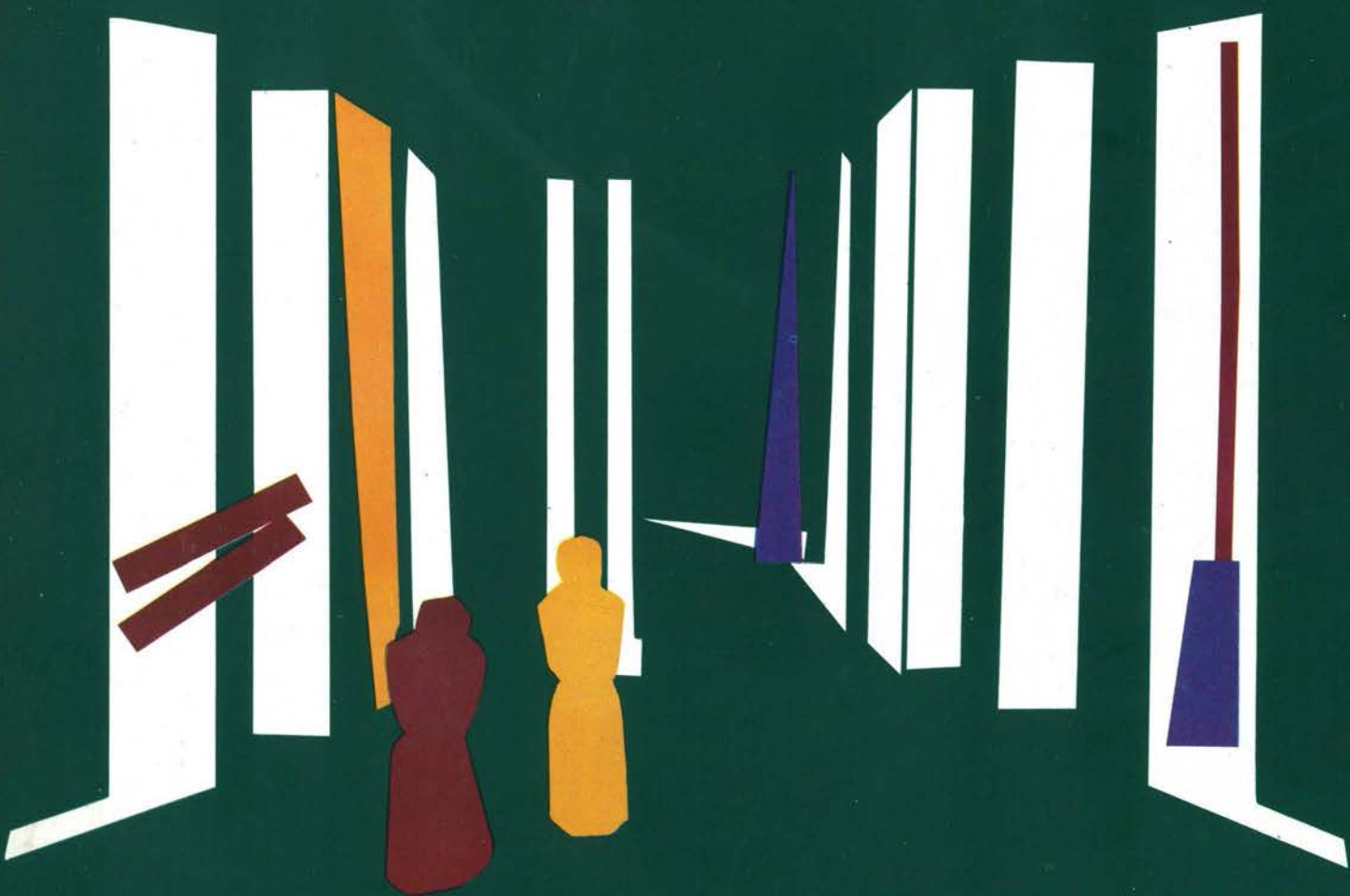


ΘΕΑΤΡΟ



3

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1962

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ



Σειρά καλλιτεχνικῶν γεγονότων, πού προκαλοῦν ἔντονον διεθνές ἐνδιαφέρον.

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

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρέτησως*

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



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

Χρόνος Α' Τεύχος 3
15 Μαΐου 1962

Γραφεία: Σισίνη 35
(Παραπλεύρως του Χίλτον)
Τηλέφωνο 627-540



Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ



ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150
Ἐξωτερικὸς: Δολλάρια 10
Ὁργανισμῶν κλπ. δρχ. 500



Τὸ "Θέατρο" τυπώνεται στις
τυπογραφικὲς ἐγκαταστάσεις
Ἀδελφῶν Γ. ΡΟΔΗ, Κερα-
μεικοῦ 40, τηλέφ. 522-512

Ἐκτύπωση ἐξωφύλλου ὄφισετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλ. 78-237

Τὰ κλισέ εἶναι τοῦ Τσιγκο-
γραφείου Ἀδελφῶν ΛΑΪΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 33-977



Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Ἐπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
Ἐπεύθυνος Τυπογραφείου
Βασίλης Ρόδης, Κεραμεικοῦ 40



Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Μακέτα Νίκης Χαλαμπίδου
(Βραβείο διαγωνισμού "Θεάτρου"
μεταξύ τῶν σπουδαστῶν τοῦ ΕΣΚΤ)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Βραβεῖο: Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου.— Τὰ παιδιά ποὺ καιροφυλακτοῦν.— Ποιὰ ἄλλη ἐγγύηση χρειαζόταν ; — Στὸ σπίτι τῶν κρεμασμένων...— Καὶ μιὰ πρόταση.— Διακρίσεις ποὺ διασύρουν.— Δημοσιεύοντας τὸν "Γκοντό".— Νέες δυνάμεις σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΑΝΤ: Ἀπόψεις γιὰ τὸ Θέατρο. Ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο βιβλίο τοῦ Ἀλεξάντρ Γκλαντκόφ. Πρόλογος καὶ μετάφραση Ἀλέξη Πάρνη σελ. 9
- ANTONEN APTΩ: Θέατρο καὶ Θέατρο. Ἡ "Θεωρία τῆς Σκληρότητας" στὴ Σκηνή. Μετάφραση Τ. Κ. Παπατζῶνη σελ. 35
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ: "Περιμένοντας τὸν Γκοντό". Δράμα σὲ δυὸ πράξεις. Μετάφραση Μάνθου Κρίστη σελ. 43
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ :** ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Τὰ Ἑλληνικὰ θεατρικὰ ἔργα. Ἡ παρουσία τους στὸ "Βασιλικὸν Θέατρον". σελ. 23
- ANTON ΤΖΟΥΛΙΟ ΜΠΡΑΓΚΑΛΙΑ: Πιραντέλλο. Ἐνα πρόσωπο ζητεῖ συγγραφέα... Μετάφραση Φώφης Τρέζου σελ. 40
- ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Θέατρο καὶ Δημοκρατία σελ. 69
- ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ: Νὰ φτιάξουμε ἥθοποιούς σελ. 71
- CHARLES MAROWITG: Ἡ Ἀγγλία ἀδικεῖ τὸν Σαΐξπηρ. Μετάφραση Ἀστέρη Στάγκου σελ. 73
- ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ: Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς Μέγιερχολντ. Μετάφραση Ἄρη Ἀλεξάνδρου σελ. 74
- ΚΡΙΤΙΚΗ καὶ ΑΝΤΙΚΡΙΤΙΚΗ :** Σαιξπηρική τραγωδία καὶ κριτικὴ φαιδρότης σελ. 78
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΤΖΙΤΖΙ ΛΟΥΝΑΡΙ: "Πίκκολο Τεάτρο", ἓνα ἀληθινὰ Λαϊκὸ θέατρο ποιότητας. Μετάφραση Τάκη Δραγῶνα σελ. 79
- RENE WINTZEN: Τὸ Γερμανικὸ Θέατρο ἀναζητεῖ τὸ νέο του δραματικὸ συγγραφέα. Μετάφραση Πλάτωνα Μουσαίου σελ. 81
- ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ: "Θεῖα λόγια", τὸ δράμα τοῦ Ντέ Βάλλιε Ἰνκλάν θριαμβεῖ στὴ Μαδρίτη σελ. 82
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα Ἀγγλικά, Γαλλικά, Ἰταλικά καὶ Ἀμερικανικά βιβλία γιὰ Θέατρο, Μουσική, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 83
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι μὲ θεατρικὰ ἔργα σὲ ἀγγλικὴ γλώσσα σελ. 86
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικὰ ἔργα ποὺ γυρίζονται ταινίες σελ. 86

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ

ΘΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1962

ΙΟΥΝΙΟΣ 1962

ΓΚΙΟΥΖΕΠΠΕ ΒΕΡΝΤΙ

Ν Α Β Ο Υ Χ Ο Δ Ο Ν Ο Σ Ω Ρ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΤΟΤΗΣ ΚΑΡΑΛΙΒΑΝΟΣ

ΜΕ ΤΟΝ ΔΙΑΣΗΜΟΝ ΙΣΠΑΝΟΝ ΒΑΡΥΤΟΝΟΝ

ΜΑΝΟΥΕΛ ΑΟΥΣΕΝΣΙ

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1962

ΕΙΣ ΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΡΩΤΗ

ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΡΥΛΟΣ — ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ ΤΡΙΑ ΜΕΡΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΡΙΔΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΦΡΙΕΟΣ ΘΕΟΛΟΓΙΔΗΣ

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Βραβείο: Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου

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

Ἀλλά, ἄς μὴν πελαγοδρομοῦμε. Ὅλα αὐτὰ — ὅσο κι ἂν εἶναι σοβαρὲς παραλείψεις — θὰ μπορούσε νὰ παραβλεφθοῦν. Ὅμως, τὸ “Ἐθνικὸ Βραβεῖο Θεάτρου” νοσεῖ στὴ βάση του. Εἶναι τόσο ἀπλό: Ἐκεῖνο πὺ χρειάζονται οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς δὲν εἶναι τὰ ἀμφίβολης, ἄλλωστε, ἀξίας εὔσημα καὶ τὰ πολλὰ ἢ λίγα χαρτονομίσματα. Χρειάζονται Σκηνή. Μιὰ σκηνὴ πὺ θὰ παίζει τὰ βραβευμένα ἔστω ἔργα τους. Ἐπομένως, ἡ βράβευση θὰ ἀποκτήσει νόημα καὶ ἀξία μόνον ἂν ἐξασφαλίσει στὸ συγγραφέα τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου του στὴ σκηνή. Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας, ἀντὶ νὰ προκηρύσσει — μὲ τόσο ἐλαφρὰν καρδίαν — διαγωνισμοὺς, θὰ πρέπει πρῶτα νὰ ἐπιβάλλει στὸ ἐπιχορηγούμενο Ἐθνικὸ Θέατρο τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου πὺ θὰ βραβεύεται στὸν Ἐθνικὸ διαγωνισμὸ θεάτρου. Ἄν δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ ἐπιβάλλει, ἄς ἐπιχορηγῆ ἕναν καλὸ ἐλεύθερο θιασο — πὺ θὰ ὑποκαθιστᾷ στὴν περίπτωση αὐτὴ στὰ καθήκοντά του τὸ Κρατικὸ Θέατρο — καὶ θ’ ἀνεβάζει τὸ ἔργο. Ἄν δὲν πετύχει ἐν’ ἀπ’ τὰ δυὸ, ἄς σταματήσει τὴν κομωδία τοῦ Διαγωνισμοῦ. Ἀλλιῶς, τὸ “Ἐθνικὸ Βραβεῖο Θεάτρου” θὰ καταντήσῃ — ἂν δὲν κατάντησῃ ἤδη — ἕνα εἶδος Καλοκαιρινεῖου — πὺ κανεὶς δὲν τὸν ὑπολήπτειται...

★ Τὰ παιδιὰ πὺ καιροφυλακτοῦν

Τὸ “Θέατρο” ἱκανοποίησε ὄλους τοὺς καλῆς πίστεως ἀναγνώστες. Δὲν μπόρεσε μόνον νὰ εὐχαριστήσῃ ἀλλ’ ἐξερῆθισε κιόλας, κάποιους “προοδευτικῆς ἀντίληψης” νεαροὺς, πὺ ἔχουν κάνει δουλειὰ τους νὰ καιροφυλακτοῦν στὶς γωνιές “νὰ σοῦ τὴν φέρουν”. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ βγαίνει ἀπὸ τὴν ἀδικαιοσύνη ἐπίθεση πὺ δεχτήκαμε ἀπὸ τὶς στήλες “προοδευτικῶν” περιοδικῶν γιὰ τὰ ὑπέροχα αὐτόγραφα κείμενα τοῦ Αἰμίλιου Βεάκη, πὺ οὔτε λίγο οὔτε πολὺ εἶχαν τὸ θράσος νὰ τὰ χαρακτηρίσουν... “ντοκουμένα τῆς Ἀσφάλειας”! Ἡ δευτέρη ἀπονενομημένη ἐπίθεση ἔγινε ἀπὸ τὶς ἴδιες “προοδευτικῆς” στήλες γιὰ τὴν πρόταση τοῦ “Θεάτρου” νὰ ἐκλέγονται οἱ μεταφράσεις τῶν Τραγωδιῶν μὲ πανελληνιο διαγωνισμὸ — πρόταση στὴν ὁποία ἡ “προοδευτικὴ ἀντίληψη” ἀνακάλυψε... ἰδιοτέλεια! Ἡ διπλὴ ἐπίθεση, πὺ τόσο τραγικὰ ἀστόχησε, δὲν ἔπεισε τοὺς νεαροὺς, πὺ καιροφυλακτοῦν στὶς γωνιές, νὰ σταματήσουν. Νέα ἐπίθεση, λοιπόν, γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ “Μικροῦ Ὀργάνου” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ψευδώνυμος αὐτῆ τῆ φορά ἐπικριτῆς, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ ἀβλεψία τοῦ Δημήτρη Μυράτ πὺ ἀντὶ “τελευταίης δεκαετίας”, ἔγραψε “τελευταίους αἰῶνες”, σπατάλησε ἐννιά ὀλόκληρες σελίδες καὶ μὲ σχολαστικὸ φόρτο προσπάθησε νὰ ἀποδείξει κακὴ τὴν μετάφραση. Ἀχαρὴ ἢ προσπάθεια τοῦ ἐπικριτῆ καὶ περιττὴ ἢ ἐπιμονὴ του: Ἐκεῖνο πὺ ἤθελε δὲν κατάφερε νὰ τ’ ἀποδείξει. Μετατόπισε μόνον τὸ θέμα σὲ ὕφος ἐρμηνείας. Ἀπέδειξε ὅμως κατὶ ἄλλο: Πόσο δύσκολη εἶναι ἡ καλὴ δουλειὰ καὶ πόσο εὐκόλη ἢ κατὰκριση. Γιατὶ “ἂν ἕνας στοὺς εἰκοσι πὺ συμβουλευοῦν — λέει ὁ Σαίξπηρ — ἕκαστος ὁ ἴδιος αὐτὰ πὺ συμβουλεύει θ’ ἄλλαζε ὁ κόσμος”. Ὡστόσο, κρίνουμε περιττὸ νὰ παραθέσουμε τεκμήρια καὶ νὰ ξεπέσομε σὲ συζήτηση ἐρμηνείας θεατρικῆς ὁρολογίας στὰ γερμανικά, ἐνισχυμένη μὲ λατινικὸς ὄρους, πὺ μπορεῖ νὰ καταντήσῃ ἀτέλειωτη καὶ ὁ χρόνος καὶ ὁ χῶρος μας εἶναι περιορισμένος. Ἐπισημαίνουμε μόνον τὴν ὀλοφάνερη πρόθεση τῶν παιδιῶν τῆς “προοδευτικῆς ἀντίληψης” νὰ θίξουν τὸ “Θέατρο”. Ἐνδεικτικὸ: Ἡ μετάφραση τοῦ Μπρέχτ ἦταν ὑπεύθυνη καὶ ἐπώνυμη. Σὲ ἐπικριση, ὅμως, ἐννιά σελίδων, ἀναφέρθηκε ἀποκλειστικά καὶ μόνον τὸ “Θέατρο”. Τ’ ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ οὔτε μιὰ φορά!..

★ Ποιὰ ἄλλη ἐγγύηση χρειάζονταν;

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

α) 'Ο Δημήτρης Μυράτ είναι πασίγνωστο πώς ξέρει άριστα τη γλώσσα του πρωτοτύπου, απ' την οποία μετέφρασε. Έζησε στη Γερμανία και τὸ Θέατρο στη Γερμανία τὸ σπούδασε. β) Ξέρει άριστα τὴ γλώσσα στὴν ὅποια μετέφρασε γιατί, πέραν ὄλων τῶν ἄλλων, εἶναι διπλωματούχος Φιλολόγος τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου καὶ γ) Εἶναι κατ' ἔξοχην θεατρικός ἄνθρωπος ὁ ἴδιος, ἀπὸ θεατρικὴ γενιά, ἔχει ἔρμηνεύσει ἑκατοντάδες ρόλους σὰν ἠθοποιός, ἔχει σκηνοθετήσει ἀλλὰ κ' ἔχει μεταφράσει με ἐπιτυχία δεκάδες ἔργα, σύγχρονα ἀλλὰ καὶ κλασικά. Τί ἄλλη ἐγγύηση ὀφείλει νὰ ἐπιδιώξει, γιὰ μιὰ μετάφρασή του, ἓνα ἔντυπο;

★ Στὸ σπίτι τῶν κρεμασμένων...

'Αλλ' ὡς γνωστόν, στὸ σπίτι τῶν κρεμασμένων δὲν μιλάνε γιὰ σκοινί! Κι ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ ἔχει ἀπαγορευθεῖ ἀπὸ ἄνθρωπα ἀπὸ τὸ τόσο "προοδευτικό" καὶ εὐαίσθητο περιοδικό. Αὐτὸ, ποῦ τώρα διέθεσε ἐννία ὀλόκληρες σελίδες γιὰ τὴν ἐπίκρισή τῆς μετάφρασης τοῦ "Μικροῦ Ὀργάνου" τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ, εἶχε διαθέσει παλαιότερα μόνον τεσσερεσῆμισυ σελίδες γιὰ δημοσίευσή του ἴδιου τοῦ δοκιμίου! Συγκεκριμένα, στὸ ὑπ' ἀριθ. 46—48 τεύχος Ὀκτωβρίου—Δεκεμβρίου 1958 καὶ στὶς σελ. 39—43, ἡ "Ἐπιθεώρηση Τέχνης" δημοσίευσε ἓνα ἀχαμνὸ κείμενο, με μεγάλα στοιχεῖα, πολλὰ ἀραιώματα καὶ τὸν παραπλανητικὸ τίτλο: "Μικρὸ Ὀργανο γιὰ τὸ Θέατρο. Τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ". Χωρὶς καμμία ἄλλη ἐνδειξη. Δὲν ἄργησε, ὅμως, νὰ ἀποδειχθεῖ πὼς τὸ τιτλοφορούμενο "Μικρὸ Ὀργανο" ἦταν ἐλαχιστότατο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ περιλάλητο δοκίμιο τοῦ Μπρέχτ! Δὲν ἦταν κἀν μετάφραση ἀπὸ τὰ Γερμανικά, ἀλλὰ ἀπὸ ἀποσπάσματα τοῦ δοκιμίου μεταφρασμένα στὰ Γαλλικά! Ἦταν, μάλιστα, ἀπόσπασμα καὶ τῶν γαλλικῶν ἀκόμη ἀποσπασμάτων! "Ὅχι μόνον παρέλειπε τὸν πρόλογο καὶ πᾶμπολλα ἄρθρα, ἀλλ' ἀκρωτηρίαζε καὶ συνέδεε αὐθαίρετα τὰ περισσότερα τῶν ἄλλων! Στὸ ἐπόμενο τεύχος του (ἀρ. 49, Ἰανουάριος 1959, σελ. 49), τὸ τόσο εὐαίσθητο τώρα περιοδικὸ ἀναγκάστηκε νὰ δημοσιεύσει ἐπιστολὴ τοῦ κ. Γ. Π. Σαββίδη ποῦ, μεταξύ ἄλλων, ἔγραφε καὶ τὰ ἑξῆς:

"Ἡ σημασία τοῦ κειμένου αὐτοῦ (τοῦ "Μικροῦ Ὀργάνου γιὰ τὸ Θέατρο" τοῦ Μπρέχτ) μοῦ ἐπιβάλλει νὰ σοῦ ὑποβάλω καὶ ὀρισμένες μου ἐπιφυλάξεις ἀναφορικὰ με τὴν παρουσίασή του: συγκεκριμένα, νομίζω ὅτι ὁ μεταφραστὴς του ἔπρεπε νὰ εἶχε πληροφροσῆσει τὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη α) ὅτι δὲν μετέφρασε ὁ λ ὁ κ λ η ρ ο τὸ κείμενο τοῦ Μπρέχτ, καὶ β) ὅτι ἡ μετάφρασή του δὲν ἔγινε ἀπὸ τὸ γερμανικὸ πρωτότυπο, ἀλλὰ ἀπὸ γαλλικὴ μετάφραση.

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

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

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

★ Καὶ μιὰ πρόταση

Εὐκαιρία γιὰ τοὺς καιροφυλαχτούς: Ὁ Δημήτρης Μυράτ προκαλεῖ τὸν ἐπικριτὴ σὲ δημόσια συζήτηση, με κριτὲς τοὺς καθηγητὲς τῆς ἐδῶ Γερμανικῆς Ἀρχαιολογικῆς

Σχολῆς καὶ τοῦ Ἰνστιτούτου "Γκαίτε" καὶ θέμα τὴν ἔρμηνεία τῶν ἄρθρων τοῦ "Μικροῦ Ὀργάνου" τοῦ Μπρέχτ, καὶ σὲ ἐπέκταση, συζήτηση γιὰ ὅλο τὸ ἔργο του. Ἀπαραίτητος ὅρος, διέξαγωγή τῆς συζήτησης σὲ γερμανικὴ γλώσσα. Εὐχαριστεῖ τὸν ἐπικριτὴ ποῦ τοῦ ἔμαθε τὴ διαφορά Zehn καὶ hundert (δέκα καὶ ἑκατὸ) καὶ ἐπιμένει στὴ δημόσια συζήτηση πάνω σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, σὲ γερμανικὴ γλώσσα, προσφέροντας καὶ τὰ ἔξοδα τῆς αἰθούσας.

★ Διακρίσεις ποῦ διασύρουν!

Δὲν παραγνωρίζουμε τὴ σημασία τῶν ἠθικῶν ἀμοιβῶν στοὺς ἀνθρώπους τῆς Τέχνης καὶ εἰδικότερα τοῦ Θεάτρου. Ἡ ἐπιβράβευση ὅσων μοχθοῦν δημιουργικὰ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι καθῆκον κάθε κοινωνίας ποῦ σέβεται τὸν ἑαυτὸ τῆς. Ἡ τιμητικὴ, ὅμως, διάκριση γιὰ νὰ ἔχει ἀξία θὰ πρέπει ν' ἀπονέμεται μονάχα στοὺς ἀναντίρρητα ἀξιους. Κι ἀκόμα, αὐτὸς ποῦ τὴν ἀπονέμει θὰ πρέπει νὰ ἔχει τὴν ἀρμοδιότητα ποῦ θὰ προσδώσει στὴν πράξη του τὸ ἀπαιτητὸ κύρος. Σ' ἄλλες χώρες τὸ καθῆκον αὐτὸ ἀναλαμβάνει καὶ τὸ ἐκπληρώνει τὸ ἴδιο τὸ Κράτος ἢ Ἀκαδημίες καὶ ἄλλοι ἐπίσημοι Ὀργανισμοὶ ποῦ—κατὰ τεκμήριο τουλάχιστον—εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκτιμῶνται τὴν προσφορά ἐνὸς καλλιτέχνη. Σὲ μᾶς, ποῦ ὅλα γελοιοποιοῦνται, γελοιοποιήθηκε κι ὁ θεσμὸς αὐτὸς. Δὲν πρόφτασε ὁ πρώτος Δήμος τῆς χώρας νὰ ἔξει μιὰ πρωτοβουλία κι ἀμέσως ἔσπευσαν νὰ τὸν μιμηθοῦν ἐνα πληθὸς ἄλλων Δήμων καὶ Κοινοτήτων. Ὁ συναγωνισμὸς εἶναι τέτοιος ποῦ σὲ λίγο δὲν θὰ ὑπάρχει Κοινότητα καὶ Δήμος ποῦ νὰ μὴν ἀπονέμει δικὸ του "μετάλλιο" καὶ τελειόφοιτος Δραματικῆς Σχολῆς ποῦ νὰ μὴ διαθέτει μερικά. Ἀμεσο ἀποτελεσμα; Μετάλλια καὶ διακρίσεις ἔχασαν τὴν ἀξία τους κι ὅσοι τὰ ἀποδέχονται μόνον εἰρωνικὰ σχόλια προκαλοῦν. Ἄν οἱ Δήμαρχοι καὶ Κοινοτάρχες θέλουν πραγματικὰ νὰ βοηθήσουν τὸ Θέατρο μποροῦν νὰ τὸ κάνουν με χίλιους δυὸ ἀποτελεσματικούς τρόπους. Ἡ βιομηχανία τῶν μεταλλίων, γι' ἀπλὴ τους διαφήμιση, ἐκθέτει τοὺς ἴδιους καὶ στοὺς τιμώμενους καμμία ἐξυπηρέτηση δὲν προσφέρει. Ἄν οἱ ἴδιοι δὲν τὸ καταλαβαίνουν ἄς ἐπέμβει ἡ προϊσταμένη τους ἀρχή. Ἀνάγκη, ὅμως, ν' ἀντιδράσουν καὶ οἱ ἀξιοὶ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου. Νὰ πάντων νὰ δέχονται "διακρίσεις" ποῦ τοὺς ἐξομοιώνουν με τὰ βεντετίδια τῆς ἐγχώριας ὀθόνης, μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ δεῖ τ' ὄνομά του στὴν ἐφημερίδα οἰοσῶντο Δημάρχος Παρακαμπυλιῶν. Ἡ περίπτωση ἀπονομῆς τοῦ Μεταλλίου τῆς Ἱερῆς Πόλεως τοῦ Μεσολογγίου στὴ διερχομένη μεθίσα ἀπὸ τὴ λιμνοθάλασσα ἐγχωρία στὰρ τοῦ κινηματογράφου εἶναι περίπτωση βαρύτερη. Καί, θλιβερότερη...

★ Δημοσιεύοντας τὸν "Γκοντό"

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

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

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

★ Νέες δυνάμεις

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





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

ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο βιβλίον τοῦ ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΓΚΛΑΝΤΚΩΦ

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

ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΝΗΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

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


ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΓΚΛΑΝΤΚΩΦ

ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ, ΕΝΑΣ ΓΙΓΑΣ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ο Στανισλάβσκι στα τελευταία χρόνια της ζωής του, θέλοντας να μεταδώσει στους άλλους την υπέροχη πείρα του, έγραψε αρκετά βιβλία κι άφησε και μερικά άτελειωτα. Η πνευματική του κληρονομιά γεμίζει όκτω πυκνούς τόμους. Ο Μέγιερχολντ όνειρευόταν κι αυτός να γράφει για την δημιουργική του πορεία, μα δεν πρόφτασε. Αυτό που θα μπορούσε κανείς να όνομάσει πνευματική του κληρονομιά, άποτελείται από μια σειρά άρθρων που τα θέματά τους έχουν σχέση με την τέχνη του Θεάτρου, άρθρα—πολεμικά που στην περίοδο της συγγραφής τους ήταν πολύ έπικαιρα, μα σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να θεωρηθούν σα γενική πείρα από την πολύχρονη δημιουργική δουλειά του Μέγιερχολντ. Στα άρθρα αυτά υπάρχουν πολλά σημεία που ό ίδιος τα χαρακτήριζε άργότερα ξεπερασμένα. Αυτό τό ξέρω πολύ καλά γιατί τόσά χρόνια του Τριάντα τον βοηούσα στην έτοιμασία της επανέκδοσής τους και συχνά άπορούσα όταν ό Μέγιερχολντ, ξανακοιτάζοντας μερικά παλιά γραφτά του, άναφωνούσε “σαχλαμάρες!” και διέγραφε όλόκληρες σελίδες με τό χοντρό του μπλέ μολύβι (όπως τό τελευταίο κεφάλαιο από τό έξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο του “Ρώσοι δραματουργοί”—Συλλογή “Γιά τό θέατρο” 1913). Γι’ αυτά που άδιάκοπα τον άπασχολούσαν, για όσα θεωρούσε πιο σοβαρά, για κείνα που πολύ συχνά μιλούσε στους μαθητές του, ό Μέγιερχολντ δεν έγραψε ούτε λέξη. Πάντα έτοιμαζόταν να γράφει, μα τελικά δεν έγραψε. Νά γιατί νομίζω πώς θά’χει μεγάλο ενδιαφέρον, πώς είναι απαραίτητο να δημοσιευτούν όσα άπ’ τά λόγια και τίς συνομιλίες του διαφύλαξαν στη μνήμη τους οι συνεργάτες του κι όσοι παρακολούθησαν την έμπνευσμένη δουλειά του. Γιατί ακόμα και στις σύντομες και πρόχειρα διατυπωμένες παρατηρήσεις του πάνω στις έντατικές πρόβες, ό Μέγιερχολντ, καθόριζε με όξύτητα και μεγάλη άκριβεια νομοτελικές αρχές της θεατρικής τέχνης: σέ μάγευε με τίς άναμνήσεις του από μεγάλους τεχνίτες που τους γνώρισε ή τους είδε άπλωσ να παίζουν. Την κάθε πρόβα—είτε ήταν συνηθισμένη πρόβα καινούριου ήθοποιού είτε φρεσκάρισμα ξεκουνητισμένης παράστασης—την μετέβαλλε σέ ένα υπέροχο μάθημα τεχνικής. Φυσικά, οι σημειώσεις των ανθρώπων που τον παρακολουθούσαν δεν μπορούν να υποκαταστήσουν τά βιβλία που δεν έγραψε. Όμως κι αυτές κάτι μπορούν να προσφέρουν σ’ όσους ενδιαφέρονται για τό ζωή και τό έργο του υπέροχου καλλιτέχνη της Σοβιετικής Σκηνης—του Βσέβολντ Έμίλιεβιτς Μέγιερχολντ.

Οι αντίπαλοί του όνομάζανε τον Μέγιερχολντ “καλλιτέχνη της παρακμής”. Αυτό, για μένα, ήταν συκοφαντία ή παρεξήγηση. “Ήμωνα πλάι του άρκετά χρόνια και δεν τον άκουσα ούτε μια φορά να έκφράσει άνοιχτά ή με ύπνοουμένα τη συμπάθεια του για την τέχνη της παρακμής, γι’ αυτό που λέμε “παρακμή”. Αυτός, ό τόσο έρωτευμένος με τον Πούσκιν, τον Λέρμοντωφ, τον Γκριμπογιέντωφ, τον Μπαλζάκ, τον Σταντάλ τον Τολστόι, τον Τσέχωφ, τον Μαγιακόφσκι, θιασώτης της “παρακμής”;

Τό 1938 ό Μέγιερχολντ έλεγε συχνά πώς τό σύστημα Στανισλάβσκι, στο τελευταίο στάδιο της διδασκαλίας του για τίς “φυσικές ενέργειες” είναι πολύ κοντινό με τη γραμμή που ακολουθούσε κι ό ίδιος στο σκηνοθετικό και παιδαγωγικό του σύστημα. Με περηφάνεια τόνιζε, ύστερα από πολλές συζητήσεις με τον Στανισλάβσκι, πώς τώρα πιά τίποτα δεν τους χωρίζει. Ο Στανισλάβσκι, ύστερα άπ’ την Έπανάσταση, είδε μονάχα δυό παραστάσεις του Μέγιερχολντ. Τόν “Μεγαλοπρεπή κερατά” και τό “Ένταλμα”. Τόν “Μεγαλοπρεπή” τον όνόμασε διπλωματικά “χωρατό του σκηνοθέτη” και σημείωσε την ιδιόμορφη ύποκριτική άτομικότητα του Ίλινσκι (1). Τό “Ένταλμα” τον κατενθούσιασε και στο διάλειμμα άνέβηκε στα παρασκήνια για να συγχαρεί τον πρωταγωνιστή, τον νεαρό τότε Ε. Π. Γκάριν, τόσο ταράχτηκε και τό’χασε, που κρύφτηκε κάτω άπ’ τό ντιβάνι! Αυτόπτες μάρτυρες βεβαιώνουν, ότι ό Στανισλάβσκι κι ό Μέγιερχολντ, συζητώντας για την παράσταση, κάθησαν πάνω σ’ αυτό

τό ντιβάνι! Στις πρόβες της τελευταίας παράστασης που άνέβασε—“Μιά ζωή” (2)—ό Μέγιερχολντ έλεγε στους ήθοποιούς: “Αν ή παράστασή μας πετύχει, θά πάμε να τη δείξουμε στον Κωνσταντίνο Σεργκέγιεβιτς—τον Στανισλάβσκι. Μιά κι αυτός δεν μπορεί πιά να τρέχει στα θέατρα, θά πάμε έμεις σ’ αυτόν”.

Άκόμα και στα θελλώδη χρόνια του Είκοσι, όταν θεωρούσαν πώς κανένα γιοφύρι δεν μπορεί να υπάρξει άνάμεσα στον Μέγιερχολντ του “Μυστήριου Μπούφ” με τό Θεάτρο Τέχνης (3) του “Κάιν”, ό Μέγιερχολντ δημοσίευσε στην έφημερίδα “Θεατρικός Άγγελιαφόρος” ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο με τον τίτλο “Η μοναξιά του Στανισλάβσκι” όπου προσπαθούσε να τοποθετήσει τον Στανισλάβσκι και τον Βαχτάγκωφ άπ’ τη μία, κι όλόκληρο τό Θεάτρο Τέχνης, άπ’ την άλλη—είν’ άλήθεια δίχως άρκετά άποδειχτικά. Όταν τό 1936 έτοιμάσαμε μαζί ένα καινούριο σχέδιο έκδοσης των άρθρων του “Γιά τό Θεάτρο”, ό Μέγιερχολντ σέ κάθε καινούρια άνακατάταξη της ύλης, συμπεριλάβαινε πάντοτε αυτό τό άρθρο—μόνο που ‘θελε να τό προσθέσει ένα “ύστερόγραφο για τό Τριάντα”—όπως έλεγε.

Ο Μέγιερχολντ είχε τη γνώμη πώς οι μανιέρες του “συμβατικού θεάτρου” άποδειχτήκαν πιο καρποφόρες στο πολιτικό προπαγανδιστικό θέατρο, ένα θεατρο πάθους και σάτιρας στα πρώτα χρόνια της Έπανάστασης. Αυτή του την πεποίθηση ποτέ δεν την άρνήθηκε. Κάτι περισσότερο: Πίστευε πώς οι ιδιομορφίες του “συμβατικού θεάτρου” μπορούν μ’ ένα φρεσκάρισμα τους να χρησιμοποιηθούν και στην καινούρια περίοδο, όταν χρέος του θεάτρου ήταν πιά να δώσει και να προβάλει ανθρώπινες μοίρες και χαρακτήρες της σοσιαλιστικής κοινωνίας. Όμως, ήξερε καλά, πώς σ’ αυτή την περίπτωση, θά χρειαζότανε μια σύνθετη και πιο ύψηλη τεχνική από τον ήθοποιό—κ’ έδω άκριβώς άρχισε ν’ άναζητεί σημεία στήριξης στις δημιουργικές και παιδαγωγικές έπιτεύξεις του Στανισλάβσκι.

Άναμφίβολα, ή κριτική που έκανε ό Μέγιερχολντ στη σχολή του Θεάτρου Τέχνης στα Είκοσι, ήταν συχνά μονόπλευρη και άδικη. Μα δεν ήταν ό μόνος που έπαιρνε τέτοια όψη. Είναι γνωστές οι τσουχτερές έκφράσεις του Μαγιακόφσκι για τό βιβλίο του Στανισλάβσκι κ’ οι έξοντωτικές του κρίσεις για τίς παραστάσεις του ΜΧΑΤ. Έδω, κ’ οι δυό τους λαθέψανε και στα τελευταία χρόνια της ζωής του ό Μαγιακόφσκι έτοιμαζότανε να γράφει έργο για τό ΜΧΑΤ, ενώ ό Μέγιερχολντ ύστερα από λίγα χρόνια δημιούργησε καινούρια φίλια και συμμαχία με τον Στανισλάβσκι. Όμως και πριν άπ’ αυτό, κάνοντας κριτική σέ όρισμένες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, (θυμάμαι τη φοβερή κριτική της “Μπόρας”) ό Μέγιερχολντ προσπαθούσε να ξεχωρίσει τη σκηνοθετική τεχντροπία άπ’ την ύψηλη τεχνική της ήθοποιίας. Μπορεί ν’ άρνιότανε την πρώτη, όμως συχνά κατενθουσιαζόταν άπ’ τη δεύτερη.

Με τον Βαχτάγκωφ, ό Μέγιερχολντ γνωριζόταν ένα—ένάμισυ χρόνο μονάχα. Όμως υπάρχουν έκφράσεις και των δυό που μαρτυράν άμοιβαίο μεγάλο σεβασμό και συμπάθεια. Νά μια σημείωση που έγραψε ό Βαχτάγκωφ (4) στο “Ήμερολόγιο του στις 21 του Μάρτη 1921, λίγον καιρό πριν πεθάνει: “Τί μεγαλοφυής σκηνοθέτης—ό πιο μεγάλος άπ’ όσους υπήρξαν κ’ υπάρχουν. Κάθε δική του σκηνοθεσία είναι όλόκληρο θέατρο. Κάθε σκηνοθεσία του μορεϊ να δώσει όλόκληρη κατεύθυνση. Αυτός δεν συγκρίνεται με τον Στανισλάβσκι—είναι μεγαλοφυής! Ο Μέγιερχολντ έδωσε τις ρίζες στο θέατρο του μέλλοντος. Και τό μέλλον θά τον επιβραβεύσει. Ο Μέγιερχολντ στέκει πιο ψηλά άπ’ τον Ράινχαρντ, πιο ψηλά άπ’ τον Φούκς, πιο ψηλά άπ’ τον Γκρέγκ. Όλα τά θέατρα του μέλλοντος θά συγκροτηθούν έτσι όπως τό προαισθάνθηκε ό Μέγιερχολντ. Ο Μέγιερχολντ είναι μεγαλοφυής! Ο Μέγιερχολντ έχει μια εκπληκτική διαίσθηση

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

3) “Θεάτρο Τέχνης” (ΜΧΑΤ): Τό θέατρο του Στανισλάβσκι και του Νεμιροβιτς—Νταντσένκο. Έκείνα τά χρόνια ό αντίποδας του ήταν τό Θεάτρο του Μέγιερχολντ (ΓΟΣΤΗΜ: Κρατικό Θεάτρο Μέγιερχολντ)

4) Ε. Βαχτάγκωφ: Μεγάλος ρώσος σκηνοθέτης που πέθανε πολύ νωρίς τό 1922. Σήμερα υπάρχει στη Μόσχα τό θέατρο του, που έχει πάντα τ’ όνομά του: “Θεάτρο Βαχτάγκωφ”.

1) Ίγκορ Ίλινσκι: Λαϊκός ήθοποιός της Ε.Σ.Σ.Α., μαθητής του Μέγιερχολντ, ένας άπ’ τους μεγαλύτερους ήθοποιούς του Σοβιετικού Θεάτρου και Κινηματογράφου. Είναι ήθοποιός και σκηνοθέτης στο “Μάλι Τεάτρ”.

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

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

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

Ἐκανε τὰ πρῶτα του βήματα ὁ Σοβιετικὸς Κινηματογράφος καὶ εὐθὺς ἔλαμψαν σ' αὐτὸν τὰ ὄνομα τῶν μαθητῶν τοῦ Μέγιερχολντ: Κ. Ἀϊζενστάιν, Ἰγκὸρ Ἰλνισκι, Ν. Ὀχλόπκωφ, Στράουχ, καὶ λοιποὶ, καὶ λίγο ἀργότερα, Ε. Γκάριν, Μπογκολιούμωφ, Σβερντλίν, Σαμοήλωφ. Γιὰ τοὺς νεαροὺς "Μεγιερχολντικούς" ὁ Κινηματογράφος δὲν ἦταν "εὐκολο παραδάκι" ὅπως γιὰ πολλοὺς ἄλλους ἠθοποιούς τοῦ θεάτρου. Φτιάχνοντας δημιουργικὰ "μούσκουλα" ἄρχισαν νὰ νιώθουν στενόχωρα στὸ πατρικὸ του σπῆτι στὴν "Πλατεία Θριάμβου". Γιὰ πολλοὺς ἀπ' αὐτοὺς γρήγορα ἔγινε πελώρια πλατεία θριάμβου ἢ παγκόσμια ὄθουη. Ἀκριβῶς σ'

5) Μιχαὴλ Τσέχωφ: Μεγάλος ρώσος ἠθοποιός, ἀνιψιὸς τοῦ Ἀντὸν Πάβλοβιτς Τσέχωφ.

Μιὰ ἀνέκδοτη φωτογραφία τοῦ 1936: Ὁ Μπόρις Πάστερνικ, ὁ Μέγιερχολντ καὶ ὁ νεαρὸς τότε βοηθὸς του καὶ συγγραφέας τοῦ ἔρθρου Ἀλεξάντρ Γκλαντκόφ, πού ἔδωσε καὶ τὴ σπάνια αὐτὴ φωτογραφία νὰ δημοσιευθεῖ στὸ "Θέατρο"



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

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

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

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

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

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

Μ Ι Λ Α Ε Ι Ο Μ Ε Γ Ι Ε Ρ Χ Ο Λ Ν Τ

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

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

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

Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ νῆται τὴν ὥρα τῆς πρόβας σίγουρος. Καλύτερα νὰ κάνει ἓνα τολμηρὸ λάθος, παρὰ νὰ σέρνεται μὲ ἀστάθεια πρὸς τὴν ἀλήθεια. Τὸ λάθος μπορεῖ νὰ τὸ διορθώσεις τὸ ἄλλο πρῶτὶ, ὅμως μὲ τίποτα δὲν μπορεῖς νὰ ἀποκα-

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

Ἄν φώναξα σήμερα στὸν ἡθοποιὸ "καλὰ", αὐτὸ δὲν σημαίνει πῶς θά μ' αἰ εὐχαριστημένους μαζί του κὶ αὐριο ὅταν ἐπαναλάβει αὐτὸ τὸ μέρος, ὅμοια.

Ὁ Πिकासὸ μοῦ ὑποσχέθηκε πῶς θά νῆται ὁ σκηνογράφος τοῦ "Ἀμλετ" ὅταν καταπιαστοῦμε μ' αὐτόν. Ὅταν καταπιαστοῦμε ... Ὅλη μου τὴ ζωὴ ὄνειρεύομαι τὸν "Ἀμλετ" καὶ πάντα ἀναβάλλω, πότε μὲ τὴ μιά, πότε μὲ τὴν ἄλλη αἰτία. Ἐδῶ πού τὰ λέμε, ἔχω ἀνεβάσει στὴ φαντασία μου κάμποσους "Ἀμλετ" ὡς τὰ τώρα — εἰσεῖς ξέρετε, σὰς ξαναμίλησα ... Μὰ τώρα πιά ἀποφάσισα ὀριστικὰ. Ὁ "Ἀμλετ" θά νῆται ἡ πρώτη μας παράσταση στὸ νέο μας κτίριο. Θ' ἀρχίσουμε μὲ "Ἀμλετ". Θὰ ἐγκαινιάσουμε τὸ καινούριο μας θεατρὸ μὲ τὸ καλύτερο ἔργο τοῦ κόσμου. Καλὸς οἰωνός!

Στὴν τέχνη πρὸ σοβαρὸ κὶ ἀπ' τὸ "ξέρω" εἶναι τὸ "διαισθάνομαι".

—Πρὸ ἀλαφρυὰ! Μὴ καθόσαστε στὸ σβέρκο τοῦ θεατῆ!

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

Ἐνα ἀντικείμενο στὸ χέρι εἶναι συνέχεια τοῦ χεριοῦ.

Πρὶν ἀπ' τὸν "Ἐπιθεωρητὴ" ὄργανωσα εἴκοσι παραστάσεις πού ἦταν ξετάσεις γιὰ τὸν "Ἐπιθεωρητὴ".

Ὅταν ἀνεβάζω τὴν "Κυρία μὲ τὶς καμέλιες" φιλοδοξοῦσα: Ὁ ἀεροπόρος πού θά βλεπε τὴν παράσταση, θά πρεπε, ὕστερα ἀπ' αὐτὴν, νὰ πετάξει πρὸ καλά.

Σαϊςπηρισμὸς, δὲν σημαίνει ἀναβίωση τῆς τεχνικῆς τοῦ θεάτρου στὰ πρότυπα τῆς Ἐλισαβετιανῆς ἐποχῆς, μὰ ἀφομοίω-

6) Σημείωση τοῦ 1936. Τότε εἶχαν πρωτοεμφανισθεῖ σὲ ρουσικὴ μετάφραση τὰ βιβλία τοῦ Χεμινγκουαίη "Θάνατος τὸ ἀπομνημόνιο" καὶ "Φιέστα".

ση πάνω σὲ σύγχρονο ὕλικό, τῆς πολυμορφίας καὶ τῆς μη-
μειακῆς τῆς ἀπλοχωριάς.

Ἡ Τέχνη τοῦ Θεάτρου δὲν ἐξελισσεται μοναχά, ἀλλάζει τρό-
πους ἔκφρασης, ἀνάλογα μὲ τὸ χαρακτήρα τῆς ἐποχῆς, τὴς
ιδέες τῆς, τὴν ψυχολογία, τὴν τεχνική, τὴν ἀρχιτεκτονική, τὴ
μόδα. Πιστεύω πὼς στοὺς θεατῆς τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ
Ἀριστοφάνη, θὰ φαινόντουσαν πολὺ κακοὶ, οἱ καλῆτεροι ἀπὸ
τοὺς σημερινούς ἡθοποιούς μας. Ἔτσι θὰ φαινόντανε καὶ σὲ
μᾶς ὁ Καρίγκιν, ἂν μπορούσαμε νὰ τὸν δοῦμε. Κάθε ἐποχὴ
ἔχει ἕναν ἰδιαίτερο κώδικα ἀπὸ συμβατικότητας πού χρειά-
ζεται κανεὶς νὰ τὴς κρατάει, ἂν θέλει νὰ ἴναι κατανοητός, καὶ
δὲν πρέπει νὰ ξεχνάει πὼς οἱ συμβατικότητες ἀλλάζουν.
Σ' ὀρισμένες παραστάσεις τοῦ «Μάλι Τεάτρ» μού φαίνεται
πὺς βλέπω μιὰ ἠλικιωμένη μπλοσεβίκα νὰ κάνει ὑποκλίσεις
εἴτε ἕναν ἥρωα τοῦ ἐμφύλιου πολέμου νὰ φιλεῖ τὸ χέρι μιᾶς
κοπέλας μὲ πέτινιο παλτό. Στὴ ζωὴ πολὺ εὐκόλα νιώ-
θουμε τὴ νοθεῖα τῆς ἀπαρχαιωμένης συμβατικότητας' στὸ
Θέατρο ὅμως τὴ χειροκροτοῦμε.

Οἱ θεατρικὲς παραδόσεις ζοῦνε μέσα στοὺς αἰῶνες πολὺ
συνθετῆ ζωῆ. Παλιώνουν καὶ σοῦ φαίνεται πὼς πέθαναν καὶ
ξαφνικά ἀνασταίνονται καινούριες. Κάθε θέατρο ἀπ' τὴ
φύση του εἶναι συμβατικό, ὅμως ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα
στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη συμβατικότητα.

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

Ἡ δημιουργία εἶναι μεγάλη χαρὰ. Ὁ ἡθοποιὸς πού ὑποκρί-
νεται τὸν Ἀμιετ μπρὸς στὸ θάνατο, εἴτε τὸν Μπόρις Γκον-
τσουνοφ, πρέπει νὰ συγκλονίζεται ἀπ' τὴ χαρὰ. Αὐτὸς ὁ
καλλιτεχνικός ἐνθουσιασμός θὰ τοῦ δώσει ἐκεῖνα τὰ ἐσωτερικά
«βόλτ» ἐκεῖνη τὴν ἐνταση πού θὰ κάνει ὅλες τὶς ἀποχρώσεις
νὰ λάμπουν.

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

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

Ἡ δύναμη τοῦ Σαλιάπιν δὲν ἦταν ἡ δυναμικότητα τῆς φωνῆς
ἢ τοῦ τέμπρου τῆς—ὑπῆρχαν πιὸ δυνατὲς φωνὲς καὶ πιὸ
ὄμορφα τέμπρα—μὰ ἡ ἱκανότητά του νὰ τραγουδαίει ὄχι
μόνο τὶς νότες μὰ καὶ τὸ κείμενο. Τὸ πετύχαινε γιατί εἶχε
τέτοιο μουσικό αἶσθημα πού τοῦ ἐπέτρεπε νὰ μὴ σκέφτεται
τὶς νότες τραγουδοῦσε φυσικά ὅπως μιᾶμε.

Ἡ παραφορὰ, τὰ σκάνδαλα, οἱ θυμοὶ τοῦ Σαλιάπιν στίς
πρόβες ἢ στὴν παράσταση, οἱ καυγάδες του μὲ τοὺς μαέ-
στρους καὶ τοὺς συναδέλφους του ἐξηγοῦνται πολὺ ἄπλα :
Εἶχε τόσο ἐξαιρετικὴ μουσικότητα πού καὶ τὸ παραμικρὸ
φάλτσο τοῦ πλήγωνε τὴν ἀκοή, ὅπως μᾶς πληγώνει τὸ
γκρατζούνισμα μιᾶς πέτρας στὸ τζάμι. Δοκιμάστε νὰ μείνετε
ἀπαθῆς τὴν ὥρα πού κάποιος ἄτακτος μικρὸς ἀρχίζει νὰ
σέρνει στὸ τζάμι ἕνα κομμάτι τούβλο. Ὁ Σαλιάπιν ἀκούγε

στὴν ὀρχήστρα τὰ πάντα καὶ τὸ παραμικρὸ, πού ἐμεῖς δὲν
τὸ προσέχουμε, γι' αὐτὸν ἦταν μαρτύριο. Ἡ εὐκολοπλήγωτη
αἰσθαντικότητα του, ἦταν μιὰ ἰδιότητα ὄχι μόνο ψυχική, μὰ
καὶ ψυχο-φυσιολογική, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τοὺς λυρικούς
ποιητῆς, πού πρέπει νὰ τοὺς προφυλάσσομε ἀπ' τὴν αὐτακτο-
νία ὅπως προφυλάσσομε τοὺς ἐργάτες μιᾶς βλαβερῆς γιὰ τὴν
ὑγεία δουλειᾶς ποτίζοντάς τους γάλα. Ὁ θάνατος τοῦ Μαγια-
κόφσκι ἦταν μιὰ παράβαση τῶν ὄρων ἐργατικῆς ἀσφαλείας σ'
ἕνα ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπικίνδυνους τομεῖς παραγωγῆς—τὴν ποίηση.

Ὅταν ὁ Λένσκι ἔπαιξε τὸν Φαμουζωφ, πλημμύριζε ἀπὸ ἐνθου-
σιασμό. Ὡς τὰ τώρα θυμάμαι τὰ κεντρίδια τοῦ ρόλου. Ὅταν
ἔπαιξε ὅμως ὁ Γιούζιν—Σουμπάτωφ ἔνωθα : Μπροστὰ μου
ἔχω ἕνα κασόνι πού τοποθέτησαν ἀπάνω του μιὰ πλάκα
γραμμοφώνου. Ἡ πλάκα μπορεῖ νά'ταν καλὴ μὰ τὸ κασόνι
ἔμενε πάντα κασόνι.

Ἐπιπλέον, «Πιὸ κοντὰ στὴν πόρτα πρὶν ἀπ' τὴν ἐξοδο. Πιὸ κοντὰ».
Αὐτὸ εἶναι ἀξίωμα. Ὅσο πιὸ κοντὰ εἴσατε στὴν πόρτα, τόσο
πιὸ ἐντυπωσιακὴ θά'ναι ἡ ἐξοδὸ σας. Στὴν κορυφαία στιγμή,
ὅλα τ' ἀποφασίζει τὸ δευτερόλεπτο τοῦ χρόνου καὶ τὸ ἑκα-
τοστόμετρο τοῦ χώρου. Αὐτὴ τὴν ἀλγεβρα τῆς σκηνομε-
τρίας δὲν τὴν ἀγνοοῦσαν οὔτε ἡ Ἐρμόλοβα, οὔτε ἡ Κομισαρ-
ζέβσκαγια, οὔτε ὁ Λένσκι, οὔτε ὁ Μάμοντ Ντάλσκι.

Οἱ κινήσεις σας, ὅταν φορᾶτε φράκο, πρέπει νά'ναι μισοκινή-
σεις. Οἱ ἀγκῶνες πρέπει νά'ναι κοντὰ στὸ κορμί. Οἱ χειρονομίες
σύντομες, οἱ κινήσεις ἀνάλαφρες. Ὅταν ὁ Νταλμάτωφ ἔβγαине
στὴ σκηνὴ μὲ φράκο, αὐτὸ καὶ μόνο ἦταν ὀλόκληρο θέαμα.
Μόνο γι' αὐτὸ ἀξίζει νὰ πληρώσεις. Θυμάμαι, κάποτε, ὁ Στανι-
σλάβσκι δυὸ ὀλόκληρες ὥρες περιδιάβαζε ἀμίλητος μπροστὰ
μας, τυλιγμένος σ' ἕνα μαυδύα. Στριφογυρίζει, ξάπλωνε,
κάθονταν. Ὑστερα ἀπ' αὐτὸ τὸ θέαμα δὲν μπορούσα νὰ
κοιμηθῶ ὀλόκληρη νύχτα. Πρέπει ν' ἀγαπᾶμε κι αὐτὲς τὶς
λεπτομέρειες στὸ Θέατρο.

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

Μιὰ σπάνια φωτογραφία: Ὁ Σοστάκοβιτς στὸ πιάνο. Δί-
πλα του ὁ Μέγιερχολντ καὶ ὁρθιος ὁ Μαγιακόφσκι (1930)



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

Αναφέροντας τὸ παίξιμο τῆς Ντουζέ, θέλω νὰ τόνισω τὴν καταπληκτικὴ τῆς ἱκανότητα νὰ οἰκονομᾷ δυνάμεις καὶ νὰ "ξεκουράζεται" στὴ σκηνή, στὰ στάσιμα μέρη τοῦ ρόλου τῆς. Μὰ τόσο ξευπνα διάλεγε αὐτὰ τὰ μέρη, πού, τὰ ἄδεια αὐτὰ κομμάτια, πλημύριζαν ἀπὸ ἐκφραστικότητα. "Ἔτσι, καθόρθω να οἰκονομᾷ δυνάμεις καὶ νὰ παίζει καθημερινὰ πελώριους ρόλους χωρὶς κούραση καὶ χωρὶς φανερὴ ἔνταση. Λένε πὼς κάποιοι ρώτησε τὴ Ντουζέ, ὕστερα ἀπὸ μιὰ παράσταση τῆς "Κυρίας με τὶς καμέλιες", ἂν κουράστηκε. Κι αὐτὴ τοῦ ἀπάντησε ἐνοχλημένη:

— Κύριε,... Ξεχνάτε πὼς εἶμαι ἠθοποιός!

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

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

Μὲ κατηγοροῦν πὼς ὁ "Ἐπιθεωρητῆς" μου δὲν εἶναι τόσο εὐθυσμος. Μὰ ὁ ἴδιος ὁ Γκόγκολ μάλωνε τὸν πρῶτο ἐρμηνευτὴ τοῦ ρόλου Νικολά Ντιούρ γιὰ τὴν προσπάθειά του παραπάνω ἀπ' ὅ,τι ἔπρεπε νὰ εὐθυμῆσει τοὺς θεατῆς. Ὁ Γκόγκολ ἀγαποῦσε νὰ λεί πὼς τὸ ἀστεῖο πολὺ συχνὰ γίνεται θλιβερό ἂν ἐπιμείνεις σ' αὐτό. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μεταβολὴ τοῦ ἀστείου σὲ σοβαρό, εἶναι ἡ βᾶση τοῦ Γκογκολικοῦ σκηνικοῦ στυλ.

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

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

7) Μεγάλη Ρωσίδα ἠθοποιός, γυναίκα τοῦ Μέγιερχολντ πού ὕστερα ἀπὸ τὴν σύλληψή του βρέθηκε, περιεργα, σκοτωμένη στὸ διαμέρισμά του.

ἡ παράστασή μας τέλειωσε πολὺ ἀργὰ κ' οἱ θεατῆς δὲν πρόφταιναν τὸ τελευταῖο τράμ. Ὑποχώρησα στὴν παράκληση τῆς διευθύνσης καὶ τὰ περιέκοψα. Τὰ ἔκανα 26. 'Η παράσταση, πού κρατοῦσε πάνω ἀπὸ τέσσερις ὥρες, περιορίστηκε τότε σὲ 3 ὥρες καὶ 20' λεπτά. Πέρασε λίγος καιρὸς κ' ἡ διευθύνση μοῦ ἀνακοινώνει πὼς ἡ παράσταση κρατᾷ πάλι τέσσερις ὥρες. Ὑποπτεύθηκα πὼς οἱ ἠθοποιοὶ ἀποκατέστησαν μόνοι τοὺς τὰ κομμένα ἐπεισόδια. Πῆγα, εἶδα, τίποτε τέτοιο. Ἀπλούστατα "ἀπλώθηκαν" στὰ ἐπεισόδια πού ἔχα ἀφήσει. Τοὺς ἔκανα συστάσεις. Ἀρχίζω καινούριες πρόβες καὶ με πόνο κόβω πάλι τὴν παράσταση ἔτσι πού τὰ ἐπεισόδια γίναν 16! Ὡς ἓνα διάστημα ἡ παράσταση κράταγε δυόμιση ὥρες, ὕστερα ἀπλάωσε πάλι καὶ κρατοῦσε τέσσερις ὥρες. Στὰ τελευταῖα σαραβαλιάστηκε ὀλότρελα κ' ἀναγκάστηκε νὰ κάνω πρόβες ἀπὸ τὴν ἀρχή, ἀποκαθιστώντας τοὺς ρυθμούς καὶ τὰ χρονικά τῆς ὄρια. Κάποτε τοιχοκόλλησα ἓνα "ἄρντινο": "Ἄν ἡ σκηνὴ τοῦ Πέτρου καὶ τῆς Ἀνιούσκα, πού πρέπει νὰ κρατᾷ δύο λεπτά, κρατήσῃ περισσότερο, οἱ ἐρμηνευτῆς θὰ τιμωρηθοῦν. Πρέπει νὰ μάθουμε τοὺς ἠθοποιούς νὰ νιώθουν τὸ χρόνο στὴ σκηνὴ ὅπως τὸν αἰσθάνεται ὁ μουσικός. Μουσικὰ ὀργανωμένη παράσταση δὲν εἶναι αὐτὴ πού ἔχει μουσικὴ ὑπόκρουση, μὰ ἡ παράσταση με αὐστηρὴ μουσικὴ παρτιτούρα, με αὐστηρὰ ὀργανωμένο χρόνο.

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

Τὸ πιὸ δύσκολο ἀπ' ὅλα εἶναι ν' ἀνεβάσεις κούφια-χωρὶς ποιότητα, ἔργα. Γιὰτ' ἀνέβασμα κακῶν ἔργων θὰ πρέπει νὰ πληρώνουμε στὸ σκηνοθέτη τὰ διπλά λεφτά. Μὰ γιὰ τὴ δυνατότητα πού τοῦ δίνουμε νὰ ἀνεβάσει "Ἀμετ" ἢ "Ἐπιθεωρητῆ" θὰ πρέπει ἀντίθετα νὰ τοῦ παίρουμε χρήματα.

Νομίζω πὼς μιὰ ἰδιόμορφη "κλάκα" ἐπιτρέπεται στὸ θέατρο ἂν αὐτὸ βοθηθεῖ στὴ σωστὴ κατανόησή τῆς παράστασης. Θὰ ἔχετε ἀσφαλῶς παρατηρήσει πὼς κάποτε μιὰ μικρὴ ὀμάδα ἀπὸ θεατῆς ὑποδέχεται με χειροκροτήματα τὴν ἐμφάνισή ἐνὸς ἀγαπημένου ἠθοποιοῦ καὶ πὼς ὅλη ἡ σάλα ἐνώνεται μ' αὐτὴ τὴ μικρὴ ὀμάδα. 'Η συγκίνηση τοῦ θεατῆ εἶναι κάτι πολὺ μεταδοτικὸ.

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

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



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

ἔβαλα στὴν πλατεία μιὰ ἡθοποιὸ πού στὴν κατάλληλη στιγμή ἀρχίζει νὰ κλαίει. Εὐθύς, λὲς καὶ δόθηκε διαταγή, ὅλοι γύρω τῆς βγάλαν μαντήλια. Τότε ἀκριβῶς ἀκούγονταν κι ὁ Μπογκολιούμπωφ ἀπὸ τῆ σκηνή: “Ποίος κλαίει ἐκεῖ;” “Ὅλα τὰ μέσα εἶναι καλὰ ὅταν φέρνουν τὸ ἀπαιτούμενο ἀποτέλεσμα.

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

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

“Ὅποιος δὲν τὰ ὅδωσε ὅλα στὴν Τέχνη, δὲν τῆς ἔδωσε τίποτα!

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

Εἶμαι σίγουρος πῶς κανέναν σκηνοθέτη σ’ ὅλο τὸν κόσμο, δὲν τὸν κριτικάρησαν τόσο πολὺ ὅπως ἐμένα. Μὰ, θὰ μὲ πιστέψετε ἂν σὰς πῶ, πῶς κανένας δὲν μὲ κριτικάρησε τόσο αὐστηρὰ ὅπως ὁ ἐαυτός μου; Εἶναι ἀλήθεια πῶς δὲν ἀγαπᾶω τὴν αὐτοταπεινώση. Νομίζω πῶς στὸ κάτω-κάτω αὐτὸ

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

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

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

Τί εἶναι δεξιOTECHNIA; Ὅταν τὸ “τί” καὶ τὸ “πῶς” σοῦ ἔρχονται ταυτόχρονα.

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

Δὲν θυμᾶμαι ποῖος εἶπε: “Ἡ Τέχνη ἔχει σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα ὅσο τὸ κρασί μὲ τ’ ἀμπέλι”.

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

Σ’ ὅλη μουτὴ ζωὴ πετύχαινα καλοὺς δασκάλους: Στανισλάβσκι, Φεντόρωφ, Νεμίροβιτς-Νταντσένκο, οἱ τεχνίτες τοῦ Μάλι Τεάτρ, ὁ Τσέχωφ, ὁ Γκόρκι, ὁ Δαλμάτωφ, ὁ Βαρλάμωφ, ἡ Σάβινα, ὁ Γκολόβιν, ὁ Μπλόκ, ἡ Κομισαρζέβσκαγια — πλάι σ’ ὅλους αὐτοὺς μαθήτεψα ὅπως μποροῦσα. Μπορῶ νὰ προσθέσω ἀκόμα καμιά δεκαριά ὀνόματα. Ποτὲ δὲ θὰ γίνεις τεχνίτης ἂν δὲν μπορεῖς νὰ γίνεις μαθητῆς. Ἡμουν πάντα ἀχώρητος καὶ περιέργος. Συμβουλεύω κ’ ἐσᾶς: Νά ἴσατε περιεργοὶ καὶ εὐγνώμονες. Νά μάθετε νὰ θαυμάζετε καὶ νὰ ἀπορροεῖτε.

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

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

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

Η άπουσία του αυτοσχεδιασμού στον ήθοποιό είναι ένδειξη πώς σταματάει ή ανάπτυσή του.

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

Η άνθηση του άληθινού ήθοποιού αρχίζει γύρω στα σαράντα-σαρανταπέντε χρόνια του. Σ' αυτό το διάστημα ή επαγγελματική πείρα πλουτίζεται απ' την πείρα της ζωής.

Ο ήθοποιός δεν πρέπει να κλείνεται στο φιλικό και στενά επαγγελματικό του κύκλο, όπως γίνεται ως τα τώρα. Οι κλειστοί κύκλοι των ήθοποιών είναι φοβερή επαγγελματική πληγή. Ο Σέπκιν ήταν φίλος με τον Γκέρτσεν και τον Γκόγκολ. Ο Λένσκι με τον Τσέχωφ. Το ίδιο κ' εγώ, όλη μου τη ζωή προσπαθώ να 'χω σχέσεις με συγγραφείς, μουσικούς, ζωγράφους. Αυτό σου πλαταιίνει τον όριζοντα σε βγάξει απ' τον συντηρητισμό που έχουν τα στενά ενδιαφέροντα του σιναιποιού.

Αυτό που ξεχωρίζει τον καλό ήθοποιό απ' τον κακό είναι πώς ο πρώτος παίζει την Πέμπτη άλλιώτικα απ' ό,τι έπαιξε την Τρίτη! Η χαρά του ήθοποιού γεννιέται όχι με την άκριβή επανάληψη μιας πετυχημένης σκηνής, μα στις παραλλαγές και στους αυτοσχεδιασμούς, μέσα στα όρια φυσικά όλης της σύνθεσης. Αυτοπεριοριζόμενος μέσα στη συμφωνημένη περιοχή του χρόνου, του χώρου και των συναδέλφων του, ο ήθοποιός, θυσιάζεται για χάρη της όλης παράστασης. Ο σκηνοθέτης επίσης θυσιάζεται επιτρέποντας τον αυτοσχεδιασμό. Όμως, αυτές οι θυσίες είναι πολύ καρποφόρες αν γίνονται άμοιβαία.

Πόλλες φορές, παρατήρησα, πώς όταν ένας προικισμένος ήθοποιός παραβαίνει τη γραμμή που καθόρισα, το κάνει έτσι που δεν το παίρνω χαμπάρι. Συννά, ύστερα απ' αυτό έρχονται και μου λένε: "Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς, ο Χ. παραβίασε το καθορισμένο πλάνο". Τότε εγώ στ' άλήθεια ξαφνιαζόμαι: "Σοβαρά;" Και σχεδόν πάντα μου φαίνεται πώς εγώ το σκέφτηκα είτε το ύπέδειξα αυτό.

Κάποτε, στην Κωνσταντινούπολη, μπήκα σ' ένα μουσουλμάνικο σχολείο κοντά στο τζαμί κ' έμεινα κατάπληκτος όταν είδα πώς μελετώντας το κοράνι ο μαθητής κρατούσε το χέρι του δασκάλου του και σαλεύανε κ' οι δυο ρυθμικά. "Ύστερα κατάλαβα πώς ο άυστηρός ρυθμός κάνει το μαθητή να συγκεντρώνεται και τον βοηθάει να θυμάται καλύτερα το κείμενο. Ο ρυθμός είναι μεγάλος βοηθός.

"Αν μπορούσα θ' άπαγόρευα άυστηρότατα στους ήθοποιούς να πίνουν κρασί, καφέ κλπ. Αυτά καταστρέφουν το νευρικό σύστημα που πρέπει να 'ναι πολύ γερό. Κάποιοι ποιητές έγραψε στο Φλωμπέρ πώς σύνθεσε το ποιήμα του θρηώνοντας κι ο Φλωμπέρ τον κορόιδεψε. Αντίθετα απ' ό,τι νομίζεται! ο Γιεσένιν ποτέ δεν έγραφε τα ποιήματά του μεθυσμένος. Αυτό το ξέρω καλά. Το επαγγελμα του ήθοποιού, όπως και κάθε άλλη δημιουργία, είναι πράξη καθάριας, χαρούμενης νόησης, και δυνατής θέλησης. Στην αρχή του αιώνα μας έμφανίστηκε ένας τύπος ήθοποιού που τον όνόμαζαν "ήρωα νευρασθενικό" (Όρλένεφ και άλλοι), μα είναι χαρακτηριστικό πώς κανείς δεν φθείρεται επαγγελματικά τόσο γρήγορα όπως οι ήθοποιοί αυτού του τύπου. Σχεδόν όλοι τους, στα σαράντα - σαραντα-

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

Παρατηρητικότητα, περιέργεια, προσοχή. Χθές ρωτούσα στην άράδα κάμποσους απ' τους νεαρούς μας ήθοποιούς, τί σχήμα έχουν τα φανάρια που είναι έξω απ' το θέατρο. Κανείς δεν μπόρεσε ν' άπαντήσει σωστά. Μα αυτό είναι φοβερό. "Απ' τους κλασικούς μας διαβάζετε πριν άπ' όλα, αυτούς που μπορούν να σάς διδάξουν παρατηρητικότητα. Ο πρωταθλητής της παρατηρητικότητας είναι ο Γκόγκολ στις "Νεκρές ψυχές".

Έσείς που γνωρίσατε τον Στανισλάβσκι στα γερατιά του, δεν μπορείτε να φανταστείτε τί ήθοποιός ήταν. "Αν έγινα κάτι, αυτό το χρωστάω στο ότι όλόκληρα χρόνια ήμουν πλάι του. Βάλτε το καλά στο νού σας. Γελιέται εκείνος που θα σκεφτεί ότι μου είναι εύχαριστο όταν άκούω να μιλάνε με αυθάδεια για τον Στανισλάβσκι. Μπορεί να διαφώνησα μαζί του, όμως πάντα τον άγαπούσα βαθιά και τον σεβόμουν. Ήταν περίφημος ήθοποιός μ' έκπληκτική τεχνική. Και πρέπει να ύπολογίσουμε ότι τα φυσικά του προσόντα δεν τον βοήθησαν. Και πολύ ψηλός ήταν κ' ή φωνή του ήταν βραχνή κ' ή προφορά του είχε έλαττώματα, άκόμα και τα μουστάκια του δεν ήθελε να τα κόψει από μια άφελή κοκεταρία. Μα όλα αυτά τα ξεχνούσε όταν έβγαине στη σκηνή. Κάποτε - κάποτε γυρνούσα στην κάμαρή μου ύστερα απ' την παράστασή του, είτε ύστερα απ' την πρόβα, κι όλη τη νύχτα δε μπορούσα να κοιμηθώ. Για να κάνεις κάποτε κάτι στη ζωή σου, πρέπει να μάθεις στην αρχή να θαυμάζεις και να ένθουσιάζεσαι.

Στα χρόνια του Είκοσι πολεμούσα ένάντια στο "Μάλι Τεάτρ", όμως τα χρόνια που ήμουν φοιτητής σχεδόν κάθε βράδι τα περνούσα στη γαλαρία του. Κ' έμένα και τους φίλους μου τόσο καλά μās ξέρανε οι ταξιθέτες της γαλαρίας, που άκόμα και στο μπάνιο χαιρετιόμαστε όταν τόφερνε ή τύχη να συναντηθούμε. Ένθουσιάζομαστε με την Έρμόλοβα, την Φεντότοβα, τον Λένσκι και το γέρο Σαντόβσκι. Για να επιτρέψεις στον έαυτό σου να κρίνει πρέπει πρώτα να ξέρεις. Και θέλω να ρωτήσω: Αυτό που με βρίζουν ξέρουν τις παραστάσεις που άνεβασα; "Όταν καλοεξετάσεις βγαίνει πώς είδαν μια - δυο παραστάσεις—κι αυτές δεν κάθησαν να τις δούν ως το τέλος! Ύπήρχαν και τέτοιες περιπτώσεις ...

Πολύ λυπάμαι που δεν άνεβασα "Το σπίτι όπου συντρίβονται οι καρδιές" του Μπέρναρ Σώ. Καιρό σκεφτόμουνα αυτό το ύπέροχο έργο και αν είχα στη διάθεσή μου καλούς ήθοποιούς θα μπορούσα να τ' άνεβασω σε τρεις βδομάδες. Γιατί χαμογέλατε; Λίγος ο καιρός; Ο νεαρός Στανισλάβσκι δε θα παραξενευότανε. Τεμπελιάσαμε, ξεμάθαμε να δουλεύουμε έντατικά, μεθοδικά. Ναι, ναι κ' εγώ επίσης ...

"Όλη μου τη ζωή όνειρευόμουν ν' άνεβάσω Έλληνική Τραγωδία στο Λένινγκραντ στην πλατεία μπρος στον Καθεδρικό Ναό Καζάνσκι. Άκόμα και στην Ελλάδα δε θα βρεις τέτοιο βολικό, ίδανικό θά 'λεγα, τόπο: Οι κλειστές κινουστοιχίες σα δυο φτερά άγκαλιάζουν την πλατεία, το μεγάλο βάθος άνάμεσα στις κολώνες δίνει τη δυνατότητα στους έρμηνευτές να κρύβονται πριν έρθει ή ώρα να βγούνε...

Η ύπόθεση στο δράμα είναι ένα σύστημα από νομοτελικές άναπάντεχες έκπληξεις.

Φυσικά, ο Ντοστογιέφσκι είναι γεννημένος δραματογράφος. Στα μυθιστορήματά του μπορείς να ξεχωρίσεις άποσπάσματα από άγγραφες Τραγωδίες. Έξαιρώντας τα λάθη των θεατρικών διασκευαστών του, έχουμε το δικαίωμα να χρησιμοποιούμε την έκφραση "Θέατρο Ντοστογιέφσκι" έτσι όπως λέμε "Θέατρο Πούσκιν", "Θέατρο Όστρόφσκι", "Θέατρο Λέρμοντωφ". Λυπάμαι που δεν έτυχε ως τα τώρα να δουλέψω το ύλικό του Ντοστογιέφσκι, γιατί μου φαίνεται πώς κάπως καταλαβαίνω τί είναι "ο φανταστικός ρεαλισμός" του.

Διαβάζετε πιο πολύ. Διαβάζετε άκούραστα. Διαβάζετε με το μούλι στο χέρι. Κρατάτε σημειώσεις. Άφήστε στα βιβλία σας χαρτάκια με σημειώσεις απ' τα μέρη που σάς τράβηξαν το ένδιαφέρον. Είναι άπαραίτητο. Στα βιβλία της βιβλιοθή-

κης μου υπάρχουν παρα πολλά τέτοια χαρτάκια. Π.χ. διάβασα όλο τον Βάγκνερ στα γερμανικά. Όλοι τον ξέρουν σά συνθέτη και συγγραφέα τών λιμπρέτων, όμως, έχει γράψει και δέκα τόμους άρθρα μ' εξααιρετικό ένδιαφέρον. Όλα τά 'χω γιομίσει σημειώσεις. Μπορείτε να πάρετε άπ' τόν ράφι αύτούς τούς τόμους κ' εύθως θά δείτε τί μου έκανε μεγαλύτερη έντύπωση. Μή λυπόσαστε τά περιθώρια. Γεμίστε τα σημειώσεις. Ένα βιβλίο γιομάτο άπ' τόν σημειώσεις μου, είναι δέκα φορές πιό άγαπητό γιά μένα.

Δέν μπορείς να έρμηνεύεις με τόν ίδιο τρόπο τόν Μαγιακόφσκι και τόν Τσέχωφ. Στην Τέχνη δέν υπάρχουν κλειδιά γιά όλες τίς πόρτες, σάν εκείνα πού 'χουν οί διαρρήκτες. Στην Τέχνη πρέπει ν' αναζητάς γιά κάθε συγγραφέα τόν άνάλογο κλειδί.

Στά πρόσωπα τών έργων τού Μαγιακόφσκι υπάρχει πάντα ένα κομμάτι άπ' τόν ίδιο τόν Μαγιακόφσκι, έτσι όπως υπάρχει σ' όλους τούς ήρωες τού Σαίξπηρ ένα κομμάτι άπ' τόν ίδιον τόν Σαίξπηρ. Αν θέλουμε να αναπλάσουμε τή θρυλική προσωπικότητα τού Σαίξπηρ, δέ μάς χρειάζεται να χωθούμε μέσα στα παλιά έκκλησιαστικά άρχεία και στους γενεαλογικούς καταλόγους. Μάς φτάνει να μελετήσουμε τά πρόσωπα τών έργων του. Μου φαίνεται πώς μπορώ να άκούσω άκόμα και τή φωνή του, έτσι όπως άκούω τή φωνή τού Μαγιακόφσκι να βγαίνει άπ' τούς τύπους τής κωμωδίας του.

Ό Τσέχωφ μ' άγαπούσε. Αυτό μ' έκανε να περφανεύουμαι σ' όλη μου τή ζωή κ' είναι μιά άπ' τίς πιό άκριβές μου θύμησες. Άλληλογραφούσα μαζί του. Τά γράμματά μου τ' άρέσανε. Πάντα με συμβούλευε ν' άρχίσω κ' έγώ να "γράψω", έφτασε να μου δίνει συστατικά γράμματα γιά τίς συντάξεις τών έφημερίδων. Είχα άρκετά γράμματά του, όχτώ - έννιά μου φαίνεται, μα τά 'χασα, εκτός άπό ένα πού τόν έδωσα να τόν τυπώσουνε. Στα άλλα υπήρχαν πολλά κολακευτικά γιά μένα λόγια κ' έγώ ντροπέομαι να τά δείχνω. Φεύγοντας γιά τόν Λένινγκραντ τά 'δωσα γιά φύλαξη σ' ένα Μουσείο κι όταν επέστρεψα έμαθα πώς ό άνθρωπος πού τά 'χα δώσει είχε πεθάνει. Άκόμα δέν μπορώ να συχωρέσω τόν έαυτό μου. Αυτά πού δέν τά πρόσεχα διατηρηθήκανε κ' εκείνα πού έτρεμα μήν τά χάσω - χαθήκανε. Έτσι συμβαίνει συχνά στη ζωή.

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

χαρτί, τόν μελανοδοχείο και τίποτ' άλλο. Σκέφτηκα πώς θά έτοιμάζονταν να βάλουν τραπέζι και πρόφτασα να πώ ντροπαλά πώς είχα γευματίσει. Μά, μου είπαν, πώς είχεν πιά φάει κ' εκείνοι. Τό άδειο τραπέζι ήταν άπαραίτητο στόν Άντόν Πάβλοβιτς γιά τή δουλειά. Αυτό τόν έκανε να συγκεντρώνεται.

Οί κριτικοί θά επιθυμούσαν να 'ρθει ή ώριμότητα τού καλλιτέχνη μέσα σε μυστικά έργαστήρια με κατεβασμένες κουρτίνες κι άμπαρωμένες πόρτες. Μά έμεις μεγαλώνουμε, ώριμάζουμε, φάχνουμε, σφάλουμε και ανακαλύπτουμε φανερά μπροστά στα μάτια τού κόσμου και σε συνεργασία με τούς θεατές μας. Τούς στρατάρχες τούς 'φτιάνει τόν αίμα πού χύνεται στα πεδία τών μαχών. Τούς καλλιτέχνες επίσης, τούς 'φτιάνει τόν αίμα—τό δικό τους αίμα. Ναι, και τί πάει να πεί λάθος στό κάτω - κάτω; Άπ' τόν σημερινό λάθος γεννιέται κάποτε ή αύριανή επιτυχία.

Στή ζωή μου, πριν άπό κάθε καινούριο πέταγμα μεσολαβούσαν τραγικές παύσεις γιομάτες άπό στοχασμούς κι άμφιβολίες πού μ' έσπρωχναν ως τά σύνορα τής άπελπισιάς. Μονάχα δυό —τίς πιό σοβαρές άποφάσεις τής ζωής μου — τίς πήρα χωρίς δισταγμούς: "Όταν με τήν άποφοίτησή μου άπ' τή Φιλαρμονική άνήθηκα δυό πολύ συμφορτικές και κολακευτικές προτάσεις δυό μεγάλων ίμπρεσσαρίων τής έπαρχίας και προτίμησα να δουλέψω μ' ένα άσήμαντο μισθό στο ΜΧΑΤ πού άνοιγε τότε: (άπ' τή μικροαστική άποψη ήταν ρισκοίνδυνο τόλμημα)· κι άκόμα όταν εύθύς ένιωσα τή σημασία τής Όχτωβριανής Έπανάστασης. Άπ' τήν όλη μου έσωτερική άνάπτυξη ήμουν έτοιμος να πάρω αυτές τίς άποφάσεις και τίς πήρα πολύ εύκολα. Μά δε θά ξεχάσω ποτέ τήν ψυχική μου θύελλα τόν φθινόπωρο με χειμώνα τού 1905: Στή χώρα έβραζε ή Έπανάσταση κ' έμεις έτοιμαζόμαστε ν' άνοίξουμε τόν Θεατρικό Στούντιο στην όδo Ποβάροκι. Η σκανδαλώδης προμήρα τών "Παιδιών τού Ηλίου" στο ΜΧΑΤ. Ό Στανισλάβσκι άποφασίζει να μήν άνοίξει τόν Στούντιο. "Έμεινα ρέστος. Ύστερα άπό πρόταση τού Στανισλάβσκι παίζω γιά λίγον καιρό τόν Τρέπλιεφ στόν "Γλάρο" πού άνέβασε πάλι τόν ΜΧΑΤ. Ήταν ένα είδος γέφυρας γιά τόν γυρισμό μου στο ΜΧΑΤ, γιά τόν όποίο ό Στανισλάβσκι άφηνε υπαινιγμούς. Μά υπήρχαν κ' έμπόδια. Ό Βλαντιμίρ Ίβάνοβιτς (Σημ. μεταφρ. Νεμίροβιτς Νταντσένκο) άντιμετώπισε μεγάλη ψυχρότητα σ' αυτή τήν έκδοχή. Κι ό ίδιος δέν ήξερα

Και μιά τυπική φωτογραφία τού μεγάλου σκηνοθέτη: 'Ο Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς Μέγιερχολντ στο Γραφείο του. Μόσχα, 1925



τί θέλω. Κείνο τόν καιρό, έχασα ολότελα τόν προσανατολισμό μου. Ώστόσο, δέ χρειάστηκε ν' άποφασίσω τίποτα μοναχός μου, όλα τ' άποφάσισε ή έλλειψη δεσμοῦ με τούς πρώην συναδέλφους με τούς όποιους συναντιόμουν στή διάρκεια τής παράστασης στά παρασκήνια: Αύτοι μοῦ δίνανε στά νεῦρα κ' ἐγώ τούς φαινόμουν παράξενος. 'Η ένοπλη εξέγερση τής Μόσχας: Ζούσα τότε σέ μιά συνοικία πού ήταν γιομάτη οδοφράγματα. Ποτέ μου δέ θά ξεχάσω τīs φοβερές έντυπώσεις έκείνου τού καιροῦ. Τή σκοτεινή Μόσχα, τή συμπαραλιασμένη Πρέσνα. 'Η τραγωδία τής συντριμμένης επανάστασης μ' έκανε νά ξεχάσω κάθε τί δικό μου κι ό πόνος γιά τό θάνατο τού νιογέννητου Θεάτρου πέρασε. Γρήγορα έπαφα ειλικρινά νά λυπάμαι γι' αυτό. Κ' ύστερα τό ταξίδι στήν Πετρούπολη καινούριες συναντήσεις και γνωριμίες, προσπάθεια νά ιδρύσουμε στήν Τιφλίδα τήν 'Εταιρία τού Νέου Δράματος και τελικά τ' αναπάντεχο γράμμα τής Κομ-αρ-ζέφσκαγια.

Όταν έρχεται ή σειρά μιάς καινούριας άποτυχίας μου τώρα πιά ξέρω: Πρέπει ήσυχια και ύπομονετικά νά περιμένω τό θαῦμα, τό σωτήριο φιλικό χέρι. 'Υστερα άπ' τό κλείσιμο τού Στούντιο στήν οδό Ποβάρσκι, τό γράμμα τής Κομισαρζέβσκαγια. 'Υστερα άπ' τήν άποχώρησή μου κι άπ' αυτή, στήν άρχή άδιέξοδο κ' ύστερα τό γράμμα πού μοῦ 'γραψε ό Τελιακόφ με παρότρυνση τού Γκολοβίν. Και τώρα, ύστερα άπ' τό κλείσιμο τού ΓΟΣΤΗΜ (Σημ. μεταφρ.: Θεάτρου τού Μέγιερχολντ), τό τηλεφώνημα τού Στανισλάβσκι. (Τό 'γραψα στά 1938) (9).

Όταν βλέπετε τό φθινόπωρο τά δέντρα νά χάνουν τά φύλλα τους σās φαίνονται πώς πεθαίνουν. Μά, δέν πεθαίνουν, μονάχα τοιμάζονται γιά τήν άνανέωσή τους, γιά τό μελλοντικό τους άνθισμα. Δέν υπάρχουν δέντρα πού άνθίζουν ολόκληρο χρόνο, όπως δέν υπάρχουν καλλιτέχνες πού δέν δοκίμασαν κρίσεις, κατάπτωση, άμφιβολίες. Μά τί θά πείτε γιά τόν κηπουρό πού θά 'κοβε τό φθινόπωρο τά γυμνά δέντρα; Είμαι άδύνατο νά συμπεριφερόμαστε στόν καλλιτέχνη ύπομονετικά και προστατευτικά όπως στά δέντρα;

Δέν είναι σωστό νά βάζουμε άντιμέτωπα τό Συμβατικό θέατρο με τό Ρεαλιστικό. Συμβατικό ρεαλιστικό θέατρο, νά ποιός είναι ό όρισμός μας.

'Η νέα τεχνική τού θεάτρου ύπαγορεύτηκε από δραματούργο. Στό "Θάνατο τού Τενταζιλ" τού Μαίτερλικ υπάρχουν πράξεις πού κρατάνε 10-20 λεπτά κ' ή δράση γίνεται σέ Μεσαιωνικό Πύργο. Μά γιά νά στήσεις τά σκηνικά τού Πύργου πρέπει νά κάνεις διαλείμματα πού θά 'ναι δυό φορές πιό μεγάλα άπ' τήν ίδια τήν πράξη. Αυτό φυσικά θά 'ταν άνοησία. Θέλεις δέ θέλεις, έπρεπε νά σκεφτείς ένα "συμβατικό Πύργο". Έτσι, ό δραματούργος, έσπρωξε τό θέατρο νά βρεί μιά καινούρια τεχνική.

Ό σκηνοθέτης πρέπει νά ξέρει όλα έκείνα τά στοιχεία πού συνθέτουν τή θεατρική τέχνη. Μοῦ έτυχε νά δώ τόν Έντουαρντ Γκρόντου Γκρέκ στίς πρώτες και πάντα με κατακτούσε πού δέν φώναζε: "Ανάφτε μου γαλάζιο φώς", μά υπόδειχνε μ' άκρίβεια: "Ανάφτε τόν τρίτο και τόν ογδοο προβολέα". Άκόμα και με τόν μαραγκό μπορούσε νά μιλήσει επαγγελματικά άν και ποτέ του βέβαια δέν θά καθόταν ό ίδιος νά μαστορέψει μιά καρέκλα. Πρέπει πρώτα νά κάτσεις ώρες μαζί με τούς ηλεκτρολόγους στήν καμπίνα τους γιά νά 'χεις τό δικαίωμα νά διατάξεις. Όταν οι ραφτάδες φέρνουν τά ραμμένα κοστούμια, ό σκηνοθέτης δέν πρέπει νά κοπανάει: "Αυτό τό θέλω πιό φαρδύ και τούτο πιό στενό", μά λακωνικά νά τους υπόδειξει: "Έυλώστε αυτή τή ραφή κ' έκει βάλτε σύρμα". Μονάχα τότε οι όκνηροί τεχνίτες δέν θ' άρχίσουν ν' άντιλέν πώς τίποτα δέν μπορεί νά γίνει — όπως συνήθως — και σεΐς δέ θά είσαστε άναγκασμένοι νά χάσετε τά λόγια τους. Ό Στανισλάβσκι έμαθε στό Παρίσι ραπτική γιά νά νιώσει όλη τήν ύφή τής σκηνικής τέχνης.

Μοῦ φαίνεται πώς ό Σκριάμπιν ονόμασε τό ρυθμό "μαγεμένο χρόνο". Μεγαλοφυής έκφραση.

Πολύ φοβάμαι πώς μάθαμε στους θεατές ένα άδειο, κουτό

9) Τό 1939 έγινε ή σύλληψή του.

γέλιο, γέλιο με κάθε θυσία! Δέν σās φαίνεται πώς γελανε παραπολύ σήμερα στο θέατρό μας; Δέν θά φτάσει κάποτε ή ώρα πού οι θεατές χαλασμένοι άπ' τις άδιάκοπες προσπάθειές μας νά τους προκαλέσουμε όπωςσδήποτε τό γέλιο, θά ύποδεχτοῦν με χαχανητά είτε με παγερή σιωπή ένα έξυπνο σύνθετο έργο; 'Ακριβώς γι' αυτό χτυπάω έτσι άγρια τό δραματούργο Χ. Μπορεί νά 'χει προσόντα, όμως παίρνει ένα πολύ ένεργητικό μέρος στή διαφορά τού θεατή. Γι' αυτό και μόνο τόν μισώ μ' όλη τή δύναμη τής ψυχής μου.

Μιά κι άρχισες νά διαβάξεις ένα θεατρικό έργο, μη κάνεις διάλειμμα. Κι άν ύποχρεωθείς νά διακόψεις, τότε άρχισε πάλι άπ' τήν άρχή. Παρατήρησα πώς τότε μόνο μπορείς νά εκτιμήσεις ένα έργο, όταν τό διαβάξεις μονορούφι, μονοκαθησιά, πού λένε.

'Αγαπώ πολύ τό θέατρο και γι' αυτό κάποτε νιώθω θλίψη βλέποντας πώς ή σκυτάλη τής τεχνικής άρχίζει νά περνάει στους ήθοποιούς τού κινηματογράφου. Δέν μιλάω γιά τόν Τσάπλιν. Αύτόν,άπό μιά μαγική διαίσθηση, τόν άγαπήσαμε πριν ακόμα τόν δοῦμε. Όμως θυμηθείτε τόν Μπάστερ Κήτον. 'Απ' τή λεπτότητα τής έρμηνείας του, τήν ταχτική τού χαρακτηρισμοῦ και τήν εγκράτεια τής χειρονομίας του καταλαβαίνουμε πώς πρόκειται γιά μιά έξαιρετική παρουσία.

Ό σκηνοθέτης δέν πρέπει νά φοβάται τή δημιουργική σύγκρουση με τόν ήθοποιό στίς πρώτες, ακόμα κι άν χρειαστεί νά 'ρθοῦν στά χέρια. 'Η δύναμη τής γνώμης του βρίσκεται στο γεγονός — πού δέν συμβαίνει με τόν ήθοποιό — πώς αυτός ξέρει (πρέπει νά ξέρει) τί θά είναι ή παράσταση. Έχει κυριευτεί άπό τό σ ύ ν ο λ ο ν και γι' αυτό όπωςσδήποτε είναι πιό δυνατός άπ' τόν ήθοποιό. Μη φοβόμαστε λοιπόν τους καυγάδες.

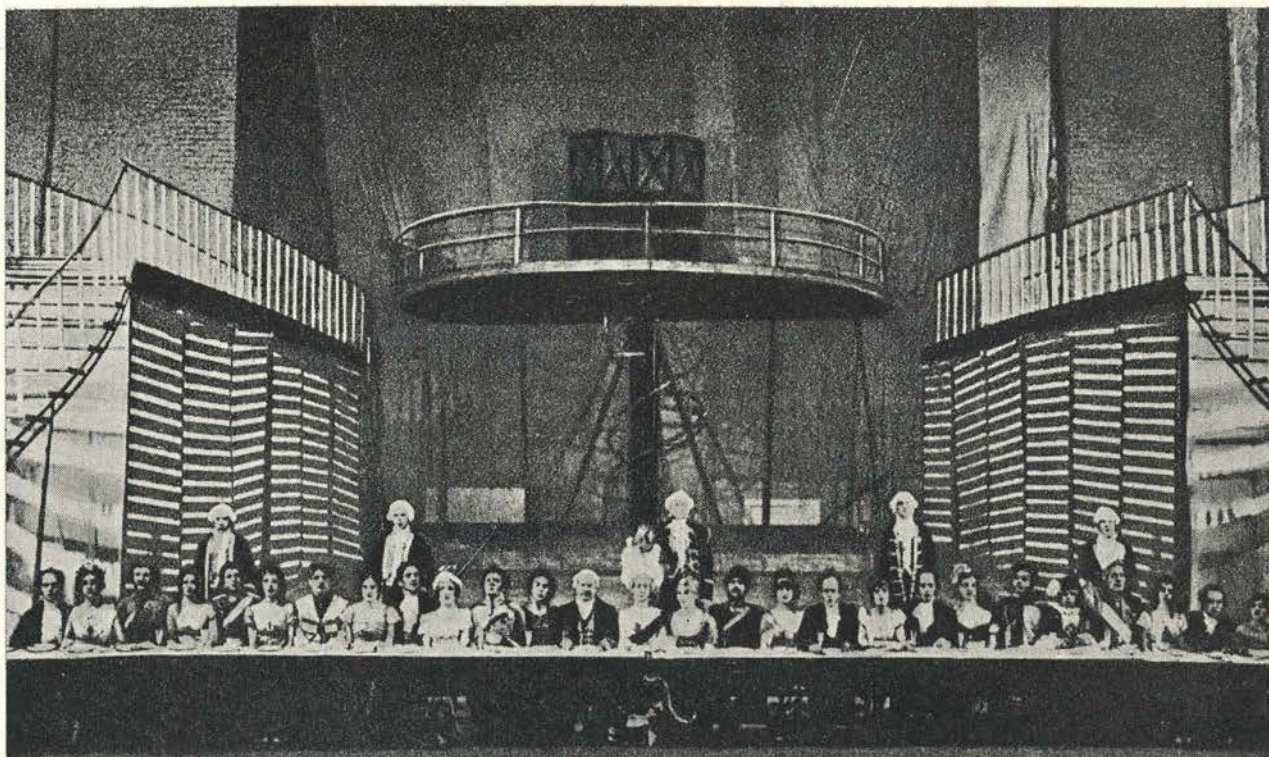
Θέλω νά πώ στους συναδέλφους και τους μαθητές μου πώς ό όρισμός "Θέατρο τού σκηνοθέτη" είναι άπόλυτη άνοησία και δέν πρέπει νά τόν πιστεύουμε. Δέν ύπάρχει σκηνοθέτης — άν πρόκειται γι' άληθινό σκηνοθέτη — πού θά 'βαζε τήν τέχνη του πάνω άπ' τόν ήθοποιό πού είναι βασικός συντελεστής στο θέατρο. 'Η μαστοριά τής σκηνοθεσίας, ή τέχνη νά σχεδιάζεις τήν κίνηση, ή έναλλαγή τών φωτισμών και τής μουσικής, όλα αυτά πρέπει νά μπαίνουν στήν ύπηρεσία τού αξιου και επαγγελματικά καταρτισμένου ήθοποιού.

Τό πιό μαγευτικό στήν τέχνη είναι πώς σε κάθε καινούριο σταθμό νιώθεις πάντα σά μαθητής.

'Η ζωή κάθε άληθινοῦ καλλιτέχνη είναι μιά ζωή ανθρώπου πού άδιάκοπα τόν κατατρώνει τó άνικανοποίητο γιά τόν έαυτό του. Εύχαριστημένοι πάντοτε με τόν έαυτό τους είναι μονάχα οι έρασιτέχνες. Ό τεχνίτης είναι πάντα άσστηρός. Δέν του ταιριάζει ή αυτοπεποίθηση κι ό ξιπασμός. Συνήθως, όταν ό καλλιτέχνης δείχνει εύχαριστημένους και σίγουρος, είναι πόζα αυτοάμυνας, τεχνικός θώρακας ένάντια στα χτυπήματα πού τόν πηλώνουν. Έτσι κι ό Μαγιακόφσκι. Σοῦ φαίνονταν κάποτε πολύ σίγουρος μά εγώ ήξερα πολύ καλά πώς ή έξωτερική πόζα κ' ή άξεστη συμπεριφορά του ήταν μονάχα θώρακας — και θώρακας τρομερά λεπτός. 'Η ζωή τού άληθινοῦ καλλιτέχνη είναι ή αγαλλίαση τής μιάς μέρας — τής μέρας πού έβαλε τήν τελευταία του πινελιά — και τά φοβερά μαρτύρια πού ύπομένει, στίς άλλες παραπολλές μέρες, όταν βλέπει μονάχα τά λάθη του.

Ό ήθοποιός πρέπει νά 'χει τήν Ικανότητα νά καθρεφ ο τ ί ζ ε τ α ι νοερά κάθε στιγμή. 'Η Ικανότητα αυτή ύπάρχει σ' όλους τους ανθρώπους, μά στόν ήθοποιό πρέπει νά 'ναι ιδιαίτερα αναπτυγμένη.

Τό πιό πολύτιμο στόν ήθοποιό είναι ή άτομικότητα. Μέσα από κάθε ύπόκριση και μεταμόρφωση ή άτομικότητα πρέπει νά φεγγίζει. 'Υπήρχε ένας ήθοποιός ό Πετρόβσκι, πού είχε έκπληκτική τεχνική μά δέν έγινε μεγάλος ήθοποιός — τού έλειπε ή άτομικότητα. 'Ισως, κάποτε, νά τήν είχε σ' έμβρυδωδη μορφή άλλ' όχι μόνο δέν τήν άνάπτυξε, μά ολότελα τήν έσβησε. Πιστεύω πώς ή άτομικότητα ύπάρχει στο άρχικό της στάδιο σ' όλους: τά παιδιά δέν μοιάζουν μεταξύ τους. Έχω μιά



Μιά σκηνή από την κωμωδία του Γκριμπογιέντοφ "Δυστυχία από εξυπνάδα" που την πρωτανέβασε ο Βσέβολοντ Μέμεροχολντ

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

≡

Στη Σκηνή δεν υπάρχει τίποτα τυχαίο. Σ' έ μια παράσταση είδα έναν ήθοποιό που φεύγοντας έριξε, άθελά του, ένα λουλούδι. 'Η ήθοποιός που έμεινε στη σκηνή προσπάθησε να το σηκώσει άπαρατήρητα. 'Από πρώτη ματιά θά φαινόταν άσήμαντο. Μά αυτό ήταν: Οι θεατές άρχισαν τ' α ψιθυρίσματα. "Ένας θεός ξέρεί τί υποθέσεις κάνανε σχετικά με τις σχέσεις τών δυο αυτών προσώπων και ποιές εξέλιξεις περιμένανε στην υπόλοιπη παράσταση.

≡

Στη ζωή μου είδα 15—20 "Άμλετ κι όλοι τους ήταν διαφορετικοί. Τό μόνο κοινό που είχαν ήταν τό μαύρο τους κοστούμι.

≡

"Ο Μπρούμελ έχει ένα σκίτσο που ονομάζεται " 'Αγρύπνια" : "Ένα τσαλακωμένο μαξιλάρι κ' ένα βουλιαγμένο στρώμα. "Άνθρωπος δεν υπάρχει. Μά όλα είναι καθαρά. "Έτσι όμορφα τό ζωγράφισε. Δεν ζωγράφισε άνθρωπο, μά αυτός υπάρχει.

≡

Διαβάστε τό σημείωμα του Μπέρναρ Σω για τήν Ντουζε και τή Σάρρα Μπερνάρ. Νά τί θά πεί θεατρική κριτική.

≡

Ποίος είπε πώς είμαι γέρος; Θέλω να πάω στο 'Υπουργικό Συμβούλιο και να πω : Μιά και δεν γύρισα σ' έ τσίγκινο φέρετρο, ύστερα άπ' τή θεραπεία μου στο έξωτερικό, άνάφτε μου σήμερα τό θυμίαμα που φυλάτε για τούς επικήδειους λόγους! 'Ο Μαγιακόφσκι στον επικήδειό του για τόν Χλέμπνικωφ έγραψε: "Ψωμί στους ζωντανούς. Χαρτί στους ζωντανούς". 'Εγώ θά 'θελα να προσθέσω: "Και σεβασμό στους ζωντανούς"!

≡

Σ' ένα νεαρό ήθοποιό σ' ένα διάλειμμα τής πρόβας: "Δεν

μπορέσατε να δείτε χθές τή "Ντάμα Πίκα"; Δεν σ' ας έδωσε "άτέλεια" ό διαχειριστής του θεάτρου; "Άϊ, άϊ, άϊ. Κ' οι μεταπωλητές πούλαγαν άκριβά τό εισιτήριο; Και φυσικά τ' α λεφτά δ' έ φτάναν. Βέβαια, ώς τή μέρα τής πληρωμής έχουμε άκόμα καιρό. Και φύγατε; Δίχως εισιτήριο δεν ξέρετε να τρυπώσετε; 'Εμείς στα νιάτα μας τ' α καταφέρναμε. 'Ηταν καιρός που σχεδόν κάθε βράδι με πετάγαν έξω άπ' τό Μάλι Τεάτρ. Τό ένα βράδυ κατάφερα να δώ τις δυο πρώτες πράξεις, τό δεύτερο τις άλλες δυο. Βέβαια, ντροπή είναι να σ' έ διώχνουν μπροστά στα μάτια του κόσμου, μά και τί δεν μπορούσε να κάνεις για να δεις τήν 'Ερμόλοβα. "Όμως έσεις; "Έφτασε να μη σ' ας δώσουν "άτέλεια" για να φύγετε. Τί; στο σπίτι πήγατε; "Άχ, στίς παγοδρομίες. Αυτό είναι άλλη υπόθεση. Αυτό ίσως να 'ναι καλύτερο άπ' τή "Ντάμα-πίκα". Σωστή άπόφαση πήρατε! Μπράβο!..."

≡

Μη μιλάτε μεταφορικά με τούς σχολαστικούς— αυτό να τό φοβάστε. "Όλα τ' α παίρνουν στήν κυριολεξία τους κ' ύστερα δεν σ' ας αφήνουν σ' ήσυχία. Κάποτε είπα πώς ό λόγος είναι κέντημα στον καμβά τής κίνησης. 'Ηταν μία συνηθισμένη παρομοίωση άπ' αυτές που άραδιάζεις μιλώντας με τούς μαθητές σου. Μά οι σχολαστικοί τό πήρανε στήν κυριολεξία του και δυο δεκαετίες τώρα παλεύουν να άνατρέψουν τόν έπιτόλαιο άφορισμό μου! "Έτσι ρίχνονται και στον Γκόρντον Γκρέγκ έπειδή πήγε να συγκρίνει τούς ήθοποιούς με τις μαριονέτες. "Ο Γκαίτε— που μιά και τό 'φερε ό λόγος δεν τόν άγαπάω—είπε κάποτε πώς οι ήθοποιοί μοιάζουν με τούς σχοινοβάτες. Μά μήπως αυτό σημαίνει πώς συμβούλενε στον έρμηνευτή του "Άμλετ να περπατάει σ' έ τεντωμένο σύρμα; Φυσικά όχι! 'Απλούστατα ήθελε να πεί πώς πρέπει να πετυχαίνουμε στή σκηνή μιά παρόμοια άλάθευτη άκριβεια, σ' έ κάθε κίνηση.

≡

Νά προσπαθείτε να νιώθετε ίκανοποίηση έκτελώντας τήν δεδομένη σκηνική άποστολή. Αυτό είναι άξίωμα ύπ' αριθμόν ένα.

≡

'Ο Μαγιακόφσκι είπε κάποτε: "Για να μπορείς να γελάς πρέπει να 'χεις πρώτα-πρώτα πρόσωπο". 'Ωραία έκφραση! Πολύ ωραία!

≡

"Όταν έμαθα στο Κισλοβόντσκ από τόν Λιβάνωφ πώς πέθανε

ὁ Στανιολάβσκι, μού ἤρθε νὰ τρέξω μακρὰ καὶ νὰ κλάψω σὰν παιδί πού 'χασε τὸν πατέρα του.

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

«Στόπ! (Στὸν ἠθοποιὸ Κ. πού κάθεται στὴν κορφή μιᾶς σκάλας). Ἄλλάξτε πόζα, καθήστε πιὸ βολικὰ. (Ὁ ἠθοποιός: «Νιώθω βολικὰ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς»). Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἂν νιώθετε ἐσεῖς βολικὰ. Τὸ σοβαρότερο γιὰ μένα εἶναι νὰ μὴν ἀνησυχῆσι γιὰ λόγου σας ὁ θεατῆς, νὰ μὴν φοβᾶται πὼς εἰσαστε ἄσχημα κεῖ πάνω. Αὐτὴ ἡ ἔγνοια, πού δὲν εἶναι οὐσιαστική, μπορεῖ νὰ τοῦ ἀποσπάσει τὴν προσοχὴ ἀπ' τὴ σκηνὴ πού παίζουμε. Νά, τώρα εἶναι καλὰ. Εὐχαριστῶ».

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

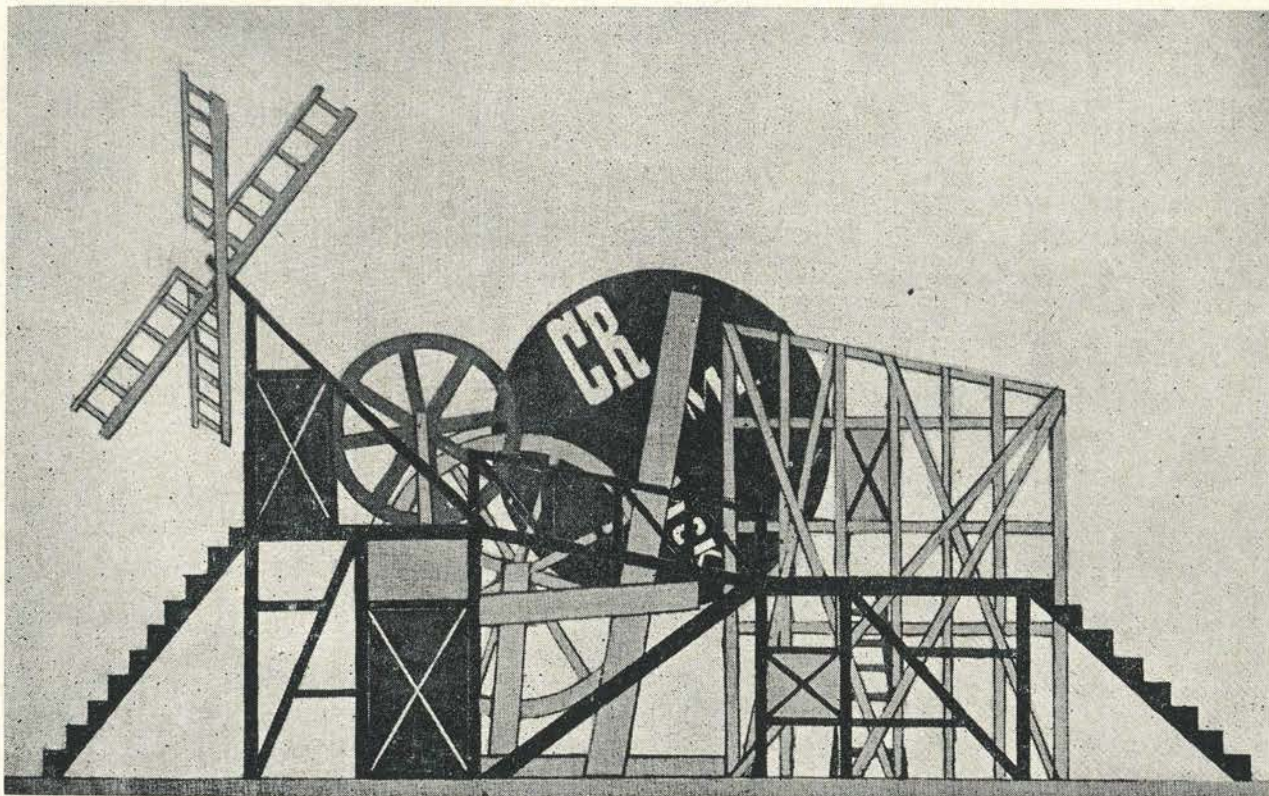
Πολὺ δίκαια περηφανευόμαστε γιὰ τὸ θεάτρο μας, ὡστόσο, ὅταν εἶμαι στὸ ἐξωτερικὸ φροντίζω πάντα νὰ παρατηρήσω κάτι καλὸ πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ μιμηθοῦμε καὶ μεῖς. Ναι, ὑπάρχουν καὶ φτηνὰ ἐργάκια καὶ καθυστερημένη σκηνοθεσία, μὰ στοὺς ἠθοποιούς τους συναντᾶς μιὰ πρωτότυπη μουσικότητα, ἓνα ὑψηλὸ ἐπαγγελματισμὸ,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

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

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

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

Τὸ 'κονστρουκτιβιστικὸ' σκηνικὸ τοῦ Α. Ποπῶφ γιὰ τὸν «Μεγαλοπρεπὴ κερατὰ» τοῦ Κρόμμελιγκ, μὲ σκηνοθεσία Μέμερχολντ



σκαγια τή θυμούνται άπ' τούς δραματικούς ρόλους, όμως αυτή ήταν κ' ύπεροχη Μιραντολίνα κ' έπαιζε έξαιρετικά στα κωμειδύλλια. Είχε πολύ χαρούμενη ζωντανία ήθοποιού μά στην έποχή της δέν χρειάζότανε σε κανέναν αυτό. Είχε ένα θησαυρό άπό άποχρώσεις. Ήταν μ' όλη τή ύψηλή σημασία τής λέξης, πολύ μουσική, δηλαδή δέν ήξερε μόνο νά τραγουδάει μά και νά οργανώνει τόν ρόλο μουσικά. Είχε τόν χάρισμα τού φυσικού συγχρονισμού σε κάθε κίνηση τού κορμιού. Στους χαμηλούς τόνους χαλάρωνε αίφνης τήν κίνηση τών χειριών, ήταν γενικά μιά σπάνια περίπτωση. Ή τεχνική της, δέν ήταν κοινή επαγγελματική, άλλα προσωπική γι' αυτό ακριβώς δέν πρόδινε καμιά τεχνική...

Ο πιο αγαπημένος συγγραφέας για τούς νέους τής έποχής μου ήταν ό Γκάρσιν: Αυτό σήμερα είναι άκατανόητο. Νά, κ' έγώ άλλαξα τόν ξενικό μου όνομα πρós τιμή τού Γκάρσιν κ' έγινα Βσέβολοντ. Ο Γκάρσιν κουβαλούσε μέσα του τή μουσική τού καιρού μας... Δέν ξέρω γιατί, μιλώντας για τήν Κομισαρζέβσκαγια θυμήθηκα ξαφνικά τόν Γκάρσιν. Ίσως νά μήν είναι τυχαίο...

Παίζετε καλά ά λά Κόρς κι άσχημα ά λά Μέγιερχολντ. Παίζετε μόνο για τόν έαυτό σας λησμονώντας τόν γενικό πλάνο. Στόν Κόρς είναι πρωταρχικό νά μήν κρύβεις στή σκηνή τόν συνάδελφό σου. Σε μάς, παραβιάσατε για μισό μέτρο τή σκηνοθεσία και χάλασαν όλα. Ή θα ύπάρχει πειθαρχία και συναίσθηση πώς ύπηρετείτε σε σύνολο, ή αφήστε με και τραβάτε στόν Κόρς. "Ένα άπ' τά δυό.

Περισσότερο άπ' όλα μισώ στό θέατρο τήν τάση νά παραγεμίζουν τόν κείμενο με λογιής - λογιής άνοστα έπιφωνήματα! "Έχ Έχ, Ναι ναι, Νά νά, πώς πώς κ.τ.λ. Αύτά τά χρησιμοποιούν κατά κανόνα ήθοποιοί κακής ποιότητας.

Ο χειρότερος έχθρος τού ώραιού είναι ή ώραιοπάθεια.

Ο μεγάλος Ίταλός κωμικός Γουλιέλμο άπαιτούσε άπ' τόν ήθοποιό τήν ίκανότητα τής προσαρμογής στόν χώρο. Οί κινήσεις τού ήθοποιού στόν κυκλική σκηνή δέν είναι οί ίδιες

με τις κινήσεις στόν όρθογώνια. Άλλες είναι στό προσκήνιο κι άλλες στό βάθος τής σκηνής. Σε μάς έδω σκέφτονται γι' αυτό μοναχά οί σκηνοθέτες - κι αυτοί δχι πάντα. Όμως, ή ίκανότητα νά προσαρμόζεις τόν σώμα σου στό χώρο είναι βασική φροντίδα για τόν ήθοποιό.

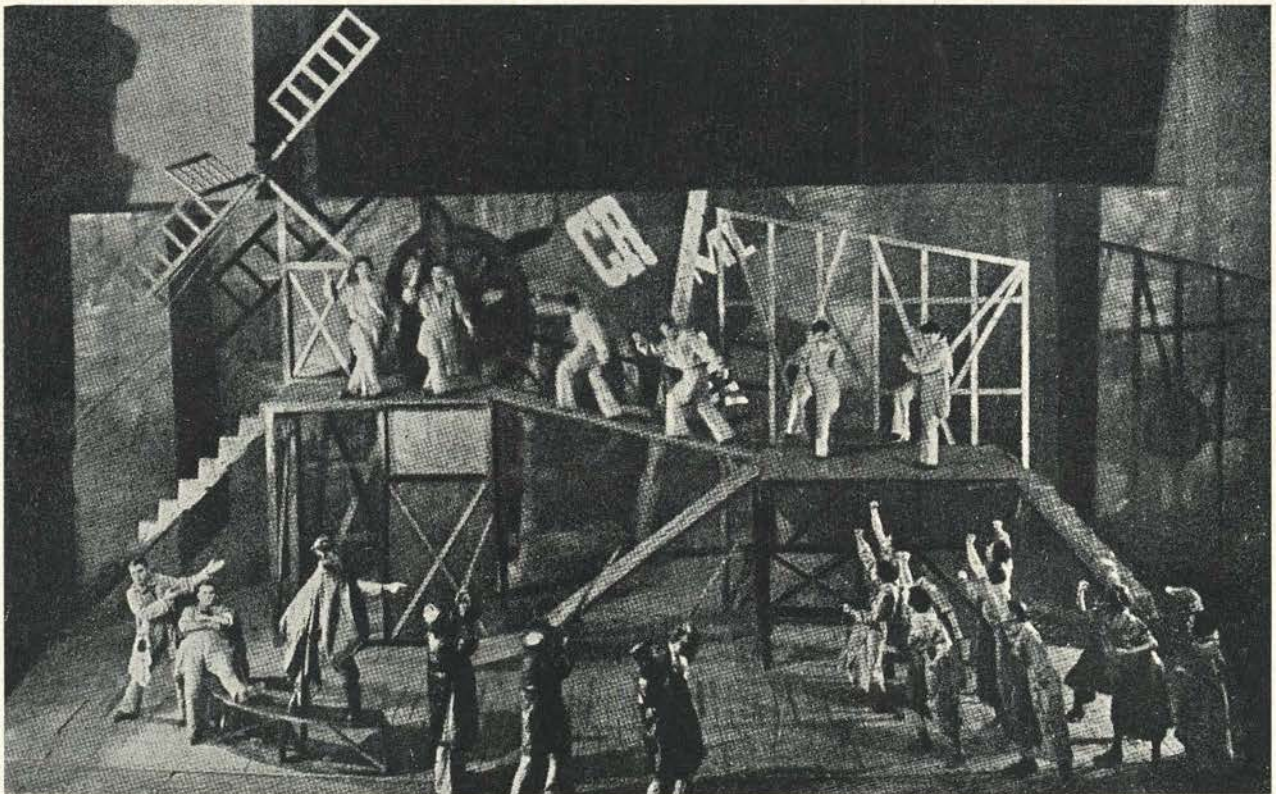
Μή μπερδεύετε τούς όρους "παράδοση" και "καλούπι". Καλούπι σημαίνει: παράδοση δίχως σκέψη.

Ξέρετε ποιός με παρακίνησε πρώτος ν' άμφιβάλλω για τόν άν όλοι οί δρόμοι τού ΜΧΑΤ ήταν σωστοί; Ο Άντόν Πάβλοβιτς Τσέχοφ. Ή φίλία του με τόν Στανισλάβσκι και τόν Νεμίροβιτς Ντανσένκο δέν ήταν ειδυλλιακή κι άνεφελή, όπως γράφουν στα έπιτραπέζια ήμερολόγια. Σε πολλά ζητήματα τού θεάτρου δέν συμφωνούσε κι άλλα τά κριτικάριζε άνοιχτά. Μά τήν άποχώρησή μου άπό τόν ΜΧΑΤ δέν τήν ένέκρινε. Μου έγγραφε πώς έπρεπε νά μείνω και νά παλαίψω, με κείνους που δέν συμφωνούσα, μέσα στό θέατρο.

Θέλετε νά σάς πω τί χώρισε τούς καλλιτέχνες σαν ήρθε ή Έπανάσταση; Θα 'ταν άφελής κ' έπιφανειακή ή άποψη πώς όλοι οί συγγραφείς, οί μουσικοί, οί καλλιτέχνες που τόν 'σκασαν στό έξωτερικό σκεφτόντουσαν μονάχα τής καταθέσεις τους στην τράπεζα είτε για τής κατασχεμένες έπαυλεις τους, αφήστε που πολλοί δέν τά είχαν αυτά. Ο Σαλιάπιν ήταν άπληστος. Όλοι τόν ξέρουν όμως και για κείνον δέν ήταν τόν βασικό αυτό. Τόν βασικό είναι πώς ό Γκόρκι, ό Μαγιακόφσκι, ό Μπριούσωφ, πολλοί άλλοι (κ' έγώ άνάμεσά τους) καταλάβαμε άπ' τήν άρχή πώς ή επανάσταση δέν γκρεμίζει μονάχα μά και χτίζει. Μά όλοι εκείνοι που σκέφτηκαν ότι ή επανάσταση μονάχα καταστρέφει, τήν καταράστηκαν. Με τόν Μαγιακόφσκι άνήκουσε σε διαφορετικές γενιές όμως και για τούς δυό μας ή επανάσταση ήταν δεύτερη γέννα.

Στό τραπέζι τού Μέγιερχολντ ήταν άνοιχτό τόν βιβλίο τού Ρ. Ρολλάν για τόν Μπετόβεν. Ξεφυλλίζοντάς το, είδα ύπογραμμισμένη μιά φράση τού Μπετόβεν: "Δέν υπάρχουν κανόνες που δέ θα μπορούσες νά καταπατήσεις για χάρη μιάς μεγαλύτερης όμορφιάς". Μετάφραση ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ

Μιά σκηνή άπό τήν παράσταση τού "Μεγαλοπρεπή κερατά", που τόν άνέβασμά του άφησε έποχή στή Μόσχα τού 1922





H/c

ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΟ "ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ"

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

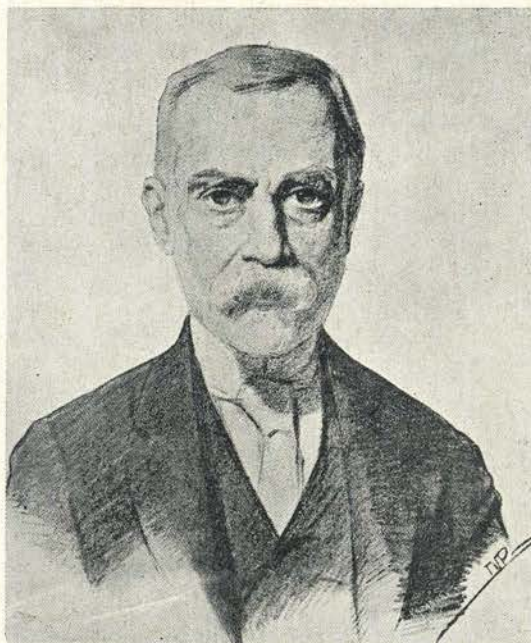
Ἡ ἔφεση τοῦ Βασιλέα Γεωργίου τοῦ Α' πρὸς τὴ θεατρικὴ γοητεία ἦταν ἓνα γνώρισμα τῆς ψυχῆς του, πού τὸ ἔφερε μέσα του, ἀπὸ τὴν πατρίδα του ἐκδηλώθηκε μὲ πολλοὺς τρόπους καί, τέλος, κορυφώθηκε μὲ τὴν ἀνέγερση τοῦ βασιλικοῦ θεατρικοῦ κτιρίου στὴν ὁδὸν Ἁγίου Κωνσταντίνου· τὸν βοηθήσανε πλούσιοι ὁμογενεῖς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

Περὶ τὸ 1898, τὸ κτίριο φαινόταν πὼς θὰ πλησίαζε νὰ τελειώσῃ καί, στὶς 16 Ἰουλίου, ὀρίσθηκε ὁ διευθυντής, ὁ "Ἄγγελος Βλάχος, σὲ ἡλικία ἐξήντα χρονῶν ἀκριβῶς, διαπρεπῆς λόγιος τῆς καθαρεύουσας, ἀγαπητὸς στὸ Βασιλέα· ὁ Στέφανος Στεφάνου θὰ ἦταν ὁ Γραμματέας, νεότερος πολὺ, λόγιος μὲ νεοτερικτικότερες ἀντιλήψεις, κοντὰ μὲ τὸ παλάτι κ' ἐκείνος. Τοὺς διορισμοὺς αὐτοὺς ἡ Κοινὴ Γνώμη—ὅσο μπορεῖ νὰ τὴ συλλάβουμε ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν ἐφημερίδων, πού τὶς γράφανε λόγιοι—τοὺς δέχτηκε μὲ εὐχαρίστηση καί μὲ τὶς συνηθισμένες ἐλπίδες πού ζεπετιοῦνται στὶς ἀνάλογες περιστάσεις. Ἡ συνέντευξίς τοῦ Βλάχου ("Ἀκρόπολις" 18 Ἰουλ. 1898) στάθηκε μιά προφητικὴ ἔνδειξις γιὰ τὰ λυπηρὰ πού θὰ ἀκολουθούσαν καί μάλιστα μὲ πρῶτο, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεῖς, θέμα τὰ ἑλληνικὰ ἔργα· μέσα σ' ὅλη τὴ ζωὴ τοῦ "Βασιλικοῦ", θὰ εἶναι καί τὸ κυριότατο ἔναυσμα γιὰ πολλὰς ἀγωνίες.

Δὲν εἶναι καθόλου ἄγνωστο, ἐλπίζουμε, πὼς ἡ νέα ἑλληνικὴ συγγραφικὴ ἐπίδοσις, σύμφωνα μὲ τὸ παγκόσμιον αἶτημα τοῦ νατουραλισμοῦ εἶχε δημιουργήσει, μ' ἐπιτυχία, τὸ λεγόμενον "Κωμειδύλλιο". αὐτὸ τὸ εἶδος συμφιλώσε τὶς λαϊκὰς τάξεις μὲ τὸ Θέατρο καί τοὺς πρόσφερε θεατρικὰς χαρὰς ὄχι καί τόσο δικὰς τοὺς νεώτεροι· πρόσφερε μιά πρόοδο τότε καί σήμερα φωτισμένοι καί ἀγνοὶ πνευματικοὶ ἀνθρωποὶ τὸ τιμῶν⁽¹⁾. Τοῦ Βλάχου ὅμως—καί ὄχι μόνο τοῦ Βλάχου παρὰ καί σὲ ἄλλους ἀντίστοιχα κακοὺς ἐκτιμητὰς γιὰ τὸ τί εἶχε κερδηθεῖ—δὲν τοῦ ἄρεσε· τὸ θεωροῦσε, σκληρὰ, σὰν ὀπισθοδρομικὴ καὶ διαφθορά· ὁ Δ. Κορομηλάς, ὁ Δ. Κόκκος—οἱ συγγραφεῖς του, ὁ Παντόπουλος—ὁ πρωταγωνιστὴς του, ἡ εὐδαιμονία τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ στὶς παραστάσεις του, εἶχαν παραμεριστεῖ ὅτι ἔγινε μετὰ τὸ 1880 τὸν ἀπέπιζε· τὴ χρονιά ἐκείνη πού τὴν πιστεύουν ὡς ἀρχὴ προόδου⁽²⁾, ὁ Βλάχος τὴ βλέπει σὰν τὸ τέλος

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

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



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

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

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

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

"κατανοοῦντας ὅτι τὸ θέατρον εἶναι ναὸς καλλιτεχνικός..."· ἔτσι εἶχε γίνει καί στὴ Δανία, "οἱ πρῶτοι ἠθοποιοί... ἦσαν νέοι καί νεάνιδες ἀνεπτυγμένοι. Αὐτοὶ ἔδωσαν τὸ παράδειγμα τῆς καταρτίσεως τῶν προλήψεων..."· ἡ φοίτησις θὰ κρατοῦσε τρία χρόνια· "δὲν παράξει ἂν θ' ἀργήσωμεν. Λί βάσεις τῆς ἐργασίας πρέπει νὰ τεθῶσιν ἀσφαλεῖς καί ὀρθαί. Τοῦτο δέ, θὰ ἐπιτευχθῆ, ὡς εὐχομαι καί ἐλπίζω διὰ τῆς σχολῆς καί διὰ τῆς ἐν αὐτῇ προσελεύσεως προσώπων καταλλήλων ὑπὸ πᾶσαν ἐποψίν" ("Ἀκρόπολις", 5 Ἰουν. 1900). Οἱ σπουδαστὰς πού προσελκυσθήκανε ἦταν, κρινόμενοι ἐκ τῶν ὑστέρων, διαμάντια (Βεάκης, Κυβέλη, Ροζαλία Νίκα, Μήτσος Μυράτ, Νίκος Παπαγεωργίου...), ἀλλὰ γρήγορα τὰ φιλότιμα παιδιὰ ἐξ αἰτίας τοῦ ἥθους τοὺς τοῦ κρυστάλλινου ἀναγκασθήκανε νὰ παραιτηθοῦν...

Εἶχε μπεῖ τὸ 1901 καί, μετὰ τὴ διάλυσι τῆς Σχολῆς, παρατηρήθηκε μιά ὕφεσι στὰ ζητήματα τοῦ "Βασιλικοῦ", ὁ Χρηστομάνος εἶχε τελέσει τὴν ἱερουργικὴν ἰδρυσι τῆς "Νέας Σικηνῆς" καί γύμναζε τοὺς μύστες του γιὰ τὸ γρήγορον ἐκκίνημά του. Ἀποφασίσθηκε λοιπὸν λαχαναγαμῆνα νὰ συγκροτη-

θεϊ ὄχι μόνο ἕνας θίασος ἀλλὰ δύο, ἕνας μὲ Γάλλους διαπρεπεῖς ἠθοποιούς — θὰ φρόντιζε γιὰ τοῦτο, ὅστερ' ἀπὸ παράκληση τοῦ Βασιλέα, ὁ διευθυντής τῆς "Γαλλικῆς Κωμωδίας" — ἕνας μ' "Ἑλληνας — χωρίς τὴν παρουσία τῶν ξένων, ἀφοῦ πιά δὲν ὑπῆρχε ἡ Σχολή, δὲν θὰ ἴστανε δυνατὸ νὰ μορφωθοῦν οἱ νέοι ἠθοποιοὶ μας: τὴν ἰδέαν αὐτὴ τὴν εἶχε ὑποστηρίζει ὁ Γ. Νάζος ("Ἐστία", 27 καὶ 28 'Ιουν. 1901)· πραγματοποιήσῃ τῆς ἴταν ἡ πρόσκληση καὶ ἡ διδασκαλία τοῦ ἐταίρου Τρουφιέ στὸ 'Ὀδεῖον Ἀθηνῶν (1903). Γενικά, ἡ βοήθεια τοῦ Γαλλικοῦ θεατρικοῦ πολιτισμοῦ φαινόταν ἀπαραίτητη. Ὁ Βασιλέας εἶχε στείλει τὸν Στεφάνου στὴν Εὐρώπῃ, στὴ Γαλλία βέβαια, γιὰ νὰ μελετήσει τὴν ὀργάνωσιν τῶν ἐκεῖ θεάτρων καὶ τῆ θεατρικὴ ἐκπαίδευση ("Νυκτερίς", 24 'Ιουν. 1902). Μαντεύει κανεὶς τὸ σάλο καὶ τὶς διαμαρτυρίες! Τέλος ἔγινε μόνο ἕνας θίασος, ἑλληνικός.

Στις 4 'Ιουλ. 1901 ὁ Γεώργιος, μὲ εἰσηγήσῃ τοῦ Βλάχου, διόρισε τὴν Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ ποὺ θὰ διάλεγε τὰ ἔργα, δὴ ἢ καθηγήτῃς τοῦ Πανεπιστημίου, τὸ Ν. Πολίτη καὶ τὸ Σ. Σακελλαρόπουλο, μαζὶ μὲ τὸ Θ. Οἰκονόμου καὶ μὲ πρόεδρο, τὸν διευθυντή, τὸν Στεφάνου. Ἡ "Ἀκρόπολις" τῆς ἐπομένης ἀναγγέλλει τὴ συγκρότησιν κ' ἐπιλέγει κοροῖδευτικά: "Δύναται ἀπὸ τοῦδε ἡ ἐπίσημος κριτικὴ τῶν παριστανομένων ἔργων νὰ καυχήται διὰ τὴν αὐστηρότητά της, γνωστὸ ὄντος ὅτι ὁ κ. Ν. (γρ. Σ.) Σακελλαρόπουλος πρὸ δύο μόλις μηνῶν εἰς τὸν Β (γρ. Α) Λασσάνειον δραματικὸν ἀγῶνα ἐκρίναν ἀνάξιον βραβεύσεως ἐν ἔργῳ τοῦ Μολιέρου ὑποβληθὲν ὡς πρωτότυπον" (3). Ἡ Ἐπιτροπὴ διόρισε καὶ τοὺς μεταφραστές, τὸ Μ. Ζώρα, τὸ Μ. Λάμπρο, τὸ Μ. Λιδωρικὴ, τὸν Ι. Δαμβέργη, "τὸν κ. Διαμάντη" καὶ τὸν Ἄννυνο· ὄρισε καὶ τὰ ἔργα ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ μεταφρασθοῦν "τοὺς μεταφραστές αὐτοὺς τοὺς θεωροῦν, κατὰ τὸ μᾶλλον ἀναρμόδιους καὶ ἀσήμαντους, ἐνῶ ξεχαστῆκαν, γράφει, ὁ Ν. Ἐπ. (*) μαζὶ μὲ τοὺς συγχοῦρους συγγραφεῖς, ὁ Ἴψεν, ὁ Σούδερμαν, ὁ Δανουόντσιο, ὁ Δοναὶ, ὁ Φρ. Κυρέλ, καὶ οἱ ἀξιόλογοι ὡς μεταφραστές, ὁ Ροῦδης, ὁ Κουρτίδης, ὁ Παλαμιᾶς. Ἐδῶ ἄς σταθοῦμε, γιὰ νὰ δοῦμε μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ τελευταίου· τὴν ἔστειλε τὸ ἴδιο ἀπόγευμα στὴν "Ἐστία":

"Ποῦ καλὰ γνωρίζω πὺς εἶναι πολῦτιμον ἀπόκτημα εἰς τὴν πρόδον τοῦ θεάτρου καὶ γενικότερα τῆς φιλολογίας ὁ καλὸς μεταφραστής. Ὅμως ἐγὼ τέτοιαν ὑπηρεσίαν δὲν θὰ ἴμιον ἱκανὸς νὰ προσφέρω, γλωσσολογίας δὲν εἶμαι· ἄλλα θὰ ἴταν ἡ δουλεία μου, ἡ φιλοδοξία μου ἄλλῃ. Ἀλλοστε καὶ πιστεύω πὺς ἡ ποιητικὴ μας τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ προκύβῃ παρὰ θεμελιωμένη στὴν ἐθνικὴ μας γλώσσα ἀπάνω στὴ γλώσσα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Χίλιες φορὲς τὸ θεμελιωμα τοῦτο ἐπιβάλλεται στὸ δράμα ποὺ εἶναι τῆς ποιητικῆς τέχνης τὸ κορυφωμα καὶ μίλει πρὸς τὸν κόμον πλανύτερα καὶ δὲ γίνεται μόνο γιὰ νὰ τὸ διαβάξῃ χωριστὰ ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος, μὲ τοῦτα ἡ ἐκεῖνα τὰ γούστα, ἀλλὰ γιὰ νὰ τ' ἀκούη καὶ γιὰ νὰ τὰ χαιρέται τὸ μέγα πλῆθος, σὰν ἕνα ἀντάλαο μᾶς ἀκέριος ζωῆς, τῆς πλέον ζωντανῆς ζωῆς γύρω μας. Θέλω μὲ τοῦτο νὰ εἰπῶ πὺς θὰ ἔστανε ἡ πίστις μου αὐτὴ γιὰ ν' ἀπομακρύνῃ μὲ φρίκη ἀπὸ σιμά μου κάθε διευθυντὴν κάθε Θεάτρου".

Πιὸ πρὶν, ὅπως εἶναι γνωστὸ, εἶχε ἀνακοινωθεῖ—τὸ Φεβρουάριο—ἡ ἴδρυσιν τῆς "Νέας Σκηνῆς" τοῦ Χρηστομάνου. Τώρα βρίσκειτῃ στὰ παντὰ τὸ Θεάτρο τοῦ δημοτικισμοῦ ὁ Παλαμιᾶς εἶχε συλλάβει τὴν "Τρισεύγενη" καὶ δίσταζε, νιώθοντας, προφανῶς, πὺς τὸ καθήκον του νὰ τὴ γράφῃ στὴ δημοτικὴ θὰ ἐπιβόδιζε τὴν παράστασίν τῆς· ἡ "Νέα Σκηνὴ" δὲν εἶχε ἀκόμη ἀρχίσει τὸ σπουδαῖο εἶναι ὅτι βρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ τῆς κυροφίας τοῦ κορυφαίου δράματος καὶ γι' αὐτὸ ἡ ἐπιστολὴ του, ἔκτος ἀπ' ὅσα σημειώνει γιὰ τὸ πρόβλημα τῶν μεταφραστῶν, εἶναι σημαντικὴ καὶ γιὰ ὅτι μπορούμε νὰ υποθέσουμε ὡς πρὸς τὴν "Τρισεύγενη" καὶ γιὰ τὴ στάση τῶν δημοτικιστῶν ἀπέναντι τοῦ Βλάχου (6).



Θωμᾶς Οἰκονόμου. Σάτσο Γιαννούλη Χαλεπᾶ. (Θεατρικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν)

3. Εἶχαν ὑποβληθῆ 19 κωμωδίες καὶ 15 δράματα· ἡ "Κρίσις" δημοσιεύθηκε στὸ "Ἄστν" (14 Μαΐου 1901)· ἡ βιαστικὴ καὶ σύντομη περιλήψῃ τῶν ἔργων δὲν ἐπιτρέπεται νὰ δεῖ κανεὶς καθαρὰ τὸ ἔργο, μὲ τὸν ἑλληνικὸν του τίτλο, τὸν "Ταρτούφο" δηλ., ποὺ ἀπορρίφθηκε, τὸ ζήτημα τοῦτο ἔγινε ἀφορμὴ γι' ἀπειροκρίβεις κοροῖδες. Ἀσχετῶς ὅμως μὲ τοῦτο οἱ περισσότεροί "συγγραφεῖς" τῶν κωμωδιῶν "ασπιρίζουν" τὸ δημοτικισμὸ· προμαντεύανε τὴν κυριαρχία του ποὺ ἐρχότανε.

4. Δὲς ἄρθρο τοῦ Ν. Ἐπισκοποπούλου) στὸ "Ἄστν", 29 'Ιουλίου.

5. Τὸ ζήτημα τῆς γλώσσας στὸ Θεάτρο εἶχε ἀνακινήθει μὲ διαθήσεις πρὸς τὴν καθαρεύουσα σὲ μιὰ παράγραφο τοῦ Γεωργίου Πῶπ στὴν ἐφημερίδα "Ἀκρόπολις", τῆς 5 'Ιουλίου 1901.

Εἶχε κυκλοφορήσει ἡ φήμη πὺς δὲ θὰ εἶχε τὸ δραματολόγο τοῦ "Βασιλικῦ" ἱστορικὰ δράματα—τὸ εἶδος αὐτὸ ποὺ στὴν Ἑλλάδα τουλάχιστον γιὰ πολλοὺς ἴταν ἡ μόνη σοβαρὴ μορφὴ τῆς δραματογραφίας—ἀλλὰ καὶ τοῦτη τὴν εἰδησιν, φοβερὴ καὶ γιὰ τὸ κοινὸ, προσπαθοῦσαν μερικοὶ νὰ τὴ θαμπώσουν, μὲ τὸ νὰ ὑποστηρίζουν πὺς ὁ Βασιλέας ἐπιθυμοῦσε νὰ ἐγκαινιάσει τὸ Θεάτρο του μὲ τὸ "Νικηφόρον Φωκᾶν" τοῦ Βερναρδάκη. Γιὰ τὴν περίπτωσιν τῶν ἀναρμόδιων μεταφραστῶν καὶ γιὰ τὸν παραγκωνισμὸ τῶν ἱστορικῶν δραμάτων, ποὺ φαινόνταν ὡς τόσο βέβαιοι, γιὰ νὰ θίξῃ τὸ Βερναρδάκη ἀκριβῶς, ἔσπασε μιὰ ἐξαγριωμένη ἐπίθεσιν: "Ἐνας συνεργάτης τῆς ἐφ. "Ἀκρόπολις", μὲ τὸ ἄχαρο ψευδῶνυμο "Φάντης Μπαστούνης" γράφει ἕνα μεγάλο ἄρθρο ὅπου ἐκθέτει πόσο ἀκατάλληλοι εἶναι οἱ διορισμένοι κριτές· τοὺς θεωρεῖ χωρὶς θέλησιν, ὑποταγμένους στὸ Βλάχο· χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ὀξύτητα τῶν ἡμερῶν εἶναι τὸ ἐξῆς ἀπόσπασμα:

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

—δὲν τολμᾶ νὰ προχωρήσω ἐδῶ, αὐτὰ ποὺ ἀκολουθοῦν εἶναι τρομερά... Ὁ ἀρθρογράφος θεωρεῖ πὺς θὰ εἶναι σίγουρη ἡ οικονομικὴ ἀποτυχία τοῦ "Βασιλικῦ" μὲ τὸ ξένον δραματολόγο, τὸ διαλεγμένο, καθὼς εἴπαμε, ἐνῶ τούναντίον θὰ συνέφερε τὸ κοινόν, ἐὰν ἀνεβιάζοντο ἀγνωστον ἔργον [Σημ. εἶχαν δοθεῖ στοὺς μεταφραστές χιλιοπαιγμένα ἡδῆ σ' ἐμᾶς ξένα ἔργα] ἐκ τῶν ξένων φιλολογιῶν καὶ πρωτότυπον δημοφιλῶν (8) ποιητῶν ὡς ὁ Βερναρδάκης" (24 'Ιουλίου).

Στὴν ὁδὸν Ἁγίου Κωνσταντίνου τὸ ἄρθρο τοῦ "Φάντη Μπαστούνη" ἔκανε τόση ἐντύπωσιν, ὥστε τὴν ἐπομένην, σὲ μιὰ γωνιά τῆς τέταρτης σελίδας ποὺ δὲν συναντοῦσε, συνήθως, κανεὶς θεατρικὲς εἰδήσεις, ἔστειλαν τὴν ἐξῆς "Ἐιδιοποίησιν":

"Ἡ Διευθυνσις τοῦ Βασιλικῦ Δραματικοῦ θιάσου παρακαλεῖ τοὺς συγγραφεῖς δραματικῶν ἔργων, καὶ ἰδίως δραμάτων καὶ κωμωδιῶν [Σημ., ὄχι τραγωδιῶν] τοὺς ἐπιθυμοῦντας νὰ ἰδωσὶ τὰ ἔργα αὐτῶν διδασκόμενα ἀπὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Βασιλικῦ θεάτρου· ἀποστελλοῦσι... [Σημ., ἀπὸ δύο ἀντίτυπα]. Ὡς πρὸς τὰ ποσοστὰ θὰ τὰ ἐρρυθμίξῃ τὸ Θεάτρο "ἐγκαίρως", σύμφωνα μὲ τὴν εἰσπραξὴ τῆς κάθε βραδυᾶς καὶ ἀνάλογως τοῦ ἀριθμοῦ τῶν πράξεων ἐκάστου ἔργου".

Ἐπίκουρος τοῦ "Φάντη Μπαστούνη" ἔρχεται ὁ "Ν. Ἐπ."— ἂν κ' ἐκείνου δὲν τοῦ ἄρεσε καὶ τόσο, ἤθελε νὰ ἔχει μόνος του τὸ προνόμιον τῆς ἐπίθεσης: ὀλοὶ βιάζονται νὰ ποῦν τὴ γνώμη τους γιὰ τὰ ζητήματα τοῦ "Βασιλικῦ" σὰν ὑποχρεωσὴ τους—καὶ σημειώνει γιὰ τὴν Ἐπιτροπὴν:

"... δὲν θὰ κατηγορήσωμεν τὸν κ. Βλάχον. Θὰ ἴητο μάταιον ἐγνωρίζαμεν πρὸ ἀμνημονεῦτον ἐτὼν, ὅτι αἱ ἰδέαι τοῦ κ. Βλάχου περὶ φιλολογίας εἶναι ἐφαρμοσμένοι, ὅτι χαρακτηριστικῶς ἀπὸ τὴν ψυχολογία ἔκρινεν τὴν ὁποῖαν ὁ Λομπρόκο ὀνομάζει μισονετισμόν. Ὅσον ἡ μὀρφωσις τοῦ κ. Βλάχου εἶναι τελεία ὅσον αἱ ἰδέαι του καὶ αἱ πεποιθήσεις του διανοητικῶν καὶ παρὰξενου. Εἶναι πλέον ἱστορικαὶ αἱ ἀντιπάθειαι του πρὸς τὸν Βάγνερ..., τὸν Ζολᾶ, τὸν ὁποῖον περιφρονεῖ ὡς τὸν ἀκαθαρτότερον τῶν ὑπηρετῶν του, τὸν Δανουόντσιο διὰ τὸν ὁποῖον γελᾶ εἰρωνικῶς..." (7) (29 'Ιουλίου).

Ἄνελεττα ὁ "Φάντης Μπαστούνης", πικαρισμένος ἀπὸ τὴν "Ἐιδιοποίησιν" ποὺ τὴν θεωρεῖ ὡς ἀπάντησιν στὸ ἄρθρο του, γράφει ἄλλο καὶ ὅστερ' ἀπὸ ἄλλες ἐπιθέσεις, ἐξακολουθεῖ:

"...Τὶ λοιπὸν ἄλλο σημαίνει ἡ δημοσιεῖσις τῆς ἀγγέλιας ἡ ἀποκλεισμὸν τῶν πρωτοτύπων [= ἑλληνικῶν, ὄχι μεταφρασμένων] ἔργων; Τὶ δ' ἄλλο ὁ σχηματισμὸς τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς ἢ ἀρνησιν πάσης κρίσεως καὶ ἐξευτελισμὸν παντὸς ὁστις ἤθελε σκεφθῆ κὰν νὰ ὑποβληθῇ εἰς τὴν δια-

6. Σ' ἕνα δημοψήφισμα ποὺ ἔγινε γιὰ τὸ ποῖο ἔργο θὰ ἴταν κατὰλληλο γιὰ τὴν ἐναρξὴν τοῦ "Βασιλικῦ" ("Ἄστν" 26-30 Σεπτεμβρ. 1901) οἱ περισσότεροί προτιμοῦσαν ἔργα τοῦ Βερναρδάκη τὸ "δημοφιλῶν" δὲν εἶναι ὑπεροχολικό. Θαυμασμὸ ἀπόλυτο γιὰ τὸν ποιητὴν, γραμμένο ἀπὸ τὸν Κανελλίδη δεῖς στὴν ἐφ. "Καιροί" (26 'Ιουλ. 1901).

7. Δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ δοῦμε τὶς γνώμες τοῦ Βλάχου γιὰ τὸ Δανουόντσιο, φαίνεται θὰ εἶναι προσωπικῆς ἐντύψεως τοῦ "Ν. Ἐπ." Ὡς πρὸς τὸ μισονετισμὸ δεῖς τὸ περ. "Παναθηναῖα", 31 'Ιουλ. 1901, σ. 307-8 ἀνάλογες γνώμες τοῦ Σε-ῖοπουλου καὶ στὴ σ. 315 τὸς φάβους τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ γιὰ τὶς ἀπογοητεύσεις ποὺ θὰ ἔχουν ὡς πρὸς τὸ "Βασιλικόν" ἐξ ἀτίας τοῦ Ἁγγε-λου Βλάχου καὶ αὐτῶν τῶν γνωρισμάτων του.

έλαβε ο Γαμίας τῶν Ἀνακτόρων (Σωτηριάδης, λεγότανε) με τὴ διαταγὴ τοῦ Θῶν νὰ μὴν τὸ κοινοποιήσει στὸ Βλάχο, ἀφοῦ μάλιστα δὲν εἶχαν ἐπιστραφεῖ θεωρημένοι καὶ οἱ προϋπολογισμοὶ ("Ἐστία", 22 Αὐγ.). Ὁ Βλάχος ἔτσι καταδικάζονταν σὲ στασιμότητα. Τὸ πρωτὸ τῆς ἴδιας μέρας, τὸ "Ἄστὺ" ἔδωσε τὶς πρῶτες καθαρότερες πληροφορίες γιὰ τὴν προσεχῆ παραίτησή τοῦ Βλάχου ὁ ἴδιος ὅμως βεβαίωσε "...ὅτι δὲν πρόκειται διόλου νὰ παραιτηθῇ, διότι δὲν εἶχε καμμίαν ὄρεξι νὰ εὐχαριστήσῃ τοὺς ἐχθροὺς του" ("Ἐστία", ὅπου πιὸ πάνω) ἢ ἐφημερίδα προσθέτει:

"Κατὰ συνέπειαν, ἐάν ἡ σημερινὴ ἐκκρεμότης παραταθῆ ἐπὶ μίαν ἐβδομάδα καὶ δὲν ἀποχωρήσῃ ἐκουσίως ὁ κ. Βλάχος—πράγμα τὸ ὁποῖον ἐπιζητεῖται—ὁ κ. Θῶν θὰ ζήτησῃ κατ' ἐντολήν βεβαίως τοῦ Βασιλέως νὰ ἐλθῆ εἰς συνεννόησιν μετὰ τοῦ ἐν Μυτιλήνῃ διαμενοῦτος κ. Βερναρδάκη, ὅπως πάθῃ θυσία ἐπισπύρη τὴν εἰς Ἀθήνας ἀφίξιν του⁽⁹⁾ καὶ ἀνάλαβῃ τὴν Διευθυνσὶν τοῦ Θεάτρου..."

"Ὁμως ὁ Βασιλέας θεωροῦσε ἀπαραίτητο ν' ἀρχίσῃ πιὰ τὸ Θέατρο στὶς 15 Νοεμβρίου ὅπωςδήποτε κ' ἔστειλε τηλεγράφημα στὸν Γαμία του ν' ἀνοίξῃ πίστωση εἰς τὸν κ. Βλάχον ἐκ 4.000 δρχ. διὰ τὰς πρῶτας ἀνάγκας τοῦ Θεάτρου" ("Ἀκρόπολις", 26 Αὐγ.) οἱ ἠθοποιοὶ ταχτοποιήθηκαν καὶ ἀρχισε καὶ ἡ πληρωμὴ τῶν μεταφραστῶν.

Οἱ συγγραφεῖς εἶχαν ἀπελπιστεῖ ἀπὸ τὸ "Βασιλικὸν" καί, βλέποντας τὸν ἐαυτὸ τοὺς ἔξω, προσπαθήσανε νὰ βροῦν πρόσφατα ἰδανικά, πού νὰ τὰ χρησιμοποιοῦσαν ὡς πυρῆνες γιὰ ν' ἀντιδρᾶσουν μέσα στὴν μετὰ τὸ 1897 προσπάθεια γιὰ τὸ καλύτερο, ζωντανεύον καὶ οἱ δραματογράφοι. Ὁ Γ. Σουρῆς ἦταν πρόσωπο ἀγαπητὸ καὶ καλὸς ἄνθρωπος· εἶχε μεταφράσει τὸς "Νεφέλες" τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ εἶχαν παιχθῆ τὸ φθινόπωρο τοῦ 1900 μ' ἐπιτυχία πού συνεχίστηκε καὶ στὶς περιόδους τοῦ ἐσωτερικοῦ καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ· οἱ "Νεφέλες" εἶχαν θεωρηθεῖσαν μιὰ ἀναγέννηση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος, μιὰ ζωντανὴ παρουσία τοῦ Διόνυσου ἀνάμεσά τους· οἱ περὶ τὸν Χρηστομάνο λόγοι δὲν μπορούσε βέβαια νὰ πιστεύουν στὸ Σουρῆ, ἀλλὰ οὔτε καὶ ὁ Σουρῆς πίστευε στὴ "Νέα Σκηνή"· εἶχε συγκαταριθμηθεῖ καὶ ὅσοις τριγύρησαν, στὴν ἀρχῇ, τὸν ἀρχιμύστη, καθὼς καὶ ἄλλοι, καὶ ὁ Λάσκαρης, ὅμως φύγανε ἀπὸ τὸ Χρηστομάνο ὄρμησαν λοιπὸν νὰ δημιουργήσουν μιὰ τρίτη κατάστασι· τὸ περιοδικὸν "Νυκτερίς" τοὺς παρουζέιν, μὲ ἓνα ἄρθρο του "Ἄμυθητε!", γεμάτο θυμὸ, κυρίως γιὰ τὸ "Βασιλικὸν" δὲν εἶχε προσλάβει τοὺς ἀγαπημένους τῆς ἀστέρες τοῦ 19ου αἰῶνα. Ζητήει νὰ γίνῃ ἓνας νέος θεατρικὸς ὀργανισμὸς γιὰ ν' ἀντιπράξῃ στὸ "Βασιλικὸν" καὶ νὰ παίξῃ παράλληλα στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν.

Ἐναντίον τοῦ Βλάχου κινήθηκαν καὶ οἱ φοιτητὲς πού παίζανε τ' ἀρχαῖα ἔργα στὸ πρωτότυπο, με τὴν προεδρία τοῦ Γ. Μιστριώτη μ' ἓνα ψήφισμά τους ὑποδηλώσανε τὰ δικαιώματα τῆς ομάδας τους, πού μερικοὶ τὴν παίρνανε στὰ σοβαρὰ ("Νυκτερίς", 30 Σεπτέμβρ. 1901). Τὰ "ὄρεστειακά" ἔχουν ἐδῶ τὴ μακρινὴ ἀρχὴ τους.

Ὁ Σουρῆς, ὥστόσο, ἐτοίμαζε τὸ ἔργο τῆς ἐξόμησης, τὴν κωμῶδιάν του "Χειραφέτησις"—μὲ τ' ὄνομά τῆς ὀνομάσθηκε καὶ ὁ θίασος καὶ οἱ ἀφελεῖς δὲν εἶχανε δυσκολίες νὰ παραδεχτοῦν πὺς ἀνατέλλει ἡ "Αὐγὴ ἐνὸς ἐλληνικοῦ θεάτρου"—ἔτσι ἐπιγράφει ἓνα ἄρθρο του—στὸ "Ἄστὺ" ὁ "Ν. Ἐπ.", ὅπου βρῖσκει πολλὰς ὁμοιότητες τοῦ Σουρῆ με τὸ Μολιέρο ὅπως γράφει—προῆλθε ἡ "Γαλλικὴ Κωμῶδιάν" ἀπὸ ἐκεῖνον καὶ ἀπὸ τὸ θίασο τοῦ Σουρῆ θὰ προερχόταν τὸ ἀληθινὸ ἐλληνικὸ "ἐθνικὸν" Θέατρο, "τὸ ἀναμενόμενον ὡς Μεσσίας" (6 Ὀκτωβρ. 1901). Μικροδυσχερὲς ὁ "Ν. Ἐπ." καὶ με τὴ "Νέα Σκηνή" καὶ με τὸ "Βασιλικόν". Κατὰ τὴ "Νυκτερίδα", 7 Ὀκτωβρ., ἡ ἐφ. "Ἐσπερινή" ("Ἀκρόπολις"), τῆς 2ας τοῦ ἴδιου μηνός, ἐσημείωσε πὺς ὁ Σουρῆς εἶπε σὲ συντάκτῃ τῆς:—"Ὁ Βλάχος διευθύνει τὸ Βασιλικόν, ἀλλ' ἐγὼ θὰ διευθύνω τὸ "Ἐθνικόν".

Καὶ ὁ Βερναρδάκης, ἐξοργισμένος, ὅπως ἀναφέραμε, ἐναντίον τοῦ Βλάχου ἐπισκέφθηκε τὴν ἴδιαν μερὰ τὸ Σουρῆ, τοῦ ἔδωσε τὰ συγγραφήριά του καὶ τὸν υποσχέθηκε γιὰ τὸ θίασό του τὸ "Νικηφόρον Φωκᾶν" τὸ "Ἄστὺ" τῆς ἐπομένης, μαζί με τὴν εἰδήση, προσθέτει: "οὕτως αὐξάνει ἡ φάλαγγξ τῶν προσερχομένων συγγραφέων, ἐξ οὗ εἰκάζεται ὅτι θὰ εἶναι ὁ μόνος γνήσιος ἐλληνικὸς θίασος..." τοῦ Σουρῆ, πού οἱ φίλοι του τὸν θεωροῦν "Ἀντουάν τῆς Ἑλλάδος"· θὰ τὸν ἀκολουθούσαν καὶ ὁ Λάσκαρης, ὁ Πολέμης, ὁ Καρακίτσισας ("Ἐστία" 8 Ὀκτωβρ.

1901) "θὰ παίζανε", δῆλωσε ὁ Σουρῆς, τὰ πάντα καὶ μᾶλλον ἀκόμη, πλην τῶν γαλλικῶν οἰκογενειακῶν δραμάτων⁽¹⁰⁾ ("Ἄστὺ", 14 Ὀκτωβρ.). Ὁ "Ν. Ἐπ." πάλι γράφει χρονογράφημα με τὸν τίτλο "Ἐκ τοῦ κυριοφρομένου ἔργου" καὶ ἀναγράφει δράματα τοῦ Δροσίνη, τοῦ Πολέμη, τοῦ Καρακίτσισα. Ἐνθουσιάζεται καὶ βλέπει με χαρὰ τὶς συγκεντρώσεις τῶν συγγραφέων στὰ σπίτια τοῦ Σουρῆ καὶ τοῦ Δροσίνη, ὅλοι αἰσιοδοχοῦν καὶ ῥίχνουν ἀπὸ πάνω τους τὸ αἶσθημα τῆς μειονεξίας πού τοὺς εἶχε φυτέψῃ ὡς τώρα ἢ πολιτεία τοῦ "Βασιλικοῦ". Ὁ Βερναρδάκης ὁ αὐστηρὸς, ὁ σωστὸς, μαλακώνει ἀπάνω στὸν ἀγῶνα ἐναντίον τοῦ ἐχθροῦ τῶν ἐλληνικῶν ἔργων, τοῦ Βλάχου, καὶ δηλώνει σχετικὰ με τὴν "χειραφέτησιν" ὅτι πρόκειται γιὰ μεγάλο θεατρικὸ ἔργο καὶ ὁ συντάκτῃς ἐπέξηγε: "Ἀριστοφανεῖον καὶ Μολιερείον συγχρόνως ἐμπνεύσεως ἢ κυριολεκτικώτερον, ὅτι ἐνθυμίζει Μολιέρου εἰς τὴν ἀστάρην καὶ Ἀριστοφάνη εἰς τὴν ἐμπνευσὶν καὶ σκηρικὴν οἰκονομίαν..." ("Ἐστία", 17 Ὀκτωβρ. 1901, ὑπογραφή "Α"). Ὁ κόσμος ἔτρεξε στὴν "πρῶτῃ", 18 Ὀκτωβρ., στὸ Δημοτικὸν Θέατρο Ἀθηνῶν, 2.425 δρχ. ἡ εἴσπραξη. Ἡ "Νυκτερίς" βγήκε πανηγυρικὴ με σκίτσά καὶ με φωτογραφίες τῶν ἠθοποιῶν, τοῦ Σουρῆ καὶ τοῦ Λάσκαρη πού ἦταν ὁ βοηθός του.

Πολὺ σύντομα διαλύθηκε ἀπὸ οἰκονομικὰς αἰτίας, ἀφοῦ οἱ ἠθοποιοὶ τὸν δώσανε μιὰ παράσταση με μιὰ ἀπαγγελία τοῦ Δροσίνη, με τὸ μονόπρακτο τοῦ Ι. Πολέμη, πού εἶχε ἀπαγορευθεῖ στὸ "Βασιλικόν" ἐξ αἰτίας τῶν ρασοφόρων ἠρώων του, "στὴν ἄκρη τοῦ γκρεμοῦ" καὶ μαζί καὶ ἡ μονόπρακτῃ κωμῶδιάν τοῦ Λάσκαρη "Μαύρη παρηγοριά" σ' ἐπανάληψιν ὅπως καὶ ἡ "Ἐκλογικὴ Περιφέρεια" τοῦ Σουρῆ.

"Ἀδοξά ἐσβῆσε ἡ ἀντίδρασις αὐτὴ ἐναντίον τοῦ "Βασιλικοῦ"—ὑπῆρξε ὅμως, ὅπως καὶ τοῦ Γ. Δροσίνη μιὰ ἀρθρογραφία πού πῆγε χαμένη. Γιὰ τὴν πρόσκληση ξένων ἠθοποιῶν λυπηθήκανε καὶ οἱ Ἕλληνες τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ μάλιστα τουρκοκρατούμενων μερῶν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονικὴ ἔρχεται μιὰ διαμαρτυρία πού φανεροῖνε πόσο πανελλήνιο εἶχε γίνῃ τὸ ζήτημα. ("Νυκτερίς", 18 Νοεμβρ. 1901).

Εἶχε κοιμηθεῖ, γιὰ λίγο, φαινομενικά, ἡ συνέντευξις τοῦ Βλάχου, πού τὸ σφάλμα τῆς τὸ εἶχε βρεῖ αἰρία ὁ "Φάντης Μπαστούνης", (στὸ ἄρθρο του τῆς 11ης Αὐγ.) στὴν ἐξῆς ἀποψη:

"... εἶναι περιττὸν νὰ ἐπιρρίπτῃ τὴν εὐθύνην εἰς τὸν Ἀνακτα, διαπράττον ὅτι αὖ ἐνός μίαν προκατασκευαστὸν ἀσέβειαν πρὸς τὸν Ἡγεμόνα, οὗ ἐχορμητίσιν ὀπουργός καὶ πρεσβευτής, ὀφείλων ὡς ἐκ τούτου νὰ γνωρίζῃ ὅτι οἱ λαμβάνοντες τὴν ὑψηλὴν τιμὴν νὰ συνεργάζωνται μετὰ τῆς Α.Μ. οὐδέποτε ἔχουσιν τὸ δικαίωμα νὰ διασαλπίζωσι τὰς περὶ προσώπων καὶ πραγμάτων γνώμας τοῦ Ἀνακτος..."

Στὶς 30 Ὀκτωβρ. γύρισε στὴν Ἀθήνα ὁ Βασιλέας καὶ ἀμέσως ὁ Γεώργιος "μαθὼν" [Σημ. ὅχι εἰδοποιημένος δηλ., ὅπως εἶχε γράφῃ] γιὰ τὴ συνέντευξι, ἐκάλεσε τὸ Θῶν καὶ τὸ ἔδωσε τὴ διαταγὴ νὰ προσκαλέσει μ' ἔγγραφον τὸ στὸ Γραφεῖον του τὸν κ. Διευθυντὴν ὅπως ἐγγράφως ἐπίσης δώσῃ τὰς δεούσας ἐξηγήσεις ("Ἐστία", 1 Νοεμβρ.) καὶ ἀμέσως ἀπὸ κάτω δημοσιεύει τὴν εἰδήση πὺς πιθανότατα ἡ "πρῶτῃ" τοῦ "Βασιλικοῦ" θὰ ἦταν στὶς 17 τοῦ μηνός με μιὰ μονόπρακτῃ κωμῶδιάν τοῦ Κορομηλά καὶ μ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπομῆ ἔργα⁽¹¹⁾ ὁ ἀγιασμὸς θὰ γινόταν αὐτὴ τὴν ἡμέραν καὶ ὁ ἀναρκτήριος λόγος, τοῦ Βλάχου, θὰ ἦταν πρὶν ἀπὸ τὸ μονόπρακτον...

Ἡ "Ἐστία" τῆς 7 Νοεμβρ. βεβαιώνει πὺς ὁ Βλάχος ἔστειλε τὴν παραίτησίν του πρὶν ἀπὸ δύο μέρες. Οἱ φίλοι του ἐπίστευαν ὅτι παραίτηθηκε, γιὰ τὴ γύρω του εἶχανε στηθεῖ ραδιοφυρίεσ καὶ πὺς εἶχε βαριεστήσει κ' ἔφτασε στὴν παραίτησιν "με τὴν ἐπιφύλαξιν νὰ τὴν ἀνακαλέσῃ εὐθὺς καὶ ὡς ὑποδειχθῇ τοῦτο" ("Ἐμπρός", 5 Νοεμβρ.).

Ἐπίστευσε, ὁ Βασιλέας ἐκοτότησε χαραχτήρα τοῦ Βλάχου δὲ διάρισσε ἄλλο διευθυντὴν "λόγω" ἦταν ὁ Στεφάνου, "ὑπηρεσιακός" στὴν οὐσία τὴν κατάστασιν τῆ ρύθμιζε ὁ Θῶν.

Τέλος, στὶς 15 Νοεμβρ. ("Ἐστία") ὀρίσθηκε ἡ "πρῶτῃ", γιὰ τὴν 24 Νοεμβρίου. Καὶ πραγματικὰ γίνετ' ἰδοῦ τὸ πρόγραμμα—ὄχι, ὅπως τὸ εἶχε φαντασθεῖ ὁ Βλάχος—Μέρου πρώτον:

10. Αὐτῶν δηλ. πού εἶχαν "ἀνοιχτές", μ' ἄλλα λόγια τολμηρὲς σκηνές.
11. Ἀπὸ "προχθές", ἀναγράφει, ἢ "Ἐστία" τῆς 4ης Ὀκτωβρ. 1901 εἶχαν διανεμηθεῖ οἱ ρόλοι τῶν ἀναγνωσθέντων [Σημ. στοὺς ἠθοποιούς] θεατρικῶν ἔργων—τὶς ἀναγνώσεις τὶς ἔκανε ὁ ἴδιος ὁ Βλάχος—τοῦ "Γαμβρού" τοῦ κ. Πουαριέ καὶ τῆς "Ὀδοῦ τοῦ Μαρτυρίου" οἱ δοκιμὲς τοὺς γίνοντοσαν "ἐναλλάξ" ἀπὸ τὸν Οἰκονόμου με τὴν "ἐπιβλεψιν" τοῦ Βλάχου.

9. Ὁ Βερναρδάκης θὰ ἔρχόταν στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ φροντίσει γιὰ τὸν τρίτον τόμον τοῦ Ἐυριπίδη του καὶ γιὰ τὸ ἀνάβασιμα τῆς πρὶν ἀπὸ πέντε χρόνια πρωτοποιήμενης ἀρχαίας τραγωδίας του "Ἀντιόπη".

Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλι σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἐμφανίσεις τῆς στὸ "Βασιλικόν"



“Ο ἐθνικός ὕμνος”, ἡ ὀρχήστρα τῆς “Μουσικῆς Ἐταιρείας” καὶ “Flora Mirabilis” τοῦ Σαμάρα Δ. Βερναρδάκη “Μαρία Δοξαπατρῆ”, μονόλογος ἐκ τῆς ε’ πράξεως. Wagner “Lo-hengrin”, ἡ ὀρχήστρα. Μέρους δεύτερον: Bizet “Κάρμεν” ἡ ὀρχήστρα. Io. (12) Δ. Κορομηλά “Ο θάνατος τοῦ Περικλέους”. A. Zibulka “Songe d’ amour après le bal”. H. Ponchielli “Gioconda” “Danse des heures”. Μέρους τρίτον: 2ο. Χαρ. Ἀννίνου “Ζητείται ὑπηρέτης”. (Κι οἱ δύο κωμωδίες ἦταν ἐπαυλαήφεις). Τιμές 5 καὶ 4 δραχ. Οἱ τιμές εἶναι ἀκριβῆς καὶ ὁ τόνος τῆς βραδυᾶς κοσμικός. Πρὸς τὸ παρὸν τὸ πνεῦμα τοῦ Βλάχου εἶχε ἠττηθεῖ μὲ τὴν παράσταση τῶν δυὸ “νεωτερικῶν” μονοπράκτων.

Ἡ ἄλλη μέρα ἦταν Κυριακή: τὸ παραπάνω πρόγραμμα δὲν τὸ εἶδαν μὲ φτηνότερες τιμὲς οἱ ἀπλοὶ ἄνθρωποι: τὸ ἔφαγε τὸ σκοτάδι. Τὸ κτίριο εἶχε ἄλλες δουλειὲς τὴν Κυριακή: ἔπρεπε ν’ ἀεριστεῖ, νὰ φρεσκαριστεῖ, γιὰ νὰ δεχτεῖ ἕνα ξένο θίασο μὲ μιὰ ἱεροστανθῆ πρωταγωνίστρια, τὴ Γαβριέλα Ρεζάν καὶ νὰ ἀρχίσαι μ’ ἐκείνην τὶς ταχικὲς παραστάσεις του. Τὸ ἑλληνικὸ θεατρικὸ φιλότιμο δέχεται μιὰ γερὴ ταπείνωσι. Πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Βασιλέας εἶχε ὀρίσει νωρίτερα τὴν ἑναρξήν, ὅμως ἡ παραίτηση ἐμπόδιζε τὴν ἀνετη προετοιμασίαν: ἔτσι παραμερίστηκαν οἱ ἑλληνικὲς παραστάσεις, ἐνῶ, ἂν εἶχαν ἀρχίσαι στὶς 17 τοῦ μηνὸς θὰ τραβούσανε συνέχεια μιὰ βδομάδα: ἡ ἐμφάνισι τῆς Ρεζάν στὴν ἀμετακίνητη, βέβαια, ἡμερομηνία τῆς 26ης Νοεμβρίου ἤρθε νὰ πληγῶσιν τὸ φιλότιμο πὺν εἰπαμε: οἱ κοσμικοὶ ὅμως οὔτε πού θὰ καταλάβανε τίποτα τέτοιον.

Τὴ Ρεζάν τὴν περιμένανε ἀπὸ τὸ καλοκαίρι (“Ἀστὺ”, 3 Αὐγ. 1901): διψοῦσαν γιὰ γαλλικὸ θέατρο ἐκεῖνοι πού μπορούσανε νὰ τὸ πληρώσουν καὶ μάλιστα γιὰ παραστάσεις “ἀνοιχτές”, ἂς μὴν πηγαίνομε μακριά, τὸ καλοκαίρι ἀκριβῶς τοῦ 1901, ἐργαστήσανε στὴν Ἀθήνα δυὸ γαλλικοὶ θίασοι ἐλαφρᾶς Ὑπερέτας, ὁ ἕνας, ὁ μεγαλύτερος, ὁ θίασος Ντυφὸς στὸ θέατρο τοῦ Νέου Φαλήρου, ἐπιχείρησι τοῦ Σιδηροδρόμου καὶ ὁ ἄλλος μὲσα στὴν πρωτεύουσα, ὁ θίασος Σαντρέ-Λακάρ, στὸ Θέατρο “Βαριετέ”. συχὰ παίζανε καὶ στὸ θεατρικὸ τῆς Κηφισιάς στὸ Φάληρο, περισσότερον, συχὰζανε πρόθυμα, ὅλα τὰ ὑψηλὰ πρόσωπα: γιὰ τ’ “ἀκατάλληλα” ἔργα τοῦ πού εἶχαν κινήσει τὴν ἀντιπάθειαν τοῦ Βλάχου, ἂς γράψανε κύρια ἄρθρα γιὰ νὰ στηλιτεύσων τὴν “ἀνηθικότητά” τους, ἡ “Ἀκρόπολις”, π.χ., τοῦ Γ. Πάπ, 9 Αὐγ., ὁ χορὸς καλά κρατοῦσε.

Ἀπὸ τὰ μέσα Ὀκτωβρίου ἐνῶ οἱ περὶ τὸ “Βασιλικόν” ἑλληνικὲς κατασπαράζανε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, οἱ τοιχοκόλλησι τῶν δρόμων δὲν ἀναφέρονε τὸν ντόπιον θίασον παρὰ τῆς Ρεζάν: μὲ ἀρκετὰ πικρὸ χιούμορον ἕνας χρονογράφος τῆς “Ἐστίας” περιγράφει ἕνα λαϊκὸ τυποπὺν πὺν θέλησε νὰ δεῖ ἕνα βράδι Θέατρο: περνάει τὴν ὁδὸν Σταδίου καὶ κοντὰ στὴ Βουλὴ βλέπει τὰ προγράμματα: λέει ξαφνικὰ στὴ “γαλλομαθῆ” παρῆα του:

— Δὲ μου λὲς τί εἶν’ αὕτὴ ἡ λουριδα:...

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

— Μωρέ, γιὰ λέγε μου.

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

— Μωρ’ αὐτὸ εἶναι σκάνδαλον!

“Πρῶτη τοιχοκόλλησι πὺν κάνει τὸ Βασιλικὸ μας καὶ τὴν κάνει φραντσέζικα! μὲ διευθυντὴν φράγκον”, παραξήγησε ὁ λαϊκὸς τύπος, ἀλλὰ κατὰ ἀπὸ τὸ σωστὸ βρῆκε. Καὶ τελειώνει ὁ χρονογράφος (“Παρισινός”): “Ὁ κύρ Γιακουμῆς εἶχε στὴ γειτονιά του ἀνεξάντλητον θέμα γιὰ συζήτησι” (19 Ὀκτωβρ.). Εἶναι δυσᾶρεστο καὶ τώρα πού τὸ μελετοῦμε: “Ἐχεις τὸ μεγάλο προορισμὸ νὰ προωθήσεις τὴν ἑλληνικὴ Σκηνὴ καὶ διαφημίζεις ξένους. Τὰ ἔντυπα γεμίσανε ἀπὸ σκίτσα τῆς Ρεζάν καὶ ἀπὸ στίλεις μὲ τίς ἀναλύσεις τῶν ἔργων τῆς: ξεγάστηκε ὁ ἑλληνικὸς θίασος. Τὸ εἰσιτήριον 25 καὶ 10 δραχμές: ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ Νοεμβρὸς σπεύδανε νὰ ἐγγραφοῦν συνδρομητές γιὰ ὅλες τίς παραστάσεις: 20 μέρες πρὶν δὲν ὑπῆρχε θέσις γιὰ τὴν “πρῶτην”. ἂν γέμιζε κάθε βράδι τὸ θέατρο, ἡ εἰσπραξὴ θὰ ἦταν 14.500 δραχ. Ἀκριβῶς τίς μέρες ἐκεῖνες πῆθαν ὁ Γιάννης Καμπύσης, τὸ χαμένον μεγάλο δραματικὸν τάλαντο: οἱ ἄνθρωποι τοῦ “Βασιλικού” οὔτε πού τὸ ἴπρναν χαιπάρι: θὰ τὸν προβάλοι ὅμως ὁ Χρηστομάνος, πού ἤτανε κ’ ἐκεῖνος “μαλλιάρὸς” καὶ οἱ νεαροὶ του μῦστες πρωτοπόροι.

Ἰδοῦ τί ἔπαιζε ἡ Ρεζάν: 26 Νοεμβρ. Σ α ρ δ ο ὕ “Ἡ κυρία δὲ μὲ μέλει”, 27 Μ π ε ρ τ ὶ ο “Ζαζά”, 28 Ε ρ β ι ἔ “Λαμπροδηδρομία”, 29 Δ ω δ ἔ “Σαπφώ”, 30 Μ π ρ ι ἔ “Ἐρῶδρά Τῆβενος”. Δ ε κ ε μ β ρ ι ο ς: 1 “Ἐρωτευμένη” καὶ μιὰ

12. Ἀρχίζοιμε ἀρίθμησι τῶν ἔργων πὺν ἄνεράσει τὸ “Βασιλικόν”.

μονόπραχτὴ κωμωδία, 2 Μ π ε κ “Παρισινὴ” καὶ Ἀ λ ε β ὺ “Λολὸτ”. Ἐδῶσε καὶ μιὰ παράστασι παραπάνω ὑπὲρ τῆς Μουσικῆς Ἐταιρείας, πού φαίνεται πὺν εἶχε καὶ μιὰν ἀρμολογία γιὰ μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνῶν.

Δῶρα στὴ Ρεζάν ὁ Βασιλέας, ντυσίματα καλύτερα παρὰ στὰ ἑλληνικὰ ἐγκαίνια τοῦ θεάτρου ὀ θεατέες, ἐπὶ ἕνα μῆνα ἡ ὁδὸς Ἐρμού βρισκόταν σὲ ἀναταραχὴ: 60.000 δραχμές, χωρὶς τὰ κοσμημὰτά τους, κοστίζανε οἱ τουαλιέτες τῶν Ἀθιῶδων στὴν “πρῶτη” τῆς Ρεζάν εἰδικὴ ἀμαξοστοιχία τὴν πῆγε στὴν Ὀλυμπία γιὰ τ’ ἀρχαία, ὑποδοχὲς ἐκεῖ κ.λ.π. Οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ “Βασιλικού” πληρώσανε, κ’ οἱ πῶ νεοί— πού γιὰ τὴν μόρφωσιν τους θὰ ἐργόντουσαν συχὰ οἱ ξένοι θίασοι— πηγαίναν, ἕνας καὶ μὲ κλῆρο κάθε βράδι στὸν β’ ἐξώστη! Τὶ βλέπανε στὴ Ρεζάν καὶ στὸν ἀριστον θίασόν τῆς οἱ Ἑλληνικὲς κοσμικοὶ τὸ βλέπομε ἀμέσως: ὁ Στεφάνος δημοσιεύσει ἀργότερα, “Ἐλευθερο Βῆμα” 7 Μαρτ. 1928, τίς ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὸ “Βασιλικόν”:

“... Ἡ Ρεζάν εἶχε μαζί της τὰ ωραιότερα κορίτσια τοῦ Παρισίου. Ὅσο αὕτὴ γερνοῦσε, τόσο ἐμάζευε κοντὰ τῆς ἡμπομποῦνῶν ἀπαιδίτικα. Εἶχε δὲ καὶ ἕνα νέον μαζί της εἰκοσιπενταετῆ, ὁ ὁποῖος ἔπαιζε τοὺς ἐρωτικούς ῥόλους τῶν δραμάτων, ἀλλὰ καὶ τὸν ῥόλον τοῦ ἐραστοῦ τῆς μεγάλῆς καλλιτέχνιδος. Μεταῦ τῶν γυναικῶν ἦτο καὶ μιὰ ἀπαραιτήτου ὠραιότητα. Μόλις εἶκοσι ἐτῶν, ὑψηλὴ, λιγερὴ, μὲ σῶμα πραξινέλιον, μ’ ἕνα κεφάλι Ταναγραίας καὶ μὲ μάτια μεγάλα μαύρα, μὲ βλεφαρίδας ἀνεστραμμένες σὰν γαταγάνια τσερκέζικα, μ’ ἕνα στόμα ἄλλο, μὲ δόντια σειρὰ ἀπὸ μαργαριτάρια, μὲ στήθος, τὸ ὁποῖον ἔτρεμε μὴ ἐκραγεῖ, ἀποπνεύσανε δρόσον παρισινὸ ἀρώματος, πού σὲ μετέφερον εἰς καταστάσεις ὄνειρον, παραμυθιῶν καὶ καθολικοῦ χασίματος τοῦ μυαλοῦ...”

Διηγεῖται ἀκόμη καὶ ποιὰ εἶδειξε ἐνδιαφερόν γιὰ τὸ Βασιλικὸ καὶ ποιὲς ἔφερε τὸ ἀμάξι ἐνὸς “παντοδύναμου αὐλικού” στὸ Τατόι γιὰ ἕνα τσάι. Αὐτὰ τοῦ εἶχαν μείνει στὴ μνήμη του. Καὶ ἦταν ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἐκεῖ μέσα!

Ποτὲ ἄλλοτε, σύμφωνα μὲ στοιχεῖα τῆς “Ἐστίας” (28 Ὀκτωβρ.) δὲν εἶχε παρατηρηθεῖ τέτοια ἐπιτυχία ξένης περιοδείας στὴν Ἀθήνα: οἱ 120.000 κάτοικοι τῆς δὲν εἶχανε καὶ λίγους εὐπόρους: αὐτὸν τὸν καιρὸ, οἱ ἐκθέσεις (καὶ ἀνθεῶν ἀκόμα), οἱ συναυλίαι, οἱ δεξιώσεις δίνανε καὶ παίρνανε πολλὴ “εὐδαιμονία” κυριαρχοῦσε στὴν καλὴ κοινωνία, αὕτην πού ἐπρόκειτο νὰ χαίρεται καὶ τίς ἑλληνικὲς παραστάσεις. Ἡ Ρεζάν εἶχε τὴν ἰδέαν ὅτι θὰ ἐγκαταστήσει τὸ Θέατρο ἐκεῖνη (“Νυκτερίς” 2 Δεκεμβρ. 1901), ὁπότε κλονίζεται ἡ ἀντίληψι ὅτι πραγματικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγκαταστήσῃ τὸ κτίριον στὶς 17 Νοεμβρ. Ἡ ἀντίδρασι τοῦ κοινού, ὑποστηρίζει τὸ περιοδικὸ, ἔφερε τὴν παράστασι τῆς 24 Νοεμβρίου.

Τρεῖς μέρες μετὰ τίς παραστάσεις τῆς Γαβριέλας Ρεζάν, δηλαδή στὶς 5 Δεκεμβρίου, ἄρχισε ὁ ἑλληνικὸς θίασος: 3ο Φιλίππυ “Ὀδὸς Μαρτυρίου”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Τὸ ἔργο θεωρήθηκε πανάρχαιον, πρῶτος ἐξάδελφος τοῦ “Ἰωσία τοῦ ἀκτοφύλακος” καὶ τοῦ “Γουλιέλμου τοῦ ἀχθοφόρου”, ζεπερασμένο δηλαδή: “Ἡ ἀρχαιοπρέπεια τοῦ ἔργου ἐματάλωσε τοὺς κόπους ὄλων” [Σημ. τῶν ἡθοποιοῶν καὶ τοῦ σκηνοθέτη]. Πρέπει ἡ Α.Μ. νὰ ἐνοήσῃ τὸν κίνδυνον καὶ νὰ διατάξῃ νὰ τεθοῦν εἰς ἀχρηστίαν τὰ ἐννέα δέκατα τῶν μεταφράσεων (“Ἐστία” τῆς ἐπομένης). Στὴν παράστασι— ὅπως καὶ στὶς περισσότερες “πρῶτες”— ἦταν παροῦσα ἡ Βασιλικὴ οἰκογένεια, “Κόσμος ὅμως ἀραιότατος. Μόλις 6 σειρὰ τῆς πλατείας καὶ ἂνὰ δύο σειρὰ εἰς τὰ μπαλκόνια ἦσαν πλήρεις. Ὅλα τὰ ἄλλα καθίσματα κενά...” (“Ἀκρόπολις”, 6 Δεκεμβρ.). Τὸ ἀπόγευμα ὅμως τῆς ἴδιας μέρας, μπροστὰ στὸ ἀπογοητευτικὸ θέαμα τῆς προηγούμενης βραδυᾶς ξέσπασε μιὰ φοβερὴ ἀνανάχτησι: σπανίως ἀποδοκιμασθήκει τὸ ἔργο ἄνθρωπον μὲ τὴν ὀργὴν καὶ μὲ τόσο πάθος ὅσο ἡ πολιτεία τοῦ Βλάχου στὴν προετοιμασίαν τοῦ “Βασιλικού”. Ἡ ἐφημερίς “Ἐστία”, σὲ κύριον ἄρθρον διερμηνεύει τὸν πόνο ὄλων ὄσοι πιστεύανε στὸ ἔθνος γιὰ τὴν περιφρόνησι πού εἶδειξε στὸ κοινὸν τοῦ ὁ παραιτημένος Διευθυντής— διαλεγόντας ἀσήμαντα δράματα καὶ πασιγνωστικὲς κωμωδίες— καὶ στοὺς ἑλληνικὲς συγγραφεῖς, παραμερίζοντάς τους γιὰ τιποτένεις ἀθλοπύργους ἀγνωστων ξένων:

“ΠΡΟΑΒΕΤΕ! ἐφῶνάζεν ὁ δυστυχιμένος ὁ τύπος— αὐτὸ κανεῖς δὲν ἡμπορεῖ νὰ τὸ ἀρνῆθῃ— ὅταν ἤρχισαν νὰ φιθιρίζωνται αἱ πρῶται σκέψεις τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ἑλληνικοῦ δραματολογίου... Ἐφῶνάζεν ὁ δυστυχιμένος τύπος, διεμαρτυρήθη δὲ τότε ἡ δημοσιογραφία, ὅτι ὁ προορισμὸς τῆς πρῶτης ἐπισημνῆς σκηνῆς εἶναι νὰ ὑποστηρίξῃ τὸ ἑλληνικὸν Θέατρον [Σημ. τοῦς ἑλληνικὲς συγγραφεῖς], διότι μόνον διὰ μιᾶς τοιαύτης ὑποστηρίξεως ἡμποροῦσαν οἱ ἄδη περὶ τοῦ Θεάτρον ἀρχαλοῦ- μῶνοι νὰ γράφον καλλίτερα πράγματα καὶ ἄλλοι ἔχοντες τὰ προσόντα νὰ ἐπιδοθοῦν εἰς τὸ εἶδος τοῦτο τῆς φιλολοίας. Καὶ τὴν γνώμην τοῦ τύπου τὴν ἐνεκωλόπαθῃ ἡ Α.Μ. εἰπὼν τὸ θαυμάσιον ἐκεῖνον, ὅτι “δὲν εἶναι προορισμὸς τοῦ Θεάτρου μας νὰ ἀναδείξῃ μεγάλους τὸν Ρακίναν καὶ τὸν Μολιέρων, διότι αὐτοὶ καὶ οἱ ὁμοιοὶ τῶν ἑκαμῶν ἦσαν τὴν καριέραν ταν... Οἱ “εἰδικοί” ὅμως, συνεχίζεις, ἐμποδίσαν τὸ πάρα πάνω ἰδαίνον... Μετὰ τὴν χρεσίαν ὅμως πανωλεθρίαν, Μεγαλειότατε, οἰαδήποτε περιττώειν σιωπῆ ἀποβαίνει ἐγκληματικὴ...”

Τὴν ἐπομένη τῆς ἑναρξῆς εἶχε πάλι "πρώτη", μὲ τὸ 4ο ἔργο: Μ π ι σ σ ὶ ν "Τὰ ἀπόρρητα τοῦ γάμου" (ἑπαν.), μεταφρ. Μ. Λάμπρου, μπροστὰ σὲ πολὺ λιγότερον κόσμον ("Ἑστία", 7 Δεκ.) Τότε, τὴν ἐπομένη, προφανῶς, τῆς ἀξιοθρήνητης αὐτῆς "πρώτης", ὁ Θὼν ἐκάλεσε "εἰς τὰς ὠραίας αἰθούσας τῆς ἐπαύλειος τῶν Ἀμπελοκήπων", γιὰ τίς 9 τοῦ μηνός, 10 π.μ., "μῖαν φιλολογικὴν ἐθνοσυνέλευσιν" ("Ἑστία" 9 Δεκεμβρ.), 17 λογίους: ἀπ' αὐτοῦ ἐπυεσαν οἱ ἐξῆς 13: Γ. Σουρῆς, Ἀρ. Προβελέγγιος, Δ. Καμπούρογλου, Γ. Πάπ, Χ. Ἄννιος, Ν. Λάσκαρης, Χ. Δαλαζέτης, Ι. Δεληκατερίνης, Γρ. Ξενόπουλος, Ν. Ἐπισκόπουλος, Γ. Δ. Κορομηλάς, Μ. Λιδωρίκης, Κ. Χρυσάνθης καὶ ὁ Στεφάνου "οὗτινος τὴν ὑπογραφὴν ἔφερον αἱ προσκλήσεις". Τὸν λόγον ἔλαβε ὁ Θὼν — ἀδίκᾳ λεγόμενον διευθυντὴς ὁ Στεφάνου — καὶ ἄρχισε:

"Ἡ πρόσκλησις αὕτη... ἰδιαίτερον [ἐνέχει] χαρακτῆρα. Ἄφ' ἧς αἰ γινώσκαι μεταβολαὶ ἐπῆλθον [Σημ., ἡ παραίτησις τοῦ Βλάχου] πολλάκις μοι ἔδδθη ἢ ἀφορμὴ ἢ ἀκούσω τὸν Ἄνακτα ἐκφράζοντα τὴν θλιψὴν του, διότι δὲν δίδουν ἔργα δραματικῶν συγγραφεῖς Ἕλληνας καὶ περιορίζεται τὸ "Βασιλικὸν Θέατρον" εἰς ἄπλην διδασκαλίαν ξένων μεταφράσεων. Ἡ Μεγαλειότης του θὰ ἤθελε νὰ γνωρίσῃ τοὺς λόγους, οἵτινες προκαλοῦν τὴν ἀπομάκρυνσιν τῶν συγγραφέων... καὶ τὰ μέσα διὰ τῶν ὁποίων ὁ σκοπὸς τοῦ Ἄνακτος πρὸς δημοκριαν ἔθνικὸν θεάτρον [= μέτρηται] ἠὲ ἐλλήνων συγγραφεῖς] θὰ πραγματοποιηθῇ..."

Ἀπάντησε ὁ Πάπ: ἀνάφερε ὅσα ἤδη ἔχουμ' ἐκθέσει καὶ ζήτησε, ἀντιπροσωπεύοντας καὶ τοὺς ἄλλους, νὰ καταργηθῆ ἡ Ἐπιτροπὴ καὶ τὰ ἔργα νὰ ὑποβάλλονται ἀπ' εὐθείας στὸν Βασιλέα "μέχρις οὐ εὐρεθῶσιν οἱ κατάλληλοι νὰ κρίνωσι καὶ νὰ διευθύνωσι τοιοῦτον θεάτρον". ἐζήτησε ἀκόμη νὰ ψηφιστῆ ὁ νόμος περὶ πνευματικῆς ἰδιοκτησίας καὶ ν' ἀνασταθῆ ἡ Δραματικὴ Σχολὴ ("Ἑστία", 9 καὶ 10 Δεκεμβρ. "Ἀκρόπολις", 10 Δεκεμβρίου). Σύντομα ἐγένε καὶ μῖα συγκέντρωσις στὸ Γραφεῖο τοῦ Στεφάνου καὶ διαβάσανε τὸ μονόπραχτο τοῦ Πολέμη πού εἶπαμε, καὶ πού ἀπαγορεύθηκε γιὰ τὸ "Βασιλικόν" ἐξ αἰτίας τοῦ ράσου τῶν ἡρώων του (13). Ὁ Λάσκαρης ὑποσχέθηκε ὅτι σὲ εἰκοσι μέρες θὰ εἶχε ἔτοιμο ἔργο ἔργα τους θὰ παρουσίαζαν καὶ ὁ Πάπ, ὁ Δημητρακόπουλος, ὁ Προβελέγγιος. Θὰ παιζόντουσαν καὶ τραγωδίαι καὶ θὰ βρισκόταν τρόπος ν' ἀποκτήσῃ τὸ "Βασιλικόν" σιγὰ - σιγὰ καὶ τὸ κατάλληλο βεσιτάριο, καὶ νὰ μπαίνουν ἐλεύθερα οἱ ἡθοποιοί· θεωρήθηκε μοιραῖο νὰ παιζόνται τὰ ἤδη ἔτοιμα ἔργα καταργήθη καὶ ἡ ὑποχρέωσις τῆς ὑποχρεωτικῆς σκούρας ἐνδυμασίας γιὰ τοὺς κυρίους. "Χάριν δ' εὐκολίας τῶν ἀνερχομένων εἰς τὴν β' γαλαριάν διέταξεν ὁ κ. Θὼν καὶ ἡνοίξαν καὶ δευτέραν μικρὰν εἰσοδόν, ἧτις συγκοινωνεῖ μετὰ τὸ ἐξώστου αὐτοῦ".

Ὡς "Παραλειπόμενα" ἢ "Ἑστία" γράφει: "Ὁ θεατρικὸς φόρος θεαμάτων. Κατὰ τὴν προχθεσινὴν σύσκεψιν..., ἧτις ὁμοίαζε τόσον πρὸς παραδόσιν φρουρίου, ἐπάλη καὶ ὁ ἐξάφελμος τοῦ φόρου... "Ὅλοι ἐζήτησαν τὴν καταργήσιν του. Ἄλλοι... ἐζήτησαν ὅπως ὁ φόρος κατατίθεται εἰς ταμεῖον ἰδιαίτερον, ἐκ τοῦ ὁποίου νὰ λαμβάνουν σύνταξιν οἱ ἀπόμαχοι συγγραφεῖς..." (11 Δεκεμβρ.).

Ἡ "Ἀκρόπολις" (13 Δεκεμβρ.) πῆγε ν' ἀνοίξῃ μῖα σειρά συνεντεύξεων: ὁ Γ. Μιστριώτης εἶπε ὅτι ἔπρεπε ν' ἀναδιοργανωθῆ τὸ "Βασιλικόν" ἐπιτίθεται κατὰ τὸ ὑποκαταστάτημα καὶ κατὰ τὸ ὑποχρεωτικὸν κοσμικὸν ἐνδύματιον, πού ὅπως εἶπαμε εἶχε καταργηθῆ. Τὰ σχέδιά του γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωσι δὲ θέλησε νὰ τ' ἀποκαλύψῃ, τὰ εἶχε ὅμως ἔτοιμα ἐπὶ πλέον, μίλησε καὶ γιὰ τὴν Ἐταιρεία τῶν ἀρχαίων δραμάτων πού ἦταν Πρέσβερὸς τῆς.

Ὡς τόσο, τὰ καινούρια μέτρα θέλανε κάμποσον καιρὸ νὰ καρποφορήσουν καὶ τὸ κοινὸ — ἐδῶ φέρθηκε σωστά, ἀμύθηθη καὶ αὐτὸ — δὲν ἐπέστηχε νὰ τρέξῃ ἀμέσως οἱ πρόσκλησις τῶν συγγραφέων — καὶ τῶν φίλων τῆς "Νέας Σκηρῆς", τοῦ Ξενόπουλου καὶ τοῦ Δαλαζέτη—εἶχαν δημιουργήσῃ μῖα αἰσιοδοξία. Στις 19 Δεκεμβρίου ἀναλαβαίνει ἕνα "νέο" καθεστῶς, μὴ "καινούρια" Ἐπιτροπὴ γιὰ τὰ ἔργα μὲ τρία νέα μέλη, τὸν πρίγκιπα Νικόλαο, τὸ Σ. Λάμπρο καὶ τὸν Ἀρ. Προβελέγγιο. Ὁ Ν. Πολίτης καὶ ὁ Σ. Σακελλαρόπουλος—τὸ "πνεῦμα" τοῦ Βλάχου— παραμένον ("Ἑστία" τῆς ἐπομένης) τονίζεται ἡ ἀνάγκη νέας πολιτικῆς καὶ πιστεύεται ὅτι ἀκαί τὸ σαχλότερον ἰθαγενές (sic) ἔργον θὰ ἐπρόκλαι καὶ πίπτειν περισσότερον θόρυβον καὶ μεγαλείτερον ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὴν ἀκανθωδεστάτην ἐτερόχθονα ὄδον τοῦ Μαρτυρίου καὶ τὸ παλαιοντολογικὸν "Μον chagrin" τοῦ Φεγιέ.

13. Καὶ ὅμως ἔργο μὲ ράσο εἶχε παιχθῆ ἐστὶν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ 1861, ὁ "Μάρκος Μπότσαρης" τοῦ Καρρέρ, δὲς "Ντίνου Κονόμου" Ἀνέκδοτα Ἀπομνημονεύματα τοῦ Π. Καρρέρ ἀνατύπωσις ἀπὸ τὴ "Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά 1962", σ. 27.

Τὰ "φιλὰ" τῆς "Ἑστίας" πληροφοροῦν ὅτι "κατὰ δεκάδας οἱ νεαροὶ συγγραφεῖς προσέρχονται καὶ ὑποβάλλουν ἔργα". οἱ "φτασμένοι", ὡστὸσο μπροστὰ στὸ φόβο τῶν δυὸ παλαιωτέρων μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς, ὁ Σουρῆς, ὁ Λάσκαρης, ὁ Πολέμης, ὁ Ἄννιος δὲ στείλανε χειρόγραφα τους. Ἡ δυσφορία καὶ ἡ ἐπιφλοακτικὸτητα ἐξακολουθοῦν. Εἶχαν τὴν ἰδέαν πὼς "ἔλαι αἱ συσκέψεις... τῶν συγγραφέων ἀπέληξαν εἰς τὸ τίποτε" ("Ἀκρόπολις", 20 Δεκεμβρ.) καὶ τὰ νεοδιορισμένα μέλη δὲν τὰ ἐγκρίνουν, ἀν καὶ ὁ πρίγκιψ Νικόλαος ὡς Πρόεδρος δημοσίεψε μῖα προκήρυξη μὲ θερμὴ διάθεσι πρὸς τὰ ἑλληνικὰ ἔργα, πού βεβαίωσεν ὅτι οἱ συγγραφεῖς μας θὰ βρισκαν πολλή στοργή. ("Ἀκρόπολις", 21 Δεκεμβρ.). Οἱ ἐλπίδες δὲν θέλουν νὰ σβῆσουν ("Παναθηναία", 31 Δεκεμβρ.). Ἡ "Νυκτερίς" ἐλπίζει περισσότερο: "... αἱ ἀνελευθέρηται ἐνέργειαι... ἄς ἀντικατασταθῶν τέλος μὲ τὴν εὐκρινὴ ἔργασίαν καὶ μὲ τοὺς εὐγενεῖς παλμούς ὑπὲρ τῆς ἐλληνικῆς Τέχνης καὶ φιλολογίας..." (23 Δεκεμβρ.). Ἐγένε καὶ ὁ Κανονισμὸς τῆς Ἐπιτροπῆς ("Ἀκρόπολις", 22 καὶ 25 Δεκεμβρ. 1901).

Εἶδα τὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ πρίγκιπος Νικόλαου, "50 χρόνια...", μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ ὑπῆρχαν μέσα σ' αὐτὰ διαφωτιστικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ θητεία του ἐστὶν Ἐπιτροπῆ βεβαίωτα, ἡ εἰδησιογραφία σὲ ἔλαι τὰ ζητήματα τοῦ "Βασιλικοῦ" εἶναι ἀφρονῆ, ἐξ αἰτίας ἀκριβῶς τῆς βασιλικῆς του ιδιότητος πού ἐγεννοῦσε ἕνα εἰδικὸν ἐνδιαφέρον κανένας βίαιος δὲν εἶχε, ὡς τότε, συζητηθῆ τόσο δημοσίως. Ὅμως οἱ πληροφορίες εἶναι ὠχρῆς καὶ γενικῆς ἀαμνήσεις (σ. 155, 307-10)· ἀλλὰ ἐστὶν ὑποσημείωσις τῆς σ. 10 ἀναγράφεται πὼς ὁ Γεώργιος εἶχε μεγάλη Βιβλιοθήκη μὲ περισσότερον ἀπὸ 20.000 τόμους, πού "τελευταίως διεσκορπίστησαν" [δηλ. πρὶν

Δραματολόγιο τοῦ "Βασιλικοῦ". Οὐ μῖζει Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Ζ'. 1907—1908

ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΝ

ΝΕΑ ΕΡΓΑ

Σοφοκλῆος Οἰστίπους Εἰν Κολωνῶν.—*Εὐκλείδου* ΛΑΚΗΤΗΣ.

T. Ἀμπελι ΑΚΤΗ, Τραγῆδία, ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΣ, Τραγῆδία.—*X. Ἄντιον* ΤΟ ΑἰΝῆΜΑ, Κομῆδία.—*A. Οἰκ. Καλαποθάς* ΣΠΑΡΤΗ, Τραγῆδία.—*J. Καμπούρογλου* —*H. Ἀδωνάη* Ο ΝΤΡΟΠΛΑΘΟΣ ΕΡΩΤΕΙΜΕΝΟΣ, Κομῆδία.—*J. Πολέμη* Ο ΠΥΛΟΠΟΡΟΜΟΣ, Δραματὴ Κομῆδία.—*Δρ. Προβελέγγιος* Η ΚΟΡΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΥ, Τραγῆδία.—*Γ. Τσοκολοπούλου* ΘΕΟΔΩΡΑ, Τραγῆδία.

Shakespeare ΡΩΜΑΙΟΣ καὶ ΙΟΥΔΑΙΑ, Τραγῆδία.—Calderon Ο ΛΑΚΑΔΗΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΙΑΣ Δράμα.—Schegary ΠΑΡΑΦΡΟΣΤΗΝ ἢ ΛΙΓΙΣΤΗΝ, Δράμα.—Blumenthal et Kadelburg ΤΑΞΙΔΙΟΝ Εἰς τὴν ΑΝΑΤΟΛΗΝ, Κομῆδία.—Benedix Ο ΕΞΑΔΕΛΦΟΣ, Κομῆδία.—Moser ΤΕΛΟΣ ΜΗΝΟΣ, Κομῆδία.—Pallaron ΠΑΙΚΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ, Κομῆδία.—Barriere ΟΙ ΚΟΥΤΟΠΟΝΗΡΟΙ, Κομῆδία.—Cayus Ο ΚΥΡΙΟΣ ΠΙΕΓΚΟΛ, Κομῆδία.—Ο ΑΝΤΙΠΛΑΘΟΣ, Κομῆδία.—Dumanoir ΑΙ ΑΛΟΥΡΟΤΟΜΟΙ ΓΥΝΑΚΕΣ, Κομῆδία.—J. Julien ΤΑ ΠΤΕΡΑ ΤΟΥ ΚΟΛΟΒΟΥ, Κομῆδία.—G. Sand Ο ΜΑΡΚΗΙΟΣ ΒΙΑΜΕΡ, Δράμα.—Mellhae et Halcy Η ΜΗΤΕΡΟΛΑ, Κομῆδία.—Erg. Fabre Ο ΣΑΦΡΟΣ ΟΙΚΟΣ, Κομῆδία.—Mellhae ΤΟ ΑΤΤΟΡΑΦΟΝ, Κομῆδία.—Second et Blery ΤΟ ΑΝΩΝΥΜΟΝ ΦΙΛΗΜΑ, Κομῆδία.—Rovigo ΤΟ ΑΝΩΝΥΜΟΝ ΡΑΪΣΜΑ, Κομῆδία κ. κ.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

Σοφοκλῆος Οἰστίπους ΤΥΡΑΝΝΟΣ, ΗΛΕΚΤΡΑ.

A. Βασιλειάδη ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΦΩΚΑΣ, ΦΛΥΣΤΑ, ΜΕΡΟΠΗ.—*M. Ζῶρα* ΟΙ ΕΠΑΡΧΙΩΤΑΙ.—*H. Ἀδωνάη* ΤΟ ΚΟΚΚΑΛΑΚΙ ΤΗΣ ΝΥΧΤΕΡΙΔΑΣ, ὄχι ΕΧΕΜΥΘΙΑΝ.—*Δρ. Προβελέγγιος* Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΔΕΣΤΟΓ.—*Δρ. Ραγκοβῆ* Η ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤῶΝ ΑΘΗΝῶΝ.

Shakespeare ΘΕΒΑΛΟΣ Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ, ΤΟ ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ.—*Osthe* ΦΛΟΥΣΤ.—*Legouvé* ΜΠΑΒΙΑ, ΓΥΝΑΙΚΟΜΑΧΙΑ.—*Augier* ΤΥΧΟΔΙΚΤΡΙΑ, Ο ΓΑΜΒΡΟΣ ΤΟΥ ΠΟΑΡΙΕ, Ο ΣΦΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ ΓΚΕΡΕΝ.—*Quandinet* ΤΑΞΙΔΙΟΝ ΑΝΑΤΥΧΗΣ.—*Jacoby* Ο ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ.—*Mellhae* ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ.—*Mirbeau* Ο ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΣ.—*Cayus* Η ΠΥΡΡΩΔΕΣΠΟΙΝΑ.—*Niche* Η ΠΡΟΦΑΣΙΣ.—*Sidney* ΝΥΚΤΕΡΙΝΑΙ ΠΕΡΙΠΤΕΙΑΙ.—*Moser* ΠΟΛΕΜΟΣ ΕΝ ΕΠΡΗΝΗ, ΔΙΔΑΘΗΚΑΙΡΟΣ, ΑΜΑΖΩΝ.—*Benedix* ΖΙΖΑΝΙΟΝ.—*Walther et Stein* ΔΕΣΠΟΙΝΕΣ ΑἰΔΑΚΤΩΡ.—*Hauptmann* Ο ΑΜΑΣΣ ΕΝΣΕΛ.—*Suedermann* ΜΑΓΑΛΑ κ. κ.

από το 1926] και επωλήθησαν αντί δλίγων πεννών έκαστος". Τι άραγε να έχει συμβεί; Μήπως μέσα σ' αυτή τη Βιβλιοθήκη είχε διαφυλάξει και τα Άρχεία των Άνακτόρων και μαζί και του "Βασιλικού", πού τὰ ύπαινίσσεται στο σχετικό βιβλίο του ό Α. Μ. Άνδρεάδης, σ. 46, ύποσημείωση. Μακάρι αυτή ή ύπόψια να μὴ είναι σωστή και να βρεθεί τρόπος να γίνουν γνωστά τὰ σχετικά με τὸ Θεάτρο έγγραφα — γι' αυτό τάρτα ό λόγος. Οί παραστάσεις, φυσικά, προχωρούσαν: Στις 9 Δεκεμβρ., ύστερ' από δυό μέρες δοκιμῶν άνεβαίνει τὸ 5ο, τὸ "Ω ζι ε " "Ο γαμβρός του κ. Πουαριέ", μεταφρ. Μιχ. Ζώρα "πρὸ δεκάδος τινός κυρίων και όκτώ έως ένέα κυρίων..." με πλουσίους σκηνηικούς διακόσμους τῆς σκηνης, τήν αρκετά καλήν ύπόκρισιν τῶν ήθοποιῶν, [με] τὰς άρκούντας χονδροειδεῖς άστειότητας του έργου".

Θά σημειώσουμε στην περίοδο αυτή όλες τις παραστάσεις ένδεικτικά, μετὰ θ' άναγράφονται μόνο οί "πρώτες", ώστε να δοθεῖ μιὰ κάποια ιδέα για τήν πορεία του "Βασιλικού" και να φανεί καλύτερα και ή θέση τῶν έλληνικών έργων στο δραματολόγιο του και τὰ σπουδαία καινούρια πού παιχθήκανε. Λοιπόν: 10 Δεκεμβρ. άργει — Δευτέρα και Παρασκευή, συγνά άργουσε τὸ "Βασιλικόν" — 11, 12: "ὁδὸς Μαρτυρίου", 13 και 14 άργεί. 15: τὸ 8ο Λ α μ π ι ς "Τὸ ταξέϊδι του Μπατάκια" [Περισσόν], μεταφρ. Μιχ. Ζώρα, 16, 17 άργεί. 18: τὸ 7ο Φ ε γ ι ε "Μονζόα" μεταφρ. Χ. Άννίνου. 19: "Μπατάκιας", 20, 21—, 22 τὸ 8ο Δ. Κ ο ρ ο μ η λ ᾱ "Ὁ μήτος τῆς 'Αριάδνης" (έπαν.), Χ. Άννίνου "Ζητείται ύπηρέτης", Δ. Κ ο ρ ο μ η λ ᾱ "Ὁ θάνατος του Περικλέους". 23 (Κυριακή, άπογευματινή) 3 μ.μ. "Μπατάκιας" (14), 24—, 25: "Μπατάκιας", 26—, 27 τὸ 9ο Μ ό ζ ε ρ "Βιβλιοθηκάριος", μεταφρ. Α. Βλάχου, 28—, 29, 30, 31.

1902, Ιανουάριος. Ὁ Γεώργιος, προμαντεύοντας τή συνήθεια του πρωτοχρονιάτικου δώρου, πού θά καθιερωθεῖ γενικά πιὸ άργά, έχορήγησε για τήν πρωτοχρονιά στους ήθοποιούς — και στο τεχνικό προσωπικό — άνά 250 δρχ. για τὰ ζεύγη και άνά 100 για τούς άλλους ("Νυκτερίς", 13 Ιανουαρίου 1902): δέν μου έτυχε να δῶ, άν τούτο έγινε και τις άλλες χρονεῖς πάντως πρόκειται για έξαιρετικό θιασάρχη, να πηγαίνει τόσο άσκημα ή δουλειά και... 1—4 άργεί. 5: τὸ 10ο Μ ε ἶ λ ᾱ κ "Ὁ άκόλουθος τῆς πρεσβείας" μεταφρ. Γ. Τσοκόπουλου. 6: "Βιβλιοθηκάριος", 7, 8—, 9—10 "Άκόλουθος πρεσβείας", (άναβολή) 10—11 άργεί, 12—13—14: τὸ 11ο Ἰ ψ ε ν "Τὰ στρηγίματα τῆς κοινωνίας" μεταφρ. Σπυρ. Λάμπρου.

Αυτό ήταν τὸ πρώτο φιλολογικό έργο του "Βασιλικού" ὁ Εβνόπουλος — ύπερονώστης όχι τυχαίως — άποφάινεται για τή μεταφραση πὼς "οὔτε καν μίαν φράσιν του πρωτοτύπου δέν άποδίδει σαφώς" και άπορεῖ πὼς τὰ "εἶπανε" καλά οί ήθοποιοί ("Παναθήνια", 31 Ιανουαρ. 1902, σ. 264—5) (15). Πραγματικά, τί ήρρευε ό Ιαμβογράφος τῆς νεότητάς του, ό Σ. Λάμπρος, με τόν Ἰψεν; Πὼς θά μπορούσε ό Γεώργιος να προλάβει τέτοια όλισθήματα; Οί καθαρευουσιάνοι του κύκλου του δέν είχαν τήν άνάλογη άξία να τὸν διαφωτίσουν — ή άξία βρισκείται πάντα πρὸς τὰ έμπρός. Κι άκόμα ό Γεώργιος είχε μιὰ μεγάλη κακοτυχία πού μοιραίως του έθάμπωνε τὰ όσα θά μπορούσε να κατορθώσει τὸ μεράκι του για τὸ Θεάτρο: τὸ πρωτόκολλο ή βασιλική του ιδιότητα τὸν άπομάκρυνε από τήν καθημερινή έπαφή με τὰ προβλήματα ενός τόσο μεγάλου Θεάτρου: για να συγκαλέσει τούς συγγραφείς έμεσολάβησε ό Θώμ, για να συνηνογηθεῖ με τὸ Βλάχο χρειάστηκε, όπως είπαμε και όσο μπορεί να ξέρουμε, άλληλογραφία. Κ' έρχόταν μαζί να τὸν άπομακρύνει περισσότερο ή διοίκηση του Κράτους: μπορεί ποτέ να πάει μπροστά ένας θεατρικός οργανισμός χωρὶς να έχει από πάνω του, νυχθημερόν, τὸ άφεντικό του; Ὁ Γεώργιος είχε λαχτάρα για τήν έννοια "Θεάτρο" οί τριγυροῖ του δέν είχαν δημιουργικά ιδανικά. Ἦταν δημοκρατικός Βασιλέας: περπατούσε στις γενιόνες τῆς 'Αθήνας σαν ένας κοινός άσπός, μιλούσε με τὸν καθένα για τὰ θεατρικά θέματα όμως δέν του έτυχε να συζητήσει με τούς νέους λογίους π.χ. τῆς "Νέας Σκηνης". "Αν ήταν δυνατό τὸ να εἶχε κοντά του τὸν Εβνόπουλο, τὸ Βουτιερίδη, τὸν Ποριώτη, βέβαια θά ήταν καλύτερα όμως ή φωτισμένη νεότης είχε άλλους θεούς, τὸ δημοτικό τραγούδι

και τὸ Σολωμό και άλλον άρχοντα τῆς ψυχῆς του, τὸ Χρηστομάνο: αντί τὸ Θὼμ είχαν ήγήτῃ τὸν Παλαμά.

Στις 15: πάλι τὸ έργο του Ἰψεν, 16—, 17: "Βιβλιοθηκάριος", 18—, 19: "Στρηγίματα κοινωνίας". 20: τὸ 12ο Λ α μ π ι ς και Λ ε γ κ ο υ β ε "Μυρμηκοφωλιά" μεταφρ. Μ. Λιδωρίκη, τὸ 13ο "Ἡ άνεψιά τῆς κυρὰς Μαρίας" διασκευη από τὸ γαλλικό Α. Φιλίδου (πρίγκηψ Νικόλαος), τὸ 14ο Γ κ ο ζ λ ᾱ ν "Ἡλιος και βροχή" μεταφρ. Μ. Λιδωρίκη (έπαν.) (16), μονόπραχτα, 22: "πρὸ κενῶν καθισμάτων" ("Νυκτερίς", 27 Ιανουαρ.). 23—24 "Άκόλουθος πρεσβείας". 25—, 26: "Μπατάκιας" άναβολή — δέν παρουσιάστηκε κανεις θεατῆς (όπου πὸ πάνω). 27: τὸ 15ο Σ κ ρ ί μ π και Λ ε γ κ ο υ β ε "Γυναικομαχία" μεταφρ. Χ. Άννίνου (έπαν.) πρὶν από τὸ έργο "Ἡ άνεψιά τῆς κυρὰς Μαρίας", με υπερτίμηση "ένεκα τῶν δαπανῶν δια τὰς αμφιέσεις" 5 και 3 δραχμές, 28—, 29: τὸ έργο και "Μυρμηκοφωλιά", 30—, 31: "Βιβλιοθηκάριος".

Φεβρουάριος 1— 2: τὸ 16ο Τ ζ ι α κ ό ζ α "Οἱ κτροὶ έρωτες", μεταφρ. Α. Βλάχου — τιμά ήλτατωμέναι, 3 και 4—3. 4—, 5 "Γυναικομαχία", 6—. 7: τὸ 17ο Μ ό ζ ε ρ "Ἀμαζών" μεταφρ. Α. Βλάχου, 8, 9, 10, 11—, 12: "Βιβλιοθηκάριος", 13, 14—, 15: "Ἀμαζών", 16—18 άργεί. 19: "Γυναικομαχία". 20: "Ἀμαζών". 21—28 άργει.

Μάρτιος 1—3 άργεί. 4: τὸ 18ο Λ α μ π ι ς "Ἰσμήνη μου", τὸ 19ο "Τὸ γοβάκι τῆς κυρίας Καρολίνας", τὸ 20ο "Μυστηριώδης χεῖρ", διασκευη Ι. Καλτῆ, μονόπραχτα, 5— 6—. 7: Τὰ ίδια μονόπραχτα. 8—9: τὸ 21ο Γ. Π ὠ π "Οἱ έρασιτέχνα τῆς ζωῆς".

Μ' αυτό εγκαινιάζονται τὰ έλληνικά έργα, τὰ παιζόμενα για πρώτη φορά. Ὁ Εβνόπουλος γράφει:

"... Άναντιρρήτως ό κ. Πῶπ έχει πολλά προσόντα δια να διαπρέψη άργά ή γρήγορα και ως δραματικός συγγραφέας. Φαίνεται όμως, ότι εις αυτήν τήν περίστασιν ως τὸ κυριώτερόν του προσόν έθεωρήθη ότι διατελεῖ άρχειοντάκτης καθημερινῆς εφημερίδος με μεγάλην κυκλοφορίαν [Σημ., "Ακρόπολις"]. Άλλως δέν έξηγείται ή προτίμησις και ή σπουδή..., τὰ εύφυολογήματα δέν τ' άποδύσανε καλά οί ήθοποιοί, τὰ κατάρτεψαν". Καί ή καταστροφή ήτο σημαντική, διότι οί "Ερασιτέχνα τῆς ζωῆς" δέν είχαν να επιδείξουν και οὐσιωδέστερα προτερήματα" ("Παναθήνια", 15 Μαρτ. 1902, σ. 360—2).

Τήν ήμέρα τῆς "πρώτης" ὁ Λάσκαρης έγραψε στην "Εστία" ένα τρυφερό σημείωμα για τὸ έργο:

"Δυνατόν ό τρόπος του σκέπτεσθαι και του γράφειν του "Έλληνος δια τὸ Θεάτρον να μὴ είναι άκόμη όσα πρέπει να είναι, άλλα θά γίνη άφύκτως συν τῶ χρόνῳ, άρκεί να τὸ δίδεται ή εύκαιρία και να μη παρενίθηνται αὐτῶ εμπόδια, τὰ όποια θέτουν εις τὸν δρόμον του ή στενοκοφαλία και ή κακοροικιστική τῶν αἰώνων μουριούρηδων. Ἡ ευχή μου σήμερα είναι μία: Νά φανῆ εὖνοις ή τύχη πρὸς τὸ έργο του κ. Πῶπ, δια να έχωμεν όλοι οί άληθῶς άγαπώντες τὸ Έλληνικό Θεάτρον πρὸς τὴν εύχαριστήσει τῆς άπαρχῆς και τήν εύχαρίστησιν τῆς επιτυχίας" (17).

Ὁ Εβνόπουλος κρίνει αὐστηρὰ και σωστά: θά καταφεύγομε συχνά στο βαθύ του στοχασμό ὁ Λάσκαρης όμως, με περισσή, άληθινά, εύγένεια, βλέπει κ' εκείνος σωστά, από γενικότερη άποψη. "Ετσι ήταν καλός ὁ Λάσκαρης και άγνός: πολλοὶ πρέπει να έχουν λόγους να τὸν εύγνωμοῦν.

Στις 10 πάλι "Οἱ έρασιτέχνα...". 11: τὰ τρία μονόπραχτα. 12: τὸ 22ο Σ ο ὦ ν τ ε ρ μ α ν "Μάγδα", μεταφρ. Άρ. Προβελέγγιου (έπαν.) 13—, 14, 15—, 16: τὸ 23ο Λ α μ π ι ς "Εγώ", διασκευη Α. Βλάχου (18), 17, 18—19, 20—, 21 πάλι τὸ "Εγώ", άλλ' άνεβλήθη μη προσελθόντων θεατῶν ("Νυκτερίς", 16 Ιουν. 1902). 22—23: τὸ 24ο Ἰ ψ ε ν "Ἡ Νόρα", μεταφρ. Μιχ. Γιαννουάκη (έπαν.) 24—, 25—30 άργεί. 31: τὸ 25ο Μ π γ ι ό ρ ν σ ο ν "Πτώχευσις", μεταφρ. (;).

Άπρίλιος, 1: τὸ 26ο Λ α μ π ι ς "Σταθμός κυρίας Άνθηρόγλου" διασκευη Ι. Καλτῆ, 2: τὸ 27ο Γ. Τσοκόπουλου "Εἰς άναζήτησιν ευτυχίας"· έχει τυπωθεῖ, 1903. 3—, 4: Ν. Λ α κ α ρ η τὸ 28ο "Τὸ κοκκαλάκι τῆς Νυκτερίδας", τὸ 29ο "Ἡ εἶς "Άδου παραγγελία", τὸ 30ο "Ἰπὸ έχεμύθειαν", κωμωδίες (έπαν.) 5 'Απριλίου...

Έδῶ θά τελειώνανε οί παραστάσεις· όμως ὁ Βασιλέας θέλησε να συνεχιστοῦν και μετὰ τὸ Πάσχα, πού ήταν στις 14, για χάρη

16. Εἶπε παιχθεῖ από κοσμικούς έρασιτέχνες" δὲς τὸν Α' τόμο τῆς "Ἰστορίας..." μας, σ. 181., με τὸν τίτλο "Βροχή και εὐδία".
17. Τὴν άναδημοσιεύει ή "Ακρόπολις" τῆς επομένης.
18. Τὸ "Εγώ" έχει τυπωθεῖ στοὺ Μαρασλή (1906) μπορεί κανεὶς να τὸ διαβάσει, για να δεῖ τί θά πεῖ "διασκευη εις τὰ καθ' ήμᾶς", μέθοδος πὸυ έβλαψε, γιατί έδειχμε ψεύτικο τὸν "έλληνικό" βιο και ένῶ ό ξένος συγγραφέας έγραφε κείμενο γνήσιο, τὸν τόπου του θά δεῖ, επί πλέον, πὼς έννοει τήν κωμωδία ό Βλάχος· ένα πρῶμα κατάφυχο και άρχαϊκό ή άντίληψη του ή κωμικῆ θυμίζει τις αὐτοσχέδιες κωμωδίες, πὸυ μόλις τις προφάσαμε στο Θεάτρο μας, σέ μακρινότατα συνουιακά. Πρόκειται για τις λεγόμενες "Κωμωδίες τῆς μπάτσας" είχαν εκνεύσει, ως τόσο, κάτι γνήσιο· τυπωμένη όμως ή τέτια άποψη είναι δυσάρεστη.

14. Καινούριες επίθεσεις για τὸ θεσμό τῶν άπογευματινῶν οί έπωσθήποτε λόγια δέν είχαν συνδιαλλαγεί με τὸ "Βασιλικόν" ("Νυκτερίς", 23 και 30 Δεκεμβρ. π.χ.). Τις άπογευματινῆς θεατρούσαν άντίθετες με τήν άξιοπρέπεια του "Βασιλικού", σ' αυτές, λέει, καταφεύγανε ό άποτυχισμένοι ξένοι όθοιοι.

15. Τὸ θεατρικό Μουσεῖο κατέχει μερικὸς ρόλους ήθοποιῶν του "Βασιλικού" άνάμεσά τους και ένας από τὰ "Στρηγίματα τῆς κοινωνίας".

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

30 ἔργα⁽¹⁹⁾, σὲ μιὰ περίοδο. 7 τὰ ἑλληνικά καὶ 2 γιὰ πρώτη φορά καὶ τοῦτο ὕστερ' ἀπὸ ἀγῶνες τοῦ τύπου καὶ ὕστερ' ἀπὸ μιὰ ἐπαναστατικὴ στάση τῶν λογίων. Ἡ σωστὴ λύση ὅμως δὲν εἶχε δοθεῖ· τὸ φανεροῦν μερικὲς ἀπὸ τὶς ὠραιότερες κριτικὲς σελίδες τοῦ Ξενοπούλου: "Ἰπὸ μνημα Γρ. Ξενοπούλου πρὸς τὴν Α.Μ. τὸν Βασιλέα" ("Παναθηναῖα", 15 Ἀπρ. 1902, σ. 1—5)· ἡ εὐθύνη του βαρύνει καὶ τὸν Ξενοπούλου καὶ ρητὰ τὸ περιοδικὸ (σ. 28). Δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ μάθουμε, ἂν ὑπῆρξε ἀπάντησις. Οὐσιαστικὴ ἐπίδρασις δὲ φαίνεται νὰ εἶχε. Ἐχοῦμε πεῖ λίγο πὸ πάνω τοὺς λόγους.

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

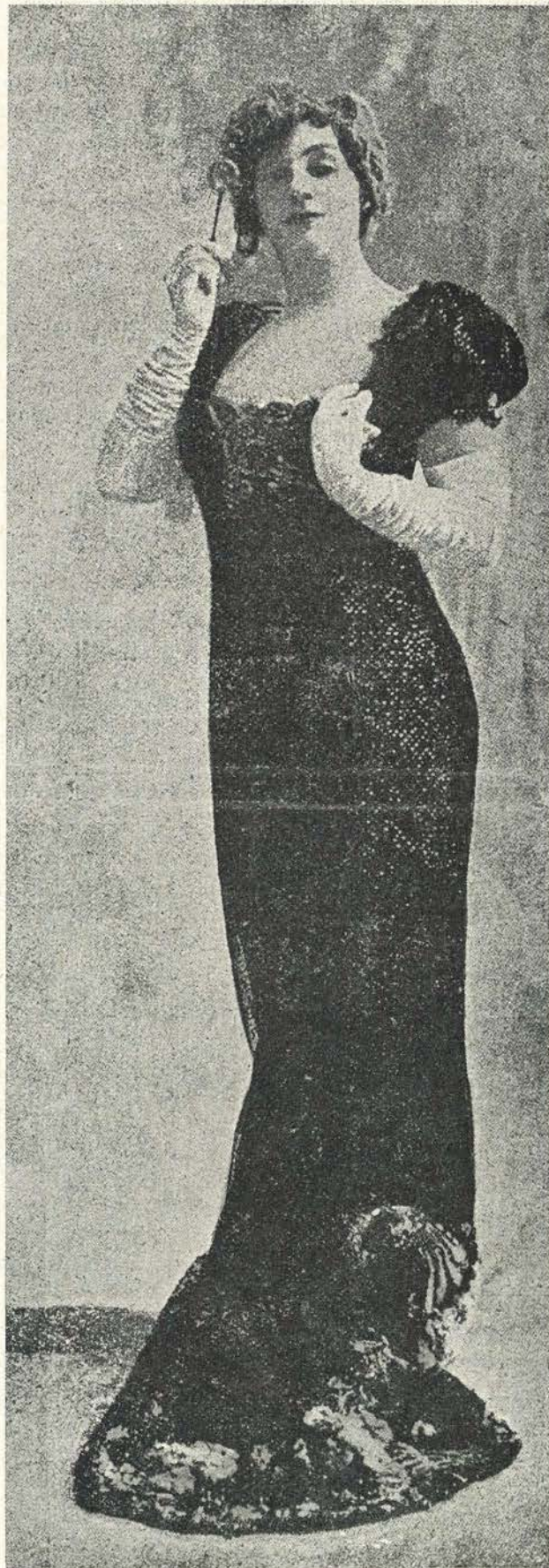
Ἡ μεταβολὴ φαίνεται ἀμέσως, μόλις ἀρχίζει ἡ Β' περίοδος. Νοέμβριος, 2: 31ο Σάξπηρ "Ὀνειρον θερινῆς νυκτός" μεταφρ. Γ. Στρατήγη. Ἐπιτυχία. 7: 32ο Μελίξ καὶ Ἀλεβὺ "Ἡ φούσκα", μεταφρ. Μιχ. Ζώρα. 12: 33ο Λαμπίς "Τὸ μῆλον τῆς ἔριδος" διασκευὴ Ἰωάν. Δαμβέργη. 21: 34ο Θ. Μπαρριέρ καὶ Ἐδ. Γκοντινέ "Ἡ κοκορόμυαλῆ"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

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

Στίς 6: 52ο Σνίτσλερ "Ὁ ἀποχαιρετισμὸς", μετάφρ. Α. Ροδάνθη, 53ο "Περίεργος ἐπίσκεψις", διασκ. Σπυρ. Ἰωαννί-

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

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



δου, 54ο Στρίντιπεργκ “Δέν παίζων με τή φωτιά”, μεταφρ. Μ(;) Χατζοπούλου. 10—14: Παραστάσεις (Coquelin aîné) 25: 55ο Φ. Ραίμουνη “Ο άσωτος”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Μάρτιος 4: 56ο Έννεκέν, Μορτιέ, και Σαίν Άλμπεν “Τό έκτακτον τραίνον”, μεταφρ. Μ. Ζώρα. 13: 57ο Γ. Όνν “Ο άρχισιδηρουρός”, μεταφρ. Δημ. Χρυσάνθη (έπαν.). 20: 58ο Λαμπίς “Τό Ψάθνο καπέλλο”, μεταφρ. Ι. Καλτή (έπαν.). 24—30: Παραστάσεις Έρμέτε Νοβέλλι. Η περίοδος τελειώνει στις 20 Άπρ. μ’ έπαναλήψεις. Τά έργα, τά περισσότερα καινούρια και “νάα”. για πρώτη φορά, άκούγονται στην έλληνική Σκηνή σημαντικοί συγγραφείς, ό Χάουπτιαν, ό Σνίτσλερ, ό Στρίντιπεργκ, βόρειοι, προτιμήσεις του Θ. Οικονόμου φυσικό τοῦτο, έξ αίτίας τής θεατρικής του καταγωγής: υπάρχουν όμως και άφθονα γαλλικά και ρουτινιέρικα. Τά έλληνικά είναι 2 μονόπραχτα και 2 πολύπραχτα, 4, στο σύνολο, λίγα. Τού Λάσκαρη, ως τόσο, έχάρισαν τό γέλιο, άν και χωρίς καλλιτεχνικές προθέσεις. Και μιá σκιά, τό “Όνειρον...” του Σαίξπηρ χαρακτηρίζεται “φαντασμαγορία” παρόμοιο, “φαντασμαγορικό” είναι και ό “Άσωτος”, όπως θίγουν όπωσδήποτε τή “Νέα Σκηνή” τ’ “άκατάλληλα” κ’ έδω προβάλλονται τά σκηναικά μέσα και τό κοινό οδηγείται να τρέχει για τό θέαμα, όχι για τήν ποίηση του “Όνειρου...”. Στα “Στηνήματα τής κοινωνίας” του “Ίψεν οί θεατές” Έλαβον ευχαρίστηση έκ τής πλούσιας και λαμπράς σκηνοθεσίας [Σημ.,=σκηναϊκού διακόσμου] χαρακτηριστικώτατον ήτο ότι πολύ έχειροκροτήθη τό τέλος τής τετάρτης πράξης, τό όποιον τελειώνει με άστραπάς, με βροντάς και με βροχή”. (“Άστν” 15 Άννουαρ.). Στην προηγούμενη περίοδο κυριαρχούσε και ώς μεταφραστής και ό Βλάχος, στη δεύτερη αυτή ξεχωρίζει ό Κ. Χατζοπούλος ή διαφορά είν’ ένδεικτική. Η έλληνική θεατρική γλώσσα θεμελιώνεται, μέσα στις μεταφράσεις τών σπουδαίων έργων ή σκέψη του Παλαμά στο γράμμα του που άναφέραμε πραγματοποιείται. Τά μεγάλα έργα του “Βασιλικού” μεταφρασμένα βγαίνουν πιό πολύ από τά βουλεβαρδιέρικα τής “Νέας Σκηνης”.

Περίοδος Γ: Νοέμβριος 1: 59ο Αίσχύλου “Όρεστεια”, μεταφρ. Γ. Σατηριάδου. “Πρό τής έναρξεις θ’ απαγγελθί υπό τής Δ. Σοφ. Κοτοπούλη “Όδη πρός τόν Αισχύλον” υπό Κ. Παλαμά—τό πρόγραμμα. Έπιτυχία.

Τρία κέρδη: α’) “Ο ήγγέτης ποιητής του δημοτικισμού προβάλλεται στο κάστρο του Βλάχου, β’) Έξάιρεται ή Μαρ. Κοτοπούλη, που θά τής γράψουν, σε λίγο, και τό έξής: “Έχει γίνει τό ζήτημα τής ημέρας και εις τόν λοιπόν καλλιτεχνικών κόσμον [Σημ., όχι μόνο στο θεατρικό] ή τέχνη και ή μεγάλη καρδιά τής μικράς καλλιτέχνιδος, (“Καιροί”, 6 Άννουαρ. 1903) και γ’) ή γλώσσα τής μεταφρασης ήταν “δημοτική”—καθόλου δημοτική δηλ.—, άλλ’ άπλούστερη, μιχητή, ένδ ή “Έταιρεία” του Γ. Μιστριώτη έπαιζε τ’ άρχαία έργα στο πρωτότυπο. “Κινδύνευε” λοιπόν ή άποκλειστικότητα της, που, χωρίς κανένα προβληματισμό στο άνέβασμα τών άρχαίων έργων, τά έπλησίαζε — ό Οικονόμου άπηγοῦσε τίς προόδους τής γερμανόγλωσσης Σκηνης, κάτι τό υπέυθυνο— κ’ ενόμιζε πώς έιχε άναστήσει τήν Τραγωδία. “Έτσι, με τήν παρακλήση του Μιστριώτη, Ξέσπασαν οί γνωστές ταραχές, τά “Όρεστειακά”, τό σημειώνει καθαρά στην τυπωμένη διάλεξη του για τό “Βασιλικόν” ό καθηγητής Α. Μ. Άνδρεάδης με όλη τή σοβαρότητα τής βαθειάς επιστημονικής του άξίας: “...Πολλοί τών νεωτέρων παρατηρούντες τοῦτο [Σημ., τήν άρκετά καθαρευουσιάνικη μορφή τής “Όρεστίας”] ήπόρουν διά τās σκηνάς... Δέν γνώριζον μέχρι ποίου σημείου έιχον έξαφθί τά γλωσσολογικά [γρ. γλωσσικά] πάθη... Τής κινήσεως ήγειτο ό καθηγητής Γ. Μιστριώτης... Οὔτος ισχυρίζετο ότι τ’ άρχαία δράματα έπρεπε να παίζωνται εις τό πρωτότυπον...” (σ. 25, ύποσημείωση). Και πριν ειχαν παιχθεί τόσες μεταφράσεις, του Χατζοπούλου στη δημοτική τή σωστή μάλιστα δέν τόν ένόχλησαν όμως αυτές δέν ήταν από τά άρχαία έλληνικά!

Δειά, βέβαια, τό “Βασιλικόν” μπαίνει στον άγώνα τόν ιδεολογικό, τό βασικό, τό έλληνικό λαού πάλι όμως με μετάφραση. Έδω ήγειται ό Οικονόμου, έμπνέει και συνεργάζεται, έχω άκούσει, με τούς μεταφραστές.

Στις 11: 60ο Έννεκέν “Η νυκτερινή άναπαμπούλα” μετ. Μ. Λιδωρίκη. 18: 61ο Δουμυόυ “Διονυσία” μετ. Μ. Ζώρα (έπαν.). 24: 62ο Σαίξπηρ “Χειμωνιάτικο παρα-

20. “Ο παλιός πόθος να υπάρχει στο “Βασιλικόν” και Ξένος θίασος έπαρμόζεται άπλούστερα, φιλοξενούνται συχνά Ξένοι άστέρες και κόβονται—κακώς—οί έλληνικές παραστάσεις, για ζήμια τής συνεχίας τους. Γι’ αυτό και τούς σημειώνουμε” είναι οργανική λειτουργία.

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

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

Πλούτε και βασιλεία, πάσης τέχνης σύ του πολυφθόνου βίου υπερέχουσα, πόσος ό φθόνος είναι, όν έγγιέτε...” (21)

1904, Άννουάριος, 1: 65ο Σαίξπηρ “Η δωδεκάτη νύκτα ή ότι θέλετε”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 11-13: Παραστάσεις Μαίτερλιχ και 16-19: παραστάσεις Έρμέτε Νοβέλλι. 23: 66ο Κριστμεκέρς “Πληγή”, μεταφρ. Γ. Τσοκοπούλου. 27-30: Παραστάσεις Ζάν Άδιγκ. Φεβρουάριος, 15: 67ο Μολιέρου “Αμφιτρώνη, μεταφρ. Ι. Φραγκιά (έπαν.). 17: 68ο Δ. Βερναρδάκη “Φαῦστα” (έπαν.). 22: 69ο Ι. Πολέμη “Τό μαγεμένο ποτήρι” (22).

Λέγεται πώς τό έργο ήταν σαν κάτι φαντασμαγορικό, κάτι σαν έργο του Μαίτερλιχ. “... Η πρώτη πράξις ήρесе πάρα πολύ και τής δευτέρας πολλά μέρη έφάνησαν κατώτερα του όλου δράματος, άλλ’ εις τήν τρίτην τό ένδιαφέρον έκορυφώθη και οί θεαταί έχειροκρότησαν τό έργον και τούς ύποκριτάς” (“Άθήναι”, 23 Φεβρ.). “Ο Πολέμη όμως, ύστερ’ από τρεις παραστάσεις τό άπέσυρε” ό Λάσκαρης άποκαλύπτει στην ίδια έφημερίδα πώς ό Στεφάνου του έστησε μιá συνομοσία και προετόιμασε κάπως τή δυσάρεσκεια του Βασιλέα εξ αίτίας μιás σκηνης (29 Φεβρ.). “Η έφ. “Άθήναι” είναι κακιωμένη με τό “Βασιλικόν” για να ικανοποιήσει τόν Πολέμη τού δημοσιεύει τό έργο του σε συνέχειες (11—24 Μαρτ.), χωρίς να φοβηθεί πώς θά έβάραινε με ύλη θεατρική τό φύλλο, γιατί συγχρόνως έδημοσίευε και τή μετάφραση τών “Φοινισσών” του Σ. Ι. Βουτυρά.

Μάρτιος, 4: 70ο Κλ. Ραγκαβή “Ισαυροί”. Άνέβασμα μυθικής πολυτελείας. “Όστόσο ή παραπάνω έφημερίδα στις 23 Φεβρ. έδωσε πληροφορίες για τό έργο, άλλα πειραχτικές και μετά και τήν έπομένη: “Οὔδέποτε ή πλήξις περιεβλήθη τόσα χρυσά ένδύματα και τόσον πλούτον, ίνα συγκρατήση επί τρίωρον τριακοσίας περίπου ψυχάς μάρτυρας... (sic) ένός σκηναϊκού θριάμβου”. άλλα ό Π. Δημητρακόπουλος: “Τό έργον έχει δύναμιν, έξαρσιν, ποιικιλίαν σκηνών, αντίθεσεις παθών έξαιρομένας παντού εις ύψος ζηηλουτον...” (“Έμπρός”, 5 Μαρτ.). 15: 71ο Γ. Τσοκοπούλου “Τό παιδί” και 72ο Βαλαμπρέκ “Βουλεττής”, διασκευή Ι. Καλτή. Τό “Παιδί” ήταν “Δραματίον κοσμοπολιτικόν, άλλα με πνευματώδη έλληνικώτατον διάλογον” (“Άθήναι”, 16 Μαρτ.). Η έφημερίδα πιστεύει πώς ό Στεφάνου έποθοῦσε ν’ άποτύχει τό έργο έκλεισε τήν αύλαία, κόνοντας τήν τελευταία σκηνή στη μέση, “τρικλοποδιά”, τό κοινόν όμως ήτο βαθύτατα συγκινημένον. “Άλλά τό έργον έπρεπε ν’ άποτύχει. Έλληνικόν, βλέπετε”. 16: 73ο Λάουφς “Τό φρενοκομείον”. 18: 74ο Γκαίτε “Ίφιγένεια έν Ταύροις”, μετάφρ. Κ. Χατζοπούλου. Και μετά περιόδεια στην Αίγυπτο, Άλεξάνδρεια—Κάιρο. 16 τά έργα, στο σύνολο, 4 τά έλληνικά, τά 3 καινούρια.

Δ’ περίοδος: “Οκτώβριος, 24: 75ο Έϋριπίδου “Φοίνισσαι”, μεταφρ. Σ. Ι. Βουτυρά. 25-28: Παραστάσεις ζεύγους Σιλβαίν.

Νοέμβριος, 3: 76ο Μειλάκ “Θηριοδραστής”, μεταφρ. Ι. Καλτή. 10: 77ο Λάουφς “Ενοικιάζονται δωμάτια”. 16: 80ο “Περίεργος έπίσκεψις”, 78ο Μάξ Μπερνστάιν “Δικηγόρου συμβουλαί”, 79ο Μόζερ “Στρατιωτική πειθαρχία” (μονόπρ.). 20: 80ο Γκαίτε “Φάουστ”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Έπιτυχία. 29 Νοεμβρίου—3 Δεκεμβρίου: Παραστάσεις Σάρρας Μπερνάρ.

Δεκέμβριος, 14: 81ο Λεγκουβέ “Μήδεια”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Η έφ. “Άθήναι” θυμάται, τήν προηγούμενη, πώς έιχε άκούσει άποσπάσματα από τόν ίδιο τό Βλάχο και

21. “Ο καθένας μπορεί να σχηματίσει—και μάλιστα ως θεατής—τή γνώμη του γι’ αυτή τήν έργασία του Βλάχου” ό Μιστριώτης όμως με τήν έγωστική του αυθάδεια έχει νικηθεί, αυτό που ποθοῦσε δέν τό χάρηκε, να γίνει ό δικτάτορας του “Βασιλικού” στην περιοχή τής Άρχαίας Τραγωδίας. Τά πάρα πάνω άποσπάσματα είναι από μιá άνθολογία συνταγμένη από τό Βλάχο: “Δραματικά Άναγνώματα προς χρῆσιν τών μαθητῶν τής Δραματικής Σχολής [Όδείου Άθηνών], 1903”, σ. 3 και 7. 22. “Από τή Β’ περίοδο και ύστερα τό μεταξύ δύο “πρώτων” διάστημα καλύπτεται από έπαναλήψεις ή άγιες.

μᾶς πληροφορεῖ γοητευμένη πὸς “ὁ κ. Βλάχος ἀπαγγέλει ἐξόχως καὶ γνωρίζει νὰ μεταδίδῃ ὅλον τὸν ἐνθουσιασμόν τὸν ὁποῖον αἰσθάνεται αὐτὸς πρὸς τὰ ὄρακα καὶ τὰ ὑψηλά”. Ἡ δυσαρέσκεια μὲ τὸ Θέατρο μεταβάλλεται σὲ θαυμασμό καὶ σὲ νοσταλγία τοῦ Βλάχου. 18: 830 Τιμ. Ἀμπελά. “Ἡ Σκλήθρινα”, 22: 820 Ἀριστοφάνους “Πλοῦτος”, μεταφρ. Θ. Σολομοῦ.

1905, Ἰανουάριος, 4: 840 Μπιγίβρυσον “Ἐρας καὶ γεωγραφία”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 11: 850 Σαίξπηρ “Τὸ ἡμέρωμα τῆς στρίγγλας”, μεταφρ. Ν. Ποριώτη. 26: 860 Γκριλπάρτσερ “Τὸ στοιχεῖο τοῦ πύργου”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Φεβρουάριος, 4: 870 Μίτσελ “Οἴκος Μπιναρδόν”, μεταφρ. Ι. Καλῆ. 8-11: Παραστάσεις Καρλόττας Βίε. 12: 880 Μαίτερλιγκ “Μόννα Βάννα”, μεταφρ. Γρ. Ξενοπούλου. 23: 890 Λάουφς “Ὁ ἄπιστος Θωμᾶς”, διασκ. Ι. Καλῆ. Μάρτιος, 6: 900 Δ. Βερναρδάκη “Νικηφόρος Φωκάς”.

Ὁ Ξενοπούλος ἔχει μέσα του τὴν αὐτοπεποίθησιν τῆς “Βαλέραινας” καὶ τὴν πίστην του στὴ “Νέα Σκηνή” — ὅσο κι ἂν δὲν τοῦ ἀνέβασε ὁ Χρηστομάκος τῆ “Μόννα Βάννα” — κ’ ἔκρινε τὸ “Νικηφόρον Φωκά” ὡς ὁ ἰσχυρότερος, εὐγενικότερος, ὅχι, καθὼς λέει, μὲ τὰ δικά του κριτήρια παρά μὲ τοῦ Βερναρδάκη :

“... εἰς τὸ βάθος τοῦ διδασκάλου αὐτοῦ ὑπάρχει κ’ ἕνας ποιητὴς, ἔχων τὴν δύναμιν νὰ διδῇ ἵσχος τουλάχιστον ζωῆς εἰς τὰ πρόσωπα του...”, ἀλλὰ “... Κάποια νεανικὴ πνοὴ ἢ ὅποια ἐμψυχώνει τὰ προγενέστερα ἔργα [του], ἐδῶ λείπει — καθ’ ὁλοκλήριον. — Ἐπικρατεῖ ἡ ψυχρότης, ὁ γερωνιώτικὸς μαρμαρώς...”.

Καὶ διὰ τὸ κοινόν :

“εἰς τὴν παράστασιν... μεταξύ τῶν νέων εἰς τοὺς ὁποίους ὁ δασκαλικὸς ἔχει μεταδόσει ἰδέας γερωνιώτικας, εἶδα καὶ πολλὰ γερωνιώτικα ἐξ ἐκείνων τὰ ὅποια, τῶρα τὸν χειμῶνα μάλιστα, σπανιότατα φαίνονται εἰς τὸ θέατρον. Ἦκουσαν ὅτι παίζεται ἔργον τοῦ Βερναρδάκη, ἄφρασαν τὴν θερμότητα των, τὴν ἡσυχίαν των, τὸν ὕπνον των, κ’ ἔτρεξαν νὰ ἰδοῦν καὶ νὰ θαυμάσων, μὲ κίνδυνον θανατηφόρου κρυολογήματος. Ἐβῆχαν, ἐδάκρουν, χαμογελοῦσαν ἀπὸ εὐχαρίστησιν, ἔνευσαν πρὸς ἀλλήλους ἐνθουσιασμένοι κ’ ἔχειροκροτοῦσαν τὰς ὥραιας καὶ σπανίας λέξεις, ὅσας ἔπαυρεν τὸ αὐτί των, ὠπλισμένον κουραστικῶς κ’ ἐπιμόνας μὲ τὸ κέρας τῆς παλάμης. Ἀλλὰ πρὸ πάντων ἔβῆχαν...” (Παναθήναια. 15.3.1905, σ. 344-6).

Τώρα πιά τὸ Βερναρδάκη πού τὸν ἔτρεμαν οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ 19ου αἰῶνα, πού τὸν εἶχαν θεὸ καὶ σωτήρα τους, ἔρχεται ἡ καινούρια γενεὰ τοῦ δημοτικισμοῦ καὶ τὸν κοροιδεῖ σὲ πρόσωπο τῶν θεατῶν του ἀπὸ πάνω σὰ νὰ μὴ τὸν ἔφταναν οἱ πίκρες του, ὡς πού ν’ ἀνεβίη τὸ ἔργο. “Ὡστε τὸ κοινὸ τοῦ “Βασιλικοῦ” δὲν ἦταν τὸ ἐλαφρὸ καὶ χαριτωμένον κοσμικὸ τῆς “Νέας Σκηνῆς” ἦταν μοιραία ἡ διαφοροποίησιν στὰ ἔργα τουλάχιστον αὐτά: στὰ ἄλλα, στίς μεταφράσεις τοῦ Χατζοπούλου, βέβαια, οἱ φοιτητὲς γέμιζαν τὸ Β’ ἐξώστη” τὸ σημειώνει ὁ Φ. Πολίτης (“Ἐκλογὴ...”, Β, σ. 80) τὸ “Νικηφόρον Φωκά” τὸν εἶδαν κάμποσοι θεατῆς: τοὺς τράβηξε τὸ θέαμα, ἡ μεγαλοπρεπὴς ἀπεικόνισις τοῦ Βυζαντίου ἢ Μεγάλῃ Ἰδέᾳ εἶχε τὸς ὁδοῦς τῆς ἀκόμῃ.

Στίς 14: 910 Σαίξπηρ “Ὀθέλλος”, μετ. Α. Βλάχου — γιατί; Ὑπῆρχε τοῦ Βικέλα — Β’ Περιοδεία Αἴγυπτο, Ἀλεξάνδρεια. 17 τὰ ἔργα, τὰ ἑλληνικά 2 (πρωτόπαιχτα, ἱαμβογραφήματα). 17’ Περίοδος: Ὁκτώβριος, 29: 920 Τ. Ἀμπελά “Ἀρτεμισία” (ἔπαν.).

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

Νοέμβριος, 1: 930 Γριακόμπτου “Κατάσκοπος”, διασκευὴ Ν. Λάσκαρη. 5: 940 Γκριλπάρτσερ “Ἡρώ καὶ Λεάνδρος”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 9: 950 Σχέινταν “Δύο εὐτυχεῖς ἡμέραι”, διασκευὴ Ν. Λάσκαρη. 18: 960 Γριακόμπτου “Τὸ τέλος τοῦ κόσμου”, διασκευὴ Ι. Καλῆ. 22: 970 Ντὼντε καὶ Βελὸ “Φρομὸν καὶ Ρίσλερ”, μεταφρ. Γ. Αὐκερίου. Δεκέμβριος, 2: 980 Φ. Χάλμ “Ὁ υἱὸς τῆς ἐρήμου”, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. 20: 990, Ι. Νικολάρα “Ἀριάδνη”.

1906, Ἰανουάριος, 6: 1000 Χάουπμαν “Ἡ βουλιγαμένη χαμπάνα”. 13: 1010 Π. Δημητρακοπούλου “Βελισσάριος”. 21: 1020 “Τὰ χρυσοψάρρα”, μεταφρ. Γ. Στρατήγη. 27: 1030 Βόλφ Πρεταϊόζα, μουσικὴ Βέμπερ, μεταφρ. Κ. Χατζοπούλου. Φεβρουάριος, 3-9: Παραστάσεις Μαργαρίτας Μορενὸ. 26: 1040 Δ. Βερναρδάκη “Μερόπη” (ἔπαν.). Μάρτιος, 6: 1050 Βλουμένταλ καὶ Κάντεμπουργ “Τὰ ἀπρόοπτα τοῦ κηματογράφου”, διασκευὴ Ι. Καλῆ. 11: 1060 Σαίξπηρ “Ὁ ἔμπορος τῆς Βενετίας” (ἔπαν.). 17: 1070 Ἀγγ.

Ἰανῶνα “Πολὺ ἀργά”. 19-23: Παραστάσεις Λεμπάρζυ. Ἀπρίλιος, 7: 1080 Κλ. Παγκαβῆ. “Ἡ δούκισσα τῶν Ἀθηνῶν” (ἔπαν.).

17 ἔργα, 6 τὰ ἑλληνικά ἔργα καὶ τὰ 2 καινούρια. Στίς 19 Μαρτίου πέθανε ὁ Θάν. Ἀμειση, ὡς πρὸς τὸ “Βασιλικόν”, συνέπεια ἦταν ὅτι ξανάγινε ὁ Ἀγγελος Βλάχος διευθυντῆς. Εἶχε πάντα τὴν συμπάθειαν τοῦ Βασιλέα καὶ τὸν λογάριζε ἀπὸ καιρὸ γιὰ διευθυντὴ καὶ πρὶν γίνεαι, γιὰ πρώτη φορὰ (Συνέντευξις τοῦ Βλάχου στὰ 1898) (23).

ΣΤ’ Περίοδος: Νοέμβριος, 2: 1090 Μιρμπὼ “Χρηματιστής”, μεταφραση. 7: 1100 Σίδνεϋ “Νυκτερινὴ περιπέτεια”, μεταφρ. Κ. Πετρίδη. 14: 1110 Καπὺς “Πυργοδσποινα”, μεταφρ. Α. Βλάχου. 21: 1120 Γκοντινὲ “Ταξεῖδι ἀναψυχῆς”, μεταφρ. Σπ. Μαρκέλλου. 28: 1130 Φερράρι “Αἱ δύο κυρίαί”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Δεκέμβριος, 5: 1140 Σοφοκλέους “Ἡλέκτρα”, μεταφρ. Σ. Γ. Βουτυρῶ. 12: 1150 Μ. Ζώρα “Ἐπαρχιώται” (βραβεῖο Λασσανεῖου).

Τὸ ἔργο πού εἶχε ὑπαινωθεῖ ὁ Βλάχος ὡς ὑπόδειγμα ἑλληνικότητος στὸν Ξενοπούλου, προφανῶς ἦταν οἱ “Ἐπαρχιώται” — ὁ Ξενοπούλος ἔγραψε πῶς δὲ θυμόταν τὸν τίτλο. Τώρα θ’ ἀπαντήσει :

“... Καὶ μὲ τὰς καλύτερας διαθέσεις, ἂν ἐπῆγαινα, θὰ ἦτο ἀδύνατον νὰ εὐρω κατὰ καλὸν ἢ ἀνεκτὸν εἰς μίαν κωμωδίαν τόσο ἀναισθητῶν, τόσο χαμηλῆν καὶ τόσο ἀσήμαντον. Τὸ μόνον δὲ πού ἤρα καὶ πού κατὰ ἀξίει, μὰ τὴν ἀλήθειαν, εἶναι ὅτι ἡ κωμωδία αὐτὴ μὲ τοὺς ἱάμβους τῆς, μὲ τοὺς ψευθεῖς συνθηματικούς τῆς τύπου, τὴν κοινοτήτων τῆς πλοκῆν καὶ τὴν δῆθεν τοπικὴν τῆς χροιάν καὶ τὸ πεταλαιωμένον καὶ ὀπι (sic) ἀποτελεῖ τὸ ὑπόδειγμα τῶν θεατρικῶν ἔργων, τὰ ὅποια ἀρέσουν εἰς τὴν κατ’ ὄνομα ἀνεπτυγμένην τάξιν, τὴν ἀντιπροσπευμένην ἀπὸ τοὺς κριτικούς τῶν διαγωνισμῶν... ὄλιγον καλύτερα ἂν ἦτο ἡ κωμωδία δὲν θὰ τὴν ἐβράβευσαν (“Παναθήναια”, 31 Δεκεμβρ.).

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

Στίς 19: 1160 Οὐάλτερ καὶ Στάν “Δεσποινὶς διδάκτωρ”, μεταφρ. Σπυρ. Μαρκέλλου. 28: 1170 Καβαλόττη “Ὁ καυμένος Πέτρος”, μεταφρ. Χ. Ἀννίνου.

1907, Ἰανουάριος, 11: 1180 Κ. Ἀγγελοπούλου “Ἀριστόδημος”. 23: 1190 Σκρίμπ και Λεγκουβὲ “Γυναικομαχία” (ἔπαν.), μεταφρ. Χ. Ἀννίνου (ἔπαν.). 27: 1200 Ὠζιὲ “Τυχοδιώκτρια”, μεταφρ. Ἀγγ. Βλάχου. Φεβρουάριος, 6: 1210 Μπένεδιξ “Ζιζάνιον”, μεταφρ. Σ. Λάμπρου. 17: 1220 Ἀρ. Προβελεγγίου. “Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Ἀσώτου”. Μάρτιος, 11-14: Παραστάσεις Φερωδῶ. 17: 1230 Βαλαμπρέκ καὶ Ἐννεκέν. “Παράδοξα τοῦ ἔρωτος”, μεταφρ. Μ. Ζώρα. 20: 1240 Πόρτο Ρίς “Πρόφασις”, μεταφρ. Γ. Αὐκερίου καὶ 1250 Λαμπιὲς “Θανατοῦλης καὶ Εὐδάκης”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Ἀπρίλιος, 3: 1260 Φερράρι “Τὸ γελῶν”, μεταφρ. 11: 1270 Ὠζιὲ “Ὁ Συμβολαιογράφος Γκερέν”, μεταφρ. 19 τὰ ἔργα, 3 τὰ ἑλληνικά (δύο ἱαμβογραφήματα καὶ 1 “σαλόνι”).

Ζ’ Περίοδος: Νοέμβριος, 1: 1280 Μπαριέρ “Κουτοπόνηροι”, μεταφρ. Α. Βλάχου. 6: 1290 Μόζερ “Τὸ τέλος τοῦ μηνός”, μεταφραση. 13: 1300 Καπὺς “Ὁ ἀντίπαλος”, μεταφρ. (ἔπαν.). 18-21: Παραστάσεις Σωσσάνης Μέντ. 27: 1310 Μπένεδιξ “Ὁ ἐξάδελφος”, μεταφρ. Α. Βλάχου. Δεκέμβριος, 4: 1320 Σοφοκλέους “Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ”, μεταφρ. Α. Βλάχου. 11: 1330 Μπλουμένταλ, καὶ Κάντεμπουργ “Ταξιδιον

23. Μία συνομιλία τοῦ Βλάχου μὲ τὸν Ξενοπούλου δὲς στὴν ἐφ. “Ἀθῆναι”, 30 Νοεμβρ. 1906. Ἐκεῖ, ἀφοῦ μίλησε πειραχτικὰ γιὰ τοὺς προκατόχους του, πού εἶχαν ἀνεβάσει ἔργα θεαματικά, ἐδήλωσε πῶς ἐκεῖνοι ἦταν ἐπιπλέον ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἀπόλαυση τῶν ματιῶν ἢ διχὴ τὸ γινώσκον ἔστω πῶς εἶναι ἀπόλαυση τοῦ πνεύματος ὡς εὐκαιρὸς ἑλληνικὸ ἔργο ἐθεώρησε ἕνα τοῦ Μιχ. Ζώρα, ἐνῶ ὁ ἄλλος “Ἑλλήνες συγγραφεῖς γράφουν — αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ἔβγανε — ψευτικά, μαζὶ τους καὶ ὁ Ξενοπούλος μὲ τὸν “Ψυχολογία” του, μὲ “τὸν τρίτο” του καὶ μὲ τὴν “Βαλέραινα” του. Ὁ Ξενοπούλος δὲ μίλησε γιὰ ν’ ἀπαντήσει. Γιὰ τὴν περίοδον τῆς Διεύθυνσης αὐτῆς τοῦ Βλάχου, ὁ Α. Μ. Ἀνδρεάδης σημειώνει στὴ διάλεξή του πού ἀναφέραμε καὶ τοῦτο τὸ ἀνεχτίμητο: “... καίτοι σχεδὸν ἐβδομηκοντοετῆς, εἰργάζετο εἰς τὸ θέατρον πλεόν τῶν δέκα ὥρων καθ’ ἡμέραν,” (σ. 49, ὑποσημ. 2) φροντίσει καὶ τὸς δοκιμῆς, ἀν τὴν ὑπερησική του εὐθύνῃ τὴν εἶχε μετὰ τὸν Οἰκονόμου, ὁ κ. Χρ. Ταβουλάρης ὁ ἴδιος ὁ Ἀνδρεάδης ὅμως, πού δὲν ἦταν ἀγωνιζόμενος δημοτικιστῆς ἔχει τὴν ἐξῆς γνώμη: “... Παρ’ ὅλην του τὴν εὐνόμιον ἀγάπην πρὸς τὸν Βλάχον δέχομαι ὅτι δὲν ἦτο τὸ 1901 ὁ ἰδανικός διευθυντὴς πού θὰ ἦτο εἰκοσι ἔτη πρότερον” (σ. 48). Γιὰ τὸν Ξενοπούλου ἂς προσθεῖ, ὅτι ποτὲ δὲν εἶχε στείλει ἔργο του σὲ διαγωνισμὸ καὶ πῶς ἀπόφυγε νὰ δώσει πρωτότυπο του στὸ “Βασιλικόν”.

εις την 'Ανατολήν', μεταφραση. 18: 1340 Φάμπρ "Ο σαθρός οίκος", μεταφρ. Κ. Γ. Ξένου. 1908, Ίανουάριος, 9: 1350 "Ο Κύριος Πιεγκοά", μεταφραση. 15: 1360 Δυμνίου άρ "Αί Αθυρόστομοι", μεταφρ. Α. Βλάχου. 22: 1370 Ι. Πολέμη "Πτωχοπρόδρομος". Φεβρουάριος, 5: 1380, Μπερυστάν "Κλέπτης", μεταφρ. Π. Καλογερίου. 12: 1390 Παγιερδόν "Πληκτικός κόσμος", μεταφρ. Α. Βλάχου. Μάρτιος: 2-5: παραστάσεις Μουνέ Σουλύ. 8: 1400 Γ. Τσοκοπούλου "Θεοδώρα". 28: 1410 Έτσεγαράη "Παραφροσύνη ή άγιωσύνη", μεταφρ. Α. Βλάχου. Άπρίλιος, 1: 1420 Μειλάκ "Αυτόγραφον". 3: 1430 Σεκάντ και Μπερζύ "Τό άνώνημον φίλημα", μεταφρ.—16 έργα, 2 ελληνικά.

Η τελευταία παράσταση δόθηκε την Τρίτη, 29 Άπρ. με τό δράμα του Έτσεγαράη: την επομένη πέρασε ο ήθοποιός, κατά τη συνήθεια, να πληροφορηθούν τότε θ' άνανέωναν τά καινούρια συμβολαία τους, για την περίοδο 1908-9· όμως έδιάβασαν στην πινακίδα πώς τό θέατρο κλείνει όριστικά. Η έφ. "Αθήναι", φιλική με τό Βλάχο, έκπλήσεται για τό άπροσδόκητο τούτο, τις εύθυνες και πάλι τις φορτώνουν στό Βασιλέα. Έκεινος, ωστόσο, είχε από καιρό στό νού του να τό κλείσει τό "Βασιλικόν". Ήτανε από τό φυσικό του άνοιχτο-χέρης, έκανε συχνά πολύτιμα δώρα και δέν ήτανε τό πρώτο που τον οδηγήσε στη μοιραία άπόφαση ή χρηματική ζημία και τά τεράστια ποσά που έπλήρωσε για να υπάρχει ή Σκηνή τού άνοιχτή: τό κάθε τι τόν άπογοήτευε τό σχετικό με τους θεατές· ή άπογοήτευσή του γινόταν μεγαλύτερη, γιατί, από καιρό, είχε τό ιδανικό να ίδρύσει ένα υποδειγματικό θίασο· ο Βλάχος διηγείται στη συνέντευξή του τού 1898 πώς όταν έφνευε διορισμένος πρεσβευτής για τη θέση του [στό Βερολίνο, 1887], ο Γεώργιος τού είπε "Έί θα την κάμης την πρεσβείαν, έλα να εργασθώμεν ύπέρ του Έθνικού Θεάτρου"—και πρόσθεσε πώς ήθελε τό Θέατρο αυτό ως "Σχολείον τού λαού". Ωστόσο ο "λαός" δέν τό χάρηκε τό περίκομφο χτίριο τής οδού Άγίου Κωνσταντίνου· ψυχολογικά, δέν τολμούσε να πατήσει εκεί τό πόδι του, έκτός από λίγους φοιτητές που είπαμε. Ο φτωχός λαός ήταν ένα φοβισμένο κοσμικά σύνολο, που ντρεπότανε να στεγασθεί κάτω από την ίδια στέγη με τους μεγαλοουσάνους του. Στην έφ. "Καιροί" τις μέρες τής διάλυσης διαβάζουμε τά εξής: "Κατ' άρχήν του άπέκλεισαν [Σημ. τού "Βασιλικού"] τόν λαϊκόν χαρακτήρα, περιβάλλοντες αυτό με χροιάν επίσημον. Έπεκράτει ή ιδέα ότι δια ν' υπάγη κανείς εις τό "Βασιλικόν" έπρεπε να φορη ένδωμα επίσημον..."· τούτο μεγάλωσε, τη δειλία τού κοινού, άλλα δέν ήταν, φυσικά, ή ρίζα τού κακού.

Η Άγνη Σόρμα ήταν σπουδαία γερμανίδα πρωταγωνίστρια· είχε παίξει στό Δημοτικό Θέατρο Αθηνών τόν καιρό, άκριβώς, που λειτουργούσε ή Δραματική Σχολή. (Τό Δημοτικό Θέατρο Αθηνών τότε ήταν άποκλεισμένο στό κοινό, στην πράξη, όταν παίζουν ξένοι θίασοι και μάλιστα δραματικοί). Τις έντυπώσεις της τίς δημοσίεψε στό Βερολίνο σ' έφημερίδα και είπε: "... Έπί ήμισιαν ώραν ίσταμαι όπισθεν τής αύλαίας παρατηρούσα πρós την πλατείαν τού θεάτρου και άναζητούσα ν' άνακαλύψω έν τή αύλή[;] τόν ελληνικόν λαόν..." ("Ακρόπολις", 19 Δεκεμβρ. 1900). Τό άπόσπασμα είναι, στη συνέχειά του κακομεταφρασμένο και δέ μάς επιτρέπει να συλλάβουμε ως τό τέλος τό νόημά του· πάντως υποδείχνει πώς ίσως δέν είδε άντιπροσώπους από τό πολύ κοινό. Τό "Βασιλικόν" ήταν πιό επίσημο· πώς να πάει ο κοινός άνθρωπος; Η "Ακρόπολις" επίσης είχε σημειώσει: "... εις θέατρον, όπου ο λαός εισέρχεται μετά τινος δειλίας...", (12 Μαρτ. 1902).

Ας θυμηθούμε κάτι που τό έχουμε υποδηλώσει πώς ή άνώτερη κοινωνία και όλιγαριθμη ήταν και άπαίδευτη και γενικά και θεατρικά, ώστε να μήν μπορεί να συλλάβει τό γεγονός και να έχει την άνάγκη του, για να συμπαρασταθεί στό Βασιλέα που ήθελε να τους κάνει Ευρωπαίους και από δική του, στό βάθος, έσωτερική άνάγκη. Την αίσθηση αυτής τής λίγης πνευματικής τους αξίας την είχαν, φαίνεται και οι καλύτεροι τής τάξης τους, όταν συμβούλεψαν τη Ρεζάν, με άναξιοπρέπεια, ν' αλλάξει τό παίξιμό της, να κάνει δηλαδή μπαλαφαρίες, για ν' άρέσει στην "Κυρία δέ με μέλει" και να παίξει "ειδυλλιακά" τη μανιάδα Σατρώ και τής παραπονεθήκανε πώς δέν έφερε από τό Παρίσι όλες της τις φορεσιές. Τά παραπάνω τά μαρτυρεί ο Γ. Πώπ και μυκτηρίζει τους κοσμικούς γι' αυτά τά χάλια τους ("Ακρόπολις", 7 Δεκεμβρ. 1901). Οι άνθρωποι λοιπόν αυτοί—οί άναπόφευκτοι θαμώνες τού "Βασιλικού"—δέν είχαν κανένα πόθο για τά ελληνικά έργα: "... δέν τέρπων τους πολυταλάντους φιλοξένους [Σημ.=ξενομανείς] και ξενο-

γλώσσους πατριώτας [Σημ., συμπατριώτας] τά ελληνικά έργα και οι "Ελληνες ύποκριται" γράφει, με καημό, ή "Νυκτερίς", που όλα τά παίρνει επί πόνου (21 Οκτωβρ. 1901). Η κοινή άπαίδευσία των "φιλοξένων" δέν τους έμπόδιζε να περιφρονούν κατάβαστα όχι μόνο τις έπίδοσεις των Έλλήνων καλλιτεχνών παρά δέν τους άναγνωρίζανε και καμιά δυνατοτήτα θεωρηθήκε π.χ. "ανάιδεια" που είχε άνεβεί στό "Βασιλικόν", ο "Φάουστ", ενώ τόν είχε παίξει, στην Άθήνα, ή Σόρμα (Ν. "Άστν", 2 Μαΐου 1908). Έκεινοι λοιπόν που έπρεπε να συγχάξουν στις παραστάσεις τις άποφεύγανε. Ο Άρ. Πετσάλης, αξιόλογος θεατρικός και μουσικός κριτικός, τό είπε ξεκάθαρα: "... Αί Άθήναι δέν είναι δυνατόν να συντηρήσουν χειμερινό θέατρον... Ούτε κέφι έχουν οι Άθηναίοι ν' αφήνουν τό Bridge και τό Flirt ούτε να ένδύονται κατά τό πλείστον εύπρεπώς και να κάθονται ήσυχoi κοσμίως όλόκληρον νύκτα χωρίς να φουμάρουν και να κουβεντιάζουν", ("Άθήναι", 2 Μαΐου 1908).

Άλλά τά ελληνικά έργα και μέσα στό Θέατρο είχαν δυσκολίες: την άγάπη τού Βλάχου δέν την είχαν. Στην ουσία δέν είχαν ούτε την άγάπη τού Οικονόμου· τό ψιθυρίζανε τότε και ή Άννα Φραγκοπούλου, ήθοποιός, τό είχε καταγγείλει έντονα ("Άστν" 12-13 Μαΐου 1904)· άλλα ο έξοχος σκηνοθέτης παρά την προοδευτικότητα του, δέν έβλεπε τρίγυρο του συγγραφέις αξίωση να πολεμήσουν μαζί του· όσους θά μπορούσε να έμψνευσει τους είχε προσελκύσει ο Χρηστομάνος με την δημοτικιστική του πνοή και αίσθηση, τις όλοφάνερες. Έκεινο που ήτανε δυνατό να γίνει τό επιτέλεσε με τους μεταφραστές· ή λογοτεχνική τού γνώση εκείνο τόν καιρό, ως πρós τά ντόπια θέματα, ίσως να μήν ήταν άρκετή για να τόν φέρει πρós τό "Βασιλικό" τού Μάτση και δέν τόν άφρησε να πληροφορηθεί τό "Βρουκόλακα" τού Έφταλιώτη τό δημοσιευμένο τότε, που με μία δραματογραφική έπεξεργασία, θά έκανε μία έντύπωση. Είμαστε μικρό έθνος, με λίγο πληθυσμό· δέν μπορούσε να γίνουν και άλλοι έκτός από τους συγγραφείς τής "Νέας Σκηνής, για να τονώσουν τό δραματολόγιο τού "Βασιλικού". Έτσι έσβησε και ο σπουδαίος αυτός θεατρικός όργανισμός και ή πολυκύμαντη ζωή του, που ένα της τιμήμα τό σχετικό με τά ελληνικά έργα είναι τό θέμα τής εργασίας μας αυτής.

144 (24) έργα λοιπόν στό σύνολο άνέβασε τό "Βασιλικόν". 28 ήτανε τά πρωτότυπα, τά ελληνικά και αυτά όχι σπουδαία· τά 17 για πρώτη φορά· ως τις μέρες μας δέν έμεινε κανένα—ή αξία τους τά καταδίκασε στη λήθη· μόνο οι μεταφράσεις μέινανε για τους νεότερους· μερικά τά παίξανε οι πρωταγωνιστές τους σάν προσωπικές τους έπιτυχίες άργότερα· ο Π. Γαβριηλίδης, ο Ν. Ροζάν, και ο Μαρ. Παλαιόλογος, αν και όχι "πρώτοι διδάξαντες" διασώσανε τόν "Καϊμένο τόν Πέτρο", τά "Άπρόοπτα τού Κινηματογράφου" τά παρουσιάζανε κάπου-κάπου έλάσσονες θίασοι· ο "Φάουστ", τελευταία, παίχθηκε στην ίδια Σκηνή και στην ίδια μετάφραση, τού Χατζόπουλου (1956).

Τό "Βασιλικόν Θέατρον" πρέπει να τό δούμε με σεβασμό· έξ αιτίας τού Θ. Οικονόμου, κυρίως, υπήρξε ή μία βάση τού θεατρικού μας πολιτισμού τού καινούριου, τής νεότερης παράδοσης που αυτήν συνεχίζει τό τωρινό νέο ελληνικό Θέατρο. Στις μέρες μας πρέπει να στρέφουμε τά βλέμματά μας πρós αυτό με τη συγκίνηση που έγύρισε να δει τό κτήριό του ο Ζαχ. Παπαντωνίου—θεατρικός κριτικός έξοχος—όταν έφνευε από την "πρώτη" τού "Φάουστ":

"... Φεύγαν από την έπιτέλεση τού μεγαλειότερου φιλολογικού γεγονότος τών νεωτέρων ελληνικών χρόνων, από την παράστασιον τού "Φάουστ", κατέχων έν δράμα τό όποιον ηύχόμην να μή μου έγκαταλείψη γρήγορα την άνάμνησιν, έστρεψα μίαν στιγμην εις τό ίδρυμα τής οδού Άγίου Κωνσταντίνου και είδα δια πρώτη φοράν ότι άληθώς είναι τό ιερόν τών νεωτέρων Άθηνών... Είναι βέβαιον ότι ο Βασιλεύς τών Έλλήνων έξέζηγισε τό άγος τής νεοελληνικής ραθυμίας άπέναντι τής Τέχνης... Η μετάφρασις τού κ. Χατζοπούλου είναι ή πρώτη τελεία φιλολογική νίκη τού ελληνικού θεάτρου... Κλείνει την λύσιν τούσων γλωσσικών ή αισθητικών ζητημάτων..., ώστε ήμπορεί να την άντικρίση κανείς ως μίαν ώριμότητα πέραν τής οποίας οι γλωσσικοί άνάγες... είναι χαμένος κόπος. Πρó ενός έτους τό "Βασιλικόν Θέατρον" εήκουσε δια τής δημοτικής γλώσσας [Σημ., "● ρετσαϊκά"] μίαν επανάστασιν και σήμερον, μετά έν έτος, μία τραγωδία κατεπόθη... γλυκύτατα".

Τό "Βασιλικόν" ένθαρρύνει, έγκαρδιώνει τό δημοτικισμό τό μαχόμενο και γίνεται κ' εκείνο συντελεστής για τό φατισμό τού έθνους και τού προετοιμάζει τις καλύτερες μέρες, όσο τού ήταν βολετό. Άξίζει άρα που υπήρξε! Είναι πολλά Θέατρα, στόν τόπο μας, που μπορούνε να καυχήθουν τό ίδιο;

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

24. Πρέπει να προστεθεί κ' ή παράσταση τού "Δέν Κάρουλο" τού Σίλλερ (16 Ίανουαρ. 1905), μεταφρ. Α. Βλάχου.

ΘΕΑΤΡΟ καὶ ΘΕΑΤΡΟ

Ἡ «Θεωρία τῆς Σκλήροτητας» στὴ Σκηνή

Τοῦ ANTONIN ARTAUD

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

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

Τραγικός, ὅμως, στάθηκε ὁ γυρισμός του. Ἀπὸ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1937 ἕως τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1943, βρέθηκε φυλακισμένος πρῶτα στὸ Δουβλίνο τῆς Ἰρλανδίας. Ἐκτοπισμένος ὕστερα στὴ Γαλλία, ἔμεινε ἐγκάθειρκτος στὶς φυλακὲς τῆς Χάβρης, μεταφέρθηκε στὸ Ρουέν, γιὰ νὰ τὸν κλείσουν ὕστερα στὸ φρενοκομεῖο στὸ Παρίσι, καὶ σὲ σειρά ἄλλα ψυχιατρεῖα καὶ ἄσυλα σὲ διάφορες πόλεις τῆς Γαλλίας. Στὸ διάστημα αὐτὸ πέρασε θρησκευτικὲς κρίσεις.

Ἐπάρχουν χειρόγραφα του, ποὺ τὸν δείχνουν φανατικὸ Χριστιανό. Ἀργότερα ὁ ἴδιος τ' ἀπαρνείται μετὰ μανία, καὶ ἐξηγεῖ πῶς στὰ ἄσυλα τὸν εἶχε περικυκλώσει ὀλόκληρο παπαδολό κ' ἡ δῆθεν μεταστροφή του ἦταν ἀποτέλεσμα ἐκβιασμοῦ ποὺ τοῦ ἔκαναν. Καὶ καταλήγει σὲ βλασφημίες γιὰ τὸ Χριστὸ καὶ γιὰ τὰ θεῖα, ποὺ μόνο σατανιστὲς ἔχουν διατυπώσει. Ὅλα πρέπει νὰ τ' ἀποδώσει κανεὶς στὶς παρακρούσεις τοῦ ἀρρωστημένου μυαλοῦ του. Πέθανε ἄλλωστε μανιακὸς γύρω στὰ 1950.

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

T. K. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗΣ

ΝΑ ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΜΕ ΜΕ Τ' ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ

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

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

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

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

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

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



Ὁ Ἀντωνὲν Ἀρτώ

Ἄλλα ὅλα αὐτά, ντυμένα μὲ φορέματα καὶ εἰπωμένα μὲ μιὰ γλώσσα, πού ἔχουν χάσει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὸν ἐπιληπτικὸν καὶ χονδροειδῆ ρυθμὸ τοῦ καιροῦ μας. Μπορεῖ ὁ Σοφοκλῆς νὰ μιλάει δυνατὰ, ἀλλὰ τὰ λέει μὲ τρόπους, πού δὲν εἶναι τῆς ἐποχῆς μας· τὰ λέει παραπολὺ ἐκλεπτυσμένα γιὰ τούτῃ τὴν ἐποχὴ καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση, πὼς δὲν μᾶς μιλάει ἀπ' εὐθείας, ἀλλὰ πὼς τὰ λόγια ξεφεύγουν πλάι μας.

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

Τὸ πλῆθος σήμερα, καθὼς καὶ ἄλλοτε, διψάει κ' εἶναι ἀκόρεστο γιὰ μυστήριο: θέλει ὅμως νὰ τοῦ γίνουν συνειδητοὶ οἱ νόμοι, σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους φανερόνεται ἡ μοίρα καὶ νὰ μαντέψει ἴσως τὸ μυστικὸ τῶν ἐμφανισέων τῆς.

Ἄς ἀφήσουμε στοὺς ἐργάτες τῶν γραμμάτων τις κριτικὲς τῶν κειμένων, στοὺς αἰσθητικοὺς τις κριτικὲς τῶν μορφῶν, καὶ ἄς παραδεχθῶμε μιὰ γιὰ πάντα, πὼς ὅ,τι ἔχει εἰπωθεῖ, δὲν πρόκειται νὰ ξαναεπωθεῖ: πὼς μιὰ ἔκφραση κάνει γιὰ μιὰ φορά, δὲν δευτερεύεται, δὲν ἔχει δευτέρη ζωὴ: πὼς κάθε λέξη, μόλις προφερθεῖ, πεθαίνει καὶ ἡ μόνη τῆς ζωντανῆ ἐνέργεια εἶναι τὴ στιγμή πού προφέρεται, πὼς μιὰ μορφή, μόλις χρησιμοποιηθεῖ, γίνεται ἀχρηστὴ καὶ τὸ μόνο πού κάνει, εἶναι νὰ μᾶς καλέσει ν' ἀναζητήσουμε μιὰν ἄλλη, καὶ πὼς τὸ θέατρο εἶναι τὸ μοναδικὸ μέρος στὸν κόσμον, ὅπου μιὰ χειρονομία τελεωμένη δὲν πρόκειται νὰ ξαναγίνει δευτέρη φορά.

Ἄν τὸ πλῆθος δὲν πηγαίνει νὰ ἰδεῖ τὰ φιλολογικὰ ἀριστουργήματα, δὲν πηγαίνει, γιὰτὶ τ' ἀριστουργήματα αὐτὰ εἶναι φιλολογικὰ, δηλαδή ἀκίνητοποιημένα: καρφωμένα σὲ μορφές, πού δὲν ἔχουν πιά καμιὰ ἀνταπόκριση μὲ τις ἀνάγκες τοῦ καιροῦ.

Ἄντὶ νὰ κατηγοροῦμε τὸ πλῆθος καὶ τὸ κοινὸ, καλὰ θὰ κάνουμε νὰ κατηγορήσουμε τὸ τυποποιημένον προπέτασμα, πού στήνουμε ἀνάμεσα σ' ἑμᾶς καὶ στὸ πλῆθος, καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος καινούριας εἰδωλολατρίας, τῆς εἰδωλολατρίας τῶν ἀπολιθωμένων ἀριστουργημάτων, πού εἶναι μιὰ μορφή τοῦ ἀστικού κομπορμιμοῦ καὶ τῆς τυπολατρίας.

Ὁ κομπορμιμοῦς μας αὐτὸς μᾶς κάνει νὰ μπερδέβουμε τὸ Ὑψηλὸ, τὴν ἰδέαν, τὰ πράγματα καὶ νὰ τὰ ταυτίζουμε μὲ τις μορφές πού εἶχαν πάρει μέσα στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ μέσα σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους — σὸνὸπ καθὼς εἴμαστε, ἐπιτηδευμένοι, ὠραιολόγοι κ' αἰσθητικοί, δηλαδή νοοτροπίες μας, πού τὸ κοινὸ δὲν τις καταλαβαίνει πιά.

Θὰ εἶναι ἀνάφελον νὰ τὰ ρίχνουμε ὅλ' αὐτὰ στὴν καμπούρα τοῦ κοινοῦ καὶ νὰ τὰ κατηγοροῦμε γιὰ τὸ κακὸ τοῦ γούστο, πὼς τάχα ἀρέσκεται νὰ κάνει γαργάρες μὲ νοσηρότητες καὶ φρενοβλάβειες, ἐφόσον δὲν εἴμαστε ἑμεῖς σὲ θέση νὰ προσφέρουμε στὸ κοινὸ ἕνα ἄξιο θέαμα· καὶ προκαλῶ τὸν καθένα, νὰ μοῦ ὑποδείξει, ἐδῶ στὸν τόπο μας, ἔστω κ' ἕνα τέτοιο ἄξιο θέαμα, ἄξιο μὲ τὴν ὑψηλότητα ἐννοία τοῦ θεάτρου, πού νὰ παρουσιάσθηκε, ὕστερ' ἀπὸ τὰ μεγάλα ρομαντικὰ μελοδράματα, δηλαδή τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια.

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

Ἄν τὸ πλῆθος ἔχασε τὴ συνήθειαν νὰ πηγαίνει στὸ θέατρο· ἂν ὅλοι μας φθάσαμε στὸ συμπέρασμα νὰ θεωροῦμε τὸ θέατρο σὰν τέχνη κατώτερης ποιότητος, σὰν ἕνα μέσο χυδαίας διασκέδασης καὶ νὰ τὸ μεταχειρίζομαστε γιὰ ξέσπασμα τῶν κακῶν μας ἐνοστίκων· ὅλα ὀφείλονται, στὸ ὅτι μᾶς παραεῖπαν καὶ μᾶς ἔπεισαν, πὼς θέατρο θὰ εἶναι ψέμα καὶ φαντασιοληξία. Μᾶς συνήθισαν, πᾶνε τετρακόσια χρόνια, δηλαδή ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, σ' ἕνα θέατρο καθαρὰ περιγραφικὸ καὶ πού ὅλο λέει παραμύθια, μᾶς διηγίεται ψυχολογίες. Εἶχαν τὴν ἐμπνευση καὶ μηχανεύθηκαν νὰ ζωντανέψουν ἐπάνω τὴν σκηνὴ ὄντα μὲ πιθανοφάνεια ἀλλὰ ξεκαρφωτά, μὲ τὸ θέαμα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τὸ κοινὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη, — δὲν ἔδειξαν ὄλους αὐτοὺς

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

Κι ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ εἶναι ὑπεύθυνος γι' αὐτὴ τὴν ἀποπλάνηση καὶ αὐτὸν τὸν ξεπεσμό, γι' αὐτὴ τὴν ἀνιδιοτέλεια γύρω στὸ θέατρο, πού θέλει μιὰ θεατρικὴ παράσταση ν' ἀφήνει τὸ κοινὸ ἄθικτο, χωρὶς νὰ ἐκτοξεύεται οὔτε μιὰ κἀν εἰκόνα, πού νὰ προκαλέσει στὸν ὀργανισμό του μιὰ δόνηση, νὰ ἀποθέσει ἀπάνω του ἕνα ἀποτύπωμα, πού νὰ μὴ σβύσει σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Ἄν στὸν Σαίξπηρ καμιὰ φορά ὁ ἀνθρώπος παρουσιάζεται κυριαρχημένος ἀπ' αὐτὴ τὴ φροντίδα γιὰ πράγματα πού ξεπερνοῦν τὸ ἀνάστημά του, τότε, θὰ πρέπει νὰ ξέρομε πὼς, κατὰ κανόνα, θὰ πρόκειται πάντα γιὰ τις συνέπειες πού μιὰ τέτοια φροντίδα ἔχει πάνω στὸν ἀνθρώπον, δηλαδή θὰ πρόκειται γιὰ ψυχολογία. Αὐτὴ ἡ ψυχολογία πού ἀγωνίζεται μὲ ὅλη τῆς τὴ δύναμη, πὼς νὰ μετουσιώσει τὸ ἀγνωστο καὶ νὰ τὸ κάνει γνωστό, νὰ τὸ ἐξευτελίσει δηλαδή καὶ νὰ τὸ κάνει καθημερινὸ καὶ συνηθισμένο, εἶναι ἡ αἰτία αὐτοῦ τοῦ ξεπεσμοῦ καὶ αὐτῆς τῆς τρομακτικῆς παράλυσης τῆς κάθε ἐνέργειας, καὶ πιστεύω πὼς ἔφτασε πιά ὀριστικὰ στὰ τελευταῖα τῆς. Καὶ μοῦ φάνεται, πὼς, τόσο τὸ θέατρο, ὅσο καὶ μεῖς οἱ ἴδιοι, καιρὸς εἶναι νὰ τελειώνομε μὲ τὴν ψυχολογία.

Νομίζω ἄλλωστε πὼς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἴμαστε ὅλοι σύμφωνα, καὶ πὼς δὲν εἶναι ἀνάγκη, οὔτε νὰ μελετήσῃ καν αὐτὸ τὸ ἀποκορυστικὸ σύγχρονον γαλλικὸν θέατρο, γιὰ νὰ καταδικάσῃ σε ὀλόκληρον τὸ ψυχολογικὸν θέατρο.

Ἴστορίες γιὰ χρήματα, ἀγωνίες γιὰ τὸ χρῆμα, κοινωνικὸς ἀρριβισμός, ἐρωτικὰ ἄγχη, ὅπου ποτὲ ὁ ἐλάχιστος ἀλτρουισμὸς δὲν παρεμβαίνει, σεξουαλικὲς ὁρμές πασπαλισμένες μὲ ἕναν ἐρωτισμὸ χωρὶς τὸ παραμικρὸ μυστήριο, δὲν μποροῦν νὰ ἀνήκουν στὸ θέατρο, ἐφόσον ἀνήκουν στὴν ψυχολογία. Αὐτὰ τὰ ἄγχη, αὐτοὶ οἱ ὀργανισμοί, αὐτὰ τὰ ἐκπορευμένα αἴσχη, μπροστὰ στὰ ὅποια ὁ ρόλος μας εἶναι νὰ εἴμαστε ἠδονοβλεψίες πού τέρπονται ἀπὸ μακρυά, πάντα καταλλήγουν στὴν ἐπανάσταση καὶ στὴν οὐζύτητα: πρέπει ἐπιτέλους νὰ τὸ καταλάβομε.

Δὲν εἶναι ὅμως τοῦτο τὸ πιὸ σοβαρὸ.

Ἄν ὁ Σαίξπηρ καὶ οἱ μιμητὲς του καταφεραν μὲ τὴν ἐπιμονή τους νὰ μᾶς ὑποβάλουν τὴν ἰδέαν τῆς τέχνης γιὰ τὴν τέχνη, μὲ τὴν τέχνη κρατημένη στὴ μιὰ μεριά, καὶ τὴ ζωὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη, μποροῦσε κανεὶς ν' ἀναπαυθεῖ πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀπαργὴ ἔστω καὶ τεμπέλικη ἰδέαν, ὅσο ἡ ζωὴ ἔξω βαστούσε ἀκόμη. Πάρα πολλὰ ὅμως σημάδια μᾶς δείχνουν, πὼς ὅ,τι μᾶς ἔκανε νὰ ζοῦμε, σαλεύτηκε, πὼς ὅλοι μας εἴμαστε τρελοί, ἀπελιπμένοι καὶ ἄρρωστοι. Καὶ ἄς καλῶ ὅλους, κ' ἐμένα μαζί, ν' ἀντιδράσομε.

Αὐτὴ ἡ ἰδέαν τῆς ξεκρέμαστης τέχνης, τῆς ποιητικῆς μαγγανείας, πού ὁ μόνος σκοπὸς τῆς ὑπαρξῆς τῆς ἦταν νὰ γοητεύσει τοὺς “σκολῆν ἄγοντας”, εἶναι ἰδέαν παρακαμψιῆς, κ' εἶναι ἡ καλύτερη ἀπόδειξις τῆς διάθεσῆς μας νὰ εὐνουγίζομε τὸν ἑαυτὸ μας. Ὁ φιλολογικὸς μας θαυμασμὸς γιὰ τὸν Ρεμπώ, τὸν Ζαρρύ, τὸν Λωτρεαμὸν καὶ μερικοὺς ἄλλους, πού ὀδηγήσε διὸ ἀνθρώπους στὴν αὐτοκτονία, ἀλλὰ πού γιὰ τοὺς λοιποὺς περιορίζεται σὲ φλυαρίες τῶν καφετειῶν, εἶναι τμήμα αὐτῆς τῆς γενικῆς ἰδέας περὶ φιλολογικῆς ποιήσεως, περὶ μετέωρης τέχνης, περὶ οὐδέτερης πνευματικῆς δραστηριότητος, πού δὲν εἶναι ἱκανὲς οὔτε νὰ πράξουν, οὔτε νὰ παραγάγουν τίποτε· καὶ παρατηρῶ πὼς ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ, πού ἡ ἀτομικὴ ποίηση, (πού δὲν δημιουργεῖ εὐθύνες, παρὰ γιὰ κείνον πού τὴν κάνει καὶ τὴ στιγμή πού τὴν κάνει), μᾶς τυραννοῦσε μὲ τὸν πιὸ ἐπιδημικὸ τρόπο, τὸ θέατρο περιφρονήθηκε ὅσο ποτὲ ἀπὸ ποιητές, πού ποτὲ τοὺς δὲν ἐνωσαν, τί θὰ πεῖ, οὔτε ἄμεση δράση, οὔτε ὀμαδικὴ δράση, οὔτε ἀποτελεσματικότητα, οὔτε κίνδυνος.

Πρέπει νὰ τελειώνομε μιὰ γιὰ πάντα μ' αὐτὴ τὴν πρόληψη τῶν κειμένων καὶ τῆς “γραφτῆς” ποιήσεως. Ἡ γραφτὴ ποίηση ἀξίζει γιὰ μιὰ φορά καὶ μετὰ πρέπει νὰ καταστρέφεται. Οἱ πεθαμένοι ποιητὲς νὰ δώσουν τὴ θέση τους στοὺς ἄλλους. Καὶ θὰ μπορούσαμε ὥστόσο νὰ ἰδοῦμε, πὼς ὁ σεβασμὸς μας πρὸς τὰ ὅσα ἔχουν ἦδη γίνει, ὅσο ὠραία καὶ ὁσες ἀξίες καὶ ἂν ἦταν, αὐτὸς εἶναι πού μᾶς ἀπολιθώνει, μᾶς ἀκίνητοποιεῖ καὶ μᾶς ἐμποδίζει νὰ ῥθῶμε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ στρώμα, πού βρίσκεται ἀπὸ κάτω, μὲ τὴ ζωῶσα αὐτὴ δύναμη, ὅπως καὶ ἂν τὴ λένε, εἶτε σκεπτόμενη ἐνέργεια, εἶτε ζωτικὴ δύναμη, εἶτε ντετερμινισμὸ τῶν ἀνταλλαγῶν, εἶτε ἐμμηνια τῆς σελήνης, εἶτε ὅπως ἄλλῶς. Ἀποκάτω ἀπὸ τὴν ποίηση τῶν κειμένων, κεῖται τὸ στρώμα τῆς ἀληθινῆς ποιήσεως, χωρὶς μορφὴ καὶ χωρὶς κείμενον. Καὶ καθὼς ἡ ἐπενέργεια τῶν προσωπειῶν, πού μεταχειρίζονται ὀρισμένοι λαοὶ σὲ πράξεις μαγείας, μετὰ τὴ χρῆση στερεοῦ κ' ἐξαντλεῖται — καὶ αὐτὰ τὰ προσωπεῖα εἶναι πιά γιὰ πέταμα στὴ γωνία

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

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

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

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

Δὲν ἀνήκω σ' ἐκεῖνους, πού πιστεύουν, πὼς πρέπει ν' ἀλλάξει πρῶτα ὁ πολιτισμὸς μας, γιὰ ν' ἀλλάξει καὶ τὸ θέατρο· ἀλλὰ πιστεύω, πὼς τὸ θέατρο, ἅμα χρησιμοποιηθεῖ μὲ τὸ ὑψηλότερό του νόημα καὶ τὸν πιὸ δύσκολο δυνατὸ τρόπο, ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἐπηρεάσει τὴν ὄψιν καὶ τὴ διαμόρφωση τῶν πραγμάτων ἐνῶ ἡ προσέγγιση ἐπάνω στὴ σκηνὴ δυο ἐκδηλώσεων πάθους, δυο ζωντανῶν ἐστιῶν, δυο νευρικών μαγνητισμῶν, εἶναι παρυσιάσματα ἐνός πράγματος, τόσο ἀκέραιοι, τόσο ἀληθινοὶ, τόσο ἀποφασιστικοὺ ἀκόμη, ὅσο ἀκριβῶς καὶ στὴ ζωὴ εἶναι ἀκέραιη, ἀληθινὴ καὶ ἀποφασιστικὴ ἡ ἐπαφὴ δυο ἐπιδερμίδων σ' ἕνα ὄργιο βακχείας χωρὶς ἐπαύριο.

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

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

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

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

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

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



... καὶ ἡ ἄλλη του ὄψη

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

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

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

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

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

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

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

Διατυπωμένη μ' αυτόν τον τρόπο τούτη ή ιδέα, κάνει έντυπωση πολύ τραβηγμένη και παιδιάστικα άπλοική. Και θα μου ίσχυρισθούν αντίλέγοντας, πώς για να προκαλέσει κανείς τη θεραπεία, πρέπει να μπή στο νόημα της θεραπείας πώς το παράδειγμα οδηγεί στο παράδειγμα, και πώς ή πράξη του φόνου οδηγεί στον φόνο. "Όλα όμως έξαρτώνται από τον τρόπο κι από την άγνόητα με την όποια τελούνται τα πράγματα. Κάποιοι κίνδυνος υπάρχουν πάντα. Άλλά δεν πρέπει να ξεχνά κανείς, πώς μις θεατρική κίνηση μπορεί να είναι βίαιη, αλλά είναι άνιδιοτελής· και ότι άκριβως το θέατρο διδάσκει το άχρηστο και το άνώφελο της πράξης, που μις φορά τετελεσμένη, δεν γίνεται να ξανατελεσθεί, και διδάσκει άκόμη την άνώτερη χρησιμότητα της άχρηστευμένης από την πράξη κατάστασης, που όμως, ξαναγυρίζοντας, παράγει την έξιδανίκευση (sublimation). Προτείνω, λοιπόν, ένα θέατρο, όπου φυσικές εικόνες βιαιότητας να θρυμματίζουν και να ύπνωτίζουν την αισθαντική δύναμη του θεατή, συνεπαρμένον μέσα στο θέατρο, σαν σ' ένα σίφωνα ύπερτερων δυνάμεων.

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

Παραδέχομαι πώς σε όλα αυτά ύπάρχει κάποιος κίνδυνος, αλλά νομίζω, πώς στη σημερινή περίσταση, άξίζει τον κόπο να τον άψηφήσουμε. Δεν πιστεύω πώς θα κατορθώσουμε να ξαναζωντανέψουμε την κατάσταση των πραγμάτων μέσα στην όποια ζούμε, κι ούτε καν νομίζω πώς έχει καμιά σημασία να γαντζωνόμαστε σ' αυτή την κατάσταση· αλλά προτείνω κάτι, για να βγούμε επί τέλους από το μαρασμό, άντι να έξακολουθούμε να κλαιγόμαστε γι' αυτόν το μαρασμό, και για την άνία, την άδράνεια και την ήλιθιότητα των πάντων.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ

Μιά ιδέα περι το τί είναι θέατρο έχει χαθεί. Και κατά το μέτρο, που το θέατρο περιορίζεται στο να μάς κάνει να εισδύουμε μέσα στην οικειότητα μερικων άνδρειακων, και που μεταμορφώνει το καινό σε άισχροβλεψία, καταλαβαίνει κανείς, πώς οι έκλεκτοι περιφρονούν ένα τέτοιο θέατρο, κι ο πολυς ο δχλος πάλι άποζητά στον κινηματογράφο, στο καφωδείο ή στο ίπποδρόμιο βιαιες ίκανοποιήσεις, που το περιεχόμενό τους δεν τον έξαπατά.

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

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

Στην άγωνιώδη και καταστροφική έποχή που ζούμε, αισθανόμαστε την επείγουσα άνάγκη ενός θεάτρου, που τα συμβαί-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

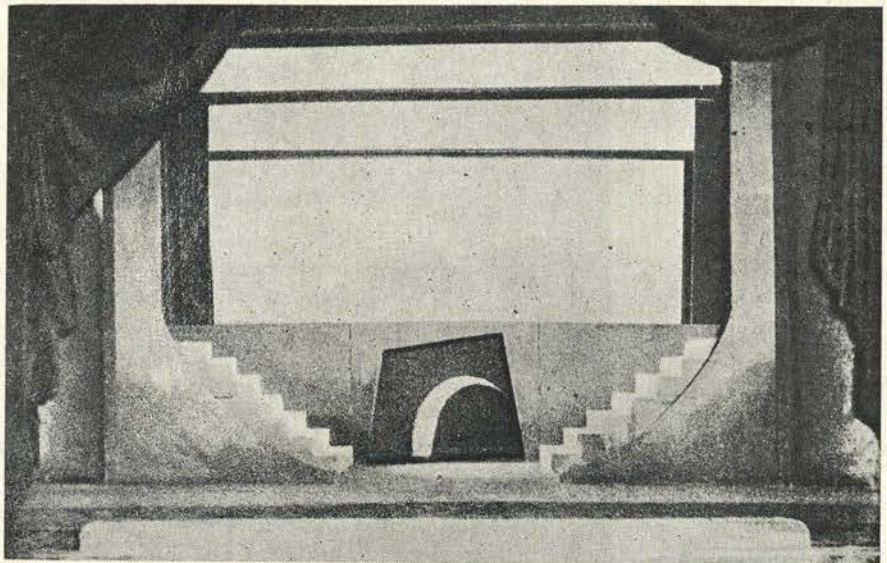
Ἄπ' ἐδῶ πηγάζει αὐτὴ ἡ ἐπίκληση πρὸς τὴ σκληρότητα καὶ τὸν τρόμο, ἀλλὰ σὲ πεδίο πολὺ ἐκτεταμένον, καὶ ποὺ ἡ ἀπλοχωριά του νὰ βυθομετρᾷ ἀκέραια τὴ ζωικότητά μας, νὰ μᾶς τοποθετῆ ἀντιμέτωπος πρὸς ὅλες μας τὶς δυνατότητες.

Ἀκριβῶς γιὰ νὰ συλλάβουμε τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές, ἔχουμε κληροθῆ ὑπὲρ ἐνὸς θεάματος περιστροφικοῦ, ποὺ, ἀντὶ νὰ δημιουργεῖ μετὰ τὴ σκηνὴ καὶ τὴν αἴθουσα δυὸ χωριστούς, κλεισμένους μεταξύ τους, κόσμους, χωρὶς δυνατὴ ἐπικοινωνία, νὰ μπορεῖ νὰ σκορπίζει τὶς ὀπτικές καὶ ἡχητικῆς ἀναλαμπές του σὲ ὀλόκληρη τὴν μάζα τῶν θεατῶν.

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

Ὅσο κι ἂν φαίνεται ἓνα τέτοιο πρόγραμμα ἀπέραντον, δὲν ξεπερνᾷ ὡστόσο τὴν ἰδέα τὴν ἴδια τοῦ θεάτρου, ποὺ νομίζουμε, οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ, πὼς ταυτίζεται μετὰ τὶς δυνάμεις τῆς ἀρχαίας μαγείας.

Πρακτικὰ, θέλουμε ν' ἀναστήσουμε τὴν ἰδέα ἐνὸς ὀλοκληρωτικοῦ θεάματος, ὅπου τὸ θέατρο θὰ βρεῖ τὸν τρόπο ν' ἀποσπάσει ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, ἀπὸ τὸ μιούζικ - χάλ, ἀπὸ τὸ ἵπποδρόμο, καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ ζωὴ ἐκεῖνον, ποὺ ἀνέκαθεν τοῦ ἀνήκε. Αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς μεταξύ θεάτρου τῆς ἀνάλυσης καὶ πλαστικοῦ κόσμου μᾶς φαίνεται ἡλιθιότητα. Δὲν χωρίζεται τὸ σῶμα ἀπὸ τὸ πνεῦμα, οὔτε οἱ αἰσθήσεις ἀπὸ τὴ νόηση, προπάντων σὲ μιὰ περιοχὴ ὅπου ὁ ἀδιάκοπος ἀνανεούμενος κάματος τῶν ὀργάνων, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τραχεῖα τινάγματα γιὰ νὰ ξαναζωογονήσει τὴ διάνοσή μας.



Σκημικὸ τοῦ Ἄντονεν Ἀρτώ γιὰ τὸ ἔργον "Ἡ ζωὴ εἶναι ὄνειρον" τοῦ Καλντερόν ποὺ ἀνεβάστηκε στὸ Θέατρο "Βιέ Κολομπιέ" τὸ 1922 ἀπὸ τὸν Σαρλ Ντυλέν

Ὡστε, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ἡ μάζα κ' ἡ ἔκταση ἐνὸς θεάματος ποὺ ἀπευθύνεται σ' ὀλόκληρον τὸν ὄργανισμό· ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά μιὰ ἐντατικὴ κινητοποίηση ἀντικειμένων, κινήσεων, σημείων, ποὺ νὰ χρησιμοποιοῦνται μετὰ καινούρια ἀντίληψη. Ὁ περιορισμένος ρόλος ποὺ ἀφήνεται στὴ διάνοση ὁδηγεῖ σὲ ἐνεργητικὴ συμπύκνωση τοῦ κειμένου· τὸ ἐνεργὸ μέρος ποὺ δίδεται στὴ σκοτεινὴ ποιητικὴ συγκίνηση ἐπιβάλλει συγκεκριμένα σημεῖα. Οἱ λέξεις μιλοῦν πολὺ λίγο στὸ πνεῦμα· ἡ ἔκταση καὶ τ' ἀντικείμενα τοῦ μιλοῦν· οἱ καινούριες εἰκόνες τοῦ μιλοῦν, ἔστω κι ἂν γίνονται με λέξεις. Ἀλλὰ καὶ τὸ διάστημα, ὅταν βροντᾷ ἀπὸ εἰκόνες, ὅταν φουσκώνει ἀπὸ ἤχους, τοῦ μιλάει καὶ αὐτὸ, ἀρκεῖ νὰ ξέρει κανεὶς νὰ ἐξοικονομεῖ ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἀρκετὰ ἐκτάσεις διαστήματος τακτοποιημένες μετὰ σιωπὴ καὶ ἀκίνησια.

Πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀρχή, ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ δώσουμε ἓνα θέαμα, ὅπου αὐτὰ τὰ μέσα ἀμεσης δράσεως θὰ χρησιμοποιοῦνται στὸ σύνολό τους· δηλαδὴ ἓνα θέαμα, ποὺ δὲν θὰ φοβᾶται νὰ προχωρήσει ὅσο μακριὰ εἶναι ἀναγκαῖον, γιὰ τὴν ἐξερεύνηση τῆς νευρικῆς μας εὐαισθησίας, μετὰ ρυθμούς, μετὰ ἤχους, μετὰ λέξεις, μετὰ ἀπηχησεις καὶ μετὰ κελαιδισμούς, ποὺ ἡ ποιότητά τους καὶ τὰ καταπληκτικὰ τους κράματα ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς τακτικῆς ποὺ δὲν πρέπει νὰ διατυμπανισθεῖ.

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

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

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

Κ' ἐπιμένουμε στὸ γεγονός, ὅτι τὸ πρῶτον θέαμα τοῦ Θεάτρου τῆς Σκληρότητας, θὰ χεῖ γιὰ θέμα ἀπασχολήσεως κ' ἔγνως τῶν μαζῶν, πολὺ πιὸ πιεστικῆς καὶ πολὺ πιὸ ἀνησυχηστικῆς, ἀπὸ τὶς ἀπασχολήσεις καὶ τὶς ἔργιες τοῦ ὁποιοῦδήποτε ἀτόμου.

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

Μετάφραση, Τ. Κ. ΠΑΠΑΓΩΝΗ



ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ

ΕΝΑ ΠΡΟΣΩΠΟ ΖΗΤΕΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ...

Τοῦ ANTON TZΟΥΛΙΟ ΜΠΡΑΓΚΑΛΙΑ

Ἐκλείσαν εικοσιπέντε χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του κι ὁ Πιραντέλλο παίζεται παντοῦ και μ' ἐπιτυχία. Παλιὸς του φίλος ὁ Ἄντον Τζούλιο Μπραγκάλια — σκηνοθέτης, κριτικός, ἱστορικός τοῦ Ἰταλικοῦ Θεάτρου — ἔχει γράψει τὸ παρακάτω πορτραῖτο τοῦ Σικελοῦ δραματούργου:

Τὸ θέαμα τοῦ ἀνικανοποίητου ἀνθρώπου ποὺ τυραγισμένος ἀπὸ τὴν προσωπική του δυστυχία, ζητάει τὴ λύτρωση στὴν τέχνη, ὅπως ἄλλος μεθάει γιὰ νὰ ξεθάσει, ἦταν ἐκεῖνο ποὺ μ' ἐντυπωσίασε περισσότερο, ὅταν ὁ Ρόσσο ντὶ Σάν Σεκόντο μὲ παρουσίασε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν Πιραντέλλο. Εἴμαστε πολὺ νέοι. Τὸν εἶδα ρημαγμένο ἀπὸ τὴν δυστυχία. Δὲν εἶχε ἀκόμα δοθεῖ ὀλοκληρωτικὰ στὸ Θεάτρο. Κι ὁ Σάν Σεκόντο ἦταν ἀκόμα στὰ πρῶτα βήματα και γεμάτος ἀγωνία γι' αὐτὰ ποὺ ἔγραφε, πῆγαινε και τὰ διάβαζε στὸν Πιραντέλλο, ποὺ κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του, τοῦ διάβαζε τὰ δικά του. Συνηθίζονταν τότε ἀκόμα αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ λογοτεχνικὲς βραδιές. Κάθε βράδου, μετὰ τὸ φαγητό, ὁ Ρόσσο κ' ἐγώ, πηγαίναμε ὡς ἐκεῖνη τὴν πάροδο τῆς ὁδοῦ Νομεντάνα ποὺ τόσα χρόνια ἔζησε ὁ μεγάλος συγγραφέας μὲ τὸ μυαλό γεμάτο σχέδια ἔργων, γεμάτο ἀπὸ ἓνα πλῆθος θεατρικὰ πρόσωπα, ποὺ τὰ ἔκανε παρέα ὅλη τὴ μέρα και τὰ στρίμωχνε στὸ κεφάλι του γιὰ νὰ τὸν ἀποσποῦν ἀπὸ τὴν οικογενειακή του δυστυχία. Ὁ δρόμος ἦταν ἀραιὰ φωτισμένος και τὰ σπίτια σκόρπια σ' αὐτὴ τὴ συνοικία. Ὁ «καθηγητὴς» ζούσε μετριότατα, παραδίνοντας μαθήματα στὰ κορίτσια τοῦ Ἰνστιτούτου Ματζιστράλε, τῆς πλατείας Τέρμινι, ἀκριβῶς ὅπως κ' ἓνας ἄλλος φίλος, ὁ Λουίτζι Καπουάνα, ποὺ κείνο τὸν καιρὸ μάλιστα παντρεύονταν μὴ πολὺ νέα μαθήτριά του, τὴν Μπερναρτίνη. Στὴν ἴδια σχολὴ δίδασκε ἀργότερα κι ὁ Βιταλιάνο Μπραγκάλια.

Καθισμένος πάντα στὸ γραφεῖο του ὁ Πιραντέλλο, στὸ μισοσκότεινο δωμάτιο — σκηνικὸ κατάλληλο γιὰ τὸ ἔργο του «Σκέψου μας Τζιακομίνο» — μ' ἓνα παλιὸ σάλι στὰ γόνατά του. Ἐγὼ ἀκόμα μπροστὰ στὰ μάτια μου αὐτὸ τὸ σκέπασμα ποὺ περιγράφει ὁ ἴδιος στὶς σκηνοθετικὲς ὁδηγίες κάποιου ἔργου του. Ἐμοιαζε σὰν νὰ 'ταν ὁ θώρακός του, ἡ ἀμυνὰ του. Ὅταν χτυπούσαμε τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του, μὴ τρομαγμένη γυναίκα φωνὴ ρωτοῦσε ἀπὸ μέσα: «Ποιὸς εἶναι;» Ὁ Ρόσσο ἀπαντοῦσε: «Εἴμαστε ὁ Ρόσσο κι ὁ Μπραγκάλια». Ἡ πόρτα ἀνοίγει ἀπὸ πάνω και παρουσιαζόταν ἡ κυρία Ἄντονιέτα μὲ μάτια γεμάτα ὑπόφια. Τότε ἐγὼ ξανάλεγα μὲ τόνο καθησυχαστικό: «Εἴμαστε ὁ Ρόσσο κι ὁ Μπραγκάλια, ἐρχόμαστε ἐπὶ βράδου». Ἀμέσως παρουσιαζόταν κι ὁ καθηγητὴς. Μᾶς ἔλεγε νὰ περάσουμε μέσα μὲ τὴ συνηθισμένη του ἐγκαρδιότητα, κι ὁδηγοῦσε τὴ γυναίκα του σὲ μὴ ἄλλη κάμαρα ἀριστερά. Ἡ καημένη ἡ Κυρία Ἄντονιέτα, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μαθήτριες τοῦ σχολείου, ζήλευε τὴν κόρη της και ὑποπευόταν ὅλους τοὺς φίλους τοῦ ἀντρα της. Παραφύλαγε πάντα στὴν πόρτα. Ποιὸς ἔρει τί νὰ φοβόταν. Μὲ ἀτέλειωτη ὑπομονὴ ὁ Πιραντέλλο ὑπόμεινε τοὺς φόβους τῆς δυστυχισμένης, και γιὰ νὰ τὴν προσέχει, ἔμενε πάντα στὸ σπῆτι ὅταν δὲν εἶχε σχολεῖο. Παρ' ὅλα αὐτὰ, τοῦ ἔκανε συνέχεια φοβερὲς σκηνές, παρουσιάζοντας τὰ πράγματα ὅπως τὰ βλεπε ἐκεῖνη. Ἀπ' αὐτὴ ὁ Πιραντέλλο ἔμαθε νὰ σκέπτεται τὴ σχετικότητα τῆς πραγματικότητας, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ συμπέρασμα πὼς δὲν πρόκειται γι' αὐτὸ ποὺ εἶναι, ἀλλὰ γι' αὐτὸ ποὺ φαίνεται πὼς εἶναι, γιὰτὶ στὸ τέλος αὐτὸ καταλήγει νὰ ἐνεργεῖ σὰ νὰ ὑπῆρχε. Αὐτὸ ποὺ ἐκφράζει σὲ τόσα ἔργα του και ποὺ συνοψίζεται στὴ φράση «δὲν μπορούμε νὰ ξέρομε τί εἶναι» βγαίνει ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴν προσωπικὴ πείρα και εἶναι τὸ κλειδί ὅλου τοῦ ἔργου του. Ἐμεῖς ξέραμε ὅτι ἡ γυναίκα του ἦταν ἀρρωστη διανοητικὰ, μὲ ἔμμηση ἰδέα τῆς ζήλειας, ἀλλὰ κάναμε ὅτι δὲν τὸ ξέραμε. Ὑστερα ἀπὸ τὴν οικονομικὴ τους καταστροφὴ, ἡ ζωὴ στὴν πόλη, ἡ συναναστροφὴ του μὲ τὶς μαθήτριες, ὁ κόσμος τῶν συγγραφέων κ' ἴσως και

το παράδειγμα του Καπούανα που παντρεύτηκε μια μαθητριά του, ίσως όλα μαζί να 'χαν σαλέψει το μυαλό της. Δεν μ' αρέσει να θυμάμαι τις λεπτομέρειες αυτής της φοβερής κατάστασης, μέσα στην οποία τολμούσαμε να προσφέρουμε λίγη βοήθεια σ' αυτόν τον δυστυχή άνθρωπο, τον δεμένο σε μια κόλαση από ψευτικές κατηγορίες, στις οποίες απαντούσε με τόση γλύκα και τις υπόφερε με άγγελική ύπομονη. Αυτή ήταν η πιο κλειστή περίοδος της ζωής του Πιραντέλλο, στην οποία είχε συνηθίσει να ζει και να στερείται τα πάντα, με μοναδική παρηγοριά το γράψιμο. Χρόνια πολλά έζησε σ' αυτή τη θλιβερή απομόνωση, και στην αναγκαστική αγνόητα που του επέβαλε ο σεβασμός στην άτυχη γυναίκα του. Πολύ δε περισσότερο εκείνο που του καταλόγιζε ήταν ακριβώς η δθθεν ελεύθερη ζωή του, που αν πραγματικά τη ζούσε, δεν θα μπορούσε ποτέ να 'χει αυτή την άνοχη, αυτή την μελαγχολική ύποταγη που είχε ο τόπος της φωλής του όταν προσπαθούσε να πείσει ή να καθησυχάσει την καημένη την τρελή.

Ο Πιραντέλλο έμαθε να ζει μόνος, με τα θεατρικά του πρόσωπα. Έμαθε να τ' αγαπάει. Περισσότερο από δραματογράφος, ήταν ένα χαμογελαστό, τραγικό πρόσωπο της καθημερινής ζωής, κι όταν τέλος βρήκε εκείνη που ήξερε καλύτερα από κάθε άλλη ήθοποιό να έρμηνεύει τις ηρωίδες του, την αγάπησε, πλατωνικά πάντοτε, γιατί είχε χάσει τη συνήθεια ν' αγαπάει φυσιολογικά. Αυτός ο άνθρωπος, που έπαι τόσα χρόνια κατηγορήθηκε για γυναικάς, ήταν ωστόσο καταδικασμένος στη σαρκική άποχη, γεγονός που — θα το πω χοντρά — τον έκανε να κατευθύνει τη λάβα από το ήφαιστειώδες του ταμπεραμέντο προς τα σύνορα της τέχνης, όπου οι μορφές του Τζιακομίνιο, του Λιολιά, του Σκαρπαρόττα και του Έρρίκου 4ου έγιναν αθάνατες. Μή μπορώντας να ζήσει τη δικιά του ζωή, ζούσε τη ζωή των ήρώων του. Οι γιοί του ήταν στο μέτωπο. Ζούσε με την γυναίκα του και την κόρη του. Η περιουσία και της γυναίκας του και του πατέρα του, είχαν χαθεί. Περνούσε με το μικρό μισθό του καθηγητή και με κείνα που κέρδιζε από την συγγραφή, κυρίως μετά την έκδοση του βιβλίου του "Ο μακαρίτης Ματία Πασιάλ" που τον έκανε ξαφνικά γνωστόν. Ο Πιραντέλλο ήταν ακόμα πεζογράφος κι όχι άνθρωπος του Θεάτρου. Δεν είχε γράψει το "Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε", που ξαναβήκα τις πρώτες του σελίδες δημοσιευμένες το 1919 στο περιοδικό μου "Χρονικά επικαιρότητας". Δίσταζε να γράφει θέατρο. Ο Ρόσσο κι ο Μαρτόλιο προσπαθούσαν να τον πείσουν να γράψει. Αυτοί οι τρεις Σικελίοι ήταν πάντα μαζί. Το πάθος του Ρόσσο και του Μαρτόλιο για το θέατρο, ώρμασαν σιγά-σιγά και το ενδιαφέρον του Πιραντέλλο για τη θεατρική σύνθεση, που σαν από θαύμα έμελλε να δώσει σάρκα και όστα στην φαντασία του και να κάνει αληθινό ακόμη και κείνο που άλλως μάλις θα κατάφερε να φανεί.

Δυό χρόνια ύστερα από θυελλώδεις συζητήσεις, ο Πιραντέλλο, ο Μαρτόλιο και ο Ρόσσο, κατάφεραν να συμπήξουν το θίασο του Μεσογειακού Θεάτρου, στον οποίο έλαβα μέρος κ' εγώ σαν σκηνοθέτης. Ο θίασος στεγάστηκε στο θέατρο "Αρτζεντίνα" της Ρώμης το 1919. Από το 1915 εγώ, έβγαλα το περιοδικό "Η επιθεώρηση" στο οποίο συνεργάζονταν ο Πιραντέλλο. Το 1916 έβγαλα και το "Χρονικά επικαιρότητας" και σκηνοθέτησα ένα πρωτοποριακό φιλμ που φυλάγεται στο Μουσείο του Κινηματογράφου στο Παρίσι. Το 1918 άνοιξα το "Σπίτι της Τέχνης Μπραγκάλια" στο οποίο μεταξύ διαλέξεων και ρεσιτάλ χορού, παρουσίαζα τις πρώτες προσωπικές εκθέσεις των Ντέ Κίρικο, Ντέπερο, Μποτσιόνι, Σιρόνι και ντέ Πίζις. Είχα δη-

μιουργήσει έναν καλλιτεχνικό κύκλο γύρω μου, και γι' αυτό, οι τρεις Σικελίοι συγγραφείς με είχαν σε εκτίμηση. Ο Πιραντέλλο παρακολουθούσε πάντα με συμπάθεια ό,τι έκανα. Ποτέ δεν μ' άρνήθηκε μια νουβέλα, μια σκηνή ή ένα άρθρο. Ήταν τακτικός συνεργάτης στα περιοδικά μου. Όταν άνοιξα το "Θέατρο των Άνεξαρτήτων" το 1922, έγραψε άμέσως για μένα το έργο του "Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα" και για μερικές μέρες συνεργάστηκε μαζί μου στη σκηνοθεσία του. Έπειτα μου παραχώρησε ένα άλλο καινούριο έργο του. "Στην έξοδο", ωραιότατο δράμα που έρμήνευσε η Μαρία Κάρμι, με την εμπνευσμένη καθοδήγησή του πάντα, και η πρεμιέρα του έγινε μπροστά σ' ένα εκλεκτό άκροατήριο. Μεταξύ άλλων ήταν και ο Θόρντον Ουάλντερ που εκεί πήρε την ιδέα να βάλει να μιλούν οι πεθαμένοι στο έργο του "Η μικρή μας πόλη".

Η μεγαλύτερη απόδειξη πως ζούσε τη ζωή των θεατρικών του προσώπων αντί για τη δική του, ήταν ο τρόπος που εξηγούσε τα έργα του. Κανένας ήθοποιός ποτέ δεν θα μπορούσε να μεταμορφωθεί, να μεταφερθεί στα πιραντελλικά πρόσωπα όπως ο ίδιος ο Πιραντέλλο. Είχε τη δύναμη, κάθε φορά, ν' ανάβει από την ίδια δημιουργική φλόγα, γεγονός που του επέτρεπε να ξαναβλέπει ολοζώντανες και υπαρκτές τις συλλήψεις του.

Όταν ο Πιραντέλλο ζούσε στο Βερολίνο, ήμουνα κ' εγώ εκεί. Το βράδυ συναντιόμαστε στο ρεστοράν "Βενέτσια", για να πάμε μαζί στο θέατρο, κ' έπειτα να επισκεφτούμε κανένα από κείνα τα παράξενα καμπαρέ του μεταπολεμικού Βερολίνου, στα οποία κυκλοφορούσαν τα πιο άπίθανα ανθρώπινα όντα. Ο Πιραντέλλο ένδιαφερόταν πολύ γι' αυτά. Καθώς μιλούσε άπταστα γερμανικά, έχοντας σπουδάσει στην Γερμανία, κατόρθωνε να εκμαιεύει σπάνιες εξομολογήσεις από μερικούς νεαρούς, ντυμένους γυναίκες, με μακριά, αληθινά, δικιά τους μαλλιά και γυναικείους γοφούς. Ήθελε να γράψει και γι' αυτό γύρευε να εξερευνήσει την παράξενη ψυχολογία τους, την οποία μετά θά 'βλεπε μέσα από τα δικιά του μαγικά κάτοπτρα. Τα βράδια δεν κουραζόταν ποτέ, δεν νύσταζε ποτέ! Είχε πάντα μαζί του πέντε-έξη πακέτα τσιγάρα "Ξάνθια" και κάπνιζε συνέχεια. Το ίδιο έκανε μέχρι τη μέρα που πέθανε. Κάθε βράδυ μου 'λεγε κ' ένα καινούριο μύθο. Κάθε λεπτό είχε και μια καινούρια σύλληψη. Όλοι ξέρουν πως ο Πιραντέλλο έγραφε, αφού είχε τακτοποιήσει όλο το ύλικό στο μυαλό του, μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, σαν νά 'ταν πραγματικά γεγονότα. Ανάφερε τα πρόσωπά του σαν νά 'ταν ζωντανοί άνθρωποι, γνωστοί του, που μδς μετέφερε τις σκέψεις τους και τις κωβέντες τους. Όταν αποφάσιζε να γράψει, δεν του έμενε πια να κάνει παρά μόνο τη σύνθεση. Νά γιατί μπόρεσε να γράψει σ' επτά μέρες το

Για τα 25 χρόνια από το θάνατο του Πιραντέλλο, έργα του παίχτηκαν σ' όλο τον κόσμο. Πιραντελλική ήταν και η επιτυχία της χρονιάς στην Αθήνα: Το "Απόψε αυτοσχεδιάζουμε" από τον θίασο του Δημήτρη Μυράτ, με την Βούλα Ζουμπουλάκη στο βασικό ρόλο



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

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

“*Νομίζω, πὼς ἡ ζωὴ εἶναι ἓνα πολὺ μελαγχολικὸ ἀστεῖο. Ἐχουμε, χωρὶς νὰ ξέρουμε γιατί, οὔτε ἀπὸ τί, τὴν ἀνάγκη νὰ ξεγελάμε συνέχεια τὸν ἑαυτὸ μας μὲ τὴν αὐθόρμητη δημοσιογία μιᾶς πραγματικότητας (Μιὰ γιὰ τὸν καθένα καὶ ποτὲ τὴν ἴδια γιὰ ὅλους) πού ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, ἀποκαλύπτεται μάλιστα καὶ ἀπατηλῆ. Ὅποιο καταλάβει τὸ παιγνίδι, δὲν καταφέρει πιά νὰ ξεγελασθεῖ, δὲν μπορεῖ πιά ν’ ἀπολαύσει, οὔτε νὰ ἐνθουσιασθεῖ ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἡ τέχνη μου εἶναι γεμάτη συμπάθεια γιὰ ὅλους αὐτοὺς πού ξεγελιοῦνται, ὅμως ἡ συμπάθεια αὐτὴ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν ἄγριο ἔμπαγμο τῆς μοίρας πού καταδικάζει τὸν ἄνθρωπο στὴν αὐταπάτῃ.*”

Μὲ τὸ μόνιμο χαμόγελό του μπροστὰ στὸ δράμα, κυριαρχοῦσε πάνω στους ἀνυποψίαστους ἀνθρώπους, μὲ τὰ διαπεραστικὰ του μάτια, μὲ τὸ σαγόνι του πού ’μοιαζε σάτυρου πανέξυπνου, πού ὅλα τὰ βλέπει ἀλλὰ πιά δὲν γελάει, μὲ τὸ μυαλό πάντα κατακάθαρο, ἀεικίνητο στὸ ἀτέλειωτο ἐνδιαφέρον του γιὰ ὅλες τὶς ἐκφράσεις τῆς ζωῆς, πού τὶς ἐβρίσκει ὅλες θαυμάσιες. Αὐτὴ ἡ λεπτὴ ἀνησυχία γιὰ τὴν βαθεῖα ἔννοια τῆς ζωῆς, τὸν ὀδηγοῦσε στὴν ἐπανάσταση μὲ τὴν ὁποία κατάπληξε τὰ ξένα ἀκροατήρια. Μιὰ φορὰ τὸν σφύριζαν, κι αὐτὸς χαμογελοῦσε εὐχαριστημένος στὰ καμαρίνια, γιὰτὶ ἂν οἱ θεατὰ διαμαρτύρονταν, αὐτὸ σήμαινε πὼς εἶχε κάνει μιὰ ἀνακάλυψη ἀπὸ κείνες πού δὲν ἀγαπᾶνε τὸ κοινό. Εἶπε : “Μὲ σφύριζον! Εἶμαι ἀκόμα νέος!” καὶ τὰ μικρά, φλογερὰ του μάτια ἐβγαζαν σπίντες. Θυμᾶμαι ἓνα ἄλλο βράδυ πού τὸν ἐβρίκαν ἀσχημα. Ἦταν ἡ πρεμιέρα τοῦ “Ἐξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα”. Τὸ 1921, στὸ θέατρο “Βάλλε”. Ἡ πλατεία τὸν φώναζε τρελλὸ καὶ τὸ πλῆθος στὸν δρόμο τὸν δέχτηκε μὲ γέλια καὶ θόρυβο, καθὼς ἔφρευγε μαζί μὲ τὸν Βεργάνι κ’ ἔναν ἀλλοῦ θαυμαστῆ του, χαμογελώντας μὲ τὸ συνηθισμένο του χαμόγελο γεμάτο ἐπιείκεια. Αὐτὸ τὸ ἴδιο ἔργο θὰ ἔθεωρεῖτο ἀργότερα τὸ ἀριστοῦργμά του καὶ θὰ παιζόταν σ’ ὅλα τὰ θέατρα τοῦ κόσμου.

Στὰ σφύριγματα ἔλαμπε, γιὰτὶ ἤξερε πὼς εἶχε πεῖ πράγματα πού προκαλοῦσαν ἀκόμα τὴν ἀντίδραση. Δὲν δούλευε ποτὲ γιὰ τὴν πλατεία, γι’ αὐτὸ καὶ τὸ ἔργο του εἶναι πρωτότυπο. Πρωτοποροῦσε στὴν ἐποχὴ του. Ἐπειδὴ δὲν τὸν καταλάβαιναν, οἱ πιὸ ἀνόητοι τὸν κοροῖδευαν, κ’ οἱ πιὸ δειλοὶ κρυφὰ τὸν συμπαθοῦσαν. Ὅμως θυμᾶμαι μερικὲς πρεμιέρες του στὰ θέατρα τοῦ Βερολίνου καὶ τοῦ Παρισίου, ὅπου οἱ θεατῆς, ἀπὸ ράτσα περισσότερο ἐγκεφαλικὴ καὶ λιγότερο αὐθόρμητη, σφίγγανε τὰ χέρια στους κροτάφους τους, προσπαθώντας νὰ παρακολουθήσουν τὸν καταθλιπτικὸ διάλογο ἀπὸ τοῦ φοβεροῦ ἔρευνητῆ μὲ τὴν ἀπάνθρωπη δικύγεια, πού ἀστραφε ἀπὸ μικρὸ σαρκασμὸ, στὴ διαβολικὴ, σχεδὸν ἀστυνομικὴ, ψυχολογικὴ του ἀναζήτησι. Οἱ ἐνοχλητικὲς ἀνακαλύψεις, στὶς ὁποῖες ὀδηγοῦσε ἡ στενὴ του διαλεκτικὴ, γέμιζαν ἐκπληξῆ τὰ ξένα ἀκροατήρια, καὶ τὰ τάραιε ὁ ἀνθρώπινος τόνος πού διαφαινόταν κάτω ἀπὸ τὸ μικρὸ του χαμόγελο. “Ἄλλωστε, τὸ μόνιμο χαμόγελο τοῦ Πιραντέλλο σήμαινε ἀκριβῶς αὐτὸ. Ἦξερε πὼς οἱ ἄνθρωποι δὲν θέλουν νὰ ξέρουν τὴ δικὴ τους ἀλήθεια, καὶ πὼς θέλουν μονάχα νὰ διασκεδάσουν χωρὶς σκέψεις. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο ἡ διαλεκτικὴ τῆς φιλοσοφίας του, ἡ ψυχολογικὴ του ἀνάλυση, ἡ ἀνατομία τῶν χαρακτήρων του πού δίνει δύναμη στους φοβεροὺς του συλλογισμούς, εἶναι καὶ ἡ ἰκανότητα τῆς ἀπ’ εὐθείας κι ἄμεσης

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

Ἦξερε νὰ βασίσει τὴν βαθεῖα του σκέψη γιὰ τὶς τραγικὲς περιπτώσεις τῶν ἀνθρώπων πού εἶναι ἀβέβαιοι γιὰ τὴν φαινομενικὴ τους φόρμα, πάνω στὶς ἐνοστικώδεις καὶ φυσικὲς σκηρικὲς ἐκδηλώσεις τῆς αὐτοσχεδίας κωμωδίας, πού μόνο αὐτὴ εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς ἰδιοσυγκρασίας μας καὶ ἔξερει νὰ μεταφράζει τὶς ἄμεσες ἀντιδράσεις σὲ φαινόμενα πραγματικότητας. Νά λοιπὸν ἡ πιὸ λαϊκὴ κ’ ἐμπνευσμένη σκηρικὴ φόρμα στὴν ὑπηρεσία μιᾶς ἐξειλιμμένης καὶ μοντέρνας φιλοσοφίας. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀντίδραση τοῦ Πιραντέλλο ἀπέναντι στὸ θέατρο χαρακτήρων, στὸ θέατρο τῆς φωτογραφικῆς καὶ κοινότυπης πραγματικότητας. Στὸ “Ἐξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα” ἐπανέρχεται ἀκριβῶς, στὴν πιὸ ὑψηλὴ φόρμα τῆς σκηρικῆς τέχνης πού γνώρισε ποτὲ ὁ κόσμος, τὴν Κομῆντια ντελ “Ἄρτε”. Ὁ Πιραντέλλο ἦταν, ἀπὸ μιὰ ἀποψη, ὁ ἀντι-Γκολντόνι. Ὅχι γιὰτὶ πέρρασε πέρα ἀπὸ τὸν νατουραλισμὸ καὶ τοὺς χαρακτήρες τῶν κοινῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ γιὰτὶ ἐξέτιμησε τὴν μεγάλη ἀξία τῆς Κομῆντια ντελ “Ἄρτε”.

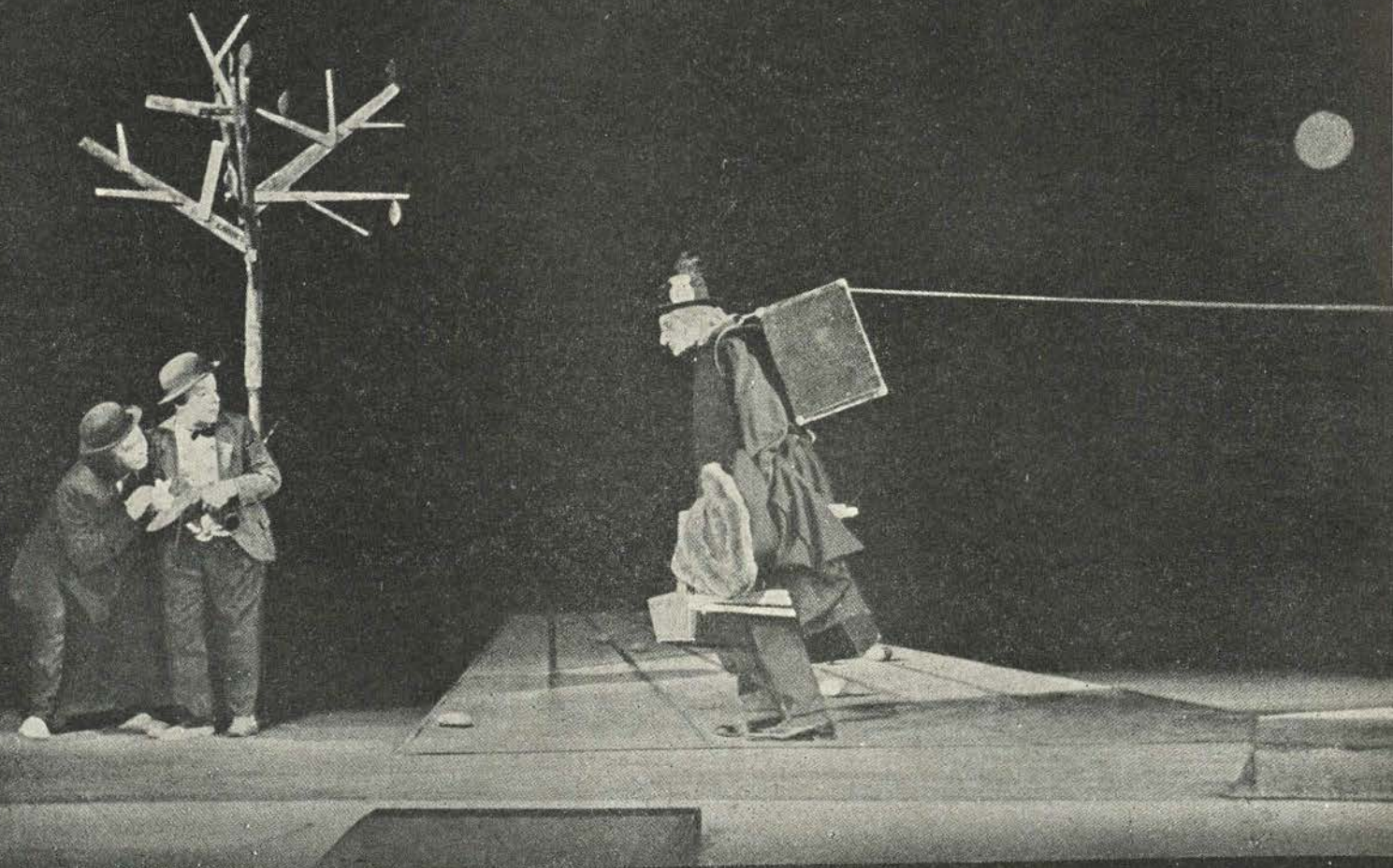
Ἐχω πεῖ πολλές φορές πὼς ἡ ἀληθινὴ, ἡ μεγάλη τέχνη, εἶναι πάντα προμελετημένη. Πιστεύω πὼς ἡ κωμωδία, ἡ αὐτοσχέδια, φαινόμενα τῆς ἐγυμνικῆς κάθε φορὰ πού ἦταν καλὰ προμελετημένη, καὶ πὼς ἡ κωμωδία ἡ γραπτὴ ἦταν πιὸ μεγάλη κάθε φορὰ πού ἐμοιαζε αὐτοσχέδια. Νά γιὰτὶ στὴν ἀληθινὴ τέχνη — πού εἶναι πάντα μία — τὰ δύο εἶδη πλησιάζουν, ἐνώνονται καὶ παίρνει τὴ γνώση τὸ ἓνα ἀπ’ τ’ ἄλλο. “Ἡ τοπικὴ διάλεκτος στους συγγραφείς — ἔλεγε ὁ Πιραντέλλο — δὲν εἶναι καθρέφτης ἀλλὰ ἀληθινὴ κι αὐτούσια δημιουργία. Ἡ ζωὴ μιᾶς περιοχῆς, στὴν πραγματικότητά πού τὴν δίνει ὁ Βέργκα, δηλαδή ὅπως αὐτὸς τὴν βλέπει, ὅπως αὐτὸς τὴν νιώθει, ὅπως ἀναδύει καὶ ζεῖ μέσα του, δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ ἀλλιῶς ἀπ’ ὅ,τι τὴν ἐκφράζει ὁ Βέργκα. Αὐτὴ ἡ γλώσσα εἶναι ἡ ἴδια του ἡ δημιουργία, φτιαγμένη ὄχι ἀπὸ λέξεις πού θέλουν νὰ ’ναι ὡραίες ἢ ἀσχημες, ἀλλὰ ἀπ’ αὐτὰ πού θέλει νὰ πεῖ καὶ πού λέγοντάς τα τὰ κάνει νὰ ζοῦν.”

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

Μετὰφραση ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ

ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΓΚΟΝΤΟ



Περιμένοντας τὸν Γκοντό

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ — ΛΑΚΥ — ΠΟΤΖΟ — ΕΝΑ ΑΓΟΡΙ

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἦρθα, ἔ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Χαίρομαι πού σέ ξαναβλέπω. Ἐλεγα πὼς δὲν θὰ ξαναγύριζες.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κ' ἐγὼ τὸ ἴδιο.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ὀργισμένος): Ὅχι τώρα, ὄχι τώρα.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σ' ἕνα χαντάκι.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Χωρὶς νὰ δείχνει πουθενά): Κατὰ κεῖ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Καὶ δὲν σέ δεῖραν;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μὲ δεῖραν; Καὶ βέβαια μὲ δεῖραν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Οἱ ἴδιοι πάλι;

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἐ, κ' ἔπειτα;

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

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ευπολιέμαι. Ἐσὺ δὲν ξυπολήθηρες ποτέ σου;

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Χαμηλόφωνα): Βόηθα με!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πονᾷς;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ἄν πονᾶω! Μὲ ρωτᾷει ἂν πονᾶω!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Πονᾷς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ἄν πονᾶω! Μὲ ρωτᾷει ἂν πονᾶω!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δείχνοντας τὸ παντελόνι του): Κομπῶσου. Ὅσο καὶ νὰ πονᾷς, τὸ κομπῶμα εἶναι ἀπαραίτητο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σκύβοντας): Ἐχεις δίκιο. (Κομπῶνεται). Δὲν κάνει νὰ παραμελοῦμε κάτι τέτοια μικροπράματα.

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατί δὲν μὲ βοηθᾷς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὦρες - ὦρες ὥστόσο τὴ νοιώθω νὰ σιμῶνει. Καὶ μοῦ φαίνεται πολὺ παράξενο. (Βγάζει τὸ καπέλο του, ρίχνει μὴ ματιὰ μέσα, τὸ ψάχνει, τὸ τινάζει, τὸ ξαναβάζει). Πῶς νὰ τὸ περιγράψω; Κάτι σὰν ἀνακούφιση καί... (Ψάχνει γιὰ τὴ λέξη)... καὶ τρομάρα (Μὲ ἔμφαση). Μὲ τρομάρα εἶ.

(Βγάζει πάλι τὸ καπέλο του καὶ κοιτάζει μέσα). Περὶεργο! (Τὸ χτυπᾷ σὰ νὰ θέλει νὰ βγάλει κάτι ἀόρατο πού βρίσκεται μέσα του τὸ κοιτάζει πάλι, τὸ ξαναβάζει). Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ γίνει.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Νὰ δῷ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί νὰ δεῖς;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Προσπάθησε νὰ τὸ ξαναβάλεις.

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ναί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κι ἂν μετανοήσουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Νὰ μετανοήσουμε...γιατί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ὦ... (Σκέπτεται). Δὲν χρειάζεται τώρα νὰ μπουέμε στὶς λεπτομέρειες.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ποῦ γεννηθήκαμε, μήπως;

(Ὁ Βλαδίμηρος ξεσπᾷ σ' ἕνα ἀκράτητο γέλιο τὸ πνίγει ὁμως

σχεδόν άμέσως, πιέζει με τó χέρι τó στομάχι του, τó πρόσωπό του είναι όλο συσπάσεις).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν τολμάει πιά κανείς ούτε νά γελάσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Άπαγορεύεται— φρίκη!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μόνο τó χαμόγελο. (Τó πρόσωπό του φωτίζεται ξαφνικά από ένα χαμόγελο, πού διαρκεί κάπου ένα λεπτό— σοβαρεύεται απότομα). Δέν είναι τó ίδιο. Τέλος πάντων... (Παύση). Γκογκό...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Νευριασμένος) : Τί είναι πάλι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Διάβασες ποτέ σου τή Βίβλο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τή Βίβλο... (Προσπαθεί νά θυμηθεί). Πρέπει νά τής έχω ρίξει μιá ματιά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Κατάπληκτος) : Καλά, δέν μάθατε στο σχολείο τόν λόγο τού Θεού;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ξέρω 'γώ ποιανού λόγο μάθαμε στο σχολείο!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά τó επέβαλλε ó κανονισμός.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεί. Θυμάμαι μόνο τούς χάρτες τών 'Αγιών Τόπων. 'Ωραίοι. Χρωματιστοί. 'Η Νεκρή Θάλασσα ήταν σκοτωμένο θαλάσσι. 'Όταν τήν κοιτούσα, μ' έπιανε δίψα. 'Εκει, έλεγα, θά περάσουμε τόν μήνα τού μέλιτος. Θά κολυπάμε. Θά 'μαστε εύτυχισμένοι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εσύ θά 'πρεπε νά 'σουν ποιητής.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ημουνα. (Δείχνει τά κουρέλια του). 'Όλο φάνερο. (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί έλεγα; ... Πώς πάει τó πόδι σου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρήσκεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α, ναι, τó βρήκα : για τούς δυό ληστές. Θυμάσαι τήν ιστορία τους;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Όχι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλεις νά σοϋ τήν πώ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Όχι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θά περνούσε ή ώρα. (Παύση). Ήταν δυό ληστές πού τούς σταύρωσαν μαζί με τόν Σωτήρα μας. Λένε—

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μαζί με ποιόν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τόν Σωτήρα μας. Δυό ληστές. Λένε ότι ó ένας σώθηκε και ó άλλος... (ψάχνει νά βρει τήν αντίθετη λέξη)... καταδικάστηκε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σώθηκε από τί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Απ' τήν κόλαση.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εγώ φεύγω. (Δέν κουνιέται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ώστόσο... (Παύση)... πώς έγινε και... 'Ελπίζω νά μή σέ κουράζω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν άκούω.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πώς έγινε, λέω, κι άπ' τούς τέσσερις Εύαγγελιστές μόνο ó ένας μιλάει για τόν ληστή πού σώθηκε ; Και οι τέσσερις ήταν εκεί γύρω. Κανένας άλλος όμως δέν άναφέρει τó περιστατικό. (Παύση). "Έλα, Γκογκό, πρόσεξε με, κάπου— κάπου δίνε βάση σ' αυτά πού λέω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μέ προσποιητό ένθουσιασμό) : Τί ένδιαφέρουσα, τί συναρπαστική ιστορία!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ό ένας στους τέσσερις! 'Από τούς άλλους, οι δυό δέν άναφέρουν τίποτα για ληστές και ó τρίτος λέει ότι τόν βρίσανε κ' οι δυό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιόν ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί λέει τούτος-δω, μωρέ. (Παύση). Ποιόν βρίσανε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τόν Κύριο ήμων.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιατί δέν θέλησε νά τούς σώσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Απ' τήν κόλαση ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Όχι, ρε χαμένε! 'Απ' τó θάνατο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θάρρεψα πώς είπες άπ' τήν κόλαση.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Απ' τó θάνατο, άπ' τó θάνατο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λοιπόν ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν, πρέπει νά καταδικάστηκαν κ' οι δυό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και γιατί 'όχι ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά ó 'Απόστολος λέει ότι ó ένας σώθηκε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Παναπέι πώς δέν συμφωνούν σ' αυτό τó σημείο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά και οι τέσσερις ήταν εκεί. Και μόνο ó ένας μιλάει για τόν ληστή πού σώθηκε. Γιατί νά πιστέψουμε κείνον κι όχι τούς άλλους.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και ποιός τόν πιστεύει ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Όλος ó κόσμος. Είναι ή μόνη έκδοχή πού συζητιέται σήμερα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ό κόσμος είναι για τά πανηγύρια.

(Σηκώνεται με δυσκολία, πάει κουτσαίνοντας στο άκρο άριστερά, κοιτάζει μακριά βάζοντας τó χέρι άντλήλο, γυρίζει, πάει στο άκρο δεξιά, άγναντεύει στο διάστημα. 'Ο Βλαδίμηρος τόν παρακολουθεί, έπειτα πηγαίνει και σηκώνει τó παπούτσι του, τó εξετάζει, τó ρίχνει με σιχασιά χάμον).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πούφ! (Φτύνει).

('Ο 'Εστραγκόν προχωρεί πρós τó κέντρον τής σκηνής, σταματάει με τίς πλάτες γυρισμένες στο άκροατήριο).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ωραίο τοπίο. (Γυρίζει, προχωρεί ως τó προσκήνιο, άντικρύζει τó κοινό). Σέ εμπνέει. (Γυρίζει πρós τόν Βλαδίμηρο). "Αντε, πάμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν μπορούμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τόν Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Α, ναι (Παύση). Είσαι σίγουρος πώς είναι εδώ ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί πράμα ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τó μέρος πού θ' άνταμώσουμε...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Είπε κοντά στο δέντρο. (Κοιτάζουν τó δέντρο). Βλέπεις άλλα δέντρα γύρω ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί νά 'ναι ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σάν ίτιά, μου φαίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πού 'ναι τά φύλλα της ;

'Ο Μπέρτ Λάρ - 'Αμερικανική παράσταση - στο ρόλο τού 'Εστραγκόν : — "Α, ναι, τώρα θυμάμαι. Τί κάναμε χθές τó βράδυ ; 'Αερολογούσαμε — όπως πάντα, εδώ και μισόν αιώνα



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

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

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

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

'Απὸ τὴν Γαλλικὴ παράσταση. Βλαδίμηρος, ὁ ἠθοποιὸς Ζὰν
Μαρι Σερῶ, στὸν Ἐστραγκόν: — Βάλε τὸ παντελόνι σου



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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὲ μένα πάλι συμβαίνει τὸ ἀντίθετο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δηλαδή;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νά, σιγά - σιγά τὰ συνηθίζω ὅλα.

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ζήτημα ἰδιοσυγκρασίας.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Χαρακτήρος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ σένα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅσο κι ἂν πασχίσεις.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μένεις ὅ,τι εἶσαι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅσο κι ἂν ἀγωνιστεῖς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κατὰ βᾶθος, δὲν ἀλλάζεις.

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

(*Ἀκούγεται μιὰ φοβερὴ στριγγιὰ πολὺ κοντά. Τὸ καρότο πέφτει ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ἐστραγκόν. Μένουν και οἱ δυὸ ἀκίνητοι, ἔπειτα τρέχουν μαζί πρὸς τὰ παρασκήνια. Ὁ Ἐστραγκόν σταματᾶει μεσοδρομῆς, γυρίζει τρέχοντας, σηκώνει τὸ καρότο, τὸ χώνει στὴν τσέπη του, τρέχει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Βλαδίμηρου πού τὸν περιμένει, σταματᾶει πάλι, ξαναγυρίζει, μαζεύει τὸ παπούτσι του και τρέχοντας πλησιάζει τὸν Βλαδίμηρο. Στέκονται δίπλα - δίπλα, μὲ μαζεμένους τοὺς ὤμους, και περιμένουν ἐνῶ ἀπομακρύνονται, ὀπισθοχωρώντας σιγά - σιγά, ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ κινδύνου.*)

Μπαίνουν ὁ Πότζο και ὁ Λάκν. Ὁ Πότζο ὀδηγεῖ τὸν Λάκν μ' ἓνα σκονι περασμένο ἀπ' τὸ λαμὸ του, σὰ γκέμια. Πρῶτος μπαίνει ὁ Λάκν και ἀκολουθεῖ τὸ σκονι, πού εἶναι τόσο μακρὸ ὥστε ὅταν ὁ Λάκν φτάνει στὴ μέση τῆς σκηνῆς, ὁ Πότζο δὲν ἔχει ἐμφανιστεῖ ἀκόμα. Ὁ Λάκν κρατᾶει μιὰ βαρεῖα βαλίτσα, ἓνα σκαμνὶ πού ἀνοικοκλείνει, ἓνα πανέρι μὲ τροφίμα κ' ἓνα παλτό ὁ Πότζο ἓνα καμουτσι).

ΠΟΤΖΟ (*Ἄπ' ἔξω*): Ντέ! Τρέχα! Ντέ! (*Κροταλίζει τὸ καμουτσι. Μπαίνει. Διασχίζουν τὴ σκηνή. Ὁ Λάκν περνᾶει μπροστά ἀπὸ τὸν Βλαδίμηρο και τὸν Ἐστραγκόν και βγαίνει. Ὁ Πότζο, βλέποντάς τους, σταματᾶει. Τὰ γκέμια τεντώνονται. Ὁ Πότζο τὰ τραβᾶει μὲ δύναμη*). Πίσω! (*Θόρυβος. Πέφτει ὁ Λάκν μὲ ὅλες του τίςπραμάτιες. Ὁ Βλαδίμηρος και ὁ Ἐστραγκόν γυρίζουν πρὸς τὸ μέρος του, ἀναποφάσιστοι. Θέλουν νὰ τὸν βοηθήσουν, ἀλλὰ φοβούνται πὼς δὲν εἶναι δική τους δουλειά. Ὁ Βλαδίμηρος κάνει ἓνα βῆμα πρὸς τὸ μέρος τοῦ Λάκν ὁ Ἐστραγκόν τὸν κρατᾶει ἀπ' τὸ μανίκι*).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄσε με!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάτσε ἐκεῖ πού εἶσαι!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (*Χαμηλόφωνα*): Αὐτὸς εἶναι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιὸς;

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ Γκοντό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά!

ΠΟΤΖΟ : Νά σᾶς συστηθῶ : Πότζο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (*Στὸν Ἐστραγκόν*): Μπά!

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

ΠΟΤΖΟ (*Μὲ τρομερὴ φωνή*): Εἶμαι ὁ Πότζο. (*Σιωπή*).

Ὁ Πότζο! (*Σιωπή*). Αὐτὸ τὸ ὄνομα δὲν σᾶς λέει τίποτα; (*Σιωπή*). Σᾶς ρωτᾶω ἂν τὸ ὄνομά μου δὲν σᾶς λέει τίποτα;

(*Ὁ Βλαδίμηρος και ὁ Ἐστραγκόν κοιτιοῦνται ἀπορώντας*).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (*Καμώνεται πὼς γάχνει*): Μπότζο... Μπότζο...

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

ΠΟΤΖΟ : Π π π ὀ ὀ τ τ ζ ζ ο ο !

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότζο ἢ Μπότζο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πότζο... Ὁχι... Μήπως... Ὁχι, δὲν ξέρω...

(*Ὁ Πότζο προχωρεῖ ἀπειλητικά*).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (*Προσπαθώντας νὰ τὸν κατευνάσει*): Κάποτε εἶχα γνωρίσει μιὰ οἰκογένεια Γκότσο. Ἡ μητέρα ἦταν γεμάτη κρεατοσουλές...

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

ΠΟΤΖΟ (*Σταματώντας*): Εἴστε ἀνθρώπινα ὄντα ὡστόσο. (*Βάζει τὰ γυαλιά του*). Ἄν κρίνω ἀπ' ὅ,τι βλέπω. (*Τὰ βγάζει*). Ἄπ' τὴν ἴδια ὕλη πού εἶμαι κ' ἐγώ. (*Ξεσπάει σ' ἓνα σαρωδῶνιο γέλιο*). Ἀπὸ τὴν ἴδια ὕλη μὲ τὸν Πότζο! Καμωμένοι κατ' εἰκόνα και ὁμοίωσιν!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐμεῖς, βλέπετε...

ΠΟΤΖΟ (*Τὸν διακόπτει*): Ποιὸς εἶναι ὁ Γκοντό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ Γκοντό;

ΠΟΤΖΟ : Μὲ πήρατε γιὰ τὸν Γκοντό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁχι, κύριε, κάθε ἄλλο, κύριε.

ΠΟΤΖΟ : Ποιὸς εἶναι;

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁχι και γνωστός. Οὔτε τὸν ξέρουμε καλά - καλά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βέβαια, δὲν τὸν ξέρουμε και καλά... Ὡστόσο...

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

ΠΟΤΖΟ : Μὲ πήρατε γιὰ κεῖνον.

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

ΠΟΤΖΟ : Ἡ ἀναμονή; Τὸν περιμένετε λοιπόν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰ νὰ λέμε...

ΠΟΤΖΟ : Ἐδῶ; Στὰ ἐδάφη μου;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶχαμε κακὸ στό νοῦ μας.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Οἱ προθέσεις μας ἦταν καλές.

ΠΟΤΖΟ : Ὁ δρόμος εἶναι ἀνοιχτός γιὰ ὅλο τὸν κόσμο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐτσι λέμε κ' ἐμεῖς.

ΠΟΤΖΟ : Εἶναι ντροπῆς—ἀλλ' ἔτσι εἶναι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί νὰ γίνει.

ΠΟΤΖΟ (*Μὲ μιὰ μεγαλόκαρδη χειρονομία*): Τὸ θέμα ἔληξε— ἂς μὴ μιλάμε πιὰ. (*Τραβᾶει τὰ γκέμια*). Ὁρθιος! (*Παύση*).

Κάθε φορὰ πού πέφτει τὸν παίρνει ὁ ὕπνος. (*Τραβᾶει τὰ γκέμια*). Ὁρθιος, γουρούνη! (*Θόρυβος*). Ὁ Λάκν σηκώνεται και μαζεύει τὰ πράγματά του. Ὁ Πότζο τραβᾶει τὰ γκέμια.

Πίσω! (*Ὁ Λάκν μπαίνει ὀπισθοχωρώντας*). Σί! (*Ὁ Λάκν σταματᾶει*). Γύρνα! (*Ὁ Λάκν γυρίζει. Στους Βλαδίμηρο και Ἐστραγκόν, μὲ πολλὴ εὐγένεια*). Φίλοι μου, χάριχα πολὺ γιὰ τὴ γνωριμία σας. (*Βλέποντας τὴ δυσπιστία τους*). Μὰ ναι, θεωρῶ τὸν ἐαυτὸ μου εὐτυχῆ πού σᾶς γνώρισα (*Τραβᾶει τὰ γκέμια*). Πιὸ κοντά! (*Ὁ Λάκν προχωρεῖ*). Σί! (*Ὁ Λάκν στέκεται. Στους ἄλλους*). Ὁταν ταξιδεύει κανεὶς μονάχος, ὁ δρόμος τοῦ φαίνεται ἀτελείωτος. Εἶναι τώρα πάνω ἀπὸ... (*Κοιτάζει τὸ ρολόι του*). ἀπὸ... (*λογαριάζει*). ἔξη ὥρες—ναί, βέβαια, ἔξη ὥρες σὰν αἰῶνες— πού περπατᾶω χωρὶς ν' ἀνταμῶσω ψυχὴ ζῶσα. (*Στὸν Λάκν*) Παλτό! (*Ὁ Λάκν ἀφήνει κάτω τὴ βαλίτσα, πλησιάζει, τοῦ δίνει τὸ παλτό, γυρίζει πίσω, ξανασηκώνει τὴ βαλίτσα*).

Πᾶρε ἔδω! (*Ὁ Πότζο τοῦ δίνει τὸ καμουτσι*). (*Ὁ Λάκν προχωρεῖ και, ὅπως τὰ χέρια του εἶναι πιασμένα, πιάνει τὸ καμουτσι μὲ τὰ δόντια. Γυρίζει στὴ θέση του*).

Ὁ Πότζο ἀρχίζει νὰ βάζει τὸ παλτό του σταματᾶει). Παλτό! (*Ὁ Λάκν τ' ἀπιθώνει ὅλα, προχωρεῖ, βοηθεῖ τὸν Πότζο νὰ βάλει τὸ παλτό του, γυρίζει στὴ θέση του και τὰ ξανασηκώνει ὅλα*). Κάνει ψύχρα ἀπόψε. (*Κουμπώνει τὸ παλτό του, σκῦβει, τὸ ἐπιθεωρεῖ, σηκώνει τὸ κεφάλι*). Καμουτσι! (*Ὁ Λάκν προχωρεῖ, σκῦβει, ὁ Πότζο παίρνει τὸ καμουτσι ἀπ' τὸ στόμα του, ὁ Λάκν γυρίζει πίσω*). Βλέπετε, φίλοι μου, δὲν μπορῶ νὰ στερεθῶ γιὰ πολὺ τὴ συντροφιά τῶν ὁμοίων μου, (*κοιτάζει τοὺς δύο ὁμοίους του*) ἔστω κι ἂν ἡ ὁμοιότης εἶναι ἀτελής. (*Βγάζει τὰ γυαλιά του. Στὸ Λάκν*). Σκαμνὶ! (*Ὁ Λάκν ἀπιθώνει τὴ βαλίτσα και τὸ πανέρι, προχωρεῖ, ἀνοίγει τὸ σκαμνὶ, τὸ ἀφήνει κάτω, γυρίζει πίσω, ξανασηκώνει τὴ βαλίτσα και τὸ πανέρι*).

Πιὸ κοντά. (*Ὁ Λάκν ἀπιθώνει τὴ βαλίτσα και τὸ πανέρι, πλησιάζει, τοποθετεῖ κοντύτερα τὸ σκαμνὶ, γυρίζει στὴ θέση του, ξανασηκώνει τὴ βαλίτσα και τὸ πανέρι*).

Ὁ Πότζο κάθεται, βάζει τὴν ἄκρη τοῦ καμουτσιοῦ του στὸ στήθος τοῦ Λάκν και τὸν σπρώχνει). Πιὸ πίσω! (*Ὁ Λάκν ἀπομακρύνεται*). Κι ἄλλο! (*Ὁ Λάκν ἀπομακρύνεται κι ἄλλο*).

Σί! (*Ὁ Λάκν σταματᾶ. Στὸ Βλαδίμηρο και τὸν Ἐστραγκόν*). Γι' αὐτὰ πού λέτε, σκέπτομαι— μὲ τὴν ἀδεία σας πάντα— νὰ καθίσω λίγο κοντά σας, πρὶν συνεχίσω τὸ δρόμο μου. (*Στὸ Λάκν*). Πανέρι! (*Ὁ Λάκν προχωρεῖ, δίνει τὸ πανέρι, γυρίζει στὴ θέση του*).

Ὁ φρέσκος ἀέρας ἀνοίγει τὴν ὄρεξη. (*Ἀνοίγει τὸ πανέρι, βγάζει λίγο κοτόπουλο, μιὰ φέτα ψωμί κ' ἓνα μπουκάλι κρασί*). Πανέρι! (*Ὁ Λάκν προχωρεῖ, παίρνει τὸ πανέρι, γυρίζει στὴ θέση του*). Πιὸ πέρα! (*Ὁ Λάκν ἀπομακρύνεται*).

Ἐκεῖ! (*Ὁ Λάκν σταματᾶει*). Βρωμίει. Ὑγιαίνετε! (*Κατεβάζει μιὰ γουλιὰ, ἀφήνει τὸ μπουκάλι κάτω και ἀρχίζει τὸ φαί*. Σιωπή. Ὁ Βλαδίμηρος και ὁ Ἐστραγκόν φοβισμένα στὴν ἀρχή, μὲ πιὸ θάρρος κατόπιν, κάνουν κύκλους γύρω ἀπὸ τὸν Λάκν και τὸν περιεργάζονται ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια. Ὁ Πότζο καταβροχθίζει μὲ λαμαρῆγια τὸ κοτόπουλό του, πετώντας τὰ κόκκαλα ἀφοῦ τὰ γλείφει. Τοῦ Λάκν



ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : —Ο χρόνος σταμάτησε. ΠΟΤΖΟ : —Όχι, κύριε, μη τὸ πιστεύετε. "Ό,τι ἄλλο θέλετε, αὐτὸ ὅμως ὄχι. (Ἀγγλικὴ παράσταση, μὲ τοὺς ἠθοποιούς Πήτερ Γούνθορπ, Πήτερ Μποὺλ καὶ Πῶλ Ντένιμαν)

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί τοῦ συμβαίνει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φαίνεται κουρασμένος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν ἀφήνει κάτω τὰ μπαγάτζια του;

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μίλα του λίγο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κόϊτα κεῖ!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δείχνοντας) : Ὁ λαϊμός του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν βλέπω τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔλα ἀπὸ δῶ.

(Ὁ Ἐστραγκὸν παίρνει τὴ θέση τοῦ Βλαδίμηρου).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶ, πῶ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιὰ ἀνοιχτὴ πληγὴ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶναι ἀπ' τὸ σκοινί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄπ' τὸ γδάρισμα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀνατόφευκτο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἀπὸ τὸν κόμπο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τρίψε - τρίψε.

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἄσχημος.

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λεπτοκαμωμένος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τοῦ τρέχουν τὰ σάλια.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄνατόφευκτο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βγάζει ἀφροῦς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βλαμένος, θά'ναι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἡλίθιος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἀκόμη κοντότερα) : Σὰ βρογχοκλήφη φαίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ἀποκλείεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξεφουσιέει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φουσιέ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τὰ μάτια του!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί ἔχουν;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γουρλωμένα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν μοῦ φαίνεται νὰ ἔχει πολλὰ ψωμιά.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί θὰ χάσουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δειλά) : Κύριε...

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πιὸ δυνατά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πιὸ δυνατά) : Κύριε...

ΠΟΤΖΟ : Ἀφήστε τον ἥσυχο! (Γυρίζουν πρὸς τὸν Πότζο.

ἔχει τελειώσει τὸ φαί του καὶ σφουγγίζει τὸ στόμα του μὲ τ'

ἀνάστροφο τοῦ χειριοῦ του). Δὲν βλέπετε ὅτι θέλει νὰ ξεκουρα-

ραστεῖ; (Βγάζει τὸ τσιμποῦκι του καὶ ἀρχίζει νὰ τὸ γεμίζει.

Ὁ Ἐστραγκὸν κοιτάζει μὲ λαίμαργο μάτι τὰ κόκκαλα ἀπ' τὸ

κοτόπουλο, πὸ εἶναι καταγῆς. Ὁ Πότζο ἀνάβει ἓνα σπύργο

καὶ ρουφάει). Πανέρι! (Ὁ Λάκν δὲν κουνιέται ὁ Πότζο πε-

τάει ἀργιέμενος τὸ σπύργο καὶ τραβᾶει τὰ γκέμια). Πανέρι,

κτῆνος! (Ὁ Λάκν παρὰ λίγο νὰ πέσει, συνέρχεται, προχω-

ρεῖ, βάζει τὴν μποτίλια στὸ πανέρι, γυρίζει στὴν θέση του—

στὴν παλιὰ στάση. Ὁ Ἐστραγκὸν δὲν ξεκολλάει τὰ μάτια

του ἀπ' τὰ κόκκαλα, ὁ Πότζο ἀνάβει κι ἄλλο σπύργο καὶ

ρουφάει). Τί θὲς νὰ σοῦ κάνει, δὲν εἶναι δική του δουλειά.

(Τραβᾶει μιὰ ρουφηξιά, ἀπλώνει τὰ πόδια του). Ἄ! Ἐτσι

εἶναι καλύτερα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δειλά) : Κύριε...

ΠΟΤΖΟ : Τί θέλεις, καλόπαιδο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐ... Δὲν τρῶτε τά... Σᾶς χρειάζονται μῆπως

τὰ ... κόκκαλα... Κύριε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Φουσκισμένος) : Δὲν μποροῦσες νὰ περι-

μένεις;

ΠΟΤΖΟ : Ὁχι, ὄχι, καλὰ ἔκανε πὸς τὰ ζήτησε. Ἄν χρειά-

ζομαι τὰ κόκκαλα; (Τὰ μετακινεῖ μὲ τὴν ἀκρὴ τοῦ καμουτισοῦ

του). Ὁχι, προσωπικῶς ἐγὼ δὲν τὰ χρειάζομαι πιά. (Ὁ Ἐ-

στραγκὸν κάνει ἓνα βῆμα πρὸς τὸ μέρος τους). Ἄλλά... (Ὁ

Ἐστραγκὸν σταματᾶ) ἀλλὰ κατ' ἀρχὴν τὰ κόκκαλα πᾶνε στὸν

χαμάλη. (Ο Έστραγκόν γυρίζει προς τον Λάκν, διστάζει). Ρωτήστε τον, λοιπόν, ρωτήστε τον. Μή φοβάστε, θά σάς άπαντήσει.

(Ο Έστραγκόν πλησιάζει τον Λάκν, στέκεται μπροστά του). ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κύριε... Με συγχωρείτε, Κύριε...

(Ο Λάκν δέν κοιιιείται. Ο Πότζο χτυπάει τό καμουσί του. Ο Λάκν σηκώνει τό κεφάλι).

ΠΟΤΖΟ: Σου μιλάνε, γουρούνι. Άποκρίσου! (Στόν Έστραγκόν). Έξακολουθείστε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Με συγχωρείτε, κύριε: τά κόκκαλα, τά θέλετε; (Ο Λάκν ρίχνει ένα παρατεταμένο βλέμμα στόν Έστραγκόν).

ΠΟΤΖΟ (Έξαλλος): Ρε σύ! (Ο Λάκν κατεβάζει τό κεφάλι). Μίλα! Τά θές ή δέν τά θές; (Ο Λάκν σωπαίνει. Στόν Έστραγκόν). Είναι δικά σας. (Ο Έστραγκόν ρίχνεται στό κόκκαλα, τά μαζεύει και αρχίζει νά τά γλείφει). Περίεργο όστόσο! Νά μή πάρει κόκκαλο πρώτη φορά μου τό κάνει αυτό. (Παρατηρεί μέ άνησυχία τόν Λάκν). Αυτό δά μου 'λειπε τώρα, νά πέσει κι έρωστος! (Τραβάει μιá ρουφηξιά καπνó). ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ξεσπάζοντας): Αυτό είναι σκάνδαλο!

(Σιωπή. Ο Έστραγκόν, άπολιθωμένος, σταματάει τό «ξεκοκάλισμα», κοιτάει μιá τόν Πότζο, μιá τόν Βλαδίμηρο. Ο Πότζο είναι άπόλυτα ήρεμος. Ο Βλαδίμηρος σαστισμένος).

ΠΟΤΖΟ (Στόν Βλαδίμηρο): Άναφέρεσθε σέ καμιά συγκεκριμένη περίπτωση;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Άποφασισμένος και προημένος ταυτοχρόνως): Νά μεταχειρίζεσθε έναν άνθρωπο... (δειχνει τόν Λάκν). μέ τέτοιο τρόπο... αυτό είναι... όχι... ένα ανθρώπινο όν... όχι, όχι... είναι σκάνδαλο!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δέν έννοει νά μείνει άμέτοχος): Άϊσχος! (Ξαναπέφτει στό μάσημα).

ΠΟΤΖΟ: Είστε πολύ άύτητροί. (Στόν Βλαδίμηρο). Άν δέν είναι άδιακρισία, ποιá είναι ή ηλικία σας; (Σιωπή.) Έξήντα; Έβδομήντα;... (Στόν Έστραγκόν). Πόσω χρονώ είσθε; ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Έντεκα.

ΠΟΤΖΟ: Είμαι άδιάκριτος. (Άδειάζει τότσιμπούκι του χτυπώντας τό πάνω στό καμουσί, σηκώνεται). Πρέπει νά πηγαίνω. Σάς εύχαριστώ για τήν συντροφιά σας. (Σκέπτεται). Έκτός άν καπνίσω καμιάτσιτσιμπούκι άκόμα κοντά σας. Τί λέτε; (Δέν λέν τίποτα). Ω, δέν θά μπορούσα νά πώ πως είμαι κανέννας θεριακλής-ένας καπνιστάκος είμαι, και δέν συνηθίζω νά πίνω τό ένα πάνω στ' άλλο. Με πειράζει. (Βάζει τό χέρι στην καρδιά, άναστενάζοντας) κάνει τήν καρδιά μου νά πάει τίκ-ι-τάκα, τίκ-ι-τάκα. (Παύση). Είναι ή νικοτίνη, βλέπετε: "Όσο και νά προσυλαχτείτε σου χώνεται μέσα. (Άναστενάζει). Έτσι είναι. (Παύση). Έσείς, όστόσο, μπορεί νά μή καπνίζετε. Έ; Καπνίζετε; "Όχι; Τέλος πάντων, αυτό είναι μιá λεπτομέρεια. (Σιωπή). Τώρα πως νά ξανακαθήσω, μέ φυσικότητα, μιá πού σηκώθηκα; Θά σάς δώσω τήν εντύπωση ανθρώπου πού παρσάσφεται. (Στόν Βλαδίμηρο). Πώς είπατε; (Σιωπή). Μπορεί και νά μή μιλήσατε. (Σιωπή). Δέν έχει σημασία. Λοιπόν... (Πέφτει σέ συλλογή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ά, έτσι είναι καλύτερα. (Βάζει τά κόκκαλα στην τσέπη του).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Άντε, νά φύγουμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Άπό τώρα;

ΠΟΤΖΟ: Μιá στιγμή. (Τραβάει τά γκέμια). Σκαμνί! (Δείχνει μέ τό καμουσί του. Ο Λάκν μετακινεί τό σκαμνί). Κι άλλο! Έκει! (Κάθεται. Ο Λάκν επιστρέφει στη θέση του). Έκατσα πάλι. (Άρχίζει νά γεμίζει τότσιμπούκι του).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πάμε νά φύγουμε.

ΠΟΤΖΟ: Έλπίζω νά μή σάς διώχνει ή παρουσία μου. Μείνετε λίγο άκόμα, δέν θά μετανοιώσετε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μέ οικτο): Δέ βιαζόμαστε.

ΠΟΤΖΟ (Άφου άνάψει τήν πίπα του): Τό δεύτερο δέν τραβιέται τόσο εύχάριστα... (βγάξει τότσιμπούκι άπ' τό στόμα, τό έξετάζει)...όπως τό πρώτο, θέλω νά πώ. (Τό ξαναβάζει στό στόμα). Είναι όμως εύχάριστο κι αυτό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Έγώ φεύγω.

ΠΟΤΖΟ: Δέν άντίζει πιά νά μέ βλέπει. Ίσως δέ μοιάζω και πολύ μέ άνθρωπο—ποιός νοιάζεται όστόσο; (Στόν Βλαδίμηρο). Συλλογίσου πριν κανείς μιá άπερσκέψια. Άς υποθέσουμε πως φεύγεις τώρα, όσο είναι άκόμα μέρα, γιατί κανείς δέν αρνιέται πως είναι μέρα άκόμα. ("Όλοι κοιτάζουν τόν ουρανό). Ώραϊά. Τί γίνεται όμως σ' αυτή τήν περίπτωση... (Βγάξει τότσιμπούκι άπ' τό στόμα, τό έξετάζει).—μου 'σβησε—(Τό ξαναβεί)... σ' αυτή τήν περίπτωση... (πούφ)... σ' αυτή τήν περίπτωση... (πούφ)... τί γίνεται σ' αυτή τήν περίπτωση ή συνάντησή σας μ' εκείνον τόν Γκοντέ... Γκοντό... Γκοντέν...

τέλος πάντων, ξέρετε ποδόν λέω μ' εκείνον πού κρατάει στό χέριά του τό μέλλον σας (Σιωπή)... τουλάχιστον τό άμεσο μέλλον.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Καλά λέει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κ' έσείς πως τό ξέρετε;

ΠΟΤΖΟ: Όρίστε! Μου άποτείνει και πάλι τό λόγο. Άν πάμε έτσι σέ λίγο καιρό θά 'μαστε δυό παλιοί φίλοι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατί δέν αφήνει κάτω τά μπαγάζια του;

ΠΟΤΖΟ: Κ' εγώ θά χαιρόμουνα πολύ νά τόν γνωρίσω. Όσο περισσότερους γνωρίζω, τόσο εύτυχέστερος γίνομαι. Και τό παινώντερο άνθρωπάριο άκόμα μπορεί νά σέ κάνει σοφότερο, πλουσιότερο ν' άποκτήσεις, για χάρη του, συνείδηση τής εύτυχίας σου. Άκόμα κ' έσείς (Κοιτάζει μιá τόν ένα, μιá τόν άλλο, για νά τούς δώσει νά καταλάβουν ότι έννοει και τούς δυό) μπορεί, ποιός ξέρει, νά μου προσέσατε κάτι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατί δέν αφήνει κάτω τά μπαγάζια του;

ΠΟΤΖΟ: Άν και θά 'ταν άπιθανο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κάτι σάς ρωτάνε.

ΠΟΤΖΟ (Εύχαριστημένος): Με ρωτάνε; Ποιός; Τί; Έδω κ' ένα λεπτό μέ φωνάζατε κύριο, μέ δέος και τρόμο. Τώρα μου άρχισατε τίς έρωτήσεις. Αυτό δέ θά βγει σέ καλό!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στόν Έστραγκόν): Θαρρώ πως έχει στήσει τ' αυτό του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πού έξετάζει τόν Λάκν, γύρω-γύρω): Τί; ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ρώτησε τόν τώρα. Θά σ' άκούσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί νά τόν ρωτήσω;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Γιατί δέν αφήνει κάτω τά μπαγάζια του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μακάρι νά 'ξερα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ρώτα τον, λοιπόν.

ΠΟΤΖΟ (Πού παρακολούθησε μέ άνησυχία τή συνομιλία τους): Θέλετε νά μάθετε γιατί δέν αφήνει κάτω τά μπαγάζια του, όπως τά λέτε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μάλιστα.

ΠΟΤΖΟ (Στόν Έστραγκόν): Συμφωνείτε κ' έσείς;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Έξακολουθεί νά περιτριγυρίζει τόν Λάκν): Ξεφυσάει σά φώκια.

ΠΟΤΖΟ: Ίδου ή άπάντησις. (Στόν Έστραγκόν). Μα καθήστε ήσυχος, παρακαλώ, μου δίνετε στό νεύρα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Έλα δώ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί τρέχει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Έτοιμάζεται νά μιλήσει.

(Άκίνητοι, ό ένας δίπλα στόν άλλο, περιμένουν.) ΠΟΤΖΟ: Ώραϊά. Είναι όλοι στη θέση τους; Με προσέχουν όλοι; (Κοιτάζει τόν Λάκν, τραβάει τά γκέμια, ό Λάκν σηκώνει τό κεφάλι). Κοίτα με και σύ, γουρούνι! (Ο Λάκν τόν κοιτάζει).

"Έτσι μιλάει! (Χώνει τότσιμπούκι στην τσέπη, βγάξει ένα μικρό ψεκαστήρα και ραντίζει τό λαρύγγι του, τό βάζει στην τσέπη, καθαρίζει τόν λαϊμό του ξεροβήχοντας, φτύνει, ξαναβγάξει τόν ψεκαστήρα, ραντίζει και πάλι τό λαρύγγι του, τό ξαναβάζει στην τσέπη του). Είναι έτοιμος. Είσθε και σεις έτοιμοι; Με προσέχουν όλοι; (Τούς κοιτάζει έναν-έναν, τόν Λάκν τελευταίον. Τραβεί τά γκέμια). Ψοφήμι!

(Ο Λάκν σηκώνει τό κεφάλι). Δέν μου άρέσει νά μιλάω στό βρόντο. Ώραϊά! Άρχίζω. (Σκέπτεται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Έγώ φεύγω.

ΠΟΤΖΟ: Τί ακριβώς, θέλετε νά μάθετε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Γιατί δέν...

ΠΟΤΖΟ (Όργισμένος): Μή μέ διακόπτετε! (Παύση. Μαλακότερα). Άν πιάσουμε νά μιλάμε όλοι μαζί, δέν θά καταλήξουμε πουθενά. (Παύση). Τί έλεγα; (Παύση. Δυνατότερα). Τί έλεγα;

(Ο Βλαδίμηρος μιμείται κάποιον πού κουβαλάει ένα βαρύ φορτίο. Ο Πότζο τόν παρακολουθεί σαστισμένος, δέν καταλαβαίνει.)

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Βίαια): Μπαγάζια! (Δείχνει τόν Λάκν.) Γιατί; Πάντα κρατάει. (Σκύβει, άσθμαίνει). Κάτω δέν αφήνει.

(Άνοίγει τά χέρια, τεντώνεται μέ άνακούρηση). Γιατί;

ΠΟΤΖΟ: Άα! Έπρεπε νά μου τό πείτε άπ' τήν άρχή. Γιατί δέν ξεκουράζεται έ; Άς τό έξετάσουμε τό ζήτημα. Άπαγορεύεται, τάχα, νά ξεκουραστεί; Άσφαλώς όχι! Άρα: Δέν θέλει νά ξεκουραστεί. Και τώρα, βγάλτε μόνοι σας τό συμπέρασμα: Γιατί δέν θέλει νά ξεκουραστεί; (Παύση). Ίδου ή άπάντησις, κύριοι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στόν Έστραγκόν): Άκουσον, άκουσον.

ΠΟΤΖΟ: Θέλει νά μέ συγνηήσει, για νά τόν κρατήσω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί;

ΠΟΤΖΟ: Ίσως δέν εξηγήθηκα καλά. Θέλει νά μέ μαλακώσει, για νά μέ καταφέρει νά μή τόν διώξω. Τς, ούτ' αυτό είναι ακριβώς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε να τον διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Θέλει να μου γίνει απαραίτητος, αλλά δεν θα το κατορθώσει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε να τον διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Νομίζει πως βλέποντάς τον να σηκώνει τα φορτία άγγυγυστα, θα μπώ στον πειρασμό να τον κρατήσω για χαμάλη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τόν βαρεθήκατε πιά;
 ΠΟΤΖΟ : Για να πούμε την αλήθεια, άντέχει σά μουλάρι. Δεν είναι αυτή ή δουλειά του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε να τον διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Φαντάζεται ότι βλέποντάς τον ακούραστο, θα αλλάξω γνώμη. Αυτός τους ύπολογισμούς κάνει με το μυαλούδάκι του. Σά να 'χα έλλειψη από σκλάβους. (Και οι τρείς κοιτάνε τόν Λάκν). 'Ο "Ατλας, ο υιός του Διός! (Σιωπή). Αλλά τίποτ' άλλες ερωτήσεις; (Ψεκαστήρας).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε να τον διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Σημειώστε, ότι θα μπορούσε κάλλιστα να 'ναι στη θέση μου, κ' εγώ στη δική του. "Αν ή τύχη τὰ κανόνιζε διαφορετικά. Καθένας με τη μοίρα του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε να τον διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλετε να τον διώξετε;
 ΠΟΤΖΟ : Ναι, θέλω. "Αντί όμως να τόν πετάξω στο δρόμο, όπως θα μπορούσα να έχω κάνει, μ' άλλα λόγια αντί να τού δώσω μιὰ κλωτσιά στον κώλο, αποφάσισα να τόν πάω στο πανηγύρι του "Αη-Σώστη για να βγάλω κ' εγώ καμμιὰ δεκάρα. "Η αλήθεια είναι πως δεν μπορεί ν' απαλλαγεί κανείς από τέτοια τσιμπούρια. Τò καλύτερο είναι να τὰ σκοτώνει. (Ο Λάκν κλαίει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κλαίει.
 ΠΟΤΖΟ : Και τὰ κοπρόσκυλα ακόμη έχουν περισσότερη αξιοπρέπεια. (Βγάζει τὸ μαντήλι του. Στὸν "Εστραγκόν). Παρηγορήστε τον, αφού τόν λυπάστε. (Ο "Εστραγκόν διστάζει). "Εμπρός! (Ο "Εστραγκόν παίρνει τὸ μαντήλι). Σκουπίστε τὸν τὰ δάκρυα, θὰ τὸ φανεί λιγότερη ἡ μοναξιά του. (Ο "Εστραγκόν διστάζει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φέρ' το ἐδῶ, θὰ πάω ἐγώ.
 (Ο "Εστραγκόν δεν θέλει να δώσει τὸ μαντήλι. Παιδικὲς χειρονομίες).
 ΠΟΤΖΟ : Βιαστείτε, πρὶν σταματήσει τὸ κλάμα. (Ο "Εστραγκόν πλησιάζει τὸν Λάκν κ' ετοιμάζεται να τὸν σφουγγίσει τὰ μάτια. Ο Λάκν τὸν δίνει μιὰ δυνατὴ κλωτσιά στο καλάμι. Ο "Εστραγκόν αφήνει τὸ μαντήλι, οπισθοχωρεῖ και τριγυρίζει πάνω-κάτω στη σκηνὴ οὐρλιάζοντας ἀπ' τὸν πόνο). Μαντήλι!
 (Ο Λάκν ἀπιθώνει βαλίτσα και πανέρι, μαζεύει τὸ μαντήλι, προχωρεῖ, τὸ δίνει στὸν Πότζο, γυρίζει στη θέση του, σηκώνει βαλίτσα και πανέρι).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸν κοπρίτη! (Σηκώνει τὸ παντελόνι του). Μὲ κούτσανε!
 ΠΟΤΖΟ : Σὰς τό' χα πῆ πὼς εἶναι ἄγριος με τὸς ξένους.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν "Εστραγκόν) : Δεῖξ' του το. (Ο "Εστραγκόν δείχνει τὸ καλάμι του. Στὸν Πότζο, ἄγριεμένος). Τρέχει αἷμα.
 ΠΟΤΖΟ : Καλὸς οἰωνός.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ τὸ ἓνα πόδι στὸν ἀέρα) : Δεν θὰ μπορέσω πιά να τὸ πατήσω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τρυφερά) : Θὰ σὲ κουβαλάω ἐγώ. (Παύση). "Εν ὥρα ἀνάγκης.
 ΠΟΤΖΟ : Δεν κλαίει πιά. (Στὸν "Εστραγκόν). Τὸν ἀναπληρώσατε ἐσεῖς κατὰ κάποιον τρόπο. (Λυρικά). Ὑπάρχει μιὰ αὐστηρὰ προκαθορισμένη ποσότης δακρύων για τὸν κόσμο. "Οταν ἓνας ἀρχίζει ἐδῶ τὸ κλάμα, κάποιος ἄλλος τὸ σταματᾶει ἄλλου. Τὸ ἴδιο συμβαίνει και με τὸ γέλιο. (Γελάει). "Ας μὴν κατηγοροῦμε λοιπὸν τὴν ἐποχὴ μας. Δεν εἶναι πιὸ δυστυχισμένη ἀπ' τίς ἄλλες. (Σιωπή). Οὔτε, βέβαια, και να τὴν ἐπαινοῦμε. (Σιωπή). Καλύτερα να μὴ μιλάμε καθόλου για δαύτη. (Σιωπή). Εἶναι αλήθεια ὅτι ὁ πληθυσμὸς ἔχει αὐξηθεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Για περπάτα—μπορεῖς;
 (Ο "Εστραγκόν κάνει μερικὰ βήματα κοιτσοῖνοντας, σταματᾶει μπροστὰ στὸν Λάκν και τὸν φτύνει, ἔπειτα πηγαίνει και κάθεται στη θέση πὸν τὸν βρήκαμε στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου).
 ΠΟΤΖΟ : Μπορεῖτε να μαντέψετε ποὺς μου 'μαθε δλ' αὐτὰ τὰ ὠραῖα πράγματα; (Παύση. Δείχοντας τὸν Λάκν). Τοῦτος—δῶ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τὸ βλέμμα στὸν οὐρανὸ) : Μὰ δεν λείει να νυχτώσει ἀπόψε;

ΠΟΤΖΟ : Χωρὶς αὐτὸν ὄλες μου οἱ σκέψεις, ὅλα μου τὰ αἰσθηματά θὰ 'χαν μείνει ἀκαλλιέργητα, ταπεινά. (Παύση). "Ασημαντες ἐπαγγελματικὲς στεναχώριες. "Ομορφιά, χάρη, ἀλήθεια δεν ἔχουν ἀξίος να τὰ κῶσω. Κ' ἔτσι πῆρα στη δούλεψη μου ἓναν κνούκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ξαφνιάζεται και παύει να ἔρουνᾶ τὸν οὐρανὸ). "Εναν κνούκο.

ΠΟΤΖΟ : "Εχουν περάσει τώρα κάπου ἐξήντα χρόνια... (Συμβουλεύεται τὸ ρολόι του)... βέβαια, ἐξήντα χρόνια πάνω—κάτω. (Ορθώνει περήφανος τὸ ἀνάστημά του). Δεν μου φαίνονται—δεν εἶναι ἔτσι; (Ο Βλαδίμηρος κοιτάζει τὸν Λάκν). Δίπλα σ' αὐτὸν φαίνομαι νέος, ἔ; (Παύση. Στὸν Λάκν). Καπέλο! (Ο Λάκν ἀπιθώνει τὸ πανέρι, βγάζει τὸ καπέλο του. Μιὰ τούφα ἀπὸ τὰ μακρὰ, ἄσπρα μαλλιά του πέφτει στὸ πρόσωπό του. Βάζει τὸ καπέλο του στη μασχάλη του και σηκώνει τὸ πανέρι). Κοιτάξτε ἐδῶ τώρα. (Ο Πότζο βγάζει τὸ καπέλο του*. Εἶναι τελείως φαλακρός. Τὸ ξαναβάζει). Εἰδατε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και τί παναπεῖ κνούκος;

ΠΟΤΖΟ : Δεν εἶστε ἀπ' αὐτὰ τὰ μέρη. "Αλλοτε εἴχαμε γελωτοποιούς. Τώρα ἔχουμε κνούκους. Οἱ ἀρμόδιοι τὸ ἐπιτρέπουν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και θὰ τὸν διώξετε; "Εναν τόσο παλιὸ και πιστὸ ὑπρέτη!

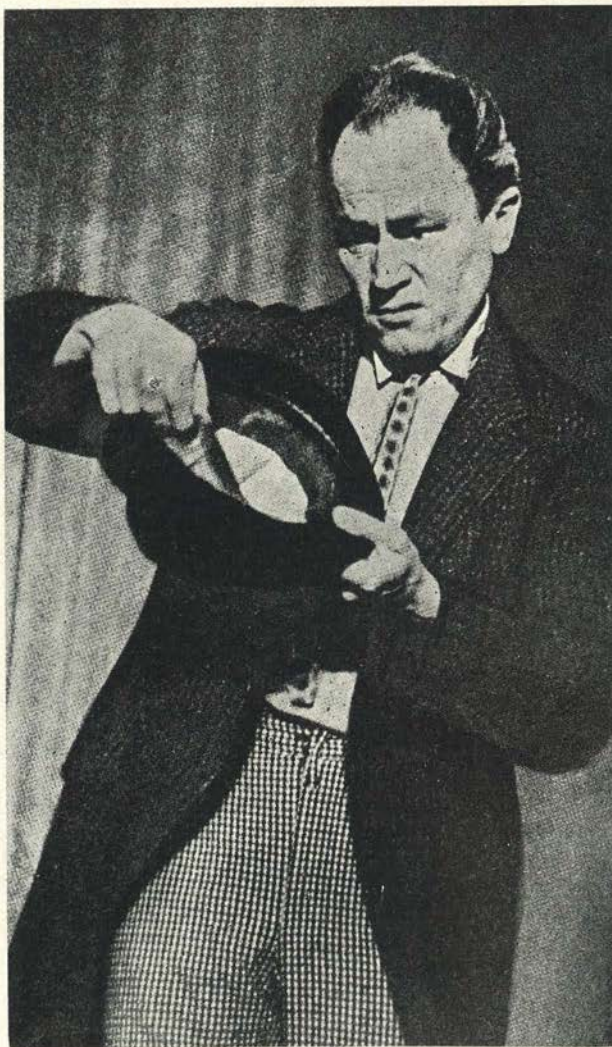
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ βρωμόσκυλο!

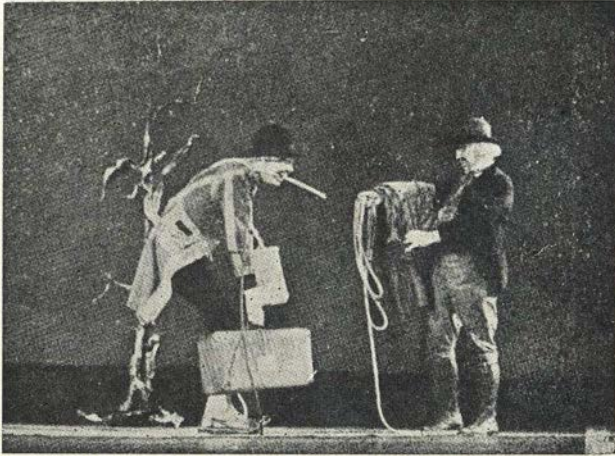
(Ο Πότζο ὀλοένα και φουρκίζεται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Αφου τοῦ βυζάξατε τὸ αἷμα τόσα χρόνια,

* Καὶ ἐπὶ τέσσερις φορᾶνε μαῦρα "σκληρᾶ".

"Αμερικανικὴ παράσταση. Στὸ ρόλο τοῦ ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΥ ὁ ἠθοποιὸς Ε. Μάρσαλ :—"Ενας ληστής σῶθηκε. Σωστὴ ἀναλογία





Μιά σκηνή από τη Γαλλική παράσταση στο θέατρο "Βαβυλών". Διάλογος μεταξύ του Πότζο και του Λάκνυ

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μπορεῖ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ἀντέχει ἄλλο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ τοῦ στρίψει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶναι τρομερό!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Λάκνυ) : Πῶς τολμᾶς; Ντροπῆς! Ἔνα τέτοιο χρυσὸ ἀφεντικό! Νὰ τὸν σταυρώνεις ἔτσι! Κ' ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια! Ἄκουῦς ἐκεῖ!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στὸν Βλαδίμηρο) : Μήπως θέλει νὰ τὸν ἀντικαταστήσει;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔ;

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ φαντάζομαι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ρῶτα του.

ΠΟΤΖΟ (Μὲ περισσότερη ἠρέμια) : Κύριοι, δὲν ξέρω τί μοῦ ἦρθε. Σᾶς ζητῶ συγγνώμη. Σεχάστε με— ξεχάστε τα ὅλα. (Ξαναβοϊσκοντας σιγά - σιγά τὸν ἑαυτὸ του). Δὲν θυμᾶμαι τί ἀκριβῶς σᾶς εἶπα, τὸ μόνο ποὺ ξέρω εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ πιστέψετε τίποτα. (Σηκώνεται, χτυπώντας τὸ στήθος του). Μοιάζω μὲ ἄνθρωπο ποὺ μπορεῖ νὰ ὑποφέρει; Ἔ; (Ψάχνει τὶς τσέπες του). Τί ἔκανα τὸτσιμπούκι μου;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁραῖα περνᾶμε ἀπόψε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀξέχαστη βραδιά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔχει συνέχεια.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι φαίνεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' εἶμαστε ἀκόμα στὴν ἀρχή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄλιμονο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὰ νὰ ἴμαστε σὲ θέατρο—

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ τσίρκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σὲ καμπαρέ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ τσίρκο.

ΠΟΤΖΟ : Μὰ τί τό'κανα λοιπὸν τὸτσιμπούκι μου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀπόλαυση εἶναι. Ἔχασε τὸ φουσερό του! (Γελάει δυνατὰ).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔφτασα. (Πάει πρὸς τὰ παρασκήνια).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀριστερά, στὸ βάθος τοῦ διαδρόμου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κράτα μου τὴ θέση. (Βγαίνει).

ΠΟΤΖΟ : Ἔχασα τὸτσιμπούκι μου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στριφογυρίζει ἀπὸ χαρά) : Πάει αὐτός!

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

Ἔ, ἔφυγε!... Χωρὶς νὰ μὲ χαιρετήσῃ! Δὲν ἦταν σωστό. Ἔπρεπε νὰ τὸν κρατήσετε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κρατιόταν μόνος του.

ΠΟΤΖΟ : Ὦ! (Παύση). Τότε, καλά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γὰ ἐλάτε ἐδῶ.

ΠΟΤΖΟ : Γιατί;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ δῆτε.

ΠΟΤΖΟ : Θέλετε νὰ σηκωθῶ;

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

ΠΟΤΖΟ (Ἀφοῦ βάλει τὰ γυαλιά του). Πῶ, πῶ!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸ ἦταν ὄλο.

(Ξαναμπαίνει ὁ Βλαδίμηρος, ὄλο νεῦρα. Παραμερίζει τὸν Λάκνυ μὲ μιὰ σκουτιᾶ, κλωτσάει τὸ σκαμνὶ καὶ σουλατσέρνει πέρα - ὄσθε στὴ σκηνή).

ΠΟΤΖΟ : Στεναχωρημένος φαίνεται.

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

ΠΟΤΖΟ : Σουρουπώνει... (Κοιτάζει ἕνα γύρω). Σὲ λίγο θὰ τὰ σκεπάσει ὄλο τὸ σουρουπο. Ὅλα θὰ ἡμερώσουν στὴ γαλήνη του. Ἄκου! (Σηκώνει τὸ χέρι). Ὁ Πᾶν κοιμάται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν θὰ ῥθεῖ ποτὲ αὐτὴ ἡ νύχτα;

(Καὶ οἱ τρεῖς σηκώνουν τὸ βλέμμα στὸν οὐρανὸ).

ΠΟΤΖΟ : Θὰ περιμένετε νὰ νυχτώσει γιὰ νὰ φύγετε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καταλαβαίνετε...

ΠΟΤΖΟ : Μὰ φυσικά, φυσικά. Ἄν ἦμουν ἐγὼ στὴ θέση σας καὶ εἶχα συνέντευξη μὲ κάποιον Γκοντέν... Γκοντέ... Γκοντό — τέλος πάντων, καταλάβετε ποιὸν ἐνοῦ — θὰ περιμένα μέγρι νὰ πέσει πίσσα τὸ σκοτάδι. (Ρίχνει ἕνα βλέμμα στὸ σκαμνὶ). Θὰ ἔθελα νὰ ξανακαθίσω, ἀλλὰ πρέπει νὰ βρῶ ἕνα πρόσχημα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μήπως μπορῶ νὰ σᾶς βοηθήσω;

ΠΟΤΖΟ : Ἄν μοῦ τὸ ζητούσατε, ἴσως.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ σᾶς ζητήσω, τί;

ΠΟΤΖΟ : Ἄν μοῦ ζητούσατε νὰ καθίσω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ σᾶς βοηθοῦσε αὐτό;

ΠΟΤΖΟ : Ἔτσι νομίζω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγινε! Παρακαλῶ σας, κύριε, εὐαρεστηθεῖτε νὰ καθήσετε.

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

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

ΠΟΤΖΟ : Λέτε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι ἀπολύτως βέβαιος.

ΠΟΤΖΟ : Δὲν ἔχετε ἄδικο. (Κάθεται). Σᾶς εὐχαριστῶ, ἀγαπητέ μου. (Κοιτάζει τὸ ρολόι του). Πρέπει νὰ φύγω, ὥστόσο, ἀλλιῶς θ' ἀργήσω.

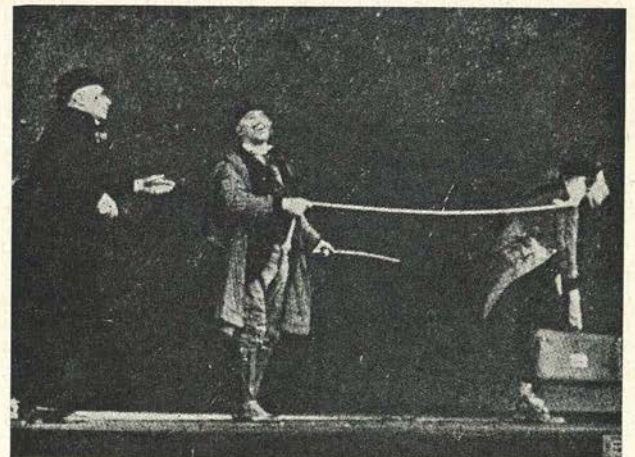
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ χρόνος ἐσταμάτησε.

ΠΟΤΖΟ (Βάζει τὸ ρολόι του στ' αὐτὴ) : Μὴν τὸ πιστεύετε, κύριε μου, μὴν τὸ πιστεύετε. (Ξαναβάζει τὸ ρολόι στὴν τσέπη). Ὅ, τιδὴποτε ἄλλο ναί, αὐτὸ ὅμως ὄχι.

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

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

Βλαδίμηρος, Πότζο καὶ Λάκνυ. Οἱ ἠθοποιοὶ Ζὰν Μαρι Σερώ, Ἀλιμπέρ Ρεμὼ καὶ Ζὰν Μαυτέν. (Γαλλικὴ παράσταση)



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

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πᾶμε νὰ φύγουμε.

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάτουλος.

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

(Μακρὰ σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀπὸ καταβολῆς κόσμου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ας κάνουμε ὑπομονή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ξέρουμε τί μᾶς περιμένει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιατί ν' ἀνησυχοῦμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἀπλῶς νὰ περιμένουμε.

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

ΠΟΤΖΟ : Πῶς σᾶς φάνηκε, ἀλήθεια; (Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκὸν τὸν κοιτᾶν σαστισμένοι). Καλός; "Ἔτσι - κ' - ἔτσι;

"Υποφερτός; Μέτριος; Ἀποριηπτόος;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Καταλαβαίνει πρῶτος) : "ὦ, πολὺ καλός.

Πάρα - πάσα πολὺ καλός.

ΠΟΤΖΟ (Στὸν Ἐστραγκὸν) : Κ' ἐσεῖς κύριε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀου, βέρυ γκούντ, βέρυ γκούντ.

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἐ, λιγούλακι, μιὰ σταλίτσα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ἐγὼ νόμιζα πὸς τὸ κάνατε ἐπίτηδες.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν γίνεται καὶ τίποτα στὸ ἀναμεταξύ.

ΠΟΤΖΟ : Πλήττετε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λίγο.

ΠΟΤΖΟ (Στὸν Βλαδίμηρο) : "Ἐσεῖς, κύριε;

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καθόλου μάλιστα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί ἰδέα!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὸς μας κάνα δίφραγκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἵμαστε ζητιάνοι!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάν' το φράγκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Νευριασμένος, στὸν Ἐστραγκὸν) : Σκάσε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὴ εἶναι ἡ τελευταία τιμὴ.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιόν;

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στοχάζεται;

ΠΟΤΖΟ : Βεβαίως! Μεγάλωφωνα. Κάποτε μάλιστα, οἱ σκέψεις του ἦταν περὶφημες, μοῦ ἄρεξε νὰ τὸν ἀκούω μὲ τὶς ὄρες. Τώρα... (Ἀνατριχιάζει). Τέλος πάντων, τόσο τὸ χειρότερο γιὰ μένα. Τί λέτε λοιπόν; Νὰ τὸν βάλουμε νὰ στοχαστεῖ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ τὸν βάλουμε νὰ χορέψει, θά'ναι πιὸ διασκεδαστικὸ.

ΠΟΤΖΟ : "Ὀχι ὑποχρεωτικά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ἐ, Ντιντί, Δὲν θά'ναι πιὸ διασκεδαστικὸ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἐγὼ θά'θελα νὰ τὸν ἀκούσω νὰ στοχάζετα.

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

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

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ας χορέψει, λοιπόν.

(Σιωπή).

ΠΟΤΖΟ : Δὲν ἀκούς, γουρούνη;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποτὲ δὲν ἀρνιέται;

ΠΟΤΖΟ : Μιὰ φορὰ μόνο. (Στὸ Λάκν). Χόρεψε, κτῆνος!

(Ὁ Λάκν ἀπιθώνει τὸ πανέρι καὶ τὴ βαλίτσα, πλησιάζει στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, γυρίζει πρὸς τὸν Πότζο. Χορεύει. Σταματάει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸ ἦταν ὄλο;

ΠΟΤΖΟ : Κι ἄλλο!

(Ὁ Λάκν ἐπαναλαμβάνει τὶς ἴδιες κινήσεις, σταματάει).

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι κουρασμένος.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἡ ἀγωνία τοῦ ἐξίλαστηρίου θύματος.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ χορὸς στὸ ταψί.

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

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

(Ὁ Λάκν ἐτοιμάζεται νὰ ἐπιστρέψει στὰ φορτία του).

ΠΟΤΖΟ : "Ἐπ, σί!

(Ὁ Λάκν μαρμαρώνει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πὲς μας γιὰ κείνη τὴ φορὰ ποῦ εἶπε ὄχι.

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

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ φωνὴ ἐτοιμοθάνατου): Τὸ ἀριστερὸ μου πλεμόνι εἶναι τρυπητὸ. (Βήχει ἐξασθενημένα. Δυνατά). Ἀλλά τὸ δεξιὸ μου εἶναι γερό, σίδηρο.

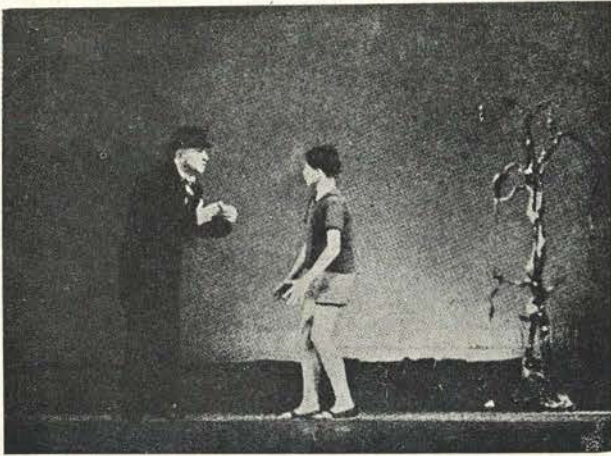
ΠΟΤΖΟ (Μὲ φυσικὴ ἐκφραση): Δὲ βαριέσαι. Τί βρέχει ὁ οὐρανὸς καὶ δὲν τὸ καταπίνει ἡ γῆς! Τί ἔλεγα; (Σκέπτεται).

Μιὰ στιγμὴ. (Σκέπτεται). "Ἐλεγα ὅτι—(σηκώνει τὸ κεφάλι). Βοηθεῖστε με νὰ θυμηθῶ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιὰ στιγμὴ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά στιγμή!
 ΠΟΤΖΟ : Μιά στιγμή.
 (Και οι τρεις βγάζουν ταυτόχρονα τα καπέλα και ζουλάνε με τα χέρια το μέτωπό τους, συγκεντρώνονται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Θριαμβευτικά) : "Α!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τό βρήκε.
 ΠΟΤΖΟ (Ανυπόμονα) : Λοιπόν;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δεν αφήνει κάτω τα μπαγάζια του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κολοκυθία!
 ΠΟΤΖΟ : Είσθε βέβαιος;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Άφου μās τὸ ἐξηγήσατε κιόλας.
 ΠΟΤΖΟ : Σās τὸ ἐξηγήσα κιόλας;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μās τὸ ἐξηγήσε κιόλας;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὅπως και νά'ναι, τώρα τά'χει αφήσει κάτω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μιά ματιά στὸν Λάκνυ) : Σωστό. Κ' έπειτα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά και τ' αφήσε κάτω, πῶς θά'ταν δυνατὸν νὰ τὸν ρωτήσουμε γιατί δὲν τ' αφήνει;
 ΠΟΤΖΟ : 'Ακλόνητο ἐπιχείρημα!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και γιατί τ' αφήσε;
 ΠΟΤΖΟ : Σ' αυτό να μās ἀπαντήσεις.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ νὰ χορφαίει.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.
 ΠΟΤΖΟ : Σωστό.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτε δὲν γίνεται. Οὔτε ἔρχεται κανένας, οὔτε φεύγει, εἶναι τρομερό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Πότζο) : Πέστε του νὰ στοχαστεῖ.
 ΠΟΤΖΟ : Δόστε του τὸ καπέλο του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ καπέλο του;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲν μπορεί νὰ στοχαστεῖ ξεσκουφωτός.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν 'Εστραγκόν) : Δός του τὸ καπέλο του.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εγώ! "Επειτα ἀπ' αὐτὸ πού μου'κανε; Ποτέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, τοῦ τὸ δίνω ἐγώ. (Δὲν κουνιέται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εγὼ λέω νὰ τὸ μαζέψει μόνος του.
 ΠΟΤΖΟ : Εἶναι προτιμότερο νὰ τοῦ τὸ δώσετε ἐσεῖς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ τοῦ τὸ δώσω ἐγώ.
 (Σηκώνει τὸ καπέλο και μένοντας σὲ ἀρκετὴ ἀπόσταση τεντώνει τὸ χέρι του πρὸς τὸν Λάκνυ, ἐκείνος δὲν κουνιέται).
 ΠΟΤΖΟ : Πρέπει νὰ τοῦ τὸ φορέσετε ἐσεῖς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Στὸν Πότζο) : Πέστε του νὰ τὸ πάρει.
 ΠΟΤΖΟ : Εἶναι προτιμότερο νὰ τοῦ τὸ φορέσετε ἐσεῖς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, θὰ τοῦ τὸ φορέσω ἐγώ.
 (Πλησιάζει ἀπὸ πίσω τὸν Λάκνυ με προφύλαξη, τοῦ βάζει τὸ καπέλο και ἀπομακρύνεται βιαστικά. Ὁ Λάκνυ δὲν κουνιέται. Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί περιμένει τώρα;
 ΠΟΤΖΟ : Κάντε πέρα. (Ὁ Βλαδίμηρος και ὁ 'Εστραγκόν ἀπομακρύνονται. Ὁ Πότζο τραβάει τὰ γκέμια ὁ Λάκνυ τὸν κοιτάζει). Στοχάσου, γουρούνη! (Πάνση. Ὁ Λάκνυ ἀρχίζει τὸ χορό). Σταμάτα! (Ὁ Λάκνυ σταματάει). Προχώρα! (Ὁ Λάκνυ προχωρεῖ). Σί! (Ὁ Λάκνυ στέκεται). Στοχάσου! (Σιωπή).
 ΛΑΚΥ : 'Εξ ἄλλου ἐν ὄψει τῆς...
 ΠΟΤΖΟ : Σκάσε! (Ὁ Λάκνυ σωμαίνει). Κάνε πίσω! (Ὁ Λάκνυ κάνει πίσω). Σί! (Ὁ Λάκνυ στέκεται). Γύρνα! (Ὁ Λάκνυ γυρίζει πρὸς τὸ ἀκροατήριον). Στοχάσου!
 ΛΑΚΥ : Δεδομένης τῆς ὑπάρξεως ὡς αὕτη ἐμφανίζεται ἐκ τῶν δημοσίων ἔργων τοῦ Πουανσόν και Βαττιμάν ἐνὸς προσωπικοῦ Θεοῦ κουακουακουακούα με λευκὴν γενειάδα κουακούα ἐκτὸς τόπου και χρόνου ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς θείας του ἀπαθείας τῆς θείας του ἀθαμβίας τῆς θείας του ἀρασίας μās λατρεύει ὄλους πλὴν ὠρισμένων ἐξαιρέσεων δι' ἀγνώστους λόγους πού ὁ χρόνος μόνον θὰ διευκρινίσει και ὑποφέρει ὡς ἡ θεία Μιράντα ὁμοῦ μετ' ἐκείνων ὅτινες δι' ἀγνώστους λόγους τῶν ὁποίων τὴν σημασίαν ὁ χρόνος θ' ἀποκαλύψει εἶναι καταδικασμένοι εἰς τὴν διὰ πυρᾶς ζῶν τῆς ὁποίας πυρᾶς αἱ φλόγες ἀν συνεχισθεῖ αὐτὸ και ποῖος ἀμφιβάλλει ὅτι θὰ συνεχισθεῖ θὰ πυρπολήσουν τὸ στερέωμα θὰ ἐξαπολύσουν δηλονότι τὴν κόλασιν εἰς τὸν οὐρανὸν τὸν θαλασσὶ τὸν ἀσάλευτον και ἤρεμον τῶσαν (Ὁ Βλαδίμηρος και ὁ 'Εστραγκόν τὸν ἀκούνε με μεγάλη προσοχή, ὁ Πότζο τὸν κοιτάζει με σιχασιὰ και ἀηδία). ἤρεμον με μίαν ἡρεμίαν ἡ ὁποία και ἀν ἀκόμη διακόπτεται ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν εἶναι προτιμωτέρα τοῦ τίποτε ἀλλὰ μὴ δυνάμενοι ἐξ ἄλλου νὰ προβλέψωμεν και νὰ ἐξετάσωμεν τὰς συνεπείας τινῶν ἡμιτελῶν ἔργων βραβευθέντων ὑπὸ τῆς 'Ακαδημίας τῆς 'Ανθρωποποπομετρίας τῆς 'Εσσυ-ἴν-Πόσσου τῶν

Τεστὺ και Κονάρ καθιερώθη ἄνευ τοῦ ἐλαχίστου ἐνδοιασμοῦ ἐκτὸς τῶν ἐνδοιασμῶν τῶν προκαλουμένων ἐκ τῶν ἡμιτελῶν ἔργων και ἡμερῶν τοῦ ἀνθρώπου ἡμιτελῶν τοῦ Τεστὺ και Κονάρ καθιερώθη θιερώθη θιερώθη δι' ἀγνώστους λόγους τὸ ἐπακόλουθον κόλουθον κόλουθον ὅτι συνεπεία τῶν δημοσίων (Πρῶτα ψιθυρίσματα τοῦ 'Εστραγκόν και τοῦ Βλαδίμηρου. 'Η ἀπέχθεια τοῦ Πότζο μεταβάλλεται σιγὰ-σιγὰ σὲ ὀργή). ἔργων τοῦ Πουανσόν και Βαττιμάν καθιερώθη πέραν πάσης ἀμφιβολίας και ἐν ὄψει τῶν ἔργων τοῦ Πιπόφ και Μπελσὲ τῶν ἀτελῶν και ἡμιτελῶν οὐδεὶς γνωρίζει τὸ διατί ὡς και τῶν ἀτελῶν και ἡμιτελῶν ἔργων τῶν Τεστὺ και Κονάρ κατέστη σαφὲς ὅτι ὁ ἀνθρωπος στὸ Πόσσου, στὸ Τεστὺ και στὸ Κονάρ ὅτι ὁ ἀνθρωπος στὸ 'Εσσυ ὅτι ἐν συντομίᾳ ὁ ἀνθρωπος ἐν γενικεῖσει ὁ ἀνθρωπος ἐν συνόψει ὁ ἀνθρωπος ἀντιθέτως πρὸς τὴν ἀντίθετον κρατούσαν γνώμην και παρὰ τὴν πρόδοον ἦτις ἐσημειώθη εἰς τὴν διατροφὴν και τὴν ἐπιτυχὴ καταπολέμησιν τῆς μειώσεως τοῦ εἶδους ἐξαλείφεται ἐξαλείφεται δι' ἀγνώστους λόγους παρὰ τὴν ταυτόχρονον και παράλληλον ἀνάπτυξιν τῆς φυσικῆς ἀγωγῆς και τῆς ἐπιδόσεως εἰς ἀγωνίσματα ὡς ἡ ἀντισφαίρισις, τὸ ποδόσφαιρον οἱ δρόμοι ταχύτητος ὅτε μὲν ἐπὶ τῶν ἰδίων αὐτοῦ ποδῶν ὅτε δὲ ἐπὶ διττοῦ αὐτοκινήτου ἢ ἑτεροκινήτου τὸ θαλάσσιον λουτρὸν ἢ πτήσις ἢ ἐπίπλευσις τὸ πατιναζὲ ἐπὶ πάγου και ἐπὶ ἀσφάλτου ἢ ἀντισφαίρισις ἢ ἀνεμοπορία τὰ ἐν γένει ἀγωνίσματα τὰ χειμερινὰ ἀγωνίσματα (Ὁ 'Εστραγκόν και ὁ Βλαδίμηρος ἀρχίζουν και πάλι νὰ τὸν προσέχουν. Ὁ Πότζο μόλις συγκρατεῖ τὴν ὀργή του. Τοῦ ξεφεύγουν κάτι μουγκρητά).
 τὰ θερινὰ ἀγωνίσματα τὰ φθινοπωρινὰ ἀγωνίσματα τὰ ἐαρινὰ ἀγωνίσματα ἢ ἀντισφαίρισις ἐπὶ πάγου, ἐπὶ χόρτου και ἐπὶ σκληροῦ ἐδάφους ἢ ἀεροπορία ἢ ἀντισφαίρισις τὸ χόκεϋ τὸ ἐπίγειον χόκεϋ τὸ θαλάσσιον χόκεϋ τὸ ἐναέριον χόκεϋ ἀγωνίσματα ὄλων τῶν εἰδῶν και ἐποχῶν ἢ πενικιλίγη τὰ ἀντιβιοτικά τὰ διεγερτικά συνοψίζων ἐπαναλαμβάνων ταυτοχρόνως και παραλλήλως δι' ἀγνώστους λόγους φθίνει και ἐξαλείφεται παρὰ τὴν ἀντισφαίρισιν τὴν κολύμβησιν τὴν ἐναέριον πτήσιν τὸ γκόλφ ἐπὶ ἐννέα και δεκαοκτὼ ὁπῶν τὴν ἀντισφαίρισιν ὄλων τῶν προημιονεϊθέντων εἰδῶν ἐν συντομίᾳ διὰ λόγους ἀγνώστους εἰς τὸ Μαρν-ε-Ουάζ τὸ Σὲν-ε-Μαρν τὸ Φούλαμ και τὸ Κλάπαμ και ἡ ταυτόχρονος-παράλληλος ὑπαναχώρησις δι' ἀνεξακριβώτους αἰτίας εἰς τὸ Κλάπαμ και τὸ Σὲν-ε-Μαρν ἐν ἄλλαις λέξεσιν ἡ ἀπώλεια κατὰ κεφαλὴν μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Βολταίρου ἀνέρχεται εἰς δύο πόντους κατὰ κεφαλὴν περίπου κατὰ μέσον ὄρον με ἄλλα λόγια διὰ λόγους ἀγνώστους και ἀσχετους πρὸς τὰ γεγονότα σοβαρωτέρους ἀπ' ὅτι φαίνονται ἐκ πρώτης ὄψεως ὑπὸ τὸ φῶς τῶν ἀπαλεσθέντων ἔργων τοῦ Στάινβεγκ και Πέτερμαν φαίνονται ἀπέριπρος σημαντικώτερα εἰς τὸ φῶς τὸ φῶς τὸ φῶς τὸ φῶς τῆς πείρας τῶν Στάινβεγκ και Πέτερμαν ὅτι εἰς τὰς πεδιάδας και τὰ ὄρη τὰς θαλάσσας και τοὺς ποταμούς ὁ πύρινος ἀήρ εἶναι παντοῦ ἴδιος και ὡς ἐκ τούτου ἡ γῆ και συγκεκριμένως ὁ πύρινος ἀήρ και τὸ μεγάλο ψῦχος και αἱ βραχώδεις ἐκτάσεις ἀλίμονο ἐν σωτηρίῳ εἶται ἐξακόσια και κάτι ὁ ἀέρας ἡ γῆ ἢ θάλασσα οἱ βραχώδεις ἐκτάσεις εἰς τὰ μεγάλα βάθη τὸ μέγα ψῦχος στὴ θάλασσα στὴ γῆ και στὸν ἀέρα ἐπινέρομαι εἰς τὰς ἀγνώστους εἰς τὰς αἴτινες θὰ διευκρινισθῶν (Ὁ Βλαδίμηρος και ὁ 'Εστραγκόν διαμαρτύρονται. Ὁ Πότζο σηκώνεται ἀπάνω, τραβάει τὰ γκέμια. Γενικὴ κατακραυγή. Ὁ Λάκνυ τραβάει τὰ γκέμια, οὐρλιάζει. Ὁλοι οἰχνοῦνται στὸ Λάκνυ πού ἀπαγγέλλει ἀπεγνωσμένα και φωναχτὰ τὸ κείμενό του).
 νισθοῦν με τὴν πάροδο τοῦ χρόνου παρὰ τὴν ἀντισφαίρισιν τὰ γεγονότα εἶναι ἀπαραράγραπτα ἐπανερχομαι ἐν συνεχείᾳ και ἐν συντομίᾳ και ἐπὶ τέλους ἀλίμονο εἰς τὰς βραχώδεις ἐκτάσεις ἐπανερχομαι εἰς τὴν κατὰ κεφαλὴν ἀπώλειαν παραλλήλως και ταυτοχρόνως και παρὰ τὴν ἀντισφαίρισιν ἢ γενειάδα τῶν φλογῶν τὰ δάκρυα τὰ ἐγκαταλελειμμένα ἔργα οἱ βράχοι τόσο εἰρηνικοὶ τόσο γαλάζιοι ἀλίμονο ἡ κεφαλὴ ἢ κεφαλὴ ἢ κεφαλὴ στὴ Νορμανδία παρὰ τὴν ἀντισφαίρισιν τὰ ἡμιτελῆ ἔργα τέλος ἐπανερχομαι ἀλίμονο ἀλίμονο εἰς τὰς ἀτυχεῖς ἀτελεῖς προσπαθείας ἢ κεφαλὴ ἢ κεφαλὴ στὴ Νορμανδία παρὰ τὴν ἀντισφαίρισιν ἢ κεφαλὴ ἀλίμονο οἱ λίθοι τὸ Κονάρ Κονάρ. 'Η ἀντισφαίρισις... οἱ λίθοι... τόσο εἰρηνικῶς... Κονάρ... ἡμιτελῆ...
 ΠΟΤΖΟ : Τὸ καπέλο του!
 (Ὁ Βλαδίμηρος βγάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκνυ. Ὁ Λάκνυ σωμαίνει. Πέφτει. Σιωπή. Οἱ νικηταὶ κοντάνασαίνουν).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Εβγάλα τὸ ἄχι μου!
 (Ὁ Βλαδίμηρος ἐξετάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκνυ, κοιτάζει μέσα).
 ΠΟΤΖΟ : Φέρ'το ἐδῶ! (Αρπάζει τὸ καπέλο ἀπὸ τὰ χέρια



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

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ πὼς θὰ περπατάει;

ΠΟΤΖΟ : Θὰ περπατάει, ἀλλῶς θὰ σέρνεται! (Τὸν κλωτσάει). Σήκω, γουρούνι!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεῖ νὰ πέθανε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ τὸν σκοτώσετε, ἔτσι.

ΠΟΤΖΟ : Ὁρθιος, ψοφήμι! (Τραβᾷ τὰ γκέμια, ὁ Λάκν σαλεύει λίγο. Στους Ἐστραγκὸν καὶ Βλαδίμηρο). Βοηθεῖστε με!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί νὰ κάνουμε;

ΠΟΤΖΟ : Σηκώστε τον!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ κάνει ἐπιτηδες!

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ διάολο κι αὐτός!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔλα, μιὰ φορὰ ἀκόμα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιὰ ποιὸς μᾶς περνάει; (Σηκώνουν τὸν Λάκν. Τὸν κρατᾶνε).

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔτσι εἶναι στὴν τσεπούλα τοῦ παντελονιού σας.

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

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σιωπὴ.

(Ὅλοι ἀφουγκράζονται, σκυμμένοι).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάτι ἀκούω ἐδῶ.

ΠΟΤΖΟ : Ποῦ;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐκεῖ εἶναι ἡ καρδιά.

ΠΟΤΖΟ (Ἀπογοητευμένος) : Γαμῶ το!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σιωπὴ!

(Ἀφουγκράζονται).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι νὰ ξεκουρδίστηκε.

(Σηκώνονται ὄρθιοι).

ΠΟΤΖΟ : Ποιὸς ἀπὸ σᾶς βρωμαεῖ ἔτσι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτονοῦ βρωμαεῖ ἡ ἀνάσα, ἐμένα τὰ πόδια.

ΠΟΤΖΟ : Πρέπει νὰ φύγω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τὸ ρολοῖ σας;

ΠΟΤΖΟ : Θὰ τὸ ἔφησα στὸ ὑποστατικό μου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄντιο, λοιπόν.

ΠΟΤΖΟ : Ἄντιο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄντιο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄντιο.

(Σιωπὴ. Κανένας δὲν κουνιέται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄντιο.

ΠΟΤΖΟ : Ἄντιο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄντιο.

(Σιωπὴ).

ΠΟΤΖΟ : Κ' εὐχαριστῶ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐμεῖς σᾶς εὐχαριστοῦμε.

ΠΟΤΖΟ : Μπᾶ, τίποτα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶς.

ΠΟΤΖΟ : Τίποτα, τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρακαλοῦμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτα.

(Σιωπὴ).

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι εἶναι ἡ ζωὴ.

(Ὁ Πότζο γυρίζει, ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν Λάκν, πρὸς τὰ παρασκήνια, ἀμολώντας τὸ γκέμι λίγο-λίγο).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ἀκολουθεῖτε τὸ σωστὸ δρόμο.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντέ! Ντέ!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ντέ! Ντέ!

(Καμουτσιὰ. Ὁ Λάκν ξεκινάει).

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

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



ρος παίρνει τὸ σκαμνὶ καὶ τὸ δίνει στὸν Πότη. Ἐκείνος τὸ πετάει στὸν Λάκω). Ἄντιο!

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

ΠΟΤΖΟ : Ὁρθίος, γουρούνη! (Θάρυβος τοῦ Λάκω, ποὺ σηκώνεται). Ντέ! (Βγαίνει ὁ Πότης. Καμουτσιά). Πιὸ γρήγορα! Ντέ! Ἄντιο! Γουρούνη! Ψοφήμη! Ἄντιο! (Παρατεταμένη σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πέρασε ἡ ὥρα μὲ δαύτους.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι κι ἀλλιῶς θὰ περνοῦσε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ λέω· ἀλλὰ πέρασε γρήγορα. (Παύση).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα; Τί κάνουμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω ἐγώ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πᾶμε νὰ φύγουμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μποροῦμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐχεις δίκιο. (Παύση).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς ἀλλάξανε!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιοί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτοὶ οἱ δύο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπράβο, ἄς κουβεντιάσουμε λίγο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί πράμα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς ἄλλαξαν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πιθανόν. Ὅλοι ἀλλάζουν. Μόνο ἐμεῖς δὲν μποροῦμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Πιθανόν". Βεβαιότατον! Δὲν τοὺς εἶδες;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔτσι, θαρρῶ. Δὲν τοὺς γνωρίζω ὅμως.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ναί, τοὺς γνωρίζεις.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅχι, δὲν τοὺς γνωρίζω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς γνωρίζουμε, σοῦ λέω. Ξεχασάρης ποὺ εἶσαι. (Παύση. Μονολογεῖ). Ἐκτός ἂν δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε γιατί δὲν μᾶς γνώρισαν κ' ἐκεῖνοι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί σημασία ἔχει. Κ' ἐγὼ ἔκανα πῶς δὲν τοὺς ξέρω. Σάμπως ἐμᾶς, ἔκανε ποτὲ κανέναν πῶς μᾶς ξέρει;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ βαριέσαι. Ἐκεῖνο πού μᾶς χρειάζεται — "Ἄχ! (Ὁ Βλαδίμηρος δὲν δίνει σημασία). Ἄχ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Μονολογώντας) : Ἐκτός ἂν δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντιντί! Τώρα... καὶ τ' ἄλλο πόδι. (Πᾶει κουνταίνοντας στὸ σημεῖο ποὺ καθόταν ὅταν ἄνοιξε ἡ αὐλαία).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐκτός ἂν δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι...
 ΑΓΟΡΙ (ἀπ' ἔξω) : Κύριε!
 (Ὁ Ἐστραγκὸν σταματᾷ. Καὶ οἱ δύο κοιτάζουν πρὸς τὸ μέρος ποὺ ἀκούστηκε ἡ φωνή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάλι τὰ ἴδια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πλησίασε, παιδί μου. (Μπαίνει τὸ ἀγόρι, δειλά. Σταματᾷ).
 ΑΓΟΡΙ : Ὁ Κύριος Ἀλμπέρ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὁ ἴδιος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θέλεις;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πλησίασε. (Τὸ ἀγόρι δὲν κουνιέται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἐπιτακτικά) : Πλησίασε, σοῦ λένε. (Τὸ ἀγόρι προχωρεῖ φοβισμένο. Σταματᾷ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί συμβαίνει;
 ΑΓΟΡΙ : Ὁ κύριος Γκοντό... (σιωπᾷ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῖς ἄλλος! (Παύση). Πλησίασε. (Τὸ ἀγόρι δὲν κουνιέται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἄγρια) : Θὰ πλησιάσεις ἢ ἔχι; (Τὸ ἀγόρι πλησιάζει φοβισμένο, σταματᾷ). Γιατί ἄργησες;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐχεις κανένα μήνυμα ἀπὸ τὸν κύριο Γκοντό;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λέγε, λοιπόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί ἤρθες τόσο ἄργα;
 (Τὸ ἀγόρι κοιτάζει μὴ τὸν ἑναν μὴ τὸν ἄλλον, μὴ ξέροντας σὲ ποιὸν νὰ πρωταπαντήσει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἐστραγκόν) : Ἄς τον ἤσυχο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ μ' ἀφήσεις, ἐσύ, ἤσυχο! (Προχωρώντας, στὸ ἀγόρι). Ξέρεις τί ὥρα εἶναι;
 ΑΓΟΡΙ (Ὀπισθοχωρώντας) : Δὲ φταίω ἐγώ, κύριε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε ποῖς φταίει; Ἐγώ;
 ΑΓΟΡΙ : Φοβόμουνα, κύριε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φοβόσουνα τί; Ἐμᾶς; (Παύση). Μίλα!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τώρα καταλαβαίνα. Φοβόταν τοὺς ἄλλους.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πόση ὥρα ἔχεις ἐδῶ;
 ΑΓΟΡΙ : Ἀρκετὴ, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φοβόσουνα τὸ καμουτσιά;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τις ἀγριοφωνάρες;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς δυὸ ψηλοὺς κυρίους;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τοὺς ξέρεις;
 ΑΓΟΡΙ : Ὅχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶσαι ἀπὸ τοῦτα ἐδῶ τὰ μέρη;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μᾶς γέμισε ἀλογόμυγες. (Πιάνει τὸ ἀγόρι ἀπ' τὸ μπράτσο, τὸ τινάζει). Πές μας τὴν ἀλήθεια!
 ΑΓΟΡΙ : (Τρέμοντας). Τὴν ἀλήθεια σᾶς λέω, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς τὸ παιδί λοιπὸν ἤσυχο. Τί διάλογο σ' ἔπιασε; (Ὁ Ἐστραγκὸν ἀφήνει τ' ἀγόρι, κάνει πίσω, κρῦβει τὸ πρόσωπό του στὰ χέρια του. Ὁ Βλαδίμηρος καὶ τὸ ἀγόρι τὸν παρακολουθοῦν. Ὁ Ἐστραγκὸν ἀφήνει τὰ χέρια του νὰ πέσουν. Τὸ πρόσωπο ἔχει μὴ ἔκφραση συντριβῆς). Τί σοῦ συμβαίνει;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι δυστυχισμένος.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σῶπα! Ἀπὸ πότε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τό'γω ξεχάσει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί περίεργα κόλπα μᾶς κάνει ἡ μνήμη μας. (Ὁ Ἐστραγκὸν πᾶει νὰ πει κάτι, μετανοῖνει, τραβάει κούτσα - κούτσα στὴ θέση του καὶ ἀρχίζει νὰ βγάξει τὸ παπούτσι του. Στὸ ἀγόρι). Λοιπόν;
 ΑΓΟΡΙ : Ὁ κύριος Γκοντό —
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Τὸ διακόπτει) : Ἐχομε ξανακταμῶσει ἐμεῖς οἱ δύο, δὲν εἶναι ἔτσι;
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μὲ ξέρεις;
 ΑΓΟΡΙ : Ὅχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐσύ, δὲν εἶχες ἔρθει χτές;
 ΑΓΟΡΙ : Ὅχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ πρώτη φορὰ ἔρχεσαι;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε. (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λόγια, λόγια. (Παύση). Λέγε.
 ΑΓΟΡΙ (Βιαστικά) : Ὁ κύριος Γκοντό μού 'πε νὰ σᾶς πῶ ὅτι δὲν θὰ 'ρθεῖ ἀπόψε, ἀλλὰ θὰ 'ρθεῖ ὅπωςδήποτε αὔριο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸ εἶχες νὰ μᾶς πῆς;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐργάζεσαι στοῦ κυρίου Γκοντό;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί κάνεις;
 ΑΓΟΡΙ : Φυλάω τὰ τραγιά, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι καλὸς μαζὶ σου;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν σὲ δέρνει;
 ΑΓΟΡΙ : Ὅχι ἐμένα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε ποιὸν δέρνει;
 ΑΓΟΡΙ : Τὸν ἀδελφό μου, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄ! Ἐχεις κι ἀδελφό;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί κάνει ἐκεῖνος;
 ΑΓΟΡΙ : Φυλάει τὰ πρόβατα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ γιατί δὲν δέρνει κ' ἐσένα;
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ σ' ἀγαπάει, φαίνεται.
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σοῦ δίνει ἀρκετὸ φαί; (Τὸ ἀγόρι διστάζει). Σὲ ταΐζει καλά;
 ΑΓΟΡΙ : Ἀρκετὰ καλά, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶσαι δυστυχισμένος; (Τὸ ἀγόρι διστάζει). Μ' ἀκοῦς;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν;
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρεις ἂν εἶσαι δυστυχισμένος ἢ ἔχι;
 ΑΓΟΡΙ : Ὅχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ' αὐτὸ μοιάζουμε (Παύση). Ποῦ κοιμᾶσαι;
 ΑΓΟΡΙ : Στὸ ἀχούρι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τὸν ἀδελφό σου;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε τό μόνο πού μάς μένει είναι νά περιμένουμε έδώ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τρελός είσαι; Πρέπει νά τρυπώσουμε κάπου. (Πιάνει τόν 'Εστραγκόν άπ' τό μπράτσο). "Ελα. (Τόν τραβάει. 'Ο 'Εστραγκόν στην άρχή αφήνεται, έπειτα άντιστέκεται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Κοιτάζοντας τό δέντρο) : Κρίμα, νά μήν έχουμε λίγο σκοινί.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πάμε. "Επесе ψύχρα.
 (Τόν τραβάει. "Οπως πρίν).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θύμισέ μου νά φέρω λίγο σκοινί αύριο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ναί. Πάμε. (Τόν τραβάει. "Οπως πρίν).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πόσος καιρός είναι από τότε πού περνάμε όλη τή μέρα μαζί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν ξέρω. 'Ισως πενήντα χρόνια.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θυμάσαι πού είχα πέσει στό ποτάμι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μαζεύαμε σταφύλια στ' άμπέλι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εσύ μ' έσωσες τότε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αυτό είναι πιά άπερασμένα-ξεχασμένα».
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τά ρούχα μου είχαν στεγνώσει στον ήλιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήν τά συλλογιέσαι πιά, δέν ώφελούν.
 Πάμε καλύτερα.
 (Τόν τραβάει. "Οπως πρίν).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στάσου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κρυώνω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στάσου! (Τού ξεφεύγει). 'Αναρωτιέμαι μήπως θά 'ταν καλύτερο νά χωρίσουμε, νά πάρει καθένας τών όμματιών του. (Παύση). Δέν είμαστε καμωμένοι για τόν ίδιο δρόμο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χωρίς νά θυμώσει) : Δέν είναι βέβαιο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τίποτα δέν είναι βέβαιο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και τώρα άκόμα μπορούμε νά χωρίσουμε, άν νομίζεις πώς θά μάς βγει σέ καλό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τώρα δέν αξίζει τόν κόπο.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εχεις δίκιο. Δέν αξίζει τόν κόπο.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τι λές, φεύγουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και δέ φεύγουμε;
 (Δέν κουνιούνται).

Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η Π Ρ Α Ξ Η

(Τήν άλλη μέρα. Τήν ίδια ώρα. Στο ίδιο μέρος. Τά παπούτσια του 'Εστραγκόν κοντά στό προσκήνιο, φτέρνα με φτέρνα, ξεχειλωμένα στη θέση τών μεγάλων δακτύλων. Τό καπέλο του Λάκν στην ίδια θέση.
 Τό δέντρο έχει βγάλει μερικά φύλλα.
 Μπαίνει ταραγμένος ό Βλαδίμηρος. Στέκεται και κοιτάζει άρκετή ώρα τό δέντρο. "Επειτα, ξαφνικά, άρχίζει νά κινείται με ζωηρότητα πρós όλες τις κατευθύνσεις, πάνω-κάτω, πέρα-δώθε. Στέκεται κοντά στα παπούτσια, σηκώνει τό ένα, τό έξετάζει, τό μυρίζει, δείχνει τήν άηδία του μ' ένα μοφρασμό, τό βάζει προσεχτικά στη θέση του. Πηγανοέρχεται. Σταματάει στό άκρο δεξιά κι άγναντεύει στό διάστημα, βάζοντας τό χέρι άντήλιο. Πηγανοέρχεται. Σταματάει στό άκρο άριστερά, τό ίδιο. Πηγανοέρχεται. Στέκεται ξαφνικά και πιάνει τό τραγούδι).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στην κουζίνα...
 (Τό 'χει πάρει πολύ ψηλά; ξεροβήχει, τό παίρνει χαμηλότερα).

(Σταματάει. "Οπως πρίν).
 Βλέποντας τό χάλι του...
 (Σταματάει. "Οπως πρίν. Πιό χαμηλά).
 τώρα τ' άλλα τά σκυλιά...
 (Μένει για μιá στιγμή σιωπηλός και ακίνητος; έπειτα άρχίζει ένα άνήσυχο βηματίσμα, πέρα-δώθε, στη σκηνή. Στέκεται μπροστά στό δέντρο; βηματίζει μπροστά στα παπούτσια, βηματίζει στό άκρο δεξιά, άγναντεύει στό διάστημα; στό άκρο άριστερά, άγναντεύει στό διάστημα. Μπαίνει ό 'Εστραγκόν, από δεξιά, ξυπόλητος, με κατεβασμένο κεφάλι. Διασχίζει σιγά-σιγά τή σκηνή. 'Ο Βλαδίμηρος γυρίζει και τόν βλέπει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εδώ πάλι! ('Ο 'Εστραγκόν σταματάει, αλλά δέν σηκώνει τό κεφάλι. 'Ο Βλαδίμηρος τόν πλησιάζει).
 "Ελα νά σ' άγκαλιάσω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μή με 'γγίξεις!
 ('Ο Βλαδίμηρος, πληγωμένος, σταματάει. Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήπως θέλεις νά φύγω; (Παύση). Γκογκό!
 (Παύση. 'Ο Βλαδίμηρος τόν κοιτάζει με μεγάλη προσοχή). Σέ δείρανε; (Παύση). Γκογκό!
 ('Ο 'Εστραγκόν μένει σιωπηλός, τό κεφάλι σκυμμένο). Πού ξεμερωθήκες; (Σιωπή. 'Ο Βλαδίμηρος τόν πλησιάζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μή με 'γγίξεις! Μή με ρωτάς! Μή μου λές τίποτα! Μείνε κοντά μου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μήπως σ' άφησα και ποτέ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μ' άφησες νά φύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Για κοίτα με. ('Ο 'Εστραγκόν δέν κουνιέται. Δυνατά). Κοιτάξέ με, σου λέω!
 ('Ο 'Εστραγκόν σηκώνει τό κεφάλι. Κοιτάζονται για πολλή ώρα, μιá πηγαίνοντας πρós τά πίσω, μιá πρós τά μπρός, τά κεφάλια τους γυρομένα, σά νά εξετάζουν ένα έργο τέχνης; τρέμοντας πλησιάζει ό ένας τόν άλλον και ξαφνικά άγκαλιάζονται χτυπώντας φιλικά τις πλάτες τους. Σταματούν τό άγκαλιάσισμα.
 'Ο 'Εστραγκόν, χωρίς στήριγμα, παρα λίγο νά πέσει).

Στήν κουζίνα τό σκυλί
 μπήκε για νά φάει ψωμί
 —κ' έφαε τό κεφάλι του.
 Βλέποντας τό χάλι του...
 (Σταματάει, λησμονιέται, ξαναρχίζει).
 Βλέποντας τό χάλι του
 τώρα τ' άλλα τά σκυλιά
 πού νά κλέφουνε ψωμιά.
 Του'στησαν ώστόσο ένα μεγάλο
 μνημα, μήν τήν πάθει σκυλί άλλο :
 Στήν κουζίνα τό σκυλί
 μπήκε για νά φάει ψωμί
 —κ' έφαε τό κεφάλι του.
 Βλέποντας τό χάλι του...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί μέρα!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιός σ' έδειρε; Πές μου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάει, πέρασε κι αυτή ή μέρα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ε, όχι ακόμα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πέρασε, πέρασε. "Ότι και να γίνει τώρα, πέρασε—γιά μένα. (Σιωπή). Σ' άκουσα να τραγουδάς.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πράγματι. Τραγουδούσα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αυτό ήτανε ή χαριστική βολή. Είναι μονάχος, σκέφτηκα, θαρρεί πώς έφυγα για πάντα, κι όμως τραγουδάει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γούστα είναι αυτά, δέν μπορείς να τά κανονίσεις όπως θές. 'Απ' τὸ πρωί ήμουνα πολύ κεφάτος. (Παύση). Ούτε μιὰ φορά δέν σηκώθηκα τή νύχτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μελαγχολικά) : Φαίνεται ὅτι κατουρᾶς καλύτερα ὅταν λείπω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ' εἶχα πεθυμήσει... κι ὅμως ήμουνα εὐτυχισμένος. Δέν είναι παράξενο;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πληγωμένος) : Εὐτυχισμένος;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ισως δέν είναι ή σωστή λέξη.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και τώρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τώρα;... (Χαρούμενα). Νά'σαι πάλι... ('Αδιάφορα). Νά'μαστε πάλι... (Μελαγχολικά). Νά'μαι πάλι...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βλέπεις, μακρῶς μου νιώθεις καλύτερα. Κ' ἐγὼ νιώθω καλύτερα μόνος!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Πικραμένος) : Τότε γιατί ἔρχεται πίσω μου σβαρνίζοντας;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : — Εἶσαι ἀπὸ τοῦτα 'δῶ τὰ μέρη ; ΑΓΟΡΗ : Μάλιστα, κύριε. ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : — "Όλο ψέμματα λές! Πές μου τήν ἀλήθεια! ('Απὸ τήν Ἀγγλική πικράσταση, με τούς Πήτερ Γούνθροπ, Μάικλ Γουόκερ καὶ Πῶλ Ντένμαν)



ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εγὼ ὅμως τὸ ξέρω. Γιατί δέν μπορείς να προστατεύσεις τὸν ἑαυτό σου. 'Εγὼ δέν θά τοὺς ἀφίνα ποτέ να σέ δείρουν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ θά μπορούσες να τοὺς ἐμποδίσεις.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιατί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέκα ήτανε!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλω να πῶ ὅτι δέν θά σ' ἀφίνα να κάνεις ὅ,τι ἔκανες... πρὶν τίς φᾶς.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὰ δέν ἔκανα τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε γιατί σ' ἔδειραν;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ιδέα δέν ἔχω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ακου-δῶ Γκογκό. 'Υπάρχουν πράγματα πού δέν μπορείς να τ' ἀντιληφθεῖς, ἐνῶ ἐγὼ τ' ἀντιλαμβάνομαι. Πρέπει να τὸ χωνέψεις αὐτό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ λέω, δέν ἔκανα τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Εστω. Τὸ πᾶν ὅμως εἶναι ὁ τρόπος—μ' ἀκούς;— ὁ τρόπος πού γίνεται ἕνα πράμα ἂν θές να σώσεις τὸ σαρκίον σου. Τέλος πάντων ἔληξε αὐτὸ τὸ θέμα. 'Αφοῦ ήρθες—εἶμαι εὐτυχισμένος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέκα ήτανε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐσύ θά 'πρεπε νά'σαι πολύ, βαθιά εὐτυχισμένος, ἂν μπορούσες να καταλάβεις.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εὐτυχισμένος; Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πού εἶσαι και πάλι μαζί μου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές εἶμαι κι ἄς μὴν τὸ πιστεύεις.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί να πῶ δηλαδή;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νά πεις, εἶμαι εὐτυχισμένος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι εὐτυχισμένος.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐγὼ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἐγὼ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἴμαστε εὐτυχισμένοι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἴμαστε εὐτυχισμένοι. (Σιωπή). Και τώρα τί κάνουμε πού εἴμαστε εὐτυχισμένοι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εχεις δίκιο. (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ πράματα ἔχουν ἀλλάξει ἀπὸ χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν δέν ἔρθει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δέν καταλαβαίνει ἀμέσως τήν ἐρώτηση) : "Αν δέν ἔρθη, θά δοῦμε. (Παύση). "Ελεγα πὼς τὰ πράματα ἔχουν ἀλλάξει ἐδῶ ἀπὸ χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Όλα σαπίσαν.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Για κοίτα τὸ δέντρο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Και τὸ ἔμπυο ὅλο ἀπλώνεται ποτέ δὲ σταματάει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοίτα τὸ δέντρο σοῦ λέω. ('Ο 'Εστραγκὸν κοιτάζει τὸ δέντρο).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εκεῖ δέν ήταν και χτές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και βέβαια ήτανε ἐκεῖ. Δέν τὸ θυμάσαι; Λίγο ἔλειψε να κρεμαστοῦμε ἀπ' αὐτό, ἀλλὰ ἐσύ δέν θέλησες. Τὸ θυμάσαι τώρα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸν ὕπνο σου θά τό'δες.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ πὼς γίνεται να τὸ ξέχασες κιόλας.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ετσι εἰμ' ἐγὼ. "Η ξεχνᾶω ἀμέσως ή δέν ξεχνᾶω ποτέ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Πότζο, ὁ Λάκυ—τούς ξέχασες κι αὐτούς;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πότζο; Λάκυ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ ξέχασε ὅλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θυμάμαι ἕνα βλαμμένο πού με κλώτσησε στὸ καλάμι κ' ἔπειτα ἔκανε τὸ κοροῖδο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Λάκυ!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸ τὸ θυμάμαι. 'Αλλὰ πότε ἔγινε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και τ' ἀφεντικό του; Δέν θυμάσαι τ' ἀφεντικό του;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πού μοῦ ἔδωσε ἕνα κόκαλο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Πότζο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ὅλ' αὐτὰ λές πὼς ἔγιναν χτές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Και βέβαια ἔγιναν χτές.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εδῶ πέρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Αμ' πού ἄλλου. Τί, δέν γνωρίζεις τὸ τοπίο;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ('Εξοργίζεται ξαφνικά) : Δέν γνωρίζεις τὸ τοπίο! Τί να γνωρίσω; "Όλη μου τήν ψωροζωή τήν πέρασα χωμένος μέσα στη λάσπη και σὺ μοῦ μιλάς τώρα για τοπίο! (Κοιτάζει ἄγρια γύρω του). Κοίτα τοῦτον-δῶ τὸν κοπρότοπο.
 'Εδῶ ἔφαγα τὰ χρονάκια μου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ελα τώρα, σύχασε.



‘Από την παράσταση του έργου στη Βαρσοβία. ‘Ο Λάνου, και ‘Εστραγκόν, ο διάσημος Πολωνός ηθοποιός Τάντεους Φιζέβσκι

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' εσύ και τὰ τοπία σου! Νά! Μίλα μου για τὰ σκουλήκια καλύτερα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρ' όλ' αυτά δεν μπορείς να πείς πως τουτο-δῶ (χειρονομία) μοιάζει με τό... με τὸ Βωκλίζ, να πούμε. Πρέπει να τὸ παραδεχτείς· ὑπάρχει μεγάλη διαφορά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ Βωκλίζ! Ποιὸς σοῦ μίλησε για τὸ Βωκλίζ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν ἔκανες στὸ Βωκλίζ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ Βωκλίζ ἐγώ; Ποτέ! Σοῦ λέω: Σ' ὄλη μου τὴ ζωὴ σερνόμουνα ἐδῶ, σ' αὐτὸ τὸ κοπροτόπι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὡστόσο κάναμε μαζί στὸ Βωκλίζ· βάζω τὸ χέρι μου στὴ φωτιά. Μαζεύαμε σταφύλια για κάποιον... νὰ δεις... ἄ, ναι, για κάποιον Μποννελλῦ στὸ Ρουσιγιόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πιὸ ἤρεμος) : Δὲν ἀποκλείεται. Πάντως δὲ θυμᾶμαι τίποτα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ ὅλα ἐκεῖ κάτω εἶναι κόκκινα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (‘Αποκαμωμένος) : Δὲ θυμᾶμαι τίποτα σοῦ λέω!
 (Σιωπή. ‘Ο Βλαδίμηρος βαριαναστενάζει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι δύσκολη ἡ ζωὴ μαζί σου, Γκογκό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλύτερα θά 'ταν νὰ χωρίζαμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ἐτσι λές πάντα κ' ἔπειτα ξανάρχεσαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ καλύτερο πού ἔχεις νὰ κάνεις εἶναι νὰ μὲ σκοτώσεις, ὅπως τὸν ἄλλον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιὸν ἄλλον; (Παύση). Ποιὸν ἄλλον;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δισεκατομμύρια ἄλλους.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (‘Αποφθεγματικά) : ‘Ο καθένας τὸ μικρὸ του σταυρό. (‘Αναστενάζει). “Ὡς πού νὰ πεθάνει. (Παύση). Καὶ νὰ ξεγαστεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στὸ μεταξύ, μὰ πού μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ σωπάσουμε, ἄς συζητήσουμε σὰν ἄνθρωποι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ἐχεις δίκιο, εἴμαστε ἀνεξάντλητοι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔτσι δὲν θὰ σκεφτόμαστε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μ' ὅλο μας τὸ δίκιο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ δὲν θ' ἀκοῦμε.

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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έχεις δίκιο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει, κάποτε, να συλλογιστήκαμε λίγο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Αρχή-αρχή.
(Παύση).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά όστεοθήκη! Μιά όστεοθήκη!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δεν υπάρχει λόγος, να πᾶς γυρευόντας.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεν μπορείς να κάνεις κι αλλιώς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έχεις δίκιο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Προσπάθησε όσο μπορείς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Προσπάθησε όσο μπορείς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά'πρεπε να επιστρέψουμε στη φύση.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ δοκιμάσαμε κι αυτό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έχεις δίκιο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὡ, τὸ ξέρω καλά· δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ χειρότερο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιό;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ νά'χεις σκεφετῆ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έτσι εἶναι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ μπορούσαμε ὅμως καὶ νὰ μὴν ἔχουμε σκεφετῆ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κὲ βουλέ βοῦ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς εἶπατε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κὲ βουλέ βοῦ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α, κὲ βουλέ βοῦ. Μάλιστα.
(Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὰν παιχνίδι, λοιπόν, δὲν ἦτανε καὶ τόσο ἄσχημο..

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, ἀλλὰ τώρα πρέπει νὰ βροῦμε κάτι ἄλλο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιά στιγμή...
(Βγάζει τὸ καπέλο του, συγκεντρώνεται).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά στιγμή.
(Βγάζει τὸ καπέλο του συγκεντρώνεται).
(Συγκεντρώνονται).

"Ἄλλη μιὰ φωτογραφία ἀπὸ τὴν πρώτη Γαλλικὴ παράσταση. ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : - "Ἄκου, Γκογκό. Κάπου-κάπου δίνε βάση σ' αὐτὰ πού λέω. Δὲν μπορῶ νὰ μιλάω στὸ βρόντο!



ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Α!

(Βάζουν τὰ καπέλα τους, τὰ κορμιά τους χαλαρώνουν).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λοιπόν;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί ἔλεγα; Μποροῦμε νὰ συνεχίσουμε ἐκεῖνο πού ἔλεγα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί ἔλεγες; Πότε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στὴν ἀρχή-αρχή.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ ποιὰ ἀρχή;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Απόψε... "ἔλεγα... ἔλεγα...
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὴ μὲ ρωτᾶς. Ἐγὼ δὲν εἶμαι ἱστορικός.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Στάσου, στάσου... ἀγκαλιαστήκαμε... εἴμαστε εὐτυχημένοι... εὐτυχημένοι... καὶ τί θὰ κάνουμε τώρα πού'μαστε εὐτυχημένοι... θὰ... περιμένουμε...θὰ περιμένουμε... μιὰ στιγμούλα... μοῦ ῥχεται... θὰ περιμένουμε... τώρα πού εἴμαστε εὐτυχημένοι... γιὰ στάσου... "Α! τὸ δέντρο!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ δέντρο;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θυμᾶσαι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι κουρασμένος.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοίταξέ το.
("Ὁ Ἐστραγκὸν κοιτᾶει τὸ δέντρο).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ βλέπω τίποτα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ χτὲς τὸ βράδυ ἦτανε ὀλόμαυρο καὶ ξερό. Τώρα εἶναι γεμάτο φύλλα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φύλλα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μέσα σὲ μιὰ νύχτα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Παναπεῖ πῶς εἶναι ἄνοιξη.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ μέσα σὲ μιὰ νύχτα!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ λέω πῶς δὲν εἴμαστε ἐδῶ χτὲς τὸ βράδυ. Θὰ σκιοπατήθηκανε πάλι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ πού εἴμασταν, κατὰ τὴ γνώμη σου, χτὲς τὸ βράδυ;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ ξέρω. Ἄλλου. Σὲ ἄλλη περιοχή. Ἄπὸ κενό; "Ἄλλο τίποτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βέβαιος γιὰ τὸν ἑαυτό του) : Λές, δὲν εἴμαστε ἐδῶ χτὲς τὸ βράδυ. "Έχει καλῶς. Πές μου τότε τί κάναμε χτὲς τὸ βράδυ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί κάναμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί, προσπάθησε νὰ θυμηθεῖς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί κάναμε... εἴχαμε πιάσει τὴν πάρλα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Συγκρατεῖται) : Καὶ τί λέγαμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὡ, ἀερολογούσαμε. (Μὲ βεβαιότητα). Ναί τώρα θυμᾶμαι: Περάσαμε τὸ βράδυ μας ἀερολογώντας. "Ἄλωςτε δὲν κάνουμε καὶ τίποτ' ἄλλο ἐδῶ καὶ μισὸν αἰῶνα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θυμᾶσαι κανένα περιστατικό; Κανένα γεγονός;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Βαρυστημένα) : Μὴ μὲ βασανίζεις Ντιντί.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν ἥλιο; Τὸ φεγγάρι; Δὲν τὰ θυμᾶσαι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά'ταν ἐκείδανά, ὅπως πάντα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν παρατήρησες τίποτα τὸ ἐξαιρετικό;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αλοίμονο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὁ Πότζο; Κι ὁ Λάκυ;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πότζο;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὰ κόκκαλα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἦταν σὰν ψαράγκαθα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὁ Πότζο σοῦ τά'δωσε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μπορεῖ.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τὴν κλωτσιά;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὴν κλωτσιά; Ναί. Σωστά. Κάποιος μὲ κλώτσησε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ε, ὁ Λάκυ σὲ κλώτσησε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔγιναν χτὲς ὅλ' αὐτά;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δεῖξε μου τὸ πόδι σου.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποιό;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τὰ δυό. Σήκωσ' τὸ παντελόνι σου.
("Ὁ Ἐστραγκὸν σηκώνει τὸ ἑνα πόδι καὶ σηκώνει τὸ ἄλλο πρὸς τὸ μέρος τοῦ Βλαδίμηρου. Παραλίγο νὰ πέσει. "Ὁ Βλαδίμηρος πιάει τὸ πόδι. "Ὁ Ἐστραγκὸν κλονίζεται).

Σήκωσ' τὸ παντελόνι σου.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πασχίζοντας νὰ κρατήσει τὴν ἰσορροπία του) : Δὲν μπορῶ.

("Ὁ Βλαδίμηρος σηκώνει τὸ παντελόνι, κοιτᾶει τὴ γάμπα. Τὴν ἀφήνει. "Ὁ Ἐστραγκὸν παραλίγο νὰ πέσει).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ ἄλλο. ("Ὁ Ἐστραγκὸν τοῦ δίνει τὸ ἴδιο). Τ' ἄλλο σοῦ λέω! ("Ὁ Ἐστραγκὸν τοῦ δίνει τ' ἄλλο θραμβιζά).

Νά ἡ πληγὴ! Ἄρχίζει κιόλας νὰ πιάει πύον.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τί μ' αὐτό;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἀφήνοντας τὸ πόδι του) : Ποῦ εἶναι τὰ παπούτσι σου;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κάπου θά τά'χω πετάξει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιατί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Έξοργισμένος) : Δέν ξέρω, γιατί δέν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν κατάλαβες. Θέλω νά πώ γιατί τά πέταξες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Τό ίδιο) : Γιατί μοῦ πληγώσαν τά πόδια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Θριαμβευτικά, δείχνοντας τά παπούτσια) : Νά'τα! (Έο' Εστραγκόν κοιτάζει τά παπούτσια). Στήν ίδια θέση πού τ'ἄφησες χτές.
 (Έο' Εστραγκόν πάει κοντά καί τά εξετάζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Δέν εἶναι τά δικά μου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Απολιθωμένος) : Δέν εἶναι τά δικά σου;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τά δικά μου ἦταν μαῦρα. Αὐτά εἶναι καφέ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶσαι σίγουρος πού τά δικά σου ἦταν μαῦρα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δηλαδή ἦταν γκριζωπά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι αὐτά εἶναι καφέ; Για δειξ' τα μου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σηκώνει ἕνα παπούτσι) : Αὐτά εἶναι πρασινωπά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Προχωρώντας) : Για δειξ' τα μου. (Έο' Εστραγκόν τοῦ δίνει τό παπούτσι. Έο' Βλαδίμηρος τό εξετάζει, τό ρίχνει κάτω μέ θυμό). "Αει στό διάολο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κατάλαβες; ὄλ' αὐτά εἶναι...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω τί εἶναι. Τώρα καταλαβαίνω τί ἔγινε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀλ' αὐτά εἶναι...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι πολύ ἀπλό... Κάποιοι ἤρθε, πήρε τά παπούτσια σου καί σοῦ ἄφησε τά δικά του.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τόν στένευαν τά δικά του καί πήρε τά δικά σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καί τά δικά μου ὅμως μέ στένευαν.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έσένα. "Ὀχι ἐκεῖνον.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι κουρασμένος. (Παύση). Πᾶμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν μποροῦμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δέν μποροῦμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τόν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έχεις δίκιο. (Παύση. Ἀπελιτισμένος). Τί θά κάνουμε πιά, τί θά κάνουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τίποτα δέν μποροῦμε νά κάνουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ δέν ἀντέχω ἄλλο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλεις ἕνα ραπάνι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μόνο ραπάνια ἔχεις;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ραπάνια καί γογγύλια.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καρότα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὀχι. Ἄλλωστε τό παράκανες μέ τά καρότα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε δός μου ἕνα ραπάνι.
 (Έο' Βλαδίμηρος μαχουλεύει τίς τσέπες του. Δέ βρίσκει παρὰ γογγύλια. Τέλος βγάζει ἕνα ραπάνι καί τό δίνει στόν Έστραγκόν πού τό εξετάζει, τό μυρίζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶναι μαῦρο!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι ραπάνι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έμένα μ' ἄρσουν μόνο τά κόκκινα. Τό ξέρεις καλά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν τό θέλεις δηλαδή;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μ' ἄρσουν μόνο τά κόκκινα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε δός μου τό πίσω.
 (Έο' Εστραγκόν τοῦ τό δίνει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ πάω νά βρῶ κάνα καρότο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δέν κοιμῆται) : Χαρά στό πράμα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀχι δά καί χαρά στό πράμα.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λές; Τά δοκιμάζεις;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τά δοκίμασα ὅλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλω νά πώ τά παπούτσια.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θά περάσει ἡ ὥρα. (Έο' Εστραγκόν διστάζει). Θά'ναι μιὰ ἀλλαγῆ, νά'σαι βέβαιος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιά ἀνάπαυλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά ἀνάψυχή.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιά ἀνάπαυλα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έμπρός λοιπόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέ θά μέ βοηθήσεις κ' ἐσύ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καί βέβαια θά σε βοηθήσω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δέν περνᾶμε κι ἄσχημα, Ντιντί, οἱ δύο μας.
 "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θαῦμα, θαῦμα. "Ελα, τώρα θά δοκιμάσουμε πρῶτα τ' ἀριστερό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάντα βρίσκουμε, ἔ Ντιντί, κάτι γιά νά ξεγελοῦμαστε ὅτι ζοῦμε. "Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ανυπόμονα) : Ναι, ναι. Εἴμαστε μάγοι.
 "Ελα τώρα νά κάνουμε ἀμέσως ὅ,τι εἶπαμε πρῖν τό ξεχάσουμε. (Σηκώνει τό ἕνα παπούτσι). Μπρός, δό' μου τό πόδι σου. (Έο' Εστραγκόν σηκώνει τό πόδι του). Τό ἄλλο, μάπα. (Έο' Εστραγκόν σηκώνει τ' ἄλλο πόδι). Πιό ψηλά! (Έτσι πιεσμένοι παραπατᾶνε πέρα δῶθε στή σκηνή. Έο' Βλαδίμηρος καταφέρει στό τέλος νά τοῦ βάλει τό παπούτσι). Περπάτα τώρα. (Έο' Εστραγκόν περπατᾶει). Πῶς εἶναι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μιά χαρά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βγάζοντας ἕνα κορδόνι ἀπ' τήν τσέπη του) : Καί τώρα θά τό δέσουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Απότομα) : "Ὀχι, ὄχι κορδόνια. Δέ θέλω κορδόνια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θά τό μετανιώσεις. Νά βάλουμε τ' ἄλλο τώρα. (Έο' Ὅπως πρῖν). Πῶς εἶναι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλό. "Ὅπως καί τ' ἄλλο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέ σε χτυπᾶνε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀχι ἀκόμα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε κράτησέ τα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μοῦ εἶναι πολύ μεγάλη.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ισως νά βάλεις καί κάλτσες καμμιά μέρα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Βέβαια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Λοιπόν, θά τά κρατήσεις;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀχι, ἀδερφέ, ὅλο γιά τά παπούτσια θά λέμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναι. Ἄλλά...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Αγρία) : Φτάνει! (Σιωπή). Νά καθήσω κ' ἐγώ μιὰ στάλα.
 (Ρίχνει ἕνα βλέμμα ὀλόγυρα γιά νά βρεῖ πού θά καθήσει κ' ἔπειτα πάει καί κάθεται στό σημεῖο πού τόν βρήκαμε στήν πρώτη πράξη).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έκει καθόσουνα καί χτές τό βράδυ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σιωπή). Νά μ' ἔταιρνε ὁ ὕπνος...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χτές κοιμήθηκες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά προσπαθήσω.
 (Βάζει τό κεφάλι ἀνάμεσα στά σκέλια).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιά στιγμῆ. (Πάει κοντά στόν Έστραγκόν, κάθεται δίπλα του καί ἀρχίζει νά τραγουδάει δυνατά).
 Λά Λά Λά Λά
 Λά Λά
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σηκώνει τό κεφάλι του θυμωμένος) : "Ὀχι τόσο φωνή.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σιγαλά) :
 Λά Λά Λά Λά
 Λά Λά Λά Λά
 Λά Λά Λά Λά
 Λά Λά
 (Έο' Εστραγκόν κοιμάται. Έο' Βλαδίμηρος σηκώνεται σιγά-σιγά βγάζει τό σακάκι του καί σκεπάζει τοὺς ὤμους τοῦ Έστραγκόν. Έπειτα βηματίζει πάνω-κάτω κουνώντας τά χέρια του γιά νά ζεσταθεῖ. Έο' Εστραγκόν ξυπνάει ξαφνιασμένος, σηκώνεται, καί κάνει μερικά βήματα ἐδῶ καί κει, ὅλο ἀγρία. Έο' Βλαδίμηρος τρέχει κοντά του καί περνᾶει τά χέρια του γύρω του).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Επ... ἐπ... ἐδῶ εἶμαι... μὴ φοβάσαι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αχ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έδῶ εἶμαι, ἐδῶ... περάσαν ὅλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έπεφτα, τάχα...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, καλά, μὴ τό σκέπτεσαι πιά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ημουνα, τάχα, στήν κορφή ἑνός...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὴ μοῦ λές. Μὴ μοῦ λές. "Ελα, νά κάνουμε ἕνα-δύο βηματάκια.
 (Πιάνει τόν Έστραγκόν ἀπ' τό μπράτσο καί τόν πάει στράτα πάνω-κάτω, ὡς πον ὁ Έστραγκόν ἀρνείται νά συνεχίσει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φτάνει πιά. Κουράστηκα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καλά, προτιμᾶς νά μένεις ἐδῶ κολημένος χωρίς νά κάνεις τίποτα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ε, κάνε ὅ,τι σοῦ γουστάρει.
 (Αφήνει τόν Έστραγκόν, σηκώνει τό σακάκι του καί τό βάζει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αντε νά πᾶμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν μποροῦμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τόν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έχεις δίκιο. (Έο' Βλαδίμηρος ἀρχίζει πάλι τό σουλάτσο). Δέ μπορείς νά κάτσεις σέ μιὰ θέση;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κρύωνω.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ήρθαμε πολύ νωρίς.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Έτσι είναι πάντα όταν πέφτει ή νύχτα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μά ή νύχτα δε λείει να πέσει.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θα πέσει ξαφνικά, όπως χτές.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καί θα νυχτώσει.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καί θα μπορούμε να φύγουμε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' έπειτα θα ξημερώσει πάλι. (Παύση). Τι θα κάνουμε, τί θα κάνουμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στέκεται, μ' έξαψη) : Θα σταματήσεις πιά αυτό τήν γκρίνια; "Ως εδώ μ' έχεις φέρε με τὰ κλαψουρισματά σου.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ φεύγω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Βλέποντας τὸ καπέλο τοῦ Λάκν) : Μπά!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γειά σου.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ καπέλο τοῦ Λάκν (Πλησιάζει). Μιά ὥρα εἶμαι δῶ και δὲν τὸ πῆρε τὸ μάτι μου. (Ένθουσιασμένος). "Ωραία!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποτέ σου δὲ θὰ μὲ ξαναδεῖς.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ ἔξερρα πὼς ἐδῶ εἶμασταν χτές. Τώρα, πάει πιά, τελειώσαν τὰ βάσανά μας. (Σηκώνει τὸ καπέλο, τὸ ἐξετάζει, τὸ φορμάρει). Θά'ταν ὠραῖο καπέλο, πολὺ ὠραῖο. (Τὸ φορᾶει δίνοντας τὸ δικό του στὸν Έστραγκόν). Πάρ' ἐδῶ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κράτα τὸ καπέλο.
(Ο Έστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου. Ο Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ο Έστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου καὶ δίνει τὸ δικό του στὸν Βλαδίμηρο. Ο Βλαδίμηρος παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Έστραγκόν. Ο Έστραγκὸν φορᾶει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου. Ο Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τοῦ Έστραγκόν καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν στὸν Έστραγκόν. Ο Έστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ο Βλαδίμηρος φορᾶει τὸ καπέλο τοῦ Έστραγκόν. Ο Έστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου στὸ Βλαδίμηρο. Ο Βλαδίμηρος παίρνει τὸ καπέλο του. Ο Έστραγκὸν φορᾶει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ο Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο του καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Έστραγκόν στὸν Έστραγκόν. Ο Έστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλλο του. Ο Βλαδίμηρος φορᾶει τὸ καπέλο του. Ο Έστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο του καὶ δίνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν στὸ Βλαδίμηρο. Ο Βλαδίμηρος παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ο Έστραγκὸν βάζει τὸ καπέλο του καὶ δίνει τὸ δικό του στὸν Έστραγκόν. Ο Έστραγκὸν παίρνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου. Ο Βλαδίμηρος βάζει τὸ καπέλο τοῦ Λάκν. Ο Έστραγκὸν δίνει τὸ καπέλο τοῦ Βλαδίμηρου στὸ Βλαδίμηρο ποὺ τὸ παίρνει καὶ τὸ ἐπιστρέφει στὸν Έστραγκόν. Ο Έστραγκὸν τὸ παίρνει καὶ τὸ ἐπιστρέφει στὸν Βλαδίμηρο ποὺ τὸ παίρνει καὶ τὸ πετάει κάτω).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μοῦ πάει;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ θὲς νὰ ξέρω;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Οχι, θέλω νὰ πῶ, πὼς σοῦ φαίνομαι; (Γυρίζει τὸ κεφάλι του δεξιὰ κι ἀριστερὰ μὲ κοκεταρία, καὶ μεινίται τις κινήσεις τῶν μανκενῶν).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Αηδία.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πιὸ ἀηδία ἀπ' ὅτι εἶμαι συνήθως;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ ἴδιο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε μπορῶ νὰ τὸ κρατήσω. Τὸ δικό μου μ' ἐνοχλοῦσε. (Παύση). Πὼς νὰ στὸ ἐξηγήσω; (Παύση). Μοῦ φερνε φαγοῦρα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ φεύγω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θέλεις νὰ παίξουμε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί νὰ παίξουμε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ παίξουμε τὸν Πότζο καὶ τὸ Λάκν.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρώτη φορά τ' ἀκούω αὐτό.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Έγώ θὰ κάνω τὸν Λάκν κ' ἐσύ θὰ κάνεις τὸν Πότζο. (Παίρνει τὴν στήση τοῦ Λάκν λυγίζοντας δῆθεν ἀπὸ τὸ βάρος τῶν πραγμάτων ποὺ σηκώνει. Ο Έστραγκὸν τὸν κοιτάζει σὰ χαμένος). "Αντε, ντέ!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θὰ κάνω ἐγώ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ μὲ βρίσεις.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ("Υστερα ἀπὸ σκέψη) : "Ανόητε!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βρίσε με πιὸ βαριά.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γονόκοκκε, σπειροχαίτη!
(Ο Βλαδίμηρος διπλωμένος στὰ δύο, πάει μὰ μπρὸς μὰ πίσω).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές μου νὰ στοχαστώ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές μου : "Στοχάσου γουρούνη".
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στοχάσου γουρούνη!
(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μπορῶ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σῶνει πιά.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές μου νὰ χορέψω.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έγώ φεύγω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χόρεψε ψοφήμι! (Στροφογυρίζει ἐπὶ τόπου. Ο Έστραγκὸν βγαίνει, ἀπὸ ἀριστερὰ, μὲ βιασύνη). Δὲν μπορῶ! (Σηκώνει τὸ κεφάλι, βλέπει ὅτι ὁ Έστραγκὸν δὲν εἶναι πιά στὴ θέση του καὶ βγάζει μιὰ σπαρακτικὴ φωνή). Γκογκό! (Δρασκελίζει τὴ σκηνὴ μὲ ἀγωνία. Ο Έστραγκὸν μπαίνει λαχανιασμένος ἀπὸ ἀριστερὰ, πλησιάζει τὸν Βλαδίμηρο καὶ πέφτει στὴν ἀγκαλιά του). Ἐπὶ τέλους ξανά ρθες.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Λαχανιασμένος) : Εἶμαι βρωμιάρης!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ ἦσουν; Νόμιζα πὼς εἶχες φύγει γὰ πάντα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έρχονται!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιοί;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ξέρω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πόσοι εἶναι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ξέρω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Θριαμβευτικά) : Εἶναι ὁ Γκοντό! Ἐπὶ τέλους! Γκογκό! Εἶναι ὁ Γκοντό! Σωθήκαμε! Πάμε νὰ τὸν ἀνταμώσουμε. (Σέρνει τὸν Έστραγκὸν πρὸς τὰ παρασκήνια. Ο Έστραγκὸν ἀντιστέκεται, τοῦ ξεφεύγει καὶ βγαίνει ἀπὸ δεξιὰ). Ἐκογκό! Ἐλα πίσω! (Ο Βλαδίμηρος πάει στὴν ἀκρὴ ἀριστερὰ καὶ ἐρευνᾷ τὸν ὀρίζοντα. Ο Έστραγκὸν μπαίνει ἀπὸ δεξιὰ, πλησιάζει βιαστικός τὸν Βλαδίμηρο καὶ πέφτει στὴν ἀγκαλιά του).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶμαι καταδικασμένος.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ ἦσουν;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Έρχονται κι ἀπὸ 'κεῖ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶμαστε περικυκλωμένοι. (Ο Έστραγκὸν τρελὸς ἀπὸ φόβο ὁρμάει πρὸς τὸ βάθος τῆς σκηνῆς). Ἡλίθιε! Ἀπὸ κεῖ πᾶς νὰ βγεῖς; (Πιάνει τὸν Έστραγκὸν καὶ τὸν τραβάει πρὸς τὸ προσκήνιο. Δείχνοντας τὸ ἀκροατήριο). Ἀπὸ κεῖ. Ψυχὴ δὲν ὑπάρχει! Κουήσου, γρήγορα! (Σπρώχνει τὸν Έστραγκὸν πρὸς τὸ ἀκροατήριο. Ο Έστραγκὸν ὀπισθοχωρεῖ μὲ τρόμο). Δὲ θέλεις, ἔ; (Κοιτάζει ἐρευνητικὰ τὸ ἀκροατήριο). Σὲ καταλαβαίνω, δὲ λέω. Στάσου νὰ δοῦμε. (Συλλογιέται). Ἡ μόνη σου ἐλπίδα εἶναι νὰ ξεαφανιστεῖς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πίσω ἀπ' τὸ δέντρο. (Ο Έστραγκὸν διστάζει). Γρήγορα! Πίσω ἀπ' τὸ δέντρο. (Ο Έστραγκὸν τρέχει πίσω ἀπ' τὸ δέντρο ποὺ δὲν τοῦ κρύβει παρὰ ἓνα μέρος τοῦ σώματός του). Μεῖνε ἀκίνητος. (Ο Έστραγκὸν βγαίνει ἀπ' τὴν κρυψὸνα του). Σίγουρα αὐτὸ τὸ δέντρο δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμεύσει σὲ τίποτα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Πιὸ ἥρεμος) : Τά'χω δόλοτελα χαμένα. (Σκύβει μὲ τροσπὴ τὸ κεφάλι). Σχώρα με! (Ξανασηκώνει τὸ κεφάλι μὲ θάρρος). Δὲν θὰ ξαναγίνει αὐτό — θὰ τὸ δεῖς. Πές μου τί νὰ κάνω;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ μὴν κάνεις τίποτα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πήγαινε σὺ νὰ σταθεῖς ἐκεῖ. (Πιάνει τὸν Βλαδίμηρο, τὸν ὀδηγεῖ πρὸς τὴν ἀριστερὴν ἐξοδὸ μὲ τις πλάτες γυρισμένες στὴ σκηνή). Ἐκεῖ, ἀκίνητος, καὶ τὰ μάτια σου δεκατῆσσερα. (Τρέχει πρὸς τὴν ἀντιθετὴ ἐξοδὸ. Ο Βλαδίμηρος τὸν ρίχνει κλεφτὲς ματιές. Ο Έστραγκὸν στέκεται, ρίχνει μιὰ ματιὰ στὸ βάθος, καὶ γυρίζει τὸ κεφάλι. Καὶ οἱ δύο κοιτιοῦνται κλεφτὰ, πάνω ἀπ' τὸν ὄμο). Πλάτη μὲ πλάτη ὅπως τὸν παλιὸ καλὸ καιρὸ! (Έξακολουθοῦν νὰ κοιτάζονται γιὰ λίγες στιγμὲς κατόπιν ἐρευνοῦν μὲ τὰ μάτια τὴν δημοσιὰ ποὺ ἀπλώνεται ἀντίκρου τους. Μακρὰ σιωπή). Ξεχωρίζεις τίποτα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Γυρίζοντας τὸ κεφάλι) : "Ε;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Δυνατότερα) : Ξεχωρίζεις τίποτα;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Οχι.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Οὐτ' ἐγώ.
(Ξανακοιτάζουν ἔξω. Μακρὰ σιωπή).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κανένα ὄραμα θὰ ἔδες.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Γυρίζοντας τὸ κεφάλι) : Τί εἶπες;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Δυνατότερα) : Κάνα ὄραμα θὰ ἔδες!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καλὰ ντέ, μὴ φωνάζεις.
(Ξανακοιτάζουν ἔξω. Μακρὰ σιωπή).
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ, ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Γυρίζουν ταυτοχρόνως) : Μήπως...
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ συγχωρεῖς.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λέγε, λέγε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Παρακαλῶ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σὲ ἀκούω.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ σὲ διέκοψα.

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

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

'Ο 'Αμερικανός ΠΟΤΖΟ *(Κουρτ Κάζναρ)* : — 'Ο δρόμος φαίνεται άτέλειωτος όσον ταξιδεύεις μονάχος... ναι... ναι, έξη ώρες, έξη ολάκαιρες ώρες και νά μήν ανταμώσεις ψυχή



σιλέψει ὁ ἥλιος, θὰ βγεῖ τὸ φεγγάρι καὶ θὰ φύγουμε... ἀπὸ δῶ.
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κατακαημένε Πότζο!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τόξερα πὼς ἦτανε αὐτός.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποιός;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ Γκοντό.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν εἶναι ὁ Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν εἶναι ὁ Γκοντό;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι ὁ Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε ποιός εἶναι;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι ὁ Πότζο.
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια! Βοηθήστε με νὰ σηκωθῶ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πάμε νὰ φύγουμε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορούμε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν μπορούμε.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔχεις δίκιο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπορεῖ νὰ σοῦ δώσει κι ἄλλο κόκκαλο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κόκκαλο;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοτόπουλο. Δὲν τὸ θυμάσαι;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐκεῖνος μοῦ τόδωσε;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιὰ ρῶτα τον.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν πρέπει νὰ τὸν βοηθήσουμε πρώτα;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ κάνει τί;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ σηκωθεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί, δὲ μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλει νὰ σηκωθεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔ, ἄς σηκωθεῖ.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορεῖ.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ξέρω γώ!
(Ὁ Πότζο ὑποφέρει, μουνγκρίζει, χτυπάει τὴ γῆ μὲ τις γροθιές του).
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ τοῦ ζητήσουμε πρώτα τὸ κόκκαλο. Κι ἂν ἀρνηθεῖ, τὸν ἀφήνουμε ἐκεῖ πού εἶναι.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θέλεις νὰ πεῖς πὼς βρίσκεται στὸ ἔλεός μας;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κι ὅτι πρέπει νὰ τοῦ προσφέρουμε τὴ βοήθειά μας ὑπὸ ἄρου;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐξυπνη ιδέα...μοῦ φαίνεται. Ἄλλα εἶναι κάτι πού μὲ φοβίζει.
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅτι ὁ Λάκυ μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ ξαφνικά καὶ νὰ φύγει. Θὰ γινόμαστε ρεζίλι.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὁ Λάκυ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτός πού σοῦ ρίχτηκε χτές.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ εἶπα ὅτι μοῦ ρίχτηκαν δέκα.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅχι αὐτό. Πρίν. Ἐκεῖνος πού σὲ κλώτσησε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶν' ἐκεῖ;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅπως σὲ βλέπω καὶ μὲ βλέπεις. *(Χειρονομεῖ πρὸς τὸν Λάκυ).* Ἐχει πέσει σὲ νάρκη. Ἄλλὰ ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή μπορεῖ νὰ συνέλθει.
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θὰ ἔλεγεσ ἂν τοῦ δίναμε ἓνα γερὸ ξύλο κι οἱ δύο.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ τοῦ ριχτοῦμε δηλαδή, ἐνῶ κοιμᾶται;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί.
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν εἶναι κακὴ ιδέα. Ἄλλα εἴμαστε σὲ θέση νὰ τὸ κάνουμε; Καὶ εἶναι σίγουρο πὼς κοιμᾶται; *(Παύση).*
Ὅχι, τὸ καλύτερο θὰ ἔταν νὰ ἐκμεταλλευθοῦμε τὴν ἀνάγκη του.
ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ τὸν βοηθήσουμε...
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ βοηθήσουμε ἐ μ ε ῖ ς α ὗ τ ὶ ο ν;
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τὴν προοπτικὴ ἑνὸς συγκεκριμένου ἀνταλλάγματος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σκέψου ὅμως ἄν...
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς μὴ χάνουμε τὸν καιρὸ μας ἀερολογώντας *(Παύση, Ἐξοργισμένος).* Ἄς κάνουμε κάτι τώρα πού μᾶς δίνεται ἡ εὐκαιρία! Δὲν μᾶς ζητοῦν βοήθεια κάθε μέρα. Κι οὔτε πὼς χρειάζονται ἐμᾶς, προσωπικά. Μπορούσαν κι ἄλλοι νὰ τὸ κάνουν αὐτό — καὶ καλύτερα μάλιστα. Αὐτὲς οἱ φωνές, "βοήθεια! βοήθεια!" πού κουνδουνίζουν ἀκόμα μέσ' τ' αὐτιά μας, ἀπευθύνονται σ' ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα! Ἄλλὰ αὐτὴ τὴ στιγμή, καὶ σὲ τοῦτον ἐδῶ τὸν τόπο, ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα εἴμαστε μεις,

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



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

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Αηδία!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γρήγορα! Δός μου τò χέρι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Εγώ φεύγω! (Παύση. Δυνατότερα). 'Εγώ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κάποτε θά τὰ καταφέρω νά σηκωθῶ μόνος μου. (Προσπαθεί, δέν τὰ καταφέρνει). 'Αργά ἢ γρήγορα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί σοῦ συμβαίνει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Άει στό διάολο ἀπό δῶ!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά μείνεις ἐκεῖ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μάλιστα - πρὸς τò παρόν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έλα τώρα, σήκω, θ' ἀρπάξεις καμιά πούντα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νά μὴ σέ νοιάζει γιά μένα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Έλα Ντιντί, μὴ φέρεσαι σά γουρνοκέφαλος. ('Απλώνει τò χέρι του. 'Ο Βλαδίμηρος βιάζεται νά τ' ἀρπάξει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τράβα!
 ('Ο 'Εστραγκόν τραβάει, σκοντάφτει, πέφτει. Μακρὰ σιωπή).
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Φτάσαμε.
 ΠΟΤΖΟ : Ποιοί εἰστε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ανθρωποι.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ω μάνα γῆς! Γλυκεὰ πού'σαι!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέ μπορείς νά σηκωθεῖς;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Οὔτε ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιά προσπάθησε.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σέ λίγο, σέ λίγο.
 (Σιωπή).
 ΠΟΤΖΟ : Τί τρέχει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ('Απότομα) : Δέν τò βουλώνεις ἐσύ, ρέτσιμπούρι; 'Ο ἐαυτοῦλης του εἶναι ὅλος ὁ κόσμος!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί λές; Παίρνομε ἕναν ὑπάνο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέν τὸν ἀκουσες; Θέλει νά μάθει τί τρέχει!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὴν τὸν συνερῖζεσαι. Κοιμήσου.
 (Σιωπή).
 ΠΟΤΖΟ : "Έλεος, ἔλεος!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ξαφνιασμένος) : Τί εἶναι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοιμόσουνα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μοῦ φαίνεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸς ὁ μπάσταρδος ὁ Πότζο πάλι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πές του νά τò βουλώσει. Δός του μιὰ κλωτσιὰ στ' ἀχμινά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χτυπώντας τὸν Πότζο) : Θά τò βουλώσεις, ρέ; Σκουλήκι! ('Ο Πότζο βγάζοντας κρανηγές πόνου, ἀπομακρύνεται μπουσουλώντας. Κάπου-κάπου σταματᾷ, χειρονομεῖ σὰν τυφλός, καλώντας σέ βοήθεια. 'Ο Βλαδίμηρος, στηριγμένος στόν ἀγκώνα του, παρακολουθεῖ τὴν ὑποχώρηση). Σώθηκε! ('Ο Πότζο σωριάζεται). "Έπεσε!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θά κάνουμε τώρα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Αν σερνόμουνα ὡς ἐκεῖ...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μὴ μ' ἀφήνεις!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θά μπορούσα καὶ νά τὸν φωνάξω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νάι, φωνάξέ τον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότζο! (Σιωπή). Πότζο! (Σιωπή). Οὔτε φωνή, οὔτε ἀκρόαση.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Μαζί.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : } Πότζο!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : }
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κουνήθηκε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Εἶσαι σίγουρος πὼς τὸν λένε Πότζο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Με ἀγωνία) : Κύριε Πότζο! 'Έλᾶτε πίσω! Δέ θά σᾶς πειράζουμε!
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ας ἀρχίσουμε νά τὸν φωνάζουμε με ἄλλα ὀνόματα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Αὐτὸς πεθαίνει.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά'ναι διασκεδαστικό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί θά'ναι διασκεδαστικό;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νά τὸν φωνάζουμε με ἄλλα ὀνόματα. Θά περάσει ἡ ὥρα. Κι ὅποιος βρεῖ τὸ σωστὸ κερδίσει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σοῦ λέω πᾶς τ' ὄνομά του εἶναι Πότζο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά τò δοῦμε αὐτό. (Συλλογιέται). "Άβελ!
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τὸ πέτυχα με τὸ πρῶτο!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μπούχτισα πιά μ' αὐτὴ τὴν ἱστορία.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ισως ὁ ἄλλος νά λέγεται Κάιν. (Φωνάζει). Κάιν! Κάιν!

ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Αὐτὸς εἶναι ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα. (Σιωπή).
 Γιὰ κοίτα ἐκεῖνο τὸ συννεφάκι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Σηκώνοντας τὰ μάτια) : Ποῦ;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐκεῖ. Στὸ ζενίθ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἔ, καί; Τί ξεχωριστὸ τοῦ βρίσκεις;
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅθ' σὲ πείραζε ἀν' ἀλλάξαμε κουβέντα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄπ' τὸ στόμα μου τὸ πῆρες.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τί νὰ ποῦμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐδῶ εἶν' ὁ κόμπος.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σηκωνόμαστε γιὰ ν' ἀρχίσουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καμμιά προσπάθεια δὲν εἶναι κατακριτέα.
 (Σηκώνονται).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί εὐκόλο—σάν παιχνίδι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἡ θέλησις εἶναι τὸ πᾶν.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα;
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πᾶμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορούμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔχεις δίκιο. (Παύση). Καὶ τώρα τί κάνουμε;
 ΠΟΤΖΟ : Βοήθεια!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λές; Τὸν βοηθᾶμε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί θέλει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ σηκωθεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ γιατί δὲν σηκώνεται;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅθ' εἶναι νὰ τὸν βοηθήσουμε νὰ σηκωθεῖ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε γιατί δὲν τὸν βοηθᾶμε; Τί περιμένουμε;
 (Βοηθᾶνε τὸν Πότζο νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του καὶ τὸν ἀφήνουν ὄρθιο. Ἐκεῖνος πέφτει).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει νὰ τὸν κρατᾶμε. (Τὸν ξανασηκώνουν.
 Ὁ Πότζο στέκει ὄρθιος ἀνάμεσά τους, τὰ χέρια του πε-
 ρασμένα στὸ λαιμὸ τους). Πρέπει νὰ ξανασηκωθεῖ νὰ στέ-
 κεται ὄρθιος. (Στὸν Πότζο). Πῶς αἰσθάνεσθε; Καλύτερα;
 ΠΟΤΖΟ : Ποιοὶ εἴσατε ἐσεῖς;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μᾶς ἀναγνωρίζετε;
 ΠΟΤΖΟ : Εἶμαι τυφλός.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἴσως νὰ βλέπει καθαρὰ τὸ μέλλον.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Πότζο) : Ἄπὸ πότε;
 ΠΟΤΖΟ : Ἐβλεπα περίφημα κάποτε—μὰ ἐσεῖς εἴστε φίλοι;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μ' ἓνα σαρόνιο γέλιο) : Θέλει νὰ μάθει ἀν
 εἶμαστε φίλοι!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅχι, ἐννοεῖ ἀν εἶμαστε φίλοι του.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔπειτα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸ ἀποδειχᾶμε βοηθώντας τον.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ βέβαια. Ὅθ' τὸν βοηθούσαμε ἀν δὲν εἶμα-
 στε φίλοι του;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ἀποκλείεται.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς μὴν ἀρχίσουμε τώρα τίς σοφιστεῖες.
 ΠΟΤΖΟ : Εἴστε ληστές;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ληστές! Μοιάζουμε μὲ ληστές;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ βλέπεις πῶς εἶναι στραβός;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ πάρει ἡ ὀργή, στραβός εἶναι. (Παύση).
 Ἄφοῦ τὸ λέει.
 ΠΟΤΖΟ : Μὴ μ' ἀφήνετε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Οὔτε λόγος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πρὸς τὸ παρόν.
 ΠΟΤΖΟ : Τί ὥρα εἶναι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Ἐρευνώντας τὸν οὐρανὸ) : Ἐφτά;... ὀχτώ;...
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐξαρθᾶται ἀπὸ τὴν ἐποχή.
 ΠΟΤΖΟ : Νύχτωσε;
 (Σιωπή. Ὁ Βλαδίμηρος καὶ ὁ Ἐστραγκὸν κοιτάζουν τὸ ἡλιο-
 βασίλειμα).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Φαίνεται σὰ νὰ ἀνατέλλει ἀπ' τὴν ἀνάποδη.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄδύνατο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἴσως νὰ χαράζει.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὴ λές κουταμάρες. Ἄπὸ κεῖ εἶν' ἡ δύση.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Πῶς τὸ ξέρεις;
 ΠΟΤΖΟ (Μὲ ἀγωνία) : Νύχτωσε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν κουνήθηκε, μιὰ φορά.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σοῦ λέω ὅτι ἀνατέλλει.
 ΠΟΤΖΟ : Γιατί δὲν ἀπαντᾶτε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἄστε μας νὰ σκεφτοῦμε, κύριε, πρῶτα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Καθησυχαστικά) : Σουρούπωσε, κύριε,
 σουρούπωσε ὅπου νὰ ναι νυχτώνει. Ὁ φίλος μου, ἀπὸ δῶ, μ'
 ἔκανε ν' ἀμφιβάλω καὶ πρέπει νὰ μοιλογῶ ὅτι γιὰ μιὰ στιγμὴ
 κόντεψε νὰ μὲ πείσει. Ἄλλὰ ὅλη αὐτὴ ἡ ἀτέλειωτη μέρα δὲν
 πῆγε χαμένη—κάτι μοῦ ἔμαθε—καὶ μπορῶ νὰ σᾶς βεβαιώσω
 ὅτι πλησιάζουμε στὸ τέλος τοῦ προγράμματός της. (Παύση).
 Πῶς νιώθετε τώρα;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅθ' τραβήξει πολὺ αὐτὸ τὸ χαμαλίκι; (Τὸν
 ἀφήνουν λίγο, ἀλλὰ τὸν ξαναπιάνουν γιὰτὴν πέφτει). Δὲν εἶ-
 μαστε Καρυάτιδες.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄν ἄκουσα καλά, μᾶς εἶπατε ὅτι βλέπατε
 θαυμάσια κάποτε.
 ΠΟΤΖΟ : Θαυμάσια, θαυμάσια.
 (Σιωπή).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Μὲ θυμὸ) : Ἄπλωθεῖτε! Ἄπλωθεῖτε!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄς τον ἤσυχο. Δὲ βλέπεις ὅτι ἀναπολεῖ
 τίς παλιές, εὐτυχισμένες μέρες; (Παύση). Memoria praeter-
 ritorum honorum—θᾶ ναι ὀδυνηρό;
 ΠΟΤΖΟ : Μάλιστα, θαυμάσια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ σᾶς ἤρθε ξαφνικά;
 ΠΟΤΖΟ : Θαυμάσια, μὰ τὴν ἀλήθεια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σᾶς ρωτᾶω ἀν σᾶς ἤρθε ξαφνικά.
 ΠΟΤΖΟ : Εὐπύνησα ἓνα ὥραιο πρῶι τυφλὸς σάν τὴν Τύχη.
 (Παύση). Καμμιά φορὰ ἀναρωτιέμαι ἀν δὲν κοιμᾶμαι ἀκόμα.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πότε ἔγινε αὐτό;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲν ξέρω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ, ὡς χτὲς ἀκόμα...
 ΠΟΤΖΟ : Μὴ μὲ ρωτᾶτε! Οἱ τυφλοὶ δὲν ἔχουν αἴσθησι τοῦ
 χρόνου. Καὶ τὰ σημάδια τοῦ χρόνου κρύβονται ἀπὸ δαύτους.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γιὰ σκέψου! Ὅθ' ὀρκιζόμουν ὅτι συμβαίνει
 τὸ ἀντίθετο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΠΟΤΖΟ : Ποῦ βρισκόμαστε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ μπορῶ νὰ σᾶς ἐξηγήσω.
 ΠΟΤΖΟ : Μήπως, κατὰ σύμπτωση, εἶναι μιὰ τοποθεσία ποῦ
 τὴ λένε Σανίδα;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σανίδα; Πρῶτη φορὰ τ' ἀκούω.
 ΠΟΤΖΟ : Σάν τί μοιάζει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Κοιτώντας ὀλόγυρα) : Εἶναι ἀδύνατο νὰ
 περιγραφεῖ. Δὲ μοιάζει μὲ τίποτα. Δὲν ὑπάρχει τίποτα. Μόνον
 ἓνα δέντρο.
 ΠΟΤΖΟ : Τότε δὲν εἶναι ἡ Σανίδα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σκύβοντας) : Τί λέτε; Βρήκατε κανένα και-
 νοῦριο θέμα;
 ΠΟΤΖΟ : Ποῦ εἶναι τὸ ζῶο μου;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐδῶ κοντά.
 ΠΟΤΖΟ : Γιατί δὲν ἀπαντᾶτε ὅταν τὸ φωνάζω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω. Φαίνεται πῶς κοιμᾶται. Μπορεῖ
 καὶ νὰ ψήφισε.
 ΠΟΤΖΟ : Τί ἀκριβῶς συνέβη;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί ἀκριβῶς!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Γλυστήρατε κ' οἱ δύο. (Παύση). Καὶ πέ-
 σατε.
 ΠΟΤΖΟ : Ἄντε νὰ δεῖς ἀν εἶναι πληγωμένος.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὰ δὲν μπορούμε νὰ σ' ἀφήσουμε.
 ΠΟΤΖΟ : Δὲ χρειάζεται νὰ πάτε κι οἱ δύο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἐστραγκόν) : Ἄντε σύ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐπειτα ἀπ' αὐτὸ ποῦ μοῦ ἔκανε; Ποτέ!
 ΠΟΤΖΟ : Naί, ναί, στείλε τὸν φίλο σου... Βγάζει μιὰ βρόμα
 (Σιωπή). Τί περιμένει λοιπόν;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί περιμένεις λοιπόν;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Περιμένω τὸν Γκοντό.
 (Σιωπή).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί πρέπει νὰ κάνει;
 ΠΟΤΖΟ : Πρῶτα—πρῶτα νὰ τραβήξει τὸ σκοινί, ὅσο δυνατὰ
 θέλει κι ὅση ὥρα θέλει—φτάνει νὰ μὴν τὸν στραγγαλίσει. Συ-
 νήθως ἀντιδρᾷ σ' αὐτό. Ἄν ἔχι ἄς τὸν ἀρχίσει στίς κλωτσιές.
 Στὸ μούτρο, στὸ στήθος. Νὰ βαρέσει μὲ τὴν ψυχὴ του.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Στὸν Ἐστραγκόν) : Βλέπεις, δὲν ἔχεις τί-
 ποτα νὰ φοβηθεῖς. Ἴσα-ἴσα εἶναι μιὰ εὐκαιρία νὰ βγάλεις τὸ
 ἄχτι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἀν ἀντισταθεῖ;
 ΠΟΤΖΟ : Ποτέ του δὲν ἀντιστέκεται.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅθ' ῥθῶ ἐγὼ σάν πουλὶ νὰ σὲ σώσω.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ὅλο μένα νὰ κοιτᾶς.
 (Πλησιάζει τὸν Λάχνυ).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κοίτα πρῶτα ἀν εἶναι ζωντανός. Δὲν ὑπάρ-
 χει λόγος νὰ σπαταλᾶς τίς δυνάμεις σου, ἀν ἔχει ψοφήσει.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Σκύβει επάνω του) : 'Ανασαινε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τότε αρχίνα.
 ('Ο Έστραγκόν αρχίζει να χτυπάει τόν Λάκν με ξαφνική μαγιά, σφραλίζοντας. 'Αλλά τραυματίζεται στο πόδι και απομακρύνεται βογγώντας και κουτσαίνοντας. 'Ο Λάκν ξαναβρίσκει τις αισθήσεις του).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : 'Ω, τὸ κτῆνος!
 (Κάθεται και προσπαθεί νὰ βγάλει τὸ παπούτσι του. Σὲ λίγο σταματάει. Τὸν πιάνει ὕπνηλία. Τὰ χέρια του ἀπάνω στὰ γόνατα, τὸ κεφάλι του ἀπάνω στὰ χέρια).
 ΠΟΤΖΟ : Τί συμβαίνει πάλι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο φίλος μου τραυματίστηκε.
 ΠΟΤΖΟ : Κι ὁ Λάκν;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ωστε εἶναι... αὐτός.
 ΠΟΤΖΟ : 'Ε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Λάκν εἶναι αὐτός;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲν καταλαβαίνω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἔσεις εἶσθε ὁ Πότζο;
 ΠΟΤΖΟ : Καὶ βέβαια εἶμαι ὁ Πότζο.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Οἱ ἴδιοι, οἱ χτεσῖνοι;
 ΠΟΤΖΟ : Χτεσῖνοι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Χτέες ἀνταμώσαμε. (Σιωπή). Τὸ ξεχάσατε;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲ θυμάμαι ν' ἀντάμωσα κανέναν χτέες. Κι αὔριο δὲν θὰ θυμάμαι ἂν ἀντάμωσα κανέναν σήμερα. Μὴν περιμένετε λοιπὸν ἀπὸ μένα νὰ σὰς φωτίσω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μά...
 ΠΟΤΖΟ : Φτάνει πιά. Σῆκω γουρουνί!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τὸν κουβαλοῦσατε μαζί σας χτέες, γιὰ νὰ τὸν πουλήσετε στὸ παζάρι. Μὰς μιλῆσατε. Χόρεψε. Στοχάστηκε. 'Εσεῖς βλέπατε.
 ΠΟΤΖΟ : 'Αν ἐπιμένετε. 'Αφήστε με νὰ φύγω. ('Ο Βλαδίμηρος παραμερίζει). 'Ορθος!
 ('Ο Λάκν σηκώνεται, μαζεύοντας τὰ μαγαζία του).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ποῦ πάτε ἀπὸ κεῖ;
 ΠΟΤΖΟ : Δὲ μ' ἐνδιαφέρει ποῦ πάω. Ντέ! ('Ο Λάκν φορτωμένος, παίρνει τὴ θέση του μπροστὰ στὸν Πότζο). Καμουτσί!
 ('Ο Λάκν τ' ἀφήνει ὅλα κάτω, ψάχνει γιὰ τὸ μαστίγιό· τὸ βρίσκει, τὸ βάζει στὸ χέρι τοῦ Πότζο. Τὰ μαζεύει πάλι ὅλα). Γκέμι!
 ('Ο Λάκν τ' ἀφήνει ὅλα κάτω, βάζει τὴν ἄκρη τοῦ σκοινοῦ στὸ χέρι τοῦ Πότζο, τὰ μαζεύει πάλι ὅλα).
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί εἶναι μὲς στὴ βαλίτσα;
 ΠΟΤΖΟ : 'Αμμος. (Τραβᾷ τὸ σκοινί). Ντέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μιὰ στιγμή.
 ΠΟΤΖΟ : 'Αναχωρῶ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ τί θὰ κάνετε ἂν πέσετε σὲ μέρος ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ σὰς βοηθήσει κανεὶς;
 ΠΟΤΖΟ : Θὰ περιμένουμε ὥσπου νὰ σηκωθοῦμε. Κ' ἔπειτα θὰ συνεχίσουμε. Ντέ!
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πέστε του νὰ τραγουδήσει, πρὶν φύγετε!
 ΠΟΤΖΟ : Ποιός;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : 'Ο Λάκν.
 ΠΟΤΖΟ : Νὰ τραγουδήσει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί. 'Η νὰ στοχαστεῖ. 'Η ν' ἀπαγγείλει.
 ΠΟΤΖΟ : Μὰ εἶναι μουγγός.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μουγγός!
 ΠΟΤΖΟ : Μουγγός. Οὔτε νὰ βογγήξει δὲ μπορεῖ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μουγγός! 'Απὸ πότε;
 ΠΟΤΖΟ (Νευριάζει μεμιάς) : Δὲν θὰ πάψετε πιά νὰ με βασανίζετε μ' αὐτὸν τὸν καταραμένο τὸν χρόνο; 'Αηδία καταστήσατε! Πότε! Πότε! Μιὰ μέρα, δὲ σὰς φτάνει, μιὰ μέρα σὰν ὅλες τὶς μέρες. Μιὰ μέρα μουγκάθηκα, μιὰ μέρα στραβώθηκα, μιὰ μέρα θὰ κουφαθοῦμε, μιὰ μέρα γεννιόμαστε, μιὰ μέρα πεθαίνουμε, τὴν ἴδια μέρα, τὴν ἴδια στιγμή, δὲ σὰς φτάνει αὐτό; ('Ηρεμότερα). Γεννάμε καβάλλα στὸν τάφο. Λάμπει τὸ φῶς γιὰ μιὰ στιγμή κ' ἔπειτα ξαναπέφτει ἡ νύχτα. (Τραβᾷ τὸ σκοινί). Ντέ!
 (Βγαίνουν ὁ Λάκν και ὁ Πότζο. 'Ο Βλαδίμηρος τοὺς ἀκολουθεῖ ὡς τὴν ἄκρη τῆς σκηνῆς. 'Επειτα τοὺς παρακολουθεῖ μὲ τὸ βλέμμα. 'Ο θόρυβος ἐνὸς πεσόντος, ὑπογραμμισμένος ἀπὸ τὴν μιμικὴ τοῦ Βλαδίμηρου, φέρνει τὸ μήνυμα ὅτι βρίσκονται και πάλι καταγῆς. Σιωπή. 'Ο Βλαδίμηρος σιμώνει τὸν 'Εστραγκόν, ποῦ κοιμάται. Τὸν κοιτάζει γιὰ λίγο κ' ἔπειτα τὸν κουνάει νὰ ξυπνήσει).
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ ('Επειτα ἀπὸ ἄγριες χειρονομίες, ἀκατάληπτα λόγια) : Γιατί ποτέ σου δὲ μ' ἀφήνεις νὰ κοιμηθῶ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νιώθω μονάχος.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κ' ἔβλεπα στὸν ὕπνο μου ὅτι ἤμουνα εὐτυχισμένος.

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

Κυρικατοῦρα τῶν ἡθοιοῦν τῆς 'Αμερικανικῆς παραστάσεως : 'Εστραγκόν, Βλαδίμηρος και, στὸ δεύτερο πλάνο, Πότζο και Λάκν. Τὸ ἀνέβασμα ἔγινε στὶς 19 'Απριλίου 1956



μιά μεγάλη σουρντίνα. (Κοιτάει τὸν Ἐστραγκόν). Κ' ἐμένα μὲ κοιτάει κάποιος ἄλλος καὶ γιὰ μένα κάποιος ἄλλος λέει. "Κοιμᾶται, δὲν ξέρει τίποτα, ἄς τον στὸν μακάριο ὕπνου του". (Παύση). Δὲν μπορῶ νὰ συνεχίσω! (Παύση). Τί ἔλεγα; (Πηγαίνω ἀπὸ ἀνίσχυρος, καὶ τέλος σταματᾷ στὸ ἄκρο ἀριστερά, κοιτάζοντας στὸ βάθος. Τὸ Ἄγιοι μπαίνει ἀπὸ δεξιά. Σταματᾷ. Σιωπή).

ΑΓΟΡΙ : Κύριε... (Ὁ Βλαδίμηρος γυρίζει). Κύριε Ἀλμπέρ...
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πάλι τὰ ἴδια. (Παύση). Δὲ μὲ γνωρίζεις;
 ΑΓΟΡΙ : "Ὀχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐσὺ δὲν εἶσαι πού ἦρθες χτές;
 ΑΓΟΡΙ : "Ὀχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρώτη φορὰ ἔρχεσαι;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα κύριε.
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σ' ἔστειλε ὁ κύριος Γκοντό.
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲ θὰ ῥθει ἀπόψε.
 ΑΓΟΡΙ : "Ὀχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄλλὰ θὰ ῥθει αὔριο.
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ὅπως δὲ ποτε.
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Συνάντησες κανέναν στὸ δρόμο σου;
 ΑΓΟΡΙ : "Ὀχι, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δυὸ ἄλλους... (διστάζει)... ἀνθρώπους.
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν εἶδα κανέναν, κύριε.
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί κάνει ὁ κύριος Γκοντό; (Παύση). Ἄκουσ;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἐ, λοιπόν;
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν κάνει τίποτα, κύριε.
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πῶς εἶναι ὁ ἀδελφός σου;
 ΑΓΟΡΙ : Εἶναι ἄρρωστος, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἴσως νὰ ἔταν αὐτὸς πού ῥθε χτές.
 ΑΓΟΡΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ (Χαμηλόφωνα) : Ἔχει γενειάδα ὁ κύριος Γκοντό;
 ΑΓΟΡΙ : Μάλιστα, κύριε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἐαυθὴ ἦ... (διστάζει)... ἦ μαύρη;
 ΑΓΟΡΙ : Θαρῶ πῶς εἶναι ἀσπρή, κύριε.
 (Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἐλα, Κύριε τῶν Δυνάμεων!
 (Σιωπή).

ΑΓΟΡΙ : Τί νὰ πῶ στὸν κύριο Γκοντό, κύριε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πές του... (διστάζει)... πές του ὅτι μὲ εἶδες καὶ ὅτι... (διστάζει)... ὅτι μὲ εἶδες. (Παύση. Ὁ Βλαδίμηρος προχωρεῖ, τὸ ἀγῶνι ἀπομακρύνεται. Ὁ Βλαδίμηρος σταματᾷ, τὸ ἀγῶνι σταματᾷ). Εἶσαι σίγουρος πῶς μὲ εἶδες, ἔτσι; Δὲ θὰ ῥθεις αὔριο νὰ μοῦ πεις ὅτι μὲ βλέπεις γιὰ πρώτη φορὰ; (Σιωπή. Ὁ Βλαδίμηρος κάνει ἓνα ξαφνικὸ σάλτο, ἀλλὰ τὸ ἀγῶνι τοῦ ξεφεύγει καὶ βγαίνει τρέχοντας. Σιωπή. Ὁ ἥλιος βασιλεύει, βγαίνει τὸ φεγγάρι. Ὅπως πρὶν. Ὁ Βλαδίμηρος μένει ἀκίνητος, σκυμμένος. Ὁ Ἐστραγκόν ξυπνάει, βγάζει τὰ παπούτσια του, σηκώνεται μὲ τὰ παπούτσια στὸ χέρι, πηγαίνει καὶ τ' ἀφήνει στὸ προσκήνιο. Πλησιάζει τὸν Βλαδίμηρο, τὸν κοιτάζει ἐρευνητικά).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί σοῦ συμβαίνει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τίποτα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἐγὼ φεύγω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Κ' ἐγώ.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κοιμήθηκα πολὺ;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω.
 (Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ποῦ θὰ πᾶμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὀχι, μακριά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : "Ὀχι, ὄχι. Νὰ πᾶμε μακριὰ ἀπὸ ἴδω.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν μποροῦμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν μποροῦμε.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Πρέπει νὰ ξαναρθοῦμε αὔριο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ κάνουμε τί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Νὰ περιμένουμε τὸν Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ἔχεις δίκιο. (Παύση). Δὲν ἦρθε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὀχι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ τώρα εἶναι πολὺ ἀργά.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί. Νύχτωσε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν τὸν παρατήσουμε; (Παύση). Κι ἂν τὸν παρατήσουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ μᾶς τιμωρήσει. (Σιωπή. Ρίχνει μιὰ ματιὰ στὸ δέντρο). Μόνο τὸ δέντρο εἶναι ζωντανό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Κοιτάζοντας το) : Τί εἶναι;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δέντρο.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ναί, τί δέντρο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Δὲν ξέρω. Ἰτιά.
 (Ὁ Ἐστραγκόν τραβᾷ τὸν Βλαδίμηρο πρὸς τὸ δέντρο. Στέκονται ἀκίνητοι μπροστὰ του. Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Γιατί δὲν κρεμιόμαστε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Μὲ τί;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲν ἔχεις λίγο σκοινί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ὀχι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ γίνεται λοιπόν.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἄντε νὰ φύγουμε.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Στάσου, ἔχω τὴ ζώνη μου.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Εἶναι πολὺ μικρή.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ μὲ τραβήξεις ἀπ' τὰ πόδια.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Καὶ ποιὸς θὰ τραβήξει τὰ δικά μου;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Σωστό.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τέλος πάντων γιὰ νὰ δοῦμε. (Ὁ Ἐστραγκόν λύνει τὸ σκοινὶ πού κρατᾷ τὸ παντελόνι του. Τὸ παντελόνι του, ὅπως τοῦ ῥχεται πολὺ μεγάλο, πέφτει. Ἐξετάζον τὸ σκοινί). Καλὰ πού μᾶς βρέθηκε κι αὐτό. Θὰ βαστάξει ὅμως;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θὰ δοῦμε. Κράτα.
 (Πιάνουν τὶς δυὸ ἄκρες τοῦ σκοινοῦ καὶ τραβᾶνε. Σπάζει. Παρὰ λίγο νὰ πέσουν).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Σκοινὶ νὰ σοῦ πετύχει.
 (Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λὲς ὅτι πρέπει νὰ ξαναρθοῦμε κι αὔριο;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τότε νὰ φέρουμε κ' ἓνα καλὸ σκοινί.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ναί.
 (Σιωπή).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Ντιντί!..
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : "Ἐλα.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Δὲ μπορῶ πιά νὰ συνεχίσω ἔτσι.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Ἰδέα σου εἶναι.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί λὲς, χωρίζουμε; Ἴσως νὰ μᾶς ἔβγαине σὲ καλὸ.
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ κρεμαστοῦμε αὔριο. (Παύση). Ἐκτός ἂν ἔρθει ὁ Γκοντό.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Κι ἂν ἔρθει;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Θὰ σωθοῦμε.
 (Ὁ Βλαδίμηρος βγάζει τὸ καπέλο του — τὸ καπέλο τοῦ Λάκν — τὸ ἐρευνᾷ ἀπὸ μέσα, τὸ κοιτάζει, τὸ κουνάει, τὸ ξαναβάζει).

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Λοιπόν; Φεύγουμε;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βάλε τὸ παντελόνι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Τί;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βάλε τὸ παντελόνι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Νὰ βγάλω τὸ παντελόνι μου;
 ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Βάλε τὸ παντελόνι σου.
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ (Ἀντιλαμβάνεται ὅτι τὸ παντελόνι του εἶναι πεσμένο): Ἔχεις δίκιο. (Τὸ σηκώνει. Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ : Τί λὲς, φεύγουμε;
 ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Καὶ δὲ φεύγουμε;
 (Δὲν κουνιῶνται).

Α Υ Δ Α Ι Α

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Καλή ζωή και κακή διαθήκη

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

Άλλά για ποιό πράγμα ό λόγος; Σε τί άποβλέπει τὸ αίτημά μας; Δεν έχουμε ώραιότερες θεατρικές παραστάσεις, άξιες να έμφανίζονται και σε φεστιβάλ και σ' ευρωπαϊκές πρωτεύουσες και παντού δεν ξεσηκώνουν άποθεωτικό ένθουσιασμό; Οί σκηνοθέτες μας δεν πετούν μ' άεροπλάνα για να έτοιμάσουν παραστάσεις σε θέατρα παγκόσμιας φήμης; Οί ήθοποιοί μας δεν ρεκλαμάρονται με φωτεινά σελαγίσματα στα κέντρα των βαβυλωνοπόλεων τής Δύσης; Σκηνογράφοι μας δεν έχουν στρώσει τὰ εργαστήριά τους σ' άεροπλάνα διηπειρωτικής συγκοινωνίας; Σε τί θέαμα μπορεί ή Άθήνα μας να ζηλέψει τὸ Παρίσι, τὸ Λονδίνο, τή Νέα Υόρκη; Μιά παράσταση του Έθνικού μας Θεάτρου με τὸ "Διάλογο Καρμηλιτισσών" ή τής Έθνικής Λυρικής μας Σκηνής με τὸ "Λά φόρτσα ντέλ Ντεστίνο" ή τής Έθνικής Έπιθεώρησης με τὸ "Ο Θόδωρος και τὸ δίκαννο" δε θά μπορούσε να σηκώσει "θύελλαν χειροκορημάτων" και στο Μπροντγουάι; Άλλά και ή νεοελληνική δραματουργία μας μήπως πάει πίσω; Έπιθεώρηση, κωμωδία, δράμα, είδύλλιο, δράμα άστυνομικό, τραγωδία, άπ' όλα ανεβάζουν οι σκηνές μας. Τὸ να φωνάζουμε, παρ' όλ' αυτά, πώς δεν έχουμε Νεοελληνικό Θέατρο κ' ή βρχνιασμένη φωνή του Σωματείου Έθοποιών να προσπαθεί να μάς πείσει πώς οι περισσότεροί μας ήθοποιοί ύποφέρουν από τήν άνεργία, μήπως όλ' αυτά είναι σύγχυση φρενών; Γι' αυτό ή μελέτη μας πάνω σ' αυτό τὸ θέμα πρέπει πρώτα να ρίξει μιá ματιά στο ίδιο τὸ πράγμα, για να ιδεί, όσο γίνεται καθαρότερα, τί έννοοιμε όταν λέμε θέατρο.

Τὸ Θέατρο δεν είναι ούτε ψυχαγωγία, ούτε διασκέδαση, ούτε σχολείο, ούτε φιλοσοφικό φροντιστήριο, ούτε πολιτικό βήμα, ούτε μιούζικ χάλ, ούτε προβληματισμός, ούτε σουρεπ νουάρ, ούτε νευρικός έρεθισμός, ούτε νοερή άσέλγεια, ούτε έξωφρενισμός, ούτε όργιο, ούτε πανικός, ούτε τίποτε άπ' αυτά, όσο κι άν συχνά ή όψη του παρουσιάζει χρώματα άπ' όλ' αυτά. Τὸ Θέατρο είναι πρώτα και κύρια αυτό που είναι όλα τὰ έργα τής Τέχνης, ώραία έκφραση ήθικής (κοινωνικής) ιδέας, που ή έκφραση αυτή βρίσκει έδω (στο θέατρο) τήν άνώτατη έπιτυχία της από τήν άποψη τής ζωντανίας, τής πληρότητας και τού μεγαλείου.

Τὸ Θέατρο είναι τελετή, δηλαδή επίσημη σύναξη λαού. Στο θέατρο επιδείχεται τὸ ένθικό πνευματικό κεφάλαιο, ό πολιτιστικός όπλισμός μιás πολιτείας, ή κοινωνική άρετή ένου λαού. Τὸ πρόσωπο τής εποχής, τέτοιο που είναι, παρουσιάζεται κ' έλέγχεται από τήν ίδια τή λαϊκή παρουσία. Γι' αυτό τὸ Θέατρο είναι ή κατεξοχήν πνευματική τροφή του λαού. Έδω ό λαός βλέπει, άκούει και κρίνει. Αύτη ή πνευματική διαίτα, τὸ θέατρο — μαζί με τις άλλες παιδευτικές λειτουργίες, που τις συμπληρώνει και τις ξεπερνάει όλες σε δραστηκότητα — πλάθει, καλλιεργεί και μορφώνει τήν κοινωνική συνείδηση, καθαρίζει τὰ άτομα από τις άτομικές τους ροπές και τὰ κάνει έξια μέλη συνόλου. Τὸ Θέατρο επηρεάζει άμεσα και δραστηκά μεγάλο πλήθος ενήλικους πολίτες και άπ' αυτή τήν άποψη πολύ σωστά ό Άριστοφάνης τὸ έπτε σχολείο για μεγάλους.

Άλλά πρέπει τώρα άμέσως να κάνουμε διάκριση άνάμεσα στην

κοσμική συγκέντρωση και τή λαϊκή σύναξη. Τὸ πρώτο μπορεί να είναι ένα πάρτυ, μιá δεξίωση, κλπ. όπου μαζεύεται ό καλός λεγόμενος κόσμος. Τὸ δεύτερο είναι σύναξη λαού χωρίς διάκριση, όπως γίνεται στις έκκλησίες τήν ώρα τής λειτουργίας. Στο πρώτο ό καθένας που πάει και παίρνει μέρος έχει πρώτα και κύρια άπαιτήρηση να φανεί ό ίδιος, άλλίως δεν πάει. Στη δεύτερη ό καθένας πάει για να λογαριαστεί με τόν θεό που πιστεύει και με τήν συνείδησή του. Είναι και μιá τρίτη περίπτωση, ή κοινωνική συγκέντρωση, όπου ό καθένας πάει για να σιζίει με τους άλλους τους συμπολίτες, συμπατριώτες, συναδέλφους, συντρόφους, συνανθρώπους, να νιώσει τόν έαυτό του μέλος κοινωνίας, πώς δεν είναι έρρημος στον κόσμο, παρὰ ζει μιá ζωή πλατειά και μεγάλη, να εύφρανηθεί από τή γενική όμολογία πώς ό κοινός βίος τους στέκεται καλά και προκόβει, πώς ή ζωή είναι άγαθή, όταν έχει όμορφιά κι άγάπη, πώς τὸ άσκημο είναι κακό, ή άτιμία συφορά κι όλ' αυτά να τὰ νιώσει βλέποντας σαν σε καθρέφτη τόν ίδιο τόν βίο τής κοινωνίας του, τὸ πρόσωπό της, τήν ύγεία και τή δύναμή της, ν' άπαλλαχτεί από τόν φόβο τού άτόμου και να γιομίζει τὸ είναι του με τή χαρά πώς είναι μέλος ένου ώραίου, άκατάλυτου, μεγάλου κόσμου. Αυτό 'ναι κοινωνική τελετή κι αυτό 'ναι τὸ Θέατρο.

Είναι άυτόνοητο πώς τὸ Θέατρο, έχοντας πρώτη και κύρια προϋπόθεση τή λαϊκή παρουσία που βλέπει άκούει, κρίνει κ' έλέγχει, δε μπορεί ν' άνθίσει παρὰ μόνο σε κλίμα δημοκρατικό. Γι' αυτό πρέπει να επιμεινούμε σε κάτι που, ένω είναι γνωστό, δεν έχει έχτιμηθεί από όλους. Τὸ Θέατρο πρωτοπαρουσιάστηκε στην Έλλάδα, στην Άθήνα, κ' είναι προϊόν τής Δημοκρατίας. "Όταν σήμερα σ' ένα μέρος ξεθάβουμε ένα άρχαίο θέατρο, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα "έδω κάποτε έζησε λαός με δημοκρατία". Η δημοκρατία και τὸ προϊόν της αύτὸ, τὸ Θέατρο, πέρασε και σ' άλλες χώρες τού κόσμου και μαζί με τὸ πράγμα τὸ ίδιο πέρασε κ' ή όνομασία του και γι' αυτό οι λέξεις Δημοκρατία, Θέατρο, Δράμα, Κωμωδία, Τραγωδία, Σκηνη, και τὰ παραγώγα τους πολιτογραφήθηκαν από τότε παντού, και σημαίνουν τὰ ίδια πράγματα σ' όλες τις γλώσσες του κόσμου ως τὰ σήμερα.

Τὸ προϊόν αυτό τής Δημοκρατίας, τὸ Θέατρο, γεννιέται και πεθαίνει μαζί της κ' είναι τὸ βαθμόμετρο τής δημοκρατικότητας κάθε καιρού και τόπου: Άνθίζει τὸ Θέατρο, έχει άνοιξη ή Δημοκρατία μαραζώνει τὸ Θέατρο, ψυχομαχάει ή Δημοκρατία πεθαίνει τὸ Θέατρο, στον τάφο ή Δημοκρατία.

Μπορεί ίσως να θυμηθοϋμε πώς και στον καιρό τής δικτατορίας και στον καιρό τής ξένης κατοχής, τότε που ή Δημοκρατία είχε θαφτεί στον τόπο μας, λειτουργούσαν τὰ θέατρα. Ναί, αλλά πόσα και πώς λειτουργούσαν; Τὰ έργα που έπαιζαν τότε περνούσαν πρώτα άπ' τόν μαρμπέρη όπου τὰ περιποιόταν τὸ ψαλίδι τής λογοκρισίας. Ήταν τόν καιρό τής δικτατορίας που τὸ ίδιο τὸ Έθνικό μας Θέατρο έπαιξε στο θέατρο τού Ήρώδη τήν "Άντιγόνη" τού Σοφοκλή κουτσουρεμένη από κάμποσους στίχους. Άς μην ξεχνάμε πώς οι πανούργοι καιροί μας έχουν βρει τρόπους να τὰ νοθεύουν όλα και να παρουσιάζουν τὰ πράγματα σφραγισμένα με όλους τους τύπους και τὰ προσχήματα τής γνησιότητας, αλλά ή ουσία τους είναι έρζάτες.

Τὸ Θέατρο, προϊόν τής Δημοκρατίας, δεν είναι μόνον ένας οποιοσδήποτε χώρος, όπου μπορούν να μαντριστούν κάμποσα κεφάλια από τ' ανθρωπορέματα των κοσμοπόλεων, παρὰ χώρος ειδικά διαμορφωμένος για πολύν λαό, για να παρακολούθησει εκεί ειδικά έργα, τέτοια που τὰ γνώρισε και τὰ ζήσει ό πολιτισμός μας από τόν Αισχύλο, που πρωτόφτιαξε τέτοια έργα, ως τὰ σήμερα. Στο θέατρο δεν πάει κανείς να δει ούτε ταυρομαχίες, ούτε θεάματα με θηρία και βασιανιστήρια, ούτε άλλο τίποτα από έργο με λόγο, αντίλογο και δράση, που να πραγματεύεται φλέγοντα ζητήματα του καιρού.

Τὸ έργο τού Αισχύλου, τὸ πρώτο και πρότυπο τού είδους, είναι και τὸ καλύτερο από τήν άποψη τής τελειότητας, όπως βεβαιώνει ή πιό έγκυρη γνώμη που γίνεται, ή παγκόσμια τού πολιτισμού μας γνώμη, που παραδέχεται πώς τὸ έργο του Αί-

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

Ό χώρος του θεάτρου για το έργο του Αισχύλου χωράει μεγάλο πλήθος, δάκρυη πολιτεία. Η παρουσία του πλήθους στη θεατρική τελετή είναι ταυτόχρονα συντελεστής της αισθητικής απόλαψης και όμολογία δημοκρατικού πνεύματος. Στόν καιρό του Αισχύλου την παράσταση μπορούσαν να παρακολουθήσουν όλοι οι πολίτες της Αθήνας, οι ελεύθεροι, όσοι δηλαδή είχαν ψήφο. Ό μεγάλος αυτός χώρος είν' έτσι διαμορφωμένος που όλοι οι θεατές να κάθονται άνετα, να 'χουν ίσο μερίδιο απ' το θέαμα και το άκρόαμα και συγχρόνως να βλέπουν κι όλο το θέατρο, δηλαδή όλους τους άκροατές πράγμα που δίνει πανηγυρικό τόνο στην τελετή και την αίσθηση του λαϊκού μεγαλείου στους ίδιους τους θεατές. Όποιος παρακολούθησε παράσταση σε άρχαιο θέατρο δέν μπορεί να μήν ένωσε τη συγκίνηση από το μεγαλείο της λαϊκής παρουσίας, την έπισημότητα που νύνετα η σεμνότητά της, την αγαλλίαση από έναν γενναίο λόγο επάνω στη σκηνή, όταν βλέπει πώς την αγαλλιάσή του αυτή τη συμμερίζεται όλο το άκροατήριο.

Τά έργα που παίζονται σ' αυτό το θέατρο παρουσιάζουν έναν άγώνα σε ύψηλό επίπεδο. Με λόγο και αντίλογο προσπαθούν να πείσουν για κάτι πολύ σπουδαίο, κάτι που ενδιαφέρει όλη την πολιτεία, για τις αξίες της. Βλέπουμε τη δοκιμασία και την κρίση και την κάθαρση των ήθων, των θεσμών, των νόμων της πολιτείας, την ίδια τη μορφή του πολιτισμού, την όμορφιά του και την άσκημία του, το καλό του και το κακό του κι ό άγώνας αυτός κ' η κρίση του στόν καιρό του Αισχύλου γνώταν όλοφάνερα χωρίς κανέναν περιορισμό κ' οι διορισμένοι κριτές είχαν τ' άφτια τους στις φωνές του λαού, που αυτός ό λαός με την έπιδιοκιμασία ή την άποδοκιμασία του είχε τόν τελευταίο λόγο. Το έργο δέν καταγινώταν με μικροκαθέστα, δέν έκανε κουτσομπολιό, όπως λέμε, παρά πραγματευόταν τά γενικά και σπουδαία ζητήματα—το καθόλου. Αυτό'ναι το θεατρικό πρότυπο, κληρονομιά και διαθέτη, που μάς άφησαν οι πρόγονοί μας με τόν πολιτισμό, που γι' αυτόν καμαρώνουμε.

Η πολυτέλεια των θεάτρων που έχουμε σήμερα στην πρωτεύουσα, καλή για να παίζονται σ' αυτά ξένα έργα της μόδας, μοιάζει με τό φτιασίδιμα που κάνουν σε μιάν άρρωστη κοπέλα της παντρειάς για να την ξεπουλήσουν είναι ώσαν ή θεατρική ζωή νά'ναι έτοιμοθάνατη και να προσπαθούμε να την κρατήσουμε μ' ένέσεις και μεταγίσεις. Η κρίση στο θέατρο δέν είναι παρανυχίδα, όταν το θέατρο είναι το πρόσωπο της κοινωνικής ζωής. Όσο κι αν το πρόσωπο αυτό φτιασιδώνεται, δέν μπορεί να κρύψει την βαρεία οργανική άρρώστια που το τρώει.

Πόσα θέατρα λειτουργούν στην Ελλάδα; Άν στην Αθήνα, που 'χει τό ένα πέμπτο του πληθυσμού της χώρας, λειτουργούν καμιά εικοσαριά θέατρα, που τά περισσότερα απ' αυτά μόλις χωρούν από τρακόσιους θεατές, κι αν είν' άλλα δυο ή τρία στη Θεσσαλονίκη κι από ένα στην Πάτρα, ή την Κέρκυρα ή τό Βόλο, μπορούμε να πούμε πώς ή χώρα μας έχει θέατρα; Άς λογαριάσουμε μαζί μ' αυτά ακόμη τά πιο πρόσχειρα ύπστεγα, καφενεϊα, μάντρες, τέντες, πανηγυρικά πατάρια, όπου παίζουν καραγκιόζηδες, όργανοπαίχτες, και θίασοι της προκοπής είτε μπουλούκια. Μπορούμε τη γυφτιά αυτή να την όνομάσουμε θεατρική ζωή; Στους ελάχιστους αυτούς "θεατρικούς" χώρους συγχάζει ελάχιστος κόσμος, πολύ μικρό ποσοστό από τους κατοίκους της πρωτεύουσας, κι ακόμη πιο μικρό από τους κατοίκους της υπόλοιπης χώρας. Ό πολυς πληθυσμός, οι ελεύθεροι πολίτες, αυτοί που ψηφίζουν, θέατρο δέν βλέπουν. Ό λαός της Ελλάδας, ό σημερινός, θέατρο δέν βλέπει καθόλου. Η μόνη συμμετοχή του στη θεατρική ζωή είναι να πληρώνει. Ό Έλληνικός λαός, ή δόλότητά του, ό ίδιος κι όχι με αντιπροσωπώ του στις μεγαλουπόλεις, ούτε έχει ούτε βλέπει θέατρο, παρ' όλη του τη λαχτάρα για θέατρο. Κι όχι μόνον αυτό παρά πάει να χάσει και τό πανηγύρι του και τη γιορτή του, τό πρωτόκυτόταρο του θεάτρου. Άποβλέποντας στο θέατρο όλης της χώρας κι όχι μόνο στη βιτρίνα της Αθήνας διαπιστώνουμε

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

Άν θελήσουμε να διαπιστώσουμε πώς έχουν σήμερα τά πράγματα, να ελέγξουμε πόσοι βλέπουν θέατρο, πόσοι είναι σε θέση να δούν θέατρο και τί λογιά θέατρο βλέπουν, τότε θά δούμε σε ποιους μπορούν ν' άπευθυνθούν οι νεοέλληνες συγγραφείς, τί λογιά είναι τό θεατρόφιλο κοινό και τί λογιά τά γούστα του. Άν άπομονώσουμε τις πραγματικές ανάγκες τις εθνικές, αν ξεχωρίσουμε τά καθέκαστα περιστατικά, τις συνθήκες που επηρεάζουν τη σημερινή θεατρική ζωή, μπορεί να τρομάξουμε μπροστά στην άσκήμια, την κακή ποιότητα, τη φτώχεια την πνευματική, την τερατώδια: αν κάνουμε έλεγχο θά δούμε πώς όλ' αυτά που προσφέρονται σήμερα για έθνικά είναι ξένα και πρόστυχα και τά πραγματικά έθνικά είναι κυνηγημένα, έπειδή κυνηγημένη είναι ή Δημοκρατία. Το πώς όλα αυτά καταφέρονται και στέκονται και θαυμάζονται μάλιστα από πολλούς δέν είναι παράξενο, γιατί δέν υπάρχει τερατώδια που να μή μπορεί να βγαίνει στόν κόσμο καλοντυμένη με άνάλογη θεωρία, που όχι μόνον αυτή ή φορεσιά της επιτρέπεται να κυκλοφορεί στους δρόμους, παρά και την επιβάλλει στο θαμασμό και στο χειροκρότημα, όταν ή φορεσιά της είναι έπίσημη στολή. Με τό να υπάρχουν ένα δυο θέατρα κι αυτά να λέγονται Έθνικά ή Βασιλικά ή Λαϊκά δέν σημαίνει πώς ανταποκρίνονται σ' αυτό που ή όνομασία τους προϋποθέτει, περισσότερο από οποιαδήποτε ρεικλάμα. Αυτή είναι ή πραγματικότητα κι αυτήν αντιμετωπίζει ή νεοέλληνας δραματικός ποιητής.

Ό Νεοέλληνας δραματικός ποιητής, που ζει τη νεοελληνική πραγματικότητα, πριν καταπιαστεί να γράψει νεοελληνικό έργο πρέπει να 'χει παραδεχτεί αυτόν τόν άφορισμό για τόν έαυτό του "καλή ζωή και κακή διαθέτη" και σ' αυτόν να 'χει περιορίσει τις φιλοδοξίες του. Μόνον έτσι έχει έλπίδα τό έργο του να βραβευτεί σε διαγωνισμό, ν' άνέξει σε σκηνή και να πετύχει. Δέν πρέπει στο έργο του να θίξει τίποτε από τά κακώς κείμενα, ούτε να ελέγξει, ούτε να προσπαθήσει να περάσει τά όρια που μέσα σ' αυτά, ή νεοελληνική αυτή πραγματικότητα του επιτρέπει να κινηθεί. Άν επιχειρήσει να τό κάμει, τό πολύ που θά μπορούσε να καταφέρει είναι ν' άντιστρέψει τούς όρους του άφορισμού. Άλλά πρός τί ή θυσία;

Ό έθνικός μας ποιητής ό Σολομός ύποχρεώθηκε να βουβαθεί. Το ίδιο κι ό Κάλβος. Το έργο του Μάτση "Βασιλικός", ένα έξοχο νεοελληνικό θεατρικό έργο μ' επαναστατικό πνεύμα κατά της φεουδαρχίας, όταν τό άνοιξαν κ' είδαν τί είχε μέσα τό ξανάκλεισαν και μόλις στις μέρες μας είδε τό φώς της σκηνής κι αυτό πειραματικά. Ό Κόκος, νεοέλληνας θεατρικός συγγραφέας, πλήρωσε με τη ζωή του την καλή του πρόθεση. Μιά κληρονομιά όταν πέφτει σε ξένα χέρια, όταν χάσει τη φυσική και όμαλή διαδοχή της, όσο καλή κι αξία κι αν είναι δέν μπορεί ν' αξιοποιηθεί και ν' άποτελέσει θετικό παράγοντα καλλιέργειας και προκοπής. Το πνεύμα της δημοκρατίας και τά προϊόντα του κυνηγημένα από τη βαρβαρότητα, τόν άγνοια, τόν φανατισμό και την τυραννία των καρών που άκολούθησαν έφτασαν ως τις μέρες μας κουτσά στραβά με τη διαθέτη του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Εύριπίδη, του Άριστοφάνη. Οι φυσικοί κληρονόμοι προσπάθησαν να κρύψουν και να γλιτώσουν αυτούς τούς

ΝΑ ΦΤΙΑΞΟΥΜΕ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ

θησαυρούς. 'Ακόμα κ' οι "παλιοκλέφτες" του Εικοσιένα, όταν πολιορκούσαν την 'Ακρόπολη κ' οι πολιορκημένοι Τουρκοί ήθελαν να χάλαγαν τον Παρθενώνα για να 'παίρναν μολύβι για βόλια, τους πρόσφεραν τὸ μολύβι για νὰ μὴ γινόταν ἡ ζημιά. 'Αλλὰ τοὺς μπορεῖ νὰ γλυτώσει τίποτα ἀπὸ τοὺς "νόμιμους κληρονόμους" κ' ἀπὸ κλέφτες σὰν τὸν 'Ελγίνο νὰ ποῦμε; 'Εδῶ δὲν ὑπάρχει ὁμολογία διαδοχῆ. "Ὅσο κι ἂν φωνάζουμε πὼς ἐδῶ γεννήθηκε τὸ Θέατρο, ὅσο κι ἂν ἐπιμένουμε νὰ λεγόμεστε τρισχιλιετίς, ὅσο κι ἂν τοῦ 'Αγνωστοῦ Στρατιωτῆ μας τοῦ φοράμε περικεφαλαία, μὲ τέτοιο πείσμα πού, πεσμένου ἀνάσκελα δὲν τοῦ φεύγει ἀπ' τὸ κεφάλι, μ' ὅλα μας αὐτὰ τὰ καμώματα δείχνουμε πὼς δὲν ἔχουμε καμιὰ σχέση μ' αὐτὴ τὴν κληρονομιά. Μάλιστα ὁ φωτισμένος, κρεμασμένος ψηλὰ Παρθενώνας, ἀλλὰ ξεκρέμαστος γι' αὐτό, καὶ τὰ "Ἥχος καὶ Φῶς" κλπ. κλπ. πιστοποιοῦν καὶ βεβαιώνουν πὼς οὔτε κἀν νιώθουμε τίποτε ἀπ' αὐτά, οὔτε τὸ πνεῦμα τους, οὔτε τὴν ἀξία τους. Τὸ Θέατρο τῆς 'Αθήνας δὲ συνεχίστηκε δυστυχῶς ποτὲ στὴν 'Ελλάδα. Κι ἂς παίζονται οἱ τραγωδίες κ' οἱ κωμωδίες στὰ φεστιβάλα ἢ ἂς γυροφέρνουμε μ' αὐτὰ στὶς Εὐρώπες. "Ὅσο τὸ ἔθνος οὐτὸ ἦταν κάτω ἀπ' τὴν ξένη τυραννία συνέχιζε τὴν ἐθνικὴ του ζωὴ ἐνωμένο πρὸς τὸν πολὺ καὶ προσκολλημένο στὴν κληρονομία του τὴν ἐθνικὴ, τὴ γλώσσα του, τὴν πίστη του, τὴ μυθολογία του, τὶς παραδόσεις του, τὶς γιορτές του, τὰ τραγούδια του καὶ τοὺς χοροὺς του. Μ' ὅλη τὴ φοβέρα πού τὸ σκίαζε καὶ τὴ σκλαβιά πού τὸ πλάκωνε ἦταν ἀκόμα ἕνα μεγάλο ἔθνος. "Ὅταν αὐτὸ τὸ μεγάλο ἔθνος ἀπόχρησε τὴ μικρὴ του ἀνεξαρτησία ὅλοι περίμεναν πὼς ἢ ἐλευθέρη ζωὴ του θὰ ῥχιζε μὲ ὅ,τι ἐθνικὸ ὑπῆρχε στὸν τόπο, μὲ τὴ γλώσσα, μὲ τὶς γιορτές, μὲ τὶς παραδόσεις, μὲ τὴν ἱστορία. Πὼς μ' αὐτὰ τὰ ἐθνικὰ κεφάλαια θὰ δημιουργούσαν τὴ νέα ζωὴ τὴν 'Ελληνικὴ. Πὼς αὐτοὶ οἱ κληρονομημένοι θησαυροὶ μὲ τὴν ἀμύθητὴ ἀξία θὰ μπαίναν θεμέλιο γιὰ νὰ χτιζοῦν ἀπάνω τὴν ἑνὴ ζωὴ. Κι ὅλοι ἀπ' αὐτὸ περίμεναν ἕνα νέο 'Ελληνικὸ Θάυμα. Δὲν ἔγινε ὅμως αὐτό. 'Εκεῖνοι πού διορίστηκαν ἄρχοντες τοῦ τόπου δὲν ἦταν οἱ φυσικοὶ κληρονόμοι αὐτῶν τῶν θησαυρῶν, δὲν ἤξεραν οὔτε πονούσαν τὴν ἀξία τους καὶ γι' αὐτὸ τοὺς περιφρόνησαν. Περιφρόνησαν τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ καὶ τὸν ἀνάγκασαν νὰ τὴν ξεμάθει καὶ νὰ μάθει ἄλλη, τόσο πού τὸν κατάντησαν νὰ μὴ μπορεῖ καθόλου πιά νὰ μιλήσει, νὰ ντρέπεται νὰ μιλήσει τὴ γλώσσα του, νὰ τραγουδήσει τὰ τραγούδια του καὶ νὰ χορεύει τοὺς χοροὺς του. 'Η Παιδεία ἐδίδαξε ξένη γλώσσα, ξένους τρόπους, ξένα ἦθη, πού ἀνταποκρινόντουσαν σὲ ξένες μὸδες, ξένες ἀπαιτήσεις καὶ ξένα συμφέροντα. 'Αλλοὶ ἐκλεφταν, ἄλλοι ἐμπροσθεύτηκαν κ' ἐμπορευόμην αὐτοὺς τοὺς θησαυροὺς κ' ἡ Νέα 'Ελλάδα σὰν νὰ 'ναι ἢ πιὸ ὑπανάπτυκτη χώρα τοῦ κόσμου κατάντησε νὰ μπάζει ἀπέξω γιὰ πνευματικὴ τροφὴ τοῦ λαοῦ τὶς ἐπιτυχίες τῶν βουλεβάρτων. Κατάντησε σὰ χώρα ἀγρίων νὰ δίνει ἀνεκτίμητους θησαυροὺς καὶ νὰ παίρνει γυαλιὰ καὶ κουμπιά. Δημοκρατία λέγεται τὸ πολίτευμα τῆς σημερινῆς 'Ελλάδας, ἀλλὰ μὲ τὴν Δημοκρατία ἐκείνη πού ῥτιαζε τὸ Θέατρο ἔχει τόση σχέση ὅση ἔχει τὸ Βασιλικὸ μας Θέατρο μὲ τὸ Θέατρο τῆς 'Επιδαύρου ἢ τὸ Χίλτον μὲ τὸν Παρθενώνα. 'Η Δημοκρατία, ἢ λέξῃ μόνη της, δὲ μπορεῖ νὰ βγάλει προϊόντα ἀληθινῆς δημοκρατίας. Τ' ὅτι ἔχουμε 'Εθνικὸ Θέατρο καὶ δὲν ἔχουμε ἔργα γιὰ νὰ παίζονται σ' αὐτό, θὰ πεί πὼς τὸ 'Εθνικὸ αὐτὸ Θέατρο δὲν εἶναι ἐθνικὸ Θέατρο, παρὰ συμβατικὰ λέγεται τέτοιο. Ποιὰ ἀνάγκη δημιουργήσε αὐτὸ τὸ θέατρο, ἀφοῦ νεοελληνικὴ ζωὴ δὲν προβάλλεται σ' αὐτό; Μόνον μιὰ ἀνάγκη, αὐτὴ πού κάνει τοὺς νεόπλουτους νὰ χτιζοῦν σπίτια μὲ ὅλες τὶς πολυτέλειες καὶ νὰ τρώνε στὴν κουζίνα νὰ φτιάχνουν βιβλιοθήκες ἐνῶ δὲν ξέρουν νὰ διαβάσουν καὶ ν' ἀγοράζουν χοντρά βιβλία μὲ ὠραῖο δέσιμο ἢ καὶ μόνον τὰ δεσμίματα γιὰ νὰ στολίζουν ράφια καὶ νὰ δίνουν πρόσθετη δουλαιὰ στὴν ὑπερέτρια πού τὰ ξεσκονίζει.

"Ἄν μᾶς ἀρέσουν αὐτὰ τὰ προϊόντα τῆς δημοκρατίας, τὰ πανηγύρια κ' οἱ χοροὶ καὶ τὸ θέατρο κ' ἢ λαϊκὴ τέχνη καὶ μᾶς ἀρέσουν ἀφοῦ μόνον σ' αὐτὰ βρίσκουμε δικαίωση καὶ χαρὰ σὰν ἄτομα καὶ γι' αὐτὸ κ' ὑπερηφανευόμεστε γι' αὐτὰ καὶ τὰ ζητᾶμε κάθε τόσο, ἂς μὴν ξεγελιάσουμε μὲ τὴν ἰδέα πὼς θὰ τ' ἀποχτήσουμε εἴτε μὲ τοὺς καλοὺς διευθυντὲς τῶν θεάτρων ἢ τοὺς ἱκανοὺς σκηνοθέτες, εἴτε μὲ τὶς ξεπεσοῦρες, τοὺς καραγκιόζηδες καὶ τὰ μπουζούκια, παρὰ μόνον ἂν καλλιεργήσουμε τὰ ἐθνικὰ προϊόντα, ὅπως καλλιεργοῦμε τὸ κλῆμα καὶ τὴν ἐλιά.

'Αλλὰ γι' αὐτὸ χρειάζεται νὰ προσπαθήσουμε νὰ δημιουργήσουμε τὶς συνθήκες καὶ τὸ κλίμα πού εὐνοῦν αὐτὴν τὴν καλλιέργεια. 'Αλλιῶς, ἂς τὰ σπάξουμε στὶς ταβέρνες φωνάζοντας "ἐβίβα" καὶ "καλὴ ζωὴ καὶ κακὴ διαθήκη"!

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

"Ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια κ' ὅσο πληθαίνουν πίσω μας τὰ "σβηστά κεράκια", τόσο περισσότερο αἰσθανόμαστε τὴν εὐθύνη γιὰ ὅ,τι πιὸ ἔντονα μᾶς συνέδεσε στὴ ζωὴ, τόσο περισσότερο ἀνισχυοῦμε γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν προκοπὴ του. Γι' αὐτὸ εἶναι φυσικὸ γιὰ ὅποιον ἀγαπᾶ τὸ Θέατρο καὶ ἐργάστηκε σ' αὐτὸν τὸν τομέα τῆς τέχνης, νὰ νοιάζεται καὶ γενικὰ γιὰ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ θεατρικὴ ἐκδήλωση, πρωταρχικὰ ὅμως γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, τοὺς ἐρμηνευτὲς τῶν ἔργων, τοὺς ἡθοποιούς. Κ' ἐπειδὴ τὸ μέλλον ἀνήκει σ' αὐτοὺς πού ἐρχονται, γιὰ αὐτοὺς θὰ προσθέσουμε τὸ οἰκοδόμημα πού ὑπάρχει, αὐτοὶ θὰ διορθώσουν τὰ σφάλματά μας, αὐτοὶ θὰ μᾶς ἀντικαταστήσουν, κ' αἴμα αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους θὰ λογοδοτήσουν, δὲ μπορεῖ παρὰ ὅλη μας ἢ προσοχὴ νὰ συγκεντρώνεται σ' αὐτούς. Κι ὄχι μόνον ἢ προσοχὴ, ἀλλὰ καὶ ἢ εὐθύνη πού ἔχουμε ἀπέναντί τους, γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν ολοκλήρωσή τους, γιὰ ὅ,τι θὰ τοὺς κάνει νὰ γίνουν ἀξιοὶ ν' ἀφοσιωθοῦν σ' αὐτὸ πού ἐμεῖς ἀγαπήσαμε.

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

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

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

βολές και τὰ τυχερά τοῦ ἐπαγγέλματος. Δὲν προσφέρεται νὰ κοπιᾶσει γιὰ νὰ γίνῃ ἀξιός νὰ δώσει. Ἔρχεται γιὰ ν' ἀρπάξει ὅ,τι μπορέσει, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὸ συντομότερο τὴ ματαιοδοξία καὶ τὰ καπρίτσια του. Αὐτὴ ἡ τυχοδιωκτικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ἐπαγγέλματος ἀπὸ τὸ νέο καλλιτέχνη, ποὺ σὰν ἐπιδημία κολλητικὴ εὐκόλα καὶ γρήγορα μεταδίδεται ἀπὸ τὸν ἕνα στὸν ἄλλο — εἰδικὰ στὸν τόπο μας, ὅπου κανένας δὲν παραδέχεται νὰ εἶναι τὸ "κορόιδο" — ἀποτελεῖ τὸν σοβαρότερο κίνδυνο ποὺ διατρέχει τὸ θέατρο σήμερα.

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

Χωρὶς νὰ θέλω νὰ προχωρήσω σὲ εὐκόλες καὶ ἐντυπωσιακὲς κρίσεις, ὀφείλω νὰ πῶ, πὼς πολλοὶ ἀπὸ τοὺς καλύτερους μαθητὲς μου καὶ συνεργάτες, αὐτοὶ ποὺ εἶχαν τὴ μεγαλύτερη πνευματικὴ ἐξέλιξη, τὴ μεγαλύτερη θέληση νὰ μάθουν, καὶ τὴν τιμιότερη ἀντιμετώπιση τοῦ ἐπαγγέλματος, ἦταν παιδιά ποὺ ἡ σκληρὴ βιοπάλη τὴ εἶχε κρατήσει μακριὰ ἀπ' τὸ γυμνάσιο, ποὺ μπήκανε στὸ θέατρο "ἀπὸ τὴν πίσω πόρτα". Αὐτὸ δὲν σημαίνει βέβαια πὼς θὰ πρέπει νὰ ἐνισχύσουμε τὶς τάξεις τοῦ θεάτρου μὲ ἀνθρώπους ποὺ ξεκινᾶνε χωρὶς τὰ ἐφόδια ποὺ προσφέρει ἡ παιδεία. Σημαίνει, ὅμως, πὼς πρέπει νὰ φροντίσουμε νὰ δημιουργηθοῦν ἔντονα πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα στὰ παιδιά μὲ καλλιτεχνικὴ κλίση ἀπὸ τὴ νεαρὴ τοῦς ἡλικία. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἀποφοίτους τῶν γυμνασίων ποὺ παρουσιάζονται στὶς διάφορες δραματικὲς σχολές εἶναι, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, ἐντελῶς ἀπροετοιμαστοὶ γιὰ ἕνα ἐπάγγελμα αὐστηρὰ καλλιτεχνικὸ. Δὲ δείχνουν κανένα ζήλο νὰ μορφωθοῦν, δὲν ἔχουν καμιά πνευματικὴ ἀνησυχία, δὲν ἔχουν καμιά διάθεση νὰ κοπιᾶσουν καὶ νὰ προβληματισθοῦν. Κατὰ κανόνα κατέχονται ἀπὸ μιὰ βαθεῖα ἀντίπαθεια γιὰ ὅποιοδήποτε κείμενο, γιὰ ὅ,τι ἀπαιτεῖ πνευματικὸ κόπο καὶ προσήλωση. Εἶναι ἄραγε τὸ πηγαῖο θεατρικὸ ταλέντο κάτι τὸ ὀργανικὰ ἀσυμβίβαστο μὲ τὴν πνευματικὴ κριτικότητα, στηρίζεται ἄραγε ἀρχικὰ μόνον σ' ὀρισμένα ἔμφυτα ἐφόδια, ἢ μήπως φτιαγὴ ἡ παιδεία ἐν μέρει, ποὺ δὲν καθόρθωσε νὰ ξυπνήσει καὶ τὴν ψυχὴ τους καὶ στὸ πνεῦμα τους, ὅσο ἦταν ἀκόμα καιρὸς;

"Ἐνα εἶναι βέβαιον, πὼς ὅταν ξεκινᾶνε γιὰ νὰ κατακτήσουν τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου, εἶναι πιά λίγο ἀργά γιὰ νὰ δημιουργηθοῦν μέσα τους πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα, κι ὅταν ὕστερα ἀπὸ τρία χρόνια παραμονῆς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἐγκερμμένες δραματικὲς σχολές ἀποροιοῦν μὲ τὰ πνευματικὰ ἐφόδια ποὺ ἀποκομίζουν ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση ἐνὸς πολὺ περιορισμένου ἀριθμοῦ θεατρικῶν ἔργων, τὴν ἀποστήθιση τῆς διδαχθείσης ὕλης καὶ τὴν καθημερινὴ ἐπαγγελματικὴ ἐνημέρωση ποὺ τοὺς προσφέρουν οἱ θεατρικὲς στήλες τῶν ἐφημερίδων, τότε εἶναι ἀκόμα πιά ἀργά. Δὲν ἔχει φυσικὰ ἄδικο τὸ Σωματεῖο Ἡθοποιῶν νὰ διαμαρτύρεται γιὰ τὴν πληθώρα αὐτῶν τῶν σχολῶν, ποὺ διοχετεύουν κάθε χρόνο στὸ ἐπάγγελμα ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ ἀνὺπαρκτους καὶ ἀχρηστοὺς ἠθοποιούς, νέους ποὺ ἀναζητοῦν ἕνα, ὅπως πιστεύουν, βολικὸ βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα ποὺ νὰ τοὺς ἀναδείξει. Μόνον ποὺ τὸ κακὸ θὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπιστεῖ οὐσιαστικὰ καὶ ἀποτελεσματικὰ καὶ ὅχι, ὅπως προτείνει τὸ Σωματεῖο μὲ τὴν ἴδρυση μιᾶς καὶ μόνης Θεατρικῆς Ἀκαδημίας, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὴ δεχτεῖ κανεὶς, ἀπλῶς σὰν τροχοπέδη στὴν εἴσοδο τῶν νέων στὸ θέατρο, καὶ αὐτὸ βέβαιον μόνον ἀπὸ στενὰ συνδικαλιστικὴ σκοπιά. Εἶναι οὐτοπία νὰ φαντάζεται κανεὶς ὅτι εἶναι παρόμοιο ἴδρυμα, ἀνελεύθερο χάρις στὸ προνόμιον ποὺ τοῦ παρέχει ἡ ἀποκλειστικότητα, θὰ μπορούσε σὲ μιὰ χώρα μὲ τὸν ἀτομικισμὸ βαθιὰ ριζωμένο μέσα της, νὰ ἐξασφαλίσῃ καλλιτέχνες, καὶ εἰδικὰ καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου, ὠριμὸς καὶ ἱκανοὺς καὶ μὲ προσωπικότητα, ποὺ θὰ δέχονταν καὶ θὰ μπορούσαν νὰ συνεργασθοῦν, γιὰ νὰ διδάξουν καὶ νὰ διαμορφώσουν τοὺς μελλοντικούς ἠθοποιούς. Ἡ κάπως πρόχειρη σκέψη γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ ἐνὸς τέτοιου μέτρου, μὲ σκοπὸ τὴ διάπλαση ἐνὸς ὁμοίμορφου τύπου ἠθοποιοῦ, μαρτυρεῖ εἴτε περιφρόνηση, εἴτε ἀγνοία τῆς σύγχρονης θεατρικῆς ἱστορίας καὶ ἐξέλιξης, καθὼς καὶ ἔλλειψη

ἐκτίμησής τῆς ἐργασίας κάθε σχολῆς χωρὶς διάκριση. Τὸ μόνον ποὺ θὰ εἶχε νὰ προσφέρει μιὰ τέτοια Ἀκαδημία στοὺς μέλλοντες καλλιτέχνες θὰ ἦταν ἀλληλοσυγκρούμενες θεωρίες καὶ τεχνοπτικές καὶ μαζί ἕνα ἀντιπαιδαγωγικὸ καὶ ἀποκαρδιωτικὸ θέαμα ἀπὸ καθημερινὲς διαμάχες, ἀντιγνώμεις καὶ συγκρούσεις καθηγητῶν. Ἀρκετὰ ἔχει ταλαιπωρηθεῖ τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο μὲ μέτρα ἀντικαλλιτεχνικὰ, ὅπως αὐτὸ τῆς Ἀδείας ἐξασκήσεως ἐπαγγέλματος. Τὸ θέατρο εἶναι μιὰ ἐλεύθερη τέχνη, ὅπου θὰ πρέπει δίχως φραγμὸ νὰ ἐπιτρέπεται σ' ὅποιον θέλει κ' ἔχει τὶς δυνατότητες νὰ δοκιμάζεται. Τὸ θέμα εἶναι ἀπ' τὴ μιὰ μεριά νὰ μὴ γίνεταὶ κατάρχηση κ' ἐκμετάλλευση τοῦ μέτρου αὐτοῦ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ μὴ παραμένουν στὸ θέατρο παρὰ μόνον οἱ καλοὶ καὶ ἀξιοὶ καλλιτέχνες. Γιατὶ νὰ μὴ συσταθεῖ μιὰ ὀλιγομελὴς Ἐπιτροπὴ ἀπὸ ἐμπειροὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους, ποὺ ἀφοῦ ἐξετάσει τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν ξένη παιδεία, νομοθεσιά καὶ διάρθρωση θεάτρου καὶ σχολῶν, συμβουλευθεῖ καὶ ἀκούσει τὶς ἀπόψεις τῶν διαφόρων Ὄργανώσεων καὶ ὁλων ἐκείνων ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν μιὰ ἐγκυρὴ γνώμη, νὰ παρουσιάσει μιὰ λεπτομερειακὴ μελέτη τοῦ θέματος καὶ λύσεις; Ἐγὼ προσωπικὰ, πιστεύω πὼς ἂν καταργηθεῖ ἐντελῶς ἡ Ἀδεία ἐξασκήσεως ἐπαγγέλματος καὶ ἡ τελικὴ εἰσδοχὴ στὸ ἐπάγγελμα πραγματοποιεῖται ἔπειτα ἀπὸ ἕνα ὀρισμένον χρονικὸ διάστημα δοκιμαστικῆς θεατρικῆς ἠθειας, καὶ οἱ πολλὰς σχολές θ' αὐτοκαταργηθοῦν καὶ οὐσιαστικότερος ἐλεγχος θὰ ὑπάρξει γιὰ τοὺς νέους ποὺ θὰ παραμείνουν τελικὰ στὸ θέατρο, καὶ οὔτε θὰ λείπει ἔτσι ἡ ἀπαραίτητη ἄμιλλα, γιὰ νὰ μὴ ἐξαναγκάζεται τὸ θέατρο, ὅπως γίνεται συχνὰ σήμερα, νὰ ὑποκύπτει στοὺς βεντετισμοὺς καὶ στὶς ἀνόητες καὶ ματαιόδοξες ἀπαιτήσεις ὀρισμένων ἐγωπαθῶν ἢ πνευματικὰ ἀνώριμων ἠθοποιῶν. Ἀς γίνῃ, λοιπὸν, μιὰ τέτοια μελέτη καὶ ἄς βρεθεῖ ἡ πρόποσα λύση, ποὺ θὰ ἐξασφαλίσῃ τὶς ἀπόψεις τῶν διαφόρων Ὄργανώσεων, ἀλλὰ ποὺ θὰ ἐξασφαλίζει κυρίως τὸ θέατρο καὶ θὰ τοῦ ἐπιτρέπῃ ἀφοβικὰ ἄνετα νὰ ἐπιλέγει καὶ ν' ἀνανεώνει τὶς δυνάμεις του — καὶ νὰ κρατᾷ τὴν αὐστηρὴ καλλιτεχνικὴ του ὑπόσταση.

Ἐἶναι πιά γεγονός πὼς τὸ Θέατρο σήμερα εἶναι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ θέατρο πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, καὶ ἀκόμα πιά διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐδέσποζαν ἠθοποιοὶ μὲ ἀπόλυτα κυρίαρχη προσωπικότητα μόνο. Φυσικὰ, πάντα ἀναξίτητα ὅσο γίνεται καλύτερος καὶ μεγαλύτερος ἠθοποιός, μόνον ποὺ τὸ κέντρο τοῦ βάρους ὀλοένα μετατοπίζεται στὸ συγγραφέα, τὸν ἀρχικὸ καὶ βασικὸ πνευματικὸ δημιουργό, μ' ὅλους τοὺς ἄλλους συντελεστές, ἀπὸ ἠθοποιοὺ μέχρι σκηνοθέτη, ὑποταγμένους στὴν ἐμφανία τοῦ ἔργου του. Ἐχει διαμορφωθεῖ, καὶ ὀλοένα διαμορφώνεται μεγαλύτερο σὲ ἀριθμὸ, ἕνα Κοινὸ μὲ αὐστηρὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ κριτήρια, ποὺ οὔτε τὴν προχειρότητα συγχωρεῖ, οὔτε ἀρκεῖται στὸ νὰ θαυμάζει τὴν ἐπιδειξίτητα καὶ τὴν ἐγωκεντρικὴ ἀκτινοβολία ἐνὸς καλλιτέχνη, ὅταν δὲν ὑπάρχει οὐσιαστικότερο πνευματικὸ ἀντικείμενον. Κι ὅσο πιά ὑπερόχεται ὁ καλλιτέχνης ποὺ θαυμάζει, τόσο πιά αὐστηρὸ στέκεται σὲ θεατρικισμοὺς καὶ προχειρότητες, λίγο-πολύ ἄλλοτε δικαιολογημένα θεμιτές, ἀφοῦ τὰ ἔργα ποὺ κρατοῦσαν τὸ ρεπερτόριον τῶν θεάτρων, βασιζόνταν κατὰ κύριο λόγο στὴν προσωπικὴ προβολὴ τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ λιγότερο στὴν ποίηση καὶ στὸ μήνυμα τοῦ συγγραφέα. Βέβαιον, πάντα ὑπάρχουν — καὶ θὰ ὑπάρχουν — μεγάλες μάζες ἀκόμα πνευματικὰ ἀσχημάτιστες, ποὺ εὐκόλα παρασύρονται σὲ μιὰ καμιά ἀξιολογημένη προσωπολατρεία καὶ στὸ νὰ δημιουργοῦν ἐφήμερα εἰδωλα, συχνὰ χωρὶς πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ ὑπόσταση. Καὶ ὁ Κινηματογράφος, ποὺ ἀναγκαστικὰ ἴσως ἀντιμετωπίζει τὴν τέχνη κυρίως σὰν ἐπιχείρηση, καὶ ὁ Τύπος, στὴν ἀναζήτηση ἐντυπωσιακῶν προβολῶν, ὑποβοηθοῦν τὴν ἄνοδο κ' ἐπικράτηση πλασματικῶν ἀξιών. Αὐτὸ εἶναι ἀναπόφευκτο καὶ θὰ ἴταν τραγικὸ γιὰ ἕναν τόπο καὶ γιὰ τὸ νέο καλλιτέχνη, ἂν δὲ δημιουργῶταν παράλληλα κ' ἕνα ὀλοένα μεγαλύτερο καὶ ἀπαιτητικότερο Κοινὸ μὲ πνευματικὲς ἀξιώσεις. Σ' ἐμᾶς ἀπέκειται νὰ τὸ διατηρήσουμε καὶ νὰ τὸ εὐρύνουμε, ἀδιάφορο τὴ τίμημα θὰ πληρώσουμε γι' αὐτὸ, εἴτε κρατικοὶ λειτουργοὶ εἴμαστε, εἴτε θεατρικὰ Σωματεῖα, εἴτε θιασάρχες, εἴτε ἠθοποιοὶ καὶ σκηνοθέτες, συγγραφεῖς, θεωρητικοὶ καὶ κριτικοὶ τοῦ θεάτρου. Γιατὶ μόνον ἡ ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ θὰ ἐπιφέρει τὴ λειτουργία θιάσων μ' ἐπιδιώξεις αὐστηρὰ καλλιτεχνικὲς, ὅπου θὰ παρουσιάζονται ἔργα μὲ ἀξιώσεις καὶ ὅπου θὰ διοχετεύονται καὶ θὰ δοκιμάζονται οἱ νέες δυνάμεις τοῦ θεάτρου. Μόνον ἡ ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ θὰ μὴ ἐπιφέρει νὰ ξυπνήσει τὴν πρόποσα φιλοδοξία στὸ νοῦ καὶ στὴν ψυχὴ τοῦ νέου καλλιτέχνη, ποὺ θὰ τὸν κώθει ν' ἀφοσιωθεῖ καὶ ν' ἀναζητήσει ὀλοένα πιά δημιουργικὸς τρόπους ἐκδήλωσής τῆς τέχνης του, θὰ τὸν βοηθήσει ν' ἀποτινάξῃ τὸ

λήθαργο της παλιάς κληρονομιάς της προχειρότητας, της ρουτίνας και του εγωκεντρισμού και θα σταθεί σαν αντίβαρο στους πειρασμούς της εύκολης προβολής κ' επιτυχίας, στην άβασάνιστη άνοδο κ' επικράτηση, στην ανέξοδη κατάκτηση του ασήμαντου, και θα το ξαναδώσει πίστη και σεβασμό στην τέχνη του και στη δουλειά του.

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

Η ΑΓΓΛΙΑ ΑΔΙΚΕΙ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Ο Charles Marowitz είναι γνωστός στην Αγγλία από τα μαχητικά αλλά και φωτισμένα κείμενά του. Στο παρακάτω επιτίθεται στους ήθοποιους και τους σκηνοθέτες που προσέχουν τη μουσική του Σαιξπηρικού λόγου και παραγνωρίζουν τη ζωντανή πραγματικότητα που υπάρχει στο κείμενο. Όλοι αυτοί — όπως γράφει χαρακτηριστικά — δίνουν τόν Σαιξπηρ "από το σβέρο και πάνω!"

Ανάμεσα στους συχρωμένους αθέατους θεατές που πληθαίνουν γύρω από το εκκολαπτόμενο τώρα Έθνικό Θέατρο της Αγγλίας, μπορούμε να ξεχωρίσουμε κάμποσες γνωστές φυσιογνωμίες: Τόν Τσάρλς Ντίκενς, να παρακολουθεί μέσα από τις πυκνές του φαβορίτες την πραγματοποίηση ενός ιδανικού για το οποίο χρόνια αγωνίστηκε από το 1848 κιόλας. Τόν σέρ Χένρυ Γκράντ, να αναστενάζει για ένα Θέατρο όπου δεν μπορεί πια να πάξει. Τους Χάρλεϋ Γκράντβιλ—Μπάρερ και Ουίλλιαμ Άρτσερ, να χαμογελούν πατρικά, γιατί πάλαιψαν μισόν αιώνα για την ιδέα που τώρα πραγματοποιείται. "Ομως, σ' αυτή τη σύναξη των σκιών ξεχωρίζει κάποιο μωτρωμένο πρόσωπο, μόνιμα ζωωμένο από τη σύγχυση. Και καθώς βλέπει τους σκηνοθέτες και τους ήθοποιους να βάζουν τρικλοποδιές ο ένας στον άλλον, για να πιάσουν τα πόστα στο καινούριο θέατρο, ζαρώνει το πρόσωπό του από άηδία, καθώς αναλογίζεται τι καινούριους εξευτελισμούς θα τραβήξει στα χέρια τους. Αν υπάρχει κάποια σκιά που δεν έχει λόγο να χαιρέται είναι αυτός, το παλιό παιδί των σταύλων, ο λαθροθήρας και ο κομπάρσος που είναι τώρα, το δίχως άλλο, βάρδος στους Ουράνους, όπως ήταν κάποτε στο Αΐθρον.

Υστερα από τρεις αιώνες κατάχρηση του Σαιξπηρικού έργου, το ανέβασμα του Σαιξπηρ κατάντησε πλιότερο ένα λαμπρό είδος μουσικής παρά ένα μεγαλοδύναμο είδος δράματος. Ο κόσμος πάει σήμερα να ακούσει τη σκηνή του μαλακτικού στον "Ρωμαίο και Ιουλιέτα", ή το μονόλογο της φυλακής στο "Ριχάρδο Β΄" με τόν ίδιο τρόπο που οι πιστοί της "Όπερας γεύονται τις φωνητικές αποδόσεις της άριες των διάφορων μελοδραμάτων. Η εικόνα που έχει καθιερωθεί σαν αντιπροσωπευτική για ένα Σαιξπηρικό έργο είναι μια σειρά από θαυμάσια ποιητικά κατεβάρια, που πλαισιώνεται από θέαμα, διακόπτεται από ζιφασκίες και αλαφρόνετα από τα διαλείμματα.

Γι αυτό το λόγο, ένα ανέβασμα του "Ρωμαίου και της Ιουλιέτας", σαν εκείνο του Ζεφινέλι, αξίζει μια δωδεκαριά κατασκευάσματα του "Ολντ Βίκ, γιατί αποκαθιστά τη ζωντανή πραγματικότητα ενός έργου που από καιρό είχε πάψει να θεωρείται "ζωντανό". Το ανέβασμα δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τις απιθανότητες που υπάρχουν στο τελευταίο μέρος του έργου, αλλά μās έδωσε, ωστόσο, έναν ήρωα που ήταν κάτι παραπάνω από ένας ανθρωπόμορφος αναστεναγμός και μιάν ήρωίδα που ήταν πιό χειροπιαστή από ένα κόμπο μαρέγκας. Δίνοντας στο Ρωμαίο λεβεντιά και στην Ιουλιέτα επιθυμία, ο Ζεφινέλι μās θύμισε πώς μια έρωτική ιστορία δίχως σεξ αποτελεί ιεροσύλια. Το ερώτημα δεν είναι κατά πόσο ήταν ένας "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" του Σαιξπηρ ή του Ζεφινέλι. Σαν αποτέλεσμα μιάς αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο συγγραφέα και το σκηνοθέτη, έγινε ο δικός μας "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" — κι αυτή ήταν η πρόθεση του Ουίλλιαμ Σαιξπηρ, όπως ήταν και του Φράνκο Ζεφινέλι. Άλλ' αυτό αποτέλεσε ένα είδος μεταλλαγής για το "Ολντ Βίκ. Τα συνηθισμένα είδη εξακολουθούν να αναπαράγονται σ' όλοκληρη τη χώρα με απερισκεπτη κανονικότητα πράγμα που καθυστερεί τους γέροντες και, αν κρίνει κανείς από την τελευταία θεατρική περίοδο, μολύνει τους νέους.

Μ' όλο το σεβασμό που ταιριάζει στις τελευταίες παραστάσεις του "Θεάτρου της Νεότητας", υπήρχε σ' αυτές — σε μικρόκοσμο — όλη η σταβροκέφαλη σκέψη που ευνούργισε τόν Σαιξπηρ στην Αγγλία, τα τελευταία 15 χρόνια. Σμιλεμένος στίχος, μετρική μουσική, όργιο πλούτου αντί για έμπλοκη στην υπόθεση, τονική έρμηνεία και κινητική άπροσεξία: ο Σαιξπηρ από τόν σβέρο και πάνω! Κι όλ' αυτά, δεμένα με την πίστη πώς

τό "σωστό δόσιμο του στίχου" αυτόματα μεταδίνει χαρακτήρα, πειστικότητα και υπερευαισθησία.

Τό μεγαλύτερο ενεργητικό του "Θεάτρου της Νεότητας" ήταν ή άρετη εκείνη που εξυμνείται στον τίτλο του. Έκει που είμασταν συνηθισμένοι σε πυρετικές προσπάθειες, σε πνευματικές εκλογές και σε προσποιητό γούστο, οι νεαροί ήθοποιοί του Μάικελ Κρόφτ μās έδωσαν φυσικό ένθουσιασμό, αυθόρμητη δράση, πραγματική ζωντάνια και τη χαρά εκείνη για τόν παίξιμο που τόν επαγγελματικό θέατρο στεγνώνει μεθοδικά στους ήθοποιούς του. Η δημιουργία μιάς τέτοιας ατμόσφαιρας — αν και ήταν απρόβλεπτη και δεν ήταν καλλιτεχνική επινόηση — αποτέλεσε ένα τέτοιο δώρο ώστε συγχωρέσαμε την απάτη τών παιδιών που παρίσταναν πώς ήταν τάχα άντρες, γυναίκες και ήθοποιοί.

Άλλά, άμα την δει κανείς από μιά πιό πλατειά άποψη, ή πολυπαινεμένη τεχνική του "Θεάτρου της Νεότητας" είναι κείνη άκριβός ή ιδιότητα που παραποιεί τόν επαγγελματικά τόν Σαιξπηρικό ανέβασμα. Με την άκλόνητη πίστη τους ότι ή πλήρης γνώση του κειμένου εξασφαλίζει την ολοκληρωτική επιτυχία, οι Βρεταννοί ήθοποιοί και σκηνοθέτες ανάπτυσαν, στο κύλισμα του χρόνου, ένα μυστικισμό του στίχου. Προϋποθέτει ότι υπάρχει ένας κανονικός ήχος που κάνει ή ποίηση όταν προφέρεται σωστά και ξεοδεύεται μπόλικος χρόνος στις δοκιμές για την προσπάθεια να δοθεί στο στίχο έννοια με τη βοήθεια του χρωματισμού, της έμφασης και τών λυγισμάτων της φωνής. Όλα τά προβλήματα τού άφορου την πειστικότητα τά άναγουν στη διάρθρωση του στίχου μάλλον παρά στο χαρακτήρα και στην κατάσταση. Ο κόσμος του έργου μεταδίνεται κατά κύριο λόγο με τη βοήθεια της ποιητικής τοπογραφίας και ή πίσω από τόν κείμενο ουσία του έργου — αυτό τόν έσωτερικό σύμπλεγμα από κίνητρα, ή χαρακτηρισμός και ή δράση πού, όπως είναι φανερό, όδηγησαν στο στίχο — αφήνεται να τά βγάλει πέρα μόνη της. Δίνοντας τεράστια έμφαση στο ρυθμό του στίχου και στην ταλάντωση της προωδίας, οι σκηνοθέτες παραβλέπουν με συνέπεια τόν γεγονός ότι ενώ τόν μέτρο είναι σταθερό, δεν γίνεται τόν ίδιο και με τόν ρυθμό και είναι ή συγκίνηση εκείνη που καθορίζει τόν ρυθμό της ταχύτητας με την οποία πραγματοποιείται τόν παίξιμο.

Όλο τόν θέμα μπερδεύεται σταθερά από κείνη τη θεωρία που προσπαθεί να χωρίσει την Ποίηση από τόν Ρεαλισμό. Στο Θέατρο, ή ποίηση είναι μιά ένταση της πραγματικότητας και όχι ένα ύπολογικό υποκατάστατό της. Ο Σαιξπηρικός ήθοποιός, από μιά παράδοση που ενθάρρυνε την ευλάβεια μάλλον παρά την κατανόηση, έπαιζε τις ποιητικές έντάσεις δίχως να τις συσχετίζει με τη βασική πραγματικότητα, τη βασική πραγματικότητα που αν λείπει, όλα τά άλλα δεν είναι παρά ένα περίπλοκο θάμπωμα.

Οί τελευταίες πολεμικές συζητήσεις γύρω από τόν παίξιμο με βάση τόν μεθοδο και τούς παραδοσιακούς τρόπους αντιμετώπισης, εκφυλίστηκαν σε παιδιάστιες διενέξεις. Και οι μέν όπαδοί του Στανισλάβσκι έπιμένουν στο έσωτερικό αίσθημα και μειώνουν τή σημασία του στίχου, οι δέ παραδοσιακοί δοξάζουν τή ποίηση και περιγελούν τή εφαρμογή της "ψυχολογίας" στα λαμβικά πεντάμετρα. Είναι φανερό πώς ο ένας τρόπος αντιμετώπισης του προβλήματος είναι άχρηστος δίχως στοιχειά από τόν άλλο. Τόν παίξιμο με τόν στίχο δίχως τόν αίσθημα είναι θανάσιμα βαρετό και τόν αίσθημα που κατακλύζει τόν στίχο καταστρέφει τή βασική τυπικότητα του έργου. Άλλά, σήμερα, εκείνο που πρέπει να άπασχολεϊ τήν Αγγλία, είναι τόν πώς να άποκαταστήσει τή ζυγαριά που έγειρε προς τήν πλευρά της τεχνικής. Έκεινο που λείπει από τόν παλμό και τή μουσικότητα της Σαιξπηρικής ήθοποιίας είναι ή καταλληλότητα της σκέψης και ο ύπαινωγμός τών ιδεών.

Άντι για κατανόηση στο πιό άπλό επίπεδο (τί έννοει ο λόγος;) ο Σαιξπηρικός ήθοποιός παίξει εκείνο που θαρρεί πώς είναι τόν ύψηλότερο νόημα τόν νόημα της ποίησης. Και τόν πετυχαίνει αυτό με τη βοήθεια έξωτερικών μέσων. Η δραματική ποίηση που δεν μπορεί να άναχθεί σε άπλη σημασία είναι κακή δραματική ποίηση και ο Σαιξπηρ έγραφε καλή δραματική ποίηση. Έπομένως, επιβάλλεται στους ήθοποιούς να σκιασουν τά μάτια τους από τή λάμψη της παρομοίωσης και της μεταφοράς και να προσπαθήσουν να καταλάβουν τί άκριβός λέγεται.

Οί Βρεταννοί όπαδοί της παράδοσης θα ισχυριστούν ότι δεν γεννιέται τέτοιο πρόβλημα, φτάνει να πάσουν οι άνθρωποι να σαλαρίζουν με τά έργα. Πιστεύω πώς ή "ντόμπρα σκηνοθεσία" δίχως Γκουθρικά μαγικά τεχνάσματα και δίχως σκηνο-

ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

‘Ο διάσημος σοβιετικός συγγραφέας Ήλια Έρεμπουργκ δίνει, από τη σκοπιά του, την παρακάτω ενδιαφέρουσα σκιαγραφή του Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς Μέγιερχολντ στα ‘Απομνημονεύματά του, που κυκλοφορούν αυτές τις μέρες και στην Αθήνα, με τον τίτλο “Ανθρώποι, χρόνια, ζωή”, σε μετάφραση Άρη Αλεξάνδρου :

Παιδί ακόμα, είχα δεί αρκετές φορές τον Β.Ε. Μέγιερχολντ να παίζει στο “Θέατρο Τέχνης”. Τόν θυμάμαι τρελό γέρο στον ρόλο του Ίβαν του Τρομερού και άνησχο, φουριόζο και δξύχολο νέο στο “Γλάρο”.

Στη “Ροτόντα”, αναθυμόμουνα αρκετές φορές τα λόγια του ήρωα του Τσέχωφ: “Όταν ανοίγει η αυλαία και στο φώς της ράμπας, μέσ’ στο δωμάτιο με τους τρεις τοίχους, όλ’ αυτά τα μεγάλα ταλέντα, οι έκλεκτοι της μεγάλης τέχνης, παρασταίνουσι πώς τρώνε οι άνθρωποι, πώς πίνουν, πώς άγαπάνε, πώς περπατάνε, πώς φοράνε τα σακάκια τους όταν άπ’ τις κοινότοπες σκηνές και τα λόγια προσπαθούνε να άντλήσουν ένα ήθικό διδάγμα — ένα διδάγμα μικρό, βολικό, εύπεπτο, κατάλληλο για οικιακή χρήση” όταν μου σερβίρουν σε χίλιες παραλλαγές πάντα τα ίδια και τα ίδια και τα ίδια, — τότε γυρίζω σ’ όλα αυτά την πλάτη μου και φεύγω τρέχοντας, όπως γυρίζει κι ο Μωπασσάν την πλάτη του στον πύργο του ‘Αιφελ, που του καθόταν στον στομάχι με τον κακόγουστο όγκο του... Χρειάζονται νέες μορφές. Οι νέες μορφές είναι απαραίτητες κι άν δεν υπάρχουν, τότε καλύτερα να μην υπάρχουν τίποτα”. (‘Ο Τσέχωφ έγραψε το “Γλάρο” το 1896, ο Μωπασσάν πέθανε το 1893, ο πύργος του ‘Αιφελ χτίστηκε το 1889. Το 1913, δεχόμεσταν τον πύργο και άρνιόμασταν τον Μωπασσάν όμως, έξακολουθούσα να πιστεύω πως όσα λέει ο ήρωας του Τσέχωφ για τις “νέες μορφές”, δεν είχαν χάσει τίποτα άπ’ την αξία τους: ήταν κάτι που κ’ εγώ το σκεφτόμουνα.)

Έχασα την ευκαιρία να γνωρίσω τον Μέγιερχολντ το 1913: είχε έρθει στο Παρίσι ύστερα από πρόσκληση της Ίντας Ρουμπινστάιν, για ν’ άνεβάσει μαζί με τον Φοκίον την “Πιζανέλλα” του Ντ’ Ανούντσιο. Τότε, λίγα πράγματα ήξερα για τη σκηνοθετική δουλειά του Μέγιερχολντ: ήξερα όμως πως ο Ντ’ Ανούντσιο είναι βερμπαλιστής και η Ίντα Ρουμπινστάιν μιá πλούσια κυρία που όνειρεύεται θεατρικές έπιτυχίες. Το 1911 είδα τον “Άγιο Σεβαστιανό”, ένα έργο του ως άνω Ντ’ Ανούντσιο, γραμμένο για την ως άνω Ίντα Ρουμπινστάιν και λυπήθηκα που έχασα την ώρα μου για κείνο το μάσταρδο πλάμα που βγήκε άπ’ την πρόσμιξη της παρακμιακής ώραιότητας και της φαρσομαρμισμένης φιληθονίας. (‘Ο Μέγιερχολντ έπιασε στο Παρίσι φιλίες με τον Γκυγιώμ Άπολλιναίρ, ο όποιος, άπ’ ό,τι φαίνεται, κατάλαβε άπ’ την πρώτη στιγμή πως το σημαντικό στην ύποθεση δεν ήταν ούτε ο Ντ’ Ανούντσιο, ούτε η Ίντα Ρουμπινστάιν, ούτε τα σκηναικά του Μπάκστ, μά οι πνευματικές άνησυχίες του νεαρού σκηνοθέτη άπ’ την Πετρούπολη.)

Το φθινόπωρο του 1920, όταν γνώρισα τον Μέγιερχολντ, ήταν κιόλας σαρανταέξη χρονών: τα μαλλιά του ήταν γκριά: τα χαρακτηριστικά του προσώπου είχαν προφτάσει κιόλας να γίνουν αιχμηρά, εξέιχαν τα πυκνά του φρύδια και η έξαιρετικά μεγάλη, γαμψή μύτη, που έμοιαζε με ράμφος πουλιού.

Το ΤΕΟ (θεατρικό τμήμα του Λαϊκού Κομμακιού της Παιδείας) στεγαζόταν σε μιá μονοκατοικία, άπέναντι άπ’ τον κήπο Άλεξαντρόβσκι. ‘Ο Μέγιερχολντ, έκοβε όλη την ώρα βόλτες μέσ’ στο μεγάλο δωμάτιο, ίσως έπειδή κρώανε, ίσως έπειδή δεν είχε μάθει να κάθεται στην πολυθρόνα του διευθυντού, μπροστά στο καθιερωμένο άπ’ την παράδοση γραφείο με τους φακέλους “πρός ύπογραφήν”. Είχε την έντύπωση πως έκρωζε σαν άετός: έλεγε πως του άρεσαν οι “Παραμονές” μου: ύστερα, με πλησίασε ξάφνου βιαστικός και ρίχνοντας προς τα πίσω το κεφάλι του, που θυμίσε νυχτοκόρακα ή κόνδρα, έλεγε: “Η θέση σας είναι εδώ. Πραγματοποιούμε την όχτωβριανή επανάσταση στην τέχνη! Θα καθοδηγείτε όλα τα παιδικά θέατρα της Δημοκρατίας...” Έπιχείρησα να φέρω αντιρρήσεις: δεν είμαι παιδαγωγός, αρκετά ταλαιπωρήθηκα με τα ήθανώματα παιδιά του Κιέβου και με τον παιδικό κήπο του Κοκτεμπέλ: έπιπλέον δεν έχω ιδέα από θεατρική τέχνη. ‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς με δέικοψε: “Είστε ποιητής και τα παιδιά έχουν ανάγκη από ποίηση. Ποίηση κ’ επανάσταση! Άς πάει στο διάολο η θεατρική τέχνη! Θα τα ξανακουβεντιάσουμε... Όσο για το διάταγμα του διορισμού σας, τό χω κιόλας ύπογράψει. Φροντίστε να ρβετε αύριο στην ώρα σας... ‘Ο Μέγιερχολντ κατεχότανε τότε (όπως κι ο Μαγιακόφσκι) άπ’ το πνεύμα της είκο-

θετικές άπάτες, είναι ή πιό άξιοσέβαστη κ’ εκείνη που άνταμείβει καλλίτερα. Η εικασία εδώ είναι ό,τι άν οι ήθοιοι και οι σκηνοθέτες δεν επιδιόταν σε πομπώδεις έρμηνείες και “παίζουσι μονάχα ό,τι είναι γραμμένο”, τα έργα του Σαίξπηρ θα ζωντανέψουν στη σκηνή.

Μοιάζει με ίσοροπημένη σκέψη ως την ώρα που θα προσπαθήσει κανείς να την εφάρμοσει. Τότε άνακαλύπτει ότι δεν υπάρχουν εκείνοι που άποκαλούμε “ντόμπρο άνεβασμα” του Σαίξπηρ. “Η, για να τό πούμε διαφορετικά: μιá και δεν υπάρχουν μιá γενικά άναγνωρισμένη αυθεντία για το Σαίξπηρ, ή άναζήτηση για το “ντόμπρο άνεβασμα” ύπόκειται στους πλάγιους, κατακόρυφους και κάθετους τρόπους άντιμετώπισης όποιουδήποτε άριθμού διαφορετικών έρμηνευτών.

Η πράξη της σκηνοθεσίας, άπό την άποψη και του ήθοιοιού και του σκηνοθέτη, άπαιτεί να γίνουσι και να πραγματοποιηθούσι μιá σειρά άιδικές έπιλογές άναφορικά με τις ιδέες του έργου. Αυτό άποτελεί την “έρμηνεία”. Μιá σκηνοθεσία, άπαλλαγμένη από όλες τις ιδέες που επιβάλλονται, δεν γίνεται το “έργο που είχε στο νού του ο Σαίξπηρ”, άλλα μιá άκρωμη, άναποφάσιτη άπόδοση του κειμένου: φανερά δηλαδή, αυτό που ο Σαίξπηρ δεν είχε στο νού του. “Ενα Σαίξπηρικό δράμα περικλείνει τις ίδιες ιδιότητες που βρίσκει κανείς σε μιάν έξωτική πόρνη που μπορεί να έnthουσιάσει μιá ποικιλία διαφορετικών άντρών με διαφορετικούς τρόπους και που παρ’ όλα αυτά διατηρεί την ταυτότητά της.

Τά έργα άπόδειξαν μέσα στο χρόνο ότι μπορούν να βολέψουν άναρίθμητες ιδέες και προσαρμογές. Δεν έννοώ “προσαρμογές” σαν εκείνη της άμερικανικής κειμενιστικής σκηνοθεσίας της “Τρικυμίας” σαν μιá παντομίμα της έποχής του Διαστήματος τοποθετημένης στον πλανήτη Ουράνο. Άλλά, άναφέρομαι στον κλεισμένο στη φυλακή “Αμλέτο” του Όχλόπκωφ, όπου ή κατευθύνουσα ιδέα (“ Η Δανία είναι μιá φυλακή”) έδωσε το έργο με μιá γενική σύλληψη που ήταν, σε σχέση με το κείμενο, πραγματοποιήσιμη. Άκόμη, στον φασιστικά ντυμένο “Ρωμαίο και Ίουλιέτα” του Όρσον Ουέλλες, στον “Τραίλο και την Χρησίδα” του Γκάθρη και στον “Μάκμπεθ” της Τζόαν Λίτλγουντ, που θυμίσε Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Άν και σ’ όλες αυτές τις περιπτώσεις το έργο χρειάστηκε να αλλάξει έλαφρά μορφή, δεν παραβιάστηκε σοβαρά τίποτε άπό το ουσιαστικό περιεχόμενό του. ‘Ο “Ίούλιος Καίσαρ” παραμένει ένα δράμα για την τυραννία είτε ο άνταγωνιστής του είναι ο άρχηγός της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, είτε ο άρχηγός ενός φασιστικού κράτους. Και τό δίχως άλλο, τό γεγονός ότι ο “Αμλέτος” μπορεί να δοθεί με διαφορετικό παρουσιαστικό και με διαφορετικές εμφάσεις άπό τη μιá γενικά στην έπόμενη, δείχνει ότι μιá “ντόμπρα σκηνοθεσία” του έργου είναι μιá έξιδανικευμένη άδυνατότητα.

Μιá ρεαλιστική άντιμετώπιση των έργων του Σαίξπηρ, (και παρά τη διένεξη ανάμεσα στην ποίηση και στο ρεαλισμό, δεν υπήρξε ποτέ καμιά άλλη), πρέπει να πάρει ύπόψη της την πραγματικότητα και του καιρού και του άνεβάζεται. Έτσι κάνοντας, πιστεύω ότι πρέπει να άνακύψει ένα τρίτο είδος πραγματικότητας. Αυτή ή τρίτη πραγματικότητα σχηματίζεται άπό μοντέρνους παραλληλισμούς, σύγχρονους ύπαινιμούς και τό καμπάνισμα της προποράς του 17ου αιώνα στα αυτιά του άκροατηρίου του είκοστου αιώνα.

‘Ο “Έρρίκος V” είχε μιá σχέση με το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο που άνηκε στην έποχή και όχι στο έργο. Τά στοιχεία της παιδικής έγκληματοκότητας στη Βερόνα του Ζεφίρελι είναι ένα σύγχρονο δώρο κι όχι μιá κληρονομιά της παράδοσης. Σήμερα, οι ύπαινιμοί του “Κοριολανού” ταιριάζουν πιό πολύ στην Ίσπανία παρά στην Ρώμη. “Ο Τίμων της Αθήνας” ταιριάζει πιό πολύ στις πλούσιες κοινωνίες της Νέας Υόρκης, του Χόλλυγουντ και του Λονδίνου παρά στην κατανόηση της αρχαίας Έλλάδας και ή άδυναμία του ‘Αμλέτου μπρός στα άκαταμάχητα γεγονότα άναφέρεται περισσότερο δυναμικά σ’ ένα σύγχρονο πολίτη παγιδευμένο άπό τον πυρήνα παρά σε ένα πρίγκιπα της Άναγέννησης.

Είναι για λόγους σαν κι αυτούς που ο Σαίξπηρ εξακολουθεί να είναι σωστός. Άλλά για να τον κάνουμε σωστό στη σκηνή, πρέπει να πιστέψουμε ότι οι άνθρωποι του είναι καμωμένοι από αίμα και κόκαλα και δεν είναι άπλως συρραμένοι άπό στιχοποιημένες καλαμπουριστικές έλαφρότητες και ξιπασιές της Έλισαβετιανής έποχής.

Μετάφραση ΑΣΤΕΡΗ ΣΤΑΓΚΟΥ

νομαχίας. Δεν ήταν διευθυντής ενός τμήματος — κονταροχτυπιόταν με την αισθητική και με τη βολική, εύπεπτη ήθικη, που εξοργίζει τον ήρωα του “Γλάρου”.

Δεν πάει πολλές καρδιές που μίλησα στη Γενεύη απ’ την τηλεόραση. Μιά νέα κοπέλα με σταμάτησε και μου είπε πώς πρέπει να με μακιγιάρει. Διαμαρτυρήθηκα: πρόκειται να μιλήσω για την πεύνα στις υπανάπτυκτες χώρες, τί νόημα έχει να γίνει πιό όμορφος; “Άσε πού δέ μου πάει, τώρα στά γεράματα, να βάλω κοκκινάδια. Η κοπέλα άπάντησε πώς σύμφωνα με τον κανονισμό, όλοι έπρεπε να υποστούν αυτήν τή μικρή επέμβαση” μου σκέπασε τó πρόσωπο μ’ ένα λεπτό στρώμα κιτρινωπής κρέμας. Σκέφτηκα τώρα πώς ó φωτισμός τής μνήμης είναι τó ίδιο έντονος, όσο και ó φωτισμός τών τηλεοπτικών σπουντιο και ότi, μιλώντας σ’ αυτό τó βιβλίο για όρισμένους άνθρωπους, βάζω άθελά μου, ένα στρώμα μογοιάς, πού άπαλύνει τά πολύ αίχμηρά χαρακτηριστικά. Μά να πού με τόν Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς, δέ μου κάνει καρδιά να καταρώγω σ’ αυτό τó μέσο: θά προσπαθήσω να τόν σιατσάρω, πατώντας δυνατά τó κάρβουνο μου σ’ όλες τες λεπτομέρειες. Είχε στρυφνό χαρακτήρα: ήταν ταυτόχρονα καλόκαρδος κ’ εύεξαπτος, ή πολυεδρικότητα τού ψυχικού του κόσμου συμβάδιζε με τόν φανατισμό. “Όπως μερικοί άλλοι μεγάλοι άντρες, πού μου ’τυχε να συνεργαστώ μαζί τους στή ζωή μου, έπασχε κι αυτός από μιά παθολογική καχυποψία, ζήλευε χωρίς λόγο, έβλεπε συχνά έπιβουλές εκεί πού δέν υπήρχαν.

‘Η πρώτη μας ρήξη υπήρξε θυελλώδης μά πρόσκαιρη. “Ένας άξιωματικός τού πολεμικού ναυτικού μου ’φερε ένα θεατρικό έργο για παιδιά” όλα τά πρόσωπα ήταν ψάρια (μενσεβίκοι ήταν τά μαυρόφρακα) και στήν τελευταία πράξη θριάμβευε τó “ίχθυοσοβιέτ τών λαϊκών κομσοριών”. Τό έργο μου φάνηκε κακογραμμένο και τó άπέριφρα. Ξάφνου, με καλεϊ ό Μέγιερχολντ. Βλέπω στό γραφείο του τó χειρόγραφο. Με ρωτάει νευριασμένος, γιατί δέν έγκρίνω τó έργο και πριν προλάβω να τού εξηγήσω, αρχίζει να φωνάζει, πώς είμαι έναντιον τής έπαναστατικής άγκιτάτσιας, έναντιον τού πνεύματος τού ‘Οχτώβρη στό θέατρο. Τότε θυμωσα κ’ έγώ και τού είπα πώς αυτό ήταν “δημοκοπία”.

‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς έχασε τήν αυτοκυριαρχία του, κάλεσε τόν υπεύθυνο για τήν ασφάλεια τού κτιρίου: “Νά συλληφθεί ό ‘Ερεμπουργκ! Κάνει σαμποτάζ!” Αυτός άρνήθηκε να εκτελέσει τή διαταγή και συμβούλεψε τόν Μέγιερχολντ να άπειθυθεί στήν Βετσεκιά. ‘Εγώ, καταγαναχτισμένος, έφυγα με τήν άπόφαση να μίν ξαναπατήσω τó πόδι μου στό ΤΕΟ. Τό άλλο πρωί, ό Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς με πήρε στό τηλέφωνο: θέλει τó δίχως άλλο να έχει τή γνώμη μου για τó θέατρο τών φασουλήδων...

‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς άρκετσησε. Πήγα άρκετές φορές και τόν είδα στό νοσοκομείο: τó κεφάλι του ήταν δεμένο με έπίδέσμιους. Μου ‘λεγε τά σχέδιά του, με ρώταγε τί γίνεται στό ΤΕΟ κι άν είδα τες νέες παραστάσεις. Κατά πώς φαίνεται, οι άπάντήσεις μου και τά λεγόμενά μου είχαν έναν τόνο ειρωνικό, γιατί ό Μέγιερχολντ με κατηγορούσε τότε-πότε για έλλειψη πίστης, άκόμα και για κυνισμό. Μιά μέρα, τού μίλησα για τή μεγάλη άπόσταση πού χωρίζει πολλά σχέδια απ’ τήν πραγματικότητα, ό Μέγιερχολντ άνασηκώθηκε και έβαλε τά γέλια: “Και να σκέφτεται κανείς πώς αναλάβατε τó ρόλο τού διευθυντού όλων τών παιδικών θεάτρων τής Δημοκρατίας! Μά τήν άλήθεια, ούτε ό Ντίκενς δέ θά μπορούσε να έπινοήσει τίποτα καλύτερο!...” Οί έπίδεςμοι μοιάζανε με σαρκί κι ό Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς, άδύνατος και κορακομυτής, έμοιαζε με γητευτή φιδιών. Γέλασα και γώ και είπα πώς τó διάταγμα τού διορισμού μου δέν τó υπέγραψε ό Ντίκενς μά ό Μέγιερχολντ.

Πήγα άρκετές φορές και είδα τά “Χαράματα”. Είναι ένα έργο με πολλές άδυναμίες μά κ’ ή σκηνοθεσία του βασίστηκε έν πολλούς σε τυχαίες παρορμήσεις. ‘Ο Μέγιερχολντ άγωνιζόταν έναντιον τών “τριών τοίχων” πού άναφέρει ό Τρέπλιεφ, έναντιον τής ράμπας, έναντιον τών σκηνηκών. “Ηθελε να φέρε τή σκηνή πιό κοντά στους θεατές. Η αίθουσα ήταν καλόγυστη— τó περίφημο καφέ - σαντάν “Όμόν”, όπου οι μοσχολίτες περιεργάζονταν κάποτε τες ήμίγυμνες άρτίστες: έδώ πού τά λέμε, στήν κατάσταση πού βρισκόταν ή αίθουσα, δέ σου χτύπαγε και τόσο στό μάτι ή διακόσμηση τής. Τό θέατρο δέν είχε θερμανση, όλοι καθόντουσαν με τες χλαϊνες τους, τά κοντογούνια ή τες προβιές τους. “Ένα μέρος τών ήθοποιών, τοποθετήθηκαν στήν πλατεία: εκεί πού δέν τόν περιέμενες, άνέβαιναν τρέχοντας στή σκηνή, όπου όρθώνονταν γκριζοί κύβοι και για κάποιον άγνωστο λόγο, κρεμόντουσαν σκοινιά. Ένίοτε, άνέβαιναν στή σκηνή και θεατές: κόκκινοι φαντάροι με τή φιλαρμονική τους, εργάτες. (‘Ο Μέγιερχολντ ήθελε να βάλει μερικούς ήθοποιούς

να κάτσουν στό θεωρείο. Θά παρασταίνανε τούς έσέρους και τούς μενσεβίκοις και θά λέγαν από κεί τά λόγια τού ρόλου τους. ‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς μου όμολόγησε με λύπη του, πώς βρέθηκε στήν ανάγκη να παραιτηθεί απ’ αυτήν τήν ιδέα: οι θεατές μπουρούν να νομίσουν πώς πρόκειται για πραγματικούς άντεπαναστάτες και θά ‘ρχιζε τó πατιοντι.” Ημιον και στήν παράσταση πού ένας ήθοποιός, διάβασε με έπισημότητα τó τελευταίο πολεμικό άνακοινωθέν: πήραμε τó Περεκόπ. Τό τί έγινε στήν αίθουσα δέν περιγράφεται... Στή δημόσια συζήτηση ακούστηκαν πολλά ύβριστικά σχόλια για τή σκηνοθεσία: ό Μαγιακόφσκι πήρε τó μέρος τού Μέγιερχολντ. Δέν ξέρω τί να πώ για τήν παράσταση: δέν είναι δυνατόν να τήν άπομονώσεις απ’ τó γενικό πνεύμα τής εποχής εκείνης: ήταν στενά δεμένη με τά προπαγανδιστικά στιχάκια τού Μαγιακόφσκι, με τες τομπές τού καρναβαλιού πού όργανώνανε οι “άριστεροι ζωγράφοι”, με τó κλίμα τής εποχής. Τήν ίδια έντύπωση σχημάτισα και για τó “Μυστήριο - Μπούφ”, όταν τó είδα στις πρόβες. “Ηταν δύσκολο ν’ αγαπήσεις αυτές τες παραστάσεις” ένιωδες ώστόσο τήν έπιθυμία να συνηγορήσεις, άκόμα και να υπερβάσεις τήν άξία τους. Τό 1921 έγγραφα: “Οί παραστάσεις τού Μέγιερχολντ είναι άποτυχημένες ως προς τήν εκτέλεσή τους, ύπέροχες όμως ως προς τήν αρχική τους σύλληψη: πρόθεση τού δέν είναι μόνο να συγκεντρώσει τά θεατρικά στοιχεία, μά να τά διασκορπίσει κιόλας χωρίς χρονοτριβή, να καταργήσει τή ράμπια, να άνακατέψει τούς ήθοποιούς με τούς θεατές”. Κι ό Μαγιακόφσκι τέλειωσε τόν λόγο του στή συζήτηση για τά “Χαράματα” μ’ αυτά τά λόγια: “Ζήτω τó θέατρο Μέγιερχολντ, έστω κι άν στα πρώτα του βήματα μάς έδωσε μια κακή παράσταση!”

‘Ο νεαρός Μπαγκρίτσκι έγγραφε: “...Τόν μεγαλόστομο κ’ εύφάνταστο Μολιέρο τόν έχει άντικαταστήσει σήμερα ό Μέγιερχολντ. Άναζητάει καινούριους δρόμους, οι κινήσεις σου είναι άγαρμπαες... Τρέμε θέατρο τού χτές: τραβώντας σου τά χαλινάρια, θά σε κάνει να σταθείς στα πισινά σου πόδια!”

Τό καλοκαίρι τού 1923, έμενα στό Βερολίνο: ήρθε εκεί κι ό Μέγιερχολντ. Συναντηθήκαμε. ‘Ο Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς μου πρότεινε να διασκευάσω τó μυθιστόρημά μου “Τό τράστ Ντ. Γ.” για τó θεατρό του, μου ‘λεγε πώς τó έργο έπρεπε να ‘ναι ένα μίγμα παράστασης τσίρκου και προπαγανδιστικής άποθέωσης. Δέν είχα κέφι να διασκευάσω τó μυθιστόρημα” δέ μ’ ένθουσίαζαν πιά, ούτε οι παραστάσεις τού τσίρκου, ούτε ό κονστρουκτιβισμός, διάβαζα με πάθος τόν Ντίκενς κ’ έγγραφα ένα αισθηματικό μυθιστόρημα με περιπλοκή Ίντριγκα — τόν “‘Ερωτα τής Ιωάννας Νέυ”. “Ηξέρα ώστόσο πώς είναι δύσκολο να πές κόντρα στον Μέγιερχολντ και άπάντησα πώς θά τó σκεφτώ. Σε λίγο, στό θεατρικό περιοδικό πού εκδίδανε οι έν καλλιτεχνία όμοιδείατες τού Μέγιερχολντ, δημοσιεύτηκε ένα άρθρο, ή μάλλον μιά φανταστική νουβέλα, πού πληροφορούσε τόν άναγνώστη ότι ό Ταίρωφ με είχε προσεταιριστεί έξ ύφαρπαγής και ότι έγώ, είχα αναλάβει να διασκευάσω έναντι άμοιβής ένα μυθιστόρημά μου σε άντεπαναστατικό θεατρικό έργο.

(‘Ο Μέγιερχολντ, ύποπτευόταν κάθε τόσο ότι ό αγαθότατος, ό άγνότατος ‘Αλεξάντρ Γιακόβλεβιτς Ταίρωφ, έπιδεικνε να τόν έξοντώσει με κάθε τρόπο. Ηταν κι αυτό μιά εκδήλωση τής καχυποψίας για τήν όποία μίλησα παραπάνω. Ποτέ τού ό Ταίρωφ δέν έξεδήλωσε τήν πρόθεσή του ν’ άνεβάσει τó “Τράστ Ντ. Γ.”.) “Όταν γύρισα στή Σοβιετική Ένωση, διάβασα στον τύπο πώς ό Μέγιερχολντ έτοιμάζει τó έργο “Τράστ Ντ. Γ.”, πού τó ‘γραψε κάποιος Ποντγκόρτσκι, “βασισμένο στα μυθιστορήματα τού ‘Ερεμπουργκ και τού Κέλλερμαν”. Κατάλαβα πώς ό μόνος τρόπος να σταματήσω τόν Μέγιερχολντ, ήταν να τού πώ πώς θέλω να διασκευάσω ό ίδιος τó μυθιστόρημα σε θεατρικό ή κινηματογραφικό έργο. Τόν Μάρτιο τού 1924 τού έγγραφα, αρχίζοντας με τά λόγια “‘Αγαπητέ Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς” και τελειώνοντας “με τούς εγκάρδιους χαιρετισμούς μου”: “‘Η συνάντησή μας τó περασμένο καλοκαίρι και ιδιαίτερα οι συζητήσεις μας για τήν δυνατότητα διασκευής τού “Τράστ”, μου δίνουν τó δικαίωμα να πιστεύω ότι ή στάση Σας άπέναντι στήν εργασία μου είναι φιλική, πιστεύω πώς έπιθυμία Σας είναι να μη χάσει τήν όποια άξία της. Γι’ αυτό, τολμώ, πριν από κάθε άλλο, να άπειθυθώ σε Σας με τήν παράκληση, άν ή άναγραφείσα πληροφορία είναι άκριβής, να παραιτηθείτε από τó άνελασμα τού έργου... Σκεφτείτε πώς δέν είμαι κλασικός, έξακολούθω άκόμα να βρισκομαι έν ζωή...”

‘Η άπάντηση ήταν φοβερή: ‘Ο Μέγιερχολντ θά πρέπει να τήν έγγραψε σε μιά απ’ τες στιγμές τού μανιακού παροξυσμού του και δέν θά τήν άνεφερα ποτέ μου έδώ πέρα άν δέν αγαπούσα τόν Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς μ’ όλες τες άκρότητές του. ‘Πο-

λίτα 'Η. "Ερεμπουργκ! Μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβω, τί εἶναι ἐκεῖνο πού Σᾶς ἔκανε νὰ πιστέψετε πὼς ἔχετε τὸ δικαίωμα νὰ ἀπευθυνθεῖτε σὲ μένα μὲ τὴν παράκληση νὰ "παραιτηθῶ ἀπ' τὸ ἀνέβασμα" τοῦ ἔργου τοῦ σ. Ποντγκόρτσκι. Μήπως νομίζετε πὼς ἡ συζήτηση πού κάναμε στὸ Βερολίνο Σᾶς δίνει αὐτὸ τὸ δικαίωμα; Μ' ἀπ' τὴ συζήτηση ἐκείνη φάνηκε πεντακάθαρα πὼς κ' ἂν ἀκόμα ἀναλαμβάνετε τὴ διασκευή τοῦ μυθιστορηματὸς Σας, θὰ γράφατε ἕνα ἔργο πού θὰ μπορούσε νὰ παρασταθεῖ σὲ μιὰ ὁποιαδήποτε πόλη τῆς 'Αντάντ..." Δὲν πῆγα νὰ δῶ τὴν παράσταση' ἂν κρίνει κανεὶς ἀπ' τὰ σχόλια τῶν φίλων καὶ τῶν κριτικῶν πού συμπαιθοῦσαν τὸν Μέγιερχολντ, φαίνεται πὼς ὁ Ποντγκόρτσκι ἔγραψε ἕνα ἀδύνατο ἔργο. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς, ἦταν ἐνδιαφέρουσα: ἡ Εὐρώπη κατέρρεε θορυβωδῶς, τὰ χάρτινα σκηνικά τὸ βάζανε στὰ πόδια, οἱ ἠθοποιοὶ ἀλλάζανε μὲ φοβερὴ βιασύνη μακιγιαζ, μπουμπουνίζε ἡ τζάζ. Ἐκεῖ πού δὲν τὸ περίμενα, ὁ Μαγιακόφσκι πῆρε τὸ μέρος μου: στὴ συζήτηση γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Τράστ Ντ. Γ." εἶπε γιὰ τὴ διασκευή: "Τὸ θεατρικὸ ἔργο "Ντ. Γ." εἶναι ἕνα ἀσχετὸ μῆδενικό... Μόνον ἕνας δραματογράφος ἀνώτερος ἀπ' τοὺς συγγραφεῖς τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων, στὴν περίπτωσή μας ἀπ' τὸν "Ερεμπουργκ καὶ τὸν Κέλλερμαν, μπορεῖ νὰ τὸ διασκευάσει γιὰ τὸ θέατρο..." Ἡ παράσταση ὡστόσο εἶχε ἐπιτυχία καὶ τὸ καπνεργοστάσιο "Ἰάβα" ἔρριξε στὴν ἀγορὰ τὰ τσιγάρα "ΝΤ. Γ.". "Ὅσο γιὰ μένα, ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς ἠλίθιας ἱστορίας, ἔκανα ἐφτά χρόνια νὰ δῶ τὸν Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς... Κάθε φορὰ πού γυρίζα στὴ Μόσχα, πῆγαινα κ' ἐβλεπα τίς παραστάσεις τοῦ Μέγιερχολντ: τὸν "Μεγαλοπρεπὴ κερατὰ", τὸν "Θάνατο τοῦ Ταρέλιαν", τὸ "Δάσος". Ἀγόραζα τὸ εἰσιτήριο μου καὶ εἶχα τὸ φόβο μὴ τυχὸν μὲ δεῖ ὁ Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς στὴν αἴθουσα. Ὁ Μέγιερχολντ ποτὲ δὲν ἀκολούθησε ἕναν ὁμαλό, ἴσο δρόμο: σκαρφάωνε σὲ μιὰ ἀνηφορία, ἀκολουθώντας ἕνα στριφογυριστὸ μονοπάτι. "Ὅταν οἱ ὄπαδοί του ξελαρυγγιάζονταν σ' ὅλα τὰ σταυροδρόμια, πὼς πρέπει νὰ γκρεμίσουμε τὸ θέατρο, ὁ Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς, ἐτοίμαζε κιάλας τὴν παράσταση τοῦ "Δάσους". Οἱ περισσότεροι τρίβαν τὰ μάτια τους καὶ δὲν μπορούσαν νὰ καταλάβουν τί τὸν ἔπιασε τὸν λυσσαλέο εἰκονομάχο: πὼς ἔτσι ξεφάνια τὸν εἶχε γοητέψει ὁ Ὁστροβσκι, ἡ τραγωδία τῆς τέχνης, ὁ ἔρωτας; (Τὸ ἴδιο καὶ οἱ ὄπαδοί του Μαγιακόφσκι, δὲν κατάλαβαν γιὰ τὸ 1923, ἔχοντας λίγο πρὶν καταδικάσει τὴ λυρική ποίηση, ἔγραψε τὸ πολυστιχὸ ποίημα "Περὶ αὐτοῦ". Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς τὸ "Δάσος" ἀνεβάστηκε λίγο μετὰ ἀπὸ τότε πού γράφτηκε τὸ "Περὶ αὐτοῦ". Ὁ Μαγιακόφσκι - ποιητὴς ἐπέστρεψε κιάλας στὴν ποίηση, μὰ ὁ Μαγιακόφσκι - λεφιστὴς κατέκρινε αὐστηρὰ τὸν Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς γιὰ τὴν ἐπιστροφή του στὸ θέατρο: "Ἡ παράσταση τοῦ "Δάσους" μοῦ προξένησε βαθύτατη ἀηδία...")

Οἱ πίνακες κρέμονται στὰ μουσεῖα, τὰ βιβλία τὰ βρίσκεις στὶς βιβλιοθήκες, οἱ παραστάσεις ὅμως πού δὲν εἶδαμε, μένουν γιὰ μᾶς ξερὲς κριτικές. Εἶναι εἴκολο νὰ διαπιστώσεις τίς σχέσεις πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸ "Περὶ αὐτοῦ" καὶ στὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Μαγιακόφσκι, ἀνάμεσα στὴ "Γκουέρινκα" τοῦ Πικασσὸ καὶ στοὺς πίνακες τῆς "ρὸζ περιόδου" του. Μοῦ εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ κρίνω τί πέρασε ἀπ' τίς προεπαναστατικές παραστάσεις τοῦ Μέγιερχολντ στὸ "Δάσος" του ἢ στὸν "Ἐπιθεωρητὴ". Ἄναμφίβολα, θὰ πρέπει νὰ πέρασαν πολλά: μπορεῖ νὰ περιπλανήθηκε κυκλοφέροντας, μὰ ὅλοι οἱ κύκλοι ἀνήκανε σ' ἕναν καὶ μόνον δρόμο... Τὸ "Δάσος" ἦταν μιὰ ὑπέροχη σκηνοθετικὴ δουλειὰ καὶ ἡ παράσταση συγινουῦσε τοὺς θεατῆς. Ὁ Μέγιερχολντ ἀπεκάλυψε πολλὰ μὲ τὴ σκηνοθεσία του μετέδωσε μὲ νέο τρόπο τὴν τραγωδία τῆς τέχνης. Ἐπῆρχε ὡστόσο στὴ σκηνοθεσία ἐκείνη μιὰ λεπτομέρεια πού βλεπόντας τὴν οἱ ἀντίπαλοι τοῦ Μέγιερχολντ, γινόντουσαν ἔξω φρενῶν (ἴσως καὶ νὰ γελούσαν χαϊρέκακα): ἕνας ἠθοποιὸς φοροῦσε πράσινη περούκα. Τὸ ἔργο παίζονταν πολλὰ χρόνια συνεχῆ. Κάποτε, μετὰ ἀπὸ μιὰ παράσταση στὸ Λένινγκραντ, ἐπακολοῦθησε συζήτηση. Τὸν Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς τὸν βομβαρδίσανε μ' ἕνα σωρὸ γραπτῆς ἐρωτήσεως: αὐτὸς χαϊρότανε, θύμωνε, ἀστειευότανε. "Πέστε μας τί σημαίνει ἡ πράσινη περούκα;" Ὁ Μέγιερχολντ γύρισε στοὺς ἠθοποιούς καὶ εἶπε ἀπορώνοντας: "Πραγματικά, τί σημαίνει; Ποίος τὸ σκαρφίστηκε αὐτό;..." Ἀπ' τὸ βράδι ἐκεῖνο κ' ὕστερα, ἡ πράσινη περούκα δὲν ἐξανέκανε τὴν ἐμφάνισή της. Δὲν ἔφερα ἂν ἔπαιξε ὁ Μέγιερχολντ τὸν ρόλο τοῦ ἐμβρόντητου ἢ ἀπόρησε εἰλικρινά: λησμόνησε μιὰ λεπτομέρεια, ἡ ὁποία ἦταν φυσικὰ δική του ἐπινόηση. (Στὴ ζωῆ, μοῦ ἔρχε συχνὰ ν' ἀκούσω ἀνθρώπους νὰ ρωτᾶνε κατάπληκτοι: "Πραγματικά, ποίος τὸ σκαρφίστηκε

αὐτό;" Κ' ἦταν φορὲς πού ἡ ἐρώτηση προερχόταν ἀπὸ αὐτοὺς γοῦς διαφόρων παραλογισμῶν, ἀπείρως σημαντικότερων, ἀπ' τὴν κακότυχη περούκα.)

Ὁ Μέγιερχολντ ἦταν τὸ φόβητρο τῶν ἀνθρώπων πού ἀπεχθάνονταν τὸ καινούριο: τὸ ὄνομά του κατάντησε προσηγορικὸ: μερικοὶ κριτικοὶ δὲν πρόσεχαν (ἢ δὲν ἤθελαν νὰ προσέξουν) πὼς ὁ Μέγιερχολντ προχωροῦσε μακρύτερα τοῦ ριχνόντουσαν γαυγίζοντας σ' ἕναν ὑποσταθμὸ, πού αὐτὸς τὸν εἶχε ἀπὸ καιρὸ ξεχάσει. Ὁ Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς δὲν τὸ ἔχε σὲ τίποτα νὰ ἐγκαταλείψει τίς αἰσθητικές του ἀντιλήψεις, πού τὴν προηγούμενη ἀκόμα μέρα τοῦ φαινόντουσαν σωστές. Τὸ 1920, ὅταν ἀνέβαζε τὰ "Χαράματα", διέκοπτε ἀπότομα κάθε σχέση μὲ τὴν "Ἀδελφὴ Βεατρίκη" καὶ τὴν "Παράγκα τῆς ἐμποροπανηγύρης". Ἀργότερα, ἄρχισε νὰ εἰρωνεύεται σὲ κάθε εὐκαιρία τὴν "βιολογικὴ μηχανικὴ" πού εἶχε ἐπινοήσει ὁ ἴδιος. Ὁ Τρέπλιερ, στὴν πρώτη πράξη, λέει πὼς τὸ κυριώτερον εἶναι οἱ νέες μορφές, στὴν τελευταία ὅμως, λίγο πρὶν αὐτοκτονήσει μὲ πιστόλι, βλέπει: "Ναι, πείθονται ὅλο καὶ περισσότερο, πὼς δὲν ἔχουν σημασία οἱ παλιές καὶ οἱ νέες μορφές, σημασία ἔχει αὐτὸ πού γράφεις, χωρὶς νὰ σκέφτεσαι καμιά μορφή, σημασία ἔχει νὰ γράφεις αὐτὸ πού ἀναβλύζει ἀβίαστα ἀπ' τὴν ψυχὴ σου". Τὸ 1938, ὁ Βσέβολοντ 'Εμιλιεβιτς μοῦ ἔλεγε πὼς τὸ θέμα τῆς διαμάχης δὲν εἶναι οἱ παλιές καὶ οἱ νέες μορφές τῆς τέχνης, μὰ ἡ τέχνη καὶ οἱ παραχαράξεις της. Δὲν ἀπαρνήθηκε ποτὲ αὐτὸ πού θεωροῦσε οὐσιαστικὸ, πέταγε στὰ σκουπίδια τοὺς "ισμοὺς", τοὺς τρόπους, τοὺς αἰσθητικὸς κανόνες, οὐδέποτε ὅμως τὴν ἀντιλήψη του γιὰ τὴν τέχνη: ἦταν συνεχῶς ἕνας ἀντάρτης, ἕνας ἐμπνευσμένος, μ' ἄσβηστη τὴ φλόγα μέσα του. Ὁχι, πέστε μου, τί φοβερὸ ὑπῆρχε στὰ καιμειδύλλια τοῦ Τσέχωφ; Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὅλοι προφτάσανε πιά νὰ ξεχάσουν τὴν "ἀριστερὴ τέχνη". Ὁλοι ἀναγνωρίζανε τὴν ποιητικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Μαγιακόφσκι. Κι' ὡστόσο, ὅλοι τὰ βάλαν μὲ τὴ σκηνοθεσία τοῦ Μέγιερχολντ. Μποροῦσε νὰ λέει τὰ πιὸ συνηθισμένα πράγματα, μὰ ὑπῆρχε κάτι στὴ φωνή του, στὰ μάτια του, στὸ χαμόγελό του, πού ἔκανε καὶ βγαίναν ἀπ' τὰ ρούχα τους, ὅλοι αὐτοὶ πού δὲν μπορούν νὰ ἀνεχτοῦν τὴ δημιουργικὴ φλόγα τοῦ καλλιτέχνη.

Τὴν ἀνοιχτὴ τοῦ 1930, στὸ Παρίσι, εἶδα τὸν "Ἐπιθεωρητὴ" τοῦ Μέγιερχολντ. Ἡ παράσταση δόθηκε στὸ μικρὸ θέατρο τῆς ὁδοῦ Γκατε, ὅπου οἱ κάτοικοι τῶν ἀρχαίων συνοικιῶν παρακολουθοῦσαν συνήθως σαχλὰ καιμειδύλλια ἢ σπαρκατικὰ μελό: ἡ σκηνὴ του ἦταν μικρὴ καὶ ἄβολη, δὲν εἶχε φουαγιέ (στὰ διαλείμματα οἱ θεατῆς βγαίνανε στὸ δρόμο), μὲ δυὸ λόγια, ἦταν ἕνα θέατρο τῆς κακίας ὥρας. Ὁ "Ἐπιθεωρητῆς" μὲ συγκλόνισε. Οἱ αἰσθητικές προτιμήσεις τῆς νεότητάς μου ἀνήκανε ἀπὸ καιρὸ στὸ παρελθόν καὶ φοβόμουνα νὰ πάω στὴν παράσταση — ἀγαποῦσα τὸν Γκόγκολ σὰν ζηλιάρης ἐραστής. Μὰ νὰ πού εἶδα στὴ σκηνὴ ὅλα τὰ στοιχεῖα μὲ τὰ ὅποια μὲ κέρδιζε ὁ Γκόγκολ: τὴ βαρύθυμη μελαγχολία τοῦ καλλιτέχνη καὶ τὸ θέαμα τῆς καταθλιπτικῆς, ἀπάνθρωπης χυδαίουτητας.

Δὲν ἄγνοῦ τὴ κατηγορίε πού ἐκτοξεύτηκαν ἐναντίον τοῦ Μέγιερχολντ. Εἶπανε πὼς διαστρέβλωσε τὸ κείμενο τοῦ Γκόγκολ, πὼς εἶχε διαπράξει μιὰ ἱεροσυλία. Φυσικὰ, ὁ "Ἐπιθεωρητῆς" του δὲν ἔμοιαζε μὲ τίς παραστάσεις πού εἶδα στὰ παιδικὰ καὶ στὰ ἐφηβικά μου χρόνια: εἶχε τὴν ἐντύπωση πὼς τὸ κείμενο ἔπαθε μιὰ διέυρυνση, ὁ Μέγιερχολντ ὡστόσο δὲν πρόσθεσε τίποτα δικό του — ὅλα πηγάζανε ἀπ' τὸν Γκόγκολ. Εἶναι ποτὲ δυνατόν, ἔστω καὶ γιὰ μιὰ μόνον στιγμὴ, νὰ πιστέψει κανεὶς πὼς ὅλοι οἱ ὅλο τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου εἶναι ἡ στηλίτευση τῶν ἐπαρχιακῶν δημοσίων ὑπαλλήλων τῆς ἐποχῆς τοῦ Νικολάου τοῦ 1ου; Βεβαίως, γιὰ τοὺς σύγχρονους τοῦ Γκόγκολ, ὁ "Ἐπιθεωρητῆς" ἦταν πρῶτα ἀπ' ὅλα μιὰ ἀνελέγητη σάτιρα τοῦ κοινωνικοῦ καθεστῶτος, τῶν ἠθῶν ὅμως, ἔπως καὶ κάθε μεγαλοφυὲς δημιουργία, τὸ ἔργο του ξεπέρασε τὸ στάδιο τῆς ἐπικαιρότητας κ' ἐξακολουθεῖ νὰ συγγινεῖ ἀπὸς θεατῆς, ἐκατὸ χρόνια μετὰ ἀπὸ τότε πού ἐξαφανίστηκαν αὐτὸ προσώπου γῆς οἱ ἀστυνομικοὶ καὶ οἱ ταχυδρομικοὶ διευθυντῆς τοῦ Νικολάου. Ὁ Μέγιερχολντ διέυρυνε τὰ πλαίσια τοῦ "Ἐπιθεωρητῆ". Αὐτὴ ἦταν ἡ ἱεροσυλία του: Μὰ οἱ διαφορὲς θεατρικὲς διασκευές τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Τολστόϊ καὶ τοῦ Ντοστογιέβσκι, θεωροῦνται θεάρεστες πράξεις, παρ' ὅλο πού στενεύουν τὰ πλαίσια τῶν ἔργων... Ὁ Ἀντρέϊ Μπέλι, ὄχι μόνον ἀγαποῦσε τὸν Γκόγκολ, μὰ ἔπασχε κιάλας ἀπὸ γογκολιτίδια καὶ πολλὰς καλλιτεχνικὲς ἀποτυγίες τοῦ συγγραφέα τοῦ "Ἀσημένιου πεισιτεριού" καὶ τῆς "Πετρούπολης", θὰ πρέπει ἴσως νὰ ἀποδοῦν στὸ γεγονόδεςτι δὲν μπόρεσε νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τὴν ἐξουσία τοῦ Γκόγκολ. Μὰ νὰ πού ὁ Ἀντρέϊ Μπέλι, ἔχοντας δεῖ

στο θέατρο Μέγιερχολντ τον “Έπιθεωρητή”, υπερασπίστηκε φλογερά και δημόσια αυτήν την παράσταση.

Στό Παρίσι, οι περισσότεροι θεατές ήταν γάλλοι — σκηνοθέτες, ήθοιοι, θεατρόφιλοι, συγγραφείς, ζωγράφοι λές και βρισκόσυνα σέ μιá παρέλαση διασημοτήτων. Νά ό Λουί Ζουβέ, νά ό Πικασσό, νά ό Ντυλλέν, νά ό Κοκτώ, νά ό Ντεραίιν, νά ό Μπατί... Καί όταν τέλειωσε ή παράσταση, οι άνθρωποι αυτοί, πού θά λέγεσ πώς είχουν πιά μουχτίσει άπό τέχνη, πού συνήθισαν νά ποσολογοούν τις έπιδοκιμασίες τους, σηκώθηκαν και χειροκρότησαν, έπευφημώντας με έναν ένθουσιασμό πού δέν ξανάδα στό Παρίσι. Άνοιγοντας δρόμο μέσ άπ’ τόν κόσμο, έφτασα στό παρασκήνια. Σ’ ένα μικρό καμαρίνι, στεκόταν άναστατωμένος άπ’ τή συγκίνηση ό Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς. Τά μαλλιά του είχαν γίνει πιό άσπρα, ή μύτη του πιό σουβλερή. Είχαν περάσει έφτά χρόνια... Είπα πώς δέν μόρεσα νά συγκρατηθώ, ήρθα νά τόν ευχαριστήσω. Αυτός μ’ άγκάλιασε και μ’ έσφιξε δυνατά. Άπό τότε, ποτέ δέν ήρθαμε σέ διάσταση, ούτε ψυχραθήκαμε. Για τόν άνόητο τσακισμό μας δέν κάναμε κουβέντα. Συναντιόμασταν στό Παρίσι ή στη Μόσχα, συζητάγαμε με τις ώρες, τύχαιναν φορές πού σωπαίναμε κιόλας, όπως μόρεεις νά σωπαίνεις μ’ έναν πραγματικά δικό σου άνθρωπο.

Όταν ό Μέγιερχολντ άποφάσισε νά ανεβάσει τόν “Έπιθεωρητή”, είπε στους ήθοιοιούς: “Φανταστείτε ένα ίχθυοτροφέιο, πού έχουν πολλόν καιρό νά του άλλάξουν τό νερό, τό νερό είναι πρασινωπό, τά ψάρια τριφυρίζουν και βγάζουν φυσαλλίδες”. Έμένα μου λέγε πώς δουλεύοντας τόν “Έπιθεωρητή”, άναθμιότανε συχνά την Πέζνα τών γυμνασιακών του χρόνων. (Τό 1948 περπάταγα σ’ έναν δρόμο της Πέζνα με τόν Α.Α. Φαντέγιερ. Ξάρφου στό ήρω ό Φαντέγιερ “Αυτό είναι τό σπίτι του Μέγιερχολντ...” Στάθήκαμε για λίγο σιωπηλοί: ύστερα ό Άλεξάντρ Άλεξάντροβιτς πρόφερε ένα θλιμένο “έχ”, κούνησε τά χέρι του σά νά λέγε “τί νά τό λέμε τώρα” και προχώρησε με γρήγορα βήματα για τό ξενοδοχείο.)

Ό Μέγιερχολντ άπεχθανόταν τά στεκούμενα νερά, την ύπνηλια, την κενότητα: συχνά κατέφευγε στις μάσκες, έπειδή άκριβώς οι μάσκες τόν τρόμαζαν — όχι με την μυστικιστική φρίκη της άνυπαρξίας, μά με την άπολιθωμένη χυδαίότητα της καθημερινής ζωής. Η τελική σκηνή του “Έπιθεωρητή”, τό μακρύ τραπέζι στό “Δυστυχία άπό έξυπνάδα”, τά πρόσωπα πού της χιονοθύελλες, και ή “Άγάπη για τά τρία πορτοκάλια” και πολλά άλλα. Άκόμα και τότε πού ξημεροβραδιαζόμασταν στη “Ροτόντα” προσπαθούσαμε νά μαντέψουμε, πού νά τ’αν τό παρουσιαστικό του μυστηριώδους δόκτορος Νταπερτούττο (αυτό ήταν τό λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Μέγιερχολντ). Άπ’ όλους τους ανθρώπους πού έχω τό δικαίωμα νά ονομάσω φίλους μου, ό Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς ήταν ό πιό ήλικιωμένος. Έγώ, γεννήθηκα βέβαια στό τέλη του 19ου αιώνα, αυτός όμως τόν έζησε, πήγαμε κ’ έβλεπε τόν Τσέχωφ στό σπίτι του, δούλεψε με την Β.Φ. Κομισαρέβσκαγια, ήξερε τόν Σκριάμπιν, την Έρμόλοβα... Τό πιό καταπληκτικό, είναι πού έμενε πάντοτε νέος: πάντοτε κάτι έπινοούσε, θορυβούσε, σάν την μόρα τόν Μάιο.

Σ’ όλη του τη ζωή δεχόταν έπιθέσεις. Τό 1911 ό συνεργάτης τών “Νέων Καιρών” Μένικωφ άγανάχτησε με τή σκηνοθεσία του “Μπόρις Γκοντουάφ”: “Έχω τή γνώμη πώς ό κ. Μέγιερχολντ άντίησε τους ύπαστυνόμεους άπ’ την έβραϊκή ψυχή του κι όχι άπ’ τόν Ποΐσκιιν, πού στό κείμενό του δέν υπάρχουν ούτε ύπαστυνόμεο ούτε κνούτα...” “Ε, λοιπόν, μά την άλληθια, μερικά άπ’ τά ήρθρα πού γράφτηκαν πολλά χρόνια άργότερα, ήταν τό ίδιο βρωμερά και άδικα, όσο και τά λόγια πού άνήφερα παραπάνω... Δέν έμοιαζε με μάρτυρα: άγαπούσε με πάλθος τή ζωή — τά παιδιά και τά θορυβώδη συλλαλητήρια, τά πρόχειρα θέατρα τών πανηγυριών και τή ζωγραφική του Ρενουάρ, την ποίηση και τις σκαλωσιές τών γιαιπιών. Άγαπούσε τή δουλειά του. Μου ‘τυχε νά τόν δώ άριετες φορές στις πρόβες: ό Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς δέν έξηγοΐσε μόνο τους ρόλους,

τους έπαιζε κι ό ίδιος. Θυμάμαι τις πρώτες τών κωμειδουλίων του Τσέχωφ. Ό Μέγιερχολντ είχε περάσει τά έξήντα, άφησε όμως κατάπληκτους τους νεαρούς ήθοιοιούς με την άκάματη ζωτικότητα του, με την λάμψη τών εύρημάτων του, με τά τεράστια άποθέματα του κεφιοΐ του.

Τό είπα και παραπάνω πώς οι παραστάσεις πεθαίνουν — και δέν ύπάρχει τρόπος νά τις άναστήσεις. Έφουμε πώς ό Άντρέ Σενιέ ήταν ύπέροχος ποιητής, τό άν ήταν όμως ύπέροχος ήθοιοός ό σύγγρονός του ό Ταλμά, μόνο νά τό πιστέψουμε μόροϋμε, διαβάζοντας τις μαρτυρίες εκείνων πού τόν είδανε. Παρ’ όλ’ αυτά, ό δημιουργικός μόχθος δέν χάνεται: μόρεϊ για ένα διάστημα νά μη φαίνεται, σάν τό ποτάμι πού συνεχίζει και τρέχει σέ μιá ύπόγεια κοίτη. Παρακολουθώ μιá παράσταση στό Παρίσι, γύρω μου άναφانوΐν ένθουσιασμένοι: “Τί μοντέρνο!”, έμένα όμως μου ξανάρχονται στη μνήμη οι σκηνοθετικές έργασίες του Μέγιερχολντ. Τις ξαναθυμάμαι κι όταν πηγαίνα σέ πολλά θέατρα της Μόσχας. Ό Βαχτάγκωφ έγραψε: “Ό Μέγιερχολντ έδωσε ρίζες στό θέατρο του μέλλοντος — τό μέλλον θά τόν άνταμείψει”. Μπροστά στον Μέγιερχολντ δέν ύποκλίονταν μονάχα ό Βαχτάγκωφ, μά κι ό Γκρέγκι κι ό Ζουβέ και πολλοί άλλοι σκηνοθέτες πρώτου μεγέθους. Ό Άϊζενστάιν μου είπε κάποτε πώς δέν θά ύπήρχε, άν δέν είχε προηγηθεί ό Μέγιερχολντ.

Τόν Αύγουστο του 1930 μου έγραψε: “... Τό θέατρο μόρεϊ νά χαθεί. Οι έχθροί άγρυπνοΐν. Για πολλούς ανθρώπους στη Μόσχα, τό θέατρο του Μέγιερχολντ είναι καρφί στό μάτι τους. “Όχι, θά ‘χα πολλά νά πώ γι’ αυτό τό ζήτημα, μά καταντάει βαρετό!”. Οι τελευταίες συναντήσεις μας ήταν μάλλον θλιβερές.

Γύρισα άπ’ την Ίσπανία τόν Δεκέμβριο του 1937. Τό θέατρο του Μέγιερχολντ ήταν ήδη κλειστό. Άπ’ τις δύσκολες ώρες πού πέρασε, ή γυναίκα του, ή Ζιναιίδα Νικολάγιεβνα Ράιχ, άρρώστησε βαριά. Του παραστάθηκε του Μέγιερχολντ ό Κ. Σ. Στανισλάβσκι, πού τόν έπαιρνε συχνά στό τηλέφωνο, προσπαθώντας νά του δώσει κουράγιο. Την εποχή εκείνη, ό Π. Π. Κοντσαλόβσκι ζωγράφισε ένα θαυμάσιο πορτραίτο του Μέγιερχολντ. Πολλά πορτραίτα του Κοντσαλόβσκι έχουν έναν διακοσμνητικό χαρακτήρα, ό Πιότερ Πετρόβιτς όμως άγαπούσε πολύ τόν Μέγιερχολντ και στό πορτραίτο του άνάδειξε την έμπνευσή του, την άνησυχία του, την πνευματική όμορφία του.

Ό Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς καθόταν μέρες όλόκληρες σπίτι του, διάβαζε, μελετούσε μονογραφίες περι τέχνης. Έξακολουθούσε νά μη χάνει τό θάρρος του: όνειρευότανε νά σκηνοθετήσει τόν “Άμλετ”. Έλεγε: “Σά νά μου φαίνεται πώς τώρα μόρω νά τό καταφέρω. Παλιότερα δέν τό άποφάσιζα. Άν χανόντουσαν όλα τά θεατρικά έργα του κόσμου κ’ έμενε ό “Άμλετ”, θά έμενε και τό Θέατρο...” Θέλω ακόμα νά πώ πώς του Μέγιερχολντ του παραστάθηκε στις δύσκολες γι’ αυτόν μέρες, ή Ζιναιίδα Νικολάγιεβνα. Έχω μπροστά μου τό αντίγραφο ενός γραμματος του Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς για την γυναίκα του: είναι γραμμένο τόν Οκτώβρη του 1938 άπ’ την έξοχή του Γκρόρενικ: “... Έφτασα στό Γκρόρενικ στις 13, έριξα μιá ματιά στις μικρές σημύδες και χτύπησα με άπελπισία τά χέρια μου... Κοίτα, τά φύλλα αυτά έχουν σκορπίσει στον άέρα. Σκορπισμένα, πάγωσαν, λές κι’ άπόμειναν νεκρά... Παγωμένα, λές και κάτι περιμένουν. Πώς τους στήσανε καρτέρι! Τά τελευταία δευτερόλεπτα της ζωής τους τά μέτραγα, σάν τόν σφυγμό του ετοιμοθάνατου. Θά τά προλάβω τάχα ζωντανά, όταν θά ξανάρθω στό Γκρόρενικ, σέ μιá μέρα, σέ μιá ώρα. Όταν κοίταζα στις 13 τόν παραμυθένιο κόσμο του χρυσοΐ φθινοπώρου, όταν κοίταζα όλ’ αυτά τά θαύματα, μουρμούριζα μέσα μου σάν παιδί κ’ έλεγα: Ζίνα, Ζίνοσκα, κοίταζε αυτά τά θαύματα και μη με έγκαταλείψεις, έμένα πού σ’ άγαπάω, έσένα — τή γυναίκα, την αδελφή, τή μάνα, τή φίλη, τήν πολυαγαπημένη, τή χρυσή, σάν τούτη έδώ τή φύση, πού κάνει θαύματα!... Ζίνα, μη μ’ έγκαταλείψεις! Δέν ύπάρχει στον κόσμο τίποτα πιό τρομερό άπ’ τή μοναξιά!” Χωρίσαμε την άνοιξη του 1938 — έφευγα για την Ίσπανία. Άγχαλιαστήκαμε. Ήταν βαρύς ό χωρισμός εκείνος. Δέν τόν ξαναείδα.

Τό 1955 ό εισαγγελέας μου άφηγήθηκε πώς έγινε κ’ έπεσε θύμα συκοφαντίας ό Βσέβολοντ Έμίλιεβιτς και μου διάβασε τή δήλωσή του: “Είμαι έξηνηαέξη χρονών. Επιθυμία μου είναι, ή κόρη μου και οι φίλοι μου νά μάθουν κάποτε, πώς παρέμεινα ως τό τέλος ένας τίμιος κομμουνιστής”. Διαβάζοντας αυτά τά λόγια, ό εισαγγελέας σηκώθηκε όρθιος. Σηκώθηκα κ’ έγώ.

Μετάφραση ΑΡΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΦΑΙΔΡΟΤΗΣ

‘Η Κριτική δὲν ἀποδεικνύεται ἀνίδεια μόνον στὰ θέματα τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, μετὰ τὰ ὁποῖα ἀσχοληθήκαμε στὰ δυὸ προηγουμένα τεύχη. Τὴν ἴδια σύγκριση παρουσιάζει καὶ ὅταν καταπιάνεται μετὰ τὸ Νεώτερο Θέατρο. Ἀκόμα καὶ μετὰ τὸν Σαίξπηρ, πού τὸ πλῆθος τῶν ἐγγχειριδίων θὰ περιμένει κανεὶς πὼς θὰ τὴν προφύλαγε ἀπὸ χίλιω λογιῶν κακοτοπιές. Ἴδού τ’ ἀποτελέσματα μιᾶς ἀπλῆς δειγματοληψίας ὕφους καὶ κρίσεως.

*

“ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ” 8 Νοεμβρίου 1961

Κριτική Ι. Χ. καὶ φέρρου - μπτώ !

Πρώτα — πρώτα ἓνα δεῦγμα ὕφους καὶ ἥθους κριτικῆς :

«Οἱ ὁμαδικές ἐκδρομές καὶ τὰ ταξίδια μετὰ τὸν Ι.Χ., πού τὰ ἔχουν κάμει σήμερα τόσο εὐκόλα ἢ «Εγνατία» καὶ ἢ «Αἰπία», ἐπιτρέπουν κάθε χρόνο σὲ πολλοὺς συμπατριώτες μας νὰ ἐπισκεφθοῦν τὴν Ἰταλία. Ὅσοι ἀπ’ αὐτοὺς εἶνε νοσταλγοὶ θρύλων καὶ κυνηγοὶ δοξασμένων σκιῶν, ἄς σταματήσουν καὶ στὴ Βερόνα, τὴν ὁμορφὴ πολιτεία, πού οἱ αἰῶνες ἔχουν ἀπλώσει ἀπάνω τῆς ἓνα ρομαντικὸ πέπλο. Ἐδῶ φωλιάζει ὁ θρύλος μιᾶς μεγάλης καὶ τραγικῆς ἀγάπης, πού τὸν ἔκαμε αἰώνιον ἢ πένην ἑνός ἀθάνατου ποιητοῦ, ὁ θρύλος τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέττας. Ὁ ἐπισκέπτης πού θὰ κάμῃ τὸν ἐξερευνητικὸ τοῦ περιπάτου στό κέντρο τῆς Βερόνας, γύρω ἀπὸ τὴν «Πιάτσα ντέι Σινιόρι», πού τὴν ὁμορφαινουν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα τῆς οἰκογενείας Σκαλιγκερι, θὰ συναντήσει ἐκεῖ κοντὰ τὸ σπίτι τῶν Μοντέκαν καὶ τὸ σπίτι τῶν Καπουλέτων, τίς κατοικίες τῶν δυὸ τρυφερῶν καὶ ἄμοιρων ἐραστῶν. Κι’ ἂν συνεχίσει τὸν περιπάτου πέρα ἀπ’ τὸ ρωμαϊκὸ ἀμφιθέατρο, πρὸς τὴν ὄχθη τοῦ Ἀδίου, θὰ φτάσει στὰ «ἅγια τῶν ἁγίων» σ’ ἓνα παλιὸ μικρὸ μοναστήρι, πού κρύβει στό ὑπόγειό του τὸν τάφο τῆς Ἰουλιέττας. Ἄς μὴ θελήσῃ ὁ ρομαντικὸς ἐπισκέπτης νὰ ἐρευνησῇ τὸ θρύλο καὶ νὰ ἐλέγξῃ τὴν ἱστορικὴ του ἀφειρηρία. Ἡ ὁμορφία τῶν θρύλων βρίσκεται ἀκριβῶς στὴν ἄοριστα καὶ τὴν ἀβεβαιότητα, πού περιβάλλει τὴ γένεσί τους. Ἄλλωστε, ἐκεῖ κοντὰ βρίσκεται ἢ προτομή τοῦ Σαίξπηρ. Ἄς δεχθῇ ὁ προσκυνητῆς ὅτι ἢ παρουσία τοῦ μεγάλου βάρδου στὸν ἱερὸ χῶρο βεβαίως «τοῦ λόγου τὸ ἀσφαλές». Ἀλλὰ ὁ σημερινὸς ἀναγνώστης καὶ αὐριανὸς ἴσως θεατῆς τοῦ «Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέττας», πού εἶνε τὸ ἐναρκτήριο ἔργο τοῦ Ἐθνικοῦ, ἂν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν προέλευσι τοῦ θρύλου, θὰ τὴν πληροφορηθῇ ἀπὸ τὸ διαφωτιστικὸ σημεῖωμα πού προτάσσει στό πρόγραμμα τῆς παραστάσεως ὁ Διευθυντῆς Δραματολογίου τοῦ Θεάτρου κ. Ἄγγ. Τερζάκης».

Ἴδού, στὴ συνέχεια καὶ κριτικὴ οὐσίας :

«Ἡ ἐρμηνεία τῆς Σαίξπηρικῆς τραγωδίας, ὅπως τὴν εἰδίδαξε ὁ σκηνοθέτης τοῦ Ἐθνικοῦ κ. Ἀλέξης Σολομός, εἶναι ἀπηλλαγμένη ἀπὸ κάθε στόμφο. Εἶνε φανερό, ὅτι ὁ σκηνοθέτης ἐπεδίωξε νὰ δώσῃ περισσότερο οἰκεῖο τόνο σ’ αὐτὸ τὸ λυρικό δράμα τῶν νεανικῶν ἀισθημάτων, φανερό ἀκόμη καὶ στοὺς καυγάδες τῶν παλληκαράδων εὐπατριδῶν ἐκείνου τοῦ καιροῦ πού τραβοῦν τὰ σπαθιά καὶ μονομαχοῦν, ὅπου βρεθοῦν, δημιουργώντας συχνὰ φανταστικὰ ἀφορμές ἢ δὲν ὑπάρχουν πραγματικὲς πού νὰ τοὺς ἐπιβάλλουν νὰ πετοσκοποῦν, γιὰ νὰ... θεραπεύσουν τὸ πληγωμένον τους φιλότιμον».

Θαυμάζει κανεὶς τὸ ὕφος, τὴν ἀκυρολεξία καὶ τὸ ἀκατανόητο τῆς ἀντίληψης τοῦ κριτικοῦ, πὼς τὸ “λυρικό δράμα εἶναι φανερό καὶ στοὺς καυγάδες τῶν παλληκαράδων εὐπατριδῶν” ! Ἀσφαλῶς χρειάζεται τὸ τρίτο μάτι τοῦ κριτικοῦ γιὰ νὰ δεῖ κανεὶς “λυρικό δράμα” στό σκοτασμὸ ἑνός Μερκούτιου ἢ ἑνός Τυβάλδου καὶ ἄγνοια τοῦ ἔργου γιὰ νὰ θεωρεῖ ἓνα τίποτα τὸ ἀδιάκοπο ἀλληλοφάγωμά τους. Ὁ συγγραφέας ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ ἔργου πασχίζει νὰ καθορίσει πιστὰ τὸ ἀναταραγμένο ἀπὸ μίσος καὶ ἀμάχη χῶρο τῆς τραγωδίας — πού ἢ Ἰ.Χ. ἀντίληψης τοῦ κριτικοῦ τὸν βλέπει εἰδυλλιακὸ καὶ λυρικό ! Παραγνωρίζοντας βασικὸ συντελεστὴ τῆς τραγωδίας — τὴν ἐχθρητα τῶν δυὸ φαμελιῶν — φυσικὸ εἶναι ὁ κριτικὸς νὰ βλέπει τὸ ἔργο σὰν... λυρικό δράμα καὶ ὄχι σὰν τραγωδία καὶ νὰ ἐπαινεῖ

τὸν σκηνοθέτη γιὰ τὸν “οἰκεῖο τόνο” πού ἐπεδίωξε στὴν ἐρμηνεία. Μόνον πού “ὁ οἰκεῖος τόνος” μπερδεύει καὶ τὸν κριτικὸ στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου, πού προσπαθεῖ νὰ κολάσει τὴν δυσμενῆ ἐντύπωσή του, κατηγορώντας τοὺς πρωταγωνιστὰς ὅτι “ἔπερσαν τίς προθέσεις τοῦ δασκάλου”. Μετὰ τὸ “ἔπερσαν” αὐτὸ ὁ παραδοξολόγος κριτικὸς δὲν θέλει νὰ πεῖ πὼς οἱ ἥθοιοι ἐδῶσαν “ὑψηλὸν τόνο” στὴν ἐρμηνεία τους. Ἀγνοώντας τὴν “πεπατημένη” τοῦ ὀρθοῦ λόγου, ἐννοεῖ τὸ ἀντίθετο: Οἱ ἥθοιοι ὑπηρετοῦντες τὸν οἰκεῖο τόνο — γράφει — “ἔσβησαν ἀπ’ αὐτὰ τὰ θαυμαστά πλάσματα τῆς λυρικῆς φαντασίας — ἐννοεῖ τὸ Ρωμαῖο καὶ τὴν Ἰουλιέτα — τὴν ἐνθεη πνοὴ πού εἶχε ἐμφυσήσει μέσα τους ὁ πλάστης τους”. Τώρα, πὼς ἢ “ἐνθεη πνοὴ” θὰ ἀποδιδόταν ἀπὸ τοὺς ἥθοιοὺς με... “οἰκεῖο τόνο”, μόνον ὁ Ι.Χ. κριτικὸς θὰ μπορούσε νὰ διδάξει. Ἰδιαιτέρα μάλιστα, ὅταν, συνεχίζοντας, ἐπιζητεῖ “σπίθα καὶ ἐξαισία φλόγα πού ἢ θέρμη καὶ ἢ λάμψη τῆς θὰ πρέπει νὰ γίνουν αἰσθητὰς ὡς τὴν πὺ ἀπόμειρη γωνία τῆς αἰθούσης” !

*

“ΕΣΤΙΑ” 3 Νοεμβρίου 1961

Παρθενικά καὶ... ἀπόκοσμα

Ὁ κριτικὸς τῆς “Ἐστίας” καταλογίζει στὴν πρωταγωνίστρια ὅτι “ἔδωκε μιὰν Ἰουλιέτταν λεπτὴν, παρθενικὴν, ἀλλά... χωρὶς τίποτε τὸ ἀπόκοσμον...”. Τώρα, γιὰ τὸ καυτερό αὐτὸ πλάσμα τῆς μεσημβρίας, τὸ ἐρατευμένο αὐτὸ παιδί τῆς φύσης, θὰ πρέπει νὰ “χεῖ κάτι τὸ... ἀπόκοσμο, τὸ γνωρίζει μόνον ὁ καλὸς κριτικὸς ἢ οἱ... συνάδελφοί του πού ἐπέκριναν τὴν πρωταγωνίστρια γιὰ τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς: Ἐπειδὴ ἔδωσε μιὰ Ἰουλιέτα ὑποτονικὴ καὶ “ὑπεγράμμισε μετὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς τὴν πλάνη πὼς ἢ μοσχοθυγάτερα τῶν Καπουλέτων εἶναι ἓνα ἄβουλο κοριτσόπουλο, χωρὶς γυναικεῖα πονηριά, χωρὶς ἡρωϊσμὸ καὶ χωρὶς θεληματικότητα”.

*

“ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ” 3 Νοεμβρίου 1961

Καὶ περὶ ἡλικίας ὁ ψόγος !

Ἡ κριτικὸς τῆς “Ἀπογευματινῆς” γράφει γιὰ τὸ ἔργο: “Σ’ αὐτὴ τὴ Βίβλο Γενέσεως τοῦ μεγάλου ἔρωτα...”. Ἄλλως εἶπειν: Ρομαντισμός. Αὐτό, ὅμως, δὲν τὴν ἐμποδίζει νὰ δεῖ κατόπιν στὴν παράσταση “ἓνα ἄνοστο ρομαντικὸ χαρακτήρα” κ’ ἔτσι νὰ βγάλει τὴν κρίση πὼς τὸ ἔργο δὲν ἐρμηνεύτηκε σωστὰ ! Εὐθὺς ἀμέσως, τὰ πράγματα ἀγριεύουν: “... ὁ βρωμερός, ὁ συνθηκολογημένος, ὁ στενόκαρδος κόσμος τῶν ἡλικιωμένων... τῶν ἀποκρουστικῶν ἐνηλίκων...”. Καινοτομίες: Μιὰ κυρία χρησιμοποιεῖ γιὰ ὄρους κριτικῆς, βρισιές ! Ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικὰ ἢ διάκριση σὲ νέους καὶ ἡλικιωμένους εἶναι τελείως ἔξω ἀπὸ τὰ πράγματα : Π.χ. ὁ Τυβάλδος — πού “χει μεγάλο μερίδιο στοὺς... νεοκριτικὸς αὐτοὺς χαρακτηρισμοὺς — εἶναι... νεώτατος ! Καὶ δυὸ παράδοξα: “Γιατί τόσο ἀκαδημαϊσμός ἐκ μέρους τοῦ κ. Βακαλό, στὰ σκηνικά τῆς τελευταίας παραστάσεως;”. Θά’θελε, ἴσως, νὰ γράφει: τῆς τελευταίας πράξεως. Ἀλλιῶς, τί νὰ ὑποθέσει κανεὶς ; Καὶ ἐπιλέγει: “... ἢ μετὰφρασις τοῦ κ. Καρθαίου, δὲν χρειάζεται σχόλια...”. Ὅχι, βέβαια. Χρειαζόταν ὅμως κατάλληλο σχόλιο ἢ κριτικὴ πού, τὸν χρόνια μακαρίτη Καρθαῖο, τὸν ἀναφέρει... κύριο !



ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΤΟ "ΠΙΚΚΟΛΟ ΤΕΑΤΡΟ" ΕΝΑ ΑΛΗΘΙΝΑ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

Ένα από τα πιο γόνιμα θεατρικά κινήματα έρχισε πριν 15 χρόνια στο Μιλάνο. Οι δημιουργοί του "Πίκκολο Τεάτρο" κατόρθωσαν να δώσουν μια νέα μορφή Λαϊκού θεάτρου, αλλά θεάτρου ποιότητας. Ο διευθυντής του Γραφείου Μελετών του Τζιτζι Λουνάρι μεταδίδει τις παρακάτω ενδιαφέρουσες πληροφορίες, από τις οποίες θα μπορούσαν να διδαχθούν πάρα πολλά οι Έλληνες αρμόδιοι.

Το "Πίκκολο Τεάτρο ντελά Τσιτά ντι Μιλάνο", που ιδρύθηκε στα 1947 απ' τον Πάολο Γκράσι και τον Τζιόρτζιο Στρέλερ, αντιπροσωπεύει, στην πρόσφατη ιστορία του Ιταλικού Θεάτρου, κάτι πολύ πιο σημαντικό απ' αυτό που μπορεί να αντιπροσωπεύει οποιοδήποτε γερμανικό ή γαλλικό θέατρο στην θεατρική ιστορία του τόπου του. Και τούτο οφείλεται, όχι τόσο στο ύψηλο καλλιτεχνικό και τεχνικό επίπεδο των παραστάσεών του — που του χάρισε μέσα σε δεκαπέντε μόνο χρόνια παγκόσμια φήμη — όσο, πριν απ' όλα, στη βαθειά επαναστατική αλλαγή που πραγματοποίησε ή εμφάνισε κ' ή δράση του, στο Ιταλικό θεατρικό κλίμα, στη συνείδηση του Ιταλικού κοινού, σ' αυτόν τον ίδιο τον προσδιορισμό της θέσης και των καθηκόντων του θεάτρου στην οργάνωση της κοινωνίας.

Για να γίνει τούτο καλύτερα αντιληπτό, θα πρέπει να αναφερθούμε στην κατάσταση που βρισκόταν το θέατρο κ' η Ιταλική πνευματική ζωή, στο τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Μιά εποχή που ο Τζων Πρίσλεϋ μπορούσε να γράφει, και όχι άδικαιολόγητα, πως "το Ιταλικό θέατρο δεν υπάρχει". Η Ιταλία έβγαινε απ' την καταστροφή του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και την μακρόχρονη περίοδο του φασιστικού σκοταδισμού ξοφλημένη και ανέτοιμη: ξοφλημένη εξ αιτίας της άρχουσας αστικής τάξης, που ήταν υπεύθυνη σε μεγάλο βαθμό για τη φασιστική εξαχρείωση, και ανέτοιμη γιατί τα λαϊκά της στρώματα, που ο φασισμός τ' είχε κρατήσει στην άμαρτια, εμποδίστηκαν να πάρουν μέρος στις πιο ζωντανές πνευματικές, καλλιτεχνικές και, φυσικά, κοινωνικές προσπάθειες, τις οποίες η Εύρωπη και η Αμερική είχαν επιχειρήσει και ολοκληρώσει στο μεταξύ.

Το θέατρο ειδικά, βρισκόταν, τόσο απ' την άποψη της θεατρικής λογοτεχνίας όσο και απ' την άποψη του οργανωτικού μηχανισμού, σε μία κατάσταση παρακμής και εξαχρείωσης, πράγμα που επέβαλε μια όσο το δυνατό βαθύτερη κι άμεση ανανέωση της δράσης.

Η θεατρική λογοτεχνία που, στη φασιστική περίοδο, (όπως και στην πριν από το φασισμό περίοδο του αστικού ξεπεσμού), βρέθηκε σε αδυναμία ν' ακολουθήσει το παράδειγμα ενός Γκρόκι, ενός Μπρέχτ, ενός Ο' Κέιζυ, συγγραφέων που έστρεφαν την προσοχή τους στα πιο επείγοντα υλικά και ήθικα προβλήματα της σύγχρονης κοινωνίας, περιορίστηκε σιγά-σιγά στην κωμωδία σαλονιού, είδος κενό, που τέλειωνε σκόπιμα μ' ένα "χάμπυ-έντ" ή ζητούσε κάποια λύση σε μια μορφή θεάτρου ιδεών με προβληματισμούς φιλοσοφικούς ή ψευτοφιλοσοφικούς, σε τελευταία ανάλυση, γεμάτο άριστία κι άβελαιότητα, όπως αποδεικνύει και το ίδιο το έργο του Πιραντέλλο με τις πιο αδύνατες πλευρές του.

Σ' ό,τι αφορά το σύστημα θεατρικής οργάνωσης, η Ιταλία διατήρησε σχεδόν αμετάβλητη την παλιά διάρθρωση του 19ου αιώνα, ή ιδιωτική πρωτοβουλία στο ηθάλιο εξακολουθούσε να βλέπει το θέατρο σαν έμπορική δραστηριότητα, σε όλα όμοια με τις άλλες, που σκοπό έχουν το κέρδος. Ένα θέμα ικανό να συγκεντρώνει το μεγαλύτερο αριθμό προσώπων που μπορούν να πληρώνουν το εισιτήριο, ήταν ή πιο επίμονη φιλοδοξία αυτής της συγκεχυμένης μορφής θεάτρου, μακριά από κάθε αισθητική, ήθικη ή διδακτική επιδίωξη. Σ' αυτό το γαστρονο-

μικό συμπόσιο, όπως τ'ε χαρακτηρίσε ο Μπρέχτ, έπαιρναν μέρος, φυσικά, μονάχα οι άστοι. Τα λαϊκά στρώματα χάρις στη δικαιολογημένη έλλειψη ενδιαφέροντος για ένα τέτοιο θέατρο, στη μακρόχρονη αποξένωση και στο άκριβο εισιτήριο, άπουσίαζαν όλοτελα απ' τα θεατρικά εδώλια.

Μέσα σ' αυτήν ακριβώς την ήλεκτρισμένη και γεμάτη ζέση ατμόσφαιρα τής εποχής, ο Πάολο Γκράσι κι ο Τζιόρτζιο Στρέλερ, θεατρικοί κριτικοί στις δυο άριστερές έφημερίδες του Μιλάνου, "Αβάντι" και "Μιλάνο Σέρα", άρχισαν να επικρίνουν όλο και πιο συστηματικά και ριζοσπαστικά το ρεπερτόριο και τον τρόπο ζωής του Ιταλικού θεάτρου, αξιώνοντας απ' αυτό να εκπληρώσει τον ύψηλο προορισμό τής ήθικης διαπαιδαγώγησης των πολιτών, να γίνει βήμα ιδεολογικό, να συμβάλει στην έξυψωση τής κοινωνίας και, καταγγέλοντας σύγχρονα την αδυναμία τής ιδιωτικής πρωτοβουλίας, να εκπληρώσει αξια το χρέος του θεάτρου.

Σά συμπεράσμα τής κριτικής αυτής, ο Γκράσι κι ο Στρέλερ ύποστηριζαν την ανάγκη να πάψει το θέατρο ν' άποτελεί ψυχαγωγία μιάς μοναχά κοινωνικής τάξης και να ξαναγίνει, όπως στις εποχές τής μεγάλης άκτινοβολίας του, παράγοντας μόρφωσης και διαπαιδαγώγησης ολάκερου του έθνους, θέατρο άληθινά λαϊκό.

Το πέραςμα από το θέατρο που άποτελούσε ψυχαγωγία μιάς μοναχά τάξης, σ' ένα θέατρο που θα φιλοδοξούσε να δοκιμάσει να γίνει μέσο μόρφωσης και διαπαιδαγώγησης ολάκερου του έθνους, επέβαλε μια ριζική άνατροπή στις υπάρχουσες σχέσεις, και πριν απ' όλα στις σχέσεις ανάμεσα στο θέατρο και την ιδιωτική πρωτοβουλία, ανάμεσα στο θέατρο και την κοινωνία. Γιατί αν ή ύπαρξη θεάτρου που προσφέρει μόνο ψυχαγωγία είναι προαιρετική, ή ύπαρξη θεάτρου που διαπαιδαγωγεί είναι άναγκαστική. Αν ή κοινωνία μπορεί ν' άδιαφορεί για το θέατρο που προσφέρει άπλη ψυχαγωγία ή φυγή, δεν μπορεί ν' άδιαφορήσει για ένα θέατρο — σχολείο. Τέλος, επειδή ο προϋπολογισμός ενός τέτοιου θεάτρου έχει — άναπόφευκτα ίσως — παθητικό, πάλι, ή κοινωνία πρέπει να επέμβει και να άντικαταστήσει την ιδιωτική πρωτοβουλία, που, στις πρώτες ένδειξεις έμπορικής ζήμιας, σπεύδει να εξαφανιστεί.

Όμως ή επέμβαση αυτή δεν πρέπει να έχει το χαρακτήρα βοήθειας για την ίσοσκέλιση του προϋπολογισμού μιάς μορφωτικής δραστηριότητας, που δημιουργεί προϊόντα για ζήτηση μικρότερη απ' την προσφορά. Αντίθετα, θα πρέπει να θεωρείται σαν κεφάλαιο παρόρμησης, σαν κέντρο για μια θεατρική πολιτική ικανή να πλησιάσει όσο μπορεί πλατύτερο κοινό, και να προσφέρει σ' όλα τα βαλάντια ό,τι καλύτερο υπάρχει στον τομέα του θεάτρου. Μαικήνες δεν υπάρχουν πιά, ή ιδιωτική πρωτοβουλία δεν άσχολείται με το θέατρο παρά μόνο με πνεύμα, λίγο ή πολύ, φτηνά έμπορικά.

Ο Πάολο Γκράσι ήταν αυτός που διατύπωσε για πρώτη φορά στην Ιταλία, την άποψη, πως το Θεάτρο είναι κοινωνική ύπηρεσία. Και το "Πίκκολο Τεάτρο ντελά Τσιτά ντι Μιλάνο", ήταν το πρώτο παράδειγμα Ιταλικού θεάτρου, θεμελιωμένου στις ιδέες, που με συντομία εκθέσαμε. Μιά τόσο επαναστατική αντίληψη για τη θέση και το λειτουργήμα του θεάτρου μέσα στην κοινωνία, ήταν φυσικό, να επηρεάσει ολόκληρη τη διάρθρωση και τη λειτουργία του "Πίκκολο Τεάτρο" σε βαθμό που να το διαφοροποιεί απ' τους υπόλοιπους θεατρικούς οργανισμούς τής εποχής.

Το "Πίκκολο Τεάτρο", πριν απ' όλα, εμφανίστηκε μέσα σ' ένα σύστημα που γνώριζε μόνο τους παλιούς περιοδεύοντες θιάσους σαν το πρώτο θέατρο, με μόνιμη έδρα σε μια πόλη, σαν το πρώτο θέατρο που άσκούσε τη δραστηριότητα και την επίδρασή του, με τρόπο συνεχή, σ' ένα κοινό καλά καθορισμένο άκόμη και από γεωγραφικής πλευράς. Ήταν το πρώτο θέατρο που επιχορηγήθηκε με δημόσιο χρήμα, για να φτάσει στο σκοπό για τον οποίο δημιουργήθηκε. Άκόμη και σήμερα που άπόχτησε νομική ύπόσταση αυτόνομου οργανισμού, το "Πίκκολο Τεάτρο" έμιαχεται οικονομικά απ' το Δήμο και τη Νομαρχία του Μιλάνου, απ' τα Ταμειυτήρια τής Λομβαρδίας και την όρ-

γάνωση δημοσίων εκδηλώσεων του Μιλάνου, με επιχορηγήσεις ανάλογες προς το ενδιαφέρον που η δραστηριότητά του παρουσίαζε για τους διάφορους δημοσίους οργανισμούς.

Ήταν, τέλος, το πρώτο θέατρο που δεν περιορίστηκε μόνο στην οργάνωση ενός θιάσου. Δημιούργησε το "Καλλιτεχνικό" τμήμα του, ένα σύστημα πραγματικής επιχείρησης με προορισμό τον συντονισμό της δράσης του και τη συστηματική κ' επιστημονική αναζήτηση ενός μεγάλου κοινού, που θά 'πρεπε να γίνεται όλο και μεγαλύτερο κι αντιπροσωπευτικότερο.

Φυσικά όλα τούτα θά ήταν μάταια, αν το "Πίκκολο Τεάτρο" δεν ήταν σε θέση να πραγματοποιήσει στον καλλιτεχνικό τομέα και σ' επίπεδο ύψηλό, τους σκοπούς που είχε τάξει. "Όμως εδώ δεν έχουμε τόσο την πρόθεση να μιλήσουμε για τις καλλιτεχνικές επιτυχίες του "Πίκκολο Τεάτρο", που όφειλονται, πριν απ' όλα στο σκηνοθέτη και συνδιευθυντή του Τζιόρτζιο Στρέλερ, όσο να δώσουμε με συντομία πληροφορίες για τη διάρθρωση και τα κύρια χαρακτηριστικά της οργάνωσής του, καθώς και για την δραστηριότητα που αναπτύσσει σ' αυτό τον τομέα. Στην ιστορία του θεάτρου, δε λείπουν τα καλλιτεχνικά ή κοινωνικο-καλλιτεχνικά προγράμματα που απέτυχαν, μερικά ή ολοκληρωτικά, γιατί έλειψε απ' την προσπάθεια για την πραγματοποίησή τους μια βιώσιμη και καλά υπολογισμένη οργανωτική διάρθρωση. "Ας θυμηθούμε την περίπτωση του "Ερβιν Πισκατόρ, του οποίου το θέατρο δε σπηράχτηκε σ' ένα οργανωτικό μηχανισμό κατάλληλο για το σκοπό που είχε τάξει. "Έτσι ο Πισκατόρ, δοκίμασε μεγάλη άποτυχία στην προσπάθειά του να φέρει τις λαϊκές μάζες στο θέατρο. "Η προπαγάνδα με τα συνηθισμένα μέσα, εφημερίδες κ.λ.π., έφερε τους συνηθισμένους καρπούς, και στο πολιτικό θέατρο του Πισκατόρ πήγαινε το συνηθισμένο άστικο κοινό, που μετάτρεψε σε θεατρικό κοσμικό γεγονός για τους σνόμπ, αυτό άκριβώς που θά 'πρεπε ν' αποτελέσει σοβαρό και έμπνευσμένο πειραματισμό λαϊκού θεάτρου.

Το "Πίκκολο Τεάτρο", επιδιώκοντας να φέρει στο θέατρο, μέσα σε μια άστική κοινωνία, τις κοινωνικές τάξεις που το είχαν από καιρό εγκαταλείψει, βρέθηκε στην ανάγκη να καταφύγει σε μια προπαγανδιστική τεχνική, πολύ διαφορετική απ' την καθιερωμένη, που ήταν ίσως κατάλληλη να επηρεάζει μόνο το άστικο κοινό. "Η προπαγάνδα κ' η στρατολογία του καινούριου κοινού αναπτύχθηκε στους πύδ μακρινούς κοινωνικούς πυρήνες: στα σχολεία, στις λέσχες, στα εργοστάσια, στα Πανεπιστήμια. Οι άφισες τοιχοκολλήθηκαν εκεί που συνήθως έκαναν την εμφάνισή τους μόνο οι άναγγελίες των ποδοσφαιρικών συναντήσεων. "Η προπαγάνδα έγινε με εφημερίδες που το άστικο θέατρο περιφρονούσε. "Ογδόντα στα έκατό του κοινού, που έρχεται σήμερα στο "Πίκκολο Τεάτρο", ανήκει στα λαϊκά στρώματα, που πριν δεν πήγαιναν στο θέατρο: μαθητές, κατώτεροι υπάλληλοι, εργάτες, φοιτητές. Πολλές ήταν οι αίτιες που κράτησαν μακριά απ' το θέατρο αυτό το κοινό και γι' αυτό πολλές ήταν κ' οι μικρές επαναστάσεις ή καινοτομίες που πραγματοποίησε το "Πίκκολο Τεάτρο". "Η προπαγάνδα που έγινε με καινούρια μέσα, έφερε στο θέατρο άτομα που δεν είχαν πάει ποτέ στο θέατρο: για τον άπλουστατο λόγο: ότι "δεν το ήξεραν" (π.χ. οι εργάτες). Οι τιμές που καθορίστηκαν με κριτήρια σύμφωνα προς τις επιδιώξεις του θεάτρου, ξανάφεραν αυτούς που οι ύψηλες τιμές του άστικού θεάτρου είχαν άπομακρύνει (π.χ. δάσκαλοι, φοιτητές, καθηγητές). "Η καθιέρωση ειδικών δρομολογίων λεωφορείων, για τη μεταφορά των θεατών μετά την παράσταση ξανάφεραν στο θέατρο όσους δεν μπορούσαν να παρακολουθούν τις παραστάσεις εξ αίτιας των μεγάλων άποστάσεων απ' το κέντρο της πόλεως. "Η έναρξις των παραστάσεων νωρίτερα, (έπτάμιση αντί εννιάμιση), διευκόλυνε όσους, όπως οι μαθητές, οι εργάτες, οι υπάλληλοι, ήταν υποχρεωμένοι να ξυπνούν πρώι.

Τέλος, ένα ρεπερτόριο ύψηλου καλλιτεχνικού και μορφωτικού επιπέδου, άπαλλαγμένο άπόλυτα απ' το άγονο βουλευαρδιέριο θέατρο, που τόσο άρέσει στους άστους, οδήγησε πάλι στο θέατρο όσους ή ζετσιπωσιά του άστικού θεάτρου είχε άπομακρύνει.

Τυπικά δείγματα της λαϊκής πολιτικής του "Πίκκολο Τεάτρο" είναι ή σύνθεση του δραματολογίου του και το ξεχωριστό σύστημα τιμών. Σ' ό,τι άφορά το ρεπερτόριο, περιφρονώντας την, αρκετά διαδεδομένη στην Ίταλία άποψη, πως λέγοντας λαϊκό θέατρο πρέπει να έννοούμε το παραφουσκωμένο μελόδραμα του 19ου αιώνα και πάνω-κάτω το "χυδαίο θέατρο", το "Πίκκολο Τεάτρο" στρέφει την προσοχή του στο πύδ αξιόλογα έργα της θεατρικής λογοτεχνίας όλων των εποχών κι όλων των χωρών.

Τα έργα που άνεβάζει το "Πίκκολο Τεάτρο" διαλέγονται κατά τη διάκριση διαφόρων "συζητήσεων" που καταλήγουν να είναι πραγματική κριτική έρευνα γύρω άπό προσωπικότητες και ρεύματα στην ιστορία του θεάτρου. Είναι γνωστή π.χ. ή "συζήτηση" για τον Γκολντόνι που άρχισε στο μακρινό 1945 με την κωμωδία με μάσκες "Υπηρέτης δύο άφεντάδων" κ' έκλεισε ύστερα άπό δέκα χρόνια, αν έκλεισε, με τη μεγάλη ιστορική και κοινωνική σύνθεση "Η τριλογία του παραθερισμού". Το ίδιο γνωστή είναι και ή "συζήτηση" για τον Μπρέχτ που άρχισε εδώ και πέντε χρόνια με την έξπρεσιονιστική "Όπερα της δεκάρας", συνεχίστηκε μετά δυό χρόνια με το ώριμο έπικό έργο "Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν", και φώτισε ύστερα την προσπάθεια για ξεπέραςμα του έπικού θεάτρου με τον "Σβέικ στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο". Άλλες "συζητήσεις" άφιερώθηκαν στη σύγχρονη ίταλική λογοτεχνία, στη ρεαλιστική δραματολογία του τέλους του περασμένου αιώνα, (σημαντική είναι σ' αυτόν τον τομέα ή, για μια φορά ακόμη, άνακάλυψη, του θεάτρου του Μπερτολάτσι), στο Σαίξπηρ κ.λ.π.

"Όσο για τις τιμές, άναφέραμε πως καθορίστηκαν με βάση όρισμένα ειδικά κριτήρια θεατρικής πολιτικής. Συγκεκριμένα χάρη στο σύστημα συνδρομητών, ή θεατής πληρώνει για κάθε παράσταση του "Πίκκολο Τεάτρο" περίπου 400 λιρέτες, δηλαδή λιγότερο απ' το μισό του ποσού που θά πλήρωνε σ' ένα άστικο θέατρο για θέση, με τις ίδιες προϋποθέσεις άκουστικότητας και ορατότητας.

"Όμως ή λαϊκή πολιτική του "Πίκκολο Τεάτρο" δεν περιορίζεται στη σύνθεση του δραματολογίου και στο ειδικό σύστημα τιμών των εισιτηρίων.

Το ίδιο το γεγονός της επιχορήγησης και της ενθάρρυνσης του θεάτρου με δημόσιο χρήμα, κάνει το θεατή όχι πελάτη, μά συνεργάτη. "Έκτος απ' τα καθαυτό θεάματα, το κοινό συμμετέχει σε δημόσιες συζητήσεις, πύγονται σχεδόν καθημερινά στις διάφορες λέσχες, σε εργοστάσια, σε εκπαιδευτήρια, άφου τα μέλη τους παρακολούθησαν τις παραστάσεις. Μ' αυτό τον τρόπο ή θεατής δίνει τη γνώμη του, προκαλείται να εκφράσει τις προτιμήσεις και τις άπόψεις του, οδηγείται στην ενημέρωση, στην ιδιωτική και δημόσια συζήτηση. Μια δίμηνη έκδοση των άναζητή στο σπίτι του, φέροντάς του νέα για το "Πίκκολο Τεάτρο" και τη δράση του. Τα προγράμματα που μοιράζονται δωρεάν στο θέατρο, προσφέρουν στο θεατή τα άπαραίτητα στοιχεία για να κατονηήσει κριτικά την παράσταση που παρακολουθεί, και να τοποθετήσει το έργο στην ιστορική του θέση. Οι δώδεκα χιλιάδες συνδρομητές, (ή αριθμός μεγαλώνει χρόνο με το χρόνο) άποτελούν το κοινό με το όποιο το "Πίκκολο Τεάτρο" διατηρεί σταθερές σχέσεις στενής συνεργασίας.

Οι σχέσεις άνάμεσα στο "Πίκκολο Τεάτρο" και το κοινό του, άποτελούν σύγυρα την πύδ ενδιαφέρουσα πλευρά της οργανωτικής δραστηριότητας του θεάτρου της Βία Ρόβελλο. "Αν θέλουμε όμως να έχουμε μια πλήρη εικόνα αυτής της οργάνωσης, θα επιδιώκει να καλύψει πραγματικά όλους τους κλάδους της θεατρικής μόρφωσης και πράξης, είναι άπαραίτητο να άναφέρουμε και τις άλλες πλευρές της. Τέσσερις σχολές—δραματική, σκηνοθεσία, μιμικής και ξιφασκίας—προετοιμάζουν οι άνανεώνουν τα καλλιτεχνικά στελέχη του Πίκκολο και μόνο στα περιορισμένα μέσα που διαθέτει, όφειλεται το ότι ή δραστηριότης του δεν μπορεί να πάρει μεγαλύτερη έκταση. "Ένα έργοστήριο σκηνογραφίων και ραπτικής έκτελει σκηνικά και κοστολόγια για τις παραστάσεις του "Πίκκολο Τεάτρο" και για να έλαττώσει κάπως τα έξοδα άνεβάματος εργάζεται και για τα άλλα θέατρα πρόξας ή επιθεώρησης.

"Ένα Γραφείο μελετών άσγολεύεται, τέλος, με τις σχέσεις με τα άλλα θέατρα και θεατρικές οργανώσεις της Ίταλίας και του υπόλοιπου κόσμου, έξασφαλίζοντας έτσι τη συγκέντρωση ύλικού και είδησεογραφίας. Το ίδιο Γραφείο φροντίζει για την άνάγνωση ίταλικών και ξένων κειμένων και την ενημέρωση του άρχείου του "Πίκκολο Τεάτρο" με ό,τι καινούριο κ' ενδιαφέρον προσφέρουν τα διάφορα θέατρα. Τέλος, ειδικές συμβάσεις με έκδοτικούς οίκους επιτρέπουν την δημοσίευση των κειμένων που παίζονται στο "Πίκκολο Τεάτρο", των περιοδικών εκδόσεων και των καλλιτεχνικών άπολογισμών της δραστηριότητας του Πίκκολο, του φωτογραφικού ύλικού και των κριτικών που άφορούν τις πύδ έπιτυχημένες κ' ενδιαφέρουσες παραστάσεις. "Όμως όλα αυτά, όπως άναφέραμε, θά ήταν μάταια αν το "Πίκκολο Τεάτρο" δεν κατάφερε να συνδυάσει αυτή τη γόνιμη οργανωτική δραστηριότητα με μια καλλιτεχνική δουλειά ύψηλου επιπέδου.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



ΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΝΑΖΗΤΕΙ ΤΟ ΝΕΟ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Το πρόβλημα είναι παγκόσμιο : Η έλλειψη Ικανών νέων δραματογράφων. Ο Ρενέ Βίντζεν αντιμετώπιζει το θέμα από Γερμανική σκοπιά :

“Αν πέρα από το Ρήνο το μυθιστόρημα στέκεται αρκετά καλά στα πόδια του, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το Γερμανικό Θέατρο. Δεν βλέπει κανείς τί θα μπορούσε να παρουσιάσει ή Γερμανία έξω από τα σύνορά της, έξω απ’ όσα έχουν ήδη παρουσιάσει το “Μπερλίμπερ Άνσαμπλ” και το Θέατρο “Βόχομ”. Μιλάμε φυσικά, για την καθαρή δραματική δημιουργία, το έργο αυτό καθ’ εαυτό, απαλλαγμένο από τα ένορχηστραμένα στολίδια που τού προσφέρει η σκηνοθεσία. Κ’ ενώ η Γερμανία διαθέτει θέατρα συνόλου και ήθοποιους που μπορούν χωρίς κίνδυνο να συναγωνιστούν τους ξένους συναδέλφους των, έχει απ’ την άλλη μεριά μια φτώχεια χωρίς προηγούμενο στην ιστορία της Δραματογραφίας της. Από το 1945 το Γερμανικό Θέατρο αναζητά τους συγγραφείς του. Οι κριτικοί και οι θεατρώνες παρανομιούνται πώς δεν τους στέλνουν χειρόγραφα με ποιότητα γραφής. Κατά κανόνα ξεπεφτούν σε καλύτερα έργα, γιατί δεν τολμούν ν’ απορρίψουν και το πιο μέτριο έργο από φόβο μήπως τους ξεφυγεί το άριστο έργο που τόσο λαχταρούν, και από καλό προσμένουν.

Έδω και λίγα χρόνια, ο Διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου του Μόναχου, Kurt Horwitz, στέλνοντας στον Υπουργό της Βαυαρίας την παραίτησή του, την δικαιολογούσε, με δυο επιχειρήματα: υπάρχουν ελάχιστα καλά Γερμανικά έργα και όσοι ήθοποιοι έχουν ταλέντο, επειδή πληρώνονται άσχημα, εγκαταλείπουν το θέατρο για τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση ή το Ραδιόφωνο. Και δεν μπόρεσε να γίνει το θαύμα ούτε με τις επιχορηγήσεις των Όμοσπονδιακών Κρατών και των εκδοτών, ούτε με το Βραβείο Χάουπτμαν, που απονέμεται από το 1952 και δώ, στο Βερολίνο, κάθε χρόνο. Από τα 274 έργα που υποβλήθηκαν στην Έπιτροπή του Βραβείου, ελάχιστα αξίζουν να ληφθούν υπ’ όψιν ή να σταλούν στους θεατράρχες. Δέκα χρόνια πέρασαν και οι “νέοι” συγγραφείς παραμένουν οι ίδιοι: οι Wolfgang Altendorf, Claus Hubalck Hermann Rossmann, Stefan Barcava, Mattias Braun, Herbert Asmodi, Gerd Oelschlegel, Karl Wittlinger, Wolfgang Hildesheimer, Leopold Ahlsen, Richard Hey. Στα έργα τους καταπιάνονται σχεδόν πάντα με το μοναδικό μεγάλο θέμα : τον πόλεμο και τις προεκτάσεις του, την αιχμαλωσία, τις φυλετικές διακρίσεις, την σφαγή των Εβραίων, τον γυρισμό του αιχμαλώτου κλπ. Το γερμανικό θέατρο σέρνεται στο μαγανωπήγαδό του ξέροντας τις αδυναμίες του αλλά ανήμπορο ν’ ανανεωθεί.

Η άποτυχία περιέμενε και τον ίδιο τον Heinrich Böll. Για δώδεκα μήνες στά χείλια όλων των ανθρώπων του θεάτρου, ζωγραφιζόταν η ελπίδα πως το θεατρικό έργο που ετοίμαζε ο διάσημος, σ’ όλο τον κόσμο, νέος συγγραφέας θα φερε την ανάσταση του Γερμανικού θεάτρου. Ύπάρχοντες όλες οι προϋποθέσεις : ο συγγραφέας, υποψήφιος για το βραβείο Νόμπελ της λογοτεχνίας, το Θέατρο, η Ντύσελντορφ, και ο σκηνοθέτης ο Karl Heinz Stroux, ένας από τους καλύτερους στη Γερμανία. Κι αντίς γι’ ανάσταση ήρθε η καταστροφή, το φιάσκο. Το έργο του “Μιά χούφτα Γής” δεν ήταν ούτε κωμωδία, ούτε σάτιρα, ούτε δράμα, κ’ οι άρετες του ελάχιστα. Δανείζεται απ’ όλες τις σύγχρονες τάσεις και τα λιγοστά προσωπικά του εύρηματα έχουν πολύ αμφίβολη κωμική αξία, και θα πήγαιναν πιο πολύ σε ρεπερτόριο ελαφρού θεάτρου και καμπαρέ. Το έργο ξετυλίγεται μερικώς αιώνες μετά την καταστροφή του πλανήτη μας από τις ατομικές μπόμπες. Το νερό έχει κατακλύσει τη γη και μόνο κάτι βράχια ξεχωρίζουν δώ και κε. “Όσοι έπιζήσανε προσπαθούν να οργανωθούν όπως όπως. Ζούν κάπως πρωτόγονα, αλλά τεχνικά είναι αρκετά προχωρημένοι. Τα τρόφιμα σπανίζουν. Αναλογούν μερικά γραμμάρια στο κάθε άτομο. Η γη είναι σύμβολο ζωής και ήδονης. Μια αυστηρή ιεραρχία χωρίζει τα άτομα. Η δικτατορία και ο ποικιλομοδός κυριαρχούν. Στο ανέλεγκτο αυτό καθεστώς βρίσκονται αντιμετώπιζα κάτι όντα γκριζωπά, που δεν παραλληλίζονται με συγκεκριμένες κατηγορίες ανθρώπων, και που επαναστατούν

ή τουλάχιστον προσπαθούν ν’ άμυνθούν. Χριστιανικές ιδέες, που άνατρέχουν στα πρώτα χρόνια του πολιτισμού, ξαναβγαίνουν στην επιφάνεια. Οι άνθρωποι άγατιούνται, είναι έτοιμοι να θυσιαστούν κι άκούγονται κηρύγματα για μια ζωή γιομάτη άγάπη, χαρά και ξενοασιά.

Βατραχάνθρωποι φέρνουν στην επιφάνεια περιεργά αντικείμενα. “Ένα φυγείο με μπουκάλια γάλα, ένα δέκτη τηλεόρασης, και ρεκλάμες Νέον. Κάθε άνακάλυψη σχολιάζεται. Η συσκευή τηλεόρασης θα χρησίμευε είτε για την συντήρηση μικρών ζώων ή για την διατήρηση άποριμμάτων. Τα φυγεία είναι χρηματοκιβώτια όπου οι πρόγονοι έβαζαν τις τροφές για να τις προφυλάσσουν από την άρπακτικότητα των γειτόνων. Και οι ρεκλάμες θα χρησιμοποιόντουσαν κάποτε για την εκπαίδευση. “Όλα αυτά παρουσιάζονται σαν παιχνίδι. “Όστόσο ο Χάινριχ Μπέλλ, θα ήθελε να εκφράσει μέσ’ απ’ όλο αυτό το παιχνιδισμα, την άγωνία που θα πρέπει να κατέχει τον άνθρωπο μπρός στην μηχανοποίηση και την τεχνολογική συγκρότηση του κόσμου μας.

Φαίνεται όμως πως το Κοινό δεν τον άκολουθήσε σ’ αυτό το δρόμο. “Όσο για την Κριτική, είναι πάρα πολύ επιφυλακτική όταν δεν τον καταδικάζει. Θα μπορούσε άραγε να έξηγησει κανείς ψυχολογικά και κοινωνιολογικά την κρίση του Γερμανικού Θεάτρου; Θα έφτανε να επαναλάβει κανείς την άποψη του Προέδρου της Έπιτροπής για το Βραβείο Χάουπτμαν, ότι δηλαδή, η θεατρική γενιά της εποχής μας “άναπαύεται” στο Στάλινγκραντ, ή την αντίληψη του νέου συγγραφέα Altendorf, ότι μια και μόνη παράσταση των έργων φτάνει για να μειώσει την αξία τους όπως ακριβώς συμβαίνει με το γραμματόσημο μλις μεπεί επάνω ή σφραγίδα του Ταχυδρομείου;

Ο κριτικός Siegfried Melchinger, πιστεύει, ότι η κατάσταση αυτή δεν είναι τίποτα άλλο παρά η προέκταση μιās κρίσης που είναι πολύ πιο παλιά. Το 1932 η Γερμανική σκηνη ήταν κιόλας άπομονωμένη από τη διεθνή λογοτεχνία. Εκείνη την εποχή ο Ζιραντού, είχε γράψει τον “Αμφιτρόνα 38” ο Άνουιγ το “Χορό των Λωποδυτών” ο Λόρχα το “Ματαμένο Γάμο” ο Έλιοτ δούλευε το “Φόνο στη Μητρόπολη”. “Όσο για τον Μπρέχτ και τον Ζικμίερε, χρειάστηκε να καταφύγουν στη μετανάστευση για να ξαναβρούν την έπαφή τους με το πανανθρώπινο πνεύμα. Το 1945 οι μεγάλοι Γερμανοί δραματικοί συγγραφείς ή είχαν εξαφανιστεί, ή δεν μπόρεσαν να άναπροσαρμοστούν στην καινούρια πραγματικότητα. Δεν ξανάγραφαν πιά έργα πρωτότυπα. Το συμπέρασμα που βγάζει ο Σίγκφριντ Μέλιγκκερ είναι πολύ άπαισιόδοξο: “Έξασκούμεθα στο μικρό βελινεκές και περιμένουμε. Τι περιμένουμε; Τι άλλο από το ταλέντο”.

Ένας άλλος κριτικός, ο Karl August Horst, άνακεφαλαιώνει την κατάσταση του Γερμανικού Θεάτρου σε πέντε σημεία : 1) Το έξπρεσιονιστικό δράμα, που άντλούσε την έπικαιρότητά του από την ανθρώπινη φύση, κατευθύνεται σήμερα στους κλειστούς όρζζοντες ενός άκατανίκητου μοιραίου τέλους (π.χ. τον ατομικό κίνδυνο). Σ’ αυτή την τάση ο τόνος άισιοδοξίας που μπορεί κανείς ν’ άνακαλύψει μέσα σε μερικά έργα του Θόρντον Ουάιλντερ, του Μπρέχτ, του Μάξ Φρίς, ή του Ντύσερματ, είναι άγνωστος στη Γερμανία. 2) Τα ιστορικά θέματα δεν έχουν πιά άπήχηση στη μάζα του Κοινοῦ. 3) Οι δραματικές άντιθέσεις ένυπάρχουν μέσα σε ένα μόνο πρόσωπο, διχασμένο σε δυο άντιθετικές προσωπικότητες (Μπρέχτ “Ο καλός άνθρωπος του Σε-Τσουάν” — Φρίς “Άδον Ζουάν” — Χάνς Χέννυ Γιάν “Τόμας Τσάτερτον”). 4) Η σπουδή στα “Μυστήρια” που με τον Κλωντέλ γνώρισε στη Γερμανία κάποια έπιτυχία, εύθως μετά τον πόλεμο, περιορίζεται τώρα στους έρασιτεχνικούς κύκλους μερικῶν πιστῶν. 5) Το μυστικιστικό δράμα όπως το καθιέρωσε ο Μπάρλαχ (1870—1930) δεν φτάνει πιά ως την πλάσια.

Κ’ έτσι ξαναγυρίζουμε στο ίδιο και άλυτο πρόβλημα. Το Γερμανικό Θέατρο υπάρχει μόνο με τους κλασικούς του. Οι θεατράρχες βρίσκονται υποχρεωμένοι να περιορίσουν τη δραστηριότητά τους στα ξένα έργα. “Αν, από διάθεση για περιπέτεια, τολμήσουν ν’ ανεβάσουν το έργο ενός καινούριου Γερμανού δραματικού συγγραφέα, θα είναι πολύ σπάνιο άν ή περιπέτεια αυτή δεν καταλήξει σε άποτυχία. Η εμφάνιση ενός καινούριου δραματικού συγγραφέα με ταλέντο ποτέ δεν άποζητήθηκε με τόσο ένταση. Η άποτυχία όμως του Heinrich Böll, δεν είναι, το δίχως άλλο, εκείνη που θα δώσει κουράγιο στους διστακτικούς, και όρεξη για καινούρια πειράματα.

Μετάφραση ΠΛΑΤΩΝΑ ΜΟΥΣΑΙΟΥ



ΘΕΙΑ ΛΟΓΙΑ, ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΝΤΕ ΒΑΛΙΕ ΙΝΚΛΑΝ ΚΑΤΑΚΤΑ ΤΗ ΜΑΔΡΙΤΗ

‘Η φετεινή τύχη του έργου “Θεϊά Λόγια” του Ραμόν ντε Βάλλιε ‘Ινκλάν, δείχνει γι’ άλλη μιὰ φορά, πόσο άστάθμητοι είναι οι παράγοντες που συνεργούν σε μιὰ θεατρική επιτυχία. Τὰ “Θεϊά Λόγια”, γραμμένα πριν από σαράντα χρόνια, άνεβάστηκαν παλαιότερα και γινώρισαν παταγώδη άποτυχία. “Άραγε φέτος, άρσεε ή παράσταση έπειδή τὸ κείμενο διασκευάστηκε από τὸν Γκονθάλο Τορρέντε Μπαλλιεστέρ; “Άρσεε έπειδή άνεβάστηκε με άνώτερη, πραγματικά, καλλιτεχνική πνοή από τὸν γνωστό σκηνοθέτη Χοσέ Ταμάγιου, που σημείωσε τὴ λαμπρότερη επιτυχία τῆς σκηνοθετικής του σταδιοδρομίας; “Άλλαξαν τόσο οι απαιτήσεις και τὸ γούστο του κοινού, που γέμισε ἐπὶ τέσσερες μῆνες τὸ “Μπέλλιας “Άρτες” κ’ έξακολουθεῖ νὰ χειροκροτεῖ τώρα στὴ Βαρκελώνη ἕνα ἔργο ιδιότυπα τολμηρὸ, σκληρὸ, σαρκαστικὸ, πρωτοποριακὸ ἀκόμα και σήμερα, τὸ πὺ προικισμένον ποιητὴ από τὴ γενιὰ τοῦ 98, που δόξασε τὴν ‘Ισπανία με τις μορφές τοῦ Οὐναμούνου, τοῦ Μπενάβεντε, τὸν ‘Ορτέγα, τὸ Γκασσέτ, τοῦ Ματσάδο και τῶσων άλλων;

‘Ο Ραμόν ντε Βάλλιε ‘Ινκλάν (1866—1936) ὁ ιδιόρρυθμος και μεγαλοφυής ποιητῆς, πεζογράφος και θεατρικὸς συγγραφέας, διακρίνεται γιὰ μιὰ βαθύτατη άσθηση τοῦ ανθρώπινου πόνου. ‘Υψώνει σε τέτοια ποιητικὴ έξαρση κάθε θεατρική του δημιουργία, που μᾶς προκαλεῖ έκπληξη συγκίνηση και θαυμασμό, ἀλλά πολὺ συχνὰ και μᾶς ενοχλεῖ. Εἰδικὰ στὸ θέατρο, ὁ Ραμόν ντε Βάλλιε ‘Ινκλάν παρουσιάζει τὴν ανθρώπινη δυστυχία με ἕνα τρόπο τόσο πρωτότυπο και άνεπανάληπτο, που ξεπερνάει σε τόλμη και δραματικότητα και τὰ πιὸ σύγχρονα ἔργα. ‘Ωμὸς στὸ σαρκασμὸ του, ὅπου τὸ κλάμμα διαδέχεται συχνὰ τὸ γέλιο, ὁ ποιητῆς ὀδηγεῖ τοὺς αἰσθησιακοὺς του ἥρωες στὰ πιὸ ἀπίθανα ὄρια, σ’ ἕνα θαυμαστὸ παιγνίδι μιᾶς ὑψηλῆς τέχνης που παρουσιάζει τὰ δημιουργήματα τῆς φαντασίας του άπογυμνωμένα από κάθε συμβατικότητα. Καίγονται σὰ λαμπάδες στὴ φλόγα τους γιὰ νὰ καταλυθοῦν μέσα στὸ ἴδιο τους τὸ πάθος. “Άλλοτε πάλι ξεφαινάζουν και φέρνουν ρίγος τὰ ἀπίθανα, τὰ γεμάτα σαρκασμὸ προσωπεῖα ἑνὸς τρομακτικὸυ και ὑπερφυσικοῦ κουκλοθέατρου, που ὁ δημιουργὸς τους με τὰ νήματα τῆς ἔμπνευσῆς του τὰ κινεῖ μέσα σε μιὰν ἀτμόσφαιρα παράξενα ὑποβλητικὴ, γεμάτη από φῶς και από χρώματα, μέσα στὸ ἴδιο τὸ πανηγύρι τῆς ζωῆς. Καί είναι ὅλα τούτα τὰ πρόσωπα, πιθανὰ ἢ ἀπίθανα, τσιγγάνοι, ζητιάνοι, πλανόδιοι τραγουδιστές, μάγοι γητευτάδες, κι άγύρτες, ληστές, χωροφύλακες, ἱππότες και μεγαλοσιάνοι, ἔργατες τῆς γῆς και ἱερωμένοι, θεοφοβούμενοι που παλεύουν με τοὺς πειρασμοὺς και γυναίκες που παραδίνονται στὴν ἀπόλαυση τοῦ ἔρωτα και στὸν ἔρωτα τοῦ κέρδους.

‘Ο Βάλλιε ‘Ινκλάν, ὁ δαιμονιακὸς αὐτὸς συγγραφέας, ὁ δημιουργὸς μιᾶς γλώσσας τόσο ζωντανῆς και πλούσιας, τόσο ὑποβλητικῆς, ὅσο θὰ τὸ ἐπιθυμοῦσε ἡ ἀγαλνίωτη ποιητικὴ του φαντασία, είναι παράλληλα κ’ ἕνας από τοὺς πιὸ μεγαλοφυεῖς δραματογράφους. Προηγῆθηκε τοῦ Μπρέχτ, με τὸν ὁποῖο παρουσιάζει ἀρκετὰ κοινὰ σημεῖα’ κι ὅμως τὰ ἔργα του δὲν παίζονται συχνὰ στὴν σκηνή, γιὰτι θεωρήθηκαν ἀνυπερβλητες οἱ τεχνικὲς και οἱ ἔρμηνευτικὲς δυσκολίες που παρουσιάζουν. Τὰ “Θεϊά Λόγια”, ἡ τραγικὴ κωμωδία τοῦ χωριοῦ, ὅπως ὁ ποιητῆς χαρακτηρίζει τὸ ἔργο του, είναι ἕνα σαρκαστικὸ δράμα που ἐκφράζει ὅλη τὴν άγωνία τοῦ ἱσπανικοῦ πάθους, ὅπως τὸ παράστησε ὁ Γκόγια στὰ τελευταῖα του ἐφιαλτικὰ ἔργα, και ὅπου τὸ ἀγγῶδες “λάιτ μοτιβ” τῆς δυστυχίας και τῆς κακομοιρίας κυριαρχεῖ παντοῦ. Παθητικὰ άνδρεῖλαια, άνυπεράσπιστα τὰ ὄντα τοῦ ποιητῆ ὑποκύπτουν στὴν ἑπιταγή τῶν ἐνστικτων : “Έρωτας, μίση, ζήλεια, πείνα, αὐτοσυντήρηση.

‘Ο παπὰς τοῦ Σάν Κλεμέντε, ὁ Πέδρο Γκάιλο είναι παντρεμένος με τὴ Μαρι Γκάιλα, μιὰ γυναίκα που δὲν μπορεί ν’ ἀντισταθεῖ στὸν πειρασμὸ. Κόρη τους είναι ἡ Σιμονίνα, ἀδύνατο

και πλαδαρὸ πλάσμα. Τοῦ Πέδρο Γκάιλο ἀδερφεῖ είναι ἡ Χουάνα λά Ρείνα (βασιλίσσα), μιὰ ξεδιάντροπη, ἀναμαλλίαιρα, τρισάθλια γυναίκα που ἡ ἀρρώστια τῆς τρώει τὰ πλάγχνα και που ἀπ’ τὴν πρώτη κιόλας πράξη σωριάζεται νεκρή.

‘Η Βασιλίσσα αὐτὴ τοῦ πόνου, κερδίζει τὸ ψωμὶ τῆς σέρνοντας σ’ ἕνα καρρέτο με τὰ ἴδια τῆς τὰ χέρια, ἕνα ἡλίθιο, παραμορφωμένο παιδί, τὸν καρπὸ τῆς άμαρτίας τῆς. Τὸ ἐπιδεικνύει στὰ πανηγύρια και δέχεται ταπεινὰ τὴν ἐλεημοσύνη τῶν γλεντοκόπων. Με τὸ θάνατο τῆς Βασιλίσσας τὸ καρρέτο με τὸ ἡλίθιο παιδί λογαριάζεται γιὰ σπουδαία κληρονομιά και πηγὴ σεβαστοῦ εἰσοδήματος από τοὺς συγγενεῖς : Τὸν ἀδελφὸ τῆς νεκρῆς, τὸν Πέδρο Γκάιλο και τὴν οἰκογένειά του, κι από τὴν ἄλλη ἀδελφὴ τοῦ παπᾶ, τὴ Ζητιάνα θεῖα Τάτουλα. Γίνεται συμβούλιο και ὁ δήμαρχος ἀποφασίζει: Τὸ καρρέτο με τὸ πολῦτιμο φορτίο θὰ τὸ μοιραστοῦν γιὰ νὰ τὸ σεργιανοῦν στὰ πανηγύρια και νὰ ἀπολαμβάνουν τὰ κέρδη του, τρεῖς μέρες τῆς βδομάδας ὁ παπὰς, και τρεῖς ἢ θεῖα Τάτουλα. Τις Κυριακὲς μιὰ ὁ ἕνας, μιὰ ὁ άλλος ἀπ’ τοὺς κληρονόμους. ‘Η Μάρι Γκάιλα, ἡ γυναίκα τοῦ παπᾶ, παίρνει τὸ καρρέτο και γυρίζει στὰ πανηγύρια γλεντάει με τὴν ψυχὴ τῆς. Πίνει στὶς ταβέρνες, χορεύει στὶς πλατεῖες, πλαγιάζει με τὸν κάθε ταχυδακτυλοουργὸ και άγύρτη, ἀρκεῖ νὰ ἴναι καλοφτιαγμένος και κουβαρντάς, και μαζεύει χρήματα. ‘Ο παπὰς μένει με τὴν κόρη του, τὴ Σιμονίνα, κι ἀκούει τὰ κουτσομπολιὰ γιὰ τὴ γυναίκα του κι ἀκόμα πῶς ἄλλο δὲν τοῦ μένει παρά νὰ σκοτώσει τὴν ἄπιστη που τότε ρεζιλεύει. ‘Ο παπὰς τρομάζει με τούτον τὸν καινοῦριο πειρασμὸ τῆς ἐκδίκησης. Πίνει, μεθάει. “Ένα από τὰ πολλὰ βράδια που λείπει ἡ γυναίκα του, θέλει μέσα στὸ μεθύσι του νὰ τὴν ἐκδικηθεῖ πλαγιάζοντας με αὐτὸ τὸ πλαδαρὸ πλάσμα, τὴν κόρη του. “Ὡστόσο δὲν τὸ καταφέρνει γιὰτι πέφτει στὸν ὕπνο από τὸ πολὺ πιωτὸ. ‘Η γυναίκα του, σ’ ἕνα γλῆντι στὴν ταβέρνα, ἀφήνει νὰ ποτίσουν με κρασί τὸ ἡλίθιο πλάσμα τοῦ καρρέτου, ἐνῶ ἐκείνη ξεφαντώνει μ’ ἕναν άντρα στὶς καλαμιές. Τὸ ἡλίθιο παιδί πεθαίνει. Και οἱ χωριάτες τὰ χαράματα βρίσκουν τὴν ἀμαρτωλὴ με τὸν φίλο τῆς μέσα στὶς καλαμιές. ‘Ο άντρας καρταφερε νὰ τὸ σκάσει. Κυνηγοῦν τὴ γυναίκα, τὴν πετροβολοῦν, τὰ παλληκάρια θέλουν νὰ τὴν χαροῦν, ἐρεθισμένα από τὸ θέαμα που παρουσιάζει ἡ ὄμορφη Μαρι Γκάιλα: Τὰ ρούχα τῆς είναι κουρελιασμένα, τὰ μαλλιά τῆς λυτὰ κι αὐτὴ προσπαθεῖ νὰ τοὺς ξεφύγει, ἐνῶ τοὺς πετροβολάει γιὰ ν’ ἀμυνθεῖ. Τέλος, τὴν πιάνουν, πολεμοῦν νὰ τῆς βγάλουν και τὰ λίγα κουρέλια που σκεπάζουν τὴ γύμνια τῆς, θέλουν νὰ τὴν βάλουν πρώτα νὰ τοὺς χορέψει γυμνὴ, δὲν τὸ καταφέρνουν, τὴ φορτάνουν σ’ ἕνα κάρρο και τὴν πάνε τοῦ παπᾶ. ‘Ο Πέδρο Γκάιλο τὰ χάνει καθὼς τὴ βλέπει μισόγυμνη στὴν πλατεία, μπροστὰ στὴν ἐκκλησία κι ὄλο τὸ χωριὸ νὰ τὴν ἀκολουθεῖ, ἀπειλητικὸ, σὰ χορὸς ἀρχαῖας τραγῳδίας που περιμένει τὴν καταδίκη.

Στὴν ἀμνηχανία του ὁ Πέδρο Γκάιλο τρέχει, ἀνεβαίνει στὸ καμπαναριὸ, πιάνει τὸ σκοινὶ τῆς καμπάνας κι ἀρχίζει νὰ χτυπάει σὰν τρελός. “Ύστερα δίνει μιὰ και γκρεμίζεται από τὸ καμπαναριὸ. Καναδὸ από τοὺς χωριάτες λένε: Με τούτο τὸ πέσιμο θὰ πέσαν και τὰ κέρατα τοῦ δὸν Πέδρο... “Ὅμως ὁ παπὰς σε λίγο ἀνασηκώνεται. Στέκεται ἄλλος. Βλέπει ἕνα γύρω τὸ συναγμένο πλῆθος, γυρίζει, κοιτάζει τὴ γυναίκα του, γονατισμένη μπροστὰ του. Τὴν ἀνασηκώνει. Στρέφει πάλι στὴ σὺνάξη και λέει λατινικά: “‘Ο ἀναμάρτητος πρώτος τὸν λίθον βαλλέτω”. Και πιάνοντας μπράτσο τὴ γυναίκα του μπαίνει στὴν ἐκκλησιὰ, χωρὶς κανένας χριστιανὸς νὰ ὑψώσει φωνὴ διαμαρτυρίας. ‘Αντίθετα, ἕνας ἕνας ἀρχίζουν νὰ φύγουν. Τραποῦν γιὰ τις δουλειές τους, γιὰ τὰ χωράφια τους, με σκυφτὸ τὸ κεφάλι. Συλλογίζονται τὰ λόγια που ἄκουσαν, τὰ λόγια που πίστεψαν δὲλως νὰ τὰ καταλάβουν.

Τὸ ἔργο “Χωρίζεται” σε τρεῖς ἡμέρες. Είναι πολυπρόσωπο, ἔχει χοροὺς, τραγῳδία, ξεφάντωμα. Οἱ πιὸ πολλές σκηνές του είναι στὸ ὕπαιθρο, σ’ ἕναν περιβάλλον ἔντονης δράσης και μαγείας. Πότε νύχτα με τὸν οὐρανὸ φορτωμένο από ἄστρα, πότε χαράματα νὰ χύνεται στὴ σκηνὴ ὄλο τὸ αἶμα και τὸ φῶς τοῦ ἡλίου που σκορπίζει τὸ δέος και τὴν φρίκη, ἀλλὰ πολλές φορές ἀγάπη και τρυφερότητα γιὰ νὰ καταλήξει στὴν κάθαρση, τὴν πανανθρώπινη, με τὰ “Θεϊά Λόγια” που ὁ κοσμικὸς δὲν τὰ κατάλαβε ἀλλὰ τὰ πίστεψε ἀπαράλλαχτα ὅπως θὰ πίστευε σ’ ἕνα θαῦμα.

ΙΟΥΛΙΑ ΙΑΤΡΙΔΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ "Θέατρο" δημοσιεύει σὲ κάθε τεύχος ἕναν, ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερο, βιβλιογραφικὸ κατὰλογο τῶν τελευταίων ἀγγλικῶν, γαλλικῶν, ἰταλικῶν καὶ ἀμερικανικῶν ἐκδόσεων, πὸ ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὴ Μουσικὴ, τὸ Χορὸ, τὸν Κινηματογράφου καὶ τὴν Τηλεόραση.

ΑΓΓΛΙΑ

Μάγκουιν - Πάουπ : "Ἡ Αὔλεια σηκώ-
νεται". Ἐκδ. Νέλσον, σελ. 348, 24,5 ἔκ., 25 σελλ.
Μιά ἱστορία τοῦ Θεάτρου ἀπὸ τὴ γέννησή του
ὡς τὰ σημεῖρα, γραμμένη σὲ μορφὴ ἐκλαί-
κωμένη γιὰ τοὺς νέους, μὲ ἐνδιαφέρουσα οἰκο-
νογράφηση.

"Θεατρικὰ ἔργα τῆς Χρονιᾶς 1960". Τόμος
22ος. Ἐπιμέλεια Ζ. Τριούιν, ἔκδ. Ἐλεκ Μπούκς,
σελ. 452, 19 ἔκ., 18 σελλ.

Ἐπιλογὴ ἀπὸ ἔργα τῆς χρονιᾶς πὸ τὰ δια-
κρίνει ἀξιόλογη θεατρικὴ τεχνικὴ, χωρὶς ἄλλα
ἰδιαιτέρα προσόντα. Περιλαμβάνει τὰ ἔργα :
"Ἰχνος Ἀποδείξεως" τοῦ Ρ. Σ. Σέρρου,
"Γυμνὸ Νησί", τοὺς ἡθοιοὺς, τὴν διάρκεια
τῶν παραστάσεων, φωτογραφίες ἀπὸ τὶς πα-
ραστάσεις, εὐρετήριο κλπ.

Ἡ ἔγνια ἐκδόση τοῦ Θεατρικοῦ Κόσμου
(Λοιδίνου). Ἐπιμέλεια Φράνσις Στίβενς. Ἐκ-
δοση Μπάρι καὶ Ρόκλιφ. Νο 12 ἀπὸ 1.6.60
ἕως 31.5.61. Σελ. 176, 25,5 ἔκ., 27,50 σελλ.

Εἰκονογραφημένη ἐπιθεώρηση τῶν ἔργων πὸ
ἀνάβαστῃκαν στὸ Γουέστ Ἐντ, μὲ στοιχεῖα
γιὰ τὰ ἔργα, τοὺς ἡθοιοὺς, τὴν διάρκεια
τῶν παραστάσεων, φωτογραφίες ἀπὸ τὶς πα-
ραστάσεις, εὐρετήριο κλπ.

"Ἀλλικτον, Α. Φ. : "Δράμα καὶ Ἐκπαί-
δευση". Ἐκδόση Μπλάκγουελ, Ὁξφόρδη,
σελ. 112, 20,5 ἔκ., 9,5 ἔκ.

Ἡ μελέτη τοῦ Δράματος στὰ σχολεῖα δὲν
προτείνεται ἀν μὲσο γιὰ τὴν δημιουργία
νέων ἡθοιοῦν. Τὰ μαθητὰ ὑποκριτικῆς
ἀποβλέπουν στὴν τόνωση τῆς φαντασίας τῶν
παιδιῶν, στὴν ἐνίσχυση τοῦ αὐτολέγχου καὶ
τῆς αὐτοπειθαρχίας καὶ ἀκόμη στὴν προβολὴ
καὶ ἀξιοποίηση τῆς ἰαδικῆς προστάθειας.
Ἐ συγγραφέας παρασιάζει τὶς παρατηρήσεις
τοῦ μὲ πειστικότητα καὶ δίνει τὶς γενικὲς
γραμμὲς ἐνὸς πλήρους προγράμματος δραμα-
τικῆς ἐκπαίδευσης.

Γουόρ, Πήτερ : "Ὀβίλλιαμ Σαίξπηρ. Τὰ
προβληματίζουσα ἔργα του". Ἐκδ. Λόνγκμαν,
σελ. 60, 21,5 ἔκ., 2,6 ἔκ.

Στὸν ἀκαθόριστο προσδιορισμὸ "Προβληματι-
ζόμενα ἔργα" ὑπάγονται συνήθως : "Ὅλα
εἶναι καλὰ ἔργα τελειώσαν καλὰ", "Μέτρο
γιὰ Μέτρο" καὶ "Τροῖλος καὶ Χρυσίδα".
Ἐ συγγραφέας προσθέτει τὸ "Τίμων ὁ Ἀ-
θηναῖος" καὶ ἀναλύει τὰ ἡθικὰ προβλήματα
καὶ τὶς λύσεις πὸ δίνονται, παραθέτοντας καὶ
τὶς ἀντιθετικὲς ἀπόψεις τῶν ἐιδικῶν. Προ-
σθετεὶ καὶ βιβλιογραφία τῶν βασικῶν συγ-
χρόνων μελετῶν γιὰ κάθε ἔργο.

Γουέσκερ, Ἄρνολντ : "Ἡ Κουζίνα". Ἐκδ.
Κέιπ. Σέλ. 80, 20,5 ἔκ., 12,6 ἔκ.

Τὸ τελευταῖο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Γουέσκερ
πὸ ζετυλιγεται στὴν κουζίνα ἐνὸς ἐστιατο-
ρίου στὶς ὥρες τῆς μεγάλης κίνησης, καὶ
δείχνει τὶς ἀντιδράσεις τοῦ προσωπικοῦ καὶ
τὴν ὑπερένταση τῆς δουλειᾶς. Κάποια ἀμυδρὰ
συμβολικὴ ἰδέα πλανεῖται πίσω ἀπὸ τὸ ἔργο,
ἀν ἀντιπροσπεύει αὐτὴ ἡ κουζίνα τὸν
σύγχρονο κόσμου.

Μπόας, Γκάι : "Ἐ Σαίξπηρ καὶ ὁ Νέος Ἡ-
θοιοίος". 2η Ἐκδόση Μπάρου καὶ Ρόκλιφ,
σελ. 152, εἰκονογρ., 22 ἔκ., 21 ἔκ.

Ἐ συγγραφέας ἀναλύει διεξοδικὰ πὺς ἀνάβασε
15 ἔργα τοῦ Σαίξπηρ στὶς παραστάσεις τῆς
Σχολῆς Σλόαν τοῦ Λονδίνου καὶ βοηθεῖ
τοὺς νέους στὸ σοβαρὸ ἀνάβασμα τῶν ἔργων.

Μάκαραντλ, Ντόρθου : "Σαίξπηρ, ὁ ἄνδρας
καὶ τὸ παιδί". Ἐκδ. Φόμπερ, σελ. 260, 20,5 ἔκ.,
18 ἔκ.

Εἰσαγωγικὴ μελέτη γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο
τοῦ Σαίξπηρ, γραμμένη γιὰ νέους ἢ γιὰ τοὺς
μὴ ἐιδικοὺς πὸ μὲλις ἀρχίζουσαν σοβαρὰ με-
λέτη τῶν θεατρικῶν τῶν ἔργων. Σκοπὸς τῆς
συγγραφῆς εἶναι νὰ κινήσει τὸ ἐνδιαφέρον
τοῦ ἀναγνώστη. Τὰ σχόλια τῆς σὰ θεατρικὰ
ἔργα εἶναι ἐρμηνευτικὰ μᾶλλον παρά κριτικὰ.
Κατορθώνει ὡστόσο νὰ τοποθετήσῃ τὸ κάθε

ἔργο στὸ ὠστὸ συναισθηματικὸ καὶ ἱστορικὸ
τοῦ πλαίσιο. Εἰκόνας καὶ εὐρετήριο.

Μόργκαν, Μάρτζορ Μ. : "Ἐνα δράμα πολι-
τικοῦ". Μελέτη τῶν ἔργων τοῦ Χάρλεϋ Γκράν-
βιλ Μπάρκερ. Ἐκδ. Σίντζουικ καὶ Τζάκσον,
σελ. 350, 22,5 ἔκ., 30 ἔκ.

Μιά πλήρης μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ ἐξαιρετικὰ
ἐνδιαφέροντος ἀλλὰ ὑποτιμημένου δραμα-
τουργοῦ Μπάρκερ. Ἐ Μπάρκερ εἶναι γνωστὸς
σάν σκηνοθέτης καὶ κριτικός τοῦ Σαίξπηρ.
Τὸ βιβλίον ἐλπίζεται ὅτι θὰ κινήσει τὸ ἐνδια-
φέρον τοῦ κοινῶ γιὰ τὸν ἀξιόλογο δραματικὸ
ἔργο τοῦ Μπάρκερ.

Πέρου, Κόρου : "Ἡ τέχνη τῶν ἐρασιτεχνῶν
τοῦ Θεάτρου". Ἐκδόση Μιούξουμ Πρές,
σελ. 160, 22,5 ἔκ., 15 ἔκ.

Εὐχρηστος καὶ ἀπλὸς ὁδηγὸς γιὰ ἐρασιτεχνι-
κοὺς θιάσους. Ὅποιοι τῶν θεάτρων, ἐκλογὴ
ἔργων, καθήκοντα σκηνοθέτου, ἡθοιοῖα,
φροντιστήριον, σκηνογραφία, μακιγιάζ, κο-
στούμια, φωτισμός, τίποτα δὲν παραλείπει
ὁ συγγραφέας, οἷτε καὶ τὴν συμπεριφορὰ πρὸς
τὸ κοινὸ. Εἰκονογράφηση καὶ εὐρετήριο.

Ρίτζι, Μ. Μ. : "Ἡ πτώσις τοῦ Βασιλικῶ
Μεγαλειῶ". Ἐκδ. Ἐντουαρτ Ἄρνολντ,
σελ. 360 22,5 ἔκ., 35 ἔκ.

Μελέτη τῶν ἱστορικῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ
ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς προσωπικῆς ἀντιλήψεως
τοῦ Σαίξπηρ γιὰ τὸν ἰδεώδη ἄρχοντα. Σο-
βαρὴ μελέτη πάνω στὶς πολιτικὲς ἀσέψεις τοῦ
Σαίξπηρ καὶ τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὰ καθή-
κοντα Βασιλέως καὶ ἡθικῶν. Ἐργο ἐξαιρε-
τικῆς σπουδαιότητος γιὰ τοὺς μελετητῆς τοῦ
Σαίξπηρ.

Ρόλφ, Σ. Χ. : "Ἐχει σημασία ἡ πορνογρ-
φία". Ἐκδόση Ρούτλετζ, σελ. 120, 22,5 ἔκ.,
18 ἔκ.

Συλλογὴ δοκιμῶν, γραμμένων ἀπὸ ἑπτὰ
ἀνεξήγητες πὸ ἀντιμετωπιζοῦν τὸ θέμα ἀπὸ
διαφορετικὴ ἄποψη, δίνει τὴν ἐντύπωση
Σωκρατικῶν διαλόγου. Ἀποκαλύπτει πόσο
σύνθετο εἶναι τὸ πρόβλημα καὶ πόση σύγχυση
ἐπιφέρει στὴ σκέψη μας γι' αὐτὸ. Δυὸ ἀπὸ
τοὺς δοκιμογράφους ὁ δρ. Ντόνολντ Σόπερ
καὶ ὁ μοναχὸς Ντένις Ρούτλετζ ἐξετάζουν
τὴν ἐπίδραση τῆς πορνογραφίας πάνω στὸν
ἄνθρωπο πὸ εἶναι "κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοί-
ων" τοῦ Θεοῦ. Ὁ ὑπόλοιποι εἶναι πὸλυ
προσεγυμμένοι. Ὁ Λόρδος Μπρίκερ ἐξετάζει
τὴν πορνογραφία ἀπὸ νομικὴ πλευρὰ καὶ ὁ
Σερ Χέρμπερτ Ρήντ ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ. Τὸ
πὸ ἐνδιαφέρον δοκιμὸν εἶναι τοῦ Τζέφερυ
Γκόρπερ πὸ ἐπισημαίνει τὶς βασικὲς διαφορῆς
στὴ στάση ἀπέναντι τῆς πορνογραφίας, πὸ
φέρνουν οἱ ἱστορικῆς, κοινωνικῆς ἢ θρησκευτικῆς
συμβάσεις. Τὸ συμπόσιον δὲν καταλήγει σὲ
ἐξακαθαρισμὸν συμπεράσματα, ἀλλ' αὐτὸ δὲν
σημαίνει ὅτι ἡ ἐξέταση τοῦ προβλήματος δὲν
εἶναι ἰδιαιτέρα ἐνδιαφέρουσα.

Σίσσον, Κ. Ζ. : "Καινοῦρες μελέτες γιὰ τὸν
Σαίξπηρ". Ἀνατύπωση Ντάρουσσον τοῦ Πῶλ-
Μόλ. 2 τόμοι. Τόμος Ἱ Εἰσαγωγὴ, Κομωδίες,
Ποιήματα. Τόμος 2. Οἱ Ἱστορίες καὶ οἱ Τρα-
γωδίες. Σελ. 308, Εἰκονογρ., 18,5 ἔκ., 50 ἔκ.

Ἐ Καθηγητῆς Σίsson προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει
πολλὰ ἀνεξήγητα νοήματα σὰ κείμενα τοῦ Σαίξ-
πηρ, προσπαθώντας νὰ ἀναπαράγῃ τὸ Ἐλι-
σαβετιανὸ κείμενο πάνω στὸ ὅποιο στηρί-
χθηκε τὸ τυπογραφικὸν καὶ νὰ ἀνακαλύψει
τὰ λάθη πὸ θὰ μπορούσαν νὰ εἶχαν γίνῃ
κλπ. Τὰ συμπεράσματα πὸ βγάζει ἔχουν
πολὺ ἐνδιαφέρον.

Τίλλαντ, Ε. Μ. : "Τὰ Ἱστορικὰ Ἐργα τοῦ
Σαίξπηρ". Ἀνατύπωση. Ἐκδ. Πένγκουιν
Μπούκς, σελ. 344, 20 ἔκ., 8,6 ἔκ.

Πρωτοβγήκε εἰκοσι χρόνια πρὶν. Στὸ πρῶτο
μέρος, ἀναλύει τὴν ἀπόψη τῶν Ἐλισαβετιανῶν
γιὰ τὴν Ἀγγλικὴ καὶ τὴν Παγγλόσιο
ἱστορία καὶ τὴν Βασιλεία, σὲ σχέση μὲ τὴν
θρησκευτικὴν τὸν σκέψη. Στὸ δεύτερο μέρος
μελετᾷ ἕνα πρὸς ἕνα τὰ ἱστορικὰ ἔργα τοῦ
Σαίξπηρ, μέσα ἀπὸ τὸ πρῶμα τοῦ πρῶτου
μέρους.

Φόρντ, Μπόρις : "Ὁδηγὸς Ἀγγλικῆς Φιλο-

λογίας. Τόμος 2-Ὁ Αἰὼν τοῦ Σαίξπηρ". Ἐκδ.
Κάσσελ, σελ. 480, 21 ἔκ., 18 ἔκ.

Ἐπανεξέδοσις τοῦ κειμένου τοῦ 1955 ἐκδόσεως
Πένγκουιν, μὲ μοναδικὴ ἀλλαγὴ τῆ βιβλιο-
γραφικῆς ἐνημέρωσις. Τὸ βιβλίον στήριζεται
στὴ νεωτέρα κριτικὴ γιὰ τὴ μελέτη τοῦ Σαίξ-
πηρικοῦ ἔργου καὶ τῶν διαφορῶν φάσεων τῆς
δραματικῆς τῆς ἐξελίξεως, καὶ ἐξετάζει πρό-
σωπα καὶ πράγματα τῆς ἐποχῆς.

"Ἐ νέος Σαίξπηρ". Διάφοροι συγγραφῆς,
Μελέτες τοῦ Στράτφορντ Ἄπον Αἰθῶν ἀρ. 3.
Ἐκδ. Ἐντουαρτ Ἄρνολντ, σελ. 252, 22,5
ἔκ., 25 ἔκ.

Τρίτος τόμος Σαίξπηρικοῦ Μελετῶν, στὸ
ἴδιο ὕψος ἐπίπεδο μὲ τοὺς δύο προηγούμε-
νους. Ἐ καθένας ἀπὸ τοὺς δύο μελετητῆς
πὸ συνεργάζονται χειρίζεται τὸ θέμα τοῦ με-
γάλου, ἀνεξαρτήτως καὶ εὐθυκρισίας. Ἰδιαι-
τερα ἐνδιαφέροντα εἶναι τὰ ἄρθρα γιὰ τὸν "Ρω-
μαῖο καὶ "Ιουλιέτα" καὶ τὶς Ἰρμιες Κω-
μωδίες. Περιλαμβάνονται ἐπίσης ἄρθρα γιὰ
τὸ ἐπάγγελμα τοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα στὸν
καιρὸ τοῦ Σαίξπηρ, μὲ μελέτη γιὰ τὴν θεα-
τρικὴ τοῦ συγγένειά μὲ τὸν Γκρήν, λεπτομε-
ρεῖς κριτικὲς ἀναλύσεις τῶν ἔργων "Ἡ κωμω-
δία τῶν Σφαλμάτων", "Ἐρρίκος Δ'" καὶ
"Ἐρρίκος Στ'", μὲ ἄλλη μελέτη γιὰ τὴν
χρησιμοποίηση τῆς ρητορικῆς στὸν "Ἐχάρδο
Β'", ἄρθρο γιὰ τὴν σκηνοθεσία στὸ "Ὀνειρο
Θερνίης νύχτας" καὶ τέλος μελέτη τῆς ὑπο-
κριτικῆς διαφορῶν ἡθοιοῦν πὸ ὑποδύθηκαν
τὸν Σάυλωκ.

Φράϋ, Κρίστοφερ : "Κερτμάντλ". Ἐκδ.
Ἐξφορντ Γιουνιβέρσιτυ Πρές. Σελ. 110, 19
ἔκ., 10,6 ἔκ.

Τὸ τελευταῖο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Φράϋ γιὰ τὸν
Βασιλιὰ Ἐρρίκο ἸΙ παρουσιάζει βασικὴ ἀλ-
λαγὴ στὸ στυλ τοῦ συγγραφέα. Οἱ στίχοι του
εἶναι περισσότερο ὑποταγμένοι στὴ ἀνάγκη
τῆς πλοκῆς καὶ τῶν χαρακτήρων. Δὲν περιο-
ρίζεται στὸ ἐπεισοδιὸ Μπέικετ, ἀλλὰ δίνει μὲ
πανοραμικὴ ἀπόψη τῆς βασιλείας τοῦ Ἐρρί-
κου, καὶ ἔχει ἰδιαιτέρως σκηνοθετικῆς ἀξιώ-
σεις γιὰ τὴν κατανόησή του.

ΓΑΛΛΙΑ

Ζιραντό, Ζάν-Πιέρ : "Ἐνας πρίγκιπας"
Ἐκδ. "Τάμπλ Ρόντ", σελ. 176, σχῆμα 12Χ19 ἔκ.
8,50 φράγκα.

Ἐργο σὲ τρεῖς πράξεις. Μιὰ ἐντυπωσιακὴ
εἰκόνα τῆς ἀλαζονείας πὸ φωλιάζει στοὺς
κόλπους τῆς ἐξουσίας. Ἐνας βασιλεὺς θεω-
ρεῖ μιστὸ, ἄνοστο, καταδικασμένο κάθε τι
πὸ στέκεται ἐμπόδιο τὸν δρόμο του. Ἐ
Πρίγκιπας, γιὰ τὸν, δοκιμάζει τὶς συνέψεις.

Κλό, Ρενὲ-Ζάν : "Ἡ ἀποκάλυψη". Ἐκδ.
Γκαλιμάρ στὴ σειρά "Ἐ μανδῆς τοῦ Ἄρλε-
κίνου", σελ. 240, 12Χ19, 9,50 φράγκα.

Ἐ ἕνα ἀναμορφωτικὸ κέντρο, πὸ διευθύ-
νεται ἀπὸ μοναχῆς, ἡ νεαρὴ τρέμοφις Μόνικα
ἰσχυρίζεται πὸς εἶδε τὴν Παρθένου. Ἡ προ-
σταμένη μοναχῆ φοβάται πὸς πρόκειται γιὰ
ἀπάτη πὸ μπορεί νὰ καταλήξει σὲ γελοιο-
ποίηση τοῦ ἱδρύματος καὶ ἀποφασίζει νὰ
ἐξαφανίσει τὴν πιθανὴ αἰτία τοῦ δράματος
τῆς νεαρᾶς τρέμοφις κλεινόντας τὸν φεγγίτη
ἀπ' ὅπου ἔμπαινε τὸ φῶς καὶ δημιουργοῦσε
ἀνανάκλαση στοὺς τοίχους. Ἡ Μόνικα μέ-
νοντας μόνη στὸν κοιτώνα καὶ βλέποντας τὸν
φεγγίτη κλειστὸ καὶ τὸν ἀπέναντι τοῦχο
ἀδειο αὐτοκτονεῖ ἀπὸ ἀπελπισία. Σκάνδαλο
στὸν Τύπο καὶ ἀνακρίσεις πὸ ἀποκαλύπτουν
στὴν προσταμένη μοναχῆ τὴν ψυχικὴ κατά-
σταση τῶν ἁμοίων κοριτσιῶν. Σιγὰ-σιγὰ
ἡ ἀηθία καὶ ἡ περιφρόνησις, πὸ νιώθει παρα-
χωροῦν τὴ θέση τους στὸν οἶκον καὶ στὴν
κατανόησι. Στὸ τέλος φθάνει νὰ ζηλεύει τὴ
θερμὴ φύση τους τὸς τῆς κάνει ἱκανὲς τόσο
γιὰ τὸ καλὸ ὅσο καὶ γιὰ τὸ κακὸ καὶ νὰ πι-
στέψει πὸς πραγματικὰ μέσα στὴν ψυχὴ
τους φώλιασε ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ. Τὸ
ἔργο θὰ παιχτεῖ ἀπὸ τὸ Θέατρο τῆς Γαλ-
λίας" στὴν περίοδο 1962-63.

Μονγκρεντιέν, Ζωρζ : "Βιογραφικὸ Λεξικὸ
τῶν γάλλων ἡθοιοῦν τοῦ 17ου αἰῶνα". Σύν-
δεύεται ἀπὸ πίνακα θιάσων (1590-1710) μὲ

βάση ανέκδοτα στοιχεία. Έκδ. Έθνικού Κέντρου Έπιστημονικών Έρευνών, σελ. 240, 25X16, 25 φρ.

Μπερνάρ, Μάρκ: "Τό καρφαλάκι". Έκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 160, 12X18,5, 7,50 φρ.

Κωμωδία σε δύο πράξεις. Η σκηνή στην πόλη Νιμ. Η πτωχή κυρία Σωσόν, βοηθώντας τη μεταδόση γειτονιάς της κυρία Πιτασέρ, να τακτοποιήσει τα όρνια γυαλιά της, ρίχνει και σπάει ένα καρφαλάκι. Άκοιτης, ρίχνει και σπάει ένα καρφαλάκι. Άκοιτης, ρίχνει και σπάει ένα καρφαλάκι. Άκοιτης, ρίχνει και σπάει ένα καρφαλάκι.

Νταϊζέ, Ροζέ: "Προμηθέως κεραυνόπληκτος". Τραγωδία. Έκδ. Σιλβαίρ, σελ. 126, 19X14, 9 φρ.

Η ελληνική μυθολογία, εμπνέει ανέκαθεν τους ποιητές. Ο συγγραφέας παρουσιάζει στην τραγωδία του το μύθο του Προμηθέα σαν το δράμα του οίκτου και της αγάπης, που θυσιάζονται στην αγριότητα και το μίσος. Ο μισός ή θυσία αυτή αποτελεί συγχρόνως έγγηση για τη μέλλουσα ευτυχία του ανθρώπου.

Μεταφράσεις:

Άριστοτέλους: "Ποιητική". Επιμέλεια ελληνικού κειμένου και μετάφραση Ζ. Άρντο. 3η έκδοση. Έκδ. "Μπέλ Λέτρ". Σελ. 101, 20X15, 7,50 φρ.

Ευριπίδη: "Βάκχες". Επιμέλεια ελληνικού κειμένου και μετάφραση Άνρι Γκρεκουάρ και Ζ. Μενιέ. Έκδ. "Μπέλ Λέτρ". Σελ. 168, 20X13, 9 φρ.

Ευριπίδη: "Τρωάδες". Γαλλική απόδοση Ζακλίν Μοατί. Έκδ. "Αρ.", αριθ. 34 στη σειρά "Ρεπερτόριο για Λαϊκό Θέατρο". Σελ. 80, 19X12, 3 φρ.

Ευριπίδης: "Έκδοση του Ίδρυματος Χάρντ της Γενεύης, αριθ. 6 στη σειρά "Συζητήσεις γύρω στην κλασική αρχαιότητα". Σελ. 290, 22X15, 32 φρ.

Περιέχει απόψεις των Χάνς Ντίλλερ, Ζ. Κάμεριππκ, Άλμπεν Λεσκού, Βικτώρ Μαρτέν, Ζ. Ζουντζ.

Πλάτος, Τίτος Μαίκιος: "Κωμωδίες". Επιμέλεια κειμένου και μετάφραση Άλφρε Έρνου, 2η έκδοση. Έκδ. "Μπέλ Λέτρ", 20X13. Τόμος III σελ. 176, 12 φρ. Τόμος V σελ. 271, 12 φρ. Τόμος VII σελ. 207, 12 φρ.

Γκαίτε, Βόλφγκανγκ φόν: "Φάουστ" Μετάφραση Ζεράρ ντέ Νερβάλ. Εισαγωγή και σημειώσεις. Ζιλμπέρ Μπανιά, με 18 λιθογραφίες του Ντελακρουά. Έκδ. "Κλάμπ φρανσάι ντό λιβρ". Άριθ. 70 στη σειρά "Κλασικοί". Σελ. 324, 21X13,5, 23 φρ.

Καλντέρν ντέ λά Μπάρκα, Πέντρο: "Ήχώ και Νάρκισσος", Κοιμήντια, Πρόλογος και Σημειώσεις Σάρλ Γκιμπρέν. Έκδ. "Φλέρ ντέ λ'Ορν" στη σειρά "Άριστοτεχνήματα της ισπανικής λογοτεχνίας". Σελ. 79, 18X12, 6,40 φρ.

Κατάφω: "Ο τετραγωνισμός του κύκλου" Έκδ. "Αρ.", στη σειρά "Ρεπερτόριο για λαϊκό θέατρο". Σελ. 80, 11,5X17,5 3 φρ.

Τρίπρακτη φάρσα που μεταφέρεται στα πλαίσια της καθυμερινής ζωής με μορφή ελαφράς χαιρικατούρας Ένα αρκετά σοβαρό πρόβλημα που είχε δημιουργηθεί γύρω στα 1928 στη Μόσχα—το πρόβλημα της στέγης. Το έργο παχτήθηκε επανειλημμένα στο Παρίσι. (1931, 1949, 1960).

Μπέχαμ, Μπρένταν: "Δυό δημιοί". Μετάφραση του έργου "Ο δημιοί" από την Έλιζαμπετ Ζανβιέ. Έκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 252, 19X12, 9,50 φρ.

Ο Κέιζυ, Σην: "Θέατρο" Τόμος IV. Έκδ. "Αρ. Σελ. 200, 12X18,5, 6,90 φρ.

Στόν τόμο περιέχονται τα έργα: "Κόκκορα πονηρά" (1949). Καυστική σατίρα της τυραννίας που άσκει ό κληρος στην Ιρλανδία. "Τό άστρο γίνεται κόκκινο" (1940). Είδος παραβολής γύρω στον άγώνα μεταξό Φασισμού και Κομμουνισμού. "Η αρχή του τέλους" (1934). Μονόπρακτη φάρσα χωρίς φιλοσοφικές αξιώσεις.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: "Θέατρο", Τόμος II. Γαλλική απόδοση και πρόλογος Πάλλ Άρνόλ. Έκδ. "Κλάμπ ντέξ άμι ντό λιβρ". Σελ. 288, 18,5X12, 9,50 φρ.

Ο τόμος περιέχει "Ονειρο καλοκαιρικής νύχτας" και "Τρικυμία".

Σαίξπηρ Ουίλλιαμ: "Θέατρο". Μετάφραση Φρανσουά Βικτώρ Ουγκώ. Σχόλια και σημειώσεις Ζ. Φώρ. Τόμος II. Έκδ. Γκρναίε στη σειρά "Σελέκτα", σελ. 1252, 19X12, 22 φρ.

Τσώχωφ, Άντον: "Θέατρο". Τόμος III. Γαλλική απόδοση Ζενιά Καμάκ και Ζώρζ Πόρς. Έκδ. "Αρ." Σελ. 200, 19X12, 7,50 φρ.

Ο Τόμος περιέχει τα έργα: "Βυσιάνοχος", "Στό μεγάλο δρόμο", "Κόκκινο άσμα", "Η άρκούδα", "Άλτηρη γάμου", "Ηθοποιός με τό ζόρι", "Ένας γάμος Ένα Ιωβηλαίο" και "Ταττάνα Ρέτινα".

ΙΤΑΛΙΑ

Γκαρτζία, Άντονιο: "Μελέτες για τον Ευριπίδη και τον Μένανδρο". Έκδ. Σκαλαμπρίνι, Νεάπολις. Σελ. 180, σχήμα 80 1.500 λιρέτες.

Λοπέξ, Σαμπάτινο: "Ο τρίτος σύζυγος" και "Μάριος και Μαρία", Κωμωδίες. Επιμέλεια Τζ. Λοπέξ. Έκδ. Ρισόλι, Μιλάνο. Σελ. 169, σχήμα 160, 140 λιρέτες.

Παντόλφι, Βίτο: "Η Κοιμήντια ντέλ Άρτε". Τόμος VI. Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία. Σελ. 175 σχήμα 80.

Ο τόμος περιέχει τα συμπεράσματα του έργου και πινάκες που αναφέρονται στους πέντε πρώτους τόμους. Σκοπός του όλου έργου είναι ή προσφορά ύλικού χηρισμού για την κατανόηση του πολύπλοκου φαινομένου που λέγεται Κοιμήντια ντέλ Άρτε. Αρχικός προορισμός του έργου ήταν να συμβάλει στην δημοσίευση μιάς "Ιστορίας του θεάματος" με την προσφορά άπονημνευμάτων, μαρτυριών και άδθεντικών ντοκουμέντων που παρουσιάζουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από ιστορικής παρά από λογοτεχνικής πλευράς. Στα θεάματα της Κοιμήντια ντέλ Άρτε άντικαθρεφίζονται έπίδοξες, ψυχολογικές αντιδράσεις και τάσεις που γίνονται αιγά-αιγά βασιικά θέματα μιάς κοινωνίας που μεταβάλλεται από "έμποροκρατική" σε "βιομηχανική". Η άνάλυση των θεμάτων αυτών παρέχει δυνατότητες άνάλυσης του παρόντος" ύποστηρίζει ό Παντόλφι.

Τορέλλι, Άτσιλε: "Έκλογή άπ' τό γνωστό κι άνέκδοτο Θέατρο" Επιμέλεια. Ε. Γκράσι και Τ. Τορέλλι. Έκδ. "Κλάμπ ντέλ λιμπρο", Μιλάνο. Σελ. 512, σχήμα 80.

Φεραβίλλια, Έντουάρντο: "Θέατρο". Επιμέλεια Άττίλιο Μπερολουότι. Έκδ. Γκαρτσάντι, Μιλάνο. Σελ. 240, 1800 λιρέτες.

Φράτι Μάριο: "Τρεις μοναδικές πράξεις". Έθνικό βραβείο θεάτρο 1960. Έκδ. Γκαστάλντι, Μιλάνο. Σελ. 56, σχήμα 160, 500 λιρέτες.

Μεταφράσεις:

Αίσχόλου: "Τραγωδίες". Εισαγωγή και μετάφραση Λεόνε Τραβέρσο. Έκδ. Βαλέκι, Φλωρεντία. Σελ. 448 3.500 λιρέτες.

Σάρτρ, Ζάν Πάλλ: "Οί έγκλειστοί της Άλτόνα". Μετάφραση Τζ. Μοντισέλι. Έκδ. Μονταντόρι, Μιλάνο. Σελ. 272, σχήμα 160, 1.500 λιρέτες.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: "Ονειρο θερινής νύχτας". Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία. Σχήμα 160 700 λιρέτες.

Σέλλεϋ, Πέρσου: "Προμηθέως λυόμενος" Λυρικό δράμα σε 4 πράξεις. Έλεύθερη απόδοση Ρικάρντο Μάρκι. Έκδ. Τσεσκίνα, Μιλάνο σελ. 159, σχήμα 160, 1.000 λιρέτες.

Σύγχρονο σοβιετικό θέατρο: "Μιά Ιστορία άπ' τό Ίρκούτσκ" του Άρμπούζωφ. "Κόλια, ό φίλος μου" του Σιέλικ. "Τό κορίτσι του έργοστασίου, του Βολόντιν". "Αναζητώντας την έυτυχία" του Ρόζωφ. Έκδ. "Ένωμένοι Έκδότες" Ρώμη. Σελ. 390, σχήμα 80, 2.500 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Άλεξάντερ, Ντόρις: "Τό Σφοροκόπημα της Ψυχής του Εγγένιου Ο' Νήλ". Έκδ. Χάρκουριτ, Μπρέκς και Ουάρνλντ. Σελ. 301. Εικονογρ., 5,95 δολλ.

Η καθηγήτρια της Άγγλικής Ντόρις, Άλεξάντερ προσπαθεί να εξηγήσει την έπίδραση που είχε στη διαμόρφωση του ψυχικού κόσμου του διάσημου Άμερικάνου συγγραφέα, τό οικογενειακό του περιβάλλον, τό σχολείο του, ό φίλος κλπ. Παρουσιάζει άγνωστες λεπτομέρειες της ζωής του και μιάν ενδιαφέρουσα συμπερασματική άποψη για τον ιδιότυπο χαρακτήρα του Εγγένιου Ο' Νήλ.

Νόρμαν, Τσάρλς: "Ένας τόσο Πολύτιμος Φίλος. Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ". Έκδ. Κόλλιεργ Μπούκς, 1,50 δολλ.

Ο Νόρμαν τοποθετεί με άκρίβεια τον Σαίξπηρ μέσα στην Έλισαβετιανή έποχή του, και τα συμπεράσματα του τα δικαιολογεί με ζεατερική διαύγεια. Μιά από τις πιο θετικές σκιαγραφίες του Ποιητή και των έργων του.

Νέλσον, Μπέντζαμιν: "Τεννισσή Ουίλλιαμς. Ο Άνθρωπος και τό Έργο του". Έκδ. Όμπελνέκκι. Σελ. 304, 5 δολλ.

Τίσλερ, Μ. Νάνου: "Τεννισσή Ουίλλιαμς. Ο Άντάρτης Ποιρτιανός". Έκδ. Σίταντελ". Σελ. 319, 5 δολλ.

Δυό κριτικές βιογραφίες για τον Τ. Ουίλλ. Άναφέρονται στα παιδικά του χρόνια, την νεότητα και τη σταδιοδρομία του και άναλύουν τα θέματα και την τεχνική των έργων του. Καί οι δύο καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι είναι ό συναρπαστικότερος σύγχρονος Άμερικάνος συγγραφέας, και από τους πιο ιδιότυπους, τόσο στις άδυναμίες του όσο και τα προσόντα του.

Χίρσφελντ: "Τό Άμερικάνικο Θέατρο όπως τό βλέπει ό Χίρσφελντ". Έκδ. Μπραζίερα, 9,95 δολλ.

Μιά χαριτωμένη συλλογή από θεατρικά σκίτσα και χαρικατούρες προσωπικοτήτων του θεάτρο από τό 1925 και έδω. Τα περισσότερα έχουν δημοσιευθεί στους Κυριακάτικους Τάμς της Νέας Ύόρκης.

Δέν είναι άπλάως διασκεδαστικά. Η άριστοσυγγραμική τους διατύπωση μεταβάλλει πολλά άπ' αυτά σε πραγματικά έργα τέχνης.

Ο' Κόννορ, Φράνκ: "Η Έξέλιξη του Σαίξπηρ". Έκδ. Κόλλιεργ Μπούκς, 1,50 δολλ.

Μιά περιεργη μελέτη για τό έργο του μεγάλου βάρδου όπου ή διαύγεια του στοχασμού συμβαδίζει με την ύπερβολή. Ο μελετητής δέν διατάζει να δηλώσει: "Άν ό Σαίξπηρ συγκινοσε βαθύτατα τους συγχρόνους του, έμένα δέν με συγκινεί καθόλου".

Ουίλλιαμς, Έμλυν: "Τζώρτζ". Αυτόβιογραφία των χρόνων της νεότητάς του. Έκδ. Ραντομ Χάουξ. Σελ. 477, 5,95 δολλ.

Άναμνήσεις από την παιδική και οικογενειακή του ζωή. Τα πρώτα του βήματα στο θέατρο που τά έζησε σαν ήθοποιός στην αρχή, και κατόπιν σαν θεατρικός συγγραφέας. Γραμμένο σε τόνο συναισθηματικό και με άπλότητα που δημιουργεί μιά άληθινά συγγραμτική άτιμόσφαιρα.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΓΓΛΙΑ

Κίης, Άιβορ: "Η ύψη της Μουσικής από τον Πέρσελ στον Μπράμς". Έκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 112, 19 έκ., 12,6 σελλ.

Μελέτη της άρμονίας στην περίοδο αυτή με μουσικά παραδείγματα.

Κουπερ, Μάρτιν: "Γαλλική Μουσική". Ανατύπωση. Έκδ. "Οξφόρντ Γιουνιβέρσιτυ Πρές. σελ. 250, εικονογρ. 19,5 έκ., 7,6 σελλ.

Άνατύπωση του έργου του 1951. Άπό τό θάνατο του Μπερλιόζ ώς τον θάνατο του Φωρέ. Γραμμένη από διακεκριμένο κριτικό παρουσιάζει την εξέλιξη από τό Γκουνώ ώς τον Ραβέλ.

Πόρτερ, Γ. Έρνεστ: "Η τεχνική των τραγουδιών του Σουπερ". Έκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 160, εικονογρ., 20,5 έκ., 15 σελλ., με μουσικά παραδείγματα.

Έκλεκτική συζήτηση πάνω στην πιο ένδιαφέρουσα πλευρά του δαμονίου του Σουπερ. Περιλαμβάνει άνάλυση της μαστραίας του στην έφαρμογή των κλειδιών, και τον πλούτο της άρμονικής του έφευρετικότητας και των δικυμάνσεων σε συσχέτιση με την αισθηματική άξία των λέξεων.

Σάου, Γουάκινς: "Μουσική στη Μέση Έκπαίδευση". Έκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 128, με μουσικά παραδείγματα. 19 έκ., 12,6 σελλ.

Χρήσιμο για τους δημιουργικούς δασκάλους της μουσικής που θέλουν να δοκιμάσουν πειραματικές μεθόδους, για την ανάπτυξη των μουσικών έκτελέσεων στα σχολεία. Άναλύει νέες μεθόδους που έμφατρώνουν τά παιδιά να παίρνουν δημιουργική πρωτοβουλία.

Τζέμη, Ντένι: "Τό Λογοτεχνικό Μπάγκ-Γράουντ στις Καντάτες του Μπάχ". Έκδ. Ντένις Ντόμπσον, σελ. 128, εικονογρ., 20,5 έκ., 15 σελλ.

Με την έπιπερατισμένη αυτή μελέτη, άνοίχθηκε καινούργιος δρόμος στην Άγγλική Φιλολογία για τον Μπάχ. Άποδεικνύει τις έπίδρασεις των συγχρόνων του Μπάχ φιλοσόφων και θεολόγων, πάνω στην έμπνευσή του και τη μουσική του γραφή στις Καντάτες.

Χόκινς, Άντον: "Μιλώντας για συμφωνίες". Άναλυτική μελέτη γνωστών συμφωνιών από τον Χάινδ έως σήμερα. Έκδ. Χάινεμαν, σελ. 158, 22 έκ., 16 σελλ.

Ο συγγραφέας, γνωστός στην Άγγλία από τις όμιλες του στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση αναλύει τις συμφωνίες άρ. 86 του Χάινδ,

"Τῆς Πράγας" τοῦ Μότσαρτ, τὴν "Ἡρωικὴ" τοῦ Μπετόβεν, τὴν "Φανταστικὴ" τοῦ Μπερλιόζ, τὴν "Δεύτερη" τοῦ Μπερλιόζ, τὴν "Δεύτερη" τοῦ Μπερλιόζ, τὴν "Συμφωνία καὶ τὴν "Συμφωνία σὲ τρεῖς μέρη" τοῦ Στραβίνσκι. Ἔργο ἰδιαίτερα χρήσιμο γιὰ τοὺς μουσικοδιδασκάλους.

ΓΑΛΛΙΑ

"Μπετόβεν". Κείμενα τῶν Ἀντρέ Μωρούα, Ρομπέρ ντ' Ἀκουρ, Ζάκ Μπρενέ, Ζὺλ Ρομαίν, Μπενάρ Γκαβοτό, Ἀντρέ Ζολιφέ, Ἀλφρέ Κέρν, Ἐρμάν Σερσέν. Κατάλογοι τῶν ἔργων τοῦ Μπετόβεν καὶ κριτικὴ δισκογραφία ἀπ' τὸν Ἀριάν Πανιζέλ.

Μπουσέρ, Ἀνρί: "Σὰρλ Γκουνά". Πρόλογος Νταρισ Μιλώ. Ἐκδ. Ε.Ι.Σ.Ε. Λυών, στή σειρά "Ὁ φίλος μας, οἱ μουσουργοί". Σελ. 104, 18X14, 5,85 φρ.

Ὁ συγγραφέας, μαθητὴς τοῦ Γκουνά, ἔχει εἰθευθῆναι στὴν Ὀπερὰ πᾶνω ἀπὸ 500 μορφές "Φόουστ". Τὸ βιβλίον εἶναι περισσότερο μιά γεμάτη ζωντανὰ συλλογὴ προσωπικῶν ἀναμνήσεων, ἀνεκδότων ἐπιστολῶν καὶ ἄλλων ἐξαιρετικῶν ἐνδιαφερόντων ντοκουμέντων παρὰ μιά συστηματικὴ βιογραφία. Ἀποτελεῖ ἀξιολόγησιν συμβολῆς στὴ μελέτη τοῦ κόσμου τῆς γαλλικῆς Ὀπερας στὰ τέλη τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἐποχὴ ἔντονου ἀγῶνα κατὰ τοὺς βαγκνερισμοῦ.

Νταβανσόν, Ἀνρί: "Ὁ τροβαδούρος". Ἐκδ. Ντυ Σέιγ, σελ. 189, 18X12, 4,50 φρ.

Μελέτη τοῦ τοποθετεῖ τοὺς τροβαδούρους, ποιητὲς—μουσικοὺς τοῦ 12ου αἰῶνα, στὰ σαυ-σά ἱστορικά, φιλολογικὰ, μουσικολογικὰ καὶ κοινωνικὰ πλαίσια. Τὰ λυρικά ποιήματα τῶν τροβαδούρων, γραμμένα γιὰ νὰ τραγουδηθοῦν, συμβάλλουν σημαντικὰ στὴν ἀποκατάσταση τῆς μελωδίας. Πλούσια εἰκονογράφηση, μουσικὰ παραδείγματα ἐξαιρετικῶν ἐνδιαφερόντων, βοηθοῦν τὸν ἀναγνώστη νὰ γνωρίσει καλύτερα τὸ ἔργο τῶν τροβαδούρων.

Πιτιόν, Πῶλ: "Ἡ μουσικὴ κ' ἡ ἱστορία τῆς, οἱ μουσικοὶ, τὰ ἔργα, οἱ μορφές, οἱ ἐποχές". Τόμος II "Ἀπὸ τὸν Μπετόβεν ὡς τὴν ἐποχὴ μας". Ἐκδ. Ἐργατικὴ ἐκδόσεις, σελ. 575, 23X14, 30 φρ.

Ὁ συγγραφέας προσπάθησε νὰ δώσει ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς ἐξέλιξης τῆς μουσικῆς ἀπ' τὸν Μπετόβεν ὡς σήμερα. Τὸ κείμενο τοῦ, πλουσιόμοιο μὲ ἀποσπάσματα λογοτεχνικῶν ἔργων καὶ μουσικὰ παραδείγματα, διαβάζεται εὐχάριστα. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ κεφάλαια ποὺ ἀναφέρονται στὴ σονάτα καὶ στὴ σύγχρονη δευτερευοῦσα μουσικὴ σχολὴ: Βέλγιο, Ἑλλάδα, Νορβηγία, Οὐγγαρία. Ὁ Π. Πιτιόν γιὰ νὰ προσανατολισθεῖ στὸ λαβύρινθο τῆς σύγχρονης μουσικῆς παραγωγῆς κατατάσσει τοὺς συνθέτες μὲ βάση τὴν πηγὴ ἐμπνεύσεως.

Ποτιρόν, Ἀνρί: "Βοήθιος, ὁ θεωρητικὸς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς". Ἐκδ. Μπλουὶ καὶ Γκέβ, σελ. 184, 25X16.

Ὁ Βοήθιος, ἀθεντία τῶν πρώτων μεσαιωνικῶν χρόνων, ἀναφέρεται στὴς ἱστορίες τῆς μουσικῆς σὰν ὑπεύθυνος τῆς ἐμφαλμένης ἐρηπείας ποὺ δόθηκε σοῦς πρόποσις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ παρανόησιν τῶν τρώων τῆς μουσικῆς τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος. Ἡ ἀποψὴ αὐτὴ τὸν διατυπώθηκε καὶ διαδόθηκε ἀπ' τὸν Ζεβαῆρ στὰ 1898 πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀπόλυτα λαθασμένη. Ὁ Βοήθιος (480—524) δὲν λαμβάνει καθόλου ὅτι ὄφιν του τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς ὁποίας ἄγνοε καὶ τὴν ὑπερῆ ἀκόμη. Εἶναι ὁ τελευταῖος θεωρητικὸς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, γιὰ τὴν ὁποῖαν πραγματεύεται μὲ πνεύμα πυθαγόρειο καὶ χωρὶς τὸ παραμικρὸ λάθος. Πρόκειται περὶ ἔργου κεραυλάτου γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς θεωρίας, μεσοτὸ σὲ περιεχόμενον καὶ σαφὲς στὴν ἐκφραση τοῦ.

Ἐπετηρὶς τῆς Ὀπερᾶ 1961—1962. Ἐκδ. Γκράνζ—Μπατελιέρ, 47,50 φρ.

ΙΤΑΛΙΑ

Ἀμπιάτι, Φράνκο: "Ἱστορία τῆς Μουσικῆς". Ἐκδ. Γκαρτσάντι, Μιλάνο, στή σειρά "Σύγχρονη κουλτούρα: Κείμενα". Σελ. 284, σχῆμα 160, 650 λιρέτες.

Ἐπιτομὴ τοῦ μνημειώδους ἔργου τοῦ Ἀμπιάτι. "Ἱστορία τῆς Μουσικῆς" ποὺ ὁ ἴδιος ἐκδοτικὸς οἶκος κυκλοφόρησε στὰ 1955.

Καζέλα, Ἀλφρένο: "Στραβίνσκι" 3ῆ ἐκδοσὴ ἐπιρὴξιμη. Ἐπιμέλεια Τζ. Μπαρμπάν. Ἐκδ. "Σκουόλα", Μπρέσια, Σελ. 220, σχῆμα 160, βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία. 700 λιρέτες.

Μαλιπιέρο, Ρικάρντο: "Ντεμπουσσώ" 2ῆ ἐκδοσὴ ἀναθεωρημένη. Ἐκδ. "Σκουόλα", Μπρέσια, στή σειρά "Μουσουργοί". Σελ. 127, σχῆμα 160, βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία. 500 λιρέτες.

Μπαλίνι, Μάρτσελο: "Μπετόβεν". Ἐκδ. "Σκουόλα" — στή σειρά "Μουσουργοί". Σελ. 222, σχῆμα 160. Βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία, 700 λιρέτες.

Νίλσεν, Ρικάρντο: "Οἱ μορφές τῆς μουσικῆς". Ἐκδ. Μουτζιοβάνι. Μπολόνια. Σελ. 350, σχῆμα 80.

Ἡ μελέτη ἀποβλέπει νὰ βοηθήσει ὅσους ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν βασικῶν προβλημάτων καὶ τῶν μορφῶν τῆς μουσικῆς. Ἐξετάζονται οἱ μορφές ποὺ "ὑπάρχουν" ἢ ποὺ "ὑπῆρξαν", τὸ ἱστορικὸ τῆς ἐμφάνισέως τους καὶ συγχρόνως παρέχονται οἱ αἰτίες ποὺ τὶς δημιούργησαν. Ἡ μελέτη συμπληρώνεται μὲ μουσικὰ παραδείγματα.

Μεταφράσεις:

Πάισα, Χαίμ: "Μανουέλ ντὲ Φάλλια". Μετάφραση Ὀττάβιο Τίμπο. Ἐκδ. Ρικόντι, Μιλάνο. Σελ. 226, σχῆμα 80, 2.500 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Κόμφορ, Μάνουελ: "Ὁ Μπετόβεν καὶ ὁ Κόσμος τῆς Μουσικῆς". Ἐκδ. Ντόντ Μέντ. Σελ. 183, 3,50 δολλ.

Μελέτη τῆς ζωῆς τοῦ Μπετόβεν σὰν ἀνθρώπου καὶ σὰν συνθέτη, ἀπὸ τὰ γέματα στερήσεις νεανικὰ τοῦ χρόνου ὡς τὴν ἀνοήτη τοῦ ταλέντου του καὶ τέλος τὸν θάνατό του μὲσα στὴ μοναξιά καὶ τοὺς ἀτέλειωτους δικαστικούς ἀγῶνες. Μὲ κατάλογο τῶν πιὸ σημαντικῶν ἔργων του.

Κόλλερ, Πῶλ: "Ἱστορία τῆς Σύγχρονης Μουσικῆς". Μετάφραση Σάλλυ Ἀμπελις. Ἐκδ. Οὐάρντ. Σελ. 414, 7,50 δολλ.

Μελέτη τῆς μουσικῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Κοινωνικὸ καὶ πνευματικὸς συνῆκες στὴς χώρες ποὺ ἀναφέρεται περιλαμβανομένης καὶ τῆς Ρωσίας. Κριτικὴ καὶ τεχνικὴ ἀνάλυσις τῶν ἔργων διαφόρων συνθετῶν. Ἀναφέρει ἐπίσης καὶ 134 μουσικὰ παραδείγματα.

Τσάρτερς, Β. Σάμουελ καὶ Κούστατ Λέο-ναντ: "ΤΖΑΖ". Μιά Ἱστορία τῆς Νεοδουρκετικῆς Σκηνῆς. Ἐκδ. Νταμπλντέυ καὶ Κόμπανυ. Εἰκονογρ. σελ. 382, 5,95 δολλ.

Φαντασμαγορικὸ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον πανόγραμμα τῆς ἱστορίας καὶ ἐξέλιξης τῆς Τζάζ καὶ τῶν μουσικῶν τῆς, ἀπὸ τὸ μαντολίνο-μπάντζο, στὴν ῥάγκ-τάιμ τζάζ, στὰ μπλουζ, καὶ τὸν Πῶλ Χουάιμαν ποὺ συνεδύασε δυναμικὰ τὴ τζάζ μὲ τὴ "σοβαρὴ" μουσικὴ. Πλουσιότατη εἰκονογράφηση.

ΧΟΡΟΣ

ΑΓΓΛΙΑ

Μπάρντ, Κλάιβ—Κότον, Α. Β.—Τζάκσον, Φράνκ: "Τὸ Μπαλέτο μας σήμερα". Ἐκδ. Σουζαν Λέστερ, Ντένις Ντόμπσον, σελ. 188, εἰκονογρ., 22,5 ἔκ., 21 σελλ.

Τρεῖς κριτικοὶ ἡμερήσιου τύπου, μὲ τὴν ἐπιμέλεια ἐνὸς τετάρτου ποὺ τὸ ἐκδίδει, συζητοῦν γιὰ τὴ σημερινὴ θέση τοῦ Ἀγγλικοῦ Μπαλέτου, ἰδίως σὲ συσχετισμὸ μὲ τὶς ἐλπίδες ποὺ εἶχαν γεννηθῆ ἔμπροσθεν τῶν πόλεμου.

Χάσκελ, Ἀρνολτ Λ.: "Ἡ Ὁμορφία τοῦ Μπαλέτου". Μὲ εἰσαγωγικὴ μελέτη. Ἐκδ. Μάξ Πάρις, σελ. 128, φωτογραφιῶν καὶ 24 κειμένων, 28 ἔκ., 35 σελλ.

128 διάφορες φωτογραφίες, κυρίως πρόσφατες καὶ καλοτυπωμένες, δίνουν μίαν εἰκόνα τῆς αἰσθητικῆς χαρᾶς ποὺ προσφέρει ὁ χορὸς. Ἡ Μελέτη τοῦ Χάσκελ στρεφίεται στὴν κλασικὴ ἀποψὴ περὶ κάλλους.

ΓΑΛΛΙΑ

Ριζάκ, Εὐζὲν ντὲ: "Ὁ κλασικὸς χορὸς χωρὶς μπάρα". Μέθοδος Ζουλά ντὲ Μποντισά τῆς Ὀπερᾶ Κωμικ. Εἰκονογράφηση Ἀλεξάντρ Μπερλάν καὶ Ὑβὸν Μπρετόν, Ἐκδ. πολυγραφ. ἑπιπέ. Πάρισις: Βιβλιοπωλεῖον Νταφίν. Σελ. 61, 18X14, 7 φρ.

ΙΤΑΛΙΑ

Οὐίλσον, Τζ. Μπ.: "Λεξικὸ τοῦ μπαλέτου". Μετάφραση ἀπ' τὴ ἀγγλικὴ Ἄννας Ταρτζέτι. Ἐκδ. Μουρτσία, Μιλάνο. Σελ. 419. Εἰκονογράφηση ἐντὸς καὶ ἐκτὸς κειμένου. 2.300 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Μάρκοβα, Ἀλίτια: "Ἡ Γκιζέλα καὶ Ἐγώ". Ἐκδ. Βάνγκαντ Πρές. Σελ. 193, 5,50 δολλ.

Μέναντ, Ὀλγα: "Τὸ Πουλί τῆς Φωτιάς". Ἡ Ἱστορία τῆς Μαρία Τάλτσιεφ. Ἐκδ. Ντόντ Μίντ καὶ Κο. Σελ. 201, 4 δολλ.

Στὸ πρῶτο ἡ διάσημη χορεύτρια Μάρκοβα

περιγράφει τὴν δημιουργία της στὸ ρόλο τῆς Γκιζέλας καὶ τὴν ἐμφάνισή της σὲ διάφορα θέατρα τοῦ κόσμου. Στὸ δεύτερο βιβλίον βρίσκουμε τὸ χρονικὸ τῆς ζωῆς τῆς μεγαλύτερης μπαλαρίνας τῆς Ἀμερικῆς. Τὸ πρόθετο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο αὐτὸ τὸ βιβλίον εἶναι ἡ συσχέτιση τῆς ἐξέλιξεως τῆς Τάλτσιεφ μὲ τὴν γενικότερη ἐξέλιξη τοῦ μπαλέτου.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΓΑΛΛΙΑ

Ζῶρς, Π.: "Τὸ ἄλφα—βῆτα τοῦ κινηματογράφου. Τεχνικὴ ἐκφραση καὶ ἱστορία". Ἐκδ. Μπλουὶντ καὶ Γκέβ, σελ. 224, 9,75 φρ.

Μπεσσὺ, Μωρίς καὶ Λὸ Ντοῦκα: "Ζῶρς Μελιές, ὁ μάγος". Ἐκδοσὴ γιὰ τὰ ἑκατοντάχρονα (1861—1961)—"Τὰ ἀπομνημονεμένα" τοῦ Ζῶρς Μελιές. Ἐκδ. Παβέρ, σελ. 220, 300 εἰκόνες, 18X18, 57,50 φρ.

Ἐκδοσὴ ἀναθεωρημένη τοῦ ἔργου ποὺ δημοσιεύθηκε στὰ 1954. Ἡ ἀξία του ἔγκειται στὸ ἀθροῖο πληροφοριακὸ ὕλικό, πλουσιόμοιο μὲ εἰκονογράφηση.

Σικλιέ, Ζάκ: "Ἰνγκμαν Μπέργκμαν". Ἐκδ. Πανεπιστημικὰ Ἐκδόσεις, στή σειρά "Κλασικοὶ τοῦ Κινηματογράφου", σελ. 191, 17X11, 6 φρ.

Ὁ συγγραφέας ἀκολουθώντας τὴ χρονολογικὴ σειρά τῶν ταινιῶν, ἀνάλυσις τὸ καταπληκτικὸ ἔργο ἐνὸς σκηνοθέτη ποὺ "ρωτᾷ ἀδάκοπα, ποτὲ δὲν καταλήγει". Τὸ βιβλίον εἶναι πραγματικὸς ὁδηγὸς γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κόσμου τοῦ Μπέργκμαν, τῶν θεμάτων, τοῦ στυλ του κλπ.

Μεταφράσεις:

Ἀντερσον, Μάριαν: "Ἡ φωνὴ μου καὶ ἡ ζωὴ μου". Μετάφραση Μάξ Ντοριάν. Ἐκδ. Μισέλ. σελ. 304, 20X13, 13,50 φρ.

Ζολότωφ, Μωρίς: "Μαίριλιν Μονρόε". Μετάφραση ἀπὸ τὴ ἀγγλικὴ Φρανσις Μάξ. Ἐκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 421, 57 φωτογραφίες ἐκτὸς κειμένου, 21X14, 16,50 φρ.

Ἡ Μονρόε, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν ἀξία της σὰν ἥθοισι, εἶναι μιά "διασημότητα" τῆς ἐποχῆς μας. Ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ δώσει μιά ἐξήγησιν τοῦ μύθου Μονρόε καὶ νὰ προσφέρει μαζί μὲ τὴν βιογραφία μιάς γυναίκας, τὴν εἰκόνα τοῦ Χόλλυγουντ.

ΙΤΑΛΙΑ

Ἀριστάρκο, Γκουίντο: "Ἱταλικὸς κινηματογράφος". Ἐκδ. Ἰλ. Σατζιτάριο, Μιλάνο. Σελ. 100, 500 λιρέτες.

Στὴν ἐνδιαφέρουσα αὐτὴ μελέτη, ὁ συγγραφέας, ἀφοῦ ἀντιμετωπίσει τὸ πρόβλημα τῆς κριτικῆς τοῦ κινηματογράφου, ἐξετάσει τὶς σύγχρονες τάσεις στὴν Ἱταλία ὅστερα ἀπ' τὴν προσπάθεια ἀνανέωσιν τοῦ νεορεαλισμοῦ μὲ τὸν "Στρατηγὸν ντελά Ρόβερε" τοῦ Ροσσελίν. Ἀναφέρεται στὸ ἔργο τῶν Βισκόντι, Ἀντονιόν καὶ Φελλίνι καὶ καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι στὸν Ἱταλικὸν κινηματογράφον ὑπάρχουν, σήμερα, δύο σχολές: Ἡ νατουραλιστικὴ, ποὺ περιγράφει μὰ δὲν ἐξηγεῖ τὰ γεγονότα καὶ ἡ ρεαλιστικὴ, ποὺ παρουσιάζει μὲσα ἀπ' τὴ διήγησιν τὴν κίνησιν τῶν ἱστορικῶν δυνάμεων.

Μπιάνκι, Πιέτρο καὶ Μπερούτι, Φράνκο: "Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου". Ἐκδ. Γκαρτσάντι, σελ. 323, σχῆμα 80, 900 λιρέτες.

Ἡ καινοτομία σ' αὐτὴ τὴν Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου βρίσκεται στὴν τοποθέτησιν τῶν ἐργατῶν τῆς 7ης τέχνης (σκηνοθετῶν, ἥθοισιων κλπ.) μὲσα στὴν ἀτιμωσιμὰ τῆς ἐποχῆς τους, παρουσιάζοντας τους σὰν πρωταγωνιστὰς ἢ σὰν θύματα μιάς ζωντανῆς ἱστορίας. Οἱ συγγραφεῖς κάνουν μὲ σύντομη ἐπισκόπησιν τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου καὶ κλείνουν τὸ ἔργο τους μὲ πλάνα τῶν ἀναφερομένων ὄνομάτων καὶ ταινιῶν.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Σάμουελ, Τσάρλς: "Ὁ Βασιλιάς" Βιογραφία τοῦ Κλάρκ Γκαϊλμπ. Ἐκδ. Κάουαντ Μακκάν σελ. 315, 4,95 δολλ.

Προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει τὸν περίεργο χαρακτῆρα τοῦ Γκαϊλμπ. Τὴν ταυνομία του, τὴ σκληρότητά του μὲ τὶς γυναῖκες ποὺ τὸν ἀγάπησαν, τὸ κλεισιμὸ πρὸς ἐαυτὸ του. Τὸ φαινόμενο τοῦ Γκαϊλμπ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν συνταυτισμὸ τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς μὲ τὴν κινηματογραφικὴ. Ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ ξεχωρίσει τὸν ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν θρόλο, καὶ κατορθώνει νὰ μὲς παρουσιάσει τὴν ἀληθινὴ μορφή τοῦ Κλάρκ Γκαϊλμπ.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Τό "Θέατρο" εγκαινιάσει, την δημοσίευση Θεατρικής Δισκογραφίας. Μετά τους γαλλικούς δίσκους, δημοσιεύεται παρακάτω κατάλογος δίσκων με θεατρικά έργα που έχουν εγγραφεί σε αγγλική γλώσσα.

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Κυμβελίνος". "Μή φοβασθε πιά την ζήτη του ήλιου". Έκτέλεση: "Ηντιθ Ήβανς".

Στροφές 78, "Κολούμπια" D.B. 1856

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Έρρικος ΙV". "Αν δέν ντρεπόμουν γιά τους στρατιώτες μου". (Πράξη Δ', σκηνή 2). "Δέν πειράζει, ή τιμή μέ κεντρίζει" (πράξη Ε, σκηνή 1η). Έκτέλεση: "Άντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78, "Χίς Μάστερς Βόις", C. 4216

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Έρρικος ΙV". "Ένα καλό σακκούλι κεράσια" (Πράξη Δ', σκηνή 3η). Έκτέλεση: "Άντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78, "Χίς Μάστερς Βόις", C. 4216

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Όθελλος". "Κραταίοι, σοβαροί και σεβαστοί άρχοντες", "Ό πατέρας της μ' άγαπούσε και συχνά μέ καλούσε", "Η μουν εύχλιτομένος στό στρατόπεδο σαν στρατιώτης", "Κοιτάχτε: Ένα όπλο κρατώ", "Πριν φύγεις άκουσε δυό λέξεις". Έκτέλεση: "Άντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78. Πέντε δίσκοι "Χίς Μάστερς Βόις C. 4248

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Όπως σάς άρέσει", "Ένας τρελλός - ένας τρελλός" (Πράξη Β', σκηνή 7η). "Όλος ό κόσμος είναι μία σκηνή" (Πράξη Β, σκηνή 7η). Έκτέλεση: "Άντονου Κουαίηλ".

Στρ. 78. Δυό δίσκοι "Χίς Μάστερς Βόις" C.4216

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Όπως σάς άρέσει".

Πράξη Α', σκηνή 3η - Πράξη Γ', τελευταίο μέρος 2ης σκηνής, μεσαίο μέρος 5ης σκηνής - Πράξη Δ', μεσαίο μέρος 1ης σκηνής - Επίλογος. Έκτέλεση: "Ηντιθ Ήβανς, Μάικλ Ρενγκραϊθ, Οθρσουλα Τζήνς και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια" C. X. 1375

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Άμλετ". "Όλόκληρο τό έργο. Έκτέλεση: Τζών Γκίλγουντ, Πάλ Ρότζερς, Υβόν Μίτσελ και ό θίασος του "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1482, 1483, 1484

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας". "Όλόκληρο τό έργο. Έκτέλεση: Στάνλεϋ Χάλλαγκαοιή, Μόρα Σήρερ, Ρόμπερτ Χέλπιαν και ό θίασος του "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1262, 1263, 1264

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Ριχάρδος ΙΙΙ". "Ηχογράφηση όλόκληρης τής κινηματογραφικής παράστασης. Έκτέλεση: Λάφρεν Όλιβιέ, Τζών Γκίλγουντ, Ράφ Ρίτσαρτσον, Σήντρικ Χάρντοικ, Κλαίρ Μπλουμ και άλλοι.

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", ALP 1341, 1342, 1343

ΣΑΙΞΠΗΡ: "Ρωμαίος και Ιουλιέτα". "Όλόκληρο τό έργο. Έκτέλεση: Άλαν Μπαντέλ, Κλαίρ Μπλουμ, Άθην Σέϋλερ, Λιούις Κάσσον και ό θίασος του "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Χίς Μάστερς Βόις", AAP 1053, 1054, 1055

ΦΑΡΚΟΥΑΡ: "Στρατηγήματα Έραστών". Πράξη Β, σκηνή 1η - Πράξη Δ' τελευταίο μέρος 1ης σκηνής. Έκτέλεση: "Ηντιθ Ήβανς, Ράφ Τρούιαν, Μάιλς Μάλλεσον και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια" CX 1384

ΟΣΚΑΡ ΟΥΑΓΛΑΝΤ: "Η σημασία νά είναι κανείς σοβαρός". "Όλόκληρο τό έργο.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1126

ΕΗΝ Ο' ΚΕΪΖΥ: "Η Ήρα και τό Παγάωνι". "Όλόκληρο τό έργο. Έκτέλεση: Σιομπάν Μάκ Κήννα, Σούριλ Κιούζακ και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια" 1 και 2

ΤΟΜΑΣ Σ. ΕΛΙΟΥΤ: "Έγκλημα στή Μητρόπολη". "Όλόκληρο τό έργο. Έκτέλεση: Ρόμπερτ Ντόναιτ και θίασος "Όλντ Βίκ".

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1956-1057

ΤΖ. Μ. ΣΥΓΚ: "Ό άνέμελος του Δυτικού Ημισφαιρίου". "Όλόκληρο τό έργο. Έκτέλεση: Σιομπάν Μάκ Κήννα, Σούριλ Κιούζακ και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1056-7

ΚΟΝΓΚΡΑΙΗΒ: "Έτσι κάνει όλος ό κόσμος". Πράξη Β, σκηνή 6η - Πράξη Γ', σκηνές 1η και 5η - Πράξη Δ', σκηνές 2η και 7η - Επίλογος. Έκτέλεση: "Ηντιθ Ήβανς, Τζών Γκίλγουντ και άλλοι.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1384

ΣΕΡΙΝΤΑΝ: "Ό άντιζήλοϊ". Πράξη Γ', πρώτο μέρος 1ης σκηνής. Έκτέλεση: "Ηντιθ Ήβανς, Άντονου Κουαίηλ.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1384

ΣΕΡΙΝΤΑΝ: "Σχολείο Σκανδαλών". "Όλο τό έργο μαζί μέ τόν Επίλογο. Έκτέλεση: Σέσιλ Πάρκερ, Άλεκ Κλιούνς, Κλαίρ Μπλουμ, "Ηντιθ Ήβανς.

Στρ. 33, "Κολούμπια", 1387, 1388, 1389 και 1384 (επίλογος)

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σέ κάθε τεύχος, στή στήλη αυτή, καταγράφονται τά παλιά ή νέα Θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' όλόκληρο τόν κόσμο.

Πηγή κινηματογραφικής έμπνευσης τό θεατρικό έργο του Ο' Νήλ. Σειρά τώρα και τό μεταθανάτιο "Μακρόταξιδί μέσα στή νύχτα". Τό περίφημο αυτό αυτοβιογραφικό έργο του Ο' Νήλ, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στή θεατρική σκηνή - έρμηνευμένο από τούς Φρέντερικ Μάρς, Φλόρανς Έλντριτ, Μπράντφορντ Ντίλμαν κ.ά. - έγινε ταινία από τόν Σίδνεϋ Λιούμπε μέ πρωταγωνιστές τούς σέρ Ράφ Ρίτσαρτσον, Κάθριν Χέμπαρτ, Ντήν Στόκγουελ και τόν Τζάιόησον Ρόμπερτς, που παίζει τόν ίδιο ρόλο και στό θέατρο.

Ο "Άρθουρ Μίλλερ, χωρίς νά φθάνει τόν Τενοσσή Ουίλλιαμς, τροφοδοτεί συχνά μέ θεατρικά τόν έργα τά κινηματογραφικά στούντιο. Έχει γράψει, μάλιστα, και άπ' εθελίας τό σενάριο τής ταινίας "Όι άταίριαστοί" μέ τούς Κλάρκ Γκαϊημλ, Μαίρυλιν Μονρόε, Μοντγκόμερυ Κλίφτ και Θέλμα Ρίττερ. Ο πιο πρόσφατος δεσμός Μίλλερ - Κινηματογράφου είναι προτόν τριπλής συνεργασίας: Άμερικανικής, Γαλλικής και Ιταλικής. Τό θεατρικό του έργο "Ψηλά άπ' τήν Γέφυρα" τό μετέφερε στήν όθόνη ένας άπ' τούς πιο και προδευτικούς σκηνοθέτες τής Άμερικής, ό Σίδνεϋ Λιούμπε. Έξοχη ή πλειάδα τών πρωταγωνιστών: Ράφ Βαλλόνς - που έρμηνεύσε τό βασικό ρόλο και στό Θέατρο - Μώρην Στάρλετον, Ζάν Σορέλ, Ραϋμόν Πελεγκρέν, Μπόρις Κανρόφσκι, Κάρολ Λάφρενς. Στήν κινηματογραφική έρμηνεία του έργου συνεργάστηκαν οι Γάλλοι Ζάν Ωράνς (προσαρμογή και διάλογοι), Μισέλ Κελμπέρ (φωτογραφία), Μωρίς Λέ Ρου (μουσική) και Ζάν Σωλιγιέ (ντεκόρ). Η ταινία είναι άσπρόμαυρη κανονικής όθόνης. Τά εξωτερικά γυρίστηκαν στό Μπρούκλιν. Τά εσωτερικά σέ Παρισινά στούντιο.

Παράδοση του Γαλλικού κινηματογράφου νά καλλιεργεί στενοούς δεσμούς ανάμεσα στήν Έβδόμη Τέχνη και στό Θέατρο. Αντίθετα, στόν πίνακα τής Ιταλικής παραγωγής του 1961 που περιλαμβάνει 130 φιλμς, δέν υπάρχει ούτε ένα θεατρικής καταγωγής!

"Ήπινα, άγάπη μου": Κινηματογραφική διασκευή του έργου του Γάλλου θεατρικού συγγραφέα Κλώντ Μανιέ "Ο κ. Μαζύρ". Προσαρμογή και διάλογοι του ίδιου, που σκηνοθέτησε και τό έργο, πραγματοποιήσαν τό ντεμπουτό του στήν όθόνη. Πρωταγωνιστούν οι Ντανιέλ Ζελέν, Φρανσουά Περίε και Ζενεβιέβ Κλινώ. Φωτογραφία, Πιέρ Γκεγκέν, ντεκόρ, Όλιβιέ Ζιράρ και μουσική, Ζάν Λεκιά.

Η Γαλλική κωμωδία του Καστάνς "Αύγου-

στος" γυρίζεται φιλμ μέ τόν ίδιο τίτλο. Προσαρμογή και διάλογοι: Ρ. Καστάνς και Ρ. Σεβαλιέ. Φωτογραφία, Μαρσέλ Γκρινιό, ντεκόρ, Ζωρς Λεβό και Μουσική, Φράνκ Μπαρσελίνι. Παίζουν οι Βαλερί Λαγκράνς, Φερνάν Ραυνό, Ζάν Πουαρέ, Παλό κ.ά. Τό φιλμ είναι άσπρόμαυρο, γιά κανονική όθόνη.

"Όι έτοιμοόρροποι κρατοϋν καλά". Άλλη μία Γαλλική κωμωδία μεταφερμένη από τή σκηνή στήν Όθόνη, μέ σκηνοθεσία Ζάν Μπουαγιέ. Η κινηματογραφική προσαρμογή έγινε από τόν συγγραφέα τής Ροζέ Φερντινάν και τόν Ζάν Μπουαγιέ. Φωτογραφία, Πιέρ Πετι, ντεκόρ, Ζάν Ντουρινού και Μουσική, Ζωρς Πάριζ. Παίζουν οι Φερνάν Γκραβιέ, Πιέρ Ντυζ, Νάντια Γρκαιή, Σοφι Ντωμιέ, Κλώντιν Κοστέρ, Ζάν Περρέν, Ζάν Τιτσιέ και Ζάν Όμπέρ. Γαλλική παραγωγή, άσπρόμαυρη, γιά εύρεία όθόνη.

Και τρίτη Γαλλική κωμωδία: "Χτύπημα στά πλευρά", από τό θεατρικό έργο τών Μουζού-Έόν και Σουλβαίν. Σατιρίζει τή ζωή τών Στρατών και έχει σκηνοθετηθεί από τόν Κλώντ ντε Ζιβράι, σε συνεργασία μέ τόν Φρανσουά Τρυφώφ. Προσαρμογή και διάλογοι Μουζού-Έόν, Τρυφώφ, Ζιβράι, φωτογραφία Ραούλ Κουτάρ, και μουσική Ρισέ-Μπαρριέ. Παίζουν οι Ρισέ-Μπαρριέ, Κριστιάν ντε Τιλβιέ, Ζάκ Μπαλυτιν, Σέρζ Νταβρί και Η Μπερναντέτ Λαφόν.

Ο κορυφαίος Ιταλός σκηνοθέτης Λουκίνο Βισκόντι έχει προγραμματίσει τό γύρισμα μιας ταινίας που θα βασιστεί στή θεατρική διασκευή του περίφημου μυθιστορήματος του Άλμπέρ Καμύ "Ο Ξένος". Ο Βισκόντι λογαριάζει νά αναθέσει τόν κύριο ρόλο τής ταινίας στόν νέο Έλληνοαμερικάνο ήθοποιό Γιάργο Τσακίρη, που τιμήθηκε μέ "Όσκαρ" γιά τήν δημιουργία του στο φιλμ "Γουές Σαιντ Στόρυ".

Άκόμη μία σελίδα στήν πλούσια και τόσο ενδιαφέροντα Ιστορία του "μπαλάτ-φιλμ". Τό χοροόραμα του Μίκη Θεοδωράκη "Όι έραστές του Τερουέλ", μέ βασική έρ-

μηνεύτρια τήν Λουνημίλλα Τσερίνα, μεταφέρθηκε στήν όθόνη από τόν διακεκριμένο Γάλλο σκηνοθέτη - κυρίως του θεάτρου - Ραϋμόν Ρουλό. Έρμηνευτές, εκτός από τήν Τσερίνα, που ύποδειται τόν ρόλο τής Ία, είναι και οι Μίλκο Σπάρνεμπενγκ (χορογράφος συγχρόνως του φιλμ) Μπλάνκο Μπάνοβιτς, Γκρεμπέλ, Ρομπερτό, Ρενέ - Λουί Λαφοργκ, Α. Μαρέν, Μπάτς, Σάντρεϋ, Μπερναντέντ Στέρου και Φιλίπ Ρουλό.

Η μουσική κωμωδία τών Ρότζερς και Λέρνερ "Άραία μου κυρία", που άπετέλεσε μία άπ' τής μεγαλύτερες επιτυχίες στό Μπροντγουάη - παίζεται έξη όλόκληρα χρόνια! - πρόκειται νά κατεβεί τόν μεταπροσεχρή μήνα από τή σκηνή, αλλά θά γυρισθεί ταινία στό Λονδίνο μέ πρωταγωνιστές τόν Ρίτσαρντ Μπάρτον και τήν Άντρεϋ Χέμπαρντ. Τό έργο είναι βγαλμένο από τόν "Πυγμαλίων" του Μπέρναρ Σώ και, χωρίς τή μουσική του, παίχτηκε πρό τετραετίας στήν Άθήνα από τόν θίασο Κώστα Μουσουρή.

Και δυό Άμερικανικές ταινίες από θεατρικά έργα: "Έκλογή του κριτικού" ή πρώτη Βασίζεται σέ θεατρική επιτυχία του Μπροντγουάη Κομωδία, γυρίζεται μέ σύστημα τεχνικόλόρ και παναβίζιον από τόν σκηνοθέτη Ντόν Γουάις, μέ πρωταγωνιστές τούς Μπόμπ Χόπ, τήν Λουσιλ Μπλόλ, και τήν Μαίρυλιν Μάζγουελ. Τό δεύτερο έργο παίχτηκε και στήν Άθήνα από τόν θίασο Κατερίνας: "Η πλειοψηφία του ένός". Στήν κινηματογραφική μεταγραφή του πρωταγωνιστούν οι Άλεκ Γκίνες και Ροζάλιν Ράσσελ, μέ σκηνοθεσία Μέρβιν Λέ Ρούι.

Τέλος, ένα έργο από τό σύγχρονο άγγλικό δραματολόγιο, τό "Γεύση άπό μέλι" τής Σήλα Ντγλάνεϋ - που παίχτηκε και στήν Άθήνα από τήν "Πορεία" - γυρίζεται τώρα ταινία από τόν σκηνοθέτη Τόνυ Ρίτσαρτσον που μαζί μέ τήν συγγραφέα έγραψε και τό σενάριο. Τούς βασικούς ρόλους έρμηνεύουν οι Ντόρα Μπράιαν, Ρόμπερτ Στjβενς και Πάλ Ντάνκα.

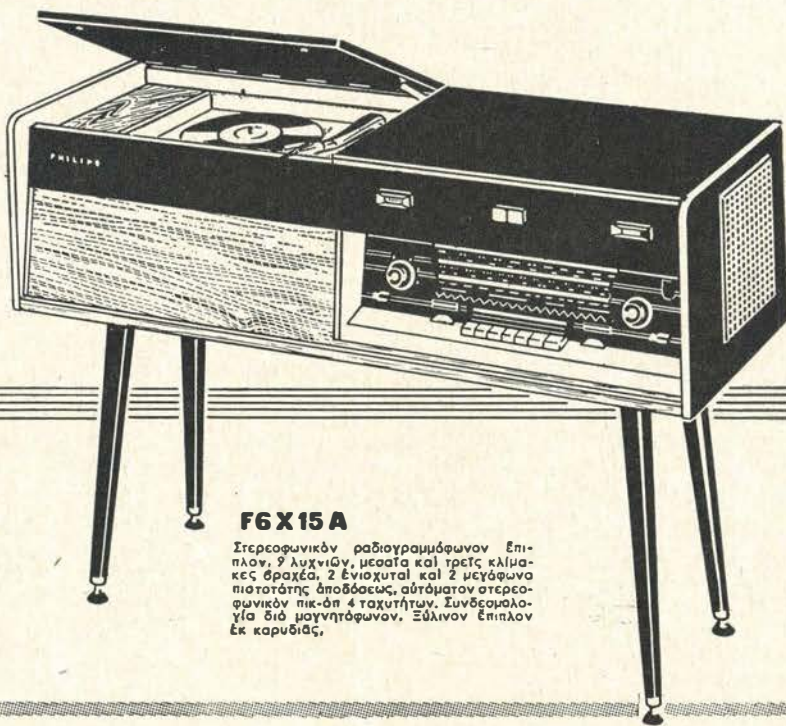


Χορός και Μουσική

Ἄρμονία γραμμῆς, τεχνικῆς τελειότητος
καὶ μουσικῆς ἀποδόσεως σᾶς προσφέρουν μόνον
τὰ Ραδιογραμμόφωνα

ΦΙΛΙΠΣ

γιατί κατασκευάζονται ἀπὸ τὸν μεγαλύτερο παγκό-
σμιο βιομηχανικὸ ὄργανισμὸ στὸν τομέα τῶν
ἠλεκτρονικῶν συσκευῶν.



F6X15A

Στερεοφωνικὸν ραδιογραμμόφωνον ἐπι-
πλόν. 9 λυχνιῶν, μεσαία καὶ τρεῖς κλίμα-
κες ὄρατος, 2 ἐνσωματωθῆκαὶ 2 μεγάφωνα
πιστοτάτης ἀποδόσεως, αὐτόματον στερεο-
φωνικὸν πικ-ἄπ 4 ταχυτήτων. Συνδεσμολο-
γία διῶ μαγνητόφωνων. Ξύλινον ἐπιπλόν
ἐκ καρυδιάς.

Τὸ REVERBEO εἶναι ἡ τελευταία ἀνακάλυψις
τῆς ΦΙΛΙΠΣ πού ἀναμεταδίδει τὸν ἦχα ὥστε
καὶ στοὺς μικρότερους χώρους νὰ μπορεῖτε
νὰ ἀπολαύσετε τὴν τέλεια μουσικὴν ἀπό-
δοσιν ὅπως κοὶ σὲ μία αἴθουσα συναυλιῶν.
Μὲ τὸ REVERBEO ἔχετε τὴν ὄρχηστρα
στὸ σπίτι σας.



H4X05A



F5X15A

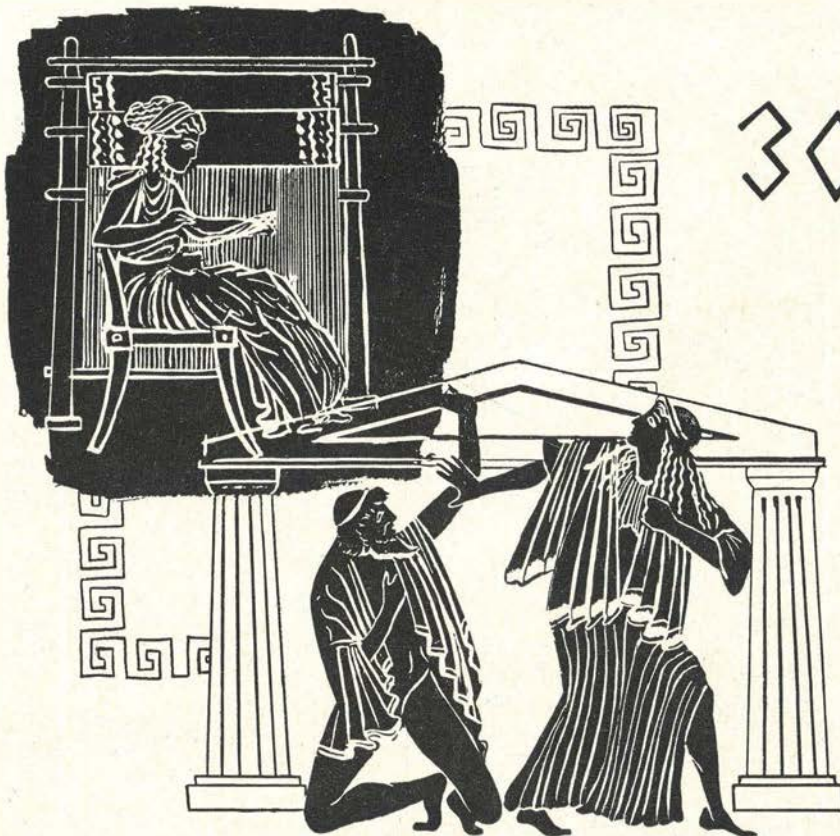


F7X95A



F8X15A

ΡΑΔΙΟΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ **ΦΙΛΙΠΣ** ΠΡΟΪΟΝΤΑ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ, ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΟΣ



30 ΔΙΩΝΕΣ

Δυό τέχνες πανάρχαιες
Θέατρο
και Ύφαντουργία
30 αιώνας τὸ βαμβάκι
ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεύει
τὸν ἄνθρωπο,
τὸ σπίτι,
τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ - ΠΑΤΡΑΪΚΗ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.

Η ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΕΞΠΡΕΣ

Ἐγκαθίσταται ἀπὸ 1ης Ἰουνίου εἰς τὰ Νέα Γραφεῖα της
ἐπὶ τῆς Πλατείας Συντάγματος (Γωνία Ἑρμοῦ) Τηλ. 34.781

ΤΡΑΠΕΖΑ ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΕΞΠΡΕΣ

● Μὲ συγχρονισμένους μεθόδους ἐξυπηρετήσεως ἐξασφαλίζεται ἡ ταχύτερα καὶ καλύτερα προώθησις τῶν συμφερόντων τῶν πελατῶν, τόσο εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅσον καὶ εἰς τὴν Διεθνή ἀγοράν.

Εἶναι ἡ μόνη Τράπεζα ἐν Ἑλλάδι μὲ ὑποκαταστήματα εἰς ὅλας τὰς χώρας τῆς Κοινῆς Ἀγορᾶς καθὼς καὶ εἰς τὸν ὑπόλοιπον Κόσμον. Εἰδικευμένον προσωπικὸν εὐρίσκεται εἰς τὴν διάθεσιν τοῦ κοινῆς δι' ὅλας τὰς Τραπεζικὰς ἐργασίας. Ἰδιαίτερα Ὑπηρεσία Ταμιευτηρίου.

● Εἰς ἓνα μοναδικὸν συνδυασμὸν ὑπηρεσιῶν ὑπὸ τὴν αὐτὴν στέγην τὰ Τμήματα Ταξιδίων καὶ Μεταφορῶν τῆς

ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΕΞΠΡΕΣ ΕΛΛΑΣ Α.Ε.
συμπληρῶνουν μίαν ἀσυναγώνιστον διεθνή

ὀργάνωσιν. Διὰ ταξίδια ὑποθέσεων καὶ ἀναψυχῆς, εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς ὅλον τὸν κόσμον, διὰ πάσης φύσεως μεταφορᾶς ἐμπορευμάτων, δι' ἐκτελωνισμούς, δι' ἀεροπορικὰς μεταφορᾶς εἶναι πάντοτε χρήσιμοι αἱ ὑπηρεσίαι ἑνὸς ὀργανισμοῦ μὲ 400 Γραφεῖα εἰς τὴν ὑδρόγειον καὶ πείραν πέραν τοῦ αἰῶνος.

● Αἱ ταξιδιωτικαὶ ἐπιταγαὶ τῆς Ἀμερικαν Ἐξπρές, τὰ Τράβελερ Τσέκς τὸ μόνον διεθνὲς νόμισμα τὸ ὁποῖον γίνεται δεκτὸν καὶ ποτὲ δὲν χάνεται, εἶναι εἰς τὴν διάθεσιν καὶ τῶν Ἑλλήνων ταξιδιωτῶν.

● Τὰ πιστωτικὰ δελτία τῆς Ἀμερικαν Ἐξπρές (CREDIT CARD), διευκολύνουν τὰς συναλλαγὰς 82.000 ἐπιχειρήσεων εἰς τὴν ὑδρόγειον μὲ ἄνω τῶν 825.000 κατόχων δελτιῶν.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

ΙΧ ΠΕΡΙΟΔΟΣ Ίούνιος — Ίούλιος 1962



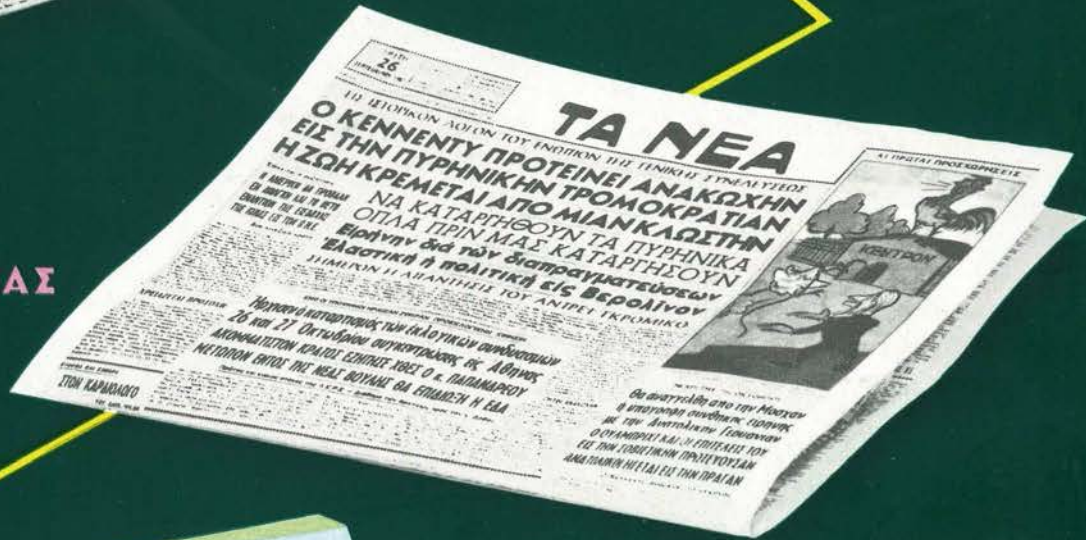
17	Ίουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΒΑΚΧΑΙ» (παγκόσμιος πρώτη)
24	Ίουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΕΛΕΝΗ» (παγκόσμιος πρώτη)
30	Ίουνίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου :	«ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ»
1	Ίουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Σοφοκλέους :	«ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ»
7	Ίουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου :	«ΒΑΚΧΑΙ»
8	Ίουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΕΛΕΝΗ»
14	Ίουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου :	«ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ»
15	Ίουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου :	«ΒΑΚΧΑΙ»

Ώρα έναρξεως τῶν παραστάσεων : 19.30'

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ : Δραχμαὶ 75, 50, 25 καὶ 10



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ