

ΘΕΑΤΡΟ



4

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1962 ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ



Σειρά καλλιτεχνικῶν γεγονότων, πὸν προκαλοῦν ἔντονον διεθνὲς 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



S. Μουστακίσης

ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ



ΚΑΡΑΝΤΑΝΗ

Με νερό Λουτρακίου...

BINDING

ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ
ΜΠΥΡΑ

BINDING

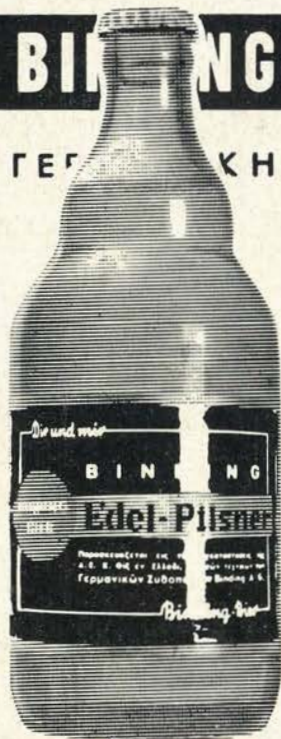
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ
ΜΠΥΡΑ

BINDING

ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ
ΜΠΥΡΑ

BINDING

ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ



ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΥ
ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ
ΖΥΘΟΠΟΙΕΙΩΝ
ΔΥΤΙΚΗΣ
ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ
ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ
ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43

ΑΘΗΝΑΙ

Τηλεφ. : 521.193 - 522.361
524.582 - 526.616

Ὁ ἀρτιώτερος πρακτορειακὸς ὄργανισμὸς κυκλοφορίας ἐφημερίδων, περιοδικῶν, βιβλίων, λαχείων καὶ παντὸς εἴδους ἐντύπων, διαθέτων ἴδια μεταφορικὰ μέσα ὡς καὶ 300 ὑποπρακτορεῖα εἰς ὅλην τὴν Ἑλλάδα καὶ τὰς κυριώτερας πρωτευούσας τοῦ ἔξωτερικοῦ.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ

ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Χρόνος Α' Τεύχος 4
Ιούλιος-Αύγουστος 1962

Γραφεία: Σισίνη 35
(Παραπλεύρως Χίλτον, Τηχ. τομ. 612)
Τηλέφωνο 627-540

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησία δρχ. 150
Έξωτερικού: Δολάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Το "Θέατρο" τυπώνεται στο
Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών
Ι. Μακρή, Παπαδιαμαντοπού-
λου 44, τηλέφωνο 715-706

Έκτύπωση εξωφύλλου όφφσσετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

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

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Υπεύθυνος ὅλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Νίκ. Κοντορός, Μ. Άσίας 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Έρωτόκριτος και Άρετούσα
Τοιχογραφία του λαϊκού ζωγράφου
Θεόφιλου, 1910, στο φούρνο Βελέντζα
(Μηλίνη). "Άλλη Μεριά." Άνω Βόλος

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:

Χειροκροτούμε άνεπιφύλακτα.—Νά γίνουν κτήμα του
Λαού.—Λίγα λόγια για τὸ "Στάθη".—'Η φάρσα του
Έθνικοῦ Βραβείου.—Δύο μέτρα ἐξ ἴσου ἀπαράδεκτα.—
Μικρὸ σχόλιο στὸ Θεόφιλο σελ. 5

ΚΕΙΜΕΝΑ:

ΙΩΑΝΝΗ - ΑΝΔΡΕΑ ΤΡΩΪΛΟΥ: "Βασιλεὺς ὁ Ροδο-
λίνοσ" Πράξεις Γ' και Δ'. Πρώτη παρουσίαση Μ. Ι. Μα-
νούσασκα, καθηγητῆ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης σελ. 9

ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΑΝΤ: "Όνειρο τῆς ζωῆς του: Ό "Άμλετ".
Άπό τὸ ἀνέκδοτο βιβλίο του Άλεξάντρ Γκλαντκόφ.
Μετάφραση Άλέξη Πάρνη σελ. 31

ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΩ: Τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας. Δυὸ
ἐπαναστατικὰ μανιφέστα. Πρόλογος και μετάφραση Τ. Κ.
Παπατζώνη σελ. 39

ΠΑΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ:

"ΣΤΑΘΗΣ" Κρητικὴ κωμωδία. Άπό τὴν πρώτη ἔκδοση
τοῦ Κ. Σάθα με ὅλες τὶς μέχρι σήμερα φιλολογικῆς
βελτιώσεις σελ. 48

ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ:

ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Τὰ Κρητικὰ θεατρικὰ ἔργα. 'Η
παρουσία τους στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Σκηνή σελ. 24

ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ: 'Ιὸν Λούκα Καρατζιάλε. Ό κλα-
σικὸς τῶν Ρουμάνων σελ. 45

ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ: ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Ό ἐξευτελισμὸς τῆς Τραγωδίας σελ. 64

ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ: 'Η ἀναβίωση τοῦ Άρχαίου Δρά-
ματος σελ. 66

ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ: Τὸ Κρατικὸ Βραβεῖο Θεάτρου σελ. 70

ΕΛΕΝΗΣ ΒΑΚΑΛΟ: Άρχιτεκτονικὴ και σκηνικὸ σελ. 72

CHARLES MAROWITZ: 'Η ἐκδίκηση τοῦ Ζάν Ζενέ.
Μετάφραση Άστέρη Στάγκου σελ. 73

Ε. ΙΟΝΕΣΚΟ: Πορτραῖτο τοῦ 'Ιὸν Λούκα Καρατζιάλε.
Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 75

ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:

ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ: Άποκαλυπτικὴ εικόνα τῆς Θεατρι-
κῆς Μόσχας κατὰ τὸν χειμῶνα 61-62 σελ. 77

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Νέα Άγγλικὰ, Γαλλικὰ, Ἱταλικὰ και Άμερικανικὰ βι-
βλία για Θέατρο, Μουσικὴ, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 81

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:

Δίσκοι με θεατρικὰ ἔργα σὲ γερμανικὴ γλώσσα σελ. 83

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:

Θεατρικὰ ἔργα ποὺ γυρίζονται ταινίες σελ. 83

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

*

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ

ΕΙΣ ΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

*

ΚΥΡΙΑΚΗ 12 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΡΩΤΗ

ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΡΥΛΟΣ - ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΣΕ ΤΡΙΑ ΜΕΡΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

*

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑΙ ΛΟΙΠΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

ΤΡΙΤΗ 14 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

Κ Α Ι

ΚΥΡΙΑΚΗ 19 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Χειροκροτούμε άνεπιφύλακτα

Τό “Θέατρο” χαιρέται πού του δίνεται — γιά μοναδική έστω φορά — ή εύκαιρία νά χειροκροτήσει τό Έθνικό Θέατρο και τή Διοίκησή του. Ή καθιέρωση Έβδομάδος Κρητικού Θεάτρου — πού ξεκίνησε πέρσι δειλά, γιά νά γίνει φέτος θεσμός — είναι άσφαλώς μέσα στην άποστολή του Έθνικού. Ίδρύθηκε με ύποχρέωση τή διδασκαλία έργων “κυρίως εκ του συνόλου του Έλληνικού Δραματολογίου, αρχαίου, Μεσαιωνικού και νεωτέρου”. Τριάντα χρόνια παρανομούσε. Δέν εκπληρούσε τήν υποχρέωσή του. Άς χειροκροτήσουμε τήν επάνοδο του στη νομιμότητα και τήν εκπλήρωση — έστω και στον περιορισμένο αυτόν τομέα — τής άποστολής του. Ή Έβδομάδα Κρητικού Θεάτρου είναι ένα βήμα — πρώτο και σημαντικό — γιά τήν αξιοποίηση τής δραματικής μας παράδοσης. Δέν είναι πλούσια. Ούτε σημαντική. Όποια, όμως, κι αν είναι ή αισθητική και ή καθαρά θεατρική αξία των έργων πού τήν άπαρτίζουν, είναι χρέος νά τήν διατηρούμε ζωντανή, νά τήν κρατάμε σε στενή επαφή με τό Λαό. Γιατί, είτε τό θέλουμε είτε όχι, απ’ τή νεοελληνική παράδοση — όποια και νά ’ναι — θά ξεκινήσουμε και σ’ αυτή θά στηριχτούμε γιά ν’ άποκτήσουμε κάτι θετικό στην περιοχή του Θεάτρου. Πνευματικός πολιτισμός, χωρίς βαθιές ρίζες στην παράδοση, δέν ύπάρχει. Και παρελθόν, παράδοση, γιά τό Νεοελληνικό Θέατρο είναι οι δοκιμές, οι ξενότροπες έστω μμησις, τής Κρητικής Άναγέννησης και τά μεμονωμένα έργα των χρόνων πού ακολούθησαν ως τόν αιώνα μας. Έπραξε, λοιπόν, άριστα τό Έθνικό Θέατρο, πού παράβλεψε τις πολλές και βασικές, σκηνικές και άλλες αδυναμίες έργων σαν τόν “Βασιλέα Ροδολίνο” κι άποφάσισε τό άνέβασμά του. Τό ίδιο, μάλιστα, κριτήριο πρέπει νά ισχύσει και γιά τά σύγχρονα έλληνικά έργα. Τό άνέβασμά τους δέν μπορεί νά εξαρτιέται από τήν άντοχή τους στη σύγκριση με τά επιτεύγματα τής παλιότερης ή σύγχρονης παραγωγής ζώνων χωρών πού μακρύνά παράδοση και καλλιέργεια όδήγησε τό Έατρο τους σε άνθιση. Πρέπει νά λαμβάνονται υπ’ όψιν οι έλληνικές συνθήκες, τό επίπεδο τής δραματικής μας έπίδοσης. Άδυναμίες και μειονεκτήματα — τεχνικά και άλλα — έχουν, είναι φυσικό νά έχουν, οι δοκιμές των συγχρόνων έλλήνων συγγραφέων. Και δέν θά λείψουν αν οι συγγραφείς μας δέν δούν τά έργα τους στη σκηνή. Ένα επιχορηγούμενο Κρατικό Θέατρο — πού ιδρύθηκε γιά νά συμβάλει στην ανάπτυξη τής ντόπιας θεατρικής παραγωγής — είναι ύποχρεωμένο νά κάνει τήν έπιλογή του άνάμεσα στα ύπάρχοντα. Ν’ άνεβάζει νεοελληνικά έργα εν γνώσει των μειονεκτημάτων τους. Μέχρις ότου άποκτήσουμε καλά. Τό είπαμε και τό ξαναλέμε: Θέατρο, πριν απ’ όλα, σημαίνει έργο. Κ’ Έλληνικό Θέατρο σημαίνει έλληνικό έργο. Όταν δέν ύπάρχει έργο, θά ’χουμε γενικούς διευθυντές θεάτρων, πρωταγωνιστές, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, θά ’χουμε θεατρική κίνηση, θεατρική όμως ζωή όχι. Αν τό Έθνικό άποδεχτεί κάποτε τή μικρή αυτή αλήθεια και τό χρέος του θά εκπληρώσει και θά ’χει εξασφαλίσει τή συμπάρσταση όλων όσων ενδιαφέρονται πραγματικά γιά τήν ανάπτυξη του Νεοελληνικού Θεάτρου. Είναι χρέος πού δέν μπορεί νά εξακολουθήσει νά τό άγνοεί. Καλή, επομένως, ή αρχή με τήν παράδοση. Νά μήν περιοριστεί όμως στην παλιότερη. Ν’ άγκαλιάσει και τή νεώτερη και τή σύγχρονη έλληνική παραγωγή.

★ Νά γίνουν κτήμα του Λαού

Τό άνέβασμα του “Βασιλέα Ροδολίνου” από... χειρόγραφο “άποκατάσταση” του καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Μ. Ι. Μανούσακα, φέρνει στο προσκήνιο ένα σοβαρό πνευματικό ζήτημα. Τά περισσότερα κείμενα του Κρητικού Θεάτρου δέν έχουν ακόμα άποκατασταθεί, δέν έχουν άποκτησει σταθερή μορφή — δύο τρία δέν έχουν ούτε καν εκδοθεί! Κι όμως τό Κρητικό Θέατρο — πού μάς άφησε έννιά μέχρι στιγμής γνωστά έργα — είναι από τις πιό σημαντικές επιτεύξεις των Νεοελληνικών Γραμμάτων μετά τόν Μεσαίωνα. Άς μήν ξεχνάμε πώς, στα νεώτερα χρόνια τό Θέατρο ξαναγεννήθηκε τήν εποχή τής Άναγέννησης. Κι άμέσως τότε, από τή Δύση πέρασε και άνθισε στην Ένετοκρατούμενη Κρήτη. Τά κρητικά έργα του 1600 είναι, βέβαια, δουλική μίμηση των σύγχρονών τους Ιταλικών. Έχουν όμως έναν άερα έλληνικής λεβεντιάς με τόν έθνικό δεκαπεντασύλλαβο και τήν έντεχνη κρητική τους διάλεκτο. Άνάγκη, επομένως, νά φύγουν απ’ τά χέρια των φιολόγων. Νά ξαναγίνουν κτήμα του Λαού. Ή περίπτωση του “Ροδολίνου” είναι αρκετά εύγλωττη: Ένα και μοναδικό μέχρι στιγμής αντίτυπο, από τήν πρώτη και μοναδική Βενετσιάνικη έκδοσή του (1647), βρέθηκε τό 1910 από τόν βιβλιόφιλο Ίωάννη Γεννάδιο σ’ ένα παλαιοβιβλιοπωλείο τής Φραγκοφούρτης. Μισόν αιώνα έκτοτε, τό μοναδικό αυτό αντίτυπο — άγορασμένο με 25 μόνον σελλίνια! — βρίσκεται φυλακισμένο, σε άυστηρή άπομόνωση, στη Γεννάδιο Βιβλιοθήκη. Ο άξέχαστος Στέφανος Ξανθουδίδης δέν πρόφτασε νά τελειώσει τήν κριτική του έκδοση, πού άνέλαβε νά τήν πραγματοποιήσει ο έξαίρετος φιλόλογος, καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Μανούσος Μανούσακας. Δέν θά ’ταν όμως σωστότερο — αντί νά φυλακισθεί επί 52 χρόνια — νά ’χει γίνει από καιρό μιά πιστή ανατύπωση του κειμένου και ή φιλολογική του επεξεργασία νά συντελείται, στο μεταξύ, από κάθε ενδιαφερόμενο έπιστήμονα; Δέν είναι δά κανένα χειρόγραφο. Βιβλίο είναι και ώραιότατα τυπωμένο. Άκόμα πιό βαρεια, ή περίπτωση του “Κατζούρμπου”. Βρίσκεται σε χειρόγραφο, φυλακισμένος στην Έθνική Βιβλιοθήκη. Τήν κριτική του έκδοση άνέλαβε νά κάνει ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Λίνος Πολίτης. Τά χρόνια όμως περνάν και ο “Κατζούρμπος”, ή “Κωμωδία Ριδικολόζα του Κατζούρμπου” — όπως είναι ο ακριβής του τίτλος — κρατιέται μακριά από τό Λαό, από τό άναγνωστικό και τό θεατρόφιλο Κοινό. Ο ίδιος ο Λίνος Πολίτης βεβαιώνει πώς είναι ή άρχαιότερη και σημαντικότερη από τις τρεις Κρητικές κωμωδίες και συνεχίζει: “Από έσωτερικές μαρτυρίες μπορεί με άπόλυτη ασφάλεια νά χρονολογηθή μέσα στην πενταετία 1595—1600, είναι λοιπόν, ίσως άρχαιότερη και από τήν “Έρωφίλη”. Ο ποιητής δέν αναφέρεται, μιά σύγχρονη όμως μαρτυρία και άκόμη ή πολύ μεγάλη όμοιότητα στη γλώσσα και στο ύφος κάνουν σχεδόν βέβαιη τήν άπόδοση τής κωμωδίας στον Χορτάση, τόν ποιητή τής “Έρωφίλης”. Έμφανίζεται έτσι πιό έντονη ή σημασία του Χορτάση, πού είναι ή ποιητική προσωπικότητα πού κυριαρχεί στις άρχές του 17ου αιώνα και άσφαλώς ο άνθρωπος πού εισηγάγε τό Θέατρο στην Κρήτη. Άνάλογες με τις άρετές τής “Έρωφίλης” είναι και οι άρετές του “Κατζούρμπου”: έκφραστική άνεση στη γλώσσα, ύφος έντεχο και πυκνό, κι ακόμα μιά

πηγαία κωμικότητα, και θεατρικότητα, γεμάτη νεύρο και παλμό. Πλούσια είναι τὰ κωμικά εὐρήματα, πού προκαλοῦν αὐθόρμητο τὸ γέλιο τοῦ ἀκροατῆ, τὸ χιοῦμορ φτάνει τὶς περισσότερες φορές ὡς τὸ χοντρό ἐλευθερόστομο χωρατό, χωρὶς ὅμως ποτέ νὰ γίνεται χυδαῖο. Οἱ ἄλλες δύο κρητικὲς κωμωδίες ἀκολουθοῦν φανερά τὸ πρότυπο τοῦ “Κατζούρμπου”, χωρὶς νὰ φάνουν κι αὐτὲς τὴν ἀνώτερη ποιότητα ἐκείνου”. Κι ὅμως ἡ ὠραιότερη ἀπ’ τὶς Κρητικὲς κωμωδίες μένει, χρόνια ὀλόκληρα, φυλακισμένη στὰ σκονισμένα ράφια τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης καὶ τὰ συρτάρια τοῦ Λίνου Πολίτη. Δὲν φτάνει, ἐπομένως, νὰ μιλάμε γιὰ τὴν ἀνάγκη ἀξιοποίησας τῆς πνευματικῆς μας κληρονομιάς. Πρέπει νὰ δημιουργοῦμε καὶ τὶς προϋποθέσεις ἀξιοποιήσεώς της. Πρέπει τὰ κείμενα πού τὴ συνθέτουν νὰ μποροῦν νὰ γίνουν κτῆμα τοῦ Λαοῦ καὶ τῶν εἰδικῶν, μὲ συχνὴ παρουσίασῃ τους σὲ ὑπέυθυνες ἐκδόσεις. Τὸ καθῆκον αὐτὸ πέφτει στοὺς ἑλληνες φιλόλογους καὶ νεοελληνιστὲς, πού θὰ ἔπρεπε τουλάχιστον νὰ παραδειγματιστοῦν ἀπὸ τὴν πολυτιμὴ συνεισφορά ἑνὸς “ἐρασιτέχνη” φιλόλογου, ὅπως ἦταν ὁ ἀξέχαστος Ξανθοῦδιδης. Ἡ ὀλιγωρία τους εἶναι ἀπαράδεκτη — ἐγκληματικὴ σὲ βάρος τῆς πνευματικῆς ἀνάπτυξης τοῦ Λαοῦ — καὶ σὲ καμμιά περίπτωση δὲν πρέπει νὰ συνεχιστεῖ.

★ Λίγα λόγια γιὰ τὸ “Στάθη”

Γιὰ τὴν προσφορά τῶν Κρητικῶν κειμένων στὸ Κοινόν, τὸ “Θέατρο” ἔκανε ὅ,τι μποροῦσε κ’ ὑπόσχεται νὰ κάνει κατὰ ἀποφασιστικὸν στό μέλλον. Κεῖναι ὀλόκληρο τὸ κείμενο τοῦ “Βασιλέα Ροδολίνου”, ἀλλ’ οἱ δεσμοφύλακές του δὲν ἐπέτρεψαν τὴ δημοσίευσή. Μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ, προσφέρει τουλάχιστον — σὲ πρώτη παρουσίαση — τὶς δύο καλυτέρες τοὺς Πράξεις, ἀποκατεστημένες πλήρως ἀπὸ τὸν ἐξαίρετο φιλόλογο, καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Μανούσο Μανούσακα. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ σημαντικὸ φιλολογικὸ γεγονός. Θὰ τὸ χαροῦμε μόνο μετὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ δημοσίευσή τοῦ ἔργου. Τὸ “Θέατρο” ἔχει ὑποσχεθεῖ ἕνα πλήρες ἔργο σὲ κάθε του τεύχος. Ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου ἐπέλεξε τὸν “Στάθη”. Ὅγδοντα τόσα χρόνια μετὰ τὴν πρώτη δημοσίευσή του, δὲν ἔχει ξεανατυθεῖ, περιμένοντας κι αὐτὸς τὴ φιλολογικὴ του ἀποκατάσταση. Ὁ “Στάθη”, ὅπως τιτλοφορήθηκε ἀπὸ τὸν πρῶτο του ἐκδότη Κ. Σάθα — στὸ χειρόγραφο εἶναι ἀνεπίγραφος καὶ χωρὶς ὄνομα συγγραφέα — εἶναι ἡ συντομότερη ἀπὸ τὶς τρεῖς γνωστὲς κωμωδίες τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 1240 δεκαπεντασύλλαβους ὁμοιοκατάληκτους στίχους καὶ εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τὶς τρεῖς πού δὲν ἔχει πέντε ἄλλα τρεῖς μόνον πράξεις. Ἀπὸ δύο ἐργασίες εἰδικῶν φιλόλογων, τοῦ Στ. Ἀλεξίου καὶ τοῦ Μ. Μανούσακα, ἀποδείχτηκε πρόσφατα πὼς τὸ κείμενόν τῆς παρουσιάζει δὴ ἢ τρία μικρὰ χάσματα στίχων ἢ καὶ σκηνῶν — τὸ πρῶτο χάσμα ἔχει ἐντοπιστεῖ μὲ βεβαιότητα ἀνάμεσα στοὺς στίχους 44 καὶ 45 τῆς Α’ πράξης καὶ σημειώνεται στὸ κείμενόν μας μὲ διπλὴ σειρά στίχων. Τὰ χάσματα αὐτὰ ὀφείλονται πιθανώτατα σὲ κάποια διασκευὴ, ἢ καλύτερα ἐπιτομή, τῆς κωμωδίας ἀπὸ θιασάρχῃ ἢ ἠθοποιούς. Ἀπὸ χειρόγραφο τῆς Μαρκανθῆς Βιβλιοθήκης δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορά τὸ 1879 στὸ “Κρητικὸν Θέατρον” τοῦ Σάθα. Ὁ ἴδιος ὑπεστήριξε πὼς τὸ ἔργο γράφτηκε κατὰ τὴν διάρκεια τῆς μακρόχρονης πολιορκίας τοῦ Κάστρου τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1648 - 1669). Τελευταῖα ὅμως ἀποδείχτηκε ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Μ. Μανούσακα πὼς ὁ “Στάθη” γράφτηκε, ἀντίθετα, πρὶν ἀπὸ τὴν πολιορκία αὐτὴ καὶ ὀλοκληρῶς μετὰ τὸ 1620 καὶ 1648. Εἶναι δηλαδὴ μεταγενέστερος ἀπὸ τὸν “Κατζούρμπο” πού τὸν τοποθετοῦν ἀνάμεσα στὰ 1595 καὶ 1600 καὶ προγενέστερος ἀπὸ τὸ “Φορτουνατό”, τὴν κωμωδία τοῦ Μάρκου - Ἀντωνίου Φώσκολου — δημοσιευμένη στὰ 1922 ἀπὸ τὸν Στέφανο Ξανθοῦδιδῃ — πού γράφτηκε λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1666. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ καὶ τῶν τριῶν κρητικῶν κωμωδιῶν πού μᾶς σώθηκαν εἶναι πὼς, ἀντίθετα μὲ τὶς τρεῖς κρητικὲς τραγωδίες, ἡ δράση τους τοποθετεῖται στὴ σύγχρονή τους ἐποχὴ καὶ μάλιστα στὸ Κάστρο τῆς Κρήτης. Πολλὰ πρόσωπα καὶ ὀνόματα συνοικίων ἢ ἐκκλησιῶν τῆς πόλης — πρωτεύουσας τῆς Βενετοκρατούμενης Κρήτης — ἀναφέρονται σ’ αὐτὲς. Εἶναι βέβαιο πὼς καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς κρητικὲς κωμωδίες — παρ’ ὅλο πὼς δὲν ἀνακαλύφθηκαν ἀκόμη τὰ ἄμεσα πρότυπά τους, εἶναι μιμησεις ἰταλικῶν κωμωδιῶν τῆς Ἀναγέννησης πού μιμοῦνται κι αὐτὲς τὶς παλιὲς λατινικὲς κωμωδίες τοῦ Πλάτου καὶ τοῦ Τερέντιου.

Ἄλλες τρεῖς, τὰ στερεότυπα γραφικὰ πρόσωπα τῶν ἰταλικῶν κωμωδιῶν, ὅπως εἶναι ὁ καυχήσαρῆς, καὶ ψευτοπαλληκαρᾶς στρατιωτικὸς (miles gloriosus), ὁ σχολαστικὸς δάσκαλος (pedante) πού μεταχειρίζεται στὴν ὁμιλία του μὴ βαβυλωνία γλωσσῶν (λατινικά, ἰταλικά καὶ ἀνάμικτα ἑλληνικά), οἱ λαίμαργοι καὶ πανοῦργοι ὑπνῆρες καὶ οἱ φιλοχρηματες προξενήτρες. Οἱ κρητικὲς κωμωδίες διακρίνονται γιὰ τὰ χοντρά ἀστεία καὶ τὴ μεγάλη ἀθურσομία τους. Ὅλες ὅμως ἔχουν πολὺ πνεῦμα καὶ διασκεδαστικὲς σκηνές. Ἡ ὑπόθεσις τοῦ “Στάθη” — πού θὰ τὴν σωστότερον νὰ ἐπιγράφεται “Χρῦσιππος”, γιὰ τὸ κυριώτερον πρόσωπο εἶναι ὁ Χρῦσιππος καὶ ὄχι ὁ Στάθης — εἶναι πιὸ περίπλοκη ἀπὸ τὴν ὑπόθεσις τῶν δύο ἄλλων κρητικῶν κωμωδιῶν. Σ’ αὐτὸν δὲν ὑπάρχει ἕνα, ἀλλὰ δύο ἐρωτικὰ ζευγάρια: Ὁ σπουδαῖος Χρῦσιππος καὶ ἡ Λαμπροῦσα καὶ ὁ φίλος του Πάμφιλος καὶ ἡ Φαίδρα. Ὁ “Στάθης” ἔχει καὶ δύο ἰντερμέδια ἀνάμεσα στὶς τρεῖς πράξεις του. Τὸ πρῶτο ἔχει γιὰ ὑπόθεσις μιὰ συμπλοκὴ μεταξὺ Χριστιανῶν καὶ Τούρκων πολεμιστῶν γιὰ τὴν ἀπολύτρωση μιᾶς ὠραίας Χριστιανῆς αἰχμάλωτης τῶν Τούρκων καὶ τὸ δεύτερον ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν Τρωικὸ Πόλεμο. Γενικά, ὁ “Στάθης” εἶναι ἀξιόλογη κωμωδία, μὲ ἀρκετοὺς ἐκφραστικούς καὶ καλοδοουμένους στίχους, μὲ θερμούς κάποτε - κάποτε λυρικούς τόνους καὶ μὲ ἐξυπνο καὶ εὐστροφὸν διάλογο. Γιὰ νὰ τὴν χαρεῖ κανένας θὰ πρέπει νὰ ξερίει καλὰ τὸ κρητικὸ ἴδιωμα. Δυστυχῶς, ἡ παράδοσις τοῦ κειμένου της δὲν εἶναι ἰκανοποιητικὴ καὶ δυσκολεῖ ἀκόμα περισσότερο τὴν κατανόησι. Γι’ αὐτὸ ἔχουν προταθεῖ πάμπολες διορθώσεις ἀπὸ πολλοὺς φιλόλογους — Στ. Ξανθοῦδιδῃ, Ε. Κριαρᾶ, Γ. Κουρμούλη, Σ. Βογιατζάκη, Μ. Μανούσακα, Στ. Ἀλεξίου. Οἱ διορθώσεις αὐτὲς, καθὼς καὶ ὠρισμένες γραφῆς τοῦ χειρογράφου, ἐλήφθησαν ὑπόψει στὴν ἐκδόσή μας. Ἐστὶν δινεται γιὰ πρώτη φορά ἕνα κείμενο σημαντικὰ βελτιωμένο σὲ παραπολλὰ σημεία. Δυστυχῶς, γιὰ τεχνικούς λόγους, δὲν στάθηκε δυνατό νὰ διορθωθεῖ σ’ ὅλη τὴν ἔκτασή της καὶ ἡ ἀναχρονιστικὴ ὀρθογραφία τοῦ πρώτου ἐκδότη Κ. Σάθα.

★ Ἡ φάρσα τοῦ Ἐθνικοῦ Βραβείου

Τὸ εἶχαμε προβλέψει. Ὁ θεατρικὸς διαγωνισμὸς τοῦ ὑπουργείου Παιδείας, μὲ τὸν τρόπο πού ὀργανώθηκε, χρόνον μὲ τὸ χρόνο θὰ ξέπεφτε στὴ συνείδησι τῶν ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου καὶ τοῦ εὐρύτερου κοινοῦ. Τώρα πλέον τὸ δείχνει ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων πού ὑποβλήθηκαν γιὰ κρίσις: Ἐκατὸ περίπου, πενήντα φέτος! Κι ἂν συνεχιστεῖ μὲ τὶς ἴδιες προϋποθέσεις, εἶναι ἀμφίβολο ἂν σὲ δύο - τρία χρόνια θὰ βρισκεται ἀφελῆς νὰ ὑποβάλει τὸ ἔργο του. Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας πληρώνει, βέβαια, τὰ ἀρχικά του σφάλματα, πού δὲν ἐννοεῖ, ἄλλωστε, καὶ νὰ διορθώσει. Ἀλλὰ, πᾶσι χαμένους κ’ ἕνας θεσμὸς πού θὰ μποροῦσε νὰ ὀφελῆσει ἀποφασιστικὰ τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο. Ἦταν ἐπόμενο: Καὶ φέτος, ἢ προθεσμία ὑποβολῆς ἔργων ἔληξε, χωρὶς οἱ ὑποψήφιοι νὰ ξέρουν ἀπὸ ποιὸς θὰ κριθοῦν! Γιατί, λοιπόν, νὰ ὑποβάλουν πάλι ἔργο, ὅταν ὑπάρχει τὸ περσινὸ προηγούμενον, πού κριθῆκαν ἀπὸ ἀξιόλογους ἴσως ἀνθρώπους, πού δὲν εἶχαν ὅμως καμμιά σχέση μὲ τὸ Θέατρο καὶ — τὸ χειρότερον — ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀδιάλλακτους ἐχθροὺς τῆς νεοελληνικῆς παραγωγῆς; Ὑστερα τί κέρδιζε κ’ ἐκεῖνος ἀκόμα πού βραβεύτηκε πέρυσι; Τὸ χρηματικὸ ποσὸ — καὶ πολὺ μεγαλύτερον ἂν ἦταν — δὲν βαρύνει σ’ ἕναν θεατρικὸν συγγραφέα, πού βασικὴ φιλοδοξία του εἶναι νὰ δεῖ τὸ ἔργο του νὰ παίζεται στὴ σκηνή. Ἐπομένως, δὲν ὑπάρχει ἐπιβράβευσις, ἀφοῦ καὶ τὸ βραβευμένον ἔργο θὰ μείνει, μαζὶ μὲ τὰ ἀβράβευτα, στὸ συρτάρει τοῦ συγγραφέα, ἐφόσον ὄχι μόνον οἱ ἐλευθεροὶ θίασοι ἀλλὰ καὶ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο — πού ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας — δὲν δέχεται οὔτε συζήτησι γιὰ τὸ ἀνάβασμά του. Δὲν θὰ βαρεθοῦμε νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνομεν: Ἄν τὸ ὑπουργεῖο θέλει ὁ διαγωνισμὸς του νὰ ὀφελῆσει τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο, θὰ πρέπει: Ἡ προκήρυξις τοῦ διαγωνισμοῦ νὰ ὀρίζει, ταυτοχρόνως μὲ τὴν προθεσμίαν ὑποβολῆς ἔργων, τὴν προθεσμίαν ἐκδόσεως ἠτιολογημένου ἀποτελέσματος καί, κυρίως, τὰ ὀνόματα τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Οἱ κριταὶ πρέπει νὰ συγκεντρώνουν τὴν ἐμπιστοσύνη τῶν συγγραφέων γιὰ τὴν ἄρ-

μοδιότητα και την άκεραιότητά τους. Και πρέπει να πληρώνονται για να μπορεί το υπουργείο να τους ζητάει την έκδοση των αποτελεσμάτων σε τακτική προθεσμία. Άλλωθως, θα περνάνε τα χρόνια και τελικά θα βγάζουν άποτελέσματα... χωρίς να 'χουν διαβάσει όλα τα έργα! Και το κυριώτερο: Αντί να δίνει χρηματικά βραβεία, το υπουργείο ν' αναλάβει την υποχρέωση το έργο ή τα έργα που θα βραβεύονται να αναβιβάζουν εύπρόσωπα είτε από το Έθνικό είτε από ανάλογο επίχορηγούμενο ελεύθερο θίασο. Αν δέν γίνει αυτό, άν και τα βραβευμένα έργα έξακολουθούν να μένουν μακριά άπ' τη Σκηνή, στά συρτάρια των συγγραφέων, ή συμμετοχή στό διαγωνισμό θα περιορίζεται από χρόνο σε χρόνο και το κύρος του Κρατικού Βραβείου θα έξετελείζεται ανεπανόρθωτα μαζί μέ το κύρος του Κράτους...

★ Δύο μέτρα έξ ίσου άπαράδεκτα

Ό Δημήτρης Ροντήρης — πάλοι ποτέ Παντοκράτωρ του Έθνικού Θεάτρου — γυρίζει τώρα όλον τόν κόσμο και δίνει παραστάσεις άρχαίας τραγωδίας. Δέν διαθέτει κανένα συγκρότημα όλκής. Μέ έναν άπλως ύποφερτό θίασο και τη δική του έξαντλητική διδασκαλία — πού μεταβάλλει τούς πάντας σε εικόνα και όμοιά του — δίνει τά κλασικά άριστουργήματα, πού στηρίζονται στό Λόγο, σε μία γλώσσα άκατανόητη στους άκροατές του. Άλλ' αυτό είναι μία άλλη ιστορία. Άναντίρρητα, ό Δημήτρης Ροντήρης είναι ό πρώτος τή τάξει σκηνοθέτης τής χώρας. Μπορεί να 'χει ξεμείνει στην άκαμψη γερμανική σκηνοθεσία, μπορεί να 'χει ένα σωρό έλαττώματα. Είναι, όμως, ό θετικότερος Δάσκαλος ήθοποιών, ό δημιουργός ανεπανόλητων παραστάσεων, ό άνθρωπος πού εργάστηκε συστηματικότερα για την άναβίωση τής άρχαίας τραγωδίας, ό καλλιτέχνης πού υπηρετεί και σέβεται την Τέχνη, μέ Τ κεφαλαίο. Ίδου, τώρα, ανισόροπη συμπεριφορά Κράτους: Τό υπουργείο Έξωτερικών ένοσχίζει ήθικά και ύλικά την περιοδεία Ροντήρη. Δέν ξέρομε την έπίδοση του θιάσου, για να έκτιμήσουμε την άπόφαση. Για να τόν βοηθούν όμως, θα πρέπει να διαπίστωσησαν πώς κάτι προσφέρει. Άντίθετα, τό υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως του άπαγορεύει ούσιαστικά ν.λ έμφανισθεί στην Ελλάδα, άφοδ άρνείται συστηματικά να του παραχωρήσει άρχαία θέατρα. Η ένέργεια τής Προεδρίας Κυβερνήσεως γίνεται πιο άκατανόητη όταν, την ίδια στιγμή πού τά άρχαία θέατρα άποκλείονται από τόν Ροντήρη, παραχωρούνται σε άνειθυνοους Όμίλους Άρχαίας Τραγωδίας, πού είναι πασίγνωστο ότι παραποιοούν και διασύρουν τό Άρχαίο Δράμα. Φτάνει να σημειωθεί ότι οί Τραγωδίες διασκευάζονται κατά τό γούστο του θιασάρχη, περικόπτονται για σαραντάλεπτες παραστάσεις, παρουσιάζονται στό πεζό — άκόμα και τά χορικά τους! — κι άρχίζουν, π.χ. ό έφετινός "Οιδίποδας", μέ τό Όμηρικό... άνδρα μοι ένεπε μούσα πολύτροπον!... Καιρός να σοβαρευτούμε. Βρισκόμαστε μπροστά σε δύο μέτρα, τό ίδιο άπαράδεκτα: Να παραχωρούνται τά άρχαία θέατρα σε Όμίλους πού συστηματικά διαπομπεύουν και γελοιοποιούν την Άρχαία Τραγωδία και να μήν παραχωρούνται στό Ροντήρη, πού σέβεται περισσότερο από κάθε άλλον την Τέχνη και τούς άρχαίους τραγικούς. Ό κομματισμός κ' ή μισαλλοδοξία έχουν, κι αυτά, τά όριά τους...

★ Μικρό σχόλιο στό Θεόφιλο

Τό "Θέατρο" προσπαθεί να δώσει ποιότητα και περιεχόμενο άκόμα και στά έξώφυλλά του. Μπορούσε να μείνει στό κλασικό, τό ανεπανόληπτο πρώτο, μέ τη μάσκα τής τραγωδίας. Ήθελε, όμως, να τολμήσει. Να δώσει περισσότερο. Κάτι άλλιώτικο. Μετά τό κλασικό, πρόβαλε τη μοντέρνα, δυνατή σύνθεση του Γιώργου Βακιρτζή. Έδωκε κατόπιν τό λόγο στά νύκτα. Άποτέλεσμα διαγωνισμού, πού προκήρυξε, ή όλο

άφαίρεση και πνευματικότητα μακέτα τής σπουδάστριας Νίκης Χαραλαμπίδη, πού κάλυψε τό τρίτο τεύχος. Θα άναζητήσει πολλά. Τώρα δίνει έναν Θεόφιλο. Ό περίφημος λαϊκός τεχνίτης, γνήσιος φορέας τής παράδοσης, δίνει μέσα στό έργο του παρόν ζωής στις πιο διαφορετικές στιγμές του λαού και του τόπου μας. Τιτλοφορεί, αφίνης, ό ίδιος έργα του: "Ό Κατσαντώνης εις την στενήν Φάραγγα των Τσουμέρκων Βουνών τής κρύας βρύσης του μεγάλου πλατάνου τό ρέμα των 5 πηγαδιών μέ 55 μαχητάς τό 1818 εις καταδιώξιν των κατασκόπων του Άλη πασά", "Ό Νέος Ηρακλής Παναΐς Κουταλιανός έν Άγγλία τό 1883", "Ό Μέγας Άλέξανδρος μάχεται έναντίον των άγρίων Ίνδων", "Ό Άνδρέας Λόντος εις την Βοστίντζαν καταστρέφει 3 χιλιάδας Τούρκους, οίτινες παραδίδουσι αυτώ τ' άρματα", "Ό αυτοκτωνηθείς Μέγας όπου τό 1903 εύρεθείς εις την μάχην τής Μακεδονίας", "Η Κρητική άναγέννηση δέν μπορούσε να του ξεφύγει. Ό Θεόφιλος ζωγράφισε θέματα τής, σ' ένα σωρό παραλλαγές: "Η Άρετούσα θέτει τόν στέφανον τής δόξης επί τής κεφαλής του Έρωτόκριτου", "Μονομαχία Έρωτόκριτος Άρίστος", "Έρωτόκριτος και Άρετούσα", "Διά σχυνοίου σκάλα άναβιβαζόμενος ό Έρωτόκριτος χαιρετών την Άρετούσα". Ένα τεύχος, μέ δύο Κρητικά έργα, ταίριαζε να καλυφθεί μ' έναν Θεόφιλο, τό λαϊκό τεχνίτη πού συνεχίζει την παράδοση. Ό Έρωτόκριτος κ' ή Άρετούσα του έξωφύλλου είναι έργο τοιχογραφημένο τό 1910, στό φούρνο του Βελέντζα (Μηλίνη) στην Άλλη Μεριά του Άνω Βόλου. Είναι φανερό πώς στη σύλληψη του θέματος έγινε σύνδεση τής άντάμωσης Έρωτόκριτου και Άρετούσας μέ τη σκηνή του μπαλκονιού του Ρωμαιοι και τής Ίουλιέτας — άλλωστε, κι ό ίδιος έχει ζωγραφίσει "Ρομβέρτο και Ίουλία"! Αυτό ένοσχίζει την ύποψία πώς ό Θεόφιλος έμπνεύστηκε τό θέμα έπηρεασμένος από παραστάσεις κάποιου πλανόδιου θιάσου. Τό φανερώνει κ' ή θεατρικότητα των άναγεννησιακών κοστομιών και ή άρχιτεκτονική του μπαλκονιού, ίσως άκόμα κ' ή χρήση τής κορινθίας στό φόντο του άνοιγματος τής μπαλκονόπορτας. Ό Έρωτόκριτος έχει φτάσει στό μπαλκόνι "διά σχυνοίου σκάλα άναβιβαζόμενος". Εικονίζεται όμως κατά μέτωπο και μόνον ή θέση των ποδιών του και τό χέρι του, πού άγγίζει τη φυλλωσιά δίπλα στό μπαλκόνι, δείχνουν την κίνηση του άνεβάσματος. Η Άρετούσα τόν άγκαλιάζει και σκύβοντας τόν φιλάει στό μάγουλο μέ μία ώραιότατη κίνηση τής γραμμής του λαιμού, πού την τονίζουν τά μακριά ξέπλεκα μαλλιά τής. Στο βάθος, εκεί πού θα 'πρεπε να είναι τό τέλειωμα τής μπαλκονόπορτας, φαίνονται μερικά σπίτια, σά να σκαλώνουν σ' άνηφορία, όπως τ' άρχοντικά των Πηλιορείτικων χωριών. Ό ίδιος άέρας έλληνικού αισθήματος δίνεται και στα ζενικά κοστουμια. Λίγο άκόμα κ' ή φορεσιά του Έρωτόκριτου θα ήταν φουστάνελλα και τό άναγεννησιακό μπουστο τής Άρετούσας, πόδια. Η στιβαρή, γεμάτη θάρρος και καθαρότητα Άρετούσα του Θεόφιλου, τό άρειμάνιο μουστάκι, τό βλέμμα, τό σχήμα του προσώπου του Έρωτόκριτου, πού δέν τόν παραλλάσσουν από τ' άλλα παλληκάρια πού είκονισε, δίνουν σ' όλη τη σκηνή έναν άέρα λαϊκής λεβεντιάς και ευθύτητας κ' έτσι, έκφράζουν καλύτερα από κάθε άλλο σχόλιο, — άναβιούν θα μπορούσαμε να πούμε — τό έλληνικό πνεύμα και τό έλληνικό ήθος τής Κρητικής άναγέννησης. Άξίζει να προσεχτεί τό ώραίο ζωγραφικό — γιατί όχι και σκηνικό; — παιχνίδι πού κάνει ό Θεόφιλος, μέ την έναλλαγή των γραμμών και των μονόχρωμων ύφασμάτων, μέ τη διαφορά τόνου πού δίνει στά μπλέ του, έναλλάσσοντας σε συχνότητα τις ρίγες και τις πτυχές. Αυτό τό μπλέ, τοποθετημένο μέσα σε άχρες και κοκκινωπά χρώματα, έχει την αίγλη βυζαντινών άρμονιών πού έρχονται και ένάγονται μέ τό φράγκικο και τό λαϊκό, χωρίς καμμία αισθηση διαφοράς ή αντίθεσης. Έτσι θα πρέπει να 'γινε και μέ τό Κρητικό Θέατρο, τό μεταφτευμένο από τη Δύση, για να ριζώσουν εδώ αυτοί οί μύθοι, κι αυτοί οί ήρωες να πάρουν έλληνικά όνόματα και έλληνική λαλιά, πού άκόμα τη νιώθει και την τραγουδάει ό Λαός μας.



ΒΑΣΙΛΕΥΣ, Ο'
ΡΩΔΟΡΕΪΗΣ
ΤΡΑΙΩΔΙΑ ΣΥΝΘΕΜΕΝΗ.

ΠΑΡΑ
ΓΩΑΝΝΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΤΟΥ ΤΡΩΪΛΟΥ.

Con licentia de' Superiori, & Privilegio.



ΕΝ ΒΕΤΙΝΣΙΗ, Γραφείο: Αποστολ. α. 1816.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ο ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΙΩΑΝΝΗ-ΑΝΔΡΕΑ ΤΡΩΙΛΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ: Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἡ ἐφετινὴ πρώτη διδασκαλία τῆς τραγωδίας τοῦ Ἰωάννη-Ἀνδρέα Τρωίλου "Βασιλεὺς ὁ Ροδολίνος" ἀπὸ τὸν Ὄργανισμό Ἐθνικοῦ Θεάτρου, πού εἶχε τὴν ἀξίεπαινη πρωτοβουλία νὰ ὀργανώσει "Ἐβδομάδα Κρητικοῦ Θεάτρου", ἔφερε στὴν ἐπικαιρότητα τὸ παλιὸ καὶ σχεδὸν ἐντελῶς ἄγνωστο αὐτὸ δραματικὸ ἔργο τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας, πρὶν ἀκόμη ἡ κριτικὴ ἐκδόσή του, πού ἀπὸ χρόνια ἐτοιμάζω, γνωρίζει τὸ φῶς. Ἐπιθυμώντας ν' ἀνταποκριθῶ μὲ κάποιον τρόπο στὴν παράκληση τῆς διεύθυνσης τοῦ "Θεάτρου", ἀποφάσισα νὰ δώσω γιὰ τοὺς ἀναγνώστες του ἀπὸ τὶς στῆλες αὐτῆς δυὸ πράξεις ἀπὸ τὴν ἐκδόσή μου (χωρὶς φυσικὰ τὸ κριτικὸ ὑπόμνημα καὶ τὸν ἄλλο φιλολογικὸ ὑπόμνηματισμὸ), προτάσσοντας μερικὲς προεισαγωγικὲς σελίδες γιὰ τὸ ἔργο.

Εἶναι γνωστὸ πὼς ἡ μεγάλη ἀκμὴ τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας συμπίπτει μὲ τὸν τελευταῖον αἰῶνα τῆς βενετικῆς κυριαρχίας στὴν Κρήτη, διαρκεῖ δηλαδὴ ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰῶνα ἕως τὸ 1669, ὁπότε τὸ Μεγάλο Κάστρο καὶ ὁλόκληρο τὸ νησί ἔπεσε στὰ χέρια τῶν Τούρκων. Κατὰ τὴν περίοδο αὐτῆ τῆς ἀκμῆς ξαναγεννᾶται τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα, ὥστε ἀπὸ σιγὴ πολλῶν αἰῶνων, καὶ τὸ κρητικὸ ἴδιωμα ὑψώνεται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ὄργανο λογοτεχνικῆς ἐκφράσεως. Εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θαυμασιὸν ἔπος — ἡ καλύτερα ποιητικὴ μυθιστόρημα — τοῦ Βιτσέντζου Κορνάρου, τὸν "Ἐρωτόκριτο", ὅλα σχεδὸν τὰ ἄλλα ἀξιόλογα ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι ἔμμετρα δράματα. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποτελοῦν αὐτὸ πού ὁ Κωνσταντῖνος Σάβθας ὠνόμασε "Κρητικὸ Θεάτρο". Τὰ κρητικὰ αὐτὰ δράματα εἶναι διασκευῆς — περισσότερο ἢ λιγώτερο ἐλεύθερες — θεατρικῶν ἔργων τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ὅπως ἐξακριβώσω ἡ φιλολογικὴ ἔρευνα. "Ὅλα ὅμως ἔχουν καὶ τὸ δικὸ τους ἰδιαιτέρω, ἑλληνικὸ χρῶμα καὶ σὲ ὠρισμένες μάλιστα περιπτώσεις (ὅπως π.χ. συμβαίνει μὲ τὴ "Θυσία τοῦ Ἀβραάμ") εἶναι ἀπὸ λογοτεχνικὴ ἀποψη ἀνώτερα ἀπὸ τὰ ξένα τους πρότυπα. Ἡ θέση τους στὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας εἶναι σημαντικὴ, ἂν μάλιστα σκεφτοῦμε πὼς ἀνήκουν στὰ καλύτερα ἑλληνικὰ λογοτεχνικὰ κείμενα πού γράφτηκαν ἀπὸ τὴν Ἀλωση ἕως τὸ Διονύσιον Σολωμό.

Ὅκτὸ εἶναι τὰ κρητικὰ δραματικὰ ἔργα πού μᾶς ἔχουν σωθῆ: τρεῖς τραγωδίαι ("Ἐρωφίλη", "Βασιλεὺς ὁ Ροδολίνος", "Ζήνων"), τρεῖς κωμωδίαι ("Κατζοῦρμπος", "Στάθης", "Φορτουνατός"), ἓνα θρησκευτικὸ δράμα ("Θυσία τοῦ Ἀβραάμ") καὶ ἓνα ποιμενικὸ ("Γύπαρης").

Καὶ οἱ τρεῖς κρητικὲς τραγωδίαι περιλαμβάνουν πέντε πράξεις (σὲ δεκαπεντασύλλαβα ὁμοιοκατάληκτα διστιχα) καὶ ἔχουν πρόλογο. Οἱ δυὸ — ἐκτὸς ἀπὸ τὴν "Ζήωνα" — ἔχουν καὶ χορικὰ καὶ ἡ μία — ἡ "Ἐρωφίλη" — καὶ ἰντερμέδια. Ἀπὸ τὶς τρεῖς τοὺς ἡ πρωιμότερη, ἡ γνωστότερη καὶ ἀσφαλῶς ἡ ἀξιολογότερη εἶναι ἡ "Ἐρωφίλη" τοῦ Γεωργίου Χορτάτη ἀπὸ τὸ Ρέθεμνος, πού γράφτηκε γύρω στὰ 1600 καὶ πρωτοτυπώθηκε στὰ 1637. Ἡ "Ἐρωφίλη", πού ἔχει γιὰ βασικὸ πρότυπὸ τῆς τὴν τραγωδίαν "Orbecche" (1547) τοῦ Ἰταλοῦ G. - B. Giraldi, γνώρισε πολλὰς ἀνατυπώσεις καὶ ἀγαπήθηκε πολὺ ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ λαόν. Ἡ νεώτερη πάλι τραγωδία, ἡ λιγώτερο ἀξιόλογη καὶ ἡ μόνη πού δὲν τυπώθηκε στὸν κεντρικὸν της, ἀλλὰ ἔμεινε ἀνεκδοτὴ σὲ χειρόγραφο ὡς τὴν ἐκδόσή της ἀπὸ τὸ Σάθα (1879), εἶναι ὁ "Ζήνων", τραγωδία ἀνώνυμου συγγραφέα, πού γράφτηκε μετὰ τὸ 1648, ἀφοῦ τὸ λατινικὸν πρότυπὸν τῆς, τὸ δράμα "Zeno" τοῦ Ἀγγλοῦ Ἰησοῦίτη Jos. Simeonis, πρωτοτυπώθηκε αὐτῆ τῆς χρονιά. "Ὅσο γιὰ τὸ "Βασίλειον ὁ Ροδολίνος", πού θὰ μᾶς ἀπασχολῆσει ἐδῶ ἰδιαιτέρα, καὶ χρονολογικὰ καὶ ποιητικὰ στέκει ἀνάμεσα στὴν "Ἐρωφίλη" καὶ στὸ "Ζήωνα" καὶ παρουσιάζει τὴν ἰδιομορφία ὅτι, ἐνῶ τυπώθηκε ἀπὸ παλιὰ (1647), ὅμως ἦταν

ὡς τώρα τὸ περισσότερο ἀγνωστὸ ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου.

Γιὰ τὸν ποιητὴ τοῦ "Ροδολίνου", τὸν Ἰωάννη-Ἀνδρέα Τρωίλο ἀπὸ τὸ Ρέθεμνος, οἱ εἰδήσεις πού ξέρομε εἶναι πολὺ πενιχρές. Ἡ οἰκογένειά του, πού εἶχε πιθανώτατα βενετικὴ τὴν προέλευση (τὸ ὄνομα Troilo δὲν ἦταν ἀσυνήθιστο στοὺς Βενετούς), ἦταν γνωστὴ ἀστικὴ οἰκογένεια τοῦ Ρεθέμνου καὶ ὑπάρχουν μαρτυρίαι καὶ γιὰ ἄλλα μέλη τῆς, ὅπως ἦταν ὁ νοτάριος Γεώργιος Τρωίλος (1585 - 1600), οἱ σπουδαστὲς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάντοβας Νικόλαος (1641, 1646) καὶ Ἰερώνυμος (1650, 1653) Τρωίλος καὶ ὁ ἱερομόναχος Ἀθανάσιος Τρωίλος († 1713). Ὁ ποιητὴς τοῦ "Ροδολίνου" φαίνεται πὼς τὸ 1630 κατοικοῦσε στὸ Ρέθεμνος, γιὰτὶ ὑπογράφει ὡς μάρτυρας σὲ δυὸ πιστοποιητικὰ (τῆς 20 Μαρτίου καὶ τῆς 4 Νοεμβρίου 1630) τῶν βενετικῶν ἀρχῶν τῆς πόλεως αὐτῆς. Στὸ δεύτερο μάλιστα ὀνομάζεται "Illustre signor Gian Andrea Troilo". Δὲν εἶναι ἀπίθανον νὰ σπούδασε καὶ αὐτός, κατὰ τὴ συνήθειαν τῆς ἐποχῆς, σὲ ἰταλικὸ Πανεπιστήμιον, παρ' ὅλο πού δὲ βρέθηκε καμμιά μαρτυρία γι' αὐτό. Τὸ 1647 ἐτύπωσε στὴ Βενετία τὴν τραγωδίαν του, πού θὰ τὴν ἔγραψε ἄρα λίγον καιρὸν πρωτύτερα. Ὅπως δὲ ἔπαινε θὰ τὴν ἔγραφε πρὶν ἀπὸ τὸ Νοέμβριον τοῦ 1646, ὁπότε ἡ ἰδιαιτέρη του πατρίδα, τὸ Ρέθεμνος, ἔπεσε στὰ χέρια τῶν Τούρκων. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ὁ συμπατριώτης του Νικόλαος Φιορέντζας, δάσκαλος καὶ ἱεροκήρυκας στὴ Βενετία, σὲ ἐγκωμιαστικὸν τοῦ ἐπίγραμμα πού προτάσσεται τοῦ κειμένου τῆς τραγωδίας, γράφει στὸν Τρωίλο καὶ τὰ ἐξῆς:

*κι ἂν ἔν κ' ἐσὺ ἔπαινες ἀθούς ξένους εἰς τὸ φλασκί σου,
σοφίας θερίζεις τοὺς καρπούς πού ἐδέσαν ἑδικοί σου
καὶ ῥίπτει μυρωδιὰ ἄμειπτη στὸν ἑμάντὸ σου, ὡς εἶδα,
πὺ ὑψώνει καὶ τὸ Ρέθεμνος, τὴν ἄξα μας πατρίδα.*

Ὁ τελευταῖος στίχος δὲ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γραφῆ, ἂν τὸ Ρέθεμνος εἶχε ἤδη κυριευθῆ καὶ καταστραφῆ ἀπὸ τοὺς Τούρκους. Ἄγνωστο εἶναι ἂν ὁ Τρωίλος ἔγραψε τὴν τραγωδίαν του στὴν Κρήτη ἢ στὴ Βενετία. Εἶναι ὅμως πιθανώτατον ὅτι, ὅταν τὴν ἐτύπωσε τὸ 1647, βρισκόταν στὴ Βενετία. Αὐτὸ δείχνει καὶ ἡ ἔμμετρον ἀφιέρωσις πού ὁ ποιητὴς ἐτύπωσε στὴν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου τοῦ "πρὸς τὸν λαμπρότατον καὶ περριφανέστατον κύριον Θωμᾶ τὸν Φλαγγίνην, τὸν ἐξοχότατον καὶ εὐγενέστατον ῥήτορα καὶ τοῦ ἡμετέρου γένους δόξαν, τιμὴ καὶ ἔπαινος". Ὁ Θωμᾶς Φλαγγίνης, Κερκυραῖος δικηγόρος ("ῥήτωρ"), ἦταν ἀπὸ τοὺς πλουσιώτερος "Ἑλληνας τῆς Βενετίας, γνωστός γιὰ τὶς μεγάλες εὐεργεσίας του, καὶ ὁ Τρωίλος ἔκρινε καλὸ νὰ τοῦ ἀφιέρωσει τὸ βιβλίον του, γιὰ νὰ ἔχει ἢ νὰ διατρεῖ τὴν προστασίαν του. Ἀπὸ τὸ 1647 ὅμως καὶ πέρα καμμιά ἄλλη εἰδήσις δὲ μᾶς εἶναι γνωστὴ γιὰ τὸν ποιητὴ. Ἡ τραγωδία του δὲν ξανατυπώθηκε ποτὲ καὶ αὐτὸ δείχνει ἴσως πὼς δὲν ἄρесе ἢ τοὐλάχιστον πὼς δὲν ἄρесе τόσο, ὅσο ἡ "Ἐρωφίλη", πού γνώρισε, ὅπως εἶπαμε, ἀλλεπάλληλες ἐκδόσεις. Καὶ ὅχι μόνον δὲν ξανατυπώθηκε, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τρεῖς σχεδὸν αἰῶνες λογαριαζόταν γιὰ χαμένη ὀριστικά. Καὶ ὅμως οἱ μαρτυρίαι γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς ἐντυπῆς αὐτῆς ἐκδόσεως ἦταν ῥητὲς καὶ ἀναμφισβήτητες. Ὁ Μαρίνος Τζάνης Μπουνιζῆς, στὸ μακρὸν στιχοῦργημα του γιὰ τὸν πόλεμον τῆς Κρήτης, πού τύπωσε τὸ 1681, ἔβλεπε τὴν πατρίδα του, τὸ Ρέθεμνος, νὰ καυχᾶται γιὰ τὰ εὐδοξα παιδιὰ τῆς καὶ νὰ λέει ἀνάμεσα σὲ ἄλλα:

*Ἰωάνν' Ἀνδρέα Τρωίλον μὲ χάρες θὲ νὰ πλύνω,
γιὰτὶ ἔβγαλε κ' ἐτύπωσε τὸ "Ρήγα Ροδολίνον".*

Εἶκοσι χρόνια πρωτύτερα, τὸ 1661, ὁ Χιώτης σοφὸς Λέων Ἀλλάτιος εἶχε κάμει λόγο γιὰ τὴν τραγωδίαν. Ἀλλὰ καὶ πολὺ ἀργότερα, τὸ 1842, ὁ Γερμανὸς Brandis, γράφοντας γιὰ τὴν "Ἐρωφίλη", πρόσθετε πὼς παραπλήσιας μορφῆς μ' αὐτὴν

ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ

ΠΡΩΤΑΤΟΝ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΛΑ-
ΝΕΣΤΑΤΟΝ ΚΥΡΊΟΝ, ΚΥΡΊΟΝ

ΘΩΜΑ ΤΟΝ ΦΛΑΓΓΗΝΗΝ,

ΤΟΝ ΕΞΟΧΩΤΑΤΟΝ, ΚΑΙ ΕΥΓΕ-

νίστατον ῥήτορα, καὶ τῶ ἡμιτίτλου ἄλλου

δόξα πῆλ καὶ ἴπικτος :-

Γωάννης Ἀνδρέας ὁ Τρωΐλος.

Ἦντικμοι λαμφοράται, κιδόημικέ ἀπ' ἡτίσαις,
Πῆσθ δολύγητ' ἀριταίς, Ἐσωτ' εσφιαζυ γιώσαις,
Κμ φλιάπια φωράτ' εσφιοτ' ὄλους νάσθ πμοῦσι
Τζή ἀνθρώπους φερα καλούσι, καὶ νάσθ φερα κινούσι,
Μῆ κενικ γιά λαφραγία, σμικροτ' ἡ δικημοῦ
Δούλι φιλί ἡμπίσικη, καὶ θελιμαπικημοῦ,
Γιαπὼς ψυχάει σὴ φωπῆ, ὀνούμοιο τεχνικεῖται
Τῆ χεῖρσου, κιδόρηγεται ποσινά τὸν ὀρειτ',
Ὅσο μὴ πῶθιμιά καρδιαί, σὴ ζῆσι η τζή ἀποθῆσαι,
Γνωρίζοιται ἀπὸ πῶς, πῶς πάλι τὸν νῆσι σὴ σὴ

Α 8 Ἀπὲ

ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ

ΤΟΙΣ ΠΑΤΕΡΑΣ

ΣΤΟΛΗΣ ΜΕΝΟΙΣ ἈΝΑ-

Γ Ν Ω Σ Τ Α Ι Σ :-

Ἦ ἀπ' ὀθιγνῆσις κιδότ' ἡμῶσι, κιδότ' ἀριταίς οἱ φιλῶσι
Ἦ ἄρχοις, π' ὁ γὰ χεῖρ σου τῆ Τρωαδία μὲ ἰδύσι,
Μῆ δὲ μὴ κατ' ἡμῶσι, τζή σὸιχοις τζή ἰδιχοῦμοι,
Σραπῶς πολλοὺς ἀνδ' ἔρσεισι ἀπὸ τζή λογισμοῦμοι,
Γιαπὼ εἶμι ποιητής, μῆ δὲ φαρῶ πῶς νάμω,
Μῆ δὲ μὸ σ' ἔχω μὴ φηρα, κιδότ' νά γερθὶ ἀπὸ χάμαι,
Ἀ λῆθια φῶμοκα λῆσις πῶς πειπταδοῖ ἡμῶσι,
Καὶ τὰ φῶμοκα λῆσις, μὸν ἰδῆδα πλερσμίμοι,
Κιδότ' εἰς ἰδοκιάσασσι σιμάτας μπισιμοῦ,
Μ' ἀφῶσι εἰς τὸ περὶ βόλιπος καμιά φορὰ νά μπισῶ,
Κιδότ' τζή ἀθούς πὸ ἐκὸ βγασσι, χάμαι ἀν' εἶσι πῶσι
Ληγάι, μὸν εἶχασσι εἶπῆ, πῶς γω κμῶν, ἀς ἀρῆσι,
Κιδότ' ἄλλο ἀγαθὸν ἰδῆσῶ, κιδότ' ἡμῶσι ἡν ἡμῶσι,
Ὅ π τῶ ἡμῶσι εἰς ἐν ἡμῶσι ἰσοκωστ' ἡμῶσι,
Κιδότ' ὀφλασκὶ τζή ἐν ἡμῶσι, καὶ μὴ καμῶ εἰς τὸ πῶ
Τζή ἰδῆσῶ κιδότ' ἡμῶσι ἡμῶσι ἀνδ' ἡμῶσι,
Κιδότ' ἡμῶσι, ἡμῶσι πῶς φῶσι γῶσι ἡμῶσι ἡμῶσι,
Ἀ πῶ, τὸ κοσμὸν ἡμῶσι, μπισῶ μπισῶ μπισῶ

Α 4 Τῆ

εἶναι καὶ ὁ "Βασιλεὺς ὁ Ροδολῖνος", τραγωδία τοῦ Ἰω. Ἀνδρ. Τρωΐλου τυπωμένη στὴ Βενετία τὸ 1647. Παρ' ὅλες ὅμως τίς μαρτυρίες αὐτὲς καὶ παρὰ τίς συστηματικὰς ἐρευνὰς τοῦ στίς κυριώτερες βιβλιοθήκες τῆς Εὐρώπης, ὁ Emile Legrand δὲν εἶχε κατορθώσει, ὡς τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα, νὰ βρεῖ οὔτε ἓνα ἀντίτυπο τῆς ἐκδόσεως αὐτῆς, γιὰ νὰ τὸ περιγράψῃ στὴ μνημειώδη "Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία" του. Ὅ,τι ὅμως δὲν ἐπέτυχε ἡ μεθοδικὴ ἐρευνα τοῦ Γάλλου σοφοῦ τὸ πέτυχε ὁ ζήλος καὶ ἡ τύχη ἐνὸς σπουδαίου Ἑλλήνα βιβλιόφιλου καὶ λογίου, τοῦ Ἰωάννη Γενναδίου, πού τὸ 1910, σ' ἓνα βιβλιοπωλεῖο τῆς Φραγκοφούρτης (πού πουλοῦσε τὰ βιβλία τοῦ Brandis) βρῆκε καὶ ἀγόρασε τὸ ἀντίτυπο τῆς τραγωδίας πού κατεῖχε ἄλλοτε ὁ Brandis καὶ πού παραμένει καὶ σήμερα τὸ μοναδικὸ γνωστὸ σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμον. Τῆς πρώτης πληροφορίας γιὰ τὸ πολῦτιμο αὐτὸ ἀντίτυπο τίς ἔδωκε πρόθυμα ὁ ἀείμνηστος Γεννάδιος στὸν καθηγητὴ Hubert Pernot (πού δὲν τίς χρησιμοποίησε), στὸ Στέφανο Ἐανθουδίδη (πού τὰ χαρτιά του βρίσκονται στὰ χέρια μου) καὶ στὸ Μ. Βάλσα (πού δημοσίευσσε ἄρθρο μὲ ἀνάλυση τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ μὲ πολλὰ λάθη, τὸ 1952). Κι ὅταν ἀργότερα ἴδρυσε τὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, κατέθεσε τὸ ἀντίτυπο στὴ βιβλιοθήκη αὐτῆ, ὅπου καὶ βρίσκεται σήμερα. Περιγραφὴ τοῦ βιβλίου, μὲ ἀνάλυση τοῦ ἔργου κλπ., δημοσίευσσε τὸ 1933 ὁ ἄλλοτε διευθυντὴς τῆς Γενναδείου C.G. Lowe. Μὲ βάση τὸ μοναδικὸ αὐτὸ ἀντίτυπο τῆς μοναδικῆς ἐκδόσεως τοῦ 1647 εἶχε ἐπιχειρήσει κριτικὴ ἐκδόση τοῦ ἔργου ὁ Στέφανος Ἐανθουδίδης, ὁ γνωστὸς ἐξαιρετὸς φιλόλογος καὶ κριτικὸς ἐκδότης τοῦ "Ἐρωτόκριτου" καὶ τῆς "Ἐρωφίλης". Τὸ 1927 εἶχε ἔλθει ἀπὸ τὴν Κρήτη στὴν Ἀθήνα καὶ ἀντιγράψαι τὸ ἔργο, κατάρτισε ἓνα πρῶτο κείμενο (χωρὶς κριτικὸ ὑπόμνημα, οὔτε σχόλια ἢ λεξιλόγιον) καὶ ἔγραψε μίαν εἰσαγωγὴν, ὁ θάνατός του ὅμως τὸν ἐπόμενον χρόνον (1928) ματαίωσε τὰ σχέδιά του. Τὰ ἡμιτελῆ κατάλοιπα του παραδόθηκαν ἀργότερα ἀπὸ τοὺς κληρονόμους του στὸ συντάκτη τοῦ σημειώματος αὐτοῦ, πού ἐλπίζει σύντομα νὰ παρουσιάσῃ τὴν κριτικὴ αὐτὴ ἐκδόση συμπληρωμένη καὶ πλουτισμένη.

Ἡ ὑπόθεση τῆς τραγωδίας εἶναι ἡ ἀκόλουθη: Ὁ Ροδολῖνος, βασιλιάς τῆς Μέμφης (Αἴγυπτου), εἶχε συνδεθεῖ μὲ στενὴ φιλία, ἀπὸ τὰ νεανικά του χρόνια, μὲ τὸν Τρωσίλο, βασιλιὰ τῆς Περσίας. Ὁ Τρωσίλος εἶχε ἀγαπήσει τὴν κόρη τοῦ βασιλιᾶ τῆς Καρχηδόνας Ἀρέτα, τὴν Ἀρετοῦσα. Ὅταν ἀνέβηκε στὸ θρόνον, τὴ ζήτησε γιὰ γυναῖκα του, ὁ πατέρας τῆς ὅμως δὲν τοῦ τὴν ἔδινε, γιὰτὶ δὲν ζεχνόυσε πῶς ὁ Τρωσίλος εἶχε λεηλατήσει κάποτε τὴ χώρα του καὶ σκοτώσει τὸ γιῦ του. Τότε ὁ Τρωσίλος, γιὰ ν' ἀποκτήσῃ τὴν κόρη, κατέφυγε στὸ ἀκόλουθο τέχνασμα: Παρακάλεσε τὸ φίλο του Ροδολῖνο νὰ τὴ ζητήσει τάχα γιὰ δικό του λογαριασμὸ καὶ, ἀφοῦ τὴν πάρει, νὰ τοῦ τὴν παραδώσει. Ὁ Ροδολῖνος δὲν μπόρεσε ν' ἀρνηθεῖ. Πῆγε λοιπὸν στὴν Καρχηδόνα, ζήτησε τὴν Ἀρετοῦσα γιὰ γυναῖκα του καὶ ὁ Ἀρέτας τοῦ τὴν ἔδωκε πρόθυμα. Τὴν παράλαβε, λέγοντας πῶς θὰ γίνουν τάχα ὁ γάμος τους στὴν πατρίδα του, μόλις φτάσουν. Στὸ ταξίδι τους ὅμως ἀπὸ τὴν Καρχηδόνα στὴν Αἴγυπτο, τὰ καράβια τους συνάντησαν σφοδρὴ θαλασσοταραχὴ, τὰ περισσότερα βούλιαξαν καὶ μὲ μεγάλῃ δυσκολίᾳ τὸ βασιλικὸ καράβι κατέφερε νὰ σωθεῖ στὸν ἐρημικὸν ὄρμον τῆς Τριζας, ὅπου ὁ Ροδολῖνος ἀποβιβάστηκε μὲ τὴ μνηστή του. Ἐκεῖ ἀναγκάστηκαν νὰ περάσουν τὴ νύχτα μαζὶ σὲ μιά σκηνὴ καὶ, κάτω ἀπὸ τίς ἐκτακτὰς αὐτὰς συνθήκες, ὁ ἔρωτας ἐνίκησε τὴ φρόνηση καὶ ὁ Ροδολῖνος ἔκαμε δικὴ του τὴν Ἀρετοῦσα, πού τὸν θεωροῦσε γιὰ νόμιμο ἄντρα τῆς. Ὅταν ἔφτασαν στὴν Αἴγυπτο, ὁ Ροδολῖνος, μετανοιωμένος γιὰ τὴν ἀπιστία του πρὸς τὸ φίλο του, εἰδοποιεῖ τὸν Τρωσίλο πῶς ἔφρασε, ἀναβάλλει τὸ γάμον καὶ φέρνεται ψυχρὰ στὴν Ἀρετοῦσα. Μέσα του διαδραματίζεται φοβερὴ πάλη ἀνάμεσα σὲ δύο δυνατὰ αἰσθήματα, τὸν ἔρωτα καὶ τὴ φιλία. Τὸ δῆλημα εἶναι σκληρό: ἓναν ἀπὸ τοὺς δύο εἶναι ἀναγκασμένον νὰ προδώσει, ἢ τὸν πιστὸ τοῦ φίλου ἢ τὴν κόρη πού ἀγαπᾷ. Στὴν ἐσωτερικὴ αὐτὴ πάλη εἶναι θεμελιωμένη ἡ τραγωδία, πού ἀρχίζει ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτό: Στὴν Ἀ' πράξῃ ὁ ἥρωας καὶ ἡ ἡρώιδα ἐξομολογοῦνται τὰ βάσανά τους στοὺς ἐπιπίστους των. Ὁ Ροδολῖνος ἀφηγεῖται ὅλη αὐτὴ τὴν περιπέτεια του στὸν πολῦτιμον Σύμβουλό του, τὸν Ἐρμῖνο, καὶ τοῦ φανερῶναι πῶς δὲ βλέπει πῶς ἄλλη διέξοδος παρὰ τὸ θάνατον. Ὁ Σύμβουλος ὅμως ἔχει νὰ τοῦ προτείνει μιά λύση: νὰ κρατήσει τὴν Ἀρετοῦσα καὶ νὰ δώσει τὴν ὁμορφὴ ἀδελφὴν του Ροδωδάφνην στὸν Τρωσίλο γιὰ γυναῖκα. Ἡ Ἀρετοῦσα πάλι ἐκμυστηρεῖται στὴ Νένα τῆς, τὴ γριὰ Σωφρόνια, τὴ στενοχωρία τῆς γιὰ τὴν ἀνεξήγητα συγκαταμένη στάση τοῦ ἀγα-

πημένου της Ροδολίνου, τὰ ἐφιαλτικά της ὄνειρα καὶ τὰ κακὰ προαισθηματά της. — Στὴ Β' πράξη ὁ Ροδολίνος μαθαίνει ἀπὸ τὸ μαντατοφόρο Σάφο πὺς ὁ φίλος του Τρωσίλος φτάνει σὲ λίγο στὴ Μέμφη καὶ ἡ ἀμηχανία του κορυφώνεται, ἐνῶ ἡ μητέρα του, ἡ χήρα βασίλισσα Ἀννάζια, προσπαθεῖ νὰ καταφέρει τὴ δύστροπη κόρη της Ροδοδάφνη νὰ δεχτεῖ νὰ παντρευτεῖ τὸν Τρωσίλο. — Στὴν Γ' πράξη, ἐνῶ ὁ Ροδολίνος ἐτοιμάζει μεγαλόπρεπη ὑποδοχὴ στὸ φίλο του, ἔρχεται ὁ Τζιμόσκος, μαντατοφόρος ἀπὸ τὴν Καρχηδόνα, γιὰ νὰ τοῦ ἀναγγεῖλει πὺς ὁ βασιλεὺς Ἀρέτας πέθανε καὶ τὸ σκῆπτρο τῆς Καρχηδόνας ἀνήκει τώρα στὴν Ἀρετούσα. Ἡ Ἀρετούσα, πού δὲν ξέρει ἀκόμη τὴν εἰδηση, ἐκφράζει στὴ Νένα της τὴν ἐκπλήξη καὶ τὴν ἀμηχανία της γιὰ τὰ ἀσυνήθιστα πλοῦσια δῶρα πού τῆς ἔστειλε ὁ Τρωσίλος. — Στὴν Δ' πράξη ἡ Ἀρετούσα, ὅταν ὁ Ροδολίνος ἐτόλμησε νὰ τῆς πεῖ πὺς ὁ Τρωσίλος τὴν ἀγαποῦσε πρὶν ἀπ' αὐτὸν καὶ πὺς τώρα τὴν ἤθελε γιὰ γυναῖκα του, πιστευόντας πὺς ὁ Ροδολίνος τὴν πρόδωσε, πίνει φαρμάκι τὴν ὥρα πού ψυχομαγεῖ, ἀποχαιρετᾷ τὴ Νένα της καὶ τὴν ἀκολουθία της. — Μὲ τὴν Ε' πράξη ὀλοκληρώνεται ἡ κάθαρση τῆς τραγωδίας: Ὁ Τρωσίλος, πού φτάνει στὴ Μέμφη, ἀποκρούει τὴν πρόταση τοῦ Σύμβουλου Ἑρμίνου νὰ πάρει γυναῖκα του τὴ Ροδοδάφνη. Ὁ Ροδολίνος, μὲν ἐμαθε πὺς ἡ Ἀρετούσα πῆρε φαρμάκι, ἦρθε κοντὰ της θρηνώντας καὶ αὐτὴ ξεψύχησε στὸ πλάι του, ἀφοῦ βεβαιώθηκε γιὰ τὴν ἀγάπη του. Ἐπειτα ὁ Ροδολίνος, ἀφοῦ γράφει γράμμα στὸν Τρωσίλο καὶ τοῦ φανερώνει τὴν ἀλήθεια, σφάζεται μὲ τὸ σπαθί του. Ἡ Ροδοδάφνη, βλεπόντας νεκρὸς τὸν ἀδελφὸ της καὶ τὴν Ἀρετούσα, πέφτει ἀπόπληκτη. Καὶ τέλος ὁ Τρωσίλος, ὅταν διαβάσει τὸ γράμμα καὶ τὰ μαθαίνει ὅλα, αὐτοκτονεῖ καὶ αὐτός. Ἔτσι ἐκπληρώνονται οἱ βουλὲς τῆς Μοίρας, καθὼς εἶχε προαναγγεῖλει τὸ Μελλούμενο στὸν Πρόλογο τῆς τραγωδίας.

Ἡ ὑπόθεση αὐτῆ τοῦ "Βασιλέως Ροδολίνου" εἶναι δανεισμένη — ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὰ ἄλλα κρητικὰ δράματα — ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ θέατρο. Ἀκριβέστερα, τὸ ἔργο εἶναι διασκευή τῆς ἑμμετρῆς τραγωδίας τοῦ Τορκουάτου Τάσου "Il Re Torrismondo", πού πρωτοτυπώθηκε στὰ 1587. Αὐτὸ τὸ διαπίστωσε πρῶτος ὁ Ἐανθουδίδης, στὴν ἀνέκδοτη εἰσαγωγή του στὸ "Ροδολίνο" (1928), χωρὶς νὰ ἔχει δεῖ τὸ ἰταλικὸ κείμενο, ἀλλὰ μόνον περιλήψή του. Τὸ παρατήρησε ἐπίσης λίγο ἀργότερα (1933) ὁ Ἡλίας Βουτιεριδῆς στὴ "Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας", δὲν προχώρησε ὅμως σὲ συστηματικὴ σύγκριση τῶν δυὸ κειμένων. Ἡ σύγκριση αὐτὴ ἔγινε ἀπὸ μένα καὶ ἐπιβεβαίωσε τὴν πραγματικὰ στενὴν ἐξάρτησιν τοῦ "Ροδολίνου" ἀπὸ τὸ ἰταλικὸν πρότυπο. Γιὰ τὴ σωστὴ λοιπὸν ἀποτίμησιν τῆς ἀξίας τῆς κρητικῆς τραγωδίας, εἶναι ἀνάγκη νὰ ποῦμε πρῶτα δυὸ λόγια γιὰ τὸ πρότυπο αὐτό. Ὁ Τάσος ἔγραψε τὸν "Torrismondo" του κατὰ τὴν τελευταία περίοδο τῆς βασιανισμένης ζωῆς του. Τὸν τελείωσε στὴ Μάντουα, στὴ φιλόξενη αὐλὴ τῶν Gonzaga, τὸ Νοέμβριον τοῦ 1586. Ἦταν τότε σαραντατριῶν χρόνων καὶ μάλιστα εἶχε ἀναρρῶσει ἀπὸ τὴ βαρεῖα του διανοητικὴ ἀρρώστεια καὶ βγεῖ ἀπὸ τὸ ἄσυλο τῆς Sant'Anna, ὅπου εἶχε μείνει ἐγκλειστικὸς ἑπτὰ χρόνια. Ἡ ἐκδοτικὴ ἐπιτυχία πού εἶχε στὴν ἀρχὴ ἡ τραγωδία ἦταν καταπληκτικὴ: ἐντεκα ἐκδόσεις μέσα σὲ πέντε μάλιστα μῆνες. Οἱ θαυμαστές τοῦ ἔνδοξου ποιητῆ τῆς "Ἐλευθερωμένης Ἱερουσαλὴμ", πού ἐπιχειροῦσε νὰ δοκιμάσει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ τὶς δυνάμεις του σ' ἓνα ἄλλο τομέα, στὴν τραγωδίαν, εἶχαν χαιρετίσει τὴν ἐμφάνισιν τοῦ ἔργου μὲ τὰ πὺ ἐνθουσιώδη σγόλια. Ὁ ἐνθουσιασμὸς ὅμως αὐτὸς δὲν κράτησε γιὰ πολὺ. Τὸν ἐπόμενο 17ο αἰῶνα τὸ ἔργο διαβαζόταν ἀκόμη (ἂν κρίνωμε ἀπὸ τὶς ἑξὶ ἐκδόσεις του), μεταφράστηκε στὰ γαλλικὰ (1636) καὶ παραστήθηκε στὸ θέατρο (1618, 1697), ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 18ο αἰῶνα ἡ λήθη ἦρθε νὰ τὸ σκεπάσει σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ. Ἡ νεώτερη κριτικὴ τοῦ καταλόγησε ἀρκετὰ μειονεκτήματα, θεατρικὰ προπάντων, μειονεκτήματα κοινὰ ἄλλωστε καὶ στὶς ἄλλες τραγωδίες τῆς ἐποχῆς του, ὅπως εἶναι ἡ μακρηγορία, ὁ ἀδέξιος διάλογος, ἡ διαρκὴς ἀνακοπὴ τῆς δράσης καὶ ἡ χαλαρὴ σύνδεσιν τῶν σκηνῶν. Σήμερα τὸ κατατάσσουσιν στὰ "ἐλάσσονα" ἔργα τοῦ τελευταίου αὐτοῦ μεγάλου ποιητῆ τῆς φθίνουσας Ἀναγέννησης. Ἀλλὰ, παρ' ὅλα αὐτὰ, κανεὶς ποτε δὲν τοῦ ἀμνησθήτησε τὴν ποίησιν καὶ τὸ λυρισμὸ πού τὸ διαπνέει ὀλόκληρον. Εἶναι χαρακτηριστικὸ αὐτὸ πού ἔγραψε ἓνας κριτικὸς, πὺς ὁ Τάσος στὴν τραγωδίαν του αὐτὴ ἔβαλε τοὺς ἀνθρώπους νὰ μιλοῦν ὅχι σὰν ἄνθρωποι, ἀλλὰ σὰν ποιητές. Ἡ πρόθεσιν τοῦ Τάσου ἦταν νὰ συνθέσει μιὰ τραγωδίαν νέα, μὲ θέμα δικῆς του ἐπιπόνησιν, ἀλλὰ βρασισημένη στὰ πρότυπα καὶ στοὺς κανόνες τῆς κλασσικῆς δραματοποιίας. Καὶ πρά-

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΟΨΟΥ ΜΙ- λοῦσιν εἰς τὴν Τραγωδίαν.

Ροδολίνος	Βασιλεὺς τῆς Αἰγύπτου.
Ἑρμίνος	Σύμβουλος.
Ἀρετούσα	Βασίλισσα.
Σωφρώνια	Νύμφη.
Ἀννάζια	Βασίλισσα Μαῖνα τῆ Ροδολίνου.
Ροδοδάφνη	Θυγατέρας.
Σάφος	Μεγατοφορὸς τῆ Τροσίλου.
Χοεὺς	Τῶν Στρατηγῶν τῆ Ροδολ.
Τζιμόσκος	Μεγατοφορὸς Ἀρετάου.
Ἀκίππη	καὶ
Ἑλίσση	Δούλιος τῆς Ἀρετούσας.
Τροσίλος	Βασιλεὺς τῆς Περσίας.
Χοεὺς	Τῶν Στρατηγῶν.
Ἀλκις	καὶ
Νορμῶς	Δούλιος.
Φιλαλιθίος	Δούλος τῆ Ροδολίνου.
Περίλοχος	Τῶν ὄψων καμνεὶ τὸ Μελλούμενο.

Ἡ σκηνὴ σηματοδοτεῖ τὴ ΜΕΜΦΗ πόλι Βασιλικὴ
τῆς Αἰγύπτου :-

ΠΡΟ-

ΠΡΟΛΟΓΙΖΕΙ ΤΟ ΜΕΛΟΥ ΜΕΝΟ.

Π Ὀλις ἰού, τ' ὄγλου, ἡ φημισμένη,
Ἀπ' ὅρκου τοὺς καρτεῖς, καὶ θεομαρτυροῦ,
Τοῦ κόσμου εἶμαι καρδία οἰκουμένης,
Τῆ ποικιλιῶν τῆ ζωῆς σου,
Σ' ἰλίγο θεὸς ἰδέει κεινημένης,
Μαζὴν αὖ τὸ χραμὸ τῆ Βασιλίου σου:
Κί' ἂν αἰς ἰπακτεῖα σ' εἶχαι ὄφθαλμοί,
Τῶσθε εἰς τυραγία πᾶσα μῆρας δούλη.

Ἐ τ' ἡ γράφει ἀπὸ ἐμπειρίας σου δόση
Πληγῶν ἄν ἴδῃ ἐπιπυγὰ σέ βίβη,
Κί' ἂν λαμφορητὰ ἔχεις τὰ σὺν γλώσσῃ,
Κομπλιτῶν ἄλλωτῶ ἰπαρχειῶν τὰ δειξῆ,
Πὺς Βασιλικὰ ἰγρηλῆ αἰσ' εἶναι κί' ἰση
Διουαμὶ αἰθρηπνὴ ὑπερὶ τὰ σμῖξη,
Ὅ τ' ὤρα ὁ Ζῶς κατ' ἔχει ἐκ τὰ θεμῖξη
Χαλὰ, καὶ ξειζῶντ' ἔλη τῆξη.

Ἐ ὄγκη δὲ θεὸς, αὐτὸ θεῖσ σου
Μυρὰ λατρῶν τὸ χερυσαφί μου,
Κί' αὐτὸν σφρασεύω, κί' αὐτὸν εἶδα ὄφθαλμοί,
Κατὰ τρεῖσ τὸν οὐρατὸ, γί' αὐτὸν,
Δόξου κρινοτατῶ, καὶ καλῶν,
Πᾶσ' ἀνομία μὴ γαλῆ, πᾶσα φόνου
Καίμεις, γιὰ πολλὰ κατ' ἐμῶν,
Πῆρα τῆ ζωῆς σου, ἀπὸ σὲ πηλάξη.

Α **Ε** **Γ** **Ι**

γματικά, πρώτος αυτός παρουσίασε σέ τραγωδία τῆ σύγκρουση τῆς φιλίας καὶ τοῦ ἔρωτα, θέμα ἄγνωστο στους ἀρχαίους τραγουχοῦς. Τῆ δρᾶση τῶν ἡρώων τὸν τὴν τοποθέτησε στὶς σκανδιναβικὲς χώρες, ἀντὶλάττοντας τὰ ὄνόματά τους ἀπὸ σουηδικὲς χρονολογικὲς: ὁ ἥρωάς του Torrismondo εἶναι βασιλιάς τῶν Γότθων, ὁ φίλος του Germondo βασιλιάς τῆς Σουηδίας καὶ ἡ Alvida, πού τὴν πῆρε ὁ πρώτος γιὰ νὰ τὴν παραδώσει στὸ δεύτερο, ἀλλὰ τὴν ἐρωτεύθηκε, εἶναι βασιλοπούλα τῆς Νορβηγίας. Τὴν πλαστὴ αὐτὴ ὑπόθεση τὴ συνδύασε μὲ τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ μῦθο τοῦ Οἰδίποδα, ὅπως παρουσιάζεται ἀπὸ τὸ Σοφοκλή: ὁ Torrismondo ἀνακαλύπτει στὸ τέλος πὼς ἡ Alvida ἦταν ἀδελφὴ του καὶ αὐτὴ τότε σφάζεται καὶ αὐτὸς ἀκολουθεῖ τὸ παράδειγμά της. Ὁ συνδυασμὸς ὅμως αὐτὸς τῶν δυὸ μύθων δὲν ἔγινε μὲ πολλὴ ἐπιτυχία — καὶ αὐτὸ θεωρήθηκε ἡ μεγαλύτερη ἀδυναμία τοῦ ἔργου.

Πῶς διασκευάσει τώρα ὁ Κρητικὸς ποιητὴς στὸ "Ροδολῖνο" τὸν τὴν τραγωδία τοῦ Τάσου; Τί παράλαβε αὐτοῦσιο καὶ τί ἀλλάξε, ἀφαίρεσε ἢ πρόσθεσε ὁ ἴδιος; Ἀπὸ ἀποψη καθαρὰ ποσοτικὴ, μποροῦμε νὰ ποῦμε χονδρικά πὼς παραπάνω ἀπὸ τὶς μισὲς σκηνὲς καὶ ἀπὸ τοὺς μισοὺς στίχους τοῦ "Ροδολῖνου" τοὺς παράλαβε πιστὰ ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ του πρότυπο, καὶ μάλιστα κατὰ τὴν ἴδια σειρά (ὁ "Torrismondo" ἔχει συνολικὰ, στὶς πέντε πράξεις του, 29 σκηνὲς καὶ ὁ "Ροδολῖνος" 32· καὶ στὸ ἓνα καὶ στὸ ἄλλο ἔργο οἱ στίχοι ἔξερπνοῦν συνολικὰ τὶς τρεῖς χιλιάδες). Πολλὴ σπάνια ἀλλάξε τὴν σειρά τῶν ἀντίστοιχων σκηνῶν καὶ σὲ δυὸ μόνο περιπτώσεις διάσπασε μὴ σκηνὴ τοῦ προτύπου σὲ δυὸ διαδοχικὲς. Στὶς σκηνὲς πού παράλαβε ἀπὸ τὸν "Torrismondo" ὁ Τρώϊλος ἀκολούθησε τὸν πιστὰ τὸ πρότυπό του, κατὰ κανόνα σχεδὸν στίχο μὲ στίχο ἢ καὶ λέξη μὲ λέξη, ὥστε τὸ ἔργο του νὰ δίνει πῶς συχνὰ τὴν ἐντύπωση μετὰφρασης παρὰ διασκευῆς. Βέβαια παρατηροῦνται καὶ συμπύκνωση, ἀναπτύξεις ἢ καὶ προσθαφαίρεσεις στίχων, πού τὶς ὑπαγόρευσε ἄλλοτε ἢ προσπάθεια τῆς μεταφορᾶς τῶν ἰταλικῶν ἀνομοιοκατάληκτων ἑνδεκασύλλαβων σὲ ἑλληνικοὺς ὁμοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους καὶ ἄλλοτε ἢ προσωπικὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη τοῦ "Ἑλληνα ποιητῆ. Αὐτὸ ὅμως συμβαίνει σπανιότατα. Ὅσοι ξέρουν πόσο συνηθισμένο στὴν εὐρωπαϊκὴ γενικὰ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἦταν τὸ φαινόμενο αὐτὸ τὸ πιστὸ δανεισμὸ θεμάτων, στίχων καὶ σκηνῶν καὶ πὼς τὸ ἴδιο περίπου φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ στὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου δὲν θ' ἀπορήσουν γιὰ τὸ μεγάλο αὐτὸ βαθμὸ τῆς ἐξάρτησής του "Ροδολῖνου" ἀπὸ τὸ πρότυπό του. Μὰ οὔτε καὶ θὰ κάμουν τὸ λάθος νὰ ψέξουν ἢ νὰ ἐγκωμιάσουν τὸν Τρώϊλο γιὰ ὅσα δανειστῆκε ἀπλῶς ἀπὸ τὸν Τάσο καὶ δὲν ἀποτελοῦν προσωπικὴ τὸν δημιουργία. Ἐμᾶς ὅμως μᾶς ἐνδιαφέρει ἀκριβῶς τὸ τελευταῖο, ἢ προσωπικὴ τὸν πρώτοτυπη συμβολή, γιὰτὶ ἀπ' αὐτὴν θ' ἀποτιμηθεῖ ἡ ἀξία του. Σὲ τί ἐπρωτοτύπησε ὁ Τρώϊλος;

Πρώτα - πρώτα ἀλλάξε φυσικὰ ὅλα τὰ ὀνόματα τῶν προσώπων καὶ μετὰφερε τὴ δρᾶση τους σὲ ἄλλες, πλησιέστερες χώρες: Στὴ θέση τοῦ Torrismondo ἔβαλε τὸ Ροδολῖνο, βασιλιά τῆς Αἰγύπτου, στὴ θέση τοῦ Germondo τὸν Τρωσίλο, βασιλιά τῆς Περσίας καὶ στὴ θέση τῆς Alvida τὴν Ἀρετούσα, βασιλοπούλα τῆς Καρχηδόνας. Τὸ σπουδαιότερο ὅμως εἶναι ὅτι ἀποποίησης καὶ ἐξιδανίκευσε τὴν ὑπόθεση, ἀπαλλάσσοντάς τὴν ἀπὸ τὸν οἰδιπόδειο μῦθο τῆς ἀκούσιας αἰμομιξίας τοῦ ἥρωα μὲ τὴν ἡρωίδα, ἀκριβῶς δηλαδὴ ἀπὸ τὴν μεγαλύτερη ἀδυναμία πού ἡ νεώτερη κριτικὴ καταλόγισε, καθὼς εἶδαμε, στὴν τραγωδία τοῦ Τάσου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, γιὰ ν' ἀποχορυφώσει τὴν τραγικότητα, ἔβαλε ἀκόμη τὴν ἀδελφὴ τοῦ ἥρωα νὰ πεθαίνει καὶ τὸ φίλο του ν' αὐτοκτονεῖ.

Γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὶς ἀλλαγὲς αὐτὲς ὁ Τρώϊλος ἀφαίρεσε δέκα σκηνὲς τοῦ "Torrismondo" (τὶς σκηνὲς 2, 3, 5, 7 τῆς Γ' πράξης, τὶς σκηνὲς 2, 3, 4, 5 καὶ 7 τῆς Δ' καὶ τὴ σκηνὴ 3 τῆς Ε' πράξης) καὶ τροποποίησε ἀνάλογα, κατὰ τὴν ὑπόθεση ἢ ἀπλῶς τὸ λεκτικὸ, ἄλλες ἔξι. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά πρόσθεσε ἄλλες ἑντεκα σκηνὲς ἐντελῶς δικῆς του ἐμπνεύσεως. Τέλος ἐπρόσθεσε τὸν πρόλογο τοῦ Μελλομένου καὶ ἀντικατάστησε τὰ πέντε χορικά μὲ ἄλλα δικὰ του, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ τρία (Α', Γ' καὶ Ε') εἶναι συνέττα, ἀπὸ τὰ πρῶμότερα τῆς λογοτεχνίας μας. Ἀπὸ τὶς παραπάνω ἀλλαγὲς ἄλλες ὠφέλησαν τὴν τραγωδία, ἄλλες ὅμως ἀντίθετα τὴν ἐξήμιωσαν. Ἡ ἀφαίρεση τοῦ ἐπεισοδίου τῆς αἰμομιξίας τῆς ἔδωσε ἀσφαλῶς περισσότερὴ ἐνότητα καὶ ἠθικὴ ἔξαρση. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς ἕνας Ἰταλὸς κριτικὸς τοῦ περασμένου αἰῶνα, ὁ P. A. Paravia, σὲ εἰδικὴ μελέτη του γιὰ τὸν "Torrismondo", παρατηροῦσε πὼς ἡ τραγωδία τοῦ Τάσου θὰ κέρδιζε ἀφάνταστα, ἂν τῆς ἔλειπε τὸ

οἰδιπόδειο ἐπεισόδιο τῆς αἰμομιξίας καὶ θὰ γινόταν ἔτσι "μὴ τραγωδία μεστὴ ἀπὸ ὠραιότατους χαρακτήρες, ἀπὸ παθητικὲς καταστάσεις, ἀπὸ μεγαλόφυγες πράξεις, κυριαρχημένη γενικὰ ἀπὸ τὸ εὐλαβικὸ ἐκεῖνο δέος πὸ ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τῶν δραματικῶν συνθέσεων". Ὁ Ἰταλὸς κριτικὸς ἀγνοοῦσε φυσικὰ πὼς τὴ διασκευὴ αὐτὴ, ὅπως ἀκριβῶς τὴν εὐχόταν, τὴν εἶχε πραγματοποιήσει, δυὸ αἰῶνες πρωτύτερα, ὁ Τρώϊλος στὸ "Ροδολῖνο". Πρέπει ὅμως νὰ παρατηρηθεῖ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά πὼς ἡ ἀφαίρεση τοῦ ἐπεισοδίου αὐτοῦ κάνει λιγώτερο δικαιολογημένη καὶ λιγώτερο πειστικὴ τὴν αὐτοκτονία τῆς ἡρωίδας καὶ τοῦ ἥρωα τῆς τραγωδίας. Ὅσο γιὰ τὴν αὐτοκτονία τοῦ Τρωσίλου (Germondo), πού πρόσθεσε ὁ Τρώϊλος, αὐτὴ δὲ φαίνεται ἄστοχη, ἀφοῦ τὴν ὑπαγορεύει ἡ συναίσθηση τῆς ἀποκλειστικῆς εὐθύνης τοῦ Τρωσίλου γιὰ τὰ συμβάντα, εὐθύνης πού στὴν περίπτωση τοῦ ἥρωα τοῦ Τάσου, τοῦ Germondo, ἦταν πῶς περιωρισμένη, γιὰτὶ στὶς δυὸ αὐτοκτονίες εἶχε ὀδηγήσει κυρίως ἡ ἀποκαλυψὴ τῆς αἰμομιξίας. Εἶναι πάντως σωστὴ ἡ παρατήρηση ὅτι τόσο τὸ ἰταλικὸ του πρότυπο ὅσο καὶ ὁ "Ροδολῖνος" εἶναι ἔργα πού ὑστεροῦν σὲ θεατρικότητα καὶ πού δὲν παρουσιάζουν, στὴ σκηνὴ τοῦλάχιστο, δυνατὲς δραματικὲς συγκρούσεις. Οἱ συγκρούσεις εἶναι ἔσωτερικὲς, γίνονται ὄχι ἀνάμεσα σὲ δυὸ πρόσωπα, ἀλλὰ μέσα στὴ συνείδηση ἐνὸς προσώπου καὶ τὰ κυριώτερα ἐπεισόδια τῆς τραγωδίας ὁ θεατὴς δὲν τὰ βλέπει, ἀλλὰ τὰ μαθαίνει ἀπὸ ἀφηγήσεις. Πρέπει ὅμως νὰ δεχτοῦμε ἐπίσης πὼς οἱ ἀφηγήσεις αὐτὲς εἶναι παραστατικώτατες καὶ ἔχουν περικοπὲς γεμάτες ποίηση καὶ λυρισμὸ. Ὁ "Ροδολῖνος", ὅσο εἶναι χαλαρὸς καὶ ἄσπαστος σὲ δραματικότητα, τόσο εἶναι μετὸς σὲ ποίηση. Ὁ Τρώϊλος κατάρθρωσε ὄχι μόνο νὰ μεταφέρει στὸ διαμορφωμένο σὲ λογοτεχνικὴ γλῶσσα κρητικὸ ἰδίωμα — μὲ λιγοστὲς γλωσσικὲς ὑπερβάσεις — πολλοὺς ὠραιότατους στίχους τοῦ Τάσου, μὰ καὶ νὰ συνθέσει ἀρκετοὺς καλοὺς δικούς του, πού ἀσφαλῶς ἀνήκουν στους ὠραιότερους τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας. Γενικὰ ὁ "Βασιλεὺς Ροδολῖνος" τοῦ Τρωίλου, καὶ ἂν δὲν εἶναι ποιητικὰ ἀνώτερος ἀπὸ τὴν "Ἐραφίλη" τοῦ Χορτάση, δὲν εἶναι ὅμως καὶ πολὺ κατώτερος. Παραμένει, παρ' ὅλας τὶς ἀτέλειες πού μποροῦμε νὰ τοῦ βρῖσκουμε σήμερα, ὅταν μάλιστα συμβαίνει νὰ μὴν τὸν κρίνωμε μὲ τὰ κριτήρια τῆς ἐποχῆς του, ἓνα ἀπὸ τὰ πῶς ἀξιόλογα καὶ τὰ πῶς ἐνδιαφέροντα ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου.

Οἱ δυὸ πράξεις (Γ' - Δ') τῆς κρητικῆς τραγωδίας πού παραθέτομε ἀναφέρονται κυρίως στὴν ψυχικὴ ἀγωνία τῆς ἡρωίδας, τῆς Ἀρετούσας, πού, ἀφοῦ μάταια προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει τὴν περιέργη συμπεριφορὰ τοῦ Ροδολῖνου ἀπέναντί της καὶ τὰ ἀσυνήθιστα δῶρα τοῦ Τρωσίλου, πιστεύει στὸ τέλος πὼς προδόθηκε ἀπὸ τὸν ἀγαπημένο της Ροδολῖνο καὶ τότε πίνει δηλητήριο, γιὰ νὰ πεθάνει.

Δυὸ μόνο σκηνὲς τῆς πράξης Γ' εἶναι ἐντελῶς πρωτότυπες, ἡ 3η (διάλογος Ροδολῖνου καὶ Συμβούλου γιὰ τὴν ἀποστολὴ τοῦ δευτέρου στὸν Τρωσίλο) καὶ ἡ 6η (μονόλογος τοῦ Ροδολῖνου γιὰ τὶς ἀρετὲς καὶ τὶς χάρες τῆς Ἀρετούσας) καὶ μιά, ἡ 4η, εἶναι πολὺ ἐλεύθερη ἀπόδοση τοῦ ἀντίστοιχου μονόλογου τοῦ Συμβούλου γιὰ τὴν δύσκολη ἀποστολὴ του, πού ἀπαντᾷ καὶ στὸν "Torrismondo" (πρᾶξη Γ', σκηνὴ 1). Ὅλες οἱ ἄλλες εἶναι παρμένες ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ πρότυπο: Οἱ σκηνὲς 1-2 (διάλογος Ἀναζίας - Ροδολῖνου γιὰ τὸ συνοικέσιο τῆς Ροδοδάφνης μὲ τὸν Τρωσίλο καὶ διαταγὲς τοῦ Ροδολῖνου γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ Τρωσίλου) εἶναι ἡ σκηνὴ Β6 τοῦ "Torrismondo" διασπασμένη σὲ δυὸ σκηνὲς. Ἡ σκηνὴ 5 (διάλογος Ροδολῖνου καὶ Ἀρετούσας) εἶναι ἡ Γ4 τοῦ "Torrismondo", οἱ σκηνὲς 7 - 8 (ἄφιξη τοῦ μαντατοφόρου ἀπὸ τὴν Καρχηδόνα, πού ἀναγγέλλει τὸ θάνατο τοῦ πατέρα τῆς Ἀρετούσας) εἶναι τὸ πρῶτο μέρος (στ. 1-46) τῆς σκηνῆς Δ6 τοῦ "Torrismondo" (διασπασμένο ἐπίσης σὲ δυὸ σκηνὲς) καὶ ἡ σκηνὴ 9 (διάλογος Ἀρετούσας καὶ Σωφρόνιας γιὰ τὰ δῶρα τοῦ Τρωσίλου) εἶναι ἡ σκηνὴ Γ6 τοῦ ἰταλικοῦ προτύπου.

Ἀπὸ τὶς ἐφτά σκηνὲς τῆς πράξης Δ' οἱ τέσσερες τελευταῖες (4 - 7), δηλ. ὁ μονόλογος τοῦ Ροδολῖνου, ὁ μόνολογος τῆς Σωφρόνιας, ἡ ἀναγγελία τῆς Λευκάπτης στὴ Σωφρόνια πὼς ἡ Ἀρετούσα ἤπιε δηλητήριο καὶ ἡ ἀποχαριστικὴ σκηνὴ τῆς ἐτοιμοθάνατης Ἀρετούσας, εἶναι δημιουργήματα τοῦ Τρωίλου (ὁ Τάσος ἔβαλε τὴν ἡρωίδα του νὰ σφαγεῖ, ὄχι νὰ φαρμακωθεῖ). Καὶ ἡ σκηνὴ 1 (μονόλογος τῆς Ροδοδάφνης) εἶναι ἐλεύθερη ἀπόδοση τῆς σκηνῆς Β3 (σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴ σκηνὴ Γ2) τοῦ "Torrismondo". Μονάχα οἱ σκηνὲς 2 καὶ 3 (μονόλογος τῆς Ἀναζίας καὶ διάλογος τῆς Ἀρετούσας μὲ τὴ Σωφρόνια) εἶναι παρμένες (μὲ ἀντεστραμμένη τὴ σειρά) ἀπὸ τὸν "Torrismondo" (E2 - E1).

Π Ρ Α Ξ Ι Σ Τ Ρ Ι Τ Η
Σ Κ Η Ν Η Π Ρ Ω Τ Η.
ΑΝΝΑΪΖΗ, καὶ ΡΩΔΟΛΙΝΟΣ.

ΑΝΝΑ ΖΙΑ

Και με πολλούς λογαριασμούς και μ' άλλα λόγια τόσα, που μου έσυνήφερεν ο νοῦς κ' ελάλησεν ή γλώσσα, την έκαμα κ' εσύγκλινα κ' ήρθε στο θέλημά μου, μα όρεξη ελίγην έδειξε να 'χη πολλά του γάμου, μάλλιος, τ' άμμάτια μου άνισώς καλά τή στοχαστήκα, να την ιδώ εφανίστη μου μέσα εις χαρά και πρίκα· γιατί, όντε την απόβγαλα να στολιστή, κ' εμπήκε στο θάλαμό τζη μοναχή κ' έμένα εδω μ' άφηκε, βαρά πολλά άναστέναξε γή να 'ναι άπου την πλήσα χαρά, άπου εδίπλωσε εις έμας, εις δυο γάμους ίσα, και άπου διπλώνουν οι χαρές, οι σκόλες, τα παιγνίδια κ' οι τόσες περιδιάβασες κ' οι δόξες τόσ' αφνίδια, γή γιατί έπίστειψε, θαρρώ, τση μάνας και αδερφοῦ τζη πώς ό,τι πράξουσι, καλόν είναι του ριζικού τζη.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Μ' ένα μεγάλο βασιλιό, κρίνω, καλό δεν πηγαίνει, κακόςρη να σμιζόμε κόρη και γαδεμένη· κ' ωγιά άφορμάγρα μάλισταν εγώ κρατώ μεγάλη σκύλο κιανεις να κυνηγή στανιώς του να θά βάλη. Μ' όλον ετοῦτον άς γενή σα λείεις, κι αυτός ά θέλη.

ΑΝΝΑ ΖΙΑ

Με μοῖρα καλορρίζικη παρακαλώ να μέλλη.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

“Άς είναι καλορρίζικη, άν είναι μπορεμένο, άμ' άπ' έμας μηδε λειψτή να στέκη έτοιμασμένο παντόθες μ' ύψιστες τιμές και δόξες άλλες τόσες, άπου να μην κατέχουσι να μαρτυροῦν οι γλωσσες, ως πρέπει τση ύψηλόττη μας, τση τύχης, τσ' ευγενειά μας και τση άπειρης εμπόρεσης άπ'όχ' ή βασιλειά μας. Χίλιες άς μαζωκτούσινα λαμπρότατες παρθένες, οι πλιά όμορφες κ' ευγενικές κ' οι πλιά άξα στολισμένες και άπο διάδημα χρουσό και άπο χρουσό ζωνάρι, να τήνε συντροφιάσουσιν όλες με πλήσα χάρη· και παντρεμένες όρισε χίλιες να στολιστούσι με διαδήματα χρουσα και ζώνες, ν' άκλουθοῦσι τής Άρετούσας τση όμορφης, κ' εκείνη με λιθάρια τσ' Άράβιας πολύτιμα και με μαργαριτάρια και φορεσάν ολόχροσην άς ντύση τὸ κορμί τζη. Μ' ό,τι άλλο πράξαν άκριβό πράσει ωγιά στόλισή τζη. Τὸ πολυτεχνογάζωτο ρούχο τὸ φημισμένο τση άράχνης, που ως κ' εις τσι οὐρανοῦς είναι όνοματισμένο και άπ' άλλο δεν εύρίσκειται σ' όλη την οικουμένη, τση βάλε, οὐρανή γιατί στόλιση τση τυχαίνει, να φέγγη ανάμεσα όλωνώ και να τσι περισσεύγη, σαν κάμνει στην άνατολήν ήλιος με τ' άστρα, ως έβγη· σκήπτρο άς κρατή και διάδημα πλουσον εις τὸ κεφάλι κ' ένα μαντί άστρογιόνιστο βασιλικόν άς βάλη και ό,τι άλλο ή τέχνη εμπόρεσε, παλιά και νιά, να δείξη στα ρούχα τζη κ' εις τὸ κορμί τὸ ευγενικό τζη άς σμιζη. Μά ετοῦττη έσέναν έγνωια σου θέλ' είσαι και τιμή σου, να στολιστή υπερήφανα ή νύφη ή άκριβή σου.

ΑΝΝΑ ΖΙΑ

Καθώς όρίζεις να γενή προπό 'ναι· κι άπο μένα δε θέλει λείψει με χαρά τὰ μύχεις μιλημένα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΑ

Ροδολίνος, Χορός τῶ στρατάρχου και στρατιώτω

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Στρατάρχοι μου, την έμιλιά τώρα εις εσάς γυρίζω και ως φίλος σās παρακαλώ και ως βασιλιός όρίζω να φανερώσετ' όλοι σας τή φρόνηση κ' άντρεία σας και ό,τι άρετή άλλη εύρίσκειται σήμερα στα κορμιά σας. Στρατιώτες ξακουστοί κ' έσειε, άπόκοτοι και νιοί άξιο,

ό,τι μπορεῖ πās' ένας σας ωγιά τιμήν του άς πράξη. Άλλοι ένα κάστρο άς στέσουσι με ξύλα φοματένο, τριγύρου μ' όμορφα τειχιά και πύργους σφαλισμένο και μέσ' άς είναι στρατηγοί κι άπόξω άλλοι άς κοπιούσι να θε να τὸ τσακίσουσι, μαζι να πολεμοῦσι· άλλοι άς ντυθοῦσι σίδερα και άς τρέχου τα φαριά τως και τα κοντάρια γεις τ' άλλου να σποῦσι στα κορμιά τως· άλλοι γυμνοί με σουβλωτά σπαθιά και άκονισμένα τὸ πώς μαλώνου άς δείχνουσιν άλλήλους εις πās' ένα και άς ράσσουσι και άς φεύγουσι και με την τέχνη πάλι άς μπαίνη ο ένας εκ τ' άλλου μέσα άπου την άγκάλη· άλλοι ψηλά άς ξαπλώσουσι σκιοινιά, κ' εκεί άς γυρεύου να πορπατοῦσι, να γλακού, να παίζου, να χορεύου και άλλοι άς δοξεῦου τα πουλιά πετώντας για σημάδι, να δείχνουσι την τέχνην τως και πιδεξόττη άμάδι· άς ψάλλουν άλλοι στ' όργανα, με τύμπαν' άς πηροῦσι και με κιθάρες όμορφα παντόθε άς τραγουδοῦσι· άς τραγουδοῦ τῷ βασιλιῷ τῶν παλαιῶ τσι πράξες τσι φρόνιμες κ' ευγενικές και φημισμένες διάξες και μ' άλλα γλυκολάλγητα παιγνίδια τῶ μεταλλο με συμφωνίαν άς τρέχουσι, να σώνη γεις τὸν άλλο· και άλλοι, τσι σάλπιγγες άπεις γροικήσου, μην άργοῦσι στ' άλογα ν' ανεβούσινε, προθυμερά να έβγοῦσι με διαφορετικούς χορούς ν' αστράφτου τὰ σπαθιά τως και να βροντοῦς τσι κτύπους τως κ' εις τα σαλέματά τως· άς σέρνουν άλλοι τα θεριά τ' άγρια και μερωμένα, πās' ένα τως ξεχωριστά, μ' ολόχροση καδένα. Τράντα χιλιάδες στρατηγοί, άπόχω διαλεμένουσ κόκκινα και άσπρα να φοροῦ, βασιλικά ντυμένουσ και μ' άλλους τόσους άρχοντες να πηγαίνου εμπροστά μου, τὸ λάβαρο ο στρατάρχης μου βαστώντας στα δεξά μου. Τ' άμάξι μου μονόκεροι θέλουσι σέρνειν έξι και πλουσα άς τὸ στολίσουσι και ως έναν ήλιο άς φέξη· τσι έξι άς τοῦ βάλουσι τροχούς χρυσομαλαματένουσ, που είναι γεμάτοι οι κύκλοι τως λίθους άδαμαντένουσ, και με σαφείρια υπέρλαμπρα τὸν οὐρανόν του άς ντύσου, να δείχνη ως ένα να 'τονε μέρος του Παραδείσου· τοπάζια, χρυσόλιθοι, άνθρακες και σαρδια

τσι στύλους του άς σκεπάσουσι πλιά παρ' ό,τ' είναι χρεία, ύάκινθοι και χαβάζιοι, σμάρραδοι και ό,τι λίθος άλλος ταιριάζει, ο θρόνος του μὴ λείψη να 'χη πλήθος· τὸ ύποπόδιο άς στέσουσι, που επήγε να χαρίση του γνωστικού ή βασιλίσσα, για να τότε γνωρίση· άμέθουσι, ίάσπιδοι, βηρύλλιοι, χρυσοπράσα, σαρδόνιοι, χαλκηδόνιοι και τ' έμορφα μπαλάσα τα πλάγια του άς καλύψουσι και όλο τ' άπομονάρι σα χιονισμένο άς φαίνεται με τὸ μαργαριτάρι. Άμάξ' άς έρθου εκατό χιλιάδες στολισμένα, πās' ένα τως μ' έξι φαριά χρυσοπεταλωμένα, ξοπίσω τως τῶν άμαξῶ τα κάστρη άς άκλουθοῦσι, άπ' έλεφάντες εκατόν άπάνω τως βαστούσι, και φάλαγγες άμάδι τως άς έρθου πεζολάτες τόσες, που να σκεπάσουσι τή γή και όλες τσι στρατές. Τή χώραν έναν οὐρανόν καινούργιο άστροφεγγάτο άς δείξουσι με τσι φωτιές όλοι άπο πάν' ως κάτω, που ή νύκτα μέρα να φανή και να μηδε ζηλεύγη τὸ φῶς τση μέρας πώς μπορεῖ να τήνε περισσεύγη! Στ' άπομονάρια ή φρόνηση κ' ή τέχνη άς άρμηνέψη και οὔδενας σας εις τσι δουλειές ετοῦτες μην όκνέψη.

ΧΟΡΟΣ

Οι θέλησές σου οι γνωστικές κ' οι όρισμοι οι ψηλοί σου θέλου τελειώσει κατὰ πώς γροικούμε τή βουλή σου.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ερμίνος και Ροδολίνος

ΕΡΜΙΝΟΣ

Δυο άρχοντες ύψηλότατοι, τση Πέρσιας πρώτοι, πλουσοι πώς άποσώσασιν εδω λίγο 'ναι, ως ειχ' ακούσει, με χίλι' άμάξα κ' εκατό καμήλες και τρακόσα μουλάρια, και άλογα, θαρρώ, πλιάτερ' άπ' άλλα τόσα κ' έφερασι χαρίσματα τση νύφης, και ωγιά κείνο δώδεκα σέρνου κορασές να τση τα πási, κρίνω. Κ' ήρθα ως επά, όπ' ο βασιλιός να στέκη έχει συνήθη, για να γροικήσω, τίβετας καινούργιο άν εγεννήθη.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Μά με την ώρα συντηρώ τὸ Σύμβουλο και μπαίνει, για να τοῦ πῶ τὸ λογισμὸν άπόχω, σαν τυχαίνει.

Σύμβουλε, ὡ πῶς καλὰ ἄκαμες, πρίχου νὰ σοῦ μῆνυσω,
κ' ἦρθες, ἀπού ἐχρειάζουμου πολλὰ νὰ σοῦ μιλήσω.
Στὴν Ἀργοπάτρα μου ἴγραψεν ὁ φίλος μου πῶς φτάνει
καὶ πῶς, γιὰ νὰ ῥθῃ ἐδῶ, καιρὸ σὲ τόπο ἄλλο δὲ χάνει·
καὶ θέλω ἢ πιδεξότῃ σου τώρα νὰ μὲ φελέσῃ,
γιατὶ εἰς κλωστή παμπακερὴ κρέμομαι, ὡσάν τὸ λέσι.
Μ' ἔξι χιλιάδες ἄρχοντες νὰ πὰ τὸν ἀπαντήξῃς
ἐλόγιασα, καὶ μ' ὄμορφο τρόπο νὰ τὸν κρατήξῃς,
νὰ μείνεις στὴ Λέμιρο, ὥστε νὰ ξημερώσῃς,
νὰ ῥθῃ μὲ πλιά του ἀνάπαψῃ κι ὄχι μὲ σπούδα τόσῃ,
γιατὶ, ἀπομένοντας ἐκεῖ, βρίσκεις καιρὸ ν' ἀρχίσῃς
γιὰ τῆ ἀδερφή μου τὴν παντρεῖαν ἐσὺ νὰ τοῦ μιλήσῃς
καὶ νὰ τὸν κάμῃς μὲ πολλοὺς λογαριασμοὺς τῆ γνῶσῃς
νὰ πῆ τὸ ναὶ καὶ τοῖ ὄρεςες τοῖ ἄλλες του νὰ σποδώσῃς·
καὶ ὡς τόσο μὲ τὴ μάνα μου θέλομε σφίξει ἀντάμῃ
τῆ Ροδοδάφνῃ, τῆ δουλειᾶν, ὡς εἴπαμε, νὰ κάμῃ.
Τῆ χρεῖά μου ἐσὺ κατέχεις τῆ, κ' ἐγὼ καλὰ γνωρίζω
τὸ πῶς εἰς τὴν ἀγάπῃ σου μόνο μπορῶ νὰ ἐλπίζω.

ΕΡΜΙΝΟΣ

Ἄν ὄφελος νὰ κάμῃς τὰ λόγια μου γνωρίζῃς,
μὲ τὲς χαρὲς, ἀφέντῃ μου, νὰ πάγω ὅπου μ' ὀρίζεις
κ' οἱ οὐρανοὶ παρακαλῶ τῆ γλώσσας μου νὰ δώσω
χάρη, ὡσὰ θέλω νὰ μιλήσῃ σ' ὄ,τ' εἶναι ὠγιά καλὸ σου.
Μὰ, καθὼς λέσ' οἱ στρατηγοὶ πού ῥθαν ἐδᾶ εἰς τὴ Χώρα,
στὴν Κάρילו τὸν ἔχουσι νὰ ἴναι σωσμένοι τώρα,
κι ἄλλου ποθές νὰ μείνωμε δὲν εἶναι οὐδένας τόπος,
μηδὲ ν' ἀμποδισθῇ, κιανεὶς δὲν εἶ τιμῆ μας τρόπος.
Μὰ πάγω κ' εἰς τὴ στράτα κιὰς τάσσω σου νὰ γυρέψω
τῆ θέλησῇν του, ὅσο μπορῶ, μὲ πονηριά νὰ κλέψω.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Στὴ στράταν εἶναι δύσκολον ἀδεῖα νὰ βρῆς ἐτόσῃ,
μ' ἄμε, κι ἀφήνω τῆ δουλειὰ στὴν ἀμετρή σου γνῶσῃ.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

ΕΡΜΙΝΟΣ

Μὲ θυμωμένη θάλασσα, μ' ἐνάντιους ἀνέμους
σιμὰ εἰς τὸ βράχος νὰ σταθῇ καράβι σὲ πολέμου,
ἀπ' ἀχαμνὰ ἔχει τὰ σκοινιά τῆ ἀγκυρας κ' ἐλιγάνια,
μὲ φόβο στέκει, ὀγλήγορα μὴ δώσῃ στὰ χαράνια.
Ἄφου καὶ πῶς ἀνατριγῶ καὶ πῶς δειλιῶ μεγάλα
πῶς εἰς ἐτούτῃ τῆ δουλειὰ κάμνω εὐκαιρα τὰ ζάλα!
Μ' ἀπείς ὀρίζει ὁ βασιλεὺς ὁ ἀφέντῃς ὁ δικός μου
νὰ ταξιδεύω ἀντίδικα στὰ βλέπει ὁ λογισμὸς μου
κ' εἰς τὸ καράβι, ἀπού ἔβαλεν ὄλη τὴν πραγματεῖάν του,
ἀπού ἴναι πλιότερο ἔρασιμὸν παρά τὴν ἐπαρχιάν του,
μ' ἐδιάλεξε ὠγιά ναύκληρο στὰ τόσα βάσανά του,
ἐκ τὸ λιμῶνα, ὅσο μπορῶ, θὰ φεύγω τοῦ θανάτου
καὶ νὰ γυρεύω δυνατὰ τὰ κύματ' ἀπού τρέχου
κι ἀμψῶσῃ μᾶς εἰς τὴ γῆ κι ὅλους μᾶς περιβρέχου
ν' ἀπομακρύνω καὶ νὰ δῶ, στὴ σύχυσῃ ἀπ' ἐγίνῃ,
ν' ἀντισταθῇ κ' ἢ φρόνησῃ, ἔς ὅ,τι μπορεῖ κ' ἐκείνη.
Ἰλιμένα, καὶ πῶς ἔσφαλε περισσ' ἀπού τὴν πρώτη
κ' εἶν' ἀφορμῆ καὶ φέρνει του τόσῃ πολλὴ πρικότῃ!
γιατὶ ἕνας μέγας βασιλεὺς, σάν τοῦτο, νὰ θελήσῃ
γιὰ λόγου του βασιλίσσα νὰ πάγῃ νὰ ζητήσῃ,
μὲ γνῶμῃ καὶ μὲ λογισμὸν ἄλλου νὰ τήνε δώσῃ,
τὴν πίστην του ὀλοφάνερα βλάφτοντας νὰ δολώσῃ,
δὲν εἶναι πράμα νὰ μπορῇ τινὰς νὰ τὸ παινέσῃ,
γιατὶ τὸ κόμπωμα ποτὲ τοῦ δικίου δὲν ἀρέσει.
Μὰ σφάλμα κιὰς, ὡσάν αὐτόν, ἄς ἤθελε περάσει
μὲ τίβετας ἄλλῃν αἰτία νὰ τὸ κατασκευάσῃ:
Μὲ τὰ καράβια του ἄρχοντες δίχως του ἄς εἶχε πέψῃ
στὴν Ἀφρική, τὴν κορασάν ἐπούτῃ νὰ γυρέψῃ
κ' ἔρχοντας ἐμπορούσανε στὴν Πέρσια νὰ ποδίσου,
νὰ πού πῶς τοῖ ἔρριξε ὁ καιρός, κι ὡστε νὰ τοῦ μῆνυσου
νὰ πάῃ νὰ τὴν ἀποδεκτῇ, ὁ φίλος του εἶχε κάμει
μ' ὄμορφο τρόπο νὰ συρθῇ σ' ἕνα παλάτι ἀντάμῃ
κ' ἐκεῖ μὲ συργυλίματα καὶ πᾶσα στράταν ἄλλῃ,
σὰ βασιλεὺς, τὴν ἔβανε στὴν ἐδικήν του ἀγκάλῃ
κ' εἶχ' ἀπομείνει ταίριν του· κι ὁ κύρης τῆ οὐδ' ἐκείνη
τὴν πίστην του ἐτουνοῦ ποτὲ δὲν εἶχα κατακρίνει
καὶ μέσα εἰς τὴ φιλιάν τωνε τὰ πράματ' ἀπομένα,
στὴ γροϊκήσῃν ἀπού εἴχασι, στὸ ἴστερο ἀναπαημένα
κι ἂν ἦτο καταδικασθῆν, εἰς τὸν Τρωσίλο κρῖνω
μόνο πῶς εἶχε φαίνεται, κι ὄχι στὸ Ροδολίνο.
Μὰ τώρα, ἀπείς τὴν ἔλαβεν ὠγιά βασιλίσσάν του,
τὴν ἔπιασε στὴν πίστην του κ' εἶναι εἰς τὴν κατοικιάν του

κ' ἐγνώρισεν ἕνας τ' ἄλλου τὴν ἔσμιξῃ καὶ θάρρος,
δὲ τζὶ χωρίζει ἄλλος ποτὲ στὸν κόσμον, ὄς ὁ Χάρος
κι οὐδὲ νὰ τὴν ἀπαρνηθῇ δὲν πρέπει, νὰ τὴ δώσῃ
ποτὲ ἄλλου, ἂ δὲν εἶ λωλὸς κ' εὐκαιρος ἀπὸ γνῶσῃ
κ' εἰς τέτοιον τρόπο ὁ φίλος του ἔμεινε κομπωμένος
κ' ἐτούτος μὲ τὸ φίλον του δὲ μείνει ἐμπιστεμένος.
Ἄμ' ὁ Τρωσίλος τὸ πρεπὸ ζητᾶ νὰ δώσῃ τόπο
τοῦ Ροδολίνο στὴ δουλειὰ τούτῃ μὲ πᾶσα τρόπο,
ὄχι γιατί ἴναι βασιλεὺς ψηλὸς πολλὰ ἀπ' αὐτόνο
κι ἀπ' εὐγενεῖα κ' ἀπὸ ἐπαρχιά κι ἀπ' ἄλλες χάρες μόνο,
μὰ καὶ γιατί ἴναι ἄδικο, σὲ προδοσὰ μεγάλη,
σάν τούτῃ ἀπ' ἀποκότῃς, νὰ θὲ νὰ τότε βάλῃ,
ἴνους τιμημένου βασιλεὺς μοναχοθυγατέρα
νὰ πάρῃ μ' ἔτοιμο κόμπωμα εἰς τὰ δικὰ του γέρα.
Ἄκαλλια τοῦ φίλου του κιανεὶς νὰ σφάλῃ, παρά νὰ ἔχη.
ἀπ' ὅλους καταδικασθῇ, πάντα ἐντροπῆ καὶ μάχῃ.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Ροδολίνος καὶ Ἀρετοῦσα

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Βασιλίσσα, τοῖ γάμους σου ἔρχεται νὰ τιμῆσῃ
ὁ βασιλεὺς τῆ Πέρσιας, σάν εἶχα σου μιλήσει
κ' εἶν' ἀξωμένος στρατηγὸς κ' ἤρωας φημισμένος,
μ' ἀπάνω σ' ὅλα φίλο μας περισσὰ ἡγαπημένος
κι οὐδ' ἐλιγώτερον ἐσὲν εἶν' ἀπ' ὄ,τ' εἶν' ἐμένα,
καθὼς ἀπὸ πολὺν καιρὸ καλὰ ἔχω γνωρισμένα
κι ὄση μεγάλην ἐξῆμιὰ καὶ βλάβη μου εἶχε σῶσει
ἢ χέρα του στὴν Ἀφρικήν ἄλλους κηρούς νὰ δώσῃ,
τόσες νὰ κάμῃ δούλεψες διπλώνει ἢ πεθυμιὰ του
στοῦ λόγου σου, σὰ δείχνουσι τὰ ἔργα τ' ἀγαθὰ του.
Τὸ χέρι σου τὸ λοιπονὸς τοῦ δῶσ', παρακαλῶ σε,
σημάδι ἀγάπῃς καὶ φιλιᾶς κ' ἐκ τὴν καρδιά σου λειώσε
πᾶσα σου παραπόνεσῃ καὶ βλάβη μου ἀπού νὰ ἔχη
κι ἀντίδικα τ' οὐδεποσῶς πλιὸ μὴ θυμάσαι μάχῃ.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Σῶνεις πῶς εἶναι φίλος σου, κ' ἐγὼ ἄλλο δὲ γυρεύω,
παρὰ ποτὲ ἐκ τοὺς ὀρισμοὺς τοῖ ἄξιους σου νὰ μὴν ἔβγω,
γιατὶ ἢ γυναικα φίλου τῆ θὰ νὰ ἔχη κι οὐκουθρὸ τῆ
μόνο τοῖ φίλους κι οὐκουθρὸς τ' ἀντρὸς καὶ βασιλεὺ τῆ.
Ἔτσι κ' ἐγὼ θέλω κρατεῖ πολλὰ ἀκριβὸ εἰς ἐμένα
ὄ,τι σ' ἀρέσει, ἀφέντῃ μου, σάν ἐδικὴ σου ἐσένα,
γιατὶ, ἀποστέντα μ' ἔκαμες ταίρι σου, ἐγὼ ἐδικὴ μου
δὲν ἔχω πλιά οὐδὲ τὴν καρδιά μῆδὲ τὴ θέλησῃ μου.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Τοῦτο πιστεύω εἰς τὴν καλὴν ἀγάπῃ καὶ ὄρεξῃ σου
κι οὐδ' ἐλπίζ' ὀλιγώτερο ποτὲ ἐκ τὴ φρόνησῃ σου.
Σήμερα θύμησῃ πρικιὰ μῆδὲν ἀνακατώσῃ
τὸ στήθος σου, τὴν ὄψῃ σου ποσῶς νὰ μὴ θαμπώσῃ.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Στὸ στήθος μου ποτὲ χαρὰ μῆδὲ καὶ πρικία ἐμπαίνει,
παρὰ σὰ θέλεις μόν' ἐσὺ, καρδιά μου ἡγαπημένη.
Ἐγὼ, ἂ μ' ὀργίζεσαι, μπορῶ νὰ ὀργίζωμαι ἀπατῆς μου
καὶ τὸν Τρωσίλο ν' ἀγαπῶ, σὰ θές, ψυχῇ τῆ ψῆς μου!
Δὲν ξεύρεις πῶς ἀφέντῃ μου σ' ἔχω καὶ βασιλεὺ μου
καὶ μοναχὴν ἐλπίδα μου, σάν πρέπει, κ' εἰδωλό μου;
Ἄν τοῖ γονέους μου ἄφρηκα κ' ἦρθα κι ἀκλουθῆξά σου
καὶ τὸ κορμί καὶ τὴ ζωὴν ἔδωκα στὴν ἐξά σου,
πόσο σάν ταίρι σου εὐκόλα καὶ δούλη πῶς μ' ὀρίζεις,
μὲ δίχως περισσότερα λόγια μπορᾶ γνωρίζῃς;
Γιὰ ἐσένα μόν' ἔχω ἀκριβῆ στὸν κόσμον τὴ ζωὴ μου
καὶ δίχως σου ὁ Παράδεισος μ' ἔβαρσεν, ἐκεῖ ἂν ἦμου,
γιατὶ Παράδεισος, θαρρῶ, δὲ δίδει τόση χάρη,
ὅσο μπορεῖ ὅποιον ἀγαπᾷς χάρ' ἀπὸ σὲ νὰ πάρῃ
μᾶλλον στὸν Ἄδῃ πλιά καλλιὰ μετὰ σου εἶχα περάσει,
γιατὶ ἐκεῖ ἀπού' σ' ἐσὺ, τινὰς κόλασῃ μὴ δειλιάσῃ.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Ἦ πῶς τὰ λόγια ἀπού γροϊκῶ μου δένου τὴν καρδιά μου,
σπλαβώνουσι τὸ πνεῦμα μου, παίρνου τὰ λογικά μου!
Ἦ οὐρανοί, εἶναι μπορετὸ ἔς τοῖ κύκλους τοῖ ψηλοὺς σας
μιὰ μελωδιὰ νὰ ἴναι γλυκεῖα σάν τούτῃ τῆ Ἀρετούσας;
δὲν τὸ πιστεύω ὀλοτενιάς, μὰ τέτοιον πράμα ἂ λάχῃ,
κιὰς πνεῦμα ἐκεῖ δὲ βρῖσκεται σάν τούτῃ χάρες νὰ ἔχη.

Μέ δικιο τόσα ἠγάπησε τὰ κάλλη τ' ἀμετρά σου
 ὁ βασιλιὸς τῆ Πέρσιαις κ' ἄφτει ἐκ τὴν ὁμορφίαι σου
 μ' ἀποῦ κατέχει τὸ ἐμιλιές, τὰ πρᾶξες σου κ' εἰντὰ 'σαι,
 γιὰ μιὰ ΠΑΝΔΩΡΑ καὶ θεὰ στὸν κόσμον προσκυνᾷ σε,
 καθὼς ἐμένα πλιά ἀπ' ἄλλου πρέπει, ἀποῦ σέ γνωρίζω,
 κὶ οὐδὲ ζωὴ οὐδὲ βασιλεία γιὰ λόγου σου νὰ χρῆζω.
 Μ' ἔλον ἐτοῦτο, ἀγάπη μου, ἡ ντήρηση ἢ πολλή μου
 τὴν πεθυμιά μου χώνει σου κ' ὄρεξη τὴν καλή μου
 κ' ἐκείνον ἀποῦ ἐπέρασεν ἀλλήλω μας ἀντάμ
 μεταγνομοὺς ἐγνωρίσα πολλοὺς πὼς τὸ 'χα κάμει,
 γιὰτὶ τὸ φίλο μ' ἐβλάψα, πού πρώτα ἠγαπημένη
 σ' εἶχε, παρὰ ἀπὸ λόγου μου κιάς νὰ 'σαι γνωρισμένη
 καὶ κάμνει με καὶ στέκομαι σὲ πάθη, ἀποῦ ποτέ μου
 στὸν κόσμον πὼς δὲν ἔπραξεν ἄνθρωπος φαίνεται μου.
 Μὰ ὅ,τι ὦρα σὲ στοχαζομαι καὶ μετὰ σένα ἐργάζω,
 τὸ σφάλμα οὐδὲ τὴν πρίκα μου μηδεποσῶς λογιάζω,
 γιὰτὶ ἔχει χάρη ἢ ὄψη σου κ' ἡ πρόσοψη ἢ γλυκειά σου
 κὶ ὅποιος σὲ βλέπει, σὲ δροσές ὄλ' οἱ καημοὶ του ἀλλάσσει
 καὶ μόνο πεθυμῶ νὰ ζῶ, στὴ συντροφιά σου νὰ 'μαι,
 γιὰτὶ ἐκ τὴν ἀναγάλλιαση δὲ γγίζω ἐτότες χάμαι.
 Μὰ ὡσὰ μ' ἀφήσης μοναχόν, οἱ πόνοι μου πληθαίνουν,
 οἱ ἔγνοιες τυραννοῦσι με κ' οἱ πρίκες μ' ἀποθαίνουν
 κ' εἰμ' ἴδια ὡσάν ἕνα ληστή, πού θησαυρὸν ἀρπάξει
 μεγάλο, ἀποῦ δὲ δύναται νὰ πὰ τότε φυλάξει,
 καὶ στέκει σὲ μεταγνομὸ καὶ λύπηση μεγάλη,
 στὴ στράτα μὴν τὸν εἴρουνσι καὶ πάρουνσι τον ἄλλοι,
 μᾶλλον εἰς πρίκα πλιότερη στέκει καὶ ὁ νοῦς τ' ἀλλάσσει
 σ' ἀπελπισιά, παρ' ἐκείνου ἀποῦ 'χε τότε χάσει
 κ' ἔχει καλλιὰ τὸ θάνατο παρὰ νὰ τὸν ἀφήση
 ποτέ ἄλλονοῦ, μηδὲ ψηφᾷ στὸν κόσμον πλιὸ νὰ ζήσει.
 Τύχη μου, ἀπείς ἠθέλησες κὶ ὁμάδιν ἐσμιξέ μας,
 κ' εἰς μιὰν ἀγάπη ἐδέεσσαι κόμπον οἱ ὄρεξέ μας,

παρακαλῶ σε ὅσο μπορῶ, μὴ μᾶς καταμποδίσης,
 γῆ πλιὸν ἐμένα ζωντανὸ νὰ στέκω μὴ θελήσης.

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Τζημόσκος καὶ Χωρὸς τῷ στρατάρχῳ τοῦ Ροδολίνου

Τ Ζ Η Μ Ο Σ Κ Ο Σ

Παντόθες ἐνεργούσινε 'ς τούτη τὴν ἄξα πόλη
 ὦγα τὰ γάμους, ὡς γροικῶ, χαρὰ πολλὴ καὶ σκόλη.
 Φάλαγγες εἶδ' ἀμέτρητες κ' ἐργάζου, πού σ' οὐδένα
 τόπο ἄλλο οὐδένας ἄνθρωπος ἔχει, θαρρῶ, ἰδωμένα
 κάστρη ἄλλοι στένου ξύλινα κὶ ἄλλοι τὰ ζουραφίζου
 πού τὰ ὄφθαλμοὺς κομπάνουσι ξύλα νὰ τὰ γνωρίζου
 ψηλὰ ξαπλώνου ἄλλοι σκιοιὰ κὶ ἀπάνω πορπατοῦσι,
 σάν εἰς τὴ γῆ χορεύουσι κὶ ὡσάν ἀετοὶ πετοῦσι.
 Ἄλλου στρατιῶτες τρέχουσι κοντάρια συναλλήλως,
 κ' ἕνας τ' ἄλλου τως δείχν' ἐχθρὸς, κ' ἐκείνος εἶναι φίλος.
 Ἄλλοι ἀποῦ τὰ φαρέτρης τως μὲ τ' ἄλογα γυρεύγου
 καὶ ρίκτου τὰ βερτόνια τως καὶ τὰ πουλιὰ δοξεύγου.
 Ἄλλοι πεζοὶ σπαθιά γυμνὰ στὰ γέρια τως κρατοῦσι
 καὶ φαίνονται πὼς ράσσοσι νὰ μποῦ νὰ σκοτωθοῦσι,
 κ' ἐκείνοι μὲ τὴν τέχνη τως καὶ φύλαξη μεγάλη
 πᾶς ἕνας ἄβλαφτος περνᾷ τ' ἄλλου ἀποῦ τὴν ἀγκάλη.
 Ἄλλουσι ἄλλοι, τραγοῦδου ἄλλοι μὲ τὰ κιθάρες
 κὶ ὄλοι νὰ δείχου πάσσοσι τὲς ἀμετρές τως χάρες,
 χορεύου, χαίρουντ' ὄλοι τως βασιλικά ντυμένοι,
 πού δὲν ἀφήνουσι καρδιά νὰ στέχη πρικαιμένη.
 Στολίζουσι τ' ἀμάξα τως πλούσα ἔτσι, ἀπ' ὅλα λάμπου,
 πού βασιλοὶ ὑπερήφανοι ἄξα νὰι μέσα νὰ 'μπου,
 ὀλόχρουσα τὰ πέταλα φοροῦσι τὰ φαριά τως
 καὶ σέρνου καὶ μ' ὀλόχρουσες καδένες τὰ θεριά τως.
 Στολὴν οἱ ἐλεφάντες τως βαστοῦσι μὲ χρουσάφι,

Κ Ε Π Ρ Α Ξ Ι Σ

Αἰ: Καθὺς οὐρεῖσαι νὰ γῆν φρεσίναι, κί ἀπειμῆσαι
 Δὶ θίλει λείψαι μὲ χαρὰ τὰ μόχθους μιλημῆσαι.

Σ Κ Η Ν Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Α

Ρ' Ω Δ Ο Λ Ι Ν Ο Σ, Χ Ο Ρ Ο Σ τῶ Σ Τ Ρ Α Τ Α Ρ Χ Ω,
 καὶ Σ Τ Ρ Α Τ Η Ω Τ Ω.

Γ Τρατάρχοιμου τῶν ἐμῶν γιὰ τῶσα εἰς ἴσας γυρίζω,
 Κί ὡς φίλος τας φάλαγγας, κί ὡς βασιλιὸς οὐρεῖσαι
 Νὰ θανερῶτε ὄλοισαι τὴ φρεσίναι, κί ἀπειμῆσαι,
 Κί ὡς ἀρετὴ ἄλλη οὐρεῖσαι σήμερος εἰς κορυμιάσας,
 Στρατῶτες ἔκαυσε, κί ὡς εἰς δόκτοι καὶ γιὰ ἄξοι,
 Ὅ πὺ πορεῖ πᾶς ἕνασας ὁ γὰ πηλῶντο ἄς φραξῆσαι
 Ἄλλοι ἕνα κάστρο ἄς εἰσοῦσι μὲ ξήλα ψωματίου,
 Τεργῆσου μὲ ὁμορφα τειχιά, κὶ πύργους σφαιλομῶν
 Καὶ μίς ἄς εἶναι στρατῶται, κί ὡς εἰς ἄλλοι ἄς κομποῦσι
 Νὰ θὲνὰ τὸ τζακίσουσι, μαζὶ νὰ πηλῶντο,
 Ἄλλοι ἄς γηθοῦσι σιδηρὰ, κί ὡς τρέχου τὰ φαριάσας,
 καὶ τὰ κοπιεῖται γέις τ' ἀλλοῦ νὰ σπῆσαι εἰς κορυμιάσας,
 Ἄλλοι γυμνοὶ μὲ σουβλοτὰ σπαθιά, κί ἀπειμῆσαι
 Τὸ πὼς μαζοῦντο ἄς διχνοῦσι ἀλλήλως εἰς πᾶς ἕνα,
 Κί ὡς ράσσοσι, κί ὡς φλόγουσι, καὶ μὲ τῶν τεχνίτων πάλαι
 Ἄς μὲ τῆς οἱ ἕνας ἐκτ' ἄλλου μίσα δαπύ τῶν ἀγκάλων
 Ἄλλοι ψηλὰ ἄς ξαπλώσουσι σκιγνιά, κ' ἐκτ' ἄς γυρῶν
 Νὰ πορπατῶσι, νὰ γλακοῦντὰ πᾶρουντὰ χροῦντο
 Κί ὡς εἰς δοξεύγου τὰ πουγλιὰ πεποῦται γιὰ σπαιδῆ,
 Νὰ δειχνοῦσι τῶν τεχνίτων, καὶ πηλῶντο ἀμαδί,
 Ἄς

Τ Ρ Ι Τ Η

Ἄς φάλλου ἄλλοις ὄργανοι μὲ τῶν πᾶσας ἀπειμῆσαι,
 Καὶ μὲ κυθάρας ὁμορφα παποῦται ἄς τραγοῦδοῦσι,
 Ἄς τραγοῦδοῦ τῶ βασιλῶν τῶ παλιῶ τῆ φραξῆσαι,
 Τζη φρεσίναι, κί ὡς γροικῶ καὶ φημισμῆσαι ἄς εἰς
 Καὶ μὲ ἄλλα γλυκολαίλιτα πηλῶντο τῶ μεταλλῶ,
 Μὲ σιμφοῖνας ἄς τρέχουσι νὰ σπῆσαι γέις τὸν ἄλλο,
 Κί ἄλλοι τζη σάλπιγγας ἀπὶς γυμνῶντο μὲ ἀρχοῦσι
 Στ' ἄλογα ἰ ἀνιβαῦσιναι, φρεσίναι νὰ ὄγῶσι
 Μὲ δειφορεπκοῦς χορῶν, ἰ ἄς ραῦται τὰ σπαθιάσας,
 Καὶ νὰ βερτῶ τζη κυτῶσας, κ' εἰς ἀσπασμῆσαι,
 Ἄς σέρνου ἄλλοι τὰ θεριά τ' ἀγροῦ καὶ μεσῶντο,
 Πᾶς ἕνασας ἔχουσας, κ' ὄλοχρουσες καδῆσαι,
 Τραῦτα χιγλιὰσας στρατῶται δαπύ ἔχουσας
 Κοκίνα, κί ὡς φρα νὰ φρεσίναι, βασιλικά νηδῶντο,
 Καὶ μὲ ἄλλους τῶσους ἀρχοῦται νὰ πηλῶντο ἰ μεσῶντο,
 Τὸ λάβαρο ὡς στρατῶται μου βασιλῶντο εἰς ἀμαδί,
 Τὰ μαζοῦται μονοκίεσι θίλῶσι σέρνου ἔξαι,
 καὶ πλούσα ἄς τὸ σπῆσαι κί ὡς ἕνα ἠγλοῦ ἄς φέξῆσαι
 Τζη ἔξαι ἄς τὰ βάλλουσι τρεχῶντο χροῦσιναι σπαιδῆσαι,
 Πού εἶναι γυμνοὶ οἱ κύκλιπας λίδους ἀσπασμῆσαι,
 Καὶ μὲ σφαιρὰ ὑπερλαμῶσαι τὸν οὐρανῶντο ἄς γηθῶντο,
 Νὰ δειχῆσαι ὡς ἕνα νὰ τῶντο μίερος τῶ Παραδείσου,
 Τὸ παζοῦ χροῦσιναι Ἄνθρακας, καὶ Σαρδία,
 Τζη φύλῶντο ἄς σπῆσαι, πλῆρα πᾶς ὅτ εἶναι χρεῖσαι,
 Τὰ κίεσιναι, καὶ χαβαζοῦσι Σιμάσας, κί ὡς λίδους
 Ἄλλοι πηλῶντο, ὡς φρεσίναι, μὲ λείψιναι σπαιδῆσαι,
 Τὸ ὑποπόδιο ἄς εἰκοῦσι, πού ἰπῆγῆσαι νὰ χρεῖσαι,
 Τοῦ γνωσικοῦ ἢ βασιλῆσαι, γιὰ τῶντο γνωσῆσαι,
 Ε ς Ἄμει

πού με κοντύλι ἔτσι ὁμορφὴ δὲν κάνουν οἱ ζωγράφου.
 Κ' εἶν' ἀπ' αὐτοὺς πού τάσσουνι νὰ κάμουν, ὡς πιδέξου,
 τὴ νύκτα πλιά παρ' οὐρανὸς τὴ μέρα ἢ γῆς νὰ φέξῃ
 καὶ πράματα πολλῶ λογιῶν ἄλλα, ἀπού νὰ λογιᾶζῃ
 δὲ φτάνει νοὺς ἀνθρωπίνους, ὅζω νὰ τὰ θαυμάζῃ.
 Ὡ πόσοι θησαυροὶ 'ν' ἐδῶ καὶ πλῆθος τῶν ἀνθρώπων
 κ' ἡ ἐπαρχιὰ πόσο κρατεῖ τοῦ κόσμου ἀπειρον τόπο,
 πόσες ξαπλώνει δύνამες ἑποῦ 'ν' τὰ σύνορά τῃ
 καὶ πόσες ἄλλες βασιλεῖες τῃ δίδουσι χαρατῆσι!
 πόση τῃ φέρνει ἀξόβηταν ὁ Νεῖλος, πού μπορούσι
 ὡγί' ἄλλον ἕνα πέλαγον ἐδῶ νὰ τὸν κρατοῦσι,
 πού χίλιοι τόποι θρέφονται καὶ χίλιες βασιλεῖες
 ἐκ τὰ γλυκιά του τὰ νεράν εἰς ὅλες τῶς τσι χρεῖες.
 Αἴγυπτος καλορρίζικη, δικιὰ 'σαι ζηλεμένη,
 καὶ δίκια σὲ τιμοῦσινε σ' ὅλη τὴν οἰκουμένη,
 γιὰτι ὡς καὶ τὸ θεῶν ἐπὰ τ' ὀνόματα εὐρεθῆκα
 κι ἀπὸ 'δεπὰ τὰ γράμματα, σὰ λέσι, ἐγνωριστῆκα
 κι ὅλες τσι στράτες τῶν ἀστῶν καὶ τὴν ἐμπόρεσή τῶς
 Αἰγύπτου ἐπρωτογνώσασι, με δόξ' ἀμέτρητῃ τῶς
 γι' αὐτὸς καρδιὰ σὲ κράζουσι τοῦ κόσμου καὶ ποτίζεις
 τ' ἀπομονάρι σου κορμί, 'ς τσι χρεῖες, καθὼς γνωρίζεις.
 Χαίρομαι τὸ λοιπὸν πολλά, πὼς ἦρθα νὰ βρω γνώρα
 σὲ τέτοια εὐγενικώτατη καὶ μπουρεμένη χώρα
 μὰ τὸ μαντᾶτο ἀπού βαστῶ δὲν ξεύρω ἂν ἔν και δώση
 τίβετας πρίκα, τσι χαρὲς τσι τόσες νὰ σποδῶσῃ,
 καλὰ καὶ πρίκα με χαρὰ φέρων ἀνακατωμένη
 κ' εἰς ὅποια δραμόνισι καρδιάν, ἢ πρίκ' ἀπόζω μένει.
 Μὰ πού τὴν ὁμορφώτατη βασιλίσσα νὰ βροῦμε,
 νὰ μάθῃ πὼς τῆς Ἀφρικῆς τὸ σκῆπτρο τῃ βαστοῦμε
 καὶ πὼς τὴν Καρχηδόνα ὀρίζει μοναχὴ τζῆ,
 σὰν ἦθελεν ὁ κύρης τῃ κ' ἡ τύχη ἢ ἀγαθὴ τζῆ;
 Βλέπω ἀπατὰ σὰ στρατηγούς κ' εἰς τὴν ὁδὸ περνοῦσι
 κι ἄς τοὺς ρωτήσῃ, ἂ ξεύρουσι πού νὰ 'ναι, νὰ μοῦ ποῦσι.
 Νὰ ζῆς, ἀφέντῃ μ' ἀκριβέ, γιὰ χάρη ἀρμηνεψέ μου
 πού κατοικᾷ ἡ βασιλίσσα γῆ πού τὴ βρισκω πέ μου.

ΧΟΡΟΣ

'Σ ἐκεῖνο τὸ ψηλότατο παλάτι ἐκεῖνη στέκει
 μὰ ὁ βασιλιὸς μας ἐρχεται· καὶ πέρασε παρέκει.

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΩΗ

Τζημόσκος, Ροδολῖνος καὶ Χορός, μὰ δὲ μιλεῖ

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

'Αφέντῃ Γαληνότατε καὶ ὕψιστε βασιλιά μου,
 μαντᾶτο καλορρίζικο σοῦ φέρνει ἡ ἐμιλιά μου
 πάντα σου καλορρίζικος νὰ 'σαι καὶ πάντα νὰ 'χῆς
 νῆκες, χαρὲς καὶ τρόπαια καὶ δόξες, ὅπου λάχῃς.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Τζημόσκο, εἶντα μᾶς βαστᾶς καλὸ στὸν τόπο ἐτοῦτο;
 ὅ,τ' εἶναι, δίχως νῆρηση, γι' αὐτὸς δὲν ἔχεις μου το.

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

Πλήρωμα καλορρίζικιᾶς 'ς τσι γάμους σου βαστῶ σου,
 καθὼς ὀρίζου οἱ οὐρανοὶ καὶ τὸ μελλούμενό σου.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Πὲ κείνο ἀπόχῃς νὰ μοῦ πῆς.

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

Τσῆ ἄξας βασιλίσσας σου
 μ' ἐστείλασι, καὶ νὰ τὴ δῶ ἄς εἶναι θέλημά σου.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Τὸ θὰ μιλήσῃς ἐκεῖνῃς μπουρὰ τὸ πῆς ἐμένα
 καὶ τάξε τῃ βασιλίσσας πὼς τὸ 'χεις μιλημένα.

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

Τσῆ Καρχηδόνας τῃ βαστῶ τὸ σκῆπτρο νὰ τῃ δώσω
 στὰ χέρια τζῆ, τὴ δούλεψῃ ἀπῶχῃ νὰ πληρώσω.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Πὼς τοῦτο; τάχατες δὲ ζῆ πλὴν ὁ δικὸς τῃ κύρης;

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

'Ἐπέρασε ἀπού τὴ ζωὴν ἐτούτῃ ὁ κακομοῖρης.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

Ποιὰ τοῦ θανάτου ἢ αἰτία νὰ 'τουμε;

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

Ἄπεις ἐγίνῃ
 μιὰ ταραχὴ τῃ θάλασσας μεγάλῃ, ἀπού ἦτο ἐκεῖνη
 πού ἔτυχε, ὡς ἐμισσέφετε ἀπού τὴν Καρχηδόνα,
 καὶ ξεύροντας τὸ πὼς κοντὰ δὲ βρίσκετε λιμῶνα,

σὲ πρίκαν ἔπεσε πολλή, πού ἠλέγαμε κι ἀλλάσσει
 ὁ νοὺς τοῖ καὶ παραλογᾷ γῆ τὴ ζωὴ νὰ χάσῃ
 περιτοπλιάς, ἀπ' ὁ γιὰλὸς πνιμένους εἶχε φέρει
 μετ' ἡλῆσα ξύλα καραβιῶν εἰς τὰ ἐδικὰ μας μέρη
 κ' ἔκρινε, ἢ Γαληνότῃς σου κ' ἢ Ἀρετοῦσα ὀμάδι
 πὼς νὰ ἐπεράσετε κ' ἐσεῖς ἐτότες εἰς τὸν Ἄδῃ.
 Δὲν ἦθελε παρηγοριά κιανεῖς νὰ τοῦ μιλήσῃ,
 μηδὲ φαητὸν ἐμπόρεσε ποσῶς νὰ γεματίσῃ,
 ὡστ' ἀπού τοῦ 'ρθασι γραφὲς ε' τῃ Τρίτσας τὴν ἀγκάλῃ
 πὼς ἐγλυτώσετε κ' ἐσεῖς καὶ μετὰ σᾶς πολλοὶ ἄλλοι.
 Μὰ ἡ πρίκα κ' ἡ ἀναφαγιά ὀμάδι μετὰ τὰ γέρα
 σὲ μιὰ κατὰστασῃ κακὴ περίσση τὸν ἐφέρα,
 πού πλὴν ἐκ τὸ κρεββάτιν του ποτέ του δὲν ἐβγῆκε,
 παρὰ τὴν ὥρα μοναχὰς πού τὴ ζωὴν ἀφήκε.
 Μὰ πρὶ ἀποθάνῃ, διάταξῃν ἔκαμε κ' εἶχε ἀφήσει
 ὅ,τι ἔχει τῃ Ἀρετοῦσας του, νὰ τὸν κληρονομήσῃ
 μάλιστα, ὡγιά στερέωσῃ τ' ἄξου του θελημάτου,
 τσι ἄρχοντες ὅλους ἔκραςε τῃ χώρας του ἐμπροστά του
 κ' ἐτάξασίν του μ' ὄρκον τῶς, τὸ σκῆπτρον του ἄλλῃ χέρα
 νὰ μὴν τὸ πιάσῃ, ὅζ' ὁ γαμπρὸς πῶχει γῆ ἢ θυγατέρα.
 Καὶ στέκει ἢ γρὰ βασιλίσσα καὶ κυβερνᾷ, μὰ χρεῖα
 μεγάλη ἀπ' ἄντρα γνωστικὸν εἶναι στὴν ἐπαρχία.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

'Ὡ πὼς τ' ἀφτιά μου σήμερο μετὰ πρίκα μου περίσση,
 Ἀρέτα, μέγα βασιλιέ, τὸ τέλος σου ἐγροικῆσα!

ΤΖΗΜΟΣΚΟΣ

Παρηγοριά στὸ θάνατο τοῦτο τὸν ἐδικόν του
 δὲν εἶχε, ὡσὰ πὼς σ' ἔκαμεν, ἀφέντῃ μου, γαμπρὸν τοῦ
 κ' ἠλεγε: "Ὁ Ροδολῖνος μου, γαμπρὸς μου καὶ παιδί μου,
 μένει νὰ σᾶς κυβερνᾷ, ὡσὰν καὶ τὸ κορμί μου,
 μᾶλλους ἐλπίζω πλιά καλλιὰ παρὰ τὸν ἴδιο ἐμένα,
 γιὰτι κορμί πλιά τέλειο δὲν ἔχω γνωρισμένα
 μετ' ἡ γνώση πὼς νὰ πορευτῆ τάσσω καὶ νὰ γυρεύῃ
 γῆ ἐκεῖνος νὰ 'ρθῇ ὀγλήγορα γῆ βασιλιὸς νὰ πέψῃ".
 Κ' ἔδωκε τῃ βασιλίσσας ἀπάνω εἰς τοῦτο γράμμα
 κ' ἐκεῖνη μετὰ τοὺς ἄρχοντες μ' ἔστειλα ἐπῶδε ἀντάμα.

ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

'Ὁ,τ' εἶναι ὡγιά καλύτερο θέλει γενεῖ· κι ἄς μποῦμε
 στὴν κατοικία μου, τσι γραφὲς καὶ διάταξῃ νὰ ἰδοῦμε.

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

'Αρετοῦσα καὶ Σωφρόνια

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Ποιὰ 'ν' τοῦτα τὰ χαρίσματα, Νένα, πού μοῦ βαστοῦσα
 οἱ Περσιάνες τ' ἀκριβὰ, κ' εἶντὰ 'ναι τὰ μιλοῦσα;
 τοῦτ' ἢ εἰκόνα, ἀπού ν' ἐδῶ, ποιὰ 'ναι; ἂν καλὰ λογιᾶζω,
 σ' ἐμὲ τὴν ἴδια κι ὄχι ἄλλου μόνο τὴν ὀμοιάζω.
 Τὰ ἦθῃ τοῦ προσώπου τζῆ βλέπω πολλὰ ὀμοιαστά μου:
 ἐγὼ εἶμαι ἐκεῖνη, ἀμὲ ποσῶς δὲ μοιάει ἢ φορεσὰ μου
 κασσίδι λαμπιρώτατο πατεῖ καὶ στεφωμένο
 καὶ μετὰ τὸ χέρι τζῆ κρατεῖ βερτόνι ξιφωμένο
 τριγύρου τζῆ ἔχει σὰ μυρτιά καὶ βαγχιονιὰ ὀμάδι,
 ἄμῃ δὲ γνώθω τί θὰ πῆ τέτοιας λογῆς σημάδι.
 Ἡ ἐργασία τὴν ὕλη τζῆ θωρῶ τὸ πὼς γυρεύγει
 μετὰ μιὰ γλυκεῖα συνορισὰ, Νένα, καὶ περισσεύγει.
 Κ' ἐκεῖν' ἀπού 'ναι εἰς τὸ μαντῖν ὄλο διασκορπισμένα,
 λάβρες, βερτόνια, δέματα καλὰ ἔτσι σοθεμένα,
 τί 'ναι τὸ σημαδεύγουσι δὲν ἠμπορὰ γνωρίσω
 κ' εἶμαι σὲ δειλοσόπησῃ καὶ λογισμὸ περίσση.
 Τὸ διάδημα πλουσώτατον εἶναι καὶ τιμημένο,
 πᾶσα τοῦ πέτρα κάρβουνο σοῦ φαίνεται ἀφτωμένο
 κι ὡς τὸ πιασα, τὸ γνώρισα: τοῦτο, ἀκριβὴ μου Νένα,
 τῃ γδίκιας μου 'τον ὁ ξασμὸς ὁ ἀγδίκιωτος ἐμένα!
 κι ἀναθυμοῦμαι τὸν καιρὸ, τὸν τόπο καὶ τὴν ὥρα
 πού ἐνὸς στρατιώτῃ τὸ 'δοκα στὴν ἐδικὴ μας χώρα
 κ' ἡ θύμησῃ του φέρνει μου πρίκα πολλὴ καὶ θλίψῃ,
 ἀπ' ἐκ τὸ στῆθος μου ἢ καμηὸς ποτὲ δὲ θέλει λείπει.
 Τοῦτὸ 'ναι τὸ διάδημα π' ἀξώθηκε, ὡγιά χάρη
 κιντυνεμένου παιγνιδιῦ, ὁ νικητῆς νὰ πάρῃ
 κ' ἐγὼ τοῦ τὸ ἐκανίσκεψα, σὰν ὁ δικός μου κύρης
 καὶ βασιλιὸς ἀρρίζικος ἦθελε ὁ κακομοῖρης.

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Στέμμα τὸ πὼς ἐχάρισες τότες ἀναστοροῦμαι,
 μὰ εἶντα ξασμοῦ γῆ εἶντα λογῆς ἦτανε, δὲ θυμοῦμαι,
 ἀμὲ θυμοῦμαι τσι χαρὲς καὶ φημισμένες σκόλες
 πού ἐκεῖνες εἰς τὴ χώρα μας ἦσα τζῆ μέρες ὅλες.

κι από τὰ λόγια ἄλλα κρυφὰ κι ἄλλα 'ναι φανερά μου,
 μὰ ἐσὺ θαρρῶ νὰ τὰ γροικῆς ἅλα σωστά, κερά μου,
 γιατί ὄνταν εἰς τὰ χέρια μου σ' ἔδωκεν ἀκριβός σου
 κύρης, γιὰ ν' ἀναθρέφωσι, πέντε σωστῶ χρονῶ σου,
 καὶ λέγει μου: "Νά, ἀνάθρεφε, Σωφρόνια βγενική μου,
 μ' ἔγνωια πολλή 'ς τοὶ ἀγκάλες σου τῆ γδίκια τῆ δική μου,
 γδίκια τῆ βασιλείας μου καὶ τῶν πολλῶν αἱμάτων",
 ἀπὸ ἐδεπὰ ἐχυθῆκασι μὲ ποταμούς κλαυμάτων",
 ἄλλο δὲ μοῦ 'πε, μὴδ' ἐγὼ πλὸν ἄλλο εἶχα ρωτῆζει
 νὰ μάθω, ἀμ' ὡς ἐτύχαινε σ' ἦθελ' ἀποκρατῆζει
 σὸ 'στερο μόνο ἐγροίκησα πῶς τοῦ εἶπασιν οἱ μάγοι
 κ' ἡ γδίκια του ἀπὸ πίσω του μακρὰ δὲ θέλει πάγει.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Ναί, μὰ τοὶ πρίκες οἱ καιροὶ κ' οἱ χρόνοι ἐμεγαλῶσα,
 τὸ βασιλῶ ἐτυφλάνασι κι ὅλους μὰς ἐπληγῶσα,
 γιατί στῆ Μαυριτάνιαν ἔπεφε τὸ παιδί του
 στρατάρχη στὰ φουσσάτα του, γιὰ τὴν ἀντίδική του
 κ' ἐπῆγε, κι ἀπὸ τοὶ πολλὰς σέρνει εἶχε του λόγι
 κ' ἐμπῆκε μὲ τὸν ἄπονο Τρωσίλον εἰς τῆ μάχη.
 Κ' ἐτσάκισε μ' ἀμέτρητη τιμὴ τὸν δικουθρόν του,
 μὰ ἔλαχε κ' ἐσκοτάθηκε τοῦ δόλιου τ' ἄλογόν του
 μὰ, πρὶ πεζέψη ἐκ τὸ φαρί, σέρνει τὸν Περσιάνο
 κι ἀγκαλιστοὶ σὲ λειψάνα Περσιάν ἐπέσ' ἀπάνω,
 κ' ἐκεῖ τ' ἀμποδιστήκασι τὰ πόδια κι ἀπομένει
 στ' ἐχθροῦ ἀποκάτω, κι ἄπονα στὰ χέρια του ἀποθαίνει
 κ' ἐτέλειωσεν εἰς τὸν ἀθὸ τῆ νότης τῆ ἀκριβῆς του,
 μὲ πλήσαν ἀνευκαριστιά τῆ τυχῆς τῆ ἀδικῆς του.
 Κι ὀπίσω του εἰς λίγον καιρὸ πολέμου καὶ θανάτου
 τὴν Ἀφρική ὅλην εἶχαν οὐλύφες πολλὰς γεμάτη
 κι ἂν οἱ πολέμοι ἐπάψασιν, ἀγάπη δὲν ἐγίνη,
 μὴδὲ καὶ γίνεται ποτὲ πλὴ ἀπὸ τὴν ὥρα ἐκείνη.
 Μὰ ὁ βασιλιός ἀφέντης μου, τῆ γδίκιας ἐγνωσιασμένος,
 μὲ πᾶσα τρόπο ἐγύρεψε κι ὄρεξῃ ὁ πρικαιμένος
 τοῦ σκοτωμένου μου ἀδερφοῦ τὸ αἶμα νὰ γδικιώσῃ,
 τοῦ γδικιωτῆ ὄγια ταίριν του τάσσοντας νὰ μὲ δώσῃ.
 Κ' ἐκραζε μὲ διαλαλημὸ στοῦ κόσμου ὅλα τὰ μέρη,
 στὴν Καρχηδόνα στρατηγούς ὅσους μπορεῖ νὰ φέρῃ
 κ' εἰς ἕνα χρόνον ἤρθασι πλὴ ἀπαρὰ δυὸ χιλιάδες
 ψηλοὶ ἄρχοντες κ' εὐγενικοὶ, πλοῦσοι καὶ βασιλιάδες
 καὶ μιὰν ἡμέρα ἠτοίμασε σὴν τὴν πλὴ ἀπαρὰ μεγάλη,
 ἀπὸ στῆ χώρα μας ποτὲ δὲν ἦτον ὅμοια τῆ ἄλλη
 κ' ἐκεῖ σὸ μέγα θέατρον, εἰς τὸ πλατὺ λιβάδι,
 ἐσύρθηκε κι ὁ βασιλιός, μὲ τοὶ ἄρχοντες τοῦ ἀμάδι
 κι' ἀρχόντισσες πολλῶ λογιῶ, σὲ τόπον, ἀπὸ ἐμπόρειε
 πᾶσ' ἕνας εὐκολώτατα κι ὅλους καλὰ τοὶ ἐθῶρειε.
 Ἐτρέχασι μὲ τὰ φαριά, τὰ σίδερα ντυμένοι
 καὶ τὰ κοντάρια ἀπάνω τως ἐσπούσα ὡς μανισμένοι
 κι ἄλλοι στῆ γῆν ἐπέφτασι, κι ἄλλοι μὲ τὰ σπαθιά τως
 ἀστροπελέκια ἐρρίκτασιν ἀπάνω εἰς τὰ κορμιά τως.
 Ἄμ' ἕνας ἦτο ἀπ' ὅλους τως πιδῆξος, ἀπ' ἐτότες
 μ' ἐνιά κοντάρια ἀπ' ἔτρεψεν, ἐνιά ἐρριζε στρατιῶτες,
 κι ἀρχισα κ' ἐδειλιούσανε πλὸν ἄλλοι νὰ θελήσου
 μὲ τέτοιο μπροζέζαμενο στρατιωτῆ νὰ γλακῆσου.
 Μὰ ἄλλος, ὡσαν ἀπόλιγνος, μᾶρη στολῆ ντυμένος,
 κ' εἶχε καὶ μαῦρον ἄλογο, μὰ 'δειγνεν ἀντρωμένος
 μ' ἀποκοιτῆ ἔτρεξε πολλή, νὰ πᾶ τὸν ἀπαντῆξῃ,
 κι ὁ κτύπος τῶ σιδέρων τως φωτιά εἶδαμε νὰ ριζῆ
 κι ὁ ἕνας κι ἄλλος θέλοντας νὰ ξαναδευτερώσῃ,
 ἐκεῖνος, ποῦ τοὶ ἐνιά 'ριζε, στῆ γῆ ἤθελε ξαπλώσει
 καὶ τότες ὅλοι νικητῆ τοῦτο τὸν ἄλλο κράζου
 καὶ τὸ λιβάδι μὲ τιμές, ὡς πλὴ ἀξου τως, τοῦ ἀδειάζου.
 Τότε ὄρισε κι ὁ βασιλιός, μὲ συμφωνία μετᾶλλω,
 ὄγια τῆ νίκης τὸν ξασμὸ στέφανο νὰ τοῦ βάλω.
 Τὴν κεφαλὴ δὲν ἤθελε πσοῶς νὰ ξεσκεπάσῃ,
 μ' ἀπάνω σὸ κασσίδιν του ζητᾶ νὰ τοῦ τὸ πᾶσι
 κ' εἰς τὸ κασσίδι τὸ 'λαβε, δίχως νὰ μολογήσῃ
 ποιὸς ἦτονε, μὴδ' ἀνθρωπος τὸν ἤθελε γνωρίσει,
 μᾶλλον γιὰ μιὰ ἐφυλάκτηκε τότες τὴν ἴδιαν ὥρα
 κι οὐδ' εἰς παλάτι ἐφάνηκε, μὴδὲ ποθὲ εἰς τὴ Χώρα,
 καθὼς τὸν ἀνιμένασι, μὰ ἐγὼ ὕστερα εἶχα μάθει
 τὸν τρόπον ἀπὸ ἐμίσσεψε: μὲ πύθου πλησᾶ πάθη
 καὶ δουλευτῆς μου ἐπῆγαινε, τῆ τυχῆς ἐχρωμένος.
 μὲ κλάματα καὶ στεναγμούς καὶ πρίκες φορτωμένος.
 Κ' ἐδὰ γνωρίζω ἐγὼ ἀσφαλτα καὶ βέβαια πλὴ τὸ κρῖνο
 πῶς τὸ στεφάνι ἀπόλαβε τότες, τοῦτο 'ναι ἐκεῖνο.
 Λοιπὸ ὁ Τρωσίλος ἦτονε! κ' εἶχεν ἀποκοτῆσει
 τῶν Ἀφρικάνων τὴν πλευρὰ νὰ μπῆ νὰ πολεμήσῃ!
 Μέσα στὴν Καρχηδόνα τὸν ἔφερε ἡ καρδιά του,

76 ΕΡΑΞΙΣ
 Μάγλιος ἐπὶ ἀθηνῶν καγλιὰ κισίου εἶχα παρῆσι,
 Γιατ' εἶχε ἀπὸ τοῦ ἰσίου πῶς κἀλεση μὴδὲ γλιεση.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ.

ΡΩΔΟΑΙΙΝΟΣ.

Πῶς τὰ λόγια ἀπὸ τοῦ χεικῶνι δάμνη τὴν καρδίαν
 Σε λαθῆσαι τὸν πῶν δαίμων, πῶρε τὰ λόγια μου,
 Ὡν οὐρασι εἶναι κἀπὸ τὸν ζῆν κύκλους τῆ ἡλίου σῆσι
 Μία μελῶρε τῆν γλιετῆ σὰν τοῦ τῆ ἄριτοῦ σῆσι
 Διὰ τὸ πῆσι δὲν ὀλοτῆγιάς, μὰ τῆσι σῆσι ἀλέγῃ
 Κι ἄς πνῦμα ἐκεῖ δὲ βρῦκεται σὰ τὸν τῆ χαρῆς τῆ
 Μι δίκιο πῶς ἀγῆσῃ τὴν καλὴν ἀμειτῆσι
 Ὁ Βασυλιός τῆ Πίρσιαι, κἰ αὐτὸν ἐκεῖ ὀμορφιάσῃ
 Μ' ἀπὸ κἀτῆ τῆ ἡμυλιῶς τῆ σῆσι σῆσι, κ' ἡτῆσι
 Για μιὰ ΠΑΝΔΩΡΑ, ἔθεσεν κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Καθὼς εἶδα πλὴ ἀπ' ἄλλου σῆσι σῆσι ἀπὸ τῆ σῆσι
 Κι οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ
 Μ' ὄλοτῃ σῆσι ἀγῆσῃ σῆσι κἰ σῆσι
 Τὴν τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Κἰ σῆσι σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μετὰ τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Γιατ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ
 Σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Καὶ κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Στῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μὰ ὁ πῶς σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Τὸ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Γιατ'

ΤΡΙΤΗ:

77
 Γιατ' εἶχε χερῆ ἡ γῆσι σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Καὶ μὲ τὸν πῶν δαίμων τῆ σῆσι κἰ σῆσι
 Γιατ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ
 Μὰ ὡς κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μ' ἡ γῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μετὰ τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Καὶ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Στῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μάγλιος εἰς πῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Ποτὲ ἄλλου, κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Παρακαλῶσι ὅσους μπορῶ κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Γῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι

ΣΚΗΝΗ ΕΥΔΟΜΗ.

Τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Ἄπὸ τοῦ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Πῶς τὰ λόγια ἀπὸ τοῦ χεικῶνι δάμνη τὴν καρδίαν
 Σε λαθῆσαι τὸν πῶν δαίμων, πῶρε τὰ λόγια μου,
 Ὡν οὐρασι εἶναι κἀπὸ τὸν ζῆν κύκλους τῆ ἡλίου σῆσι
 Μία μελῶρε τῆν γλιετῆ σὰν τοῦ τῆ ἄριτοῦ σῆσι
 Διὰ τὸ πῆσι δὲν ὀλοτῆγιάς, μὰ τῆσι σῆσι ἀλέγῃ
 Κι ἄς πνῦμα ἐκεῖ δὲ βρῦκεται σὰ τὸν τῆ χαρῆς τῆ
 Μι δίκιο πῶς ἀγῆσῃ τὴν καλὴν ἀμειτῆσι
 Ὁ Βασυλιός τῆ Πίρσιαι, κἰ αὐτὸν ἐκεῖ ὀμορφιάσῃ
 Μ' ἀπὸ κἀτῆ τῆ ἡμυλιῶς τῆ σῆσι σῆσι, κ' ἡτῆσι
 Για μιὰ ΠΑΝΔΩΡΑ, ἔθεσεν κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Καθὼς εἶδα πλὴ ἀπ' ἄλλου σῆσι σῆσι ἀπὸ τῆ σῆσι
 Κι οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ
 Μ' ὄλοτῃ σῆσι ἀγῆσῃ σῆσι κἰ σῆσι
 Τὴν τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Κἰ σῆσι σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μετὰ τῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Γιατ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ οὐδ' ἐκεῖ
 Σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Καὶ κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Στῆ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Μὰ ὁ πῶς σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Τὸ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι κἰ σῆσι
 Γιατ'

μέ δίχως ψήφος τῆ ζωῆς, εἰς κίντυνο θανάτου!
Τόση μεγάλη ἀποκοτιά; κουρφήν ἀγάπη τόση;
Κι ἂν ἦτο ἀγαφτικός πιστός, ἐμπόρεια νὰ τὸ χῶση;
Μ' ἂν ἔνα. καὶ δὲν ἦτονε ἐκεῖνος, ποῦ καὶ πότες
τοῦ ἴλαχε τὸ διάδημαν ἐτούτον ἀποσπότες;
ποῦ τὸ ἴβρε, τίς τοῦ τὸ ἴδωκε, γιάντα τὸ πέμπει ἐμένα;
γιάντα τὸ γκόλφι, τὸ μαντί με τέτοια λόγια, Νένα;

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Δὲν ξεύρω, ἄμ' ὁ καιρὸς θωρῶ πὼς πράματ' ἄλλα χάνει
κι ἄλλῳ καρδιές καὶ λογισμοὺς καὶ πράξεις φανερώνει.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Κ' ἐσύ, γνωρίζεις τὴν καρδιὰ τούτη καὶ γνώμη ἀμάδι;
τοῦτα φίλου εἶναι χάρισμα γῆ ποθητοῦ σημάδι;
Ὁ Περσιάνος τάχατες γῆ ὁ φίλος του λογιαίνει
τὴν Ἀφρικιάνα σήμερο νὰ θε νὰ δοκιμάζει;
γυναίκα του με δοκιμᾶ, φίλαινα, ἀγαφτικὴν του;
ἐγὼ νὰ γνῶσω δὲ μπορῶ ποσῶς τὴν ὄρεξήν του.
Ἐτοῦτα τὰ κανίσκια του πρέπει νὰ τὰ κρατήσω;
γῆ, ὡγιά τιμῆ, τυχαίνει μου νὰ τὰ γιαγεῖρω ὀπίσω;
κι ἂν τὰ κρατῶ στὰ χέρια μου, χρεῖα μου ἴναι νὰ τὰ χῶσω;
γῆ τὴν τιμὴν μου βλάπτουσι, ἂ δὲν τὰ φανερώσω;
χωστὰ γῆ φανερά, θωρῶ, βλάπτου τὸ βασιλιά μου,
μὰ δὲν κατέγω, νὰ σωπῶ γῆ νὰ μιλῶ εἰ καλλιὰ μου.
Ὁ φόβος γῆ ἡ ἀποκοτιά δὲν ξεύρω ἂ τὸν βαρύνη
κι ἂν καὶ πιστικὴ μπορεῖ γῆ ἄνομη νὰ με κρίνη.
Γιὰ νὰ μὴ σφάλῃ τάχατες καλλιὰ ἴναι ἐγὼ νὰ σφάλω;
γῆ ν' ἀγαπῶ, πόθον αὐτὸς γιὰ νὰ μὴδὲ πιάσῃ ἄλλο;
γῆ ἔχθριτα πάλι νὰ βαστῶ, γιὰ νὰ μὴδὲν ἐθρεύῃ,
γῆ ἐγὼ νὰ φεύγω, ἀφέντης μου ὡγιά νὰ μὴδὲ φεύγῃ;

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Τί ἐχθριτες, εἶντα σφάλματα γῆ ἀγάπες, θυγατέρα,
καὶ φόβοι σὲ πειράζουσι τὴ σημερινὴν ἡμέρα;

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Φοβοῦμαι φόβον ἄλλονοῦ, ὄχι νὰ πῶ ἐδικὸ μου,
ἀντίδικο γνωρίζοντας πολλὰ τὸ ριζικὸ μου'
ζηλεύω ὡγιά ζηλιὰ ἄλλονοῦ, μὰ ντήρηση ἔχω τόση,
ἀποῦ δὲν ξεύρω, ἀφέντης μου τὴν πίστην του ἂ δολώσῃ
γῆ ἂ λείψῃ ἡ πίστη του ἐκεινοῦ κ' ἐμένα νὰ φυλάξῃ
τὴν πίστην ἀποῦ μου ἴδωκε κι ἀποῦ ἤθελε μου τάξει.
Μὰ δὲν πιστεύω ἡ πίστη του τόσα νὰ περισσεύῃ
καὶ νὰ μὴ δείγῃ πρόσωπο ψευτὸ πὼς δὲ ζηλεύει.
Ὡφου ποιά ἴναι ἄλλη ἡ ἀφορμὴ τοῦ πόνου μου, ποιά ν' ἄλλη
τῆ πρίκασι μου, ἂν τοῦ φόβου του δὲν εἶναι ἡ πλήσα ζάλη;
κι ἂ δὲ φοβάται ἀφέντης μου, γιάντα με φεύγει ἐμένα;
ὄπου ἴναι ὁ φόβος, ἐδεκεῖ φεύγουσι πάντα, ὡμίμενα!

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὁ φόβος σου τὸ φόβον του σοῦ φαίνεται πὼς κάνει,
μ' ἂν καὶ δὲ φοβᾶσ' ἐσύ, τὸ φόβο ἐκεῖνος χάνει.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Γιὰ πέ μου, ποῖς ἀγαφτικός τὸν ἄλλο δὲ φοβᾶται;
ποιά ἀγάπη δὲ βαρένεται, ὄντ' ἀπὸ δυὸ ἀγαπάται;

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Κρίνω, ἡ ἀγάπη ἡ πιστικὴ μόνο κι ὁ πιστεμένος
ἀγαφτικός, ἀπ' ἀγαπᾶ κ' εἶν' ἴσα ἡγαπημένος.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Πίστη ἐταράχτηκε, γροικῶ, κι αμὰ φορὰ ὡγιά πίστη,
ὄχι νὰ πῆς ὁ ποθητὸς γιὰ ποθητὸ ἐσυχύστη.
Τῆ Πέρσιας ὁ βασιλιὸς τόσα εἶναι φημισμένος
καὶ στρατηγὸς ἀδυνατὸς παντόθες γνωρισμένος
κι, ὡς φαίνεται ἄλλον, ὁμορφος καὶ βγενικός, ἀπ' ὅσοι
τὸν εἶδασι, θαυμάζονται τσι πράξεις του καὶ γνώση.
Τοῦτος ἡγάπησεν ὀμπρός, κι ἂ πόθο εἰς οἰκουμένην του
ἐβάστα, τὴν ἀγάπην του κουρφή ἴχε κι ὄρεξήν του.
Ἐτσι δὲν εἶν' τέτοια ἀφορμὴ ντήρησης τόσα ἐλίγη,
νὰ μὴ γυρεύῃ πᾶσα μιά γυναίκα νὰ τὴ φύγῃ.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Τοῦ στρατηγοῦ τ' ἀξώτατου ποῦ τὰ κανίσκια στείλῃ
ἡ εὐγενεῖα κ' ἡ χάρη του, σὴν κάμνου πάντα οἱ φίλοι,
δὲ θέλου φέρει οὐδεποσῶς ζηλιὰ τοῦ βασιλιου σου
κι ἀνάπαψη, παρακαλῶ, δῶσε τοῦ λογισμοῦ σου.
Ἐδὰ σὲ βασανίζουσι τὴ νύχτα τὰ ὄνειρά σου
καὶ τὴν ἡμέρα πολεμοῦ φόβοι ἄλλοι τὴν καρδιὰ σου.

Ἄφῃσ' τσι φόβους τσι κρατεῖς, κερά μου, ὡσὰ σοῦ πρέπει,
γιατὶ οὐρανός, ποῦ σ' ἔπεψεν ἐπά, σὲ θέλει σκέπει.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Φοβοῦμαι σὰ μελλούμενο, σὴν κόμπωμα φοβοῦμαι
κι ὁ φόβος μου εἶν' ἔτσι πολὺς, ποῦ σὰ λωλὴ κρατοῦμαι.
Ἐγὼ ἀφορμὴ τοῦ φόβου μου μόνια ἴμαι καὶ κατέχω
πὼς εἰς τέτοιο φόβο πλὴν ἀνάπαψη δὲν ἔχω,
παρὰ με τὴ γλυκεῖα θωριά τ' ἀφέντη τ' ἀκριβοῦ μου,
ποῦ δίδει τὴν παρηγοριά τοῦ φόβου τ' ἄμετροῦ μου.
Ἐκεῖνος θέλω τὸ λοιπόν, ἀποῦ καλὰ γνωρίζει,
τὰ λόγια καὶ χαρίσματα νὰ κάμῃ ὡσὴν ὀρίζει.

Τῆς τρίτης πράξης τέλος.

ΧΟΡΟΣ ΕΙΣ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Στὸν Οὐρανὸν ἡ Γνώση κυριεύει
καὶ κυβερνᾷ τὸ φῶς τῆ ὄλη τῆ κτίση·
εἰς τὴν ὑποταγὴν τῆς στέκ' ἡ φύση
κι αὐτείνης τὸ Μελλούμενο δουλεύει.


Τοῦτο τὸ φῶς πᾶσ' ἀγαθὸ ἐρμηνεύει,
φῶς ἄξο, ἀποῦ ποτὲ δὲν κάμνει δύση,
φῶς ἀποῦ κάμνει ἀθάνατη τῆ ζήση
κι ἀποῦ κι ὁ ἴδιος ἦλιος τοῦ ζηλεύει.

Ἐτοῦτο δόξες ἄψευτες χαρίζει
κι ἀπ' ὅλους ποῦ τσι ἀκτίνες του ἀκλουθοῦσι
μὴδένως τύχης φόβο δὲ γνωρίζει.

Ἄμ' ὅσοι τέτοιες χάρες δὲν ποθοῦσι
καὶ τῆ Ἄγνωσιᾶς τὸ σκότος τσι ἀμποδίζει,
σκοντάφνουσι κ' εἰς βάραθρα γλιστροῦσι.

Χ Ο Ρ Ο Σ
ΕΙΣ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Γτὸν Οὐρανὸν ἡ Γνώση κυριεύει
Και κυβερνᾷ τὸ φῶς τῆ ὄλη τῆ κτίση,
Εἰς τὴν ὑποταγὴν τῆς στέκ' ἡ φύσις,
Κι αὐτείνης τὸ Μελλούμενο δουλεύει.
Τοῦτο τὸ φῶς, πᾶσ' ἀγαθὸ ἐρμηνεύει,
Φῶς ἄξο, ἀποῦ ποτὲ δὲ κάμνει δύσις,
Φῶς ἀποῦ κάμνει ἀθάνατη τῆ ζήσις,
Κι ἀποῦ κι ὁ ἴδιος ἦλιος τοῦ ζηλεύει.
Ἐτοῦτο δόξας ἀψεύτως χαρίζει,
Κι ἀπ' ὅλους ποῦ τῆς ἀκτίνες του ἀκλουθοῦσι.
Μὴδένως τύχης φόβο δὲ γνωρίζει,
Ἄμ' ὅσοι τέτοιες χάρες δὲν ποθοῦσι,
Και τῆ Ἄγνωσιᾶς τὸ σκότος, τῆς ἀμποδίζει,
Σκοντάφνουσι κ' εἰς βάραθρα γλιστροῦσι.



ΠΡΑΞΙΣ



ΠΡΑΞΙΣ ΤΕΤΑΡΤΗ.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ.

ΡΩΔΟΔΑΦΝΗ, ΜΕΣΤΩΑΝ ΒΑΣΙΛΕΙΚΗ.

Ὡ Τύχη, μεγαλώτατη Θεά και μπορεμένη.
 πού οί δύνάμες σου φτάνουσι σ' ὄλη τήν οἰκουμένη
 και πασανός τή σύσταση σ' ἄσυστασά γυρίσεις
 και οὐδένα κτίσμαν εἰς τή γῆ ψήφῃς ποτέ, οὐδέ χρήσεις,
 μά ὡσα σ' ὄρισαν οἱ οὐρανοί, τὰ πράματ' ὅλα ἀλλάσσεις,
 γῶρες και βασιλείες μπορεῖς εὐκόλα νά χαλάσης
 και δούλους πάλι, βασιλοῦς νά κάμης νά σταθοῦσι
 κ' οἱ πράξεις σου δέ δύνονται σωστά νά γνωριστοῦσι.
 Ἐσὺ κ' ἐμένα βασιλοῦ μεγάλου θυγατέρα
 μ' ἄξωσες κ' εἰς τιμές πολλές τὰ χέρια σου μ' ἐφέρα.
 Ἐσὺ ἔλεες κ' ἐγέννηκα στήν πλιὰ μεγάλη χώρα
 τῆ πλιὰ μεγάλης ἐπαρχιάς, πού εἶναι στόν κόσμο τώρα,
 κ' εἶμαι ἀδερφή ἐνοῦς βασιλοῦ, πού οἱ βασιλιάδες οὔλοι
 τόνε τιμοῦ και προσκυνοῦ και γράφονται τοῦ δούλου.
 και πάντα μου ευχαρίστου σου κ' εἶχα σε ἀπαντοχή μου,
 και ὡς ἀγνωστη τῆ φύσης σου μ' ὄλη τήν ψῆ σ' ἐτίμου,
 γιατί ἐλπίζ' ἀπό λόγου σου τὸ τέλος τὸ δικό μου
 νά ἴχω, πρὶ ἀποῦ τὸ σπίτι μας ἐβγῶ τὸ πατρικό μου.
 Μά ἐγώ, ὡς ἀκούγω, εὐρέθηκα περίσσα κομπωμένη
 και τήν ἐλπίδα μου θωρῶ σβηστή και νεκρωμένη,
 ἀπείς μου προξενούσινε σκλαβιάν ἀντρός στανωῖς μου,
 γιατί ἔτσι θέλ' ἡ μάνα μου και ὠρῖσεν ἀδερφός μου.
 Τύχη μου, ἀν ἀποφάσισες νά θές νά μοῦ γυρίσης
 τὸ πρόσωπό σου, παραμπρός νά ζήσω μὴ μ' ἀφήσης,
 γιατί, ἀνισῶς και ὀρίζουσιν ἄλλοι τὸ θέλημά μου
 και νά φυλάξω ἀνήμπορον εἶναι τήν παρθενιά μου,
 καλλιὰ ἴτο νά μὴν εἶχα ἴσται στόν κόσμο γεννημένη
 γῆ, ὡς ἐγεννήθηκα, ζιμιδὸ νά μείνω ἀποθαμένη
 γιατί οἱ πολλοί μου θησαυροί με τσ' ὑψηλότητές μου
 τῆ λευτεριά μου ἐδέσασαι κ' ἐγέννησα ἐχθρίτες μου,
 μᾶλλον φλακή, ἀλυσίδα μου, πρίκα μου και σκλαβιά μου
 τὸ ὕψος μου ἴναι, ἡ δόξα μου κράτος και βασιλεία μου.
 Δόξες και βασιλείες λοιπὸ και θησαυροί, ἀπὸ μένα
 μόνο για κακοκαρδισές στόν κόσμο γνωρισμένα,
 πόσο ἦτονε καλύτερο νά ἴμουνε διχωστά σας
 με δίχως τὰ φαρμάκια σας, δίχως τ' ἀμπόδιστρά σας,
 νά ζῶ ἀποκάτω εἰς μιά φτωχειά, τῆ ἀνάπαψης στασιδί,
 πού ἀλάφρωση τοῦ λογισμοῦ και τοῦ κορμιοῦ ὕπνο δίδει,
 εὐκαιρη ἀπὸ ὑπερηφανεία και ἀχορταγιά τοῦ πλοῦτου
 και ἀπ' ἄλλες κακορριζικιές πάντα τοῦ κόσμου ἐτούτου!
 Φτωχειά χαριτωμένη ἐσύ, και ὅσοι μετὰ σου ζοῦσι,
 πού μεγαλότητα οὐδεμιὰ δέ χρήζου, οὐδέ ψηφοῦσι,
 ἀποῦ εἰς τῆ δίψαν τως νερὸ πίνου ἀντήρητά τως
 και ἀποῦ εἰς τήν τάβλα ἀγοραστά δέ βάνου τὰ φαγητά τως,
 μά με χορτάρια πράσινα, πού βρίσκου εἰς τὸ κηπούλι
 τῆ γῆς, και με τὰ πωρικά χορταίνου μόνον οὔλοι
 και χρεῖαν ὅτι ἔχου και ὄχι πλιὰ πιάνουσι ὡγια ζωῆ τως,
 με δίχως πρᾶμ' ἀνήμπορο νά ἴχου στή θύμησή τως.
 Ὡ τρεῖς και τέσσερις φορές καλότυχοι ὅποιοι λάχου,
 ἄστρο στή γέννησή τωνε, σάν εἶν' ἐτούτο, νά ἴχου!
 Στόν κοῦμο τως δέν κατοικᾷ ζηλειά, οὐδ' ἀστροπελέκι,
 δέν πέφτει καταφρόνεςαι, μηδ' ἄλλος φόβος στέκει,
 μά ὅλο χαρῆς και ὅλο δροσές ἔχου και ξεφαντώνου
 και οὐδέναν τωνε λογιμόν ἀλλήλως τωνε χώνου,
 γιατί ἔχου λευτέραις καρδίαις, και οὐδέ ποτέ μαθαίνου
 πρίκα θανάτου, μοναχάς τήν ὥρ' ἀπ' ἀποθαίνου.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΑ

ANNAZIA

Ἦ τῶσους καιροῦς ὡς τὸ ὕστερο βλέπω κ' εἰς τῶσους χρόνους,
 Ἦ τῶσες μου λύπες και καχημοῦ και ἀμέτρητοῦς μου πόνους
 Ἦ τύχη ἠθέλησε λαμπρὰ νά δώσῃ μιάν ἡμέρα,
 για νά χάριση ἀνάπαψην εἰς τὰ δικά μου γέρα.

Φέγγουσι τὰ παλάτια μας ὄμορφα στολισμένα,
 πού Ἦ τῶσ οὐρανοῦς δέ στέκουσι τ' ἄστρα ἔτσι σοθεμένα
 γελοῦν οἱ πέτρες, χαίρουνται τὰ ξύλα και τὸ χῶμα
 κ' εἰς τὰ χρουσάφια ἀναγαλλιοῦν ὄλα, ὡσάν νά ἴχα στόμα.
 Τῆν Ἄρετοῦσα μοναχά λείπομαι νά στολίσω,
 σὰ μ' ὠρῖσεν ὁ βασιλιάς, κ' ἦρθα νά τῆ μιλήσω,
 γιατί, ὡς βλέπω, σήμερῶ δυὸ γάμοι θά γενουῦσι,
 βασιλισσές και βασιλοῦ τείρια ἄξα νά σμικτοῦσι
 και δυὸ παιδιὰ — εἶντα δυὸ παιδιὰ; μάλιστα τέσσερα μου
 θέ νά ψηλώσου ἀμέτρητα σήμερο τῆ χαρὰ μου.
 Χαρῆς και σκόλες και τιμές κ' ἔθην ἀγαπητικά μας,
 χοροῦς, χαρίσματα πολλά στά σπίτια τὰ δικά μας
 σήμερο θέλομεν ἰδεῖ πολλά θαρρατημένου
 μά, ὡμένα, ποιά θαρράπαψην ὁ νοῦς ποτέ χορταίνει,
 ἀνέ και τὸ Μελλοῦμενο τ' ἄπονο και ἄγριο τάσσει
 τὸ πῶς ἀποῦ τὸ νόμον του κλαίγοντας δέν ἀλλάσσει;
 Μά μ' ὅλα μου τὰ βασάνα και τὴν ἀνημποριά μου,
 μ' ὄλους τῶσ χρόνους τῶσ βαροῦς και ὅλα τὰ γερατεῖά μου,
 τῶση δροσάν εἰς τήν καρδιά γνωρίζω τῆ δική μου,
 ἀποῦ, θαρρῶ, ἐξανάνωσε σήμερο τὸ κορμί μου
 και ἄλλο Ἦ τῶσ τῶσες μας χαρῆς, θωρῶ καλὰ εἰς τὸ νοῦ μου,
 δέ λείπει παρ' ἡ συντροφιά τ' ἀντρός και βασιλοῦ μου.
 Ὡ βασιλιέ και ἀφέντη μου, Ἦ τούτους τῶσ γάμους νά σ' οὐ,
 νά θώρειες τὰ παλάτια σου, νά ἴβλεπες τὰ παιδιὰ σου,
 γιατί εἶχαν εἴσταιν ἀμετρες σ' ὄλου μας οἱ χαρῆ μας,
 οἱ δόξες μας, οἱ δύνάμες κ' οἱ ἀναγάλλιασέ μας
 ἀμ' ἐπειδὴ με τὸ κορμί δέν εἶναι δυνάτο σου,
 καις τῆ ψυχῆς τὸ θέλημα ζήτησε νά τῆ δώσου,
 νά ῥθη λιγάκι μετὰ μᾶς, νά τιμηθοῦ καθάρια
 ἔτοῦτα τ' ἄξα σου παιδιὰ και φημιστὰ κλωνάρια.
 Παρακαλῶ σε, ἀν ἠμπορῆς, μὴ λείψης γῆ και ἄξες κάμε
 νά ῥθῆς ἀργά στόν ὕπνο μου, μετὰ σου δυὸ ὄρες νά ἴμαι,
 τέλεια νά παρηγορηθῶ και νά θαρραπαγοῦσι
 τὰ μέλη μου, τὰ χεῖλη μου ὅση ὥρα σοῦ μιλοῦσι.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ἄρετοῦσα και Σωφρόνια

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Ὡφου τὴν κακορριζικὴν ἢ τύχη μου εἰς ποιά μέρη,
 Ἦ ποιά γῆ σκληρὰ και ἀδιάκριτη μ' ἔσους νά με φέρη,
 σέ ποῖαν ἀπανθρωπότηταν ἄγριο θεριῶ, ὡ θεοί μου,
 π' ἀντίς ἀγάπη, μ' ἀπονιά θά σβήσου τῆ ζωῆ μου;

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Φοβᾶσαι ἀκόμη, ἀφέντρα μου; στέκει εἰς πρίκα ἀκόμη;
 ν' ἀλλάξης σέ παρακαλῶ τέτοια σφαλτή σου γνώμη.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Νένα μου, δέν τυχαίνει πλιάν ἡ δόλια νά φοβοῦμαι,
 γιατί καθάρια ἐγνώρισα πῶς βρίσκομαι και πού ἴμαι.
 Ἄληθινῆ εἶναι ἡ ἐζημιὰ, βεβαία ἢ ἐντροπῆ μου
 και δίχως λάθος φαίνεται σήμερο ἢ πρόδοσή μου,
 γιατί μαζὶ σ' ἔνα καιρὸν ὁ κύρης μου ἀποθαίνει
 και τ' ἀκριβώτατοῦ μου ἀντρός ἢ πίστη εἶναι χαμημένη.
 Τοῦτος ἀποῦ τῆ μιά μερὰ τὸ θάνατο μου χάνει
 τοῦ βασιλοῦ τ' ἀφέντη μου, και ἀπ' ἄλλη με ζυγώνει,
 γιατί ἐκ τὸ στόμαν του ἦκουσα και, ὡς νά μὴν εἶχα γνώθει
 τὸν κόσμο, μ' ἄλλο βασιλὸ και ἀντρα με συναμπώθει.
 Ὡ γῆ τῆ Μέμφης, νά χωστῶ πού ἔχω γῆ πού νά ράξω,
 τὴν κακομοῖρα μου τιμῆν ἢ δόλια νά φυλάξω,
 ἀνέ και πίστη ὁ βασιλιάς τῆ πίστης δέ φυλάσσει,
 μά πλιότερ' ἀποῦ τὸ γιὰλό κομπώνει ἄψά και ἄλλάσσει;
 πού ἐλπίζω εὐσέβεια νά βρῶ, γυναῖκα προδομένη
 και προδομένη ἀγαπτική, νύφη κατακατημένη;
 λύπη ἀνελύπητη πολλὰ γνωρίζω τῆ δικῆ σου
 θάλασσα, πῶς δέ μ' ἐπνίξες στήν τῶση ταραχῆ σου
 τότε, ὄντεν ἐμισέσαμεν ἀποῦ τὴν Καρχηδόνα
 κ' ἐδώκαμε ἀνεπόπλιστα Ἦ τῆ Τρίζας τὸ λιμῶνα,
 μά ἐφύλαξές με, μοναχάς για νά μπορᾷ γνωρίσω
 τὸν πόνου τοῦ θανάτου μου, πρίχου νά ξεψυχῆσω;

ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Εἶ μπορετὸ ἔτοιμο κόμπωμα; σφάλμ' ἔτοιμο ἐγώ δέν κρίνω,
 μηδὲ θαρρῶ νά κατοικᾷ ποτὲ στὸ Ροδολίνο.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Τοῦτο εἶναι μπορεζάμενο και ἀληθινὰ ἴναι, ὡμένα,
 τὸ κόμπωμα κ' ἡ ἐντροπῆ πού λογαριάζει, Νένα,
 και ἀληθινὸς ὁ θάνατος εἶναι και τοῦ κυροῦ μου
 και ἀληθινὸς ὁ θάνατος θε νά ἴναι και τοῦ κορμιοῦ μου.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

“Όλα τὰ λείεις ἀληθινά, γιατί ἔτσι τὰ λογιάζεις
καί μετ’ αὐτούς τοῖ λογισμούς τοῦ φόβου τόπο ἀδειάζεις
μὰ δὲν ἠκούστηκε ποτέ σ’ ἕναν ἠγαπημένο
ἀντρόγυνο, ἀπὸ εἰστ’ ἔσεις, νὰ μείνῃ ἀμποδιασμένο
σὲ μιὰν ἡμέρ’ ἀπὸ ἤθελεν ὁ γάμος νὰ τελειώσῃ,
ν’ ἀλλάξῃ τὴν κατάστασι καὶ ὁ πόθος σας νὰ λειώσῃ
Μ’ Ἀρέτας ἂν ἀπέθανε, τάχα ἐχαθῆκαν οὐλοὶ
οἱ φίλοι του κ’ οἱ ἐδικοί κ’ οἱ πιστικοὶ τοῦ δοῦλοι;
Ἐχάθηκ’ ἡ εὐσέβεια ἡ ἐσθίσει ἡ δικαιοσύνη,
ἀπόθανεν ἡ ἐντροπὴ κ’ ἡ πίστις ἔξαναγίνῃ;
Τοῦτα ὅλα ἂν ἐγενήκασι, εἴμαστ’ ἀποθαμένους,
ὄχι νὰ ποῦμε, ἀφέντρα μου, ὅλε μας προδομένες.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Γῆ ἡ δικαιοσύνη ἀπόθανεν, ὠϊμέ, τὴν ἴδιαν ὥρα,
ποῦ ὁ κύρης μου ἐξεψύχησε στὴν ἐδικὴ μας χώρα,
γῆ μετὰ κείνο εἰς τοῖ οὐρανοὺς εἶχε γιαγείρειν ἴσα
κ’ εἰς τὸ θρονὸ τῆς ἡδονῆς καὶ προδοσὰ ἐκαθίστα
κ’ ἡ πίστις δὲν ἀποκοτᾶ μὴδ’ ἡ τιμὴ νὰ ἐβγοῦσι,
ὡγιά τῆ νῆρησὴν των, στὸν κόσμον νὰ φανοῦσι
καὶ τὸ πρεπὸ εἶναι σωπαστὸ, καὶ μόνο συργυλεύγει
τὴν τύχη, κ’ εἰς τὴ χάρη τῆς νὰ ἴναι σιμὰ γυρεύγει.
Ἡ γνώσις τοῦ Μελλοῦμένου τ’ ἀντίδικον ὑποτάσσει
καὶ τὸ μαχαίρι, ὡς τοῦ φανῆ, τὸ νόμο θὰ χαλάσῃ
μόνον ὁ βασιλιὸς μπορεῖ καὶ ὁ βασιλιὸς ὀρίζει
καὶ μὴδὲ δίκιο οὐδὲ πρεπὸ δὲ θέλει, οὐδὲ γνωρίζει
μὰ δίκιο κάνει, ὡσάν θωροῦ, τὸ δυνατοῦ ὅ,τι ἀρέσει,
ὄχι ὅ,τι οἱ νόμοι ὀρίζουσι καὶ ὅ,τι οἱ σοφοὶ ὅλοι λέσι.
Λοιπὸ πᾶσ’ ἕνας ἄνθρωπος ποῦ δύνει’ ἔχει χάρη,
σὰ στὸ γαλόν, ἀπὸ μὴ μπορεῖ τὸ πλιὰ μεγάλο ψάρι.
Στοῦ βασιλιῶν τὴν ὄρεξιν ἐγὼ δὲν εἶμαι πλιὰ μου,
βαρνεῖται με νὰ με θωρήσῃ καὶ νὰ γροικᾷ ἐμιλίᾳ μου,
μὰ ἡ Καρχηδόνα ἀρέσει του καὶ θέλει τὴν ἐκείνη
μὲ δίχως τὴ βασιλίσα, γιατί ὄρανή εἶχε μείνει.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Στὰ λόγια τὰ ψωματινὰ μὴ θέλῃς νὰ πιστεύῃς,
γιατί ἡ καρδιὰ ταρασσεται πολλὰ καὶ κιντυνεύγεις
καὶ μιὰ ψυχὴ, ἀπὸ εὐρίοκεται τοῦ πόθου ἀρρωστημένη,
σφαίνει τοῖ πλιότερες φορὲς καὶ μένει κομπωμένη.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Καὶ τὸ μαντᾶτο τῆς Ἀφρικῆς καὶ ὅ,τι ἄλλον ἐντρούμου
καὶ ὁ θάνατος, ἀπὸ χωστὰ κρατεῖ μου τοῦ κυροῦ μου,
ἀς εἶν’ ὡς θέλ’ ἡ τύχη μου, μάλιστα ὀκουθρός μου.
Σῶναι καὶ ὅ,τι εἶχεν ὄρεξιν σήμερον τὸ πε ὀμπρός μου!
καὶ τὴν ἀλήθειαν σοῦ μιλῶ, τὰ ἴδια μου ἀφτιά τ’ ἀκούσα
νὰ πῆ: “Ὁ Τρωσίλος ταῖριν του σὲ πεθυμᾷ, Ἀρετοῦσα,
μέγα ν’ ἀλλάξῃς βασιλιὸ με βασιλιὸ μεγάλο,
γι’ ἄντρα τὸν ἕνα νὰ δεκτῆς ἐμπόρειες γιὰ τὸν ἄλλο!”
Ἐτρόμαξα, ἀποκρύγιανα γιαμιὰ καὶ ἀνατριχιάσα,
τὸ πνεῦμα μου ἐταράκτηκε, τὴν ἀναπνία μου ἐχάσα
καὶ ἀληθινὰ κ’ ἐπίστεφα πὼς πέφτω ἀποθαμένη,
γιατί τὸ φῶς μου ἐλίγανε γροικώντας του ἡ καημένη
γιατί, στὸν τρίπο ἀπὸ γροικᾶς, ὁ βασιλιὸς μ’ ἀλλάσσει
καὶ τοῦ ὀκουθροῦ τοῦ αἱμάτου μου γιὰ ποθητὴ με τάσσει
γείς βασιλιὸς μ’ ἐπούλησε, καὶ ἄλλος ἀγοραστὴν του
μὲ παίρνει, ὡσὰ μιὰ σιλάβαν του γῆ ὡς ἀγαπητικὴν του!
Ἀκούστηκε μιὰν ἄνομη πλιὸ πίστη, ὡσάν αὐτεῖνη,
γῆ ντροπιασμένη πλιὸ ἀλλάξᾷ ὡσάν ἐτούτη ἐγίνῃ;

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Μηδὲν πρικαινεσαι, γιατί κουρφή ἀφορμὴ μεγάλη
τοῦ βασιλιῶν τὸ λογισμὸ πρᾶμ’ ἔτοιον εἶχε βάλει
καὶ ὅλες τοῖ πλιὰ φορὲς θωρεῖς καὶ στέκου φυλαμένες
ἀπόφρασε, ἀπὸ καλὲς εἶναι καὶ τιμημένες
μ’ ἂν τὸ πε κιάλα, ὡσὰ γροικῶ, δὲ σ’ ἐσφιξε στανιώς σου,
μὰ κρίνω πλιὰ πὼς τὸ ἔχει, νὰ δῆ τὸ λογισμὸ σου.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Ὁ Ροδολίνος μου ἀκριβὸς εἶν’ ἀπὸ μὲ ζυγώνει,
ὁ Ροδολίνος π’ ἄδικα καὶ ἀπονα με σιστώγει;
Αὐτεῖνος, ποῦ βασιλίσα μ’ ἔβαλεν ἐδικὴν του
κ’ ἐτέλειωσε, ὡσάν ἤθελε, σ’ ἐμὲ τὴν ὄρεξιν του,
ἔτσι ἐγοργοβαρέθη με καὶ θὰ με κἀνισκέψῃ,
τὸν πόθον ἀπὸ τοῦ βαστῶ δίκια νὰ μ’ ἀντιμύψῃ;
Γῆς καὶ οὐρανὸς γροικουσι τὸ καὶ ὄλ’ οἱ θεοὶ τ’ ἀκούσι,
ἀπέτις, κύρη μου γλυκὴ, δὲ ζῆς, νὰ σοῦ τὸ ποῦσι
τὸ πὼς τὴν κακομοῖρα σου μοναχοθυγατέρα
μοιράζουσαν ἀψήφιστα τὴ σημερινὴν ἡμέρα.
Μάλιστα ἀψήφιστα πολλὰ, με τήσῃ ἐντροπὴ σου,

τοῦ πλιὰ μεγάλου σου ὀκουθροῦ θὰ δώσου τὸ παιδί σου.

Ὁ μᾶνα κακορρίζικη, μᾶνα μου κακομοῖρα,
πὼς ἤμπορεῖς νὰ μοῦ βοηθᾷς, γυναῖκα γρὰ καὶ χῆρα;
μ’ ἀπείς ἐσὺ δὲ δύνεσαι, μᾶνα, νὰ μοῦ βοηθήσῃς,
μὴν πρικαθῆς, τὸ τέλος μου γλήγορ’ ἀνὲ γροικῆσης,
γιατί στὸν κόσμον νὰ μὴ ζιῶ ἔχ’ ἀποφασισμένα,
γιὰ νὰ μὴ μάθῃς πὼς ντροπὴν ἐγίνηκε εἰς ἐμένα.
Ἄμ’ εἶντα κάμνω; γιάντ’ ἀργιῶ; τί πρᾶμα πλιὸ ἀνιμένω;
φοβοῦμ’ ἀκόμη; γῆ ἀγαπῶ τὸν τόσ’ ἀγαπημένο;
Ὡμίενα, ἀναστενάζω πλιὸ καὶ κλαίγω; καὶ ντροπὴ μου
δὲν εἶναι πλιὰ μου ν’ ἀγαπῶ χάνοντας τὴ ζωὴ μου;
Τυραννισμένη μου καρδιὰ, τρεμάμενὴ χέρα,
εἶντ’ ἄλλον ἀνιμένετε τὴ σημερινὴν ἡμέρα;
λείπουσι ὄπλα τοῦ θυμοῦ, μάνινα τῆ ψυχῆς μου,
γιὰ νὰ τελειώσῃ ἡ χέρα μου καὶ ὁ πόθος τῆ ἐντροπῆς μου;
Καρδιὰ μου, γδῖνα ἐσὺ ἄ δὲ θές, καὶ ὁ πόθος δὲν τ’ ὀρίζει,
σῶνει τὸ πὼς εἰς θάνατον πόθος μ’ ἀποφασίζει.
Ἀπόθανε τὸ λοιπονὶς καὶ ἀγάπα εἰς τὸν Ἄδῃ
σβῆνει τὸν πόθον ὁ θάνατος καὶ τὴ ζωὴν ὀμάδι,
γιατί δὲν εἶχεν ἤτονος θάνατος, ἄ τῆ ζῆσι
καὶ τὴν ἀγάπη πάραυτας δὲν εἶχε μᾶς σβῆσει.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὡμίενα, τέτοιους λογισμούς μὴδὲν κρατῆς, κερά μου,
γιατί τὸ νοῦ μου ἀλλάσσει καὶ σφάζω τὴν καρδιὰ μου.
Δὲ ζυγώνει οὐδεκίαναις, μὰ ἐσὺ βασιλίσα σ’ αἰ
καὶ ὅλοι σὲ προσκυνούσινε καὶ πᾶσα εἰς τιμὰ σε,
γιατί ἴσα ὀρίζεις ὅλε μας, σὰν καὶ τὴν ἀπατῆ σου,
καὶ οὐδ’ ἄδικον ὁ βασιλιὸς δὲν κάμνει τῆ ὄρεξῆς σου.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Τοῖ λογισμούς τοῦ βασιλιῶν καλὰ φανερωμένα
τῶ ἔχουσινε τὰ λόγια του σήμερον μετὰ μᾶνα
καὶ πρίχου σ’ ἔργασῃ ποτὲ πιστέψῃ νὰ τῶ βάλῃ,
τάσσω του με τὸ θάνατον ὀμπρός νὰ μ’ ἀποβγάλλῃ.
Δὲ θέλω ἀφήσειν ν’ ἀκουστῆ πὼς καταφρονημένη
ἡ θυγατέρα τῆς Ἀφρικῆς τοῦ βασιλιῶν ἀπομένει.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ρ Ο Δ Ο Λ Ι Ν Ο Σ

Εἶντα νὰ κάμω εἶναι πρεπὸ κ’ εἶντα με συμβουλεύει
ὁ ἔρωτας, καὶ στράτα ποιά νὰ πιάσω μ’ ἀρνηνεύγει;
βλέπω, ὁ καιρὸς ἐσίμωσεν ἀπόγω ν’ ἀποθᾶνω,
μᾶλλιος ἀργιῶ καὶ τὸν καιρὸν εὐκαιρα μόνο χᾶνω.
Τὸ βλάψιμον ἀπὸ ἕκαμα τοῦ φίλου μου νὰ λειώσῃ
δὲ δύνεται, ἡ ζωὴ μου ὀμπρός ἀνὲ καὶ δὲν τελειώσῃ.
Ἐμέναν εἶναι μοναχοῦ δοσμένο νὰ πλερώσω
τοῦτο τὸ χρέος, τὸν πιστὸ Τρωσίλο νὰ γδικιώσω,
γιατί ὁποῖος ἀνακοῦρδωσε τὴση φιλιὰ μεγάλη,
τυχαίνει με τὸ αἶμα του νὰ τὴν ξεπλύνῃ πάλι
καὶ οὐδ’ ἄλλον ἀμποδίζει με νὰ τὸ γὰ καμωμένο,
παρὰ γιατί ἐκ τὸ Σύμβουλον ἀπιλογιὰ ἀνιμένω,
γιατί ἡ ἀγάπη ἀπὸ βαστῶ στὴν Ἀρετοῦσα ἡ τὴση
τὸ νοῦ μου καὶ τὴ θέλησι μ’ ἀλλάσσει καὶ τὴ γνώσι
καὶ ζιῶ γιὰ κείνη μοναχὰς στὸν κόσμον, καὶ ὡγιά κείνη
ἄθος ἐτοῦτο τὸ κορμὶν ὡς τῶρα δὲν ἐγίνῃ.
Γιατί τὸ σπλάγχθος τ’ ἄμετρο κ’ οἱ ἐμιλιέ τῆ οἱ ἄξες,
ἡ φρόνησι τῆ, οἱ τάξε τῆ καὶ τιμημένες διαῖξες
ὅπου κρατεῖ μοιρούσινε τὸν Ἄδῃ νὰ μερώσω,
τοῖ πρίκες νὰ χαλάσουσι, τὰ βᾶσανα νὰ λειώσου
κ’ ἔχω ἀφορμὴ ὡγιά λόγου τῆ νὰ πεθυμῶ νὰ ζήσω,
—καὶ πάλι ὡγιά τὸ σφάλμα μου ζητῶ νὰ ξεψυγῆσω.
Γιαῦτος δυὸ πάθη ἐναντία πολλὰ βαστῶ εἰς ἐμένα,
θανάτου ὀμάδι καὶ ζωῆς, γιαμιὰ - γιαμιὰ σμιμένα.
Λέγει μου τῆ βασιλίσα καὶ ὁ πόθος: “Μὴν ἀφήσῃς,
παρ’ ὅ,τι μ’ ἀμποδίζουσι νὰ διώξῃς, νὰ νικῆσῃς,
ἂ θὰ σταθῆς εἰς δόξα πλιὰ παρὰ τοῦ Παραδείσου
καὶ νὰ μπορῆς νὰ πῆς πὼς ζῆς κ’ εἶναι ζωὴ ἡ ζωὴ σου,
νὰ μὴ ζηλεύῃς τ’ οὐρανοῦ, ἦλιον νὰ μὴ χρειάζῃς,
ἀμὲ στὴν καλορρίζικα με τῶ θεοῦ νὰ μοιάξῃς;
γιατί οὐδ’ ὁ Ζεὺς ἀξώθηκε στὴ γῆ ποτὲ, μὴδ’ Ἄρης
ὡσάν τὴν Ἀρετοῦσα σου γυναῖκα τὴση χάρης
σαλεύγουσι μου οἱ λογισμοὶ καὶ συργολίζουσι μου
τούτην τὴ δόλια μου καρδιὰ με περηγόρησῃ μου.
Κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆ φιλιᾶς τὸ χρέος μου συντυχαίνει:
“Ἐσεκέπασε τ’ ἀμᾶτια σου νὰ βλέπῃς ὡς τυχαίνει:
δὲν εἶν’ ἐσέναν ἡ καρδιὰ, σὰν κρίνεις, μοναχοῦ σου
τὸ μερτικὸ τοῦ φίλου σου ποῦ βᾶνεις τ’ ἀκριβοῦ σου;

πρώτα εκείνου την έδωκες παρά να τήνε τάξης
του πόθου, κ' έχεις άδικο πολύ να τον αλλάξεις'
γιατί τσι θησαυρούς καλλιιά, καλλιιά τή βασιλεία σου,
καλλιιά να χάσης τή ζωή, να μη βλαφτῆ ἡ φιλιιά σου,
για να μη μείνης άσχημο ξόμπλι και ντροπιασμένο,
ό βασιλιός τὸ φίλον του πὼς έχει κομπωμένο".
Μά μέσα στο δικαίωμα τῆς αγάπης και φιλιᾶς μου
γροικῶ και τῆς Ἀρετοῦσας μου, τῆς ψῆς και τῶ ἀναπνῖας μου
και λέγει μου: "Ἡ βασιλική πίστη, ἀπ' ἐσὺ έδωκές μου
και τὸν ἀθὸ τῆς παρθενιάς τῆς ἄξας, πὼς έσήκωσές μου,
σάν ταίρι σου παντοτινὸ κι ὡσά βασιλισσά σου,
κ' έλαβες τήν αγάπη μου κ' έμένα εις τήν έξά σου,
μπορεῖς ἀποὺ τὸ πλάγι μου ποτὲ ν' ἀπομακρύνης,
δίχως να βλάψης τσι θεούς κ' άδικος ν' ἀπομείνης;
ἀ θά θολώσης τήν τιμή, τὸ νόμο να τσακίσης,
τήν πίστη σου ν' ἀπαρηθῆς, τότες μπορᾶ μ' ἀφήσης".
'Σ τὸς', ἀπ' ἀπόραση οὐδεμιὰ στο νου μου δὲ στεριώνει,
μά ένας τὸν ἄλλο λογισμὸ καταχαλᾶ και λειώνει,
και βρισκομαι στ' ὤκεανὸ τῆ μέση ὁ πρικαιμένος
και δὲν κατέχω, ζωντανὸς ἂν εἶμαι γῆ ντιμένος,
καλὰ και βλέπω κ' ἔχω με τὰ κύματ' ἀποκάτω
και να βαρύνω γδέχομαι μόνο, να βρῶ τὸν πάτο.
Νά 'θελε θέλει ὁ οὐρανός, τήν Ἀφρικῆ πρὶ δοῦμε,
ὅλοι με τὰ καράβια μου πηαινοντας να πνιγῶμε,
γιατί 'χεν ἔχεν ἀφορμῆν ὁ φίλος ὁ δικός μου
να μαρτυρᾶ τήν πίστη μου γι' ἄξα ὀλονοῦ τοῦ κόσμου,
καθὸς εἰδὰ τὸ δόλωμα δὲ θέλει λησμονῆσει,
ἀποὺ ν' αἰτία και βρισκομαι 'ς τέτοιο θανάτου κρίση'
κι οὐδὲ τήν Ἀρετοῦσα μου δὲν ἤθελα πρικάνει,
ν' ἀκουσῆ, μάλιστα να δῆ τὸ δόλιο πὼς με χάνει,
καλὰ και πρὶκ' ἀμέτρητη νά 'δα στο πρόσωπὸν τῆς,
να ὀνοματίσω ὡς μ' ἤκουσεν ἄλλο γιὰ βασιλιὸν τῆς.
Ἀκουράστη και πλιά κουρφή, τύχη, ἀποὺ τήν ἀσπίδα,
προθυμερῆ 'ς τσι χαλασμούς κ' εις τσι θανάτους σ' εἶδα!
γιάντα σ' έμένα εφάνηκε πολλὰ ἡ ἀναμελειά σου
και τὰ βερτόνια σου κρατεῖς μακρὰ και τῆ φωτιά σου;
τάχα γιὰ μεγαλύτερη να κάμης τήν πληγῆ μου,
τ' ἀστροπελέκι σου ἀργησες να ρίξης στο κορμί μου
κ' έσήκωσές το πλιά ψηλά, δύναμη πλιά να πάρη,
για να μὴν εὔρη οὐδέποσῶς γιατρείας ποτὲ του χάρη;
γῆ ὡγια παιγνίδι με κρατεῖς να ζῶ στο θανάτὸ μου
και χάρισαι στήν πρῖκα μου, θρέψος' ἐκ τὸν καημὸ μου;
Γνωρίζω τήν ἀσύστατη φύση τήν ἄδικῆ σου
και θέλει κάμει ἡ χέρα μου τὸ φεύγει ἡ ἔδικῆ σου.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ
Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Πρὶν ἔβγω ἀποὺ τήν Ἀφρικῆ, γιὰ ποῖαν αἰτία, οὐρανοί μου,
δὲν ἔκαταμποδίσετε τῆς δόλιας τὸ κορμί μου,

για να μηδὲ θωρούσινε τ' ἄμμάτια και τ' ἀφτιά μου
τώρα να μη γροικούσινε τήν κακορριζικιά μου;
'Τῆν Ἀρετοῦσα μ' ἔφερα 'ς μιάν ἐπαργιά ὡσάν τούτῃ
πρώτῃ τοῦ κόσμου 'ς τσι ἀφεντεῖες, 'ς τσι δόξες κ' εις τὰ
[πλούτῃ,

πασίχαρη βασιλισσα, τοῦ Ροδολῖνο ταίρι,
τοῦ πεθεροῦ του ὡς ἔδωκε τήν πίστη και τὸ χέρι,
κ' ἔλιτζα εις τῆς καλομοιρίας τὸ θρόνο να καθίσῃ
κι οὐδένα ἐναντιο να μπορῆ πλιὸ να τήν ἀποδίσῃ.
Κ' ἐγὼ τὸ σῆμερο θωρῶ τήν τύχη τῆς κι ἀρχίζει
ἀντίδικά τῆς μ' ὕργια περίσσα και μανίζει
κι ὁ βασιλιά τῆς διώχνει τῆ κι οὐδέποσῶς ψηφᾶ τῆ,
μάλιστα μ' ἄλλο βασιλιὸν ἄνομα προξενᾶ τῆ'
και, μ' ὄλο ἀποὺ 'ναι κάμωμα σφαλτὰ και ντροπιασμένο
κι ἀνάξο, ἀποὺ στὸν κόσμο πλιὸ δὲν εἶναι γροικημένο,
κατέχω πὼς οἱ βασιλιὸι τὸ θέλο κάμνου πάντα,
και λειπομαι ἀποὺ τὸ πρεπὸ, δίχως να λέσι γιάντα'
και τόσο πλιά πιστεύω το, γιατί 'ναι ὠφρανεμένη
και στέκεται στή μπόρση τήν ἔδικῆν του ἡ ζένη.
'Ὀφου και πὼς τὰ μέλη μου τρομάσσο και δειλιούσι
τ' ἄμμάτια μου πολὺ κακὸ τὸ σῆμερο μη δοῦσι!...
γιατί, καθὸς τῆς ἐγροίκησα και κατὰ πὼς τήν εἶδα,
ὁ οὐδένα πρᾶμα μηδεμιὰ πλιὸν ἀνιμένει ἐλπίδα.
Κι ὁ πονεμένος λογισμὸς ἀπᾶχῶ δὲν ἀλλάσσει
πὼς τῆ ζωῆ τῆς ὀγλήγορα και ὄδικα θέλει χάσει'
και κάμνει με και στέκομαι σὲ πρῖκα κ' ειςέ πόνο,
μηδὲ βαλθῆ να σκοτωθῆ, καλὰ και να τὸ χάνω.
Και μὴν ἀποὺ τήν ἀφορμῆ τούτῃ ἀκολουθῶ τῆς ὀπίσω
και μοναχῆ δὲν ἤθελα ποτὲ να τήν ἀφήσω,
μά ἐκείνη στο βασιλικὸν εἶναι, θαρρῶ, μιάν ὠρα
θαλάμιν ἀπ' ἐκλείστηκε και δὲν τῆ βλέπω τώρα.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Λευκίπη και Σωφρόνια

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

"Ἐν τῆν ἐδῶ! "Ὀφου ἀρριζικῆ και κακομοῖρα Νένα,
κλαίγε κ' ἐσὺ τὸ σῆμερο, σάν πρέπει, μετὰ μένα!
ἔχασαμε τ' ἄμμάτια μας και τσι πολλοῦ μας κόπους
κι' ὄλες ἐτυφλωθήκαμε 'ς τούτους τσι ζένους τόπους.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

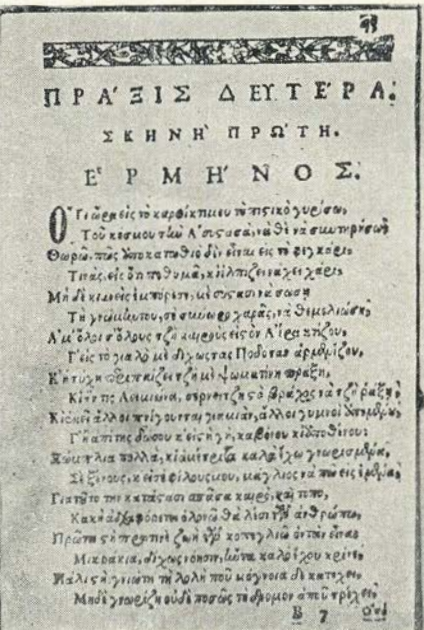
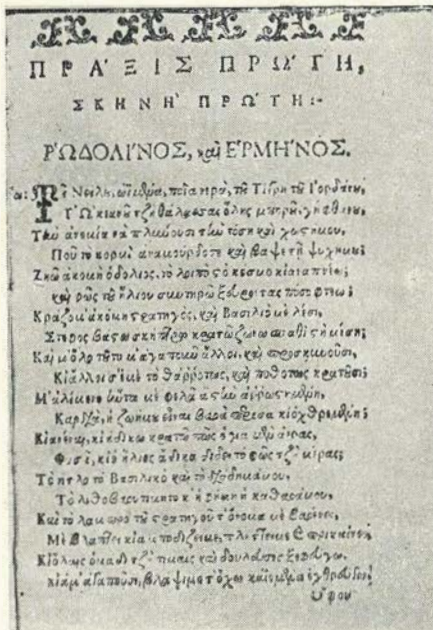
'Ὀϊμέ, τήν Ἀρετοῦσά μου τάχα ὁ Τρωσίλος παίρνει;

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

'Ἡ Ἀρετοῦσα ὀγλήγορα πάγει και δὲν γιαγέρνει.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

"Ὀπου κι ἂν πάγῃ, συντροφιδὸν ἐγὼ τῆς θέλω κάμει,
ὥστε να στέκω ζωντανῆ, να 'μεστα πάντα ἀνάμι.
Μά πλιά καθάρια μίλησε, Λευκίπη μου, να ζήσης,
κ' εις τὸσον ἀποκτυπημὸ να στέκω μὴ μ' ἀφήσης.



Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

Μόνον ὄγια νὰ σοῦ τὸ πῶ, ξετρεχόντάς σε ἐπὰ 'μαι
κ' ἦρθα, μαντατοφόρισα πρικοῦ μαντάτου νὰ 'μαι.
μ' ὄλον ἐτοῦτο, ἀποκοιτῶ δὲν ἔχω νὰ μιλῆσω,
μὰ ἡ γλῶσσα μου ξεραίνεται κι ὁ λόγος στρέφει ὀπίσω.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Πέ το, γιατί ὅσο πλιά τ' ἀργεῖς, βαρύνεις τὴν καρδιά μου,
μόνο κακὰ λογιάζοντας γιὰ τὴ βασιλίσσα μου.

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

Νὰ σοῦ τὸ πῶ μὲ θλίψη μου καὶ μ' ἄμετρό μου πόνου,
καλὰ κι ἀπού τὴν πρίκα μου θαρρῶ το πὼς δὲ σῶνω.

Ὡς εἶδες τὴ βασιλίσσα κ' ἐγὼ μὲ τὴν Ἐλίσα
κ' ἐμπήχαμε στὸ θάλαμο τοῦ βασιλιοῦ, ἐσφαλίσσα
τὲς πύλες, κ' ἐκεῖ ἐκάτεχεν ἕνα χρουσὸ λαῆνη
κ' ἐγύρψε καὶ βρίσκει το καὶ πιάνει το καὶ πίνει
μ' ὄρεξη μεγαλῆτατη, σὰν πολυδιψασμένη.

Κι' ἀπείς τ' ἀπόπειν, ἔπεσαν ὡσὰν ἀποθαμένη·
τὸ πρόσωπό τ' ἐγλόμιαν, τὰ ρόδα τ' ἐχαθῆκα,
τὸ στόμα τ' ἐβουβάθηκα, τὰ μάτια ἐσφαλιστήκα
κ' ἐμεῖς μὲ κλάματα πρικοῦ τὴ θέκαμε εἰς τὸ στρώμα
κ' ἐξέρναν αἵματα κ' ἀφρούς μαύρους ἀπού τὸ στόμα.

Ἀπόρμειν ὀλόκρυα, ἡ ἀναπνία τ' ἐχάθη,
ὡσὰν ἄθως ἐψύγηκε, σὰ ρόδον ἐμαράθη.

Μὰ εἰς λίγο ἐκαλυτέρισε κ' ὠρίσε, τὰ λευκὰ τ' ἐξη
μαντὶ καὶ ροῦχ' ἀπού βαστῆ κ' ἐπήγα κ' ἔφερα τ' ἐξη
ἐστρέψαν οἱ ἀκτίνε τση κ' ὅλα τὰ κάλλη ὀμάδι
καὶ τοῦ κακοῦ, ἀπού μ' ἤκουσες, δὲν εἶχε πλιὸ σημάδι,
μὰ φέγγει, ὡς πάντα τ' ἐλαμπε, σὰν εἶναι στολισμένη,
ποῦ κτίσαν ὠραιότερο δὲν εἶ σὴν οἰκουμένη·
κ' ἐμεῖς πολλὰ ἐχαρήκαμε, δὲ ξεύροντας πιστὸ τ' ἐξη
τὸ πὼς φαρμάκιν ἐπίασεν, ὡγιά τὸ θάνατό τ' ἐξη.

Μὰ ἐκείνη, ὡς γνωστικώτατη καὶ φρόνιμη περίσση,
δάκρυα ἔκαμε τ' ἀμμάτια μας πολλὰ πρικοῦ κ' ἐχῆσα.

“Φίλιπες Καρχηδόνες μου, λέγει, συντρόφισσές μου,
πιστές, ἡγαπημένες μου καὶ συνανάθροφές μου,

γιὰ τὴν τιμὴ τοῦ γένου μας κ' ὅλων τῶν Ἀφρικάνων
ἐδιάλεξα, ὡσὰν εἶδετε, σήμερο ν' ἀποθάνω

κ' ἦπια φαρμάκι δυνατόν, ἀπού ποτὲ βοτάνι
στὸν κόσμον πλιὸ δὲ βρισκεται, παρὰ νὰ μ' ἀποθάνη·
γιαῦτος συμπάθιο σὰς ζῆτώ κ' ἐσὰς καὶ τῶν ἄλλῶ σας,

γιατὶ πρικοῦ στὸν τόπο μας κάμνω τὸ γιαγερό σας.
Μ' ἀπείς ἀνάγκη μ' ἔκαμε τὴ δόλια καὶ τελειῶνω,

παρακαλῶ σας ὅλες σας νὰ μοῦ θυμᾶστε μόνο
κι ὡς φτάξετε εἰς τὴ χώρα μας, τσὴ μάνας μου νὰ εἰπῆτε
τσὴ ἀρρίζικης τὰ ξεύρετε γιὰ μένα κ' ὅ,τ' ἰδῆτε”.

Κ' ἐπίασε μας 'ς τσὶ ἀγκάλε τση γλυκιά κ' ἐφίλησέ μας
κ' ἐσένα καὶ τσὶ κορασὲς νὰ κρᾶζωμε ὠρίσε καὶ
κ' ἐπῆρε ὅσες εὐρέθησα κ' εἰς τὸ καὶ παγαίνου

τση Περσεφόνης, κ' ἐδεκεῖ, θαρρῶ, μᾶς ἀνιμένου,
γιατὶ τὰ παρακάλια τως κάμνω νὰ τσὴ βοηθήση
νὰ μηδὲν ἔχη πείραξην ὅ,τι ὠρα ξεψυχῆση.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὡφου κακὸν ἀπόπαθα! κ' εἶντα γροικῶ ἡ καημένη;
κι ἂς ἦθελὰ 'σαι ἀπὸ καρὸ στὸν Ἄδη περασμένη.

Ὡμίμενα, θυγατέρα μου, γλυκώτατη Ἀρετοῦσα,
τιμὴ ὀλωνῶ τῶν ἀρετῶ, τ' ἀφτιά μου εἶντά' ν' τ' ἀκοῦσα;

Ὡφου καὶ πὼς ἐγάλασες τσὶ ἐλπίδες μου, κερά μου,
καὶ μ' ἕνα θάνατο πρικοῦ ἀλλάσσεις τὴ χαρὰ μου!

Σήμερο ἡ δόλια ἀνίμενα τοῦ γάμου τ' ἀκριβοῦ σου
νὰ δῶ τὴ δόξα, καὶ θαρῶ θάνατο τοῦ κορμιού σου·
τιμὲς γιὰ σέν' ἀνίμενα κ' ἀνάπαφες περίσσης,

κ' ἐγὼ εἰς τὸ βάραθρο ἔπεσα τ' Ἄδου, εἰς καημούς καὶ κρίσεις.

Ὡμίμενα, πὼς μοῦ τό 'λεγες καὶ πὼς πολλὰ ἐφοβούσου
πὼς σήμερο εἶδες τ' ὄνειρο κ' ἐσὲ καὶ τοῦ κυροῦ σου!

κι ἂν κ' ἐμέναν ἔτυχε νὰ θὰ τὸ ξεδιαλῶνω,
πὼς σ' ἀκλουθῆς στοχάζομαι γιαιμιὰ τὸ Ροδολῖνο.

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

Σωφρόνια, ἔν τεσ ἐδεπά!

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὡμίμενα, θυγατέρα,
κ' εἶντα κακὴ ἐξημέρωσε γιὰ σένα ἐτοῦτ' ἡ μέρα!

Σ Κ Η Ν Η Ε Β Δ Ο Μ Η

Ἀρετοῦσα μὲ τσὶ κορασές. Λευκίπη καὶ Σωφρόνια

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Τοὺς ὕστερούς μου στεναγμούς, τσ' ὕστερες ἀναπνίες μου,
Μέμψη, ἀποδέξου σήμερο στὰ τέλη ἀπ' ἄξωσές μου.

Δὲν ἦθελες καιρὸν πολὺν ἡ δόλια νὰ σ' ὀρίζω,
γιαῦτος μὲ θάνατο πρικοῦ μ' ἀπόβγαλες, γνωρίζω.

Ἀφῆνω σε χαϊράμενη νὰ στέκης, ὡς τυχαίνει,
γιατὶ 'να ἀνῆμπορο νὰ ζιῶ πλιὸν εἰς τὸν κόσμον ἡ ξένη

Τὸ πνεῦμα μου ὡσὰ χαριστῆ καὶ τὸ κορμί μου ἀφήση,
μακρὰ ἀπὸ δῶ, κατέχω το, δὲν πάει νὰ κατοικήση

στὸν οὐρανὸ 'να ἀδύνατο μὲ πρίκες νὰ πετάξη,
μηδὲ στὸν Ἄδη δὲ μπορεῖ ποτὲ, ἀφταιστο, νὰ ράξη,

ἀμ' ὅπου ὁ Ροδολῖνος μου θέλ' εἰσται, δὲν ἀφῆνω
παρ' ὄγια νὰ τόνε θαρῶ νὰ στέκη μετὰ κείνο

κ' εἰς τ' ὄνειρόν του πλιά συχνὰ παρ' ἀπού θέλει, ὠμίμενα,
θέλω τὸν κάμνει κιάς στανιώς νὰ στέκη μετὰ μένα.

Μάτια, τὸν ἦλιο τὸ λαμπρὸ χορτάσετε, ὡς μπορεῖτε,
κι ἀψὰ τόνε στερεύγεστε, νὰ μὴν τόνε θαρῆτε.

Δέτε, καταχορτάσετε τὴ γῆ καὶ τὸν ἀέρα
καὶ τσὶ οὐρανοῦς τὴν ὕστερη ἀπού θὰ ζῆτε ἡμέρα·
στραφῆτε 'ς τσὶ Πυράμιδες, 'ς τσὶ πύργους, στὰ παλάτια

κι ὅ,τι ἄλλον ὄμορφο μποροῦ νὰ στοχαστοῦ δυὸ μάτια
κι ἂς τ' ἀποχαρτεῖσασμεν ὅλα στὸ μισομό μας,

ἀπείς πρικοῦ χωρίζει μας γλήγορα ὁ θάνατό μας.
Μὰ, ὠμίμε, τὸ φῶς μου ἐγροίκησα καὶ θε νὰ σκοτεινιάσῃ!...

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

Πιάσ' τὴν, Ἐλίσα, σίμως, γῆ ἄλλη κιαμιὰ ἂς τὴν πιάσῃ.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Νένα μου ἡγαπημένη μου, θαρρῶ, ἡ ψυχὴ μου ἐβγαίνει...

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Βοηθᾶτε, κορασίδες μου, πιάστε τὴ κ' ἀποθαίνει!
Ὡφου, εἶντ' ἀφνιδίως χαλασμός κ' ἀγρίως μᾶς πλακῶνει

καὶ πᾶσα φῶς τσὴ ἐλπίδα μας σβῆνει ἔτσι ἀψὰ καὶ λειώνει!
Ὁ ἦλιο μας, ἀμμάτια μου, δὲν κάμνει μόνον ἐγλείψη,

μὰ εἰς δύση μὰ παντοτινὴ πάγει νὰ μᾶς λείψη,
κι ἂς τ' ἀκλουθῆσασμε, γιατί στὸν κόσμον δὲ μποροῦμε

δίχως τὸ φῶς του, ὀλότυφα καὶ σκοτεινὰ νὰ ζοῦμε.

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

Σωφρόνια, σῶπα, σκόλασε τὸ κλάμμα, κ' ἡ κερά μας
ἀνάβλεψε καὶ στρέφεται καλὰ καὶ συντηρᾶ μας;

ἐπέρασέ τ' ἐξη ἡ σκότιση ποῦ τσὴ ἔδωκε κ' ἡ ζᾶλη,
τώρα καλὰ ἐσυνήφερεν, ὡσὰν καὶ πρῶτας πάλι.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὡμίμενα, Ἀρετοῦσα μου, γιάντα εἰς τὴν κατοικία σου
νὰ μηδὲν πᾶμε, ἀφέντρα μου, νὰ 'μεστα συντροφία σου,

στὴν κλίνην ὡς ἀνῆμπορη, ψυχὴ μου ν' ἀκουπίσης;
κι ὅ,τι κ' ἂ θέλῃς, ἐδεκεῖ μπορεῖς νὰ μᾶς τ' ὀρίσης.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Νέν' ἀκριβὴ, λιγοθυμῆς στὸ σπῆτιν ἦρθασί μου
περίσσης, ἀπ' ἐγροίκησα νὰ θε νὰ βγῆ ἡ ψυχὴ μου;

μὰ δῶ ἐξῶ βλέπω τσὶ οὐρανοῦς κ' ἀέρας τσὴ ἐμιλιάς μου
γροικῶ καὶ φέρνει δύναμη καὶ πνεῦμα τσὴ ἀναπνίας μου;

κι ἀφῆσ' με μετὰ σὰς ἐδῶ ν' ἀκροσταθῶ ἄλλο λίγο,
ν' ἀντισταθῶ τοῦ Χάρου κιάς, ἂ δὲ μπορὰ τοῦ φύγου.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὡμίμενα, θυγατέρα μου, κ' εἶντα πρικοῦ ἀντιμεύεις
τὴ δουλειή μου τσὴ φτωχῆς κ' ἄπωνα μὲ παιδεύεις!

Γιάντα, Ἀρετοῦσα μου γλυκεῖα, γιὰ ποῖα ἀφορμῆ, κερά μου,
νὰ πιάσης νὰ φαρμακευτῆς ἄδικα καὶ χωστὰ μου;

Ἐσὺ 'σουν ἀπού μοῦ 'τασσεσ μ' ὄρκο νὰ μὴ μ' ἀφήσης
γιάν ὠραν ἀπὸ λόγου σου μακρὰ, ὡστ' ἀπού νὰ ζήσης;

μὰ εἶντα μ' ἐφομάτευες; γιάντα τὴν πρικοῦ ἀνιμένη
μ' ἀπόβγαλες καὶ μοναχὴ μένεις θανατωμένη;

γιατὶ δὲ μ' ἐκραξες κ' ἐμέν, ὠμίμε, νὰ μοιραστοῦμε
τ' ἄπωνα κείνο τὸ πιστόν, ἀμᾶδι νὰ τὸ πιούμε;

νὰ σ' ἀκλουθῶ, σὰν εἶν' πρεπό, μόνο καὶ νὰ γυρεύῃ
τὸ πνεῦμα, ὡσὰν καὶ τὸ κορμί, πάντα νὰ σοῦ δουλεύῃ;

Μ' ἂν ἔνα κ' ἐσὺ μοῦ ἔλειψες, χρουσὴ μου θυγατέρα,
μὲ τὸ μαχαίρι, τάσσω σου, τὸ κάμνει ἐτούτη ἡ χέρα;

ποτὲ δὲ θέλει γροικηθῆ, ξεῦρε, βασιλίσσα μου,
πὼς σ' ἀφῆκα κ' ἀπόθανες δίχως τὴ συντροφία μου.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Ἀνάγκη, ξεύρεις το, πολλὴ καὶ πόνος τσὴ τιμῆς μου
μ' ἐφέρασι τὴν ἐλεεινὴ στὸ τέλος τσὴ ζωῆς μου;

κ' ἐσὺ, ἀνισίς καὶ κάμωμα σὰν τοῦτο εἶχες γροικῆσει,
πιστεύω πὼς, ὡς μάνα μου γλυκεῖα, εἶχες μ' ἀμποδίσει

κι ἀπόμεινα παντοτινὸ ξόμπλι στὸν κόσμον, Νένα,
μόνο τσὴ καταφρόνησης ἡ κακομοῖρα, ὠμίμενα.

Κι ἂν ἔνα καὶ δὲ σ' ἐκραξά νὰ πῆς κ' ἐσὺ ἀπ' ἐκείνο,
ἀπού κ' ἐγὼ ἦπια, τὸ 'καμα γιὰ πλιά καλὸ μου, κρῖνο,

ὄχι γιατί πολλά ἀκριβή δὲ μοῦ ἡ συντροφιά σου,
 γιατί οὐδὲ τὴν Παράδεισο δὲ χρῆζω διχωστά σου,
 μὰ γιατί, ὡς μάνα μου ἀκριβή, σὰν κύρη κι ἀδερφό μου
 νὰ μὲ κηδέψης πεθυμῶ, νὰ ἴσαι εἰς τὸ θάνατό μου
 καὶ μετὰ σὲ τὸν ἄθιο μου τῆς μάνας μου νὰ πάρῃς,
 γιατί θέλει ἔχει θύμηση παντοτινὴ ἔτοιμας χάρις,
 ἐσὺ νὰ τὴν παρηγορᾷς καὶ νὰ σταθῆς σιμὰ τῆς,
 ἴδια ὡσὰ νὰ ἴχα ζῆ κ' ἐγώ, πιστὴ καὶ φιλιανὰ τῆς
 κι ὄλες οἱ κορασιδὲς μου μετὰ τὴν παρηγοριά σου
 στὸ σκέπος κ' εἰς τὸ θάρρος σου νὰ στέκονται μετὰ σου,
 ὡς τὸν καιρὸ ἀποῦ σᾶς φανῆ πιτῆδειος νὰ μπορῆτε
 στὴν Ἀφρικὴ νὰ στρέψετε, ὅς πλιά ἀνάπαψη νὰ ζῆτε.
 Κι ὄλια νὰ δώσω πάσα μιὰς ὄρεξῆς νὰ θυμᾶστε
 τῆς ἀγάπης μου, τσι φορεσὲς ὄλες ἀπ᾽ ὧμα πιάστε
 κι ὄλα τὰ στολισίδια μου κι ὄτι ἄλλα ἡ κατοικιά μου
 σφαλλεῖ πρῶματ' ἀκριβή, ποῦ εἶναι χαρίσματα μου.
 Παρακαλῶ σε μοναχῆς, ὡγιά θραπάψῃ μου
 τάξε μου, Νένα μου ἀκριβή, τὰ θέλει ἡ ὄρεξῆ μου.
 Ἄλλο νὰ πῶ δὲ λείπομαι, παρὰ νὸ σᾶς φιλήσω,
 γιατί θωρῶ το πὼς ἀψά πάγω νὰ σᾶς ἀφῆσω.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὁμιμέναν, Ἀρετοῦσα μου, ὠμιμέναν, ἀκριβή μου,
 κι ὠμιάντα στέκει ζωντανὸ στὸν κόσμον τὸ κορμί μου;

Λ Ε Υ Κ Ι Π Π Η

Γλυκειὰ κερά κι ἀφέντρα μου, κι ἄξα βασιλίσσα μου,
 τὰ λόγια σου βουρκώνουσι τόσα τὰ κλάματά μου,
 ποῦ δὲ μποροῦμε οἱ ταπεινὲς ἐπιλογιὰν τῆς τόσης
 ἀγάπης ποῦ ἴχες εἰς ἐμᾶς καὶ τῆς ἀμετρῆς σου γνώσης
 νὰ δώσωμε τὸ σῆμερον, ἀμ' ὄλες μνόνόμε σου
 στὸν οὐρανὸ καὶ μάρτυρα τὸν ἴδιο δίδομέ σου
 πὼς μόν' ὁ θάνατος μπορεῖ τὴ λησμονιά νὰ δώσει
 καὶ πὼς ποτὲ πὴ μᾶτια μου δὲ θέλουσι στεγνώσει,
 μὴ πάντα μας ὡς δοῦλες σου πιστὲς κ' ἡγαπημένες
 θέλομε στέκειν ὄλε μας μὲ λύπη, πρικαιμένες.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὁμιμένα, θυγατέρα μου, μεγάλο προῖμα ὀρίζεις
 νὰ κάμω, σὰν τὴ γνώμη μου καλὰ νὰ μὴ γνωρίζῃς
 δὲν ξεύρεις πὼς τ' ἀμμάτια μου μόνιὰ ἴσαι κ' ἡ καρδιά μου
 καὶ πὼς γιὰ ἐσέναν ἤθελα μόνον νὰ ζιῶ, κερά μου,
 μὴ ὀρίζεις δίγως τὴν καρδιά καὶ δίγως τὴν ψυχὴ μου,
 δίγως τὸ φῶς μου, ἀποῦ ἴσ' ἐσὺ, νὰ ζήσω μοναχὴ μου;
 Μ' ἀπεῖς σ' ἀρέσει ζωντανὴ νὰ ἴμαι στὸ θάνατό μου,
 καλὰ καὶ νὰ ἴναι, ἀφέντρα μου, πρᾶμαν ἀδύνατό μου,
 νὰ κάμω, ἡγαπημένη μου, ζωὴν ἀσβολωμένη,
 μὲ κλάματα παντοτινὰ, τυφλὴ κι ὠφρανεμένη,
 ὡστε νὰ πάγω, ἦντε μπορῶ, κ' ἐγὼ κ' εἰ κορασιδὲς
 στὴν Καρχηδόνα, χάνοντας τόσα ὄλες μας τσι ἐλπίδες
 κ' ἐκεῖ ὡσὰ φτάξω, ἀλίμονο σ' ἐμένα, πὼς ἀλλάσω
 τὴν κακομοίρα μου ζωὴ μὲ θάνατο σοῦ τάσσω.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Τὼρ' ἀποθαίνω διχωστάς ἐγνοίεις περὶσσες, Νένα,
 γιατί τσι κορασιδὲς μου θες βλέπει ὡσὰν κ' ἐμένα
 καὶ μοναχᾶς τὴ μάνα μου τὴν πολυαγαπημένη
 νὰ μπόρου νὰ εἶδα, ἀπόθαινα τέλεια θαρραπημένη
 μ' ἀπεῖς τοῦτ' ἴναι ἀδύνατο, τὸν κύρη κι ἀδερφό μου
 πάγω νὰ βρῶ, νὸ: τῶς εἰπῶ τὸ πρικορριζικό μου
 κ' ἴ πὼς γιὰ τὴν τιμὴν τανε κι ὡγιά τὴν ἐδικὴ μου
 σῆμερο μὲ τὸ θάνατο τελειῶν τὴ ζωὴ μου,
 νὰ πῶ δίκουθρὸς τοῦ γένου μας, ἀχέρταγος Τρωσίλος,

πλιά ἀπὸ λιοντάρι ἀγριώτατος κι ἄπονος παρὰ σκύλος,
 ἀποῦ ἐκατάβαψε ἄδικα τὰ χέρια τ' ἄνομά του
 στὸ αἷμα μας, δίδει ἀφορμὴ κ' ἐμὲ κακοῦ θανάτου.

Στὸν ὕστερο λόγο ἀποῦ λέγει, κ α κ ο ὕ θ α ν ἄ τ ο υ, θέλει
 ξυπαστὴ ξαφνίδια καὶ δυνατὴ, γυρίζοντας μιά καὶ
 ἄλλη μερὰ, κι ἀπόκεις λέγει:

Εἶντα ἔθνη βλέπω κ' ἤρθουσι; τί θέλετε σιμὰ μου;
 Ἐδῶ στένεται λιγὰκι κι ἀπόκεις λέγει:
 ὁ κύρης μου σᾶς ἔστειλεν, ὡγιά τιμὴ τοῦ γάμου;

Στένεται πάλι σωπαστὴ πλιότερο, γυρίζοντας
 ὄλη στὴ μιά μερὰ καὶ λέγει:

Γνωρίζω το τὸ σκῆπτρον του κι, ὡς ὡγιά μὲν', ἐπὰ ἴμαι!
 κι ἄ θέλη ὁ Ροδολίνος μου, θέλω κ' ἐγὼ, κι ἄς πᾶμε.

Ἐδῶ στένεται πλιότερον ὄρα σωπαστὴ καὶ σκύφτει
 τὴν κεφαλὴ τῆς καὶ σφουγγίζει τ' ἀμμάτια τῆς
 καὶ κτυπᾷ τὰ χέρια τῆς καὶ λέγει:

Ὁμιμένα, ποῦ ἴμαι ἡ ἄχρη, καὶ ποῦ ἴμουνε! κ' εἰς πόση
 λίγη ὄρα βλέπω τὴ ζωὴ πὼς ἔχει νὰ τελειώση!
 Νιότης μου, πλιὸ δὲ μὲ φελλᾶς, μηδὲ κι ὁ θησαυρός μου
 γῆ ἡ βασιλεία μου δὲ μπορεῖ πλιὸ νὰ ἴναι γλυτωμός μου.
 Ὡ μέρη τοῦ Μελλοῦμένου σῆμερον ἀπνοῦ μου,
 γιάντα τὸν κόσμον ἐγνώριζα; γιὰ ποιὰν αἰτία ἐγενούμου;

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Τὸ πρόσωπό σου, ἀφέντρα μου, πάλι θωρῶ κι ἀλλάσσει
 κι ἄς ἔρθου οἱ κορασιδὲς σου, στὸ σπῆτι νὰ σὲ πᾶσι.

Α Ρ Ε Τ Ο Υ Σ Α

Γροικῶ κ' ἐγὼ τὴ δύναμη πὼς χάνω ἀγγλία - ἀγγλία
 καὶ γινώθω πὼς νὰ πηαίνομε στὸ σπῆτιν εἶναι κάλλινα.

Σ Ω Φ Ρ Ο Ν Ι Α

Ὁφου, καὶ πὼς τὰ μάτια μου τόσο κακὸ νὰ δοῦσι
 καὶ νὰ μποροῦ τὰ μέλη μου τσι πόνους νὰ βαστοῦσι;

Τῆς τέταρτης πράξης τέλος.

ΧΟΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Θεριο μὴδ' ἐρπετὸ ποτὲ συντρέχει
 τὸ ἴδιον ἀπατόν του
 νὰ ἴχη τὸ θάνατόν του,
 μὰ τὴ ζωὴ φυλάσσει ὅσο κατέχει.

Ἄνθρωπος τὸ κακόν του δὲν ἀπέχει,
 μ' ὄλο ἀπ' ἡ φύση γνώση
 τοῦ ἴαξε νὰ τοῦ δώσει,
 μὰ εἰς τ' Ἄδου τὸ λαργύγι ἀφρονα τρέχει.

Ἢ φύση ἐμᾶς λοιπὸ εἶναι μητρειγιά μας
 καὶ μάνα ἡγαπημένη
 τῶν ἐρπετῶ ἀπομῆνει,
 ψηφώντας τόσα ἐλίγα τὴν ὑγειά μας.

Μὲ, ὠμιμέν', ἐγὼ ὡς θωρῶ, ἡ ἀχορταγιά μας
 κ' ἡ ὄρεξ' ἡ τυφλὴ μας
 εἰς πάθη προσκαλεῖ μας
 κ' αἰτία ἴναι τοῦ θανάτου ἡ πονηριά μας.



ΤΑ ΚΡΗΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Η μελέτη του Κρητικού Θεάτρου* είναι για την ώρα τουλάχιστον, περιοχή της φιλολογικής επιστήμης αποκλειστικά. Τα κείμενά του δεν έχουν αποκτήσει μια σταθερή μορφή για τους ανθρώπους του Θεάτρου μας· δεν έχει επιβληθεί ένας από τους εκδότες του, ώστε να είναι γνωστός και χρήσιμος· ο Σάββας π.χ. έχει τα πρωτεία ως παλαιότερος, ενώ το κείμενο της "Ερωφίλης", π.χ. του Ξανθουδίδη ή Α. Πολίτης⁽¹⁾ το θεωρεί καλύτερο για όρισμένα σημεία του· όμως για την τελειωτική κατάκτηση των έργων δε φτάνει μοναχά το σταθερό κείμενο· μάς χρειάζεται η γνώση όλων των ιστορικών και των κοινωνικών όρων της εποχής· έτσι θα κερδίσει το ζωντανό Θέατρο περισσότερα στοιχεία και θα πλουτισθεί με ποικιλία μεγαλύτερη ή φαντασία των πνευματικών έργων του. Σπουδαία βοήθεια θα είναι ακόμη, αν μάθουμε ξεκάθαρα πώς έχουν παιχθεί αυτά τα έργα· βεβαίως ο τρόπος που ανέβαιναν θα ήταν παρόμοιος με τις ανάλογες συνθήκες της Ιταλίας· οι Κρητικοί θα τις ξέραν από όρισμένες τέτοιες εκδηλώσεις των ξένων στο νησί τους ή από ταξίδια τους. Οι ακαδημαϊκοί φιλόλογοι, με τη φύση της δουλειάς τους, ειδικώς, είναι αρμόδιοι να μάς τα μάθουν· αυτά κρινόμενα από τη δική μου λαχτάρα να μάθω το κάθε τι για την όποια παράσταση του νέου ελληνικού Θεάτρου, άπορώ, πώς βασιάνε τόσο χρόνια και δε μάς έχουν προσφέρει τα πάρα πάνω· θα είναι ασφαλώς δύσκολο, αλλά τόσο για το Αρχαίο Θέατρο και για την Ιστορία του, όσο και για το Κρητικό, μάς χρειάζεται από ένας γερός φιλόλογος που ν' αγαπάει μαζί το Θέατρο με πάθος· ένας Δ. Βερναρδάκης, που νέος έγραψε τον πρόλογο της "Μαρίας Δοξαπατρή" και ώριμος την "Εισαγωγή" των "Φοινισσών". Αναφέραμε το Α. Πολίτη πιδό πάνω και θα τον ξανααναφέρουμε, γιατί και βαθύς φιλόλογος είναι και το Θέατρο του είναι οικείο, όχι από αδελφική κληρονομιά, παρά από τη δική του προαίρεση και αξία· έχει επιμεληθεί το ανέβασμα της "Ερωφίλης" (1950) και της "Θυσίας του Αβραάμ" με τους φοιτητές του. Μπορούμε λοιπόν με δικαιολογημένη πεποίθηση να περιμένουμε τη γόνιμη συμβολή του. Έχω ακούσει πώς ο αλχημίστης Ξανθουδίδης που τη μνήμη του πρέπει να την τιμούμε σοβαρά, έχει γράψει μια μελέτη, εδώ και πενήντα χρόνια για τους δικηγόρους της Κρήτης τον καιρό των Βενετών· σ' αυτήν ζωντανεύει το επάγγελμά τους όπως ήταν τότε. Η φιλολογική επιστήμη μάς χρωστάει κάτι τέτοιο για τους ήθοποιους, για τους θεατρικούς χρώους των Κρητικών και για όλα τα σχετικά τους· τότε, πλάι στα ξένα πρότυπα, θ' αναζητηθούν και οι παραστασιακές ιδιοτυπίες του νησιού· θα υπήρχαν, χωρίς αμφιβολία και θα είχαν το δικό τους τον ελληνικό χαρακτήρα, αν κρίνουμε από την ελληνικότητα των κειμένων.

Πριν μπούμε στο θέμα, θα 'πρεπε να κατατοπίσουμε τον αναγνώστη με δυο λόγια ουσιαστικά για τη θεατρική λογοτεχνία της Κρήτης· δε θα το τολμήσουμε μόνοι μας· θα καταφύγουμε σε μια μελέτη του Α. Πολίτη: Το Θέατρο, ή τραγωδία ξαναγεννήθηκε την εποχή της Αναγέννησης... Πρώτα στην Ιταλία· αν όμως η Ιταλία προηγείται το 15ο και το 16ο αιώνα στην τέχνη... δεν έδωσε στο Θέατρο τις μεγάλες και ισχυρές προσωπικότητες που έδωσε αλλού. Αλλά ο σπόρος ήταν ισχυρός και περνά μαζί με το καινούριο πνεύμα στους άλλους ευρωπαϊκούς λαούς και προκαλεί την έξοχη θεατρική άκμή

* Το όρθο του κ. Γιάννη Σιδέρη γράφτηκε πριν από το ανέβασμα της τραγωδίας του Ιωάννη-Ανδρέα Τρωίλου "Βασιλεύς ο Ροδολίνος", από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου.

1. Δες τη μελέτη του "Η παράσταση της "Ερωφίλης" (Ποιητικός λόγος και σκηνηκή έμφανεία)" περ. "Η Τέχνη", φθινόπωρο-χειμιάνας 1962, σ. 144-57, στη σ. 148, σημείωση).

του 16 και 17 αιώνα· στη Γαλλία (Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος), στην Ισπανία (Λόπε ντε Βέγκα, Καλντερόν), στην Αγγλία. Το ίδιο το πνεύμα της Αναγέννησης και ο καινούριος τύπος του ανθρώπου που δημιούργησε, εκτός από τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, πέρασαν και στην Ελλάδα· όχι στο μεγάλο κομμό της Ελλάδας που με την Τουρκική κατάκτηση του 1453 είχε αποκοπεί από τη Δύση και την ιστορική της εξέλιξη, αλλά στα μέρη που είχαν μείνει, και μετά το 1453, στην κυριαρχία των Δυτικών, και κυρίως στην Κρήτη. Η λογοτεχνική άκμή της Κρήτης (που κατέχουν οι Βενετοί) το 16ο και κυρίως το 17ο αιώνα εφείλεται στο δροσερό αέρι της Αναγέννησης. Και γύρω στα 1600, σάν φυσική συνέπεια, έχουμε στην Κρήτη για πρώτη φορά ύστερ' από τους αρχαίους χρόνους σε έδαφος ελληνικό, τη δημιουργία Θεάτρου, θεατρικών παραστάσεων.

Όχιτο κρητικά θεατρικά έργα μάς έχουν σωθεί, που γράφτηκαν από το 1600 περίπου ως το 1669, όταν η Κρήτη έπεσε με τη σειρά της στην τουρκική κυριαρχία. Είναι τρεις τραγωδίες: [Γεωργίου Χορτάτζη "Ερωφίλη", Ιωάννου Ανδρέα Τρωίλου "Βασιλεύς ο Ροδολίνος", "Ζήνων"]... Τρεις κωμωδίες: [αρχαιότερη και σημαντικότερη ανέκδοτη ακόμη Κομεία ριδικολόζα του Κατζόρμπου (χειρόγραφο στην Εθνική Βιβλιοθήκη) "Στάθης", "Φορτο-υ-νάτος"]... Ένα δράμα ποιμενικό: ["Γύπαρος"]... κ' ένα δράμα θρησκευτικό: ["ή Θυσία του Αβραάμ"]⁽²⁾.

Καθώς είναι γνωστότατο, το Θέατρό μας σάν επιδιώξη συνειδητή, αν όχι με τις επαγγελματικές προϋποθέσεις τις δικές μας, αναπτύχθηκε στις ελληνικές Κοινότητες του εξωτερικού, μέσα στην ατιμωσία της προετοιμασίας του 21. "Αν και η "Ερωφίλη" και η "Θυσία του Αβραάμ" ήταν τυπωμένα και διαδομένα σάν αναγνώσματα, δε σκεφθήκανε οι νεαροί μας εκείνοι ήθοιοι να τα παίξουν, ούτε οι δάσκαλοι τους να τους τα σκηνοθετήσουν. Προτιμούσαν συγγραφείς άλλους, σύγχρονους, που τα δράματά τους ήταν μέσα στο πνεύμα των δικών τους ιδανικών, της φιλελεύθερης δηλαδή φλόγας που τους έμπύχανε. Το δραματολόγιο των Κοινοτήτων έζησε και στα πρώτα χρόνια του ελεύθερου κράτους· μετά κυριάρχησαν τα μυθιστορηματικά ξένα έργα τα πολύπραχτα και οι αρχαιοπρεπείς τραγωδίες ως προς τα ντόπια, με την καθαρεύουσα τους· τα "μαυλιάρια" έργα της Κρήτης δεν ήταν μέσα στο παραδομένο δραματολόγιο· δεν τα ξέρανε λοιπόν οι θίασοί μας· δε συντελέσανε άρα στην πορεία του ελληνικού θεάτρου, γι' αυτό δεν υπήρξαν καθόλου.

Υπάρχουν, ωστόσο, πολλές μαρτυρίες και το ξέρουμε σάν γενική γνώση ότι ο λαός μας αγαπούσε την Κρητική λογοτεχνία γενικά κ' έρχόταν με πολλούς τρόπους σ' επαφή μαζί της· ο Γ. Μέγας⁽³⁾ π.χ. αναγράφει βεβαίωση αξιόπιστου ότι η μάμμη του που καταγόταν από τη Λευκάδα και που πέθανε στα 1932 90 ετών, "απήγγελεν εκ στήθους τον Ερωτόκριτον, την Θυσίαν

2. "Το Θέατρο της Αναγέννησης στην Κρήτη" (Γιάννη Γουδέλη "Ανθολογία της σύγχρονης Κρητικής, σ. 575-581). Έχουμε παραλείψει πληροφορίες αξιόλογες βέβαια. Όχι όμως τελείως αυτής της στιγμής· μπορεί ο αναγνώστης μας να καταφύγει στο όρθο αυτό· μόνος του είναι το πιο σύντομο και το πιο άνετο βοήθημα για τον κατατοπισμό του το λεπτομερές. Βρίσκεται και στην "Καινούρια εποχή", καλοκαίρι 1958, σ. 263-269. Γαλλικά στην έκδοση του "Δίφρου" "Le Theatre Neogrec" - είν ένας από τους δύο προλόγους, ό β' σ. ΧΥΙ-ΧΧΥ, με βιβλιογραφικές σημειώσεις καθώς και στη σύγχρονη αγγλική έκδοση του ίδιου τουριστικού φυλλαδίου, "The modern greek Theatre", σ. ΧΙΥ-ΧΧΙΙ.

3. "Η Θυσία του Αβραάμ", κριτική έκδοσις... (1954).

και μέγα μέρος της 'Ερωφίλης...' (σ.135). 'Ο ίδιος παραθέτει κ' έν' απόσπασμα από ένα σημαντικό άρθρο του Γ. Λιανουδάκη, σημαντικό και περίεργο, δημοσιευμένο στο "Ελεύθερον Βήμα", 26 Αύγ. 1943, "Περί τήν Θυσίαν του 'Αβραάμ. Η γλώσσα και η μουσική της: ... θυμούμαι ακόμη πολύ καλά, ότι στο σπίτι του παππού μου, του παππά Ιωάννη Γερασιμίδη απαραίτητα κάθε χρόνο στο οικογενειακό τραπέζι της τυρινής 'Αποκριάς μαζί με πολλά άλλα τραγουδιότανα κ' η Θυσία από την αρχή ως το τέλος της. 'Ο ίδιος ό παππας τραγουδούσε το μέρος του 'Αβραάμ, η μεγάλη του κόρη το μέρος της Σάρρας, η μικρά το μέρος του 'Αγγέλου, ένας ανιψιός του το μέρος του 'Ισαάκ και το άκροταίριο άκουε με συγκίνηση και με κατάδυση. Και ζει ακόμη ολοκάθαρα στη μνήμη μου η μουσική του 'Αγγέλου και της Σάρρας..." (σ. 86 - 7).

Οι πάρα πάνω άχροατές όπως και κάθε άχροατής της "Θυσίας" και της "Ερωφίλης" πώς άκουσαν αυτά τα γνήσια θεατρικά έργα; Ένοούσαν τό ιδιαίτερο είδος της τέχνης που αυτά έκπροσωπούσαν; Έκεινα τα χρόνια που σ'αυτά αναφέρεται τό απόσπασμα, η έννοια "θέατρο" δέν ήταν, φυσικά, οικεία στην ύπαιθρο της Κρήτης, άν και πηγαιόναε θιασοί μας, άργότερα, και στόν καιρό της Τουρκοκρατίας και έρασιτεχνικά κάπως άνοούσε. 'Ο λαός, άκούοντας τόν "Ερωτόκριτο" δέν θά τόν ξεχώριζε από τα δράματα, πρό παντός γιατί κ' εκείνος είχε διάλόγους πολύ συχνά: η γλώσσα του και η στιχομυθική του, για τ' ατύτα τά δικά τους, δέν είχαν διαφορά. Τά ζούσαν πάντως: τ' ά κ ο υ γ α ν ε: η άκοή είναι η μία από τις αισθήσεις που μ' ατύτη χάρηται κανείς ένα θεατρικό έργο, όχι ένα καθαρά λογοτεχνικό. Στά 'Επιτάμνα τα έργα μας ατύτα γίνήκανε ό μ ι λ ι ε ς, ό λαός άρα αισθανόταν τη θεατρικότητά τους. "Έτσι ό λαός "είχε" ένα δικό του θέατρο, άναγνωστικό, μπορεί, άλλα που θά τό ξεχώριζε από τη συγκίνηση τών παραμυθιών. (Έδώ χρειάζεται η έπικουρία της φιλολογικής έπιστήμης, να επέμβει: έρμηνευτικά, έλευθερωμένη από τη γλωσσική έρευνα, μετά την τέλεια έξάντλησή της).

'Ο "Ερωτόκριτος" είχε την τύχη να δώσει τη βοήθειά του στο Σολωμό και να γίνει από ένα γοητευτικό άκουσμα και διάβασμα για τό λαό, μια βάση για όλη μας τη νέα ποίηση. Τό σύγχρονό του όμως τό Κρητικό θέατρο δέν μπόρεσε να προσφέρει στη Σκηνή μας μια τέτοια ύπηρεσία, στην άφάνεια που τό καταδικάζαν τά θεατρικά γούστα του 19ου αιώνα. Για να τά δούμε να παίζονται στο σωστό θέατρο χρειάστηκε ν' άρχίσει μαλακά μια σιωπηρή θεατρική επανάσταση, με τό Φώτο Πολίτη στό κέντρο της, και με την "Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου" σαν έτελεστικό της όργανο.

Η "Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου" "ιδρύθη υπό του Σωματείου τών 'Ηθοποιών με τόν σκοπόν να έξυγιάνη την ελληνικήν Σκηνή" (4). "Άρχισε στά 1924. Ένας από τούς δασκάλους της (Δραματολογία - ύποκριτική) ήταν και ό σπουδαίος κριτικός και σκηνοθέτης που αναφέραμε. Την τάση του για την πρόοδο του Θεάτρου μας την είχε φανερώσει με την κριτική του και με μια προσπάθεια για τη συγκρότηση καλλιτεχνικού Θεάτρου στά 1915 που δέν πραγματοποιήθηκε και με τό άνεβασμα δύο έργων στο θέατρο της "Εταιρείας 'Ελληνικού Θεάτρου" ("Οιδίπους τύραννος", "Επιθεωρητής" Γόγ-

4. "Εκθεσις πεποαγμένων από της Σεπτεμβρίου 1924 μέχρι 31 Αύγουστου 1925", σ. 8. Περιοριζόμαστε σ' ατύτη τη φράση, επειδή μια έξιστόρηση για όλα τά περιστατικά της Σχολής θά ήταν έξω από τό θέμα μας, παρα τό ενδιαφέρον που θά είχε.

φ. 1919). Κατά τη διάρκεια της Σχολής άνέβασε και την "Εκάβη" (Μαρίνα Κοτοπούλη, 1927).

Η "Επαγγελματική" είχε τό έξαιρετικό προνόμιο να θερμαίνεται από την προσδοκία του "Εθνικού Θεάτρου" είχαν γνωσθεί οι προθέσεις του κράτους να τό ιδρύσει. Με τη συγκρότησή του, λεγόταν, πώς δέν θά ήταν η Σχολή άσχετη. Έύλογο είναι, πώς θά ξεχώριζε κ' η έργασία του Φ. Πολίτη άνάμεσα στους άλλους του συναδέλφους. "Όταν πέρασαν τρία χρόνια, θεωρήθηκε πώς τά παιδιά είχαν πιά την προετοιμμένη ώριμότητα για να δημιουργήσουν μια "σαιζόν" μ' υπέρπεια και με μετριοφροσύνη, η σαιζόν ατύτη όνομάσθηκε "έπιδείξεις". Έναρξη με τό "Βασιλικό" ατύ Μάτση στις 24 Μαρτίου 1927.

'Ο Φ. Πολίτης διάλεξε για τις "έπιδείξεις" του τρία έργα κορυφαία στη δημοτικιστική παράδοση, που ακόμη δέν είχαν παιχθεί και που, φυσικά, ήταν άγνωστα για τό κοινό της 'Αθήνας, τό "Βασιλικό" που είπαμε, τη "Θυσία του 'Αβραάμ" και τά "Κορακίστικα" του Α.Ρ. Νερουλού. Η έκλογή τους φανερόναε τό πνεύμα του Φ. Πολίτη, την έπιθυμία ν' άπαγγισθωθεί τό δραματολόγιό μας από τη βλάβη του βουλευάρτου του ά στραφεί σε πηγές ζωογόνες που δέν τις είχαν προσέξει ούτε και οι γενναιότεροι άναγεννητικοί μας θιασοί ("Νέα Σκηνή", "Βασιλικόν θέατρον") — στο τέλος, δέν μπορεί να γίνουν όλα μαζί: οι δύο μεγάλοι όργανισμοί στάθηκαν οι πρόδρομοι: χωρίς ατύτους δέν θά λάβαινε τό θέατρό μας τόση έξέλιξη, ώστε να στραφεί, σταδιακά έστω, άλλα να στραφεί προς τούς θεατρικούς μας θησαυρούς.

Η "Θυσία του 'Αβραάμ" της "Επαγγελματικής Σχολής" (28 Μαρτ. 1929) είχε την έξής διανομή: 'Ο "Άγγελος: Χρ. Φαρμάκης, 'Αβραάμ: Χρ. Τσαγανέας, Σάρρα: Ειρήνη [Νέλλη Μαροέλλου], 'Ισαάκ: Μαίρη Σαγιάνου, Άντα: Δέσποινα Βουγιουκλή, Σόφρη: Χρ. Εύθυμίου, Συμπάν: Β. Χανιώτης, Μακέττα Φ. Κόντογλου). Στο κτίριο του Βασιλικού Θεάτρου, καθώς και όλες οι "έπιδείξεις" (5). 3.000 δρχ. κοστίσανε τά ύλικά για τις σκηνογραφίες μαζί με τά "Κορακίστικα", που άνεβήκανε μαζί ("Πρακτικά", Συνοδρ. 107, σ. 217). Ματαίως άναζήτησα να βρώ ένα είδος "προγραμματικές δηλώσεις" του Φ. Πολίτη για την προτίμηση της κρητικής τραγωδίας: στα "Πρακτικά" της Σχολής αναγράφεται ότι κάτι παρόμοιο τό είχε γράψει σε μια έπιστολή του προς τό διευθυντή: ατύτη όμως έμεινε άγνωστη: στο ειδικό άρθρο του, μια μέρα πρίν από την παράσταση ("Ελεύθερον Βήμα") δίνει πληροφορίες γύρω από τό έργο άπλώς: ένα διαφημιστικό φυλλάδιο

ΕΜΦΑΝΙΣΗ
ΤΗΣ
ΛΑΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ
μὴ τὴν θεωροῦντες ὡς
Γ. ΧΟΡΤΑΤΣΗ

Η ΕΡΩΦΙΛΗ



ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 20 Απριλίου ὥρα 9.15 μμ

Τό πρόγραμμα της "Ερωφίλης", που άνέβασε ό Κάρολος Κουν στη "Λαϊκή Σκηνή", με σχέδιο του Γιάννη Τσαρούχη.

της Σχολής που έβγαίναε κάθε χρόνο και που είχε αναλύσεις για τά έργα, δέν έχει τίποτα διαφωτιστικό για τις προθέσεις του σκηνοθέτη. Δέν ήταν ακόμη αίτημα η αυτοδιαφήμιση, ούτε τ' όνομά τους έμπαινε στο πρόγραμμα. 'Ο Φ. Πολίτης μάλιστα, όταν η φήμη έστάθηκε γεμάτη έπαίνους για τά δικά του άνεβάσματα, έγραψε την ήμέρα που είχε η "Μαλέν" "πρώτη" — άλλο έργο της Σχολής— (31 Μαρτ. 1929) ένα άρθρο που έτόνιζε πώς δέν πρέπει να ξεχωρίζεται και να κρίνεται η έργασία με στόχο τό σκηνοθέτη, άλλα πώς τό σωστό ήταν να μη βέπουν κανένα πρόσωπο άλλα τη Σχολή και μόνο. 'Οπωσδήποτε η πνευματική και η τεχνική άξία του Πολίτη γίνεται φανερή. 'Ός προς τη "Θυσία" τό θέατρό μας άποικιά ένα καινούριο

5. Η "Θυσία του 'Αβραάμ" δέν παίχθηκε για πρώτη φορά με τά παιδιά της Σχολής. Την είχε άνεβάσει μια χρονιά πρίν (16 'Ιουνίου Θεάτρο "Ποικιλιών") ό Θρ. Σταύρου, γυμνασιάρχης στην Κέκροια με τ' άγούρα και με τό κορίτσια της β' τάξης: η παράστα-



ΕΡΩΦΙΛΗ

Το πρόγραμμα της "Ερωφίλης" που παρουσίασε με φοιτητές του ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Λίνος Πολίτης

Έργο και, πρό παντός, άντηχει από το νέο ελληνικό παλκοσένικο μια λαμπρή γλώσσα και μια μεγαλόπρεπη στιχουργία. Το ότι παίχθηκε ή "Θυσία του 'Αβραάμ" το μαθαίνουν σε όλη την 'Ελλάδα, σε περίπτωση που ή όρμη προς το καινούριο για τη Σκηνή μας είχε γίνει έντονη, γι' αυτό τη λογαριάζουμε ή εύγενική παράσταση της Κέρκυρας έμεινε στον κύκλο της σχολικής ζωής. Οι νεαροί ήθοποιοί της "Θυσίας" του Πολίτη γνωρίζονται με τον καλύτερο τρόπο με το ποιητικό δράμα στη δική τους γλώσσα, στη δημοτική, τὰ μεγάλα έργα που θ' άνεβούν άργότερα στο Κρατικό θέατρο άποικτούν έναν πρόγονο εκείνοι μια παιδεία. Ο Πολίτης είναι τρυφερός και σοφός δάσκαλος, χωρίς έγωπάθεια, καλόκαρδος και με το μειδιάμα, πονετικός για τους μαθητές του, ήγητης έκλεκτης και άδιάφορης κοινωνίας. Και του κοινού του πιστού στο καλό θέατρο το κέρδος είναι ανάλογο: κάτι καινούριο και άραϊο μόλις άκουστεί, άφήνει μια επίδραση άγαθή και όδηγει σε άποτελέσματα με ώφέλεια πλατεία για όλους.

Η "Θυσία του 'Αβραάμ" από τότε ξαναπαίχθηκε πολλές φορές και με πολλές διανομές και στο "Έθνικό Θέατρο" και άλλου, σε περιοδείες, σε ύπαιθρια θέατρα, σε πρωτοποριακές Δρα-

ση πραγματικά είχε κάνει έντύπωση, καθώς το δείχνει ένα σημείωμα στην εβδομαδιαία εφημερίδα του νησιού "Κέοκωρα" ένα φύλλο της (23 Ιουνίου 1928) μās δίνει πληροφορίες το έργο τ' όνομάσαν "πεντάπρακτο δράμα" και ότι "μεταφοράσθηκε στη σύγχρονη δημοτική από τον... κ. Θο. Σταύρου" διασώζει κ' ένα μικρό άπόσπασμα: "Πώς να το δώ να σπαράζει σά όφι, να μονογκοίζει σά βώδι, σάν ψόρι να σπαρταγάη και "Με της καρδιάς τ' άπόχτηπο θά σās περιμένο". (Δες και "Ελευθερον Βήμα", 17 Απριλίου 1929, εν' άριθρο του Φ. Πολίτη). Στην έφ. "Κέοκωρα" αναγράφονται και τὰ όνόματα των μαθητών - ήθοποιών, ύπογραφή "Γ. Α."· εδω δέν έχουν όέση ν' αναφερούν. Δέν έτυχε κανείς τους να γίνει γνωστός στο Θέατρο. Τι να γίνονται άραγε οι πριν από 34 χρόνια "πρώτοι διδάξαντες";

ματικές Σχολές, έγινε άνάγνωση δημόσια, έγνώρισε την πανεπιστημιακή στοργή. Το παρουσίασαν θρησκευτικοί σύλλογοι (*). Η "Θυσία του 'Αβραάμ" είναι το πρώτο έργο του Κρητικού Θεάτρου που μπαίνει στο νεότερο τακτικό Θέατρό μας και τ' ώφελει. 'Ως εκ περισσού, άς αναγραφεί εδω ή πληροφορία του Γ. Μέγα (σ. 85 - 86, σημείωση) που κ' εκείνος την άρύεται από άλλες πηγές, πώς ή "Θυσία του 'Αβραάμ" έχει μεταφρασθεί τουρκικά "δι' ελληνικών χαρακτήρων" για τους τουρκόφωνους χριστιανούς το 1836 και πώς είχε παρασταθεί σεβρικά στο Novi Sad, το ίδιο χρόνο και στα 1857 στο Βελιγράδι· πρόκειται λοιπόν για το πρώτο μεταφρασμένο σε άλλη γλώσσα νεότερο ελληνικό θεατρικό έργο, το άρχαιότερο παιγμένο σε ζένη Σκηνή.

Σάν δεύτερη ιδιαίτερη περίπτωση πρέπει να θεωρηθεί ό "Έρωτόκριτος" τής "Ελευθέρας Σκηνής" (Μαρίκα Κοτοπούλη - Γιανν. 'Αποστολίδης, 1 Νοεμβρ. 1929), στη διασκευή του Θ. Συναδινού, με τις 40 παραστάσεις του - 37 συνεχείς και 3 επαναλήψεις, μέσα στην ίδια περίοδο· είναι το δεύτερο έργο στην έπιτυχία του πρωτοποριακού θιάσου. Το πρώτο είναι το "Τέλος του ταξιδιού", με τρεις παραστάσεις περισσότερες.

Δε θα παραξενευτεί κανείς που θεωρούμε ισότιμη με τὰ πρώτοτυπα μια διασκευή για το κοινό και για τους ήθοποιούς ήταν ένα Κρητικό έργο ή γλώσσα του και ή ήχητική του τους έδιναν την αίσθηση του Κρητικού Θεάτρου· ό κόσμος έτρεξε να το δει και οι λόγιοι το χαρήκανε. Η στιγμή που παίχθηκε ήταν ή πιο κατάλληλη και δυνάμωσε κ' εκείνο τη δειλή, έστω, εμφάνιση του γνήσιου και ύψηλου ποιητικού δημοτικού λόγου (*).

Η γοητεία της Κρητικής λογοτεχνίας ξαναδημιουργήθηκε μέσα στις παραστάσεις αυτές: το πολυποίκιλο κοινό της 'Αθήνας άγάπησε το έργο με μια πανελλήνια έπιδοκιμασία· ή πανσπερμία της πρωτεύουσας που έχει ξεχάσει την έπαφή με τη λαϊκή ποίηση ένώθηκε στο θαυμασμό της γι' αυτή τη διασκευή.

"Όταν άνέβηκε ό "Έρωτόκριτος" και πάλι, στον Έθνικό Κήπο (Ν. Χατζίσκος - Τ. Νικηφοράκη 1955) στο παραπάνω κείμενο - βέβαια ό θιάσος έκανε μια καλή πράξη - άλλα το έργο, άφου είχε φέρει την επίδρασή του, δε συνάντησε, άσχετα με τον άριθμό των παραστάσεών του, τον ίδιο ένθουσιασμό· ό θεατρικός "Έρωτόκριτος" του 1929 ήταν ένα από τὰ έργα της "ήρωικής εποχής" που σημειώνεται με την "Έπαγγελματική Σχολή Θεάτρου" και με την κυοφορία του "Έθνικού Θεάτρου" καθώς και με την παρουσία επί Σκηνής της Μαρίκας Κοτοπούλη, πρωταγωνίστριας όχι μόνο μεγάλης, αλλά και αγωνιζόμενης πιστής του δημοτικισμού· ή 'Αρετούσα δέν ήταν για κείνη ένας ρόλος ήταν ένα καμάρι του άγωνα της και της ικανότητάς της της έσώτατης να συλλάβει το λαϊκό παλμό του έργου· όταν λείπει το βαθύτερο κίνητρο, μια επανάληψη ενός δράματος με ειδικό χαρακτήρα είναι "φιλολογικό γεγονός" μόνο· την ουσιαστική του σημασία θά την ξαναπλάσει μια θεατρική τάση άρμόδια να το ξανακοιτάξει με δημιουργική ματιά, άν και δέν είναι άπαραίτητο να ταυτίεται αυτή με την πρώτη παρουσίαση, φτάνει να έχει φτερά, ώστε να ζυπήσει την ευαισθησία των θεατών.

'Ανάλογη έννοια φιλολογικής έπιστροφής προς την παράδοση χωρίς άπήχηση και χωρίς προοπτική θά έχουν δυο πρώτες παραστάσεις έργων του Κρητικού Θεάτρου σε δυο διαφορετικές Σκηνές:

α) "Ο Γύπαρης", "ή το παιχνίδι του έρωτα", "σκηνική προσαρμογή, σκηνοθεσία, χορογραφία, κοστούμια Κώστα Ζαρούκα (θιάσος "Νέο Θέατρο Βορείου 'Ελλάδος" στο "Δημοτικό Πάρκο Λευκού Πύργου". 1957. (Γύπαρης: Κώστας Ζαρούκας, Πανώρια: Μάιρη Λεκού, 'Αθούσα: Ντόρα Βολανάκη,

6. Αντόμαστε τώρα που δέν αναφέρουμε λεπτομερώς όλα τὰ όνόματα κλπ. για την κάθε παράσταση· άλλο είναι σημερα το θέμα μας.

7. Έχω την ύποψία πώς ή διασκευή του Συναδινού δέν είναι ή μόνη αλλά, τουτο τον καιρό, δε μου είναι δυνατό να το εξακοιβώσω. Με λιμπρέτο του ίδιου επίσης του διασκευαστή της "Ελευθέρας Σκηνής", ό "Έρωτόκριτος" έγινε μελόδραμα με μουσική του 1935 με το Ν. Μοσχονά· έμεινε όμως χωρίς άπήχηση. Ίσως περιμένει το έπος το σμθέτη του τώρα που γίνεται στη μουσική ό,τι πραγματοποιήθηκε με τον Κούν και με τον Τσαρούχη στην "Ερωφίλη" ως προς τη σκηνοθεσί και ως προς τη σκηνογραφία.

Ἀλέξης: Κώστας Λαχᾶς, Φροσύνη: Μαίρη Βεάκη, Γιαννούλης: Ἄθαν. Προύσαλης, Πρεσβύτες: Κλ. Καραγιώργης, Θεᾶ Ἀφροδίτη: Ὀλίβια Κουκίδου, Ἐρωτας: Ρίτα Μπασιουνη)... Ὁ Κ. Ζαρούκας ἔχει ἀνεβάσει στὸ Παρίσι (1955) καὶ μιὰ διασκευὴ δική του τοῦ "Ἐρωτόκριτου" μὲ Γάλλους συνεργάτες κυρίως, στὸ "Théâtre de l'Humour" τὸ συγχρότητα εἶχε ὀνομασθεῖ "Les bibres Compagnion", μὲ μπαλέτο κλπ. Ἡ γαλλικὴ διασκευὴ ἔχει κυκλοφορήσει σὲ πολυγραφημένο τόμο, 1953 καὶ ἡ ἑλληνικὴ στὴ Θεσσαλονίκη, 1956.

β') Μάρκου Ἀντώνιου Φώσκολου "Φορτουνάτος" (Σκηνοθεσία Σπ. Εὐαγγελιάτου, μουσικὴ Δ. Τερζάκη, κοστούμια Ρένας Γεωργιάδου, σκηνικὰ Χρ. Τσάγκα (Ἡ Τύχη: Ἀφρ. Γρηγοριάδου, Γιαννούτσος: Β. Μητσάκης, Φορτουνάτος: Θ. Μαρτίνος, Λούρας: Γιαν. Κοντούλης, Μπόζικης: Ν. Σκιαδᾶς, Δάσκαλος: Θ. Ντόβας, Τζαββάλας: Σπ. Εὐαγγελάτος, Μπερναμπουκός: Χρ. Γεωργόπουλος, Θόδωρος: Κ. Δημόπουλος, Αὐγουστίνια: Κλέδ Σκουλούδη, Πετροῦ: Κλ. Σηφάκη, Μηλιά: Ρ. Καλτσᾶ, Πετρονέλλα: Ἀρτ. Δρογγίτου, Φράρος: Ν. Φάμπας, 23 Μαρτ. 1962, θέατρον "Ἐλσας Βεργῆ", θιάσος "Νεοελληνικὴ Σκηρῆ"). Ὁ Ἀλκις Θρύλος ἔκρινε, χωρὶς περιστροφές, τὸ ξαναγύρισμα τῶν εὐγενικῶν νέων στὴν "παράδοση" ("Νέα Ἐστία", 1 Μαΐου, σ. 628) ποὺ ἀναζητήσανε μὲ πρόσθετους κόπους — ἀρκετοὶ εἶναι ἠθοποιοὶ καὶ παίζανε στοὺς θιάσους τους κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς "12ης Αὐλαίας" — μιὰν ἀνάταξη.

Τὸ εἰδικὸ κοινὸ ποὺ εἶχαν δημιουργήσει ὡς τότε οἱ διάφορες προσπάθειες καὶ ποὺ εἶχε γυμναστεῖ μὲ τὴν ἴδρυσή τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, εἶχε ἀρχίσει κάπως νὰ "κουράζεται" μὲ τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ δραματολογίου του δοσμένα κατὰ τοὺς τρόπους του, ὅποτε, μόλις συμπλήρωνε τὴν τρίτη περιόδου τοῦ Ὁ. Κ. Κουν ἀφήνει τὶς ἐμφανίσεις του μὲ τὰ παιδιά τοῦ Κολλεγίου Ἀθηνῶν σ' αὐτὲς ἡ σκηνοθετικὴ του ἀξία, μὲ τὴ γοργὴ ὠρίμανσή της, δημιουργοῦσε τὶς παραστάσεις τὶς πιὸ καλλιτεχνικὲς τότε μέσα στὴν Ἀθήνα, τὶς πιὸ τολμηρὲς, ὁ ἴδιος εἶχε ἀνεβάσει καὶ τὸν Κρητικὸ "Σπάθη" (1933), κωμωδία τοῦ Φόλλα, γιὰ πρώτη φορὰ κι αὐτὸν — ἐπαίξαν ὁ Σολομὸς ὁ Ἀλέξης καὶ ὁ Δ. Χόρν, καθὼς τὸ θυμίζει ὁ πρῶτος σ' ἕνα σημειωμὰ του.

Στὴν αἰσθησι τοῦ Κουν ἀναφαίνεται ἡ λατρεία τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαϊκοῦ στοιχείου τὸν εἶχε θερμάνει ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή ποὺ ἦρθε στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ συνειδητοποίησε μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ Κόντογλου, ὅπως τὸ ἔχει πεῖ ὁ ἴδιος πολλές φορές, πλουτίζοντάς το μὲ τὴν ἀνάμνηση τῶν βυζαντινῶν μορφῶν — ἀνάμεσα τοὺς εἶχε γεννηθεῖ καὶ μεγαλώσει. Τὸν ἄλλο χρόνο καταπιάνεται μὲ τὴ "Λαϊκὴ Σκηρῆ" του, ποὺ ἦταν ἕνα θέατρο "καθαρὰ ἐμπρεσιονιστικὸ. Ἀλλὰ ἐμπρεσιονισμὸς Ἑλληνικὸς, μὲ στοιχεῖα Ἑλληνικά, ἄλλα βγαλμένα ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ ἀπὸ τὴν

πραγματικότητα γύρω μας, κι ἄλλα βοηθητικὰ ἀπ' τὴν παράδοσή μας" (8).

Μαζὶ μὲ τὸν Κουν ἦταν καὶ ὁ Τσαρούχης "μαστορόπουλο" τοῦ Κόντογλου, καθὼς τὸ λέει μόνος του γιὰ τοὺς δυὸ αὐτοὺς γοητευτικούς καὶ φίνους καλλιτέχνες θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς βῆτι σημειῶναι ὁ συγχρόταφος γιὰ μερικοὺς Ἑλληνας ποὺ "εἶχαν ἀρκετὰ ἐξευρωπαϊσθεῖ, ὥστε πιά νὰ μὴ βρίσκουν καμμιὰ εὐχαρίστηση στὴν κακὴ ἀπομίμηση τρίτης καὶ τετάρτης κατηγορίας Εὐρωπαϊκῶν ὑποδειγμάτων. Μερικοὶ Ἑλληνας εἶχαν ἀρχίσει νὰ συλλαμβάνουν τί θὰ ἔκαναν οἱ Εὐρωπαῖοι, ἂν βρίσκονταν στὴν Ἑλλάδα. Αὐτὸ ποὺ φαινόταν σὰν μιὰ οὐτοπιστικὴ πόζα ἀντιπροσθετική, ἦταν ὁ μοιραῖος καρπὸς μιᾶς μικρῆς προόδου" (9).

"Ἐτσι ἀνέβηκε ἡ "Ἐρωφίλη" (Πανάρετος: Α. Καλλέργης, Καρπόφορος: Θαν. Βασιλακόπουλος, Φιλόγονος: Π. Ζερβός, Σύμβουλος: Μ. Βελεστινιώτης, Ἐρωφίλη: Φρόσω Κοκόλα, Χρυσονόμη: Μαρία Ἐλευθεριάδου, Σκιά τοῦ βασιλιά: Κώστας Χατζηαργύρης, Μαντατοφόρος: Κάρολος Κουν, Κορυφαία: Ἄννα Νικολάου. Φούριες, Στρατηγοί, Χορὸς γυναικῶν. Τὸν πρόλογο κάνει ὁ Χάρος: Δημήτριος Ντου(ντου)νάκης, θέατρο "Ὀλύμπια", 20 Ἀπρ. 1934).

Μὲ κρητικὸ ἔργο λοιπὸν ξεκίνησε μιὰ προσπάθεια μὲ τόσο σπουδαῖα ἀποτελέσματα ἡ σπουδαιότητά της γίνεται μεγαλῶ-

8. "Ἡ κοινωνικὴ θέση καὶ ἡ αἰσθητικὴ γραμμὴ τοῦ Θεάτρου Τέχνης", 1943, σ. 19.

9. "Κάρολος Κουν, 25 χρόνια Θεάτρου", 1959, σ. 14. Καὶ τελειώνει τὸ ἄρθρο του αὐτό: "Ἡ ἐκλογή τῆς "Ἐρωφίλης" καὶ ὁ τρόπος ποὺ παίχθηκε, εἶχε γιὰ μένα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, κατὰ τὸ συμβολικὸ. Ἐσυμβόλιζε τὴν παραδοχὴ τῆς Εὐρωπαϊκῆς παραδόσεως τοῦ Θεάτρου, ποὺ ἄρχισε μὲ τοὺς Κρητικούς τοῦ 1600, μὰ καὶ συγχρότως τὴν ἀντίδραση τῶν ἐθνικῶν στοιχείων, γιὰ νὰ μπορέσει αὐτὴ ἡ μεγάλη Εὐρωπαϊκὴ παράδοση νὰ γίνῃ γόνιμη" (σ. 19). Τὰ παραπάνω λόγια τοῦ Τσαρούχη εἶναι συγχρότως καὶ μιὰ διαπίστωση ἀπολύτως ἀντικειμενικὴ καὶ μιὰ τοποθέτηση σωστὴ ἀναμνήσεις του, ἐντυπώσεις του διηγεῖται ὁ ἄριστος ποιητὴς τῆς σκηνογραφίας, ἀλλ' αὐτὲς δὲν ἔχουν καμμιὰν οἴση καὶ καμιά διαστρέβλωση τῆς πραγματικότητος, κινήμενη ἀπὸ ἐγωπάθεια, ὅπως γίνεται πάρα πολὺ συχνά. Ἡ κίνησι ἄλλωστε τοῦ "Θεάτρου Τέχνης", γενικά, διέπεται, βέβαια ἀπὸ μεγάλη ἀσθητικότητα στὴ γραμμὴ του, ὅμως δὲν ἀνέχεται τίς κακίες, τοὺς βεντετισμούς, τὴν μισαλλοδοξία καὶ τὴν αὐθάδεια. Ὁ Κουν καὶ οἱ δικοὶ του δουλεύουν ποὺ νὰ βροῦν καιρὸ νὰ μαλλώνουν μὲ τὸν κόσμον οἰκονομοῦν τὸν καιρὸ τους καὶ φροντίζουν πὼς νὰ τὰ βγάλουν πέρα μὲ τὶς ὑλικὲς καὶ μὲ τὶς πνευματικὲς δυσκολίες. Εὐτυχῶς ποὺ δὲν ἔχουν χρηματικὴ ἄνεση.

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Κρητικῆς τραγωδίας "Ἐρωφίλη" στὴ Λαϊκὴ Σκηρῆ τοῦ Κάρολου Κουν τὸ 1934



τερη γιατί έβγαίνει από την έσωτερική διάθεση σωστών ανθρώπων δέν ήταν ένας κάποιος ένθουσιασμός μπαγαπόντικος ξαναμμένος από μια πολυάσχολη διαμονή σέ ξένα κέντρα, ένας τρόπος, να έπνλαγούν βαλκανικοί θεατές με την έλλεκτική έφαρμογή σκηνοθετικών τετριπιών σ' ένα έργο άπομνημονευμένο από άλλου: οί στοχαστικά άποκτημένες εύρωπαϊκές επίδράσεις—μοιραίες, φυσικά, και άναπόφευχτες στις έξορμήσεις μερικόν λαών — ήταν άφομοιωμένες με την έλληνική αίσθηση, δέν ξεκινούσαν για ντόρο, για κοινωνική ανάδειξη (10).

Η τετάρτη περίπτωση θα είναι πάλι με την "Ερωφίλη", πολύ κοντά μας, πέρσι μόλις, στο "Φεστιβάλ Αθηνών" (Χάρος: Β. Κανάκης, Πανάρετος: Δ. Παπαμιχαήλ, Καρπόφορος: Ν. Παπακωνσταντίνου, Φιλόγονος: Α. Καλέργης, Σύμβουλος: Θ. Μορίδης, Έρωφίλη: Β. Μανωλίδου, Χρυσονόμη: Δ. Διαμαντίδου, Ύψυχη του άδελφου βασιλέα: Γκ. Μπινιάρης, Μαντατοφόρος: Ν. Καζής, Κορασίδες: Έλ. Νενεδάκη, Π. Παπαδάκη, Κ. Ρέπα, Έ. Βοζικιάδου, Μαρ. Μοσχολίου. Έπιλογή Κρητικής μουσικής Σ. Καρά. "Έθνικόν Θέατρον" 25 Αύγουστου 1961).

Η παράσταση αυτή και όσες την άκολουθήσαν, δοσμένη μπροστά σέ πάρα πολλόν κόσμο, μέσα στην Αθήνα που είναι τό κέντρο τών έλληνικών θεατρικών έξορμήσεων, άποκτά ιδιαίτερη σημασία, και γίνεται πυρήνας μιās οργανικής συνέχειας, μιās πρόδου δηλ. ως προς την καλλιέργεια του Κρητικού Θεάτρου σ' έμάς και γενικότερα. Η "Έρωφίλη" του 1955 (Κρ. Παππά - Σπ. Μουσούρη, στή Θεσσαλονίκη) έμεινε με την έπιτυχία του καιρού της, κ' ένας άναμφισβήτητος τίτλος τιμής για τους παραγωγιστές και τους ήθοποιούς της: η περυσινή όμως "Έρωφίλη" γέννησε την παράσταση του "Ροδολίνου".

Με πολλή προσοχή πρέπει να ξεχωρίζουμε τις προσπάθειες που χάνονται από κείνες που γονιμοποιούν τή θεατρική ζωή μας. Στο "Φεστιβάλ Αθηνών" ή σκηνοθεσία ήταν του Άλ. Σολομού: τό Κρητικό Θέατρο έρχεται ν' άνανεώσει, με την ιδιοτυπία του, τόν κύκλο τών σκηνοθεσιών του, μ' ένα κείμενο προορισμένο να δώσει μια καινούρια αίσθηση στον ίδιο, στους ήθοποιούς του και στο Κοινό — σ' αυτό προπαντός. Ο σκηνοθέτης τής "Έρωφίλης" δέν την έπλησίασε τυχαίως: άς μήν ξεχνούμε πώς είχε μαθητέψει κοντά στον Κούν στο "Κολλέγιο Αθηνών" — "άπ' τόν Κάρολο πήρα τό μικρόβιο του Θεάτρου", πώς είχε παίξει παιδί στο "Στάθη" καθώς είπαμε, και πώς έχει τυπώσει κ' ένα σχετικό, άς πούμε, παραμυθένιο δράμα, τό "Βέλθανδρος και Χρυσάντζα", 1943 παραμυθένιο πρός τιμή του: δέν τό άνέβασε σέ κανένα θέατρο. Με την "Έρωφίλη" είχε καταπιαστεί και άλλοτε (Γληνός, Νικηφοράκη, Μαρίνος, 1952, Μεσαιωνικά έορτά Ρόδου). Τήν τραγωδία λοιπόν του Χορτάτζη την έπλησίασε προετοιμασμένος: οί κριτικοί βρήκαν έλλείψεις και δέν είχαν άδικο: έμεις όμως τώρα θα τις παραβλέψουμε και θα θυμίσουμε κάτι άλλο: την ευδαιμονία του κοινού, τή συγ-

κίνησή του την καινούρια ως πρός τό θίασο που του είχε προσφέρει, στον ίδιο χώρο, πολλές τραγωδίες, χωρίς πάντα να είναι βελτιωμένες σάν παράσταση: η άπαγγελία ίδιως πάρα πολλές φορές, έξομοιώνει όλα τά έργα και δέν άποχωρίζεται τις παλαιότερες άναμνήσεις, άν και τό άληθινό είναι πώς από τόν "Οιδίποδα επί Κολωνών" κ' έδω, έχει γίνει γενναία προσπάθεια κ' έχει πραγματοποιηθεί μια πρόοδο και άγρυπνα πρέπει να συνεχίζεται τούτο: προσωπικά, άπ' όλες τις άντιρρήσεις μ' έτρόμαξε ή έπιστολή του Ίρλανδου ("Νέα", 9 Ίουλ.) με τή φράση της "Η Έπίδαυρος υπήρξε μια μεγάλη έμπειρία, έχω όμως τό παράδοξο αίσθημα ότι εκτός από τό τοπίο και τό θέατρο δέν ήταν ιδιαίτερα έλληνική": ό τρόμος αυτός προέρχεται από τό ότι είχα πιστέψει, πώς ή ξένη επίδραση σ' άνεβάσματα τής Τραγωδίας, ή άρχική, είχε εξαφανιστεί: πώς την ύποπτεύεται να υπάρχει και τώρα ένας ξένος; Κάτι τρίζει στην Τραγωδία, κάτι έτριξε φέτος. Στο Θέατρο Έρώδου Άττικου, τό Κοινό ξεχειλίζε τις κερσίδες και παρακοιθούσε, κυριολεκτικά συνδυμένο με την παράσταση: κανένα Κοινό δέν ξεχειλίζει ένα θέατρο, άν δέ βρίσκει κάτι δικό του να τό γοητεύει βασικά, βρέθηκαν μπροστά σέ κάτι παραμυθένιο, κάτι σά Σαίξπηρ που δέν ήταν Σαίξπηρ — "πάντρεμα τής σαιξπηρικής τραγωδίας με τό δημοτικό μας τραγούδι", λέει ό Σολομός στον πρόλογο του έργου (έκδοση "Γαλαξία" σ. 19).

Οί λιγότεροι από τους Έλληνες έχουν συνηθίσει να διαβάζουν παραμύθια στις προηγμένες χρωματιστές εκδόσεις τους: τους τό άπαγορεύει ή φτώχεια: ή Μέση Παιδεία δέ βοηθάει τή γνωριμία τών παιδιών με τό παραμύθι, με τή χαρά τής ζωής, με τή στυγνή, τήν άδρωση ζωή τους και με τή φορτωμένη ύψη τών μαθημάτων της: δέν περισσεύει καιρός για τέρψη. Τήν

έλλειψη αυτή του παραμυθίου, τήν ένστυχη λαχτάρα για τό ουσιαστικό έθνικό άκουσμα, τήν αναπλήρωσε ή "Έρωφίλη" στον άνοιχτό άέρα του μεγάλου Έρώδη, που είν' ευτυχία πώς υπάρχει: σέ κλειστό θέατρο ή άπήχηση καί ήταν μικρότερη, μπορεί και να οδηγούσε στην άποτυχία. Έγέμισε ή άτμόσφαιρα από τή γερή, τήν άνδρική άτμόσφαιρα του έθνικου 15σύλλαβου και τής πλούσιας γλώσσας: κάτι χάιδε τήν άκοή και οδηγούσε πρός τ' όνειρο, (11). Τό κατόρθωμα τούτο δέ γίνεται με άλλους ποιητές, με όσους τουλάχιστον παίζονται στον "Έρώδη". Η γλώσσα του Κρητικού Θεάτρου αχμαλω-



Σκίτσο του Φωκίωνα Δημητριάδη στο "Έλεύτερον Βήμα", από τήν παράσταση του "Στάθη" στο Κολλέγιο Αθηνών (15 Δεκ. 1933). Στο κέντρο ό σκηνοθέτης Κάρολος Κούν. Τρίτος στην πρώτη σειρά ό Δημήτρης Χόρν και πρώτος στην τελευταία ό Άλέξης Σολομός, μαθητάι κ' οί δυο τότε.

10. Μια σκηνή από τήν "Έρωφίλη" εκτελέστηκε στον έορτασμό τών 25 χρόνων του Κούν. (Παν. Ζερβός, 1959).

11. Σ' ένα άναγνωστικό, περί τά 1925, του Ζ. Παπαντωνίου, νομίζω, που δέν μπόρεσα να τό ξαναδώ, είχε λίγες σελίδες με μια διασκευή ως πρός τή διαδοχή του θέματος και λίγο τής γλώσσας, τής "Θυσίας του Άβραάμ" — τί ξανάσασμα, τί όροσιά και τί ένδιαφέρον είχε τό κομμάτι εκείνο στις μικρές τάξεις: στις μεγάλες, που τυχαίνει, μαζί με τά κακοδιαλεγμένα και λίγο λογοτεχνικά άποσπάσματα, να ύπόγονον και μέση από τόν "Έρωτόκοιτο" περνούν βασανιστικές ώρες δάσκαλοι και μαθητές. Η Παιδεία, στα μεταξυ χρόνων, νεκρώνει τά παιδιά, καθώς δέν πιστεύει στη διδακτική έπάρεκτα τής "μαλλιαφής" λογοτεχνίας μας. Πολλά είναι τά δεινά τής έλληνικής ζωής: ή Έκπαίδευση βοίσκεται στο κέντρο όλων τους σάν άναγκαία προϋπόθεση.

τίζει. 'Ο Σεφέρης, στή μελέτη του για τόν "Ερωτόκριτο" σημειώνει για τή γλώσσα του θαυμαστού έπους — γλώσσα και τής κρητικῆς Τραγωδίας: "... Είναι ἡ τελειότερα οργανωμένη γλώσσα πού άκουσε ὁ μεσαιωνικός κ' ὁ νεώτερος Ἑλληνισμός, μιὰ γλώσσα πού ξεπερνά με άνεση τς συνηθισμένες λαογραφικές ἐκδηλώσεις και ἐκφράζει, με σταθερό χαρακτηρισμό, τήν εὐαισθησία τοῦ κόσμου πού τή μιλοῦσε. Αυτό δὲ φαινόμενο πρέπει νά τὸ συνδέσουμε μ' ἔν' ἄλλο, πού δὲν ξαναείδαμε ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Διονύσιου τοῦ Ἀλικαρνασσεά και τοῦ Φρόνιζου, και εἶναι πρόβλημα πότε θά τὸ ξαναϊδούμε: ἡ γλώσσα αὐτὴ μοιάζει νά βγαίνει ἀπὸ μιὰ κοινωνία πού δὲ μαστίζεται ἀπὸ τήν πολυγλωσσία. Ὁ Ξανθοῦδίδης παρατηρεῖ ὅτι ὁ ποιητὴς τοῦ "Ερωτόκριτου" με τέτλια συνέπεια μεταχειρίζεται τή γλώσσα του πού θά ἔλεγε κανεὶς πὼς εἶναι ὁ ἀρχηγὸς μιᾶς σχολῆς δημοτικιστῶν πού θέλει νά δώσει ἕνα γλωσσικό ὑπόδειγμα στοὺς μαθητές του... Δὲν παλεύει με τή γλώσσα, ὅπως ὅλοι μας παλεύουμε ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Σολωμοῦ. Δὲν ἔχει καμιά ἀμφιβολία ὅτι ἡ φωνὴ του εἶναι σωστὴ και δὲν ξεχωρίζει ἀπὸ τή φωνὴ τῶν ἄλλων". (Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση, Ἰούnius 1946, σ. 105).

Ἐπὶ πλέον, ἡ γλώσσα αὐτὴ θεατρικά, ἀκουστικά, δημιουργεῖ και στ' αὐτιά τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων τήν ἴδια ἐπενέργεια πού δημιουργοῦσε και στοὺς παλαιούς ἀκροατές τῆς στήν ὑπαιθρο: τοὺς ξυπνάει τὸν ἔθνησμό τους, μᾶς ξαναγυρίζει ἴσια στις πηγές τῆς φυλῆς, τῆς φύτρας μας, μᾶς δίνει ἕνα κέντρισμα τῆς φαντασίας νά συνδεθοῦμε με τὸ παρελθόν. Ἄν ἕνας τωρινὸς θεατρικὸς ποιητὴς, ἔγραφε, μέσα στὰ δικά του ὄρια, τόσο θαυμασία, δὲ θά μᾶς συγκινοῦσε τόσο στήν "Ερωφίλη" στὸν "Ἡρώδη", μιλάει ὁ παλιός μας πολιτισμός, ἡ παράδοσή μας ἡ γλωσσική, στήν πύ ἀγνή και στήν πύ ἀνυπόκριτη ἀποψή τῆς.

Πρέπει νά ὑπομνησθεῖ πὼς ἐκτὸς ἀπὸ τή λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία τῆς γλώσσας, και ἡ ἴδια ἡ προφορικὴ κρητικὴ ὁμιλία ἔχει, ἀπὸ τὸ φυσικό τῆς, μιὰ ἰδιαίτερη θεατρικότητα, φτάνει ν' ἀναφέρουμε δυὸ ἀπὸ τὶς πύ ἀξιωματικὸν φωνές τοῦ Θεάτρου μας — ἂν ἐξαιρέσουμε αὐτὴ τή στιγμή, τοὺς πρεσβύτερους, τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, τὸ Βεάκη και τὴν κυρία Κυβέλη— τὸ Μινωτὴ δηλαδὴ και τὸν Κατράκη. Δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀτομικὴ τους ἐπίδοση σ' αὐτὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀξιοσύνης τους, ἀλλὰ και κάτι ἀσύλληπτα συμπαθητικό, πού τὸ παίρνουν ἀπὸ τήν καταγωγὴ τους και πού τὸ ὑψάνουν σὲ Τέχνη. Ὁ Μινωτὴς ἰδίως στοὺς παλαιότερους ἐξαγγέλους του, στὸν πρῶτο Ἄμλετ π.χ. ἔδινε μιὰ μουσικὴ αἰσθησιὴ σπανίας ὕψης.

Τὸ κείμενο τῆς "Ερωφίλης" πού μᾶς ἀπασχολεῖ, σύμφωνα με τὸν Α. Πολίτη στὸ ἄρθρο του "Ἡ παράσταση τῆς Ἐρωφίλης. (Ποιητικὸς λόγος και ἐρμηγεία)" ἦταν κατασπαραγμένο,

κομμένο — τὸ κόσμιο οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου δὲν τὸ λογαριάζουν και δὲν τὸ φοβοῦνται ὅπως οἱ φιλόλογοι — εἶχε ἀνανταπόδοτα (12), δὲν ἐχρησιμοποίησε τὴ σωστότερη ἐκδοσὴ τοῦ Στέφανου Ξανθοῦδιδῆ ὡς πρὸς ὀρισμένα μέρη τῆς κλπ. Οἱ σκηνοθέτες προχωροῦν με γρηγοράδα πρὸς τὶς δοκιμὲς και ποθοῦν, ὅσο μπορεῖ πύ γοργά νά φτάσουν στήν "πρῶτη", νά γλυτώσουν ἀπὸ τὸ ἄγχος τῆς ἀναμονῆς τῆς, δὲν ἔχουν καιρὸ νά ξεκαθαρίσουν τὰ κείμενα. Αὐτὰ ὅμως τὰ σφάλματα — βεβαίωτα δὲν εἶναι δυνατὸ νά ὑποστηρίξει κανεὶς ὅτι ἐπιτρέπεται νά ξαναγίνου — δὲν ἐμπόδισαν τήν κοσμοθάλασσα νά συγκινηθεῖ, οἱ θεατὲς προσέχουν, σ' αὐτὲς τὶς περιστάσεις, σὲ κάτι γενικότερο: ἄμα δοῦν τὴν "Ερωφίλη" σὲ δεύτερο και τρίτο ἀνάβασμα, θ' ἀρχίσουν νά στέκουν στις λεπτομέρειες — θά τοὺς τὸ βάλει στὸ κεφάλι τους και ἡ κρητικὴ — και θά διαρρεύσουν. Τὸ ἀνοιχτὸ μεγάλο θέατρο βοηθεῖ αὐτὴ τὴν ἀπροσεξία: στήν πρῶτη ἐπαφὴ δὲν εἶναι σπάνιο νά παρασυρθεῖ κανεὶς: ἔτσι ἔτυχε νά συμβεῖ ἐδῶ και 69 χρόνια, στή μιὰ ἀπὸ τὶς δύο ταυτόχρονες "πρῶτες" τῆς "Φαίστας", ἐκεῖ πού πρωταγωνιστοῦνε ἡ Εὐαγγ. Παρασκευοπούλου: ἐστραγγάλισε, ὅπως λέγεται, ὅχι λίγα μέρη ἀπὸ τὸ δύσκολο βερναρδικὸ κείμενο, ἀλλὰ ἡ λαχτάρα τῆς "Μεγάλης Ἰδέας", πού εἶχ' ἐμπνεῦσει τὸ ἔργο και τὸ τάλαντο τῆς δυναμικῆς ἡθοιοῦ αἰχμαλώτισε κ' ἐμέθυσε τοὺς ἀνθρώπους — εἶχαν κιόλας τὴν ἐπιθυμία και τὸ ἔργο νά δοῦν μ' εὐμένεια και νά χαροῦν και τὸ γεγονός νά κυριαρχοῦν γυναῖκες ὡς λαμπεροὶ ἀστέρες — τοῦτο, μόλις πρὶν ἀπὸ ἕνα χρόνο εἶχε καθιερωθεῖ στή Σκηνὴ μας.

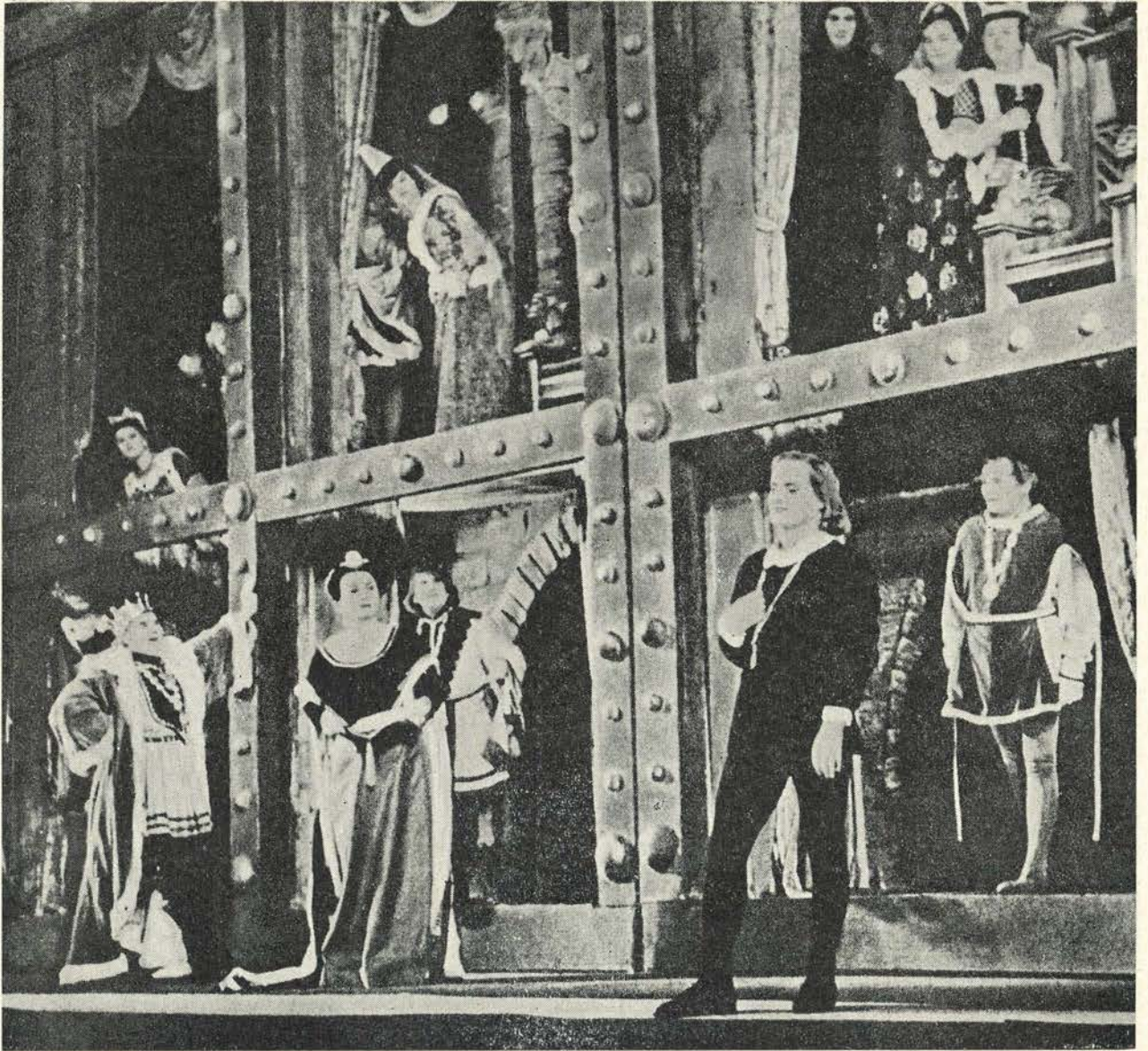
Τὸ Κρητικὸ Θεάτρο παραμερισμένο τόσα χρόνια, με τὶς παραπάνω τέσσερις περιπτώσεις, ἀφοῦ δὲν εἶχαμε τὴν καλὴ τύχη νά ἐπηρεάσει τὴ Σκηνὴ μας στή βρεφικὴ τῆς ἡλικία, μᾶς προσφέρει τώρα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἄμεση καλλιτεχνικὴ ἡδονὴ και μιὰ ἠθικὴ ἱκανοποίηση: Μᾶς συνδέει με τὴν παιδεία τὴν εὐρωπαϊκὴ με τὸ θεατρικὸ πολιτισμὸ τῶν ἐννέα αἰώνων τῆς, μᾶς δίνει τὸ πλούσιο αἶσθημα τοῦ νά ὑπάρχουμε σάν Θεάτρο ἀπὸ καιρὸ, πλαταίνει, ἐκ τῶν ὑτέρων, τὴ ζωὴ τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, πρὸς τὸ παρελθόν.

Νά ποθῆσουμε ὅμως ὅτι θά διδαχθοῦν οἱ συγγραφεῖς μας οἱ νεώτεροι τὴν ἀγάπη πρὸς τὴν ποίηση τῆς θεατρικῆς; Δὲ φαίνεται πὼς θά χαροῦμε τὸν πόθο μας. Τὸ μόνο πού βλέπουμε πὼς εἶναι δυνατὸ νά γίνει εἶναι ἡ ἐμπέδωση τῶν σκηνοθετικῶν κατακτήσεων πού ἔχουν συντελεσθεῖ ὡς τώρα και — εἶθε — ἡ προώθησή τους. Ὡς πρὸς τὴν πύ ἀδύνατη πλευρὰ τῆς ἑλληνικῆς θεατρικῆς οἰκογενείας, τοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς, ἂς κάνουμε ὑπομονή.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

12. "Ἡ Τέχνη", φθινόπωρο - χειμῶνας 1961, σ. 144-157.





“Αμλετ”: Τὸ ἀπραγματοποίητο ὄνειρο τοῦ Μέγμερχολντ. Μιὰ σκηνή τοῦ ἔργου κατὰ τὴν σκηνοθετικὴ ἀντίληψη τοῦ Ὁγλότκωφ

Μ Ε Γ Ι Ε Ρ Χ Ο Λ Ν Τ

Ο Ν Ε Ι Ρ Ο Τ Η Σ Ζ Ω Η Σ Τ Ο Υ : Ο " Α Μ Λ Ε Τ "

Ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο βιβλίον τοῦ ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΓΚΛΑΝΤΚΩΦ

Ὁ φίλος σοβιετικὸς συγγραφεὺς Ἀλεξάντρ Γκλαντκώφ προσφέρει — κατὰ παγκόσμια, καὶ πάλι, προτεραιότητα — στοὺς ἀναγνώστες τοῦ περιοδικοῦ "Θέατρο" ἓνα ἀκόμα κεφάλαιο ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο βιβλίον του, γιὰ τὴν ἐκπληκτικὴ μορφή τοῦ σοβιετικοῦ σκηνοθέτη Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς Μέγιερχολντ. Ἀναφέρεται στὸ ὄνειρον τῆς ζωῆς τοῦ Μέγιερχολντ, ποῦ δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τοῦ "Ἀμλετ" καὶ ποῦ — ἀλλοίμονο — ἔμεινε ἀπραγματοποιήτο! Μιλᾷ, ἐπίσης, γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Μπόρις Γκοντουνώφ", τὴν τόσο ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὴ σκηνοθετικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς. Ὁ πιστὸς μαθητὴς καὶ βοηθὸς τοῦ Μέγιερχολντ, Ἀλεξάντρ Γκλαντκώφ μοῦ ὑποσχέθηκε, μόλις κυκλοφορήσει τὸ βιβλίον του, νὰ μοῦ ἐπιτρέψει νὰ μεταφράσω, γιὰ τὸ ἑλληνικὸ ἀναγνωστικὸ κοινόν, κι ἄλλα κομμάτια στὸ "Θέατρο".

ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΗΣ

Μὲ ἐντολὴ τοῦ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ταχτοποιοῦσα ἓναν καιρὸ τὸ βιβλίον τοῦ "Ἐκλογὴ διαλεχτῶν ἔργων". Τὸ βιβλίον ἦταν ἔτοιμον. Ἦταν πολὺ πιὸ μεγάλο ἀπ' τὸ παλιόν, τὸ προεπαναστατικόν "Γιὰ τὸ Θέατρο", ἂν καὶ πολὺ ὕλικόν εἶχε πεταχθεῖ σὰν ξεπερασμένον. Ὡστόσο, ἤθελε νὰ ἀφήσει τὸν ἴδιον τίτλον. Τὸ παλιόν βιβλίον εἶχε σὰν ἐπίγραμμα:

Κι ἂν ἀκόμα μὲ φᾶς ὡς τὴ ρίζα, ἐγὼ θὰ βγάλω ἀρκετοὺς καρποὺς γιὰ νὰ ραντίσουν τὸ κεφάλιν σου ὅταν θὰ σὲ πηγαίνουν τράγε στὸ θυσιαστήριον. (Εὐῆνος Ἀσκαλώνιος)

Κάποτε τὸν ρώτησα ποιὸς ἦταν αὐτὸς ὁ Εὐῆνος. Μὲ κοίταξε πονηρὰ καὶ γέλασε.

— Αὐτὸ πιά τὸ ξέρει μονάχα ὁ Βιατσεσλάβ Ἰβανώφ⁽¹⁾ — εἶπε. Αὐτὸς μοῦ βρῆκε τοῦτο τὸ ἐπίγραμμα. "Ὁμορφο ἔ; Τὸν ρώτησα ἂν θὰ τὸ ἀφήσουμε καὶ στὸ καινούριον βιβλίον.

— Ὁχι. Χρειάζεται κάτι ἄλλο, καινούριον. Ψάξτε νὰ βρεῖτε. Τοῦ πρότεινα κάτι ἀπὸ τὸν "Ἀμλετ":

"Ἦταν ἀρωματωμένον ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια". Ὁ "Ἀμλετ" ἦταν ἡ πιὸ ἀγαπημένη του τραγωδία. Στὴν ἀρχὴ τοῦ ἄρσεο τὸ Σαϊξπηρικόν αὐτὸ μόνον. Μὲ παρακάλεσε νὰ τὸ δακτυλογραφήσω σὲ ξεχωριστὴ σελίδα. Τὸ διάβαζε καὶ τὸ ξαναδιάβαζε κ' ὕστερα, τὸ δίπλωσε μὲ προσοχὴ καὶ τὸ κρυψε στὴ σάκκα του. Ὡστόσο, σὲ κάμποσες μέρες μοῦ ἔφερε ἄλλη σελίδα. Εἶχε γράψει μὲ τὸ χέρι του:

Στὴν ἀρχὴ θὰ μὲ κατηγοροῦν γιὰ τὴν τόλμη μου, ὡς τὸν καιρὸ ποῦ θὰ μὲ καταλάβουν ὀλίγε καὶ θὰ μὲ κατηγορήσουν γιὰ τὴν συστολὴ μου. (Ἀνατόλ Φράνς)

— Ἀπὸ ποῦ εἶναι Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς;
— Ἀπ' τὸν πρόλογον τῆς "Ζὰν ντ' Ἀρκ". Καλὸ ἔ; Μὲ κοιτοῦσε θριαμβευτικὰ: Ἀντιγράψτε το. Θὰ δοῦμε. Τὸ δακτυλογράφησα. Αὐτὴ ἡ σελίδα ὑπάρχει ἀκόμα. Παράλληλα μ' αὐτὸ τὸ βιβλίον ὄνειρευόνταν τὴν ἐκδοσιν: "Ἀπαντα τοῦ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς Μέγιερ-

χολντ". Ἐκεῖ θὰ μπαῖναν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δημοσιευμένα ἔργα, οἱ στενογραφημένες σημειώσεις ἀπὸ δοκιμὲς καὶ παραστάσεις τῶν τελευταίων χρόνων, καθὼς καὶ τὸ "Διδακτικὸν τοῦ σκηνοθέτη". Ἀπαντώντας σὲ ἐρωτήσεις μου, καθόρισε πῶς τὸ "Διδακτικόν" θὰ ἦναι "μικρὸν βιβλιαράκι". Τὰ "Ἀπαντα", θὰ πιάναν ὀκτὼ τόμους. Τὸ σχέδιόν τους τὸ φυλάω ἀκόμα. Ἐνα ἄλλο φιλολογικόν τοῦ ἐγχείρημα εἶναι ὁ "Ἀμλετ". Ὀλόκληρη ζωὴ ἐτοιμαζόταν ν' ἀνεβᾷσει "Ἀμλετ", μὰ δὲν τὸ κατάφερε. Κάποτε χωρατεύοντας μοῦ εἶπε: — Στὸ μνημεῖόν μου νὰ γράψετε: "Στὸν ἠθοποιὸν καὶ σκηνοθέτην ποῦ δὲν ἀνέβασε τὸν "Ἀμλετ". Ὡστόσο, στὰ τελευταῖα χρόνια, ἐτοιμαζόταν νὰ γράψει ἓνα βιβλίον μὲ τὸν τίτλον: "Ἀμλετ — τὸ μυθιστόρημα τοῦ σκηνοθέτη". Μέσα στὶς σελίδες του ἤθελε ν' ἀναπτῆσει τὴν παράστασιν ποῦ ἔχε συλλάβει μὰ δὲ μύρισε νὰ πραγματοποιήσει. Τ' ὄνειρον τοῦ "Ἀμλετ" κράτησε ὀλόκληρη τὴν ζωὴ του. Ὅπως εἶναι φυσικὸ ἢ μορφή τοῦ "Ἀμλετ" ποῦ εἶχε συλλάβει ἀρχικὰ, μὲ τὸν καιρὸ ἄλλαξε ὀλοένα, ὅπως ἄλλαξε κι ὁ ἴδιος ὁ Μέγιερχολντ. Στὰ θουελλῶδη χρόνια τοῦ Εἰκοσίου τὸ ἀνέβασμα τοῦ "Ἀμλετ" στὸ θέατρο Ρ.Σ.Ο.Σ.Δ⁽²⁾. Τὸ φανταζότανε σὰ μιά δημιουργικὴ πολεμικὴ στὶς ξεχωρβαλωμένες "παραδόσεις" τοῦ ἀστικοῦ Θεάτρου. Ὁ Μαγιακόφσκι δὲ θὰ μετέφραζε μόνον, μὰ καὶ θὰ γράφε ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴν πεζὴν σκηνὴν μὲ τοὺς νεκροθάφτες, προσθέτοντας τσουχτερά ἀστεῖα καὶ σάτιρα τῆς ἐπικαιρότητας. Ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος ὁ Μέγιερχολντ, τὸ ρόλον τοῦ "Ἀμλετ" σκόπευε νὰ τὸν δώσει στὸν Ἰλίνσκι. Ἐκεῖνον τὸν καιρὸ ὁ Ἰλίνσκι δὲν εἶχε παίξει ἀκόμα πολλοὺς κωμικοὺς ρόλους στὸ θέατρο καὶ στὴν ὀθόνην καὶ δὲν εἶχε καθιερωθεῖ στὴ συνειδησιν τοῦ Κοινοῦ σὰν κωμικὸς ἠθοποιός. Μιὰ ποῦ τὸ ἔφερε ὁ λόγος ἄς θυμηθοῦμε πῶς ὁ Μέγιερχολντ, καὶ πιὸ ὕστερα ἀκόμα, εἶχε δηλώσει στὴν τιμητικὴν βραυδὰ τοῦ Ἰλίνσκι, ποῦ ἔγινε τὸ 1933 στὴ Θεατρικὴ Λέσχην, ὅτι "ὁ τύπος τοῦ

1. Προεπαναστατικὸς ῥώσος λογοτέχνης, συμβολιστής. Στὰ ἔργα καὶ στὶς ἐκφράσεις του ἦταν ὀλοφάνερος ὁ μυστικισμὸς του.

2. Θέατρο Ρωσικῆς Σοσιαλιστικῆς Ὀμοσπονδιακῆς Σοβιετικῆς Δημοκρατίας.

χωμικοῦ εἶναι πολὺ στενὸς γιὰ τὴν ἠλιόλουστη καὶ γεμάτη ὑγεία προσωπικότητα τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ἴθροιοῦ”.

“Ὑστερα ἀπ’ αὐτὴ τὴν περίπτωσι, γιὰ πολὺν καιρὸν, θαρρῶ δὲν προγραμματίσει “Ἀμλετ” τὸ θέατρό του. Αὐτὸ δὲν σημαίνει, πὼς κι ὁ ἴδιος ἔπαψε νὰ σκέφτεται καὶ νὰ ἐτοιμάζει τούτῃ τὴν παράστασι. Ἀντίθετα, στὴ φαντασία του μεγάλωνε κι ὠρίμαζε ἡ σκηνοθετικὴ ἰδέα κι ἀπ’ τὸ Τριάντα ἀκόμα μᾶς διηγότανε μερικὲς σκηνὲς τῆς παράστασις, πού δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ, μὲ τέτοια ἀκρίβεια καὶ λαγαράδα πού σοῦ φαινόταν πὼς εἶδες τὴν παράστασι στὴ Σκηνή. — Ὁ “Ἀμλετ” ἔχει πλαστεῖ ἔτσι πού νιώθετε: Τούτῃ ἡ προσωπικότητα στέκει στὴν ὄχθη μιᾶς νέας ζωῆς. Ὁ Βασιλιάς, ἡ Βασίλισσα, ὁ Πολώνιος, στὴν ἀντίθετη. Μείναν πίσω. Τὸ πῶς μεγάλο θέμα τῆς τέχνης εἶναι ἡ σύγκρουσι τοῦ νέου μὲ τὸ παλιό...”

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1936, γυρίζοντας ἀπ’ τὸ Παρίσι, μᾶς εἶπε πὼς συνεννοήθηκε νὰ τοῦ φτιάσει ὁ Πικασσὸ τὶς σκηνογραφίαις γιὰ τὸν “Ἀμλετ”. Ἦταν ἡ τελευταία ἡρεμὴ καὶ καλὴ περίοδος στὴ ζωὴ του — Φθινόπωρο 1936. Εἶχαν ἀρχίσει οἱ πρόβες τοῦ “Μπορίς Γκοντουνόφ” ὅμως πάλι — σὰν κοντινὴ προοπτικὴ — κυμάτιζε πῶς πέρα τὸ ὄνειρο τοῦ “Ἀμλετ”...

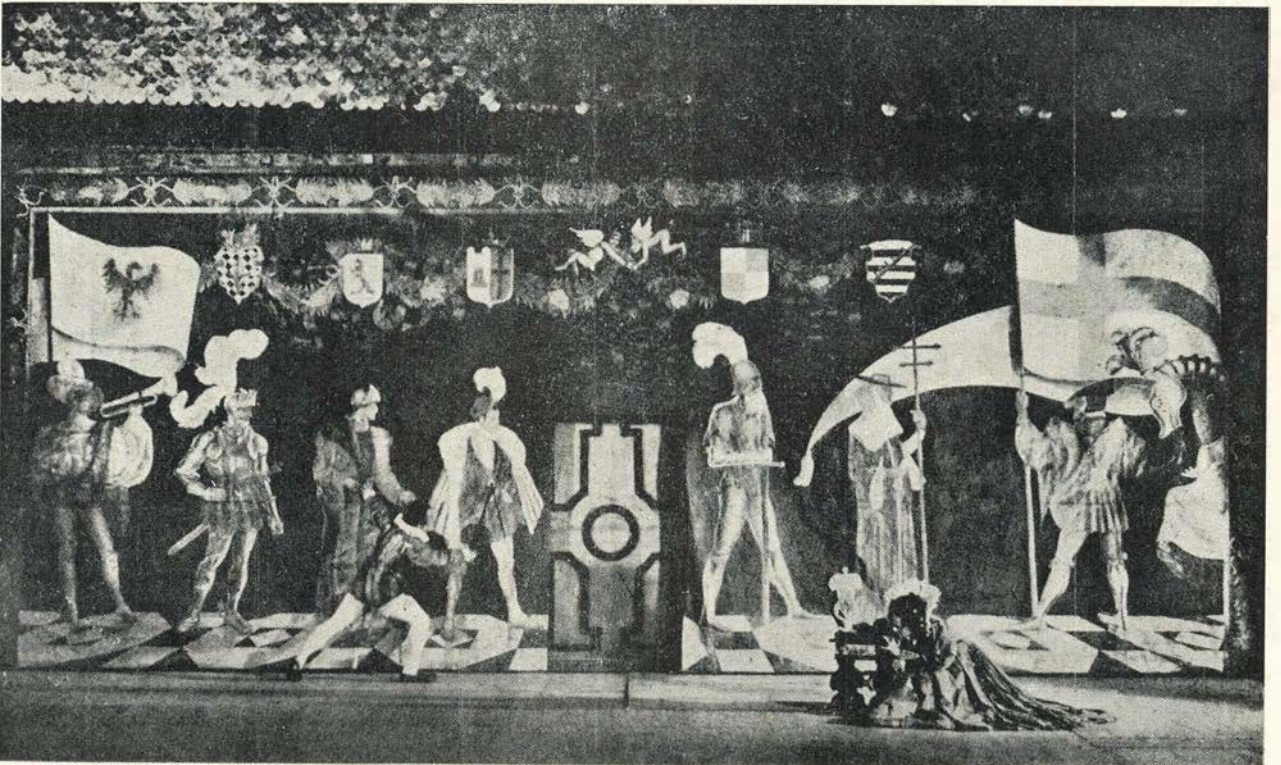
Κάποτε — κάποτε ὄνειρευόταν τὴν ἴδρυσιν ἑνὸς θεάτρου πού θά ’χε στὸ δραματολόγιό του μονάχα ἕνα ἔργον, τὸν “Ἀμλετ”, σκηνοθετημένο ὅμως ἀπὸ διαφορετικοὺς σκηνοθέτες: Στανισλάβσκι, Ράινχαρτ, Γκρέγκ, Μέγιερχολντ... Κι ἄλλες φορές, χωρατεύοντας, ζητοῦσε νὰ μᾶς πείσει πὼς ἀποσπάσματα ἀπ’ τὸν μελλοντικὸ τοῦ “Ἀμλετ” ὑπάρχουν σ’ ὅλες τὶς παραστάσεις πού ἀνέβασε στὰ τελευταία εἴκοσι χρόνια. “Ὅστόσο, τὰ ἔκρουσα μὲ τόση πονηριά πού

δὲ μορεῖτε νὰ τὰ βρεῖτε — μᾶς ἔλεγε. Ὁ δικός μου “Ἀμλετ” θά ’ναι ὁ σκηνοθετικός μου ἀπολογισμός. Ἐκεῖ θά βρεῖτε τὴν κατάληξιν τῶν πάντων”.

Θὰ ἦταν καλὸ νὰ ρωτηθοῦνε ὅλοι ἐκεῖνοι πού ἀκούσαν τὸν Μέγιερχολντ νὰ τοὺς διηγῆται ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν ὠριμὸν στὴ φαντασία του “Ἀμλετ” καὶ νὰ ἐπιχειρηθεῖ ἡ φιλολογικὴ, τουλάχιστον, ἀναστύλωσι τῆς παράστασις. Πολὺ περισσότερο πού ὁ Μέγιερχολντ — ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω — χάνοντας, στὰ 1938, τὸ θέατρό του, ὄνειρευόταν ὄχι πιά ν’ ἀνεβάσει “Ἀμλετ” μὰ νὰ γράφει βιβλίον “Ἀμλετ — τὸ μυθιστόρημα τοῦ σκηνοθέτη” γιὰ νὰ μπορέσουν οἱ ἄνθρωποι — ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος — “κάπου, κάποτε, σὲ κάποια μου ... ἐτηρίδα ν’ ἀνεβάσουν “Ἀμλετ” μὲ τὸν δικό μου τρόπο”. (Καταγραμμένη συνομιλία μας, στίς 14 Ἰουνίου 1938). Στὴν ἴδια συνάντησι μού εἶπε πὼς σκόπευε νὰ γράφει λιμπρέτο ἀπὸ τὸν “Ἡρώα τοῦ καιροῦ μας” τοῦ Λέρμοντωφ, γιὰ νὰ συνθέσει ὄπερα ὁ Ντμήτρι Σοστακόβιτς. Γενικά, αὐτὸς ὁ καιρός, ἦταν περίοδος “φιλολογικῶν ὀραματισμῶν” στὴ ζωὴ του.

Λίγο παράξενη ἦταν ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς κουβέντας μας. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς μού τηλεφώνησε καὶ μού πρότεινε νὰ κάνουμε μιὰ βόλτα. Ἦταν καλοκαιρικὴ ζεστὴ μέρα. Περπατήσαμε στὰ μπουλβάρτα. Ὑστερα, δὲν ξέρω πὼς, βρεθήκαμε στὸν κῆπο τοῦ “Ερμιτάζ” καὶ καθήσαμε. Στὴ σκηνὴ τοῦ βαριετὲ εἶχαν πρόβες. Ἀκούγονταν μουσικὴ, γυμνάζονταν οἱ ταχυδακτυλουργοί, κάπου παίζαν μπιλιάρδο. Κι ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ξετύλιγε τὰ φιλολογικά του σχέδια, μιλοῦσε μ’ ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὸ ἄρθρον τοῦ Μπελίνσκι τὸ σχετικὸ μὲ τὸ Λέρμοντωφ, θύμιζε τὴν πρόθεσιν του νὰ ὀργανώσει “●μάδα Λέρμοντωφ”

Ἄλλη μιὰ σοβιετικὴ παράστασι τοῦ “Ἀμλετ” χωρὶς τὸν Μέγιερχολντ. Ἀνέβασμα τοῦ ἔργου κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ Βαχτάγκωφ



στο Σπίτι τοῦ Ἡθοποιοῦ, μιλοῦσε γιὰ τὸ βιβλίο του “Ἀμλετ—μυθιστόρημα τοῦ σκηνοθέτη”.

Θαρρῶ, ἐκείνη τὴ μέρα μοῦ διηγήθηκε τὴ σκηνὴ τῆς συνάντησης τοῦ Ἀμλετ μὲ τὴ Σικιά τοῦ πατέρα — ἀπόσπασμα ἀπ’ τὴν παράσταση ποὺ ἐπεξεργάζονταν στὴ φαντασία του:

Σταχτιά, μολυβένια θάλασσα. Θαμπὸς βορρινὸς ἥλιος, πίσω ἀπ’ τὴ λεπτὴ μεμβράνη τῆς συννεφιάς. Στὴν ἀκτὴ βαδίζει ὁ Ἀμλετ, τυλιγμένος σὲ μαῦρο μανδύα. Κάθεται σ’ ἓνα βράχο τῆς παραλίας κι ἀγναντεύει τὰ μακρὰ τῆς θάλασσας. Καὶ νά, φανερώνεται ἡ σιλουέτα τοῦ πατέρα του. Ὁ γενειοφόρος πολειμιστὴς μὲ τὴν ἀσημένια πανοπλία, περπατώντας πάνω στὴ θάλασσα, ζυγώνει στὴν ἀκτὴ. Νά, ἤρθε ἀκόμα πιὸ κοντά. Ὁ Ἀμλετ σηκώνεται. Ὁ πατέρας πατάει τὴ στεριά. Ὁ γιὸς τὸν ἀγκαλιάζει. Καθίζει τὸ γέρο στὸ βράχο καί, γιὰ νὰ μὴ κρυώσει, βγάζει τὸ μανδύα καὶ τὸν σκεπάζει. Κάτω ἀπ’ τὸ μανδύα εἶχε κι αὐτὸς

ὁμοια μὲ τοῦ πατέρα του ἀσημένια πανοπλία. Καὶ νά, κάθονται τώρα πλάι-πλάι, ἡ μαῦρη σιλουέτα τοῦ πατέρα κ’ ἡ ἀσημένια τοῦ Ἀμλετ...

Δὲν ξέρω θεάτρο εἶναι αὐτὸ ἢ φιλολογία, μὰ θαρρῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ποίηση ἀνώτερης ποιότητος. Κι αὐτὸ τὸ σκέφτηκε ὄχι παραμυθᾶς, ὄχι ποιητῆς, μὰ θεατρικὸς σκηνοθέτης, ποὺ ὑπολόγιζε καὶ τὸ τελευταῖο ἑκατοστόμετρο τοῦ σκηνοῦ χώρου κ’ ἤξερε τὴν ἀξία κάθε σκηνοῦ δευτερόλεπτου. Κεῖνη τὴ ζεστὴ μέρα, καθισμένος πλάι του στὸ παγκάκι τοῦ κήπου “Ἐρμιτάζ”, ἔνωσα ὅσο ποτὲ ἄλλοτε τὴ μα- νιακὴ δύναμη ποὺ εἶχε ἡ σκηνοθετικὴ του ὄραση... “Ὁ Ἀμλετ σκεπάζει τὴν πατρικὴ Σικιά μὲ τὸ μανδύα του γιὰ νὰ μὴ κρυώσει”... Αὐτὴ καὶ μόνο ἡ μαγικὴ λεπτομέρεια, ποὺ περιέχει καὶ τὴν τρυφεράδα τῆς ποίησης καὶ τὸ ρεαλισμὸ τῆς ζωῆς, ἀξίζει ὅσο καὶ μιὰ πολύλογη ἐγκεφαλικὴ ἔκθεση, γιομάτη ἀπὸ ἐπι- στημονικὰ σχόλια καὶ περικοπές.

ΤΟ ΑΝΕΒΑΣΜΑ ΤΟΥ “ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ”

Μὲ τὴν ἴδια ἀκρίβεια, ὁ Μέγιερχολντ διηγόταν σκηνὴ μὲ σκηνὴ σ’ ὅλες τίς φαντασμαγορικὲς του λεπτομέρειες, καὶ τὸν “Μπόρις Γκοντουνώφ” του. Ἀντίθετα, ὅμως, μὲ τὸν “Ἀμλετ” ἡ σκηνοθετικὴ αὐτὴ σύλληψή του γινόταν πραγματικότητα. Ἡ παράσταση εἶχε δου- λευτεῖ σὲ πρῶτο χέρι, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1936. Μελε- τώντας πρὶν ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τῆς τραγωδίας ὅλον τὸν Πούσκιν, ἀπέριψε τ’ ἀναριθμητὰ σχόλια γιὰ τὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ, ποὺ εἶχαν μαζευτεῖ σὲ μιὰ ἑκατον- ταετία κ’ ἔφτιαναν τόμους. Στὴν ἀρχὴ κάθε πρόβας διαλαλοῦσε τὸ σύνθημά του: “Ὁ Πούσκιν χωρὶς μεσάζοντες”.

—Θὰ παίξουμε τὸν Πούσκιν κι ὄχι τὸν Κλουτσέβσκι (3) — μᾶς ἔλεγε ἀδιάκοπα. Θὰ κάνουμε ποίηση κι ὄχι ἀρχαιολογία. Ἄμεση καὶ καθαρὴ ἀντίληψη τοῦ Πού- σκιν, χωρὶς βαρύνδουπες κρίσεις γιὰ τὴν ἐποχὴ του. Στὸ ἴδιο τὸ κείμενο ὑπάρχουν τὰ πάντα, ὅλα ὅσα πρέ- πει νὰ ξέρεῖ ὁ ἠθοποιὸς γι’ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ὑπάρχει ὁ αὐγινός, δροσερὸς Πούσκιν, ποὺ τὸν βρίσκεις κάτω ἀπ’ τὸ μαξιλάρι σου καὶ τὸν διαβάξεις μὲ καθαρὸ κεφάλι.

Κάποτε ὁ ὑπεύθυνος τοῦ Μορφωτικοῦ Τμήματος ρώ- τησε τὸν Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς σὲ ποιὰ Μουσεῖα κ’ ἐκθέσεις νὰ πᾶει τοὺς ἐρμηνευτές. Ἐκεῖνος ἀπο- κρίθηκε: “Νὰ τοὺς πᾶτε στὴν ἐξοχὴ πρῶι-πρῶι, στὸ Σοκόλνικι, στὸ Νεσκούτσκι σάντ, κι ὅσοι εἶναι ἐρωτευμένοι νὰ φιλοῦνται καὶ ν’ ἀγκαλιάζονται.. Ὑστερὰ ἀπ’ αὐτὸ νὰ ῥθουνε στὴ πρόβα...”

Ἄλλη μὰ φορὰ ἀπαιτοῦσε νὰ κουβαλήσουνε ὅλους τοὺς ἠθοποιούς στὸν ἵππὸδρομο καὶ νὰ τοὺς μάθουν ἵππασία. Ὁ ἴδιος ἔφτανε πάντα στὶς πρόβες τοῦ “Μπόρις Γκοντουνώφ”, ἐρωτευμένος μὲ τὸν Πούσκιν, χαρούμενος καὶ καλοντυμένος. Τὴν ὥρα τῆς πρόβας ἔσκυβε συχνὰ καὶ μᾶς ρωτοῦσε: “Χρόνια εἶχαμε νὰ δοῦμε τόσο ἐνδιαφέρουσα δουλειά. Ἐτσι δὲν εἶναι;” “Ὅλες τίς βδομάδες εἶχε πολὺ καλὴ διάθεση. Ἐκανε φάρσες, χωράτευε, γελοῦσε, θυμόταν ἀστεῖα ἐπεισό- δια τῆς ζωῆς του κ’ εὑρίσκει πάντα καιρὸ νὰ πάρει ἓναν τόμο τοῦ Πούσκιν καὶ νὰ μᾶς ἀπαγγεῖλει ἀπο-

σπάσματα. Κάνοντας πρόβες στὴ σκηνὴ τοῦ κελιοῦ —“Μοναστήρι Τσουντοβο” — μᾶς μιλοῦσε ὀλόκληρες ὥρες γιὰ τὸν Τολστόι. Τὸν Πήμενα (4), δὲν τὸν φαντά- ζονταν μεγαλόπρεπο πατριαρχικὸ πρεσβύτη, μὰ κον- τοῦλη στεγνὸ γεροντάκο, λιγάκι καμπουριασμένο, ἔτσι ὅπως κι ὁ Τολστόι, ποὺ τὸν εἶχε γνωρίσει ὁ Μέ- γιερχολντ στὰ φοιτητικὰ του χρόνια, ὅταν ἐπισκέφθηκε τὸ συγγραφεὶα στὸ σπίτι του, στὰ “Χαμοβικάχ”.

—Πρέπει νὰ τὸ καταλάβετε: Ὁ Πήμενας εἶναι ἐπαγ- γελμστίας λογοτέχνης. Δὲν ἔχει ἄλλη δουλειὰ ἀπ’ τὸ γράψιμο. Βρίσκεται στὸ Μοναστήρι γιατί σ’ αὐτὰ τὰ θυελλώδη χρόνια μονάχα οἱ καλόγεροι μπορούσαν νὰ γράφουν ἡσυχιοι, μακριὰ ἀπ’ τὸν κόσμο. Ἡ δουλειὰ τῆς συγγραφῆς ἦταν δύσκολη, δὲν εἶχε τότε οὔτε στυλογράφους, οὔτε γραφομηχανές. Μονάχα φτερά χήνας, ποὺ ἔπρεπε κάθε τόσο νὰ τὰ καθαρίζεις. Κάθε- ται, λοιπόν, ὁ Πήμενας ἀρματωμένος μὲ τὰ μέσα παραγωγῆς του καὶ βολοδέρνει μ’ αὐτά. “Ὅμως τ’ ἀρέσει αὐτὴ ἡ σκοτούρα. Ἡ πένα στομώνει, πρέπει πάλι νὰ τὴν φτιάξεις. Ἄλλ’ αὐτὸ σοῦ δίνει καιρὸ νὰ σκεφετεῖς. Κάποτε κ’ ἐγὼ κάπνιζα πίπα. Κάθε τόσο μοῦ ἔβηνε κ’ εἶναι καλὸ, γιατί ὥσπου νὰ τὴν ξανα- νάψεις, ἀνατρέχεις στὴ δουλειὰ ποὺ ἔγινε. Ἐτσι κι ὁ Πήμενας μὲ τὰ φτερά καὶ τὰ μπουκαλάκια του. Μὲ τί γράφανε τότε; Ὅ,τι καὶ νὰ ἔχαν στὴ διάθεσή τους. μὴ ξεχνᾶτε πὼς δὲν τ’ ἀγοράζανε ἀπ’ τὸ χαρτοπωλεῖο. Μονάχοι τὰ φτιάχνανε. Πολλὲς τεχνικὲς ἔγνοιες βα- σανίζανε τὸ γραμματικὸ. Δὲν εἶχε τότε, κάτσε καὶ γράψε. Μά, οἱ ἀληθινοὶ γραφιάδες τὴν ἀγαπᾶνε αὐτὴ τὴ δουλειά. Γι’ αὐτὸ καὶ λέω πως ἔπρεπε νὰ ἔταν σβέλτος σὰν τὴ σβούρα. Ἄθελά του στριφογυρνᾶει...

Ποτὲ μου δὲν πίστεψα τὸ Σαλιάπιν, ὅταν ἔπαιζε τοῦτο τὸ ρόλο. Καθόλου δὲν μοιάζει. Νομίζετε πὼς στ’ ἀλήθεια τελειώνει σήμερα τὴ συγγραφὴ του; Γελί- στε! Ἐτσι, γιὰ νὰ πεῖ κάτι, δηλώνει “ἀκόμα μιὰ τελευταία ἀφήγηση”! Κάθε μέρα λέει πάντα τὸ ἴδιο, πρὶν ἀρχίσει νὰ δουλεύει. Τὸ πιὸ δύσκολο στὴ μακρὴ-

4. Ὁ καλόγερος, ποὺ ἀποκαλύπτει στὸν μελλοντικὸ διεκδικητὴ τοῦ Ρωσικοῦ Θεοῦ Γκορηγόρι, πὼς ὁ Γκοντουνώφ, εἶχε σκοτώσει τὸ μικρὸ διάδοχο, γιὰ νὰ καταλάβει τὴν ἐξουσία.

3. Ρώσος λόγιος, Πουσκινιστῆς.

πνοη δουλειά είναι να μη φαίνεται το τέλος του δρόμου, ή αντίκρινή όχθη. Έτσι λοιπόν κάθεται και ξεγελάει τον έαυτό του πώς γρήγορα τελειώνει. Γιατί είναι τόσο γέρος. Θέλει, τὸ ἐλπίζει, πὼς θὰ προφτάσει νὰ τελειώσει πρὶν πεθάνει. Καλὸς γεροντάκος, σβέλτος". Στὴν ἀρχὴ αὐτὴ ἡ σκέψη τοῦ Βσέβολοντ' Ἐμίλιεβιτς μᾶς ξαφνιάζει. Ἐχουμε τόσο πολὺ συνηθίσει τὸ μεγαλύνετο Πήμενα τοῦ Σαλιάπιν. Ὡστόσο ἡ κοιμισμένη φαντασία τοῦ ἔρμηνευτῆ ζυπνάει. Βοήθησε πολὺ τούτῃ ἡ ἀνακατωσούρα μὲ τὰ φτερά τῆς χήνας καὶ τὰ μπουκαλάκια, αὐτὴ ἡ ζωντανὴ συγκεκριμένη ἀνάλυση τῆς σκηνηκῆς θέσης. Στὴν ἀρχὴ σὰν ἔπαιρνε ὁ ἡθοποιὸς τὸ ρόλο τοῦ γέρου μοναχοῦ, σκεφτόταν: "Τί θὰ κάνω ἐγώ; Ὁλόκληρος Σαλιάπιν τὸν ἔπαιξε" Μὰ τώρα ὅλα ἀλλάζανε καὶ τὸ πιὸ δύσκολο — νὰ εἶσαι πρωτότυπος — δὲν φαινότανε τόσο φοβερό, μὰ εὐκολο, εὐκολότερο ἀπ' τὴν ἀπλὴ μίμηση.

Ἡ πρόβα συνεχίζεται... Ξυπνάει ὁ Γκρηγκόρι... —Θυμηθεῖτε τὴ χαλκογραφία. Ὁ νεαρὸς Πούσκιν, μ' ἀκουμπισμένο τὸ σαγόνι στὴν ἀπαλάμη. Νά, ἔτσι κοιτάει κι ὁ Γκρηγκόρι, τὸν Πήμενα. "Ἄς μυρίζει κ' ἐδῶ ἡ σκηνὴ μας Πούσκιν. Ἐτσι δὲν εἶναι; Πάντα, ὅταν βλέπω τούτῃ τὴ χαλκογραφία μοῦ φαίνεται πὼς ὁ ἔφηβος Πούσκιν ζύπνησε μόλις τώρα καὶ συλλογιέται. Ξέρετε τί ὁμορφοὶ ἀληθινοὶ στοχασμοὶ γεννιοῦνται στὸν καιρὸ τῆς νιότης, ὅταν ζυπνώντας σκέφτεσαι κάτι; Ἐνῶ τώρα, ζυπνᾷς καὶ ξεροβήχεις καὶ φτύνεις... Νά, ὁ Πήμεν αὐτὸ κάνει. Μὰ ὁ Γκρηγκόρι εἶναι ἔφηβος. Ξυπνώντας ὄνειροπολεῖ... (Στὸν ἡθοποιό:) Δοκίμασε.. Νά, ἔτσι. Ὁμορφα εἶναι ὅ,τι κι ἂν πῆς...

—Στόπ! — φωνάζει ὁ Βσέβολοντ' Ἐμίλιεβιτς. Τὸ "εὐλόγησέ με δέσποτα" δὲν τὸ λένε ἔτσι. Πρέπει ἀπλά, χωρὶς υπογράμμιση. Εἶναι χαιρετισμὸς. Μήπως σκεφτόσαστε γιὰ τὴ γειά μου κάθε φορὰ πού μοῦ λέτε "γειά σας"; Πεταχτὰ πρέπει νὰ τὸ πῆτε, χωρὶς θεατρικὸ πάθος... Κι ὁ Βσέβολοντ' Ἐμίλιεβιτς δείχνει στὴν ἀρχὴ μιὰ παραδίᾳ θεατρικῆς παθητικῆς μανιέρας, ὕστερα ἔρμηνεύει τὸ ἐπεισόδιο ὅπως πρέπει, ἀπλά καὶ συγκεκριμένα.

—Ὁ Πήμεν πάλι, δὲν εἶναι αὐτὸς πού πρέπει. Πάλι ξεφυτρώνει ἡ μεγαλοπρέπεια. Μ' αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἔναι φουσκωμένος. Εἶναι νευρικό, γρήγορο γεροντάκι, γιομάτο παλμούς.

—Καὶ τοὺς δυὸ τοὺς χαρακτηρίζει μιὰ παιδικότητα. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἔχουνε γίνει φίλοι, τοὺς ἐνώνει τοῦτο τὸ κοινὸ χαρακτηριστικό.

—Ὁ Πήμεν σας, φορᾷ μακρὸ ράσο. Δὲν χρειάζεται ράσο ἐδῶ. Εἶναι μὲ τὴν πουκαμίσα του, καὶ φαίνεται ἡ σιλουέτα του. Ὅταν ὅμως σηκωθεῖ νὰ πάει στὸν ὄρθρο, ἀκριβῶς τότε θὰ τὸ φορέσει. "Ὅλο τὸν ἄλλο καιρὸ θὰ ἔναι μὲ τὴν πουκαμίσα...

—Πρέπει νὰ βροῦμε τέτοια χαρακτηριστικὰ πού νὰ ἐκφράζουν τὴν παιδικὴ ἀγάπη τοῦ Γκρηγκόρι γιὰ τὸ γεροντάκο.

—Ὁ σκηνηκὸς ρυθμὸς θὰ ἔναι τοῦτος: Τὴν ταχύτητα τὴν ἔχει ὁ γέρος, τὰ φρένα ὁ Γκρηγκόρι. Γιατί στὴ σκηνὴ, ὅταν ἀνάβει ὁ διάλογος, πάντα κάποιος σπρώχνει, πάντα κάποιος συγκατεῖ. Καὶ στὴ ζωὴ τὸ ἴδιο γίνεται. Στους προηγούμενους "Μπόρις Γκοντουνῶφ" γινότανε τὸ ἀντίθετο. Ὁ Γκρηγκόρι ἦταν εὐκίνητος κι ὁ γέρος ἀργός. Δὲν εἶναι αὐτὸ σωστό. Ὁ Γκρηγκόρι

εἶναι γιομάτος ὄνειρα, κι ὁ ρυθμὸς τοῦ εἶναι ρυθμὸς ὄνειροπόλου. Ὁ γεροντάκος ὅμως βιάζεται, τοῦ χεὶ κολλήσει ἡ ἰδέα πὼς θὰ πεθάνει χωρὶς νὰ προφτάσει νὰ τελειώσει τὸ γραφτό του. Μὰ τώρα εἶναι καλὰ.

Ἀλήθεια: Κι ὁ Πούσκιν προσπαθοῦσε νὰ μιμηθεῖ τὸ Σαίξπηρ, ὥστόσο εἶναι πολὺ πιὸ καλὸς ἀπ' αὐτόν. Εἶναι πιὸ λαγαρὸς καὶ πιὸ μυρωδάτος. Τὸ πιὸ σπουδαῖο στὸν Πούσκιν εἶναι πὼς κατακτάει τὰ πάντα μὲ μικρὰ μέσα. Τοῦτο εἶναι ἡ κορφὴ τῆς τέχνης. Καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ τὸν παίζουμε κ' ἐμεῖς συγκατατημένα, μὲ μικρὰ μέσα. Ἀλλιῶτικα, θὰ φαίνεται ἐπιτηδευμένος.

Ἡ πρόβα συνεχίζεται. Ξαφνικὰ ἀρχίζει ὁ Μέγιερχολντ νὰ γελάει.

—Κοιτάξτε τί ὁμορφο χιοῦμορ ξεπηδάει σὰν λέει ὁ γέρος: "Δὲν ἦταν ἀναμάρτητος καὶ γαληνὸς ὁ ὕπνος μου". Ἄν τὸ ἔλεγε κανένας ταυραμπᾶς μὲ μεταξωτὸ ράσο καὶ πελώρια γενειάδα, δὲν θὰ μᾶς παραξένευε: δυνατὸς μουζίκος. Μὰ ἐδῶ, τὸ λέει ὁ δικὸς μας ὁ Πήμεν. Κοιτάξτε: σχεδὸν σκελετὸς, ὅμως μπορεῖ καὶ βλέπει τέτοια ὄνειρα. Θυμίζει καὶ σ' αὐτὸ τὸν Λέοντα Τολστόι. Θυμόσαστε τί ἔλεγε στὸν Γκόρκι "Θὰ κοίτομαι στὸ φέρετρο, μ' ἀκούγοντας γυναίκα νὰ φωνάζει, θὰ δώσω μιὰ στὸ σκέπασμα καὶ θὰ πηδήξω..." Νά, κι ὁ Πήμεν τέτοιος εἶναι. Μικρούλης, στεγνός, μὰ ζωντανός, ὅλο νεῦρο Αὐτὴ ἡ νότα μὲ τὰ ὄνειρα εἶναι εὕρημα...

Ὅταν φτάνουμε στὴν ἀφήγηση γιὰ τὸ φονικὸ πού ἔγινε στὸ Ἴγκλιτς (5) ὁ Βσέβολοντ' Ἐμίλιεβιτς χτυπάει τὸ χέρι στὸ τραπέζι καὶ φωνάζει: Ντοστογιέφσκι. Μέσα στὸν Πούσκιν βρίσκονται οἱ ρίζες ὀλόκληρης τῆς φιλοσοφίας μας. Νά, ἐδῶ ὑπάρχουν κ' οἱ ρίζες τοῦ Ντοστογιέφσκι.

—Στὸ κελί μας θὰ ἔναι μισοσκιάδα. Μονάχα δυὸ φωτεινὲς ἀχτίδες, μιὰ κίτρινη ἀπ' τὴ λαμπράδα τοῦ Πήμενα, μιὰ γαλαζωπὴ ἀπ' τὸ παράθυρο πού βρίσκεται πάνω ἀπ' τὸ κλινάρι τοῦ Γκρηγκόρι. Ὁ κοιμισμένος Γκρηγκόρι βογγαεῖ μέσα στὸν ὕπνο του. Ὁ Πήμεν τὸν κοιτάει στοργικά. "Ὁχι λιγότερο ἀπὸ τρία βογγητὰ, διαφορετικῆς ἀπόχρωσης. Ὑστερα, ὅταν θ' ἀρχίσει νὰ μιλάει γιὰ τ' ὄνειρό του ὁ θεατῆς θὰ τὸ δεχτεῖ προετοιμασμένος, σὰν κάτι γνώριμο. Ἐλάτε νὰ δοκιμάσουμε.

Τὸ ρόλο τοῦ Γκρηγκόρι τὸν ἔρμηνεύει αὐτὴ τὴ μέρα ὁ Τσαριῶφ (6). (Στὸ ρόλο αὐτὸ κάνανε πρόβες ἄλλοι δυό: ὁ Γκάριν κι ὁ Σαμοήλωφ). Δοκιμάζει στὴν ἀρχὴ νὰ βογγίξει. Τὸ πετυχαίνει πολὺ ἐκφραστικά. Ὁ ἴδιος ὁ Μέγιερχολντ χειροκροτεῖ. Εἶναι πολὺ εὐχαριστημένος γιὰ τοῦτο τὸ ξαφνικὸ εὕρημα.

—Ἀνακάλυψη ὑπ' ἀριθμὸν δύο — φωνάζει. Πρέπει γι' αὐτὴ νὰ μοῦ πληρώσετε χίλια ρούβλια. Καταλαβαίνετε; Τοῦτοι οἱ στεναγμοὶ θ' ἀναγκάσουν τὸ Κοινὸ νὰ περιμένει ἀνυπόμονα τὸ ζύπνημα τοῦ Γκρηγκόρι. Ἡ ἔνταση θὰ μεγαλώσει. Καλὸ δὲν εἶναι; Ἄχ, λίγο μισθὸ παίρνω! Ἄνοιχτὰ σᾶς τὸ λέω, λίγο...

—Κι ἄς εὐλογήσει μὲ τὸ σημεῖο τοῦ σταυροῦ ὁ Πήμεν τὸν Γκρηγκόρι πού στενάζει. Νά, ἔτσι!... Ὁραῖα! Ἡ σκηνὴ ἔπαναλαμβάνεται. Ὁ Βσέβολοντ' Ἐμίλιε-

5. Ἡ πόλη ὅπου βρέθηκε τὸ σκοτωμένο βρέφος—ὁ Ντμήτρι, νόμιμος διάδοχος τοῦ Θερόνου.

6. Διακεκριμένος ἡθοποιός, διευθυντὴς τοῦ Μίλι Τεάτρο.



Ἀνάβασμα στὴ Μόσχα τῆς ὕπερας τοῦ Μουσόρσκι "Μπόρις Γκοντουνώφ". Στὴ φωτογραφία, ἡ σκηνὴ τῆς στέψεως τοῦ Βόριδος

βιτς δουλεῦει λεπτομερειακὰ τὰ εὐρήματα μὲ τοὺς στεναγμούς, τὸ σταυροκόπημα, τὴ λαμπάδα κι ὅταν φτάνουμε στὸ ζύπνημα τοῦ Γκρηγκόρι βρῖσκει ἓνα πολὺ ἐκφραστικὸ στοιχεῖο γύρω ἀπ' τὸ πλῦσιμο. Τὸν ἀφήνει νὰ ἀφηγεῖται μὲ τὴν πετσέτα στὰ χέρια καὶ μὲ ἀκρίβεια μᾶς δείχνει ὅλες τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες ποὺ δίνει αὐτὴ ἡ πετσέτα στὰ χέρια τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ προσόψι χρειάζεται—ὅπως ἔλεγε ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς—γιατὶ "τὸ ἀντικείμενο ποὺ κρατᾶς κάνει πάντα πιὸ βαρυσήμαντη τὴ κίνηση τοῦ χεριοῦ". Ὑστερα ἀπ' τὴν πρόβα ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ὅπως πάντα ὅταν εἶναι εὐχαριστημένος ἀπ' τὸν ἑαυτό του, δὲν μπορεῖ ἀμέσως νὰ ἀσχοληθεῖ μ' ἄλλες δουλειές, μ' ὅλο ποὺ τὸν περιμένει ὁ ἀρχιλογιστὴς στὸ γραφεῖο. Πιάνοντάς με ἀπ' τὸ μπράτσο, περπατᾶει μαζί μου στὸ φουαγιέ, σχολιάζει ὅσα κάναμε τούτη τὴ μέρα. Σημειῶστε — μοῦ λέει — τὴ διατύπωσή μου τούτη. Θὰ χρειαστεῖ στὸ μελλοντικὸ μας "Διδαχτικὸ" (Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ἀπὸ εὐγένεια, πάντοτε ὅταν μιλοῦσε γιὰ τὸ βιβλίο του, ἔλεγε "τὸ βιβλίο μας"): Τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ εἶναι ἡ μελωδία, τὸ σκηنيκὸ του σχέδιο εἶναι ἡ ἀρμονία. Πρὶν λίγον καιρὸ τὸ σκέφτηκα καὶ παραξενεύτηκα μοναχός μου, γιὰ τὴν ἀκρίβεια τοῦ καθορισμοῦ. Τοῦ εἶπα πὼς γιὰ νὰ ἔναι ὁ ὀρισμὸς κατανοητὸς ἀπ' ὅλους θὰ πρέπει προηγουμένως νὰ καθορίσουμε τί εἶναι μελωδία καὶ τί εἶναι ἀρμονία. Λίγοι τὸ ξέρουν αὐτό.

—Ναί, ναί. Ξέχασα πὼς ἐδῶ, σὲ μᾶς, δὲ διδάσκουνε τοὺς σκηνοθέτες αὐτὸ ποὺ πρέπει. Ὡστόσο, ἡ μουσικὴ ὀρολογία πολὺ βοηθάει. Τὴν ἀγαπάω γιατί κλείνει μέσα της μαθηματικὴ ἀκρίβεια. Ἡ μεγάλη συμφορὰ τῆς θεατρικῆς μας τεχνολογίας εἶναι ἡ σχετικότητα τῶν ὀρισμῶν της. Ὁ ἀρχιλογιστὴς ἐρχεται ἀπὸ πίσω

μας, τιμητικὴ συνοδεία, θυμίζοντας μὲ λεπτότητα τὴν παρουσία του. Μὰ ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς δὲ μπορεῖ ἀκόμα νὰ ξεκολλήσει ἀπ' τὸν "Μπόρις Γκοντουνώφ" του. Μὲ παρακάλεσε νὰ τὸν περιμένω λίγο ὥσπου νὰ ὑπογράψει κάτι χαρτιά κ' ἡ κουβέντα μας γιὰ τὸν "Γκοντουνώφ" συνεχίζεται γρήγορα στὸ Γραφεῖο του.

Σκληρὸ πόλεμο ξαπόλυσε ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς κατὰ τοῦ βερμπαλισμοῦ καὶ τοῦ ψεύτικου πάθους στὴν πρόβα τῆς σκηνῆς στὰ "Λιθουανικὰ σύνορα". Κοροῖδενε ἀλύπητα τοὺς ἡθοποιοὺς, ὅσους δὲ μπορούσαν νὰ νιώσουν ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴν ἀπλότητα ποὺ ζητοῦσε ἀπ' τοὺς ἐρμηνευτές. "Ὅταν ὁ Μέγιερχολντ θέλει νὰ σατιρίσει κάποιον σκηنيκὸ δόγμα, τὸ παρασταίνει μὲ τέτοια ἡθοποιία ποὺ, στὴν ἀρχή, σοῦ φαίνεται πὼς δὲν εἶναι καὶ τόσο ἄσχημο. Καὶ μόνο ἡ ἐπίμονη ἐπανάληψη τῆς πόζας, δείχνει πόσο ἄσχημο καὶ λαθεμένο εἶναι. Τελειώνει ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς τὴν παράσταση τῆς παραωδίας του μὲ τέτοιες μεγεθυμένες ὑπερβολές ποὺ δὲ μπορεῖς νὰ κρατηθεῖς ἀπ' τὰ γέλια. Κι ὅπως εἶναι γνωστὸ τὸ γέλιο εἶναι τὸ καλύτερο φάρμακο σὲ κάθε εἶδους νοθεῖα.

—Ὁχι. Αὐτὸ δὲν εἶναι Πούσκιν! Αὐτὸ εἶναι Ἀλέξι Κωνσταντίνοβιτς Τολστόι, εἶναι χρονικὸ τοῦ Ὁστροφσκι, εἶναι ὅ,τι θέλετε ἔξω ἀπὸ Πούσκιν. Εἶναι "ὁ Πρίγκιπας Σερεμπριάσκι" — μυθιστόρημα ποὺ μισῶ, εἶναιτσιγαρισμένη ζάχαρι μέσ' τὸ πορτβέιν... Πιο πολὺ ἀπ' ὅλους, τὴν πληρώνει ὁ ἐρμηνευτὴς τοῦ Κούρμπσκι. Μαγαζὶ "Τ' ἀνατολίτικα γλυκίσματα" τὸν φωνάζει ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς.

—Πάλι ἀρχίσατε τὶς γλύκες! Πὼς προφέρετε τὴ φράση "ἡ στάχτη τῆς ξενιτιᾶς"; Ἐδῶ πρέπει νὰ φτύσει στὴ γῆ. Καταλαβαίνετε; Νὰ φτύσει! Κάντε

το, μὴ φοβᾶστε. Ἄς φαίνεται νατουραλισμός. Αυτό θὰ σᾶς βοηθήσει. Ἀργότερα μπορούμε νὰ τ' ἀλλάξουμε, ἂν σοκαριστεῖ ὁ Κερζέντσεφ(?) τῶρα ὅμως χρειάζεται.

—Γιατὶ χαίροσαστε ἔτσι; Μιὰ δίχως λόγο ἀγαλλίαση. Τί σημαίνει αὐτό; Οἱ ἐρμηνευτὲς ἐξηγοῦν στὸν Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ὅτι ἡ χαρὰ εἶναι ἕνα φυσικὸ αἰσθημα πού πρέπει νὰ κυριεύει τὸν ξενητεμένο ὅταν γυρίζει στὴν πατρίδα του.

—Δὲν εἶναι ἀλήθεια αὐτό. Ἐπιφάνεια! Νά, ἐγὼ νὰ ποῦμε, ὄνειρεύομαι τὸ καινούριο μου θέατρο. Καὶ νά, ἐπιτέλους τὸ χτίζου! Τί νομίζετε; Θ' ἀρχίσω νὰ τραγουδάω καὶ νὰ χορεύω; Ὅχι! Θ' ἀρχίσω νὰ περπατῶ σὰν χαμένος στοὺς διαδρόμους, ὕστερα θὰ ζυγώσω κάποιον παράθυρο, θὰ ζῶσω μὲ τὸ νύχι τὸ στόχο... Πάντοτε, σὰν πραγματοποιεῖς τὶς ἐπιθυμίες σου, νιάβεις κάποια θλίψη γιατί θυμᾶσαι ὅλα κεῖνα τὰ χρόνια πού ζοῦσες κ' ὄνειρεύσουνα... Ποῦ εἶναι ὅμως τίρα τὰ χρόνια αὐτά; Πάει, φύγανε...

Κάποτε στίς πρόβες εὐχαριστημένος ἀπ' τὴν ἀπόδοση τοῦ ἠθοποιῦ ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς θυμήθηκε τὸ ἀνέκδοτο γιὰ τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο πού, ὅταν τὸν ρωτήσανε πῶς φτιάχνει τὰ γλυπτά του, ἀποκρίθηκε: "Παίρνω ἕνα κομμάτι μάρμαρο κ' ἀφαιρῶ ὅ,τι εἶναι περιττό". Κι αὐτὸ ἔμοιαζε στ' ἀλήθεια πολὺ μὲ τὸ στυλ τοῦ Μέγιερχολντ. Ἀπὸ πρόβα σὲ πρόβα, ἀπαρτήρητα, ἔφευγε τὸ "περιττό" καὶ πολὺ γρήγορα μιὰ τέτοια δουλειὰ, εἶδαμε στὴ σκηνὴ ὅχι πιά τὸν πολὺ γνωστὸ σὲ ὅλους μας Μπογκολιούμπωφ, μὰ τὸν βασιανισμένο, ἔξυπνο, δυνατὸ Τσάρο Γκοντουνῶφ.

Στίς 18 Δεκεμβρίου 1936 ἔγραφα στὸ Ἡμερολόγιό μου: "Χθὲς ἔγινε μιὰ περίφημη πρόβα τῆς σκηνῆς Γκοντουνῶφ - Τσοῦισκι. Μὲ πολλὴ μαστοριά δουλεύανε τὸ ρόλο τους ὁ Μπογκολιούμπωφ κ' ὁ Ζάιτσκωφ. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ἦταν μεγαλοφυής! Ἀξέχαστες ὥρες! Εἴμαστε ὅλοι δακρυσμένοι ἀπὸ ἐνθουσιασμό καὶ συγκίνηση..." Σ' αὐτὴ τὴν πρόβα, σχεδὸν μονομιᾶς, πετάχτηκαν τὰ πρῶτα φύτρα ἀπ' ὅλα ὅσα σπείραμε. Ὑπάρχουν στὸ θέατρο κάτι τέτοιες ὥρες πού πετυχαίνουν εὐθὺς τὰ πάντα "Γιὰ ἕνα λεπτὸ σύνθεσης πρέπει νὰ πληρώσεις βδομάδες ἀνάλυση" μᾶς εἶπε κάποτε ὁ Μέγιερχολντ. Μὰ νά, ἦρθαν οἱ στιγμὲς τῆς σύνθεσης. Ἦταν μιὰ ἀπὸ κεῖνες τὶς πρόβες πού ἀκόμα καὶ στὸν τυχαῖο παρατηρητὴ μπορούσε νὰ δείξουν τί περιμέναμε ἀπὸ τὴν παράσταση. Ὁ Μέγιερχολντ κείνη τὴ μέρα βρισκόνταν σ' ἀδιάκοπη ἔκσταση — δὲν βρισκῶ ἄλλη λέξη γιὰ νὰ χαρακτηρίσω τὴν κατάστασή του. Θυμᾶμαι μιὰ λεπτομέρεια πού γεννήθηκε σ' αὐτὴ τὴν πρόβα. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς παρακάλεσε τὸν Ζάικωφ, τὸν ἐρμηνευτὴ τοῦ Τσοῦισκι, στὸ μόνολόγό του γιὰ τὸ ἐγκλημα στὸ Ἰγκλίτς καὶ πάνω στὰ λόγια "τοῦ βασιλοπούλου ἡ μορφή ἦταν καθάρια" νὰ χαράξει μὲ μιὰ χειρονομία του ἕναν κύκλο στὸν ἀέρα. Ὑστερα ὁ Τσοῦισκι φεύγει λίγα βήματα πέρα. Ὅμως, ὁ Γκοντουνῶφ ἐξακολουθεῖ νὰ κοιτάζει τὸν ὑποθετικὸ κύκλο κ' ὅχι τὸν Τσοῦισκι. Κ' ὕστερα, ὅταν φεύγει ὁλότελα ὁ Τσοῦισκι, στὸν μόνολόγό του π' ἀρχίζει μὲ τὰ λόγια "Ἀσήκωτο

εἶναι. Ἀφῆσέ με ν' ἀνασᾶνω", ὁ Γκοντουνῶφ συνεχίζει νὰ βλέπει αὐτὸν τὸν φανταστικὸ κύκλο, θαρρεῖς καὶ κάτι θέλει νὰ ξεχωρίσει μακρυνά... Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς μᾶς ἔλεγε πῶς μ' αὐτὸ τὸν τρόπο προετοιμάζει τὶς παρακρούσεις τοῦ Γκοντουνῶφ στὴν τελευταία σκηνή.

—Εἶναι κόλπο ἀπὸ παλιὸ μελόδραμα — μᾶς εἶπε ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς — μὰ εἶδατε πόσο δραστικὸ εἶναι;" Κι ἀλήθεια, ἔκανε τεράστια ἐντύπωση. Ἀκριβῶς, τότε, ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς γι' ἄλλη μιὰ φορά, μᾶς θύμισε, μιὰ φράση τοῦ Πούσχιν, πού πολὺ τοῦ ἄρεσε: "Τὸ ἀληθινὸ γοῦστο δὲν βρισκεται στὴν ἐπιπόλαιη ἀπόρριψη κάποιας λέξης ἢ γλωσσικοῦ τύπου, μὰ στὸ αἰσθημα τῆς ἰσομετρίας". Τὴν ἴδια μέρα ὁ Μέγιερχολντ μᾶς μίλησε πολὺ ὥρα καὶ μὲ κάποια συγκίνηση γιὰ τὸν ἠθοποιὸ πού πρέπει νὰ φυλάει καὶ νὰ ὑπερασπίζει τὴν κατακτημένη σκηνακὴ μορφή, νὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὴ "συγκεντροποίηση τῶν αἰσθημάτων" του.

Ἐπίσης ἀσυνήθιστη, καταπληκτικὴ, ἀναπάντεχη, μᾶς φάνηκε ἡ σκηνακὴ λύση πού ἔδωσε ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς τὸν περίφημο μόνολόγο τοῦ Γκοντουνῶφ "γεύτηκα τὴν ὑπερούσια ἐξουσία..." Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ διηγηθοῦμε πιὸ λεπτομερικῶς τούτη τὴ σκηνὴ πού εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ φωτεινές. Ἡ σκηνὴ ἀρχίζει μὲ τὴν κουβέντα πού κάνουν οἱ δυὸ φροντιστὲς τοῦ βασιλικοῦ τραπέζιου.

ἘΠΡΩΤΟΣ: Ποῦ εἶναι ὁ Τσάρος;

ἘΔΕΥΤΕΡΟΣ: Μὲ κάποιον μάγο κλείστηκε

[στὴν κάμαρή του....

ἘΠΡΩΤΟΣ: Αὐτὴ ναι ἢ πιὸ ἀγαπημένη του

[ἀσχολία:

κομπογιανίτες, χειρομάντες, ξορκιστές

Παρακάτω ἀρχίζει ὁ μόνολόγος τοῦ Γκοντουνῶφ. Ἡ σκηνὴ τῶν φροντιστῶν γίνεται στὸ προσκήνιο. Ὅταν θὰ φύγουν ἡ δράση μεταφέρεται στὴν κρεβατοκάμαρη τοῦ Μπόρις. Τὸ χαμηλὸ καὶ μικρὸ τσαρικό διαμέρισμα εἶναι γιομάτο ἀπὸ ἕνα παράξενο πλῆθος. Κουβαλημένοι ἀπ' ὅλη τὴ Ρωσία, μὲ τσαρική διαταγή, πηγαινοέρχονται κομπογιανίτες, μάγοι, ὄνειροκρίτες. Ἐδῶ εἶναι κάποιον γεροντάκι μ' ἕναν πετεινὸ στὸ κλουβί, ὁ ἀνατολίτης μὲ τὰ φίδια του, οἱ σακάτηδες πού προσεύχονται κ' οἱ τυφλὲς γριὲς πού μαντεύουν τὴ μοῖρα. Ὁ Γκοντουνῶφ κάθεται στὴν πολυθρόνα σκεπασμένος ἀπὸ μιὰ μεταξωτὴ μαντήλα πού ρίξαν πάνω του. Δυὸ γριὲς, δεξιὰ-ζερβά του, μουρμουρίζουν τὰ ξόρκια τους. Πνιγερός ἀέρας, τὸ κακόφωνο παραμιλητὸ τοῦ τσαρλατάνικου κοπαδιοῦ, ἡ μπόχα ἀπὸ τ' ἄπλυτα κορμιὰ καὶ στὴ γωνιὰ ἕνας καλμῆκος, κορμωσαλεύοντας ἀνωκάτω, πκίζει μιὰ παραπονιαρικὴ ἀνατολίτικη μελωδία στὸ σουραῦλι του. Πλάι στὴν πολυθρόνα εἶναι ἕνα κανάτι μὲ κβᾶς. Τὸ σηκώνει ὁ Μπόρις καὶ πίνει ἀχόρταγα. Εἶναι κουρασμένος, δὲν πιστεύει στὰ ξόρκια, μὰ ἡ ψυχὴ του ζητάει μιὰ παρηγοριά. Ἐχει πιά χάσει τὴ δύναμη γιὰ πάλη, μὰ τὴν διατηρεῖ ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ δεῖ κατάματα τὴν ἀλήθεια. Μεγάλος ἄνθρωπος, ἀποκαμαμένος μέσα σ' αὐτὸ τὸ τσοῦρρο τῶν ἀπατεῶνων. Πνίγεται κάτω ἀπ' τὴ μαντήλα, ξύνεται. Τοῦ φαίνεται πῶς οἱ ψεῖρες τους τρέχουν στὸ κορμί του, τὸν ἀηδιάζουν οἱ γριὲς, τ' ἀπλωμένα χέρια πού πᾶνε νὰ χωθοῦν στὸ στόμα του. Πετᾶει τὸ μαντήλι. Πίνει καὶ πάλι

7. Ὑπονοῶς Πολιτισμοῦ, πού πολὺ κατεδίωκε τὸν Μέγιερχολντ κ' ἦταν ἀπὸ τοὺς εἰσηγητὲς γιὰ τὸ κλείσιμο τοῦ Θεάτρου του καὶ τὴ σύλληψή του. Ὡστόσο, λίγο καιρὸ μετὰ τὴν καταδίκη τοῦ Μέγιερχολντ, εἶχε κι αὐτὸς ἀκριβῶς τὴν ἴδια τύχη.

ἀχόρταγα. Οί γριές τὸν σκεπάζουν ξανά κι ὁ Καλμίκος στὸ παράθυρο παίζει... “Φασαρία, ὅπως στὰ δημόσια μπάνια. Ἐδῶ ἔχουμε μιὰ τζάτζ-μπάντ τοῦ 17ου αἰώνα” λέει ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς. Καὶ μέσα ἀπ’ ὅλα αὐτὰ ἀντηχάει ὁ τραγικός μονόλογος τοῦ Γκοντουνῶφ.

“Ὅταν ὁ Μέγιερχολντ μᾶς διηγῆθηκε τὴ λύση ποὺ σκόπευε νὰ δώσει σ’ αὐτὴ τὴ σκηνή, ὅλοι ἐμεῖς, βοήθοι καὶ συνεργάτες του, νιώσαμε τὴν ἀληθινὴ μυρωδιὰ τῆς μακρινῆς ἐκείνης ἐποχῆς. Ὡστόσο μᾶς φάνηκε φοβερὰ δύσκολη ἡ ἐκτέλεση.

— Τί ; Σαστίσατε ; ρώτησε ὁ Μέγιερχολντ. Νά, ἔτσι ἀκριβῶς θὰ ἴναι... Κ’ ἔτσι ἦταν. “Ὅταν ἡ σκηνὴ ἄρχισε νὰ δουλεύεται, ὅταν ἡ θεατρικὴ μορφή σφιχτοτύλιξε τὴν λαμπικάτη μουσικὴ ζωγραφιά τῆς σκηνοθετικῆς σύλληψης, ὅταν ὁ ἴδιος ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς καθόρισε μαστορικά τὰ καθήκοντα τοῦ πρωταγωνιστῆ κι ὁ Μπογκολιούμπωφ ἄρχισε ν’ ἀφομοιώνει τὸ πολυσύνθετο σχέδιο τοῦ ρόλου, ὅταν ὁ Μέγιερχολντ μᾶς τραγούδησε τὴ μελωδιὰ ποὺ ἔγραψε ὁ Προκόφιεφ εἰδικὰ γιὰ τὸ σουραῦλι τοῦ καλμίκου (“αὐτὸ τὸ σουραῦλι εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ μουσικὴ τοῦ Γκοντουνῶφ” μᾶς ἔλεγε ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς), τότε ἔγινε φανερὸ πῶς τούτῃ ἡ λύση θὰ κάνει τὸ μονόλογο καταπληκτικὸ σὲ δύναμη καὶ δροσιὰ.

— Ἐγὼ δὲν μηχανεύτηκα τίποτα ἐδῶ — ἔλεγε ὁ Μέγιερχολντ. “Ὅλα αὐτὰ εἶναι γραμμένα ἀπὸ τὸν Πούσκιν. Τὸ μόνο ποὺ ἔκανα ἦταν νὰ διαβάσω, ἀνάμεσα στὶς γραμμές, τὴν κρυμμένη ὑπόδειξη τοῦ συγγραφέα. Ἡ καινοτομία τῆς γενικῆς συνθετικῆς λύσης — δὲ μιλάω γιὰ τὴν ὁμορφιά τῶν ἐπὶ μέρους σκηνῶν — χρωστιέται σὲ τοῦτο : “Ὑστερα ἀπὸ μιὰ βαθειὰ, στ’ ἀλήθεια Πουσκινικὴ μελέτη κι ἀνάλυση τῆς τραγωδίας, ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ἀπέριψε κατηγορηματικὰ τὴ μορφή τῆς “μνημειακῆς”, ὅπως λένε, παράστασης μὲ τὰ νατουραλιστικὰ στοιχεῖα, τίς στρατιῆς τῶν κομπάρσων, τὰ πλήθη τῶν μογιάρων καὶ τίς ἀρχιτεκτονικὲς νατουραλιστικὲς σκηνογραφίες.

Τόνιζε πάντα πῶς ὁ “Μπόρις Γκοντουνῶφ”, ἀνάλογα μὲ τὸ στυλ του πρέπει νὰ καταταχθεῖ στὶς μικρὲς τραγωδίες τοῦ Πούσκιν. Τὸν ἀσυνήθιστο λακωνισμὸ καὶ τὴν ψυχολογικὴ ἔνταση τῶν 24 εἰκόνων, μπορεῖς νὰ τὸν μεταδώσεις στὸ θέατρο μόνο ἂν ἀπρηνηθεῖς ἐκείνο ποὺ ὁ Μέγιερχολντ τ’ ὀνόμαζε “θεαματικὸ σκουπιδαριὸ” τῆς ἱστορικο-ἠθογραφικῆς παράστασης. Τὸ ἔργο ἦταν γι’ αὐτὸν “τραγικὴ σουίτα σὲ 24 μέρη”. Κ’ ἔλυνε, κάθε σκηνή, σὰ μέρος τῆς σουίτας. “Σύγκρουση ἀνθρώπινων παθῶν στὸ φόντο τῆς μεγαλοκύματης λαϊκῆς καταγίδας” — τ’ ἄρεσε νὰ δίνει καὶ τοῦτον τὸν ὀρισμὸ. Κ’ ἔβαζε διαχωριστικὸ σύνορο ἀνάμεσα στὸ φόντο τῆς θύελλας καὶ τὴν ἐσωτερικὴ δράση τῶν σκηνῶν ποὺ, παρ’ ὅλα αὐτὰ, ἦταν δοσμένες ἀπ’ τὸν Πούσκιν σὰν σ κ η ν ἔ ς δ ω μ α τ ἰ ο υ.

— Ἄν μελετήσουμε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν εἰκόνων στὸν “Μπόρις Γκοντουνῶφ”, θὰ δοῦμε πῶς ἡ δραματικὴ τεχνικὴ εἶναι πολὺ πιὸ τελειοποιημένη ἀπ’ ὅ,τι στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ. Στὸν “Μπόρις Γκοντουνῶφ” κάθε σκηνὴ δὲν εἶναι μόνο σκαλοπάτι στὴ σκάλα τοῦ μύθου. Εἶναι ταυτόχρονα κι αὐτόνομη μονάδα, ὅπως καὶ τὰ μέρη μιᾶς μουσικῆς σύνθεσης. Κι ὄχι μόνον ἡ δραματικὴ πλοκή, μὰ κ’ οἱ μουσικοὶ κανόνες, προτοιμάζουν τὸ ἐπόμενο μέρος τῆς σουίτας...

— Ἄς πάρουμε τὴν τρίτη εἰκόνα τοῦ “Γκοντουνῶφ” :

τὸ κοριτσίστικο λιβάδι. Δὲν ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ φορτώσουμε τὴ σκηνὴ μὲ παρδαλὰ ἱερογλυφικά ποὺ θὰ ἔχουν δῆθεν σκοπὸ νὰ δείξουν τὴν ἀνακατάταξη τῶν ταξικῶν δυνάμεων, ἔτσι ὅπως γίνεται στὴν παράσταση τοῦ Δραματικοῦ Θεάτρου “Πούσκιν”. Σ’ αὐτὴ τὴ λακωνικὴ, τὴ σύντομη σκηνή, κανεὶς δὲν προφταίνει νὰ διαβάσει αὐτὰ τὰ ἱερογλυφικά. Πρέπει νὰ χρησιμοποιήσουμε σ’ αὐτὴ τὴ σκηνή, ὄχι τὸν ὄγκο ἐνὸς ἀνοργάνωτου πλήθους, μὰ ἐκεῖνα μόνον τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου ποὺ μποροῦνε νὰ τὴν ἐκφράσουν. Νὰ χωρίσεις νοητὰ τὴ σκηνὴ σὲ δυὸ μέρη. Τὸ ἓνα μέρος θὰ ἐκτελεῖ χρέη πρώτου πλάνου, τὸ δεύτερο, καθήκοντα φόντου. Μονάχα ἔτσι δὲν θὰ σκορπιστεῖ τὸ θαυμάσιο Πουσκινικὸ κείμενο, δὲ θὰ τὸ γιομίσσετε σκουπίδια, μὲ τὴ βοῦθ τῆς συνηθισμένης μάζας τῶν κομπάρσων, ποὺ εἶναι καλοὶ μονάχα στὴν πρεμιέρα. Προσκαλέστε ἓνα μουσικοσυνθέτη, δώστε του παραγγελιὰ νὰ κλείσει μέσα σ’ ἓνα ὄρατόριο τούτῃ τὴν πολυλογία καὶ δημιουργεῖστε ἓνα τεράστιο ἀντιβούισμα. Δὲ μᾶς χρειάζονται λόγια, μὰ μονάχα ἡ μουσικὴ τῆς λαϊκῆς θύελλας. Ἡ χορωδία πρέπει νὰ ἴναι γυροκλεισμένη ἀπὸ σύνθετα παραπετάσματα — ὅπως γίνεται στὰ ραδιοστούντιο — ἔτσι, ποὺ ὁ ἦχος νὰ ῥχεται ἀπὸ μακριὰ, χωρὶς ὅμως νὰ χάνει τίς ἀποχρώσεις του...

— Θὰ κρύψουμε τὴ μίζα ἀπ’ τὰ μάτια τοῦ θεατῆ καὶ θὰ μεταδώσουμε τὸν ἀντίλαλό της, τὸ κυμάτισμά της, μονάχα μουσικά. Καὶ σ’ αὐτὸ τὸ φόντο θ’ ἀντηχῆσουν, μ’ ὅλη τους τὴ δύναμη, οἱ 24 μικρὲς “τραγωδίες” τοῦ Πούσκιν.

— Στὴ σκηνὴ θὰ ἴναι μονάχα οἱ κορυφαῖοι τοῦ πλήθους. Κάθε ἄλλη ἐμφάνιση λαοῦ θὰ ἴναι ψευδοθέατρο.

— Κάτω οἱ ζωγραφισμένοι γέροντες. Κάτω οἱ χοντροκοιλιαράδες μπογιάροι, μὲ τίς γοῦνες καὶ τὰ πελώρια τρίχινα σκουφιά. Θὰ κάνουμε νὰ ξανανιώσουνε ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου. Θὰ τοὺς κάνουμε ὅλους πολεμιστὲς — ὅλοι τους, πρὶν πέντε λεφτά, ἦταν καβαλλάρηδες, καμάρωναν πάνω στ’ ἄλογά τους...

— Τὴ μάχη θὰ τὴν ἐκφράσουμε ἐπίσης μουσικά. Θὰ ἔχουμε δυὸ ὀρχήστρες. Ἡ μιὰ θὰ ἴναι, νὰ ποῦμε, εὐρωπαϊκὴ, ἡ ἄλλη ἀσιατικὴ. Θὰ μονομαχοῦνε ! Οἱ θεατῆς θὰ εἶναι κ’ ἐνάντια στὸν Μπόρις κ’ ἐνάντια στὸν ψευδοδιάδοχο.

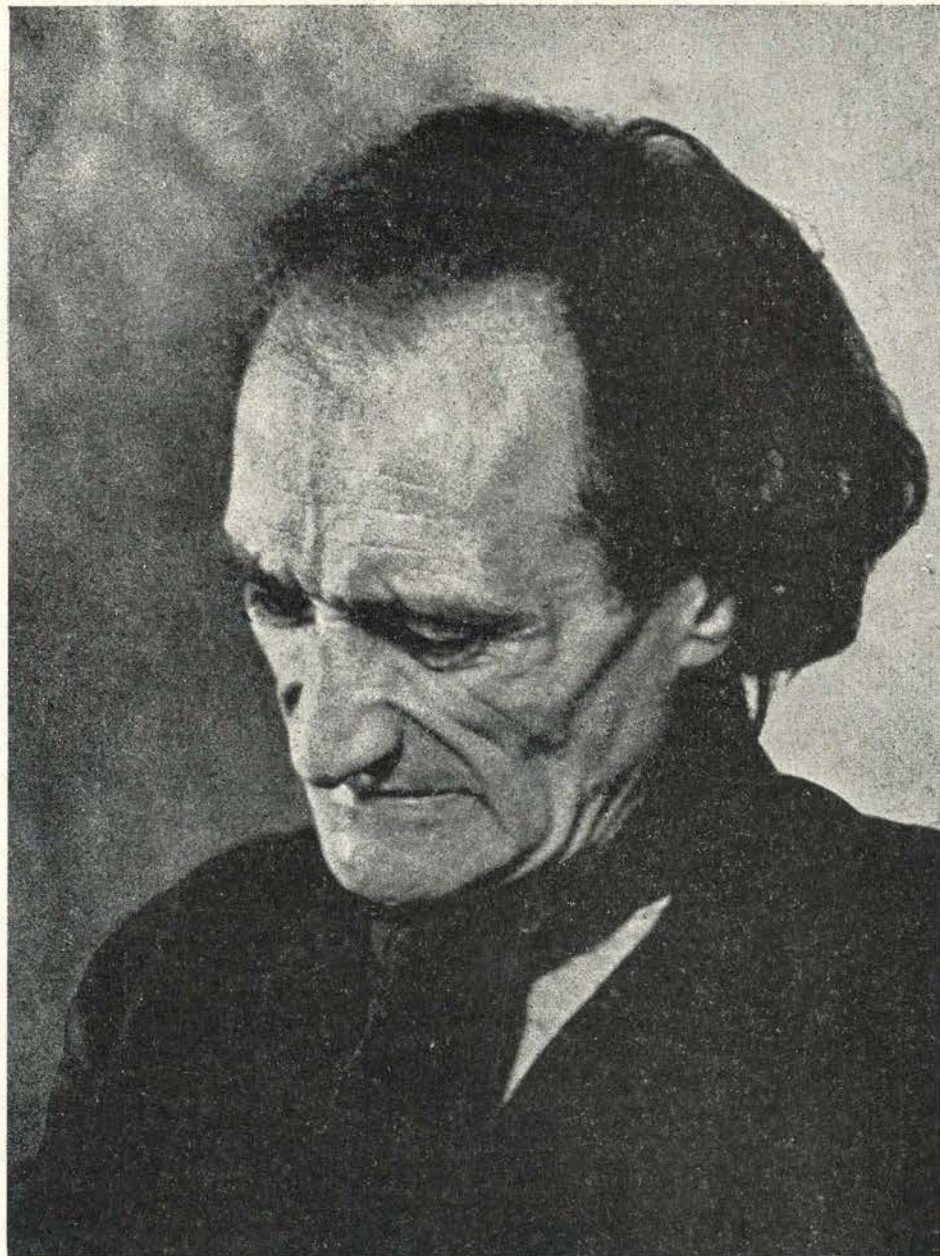
— Μόνον μὲ τὴ μουσικὴ λύση τῆς λαϊκῆς ἐξέγερσης μπορεῖς νὰ δώσεις τὴν περιφρημὴ παρῆνθεση τοῦ Πούσκιν “ὁ λαὸς σωπαίνει”. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ὀνειρευόταν νὰ κυλήσει ἡ παράσταση δίχως διαλειμματα. Πολλὰ ἀπ’ ὅσα σκέφτηκε τὰ πραγματοποιοῦσε. Σχεδὸν ὅλες οἱ σκηνὲς εἶχαν δουλευτεῖ.

Ὁ Σεργκέι Προκόφιεφ ἔγραψε μιὰ περιφρημὴ μουσικὴ. Ἐδῶ μπῆκε καὶ τὸ καταπληκτικὸ του Ὁρατόριο “Λαϊκὴ βοῦθ”. Ὡς τὰ τώρα ἀντηχάει στ’ αὐτιά μου τὸ τρυφερὸ παραπονιαρικὸ τραγούδι τῆς Ξένιας. Ὅταν ὁ Σεργκέι Προκόφιεφ, στὶς 16 Νοέμβρη 1936, ἔπαιξε ὕστερα ἀπ’ τὴν πρόβα, μερικὰ τελειωμένα μουσικά νούμερα γιὰ τοὺς ἐρμηνευτῆς τοῦ ἔργου, ὁ συγγραφεὺς Μέγιερχολντ τὸν ἀγκάλιασε καὶ τὸν φίλησε.

Οἱ πρόβες σταμάτησαν στὶς ἀρχὲς τοῦ 1937. Μὰ ὄχι ἀμέσως. Σβῆσανε ἀργὰ-ἀργὰ...

“Ὑστερα ἀπ’ αὐτὸ ποτὲ δὲν ξανάδα τὸν Μέγιερχολντ ἔτσι ὀρεζάτο γιὰ δουλειὰ, χαρούμενο, ἐμπνευσμένο...

Μετάφραση ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ



Anton van Leeuwenhoek

ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ

Δυό επαναστατικά Μανιφέστα

Του ANTONIN ARTAUD

Στά δύο δοκίμια του 'Αρτώ που δημοσιεύθηκαν στο προηγούμενο τεύχος, περιέχεται όλη ή βίαιη κοιτική του για το ύφιστάμενο Θέατρο, κ' εκφράζεται ή απόλυτη πίστη του για τις δυνατότητες που υπάρχουν, ώστε να δημιουργηθεί ένα έντελως καινούριο Θέατρο, που να διεγείρει κυρίως ένστικτα, να μεταπλάθει τὰ ένδονμυγα του ανθρώπου και να τὸν δονεί, σύμφωνα με τις ύποσυνειδητές του και ανέκφραστες επιθυμίες. 'Η πίστη όμως του 'Αρτώ δέν ήταν θεωρίες ή ούτοπίες. Στο ταραγμένο μυαλό του, που ήταν όμως γερό μυαλό και δημομορικό, είχε συνθέσει ένα ολόκληρο σύστημα, όποιο καθόριζε έως τὴν τελευταία λεπτομέρεια, τὸ πὼς θὰ ἐμπαινε σὲ πράξη, εκείνο που θεωρούσε αισθητική ἐπιταγή του καιρού του: ένα άγριο Θέατρο, τισσασεντής τὸν άγριων όρμιών μας. Τὸ διάγραμμα αυτό, θανμαστό σὲ σαφήρεια, αλλά και σὲ όρμητικότητα, τὸ έχει εκφράσει στα δύο Μανιφέστα του για τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας, όποιο, με συγκεκριμένο τρόπο εκθέτει όλη τὴ θεωρία και τὴν τεχνική ενός Θεάτρου, έτοιμοι πια νὰ δώσει δείγματα τῆς παροισίας του. Είναι περιέργο, πὼς, αυτός ό επαναστάτης και άνατροπέας τὸν πάντων έχει έμμομη τὴν προσήλωσή του στή Μεταφυσική. Είναι και τοῦτο μία από τις άντινομίες του μυαλού του. 'Αλλά και πὼς — τὰ Μανιφέστα είδαν τὸ φῶς στὰ 1933 — διαγράφεται, μέσα από τις ιδέες του, ή θεωρία του 'Υπαρξισμού, όπως διατυπώθηκε μόνο μετὰ τὸν δεύτερο πόλεμο εξέλιγμένη από τὸν Σάρτρο, με τὴν αποθέωση δηλαδή μόνης τῆς Πράξης, σὰν δικαιολογίας μιᾶς παράλογης ύπαρξης: τῆς οποιασδήποτε Πράξης, ἐγκληματικής, απομονωμένης, άδικαιολόγητης, άμετανόητης, και για τοῦτο ήρωικής. Εύκολα διακρίνει κανείς, πὼς τέτοιο όνειροήθηκε ό 'Αρτώ τὸ περιεχόμενο και τὸν προορισμό του Θεάτρου του. Αὐτὰ τὰ φαινὰ Μανιφέστα παρουσιάζουμε σήμερα σὲ μετάφραση. Τὸ υπόστρωμα φροϋδελίης ψυχανάλυσης που υπάρχει, δέν εκπλήττει, γιατί είναι συμφνές με τὸν ύπεροραλισμό.

T. K. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗΣ

Τ Ο Π Ρ Ω Τ Ο Μ Α Ν Ι Φ Ε Σ Τ Ο

Δέν είναι δυνατό νὰ εξακολουθήσει ή εκπάρνευση τῆς ιδέας του Θεάτρου, που μόνη της αξία είναι ένας μαγικός, άποτρόπαιος σύνδεσμος με τὴν πραγματικότητα και με τὸν κίνδυνο. Τοποθετημένο μ' αυτόν τὸν τρόπο τὸ θέμα του Θεάτρου πρέπει νὰ διεγείρει τὴ γενική προσοχή, έφ' όσον ύπονοείται, πὼς τὸ Θέατρο, από τὴ φυσική του πλευρά, κ' επειδὴ απαιτεῖ τὴν εκφραση μέσα στὴ διάστημα, τὴ μόνη ούσα-στικά πραγματι. ή, επιτρέπει σὲ μαγικά μέσα τῆς τέχνης και τοῦ λόγου ν' άσπῆθουν όργανικά και στὸ σύνολό τους, σὰν άνανωμένοι έξορκισμοί. 'Απ' όλ' αὐτὰ προκύπτει, πὼς θ' άπεδοθούν στὸ Θέατρο τὰ ιδιότερα δικαιώματά του για δράση, μονάχα άφού πρώτα του άπεδωθεί ή γλώσσα που του άρμύζει. Τοῦτο σημαίνει, πὼς, άντι νὰ ξαναρχίσαστε σὲ κείμενα θεωρούμενα όριστικά, άπαρβαρίαστα και ιερά, εκείνο που ενδιαφέρει πριν άπ' όλα είναι νὰ σπάσουμε τὴν ύποδούλωση του θεάτρου σὲ τὸ κείμενο και νὰ ξαναβρούμε τὴν έννοια, ενός είδους γλώσσας μοναδικού, τοποθετημένου στὰ μισὰ του δρόμου, μεταξύ χειρονομίας και σκέψης.

'Ο μόνος τρόπος για νὰ δώσει κανείς τὸν όρισμό αὐτῆς τῆς γλώσσας, είναι νὰ βρεῖ τις δυνατότητες τῆς δυναμικής και μέσα στὸ διάστημα εκφρασης, σὲ αντίθεση με τις δυνατότητες τῆς διαλογικής γλώσσας. Καὶ ακριβῶς αὐτὲς οι δυνατότητες για έκταση έξω άπ' τις λέξεις, για άνάπτυξη μέσα στὸ διάστημα, για δράση διαλυτική, άποσυνθετική, δονητική τῆς εϋαισθησίας, άποτελοῦν αὐτὸ που τὸ Θέατρο έχει τὴ δύναμη άκόμη ν' άποσπάσει από τὸ λόγο. Στο σημείο τοῦτο παρεμβάλλονται οι τονικές άποχρώσεις, ή ιδιάζουσα προφορά μιᾶς λέξης. Στο σημείο τοῦτο παρεμβαίνει, εκτός από τὴν άκουστική γλώσσα τὸν ήχων, ένα άλλο στοιχείο, ή όπτική γλώσσα τὸν άντικειμένων, οι κινήσεις, οι στάσεις, οι χειρονομίες, αλλά ύπὸ τὸν όρο οι έννοιές τους νὰ παρατείνονται, τὴ ἴδιο κ' οι φυσιογνωμίες τους, οι συνθέσεις τους, μέχρι του νὰ μετουσιώνονται σὲ σήματα, σὲ σήμεία, και με τὰ σήμεία αὐτὰ νὰ δημιουργεῖται ένα είδος αλφάβητο. 'Αφού άποκτήσει συνείδηση αὐτῆς τῆς γλώσσας μέσα στὸ διάστημα, γλώσσας ήχων, κραυγῶν, φῶτων, όνοματοποιῶν, γρέος του είναι του Θεάτρου νὰ τὰ όργανώσει. 'Ολ' αὐτὰ, πλάθοντας από τὰ πρόσωπα και τ' άντικείμενα, αλθρινὰ ιερογλυφικά, και χρησιμοποιώντας τὸ συμβολισμό τους και τις άντιστοιχίες τους σὲ σχέση πρὸς όλα τὰ όργανα κ' επάνω σὲ όλα τὰ πλάνα.

'Εκείνο λοιπόν, που έχει νὰ κάνει τὸ Θέατρο, είναι νὰ δημιουργήσει μιὰ μεταφυσική του λόγου, τῆς χειρονομίας, τῆς εκφρασης, με σκοπό νὰ τὸ άπεσπάσει από τὸ ψυχολογικό και άνθρωπινό ισοπεδωτικό ποδοπάτημά του. 'Ολ' αὐτὰ όμως θὰ είναι άνώφελα, αν δέν υπάρξει από πίσω από μιὰ τέτοια προσπάθεια,

ένα είδος πραγματικού μεταφυσικού πειρασμού, μιὰ εκκλήση πρὸς κάποιες άσυνήθιστες ιδέες, που ή μοίρα τους ακριβῶς είναι νὰ μη μποροῦν νὰ χωρέσουν σὲ όρια, οὔτε κἂν μορφικά νὰ σχεδιασθουν. Οι ιδέες αὐτὲς που ψαῦουν τὴν Δημιουργία, τὸ Γίγνεσθαι, τὸ Χάος, και που όλες άνήκουν στὴν κοσμική τάξη, προμηθεῦουν μιὰ πρώτη γνώση ενός χώρου, από όπου τὸ θεατρο έχει ολοκληρωτικά άποξενωθεί. Αὐτὲς οι ιδέες μποροῦν νὰ δημιουργήσουν ένα είδος συναρπαστικής εξέλιξης μεταξύ του 'Ανθρώπου, τῆς Κοινωνίας, τῆς Φύσης και τὸν 'Αντικειμένων.

Δέν γενιέται άλλωστε ζήτημα νὰ φέρουμε πάνω στὴ σκηνή και άμεσα ιδέες μεταφυσικές, αλλά νὰ δημιουργήσουμε είδη πειρασμῶν, μηνύματα στὸν άέρα γύρω από τέτοιες ιδέες. Καὶ τὸ χιούμορ με τὴν άναρχία του, ή ποίηση με τὸν συμβολισμό της και τις εικόνες της, δίνουν μιὰ πρώτη γνώση, για τὰ μέσα που ό πειρασμός τέτοιων ιδεῶν θὰ μποροῦσε νὰ διοχετευθεῖ. Καὶ τώρα είναι καιρός νὰ ποῦμε άποκλειστικά κάτι για τὴν ἴλική πλευρά τῆς γλώσσας. Δηλαδή για όλους τοὺς τρόπους και όλα τὰ μέσα που διαθέτει για νὰ επενεργεῖ πάνω στὴν εϋαισθησία. Θὰ ήταν ματαιοπονία νὰ ποῦμε πὼς ή γλώσσα βρίσκεται σὲ κοινωνία με τὴ μουσική, με τὸ χορὸ, με τὴν παντομίμα και με τὴ μιμική. Είναι όλοάχρο, πὼς χρησιμοποιεῖ κινήσεις, άρμονίες, ρυθμούς, αλλά μονάχα, μέχρις ένκειμο του σημείου, όπου όλα αὐτὰ μποροῦν νὰ συντρέχουν σ' ένα είδος κεντρικής εκφρασης, χωρίς όφελος και προτίμηση για μιὰν άπ' αὐτὲς τις τέχνες ξεχωριστά. Αὐτὸ όμως δέν σημαίνει πὼς άποκλείεται νὰ χρησιμοποιεῖ ή γλώσσα τὰ κοινὰ γεγονότα, τὰ κοινὰ πάθη, αλλά μόνο στα πεταχτά, με ἤδημα οὖν από τὴ σανίδα του τσίρκου, τὸ ἴδιο όπως και τὸ χιούμορ — καταστροφή, με τὸ γέλιο, μπορεῖ ν' άποβεί χρήσιμο (στὴ γλώσσα), για νὰ τὴ συνδιαλλάξει με τις συνήθειες τῆς λογικής.

'Αλλά με τὴν έντελως ανατολίτικη σημασία τῆς εκφρασης, ή άντικειμενική αὐτὴ και συγκεκριμένη θεατρική γλώσσα χρησιμεύει για νὰ κοπανάσει, νὰ στριμώξει τὰ όργανα. Τρέχει άνάμεσα στὴν εϋαισθησία. 'Εγκαταλείποντας τις δυτικές γρήσεις του λόγου, μεταμορφώνει τις λέξεις σὲ λόγια μαγείας, χρησμοδικά. 'Εντείνει τὴ φωνή. Χρησιμοποιεῖ δονήσεις και ποιότητες φωνῶν. Ποδοχτυπᾶ με άπόγνωση τοὺς ρυθμούς. Συντρίβει τοὺς ήχους. Στόχος της είναι νὰ προκαλέσει έξαρση, χαλώνωση, γοητεία, νὰ σταματήσει τὴν εϋαισθησία. 'Αναδίδει τὴν έννοια ενός καινούριου λυρισμού τῆς κίνησης, τῆς χειρονομίας, που, με τὴν όρμητικότητα και τὴν άπλοχωρία του, καταλήγει νὰ ξεπεράσει κατὰ πολὺ τὸν λυρισμό τὸν λέξων. Καταλύνει ἐπὶ τέλους τὴ διανοητική ύπότεια τῆς γλώσσας, προσφέροντας τὸ νόημα μιᾶς καινούριας διανοητικότητας,

πολύ βαθύτερης, που κρύβεται κάτω απ' τις κινήσεις και κάτω από τα σήματα, που έξυψώνονται μέχρι του να φτάσει την άξωσύνη ιδιόμορφων έξορισμών.

Γιατί όλος αυτός ο μαγνητισμός, και όλη αυτή η ποίηση, κι αυτά τα μέσα της άμεσης γοητείας δεν θα είχαν καμιά αξία, αν δεν είχαν για προορισμό να οδηγούν με φυσικότητα το πνεύμα στο δρόμο κάποιου πράγματος, αν το αληθινό θέατρο δεν είχε για προορισμό να μάς δώσει το νόημα μιας δημιουργίας, της οποίας κατέχουμε μονόπλευρα μόνο τη μιάν ύψη, αλλά της οποίας η τελείωση βρίσκεται σε άλλα πλάνα.

Και πολύ μικρή σημασία έχει, αν αυτά τα άλλα πλάνα κατακτώνται στην πραγματικότητα απ' το πνεύμα, δηλαδή από την αντίληψη, ίσα ίσα, μιά τέτοια πραγματική κατάσταση θα τα μείωνε, κι αυτό ούτε ενδιαφέρει, ούτε έχει κανένα νόημα. Έκείνο που ενδιαφέρει σ' αλήθεια είναι το να βαλθεί, με μέσα άσφαλτη και βέβαια, η ευαισθησία σε κατάσταση δεκτικότητας πιο βαθειάς και πιο έκλεπτιμένης, κι αυτό είναι το αντικείμενο της μαγείας και των τελετουργικών εξωραϊσμών, των οποίων το θέατρο είναι μονάχα ένας κατοπτρισμός.

ΤΕΧΝΙΚΗ : Πρέπει λοιπόν, για να μιλήσουμε κυριολεκτικά, να καταστήσουμε το θέατρο μιάν οργανική λειτουργία: κάτι τόσο έντοπισημένο και τόσο άκριβες, όπως η κυκλοφορία του αίματος στις αρτηρίες, ή όπως η ανάπτυξη, φαινομενικά χροϊκή, των ειδόνων του όνειρου μέσα στον έγκραφο, και τούτο πρέπει να κατορθωθεί με ένα αποτελεσματικό συνειρμικό άλωσδεμένο, με μιάν αληθινή υποδούλωση της προσοχής.

Το θέατρο δεν θα μπορεί να ξαναγίνει το πραγματικό θέατρο, να ξαναβρεί δηλαδή τον έαυτό του, να καθιδρύσει ένα μέσον αληθινής αυταπάτης, αν δεν κατορθώσει να προμηθεύσει στο θεατή ή αθένητικές κατολισθήσεις, κατακαθίσματα όνειρων, όπου, ή έλξη του πρὸς το έγκραφο, οι έμμενες έρωτικές του μανίες, οι αγριότητες του, οι γυμνίες του, ή ούτοπική του ιδέα που έχει για τη ζωή και για τα πράγματα, ακόμη κι ο καννιβαλισμός του, να μπορούν να ξεμολυθούν σ' ένα επίπεδο, όχι ύποθετικό και άπατηλό, αλλά έσωτερικό, όπως όταν ξεβουλάνει ή τρύπα ενός γεμάτου βαρελιού.

Μ' άλλα λόγια, το θέατρο πρέπει να επιδιώκει με όλα τα μέσα, μιάν έπαναφορά στην επιφάνεια, όχι μόνο όλων των άποψων του άντικειμενικού και περιγραφικού έξωτερικού κόσμου, αλλά του έσωτερικού κόσμου, δηλαδή του ανθρώπου θεωρούμενου μεταφυσικά.

Μόνο με τούτον τον τρόπο, πιστεύουμε, πώς θα μπορεί κανείς να ξαναμιλήσει στο θέατρο για τα δικαιώματα της φαντασίας. Ούτε το χιούμορ, ούτε η ποίηση, ούτε η φαντασία πρόκειται να παίξουν τον παρακμικό ρόλο, αν δεν κατορθώσουν, με το μέσον μιάς άναρχικής καταστροφής παραγωγικής ενός θαυμασίου άναφερέματος σήμους μορφών πετώμενων ψηλά, που θα ένωματώνουν αυτές όλόκληρο το θέαμα, αν δεν κατορθώσουν, λέγω, να ξανατοποθετήσουν οργανικά τον άνθρωπο, τις ιδέες του, πάνω στην πραγματικότητα και την ποιητική του θέση μέσα στην πραγματικότητα.

Άλλά με το να θεωρείται το θέατρο σαν ψυχολογική ή ήθική λειτουργία από δεύτερο χέρι, και να πιστεύεται πως κι αυτά τα όνειρα δεν είναι τίποτ' άλλο, από λειτουργία ύποκατάστασης, μειώνεται ή ποιητική σημασία και συμβολή τόσο των όνειρων, όσο και του θεάτρου. Άν το θέατρο, όπως και τα όνειρα είναι άμοχαρες κι άπάνθρωπο, τούτο όφείλεται σε λόγους πολύ πιο άπώτερους, δηλαδή τούτο συμβαίνει για να διαδηλωθεί και ν' άγκυροβολήσει άξέχαστα μέσα μας ή ιδέα μιάς άνελης διαμάχης κ' ενός σπασμού, όπου ή ζωή κατατέμνεται την κάθε στιγμή, όπου το πέν σ' όλόκληρη τη δημιουργία έσηκώνεται κι άσκειται ενάντιο στην ύπστασή μας, σαν όντων οργανικά καταστημένων, τούτο συμβαίνει για να δικαιωσθούν, με τρόπο συγκεκριμένο και συγχρονισμένο, οι μεταφυσικές ιδέες μερικων Μύθων, που κ' ή αγριότητά τους ακόμη κ' ή επενέργεια άρκούν για ν' άποδειχθεί ή καταγωγή και το περιεχόμενο τους σε άρχές ουσιαστικές.

Άν πάρουμε τα παραπάνω για δεδομένο, βλέπουμε πως, χάρη στη γεινιάσή της με τις άρχές που της μεταγγίζουν την ενέργειά τους, αυτή ή γυμνή θεατρική γλώσσα, γλώσσα όχι μόνο έν δυνάμει, αλλά πραγματικά έν ενεργεία, άναρχαστικά θα επιτρέψει, με χρησιμοποίηση του νευρικού μαγνητισμού του ανθρώπου, να παραβιασθούν τα συνηθισμένα όρια της τέχνης και του λόγου, με άποτέλεσμα να πραγματοποιηθεί ενεργά, δηλαδή μαγικά, με έκκρηστικους όρους άληθινους, ένα είδος όλόκληρωτικής δημιουργίας, μέσα στην οποία στον άνθρωπο δεν θα μένει να κάνει τίποτ' άλλο, από το να ξα-

νακαταλάβει τη θέση του, μεταξύ του όνειρου και των γεγονότων.

ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ : Δεν πρόκειται να δολοφονήσουμε το κοινό με κοσμικές ύπερλογικές μέριμνες. Το να υπάρχουν κλειδιά βαθιά της σκέψης και της δράσης, που με τη βοήθειά τους θα διαβάζεται όλόκληρο το θέαμα, αυτό είναι ζήτημα που δεν άφορα γενικά τον θεατή, που του είναι άδιάφορο. Παρ' όλο αυτό όμως, τα κλειδιά πρέπει να υπάρχουν, κι αυτό είναι δουλειά δική μας.

ΤΟ ΘΕΑΜΑ : Το κάθε θέαμα θα περιλαμβάνει ένα στοιχείο φυσικό και άντικειμενικό, άίσθητο σε όλους. Φωνές, κλυδωνισμοί, φαντασμαγορίες, έκπληξεις, παντοειδή θεατρικά τεχνάσματα, μαγική όμορφιά των κοστούμιων, παρμένα από μερικά λειτουργικά ύποδείγματα έξωτικά. Άκτιδοβολητό του φωτός, όμορφιά μαγναίνας στις φωνές, γοητεία της άρμονίας, σπάνιες νότες της μουσικής, χρώματα των άντικειμένων, φυσιολογικός ρυθμός στις κινήσεις, που ή έντασή τους, και το διαδοχικό χαμήλωμα (κρεσέντο και ντεκρεσέντο) θα γίνεται γαμήλια ένα με τον παλμό κινήσεων οικείων σε όλους μας, φανερώματα συγκεκριμένα άντικειμένων πρωτοφανών κ' έκπληκτικών, προσωπεΐα, άνδρειέικλα με ύψος πολλών μέτρων, άπότομες άλλαγές του φωτισμού, φυσική ένέργεια του φωτός που ζυπνάει το θερμό και το ψυχρό, κ.τ.λ.

Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ : Η τυπική θεατρική γλώσσα θα μορφωθεί όριστικά γύρω από την σκηνοθεσία, θεωρούμενη όχι σαν τον άπλο βαθμό διάθλασης ενός κειμένου πάνω στη σκηνή, αλλά σαν την άφετηρία της κάθε θεατρικής δημιουργίας. Και μέσα στη χρησιμοποίηση και το χειρισμό αυτής της γλώσσας θα έπιτευχθεί ή κράση και ή πρόσμιξη της παλιάς διαρχίας μεταξύ του συγγραφέα και του σκηνοθέτη, που κ' οι δύο τους θ' άντικατασταθούν από ένα είδος ενιαίου και μοναδικού Δημιουργού στον οποίο θα πέφτει το βάρος της διπλής εϋθύνης, θεάματος και δράσης.

Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ : Δεν πρόκειται να γίνει άπόβλητος και να έξοστρακιωθεί ο έναρθρος λόγος, αλλά πρόκειται να δοθεί στις λέξεις το σοβαρό περιεχόμενο κ' ή σπουδαιότητα που έχουν αυτές στο όνειρο.

Όσο για τα λοιπά, πρέπει να βρούμε καινούρια μέσα για τη σημαντική, τη σημειογραφία αυτής της γλώσσας, κι αυτό μπορεί να κατορθωθεί, είτε με τα μέσα που χρησιμοποιούνται στη μουσική μεταγραφή, είτε με τη χρήση ενός νέου τρόπου γλώσσας άριθμημένης.

Όσο για τα κοινά άντικείμενα, ή ακόμη και γι' αυτό το ανθρώπινο σώμα, άνυψωμένα όλα σε άξωσύνη σημείων, είναι φανερό, πως μπορεί να έμπνευσθεί κανείς από τους ιερογλυφικούς χαρακτήρες, όχι μόνο για την καταγραφή αυτών των σημείων με τρόπο εύανάγνωστο και που να επιτρέπει, κάθε φορά που θα το θελήσουμε, την άναπαρογωγή, αλλά και για τη δυνατότητα της σύνθεσης πάνω στη σκηνή συμβόλων σαφών και ζήμεσα εύληπτων. Έξ άλλου, ή άριθμημένη αυτή γλώσσα κι αυτή ή μουσική μεταγραφή θα είναι πολύτιμα, σαν μέσο μεταγραφής και των φωνών.

Έπειδή αυτή ή νέα γλώσσα θα έχει για βάση της άπαραίτητη το να προβαίνει σε ιδιότυπη χρησιμοποίηση των τοικών άποχρώσεων, οι τονικές αυτές άποχρώσεις πρέπει να δημιουργούν ένα είδος άρμονικής ίσοροπίας, μιάς δεύτερης παραμόρφωσης του λόγου, που θα πρέπει να είναι δυνατή, όποτε την θελήσουμε, ή άναπαρογωγή της.

Το ίδιο κ' οι χίλιες μιά έκφράσεις του προσώπου, που παίρνονται στην κατάστατη προσωπεΐων, θα μπορούν να δελτιωθούν, να καταγραφούν σε κατάλογο, έτσι ώστε να συμμετέχουν άμεσα και συμβολικά στη συγκεκριμένη αυτή σκηνική γλώσσα, και τούτο έξω από την ειδική τους ψυχολογική χρησιμοποίηση. Έπί πλέον, αυτές οι συμβολικές χειρονομίες, αυτά τα προσωπεΐα, αυτές οι στάσεις, αυτά τα κινήματα προσωπικά ή συνόλου, που οι άναρίθμητες σημασίες τους συνιστούν ένα μεγάλο μέρος της συγκεκριμένης θεατρικής γλώσσας, χειρονομίες ύποβλητικές, στάσεις συγκινησιακές ή αυθαίρετες, ξεφρενες συντριβές ρυθμών και ήχων, όλα, θα διπλασιάζονται, θα πολλαπλασιάζονται από κάτι σαν χειρονομίες, και στάσεις άναπλαστικές, που θα σχηματίζονται από το σωρό όλων των μηχανικών, ύποσυνείδητων κι αυθόρμητων χειρονομιών, όλων των στάσεων που δεν πέτυχαν ή παραλειφθηκαν, απ' όλες τις παραδρομές του πνεύματος ή της γλώσσας, τα διάφορα λαθεμένα άμαρτήματα, (lapsus) με τα όποια έκδηλώνονται άναπότρεπτα αυτά που θα μπορούσε να ονομάσει κανείς άδυναμίες του λόγου, και μέσα άκριβώς σ' αυτά ύφισταται πλούτος όλόκληρος και θαυμαστός από έκφράσεις, που βέβαια δεν θα παραλείψουμε ένδεχομένως να προσφύγουμε.

Υπάρχει ακόμα, εκτός από αυτά όλα, και μια συγκεκριμένη ιδέα της μουσικής, όπου οι ήχοι παρεμβαίνουν σαν πρόσωπα, όπου οι αρμονίες ζευγαρώνουν δυο-δυο και χάνονται μέσα στις συγκεκριμένες παρεμβολές των λέξεων.

Από το ένα έκφραστικό μέσο έως το άλλο, δημιουργούνται αλληλουχίες και διαδοχικά επίπεδα, σαν ύροφιο σπιτιών, ακόμα και το φως μπορεί ν' απόκτησε ένα όρισμένο νοητικό περιεχόμενο, μια συγκεκριμένη σημασία.

ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ: Χρήση τους θα γίνει σαν ν' ήταν όποιαδήποτε αντικείμενα και σαν ν' αποτελούν μέρος της σκηνογραφίας.

Ακόμα και τούτο: η ανάγχιση του νά ενεργεί το Θέατρο άμεσα και βαθιά στην ευαισθησία διαμέσου των αισθητηρίων, προκειμένου για την ήχητική άποψη, απαιτεί την ανάζητηση και τις δονήσεις ήχων έντελως άσυνήθιστων, ιδιότητες που τά σύγχρονα μουσικά όργανα δέν κατέχουν και γεννιέται έτσι η ανάγκη επαναφοράς σε χρήση αρχαίων και λησμονημένων οργάνων ή την δημιουργία καινούριων. Οδηγούμεθα ακόμη και στην ανάζητηση, έξω από τη μουσική, οργάνων και συσκευών που, βασισμένα σε ειδικές ενώσεις και κράματα μεταλλων άναενωμένων, νά μπορούν νά φτάσουν ένα καινούριο διαπασών της έκτάβας, νά προκαλούν ήχους ή θερμούς άφορητους, σπασμωδικούς.

ΤΟ ΦΩΣ, ΟΙ ΦΩΤΙΣΜΟΙ: Οι φωτιστικές συσκευές που χρησιμοποιούν τά σερμενά θέατρα δέν είναι πιά άρκετές. Η ειδική πάνω στο πνεύμα επενέργεια του φωτός, που θεωρείται από μās κάτι πρωταρχικό, επιβάλλει την ανάζητηση έντυπώσεων από φωτεινές δονήσεις, νέων τρόπων σκορπίσματος των φωτισμών σε κύματα, με στρωτές επιφάνειες, ή σαν εκτόξευση πύρινων βελών. Η χρωματική κλίμακα των μηχανημάτων που χρησιμοποιούνται σήμερα πρέπει ν' αναθεωρηθεί ριζικά. Για νά κατορθώσουμε νά παραγάγουμε ιδιόμορφες ιδιότητες τόνων, πρέπει νά ξαναεισαγάγουμε μέσα στο φώς ένα στοιχείο λεπτότητας, πυκνότητας, θολότητας, με σκοπό νά παραγάγουμε τó ζεστό, τó κρύο, την όργη, τόν φόβο κ.λ.π.

ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ: "Όσο για τά κοστούμια, και χωρίς καν νά σκεφθεί κανείς πώς θά μπορούσε νά υπάρξει θεατρικό κοστούμι όμοιόμορφο, τó ίδιο για όλα τά έργα, θ' αποφύγουμε, όσο είναι τούτο δυνατό, τή σύγχρονη ένδυμασία. Όχι επειδή κατεχόμαστε από φειχιστική και προληπτική ροπή προς τις ένδυμασίες τών αρχαίων, αλλά γιατί θεωρούμε σαν κάτι έντελώς πασιδηλο, πώς μερικές άμφιέσεις, που φοριόνταν πριν από χιλιετίδες, με προορισμό τελετουργικό, όσο κι αν σε μίαν όρισμένη παλιά εποχή ήσαν του σερμού, διατηρούν σήμερα μίαν όμορφιά κ' έχουν μιά άποκαλυπτική εμφάνιση, άκριβώς επειδή τις συνδέουμε αυτόματα με τις παραδόσεις τών εποχών που τις δημιούργησαν.

Η ΣΚΗΝΗ, Η ΑΙΘΟΥΣΑ: Καταργούμε σκηνή κ' αίθουσα και τις αντικαθιστούμε μ' ένα είδος ένιαίου χώρου, χωρίς φραγμούς ή καμμιές μορφής χωρίσματα και κάγκελλα, που θ' άποβεί αυτό τούτο τó θέατρο της δράσης. Θ' άποκατασταθεί άμεση επικοινωνία μεταξύ θεατή και θεάματος, μεταξύ ήθοποιού και θεατή, και τούτο θά επιτυγχάνεται μόνο από τó γεγονός, που ó θεατής τοποθετημένος στη μέση της δράσης, περιτυλίγεται κι αλλοιώνεται άπ' αυτήν. Τó περιτύλιγμα αυτό προέρχεται από την ίδια την έξωτερική μορφή της αίθουσας.

Έγκαταλείποντας λοιπόν τις αίθουσες θεάτρων που υπάρχουν σήμερα, θά πάρουμε ένα όποιοδήποτε υπόστεγο ή σιταποθήκη, που θά μετατρέψουμε, σύμφωνα με τις μεθόδους που κατάληξαν στην αρχιτεκτονική μερικών έκκλησιών ή ιερών χώρων, καθώς και μερικών ναών του Άνω Οιβέτ.

Στό έσωτερικό αυτού του κτίσματος θά βασιλεύουν ειδικές αναλογίες ύψους και βάθους. Η αίθουσα θά περικλείεται από τέσσερις τοίχους, χωρίς τó παραμικρό διακοσμητικό στοιχείο και τó κοινό θά κάθεται στη μέση της αίθουσας, χαμηλά, σε κινητά καθίσματα, που θά του επιτρέπουν νά παρακολουθεί τó θέαμα που θά ξετυλίγεται γύρω του. Πραγματικά, η άπουσία της σκηνής, καθώς την έννοούσαμε ως τά σήμερα, θά επιτρέψει στη δράση ν' άπλώνεται στις τέσσερις γωνίες της αίθουσας. Ίδιαίτεροι χώροι στά τέσσερα κύρια σημεία της αίθουσας, θά είναι προορισμένοι αποκλειστικά για τους ήθοποιους και για την δράση. Οι σκηνές θά παίξονται μπροστά σε τοίχους βαμμένους μ' άσβέστη και προορισμένους ν' άπορροφούν τó φώς. Κι ακόμα, σε ύψος, διάδρομοι, γαλαρίες, θά διατρέχουν σ' όλο τó μάκρος την αίθουσα, καθώς σε μερικούς πίνακες τών Πριμιτίφ. Οι γαλαρίες αυτές θά επιτρέπουν στους ήθοποιους νά κυνηγιούνται από τή μιά άκρη στην άλλη της αίθουσας, και θ' αφήνουν την δράση νά ξετυλίγεται σε όλα τά

επίπεδα και προς όλες τις διευθύνσεις της προοπτικής, σε ύψος και σε βάθος. Μιά κραυγή που θ' ακούγεται σε μίαν άκρη, θά μπορεί νά μεταδίδεται από στόμα σε στόμα, με διαδοχικά δυναμώματα ή μελικώς άποχρώσεις, ως την άλλη άκρη. Η δράση θ' αναπτύξει τόν κυκλικό της χορό, θά άπλώσει την τροχιά της από πάτωμα σε πάτωμα, από σημείο σε σημείο, παροξυσμοί θά γεννιούνται ξαφνικά, θ' άνάβουν σαν πυρκαγιές σε διάφορους τόπους. Και με τους τρόπους αυτούς, ó χαρακτήρας της άληθινής φαντασμαγορίας του θεάματος, αλλά και η ευθεΐα και άμεση γοητεία της δράσης πάνω στον θεατή, θά είναι πιά πραγματικές και όχι κούφια λόγια. Γιατί μιά τέτοια διασπορά της δράσης πάνω σ' ένα άπέραντο χώρο, θά έξαναγκάσει τó φωτισμό μιάς σκηνής και τους ποικίλους φωτισμούς μιάς παράστασης ν' άδράχνουν τόσο τó κοινό, όσο και τους ήθοποιους — και σε πολλές αλληλοδιάδοχες δράσεις, σε πολλές φάσεις μιάς ταυτόσημης δράσης, όπου τά πρόσωπα γαντζώνεται τó ένα πάνω στο άλλο σαν σμήνη, θά ύφίστανται όλες τις εφόδους τών καταστάσεων, και τις έξωτερικές εφόδους τών στοιχείων και της τρικυμίας, — θ' αντίστοιχούν φυσικά μέσα φωτισμού, κεραυνού ή άνεμου, που ó θεατής θά ύφίσταται κι αυτός τόν αντίτυπό τους. Όπωςόποτε όμως, ένας κεντρικός χώρος θά μένει κρατημένος, που, χωρίς νά χρησιμοποιεί σαν αυτό που σήμερα λέμε σκηνή, θά επιτρέψει στη μεγάλη μάζα της δράσης νά συγκεντρώνεται και ν' άνασυντάσσεται, κάθε φορά που αυτό θά είναι αναγκαίο.

Μιά χαρακτηριστική φωτογραφία του Άντονέν Άστώ (1920)



ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ — ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ — ΣΥΝΕΡΓΑ: Ἄνδρεια, ὑπερφυσικά προσώπεια, ἀντικείμενα με περιέργως διαστάσεις θά κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους, ἰσοτιμία με τὶς λεκτικὲς εἰκόνας, θὰ ἐπιμένουν στὴ συγκεκριμένη πλευρὰ τῆς κάθε εἰκόνας καὶ τῆς κάθε ἔκφρασης, — ἐνῶ ἀντίστοιχα, πράγματα πού συνήθως ἀπαιτοῦν ἀντικειμενικὴ τὴν ἀπεικόνισή τους, θὰ γίνονται ὡς διὰ μαγείας ἀφαντὰ ἢ θὰ κρύβονται.

Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ: Σκηνογραφία δὲν θὰ ὑπάρξει. Στὴ θέση τῆς θὰ εἶναι ἀρκετὰ πρόσωπα ἱερογλυφικά, κοστούμια τελετουργικά, ἀνδρειακά δέκα μέτρα ψηλά, πού νὰ παρασταίνουν τὰ γένια τοῦ Βασιλιά Ἀἰθρ στὴν “Τρικυμία”, μουσικά ὄργανα πελώρια σὰν ἄνθρωποι, ἀντικείμενα με ἀγνωστὸ σχῆμα καὶ προορισμό.

Η ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ: Μὰ λοιπόν, θὰ μᾶς ποῦν, τί εἶδος Θεάτρο εἶναι αὐτό, τόσο μακριὰ ἀπὸ τὴν ζωὴ, ἀπὸ τὰ γεγονότα, ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἐνδιαφέροντα... Ἐπικαιρότητα καὶ γεγονότα, μάλιστα! Σκοποῦρες ὅμως καὶ ἀναλύσεις γιὰ νὰ ἴδουμε, ἂν ἔχουν ἢ ὄχι βάθος, ὄχι! Ἀφήνουμε αὐτὸ τὸ προνόμιο στοὺς λίγους πού τὸ κατέχουν. Καὶ στὸ “Ζοχάρ”, ἡ ἱστορία τοῦ Ραββί - Συμεὼν πού καίγεται σὰν τὴ φωτιά, εἶναι ἐξίσου ἐπικαιρὴ, ὅσο καὶ ἡ φωτιά.

ΤΑ ΕΡΓΑ: Δὲν θ’ ἀνεβάσουμε ἔργο με γραφτὸ κείμενο, ἀλλὰ μονὰ γύρω σὲ θέματα. σὲ γεγονότα ἢ σὲ γνωστὰ ἔργα θὰ δοκιμάσουμε προσπάθειες ἀμεσης σκηνοθεσίας. Αὐτὴ ἡ φύση καὶ ἡ διάταξη τῆς ἀκουσας ἀπαιτοῦν τὸ θέαμα, καὶ δὲν ὑπάρχει κανένα ἄεμα, ὅσο ἀπέραντο καὶ ἂν εἴναι, πού νὰ μπορεῖ νὰ μᾶς εἶναι ἀπχορευμένο.

ΘΕΑΜΑ: Ἡ ἰδέα μας εἶναι νὰ κατορθώσουμε τὴν ἀναγέννηση ἐνὸς ἀκέραιου θεάματος. Τὸ πρόβλημα εἶναι πῶς θὰ δώσουμε φωνή, πῶς θὰ θρέψουμε καὶ θὰ ἐπιπλώσουμε τὸ χῆρο: σὰν τὰ φουρνέλα, πῶς, ἐφαρμοσμένα μέσα σ’ ἕνα τοίχωμα ἀπὸ ἐπιπεδούς βράχους, κάνουν νὰ ξεπηδοῦν θερμοπίδακες καὶ ἀχνιστὲς ἀνοδοσέμες σὲ ξαφνικὲς ἐκρήξεις.

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ὁ ἥθοποιός εἶναι καιρόχρονα ἕνα στοιχεῖο πρωταρχικῆς σημασίας, ἀφοῦ ἀπὸ τὴν καταλληλότητα τοῦ πῶς παίζει, ἐξαρτᾶται ἡ ἐπιτυχία τοῦ θεάματος, καὶ μαζὶ ἕνα στοιχεῖο παθητικὸ καὶ οὐδέτερο, ἀφοῦ ἡ κάθε προσωπικὴ πρωτοβουλία τοῦ εἶναι αὐστηρὰ ἀπαγορευμένη. Σ’ αὐτὸ τὸ θέμα ἄλλωστε δὲν χωρεῖ κανένα ἀκρίβης κανόνας: καὶ ἀνάμεσα στὸν ἥθοποιὸ ἀπὸ τὸν ὁποῖο ζητᾶμε ν’ ἀποδώσει μόνον ἕνα λυγμὸ ὀρισμένης ποιότητας καὶ τὸν ἥθοποιὸ πού πρόκειται νὰ ἐκφωνήσῃ: ἕνα μακρὸ λόγο χρησιμοποιοῦντας τὰ προσωπικὰ του πειστικὰ προνότια, ὑπάρχει ὅλη ἡ ἔκταση πού χωρίζεῖ ἕνα ἄνθρωπο ἀπὸ ἕνα ἀπλὸ ὄργανο ἢ ἐργαλεῖο.

Η ΗΘΟΠΟΙΙΑ: Τὸ θέαμα θὰ εἶναι ἀριθμημένο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, σὰν γλώσσα. Με τὸν τρόπο αὐτὸ ἀπρωλεῖται ἢ καθε χαμένη κίνηση, ὅλες οἱ κινήσεις θὰ ὑπακούουν ἕνα ρυθμὸ καὶ ἀφοῦ τὸ κάθε πρόσωπο θὰ εἶναι τυποποιημένο ὡς τὴν ἔσχατη πτυχή του, οἱ χειρονομίες του, ἡ φυσιογνωμία του, ἡ ἐνδυμασία του, θὰ ἐμφανίζονται σὰν ἰσαριθμὲς ριπὲς φωτιᾶς.

Τ Ο Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

Αὐτὸ πού τὸ καινὸ κατὰ βάθος ἀναζητεῖ διαμέσου τοῦ ἔρωτα, τοῦ ἐγκλήματος, τῶν ναρκωτικῶν, τοῦ πολέμου ἢ τῶν ἐπαναστάσεων, ὁμολογημένο ἢ ἀνομολόγητο, συνειδητὸ ἢ ἀσυνειδητὸ, εἶναι ἡ ποιητικὴ κατάσταση, μιὰ κατάσταση ὑπερλογικῆ ζωῆς. Τὸ Θεάτρο τῆς Σκληρότητας δημουργήθηκε γιὰ νὰ ξαναφέρει στὸ Θεάτρο τὴν ἔννοια μιᾶς ζωῆς πάθους καὶ συστάσεων· καὶ ὅταν γίνεται λόγος γιὰ τὴν σκληρότητα, πάνω στὴν ὁποία θέλει αὐτὸ τὸ Θεάτρο νὰ στηριχθεῖ, πρέπει στὴν σκληρότητα νὰ δοθεῖ αὐτὴ ἡ σημασία τῆς βίαιης ὀξύτητας, τῆς ἀπάτατης συμπύκνωσης τῶν σκηνηκῶν στοιχείων.

Ἡ σκληρότητα αὐτὴ, πού θὰ εἶναι, ὅποτε τὸ καλεῖ ἡ ἀνάγκη, αἰματηρὴ, ἀλλὰ πού δὲν θὰ εἶναι συστηματικὰ αἰματηρὴ, συγγεῖστα λατῶν με τὴν ἔννοια ἐνὸς εἶδους ἀγνοησῆς καθαρότητας, πού δὲν φοβᾶται νὰ πληρώνει τὴ ζωὴ με τὴν τιμὴ πού πρέπει νὰ πληρωθεῖ.

1. ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΟΥΣΙΑ :

Δηλαδή γιὰ τὰ θέματα καὶ τ’ ἀντικείμενα πού πραγματεύεται: Τὸ Θεάτρο τῆς Σκληρότητας θὰ διαλέξει ὑποθέσεις καὶ θέματα, πού νὰ βρίσκονται σὲ ἀναπόκριση με τὴν ἀναταραχὴ καὶ τὴν ἀνησυχία, πού χαρακτηρίζουν τὴν ἐποχὴ μας.

Λογαριάζει νὰ μὴν ἐγκαταλείψει στὸν κινηματογράφο τὴ φροντίδα ν’ ἀποκαλύπτει τοὺς Μύθους τῆς ἀνθρώπινης καὶ τῆς σημε-

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: Στὴν χονδροειδῆ ὀπτικὴ ἐξωτερικεῖσι, ἐκείνου πού ὑπάρχει στὸ Θεάτρο γὰρ στὴν ποίηση, ὁ κινηματογράφος ἀντιτάσσει τὶς εἰκόνας ἐκείνου πού δὲν ὑπάρχει. Ἀπὸ τὴν ἀποψη ἔλλωστε τῆς δράσης δὲν μπορεῖ νὰ συγριθεῖ μιὰ εἰκόνα κινηματογράφου, πού, ὅσο ποιητικὴ καὶ ἂν εἶναι, πάντα περιορίζεται ἀπὸ τὴν ταινία, πρὸς μιὰν εἰκόνα θεάτρου, πού ὑπακούει σ’ ὅλες τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ζωῆς.

Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ: Θεάτρο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει, χωρὶς ἕνα στοιχεῖο σκληρότητας στὴ βάση τοῦ κάθε θεάματος. Στὴν κατάσταση ἐκφυλισμοῦ πού βρισκόμαστε, μόνον ἀπὸ τὸ δέρμα θὰ μπορέσουμε νὰ ξαναμᾶσουμε τὴν μεταφυσικὴ στὰ πνεύματα.

ΤΟ ΚΟΙΝΟ: Πρῶτα πρέπει νὰ ὑπάρξει τὸ Θεάτρο πού μελετοῦμε.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ: Θ’ ἀνεβάσουμε, χωρὶς νὰ λογαριάζουμε κείμενα:

1. Μιὰ διασκευὴ ἔργου τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ, πού εἶναι αὐτὸ πού χρειάζεται στὰ παραγμένα πνεύματα τῶν καιρῶν μας, εἴτε ἐνὸς ἀπὸ τ’ ἀπόκρυφα δράματα τοῦ Σαίξπηρ, ἢ πῶς ὁ Arden of Feversham, εἴτε ὁποιοῦδήποτε ἄλλου ἔργου αὐτῆς τῆς ἐποχῆς.

2. Ἐνα ἔργο με ἀπόλυτη ποιητικὴ ἐλευθερία τοῦ Λεὼν-Πὼλ Φάργκ.

3. Ἐνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Ζοχάρ, τὴν “ Ἱστορία τοῦ Ραββί-Συμεὼν”, πού ἔχει τὴν διαρκῶς παρούσα βιαιότητα καὶ δύναμη μιᾶς πυρκαϊᾶς.

4. Τὴν ἱστορία τοῦ Κουανοπώγωνα, ἀναθεωρημένη σύμφωνα με τὰ ἀρχεῖα καὶ με μιὰ καινούρια ἰδέα τοῦ ἐρωτισμοῦ καὶ τῆς σκληρότητας.

5. Τὴν ἄλωση τῆς Ἱερουσαλὴμ, σύμφωνα με τὴν Βίβλο καὶ τὴν ἱστορία με τὸ χρῶμα, τὸ ματωμένο κόκκινο, πού τὴ ζωγραφίζει καὶ αὐτὸ τὸ χιστημα ἐγκαταλείψης καὶ πανικοῦ τῶν πνευμάτων, πού εἶναι ἔρατο ἀκόμη καὶ μέσα στὸ φῶς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὶς μεταφυσικὲς ἐριδες καὶ ἀντιλογίες τῶν προφητῶν, με τὸν φοβερὸ πνευματικὸ τάραχο πού δημιουργοῦν καὶ, πού ὁ ἀντίχτυπος του με φυσικὸ τρόπο ἀντανάκλα πάνω στὸ Βασίλειο, στὸ Ναό, στὸν Ὀγλο καὶ στὰ Γεγονότα.

6. Μιὰν Ἱστορία τοῦ Μαρκήσιου de Sade, ὅπου ὁ ἐρωτισμὸς, ἀλληγορικὰ μορφοποιημένος καὶ ντυμένος, θὰ μετατοπίζεται με τὴν ἔννοια βίαιης ἐξωτερικεῖσης τῆς σκληρότητας, καὶ παραμερισμοῦ τῶν λοιπῶν.

7. Ἐνα ἢ περισσότερα ὁμηρικὰ μελοδράματα, ὅπου τὸ χτυπητὰ ἀπίθανο θὰ μετουσιώνεται σὲ ἐνεργὸ καὶ συγκεκριμένο ποιητικὸ στοιχεῖο.

8. Τὸ Βούτσεκ τοῦ Büchner, ἀπὸ πνεῦμα ἀντίδρασης ἐναντίον τῶν ἰδίων μας ἀρχῶν πού πρεσβεύουμε, καὶ σὰν παράδειγμα, γιὰ τὸ τί μποροῦμε σκηνηκὰ ν’ ἀποδώσουμε ἀπὸ ἕνα ὀρισμένο κείμενο.

9. Ἐργα τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου, ἀφοῦ πρῶτα τὰ ἀπογυμνώσουμε ἀπὸ τὸ κείμενό τους καὶ δὲν κρατήσουμε τίποτ’ ἄλλο, παρὰ τὰ ντυσίματα τῆς ἐποχῆς, τὶς καταστάσεις τὰ πρόσωπα καὶ τὴ δράση.

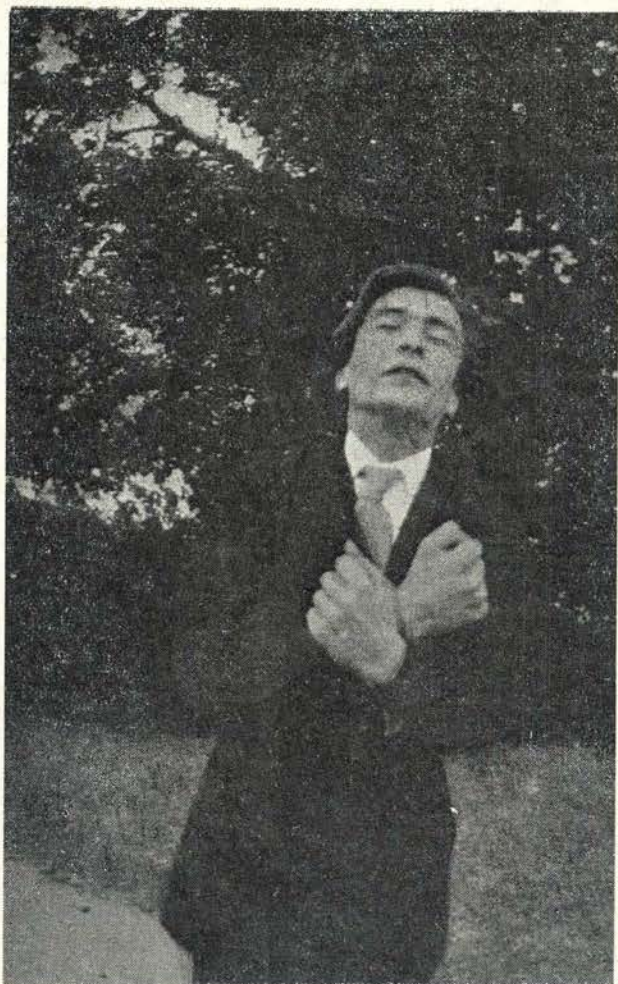
Μ Α Ν Ι Φ Ε Σ Τ Ο

ρινῆς ζωῆς. Ἄλλὰ θὰ τὸ κάνει αὐτὸ με τρόπο, πού νὰ εἶναι ἐντελῶς δικός του, δηλαδή, ἀντίθετα με τὸ οικονομικὸ, ὀφελμιστικὸ καὶ τεχνικὸ κύλισμα τοῦ κόσμου, θὰ ξαναφέρει στὴν ἐπιφάνεια τοῦ συρμοῦ τὶς μεγάλες ἀπασχολήσεις καὶ τὰ μεγάλα πάθη τὰ οὐσιαστικά, πού τὸ σύγχρονο Θεάτρο ἔχει κουκουλώσει με τὸ βερνίκι τοῦ ἐκπολιτισμένου ἀνθρώπου.

Τὰ θέματα αὐτὰ θὰ εἶναι θέματα τοῦ σύμπαντος, παγκόσμια, ἐρμηνευμένα σύμφωνα με τὰ πιὸ πανάρχαια κείμενα, παρμένα ἀπὸ τὶς παλιὲς κοσμογονίες, τὴ μεξικάνικη, τὴν Ἰνδοιστικὴ, τὴν Ἰουδαϊκὴ, τὴν Ἰρανικὴ κ.λ.π.

Παραμερίζοντας τὸν ψυχολογικὸ ἄνθρωπο, με τὸν ξεκομμένον χαρακτηριστὰ καὶ με τὰ καλοχαραγμένα αἰσθήματα, θὰ ἀπευθυνθεῖ πρὸς τὸν ὁλοκληρωμένον ἄνθρωπο καὶ ὄχι πρὸς τὸν κοινωνικὸν ἄνθρωπο, πού εἶναι ὑποταγμένος στοὺς νόμους καὶ παραμορφωμένος ἀπὸ τὶς ὀρησκείες καὶ τὰ κηρύγματα. Καὶ μέσα στὸν ἄνθρωπο θὰ προσπαθήσει νὰ ἐμβάσει, ὄχι μόνον τὴν ἐμπρόσθια, ἀλλὰ καὶ τὴν ὀπίσθια πλευρὰ τοῦ πνεύματος — ἡ πραγματικότητά τῆς φαντασίας καὶ τῶν ὄντων θὰ ἐμφανίζεται νὰ συμβαδίζει σὲ ἀπόλυτη ἰσοτιμία με τὴ ζωὴ.

Ἐκτὸς ἀπ’ αὐτό, οἱ μεγάλες κοινωνικὲς ἀναστατώσεις, οἱ συρράξεις μεταξὺ λαοῦ καὶ λαοῦ, φυλῆς καὶ φυλῆς, οἱ φυσικὲς δυνάμεις, ἡ ἐπέμβαση τοῦ μοιραίου καὶ τοῦ τυχαίου, ὁ μαγνητισμὸς τοῦ πεπρωμένου, θὰ φανερώονται, εἴτε ἔμμεσα, κάτ-



‘Ο ‘Αρτώ, σε στιγμές πάθους, απαγγέλλει στο δάσος (1920)

από την αναταραχή και τις κινήσεις των ἡθοποιῶν, μεγαλωμένον σὲ ἀνόστημα καὶ θεωρία θεῶν, ἡρώων ἢ τεράτων, σὲ μυθικές διαστάσεις, εἴτε ἄμεσα, μετὰ τὴν μορφή ὑλικῶν παρουσιῶν, πού θὰ πετυχαίνονται μετὰ καινούρια ἐπιστημονικά μέσα. Αὐτοὶ οἱ θεοὶ ἢ ἥρωες, αὐτὰ τὰ τέρατα, αὐτὲς οἱ φυσικὲς καὶ κοσμικὲς δυνάμεις, θὰ ἐρμηνεύονται σύμφωνα μετὰ τις εἰκόνες τῶν πανάρχαιων ἱερῶν κειμένων καὶ τῶν παλαιῶν κοσμογονιῶν.

2. ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΜΟΡΦΗ :

Ἐξω ἡμῶς ἀπ’ αὐτὴ τὴν ἀνάγκη τοῦ Θεάτρου ν’ ἀναβαπτισθεῖ στὶς πηγὲς μιᾶς ποίησης αἰώνια συναρπαστικῆς καὶ ἐνεργᾶ αἰσθητῆς, ἀκόμα καὶ ἀπὸ τοὺς θεατῆς τοὺς πρὸ ἀποτραβηγμένους καὶ τοὺς πρὸ ἀφηρημένους, πού θὰ πραγματοποιηθεῖ μετὰ τὴν ἐπιστροφή στοὺς πρωτόγονους παλιούς Μύθους, θ’ ἀναζητήσουμε ἀπὸ τὴν σκηνοθεσίαν καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ κείμενον τὴν φροντίδα νὰ ὑλοποιήσῃ καὶ πρὸ πάντων νὰ συγχρονίσῃ τις παλιὰς αὐτὲς διαμάχας, δηλαδὴ τὰ θέματα αὐτὰ θὰ μεταγίνονται ἀπ’ εὐθείας πάνω στὸ Θέατρο καὶ θὰ οὐσιαστικοποιῶνται, θὰ ὑλοποιῶνται μετὰ κινήσεις, μ’ ἐκφραστικὰ μέσα καὶ μετὰ χειρονομίες, πρὶν γυθοῦν σὲ καλούπια τῶν λέξεων.

Μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, θὰ ἀπαλλαγούμε ἀπὸ τὴ θεατρικὴ πρόληψη τοῦ κειμένου καὶ ἀπὸ τὴν τυραννικὴ δικτατορία τοῦ συγγραφέα. Καὶ μετὰ τὸν τρόπο αὐτόν, ξανασυναντιώμαστε μετὰ τὸ ἀρχαῖο λαϊκὸ Θέατρο, ἐρμηνευμένο καὶ αἰσθητὸ ἀπ’ εὐθείας ἀπὸ τὸ πνεῦμα, μακριὰ ἀπὸ τὰ παραμορφωτικὰ ἀποτελέσματα τῆς γλώσσας καὶ τὸ σκόπελο τοῦ λόγου καὶ τῶν λέξεων.

Λογαριάζουμε νὰ θεμελιώσουμε τὸ Θέατρο πρῶτιστὰ πάνω στὸ θέαμα καὶ μέσα στὸ θέαμα θὰ παρεμβάλουμε μιὰ καινούρια γνῶση τοῦ διαστήματος χρησιμοποιουμένου σὲ ὅλα τὰ δυνατὰ ἐπίπεδα καὶ σὲ ὅλες τις διαβαθμίσεις τῆς προοπτικῆς σὲ βάθος καὶ σὲ ὕψος, καὶ σ’ αὐτὴ τὴ γνῶση θὰ ῥθει νὰ ἐνωθεῖ μιὰ ἰδιαίτερη ἰδέα τοῦ χρόνου, ὡς προσθήκη στὴν ἰδέα τῆς κίνησης:

Στὴν κατάλληλη στιγμή, μαζί μετὰ κινήσεις ὅσο γίνεται πρὸς πολυάριθμες, θὰ προσθέσουμε ὅσες μπορούμε περισσότερες φυσικὲς εἰκόνες καὶ σημασίες, συνδεμένες μ’ αὐτὲς τις κινήσεις. Οἱ εἰκόνες καὶ οἱ κινήσεις πού θὰ χρησιμοποιούμε δὲν θὰ ἔχουν γιὰ μόνον σκοπὸ τὴν ἐξωτερικὴν εὐχαρίστηση τῶν ματιῶν ἢ τοῦ αὐτιοῦ, ἀλλὰ καὶ τὴν μυστικότερη καὶ πρὸς ἐπαγωγὴν εὐχαρίστηση τοῦ πνεύματος.

Ἔτσι τὸ θεατρικὸ διάστημα θ’ ἀποβεῖ χρήσιμο ὄχι μόνον μετὰ τις διαστάσεις του καὶ μετὰ τὸν ὅρον του, ἀλλὰ, ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ “μετὰ τὰ ἐσώρουχά του”.

Ὁ καλπασμὸς εἰκόνων καὶ κινήσεων θὰ καταλήγῃ, μετὰ τις κρυφῆς συμφωνίες καὶ τὰ πονηρὰ τεχνάσματα ἀντικειμένων, σωπῶν, κραυγῶν καὶ ρυθμῶν, στὴ δημιουργία ἐνὸς γνήσιου φυσικοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος μετὰ βάση σημεῖα καὶ ὄχι λέξεις. Γιατὶ πρέπει νὰ νιώθουμε, πῶς, μέσα σ’ αὐτὴ τὴν ποσότητα κινήσεων καὶ εἰκόνων, πού παρουσιάζονται σὲ μιὰ δοσμένη στιγμή, κάνουμε νὰ παρειασφύρουν τόσο τὴ σωπὴ καὶ τὸν ρυθμὸ, ὅσο καὶ μιὰν ὀρισμένη παλμικὴ δόνηση καὶ μιὰν ὀρισμένη ὑλικὴ ἀναταραχὴ, πού συντίθεται ἀπὸ ἀντικείμενα, χειρονομίες, πραγματικὰ χρησιμοποιούμενα καὶ πραγματικὰ τελοῦμενα. Καὶ μπορούμε νὰ ποῖμε πῶς στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς καθαρῆς θεατρικῆς γλώσσας θὰ πρυτανεύει τὸ πνεῦμα τῶν παλαιῶν ἱερογλυφικῶν.

Τ’ ὁποιοδήποτε λαϊκὸ κοινὸ ἀνέκαθεν καὶ πάντα λαίμαργα ὀρεγόταν νὰ γευθεῖ ἐκφράσεις ἄμεσες καὶ εἰκόνες καὶ ὁ ἔναρθρος λόγος, οἱ εὐκολονόητες λεκτικὲς ἐκφράσεις θὰ παρεμβάλλονται σὲ ὅλα τὰ φωτεινὰ μέρη τῆς δράσης, τὰ ξεκάθαρα ἀποφασισμένα, σὲ ὅλα τὰ μέρη, ὅπου ἡ ζωὴ ξεκουράζεται καὶ ἡ συνείδηση ἐρχεται στὴν ἐπιφάνεια.

Ἀλλὰ, δίπλα σ’ αὐτόν τὸ λογικὸ λεκτικὸ συνειρμό, οἱ λέξεις θὰ παίρνουν μιὰν ἔννοια χρησιμοδικῆς καταληψίας, ἀληθινὰ μαγικὴ — μετὰ τὴ γοητεία πρὸς τῆς μορφῆς τους, μετὰ τις αἰσθητῆς τους ἀπόψεις, καὶ ὄχι μόνον μετὰ τὴ σημασία τους.

Γιατὶ αὐτὲς οἱ ἀποτελεσματικὲς ἐμφανίσεις τεράτων, αὐτὰ τὰ ὄργια καὶ οἱ ἀκολασίες θεῶν καὶ ἡρώων, αὐτὲς οἱ πλαστικὲς ἐκδηλώσεις δυνάμεων, αὐτὲς οἱ ἐκρηκτικὲς παρεμβολὲς μιᾶς ποίησης καὶ ἐνὸς χωρατοῦ, πού ἔχουν σκοπὸ ν’ ἀποδιοργανώσουν καὶ νὰ κοινοτοποιοῦν τὰ φαινόμενα, σύμφωνα μετὰ τὴν ἀναρχικὴ θεωρία, τὴν ἀναλογικὴ κάθε ἀληθινῆς ποίησης, — ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα θὰ κατακτήσουν τὴν ἀληθινὴ τους μαγανεία μόνον σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ὑπνωτιστικῆς ὑποβολῆς, ὅπου ἄμεση πίεση πάνω στὶς αἰσθήσεις ἀσχεῖται μέσα στὸ πνεῦμα.

Ἄν στὸ σημερινὸ χωνευτικὸ θέατρο τὰ νεῦρα, δηλαδὴ ἡ κάποια φυσιολογικὴ εὐαισθησία, ἀπὸ σκοποῦ παραμερίζονται, παραδομένα στὴν ἀτομικὴ ἀναρχία τοῦ θεατῆ, τὸ Θέατρο τῆς Σιληρότητας ἀντίθετα προτίθεται νὰ ξανακαταφυγῇ σὲ ὅλα τὰ παλαιὰ μέσα τῆς δοκιμασμένης μαγείας, γιὰ νὰ κερδίσει τὴν εὐαισθησία.

Αὐτὰ τὰ μέσα, πού συνίστανται σὲ ἐντονους χρωματισμούς, σ’ ἔντονα φῶτα ἢ ἤχους, πού χρησιμοποιοῦν τὴ δόνηση, τὴ σπασμωδικὴ λειτουργία, τὴν ἐπανάληψη εἴτε ἐνὸς μαγικοῦ ρυθμοῦ, εἴτε μιᾶς φράσης πού λέγεται, πού καταφεύγουν στὴ μεσολάβηση τῆς τονικότητος ἢ τὸ μεταδοτικὸ τύλιγμα ἐνὸς φωτισμοῦ, τότε μόνον μπορούν νὰ ἔχουν τὴ μεγαλύτερη τους ἀπόδοση, ὅταν χρησιμοποιηθοῦν οἱ παραφωνίες.

Ἄλλ’ αὐτὲς τις παραφωνίες, ἀντὶ νὰ τις περιορίσουμε στὴν περιοχὴ μιᾶς μόνης ἔννοιας, θὰ τις κινήσουμε σὲ καλπασμὸ ἀπὸ τὴ μιὰν ἔννοια πρὸς τὴν ἄλλη, ἀπὸ ἕνα χρῶμα πρὸς ἕνα ἤχο, ἀπὸ μιὰ λέξη πρὸς ἕνα φωτισμὸ, ἀπὸ μιὰ σπασμωδικότητα κινήσεων πρὸς μιὰν ἐπίπεδη τονικότητα ἤχων, καὶ ἔτσι καθ’ ἑξῆς.

Τὸ θέαμα, συνθεμένο, ἀρχιτεκτονημένο μ’ αὐτόν τὸν τρόπο, θὰ προεκταθεῖ, μ’ ἐξαφάνιση καὶ παραμερισμὸ τῆς σκηνῆς, πρὸς ὀλόκληρη τὴν αἴθουσα τοῦ θεάτρου, καὶ ξεκινώντας ἀπὸ τὸ πάτωμα, θὰ σκαρφαλώσει στοὺς τοίχους πάνω σ’ ἀνάλαφρα γεφύρια, θὰ κατακλύσει οὐσιαστικὰ καὶ ὑλικά τὸν θεατῆ, θὰ τὸν συγκρατήσῃ σ’ ἕνα σταθερὸ λουτρὸ φωτός, εἰκόνων, κινήσεων καὶ θορύβων. Τὴ σκηνογραφία θὰ τὴν σχηματίζουν οἱ ἴδιοι οἱ ἡθοποιοί, μεγεθυμένοι σὲ ἀνάστημα γιγαντιαίων ἀνδρείκελων, τοπία θὰ σχηματίζονται ἀπὸ κινούμενα φῶτα πού θὰ παιγνιδίζουν πάνω σὲ ἀντικείμενα καὶ προσωπεῖα σὲ διαρκὴ μετατόπιση.

Καί, ὅπως δὲν θὰ ὑπάρχει θέση κενὴ στὸ διάστημα τὸ ἴδιο καὶ στὸ πνεῦμα καὶ στὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ, δὲν θὰ ὑπάρχει ἀνάπαυλα, οὔτε χώρος ἄδειος. Δηλαδὴ μεταξύ ζωῆς καὶ θεάτρου, δὲν θὰ βρισκεῖ κανεὶς πρὸς σωστὴ τομῆ, δὲν θὰ βρισκεῖ κατάλυση τῆς διάρκειας. Κι ὅποιος ἔχει ἰδεῖ νὰ γυρίζεται,

THÉÂTRE DES FOLIES-WAGRAM (Dir. André Waller)

35, Avenue Wagram, 35 - Galvani 50-56

REPRÉSENTATION DE

GALA invitation pour 2 personnes

LES CENCI

tragédie en quatre actes et dix tableaux

d'Antonin Artaud

sur un thème de Stendhal et de Shelley

AU PROFIT DU CERCLE FRANÇOIS VILLON

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. la Princesse Georges de Grèce, Princesse
Edmond de Polignac, Dr Thuayer-Landry,
Comte E. de Beaumont

Le ~~lundi~~ 6 mai, à 9 heures

ORCHESTRE
LOGE
CORBEILLE

Prix : 100 Frs

Mai 7

Tenue de soirée

Έντυπη πρόσκληση σε προμέρα έργου του Άντονέν Άρτώ στο "Φολι Βαγκράμ"

Έστω και ή πιο μικρή, σκηνή κινηματογραφικής ταινίας, θά καταλάβει με ακρίβεια τὸ τί ἐνοοῦμε.

Θέλουμε νὰ διαθέσουμε, γιὰ ἓνα θεατρικὸ θέαμα, τὰ ἴδια ὕλικα μέσα σὲ φωτισμό, σὲ ὑπόδηση, σὲ πλοῦτη κάθε λογῆς, πού κάθε μέρα σπαταλοῦνται γιὰ συγκροτήματα, στὰ ὅποια ὅ,τι ἐνεργό, ὅ,τι μαγικὸ μπορεῖ με τὴν ἐπενέργεια αὐτῶν τῶν μέσων νὰ κερδηθεῖ, πᾶσι γιὰ πάντα χαμένο. Τὸ πρῶτο ἔργο πού θὰ ἐρμηνεύσει τὸ θέατρο τῆς Σκηνοδημιτίας θά ᾄξει γιὰ τίτλο:

Ἡ κατάκτηση τοῦ Μεξικῶ:

Θ' ἀνεβάσει στὴ σκηνὴ γεγονότα κι ὄχι ἀνθρώπους. Οἱ ἀνθρώποι θὰ ἔρθουν στὴ θέση τους με τὴν ψυχολογία τους καὶ με τὰ πάθη τους, ἀλλὰ σὰν τὴν ἐκπόμενη ὀρισμένον δυνάμειον, καὶ κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα τῶν γεγονότων καὶ τῶν ἱστοριῶν πεπωμένου, ὅπου ἔχουν διαδραματίσει τὸν ρόλο τους. Τὸ θέμα αὐτὸ τὸ διαλέξαμε:

1ο) Γιὰ τὴν ἐπικαιρότητα του καὶ γιὰ ὅλους τοὺς ὑπανιγμούς πού ἐπιτρέπει σὲ προβλήματα ἐνδιαφέροντος ζωτικῶ γιὰ τὴν Εὐρώπη, καὶ γιὰ τὸν κόσμον ὅλο.

Ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ τῆς πλευρᾶς, ἡ Κατάκτηση τοῦ Μεξικῶ θέτει τὸ ζήτημα τοῦ ἀποικισμοῦ. Ξαναφέρνει ζωντανή, με τρόπο κτηνώδη, ἀμείλικτο, αἱματηρό, τὴν πάντα ζωηρὴ ἐγωιστικὴ κουφότητα τῆς Εὐρώπης. Ἐπιτρέπει τὸ ξεφουσκώμα τῆς ἰδέας πού ἔχει ἡ Εὐρώπη γιὰ τὴν δική της ὑπεροχὴ. Βάζει ἀντιμέτωπος τὸ Χριστιανισμὸ με θρησκείες πολὺ παλιότερες: Ἀποκαθιστᾶ με δίκαιη κρίση τὴν ψεύτικες ἀντιλήψεις πού ἡ Δύση εἶχε σχηματίσει γιὰ τὸν παγανισμὸ καὶ γιὰ ὀρισμένους φυσιοκρατικὸς θρησκείες καὶ ὑπογραμμίζει με πάθος με καυστικότητα, τὴν αἴγλη καὶ τὴν ποίηση τὴν πάντοτε ἐπικαιρὴ τοῦ ἀρχαίου μεταφυσικοῦ βᾶθους, πάνω στὸ ὅποιο οἱ θρησκείες αὐτὲς, οἰκοδομήθηκαν.

2ο) Θέτοντας τὸ τρομερὰ ἐπικαιρο ζήτημα τοῦ ἀποικισμοῦ καὶ τοῦ δικαιώματος πού μιὰ ἡγεῖρο πιστεῖται πὼς ἔχει γιὰ νὰ ἐξανδραποδίσαι μιὰν ἄλλη, θέτει μαζί καὶ τὸ ζήτημα τῆς ὑπεροχῆς, πραγματικῆς αὐτῆς, ὀρισμένον φυλῶν πάνω σὲ ἄλλες φυλὲς καὶ δείχνει τὴν ἐσωτερικὴ γενεαλογικὴ συγγένεια πού συνδέει τὸ πνεῦμα μιᾶς φυλῆς με ἀκριβεῖς μορφὲς πολιτισμοῦ. Ἀντιπραθετεῖ τὴν τυραννικὴ ἀναρχία τῶν ἀποικιστῶν πρὸς τὴ βαθεῖα ἠθικὴ ἀρμονία ἐκείνου πού πρόκειται νὰ ὑποδοῦλωθεῖ. Ὑστερα, μπρὸς στὴν Εὐρωπαϊκὴ ἀναρχία τῆς ἐποχῆς, τὴ θεμελιωμένη πάνω στὴς πιο ἄδικες καὶ τὴς πιο σκοτεινὲς ὕλικές ἀρχές, φωτίζει τὸ θέμα τοῦτο, ὅπως τὸ ἐμφανίζουμε, τὴν ὀργανικὴ ἱεραρχία τῆς μοναρχίας τῶν Ἀζτέκιων, πού εἶναι

θεμελιωμένη, ἀντίθετα, πάνω σὲ ἀναμφισβήτητες πνευματικὲς ἀρχές. Ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ πλευρᾶς, δείχνει τὴν εἰρήνη μιᾶς κοινωνίας πού ἤξερε νὰ δίνει ψωμὶ σ' ὅλο τὸν κόσμον, καὶ ὅπου, ἡ Ἐπανάσταση ἦταν, ἀπὸ καταβολῆς τῆς, ἀνέκαθεν συντελεσμένη.

Ἀπ' αὐτὴ τὴ χυπηρτὴ ἀντίθεση μεταξύ τῆς ἠθικῆς ἀνωμαλίας καὶ τῆς καθολικῆς ἀναρχίας, πρὸς τὴν παγανιστικὴ τάξη, θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε ν' ἀναπηδήσουν οἱ ἀνήκουστες ἐμπρηστικὲς φλόγες δυνάμειον καὶ εἰκότων, σπαρμένων ἐδῶ κ' ἐκεῖ, μέσα σὲ κτηνώδεις διαλόγους. Κι αὐτὸ θ' ἀποδοθεῖ με τοὺς ἀγῶνες καὶ τὰ παλαίματα ἀνθρώπου πρὸς ἄνθρωπο, πού θὰ φέρνουν ἐπάνω τους τὰ στίγματα τῶν πιὸ ἀντίθετων καὶ πιὸ ἀντιμαχόμενων ἰδεῶν.

Ἐπειδὴ τὸ ἠθικὸ βᾶθος καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἐπικαιρότητας ἐνός τέτοιου θεάματος δὲν θὰ ὑπογραμμίζονται με ὅση χρειάζεται ἐπάρκεια, θὰ ἐπιμείνουμε στὴν θεαματικὴ ἀξία τῶν συρράξεων, πού θὰ φέρνουμε πάνω στὴ σκηνή.

Ἐχομε πρῶτα τοὺς ἐσωτερικοὺς ἀγῶνες τοῦ Μοντεζούμα, τοῦ κρουγγημένου βασιλιᾶ, πού ἡ ἱστορία δὲν στάθηκε ἱκανὴ νὰ μᾶς διαφωτίσει γιὰ τὰ κίνητρά του.

Μὲ ζωγραφικὸ τρόπο, ἀντικειμενικὸ, θὰ δείξουμε τοὺς ἀγῶνες του καὶ

τὴ συμβολικὴ του συζήτηση με τοὺς ὀπτικοὺς μύθους τῆς ἀστρολογίας.

Τέλος, ἐκτός ἀπὸ τὸν Μοντεζούμα, ὑπάρχει τὸ πλήθος, τὰ διάφορα στρώματα τῆς κοινωνίας, ἡ ἐπανάσταση τοῦ λαοῦ ἐνάντια στὴν Μοίρα, πού τὴν ἐνσαρκώνει ὁ Μοντεζούμα, οἱ ἰαχές τῶν ἀπιστῶν καὶ τῶν δῶσπιστων, τὰ σοφίσματα τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν ἱερέων, οἱ θρηνώδεις τῶν ποιητῶν, ἡ προδοσία τῶν ἐμπόρων καὶ τῶν ἀστῶν, ἡ διπλοπροσωπία καὶ ἡ πλαδαρότητα τῶν γυναικῶν.

Τὸ πνεῦμα τῶν ὄχλων, ἡ πνοὴ τῶν γεγονότων, θὰ μεταπορίζονται με ὕλικους κυματισμοὺς πάνω στὸ θέαμα, τονίζοντας ἐδῶ κ' ἐκεῖ μερικὲς δυνατὲς γραμμὲς, καὶ πάνω στὰ κύματα αὐτῆς τῆς τρικυμίας, ἡ συνείδηση, ἐξασθενημένη, ἐπαναστατημένη ἢ ἀπελιτισμένη μερικῶν, θὰ στέκεται στὴν ἐπιφάνεια καὶ θὰ ἐπιπλέει σὰν ἄχυρο.

Θεατρικῶς, τὸ πρόβλημα συνίσταται στὸ νὰ προσδιορίσουμε καὶ νὰ ἐναρμονίσουμε αὐτὲς τὲς γραμμὲς τῆς δυνάμειος, νὰ τὲς συγκεντρώσουμε καὶ ν' ἀποσταξώσουμε ἀπ' αὐτὲς ὑποβλητικὲς μελωδίες.

Αὐτὲς οἱ εἰκόνας, αὐτὲς οἱ κινήσεις, αὐτοὶ οἱ χοροὶ, αὐτὲς οἱ τελετουργικὲς πομπές, αὐτὲς οἱ μουσικὲς, αὐτὲς οἱ κολοβωμένες, ἀκρωτηριασμένες μελωδίες, αὐτοὶ οἱ σπασμένοι διάλογοι, θὰ σημειώνονται καὶ θὰ καταγράφονται ὅσο εἶναι δυνατὸ με λέξεις, κι αὐτὸ, κυρίως, στὰ μέρη τὰ χωρὶς διάλογο τοῦ θεάματος, γιὰ τὴ ἀρχὴ μας θὰ εἶναι πὼς νὰ φθάσουμε σὲ μιὰν ἰδιαίτερη παρασημαντικὴ ἢ κρυπτογράφηση καθὼς στὰ μουσικὰ κείμενα, γιὰ ὅ,τι δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ με λέξεις.

Μετάφραση Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗ

Σημείωση τοῦ μεταφραστῆ: Μὲ τὴν πρόσφατη ἐρμηνεῖα, στὸ θέατρο τοῦ Ἡρώδη, τοῦ Μολιέρου ἀπὸ τὸν γαλλικὸ θίασο Cité de Villeurbanne διαπιστώσαμε, πὼς ὁ σκηνοθέτης Πλανσόν ἔχει υἱοθετήσει ἓνα μέρος ἀπὸ τὲς θεωρίες τοῦ Ἀρτώ, ἰδίως στὸ ὅλο τοῦ παίξουν, μόνο με τὲς κινήσεις τους καὶ τὲς μετακινήσεις τους βουβὰ πρόσωπα καὶ ἀντικείμενα καὶ τὴν ὑποβολὴ πού προκαλοῦν. Μαθαίνω ἀκόμη, καὶ τοῦτο εἶναι τὸ σπουδαίτερο, πὼς ὁ γαλλικὸς αὐτὸς θίασος πρόκειται ν' ἀνεβάσει διασκευὴ ἀπὸ τοὺς "Τρεῖς Σωματοφύλακες", καὶ πού ὑπάρχει ἀσφαλῶς στὲς προθέσεις τοῦ Ἀρτώ. Ἀπὸ τὲς οἱ τάσεις πού πραγματοποιοῦνται σήμερον, δείχνουν πόσο πρόδρομος καὶ προφητὴς στάθηκε ὁ Ἀρτώ, με τὸ ἐπαναστατημένο του σκηνοθετικὸ καὶ γενικὰ θεατρικὸ κήρυγμά του.

Καρατζιάλε

Ο ΚΛΑΣΙΚΟΣ ΤΩΝ ΡΟΥΜΑΝΩΝ

Του ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Στις 20 Ιουνίου συμπληρώθηκαν 50 χρόνια από το θάνατο του Ίον Λούκα Καρατζιάλε, κορυφαίου Ρουμάνου θεατρικού συγγραφέα. Ο κύκλος των εκδηλώσεων που οργανώθηκαν για να τιμήσουν τη μνήμη του άνοιξε με πανηγυρική παράσταση τής κωμωδίας "Ένα χαμένο γράμμα" στην Κρατική Όπερα απ' το θίασο του Κρατικού Θεάτρου του Βουκουρεστίου, που σήμερα ονομάζεται "Θέατρο Ι. Α. Καρατζιάλε". Την παράσταση τίμησαν ή Κυβέρνηση, τα μέλη τής Ακαδημίας, συγγραφείς, καλλιτέχνες, εκπρόσωποι οργανώσεων. Την παρακολούθησαν επίσης ξένοι διανοούμενοι κι άνθρωποι του θεάτρου που προσκλήθηκαν για τη σειρά των εκδηλώσεων από το Βέλγιο, Βουλγαρία, Κεϊλάνη, Κίνα, Φινλανδία, Γερμανία, Γιουγκοσλαβία, Τουρκία, Ελλάδα και τη Σοβιετική Ένωση. Η Ακαδημία αφιέρωσε συνεδρίασή της στην μελέτη του έργου του, οργανώθηκε έκθεση "Καρατζιάλε" και κυκλοφόρησαν καινούριες εκδόσεις των έργων του. Παραστάσεις με έργα Καρατζιάλε, προβολή ταινιών με σενάρια από έργα του, διαλέξεις και φιλολογικές βραδυές, οργανώθηκαν στις λέσχες και τις "μορφωτικές εστίες" των εργαζομένων. Τέλος έγινε προσκύνημα στο Πλοέστι, στο Μουσείο Καρατζιάλε, όπου σε πέντε αίθουσες έχουν συγκεντρωθεί προσωπικά αντικείμενα, χειρόγραφα, φωτογραφίες, θεατρικές αφίσες, και κοστούμια από τις πρώτες παραστάσεις των έργων του.

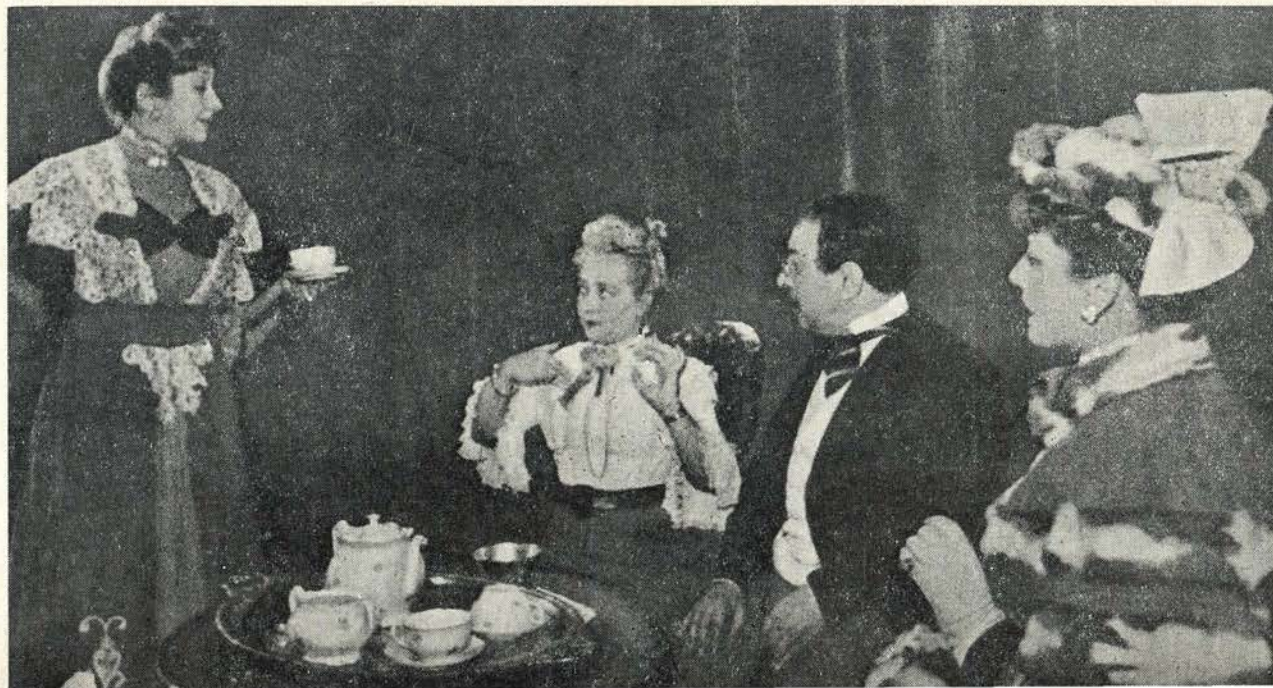
Ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε, που θεωρείται πια κλασικός των ρουμανικών γραμμάτων, γεννήθηκε στα 1852 σ' ένα μικρό χωριό τής περιοχής του Πλοέστι, το Χαϊμανάλε, που σήμερα ονομάζεται Καρατζιάλε. "Άνθρωπος του λαού, άγνωστος, χωρίς περιουσία, χωρίς όνομα" όπως γράφει ο ίδιος για τον εαυτό του. Ο παππούς του απ' τον πατέρα του ήταν Έλληνας. Μάγειρος του ήγεμόνα Καρατζά τον συνόδευσε στο Βουκουρέστι. Οί δυο θεϊοί του Καρατζιάλε, Γιόργκου και Κωστάκι, ήθοιοι και θεατρικοί συγγραφείς, είναι απ' τους πρωτεργάτες του Ρουμανικού Θεάτρου. Σέ μιιά εποχή που σέ πρόχειρα στημένες σκηνές, ξένοι θίασοι έπαιζαν έργα έλαφρά και άνόητα, και μάλιστα σέ ξένη γλώσσα, οί αδελφοί Καρατζιάλε άγωνίστηκαν για τήν έπιβολή ένός ρουμανικού δραματολόγιου κ' έγραψαν έργα έμπνευσμένα απ' τή ζωή και τις συνθήκες του καιρού τους. Έτσι ο Καρατζιάλε μεγάλωσε σ' ένα περιβάλλον



Ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε. Σκίτσο του Ίζέρ

ταγμένο στην ύπηρεσία του Θεάτρου. Παράλληλα με τις γυμνασιακές του σπουδές, παρακολουθούσε μαθήματα άπαγγελίας στή Σχολή του θείου του Κωστάκι κι αυτήν ακριβώς τήν εποχή βρίσκεται για πρώτη φορά ή ύπογραφή του, κάτω από μιιά αίτηση των μαθητών τής Σχολής με τήν όποία ζητούσαν να παρακολουθούν δωρεάν τις παραστάσεις του Έθνικού Θεάτρου. Μά ο Καρατζιάλε μένοντας νωρίς όρφανός, αναγκάζεται να διακόψει τις σπουδές του και να δουλέψει για να βοηθήσει τήν οικογένειά του. Γίνεται ύποβολέας, διορθωτής σέ τυπογραφείο, δημοσιογράφος, κάνει αντίγραφα θεατρικών έργων, παραδίδει μαθήματα, διορίζεται έπιθεωρητής σέ σχολεία, υπάλληλος στο Κρατικό Μονοπόλιο και για λίγο διάστημα Γενικός Διευθυντής του Έθνικού Θεάτρου. Μ' απ' όλες τις άπασχολήσεις του ή πιό αγαπημένη ήταν τó γράψιμο' κι άς πληρωνόταν χειρότερα. Ο σκληρός άγώνας για τόν έπιούσιο στάθηκε για τόν Καρατζιάλε τó μεγάλο σχολείο. Με τά μάτια όλάνοιχτα στή γύρω του σκληρή πραγματικότητα, μελέτησε και γνώρισε τήν άληθινή μορφή τής κοινωνίας του καιρού του. Και από τά πρώτα

"Φάιβ ό κλόκ", ένα από τά περίφημα "μομέντε" του Καρατζιάλε που δραματοποιήθηκαν και παίζονται εδρύτατα στή Ρουμανία



κιάλας βήματά του στη δημοσιογραφία, μαστιγώνει αλύπητα τὸ σκοταδισμό, τὴν ὑποκρισία, τὴ συναλλαγή, τὴν πολιτικὴ διαφθορά. Τὰ σατιρικά φύλλα τῆς ἐποχῆς του βρίσκουν στὸν Καρατζιάλε ἕναν πολὺτιμο συνεργάτη, συχνὰ ὅμως κι ὁ ἴδιος ἐκδίδει περιοδικὰ μετ' ἄλλη ἀποκλειστικὰ δική του, γιὰτὶ ὅπως συνήθιζε νὰ λέει: "Τίποτε δὲν ζεματάει τοὺς παλιανθρώπους περισσότερο ἀπ' τὸ γέλιο". Ἔτσι στὴν πρώτη αὐτῆς περίοδο προβάλλουν οἱ γενικὲς γραμμὲς ποὺ θ' ἀκολουθήσει ὁ Καρατζιάλε στὸ πολὺπλευρο ἔργο του: νουβέλες, δοκίμια, ἔμμετροι μῦθοι, παρωδίες, θεατρικὰ ἔργα. Παντοῦ ὁ συγγραφέας θὰ διακηρύξει πὼς ἡ κοινωνία τοῦ καιροῦ του, ἀποτελεῖται σὲ μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ δὲν εἶναι ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι. Οἱ τύποι του δὲν εἶναι μόνον κωμικοί. Κάτω ἀπ' τὴ μάσκα τοὺς φαίνεται ἡ ἀληθινὰ τραγικὴ τους ὄψη. Καὶ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον ὁ ἴδιος ἐνιωσε τὸν τραγικὸ χαρακτήρα τῆς σάτιρας του, ὅταν ἀπέριπτε μετ' ἀγανάκτηση τὴν ιδιότητα τοῦ "χοιμοριστα" καὶ δήλωνε πὼς ἦταν συγγραφέας "αἰοθηματικός". Στὴ βίση τῆς σάτιρας του βρίσκονται ὁ σαρκασμὸς καὶ ἡ ἀηδία.

Σὲ μιὰ σειρά διηγήματα ποὺ δημοσίευσε μετ' ὁν τίτλο "Στιγμιότυπα καὶ Σκίτσα" (Μομέντε οἱ Σκίτσε), οἱ κυριότεροι θεσμοὶ τῆς κοινωνικῆς ζωῆς ἀναλύονται μετ' ἄρρος ἢ διαφθορὰ τῶν ἰσχυρῶν, ὁ πιθηκισμὸς τῶν μικροαστῶν, ἡ κούρια μεγαλοστομία κι ὁ ἀδίστακτος ἀρριβισμὸς καταγγέλλονται ἀπερίφραστα. Τὸ διαπεραστικὸ μάτι τοῦ συγγραφέα ἀνακαλύπτει τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀρρώστιας ποὺ δέχεται τοὺς ἀνθρώπους τοῦ καιροῦ του. Διλόγοι σπινθηροβόλοι, θεατρικὰ ἐφέ, λιτότητα καὶ ἔνταση δραματικὴ δίνουν ξεχωριστὸ θέλητρο στὶς νουβέλες του ἀπ' τὶς ὁποῖες ξεχωρίζουν: "Τὴ πασχάλινὸ κερὶ" καὶ τὸ "Κράμα". Ἔτσι ἐξηγῆται ἡ μεγάλῃ ἐπιτυχία ποὺ εἶχε στὰ τελευταῖα χρόνια ἡ δραματοποίησή τους κ' ἡ μεταφορὰ τους στὸν κινηματογράφο.

Ὅμως ἡ ἀξιολογότερη προσφορά τοῦ Καρατζιάλε εἶναι τὰ θεατρικὰ του ἔργα κι αὐτὰ τὸν καθιέρωσαν ἕνα κλασικὸ στὰ Ρουμανικὰ Γράμματα. Ὁ ἀριθμὸς τους δὲν εἶναι ἐντυπωσιακός. Ἀπ' τὰ 1879 ὡς τὰ 1890 χαρίζε στὸ θέατρο τὶς κωμωδίες: "Μιὰ τρικυμισμένη νύχτα", "Ὁ κὺρ Λφονίδας μπροστὰ στὴν ἀντίδραση", "Ἄποικια", "Ἐνα χαμένο γράμμα" καὶ τὸ δράμα "Ἡ συμφορὰ". Μιὰ μονόπρακτὴ φάρσα, "Ἡ πεθερὰ μου ἡ Φοίνικ", πρῶτο ἔργο τοῦ συγγραφέα, θεωρήθηκε ἀπ' τὸν ἴδιο "προτόλειο" καὶ τὸ λιμπρέτο γιὰ μιὰ ὄπερα μούφα "Ὁ Ἀταμάνος Μπαλάγκ" σὲ τρεῖς πράξεις καὶ πέντε εἰκόνες γράφτηκε σὲ συνεργασία μετ' ὁν Νεγκρούτσι. Θὰ ποῖται νὰ προσθέσουμε ἀκόμη τὸ "Ἀρχίζουμε", ἕνα ἐνστανανέ, σὲ μιὰ πράξη, ποὺ παίχτηκε μιὰ καὶ μόνη φορὰ ὡς τώρα, στὰ 1909.

Σ' αὐτὲς τὶς σκηνικὲς δημιουργίες ἀποκαλύπτονται τὰ ξεχωριστὰ χαρίσματα τοῦ Καρατζιάλε. Πολέμος τοῦ ἄγονου κοσμοπολιτισμοῦ καὶ τῆς ψευδοδαιμονιστικῆς φιλολογίας τῆς παρακμῆς, ποὺ εἶχε ἀρχίσει νὰ διαδίδεται στὴ χώρα του, εἰρωνεύεται ἀλύπητα τὴ ρητορικότητα ποὺ εἰδωλίζει τὴ δράση καὶ τὸν φθινὸ συναισθηματισμὸ, ποὺ κρούει τὴν ἀλήθεια κάτω ἀπὸ γλυκερὰ ποιμενικὰ εἰδύλλια. Ἡ φράση του καλοδοιμημένη βοηθεῖ τὴ δράση καὶ παρακολουθεῖ τὸ ρυθμὸ τῆς. Πολλὲς ἀπ' τὶς γουστοζικὲς καὶ γεμάτες ζωντάνια ἐκφράσεις του, ἔχουν περᾶσει πιά στὴ γλώσσα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Μετ' ἰσχυρὰ καὶ πόλη ἀσυνήθιστη γιὰ τὴν ἐποχὴ του μπόρεσε νὰ ξεδιאלεξει ἀπ' τὴν τόσο σύνθετη πραγματικότητα καταστάσεις τυπικῆς, πρόσωπα χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀποκαλύπτουν τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς. Ἡ κίνηση ἢ ὁ στερεότυπος φραστικὸς τύπος, τονίζουν ἰδιαίτερα, τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα τῶν προσώπων του. Οἱ σκηνικὲς ὁδηγίες, ἄφθονες καὶ λεπτομερειακές, ὅπως στὸν Γκόγκολ, δολοκλήρωνουν τὴ φυσιογνωμία καὶ τὸ ἥθικὸ περιεχόμενόν τους μετ' ἀσυνήθιστη πλαστικὴ δύναμη.

Ὁ Καρατζιάλε δὲν ἔκρυψε ποτὲ τὴν περιφρόνησή του γιὰ τὸ "ἐκλεκτὸ κοινὸ", γιὰ τοὺς "ἑστέτ" τῶν κομψῶν σαλονιῶν μετ' τὴν γελοῖες καλλιτεχνικὲς καὶ φιλολογικὲς φιλοδοξίες καὶ διακήρυξε πάντα πὼς ἔγραφε γιὰ τὸ μεγάλο κοινὸ τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων, ποὺ οἱ ἀξιώσεις του εἶναι τόσο διαφορετικὲς ἀπ' τὶς ἀπαίτήσεις τῆς "ἀρόφρεμας". Κ' ἦταν ἀπέραντῃ ἡ θλίψη του γιὰτὶ αὐτὸ τὸ ἀγαπῶμενόν του κοινὸ, βρισκόταν μακριὰ ἀπ' τὸ θέατρο. Σὲ μιὰ συνέντευξή του, στὰ 1910, ἔλεγε: "Ἄδικα με θεωροῦν μεγάλο συγγραφέα ἀφοῦ τὰ 80% αὐτῶν γιὰ τοὺς ὁποῖους γράφω δὲν ξέρουν νὰ διαβάσουν. Δόξα λέγεται αὐτῇ."

Ἦταν πολὺ φυσικὸ ἔτσι νὰ συναντήσει δυσκολίες στὸ ἀνάβαση τῶν ἔργων του. Στὰ 1879, παίχεται στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τὸ πρῶτο ἔργο "Μιὰ τρικυμισμένη νύχτα" μετ' ἀθάρατες διορθώ-

σεις καὶ περικοπὲς γιὰ τὶς ὁποῖες διαμαρτύρεται ἔντονα. Οἱ παραστάσεις διακόπτονται. Ὁ Καρατζιάλε ἀντιμετωπίζει καὶ τὴν ἔχθρικὴ στάση μέρους τοῦ κοινοῦ ποὺ ἀναγνωρίζει τὸν αὐτὸ του στὰ πρόσωπα ποὺ σατιρίζονται.

Στις 13 Νοεμβρίου 1884 δόθηκε ἡ πρῆμερὰ τῆς κωμωδίας "Ἐνα χαμένο γράμμα" ποὺ θεωρεῖται τὸ ἀριστοῦρημά του. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο ποὺ ξεπροβάλλει ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια χωρὶς καμμιά ρυτίδα, μοντέρνο καὶ γεμάτο δροσιά ὅπως ἔγραφε ἕνας Γάλλος κριτικός. Τὸ ἔργο αὐτὸ, γνώρισε τὰ τελευταῖα χρόνια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία στὸ Παρίσι, στὸ Λονδίνο, στὸ Ρότερνταμ, στὴν Ἀμβέρσα, στὴν Αὐστρία, στὸ Βέλγιο, Γιουγκοσλαβία, Ἰράκ, Οὐγγαρία, Κίνα, Τσεχοσλοβακία, Φιλανδία, Νότιο Ἀμερική, Γερμανία, Ρωσία, Ἰταλία καὶ τελευταῖα στὸ Τόκιο. Στὴν Ἑλλάδα παίχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1959 στὰ "Διονύσια" τῆς Καλλιθέας ἀπ' τὸ "Θέατρο τοῦ 59".

Ἡ δράση τῆς κωμωδίας αὐτῆς ζετυλιγεται σὲ παραμονὲς ἐκλογῶν. Ἡ κυρία Ζωίτσα, σύζυγος τοῦ "συντηρητικοῦ" τοπικοῦ παράγοντα Τραχανάκη χάνει ἕνα ἐρωτικὸ γράμμα ποὺ τῆς στέλνει ὁ Νομάρχης Τιπατζέκου. Τὸ γράμμα πέφτει στὰ χέρια τοῦ "προοδευτικοῦ" Κατσαβένκου ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὸ χρησιμοποίησει γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὴν ἐκλογή του ὡς βουλευτοῦ, πράγμα ποὺ δὲν πετυχαίνει γιὰτὶ τελικὰ θὰ ἐπιβληθεῖ ἄλλος ἐκβιαστὴς ὑψηλότερης περιωπῆς. Μιὰ σειρά ἀπὸ ἀπρόοπτα ποὺ δημιουργοῦν ἐξαιρετικὰ κωμικὲς καταστάσεις δίνουν τὴν εὐκαιρία στὸν Καρατζιάλε νὰ ἀπαγγεῖλει μετ' ἡλιθιότερο τρόπο τὸ κατηγορητήριον ἐναντίον τῶν ἡθῶν τῆς ἐποχῆς του ποὺ μετ' ἡν μαζογία καὶ τὶς ταπεινὲς μηχανορραφίες, τὴν σπουδαιοφάνεια καὶ τὴν ὑποκρισία καλύπτουν ἕνα ἀδίστακτο ἀρριβισμὸ καὶ μιὰ ἀκόρεστη ἀρπακτικότητα. Μιὰ κατηγορία ἀνθρώπων "ποὺ δὲν σέβεται τοὺς νόμους, δὲν νιώθει συμπτώσια γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, δὲν φοβᾶται τὸ Θεὸ", διαγράφεται πίσω ἀπ' τοὺς "ἀξιότιμος κυρίου" τοῦ ἀριστοῦρηματος τοῦ Καρατζιάλε.

Δὲν εἶναι λοιπὸν διόλου παράδοξο γιὰτὶ ὁ συγγραφέας, ὅταν στὰ 1888 διορίστηκε διευθυντὴς στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, ἀντιμετώπισε μιὰ πολὺπλευρὴ καὶ συντονισμένη ἐπίθεση ἀπὸ μέρους ὄλων ἐκείνων ποὺ σάρκαζε μετ' ἐξχωριστὴ τέχνη. Στις ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς διαβάσει κανεῖς, πὼς ὁ Καρατζιάλε ἔριξε τὸ Θέατρο σὲ μαρμαρὸ. Στις κοσμικὲς στήλες ἐκφράζεται ἡ λύπη γιὰτὶ "ὁ καλὸς κόσμος" δὲν πηγαίνει πιά στὸ θέατρο. "Τὰ τέρατα μοιάζουν μετ' ἀδειες μπιζουτιέρες καὶ στὴν πλατεῖα ἕνα ἀραιὸ κοινὸ γασμουριέται ἀπὸ πλήξη. Ἡ νέα διεύθυνση παρ' ὄλες τὶς καλὲς προθέσεις τῆς ἀπέτυχε". Ἔτσι, παρ' ὄλο πὺ οἱ ἀξιοὶ καὶ ἀληθινοὶ ἀνθρωποὶ τοῦ Θεάτρο ἀναγνώρισαν τὶς ἐξαιρετικὲς ἱκανότητές του καὶ χαρακτήρισαν τὸ πέρασμά του ἀπ' τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, σὴν φωτεινὴ περίοδο, ὁ Καρατζιάλε ὑποχρεωθεῖ νὰ παρατηρηθεῖ τὸν ἐπόμενον χρόνον. Ὁ Γκόγκολ ἔλεγε: "Ἄν ἔχεις μούτρο ἄσχημο, μὴν τὰ βάζεις μετ' ὁν κηρέψτη". Στὴν πραγματικὴ ἀντιμετώπιση τῆς ἀντιθέτου. Οἱ "ἄσχημοι" δὲν συγχώρεσαν στὸν Καρατζιάλε τὸ ἔτι τὸλμησε νὰ γίνεῖ ὁ "καθρέφτης" τους.

Τελικὸν, ἀπογοητευμένους ὁ συγγραφέας ποὺ ἀγάπησε τόσο τὸν τόπο του, ποὺ μαστίγωσε τὴν ξενομανία, ποὺ ἔσκυψε μετ' ἰσχυρὰ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ λαοῦ του, παίρνει τὸ δρόμο τῆς ζηνετιᾶς φεύγοντας στὰ 1904 στὴ Γερμανία, ἀφοῦ ἀπέτυχε ἀξιοθρήνητα κ' ἡ τελευταῖα προσπάθειά του νὰ ἐξασφαλίσει τὰ μέσα συντήρησης γιὰ τὴν οἰκογένειά του, ἀναλαμβάνοντας τὴν ἐκμετάλλευση τοῦ κυλικείου τοῦ σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ τῆς πόλης Μπουζάου. Στὸ Βερολίνο, ὅπου τελικὰ ἐγκαταστάθηκε, ζοῦσε σχεδὸν ἀπομονωμένος κι ἀπέφυγε νὰ δημιουργήσει σχέσεις. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι, ὅταν ἡ πριγκίπισσα τοῦ Βίντ, ποὺ εἶχε "φιλολογικὸ σαλόνι" τὸν προσκάλεσε, ἀρνῆθηκε λέγοντας στὴν κόρη του: "Ἄν με καλεῖ σὴν πριγκίπισσα, δὲν ἔχω καμμιά θέση στὸ σπίτι τῆς ἀφοῦ δὲν εἶμαι πριγκίπισσα. Ἄν με καλεῖ σὴν συγγραφέα, ἔχει ἐκείνη ὑποχρέωση νὰ ῥθει νὰ με ἰδεῖ, γιὰτὶ εἶμαι συγγραφέας, περισσότερο ἀπ' αὐτήν".

Στὰ 1912 ἡ Ἐταιρεία τῶν Ρουμάνων Λογοτεχνῶν τοῦ πρότεινε νὰ γιορταστοῦν τὰ 60 του χρόνια. Προφασίστηκε ἀρρώστια κι ἀρνῆθηκε. Στις 20 Ἰουνίου τοῦ ἴδιου χρόνου πέθανε ξαφνικὰ.

"Μὴν κοιτᾶς γύρω σου, κάρφωσε τὸ βλέμμα σου μπροστὰ καὶ τράβα μετ' ἡν σταθερὸ μ' αὐτοὺς ποὺ εἶναι ἄξιοι νὰ συντρέξουν τὴν πατρίδα... Τράβη καὶ κάνε τὸ καθῆκόν σου". Τῶτα τὰ λόγια τοῦ Καρατζιάλε φώτισαν κι ὁδήγησαν τὴ ζωὴ κι ὁλόκαιρο τὸ ἔργο του.

ΤΑΚΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ



ἈΝΑΓΕΝΝΗΣΙΣ
ὑΠὸ ἈΝΤΩΝΙΟΥ



ἙΛΛΗΝΙΚΟῦ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΠΑΝΔΗΜΟΥ

Σ Τ Α Θ Η Σ

Κ Ρ Η Τ Ι Κ Η Κ Ω Μ Ω Δ Ι Α

ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ ΚΑΙ ΔΥΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

ΣΤΑΘΗΣ Κυπριώτης.
ΦΑΙΔΡΑ, κόρη του Στάθη.
ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ, ξγνώστος υἱός του Στάθη.
ΛΑΜΠΡΟΥΣΑ, έρωμένη του Χρυσίππου.
ΑΡΕΤΑΣ, υπηρέτης του Χρυσίππου.
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ, φίλη τῆς Φαίδρας.
ΦΛΟΥΤΡΟΥ, αδελφή του Πετρούτζου.
ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ, υπηρέτρια τῆς Φαίδρας.

ΠΑΜΦΙΛΟΣ, έρωμένος τῆς Φαίδρας.
ΓΑΒΡΙΛΗΣ, θετός πατήρ του Χρυσίππου.
ΦΟΛΑΣ, φαμέγιος του Στάθη.
ΜΠΡΑΒΟΣ.
ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ, υπηρέτης του Μπράβου.
ΝΤΟΤΟΡΟΣ, πατήρ τῆς Λαμπρούσας.
ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ ό και
ΔΑΣΚΑΛΟΣ

ΠΡΟΛΟΓΙΖΕΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ

‘Η σκηνή έν τῷ Κάστρῳ τῆς Κρήτης ἐπί ‘Ενετοκρατίας

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΝ ΟΠΟΙΟΝ ΚΑΝΕΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ

“Ανθρωπος κρίνω ζωντανός ‘ς τῆ γῆ νά μή γυρίζῃ
νά μή μιλή κακὸ γιά μέ και νά μηδὲ μέ βρίζῃ·
ὅλοι μέ κράζουν ἄπονο κοπέλι χωρίς γνώσι,
και ἂν ἐμποροῦσαν, θάνατο ἐθέλασι μου δώσει·
λέσι πῶς ἡ σαίταις μου τοῦταις ἡ χρυσωμέναις,
ὅπου δοξέουσι ταῖς καρδιαῖς, πῶς εἰν’ φαρμακεμέναις·
συναφορμάς μου σκοτωμοί, πολέμοι και θανάτοι
δηγοῦνται πῶς ἡ θάλασσα και ἡ γῆς εἶναι γεμάτη.
“Αδικον ἔχουσι πολὺ νά μέ καταφρονοῦσι,
μά ἐγὼ δέν τοὺς ὀρ[γ]ίζομαι ὅ,τι και ἂ θενά ποῦσι,
γιατι δὲ ξεύρουσι ποσῶς τὸ τί μιλοῦ γιά μένα,
μηδὲ ὡς ἐδὰ δέν ἔχουσι ποῖος εἶμαι γνωρισμένα.
“Ο κόσμος πρίχου νά γενῆ ἐγὼ εἶμαι γεννημένος
θεός ἀπάνω τῷ οὐρανῶς περίσσα ἐμπορευμένος·
μηδὲ ἡ σαίταις μου ποτέ κανεῖ δὲ θανατῶν,
μόνο γλυκιὰ και ἀπάλαφρα πᾶσα καρδιά πληγῶν,
για νά ‘ναι ἀγάπη πάντοτε και ὁ κόσμος νά πληθαίνῃ,
και ὁ θάνατος νά μὴν μπορῆ τσ’ ἀνθρώπους νά λιγαίνῃ,
και ὅσοι ἀπ’ αὐτὸ χαθοῦσινε τόσοι ἀπὸ μέ γεννοῦνται,

και ἀπὸ τὸν κόσμο οὐδὲ ποσῶς γιά τοῦτο δὲ ξεοφλιοῦνται.
“Η κατοικιά μου ‘ς τὰ ὕμορφα κορμιὰ τῶν κορασίδω
βρίσκεται, και τοὺς πληγωμούς ἀπὸ δεκεῖ τῶς δίδω·
ἐκεῖ και ταῖς σαίταις μου βάνω και τὸ δοξάρι,
και ἐκεῖ ταῖς φτιάνω και ἐδεκεῖ τοὺς βάνω τὸ ξιφάρι·
ῶραις ‘ς τὰ φρύδια χώνομαι μιὰς κορασίδας, και ῶραις
τσῆ ἀλλῆς εἰς τ’ ἀμματόκλαδα, γῆ μέσα ‘ς ταῖς δυὸ κόραις
τῶν ἀμματιῶ, γῆ ‘ς τὰ γλυκιὰ χεῖλη τὰ κοραλένια,
γῆ εἰς τὰ σγουρά τῆς κεφαλῆς τὰ παραχρυσωμένα,
γῆ εἰς τὸ λαμβό, γῆ εἰς τὰ βυζά, γῆ εἰς τῆ χιονάτη χέρα,
και χίλια στήθη ἀποδεκεῖ πληγῶν πᾶσα μέρα.
Φτεροῦγαις ἔχω και πετῶ, κ’ εἰς πᾶσα τόπο πηραῖνω,
και ῶραις ‘ς τὰ ὕψη πέτομαι, και ῶραις ‘ς τὰ βάθη ἐμπαῖνω.
“Αρχοντες, πλούσοις, βασιλιούς, σκλάβους, πτωγούς και δού-
χωρις ἐντήρησι καμιά σύνω, [δο]ξεῖω ται οὔλους. [λους.
Γιά ταῦτος ὁκ τοὺς οὐρανοὺς σῆμερο κατεβαῖνω,
μέ βιά πολλῆ ‘ς τῆ χώρα σας τοῦτη τὴν ἄξα ἐμπαῖνω,
για νά δοξέψω σῆμερο μιὰ νιά, ποῦ ‘χε ἀγαπήσει
τοῦτος ἀπύρχεται ἐδῶ ποῦ θέλετε γροικῆσει.

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Χρυσίππος και Ἀρέτας

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Μέσα σὲ κύματα σκληρὰ και θυμωμένη μάχη
τοῦ ἀνέμου και τῆς θάλασσας γεῖς ναύτης ὄντα λάχη,
δειλιᾶ πολλὰ και ἀποκτυπᾶ και χίλιας ἔγνοιαις βάνει,
γιαπᾶσ’ ὄντας βραδυάζεται και τὴν ἡμέρα χάνῃ,
και ἡ γιαφρισμένη ταραχὴ φόβο πολὺ τοῦ δίδει
και σβύνει τὴν ὀλπίδαν του τῆς νύκτας τὸ σκοτίδι.
Μά ἀπῆτις ἀπὸ τοῦ γιालοῦ τὸν τράφο θέλει βγάλει
τὸ ῥοδοστολισμένο τση και τὸ χρυσὸ κεφάλι,
τότες ἀρχίζει ὁ φόβος του και ἡ γιέγνοια νά λιγαίνῃ,

και τὴν ὀλπίδαν του τὸ φῶς τοῦ ξάφτει τὴν σβυμένη.
Τέτοιας λογῆς τὸ λογισμὸ κύματα θυμωμένα
‘ς τῆ θάλασσα του πόθου μου μέ πολεμοῦ και μένα
για τοῦτο τρέχω εἰς τὴν αὐγὴ τσ’ ἀγάτης νά προβάλλῃ
μέ τὸ λαμπρὸν τῆς πρόσωπο ‘ς ἐλπίδα και μέ βέλη.
Πρόβαλε, αὐγὴ γλυκότατη, και ἡ γιομορφιά σου ἄς φέρῃ
τὸν ἥλιο τοῦ προσώπου μου ‘ς τοῦτα ζιμὸ τὰ μέρη·
μέ ἔνα γλυκὺ σου στόχασμα πάρωτα ν’ ἀναζήσης
τῆ νεκρωμένη μου καρδιά και τσι ἔγνοιαις μου νά σβύσης.

ΑΡΕΤΑΣ

Πέ μου, νά ζῆς, ἀφέντη μου, και τοῦτο ἡ φρόνεψί σου
μηδέν τὸ πιάση ἀποκοτιά, γιατί εἶμαι δουλευτής σου,
πρέπει, ποῦλι ὁ κυνηγός ὅπου ποθεῖ σάν πιάση,

Στὴ σελίδα 47: ‘Η εἰκόνα ποῦ πρόταξε ὁ Κ. Σάθας στὸ “Κρητικὸν Θέατρον”, ὅπου πρωτοτύπωσε τὸ κείμενο τοῦ “Στάθη”.

καὶ ὁ ναύτης εἰς τὸ σπίτιν τοῦ ἀπῆτις θέλει φτάσει,
μπλεῖο νὰ ἔχου ἄλλο λογιμὸν παρά τὰ κερδεμένα
πράματα μόνον πασαεῖς νὰ χαίρεται ὅλο ἕνα;
Κι' ἂν εἶναι τοῦτο ἄπειρο, γιάντα ἡ ἀφεντιά σου
ἀπῆτις τὴν ἀγάπην σου νὰ ἔχῃς ἔς τὴν πεθυμιά σου,
τέτοιαις λογῆς πικραίνεσαι; τοῦτο ἐγὼ θαυμάζω,
καὶ θὰ τὸ πῶ, τὴ γνῶμην σου πολλὰ καταδικάζω!
Μὰ πούρι ἂν εἶναι τῶν ἄλλῶ κουρφό, δὲν εἶναι ἐμένα!

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Μᾶλλον ὡς εἶναι τῶν ἄλλῶ, κρυφὸ ἄς εἶν' καὶ σένα.

ΑΡΕΤΑΣ

Μὰ πῶς κουρφό ἔναι μετὰ μέ, ἂν εἶ κ' ἡ ποθητὴ σου
μοῦ τό 'πε ἐκείνη φέρνοντας μιὰ ὥρα ἀθιβολὴ σου;

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Ποιὰ ποθητὴ μου;

ΑΡΕΤΑΣ

Ἡ γνωστικὴ τοῦ μισερ Στάθη ἡ Φαῖδρα,
τὸ ρόδο τῶν ἄλλῶν ἀνθῶν καὶ τῶν καρδιῶ ἡ γιὰφέντρα,
τούτη ποῦ χάνεται γιὰ σέ, καὶ ἐδῶσες τὸ χέρι
καὶ δακτυλίδι, ὡς μοῦ 'χε πεί, γιὰ νὰ τὴν κάμῃς ταῖρι...

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Τοῦτο δὲν ἦτονε ποτὲ ἔς ἐμᾶς, καὶ σφάλμα πιάνει,
καλὰ καὶ δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ φορεθῇ πῶς σφάνει
μ' ἀπῆτις κύρη δευτέρο σ' ἐγνώρισα ἀκριβὸς μου
ἔς τὴ δουλειᾷ μου τὴν πιστῇ, γροικῆσε τὸ κουρφό μου
τέσσερης χρόνοι ὅπου ἴθαμε ἀπὸ τὸ Ἰζάντε τώρα
θενὰ ἔναι, ἂ δὲν κομπώνωμαι, ἔς τούτη τὴν ἄξα χώρα
καὶ ἔτσι περῶντας ὁ καιρὸς τούτη γιὰ πλουμισμένη
Φαῖδρα ἔς τὸν πόθο ἐγνώρισα γιὰ μένα ἀφτωμένη

Τὴ θέλῃσι τῆς κορασῆς ἡ γι' Ἀλεξάνδρα ὀρίζει,
κ' εἶναι μεσίτρα τῆς δουλιᾶς, καὶ νὰ τὴν κάμῃ ὀλίτζει.
Κι' ὄξω ἀπὸ τοῦτο ὁ κύρης τῆς μου τῆνε τάσσει ἀκόμη,
γιατὶ τὴ Φαῖδρα ν' ἀγαπᾷ κ' ἐκεῖνος ἔχει γνῶμην.
Μ' ἄμε τὴν προξενήτρα μου ναύρης γιὰ νὰ γροικῆσῃς
τὸ πρᾶμα ἂν ἐκατήστεσε, ἂ θῆς νὰ μοῦ βοηθήσῃς.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἀλεξάνδρα καὶ Φλουροῦ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Ἀπὸ τὰ ψῆς μοῦ ὠρδίνισαε ἡ Φαῖτρά μας, νὰ ζήσω,
κερὰ Φλουροῦ μου, σύναυγα νάρθω νὰ σοῦ μιλήσω
γιαταῦτος ἦρθα, καὶ θωρῶ πῶςθενὰ μᾶς ἐπέψη
μὲ ρούχην τῆς μαστόρισσας μοντέρνα νὰ συστήψῃ.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Καὶ δὰ τοῦ γάμου τὴ χαρὰ θενὰ ἔχη τὴ μεγάλη,
γιὰ τοῦτο καὶ τὰ ρούχᾶ τῆς συστήβει νὰ τὰ βάλῃ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Δὲν ἔχει τέτοιο λογιμὸν, μηδὲ ποτὲ συγκλίνει,
μὰ λέγει πῶς ἐσφάζεντο καλλιὰ τὴν ὥρα ἐκείνη.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Καὶ ὄξω ὁ γαμπρός, γιατί μεστὸς εἶναι καὶ τῶ χρονῶν του,
μὰ πάλι πλεῖσο καὶ πολὺ θενὰ ἔχη τὸ καλόν του.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Ἀνάθεμά τα τὰ καλὰ μὲ χωρὶς χάριν ἄλλη,
κακὰ ζεσταίνει, καὶ ἄση με, τοῦ γέρου γὴ ἀγκάλη.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Σῶπα, κι' ὁ κόσμος γιὰτρικὰ καὶ τὰ βοτάνια γέμει,
φυσοῦσι καὶ τὰ ριζικὰ σὰν κάνου κ' οἱ γιανέμοι
ἔς τὸ Χρῦσιππο τὸν πόθον τῆς κρατεῖ, μὰ ἐκεῖνος πάλι
γροικῶ πῶς προξενεύεται καὶ ἀγάπην ἔχει ἄλλη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Ἐσ' εἶσαι πλεῖα παλῶτερη καὶ πρακτικὴ γυναικίαν,
κ' ἕνα μοῦ πέ, κυρὰ Φλουροῦ, καὶ ἐγὼ ἀφουκοῦμαι δέκα.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Κάτεχε, Ἀλεξάνδρα μου, καὶ πᾶσα ὄντας λογιᾶσω
τὴν εὐτηνεῖα τῶν γυναικῶ, μὲρχεται νὰ κτικιάσω
ἔς ὅλα τὰ πράματα ἀκριβεῖα πάντοτε ὡς εἶναι λέσι,
καὶ πᾶσα ὀλίγο ὅπου πουλοῦ πιάνου πολὺ τορνέσι,
μόνο ἐμᾶς ἡ πόληψι κ' ἡ γευτηνεῖα γυρεύγει,
καὶ κατοικιὰ μᾶς ἦκαμε καὶ μπλεῖο τῆς δὲ μισεύγει.

Ἀνάθεμά σε γιὰ καιρός! τάχα σὲ κόσμον ἄλλο
νὰ δοκιμάσουσι καὶ μὸ τέτοιαις λογῆς μεγάλο;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Δὲν εἶ ἔς τὴ Χώρα μοναχᾶς τοῦτο ὅπου σὲ σφάζει,
κερὰ Φλουροῦ μου, μαλλιστὰς πάντοθε ὁ κούκος κρᾶζει.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Θωρῶ το καὶ πρικαινομαι, πλαντῶ καὶ σκῶ περίσσα,
γιατὶ θυμοῦμαι ἄλλη φορὰ καὶ ἔτσι ποτὲ δὲν ἦσα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Ἄς πραινῶμε τὸ λοιπονίς, Φλουροῦ, καὶ κάτεχέ το...
πᾶμε, μὴν ἐρῆθῃ ἐδῶ ὁ Μπουρδιᾶς καὶ κάμῃ καστελέτο.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Μπαρῶς καὶ Πετροῦτζος

ΜΠΡΑΒΟΣ

Καταραμένο ριζικὸ... καὶ ὀγιάντα εἰς τὸν καιρὸ μου,
δὲν εἶν' τοῦ Ξέρξε ὁ πόλεμος καὶ νὰ τὸν ἔχω ὄχθρο μου!
γιάντα δὲν εἶναι ἡ ταραχὴ τῆς Τρόγιας, γὴ κ' ἡ μάχη
τ' Ἀνίμπαλε τοῦ θαυμαστοῦ, καὶ νὰ ἔμαι ἐκεῖ νὰ λάχῃ!
γιάντα δὲν εἶναι οἱ παλαιοὶ πολέμοι, ὅπου ἔσα πλείσοι
ἔς τὸν ἄρκτο καὶ πρὸς τὸ βορρᾶ, σ' ἀνατολὴ καὶ εἰς δύσι,
νὰ λάχω μόνιος ἔς μιὰ μερὰ καὶ τὰ φουσάτα εἰς ἄλλη,
νὰ τῶς ἐδίδω σκότισι καὶ ταραχὴ μεγάλη!
καὶ μόνον ἐτοῦτο τὸ σπαθὶ ἔς τὰ χέρια μου τὸ φῖνο
σπαθιαῖς νὰ ρίκτω εἰς μιὰ μερὰ κ' εἰς ἄλλη μετὰ κείνο...
πόδια καὶ χέργια, κεφαλαῖς καὶ μέλη πᾶσα μερὰ
κάτω ἔς τὴ γῆ νὰ βρέχουσι νὰ κάμω ὄκ τὸν ἄερα,
νὰ κάμω βρού[σες] αἵματα, σωρούς τὰ σκοτωμένα
κορμιὰ, καὶ νὰ χαλῶ τειχιὰ μὲ μάτια θυλωμένα!
Πετροῦτζο, πῶς σοῦ φαίνονται; θωρεῖς ὄντα στραפוῦσι
ἔς τὸ πορτεγὸ μου τ' ἄρματα τ' ἀμμάτια μου νὰ δοῦσι
νὰ κρέμονται κλιτότατα καὶ παραπονεμένα,
γιατὶ δὲν μπαίνουσι συχνὰ ἔς τὴ μάχην μετὰ μένα!
τοῦτο τὸ μπράτζο τὸ φρικτὸ νὰ τὰ κρατῇ κοντὰ του
τ' ἀστροπελέκι (α) μαλλιστὰς τοῦ φοβεροῦ θανάτου!

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Μὰ τὴν ἀλήθεια, ἀφέντη μου, λυποῦμαι σε περίσσα,
γιατὶ θωρῶ καὶ σὺ σ' ἐμὲ νὰ ἔχῃς τὴ λύπην ἴσα!
πόσαις φοραῖς λουκάνικα καὶ ἀπάκια κρεμασμένα
καὶ σαλιτιζούνια θαυμαστὰ καὶ μωσκομυρισμένα
καὶ χοιρομέργια ἔς τὸν καπνὸ γῆ κ' εἰς ἄερα, κι' ἄλλα
φαητὰ θωροῦν τ' ἀμμάτια μου ἔς ἀρχοντικὰ μεγάλα,
καὶ μὲ πολλὴ κλιτότητα τάχα μὲ συντηροῦσι,
κι ἄσκημα δάκρυα βγάνουσι, γιατί δὲν τὸ βαστοῦσι
πῶς δὲ μαλλώνου μετ' αὐτὰ τὰ δόντια τοῦ στομάτου,
τ' ἀστροπελέκια μαλλιστὰς τοῦ φοβεροῦ τοῦ κράτου!

ΜΠΡΑΒΟΣ

Ἐδε σουσοῦμι ὄμορφο! ποῦ τὸ βροχηρὸς, βουβάλι!

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Ἐσὺ παινᾶς τὴν τέχνην σου, ἐγὼ τὴ δικὴ μου πάλι
μὰ πούρι τὰ λουκάνικα μέσα νὰ ἀναθιζάνω,
νὰ ἀνασταναξῆς εἶδα σε καλὰ, ἔς τὴ ψῆ μου ἀπάνω
περιττοπλιάς γροικῶντάς με νὰ πῶ τὰ σαλιτιζούνια,
θαρρῶ νὰ σοῦ ῥθε ἡ μυριδιὰ καὶ κάτσε σου ἔς τ' ἀρθούνια.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Ἄν εἶχες πεί, γιὰ πόλεμο! μὰ αὐτὰ δὲν τὰ λογιᾶζω,
καὶ μοναχᾶς γιὰ ζῆσι μου τὰ παραδοκιμάζω.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Καλὰ τὸ λέγεις, μὰ ὄντας δῆς καλὴ γουλιὰ ἔς τὸ πιάτο
νὰ θὰ τὴν πιάσω, τὸ ζιμιὸ μὲ λέγεις — ἄσ' τὴν κάτω!

ΜΠΡΑΒΟΣ

Νὰ ξέρῃς πῶς καὶ ἐκεῖ καλὰ κατέχω τὴ σκριμιδα!

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Νὰ τῆνε παίζῃ πλεῖα καλλιὰ ποτὲ μου ἄλλο δὲν εἶδα.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Ἦς κοντολογιὸ ὁ βασιλεῖς ἐσ' εἶσαι τῶ μαργιόλω,
σὰν εἶμαι τῶν παλληκαριῶ ἐγὼ ἔς τὸν κόσμον ὅλο.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Ἐγὼ ἔμαι, ναῖσκε, ὁ φατζιλιός, μὰ γιάντα πρᾶξι ἔχεις
καὶ ὄλαις ἐσὺ τῆς τέχνης μου ταῖς κοπανιαῖς κατέχεις...
πάλι πολλὰ ἐνεστέναξες, τοῦ φαητοῦ θυμᾶσαι
λογιᾶζω πλεῖότερα ἀπὸ μέ, καὶ πάλι μοῦ καυκάσαι!

ΜΠΡΑΒΟΣ

Δὲν εἶναι ἐκεῖνο ἀπαρθινὰ, Πετροῦτζο, μὰ μὲ γνῶσι
θυμοῦμαι τοῦ φαητοῦ μὲ τζῆ ἐρωτιᾶς τὴ βρούσι.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

"Ιντά 'ναι ή βρώσι τση έρωτιάζ;

ΜΠΡΑΒΟΣ

'Αγάπη μιζς κοπέλας.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Πρωτύτερα σ' ελόγιαζα τὸ πῶς έπαραφέλας, μὰ άπης άφίνεις 'ς τήν καρδιά τήν δυνατή σου μέσα νά έμπη ή γιαγάπη, δέ φελᾶς, νά ζοῦμε, δυὸ τορνέσα.

ΜΠΡΑΒΟΣ

"Ιντά 'ναι αυτάνα τὰ μιλεῖς; και ὁ Μάρτες τὸ λιοντάρι γροικᾶ τὸν πόθο 'ς τήν καρδιά, γιατί έχει πλείσα χάρι.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Και τὸ λιοντάρι κι' ὁ μαρτῆς ἴντα 'χει μετὰ σένα νά κάμη, ὅπου 'σαι άδυνατὸς παρ' άθρωπο κανένα;

ΜΠΡΑΒΟΣ

Δέν εἶπα για μάρτη έγώ, μὰ 'πα για τοῦ πολέμου τὸ μεγαλότατο θεὸ άπ' ὄλοι τότε τρέμου.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

"Οξω από σένα μοναχάς...

ΜΠΡΑΒΟΣ

Μπεσάς...

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Λοιπὸ και τ' άλλο

μου πέ, ἴντα θέλεις από μέ, και κόπο θενά βάλω. Μὰ δέ σε φτάνει τὸ λοιπὸ, τοῦ πόθου παλληκάρι, εκείνη ὅπου τὸ σίτιτι σου κρατεῖ και γοβερνάει, κι' άλλη γυρεύεις, πελελέ;

ΜΠΡΑΒΟΣ

"Ιντα μιλεῖς!

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Παινῶ σε.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Πετροῦτζο, γύρισε έδεπά, τ' αυτιά σου έμένα δῶσε.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

"Αν εἶχες πείς τὰ χέρια μου ζιμιδ εἶχά τα ξαπλώσει νά σοῦ τὰ δῶσω, μὰ τ' αυτιά δέν έχω πῶς σοῦ δῶσει.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Γροίκησε θέλω νά σοῦ πῶ...

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Τώρα καλά γροικῶ σου, μίλησε, άφέντη, μίλησε και πέ τὸ λογισμό σου.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Τοῦ μισερ Στάθη ή κοπελιά τοῦ Κυπριώτη εκείνη, σὰ ξεύρεις, εἶναι ή ποθητή και ή κόρη ὅπου με κρίνει... γροικᾶς Πετροῦτζο;

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Γροικῶ σοῦ το, μὰ ὀλίγη έλπίδα έχω, και πῶς νά κάμης τή δουλειά έτούτη δέν κατέχω· γιατί αν τὸ μάθη ὁ κύρης τση δύναμι έχει τῶση και τῶν ιδυὸ μας παρευθὺς θάνατο νά μᾶς δῶση.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Γροίκα, σοῦ λέγω!

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Πέ μου το.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Νά παίξη ή φρόνεσί σου.

θέλω σε τούτη τή δουλειά και σε και τσ' άδερφῆς σου.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Φλουροῦ εἰς τὸ παραθύρι, Μπράβος και Πετροῦτζος

ΦΛΟΥΡΟΥ

Ποῖδς εἶναι αυτὸς ὅπου κτυπᾶ τῆς πόρτας τὸ κερίλι;

ΜΠΡΑΒΟΣ

Πρόβαλε έδῶ, κερά Φλουροῦ, γιατί κανεῖς σε θέλει.

(Τότες ξανακτυπᾶ τήν πόρτα).

ΦΛΟΥΡΟΥ

"Ιντας εἶν'; ὁμορφα κτυπᾶς, κ' ἴντα ὁμορφα σονάρεις! άπου τὸ κτύπο σου θαρρῶ πῶς νά 'σαι διακονιάρης.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

"Ιντα καλά σ' έγνώρισε ή άδερφή μου, άζάπη.

ΜΠΡΑΒΟΣ

'Αλήθεια διακονίζομαι, μόνο για τήν άγάπη.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Για τήν άγάπη τοῦ θεοῦ...

ΜΠΡΑΒΟΣ

Σώπα, μωρή, τὰ σάλια!

ΦΛΟΥΡΟΥ

Στάσου νά πάρης δυὸ κουκιὰ νά κάμης αστραγάλια.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Πρόβαλε και ᾄσ' τα τὰ δειλά... μουδιῶ πῶς δέν τρομάσει!

ΦΛΟΥΡΟΥ

'Ας δῶ ἴντα θέλει ὁ φαπλατᾶς, μήν μπὰ μου τὰ διαβάση.

'Αφέντη μου βροντόλαλε, έσύ ὅπου εκτύπας ἤσου;

θαρρῶ και δέ σ' έγνώρισα, νά ζήση τὸ κορμί σου.

"Ιντα τή θέλεις τή Φλουροῦ;

ΜΠΡΑΒΟΣ

Νά πῶ για τή δουλειά μου...

Μὰ πριν νά πάγω παραμπρός, κατέχεις τήν καρδιά μου.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Τήν έγνοια έχω έγώ καλά σάν πρέπει τῆς δουλειᾶς σου, πήγαινε, και ᾄσ' νά κάμω έγώ μόνο συναφορμάς σου.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Στάθης και Φόλας ὁ φαμέγιος του

ΣΤΑΘΗΣ

Και έγώ σοῦ λέγω, γάιδαρε, πῶς τοῦτα τὰ δειλά σου

δέν με φελοῦσι, κι' άφης τα, γή σπῶ τὰ καυκαλά σου!

Πᾶσα ὄντας ἦναι άρχιμενιά τέσσερης λίτραις παίρνεις,

και φαίνεται μου άληθινά και τὸ πετζί μου γδέρνεις·

και δίδω σοῦ τα, και μπορεῖς με τὰ μ.σά, νά ζήσω,

νά ντύνεσαι καλότατα νά μ' άκλουθᾶς ποπίσω·

μὰ πάντα κακορρίζικος εἶσαι και ξεσικισμένος,

κ' εἶν' έντροπή νά μ' άκλουθᾶς σάν εἶσαι καμωμένος!

Μὰ κατά πῶς μου τὸ 'πασι, ἡμέρα δέ σοῦ πέρνα

παρὰ νά πάγης δυὸ και τρεῖς φοραῖς εἰς τήν ταβέρνα,

σάν νά μήν εἶχες νά περνᾶς 'ς τὸ σίτι τὸ δικό μου!

μὰ πάψε... γή ζυγώνω σε μιά ὥρα 'ς τὸ θεὸ μου.

ΦΟΛΑΣ

Τοῦτα δέν εἶναι άληθινά ποτέ, κ' ή γιαφεντιά σου

μη θε νά δίδης εύκολα 'ς τὰ ψόμχτα τ' αυτιά σου,

'ς τήν άλλη άπώρθη νά τὸ πῆ, πῶς ψεύγει πέ του ποῦρι,

ξαπλώνοντας τή χέρα σου 'ς τήν έδικήν του μούρη.

ΣΤΑΘΗΣ

'Σ τήν έδική σου θενά πῆς· δέν εἶναι ὡσάν έσένα

ὅπου μου τὸ 'πε, γάιδαρε!..

ΦΟΛΑΣ

Δέν εἶναι ὡσάν έμένα,

γιατί εἶμαι έγώ καλλίτερος, και ὁμπρός, άφέντη, ρῶτα.

ΣΤΑΘΗΣ

Ναί, γιατ' ἦκανε ὁ κύρης σου τὰ ζύλινα καπότα.

ΦΟΛΑΣ

Μηδέν τότε καταφρονᾶς, άφέντη, κ' ἦκαμέ σου

και έσένα τέτοια φορεσά, κ' ή τέχνη του ἤρεσέ σου.

ΣΤΑΘΗΣ

Ναί, για τὸ κτῆμά μου θά πῆς.

ΦΟΛΑΣ

Ναίσκε, κ' έγώ για κείνο

μιλῶ, μὰ τήν άθιβολή δέν θέλω νά μακρύνω·

και ᾄς έρθωμε 'ς τὰ πρώτά μας· τραντάξη μέραις κανεῖς

σωσταῖς τὸ μήνα και ὥρα μιά ποτέ σου δέν τή χάνεις·

και κάνω κόντο, κατά πῶς ποθές τὰ 'χω γραμμένα,

πῶς μου χρωστεῖς άληθινά τορνέσα άκόμη έμένα.

"Εξή έχω μήνες σίτιτι σου σωστούς και έφτά έβδομάδες

και μέρες τραντατέσσερες...

ΣΤΑΘΗΣ

Σώπα ταῖς πελελάδαις,

δέ σοῦ πιστεύω ὅτι και αν πῆς... άνέ και δέν κατέχης,

γράμματα, πῶς τὸ λοιπονις τοῦτο γραμμένο έχεις;

ΦΟΛΑΣ

"Α δέ διαβάζω, 'ς τὸ χαρτί γράμματα κάνω πάλι,

ποῦ νά τὰ συντηρᾶ κανεῖς νά 'χη χαρά μεγάλη.

ΣΤΑΘΗΣ

'Σ ἴντα χαρτί;

ΦΟΛΑΣ

'Σ τὸν τοῖχό μας μετὶ τὸ μαχαῖρι σέρνω
τὸ θέλω, καὶ κρατῶ τὸνε γιὰ σκέδα καὶ καδέρνο.

ΣΤΑΘΗΣ

'Ο τοῖχος ἄσπρος πελελοῦ χαρτ' εἶναι γιὰ νὰ γράφῃ.

ΦΟΛΑΣ

'Σ τοῦτο συχνὰ μετὰ κάρβουνο κ' ἢ γιαφεντιά σου βάφει.

ΣΤΑΘΗΣ

Σώπα, καὶ πήγαινε γοργὸ νὰ βρῆς τὸν Ἑρμογένη
τὸ δάσκαλο καὶ ἀφέντης σου, τοῦ πέ, τὸν ν' ἀνιμένει
γιὰ κείνο ὅπου ἐμιλήσαμε, Φόλα, γιὰτὶ θὰ κάμω
μετὶ τὸν Τετὸρε σήμερο τζῆ Φαίτρας μου τὸ γάμο.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Στάθης καὶ Ἀλεξάνδρα

ΣΤΑΘΗΣ

'Ο λογισμός μετὰ τυραννῆ κ' ἔχει με ἀπάνου κάτω,
γιατ' ἡ καρδιά μου ἀποκτυπᾷ κ' ἐγδέχεται μαντάτο,
νὰ μάθω ἂν ξετελειώνουσι τοῦ Χρῦσιππου τὸν ἄλλο,
σάν ὁ Ντοτόρες μου 'ταξε νὰ κάμῃ χωρὶς ἄλλο.
Μὰ ἐτούτη ἀπώρηται ἐδεπᾷ μετὶ τὸν Ντετόρε ἔχει
φιλιὰ καὶ πᾶσα του κουρφο καλότατα κατέχει'
κυρ' Ἀλεξάνδρα εὐγενική!...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Γιὰ με μιλεῖ, νὰ ζήσω

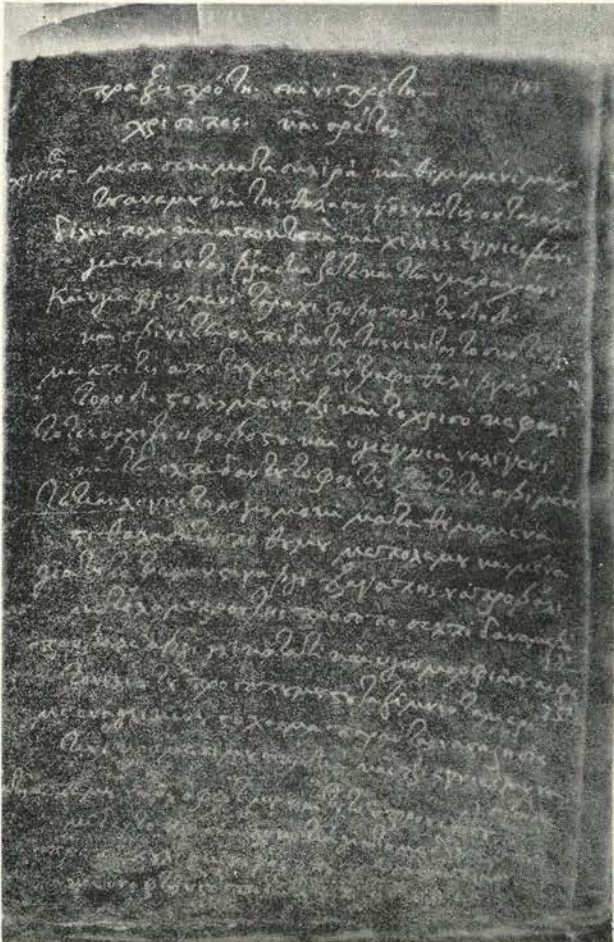
ἀφῆς ὁ Στάθης, τοῦ γροικῶ.

ΣΤΑΘΗΣ

Στέκω νὰ σ' ἐρωτήσω

καὶ θάρρεψέ μου το, νὰ ζῆς, ἂν εἶν' καταστεμένα

Σελίδα ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ "Στάθης" μετὰ τοῖς στ. 50-70



τοῦ Χρῦσιππου τὰ πράματα σάν εἶναι μιλημένα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Καταστεμένα βρίσκονται, καὶ πρὶν νὰ ῥθῆ τὸ βράδου
ὀρπιζῶ νὰ 'ναὶ ὁ Χρῦσιππος μετὰ τῆ Λαμπρούσα ὀμῶδι.

ΣΤΑΘΗΣ

Χαίρομαι τὸ μαντάτο σου, γιὰτὶ κ' ἐγὼ ὀξοπίσω
θὰ ξετελειώσω τὴν παντρεῖά τῆ Φαίντρας μου, νὰ ζήσω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Πρεπὸ 'ναὶ ἀφέντη, ἀληθινά, γιὰτὶ ὁ καιρὸς τῆς φεύγει'
τ' ὀπωρικὸ γινώθηκε καὶ πασαεῖς ζῆλευγει...
σήμερο ἐθώρου ἀπατά, νὰ ζήσω, τ' ὄνειρόν τῆς,
μόνο γιὰτ' εἶναι ὀγλήγορα, θαρρῶ, τὸ ριζικόν τῆς.

ΣΤΑΘΗΣ

Πέ το, Ἀλεξάνδρα μου, νὰ ζῆς...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Δυὸ δικαῖα χρυσομένα

ἐθώρου κ' εἶχες, καὶ γυαλὶ δὲν ἤτونه εἰς τὸ ἕνα,
καὶ ἐρώτουσε, καὶ ἀπὸ καιρὸ μού 'λεγε κ' ἤχασές το,
κι' ὄντας τὸ βρίσκῃς 'ς τῆ φωτιά τάχατες, κ' ἤβγαλές το
καὶ βάνεις το 'ς τόπον του κ' ἤφεγγε ὡσάν καὶ τ' ἄλλο,
καὶ βέγουσونه κ' εἶχες το θαράπειο σου μεγάλο'
καὶ ξεδιάλυω τὸ ὄνειρο, πὼς θῆς νὰ συντροφιᾶσης
μετὰ τῆ Φαίντρα σου, πολλὰ ν' ἀναγαλλιάσης.

ΣΤΑΘΗΣ

'Αρῆσει μου ἢ ξεδιάλυσι, καὶ τ' ὄνειρο αὐτόνο
μὰ γὼ καλλιὰ τὸ ξεδηλυῶ πρὸς τὸν ὑγιὸ μου μόνο'
τίς ξεύρει ἂν εἶναι ζωντανὸς καὶ λάχῃ ἀπὸ τῆ χέρα
τῶ Μπαρμπαρέσω νὰ ῥθῆ ἐδῶ 'ς τὸ Κάστρο μιὰ ἡμέρα;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Εἶχες λοιπὸ καὶ ἀσερνικό;

ΣΤΑΘΗΣ

Εἶχα, καὶ πιάσασι μὰς

σκλάβους, καὶ αὐτὸ ἐπήρασι καὶ ἐμᾶς ἐφήκασί μας...
Γιὰ νὰ μὴ στέκω 'ς τὴν Τουρκία καὶ νὰ ῥθω εἰς τὴ δική μου
πατρίδα, ὅπου 'σανε ἀπὸ δῶ, γροικῶ, οἱ προπάτοροί μου,
ἐπούλησα τὸ πρᾶμά μου καὶ τὰ παιδιὰ μου ἐπήρα,
ὅπου ὀρφανὰ τ' ἀνάθρεψα σάν ἤθελεν ἡ μοῖρα,
καὶ ἐμᾶς σὲ ξύλο Κρητικὸ ἔρχοντας μᾶς ἐπιάσα
κρουσάρο ἀπὸ τοῦ Τούνεζι καὶ αὐτοὶ μᾶς ἐμοιράσα,
τὸ ἀσερνικό ἐπήρε ὁ γεῖς 'ς τὸ ξύλον του καὶ ἐδιάβη,
μὲ ἕνα μου δούλο 'ς ἄλλη ὁδὸ, κ' ἐμᾶς μετὰ τὸ καράζι
ἐσύρνα τ' ἄλλα, ὅπου 'σανε τ' ἀπομονάρια τρία'
κ' ἐκεῖ σιμὰ ὄντας ἤμαστε ἀντίπερα 'ς τὴ Ντία,
Μαλτέζικα μᾶς εἶδασι καὶ ὀπίσω ἐπήρασί μας,
καὶ κείνα ἐφοβηθήκασι ζιμιὸ κ' ἐφήκασί μας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Νὰ μού τ' ἀξώσου οἱ οὐρανοὶ νὰ 'ναὶ ἢ ξεδηγήσῃ σου
καὶ μετὰ σένα ἀληθινῆ, καὶ καίρης τὸ παιδί σου!

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

ΝΤΟΤΟΡΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ

Κρίσι δὲν εἶν' χερρότερη καὶ πλεῖα τυραννισμένη
σάν ν' ἀνιμένης ἄνθρωπο κι' αὐτὸς νὰ μὴ προβαίνει'
γῆ ποῦρι ὡσάν νὰ βρίσκεσαι 'ς τὴν ἐδική σου κλίνη,
κ' ὕπνο νὰ μὴν μπορῆς νὰ δῆς ποσῶς τὴν ὥρα ἐκείνη'
καὶ νὰ δουλεύῃς κανενὸς μ' ὄλη τὴν ὄρεξί σου,
καὶ νὰ μὴν ἔχῃ εὐχαριστιὰ καμμιὰ ἢ δούλεψί σου.
Τοῦτα τὰ τρία βάσανα σήμερο δοκιμάζω,
καὶ ἀπὸ καρδιάς μετὰ κάνουσι καὶ βαρναστενάζω.
Μέρα καὶ νύκτα, ἀφένδρα μου, δουλεύω τζῆ ὀμορφιάς σου,
καὶ πρὸς ἐμένα ἡμερη δὲν εἶδα τῆ θωριά σου...
'ς τὴν κλίνη μου πόσαις φοραῖς τὰ μέλη μου ἀκουμπίζω,
καὶ πᾶσχω ν' ἀποκοιμηθῶ καὶ ἀμμάτι δὲν σφαλίζω!
Κ' ἐδᾶ τὸ Στάθης ἐγδέχομαι μόνο γιὰ τὴ δουλειὰ μας,
γιὰτὶ τὴν ἐσοθέσαμε ὀψὲς ἀνάμεσά μας'
καὶ αὐτόνος δὲν ἐφάνηκε, μηδὲ κ' ἐμῆνυσέ μου,
καὶ κρίσι ἢ ἐγδεχογῆ μεγάλη ἤδωκέ μου.
Δὲν τὸ λογιάζω ν' ἄλλαξε γνώμη, νὰ μὴ μετὰ κάμη
γαμπρό, καὶ ποῦρι ἐδώσαμε χέρα μετὰ χέρα ἀντάμη,
καλὰ καὶ μετὰ τὴ σύβασι ἐτούτη, χωρὶς ἄλλο
καὶ ἐγὼ τῆ θυγατέρα μου μονάχας ν' ἀποβγάλω'
γιαῦτος κ' ἐγὼ τοῦ Χρῦσιππου τὴν σημερινὴν ἡμέρα
θενά σὲ δώσω ἀληθινά, Λαμπρούσα θυγατέρα!
'Οἰμένα, ἀφέντρα μου ἀκριβή, καὶ πότες νὰ βρεθοῦμε,
νὰ σμίξουσι τὰ χεῖλή μας; πότες ν' ἀγκαλιαστοῦμε;

Ὅμιένα ἢ γιαγάπη σου τὸ νοῦ μου ἐσήκωσέ μου,
τὰ λογικά μου ἐπῆρέ μου, τ' ἀμμάτια ἐτύφλωσέ μου...
συχνὰ μὲ κάνει ὁ λογισμὸς καὶ δὲν κατέγω ποῦ 'μαι,
Μπόρολους ἐλγισμόνησα, Τζανόνους δὲ θυμοῦμαι,
παράγραφο δὲν ἔχω μπλεῖο 'ς τὸ νοῦ μου, οὐδὲ ντιγέστα,
μηδὲ ἀκορτζέρομαι τὸ πῶς φορῶ ντοτόρε βέστα'
τοῦ 'Ορλάντο τὰ καμώματα δὲν τὰ καταδικάζω,
γιατὶ τὴν κρίσιν του κ' ἐγὼ 'ς τὸν πόθο δοκιμάζω,
κι' ἂν ἔλειπε ἡ ὀλπίδα μου πῶς τῆνε παίρνω, κρίνω,
σήμερα ἐκαταστένουμου 'ς τὸν νοῦ ὡσάν κ' ἐκεῖνο.

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ

ΠΑΜΦΙΛΟΣ μοναχὸς
Ἐρωτα, κρίνω, ποθητὸς ἀπ' ὄσους σοῦ δουλεύου
καὶ πλείσας καλ'φοροζικαῖς τοὺς κάνεις καὶ ἀφεντεύου,
τὸν πόθο τὸν παράξενο τοῦτο μηδέναις νά 'χη,
φιλιὰ ἀποῦ τὴν κόρην του 'ς ἓνα καιρὸ καὶ μάχη'
'ς ἓνα χιονάτο κι' ὁμορφο λιμνιώνα ἢ ψυχὴ μου
βάσσει τὴν νύκτα μὲ χαρὰ καὶ μ' ἀναγάλλιασί μου,
καὶ τὴν ἡμέρα σφαλικτὴ τὴν ὁμορφὴν του ἀγκάλη
κρατεῖ, κ' εἰς ἄγρια κύματα μ' ἀποζυγώνει πάλι
γλυκότατη ἀνάπαμι μοῦ φέρνει τὸ σκοτιδί,
καὶ κρίσι καὶ τυράννισι πάλι τὸ φῶς μοῦ δίδει
μέσα 'ς τὸ φῶς τυφλώνομαι καὶ χάνω τὴν ὁδοῦ μου,
καὶ τὸ σκοτάδι ἔχω φῶς καθάργιο κι' ὁδηγὸ μου.
Τέτοιας λογῆς παράξενά τῆς ἐδικῆς μου ἀγάπης
παρὰ κανένα ποθητὸ τὰ πάθη γνώθω ἀζάπης,
κι' ὡς ὄνειρο μοῦ φαίνεται γλυκὺ, κι' ἀπῆς ζυπνήσω

ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΗΣ ΜΟΡΕΣΚΑΣ

(Τζελεπῆς μὲ ἄλλους τρεῖς Τούρκους καὶ σέρνουσι μιὰ κορασίδα καὶ ὁ πρῶτος λέγει).

ΤΖΕΛΕΠΗΣ

Μὴν κλαίγης τόσα, κορασά, μὴ στέκης πικραμένη,
καὶ μετὰ μένα τάσσω σου νά 'σαι εὐχαριστημένη'
δὲ σὲ κρατῶ γιὰ σκλάβια μου, μὰ ταῖρι ἐδικό μου
θὰ σ' ἔχω, νά 'σαι μοναχὴ τὸ φῶς τῶν ἀμματιῶ μου'
μᾶλλον ἐσὺ μ' ἐπλήγωσες κ' ἔχεις με σκλαβωμένο
κ' εἰς τα μαλλιά σου τὰ χρυσὰ σφικτὰ καδενωμένο.
Τ' ἀμμάτια σου ἀνατράνισε τὰ γλυκοσοθεμένα
καὶ γύρισέ τα, κορασά, μὲ σπλάχνος πρὸς ἐμένα.

ΚΟΡΑΣΙΔΑ

'Αδικο ἔχεις, στρατηγέ, μιὰ κόρη ὡσάν ἐμένα,
ὁποῦ δὲν ἤκαμα κακὸ 'ς τὴ μάχη σας κανένα,
νά θὲς ἀποῦ τῆς μάνας μου τὴ σπλαχνικὴ τῆ ἀγκάλη
νά μ' ἐξορίσης τὴ πτωχὴ μὲ πίκρα μου μεγάλη.
'Ο βασιλιάς σας πολεμὰ κ' εἰσὲ λιγάκι ὦρα
παίρνει καὶ μπαίνει νικητῆς 'ς τὴν ἐδικὴ μας χώρα'
δὲν εἶν' τιμὴ 'νοὺς στρατηγοῦ τὸν πόλεμο ν' ἀφήση
καὶ νὰ γυρεύη μοναχὰς μιὰ κόρη νὰ νικήση.

ΤΖΕΛΕΠΗΣ

Νίκη μεγάλη τὴν κρατῶ τὰ δροσερά σου κάλλη,
δὲ μοῦ 'λαχε καλομοιριά ὡσάν ἐτούτῃ ἄλλῃ.
Καὶ ἐσεῖς, συντρόφοι μου ἀκριβοί, οὐδὲ ποσῶς δὲ χρῆζω
τὰ πράματα ὁποῦ ἐπῆραμε, μὰ ὅλα σας τὰ χαρίζω,
μονάχας τούτῃ πεθυμῶ νά χω 'ς τὸ μερτικό μου,
καὶ ἄς εἶναι ὡσάν τὴ θέλω ἐγὼ χάρισμα ἐδικό μου.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΥΡΚΟΣ

Τέσπερης βλέπω κ' ἔρχονται περίσσια θυμωμένοι
ἀποῦ τσ' ὄχθρὸς μας, καὶ καλὰ βρίσκονται ἀρματωμένοι.

ΤΡΙΤΟΣ ΤΟΥΡΚΟΣ

'Επὰ ἄς σταθοῦμε εἰς μιὰ μερὰ, ποῦ θὰ διαβῶ νὰ δοῦμε.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΤΟΥΡΚΟΣ

'Ορδινιαστῆτε μετ' αὐτοὺς 'ς τὸν πόλεμο νὰ μποῦμε.

(Τότες ἔρχονται τινὲς καβαλιέροι Χριστιανοί, γυρεύοντας
τὴν κορασίδα, καὶ ὁ πρῶτος λέγει).

χάνω τὴν τόση μου χαρὰ κ' ἔχω καὶμὲ περίσσο.
Μὰ ἐδῶ τὸν πιστεμένο μου καὶ τὸν ἀγαπητό μου,
τὸ Χρῦσιππο τὸ φίλο μου, μᾶλλον τὸν ἀδερφό μου...

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Χρῦσιππος καὶ Πάμφιλος

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

'Ἐρωτα, ἄς βρέξου σήμερο τῆς χάρις σου τὰ νέφη
δρόσος γλυκὺ, τῆ ὀλπίδας μου τὰ φύτρα μου νὰ θρέψη,
καθάρισε ταῖς δυσκολαῖς, τὰ δάση κάμε στρατά,
μαντατοφόροι νὰ 'λθουσι σὲ μὲ γλυκιὰ μαντάτα.

ΠΑΜΦΙΛΟΣ

Φίλε, σάν ἐχῆς πεθυμιὰ χαρὰ ναῦρῆς μεγάλη,
καὶ αὐτὸς εἰς τὴν παράδεισο τοῦ πόθου νὰ σὲ βάλῃ'
μὰ πέ μου τὴν ἀπόκρισι ἂν ἤμαθες ἀκόμη
τῆς ποθητῆς σου τῆ ὁμορφῆς τὴν ἐδικὴν τῆς γνώμη.

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Μὰ τὸν Ἀρέτα ἀκομῆ δὲν εἶδα νὰ 'ρθῆ κάτω
καὶ στέκωμ' ἀποκτύπημα ν' ἀκούσω τὸ μαντάτο.

ΠΑΜΦΙΛΟΣ

Φίλε μου, ἢ τόσαις σου ἀρεταῖς κ' ἢ χάρες σου κινουσι
νά σ' ἔχου ἀκριβότατο καὶ νὰ σὲ πεθυμοῦσι'
καὶ ὡς εἶναι ἐσένα εὐκωλο καὶ τὴ δουλειὰ θὲς κάμει
'ς τὸν τόπον ὅπου πεθυμᾶς, νὰ 'το κ' ἐμένα ἀντάμη!

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Φίλε μου, ἄς πηραίνωμε λιπὸ 'ς τὸ σπῆτι τὸ δικό μας,
καὶ ἐκεῖ καλὰ τὸ θέλωμε λογιᾶσαι ἀνάμεσὸ μας.

ΠΡΩΤΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

'Ὡ πόσα ἐγυρέψαμε καὶ οὐδὲ ποσῶς μποροῦμε
τῆ ὄχθρους καὶ ἔκλεψαι τὴν κορασά νὰ βροῦμε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

'Ἐ τζι ἐδεπὰ ποῦ στέκουσι, καὶ ὅλοι τως καρτεροῦσι
ἀρματωμένοι μετὰ μᾶς 'ς τὸν πόλεμο νὰ μποῦσι!

ΠΡΩΤΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

Δὲν εἶν' τιμὴ οἱ στρατηγοὶ ἐδῶ καὶ κεῖ νὰ πηραῖνοι,
μὰ πρέπει ὀγιά τὸ βασιλιά 'ς τὸν πόλεμο νὰ μπαῖνοι...
καὶ σεῖς ὀγιά νὰ κλέψετε ἐφύγετε ἀπὸ κεῖνο,
καὶ τιμημένοι στρατηγοὶ ἐσεῖς δὲν εἶστε, κρίνω.

ΤΡΙΤΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

Καὶ τῶν τεσσάρω ἢ κεφαλαῖς 'ς τὸν τοῖχο νὰ κτιστοῦσι,
γιὰ ξόμπλι τόσης ἀτυχιᾶς ὅλοι νὰ τσι θωροῦσι.

ΤΖΕΛΕΠΗΣ

Ψεύγεσαι ὅσαις φοραῖς τὸ πῆς, μὰ οἱ στρατηγοὶ γυρεύου
οἱ τιμημένοι τοὺς ὄχθρους σκληρὰ νὰ τοὺς παιδεύου,
'ς τὰ σπῆτια κ' εἰς τὸ πρᾶμιν τοὺς συχνὰ φωτιὰ νὰ βάνου,
καὶ ὅ, τι ἔχουσι νὰ παίρνοσι καὶ σκλάβους νὰ τοὺς κάνου.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

Φωτιὰ σοῦ τάσσω ἀπάνω σου τόσα μεγάλη ν' ἀψη,
ποῦ ἐσὲ καὶ τοὺς συντρόφους σου καὶ τσ' ἄλλους σας νὰ κάψῃ.

(Τότε μπατέροσι τὴ Μορέσκα καὶ πέφτοσι. οἱ Τούρκοι,
καὶ λέγει ὁ Τζελεπῆς).

ΤΖΕΛΕΠΗΣ

'Ἐπάρτε τὴν κορασά κι' ὅλα τὰ πράμματά σας
καὶ ἀφήτῃ μας νὰ πηραίνωμε' καὶ ὡς εἶναι 'ς τὴν ἐξά σας,
χαρίσετέ μας τὴ ζωή!

ΠΡΩΤΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

Συντρόφοι μου, ἀντρωμένα
ὅλους τοὺς δέσετε καλὰ, καὶ ἐλάτε μετὰ μένα,
νὰ τοὺς τιμήσωμε πρεπὸ εἶναι καθὼς τυχαίνει,
κ' ἢ γιατυχιά τως ἢ πολλὴ νὰ μείνη πλερωμένη.
(Τότες τοὺς δένουσι καὶ τοὺς σέρνοσι).



ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

ΦΑΙΔΡΑ μοναχή

Καθώς 'ς τὰ περιγιάλια της πρώτας γροικῆς και ἀρχίζει και ταραχῆς ἡ θάλασσα μαντάτο μουρμουρίζει, και με τὴν ὥρα μάχεται και μ' ἀφριομένη χέρα βράσσει νὰ κάμη πόλεμο 'ς τὸ πρόσωπο τοῦ ἀέρα, και ἀποδεκεῖ με μάνιτα και ταραχὴ μεγάλη τρέχει και δέρνει ἀδιάκριτα τῆς γῆς τὸ περιγιάλι, τέτοιαι λογῆς ἐρχίσασι οἱ λογισμοὶ και μένα, και ταραχῆς σαλεύουσι κύματα θυμωμένα· ἄγρια λιοντάρια οἱ λογισμοὶ μοῦ δείχνου και μανίζου και ἐμπαίνουσι 'ς τὸ στήθος μου και τὴν καρδιά μου σκίζου και ὡς νὰ 'μου εἰς θάλασσα βαθεῖα, γῆ 'ς ἀγριεμένο δάσο, χωρὶς κανένα ἀντίδικο, φοβοῦμαι και τρομάσω. Ἐρωτα, ὡς ἦσου σπλαχνικός περισσα, και ἀνοιξέες μου τὸ θησαυρὸ τῆς χάρις σου και κεῖνο ἡδωκέες μου, γιάντα λοιπὸν 'ς ἀνάπαυμ νὰ μὴν τὸν ἀφεντεύω, πειδὴ και μέσα 'ς τὴν καρδιά πιστὰ τότε στερεύω; γιάντα τὰ περασμένα μου πάθη μοῦ καινουργιώνεις, και τῆ χαρὰ ὅπου μ' ἄξωσες περισσα ἀνακατώνεις; Μὰ ἐσύ, γλυκότατε ὁδηγέ λοιπὸ τῆς πεθυμῆς μου, πιάσε γλυκιά παρηγοριά νὰ δώσης τῆς καρδιᾶς μου, νὰ φύγουσι οἱ λογισμοὶ κ' ἡ πίκραις νὰ μ' ἀφήσου, ν' ἀδειάσουνε ἡ τυράντισες, τὰ πάθη νὰ σκορπίσου, ν' ἀνοιξοῦσι τὰ χεῖλή σου νὰ ποῦνε — ὁ Χρῦσιπὸς σου ἐσένα εἶναι, Φαῖδρα μου, και ἄς πάψῃ ὁ λογισμὸς σου! Μὰ ἀπῆς ἐσὺ δὲ φαίνεσαι σὲ τοῦτὰ μας τὰ μέρη, τὸ δακτυλίδι, ὅπου φορῶ γιὰ νὰ με κάμης ταῖρι, τώρα φιλῶ γιὰ λόγου σου, και κείνος, ὅπου ὀρίζει τῶν ποθητῶ τοὺς λογισμοὺς και ταῖς καρδιαῖς γνωρίζει, μαντατοφόρος ἄς γενῆ νὰ πῆ τὰ βράσανά μου, γιὰ νὰ μοῦ δώση τῆ γιατριά σὰν εἶναι ἡ πεθυμιά μου.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Φλουροῦ και Ἀλεξάνδρα

ΦΛΟΥΡΟΥ

"Ὅσο γυρεύω και κοπιῶ με τέχνη μου και κόπο ψεγάδι ἂν ἔχω τίποτας νὰ χώνω τῶν ἀνθρώπων, τόσο ἡ μοῖρα πάει ὀμπρός, ἀνάθεμά τη ποῦρι, και μόνο ξετζιπάνει με και δίδει μου 'ς τὴ μοῦρη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

"Ἰντὰ 'παθες, κερά Φλουροῦ, και δείχνει μου ἡ θωργιά σου σὰν ἀλλαμένη και κλιτὴ και δαμινὴ ἡ λαλιά σου; ποῦρι κακὸ δὲ σοῦ 'λαχε πρῆνοντας με τὰ ροῦχα ὄξω, σὰν ἐγαρίσαμε γι' ἄλλη δουλειά ἀποῦ 'χα; μὰ τάχα αὐτὸς ὁ φαπλατᾶς ἄπρεπα ἐμίλησέ σου, και τόση πίκρα σοῦ 'δωκε και τὴ θωριά ἀλλαξέ σου;

ΦΛΟΥΡΟΥ

Δὲ μοῦ 'πε τίποτες αὐτὸς περισσο, μ' ἄλλα πάθη μοῦ γροίκησε, κ' εἰς τὸ στερο πάλι γι' αὐτὸ θες κάθει. Νὰ πῶ και τῆ Λουγρέτζιας λόγο ἐκεῖ παρέχει, ὅπου, θαρρῶ, κατέχεις τὴ νοικοκερά μιὰ στέκει, ὅπου 'γαμε παλῆ φιλιὰ, και πάντα μπιστεμένα τῆς δούλευα, μ' ἀληθινὰ με κέρδος μου και μένα. Τὸν ἄντρα τὴ ἡβρηκα ἐδεκεῖ, και ἀπῆς ἐμίλησά του, σὲ μιὰ καδέκλα μ' ἔκραξε νὰ κάτσω ἐκεῖ κοντὰ του· εἰς τὴν καδέκλα ἦτονε μιὰ φούσκα πλακωμένη με μαξιλάρι, κ' ἦτονε, λογιᾶζω, φουσκωμένη, κανένα μωροκόπελο τὴν ἤθελε κουκλώσει, ὀγιά παιγνίδι τάχατες κ' ὀγιά νὰ ξεφαντώσῃ· καθίζω ἀπάνω τῆ ἀκακα, και κεινὴ ἀρχινίζει ἡ φούσκα ἀπάνω, ὀ, τι ἦκατσα, νὰ παραξανεμίζῃ, κ' ἦμοιαζε τὸ ξανέμισμα ἀθρώπου, ὅπου σοῦ φάνη τὴν ὥρα ἐκείνη ἀληθινὰ πῶς ἡ Φλουροῦ τσι βγάνει· και μέσα ὅπου ἐποσφιγγουμου, κάποιαις ἐβγαῖνα πάλι, λόγιασε ἐδὰ τὴν πίκρα μου και τὴν πολλὴ μου ζάλη! Τὸ γέλιο ἐρχίσασι αὐτοὶ, και μένα μοῦ χυθῆκα σὰ ζεματοῦραι, και ζιμιὸ ὄξω τὴν πόρτα ἐβγῆκα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Και πῶς κατέχεις κ' ἦτονε τὸ πρᾶμα τοῦτο ἔτσι; νὰ ζήσω, ἀποῦ τὰ λόγια σου, Φλουροῦ, ἐπόλυκέες τσι!

ΦΛΟΥΡΟΥ

Τὸ πρᾶμα πῶς ἐπέρασε ζιμιὸ ἐμηνύσασι μου,

μ' ἂν εἶχε λείπει, ἐθάρρουν το πῶς ἦμου ἀπατῆ μου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Μὲ δίκη ἐπικράθηκες, μὰ πέ μου το και μένα, Ἰντὰ 'το ἐκεῖνο ὅπου ἤθελε ὁ μπουῶρος μετὰ σένα;

ΦΛΟΥΡΟΥ

Νὰ σοῦ τὸ πῶ μετὰ χαρᾶς, και ἂ θέλης νὰ κοπιᾶσης και ἐσὺ σὲ τοῦτο σήμερο, σοῦ τάσσω νὰ μὴ χάσης.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Τὸ θες μ' ὀρίσει κάνω το, μόνο κανεῖς μὴ σφάλῃ, τουνοῦ τὰ σάλια ἀληθινὰ 'ς τὸ Κάστρο μὴ μᾶς βάλῃ.

ΦΛΟΥΡΟΥ

Τορνέσα μοῦ 'ταξε πολλά, μόνο νὰ τότε βάλω τῆ Φαῖδρας μέσα νὰ τῆ δῆ, και ἀπόκεις δὲ θέλει ἄλλο, γιὰτι ἔχει, λέγει, μαγικὸ ἀποῦ τῆ Σπάθα Μπάλα, και ὀρπίζει μέσα σὰν ἐμπῆ θαμάσματα μεγάλα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Τὴν Κούμνα και τὴν Τουρλουροῦ κ' ἄλλαις ὡσὰν αὐτήνην νᾶχῃ δὲν κάνει τίποτας, μὰ τὴν ἀληθοσύνη.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Φόλας και Πετροῦτζος

ΦΟΛΑΣ

"Ὅπου ἀνεμίσει τίποτας καλὸ σιμὰ ἀποστρέφου, και λύκο και πρματευτῆ τὰ πόδια τους τὸ θρέφου. Πιλιὰ βιά 'χα ὀγιά τὸ Δάσκαλο και πλιὰ ἡπαιρνα τὰ ζάλα, παρὰ ἡ γαιδάρια ὄντας γλακᾶ και κὸβη τη τὸ γάλα. Τὰ χοιρομέργια ὅπου βαστῶ πιδέξα ἐσήκωσά του, και νὰ μοῦ φκαριστᾶ μπορεῖ γιὰ κ' ἄλλα ὅπου ἦρηκά του. Δουμάκι ἀκροστάθηκα, γιὰ ναῦρω τὴν ἀδειά μου, μὰ εἰς τὸ 'στερο ἐξεκάρπισα, σὰν εἶναι ἡ πεθυμιά μου. Μὰ τὸν Πετροῦτζο συντηρῶ, κ' ἄς πάγω, μὴν κινήσου τὰ σάλια του θωρῶντάς τα τὴ στρατά νὰ γεμίσου.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Φόλα μου, Φόλα, γροίκησε! στάσου, νὰ ζῆς, καμπόσο, στάσου νὰ πάρω μυρωδιά μὴν πὰ νὰ παραδώσω! τίνος εἶν' τοῦτα ποῦ βαστᾶς; ποῦ τὰ βρες; ποῦ τὰ πάεις; Φόλα, θυμήσου μου ἀπ' αὐτὰ, νὰ ζῆς, ἀνὲ και φάης.

ΦΟΛΑΣ

Φάγω, δὲ φάγω πάντα μου, Πετροῦτζο, σοῦ θυμοῦμαι, περιττοπλιάς πᾶσα ταχῦ...

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Και σένα ἐγὼ, νὰ ζοῦμε...

Μὰ, εἰς τὴ ψυχὴ σου, μιὰ γουλιὰ μοῦ δῶσε τοῦ κηγμένου, και δὲν μπορῶ τὰ σάλια μου τὰ γένειά μου νὰ ραῖνου.

ΦΟΛΑΣ

Πετροῦτζο, σῶπασε, γιὰτι τὸ Δάσκαλο σιμὰ μας θωρῶ, μὴν πὰ τ' ἀφορεθῆ, και τότες βράσανά μας! 'ς τὸ σπῆτι ἐπῆγχα κ' εἶπά του, και ἀπὸ δεκεῖ ἤκλεψά τα, μηδὲ κανεῖς δὲ μ' ἔδε ἐκεῖ οὐδὲ κανεῖς 'ς τὴ στρατά.

(Τότες ἔρχεται ὁ Δάσκαλος και λέγει).

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Putabam esse ἔνα καιρὸ il fascinar bugia antequam bene discere quid sit astrologia. Μὰ ἐδᾶ ὅπου διαφωτίζομαι, sicome gli astri danno appunto ἐδῶ κάτω 'ς τὴ γῆ col solo aspetto dano, sic et non aiter mi par oculi νὰ μποδίζου saepe spectantes aliquem, και νὰ τότε φαρμίζου, Καὶ ὅχι σὰ βλέπει μοναχᾶς νὰ βλάφτη γεῖς τὸν ἄλλο, μὰ και τὸν ἴδιον του κιανεις... ὦ θῆμασι,μ μεγάλο! Quociens pulcritudinem corporis mei vedo tocies γίνουμαι κακά, et melius or vedo. Et iterum ὄσες φορὲς cogito πῶς τοῦ κόσμου portento son nella virtute, me fascino ἀπατὸς μου, quod, si deeset ἀπὸ μέ, son credo il più felice, ne come me μηδὲ κανεῖς μπορὰ se dir miice essere in un supposito, virtutes due preclares, bellezza cum sciencia, στὸν κόσμο εἶναι rares. Hec sufficit τέτοιαις λογῆς et queque sit puella μαῖταινι ζημιὸ dum spectat με 'ς τοῦ πῆνον τὰ ντουέλα. Vultus catenas alias ρίχνει και ἀλσιδιάζει hominum corda, et sino al ciel πᾶζ' ὄρα μ' ἀνεβάζει.

Sum ergo felicissimus come l'astrologia
mi persuade a vedere et la χειρονομία.

Φ Ο Λ Α Σ

Γροίκα, Πετρούτζο, γροίκησε για χειρομέργια λέγει...
νά ζήσης και μηδὲ κανείς, Δάσκαλε, δὲ σοῦ φταιγεί.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Σώπα, και ἂν πῆ και τίποτας, κάμε πῶς δὲ γροικοῦμε,
και πῶς ἀλλήλω μας και μεῖς ἀθβολή μιλοῦμε.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ecce latrones... diabolum mi sembra l'altro Sciro,
me cum consumant τοῦτ' οἱ δυο με τοῦ βουτζοῦ τὸν πῆρο.

Φ Ο Λ Α Σ

Εἶπέ το πάλι, διάσκατζε!

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Σύρσου και με τὴ ράχη
πήγαινε ὀπίσω! δεῖχνε μας ἐπῶδες τὸ στομάχι.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Quid novitas significat, λογιάζω alcuno tergo
νά ἔχουν ἀνάμεσά τῶνε di caminar drio tergo.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Ἔργο καλὸ ἔναι, Δάσκαλε, ἔς τὴν ἐδική σου μούρη
τὸν τέτοιό του δὲν ἤπρεπε νὰ σοῦ γυρίση ποῦρι.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Inteligo πῶς στούντιο και κόπο μέγα βάνεις
ἔς τὸ Γαλατέο, και ἀρετὴ χορταίνεις σὰ τὸ κάνης.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Γάλα, μιζιθρα και τυρί, ραφιόλια και σγατζέτα
χορταίνω και ἄλλα φαητά, μὰ σὺ λιγώνεσαι τα.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Κάλτρες sonare ἄς δέχωμαι, dum ludo κουνσουμάρω.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Και ποῦ ἔναι τὸ σομάρι σου και γὼ πὰ σοῦ τὸ πάρω!

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ala roversia ὅ,τι μιλῶ γροικᾶς, γιατί δὲν ἔχεις
γράμματα, κακορρίζικε.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Λίγα και σὺ κατέχεις,
λίγα, καημένε, τὰ βαστᾶς με πίσσα κολλημένα,
και τότε λίγο ξεκολλοῦ και πέφτει σου ἕνα-ἕνα.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Hic numquam vidit litteras et mihi licet pati.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Πάγω, μ' ἀγροίκα ἔντα θὰ πῶ, και ἀπόκεις μοῦ προπάτει:
Τὸ πρῶτο γράμμα ὁ γάιδαρος, καημένε, ἐρμήνεψέ σου
ha, ha, ha, ha, φωνιάζοντας με καταμουτζουνές σου.
Και τ' ἄλλο πάλι γεῖς κριὸς σοῦ ἐρμήνεψε, ἐκεῖνο
ὅπου σὰ βάλης δυο ἀπ' αὐτά, μπέ, μπέ θὰ ποῦσι κρίνω.
τὸ τζέ ἀπὸ τζέροκυλο ἐμισὸ ἐπῆρες τὸ ξαμάρι,
ὅπου ἔχε ταῖς κορκίδαις σας ἢ μάνα σου δοξάρι.
τὸ ντέ ἢ καμπάνα σοῦ ἔμαθε με δυσκολιὰ μεγάλη,
μ' ὄλο ποῦ κρούγει din, din, don και ξανακρούγει πάλι,
τὸ ἔφε μόνο ἐξώφευγες, καημένε, νὰ διαβάσης,
γιατί τῆς φούρκας ἦτανε μὴν πὰ νὰ τὴν περάσης.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Πετρούτζο, ποῦ ἔφηκες τὸ Ε; κακὴ ἔναι ἢ θύμησί σου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Ἔξη και ἀνοίξης, γάιδαρε... κι' ἄλλο ἀναθυμήσου.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Se mi vento contra tu, χειρότερα τὴ τζαμπάρω,
μ' ἄς εἶμαι ἀπῶχω χρεῖα ἀπ' αὐτό, μ' ἄς τότε σομπορτάρω.
Πετρούτζο, ἐγὼ ἐπεθύμησα περίσσια τὴ φιλιὰ σου,
κι' ἔχω τορνέσα ὅσα και ἄθες γιὰ τὴ comodita σου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Ἄσο ἐσὺ μ' ἐπεθυμᾶς, ἀφέντη Δάσκαλέ μου,
τόσο κι' ἐγὼ μαι ἐρεκτικὸς πάλι, και πιστεψέ μου.
δὲν εἶπα τίποτας κακό, ἀμμι ἐμητρίγιασά σου,
γιατί τὰ μασκαρέματα ρέγεται ἢ ἀφεντιά σου.
Μ' ἀπῆς γιὰ καλοσύνη σου τορνέσα μοῦ δανείζεις,
ἄ θέλω, τάσσω σου κι' ἐγὼ, σὰ θέλεις νὰ μ' ὀρίζης
ρεάλι ἕνα δανεικὸ μοῦ δῶσε, ἀπῶχω χρεῖα,
και ἀπόκει ποῦρι πέφε με νὰ πάγω ἔς τὴ Σουρία.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Si non expento durum est, modo optinere intentum,

darem, si mihi pèteres, non solum hoc, sed centum.
Ἄρσε, Πετρούτζο.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Ἀφέντη μου, καλῶς τὴν ἀφεντεῖά σου!
πέ μου ἔντα θέλεις, ὀγιατί γροικῶ τὴ τὴν καρδιά σου.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Messo d'amor.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Δὲ σοῦ γροικῶ, και πέ το ἀλλοιῶς σοῦ λέγω.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Μαντατοφόρο θενὰ πῶ τσ' ἀγάπης σε διαλέγω.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Ἦγου ρουφιάνο θενὰ πῆς!...

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ποτέ, δὲ λέγω αὐτόνο.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Κάμε ὅ,τι ὀρίζεις τὸ λοιπό, δῶσ' μοι τορνέσα μόνο.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ἢ ὁμορφιά μ' ἐσκλάβωσε ἢ τόση τῆς κεραῶς σου,
κι' ἤθελα νὰ τὴν ἤκαμες με τὴ ρετόρικὰ σου
δυο λόγια νὰ μ' ἀφοικραστῆ και, πρὶ περάση ἢ μέρα,
σοῦ τάσσω και ἄλλα τόλορα γιὰ τὴ καλή σου χέρα.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Τοῦτό ἔναι ἀφέντη, δύσκολο, μὰ τόσο θέλω κάμει,
λείποντας ὁ μισέρος μου νὰ σᾶς ἐσμίξω ἀντάμη.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Recte, γιατί duo vincula ligant quam unum magis
κατέχεις το και μὴν ἀργῆς λοιπὸ και σὺ νὰ πάγης.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Φόλας και Πετρούτζος.

Φ Ο Λ Α Σ

Πετρούτζο, ποῦ ἔναι ὁ Δάσκαλος;

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Πάγει ἔς τὸ κακὸ χρόνο,
κι' εἰς τὰ ξεκουτροκίσματα... μὰ ποῦ ἔναι, Φόλα, αὐτόνο;
—αὐτά, θὰ πῶ, κι' ἐγὼ ἔσφαλα!

Φ Ο Λ Α Σ

Παρά σπιτιοῦ ἤβαλά τα,
γιατί ἂν τὰ πάγω σπίτι μας δὲ λείπου χίλια μπράτῃ
και ἀποῦ τὸ πίσω μας στενὸ σε λίγο ἔλα νὰ πᾶμε,
και βάστα κι' ἄλλο τίποτας, Πετρούτζο, νὰ τὰ φᾶμε.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Βαστῶ ἕνα τόλορο ἀργυρό, και φτάνει μας τοὺς δυο μας
νὰ τήνε ξεδιπλώσωμε νὰ σώση ὡς τὸ λαϊμὸ μας.

Φ Ο Λ Α Σ

Ποῦ τὸ ἔβρηκες τὸ τόλορο;

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Λόγο νὰ πῶ ἔς τὸ σπίτι,
μοῦ τὸ ἔδωσε ὁ δάσκαλος, κι' ἐπίασε με μεσίτη

Φ Ο Λ Α Σ

Ἦντα μεσίτη; μηπωστὰς και ἔθες νὰ πῆς ρουφιάνο;

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Μεσίτη πόθου, διάσκατζε, μὰ γὼ ἀπ' αὐτά δὲν κάνω.

Φ Ο Λ Α Σ

Χά, χά, χά, χά... δὲν ἤμπορῶ τὰ γέλια νὰ ποιμένα:
ἢ γιόρνηθι τὸ γέννησε και αὐγὸ δὲν εἶ κρασιμένο.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Λαμπρούσα και Ἀλεξάνδρα

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Κακὰ ἀντισταίνεται καμμιὰ τσ' ἀγάπης τοῦ πολέμου,
νὰ μὴ νικῆση ὁ ἔρωτας, κόρη, και πιστεψέ μου.

Λ Α Μ Π Ρ Ο Υ Σ Α

Σὲ τόσο θάρρος δὲν μπορῶ κρουφὸ νὰ τὸ κρατήξω
και τὴν καρδιά, Ἀλεξάνδρα μου, σὰ στέκει νὰ σοῦ δεῖξω.
Ἰδια σὰν ἕνα ὅπου βαλθῆ και θέλει νὰ κεντήση
πράσινο δάσο, και φωτιαῖς ἐδῶ και κεῖ σκορπίσει,
και ἢ δροσεράδα τῶν δεντρῶν τοῦ δάσου δὲν τ' ἀφίνει
ν' ἄψη ζιμιό, μὰ πολεμᾶ, κι' ἄφτει ὤραις, κι' ὤραις σβῆνει,
ὥστε ὅπου ἢ χλωρῆ ἔς τὴν πυρὰ χαλῆ και τόπο δώση,

ΣΤΑΘΗΣ

Ἀλήθεια λές... ἡ μάνιτα μ' ἐτύφλωσε κ' ἡ ζάλη!
πάγω λοιπὸν τὰ ρούχά μου νὰ σκίσω, γιὰ νὰ κάμῃ
νὰ μὴ χαθῆ τὸ δικίω μου μὲ τὴν τιμὴ μου ἀντάμι.

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Χρῦσιπος καὶ Ἀρέτας

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Δυὸ λογισμοὶ χαϊράμενοι χαρίζου τῆς καρδιάς μου
βρώσι, Ἀρέτα, κ' εἶναι ὁ γαῖς τὸ κέρδο τῆς κυρᾶς μου,
κί' ἄλλο τ' ἀφέντη μου ἐρχομός, καὶ ὁ νοῦς μου τόνε βάνει
πῶς ὥραν ὥρα ἐδεπὰ 'ς τὴ Χώρα ἀποφτάνει.

ΑΡΕΤΑΣ

Μὲ δίκω, ἀφέντη, χαίρεσαι... κ' ἴντα ἄλλο μπλεῖδ νὰ δώσῃ
τοῦ λογισμοῦ σου δύνεται ποτὲ χαρὰ ἐτόση;

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Γροῖκα μου, Ἀρέτα. ἀπὸ ταχυᾶς εἰς τὴ Λοτζέτα ἐβγήκα,
καὶ πρὸς τὰ μέρη τοῦ γιாலῦ τ' ἀμμάτια μου ἐστραφῆκα,
κ' εἶδα ἕνα ξύλο κ' ἤρχεντο μὲ τ' ἄρμενα γεμάτο
'ς τὸ πόρτο, καὶ βενέτικο νὰ 'ναι ἐσουσούμιασά το.
καὶ τίς κατέχει μῆπωστὰς ὄκ τὴ δική μας χώρα
γνέφοντας τὸν ἐσήχωσε καὶ νὰ 'ναι μέσα τώρα;

ΑΡΕΤΑΣ

Τοῦτο δὲν εἶ παράξενο, δὲν τὸ κρατῶ γιὰ θάμα,
γιὰτι καράβι μοναχὰς τοῦ φέρνει τ' ἄλλο πρᾶμα.
ποῦρι ἤγραφέ μας το καλὰ πῶς ἐρχεται μὲ ξύλο
βενέτικο πρματευτὴ 'νοὺς ὅπου ἔχει φίλο.

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Γιὰ τοῦτο πήγαινε καὶ σὺ λοιπὸν 'ς τὸ πόρτο κάτω,
καὶ σ' ἀνιμένα ὀγλήγορα νὰ φέρῃς τὸ μαντάτο.

ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

(Βασιλέας Πρίamos μὲ δυὸ του συμβουλατόρους καὶ μὲ τοὺς δούλους του).

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Μεσίταις μοῦ 'πα κ' ἤρθαι 'ς τὴν ἐδική μας χώρα
ἀπὸ τὴν Μακεδόνια, εἶναι λιγάκι ὥρα.
δὲ ξεῖρω ἴντα θέλουσι, μὰ ἐν τσι ἐδεπὰ... καὶ ἄς δοῦμε
ἴντα ζητοῦ, καὶ ἀπόκρισι φρόνιμη νὰ τοὺς ποῦμε.

*(Τότες ἐρχεται ὁ Παλαμέτες, καὶ Οὐλύσες καὶ Μενέλαος
μεσίταις ζητῶντας τὴν Ἑλενα).*

ΠΑΛΑΜΕΤΕΣ

Ψηλότατέ μου βασιλιᾶ ὅπου τὴν Τρόγια ὀρίζεις
καὶ μὲ τὴ φρονιμάδα σου νέκταρε τὴν ποτίσεις,
καὶ ὅλοι παινοῦ ταῖς πρᾶξές σου, τὴν πλεῖσα καλοσύνη,
τὸ πῶς κρατεῖς 'ς ὅλους κοινὴ κ' ἴσα τὴ δικησοσύνη.
κ' εἶσαι τὸ ξόμπλι τῆς τιμῆς, τὴν ἐντροπὴ ζωφεύγεις,
τσ' ἄτυχους νὰ τοὺς τυραννῆς καθημερνὸ γυρεύγεις.
Ὁ βασιλιᾶς μου, ξεύρετε, τὸ πῶς μᾶς εἶχε πέψει
μεσίταις γιὰ τὴν Ἑλενα, ὅπου 'χε συρροῦλάσει
ὁ Πάρις σου καὶ ἐπῆρὲν τὴ μ' ὅλους τοὺς θησαυροὺς τση,
καὶ ἐντρόπιασε τὸν ἄντρα τση μαζὶ καὶ τσι ἐδικού τση,
νὰ τὴν γιαγείρετε ἐδεκεῖ, δικηρὸ 'ναι ἐτούτη ἡ χάρι,
ὁ Μενελάος ἄντρα τση σὰν πρῶτὰς νὰ τὴν πάρῃ.
γιατὶ ἤρθε εἰς τὴ χώρα μας καὶ ὡς νὰ 'τونه παιδί μας
πιστὰ τὸν ἐδεκτήκαμε, κί' ὅλοι οἱ ἐδικοί μας
ἐσουροῖζοντανε ποῖδες σπίτι νὰ τόνε πάρῃ
νὰ τόνε κανισκεύουσι καὶ νὰ τοῦ κάμου χάρι'
καὶ τοῦτος χωρὶς διάκρισι ἐθέλησε νὰ κάμῃ
τόσο μεγάλο ἄδικο, τόση ἐντροπὴ ἀντάμι,
νὰ πάρῃ τὴν γυναῖκάν του κί' ὅλο τὸ θησαυρόν του,
ὅπου τὸν εἶχε σπῆτιν του ὡσάν τὸν ἑαυτόν του,
τοῦ Μενελάου τοῦ ρηγός· μὰ, κρίνω, δὲν μποροῦσι
τ' ἀμμάτια σας νὰ τόνε δοῦ τὰ δάκρυα νὰ κρατοῦσι.
Πάλι καὶ δὲν τὸ κάμετε σήμερο χωρὶς ἄλλο,
ἀντίδικό σας πόλεμο θὰ κάμουσι μεγάλο.

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Ἄνεν καὶ φοβερίζῃ μας νὰ μᾶς ἐκάμῃ ἀμάχη,
ἡ Τρόγια δὲν ἐφάνηκε ντήρησι ἀθρόπω νὰ 'χη,
γιαῦτος τὰ λόγια παραμπρὸς μῆδὲ ποσῶς μὴν πᾶσι,
γιατὶ ἡ φοβέρα σας ποτὲ ταῖς γνώμιας δὲν ἀλλάσσει.

*(Τότες σιμώνει καὶ μιλεῖ μὲ τοὺς συμβούλους του κοντὰ
ἀγάλια, νὰ μὴ γροικοῦσι τί λέγει μὲ αὐτούς, καὶ τότες πάλι
γροῖζει καὶ λέγει).*

Τὴν Ἑλενα νὰ κάμωμε νὰ 'ρθῃ ἐδῶ ὀμπροστά σας,
καὶ ἀνὲν καὶ θέλῃ νὰ συρθῆ εἰς τὰ θελήματά σας,
νὰ τὴν ἐπάρετε ζιμιὸ μ' ὅλο τὸ θησαυρὸ τση,
μὰ νὰ 'ρθῇ δὲν μπορεῖ ποτέ, ξεύρετε, στανικῶ τση.
Ἄμετε, πέτε τση τὸ πῶς εἶναι τὸ θέλημά μου
νὰ 'ρθῇ μὲ δίχως ντήρησι ὀγλήγορα ὀμπροστά μου.

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

Παρακαλῶ σε, βασιλιᾶ, χωστὰ νὰ τση μιλήσω,
σὰν ἄντρα τῆς τὸν λογισμὸν κουρφα τση νὰ γνωρίσω.

ΟΥΛΥΣΕΣ.

Ψηλότατέ μου βασιλιᾶ, πολλὰ παρακαλῶ σε
ἐτούτη τὴν θαράπασι ὅπου ζητᾶ τοῦ δῶσε.

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Μετὰ χαρᾶς... ἐντηνε ἐδῶ! Ἑλενα, ἐπά' ρθα τώρα

μεσίταις καὶ ἄντρας σου μαζὶ 'ς τὴν ἐδική μας χώρα,
γιὰ νὰ σὲ πάρου ἐδεκεῖ, κ' ἔχω ἀποφασισμένα
νὰ πάγγῃς ὅπου πεθυμᾶς καὶ ὅπου σ' ἄρῃσει ἐσένα'
καὶ ἄντρας σου θέλει μοναχὰς τὸ λέγει ν' ἀγροικίησῃς,
πάλι τοῦ μόδου σου εἶσαι ἐσὺ τὸ θές ν' ἀποφασίησῃς.

ΕΛΕΝΑ

Ψηλότατέ μου βασιλιᾶ, ἐπά' μαι τσ' ὀρισμούς σου.

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Νὰ πάρῃ δὲν μπορεῖ τίνας τὸ θέλεις τοῦ κορμιοῦ σου.

(Τότες τήνε παίρνει ὁ Μενέλαος παρᾶμερα καὶ τῆς λέγει).

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

Ἑλενα, δὲν τὸ ἐλόγιαζα τὴ χώρα σου ν' ἀφήσῃς
τόσα χωστὰ, καὶ ὡς ἀ σκληρὸς κρουσάρης νὰ τὴ γδύσῃς.
γιατὶ σὲ ἀγάπου, ξεύρεις το, πλεῖα παρὰ τὴ ζωῆ μου,
πλεῖα ἀπὸ τὸ φῶς τῶν ἀμματιῶ καὶ πλεῖα ἀπὸ τὴν ψυχὴ μου'
μὰ δὲν κατέχω ποῖα ἀφορμὴ σ' ἔκαμε κ' ἤφρηκῃς με,
κ' ἔτσι μὲ δίχωςτὰς αἰτία τόση ντροπὴ ἀξέωσῃς με!
καὶ ὄση τιμὴ ἐγνώρισες καὶ ἀγάπη ἀπὸ μένα,
τόση σκληρότη καὶ ἀπονία ἐγνώρισα ἀπὸ σένα!
Καὶ μὴ λογιᾶσῃς βλάβημο νὰ 'χῃς, γιατί χωστὰ μου
εἰμισεψες, γιατί καλλιὰ ἤσφαξα τὴν καρδιά μου,
παρὰ νὰ βλάβω ὡστε νὰ ζῶ ποτέ τὴν ὀμορφιά σου,
μᾶλλιος γιὰ νόμο θὰ κρατῶ τὰ λόγια τὰ δικά σου.
Καὶ ἂν ἤσφαλεις, κατέχω τὸ δὲν ἤτونه ἀπὸ σένα,
καὶ χωρὶς φταισμο ποτέ δὲ θέλεις βρεῖ κανένα.
'Ἐσένα μόνο πεθυμῶ κί' ὅλο τὸ θησαυρό μου
ἄς πάρουσι καὶ ἄς δώσωσι τὸ φῶς τῶν ἀμματιῶ μου,
γιατὶ μὲ δίχως σου, Ἑλενα, γυρίζω τυφλωμένος,
ξόμπλι τῆς κακοροικιῆς ἐγίνηκα ὁ καυμένος!
Καρδιά μου, τ' ἀμματαῖα σου ἄς δοῦσι τὰ δικά μου
πῶς δάκρυα κάνου ποταμὸ καὶ βγαίνου ὄκ τὴν καρδιά μου.
Θυμήσου τὴν ἀγάπη μου, θυμήσου πῶς μικράνια
ὀμάδι ἀναθραφήκαμε 'ς τοῦ πόθου τὰ κανάκια.
'Ἐλα σιμά μου, μάτια μου, καρδιά μου, Ἑλενα μου,
δὲν τὴ ψηφῶ τὴ βασιλεία χωρὶς ἐσέ, κερά μου'
καὶ ἀμνόγω σου 'ς τὸν οὐρανὸ, 'ς ἐκεῖνο ὅπου ὀρίζει
τὴν κτίσι, τὸ πῶς βλάβημο ποτέ δὲ θές γνωρίζει
ἀπὸ τοῦ λόγου μου ποσῶς, μᾶλλιος παρὰ ποτέ μου
θὰ σ' ἔχω πλεῖα ἀκριβώτερη, γύρισε μίλησέ μου,
τοῦ Μενελάου μίλησε, κάμε τὸ θέλημά μου,
καὶ ὡς ἤσουε βασιλίσσα ἔλα 'ς τὴν κατοικία μου.

ΕΛΕΝΑ

Ψηλότατέ μου βασιλιᾶ, ἀπήτις τὴ βουλή μου
μ' ὀρίζεις ποῖα 'ναι νὰ τῆς πῶ, νὰ στέχη τὸ κορμί μου
πάντα μετὰ σου πεθυμᾶ, καὶ ἀνὲν καὶ παρουσί με
τοῦτοι στανιῶς μου, κάτεχε, σφαμένη βρισκουσί με.
(Τότες μισεῖ ἡ Ἑλενα).

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Ἐκούσετε τὴν γνώμη τῆς, ἀφένταις, ἴντα λέγει
τὸ πῶς δὲ θέλει μετὰ σᾶς, πῶς θὰ σφαγῆ, καὶ κλαίγει
νὰ 'ρθῇ δὲν εἶναι ἐμπορετό, ξεύρετε, στανικῶ τση,
καὶ νὰ 'μαι ἐγὼ ὁ προδότη τση, γὴ ποῦρι ὁ θάνατό τση.

ΟΥΛΥΣΕΣ

Σὰ βασιλέας φρόνιμος μπορεῖς νὰ τὸ λογιᾶσῃς
γιὰ μιὰ γυναῖκα, ἀφέντη μου, ἔτσινα ὀχθριτα μὴν πιάσῃς,

γιατί μηδέννας βασιλιάς 'ς τὸ χέριν του δὲν ἔχει
τὴ νίκη, καὶ κανεὶς ποτὲ τὸ τέλος δὲν κατέχει·
ἀνάμεσά σας βλέπετε τώρα μὴδὲν ἀρχίση
φωτιά νὰ ξάψη καὶ οὐδεγεῖς μπορεῖ νὰ σᾶς τὴ σβύση.

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

'Ανὲν καὶ τούτῃ ἡ ἀπιστὴ ἔφυγε ἀπὸ σιμά μου,
καὶ ἐπῆρέ μου τὸ θησαυρὸ χωρὶς τὸ θέλημά μου,
'ς τοῦ λόγου τῆς δὲ βρίσκειται τῆς κλέφτρας ἡ τιμὴ μου,
μὰ ξεύρετε πῶς κατοικᾷ σὲ τοῦτο τὸ σπαθί μου,
καὶ τοῦτο τάσσω σας τὸ πῶς ὀγλήγορα νὰ κάμη
νὰ γδικιωθῶ 'ς τὸ πρᾶμά μου καὶ 'ς τὴν τιμὴ μου ἀντάμι.

(Τότες μισεῖν ὁ Μενέλαος μὲ τοὺς μεσίταις καὶ λέγει ὁ
πρῶτος σύμβουλος).

ΠΡΩΤΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

'Αφέντῃ, κάτεχε τὸ πῶς ὅλοι τως θενά 'μόσου
εἰς ταῖς εἰκόνας τῶν θεῶν νὰ ῥθον νὰ σὲ μαλώσου·
καὶ ἀνὲν καὶ σμιζοῦ ὅλοι τως νὰ ῥθου ἀντίδικά σου,
νὰ σὲ γλυτώσου δὲ μποροῦ ποτὲ τως τ' ἄρματά σου,
γιατ' εἶναι μπορεζάμενοι καὶ πλοῦσοι πολεμάρχοι,
κ' ἡ γιαφεντιά σου ἐντήρησι πρέπει 'ς αὐτόνους νὰ 'χη·
γιαῦτο τὸν κόμπο, ὡς φρόνιμος, ποῦ ἐδέσασινε, λῦσε,
καὶ τὴ φωτιά ὅπου ἄναψε ὁ Πάρις σου τὴ σβῦσε.
δὸς τανε τὴ γυναϊκᾶν τως, μονάχας ἀς ἀμόσου,
ἀπῆς τὴν πάρου ἐδεκεῖ νὰ μὴν τὴν θανατώσου.

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Μπαῖβος καὶ Πετροῦτσο

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

'Ιδέ τσι πῶς ἐφύγασιν, νὰ μὴ τῆνε τακάρω!

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Τρομάσσοισι, γιατί πολλά σὲ βλέπουσι μιτζάρο·
δὲν ἐντεναριστήκασι σικιάς νὰ τὸ στοχαστοῦσι...
καὶ πλεῖτα σάλια ὅπου μπορεῖ σήμερο θὰ τ' ἀκούσῃ!
μὰ πῶς ἐφτά 'ς ἓνα καιρὸ ἤθελες νὰ μαλώσῃς;

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Πολλά 'σαι ἐλίγησ θύμησῃς, γῆ νὰ τὸ πῶ; καὶ γνώσῃς!
σικιάς δὲ θυμᾶσι ἓνα καιρὸ πῶς δέκα παλληκάρια
'ς τοῦ δούκα ἐστραπατζάρισα, μπορῶ νὰ πῶ λιοντάρια;

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Δὲν τὸ θυμοῦμαι, κ' ἔγω το θαράπειο ἐδικό μου
νὰ μοῦ τὸ ξαναδηγηθῆς, ἀφέντῃ, 'ς τὸ θεό μου.

[Μ Π Ρ Α Β Ο Σ]

Μιά ὥρα ἀπάνω 'ς τοῦ δουκὸς τὴν τάβλα ἐκαθομέστα,
μ' αὐτὸ καὶ μ' ἄλλους ἄρχοντες σὲ ἀθιβολὴ ἐρχομέστα·
καὶ λέγω πῶς, 'ς ἓνα καιρὸ δέκα νὰ μὲ σαλτάρου,
τοὺς κᾶνω νὰ γυρίσοισι καὶ ἄλλη μερὰ νὰ πάρου.
Σπανιόλους καὶ Μορλάκηδες δέκα σωστοὺς μοῦ ἐφέρα
εἰς τὸ παλάτι τοῦ δουκὸς τὴν δευτέρην ἡμέρα·
τότεσ μὲ πλεῖσα μου χαρὰ τοῦ δούκα κᾶνω νάτο,
καὶ σῦρνεται σὲ μιά μερὰ καὶ οἱ ἄλλοι ἀπάνω κάτω,
οἱ καθαλλιέριοι θενά πῶ, καὶ μιά κορώνα ἐκάμα,
καὶ ἐστέκασι ὀγιά νὰ δοῦ τόσο μεγάλο πρᾶμα.
Καὶ ἐγὼ πετοῦμαι ἐλεύθερος καὶ σῦρνω τὸ σπαθί μου,
καὶ ὡσὰν κολώνα ἐστάθηκε 'ς τὴ μέση τὸ κορμί μου,
καὶ ἐρχοῦντ' οἱ δέκα... οἱ δυὸ ἀπὸ μπρός, κ' οἱ γιάλλοι δυὸ ἀποπί-
κ' οἱ γέξη ἀπὸ τὰ πλάγια μου... [σω.]

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Τρέμω νὰ τὸ γροικῆσω.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Καὶ ἐγὼ, ὅπου ἐκράτου τὸν καιρὸ, χαρὰ ὀγιά νὰ δώσω
τοῦ δούκα ὅπου μᾶς ἤβλεπε καὶ καθαλλιέρω τόσω,
ὥραις ἐκτύπου ἀδυνατὰ κ' ὥραις ἀπάντου πάλι,
κ' ὥραις πασάταις ἤκανα μὲ ἐλευθεριὰ μεγάλη,
κ' ὥραις ἀπάνω μὲ καιρὸ, κ' ὥραις μὲ τέχνη κάτω
τῶν ἡσυρνε ἡ χέρα μου, καὶ ἄλλου τῶν ἀπονᾶτο
κ' ὥραις ταῖς βάρδιας ἔλασσα, κ' ὥραις εἰς τὴ ντεφέζα
ἐσύρνομου καὶ ἀποδεκεῖ τ' ἄμμάτια μόνο ἐπαῖζα,
κ' ἀποδεκεῖ τῶν ἡσυρνα συχνὰ κατὰ τὰ νάτα
πόντες, μαντρέτα στρογγυλά, ροβέρσα, σγαλεμπράτα,
καὶ κείνοι νὰ σιμώσοισι διασκορπιστοὶ ἐδειλιούσα,
γιαπᾶσ' ὅπου τὰ μάτια μου σπῖθαις τῶν ἀλόλοισα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

'Ανὲν καὶ παροῦσιν τῆνε, θὰ ποῦσι πῶς ἀφοβταί,
καὶ ἐτούτῃ τὴν ἀθιβολὴ ὁ κόσμος θὰ δηγᾶται,
νὰ μὴ ψιφοῦ τὸ βασιλεῖο, μὴδὲ καὶ τὸ θρονίον του,
ὅπου τρομάσου οἱ βασιλεῖς ὅλοι τὴν δύναιν του·
καὶ ἂν ἦναι κ' ἐρθου, κατὰ πῶς λέγεις, ἀντίδικά μας,
ἴντα φοβάσαι; ν' ἀνεβοῦ ποτὲ τως 'ς τὰ τειχιά μας,
γῆ νὰ 'χου ἐμπόρεσι ποτὲ νὰ μάσε πολεμῖσοι;
ἂν ἐρθου, μὲ ζῆμιὰ πολλὴ τῶς τάσσοι νὰ γυρίσου!
τότεσ, ἀφέντῃ, κάτεχε, ὅλοι θὰ σὲ τρομάσου,
νὰ σὲ φοβοῦνται, νὰ παινοῦ τὰ ἄξια καμώματά σου.

ΠΡΩΤΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Σύμβουλε, σφαίνεις κάτεχε, εἰς ὅ,τι εἶχες μιλήσει,
μὰ τὸν Θεὸν παρακαλῶ μόνο νὰ μᾶς βοηθήσῃ·
αὐτ' εἶναι πρεντζιπόπουλοι καὶ βασιλεῖς μεγάλοι,
καὶ ἂν ἐρθοῦσι ἀπάνω μας φωτιά μᾶς θέλου βάλε
νὰ μᾶσε κάψου, κάτεχε, καὶ οἱ θεοὶ δὲ δώσου
ἄλλη βουλὴ 'ς τοῦ λόγου τως, τὴ μάχη νὰ ξηλώσου.

Β Α Σ Ι Δ Ε Α Σ

Νὰ τὴ γιαγείρω δὲν μπορῶ, γιατί δὲν εἶν' τιμὴ μου
ἂν ἦτονε χίλιας φοραῖς νὰ χάσω τὸ θρονί μου.
Κάμετε νὰ μισέψουσι, καὶ μὴ σταθοῦ μιά ὥρα,
κ' ἄς ἐβγοῦ μὲ πολλαῖς τιμαῖς εἰς δικὴ μας χώρα·
δώσατε λόγο πῶς κανεὶς δὲ θέλω νὰ τοὺς βλάψῃ,
πλιά ἀδυνατώτερη φωτιά σὲ τοῦτο νὰ μὴν ἄψῃ.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Κάτσε, καὶ ἀπὸ τὸ φόβο μου κινᾶς μου τὸ κουφάρι.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Γροικῆσε, ἂν ἔχῃς ὄρεξι, καλὰ τ' ἀπομονάρι!
Πῶς ἔχουσι νὰ σμιζοῦσι ὀμάδι ἐγνώρισά τσι
νὰ δώσοισι ἀπάνω μου, γιὰ τοῦτο ἤρηκὰ τσι·
καὶ ἀπῆτις ἐσιμώσασι, μὲ φάλσο μάνκο σέρνω
κὶ ἀπὸ τὴ χέρα τὰ σπαθιά τῶν ἔξη τῶν ἐπαίρων,
κ' οἱ γιάλλοι ἐφοβηθήκασι καὶ "ἀγάπη"! μοῦ φωνιάζου
καὶ τοῦ πολέμου νικητὴ μὲ δόξα μου μὲ κράζου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Πῶς δὲν ἐδώσα τὰ σπαθιά τριγύρου τῶν ἀθρώπων;

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

"Ὄξω τὴν πόρτα ἐβγήκασι, καὶ γροικῆσε τὸν τρόπο·
ὁ κόλπος ἦτο ἀδυνατὸς πολλὰ, καὶ ἐσήκωσέν τα
κ' ὄξω τὴν πόρτα τὰ βγαλε ὀμάδι κ' ἤρριξέν τα...
Ταῖς σικάλαις ἐναίβιανασι κλιέντοι καὶ ἀβοκάτοι,
καὶ ἀθρώπους ἦτο ἡ αὐλὴ κάτω κοντογεμάτη
καὶ τὰ σπαθιά σὰν εἶδασι, πλακῶνει γὰς τὸν ἄλλο,
νὰ φύγουσι περὶκόλο τέτοιαις λογιῆς μεγάλο,
γραφαῖς, προτσέσα, σοῦμπλικαις ἐρρίξασι 'ς τὸ φύγι...
λόγιασε τέτοια ἀναμιγῆ, Πετροῦτσο, ἂν ἦτο ἐλίγη!

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Φρικτὴ καὶ θαυμαστὴ 'τονε, μὰ τὴν ἀληθοσύνη.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Μέρες ὁ δούκας ἔκαμε ὀκτὼ σωσταῖς νὰ κρίνη,
γιατὶ ἐξεμασελίστηκε τόσα πολλὰ ὅπου ἐγέλα
καὶ κρίσιμο δὲν ἔδιδε πονώντας 'ς τὴ μέγλα.
Καὶ ὄξω ἀπὸ τοῦτο, ταῖς γραφαῖς οἱ ἀβοκάτοι ἐχάσα
καὶ μόνο νὰ ταῖς βγάλουσι ἡμέραις ἐπεράσα.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Γιὰ τοῦτο ἐφύγασιν καὶ αὐτοὶ καὶ ἐπήρασι τὸ γλάκι...
μὰ πᾶ νὰ μαρεντίσωμε καὶ ἐφύρασα δαμάκι.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Πήγαινε ἐσύ, καὶ ἀποδεκεῖ ποτὲ μὴν πάρῃς ζᾶλο,
καὶ μόνιος μου ὀγιά δουλεῖα 'ς τὸ φόρο θὰ προβάλω·
πήγαινε ὀμπρὸς καὶ φέρε μου, Πετροῦτσο, τ' ἄρματά μου,
γιατὶ μεγάλο πόλεμο μοῦ προμηγᾶ ἡ καρδιά μου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Καὶ μένα ἀμάχη ἡ κοιλιά... Μὰ ἴντα ἄλλα θὰ σηκώσῃς;
τὰ τόσα αὐτᾶνα ὅπου βαστάς δὲ φτάνουν νὰ μαλώσῃς;

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Κ' ἴντα βαστῶ; παρὰ σπαθί, καὶ τάργα καὶ στελέτο,,
τζελάδα καὶ τὸ τζάκο μου μόνο καὶ κορσαλέτο!

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Καὶ ἴντα ἄλλα θέλεις τὸ λοιπό;

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Μανίκαις, και πουνιάλο, γαμπριέραις, και μονόπολα και γβάντι χωρίς άλλο.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Πάγω όπου θές, μά... αν τὰ βαστάξ!

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Ποῦ ντα άνθρωπε! μαγάρι...

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Σ Ο Σ

Τὰ τόσα ἄρματα ποτέ δὲν κάνουν παλληκάρι.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Γαβρίλης, Ἀρέτας, Ἀλεξάνδρα, Δάσκαλος.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ἦφταξα, Ἀρέτα, ὡς ἤθελα και ὡς ἦτο ἡ πεθυμιά μου, ἔς τὴ χώραν τὴ μητρόπολι, και χαίρεται ἡ καρδιά μου, μερὰ με τὴν ἀπαντοχὴ τοῦ χρυσο-Χρῦσιπτου μου, μερὰ γιὰ τὴ γλυκότετη πατρίδα τοῦ κυροῦ μου.

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Πρὶ σώσω ἐγώ, ἐπροτέρεψε κ' ἤρχεντο ἡ ἀφεντιά σου, ὅπου ἔρεχα, ὡς τσ' εἶχα πει, κάτω συναφορμάς σου.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Οἱ σαντιάδες ἦσαν κεῖ, και ἀπῆς ἐπήρα γλῶσσα σὲ λίγο, τότες παρευθὺς τὴν πράτικα μὰς δῶσα. Μὰ ἄς πᾶμε εἰς τὴν κατοικία ὅπου ἔναι τὸ παιδί μου, γιὰ νὰ τὸ δοῦ τ' ἀμμάτιά μου, νὰ δροισιστῇ ἡ ψυχὴ μου.

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Ἐς τοῦτο τὸ σπῆτι εἴμαστε τὴν ὥρα ὅπου ἔστειλέ με νᾶρθω νὰ δῶ γιὰ λόγου της, και πάλι ὠρδινασέ με, ἀνὲν και δὲν τὸν εὔρω ἐδῶ, ἔς τὸ φόρο νὰ γυρίσω γιὰ τοῦτο, ἀν εἰμίσεψε, ἐδῶ θενὰ ρωτήσω.

(Τότες κτυπᾷ Ἀρέτας τὴν πόρτα).

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Ποῖς εἶναι ὅπου τὴν πόρτα μας κτυπᾷ με βιά ἐτόση;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Κερ' Ἀλεξάνδρα, πρόβαλε γιὰ τὸ θέλεις γνώσει...

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Ἐσ' εἶσαι, Ἀρέτα;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Ἐγώ μαι, ναί και ἀφέντης μου ἄς προβάλλῃ, ἀν ἦναι δῶ, κ τάσω του νὰ δῇ χαρὰ μεγάλη.

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Κ' ἔναι μαντάτο, Ἀρέτα μου, καινούριο εἶναι αὐτόνο;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Ἀφέντης του ἦρθε, και ἔν' τονε! ζετρέχοντάς του μόνο...

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Χίλια καλῶς ἐπρόβαλε λοιπὸ ἡ ἀφεντιά σου, γιὰ τὸν ἄλλον τόσο τὴ χαρὰ διπλώνει ἡ συντροφιά σου! Μὰ ἀκόμη λείπει...

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Τὸ λοιπὸ ἄς πᾶμε, μὴν ἀργιοῦμε· μὰ ἔντα χαρὰ διπλώνω ἐγώ;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Πηγαίνοντας σοῦ δηγοῦμαι.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ἀρέτα, siste pedes, nam τ' αὐτιά σου, ἂ θὰ μ' ἀκούσου.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ποῖς εἶναι αὐτός;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Ὁ δάσκαλος εἶναι τοῦ Χρῦσιπτου σου.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

O fama quantum velox es, onde a ragione fama malum quondam velocius ullum, μιλεῖ τὸ γράμμα. Idest quando ofert nuncium malum si come questo τοῦ Χρῦσιπτου ὅπου ἐγίνηκε πάντοθες μανιφέστο...

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Ἦντά ναι αὐτὴ ἡ γιαιθβολή, νὰ ζῆς, ἀφέντη, πέ μας!

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Τὸ Χρῦσιππο ὁ δούκας μας ἐσεκεστράρισέ μας, μὰ δὲν κατέχω τὴν αἰτιά... και ἐσύ;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Δὲ ξεύρω πρᾶμα.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ἐτσι μοῦ τό πε ὁ Πάμφιλος, και ξάπλωσε ἡ fama.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ἦφου, μαντάτο θλιβερό, δῦμένα ὁ καημένος!

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Hen tibi θέλεις νὰ εἰπῆς, ἀν εἶσαι πικραμένος· ποῖς εἶναι, Ἀρέτα;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Ἀφέντης του τοῦ Χρῦσιπτου...

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

ab ventum statis gratiam oso ragionarlo.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ποῖο ὀνομάζει αὐτὸς ὠζό;

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Τὸ πῶς σὲ σουσουμάζω νοῦς βασιλιου ἔς τὴ γράττicia εἶπα, γιὰ τὴ θαυμάζω... μὰ ἀπῆς μοῦ λέγει ὁ δούλος σου τὸ πῶς τοῦ μαθητῆ μου ἀφέντης εἶσαι, γροίκησε και πιάσε τὴ βουλή μου.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Πέ το, και ἀπῆτις μοῦ τὸ πῆς κ' ἐγὼ παρακαλῶ σε καθὼς λογιάζεις και ἴσως βοήθεια δῶσε.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Θυμοῦ το ὡς πάγεις νὰ τοῦ πῆς, γιὰ τὴ ἔχεις πρᾶξες ἄλλαις; salve μ' ἐμὲ dulcissime filii quomodo vales.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ἦντα νὰ βάλῃ; κ' ἔλεγα πῶς θὰ με δασκαλέψῃς, και στράτα γιὰ καβοήθεια του μιμὰ νὰ μ' ἀρμηνέψῃς!

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Τότες ζιμιὸ λατίνικα θὰ δῆς μὸδέρνα etersa νὰ σοῦ μιλῇ velociter σὲ πρόζα και εἰσὲ βέρσα.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Δὲ με βγάνουσι, δάσκαλε, τὰ λόγια ὅπου ξοδιάζεις. ἔλα νὰ πᾶμε, γῆ ἂ δὲ θές, πέ το, μὴ με πειράζῃς...

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Τὴ λογικά σου πε quid est, και αὐτὸς σοῦ ρεσποντέρει, δίδοντας definicion ὅπου δὲν ἔχει ταίρι.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Δάσκαλε, ὁ κακοροζίκος και νοῦ και λογικά μου με τὸ μαντάτο ἐγὼ ἔχασα, και ράϊσε ἡ καρδιά μου!

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Si est an sunt suenum θυμοῦ νὰ ἴντερογάρῃς, και τόσο σοτισφατζιὸν σὰν πεθυμᾷς νὰ πάρῃς.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Τούτη τὴ σοτισφατζιὸν μοῦ δῶσε ἐσὺ νὰ ζήσης, ἔς τοῦ δούκα ἄς πᾶμε, και ἄσ' τα αὐτά, μπλιὸ ἄλλο μὴ μιλήσης.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Γροίκησε μιὰ ὀρατζιὸν νὰ τῆνε πῆς τοῦ δούκα, dux Creta in regno apolinar non credo tanto luca

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Λουκᾷ ἐδᾷ μ' ἐβάπτισε και γιὰ ληνάρια λέγει... ἄς πηαίνωμε, Ἀρέτα μου, γιὰ τὴ ἡ καρδιά μου κλαίγει!

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Tu parti vere κ' ἔρχομαι κ' ἐγὼ νὰ τοῦ μιλήσω, et fonderar l'occasione θέλω νὰ τὴν ἀρχίσω ἔς τούτη τὴ χώρα νὰ φανῇ πρεπὸ ναι ἡ γιαιρετή μου, γιαιπᾶσ' και ὅπου τρατάρεται κ' ὀγιά τὸ μαθητῆ μου. Και ὁ γέρος Στάθης κ' ὁ γαμπρὸς ἀπομονῆ ἄς ἔχου, και ἂ μ' ἔχουσι ἔς τοὺς γάμους τως χρεία, ἄς με ζετρέχου.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Φόλας, Ἀρέτας, Γαβρίλης και Στάθης.

Φ Ο Λ Α Σ

Ποῖς εἶναι αὐτοῦ ὅπου κτυπᾷ;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Πρόβαλε, ἂ θὲ νὰ μάθῃς.

Φ Ο Λ Α Σ

Ἐσ' εἶσαι, Ἀρέτα; πέ ἔντα θές.

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Αὐτοῦ ναι ἀφὲς ὁ Στάθης;

Φ Ο Λ Α Σ

Ἐπά ναι, ναίσκε!

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Μίλησε καὶ πέ του νὰ κατέβη,
καὶ με ἀναγάλλιασι πολλῆ σοῦ τάσσω πῶς ν' ἀνέβη.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Ἴντὰ ναι ἢ ἀναγάλλιασι; γιατί τὴν κοπελιά μου
μοῦ ἐβάτευε ἀφέντης σου τόσο καιρὸ χωστά μου;

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Πέρασε κάτω, ἀφέντη μου... μὰ κείνος δὲ σοῦ φταίγει.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Ἴντα με θέλει κάτω αὐτός; ἄς πᾶ νὰ δῶ ἴντα θέλει!

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ἄφέντη Στάθη, φίλε μου παλῆ καὶ ἐμπιστεμένε!

Σ Τ Α Θ Η Σ

Μισερ Γαβρίλη, ἀφέντη μου γλυκὲ καὶ ἀγαπημένε!
μ' ὄλη τὴν πίκρα, φίλε μου, κλαίγω ὅκ τῆ χαρὰ μου.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Καὶ μένα ἢ γιαναγάλλιασι μ' ἀνοίγει τὴν καρδιά μου.
Φίλε, τὴν πίκρα ξόρισε, τὰ ἀνοικατώματά σου
τὰ στείλασι οἱ ὄρανοὶ γιὰ νὰ ἔβγω εἰσὲ χαρὰ σου.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Τὰ πάθη μου δὲν ἤμαθες, μ' ἀπῆς τὰ θὲς γροικῆσει,
περίσσα κακοροῖζικο μὲ θὲς ὀνοματίσει
μὰ πότες ἤρτες, καὶ ἀφορμῆ ἔς τὴν Κρήτη ποιά σὲ σέρνει;

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Δὲ εἶν' πολλὴ ὥρα ὅπου ὄσωπα, καὶ ἡ τύχη σου με φέρνει
τοῦτα ὅπου κράζεις πάθη σου καὶ βάσανα ἤμαθά τα,
καὶ γῶ τὰ διώχνω με γλυκιά σάν πεθυμάς μαντάτα.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Καὶ δὰ ποθὲς ἐγροίκηρες πῶς θέλει νὰ βλοήση

τὸ Χρῦσιππο ὁ δούκας μας, νὰ με παρηγορήση;

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Τοῦτο ὄχι, δὲν μπορεῖ παντρειά, σάν ἔχει ἡ ὕρεξι σου,
μηδὲ βολεῖ ἔς τὸ Χρῦσιππο νὰ ναι κ' εἰς τὸ παιδί σου.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Ἴς τοῦτο καλὸ ναι, φίλε μου, καὶ ὅποιος ἀλλιῶς λογιάζει,
ἴπειδῃ κ' ἢ γιαρραβώνιασι μόνο ἢ πρώτη ξάζει.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ἀλήθεια λές, μ' ἂν εἶχε ζεῖ σήμερο ὁ Χρυσῆς σου,
ἦτονε τάχατες πρεπὸ νὰ πάρη τὸ παιδί σου;

Σ Τ Α Θ Η Σ

Τέτοιας λογιῆς παράνομο ποὺς ἤμπορεῖ ν' ἀκούση,
δὴ ἀδέρφια ἀνάμεσά τῶνε ποτὲ νὰ παντρευτοῦσι!

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Λοιπὸ ἂν εἶν' παράνομο, δὲν πρέπει ὁ Χρῦσιππός σου
νὰ βλογηθῆ τῆ Φαῖτρα σου καὶ νὰ γενῆ γαμπρός σου.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Πέ τονε, φίλε μου, καλλιὰ προδότη μου καὶ ὀχθρό μου,
καὶ μὴ μοῦ λές με πίκρα μου πάλι τὸ Χρῦσιππό μου!

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Δὲν εἶν' προδότης, μηδὲ ὀχθρός, παιδί ναι τ' ἀπατοῦ σου,
κόκκαλο τοῦ κοκκάλου σου καὶ σάρκα τοῦ κορμιοῦ σου.
μηδὲ τῆ θυγατέρα σου δὲν ἐσμίξε ἀντάμι,
μηδὲ καὶ με τὸ Χρῦσιππο σφάλμα ποτὲ εἶχε κάμει.

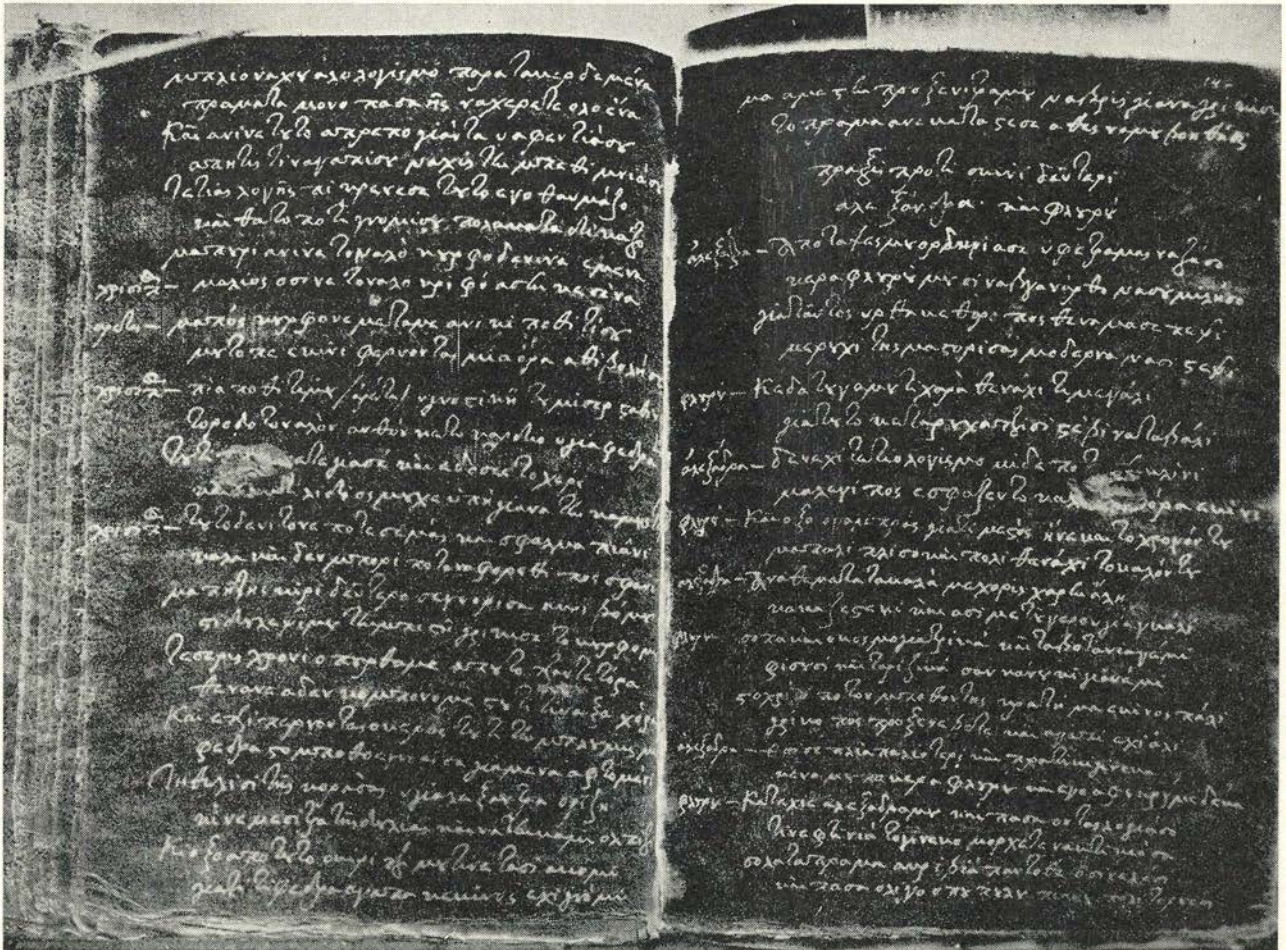
Σ Τ Α Θ Η Σ

Ὀϊμένα, ἀποῦ τῆ χαρὰ γροικῶ καὶ ἀπολιγαίνω,
καὶ ὁ λογισμός μου ἐσάλεψε καὶ ἀποῦ τὸ νοῦ μου ἐβγαίνω.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Πιάσ' τονε, Ἀρέτα μου καὶ σύ, μὴν πέση ὅπως τοῦ ἐφάνη
θῶριε ἢ γιαγάπη ἢ πατρικὴ ἔς τὸν ἄθρωπο ἴντα κάνει!
μικρ' ἦτονε ἢ λιγοθυμιὰ καὶ ἀρχίζει καὶ περνᾷ του.

Οἱ δύο πρῶτες σελίδες ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ "Στάθη" ποὺ φυλάσσεται στὴ Μαρκιανῆ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας



ΑΡΕΤΑΣ

Γροικῶ τονε καί στένεται... κ' ἐγὼ 'ς τ' ἀνάκαρά του.

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

'Αφέντη Στάθη!...

ΣΤΑΘΗΣ

Φίλε μου, πολλά παρακαλῶ σε τέλειωσε τὴν ἀθιβολή, σωστή χαρὰ μοῦ δῶσε!

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

'Σ τὴ Μπουγδανιά ὄντας εἰμαστε καί 'ς τὸ Κελλί, θυμῆσου τὸ Νικηφόρο τὸν καιρὸ ὅπου 'χες δουλευτή σου..

ΣΤΑΘΗΣ

'Σ τὸ σπίτι μου γεννήθηκε κ' ἦτονε ἀναθροφή μου, καί τὸ παιδί μου μετ' αὐτὸ κρουσάρο ἐπήρασί μου, καί ὁμάδι μᾶς ἐπήρασι, μὰ ἐμένα ἐλευθερώσα μαλτζίκια μ' αὐτοὶ ποτὲ δὲν ἔμαθα πού ἐδώσα.

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

"Ἐνα μπερτόνι ὄριζε ἕνας 'Ρωμογενίτης Τούρκος, μὰ φίλος μου παληὸς κ' ἴδιος μου συντοπίτης, καί φτάνει τῇ Μονοβασῆς τῇ χώρα ἕνα βράδου, τὸ δουλευτή σου σύρνοντας καί τὸ παιδί σου ὁμάδι· τότες 'ς ἐκείνη ἡλαχα κ' ἐγὼ τὴν ἴδια χώρα, καί με τὸν Τούρκο ἐσιμίζαμε κ' ἐδώκαμε τὴ γνῶρα, καί παίρνει με 'ς τὸ ζύλον του μιά ὥρα νὰ γευτοῦμε, καί ἀπῆτις ἐποφάγαμε, τὸ ζύλο πᾶ νὰ δοῦμε· καί κάτω κατεβαίνοντας γροικῶ μεγάλο θρῆνο, καί τ' ὄνομά μου ἀνάκραζε λυπητερά εἰς ἐκεῖνο. καί πρὸς τὸ κλάημα ἐγύρισα μὲ λύπηση καί θῶρου, κ' εἰς τοῦτο ἐκεῖ τὸ πρόσωπο θαρῶ τοῦ Νικηφόρου, καί ἐκράτει εἰς τὰ χέρια του κλαίγοντας τὸ παιδάκι, κ' ἐτρέχασι τ' ἀμμάτιά του τὸ δάκρυ ὡς ἀρούακι. Ρωτῶ, ποῖο εἶναι τὸ παιδί, καί πῶς ἐσπλαβωθῆκα, καί ὅλα μοῦ τὰ δηγήθηκε μὲ πόνο μου καί πρίκα. Κ' ἐγὼ, σὰν εἶχα τὴ φιλιὰ τοῦ Τούρκου, ἐζήτηξά τσι, καί με κανίσκια ὅπου ὄδωσα μεγάλη ἐγλύτωσά τσι, καί ἐπῆρά τσι 'ς τὴν Ζάκυθο· ἔτσι καί τὸ Χρυσῆ σου ὡσὰν παιδί μου ἀνάθρεψα γι' ἀγάπη ἐδική σου· καί τὸ Χρυσῆ δὲν ἤθελα πολλὰ νὰ μεταλλάξω, γιὰ τοῦτο πάλι Χρῦσιππο μοῦ φάνη νὰ τὸ κράξω. Καί τὴν ἀγάπη τοῦ βαστᾶ καί πῶθο ἡ καρδιά μου, ὅπου γιὰ κληρονόμο μου τὸν ἔχω 'ς τὴ φτωχειὰ μου, καί γιὰ νὰ κάμη στόλισι μεγάλη τοῦ πραιμάτου, τὸν ἦστευλα τὴν ἀρετὴ νὰ μᾶθη τοῦ γραμμιάτου. Τὸ λοιπονὶς ἡ τύχη του κ' ἡ ἐδική σου γνῶρα συνεπαρτὸ μ' ἐφέρασι καί μένα 'ς τέτοια χώρα.

ΣΤΑΘΗΣ

Τώρα ὄντα θέλη ὁ θάνατος νὰ πάρη τὴ ζωὴ μου, θαρραπημένος βρίζομαι, πειδὴ ἦρα τὸ παιδί μου Μὰ ὁ Νικηφόρος, φίλε μου, τάχα νὰ ζῆ ὁ καυμένος;

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

'Σ ὀλίγο καιρὸ ἐπόθανε αὐτὸς ὁ πικραμένος! "Ἄς πάγη 'Αρέτας καί ἄς τὸ πῆ, καί μεις 'ς τοῦ δούκα οἱ [δύο μας ἄς πᾶ νὰ λευτερώσωμε ζιμιὸ τὸ Χρῦσιππὸ μας.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δάσκαλος, Μπράβος καί Πετροῦτζος.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Alcun non puo saper da chi sia amato, quando felice in su la roda sede [cato?]
Σ τοῦ ριζικοῦ τὰ μπόδιστρα κ' εἰς τὰ σαλέματά του ξάζει πολλὰ τὸ φίλον του νὰ δῆ κανεὶς σμὰ του, γιὰτι 'ς τὴν καλοριζικιά μὴθῆνας δὲν κατέχει καί νὰ γνωρίση φανερά φίλο καλὸ ποῖον ἔχει, πειδὴ ψευτοὶ καὶ ἀληθινοὶ τότες τὸν τριγυρίζου κι' ὅλοι μιά πίστι δείχνουσι πῶς 'ς τὴν καρδιά σφαλίζουν μ' ἀπῆς καιρὸ ἀντίδικο ἡ τύχη θέλει φέρει, γυρίζουσι οἱ δίμουροι τὸν πόδα εἰς ἄλλα μέρη. Μ' ἀπ' ἀγαπᾶ με τὴν καρδιά τὴν ἴδια ζῆσι βάνει γιὰ φίλο, καί ἀγαπᾶ τονε καί ἀπῆτις ἀποθάνη, ταῖρι γιὰμιά 'χει... καρδιακὴ φιλιὰ μὰ πόση εὐρῆκα 'ς τὸ Χρῦσιππο ὁ Πάμφιλος... τὸ βλασανόν του ἐγροίκα, νὰ πᾶ νὰ λέγη τοῦ δουκὸς δὲν ἐλευθερώση, καί τὸ καστίγο, ὅπου ἐκεينوῦ τυχαίνει, αὐτοῦ νὰ δώση!

ΜΠΡΑΒΟΣ

Λόγια, Πετροῦτζο, ἀπὸ σοφὴ καί ἀπὸ τεχνίτρα γλώσσα.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Ναῖσκει, παινώ τονε κ' ἐγὼ, κι' ἄς δὲ γροικῶ καί τόσα.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

O che ribalda coppia, stécco νὰ μὴ μιλήσω, μ' ἀπῆ μοῦ λάχχη τίποτας κακὸ, καί ἄς χαιρετήσω. Bacio la porta e lo portal, di quel tagliente brando o brava e famosissima progenie de Orlando.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Καλῶς τὸ Δάσκαλο! ἀπατᾶ σὰ σ' ἔδα ἀνιμένα σε, νὰ σ' ἀβερτίρω ὅπου μὲ δῆς μπλειὸ σου νὰ μὴν παινᾶσαι. 'Εγροίκησές μου 'ς τοῦ δουκὸς σήμερο μὲ τ' αὐτιά σου πῶς ἄνω κάτω σ' ἔβαλα μὲ τὴ ρετόρικά σου· μὴδὲ ντοτόρε ἐψήφισε ἐκεῖνος, μὴδ' ἔσένα, μὴδὲ ἐστοχάζεντό σας σκιας μὰ ἐμίλειε μετὰ μένα. καί τοῦτο μόνο ἔκαμε, πειδὴ καί τῶν ἀρμάτων πρέπει νὰ δίδουσι τιμὴ πλειὰ παρὰ τῶ γραμμιάτω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Quidem nec ossa pariant, ma stava come un roco con tuto questo sentati come si vanta il giuoco.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Καί τοῦτο ἂν ἤθελες νὰ δῆς καί ἐσὺ μ' ἀληθοσύνη, στράφου πῶς ζυγραφεῖζουσι καί δὲ τὴν δικροσύνη, νὰ δῆς πῶς ἔχει 'ς τὴ δεξιά χέρα σταθὶ γδυμένο, καί λίμπρο ἕνα 'ς τὴ ζερβὴ καί στέκει σφαλισμένο! καί μόνο τὸ ρετράτο τση καί χῶρις ἄλλο κόπο σοῦ σημαδεύει τ' ἄρματα πῶς ἔχουσι τὸν τόπο.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ad hoc ego respondeo propositum e dico quod arma cedunt literis, come il poeta antico; et molti altri savii filosofi e dotori afermano quod literae principium sunt honori; et etiam quod imperia cum istis gubernantur, et omnes bones regoles gentibus semper dantur. Sed istam controversiam ci accomodo tractare con questa sorte de omini cur quiam quidem quare? Τοῦτο ἡ γιολήθεια φανερὸ 'ς τὸν κόσμο ὅλο δείχνει καί εἰς τὸ πολλόταταις φοραῖς καί τόπους τ' ἀποδείχτει l'incancarita ipotessi con mile e piu raggioni et con antimematica ratie rationi.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Κάνκαρα καί ἀποστέματα νὰ βγάλη τὸ κορμί σου... μίλιε καί σὺ 'Ρωμαίικα καθάρια καί ἀποκρίσου!

ΜΠΡΑΒΟΣ

'Η ρατζιόνες τοῦ Μιλᾶ θὰ πῆ 'ς τὸν τρόπο αὐτόνο τὸ πῶς τὸ αἶμα δρώνουσι νὰ ἀναχασθίω μόνο. Δάσκαλε, τέτοια διαφορά ὅπουδὲ θὰ τρατάρης, σκιας ἔλα 'ς ἄλλο τίποτας ἂ θές νὰ τεσπουτάρης.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Μίλησε ἐσὺ γιὰ τ' ἄρματα, καί πάλι ἐσὺ γιὰ κείνα ὅπου τὴν πείνα διώχνουσι, κ' ἐγὼ γιὰ τὴ ντοτρίνα.

ΜΠΡΑΒΟΣ

'Ἐμένα ἡ ψῆ μου μὲ βαστᾶ καί μὲ πουνιάλο σὲ βάρδια μία νὰ σταθῶ μὲ τεχνικὸ τὸ ζάλο, νὰ 'χω τὸν πόδα τὸ ζερβὸ ὀμπρός, τὸν ἄλλο ὀπίσω, νὰ σὲ λαβώσω μὲ εὐκολιά μεγάλη μου, νὰ ζήσω!

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Καί μένα ἡ ψῆ μου μὲ βαστᾶ νὰ πιάσω ἕνα ντοτόρε γῆ ἕνα ποῆτα ὅποιο θές, γῆ ἕνα ψηλὸ ἀουτόρε λατίνο καί ἰταλικά νὰ σοῦ τότε σπριμέρω καί συλλογίστους ὅσους θές πάντα νὰ προπονέρω.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Καί μένα ἡ ψῆ μου μὲ βαστᾶ νὰ πιάσω ἕνα κομμάτι χοῖρο, ἀφέντη Δάσκαλε, μερί. γῆ μόνο πλάτη, νὰ κάω τὸ μισὸ ὄφτο καί τ' ἄλλο 'ς τὸ τσιάλι, νὰ σοῦ χορτάσω μ' εὐκολιά καί μὲ χαρὰ μεγάλη.

ΜΠΡΑΒΟΣ

'Ἐμένα ἡ ψῆ μου μὲ βαστᾶ νὰ μῶ 'ς ἕνα φουσάτο μὲ τὸ σταθὶ μου μοναχάς, νὰ ρίχνω ἀπάνω κάτω, νὰ κόψω χίλιας κεφαλαῖς, μέλη νὰ τεταρτιάσω, πόδια καί χέρια νὰ πετῶ, κορμιά νὰ ξεκοιλιάσω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Καί μένα ἡ ψῆ μου μὲ βαστᾶ χίλιους σοφοὺς τοῦ κόσμου, ἂν ἔρθουσι σὲ ντέσπουττα, νὰ δέσω μοναχὸς μου.

νά σοῦ τσι κάμω με έντροπή μεγάλην νά σωποῦσι,
λίμπρο νά μὴν ἀνοίγουσι ὅπου καί ἄ με θεωροῦσι.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Καί μένα ἡ ψή μου με βαστᾶ νά μπῶ σέ καπονέρα
νά ρίξω μέσα τῆ δεξιά καί τῆ ζερβή μου χέρα,
νά μὴν ἀφήσω κάποινα μηδένα, χίλοι ἀν ἦσα
νά τοὺς σηκώσω με χαρὰ καί μ' εὐκολιά περίσσια.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Καί μένα ἡ ψή μου με βαστᾶ μ' ἕνα μου φοῦσκο μόνο
νά φρακασάρω, Δάσκαλε, τὸ καύκαλό σου αὐτόνο.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Καί μένα ἡ ψή μου με βαστᾶ νά μπῶ ν' ἀργομεντάρω,
καί ἕνα ὥζο ἀδιάκριτο πῶς εἶσαι νά τρατάρω.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Καί μένα ἡ ψή μου με βαστᾶ νά στέκου νά μιλοῦσι,
νά τοὺς γελῶ 'ς τ' ἀμμάτιά τως καί νά μηδὲ γροικουσι.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Δάσκαλε, τ' ἀργομένο σου βάλλε 'ς τὸν ἑαυτό σου,
καί μάθε νά μιλῆς καλά, γῆ σπῶ τὸ καύκαλό σου.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Est mihi necessarium tacere anterhessis.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Μέσα σέ νετζεσάριο δώσης ἐσὺ καί πέσης!

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Καί ἀν τύχη δὲν τὴν ἔπαθε καλά, ὄντας ἐγρεμιστή!..
ὡσάν καί σένα ἡ πλάτη σου σάν κάπρου ἐκοπανίστη!
Καί τῶν ἰδῶ ἔντα ἐπάθαισι σήμερον 'ς τὸ θεό μου
θὰ πῶ με μῶδο ὁμοφο πῶς τὸ 'δα 'ς τ' ὄνειρό μου.
Γράμματα, ἀφέντη Δάσκαλε, τόσα περίσσια ἔχεις
νά ξεδιαλύνης ὄνειρα τάχα νά μὴν κατέχης;

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Ξεύρω! καί ἀν ἐνερετύηκες, τὴν ὥρα μόνο πέ μου
ὅπου ἐθώρειες τ' ὄνειρο, καί τότες γροικησέ μου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Τ' ὄνειρο ἐτοῦτο ὅπου θὰ πῶ τὸ θῶρου ὀγιά τοὺς δύο σας,
καί μὴ χορτάσω ὥστε νά ζῶ, ψόματα ἀνέ καί πῶ σας.
Τάχα σάν νά 'χετε ποθὲς τόπο, καί κάλεσέ σας
κανεῖς, γιὰ νά μιλήσετε με ταῖς ἀγαφτικαῖς σας
καί σένα εἰς νετζεσάριο ἐκαταγρέμισέ σε,
καί τὰ νεφρά σου ἐσὸς'σπασες κ' ἐξεκουτρούκισέ σε
καί σένα ἐσφαλίσαισι 'ς ἀρμάρι καί καπνίσαι
με δειάφι, κ' εἰς τῆ ράχη σου ραβδί ἕνα ἐτσάκισαι.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

'Ως εἶναι ὁ νοῦς σου, γάϊδαρε, χοντρός καί ὁ λογισμός σου,
ἐτσο' εἶναι καί τὰ λόγια σου χοντρά καί τ' ὄνειρό σου!

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Τ' ὄνειρο, ἀφέντη δάσκαλε, νά ζῆς, ξεδήγησέ μου.

[Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ]

Μετὰ χαρᾶς, μετὰ χαρᾶς, Πετροῦτζο γροικησέ μου:
Στῆς ἔντας ὁ Βιργίλιος τὸ σόνον ἀπορτάρει
πῶς εἶναι, καί τὸν Ὀμηρο σέ τοῦτο ἱμιάρει,
δὺ πόρταις, μ' ἀλεφάντινο κόκκαλο ἡ μιά, κ' ἡ γιάλλη
μὲ τοῦ βουγιού τὸ κέρατο, σὰ λέγει ἐκεῖνος πάλι.
καί αὐταῖς ἡ πόρταις βγάνουσι τοῦ ὕπνου τὰ ὄνειρά του,
quella d' anorio τὰ ψευτά, τ' ἀλήθια τοῦ κέρατου.
Καί πρέπει ἀλήθιο τ' ὄνειρο νά 'ναι με δικηροσύνη,
γιατ' εἶσαι τοῦ κέρατου ἐσὺ πόρτα τ' ἀληθοσύνης.
Καί μετὰ τοῦτο ἀφίνω σας, καί πάγω γιὰ νά δώσω
βουλή ὀγιά τὸ Χρῦσιππο σέ βάσανόν του τόσο.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

"Ἄμε, μὰ δὲν ἐγροικησα τὰ ἀνεγυριστικά σου,
μὰ τῆ ρεσπότα, δάσκαλε, σάν ἔπρεπε ἡδιδά σου.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Φόλας καί Πετροῦτζος.

Φ Ο Λ Α Σ

Ἦρθε ἡ ὥρα ἀφέντης μου ν' ἀνοίξη τὸ σακκοῦλι
νά βγοῦ τὰ μουχλιασμένα του νά τὰ χαροῦμε οὔλοι
δὺο γάμοι θὰ γενούσινε κ' οἱ δὺο 'ναι 'ς τὰ παιδιά του,
γιὰ τοῦτο μπλεῖο δὲν εἶν' καιρός νά χώνη τὰ φλουριά του.
δὲ θέλει τοῦ κακοφανῆ 'ς τόση χαρὰ, λογιάζω,
δεῖπνο γιὰ τόση φαμελιά γιὰτὶ καταδινιάζω.
γάλους, καπόνια ἔχομε, 'ρίφια, καί ἀν κάνουν χρεῖα

καί ἄλλα περίσσια, ἐπὰ κοντὰ εἶν' ποῦρι ἡ λοσταρία.
Μὰ τέτοιο κόπο μοναχός δὲν ἤμπορᾷ τουράρω,
καί τὸν Πετροῦτζο σύντροφο ἐλόγισα νά πάρω.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Καλὰ μαντάτα! ἀληθινά, Φόλα, ἐξανάνιωσές με
καί ἐμάκρυνες τῆ ζῆσί μου καί ἐκαλοκαρδισές με,
νά ζήσω, καί γι' ἀντίμεψι σοῦ τάσσω νά γυρέψω
παρτίδο ὀγιά λόγου σου καλὸ νά σέ παντρέψω.

Φ Ο Λ Α Σ

Πλιά γληγορότερα ἦφίνα νά βάλου 'ς τὸ λαϊμό μου
σκοινί νά με φουρκίσουσι, Πετροῦτζο, 'ς τὸ θεό μου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Γιάντα δὲ θέλεις;

Φ Ο Λ Α Σ

'Ογιατὶ δὲ θέλουσι οἱ χρόνοι
καί ἄλλοι κουρφοί μου λογισμοί, καί τοῦτο μόνο σώνει.
μὰ ἀνέγλυτος προξενητής γιὰ λόγου του γυρεῖς
παντρέψου ἐσὺ καί τῶν ἄλλῶ μὴ θέλεις νάρμηνεύης.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Μηδὲ κ' ἐγὼ δὲν τὸ θωρεῖς νά παντρευτῶ ποτέ μου,
γιατὶ ἔχω δίκια ἀφορμή, Φόλα, καί γροικησέ μου.
Χρόν' εἶναι ὅπου ἦμου 'ς τὰ νησὰ κ' ἦμουνε παντρεμένοι,
μὰ πλειὰ καλλιὰ 'χα νά 'χα 'σται 'ς τοὺς Τούρκους σλα-
[βωμένοις

γυναῖκα μιά εἶχα ζηλιαρὰ πολλὰ, κακοδιαριστρά
'ς τὸ σπίτι, καί κακόπλαστη, δῆμουρη καί μεθύστρα,
κακόβια, ἀνάλατη, κοχλή, τόφια, ψειρομασκάλα,
λεμενταρίστρα καί γλωσσού, φαγάνα καί βουβάλα.

Φ Ο Λ Α Σ

Πετροῦτζο, κατὰ τὰ πηλὰ θενά 'το καί τὸ φτυάρι.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Σώπασε, ὥζο, τὰ σάλιά σου γροῖκα τ' ἀπομονάρι.
Σάν εἶδα τέτοιο βάσανο, 'ς ἕνα καράβι ἐμπῆκα
ὅπου 'ς τὴν Κρήτη ἤρχοντο, νά φύγω τόση πρίκα
δὲ ξεύρω πῶς τὸ γροικησε τούτη ἡ κατοραμένη
καί βάρκα μιά τὴν ἤφερε κ' εἰς τὸ κατὰβι ἐμπάινει
'ς τῆ στράτα θέλει ἡ μοῖρά μου καί μιά φορτοῦνα ἀρχίζεις
μιά νύκτα με τὸ θάνατο νά μᾶς φοβερῶζι
λέγει ὁ καραβοκύρης μας, μὰ με καλιὰ θλιμμένη:
"παιδιά μου, χύσι ἄς κάμωμε, γιατί εἴμεσταν πνιμένοι!
τὸ πλιά βαρὺ σας ρίξετε γομάρι, μὴν ἀργεῖτε,
γιατὶ καλλιὰ 'ναι ἡ ζῆσί μας, καί μὴν τὸ λυπηθῆτε!"
Τότες ποῖς ἐμπάθε βουτζι, ποῖς ἐφριχε βαρέλα,
ποῖς ἠδειαζε τὰ ροῦχὰ του καί ἐπέτα τὴν κασέλλα
'ς τοῦτο αὐτῆ τὴν ἀζουδιά ξάφνου κ' ἐγὼ ἤραξά τη
καί τέτοια λόγια λέγοντας ζιμιὸ ἐγρέμισά τη:
"ἄμε 'ς τὸ γεροδαίμονα, γιατί βαρὺ γομάρι
δὲν ἔχω πλειότερο ἀπὸ σέ, κ' ἐκεῖνος ἄς σέ πάρη!"
Μὲ τέτοιο τρόπο ἐγλύτωσα καί ἐβγήκα ἀπὸ τὰ πάθη,
καί αὐτῆ εἶπα πῶς ἐπήρασι τὰ κύματα καί χάθη.
Σάν τούτη καί χερότερα νά πᾶσι ὅσαις τῆς μοιάζου,
ζιμιὸ, τοὺς κακορίζικους ἄνδρες νά μὴν πειράζου.
Λοιπὸ ἀπῆτις τὸ βροχὸ ἀπ' αὐτῆ ἤθελα ἀδειάσει,
ἄλλη σοῦ τάσσω ἀληθινὰ ποτὲ νά μὴ με πιάση.
Μαγάρι κι' ἄλλοι σήμερο τὸ ξόμπλι μου νά πιάσῃ,
κ' εἰς τούτη τὴν ἀθιβολή κ' ἐκεῖνοι νά μοῦ μοιάσα
γιατὶ γυναῖκες ἔχουσι καί αὐτοὶ σάν τῆ δική μου,
καί τὸν καῦμό μου γνώθουσι χωσμένο 'ς τὸ πετζί μου'
κι' ὅσοι ἔχου τέτοια θηλυκὰ καί ἀπόκεις τὰ πανδρεύου,
σκολήκους κάνου ζωντανοὶ καί ἀπὸ τὸ νοῦν τως ἔβγου.

Φ Ο Λ Α Σ

Τὸ κολοκῦθι θενά πῆς ὕποιο ἔκαψε περίσσια,
'ς τὸν τράφο ἀπάνω ἀπὸ μακρὰ τὸν ἤβλεπα κ' ἐφύσα.
Πετροῦτζο, ἐδῶ τσο' ἀφένταις μας θῶρει τσι πῶς γελοῦσι,
'ς τὴν ὄψι φανερώνουσι ὅση χαρὰ βαστοῦσι.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Στάθης, Ντοτόρος, Μπαβός, Πετροῦτζος, Φόλας, Χρῦσιππος,
'Αλεξάνδρα, Ἀρέτας, Γαβρίλης, Πάμφιλος, Δάσκαλος.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Μὰ γιάντα ἐσεῖς ἐργήσετε; κακὰ μᾶς ἀγαπᾶτε!
νά 'χετε λάχει ἐδ' ἐκεῖ 'ς τοῦ δούκα νά γροικᾶτε...
σάν νά 'χε εἶσται ὁ Χρῦσιππος παιδὶ καθολικόν του,
τέτοιας λογῆς χαираμένο εἶδα τὸ πρόσωπόν του!

ΝΤΟΤΟΡΟΣ

Τὸ πρᾶμα δὲν ἐκάτεχα, μὰ ἂν ἤθελα τὸ μάθει,
πλειά ὄμπρός εἶχά 'σται σύντροφος κ' ἐγὼ τ' ἀφ' τοῦ Στάθη.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Μηδὲ κ' ἐγὼ, νὰ ζήσωμε, μὰ μόνον ἀπὸ τὰ χεῖλη
τῆς ἀφεντιάς σου τὸ 'κουσα καὶ τοῦ μισέρ Γαβρίλη,
μὲ τὸν ἀφέντη ἐδεπᾶ cucurri· γιὰ νὰ δώσω
κονσέγιο γιὰ τὸ Χρῦσιππο τὸ πῶς νὰ τὸν γλυτώσω.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Τῆς Χώρας εἶμαι ἐγὼ ἄνθρωπος, καὶ μὴ μὲ λὲς κουκούρη!

ΝΤΟΤΟΡΟΣ

Δὲν εἶπε τίποτας κακό, καὶ μὴ σκαλδάρης ποῦρι!

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Cucurri ἐγλάκησα θὰ πῆ; καὶ βέρμπο εἶναι λατῖνο,
καὶ βρίσκεις τὸ 'ς τὸν "Ἀλβαρο γῆ κ' εἰς τὸν Καλεπῖνο.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Φόλα, ποτῆρι δὲ θωρῶ, κούπα, μηδὲ λαῆνι,
καὶ ὀγιάντα λέγει τὸ λοιπὸ ὁ Δάσκαλος τὸ πίνει;

ΦΟΛΑΣ

Πάντα δυσκολογροίκηταις ἢ γιελιμαῖς του ἐβγαίνου,
γιὰ τοῦτο ἐγὼ τὸν ἤδωκα καὶ τοῦ καταραμένου.

ΑΡΕΤΑΣ

Σώπασε, Φόλα, σώπασε, μηδὲ σοῦ τὸ γροϊκήσου,
νὰ ζήσω, οἱ μαθητάδες του, νὰ σὲ γενολοήσω.

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

Δάσκαλε, 'ς τούτη τῆ χαρὰ τούτω τῶ συμπετέρω,
μὰ τὴν ἀλήθεια, τίποτα σήμερο δὲ τζεδέρω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Kredo, γιατί ἡ ἀναθροφὴ τσ' ἀγάπης εἶναι δέμα
τέτοιας λογῆς ἀδυνατὸ παρά τὸ ἴδιο αἶμα.

ΣΤΑΘΗΣ

Μισέρ Γαβρίλη φίλε μου, καὶ σὺ 'ς τὴν κατοικιά μας
παρακαλῶ σε νὰ συρθῆς, νὰ 'σαι 'ς τὴ συντροφιά μας.

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

Πειδὴ ἡ γιαγάπη μ' ἔφερε τοῦ Χρῦσιππου 'ς τὴν Κρήτη,
μὲ σύρνει ἡ ἴδια μετ' αὐτὸ νὰ 'μαι κ' εἰς ἓνα σπίτι.

ΝΤΟΤΟΡΟΣ

Κ' ἐγὼ μὲ τὴ Λαμπρούσα μου καὶ μὲ τὸ Χρῦσιππὸ μου,
θέλετε καὶ ἄ δὲ θέλετε, θενά 'μαι, 'ς τὸ θεὸ μου.

ΣΤΑΘΗΣ

Τὴ συντροφιά σου θέλομε, μᾶλλιος παρακαλοῦμε,
κ' εἰς ἓνα σπίτι νὰ 'μιστα πολλὰ σ' ἐπιθυμοῦμε.

ΝΤΟΤΟΡΟΣ

Τὸ πρᾶμμα ὄλο, Δάσκαλε, τοῦ γράψε γιὰ προικιόν του,
κ' ἔχε τὸ λόγῳ καὶ ἀπὸ δὰ καὶ ὄμπρός ἄς εἶ ἐδικὸ του.

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

Καὶ μένα, ἀφέντη Δάσκαλε, μόνον νὰ γουβερνάρη,
καὶ τ' ἄλλο ἄς ἔχη ζωντάς μου σὰ θέλει καὶ ἄς τὸ πάρη

ΣΤΑΘΗΣ

Κ' ἐγὼ τὴ θυγατέρα μου μὲ τὸ ἔμισὸ προυκίζω,
καὶ τ' ἄλλο ἄς εἶν τοῦ Χρῦσιππου, καὶ πρᾶμα δὲν κρατίζω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Νὰ μείνουσι ἐρέδε σας κ' οἱ δνὸ τωνε πρεπὸ 'ναι,
καὶ νὰ τὸ γράψω τάσσω σας da buon tabellione.

ΣΤΑΘΗΣ

'Ἀμπέλια ἐμεῖς δὲν ἔχομε, μὰ τ' ἄλλο πρᾶμμα γράψε.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Da buon notaro θενά πῆ, καὶ αὐτὰ τὰ λόγια πάψε.

ΣΤΑΘΗΣ

Πάμφιλε, σίμωσε ἐδεπᾶ, μηδὲ θαρρῆς, παιδί μου,
'ς τὴ Φαῖδρα ἐπαντρευθήκης δίχωστας τὴ βουλή μου,
πῶς νὰ 'χω παραπόνεσι κακιμιά ἀντιδικά σου,
γιατὶ ψιρφῶ καὶ χαίρομαι τὴν ἐδικότητά σου.

ΠΑΜΦΙΛΟΣ

Τὸ σπλάχνος κ' ἡ γιαγάπη σου προικιό, ἀφέντη, τάσσει
τόσα καλὸ, ὅσο μπορεῖ πάσα ἓνας νὰ λογιᾶση,
μὰ ἂν ἦτο καὶ λιγώτερο, φτάνει νὰ μὲ σκλαβώνη
μὲ τόση καλοσύνη τση, κ' ἐκείνη μὲ πλερώνει.
κι' ὄχι ὡσὰ ξένο γέννημα, μὰ πάντα ὡσὰν παιδί σου
καθολικό, νὰ προσκυνῶ τάσσω τῆς θέλησῆς σου.

ΣΤΑΘΗΣ

Καὶ σὺ Χρυσῆ μου, ζήσί μου, μάκρεμα τῶ χρονῶ μου,

πόση χαρὰ καὶ ἀνάπαψι δίδεις τῶ γερατειῶ μου!

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Τὴν ἴδια ἀναγάλλισι καὶ τὴ χαρὰ τὴν ἴδια
τῆς ἀφεντιάς σου ἔχω κ' ἐγὼ, κ' εἰς τέτοιον τρόπο ἀφνιδία
καὶ τὴ χαρὰ, ἀφέντη μου, τὴν ἐδική σου πάλι
τ' ἄλλου μου ἀφέντη ἐδίπλωσε καὶ ἐγίνη πλειά μεγάλη.

ΓΑΒΡΙΑΗΣ

Καὶ μένα τὰ θαμάσματα τούτα μ' ἀναγαλλιοῦσι,
καὶ ἀπὸ τὴν τόση μου χαρὰ τὰ δάκρυα μοῦ κινουῦσι.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Καὶ μένα ἡ χαροκοπιαῖς μ' ἀναγαλλιοῦ περίσσα,
καὶ ἀπὸ τὴν τόση μου χαρὰ τὰ σάλια μου ἐκίνησα.

ΜΠΡΑΒΟΣ

'Αφέντη Χρῦσιππε, κ' ἐγὼ χαίρομαι τὴ χαρὰ σας,
καὶ ἐσένα, ἀφέντη Πάμφιλε καὶ ἄς εἶ μὲ τὴν ὑγεία σας
μὰ καλὴ νύκτα ἀφίνω σας...

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

Καὶ γιάντα εἰς τὴ χαρὰ μας
καὶ ἐσὺ δὲ στέκεις μετὰ μᾶς; δὲ θὲς τὴ συντροφιά μας;

ΜΠΡΑΒΟΣ

Σὰν παραπόνεσι ἔχομε μὲ τὸν ἀφ' τοῦ Στάθη,
μὰ ἐδῶ δὲν εἶναι μπορετὸ κανεῖς νὰ τῆνε μάθη;
γιαῦτος δὲ θέλω νὰ σταθῶ.

ΣΤΑΘΗΣ

Κ' ἴντὰ 'χεις μετὰ μένα;
κ' ἐγὼ ποτὲ δὲ σοῦ 'καμα κακό μηδὲ κανένα.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Καὶ μολογᾷς το, πῶς κακό ποτὲ δὲν ἤκμῆς μου,
μηδὲ μὲ τὸ δακτύλι σου γι' ἀφρόντε ἡγγιζῆς μου;

ΣΤΑΘΗΣ

Νὰ ζήσω σιαῖς 'ς τὰ ρουχὰ σου δὲν ἄγγιξα ποτέ μου,
μὲ γνώμη καὶ μὲ λοιψομὸ σὰ λὲς, καὶ πιστεψέ μου.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Τούτ' εἶναι σοτισφατζιὸν τέτοιας λογῆς μεγάλη,
ὅπου ὁ Ρωμέης πλειότερη δὲν ἤμπορεῖ ναῦρη ἄλλη.

ΜΠΡΑΒΟΣ

Πειδὴ καὶ σκούζα κἀνεῖς μου, τὴ σκούζα ἀτζετάρω,
καὶ φίλο ἀπὸ δὰ καὶ ὄμπρός καλὸ θὰ σὲ στιμάρω.

ΠΕΤΡΟΥΤΖΟΣ

Δὲν ἔγγιξε 'ς τὰ ρουχὰ του, γιατί ἄλλα ρουχὰ ἐφόριε,
μὰ ἐκαλοδιάταξέν τονε 'ς ἐκεῖνο ὅπου ἐμπόριε.

ΣΤΑΘΗΣ

Γροίκησε, Φόλα. ποῦ 'σαι ἐσὺ;

ΦΟΛΑΣ

Τὶ θέλει ἡ γιαφεντιά σου;

ΣΤΑΘΗΣ

Πήγαινε ὀγλήγορα νὰ πῆς ἀπάνω τῆς κεράς σου,
καὶ ἄς ἔρθη κάτω νὰ σταθῆ 'ς τὴν πόρτα ὠρδινιασμένη
ν' ἀποδεκτῆ τὴν ἄλλη σου κυρά, καθὼς τυχαίνει.
Μίλησε, 'Ἀρέτα μου, καὶ σὺ, καὶ νὰ κατέβου κάμε,
μὲ χωρὶς ἄργιτα καμιά 'ς τὸ σπίτι μας νὰ πᾶμε.

(Τότες ἐβγαίνουσι ἡ γυναῖκες ὄξω 'ς τὴ σένα).

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Στάθης, Ντοτόρος, Φαῖδρα, Λαμπρούσα, 'Αλεξάνδρα, Φλουροῦ,
Μαργαρίτα, Δάσκαλος, Μπράβος, 'Αρέτας, Πετροῦτζος, Φό-
λας, Χρῦσιππος, Πάμφιλος, Γαβρίλης.

ΣΤΑΘΗΣ

Καλῶς ταῖς θυγατέρες μου, σμίξτε, ἀγκαλιαστῆτε,
φιλήσετε, νεραΐδες μου, γλυκοχαίρετηκῆτε.

ΝΤΟΤΟΡΟΣ

Λαμπρούσα, σίμωσε ἐδεπᾶ, μὴ 'ντρέπε[σαι], κερά μου!
πέτε τὰ καλορρίζικα, σὰν εἶν' πρεπὸ τοῦ γάμου.

ΦΑΙΔΡΑ

"Ἄς εἶναι ῥόδο ἡ μοῖρά σου, χρυσὸ τὸ ρίζικό σου.

ΛΑΜΠΡΟΥΣΑ

Καὶ ἐσένα, πλάσμα τοῦ ὀρανοῦ, σὰ λέγεις, τὸ δικὸ σου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Τὸ ρίζικό καὶ ἡ μοῖρά σας τὴ δόξα νὰ ριζώνου,
βλαστοῦς νὰ ρίκτου τῆς τιμῆς, 'ς τὸν κόσμον νὰ ξαπλώνου.

Φ Λ Ο Υ Ρ Ο Υ

Τὸ ριζικό και ἡ μοῖρά σας ν' ἀθιοῦσι και νὰ δένου,
χρυσούς καρπούς νὰ κάμετε τὸν κόσμον νὰ πλουταίνου.

Μ Α Ρ Γ Α Ρ Ι Τ Α

Τὸ ριζικό κ' ἡ μοῖρά σας νὰ ἀθιοῦ μαργαριτάρια,
νὰ δένουσι βαρύτιμα ζαφείρια και λιθάρια.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Τὸ ριζικό κ' ἡ μοῖρά σας τόσαις τιμαῖς και πλούτη
νὰ σᾶς ἀξώσου, και μακρὰ πολλὰ τῇ ζῆσι ἐτούτη.

Δ Α Σ Κ Α Λ Ο Σ

Τὸ ριζικό κ' ἡ μοῖρά σας νὰ κάμου κλερονόμους,
νὰ φέξου εἰς τὰ γράμματα, νὰ ξεδηγοῦσι νόμους.

Α Ρ Ε Τ Α Σ

Τὸ ριζικό κ' μοῖρά σας νὰ ἴστε καλά, νὰ δῆτε
παιδόγγονα σὰ θέλετε και με χαραῖς νὰ ζῆτε.

Μ Π Ρ Α Β Ο Σ

Τὸ ριζικό κ' ἡ μοῖρά σας πάντα ἄς παιδογονοῦσι,
νὰ κάμου ἀντρες ξακουστούς και ἀδυνατούς νὰ βγοῦσι.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Τὸ ριζικό κ' ἡ μοῖρά σας χίλια καλά νὰ ράινου,
λαζάνια ἄς βγάλουν θάλασσας, Πετροῦτζοι νὰ χορταίνου.

Φ Ο Λ Α Σ

Τὸ ριζικό κ' ἡ μοῖρά σας νὰ τρέχουσι μοσκάτα,
και πάντα νὰ ἴναι τὰ βουτζά, νὰ πίνωμε, γεμάτα.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Χρῦσιππε, τῇ Λαμπροῦσά σου πιάσ' τινε ἀποῦ τῇ χέρα,
και σύ τῇ Φαῖδρα, Πάμφιλε, νὰ πάμε σπῖτι πέρα.

Χ Ρ Υ Σ Ι Π Π Ο Σ

Χέρα ὁποῦ ἀνοίγεις σὰ ὀρανοὺς και ζωντανὸ με βάνεις,
σὲ τόση καλορριζικιά, και ἀθάνατο με κάνεις,
χέρα κατάσπρη κι ὄμορφη, χιονάντη, ὁποῦ μ' ἀγγίζεις
και ἀγγίζοντας τὰ πάθη μου και τοὺς καῦμούς ξορίζεις!

Π Α Μ Φ Ι Λ Ο Σ

Χέρα γλυκειά ὁποῦ μ' ἀνοίξε ἡ χέρα ἡ δική σου,
και εἰς τὴν ἀγκάλη μ' ἔβαλε μέσα τοῦ παραδείσου·
χέρα κατάσπρη κι ὄμορφη, μαλαματένια χέρα,
ὁποῦ τῇ νύχτα ἐσφάλισες και ἀνοίγεις τὴν ἡμέρα!

Σ Τ Α Θ Η Σ

Ουμήσου, Ἀλεξάνδρα μου σῆμερο τ' ὄνειρό σου.

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Κ' εἰς τὸν ὑγὸ ἐξεδήλιανε ποῦρι κ' εἰς τὸ γαμπρό σου,
μά, κάτεχε, ἀκριβώτατο θέλω τὸ χάρισμά μου.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Τάσσ' ὀλωνῶ σας τὰ πρεπὰ νὰ κάμωμε τοῦ γάμου,

και ἀνὲν και θέλης και παντριά, τὸ Φόλα μας σοῦ τάσω.

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Θέλω! κι ἄς ἔρθη τὸ λοιπὸς τῇ χέραν του νὰ πιάσω.

Φ Ο Λ Α Σ

Θέλω τη, μὰ ποστίτζα μου, και λόγο ἔτσι ἄς δώση,
γιατι ἔχω παρατήρημα παπᾶς νὰ μοῦ σιμώση.

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Α

Δέ ἴντρέπεται, μεθύστακα; σῶπα, τὰ σάλια... φουῦ σου!
δὲ σ' ἔθελα φαμέγιό μου, κι ἄς ἔβγη ἀποῦ τὸ νοῦ σου.

Φ Ο Λ Α Σ

Φαμέγιο, κακορίζικη, νὰ μ' ἔχες ἐδικό σου...
δὲν εἶμαι ἀμπάσος ἔς τῇ δουλειά, σὺν ἔχει ὁ λογιμός σου.

Π Ε Τ Ρ Ο Υ Τ Ζ Ο Σ

Νὰ ζῆς, ἀφέντη, ἄς πηαίνωμε ἔς τὸ σπῖτι, μὴν ἀργιοῦμε,
και ἀποῦ τ' ἀδόντι τοὺς γαμπρούς λογιάζω νὰ κρατοῦμε·
ἄς πᾶ χαροκοπήσωμε, και πασαεῖς ἄς πιάση
τὸ μῖσο ἐκεῖνο ὁποῦ ἀγαπᾶ νὰ τὸν καταχορτάση.

Σ Τ Α Θ Η Σ

Πετροῦτζο, φρόνιμα μιλεῖς, ἔς τὸ σπῖτι μέσα ἄς μποῦμε
τὸ λοιπονίς, συμπέθερε, σὺν πρέπει νὰ χαροῦμε.

Γ Α Β Ρ Ι Α Η Σ

Ἄς πᾶσι ὀμπρός τ' ἀντρώνα.

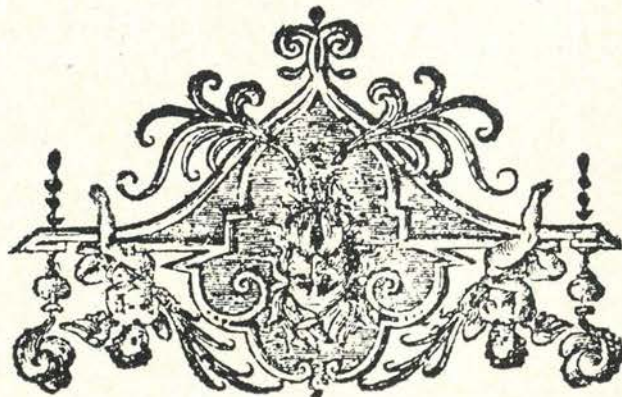
Σ Τ Α Θ Η Σ

Χρῦσιππε, στράτα κάμε.
πορπάτει, Πάμφιλε, και σύ ἔς τὸ σπῖτι μας νὰ πάμε.
Μισέρ Γαβρίλη, πηαίνεστε με τὸ συμπέθερό μας,
και σεῖς οἱ ἄλλοι ἔς τῇ χαρὰ ἐλάτε τῶν παιδιῶ μας!

Φ Ο Λ Α Σ μ ο ν α χ ὸ ς

Λογιάζω ἐτούταις ἡ χαραῖς και τὰ καμώματά μας
πολλά νὰ ἀρέσου τῶ φιλῶ και ὀτινος ἀγαπᾶ μας·
πειδῆ και τοῦτα γίνονται συχμὰ σὲ πᾶσα τόπο,
μόνο για δόξα τοῦ θεοῦ και για χαρὰ ἀθρώπω.
Και για χαρὰ σας ἐπειδῆ γίνονται ἐτούτοι οἱ γάμοι,
και σεῖς, ἀφένταις, μετὰ μᾶς ὄλοι χαρῆτε ἀντάμι.
Δὲν ἔχω τρόπο ἔμορφο και τέχνη δὲν κατέχω,
μήτε και λόγια πλειὰ ψηλά, γράμμα γιατι δὲν ἔχω·
μὰ ἂν ἤθελά ἔχει, πλειότερη χαρὰ σᾶς εἶχα δώσει
και εὐχαριστία σὺν ἤπρεπε σὲ καλοσύνη τόση·
μὰ με τῇ γλώσσα ὁποῦ μπορώ, κλιτός με ταπεινότη
τὴν εὐγενειά και πρᾶξές σας τιμῶ και προσκυνῶ τῇ
πειδῆ και ἀφουκραστήκετε τὰ χαμηλοπωμένα
λόγια τοῦ Φόλα σῆμερο δικά του, κι ὄχι ξένα.
Και ἂ σᾶς ἐδειξαν ὄμορφα και ἀρέσσασί σας ὄλα,
βίβα ἔς τὰ δολοπλέματα τοῦ πόθου, πέτε, Φόλα!

Τ Ε Λ Ο Σ



ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Ο ΕΞΕΥΤΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Ἡ διαφορὰ τοῦ ὑψηλοῦ ἀπὸ τὸ γελοῖο
μπορεῖ νὰ εἶναι κ' ἓνα σκαλοπάτι

Πολλὰ συμφέροντα συνεργοῦν γιὰ τὸ Φεστιβάλ πού καί ἡ λέξη μόνον δείχνει ἀρχοντοχωριατισμὸ. Τουρισμὸς, Περιηγητικὴ Λέσχη, Ἐθνικὸ Θέατρο. Ἄν σκεφτοῦμε πὼς τὰ ἀτομικὰ συμφέροντα κινοῦν ἢ δὲν κινοῦν καὶ τοὺς Ὄργανισμοὺς, ὅπως καὶ ὅλη τὴν πολιτικὴ μας ζωὴ, θὰ ἰδοῦμε θάμα τὸ θέαμα στὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ θὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸ ἐπίσημο καύχημα, βέβαιον πᾶς πὼς ἐπισημότης δὲν σημαίνει ἀσκημοσύνη μὲ βούλα. Πραγματικὰ εἶναι θάμα ἢ ρεαλισμὸς, θάμα ἢ συγκοινωνία, θάμα τὰ τρανζίστορ, μέσα κ' ἔξω ἀπὸ τὰ πούλιαν καὶ στὸ βαπόρι καὶ παντοῦ, θάμα ὁ καλὸς κόσμος, πού ἡ ἐπίσημη ἀνακοίνωση τὸν θέλει λαὸ, θάμα ἢ παράταξη τ' αὐτοκίνητα ἔξω ἀπ' τὸ θέατρο, θάμα τὸ ἴδιο τὸ ἀρχαῖο θέατρο, ὡς τὴ στιγμή πού ἀρχίζει ἢ παύσασα. Τότε σταματᾶνε τὰ παραστάσεις ἀ μεταδίδουν τὰ λαχανιασμένα νέα τοῦ ποδόσφαιρου, καὶ τότε ἀκριβῶς σταματᾶται τὸ θάμα, γιὰτὶ ἡ παράσταση ἢ ἴδια κάνει ὅτι μπορεῖ γιὰ ν' ἀπογυμνώσει τὴν τραγωδία ἀπὸ τὸ θανάσιο καὶ νὰ τὴν ἐξευτελίσει. Τὸ νὰ ἐξευτελίσει τὴν τραγωδία ἴσα - ἴσα τὸ Ἐθνικὸ μας Θέατρο, πού συντηριέται ἀκριβῶς καὶ πολὺ ἀκριβὰ γιὰ νὰ κρατᾶει τὴ θεατρικὴ τέχνη στὸ ὕψος τῆς καὶ νὰ συμμορφῶναι μὲ τὸ καλὸ τοῦ παράδειγμα τῆ θεατρικῆς ζωῆ τῆς χώρας, δείχνει ἀνάποδο πνεῦμα, ἀκατάλληλα πρόσωπα, καὶ βαθμολογεῖ μὲ κακὸ βαθμὸ τὴν πολιτικὴ καὶ τὴν παιδεία τοῦ καιροῦ μας.

Τὸν ἐξευτελισμὸ αὐτὸν τῆς τραγωδίας τὸ Ἐθνικὸ μας Θέατρο τὸν κάνει (ἀναφερόμαστε ἰδιαιτέρως στὶς "Βάκχες", ἀλλὰ ἡ κριτικὴ μας ματιάζει γενικὰ τὶς παραστάσεις τραγωδίας), μὲ τὸν γελοῖο τρόπο πού παρουσιάζει αὐτὲς τὶς παραστάσεις ἀπογυμνωμένες ἀπὸ τὶς ἀναγκαῖες διαστάσεις, τὸ μέγεθος καὶ τὸ ὕψος, πού ἡ ἀπογύμνωση αὐτὴ ἔχει μόνον ρίχνει χαμηλὰ τὴν ὑπερρεαλιστικὴ ἀξία τοῦ θεάματος καὶ τοῦ Λόγου, παρὰ καὶ δημιουργεῖ τέτοια ἁσυχονία ἀνάμεσα στὴ μικρότητα τῆς παράστασης καὶ τὸ μέγεθος τοῦ χώρου, πού τὸ ἀποτέλεσμα νὰ ναι τραγελαφικὸ, κ' εἶναι περίεργο πὼς τόσοι καλλιτέχνες μὲ ἀναγνωρισμένη ἀξία καὶ μαστῶροι στὴ δουλειὰ τους δὲν τὸ βλέπουν ὅχι ἐπειδὴ παθαίνουν ὀφθαλμαπάτη, παρὰ ἐπειδὴ σκηνοθετοῦν στὰ ὀπτικά μέτρα τῶν θεατῶν τῆς πρώτης σειρᾶς καὶ ὅχι ὅλοιο τοῦ κοίλου. Ἡ τραγωδία εἶναι τὸ μόνο ἔργο ἀπ' ὅλους τοὺς ἀρχαίους θησαυροὺς πού σώθηκε ὡς ἐμᾶς ἀκέραια καὶ μ' ὅλη τῆς τὴν ἀξία καὶ τὴν ἐνέργεια, ὅταν τὴν παραστήσουμε. Ἀφοῦ προσπαθήσαμε στὰ μοντέρνα μας θέατρα καὶ δὲν μείναμε εὐχαριστημένοι, τὴ φέραμε στὸ φυσικὸ τῆς τῶν χώρου, στὸ ἀρχαῖο θέατρο. Ἐκεῖ, ἀντὶ νὰ ὀλοκληρώσουμε αὐτὴ τὴν προσπάθεια, συμπληρώνοντας τὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ παρασταίνοντας τὸ ἔργο στὴ φυσικὴ καλλιτεχνικὴ του θέση μὲ τὴν τεχνικὴ τῆ δικῆς του, ἀντὶ νὰ λύσουμε τὰ προβλήματα τῆς παράστασης μὲ τὴ λογικὴ τῆς τεχνικῆς, πού αὐτὴ ὑπηρετεῖ τὴν ἀρμονία τῆς σύνθεσης ὁλόκληρης καὶ ἀναδεικνύει τὴν ὁμορφίαν τῆς, προτιμήσαμε τὴν εὐκολὴ καὶ ἀμελέτητη λύση, νὰ ἐφαρμόσουμε τὴν τεχνικὴ πού ξέραμε ἀπὸ τὰ μοντέρνα μας θέατρα, αὐτὴ νὰ τὴν ὀνομάζουμε ρεαλισμὸ καὶ νὰ προσπαθοῦμε νὰ ἐπιβάλουμε τὴ γνώμη πὼς κάνουμε τὸ σωστὸ μὲ δικαιολογίες καὶ θεωρίες γὰ ρεαλισμὸς, γιὰ σημερινὴ αἰσθαντικὴτητα, γιὰ διαφορὰ ψυχισμοῦ τοῦ σημερινοῦ θεατῆ ἀπὸ τὸν ἀρχαῖον κ' ἐπιθυμία ν' ἀποφύγουμε τὴ μουσειακὴ ἀναπαράσταση.

Ὅταν ἐξετάζουμε τὴ λογοτεχνικὴ ἀξία ἔργου δραματικοῦ χώρια ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς παράστασής του κάνουμε σφάλμα πολὺ σοβαρὸ, ἐπειδὴ χαλάμε τὴν ἀκεραιότητά του. Ἴσα - ἴσα ἔτσι ἐνεργώντας δείχνουμε μουσειακὸ πνεῦμα, ὅταν αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ σακατεύουμε βγάζοντας τὸ ἀπ' τὴν ἀναγκαῖα δικαίαν του καλλιτεχνικὴ θέση καὶ μορφή πού ἔχει πάρει μιὰ καὶ καλὴ ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς δημιουργίας του, γιὰ νὰ τὸ χωρέσουμε στὴν προθήκη τοῦ δικοῦ μας ψυχισμοῦ, καὶ τόσο στρεψόδικη εἶναι ἡ διανόησή μας πού βγάζει καὶ ἀξιώματα σὰν τοῦτο, πού ἔγραψε

ὁ ἐμπνευστὴς καὶ ὑμνολόγος αὐτῶν τῶν παραστάσεων γενικὸς διευθυντὴς τοῦ Ε.Θ., πὼς προτιμᾶει "τὸ ὠραῖον ἐρείπιον ἀπὸ τὴν ἐνοχλητικὴν συχνὰ ἀρτιμέλειαν". Σπουδαῖος φεφᾶς πού ἐξηγεῖ πολλὰ. Γιατὶ, ὅπως τὸ μουσειακὸ πνεῦμα τοποθετεῖ ἓνα ἀρχαῖο βάζο μέσα σὲ μιὰ σύγχρονη γυάλινη προθήκη, ἔτσι καὶ ὁ σκηνοθέτης τοῦ Ε.Θ. βάζει τοὺς ὑποκριτὲς ντυμένους καὶ φτιασιδωμένους γιὰ μοντέρνα σκηνή, τοῦ κουτιοῦ, νὰ βγαίνουν σ' αὐτὸν τὸν μεγάλου χώρου, ὅπου φαίνονται σὰ μύγες, νὰ διασκειλίζον περὰ - δῶθε ὅλη αὐτὴ τὴν ἔρημο.

Τὸ θέατρο, τὸ κοῖλον, εὐτυχῶς εἶναι πέτρινο κ' ἔτσι δὲ μπόρεσαν νὰ τὸ μικρύνουν καὶ αὐτὸ γιὰ νὰ τὸ φέρουν στὰ μέτρα πού φαντάζονται πὼς μπορεῖ νὰ τὰ δεχτεῖ ἢ "σύγχρονη αἰσθαντικὴτητα" ἢ ὁ "σύγχρονος ψυχισμὸς". Ὅταν, ἀρχίζοντας ἢ παράσταση, μέσα σ' αὐτὸ τὸ χάος παρουσιάζεται στὴν ἄκρη ὁ ὑποκριτὴς Τζόγιας καὶ διασκελίζει τὴν ὀρχήστρα γιὰ νὰ ῥθει στὴ μέση νὰ μᾶς πεῖ πὼς εἶναι ὁ θεὸς Διόνυσος, μᾶς κάνει ἀστεία ἐντύπωση, γιὰτὶ ἐμεῖς, μῦλις τὸν εἶδαμε, τὸν πήραμε γιὰ χωριάτη πού προχώρησε ὁ γυμναστής του καὶ τρέχει νὰ τὸν προφτάσει.

Τὸ ὑπερφυσικὸ (θεοί), τὸ θαυμάσιο (ἥρωες), τὸ τερατώδες (Ἐρινυῖες), τὸ ἐξωτικό καὶ τὸ ὑπέρογο καὶ παλαιὰ καὶ ὑστερότερα, (ἄγγελοι, σατανάδες, φαντάσματα), ἴσασα καὶ τὴ σύγχυση τοῦ καιροῦ μας (Ρινόκεροι), ἦταν καὶ εἶναι γοητευτικὸ συστατικὸ τῆς τέχνης· ἀλλὰ στὴν ἀρχαία τραγωδία τὸ συστατικὸ αὐτὸ δὲν εἶναι μαχαρικό, παρὰ τὸ ἴδιο τὸ κρέας τοῦ ἔργου, καὶ τόσο αὐτονόητο, πού παραλείπει νὰ τὸ τονίσει ἰδιαιτέρως ὁ ὄρισμός τοῦ Ἀριστοτέλη.

Ὅταν πᾶμε στὸ ἀρχαῖο θέατρο, πού καὶ ἄδειο ἀκόμα προκαλεῖ δέος τὸ μεγαλεῖο του, καὶ παίζουμε ρεαλιστικά, ὅπως ἔξερουμε ἀπὸ τὶς σκηνῆς τοῦ κουτιοῦ, δηλαδὴ βάζουμε τοὺς ὑποκριτὲς μὲ τὰ φυσικὰ τους ἀναστήματα νὰ παρασταίνον μὲ τὶς μούτες τους καὶ τὶς χειρονομίες τους, καὶ γιὰ νὰ κινήθουν στὸν τεράστιο χῶρο τοὺς ὑποχρεώσουμε νὰ κάνουν διασκελισμοὺς καὶ ἄλλα σὰν νὰ ναι ἀθλητὲς στίβου καὶ ὅχι ὑποκριτὲς, σαλατοποιοῦμε παράταιρα πράγματα, τὸ ὑπερρεαλιστικὸ μὲ τὸ ρεαλιστικὸ, καὶ συνάμα μικραίνουμε τὰ πρόσωπα, τὰ γδύνουμε ἀπὸ τὸ συμβατικὸ μεγαλεῖο τους καὶ — καταστροφή — σπάζουμε τὶς ἀναλογίες τοῦ χώρου.

Τὶς ἀναλογίες δὲν μπορούμε νὰ τὶς καταργοῦμε ἀτιμώρητα. Ἄς παραστατεῖ ὁ σκηνοθέτης ν' ἀναγκαζόταν ὁ ἴδιος νὰ φοροῦσε παντοφάκια μόνον ἓνα πόντο μικρότερα ἀπὸ τὰ πόδια του καὶ τότε θὰ ἔβλεπε στὴν πράξη τί θὰ πεῖ νὰ χαλᾶς τὶς ἀναλογίες. Ἐδῶ μικραίνει τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας, τὰ κατεβάζει καὶ ἀπὸ τὸ ὕψος τους στὴν ὀρχήστρα, ὅπου μικραίνουν ἀκόμα περισσότερο μὲ τὸ μικραίνει τῆς ὀπτικῆς γωνίας, καὶ δὲν τὸν πονάει καθόλου πού οἱ θεατῆς γελᾶνε ἐκεῖ πού ἔπρεπε νὰ σοβαρευτοῦν. Οἱ δραματικοὶ ἥρωες στὸ ἀρχαῖο θέατρο εἶναι μορφῆς εἴτε ὑπερφυσικῆς εἴτε ὀπισθόητες ὑπέροχες. Αὐτῆς ἡ τεχνικὴ τῆς παράστασης τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, γιὰ νὰ τὶς ντύσει μὲ ἀνάλογο μεγαλεῖο καὶ ἀνωτερότητα καὶ συνάμα νὰ τὶς φέρει στὰ μέτρα τοῦ μεγάλου χώρου τοῦ θεάτρου, τὶς παρουσίασε μὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος σὰν μεγάλες κοῦκλες, ντυμένους ζωντανούς ὑποκριτὲς μὲ παραγοιμίματα καὶ φανταχτερὰ χρώματα, μὲ ὑποδήματα ψηλά καὶ προσωπεῖα, καὶ ἀνεβάζοντας τους σὲ ψηλότερα ἐπίπεδα ἀπὸ τὸ ἔδαφος, τὴν ὀρχήστρα.

Τὸ θέατρο παρουσιάζοντας τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο στὰ μάτια τῶν θεατῶν ζωντανό, ζωηρό, μὲ τὸν λόγο του καὶ τὸ πάθος του, ὅταν τὸ πρόσωπο εἶναι θεός, δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀποδώσει μὲ τὸν γνώριμο στὴν ἐμπειρία μας ὑποκριτῆ πού εἶναι σὰν κ' ἐμᾶς. Οὔτε τοῦ ποιητῆ ὁ γοητευτικὸς λόγος μπορεῖ νὰ μᾶς στραβώσει. Ἡ Ὁραία Ἐλένη μὲ ὀσοδήποτε γοητευτικὰ χαρακτηριστικά καὶ ἂν ἔχει στολισεῖ ὁ λόγος τοῦ ποιητῆ καὶ μ' ὅποιον ἠθικὴ ὑπόσταση καὶ ἂν ἔχει πλάσει τὸ χαρακτήρα τῆς, πρέπει πρῶτα καὶ κύρια ἢ θεατρίνα πού τὴν παρασταίνει σὰν πραγματικὴ, φυσικὴ ἐμφάνιση στὸ φῶς τῆς σκηνῆς, νὰ ναι ὠραία, ὑπέροχα ὠραία, γιὰ νὰ κρατᾶται τῆ συμβολικὴτητα τοῦ προσώπου. Εἶναι φανερό πὼς ὁ ρεαλισμὸς ἐδῶ δὲν ἀρκεῖ. Κι ἂν ἀκόμη ἢ θεατρίνα εἶναι ἀληθινὰ μιὰ ὑπέροχη καλλονή, πάνω ἀπ' τὰ κοινὰ μέτρα, μιὰ μυθικὴ ἐξείρεση, καὶ τὸ φτιασιδωμένον τῆς καὶ τὸ φῶς τῆς σκηνῆς κάμει αὐτὴ τὴ φυσικὴ ὁμορφία τῆς λαμπρό-

τερη, πάλι κινδυνεύει να ξεφτίσει από τὸ παίξιμο, ἀπὸ τὰ λόγια καὶ τοὺς μορφασμούς, γιατί ἡ συμβολικότητα εἶναι ἀόρατο ντύμα πού ἀναδεικνύει μετὰ τὴ μαγεία του τὸ ὑπέρογο καὶ αὐτὸ τὸ ἀβρότατο χουοῦδι μετὰ τὴν οικειότητα ξεφτίζει, μ' ἕνα στραβομουτσουνασμά, μ' ἕνα βράχνιασμα, μ' ἕνα βήξιμο, μ' ἕνα σκόνταμα ἀλλὰ καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ φυσικὴ παρουσία. Εἶναι φανερό πὼς ἐδῶ πρέπει νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴν οικειότητα, καὶ αὐτὸ τὸ πετυχαίνουμε μετὰ τὴν ἀπόσταση καὶ τὴν σύμβαση. Ὅχι μόνον δὲ χρειάζεται, παρὰ δὲν κάνει νὰ ἰδοῦμε ἀπὸ πολὺ κοντὰ τὰ καθέκαστα, τ' ἀφτιά ἄς πούμε τῆς Ὠραίας Ἑλένης, τὰ δάχτυλά της, τὰ πόδημά της. Ἡ ἀπόσταση πετυχαίνεται αὐτόματα στὸ μεγάλο χῶρο. Μετὰ τὴν ἀπόσταση περνᾶμε ἀναγκαῖα ἀπὸ τὰ μικροκαθέκαστα τοῦ ρεαλισμοῦ στὴ μεγαλοσύνη τοῦ ὑπερόχου.

Ἄν τώρα ἡ συμβολικότητα τοῦ προσώπου ἔχει ὄχι μόνον τὸ ὑπέρογο παρὰ καὶ τὸ θαυμάσιο, τὸ ὑπερφυσικό, τὸ τερατώδες, τὸ ἐξωλογικό (καὶ τέτοια εἶναι τὰ κύρια συστατικά ὅπως προείπαμε τῆς τραγωδίας), τότε ἡ φυσικὴ ὑπόσταση τοῦ ὑποκριτῆ βρίσκεται σὲ παντελῆ ἀδυναμία νὰ τὸ παραστήσει, ὅπωςδήποτε καὶ ἂν ντυθεῖ καὶ φτιασιδωθεῖ καὶ παίξει, ἐξω μόνον τὸν κωμῶδια, ὅταν θέλει τὸ πρόσωπο τοῦ θεοῦ ἢ τοῦ ἥρωα νὰ τὸ κάνει κωμικό. Τώρα δὲν ἀρκεῖ νὰ βγαίνει ὁ ὑποκριτὴς, γνωστὸς συνάνθρωπός μας, μετὰ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ντυμένος, πεδιλοφορεμένος ἢ χρυσοστεφανωμένος, νὰ λέει "Εἶμαι ὁ θεὸς Διόνυσος" καὶ νὰ μᾶς ἐπιβληθεῖ μετὰ τὰ λόγια. Τὴ μαγεία τῆς συμβολικότητας ἐδῶ πρέπει νὰ τὴν πετύχουμε μετὰ ἄλλα μέσα καὶ τέτοια μέσα ἔχει τὸ θέατρο νόμιμα καὶ τὰ πῶ νόμιμα εἶναι ἡ μεγαλοσύνη καὶ ἡ λαμπρότητα γιὰ τὸ ὑπέροχο, τὸ ὕψος γιὰ τὸ ὑψηλό, τὸ ἀνάλογο ὕψος στὴν ὁμιλία καὶ στὰ κινήματα, καὶ ἀληθινὰ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο τῆς τραγωδίας πού ἔχουμε μᾶς τὸ φανερῶνει ἀφοῦ καὶ αὐτὸ ἔχει ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα.

Καθὼς ὁ λόγος ὑποβασιλεύει συντηρεῖ καὶ ἀνανιώνει τὸ ἀόρατο ντύμα τῆς συμβολικότητας, ἢ ἄμεση παρουσία τοῦ θεατρικοῦ προσώπου ντυμένου μετὰ τὴν ἴδια αὐτὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ λόγου, μεγαλωμένη μετὰ τὴ σκευή, ἀνεβασμένη στὸ ὕψος τοῦ προσκήνιο ἢ τοῦ λογιεῖο ἐπιβάλλει τὴ συμβολικὴ του γοητεία.

Ἔτσι, τὸ ἀρχαῖο θέατρο, τὴ μεγαλοσύνη καὶ τὸ ὑπέρογο τὰ πετυχαίνει ἄμεσα μετὰ τὴν ἴδια τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του, μετὰ τὸν τεράστιο χῶρο πού τὸν ἔχει ταξινομήσει καὶ συναρμολογήσει, μετὰ τὴς ἀναλογίες στὸ ὕψος τοῦ προσκήνιο καὶ τοῦ λογιεῖο καὶ τὴν ὑπερφυσικὴ μεγαλοσύνη πού ντύνει τοὺς ὑποκριτὲς καὶ ἔτσι μετὰ ἄλλα καὶ νόμιμα πέτυχε ἕναν θεατρικὸ τρόπο ἱκανὸν νὰ ἐκφράσει ὠραία σὲ μεγάλο πλῆθος μεγάλες ἠθικὲς ἰδέες καὶ γι' αὐτοὺς τοὺς εἰδικούς λόγους τὸ ἀρχαῖο θέατρο ἀρνήθηκε τὴ λατρεία τοῦ γυμνοῦ, πού ἦταν ἡ μόδα τοῦ καιροῦ του.

Θέλησαν νὰ μεταφέρουν τὴν παράσταση στὸ ἀρχαῖο θέατρο γιὰ νὰ πᾶνε τὴν τραγωδία στὸ καλλιτεχνικὸ τῆς περιβάλλον καὶ φτάνοντας ἐκεῖ λησμονῆσαν τὴν αἰτία πού τοὺς ἐσπρωξε καὶ στὴ σκηνοθεσία καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς παράστασης ἐφαρμοσαν τὰ δικὰ τους. Τότε γιὰ ποιὸν λόγο πήγανε στὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ δὲν τ' ἄφηναν στὴν ἡσυχία τοῦ μεγαλείου του; Τὰ τόσα πολλὰ πού γράφουν γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὸ κατάντημα, ἀποδείχνουν πὼς δὲν τοὺς ἐσπρωξε ἐκεῖ ἀνάγκη πού βγήκε ἀπὸ ἔρευνα καὶ μελέτη, παρὰ ἡ φτηνὴ ἐπίδειξη μετὰ τῶν καλλιτεχνικῶν ἀπαράδεκτων, γιατί ὅταν σὲ ἄγνωστες συνθήκες προσπαθεῖς νὰ ἐφαρμόσεις γνωστὸς σου λύσεις καὶ δὲν ψάχνεις νὰ βρεῖς τίς λύσεις πού ἀπαιτεῖ τὸ νέο πρόβλημα, δείχνεις ἄγνοια καὶ δειλία, δυνάμεις πού πᾶνε μαζὶ καὶ προκαλοῦν τὴν ἀβουλία, τίς εὐκόλες λύσεις καὶ τοὺς δουλικούς ἐξουτελισμούς.

Ἡ προσπάθεια νὰ γίνει ἡ τραγωδία τάχα πῶς οἰκεία στὰ μάτια τοῦ σημερινοῦ θεατῆ ἀπὸ τὴ διαπίστωση (μετὰ κάποιον τρόπο μυστικὸ καὶ μᾶλλον μυστηριακὸ) πὼς ὑπάρχει διαφορά ψυχισμοῦ τοῦ σημερινοῦ θεατῆ ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο δὲν εἶναι σοβαρὴ. Οἱ λαοὶ ἀνέκαθεν στάθηκαν πάντα μετὰ θυμασμοῦ καὶ σεβασμοῦ μπροστὰ στὰ ἔργα τῆς τέχνης, παλαιὰ εἴτε νέα, καὶ μόνον οἱ κατὰ καιροὺς ἄρχοντες, βασιλεῖς, ἡγεμόνες, στρατηγοί, ἱερωμένοι τὰ ποδοπάτησαν ἀνάλογα μετὰ τοὺς φανατισμούς, τοὺς σκοπούς καὶ τὰ συμφέροντά τους. Φαίνεται πὼς τὸν ρεαλισμὸ πού ἐπικαλοῦνται οἱ κύριοι τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου τὸν εἰδὼν ὅπως ὁ σκηνοθέτης τὸ ποτὲ Βασιλικὸ Θεάτρο, πού ἔμπασε ζωντανὰ ἄλογα ἀπὸ τοὺς βασιλικούς σταύλους στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ὅμοια καὶ ὁ σκηνοθέτης στὴς "Βάχκες" παρουσιάζει τίς φωτιές, τὴν ἀποθέωση καὶ τὸν περιφρημὸ καπνὸ, πού φύσηξε, νὰ βγαίνει ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὰ παλάτια. Μόνον δακρυγόνα δὲ μεταχειρίστηκε γιὰ νὰ ἔκανε τοὺς θεατῆς, πού γελῶσαν στὴν παράσταση, νὰ χύνανε δάκρυα. Τί τίς θέλουμε τίς θεωρεῖς γιὰ νὰ δικαιολογήσουμε μιὰ παράσταση πού μόνη της δὲν πείθει καὶ δὲν κοιτάζουμε τὸ ἔργο καὶ τὴν τεχνικὴ του, νὰ τὸ στή-

σουμε μετὰ τὴ γνώση μας καὶ ὄχι μετὰ τὸν ψυχισμό μας, στὰ μέτρα του καὶ στὴν ἁρμονία του, τὰ δικὰ του καὶ ὄχι τὰ δικὰ μας; Τὸ ἀνεβάσμα στὴ σκηνὴ ἐνοῦ ἔργου δὲν εἶναι ἐρημνεῖα τοῦ παρ' ἀποκάλυψη τῆς ὁμορφιάς του, πού ἡ ἀποκάλυψη αὐτὴ ἔχει μόνον ἕναν τρόπο νὰ γίνει, αὐτὸν πού ἐπιβάλλει ἡ ἴδια ἡ κατασκευὴ του καὶ ὁ χῶρος του καὶ ἡ κατασκευὴ τοῦ θεάτρου. Ὅσοι ἰσχυρίζονται πὼς εἰδὼν καὶ ἀπολαβαίνονται καλύτερα ἕνα θεατρικὸ ἔργο διαβάζοντάς το καὶ ὄχι βλέποντάς το στὸ θέατρο, δὲ σοβαρολογοῦν, παρ' ὅσο ἂν ἐπίσης ἰσχυριστοῦν πὼς μιὰ μουσικὴ σύνθεση στὸ χαρτί ἀποδίνει καλύτερα τὴν ὁμορφίαν τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση. Ἔτσι μπορεί νὰ μιλήσει ὅποιος ξεχάει πὼς τὸ ἔργο τῆς τέχνης εἶναι χαρὰ γιὰ ὅλους. Ἡ δραματικὴ εἴτε μουσικὴ ἐκτέλεση δὲ γίνεται γιὰ ἕνα ἄτομο, γιατί αὐτὸ θά 'ταν προδοσιὰ τῆς ἴδιας τῆς κοινωνικότητας τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς ἴδιας τῆς ὁμορφιάς.

Τὸ ἀρχαῖο δράμα ἢ εἶναι ἀκόμη καὶ σήμερα ἀποκάλυψη, ὁμορφίαν γιὰ ὅλους, ἢ δὲν εἶναι, παρὰ μόνον δόλωμα γιὰ τουρίστες. Ἄν ὅμως εἶναι ὁμορφίαν γιὰ ὅλους, καὶ ὁ πολιτισμὸς μας παραδέχεται πὼς εἶναι, γιατί τὸ διαστρεβλώνουμε προσπαθώντας νὰ τὸ χωρέσουμε στὸν "ψυχισμό μας", δηλαδὴ στὰ γούστα μας, τὰ συνήθια μας καὶ στὴς βολές μας, ἀντὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἰδοῦμε τὴν τεχνικὴ του καὶ νὰ ἐκτελέσουμε μετὰ κατανόηση καὶ ἐνθουσιασμό ὅ,τι αὐτὴ μᾶς ἐπιβάλλει; Ὅπως γιὰ τὸ θέατρο, ὅμοια καὶ γιὰ τὴ σκηνὴ καὶ γιὰ τὴ σκηνογραφία καὶ τὴν τελετὴ τῆς παράστασης ὑπάρχουν τεχνικοὶ λόγοι πού ὀλοκληρώνουν τὴν ὁμορφίαν καὶ οἱ τεχνικοὶ αὐτοὶ λόγοι δὲν μποροῦν νὰ ἴδω ἀλλοῦ γιὰ τὸ κοῖλον καὶ ἄλλοι γιὰ τὴ σκηνή, δὲ μποροῦν νὰ υπακούουν σὲ ἄλλους νόμους ἀπ' αὐτοὺς πού ἐδιάταξαν τὴν ὅλη κατασκευή. Ἄς προσπαθήσουμε νὰ ἰδοῦμε τὴ σκηνὴ καὶ ἄς προσέξουμε τὸ προσκήνιο, τὸ λογιεῖο καὶ ὅ,τι ἄλλο, εἰσόδους καὶ ἐξόδους, καταπαχτές καὶ τρύπες, πού αὐτὰ ἔχουν ἀναλογίες μετὰ ὅλο τὸ θέατρο καὶ ἐξυπηρετοῦν τὴν παράσταση μετὰ τὸ νὰ βοηθᾶνε στὴν ἀκουστικὴ καὶ στὴν ὀπτικὴ καὶ στὴν συμβολικότητα τῶν προσώπων μετὰ τὴν συμβατικὴ τους ἀξία. Ἡ συμβατικότητά καὶ ἡ συμβολικότητά εἶναι διὰ ἀδερφάδες πού συχνὰ ἀλλάζουν τὰ ὀνόματά τους. Τὸ προσκήνιο καὶ τὸ λογιεῖο, εἶναι διὰ ἐπίπεδα στενόμακτρα σὰν δρόμοι, πού κλείνουν τὸ θέατρο ἄμεσως μετὰ τὴν ὀρχήστρα σὲ ὕψος ἀπὸ τρία περίπου μέτρα τὸ ἕνα πάνω ἀπ' τὸ ἄλλο ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τῆς ὀρχήστρας. Στὰ ἐπίπεδα αὐτὰ οἱ ὑποκριτὲς, σὲ ψηλότερο οἱ θεοὶ καὶ σὲ χαμηλότερο οἱ ἥρωες, ντυμένοι μετὰ τὴ σκευὴ καὶ τὰ προσωπεῖα σώζουν τὴ συμβολικότητά τους, ἁρμονίζονται μετὰ τὸ μεγάλο χῶρο ὀπτικὰ καὶ ὀλοκληρῆ ἢ σύνθεση παίρνει τὴν ἁρμονία της. Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ τὸν Χορὸ εἶναι πολλές καὶ ἂν δὲν ξεκαρρίζονται μετὰ σῶνα ἀνυπερόβλητα, εἶν' ἀρκετὲς γιὰ νὰ ἀπαιτοῦν τὰ χωριστὰ ἐπίπεδα. Οἱ θεοὶ καὶ οἱ ἥρωες δὲν ἔχουν καμμιά δουλειὰ νὰ κατέβουν στὴν ὀρχήστρα. Ἡ ἐμφάνισή τους καὶ ὁ λόγος τους διατηροῦν τὸ ὑπέρογο καὶ θά 'λεγα τὸ "ὄνειρώδες" τῆς γοητείας τους χάρις τὸ μέγεθός τους, στὸ ὕψος τους, τὴ συμβατικότητά τῶν εἰσόδων καὶ ἐξόδων τους, τὸν τρόπο τῆς ἀπαγγελίας καὶ τῆς κίνησής τους. Ὅταν βγαίνει ὁ Διόνυσος ἐκεῖ ψηλά, ξέριμε πὼς εἶναι θεὸς πρὶν ἀκόμα μᾶς τὸ εἰπεῖ ὁ ἴδιος, καὶ τὸ παραδεχόμαστε ἀπὸ καλλιτεχνικὴν πειστικότητα, εἴτε εἴμαστε πιστοὶ εἴτε ἄπιστοι, εἴτε χριστιανοὶ εἴτε εἰδωλολάτρες, εἴτε ἀρχαῖοι εἴτε σημερινοί.

Ὁ Χορὸς δὲ χρειάζεται νὰ φορέσει σκευὴ καὶ προσωπεῖα γιὰ νὰ πᾶνε μέγεθος, ἐπειδὴ ὁ χορὸς ἔχει μέγεθος τὸ μέγεθος τῆς ὁμάδος. Ὁ λόγος τοῦ χοροῦ δὲν εἶναι μόνον λυρικός καὶ χορευτικός παρὰ καὶ γλωσσικὸ ἰδίωμα ἀλλιώτικο ἀπὸ τὴ γλώσσα τῶν θεῶν καὶ τῶν ἥρων, πού ἀκόμα δὲν εἶδαν νὰ τὸ 'χει ἀποδώσει αὐτὸ καμμιά μετάφραση. Ἡ διαφορά αὐτὴ χάνεται στὴν κωμῶδια, πού αὐτὴ πάλι εἶναι νέο πρόβλημα, ὅπως καὶ κάθε ἰδιαιτέρη περίπτωση ἔχει τὸ πρόβλημά της καὶ τὴ λύση της, πού πρέπει νὰ τὴ βρούμε ἐξετάζοντας τὸ πρόβλημα μετὰ τάξη καὶ μέθοδο καὶ ὄχι σὰν κακοὶ μαθητὲς νὰ προσπαθοῦμε νὰ κολήσουμε λύσεις σὲ προβλήματα πού δὲν τὰ ξέριμε.

Ἡ ἁρμονικὴ αὐτὴ σύνθεση ἀπὸ τὰ διάφορα στοιχεῖα, πού τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ εἶναι καὶ μιὰ καλλιτεχνικὴ δημιουργία, δὲ πέτυχε ἀκόμη τὴν καλὴ ἐκτέλεσή της. Βέβαια, τὰ κινήματα πού διδάξε ὁ Ροντήρης καὶ ὁ Μινωτῆς μετὰ τὴν καλὴ τους ἐκτέλεση καθ' ἑαυτὰ εἶναι ἱκανὰ νὰ κάμουν νὰ χάσουν πολλούς Εὐρωπαίους καὶ ντόπιους πού διαθέτουν κούρσες, ἀκόμα ἴσως καὶ κριτικούς πού βλέπουν ἀπ' αὐτὰ τὰ νύχια τῆς λεονταρίας δημιουργία.

Τώρα οἱ θεοὶ κατεβαίνουν στὴν ὀρχήστρα, σηκώνουν τὰ κεφάλια τους ψηλά στούς θεατῆς σὰν κοτόπουλα πού πίνουν νερό, κουνᾶνε καὶ τὰ μικρὰ τους χέρια, διασκελίζουν τὴν ὀρχήστρα,

θυμώνουν και φωνάζουν και τσιρίζουν, όπως έξαφνα ή κυρία Παξινοῦ κρατώντας τὸ θύρο με τὸ κεφάλι τοῦ γιου της, πού μπήγει μιὰ φωνή στὴν ἀναγνώριση σὰν νὰ πάτησε κατσαρίδα, ἀλλὰ εἶναι ὅλοι πέρα πολὺ μικροὶ μπροστὰ στους θεατές, πού μόνον αὐτοὶ στέκονται στὸ ὕψος τους. Ἄλλὰ ποιοὶ θεατές; Οἱ θεατές τοῦ κοίλου, οἱ δεκαπέντε χιλιάδες κι ὄχι οἱ τριάντα τῆς πρώτης σειρᾶς. Ἄλλ' αὐτοὺς τοὺς πολλοὺς τοὺς ἀγνοεῖ ἡ σκηνοθεσία, δηλαδή ἀγνοεῖ τὰ μάτια τους καὶ γνωρίζει τὸν ψυχισμό τους, ψυχισμό τοῦ ποδόσφαιρου ἢ (μᾶλλον) τοῦ τένις, ἀν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὰ τρεχάματα τῶν ὑποκριτῶν στὴν ὀρχήστρα.

Αὐτὴ τὴν ἀναποδιὰ εἶδαν οἱ ἀρμόδιοι καὶ προσπάθησαν νὰ τὴ διορθώσουν μ' ἄλλη ἀναποδιὰ: νὰ ὑποστηρίξουν πὼς ἔχουν δίκιο καὶ νὰ τὸ ἀποδείξουν μ' ἐπιφυλλίδες, ἀφοῦ δὲν μπόρεσε νὰ τὸ ἀποδείξει ἡ παράσταση. Ἡ παράσταση προσπάθησε νὰ ἐρεθίσει τὴ φαντασία τοῦ κοινοῦ με πυροτεχνήματα, ἀλλὰ ὁ Σαῖξπηρ λέει πὼς δὲν εἶναι σωστὸ νὰ τὰ φορτώνουμε ὅλα στὴ φαντασία τοῦ κοινοῦ, κάτι πρέπει νὰ κάνει κ' ἡ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη.

Ὅταν οἱ ἄνθρωποι δὲν μποροῦν με τὸν θαυμασμό καὶ με τὴ γνώση νὰ μεγαλώσουν οἱ ἴδιοι γιὰ νὰ φτάσουν στὴ μεγαλοσύνη τῶν πραγμάτων, παρὰ προσπαθοῦν με θεωρητικὲς δικαιολογίες καὶ σκηνακὰ κόλπα νὰ καλύψουν τὰ λάθη τους, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι γελοῖο κ' ἐξευτελιστικὸ, γιὰ τὴν προσπάθειά τους νὰ πλησιάσουν τὰ πράγματα με παρόνομα μέσα, πετυχαίνουν τὸ ἀντίθετο, μεγαλώνουν τὴν ἀπόσταση ἀπ' αὐτὰ καὶ τότε φαίνονται κωμικὰ μικροὶ, αὐτοὶ οἱ ἴδιοι βέβαια, γιὰ τὰ πράγματα ποτὲ δὲν χάνουν τὴν ἀξία τους.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Συνάγει καὶ τοὺς ἐχθίστους ὁ κοινὸς φόβος

Στις 17 Ἰουνίου δόθηκε στὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου ἡ παράσταση τῶν "Βακχῶν" τοῦ Εὐριπίδη. Στις 19 τοῦ ἴδιου μήνα, δημοσιεύτηκε κριτικὴ μου τῆς παραστάσεως στὸ "Βῆμα". Ἡ παράσταση καταδικάστηκε ὁμόφωνα ἀπὸ τὴν κριτικὴ, γιὰ τὴν δεισιπείθει ἀπὸ τὸν περιλάλητο δρᾶμα. Ἰδιαίτερα ἀπογοητευτικὴ ἦταν γιὰ ἀνθρώπους, ὅπως ἐγώ, πού καὶ τὴν τραγωδία σπουδάζουν, καὶ τὰ προβλήματα τῆς Διονυσιακῆς Θρησκείας ἀπὸ γρόνια πολλὰ μελετοῦνε. Ὁ πόνος τῆς ἀποτυχίας τῆς παραστάσεως ἴσως νὰ βρῆκε ἀπήχηση σὲ κάποια βιωτότητα τῆς κριτικῆς μου. Ἡ κριτικὴ ὅμως ἦταν τεκμηριωμένη, στερεὴ ἀπὸ τὴν γνώση τοῦ θέματος (καμμιά ἀνασκευὴ τῆς δὲν ἐπιχειρήθηκε) καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ πιστεύω πὼς προσέφερε στους ὑπεύθυνους τῆς παραστάσεως εἰλικρινῆ ὑπηρεσία.

Παραμυθῶ ὥστόσο τῆς δευτέρας παραστάσεως τῶν "Βακχῶν" δημοσιεύτηκε στὴν πρωινὴ ἐφημερίδα "Ἐλευθερία" (6 Ἰουλίου) βιαιότατη ἐπίθεση ἐναντίον μου, ἐξ ἀφορμῆς τῆς κριτικῆς μου. Ἡ ἐπίθεση δὲν ἐπιχειροῦσε ν' ἀνασκευάζει τὴν κριτικὴ μου, μὰ νὰ ἀποδείξει πὼς ἡ δική μου μετάφραση τῶν "Βακχῶν" ἦταν ἀδόκιμη, καὶ συνεπῶς δὲν εἶχα τίτλους ἐγκυρότητας νὰ κρίνω τὴν παράστασή τους. Ἡ πλευροκόπηση αὐτὴ ἦταν ψευδώνυμος (ὑπέγραφε κάποιος "Ἀρχαίφιλος"), γιὰ λόγους πού θὰ γνωρίσει ὁ ἀναγνώστης παρακάτω. Μὲ ἐπιστολὴ μου στὸ "Βῆμα", τῆς 7ης Ἰουλίου, ἐπεσήμανα, γιὰ τὴν ἐφημερίδα πού δημοσίευσε τὴν ἐπικρίση, πὼς τὸ δημοσίευμα, στεφθεμένο ἀπὸ κάθε γνώση τῶν πραγμάτων καὶ τῶν κειμένων, ἦταν δυσφημιστικὸ μοναχά, καὶ παρακαλοῦσα τὸν ἐπικριτὴ νὰ δηλώσει τὸ ὄνομά του, γιὰ νὰ μοῦ δώσει τὴ δυνατότητα νὰ ἀνασκευάσω τὴν ἐπικρίση του. Καμμιά ἀπάντηση δὲν μοῦ δόθηκε, οὔτε ἀπὸ τὸν ἐπικριτὴ, οὔτε ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα. Αὐτὸ δυσκόλεψε ἐξαιρετικὰ τὴ θέση μου, γιὰ τὴ συζήτηση μὲ ψευδώνυμο πρόσωπο μποροῦσε νὰ χεῖ καὶ τὶς κωμικὲς τροπές τῆς. Τελικὰ ὅμως ἔκρινα πὼς, ἀφοῦ μιὰ ἐγκριτὴ ἐφημερίδα ἀναλάβαινε τὸν εὐθύν τοῦ δημοσιεύματος, δὲν ἔπρεπε ν' ἀφήσω τὴν ἐργασία μου ἔκθετη, μὰ ν' ἀφήσω τὸ πρόσωπο καὶ τὴν ἀνωμμία του, καὶ ν' ἀντιμετωπίσω τὴν ἐπικρίση σὰ δημοσίευμα μιᾶς ἐπώνυμης ἐφημερίδας. Στὴν ἀπάντησή μου δὲν θὰ καταπονήσω τὸν ἀναγνώστη με τὴν ἀχανῆ βιβλιογραφία τῶν "Βακχῶν" καὶ τῆς Διονυσιακῆς Θρησκείας. Ἡ ἀφέλεια, ἄλλωστε, τῆς ἐπικρίσεως δὲν ἐπιβάλλει τέτοιες φροντίδες. Περιόριζα ἔτσι νὰ χρησιμοποιήσω, πού καὶ πού, τὴν πιὸ πρόσφατὴ ἐρμηνευτικὴ ἔκδοση τῶν "Βακχῶν" (Ὁξφόρδη 1960:

2η ἔκδοση) τοῦ E.R. Dodds, φιλολόγου καὶ κορυφαίου μαζὶ θρησκευτολόγου.

Ἀφοῦ ἐκφράζει τὴν ἀγανάκτησή του γιὰ τὴν κριτικὴ μου τῆς παραστάσεως τῶν "Βακχῶν", ὁ ἐπικριτὴς μου (πού δηλώνει πὼς δὲν εἶδε τὴν παράσταση), τονίζει ὅτι με τὴν κριτικὴ μου αὐτὴ ἤρθα στὸ προσκήνιο (!), προχωρεῖ στὰ ἐγκώμια τῶν ἐργατῶν τῆς παραστάσεως αὐτῆς, καὶ μπαίνει κάποτε στὸ θέμα: "Ἄς ἔλθουμε ὅμως στὰ πράγματα, γιὰ νὰ μὴ νομίσουν μερικοὶ ὅτι προσπαθοῦμε με λόγια μόνον νὰ μειώσουμε τὴν ἀξία τῆς μετάφρασης τοῦ κ. Λεκατσᾶ. Ἀρχίζουμε ἀπὸ τὰ πλέον οὐσιώδη μεταφραστικὰ λάθη, διότι λεπτομερῆς ἀπαρίθμησός τους, θ' ἀποτελοῦσε κατὰχρησιν φιλοξενίας". Κι ἀρχίζει:

Στους στίχους 10-11 ὁ Εὐριπίδης λέει:

...ἀμπέλου δὲ νιν
πέριξ ἐγὼ κάλυφα βοτρωνῶδι γλόη.
πού σημαίνει, με γλωσσὸ, σταφυλοφόρο ἀμπέλι τὸν σκέπασα
ἐγὼ τοιγύρω. Τὸ χωρίο αὐτὸ ὁ κ. Λεκατσᾶς τὸ μεταφράζει:
Μὲ πρόσωση, σταφύλια φροτωμένη,
κληματαριά τὸν ἔχω ἀνασκεπάσει.

Ἠλαδή, ὅτι ὁ Διώνυσος δὲν σκέπασε με ἀμπέλι τὰ γύρω (πέριξ) ἀπὸ τὸν ἱερὸ χώρο πού θάφτηκε ἡ κόρη τοῦ Κάδμου, ὅπως λέει σαφῶς τὸ κείμενο, ἀλλὰ τὸν σκέπασε ἀπὸ πάνω καὶ μάλιστα με κληματαριά, τὴν ὁποία σὰν θεὸς πού τιμοῦσε ἀγαπητὸ του πρόσωπο, δὲν θὰ τὴν ἐφταίξει βέβαια ἀπὸ κοινὰ ξύλα, ὅπως συνηθίζουν οἱ νοικοκυρῆς στὶς αὐλές τους.

Τὸ "ἀνασκεπάζω" δὲν σημαίνει "σκεπάζω ἀπὸ ψηλά", ἀλλὰ "σκεπάζω ἀνάλαφρα" καὶ τὸ "ἀμπέλος" στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ δὲν σημαίνει "ἀμπέλι", ἀλλὰ "κλήμα". Ὅσο γιὰ τὸ "πράσινο" δὲν διαφέρει σὲ τίποτα ἀπὸ τὸ γλωσσὸ, καὶ τὸ "γλόη" δὲν ἀποδίνεται καλύτερα με τίποτε, ὅσο με τὸ "πρασινάδα". Ὅσο γιὰ τὸ "κληματαριά", ἤθελα νὰ δώσω καὶ τὴ σημασία τοῦ ἀναρριχωμένου κλήματος: Τὸ Λεξικὸ Liddell-Scott στὴ λέξη "ἀμπέλος" σημειώνει: any climbing plant with tendrils, especially "grape-vine".

Στὸ στίχο 8, τὸ τυφόμενα = πού καπνίζουν, τὸ ἀποδίδει "πού κουφοκαίνε", ἐνῶ στὴν προκειμένη περιπτώση δὲν ἔχει αὐτὴ τὴ σημασία.

Τὸ "τύφομαι" δὲν σημαίνει μόνο "καπνίζω", ἀλλὰ καὶ "ὑποκαίωμαι" (δημοτικὰ "κουφοκαίγομαι"): Βλέπε Λεξικὸ Liddell-Scott τὸ ὑ φ ο : smoke ἀλλὰ καὶ smoulder, με ἀναφορὰ ἀκριβῶς στὸ χωρίο τοῦτο.

Στὸ στίχο 15, τὸ δύσχιμον χθόνα = κακοχείμωνη γῆ, τὸ ἀποδίδει με τὸ "βαριόκακη γῆ".

Τὸ "δύσχιμος" δὲν σημαίνει πουθενὰ "κακοχείμωνος" μὰ "ταραχώδης", "ἐπικίνδυνος", "φοβερός". (Βλέπε Λεξικὸ Liddell-Scott). Ἐχει τόσο λίγη σχέση με τοὺς "χειμώνες" πού ἀμφιβάλεται καὶ ἂν ἔχει καμμιά ἐτυμολογικὴ συγγένεια με τὸ "χειμα". Γιὰ τὴ σημασία του στὸ χωρίο τοῦτο, οἱ σχολιαστὲς (Wecklein, Dodds κ.ά.) ἐπιφέρουν τὸ χωρίο τοῦ Στράβωνος (11, 524) πού λέει γιὰ τὴ χώρα τῶν Μήδων: ὕ ψ η λ ἡ ἔ σ τ ι κ α ι κ ἡ ψ υ χ ρ ἄ, καὶ σχετίζουν ἔτσι τὸ "δύσχιμον" με τὸ κλίμα. Τοὺς ἀκολούθησα.

Τὸ στίχο 28, "Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινός", τὸν μεταφράζει "πλανεμένη ἀπὸ κάποιον ἢ Σεμέλη", ἐνῶ ὁ στίχος τοῦ Εὐριπίδη δὲν λέει ὅτι πλανήθηκε (ἀπεπλανήθη, δηλαδή, εἰς τὴν νομικὴν γλῶσσαν), ἀλλ' ἀπλῶς ὅτι ἔγινε μητέρα ἀπὸ κάποιον θνητό.

Ἀντιπαράθετα τὴν ἐρμηνεία τοῦ Dodds στὴ λέξη τοῦτο "νυμφευθεῖσαν": made a woman; a euphemism for "seduced" ("κατωμένη γυναίκα": εὐφημισμός γιὰ τὸ "ἐξεπλανεμένη"). Ὁ ἴδιος παραπέμπει γιὰ παραλληλισμὸ στὸ ἀντίστοιχο τοῦ "Ἰωνος" 1371.

Τὸ "Κάδμου σοφίσματα", στὸ στίχο 30, τὸ μεταφράζει "με σκάφωμα τοῦ Κάδμου", ἐνῶ ὑπάρχουν λέξεις — τέχνασμα, πονηρία — πλησιέστερες πρὸς τὴ σημασία τοῦ σοφίσματα καὶ πιὸ καλαισθητές.

Τὸ ζήτημα εἶναι ἐὰν εἶναι λάθος ἢ ὄχι (γιὰ τὴν λέξη "λάθη" μιλᾷ ὁ ἐπικριτὴς μου). Ὅσο γιὰ τοὺς καλαισθητικούς κανόνες, ὁ καθέναν εὐχαριστιέται νὰ ἐφαρμόζει τοὺς δικούς του. Γιὰ τὸν καθορισμὸ πάλι τῶν ἀποστάσεων, ἔχω τὴ γνώμη πὼς τὸ "σοφίζομαι" με τίποτα δὲν ἀποδίνεται πληρέστερα ὅσο με τὸ

“ἐφευρίσκω”, καὶ “σακράνω”. Τὸ “τέχνασμα” εἶναι ἐξ ἴσου ἀρχαία λέξις μὲ τὸ “σόφισμα”, γὰρ νὰ μὴ τὸ μεταχειρίζεται ὁ μῶς ὁ ποιητής, ὅα πῆι πῶς δὲν τοῦ χρησιμεύει. Γιατί τότε νὰ χρησιμεύει τοῦ μεταφραστῆ του;

Τὸ στίχο 32, “Τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὤστηρα ἐγὼ μα-
νίας”, πὸν σημαίνει:

Γι’ αὐτὸ κι’ ἐγὼ σαλεύοντας τὸ νοῦ τους
τις ἔκανα ἀπ’ τὰ σπίτια τους νὰ φύγουν.

Ὁ κ. Λεκατσᾶς τὸ ἀποδίδει:

Γι’ αὐτὸ κι’ ἐγὼ τις ἔκρουσα νὰ πάρουν
ἀπίδρομο ἀπ’ τὰ σπίτια τους...

Καὶ καλὰ τὸ ἔκρουσα, πὸν κι’ αὐτὸ δὲν εἶναι πανελλήνιο, μὰ τὸ ἀπίδρομο; Ἐχετε ἀκούσει ποτὲ νὰ λένε “πῆραν ἀπίδρομο ἀπ’ τὰ σπίτια τους;” Μὲ λέξεις πὸν ἡ χρήση τους περιορίζεται σ’ ἓνα μέρος ἢ πὸν ἔχουν ἡχρότητα, μὰ ἡ ἐννοία τους εἶναι ἀκαθόρι-
στη, δὲν εἶναι πιθανόν ὅτι θὰ κατορθώσουμε ποτὲ νὰ μεταδώ-
σουμε, μὲ τρόπο νοητὸ σ’ ὄλους τοὺς Ἕλληνας, τὴν ὁμορφίαν
καὶ τὸ βαθὺ περιεχόμενο τῆς τραγωδίας.

Καὶ πάλι ζητήματα καλαισθησίας καὶ ὄχι λάθη. Τὴν ἀπλή
ὅμως διαφορά ὅτι φεύγοντας τρελαμένες οἱ γυναῖκες δὲν μπο-
ροῦν “νὰ φεύγουν” ἀπλῶς “ἀπὸ τὰ σπίτια τους” ἀλλὰ στὴν
παραφορά τῆς βακχικῆς μανίας νὰ “παίρνουν ἀπίδρομο ἀπὸ τὰ
σπίτια τους”, χρειάζεται μιά ἄλλη καλαισθησία κανεὶς γιὰ
νὰ μπορεῖ νὰ τὴν πιάσει...

Τὸ ἔπλο “πέτραις” = στὰ βράχια, στὸ στίχο 38, τὸ ἀποδίδει,
σάν νὰ τὸ διατέλλῃ ἀπὸ τὰ πολλὰ εἶδη τῶν βράχων, “σὲ πετρο-
βράχια”.

Καὶ πάλι ὄχι λάθος, ἀλλὰ “καλαισθητικὴ” διαφωνία. Πάντως
δὲν εἶμαι ὑπεύθυνος ἂν ὁ ἐπικριτὴς δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ πῶς γιὰ
βράχια τοῦ βουνοῦ κάποια περισσότερη ἀγριὰδα ὑπάρχει στὰ
“πετροβράχια”. Ἡ διαστολὴ εἶναι ἄλλωστε ἀναγκαία, γιὰτι
σὲ χώρα θαλασσίνη σάν τὴ δική μας, ἡ λέξις “βράχια” ἀνακα-
λεῖ πάντα τοὺς θαλάσσιους βράχους.

Στὸ στίχο 55, τὸ “Τρωῶν ἔρυμα Λυδίας”, πὸν σημαίνει τὸν
Τρωῶλο τὴ σκέπη — ἢ καὶ τὸ φροῦριο — τῆς Λυδίας, τὸ μετα-
φράζει “τῆς Λυδίας δυναμᾶρι”, χρησιμοποιώντας μὰ λέξις
ἀφορήτου ἀκαλαισθησίας, πὸν δὲν ἀποδίδει ἐπαρκῶς τὸ “ἔρυμα”
τοῦ κειμένου.

Καὶ πάλι ὄχι λάθος, ἀλλὰ ζήτημα καλαισθησίας. Ἐδῶ ὅμως
ἂς πληροφορηθεῖ ὁ ἐπικριτὴς μου πῶς τὴ λέξις “ἔρυμα” μόνον
ἢ θαυμασία νεοελληνικὴ λέξις “δυναμᾶρι” τὴν ἀποδίδει. Τὴν
ἴδια λέξις εὐτύχησα νὰ τὴν ἀκούσω στὴν ἄτυχη παράσταση
τῶν “Βακχῶν”, χρησιμοποιημένη στὸ στίχο αὐτὸ κι ἀπὸ τὴ
μετάφραση τοῦ Κου Πρεβελάκη, πὸν γνωρίζει καὶ γράφει
τὰ νεοελληνικὰ μὲ σπάνια γνώση.

Τὸ “Ρέα τε μητρος ἐμὰ θ’ εὐρήματα”, στὸ στίχο 59, πὸν ση-
μαίνει “ὅσον τὰ βοῆκα ἐγὼ κι’ ἡ μάνα Ρέα” — πρόκειται γιὰ
τὰ ντέφια — τὸ μεταφράζει “πὸν ἡ μάνα τὰ βοῆκα ἢ Ρέα κι’ ἐλό-
γον μου”. Ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ μεταφραστικὸ λάθος, ἀλλὰ
γιὰ τὸ “ἐλόγον μου”, πὸν τὸ λέει μάλιστα ὁ Διώνυσος, μὰ πὸν
θυμίζει ἦρωα τὸ θεᾶτρον τῶν οἰκῶν. Φαίνεται ὅτι ὁ κ. Λεκα-
τσᾶς δὲν θεωρεῖ γνησίως δημοτικὸ τὸ “ἐγὼ” καὶ χρησιμοποιεῖ
μορκεῖς φορὲς τὸ “ἐλόγον μου”, πὸν μᾶς θυμίζει τὴν πτωχὴν
διᾶλεκτον τῶν μαρτύρων προγόνων μας κατὰ τὴν Τουροκοκρα-
τίαν.

“Ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ μεταφραστικὸ λάθος” (ὡς ἐάν στὰ
παραπάνω πρόκειται...), ἀλλὰ γιὰ τὴν χρῆση τοῦ “ἐλόγου μου”,
ἀντὶ τοῦ “ἐγὼ”, πὸν τὴν γνωρίζει καὶ τὴν ἀσχεῖ ἀπὸ τὰ βυ-
ζαντινὰ χρόνια ἴσαμε τις μέρες μας ὁ πανελλήνιος λαός, ἰδιαί-
τερα ὅταν θέλει νὰ ἀποδώσει μιά ξεχωριστὴ σοβαρότητα στὸ
πρόσωπό μου (“ἐλόγου μου”) ἢ στὸ πρόσωπό σου (“ἐλόγου
σου”) ἢ στὸ πρόσωπό του (“ἐλόγου του”). Συναστῶ τὴν χρῆση
του καὶ στοὺς φίλους μου καὶ στοὺς ἐχθρούς μου: Σοβαροποιεῖ
καὶ ἐλέγχει.

Τοὺς ἀκολουθοῦς στίχους — 83-87 — τῆς β’ στροφῆς τοῦ πρώ-
του χορικοῦ:

Ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι
Βρόμιον παῖδα Θεὸν Θεοῦ
Διώνυσον κατάγουσαι
Φογίον ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς
εὐρυχώρους ἀγνίας, τὸν Βρόμιον.

ὁ κ. Λεκατσᾶς τοὺς μεταφράζει:

Ἴτε Βάκχε, Ἴτε Βάκχε
τὸ Θεὸ Θεοῦ τὸ γιό,
τὸ Διώνυσον,
ἀπ’ τις Φογικὲς καὶ πάλι βουνοπλάτες
φέρε τόνε, φέρε τόνε
τὸ Θεὸ τὸ βροντερό
στῆς Ἑλλάδας τις ὀλάνοιχτες τις στρατές.

Λιαβάζοντας τὴν μετάφραση, σκέφτηκα, στὴν ἀρχή, ὅτι ὁ κ. Λε-
κατσᾶς δὲν θὰ πρόσεξε ὅτι τὸ κείμενο λέει “Βάκχαι” καὶ ὄχι
“Βάκχε”. Μὰ καλὰ δὲν πρόσεξε αὐτὸ, μὰ δὲν πρόσεξε ὅτι τὸ
ῥῆμα πὸν προτάσσεται εἶναι στὸν πληθυντικὸ, δὲν μυρίστηκε
τίποτε κι’ ὅταν ἔφτασε στὸ “κατάγουσαι”; Ὅση ὥρα χρειάστη-
κε γιὰ νὰ μεταφράσῃ αὐτοὺς τοὺς στίχους, δὲν κατάλαβε ἀπὸ
τὰ τόσα κρανγαλέα πὸν περιέχουν, ὅτι ὁ ποιητής μιλάει γιὰ τις
Βάκχες κι’ ὄχι γιὰ τὸ Βάκχο; Μάλιστα, δὲν τὸ κατάλαβε, ὅπως
δείχνει ἡ μετάφρασή του. Κι’ ὄχι μόνον δὲν τὸ κατάλαβε, ἀλλὰ
μετέφρασε καὶ τοὺς δύο πληθυντικούς, ἴτε καὶ κατάγουσαι, στὸν
ἐνικό, ἔλα καὶ φέρε τόνε. Καὶ τὸ ἴτε, πὸν σημαίνει πηγαίνετε,
τρέχτε, τὸ μεταφράζει ἔλα. Αὐτὰ πλέον, ὅταν ἐμφανίζονται
σὲ τέτοια ἔκταξη, δὲν εἶναι ἀβλεπίες, ἀλλὰ φανερὴ ἄγνοια στοι-
χειωδῶν πραγμάτων. Καί, ἀφοῦ δὲν μπόρεσε νὰ ἀσκήσῃ γραμ-
ματικῶν ἔλεγχον ἐπὶ τῶν πέντε αὐτῶν στίχων τοῦ χορικοῦ, δὲν
εἶδε τουλάχιστο σὲ τί κομικὰ πράγματα τὸν ὠδηγοῦσε ἢ σφα-
λερῆ μετάφρασή του; Δὲν εἶδε ὅτι κατάντησε νὰ λέη: Τρέχα
Βάκχε (Διώνυσε) καὶ φέρε τὸ Διώνυσον; Δηλαδή, τρέχα Διώνυσε
καὶ φέρε τὸν ἐαυτὸ σου!

Τὸν διαχωρισμὸ Ἐνικοῦ καὶ Πληθυντικοῦ τὸν ξέρει κανεὶς
πολὺ πρὶν νὰ μπεῖ στὸ σχολεῖο. Ἄν ὥσπου νὰ κληθεῖ στὰ
ὄπλα δὲν τὸν κατάφερε, ἀπαλλάσσεται καὶ ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ
θητεία. Ὅλα ἔτσι ἢ πολυλογία αὐτὴ θὰ ἔλειπε ἂν ὁ ἐπικριτὴς
πρόσθετε τὰ τέσσερα σύμφωνα πὸν λέει πὸν στίχοις ἀντίστοιχες
σύμμετρες θέσεις: Δύο “σῖγμα” (Βάκχες, Βάκχες), καὶ δύο
“ταῦ” (φέρετε, φέρετε), ὅποτε θὰ ἔβλεπε πῶς χωρὶς κανένα βιασμὸ
τοῦ μετρικοῦ σώματος, ἀποκατασταίνεται ἢ παράλογη στροφή
στὴν ἀρχικὴ σωστὴ μορφή τῆς:

Ἴτε Βάκχες, ἔλα, Βάκχες,
τὸ Θεὸ, Θεοῦ τὸ γιό,
τὸν Διώνυσον,
ἀπ’ τις φρυγικὲς καὶ πάλι βουνοπλάτες,
φέρετε τόνε, φέρετε τόνε,
τὸ Θεὸ τὸ βροντερό
στῆς Ἑλλάδας τις ὀλάνοιχτες τις στρατές.

Στὴν ἴδια στροφή, μεταφράζει τὸ ἐξ ὀρέων, πὸν σημαίνει ἀόμι-
στα ἀπὸ τὰ βουνὰ, μὲ τὸ βουνοπλάτες, γιὰτι, κατὰ τὴ γνώμη του,
φαίνεται, μόνον στίς πλεγματιὰς κατοροῦσε νὰ βοίσκεται ὁ Διώνυσος
κι’ ὄχι σ’ ἓνα διάσελο ἢ σὲ μιά κορφή. Ἐπίσης μεταφράζει τὸ
“εὐρυχώρους ἀγνίας = πλατύνους, μεγάλους δρόμους, μὲ τὸ
“ὀλάνοιχτες στρατές”. Μὰ, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ὑποδοχὴ
πὸν βοήκη ὁ Διώνυσος στὴ Θήβα, οἱ στρατές δὲν ἦταν καὶ τόσο
ὀλάνοιχτες.

Τὸ “βουνοπλάτες” δὲν σημαίνει τὰ “πλάγια” μὰ ὅλο τὸ
κύρωμα τῶν βουνῶν (καὶ πλάγια καὶ ράχες). Ἄλλωστε μέσα
στὴ λέξις πλάτη ὑπάρχει τὸ νόημα πὸν δίνεται μὲ τὴ λέξις
“ράχη”. Ὅσο γιὰ τὸ “ὀλάνοιχτες” εἶναι ἀντίθετο μὲ τὸ “στε-
νές” ὄχι μὲ τὸ “κλειστές” (πὸν ἀντίθετό του ἔχει τὸ “ἀνοιχτές”
μονάχα). Ἄν ὁ ἀναγνώστης δυσαναλαβέται μὲ τὴν τόση μακρο-
λογία μου, ἢ εὐθὺν δὲν εἶναι ὅλη δική μου.

Εὐθὺς ἀμέσως, στὸ στίχο 90, τὸ “ὄν ποτ’ ἔχουσα ἐν ὠδίνων
λοχίαις”, πὸν σημαίνει “αὐτὸν πὸν κάποτε στοὺς πόνους τῆς
γέννας”, τὸ μεταφράζει: “Ποῦ στὰ σπλάχνα τῆς ἡ μάνα σάν
τὸν ὕφαινε”. Μὰ τὸ κείμενο λέει καθαρὰ στοὺς πόνους τῆς γέν-
νας (ὠδίνων λοχίαις) κι’ ὄχι ὅταν τὸν ὕφαινε στὰ σπλάχνα τῆς,
πὸν θὰ κατοροῦσε νὰ τὸ συγχωρήσῃ κανεὶς, ἔστω καὶ μὲ τὸ παρά-
δοξον διὰ τὴν περίπτωσιν “ὕφαινε”, ἂν τὸ κείμενο ἔλεγε “νηδυῖ
ἔτρεφε”. Βέβαια, ὁ τοκετός ἦταν πρῶτος, μὰ δὲν ἦταν ἀπα-
λαγμένος ὠδίνων.

Γιὰ νὰ μὴ μακρολογῶ σὲ ἀναλύσεις λυρικῶν ἐκφράσεων,
ἀντιπαραθέτω τὴν ἀπόδοσιν τοῦ Dods: “Τὸν καιρὸ πὸν ἡ
μάνα του τὸν κρατοῦσε ἀκόμη στὰ σπλάχνα τῆς φερούργισε
ὁ κεραυνὸς τοῦ Διός, καὶ σὲ ἐξανγκασιμένους πόνους τῆς
γέννας τὸν ἔρριξε ἐκείνη ἀπὸ τὴν κοιλιὰ τῆς πρὶν τῆς ὥρας”.
Ὅλα αὐτὰ τὰ πολυπλοκα καὶ ἀντιποιητικὰ, ἀποδίδονται νομί-
ζω ἀρκετὰ ποιητικὰ στὴν ἀπόδοσή μου πὸν ὁ ἐπικριτὴς μου
τὴν κουτσουρεύει γιὰ νὰ μὲ δείξει κακοπληρωτὴ στὸ “ἐν ὠδί-
νων λοχίαις ἀνάγκαισι” (ὅπου παραλείπει τὸ “ἀνάγκαισι”
καὶ ψάχνει γιὰ νόημα στὸ “ἐν ὠδίνων λοχίαις”!):

Πού στὰ σπλάγχνα της ἡ μάνα
σάν τὸν ὕφαινε, τῆς ἤρθε
πτερωμένη τοῦ Διὸς βρονταστραπή,
καὶ σὲ γέννα, πικρογέννα,
πρὶν τῆς ὥρας τὸν ἐγέννα,
παρατώντας τὴ ζωῆ.

“Ὅσο γιὰ τὸ “ὑφαίνε στὰ σπλάγχνα της”, τὸ παίρνω ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μας ἔκφραση γιὰ τὸ ἀγέννητο ἀκόμη μωρὸ “μὲ τὸ μωρὸ ἀνύφαντο ἀκόμη στὰ σπλάγχνα της”, καὶ τὸ θεωρῶ κόσμημα τῆς μεταφρασῆς μου.

Στὸ στίχο 98, τὸ “περόναις”, πού πολλοὶ μεταφράζουν καρφίτσες ἢ τὸ ἀφήνουν ὅπως τὸ ἔλεγαν οἱ ἀρχαῖοι, τὸ μεταφράζει “ἀγκρίφια”. πού προέρχεται ἀπὸ τὸ γαλλικὸ *agrafe* καὶ πού εἶναι ἐξ ἴσων ἀκατάλληλο μὲ τ’ ἄλλα γὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀρχαίας λέξεως.

“Ἐγουμε λοιπὸν καὶ λέμε: περόναι, καρφίτσες, ἀγκρίφια: “Ἀκατάλληλα ὅλα”. Ἀνάμεσα σὲ τόσα ἀκατάλληλα, εἰμαστε τότε ὑποχρεωμένοι νὰ διαλέξουμε. Ἐμένα δὲν μοῦ κάνουν οὔτε αἱ “περόναι”, οὔτε οἱ “καρφίτσες”. Κατανάγκη θὰ ἀνεχθῶ τὰ “ἀγκρίφια” καὶ θὰ συγχαρῶ τὸν ἑαυτό μου πού εἶχε τὴν ὑπομονὴ νὰ ψάξει νὰ τὰ βρεῖ καὶ νὰ τὰ ξέρει.

Στὸ στίχο 113, τὸ “ἀμφὶ δὲ νόθηκας ὕβριστάς ὀσιούσθε”, πού σημαίνει “καὶ γινώ ἀπὸ τοὺς νόθηκας πού ἱερῆ φέρουν μανία, ἐξαγνισθεῖτε”, μεταφράζει. ἄγνωστον πού εὐρίσκων τὸ ἀντίστοιχο κείμενο:

τ’ ἀπόκοτα ἀγιοράβδια
μ’ εὐλαβόγνωμο τ’ ἀνάπιασμα κρατεῖτε.

Πῶς ἀπὸ τὸ ὀσιούσθε (ἐξαγνισθεῖτε) βγήκε τὸ “εὐλαβόγνωμο ἀνάπιασμα”, εἶναι μυστήριον. Ἐπειτα, τὸ νόθηκας ὕβριστάς ἐγινε “ἀπόκοτα ἀγιοράβδια”. Ὁ νόθηξ, εἶναι γνωστὸ, πῶς ἦταν ἓνα ψηλὸ, ἀγκλωτὸ καλάμι, πού σκάβανε τὴν ψίχα του καὶ στὸ κοίλωμα πού σχηματιζόταν, ἀφαναν εὐφλεκτες ὕλες. Τὸν νόθηκα, πού μέσα σ’ αὐτόν, κατὰ τὴ μυθολογία, ὁ Προμηθεὺς ἔκρυψε τὴ φωτιὰ πού ἔφερε ἀπὸ τὸν οὐρανὸ στους ἀνθρώπους, οἱ ἀρχαῖοι τὸν χρησιμοποιοῦσαν στὶς θρησκευτικὰς τους γιορτὰς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ πολλὰ ἀρχαῖα κείμενα. “Ὅσοι μεταφράζουν τραγωδίας, διατηροῦν τὴν ἀρχαία λέξη, γιατί σημαίνει ὡρισμένο πρᾶγμα, πού δὲν τὸχουμε σήμερα καὶ γιατί δὲν ὑπάρχει ἀντίστοιχος λέξις στὴ δημοτικὴ. Κί’ οἱ Γάλλοι ἀκόμη ἐφτιαξαν ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ λέξη τὸ *parthea*. Ἐπειτα, μετάφραση τοῦ νόθηκα δὲν χρειάζεται, γιατί τὸ σημερινὸ κοινὸ τῆς τραγωδίας ξέρει μερικὰ πρᾶγματα ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωῆ. Δὲν καταλαβαῖναι, λοιπὸν, τί ἀνάγκασε τὸν κ. Λεκατσᾶ νὰ ἐφεύρη αὐτὸ τὸ περίφημο “ἀγιοράβδι”, πού δὲν μπορεῖ νὰ δώσῃ στὸν σημερινὸ “Ἕλληνα τὴν εἰκόνα τοῦ νόθηκα.

Ἡ χρῆση τῶν κερθῶν πού ἀναφέρει ὁ ἐπικριτὴς δὲν ἔχει θέση στὸ χωρίο τοῦτο. “Νάρθηξ” καὶ “Θύρσος” εἶναι στίς “Βάκχες” συνώνυμα (βλέπε τὸν Dodds στὸ χωρίο τοῦτο, καθὼς καὶ τὴν ἐρμηνευτικὴ ἔκδοσι τοῦ Wecklein, πού ἐξηγᾷ τοὺς “νάρθηκας” μὲ τὸ *Thyrusstäben*). Τὸ ἴδιο γνωρίζουμε ἀπὸ τίς περὶ Θύρσου πραγματείας τῶν von Papen, A. Reinach καὶ Lorentz: Ὁ νάρθηξ, στεφανωμένος μὲ κισσό, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ εἶδη τοῦ θύρσου. Ὁ θύρσος ὅμως εἶναι ἓνα εἶδος ἱερᾶς ράβδου (συνεπῶς “ἀγιοράβδι”). Ὅσο γιὰ τὴ σημασίαν τοῦ στίχου, κρατοῦν δυὸ ἐρμηνεῖες. Τὴ μὴ τὴν ἀντιπροσωπεύει ὁ Wecklein: “Ἁγιάσθητε μὲ τὰ θυρσοράβδια στὸ χέρι (ἢ πιάνοντας τὰ θυρσοράβδια). Τὴν ἄλλη τὴν ἀντιπροσωπεύει ὁ Dodds: *Be reverant in your handling of the violent wands*: “Νὰ εἰστε εὐλαβικοὶ στὸ πιάσιμο τῶν βίαιων ράβδων”. Ἀπὸ ἀνεξάρτητη μελέτη μου τοῦ προβλήματος, γιατί οἱ νάρθηκας ἢ θύρσος λέγονται ὕβρισται (“βίαιοι”, “αὐθάδεις”, “ἀπόκοτοι”), συντάσσομαι μὲ τὴ δευτέρη ἐρμηνεῖα. Μία φηγοῦρα τοῦ Διονυσιακοῦ Χοροῦ εἶναι τὸ ἀλληλοδάρισμα τῶν χορευτῶν μὲ τοὺς θύρσους πού κρατοῦνε. Ἀπ’ ἐδῶ τὸ ἐπίθετο “ὕβρισται” γιὰ τοὺς θύρσους. Προσθέτω μὲ τὴν εὐκαιρίαν, πῶς στὸ δάρισμα τοῦτο χρωσιεῖται (κί ὄχι, ὅπως πιστεύουν οἱ παραπάνω ἀθενεῖες, στὴν ἐπίδραση τῆς λατρείας τοῦ “Ἄττεως”) ἡ ἀντικατάσταση τοῦ ἀρχαιότερου θύρσου (ἀτόφιο κλαδί) μὲ τὸν νάρθηκα, πού ἢ ἐλαφράδα του κάνει πιὸ ἀκίνητα τὰ κτυπήματά του. Τὴ βεβαίωση τῆ βρίσκα σ’ ἓνα χωρίο τοῦ Πλουτάρχου πού ἀνασύρω: Ὁ θεὸς (ὁ Διόνυσος) τὸν νάρθηκα τοῖς μεθύουσιν ἐνεχειρίρησε κωφότητα ὀν βέλος καὶ ἀμακώτατον ἀμυντήριον, ὅπως ἐπεὶ τὰ χίσια παῖουσιν ἡ κί-

στα βλάπτωσιν... Τὰ μυστήρια, ὅπως βλέπει ὁ ἐπικριτὴς μου, διαλύονται τώρα...

Στὸ στίχο 120, τὸ “Ἔθλα μὲνμα Κοροήτων ζάθειο τε Κρήτας Διογενέτορες ἔναυλοι”, πού σημαίνει: “Ἔθλα μὲνμα Κοροήτων κί ἄμεις τῆς Κρήτης σηλημῆς ὅπου γεννήθηκε ὁ Δίας, τὸ μεταφράζει:

Ἔθλα μὲνμα Κοροήτων
κί ὁ τοῦ Δία πού δεχτήκατε τὴ γέννα
θεοστοίχευτοι κρυφτόποιοι τῆς Κρήτης.

“Ὅπως ἦταν φυσικὸ ὁ ποιητὴς τῶν “Βακχῶν” δὲν μποροῦσε νὰ βάλῃ τοὺς δαίμονες Κοροήτες, τοὺς συντρόφους τῆς Κυβέλης μέσα σὲ ἀνθρώπινη κατοικία. Μὲ τὸ θαλαμοδῶμα ὅμως τοῦ κ. Λεκατσᾶ ἔγινε κί αὐτὸ. Γιατὶ θαλαμοδῶμα δὲν λέμε κανένα φυσικὸ καταφύγιο, ἀλλὰ δύο διαφορετικὰ μέρη τῆς ἀνθρώπινης κατοικίας, τὸ θάλαμο καὶ τὸ δῶμα πού τὸ τελευταῖο μάλιστα σημαίνει ταράτσα! Δὲν θυμήθηκε τὸ ὠραῖοτατο θάλαμο τῶν σημερινῶν ψαράδων μας πού εἶναι παραφθορὰ τῆς ἀρχαίας λέξεως: Καὶ τὸ ζάθειο πού σημαίνει ἄμασιμένο, θεϊκοὶ δὲν τὸ ἀποδίδει καλὰ τὸ θεοστοίχευτοι, γιατί ὁ ποιητὴς δὲν θέλει νὰ πῇ ὅτι σ’ αὐτοὺς τοὺς τόπους ἔβγαιναν φαντάσματα Θεῶν ἢ γινόντουσαν παράξενα πρᾶγματα.

Ὁ ἐπικριτὴς μου ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτό του νὰ παραλείψῃ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἀκόλουθου στίχου “μέσα στ’ ἄντρον”, πού ἀποδίδει τὸ “ἄντροις” τοῦ ποιητῆ, καὶ πού ἔτσι διαχωρίζει μὲ εἰδικότερους προσδιορισμοὺς τὰ μέρη τῶν ἄντρον τὸ “θαλάμειμα” καὶ τοὺς “ἐναύλους”. Ἄν τώρα, θέλωρα νὰ κρατήσω τὸ “θάλαμος” ἐπεξηγητώντας τὸ μὲ τὸ “δῶμα”, εἶναι γιατί, μὲ τὴν ὀδηγίαν τῆς Harrison, βλέπω στὸ “θαλάμειμα” κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ “θαλάμη”. Θάλαμος εἶναι ὁ νυφικὸς θάλαμος καὶ οἱ Κούρητες δὲν εἶναι μόνον συνοπαδοί, μὰ καὶ ἄντρες τῆς Ῥέας. Οἱ “θεοστοίχευτοι” πάλι τόποιοι, δὲν σημαίνουν πῶς ἔβγαιναν ἐκεῖ “φαντάσματα Θεῶν (!) ἢ πῶς γινόντουσαν παράξενα πρᾶγματα”. Τὰ δημοτικὰ τραγούδια κ’ οἱ παραδόσεις μας μιλοῦν ἀδιάκοπα γιὰ τόπους “στοιχειωμένους” ἀπὸ δράκους, νεράιδες, στοιχεῖα, ἀπογόνους τῶν κατοικῶν τῶν ἀρχαίων “θεοστοίχευτων” τόπων. Δυστυχῶς τὸ ἐπίθετο αὐτὸ γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ ζάθειοι εἶναι δικὸ μου εὐρημα, καὶ δὲν μπορῶ νὰ μιλήσω γιὰ τὴν ἀξία του ὅσο πρέπει.

Στὸ στίχο 123, τὸ “τρίκορθε Κορύβαντες” πού σημαίνει οἱ Κορύβαντες μὲ τὰ τρίκορφα ἢ λοφιστόλιστι κράνη, τὸ μεταφράζει “τρίλοκρανοι Κορύβαντες”. Ἠλιαδὴ τί θέλει νὰ πῇ κ. Λεκατσᾶς, ὅτι οἱ Κορύβαντες φοροῦσαν ἀπὸ τρία κράνη ὁ καθένας;

Ἀντιπαραθέτω τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ Dodds: Τρίκορθεος: “μὲ τριπλὸ κράνος”. Παρακάτω ἐξηγεῖ γιατί δὲν εἶναι δεκτικὴ ἡ ἐρμηνεῖα τριλόφορος (“τρίκορφος” γιὰ τὸν ἐπικριτὴ μου) παρ’ ὅλο πού τὸ κράνος τοῦτο συναντιεῖται σὲ παραστάσεις τῆς Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὸν 5ον αἰῶνα. Ἀναφέρει τὴν εἰκασία τοῦ Wilamowitz γιὰ τὸ κρητικὸ κράνος, καὶ καταλήγει: “Ἴσως ὁ ποιητὴς νὰ μὴν εἶχε τίποτε συγκεκριμένον καπιανῶ, μὰ ἔμπαζε μόνον μίαν μεγαλόρηχον λέξιν πού τὴ βρῆκε στὴν ἀρχαιότερη ποίησιν”. Πού εἶναι τὸ λάθος;

Στὸ στίχο 114, τὸ “αὐτίκα γὰ πάσα χορεύσει”, πού μ’ αὐτὸ ὁ Εὐδοκίδης ἤθελε νὰ δώσῃ μίαν μεγαλόρηχη εἰκόνα τῆς χαρᾶς ὀλόκληρης τῆς γῆς, ὅταν θὰ ἐρχόταν ὁ Διόνυσος μὲ τοὺς χοροὺς του στὸ Κιθαιρῶνα, ὁ κ. Λεκατσᾶς τὸ ἀποδίδει μὲ τὸ “μονομῆς ὁ τόπος ὅλος θὰ χορεύῃ”. Νομίζω ὅτι ὁ ἀρχαῖος ποιητὴς ἀπόβλεπε σὲ μίαν ἐπιβλητικότερη εἰκόνα.

Ἀντιπαραθέτω τὸν Dodds πού ἐρμηνεύει τὸ γὰ πάσα: “Ὅλη αὐτὴ ἡ χώρα (δηλαδὴ ὅλος ὁ λαὸς τῆς χώρας τούτης)”: All the (people of this) land. Ἄν δὲν πείθεται, ὁ ἐπικριτὴς ἄς ἀκούσῃ καὶ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ Wecklein στὴν (σχολικὴ) ἐρμηνευτικὴ ἔκδοσίν του (Teubner 1903): γὰ: Land, nicht Erde: “Χώρα, ὄχι Γῆ”.

Στὸ στίχο 180 τὸ “τὴν δ’ ἔχων σκευὴν Θεοῦ” μεταφράζει “τοῦ Θεοῦ τὴν ἀρμάτα φορεμένος”. Μὰ τὴ σκευὴ τοῦ Θεοῦ Διονύσου, πού τὴν εἰκόνα τῆς μᾶς τὴ δίνει ὁ ποιητὴς ὅταν λέει ὁ Τειρεσίας: “ντυμένοι ἐλαφοδέματα, θύρσους θὰ πάρομε καὶ τὸ κεφάλι μὲ κισσῶν βλαστὸς θὰ στεφανώσομε”, εἶναι σωστὸ νὰ τὸ ἀποδώσομε μὲ τὸ ξενικὸ ἀρμάτα, πού θυμίζει πανοπλίαι καὶ σιδερόφρακτους ὀπλίτες; Καὶ στὴν ἔννοια αὐτὴ τὸ ἔχομε ἐμεῖς, μὰ οἱ Ἰταλοὶ, στοὺς ὁποίους ἀνήκει ἡ λέξις *armata* λένε τὸ στόλο καὶ τὸ στρατό!

Ἐκ πολὺκαιρῆ παλαιότερα καθιέρωση ἔξεμεινε ἡ λέξις "ἄρματα" (ἀπὸ τῆ μεσαιωνικῆ πανοπλία) νὰ σημαίνει τὴν "στολὴν" ἢ "σκευὴ", καὶ μάλιστα ἱερατικῶν προσώπων, ὡς μαρτυρᾷ κ' ἡ γνώριμη παροιμία πού καθημερινά, ἰδίως τώρα τελευταία, ἀναγκάζονται νὰ τὴν θυμοῦμαι: "Ἐπίσκοπο ἄρματώνουμε, ἢ γαίδαρο σαμαρώνουμε";.

Στὸ στίχο 203 τὸ "οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν εὐρηται φρονῶν" πού σημαίνει περίπου, κί' ἂν ἀπὸ τοὺς σοφοὺς βρεθῆ ἡ ἀλήθεια, τὸ μεταφράζει: "Ὅση κόψη ὁ φιλὸς ὁ νοῦς νὰ φτάσῃ" πού καὶ δυσνόητο εἶναι καὶ δὲν ἀποδίδει τὸ στίχο τοῦ Εὐριπίδου. Τὸ "νεοχμὸ κακῶ" στὸ στίχο 216, πού σημαίνει κανούριες συμφορές, τὸ μεταφράζει "παράξενα πάθια".

Ἀντιπαραθέτω τὴν ἀπόδοση τοῦ Dodds "Ὁσεσδήποτε λεπτότητες (φιλοκλώσματα) κί' ἂν ἐφεύρουν οἱ βαθιὲς εὐφυῖες (ἢ τὰ βαθιὰ πνεύματα)". Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐπικριτῆ μου "κί' ἂν ἀπὸ τοὺς σοφοὺς βρεθῆ ἡ ἀλήθεια" εἶναι φανταστικὴ βεβαίως. Ὅσο γιὰ τὰ "νεοχμῶ", ὅλα τὰ νέα ἢ καινὰ ἢ νεοχμῶ γιὰ τοὺς "Ἕλληνας εἶναι καὶ "παράξενα" (σταθερὸ στοιχεῖο τῆς ψυχολογίας τῶν παλαιότερων σταδίων). Ἄν τὸ μεταφράσει κανεὶς "καινούριες συμφορές", θὰ πῆ πῶς κάνει διαστολὴ ἀπὸ κάποιες "παλαιότερες", πού δὲν ὑπάρχουν. Μ' ἄλλα λόγια, ἐπικρατεῖ ἡ σημασία τοῦ "καινοφανοῦς" πού ἀποδίνεται μόνο μὲ τὸ "παράξενο".

Τὸ στίχο 228 "ὄσα δ' ἄπεισιν, ἐξ ὄρους ἠηράσομαι" πού σημαίνει, κί' ὄσες φῆγαν στὸ βουνὸ θὰ κυνηγήσω, τὸν μεταφράζει "κί' ὄσες λείπουν κυνήγου θὰ τις πάρω". Λέμε καμμιά φορὰ κυνήγι θὰ τις πάρω ἀλλὰ "κυνήγου θὰ τις πάρω" δὲν τὸ ἄκουσα ποτέ. Κάπου ἄλλου λέει κεραῦνος — ὑποκύπτων δῆθεν εἰς μετροκίην ἀνάγκην — ἀντί κεραυνῶ. Στὸ στίχο 234 τὸ "ξένος γόης ἐπωδός", πού σημαίνει, ξένος γητευτῆς κί' ἀγύρτης, τὸ μεταφράζει "γητευτῆς ξένος τσαολατάνος". Μὰ δὲν ἔφταναν οἱ ἑλληνικὲς λέξεις καὶ κατέληξε στὸ ἰταλικὸ ciarlatano;

"Θὰ πάρω κυνήγου" ἢ "τοῦ κυνήγου" εἶναι συνηθέστατη δημοτικὴ ἔκφρασις, καὶ δὲν γεννᾷ ἀπορίες. Ἡ γενικὴ "κεραυνῶν" δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ "κυνήγου": εἶναι γενικὴ μεγεθυντικὸ τύπου "κεραυνῶς" (κατὰ τὸ "πόταμος", κ.ἄ.). Ὅσο γιὰ τὸ "τσαολατάνος" θεληματικὰ προτίμησα τὴν ἀγοραία αὐτῆ λέξεως, γιὰ τὸν τόνισμα τὴν περιφρονητικὴν, τὴν ρεαλιστικὴν, τὴν χωρὶς φαντασία καὶ ἐνόραση, στάση τοῦ Πενθέα ἀπέναντι στὴ νέα θρησκεία.

Στὸ στίχο 240, τὸ "ἀνασειόντά τε κόμας", πού μπορούμε νὰ τὸ ἀποδώσουμε μὲ τὸ ἀνασαλεύοντας ἢ ἀνεμίζοντας τὰ μαλλιά, τὸ μεταφράζει "χαίρετα τῶν μαλλίων τὸ τρελοσεῖσε"! Χαίρω μὲν τὸ "τρελοσεῖσε" κί' ἂς μὴ λέει κανεὶς. Ἀφοῦ μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία ἄς τὸ καθιερώσουμε.

Τὸ χωρίο εἶναι: "παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασειόντά τε κόμας". Δηλαδή: "Θὰ τοῦ κόψω νὰ χτυπᾷ τὸ θύρσον καὶ νὰ ἀνασειεῖ τὰ μαλλιά του". Ἐπειδὴ ὁμας κανεὶς δὲν ἀνασειεῖ τὰ μαλλιά του στὰ καλά - καθοῦμενα, μὰ ὁ βᾶχος τοῦ θεοῦ μέσα στὴν ἱερὴ μακία του, τὸ σεισμο αὐτὸ, εἶναι ἕνα τρελοσεῖσιμο (πού πρέπει νὰ τονιστεῖ γιὰ νὰ δεχτεῖ ἢ ἱερὴ μακία). Ἄν, ἀντὶ "τρελοσεῖσιμο", μεταχειρίστηκα ἕνα δραστηριότερο τύπο δημοτικῶν ἀπαρεμφάτου (παράβαλε: "τὸ πάρε", "τὸ δῶσε", "τὸ τρέξε", "τὸ γίνε", "τὸ φέρε" "τὸ βρέξε - βρέξε" κ.ἄ.) ποῖς μπορεῖ νὰ μὲ ἐλέγξει; Ἡ εἶναι καλύτερα νὰ ἀφήνουμε τοὺς τύπους τῆς γλώσσας μας νὰ πεθάνουν;

Στὸ στίχο 242, "Ἐκεῖνος εἶναι φησι Διόνυσον θεὸν" τὸν μεταφράζει "Αὐτὸς ὁ Θεὸς Διόνυσος πῶς εἶναι κανοναρχῶ", ἀποδίδοντας τὸ φησι (λέει, ἰσχυρίζεται) μὲ τὸ κανοναρχῶ πού τὸ λέμε γιὰ τοὺς ψάλτες πού διευθύνουν τὴ χορωδία τους.

Τὸ "κανοναρχῶ" ἔχει καὶ μιὰ μεταφορικὴ σημασία: "Λέω καὶ ξαναλέω", "ἐπαναλαμβάνω", "ἐπιμένω", "ἰσχυρίζομαι". εἶναι ὅτι ἀκριβῶς μού χρειαζόταν. Οἱ ἱερολεειτουργικὸ ὅμως τύποι δὲν εἶναι λίγο κί' ἀπαραιτήτοι ἐδῶ, μέσα στὴν ἀτιμωσφαιρα τοῦ ἱερολεειτουργικῶν θέματος τῶν "Βακχῶν" καὶ τὴν τὸση τῶν ἀνάλογων ἱερολεειτουργικῶν τους ὄρων ἀφθονία; Ἐμεῖς τοὺς ψάχνουμε μὲ τὸ ντουφέκι.

Στὸ στίχο 248 τὸ "ἀτὰρ τὸδ' ἄλλο θαῦμα" πού σημαίνει, ὁμοίως ἄλλο καὶ τοῦτο θάμα, τὸ μεταφράζει "Ἄλλο ἀντίθαμα ἐδῶ". Τὸ θάμα δηλαδὴ τὸ λέει ἀντίθαμα. Ὁμολογῶ ὅτι δὲν ξέρω ἀπὸ πότε τὸ θάμα καὶ τὸ ἀντίθαμα ἔγιναν συνώνυμα.

Τὸ θ α ὤ μ α ἐδῶ δὲν σημαίνει "θαῦμα" γιὰ τὸν ἀπλοῦστατο λόγο ὅτι ὁ Πενθέας δὲν πιστεῖται στὰ θαύματα καὶ γιὰ τὸν ἀκόμη ἀπλοῦστερο ὅτι στὰ ἀρχαία σημαίνει πάντα κάτι πού "θαυμάζει" κανεὶς ἢ κάτι πού τὸν "σαστίζει". Ἐδῶ σημαίνει τὸ ἴδιο: Κάτι πού σαστίζει ἢ κάτι πού μορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσει. Ἐτοὶ μεταχειρίστηκα τὴ λέξις "ἀντίθαμα" πού ἔχει μέσα τῆς τόσο τὸ λείψανο τῆς ἀρχαίας "θαῦμα", ὅσο καὶ τὶς δύο σημασίες τοῦ σαστισμοῦ καὶ θαυμασμοῦ ἀντάμα. Ὅτι πάλι ἡ λέξις εἶναι συνώνυμη μὲ τὴ λέξις "θάμα" μαρτυρεῖται ἀπὸ τὴν γνωστὴ παροιμιμακὴ ἔκφρασις "θάμα κί' ἀντίθαμα" (=μεγάλο θάμα).

Στὸ στίχο 251, τὸ "ἀναίνομαι πάτερ", πού σημαίνει ντρέπομαι πατέρα, τὸ μεταφράζει "δὲν μ' ἄρσει πατέρα, δὲν μ' ἄρσει".

Τὸ "ἀναίνομαι" δὲν ἔχει μονάχα τὴ σημασία τοῦ "ντρέπομαι", μὰ καὶ τὶς σημασίες "ἀποφεύγω", "ἀποκρούω", "ἀποκηρύττω", "ἀπαρνούμαι". Σ' ὅλες αὐτὲς ἐνυπάρχει ἡ σημασία τοῦ "δὲν μ' ἄρσει", πού ἡ ἐπανάληψή του "δὲν μ' ἄρσει", πατέρα, δὲν μ' ἄρσει, τὰ γερατειά σας ἄμυαλα νὰ βλέπω" διασώζει τὸν ὀργίλο τόνο τῆς ἀποκρούσεως πού ἐνεῖε τὸ ρῆμα. Παράβαλε καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ Wecklein: "es ist mir widerwärtig zu sehen": "Μοῦ εἶναι δυσάρεστο (ἀηδιαστικὸ ἀντιπαθητικὸ) νὰ βλέπω".

Στὸ στίχο 260 τὸ "τελετὰς πονηρὰς εἰσάγου" πού σημαίνει, γιὰ τὸς αἰσχροὺς φέροντες στὸ τόπο, τὸ μεταφράζει "πὸς ζαβὸς τελετὰς στὸν τόπο μπάξιν". Τὸ ζαβὸς μὲ τὸ ὅποιο ὁ λαὸς χαρακτηρίζεται τὸν ἐλαττωματικὸ, τὸν ἡλίθιο ἄνθρωπο, νομίζω ὅτι δὲν ἀποδίδει τὸ πονηρὸς.

Σὲ κανένα χωρίο τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς φιλολογίας τὸ "πονηρὸς" δὲν σημαίνει "αἰσχροὺς". Εἰδικὰ στὸ χωρίο τοῦτο τὸ "πονηρὰς" σημαίνει "κατεργάριες", "κάλπικες", "δόλιες" τελετὰς (ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὴν ὅλην στάση τοῦ Πενθέα ἀπέναντι στὰ ὄργια τοῦ Διονύσου). Στὴν περίφημη ἀνάλυσή του τῶν "Βακχῶν" ὁ Winnington - Ingram μεταφράζει καθάρᾳ: "evil rites". Ὅσο γιὰ τὸ "ζαβὸς", δὲ σημαίνει μονάχα "παλαβὸς" (ἢ σημασία αὐτὴ εἶναι τριτεύουσα), μὰ "κ α κ ὀ ς", "στραβὸς", "διαστραμμένος". Περισσότερα βρῖσκει κανεὶς στὰ Συνώνυμα τοῦ Βλαστοῦ, σελῖς 93 καὶ 204.

Στὸ στίχο 261 τὸ "γάνος" πού σημαίνει εὐθυμία, κέφι — μιλάει γιὰ κρασί ὁ ποιητῆς — τὸ ἀποδίδει μὲ τὴ λέξις ζέφκια. Πού μπορούμε νὰ παραβροῦν τὸσες ἑλληνικὲς λέξεις μπροστὰ στὸ ζέφκια!

Ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὸ στίχο:

ὅπου βότρυος ἐν δαιτὶ γίγνεται γάνος.

Τὸ δ α ἰ ς εἶναι τὸ (ἱεραγωγικὸ κ' ὕστερα) εὐαχικὸ συντραπέζωμα καὶ γι' αὐτὸ μεταφράζω "ζέφκια". Τὸ β ὀ τ ρ υ ο ς γ ἄ ν ο ς σημαίνει "ὁ λαμπρὸς χυμὸς τοῦ σταφυλίου" δηλαδὴ τὸ κρασί, καὶ μεταφράζω "ὁ χυμὸς τοῦ σταφυλίου ὁ σπιθάτος". Ὁ ἐπικριτῆς μου νομίζει πῶς μὲ τὴ λέξις "ζέφκια" μεταφράζω τὴ λέξις γ ἄ ν ο ς καὶ συνάγοντας ἀπὸ τὰ "ζέφκια" πῶς προκειται κάτι γιὰ κέφι, εὐθυμία, καὶ τὰ ὅμοια, μού παρατηρεῖ ὅτι γιὰ τὸ "γάνος πού σημαίνει εὐθυμία, κέφι" ὑπῆρχαν καλύτερες λέξεις ἀπὸ τὰ "ζέφκια"...

Στὸ στίχο 314, τὸ "οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει ἐς τὴν Κύπρον", πού σημαίνει δὲν θὰ τις ἀναγκάσῃ ὁ Διόνυσος (τὶς γυναῖκες) νὰ ὑποταχθοῦν στὴν Ἀφροδίτη, τὸ μεταφράζει:

Γιὰ τὶς γυναῖκες λές; Νὰ τίς στανεῖ

σ' ἀγνοσύνῃ, ὁ Διόνυσος δὲν εἶναι.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα τὸ κείμενο δὲν ἔχει καμμιά ἐρωτηματικὴ ἔκφραση. Ἐπειτα, Θεέ μου, φαίνεται ὅτι ὁ μεταφορικός τὴν ὑποταγή στὴ θεὰ τοῦ ἐρωτᾶ τὴ θεωρεῖ ὑποταγὴ στὴν ἀγνοσύνῃ. "Δὲν θὰ τις στανεῖ ὁ Διόνυσος στὴν ἀγνοσύνῃ" μεταφράζει, ἐνῶ τὸ κείμενο λέει, δὲν θὰ τις ἀναγκάσῃ νὰ ὑποταχθοῦν στὴ θεὰ τοῦ ἐρωτᾶ, δηλαδὴ ἐντελῶς τὸ ἀντιθετο.

Ἄν ὁ ἐπικριτῆς μου εἶχε κάποια γνώσις τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς, θὰ καταλάβαινε ὅτι τὸ "σωφρονεῖν ἐς Κύπρον", δὲν σημαίνει "νὰ ὑποταχθοῦν στὴν Κύπριδα", ὅπως νομίζει, ἀλλὰ τὸ ἐντελῶς ἀντιθετο: "νὰ σωφρονοῦν ὡς πρὸς τὴν Κύπριδα", δηλαδὴ "νὰ εἶναι ἐγκρατεῖς ὡς πρὸς τὰ ἐρωτικά", δηλαδὴ "νὰ ἀγνεύουν" (ὅπως μεταφράζω): "Ἄν δὲν πιστεῖται ἐμὲ, ἐπιφέρω τὸν Dodds, πού ἀποδίδει: It is not Dionysus' part to force chastity on women: "Δὲν εἶναι δουλεία τοῦ Διονύσου νὰ στανεῖ σ' ἀγνόητα τὶς γυναῖκες". Ὁ ἐπικριτῆς μου μεταφράζει

λαθεμένα και φυσικά βλέπει για λάθος τη σωστή μετάφρασή μου.

Το στίχο 344 “μηδ’ ἐξομῶξει μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί”, πού σημαίνει, μῆτε σ’ ἐμὲ τὴν τρέλλα σου θὰ ορίξης ἢ δὲν θὰ με μολύνῃς με τὴν τρέλλα σου, τὰ μεταφράζει: “Μὰ μὴ μοῦ πασαλείβεις τὴς τρέλλες σου”. Πιστὴ καὶ παραστατικὴ ἀπόδοσι τοῦ στίχου, ὅπου ἡ τρέλλα ἀποκτᾶ ρευστὴ ιδιότητα καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ πασαλείβῃ μ’ αὐτὴ τοὺς ἄλλους.

“Πασαλείβεις τὶς τρέλες σου” (δηλαδὴ τὰ ἀντικείμενα τῆς τρέλας σου), εἶναι ἄλλο πράμα ἀπὸ τὸ “πασαλείβεις τὴν (ὑγρὴ κατὰ τὸν ἐπικριτὴ μου) τρέλα σου”. Ἄν τὸ “πασαλείβεις” εἶναι ἀγοραῖο καὶ κακόζηλο, τὸ χρησιμοποιήσῃς (μ’ ὄλο πού ἤξερα πὼς τὸ σφετερίζομαι ἀπὸ τὴ μετάφραση τῶν “Βακχῶν” τοῦ Κου Σταύρου) ἀκριβῶς γιατί ἀκαλαισθητο, κακόχορ καὶ ἀρκετὰ ἀνυπόφορο (τίσος ταιριαστὸ ζῆμος στὰ χεῖλη τοῦ Πενθέα) εἶναι καὶ τὸ ἀρχαῖο ἐξομῶξε, πού ἀποδίνει. Ἀπὸ τοὺς ποιητὲς δὲν τὸ μεταχειρίζεται παρὰ ὁ Εὐριπίδης μοναχά, καὶ ἡ τόλμη τῆς χρήσης του θὰ ἴκαμε κάποια ἐντύπωση, γιατί τὸ στίχο τοῦτο τῶν “Βακχῶν” τὸν παρωδεῖ ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς “Ἀχαρν.” του (στ. 843).

Στὸ στίχο 378 τὸ “ῥῶς τὰδ’ ἔχει, θιασεύειν τε χοροῖς”, πού σημαίνει, αὐτὸς ἐτοῦτα ἐξουσιάζει καὶ στοὺς χοροὺς εἶναι ἀρχηγός, τὸ μεταφράζει “Πού προνοίμ ἔχει νὰ κἀνὴ στὸ χορὸ τοὺς πολλοὺς ἐνα”. Ἴσως ὁ μεταφραστὴς ἤθελε νὰ πῇ, ἀποδίδων εὐρυτέραν σημασίαν εἰς τὸ θιασεύειν, ὅτι ὁ Λιόνυσος κάνει τοὺς πολλοὺς νὰ υἱόθων ἐνα ἄνθρωπος πάνω στὴν ἱερὴ μὐθη τους. Μὲ παρόμοιες ἐκφράσεις ὁμως ὑποβάλλονται τόσο ωραῖα πρᾶγματα;

Τὸ ἴδιο ἐρώτημα ἄς κάμει ὁ ἐπικριτὴς μου καὶ στὴν αὐθεντία τοῦ Dodds, πού ἀποδίνει: “This is his Kingdom: to make men one in the dance”: “Αὐτὴ εἶναι ἡ βασιλεία του : νὰ κάνει στὸ χορὸ τοὺς πολλοὺς ἐναν”. Θὰ μάκρανε πολὺ νὰ δεῖξω γιατί τὸ “θιασεύειν” δὲν παίρνει ἐδῶ ἄλλη ἀπόδοση.

Στὸ στίχο 410 τὸ “Μούσειος ἔδρα”, πού σημαίνει κατοικία, λημέρι τῶν Μουσῶν, τὸ μεταφράζει “Ἔθρονοςτέκι τῶν Μουσῶν”. Νὰ λοιπὸν πού μπάσαμε καὶ τὸ στέκι στὶς μεταφράσεις τῶν ἀρχαίων τραγωδιῶν, πού σὲ παλιότερα χρόνια ἡ χρήση του σὲ δημόσιο μέρος ξάφνιαζε καὶ μοροῦσε νὰ προκαλέσῃ ἐπεισόδια! Δὲν γνωρίζω γιὰ ποιὰ ἐπεισόδια μιλά ὁ ἐπικριτὴς, πάντως δὲ μεταχειρίζομαι “στέκι” ἀλλὰ “ἔθρονοςτέκι” πού δὲν βρίσκεται στὰ δημόσια μέρη. Καὶ τὸ “ἔδρα” δὲν ἔχει μόνο τὴν σημασία τῆς κατοικίας, ἀλλὰ καὶ τοῦ “ἔθρονου” καὶ μάλιστα ἂν πρόκειται γιὰ βουνό, ὅπως ὁ Ὀλυμπος, πού εἶναι “ἔδρα”, δηλαδὴ καὶ “κατοικία” καὶ “ἔθρονος” μαζί, θεοτήτων.

Αὐτὰ ἦταν. Ἐξὼ ἀπὸ τὴν ἐκπτώση τεσσάρων συμφῶνων, πού δὲν κατανόησε τὸν χαρακτήρα τῆς (λάθος ἀντιγραφῆς, μνήμης, τυπογράφου), ὁ ἐπικριτὴς μου δὲν βρῆκε, στὴν ἔρευνα 410 στίχων τῆς μετάφρασής μου, παρὰ... λάθη δικὰ του. Ἄγνωστος τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικά, μεταφράζει λαθεμένα τὸ κείμενο, καὶ κατανάχη βλέπει τὶς σωστὲς ἀποδόσεις μου σὰ λάθη. Ἄγνωστὴ τὴ διονυσιακὴ λατρεία, καὶ ὅπου ὁ στίχος μου ἀγωνίζεται νὰ συλλάβει κάτι ἀπὸ τὸ ἱερωγικὸ ὑπέδαφος τοῦ κειμένου, ἐκεῖνος, ἀγνωστος τὸ ἱερωγικὸ αὐτὸ ὑπέδαφος, βρίσκει λάθος. Ἄγνωστὴ τὰ νέα ἑλληνικά, καὶ κάθε λέξη πού βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν γνωρίμων του, τὴ βλέπει ἀκυρὴ, λαθεμένη, γελοία. Χορεύοντας πάνω σὲ ναρκοθετημένη περιοχὴ, ἀνασκάπτει τὸ ἔδαφος μὲ κλωτσιές, στέκεται μὲ κάτου τὸ κεφάλι καὶ τὰ πόδια ψηλά, κυλᾷ μὲ τοῦμπες στριφογυριστές, ἐνθουσιάζεται μὲ τὸν ἑαυτὸ του, ἀλαλάζει, σαρκάζει, εἰρωνεύεται, διασύρει. Τόσο διασκεδαστικὸ θέαμα, σπάνια βρίσκει κανεὶς σ’ ἕνα τομεᾶ, ὅπως τῆς ἀρχαιογνωσίας, ὅπου καὶ οἱ αὐθεντίες ἀκόμη παίρνουν ὅλες τὶς προφυλάξεις τῆς γλώσσας ὅταν πρόκειται νὰ μιλήσουν. Τὸ θέαμα κορυφώνεται, ὅταν ὕστερα ἀπὸ τὴν εὐτυχημένη αὐτὴ ἔπιδειξη, ὁ ἐπικριτὴς συνάγει ἐν θριάμβῳ τὰ συμπεράσματά του:

Τὸ μόνο πού ἔχουμε νὰ προσθέσουμε εἶναι ὅτι ἡ ὅλη μετάφραση στερεοῖται γνησίως ποιητικῆς πνοῆς, καὶ ὅτι λόγῳ παρανοήσεως καὶ κακῆς ἀποδόσεως οὐσιωδῶν ἐκφράσεων τοῦ κειμένου, παραμορφώνεται σὲ πολλὰ σημεῖα ἢ εἰκόνα τῆς τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδη. Εἶναι ἀκόμη μεστὴ κακοῦχων καὶ ἀκαλαισθητῶν λέξεων, πού πολλὰ δὲν ἀνήκουν στὸ γνήσιο δημοτικὸ λεξιλόγιο, ὅπως τὸ ἀριστοκράτεια, ἠοροσστημένο, συνηροσύνητος, ριχτάρι, πινομῆς τους, βράβος, κἀχός καὶ σωρεῖα ἄλλων, ἀνάμεσα στὶς

ὁποῖες βασιλεύουν οἱ ἀληθινοὶ ἐκείνης τρελοσεῖσε καὶ θρονοστέκι. Τὸ συμπέρασμα εἶναι ὅτι μιὰ τέτοια μετάφραση τῶν Βακχῶν ἀποκαλύπτει τὸν βαθμὸ ἐπικριτικῆς τοῦ κ. Λεκατσᾶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη. Δὲν εἶδαμε τὴ σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν Ἀλέξη Μιωτὴ παράσταση τῶν Βακχῶν στὸ θέατρο Ἐπιδαύρου. Ὡστόσο μοροῦμε νὰ πούμε ὅτι οἱ κριτικῆς τοῦ κ. Λεκατσᾶ ἐπ’ αὐτῆς χάνουν κάθε σοβαρότητα, ἀφοῦ — ὅπως ἀποκαλύπτει ἡ μετάφρασή του — δὲ μπόρεσε νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ τὴν τραγωδίαν τοῦ Εὐριπίδη εἰς βαθμὸν δικαιολογοῦντα τὴν διατύπωση ἐγκύρου γνώμης ἐπ’ αὐτῆς καὶ ἐπὶ τῆς σκηρικῆς ἐρμηνείας τῆς.

Καιρὸς ὁμως εἶναι νὰ ἀφήσουμε τὸν εὐτυχῆ ἐπικριτὴ στὴν αὐταρέσκεια τοῦ τόσο δικαιολογημένου, ὅπως εἶδαμε, ψευδωνύμου του, καὶ νὰ ῥθουμε στὴν ἐφημερίδα. Ἀξιοσημειωτο, πραγματικὰ εἶναι πὼς ἡ ἐφημερίδα αὐτὴ, ὅχι μόνο ἐκάλυψε τὴν ἀνωμυρία τοῦ συνεργάτη τῆς, ἀλλὰ ἔδωσε τὴν δημοσίευση τῆς ἐπικριτικῆς του μιὰ τόση προβολή, σὲ θέση καὶ ἔκταση, πού κανένα ποτὲ φιλολογικὸ δημοσίευμα δὲν ἀξιώθηκε ἀπὸ τὴν ἴδια. Εἶναι πιθανὸ πὼς ἡ ἐφημερίδα, πιστεύοντας τοὺς τίτλους τῆς ἐγκυρότητας τοῦ ἐπικριτῆ, ἐνέργησε μὲ καλῆ, κατὰ τὰ ἄλλα, πίστη. Μὰ τόση ἐλαφρότητα πρὸς μένου γιὰ θέματα τόσο σοβαρὰ καὶ μεγάλα; Μέσα στοὺς τόσους πνευματικὺς συνεργάτες τῆς, δὲν γύρεψε κανεὶς νὰ ἐλέγξει τὴν ἐγκυρότητα τῆς ἐπικριτικῆς, πού τόσο περιφανῆ τῆς ἐπεφύλασσε θέση; Καὶ οἱ πνευματικοὶ συνεργάτες τῆς, εἶναι κ’ ἐκεῖνοι τόσο ἀνίδειοι ἢ τόσο ξένοι πρὸς τὴν ἐφημερίδα τους, πού μετὰ τὴ δημοσίευση, δὲν μὴ σπεύσαν νὰ τὴν κατατοπίσουν γιὰ τὴν ἀκοσμία πού βιάστηκε νὰ υἱοθετήσῃ;

Προσωπικά, δὲν θὰ ἤθελα νὰ σπιλώνεται μιὰ ἐφημερίδα πού συνηθίσαμε νὰ τὴ βλέπουμε φορέα εὐγενῶν ἀγῶνων. Εἶμαι ὁμως ὑποχρεωμένος πλέον νὰ δημοσιεύω τὴν ἀπάντησή σου μαζί καὶ μὲ τὴν κριτικὴ τῆς παραστάσεως τῶν “Βακχῶν” πού τὴν προκάλεσε, σ’ ὅλες τὶς μελλοντικὲς ἐκδόσεις τῆς μετάφρασής μου. Ἐπειὶ ὁ ἀναγνώστης τῆς μετάφρασής μου θὰ βρίσκει σὲ μιὰ διασκεδαστικὴ διαπραγματεύσει ἀρκετὰ γιὰ τὴ βαθύτητα καὶ τὴ συνθετότητα τῶν μεταφραστικῶν προβλημάτων. Θὰ βρίσκει ἀκόμη κάτι ἀπὸ τὶς μεθόδους τῆς Ἀναβίωσεως τοῦ Ἀρχαίου Δράματος πού ἡ Σχολὴ Ἀθηνῶν ἐφαρμόζει. Τέλος, θὰ βρίσκει κ’ ἐκεῖνος κάτι ἀπὸ τὴ δύναμη πού μᾶς ὀπλίξει νὰ ζοῦμε καὶ νὰ κινούμεθα μέσα σ’ ἕνα κόσμον τόσο στυγνῆς ἠθικῆς ἐρμηνείας.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΛΕΚΑΤΣΑΣ

ΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΘΕΑΤΡΟΥ

“Ἄνθ’ ἡμῶν ὁ κ. Γουλιμῆς...”

“Ἄς ἀρχίσουμε ἀπονήρευτα. Ἄς πούμε ὅτι πρόκειται αὐτὴ τὴ στιγμή νὰ προκηρύξουμε ἕνα θεατρικὸ βραβεῖο. Ποιοὶ θὰ ἴταν οἱ σκοποὶ μας;” Ὅχι φυσικὰ νὰ προβάλλουμε τὸν ἀθλοθέτη ἑαυτοῦ μας. Ὅύτε νὰ κάνουμε ψηφοθηρία. Ὅύτε νὰ δεῖξουμε τὴν ἑτερόφωτη ἰσχὺ μας, ἀφοῦ μὲ μιὰ ψῆφο μας μοροῦμε νὰ κωκυλοῦσουμε τὸν ἀληθινὰ ἰσχυρὸ. Ὅχι. Εἴμαστε ἀνιδιοτελεῖς. Θέλουμε ἕνα βραβεῖο γιὰ νὰ ἀνεβάσουμε τὸ ἐπίπεδο τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Δὲν θὰ βραβεύσουμε φυσικὰ τὸν Μολλιέρο, τὸν Σαίξπηρ, τὸν Τσέχωφ — ἂν ὑποθέταμε πὼς ὅλοι αὐτοὶ ἦταν Ἕλληνες καὶ ζοῦσαν. Δὲν ἔχουν τὴν ἀνάγκη μας. Ἀντίθετα ἔχουμε ἡμεῖς συντόματα τῆ δικῆς τους. Θὰ βραβεύσουμε λοιπὸν κάποιον καινούριον, ἕναν ἐντελῶς ἀδοκίμαστο ἢ ἐλάχιστον δοκιμασμένον, μὲ πνοή, μὲ τόλμη, μὲ δημοσιογικὴ ὁρμή (ὄλ’ αὐτὰ τὰ ξεχωρίζουν εἰ ἐπαρκεῖς ἀναγνώστες ἀπ’ τὸ κείμενον, δὲν χρειάζονται προσωπικὲς γνωριμίες) συγχωρώντας του τὶς κάποιες ἀνορθογραφίες καὶ μισησεις. Κι ὅταν ἀργότερα ἐπιβληθεῖ μὲ τὸ ἔργο του, θὰ μοροῦσαμε νὰ πούμε ὅτι θὰ ἴκαμε καὶ ὁ ἀειμνηστὸς Ξενοπούλος γιὰ τὸν Κεβέρη: “Αὐτὸν ἐγὼ τὸν πρωτοφάνερωσα”! Καὶ θὰ ἴταν μιὰ πελώρια ἠθικὴ νίκη.

Αὐτὰ θὰ ἴκαμε καὶ θὰ μοροῦσαν νὰ γίνουν. Γίνονται ἄλλωστε αὐτὰ χρόνια σ’ ὅλα τὰ πολιτισμένα κράτη Ἀνατολῆς καὶ Δύσης. Κάθε φορὰ πού θὰ δοθεῖ ἕνα βραβεῖο προκαλεῖται ἀμέριστο παγκόσμιον ἐνδιαφέρον. Ἀποδειχτὸ τὸ βραβεῖο πού δόθηκε στὸ Μπάρτ - Σβάρτς, γιὰ ν’ ἀναφέρω ἕνα πρόσφατον παράδειγμα. Τὸ ἔργο του — “Ὁ τελευταῖος τῶν δικαίων” — μεταφράστηκε,

συζητήθηκε, έκανε αίσθητή την παρουσία του. Πρό πάντων: δικαίωσε την επιτροπή που το βράβευσε. Γιατί ένα βραβείο, είναι σαν ένα νόμισμα: χρειάζεται αντίκρουσμα εις χρυσόν. Άλλωώς ή είναι χαρτί χωρίς αξία ή είναι έργο κибδηλοποιών. Και στις δυο περιπτώσεις οι κριτές είναι υπεύθυνοι και υπόλογοι. Στην πρώτη, γιατί ανέλαβαν καθήκοντα αν και άναρχοι διότι να ξεχωρίσουν το χρυσό απ' τον μπρούντζο. Στη δεύτερη, γιατί κάνουν πολλούς συμβιβασμούς με την ήθική τους.

Η προκήρυξη του φετινού "έτησιου" διαγωνισμού συγγραφής θεατρικού έργου ήταν άναπόφευκτο να μάς οδηγήσει σε σκέψεις σαν τις παραπάνω και, το χειρότερο, να μάς θυμίσει τί έγινε με τον προηγούμενο διαγωνισμό και τί γίνεται συνήθως στον τόπο μας μ' αυτό του είδους τους διαγωνισμούς. Ιάβε φορά λοιπόν που πρόκειται να άπονεμηθεί ένα βραβείο, μια έρώτηση συνοφίξει την γενική αντίληψη: Μήπως μάθατε ποιος δ' ε' νά θά βραβευθεί φέτος; Γιατί, πράγματι, πέραν από το τυπικό γεγονός ότι κάποιος βραβεύεται, υπάρχει και το άλλο γεγονός που είναι αίσθητο σε όσους ξέρουν πρόσωπα και πράγματα: ότι κάποιος δέν βραβεύεται. Κάποιος που καταδικάζεται να μείνει στη σκιά. Τώρα αν μείνει ή όχι, είναι άλλο θέμα. Ποιοί βραβεύονται; Κατά κανόνα οι άνώδνοι. Έπιλέγεται με προσοχή ο καλύτερός τους και δέχεται τα θερμά συγχαρητήρια της επιτροπής: "Ήταν τόσο καλό το έργο σου", του λέμε. Και το κοινό άκούει τ' όνομά του με έκπληξη — για να το ξεχάσει την επομένη. Φυσικά όπως σ' όλους τους κανόνες, υπάρχουν και σ' αυτόν οι εξαιρέσεις.

Ποιοί δέν βραβεύονται; Κατά κανόνα οι "έπικίνδυνοι", οι άδυνηροι. "Όσοι έχουν έλπίδες να καθιερωθούν. Βέβαια, αυτοί μπορούν να χαράξουν και άβοηθήτοι το δρόμο τους. Αυτό είναι αλήθεια — όχι όμως για όλους. Ίσχυει για μάς που κοντεύουμε τα σαράντα και που είμαστε σε θέση να κάνουμε εκείνου που θέλουμε είτε προσποιούται πώς μάς άγνοούν είτε μάς πητάν άνηθ, είτε λεμονόκουπες. Δέν ισχύει όμως για τα νέα παιδιά με το ταλέντο και την ευαισθησία, που περιμένουν ένα "ναί, προχώρει" από τους παλαιότερους — και δέν τ' άκούν ποτέ. Έμάς, μια έπικριση μάς βοηθάει κάποτε να κάνουμε ψυχική άνατομία του έπικριτού. Και καταλήγουμε συχνά στο συμπέρασμα: "Αυτός δέν μάς χτυπάει, μάς φοβάται". Οι νέοι όμως πτοούνται από τη σιγή ή την έπικριση και ενδέχεται κάποτε να άναζητήσουν άλλους δρόμους για να έκφραστούν. Και οι δρόμοι αυτοί δέν θά είναι πάντοτε οι σωστοί. Αυτοί που άπαρτίζουν λοιπόν τις άμάδες και τις έπιτροπές έχουν μια κοινωνική ευθύνη άπειρους μεγαλύτερη απ' όση φαντάζονται. Έξ έθιμου, ή ψυχολογία τους είναι διαφανής: πάσχουν από άνασφάλεια. Ξέρουν τί αξίζει αυτό που έκαναν και φοβούνται ότι θά βγούμε εμείς να τους σβήσουμε. Κάι άγνοούν ότι τα θνησιγενή έργα τους δέν χρειάζονται τις επόμενες γενιές για να τα σβήσουν. Δέν πάσχουν φυσικά όλοι από άνασφάλεια, πάσχουν όμως, δυστυχώς, εκείνοι που δίνουν τον τόνο. Οι άλλοι, γέροι ή γερασμένοι, άνήκουν στην κατηγορία του "δέ βαρυσάει", δέν έχουν άληθινή πίστη στο σκοπό που υπηρετούν ή, τέλος, φοβούνται ότι θά υπερσχύσει οποσδήποτε το κακό (υπό μορφήν μιλιέτου ή τηλεφωνήματος) και συνεπώς ο άγώνας είναι περιττός. Μερικοί, κάποτε, έχουν το φιλότιμο και άποχωρούν. "Αν έγινε αυτή ή σύντομη άνασκόπηση τής μικρής και θλιβερης Ιστορίας των βραβείων, ήταν για να πούμε ότι μια τέτοια παράδοση δέν θά μπορούσε να γεννήσει ξαφνικά μια ιδεώδη επιτροπή για το θεατρικό βραβείο. Και άς άρχίσουμε από τα τυπικά και άπλά παραπτώματα.

1. Υπήρχε ρητή διάταξη στην προκήρυξη του διαγωνισμού, που λέγε ότι τα κείμενα έπρεπε να υποβληθούν δακτυλογραφημένα σε πέντε αντίτυπα. Δηλαδή οι συγγραφείς έπρεπε να υπολογίσουν όχι μόνο τον χρόνο τής ουσιαστικής τους δουλειάς, αλλά και τον χρόνο τής δακτυλογράφησης, διόρθωσης, σελιδοποίησης κλπ. "Ένα έργο ώστόσο υποβλήθηκε χειρόγραφο και σε ένα αντίτυπο. Γιατί;

2. Ο διαγωνισμός όριζε καθαρά ότι μονόπρακτα δέν θά γίνουν δεκτά. Και όμως όχι μόνον έγιναν, παρά την προκήρυξη, αλλά και έπαινήθηκαν. Ο Κ. Μαυρομαμάτης, ο συγγραφέας τους, είναι γνωστός μου και έχω σχηματίσει εντύπωση για το ταλέντο του. Έχει ευαισθησία και ψυχολογική διεύδυση. Θά έπρεπε κάποτε να φανερί για να μην πάρει κι αυτός τον άλλο δρόμο. "Αλλά ή παρατυπία είναι παρατυπία. Τα μονόπρακτα έπρεπε να μη γίνουν δεκτά ή ν' αποκλεισθούν πριν φτάσουν στην τελική κρίση. Γιατί θά μπορούσε ο καθένας από τους 99 συγγραφείς που υπέβαλαν έργο να φωνάξει: "Κ' εγώ είχα καλύτερα μονόπρακτα από το δώδεκχρο έργο που άναγκάστηκα

να υποβάλω. Γιατί για μένα δέν ίσχυε ή εξαιρέση;" Άλλά ή περίπτωση των μονοπράκτων ώθει και σε ένα άλλο συμπέρασμα. "Ότι δέν άρκεί να αξίζεις. Για να άκουσθείς πρέπει να έχεις και τα μέσα που θά σου επιτρέψουν, τουλάχιστον, να παρατυπείς.

3. Άλλο παράπτωμα, ουσιαστικό και τυπικό αυτή τη φορά, ήταν ο χρόνος που μεσολάβησε από την προθεσμία υποβολής των έργων ως την έκδοση των άποτελεσμάτων. Πολλοί λέγαν τότε: "Άς βγάλουν το άποτέλεσμα δια κλήρου. Θά μάθουμε τουλάχιστον ποιός είναι ο τυχερότερος θεατρικός μας συγγραφέας". Άλλοι γελοΐσαν: "Τό άποτέλεσμα έχει βγει", λέγαν. "Ύάχουν τώρα για την επιτροπή που θά το επικυρώσει". Λόγια, διαδόσεις, υπερβολές ίσως, άς μη ξεχνοούμε πάντως ότι το Κράτος και ή Δικαιοσύνη είναι το άποκομμι το πολιτή. Και γελοιοποιούνται όταν βάζουν προθεσμίες μόνο για τους συγγραφείς και όχι για τις δικές τους ύπηρεσίες. Διαβάζω καμιά φορά προκηρύξεις διαγωνισμών σε ζένα κ'άτη. Πρώτον: προθεσμία υποβολής έργων. Δεύτερον: προθεσμία έκδόσεως άποτελεσμάτων. Τρίτον: όνόματα επιτροπής. Πάντα αυτά τα τρία συμβαδίζουν. Είναι τόσο δύσκολο να αντιγράψουμε και μερικές καλές ζένες συνήθειες; Στο κάτω - κάτω ένας συγγραφέας μπορεί να θεωρεί τον "Άλφα τυφλωμένο από έμπάθεια και να μην έκτιμάει την άμεροληψία — ή και την όσφρηση — του Βήτα. Είναι ύποχρεωμένος να ξαφιαστεί ένα πρωί διαβάζοντας ότι αυτοί θά κρίνουν το έργο του; "Η, το χειρότερο, να το μάθει όταν θά 'χουν βγει πιά τ' άποτελέσματα;

Η ζωή ενός θεατρικού έργου είναι το θέατρο. Δέν μπορούν οι άρμόδιοι να έχουν την άπαίτηση — για να μη πω την άνάδεια — επειδή διεκδικεί ένα βραβείο να σου κρατούν ένα έργο νεκρωμένο δυο χρόνια περίπου με την υπόσχεση ότι "όπου να 'ναι θά βγούν τ' άποτελέσματα". Αυτό δείχνει περιφρόνηση προς τους πνευματικούς ανθρώπους τής χώρας, που θά στιγματίσει και νεοσύστατο κράτος άφρικανών... Βέβαια, πολλοί θά πουν ότι ένας πνευματικός άνθρωπος πρέπει να 'χει και τη στοιχειώδη έξυπνάδα να μη μετέχει σε τέτοιους διαγωνισμούς. Και θά 'χουν δίκιο. Γιατί κατάντησε μόνον όσοι κρατούν άρνητική και σκαπτική στάση να έχουν δίκιο. Άλλά κάποτε λέμε: "ποιός ξέρει, μπορεί ν' αλλάξουν τα ήθη, να διορθωθούν τα πράγματα".

Τέλος για την επιτροπή του περσινού διαγωνισμού έχω να πω το εξής: "Όλοι τους — ποιός λίγο, ποιός πολύ — έχουν όνοματα δημιουργημένα με άγώνα πάνω στην πένα. Δέν πρέπει, ώστόσο, να ξεχνούν ότι είναι δυσκολότερο να διατηρήσεις ένα όνομα παρά να το δημιουργήσεις. Ο Πετιαν δημιουργήθηκε στο Βερντέ, αλλά καταστράφηκε στο Βισύ. Άς προσέχουν το Βισύ. Ένα καλό όνομα είναι ένας καθημερινός μόχθος. Και τώρα, επειδή έξ ιδιοσυγκρασίας είμαι οικοδόμος και όχι χαλαστής, τί λύσεις προτείνονται; Θά μπορούσα να άπαντήσω λαχανικά: "Νά άρθει το 'Υπουργείο στο ύψος του". Και αν υπάρχει κανένας άρμόδιος με κάποιον, ύποτυπώδες, έστω, ένδιαφέρον για την κατάσταση και με ρωτήσει "πώς;" θά του έκανα τις ακόλουθες ύποδείξεις:

1. Άπαρτήτη προϋπόθεση για να πετύχει ο θεσμός του διαγωνισμού είναι να βγαίνουν τ' άποτελέσματά του με την καρδιά, όχι με τη χολή. Να πάψει να ισχύει το δξύμωρο σύνθημα: "Με έπαινεσουμε άγνωστος και άς βραβέυσουμε καθεραμένους" ("Άς παραγκωνίσουμε, δηλαδή, τους ζωντανούς"). Η βράβευση των καθιερωμένων είναι ένα τόσο εύκολο άλλοθι που έχει την όσμη τής άνανδρίας. Το ίδιο και ή προβολή των άνωμένων. Μέσα στα πέντε πρώτα χρόνια πρέπει τουλάχιστον να προβληθούν δυο όνόματα, που να μη προξενούν την άδιαφορία ή την άηδία τής κοινής γνώμης. Δυο όνόματα νέων ζωντανών συγγραφέων. Και μη με ρωτήσετε "τί έννοείτε ζωντανών συγγραφέας". Ένωθό τους συγγραφείς που κινούν ένδιαφέρον που στις πρεμιέρες των έργων τους δέν βλέπεις μόνον τους χασιμωμένους κριτικούς και τον καλό κόσμο, αλλά και νέους άδολους ανθρώπους με πυρετό στα μάτια να κατακλύζουν τους έξώστες και τους διαδρόμους τής πλατείας, περιμένοντας την άναγέννηση του έλληνικού Θεάτρου. Κι αν ακόμα άπογοητεύουν κάποτε οι συγγραφείς αυτοί, πάλι ή διαίσθηση των νέων τους περιβάλλει με εμπιστοσύνη και περιμένει το επόμενο έργο τους. Αυτό το "επόμενο" πρέπει να έχει την τιμή να βραβευσει κάποτε το 'Υπουργείο. Δέν μπορεί να το παρακάμψει συνεχώς.

2. Το 'Υπουργείο δέν πρέπει να συνεχεται από πλέγματα ένοχής και δαλωτέρας. Γιατί άλλωώς δέν εξηγείται το

υποχρεωτικό ψευδώνυμο. "Ας αφήσει εμάς να διαλέξουμε ψευδώνυμο ή επώνυμο. Να ξέρει μόνο ένα πράγμα: όσα περισσότερα επώνυμα, τόσο μεγαλύτερη ή εμπιστοσύνη. Και ή έλλειψη εμπιστοσύνης δεν προέρχεται από τη δική μας τή νοσηρότητα, αλλά από τη δική του τήν πολιτεία. Στο κάτω - κάτω τί όφελει το ψευδώνυμο τή στιγμή που ό εύνοούμενος ψευδωνυμούχος μπορεί κάλλιστα να τηλεφωνήσει στον 'Υπουργό: "Αγαπητέ μου, ό 'Αριστέιδης δέν είναι ό δίκαιος, είμαι έγώ". "Ας βγάλει δύο σωστά άποτελέσματα τό 'Υπουργείο και θά άποκατασταθούν αυτόματα τά επώνυμά μας.

3. Τά ποσά που δίνονται είναι μεγάλα και προκαλούν διεφθαρμένους μεσόκοπους συγγραφείς να έλίσσονται στα ύπουργικά γραφεία. Από μιá ηλικία και πέρα όλοι άποκτάμε αντίληψη τής σημασίας του χρήματος — 30.000 λοιπόν είναι μεγάλος πειρασμός για τίς μεγάλες άλεπούδες. Να περικοπούν τά ποσά, να γίνουν συμβολικά. Αυτόματα θά έλαφρώσει ή πίεση και τό 'Υπουργείο θά κάνει καλύτερα τή δουλειά του.

4. Τέλος, οι έπιτροπές να όρίζονται πριν προκηρυχθεί ό διαγωνισμός. Και να όρίζεται, πρό πάντων, προθεσμία εκδόσεως άποτελεσμάτων. Μόνο τότε έχει νόημα ή προθεσμία ύποβολής των έργων.

Γιά να συνοψίσουμε: Είναι καιρός πιά να άποκτήσουν και στόν τόπο μας τά πράγματα ένα όνομα και τά όνόματα κάποιο περιεχόμενο. Θά ήταν εύχης έργον άν άρχιζε αυτό άπ' τήν Παιδεία. Γι' αυτό μίλησα με δριμύτητα: γιατί δέν μπόρεσα να μιλήσω με άδιαφορία.

ΜΑΝΘΟΣ ΚΡΙΣΙΠΗΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΟ

Με τήν εύκαιρία του Συνεδρίου Θεάματος οργανώθηκε στο Ζάππειο έκθεση αρχιτεκτονικής θεάτρου και σκηνοχού. Ειδικό θέμα του Συνεδρίου ήταν το Θεάτρο για μεγάλο Κοινό και στο θέμα αυτό άνταποκρίνονταν, τό αρχιτεκτονικό τουλάχιστον τμήμα τής έκθεσης. Μακέτες, φωτογραφίες σχεδίων και κτιρίων για θέατρα μεγάλης χωρητικότητας είχαν σταλεί από τίς χώρες που συμμετείχαν. Φυσικά δέν μπορούμε να προχωρήσουμε σε μιá επί μέρους κριτική χωρίς να ξέρουμε τίς συνθήκες, τίς προϋποθέσεις, τους ειδικούς όρους στους όποιους άνταποκρίνονταν κάθε κτίριο και κάθε πρόταση ή μελέτη. Μπορούμε όμως να διακρίνουμε όρισμένες τάσεις που ή κοινότητά τους είναι χαρακτηριστική για τίς προοπτικές του Θεάτρου. Έπαναλαμβάνουμε ότι δεδομένο θέμα του συνεδρίου, στο όποιο προσαρτάται ή έκθεση υπήρχε τό θεάτρο του μεγάλου Κοινού. Όπωςδήποτε ή πληθώρα των μελετών και των πραγματοποιήσεων που γίνονται σήμερα σ' όλο τόν κόσμο προς αυτήν τήν κατεύθυνση, άρχει για να μιá πείσει ότι άνταποκρίνεται σε μιάν ανάγκη που καθορίζει πιά τό μέλλον του θεάτρου και τής αρχιτεκτονικής του. Διάφορα προβλήματα παρουσιάζονται και διάφορες λύσεις προβάλλονται. Έκτός από τά καθαρώς τεχνικά θέματα όπτικής και άκουστικής, που για τήν πορεία του θεάτρου μπορεί όμως να σταθούν άποφασιστικά, τό μεγάλο πρόβλημα είναι ή διατήρηση τής σχέσης Κοινού και θεάματος και ό καθορισμός αυτής τής σχέσης, που ποικίλλει ανάλογα με τά διάφορα θεατρικά είδη. Ποιά είναι ή χρυσή τομή που θά δώσει τό όρθό μέτρο αυτής τής σχέσης, ή τόν όρθό τρόπο τής ελαστικότητάς της, είναι ένα θέμα που άπασχολεί τόσο τους αρχιτέκτονες όσο και τους άνθρώπους του Θεάτρου.

Τό πρόβλημα ξεκινά από τή στιγμή που εγκαταλείπεται ή σκηνή τής Boite Italienne. Η εγκατάλειψη αυτή δέν άφορά, φυσικά, μονάχα τήν αρχιτεκτονική μορφή του θεάτρου, αλλά και τή δραματική και σκηνοθετική αντίληψη, που άναγκαστικά θά πάρει μιάν άλλη διαμόρφωση, σχετική με τό είδος του θεάτρου, τής θέσης, τής έκτασης, του τρόπου άνταπόκρισης δηλαδή του Κοινού, που καθορίζεται βασικά από τήν αρχιτεκτονική μορφή. Δέν πρόκειται λοιπόν άπλώς για ένα πρόβλημα ειδικά αισθητικό - μορφολογικό. Έδώ όμως τονίζουμε τήν πολλαπλή έννοιά του, για να εκτιμήσουμε από τήν πλευρά μας τήν σημασία των μορφολογικών τάσεων που είδαμε στην έκθεση. Άλλιώς μιá αναλυτικότερη συσχέτισή τους με τίς σύγχρονες τάσεις του Θεάτρου, που πάλι με τήν σειρά τους συνδέονται με γενικότερες κοινωνικές, αισθητικές και φιλοσοφικές θέσεις, θά μπορούσε να γίνει μόνο στη χάραξη των γραμμών που διακρίθηκαν σαν άποτέλεσμα όχι πιά μόνον τής όργάνωσης τής έκθεσης, αλλά όλόκληρου του συνεδρίου.

Τό άρχαίο έλληνικό θεάτρο και ή άνοιχτή χοανοειδής μορφή του άποτελεί πάντα άξεπέραστο ύπόδειγμα. Τό ζήτημα όμως δέν είναι αυτό, μιás άπλής δηλαδή, έπιστροφής. Τά είδη θεάματος που έχουν διαμορφωθεί με βάση μιá έντελώς διαφορετική από του άρχαίου θεάτρου αντίληψη, δέν μπορούν να καταργηθούν από τήν εύρωπαϊκή παράδοση. Τό μεγαλύτερο μέρος έπίσης του εύρωπαϊκού θεατρικού δραματολογίου τό άποτελούν όπωσδήποτε έργα γραμμένα για κλειστή σκηνή και περιορισμένο κοινό και μιá τεχνική καθορισμένη από τίς δυνατότητες που έδινε και στις όποιες μιás συνήθεσε ή Boite Italienne.

Όλόκληρο τό ψυχολογικό θεάτρο αντίστοιχεί σ' αυτή τήν μορφή. Η σκηνή τής μιás διαστάσεως ή του ένός ανοίγματος, που υπήρχε ή Boite Italienne, διεμόρφωσε τίς σκηνοθετικές αντιλήψεις, άλλ' έπίσης και τήν δεκτικότητα του Κοινού. Εύχη, άκόμη και των περισσότερων πρωτοποριακών σκηνοθετών, όπως διατυπώθηκε άλλωστε στο συνέδριο, είναι ό συνδυασμός των εύκολών που έδινε ή κλειστή σκηνή και των δυνατοτήτων επέκτασής τους που δίνει ή άνοιχτή. Τήν λύση άλλου τήν διαβλέπουν στην άπεριόριστη πρόοδο των τεχνικών μέσων φωτισμού, ήχητικής κλπ., και στο ριζικό σπάσιμο τής θεατρικής μορφής, που θά πρέπει να συνοδεύσει τή συνειδητοποίηση τής μεταβολής των στατικών μονάδων του σύγχρονου θεάτρου στις δυναμικές μονάδες μιás πιθανής μελλοντικής του μορφής, άνάλογης με γενικότερες τάσεις που συναντάμε σήμερα στις άλλες τέχνες. Όπωςδήποτε στην έκθεση είδαμε λύσεις για είδη θεάματος που από τή φύση τους κυρίως προσφέρονται για μεγάλο Κοινό. Έκεί όπου δέν υπάρχουν λύσεις αλλά προτάσεις — που παραμένουν προτάσεις γιατί άκριβώς δέν άντιμετωπίζουν αλλά άναστρέφουν τό πρόβλημα ή προσαρμόζονται άπλώς με διάφορους εύρηματικούς τρόπους στις υπάρχουσες συνθήκες και άπαιτήσεις — είναι για τό δραματικό θεάτρο.

Τήν ίδια αυτή ταλάντευση θά βρούμε και στην μορφή εκεί όπου άφορά καθαρώς τό αρχιτεκτονικό σχήμα. Φυσικά πάντα αυτό τό σχήμα είναι συναρτημένο με τόν οργανισμό που έγκλειει, αλλά όπωσδήποτε παραμένει ένα ποσοστό έλευθερίας που καθορίζεται πιά από τά υλικά, τά μέσα, τίς δυνατότητες, και τίς κατευθύνσεις τής σημερινής αρχιτεκτονικής. Στο περιθώριο αυτό πάλι διακρίνονται δυό διαφορετικές τάσεις. Στη μιá δέν ξεφεύγουμε από τό στατικό τύπο που θά είχαμε και άν χρησιμοποιούσαμε μάρμαρο ή πέτρα άντι μπετόν, και σ' αυτήν τήν περίπτωση είναι φανερό πάντα ότι πρόχει ή παράδοση ένός θεάτρου δέμενο με τήν πραγματικότητα του χώρου, με τό όρισμένο τού χρόνου, με τήν κλασική όλολήρωση τής μορφής που άπλώς αλλάζει έκταση χωρίς ν' αλλάζει φύση. Στην άλλη τάση θά άντ μετωπίσουμε μιá μορφή ριζοσπαστική που έξαντλεί τή δυναμικότητα του μπετόν, δημιουργεί κλεισμένο σ' ένα δικό του κέλυφος ένα ιδιαίτερο κόσμο που σχεδόν θά 'λεγα στήριζεται στις δυνάμεις του και που άσφαλώς όνειρεται μιάν, άνάλογη με τήν πραγματοποίηση τής αρχιτεκτονικής του, θεατρική πραγματικότητα, δέν μπορεί όμως να τήν επιβάλει πολύ πέρα από τίς μορφολογικές λύσεις στην ίδια τήν όργάνωσή του.

Η κατάργηση τής Boite Italienne έπηρεάζει βασικά και τή σκηνογραφία. Τό βλέπουμε χαρακτηριστικά στο τμήμα σκηνοχών τής έκθεσης, όπου έπίσης παίρνουν μέρος σκηνογράφοι από διάφορα μέρη του κόσμου. Πολύ λίγες μακέτες θά δούμε σχεδιασμένες με τεχνοπλίες που προϋποθέτουν κλειστή στα τρία πλάγια σκηνή, άκόμη κι όταν πρόκειται για έργα που έχουν γραφεί γι' αυτήν. Η βάση, που άποτελούσε για τή σκηνογραφία ή διαρρύθμιση ένός χώρου — δωματίου ούσιαστικά και που κατέληγε σε μιá φυσική διαδρομή της στη νατουραλιστική αντίληψη, τείνει να εκλείψει. Οι σκηνογραφίες του 'Αραβαντινού που εκτίθενται χωριστά σε ιδιαίτερη αίθουσα, δέν διαφεύγουν, άκόμη και στην πιό τολμηρή τους σύλληψη, άπ' αυτόν τόν τύπο. Βαθαίνουν, έπεκτείνουν, μεγαλώνουν τά όρια τής σκηνοχής, κάποτε άφύσικα, αλλά πάντα άκομπούν στους τρείς τοίχους τής. Άντιπροσάπουν μιá έποχή, στις μεγαλύτερες ίσως δυνατότητές της, αλλά πολύ διαφορετική από τή σημερινή, και γι' αυτό άκριβώς είναι χρησιμότερη ή παράθεσή τους στην έκθεση για τήν εύκαιρία εκτός των άλλων, που δίνουν για μιá τέτοια σύγκριση.

Οι σημερινές τάσεις σκηνογραφίας άκόμη και στην Boite Italienne θεωρούν έλεύθερο τό χώρο, σά να μην υπάρχει ό περιορισμός των τριών τοιχωμάτων στα πλάγια και στο βάθος. Δέ στήριζονται σ' αυτά. Ο χώρος τής σκηνοχής δέν άποτελεί φόντο αλλά πλαστική διάσταση. Τοποθετούν μέσα του μονάδες άνεξάρτητες, που τόν καθορίζουν αυτές τώρα και που

στή ρυθμική σύνθεσή τους βρίσκουν τη συνοχή τους, χωρίς άπαρσιτητα ή συνοχή αυτή να προϋποθέτει και φυσική συνέχεια. Μια τέτοια αντίληψη στη διαρρύθμιση του χώρου θα βρούμε ακόμη κι όταν πρόκειται για αποδόσεις θεματικά τώρα νατουραλιστικές. Ίσως η διαφοροποίηση του σκηνοικού Θεάτρου από το σκηνοικό Κινηματογράφου να συνδέεται επίσης στη διαμόρφωση μιας τέτοιας τάσης. Σ' αυτό το δρόμο εύνοείται η αφαίρεση. Θα την δούμε όχι μόνο στην εικαστική σύλληψη της σκηνογραφίας, αλλά και στον τρόπο της θεατρικής αντίληψης της ακόμη. Μεταφορές, ελευθερία έρμηνείας, προσαρμογή σε παραλληλότητες ευαισθησίας, προβάλλουν την αντίστοιχία της αίσθησης, πολύ περισσότερο από την τυπική πιστότητα, σαν νουρια αξία απόδοσης ενός έργου. Οι προϋποθέσεις που ανοίγονται για τη σύγχρονη καλλιτεχνική συνείδηση από την παραδοχή της αφαιρετικής βάσης για την τέχνη, όχι φυσικά στη στενή έρμηνεία του όρου, είναι φανερές. Βέβαια οι εκφράσεις της διαφοροποιούνται με μίαν επικράτηση — Πρέπει να σημειώσουμε του έξπρεσιονισμού από τη μιά μεριά και από την άλλη του ποιητικά λυρικού, ή συμβολικά ύπαινωτικού, στις περισσότερες τουλάχιστον εκδηλώσεις.

Παρ' όλα αυτά, μετατροπή βαθύτερη στην ίδια τη λειτουργία του σκηνοικού χώρου δεν θα βρούμε ούτε' έδω. Μια αλλαγή έχει ήδη γίνει στην αίσθηση και τις αντιλήψεις, δεν είναι όμως ακόμη άρκετη — κι αυτή είναι η έντύπωση απ' όλη την έκθεση — για να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα. Περιορίζεται ν' αλλάζει απλώς τις όψεις της υπάρχουσας πραγματικότητας, άμφισβητεί τις άναποκρίσεις της, μπορεί, προς μια νέα ευαισθησία, δεν άμφισβητεί όμως ακόμη την αλήθεια της και δεν μπορεί, γι' αυτό, να δημιουργήσει από τη νέα ευαισθησία νέα αλήθεια.

ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ

Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΟΥ ΖΑΝ ΖΕΝΕ

Ο δέξυτατος άγγλος κριτικός Τσάρλς Μάρβιτς γράφει την παρακάτω ενδιαφέρουσα κριτική άνάλυση του έργου του Ζαν Ζενέ. Δυό έργα του πρωτοποριακού γάλλου συγγραφέα θα άνεβαστούν το χειμώνα στην 'Αθήνα : "Οι δούλες" από το "Θέατρο Τέχνης" του Καρόλου Κούν και "Το μπαλκόνι" από τον θίασο 'Ελσας Βεργή, σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη.

"Φτάσαμε στο σημείο όπου δε μπορούμε πια να κινώμαστε από ανθρώπινα συναισθήματα. Η λειτουργία μας θα είναι να υποστηρίξουμε, να καθιερόνουμε, και να διακρίνουμε έννοιες μεταφορικές".

(Από το "Μπαλκόνι")

Ο Ζενέ δημιουργεί χαρακτήρες με τον τρόπο που οι γιατροί-μάγοι δημιουργούν ομοιώματα. Και για τον ίδιο λόγο: να τους βασανίσουν, να τους ταπεινώσουν, να έκδικηθούν πάνω τους. Για τον Ζενέ — δεν άρκει μονάχα να τ'άβλει με την έξουσία. Δεν είναι ένας άγκιτάτορας· είναι ένας άκτιβιστής· όχι δολοφόνος χαρακτήρων, αλλά δολοφόνος. Γι' αυτό, δημιουργεί ζωντανά σύμβολα των έχθρών του — των στύλων της κοινωνίας, όπως οι βασιλισσες, οι έπισκοποι, οι στρατηγοί — και μεθοδικά τ'α καταστρέφει. Αυτή είναι η επαναλαμβανόμενη τελετουργία του Ζενέ· μια 'Ιεροτελεστία 'Ανθρώπινης Ουσίας. Ο Ζενέ δαμάζει τις προσωπικές του άνάγκες, αλλά ταυτόχρονα, ξεθάβει και φοβερές αλήθειες για τον κόσμο τον κοινό σε όλους μας. Με τη βοήθεια του Ζενέ βλέπουμε ότι οι "στύλοι της κοινωνίας" υπήρξαν πάντα "στήλες άλατος"· ότι πέρα από τις πιο πικρές σάτιρες και τις πιο άυστηρές κριτικές, υπήρχε μια χειρότερη αλήθεια· μια πιο καταδικαστέα κατάσταση πραγμάτων. Γιατί ο Ζενέ, για τον οποίο η χαμοζωή είναι σαν το σπίτι του, τ'ά βλέπει όλα αυτά με την καθαρότητα ενός ίθαγενή. Είδαμε λογικά πιστά αντίγραφα αυτού του κόσμου και πριν, αλλά τ'ά είδαμε φτιαγμένα με κείνη τη δυσκολία που συνοδεύει πάντα την προσπάθεια να δημιουργήσουμε με μόνο πνευματική κατανόηση. Με το Ζενέ άισθανόμαστε την πραγματική ζεστασιά· μπορούμε σχεδόν να όσμιούμε την πραγματική φωτιά.

Είναι γελοίο να υποστηρίξουμε, όπως έκαμαν πολλοί, ότι το θέμα του Ζενέ είναι απλώς ο άγώνας για τη δύναμη, την έξουσία. Αυτό είναι το είδος· έκείνο της κατηγορηματικής ψευτιάς

που οι κριτικοί έκκολάπτουν πάντα από τις άκαδημαϊκές θερμοκρατίδες. Προσπαθούν να άπαλλαγούν από τον Μπέκετ, τον Ίονέσκο και όλους τους άλλους νέους δραματουργούς, επαναλαμβάνοντας ότι το θέμα τους είναι το "άδύνατο της ανθρώπινης επικοινωνίας". Θαρρείς κ' η διακήρυξη μιας άναμφισβήτητης μισοαλήθειας βάζει όριστικά τελεία και παύλα στα πράγματα.

Το στοιχείο — έξουσία στο Ζενέ είναι δυνατό, αλλά περιθωριακό. Έκείνο που πάνω απ' όλα άπασχολεί το Ζενέ είναι η άκαθόριστη μεταβλητότητα της ζωής. Οι έννοιες της παράδοσης για τ'ό Γίν και Γιάγκ, την Ψευδαίσθηση και την Πραγματικότητα, τη Μάσκα και το Πρόσωπο, στρωγμένες στα άκρότατα όρια τους — αυτό τον άπασχολεί. Με τον Πιραντέλλο (όπως τόνισε τελευταία ο Μπερνάρ Ντόρτ) η ψευδαίσθηση ήταν ένα διάφανο κουβάρι κάτω από το οποίο μπορούσαμε εύκολα να βρούμε την πραγματικότητα. Με το Ζενέ, κάτω από την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας βρίσκεται η ψευδαίσθηση ότι βλέπει κανείς πέρα από τη ψευδαίσθηση, προς μίαν άληθινή πραγματικότητα. Στη Ζενέ, το άπτό σύμπαν — ό μ'η φανταστικός κόσμος — άποκαλύπτεται συνεχώς κατά τέτοιο τρόπο ώστε στο τέλος η μόνη πραγματική αλήθεια να είναι η ψήφ αυτού του σύμπαντος. Δεν είναι τόσο η άρνηση της πραγματικότητας όσο ο ίσχυρισμός ότι το καλοδουλεμένο μη άληθινό είναι η μόνη πραγματικότητα που θα 'χουμε και ότι, έπομένως, κατ'ά τ'ά κάναμε να άργίσουμε την επανεκτίμησή της. (Σε ένα κατά τ'ά άλλα ίσοροπημένο κομμάτι, ο Μπερνάρ Ντόρτ κοροϊδεύει τον εκάστο του όταν υποστηρίζει ότι τ'ό Θεάτρο του Ζενέ "είναι τώρα έτοιμο να άντιμετωπίσει την πραγματικότητα — τη δική μας πραγματικότητα". Αυτή είναι μια άισιοδοξία άγαπητή στη φιλελεύθερη διάθεση, αλλά ξένη στη φιλοσοφία του Ζενέ και άπαράδεκτη κάτω από το φώς του έργου του.

Δεν άμφιβάλλω ότι ένας άνθρωπος που θα άκολουθήσει το Ζενέ άρκετά μακριά θα φτάσει στην τρέλλα, γιατί άπαγορεύει (ό Ζενέ) ακόμη και κείνα τ'ά λίγα ίχνη της ψευδαίσθησης που είναι άπόλυτα άναγκαία για την πνευματική ύγεια και τη ζωή. Άφου πρώτα σκάψει ως την καρδιά των πραγμάτων, ο Ζενέ έξακολουθεί να τρυπνίζει κ' έτσι η καρδιά κομματιάζεται. Η συγκίνηση της επιδιώξης του συγκρίνεται με κείνη του έπιστήμονα που άρνείται να δεχτεί ότι έφτασε στην πρωταρχική πηγή· του έπιστήμονα που η κάθε του άνακάλυψη είναι μόνο ένα ξεκίνημα για μια βαθύτερη αλήθεια.

Σάν το πρώτο έργο κάθε συγγραφέα, που άργότερα εμφανίζει καλλιτεχνική συνέπεια, το μονόπρακτο του Ζενέ "Παραστάτης θανάτου"⁽¹⁾ είναι γεμάτο ύπαινωμούς, σπέρματα και προτάσεις, που άναπτύσσουν τ'ά έπόμενα έργα του. Καθαυτό, δεν είναι ούτε πετυχημένο, ούτε και σημαντικό.

Η "Ύψηλη έποπτεία" έχει την παραποιημένη διεξοδικότητα ενός υπερβολικά ύποκειμενικού μοντέρνου ζωγραφικού πίνακα. Ρίχνει έναν άριθμό δραματικών ιδεών, αλλά στερείται ιδιαίτερης έμφασης έτσι ώστε να μην είναι ποτέ κανείς βέβαιος τι είναι επίφανεα και τι σκλήθρα. Τοποθετημένο σε μία Γαλλική φυλακή και άναφερόμενο στην όμοφυλοφιλία, υποθέτει κανείς ότι στριζέεται στην προσωπική έμπειρία. (Η διάρθρωσή του επηρεάστηκε όλοφρανα από το "Κελεισμένον των Ουρών", του Σάρτρ). Σ' όλόκληρη τη διάρκειά του το σύντομο αυτό έργο μοιάζει να τεντώνεται για να φτάσει ένα άνώτερο επίπεδο· να φτάσει τη ρητορική και την τελετουργία των επόμενων έργων. Άλλά το συγκρατεί μια τάση προς την προσωπική παρατήρηση.

Ο Ζενέ κατ' αντίθεση προς τους βιογραφικούς θεατρικούς συγγραφείς, για να εκφράσει όλοκληρωμένα την έμπειρία του πρέπει να ξεπεράσει τ'ά προσωπικά του πλαίσια. (Άκόμη και οι "Ύπηρετριες", τ'ό πιο ρεαλιστικό από τ'ά έργα του, σπαρταρά για να ξεφύγει. Έδω, η τελετουργία των υπηρετριών είναι σκαρωμένη ρεαλιστικά. Και υπόκειται σε μια πιστευτή έρμηνεία. Στ'ά κατοπινά έργα του, ο Ζενέ έγκαταλείπει τις ρεαλιστικές δικαιώσεις και κινείται άμέσως στην τελετουργία σαν σε αυτοσκοπό. (Παρά την έντύπωση μιας νατουραλιστικής επίφανεας, ο Ζενέ συνέλαβε ακόμη και την "Ύψηλη έποπτεία" σαν ένα έργο τ'ε λ ε τ ο υ ρ γ ι κ ο. Στις όδηγίες του προς τους ήθοποιούς δηλώνει ότι "όλόκληρο το έργο ξετυλίγεται σαν σε όνειρο" — και κατά το άνέβασμά του ζήτησε χρώματα σκληρά,

1. Το έργο, με τίτλο "Ύψηλη έποπτεία", άιχθηκε, μαζί με δυό άλλα μονόπρακτα, από τον Κούν στο "Θέατρο Τέχνης".

υπερβολικό μακιγιάρισμα και στυλιζαρισμένες χειρονομίες. Τό πρόσφατο ανέβασμα του έργου στο "Αρτς Θήατερ" του Λονδίνου, έδωε την έντυπωση ότι πλησιάζει το έργο όπως ένα είδος μελοδραμα φυλακής και με την ανάχτη της ρεαλιστικών "έμφέ", παραβιάζει το πνεύμα του έργου σε κενά άκριβώς τὰ σημεῖα όπου παίχτηκε καλύτερα (ρεαλιστικά).

"Ήδη, στην "Υψηλή έποπτεία" αρχίζουμε να βλέπουμε να διερευνείται δοκιμαστικά ή ιδέα της προσποίησης. Η δολοφονία του Νιωρίς από τον Λεφράν είναι κάτι παραπάνω από την ανάληψη μιάς διάστασης (μεγεθους) που δεν διαθέτει ο τύπος. ● Λεφράν δολοφονεί για να μπει στον κόσμο του Πρασινομάττα και του Χιονόμαπαλα, δυο τύπων που πέτυχαν ένα είδος καθαρότητας και αναστήματος χάρις στην ένστικτώδη βία. Ο Λεφράν διδάσκει εκείνο που είναι ίσως το μόνο διδάγμα του έργου: ότι ή βία πρέπει να έχει κάτι το θεϊκό ή το διαβολικό, αν θέλει να αποφύγει να είναι μια άπλη επίδειξη έγωισμού.

Η μαγία του Ζενέ για την πολυεπίπεδη προσποίηση εξηγήθηκε στις "Υπηρετρίες", έργο που παραγγέλθηκε από το Λουί Ζουβέ. Έδω, ή αρχική προσποίηση είναι ότι οι άδελφές υπηρετρίες παίζουν με τη σειρά τους το ρόλο της Μαντάμ, του επίγειου εργοδότη τους. Αλλά, αυτή ή σχετικά άπλη εξαπάτηση δεν άκοιυσε στο Ζενέ και επέμενε το ρόλο των κοριτσιών να τον παίξουν ήθοιοι άρσενικοί που θά ενσάρκωναν τις υπηρετρίες που θά υποδιδόνταν, με τη σειρά, τις κυρίες. Με πολύ μεγάλη δυσκολία μόρρεσε ο Ζουβέ να πείσει το συγγραφέα να έγκαταλείψει αυτό το καρφι που θά μπορούσε να θολώσει την άποψη του έργου.

Στη "Υψηλή έποπτεία", ο Ζενέ φτάνει κοντήτερα στην ικανοποίηση της όργης του με την καταστροφή μιάς άπάτης από μέρους ενός συναδέλφου — καταδικού. Στις "Υπηρετρίες" εξακολουθεί να μην έχει το θάρρος να χτυπήσει τον πραγματικό έχθρο (τη Μαντάμ) και βρίσκει ικανοποίηση με τη δηλητηρίαση της ψεύτικης. Με το "Μπαλκόνι" έγκαταλείπει όλα τὰ πόνια και τους υποταχτικούς και τραβή κατευθείαν για τους άρχηγούς.

Στο "Μπαλκόνι" ο Ζενέ δεν έχει πραγματικά κυριαρχήσει πάνω στη σύντηξη μορφής και πεοιοχομένου. Στη μια πράξη τοποθετεί τους δύο τους σε μιάν άλλη, τους περιπλέκει με ένα θέμα. Το έργο κάνει ένα γιγαντιαίο βήμα προς τὰ μπρός και μετά σέρνει το άλλο πόδι για να φτάσει το πρώτο. Και εν τούτοις, παρά αυτή την κομμοασιτή δραματοουργία, τὸ "Μπαλκόνι" είναι ίσως ή πιο καθαρή έκφραση της φιλοσοφίας του Ζενέ και το έργο που πλησίασε περισσότερο στη δραματική απόδοσή της.

Τό πιο ψηλό ιδανικό στο "Μπαλκόνι", είναι να φτάσουν οι δύο εκείνο το σημείο κοινωνικού όρισμού στο οποίο να επιθυμούν άλλοι να τους ενσάρκωνουν. Η πραγματικότητα αντιστοιχεί στην πικρότητα της έπιδεξιότητας του καθένα. Όταν ένας άνθρωπος πετύχει την άνωτατή του πραγματικότητα, μπορεί να υπηρετήσει σαν φαντασία για έναν άλλον άνθρωπο και σε μιά Ζενική μεταβολή που προκαλεί δέος, οι δύο, τότε, γίνονται ίσοι.

Σε μιάν από τις πιο συγκλονιστικές ίσως υποθέσεις που προτάθηκαν στη δραματοουργία, ο Ζενέ υποστηρίζει ότι το μόνο πράγμα που διακρίνει τον σεξουαλικά διστραμμένο που μασκαρεύεται σαν ιερέας, βασιλιάς ή ηρώας, από τον νόμιμο κοινωνικό σωστή σου, είναι μιά όρισμένη συστολή. Ο όμοφυλόφιλος ζει τις φαντασιώσεις του "κατ' ιδίαν" και είναι έτσι, άκίνδυνος" ενώ οι κοινωνικές προσωπικότητες παίζουν τους ρόλους τους δημόσια, γεγονός που από τη μιά τους κάνει υποκριτές και από την άλλη επικίνδυνους. Πρόκειται για έναν ίσχυρισμό που προκαλεί φρίκη στην έπίσημη σκέψη, αλλά που είναι άπολαυστικός όταν τον αναλογίζεται κανείς. Γιατί οι ψυχολόγοι μās λένε από χρόνια ότι όλοι μας κοιυβαλόμε μέσα μας έξιδανικευμένα είδωλα του έαυτού μας που μās διευθύνουν, μās τρέφουν, μās παρακαλούν. Είναι, λοιπόν, τόσο διαφορετικές μεταξύ τους οι ζώνες της έρωτικής σεξουαλικής φαντασίωσης και οι με άγωνία συντηρούμενοι μύθοι του δημόσιου βίου; Τό να βρίσκεις κάτω από την έπιρροή του Ζενέ σημαίνει να βασανίζεσαι από έξωφρενικές άμφιβολίες.

Υπάρχει μια χοντροκομμένη τόλμη στο "Μπαλκόνι", σαν να δραματοποιούνται δημόσια οι πιο ιδιωτικές μας σκέψεις. Άλλο είναι να γράφεις με κιμωλία στον τοίχο ενός ούρητηριου "Η Βασίλισσα είναι μιά πόρνη" κι άλλο να δείχνεις με τη δραματική άλληλουχία τον τρόπο με τον οποίο ο φύλακας ενός οίκου

άνοξης έθρονίζεται. "Όπως άλλο είναι να λες έμπιστευτικά στο γείτονα σου ότι ο Άργηγός της Άστυνομίας είναι ένας ρέμπελος κι άλλο να δείχνεις αυτό τον έπίσημο να υιοθετεί σαν δικό του δημόσιο σύμβολο έναν τεράστιο φαλλό. Έδω, όπως και παντού, ο Ζενέ δουλεύει έξοχα την ταπείνωση των ήθρών του. Και για μιάν άκόμη φορά, ή ικανοποίηση των προσωπικών του συναρτημάτων μίσους άποκαλύπτει όρισμένες υποκρισίες που όλοι μπορούμε να τις πιστέψουμε και να τις συμμεριστούμε.

Στις ποιητικές υποθέσεις του "Μπαλκονιού" διακρίνεις μιά σειρά όμως άλήθειες για το σημερινό μας κόσμο. Έπειδή οι ένοράσεις του Ζενέ είναι βασιικές, μάλλον, παρά μερικές, είναι δύσκολο να τις ξεκαθαρίσει κανείς ή να τις παραφράσει εύκολα. "Αλλά στις στίθες και στα τρεμοσβήσιματά του, το "Μπαλκόνι" φωτίζει στιγμιαία τις πολύποκες καλοδουλεμένες ατύπατες με τις όποιες ζούμε όλοι. Ίσως να είναι καλό ήτι δεν διαρκούν όλες παρά μονάχα δευτερόλεπτα.

Σαν τεχνίτης, ο Ζενέ εξακολουθεί να μεπρεδείται στο δίχτυ της δικής του μεταφυσικής. Γράφει περισσότερο από όσο πρέπει και σκέφτεται περισσότερο από όσο πρέπει. Οι σκέψεις του δεν περιορίζονται από κάποια δραματική άνάγκη και έπειδή ή φόρμα του είναι έλεύθερη, ενθαρρύνει μάλλον παρά έλέγγει την τάση του να άποστρακίζει ιδέες. Στους "Νέγρους" αρχίζει ρωτώντας πολύ σωστά: "τί είναι μαύρος; Τί είναι το χρώμα του;" Ένώ άναζητά την άπάντηση στη φαντασία του, μās δίνει μερικές ζαλιστικές ένοράσεις του νέγκρου μαυλού και ταμπεραμέντου, αλλά το κλισέ εκείνου που, στο κλασικό κλισέ, άποκαλείται το "Πρόβλημα των νέγρων" τον μεπρεδεί και τον κάνει να εξαφανίζεται σε ένα τέλμα ύψηλόχης ρητορικής. Κατά καιρούς, μās δίνει μιά έξημερωμένη Γαλλική έκδοχή του Νέου Πατερναλισμού. (Αυτό είναι το φιλελεύθερο άντώνυμο του σύνδρομου του "Θείου Τόμ", όπου ο νέγρος θαυμάζεται σαν Φυσικός "Άνθρωπος, Ένστικτώδης Μουσικός, Ίδανικός Χορευτής κ.λ.π.) Αυτό δεν είναι χαρακτηριστικό του Ζενέ και επιπλέον, δεν πιστεύω ότι ο Ζενέ το αίσθάνεται. Αλλά, το ύλικό του μεπρεδείται σ' αυτό, έπειδή του λείπει ο έλεγχος. Το αίσθημα του σχεδιασμού είναι έξένο στο Ζενέ όπως είναι ένδογενές στο Σάρτρ και φυσικά, το ένσυνείδητο μυαλό έπεμβαίνει μόνο όταν ή έμπνευση αρχίζει να παραπαίει. Στο Ζενέ μπορεί κανείς σχεδόν να καρφώσει λεπτομερειακά τη γραμμή όπου το ένστικτο παγώνει και έρχεται σε βήθεια του ή έφευρετικότητας.

Πριν να δεχτεί κανείς τους "Νέγρους" σαν άπόδειξη της άνθίζουσας κοινωνικής συνείδησης του Ζενέ, καλὰ θά κάνει να θυμηθεί ότι το σπέρμα του έργου μπορεί να ίχνηλατηθεί μέχρι την "Υψηλή έποπτεία". Έκει, ο τύπος του νέγκρου, ο Χιονόμαπαλας, είναι άντικείμενο μιάς σχεδόν κλαψιάρικης είδωλολατρείας. Οι ύμνοι στην πνευματική του μεγαλοπρέπεια, συνοδεύονται από ένα σταθερό ρεύμα όμοφυλόφιλης λατρείας. "Λάμπει. Άκτινοβολεί. Είναι μαύρος, αλλά φωτίζει συνολικά δυο χιλιάδες κελιά".

Ο Χιονόμαπαλας είναι ένα είδος Μαύρου Τιτάνα. Άν και κρατούμενος, είναι ο άναγνωρισμένος αθένης της φυλακής, "ο ύπ' άριθμόν ένα Μεγάλος που τον φοβούνται οι φύλακες, τον σεβονται οι φυλακισμένοι". Έχει την τύχη να 'ναι ένας άγριος", λέει ο πρασινομάτης. "Έχει το δικαίωμα να σκοτώνει τους ανθρώπους, άκόμη και να τους τρώει. Ζει στη ζούγκλα. Αυτή είναι ή ύπεροχή του άπέναντί μου... Έγώ, είμαι μόνος, όλομόναχος. Και υπερβολικά άσπρος. Πολύ μαραμένος από το κελλί. Υπερβολικά ώχρος".

Ο Ζενέ γίνεται ύπερμαχος των μαύρων όχι έπειδή είναι κοινωνικά καταπιεσμένοι, αλλά γιατί προσωποιοούν δυο από τους έννοούμενους τύπους του: τον Έπαναστατημένο Παρία και τον Έξοχο Πρωτόγονο. Η Λωραίν Χάνσπερρυ έχει άπόλυτο δικίο όταν υποστηρίζει ότι ο μαύρος του Ζενέ παραμένει ο "Έξωτικός της παράδοσης και ότι "παρά την εκήτηση τους" Οι Νέγροι "είναι καθαυτό μιά έκφραση των πιο παράξενων άντιλήψεων του λευκού ανθρώπου".

Φυσικά, ο Ζενέ άνταποκρίθηκε άμέσως σε μιάν αίτηση για "ένα έργο προορισμένο για θάσο μαύρων". Έδω, ύπηρχε ένας ήρωας που, για τον Ζενέ, άντιπροσέπευε όλη την άγριότητα και την έκδικητικότητα που θαύμαζε στους λευκούς. Έδω, ύπηρχε, ένα καθαρά Ζενικό πρωτότυπο μιά φυσική διέξοδος της δικής του κοινωνικής όργης. Ο Ζενέ χρησιμοποεί τους μαύρους με τον τρόπο με τον οποίο ένας άνθρωπος που μόλις άδειασε το περιστροφό του, άναζητά το μαχαίρι που έχει στη μέση του.

‘Αλλά, επειδή ο Ζενέ είναι ένα είδος μεγαλοφυΐας, οι “Νέγροι” είναι κάτι παραπάνω από ένα κατάλληλο όπλο σε μία προσωπική σταυροφορία. Το έργο δίνει τη δισθετικότητα του Νέγρου κατά ένα τρόπο που δεν είδαμε ποτέ πριν στο δράμα. Η υπόφια του Νέγρου ότι υπήρχε στοιχείο έρωτα στη δολοφονία του λευκού κοριτσιού από τον Βιλιά, υποδηλώνει ότι η πραγματική μάχη μεταξύ των φυλών πάει πολύ βαθύτερα από τις πολιτικές διαφορές. “Οτι οι μαύροι δυσφορούν όχι μόνο για τη δύναμη των λευκών, αλλά και για τη νοσταλγία των δικών τους για το λευκό θησαυρό, είτε με τη μορφή άφομοιωμένων υλικών ανέσεων είτε με τη μορφή σεξουαλικής κατάκτησης.

‘Η τελική σφαγή των ειδώλων της Λευκής Διευθύνουσας Τάξης ικανοποιεί το Ζενέ περισσότερο από όσο θα ικανοποιούσε τους μαύρους. Για το Ζενέ, η ύψιστη νίκη που μπορούν να πετύχουν οι μαύροι είναι η εξόντωση των λευκών. Αμφιβάλλω αν οι νέγροι θα υποστήριζαν τη θέση αυτή του Ζενέ. Θα φανταζόμουν ότι μια πρακτική ένσωμάτωση που θα έγγυόταν τα δικαιώματά τους σαν άτομα θα τους ικανοποιούσε. Είναι η γιγάντια ένοχη των λευκών, εκείνη που πιστεύει ότι η μόνη δίκαιη εκδίκηση για την εκμετάλλευση αιώνων πρέπει να είναι ο θάνατος. Και ο Ζενέ, φυσικά, είναι ένας λευκός. Σε μία κοινωνική — ρεαλιστική βάση, οι “Νέγροι” είναι έργο παράλογο, αλλά σαν προβολή της πανταχού παρούσας σύγκρουσης του Ζενέ με την εξουσία γίνεται μια γοητευτική ψυχολογική εξομολόγηση και για τον ίδιο λόγο γίνεται ένα γοητευτικό θεατρικό έργο.

‘Η μεγάλη δυσαρμονία είναι ότι οι “Νέγροι” είναι έργο γραμμένο για ήθοποιους που είναι άνικανοί να το υποδυθούν. Τα λεπτολογήματα της σκέψης, οι πολυπλοκότητες του λόγου και οι αλλαγές του ρυθμού άπαιτούν ήθοποιούς με πλατιά όρια και τεράστια υποκριτική ικανότητα. Από όλες τις μειονοτικές ομάδες στοιχηματίζω ότι οι νέγροι ήθοποιοί έχουν τη λιγότερη δουλειά. Ένα νέγρικο θέατρο, που από πρώτη όψη φαίνεται το πιο απλό πράγμα του κόσμου, δεν μπόρεσε ποτέ να δημιουργηθεί στο Λονδίνο και οι νέγροι ήθοποιοί στριφογυρίζουν, περιμένοντας για το επόμενο μελόδραμα πάνω στο φυλετικό ζήτημα ή πιθανόν για μία νέα επίσταση των “Νέγρων” των Μπλάκμπερνς. Έτσι, ένας νέγρος ήθοποιός βρίσκεται μερικών εβδομάδων δουλειά, τη χρησιμοποιεί σαν διέξοδο συμπιεσμένης απογοήτευσης χρόνων ολόκληρων και το αποτέλεσμα είναι (όπως συνέβη με την παράσταση των “Νέγρων” στο “Ρόγιαλ Κούρτ”) μία έκχειλιση συναισθήματος που κατακλύζει τα πάντα κατά το χειρότερο δυνατό τρόπο. Σοβαρότερο και από το ακατάληπτο του λόγου ήταν η απουσία της ψευδοτυπικής τελετής. Η τελετουργία χάνει κάθε μεγαλοπρέπεια όταν οι Άρχιερείς οι ίδιοι φαίνονται νευρικοί δίχως άνεση και η απουσία του αυτοκοροϊδευτικού ευτράπελου τόνου πού βρίσκεται πίσω από την τελετή δεν διαπίστωσε ποτέ τη βασική πραγματικότητα των μαύρων — που υ π ο δ ύ ο ν τ α ι για χάρη των λευκών θεατών τους.

Στον όρισμό μου, ένας κοινωνικός δραματουργός είναι όποιος δήποτε ρίχνει φώς στη φύση του άγωνα που διεξάγουν οι λαοί με τους λαούς από καταβολής κόσμου. Μ’ αυτή τη βάση, ο Ζενέ είναι ένας ευσυνείδητος κοινωνικός δραματουργός. Και σ’ ένα έργο του σαν τις “Υπηρέτριες”, αν και μάς δείχνει “την τερατώδη ψυχή της δουλείας”, ζωγραφίζει μια σύγκρουση πολύ πιο βαθειά από τις από παράδοση διενέξεις ανάμεσα στους ιδιοκτήτες και στους εργαζόμενους. Με τους “Νέγρους” είναι εύκολο για τις άριστερές ομάδες να υποθέσουν ότι ο Ζενέ γλύστρισε στο στρατόπεδό τους, αλλά όπως προσπάθησα να υποστηρίξω, ο Ζενέ θα φαινόταν έντονα αταίριαστος φιλοξενούμενος ρήτορας σε Διάσκεψη του Έργατικού Κόμματος. Ο Ζενέ δεν θα γίνει ποτέ Σάρτρ, γιατί ο Σάρτρ τιμά τη δικαιοσύνη και όνειρεύεται μια ήθικη εύτυχία. Ο Ζενέ δεν σέβεται τίποτα και βλέπει την ήθικη σαν μία μάσκα που πρέπει να ξεσκιιστεί.

‘Η, ίσως, ο Ζενέ είναι ο υ π έ ρ τ α τ ο ς ήθικολόγος μια και διδάσκει ότι το καλό και το κακό είναι το ίδιο ρηχά μασκαρέματα και ότι πριν μπωρέσουμε να πιστεύουμε σε μία πραγματική ήθικη, πρέπει να καθορίσουμε τη διαφορά όχι ανάμεσα στο δίκιο και στο άδικο, αλλά ανάμεσα στο πραγματικό και το μη πραγματικό.

‘Αν δεν είχε εμφανισθεί ο Ζενέ, τα μαυφέστα του Άντονέν Άρτώ θα μπορούσαν να φαινόσαν σαν μεταφυσική άνοησία’ σαπουνόφουσας ενός μανιακού σαν το συντάκτη τους. Άλλα

τόρα οι αντίληψεις του Άρτώ για ένα Θέατρο Σκληρότητας υπάρχουν σαν ένα γραφτό σχέδιο που πραγματοποιούν βαθμιαία τα έργα του Ζενέ. Θα μπορούσε κανείς να τους πάρει για έναν και τον αυτό άνθρωπο, αυτόν το θεωρητικό μαχητή και τον κλέφτη και τέως κατάδικο. Τόσο πολύ μοιάζουν μεταξύ τους τα δράματά τους για το θέατρο. Μπορεί κανείς να διαλέξει σχεδόν στην τύχη μέσα από τις σελίδες του έργου του Άρτώ “Το Θέατρο και ο Σωσίας του” και να βρει εκεί μέσα των Άρτώ να προσπαθεί θαρρείς να προκαλέσει το Ζενέ. “Έχουμε την πρόθεση να στηρίξουμε το Θέατρο πάνω απ’ όλα στο θέαμα”... “το Θέατρο πρέπει να μάς δώσει όλα όσα υπάρχουν στο έγκλημα, στον έρωτα, στον πόλεμο ή στην παραφροσύνη αν θέλει να επανακτήσει την αναγκαιότητά του”... “μια βίαιη και συγκλονιστική δράση άποτελεί ένα είδος λυρισμού: έπιστρατεύει υπερφυσικά είδωλα, ένα αίματηρό ρεύμα από είδωλα, ένα ματωμένο φούντωμα ειδώλων στο κεφάλι του ποιητή καθώς και στο κεφάλι του θεατή”... “το είδωλο ενός έγκληματος που δίνεται κάτω από τις αναγκαίες θεατρικές συνθήκες είναι κάτι άπειρα πιο φοβερό για το πνεύμα από ότι το ίδιο το έγκλημα όταν πραγματικά διαπραχθεί”... “ένα δράμα που, δίχως να καταφύγει στα πεθαμένα είδωλα των παλιών Μύθων μάς δείχνει ότι μπορεί να εξαγάγει τις δυνάμεις που πάλευαν μέσα τους”... “ένα Θέατρο που προκαλεί την έκσταση, όπως οι χοροί των Δερβισιδων προκαλούσαν την έκσταση”... “μια παθιασμένη και όλο σπασμό σύλληψη της ζωής”... “η πραγματικότητα της φαντασίας και των όνειρων θα εμφανισθεί με ίσους όρους προς τη ζωή”... “μεγάλες κοινωνικές άναστατώσεις, συγκρούσεις μεταξύ λαών και φυλών” κ.λ.π., κ.λ.π.

‘Ολόκληρο το έργο του Άρτώ υπάρχει σαν ένα δυναμικό συμπέρασμα των όσων έκανε στη σκηνή ο Ζενέ. Και ίσως σε τελευταία ανάλυση η μεγαλωσύνη του Ζενέ θα είναι ότι υπήρχε ο πρώτος που διείσδυσε στο έσωτερικό αυτής της Άγνωστης χώρας που χαρτογραφήθηκε πνευματικά από τον Άρτώ. Ο πρώτος θεατρικός συγγραφέας που έφτασε αυτό το βασίλειο του ψυχικού μύθου και της ένστικτώδους ποίησης που είναι η μόνη άπομένουσα διαδοχή ενός άποκρουστικά άπρόβλεπτου νατουραλιστικού θεάτρου που εξασθενίζει, νανοποιεί το πνεύμα και σαστίζει τις αισθήσεις.

Παρά μια γενικά στομαμένη Λονδρέζικη ύποδοχή, ο Ζενέ έφτασε. Φοβούμαι για λογαριασμό του, τώρα που βρίσκεται με τη διακεκριμένη του κ. Σάρτρ, του Κοκτώ και των άλλων στυλιπνών λογοτεχνών. Μπορώ σχεδόν να δώ την τελετή, κατά την όποια ο Ζενέ εισάγεται στη Γαλλική Άκαδημία — δηλητηριάζοντας σιωπηλά τα κύπελα των συναδέλφων του σε μία τελευταία έξοντωτική χειρονομία κοινωνικής περιφρόνησης. Μπορώ να φανταστώ τον Κοκτώ — που θα έχει σωθεί σαν από θαύμα χάρις σε μιαν άπροσδόκητη άντλια στομάχου) να ψέλνει το έλεγείο της πράξης του Ζενέ σαν μια τελευταία μαχαίρα για τη σωτηρία.

‘Ο επαναστάτης που τον φροντίζουν και τον έγκρίνουν, σύντομα άποκτά συνείδηση των χαρακτηριστικών που τον διακρίνουν. ‘Ο Ζενέ, σαν τον τύπο του Λεφράν, διατρέχει τον κίνδυνο “να υποτάξει στη βούλησή του” την περιφρόνησή του, παρά να την αφήσει να πηδήσει έξω από τον έρωτό του. Έν τούτοις, το θέατρο Άρτώ - Ζενέ είναι νέο. “Το παραβάν”, το τελευταίο έργο του Ζενέ, αν και άπαγορευμένο, δημοσιεύτηκε άποχητικά σιγά σιγά ή “γούση”. Θα δούμε.

Μετάφραση ΑΣΤΕΡΗ ΣΤΑΓΚΟΥ

Ο ΙΟΝΕΣΚΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΡΑΤΖΙΑΛΕ

‘Ο πρωτοποριακός Γαλλορουμάνος συγγραφέας Εύγένιος ‘Ιονέσκο, στο τελευταίο βιβλίο του “Σημειώσεις και αντισημειώσεις”, δημοσιεύει το καταωτερο πορτραίτο του ‘Ιόν Λούκα Καρατζιάλε, του συγγραφέα που θεωρείται ο κλασσικός των Ρουμάνων. Είναι ενδιαφέρον το πώς βλέπει ένας πρωτοποριακός, έναν παλαιότερο συγγραφέα.

‘Ο ‘Ιόν Λούκα Καρατζιάλε, που γεννήθηκε στα 1852 στα περίχωρα του Βουκουρεστίου, έγραψε ύπεροχα διηγήματα και μερικά θεατρικά έργα που σήμαναν “επανάσταση” στο ρουμάνικο θέατρο, πρόσφορο για επαναστατικές προσπάθειες άφου, μπο-

ρούμε να πούμε, δὲν ὑπῆρχε. Στὴν πραγματικότητα αὐτὸς τὸ δημιούργησε, χάρι στὴν ἀξία πού ἔχουν οἱ κωμωδίες του ἡθῶν καὶ χαρακτήρων γραμμένες, ἀλλοίμονο, σὲ μιὰ γλῶσσα πού δὲν εἶναι γνωστὴ σὲ παγκόσμια κλίμακα. Ὁ Ι. Α. Καρατζιάλε εἶναι ἴσως, ὁ πιὸ μεγάλος ἀπ' τὸς ἀγνωστούς θεατρικούς συγγραφεῖς! Ἀηδισμένος ἀπ' τὴν κοινῶνα τῆς ἐποχῆς του, αὐξάνοντας τὴν ἀηδία του μὲ τὸ νὰ τὴν ἀποδοκιμάζει σ' ὀλόκληρο τὸ ἔργο του, μὲ βιαιότητα καὶ βάσιμα ἐπιχειρήματα, μὲ ταλάντο καὶ χιούμορ. Ὁ Ι. Α. Καρατζιάλε ἐπωφελήθηκε μιᾶς κληρονομιάς, πού ἔφτασε ἀρκετὰ ἀργά, γιὰ νὰ ξενητευτεῖ στὸ τέλος τῆς ζωῆς του πηγαίνοντας στὸ Βερολίνο, ὅπου καὶ πέθανε στὰ 1917 σὲ ἡλικία ἐξήντα χρόνων καὶ πέντε μηνῶν. Τὸν Ἰανουάριο τῆς ἴδιας χρονιάς εἶχε ἀρνηθεῖ νὰ γυρίσει στὸ Βουκουρεστί γιὰ τίς λίγες ἀπαραίτητες μέρες τοῦ λεγόμενου ἐπίσημου ἐορτασμοῦ τῶν ἐξήντα χρόνων του καὶ τοῦ ἔργου του. Βρίζοντας, βλέπεις, τοὺς σηματοπρωτοῦς του κατὰ τῆς νὰ κερδίσει τὸν θαυμασμό τους. Ὁ Ι. Α. Καρατζιάλε στὸ ἔργο του κήθησε στὸ σκαμνὶ τοὺς ἐμπόρους τῆ διοίκησης τοὺς πολιτικάντηδες. Οἱ ἐπικρίσεις του ἦταν φυσικὰ δικαιολογημένες. Ὁ Ι. Α. Καρατζιάλε σύναξε στὰ νιάτα του σὲ μιὰ πολιτικὴ λέσχη συντηρητικῶν ἀρχῶν, κάτω ἀπὸ τὴν αἰγίδα τῆς ὁποίας δημοσίευσε τίς δυὸ πρῶτες κωμωδίες του ("Μιὰ τρικυμισμένη νύχτα" καὶ "Ὁ Λεωνίδα μισροστὰ στὴν ἀντίδραση" πού παίχτηκαν ἀντίστοιχα στὰ 1879 καὶ στὰ 1880). Μερικοὶ θέλησαν νὰ δοῦν στὸ συγγραφέα ἕναν ἐχθρὸ τοῦ φιλελευθερισμοῦ καὶ τῆς δημοκρατίας. Αὐτὸ ἦταν μόνον ἕν μέρει ἀληθινὸ. Ἀργότερα ὁ Καρατζιάλε ὑπῆρξε στενὸς φίλος τοῦ δημογροῦ τῆς ρουμανικῆς σοσιαλιστικῆς κίνησης καὶ πῆρε μέρος σὲ σοσιαλιστικὲς ἐκδηλώσεις. Στὴ σημαντικώτερη κωμῶδα του ("Ἐνα χαμένο γράμμα" πού παίχτηκε στὰ 1833) ὁ Ι. Α. Καρατζιάλε χτυπᾷ μὲ τὴν ἴδια ἀντικειμενικὴ σφοδρότητα τόσο τοὺς συντηρητικούς ὅσο καὶ τοὺς φιλελευθέρους. Μερικοὶ ἐπωφελήθηκαν ἀπ' αὐτὸ γιὰ ν' ἀνακαλύψουν στὸ ἔργο του μιὰ συμπάθεια γιὰ τὸ σοσιαλισμὸ, τάσεις ἐπαναστατικῆς. Αὐτὸ εἶναι ἴσως πιὰ γνωστὸ γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο πῶς, ἀφοῦ δὲν ὑπῆρχε σοσιολογικὴ κυβέρνηση δὲν μπορούσε νὰ ναι καὶ δυσανεξιμένη μαζί τῆς. Στὴν πραγματικότητα ὁ Καρατζιάλε, ἕξ ἐνώνας ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ καιροῦ του, γίνθηκε κριτὴς τοῦ Ἀνθρώπου καὶ κάθε εἴδους κοινῶνας. Αὐτὸ πού τὸν χαρακτηρίζει εἶναι ἡ ἐξαιρετικὴ καυστικότητα τῆς κριτικῆς του. Πραγματικὰ, ἡ ἀνθρωπότητα ἔτσι ὅπως μᾶς τὴν παρουσιάζει ὁ συγγραφέας φαίνεται πῶς δὲν ἀξίζει νὰ ὑπάρχει. Τὰ πρόσωπα πού τὴν ἀποτελοῦν εἶναι ἀνθρώπινα ὄντα ἐξευτελισμένα σὲ τέτοιο βαθμὸ πού νὰ μὴ μένει περιθώριον γιὰ καμμιά ἐλπίδα. Σ' ἕναν κόσμον πού τὰ πάντα δὲν εἶναι παρὰ χλευασμὸς καὶ προστυχία, μόνον τὸ καθαρὰ κωμικὸ, τὸ πιὰ ἀδυσώπητο, μισροστὰ νὰ ἐκδηλωθεῖ. Ἡ κυριώτερη πρωτοτυπία τοῦ Καρατζιάλε εἶναι ὅτι τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων του εἶναι... βλάκες. Φανταστεῖτε τὰ ἀνθρωπάκια τοῦ "Ἀνρί Μονιέ, σπρωγμένα βαθύτερα, νὰ βυθίζονται τέλεια μέσα στὸν ἱρρασιοναλισμὸ τοῦ βλακισμοῦ. Αὐτὰ τὰ κοινωνικὰ ἀνθρωποειδῆ εἶναι ἀπληστα καὶ ματαιόδοξα. Χωρὶς νὰ ναι ἔξυπνα, εἶναι καταπληκτικὰ πονηρὰ, θέλουν νὰ "φτάσουν". Αὐτοὶ κληρονομοῦν καὶ θερίζουν ὅ,τι ἔσπειραν οἱ ἐπαναστάτες, οἱ ἥρωες, οἱ ὄραματιστές καὶ οἱ φιλόσοφοι, πού ἀναστάσαν τὸν κόσμον μὲ τὸ στοχαζομὸ τους. Εἶναι ἐπακόλουθο αὐτῆς τῆς ἀναστάσεως. Ἀπαραίτητα, κάποιος πρέπει νὰ ἐπαυφελεῖται ἀπ' αὐτὴν. Τὸ τρομερὸ εἶναι πῶς καὶ οἱ ἴδιες οἱ ιδέες, ὅταν τίς βλέπουμε μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ πνευματικὸ χάος, ἐξευτελιζοῦνται, γάνουν κάθε σημασία, ἔτσι πού, τελικὰ, ἀνθρώπων καὶ ιδεολογιῶν, τὸ πᾶν, διασφύεται. Ὁ Καρατζιάλε δὲν παίρνει τὰ πράγματα σ' ἄστεϊα. Βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸν Φεϋντῶ, μὲ τὸν ὁποῖον ἐξ ἄλλου, τὸν κάνει νὰ συγγενεῖ τὸ δημιουργικὸ τοῦ δαιμόνιο, ἢ ἀπὸ τὸν Λαμπίς, μὲ τὸν ὁποῖον ὡστόσο συγγενεῖ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ τῆς μορφῆς.

Πνεῦμα νατουραλιστικὸ, διάλεξε τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων του ἀπ' τὴν καθημερινὴ ζωῆ, μᾶς ἀποκάλυψε ὅμως τὴ βαθύτερη οὐσία τους. Δημιούργησε τύπους, πρότυπα. Τὸ κοινὸ ἀναγκάστηκε νὰ δεχθεῖ τὴν ὑπαρξὴ τους. Ὁ καθένας μπορούσε νὰ δεῖ στὸ πρόσωπο τῶν Ὑπουργῶν τοῦ τόπου, τὸν παραβῆτὴ τοῦ καθήκοντος Νομάρχου τοῦ ἔργου "Ἐνα χαμένο γράμμα", στὸ πρόσωπο τῶν μωρολογούντων βουλευτῶν τὸ συντηρητικὸ δικηγὸρο τοῦ ἴδιου ἔργου, στὸ πρόσωπο τῶν δημοσιογράφων μὲ συγκεχυμένες ιδέες, τὸν ποιητὴ τοῦ "Μιὰ τρικυμισμένη νύχτα", στὸ πρόσωπο τῶν μικροεισοδηματιῶν, τὸν μπάρμπα Λεωνίδα. "Ἄν δοῦμε τὰ πράγματα ἀπὸ πιὸ κοντὰ, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα τὴν ὄψη πού παρουσιάζουν τοπικὰ, τότε γίνονται ἀκόμη πιὸ φοβερά. Ἡ χάρσα, βγαίνοντας ἀπὸ ἕνα βαλκανικὸ μεσαιῶνα πού παρατάθηκε στὶς ρουμανικὲς ἐπαρχίες μέχρι τὰ μέσα τοῦ περα-

σμένου αἰῶνα, βρέθηκε ξαφνικὰ μπροστὰ σὲ μιὰ Εὐρώπη πέρα γιὰ πέρα φιλελεύθερη. Γοργεὲς μεταρρυθμίσεις ἔδωσαν στὸ ἔθνος αὐτὸ καινούρια κοινωνικὴ συγκρότηση. Μιὰ ἀστικὴ τάξη σχηματιζόταν ἀπὸ κάθε εἶδους στοιχεῖα, ὁ μικροαστὸς, ἔμπορος, ντυμένος μὲ τὴ στολὴ τῆς ἐθνοφυροῦς, εἶχε κοινὰ γνωρίσματα μὲ τὸ γάλλο συναδέλφου του, μὲ τὸν κάθε ἐθνικὴτας διαφοράς.

"Ὅσο γιὰ τὴν ἀνώτερη ἀστικὴ τάξη, δὲν φαινόταν νὰ διαφέρει καθόλου ἀπ' τὴν μικροαστικὴ. Ἡ ἀμάθειά τῆς ἦταν πιὸ περίπλοκη. Ἀγωνώντας τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας μερικὰ ἀπ' τὰ πρόσωπα αὐτὰ, τὰ λιγότερο εὐτυχημένα, — εἶχαν ὡστόσο τὴ φιλοδοξία νὰ καταλάβουν κάτι χωρὶς νὰ τὸ κατορθώσουν. Αὐτὴ τὴν ἀγῶνη διανοητικὴ προσπάθεια πού ἔπεφτε στὸ κενὸ μᾶς παρουσιάζει ἐξ ἴσου ὁ Καρατζιάλε, στὸ θλιβερὸ του ζέσπασμα. Οἱ ἥρωες τοῦ Καρατζιάλε τρελαίνονται γιὰ τὴν πολιτικὴ. Εἶναι ἡλίθιοι πολιτικάντηδες. Καὶ σὲ τέτοιο βαθμὸ πού παραμόρφωσαν ἀκόμη καὶ τὴν ἀπλὴ γλῶσσα τῆς καθημερινῆς ζωῆς τους. Οἱ ἐφημερίδες ἀποτελοῦν τὴν τροφὴ δλάκερου τοῦ πληθυσμοῦ γραμμένες ἀπὸ ἡλίθιους διαβάζονται ἀπὸ ἄλλους ἡλίθιους. Ἡ παραμόρφωση τῆς γλώσσας, τὸ ἄγχος τῆς πολιτικῆς, εἶναι τόσο μεγάλα πού ὅλες οἱ ἐκδηλώσεις τῶν ἀνθρώπων κολυμπᾶνε μέσα σὲ μιὰ παράξενη μεγαλοστομία φτιαγμένη ἀπὸ ἐκφράσεις ἡχηρὲς καὶ θαυμαστὰ ἀταίριαστες, ὅπου οἱ χειρότερες ἀσυναρτησιές συσσωρεύονται μ' ἕναν ἀνεξάντλητο πληθωρισμὸ καὶ χρησιμεύουν γιὰ νὰ δικαιολογῶνται οἱ πιὸ ἀκατανόμαστες πράξεις: Προδιδόντες φίλοι "γιὰ τὸ συμφέρον τοῦ κόμματός" ἀπατημένοι ἀπ' τὸ σύζυγὸ τῆς, μιὰ γυναίκα τοῦ ρίχνει στὸ πρόσωπο βιτριόλι γιατί "ἔχει δημοκρατικὸ ταμπεραμέντο" "ὑπογράφουν θαρραλὰ" μιὰ ἀνώδυμη καταγγελία πού στέλνεται στὸ συντηρητικὸ ὑπουργὸ ὀρισμένοι γίνονται πλαστογράφοι γιὰ τὸ καλὸ τῆς πατρίδας ἄλλοι θέλουν νὰ γίνουν βουλευτὲς ἀπὸ γάπη γιὰ τὴν "ἀγαπημένη πατρίδουλα", πηγαίνουν μὲ τὸ μέρος ὅλων τῶν πολιτικῶν παρατάξεων γιατί εἶναι "ἀμερόληπτοι" δὲν δίνουν θέσεις παρὰ μόνον "στὰ τέκνα τοῦ ἔθνους", ἀνακαλύπτουν ὅτι ἕνα ὑποπτο ὑποκείμενο εἶναι ἐνδιαφέρον "γιατί εἶναι δικὸς μας" μόνον ἕνα τέκνο τοῦ ἔθνους "ἔχει δικαίωμα νὰ παρασημοφορηθεῖ, ἀφοῦ τὰ παράσημα γίνονται μὲ τὸν ἰδρώτα τοῦ λαοῦ". Πρέπει νὰ σταλοῦν στὸ κάτεργο "ὅλοι ὅσοι βυζαίνου τὸ λαὸ", μιὰ μικρὴ τοπικὴ ἐξέγερση "εἶναι μεγάλο παράδειγμα γιὰ τὴν Εὐρώπη ἡ ὁποία ἔχει ἐστραμμένους τοὺς ὀφθαλμοὺς τῆς πρὸς ἡμᾶς", ὁ νομάρχης πού δὲν θέλει νὰ ὑποστηρίξει ἕναν ὑποψήφιο βουλευτὴ εἶναι "κάποιος πού πίνει τὸ αἷμα τοῦ λαοῦ" "Ὁ Πάπας δὲν εἶναι κουτὸς κι ἄς εἶναι Ἰησοῦς". Ὁ Λεωνίδα θέλει "μιὰ κυβέρνηση πού θὰ δινε σ' ὅλους τοὺς πολίτες, μιὰ γερὴ σύνταξη κάθε μήνα καὶ θ' ἀπαγόρευε τὴν καταβολὴ φόρου". Ὑπάρχουν καὶ οἱ μεγάλες ἀρχές: "Ἀγαπῶ τὴν προδοσία, ὅμως μισῶ τὸν προδότην". "ἕνας λαὸς πού δὲν προχωρεῖ μένει ἐπὶ τόπου". "Ὅλοι οἱ λαοὶ ἔχουν τοὺς ἰδικούς των πτωχεύσαντας, πρέπει καὶ ἡ Ρουμανία νὰ ἔχει τοὺς ἰδικούς τῆς". Ἡ ἀπόσταση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ μιὰ γλῶσσα τόσο σκοτεινὴ ἀλλὰ καὶ τόσο μεγαλόστομη, ἡ φυσικὴ πονηριὰ τῶν προσώπων, ἡ πομπώδης εὐγένεια καὶ ἡ σφικτὴ προστυχία τους καὶ μαζί μ' ὅλα αὐτὰ οἱ γελοῖες μοιχεῖες τους κάνουν ὡστε τελικὰ τὸ θεᾶτρο αὐτὸ, τραβώντας πέρα ἀπ' τὸν νατουραλισμὸ, νὰ γίνετα ἀλλόκοτα φανταστικὸ. Μὴ νιώθοντας ποτὲ συναισθημα ἐνοχῆς, ἀγνωώντας τὴν ιδέα τῆς θυσίας ὅπως καὶ κάθε ἄλλη ιδέα, ("μιὰ πού ἔχουμε κεφάλι τί τὸ θέμε τὸ μυαλό;" ἀναρωτιέται εἰρωνικὰ ὁ Καρατζιάλε), τὰ πρόσωπα αὐτὰ μὲ τὴν καταπληκτικὰ ἥσυχον συνείδηση, εἶναι τὰ πιὸ ποταπὰ ὄντα τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ἔτσι ἡ κριτικὴ τῆς Κοινῶνας στὸ ἔργο τοῦ Καρατζιάλε ἀποκτᾷ μιὰ ἀνήκουστη ἀγριότητα. Στὸ τέλος ἀντιλαμβάνομαστε πῶς ὁ Καρατζιάλε δὲν καταπολεμᾷ τίς ἀρχές πάνω στὶς ὁποῖες βασιζόταν οἱ νέοι θεσμοί, μὲ τὴν κακὴ πίστη ἐκείνων πού τοὺς ἐκπροσωποῦν, τὴν κυβερνώσα ὑποκρισία, τὴν ἀκατανόμαστη ἀστικὴ βλακεία, ὅλες τίς αἰτίες πού συντελέσανε σὰν νὰ ἔγινε σαμποτάζ, στὴν καταστροφὴ τοῦ δημοκρατικῶν μηχανισμοῦ πρὶν ἀκόμη μισροστὰ νὰ λειτουργήσει καὶ στὴν ἀποσύνθεση τῆς νέας κοινῶνας, πρὶν ἀκόμη συγκροτηθεῖ. Τὰ πάντα καταρρέουν μέσα στὸ χάος. Ὁ Ι. Α. Καρατζιάλε, δὲν μᾶς λέει πῶς ἡ παλιὰ κοινῶνα ἦταν καλύτερη. Δὲν τὸ πιστεύει. Νομίζει πῶς "ἡ κοινῶνα" εἶναι τέτοια. Τὰ πάντα συνεχῶς πρέπει νὰ ξαναγίνονται ἀπ' τὴν ἀρχή. Ὁ συγγραφέας νίπτει τὰς χεῖρας του (ἀπόφυγε πάντα νὰ κάνει ἄλλο πράγμα ἀπὸ τὴν τέχνη) καὶ ἀποσύρεται στὸ ἐξωτερικὸ ὅπου θὰ καταφέρει νὰ γνωρίσει καλὰ τοὺς ἀνθρώπους γιὰ νὰ τοῦ γίνουν πιὸ ἀνυπόφοροι καὶ ἀπὸ αὐτοὺς πού γνώρισε στὸν τόπο του.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΟΣΧΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΧΕΙΜΩΝΑ 61-62

“Το δραματικό θέατρο τῆς πόλης μας ἦταν ἀσφικτικά γιομάτο. Οἱ θεατές, ἀκόμα καὶ οἱ ὄρθιοι, ἦταν ἐνθουσιασμένοι. Ἐπιτέλους θὰ δοῦμε νὰ συγκρούονται ἀληθινοὶ ἄνθρωποι καὶ ὄχι ἀψυχα σχήματα — μού εἶπε ὁ συνομιλητής μου καὶ κοίταζε ἀνυπόμονα στὴ σκηνὴ πού εἶχε διασκευασθεῖ σέ... ρίγκ! Σὲ λίγο θὰ ἄρχιζε σ’ αὐτὴ τὸ πυγμαχικὸ πρωτάθλημα τῆς ἐπαρχίας...” Τούτῃ τὴν καιρικὴ περίπτωσι, πού καθόλου δὲν κολακεῖ τὸ θέατρο, τὴ διηγότανε ἕνας γνωστός σκηνοθέτης, γελώντας μαζί με τὴν παρέα του. Τί κυνισμός! — θὰ πείτε. Ὅχι. Οἱ ἄνθρωποι γελούσαν μετὰ τὸ κακὸ παρελθόν ἢ γελαιοποίηση εἶναι τὸ καλύτερο ξόρκι γιὰ νὰ μὴ ξαναγυρίσουν τὰ φαντάσματα. Τὸ σημερινὸ Σοβιετικὸ Θέατρο λευτερώνει τὴ σκηνὴ τοῦ ἀποφασιστικά ἀπ’ τοὺς ψεύτικους ὑπεράνθρωπους ἥρωες πού, ζητωκραυγάζοντας δραματικῶς, μεταβάλλουν ἀπ’ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη τὴν ἐρημο σὲ παράδεισο καὶ τὸν ὠκεανὸ σὲ στεριά, πέταξε τὰ κέρινα ὁμοιώματα τῶν “ιδανικῶν χαρακτήρων” πού ἔχουν νικήσει ὅλα τους τὰ πάθη καὶ ἀκτινοβολοῦν γύρω τῆ μονολιθικῆς τους ἀγγελικότητα καὶ τὴν πάντα σωστὴ ἰδεολογικὴ τους τοποθέτηση. Φύσηξε ὁ ἀγέρας τοῦ καιροῦ καὶ τοὺς σάρωσε. Ἡ σκηνὴ ἔμεινε ἀρκετὰ ἐλεύθερη γιὰ νὰ φιλοξενήσει ἔργα μετὰ ἀληθινούς, ἀλλοτρίως τύπους, τὴν ἀληθινὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ, τὸν σύγχρονο σοβιετικὸ ἄνθρωπο ὅπως εἶναι: μετὰ τὴς ἐπιτυχίες, τὴς χαρὲς καὶ τὴς πίκρας του, τὰ πάθη καὶ τὴς ἀνάγκης του. Ὡστόσο, πολὺ ἀργὰ παίρνουν τὴ θέση τους στὴ σκηνὴ αὐτὰ τὰ ἔργα. Καὶ τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ: δὲν εἶναι ἀκόμα τόσο δυνατὰ ἔτσι πού ν’ ἀποκλείουν κάθε ξαναγύρισμα εἴτε ὑποτροπὴ τῆς παλιάς ἀρρώστιας. Τὸ θέατρο εἶναι ἀκόμα πολὺ ἄτολμο. Ξεφυγε ἀπ’ τὰ ψεύτικα καὶ ἐπιτηδευμένα “ὄψηλά” θέματα, ἤρθε σὰ μικρὰ καὶ ἀληθινὰ — οἰκογενειακὲς συγκρούσεις, σάτιρα τοπικῶν παραγόντων, λυρικές νότες, ἀληθινὸς ἔρωτας, ψυχολογημένες καταστάσεις, εἰρωνία τῆς πομπώδους φρασεολογίας. Ὡστόσο, γιὰ τὴν ὥρα, φοβᾶται νὰ προχωρήσει στὰ ἀληθινὰ μεγάλα θέματα στὴς πλατεῖες κοινωνικῆς γενικεύσεως. Τὸ σύγχρονο σοβιετικὸ δραματολόγιο εἶναι ἕνα δέντρο μετὰ ἑκατοντάδες φύλλα — ἀφίσεις. Δροσιζε μετὰ τὴ σκιά του τὸ θεατὴ χωρὶς νὰ δίνει καρπὸς γιὰ τὴν ὥρα. Λεῖπει τὸ ἔργο πού θ’ ἀποτελέσει σταθμὸ καὶ ἀληθινὸ ἀντικαθρέφτισμα τῆς ἐποχῆς του. Τὸ περιμένουν χρόνια τώρα καὶ οἱ θεατῆς καὶ οἱ ἠθοποιοὶ καὶ τὸ κράτος. Ἐνοεῖται πὼς ἀλλιώξῃ ἐξηγῆ τὸν ὄρο “ἐπικαιρότητα” ὁ ἕνας, καὶ ὀλίγον διαφορετικὰ ὁ ἄλλος. Μὰ τὸ γενικὸ αἶτημα εἶναι ὁμόφωνο. Πρέπει νὰ ἐνισχυθεῖ, νὰ ἐνθαρρυνθεῖ ἢ ντόπια δραματογραφία, νὰ γίνε δύναμη, νὰ δώσει μάχες, νὰ ἐκτοπίσει ξένες ἐπιδράσεις καὶ ν’ ἀπλώσει τὴν ἐπιρροὴ τῆς στῆν καρδιά τοῦ θεατῆ. Τὸ γενικὸ ξεσπάθωμα πῆρε πελώριες διαστάσεις: ἔγινε ἀληθινὴ ἐπιστράτευση ἰδιαίτερα τὴς παραμονῆς τοῦ 22ου συνεδρίου. “Ὅπως εἶπε ἡ ὑπουργὸς τοῦ πολιτισμοῦ Φούρτσεβα ἀπ’ τὸ ἀνώτερο κομματικὸ βῆμα, στὴ προσυεδριακὴ περίοδο γράφτηκαν καὶ ἀνεβάστηκαν στὴν ἀπέραντῃ Ε.Σ.Σ.Δ. περίπου 780 καινούρια σύγχρονα ἔργα! Τοῦτος ὁ ὁμηρικὸς ἀριθμὸς πού ἀναφέρθηκε μετὰ καμάρι σὰν κατάκτηση καὶ ἀπόδειξη ἀποφασιστικῆς στρωφῆς στὸ ντόπιο δραματολόγιο, ἔκανε τὸν πεζογράφου Σολόχοφ καὶ τὸν ποιητὴ Τβαρντόφσκι ν’ ἀντιδράσουν πολὺ μαχητικά. Ξέροντας κάτι περισσότερο γιὰ τοὺς νόμους τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, εἶπαν χωρὶς περιστροφές πὼς τοῦτος ὁ ἀριθμὸς μυρίζε ἀπὸ μακριὰ προχειρότητα καὶ ἐπικίνδυνη γαροφανία. “Ὅθι πρέπει νὰ εἰμαστε εὐχαριστήμενοι ἂν μέσα ἀπὸ τοῦτο τὸ πλήθος τῶν ἔργων ἀναδειχτοῦν 4-5 καλά” δήλωσε ὁ Τβαρντόφσκι. Κ’ εἶχε δίκιο. Τόσα πάνω κάτω φτάσαν ὡς τὴ Μόσχα καὶ ἀνεβάστηκαν ἀπ’ τὰ θεατρά της. Μὰ ποιά ἦταν ἡ καλλιτεχνικὴ τους ἀξία; Κ’ ἔμεινε πραγματικὰ εὐχαριστήμενος ὁ κόσμος; Ἄς πάρουμε τὰ θεατρά μετὰ τὴ σειρά:

Τὸ ΜΧΑΤ, ἡ ἱστορικὴ σκηνὴ τοῦ Στανισλάβσκι καὶ τοῦ Νεμίροβιτς Ντανσένκο, ἀναίξε τὴ σαζὼν μετὰ τὸ “νοικοκύρη” τοῦ Σομπόλεφ. Νεαρὸς ὁ συγγραφέας, εἰδικευμένος στὰ “παραγωγικά” ὅπως λένε θέματα — ζωὴ τῶν κολχόζ καὶ τῶν ἐργοστασιῶν, κομματικοὶ παράγοντες, κ.λ.π. Τὰ στελέχη εἶναι πάντα στὸ κέντρο τῆς δραματικῆς του δημιουργίας. Μετὰ παθητικὸ λυρισμὸ ἐξυμνεῖ τὴς ἀρετὲς τους. Συγκρατῆμένα, κρατώντας πάντα τὸν ἱεραρχικὸ σεβασμὸ, χτυπάει τὴς ἀδυναμίες τους. Ὁ “νοικοκύρης” τοῦ ἔργου πού ἀνέβασε τὸ ΜΧΑΤ εἶναι ὁ Λινκὼφ πρόεδρος τοῦ κολχόζ “Πατριδὰ” καὶ “δὶς ἥρωας τῆς σοσιαλιστικῆς δουλειᾶς” (ὑπάρχει τέτοια τιμητικὴ διάκριση). Καλὸς οργανωτὴς καλὸς κομμουνιστὴς, καλὸς... καλὸς... Μὰ τώρα, στὰ γερατειὰ του, ἔγινε λίγο ἀπότομος καὶ ἐγωιστὴς. Κ’ ἐνῶ ἔχει καταφέρει μετὰ τὴς οργανωτικῆς νοικοκυριστικῆς ἱκανότητές του νὰ φτιάξει τὸ κολχόζ του ἕνα ἀπ’ τὰ πλουσιότερα τῆς περιοχῆς, δὲν θέλει νὰ βοηθηθεῖ τὸ γειτονικὸ χωριὸ πού δυστυχεῖ. (Ὡς πότε θὰ τρέφει τεμπέληδες καὶ ἀνίκανους!) Κι ἀρχίζει ἡ σύγκρουση μετὰ τὸν υἱοθετημένο γιὸ πού πρὶν λίγο καιρὸ ἔγινε καὶ γαμπρὸς του. Δυνατὸ καὶ αὐτὸς στέλεχος τῆς ἀγροτικῆς οἰκονομίας, βοηθεῖ τοὺς γείτονες καὶ κάνει τὸ γέρο νὰ θυμώσει πολὺ. Ὑστερα ἀπὸ οἰκογενειακοὺς καυγάδες πού τοὺς ἀκολουθεῖ μιὰ πιὸ σοβαρὴ σύγκρουση μετὰ τὸν κομματικὸ καθοδηγητὴ τῆς περιοχῆς, καταλαβαίνει τὸ λάθος του. Τὸ ἔργο τελειώνει μετὰ συμφιλώση καὶ μετὰ τὴν ἔμμεση, ὑπενθύμιση ὅτι οἱ ἀντιθέσεις μέσα στὴ σοσιαλιστικὴ κοινωνία δὲν μπορεῖ νὰ νῆ ἀνταγωνιστικῆς. Τὸ ἔργο εἶχε καὶ καλὴ θεατρικὴ γλώσσα καὶ ζωντανούς ἀληθινούς τύπους πού λέγαν ὁμως πολὺ μετὰ ἄ λ ἢ θ ε ι ε ε ε.

Πιὸ μεγάλες — καὶ πιὸ σημαντικῆς — εἶναι οἱ συγκρούσεις τῶν ἀνθρώπων στὸ χωριὸ. Πιὸ συνταρακτικὰ προβλήματα τοὺς ἀπασχολοῦν. Οἱ τεράστιες δυσκολίες τῆς ἀγροτικῆς οἰκονομίας μετὰ τὴ μίση ἀνταμοιβὴ τοῦ ἀγρότη, τὴν ἐλάττωση καὶ παραμέληση τῆς παραγωγῆς, κρύβουν μέσα τους πολὺ πιὸ μεγάλες ἀλήθειες ἀπὸ κεῖνες πού ἀποκαλύπτει ὁ “νοικοκύρης”. Δίνοντας μιὰ ἀληθινὴ μὰ δευτερευοῦσα σύγκρουση δὲ μπόρεσε νὰ ξεφυγε ἀπ’ τὴν κατηγορία τῶν ἔργων πού “διαλύουν τὸ κουνούπι καὶ καταπίνουν τὴν καμῖλα”. Τὸν κεντρικὸ ἥρωα τὸν “νοικοκύρη Λινκὼφ” τὸν ἐρμήνευσε ὁ δημοφιλὴς ἠθοποιὸς Μπορίς Λιβάνωφ, πού εἶναι καὶ ἕνας ἀπ’ τοὺς τρεῖς σκηνοθέτες τοῦ ἔργου. Δημιούργησε ἕνα δικὸ του τύπου πατριαρχικοῦ προέδρου, ἕνα κολχόζικο Ταράς Μπούλμα καὶ καταφερε, σὲ πολλὲς σκηνές, νὰ τονίσει στὸ κοινὸ πόσο πιὸ καλὸς θὰ ἦταν ἂν ὁ ρόλος ἦταν ἀνάλογος μετὰ τὸ ἐρμηνευτικὰ του προσόντα πού τὰ πρωτοκαλλιέργησε πλῆσι στὸν Στανισλάβσκι παίζοντας Γεέχωφ, Γκόρκι Τολστόι καὶ ἄλλους γίγαντες τοῦ ρωσικοῦ καὶ παγκόσμιου δραματολογίου.

Τέτοιοι καλλιτέχνες ὀκλῆς σὰν τὸ Λιβάνωφ εἶναι καὶ ὁ βετεράνος τοῦ ΜΧΑΤ ὁ σκηνοθέτης Κέντρωφ — μεγάλη αὐθεντία μετὰ τοὺς σοβιετικὸς σκηνοθέτες. Ἀνέβασε στὸ ἴδιο θέατρο ἄλλο σύγχρονο ἔργο τὸ “Πάνω ἀπὸ τὸν Δνεῖπερο” τοῦ Οὐκρανοῦ Κορνείτσου πού εἶναι δραματογράφος τῆς γενιᾶς τοῦ 20 καὶ πλούτισε μετὰ ἀξιόλογα ἔργα τὸ σοβιετικὸ θέατρο. Τώρα τελευταῖα καὶ αὐτὸς καὶ ἡ γυναίκα του Βάντα Βασιλέφσκαγια (“Οὐράνιο τόξο”) ἔχουν καταλάβει ὑψηλὲς κρατικῆς θέσεις, ἀντιπροσωπεύουν στὸ ἐξωτερικὸ τὴν Σοβιετικὴ ἐπιτροπὴ τῆς κίνησης γιὰ τὴν εἰρήνη, συμμετέχουν σὲ ἀνώτερες ἐπιτροπές, κοινωβουλευτικῆς, ἐκπολιτιστικῆς. Ὁ Κορνείτσου εἶναι κοντὰ στ’ ἄλλα καὶ μέλος τῆς Κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ κόμματος, βουλευτὴς τοῦ Ἀνωτάτου Σοβιέτ, μέλος τοῦ Συμβουλίου τῶν Ἐθνικοτήτων. Πολὺ ψηλὴ ἡ σκοπιά του. Ἄν ὁ νεαρὸς Σομπόλεφ εἶναι ἕνας ἀπλὸς τραβαδούρος πού τραγουδεῖ κάτω ἀπ’ τὰ μπαλκόνια τῆς ἀγαπημένης του ἐξουσίας, ὁ Κορνείτσου στέκει πλῆσι σ’ αὐτὴ τὴν ἐξουσία, τὴ συναναστρέφεται ἄμεσα, ἔχει τοὺς ἀνώτερους σκοποὺς της καὶ δίνει πὸ σωστὰ στὰ ἔργα του τὴ θέλγη τῆς. Τὸ “Πάνω ἀπὸ τὸν Δνεῖπερο” δὲν ἔχει πλοκή εἶναι περισσότερο μιὰ παράσταση — συζήτηση. Μὰ “τὰ λόγια του ἔχουν οὐσία καὶ ἡ σιωπὴ του μιὰ σημασία”. Ὁ θεατῆς βλέπει καὶ ἀκούει τὴν ἀπόφαση τοῦ κόμματος καὶ τῆς κοινωνίας νὰ ἐξαλείψουν τὰ κακὰ ὑπολείμματα: τὴν κλεψιά τὴ διασπάθιση

τοῦ δημόσιου πλούτου, τὶς ἀχρηστες καὶ ἀνόητες ἐνέργειες ξιπαμένων καθοδηγητῶν, τοὺς κλόακες, τοὺς μισθοσυνηγῆτους "ἀεροκοπαναζήδες", τὸ μεθύσει καὶ τὴ δωροδοκία ποὺ παίρνει κάποτε... ἀσιατικές διαστάσεις. Αὐτὴ ἡ ἄμεση ἐπέμβαση τῆς τέχνης στὰ κοινωνικά ζητήματα εἶναι βέβαια ἓνα θετικό χαρακτηριστικό τῆς σοβιετικῆς δοξασίας "τέχνη — παράδοση". "Ὅστί-σο, πολλές φορές, λησιμονοῦν οἱ δραματοῦργοι πὼς πρὶν ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ κάνουν Θέατρο. Τὸ κοινὸ δὲν συγκινεῖται σ' αὐτὴ τὴν παράσταση — ἔτσι ὅπως καὶ στὸ "Χαμὸ τῆς ναυτικῆς μοίρας", τὸ περίφημο αὐτὸ ἔργο τοῦ Κορνείτσουκ ποὺ ἔμεινε σταθμὸς στὴν ἱστορία τοῦ Σοβιετικοῦ Θεάτρου — δὲν γελᾷ ἀβίαστα ὅπως στὴ κλασικὴ τοῦ πιά κωμωδία "Καλίνοβαγια Ρόσα". Τὸ κοινὸ σκέπτεται, ἀγανακτεῖ, γελᾷ, ἐκφράζει τὰ αἰσθητά του συγγρατμημένα, ὅπως καὶ τίς ἐπίσημες συνεδριάσεις ὅταν ἀκούει κάποιον ὑπολογίσιμο ρήτορα ποὺ μιλάει γιὰ τὶς ἀδυναμίες μᾶς ἐπιχείρησης, δίνοντας μὲ εἰκόνες τὰ ἐπιχειρήματά του. "Ὅπως εἶναι ἐπόμενο ἡ δραματικὴ τέχνη ξεφεύγει πολλές μοῖρες ἀπ' τὴν κανονικὰ ἐπιτρεπόμενη κλίση γλυστράει ἀναπόφευχτα πρὸς τὰ κάτω...

Ὁ θίασος τοῦ ΜΧΑΤ ἔριξε στὴ μάχη γιὰ τὴν καθιέρωση τοῦ σύγχρονου σοβιετικοῦ δραματολογίου, ἄλλη μιὰ δύναμη ἀκόμα. Τὸ ἔργο "ζωντανὰ λουλοῦδια" τοῦ κορυφαίου σοβιετικοῦ δραματοῦργοι Πογκόντιν ("Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ ὄπλο", "Τὰ ρολόγια τοῦ Κρεμλίνου", "Τὸ τραγούδι τοῦ τσεκουριού", "Ἀριστοκράτες" κ.ά.). Θέμα τοῦ ἔργου εἶναι οἱ ὑποδειγματικὲς ὁμάδες "κομμουνιστικῆς ἐργασίας" ποὺ ἀρξισαν νὰ ὀργανώνονται ἀπ' τίς κομματικὲς ὁργανώσεις τῶν ἐπιχειρήσεων ἐδῶ καὶ κάμποσα χρόνια. Σκοπὸς τῶν ὁμάδων αὐτῶν εἶναι νὰ κάνουν τὰ μέλη τους ὑπόδειγμα γιὰ τοὺς ἄλλους, ἐστὶς ἀληθινῆς κομμουνιστικῆς ἀλληλεγγύης — πρώτοι στὴ δουλειά, στὴν ὑπηρεσία τοῦ κράτους, στὴν ἠθικὴ, στὴ μόρφωση στὸν πολιτισμὸ, κ.τ.λ. Ὁ Πογκόντιν χωρὶς ἐξωραϊσμούς δείχνει τίς δυσκολίες ποὺ συναντᾶνε οἱ ἄνθρωποι σ' αὐτὸ τὸ ἐγχείρημα — ἡ ἀλήθεια εἶναι κυρίαρχη κ' ἐδῶ — ὥστόσο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἔργου πέφτει πολὺ γρήγορα. Τὰ δραματικά του στοιχεῖα ἀραιώνουν, ἀνοίγουνε ρητορικά κενά, ἀρχίζουν οἱ διακηρύξεις κ' οἱ ὀραματισμοὶ ποὺ κάποτε φτάνουν ὡς τὸ μυστικισμὸ. Μιὰ ὀλόκληρη εἰκόνα τοῦ ἔργου, λόγου χάρι, εἶναι ἀφιερωμένη στὴ συνομιλία ἐνὸς νεαροῦ ἐργάτη μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ Λένιν. Στὴν πορεία τῆς κουβέντας τὸ πελώριο πορτραῖτο ζωντανεύει, ὁ Λένιν πηδαῖα στὸ πάτωμα, ζυγώνει τὸ συνομιλητὴ του, μιλάει μαζί του γιὰ μεγάλα ἠθικά προβλήματα τῆς αὐριανῆς κομμουνιστικῆς κοινωνίας καὶ ξαναγυρίζει στὴ θέση του...

Στάθηκαν πὺλ λεπτομερειακὰ σὲ τρία ἔργα τῆς συνεδριακῆς ἐπιστράτευσης, ποὺ, στὰ γενικά τους χαρακτηριστικά, μοιάζουν μ' ὅλα τ' ἄλλα. Ξαναβλέποντας τώρα στὸ τέλος τῆς χρονιάς τὴν προσφορά τους, ἀναμετρώντας τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινού, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς δὲν φέρανε τὰ ποθητὰ ἀποτελέσματα. Δὲν κατακτήσανε καινούρια ἐδαφὴ στὴν καρδιά τοῦ θεατῆ, δὲν ἄλλαξαν τὸ χάρτη τοῦ θεατρικοῦ δραματολογίου. Τὸ ΜΧΑΤ π.χ. συνέχισε πλάι σ' αὐτὰ νὰ παίξει μὲ μεγαλύτερη ἀκόμα κοσμοσυρροὴ τὰ ἀναγνωρισμένα του ἔργα: Τὴν "Ἄννα Καρένινα" τοῦ Τολστόι (δασκευή) τὸς "Ἀδελφούς Καρμαζώφ" τοῦ Ντοστογιέφσκι (δασκευή), "Τὸ γαλάζιο πουλὶ" τοῦ Μαίτερλιγκ, τὴ "Μαρία Στουάρτ" τοῦ Σίλλερ, τὸν "Ἰδανικό σύζυγο" τοῦ Οὐάιλντ, τὸ "Μαθητὴ τοῦ διαβόλου" τοῦ Σῶ, τὸ "Βυθὸ" τοῦ Γκόρκι, τίς "Τρεῖς ἀδελφές", τὸ "Γλάρο" καὶ τὸ "Βυσσινόκηπο" τοῦ Τσέχοφ, τίς "Νεκρὲς ψυχές" τοῦ Γκόγκολ (δασκευή) τὴ "Χρυσὴ ἄμαξα" τοῦ Λεόνωφ, τὸς "Μικροαστοὺς" τοῦ Γκόρκι κ.ά.

Τὸ ἴδιο ἔγινε καὶ στὸ "Μάλι Τεάτρ". Σὰν κυκλωμένες, ἀπομωνωμένες ἐστὶς ὑπερασπίσους τὴν ὑπαρξὴ τους τὰ ντόπια ἔργα τῆς χρονιάς "Ἄνο ἰξιάτικος κερωνός" τοῦ Ζόριν "Ἐκρηξή" τοῦ Ντιβορέσκι "Τιμιόττητα" τοῦ Σοφρόνωφ. Μ' ὅλη τὴ μεγάλη βοήθεια καὶ ἐνίσχυση ποὺ πήραν — παίξανε οἱ καλύτερες δυνάμεις τοῦ Μάλι, οἱ διάσμημοι Τσαριώφ, Πίνσκι, Μπάμπσκι, Ζάρωφ, ἡ Πασσέναγια, ἡ Μπιστρίσκαγια κ.ά. — δὲν ἄλλαξαν κ' ἐδῶ τὴν κατὰσταση. Οἱ θεατῆ, προτιμοῦνε νὰ δοῦνε κάτι ἄλλο, στὴ σκηνὴ τοῦ δοξασμένου τους θεάτρου ποὺ ἀπ' τὸν καιρὸ ἀκόμα τοῦ Πούσκιαν θεωρεῖται τὸ ἔθνικὸ Θέατρο τῆς Ρωσίας. (Πρώην Αὐτοκρατορικό). Ἡ ἐκλογὴ εἶναι εὐκολὴ γιὰ τὸ Μάλι Τεάτρ ποὺ ἔχει δυὸ αἰθουσες καὶ τὸ μεγαλύτερο δραματικὸ θίασο τῆς Β.Σ.Σ.Δ. ἴσως καὶ τοῦ κόσμου — 450 περίπου ἄτομα τὸ προσωπικὸ του — διαθέτει πολὺ πλούσιο δραματολόγιο: "Κράτος τοῦ ζόφου"

καὶ "Ζωντανὸ πτώμα" τοῦ Τολστόι, "Μπόρα" τοῦ Ὀστρόφσκι, "Ἰβανώφ" τοῦ Τσέχοφ, "Βεντάλια τῆς Αἰδῆς Γουήντερμπερ" τοῦ Οὐάιλντ, "Αἰουμπόφ Γιαροβάγια" τοῦ Τρενιόφ, "Λαθροθήρες" τοῦ Ραννέτ, "Χάρτινο στίτι" τοῦ Στουκάλοφ, "Πέτρινη φωλιά" τῆς φιλανδρέας Βουλόκου, τὸ ἐλληνικὸ "Νησι τῆς Ἀφροδίτης", "Γιὰ ποῖον χαμογελᾶνε τ' ἄστρα" τοῦ Κορνείτσουκ, κὶ ἄλλα πολλά. Τελευταῖα ἀνέβασε τὴ δασκευή "Συνάδελφοι" ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη νουβέλα τοῦ πεζογράφου Ἀκσένωφ.

Τρίτο κατὰ σειρά στὶς θεατρικὲς ἀγγελίες καὶ τίς προσφωνήσεις ἀναφέρουν πάντα τὸ θέατρο "Βαχτάγκωφ". Σήμερα τὸ διευθύνει ἓνα ὄνομα μὲ διπλὸ περιεχόμενο: Ὁ Σιμόνωφ πατέρας κὶ ὁ Σιμόνωφ — γιός. (Δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸν γνωστὸ συγγραφέα Κ. Σιμόνωφ). Σκηνοθέτες κ' ἠθοποιοὶ κ' οἱ δύο τους, ὁ ἓνας στὴ δὴση τοῦ ταλέντου του, ὁ ἄλλος στὸ μεσουράνημά του, ἔχουν κάνει τὸ θεατρὸ τους πολὺ ὑπολογίσιμο. Τοὺς ἐνοιάζουν συνεχιστὲς τῆς παράδοσης Βαχτάγκωφ, μὰ ὁ χαρακτηρισμὸς εἶναι περισσότερο φιλοφρόνηση, γιὰτὶ, χρόνια τώρα, ἔχουν ἰσοπεδωθεῖ οἱ θεατρικὲς κατευθύνσεις, ἔχουν χάσει τὴν παλιὰ αὐτονομία ποὺ διατηροῦσαν στὴν ἐποχὴ τῶν μεγάλων δασκάλων. Τὰ σύνορα ἐξαφανίστηκαν ἢ γίναν πολὺ συμβατικά. Οἱ σχολὲς ἀνακατεύτηκαν. Ὁ Σταμισλάβσκι, ὁ Μέγιερχολντ, ὁ Βαχτάγκωφ ὁ Νεμίροβιτς—Ντανσένκο, ὁ Σμελιώφ κ' οἱ σκημικές τους θεωρίες ἔχουν γίνει ἓνα πολυχρωμὸ ζυμᾶρι — πότε ὑπερτερεῖ τὸ ἓνα χρώμα πότε τὸ ἄλλο, ἀνάλογα μὲ τὸ ζῦμα. "Ἐτσι, τὸ ἴδιο θέατρο, μπορεῖ νὰ παρουσιάζει παραστάσεις στὰ πὺλ ἐναλλασσόμενα στυλ. Καὶ κανένας δὲ θὰ παραξενευτεῖ ἂν τὸ "Μάλι", ἂς ποῦμε, ξαπολύσει κάποιον σκηνοθετικὸ πυροτέχνημα "ἂλὰ Μέγιερχολντ" εἶτε τὸ θέατρο Βαχτάγκωφ παρουσιάζει τὸ "Πρὶν ἀπ' τὸ ἡλιοβασιλεμα" τοῦ Χάουπμαν σὲ ρυθμὸ "19ου αἰώνα". Οἱ σκηνοθέτες — προσωπικότητες, ποὺ μποροῦν νὰ βάζουν καθαρὰ τὴ δικιά τους ἀποκλειστικὴ σφραγίδα σὲ κάθε ἔργο, δὲν ὑπάρχουν σήμερα στὸ σοβιετικὸ θέατρο. Ὁ κινηματογράφος εἶναι γιὰ τὴν ὥρα πὺλ τυχερός, ὅμως κ' ἐδῶ δὲν θὰ συναντήσετε Ἀϊζενστάιν, Ντοβζένκο, Πουντόφκιν καὶ ἀδελφούς Βασίλιερ.

Τὸ θέατρο Βαχτάγκωφ πὺλ εὐκολὰ καὶ πὺλ ἐξυπνα ἀπ' τ' ἄλλα θεάτρα ἐξπλήρωσε τὸ ἐπιβεβλημένο χρέος του πρὸς τὴν ντόπια δραματολογία. Διάλεξε τὸ κωμειδύλλο τοῦ Σοφρόνωφ ἢ "Μαγεῖρισα παντρεύεται" ἀπ' τὴ ζωὴ τῶν κολλόζωνων τοῦ Κομπάν. Μίλησε γελώντας γιὰ ὀρισμένες πλευρὲς τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς, ἔδειξε σύγχρονους τύπους τῆς σοβιετικῆς ἀγροτιάς ποὺ σατιρίζουν τίς ἀδυναμίες τῶν ἄλλων καὶ ταυτόχρονα γίνονται κ' οἱ ἴδιοι ἀντικείμενα σάτιρας. Ὁ γέρος Τιμοφέι π.χ. τὸ περίγελο τοῦ χωριοῦ, μεθύστακας καὶ κουτσομπόλης, σατιρίζει τὸν Ἀϊζενχάουερ! Ποιός, ποῖονε κοροϊδεῖ, εἶναι πολὺ ἀκαθόριστο. Ὅστόσο, τούτῃ ἢ "σοφιστεία" τοῦ ἔργου δὲν ἐμπόδισε τὸ κοινὸ νὰ γελᾷσει — ὅλοι μεῖναν εὐχαριστημένοι καὶ τὸ θέατρο συνέχισε ὁμαλὰ τὴ ζωὴ του ποὺ κυλάει δίχως τραντάγματα πάνω στὸ στρωτὸ δραματολόγιο: "Μικρὲς τραγωδίες" τοῦ Πούσκιαν, "Πέτρινος ἐπισκέπτης", "Μότσαρτ καὶ Σαλιέρι", "Φιλάργυρος ἱππότης", "Πρὶν ἀπ' τὸ ἡλιοβασιλεμα" τοῦ Χάουπμαν, "Ἱστορία τοῦ Ἰγκούτσκι" τοῦ Ἀρμπούζωφ, "Κυρίες καὶ Οὐσσάροι" τοῦ πωλονοῦ κλασικοῦ Φρέντρο καὶ τίς θεατρικὲς διασκευές "Ἡλίθιος" τοῦ Ντοστογιέφσκι, καὶ "Ρούσικο δάσος" τοῦ Λεόνωφ. Τελευταῖο ἔργο εἶναι ὁ "Ἀλέξι Μπερνεζόι" ποὺ τὸ γράψε καὶ τ' ἀνέβασε ὁ Σιμόνωφ γιός.

Πολὺ ἐπιβλητικό, μὰ ἀχανὲς καὶ κρύο, εἶναι τὸ Θέατρο τοῦ Σοβιετικοῦ Στρατοῦ. Ἡ σάλα του θυμίζει στεγασμένο ρωμαϊκὸ ἀμφιθέατρο. Ὁ γαλάζιος ψηφιδωτὸς θόλος τῆς ὀροφῆς χωνεύει τοὺς ἤχους. Ὁ χώρος εἶναι ἀκατάλληλος γιὰ δραματικὸ θίασο — περισσότερο ταιριάζει γιὰ στρατιωτικὴ μουσικὴ καὶ τροπαιοφόρες τελετές. Τὸ θέατρο διαθέτει κὶ ἄλλη σάλα σ' ἀντικρινὸ τοῦ κτίριο, ὅμως ἐδῶ βρισκόμαστε στὸ διαμετρικὰ ἀντιθετὸ ἄκρο: ἡ αἴθουσα εἶναι φοβερὰ μικρὴ. Τούτῃ ἢ ἀντίδραση δὲν εἶναι μόνον ἀρχιτεκτονική. Κάποτε κάποτε χαρακτηρίζει καὶ τίς ἴδιες τίς παραστάσεις, ποὺ πότε εἶναι ὑπερβολικὰ μεγάλοπρεπες καὶ πότε ὑπερβολικὰ μίζερες.

Ἀφεντικὸ τοῦ θεάτρου εἶναι ἡ πολιτικὴ καθοδήγηση τοῦ σοβιετικοῦ στρατοῦ. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς τὰ μέλη τοῦ θιάσου εἶναι στρατιωτικοί. Ὑπάρχει ὥστόσο κάποιος προσανατολισμὸς στὰ ἔργα μὲ στρατιωτικὸ θέμα. Ἐτσι στὸ φετινὸ δραματολόγιο ξεχωρίζουν τὰ στρατιωτικὰ ἔργα τοῦ Πογκόντιν, καὶ τοῦ Στέιν. Τὸ πρῶτο "Δὲ θὰ ἐξεθωριασσε ποτέ"



Δύο χορευτές καλύπτουν το πρόσωπο της "Μήδειας" στην παράσταση του Όχλόπκωφ που δόθηκε στην αίθουσα Τσαϊκόφσκι

ἀναφέρεται στὸν ἐμφύλιο πόλεμο, στὴ δράση τοῦ Φροῦντζε καὶ τοῦ Τσαπάγιεφ. Τὸ δεύτερο εἶναι ὁ "Ὀκεανός". Τώρα, στὸ τέλος τῆς σαιζόν, προστέθηκε καὶ τὸ "Ζαβολιάρικο παχνίδι" τοῦ Σεήνιν πού ἔχει σὰν θέμα τὴ δράση τῆς σοβιετικῆς ἀντικατασκοπείας. Ὅλα τὰ ὑπόλοιπα ἔργα του εἶναι "πολιτικά". Ἡ λυρική κωμωδία τοῦ Λάσκιν "Καιρὸς γι' ἀγάπη", ἡ θεατρικὴ διασκευὴ ἀπ' τὸ κλασικὸ μυθιστόρημα τοῦ Γκοντσάρωφ "Γκρεμνός", μιὰ κωμωδία τοῦ Τουργκένιεφ "Εργένης", τὸ δράμα "ὁ πρῶτος χορὸς τῆς Βίκου" τοῦ Λεττονοῦ Πριέντε, τὸ λυρικὸ "Κάσσα Μάρε" τοῦ Μολδανοῦ Ντροῦτσε. Στέκει χρόνια τώρα στὸ δραματολόγιο κι ὁ "Χοροδιδάσκαλος" τοῦ Λόπε ντε Βέγα. Παίζεται ἡ "Φαμιλιά μου" τοῦ Ἐντουάρντο ντε Φίλιππο, τὸ "Ξεχασμένος ἀπὸ ὄλους" τοῦ Ναζιμ Χικμέτ, τὸ "Σταφύλι στὸν ἥλιο" τῆς Χάνσπερου. Τὸ ἔργο ὅμως πού χαρακτηρίζει πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα τὴν προσπάθεια τοῦ θεάτρου νὰ ἐπιβάλλει μιὰ νίκη τῆς σύγχρονης ντόπιας δραματογραφίας εἶναι ὁ "Ὀκεανός" τοῦ Στέιν. Τολμηρὸ ἔργο, ἀν σκεφτεῖς πὼς πρὶν λίγα χρόνια οὔτε γι' ἀστείο δὲν μπορούσε ὁ δραματογράφος νὰ θίξει τέτοιες λεπτομέρειες τῆς ζωῆς στὸ Στόλο καὶ μάλιστα ἀπ' τὶς πιὸ "ἐσωτερικέες". Τὸ θέμα τῆς σύγκρουσης ἐνὸς κατώτερου ἀξιοματικῶ μετὰ ἀποστεωμένα δόγματα καὶ τοὺς κανονισμοὺς τῶν παλιῶν δίνει στὸ θεατὴ τὴν εὐκαιρία νὰ κάνει τολμηρὰς γενικεύσεις καὶ προεκτάσεις σ' ἄλλους τομεῖς τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Φυσικὰ τὸ ἔργο δὲ φτάνει σ' ἀγεφύρωτα ἄκρα καὶ προπαντὸς δὲν ἀφήνει τὴν πρωτοβουλία τῆς "λύσης" στὰ χέρια τῶν κατωτέρων — αὐτὸ θὰ ἦταν στάση. Ἡ λύση ἔρχεται ἀπὸ πάνω καὶ φορεῖς τῆς εἶναι οἱ συνειδητοὶ ἀνώτεροι καθοδηγητές. Αὐτοὶ κατανοοῦν τὸν ἀφρονα τρόπο διαμαρτυρίας πού διάλεξε ἕνας ἀπ' τοὺς νεαροὺς ἥρωες τοῦ ἔργου καὶ παίρνουν τὰ κατάλληλα μέτρα θεραπείας. Ὁ "Ὀκεανός", γενικά, ξεχώρισε μέσα στὴν συνεδριακὴ σοδειά, ἀν καὶ δὲν μπόρεσε νὰ ξεφύγει τὴν "ἠθικοπλαστικὴ διάθεση" πού διακρίνει παρόμοια στρατιωτικὰ ἔργα τοῦ карабиου καὶ τοῦ στρατώνα.

Μὲ τὸ ἴδιο ἔργο τίμησε τὸ συνέδριο κι ὁ θίασος τοῦ θεάτρου "Μαγιακόφσκι" πού τὸ διευθίνει ὁ γνωστὸς σκηνοθέτης Όχλόπκωφ. Τὸ κάνει συχνὰ αὐτὸ, ν' ἀνεβάζει τὸ ἴδιο ἔργο πού παίζει κι ὁ συναδελφικὸς θίασος — βάζοντας προβλήματα ἐκλογῆς στὸ κοινὸ, δημιουργώντας λογομαχίες ἀνάμεσα στοὺς ὁπαδοὺς τῶν δύο θεάτρων. Τὸ ἴδιο ἔγινε πρὶν τρία χρόνια καὶ μετὰ τὴν "Ἱστορία τοῦ Ἰρκούτσκ" ὅταν μονομάχησε μετὰ τὸ θεάτρο τοῦ Βαχτάγκωφ. Μία συμπαθητικὴ ἐκκεντροκίεση εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ θεάτρου. Δὲν πῆρε ἄδικα τ' ὄνομα τοῦ Μαγιακόφσκι! Προσπαθεῖ πάντα νὰ δώσει πρωτότυπες, ἀσυνήθιστες ἐξέσεις καὶ τὸ κατορθώνει. Φυσικὰ, ὑπάρχουν τὰ στρα-

βοπατήματα, ὅταν κυνηγώντας τὴν πρωτοτυπία πέφτει στὴν κακόγουστη κ' ἐξεζητημένη πύζα. Μὰ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἐξαιρεση, καὶ δὲ λιγοστεύει τὴν ἀγάπη τῶν θαυμαστῶν πού τὸ θεωροῦν σὰν ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ πρωτότυπα καὶ εὐλύγιστα θεάτρα. Μπορεῖ νὰ ζαλίζει μετὰ τις ἀδιάκοπες ἐναλλαγές του, μὰ δὲν σ' ἀφήνει νὰ πλῆξει.

Πλάι στὸν "Ὀκεανὸ" ἀνέβασε φέτος τὰ σύγχρονα σοβιετικὰ ἔργα "Ξεπροβόδισμα τῆς λευκῆς νύχτας", "Φάουστ καὶ θάνατος". Τὸ πρῶτο ἔχει σὰν θέμα τὴν ἀγάπη μιᾶς ἀθώας κοπέλας μ' ἕνα νεαρὸ πού εἶναι κλεφταράκος, παράσιτο καὶ λίγο μαστροπός! Κοινότυπο θέμα, πολυδουλεμένο ἀπ' τοὺς μυθιστοριογράφους τοῦ πεζοδρομίου στὴ Δύση τὸ ἔχουν χορτάσει μέχρι ἀναούλας! Ὡστόσο, ἐδῶ ἔχει ἄλλη σημασία καὶ δὲν φαίνεται καθόλου ἀσήμαντο θεματάκι, μὰ τολμηρὴ διαμαρτυρία ἐναντίον τῆς κοινωνίας πού μ' ὅλη τὴν σφιχτὴ ὀργανωτικὴ τῆς συγκρότηση, δὲν εἶναι πάντα σὲ θέση νὰ ὑπερασπίσει τὴ νέα γενιά ἀπὸ τοὺς διαφοροὺς ἐκμεταλλευτές. Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ γράψε ἡ Βέρα Πανόβα, γνωστὴ Λενινκρατινὴ πεζογράφος μετὰ ἀρχές καὶ τόλμη πού θὰ τὴ ζήλευαν πολλοὶ ἄντρες συναδέλφοί της. Ἄν δὲν εἶχε προηγηθεῖ ἡ "Ἱστορία τοῦ Ἰρκούτσκ", πού καταπιάνεται πάνω κάτω μετὰ τὸ ἴδιο πρόβλημα τῆς ξεστρατισμένης κοπέλας, τὸ "Ξεπροβόδισμα" θὰ ἔκανε πολὺ πιὸ μεγάλη ἐντύπωση. Μὰ κ' ἔτσι τραβᾶει τὸν κόσμον — ἰδιαίτερα τὴ νεολαία. Γυναίκειο λυρικὸ γράψιμο, ὕψηλές νότες χαρᾶς, ἡμερη θλίψη τῆς ἀπογοήτευσης, μιὰ ἀνθρωπιά, εἶναι διάχυτη σ' ὅλο τὸ κείμενο καὶ ξεκουράζουν τὸ θεατὴ πού βαρέθηκε τὴν "ἐγκεφαλικὴ" ἐμβροίθεια ἄλλων ἔργων. Δύο νεαροὶ ἠθοποιοί, "εὐρήματα" τοῦ Όχλόπκωφ — ἡ Νεμολιάεβα κι ὁ Μαρτσέβιτς — ζωντανεύουν μετὰ πολλὴ αἴσθημα τοὺς τύπους τῆς Πανόβα.

Πολὺ διαφορετικὸ ἔργο εἶναι ἡ στιχογραφημένη τραγωδία "Φάουστ καὶ θάνατος" τοῦ οὐκρανοῦ Λεβάδα. Νεοκλασικὸς στίχος, ψευτορωμαντικὸς στόμπος καὶ ὑπερσύγχρονο θέμα: ἡ κατάκτηση τοῦ διαστήματος κ' ἡ ζωὴ μιᾶς "ἀστροναυτικῆς" οἰκογένειας. Τὸ ἔργο θυμίζει Ἰούλιο Βέρν. Ὑπάρχει καὶ τὸ ρομπὸτ πού δουλεύει καὶ ἐκτελεῖ ἐπιθυμίες τοῦ κυρίου του, ὑπάρχει κι ὁ καταχθόνιος βοηθὸς τοῦ ἀστροναύτη πού μελετᾶει πάντα τὸ κακό. (Γοῦτος ὁ βοηθὸς ἀπρὸς κάνει ἐρωμένη τὴ γυναίκα τοῦ ἀστροναύτη γίνεται κι ὁ αἴτιος γιὰ τὸν τραγικὸ χυμὸ του). Κι ὅλα ἐκφράζονται μ' ἕναν βαρὺδουπο στίχο — ὀλόκληρα κατεβάζα. Ἡ σκηρικὴ δράση κάνει ἀδιάκοπους σταχμούς γιὰ νὰ δώσει τὴν εὐκαιρία στοὺς ἀνθρώπους ν' ἀρξίσουν φιλοσοφικὲς συζητήσεις. Μετὰ τὸ χαμὸ τοῦ ἥρωα, ὁ μικρότερός του ἀδελφὸς γίνεται κοσμοναύτης καὶ πραγματικῶς τὸ μεγάλο ὄνειρο. Ὁ ὑπόουλος βοηθὸς τιμωρεῖται, ἡ ἀπιστὴ μετανιώνει. Τὸ ἔργο μπορούσε νὰ τὸ ἀνεχθεῖ κάπως ἡ σκηρὴ πρὶν ἀπ' τὸν

ἄλλο τοῦ Γκαγκάριν, ὅταν ἀκόμα κανεὶς δὲν ἤξερε πῶς γίνονται οἱ πτήσεις στὸ διάστημα, καὶ τί εἶδους ἀνθρώποι θὰ τις ἐπιχειροῦσαν. Ὑστερα ἀπ' τὴ 12 τ' Ἀπριλίη δὲν μπορούσε νὰ 'χει σοβαρὲς ἀξιώσεις. Πολὺ πῶ ἀνθρώπινα γίναν ὅλα στὴν πραγματικότητα καὶ ἀλλοῦ ἦταν τὸ κέντρο βάρους τῶν ἀνθρώπινων παθῶν. Καὶ προφανῶς δὲν σὲ φοβέριζε κανένα ρομπὸτ μὲ τὴς χειροὺλες του καὶ ὁ Γκαγκάριν δὲν ἔμοιαζε μὲ τὸν μεσῆλικα κοσμοναύτη τοῦ Λεβάδα πού τὸν ἀπατάει ἡ γυναίκα του μὲ τὸν πιὸ νεαρό βοθηθῶ. (Αὐτὸ τὸν τρόπο βρῆκε ὁ συγγραφέας γιὰ νὰ δξύνει τὸ τραγικὸ θέος)! Δὲν ἔβγαλε ὁ νεαρὸς ροδομάγουλος κοσμοναύτης παθητικὸς λόγους στὸν Ἀϊνστάιν τὸν Ζολὸ Κιουρί, τὸν Τσιολκόφσκι — πεντάλεπτο ποίημα στὸν καθένα — εἶπε ἀπλά “φεύγουμε”. Καὶ ξεκίνησε!...

Στὸ ἴδιο θέατρο παίζεταί καὶ ἡ “Μάνα κουράγιο” τοῦ Μπρέχτ. Ξεχωρίζουν σ' αὐτὴ τὴν ἐπιτυχημένη παράσταση ἡ ἠθοποιὸς Γκλιζές (Μάνα) κ' ἡ Κάρποβα (Κόρη). Πρέπει νὰ σημειωθεῖ πῶς τὸ θέατρο “Μαγιακόφσκι” εἶναι τὸ μόνον θέατρο στὴ Μόσχα πού τὸλμησε ν' ἀνεβάσει Μπρέχτ. Ὁ Γερμανὸς δραματογράφος — ἔτσι ὅπως κ' ἕνας ἄλλος μεγάλος ὁμοιδεάτης του ὁ Πικασσὸ — ἦταν γιὰ πολλὰ χρόνια ἀνεπιθύμητος ἀπ' τὴ σοβιετικὴ ἐπίσημη τεχνοκρατικὴ. Ὁ ἠθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης Στράουχ, πού σκηνοθέτησε μὲ ἀληθινὴ μαστοριά καὶ ἀγάπη τὸ ἔργο, ἀπόδειξε πόσο ἀποστεωμένες καὶ σκοτεινὲς ἦταν οἱ ἀντιλήψεις γύρω ἀπ' τὸν Μπρέχτ. Τὸ κοινὸ χειροκρότησε εὐλικρινά τὴν καινούρια αὐτὴ τὸλμη τοῦ θεάτρο Μαγιακόφσκι. Μιὰ ἀκόμα ἡρωικὴ ἔξοδος τῆς σαίζον ἦταν ἡ “Μήδεια”. Γράψαμε χωριστὰ γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ στὸ Β' τεῦχος τοῦ “Θεάτρον”. Ὡς τὰ τώρα καὶ τούτῃ ἡ προσάθεια βρῖσκει τὴ θερμὴ ὑποστήριξή τοῦ κόσμου. Ὅσο γιὰ τοὺς μαυραγορίτες τῶν εἰσιτηρίων — αὐτοὶ πιά εἶναι ἐνθουσιασμένοι μὲ τὸν Εὐριπίδη. Ἄλλα ἔργα τοῦ θεάτρο Μαγιακόφσκι εἶναι: ἡ κωμωδία “Καιρὸς γι' ἀγάπη” τοῦ Λάσκιν, “Ξενοδοχεῖο Ἀστὸρία” τοῦ Στέιν, τὸ κλασικὸ πιά “Ἀριστοκράτες” τοῦ Πογκόντιν, ὁ “Ἄμλετ”, τὸ γιαπωνέζικο “Καταστραμμένη ζωὴ” τοῦ Μοριμότο κ.ά.

Ἄλλα συγκροτήματα πού ἔχουν μιὰ μόνιμη ἐπίδραση στὸ θεατρικὸ κλίμα εἶναι τὸ θέατρο “Ερμόλοβα” (ἀλλάζει κάθε τόσο σκηνοθέτες) τὸ θέατρο “Μοσσοβέτ” — σκηνοθέτης Ζαβάτσκι — καὶ τὸ θέατρο τῆς “Σάτιρας” μ' ἐπικεφαλῆς τὸν ἀεικίνητο Πλούτσκι.

Τὸ θέατρο “Ερμόλοβα” τάραξε φέτος τὰ νερά μὲ τὸ ἔργο τοῦ Σαρτρῶφ “Γ κ λ έ μ π Κ ο σ μ α τ σ ὤ φ”. Ἐλεγε πιρὲς καὶ καφερὲς ἀλλήθως γιὰ τὰ μεσαιὰ καθοδηγητικὰ στελέχη καὶ τὴς λοβιτούρες τους. Στὴ γενικὴ πρόβα σταμάτησαν τὸ ἔργο. Ἐπιτρέψανε τὴν πρεμιέρα, ἀφοῦ προηγουμένα ὑποχρεώσανε τὸ συγγραφέα νὰ ἀφαιρέσει μερικὰ ἀπ' τὰ ἀγκάθια του — τὰ πιὸ φαρμακερά!

Ἡ φετινὴ μεγάλη προσφορά τοῦ “Μοσσοβέτ” ἦταν ἡ σκηρικὴ διασκευὴ τοῦ “Βασιλὶ Τύοριν” ἀπ' τὸ ὁμώνυμο ποίημα τοῦ Τβαντόφσκι. (Σκηνοθεσία τοῦ Σάπς). Μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ εἶχε στὸν κεντρικὸ ρόλο ὁ ἠθοποιὸς Νόβικωφ.

Τὸ θέατρο τῆς Σάτιρας ἄρχισε τὴ σαίζον μὲ τὴ Σοβιετικὴ κωμωδία “Μ ἦ λ ο τ ῆ ς ἔ ρ ι δ ο ς” — εἰσφορά καὶ αὐτὸ στὸ σύγχρονο θέμα τῆς σοβιετικῆς ζωῆς. Τὸ ἔργο βγῆκε πολὺ καλύτερο ἀπ' ὅ,τι περιμεναν ὅλοι ἐκεῖνοι πού τὸ χαρακτηρίσανε “συνεδριακὸ”. Εἶχε ἐπιτυχία καὶ πῆρε ἄξια θέση ἀνάμεσα στὴς ἄλλες μπαρουτοκαπνισμένες κωμωδίες: τὸν “Κοριδὸ” καὶ τὸ “Μπάνιο” τοῦ Μαγιακόφσκι, τὴς “12 καρέκλες” καὶ τὸ “Χρυσὸ μωσχάρι” τῶν Ἰφ καὶ Πετρόφ.

Ἡ τελευταία προσπάθεια τῆς χρονιᾶς ἦταν “Τὸ σπίτι ὅπου συντρίβονται οἱ καρδιές” τοῦ Σῶ. Ἡ πρεμιέρα δὲν εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ ὁ κόσμος δὲν ἐνθουσιάστηκε — αὐτὸ δὲ σημαίνει πῶς ἀπότυχε ὁ Πλούτσκι. Τὸ τέλος τῆς σαίζον ἦταν πολὺ κοντὰ καὶ ὁ χρόνος δὲν ἔφτανε γιὰ νὰ “δουλευτεῖ” ἀρκετὰ ἡ παράσταση (Οἱ παλιοὶ θεατρόφιλοι ἐδῶ, πιστεύουν πῶς τὴν παράσταση στὸ ρούσικο θέατρο πρέπει νὰ τὴν κρίνεις ὕστερα ἀπ' τὴ δέκατη — δέκατη ἑμπέτη ἐμφάνισή της). Ἡ γνώμη μου εἶναι πῶς “Τὸ σπίτι ὅπου συντρίβονται οἱ καρδιές” θὰ δεῖ καλύτερες μέρες στὸ θέατρο τῆς Σάτιρας.

Μιὰ ἀκόμα ὑπολογισμὴ τριάδα εἶναι: τὸ θέατρο “Σοβρεμένικ” (δηλαδὴ “Σύγχρονος”) πού τὸ θεαροῦν ἄντρο τῶν “ὀργισμένων νιάτων”, τὸ σεμνὸ “Δραματικὸ θέατρο τῆς Μόσχας” καὶ τὸ θέατρο “Πούσκιν”. Ἀναγνωρισμένες ἐπιτυχίες τοῦ “Σοβρεμένικ” θεωροῦνται ἡ κωμωδία “Γυμνὸς βασιλιάς” τοῦ Τσβάρτες, τὸ “Πέντε ἐβραδιές” τοῦ Βολοντίν, καὶ τὸ “Πάντα ζωντανοί” τοῦ Ρόζωφ — τοιοτὸ τὸ ἔργο

ἔγινε ἀργότερα ἡ βάση τῆς ταινίας “Ὅταν περνοῦν οἱ γερανοί”. Τώρα τελευταία τὸ νεαρὸ αὐτὸ θέατρο παρουσιάζει κάποια πτώση, χάνει τὴ σημασίαν πού εἶχε πρὶν τρία χρόνια — ἀν καὶ οἱ ἠθοποιοὶ του εἶναι ἀκόμα νέοι καὶ ὁ σκηνοθέτης του Ἐφραϊμωφ πολὺ ἐργατικός. Οἱ τελευταῖες πρεμιέρες του πέρασαν ἀπαράτηρες, τὸ δὲ ἔργο τοῦ Ζόριν “Ὁ ρ α Μ ὀ σ χ α ς” ἦταν ἀπ' τὴς χειρότερες παραστάσεις του θιάσου. Μιὰ ἀναλαμπὴ πολὺ ἐλπιδοφόρα γιὰ τὸ θέατρο ἦταν ὁ “Τέταρτος”, ἔργον τοῦ Κ. Σιμόνωφ. Ὡστόσο ἕνα χελιδόνι δὲν φέρνει τὴν ἀνοιξή, πολὺ περισσότερο δὲν μπορεῖ νὰ παρατείνει μιὰν ἀνοιξή πού βρῖσκεται στὸ τέλος της...

Τὸ “Δραματικὸ θέατρο τῆς Μόσχας” εἶχε μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία μὲ τὸ “Θέα πᾶνω ἀπὸ τὴ γέφυρα” τοῦ Ἄρθουρ Μίλλερ. Ὁ βασικὸς σκηνοθέτης τοῦ θεάτρο εἶναι ὁ Γκοντσάρωφ πού ἀθρόωβα μὰ σταθερὰ σπρώχνει τὸ θέατρο τοῦ μπροστὰ. Ἀπ' τὰ σύγχρονα σοβιετικὰ ἀνεβάσε τὸν “Ἀνθρωποτοῦ παραγοιδιοῦ” τοῦ συγγραφέα Σόμπολ. Χαμηλόφωνη παράσταση, μὰ νοικοκυρεμένη καὶ συμπαθητικὴ.

Ὁ χαρακίτης τοῦ θεάτρο “Πούσκιν” εἶναι μικτός. Ἐχει κάτι καὶ ἀπ' τὸν “Σοβρεμένικ” καὶ ἀπ' τὸ “Δραματικὸ θέατρο τῆς Μόσχας”. Συγκρατημένα, δίχως μεγάλες ρεκλάμες, παρουσίασε “Τὰ δέντρα πεθαίνουν ὀρθία” τοῦ Κασσόνια κ' εἶχε μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Ὑπέροχη στὸ ρόλο τῆς γαργιάς εἶναι ἡ δημοφιλέστατη πρωταγωνίστρια τοῦ σοβιετικοῦ θεάτρο Ραβένσκαγια. Ὡστόσο, κοντὰ σ' αὐτὸ παρουσιάζει μὲ μεγάλο θόρυβο τὴ χρονοφτιαγμένη τσέχικη φάρα “Γουρουνίσι ε ι ε ς ο ὑ ρ ἔ ς” πού ρίχνει τὴ δραματικὴ τέχνη σὲ πολὺ χαμηλὸ ἐπίπεδο. Στὸ δραματολόγιον ὑπάρχουν οἱ σοβαρὲς παραστάσεις “Τρίλεπτη συνομιλία” τῆς Λεβιντόβα μὲ θέμα τὰ πρῶτα βήματα στὴ ζωὴ ἐνὸς νεαροῦ κοριτσιοῦ, οἱ “Δρόμοι τῆς ζωῆς” τοῦ Γκορμπάτωφ, ἡ “Γυναίκα” τοῦ Μποραγκόφσκι. Μὰ ὑπάρχουν καὶ τὰ ἔργα πού ἐρεθίζουν πολὺ πρωτόγονα τὸν “ἐμπορικὸν θεατῆ” (“Καλησπέρα Πατρίτσια”). Τὸ ἀπαραίτητο συνεδριακὸ ἔργο, τὸ πρόσφερε ὁ σεναριογράφος καὶ κωμωδιογράφος Μντιβάνι πού πῆγε γιὰ ἕνα μῆνα στὴν Κούβα κ' ἔγραψε μὲ ἀστρωναυτικὴ ταχύτητα τὸ ἔργο “Τὰ γεννέθλια ε τ ῆ ς Τ ε ρ ἔ ζ α ς”, μὲ θέμα τὴν ἀπόκρουση ἀπ' τὸν Κόστρο τῆς τελευταίας εἰσβολῆς. Τὸ ὄνομασ “ἡρωικὸ δῆμα” μὰ εἶναι μᾶλλον ὑπερέτα πού ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στὴν πρωταγωνίστρια Γκριτσένω καὶ δείξει πόσο καλὰ χορεύει καὶ τραγουδάει. Τὸ θέατρο ἐκμεταλλεύθηκε μὲ πολὺ θόρυβο — χωρὶς νὰ κάνει διάκριση στὰ μέσα ρεκλάμας — τὸ ἐπίκαιρο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Κούβα. Ὡστόσο τὸ ἔργο δὲν ἦταν κατάλληλον γιὰ νὰ τοῦ δώσει τὴ σοβαρὴ ἐπιτυχία. Πέρασε ἡ φασαρία καὶ ὁ θιάσος ἔμεινε χρεώστης. Ὁ καινούριος του ὅμας καθοδηγητῆς ὁ Μπορίς Ραβένσκιχ — πρῶν σκηνοθέτης τοῦ Μάλι — εἶναι ἀποφασισμένος νὰ βρεῖ τὸ “ἀποφασιστικὸν ἔργον” παντοῦ. Ἀκόμα καὶ ἀν χρειαστεῖ νὰ γυρίσει στὴν πρηνεπαναστατικὴ δραματογραφία. Ψιθυρίζεται πῶς σχεδιάζει ν' ἀνεβάσει τὸ ἀπαγορευμένον δῆμα τοῦ Λεωνίδα Ἀντρέγιεφ “Μέρες τῆς ζωῆς μας”. Ὁ καιρὸς θὰ δείξει.

Τελευταῖα τὴν σειρά εἶναι τὰ θέατρα τῆς “Ἀγῶνης γραμμῆς” πού πολὺ σπάνια τὰ ἐπισκέπτεται ἡ βουερὴ ἐπιτυχία. Εἶναι τὸ “Γκόγκολ”, τὸ “Δῆμα καὶ κωμωδία” καθὼς καὶ τὸ “Περιφερειακὸ Δραματικὸ τῆς Μόσχας”. Συνήθως ἀνεβάσουν — δεύτερον χέρι — γνωστὰς ἐπιτυχίας τῶν ἄλλων θεάτρων, εἴτε πρωτόλεια ἔργα καὶ διασκευὲς πού ἀπορρίφθηκαν ἀπὸ τὰ κεντρικὰ συγκροτήματα. Ὡστόσο, πολλοὶ γνωστοὶ ἠθοποιοὶ ἔκαναν τὴ θητεία τους σ' αὐτὰ τὰ θέατρα στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας τους εἴτε πιὸ ἀργὰ ἀν μεταπηδῆσαν ἀπ' τὴν ἐπαρχία στὴ πρωτεύουσα. Γι' ἄλλους γίνονται τὸ στερνὸν καταφύγιον πρὶν ἀποτραβηχτοῦν ὀλότελα ἀπ' τὸ θέατρο. Ἀξίζει τὸν κόπον νὰ δεῖς πῶς παίζει μιὰ καινουριοφερμένη ἠθοποιὸς ἀπ' τὴν ἐπαρχία, πού ὕστερα ἀπὸ χρόνια μπορεῖ νὰ τὴν καμαρώσεις ἀστέρην πρῶτου μεγέθους σὲ κεντρικὰ θέατρα, εἴτε νὰ χειροκροτήσεις κάποια παλιὰ δόξα πού δύνει.

Τὸ ταξίδι μας τελειώνει. Ἦταν σύντομο. Πέρασαμε πολὺ βιαστικά ἀπ' τοὺς θεατρικὸς τόπους τῆς Μόσχας. Ὡστόσο, ἕνα πρῶτῃ γνωριμία δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι ἀλλιώτικη. Πῆραμε γενικὲς εἰκόνες γιὰ τὴν ἐδαφικὴ διαμόρφωση καὶ τὴ βλάστηση τοῦ τόπου: Ποιὰ δέντρα εὐδοκίμοι καὶ ποιὰ θέλουν ἀκόμα πολλὴ δουλεια γιὰ νὰ καρπίσουν. Φτιάξαμε τὸ γενικὸν χάρτην — ἀργότερα θὰ μποῦν οἱ σημαιοῦλες πού θὰ καθορίζουν μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὴν πορεία καὶ τὴ δράση κάθε θεάτρο, κάθε σκηνοθέτη καὶ ἀξιόλογον ἠθοποιόν.

ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΝΗΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ "Θέατρο" δημοσιεύει σὲ κάθε τεύχος ἓναν, ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερον, βιβλιογραφικὸ κατὰλογο τῶν τελευταίων ἀγγλικῶν, γαλλικῶν, ἰταλικῶν καὶ ἀμερικανικῶν ἐκδόσεων, ποὺ ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὴ Μουσικὴ, τὸ Χορὸ, τὸν Κινηματογράφου καὶ τὴν Τηλεόραση

ΑΓΓΛΙΑ

Λέλυβελντ, Τόνου: "Ὁ Σάυλοκ ἐπὶ Σκηνηῆς", "Ἐκδ. Ράοθτλετζ, Σελ. 160, 22 ἐκ. Εἰκονογρ. 21 σελλ.

Ἐπιλογή τῶν πιὸ χαρακτηριστικῶν, κατὰ τὴν συγγραφέα, ἐρμηνεϊῶν τοῦ ρόλου τοῦ Σάυλοκ στὴν Ἀγγλικὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ ὡς τὸ Στράτφορντ-ἄπον-Αἴθρον τὸ 1960. Εἶναι χρῆσιμο καὶ γιὰ ὅσους θέλουν νὰ προχωρήσουν καὶ σὲ περαιτέρω ἐρευνες, πάνω σ' ἓνα ρόλο ποὺ ἡ ἐρμηνεῖα του βρίσκεται στὴ διάθεση τοῦ ἠθοποιοῦ.

Μιούρ, Κένεθ: "Ἡ τελευταία περίοδος τοῦ Σαίξπηρ, ἔρμηνεϊῶν καὶ τοῦ Ἴψεν". Ἐκδ. Λίβερπουλ Γιουνιβέρσιτυ Πρές, Σελ. 126, 21 ἐκ. 15 σελλ.

Σειρὰ διαλέξεων τοῦ καθηγητοῦ τῆς Ἀγγλικῆς Φιλολογίας καὶ δόησαν τὸ 1959. Πραγματεύεται τὸ τελικὸ ὄραμα γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα ὅπως τὸ συνέλαβαν οἱ μεγάλοι δραματοῦργοι, καὶ τὴν διάκριση ἀνάμεσα στὸ ὄραμα αὐτὸ καὶ στὴ ζωὴ ποὺ τοὺς ἐνέπνευσε καὶ ἐπέδρασε πάνω στὴν τέχνη τους. "Ἀν καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του συγκεντρώνεται στὸν Σαίξπηρ τὸν Ρακίνα καὶ τὸν Ἴψεν καταπιάνεται ἐπίσης καὶ μὲ τὸν Σοφοκλῆ, τὸν Εὐριπίδη, τὸν Στρίμπεργκ.

Μπράουν, Ἀντριου: "Δράμα". Ἐκδ. Ἄρκο Πάμπλικισιον, Σελ. 162 εἰκονογρ. 19 ἐκ. 12,5 σελλ.

Μὲ εἰσαγωγὴ τοῦ Σερ Τάυρον Γκούθρι ποὺ υπογραμμίζει τὴν ἰδιαιτέρη ἀξία τοῦ βιβλίου σὲ ὅτι ἀφορᾷ τὴν ἀρθρωση, (ἓνα μονάχα τμήμα τοῦ βιβλίου), εἶναι ἓνας γενικὸς ὁδηγὸς τοῦ Θεάτρου καὶ ἀγκαλιάζει ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ ἀνεβάσματος ἐνὸς ἔργου.

Σάουθερν, Ρίτσαρντ: "Οἱ ἐπτὰ ἐποχὲς τοῦ Θεάτρου". Ἐκδ. Φάμπερ, Σελ. 312, εἰκονογρ. 22,5 ἐκ. 36 σελ.

Ἀθθεντία τοῦ Θεάτρου ὁ Σάουθερν ἐκθέτει μὲ πληρότητα τὴν ποικιλία τῶν ἐξελίξεων σὲ τὴν μορφὴ τοῦ Θεάτρου ξεκινώντας ἀπὸ τὶς πιὸ πρωτόγονες μορφὲς καὶ φθάνοντας σὲ τὴν σύγχρονη. Διαφωτιστικὸτατο γιὰ κάθε θεατρόφιλο καὶ ἀρκετὰ συναρπαστικὸ. Πιστεύει ὅτι σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἡ ἱστορία τοῦ Θεάτρου δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἱστορία τῶν μορφῶν τοῦ Θεάτρου ἀλλὰ τῶν ἐντυπώσεων ποὺ ἀφῆσαν στὸ κοινὸ οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ χρησιμοποίησαν αὐτὲς τὶς μορφὲς τέχνης καὶ τεχνικῆς.

Σέρ Σέντρικ Χάρντοικ: "Ἡ Πορεία ἐνὸς Βικτωριανοῦ". Ἐκδ. Μέθουεν, 25 σελλ.

Ἡ αὐτοβιογραφία του ὅπως τὴν διηγῆθηκε στὸν Τζέιμς Μπρόου. Ἐξυπνα καὶ μὲ γούστο γραμμένη, ἱστορεῖ τὸ πῶς ἀνέβηκε στὸ θέατρο καὶ ἔγινε γρήγορα ἀστέρι του καὶ Ἰππότης. Ἐξηγεῖ γιὰ τὴν ἐγκατέλειψε τὸ θέατρο γιὰ τὸ Χόλλυγουντ λέγοντας ὅτι "Ὁ τίτλος τοῦ ἱ-

πότου ἐπιβαρύνει ἀφάνταστα τὰ ξεῶδα διαβιώσεως".

ΓΑΛΛΙΑ

Αἰμέ, Μαρσέλ: "Οἱ Μαξιμπύλ" Ἔργο σὲ δύο μέρη, "Ἐκδ. Γκαλιμάρ στή σειρὰ "Κολεξιὸν Μπλάνς". Σελ. 224, σχῆμα 18,5X12, 8 φράγκα.

Ἡ Φλωράνς καὶ ὁ Λουντοβίκ εἶναι ἔξη μῆνες παντρεμένοι. Ὁ ἔρωτάς τους εἶναι τόσο τέλειος ποὺ ὁ Λουντοβίκ ἀπ' τὸ φόβο μῆπως δεῖ νὰ ἀλλοιωθεῖ αὐτὸς ὁ δεσμός θέλει νὰ τὸν ὑποβάλει στὴ δοκιμασία τῆς ἀπομάκρυνσης. Ἀποφασίζει νὰ φύγει μακριὰ ἀπ' τὴ γυναίκα του. Ἡ Φλωράνς ἀπὸ ἀγάπη δέχεται τὴν πρόκληση καὶ ὁ Λουντοβίκ φεύγει χωρὶς νὰ πεῖ πού πάει. Ἡ νεαρὴ γυναίκα του ὑπομένει τὴ μοναξιά μὰ ὀχυρώνεται μέσα στὴ σωπὴ καὶ φαίνεται σὰν νὰ ζεῖ διαρκῶς σ' ἄλλον κόσμον. Ἡ ἀδελφὴ της, Γιολάντα, χήρα, προκλητικὴ καὶ ἐκρηκτικὴ ξανθιά, θέλει νὰ δώσει τέλος σ' αὐτὸ ποὺ θεωρεῖ πρόκληση στὴ ζωὴ. Φεύγει μὲ σκοπὸ νὰ γυρίσει ὅλη τὴ Ν. Ἀμερικὴ ἀνακαλύπτει τὸ Λουντοβίκ στὴ Βενεζουέλα καὶ ἔτσι τελειώνει ἡ περιπέτεια.

Ἀνούιγ, Ζάν: "Ὅποιος πρωταρπάξει" Μονόπρακτο, Ἐκδ. Τάμπλ Ρόντ, σελ. 128, σχῆμα 19X12, 5 φράγκα.

Τὰ ἔργα μὲ ὑπόθεση ἱστορικὴ εἶναι εἶδος ἀρκετὰ συνηθισμένο. Ἡ ἱστορικὴ πραγματικότητα ἀπεικονίζεται μὲ κάποια ἐλευθερία ὅπως στὰ ἔργα τοῦ Α. Δουμά, ἡ ἐμφανίζεται μὲ τὴ μορφὴ συγκρούσεως ἰδεῶν καὶ αἰσθημάτων ὅπως στὰ ἔργα τοῦ Ἀνρὺ ντὲ Μοντερλάν. Νὰ ὅμως ποὺ φαίνεται νὰ ὑπάρχει καὶ ἓνας τρίτος τρόπος νὰ παρουσιασθοῦν στὴ σκηνὴ οἱ διάσημοι ἄνδρες τῆς ἱστορίας. Γιὰ τὸν Ἀνούιγ τὸ ἱστορικὸ δράμα εἶναι ἓνας τρόπος γιὰ νὰ ξεσαπᾷ τὴν περιφρόνηση καὶ ἡ ὀργή του. Εἶναι ἐπίσης μὲ εὐκαιρία νὰ ἐκφράσει τὴν εἰρωνία του. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ στοιχεῖο ποὺ κυριαρχεῖ στὸ "Ὅποιος πρωταρπάξει" καὶ ποὺ τελικὰ καταλήγει στὴν ἐσχατὴ περιφρόνηση γιὰ πρόσωπα καὶ πράγματα. Ἔτσι εἶναι εὐνόητο γιὰ τὸ Ἀνούιγ γιὰ νὰ κινήσει στὴ σκηνὴ μερικὲς μαριονέτες τῆς πολιτικῆς, διὰ τὴν ἐπιπέσοδιον τῶν "Ἐκατὸ ἡμερῶν". Πρῶτα ἡ ἀρχὴ τῶν "Ἐκατὸ ἡμερῶν" δηλαδὴ ἡ φυγὴ τοῦ Λουδοβίκου 18ου καὶ ἡ ἀφιξὴ τοῦ Ναπολέοντα στὸ Παρίσι, ὕστερα ἡ ὀριστικὴ ἐξαφάνιση τοῦ Βοναπάρτη καὶ ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Βουρβόνου.

Ἰονέσκο, Εὐζέν: "Λόγοι καὶ ἀντίλογοι", Ἐκδ. Γκαλιμάρ, σελ. 254, σχῆμα 14X20,5, 15 φράγκα.

Σὰν ἀντικαθρέφτισμα μιᾶς ἐπίμονης καθημερινῆς προσπάθειας βλέπει ὁ ἴδιος ὁ Ἰονέσκο τὸ βιβλίον του. Καὶ νὰ πῶς ὁ ἴδιος μιλάει γιὰ τὸ ἔργο του. "Ὀνόμασα τὶς κωμωδίες μου "ἀντι-ἔργα" ἢ "κωμικὰ δράματα" καὶ τὰ δράματα μου "ψευτοδράματα" ἢ τραγικὲς φάρσες"

γιὰ τὴ νομίζω πὸς τὸ κωμικὸ εἶναι τραγικὸ καὶ ἡ ἀνθρώπινη τραγωδία γελοία. Γιὰ τὸ σύγχρονο κριτικὸ πνεῦμα τίποτε δὲν μπορεῖ ν' ἀντιμετωπισθεῖ οὔτε ἀπόλυτα σοβαρὰ οὔτε ἀπόλυτα ἐλαφρὰ. Δοκίμασα στὸ "Θύματα τοῦ καθήκοντος" νὰ πνίξω τὸ κωμικὸ μέσα στὸ τραγικὸ καὶ, ἀν θέλετε, νὰ ἀντιτάξω τὸ κωμικὸ στὸ τραγικὸ. Ὅμως αὐτὰ τὰ δύο στοιχεῖα δὲν συγχωνεύονται, συνυπάρχουν, ἀλληλοαπωθούνται διαρκῶς. Τὸ ἓνα προβάλλει τὸ ἄλλο. Τὸ ἓνα κρίνει καὶ ἀρνείται τὸ ἄλλο καὶ ἔτσι σὲ περίπτωσι ἐπιτυχίας, χάρις σ' αὐτὴ τὴν ἀντίθεση δημιουργεῖται μιὰ δυναμικὴ ἰσορροπία, μιὰ ἔνταση. Ἴσως τὰ ἔργα μου "Θύματα τοῦ καθήκοντος" καὶ "Ὁ καινούριος ἐνοικιαστής" ἀνταποκρίνονται πληρέστερα σ' αὐτὴ τὴν ἀνάγκη". Τὸ βιβλίον αὐτὸ τοῦ Ἰονέσκο εἶναι κάτι ποὺ θὰ μείνει ἀναντίρρητα σὰν ντοκουμέντο γιὰ τὸ σύγχρονο Θέατρο.

Σαγκάν, Φρανσουάζ: "Κάποτε τὰ βιολιά", Ἐκδ. Ζυλιάρ, σελ. 160, σχῆμα 11,5X18,5 9 φράγκα.

Θεατρικὸ ἔργο σὲ 2 πράξεις, τὸ δεύτερο τῆς διάσημης πιὰ μυθιστοριογράφου. Στὸ Πουατιέ ἓνα παράνομο ζεῦγος ὠριμῆς ἡλικίας ζεῖ εἰς βάρος ἐνὸς ἑκατομυριοῦχο. Αὐτὸς πεθαίνει καὶ ἀφήνει τὴν περιουσία του σ' ἓνα νεαρὸ ὄνειροπόλο ποὺ δὲν ἀγαπᾷ τὸ χρέμα. Ὅλα τακτοποιούνται στὸ τέλος ὠραία γιὰ τὸ νεαρὸς δὲν ἔχει οὔτε τὸ αἶσθημα τῆς συναισθηματικῆς ἰδιοκτησίας. Ὁ τόνος τοῦ ἔργου ὅπως στὸ "Πύργος στὴ Σουηδία" εἶναι κοφτὸς καὶ ἐκλυσιχτικὸς.

ΙΤΑΛΙΑ

Γκιλάρντι, Φερνάντο: "Ἱστορία τοῦ Θεάτρου" Τόμοι I καὶ II, Ἐκδ. Βοκλάρντι, Μιλάνο, στή σειρὰ "I σέκολι", σελ. 512 καὶ 370, σχῆμα 80.

Ἐκτὸς ἀπ' τὸ καθαρὰ ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον του, τὸ ἔργο προσπαθεῖ νὰ προβάλλει τὴν σημασία τοῦ Θεάτρου, σὲ σχέση μὲ τὸ κείμενο, τὸ λόγο, τὶς ἀνθρώπινες, κοινωνικὲς καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα τὶς ποιητικὲς ἀξίες, ποὺ ἐμφανίζονται ἀπὸ σκηνῆς. Ἡ ἀξία τοῦ ἔργου βρίσκεται στὸ γεγονός ὅτι ἔχει προσανατολισμὸ καὶ ἔτσι ἀποτελεῖ ὁδηγὸ γιὰ τὴν κατανόηση χιλιάδων ἐτῶν θεατρικῆς ζωῆς σὲς πέντε ἡπείρους. Ὁ συγγραφέας ξεκινᾷ ἀπ' τὴν ἀποψη πὸς "τὸ Θέατρο δὲν εἶναι ἀριστοκρατικὴ ψυχαγωγία", εἶναι ὁ χώρος ὅπου ὁ λόγος ἔχει τὸ προβάδισμα καὶ οἱ ἀνθρώποι ἀνακαλύπτουν τὸν ἑαυτὸ τους καὶ ξεπερνοῦν τὴ μοναξιά ποὺ νιώθει τὸ άτομο". Ἡ Ἑλλάδα, ἡ Ρώμη, ἡ Μεσαιωνικὴ Εὐρώπη, ἡ Ἀναγέννηση, ὁ Δέκατος ἔκτος, ὁ Δέκατος ἔβδομος, ὁ Δέκατος ὄγδοος, ὁ Δέκατος ἑνάτος αἰώνας στὴν Εὐρώπη, ἐξετάζονται διεξοδικά. Ἀπ' τοὺς σύγχρονους ἀναφέρονται ὅσοι βρῆκαν ἀπήχηση καὶ ἔξω ἀπ' τὴν πατρίδα τους. Βιβλιογραφία, εἰδικὸι Πίνακες (συγγραφέων, ἔργων, ἠθοποιῶν, σκηνοθετῶν, σκηνογράφων, θεά-

τρων, μελετητών), χρονολογικούς πίνακες και πολυάριθμες εικόνες.

Μουτσιόλι, Μάρτσελο: "Τὸ γιαπωνέζικο Θέατρο. Ἱστορία καὶ Ἀνθολογία". Σελ. 500, 4000 λιρέτες.

Ἀξιόλογη συμβολὴ στὴ γνωριμία τοῦ γιαπωνέζικου Θεάτρου ποὺ ἐξετάζεται μὲ βάση τὰ κείμενα ὡς τὸ 1868. Τὸ τελευταῖο κεφάλαιο ἀφιερώνεται σὲ μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τῶν πιὸ πρόσφατων ἐξελίξεων στοὺς κόλπους μιᾶς κοινωνίας ποὺ ἀνανεώνεται χρόνον μὲ τὸ χρόνο κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς πολιτιστικῆς προσφοράς τῆς Δύσεως. Τὸ βιβλίο χωρίζεται σὲ δύο μέρη. Τὸ πρῶτο ἱστορικό, τὸ δεύτερο ἀνθολογία. Ὁ συγγραφέας τοῦ ἔργου εἶναι καθηγητὴς τῆς γιαπωνέζικης γλώσσας καὶ φιλολογίας στὸ Ἀνατολικὸ Πανεπιστήμιο τῆς Νεαπόλεως.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Λάρσον, Ὀρβιλ: "Ἡ Σκηνογραφία στὸ Θέατρο καὶ τὸν Κινηματογράφο". Ἐκδ. Μίτσιγκαν Στέιτ Γιουνιβέρσιτυ Πρές.

Λιούις, Ἄλλεν: "Τὸ Σύγχρονο Θέατρο". Ἐκδ. Κράουν.

Μέιτς, Τζούλιαν: "Τὸ Ἀμερικάνικο Μουσικὸ Θέατρο πρὶν τὰ 1800". Ἐκδ. Ράντσερς Γιουνιβέρσιτυ Πρές.

Ούεσκερ, Ἀρνολντ: "Ἡ Κουζίνα". Ἐκδ. Ράντολφ Χάουζ.

Οὐίλλιαμς, Τεννερσὴ: "Ἡ Νύχτα τῆς Ἰγκουάνα". Ἐκδ. Νιού Ντσίφκτιονς.

Σλόμιν, Μάρκ: "Τὸ Ρωσικὸ Θέατρο". Ἐκδ. Οὐόρλντ.

Χόφμαν, Φρέντερικ: "Σάμουελ Μπέκετ. Ἡ Γλώσσα τοῦ καθενός μας". Ἐκδ. Σάουθερν Ἰλινοῖς Γιουνιβέρσιτυ Πρές. (Καρμποντέιλ) 4,50 δολ..

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΓΓΛΙΑ

Κοχραΐην, Πέγκυ καὶ Τσαβέζ, Κουίτα: "Ἡ Μαντάμ Μπατερφλάυ" καὶ "Οἱ Γάμοι τοῦ Φίγκαρο". Ἐκδ. Α. καὶ Σ. Μπλάκ. Σελ. 64, εἰκονογρ., 16 ἐκ., 5 σελλ.

Τὰ μικρὰ αὐτὰ βιβλία τῆς τσέπης διευκολύνουν τοὺς πιστοὺς τῆς ὄπερας νὰ φρεσκάρουν τὴ μνήμη τους πάνω σ' αὐτὰ. Γράφουν γιὰ τὸν συνθέτη καὶ γιὰ τὸν λιμπρετίστα, γιὰ τὸ θέμα καὶ τὴν μουσική. Παρέχουν πολλὰ ἐνδιαφέροντα στοιχεία τῶν νεωτέρων ἐρευνῶν πάνω στὰ ἔργα αὐτὰ.

Ντίν, Μπάτζιλ: "Ἀλμπέρτ Ρουσέλ". Ἐκδ. Μπάρρη Ρόκλιφ. Σελ. 196, 22,5 ἐκ., 25 σελλ.

Ἡ πιὸ πλήρης ἀγγλικὴ μελέτη γιὰ τὸ ἔργο τοῦ ἐκλεκτοῦ Γάλλου συνθέτη ποὺ πέθανε τὸ 1937. Προηγεῖται σύντομο βιογραφικὸ σημεῖωμα καὶ ἀκολουθεῖ μελέτη γιὰ τὶς προσπάθειες τοῦ μουσικοῦ νὰ ἀναπτύξει προσωπικὸ ὄψος, καθὼς καὶ τὶς ἐπιδράσεις τῶν προγενεστέρων καὶ τῶν συγχρόνων του.

Τζέικομπς, Ἀρθουρ: "Νέο Λεξικὸ τῆς Μουσικῆς". Ἐκδ. Κάσσελ, σελ. 416 21,5 ἐκ., 21 σελλ.

Πρωτοεκδόθηκε στὴν σειρὰ Πίνγκουιν τοῦ 1958. Περιλαμβάνει σὲ ἀλφαβητικὴ σειρὰ τὴν μουσικὴ ὀρχήστρα, σόλο, χο-

ρωδίας, δωματίου, καθὼς καὶ ὄπερα καὶ μπαλέτο, συνθέτες, γνωστὰ μουσικὰ κομμάτια, ὀρχήστρες, μαέστρους, μουσικὰ ὄργανα, καθὼς καὶ ἐξηγήσεις μουσικῶν ὄρων. Γιὰ ὅσους ἐνδιαφέρονται γιὰ τὶς βασικὲς γνώσεις τῆς Μουσικῆς τὸ βιβλίο εἶναι πολὺ χρήσιμο.

ΓΑΛΛΙΑ

Λεξικὸ τῶν γάλλων μουσικῶν: Ἐκδ. Π. Σεγκιέρ, στὴ σειρὰ "Εἰκονογραφημένα Λεξικά", σελ. 383, σχῆμα 16X13, 7,80 φράγκα.

Στὶς σελίδες τοῦ λεξικοῦ αὐτοῦ, περιλαμβάνονται ὅλοι οἱ γάλλοι μουσικοσυνθέτες ἀπ' τὸν Πετροῦν ὡς σήμερα. Γιὰ τὸν καθένα ἀναφέρονται τὰ σημαντικὰ γεγονότα τῆς ἐπαγγελματικῆς του δραστηριότητος, οἱ τίτλοι τῶν κυριότερων ἔργων του καὶ βασικὰ βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα. Σὲ παράρτημα ἀναφέρονται οἱ βεντέτες τοῦ ἐλαφροῦ τραγουδιοῦ.

Σαγιέ, Ζάκ: "40.000 χρόνια μουσικῆς". Ἐκδ. Πλόν, στὴ σειρὰ "Ντ" ἐν μόντ ἂ λ' ὠτρ", σελ. 326, σχῆμα 21X14, 16 εἰκόνες καὶ πολυάριθμα μουσικὰ παραδείγματα μέσα στὸ κείμενο, 45 εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου.

Τὸ μακρὺν παρελθὸν τῆς μουσικῆς ποὺ φθάνει ὡς τὴν παλαιολιθικὴ ἐποχὴ, ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς θρησκευτικῆς καὶ μὴ, ἡ ἐμφάνιση καὶ ὁ ρόλος τῶν διευθυντῶν μουσικῶν ἐκδηλώσεων καὶ τῶν μουσικῶν ἀστέρων, ἀποτελοῦν οὐ γενικὲς γραμμὲς ἀντικείμενο τῆς μελέτης αὐτῆς ποῦ, ἐπὶ πλεόν, θέτει τὰ προβλήματα μὲ τρόπο σαφῆ, συχνὰ ἀπροσδόκητο, κεντῶντας ἔτσι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀναγνώστη. Τὰ γεγονότα ἐμφανίζονται κάτω ἀπὸ ἓνα καινούριο φῶς συχνὰ μὲ καυστικὸ χιούμορ. Μὲ ἀναδρομὴ στὶς πηγὲς καὶ μὲ ἀδυσώπητη κριτικὴ ἐξετάζονται πλῆθος ἐσφαλμένους ἰδέες. Ὁ συγγραφεὺς, καθηγητὴς στὴ Σορβόννη, κατόρθωσε νὰ προσφέρει τὸ πλούσιο ὕλικό τῆς μελέτης του μὲ τρόπο προσιτὸ στὸ φιλόμουσο τοῦ 20ου αἰῶνα.

ΙΤΑΛΙΑ

Παρέντε, Ἀλφρέντο: "Ἡ ἀγνότητα τῆς μουσικῆς". Ἐκδ. Ἐϊνάουντι, Τουρίνο, ἀριθ. 296 στὴ σειρὰ "Δοκίμια", σελ. 287, σχῆμα 80, 2000 Λιρέτες.

Ὁ συγγραφέας, μουσικοκριτικὸς, εἶναι καὶ καθηγητὴς τῆς Φιλοσοφίας καὶ τῆς Μεθοδολογίας τῆς ἱστορίας στὸ Ἰνστιτοῦτον Ἱστορικῶν Μελετῶν τῆς Νεαπόλεως. Τὸ ἔργο του εἶναι συλλογὴ δοκιμῶν μουσικῆς αἰσθητικῆς.

Φάμπρι, Μάριο: "Ὁ Ἀλεσάντρο Σκαρλάτι καὶ ὁ Πρίγκιψ Φερδινάνδος τῶν Μεδίκων".

Τὸ βιβλίο κυκλοφόρησε μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ ἑορτασμοῦ τῶν 300 ἐτῶν ἀπ' τὴ γέννηση τοῦ μεγάλου ἰταλοῦ μουσικοσυνθέτη καὶ ἀποτελεῖ ἀξιόλογη συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς ζωῆς καὶ τῆς τέχνης τοῦ Σκαρλάτι. Ὁ συγγραφέας, γνωστὸς μουσικολόγος, ἐξετάζει τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ συνθέτου, τὶς σχέσεις του μὲ τὸν πρίγκιπα Φερδινάνδο τῶν Μεδίκων κατὰ τὴν τριακονταετία 1683-1713, παρέχει νέα καὶ ἀκριβῆ βιογραφικὰ στοιχεία. Οἱ φιλικὲς σχέσεις μεταξὺ τοῦ Μουσικοῦ καὶ τοῦ Μεδίκου Πρίγκιπα προβάλλονται μεσ' ἀπ' τὴν μεταξὺ τους ἀλληλογραφία. Οἱ πολυάριθμες ἐπιστο-

λές τοῦ Σκαρλάτι βρέθηκαν στὰ Κρατικὰ Ἀρχεῖα τῆς Φλωρεντίας. Τὸ ἔργο τελειώνει μ' ἓνα κεφάλαιο ἀφιερωμένο στὴ μουσικὴ ποὺ ἔγραψε ὁ Σκαρλάτι γιὰ τὴν Σαρακοστὴ καὶ τὰ Πάθη, τελευταῖες μουσικὲς συνθέσεις του γιὰ τὸν Φερδινάνδο στὰ 1708. Στὸ τέλος πίνακες ὀνομάτων καὶ τῶν ἔργων τοῦ Σκαρλάτι.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΓΓΛΙΑ

Σπράος, Τζῶν: "Ἡ Παρακμὴ τοῦ Κινηματογράφου". Ἐκδ. Ἄλλεν καὶ Ἀμγουιν. Σελ. 168, 22,5 ἐκ., 25 σελλ.

Ἐπαγγελματικὴ μελέτη βάσει στατιστικῶν στοιχείων ποὺ ἀναλύει καὶ ἐξηγεῖ τοὺς λόγους ποὺ ἔφεραν τὴν μεγάλη πτώση στὸν ἀριθμὸ τῶν θεατῶν τοῦ Κινηματογράφου στὴν Ἀγγλία. Καλύπτει τὴν περίοδο 1955-56 ποὺ συνέπεσε μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐμπορικῆς Τηλεοράσεως. Ἡ μελέτη αὐτὴ ἐνδιαφέρει τοὺς οἰκονομολόγους, κοινωνιολόγους καὶ ὅλους ὅσους ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἐπιχειρηματικὴ πλευρὰ τῶν μέσων ψυχαγωγίας.

ΓΑΛΛΙΑ

Κύρου, Ἀντό: "Σοὺς Μπουνυέλ", Ἐκδ. Σεγκιέρ, στὴ σειρὰ "Σημερινὸς Κινηματογράφος". Σελ. 224, σχῆμα 13,5X16, 6 φράγκα.

Μὲ τὸ "Ἀνδαλουσιάνικο σκυλί" καὶ τὸν "Χρυσὸν αἰῶνα" ὁ Μπουνυέλ ἔκαμε μιὰ πραγματικὴ ἐπανάσταση στὸν σύγχρονο Κινηματογράφο. Ὁ Ἀ. Κύρου ἀναλύει τὸ τρωιὸν καὶ τὸ παλαιότερο ἔργο του. Ἀκολουθοῦν κείμενα τοῦ Μπουνυέλ, σενάρια καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ ταινίες, μαρτυρίες, βιβλιογραφία καὶ φιλμογραφία. 16 σελ., εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου.

ΙΤΑΛΙΑ

Ἀριστάρκο, Γκουίντο: Μύθος καὶ πραγματικότητα τοῦ ἰταλικοῦ Κινηματογράφου. Ἐκδ. "Ἴλ Σατζιατόρε" Μιλάνο στὴ σειρὰ. "Σπέκιο ντέλ Μόντο". Σελ. 180, σχῆμα 80, 3000 Λιρέτες. Ὁ συγγραφέας ἐξετάζει τὶς φάσεις ἀπ' τὶς ὁποῖες πέρασε ὁ ἰταλικὸς Κινηματογράφος ἀπ' τὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων ἐμφανισῶν του ὡς σήμερα, Ἀπ' τὶς πρώτες προβολές μικροῦ μήκους ταινιῶν (10 μέτρα), ὡς τὶς ἱστορικὲς ταινίες μὲ πλούσια κοστοῦμα τῆς περιόδου Νε' Ἀουόντισο, ἀπ' τὰ ἔρωτικά φιλμ τῆς ἴδιας περιόδου ("Ἡ Ἥδονη") ὡς τὶς νατουραλιστικὲς τάσεις, ἀπ' τὶς πρωτοποριακὲς κωμωδίες (Μαρινέττι) ὡς τὶς κωμικοαισθηματικὲς ταινίες ("Ἄσπρα τηλεφῶνα"), ἀπ' τὰ προπαγανδιστικὰ ἔργα τοῦ φασιστικοῦ καθεστώτος, ὡς τὶς ταινίες ποὺ ἐξεκθῶν καὶ προμηγᾶνε τὸν καινούριο Κινηματογράφο ("Ἐφιάλτης", "Τέσσαρα βήματα στὰ σύννεφα", "Τὰ παιδιὰ μᾶς κοιτάζουν"). Τέλος ἐξετάζονται τὰ ἀριστουργήματα τοῦ νεορεαλισμοῦ ποὺ ἄνοιξαν τὸ δρόμο γιὰ μιὰ καινούρια κινηματογραφικὴ γλώσσα. Ἀπ' τοὺς "Ἡττημένους" τοῦ Ἀντονιόνι ὡς τὸ μῦθο (Θαῦμα στὸ Μιλᾶνο), στὸν "Ὀλοκληρωτικὸ νεορεαλισμὸ" καὶ στὸ νέο εἶδος ἱστορικοῦ φιλμ, ("Σένσο"), ἀπ' τὶς μυστικιστικὲς τάσεις ("Ἀγαπή") ὡς τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς ταινίες τῶν τελευταίων χρόνων. Ἀναλύεται καὶ φωτίζεται ἔτσι ὀλόκληρη ἡ ἱστορία τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου. Πλούσιο φωτογραφικὸ ὕλικό συνοδεύει τὸ κάθε κεφάλαιο.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Μετά τους γαλλικούς και αγγλικούς δίσκους, δημοσιεύεται ένας πρώτος κατάλογος δίσκων με θεατρικά έργα σε γερμανική γλώσσα.

ΓΚΑΙΤΕ: "Ίφιγένεια ἐν Ταύροις", Μονόλογοι ἀπὸ τὴν Α', Γ' καὶ Δ' πράξη. Στρ. 33, Νο 43002, LPMS

ΓΚΑΙΤΕ: "Ίφιγένεια ἐν Ταύροις". "Ὀλόκληρο τὸ δράμα. Ίφιγένεια: Μαρία Μπέκερ, Θόας: Ἐβελντ Μπάλλσερ, Ὀρέστης: Βίλλ Κβάντφλιγκ, Πυλάδης: Ρόλφ Χέννιγκερ, Ἀρκάς: Χάντες Μόογκ. Ἐπίβλεψη: Λέοπολτ Λίντμπεργκ. Στρ. 33, Νο 43015/17 LPMS. Εἰδικὴ συσκευασία μὲ τὸ κείμενο εἰκονογραφημένο.

ΓΚΑΙΤΕ: "Φάουστ". Ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος. "Ἐσπούδασα φιλοσοφία." "Πῶς ἀπὸ τὸν νοῦ δὲν γάναται κάθε ἐλπίδα..." (Μονόλογοι τοῦ Φάουστ). Ἐρμηνευτής: Πάουλ Χάρτμαν. Στρ. 45, Νο 34006 EPLS.

ΓΚΑΙΤΕ: "Φάουστ". Ἀπὸ τὸ Α' μέρος: "Λεύτερα ἀπὸ τὴν παγωνιά" (περίπατος τοῦ Πάσχα), "Ἦταν ἓνας βασιλιάς στὴ Θούλη..." (Τὸ τραγούδι τῆς Μαργαρίτας), "Ἡ ἡσυχία μου πάει..." (Ἡ Μαργαρίτα στὸ ροδάκι), "Ἄχ, σκύψε, πολυβασιανισμένη" (Ἡ προσευχὴ τῆς Μαργαρίτας), "Σὰν ἀπὸ τὸ παράθυρο" (Σερενάτα τοῦ Μερίστο). Φάουστ: Πάουλ Χάρτμαν, Μαργαρίτα: Καίτε Γκόλντ, Μερίστο: Γκούσταφ Γκρύντγκενς, Βάγκνερ: Ρούντολφ Τέρκατς. Στρ. 45, Νο 34002, EPLS.

ΓΚΑΙΤΕ: "Φάουστ". Ἀπὸ τὸ Α' μέρος: "Περιφρόνησε τὴ λογικὴ καὶ τὴν Ἐπιστήμη..." (ἡ σκηνὴ μὲ τὸν μαθητὴ). Μερίστο: Γκούσταφ Γκρύντγκενς, Μαθητής: Κάρλ Φίμπαχ. Στρ. 45, Νο 34001, EPLS.

ΓΚΑΙΤΕ: "Φάουστ". Τὸ δεύτερο μέρος τῆς τραγωδίας ὅπως τὸ σκηνοθέτησε ὁ Γκούσταφ Γκρύντγκενς στὸ "Ντῦτσερ Σάουσιπλάους" τοῦ Ἀμβούργου. Φάουστ: Βίλλ Κβάντφλιγκ, Μεριστοφελής: Γκούσταφ Γκρύντγκενς, Ἀριελ: Οὐλριχ Χάουπτ, Ἐλένη: Ἀνγκε Βάισγκερμπερ. Μουσικὴ: Μάρκ Λόταρ. Ἐπιμέλεια ἐγγραφῆς: Πέτερ Γκόρσκι. Στρ. 33, Νο 43.040)42 LPMS Στρ. 33 Νο 168040)42 SLPMS (Στερεοφωνικὴ). Μὲ τὸ κείμενο εἰκονογραφημένο.

ΓΚΑΙΤΕ: "Φάουστ". Τὸ πρῶτο μέρος τῆς τραγωδίας (δόλοκληρο), ὅπως τὸ σκηνοθέτησε ὁ Γκούσταφ Γκρύντγκενς στὸ "Ντῦτσελντορφ Σάουσιπλάους", Φάουστ: Πάουλ Χάρτμαν, Μεριστοφελής: Γκούσταφ Γκρύντγκενς καὶ Μαργαρίτα, Καίτε Γκόλντ. Μουσικὴ: Μάρκ Λόταρ. Ἐπιμέλεια Ἐγγραφῆς: Πέτερ Γκόρσκι. Στρ. 33, Νο 43,021)23, LPMS. Εἰδικὴ συσκευασία, μὲ τὸ κείμενο εἰκονογραφημένο.

Οἱ ρίζες τοῦ Κινηματογράφου βυθίζονται στὸν Σαίξπηρ! Ἀπὸ τὸν γίγαντα τοῦ Στράτφορντ ὃν Αἰθβον ἔχουν ἐμπνευσθεῖ σκαπανεῖς τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Τὸ πρῶτο δεῖλὸ βῆμα ἔγινε στὴν αὐγὴ τοῦ αἰῶνα ἀπὸ τὸν Κλ. Μωρίς μὲ "Ἄμλετ", σὲ μιὰ ἀπόπειρα "ὀμιλοῦσας ταινίας". Οὐσιαστικά, οἱ δεσμοὶ Σαίξπηρ καὶ Κινηματογράφου θεμελιώνονται ὕστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια. Πρῶτα ὀρόσημα: "Ρωμαῖὸς καὶ Ἰουλιέτα" ἀπὸ τὸν Παστρόνε (1908), σαίξπηρική ταινία πού ἀπολαμβάνει ἐπὶ μισὸν καὶ περισσότερο αἰῶνα ἀμείωτη κινηματογραφικὴ δημοτικότητα. Τὸν ἴδιο χρόνο "Ριχάρδος Γ'", "Ρωμαῖὸς καὶ Ἰουλιέτα", "Μάκβεθ" ἀπὸ τὸν μεγάλο πρωτοπόρο Στιούαρτ Μπλάκτον. Ὑστερα ἀπὸ λίγο (1910) "Μάκβεθ" ἀπὸ τὸν Γάλλο Καλμέτ καὶ "Βασιλιάς Λῆρ" ἀπὸ τὸν Ἰταλὸ Λιγκούρο. Καὶ μέσα στὴ δίνη τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου πάλι "Μάκβεθ", ἀπὸ ἓναν ἄλλο Ἰταλὸ, τὸν Γκουατσόνι. Μερικὰ χαρακτηριστικὰ δείγματα Σαίξπηρικοῦ κινηματογράφου τὸν μεσοπόλεμο καὶ φθάνουμε στὴν αἴγλη τῆς σαίξπηρικήs κινηματογραφικῆs σχολῆs τοῦ Λῶρενς Ὀλιβιέ ("Ἄμλετ", "Ἐρρίκος Ε'", "Ριχάρδος Γ'"), τὰ ἐντυπωσιακὰ ἄλλατα τοῦ Ὀρσον Οὐέλλες ("Μάκβεθ", "Ὀθέλλος"), τὸ πείραμα Καγιατ με τοὺς "Ἐραστές τῆς Βερόνας", τὸν θαυμάσιο "Ὀθέλλο" τοῦ Σοβιετικοῦ Μπροντατσούκ, τὸν στέρεο καὶ ὀρθόδοξο "Ἰούλιο Καίσαρα" τοῦ Τζόζεφ Μανκιέβιτς κ.ἄ. Ἡ παράδοση συνεχίζεται, πάντα πολὺπλευρὴ καὶ ἀκτινοβολοῦσα. Νέος κρίκος μπαίνει τώρα μὲ τὴν ταινία πού λογαριάζει νὰ γυρίσει — γιὰ λογαριασμὸ Ἀμερικανικῆς ἐταιρείας — ὁ νέος βρεταννὸς ἠθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης Τζῶν Αἰθνσγουορθ. Θέμα του: Ὀθέλλος. Ὁ Αἰθνσγουορθ εἶναι διπλωματούχος τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας Δραματικῆς Τέχνης τοῦ Λονδίνου, τὸν δὲ ρόλο τοῦ Μαυριτανοῦ τῆς Βενετίας (αὐτὸς θὰ εἶναι καὶ ὁ τίτλος τοῦ φιλμ) θὰ ὑποδυθεῖ ὁ γνωστότατος Ἀγγλὸς ἠθοποιὸς τοῦ Θεά-

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σὲ κάθε τεῦχος, στὴ στήλη αὐτὴ, καταγράφονται τὰ παλιὰ ἢ νέα θεατρικὰ ἔργα πού γυρίζονται ταινίες σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμο.

τρου καὶ Κινηματογράφου Λῶρενς Χάρβεϋ, πού ἔχει στὸ καλλιτεχνικὸ του μητρώο σημαντικὲς ἐπιτυχίες σὲ σαίξπηρικούς ρόλους, ἐπαιεῖ μεταξὺ (ἄλλων τὸν Ρωμαῖο στὸ σαίξπηρικό φιλμ τοῦ Ρενάτο Καστελάνι). Ὁ Αἰθνσγουορθ καταρτίζει ἓνα ἰδιαίτερα φιλόδοξο πρόγραμμα καὶ πολλὲς σκηνὲς τῆς ταινίας θὰ γυρισθοῦν στὴ Βενετία καὶ στὴν Κύπρο.

Ὁ Ζὰν Πῶλ Σάρτρ δὲν ἀρνήθηκε ποτὲ σὲ ἔργο του νὰ πάρει τὸ δρόμο γιὰ τὸ στούντιο. Ἀντίθετα, εὐνόησε τὴν κινηματογράφηση ἀρχετῶν, ("Κεκλεισμένων τῶν θυρῶν", "Εὐλαβὲς Γύναιο") γιατί πιστεῖει στὴν πειθὴ τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Ὁ τίτλος τοῦ "διεθνούς" ταιριάζει ἀπόλυτα στὸ φιλμ πού προέρχεται ἀπὸ τὸ πολύκροτο θεατρικὸ τοῦ ἔργο "Οἱ ἐγκλειστοὶ τῆς Ἀλτόνα". Παραγωγὸς ὁ Κάρλο Πόντι (μὲ Ἀμερικανικὰ κεφάλαια), σκηνοθέτης ὁ Βιττόριο ντὲ Σίκα, πρωταγωνίστρια φυσικὰ ἡ Σοφία Λῶρεν - Πόντι, πλαισιωμένη ἀπὸ τὸν βετεράνο Φρέντερικ Μάρς καὶ τὸν ἐκπληκτικὸ Μαξιμιλιανὸ Σέλ. ("Ὀσκαρ" γιὰ τὸ ρόλο του στὰ "Ἀπόρρητα τῆς Νυρεμβέργης").

Δύο γνωστὰ στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ θεατρικὰ ἔργα γυρίσθηκαν ταινίες στὸ Χόλλυγουντ: "Οἱ ἀθῶες" — μὲ τὸν Ἑλληνικὸ αὐτὸν τίτλο ἐπανελήφθη πέρυσι ἀπ' τὴν Κατερίνα πού τὸ εἶχε παρουσιάσει καὶ παλιότερα στὴν Ἀθήνα, τὸ ἔργο τῆς Λίλιαν Χέλμαν "Ὁ πῶλο ἰσχυρὸς". Τὸ φιλμ σκηνοθετήθηκε ἀπὸ μιὰ αὐθεντία τοῦ Χόλλυγουντ, τὸν Γαλλικῆs καταγωγῆs σκηνοθέτη Οὐίλιαμ Γουάιλερ ("Ζεξεμπέλ", "Μικρὲς Ἀλεπούδες" — ἐπίσης ἀπὸ ἔργο τῆs Χέλμαν — "Τὰ

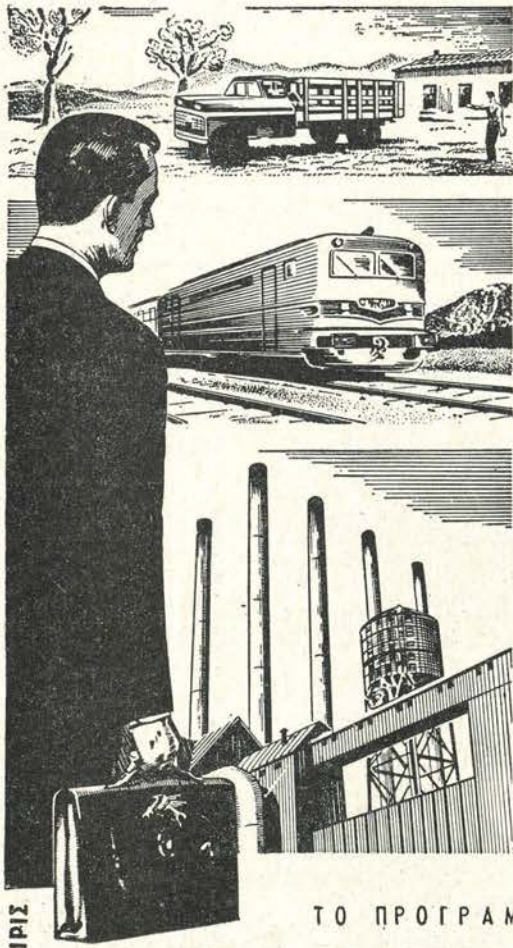
καλύτερα χρόνια τῆs ζωῆs μας", "Ντεντέκτιβ Στόρυ", "Διακοπὲs στὴ Ρώμη", "Μπέν-Χούρ"). Πρωταγωνιστοῦν ἡ Ὦντρεϋ Χέμπορν, ἡ Σίρλεϋ Μάκ Λέην καὶ ὁ Τζαίημς Γκάρνερ.

"Τὰ ὄνειρα σβῆνουν τὴν αὐγὴ": Μ' αὐτὸ τὸν τίτλο θὰ προβληθεῖ στὴν Ἑλλάδα ἡ Ἀμερικανικὴ ταινία "Τὰ ἀθῶα", πού βασίζεται στὸ θεατρικὸ ἔργο "Ἡ στροφή τῆs βίδας...". Σκηνοθεσία Τζῶν Κλαίιτον. Πρωταγωνιστοῦν ἡ Ντέμπορα Κερ καὶ ὁ Μάικλ Ρέηντγκραϊήβ.

Ὁ συνθέτης Ρίτσαρντ Ρότζερς καὶ ὁ λιμπρετίστας Ὀσκαρ Χαμερστάιν ἐκμεταλλεύθηκαν τὴν ἔννοια τοῦ Μπροντγουαίη, ἐπεκτείνοντάς τὴν, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, στὸ Χόλλυγουντ. Πολλὰ μουσικοχορευτικὰ ἔργα τους, πρὶν καλὰ-καλὰ ἀποτραβηχτοῦν ἀπὸ τὰ φῶτα τῆs Νεοῦρκέζικης ράμπας, ἔγιναν φιλμ καὶ ἔκαναν τὸ γύρο τοῦ κόσμου. Μετὰ τὴν "Ὀκλαγόμα", τὸ "Βασιλιάς κ' Ἐγώ", τὴν "Καρουζέλ", τὸν "Νότιο Εἰρηνικό", ἔνα ἀκόμα κινηματογραφικὸ προϊόν τῆs θεατρικῆs συνεργασίας τῶν Ρότζερς καὶ Μ. Χαμερστάιν, μὲ τὴ διαφορά ὅτι τὸ "Παναγῦρι τῆs Πολιτείας" γυρίσθηκε φιλμ καὶ πρὸ δεκαπενταετίας καὶ προσβλήθη μὲ τὸν τίτλο "Νύχτες τ' Ἀπρίλη". Τότε ἐπαιζαν οἱ Ντάνια Ἀντριους, Τζῆν Κραίην, Ντικ Χαίημς, Βίβιαν Μπλαίην. Στὸ νέο φιλμ, πού θὰ προβληθεῖ στὴν Ἀθήνα μὲ τὸν τίτλο "Ἦταν κάποιος λούνα-πάρκ...", παίζουσι οἱ Πάτ Μπούν, Μπόμπυ Ντάρνιν, Παμέλα Τίφου κ.ἄ. Σκηνοθεσία τοῦ παλαί ποτὲ "Συρανοῦ" καὶ "Λωτρέκ" Χοσὲ Φερρέρ!



**ΕΙΝΑΙ Ο ΠΙΟ
ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΟΣ**



ΙΡΙΣ

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ ΕΞΥΠΗΡΕΤΗΣΙΣ

**ΕΙΣ ΤΗΝ ΔΙΑΘΕΣΙΝ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ**

ΜΟΜΠΙΛ ΟΪΛ ΕΛΛΑΣ Α.Ε.



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

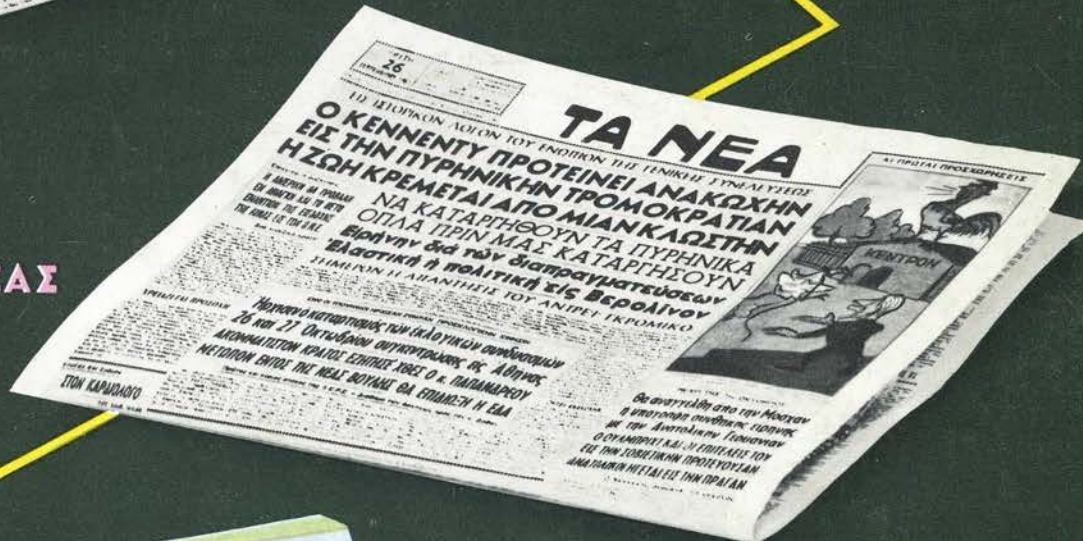
*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιότητος*

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



Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ

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