ἀγκέτη (1877—1947) ἦταν ὁ ἄγγλος δραματικὸς κριτικὸς με τὴν μεγαλύτερη ἐπίρροη. Μολοντὶ ἀσχολήθηκε με τὴν κριτικὴ βιβλίου καὶ κινηματογράφου καὶ ἐδημοσίευσε ἐνῆνα τόμους προσωπικὸ Ἡμερολόγιο, τὸ Θέατρο ὑπῆρξε τὸ κέντρο τῆς ζωῆς του. Τὸ ἔργο του, παρ' ὅλες τὶς προκαταλήψεις του, εἶναι ζωντανὸς ἀδηγὸς τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς του. Ἡ ἀνθολογία αὐτὴ ἀπὸ κριτικῆς 40 ἐτῶν περιλαμβάνει πολλές ἀμέσως ἐντυπώσεις ἀπὸ τὰ πρῶτα δειγμάτων τοῦ ταλέντου καὶ τῆς ἐργασίας διασημῶν, σήμερα ἠθοποιῶν, ὅπως ὁ Λῶρενς Ὀλβιέ, Ράλφ Ρίτσαρντσον καὶ Ντόναλντ Γούλφτ, ὅπως ἐπίσης καὶ πολλές σελίδες γιὰ τὴν Σάρα Μπερνάρ, ποὺ ἐθαύμαζε ἰδιαίτερα.

Ἑλλης-Φέρμορ, Οὐίνα: «Σαίεππρ ὁ δραματοῦργος καὶ ἄλλα δοκίμια». Ἐκδ. Μέθουεν, σελ. 204, 22 ἐκ., 25 σελ.

Τόμος στὴ μνήμη τῆς συγγραφῆς, ποὺ πέθανε τὸ 1958 καὶ ὑπῆρξε καθηγήτρια τῆς Ἀγγλικῆς στὸ Κολλέγιο Μπένφορντ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Λονδίνου. Περιλαμβάνει κατάλογο τῶν ἔργων τῆς, σύντομη εἰσαγωγή τοῦ Κένεθ Μιούρ καὶ τὸ τελευταῖο ἔργο τῆς ζωῆς τῆς. Τὸ δοκίμιο γιὰ τὸν Σαίεππρ δείχνει βαθεὰ σκέψη καὶ γνώση. Ἡ οἰκειότητα τῆς συγγραφῆς με μικρότερης ἀξίας Ἑλισαβετιανῶν δραματοῦργους καὶ ἄλλους μεγάλους ζῆνους συγγραφεῖς—Αἰσχύλο, Κορνήλιο, Ραχίνα—ἐνισχύουν τὰ ἐπιχειρήματα τῆς γιὰ τὸν Σαίεππρ.

«Θεατρικὴ ἀνθολογία» ἐκδ. Τζ. Γκάρνερ Μίλλερ. Τόμ. II. Εἰσαγωγή Ρόμπερ Νιούτον. Σελ. 158, 18,5 ἐκ., 12,5 σελ.

Συλλογὴ ἑξὶ μονοπρακτῶν. Τὰ πέντε ἀπ' αὐτὰ ἔχουν ἐντονη ἀγροτικὴ ἀτμόσφαιρα. Δύο διαδραματίζονται στὴν Οὐαλλία: ἡ κωμωδία «Τὸ δειπνο τοῦ Ντέιβυ Τζῶνς» τοῦ Τ. Κ. Τόμας καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ν. Τ. Ντέιβις «Τηγανίτες». Τρίτο, μετάφρασις καὶ διασκευὴ ἀπὸ τὴν Ἰντιθ Σῶντερς τῆς κωμωδίας τοῦ Λαμπις «Ἡ γραμματικὴ», με τὸν τίτλο «Λαχανικά καὶ μύρφοση». Τέταρτο, ἕνα ἔργο μόνο γιὰ γυναῖκες τῆς Ἑλντορ Γ'κλάζερ με τίτλο «Πάνω ἀπ' τὸ ρυζάκι». Πέμπτο, ἡ κωμωδία τοῦ Νίγκελ Στάρναρντ «Ὅλοι στὴ γραμμὴ» καὶ ἔκτο, ἕνα βιβλιόλο δρᾶμα τοῦ Τ. Μ. Μόρρις, με κεντρικὴ ἠρωίδα τὴν Ἑσθήρ καὶ τίτλο «Ὁ ἐχθρὸς μου, φίλος μου».

«Τὰ θρησκευτικὰ δρᾶματα Γουαίηκφιλντ», Ἐπιμέλεια Μάρτσιαλ Ρόουζ. Ἐκδ. Ἑβανς σελ. 464, με εἰκόνες, 22 ἐκ., 35 σελ.

Συγχρονισμένη ἀπόδοσις κύκλου 32 μεσαιωνικῶν μυστηρίων, ποὺ εἶναι γνωστὰ σὰν «Θεατρικὰ ἔργα τοῦ Τάουηλ». Ἡ εἰσαγωγή, σαράντα σελίδων, καὶ ὁ σημειώσεσις, πενήντα σελίδων, ἀπευθύνονται σὲ κείνον ποὺ θὰ ἤθελε νὰ ἀνεβάσει τὰ ἔργα με τὸν τρόπο ποὺ ἐπαίχοντο στὸν Μεσαίωνα. Τὰ κείμενα ἔχουν μεταφρασθῆ πολὺ ἐλεύθερα στὴ σύγχρονη ἀγγλικὴ γλῶσσα.

Κόρντελ, Κριτικὴ: «Σώμμερσετ Μώμ». Βιογραφικὴ καὶ ρησιρτικὴ μελέτη. Ἐκδ. Χάινεμαν, σελ. 262 με εἰκόνες καὶ εἰρητήριο, 22,5 ἐκ., 25 σελ. Ἐνα ἀκόμη βιβλίον γιὰ τὸν Μώμ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ περιττό, γιὰτὶ ὁ Μώμ σὰν ἄνθρωπος δὲν εἶναι λιγώτερο γοητευτικὸς ἀπὸ τὰ ἔργα του, γιὰ κείνους τοὺς ἀρχιστὸν ποὺ δὲν τὸν ὑποτιμοῦν. Τὸ βιογραφικὸ μέρος εἶναι ἀρκετὰ μεγάλο, ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἀνάληψη τῶν μυθιστορημάτων, διηγημάτων, θεατρικῶν καὶ ἄλλων ἔργων καὶ ἕνα τελευταῖο κεφάλαιο γιὰ τὸν Μώμ καὶ τοὺς κριτικούς του. Διαβάζεται εὐχάριστα, ὅπως καὶ τὰ βιβλία τοῦ ἴδιου τοῦ Μώμ.

Μπάκ, Ἄννα: «Βικτωριανὰ κοστούμια καὶ ἀξεσοῦάρ».

Ἐκδ. Χέρμπερτ Τζέκινς, σελ. 42 με εἰκόνες καὶ εἰρητήριο, 25 ἐκ., 222 σελ.

Ἡ συγγραφῆς, ἐπιμελήτρια τοῦ Μουσείου Πλάτ Χὼλ τοῦ Μάντσεστερ, περιγράφει τὴν ἐνδυμασία ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν τῆς Βικτωριανῆς περιόδου, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ διάφορα ἀξεσοῦάρ, καπέλλα, τσάντες, κάλτσες, παπούτσια κ.λπ.

Ντέην, Κλεμάνς: «Θεατρικὰ ἔργα». Τόμ. I. Ἐκδ. Χάινεμαν, σελ. 416, 19 ἐκ., 30 σελ.

Ἡ συγγραφῆς, πρῶν ἠθοποιῶν, θεωρεῖται ἀπὸ τίς πρῶτες ἐξέχουσες ἀγγλικῆς δραματοῦργου. Ὁ τόμος περιλαμβάνει πέντε ἀπὸ τὰ τράντα ἔργα ποὺ ἔγραψε σὲ μιὰν 40ετία: Τὰ ἀνέκδοτα («Ὁ γάμος τῆς Βασιλίσσης»), γιὰ τὴν τηλεόραση, με τὴν εὐκαιρία 400ῆς ἐπετειῶν ἐνθρονίσεως τῆς Ἑλισάβετ τῆς Α' καὶ τὸ «Σκάνδαλο στὸ Κόβεντρυ», γιὰ τὴν Λαίδη Γκόντοβα. Τὰ ἄλλα τρία: «Ὁ Γραμνίτηρ», σκοτεινὴ τραγωδία με πλαίσιο τὸν Πορθμὸ τοῦ Μπριστολ στὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰῶνα, τὸ «Ἀγωγή διαζυγίου» με ὑπόθεσι γύρω ἀπὸ μιὰ φρονοβλάθεια σὰν αἰτία διαζυγίου καὶ τὸ «Ἄγριος Δεκέμβριος», θεατρικὸ χρονικὸ ἀπὸ τὴν ζωὴ τῶν ἀδελφῶν Μπροντῶ.

Οὐίλλιαμς, Ἐμλυν: «Τὰ θεατρικὰ ἔργα» Τομ. I. Ἐκδ. Χάινεμαν, σελ. 496, 19,5 ἐκ., 30 σελ.

Ἡ ἠθοποιῶν συγγραφῆς περιγράφει στὸν ἐκτεταμένο πρόλογο τοῦ Α' τόμου τῶν Ἀπάντων τὸν πῶς ἀρχισε καὶ πῶς γράφει τὰ ἔργα του. Ὁ τόμος περιλαμβάνει μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του: «Ἡ νύχτα πρέπει νὰ πέση», μακάβρια μελέτη δολοφονίου, «Γεννήθηκε χαρούμενος», ποὺ διαδραματίζεται στὰ 1815 καὶ βασίζεται στὴν ὑπόθεσι ὅτι ὁ Δελφίνος ἐπέζησε τῆς Γαλλικῆς Ἐπαναστάσεως, «Τὸ σιτάρι εἶναι πράσινο», μισοαυτοβιογραφικὸ δρᾶμα γιὰ ἕνα προικισμένο ἀγόρι τῆς Οὐαλλίας ποὺ βρῖσκει τὸ δρόμο του πρὸς τὸ Πανεπιστήμιον, καὶ τὸ «Τὸ φῶς τῆς καρδιάς» βιογραφία ἐνὸς γερασμένου ἠθοποιῶ, γραμμένο με μεγάλη δεξιότητα καὶ γνώση.

Πίντερ, Χάρολντ: «Ἐνας ἐλαφρὸς πόνος καὶ ἄλλα θεατρικὰ ἔργα». Ἐκδ. Μέθουεν, σελ. 134, 19 ἐκ., 12,5 σελ.

Τὸ ἔργο του τίτλου εἶναι μονόπρακτο με τὸ προσοφθεῖ στὸν συγγραφέα θέμα τῆς ἐλείψεως ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν ἠρώων του. Τὸ ἔργο «Νυκτερινὸς περιπάτος» προορίζεται γιὰ τὴν τηλεόραση καὶ περιγράφει τὶς ψυχολογικῆς δυσχερείες ἐνὸς ἐφήβου ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν μητέρα του. Οἱ «Ἄνοις» εἶναι ραδιοφωνικὸ ἔργο, λιγώτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὰ ἄλλα, στὸ ὁποῖον τρεῖς ἄνδρες στὸ Λονδίνο σχεδιάζουν φανταστικὰς παρωδίας τῆς καθημερινῆς τῶν ζωῆς. Ὁ τόμος περιλαμβάνει πέντε ἀκόμη ἐπιθεωρησιακὰ σκέτς, θαυμάσια δειγμάτων τοῦ σαρκαστικῶ ὕφους καὶ τοῦ ἐξαιρετικῶ δηκτικῶ χιούμορ τοῦ συγγραφέως.

Χάρισσον Γ.Β.: «Οἱ τραγωδίαι τοῦ Σαίεππρ» Ἐπανεκδόσις διὰ Ρόντλεντς, σελ. 278, με εἰρητήριο, 21,5 ἐκ., 8,5 σελ.

Ἡ συγγραφῆς, καθηγητῆς τῶν Ἀγγλικῶν στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Μίτςγκαν, ἐξετάζει τὶς τραγωδίαι τοῦ Σαίεππρ ἐν σχέσει με τὶς ἰδέαι καὶ τὴν κοινωνικὴν κατάστασι τῶν θεατῶν τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα, γιὰ τοὺς ὁποίους γράφτηκαν. Ἐναρτῆται τὴν ἀποψη τῶν κριτικῶν τῶν παρεσμένων αἰῶνων ποὺ θεωροῦσαν τὶς τραγωδίαι κατάλληλες περισσότερο γιὰ μελέτη παρά γιὰ παράστασι ἀπὸ σκηνῆς.

Μεταφράσεις

Αἰσχύλου: «Προμηθεὺς Δεσμώτης», Ἰκέτισσας, Ἐπιτὰ ἐπὶ Θηβας, Πέρσαι· Μετάφρασις ἀπὸ τὰ ἑλληνικά καὶ εἰσαγωγή Φίλιπ Βελακότ, στή σερρα Πηγούινου, σελ. 160, 18 ἐκ., 3,5 σελ.

Ἡ συγγραφῆς περιλαμβάνει τὶς τραγωδίαι τοῦ Αἰσχύλου πλὴν τῆς «Ὀρέστειας». Εἶναι πασίγνωστο πῶς δύσκολο εἶναι νὰ ἀποδοθῆ ὁ Αἰσχύλος στὰ Ἀγγλικά. Ὁ μεταφραστής,

καθηγητῆς στὸ Ντάλγουιτς Κόλλετζ τοῦ Λονδίνου, προτίμησε νὰ κάνει πιστὴν μετάφρασι καὶ νὰ χάσῃ τὴν ποιητικὴ μαγεία τοῦ πρωτοτύπου. Χρησιμοποιεῖ ἐλεύθερο στίχο στὸς διαλόγους καὶ ποικιλία μέτρων στὰ χορικά.

Ἄνουιτς, Ζάν: «Μπέκετ ἢ Ἡ τιμὴ τοῦ Θεοῦ». Μετάφρασις ἀπὸ τὰ Γαλλικά τῆς Λουσιέν Χιλ. Ἐκδ. Μέθουεν, σελ. 116, 19 ἐκ., 10,5 σελ.

Τὸ περίφημο ἔργο τοῦ Ἄνουιτς, ὅπου ὁ γάλλος συγγραφεὺς χειρτῆται τὴν περίφημη σύγκρουσι τοῦ Ἑρρίκου Β' τῆς Ἀγγλίας με τὸν Ἀρχιεπίσκοπο τοῦ Καντέρμπουρι, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς προσωπικῆς φιλίας τῶν δύο ἀνδρῶν. Δείχνει πρῶτα πῶς συνδέονται ἀπὸ ἀμοιβαία ἔλξη, κοινὰ ἐνδιαφέροντα καὶ πολιτικὰ συμφέροντα καὶ μετὰ φωτίζει τὴν ἀναπόφευκτη σύγκρουσι ἰδανικῶν ποὺ ἐπέρχεται μετὰ τὸν διορισμὸ τοῦ Καγκελλαρίου Μπέκετ ὡς Ἀρχιεπισκόπου. Στὴν περιγραφή τῆς συγκρούσεως ἀφαίρει τὶς σκηνῆς τὸ πλῆθος καὶ τὰ συνηθισμένα στολίδια τοῦ ἱστορικῶ δρᾶματος καὶ συγκροτεῖ τὸ ἔργο κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Σῶ, σὰν ἕνα ἀγῶνα ἀνάμεσα σὲ πνευματικά καὶ ἀρχῆς μέσα ἀπὸ ἕνα πυκνὸ καὶ χυμώδη διάλογο. Τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι μεγαλύτερο ὅπως θὰ περιέμενε κανεὶς, λόγω τοῦ θέματος, ἀλλὰ ἀξιοθαύμαστα θεατρικὸ.

ΓΑΛΛΙΑ

Γκαρὸ, Ρομαίν: «Τζῶν Κέρ». Κωμωδία. Στὴ σκηνὰ «Κολεξιὸν Μπλάνς». Σελ. 184, 7,50 φράγκα.

Ἡ συγγραφῆς γράφει στὸν πρόλογο: «Προσπάθησα στὸ ἔργο αὐτὸ, νὰ ξαναβρῶ τὴν παράδοσι τοῦ κωμικῶ διαλόγου, ποὺ κυκλοφορεῖ διὰ μέσου τῶν αἰῶνων καὶ περνώνας ἀπ' τὴν Κομέντια ντέλ Ἀρτε φτάνει ἐπὶ τὰ κακοῦροφ τοῦ μετὰ τὸν Ζάκ λ' Φαταλλισ (Ντινιέρ), τὸν Δὸν Ζουάν, τὸν Σγαναρέλο (Μολιέρ), καὶ ἀνεβαίνει σὲ καινοῦργα ὕψη στὸν Κινηματογράφου με τοὺς ἀδελφούς Μάρξ. Δοκίμασα νὰ δώσω σ' αὐτὴ τὴν παράδοσι ἕνα σύγχρονο περιεχόμενον, νὰ παλαίψω με τὸ γέλιο, τὸ κωμικὸ αὐτὸ ὄπλο, ἐναντία σὲ κάθε τὶ ποὺ ἐξερπνάζει τὶς δυνάμεις μου, τὴ λογικὴ μου».

Γκιτρὸ, Σασά: «Θέατρο». Τόμ. VI. Ἐκδ. «Τὸ σύγχρονο βιβλίον», σελ. 282, σχῆμα 21X14, 10,50 φρ.

Ἡ συγγραφῆς περιλαμβάνει τὰ ἔργα: «Παστέρ» 1919, «Ὁ ἠθοποιὸς» 1921, «Θέμα γιὰ μνηστήριον» 1923, καὶ ἔχει σὸν πρόλογο γράμμα τοῦ συγγραφέα στὸν πατέρα του.

Μπωέρ, Ζεράρ: «Δὲν ὀφείλει ἡ ἀγάπη». Ἐκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 240, 11,5X18,5, 9,50 φρ.

Περιέχει: «Δὲν ὀφείλει ἡ ἀγάπη», «Ἄγαπῶμε αὐτοὺς ποὺ φεύγουν», «Ἐνας γείτονας τὰ ξέρε ὅλα», «Πρέπει νὰ φεύγεις πρῶτος». Τέσσαρες κωμωδίες ἢ μάλλον τέσσαρες παροιμίες ποὺ εἶναι ἀνάξιστες τῶν προτύπων τους: Μυσσὲ καὶ Μαριβῆ.

Περεφιτ, Ροζέ: «Οἱ Πρεσβεῖαι». Διασκευασμένο γιὰ τὸ θέατρο ἀπὸ τὸν Ἀντρέ Πῶλ Ἀντουάν. Σελ. 256, 12X18,8, 8,50 φρ.

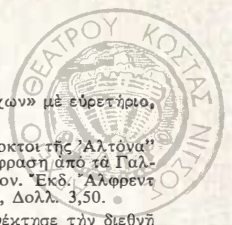
Ρομιγέ, Ζακλίν: «Ἡ ἐξέλιξι τοῦ πάθους ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο στὸν Εὐριπίδην». Σελ. 148, 14X19,5, 12 φρ.

Ρουσσέν Ἀντρέ: «Οἱ ἑνδοξες», κωμωδία σὲ δύο πράξεις, γραμμένη σὲ στίχο καὶ «Μιά γυναῖκα ποὺ λείπει τὴν ἀλήθεια», μονόπρακτικὴ κωμωδία. Ἐκδοσις Λέ Ροσέ. Σελ. 174, 19X12, 6,30 φρ.

Ἡ χρησιμοποίησις τοῦ στίχου, ποὺ εἶχε ἐγκαταλειφθῆ στὴν κωμωδία ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Φρανσουά Κοππε καὶ τοῦ Ἐντμόντ Ροστάν, ἀποτελεῖ τὴ μεγάλη ἐκπληξὴ τοῦ νέου ἔργου τοῦ Ἀντρέ Ρουσσέν.

Σεαντέ Ζῶρξ: «Τὸ ταξίδι». Δρᾶμα σὲ ὀκτὴ εἰκόνες. Ἐκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 254, 19X12, 9 φρ.

Τὸ ἔργο ἀνεβάστηκε με ἐπιτυχία στὸ Θέατρο τῆς Γαλλίας ἀπὸ τὸν ὅισο τοῦ Ζᾶν Λουί Μπαρῶ.



Σεομπρόν, Ζιλμπέρ: «Θέατρο». Έκδ. Λαφόν, σελ. 240, 12X18,5, 7,50 φρ.
 Δεύτερος τόμος του Θεατρικού έργου του Ζιλμπέρ Σεομπρόν. Περιέχει: "Ο άνθρωπος που ήταν μόνος", τραγωδία με θέμα πολιτικό που θυμίζει άρκετά τη μοίρα του Μουσολίνι. "Η Φαίδρα στο Κολόμπ", η Ιστορία της Φαίδρας στην εποχή μας, σ' ένα μικροαστικό περιβάλλον. Τέλος, το έργο: "Τελευταία πράξη".

Υσσόν Άλμπερ: «Οι τρεις άγγελου». Στη σειρά «Η σκηνή και η όθνη». Εικονογράφηση εκτός κειμένου. 8.10 φρ.
 Ήντιμπερτί, Ζάκ: «Θέατρο». Τόμ. IV. Έκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 288, 12X18,5, 9,50 φρ.
 Μιά καινούργια πλευρά του έργου του Ήντιμπερτί. Κοιτά στο "Μυθιόληξι μέσα στο κορμί" που είναι καθυπόθετο θέατρο, υπάρχουν και τα έργα "Καρδιά για ψήμα" και "Ο στρατιώτης Διοκλής", που γράφτηκαν για το ραδιόφωνο, όπου ο λόγος και οι θόρυβοι παίρνουν τη θέση της εικόνας.

Μεταφράσεις

Γκολντνί, Κάρλο: «Οι γυναικείες πορνιές». Μετάφραση Μισέλ Άρνώ, αριθ. 29 στη σειρά «Ρεπερτόριο για λαϊκό θέατρο». Σελ. 80, 12X19, 3 φρ.

Έλιοτ, Τ.Σ.: «Η ιδιαίτερα γραμματεύς» και «Τέλος καριέρας». Μετάφρ. από τα αγγλικά και πρόλογος Άνρι Φλουσέρ. Έκδ. Σέγι, σελ. 286, 19X13, 9,60 φρ.

Ίβεν, Έρρίκος: «Θέατρο». Περιέχει τα έργα: «Οι βρυκόλακες», «Το σπίτι της κόκλας» και «Η κωμωδία του έρωτα». Πρόλογος Ζάν Κοκτώ, παρουσίαση Πιέρ Ύμπρουγκ. Έκδ. Περέν, σελ. 334, 22X13, 10,50 φρ.

Μολίνα, Τίρσο ντύ: «Ντόν Ζιλ στά πράσινα ντυμένους». Μετάφρ. Ρομπέρ Μαρρά, αριθ. 30 στη σειρά «Ρεπερτόριο για λαϊκό θέατρο», σελ. 80, 12X19, 3 φρ.

Μπρέχτ, Μπέρτολτ: «Τα επτά θανάσιμα άμαρτήματα των μικροαστών». Μετάφρ. Έντουάρ Φριμέρ, σελ. 64, 12X19, 3,40 φρ.

Πιραντέλλο, Λουίτζι: «Η φίλη των συζύγων τους» Μετάφρ. Μισέλ Άρνώ, αριθ. 31, στη σειρά: «Ρεπερτόριο για λαϊκό θέατρο», σελ. 80, 12X19, 3 φρ.

Φρίς, Μάξ: «Ο κ. Καλόκαρδος και οι έμπρηστές». Μετάφρ. από τα Γερμανικά. Έκδ. Γκαλιμάρ, στη σειρά «Ο μανδύας του Άρλεκίνου», σελ. 240, 12X19, 9 φρ.

Ο κ. Καλόκαρδος παραείνει αγαθός, τόσο που δέχεται στο σπίτι του τους έμπρηστές, μολοντί τους υποψιάζεται. "Έργο θεατρικό, διδακτικό, χωρίς κομποθερία"—γράφει ο συγγραφέας του, ο Έλβετος αρχιτέκτων Μάξ Φρίς.

ΙΤΑΛΙΑ

Γκολντνί, Κάρλο: Κωμωδίες: «Λοκαντιέρα», «Οι έρωτες μου», «Η βεντάλια», «Ο φουδάρης», «Οι άεστοι». Επιμέλεια Μ. Ντάτζι, με 16 σχέδια του Ντ. Τσέκι. Έκδοση Λατέρτζα. Μπάρι σελ. 488, λιλ. 4.000.

Γκολντνί, Κάρλο: «Η Λοκαντιέρα», «Οι φούριες του παραθερισμού», «Οι άεστοι», «Η βεντάλια». Επιμέλεια Β. Παντόφι. Πρόλογος Ε. Μανταλένα, Β. Τόρρι, Μ. Μενγκίνι. Έκδοση Σανσό. Φλωρεντία, σχ. 80, σελ. 76, λιλ. 1.800.

Κουαζιμόντο, Σαλβατόρε: «Κείμενα γύρω στο Θέατρο». Έκδοση Μονταντόρι, σελ. 428, σχήμα 160, 3.000 λιρέτες.

Ο Ρομπέρτο Ρεμπόρα συγκεντρώνει τις κριτικές και τα άρθρα που φωτίζουν ιδιαίτερα τις απόψεις του βραβευμένου με Νόμπελ ποιητή και κριτικού για το θέατρο.

Μολινάρι, Τσέζαρε: «Φλωρεντία θεάματα του XIV αιώνα». Έκδοση Νέρι Πότζα, σελ. 126, με 49 εικόνες, σχ. 80, 2.500 λιλ.

Έκδοση φροντισμένη από το Ίνστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Πίζας. Αναφέρεται στις διάφορες "φάσεις" του 14ου αιώνα στη Φλωρεντία—θρησκευτικές και λαϊκές πομπές, λαϊκά πανηγύρια, παραστάσεις θρησκευτικών έργων—και εξετάζει ιδιαίτερα τον σκηνογραφικό τους διάκοσμο.

Μπομπιάνι, Βαλεντίνο: «Ο θρήνος του Όρφέα». Δρμά. Έκδοση Σανσό, Φλωρεντία, σελ. 120, σχ. 160, λιλ. 500.

Ντόλιο, Φεντερικό: «Θέατρο και Ρισορτζιμέντο». Έκδοση Καπέλλι. Μπολονία, σελ. 340, σχ. 160, λιλ. 450.

Ίστορικό, και κριτικό δοκίμιο. Συνοδεύεται από θεατρικά έργα τεσσάρων συγγραφέων, έμπνευσμένα από τον άγώνα για την ενότητα της Ίταλιας.

Παβέζε, Τζέζαρε: «Ιστορία του Πάμπλο» Έκδοση Ήνδανουτι Τουρίνο, σχ. 160.

Διασκευή για το θέατρο του μυθιστορήματος του Τζέζαρε Παβέζε "Ο σύντροφος" από τον Σέρτζιο Βίττι.

Ρουσσο, Κάρλο Φερντινάντο: «Η ιστορία των Βατράχων του Άριστοφάνη». Έκδοση Άντενόνρε, Πάδουα, σελ. 101.

Τόρρι, Άλεσάντρο: «Βιβλιογραφία του διηγήματος Ρωμίου και Ιουλιέτα του Λουίτζι ντά Πορτο». Έκδοση Σανσό, Φλωρεντία, εικόνες 7, σελ. 48, σχ. 80, λιλ. 3.000.

Φάμπρι, Ντιέγκο: «Οι δαίμονες» και «Δίκη Καραμαζώφ». Δύο δράματα. Έκδοση Βαλλέκι. «Σύγχρονη Λογοτεχνία» στη σειρά «Θέατρο». Σελ. 405, σχ. 160. λιλ. 1.400.

Φόσκολο, Ουγκό: «Τραγωδίες και ποιήματα». Επιμέλεια Τζ. Μπέστολα. Έκδοση Λέ Μοννιέρ, Φλωρεντία, σελ. 468, σχ. 80, λιλ. 3.500.

Ο δεύτερος τόμος από τους δεκατρείς, που θα περιλάμβαν τα έργα του Φόσκολο. Περιέχει, κατά χρονολογική σειρά, τις τραγωδίες, τα έφηβικά και νεανικά του ποιήματα και τα λιγότερο σπουδαία της ώριμότητάς του ποιητή.

Μεταφράσεις

Άριστοφάνη: «Βάτραχοι». Εισαγωγή και μετάφραση Μπενενέτο Μάρτσουλο. Έκδοση Ήνδανουτι, Τουρίνο, σελ. 96, σχ. 160, λιλ. 800.

Έχουν περάσει πενήντα χρόνια από την μετάφραση του Άριστοφάνη από τον Έκτ. Ρομανιόλι. Η νέα έκδοση φιλοδοξεί να δώσει μιá απόδοση βασισμένη στην κριτική δουλειά που έχει γίνει στο μεταξύ. Αποτελεί τον πρώτο τόμο των Άπάντων του Άριστοφάνη, που θα κυκλοφορήσουν στο σύντομο μέλλον.

Σοφοκλέους: «Τραχίνιες». Επιμέλεια Τζ. Καραμιά. Έκδοση «Δάντη Άλκιέρι», Ρώμη, σελ. 132, σχ. 160, λιλ. 550.

Μπρέχτ, Μπέρτολτ και Βέιλ, Κούρτ: «Η όπερα της δεκάρας» Επιμέλεια Τζιόρτζιο Γκατζόττι. Έκδοση Καπέλλι. Σχ. 80, σελ. 180, με 56 φωτογραφίες εκτός κειμένου λιλ. 2.000.

Με τον σκοπό να "μείνουν τυπωμένα όλα όσα μπορούν να βοηθήσουν να ξαναχτιστεί το υπόθετο αυτό θέαμα", το βιβλίο συγκεντρώνει κείμενα και μαρτυρίες γύρω από το ανέβασμα του έργου από το Πικκόλο Θέατρο, του Μιλάνου, με σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ. Εκτός από το κείμενο του έργου και το κείμενο συνεντεύξεως του σκηνοθέτη, ο τόμος περιέχει και επαινετικές κρίσεις του Μπρέχτ, που παρηκολούθησε σά 1956 τις δοκιμές στο Μιλάνο.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Γουέσκερ, Άρνολτ: "Η τριλογία του Γουέσκερ" Έκδ. Ράντομ Χάουζ, Νέα Ύορκη, σελ. 225, δολλ. 4.30.

Η τριλογία περιλαμβάνει τα έργα του Ουέσκερ που έχουν σαν θέμα τον Σοσιαλισμό και της επίδρασή του πάνω σε μερικούς από τους συγχρόνους του στην Αγγλία. Η "Κοτόσουπα με κριθάρι" περιγράφει την θερμή συντροφικότητα που δημιουργεί ο κομμουνισμός και την εσωτερική κατάθρευση που έπιφέρει η διάλυση της αυταπάτης. Οι «Ρίζες» δίνουν μιá άρνητική άγώνα της επιδράσεως των ιδεών πάνω σε μιá κοινωνία. Χωρίς ιδέες δεν υπάρχει κοινωνία, υποστηρίζει ο Ουέσκερ. Το τρίτο έργο «Μιλώ για την Ίερουσαλήμ» δείχνει την άτυχία της προσπάθειας έφαρμογής ενός προσωπικού σοσιαλισμού σε μικρή κλίμακα. Τα έργα έχουν θερμή και χυμώρη και αν τα δύο πρώτα δεν έχουν τόσο άρτια τεχνική, αυτό δεν αφαιρεί τίποτε από την αξία τους, γιατί αντικατοπτρίζουν τις λαμπρές προοπτικές του Ουέσκερ σαν δραματογράφου.

Γκρατί Ρόυλαντ: "Μπέρτολτ Μπρέχτ". Έκδ. Έβερκρήν Παϊλότ, 95 σεντ.

Σύντομη εισαγωγή στη ζωή και το έργο του Μπρέχτ που αναλύει με συμπάθεια και διεσδυτικότητα ώριαμένα προβλήματα του έργου του Γερμανού δραματοουργού και ποιητή που, όπως λέει, «είχε την Ικανότητα να μιλάει στην ανθρώπινη φύση ανεξάρτητα από κοινωνικές τάξεις και εθνικότητες».

Ντότζ Λιούις, Ουίλλιαμ: "Ο Σαίξπηρ το ελεπρητά και στίχοι από τα έργα του Σαίξπηρ. Επιλογή και σχόλια". Έκδ. Πανεπιστημίου των Συρακουσών (Η.Π.Α.) 349, 6,50 δολλ.

Έπιλογή «παροιμιωδών στίχων» με έρετήριο, επεξηγήσεις και σχόλια.

Σάρτρ, Ζάν Πώλ: "Οι έγκάθειρκοι της Άλτόνα" Εισαγωγή Άνρ Πέβρ. Μετάφραση από τα Γαλλικά Σύλβιας και Τζώρτζ Λήζον. Έκδ. Άλφροντ Νόπθ, Νέα Ύορκη. σελ. 178, δολλ. 3,50.

Με το έργο αυτό ο Σάρτρ ανέκτησε την διεθνή φήμη του ως δραματοουργού. Οι έγκάθειρκοι της Άλτόνα» έχουν σαν ήρωα ένα γερμανό αξιωματικό, τον Φράντζ, που έχει κλεισθή από τον κόσμο έξω μετά τον πόλεμο. Φορώντας την κουρελιασμένη του στολή προσπαθεί να δικαιωθεί με άτελειωτες ρητορείες προς τα καθούρια που θα κληρονομήσουν την βασιλεία επί της γής. Γύρω του, η γερμανική βιομηχανία, έχει αναβιώσει και εύμερει έπως και υπό τον Χίτλερ. Ο Σάρτρ φέρνει αντιμετώπισε τον νικημένο Ναζισμό του 1945 με την σημερινή ευήμεροσα Γερμανία, φωτίζοντας το "φάντασμα" του Φράντζ που διακωμωδεί τον Χίτλερ αλλά έπιμένει να δικαιολογεί το ρόλο του στον πόλεμο. Μόνον μιá κατεστραμμένη Γερμανία μπορεί να τον δικαιώσει και γι' αυτόν τον λόγο αποδέχεται τις φανταστικές διηγήσεις της αδελφής του. Όταν εκείνη του αποκαλύπτει από ζήλεια την αλήθεια, ο Φράντζ αυτοκτονεί μαζί με τον πατέρα του. Είναι ένα θεατρικό έργο με θέμα την Γερμανία και την περιεργή ακόμη θέση της στον κόσμο, αλλά και τη Γαλλία και την Άλγερια. "Ότι λέει ο Σάρτρ για τους γερμανούς αξιωματικούς ίσχυει και για τους γάλλους στην Άλγερια. Το έργο είναι ένα γενικότερο σχόλιο πάνω στον πόλεμο και την ανθρώπινη ύπσταση και είναι όροσημο στην θεατρική παραγωγή του καιρού μας.

Σώ, Μπέρναρ Τζ.: "Δέκα μικρά θεατρικά έργα" Έκδ. Ντούτ Μήντ, Νέα Ύορκη, σελ. 319, δολλ. 4.75.

Χρήσιμη συλλογή μονοπράκτων του Μπέρναρ Σώ. Έργα εύχαρακτα και διασκεδαστικά πολλές φορές δίνουν θέματα που παρουσιάστηκαν μιá για πάντα σε έργα μεγάλα, καθώς και "Όπλα και Άνθρωποι", η «Άγία Γωάννα», η «Εκατομυροπόχος» κ.ά.

Τζόνσον, Ντάνις: "Η γηραιά κυρία λέει όχι" και άλλα θεατρικά έργα". Έκδ. Άτλάντικ Λίτλ, Μπράουν άντ Κόμπανυ, Βοστώνη, σελ. 476, δολλ. 7.30.

Ο τόμος περιλαμβάνει έργα του Τζόνσον γραμμένα σε περίοδο 30 ετών. Αναμφισβήτητα αξίζουν την προσοχή, έπως το έξπρεσιονιστικό «Η γηραιά κυρία λέει όχι», στο οποίο ένας ήθοποιος όνειρεύεται πώς είναι ένας διάσμος Ίρλανδός πατριώτης που γυρίζει σε μιάν άδιάφορη Ίρλανδία. "Η σιωπή" που όνειρεύεται" εξετάζει την επίδραση των επτά θανάσιμων άμαρτημάτων πάνω στον Σούιφτ. "Τα παράξενα φαινόμενα στο μάτι της Ίρλανδίας" με θέμα μιá δική που καταλήγει σε διαστικτή πλάνη. "Το δρεπάνι και η Δύση" δίνει μιάν ειρωνική άποψη της εξέγερσεως του 1916 στο Δουβλίνο. "Το Φεγγάρι και ο κίτρινος ποταμός" είναι το καλύτερο έργο του. Έρμηνεύει την παραξενιά και τις αντίρρασεις του Ίρλανδικού χαρακτήρα. Το έργο ανέβαστηκε στο Μπροντγουάη και το Τζόνσον περιγράφει σε ειδικό σημείωμα τις αλλαγές που αναγκάσθηκε να κάνει στο κείμενο για ν' ανεβασθή το έργο του. Θα πρέπει να σημειωθεί πώς ο Τζόνσον δεν έπέτυχε να διαμορφώσει ακόμη ένα ξεχωριστό προσωπικό ύφος.

ΜΟΥΣΙΚΗ

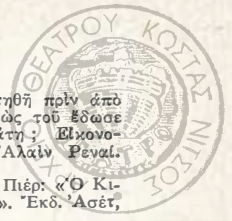
Α Γ Γ Λ Ι Α

Γκρόουβς: «Λεξικό της Μουσικής και των μουσικών». Συμπληρωματικός τόμος στην 5η έκδοση. Επιμέλεια Έρικ Μπλόου και Ντέιν Στήβενς. Σελ. 526, σχήμα 23,5 εκ., πανόδετο 80 σελλ. και δέριματ. 110 σελλ.

Έκτός από τις διορθώσεις σε ήμερομηνίες και γεγονότα, περιλαμβάνει νέα πολύτιμα άρθρα ειδικά για συνθέτες της προκλαστικής περιόδου έως τον 14ο αιώνα. Πλούσιο παράρτημα για λυρικούς εκτελεστές του 20ού αιώνα. Μερικά πρωτότυπα άρθρα π.χ. για την Ρωσική δημοτική μουσική έχουν ξαναγραφεί. Προσθήκη βιβλιογραφίας μέχρι των ήμερών μας.

Γιάνγκ, Πέρσυ Μ.: «Μουσική σύνθεση για προσωπική απόλαυση». Έκδ. Χάιτσον, σελ. 166 με έρετήριο, 21,5 εκ., 25 σελλ.

Ο δρ. Γιάνγκ περιέλαβε στο συμπυκνωμένο και ολοζώντανο αυτό βιβλίο όλ την μακρά του πεύρα σαν δάσκαλος, συγγραφέας και συνθέτης. Ο έρασιτέχνης θα βρή διάφορες συμβουλές για το πώς να άποφύγει τις παγίδες της άμονίας, της μελωδίας και της αντίστιξσεως, καθώς επίσης και περιστατικά για την



έπιτυχία στην οποία έφθασαν μεγάλοι μουσικοί με τα άπλουστέρα μέσα.

Γιάνγκ Πέρου Μ.: "Τραγική Μούσα. Η ζωή και το έργο του Ρόμπερτ Σουμαν" Βιβλία για παιδιά. Έκδ. Ντέννις Ντόμπσον, σελ. 256, 30 σελ.

Γκρέγκορ, Ρόμιν: «Τό κόρνο». Έκδ. Φάμπερ, σελ. 250, με εικόνες και εύρετήριο, 22,5 εκ. 42 σελ.

Η πρώτη ολοκληρωμένη τεχνική μελέτη για το κόρνο. Περιλαμβάνει ανάλυση της τονικής ποιότητας, του μηχανισμού του όργανου και γενικότερα θέματα τεχνικής και άναπνοης. Ασχολείται με την κατανόηση—η την έλλειψη της—με την όποια μεγάλοι συνθέται έγραφαν για το όργανο αυτό και περιέχει πλούσιο κατάλογο μουσικής ειδικά για κόρνο.

Νιούτον, Φράνσις: "Η σκηνή της τζάζ". Άναθεωρημένη έκδοση Πιγγουίνου, σελ. 304 με εύρετήριο 18 εκ. 4 σελ.

Ό συγγραφέας εξετάζει όχι μόνον την προέλευση της τζάζ αλλά και την έμπορικη πλευρά της, το κοινό στο όποιο άπευθύνεται, τις διάφορες μόδες της τζάζ στην Άγγλια και την έπίδραση της τζάζ στην έλαφρη και τη σοβαρή μουσική. Για τόν άπληροφόρο άναγνώστη υπάρχει ειδικό κεφάλαιο με ύποδείξεις πώς ν' άναγνωρίσει τη τζάζ και ειδικό γλωσσάριο.

Νταϊν, Τζαίμς: «Βών Ουίλλιαμ». Έκδ. Ντέν, στη σειρά «Μεγάλοι Μουσικοί» σελ. 228, με εικόνες και εύρετήριο, 19,5 εκ., 15 σελ.

Μελέτη της ζωής και του έργου του μεγάλου Άγγλου συνθέτου, που πέθανε το 1958 σε ηλικία 86 ετών. Ύπογραμμίζει την γομότητα του συνθέτη και τη συμβολή του στην Άναγέννηση της Βρεταννικής Μουσικής.

Ουέλτ Κρίστοφερ: «Διαλέξεις για τόν εύθυλον έν άρσει με την λογοτεχνία». Έπανέκδοση Νέα Εισαγωγή του Ρίτσαρντ Χάντ. Έκδ. Όεφοντ Ουίνβέρστου Πρές, σελ. 206, με εικόνες και εύρετήριο, 20,5 εκ., 25 σελ.

Διορθωμένη επανέκδοση τριών πρό 50ετίας διαλέξεων: «Φιλολογικά λάθη σχετικώς με τόν εύθυλον», «Τόνος και έντοποςία του εύθυλου» και «Ό Άμλέτος και ό εύθυλος». Ό συγγραφέας ύπογραμμίζει τις διαφορές του Άγγλικού αυτού όργανου από τόν φλάουτο—πλαγιάλο—με τόν όποιο συγγέεται συνήθως από τούς μη ειδικούς και συνοψίζει την Ιστορία του μέχρι τών μέσων του 18ου αιώνος. Τό κεφάλαιο για τόν Άμλετ εξετάζει τά προβλήματα που γεννώνται στην περιφημη σκηνή του έργου, όπου ό καθαρός μουσικός περιπλοκός έχουν παραμεληθή από τούς περισσότερους σχολιαστές.

Πέρσιβαλ, Άλλεν: «Ιστορία της Μουσικής». Έκδ. Τυπογραφείο τών Άγγλικών Πανεπιστημίων, στη σειρά «Αιδοιδασκαλίας», σελ. 320, 18 εκ., 8,5 σελ.

Χρήσιμο βιβλίο για κάθε καλλιεργημένο, με πολλή λίγες γνώσεις μουσικής. Τό κύριο μέρος άφιερώνεται στην Ιστορία της Μουσικής από τόν μεσαιώνα μέχρι τόν 1760.

Γ Α Λ Λ Ι Α

Γκωτιέ, Άντρέ: «Πουτινί» Έκδ. Λέ Σέγι, στη σειρά «Σολφέζ», σελ. 192, 12Χ18, 4,50 φρ. Πρώτη μελέτη σε γαλλική γλώσσα για τόν συνθέτη της «Μποέμ».

Γκαντιέν, Μπερνάρ: «Η Γαλλική μουσική από τόν Μεσαίωνα στην Άναγέννηση» σελ. 128, 11,5 Χ17,5, 2,50 φρ.

Μαρσέλ, Λ. Άντρέ: «Μπάχ». Έκδ. Σέγι «Σολφέζ» σελ. 192, 12Χ18, 4,50 φρ.

Ό συγγραφέας ξαναζωντανεύει την καταπληκτική μορφή του Ίωάννου Σεβαστιανού Μπάχ, τη ζωή του και τά χαρακτηριστικά τού έργου του. Σε παράρτημα δημοσιεύεται πλούσιος κατάλογος δισκων με έργα Μπάχ, ένμπερωμένος μέχρι 1ης Μαΐου 1961. Πλούσια εικονογράφησης.

Μερλέν, Όλιβιέ: «Τό μελό κάντο». Έκδ. Ζουλιάρ, σελ. 372, 14Χ19, 15 φρ.

Τό μυστήριο της ανθρώπινης φωνής, οι συμβατισμοί, και ή λυρική ήθοποιία, τó μελό κάντο στις διάφορες χώρες σήμερα, στο μακρινό και στο πρόσφατο παρελθόν.

Μαϊζόν, Λυσιέν: «Ιστορία της σύγχρονης τζάζ». Έκδ. Τάμπλ Ρόντ, σελ. 264, 14Χ20, 10 φρ.

Ίστορικό πανόραμα της τζάζ από τόν τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου. Οι νέες τάσεις. Οι έπιβιώσεις της παραδόσεως.

Όντέρ, Άντρέ: «Η μουσική από τόν Ντεμπυσσύ κι έπειτα». Σελ. 224, 14Χ19, 12 φρ.

Ι Τ Α Λ Ι Α

Βλάντ, Ρόμαν: «Ιστορία της δωδεκαφωνίας». Έκδ. Σουβίνι Ζερμπόνι, σελ. 395, 3.000 λιρέτες.

Καντέ, Ρολάν: «Προεσαγωγή σε μία δισκοθήκη». Δισκογραφικός οδηγός και Ιστορία της μουσικής. Έκδ. Μοντατόρι, Μιλάνο, σελ. 288, σχ. 160, 700 λιρ.

Ντι Μάσα, Σεμπασιάνο: «Ιστορία του Ναπολιτανικού τραγουδιού» Έκδ. Φιορεντίνο, Νάπολι, σελ. 384, με 200 εικόνες σχ. 80, 3.000 λιρ.

Ντονά, Μαρϊάντζελα: «Η μουσική τυπογραφία στο Μιλάνο ως τόν 1.700». Έκδ. Όλσκι, Φλαρεντία. αριθ. 39 της «Βιβλιοθήκης Ιταλικής βιβλιογραφίας» σελ. 170, σχ. 80, 3.500 λιρ.

Ένδιαφέρουσα μελέτη τόσο από βιβλιογραφικής όσο και από μουσικολογικής πλευράς. Δίνει μία πλήρη εικόνα της τυπογραφίας στο Μιλάνο μεταξύ 1486 και 1698. Παράρτημα τού έργου περιλαμβάνει άνεκδοτο ύλικό που άναφέρεται στα άττηματα και τά προνόμια τού έρχαν παραχρηθή στους τυπογράφους και τούς εκδότες.

Πετριτσιόνε, Φεντερικό: «Μικρή Ιστορία τού Ναπολιτανικού τραγουδιού». Έκδ. Μεσατζέρτε μουζικάλι, σελ. 185, 1.500 λιρ.

Η Ν Ω Μ Ε Ν Ε Σ Π Ο Λ Ι Τ Ε Ι Ε Σ

Ντρίνκεν Μπάουεν, Κάθριν: "Ελεύθερος καλλιτέχνης". Η Ιστορία τού Άντον και Νίκολας Ρουμπινστάιν. Έκδ. Άτλάντικ-Λίντλ Μπράουν, σελ. 412, με εικόνες, 6 δολλ.

Νέα έκδοση της βιογραφίας τών δύο σημαντικών αυτών μουσικών φαινομένων της Ρωσίας τού 19' αιώνος. Η πρώτη εξέδόθη τόν 1939.

Χ Ο Ρ Ο Σ

Α Γ Γ Λ Ι Α

Γουίλσον, Γ.Β.Λ.: «Λεξικό τού Μπαλλέτου». Άναθεωρημένη έκδοση Κάσελ, με εικόνες, σελ. 332, σχήμα 21,5 εκ., 18 σελ.

Νέα, δεμένη πλέον, έκδοση τού Πηγκουίνου, με διορθώσεις και συμπληρώματα για τόν Ευρωπαϊκό μπαλέτο και τούς νέους σολίστ, που άναδείχθηκαν την τελευταία τριετία. Οι εικόνες της προηγουμένης έκδόσεως έμφανίζονται μεγαλύτερες, αλλά πτό κακοτυπωμένες, και συχνά συναντά κανείς τυπογραφικά λάθη.

"Η Ιστορία τού μπαλέτου". Εικονογραφημένο. Έκδ. Πάρις. Εισαγωγή Άρνολντ Χάσκελ, 30 σελ.

Χάσελ Άρνολντ και Κλάρκ Μαίρης, "Επετηρίς τού μπαλέτου" 1962. Εικονογραφημένη έκδοση της δραστηριότητας τού Μπαλέτου στην Άγγλια και τόν έξωτερικό, 30 σελ.

Κ Ι Ν Η Μ Α Τ Ο Γ Ρ Α Φ Ο Σ

Α Γ Γ Λ Ι Α

Μάνβελ, Ρότζερ: «Η ζωντανή όδόνη—Εισαγωγικά στόν Κινηματογράφο». Έκδ. Χάραπ, σελ. 192 με εικόνες και εύρετήριο, σχ. 20,5 εκ., 15 σελ.

Ό Ρότζερ Μάνβελ, κριτικός και συγγραφέας πολλών βιβλίων για κινηματογράφο και τηλεόραση, συζητεί τά αισθητικά και τεχνικά προβλήματα τών δύο αυτών όπτικων μέσων. Περιγράφει πώς συγκροτείται ένα πρόγραμμα τηλεόρασεως ή μία ταινία, χρησιμοποιώντας διαγράμματα, άποστάσματα από σενάρια και φωτογραφίες. Διαπραγματεύεται έπίσης θέματα της Ιστορίας τού κινηματογράφου και της τηλεόρασεως και τά αίτια της δημοτικότητας ώρισμένων τύπων προγραμμάτων.

Γ Α Λ Λ Ι Α

Βαντίμ, Ροζέ: «Ιστορίες βρυκολάκων». Έκδ. Λαφόν, εικονογρ. έξωφύλλο, σελ. 594, 14Χ20, 18 φρ.

Άνθολογία πού συγκεντρώνει με τρόπο συστηματικό και διασκεδαστικό ότι σημαντικό έχει γραφή γύρω από τούς βρυκολάκες (Βολταίρος, Γκόγκολ, Γκωτιέ, Μερμέ κ.τ.λ.).

Ντυράς, Μαργκερίτ—Ζαρλό, Ζερμά: «Μία τόσο μεγάλη άπουσία». Έκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 140, 14Χ20,5, 7 φρ.

Σενάρτο και διάλογοι της ταινίας πού βραβεύθηκε στο έφεστιβάλ τών Κανών, με 32 σελίδες φωτογραφικού ύλικου.

Ρόμπ-Γκριγιέ, Άλαίν: «Πέρου στο Μάριεμπαντ». Έκδόσεις τού Μεσονυκτίου, σελ. 174, 14Χ19, 9,90 φρ.

Μιά άγνωστη στο Μάριεμπαντ. Ένας άνδρας

της λείει πώς έχουν ξανασυναρτηθή πριν από ένα χρόνο, πώς αγαπήθηκαν, πώς τού έδωσαν ραντεβού. Παρεξήγηση; Άπάτη; Εικονογράφηση από τόν φίλμ τού Άλαίν Ρεναί.

Σωβέ, Λουί-Φαγιάρ, Ζάν-Μαζάρ, Πιέρ: «Ό Κινηματογράφος σ' όλο τόν κόσμο». Έκδ. Άσέτ, σελ. 352, 14,5Χ21, 18 φρ.

Οι τάσεις τού Γαλλικού Κινηματογράφου, ό Ιταλικός νεορεαλισμός, ό στοχασμός τού Ίγκμαρ Μπεργκμαν, ό Ρωσικός προσηλυτισμός, οι σχολές της Κεντρικής Ευρώπης, της Άφρικής και της Άσίας. Πλούσια εικονογράφηση—300 φωτογραφίες— από τά άριστουργήματα τού κινηματογράφου.

Μ ε τ α φ ρ ά σ ε ι ς

Τσάπλιν, Τσάρλυ (ό νεότερος): «Τσάρλυ Τσάπλιν, ό πατέρας μου». Μετάφραση από τά άγγλικά. Έκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 316, 14,5Χ20,5

Ι Τ Α Λ Ι Α

Μπλαζέτι, Άλεσάντρο: «Άγαπώ, αγαπός...». Νο 3 στη σειρά «Ό φίλμ—κινηματογραφική συλλογή, υπό την διεύθυνση Άλμπέρτο Μπεβιλάου». Έκδ. Σαλβατόρε Σιάσια, σελ. 162, σχήμα 80, Λιρ. 1.500.

Έκτός από τόν κείμενο τού συγγραφέα, ό τόμος περιέχει πρόλογο τού Μπεβιλάου, σελίδες γραμμένες από τούς στενώτερος συνεργάτες τού γνωστού σκηνοθέτη και μία άνθολογία έντυπώσεων, κρίσεων και παρατηρήσεων συγγραφέων και δημοσιογράφων.

Μαννίνο Πατανέ, Γκαετάνο: «Πρακτικές οδηγίες για τόν όπερατέρ. Προβολές, νέα συστήματα προβολής, άκουστική, στερεοφωνία». Έκδοση Έπλι, Μιλάνο, σελ. 572, με 393 εικόνες, σχ. 160 λιρ. 3.000.

Ρότσι, Φράνκο: «Γυμνή Όδύσσεια». Νο 19 στη σειρά Άπ' τόν θέμα στο φίλμ—υπό την διεύθυνση Ρέντζο Ρέντζι. Έκδ. Καπέλλι, σελ. 158, σχ. 80, Λιρ. 1800.

Βιβλίο άφιερωμένο στο όμώνυμο φίλμ, άποτελεί, πριν άπ' όλα, ένα ημερολόγιο τού ταξιδιού πού έκαναν οι δημιουργοί του στα νησιά της Πολυνησίας, όπου γυρίστηκε τόν φίλμ, με θέμα τις περιπλανήσεις ένός σύγχρονου Ευρωπαίου Όδυσσα.

Σπινατσόλα, Βιτόριο: «Φίλμ 1961—περιπέτειες και προοπτικές τού νέου κινηματογράφου». Μετάφρασεις τού Έττορε Καστριόλο. Νο. 348 στη συλλογή «Παγκόσμια οικονομικά». Έκδ. Φελλτρινέλι, σελ. 229, σχ. 160, λιρ. 500.

Η έκδοση αυτή φιλοδοξεί νά άποτελέσει την άρχή μιας σειράς έτησίων μελετών με θέμα την άνάλυση τών προσωπικοτήτων, τών έργων και τών τάσεων πού κίνησαν τόν ένδιαφέρον κατά την διάρκεια τού έτους και συζητήθηκαν από τούς Ιταλούς και ξένους κριτικούς. Η πρώτη αυτή μελέτη άναφέρεται στην Ιταλική παραγωγή 1959—60.

Μ ε τ α φ ρ ά σ ε ι ς

Άϊενσταίν, Σεργκέι: «Άπομνημονεύματα». Έκδοση Ένωμένοι εκδότες, Ρώμη, σελ. 180, σχ. 160, λιρ. 1.500.

Άϊενσταίν, Σεργκέι: «Σημειώσεις ένός σκηνοθέτη». Έκδοση Σβάρτς, Μιλάνο, σελ. 152, εικόνας 41, λιρ. 2.000.

Μπεργκμαν, Ίγκμαρ: Τέσσερα φίλμ: «Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας», «Η έβδομη σφραγίδα», «Τό μέρος με τις φρουλιές», «Τό πρόσωπο». Έκδοση Ένούουστι, Τουρίνο. Η ύπόθεση τών τεσσάρων ταινιών σε διάλογο.

Τσάπλιν, Τσάρλυ υιός: «Σαρλό, ό πατέρας μου». Έκδοση Ριτσόλι, Μιλάνο, σελ. 316, εικόνας 16, 2.500.

Η Ν Ω Μ Ε Ν Ε Σ Π Ο Λ Ι Τ Ε Ι Ε Σ

Γκασώ, Ζάν και Κόκ, Ίνέ: "Άγαπήτ κ. Γκ.". Βιογραφία τού Κλάρκ Γκέμπλ. Έκδ. Λίτλ Μπράουν και Σία Βοστώνη, σελ. 297 με εικόνες, 4,95 δολλ.

Γκέμπλ, Κόθλιν: "Κλάρκ Γκέμπλ". Ένα προσωπικό πορτραίτο". Έκδ. Πρέντις-Χώλ, σελ. 153 με εικόνες, 3,95 δολλ.

Δύο βιογραφίες τού διάσημου ήθοποιού, ή πρώτη σε προσωπολατρικό τόνο από την γραμματέα του και ή δεύτερη από την τελευταία σύζυγό του, πού περιγράφει τά πέντε χρόνια της συζυγικής των ζωής.

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ



**Μεγάλες,
καινοτομίες!
Καταπληκτικά
κέρδη!**

8 Κέρδη μαζί. Το σύγχρονο σπίτι του 1961 με πλήρη εξοπλισμό σε ηλεκτρικά είδη, 4 άλλα σπίτια, 1 μαγαζί, 1 αυτοκίνητο και 50.000 μετρητά, εις τόν πρώτον υπερτυχερόν τών γενικών κερδών όλων τών σειρών.

5 Κέρδη μαζί. Το ηλεκτρικό σπίτι, με πλήρη εξοπλισμό εις ηλεκτρικά είδη - "Άλλο ένα σπίτι - "Ένα μαγαζί - "Ένα αυτοκίνητο - 50.000 μετρητά.

7 Ειδικά κέρδη. ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ - ΜΕΤΡΗΤΑ εις έκαστην σειράν.

**ΑΛΛΑ ΣΠΙΤΙΑ *
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ * ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ**

ΛΑΧΝΟΙ ΤΩΝ ΓΕΝΙΚΩΝ

ΚΕΡΔΩΝ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΣΕΙΡΩΝ

"Όλα τα σπίτια του ΛΑΧΕΙΟΥ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ είναι πλουτισμένα με ηλεκτρικών ψυγείων και κουζίνας ΙΣΟΛΑ
"Όλα τα σπίτια και τα αυτοκίνητα είναι ασφαλισμένα στην μεγάλη Ασφαλιστική Έταιρεία «Δ. και Γ. ΠΑΥΤΑΣ»

**Οι τυχεροί
θα πάρουν τα κέρδη των
ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ
χωρίς να πληρώσουν
ούτε δραχμήν**

**ΑΡΧΙΣΕ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ
Η ΑΓΟΡΑ ΤΩΝ ΣΠΙΤΙΩΝ**

ΠΕΡΙΞΥ ΠΕΡΙΠΟΥ...

22.255

**ΤΥΧΕΡΟΙ
ΕΚΕΡΔΙΣΑΝ**

35.000.000 ΔΡΧ

ΕΦΕΤΟΣ:

**ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟΙ ΤΥΧΕΡΟΙ
ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑ ΚΕΡΔΗ!**



Οι επιθυμίες

"ΑΛΕΚΤΩΡ."



διαβάζονται
στα μάτια



ΣΟΚΟΛΑΤΑ - ΚΑΚΑΟ - ΠΑΓΩΤΑ

ΦΙΛΙΠΣ



Προϊόντα ΦΙΛΙΠΣ-σύμβολα

ποιότητας, έμπιστοσύνης και τελειότητας

- * ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ
- * ΡΑΔΙΟΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ
- * ΠΙΚ ΑΠ·ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΑ
- * ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΑ
- * ΦΩΤΙΣΜΟΣ
- * ΟΙΚΙΑΚΑΙ ΣΥΣΚΕΥΑΙ

ΣΕ ΔΙΣΚΟΥΣ

PHILIPS - FIDELITY

τά ωραιότερα έλληνικά τραγούδια

μέ τούς πιό γνωστούς καλλιτέχνας

FIDELITY - PHILIPS

οί φίρμες πού έπέβαλαν διεθνώς

τό έλληνικό τραγούδι



σκέπτεσθε

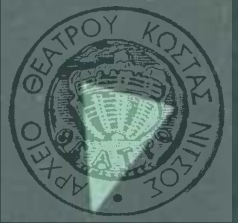


Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

θα σας βοηθήσει

- ✓ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
- ✓ ΔΙΑΡΚΗΣ ΕΚΘΕΣΙΣ
- ΥΛΙΚΩΝ
- ✓ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ

ΒΑΛΛΩΡΙΤΟΥ 9^ο • ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 10 • ΤΗΛ. 623.391-95



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**Η ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ