

κορός.

Ω^ν τερπνὰ φίλτατα δάση,
ὦ πανευτυχῆς φιλτάτη,
Ἐλευθερία.

ΘΕΑΤΡΟ

εργήνη.

Ἐδῶ ἂν τῇ ἀληθείᾳ
δίδεται τρυφή καμμία,
εἰν' ἀφώα ἀπλησάτη,
ἔτε ἐγχωρεῖ ἀπάτη,
ἔρωσ με τὴν πισοσύνην
κάμνησι τὴν εὐφροσύνην
να πλεονάση.

κορός.

Ω^ν τερπνὰ φίλτατα δάση,
ὦ πανευτυχῆς φιλτάτη
Ἐλευθερία.

εργήνη.

Ἐδῶ καθ' ἑνὸς μετρία
εἶναι ἡ περισιᾶ,
ὅσον δὲ πενιχροτάτη
φαίνεται πλεσιωτάτη.
οἴσρος τῆς πλεονεξίας
ἔδε φόβος τῆς πτωχείας
δεν τὸν ταρασσει.

κορός.

5

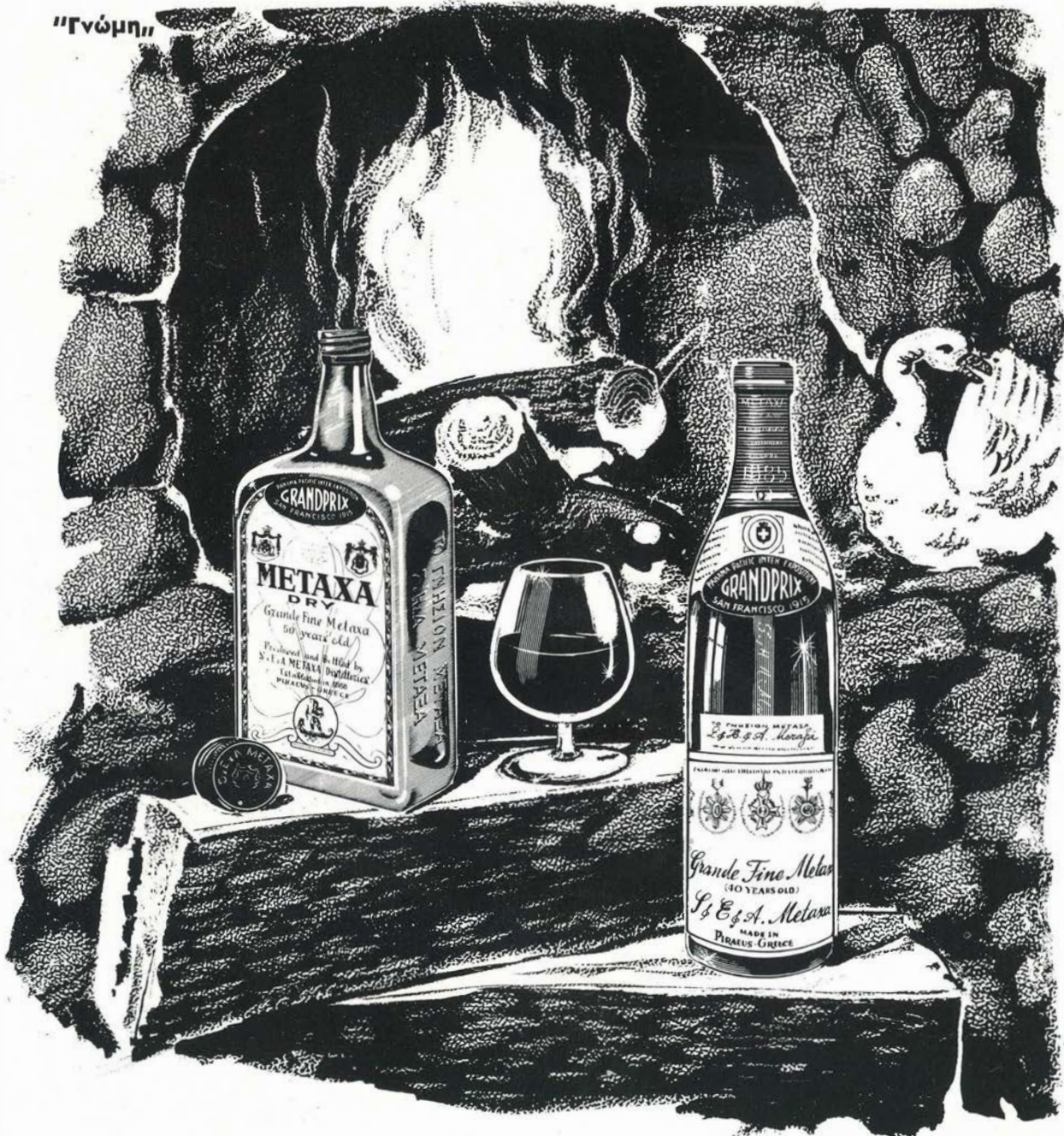
Ω^ν τερπνὰ φίλτατα δάση,
ὦ πανευτυχῆς φιλτάτη
Ἐλευθερία.

εργήνη.

Στατευμαῶτων ἐδῶ γρεία



"Γνώμη"



Χειμωνιαστικη απολαυσις

με * GRANDE FINE METAXA DRY
(50 ΕΤΩΝ)

* GRANDE FINE METAXA
(40 ΕΤΩΝ)



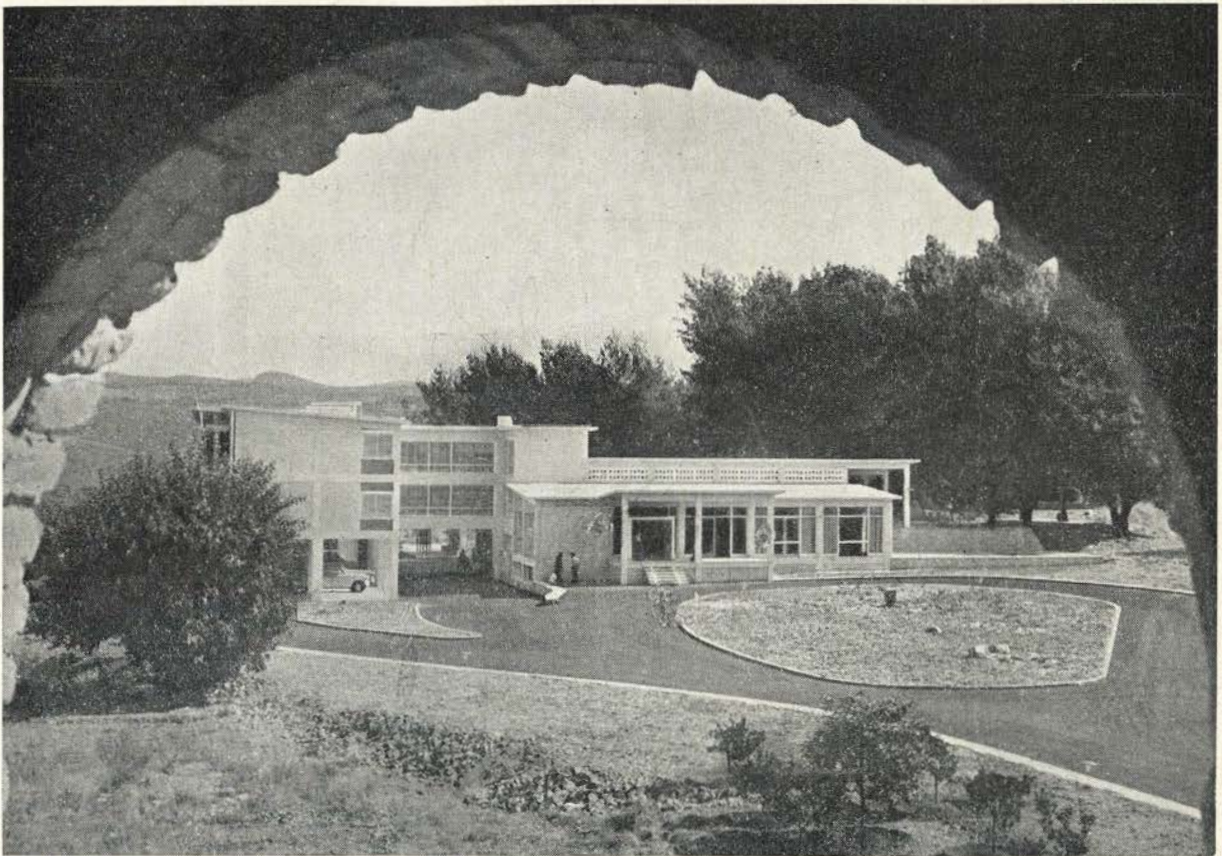
ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΩΝ Α.Α.Μ.Μ.
ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

* Τα δύο πολυτιμώτερα και παλαιότερα αποστάγματα οίνου ΜΕΤΑΞΑ

ΜΕΤΑΞΑ

Άπό τὸ 1888

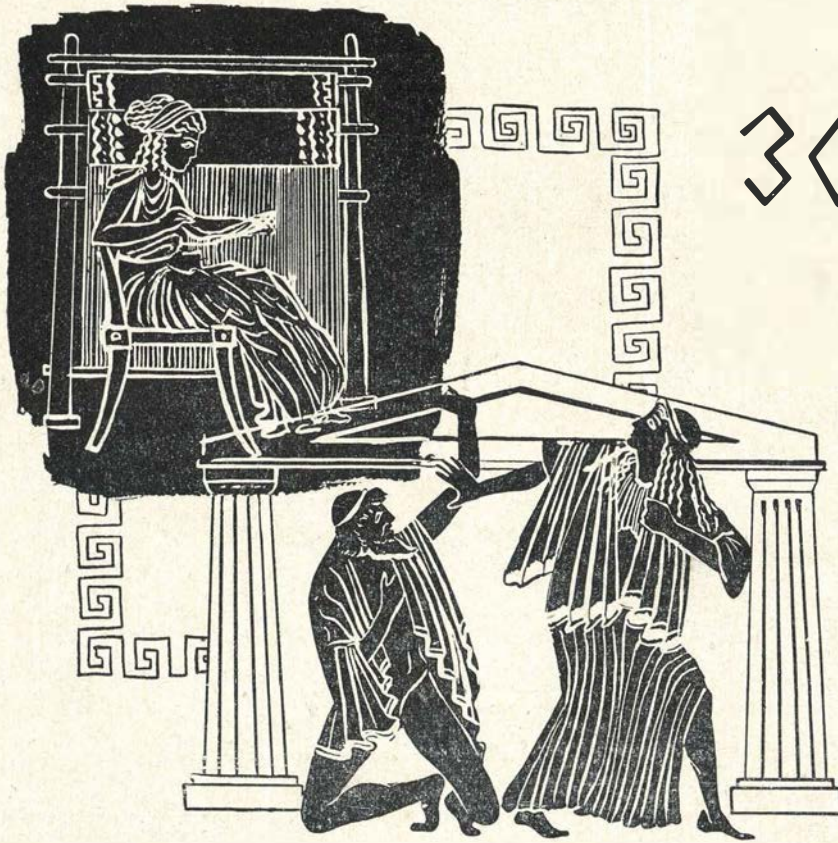
Ξ Ε Ν Ι Α



ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΑ ΚΑΙ ΜΟΤΕΛ ΑΝΕΓΕΡΘΗΝΤΑ ΥΠΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΑ ΔΙ' ΕΙΔΙΚΗΣ ΑΥΤΟΥ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ

1. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΑΝΔΡΙΤΣΑΙΝΑ. Β' τάξεως—Κλῖναι 30—Λειτουργεῖ ἀπὸ 1/4 ἕως 31/10
2. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΑΡΤΑ. Β' τάξεως—Τηλ. 4-13—Κλῖναι 40—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
3. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΒΟΛΟΣ. Β' τάξεως—Τηλ. 88-25—Κλῖναι 84—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
4. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΙΩΑΝΝΙΝΑ. Α' τάξεως—Τηλ. 80-87—Κλῖναι 100—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
5. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΝΑΥΠΛΙΟΝ. Β' τάξεως—Τηλ. 2-05—Κλῖναι 98—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
6. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΤΣΑΓΚΚΑΡΑΔΑ. Β' τάξεως—Κλῖναι 41—Λειτουργεῖ ἀπὸ 1/4 ἕως 31/10
7. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΦΛΩΡΙΝΑ. Β' τάξεως—Τηλ. 1-45—Κλῖναι 42—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
8. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΣΕΡΡΩΝ. Β' τάξεως—Κλῖναι 56—Λειτουργεῖ ὅλο τὸ ἔτος
9. Μοτὲλ "ΞΕΝΙΑ" ΛΑΡΙΣΑ. Α' τάξεως—Τηλ. 70-62—Κλῖναι 60—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
10. Μοτὲλ "ΞΕΝΙΑ" ΠΑΛΗΟΥΡΙ. Β' τάξεως—Κλῖναι 141—Λειτουργεῖ ἀπὸ 1/4 ἕως 31/10

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ: Εἰς τὰ ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ΤΟΥ Ε.Ο.Τ.
Εἰς ΑΘΗΝΑΣ: ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 8, ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 623.670
ΚΑΙ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΔΙΑΒΑΣΕΩΣ ΠΛΑΤΕΙΑΣ ΟΜΟΝΟΙΑΣ, ΤΗΛ. 525.899



30 ΔΙΩΝΕΣ

Δυό τέχνες πανάρχαιες
 Θέατρο
 και Ύφαντουργία
 30 αιώνες τὸ βαμβάκι
 ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεύει
 τὸν ἄνθρωπο,
 τὸ σπίτι,
 τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ-ΠΑΤΡΑΪΚΗ
 ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.



ΘΕΡΜΟΣΙΦΩΝ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

Όπως ὅλοι
 ἔτσι κι ἐσεῖς!

ΘΕΡΜΟΣΙΦΩΝ
ΙΣΘΛΑ

ΕΥΚΟΛΙΑ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

**ΕΙΝΑΙ Ο ΠΙΟ
 ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΟΣ**



ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΕΙΟΝ

• **ΟΜΗΡΙΚΟΣ** •

26.000 ΤΟΝΝΩΝ

ΔΙΑΘΕΤΟΝ ΠΛΗΡΕΣ ΣΥΣΤΗΜΑ ΚΛΙΜΑΤΙΣΜΟΥ (AIR CONDITIONING)
ΕΙΣ ΟΛΑ ΤΑ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑΤΑ

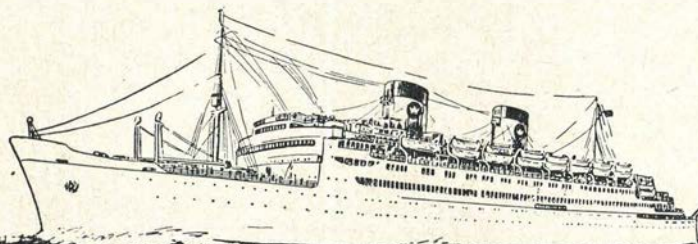
3

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

ΚΑΝΑΔΑ - ΝΕΑΝ ΥΟΡΚΗΝ

ΜΕ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΕΙΣ
ΜΕΣΣΗΝΑ-ΝΕΑΠΟΛΙΝ

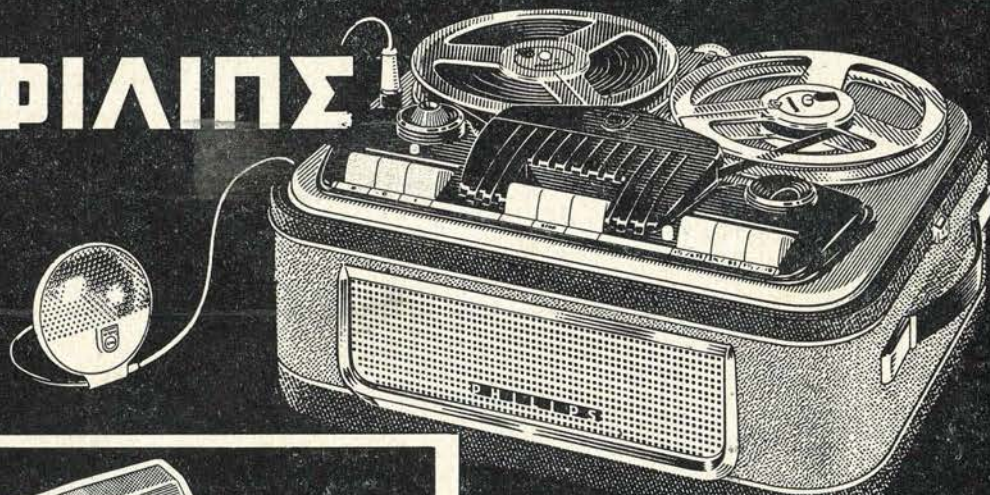
Δι' εισιτήρια και εξασφάλισιν θέσεων άποταθήτε εις όλα
τά άνεγνωρισμένα Γραφεία Τουρισμού και Μεταναστεύσεως



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ
ΕΘΝΙΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ ΑΜΕΡΙΚΗΣ

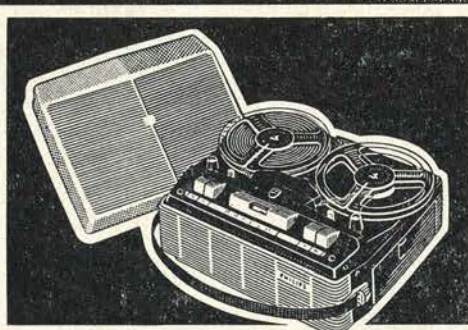
ΕΛ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 10, ΤΗΛ. 625,571-72-73-74

Μαγνητόφωνα ΦΙΛΙΠΣ



EL 3542

4 μαγνητικών έγγραφών και 3 ταχυτήτων, με τὰ 14 σημεία υπεροχής που τὸ καθιστούν καλλίτερο ἀπὸ κάθε ἄλλο. Δρχ. 6.100



**Οικογενειακὸ μοντέλο
EL 3541**

4 μαγνητικῶν έγγραφῶν μελετημένο καὶ κατασκευασμένο γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὸ σημερινὸ μοντέρνο σπίτι. Δρχ. 4.500

**Φορητὸ μαγνητόφωνο
ρεύματος EL 3514**

4 μαγνητικῶν έγγραφῶν. Μὲ διάρκειαν έγγραφῆς 4 ὡρῶν. Μὲ ἰσχυρότατον εὐαίσθητον μεγάφωνον 7". Μὲ πρίζα διὰ μικρόφωνον, ραδιόφωνον, πικ-άπ. Δρχ. 3.875



**Φορητὸ μαγνητόφωνο
μὲ τρανζίστορ EL 3585**

Εὐκόλο στὴ μεταφορὰ ἄκρια καὶ κατὰ τὴν διάρκειαν λήψεως καὶ ἀναμεταδόσεως. Ἀπλούστατο σὲ χρῆσι. Μὲ μεγάλη διάρκειαν έγγραφῆς. Συνδυάζεται μὲ μικρόφωνο, ραδιόφωνο καὶ χωριστὸ μεγάφωνο. Ἀποδίδει τέλεια καὶ τὸν πιὸ εὐαίσθητο ἦχο.

Δρχ. 3.575



**ΠΡΟΪΟΝΤΑ
ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΟΣ**

Χρόνος Α' Τεύχος 5
Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1962

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

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή ετησία δρχ. 150
'Εξωτερικού: Δολάρια 10
'Οργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Το "Θέατρο" τυπώνεται στο
'Εργοστάσιο Γραφικών Τεχνών
Ι. Μακρή, Παπαδιαμαντοπού-
λου 44, τηλέφωνο 715-706
'Εκτύπωση εξωφύλλου ύφασετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237
Τὰ κλισέ είναι του Τσιγκο-
γραφείου 'Αδελφών ΛΑΓΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
'Υπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
'Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Νικ. Κοντορός, Μ. 'Ασίας 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Μακέτα ★: 'Απόσπασμα ἀπ' τόν
δῦτερο πίνακα πού παράγγειλε ὁ
Μακρυγιάννης στόν Σπαρτιάτη λαϊ-
κό ζωγράφο Παναγιώτη Ζωγράφο:
«... φαίνεται ὁ Ρήγας Βελεστίνας, τό
ἀγαθό παιδί τῆς πατρίδας, καί βα-
στάζει ἕνα σακουλάκι μέ τόν σπόρο
τῆς λευτεριᾶς καί σπέρνει αὐτόν τόν
σπόρον». Γιά φόντο, μιά σελίδα ἀπ'
τά «'Ολύμπια» τοῦ Μεταστασίου,
πού μετέφρασε καί τύπωσε ὁ Ρήγας.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Νόθα χειροκροτήματα.—'Επί τέλους, ἔργο 'Ελληνικό!—
'Ενα ἐπικίνδυνο ρεκόρ: 22 Θέατρα.—'Η Τραγωδία, ὄχι
στήν 'Οθόνη.—'Εθνικοῦ, εὐτελεῖ τεχνάσματα σελ. 7
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** GEORGE BERNARD SHAW: Τό "Άλφα- Βῆτα τῆς
Σκηνοθεσίας. 'Ενας πρακτικός ὁδηγός. 'Απόδοση Μά-
ριου Πλωρίτη σελ. 21
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ:** ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ: "Ρήγας Βελεστινλῆς". 'Ιστορικό δρά-
μα, σέ τρία μέρη καί ἑννιά εἰκόνες σελ. 43
- ΜΕΛΕΤΕΣ καί ΑΡΘΡΑ:** ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ: 'Η "Άλκηστη" τοῦ Εὐριπί-
δη. 'Ο μῦθος, τό παραμῦθι, τό δράμα σελ. 9
- Λ. Ι. ΒΡΑΝΟΥΣΗ: 'Ο Ρήγας καί τό Θέατρο. 'Η μετά-
φραση τῶν "Ὀλυμπίων" τοῦ Μεταστασίου σελ. 25
- JEAN - PAUL SARTRE: 'Ο Ζενέ καί οἱ "Δούλες". Τό
νέμα μέ τόν πιό ἀναισχυντο τρόπο. Μετάφραση Τάκη
Δραγώνα σελ. 30
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Κοσμική ἔρασιτεχνία στό Θέατρο.
'Η λάμψη τῆς στά ἐπινίκεια τοῦ 1912-1913 σελ. 36
- ΘΕΜΑΤΑ καί ΑΠΟΨΕΙΣ:** ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Θέατρο "πρωτοποριακό" σελ. 69
- MAX FRISCH: Πρόλογος στήν "Άνδorra" σελ. 71
- MICHAEL KUSTOW: Τό δραματικό ἔργο τοῦ Μάξ
Φρίς. Μετάφραση 'Αστέρη Στάγκου σελ. 72
- JEAN GENET: 'Απόψεις γιά τό Θέατρο σελ. 76
- JEAN GENET: Πρόλογος στό "Μπαλκόνι" σελ. 77
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ: Δημόσια συζήτηση γιά τό ἔργο
τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ σελ. 77
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** Μ. MARCLAND: Μνημόδραμα, ἡ μέθοδος τοῦ 'Άλεσ-
σάντρο Φέρσεν πού "λύνει" τόν ἠθοποιό σελ. 78
- JEAN CHALON: Φιλολογική ἡ καινούρια χειμωνιάτι-
κη περίοδος στά θέατρα τοῦ Παρισιῶ σελ. 80
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Νέα 'Αγγλικά, Γαλλικά, 'Ιταλικά καί 'Αμερικανικά βι-
βλία γιά Θέατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 81
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:** Δίσκοι μέ θεατρικά ἔργα σέ γερμανική γλώσσα σελ. 83
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:** Θεατρικά ἔργα πού γυρίζονται ταινίες σελ. 83

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Κ Α Λ Λ Ι Τ Ε Χ Ν Ι Κ Η Π Ε Ρ Ι Ο Δ Ο Σ

1962 - 1963

*

Α΄ ΠΡΩΤΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

9	ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ . . .	“ΤΑΓΧΩΥΖΕΡ”	τ.σ. Ρ. ΒΑΓΚΝΕΡ
30	. . . »	“ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ”	» Γ. ΣΤΡΑΟΥΣ
20	ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ. . .	“ΜΑΡΤΥΣ”	» ΣΠ. ΣΑΜΑΡΑ
4	ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ. . .	“ΒΡΑΔΥΑ ΜΠΑΛΛΕΤΩΝ”	
18	. . . »	“ΤΡΟΒΑΤΟΡΕ”	» ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ
1	ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ. .	“ΤΟΣΚΑ”	» ΤΖ. ΠΟΥΤΣΙΝΙ
15	. . . »	“ΝΤΑΜΑ ΠΙΚΑ”	» Π. ΤΣΑΪΚΟΦΣΚΥ
1	ΜΑΡΤΙΟΥ.	“ΜΑΝΟΝ”	» Ζ. ΜΑΣΣΕΝΕ
15	ΑΠΡΙΛΙΟΥ	“ΡΙΓΟΛΕΤΤΟΣ”	» ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ
19	. . . »	“ΣΙΜΟΝ ΜΠΟΓΚΑΝΕΓΚΡΑ” . . .	» ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ

Β΄ ΘΑ ΕΠΑΝΑΛΗΦΘΟΥΝ ΕΠΙΣΗΣ ΤΑ ΚΑΤΩΘΙ ΕΡΓΑ :

Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ	“ΧΡΙΣΤΙΝΑ”
Ν. ΤΣΙΜΑΡΟΖΑ	“ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ”
Β. ΜΟΤΣΑΡΤ	“ΝΤΟΝ ΤΖΟΒΑΝΝΙ”
Ε. ΚΑΛΜΑΝ	“ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΤΣΑΡΝΤΑΣ”
ΤΖ. ΠΟΥΤΣΙΝΙ	“ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΥ”
Ρ. ΛΕΟΝΚΑΒΑΛΛΟ	“ΠΑΛΗΑΤΣΟΙ”
Π. ΜΑΣΚΑΝΙ	“ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ ΡΟΥΣΤΙΚΑΝΑ”
ΤΖ. ΡΟΣΣΙΝΙ	“ΚΟΥΡΕΥΣ ΤΗΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ”

A Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Νόθα χειροκροτήματα

Έπισημαίνουμε τόν κίνδυνο: Τό Θέατρό μας μεταβάλλεται σέ στίβο όπου ο Λαός εκφράζει τις πολιτικές και κοινωνικές του πεποιθήσεις με χειροκροτήματα επιδοκιμασίας ή σιωπή, πού υποδηλώνει αποδοκιμασία. Τό φαινόμενο διαπιστώθηκε στην παράσταση Ροντήρη στό Στάδιο. Τά χειροκροτήματα και οι άλλες θορυβώδεις εκδηλώσεις δέν αφορούσαν την άθλιεστάτη παράσταση. Ήταν φανερό: Ή αποδοκίμαζαν την κυβερνητική στάση στό θέμα Ροντήρη. Τό φαινόμενο έγινε πύο χειροπιαστό στό Θέατρο Ήρώδου Ἀττικού, όταν παιζόταν ή "Μέλισσα" τού Καζαντζάκη. Ήταν, μάλιστα, τόσο έντονη ή διάθεση τού Κοινού νά υπογραμμίζει με τις εκδηλώσεις την πολιτική του τοποθέτηση πού, τις περισσότερες φορές, άρπαζόταν από άπλες φράσεις, παραγνωρίζοντας την πραγματική θέση τού συγγραφέα πού ήταν ριζικά αντίθετη, σαφέστατα αντίλαϊκή! Κανένας όμως, δέν διαμαρτυρόταν όταν, εϋθύς άμέσως, ο Λαός διασυρόταν από τόν συγγραφέα πού, άλλωστε, σ' όλα τά έργα του δείχνει νά τόν περιφρονεί βαθύτατα. Πάντοτε, βέβαια, στην Ίστορία, ή συγκέντρωση πλθθους στις αίθουσες ή τά άμφιθέατρα πρόσφερε την εϋκαιρία στις μάζες — κρυμμένες στην άνωμμία τού πλθθους — νά εκφράζουν τις πολιτικές τους πεποιθήσεις με επιδοκιμασίες ή αποδοκιμασίες τού θεάματος. Ίδιαίτερα, σέ εποχές πού άλλοι τρόποι εκφράσεως καταντούσαν επικίνδυνοι. Μιά τέτοια εξήγηση θά μπορούσε νά δοθεί και στό φαινόμενο πού παρουσιάζεται επίμονα, τελευταία, στη χώρα μας. Δουλειά τών κοινωνιολόγων νά τó μελετήσουν. Έδώ ενδιαφέρει μία άλλη πλευρά, πού αναφέρεται ειδικά στό Θέατρο. Με τόν κατήφορο πού πήραμε τό θέατρο δέν ξεχωρίζει πιά από τό πολιτικό βήμα. Ο θεατής καταντάει νά μήν ενδιαφέρεται για την ποιότητα ή τό περιεχόμενο τού έργου — άν πρόκειται δηλαδή, για Θέατρο ή όχι — αλλά για τά συνθήματα πού θ' άκούσει νά επαναλαμβάνονται από τούς ήθοποιούς. Ώς πού μπορεί νά φτάσει αυτό τό κακό μās τό έδειξαν τά λεγόμενα "ιστορικά έργα" και τά Κηποθέατρα, πού πρώτα διέφθειραν τό Κοινόν. Οι συγγραφείς παρέθεταν ιστορικά ταμπλά και προσέφεραν συνθήματα για εκδηλώσεις. Τό αποτέλεσμα είναι νά σημειωθεί μία καινούρια πτώση στό ήδη τόσο χαμηλό επίπεδο της θεατρικής μας παραγωγής. Από τη μία, λοιπόν, τά "ιστορικά έργα" τών Κηποθεάτρων κι από την άλλη οι ελαφρές κωμωδίες πού — για εμπορικούς λόγους — δέν είναι λιγότερο δημογαικές στά καθέκαστά τους, μετέβαλλαν τό θεατρικό λόγο, σέ άρθρογραφία εφημερίδος. Βέβαια, όχι μόνον δικαίωμα αλλά και υποχρέωση έχει ο θεατρικός συγγραφέας νά προβάλλει και νά προπαγανδίζει τις αντίληψεις του. Με μία ούσιαστική διαφορά: Η έκφραση ιδεών σ' ένα έργο Τέχνης γίνεται με τρόπο τελείως διαφορετικό από τό πολιτικό βήμα ή τις στήλες της εφημερίδος. Γι' αυτό και ή επίδραση πού άσκει ο συγγραφέας είναι βαθύτερη και μονιμότερη. Τό νά μεταφέρουμε τις μεθόδους της Δημοσιογραφίας στό Θέατρο ούτε την Τέχνη εξυπηρετούμε, ούτε την πολιτική. Άπλως, κατεβάζουμε τό επίπεδο της πνευματικής μας ζωής. Αυτό, άκριβώς, πού πρέπει, με κάθε τρόπο, ν' άποφύγουμε.

★ 'Επί τέλους, έργο 'Ελληνικό!

Όνομάζεται: Έθνικό Θέατρο της Ελλάδος. Κι όμως. Είχε καταντήσει Έθνική Σκηνή της Άγγλίας! Κάθε χρόνο άρχιζε με Σαίξπηρ. Σπάνια έκανε καμιά παραχώρηση στό Γκαΐτε, στό Μαριβό ή στόν Ίφεν. Σέ Έλληνα συγγραφέα, ποτέ! Για την άκριβεια: Μιά και μοναδική φορά μετά την Άπελευθέρωση και καμιά στη δεκαετία της σημερινής Διευθύνσεως! Γνωστή — δεδηλωμένα άντεθνική — ή πολιτεία του εναντι της ελληνικής θεατρικής παραγωγής. Ένας λόγος παραπάνω για νά χειροκροτηθεί ή έφετινή έναρξη του με έργο ελληνικό. Κι ός βρέθηκε άναγκασμένο νά τό πράξει: Τό προσεχές άνέβασμα τού έργου άπ' τη Ρουμανική Κρατική Σκηνή θ' άπεδείκνυε τά θέατρα τών Λαϊκών Δημοκρατιών πύο φιλόστοργα για την ελληνική παραγωγή από τό . . . Έθνικό μας Θέατρο! Ύστερα, δέν ήταν και τόσο εύκολο ν' άποφευχθεί ή συμμετοχή στά 80χρονα τού Μελ. Μά, κ' έτσι άκόμα, άξίζει τό χειροκρότημα. Έστω και έμμεσα, τό Έθνικό άναγνωρίζει πώς υπάρχει ελληνική θεατρική παραγωγή, άξια νά τιμηθεί. Κ' επί πλέον τιμά τόν Μελ. Όσες επιφυλάξεις κι άν υπάρχουν για την συνέπεια τού συγγραφέα τού "Κόκκινο πουκάμισο", υπάρχει γενική άναγνώριση: Άφιέρωσε γόνιμα μία ολόκληρη ζωή στην ύπηρεσία τών Έλληνικών Γραμμάτων και στό Θέατρο. Τό υπήρξε τριπλά: Σάν σκηνοθέτης, ήθοποιός, συγγραφέας. Τό Θέατρο Ίδεών, τό Κοινωνικό Θέατρο, τό Ίστορικό Δράμα τού όφείλουν πολλά. Η "Έλευθέρα Σκηνή" και τό "Θέατρο Τέχνης" — με την ποιότητα τών έργων και τόν τρόπο παρουσιάσεώς τους — ήταν κινήματα πού επηρέασαν τό Νεοελληνικό Θέατρο. Ένα περιοδικό, πού άγωνίζεται για την άναγνώριση, την προώθηση, την επιβολή της ελληνικής θεατρικής παραγωγής, δέν μπορεί νά φιλοξενεί Ζενέ ή Μπέκετ και ν' άγνοεί τόν Μελά. Δημοσιεύει, λοιπόν, τό "Ρήγα Βελεστινλή" τιμώντας τά παραγωγικά 80χρονα τού Μελά, αλλά και την άπόφαση τού Έθνικού. Θά ήταν, μάλιστα, άξια πολύ μεγαλύτερα εξάρσεως, άν δέν ήταν άπλή φιλοφρόνηση σέ φτασμένο συγγραφέα. Άν έδειχνε πώς ή Διεύθυνση τού Έθνικού, έστω και καθυστερημένα, άρχισε νά καταλαβαίνει τό χρέος της άπέναντι στους Έλληνες συγγραφείς κι ανέλαμβανε νά τό έπιτελέσει. Όχι μονάχα γιατί τό επιβάλλει ο ιδρυτικός του νόμος, αλλά γιατί — θά τό επαναλάβουμε άλλη μία φορά — Έλληνικό Θέατρο, χωρίς ελληνική δραματική παραγωγή, δέν υπάρχει. Βέβαια, ή καθιέρωση Έβδομάδας Κρητικού Θεάτρου, τό άνέβασμα της "Μέλισσας" και τώρα τού "Ρήγα Βελεστινλή" θά μπορούσε νά ναι ένδειξεις για άλλαγή της άντεθνικής πορείας τού Έθνικού, κάτω από τούς επίμονους άγώνες και την πίεση της δημιουργημένης Κοινής Γνώμης. Η πείρα τού παρελθόντος δέν επιτρέπει άταπάτες. Θά περιοριστούμε, άπλως, νά τό ευχηθούμε. Τό "Θέατρο" ευχαριστεί τόν άγέραστο Σπύρο Μελά για την ευγενική παραχώρηση τού "Ρήγα" και τόν εκδότη τών "Απάντων" του Σταύρο Μπίρη πού, μολονότι είχε προχωρήσει στη στοιχειώσια τού έργου, δέχτηκε πρόθυμα νά τό παραχωρήσει τελικά στό "Θέατρο".

★ Ένα επικίνδυνος ρεκόρ : 22 θέατρα

Η νέα θεατρική περίοδος ανοίγει με 22 θέατρα στην Αθήνα. Αξιόλογο ρεκόρ ακόμα και για πόλεις με πολλαπλάσιο πληθυσμό, ακόμα και για χώρες όπου το θέατρο έχει παράδοση εκατοντάδων χρόνων. Χωρίς αμφιβολία : Κάθε νέο θέατρο είναι πρόδος, βήμα προς τόν πολιτισμό. Αλλά αυτή είναι ή μάλλον πλειοψηφία του νομίμου. Όσοι αγαπούν το θέατρο ανησυχούν, δικαιολογημένα, για την απότομη ανάπτυξη του. 22 θέατρα σημαίνει 22 θίασοι. Σημαίνει 44 πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες, 88 ρολίστες, μία εκατοντάδα καρατερίστες — άπειρία άλλων στελεχών. Ο πρώτος κίνδυνος ανέκυψε ήδη : Η κατάτμηση των ισχνών καλλιτεχνικών μας δυνάμεων. Βέβαια, οι “δραματικές” σχολές παράγουν συνεχώς “αποφοίτους”. Αλλά ήθοιοι, που μπορούν δημιουργικά και εύπρως να σταθούν στη Σκηνή, μένουν πάντα λίγοι. Εικοσιδύο θίασοι καταντά, επομένως, να σημαίνει 22 λειψοί θίασοι. Και οι 22 λειψοί θίασοι αποκλείουν τόν ανέβασμα έργων ποιότητας. Αρκεί να υπομνησθεί κάτι πού επανειλημμένα διαπιστώθηκε : Ακόμα και τόν Έθνικό Θέατρο, με τήν επάρκεια υλικών μέσων και τόν πολυπληθές καλλιτεχνικό προσωπικό, δέν μπορεί νά ανταποκριθεί στό ανέβασμα μιάς Σαιξπηρικής τραγωδίας. Αυτό προδικάζει τί θά συμβεί με τούς 22 άλλους θίασους : Η, από γνῶθι σαυτόν, δέν θ’ ανέβάζουν έργα ποιότητας, ή θά τ’ ανέβάζουν άψηφιστα, χωρίς νά ναι σέ θέση, και θ’ άποτυγχάνουν κι αυτοί και τά έγγυημένα έργα! Και κάτι άλλο : Εικοσιδύο θίασοι χρειάζονται περισσότερα από εκατό έργα για τή χρονιά τους. Η παγκόσμια παραγωγή δέν είναι τόσο ικανοποιητική. Ο συναγωνισμός οδηγεί άνεξέλεγκτα τούς θίασους στίς ξένες επιτυχίες. Για νά έντυπωσιάσουν, καταφεύγουν σέ έργα πρωτοπορίας. Η άποτυχία καιροφυλακτεί κ’ εκεί : Άνιδεοί οι ίδιοι στούς νέους τρόπους έκφράσεως, στά νέα μηνύματα. Τό κοινόν, άπροετοίμαστο νά τά δεχθεί. Η κριτική, άπληροφόρητη νά τό κατατοπίσει. Βέβαιος ό έξευτελισμός συγγραφέων, πρωτοπορίας και έργων. Συμπέρασμα; Ποτέ ή Αθήνα δέν είχε περισσότερα θέατρα. Αλλά και ποτέ δέν υπήρχαν πιά αδύνατοι θίασοι. Ποτέ δέν ήταν τόσο δύσκολο τό ανέβασμα έργων ποιότητας. Και τό σημαντικότερο όλων : Από τά έργα πού άνήγγειλαν οι 22 θίασοι ελάχιστα είναι έλληνικά. Κι όλα άνήκουν στό είδος τής λεγομένης “ελαφράς έλληνικής κωμωδίας” πού, αντί ν’ ανέβασει, ρίχνει όλοένα και πιά χαμηλά τό επίπεδο τής νύ-πιας θεατρικής παραγωγής. Έτσι, από τήν καταπληκτική αύξηση των θιάσων, τόν Έλληνικό Θέατρο, όχι μόνον δέν φαίνεται νά κερδίζει, αλλά και θά χάσει. Θά πέσει ακόμα περισσότερο στή ρουτίνα. Νά μερικοί φόβοι, άνάμικτοι μέ τίς έλπίδες, για τή νέα σαιζόν. Μακάρι νά διαψευστούν.

★ Η Τραγωδία, όχι στην Όθόνη

Είχε άπόλυτο δίκιο ό Πρόεδρος τής Κριτικής Έπιτροπής στό Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης : Η Τραγωδία δέν επιτρέπεται νά γίνεται Κινηματογράφος. Κι όσοι τό επιχειρούν θά πρέπει νά χουν τήν έντιμότητα νά δηλώνουν πώς, εκτός άπ’ τήν “υπόθεση”, τίποτε άλλο δέν διασώζουν από τό έργο πού “μεταγράφουν”. Η “υπόθεση”, όμως, είναι μόνον ό σκελετός τής Τραγωδίας. Ό,τι τήν κάνει ζωντανό όργανισμό είναι ό Λόγος. Λόγος ποιητικός, λόγος τεχνικός, λόγος άκαταμέτρητης και ζωτικής ποικιλίας. Αυτός ό Λόγος, πού περιέχει όλη τή δραματικότητα τού έργου, στήν κινηματογραφική διασκευή χάνεται όλότελα. Γιατί, Τραγωδία είναι Λ ό γ ο ς, ένῶ Κινηματογράφος είναι Ε ί κ ο ν α και μόνον Εικόνα. Ασφαλώς, ή Τραγωδία είναι και θέαμα. Αλλά θέαμα μόνον όσο παραμένει Ακρόαμα. Κι αυτό ακόμα, στήν κινηματογραφική διασκευή δέν μπορεί νά χεί καμμία γνησιότητα. Γιατί, τό θέαμα τής Τραγωδίας είναι σ τ α τ ι κ ό και όργανικά πρὸς τήν ιδιότητα τής τραγωδίας διατεταγμένο. Τού Κινηματογράφου είναι κ ι ν η σ ι α κ ό και όργανικά πρὸς τή φύση τού κινηματογραφικού έργου συγκροτημένο. Μ’ άλλα λόγια,

στόν κινηματογράφο κ’ ή ένότητα ακόμα τής “υπόθεσης” είναι καταδικασμένη. Κατά συνέπεια : Όταν ένα κινηματογραφικό έργο, εμφανίζεται σαν έργο τού Ποιητή — από τό όποιο δανείστηκε μόνον τόν τίτλο και κάποια ράκη, άπ’ τήν “υπόθεσή του” — διαπράττει άπάτη σέ βάρος τού Κοινού, πού πηγαίνει νά δει Εϋριπίδη, Σοφοκλή ή Αίσχύλο και βλέπει τό κατασκευάσμα ένός σκηνοθέτη. Και ή άπάτη είναι πιά άσυγχώρητη γιατί πέρα από τή “μεταγραφή” δέν υπάρχει άλλο κίνητρο από τό στεγνό οικονομικό συμφέρον. Έμπορευόμαστε τό όνομα και τή φήμη τού Ποιητή, σφαγιάζοντας τήν άνεπανάληπτη δημιουργία του. Καθένας έχει τό δικαίωμα νά “έμπνευθει” από τόν Εϋριπίδη ή όποιο άλλο ποιητή ή συγγραφέα και, παίρνοντας άφορμή άπ’ τό έργο του, νά κάνει ακόμα και δική του ταινία. Έχει, όμως, τήν υποχρέωση νά δηλώνει πώς πρόκειται για “διασκευή”, για έργο “κατά Εϋριπίδην”. Η εποχή μας δέν σέβεται τίποτα, δέν σταματά σέ τίποτα. Μεταβάλλει τά πάντα σέ “μπίζνες”. Υπάρχουν όμως και κάποια όρια. Η Τραγωδία είναι πολύ μεγάλη υπόθεση για νά τήν αφήσουμε νά μεταβληθεί σέ μέσο πλουτισμού οιοδύποτε “παραγωγού”.

★ Έθνικού, εϋτελή τεχνάσματα

Γνωστό τό όλίσθημα τού Έθνικού : Διεφήμιζε πομπωδώς — και άτόπως — σαν “παγκόσμια πρεμιέρα” τήν έφετινή άθλια παράσταση των “Βακχών” στό άρχαιο θέατρο τής Έπιδαύρου. Ακόμα πιά έξοργιστική ή έπιμονή στά εϋτελή διαφημιστικά του τεχνάσματα, άφού γνώριζε άριστα πώς ή τραγωδία τού Εϋριπίδη ανέβαστηκε τό 1959, από “Έλληνα σκηνοθέτη — τόν Μίνω Βολανάκη — στό “Οξφορντ Πλαίηχάουζ” — μέ σύμπραξη πρωταγωνιστών όλκής — και όχι έρασιτεχνών — όπως ή “Υβόν Μίτσελ (Αγαθή), τά βασικά στελέχη τού “Ολντ Βικ” Μάικελ Ντέηβιντ (Διόνυσος) και “Έντουαρντ Χάρντουικ (Κάδμος), ό Ντέηβιντ Ντόντιμιντ (Τερεσία) και ό Σόν Κόνρυ (Πενθέας). Ήταν έπίσης γνωστό πώς ή τραγωδία ανέβαστηκε και από τό “Αρτς Θήατερ” τού Καίμπριτζ. Κι άν ακόμα ή Διεύθυνση τού Έθνικού προφασίζόταν άγνοια τής θεατρικής κίνησης στά διεθνή Κέντρα, δέν μπορούσε νά ισχυρισθεί πώς άγνοούσε τό ανέβασμα των “Βακχών”, μέ έπαγγελματίες ήθοιοιούς, στίς 24 Μαΐου 1950, στό “Ωδείο” Ηρώδου τού Αττικού, από τόν “Θυμελικό Θίασο” τού Λίνου Καρζή πού, ως γνωστόν, είναι Ημικρατικός Όργανισμός. Έπομένως : Διαφημιστικά τεχνάσματα πού καταδικάζονται κι όταν ακόμα χρησιμοποιούνται από άνεύθυνους θεατρικούς έπιχειρηματίες, είναι άπαράδεκτο και έξοργιστικό τό έστρατευόμναι για λόγους έντυπώσεων ή άπλη δεκαρολογία από τήν έπιχορηγούμενη Κρατική μας Σκηνή. Αλλά, σά νά μήν έφταναν οι τρεις . . . προπαγκόσμιες πρεμιέρες των “Βακχών” πού άναφέραμε, ίδου νεότερη και ακόμα πιά διασκεδαστική συνέχεια. Πληροφορίες έπίσημες τού Ίνστιτούτου Αρχαίου Δράματος τής Ιταλίας : Για πρώτη φορά στά νεότερα χρόνια, άρχαία έλληνική τραγωδία παρουσιάζεται στήν Ιταλία τό 1911. Ήταν ό “Οιδίπους Τύραννος”, μέ τόν Γουσταύο Σαλβίνι, στό Ρωμαϊκό Θέατρο τού Φιέζολε. Δεύτερο έργο, δύο χρόνια άργότερα — 1913 — στό ίδιο θέατρο, οι “Βάκχες”! Μετά τό άναγκαστικό διάλειμμα τού Α’ παγκόσμιου πολέμου, παρουσιάζονται τό 1921, στό άρχαιο θέατρο των Συρακουσών “Χοηφόρες”. Δεύτερο πάλι έργο, τόν έπόμενο χρόνο — 1922 — “Βάκχες”! Και μετά τό Β’ παγκόσμιο πόλεμο, τό 1950, στό άρχαιο θέατρο των Συρακουσών, πάλι “Βάκχες”! Κ’ οι τρεις, παραστάσεις όργανωμένες — φεστιβάλ διεθνών αξιώσεων! Έπομένως, έν ή έφετινή παράσταση των “Βακχών” από τό Έθνικό μας Θέατρο ήταν “παγκόσμια πρεμιέρα”, είχαν προηγηθεί τουλάχιστον έξη . . . προ-παγκόσμιες πρεμιέρες! Η πρώτη, μάλιστα, πρό μισού αιώνας! Συμπέρασμα; Τά εϋτελή και άποπα τεχνάσματα των “παγκοσμίων πρεμιερών” μπορούσαν νά λείπουν από ένα Έθνικό Θέατρο. Ήδη, μετά τούς Άγγλους και τούς Ιταλούς, διασκεδάζουν μαζί μας και οι Γερμανοί, πού παρουσίασαν κι αυτοί “Βάκχες” σέ μερικές . . . προ-παγκόσμιες πρεμιέρες!



Η “ΑΛΚΗΣΤΗ” ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Ο ΜΥΘΟΣ - ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ - ΤΟ ΔΡΑΜΑ

Του ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

Φίλοι μου, ή τύχη τῆς γυναίκας μου είναι
καλλίτερη θαρῶ ἀπό τῆ δική μου,
κι ἄς δείχνει ἄλλιῶς! Ποτές ἐκεῖνη πόνο
δὲ θὰ ματαγεντεῖ, κι ἀραξοβόλι
περίδοξο ἀπό μύρια βάσανα ἤῤοε.
Μὰ ἐγώ, πὸν ἡ μοῖρα μου ἦταν νὰ μὴ ζῶ,
τὸ γραφτό μου ξεφενύοντας θὰ ζήσω
θλιβεῆ πιά ζωή! Τώρα τὸ νιώθω.
Μὲ τί καρδιά νὰ μπαῖνω στὸ παλάτι;
Ποῖνε θὰ χαιρετίζω; Καὶ μὲ ποιῶ
τὸ χαιρέτιο σὰ μπαῖνω θ' ἀγαλλιᾶζω;
Ποῦ νὰ στρέψω; Ἡ ἐρμιά θὰ μ' ἀποδιώχνει
τοῦ σπιτιοῦ, τῆς γυναίκας μου σὰ βλέπω
τὸ κρεβάτι ἀδειανὸ καὶ τὰ θρονιά της,
κουρνιαχτὸ νὰ ν' τὸ πάτωμα γιομάτο,
τὰ παιδιὰ μου στὰ γόνα μου νὰ πέφτουν
καὶ θρηγνώντας τῆ μάνα τους νὰ κρᾶζουν,

νὰ βογγοῦνε κ' οἱ δοῦλοι πὸν μιὰ τέτοια
κωρὰ τους ἔχουν χάσει ἀπὸ τὸ σπῆτι.
Αὐτὰ μὲς στὸ παλάτι· μὰ κι ἀπόξον
τῶν Θεσσαλῶν οἱ γάμοι κ' οἱ γυναίκες
οἱ σύναξες κνήγον ὀὰ μὲ παίρνουν,
γιατὶ τίς συνομήλικες σαμπῶς
θὰ βαστῶ τῆς γυναίκας μου νὰ βλέπω;
“Ὅποιος πάλι μὲ μάχεται, θὰ λείει:
“Κοιτάξτε τον πὸν ζεῖ μὲς στὴν ντροπή του,
πὸν ἡ καρδιά του δὲν τό λее νὰ πεθάνει,
μ' ἀπὸ δείλια γιὰ λόγον του ἔχει δώσει
τῆ γυναίκα καὶ ἔσφυγε τὸν Ἄδη!
Κι ἀπὲ ἄντρας εἶναι λείει; Καὶ τοὺς γονιούς του
μισάει, σὰ νὰ πεθάνει ἀρνήρη ἀτός του;”
Νά στὰ πάθια μου ἀπάνον τί θ' ἀκούω.
Τί διάφορο ἔτσι, φίλοι μου, νὰ ζήσω
μὲς στὴν καταβολὴ καὶ δυστυχία;

1.—ΚΑΘΟΔΟΣ ΚΑΙ ΑΝΟΔΟΣ ΤΗΣ ΘΕΑΣ

Στὸ κέντρο τῶν ἀρχαίων θρησκειαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου βρίσκεται ὁ θάνατος κ' ἡ ἀνάσταση τοῦ δαίμονος τῆς βλάστησης, πὸν πεθαίνει καὶ ξανάρχεται στὴ ζωὴ κάθε χρόνο. Εἶναι ἓνα ταξίδι τοῦ μέσα στὰ βάθη τῆς γῆς, κατέβασμα κι ἀνέβασμά του ἀπὸ τὸν Ἄδη. Ἡ περιπέτεια τοῦ ἐκτυπώνει καὶ διαδέχεται τὴν Κάθοδο καὶ Ἄνοδο τῆς ἀρχαιότερης τοῦ Μεγάλης Θεᾶς, πὸν κατεβαίνει μὲ τὸ θάνατο τῆς βλάστησης μέσα στὴ γῆ, γιὰ ν' ἀνεβεῖ μὲ τὸ ξανάνωμα τῆς φύσης. Περιλάλητη εἶναι ἡ κατάβαση τῆς βαβυλωνιακῆς Ἴστάρ, πὸν ἐκτυπώνει τὴν κατάβαση τῆς σουμεριακῆς Ἰνάνα. Ἡ ὅμοια περιπέτεια τῶν αἰγαιακῶν θεαινῶν ἀνακρατιέται σὲ κάποιες λατρεῖες ἀρχαῖου χαρακτήρα. Πλήθος ἀγγειογραφίες παρασταίνουν θεές ν' ἀνεβαίνουν μέσα ἀπὸ τὸ χῶμα. Στους Δελφοὺς οἱ Θυιάδες τελοῦν τὴν ἀναγωγὴν τῆς ἡρωίδος, ἀρχαίας θεᾶς πὸν ταυτίζεται μὲ τὴ Σεμέλη. Ἀπὸ τὴν Ἀλκυονία Λίμνη στὴ Λέρνα ὁ Διόνυσος ἀνεβάζει τὴ Σεμέλη ἀπὸ τὸν Ἄδη. Τὸ τυπικὸ παράδειγμα, σὲ γεωργικούς πιά σχετισμούς εἶναι ἡ Κάθοδος καὶ Ἄνοδος τῆς Κόρης ἢ Περσεφόνης, πὸν ἓνα μέρος τοῦ χρόνου τὸν περνᾷ στὸν κάτω κ' ἓνα στὸν ἀπάνου κόσμο. Τὴν περιπέτεια τὴν ἀναλαβαίνει μὲ τὸν καιρὸ ὁ σερνικός παρακλόουθος τῆς θεᾶς, γιὸς τῆς ἢ ἀγαπητικὸς ἢ καὶ τὰ δύο. Εἶναι μιὰ οὐσιαστικὴ λειτουργία πὸν βοηθᾷ τὴν ἀλλα-

γῆ τῶν ἐποχῶν καὶ γλυτάνει τὸν κόσμο ἀπὸ τὴν καταστροφὴν, πὸν πιστεύεται πὸς τὸν περιμένει σὰν κλείνει ὁ χρονιάτικος κύκλος. Ἡ Κάθοδος τῆς Θεᾶς ἢ τοῦ Θεοῦ συνοδεύεται μὲ θρήνους καὶ πένθιμες τελετές, ἢ Ἄνοδος μὲ χαρὰς καὶ ξεφαντωτικὰ πανηγύρια. Οἱ διπλῆς αὐτῆς τελετῆς ἀνακρατιοῦνται κάποτε στὴ μνήμη ἀρχαίων θεαινῶν, ὅπως τῆς Ἀριάδνης, πὸν ξεπέφτουν σ' ἡρωίδες. Εἶναι φορὲς πὸν ἡ περιπέτεια τῆς Θεᾶς γυρίζει σ' ἓνα ταξίδι τῆς, μισεμὸ τῆς καὶ γυρισμὸ, ὅπως τὰ Ἀναγῶγια καὶ Καταγῶγια τῆς ἐρυκινῆς Ἀφροδίτης. Συχνά, πάλι, ἡ περιπέτεια τῆς Θεᾶς συνδυάζεται μὲ τὴν περιπέτεια τοῦ ἀρσενικοῦ τῆς συντρόφου. Ἡ Θεὰ κατεβαίνει στὸν Ἄδη γιὰ νὰ βγάλει ἀποκεῖ τὸν ἀγαπημένο τῆς (ἢ Ἴστάρ τὸν Ταμμουζ), ἢ ὁ Θεὸς κατεβαίνει γιὰ νὰ βγάλει ἀποκεῖ τὴ Θεὰ (ὁ Διόνυσος τὴν Σεμέλη). Σταθερὸ στοιχεῖο τοῦ δράματος εἶναι ἡ ἔνοση τῶν θεϊκῶν πρωταγωνιστῶν, ὁ ἱερὸς Γάμος τους, πὸν παρασταίνεται ἀπὸ τοὺς λάτρεις. Ὅταν οἱ ἀρχαῖες θεές, χάνοντας τὴ λατρεία τους, γυρίζουν σ' ἡρωίδες, ἢ ἀλλοτινὴ τους περιπέτεια μετασχηματίζεται σὲ θάνατο κι ἀνέβασμά τους ἀπὸ τὸν Ἄδη. Χαρακτηριστικοὶ εἶναι οἱ μῦθοι τῆς Σεμέλης, πὸν τὴν ἀνεβάζει ὁ Διόνυσος, τῆς ἈλκΗΣΤΗΣ, πὸν ξαναγυρίζει στὴ ζωὴ, τῆς Εὐρυδίκης πὸν τὴν ἀνεβάζει ὁ Ὀρφέας.

2.—Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΑΛΚΗΣΤΗΣ

Ἡ ἀρχὴ ἀνεβαίνει στὸν ἔρωτα τοῦ Ἀπόλλωνα μὲ τὴν Κορωνίδα, κόρη τοῦ Φλεγύα, θεσσαλικῆ βασιλιᾶ κοντὰ στὴ Βοιηθίδα λίμνη. Μὲ τὸ σπέρμα τοῦ θεοῦ στὰ σπλάχνα τῆς, ἢ Κορωνίδα ἐσιμξε μὲ τὸν Ἴσχυ. Ζένο ἀπὸ τὴν Ἀρκαδία. Ἐνας κόρακας μῆνυσε τοῦ θεοῦ τὴν ἀπιστία τῆς κ' ἐκεῖνος σκότωσε (ἢ ἔβαλε τὴν Ἄρτεμη νὰ σκοτώσει) τὴν Κορωνίδα. Τὴν ὥρα πὸν καιγόνταν ἡ νεκρὴ, ὁ Ἀπόλλωνας ἄρπαξε τὸ βρέφος ἀπὸ τὴ φωτιά καὶ τὸ ὄωσε τοῦ Κένταυρου Χείρωνα νὰ τὸ ἀναθρέψει. Ὁ Κένταυρος μεγάλωσε τὸ γιὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, τὸν Ἀσκληπιό, καὶ τοῦ δασκάλεψε τὴν γιατρικὴ, ὅπου γίνηκε ὁ πιὸ μεγάλος τεχνίτης. Ὁ ἡμίθεος ὅμως παρατράβηξε τὴν τέχνη του κ' ἔφτασε ν' ἀνασταίνει καὶ νεκρούς, παράβαση πὸν ἔσυρε πάνω του τὸ ἀστροπελέκι τοῦ Δία. Ὁργισμένος ὁ Ἀπόλλωνας μὲ τὸν Δία, πὸν τοῦ σκότωσε τὸ γιὸ του, σκότωσε κ' ἔ-

κεῖνος τοὺς Κύκλωπες, πὸν τοῦ ὄφτιασε τὸ ἀστροπελέκι. Ὁ Δίας ἤθελε νὰ τὸν γαρεμίσει στὸν Τάρταρο, μὲ τὴν μεσολάβηση ὅμως τῆς Λητῆς τοῦ ἀλάφρωσε τὴν τιμωρία: Ὁ Ἀπόλλωνας στάλθηκε νὰ δουλέψει στὴ γῆ ὀριμένο καιρὸ, βόσκοντας τὰ κοπάδια τοῦ Ἀδμήτου. Μὲ τὴν καλοσύνη καὶ τὴν δικαιοσύνηά του, ὁ Ἀδμήτος κέρδισε τὴ φίλια τοῦ θεοῦ, πὸν τοῦ στάθηκε εὐεργέτης καὶ προστάτης. Πρῶτα τοῦ ἔκανε τίς γελάδες του νὰ γεννοῦν ὅλες δίδυμα, ὅσο βοσκοῦσε τὰ κοπάδια. Ἐπειτα τόνε βόηθησε νὰ πάρει γυναίκα τὴν ἈλκΗΣΤΗ, βοηθώντας τον νὰ βγάλει τὸν ἄθλο πὸν ὄριζε στοὺς μνηστῆρες ὁ πατέρας τῆς: νὰ ζέσουν σ' ἄρμαμάξι κάπρο καὶ λιοντάρι. Τέλος βρῆκε ἓναν τρόπο νὰ τὸν γλυτώσει ἀπὸ πρόωρο χαμό του. Θυσιάζοντας τῶν Θεῶν στοὺς γάμους του, ὁ Ἀδμήτος λησμόνησε νὰ θυσιάσει καὶ στὴν Ἄρτεμη, κι ὅταν μπῆκε στὸ νυφικὸ θάλαμό του,



‘Ο “Αδμήτος, ή “Αλκίση και οί δαίμονες τού Θανάτου.
 Ήνεπίγραφη έτρουσκική άγγειογραφία : J. D. Beazley,
Etruscan Vase-Painting, Oxford 1947, Pl. XXX, 1

τόν βρήκε “γιομάτων από κουλούρες φιδιών” (δρακόντων σπειράμασι πεπληρωμένων): σημάδι θανάτου. ‘Ο Απόλλωνας κατάφερε τις Μοίρες να γλυτώσει ό “Αδμήτος, άν κάποιος άλλος δεχόντανε να πεθάνει για δαύτον. Σάν ήρθε ή μέρα τού θανάτου του δέν θελήσανε να πεθάνουνε για αύτόν ούτε ό πατέρας του ούτε ή μάνα του, και τότε δέχτηκε ή “Αλκίση, ή γυναίκα του, που πέθανε να τόν γλυτώσει. Θαμάζοντας όμως την αύτοθυσία της, ή Περσεφόνη την ξανάστειλε στη ζωή, ή, “ όπως λένε μερικοί ”, προσθέτει ό μυθογράφος, “ την έφερε πίσω ό “Ηρακλής, στήνοντας μάχη με τόν “Αδη”.

‘Η έξωτερική ένότητα τού μύθου, στόν τύπο που παραδίνεται, δέν κατορθώνει να κρύψει την τεχνητή (με τό κρίμα και τή θητεία τού Απόλλωνα) ένωση δυό άνεξάρτητων μύθων: τού μύθου τού “Ασκληπιού από τή μιά (που δέ θα μās άπασχολή-σει εδώ), και τού μύθου, από την άλλη, τής “Αλκίσης, όπου καθρεφτίζεται ή Κάθοδος και “Ανοδος μιās αρχαίας θεσσαλ-κής θεάς που μετασχηματίζεται, όπως ή “Αριάδνη, ή Σεμέλη, ή δελφική “ήρωίς”, σ’ ήρωίδα.

Σημάδια, αληθινά, τής αρχαίας θεϊκότητας τής “Αλκίσης δέν απολείπουν. Τό τελευταίο στάσιμο τού δράματος τού Εύρι-πίδη μαρτυρά λατρεία τού “τάφου” της και θεϊκές τιμές που τής άναγνωρίζουν. ‘Ορισμένες πάλι μαρτυρίες (Ζηνόβιος 1, 18

3.— ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Είναι ένας μοναχογιός, που τού όρίστηκε να πεθάνει τή μέρα τού γάμου του· τού δίνεται όμως να γλυτώ-σει, άν ένας άλλος θελήσει να πεθάνει στη θέση του· οί γονιοί του, που τούς παρακαλεϊ, δέν τό δέχονται· δέχεται όμως ή νύφη, που πεθαίνει για χάρη του· ό Κύριος όμως τής Ζωής και τού Θανάτου, άντιμεύον-τας την αύταπάρνηση, τής δίνει τή ζωή και πάλι.

Αυτό, στόν απλότερο τύπο του, είναι τό παραμυθικό θέμα που, για την εξήγηση τού μύθου τής “Αλκίσης και τού δράματος τού Εύριπίδη, τό σημάδεψε ό Lesky. Μέσα από πλῆθος παραμύθια τής κατηγορίας αύτης που συγκέντρωσε ό

και Σχόλια στόν “Αριστοφάνη, Σφήκες 1239) αφήνουν ν’ ά-κούγονται ποιητικοί για την “Αλκίση θρήνοι. Οί “τάφοι” όμως κ’ οί “θρήνοι” τής ήρωολατρείας σκεπάζουν, κατά κα- νόνα, λατρείες αρχαίων θεών και θεαινών που ξεπέφτουν σ’ ή-ρωες και ήρωίδες. “Άλλο στάσιμο τού δράματος μιλά για άρ-χαϊκά τραγούδια που ύμνούν την “Αλκίση στα Κάρνεια τής Σπάρτης και σε κάποια γιορτή τής “Αθήνας. “Η τιμή τούτη νογιέται άν είναι για μιá αρχαία θεά που συμπιάνεται με τή ρίζα όρισμένων πανηγυριών, όχι όμως για μιá ξενική ήρωίδα. “Η λατρεία, από την άλλη, τής Δήμητρας, που συγκεντρώνει στόν έαυτό της και στην Κόρη της την Κάθοδο και “Ανοδο τής Θεάς, έχει αρχαίες στη Θεσσαλία τις οίξες (Ήλ. 2, 695 κέ. ‘Όμηρ. “Γυμος, εις Δήμ. 491). Τή συνάφεια τής “Αλκίσης με την Κόρη ή Περσεφόνη, τή μαρτυρά ή σύζυγία της με τόν “Αδμήτον, που τό όνομά του σημαίνει τόν “άδάμαστον” και, κατά νόμιμη εικασία, ύποδηλώνει τόν “Αδη. Μιά “γλώσσα” άκόμη στόν “Ήσυχιο, λ. “Αδμήτου κόρη” “Εκάτη· τινές δέ την Βενδίν (όπου ή Βριμώ, ή φεραία “Αρτεμη-“Εκάτη, σημαίνε-ται και με τό όνομα τής θρακικής “Αρτεμης), αφήνει, πίσω από τό ζευγάρι “Αλκίση-“Αδμήτος να θαμποφαινεται ένα θεϊκό ζευγάρι. “Αν, πραγματικά, ή “Αλκίση είναι θεά, ό “Αδμήτος δέν μπορεί να “ναι παρά ό θεϊκός πάρεδρός της. “Η ίδια ή άτο-νία τής μορφής τού “Αδμήτου μπροστά στη μορφή τής “Αλκί-σης, που κυριαρχεί στό μύθο και στό δράμα, θυμίζει την άτο-νία τού παρέδρου τής θεάς, μπροστά στην άδρή και μεγάλη μορφή της. “Ένα νέο στοιχείο που επιφέρω, είναι μιá άλλη εξήγη-ση τών δρακοντείων σπειράματων. “Αν είναι σημάδι θανάτου που τόν άποφασίζει ή “Αρτεμη, τί θέλουν τότες οί Μοίρες; Κι άν οί Μοίρες έχουν όρισει τό θάνατο, τί χρειάζεται; τότες ή φοβέρα τής “Αρτεμης; Σήμερα ξέρουμε πως τά σύμπλεχτα φίδια είναι σύμβολο τού “Ιερού Γάμου που συνδέεται, όπως εί-δαμε (= § 1), με την περιπέτεια τής Καθόδου και “Ανόδου. Πίσω, έτσι, από τις φιδίσιας κουλούρες, μέσα στο νυφικό θά-λαμο, είναι δυό σύμπλεχτα φίδια, ή “Αλκίση και ό “Αδμήτος στη φιδίσια μορφή τών χθονίων θεών, που τελούν την ιερή ένωση τους. “Επίμονη μνήμη ή αρχαία τούτη παράσταση, ξε-μέτρα όργανικά στό μύθο τής “Αλκίσης, εξήγημένη ύπερό-τερα, μέσα από άλλους σχετισμούς τού Φιδιού, σά σημάδι θα-νάτου.

Είδαμε πως τό συνδετικό στοιχείο τών δυό άνεξάρτητων μύ-θων, τού “Ασκληπιού και τής “Αλκίσης, είναι τό κρίμα τού “Απόλλωνα κ’ ή θητεία του στη δούλεψη τού “Αδμήτου. Είναι χωρίς άμφιβολία πως ή “έξορία” του για να καθαριστεί από τό φόνο τών Κυκλώπων στη θεσσαλική χώρα τού “Αδμήτου (όπου σά νόμος θεός θητεύει σά βοσκός) είναι μυθικό παρά-πλασμα τού ίερουργιού τού δελφικού Στεπτηριού. “Υστερα από μιá παράσταση τού φόνου τού Πύθωνα, ένας νεός τού πα-ρασταίνει τόν “Απόλλωνα στέλνεται για καθαρμό στα Τέμπη. “Ενώ όμως ό μύθος τής “Αλκίσης καθρεφτίζει τις ίεουργίες μιās βαθύτατης αρχαιότητας, την Κάθοδο και “Ανοδο τής Θεάς, ή θητεία τού “Απόλλωνα καθρεφτίζει ένα νεότερο στά-διο στό δίκαιο τού φόνου: Τό νόμιμο να ξεπατρίζεται και να καθαρίζεται από τό μόλεμα ό φονιάς, διαμορφώνεται από την άριστοκρατία με τή συμπάρσταση τού δελφικού ίερατείου. “Η διαφορά αύτή τών ήλικιών ξαναβεβαιώνει την τεχνητή σύν-δεση τών δυό άνεξάρτητων μύθων.

“Αν, τώρα, ή αρχαία Κάθοδος τής Θεάς μυθοποιείται σαν αύτο-θυσία τής “Αλκίσης για να γλυτώσει τόν άντρα της, πεθαί-νοντας στη θέση του, και ή “Ανοδος σαν ξαναζωντανεμα τής “Αλκίσης, είναι γιατί ό ίερουργικός μύθος της πα-ραπλάθεται πάνου σ’ ένα παραμυθικό θέμα.

Μέγας (και πρόσθετα ό Gaster), τό θέμα συνθετώνεται με προσθέματα και παραλλάζει. “Ένα τέτοιο πρόσθεμα πρέπει να “ναι κι ό ίδιος ό Κύριος τού Θανάτου και τής Ζωής, που παίρνει τή θέση τού αυτόσταλου Θανάτου. “Απαραίτητο έτσι γίνονται οί μεσολαβητές ανάμεσα στόν καταδικασμένο και στόν Κύριο τής Ζωής και τού Θανάτου. Καθορίζεται τό είδος τού θανάτου· ή μέρα που ανακοινώνεται τό πρόσωπο (κάποτε ή φωνή) που τό ανακοινώνει. “Η ύποχρέωση να πεθάνει ένας άλλος μετριάζεται στό να δώσει τά μισά ή λιγότερα από τά χρόνια που τού μένουν. Στα πρόσωπα που άρνούνται μπαίνουνε κά-ποτε τ’ άδέρφια, ή άδερφή, ή σύζυγος, ό πεθερός κ’ ή πεθερά· και στα πρόσωπα που θυσιάζονται, ό θεός, ό φίλος, ό πι-στός στρατιώτης. Σε δυό παραδείγματα δέν είναι ή νύφη που

θυσιάζεται, μά ή σύζυγος· σ' άλλα δυο ό γαμπρός, για να δώσει τη ζωή στην αγαπημένη του (άντιστροφή)· και σ' ένα ή αυτοθυσιασμένη μένει για πάντα στον "Αδη. Είναι, τέλος, φορές που ό Θεός τιμωρά τους γονιούς (είναι τά αντιπαθητικά πρόσωπα του παραμυθίου) και πολλαπλασιάζει τά μοιρασμένα χρόνια του ζευγαριού (ύπερβολή του "καλότυχου τέλους"). Το παραμυθικό τούτο θέμα πέφτει στη γενικότερη κατηγορία των θεμάτων που συγκεντρώνονται στη στάση του ανθρώπου απέναντι στο θάνατο (έξγηση του θανάτου, άναζήτηση της άθανασίας, άγώνας με τό θάνατο, κι άλλα)· και διαμορφώνεται, θαρρώ, από τέσσερα στοιχεία ξεχωριστά που δραματοποιούν σ' ήθικό χαρακτήρα τη σύνθεσή τους. Είναι: (1) ή "Υποκατάσταση" (2) ή άρνηση των Γονιών να πεθάνουν· (3) ή Αυτόθυσία της Συντρόφου· (4) ή Νεκρανάστασή της.

"Αν ή Κάθοδος και "Ανοδος της άρχαίας Θεάς σχετιζόνταν με τη σωτηρία του "παρέδρου" της (= § 1), βρίσκεται τό στοιχείο που άγκιστρώνει τό μύθο της "Αλκιστης με τό παραμυθικό τούτο θέμα: Με την τροπή της "Αλκιστης σ' ήρωίδα και της Καθόδου κι "Ανόδου της σε θάνατο και νεκρανάστασης, ή άρχαία θεά που γλυτώνει από τόν "Αδη τόν αγαπημένο της, γίνεται ή ήρωίδα που γλυτώνει τόν αγαπημένο με τό θανάτό της. "Ότι και νά 'ναι, ό μύθος της "Αλκιστης καταχωρείται και παραλλάσσεται πάνω στο παραμυθικό τούτο θέμα. Υπάρχει έτσι κ' έδω ό Κύριος τού Θανάτου και της Ζωής, οι Μοίρες, αντικατασταίνοντας τόν ίδιο τό θάνατο, που ή αυτοπρόσωπη παρουσία του άνακρατιέται στά δράματα του Φρυνίχου και του Εύριπίδη. Μέρα τού θανάτου τού "Αδμητου είναι ή μέρα τού γάμου του κ' έδω, όπως μαρτυρούν τά φίδια τού νυρκιού θαλάμου του, που ξηγιοούνται πιά σά σημάδι θανάτου. Τό ίδιο μαρτυρά και ένα έτρουσκικό άγγειό, όπου παρασταίνεται στεφανωμένος ό "Αδμητος, δύο δαίμονες τού θανάτου, κ' ή "Αλκιστη, άπλώνοντας τό χέρι να τόν προστατέψει. Η έπιγραφή της παράστασης ξηγιέται να λέει: "Αυτή (= ή "Αλκιστη) διώχνει εκείνους (= τους δαίμονες) και κάνει (= με την αυτόθυσία της) τόν "Αχέροντα να σαστίσει". Τό στεφάνι που φορά ό "Αδμητος μαρτυρά πως οι δαίμονες τού θανάτου έρχονται να τόν πάρουν τη νύχτα τού γάμου. "Ο μεσολαβητής άνάμεσα στον μελλοθάνατο και στον Κύριο της Ζωής και τού Θανάτου δεν λείπει. Είναι ό "Απόλλωνας, που εξασφαλίζει τη δυνατότητα ενός υποκαταστάτου. Οι γονιοί άρνούονται κ' έδω να θυσιαστούν και προσφέρεται ή "Αλκιστη που ό Θεοί τού κάτου κόσμου, συγγινημένοι από την αυτόθυσία της, τη στέλνουν πίσω. Τό ξανάσταλμα της "Αλκιστης στη ζωή ("Απολλόδωρος 1, 9, 15. Σχόλια στον "Αριστοφάνη, Σφήμες 1239 κά.), βεβαιώνεται κι από τόν Πλάτωνα (Συμπ. 7, 179 bc) κ' είναι, άναμφίβολα, τό γνήσιο στοιχείο. Η έκδοχή πως τη γλυτώνει ό "Ηρακλής, κατεβαίνοντας στον "Αδη ή παλεύοντας με τό θάνατο (ό μονόλογός του στο δράμα μας προδίνει κάποιο συμβιβασμό των δυο παραλλαγών) είναι παρεμβολή ενός ανεξάρτητου παραμυθικού θέματος, τού "Αγώνα με τόν θάνατο, που γλιστρά και σ' άλλα παραμύθια της ίδιας κατηγορίας.

4. — Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΑΛΚΗΣΤΗΣ ΣΤΟΝ ΟΜΗΡΟ, ΦΡΥΝΙΧΟ ΚΑΙ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η όμηρική έποποιία ξέρει τόν "Αδμητο και την "Αλκιστη και τό γιό τους Εϋμηλο, που παίρνει μέρος στον Τρωικό Πόλεμο ("Ιλ. 2, 711 κέ, 763 κέ, 23, 376 κέ): ξέρει τη γενεαλογία τού "Αδμητου (2, 763. "Οδ. 11, 258 κέ): φαίνεται να ξέρει τη θητεία τού "Απόλλωνα στην ύπηρεσία του ("Ιλ. 2, 763 κέ): ξέρει άκόμη τη γυναίκα τού Εϋμηλου ("Οδ. 4, 797): δεν ξέρει όμως την περιπέτεια της "Αλκιστης, μά την όμορφιά της μονάχα ("Ιλ. 2, 714 κέ). Πηγές τού μύθου γιά τους Τραγικούς είναι μια ήσίοδεια "Ηοίη (άν άληθεύει ή θεωρία τού Wilamowitz που εξακολουθεί να πολεμιέται χωρίς να γερμιέζεται): τά άρχαία τραγούδια της Σπάρτης και της "Αθήνας γιά την "Αλκιστη, που άναφέρει τό δράμα μας (= § 2)· μπορεί άκόμη και μυθοχρονιογράφοι.

Πρώτος από τους Σκληνικούς πραγματεύτηκε τό μύθο ό άρχαίος τραγικός Φρύνιχος στο δράμα του "Αλκιστης, τραγικού ή σατυρικού χαρακτήρα. Η "Υπόθεσις τού δράματος τού Εύριπίδη πληροφορεί πως ούτε ό Αίσχυλος ούτε ό Σοφοκλής καταπαστήκανε με τό θέμα: παρ' ούδέτερω κείται ή μυθοποιία. Αντίθετα, ό Πλούταρχος παραθέτει ένα στίχο από δράμα "Αδμητος τού Σοφοκλή ("Απόσπασμα 767 Nauck²)· μά, καθώς τέτοιο δράμα δεν μαρτυριέται άπ' άλλου, ή πληροφορία της "Υπόθεσις" άθετεί την ύπαρξή του. Η άποχή των δυο μεγάλων Τραγικών από τό θέμα είναι αρκετά παράξενη, γιαι ή οι-

Τά τέσσαρα στοιχεία που διαμορφώνουν τό παραμυθικό θέμα μας, ή "Υποκατάσταση, ή "Αρνηση των Γονιών, ή Αυτόθυσία της Γυναίκας, κ' ή Νεκρανάσταση, άξίζουν, με τη σειρά τους να προσεχτούνε. Η ιδέα της "Υποκατάστασης είναι θεμελιακή στην προλογική νοοτροπία. Μ' αυτήν εργάζεται ή "Ομοιοπαθητική Μαγεία και σ' αυτή καταθέτει μεγάλα κεφάλαια κ' ή Λατρεία. "Ο λάτρης συμβιβάζεται με τους θεούς, ή μπορεί να τους ξεγελά, με κάθε λογής υποκατάστατα τού αντικειμένου που τους χρωστά, ίσης ή άνισης άξίας. Η ίδια ιδέα διαμορφώνει λογίς υποκατάστατα απέναντι τού θανάτου, με τό σκότωμα άλλων ή με την κηδεία όμοιωμάτων στη θέση των προσώπων που κινυνεύουν. Η άρνηση των γέροντων γονιών να δεχτούνε τό θάνατο μου θυμίζει έπίμονα τό γνώριμο και στην "Ελλάδα έθιμο της γεροντοκτονίας. Οι γέροι σκοτώνονται γιά να ζήσουν οι νεότεροι, οι πατέρες γιά να ζήσουν οι γιοί τους. "Όταν, με την πρόσβαση της πατριαρχίας, στομώνεται τό στυγερό τούτο έθιμο, ό παλαιός κανόνας της ύποχρέωσης των γερόντων να πεθάνουνε, άφήνει έπίμονη μνήμη και παράπονο την άρνηση των γερόντων να πεθάνουν (γιά τους γιούς τους). Η αυτόθυσία της γυναίκας θυμίζει, τό ίδιο έπίμονα, τό έθιμο να σκοτώνεται και να θάβεται ή γυναίκα μαζί με τόν άντρα της, όταν εκείνος πεθάνει. Τό έθιμο είναι οικουμενικό και γνώριμο στην προϊστορική "Ελλάδα (Λεκατσά, "Η Ψυχή 166 κέ.). Η ιδέα που τό κυβερνά, δίνει τού ζευγαριού να συνεχίσει την ένωσήτου σε μιά άνώτερη κατάσταση και πιό εύτυχισμένη ζωή στον άλλο κόσμο. "Ο θάνατος της γυναίκας γιά τη σωτηρία τού άντρα της δείχνει πως τό θέμα μας σχηματίζεται κάτου από προχωρημένους όρους της πατριαρχίας, όπου άκμάζει και τό έθιμο της συνταφής της γυναίκας. Η ίδια υπόθεση έξγιά και γιαι τό θέμα μας, ή μέρα τού θανάτου είναι ή μέρα τού γάμου. Η κοινή μυθική καταγωγή κ' ή όμοιότητα των τελετών τού Γάμου και τού Θανάτου, παρουσιάζουν τη συνταφή της γυναίκας με τόν άντρα της σαν ένα Γάμο. Σε περιγραφή τού Διοδώρου (19, 34, 1), ή γυναίκα τού ινδού άρχηγού Κητέως τού σά και γόνταν μαζί του, προχωρούσε γιά τη φωτιά, στεφανωμένη μιν μίτραις υπό των οικείων γυναικών, κεκοσμημένη δέ διαπερπώς, ώσπερ εις τινα γάμον προεπέμπετο υπό των συγγενών... Η ιδέα, τέλος, της Νεκρανάστασης είναι διάχυτη κι αυτή στην πρωτόγονη νοοτροπία. Άφετηρία της είναι ή παράσταση της Ζωτικής Ψυχής, που πιστεύεται πως συχνά αφήνει τό κορμί (στη λιποθυμία, στον ύπνο, στην άρρώστεια, στην έκσταση, στο θάνατο) και πώς, γυρίζοντας, τό ξαναζωντανεύει. Η ιδέα μένει τυπικό παραμυθικό στοιχείο, έτοιμο να διορθώσει τό άνεπανόρθωτο και να ίκανοποιήσει τά αισθήματα που κυβερνούν τά παραμυθικά θέματα, της συμπάθειας και της δικαιοσύνης. Με τόν Πρωτεσίλαο που γυρίζει γιά λίγο από τόν "Αδη και με τά θαύματα της γιαιτρικής τού "Ασκληπιού, ή Νεκρανάσταση είναι "σά στο σπίτι της" στη Θεσσαλία. Η έξοικειωση αυτή είναι που συνδέει τελικά τό μύθο της "νεκραναστημένης" πιά "Αλκιστης με τό μύθο τού "Ασκληπιού, τού γαιτρού που άνασταίνει.

κειότητα των "Αθηναίων με τό μύθο στον 5ο αιώνα μαρτυριέται από έπιτραπέζιο τραγούδι τους (σκολιόν) που φαίνεται ν' άναφέρεται στη φιλοξένηση τού "Ηρακλή από τόν "Αδμητο και στην άμοιβή της από τη γενναιότητα τού πρώτου: "Αδμήτου λόγον, ώ ταιρε, μαθών τούς αγαθούς φίλει, ιτών δειλών δ' άπέου, γνούς ότι δειλοίς όλίγη χάρις (Diels, Anth, Lyr. Gr. 2, (6), 20:14). Τό δράμα έτσι τού Εύριπίδη (που παρασταίνεται τό 438) άκολουθά, χωρίς διάμεσο, τό δράμα τού Φρύνιχου. "Ορισμένα κοινά σημεία των δραμάτων αυτών μαρτυρούν πως οι δυο ποιητές πραγματευόνταν την ίδια έκδοχή τού μύθου της "Αλκιστης κι άντιμετωπίζουν ίδια προβλήματα οίκουνομιας. "Ο θάνατος που έρχεται να καθιερώσει τό θύμα του, όβροντας με τό σπαθί του τά μαλλιά της "Αλκιστης, είναι στοιχείο τού δράματος τού Φρύνιχου. Συνάγεται από σίγουρη διάρθωση σ' ένα σχόλιο τού Σερβίου στην Αινειάδα 4, 694 (με παράλληλα από την ίδια πηγή στον Μακρόβιο, Saturnalia 5, 19, 4). "Ανάλογη παράσταση τού θανάτου σά θύτη δεν ξέριουμε άρχαιότερη άπό τό Φρύνιχο, κ' είναι έτσι πολύ πιθανό πως ό Εύριπίδης χρωστά τό έντυπωσιακό τούτο πλάσμα στον προκάτοχό του. Δεν μπορούμε ώστόσο να πούμε τό ίδιο και γιά την αυτοπρόσωπη παρουσία τού θανάτου. Είναι άλήθεια πως δεν παραδίνεται από άλλες πηγές τού μύθου· είναι όμως έπίμονο στοιχείο τού παραμυθικού θέματος και μαρτυριέται σε κάποια έκδοχή τού μύθου της "Αλκιστης από την έτρουσκική που άναφέ-

ραμε ἀγγειογραφία (= § 3). "Ἔτσι μπορούμε νά δεχτοῦμε πῶς, παρουσιάζοντας τὸ Θάνατο στὴ Σκηνή, κ' οἱ δυὸ ποιητὲς ἀριό-
ζονται σὲ μιὰ ἐκδοχὴ τοῦ μύθου τῆς "Ἀλκιστης, πού συντηρεῖ
τὴν αὐτοπρόσωπη (ἂν καὶ χωρὶς πρωτοβουλίες πιά) παρουσία
τοῦ Θανάτου. Μιὰ πρόσθετη μαρτυρία εἶναι ἡ σύγκριση πού
ξεπηδᾷ στὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδου (καὶ χωρὶς ἀμφιβολία πού θά
ξεπηδῶσε καὶ στοῦ Φρύνιχου) ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τοῦ λαϊκοῦ
αὐτοῦ πλάσματος μὲ τὸν διάκοσμο τοῦ Κάτου Κόσμου τῆς ἐπί-
σημης μυθολογίας. Πέντε ἀκόμη λέξεις σ' ἀναπαιστικὸ ρυθμὸ
ποῦ παραδίδονται ἀπὸ τὸ δράμα τοῦ Φρύνιχου ("Ἡσύχιος
λ. ἀθαμβές): *σῶμα δ' ἀθαμβές γυιοδόνιστον* (διορθώνεται:
γυιοδόνητον) *τείρει*, σωστὰ εἰκάζεται πῶς εἶναι ἀπὸ περιγρα-
φῆ τῆς πάλης "Ἡρακλῆ καὶ Θανάτου. "Ἄν ἡ σωτηρία τῆς "Ἀλ-
κιστης ἀπὸ τὸν "Ἡρακλῆ εἶναι καὶ σὲ παλαιότερη ἀπὸ τὸν
Φρύνιχο παράδοση, δὲν μπορούμε νά ποῦμε. Ὁ Πλάτων δὲν
ξέρει τὴν παρουσία του (= § 3) καὶ ὁ Ἀπολλόδωρος τὴ δηλώνει
μ' ἕνα ὡς δ' *ἔνιοι λέγουσι*, τύπος πού σημαίνει σταθερὰ τὰ πλά-
σματα τῆς ποιητικῆς δημιουργίας.

Στὸν ἀρχικὸ πάλι μῦθο τῆς "Ἀλκιστης, ὁ καιρὸς τοῦ θανά-
του τοῦ Ἀδμήτου πέφτει τὸν καιρὸ τοῦ γάμου. Στὸ δράμα τοῦ
Εὐριπίδου ἀφήνεται ἀβέβαιον πότε ἔπρεπε νά πεθάνει ὁ Ἀδμήτος
(παράβαλε τὸν στίχο 13 μὲ τὸ ἀόριστο: *ἄδην τὸν παρῶν*
ἐκφυγεῖν) μὰ ὁ καιρὸς πού πεθαίνει ἡ "Ἀλκιστη εἶναι τόσο μα-
κρυσμένος ἀπὸ τὸ γάμο, πού ἡ "Ἀλκιστη νά 'χει παιδιὰ, τὸ 'να
κιάλας ἀρκετὰ μεγάλω γιὰ νά παρουσιαστῆ νά παίρνει στὴ Σκη-
νὴ τὸ θρῆνον. Εἶναι φανερὸ πῶς ὁ ποιητὴς προτιμᾷ νά πεθάνει
ἡ ἥρωίς του σὰ μάνα, κὶ ἔχι σὰ νύφη, στρέφοντας τὴν τελευ-
ταία σκέψη τῆς, ὅχι στὸν ἄντρα τῆς, μὰ στὰ παιδιὰ τῆς. Αὐτὸ
τοῦ στερεῖ τὴ δραματικὴ λάμψη τῆς ἀπότομης ἥρωικῆς ἀπό-
φασης, πού τόσο πολὺ τὴν ἀγαπᾷ (Μακαρία, Πολυξένη), τοῦ
σοβαρεῖται ὅμως σ' ἄλλη σφαῖρα τῆ θυσία. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ
ἀπόφαση τῆς "Ἀλκιστης ἔχει, στὸ δράμα μας, παρθεῖ ἀπὸ καιρὸ
(μὲ τὴ ρητὴ, ὡστόσο, δῆλωσε πῶς τὰ παιδιὰ τῆς εἶταν γεννη-
μένα). Ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς δίνει τοῦ ποιητῆ νά συγκεντρώσει
τὴ δράση στὴ μέρα τοῦ θανάτου καὶ τῆς σωτηρίας τῆς, ρίχνοντας
τὰ ἄλλα στὴν προϊστορία τῆς ὑπόθεσής του. Ἡ παρουσία τοῦ
Θανάτου καὶ τοῦ "Ἡρακλῆ μαρτυροῦν ἀνάλογη οἰκονομία στὸ
κύριον ἥμαρ καὶ τοῦ δράματος τοῦ Φρύνιχου. Οἱ ἀοριστίες ὅμως

πού γεννοῦνται ἀπὸ τὸ ξεχώρισμα τῆς μέρας τοῦ θανάτου ἀπὸ
τὴ μέρα τοῦ γάμου, σέρνουν σ' ἀνάλογη ἀοριστία καὶ τὸ διάστημα
τῆς θητείας τοῦ Ἀπόλλωνα, πού γιὰ τὸ μῦθο ἀρχίει προτοῦ νά
πάρει τὴν "Ἀλκιστη ὁ Ἀδμήτος, καὶ γιὰ τὸν ποιητὴ τελειώνει
τὴ μέρα πού ἡ "Ἀλκιστη πεθαίνει. Πάνου στὴν οἰκονομία
τούτῃ παραμερίζεται αὐτόματα γιὰ τὸν Εὐριπίδου ἡ ἐκδοχὴ τῆς
ὄργης τῆς Ἀρτεμῆς, κ' ἡ ὑπόθεσις στέκει στὴ γνήσια ἐκδοχὴ,
πῶς ὁ θάνατος εἶχε ὀριστεῖ ἀπὸ τὴς Μοῖρες.

Ὁ Εὐριπίδης ξέρει πῶς ὁ Ἀπόλλωνας πῆρε τὴ συναίνεση τῶν
Μοιρῶν στὴν Ὑποκατάσταση μ' ἕνα δόλιο τέχνασμα (*Μοίρας*
δολώσας ἢ δολίω σφήλας τέχνη), πού δὲν τὸ περιγράφει. Εἶναι
τὸ μέθυσμα τῶν Μοιρῶν, πού τὸ ξέρομε ἀπὸ τὴς "Εὐμενί-
δες" τοῦ Αἰσχύλου: *Ἐδῶ (στί. 717 κέ) οἱ Ἐρινύες κατηγοροῦν*
τὸν Ἀπόλλωνα πῶς κὶ ἄλλη φορὰ ἀσέβησε στὴς ἀρχαῖες θεό-
τρες, μεθώντας τὴς Μοῖρες "στὸ παλάτι τοῦ Ἀδμήτου".
Ἐδῶθε εἰκάζεται πῶς τὸ στοιχεῖο θά 'ταν γνώριμο στοὺς ἀκροα-
τῆς, ἄρα ἀπὸ τὸ δράμα τοῦ Φρύνιχου. Τίποτα, ἀπὸ τὴν ἄλλη,
δὲν ἐμπόδιζε τὸ Φρύνιχο νά τὸ μεταχειριστῆ, μὰ δύσκολα λογιέ-
ται εὐρημά του. Ἐχε τὸ χρώμα γνήσιου λαϊκοῦ εὐρημάτος καὶ
φαίνεται ἀτόφιο στοιχεῖο τοῦ μύθου. Ὁ προσδιορισμὸς κιάλας
πῶς τὸ μέθυσμα γίνηκε στὸ παλάτι τοῦ Ἀδμήτου, ἐξηγᾷ ἴσως
καὶ γιὰ τὸ Εὐριπίδου, πού ξέκοψε τὴν περιπέτεια ἀπὸ τὸν γάμο
τοῦ Ἀδμήτου, δὲν τὸ περιγράφει. Γιατὶ πῶς βρέθηκαν οἱ Μοί-
ρες στὸ παλάτι τοῦ Ἀδμήτου καὶ πῶς μπόρεσε νά τὴς μεθύσει
ὁ Ἀπόλλωνας, παρὰ σὰν καλεσμένες, μὲ τοὺς ἄλλους Θεοὺς,
σὰ τραπέζια τοῦ γάμου;

Τὸ συμπέρασμα εἶναι πῶς ὁ Εὐριπίδης κὶ ὁ προκατόχος Φρύ-
νιχος δὲν φέρνουνε στὸ μῦθο οὐσιαστικὲς παραλλαγές (ἐξὸν ἴσως
τὴν παρεμβολὴ τοῦ "Ἡρακλῆ, κὶ ὁ Εὐριπίδης τὸ χωρισμὸ τῆς
μέρας τοῦ θανάτου ἀπὸ τὴ μέρα τοῦ γάμου) καὶ πῶς τὰ παρὰ-
ληλᾶ τους κατεβαίνουν περισσότερο ἀπὸ τὴν ἴδια ἐκδοχὴ πού
χρησιμοποιοῦν κὶ ἀπὸ ἀντίστοιχες ἀνάγκες οἰκονομίας. Ἐξ-
άρτηση ὅμως τοῦ Εὐριπίδου ἀπὸ τὸν Φρύνιχο, δὲν χρειάζεται κα-
νεὶς νά ζητήσῃ. Τὸ δράμα τοῦ ἀρχαίου Τραγικοῦ ἦταν πολὺ πα-
λαιωμένον πιά γιὰ νά χρησιμεύει σὰν πρότυπο τοῦ δράματος τοῦ
Εὐριπίδου, πού "ἡ λυγερὴ καὶ ψιλοδουλεμένη του τεχνικὴ δὲ νο-
γιέται πρὶν ἀπὸ τὰ μισὰ τοῦ 5ου αἰώνα".

5.— ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Εἶναι ἡ μέρα πού πεθαίνει ἡ "Ἀλκιστη κὶ ὁ Ἀπόλλωνας (πού
γνωρίζεται ἀπὸ τὴ στολὴ καὶ τὸ δοξάρι του), ἱστορᾷ τὸ τί γί-
νηκε, ἀποχαιρετίζοντας τὸ παλάτι τοῦ Ἀδμήτου: Τὸ κρίμα του,
τὴ θητεία του, τὴν ἀγάπη του γιὰ τὸν Ἀδμήτο,
ΠΡΟΛΟΓΟΣ πῶς τὸν γλύτωσε ἀπὸ τὸ θάνατο ξεγελώντας
τὴς Μοῖρες, καὶ πῶς ἦρθε ἡ μέρα γιὰ τὴν "Ἀλκι-
στη νά πεθάνει. Φεύγει πιά ὁ θεὸς, μὴ τὸν πειράξῃ τὸ νεκρομό-
λεμα, μὰ βλέπει τὸ Θάνατο νά σιμώνει. Θωρώντας τὸ δοξάρι
τοῦ ὀθανάτου, θαρρεῖ πῶς ὁ Ἀπόλλωνας μελετᾷ νά τὸν μπό-
δίσει. Οἱ ἀνάπαιστοι τῶν πρώτων λόγων του προδίδουν τὸν ἐρε-
θισμὸ του. Σ' ἀγανακτικὸν διάλογο, ὁ θεὸς πολεμᾷ νά τὸν κατα-
φέρει ν' ἀφήσῃ τὸ θῆμα του, μὰ ὅμως κὶ ἀσυγκατάβητος ὁ Θά-
νατος δὲν ἀπαρνέται τὰ προνόμια του. Φεύγοντας, ὁ θεὸς προ-
φητεῖε τοῦ Θανάτου πῶς κάποιος περαστικός ἀπὸ τὸ παλάτι
θὰ στήσῃ ἀγώνα καὶ θὰ τοῦ πάρει τὸ θῆμα του, μὰ ὁ Θάνατος,
σηκώνοντας μὲ χαίρεσιν καὶ πεισμοὺς τοὺς ἄξιους του, μπαίνει ν' ἀρ-
χίσῃ τὴ θυσία. Ὁ διάλογος αὐτὸς ἀνεβάζει τὴν περιπέτεια
σ' ἀνταγωνισμὸ δύο Θεῶν (ἀνάλογα στὴς "Εὐμενίδες" καὶ σὲ τὸν
"Ἰππόλυτο")· θυμίζει μιὰ παλιὰ ἀπόπειρα ἐπανάστασης ἐναν-
τια στὸ πεπρωμένο καὶ προδρομίζει τὸ ἀέναο ζυγάρισμα τῆς
ἐλπίδας καὶ τῆς ἀπελπισίας, τοῦ φωτός καὶ τοῦ σκοταδιοῦ, τῆς
ζωῆς καὶ τοῦ χαμοῦ, πού τρέχει σ' ὅλο τὸ δράμα. Ἡ προφητεία
ἀνασηκνῶναι τὸ κύρος τοῦ θεοῦ τῆς Μαντικῆς (τὸ τόσο πληγω-
μένο ἀπὸ τ' ἀπρόβλεπτο ἀνασπτάτωμα πού 'φερε τὸ μπλέξιμό
του μὲ τοὺς θνητοὺς καὶ τὸ λάθος τῶν ὑπολογισμῶν του πού
φέρει τὴ σωτηρία τοῦ Ἀδμήτου ἀλλὰ μὲ τὸ θάνατο τῆς "Ἀλκι-
στης), ἐτοιμάζει τὸν ἐρχομὸ τοῦ "Ἡρακλῆ, καὶ σημαδεύει τὴ
λύση, πού δὲν παύει ὡστόσο νά κρέμεται ἀπὸ τὴν ἀβεβαιότητα
κάποιου ἀγώνα. Τὰ παρακάλια τοῦ θεοῦ στὸ Θάνατο δὲν ἀφή-
νουν ἀκέρια τὴ σιγουριά, κὶ ὁ ἴδιος δὲν εἶπε γιὰ τὴ κεραυνόβηκη
ὁ Ἀσκληπιός, νὰ μὴ προτυπώσει τὴ νεκρανάστασι πού θὰ λύ-
σει τὸ δράμα. Ὁ πρόλογος τῆς "Ἀλκιστης" εἶναι ἀπὸ τοὺς
καλλίτερους τοῦ ποιητῆ καὶ πέφτει σ' ἕνα ἀγαπημένον του τύπο.
Ὁ τύπος αὐτὸς συνταιριάζει τὸν διαλογικὸν πρόλογο τοῦ Σο-
φοκλῆ μὲ τὸν μονολογικὸν πρόλογο τοῦ Αἰσχύλου: "Ἐνας
μονόλογος κατατοπίζει τὸν ἀκροατὴ στὰ πρωτίτερα τῆς ὑπόθε-

σης κ' ἕνας διάλογος πού ἀκολουθᾷ ἀρχίζει οὐσιαστικὰ τὴ δράση.
Τὸ πρόσωπο πού μονολογεῖ εἶναι ἕνας θεὸς, ὁ Ἀπόλλωνας, πού
σημαίνει πῶς τὸ δράμα θὰ ξετυλιχθεῖ στὴν καθαρότερη σφαῖρα
τοῦ Μύθου. Τὸ δεύτερο ὅμως πρόσωπο τοῦ διαλόγου, ὁ Θάνατος
(πού, χωρὶς τὸ σκηνικὸ παρουσιασμά του, ὁ ἀγῶνας τοῦ "Ἡρα-
κλῆ θ' ἀτόμενε δραματικὴ χάσιμωδία), εἶναι παραμυθικὴ μορφή
πού σπάζει μονομιᾶς τὸ κλίμα τοῦ Μύθου. Ἡ ὀμότητα καὶ χα-
μηλότητα τοῦ διαλόγου τους ἔχει τὴν ἴδια λειτουργία. Ἡ δράση
θὰ κινηθεῖ μὲ χαρακτηριστὲς ἀληθινούς, θὰ συνταιριάσει τὸ σο-
βαρὸ μὲ τὸ κωμικὸ, τὸ ἰδανικὸ μὲ τὴ χοντροκοπία, τὸ ποιητικὸ
μὲ τὸ ρεαλιστικὸ, ἀλαργυνοῦντας ἀπὸ τὴ χώρα τοῦ Μύθου. Τὰ
στοιχεῖα τούτα, τὰ συνταιριασμένα στὴ Ζωή, τὰ ξαναβρίσκουμε
νὰ συνταιριάζονται στὸ Παραμῦθι. Ὁ Μῦθος εἶναι ἡ ἰδέα τῆ,
τὸ Παραμῦθι ἡ ἐπιθυμητὴ πραγματικότητα, γι' αὐτὸ τὸ παρα-
μῦθι κ' ἡ πραγματικότης ἀντιπολεμοῦνται. Χώρια, ἔτσι ἀπὸ τὴ
δραματικὴ λειτουργία πού ἐπιτελεῖ, ὁ πρόλογος προδιαγράφει
καὶ τὸν χαραχτῆρα τοῦ ἔργου: Ἡ ὑπόθεσις εἶναι μυθικὴ, τὸ
δράμα ὅμως θὰ εἰκονίσει τὴν πραγματικὴ ζωή, διαθλασμένη
μέσα ἀπὸ τὸ παραμῦθι.

Ὁ Ἀπόλλωνας ἔχει φύγει, ὁ Θάνατος ἔχει μπεῖ στὸ Παλάτι. Ἡ
ἄδεια Σκηνή σὰν μπαίνει ὁ Χορὸς στὴν ὀρχήστρα ἀναθυμίζει
τοὺς καιρούς ὅταν ἔλειπε ὁ Πρόλογος κ' ἡ Τραγωδία ἀρχίσει μὲ
τὴν "ἰκετίδων", ὅπως στὴς "ἰκετίδες" τοῦ
ΠΑΡΟΛΟΣ Αἰσχύλου. Ἡ Πρόσδος ἀρχίζει ἐδῶ μ' εἰσαγω-
γικούς ἀναπαιστούς (υ υ υ), στοιχεῖο πού
ἡ ἀρχαιότητά του μαρτυρεῖται ἀπὸ τὴν παρουσία του στὴν Πά-
ροδο τῶν "ἰκετίδων" τοῦ Αἰσχύλου. Τὸ στοιχεῖο ξανασυναν-
τιεῖται στοὺς "Πέρσες", στὸν "Ἀγαμέμνονα", στὸν "Αἴαντα"
καὶ στὴν "Ἐκάβη". Σ' ὅλα τούτα τὰ παραδείγματα ἀναδίνει
τὸν τόνο μιᾶς ὑψηλῆς ἐπιστημότητος, ἀνάκατο μὲ τὸν τόνο μιᾶς
ταραχῆς κ' ἐφιαλτικῆς ἀγωνίας. "Γιατὶ τόση ἡσυχία; Γιατὶ ;"
Τόσο κατέχεται ἀπὸ τὴν ἀγῶνα ὁ Χορὸς, πού οὔτε συσταίνεται
οὔτε αἰτιολογεῖ, παρὰ ὑστερότερα, τὸν ἐρχομὸ του. Ὁ πρωτα-
γωνιστής, πού θὰ τοῦ παρασταθεῖ ὁ Χορὸς, δὲν εἶναι ἡ "Ἀλκι-



‘Ο θάνατος της “Αλκίστης”: ‘Ανάγλυφο σαρκοφάγου: C. Robert, Die Antiken Sarkophag reliefs III, 1, πίνακας VI, 23

στη, μα ό “Αδμητος, κ’ έτσι δέν είναι Χορός Γυναϊκών μα Γερόντων. “Ενα προτέρημα τής σύστασης αὐτῆς είναι πῶς ό έ-
 παινος τῆς “Αλκίστης, πού άνήκει στά τραγοῦδια τοῦ Χοροῦ,
 ἔχει περισσότερο βάρος πέφτοντας ἀπό στόμα γερόντων. “Η
 προτίμηση ἡμῶς γερόντων στοὺς ἀντρικούς τραγικούς Χορούς
 ὑπαγορεύεται ἀπό πολλοὺς ἄλλους λόγους. Οἱ γέροι μπροστά
 στὸν τραγικό βασιλιά κρατοῦν τὴν εἰκόνα τοῦ ἀρχαίου συμβου-
 λιοῦ τῶν “γερόντων” (ἀρχηγῶν γενῶν ἢ φυλῶν) γύρω στὸν
 προϊστορικό βασιλιά: ἡ σταθερὴ σ’ ὅλη τὴ δράση παρουσία τοῦ
 Χοροῦ ἀπαταιετὶ πρόσωπα πού νά μή τὰ περισποῦν, στή συνείδηση
 τῶν θεατῶν, ἄλλα χρέη: ἡ ἀδυναμία τῆς ἡλικίας τους δικαιολο-
 γεῖ τὴ συμβατικὴ ἀδυναμία τοῦ Χοροῦ νά πάρει μέρος στή
 δράση: τὸ ἠθικολογικό, τέλος, στοιχεῖο τῆς Χορικῆς ταιριάζει
 σὲ στόματα ὠριμῆς πείρας. “Αντιπροσωπεύοντας τὴν παραδο-
 μένη θεσμικὴ τάξη, οἱ γέροντες εἶναι πάντα ἀφοσιωμένοι τοῦ
 νόμιμου βασιλιᾶ, κ’ ἔρχονται ἀπὸ συμπάθεια νά παρασταθοῦνε
 σὰ πάθια τοῦ παλατιοῦ του. Οἱ εἰσαγωγικοί τους ἀνάταιστοι
 ἀκολουθοῦνται ἀπὸ δυὸ στροφικὰ ζεύγη, ριζικὰ διαφορετικῆς
 κατασκευῆς, πού τὸ πρῶτο ζυγιάζεται στὴν ἐλπίδα καὶ τὸ δεύ-
 τερο περνᾷ στὴν ἀπελπισία. “Η μεταβάση γίνεται ὀργανικό-
 τερη μὲ τὴν ἀντίθεση τῶν δυὸ στοιχείων στὸ πρῶτο ζεύγος. “Η
 πρώτη πραγματικὰ στροφή, ἡ ἀντιστροφή τραγοῦδιούνητα στὸ
 πρῶτο μέρος τους ἀπὸ ὀλόκληρο τὸ Χορὸ καὶ στὸ δεύτερο διαλο-
 γικὰ ἀπὸ τὰ δυὸ “Ημιχόρια, πού τὸ ἕνα τους ἔχει ἀπελπιστεῖ
 (“ Πάει, πέθανε πιά...”) καὶ τ’ ἄλλο ἐλπίζει (“ “Οχι, δέν
 πέθανε ἀκόμη”). “Η ἐλπίδα στέκει στὴ σιωπὴ πού τυλίγει τὸ
 παλάτι καὶ στὴν ἀπουσία τῶν σημαδιῶν τοῦ πένθους. Μὰ τὸ
 φῶς πού χαράζει ἀποδῶ σβύνεται μέσα στὴν ἀναγνώριση πῶς
 σήμερα πέφτει ἡ μοιροκραντὴ μέρα. Πιούς νά γλυτώσει τὴν
 “Αλκίστη; “Η ἀγωνία τοῦ Χοροῦ διαβαίνει στὴν ἀπελπισία.
 Κανένα μαντεῖο δὲ δίνει χρησμά, καμμιάς θεότηας ἡ δύναμη
 δέν περνᾷ στὸ βασίλειο τοῦ Θανάτου. Μονάχα ἂν ζοῦσε ό “Α-
 σκληπτεὶς πού ἀνάσταινε νεκρούς — καὶ μὲ τὸ τέλος τῆς ἢ Πάρο-
 δος ἀναθυμίζει τὴν ἀρχὴ τοῦ μύθου καὶ τοῦ δράματός μας. Τὰ
 ἀγωνιακὰ ἐρωτήματα, τὸ ἀναγύρεμα σημαδιῶν στὴν πρόσοψη
 τοῦ βουβοῦ παλατιοῦ, ἡ προσοχὴ τοῦ Χοροῦ νά μαντέψει ὅσα
 γίνονται πίσω ἀπὸ τὶς βαριόκλειστες πόρτες του, τὸ ζυγά-
 ρισμα τῆς ἐλπίδας καὶ τοῦ ἀπελισμοῦ, ἡ δραματικὴ τέλος κί-
 νηση τῆς Παρόδου μέσα ἀπὸ τὴ χορικὴ καὶ τὴ διαλογικὴ τῆς
 συγκρότηση, πλημμυρίζουνε μ’ ἕνα κύμα ζωῆς τὸ χῶρο πού
 ἀφήσαν ἀγέμιστο τὰ πρόσωπα τοῦ μύθου καὶ τοῦ παραμυθιοῦ
 καὶ πού μένουνε τώρα γιὰ μᾶς σὰ φιγοῦρες μετωπικῆς στὴν
 ἀρχὴ παλαιοῦ βιβλίου. “Η ἀγωνία, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἐπισημό-
 τητα κ’ οἱ παθητικοὶ λυρικοὶ τόνοι τοῦ Χοροῦ ξαναστήνουν τὴ
 σοβαρότητα τῆς κατάστασης πού τὴν ἔριξε, παρωδώντας τὴν,
 ὁ διάλογος “Απόλλωνα καὶ Θανάτου. Εἰμαστε στὴν ἀτμόσφαιρα
 τῆς Τραγωδίας, ὅπου τὸ ἀπόφευγο τοῦ παραμυθιοῦ δέν παύει
 ὡστόσο νά παίξει: “Η θύμηση τοῦ κεραυνωμένου “Ασκληπιοῦ
 θυμίζει πῶς ὁ Θάνατος, ὅσο καὶ νά “ναι δυνατός, δὲ στάθηκε
 ἀνίκητος πάντα.

“Η μορφή τῆς “Αλκίστης ἀρχίησε νά σχεδιάζεται ἀπὸ τὸν “Α-
 πόλλωνα, πού μίλησε γιὰ τὴν αὐτοθυσία τῆς, ἀπὸ τὸ Θάνατο,
 πού δέν ἀκούει τὰ παρακάλια τοῦ “Απόλλωνα, καὶ ἀπὸ τὴν ἄ-
 γωνία τοῦ Χοροῦ, πού τὴ στῆνει πάνω ἀπ’
Α’ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ἕλες τὶς γυναῖκες. Τὸ ἐνδιαφέρο τοῦ “Απόλ-
ΣΤΑΣΙΜΟ Α’ λωνα, τοῦ Θανάτου, τοῦ Χοροῦ, συγκεντρῶ-
 νουν ὁλόσῶ τὸ φῶς στὴ μορφή τῆς. Μὰ ἡ
 παρουσία τῆς ἰδανικῆς αὐτῆς μορφῆς στὴ Σκηνή, πρέπει νά

προετοιμαστεῖ μὲ τὴν ἐνσάρκωσή τῆς. Πῶς ἀγναντίζει τὸ
 θάνατο; Πῶς ἀποχαιρετᾷ τὴ ζωὴ; Οἱ κορυφαῖες στιγμῆς τοῦ
 θανάτου τῆς πού θά συντελεστεῖ στὴ Σκηνή, ἔχουν τὴν προετοι-
 μασία τους μέσα στὸ σπῖτι. Τὸ δράμα πού ξετυλίγεται πίσω ἀπὸ
 τὶς πόρτες τοῦ παλατιοῦ, ἢ ὅπου συγκεντρῶνεται ἡ περιέργεια
 τοῦ Χοροῦ, θὰ τὸ ἱστορήσει ἕνα ἀπὸ τὰ βοηθητικὰ πρόσωπα, μὰ
 δούλα τῆς “Αλκίστης, πού βγαίνει (ἀνατιολόγητα) ἀπὸ τὸ πα-
 λάτι. “Η “Αλκίστη δέχεται μ’ ἀπόλυτητα κ’ ἡρεμία τὸ θάνατο,
 ἀποχαιρέτησε ἡμῶς μὲ σπαραγμὸ τῆ ζωῆς πού ἀφήνει. Τὸ ξέ-
 σπασμά τῆς ἔδωκε νά ξεσπάσει μεμιάς δαλάκερο τὸ παλάτι:
 θρηνοῦν τὰ παιδιὰ κρεμασμένα στὰ πέπλα τῆς, θρηνοῦν οἱ δοῦ-
 λοι πού τους ἀποχαιρέτησε ἕναν-ἕναν μὲ τὸ χέρι. Ψυχομαχᾷ
 τώρα μέσα στὰ χέρια τοῦ ἄντρα τῆς καὶ τοῦ γυρεῖ νά τὴ βγάλει
 νά δεῖ τὸ φῶς, μὴν ἀκόμη φορᾷ, τὴ στερνὴ τῆς. Εἶναι ἡ “Αλκί-
 στη πού περιμέναμε, γλυκεῖα καὶ σοβαρὴ, καταδεχτικὴ ἢ ἀπό-
 μακρη, καρτερικὴ καὶ μεγαλόψυχη, ὑπερήφανη στὴ συνείδηση
 τῆς αὐτοθυσίας τῆς καὶ σπαραγμῆν ἀπὸ τὸν πόνο τῆς θυσίας.
 “Ο Πρόλογος ἔχει κατατοπίσει στὴν ἐξωτερικὴ κατάσταση, τὸ
 πρῶτο ἐπεισόδιο (πού σχηματικὰ μόνο χωρίζεται ἀπὸ τὸ δεύ-
 τερο), κατατοπίζει, σὰ μιᾶς λογῆς ἐπιπρόλογος, στὴν ἐσω-
 τερικὴ κατάσταση, ἐτοιμάζοντας τὴν παρουσία καὶ τὸ θάνατο
 τῆς ἡρωίδας. Δυὸ ἀναφορές, στὰ παιδιὰ καὶ στοὺς δούλους πού
 θρηνοῦν, ἐτοιμάζουν, ἡ πρώτη τὸ παρουσιασμα τῶν παιδιῶν,
 κ’ ἡ ἄλλη τὴ στάση τοῦ Δούλου πού θά ὑπερητήσει τὸν “Ηρα-
 κλῆ καὶ θὰ σταθεῖ ἡ ἀφορμὴ τῆς σωτηρίας. “Η Δούλα μποιεῖ
 στὸ παλάτι νά μῆνυσει τοῦ βασιλιᾶ πῶς ἤρθαν οἱ ἀφοσιωμένοι
 τὸν γέροντες (ἐδῶ ὁ ἀναγνώστης πρωτομαθαίνει τὸ φύλο καὶ
 τὴν ἡλικία τῶν προσώπων τοῦ Χοροῦ) καὶ ἀκολουθᾷ σύντομο
 χορικὸ, πού παίρνει καὶ δέν παίρνει τὴ θέση στασίμου. “Η λει-
 τουργία του εἶναι νά γεμίσει τὸ διάκενο ἀπὸ τὴν ἀναχώρηση
 τῆς γερόντισσας ἴσαμε τὸν ἐρχομὸ τῶν κύριων προσώπων. Εἶ-
 ναι στροφή, ἡ ἀντιστροφή, μὲ φανερά σημάδια διαλογικῆς συγ-
 κρότησης, πού τονῶνουν τὸν ἀγωνιακό του χαραχτήρα. “Ολα
 τελειώνουνε πιά (ἡ ἀπελπισία κρατεῖ τὴ στάθμη τῆς δραματι-
 κῆς κατάστασης), μὰ ἡ δύναμη τῶν Θεῶν δέν ἔχει ὅρια (ἡ κοι-
 νότυπη ἐλπίδα βαθαίνει τὴν ἀπελπισία) καὶ κλείνει ἡ στροφή
 μὲ μιὰ δέηση στὸν Παιάνα. Εἶναι ὁ θεραπευτῆς “Απόλλωνας πού
 γλύτωσε τὸν “Αδμητο καὶ μορεῖ τώρα νά ξανᾶβρει τρόπο σω-
 τηρίας. Αὐτὰ ξαναθυμίζουν τὸν “Απόλλωνα καὶ πῶς πάνω ἀπὸ
 τὸ δράμα κρέμεται μιὰ προφητεία. Δέν τὸ ξερεῖ ὡστόσο ὁ Χο-
 ρὸς καὶ θρηνεῖ γιὰ τὸν “Αδμητο, ἐτοιμάζοντας, ὡστερα ἀπὸ τὸν
 “Απόλλωνα καὶ τὴ “θεράπαινα” τὸ παρουσιασμα τοῦ προσώπου
 πού θά συνεχίσει τὸ δράμα. Δέν ἔχει τελειῶσει τὸ τραγοῦδι του,
 πού δέιχνει τὴν “Αλκίστη νά βγαίνει. “Ενα ἀναπαιστικό κομ-
 μάτι τοῦ κορυφαίου, σὲ θέμα πού ξανασυναντῆται (σ’ ἀνάται-
 στους πάλι) στὴ “Μήδεια”, πῶς ὁ γάμος περισσότερες λυπῆς
 φέρνει παρὰ χαρῆς, δίνει τὸν καιρὸ στὴν “Αλκίστη καὶ στὸν
 “Αδμητο, πού τὴ βαστά, νά περάσουν ἀργοπερπάτητα στὴ Σκη-
 νή, ἀκολουθοῦμενοι ἀπὸ τὰ Παιδιὰ, τ’ ἀγόρι καὶ τὴν κόρη τους,
 καὶ ἀπὸ δούλους πού φέρνουν ἕνα ἀνάκλιτρο καὶ τὸ στήνουν.

Τὸ ἐπεισόδιο ἀρχίζει μὲ τὴ μονωδία τῆς “Αλκίστης (συγνημένη
 κατάσταση), πού ἡ στροφικὴ συγκρότησή τῆς διασαυρόνεται μὲ
 ἱαμβικὰ διστιχα (συγκρατημένη κατάσταση) τοῦ “Αδμήτου. “Ο λυ-
Β’ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ρικός αὐτὸς μονόλογος παρουσιάζεται σὰ μιὰ
ΣΤΑΣΙΜΟ Β’ συνέχεια τοῦ πρωτίτερου κομματιοῦ τοῦ Χο-
 ροῦ, ξανατονώνοντας τὴ δραματικὴν κατὰ-
 σταση, πού χαλαρόθηκε κάπως μὲ τοὺς ἀνά-
 παιστους τοῦ κορυφαίου, καὶ μεταφέροντάς τὴ στὸ νέο ἐπεισό-



Ἀπεικόνιση τοῦ δράματος τῆς Ἀλκίστης : Ἀνάγλυφο ἀπὸ σαρκοφάγο : C. Robert, Die Antiken Sarkophag reliefs, τόμος III, ἡμίτομο I, πλάκας VI, 22

διο, πού θά πλαισιώσει τὴ σκηνὴ τοῦ θανάτου. Ἡ Ἀλκίστη (αὐτῆς τὸ λόγο περιμένουμε νὰ πρωτακούσουμε) γυρίζει τὸ λόγο σ' ὅλα πού ἀφήνει: Στὴ φύση, στὸ σπίτι τῆς, στὴν πατρίδα. Χαμένη μέσα σὲ παράκρουση, μὲ τὸ χέρι τοῦ Θανάτου ἀπάνου τῆς, ψυχοπαλεύει ἀνάμεσα στοὺς δύο κόσμους. Βλέπει κιάλας τὴ βάρκα τοῦ Χάροντα, ἀκούει τὸν Χάροντα νὰ τὴν καλεῖ βιαστικός, βλέπει τὸ Θάνατο νὰ τὴν τραβάει. Καθὼς ἡ παράκρουση λύνεται καὶ καταπέφτει ἡ δραματικότητα τοῦ λόγου τῆς Ἀλκίστης, ὁ λαμβανὸς λόγος τοῦ Ἀδμήτου γυρίζει σὲ ταραγμένους ἀνάπαιστους (ἢ κυριαρχία τοῦ τὸν ἀφήνει). Μὰ ἡ γαλήνη τῶν τελευταίων στιγμῶν, πού ἀκολουθᾷ κάποτε στὸ στάδιο τῶν παρακρούσεων, φιλιώνοντας τὴ ζωὴ μὲ τὸ θάνατο, ἀνοίγει τὴν ἀπαραιτήτη γιὰ τὸν τελευταῖα διάλογο ἡρεμία. Μὴ ἔχοντας δεῖξει ὡς τώρα πὼς ἀκούε τὸν ἄντρα τῆς, ἡ Ἀλκίστη γυρίζει σ' ἐκεῖνον τὸν λόγο. Σὲ μακριὰ ὀμιλία τῆς (μακρύτερη ἀλήθεια ἀπ' ὅσο θὰ ταίριαζε σὲ χεῖλη ἐτοιμοθάνατης), μὰ μὲ μιὰ φοβερὴ ἀπλόγητα λόγου, δείχνει τοῦ Ἀδμήτου πὼς ἔχει ἀκέρεια τὴ συνείδηση τῆς αὐτοθυσίας τῆς ("Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ πολὺτιμο ἀπ' τὴ ζωή..."), καὶ τοῦ γυρεῖ σ' ἀντίχαρη νὰ μὴ ξαναπαντρευτεῖ γιὰ νὰ μὴ ρίξει σὲ χέρια μητριᾶς τὰ παιδιά τους. Αὐτὸ εἶναι ὅλο ὅ,τι γυρεῖ γιὰ τὴ θυσία τῆς: Στὴ θέση μιᾶς χήρας μάνας ἕνα χῆρο πατέρα. Περιμένοντας καμμιά κοινοτυπία ἀπὸ τὸν Κορυφαῖο, πού θὰ πάρει συμβατικά τὸ λόγο μὲ τὸν κρῖκο ἐνὸς διστίχου, σαστίζουμε νὰ δοῦμε πὼς προλαβαίνει τὸν Ἀδμητο, βεβαιώνοντας τὴν Ἀλκίστη πὼς ἔτσι θὰ πράξει. Αὐτὸ πού γυρεῖ ἡ Ἀλκίστη εἶναι, σ' ἀλήθεια, παραπολύ, κοινωνικὰ καὶ προσωπικὰ, καὶ γι' αὐτὸ προετοιμάζει τὸ γύρεμά τῆς μὲ τὴ τέχνη.

Ἦστερα ἀπὸ τὸ λόγο τοῦ Χοροῦ καὶ μέσα στὴ δραματικὴ κατάσταση πού βρίσκεται, ὁ Ἀδμητος εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ συμφωνήσει: "Ναί, ἔτσι θὰ γίνει..." Πόσο ὅμως ἀπαραιτήτη εἶταν ἡ ἐπέμβαση τοῦ Χοροῦ, τὸ μαρτυρᾷ ἡ ἀποκέντρωσή του: Δικαιολογεῖ τὴ συναίνεσή του ("Ποιά ἄλλη εἶναι καλλιτέρή σου σὲ σοί κι ὁμορφιά γιὰ νὰ τὴν παντρευτῶ;") καὶ πασχίζει νὰ κάμει τὸν ἑαυτὸ του νὰ καταλάβει πὼς, στὸ κάτω τῆς γραφῆς, δὲν χρειάζεται ἄλλος γάμος: "Μοῦ φτάνουν τὰ παιδιά πὸν κάναμε μαζί..." Αὐτὸς εἶναι κι ὁ μόνος λόγος γιὰ τὰ παιδιά πού στὴν ἔγνοια τους συγκεντρώνει ἡ ἐτοιμοθάνατη τις τελευταῖες στιγμὲς τῆς: "Ἄς μοῦ ζήσουν κἂν, νὰ τὰ χαρῶ (ἐγὼ), ἀφοῦ ἐσένα δὲν σὲ χάρηκα (ἐγὼ...)" Ναί, θὰ μείνει ἕνας χῆρος, κάτι περισσότερο, ἕνα πρότυπο χῆρου, καὶ καταστράνει πρόγραμμα ἰσόβιου πένθους. Μ' ἂν δὲν θὰ ἔχει πιά ν' ἀγαπᾷ, θὰ ἔχει ὅμως νὰ μισᾷ — τὸν πατέρα του καὶ τὴν μάνα του πού τὸν προδῶσαν — κι ἂν δὲν ξέρεي νὰ κατανοεῖ, ξέρει ὅμως, ὅπως κάθε ἐγραιστής, κάτου ἀπὸ τὸ βάρος μιᾶς συνειδητῆς ἡ ἀσύνειδης μείωσης, νὰ συναισθηματολογεῖ μὲ τὸ παράπανο. Τάζει τῆς γυναίκας του νὰ ζήσει μὲ τὴν εἰκόνα τῆς στὸ κρεβάτι του, νὰ θαφτεῖ στὸν ἴδιο τάφο μ' αὐτὴ, πλευρὸ μὲ πλευρὸ, νὰ ζήσουν πιά γιὰ πάντα ἐνωμένοι στὸν Ἀδμητο. Τὴν καμικὴ αἰσθησιμὴ πού οἱ συναισθηματικὲς αὐτὲς παραφορὲς μποροῦν νὰ προξενήσουν, τὴν πιάνει ὁ Ἀριστοφάνης πού παρωδεῖ τοὺς στίχους τῆς συνταφῆς τους. "Ὅπως καὶ νὰ ἴναι, οἱ διὸ αὐτὲς ῥήσεις" δίνουν ξεκινήματα γιὰ τις πιὸ ἀντίθετες ψυχολογικὲς καὶ δραματικὲς ἐρμηνεῖες. Ἀκολουθᾷ γοργὴ στιχομυθία, ὅπου ἡ Ἀλκίστη γυρεῖ νὰ ξαναβεβαιωθεῖ γιὰ τὸ τάξιμο, καὶ παραδίνει τοῦ ἄντρα τῆς τὰ παιδιά, ἐνῶ ἐκεῖνος, σ' ἕνα κίνημα κωμικοῦ παραλογισμοῦ, τῆς γυρεῖ νὰ τὸν πάρει μαζί τῆς. Ἀκολουθᾷ διάλογος σὲ στίχους κομματιαστούς (ἀντιλαβαί), ὅπου ἡ Ἀλκίστη ἀποχαιρετώντας τοὺς ζωντανούς, ξεψυχάει. Ὁ θάνατος στὴ Σκηνὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ συνήθια τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, καὶ τὸ παράδειγμα τοῦτο εἶναι, ἀπαλλῶς, καὶ τὸ μοναδικὸ γιὰ μᾶς φυσικοῦ θανάτου, ὄχι ἀτέχνητο ὡστόσο. Εἶναι τὸ ἰσχυρὸ ρεαλιστικὸ περιστατικὸ πού κατορθώνει τελικὰ τὴν υποστάτωση τῆς ἰδανικῆς αὐτῆς μορφῆς, καὶ πού μετριάζεται μὲ τὸ γύρισμα ἕστερα τῆς Ἀλκίστης ξαναζωντανεμένης. Ὁ θρήνος, πού ἀκολουθᾷ, βεβαιώνει, καὶ σημαδεύει τὸ θάνατο, δὲν ἀνήκει ἐκεῖνοῦ πού βρίσκει φυσικὸ νὰ πεθαίνουν ἄλλοι στὴ θέση του, μὰ τῶν παιδιῶν πού παραστέκουν. Ἄν ὁ Ἀδμητος ἀπόζησε μὲ τὴ σκέψη τῆς Ἀλκίστης, ἡ Ἀλκίστη πέθανε μὲ τὴ σκέψη τῶν παιδιῶν τῆς. Ἔτσι τὸ θρήνο τὸν παίρνει τὸ μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ παιδιά, τὸ ἀγόρι. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τις χαρὲς τῆς Τραγωδίας νὰ παρουσιάζει σκηνὲς ἀπὸ τὴν παιδικὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων ἡρώων. Γιὰ μᾶς ὅμως εἶναι ἡ πρώτη περίσταση πού παιδὶ παίρνει μέρος στὴ σκηνικὴ δράση. Ἡ λύση δὲν εἶναι ὀλότελα ἀκίνητη, γιατί ὁ θρήνος (πού τραγουδιέται φυσικὰ ἀπὸ κι ἀθώρητο πρόσωπο μέσα ἀπὸ τὴ Σκηνὴ), ἔχει ἀπὸ τὴ φύση του στοιχεῖα πολὺ σοβαρά, πού σὲ στόμα παιδιοῦ δὲν ταίριαζουν. Μὰ ἡ σοβαρότητα τοῦ θρήνου στηρίζεται ἀπὸ τὸν κανόνα πού δὲν ἐπι-

τρέπει ασυνάρτητο λόγο στη Σκηνή, και τὸ πάθος του ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν παρουσία τοῦ νεκροῦ, πού ἡ συνειδησιακὴ εἰκόνα του κυκλῶνται ἀπὸ κοπετοῦς καὶ ἀπὸ θρήνων. Ὑστερα ἀπὸ τὸ μουσικὸ θρήνο, πού ξανακὼβεται ἀπὸ δίστιχο καὶ πού ἀρχιτεκτονικὰ ἀντιστοιχεῖ στὸ θρήνο τῆς Ἀλκίστης, συντετὰ ὁ Χορὸς προλαβαίνει κάθε ἀπόπειρα τοῦ Ἀδμήτου νὰ θρηνήσει. Ἐκείνος θὰ θρηνήσει ἀργότερα, ὅταν μὲ τὸ θάψιμο τῆς Ἀλκίστης θὰ κώσει πὼς ἔχασε περισσότερα ἀπὸ ὅσα ἔχει κερδίσει. Γιὰ τὴν ὥρα εἶναι ἀνακουφισμένος ἀπὸ τὸ λύσιμο μιᾶς δύσκολης περιστασης καὶ δικαιολογεῖται λέγοντας πὼς ἀπὸ καιρὸ τὴν πρόσμενε τὴν συφορὰ καὶ βρέθηκε ἔτσι ἐτομασμένος. Πρὶν ξαναμπεῖ νὰ ἐτοιμάσει τὸ ξόδι τῆς Ἀλκίστης, παραγγέλλει τῶν γερόντων νὰ τονίσουν θρηνοτραγουδο στὸν ἀφέντη τοῦ Κάτου Κόσμου καὶ ὀρίζει γενικὸ πένθος τῆς χώρας γιὰ ἕνα χρόνον. Σὲ παθητικότητα στάσιμο ὁ Χορὸς, πού ἡ πρώτη στροφή καὶ ἀντιστροφή του συνοδεύουν τὸ μπάσιμο τῆς νεκρῆς στὸ παλάτι, συσταίνει τὴν Ἀλκίστη στὸ Χάροντα καὶ στὸν Ἀδὴν σάν τὴν καλλίτερη γυναίκα πού τοὺς ἔστειλε ἡ γῆς, καὶ τὴν ἀποχαρετὰ τάζοντάς της μιὰ πολυκέλαδη φήμη. Ἐχει στήσει ἡ ἀγάπη της ἕνα παράδειγμα πολυζήλευτο, μόνον πού τίποτα δὲν ἀντιστήριξε τὴν πίκρα του, νὰ τὸ σπαθίξει τὸ σκοτάδι τοῦ θανάτου. Δὲν εἶναι τρόπος νὰ τὴν ξαναφέρει στὸ φῶς: Ἀλαφρὸ μόνον πάνου της νὰ ἔναι τὸ χῶμα.

Καθὼς τὸ θλιβερὸ τραγουδὶ ξεψυχᾷ, ξεσπᾷ, σὲ ρωμαλέα ἀντίθεση, ἡ ἥρωικὴ φωνὴ τοῦ Ἡρακλῆ: "Ἐνοὶ ἐσεῖς, τῆς φεραίας γῆς πολίτες..." Πάει νὰ φέρει ἀπὸ τὴν Θράκη τ' ἄλογα τοῦ Διομήδη, καὶ περνώντας ἀπὸ τὴν Φερὲς ἐρχεται νὰ μείνει στὸ παλάτι τοῦ Ἀδμήτου.

Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΣΤΑΣΙΜΟ Γ'

Παίρνοντας μ' ἀλαφριά τὸν ἄθλο καρδιά, τώρα μαθαίνει ἀπὸ τὸ Χορὸ πὼς ἔχει νὰ κάνει μ' ἀνθρωποφάγα ἄλογα καὶ μ' ἀφέντη τους ἕνα γιὸ τοῦ Ἀρη. Εἰδοποιημένος ἀπὸ κάποιο βοηθητικὸ πρόσωπο βγαίνει ὁ Ἀδμήτος καὶ καλωσορίζει τὸν Ἡρακλῆ, πού βλέπει δὲν ἀντιμάδι του πένθους του καὶ κάνει νὰ φύγει. Ἀκολουθεῖ στιχομυθία σὲ διπλὰ νοήματα γιὰ τὴν Ἀλκίστη, πού δὲν ὑπάρχει πιά, γιὰ τὸν Ἀδμήτο (γιατὶ πέθανε) καὶ ὑπάρχει γιὰ τὸν Ἡρακλῆ (γιατὶ ἔχει τάξει νὰ πεθάνει). Τέλος ὁ Ἀδμήτος τοῦ δίνει νὰ πιστέψει πὼς πενθεὶ γιὰ μιὰ ξένη γυναίκα πού ἔχε στὸ σπίτι του (διπλὸ καὶ ἐδῶ νόημα γιὰ τὴν ἡ γυναίκα εἶναι ξένη γιὰ τὸ γένος τοῦ ἀντρα της) καὶ τὸν καταφέρνει νὰ δεχτεῖ φιλοξενία. Οἱ δούλοι παίρνουνε μέσα τὸν Ἡρακλῆ, καὶ στὸ Χορὸ πού ἀπορεῖ γιὰ τὴν στάση του, ὁ Ἀδμήτος δικαιολογεῖται μὲ τὴν παράδοση τῆς φιλοξενίας τοῦ παλατιοῦ του. Ἐχει τελειώσει τὸ πρῶτο μέρος τοῦ δράματος (ὁ θάνατος τῆς Ἀλκίστης) καὶ ἀρχίζει τὸ δεύτερο (ἡ σωτηρία τῆς Ἀλκίστης), καὶ ἀντάμα ἀλλάζει τὸ κλίμα τοῦ ἔργου. Στὴ Σκηνὴ πρόβαλε ὁ μεγάλος ταξιδευτῆς, ὁ σωτήρας Ἡρακλῆς, πού φέρνει τὸν ἀνέρα τῆς ξέγνοιαστῆς παλληκαριάς, ὁ ἥρωας πού δὲν ἀπαρνιέται τοὺς ἄθλους. Ὁ σωτήρας Ἡρακλῆς εἶναι γνῶριμη μορφή τοῦ Σατυροδράματος, μὰ δὲν τὸν ξέρει καὶ λιγότερο ἡ Τραγωδία. Αὐτὸς λευτεράνει τὸν Προμηθεά στὸ τρίτο δράμα τῆς αἰσχυρικῆς Προμηθείας (ταξιδεύοντας γι' ἄλλον ἄθλο του ἐκεῖ), καὶ σὰ σωτήρας παρουσιάζεται στὸν Ἀθάμαντα τοῦ Σοφοκλῆ καὶ στὸ ἐπώνυμο τοῦ δράμα τοῦ Εὐριπίδη. Εἶναι μιᾶς λογῆς ἀπὸ μηχανῆς βοηθός, ὅπως καὶ ἄλλοι ἥρωες ταξιδευτές, ὁ Αἰγέας στὴ Μῆδεια καὶ ὁ Ὀρέστης στὴν Ἀνδρομάχη. Σὲ λαμπρὸ τραγουδὶ ὁ Χορὸς παινολογεῖ τὴν φιλοξενία καὶ τὸν πλοῦτο τοῦ παλατιοῦ τοῦ Ἀδμήτου. Ἐδῶ καταδέχτηκε νὰ δουλέψει βοσκὸς καὶ ὁ Ἀπόλλωνας, καὶ ἡ μαγικὴ ἐνέργεια τοῦ θεϊκοῦ σουραυλιοῦ σκορπάει χρώματα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ χρυσοῦ αἰῶνα. Ἀδερφωμένα μὲ τὰ κοπαδιακὰ ζωντανὰ, συμπαίζουν γύρω του τ' ἀνήμερα θηρία, τὰ λιοντάρια καὶ οἱ λύγκες. Μὰ ἡ λαφίρα π' ἀφῆνει τὰ ἔλατα καὶ φτάνει μαγεμένη ἀπὸ τοὺς σκοπούς, ξαφνιαζέται τώρα ἀπὸ τὴν ἐρημία τοῦ τοπίου. Ἐχει περάσει ὁ Ρημαχτής, καὶ οἱ γλυκοκέλαδο σκοποὶ γιγῆκανε τώρα πικρόρηχο θρήνοι. Ἀνοίγοντας ὅμως τὸ σπίτι στὸν Ἀπόλλωνα, ἡ φιλοξενία γλῶτσε τὴ ζωὴ τοῦ Ἀδμήτου. Ἡ ἴδια φιλοξενία ἀνοίγοντας τὸ σπίτι στὸν Ἡρακλῆ... Ὁ Χορὸς δὲν ξέρει πὼς ὁ μέγας ἀθλητῆς πολέμησε τὴν Πύλο μὲ τὸν ἴδιο τὸν Ἀδὴν, οὔτε πὼς μέσα στοὺς ἄθλους του εἶναι νὰ κατέβει στὸν Κάτου Κόσμο. ● Ἀκροατῆς ὅμως θυμᾶται τὴν προφητεία τοῦ Ἀπόλλωνα, καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ θεοῦ ἀνάμεσα στὰ θηρία, ἀπαλοχάιδεψε τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἄλλου καθαρωδοῦ, πού κατεβαίνει ν' ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸν Ἀδὴν πικρὰ ἄλλη πεθαμένη.

Ἀνοίγει ἡ πόρτα τοῦ παλατιοῦ καὶ βγαίνει τὸ ξόδι. Ὁ Ἀδμήτος τὸ σταματᾷ καὶ καλεῖ τὸ Χορὸ ν' ἀποχαρετῆσει τὴν πεθαμένη. Μὰ ὁ Χορὸς βλέπει νὰ ἔρχεται ὁ πατέρας τοῦ Ἀδμήτου,

ὁ πολυγερασμένος παλιὸς βασιλιάς, μὲ δούλους πού φέρνουνε προσφορὰς καὶ νεκροστολίδια. Στὴς νεκρικὲς γιὰ τοὺς ἄλλους τιμές, ὁ πατέρας δὲν εἶναι λιγότερο ἀπλόχερος ἀπὸ τὸ γιὸ του.

Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Μ' ἐπισημότητα λόγο πλέκει τὸ ἐγκῶμιο τῆς Ἀλκίστης, πού δὲν τὸν ἄφησε σ' ἔρμα γεράματα καὶ ἀκίητρο, πού δὲ στάθηκε γυναίκα πὸ δοξαστή, καὶ ἔθεβε καὶ αὐτὸς νὰ τὴν τιμήσει: "ὦ σὺ πού μᾶς τὸν γλυτώσες..." Ὁ γερο-κατεργάρης ξέρει νὰ κρατεῖ τὸ γόητρο του καὶ τὸ γόητρο τοῦ γιου, τιμώντας τὸ θῆμα τῆς ἀνανδρίας καὶ τῶν δυὸ τους. Ὁ γιὸς ὅμως δὲ βρίσκει πὼς πρέπει νὰ συμμεριστεῖ τὴν πολιτικὴν κωμωδία τοῦ γονιοῦ του. Γιὰ τὴν δική του ζυγαριὰ ἕνας γέρος γονιὸς δὲ βαραίνει πολύτερο ἀπὸ τὴν νιὰ του γυναίκα. Μὲ τὴν γλώσσα τοῦ πιὸ ἀδικημένο στὴ γῆ, κατηγοροῦ γιὰ ἀνανδρὸ τὸν πατέρα του πού δὲ θέλησε νὰ πεθάνει στὴ θέση του ("Δὲ χάρηκες τίς μεγαλύτερες εὐτυχίες; Δὲν ἔχεις φτάσει στὸ τέλος τῆς ζωῆς; Δὲν εἶχες γιὸ ν' ἀφήσεις στὸ πόδι σου;") βγάνει καὶ αὐτὸν καὶ τὴ μάνα του, αἰτίους τὸ θανάτου τῆς Ἀλκίστης, καὶ οὔτε πιστεύει οὔτε θέλει νὰ λογιέται πιά γιὸς τους. Ὁ Φέρης εἶναι ὑποχρεωμένος ν' ἀφήσει τίς ἐπισημοτυπίες. Σ' ἰσάμακρο λόγο μιᾶς γλώσσας ὄχι λιγότερο ὠμῆς, τοῦ μαθαίνει πὼς ὁ καθέννας τὴ ζωὴ του τὴν ἔχει γιὰ λόγου του, πὼς δὲν ξέρει κανένα νόμο νὰ ὑποχρεώνει τοὺς γονιούς νὰ πεθαίνουνε γιὰ τοὺς γιους, καὶ πὼς ἂν τὸ ἔχει χαρὰ νὰ βλέπει τὸ φῶς, ἄλλο τόσο τὸ χαιρέτα καὶ ἐκείνος. Οἱ κατηγορίες τοῦ Ἀδμήτου στηρίζονται στὴ συμφωνη γνῶμη τοῦ Ἀπόλλωνα, τῆς Ἀλκίστης καὶ τοῦ Χοροῦ, πὼς πρὶν ἀπὸ τὴν γυναίκα του εἶχαν σεῖρα οἱ γονιοὶ του. Ὅχι λιγότερο ἀκουμπᾷ καὶ στὸ κοινὸ αἶσθημα, πού, σὰ ὁμοιοθέματα παραμύθια, ἀντιπαθεῖ σὲ τέτοιον βαθμὸ τοὺς ἄστοργους γονιούς, ὥστε, ὕστερα ἀπὸ τὴν σωτηρία τοῦ γιου, νὰ χάνουνε, γιὰ τιμωρία, τὴ ζωὴ τους. Κατὰ τὸ γνῶριμο ὅμως ἀγῶνα τῶν ἰσοδύναμων λόγων στὴν Τραγωδία, πού τόσο φαιραστὰ τοὺς σοφιστικὸς Ἀθηναίους καὶ πού κορυφαῖος τεχνίτης του ἀναδείχτηκε ὁ Εὐριπίδης, ὁ σοφιστικὸς ἀπὸ τοὺς Τραγικούς, ὁ λόγος τοῦ Φέρη στηρίζεται σ' ἀξεσάλευτὴ λογική, καὶ ρίχνει ἕνα-ἕνα τὰ παράπανα τοῦ Ἀδμήτου. Ἐπίσω ἀπὸ τὸ λόγο του, χωρὶς ν' ἀναφέρεται, στέκει ἕνα περιλάλητο παράδειγμα αὐτοθυσίας τοῦ γιου, τοῦ Ἀντίλοχου, πού θυσιάζεται γιὰ νὰ γλυτώσει τὴ ζωὴ τοῦ βαθυγέρου Νέστορα, τοῦ γονιοῦ του. Τὸ θέαμα ὅμως τῶν δυὸ ἐγωιστῶν, πού φιλονεικοῦν, ποὺς τοὺς ἔπρεπε νὰ πεθάνει γιὰ τὸν ἄλλον, μπροστὰ στὸ λείψανο τῆς γυναίκας πού αὐτοπροσφέρθηκε στὸ θάνατο, εἶναι ἀπὸ τίς ἐντυπωσιακότερες τοῦ Θεάτρου. Ἡ δραματικὴ λειτουργία τῆς σκηνῆς — τὸ ξεσκέπασμα τῆς ἀνανδρίας τοῦ ἀντρα πού δέχεται σάν ἀναγκαιότητα τὴν αὐτοθυσία τῆς γυναίκας (=§7, 4) — ἀναδείχτει τὸ φρόνημα τῆς Ἀλκίστης καὶ ἐξηγᾷ τὴν ἐπιφυλακτικότητα πού ἔδειξε ἀπέναντι στὸν ἀντρα της τίς τελευταῖες στιγμὲς της. Ἡ γνῶριμη τάση τοῦ ποιητῆ νὰ εἰκονίζει τὸ γυναικεῖο φρόνημα σ' ἀντίθεση τῆς τῆς μικροφυχίας τῆς ἀντρικῆς ἐγωπάθειας, βρίσκει μιὰν ἔκφραση ἐδῶ πού σασιτίζει. Ἡ κωμικὴ ἀπόχρωση δὲν εἶναι ἀπὸ γελοιογράφηση τῶν χαρακτήρων τῆς σκηνῆς, μ' ἀπὸ τὴν ρεαλιστικὴ ὠμότητα τους. Τὴ σοβαρότητα τῆς ὕψης τῆς μαρτυρᾷ ἡ στιχομυθία πού ἀκολουθεῖ, καὶ ὅπου τὰ ἐπιχειρήματα τὰ διαδέχονται οἱ σαρκασμοὶ καὶ οἱ κατάρεις. Ὁ γέρος δηλώνει τοῦ γιου πὼς δὲ θὰ ἔναι ὁ ἀντρας ὁ ἀδερφὸς τῆς Ἀλκίστης, ἂν δὲν ἐκδικηθεῖ τὸ φόνον της σκοτώνοντας. Ὁ γιὸς τὸν στέλνει σ' ἀνάθεμα, καὶ αὐτὸν καὶ τὴ μάνα του, καὶ δὲν τοὺς ξαναθέλει κοντά του. Μιὰ καὶ μπῆκε πιά ζήτημα ποὺς ἀπὸ τοὺς δυὸ τους ἔπρεπε νὰ φύγει ἀπὸ τὴ ζωὴ, πατέρας καὶ γιὸς, ὁ γέροντας καὶ ὁ νιός, εἶναι θανάσιμοι ἐχθροί, καὶ ἡ ὑπάρχη τοῦ ἐνὸς ἀντιμετωπίζεται σὰ κίνυνος γιὰ τὸν ἄλλο. Ἡ παρουσία τῆς νεκρῆς συνεφέρει τέλος τὸν Ἀδμήτο, πού ξακολουθεῖ νὰ πιστεῖει στὸ δικιο του καὶ δίνει τὸ πρόσταγμα νὰ κινήσει τὸ ξόδι. Ἐνα στάσιμο δύσκολα θὰ στέκονταν ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀκαταμάτητὴν μικροφυχία τῆς σκηνῆς καὶ ἡ ἀποχώρηση τοῦ Χοροῦ πού συνοδεύει τὴν κηδεῖα, εἶναι ἀπαραίτητὴ γιὰ τὴ σκηνὴ πού θ' ἀκολουθεῖ. Ὁ κορυφαῖος μονάχα, πραγματώνοντας τὸ παρακάλεσμα τοῦ Ἀδμήτου στὴν ἀρχὴ τῆς σκηνῆς, ἀποχαρετὰ τὴν Ἀλκίστη — τὴν γενναίαν καὶ μετ' ἀρίστην γυναίκα. Τ' ἀποχαρετῆσιμα εἶναι ἀπὸ τὴν μεριά τοῦ ἀκροατῆ, γι αὐτὸ καὶ ἡ γλώσσα τοῦ ἐγκῶμιου του εἶναι πιὸ μετρημένη ἀπὸ τοῦ δευτέρου στασιμίου. Ἐῖχεται νὰ τὴν δεχοῦνε καλῶς ὁμοῦ καὶ ὁ χθόνιος Ἐρμῆς καὶ ὁ Ἀδὴς, πού δέχονται ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Ἀν ὅμως τοὺς ἀξιους τοὺς περιμένει μιὰ τύχη καλλίτερη ἐκεῖ, ἂς τὴ χαιρέται θρονιασμένη δίπλα στὴ βασιλίσσα τοῦ Κάτου Κόσμου. Ἐδῶ πλανιέται κατὶ ἀπὸ τὴν ἀρχαία ὑπόσταση τῆς Ἀλκίστης σὰ χθόνιας θεᾶς καὶ κατὶ ἀπὸ τὴν ἐπαγγελία τῶν Ὀρφικῶν γιὰ μιὰ καλλίτερη στὸν Ἀδὴν τύχη τῶν ὀσίων. Οἱ ὀρφικὸι ὑπαινιγμοὶ εἶναι ἐπιμονοὶ φθόγγου στὸ δράμα.

“Ένας υπέρετης βγαίνει άναστατωμένος από τὸ καλᾶτι. Αὐτὸς ὀρίσθηκα νὰ νοιστεῖ τὸν Ἡρακλῆ καὶ παραπονιέται γιὰ τὴν άνασθησία τοῦ ἀφιλότιμου ξένου.” Ὅχι μονάχα δέγτηκε, μέσα σὲ τέτοια συφορά, νὰ φιλοξενηθεῖ, μὰ δὲ **Ε΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ** χορταίνει καὶ στὰ πρόχειρα, καὶ μισομεθυ- σμένος τὸ χεὶ ρίξει στὰ τραγοῦδια. Ὁ Ἡ- ρακλῆς, πού βγαίνει κι αὐτὸς μὲ στεφάνι στὸ κεφάλι καὶ κούπα στὸ χέρι του — στεφάνι ἀπὸ τὰ μυρτόκλαδα πού στόλισε ἡ Ἄλ- κηστη τοὺς βωμοὺς — δὲ φχαριστιέται μὲ τὸ ὕφος τοῦ υπέρετη. Αἰτία θά ναι πού δὲν ξέρει τὴ θεωρία τῆς καλοπέρασης, κι ὁ Ἡ- ρακλῆς ἀγωνίζεται νὰ τοῦ τὴ μάθει. Κρίνοντας πὼς ἡ ζωὴ εἶναι συμφορά γιὰ κείνους πού δὲν βλέπουν τὴ χαροῦμενη ὄψη τῆς, καταδικάζει ἀνήξερὰ του τὸ τεχνητὸ πρόγραμμα τοῦ πέν- θους πού ὄρισε ὁ Ἄδμητος γιὰ τὴ ζωὴ του. Ὁ υπέρετης θαρρεῖ πὼς ὁ ξένος ξέρει τὸ θάνατο τῆς Ἄλκηστης, κι ὁ Ἡρακλῆς ἀπορεῖ μὲ τὸν υπέρετη πού παίρνει κατάκαρδα ἕνα ἀπόμακρο πένθος. Ὁ φαγᾶς καὶ πολυπότης Ἡρακλῆς εἶναι γνώριμη μορφή τοῦ Σατυροδράματος καὶ τῆς δωρικῆς κωμωδίας. Σ’ ἕνα σατι- ρικὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, τὸν Ἰστέα, ὁ Ἡρακλῆς σφάζει τὸ καλλίτερο βόδι τοῦ ἀφεντικῶ του, ἀνοίγει τὸ μεγαλύτερο πιθᾶρι, ἀπλώνει τίς πόρτες γιὰ τραπέζι, τρώει, πίνει καὶ τραγοῦδᾶ, κι ὄλο προστάζει, ὅπως ἐδῶ, νὰ τοῦ φέρουν. Σ’ ἕνα δράμα, πού παίρνει τὴ θέση τοῦ Σατυρικῶ, ὁ ποιητῆς κερδίζει τὸν ἀέρα τῆς μορφῆς αὐτῆς, μὲ περιόκηψῃ ὅμως. Περισσότερο εὐθυμοῦμε μὲ τὴν παρεξήγηση τοῦ υπέρετη παρὰ μὲ τὴν κωμικότητα τοῦ Ἡρακλῆ, κ’ ἡ σκηνὴ τοῦ φαγοποτιοῦ μὲ τὰ γνήσια κωμικὰ στοιχεῖα τῆς, τὸ ἀνοικόνημο τοῦ ξένου καὶ τὰ παράφωνα τρα- γοῦδια του, δὲν παρασταίνονται, μὰ ἱστοριοῦνται. Ἡ ἴδια ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἡρακλῆ εἶναι περισσότερο ἱλαρὴ παρὰ κω- μικὴ καί, ἀπάλαφα ἀρμολομένη στὴ σκηνικὴ παράδοση τῆς μορφῆς, δὲν πέφτει στὴ χοντροκοπιὰ τῆς κωμωδίας. «Ἡ μόνη άνωμαλία τοῦ Ἡρακλῆ εἶναι ἡ ζωτικότητά του». Μὰ ἐκεῖνος πού θά νικήσῃ τὸ θάνατο, μπορεῖ μέσα στὸ χῶρο τοῦ θανάτου νὰ γλεντοκοπᾶ, κωμικὸς ὄμως δὲν μπορεῖ νὰ ναι. Ἐξάλλου, ἡ φιλοσοφία του εἶναι ζωτικὸ στοιχεῖο τοῦ χαραχτήρα του κι ἀρμολομένη στὸ κύριο θέμα τοῦ ἔργου. “Κανεὶς δὲν ξέρει ἀν άριο θά ζεῖ...”. Ἡ ἀτίμωσφαυρα τῆς τραγωδίας δὲ λύνεται κι ὁ Ἡρακλῆς δὲν ἀργεῖ νὰ τὴν ἀνασάνει. Ἀπὸ λόγο σὲ λόγο, ὁ υπε- ρέτης τοῦ φανερώνει τὴ συφορά πού βρῆκε τὸ σπιτί. Ντροπια- σμένος ὁ Ἡρακλῆς πετᾶ τὸ στεφάνι τοῦ γλεντοκόπου καὶ τὴν κούπα πού κρατεῖ, καί, συνεπαρμένος ἀπὸ τὴν ἥρωικὴ φιλοξε- νία τοῦ Ἄδμητου, ξεφανερώνει τὸν ἀληθινὸ ἑαυτὸ του: Ὅθᾶ στή- σει ἀγώνα μὲ τὸ θάνατο νὰ τοῦ πάρει τὴν Ἄλκηστη, κι ἀν ἀστο- χῆσαι νὰ τὸν βρεῖ, θά κατέβει ἀκόμη καὶ στὸν Ἄδη. Εἶναι ὁ σω- τήρας Ἡρακλῆς, ἡ ἀντάξια τῆς Ἄλκηστης μορφή, πού, νι- κώντας μὲ τὸν τρόπο τῆς τὸ θάνατο, γίνηκε σώτεια κ’ ἐκείνη. Κανεὶς δὲν παραστέκει στὴν ἀπόφαση, ὅπως κανεὶς δὲ θά παρα- σταθεῖ καὶ στὸν ἀγώνα. Ἐτσι κανένα χορικὸ δὲν κλείνει κι αὐτὴ τὴ σκηνή, κανένας ὕμνος τῶν ἄθλων τοῦ ἥρωα δὲν συνοδεύει τὸ μισμὸ του. Μὰ στὴ μορφή πού πήγε ν’ ἀγνοπαίζει κάτι ἀπὸ τὸ κέφι τοῦ Σατυροδράματος, ἀστραποπαίζει ἡ λάμψη τῶν χο- ρικῶν ἀπὸ τὸ δράμα πῶς τ’ ὄνομά του. Ὁ ἥρωας μίλησε στὴν καρδιά καὶ στὸ χέρι του πού τόσες φορές στήσαν τὸν ἴδιον ἀγώ- να. Τὴ θέση τοῦ Χορικοῦ θά τὴν πάρει ὁ θρῆνος τοῦ Ἄδμητου καὶ τοῦ Χοροῦ πού γυρίζουν ἀπὸ τὸ ξόδι.

Ὁ Ἄδμητος μὲ τὸν Χορὸ καὶ τὴν ἀκολουθία του ξαναγυρίζουν ἀπὸ τὸ ξόδι. Ἡ σκηνὴ κυριεύεται ἀπὸ τὸ θρῆνο (κομμῆς) τοῦ Ἄδμητου καὶ τοῦ Χοροῦ, λυμένο τὸν πρῶτο σ’ ἀνάπαιστους, σὲ στροφικὴ συγκρότηση τὸν ἄλλο. Ὁ **ΣΤ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ** θρῆνος τοῦ Ἄδμητου ξεσπᾶ καὶ ξαναξεσπᾶ κάθε τόσο καὶ σ’ ἄλλο: Πρῶτα πάνου στὴ μοῖρα του, μετὰ στὰ πάθια πού φέρνει ὁ γά- μος στοὺς θνητοὺς, μετὰ σὲ μίαν ἀπόπειρά του νὰ σκοτωθεῖ (ὅπου ξετυλίγεται ἐπεισόδιο τῆς ταφῆς, ὅταν ὁ Ἄδμητος ἔκαμε νὰ πέσει στὸν τάφο τῆς Ἄλκηστης καὶ κρατήθηκε ἀπὸ τὸ Χορὸ), μετὰ στὴ θύμηση τῆς παράτας τοῦ γάμου του, πού τὴν ξυπνάει ἡ ὄψη τοῦ σπιτιοῦ κ’ ἡ μαυροφόρετη παράτα πού γυρίζει ἀπὸ τὸ ξόδι. Τὸ μέρος τοῦ Χοροῦ εἶναι ἀπὸ δύο ἀντιστροφικὰ ζεύγη πού διασταυρῶνουνται μὲ τὸν ἀναπαιστικὸ θρῆνο τοῦ Ἄδμη- του. Τὸ πρῶτο θρηγᾶ τὸν Ἄδμητο καὶ τὰ πάθια του καὶ κό- βεται κατὰ στίχο ἐπιφώνημά του τὸ δεῦτερο πασχίζει νὰ παρηγορήσει τὸν Ἄδμητο καὶ τραγοιδιέται ἀπὸ τὸ Χορὸ μονάχα. Ὁ τελευταῖος λόγος τοῦ Χοροῦ “ Γλύτωσες τὴ ζωὴ σου ” πού λέγεται γιὰ τὴ παρηγοριά, ἀποξεσκεπάζει γιὰ τὸν Ἄδμητο τὴν ἀλήθεια. Ὅχι, δὲν κέρδισε τὴ ζωὴ, μὰ τὸ θάνατο τὸν ἴδιο. Τὸ ἐπεισόδιο τελειώνει μ’ ἀπελπισμένο λόγο τοῦ Ἄδμητου μπροστὰ στὸ βουβὸ κ’ ἔρημο σπιτί του, μπροστὰ στὴν ἄδεια

ζωὴ τῆς χηρεῖας καὶ κακομοιριάς, μπροστὰ στὸν ἴδιο τὸ γυμνὸ του ἑαυτὸ, ντροπιασμένον γιὰ τὴ ζωὴ πού ἀγωνίστηκε νὰ κερ- δισεὶ μὲ τὸ θάνατο τῶν ἄλλονῶν, καὶ περισσότερο περιφρονη- μένον ἀπὸ τὸ θάνατο παρὰ γλυτωμένον. Τὰ λόγια τοῦ πατέρα του (“ Κατηγορᾶς τοὺς ἄλλους γιὰ δειλοὺς κ’ ἐγωιστές...”) κα- τασταλάζανε πιά μέσα του καὶ ξεγυμνώνουν τὸν ἐγωισμό του. Ἡ σκηνὴ φέρνει μίαν ἰσορροπία μὲ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ δράμα- τος, ὅπου ὁ ἐγωισμὸς αὐτὸς πέρασε τὰ σύνορα τῆς ἐξοργιστι- κῆς ἀνασθησίας. Μὲ τὸν τρόπο πού γλύτωσε ἀπὸ τὸ θάνατο, ἔχασε κι ὅ,τι ἔκανε τὴ ζωὴ του ν’ ἀξίζει. Αὐτὴ ἡ ἀπότομη συνεί- δηση τῆς θέσης του, ἡ ἄρνηση τῆς ἐγωπάθειας πού κυβερνοῦσε τὴ στάση του, τὸ αἰσθημα πὼς αὐτὸς στὴν πραγματικότητα εἶ- ναι πιά ὁ νεκρὸς, σηκώνει τὴν ἀντιπαθητικότητα τοῦ χαραχτήρα του καί, φωτίζοντάς τον μ’ ἕνα φῶς συμπονετικὸ, τὸν κάνει ν’ ἀξίζει, ὅχι βέβαια τὴ θυσία τῆς Ἄλκηστης, μὰ τὸ γυρισμὸ τῆς σὲ λόγο. Σκεπάζει τὸ κεφάλι του νὰ μὴ βλέπει τὸ φῶς καὶ πέφτει τιποτενισμένος στὸ κατάφλι τοῦ σπιτιοῦ του. Σ’ ἐπι- βλητικὸ στάσιμο ὁ Χορὸς τραγοῦδᾶ τὴ δύναμη τῆς Ἀνάγκης, τῆς ἀνεκόνιστης κι ἀλάτρευτης θεᾶς, πού φτάνει τοὺς ζυγούς τοῦ ριζικοῦ, πού κι ὁ ἴδιος ὁ Δίας πρέπει ν’ ἀρμονίζει τὸ θελη- μά του μ’ αὐτὴ, καὶ πού κανένα ξόρκι, κανένα φάρμακο καὶ καμμιὰ δέηση δὲν κόβει τὴν ἀπόφασή τῆς. Ὁ θάνατος εἶναι ἐκτελεστῆς τοῦ δικοῦ τῆς θελήματος, δὲν τοῦ γλυτάνουν οὔτε οἱ γιοὶ τῶν Θεῶν, κ’ οἱ θρῆνοι τίποτε δὲ φελοῦν μπροστὰ του. Ἡ Ἄλκηστη δὲ θά ξανάβρῃ στὸ φῶς, μὰ ἡ θυσία τῆς, ξεχωρί- ζοντάς τὴν ἀπὸ τίς ἄλλες γυναῖκες τῆς γῆς, τὴν ἀνέβασε σ’ ἄλλη σφαιρα ζωῆς, φωτισμένη ἀπὸ τὴ λάμψη τῆς ἀρχαίας θεϊκότη- τας τῆς: νῦν δ’ ἐστὶ μάκαρα δαίμων. Ὁ τάφος τῆς θά λατρεύε- ται σὰ βωμῆς, κ’ οἱ διαβατικοὶ θά τὴ χαίρετοῦνε σαβεστικά, γυρεοντάς τῆς νὰ τοὺς δίνει καλὸ, γιὰτὶ δὲν εἶναι πιά νεκρὴ, μὰ θεία καμαρία τώρα.

Ἡ σκηνὴ τοῦ ἀγγελιοφόρου, πού θά μνηοῦσε πὼς ἡ Ἄλκη- στη γυρνᾶ ζωντανὴ καὶ σὲ ρώτημα τοῦ Ἄδμητου ἡ τοῦ Χοροῦ πὼς κατορθώθηκε τὸ θαῦμα αὐτὸ, θά ἱστοροῦσε τὸν ἀγώνα τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸ θάνατο, δὲν ὑπάρχει. Ὁ ἀγ- **ΕΞΟΔΟΣ** γελιοφόρος ἔλειπε, φαίνεται, κι ἀπὸ τὸ δρά- μα τοῦ Φρύνχου, ὅπου ὄμως τὴν πάλῃ τὴν ἱστοροῦσε ὁ Χορὸς ἡ ὁ κορυφαῖος του, καὶ μάλιστα ἐνεστωτικά, σὰ νὰ τὴν ἔβλεπε ἀπὸ κάτω. Ἡ ἀφήγηση, καθαρὰ παραμυθικὴ, δὲ θά ἔταν ἐδῶ πιστευτὴ (γιὰ τὸν ἴδιο λόγο δὲν περιγράφεται ἡ σκηνὴ κι ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ), κ’ ἔτσι μάρτυρας δὲν ὑπάρχει κανένας: Ὁ Ἡρακλῆς ἔχει παλῆσι τὸ θάνατο μὲ μοναχικὸ στὸν τάφο καρτέρι. Ἀπὸ τὴν ἄλλη θά λειπε ἡ εὐκαιρία νὰ δεί- ξει ὁ Ἄδμητος τὴν ἀφοσιώσή του στὴ νεκρῇ, καὶ νὰ γεφυρώσει, μὲ μίαν ἀκόμη γέφυρα, τὴν ἠθικὴ ἀπόσταση πού τοὺς χωρίζει. Ἐτσι τὸ δράμα γοργοδιαβαίνει στὴν ἐξοδο προτοῦ ὁ Ἄδμητος, ὁ καθισμένος στὸ κατάφλι τῆς πόρτας του, νὰ ξεσκεπάζει τὸ κεφάλι. Ἄντις ἔτσι ὁ ἀγγελιοφόρος, ξαναπαρουσιάζεται ὁ Ἡ- ρακλῆς, φέροντας ἀπὸ τὸ χέρι μίαν γυναῖκα μὲ σκεπασμένο κι αὐτὴ τὸ κεφάλι. Τὰ σκεπασμένα κεφάλια πού ξεσκεπάζονται σὲ μιά νέα κι ἀψηλότερη ζωὴ, εἶναι ἕνα τέχνασμα τοῦ ποιητῆ, πιασμένο ὡστόσο ἀπὸ βαθύριζες μνῆμες. Στὶς μυστηριακῆς ἱε- ρουργίες σκέπαζαν τὸ κεφάλι τοῦ μύστη κ’ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀνα- γεννητικὴ διαδικασία τὸ ξεσκεπάζαν. Τὸ σκεπασμὸ του συμ- βόλιζε ἕνα θάνατο καὶ τὸ ξεσκεπασμα ξαναζωντανεμά του. Τὸ ἴδιο στοιχεῖο ξαναπαρουσιάζεται ἀνάμεσα στὰ μυητικὰ στοι- χεῖα τοῦ Γάμου. Τὴ νύφη τὴν παρουσιάζαν στὸ γαμπρὸ μὲ σκε- πασμένο τὸ κεφάλι τῆς κ’ ὕστερα, στὰ ἀνακαλυπτήρια, τὸ ξε- σκεπάζαν. Ἡ ἀρχαία θεὰ πού ἀνέβαινε μέσα ἀπὸ τὴ γῆ, ξανα- τελοῦσε μὲ τὸ ταίρι τῆς τὸ γάμο τῆς, καί, μέσα στὶς μυστηρια- κῆς ἱερουργίες του, θά ἔταν καὶ τὸ ξεσκεπασμα τοῦ κεφαλιοῦ τῆς. Τὸ μυστηριακὸ στοιχεῖο τρέπεται ἐδῶ σὲ δραματικὸ κι ὁ Ἡρακλῆς, φέροντας σκεπασμένη τὴν Ἄλκηστη, παραπονιέται παιχιδιάρικα στὸν Ἄδμητο πὼς του κ’ ἔρρηψε τὴ συφορά καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ τοῦ φυλάξῃ τὴ γυναῖκα. Τὴν κέρδισε, λέει, σ’ ἀ- γώνα πού βρῆκε σημῆνο στὸ δρόμο του κι ὅπου τ’ ἄρεσε νὰ πάρει κ’ ἐκεῖνος μέρος. Ὁ Ἄδμητος ἀρνιέται νὰ δεχτεῖ τὴ γυ- ναῖκα στὸ σπιτί του, μὰ ἐπιμένει ὁ Ἡρακλῆς κ’ ὕστερα ἀπὸ πολλὰ τὸν καταφέρνει. Στὸ μεταξύ ἔχει ἐνώσει τὰ χέρια τους, εἶναι ἡ ὄρα νὰ ξεσκεπάζει τὴν Ἄλκηστη, τὴν ξεσκεπάζει, κι ὁ Ἄδμητος ξαναπαίρνει ζωντανὴ τὴν γυναῖκα του, μονάχα ἀμί- λητῆ γιὰ τρεῖς μέρες. Μὲ τὸ νέο τοῦτο τέχνασμα, πού ὁ ποιη- τῆς τὸ ξαναπαίρνει ἀπὸ τὰ μυστήρια (ἡ Σιωπὴ εἶναι μὰ δοκι- μασία τους), μποδίζεται ἡ λαλιὰ τῆς Ἄλκηστης πού θά ν’ οἶνε καινούριο δράμα. Ὁ Ἡρακλῆς φεύγει γιὰ τὴ θρᾶκὴ ἀποχαρι- τώντας τὸν Ἄδμητο, πού πασχίζει νὰ τὸν κρατήσῃ στὴ χώρα του (ὁ Ἡρακλῆς εἶναι πάντα ὁ ἀγωνιστῆς) κ’ ἐκεῖνος, πρὶν νὰ



“Ο θάνατος τῆς Ἀλκίστης.” Ἐνα ἀκόμα ἀνάγλυφο σαρκοφάγου: C. Robert, *Die Antiken Sarkophag reliefs III, 1*, πίν. VI, 24

μπεῖ στο παλάτι του με τὴν Ἀλκίστη, παραγγέλλει πανηγύρια στὴ χώρα του, θυσίες καὶ χαρὲς — σηκνικὸ ἀντίκαλο τῶν πανηγυριῶν, τῶν θυσιῶν καὶ τῶν γλεντιῶν ποὺ ἀκολουθοῦσαν τὸ ἀνέβασμα καὶ πλασιώνανε τὸ γάμο τῆς ἀρχαίας θεᾶς, μέσα στὴ χρονιάτικη ἀνανέωση τῆς φύσης. “Γιατὶ τώρα ἀλλάξαμε τὴν παλιά μας ζωὴ με μιὰ καλλίτερη...” “Ἡ ἀνανέωση, με τὸ πέρασμα σὲ μιὰ νέα κι ἀψηλότερη σφαῖρα ζωῆς, εἶναι ἡ βασικὴ λειτουργία τῶν Μυστηρίων, κι ὁ ἱεροτυπικὸς λόγος ἐφυγον κακόν, εὖρον ἄμεινον, εἶναι καὶ τῶν Μυστηρίων μαζὶ καὶ τοῦ Γάμου. Ὁ νέος καὶ καλλίτερος κλῆρος (εὐδαιμονία) καταχτιέται στὰ Μυστήρια μ’ ὀρισμένες δοκιμασίες. Ἡ Ἀλκίστη κι ὁ Ἀδμήτος πέρασαν νικηφόρα τὶς δοκιμασίες αὐτὲς κι ἀληθινά, ἀλλάζουν με μιὰ καλύτερη ζωὴ τὴν παλιά τους”. Ὁ Χορὸς

ἀφήνει τὴν Ὀρχήστρα με κάποιους στίχους ἀναπαιστικούς, γιὰ τὸ πολύτροπο φανέρωμα τῆς δυνάμει τῶν Θεῶν, ποὺ βρίσκουν, ὅπως κ’ ἐδῶ, μιὰν ἀναπάντεχη λύση. Ἡ λύση εἶναι καλότυχη, μὰ οἱ ἴδιοι στίχοι συνοδεύουν τὴν ἐξοδὸ τοῦ Χοροῦ καὶ σὲ δράματα τοῦ ποιητῆ (Μῆδεια, Βάκχες) με τραγικὸ τὸ τέλος. Εἶναι δύσκολο νὰ δεχτοῦμε πὼς ἕνας τόσο εὐρετικὸς ποιητῆς, κλείνει τόσο διαφορετικὰ δράματα τοῦ μ’ ἕνα στερεότυπο μονάχα λόγο. Ἐδῶ θαρρῶ πὼς ἔχουμε τὴν ἀπήχηση μιᾶς ἀρχαιότερης ιδέας: Πὼς κάθε δράμα εἶναι μιὰ ἀνωμαλία μέσα στὸ ρυθμὸ τῆς φύσης καὶ τῆς ζωῆς καὶ πὼς ἡ λύση, τραγικὴ ἢ καλότυχη, σὰν ἀποκατάσταση τοῦ ταραγμένου ρυθμοῦ, εἶναι ἕνα χάρισμα τῶν Θεῶν, ποὺ ἐφορεῦν τὴν τάξη τοῦ κόσμου.

6.— Ο ΧΑΡΑΧΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Η Ἀλκίστη ἦταν τὸ τέταρτο δράμα μιᾶς τετραλογίας: Κρήσαι, Ἀλκμαίων διὰ Ψωφίδος, Τήλεφος, Ἀλκίσις. Τὰ δράματα ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν ἦταν ἀνεξάρτητα, με τὴ σημασία πὼς δὲν εἶχαν γιὰ θέμα τους μέρη τοῦ ἴδιου μύθου, μὰ χωριστὸ τὸ καθένα μῦθο. Μιὰ ἄλλη ὅμως ἐνότητα δὲν εἶλεπε, γιατί καὶ στὰ τέσσαρα εἰκονίζονται μυθικὲς γυναικεῖες μορφές (ἢ Ἀερὸπη, ἢ Ἀλφεισίβοια, ἢ Καλλιρρόη, ἢ Κλυταμνήστρα, ἢ Ἀλκίστη) ποὺ ἡ ἀφοσίωση στοὺς ἀντρες τους ἢ τὸ μῖσος τους γι αὐτοὺς (ἢ ἄλλα πάθη τους) ἀποφασίζουν τὶς τύχες τῶν ἡρώων. Ἡ τετραλογία παραστάθηκε στοὺς σηκνικὸς ἀγῶνες τοῦ 438, με πρῶτο τὸν Σοφοκλῆ καὶ δεῦτερο τὸν Εὐριπίδη. Ὁ ποιητῆς εἶναι τότε σαράντα δύο χρονῶν καὶ τὸ δράμα τοῦτο τὸ ἀρχαιότερο ἀπὸ τὰ σωζόμενά του (ἂν καὶ διαγωνίστηκε γιὰ πρῶτη φορὰ πρὶν ἀπὸ δεκαεφτά χρόνια). Ὅντας τὸ τέταρτο τῆς τετραλογίας, ἔχει τὴ θέση τοῦ Σατυροδράματος ποὺ ἀκολουθοῦσε τὴν τρίλογία. Εἶναι, πραγματικὰ, μικρότερο ἀπὸ κάθε σωζόμενη τραγωδία (ἂν ἐξαίρεσουμε τὸν ψευδεπίγραφο Ῥῆσο), εἶναι ὅμως καὶ πολὺ μεγαλύτερο (1163 στίχοι) ἀπὸ τὸν Ἐπίκλοπα (709 στίχοι), τὸ μόνον ἀκέραιο σατυροδραμὰ μας. Σατυρικὸ, πάλι με τὴν τεχνικὴ σημασία τοῦ ὄρου, δὲν εἶναι τὸ δράμα τῆς Ἀλκίστης, γιατί τοῦ λείπει ὁ Χορὸς τῶν Σατύρων καὶ κρατεῖ ἀκατέβατη σοβαροπρέπεια γλώσσας. Τὸ καλότυχο πάλι τέλος συναντιέται σὲ δράματα ὅπως ἢ Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ, ἢ Ταυρικὴ Ἰφιγένεια, ὁ Ὀρέστεις, ὁ Ἰων κ’ ἢ Ἐλένη τοῦ Εὐριπίδη. Ἐτσι καὶ τὸ κωμικότερον ἔχειν τὴν καταστροφὴν (ἢ ὑπόθεσις τοῦ δράματος) δὲν βαραινὲι στὸν χαραχτήρα τοῦ ἔργου. Ἀξιοσημειωτὸ ἀκόμη εἶναι πὼς τὸ δράμα κλείνει μ’ ἕνα στερεότυπο ἀναπαιστικὸ λόγο ποὺ ξανααναγιέται στὴν Ἐλένη, μὰ καὶ σὲ βαρεῖες τραγωδίες τοῦ ποιητῆ, ὅπως ἢ Ἀνδρομάχη, ἢ Μῆδεια, οἱ Βάκχες. Τὰ γνήσια πάλι τραγικὰ στοιχεῖα τοῦ δὲν εἶναι λίγα: Ὁ παθητικὸτατος λόγος τῆς Δούλας, ἢ αὐτοθυσία, ὁ θρηνηνός κι ὁ λόγος τῆς Ἀλκίστης, ἢ στάση τοῦ Ἀδμήτου ἀπέναντι στὸν Ἡρακλῆ, ὁ θρήνος τοῦ Ἀδμήτου ὕστερα ἀπὸ τὴν ταφὴ τῆς γυναίκας του, ἢ συνειδήση τῆς θέσης του κ’ ἢ ἀπελλιπία του, τὸ ἀξίωμα καὶ τὸ πάθος σ’ ἄλλα τοῦτα τοῦ λόγου του, τὰ λαμπρὰ καὶ μεγαλόπρεπα χορικά, ἢ βαθύτερη τέλος δραματικὴ του ὕψη, μαρτυροῦνε τὸ κλίμα τῆς Τραγωδίας. Ἀπὸ τὸ Σατυροδραμα δὲν ἔχουμε ἐδῶ παρὰ μιὰ μόνον σηκνή, τοῦ φαγὰ καὶ πολυπότη Ἡρακλῆ, ποὺ κι αὐτὴ ὡστόσο δὲν παρασταίνεται, καὶ σβῆνει μπροστὰ στὸ μεγαλεῖο τοῦ Ἡρακλῆ, σὰ δείχνει τὸν

πραγματικὸ ἑαυτὸ του. Στοιχεῖα, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ποὺ φαίνονται νὰ ἀθετοῦν τὴν ὑψηλὴ σοβαρότητα τῆς Τραγωδίας δὲ λείπουν. Εἶναι ὁ διάλογος Ἀπόλλωνος καὶ Θανάτου, σὲ πολλὰ ἢ μορφή τοῦ Ἀδμήτου, ὁ διάλογός του με τὸν πατέρη του, ἢ πρὸς ἐξήγηση τοῦ ὑπερέτη. Τὰ στοιχεῖα τοῦτα δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητα σ’ ἕνα δράμα χαραχτήρων, ὅπως ἢ Ἀλκίστη, καὶ μάλιστα σὲ δράμα ποὺ ἡ μυθικὴ ὑπόθεσι τοῦ ἔχει χωνευτεῖ σὲ παραμῦθο. Μὰ κ’ ἡ σύμπτωση τῶσαν εὐθυμικῶν στοιχειῶν σ’ ἕνα δράμα ποὺ παίρνει τὴ θέση σατυρικῶ, δὲν μπορεῖ νὰ ναι τῆς τύχης. Ὅσο ἀλαφριά καὶ νὰ ναι ἡ ἀπόκλιση κατὰ τὸ κωμικὸ, ἢ ὁση ἢ ἀντοχὴ τῆς θέσης στὴ σφαῖρα τοῦ τραγικῶ ὕφους, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἢ Ἀλκίστη ἀντιπροσωπεύει κάποιον εἶδος ἢ μικτοῦ δράματος, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε σατυρικὸ, οὔτε τραγικὸ, μὰ ἕνα σύγκραμα καὶ τῶν δύο, ποὺ μπορεῖ νὰ παίρνει στὶς τετραλογίες τὴ θέση τοῦ πρῶτου. Καθὼς, ἄλλῃθι, ὁ ἀριθμὸς τῶν Σατυροδραμάτων τοῦ Εὐριπίδη εἶναι κάτου ἀπὸ τὸ 1/4 τοῦ συνολικῶ ἀριθμοῦ τῶν δραμάτων του, ἢ Ἀλκίστη δὲν θά ἔταν τὸ μοναδικὸ παράδειγμα τοῦ εἶδους. Οἱ ὄροι ἢ ἱλαροτραγωδία (με τὸ σημερινὸ νόημα) ἢ κωμικοτραγωδία, πᾶνε σὲ κωμικὰ παιγνίδια. Σωστότερο νὰ ποῦμε πὼς τὸ εἶδος τοῦ μικτοῦ τοῦτου δράματος βγίνει ἀπὸ τὴ διασταύρωση τῆς Τραγωδίας καὶ τοῦ Σατυροδράματος, καὶ ἀπὸ τὴν τάση τους νὰ οἰκειοποιηθοῦν στοιχεῖα τὸ ἕνα τοῦ ἄλλου. Ἡ Τραγωδία δὲ διαστᾶζει νὰ μπάξει στὸ χῶρο τῆς χοντροκοπιῆς τοῦ Σατυροδράματος (σηκνὲς μεθυμένων στοὺς Καβείρους) τοῦ Αἰσχύλου λογουχέρη), καὶ τὸ Σατυροδραμα σοβαροῦς χαραχτήρες κι ἄλλα τραγικὰ (παράβαλε τὸν Ἐπίκλοπα τοῦ Εὐριπίδη). Ἐνα δράμα τοῦ Σοφοκλῆ, ἢ Ἀχαιῶν Σύλλογος ἢ Σύνδειπνοι, ποὺ ἕνα πατυρικὸ ἀπόσπασμα βεβλίχισε τὸν τραγικὸ χαραχτήρα του, περνοῦσε παλαιότερα γιὰ σατυροδραμα (Ἀπ.161 Nauck²), ἐπειδὴ εἶχε κ’ ἕνα πολὺ χοντρὸ στοιχεῖο ποὺ ξαναβρισκόνταν στὸ σατυροδραμα τοῦ Αἰσχύλου ἢ Ὀστολόγοι. Ἡ ἀλληλεπίδραση εἶναι πολὺ φυσικὴ, μιὰ καὶ τὸ Σατυροδραμα μορφώνεται πάνω στὸν τύπο τῆς Τραγωδίας, καὶ μιὰ κ’ ἢ Τραγωδία ἀφήνει στὸ πειγνίδι του ν’ ἀνακουφίσει τὴν κατάθλιψη τῆς. Τὸ ὄριο τῆς ἀλληλεπίδρασης αὐτῆς θά βρισκόνταν ἐκεῖ, ποὺ ἢ τραγικὴ σοβαρότητα θά ἔκανε ν’ ἀτονοῦσαν τὰ διασκεδαστικὰ στοιχεῖα τοῦ Σατυροδράματος, καὶ τὰ κωμικὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη στοιχεῖα τοῦ Σατυροδράματος θά καταλύνη τὴ σοβαρότητα τῆς Τραγωδίας. Στὴ δεῦτερη τούτη περίσταση, στὸ ὄριο τῆς μετρημένης εἰσχῶ-

ρησης σατυροδραματικών στοιχείων στην Τραγωδία, φαίνεται να στέκει το μικτό είδος, που μοναδικό παράδειγμα του έχουμε το δράμα τούτου. Ένα θέμα κατεβασμένο κάπως από την αποτομότητα του Τραγικού Μύθου, και μ' ευτυχισμένη την έκβαση της περιπέτειας, θά 'ταν απαραίτητο για το είδος. Έκείνο, άλλη

θινή, που βολεύει την ισορροπηση στο δράμα μας είναι ο παραμυθικός χαρακτήρας του μύθου του, κ' ή πρόσβαση του, μέσα από το παραμύθι, στην φυσική πραγματικότητα της ζωής, όπου το τραγικό και το κωμικό, το σοβαρό και το ευτράπελο, το δάκρυ και το γέλιο, πάνε αδερφομένω.

7.— ΑΛΚΗΣΤΗ ΚΑΙ ΑΔΜΗΤΟΣ : ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΘΥΣΙΑΣ

Οι κύριοι χαρακτήρες του δράματος, ή "Αλκίστη και ο "Αδμήτος, αντιμετώπιστηκαν με τις πιό αντίθετες ψυχολογικές και δραματικές έρμηνειες. Πώς ή "Αλκίστη πεθαίνει για τον άντρα της, χωρίς πουθενά να κάνει λόγο για την αγάπη της πού την όδηγά στη θυσία; Από την Δούλα της άγρικη-σας πώς μπροστά στην Έστία προσευχήθηκε για τὰ παιδιά της μονάχα. Αποχαιρετώντας το συζυγικό κρεβάτι, είχε να του πει πώς απ' όλες τις γυναίκες δεν άφάνισα παρά μόνον εκείνη. "Όταν στις τελευταίες στιγμές της συνέρχεται από την παράκρουση, στα παιδιά της μονάχα γυρίζει τη σκέψη της, για χάρη τών παιδιών της γυρεύει του άντρα της να μη ξαναπα-ντρευτεί, στα λόγια του "Αδμήτου αποκραίνεται αποχαιρετώντας τὰ παιδιά της. Για τόν άντρα της δεν έχει παρά τὰ λόγια " Έσέ βάζοντας πρώτα από μέ...", πού μαρτυρούν περισσότερο αίσθημα χρέους παρά αγάπης. Τονίζει μάλιστα και ξανατονίζει τη θυσία της ("Τίποτα πιό πολύτιμο από τη ζωή..."), πού, αντί να τη μεγαλώνει για μās, τη μικραίνει. Από την άλλη, αξίζει τη θυσία της ένας τόσο άναντρος και έγωιστής, πού ν' αφήνει τη γυναίκα του να πεθαίνει για κείνον; Με λογics εικασίες οί μελετητές προσπαθούν ν' αποκαταστήσουν την ήθικη προσωπικότητα του "Αδμήτου: Το προνόμιό του είναι απόφαση του θεού και δεν αλλάζει: ή, μιά κ' ή "Αλκίστη παίρνει αυτοπροαίρετα την απόφαση, περνά αυτόματα και άξέφευγα πιά στη δικαιοδοσία του Θανάτου. Και στη μιά και στην άλλη περίπτωση ο "Αδμήτος δεν έχει παρά να υποταχτεί στη μοιραία πορεία. Είναι το ίδιο σημείο όπου σκόνταψαν κι όλοι οι δραματικοί πού καταπίστηκαν ύστερα από τόν Εϋριπίδη με το θέμα. "Ο "Αδμήτος δεν ξέρει την απόφαση της γυναίκας του μεγαλεπήβολα βασιλικά σχέδια πού, για να τὰ πραγματώσει, πρέπει να ζήσει ο "Αδμήτος, αλλά ψευτοδραματικά τεχνάσματα πασχίζουν στη διαπραγματεύσή τους να κάνουν παραδεχτή τη θυσία. Στο δράμα μας όχι μοναχά δεν υπάρχει καμιά προσπάθεια του ποιητή να αιτιολογήσει την άποδοχή της θυσίας από τόν "Αδμήτο, μα και αιτιολογία (θα λέγαμε) παρουσιάζει να λείπει το φρόνημα πού θα έναντιονόταν στη θυσία. "Ο λόγος του "Αδμήτου στην έτοιμοθάνατη "Αλκίστη δείχνει όλη την αγάπη του για τη γυναίκα του να γυρίζει δλόκληρη στον έαυτό του. Δεν της γυρεύει ν' άπαρνηθεί την απόφασή της, μα τη μιά να δεηθεί στους θεούς, την άλλη να στυλώσει τόν έαυτό της. Ούτε θρηνά το τί χάνει με το θάνατό της ή "Αλκίστη, μα το τί χάνει, χάνοντάς την, εκείνος. "Η εικόνα της πού θα φτιάξει να κοιμάται μ' αυτή, δεν είναι άγνωστη στους μύθους, μα ή νοσηρότητα της ιδέας δεν ξεφεύγει ούτε του ίδιου. Το τάξιμό του να τόν κλείσουν στο ίδιο φέρετρο μαζί της είναι αρκετά κωμικό, πού ύστερα από δεκατρία χρόνια να το παραδήσει ο "Αριστοφάνης ("Αζοφν. 893 κέ). Πώς να εξηγηθούμε τόσο έναντιωμοί πού άπαξιώνουν τη θυσία;

1. Για τόν κόσμο του ποιητή το κοινωνικό συμφέρο άπαιτεί να θυσιαστεί ή γυναίκα στη θέση του άντρα.

Το θέμα του δράματος καταχωρείται για μās στην κατηγορία τών μεγάλων ρωμαντικών ιστοριών, κ' ή ρωμαντική μας προ-παιδεία άπαιτεί, για να δικαιωθεί ή θυσία, παράφορο έρωτικό πάθος κ' ισορροπία χαρακτήρων. "Η στάση αυτή δεν είναι, φυσικά, και της ελληνικής νοοτροπίας. Έχει πρωτεύει ή διάσωση του γένους πού, στον ένα ή στον άλλο τύπο του, από το άρχαίο φυλετικό γένος ίσαμε τη δημοκρατική οικογένεια, είναι ή βασιική μονάδα της φυλετικής κοινωνίας και της άριστοκρατικής και δημοκρατικής πολιτείας. Αποτελείται από τὰ μέλη της άρρενογονικής συγγένειας, παραδίνεται από την προγονική σειρά και συνεχίζεται από την σειρά τών απογόνων. "Αρχηγός, αντιπρόσωπος, στήριγμά του και κήρυκος της συνέχειας είναι ο πατέρας. "Η σύζυγος είναι (κατά τόν κανόνα της έξωγαμίας) μιά ξένη πού μπαίνει σ' αυτό και ξένη πάντα άπομένει: "Ο όργανικός σύνδεσμός της μ' αυτό είναι μονάχα μέσα από τὰ παιδιά, μα το σκληράιμα τών πατριαρχικών όρων άδυναμώνει σε μεγάλο βαθμό και τόν σύνδεσμο τούτο. Το παραμυθικό θέμα πού χυτεύει το μύθο της "Αλκίστης κατεβαίνει από την πατριαρχική ιδεολογία (άλλως θά παρ-ουσίαζε τόν άντρα να πεθαίνει για τη γυναίκα του), και με

πατριαρχικούς όρους το πραγματεύεται το δράμα του Εϋριπίδη. "Όσο αυτόνοτο είναι για το παραμυθικό θέμα, άλλο τόσο αυτόνοτο είναι και για το δράμα μας πώς, σε περίπτωση πού ζητιόταν ο θάνατος του ενός ή του άλλου από τὰ πρόσωπα του ζευγαριού, το συμφέρο του γένους, της πολιτείας και της της θεσμικής τάξης είναι να πεθάνει ή γυναίκα: εις γ' άνηο κρείσσον γυναϊκῶν μυρίων οὐδ' αν φάος ("Ιφιγ. Αὐλ. 1394). Αυτό δεν σημαίνει πώς ο ποιητής προσπερνά το ήθικό πρόβλημα πού ξεπηδά απ' αυτό το " συμφέρο. "Οί λογics παραλλαγές του παραμυθικού θέματος μαρτυρούν ότι και το κοινό αίσθημα πού άπλοικότερων σταδίων το αντιμετώπιζει. Μονάχα πού ο Εϋριπίδης δεν το αντιμετώπιζει άπλοικά, όπως το παραμυθικό θέμα κ' οί κατοπινοί δραματούργοι, μα σ' όλη τη δραματική συνθε-τότητά του.

2. "Ο κοινωνικός καταναγκασμός της γυναίκας να θυσιαστεί για τόν άντρα της ιδανικεύεται σαν αυτο-θυσία της γυναίκας.

"Η πατριαρχική άναγκαιότητα να θυσιαστεί ή γυναίκα για τόν άντρα της εκφράζεται σ' ένα κανόνα της κοινωνικής συνείδησης, πού τιμά τη θυσία της και άποδοκιμάζει την άρνησή της. "Ο κανόνας άπαιτεί άκαταμέτρητη δύναμη από την ευείσθητή κοινωνική θέση της γυναίκας και από τη μητρική συνείδησή της. "Ένας νέος πολλαπλασιαστής της, είναι, στο μύθο και στο δράμα, ή βασιλική ιδιότητα τών προσώπων. Μέσα στη φύση όμως τών κοινωνικών κανόνων είναι να αυτοτονώνονται με την ιδανικευση του καταναγκασμού τους: Καταναγκάζοντας σε θυσία με την προαίρεση πού διαμορφώνουν, παρουσιάζουν τόν καταναγκασμό τους σαν αυτοπροαίρετη θυσία. Χαρακτηριστικό παραδείγμα δίνουν οί χώρες πού κρατούν το έθιμο να σκοτώνεται ή γυναίκα στην ταφή του άντρα της (απ' όπου φαίνεται να βγαί-νει το στοιχείο του παραμυθικού θέματος μας): "Η κοινωνική κύρωση του κανόνα πού υποχρεώνει τη γυναίκα να σκοταίνει, τιμά σα βαθύδοξη αυτοθυσία τη θυσία της, μα κάνει άβιωτη τη ζωή στη γυναίκα πού θ' αρνιόταν. "Έτσι το θέμα παρουσιάζει την "Αλκίστη να πεθαίνει προαιρετικά, κι ο Εϋριπίδης παίρνει στα πολυ σοβαρά το στοιχείο. "Η "Αλκίστη του ύψώνεται στη σειρά της Μακαρίας, της Πολυξένης, της "Ιφιγένειας, γίνεται τύπος ενός ιδεώδους. Μεταθέτοντας μάλιστα το χρόνο του θανάτου της, στήνει τη θυσία της σε σοβαρότερο βάθος: Θυσιαζόμενη σα μάνα, ή "Αλκίστη παραμερίζει, κι από την πράξη κι από τὰ λόγια της, την έρωτική συναισθηματικό-τητα (πού θα 'ρχινη τη θυσία της στις τρέλες της έρωτικής παρακρούσης) και συγκεντρώνει την έπιστημότητα τών τελευταίων στιγμών στην έγνοια της για τὰ παιδιά, πού τους αφήνει κληρονομιά την προστασία του πατέρα τους, προστατευοντάς τα κι αυτή από τόν κίντυνο της μητρικής τους. "Όσο για τη συνείδηση και τόν τοιασμό της άξιας της θυσίας της, είναι, για τὰ έλλη-νικά κριτήρια, ουσιαστικά στοιχεία κάθε θυσίας, πού άλλως κιντυεύει να μείνει άδικαιώτη, σαν παρόρμηση κάποιας μανίας.

3. "Ο ίδιος κανόνας πού υποχρεώνει τη γυναίκα να θυσιαστεί για τόν άντρα της, υποχρεώνει τόν άντρα να δεχτεί τη θυσία.

"Η θυσία της γυναίκας για τόν άντρα της, άφου την επιβάλλει μιά άναγκαιότητα, δεν χρειάζεται από τόν άντρα να 'ναι αξιός της. Στις λογics παραλλαγές του θέματος, ο προνομιούχος της περιπέτειας δεν ξεπερνά τις σπιθαμές του κοινού άνθρώπου. Μιά κι όμως ο καταναγκασμός ιδανικεύεται σ' αυτοπροαίρετη προσφορά, χρειάζεται και φτάνει να μην είναι ανάξιός της. Ούτε έτσι στο μύθο ούτε στο δράμα μας ο "Αδμήτος παρουσιάζεται ανάξιος για τη θυσία. "Ο έγωισμός του άρμόζεται σ' ένα τέλειο σύστημα νομίμων και ιδεών, πού ο ίδιος δεν είναι ο κατασκευαστής τους. Με το αξίωμα του βασιλιά και τη φιλα του "Απόλλωνα, ο μύθος αντίσπώνει την έλλειψη ήρωικής μεγαλο-σύνης του, κι ο ποιητής τόν προικίζει μ' άρετές όχι λίγες. Σα βασιλικά τιμείται από τους πρεσβύτερους του λαού: είναι δικ-ιως άφεντικός, πού να 'μπει στη δούλεψη του κ' ένας θεός: κρα-τεί τὰ νόμιμα πού καθιέρωσαν οί θεοί: ή γενναϊότητα της φιλο-ξενίας του τόν φωτίζει με τη γνήσια άρχοντιά τών ήρώων. "Η

εικόνα της βασιλείας του κρατεί τα χρώματα της εικόνας του Χρυσού Αιώνα. "Υστερα από την ταφή της "Αλκιστης, βρίσκει άδεια πιά τη ζωή, κ' ή αποδοχή της αναγκαιότητας της θυσίας της είναι τώρα μιὰ ἀπελπισμένη διαμαρτυρία. Καμμιά ἀναξιοσύνη του 'Αδμήτου (που θ' άφηνε χωρίς λύση τὸ δράμα) δὲν εὐτελίζει τὴ θυσία τῆς "Αλκιστης, κι αὐτὸ τὸν ἀξιώνει νὰ τὴν ξαναπάρει ζωντανεμένη. "Όσο γιὰ τὴν ἀποδοχή τῆς θυσίας της, ὁ "Αδμητος εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ δεχτεῖ τὴ θυσία, ἀπὸ τοὺς ἴδιους λόγους πὺ κ' εἰναι εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ τὴν προσφέρει. Γι' αὐτὸ κι ὅταν δοκιμάζει ν' αὐτοκτονήσει στὸν τάφο τῆς "Αλκιστης, ὁ Χορός τὸν μποδίζει. Τὸν γυμνότερο ἐαυτὸ του τὸν φανεράνει ὅταν κατηγορᾷ τὸν πατέρα του πὺς δὲ θέλησε νὰ πεθάνει ἐκεῖνος. Τὸ ἀκρατῆρι ὅμως εἶναι, στὸ σημεῖο αὐτὸ, μὲ τὴ μεριά του. 'Ο ἴδιος ὁ Πλάτων (Συμπ. 179b) συνηγορᾷ στὴν κατηγορία: ὄντως αὐτῶ πατρός τε καὶ μητρός, οὐδ ἐκείνη (ἡ "Αλκιστη) τοσοῦτον ὑπερεβάλλετο τῆ φιλίᾳ, ὥστε ἀποδείξει αὐτοὺς ἄλλοτρωσ ὄντας τῶ νείει καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντας. 'Η συνηγορία πηγάζει ἀπὸ τὸ ἴδιο αἰσθημα πὺ εὐχεται στὴν καθιέρωση ἑνὸς οἰκογενειακοῦ τάφου, νὰ δεχτεῖ τοὺς προτέρους προτέρους. 'Η ἀναποδιά βρῖσκειται στὴν ἔμφαση πὺ ρίχνει στὴν ἀξίωσή του ὁ "Αδμητος, ἀξιώνοντας κάτι πὺ προσφέρεται μόνον. 'Η δραματικότητα ὅμως τῆς συζήτησ κ' ἡ ἀρχαία σημασία τῆς συνέχειας τοῦ οἴκου, ἀφαιροῦν πὺ ἀπὸ τὴν ἀναίδειαν, ἐκεῖνος πὺ ὕμολογῆται σὰν αἰδοῖος καὶ αἰδόφρων.

4. 'Η ὑποχρέωση τῆς γυναίκας νὰ θυσιαστεῖ γιὰ τὸν ἄντρα της καὶ τοῦ ἄντρα νὰ δεχτεῖ τὴ θυσία της, εἶναι ἀνισόβαρες, κι ὁ ἄντρας δέχεται μιὰν ἀναγκαιότητα πὺ τὸν συμφέρει.

'Η ὑποχρέωση ὅμως τῆς γυναίκας νὰ θυσιαστεῖ γιὰ τὸν ἄντρα της καὶ τοῦ ἄντρα νὰ δεχτεῖ τὴ θυσία τῆς γυναίκας του δὲν εἶναι τὸ ἴδιο. Αὐτὸ δὲν ξέφυγε τὴν παρατήρηση τοῦ κοινῶ αἰσθηματος, πὺ σὲ παραλλαγὲς τοῦ παραμυθικοῦ θέματος μετράζει τὴν ὑποχρέωση τῆς γυναίκας σὺ νὰ μοιραστεῖ μὲ τὸν ἄντρα της τὰ χρόνια πὺ τῆς μένουνε, οὔτε τὸ βλέμμα τοῦ ποιητῆ, πὺ ἀκριβοδίκαια θὰ δείξει τὴν ἀδυναμία. 'Η ὑποχρέωση εἶναι ἀνισόβαρη κι ὁ ἄντρας ἀποδέχεται μιὰν ἀναγκαιότητα πὺ τὸν συμφέρει. 'Ακόμα χειρότερα, ἡ μικροψυχία τῆς ἀντρικῆς ἐγωπάθειας ἐκμεταλλεῖται ἐδῶ τὴ μεγαλοφροσύνη τῆς γυναίκας. 'Εδῶθε τὸ ἔντονο ἐγωιστικὸ χρῶμα πὺ χαρακτηρίζει τὸν "Αδμητο καὶ πὺ θὰ τὸν ἔκανε καὶ μιστὸ, ἂν δὲν ὑπῆρχε ἕνα μισητότερο πρόσωπο, ὁ πατέρας του, πὺ δὲν βρῆκε κανένα νόμο νὰ πεθάνουν οἱ πατέρες γιὰ τοὺς γιούς, μὰ πὺ δέχεται τὸ νόμο νὰ πεθάνουν οἱ γυναῖκες γιὰ τοὺς ἄντρες: "Ὡ σὺ πὺ μᾶς τὸν γλύτωσες κ' ἐμᾶς πὺ πέφταμε ἀνασῆκωσες... 'Εἶναι ἀκριβῶς τὸ πρόσωπο πὺ θ' ἀκούσουν οἱ θαυμαστὲς τῆς "Αλκιστης

νὰ ξεσπεπάζει, στὴν ἀναντρία τοῦ 'Αδμήτου, τὴ δική τους ἀναντρία. Οὔτε ὁ Δούλος, οὔτε ἡ Δούλα, οὔτε ὁ Χορός, οὔτε ὁ 'Ηρακλῆς, οὔτε ὁ "Αδμητος ἀντιδρῶν στὴ θυσία τῆς "Αλκιστης: τὴ δέχονται καὶ τὴν παινοῦνε. Κάτου ἀπὸ τὸν κανόνα τῆς κοινωνικῆς ἀναγκαιότητας, ἡ προσφορά της εἶναι πολυπαινητὴ αὐτοθυσία της, ἡ ἀρνήσή της θὰ 'ταν ἠθικὴ ἀνωμαλία. "Όταν ὅμως ὁ "Αδμητος προκαλεῖ τὸν πατέρα του, ἐκεῖνος, θεριμμένος ἀπὸ τὴν προσβολή, καταξοσχίζει τῖς συμβατικότητες καὶ ξεσπεπάζει τὴν ἀλήθεια: "Βρίξεις γιὰ δειλοῦς καὶ φιλόζωους αὐτοὺς πὺ ἀρνηθῆκανε νὰ πεθάνουνε γιὰ σέ, ἕνας τόσο ἀναντρος καὶ φιλόζωος, ὥστε νὰ ζεῖς σκοτώνοντας μιὰ γυναῖκα, πὺ τὴ βρῆκες τόσο τρελή, πὺ νὰ πεθάνει γιὰ σένα;" 'Εἶναι ἡ γυμνὴ ἀλήθεια γιὰ τὸν "Αδμητο καὶ γιὰ ὅσους "Ακρατῆτες εὐχονται, ὅπως ὁ Χορός, μιὰ τέτοια νὰ 'χανε λάχει γυναῖκα... Κι ἂν ἡ γυναῖκα δὲν πεθαίνει γιὰ τὸν ἄντρα της παρὰ στὰ παραμύθια μοναχά, εἶναι ἡ γυμνὴ ἀλήθεια καὶ γιὰ ὅλους ἐκεῖνους πὺ δέχονται, σὰν αὐτοθυσία τῆς γυναίκας, κάθε καταναγκασμένη της θυσία.

5. Τὸ μάθημα τοῦ 'Απόλλωνα καὶ τοῦ Ποιητῆ καὶ ἡ 'ἀναγνώρισις' τοῦ 'Αδμήτου.

"Τώρα τὸ νιώθω", ἄρτι μανθάνω, λέει ὁ "Αδμητος γυρνώντας ἀπὸ τὸ ξῶδι. 'Εκεῖνο πὺ νῦσσε, ἐκεῖνο πὺ κατάλαβε, ἐκεῖνο πὺ 'έμαθε', ἦταν πὺς "τὴν προσοσία πὺ δὲν ἔκαμε ἡ "Αλκιστη πεθαίνοντας τὴν ἔκαμε, ζώντας, αὐτός". πὺς ὁ ἀγώνας του ἦταν ἕνας ἀγώνας ἀνανδρίας μοναχά: καὶ πὺς, ἀφοῦ ἀγωνίστηκε νικηφόρα νὰ κερδίσει τὴ ζωή, νικήθηκε κερδίζοντας τὸ θάνατο τὸν ἴδιο. 'Η 'ἀναγνώρισις', τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς τραγικῆς περιπέτειας, πὺ στὰ ἄλλα δράματα εἶναι ἐξωτερικὴ, ἐδῶ μεταστῆκεται σὲ ἐσωτερικὴ περιπέτεια, καὶ ὁ "Αδμητος, μὲ τὸ πάθημα, ἀναγνωρίζει τὸν ἐαυτὸ του. Τὸ δράμα, ἀληθινά, τὸ ἀνοίγει ὁ 'Απόλλωνας, ὁ θεὸς πὺ στὴν εἴσοδο τοῦ δελφικοῦ τοῦ ἱεροῦ εἶναι γραμμένο τὸ *Γνωθὶ Σαῦτόν...* 'Αναγνωρίζοντας τὸν ἐαυτὸ του, ὁ "Αδμητος γίνεται ἄξιος νὰ ξαναπάρει ζωντανὴ τὴν "Αλκιστη, πὺ κάποιος τῆμε φέρνει πίσω. Στὴν πραγματικότητα καλὸ εἶναι νὰ ξέρει κανεὶς τὸν ἐαυτὸ του προτοῦ νὰ θάψει τὸ λείψανο τοῦ συντρόφου του, τὸ θῦμα τῆς δικῆς του ἀνανδρίας. Γιατὶ ὁ 'Ηρακλῆς δὲν φέρνει πίσω τὴν "Αλκιστη, παρὰ μοναχά στὰ παραμύθια. "Μιὰ νέα ἀποψη τοῦ γάμου" θὰ πει ἕνας ἀπὸ τοὺς μελετητῆς: "μιὰ καλλίτερη ἀποψη τῆς ζωῆς" ἕνας ἄλλος: "ἕνα μάθημα στοὺς συγχρόνους του". "ἕνα μάθημα στοὺς συγχρόνους μας". ἴσως κ' "ἕνα μάθημα στὸν ἐαυτὸ του" θὰ πῶν ἄλλοι. 'Ο διδχτικὸς σκοπὸς δὲ λείπει φυσικὰ ἀπὸ ἕνα εἶδος τέχνης μὲ περιφρνή τὴν κοινωνικὴ λειτουργία: μὰ τὸ Δράμα δὲν τὴν ἐπιτελεῖ παρὰ χωνεύοντας, γιὰ τὴν ἴδια του τὴν ἀληθινότητα, τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων.

8.—ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Κάθoδος καὶ "Ανοδος Θεᾶς: (Σουμριακά): J. B. Pritchard: *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament* (Princeton 1955) 52κὲ καὶ πρόσθεσε: S. N. Kramer, *History begins at Sumer* (London 1958) 206κὲ. (Βαβυλωνιακά): Pritchard (ἀν.) 106κὲ. (Ἑλλαδικά): M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung* (Leipzig 1906) 321,1. 354. 355,1. 386. J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (Cambridge 1922) 276κὲ. Παράβλε 126. 603. Τῆς Ἰδίας: *Themias: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (Cambridge 1927) 416. 418—24. 523. Γιὰ τὴν "Αλκιστη: Wilamowitz (κατ. 2) 75κὲ. Weber (κατ. 2) 143κὲ.

2. Μῦθος τῆς "Αλκιστης: 'Ο μῦθος παραδίνεται σὲ δὺο χωριστὲς περιοπέδες ἀπὸ τὸν 'Απολλόδωρο (3, 10, 4 καὶ 1, 9, 15) καὶ κατὰ τὴ θεωρία τοῦ Wilamowitz κατεβαίνει ἀπὸ κάποια 'Ηοίρη τοῦ 'Ησιόδου (παράβλε τὰ ἡσιοδικὰ ἀποσπάσματα 122 - 127 Rzach) ἀπ' ὅπου κατεβαίνει καὶ ὁ μῦθος τῆς γέννησός του 'Ασκληπιῶ στὸν 3ο πινδαρικό Πυθιονίκη. Πραγματεῖες σὺ Μῦθο: Engelman στὸν Roscher, *Ausf. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 1, 233κὲ. U. v. Wilamowitz - Moellendorf 'Isyllos von Epidauros': *Philologische Untersuchungen*: 9 Heft (Berlin 1886) 57κὲ. Τοῦ Ἰδίου: στὴ μετὰφρασή του τῆς "Αλκιστης (Einleitung): βλ κατ. 5. L. Bloch, 'Alkestisstudien': *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 7 (1901) 1, 23κὲ. 113κὲ. C. Robert, *Griechische Heldensage* 1

(Berlin 1920) 33κὲ. L. Séchan, 'Le dévouement d'Alceste': *Revue des Cours et Conférences* 18 (1927) 490 (καὶ ἀνάτυπο: Paris [Boivin] 1927). A. Momigliano, 'Il Mito di Alceste ed Euripide': *La Cultura* 10 (1931) 201κὲ. L. Weber, 'Die Alkestissage': *Rheinisches Museum* 85 (1936) 117κὲ. Βλ. καὶ ἐρμηνευτικὲς ἐκδόσεις (5) καὶ 'Αναλύσεις (6).

3. [Τὰ Σύμπλεχτα φίδια: Τὸ κείμενο ὄλων τῶν χειρογράφων τῆς 'Βιβλιοθήκης' τοῦ 'Απολλοδώρου στὴ σχετικὴ περιοπή (1, 9, 15) δίνει τὴ φθαρμένη γραφή: δρακόντων σπειραμα πεπληρωμένον. Οἱ ἐκδότες προτείνουν τῖς ἀκόλουθες διορθώσεις: δρακόντων σπείραις: Bekker (1854)· δρακόντων σπειραμάτων: Herscher (1874)· δρακόντων σπειράμασι: Heyne (1872), Wagner (1894), Frazer (1921). Γιὰ τὴν ἐρμηνεία πὺ προτεῖνω: Γενικὴ θεώρηση Σύνπλεχτων Φιδιῶν: H. H. van der Osten, 'Snake Symbol and Hitite Twist': *American Journal of Archeology* 30 (1926) 405κὲ, καὶ J. S. Heras, *Studies in proto - Indo - Mediteranean Culture* (Bombay 1953) 321κὲ. 'Η μεσοποταμιακὴ παράσταση τοῦ θεοῦ Ningizida μὲ δὺο σύμπλεχτα φίδα: A. Jeremias, *Handbuch der Altorientalischen Geisteskultur* (Berlin/Leipzig 1929) 57 Abb. 47. Frothingam (κατ.) 181 fig. 3. Osten (ἀν.) 410 fig. 13. Frankfort (κατ.) 10 fig. 1. Hooke (κατ.) 16 pl. I (e). 'Ερμηνεία: Παράσταση Συναουσίας φιδιῶν: A. L. Frothingam, 'Babylonian Origin of the Hermes the Snake - God and of the Caduceus': *American Journal of Archeology* 20 (1916) [175κὲ.] 175. H. Frankfort, 'Gods

and Myths on Sargonid Seals': *Iraq* 1 (1934) [2κέ.] 12. (Ἰσχυρὴ βεβαίωση βρισκω σὲ φωτογραφία ζευγαρωμένων φιδιῶν: F. Angel, *Vie et Moeurs des Serpents* (Paris 1950) 253). Ἐδῶθε, Σύμβολο Ἱεροῦ Γάμου: S.H. Hooke, *The Origins of Early Semitic Ritual* (Schweich Lectures of the British Academy: 1935 London 1938) 16. Παράβαλε τὴν Ἰσιδα καὶ τὸν Σέραπι σὰ φίδια κομποδεμένα ἀπὸ τὶς οὐρές: Roscher, *Lexikon* (ἀν. 1) 2, 538. Γιὰ τὸ 'κηρύκειον' σὰ σύμβολο τοῦ Ἱεροῦ Γάμου ἐπιφέρω τὸ χωρίο τοῦ Ἀθηναγόρα, *πρεσβεία πρὸς Χριστιανῶν* 20 = Migne, *Patrologia Graeca* 6, 392: καὶ ὅτι Ζεὺς τὴν μητέρα ῥέαν ἀπαγορεύουσαν αὐτοῦ τὸν γάμον ἐδίωκε, δρακαίνης δ' αὐτῆς γενομένης καὶ αὐτὸς εἰς δράκοντα μεταβαλὼν, συνδήσας αὐτὴν τῷ καλουμένῳ Ἡρακλειωτικῷ ἄμματι (= Pauly - Wissowa - Kroll, *RE* XVII 807) ἐμίγη (...) τοῦ σχήματος τῆς μείξεως σύμβολον ἢ τοῦ Ἑρμοῦ ἑράβδος. Ἡ ἐρμηγεῖα βεβαιώνεται ἀπὸ μὰ φοινικικῆ πινακίδα, ὅπου, πρὸς ἀπὸ τὰ δύο δέντρα ποὺ πλαισιώνουν τὸν ἱερὸ γάμο τοῦ Βάαλ καὶ τῆς Τανίτ, παρουσιάζονται δύο ἑτερόφυλα φίδια: Frothingham (ἀν.) 210 fig. 41].

4. Τὸ παραμῦθον τῆς Σωτηρίας μετὰ τὴν Αὐτοθυσία τῆς Γυναίκας: A. Lesky, 'Alkestis, der Mythos und das Drama': *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien* (philos. - hist. Klasse) 203 (1925) 2 Heft, καὶ αὐτοτελές: Wien & Leipzig (Holder Pihler Tempisky) 1925. G. Megas (Γ. Μέγας), 'Die Sage von Alkestis': *Archiv für Religionswissenschaft* 30 (1933) 1κέ. M. Gaster, 'Zur Alkestis-Sage': *Byzantinische - Neugriechische Jahrbücher* 15 (1939) 66κέ. Παράβαλε: G. Mischaut, 'Un débat récent sur la légende d'Alceste': *Annales de l'Université de Paris* 4 (1929) 501κέ.

5. Ἑρμηνευτικὲς Ἐκδόσεις: G. Hermann (Leipzig 1824). W. S. Hadley (Cambridge 1896 (κὶ ἀνατύπωση: 1901. 1912. 1934. 1950 1953). W. Hayley (Boston 1898). L. Méridier (*Euripide* I: Coll. Budé, Paris ['Belles Lettres'] 1925). L. Weber (Leipzig: Teubner 1930). G. La Magna (Napoli 1931). E. H. Blakeney (London 1933). G. Camelli (Firenze 1934). A. Maggi (Napoli 1935). D. F. W. van Lennep (Leiden 1949). A. M. Dale (Oxford 1954: σὲ κείμενο τοῦ Murray). Καὶ μερικὲς βρασιλικὲς Μεταφράσεις: U. v. Wilamowitz - Moellendorf, *Griechischen Tragödien übersetzt*: Dritter Band IX: Euripides, *Alkestis*, Berlin 1906. A. S. Way, *Euripides* (= ἡ πρὸ πιστῆ ποιητικῆ μετάφραση τοῦ Εὐριπίδη: "The Loeb Classical Library": London/Cambridge Mass. 1912, πολλὰς φορές ἀνατυπωμένη): vol IV. Méridier (ἀν) (περὶ μετάφραση). D. W. Lucas, *The Alcestis of Euripides*, London 1951 (περὶ μετάφραση).

6. Ἀναλύσεις, Γενικὲς Μελέτες, καὶ Χαρακτηρισμοὶ τοῦ Δράματος:

(α) Αὐτοτελεῖ: A. Schöne, *Über die Alkestis des Euripides*, Kiel 1895. L. Bloch, (= ἀν. 2). O. Engelhard, 'Zur Würdigung der euripideischen Alkestis': *Jahresbericht des Philologischen Vereins* 5 (1915) 238κέ. M. Sieburg, 'Die Motivierung in der Alkestis des Euripides': *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 37 (1916) 305κέ. J. J. Myres, 'The plot of Alkestis': *Journal of Hellenic Studies* 37 (1917) 195κέ. J. T. Sheppard, 'Admetus, Verrall and Professor Myres': *Journal of Hellenic Studies* 39 (1919) 37κέ. A. Lesky (= ἀν. 5). D.L. Drew, 'Euripides' Alkestis': *American Journal of Philology* 52 (1931) 295κέ. M. Valgimigli, 'L'Alceste di Euripide': *Mondo Classico* 3 (1933) 589κέ. H. Doerrie, 'Zur

Dramatik der Euripideischen Alkestis': *Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung* 2 (1939) 174 κέ. L. Weber (= ἀν. 2) G. Meautis, 'L'Alceste d'Euripide': *Alma Mater (Revue Universitaire de la Suisse Romande: Geneve)* 1945, 389κέ. F. D. Crane 'Nota sull Alkesti di Euripide': *Aevum* (Milano) 20 (1946) 249κέ. P. M. Jones, 'Euripides' Alkestis': *The Classical Review* 1948, 50κέ. Παράβαλε: K. v. Fritz, 'Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker': *Antike und Abendland* 5 (1956) 27κέ. Ch. R. Beye, 'Alceste and her Critics': *Greek, Roman, and Byzantine Studies* (Cambridge Mass.) 2 (1959) 109κέ. W. D. Smith, 'The ironic structure in Alceste': *Phoenix (Journ. of the class. Association of Canada: Toronto)* 14 (1960) 127κέ. B. Stumpo, 'L'Alceste di Euripide': *Dioniso* 34 (1960) 105κέ. O. Vicenzi, 'Alkestis and Admetos: Versuch einer Euripidesinterpretation': *Gymnasium* 67 (1960) 517κέ.

(β) Ἀναλύσεις σὲ μερικὰ γενικότερα ἔργα: Eu. Petersen, *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst* (Bonn 1915) 426κέ. M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie* ([Leipzig 1930] Göttingen 1954) 235κέ. E. Howald, *Die Griechische Tragödie* (Berlin 1930) 133κέ. A. Lesky, *Die Griechische Tragödie* ([Stuttgart/Leipzig 1937] Stuttgart 1958) 177κέ. W. Schmid, *Geschichte der Griechischen Literatur* III, 1 (München 1940) 338κέ. G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides* (London 1941) 129κέ. G. Norwood, *Greek Tragedy* (London 1948) 190κέ. D. W. Lucas, *The Greek Tragic Poets* (London 1950) 164κέ. E. M. Blaiklock, *The Male Characters of Euripides. A Study in Realism* (Wellington: New Zealand 1952) 1κέ.

(γ) Ἀναλύσεις στὶς Ἑρμηνευτικὲς Ἐκδόσεις καὶ τὶς Μεταφράσεις: = ἀν. 5.

7. Ἐπὶ μέρους Πραγματεῖες: H. L. Ebeling, 'The Admetus of Euripide viewed in relation to the Admetos of tradition': *Transactions of American Philosophical Association* 1898, 65κέ. V. Brugnola, 'Thanatos nell' Alceste': *Rivista di Filologia* 29 (1901) 572κέ. I. Θ. Καρακρίτης, 'Ὁ Λυρικὸς Μονόλογος τῆς Ἀλκίητιδος': Ἀθηνᾶ 41 (1929), 56κέ. L. Weber, 'Φρονίμου Ἀλκίητις': *Rheinisches Museum* 79 (1930) 35κέ. Τοῦ Ἰδίου: 'Zu Euripides' Alkestis': *Philologische Wochenschrift* 1930, 1037κέ. F. de Ruyt, 'Le Thanatos d'Euripide et le Charun étrusque': *L'Antiquité Classique* 1 (1932) 61κέ. L. Weber, 'Zu Euripides' Alkestis 435ff': *Philologische Wochenschrift* 1932, 508κέ. R. Chanter, *Musik to the Alkestis of Euripides*, Oxford 1933. E. P. Trammell, 'The Mute Alceste': *The Classical Review* 37 (1941) 144κέ. I. M. Linforth, 'The Husband of Alceste': *Queen's Quarterly* 53 (1946) 147κέ. E. Lepore, 'L'Alceste di Euripide e i rapporti tessalo - ateniesi': *Past and Present* (Kendal) 15 (1960) 428κέ.

8. Μνημεῖα: Ἀγγειογραφίες: L. Séchan, *Études sur la Tragédie grecque, dans ses rapports avec la Céramique* (Paris 1926) 20κέ. 240κέ. I. D. Beazley, *Etruscan Vase - painting* (Oxford 1947) 8κέ. 133κέ. 166. Σαρκοφάγοι: C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* III, 21, 5κέ. Taff. VI - VII. Ἀνάγλυφο τῆς Κυρήνης (Ἡρακλῆς καὶ Ἀλκίητις): Beazley (ἀν) 134, παραπέμποντας στὸν Micacchi, *Sculptures Antiques en Libye* pl. 44 Τοιχογραφίες Πομπηίας καὶ Ἡρακλείου: A. W. Pickard - Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford 1946) figg. 96. 97.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΔΕΚΑΤΣΑΣ



Τό "Αλφα - Βήτα τῆς Σκηνοθεσίας

ΕΝΑΣ ΠΡΑΚΤΙΚΟΣ ΟΔΗΓΟΣ

Τοῦ GEORGE BERNARD SHAW



Ἡ Σκηνοθεσία, ὅπως καὶ ἡ Διεύθυνση ὁρχήστρας, ἔγιναν ἀνεξάρτητα κ' ἐπικερδῆ ἐπαγγέλματα, ἐδῶ κ' ἔναν αἰῶνα μόλις. Ὁ παλιὸς "διευθυντῆς σκηνῆς", πού ρύθμιζε τίς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν καὶ φώναζε ὅλους τοὺς ἀντρες "παῖδι μου", καὶ ὅλες τίς γυναικὲς "χορὸ μου", ἐξαφανίστηκε πιά. Τῆ θέση του πήρε ὁ Σκηνοθέτης. Ὡστόσο, δὲν ὑπάρχει καμιά καθορισμένη μέθοδος σκηνοθεσίας καὶ κανένα ἐγχειρίδιο, πού νά διδάσκει στὸ νεοφώτιστο τὴν τεχνικὴ τῆς δουλειᾶς του. Δὲν ὑπάρχει οὔτε καν "παράδοση", ἐπειδὴ οἱ σκηνοθέτες δὲν βλέπουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον νά δουλεύει, ὅπως οἱ ἠθοποιοί. Μαθαίνουν τὴν τέχνη τους μόνο μετὰ τὴν πείρα καὶ "στὴ ράχη" ὄλων τῶν ἄλλων παραγόντων τῆς σκηνῆς. Αὐτὲς ἐδῶ οἱ σελίδες προσπαθοῦν νά προσφέρουν ἓναν ὁδηγὸ σκηνοθεσίας στοὺς ἀρχαίους. Δὲν ἀσχολοῦνται μετὰ τὴ Σκηνοθεσία σὰν τέχνη, ἀλλὰ μετὰ τὸν μηχανισμό της καὶ τοὺς τεχνικοὺς κανόνες της, πού, ἂν τοὺς ἀγνοεῖ ὁ νεοφώτιστος, θά χάσει πολὺτιμες ὥρες ἀπ' τίς πρόβες. "Ὅλοι οἱ θεατρικοὶ συγγραφεῖς θά ἔπρεπε νά τίς μελετήσουν. Ὁ καλύτερος Σκηνοθέτης εἶναι, φυσικά, ὁ Συγγραφέας. Δυστυχῶς, ἡ συγγραφὴ εἶναι μιὰ "κατὰ μόνας" ἀπασχόληση, πού δὲν δίνει καμιά κοινωνικὴ πείρα. Γι' αὐτό, ἀπὸ μερικοὺς συγγραφεῖς λείπει τόσο πολὺ ἡ ἀπειρία τῆ ὑπομονῆς, ἡ ἀδιακόπη ἐπαγρύπνηση, ὁ σεβασμὸς στοὺς ἄλλους καὶ ἡ γαλήνια εὐγένεια πού ἀπαιτεῖ ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη, ὥστε ἡ παρουσία τους στὶς πρόβες, ἀντὶ γιὰ βοήθεια, καταστάει ἐμπόδιο. Ὡστόσο, πρέπει νά μάθουν πῶς νά γράφουν γιὰ τὴν Σκηνὴ σὰν θεατρικοὶ συγγραφεῖς καὶ ὄχι σὰν ποιητὲς ἢ μυθιστοριογράφοι, πού ἡ φαντασία τους τοὺς παρασύρει πέρα ἀπ' τὰ ὑλικά ὅρια ἐκείνου πού ὀνομάζεται "τέσσερις σάνιδες κ' ἓνα πάθος".

Ὁ Σκηνοθέτης, ἀφοῦ μελετήσῃ τὸ ἔργο καὶ ἀποφασίσει νά τὸ "ἀνεβάσῃ", δὲν ἔχει πιά ν' ἀπασχοληθῇ μετὰ τὴ λογοτεχνικὴ του ἀξία ἢ τὴν "φιλοσοφία" του (ἂν ὑπάρχει τέτοιο πράγμα). Διαλέγοντας τοὺς ἠθοποιούς του, δὲν πρέπει νά σκέπτεται ἂν αὐτοὶ καταλαβαίνουν ἢ ὄχι τὸ ἔργο (οἱ ἠθοποιοὶ δὲν εἶναι κινούμενες ἐγκυκλοπαίδειες), ἀλλὰ ἂν ἡ ἡλικία τους καὶ ἡ προσωπικότητά τους ταιριάζουν μετὰ τοὺς ρόλους, καὶ ἂν οἱ φωνές τους παραλλάξουν ἢ μιὰ ἀπ' τὴν ἄλλη. Οἱ τέσσερις βασικοὶ ἐρμηνευτὲς πρέπει νά εἶναι: σοπράνο, κοντράλτο, τενόρος καὶ μπάσσοι. Ἡ ἀντίθεση τῶν φωνῶν ἔχει ἐξαιρετικὴ σημασία, καὶ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὸ ραδιόφωνο. Ἡ "Ἀνάγνωση" τοῦ ἔργου στὸν θίασο πρέπει νά γίνει, κατὰ προτίμηση, ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Συγγραφέα, ἂν εἶναι καλὸς θεατρικὸς ἀναγνώστης. Ἄν ὄχι, ἀπ' τὸν καλύτερο πού μπορεῖ νά βρεθῇ. Ἄν δὲν ὑπάρχει κανένας, καλύτερα νά λείπει ἡλότεια: διόλου ἀνάγνωση εἶναι προτιμότερη ἀπὸ κακὴ ἀνάγνωση. Στὶς πρώτες δοκιμές, ὁ Σκηνοθέτης πρέπει νά ἔχει ἀπόλυτα μελετημένη καὶ ἑτοιμὴ τὴν Κίνηση τῶν ἠθοποιῶν. Κάθε εἴσοδος, κίνηση, σήκωμα, κάθισμα, τοποθέτηση τοῦ καπέλου του ἢ τῆς ὀμπρέλας του κλπ., πρέπει νά ἔχουν προβλεφθῇ. Ἔτσι, κάθε ἠθοποιὸς θά εἶναι στὴν πῶ κατάλληλη θέση γιὰ νά πεῖ τὴν "ρεπλίκα" του καὶ δὲν θ' ἀναγκάζεται νά μιλάει "ἐμπιστευτικά" σ' ἓναν συνάδελφό του πού θά βρισκεται στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς σκηνῆς, οὔτε θ' ἀκολουθεῖ τὸν "παρτεναῖρ" του χωρὶς μιὰ φράση ἢ μιὰ κίνηση, νά τραβοῦν τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ ἀπάνω του. Οἱ "ἐξοδοὶ" πρέπει νά ρυθμισθοῦν μετὰ προσοχὴ, ὥστε οἱ ἠθοποιοὶ νά βγαίνουν ἀπ' τὴν σκηνὴ μόλις πού τὴν τελευταία τους λέξη, καὶ νά

μὴ δημιουργοῦν "χάσμα" ὥσπου νά περάσουν τὴν πόρτα. Ἄν ὁ σκηνοθέτης ἔρθει στὴν πρώτη πρόβα χωρὶς νά ἔχει ἑτοιμὸ αὐτὸ τὸ "πλάνο" (τῆς κίνησης), καὶ ἀρχίσει νά σπαταλεῖ τὴν ὥρα τῶν ἠθοποιῶν αὐτοσχεδιάζοντας σὲ βάρος τους, δὲν θά κερδίσει ποτὲ τὴν ἐμπιστοσύνη τους. Κι αὐτοὶ θά ἔχουν κάθε δικαίωμα νά τὸν παρατήσουν καὶ νά γυρίσουν σπίτι τους, λέγοντάς του νά μὴν τοὺς ξανακαλέσει παρὰ μόνο ὅταν θά μπορούν ν' ἀφιερῶσουν ὅλη τὴν ὥρα τῆς πρόβας στὴν πραγματικὴ ἀποστολὴ της: τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου. Γιὰ νά καταλάβετε τὴν ἀνάγκη μιᾶς τέτοιας "σχολαστικῆς"

Ἡ Μπέρνα Σὼ σὲ μιὰ δοκιμὴ τοῦ ἔργου του "Ὁ Ἀνδροκλῆς καὶ τὸ λιοντάρι"





προετοιμασίας, φτάνει να φανταστείτε μιὰ δίκη σ' ένα δικαστήριο όπου δεν υπάρχουν έδρες ούτε για τους δικαστές, ούτε για τους συνηγόρους, ούτε για τους ένορκους, ή μιὰ λειτουργία σε μιὰ έκκλησία χωρίς βωμό, χωρίς θέση για τους ψάλτες, χωρίς στασίδια — με δυο λόγια, χωρίς καθορισμένη θέση για κανένα. Αυτή την εικόνα παρουσιάζει ή Σκηνή ως την ώρα που'ό Σκηνοθέτης θά φτιάξει τὸ πλάνο του, που'ονομάζεται "βιβλίο Σκηνοθεσίας". Βέβαια αυτό τὸ πλάνο είναι βασικά δουλειά του Συγγραφέα: γιατί οί Σκηνικές 'Οδηγίες είναι ἀναπόσπαστο τμήμα του έργου ὅσο κι ὁ Διάλογος. Μπορεῖ ὅμως ὁ Συγγραφέας νά ἔχει πεθάνει. "Ἐπειτα, τὸ νά γράψεις ένα διάλογο (του "Ἀμλετ" π.χ.) είναι μιὰ δημιουργική δουλειά ἐξαιρετικά εὐχάριστη, ἐνὼ τὸ ν' ἀποφασίσσεις ἂν τὸ Φάντασμα θά μπει στήν σκηνή ἀπὸ δεξιά ἢ ἀπὸ ἀριστερά, είναι καθαρὸς "μπελάς". 'Ο Συγγραφέας μπορεῖ νά ἀφήσει αὐτὸν τὸ "μπελά" στὸν Σκηνοθέτη. Κ' ἔτσι κάνει συνήθως.

Δὲν είναι ἀπαραίτητο νά χρησιμοποιήσει ὁ Σκηνοθέτης μιὰ "μνιατούρα" σκηνης γι' αὐτὴ τὴ δουλειά. Φτάνει μιὰ σκακιέρα με τὰ πιόνια της, κ' ένα κουτί με μικροὺς κύβους σάν κ' ἐκεῖνα που'έχουν τὰ παιδιά. Μ' αὐτὰ μπορεῖ νά ὑποδηλώσει ὅλα τὰ σκηνικά καὶ τὰ ἐπιπλα, κι ὅλες τίς κινήσεις. "Ἄν δὲν τὸ κάνει αὐτὸ, ἀκόμα κι ὁ πιὸ ἔμπειρος Σκηνοθέτης μπορεῖ νά ξεχάσει κάποιες κινήσεις, καὶ προπάντων ἐξόδους ἡθοποιῶν ἀπ' τὴ σκηνή.

Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο τῶν δοκιμῶν, οί ἡθοποιοὶ δὲν πρέπει ν' ἀποστηθίζουν τοὺς ρόλους τους, ἀλλὰ νά προβάρουν με τὸ βιβλίο στὸ χέρι, χωρίς καμιὰ ἄσκηση τῆς μνήμης τους (1).

"Ὅταν ρυθμιστοὺν καὶ προβαριστοὺν ὅλες οί κινήσεις, ὁ Σκηνοθέτης πρέπει νά ρωτῆσει τοὺς ἡθοποιούς ἂν νιώθουν ἄνετα, κι ἂν ἔχι, τί δὲν τοὺς πάει καλά (2).

'Αφοῦ ἡ Κίνηση ρυθμιστεῖ ἱκανοποιητικά για ὅλους, οί 'Ἡθοποιοὶ θ' ἀφήσουν πιά τὰ βιβλία τους καὶ θ' ἀρχίσουν οί "ἀληθινές" (ἢ "τέλειες") πρόβες, δηλαδή με τοὺς ρόλους μαθημένους "ἀπ' ἔξω". Τότε, ὁ Σκηνοθέτης θ' ἀφήσει τὴν σκηνή καὶ θά καθήσει στὴν πλατεία, με μιὰ ἠλεκτρικὴ λάμπα κ' ένα σημειωματάριο. Κι ἀπὸ κεινὴ τὴν στιγμή, θά παρακολουθεῖ τὴν σκηνή ὅπως ἡ γάτα τὸ ποντίκι, ἀλλὰ χωρίς νά βγάλει λέξη οὔτε νά διακόψει τὴν πρόβα, ὅσο "αἰσχος" κι ἂν πηγαίνει, γιατί οί ἡθοποιοὶ προσπαθοῦν νά θυμηθοῦν τὰ λόγια τους καὶ εἶναι ἀνίκανοι νά "παίξουν". Τίποτα δὲν προδίνει περισσότερο τὸν ἄπειρο Σκηνοθέτη, ὅσο ὁ πανικός του μπροστά σ' αὐτὴ τὴ "διάλυση" τῆς πρόβας, οί ἐπιτιμητικὲς ἐκρήξεις του καὶ οί προσπάθειές του νά εἶναι ὅλα τέλεια σὲ κάθε δοκιμῇ. 'Ο ἔμπειρος Σκηνοθέτης ξέρεῖ πὼς πρέπει ν' ἀφήσει τοὺς ἡθοποιούς ν' ἀποστηθίσουν τὰ λόγια τους, καὶ μόνο τότε θά μποροῦν νά παίξουν τοὺς ρόλους τους.

"Ἄμα τελειώνει κάθε Πράξη, ὁ Σκηνοθέτης ἀνεβαίνει στὴ σκηνή καὶ ἐξηγεῖ ἢ σχολιάζει τίς σημειώσεις που'έχει κρατήσει. Ἀλλὰ τὰ λάθη τῶν ἡθοποιῶν δὲν πρέπει νά διορθώνονται (κι οὔτε κὰν νά ἀναφέρονται) παρὰ μόνο ὅταν ἀπανωτὲς πρόβες ἀποδείξουν πὼς ὁ ἡθοποιὸς δὲν μπορεῖ νά τὰ διορθώσει μόνος του, με τὸ δικὸ του τρόπο. "Ὅταν ὅλοι οί ἡθοποιοὶ ἔχουν μάθει καλά τὸ κείμενό τους, ἡ μνήμη τους δουλεύει πιά μηχανικά, κι ἂν κάποιος κάνει λάθος καὶ ξαναπεῖ μιὰ φράση που'εἶχε πεῖ ὑψίτερα, οί ἄλλοι θά γυρίσουν πίσω καὶ θά ἐπαναλάβουν ὅ,τι ἔκαναν. Πιὸ θά πεί ὅτι ἡ περίοδος τῆς ἐκμάθησης τέλειωσε. Τώρα, ὁ Σκηνοθέτης μπορεῖ νά ξαναβρεῖ στὴ σκηνή καὶ νά διακόψει τοὺς ἡθοποιούς ὅποτε χρειάζεται.

1. 'Η μέθοδος τοῦ Σω σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο (καὶ στίς παρακάτω παραγράφους) στηρίζεται στὴν συνήθεια που'ὑπάρχει στὸ ἀγγλοσαξωνικό, προπάντων, θέατρο: πρῶτα νά ρυθμίζεται ἡ κίνηση τῶν ἡθοποιῶν, κ' ἔπειτα νά γίνεται ἡ ἐκμάθηση τῶν ρόλων. Στὸ δικὸ μας θέατρο ἐφαρμόζεται, ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ ἀντίθετο σύστημα: πρῶτα μαθαίνουν οί ἡθοποιοὶ τὸ κείμενο, κ' ἔπειτα γίνονται οί πρόβες με κίνηση. Δυσκόλο, βέβαια, νά πείς ποῖο σύστημα εἶναι καλύτερο. Ὅστόσο, τὸ δικὸ μας ἐπιτρέπει στὸν ἡθοποιὸ ὄχι μόνο νά μάθει "τὰ λόγια" του, ἀλλὰ καὶ ν' ἀσχοληθεῖ με τὴν ψυχολογία τοῦ ρόλου του, με τὴν ἐρμηγεία του γενικότερα, ἀπερίσπαστος ἀπὸ τὴν κίνηση.

2. Αὐτὴ ἡ "ἀνεση" τοῦ ἡθοποιῶ στὴν κίνηση που'έχει ὀρίσει ὁ σκηνοθέτης, εἶναι ὅρος ἀπαράβατος για τὴν σωστὴ ἐκτέλεσή της, ὥστε νά δίνει στὸν θεατὴ τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀβίαστου καὶ τοῦ ἀθόρμητου. Εἶναι γνωστό, ἄλλωστε, ὅτι ὁ πολὺς Μάξ Ράινχαρτ ἄλλαξε συχνὰ τὴν κίνηση για νά τὴν προσαρμόσει στίς δυνατότητες τῶν ἡθοποιῶν του. Ἐφτανε, ἀκόμα, ν' ἀλλάξει κι ὁλόκληρη τὴν σκηνοθεσία ἐνὸς ἔργου γι' αὐτὸ τὸ λόγο.

Τίνας άλλους κίνδυνος παρουσιάζεται τώρα: καθώς οι ἡθοποιοί μπορούν πιά νά λένε τὰ λόγια τους χωρίς νά τὰ σκέφτονται, ἔχουν τήν τάση νά ἐπηρεάζονται ὁ ἕνας ἀπ' τόν ἄλλον, νά παίρνουν ὁ ἕνας τόν ρυθμό καί τούς τονισμούς τοῦ ἄλλου, δίνοντας στόν ἀκροατή τήν ἐντύπωση πὼς παπαγαλίζουν μιὰ προκαθορισμένη ἀλυσίδα ἀπὸ λέξεις, ἔξροντας ὁ καθένας τί θά πεῖ ὁ ἄλλος, καί πετώντας τίς ἀπαντήσεις τους οἰάν μπάλλες τοῦ κριχέτ. Πρέπει, λοιπόν, ὁ Σκηνοθέτης νά φροντίσει ὥστε κάθε "ρεπλίκα" νά ἔρχεται σέ ὅσο γίνεται μεγαλύτερη ἀντίθεση μέ κείνην πού τήν προκαλεῖ (ἀντίθεση σέ ρυθμό, τόνο, ὕψος), σάν ν' ἀναπηδαίει ἀπροσδόκητα κι αὐθόρμητα — ἀποτέλεσμα ἐκπληξῆς, ἐρεθισμοῦ, δυσαρέσκειας, εὐχαρίστησης, ἢ ὅ,τι ἄλλο. Αὐτῆ, βέβαια, τήν δυνατότητα πρέπει νά τήν δώσει (στούς ἐρμηνευτές) πρῶτος ὁ Συγγραφέας: γιατί ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό θεατρικό διάλογο καί στήν ἐπική ἀφήγηση. "Ἐνα ἔργο, γραμμένο ἀπὸ ἕνα μεγάλο ποιητή, ὅπου κάθε φράση εἶναι κ' ἕνα λογοτεχνικό ἀριστοτεχνικό, μπορεῖ ν' ἀποτύχει ἄθλια στή Σκηνή, ἐπειδὴ οἱ θαυμασίες φράσεις παρατάζονται ἀπλῶς στή σειρά χωρίς ἡ μιὰ νά προκαλεῖ τήν ἄλλη. Ἐνῶ μιὰ χοντρή φάσσα μπορεῖ νά ἔχει θριαμβευτική ἐπιτυχία χάρι στόν κοφτό, ζωντανό διάλογό της.

Ἡ τελευταία φάση τῆς Σκηνοθεσίας εἶναι ἡ "Γενική Δοκιμὴ" μέ κοστούμια, σκηνικά καί μακιγιάζ σάν σέ κανονικὴ παράσταση, ἀντί γιὰ τὰ καθημερινὰ ρούχα καί τῆ γυμνῆ σκηνῆ, ὅπου δυὸ καρτέλες παρασταίνουν μιὰ πόρτα. Αὐτῆ τὴν ὥρα, ὁ Σκηνοθέτης εἶναι πιὸ ἀναστατωμένος γιὰ τὴν ἀλλαγὴ παρὰ οἱ Ἡθοποιοί. Τὸ καθεὶ τοῦ φαίνεται στραβό, ψεύτικο, ἀπίθανο. Ὡστόσο, πρέπει νά συνηθίσει σ' αὐτὲς τίς "καταστροφές", ἔστω κι ἂν δὲν καταφέρει ποτὲ νά ὑπερβῆ τὸ πρῶτο "σὸκ" πού τοῦ προκαλοῦν. Ἀνεβαίνει πάλι στή σκηνή, δίνει τὸ τελευταῖο "λουστράρισμα" στίς σκηνές πού ὑστεροῦν, καί γενικά κάνει ὅ,τι τοῦ ἀρέσει. Μιὰ κακὴ "γενικὴ δοκιμὴ" δὲν πρέπει νά τὸν πανικοβάλλει — ἴσα ἴσα πρέπει νά παραβλέπει τίς ἀτέλειές της, γιατί ἐμποδίζουν τοὺς ἡθοποιούς νά νιώθουν πάρα πολὺ "σίγουροι" στήν Πρεμιέρα καί τοὺς παρακινοῦν νά βάλουν σ' αὐτὴν ὅλα τους τὰ δυνατά.

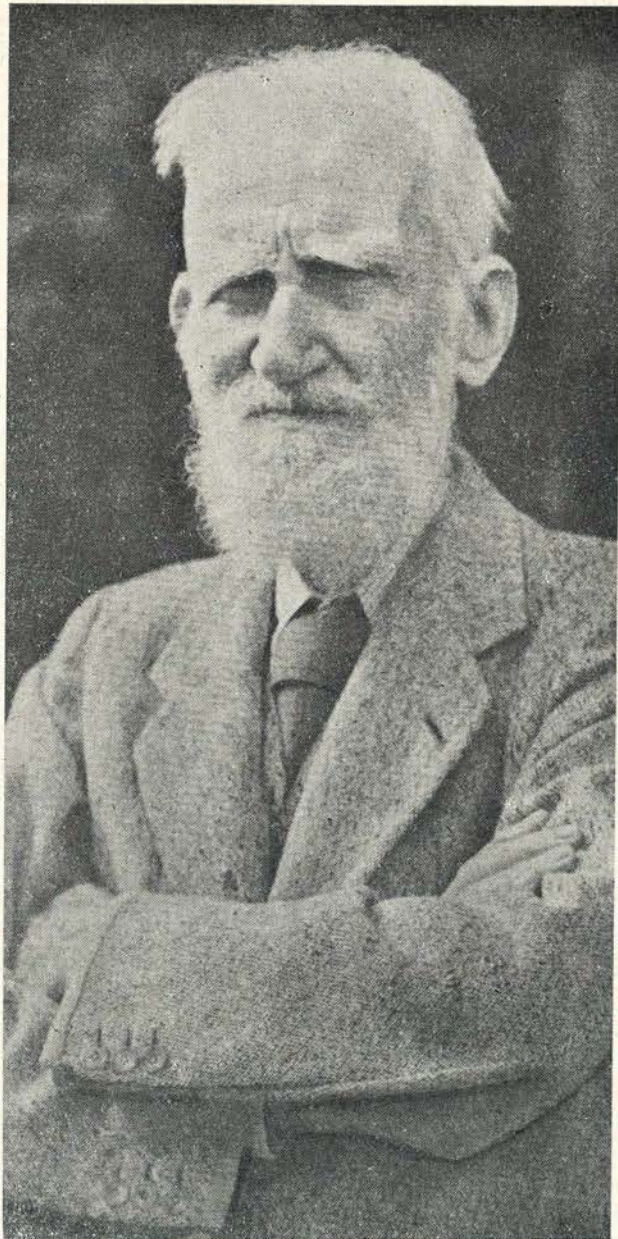
Ὁ χρόνος πού χρειάζεται γιὰ τὸ ἀνέβασμα ἐνὸς κανονικοῦ ἔργου μ' αὐτῆ τῆ μέθοδο εἶναι: μιὰ ἐβδομάδα γιὰ τὴν Κίνηση μέ τὸ βιβλίον στό χέρι καί τὸν Σκηνοθέτη πάνω στήν σκηνή, δυὸ ἐβδομάδες γιὰ τὴν Ἀποστήθιση ἐνῶ ὁ Σκηνοθέτης θά κάθεται βουβός στήν πλατεῖα, κοιτώντας καί κρατώντας σημειώσεις, καί μιὰ ἐβδομάδα γιὰ τίς δοκιμὲς μέ κοστούμια, καί μέ τὸν Σκηνοθέτη στή σκηνή νά διορθώνει καί νά διακόπτει κατὰ τὴν κρίση του.

Οἱ δοκιμὲς πρέπει νά γίνονται "κεκλεισμένων τῶν θυρῶν". Νά μὴν ἐπιτρέπεται ἡ εἴσοδος σέ κανένα δημοσιογράφο, σέ κανέναν ἐπισκέπτη, ὅποιος κι ἂν εἶναι. "Ἄν, γιὰ κάποιον λόγο, ἐπιτραπῆ σέ ξένους νά παρακολουθήσουν μιὰ δοκιμὴ, τότε ὁ Σκηνοθέτης δὲν ἐπιτρέπεται νά δίνει ὁδηγίες ἢ νά κάνει διορθώσεις ὅσο εἶναι μπροστὰ οἱ ξένοι αὐτοί. Καί πρέπει νά ζητηθεῖ ἡ συγκατάθεση τῶν ἡθοποιῶν, πρὶν δοθεῖ ἄδεια εἰσόδου στοὺς παρειακούς. Γιὰ νά ὑπογραμμιστεῖ πὼς αὐτὸ πού βλέπουν οἱ ἐπισκέπτες δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πρόβα, ὁ Σκηνοθέτης πρέπει νά δώσει μιὰ - δυὸ (προσυμφωνημένες, ἄλλωστε) ὁδηγίες σέ κάποιον ἀπ' τοὺς τεχνικούς, ἄλλὰ ποτὲ στοὺς ἡθοποιούς.

Κατὰ τὴν περίοδο τῆς Ἀποστήθισης, δὲν πρέπει ποτὲ νά ἐπαναλαμβάνεται ἀμέσως ἕνα κομμάτι πού εἰπώθηκε λάθος, ἀκόμα κι ἂν τὸ ζητήσῃ ὁ ἡθοποιός. Ὁ Σκηνοθέτης πρέπει ν' ἀποκριθεῖ: "Ὅχι, ἂν κάνεις τὸ ἴδιο λάθος στήν παράσταση, δὲν θά μπορέσεις νά τὸ διορθώσεις, λοιπόν μὴ συνηθίζεις. Συνέγισε". Ὁ Σκηνοθέτης πού λέει: "Πρέπει νά ἐπαναλάβουμε αὐτὴ τὴν σκηνὴ ξανά καί ξανά ὥσπου νά πάει τέλεια", δὲν εἶναι Σκηνοθέτης ἀλλὰ γραμματοδιδάσκαλος — δηλαδή, ὅ,τι χειρότερο μπορεῖ νά ὑπάρξει. Οἱ ἄμεσες ἐπαναλήψεις δὲν βελτιώνουν τὰ πράγματα — τὰ χαλᾶνε, κάθε φορά καί περισσότερο.

Μὴν ἐπισημαίνετε ποτὲ ἕνα λάθος χωρίς νά ξέρετε τὴν θεραπεία του. Καί μὴν συζητᾶτε ποτὲ μιὰ φράση ἢ μιὰ σκηνὴ μέ τὸν ἡθοποιό: δεῖξτε του πὼς πρέπει νά παητεῖ, κι αὐτὸ σάν ὑπόδειξη, ὄχι σάν διαταγή. Καί υπερβάλετε ἐπίτηδες τὴν ὑπόδειξή σας, γιὰ νά τὸν ἐμποδίσετε νά σᾶς μιμηθεῖ. Μιὰ παράσταση ὅπου ὅλοι οἱ ἡθοποιοὶ μιμνῶνται τὸν Σκηνοθέτη, ἀντί ν' ἀκολουθοῦν τίς ὑποδείξεις του καθένας μέ τὸν δικό του τρόπο, εἶναι κακὴ παράσταση. Προπάντων, μὴ λέτε: "Αὐτὴ ἡ σκηνὴ εἶναι οὐσιαστικὰ περιπαθῆς" (ἢ "κωμικὴ" κατὰ τὴν περίσταση). Ἄν κάνετε αὐτὸ τὸ λάθος, ὁ ἡθοποιός θά σᾶς ἔρθει τὴν ἄλλη μέρα κολυμπώντας στὰ δάκρυα ἢ κάνοντας τὸν παλιότσο ἀπ' τὴν πρώτη λέξη τῆς σκηνῆς ὡς τὴν τελευταία.

Οἱ σημειώσεις πού κρατᾶει ὁ Σκηνοθέτης ἐνῶ παρακολουθεῖ



ἀμίλητος τοὺς ἡθοποιούς, εἶναι τὸ κριτήριο τῆς ἱκανότητάς του. Ἄν π.χ. γράφει: "Δεῖξε, σ' αὐτὴν τὴν σκηνή, τὴν ἐπίδραση τοῦ Κίρκεγκαρντ στὸν Ἴψεν", ἢ "Ἐδῶ πρέπει νά γίνει πολὺ αἰσθητὸ τὸ Οἰδιπόδειο σύμπλεγμα. Νά τὸ συζητήσω μέ τὴν βασίλισσα", τότε ὅσο πιὸ γρήγορα ἔξαποσταλεῖ σπῆτι του τόσο τὸ καλύτερο. Ἄν ὅμως γράφει: "Πολὺ κόκκινα αὐτιά", "Πιὸ βάθος γιὰ ν' ἀφήσει χάρο στὸν Χ", "Φεν-γάρι, ὄχι φεγάρι", "Τὸν βατέρα, ἔχει 'τὸ βατέρα' (3), 'Ἀντίθεση", "Ἀλλαγὴ ρυθμοῦ: ἀντάντε", "Ἀβαφτες οἱ σόλες του", "Κακὴ στάση: νά ἐνώνει τὰ γόνατά της", "Νά προστεθοῦν μερικὲς λέξεις, γιὰ νά προλάβει νά βγεῖ", "Αὐτὸ ἔρχεται πολὺ ἀπότομα", "Νά κοπεῖ;" καί τὰ παρόμοια, τότε ὁ Σκηνοθέτης ξέρεει τὴ δουλειά του καί τὴ θέση του.

Ἡ διάκριση τῶν δοκιμῶν καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἀντοχὴ τοῦ Σκηνοθέτη. Ἡ ἀδιάκοπη παρακολούθηση μέ τὴν ἀπαραίτητη συγκέντρωση τῆς προσοχῆς (πού χρειάζεται ἡ δουλειά του) εἶναι πολὺ πιὸ ἐξαντλητικὴ ἀπ' τὴν δουλειά τοῦ ἡθοποιοῦ: αὐτὸς ὁ τελευταῖος δὲν ἔχει παρὰ μόνο τὸν ρόλο του νά σκεφτεῖ καί δὲν βρίσκεται ὅλη τὴν ὥρα στήν σκηνή, ἐνῶ ὁ Σκηνοθέτης

3. Μεταχειρίζομαι, ἐδῶ, κακόζηλες προφορὲς ἐλληνικῶν λέξεων, ἀνάλογες μέ τίς ἀγγλικῆς πού ἀναφέρει ὁ Μπέρναρ Σῶ.

πρέπει να παρακολουθεί όλους τους ρόλους χωρίς διακοπή. Τρεις ώρες πρόβα είναι το "μάξιμου" που μπορεί να άντεξει ένας άγρυπνος και ικανός σκηνοθέτης. Αν θελήσει να συνεχίσει περισσότερο, δεν θα κάνει τίποτα.

Ορίζοντας τις ώρες δοκιμών, φροντίστε ώστε οι ηθοποιοί που δεν έχουν να πούν παρά μόνο λίγες λέξεις, να μην μένουν καθλωμένοι στο θέατρο ενώ προβάουν οι πρωταγωνιστές. Αποφύγετε τις νυχτερινές πρόβες. Ούτε οι ηθοποιοί ούτε οι σκηνοθέτες επιτρέπεται να εργάζονται την ώρα που θα έπρεπε να βρίσκονται στο κρεβάτι τους. "Αν οι νυχτερινές πρόβες είναι απαραίτητες, τότε στους ηθοποιούς που μένουν άργα και δεν προλαβαίνουν το τελευταίο τους τραίνο ή λεωφορείο, πρέπει να δοθούν τα μέσα ώστε να γυρίσουν σπίτι τους με ταξί.

Μπορεί να χρειαστεί να γίνουν περικοπές, προσθήκες ή άλλες αλλαγές σε ένα έργο, είτε για να βελτιωθεί, είτε για να υπερπηδηθεί μια τεχνική δυσκολία. Η δουλειά αυτή χρειάζεται εξαιρετική επίδειξη, και πρέπει να γίνεται απ' τον συγγραφέα ή (αν αυτό είναι αδύνατο) από έναν έμπειρο συνάδελφό του. Ποτέ από έναν ηθοποιό ή βοηθό. Ο Συγγραφέας διατηρεί τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας ("κοιυράτι") για όλες αυτές τις αλλαγές. Ο ηθοποιός που θα προδώσει την υπόθεση ή και φράσεις ενός άπαιχτου έργου στον Τύπο, μπορεί να μηνυθεί για κατάχρηση εμπιστοσύνης ή σύμφωνα με τους νόμους περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας.

Οι κανόνες αυτοί βγαίνουν απ' την πείρα. Είναι όμως άχρηστοι για τον σκηνοθέτη που αντιμετωπίζει τους Ηθοποιούς όχι σαν συναδέλφους καλλιτέχνες που συνεργάζονται μαζί του, αλλά σαν υπαλλήλους που μπορεί να τους επιβάλει τις δικές του αντίληψεις για την τέχνη της ηθοποιίας και την δική του έρμηνεία για τα νοήματα του Συγγραφέα. Πρέπει να αφήσει τους ηθοποιούς να μάθουν το έργο, και να μην έχει την αξίωση να το ξέρουν απ' την πρώτη πρόβα όπως εκείνος. Να ξεχωρίζει τους "γεννημένους ηθοποιούς" που πρέπει να αφήσουν να βρουν μόνοι τους το δρόμο τους, και τους άπλους "θεατρίνους" που πρέπει να καθοδηγηθούν φράση με φράση και είναι χαμέντοι χωρίς αυτή την βοήθεια. Ίπάρχουν τόσο βαθμοί και ποικιλίες ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα, ώστε χρειάζεται άπειρο "τάκτι" και σωστή κρίση από την πλευρά του Σκηνοθέτη στις σχέσεις του με τους ηθοποιούς. Μόνο η ίδια η συνείδηση του Σκηνοθέτη μπορεί να συγκρατήσει τον δεσποτισμό του, γιατί μόνο οι πιο δύστροποι ηθοποιοί τολμάνε να διατρέξουν τον κίνδυνο να γραφτούν στο "μαύρο κατάστιχο" από ένα τόσο παντοδύναμο πρόσωπο, όπως ο Σκηνοθέτης. Γι' αυτό οι "υπάκουοι" ηθοποιοί βρίσκουν ευκολότερα δουλειά, από άλλους καλύτερους αλλά "ατίθαστους" (4).

4. Από τις οδηγίες που δίνει ο Σω στους αρχαίους σκηνοθέτες, οι πιο σοφές κ' οι πιο πολύτιμες, σίγουρα, είναι εκείνες που αναφέρονται στις σχέσεις σκηνοθέτη και ηθοποιών. "Όσα λέει, τόσο στην εισαγωγή, όσο και στο κύριο "σώμα" της μεθόδου του, δείχνουν βαθιά γνώση, όχι μόνο της ψυχολογίας του ηθοποιού, αλλά και της άποστολής του σκηνοθέτη. "Όλοι, άλλωστε, οι μεγάλοι σκηνοθέτες συμφωνούν μαζί του για τον τρόπο που ο καλλιτεχνικός υπεύθυνος μιά παράστασης πρέπει να αντιμετωπίζει τους συνεργάτες του, για την συμπαθεια, τον σεβασμό, την κατανόηση, την ύπομνη και την ευγένεια, που πρέπει να τους δείχνει. Θα αναφέρω μόνο τρία παραδείγματα: "Αποστολή της σκηνοθεσίας — λέει ο Ζάκ Κοπώ — είναι όχι μόνο να συγκρατεί τον ηθοποιό στην γραμμή και στα όρια του ρόλου του, όχι μόνο να του επισημαίνει τα μέρη όπου ζυγώνει την αλήθεια, όχι μόνο να διορθώνει τα λάθη του, αλλά και να καταλαβαίνει την φύση των δυσκολιών που αντιμετωπίζει και να του δίνει τα μέσα για να τις υπερπηδήσει. Θα μεταχειριστεί (ο σκηνοθέτης) λεπτότητα, επιβολή και πειθώ. "Αλλά την πιο άποτελεσματική επίδρασή του θα την ασκήσει με την σ υ μ π α θ ε ι α . . . Πάρα πολλή έλευθερία στον ηθοποιό, είναι επικίνδυνη. "Αλλά τυφλή καταπίεση του αθρομητισμού του είναι ακόμα πιο καταστροφική".

"Ο σκηνοθέτης — προσθέτει ο Σάρελ Ντ ν λ λ ε ν — πρέπει να αφήνει πάντα στον ηθοποιό την δυνατότητα να εκδηλώσει την προσωπικότητά του. Μπορεί, έτσι, η παράσταση να έχει λιγότερη "ενότητα", λιγότερη μηχανική ακρίβεια, αλλά θα κερδίσει σε ζωντανία, σε παλμό και σε ανταπόκριση στο Κοινό". Και ο Χένρυ Γράνβιλλ - Μπάρερ λέει επιγραμματικά: "Ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι περισσότερο διπλωμάτης παρά επιλοχίας"... Δυστυχώς, αρκετοί απ' τους δικούς μας σκηνοθέτες νομίζουν

Στους μόνιμους θιάσους, που αλλάζουν έργο κάθε εβδομάδα ή και κάθε μέρα, δεν υπάρχει εύχρηστα έλεγχοι στη διανομή ούτε και αρκετός καιρός για πρόβες. Οι ηθοποιοί "μηρυκάζουν" το έργο όχι όπως το απαιτούν οι χαρακτηρισές που δημιουργήσε ο Συγγραφέας, αλλά ανάλογα με τις "ειδικότητες" τους: "ζέν-πρεμιέ", "ένζενύ", "ζέν-κωμίκ", "μπούφφος", "συμπρέτα", "πάντρε νόμπιλε", "καρατερίστας", "τυπίστας" κλπ. Ο καθένας παίζει όλους τους ρόλους (που του δίνονται) με τον ίδιο τρόπο: δεν ξεχωρίζει τον Πολωνίο απ' τον Λαφέ, τον Άδάμ απ' το γέρο Γκόμπο, την κόμισσα Ρουσιγιόν απ' την Λαίδη Μάκβεθ, την Ίουλιέτα απ' την Όφηλια, τον Κυρ-Αντρέα Γιούτσικο απ' τον Ροντρίγκο. Οι άντρες δεν ξέρουν παρά μια μονομαχία (σε έξη κινήσεις). Και όλοι ξέρουν μόνο ένα χορευτικό βήμα για τις Χριστουγεννιάτικες παντομίμες. Φυσικά, σε αυτήν την περίπτωση, δεν υπάρχουν πολλά περιθώρια για την εφαρμογή τούτης της σκηνοθετικής μεθόδου, αλλά η προετοιμασία ενός σκηνοθετικού "πλάνου" — αν υπάρχει σκηνοθέτης — είναι, εδώ, διπλά απαραίτητη.

Μερικοί καλοί ηθοποιοί μπορούν θαυμάσια να υποδύονται τους νηφάλιους, ενώ όταν βγούν απ' την σκηνή δεν είναι αξίιο να κάνουν ούτε ένα βήμα απ' το μεθύσι. Το ίδιο γίνεται και με τον πυρετό, την ισχυαλγία, την αναπηρία, ακόμα και την μερική παράλυση. Αυτό το περίεργο φαινόμενο, που φαίνεται να το αγνοούν οι ψυχολόγοι, πρέπει να το έχουν υπ' όψη τους οι σκηνοθέτες. Είδεμή, διατρέχουν τον κίνδυνο να διώξουν απ' τον θιασό τους έναν "Εντμοντ Κήν ή έναν Φρέντρικ Ρόμπσον (και στους δυο το ποσό χάρισε ήρωική φήμη και πρόωρο θάνατο) και να κρατήσουν έναν Γουσταύο Μπρούκ (που έκανε θαύματα άμα ήταν "νηστικός", αλλά ψεύδιζε και παραπατούσε άμα ήταν μεθυμένος, πράγμα που του τύχαινε συχνά). Στο ημερολόγιο του "Ντρουρού Λαίην" (5) συναντάς φράσεις σαν κι αυτήν: "Δεν εδόθη παράστασις λόγω μέθης του κ. Κέμπλ" (6). "Όταν ένας ηθοποιός παραλείπει συστηματικά μια χειρονομία ή μια κίνηση, ο Σκηνοθέτης πρέπει να συμπεράνει πως αιτία είναι κάποια αναπηρία, που ο ηθοποιός θα προτιμούσε να πεθάνει παρά να την ομολογήσει. Σ' αυτές τις περιπτώσεις πρέπει να αλλάξει ή όλη κίνηση.

Μέρος της σύγχρονης σκηνοθεσίας είναι και η σκηνοθεσία του Κινηματογράφου, όπου δεν υπάρχουν σκηνοί περιορισμοί, και όπου ο σκηνοθέτης έχει την δυνατότητα να σκορπάει εκατομμύρια λίρες αντί για λίγες χιλιάδες. Για την ώρα, οι (μόνοι) καρποί αυτής της δουλειάς είναι η μεγαλομανής εξάρωση, η αποδιοργάνωση, και το χάσιμο χρόνου και χρημάτων. Αυτές οι πληγές θα γιατρευτούν από μόνες τους (7). Στο μεταξύ, η τέχνη του Συγγραφέα και του Σκηνοθέτη μένει βασικά η ίδια. Ο Συγγραφέας πρέπει να διηγηθεί μιαν ωραία ιστορία, κι ο Σκηνοθέτης να την "ζωντανέψει".

Αυτά είναι όλα κι όλα που η πείρα και η φυσική κλίση μπορούν να διδάξουν σε ένα σκηνοθέτη. Η επιτυχία αυτής της "μεθόδου" (όπως και όλων των άλλων) στηρίζεται στο γούστο και στο ταλέντο εκείνου που θα την εφαρμόσει.

Δεν παίζει κανένα ρόλο σε ποιο φύλο ανήκει ο σκηνοθέτης. Οι γυναίκες σκηνοθέτες μπορούν άφοβα να συγκριθούν με τους άντρες. Όπως και στο γάμο και στη βασιλεία, η γκριζία φοράδα είναι συχνά το καλύτερο έργο.

Ή Απόδοση ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΠΗ

πώς κερδίζουν σε κύρος, αν φέρνουν στους ηθοποιούς με υπεροφία, αυταρχικότητα, σκαϊότητα και κραυγαλέους ύστερισμούς. Και πετυχαίνουν, φυσικά, το αντίθετο: όχι μόνο αντιπαθητικοί γίνονται αλλά και γελοίοι, όχι μόνο δεν άποσπουν το "μάξιμου" απ' τους ηθοποιούς, αλλά τους "τρακάρουν" και τους στερούν την δυνατότητα άκρομη και του "μίνιμου". Ποιά είναι η ατία αυτής της συμπεριφοράς; Συμπλέγματα κατωτερότητας ή έλλειψη ψυχολογίας, γνώσης και πολιτισμού; "Όλα μαζί, νομίζω.

5. Το πιο όνομαστό άγγλικό θέατρο, και το πιο παλιό απ' όσα λειτουργούν σήμερα, Ήγκανιάστηκε το 1663.

6. Τζών Φίλιπ Κέμπλ (1757-1823), Ήντμοντ Κήν (1787-1833), Γουσταύος Μπρούκ (1818-1866), Φρέντρικ Ρόμπσον (1821-1864): άγγλοι ηθοποιοί, διδάσχοι για την τέχνη τους και για τα μεθύσια τους.

7. Ο Σω τα έγραφε αυτά, εδώ και 40 άκρβώς χρόνια. Η κατάσταση του Κινηματογράφου δεν άλλαξε ουσιαστικά από τότε — με άραιές, φωτεινές, έξαφρές. Το πολύ-πολύ, τότε, να χάνεται περισσότερος χρόνος και χρήμα. Μ. Πλ.

Ο ΡΗΓΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΩΝ "ΟΛΥΜΠΙΩΝ" ΤΟΥ ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΟΥ

Τοῦ Α. Ι. ΒΡΑΝΟΥΣΗ

Μέσ' ἀπὸ τὴν πολυπραγμοσύνη καὶ τὶς συγγραφικὲς ἐπιδόσεις τοῦ Ρήγα παρακολουθοῦμε τὴ διαμόρφωση τῆς πνευματικῆς του φυσιογνωμίας, τὶς ἀνησυχίες καὶ τοὺς προσανατολισμούς του, συνάμα ὅμως ζοῦμε τὸν παλμὸ τῆς ἐποχῆς του — μιὰ ἀπὸ τὶς δημιουργικότερες ἐποχὲς τῆς ἱστορίας μας. Παρακολουθοῦμε τὴν ἀνοδο τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ καὶ τὴν ἀσθμαίνουσα προσπάθειά του νὰ εὐθυγραμμίσει τὴν πορεία του μετὰ τὴν πνευματικὴ, κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ ἐξέλιξη τῆς "φωτισμένης" Εὐρώπης. Ἡ Ἱστορία ἔχει ἐπιταχύνει τώρα τὰ βήματά της καὶ τὸ ὑπόδουλο Γένος ἀναδύεται ἀκαίωτο, εὐρωστο στὴν ἐφηβικὴ του ἐξόρμησι γιὰ τὴν κατάρτιση τῆς ζωῆς. Αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς ἀνησυχίες, τὶς ἀναζητήσεις καὶ τὴν ἔνταση τῶν προσπαθειῶν, τὸ πνεῦμα τοῦ καιροῦ του καὶ τοῦ τόπου του, συμπυκνώνει ἡ πληθωρικὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Ρήγα καὶ ἐκφράζει ἡ πολυπραγμοσύνη του.

Στὴν ἱστορικὴ ἐκείνη καμπὴ ὁ "φωτισμὸς τοῦ Γένους" εἶναι ἡ ἐπιταγὴ τῶν καιρῶν. Στὴ διακονία του ἐπιστρατεύονται ὅλες οἱ ζωντανὲς δυνάμεις καὶ ὅλα τὰ πρόσφορα μέσα : ἡ ἐκλαίνουσα τῆς ἐπιστήμης, πού διαλθεῖ τὰ σκότῃ τῆς "δαισιδαμονίας" ἡ ἀρχαιολογία, πού προσφέρει τὰ ὑψηλά πρότυπα τῆς προγονικῆς Ἀρετῆς· ἡ νέα φιλοσοφία τοῦ Ὁρθοῦ Λόγου, πού θεμελιώνει στοὺς Νόμους τῆς Φύσεως τὰ δικαιώματα τοῦ ἀνθρώπου· ἡ σύγχρονη λογοτεχνία, πού καλλιιεργεῖ τὶς νέες ἰδέες, κ.π.ἄ. Πρὸς ὅλες αὐτὲς τὶς κατευθύνσεις ἐργάστηκε ὁ Ρήγας καὶ ὁ κύκλος τῶν συντρόφων καὶ τῶν ὁπαδῶν του.

Στὴν ὑψηλὴ σκοπιμότητα αὐτῶν τῶν κατευθύνσεων, θεραπεινίδα της, ὑπηρετεῖ ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς. Βέβαια, ἡ λογοτεχνία αὐτῆ, στὴν ἀρχὴ τουλάχιστον, εἶναι κυρίως μεταφραστικὴ. Τὰ προϊόντα της ὅμως ἐκφράζουν συνήθως ἐξ ὀλοκλήρου τὸν μεταφραστὴ ἢ διασκευαστὴ, σὲ τρόπο πού πολὺ λίγο ἀπέχουν ἀπ' αὐτὸ πού λέμε σήμερα δημιουργικὴ λογοτεχνία.

"Ὅταν μιλάμε γιὰ τὴν προδρομικὴ ἐκείνη περίοδον τῆς λογοτεχνίας μας, θυμόμαστε κυρίως τὴν ποίηση, τὴν ἀδέξια στιχομυρία πού ἔγινε σάλπισμα ἐθνεγερσίας. Σπάνια θυμόμαστε τὴν πεζογραφία τῆς ἐποχῆς, πού ἔχει νὰ παρουσιάσει τὶς ἀπαρχῆς τοῦ νεοελληνικοῦ διηγήματος, καὶ ἀκόμα σπανιότερα θυμόμαστε τὸ θέατρο της. Κι ὅμως γιὰ τὴν ὑψηλὴ σκοπιμότητα, τὴν ὁποία ὑπηρετοῦσε ἡ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς, κανένα λογοτεχνικὸ εἶδος δὲν ἦταν προσφορότερο ἀπὸ τὸ θέατρο.

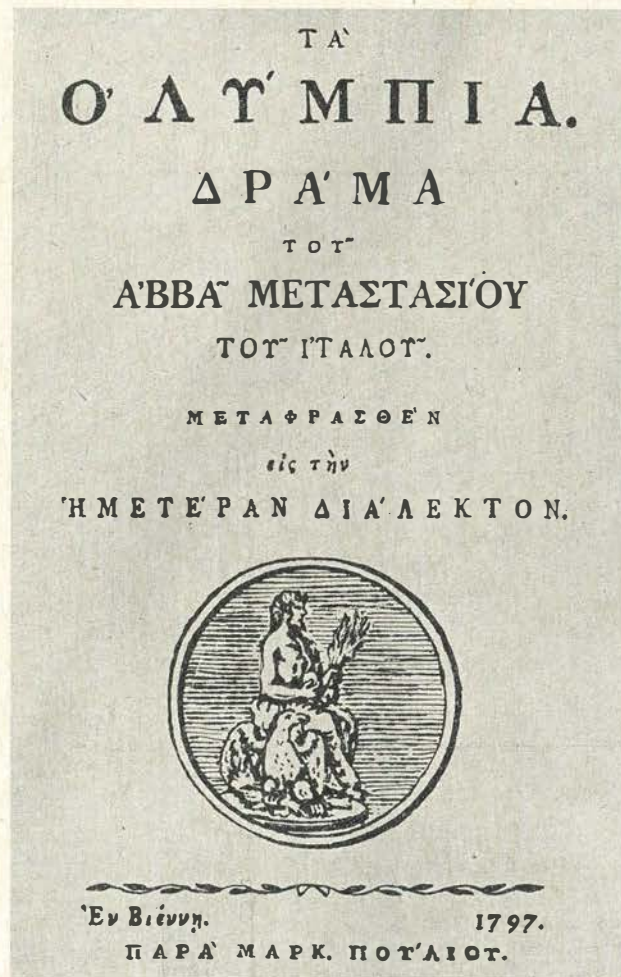
Ὁ Ρήγας καὶ ἡ ἐποχὴ του δὲν εὐτύχησαν νὰ πραγματοποιήσουν καὶ νὰ χαροῦν τὴ σκηρικὴ διδασκαλία δραμάτων. Εἶχαν

ὅμως σωστὰ ἐκτιμήσει τὸ ρόλο πού θὰ ἔπαιζε τὸ θέατρο στὴν προσπάθειά τους καὶ προετοιμάζαν αὐτὸ πού ἐπέτυχαν λίγο ἀργότερα οἱ πατριωτικοὶ κύκλοι τῶν Φιλικῶν μετὰ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις τῆς Ὀδησοῦ καὶ τοῦ Βουκουρεστίου.

Τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 18ου αἰώνα πληθθαίνουν, σὲ βαθμὸ ἀγνωστο μέχρι τότε, οἱ ἑλληνικὲς μεταφράσεις θεατρικῶν ἔργων, πού ἐκδίδονται ἀλλεπάλληλες καὶ κυκλοφοροῦν "πρὸς ὠφέλειαν τοῦ Γένους". Μεταφράζονται καὶ τυπώνονται κυρίως τὰ ἔργα πού ἀνέβριζαν τότε μικροὶ καὶ μεγάλοι θίασοι στὰ Εὐρωπαϊκὰ κέντρα — ἰδίως τῆς Αὐστρουγγαρίας — ὅπου ἀνθοῦσαν οἱ Ἑλληνικὲς παροικίες. (Χαρακτηριστικὸ ἴσως εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὅλες σχεδὸν οἱ μεταφράσεις αὐτὲς βγαίνουν ἀπὸ τὰ τυπογραφεῖα τῆς Βιέννης καὶ ὄχι τῆς Βενετίας). Στὶς παροικίες αὐτὲς ὑπάρχει ἤδη ἓνα θεατρικὸ κοινό, καὶ αὐτὸ ἀποζητοῦσε, φαίνεται, τὶς μεταφράσεις καὶ ἐνθάρρυνε τὸ τυπωμα τους. Κάποιες ἐνδείξεις ὅμως στὰ προλογικὰ σημειώματα καὶ στὶς ἀφιερωτικὲς προσφωνήσεις τῶν ἐκδοτῶν, πού χαρακτηρίζουν τὶς μεταφράσεις αὐτὲς ὡς πατριωτικὴ προσφορά πρὸς τὸ Γένος, πείθουν ὅτι ὁ μεταφραστὴς, ὁ ἐκδότης, ὁ χορηγός, δὲν προσφέρουν ἀπλῶς ἓνα θεατρικὸ ἀνάγνωσμα, ἀλλὰ δραματίζονται ἤδη νὰ χαροῦν τὰ θεατρικὰ αὐτὰ ἔργα ἀνεβασμένα σὲ ἑλληνικὴ σκηνή.

Ἡ παράδοση τοῦ Ἰταλικοῦ Ἀρκαδισμοῦ καὶ ὁ νεοκλασικισμὸς τῆς ἐποχῆς τροφοδοτοῦσαν ἀδιάκοπα τὴ θεατρικὴ παραγωγή μετὰ ἀρχαιοελληνικὰ θέματα. Οἱ κλασικότερες τραγωδίες καὶ τὰ μουσικὰ δράματα, αὐτὰ πού κυρίως "ψάλλονται εἰς τὰ θέατρα τῶν Εὐρωπαϊκῶν", ζωντανεῖουν στὴ σκηνὴ εἰδύλλια καὶ ἀνδραγαθίες τῆς ἀρχαιότητος, πρὸς ὅσα καὶ ἐπεισόδια τοῦ Ὀυρίου καὶ τῆς Ἱστορίας, μεγάλες στιγμὲς τοῦ βίου τῶν "ἐνδόξων προπατόρων". Ἡ πατριωτικὴ ἔξαρση τῶν ἐπιγόνων ἐβλεπε πλέον τὸ θέατρο σὰν ἓνα τμήμα τῆς ἐθνικῆς μας κληρονομίας.

Μερικοὶ τίτλοι ἀρκοῦν γιὰ νὰ δείξουν μετὰ ποιὰ κριτήρια γίνεται ἡ ἐπιλογή τῶν ἔργων πού μεταφράζονται: Τὸ 1794 τυπώνονται στὴ Βιέννη "Ὁ Δημόφον τῆς" [Ἰταλικὴ Demofonte = Δημοφῶν] καὶ "Ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκυρῶ", ἀνώνυμες μεταφράσεις τῶν ἀντιστοίχων ἔργων τοῦ Metastasio. Τὸ 1796 τυπώνεται "Ὁ Θεμιστοκλῆς" τοῦ ἴδιου δραματοῦργοῦ ἀπὸ τὸν ἴδιο ἐκδότη, τὸν Πλυζώ Λαμπαντιζιώτη, στὰ τυπογραφεῖα τοῦ Γ. Βεντότη. Στὰ τυπογραφεῖα τῶν Μαρκίδων Πούλου τυπώνονται τὸ 1796 ὁ "Ὁρφεὺς καὶ Εὐρῦδίκῃ", ὁ "Τῆ λῆμα χῆς καὶ Κάλυψῶ",



Τὰ "Ὀλύμπια" τοῦ Μεταστασίου πού τύπωσε ὁ Ρήγας

άνωνυμες μεταφράσεις του Κοζανίτη ποιητή Γ. Σακελλαρίου, ο "Φιλότας" του Lessing, σε μετάφραση του ίδιου πιθανότατα μεταφραστή, κ.ά. Στη σειρά αυτή έρχεται να προσθέσει ο Ρήγας "Τά 'Ολύμπια" του Μεταστασίου, που τὰ περιέλαβε στο βιβλίο του "Ηθικός Τρίπους" (Βιέννη 1797). Μεσοφρονούσε εκείνους τους καιρούς ή δόξα του Ίταλου Ρίετρο Μεταστάσιο (1698 - 1782), που τόν είχε φορτώσει δάφνες και τιμές ή αυτοκρατορική Αύλη της Αυστρίας και τόν είχε αποθεώσει τὸ κοινὸ σ' ὅλα τὰ θέατρα τῆς Εὐρώπης. Ἡδη στὰ 1779 είχαν τυπωθεῖ στὴ Βενετία οἱ πρώτες ἑλληνικές μεταφράσεις έργων του, σὲ δυὸ τομῆδια, με τίτλο : ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ τοῦ σινὸρ ἀμπάτε Πέτρον Μεταστάσιου, μεταφρασθεῖσαι ἐκ τῆς ἰταλικῆς εἰς τὴν ἀπλὴν διάλεκτον... Ἐνετίων 1779, παρὰ Δημητρίῳ Θεοδοσίῳ τῷ ἐξ Ἰωαννίνων... (Β' ἔκδοσις στα 1806).

Δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἐξακριβωμένο σὲ ποιὸν πρέπει νὰ προσγραφοῦν οἱ ἀνώνυμες αὐτές μεταφράσεις. Ὁ Γεώργιος Σουτσοῦς Δραχουμανάκης (1745 - 1816) συγκεντρώνει τίς περισσότερες πιθανότητες. Ἄλλὰ καὶ πολὺ πρὶν κυκλοφορήσουν οἱ ἔντυπες μεταφράσεις τοῦ 1779, τὰ ἔργα τοῦ Μεταστασίου είχαν ἀρχίσει νὰ μεταφράζονται στὴ γλῶσσα μας. Ἀναφέρω λ.χ. ἓνα χειρόγραφο, χρονολογημένο ἀπὸ τὰ 1758, τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (ms gr. 807). Ἐπιγράφεται : Ὁ ἀναγνωρισμὸς τῆς Σεμιράμιδος. Δράμα τοῦ Πιέτρον Μεταστασίου τοῦ Ῥωμάνου μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς εἰς ἐνοῦτην τὴν διάλεκτον ὑπὸ Ἀναστασίου Σουγδουρή τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων κατὰ τὸ 1758.

Κι ὁ Ρήγας πολὺ πρόωγα εἶχε καταπιαστῆ μετὰ τὴν μετάφραση τοῦ Μεταστασίου. Περισώθηκε — καὶ ἦρθε στὸ φῶς πρὶν 35 χρόνια — ἓνα αὐτόγραφο τετράδιό του μικροῦ σχήματος, ποὺ περιέχει σὲ πεζὴ μετάφρασή τὸ ἔργο τοῦ Μεταστασίου "Ὁ λυμπιάς", μεταφραστικὸ γύμνασμα τῶν νεανικῶν τῶν χρόνων, ἀνεπεξέργαστη ἴσως μορφή τῆς ἔμμετρης ἀπόδοσης ποὺ τύπωσε στὰ 1797 μετὰ τὸν τίτλο "Τὰ Ὁλύμπια" (1)

(1) Ὁ ἰταλικὸς τίτλος Οἰμπιάδε ἀποδόθηκε πιστὰ τὴν πρώτη φορά μετὰ τὴν ἀντίστοιχη ἑλληνικὴ λέξη «Ὁλύμπιας». Γιὰ νὰ καταστή σαφέστερο ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ πανελλήνιο προσκύνημα καὶ τ' ἀγωνίσματα τῆς Ὀλυμπίας, προτιμήθηκε ἀργότερα ὁ ἐνδεικτικώτερος τίτλος «Τὰ Ὁλύμπια». Ὁ Πολυζῶης Λαμπανιτζίωτης, ὅταν τύπωνε τὸν «Δημοφόντη» (1794), εἶχε ἀναγγεῖλει πᾶς θ' ἀκολουθήσουν κι ἄλλα ἔργα τοῦ Μεταστασίου, μεταξύ τῶν ὁποίων ἀνέγραφε καὶ τὴν Οἰμπιάδε μετὰ τὸν τίτλο «Ὁ Ὁλύμπιακοὶ Ἀγῶνες». (Ἐπρόκειτο βέβαια γιὰ ἄλλη μετάφραση, ποὺ δὲν εἶδε τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας, κι ὄχι γιὰ κείνη ποὺ τύπωσε ἀργότερα ὁ Ρήγας).

Ἄλλὰ καὶ ἡ νέα αὐτὴ ἐπεξεργασία, ἡ ἔμμετρη μετάφραση τῶν "Ὀλυμπίων" ποὺ εἶδε τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας τὸ 1797, εἶχε ἤδη ἐτοιμαστῆ καὶ κυκλοφοροῦσε χειρόγραφη δέκα χρόνια τοῦλάχιστον πρὶν, ὅταν ὁ Ρήγας βρισκόταν ἀκόμα στὴ Βλαχία.

Στὸ βιβλίο μου "Ρήγας", ποὺ βγήκε τὸ 1954 στὴ σειρά τῆς "Βασικῆς Βιβλιοθήκης" (ἀριθ. 10), ἀσχολήθηκα διεξοδικὰ μετὰ τὴν ἀμφισβητούμενη πατρότητα καὶ τὴν χρονολόγηση τῶν μεταφράσεων αὐτῶν. Ἀπὸ ἓνα στίχο ποὺ ἐπεσήμανα τότε — τὴν μόνη ἔνδειξη ποὺ παρεῖχε ὁ ἔντυπος Κατάλογος τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας τοῦ C. Litzica (σελ. 377 - 378) — εἶχα συμπεράνει ὅτι τὸ ἄντιπλο καὶ ἀνώνυμο δράμα ποὺ περιεῖχε ὁ ὑπ' ἀριθ. 90 ἑλ. κώδικας τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ τὰ "Ὀλύμπια" τοῦ Μεταστασίου, τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὴν ἔκδοσις τοῦ Ρήγα. Ὁ Κατάλογος ἐκεῖνος ὅμως μᾶς ἔδινε καὶ κάτι ἄλλο: μᾶς πληροφοροῦσε ὅτι σὲ κάποια σελίδα τοῦ χειρογράφου ὑπῆρχε ἡ ὑπογραφή ἐνὸς Δημητρίου Στούρζα καὶ ἡ χρονολογία 12 Ἰανουαρίου 1788. Εἶχα καταλήξει λοιπὸν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ Ρήγα πρὶν ἀπὸ τὰ 1788 κυκλοφοροῦσε ἤδη χειρόγραφη κι ἀντιγραφόταν στὰ κατὰστικα τῶν φιλολογοῦντων νεαρῶν τοῦ Βουκουρεστίου (πρβλ. Α. Βρανούση, Ρήγας, 1954, σ. 297 - 298).

Μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία ἀργότερα (τὸ 1958 καὶ τὸ 1960) νὰ ἰδῶ ἀπὸ κοντὰ καὶ νὰ ἐξετάσω τὸ χειρόγραφο αὐτὸ τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (ms gr. 90). Τὸ χειρόγραφο περιέχει πράγματι, ὅπως εἶχα ὑποθέσει, τὰ "Ὀλύμπια" τοῦ Μεταστασίου, τὸ κείμενο ἀκριβῶς τὸ ἴδιο ποὺ τύπωσε ὁ Ρήγας στὰ 1797.

Ὁ κώδικας, μικροῦ σχήματος (16×11 ἐκ.), καθαρογραμμένος μετὰ τὸ ἴδιο χέρι ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἕως τὸ τέλος, περιέχει δυὸ ἔργα ἄσχετα μεταξύ τους, στὰ ὁποῖα ὁ ἴδιος γραφέας ἔχει βάλει καὶ χωριστὴ σελιδαρίθμηση : 1 - 98 στὸ πρῶτο, καὶ (μετὰ ἀπὸ 7 λευκὰ φύλλα) 1 - 130 στὸ δεύτερο (ἀκολουθοῦν στὸ τέλος καὶ 5 φύλλα λευκά). Τὸ πρῶτο ἔργο ἐπιγράφεται :

Αἰκατερίνα β', ἦτοι Ἱστορία συνοπτικὴ τοῦ ρωσικοῦ βασιλείου ἀπ' ἀρχῆς ἄχρι τοῦ παρόντος ἔτους, ὁμοῦ καὶ περιγραφή τῆς ταυρικῆς χειρσονήσου καὶ τῆς πόλεως χειρσονῆς, μεταφρασθεῖσα ἐκ τῆς γερμανικῆς εἰς τὴν ἀπλὴν τῶν γραικῶν διάλεκτον. Ἐν ἔτει 1787.

Ἀκολουθεῖ (σελ. 2) πίνακας τῶν περιεχομένων τοῦ ἔργου, τὸ ὅποιο περιλαμβάνει τὰ ἀκόλουθα τέσσερα κεφάλαια : "Περὶ τῆς ἀρχῆς, συστάσεως καὶ διαφόρων πολιτικῶν μετα-

"Φιλότας", "Θεμιστοκλῆς", "Ὀρφεὺς" — ἑλληνικὲς μεταφράσεις θεατρικῶν ἔργων, τυπωμένες στὴ Βιέννη τὰ χρόνια τοῦ Ρήγα



βολών του Ρωσικού βασιλείου". "Ιστορία συνοπτική Αικατερίνης τῆς δευτέρας". "Περιγραφή του Κρίμ και πόλεως Χερσονήσ". "Τίνος ἔνεκεν ἐπεποθεύσεν ἡ Αουστρία τόνον προθύμως τὴν ἄλωσιν τοῦ Κρίμ". Στὴν τελευταία σελίδα αὐτοῦ τοῦ κειμένου (σελ. 98 = f. 50v) καὶ μετὰ λέξην "Τέλος", μετὴν ἴδια ἐπιμελημένη γραφῆ, ἡ σημείωσις :

ἔγραψθη τὸ παρὸν παρὰ δημοτίου τοῦ στούρζα, εἰς τοὺς 1788 : Ἰανν : 12 :

κι ἀκολουθεῖ μιά μονοκονδυλιά, στὰ συμπλέγματα τῆς ὁποίας θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διακρίνει — ἢ νὰ νομίσει πὺς διακρίνει — τὸ ὄνομα Δημήτριος Στούρζας, ἀλλ' ὅπωςδὴποτε θὰ τοῦ περισσεύουν γράμματα καὶ συμπλέγματα πού δὲν περιέχονται στὶς δύο αὐτὲς λέξεις: (ἓνα συμπλεγμα 'σταν' ἢ 'παν' καὶ μιά κατάληξη - ος, πού διακρίνω, ἀφήνουν περιθώρια γιὰ πολλὰς ὑποθέσεις — ἐκτός ἂν ὁ Στούρζας αὐτὸς εἶχε τὸν τίτλο "μπάνος" ἢ "μέγας μπάνος" στὴν ἡγεμονικὴ αὐλὴ τῆς Βλαχίας).

Ἀκολουθοῦν ἑπτὰ φύλλα (ff. 51 - 57) λευκὰ κι ἀπαντοῦμε ὕστερα (f. 58r), χωρὶς κανέναν τίτλο, τοὺς γνωστοὺς στίχους ἀπὸ τὸν Ἰππόλυτο τοῦ Εὐριπίδου: "Ἐρως, Ἐρως, ὁ κατ' ὀμμάτων..." (στίχ. 525 - 534).

Στὴν πίσω σελίδα τοῦ ἴδιου φύλλου (f. 58v) "Τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα" καὶ ἀπέναντι (f. 59r = σελ. 1) ἀρχίζει, χωρὶς κανέναν τίτλο καὶ πάλι, τὸ κείμενο τοῦ δράματος, πού καταλαμβάνει σελίδες 1 - 130, ἀριθμημένες ἀπὸ τὸν ἴδιο γραφέα (= ff. 59r - 123v). Στὸ τέλος πέντε φύλλα (ff. 124 - 129) λευκὰ. Τὸ κείμενο τοῦ δράματος ἀρχίζει (σελ 1) :

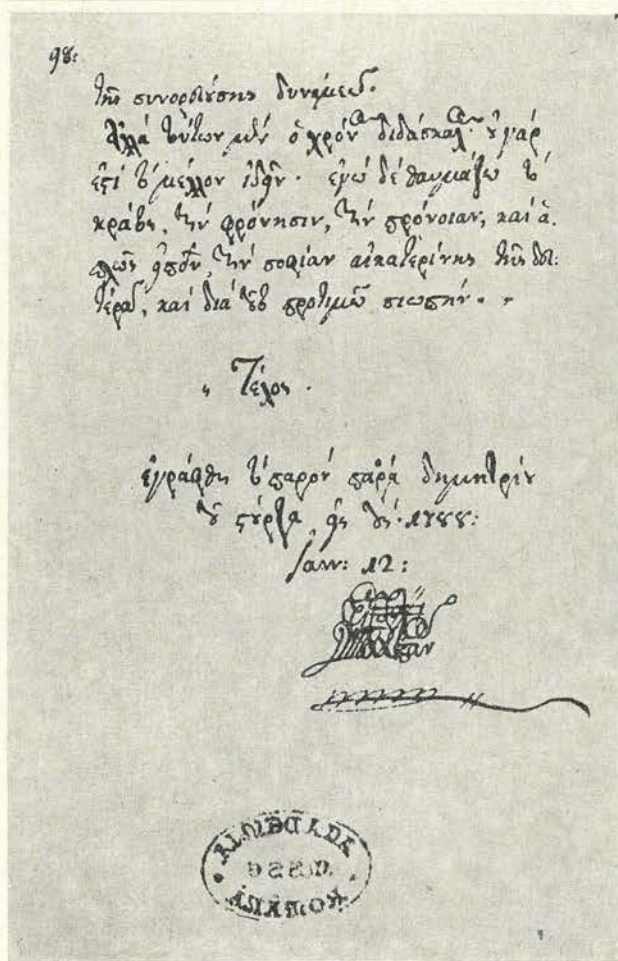
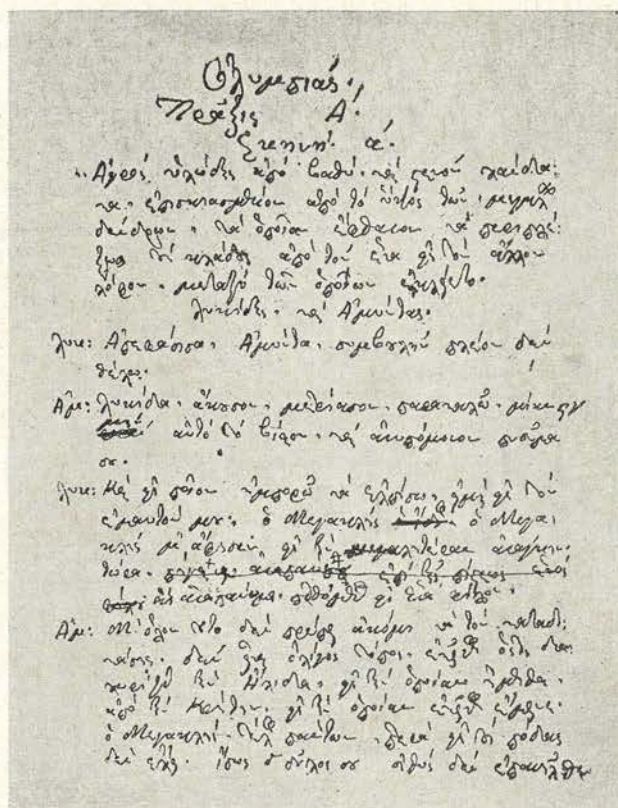
ΠΡΑΞΙΣ ΠΡΩΤΗ, περιέχουσα σκηνὰς δέκα. (Χάσμα στενῆς καὶ βαθείας κοιλάδος μεταξὺ δύο ἑκατέρωθεν ἐπικειμένων λόφων τὸ βάθος αὐτῆς εἶναι ἐν πυκνὸν δάσος, καὶ γίνεται ὅλη κατάσκιος ὑπὸ τῶν ἐν τοῖς λόφοις ἐπάνωθεν αὐτῆς μεγάλων δένδρων, ὧν οἱ κλάδοι ἐκ τοῦ ἐντεῦθεν μέρους φθάνουσιν εἰς τὸ ἀπέναντι καὶ συμπλέκονται).

ΛΥΚΙΑΔΑΣ : Ἀμύντα, ἀπεφάσισα εἰς μάτην μὲ βιάζει. ΑΜΥΝΤΑΣ : Λυκίδα, στάσου, ἄκουε ἔχ, πὺς δὲν μετριάσεις, πὺς δὲν κρατεῖς ποτέ, ποτέ, αὐτὴν τὴν τόσην βίαν, τὸ πνεῦμα τὸ ἀκάθεκτον, τὴν προπετὴ καρδίαν...

Τὸ ἔργο, ἀντιγραμμένο μ' ἐπιμέλεια, προχωρεῖ χωρὶς κανένα κενὸ καὶ ὑποδιαρεῖται κανονικὰ σὲ Πράξεις καὶ Σκηνές: 'Η Α' Πράξις σὲ 10 σκηνές (σελ. 1 - 45), ἡ Β' Πράξις σὲ 15 σκηνές (σελ. 45 - 91) καὶ ἡ Γ' Πράξις σὲ 10 σκηνές (σελ. 92 - 130). Στὸ τέλος (σελ. 130 = f. 123v) ἡ τελευταία σκηνὴ τῆς Γ' Πράξεως τελειώνει κανονικὰ μὲ τοὺς τελευταίους τρεῖς στίχους πού λέει ὁ Κλεισθένης, λείπει ὅμως τὸ χορικὸ μὲ τὸ ὅποιο ἔκλεινε τὸ δράμα. Ὁ γραφέας τοῦ κώδικα ἔχει γράψει μόνον τὸν τίτλο τοῦ χορικοῦ: "Ἰερεῖς, καὶ ὁ λοιπὸς ἔλληνη κὸς λαὸς. / Στροφὴ", χωρὶς νὰ παραθέτει καὶ τοὺς στίχους. Ἐδῶ (στὸ μέσον περίπου τῆς σελ. 130) σταματᾶει τὸ χειρόγραφο.

Καμιά ἀμφιβολία δὲν ἀπομένει ὅτι τὸ ἀτίτλο κι ἀνώνυμο δράμα, πού περιέχεται στὸ χειρόγραφο τοῦτο τοῦ 1788, εἶναι τὰ "Ὀλυμπία" τοῦ Μεταστασίου στὴν ἑλληνικὴ μετάφραση πού τύπωσε ὁ Ρήγας τὸ 1797. Τὸ κείμενο, ἐκτός ἀπὸ ἀσημαντὰς (ἀντιγραφικὰς ἴσως) μικροδιαφορὰς, εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ κείμενο τῆς ἔκδοσης τοῦ Ρήγα. (Λεῖπουν βέβαια κάποιες ὑποσημειώσεις πού πρόσθεσε ὁ Ρήγας στὴν ἔκδοσιν τοῦ 1797). Τὸ ἐπιμελημένο καὶ καθαρὸ γράψιμο δείχνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο ἀπὸ ὀριστικὰ ἐπεξεργασμένο κείμενο. (Τὸ ἄλλο χειρόγραφο πού μνημονεύσαμε, ἡ πεζὴ μετάφραση μὲ τὸν τίτλο "Ὀλυμπία", δείχνει μὲ τίς διαγραφὰς καὶ τίς διορθώσεις ὅτι εἶναι τὸ πρωτόγραφο ἢ ὅπωςδὴποτε ἡ ἀνεπεξέργαστη ἀκόμη μορφή μᾶς κατὰ λέξιν μεταφράσεως). Ὁ ἀντιγραφέας τοῦ 1788 δὲν ἔχει κάνει καμμιά παρέμβαση στὸ κείμενο, διαγραφὴ ἢ διόρθωσις ἐκ τῶν ὑστέρων. Μόνον τίς σκηνικὰς ὁδηγίες τοῦ ἔργου τίς παρεμβάλλει κάποτε ἀκανόνιστα στὰ περι-

"Ἄνω : Μιά αὐτόγραφη σελίδα τοῦ Ρήγα. Ἡ "Ὀλυμπία" τοῦ Μεταστασίου σὲ πεζὴν μετάφραση. Κάτω : Μιά σελίδα ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ 1788 πού περιέχει τὰ "Ὀλυμπία" τοῦ Μεταστασίου στὴν ἑλληνικὴν μετάφραση πού τύπωσε ὁ Ρήγας. (Βιβλιοθήκη Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας). Μετὰ τὴν λέξην "Τέλος", ἡ σημείωσις: Ἐγράφη τὸ παρὸν παρὰ Δημοτίου τοῦ Στούρζα εἰς τοὺς 1788, Ἰαν. 12



θώρα του χειρογράφου, γὰρ νὰ μὴ διακόψει ἴσως τις κανονικὲς γραμμὲς τῶν στίχων τοῦ κειμένου. Συμπέρασμα: Τὸ ἴδιο χέρι τοῦ 1788 ποὺ ἔγραψε ὀλόκληρο τὸ χειρόγραφο, ἀντιγράφοντας στὸν ἴδιο κώδικα δύο ἄσχετα μεταξύ τους ἔργα, εἶναι τὸ χέρι ἐνὸς ἀντιγραφέα, ποὺ δὲν φαίνεται νὰ ἦταν ὁ ἴδιος καὶ μεταφραστὴς τῶν ἔργων.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἂς ἐπιτραπεῖ κάτι σὰν παρέκβαση, γὰρ νὰ ὑπομνήσω πόσο ἐπισφάλῃ μπορεί νὰ εἶναι κάποτε τὰ συμπεράσματά μας. Ἄν ἀπὸ τὸ χειρόγραφο ἔλειπε ἡ σημείωση — καὶ ἰδίως ἡ μονοκονδυλιά — τοῦ Δημητρίου Στούρτζα, θὰ κινδύνευε νὰ ὑποστῆτεῖ δεινὴ δοκιμασία ἢ παλαιογραφικὴ δεινότητα τῶν εἰδικῶν. Ὅλοι μας ἴσως θὰ ὑποκύπταμε στὸν πειρασμὸ νὰ διακηρύξουμε ὅτι βρήκαμε τὸ αὐτόγραφο τοῦ ἔργου ποὺ τύπωσε ὁ Ρήγας! Πράγματι, ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τοῦ χειρογράφου τούτου συγγενεὺς πολὺ μὲ τὸ γνωστὸ μας γράψιμο τοῦ Ρήγα — οἱ κάποιες μικροδιαφορὲς μπορούσαν ἴσως νὰ ἐξηγηθοῦν κάπως (χρονικὴ διαφορὰ, ἐπιτήδευση, ἀπομίμηση τοῦ πρωτοτύπου κ.τ.τ.) καὶ εὐκόλα νὰ παραμεριστοῦν. Περιθώρια γὰρ ὑποθέσεις καὶ εἰκασίες ὑπάρχουν ἴσως ἀκόμα...

Γιὰ νὰ μὴ καταπονῶ ἐδῶ τὸν ἀναγνώστη μὲ περισσότερα προβλήματα αὐτοῦ τοῦ εἴδους, σημειῶνω ὅτι δὲν νομιζῶ νὰ παρακάμφθῃσαν ὀριστικὰ κάποιες ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν πατρότητα τῆς ἔμμετρης μετάφρασης τῶν "Ὀλυμπίων" ποὺ τύπωσε ὁ Ρήγας τὸ 1797.

Ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα ποὺ τύπωσε ὁ Ρήγας — μετὰ τὸν "Νέον Ἀνάχαρησ", τὸν χάρτες κλπ. — εἶναι κ' ἓνας μικρὸς τόμος μὲ τὸν τίτλο "Ἡθικὸς Τρίπους" (σελίδες δ' + 238). Τὸ ἀπαρτίζουν τρία χωριστὰ ἔργα:

α') Τὰ Ἑλληνικὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ἰταλοῦ Metastasio (1698 - 1782),

β') Ἡ Βοσκοπούλα τῶν Ἀλπεων, διήγημα τοῦ γάλλου Marmontel (1723 - 1799),

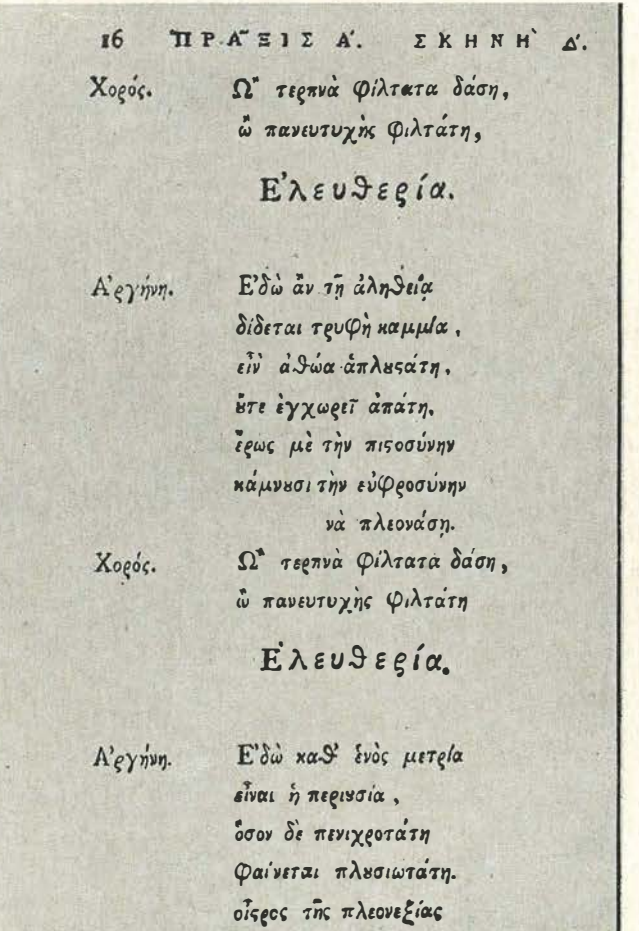
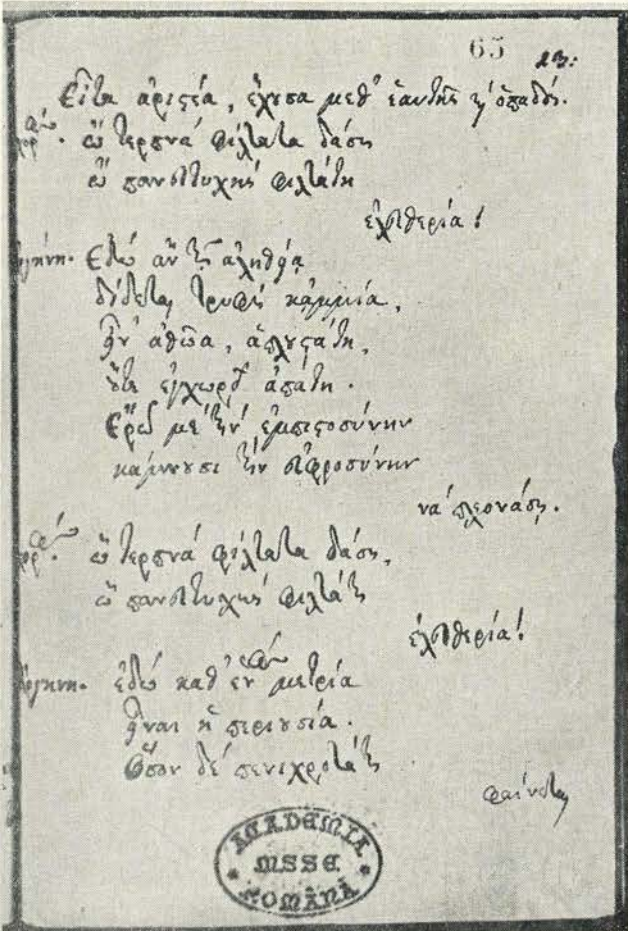
γ') Ὁ Πρῶτος Ναύτης, εἰδύλλιο τοῦ Γερμανοῦ Gessner (1730 - 1788).

Τὰ δύο πρῶτα σὲ ἔμμετρη μετάφραση, τὸ τρίτο σὲ πεζῇ. Τοῦ τρίτου αὐτοῦ ἔργου ἀναγράφεται μεταφραστὴς ὁ γνωστὸς μας φίλος τοῦ Ρήγα Ἀντώνιος Κορωνιός, ὁ νεαρὸς Χιώτης τῆς Τεργέστης, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐφτά συντρόφους ποὺ θανατώθηκαν μαζὶ μὲ τὸν Πρωτομάρτυρα (Ἰούνιος 1798). Τὸ βιβλίον τὸ τύπωσε ὁ Ρήγας στὴ Βιέννη τὸ 1797. Δὲν ἀναγράφεται τ' ὄνομα τοῦ σταῖ ἐξώφυλλα τοῦ βιβλίου, ὑπογράφει ὅμως τὴν ἀφιερωτικὴ προσφώνηση καὶ φανερῶνεται στὰ εἰσαγωγικὰ σημειώματα καὶ σὲ κάποιες ὑποσημειώσεις ποὺ παρεμβάλλει.

Ὁ "Ἡθικὸς Τρίπους" κυκλοφόρησε ἀργά, τὸ φθινόπωρο τοῦ 1797, ὅταν πιά ὁ Ρήγας βρισκόταν στὶς πυρετώδεις προετοιμασίες τῶν ἐπαναστατικῶν του μανηφέστων καὶ τῆς ἀναχώρησής του γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Ἀσφαλῶς, τὸ βιβλίον αὐτὸ εἶχε παραδοθεῖ πολὺ πρωτότερα στὸ τυπογραφεῖο. Ἡδὴ στὶς 5 Αὐγούστου τοῦ 1797 ὁ Ρήγας ἔγραφε στὸν Κορωνιὸ ὅτι "δὲν εἶναι πλέον καιρὸς διὰ βιβλία, ἀλλὰ πρέπει νὰ πλεύσω εἰς τὴν πατρίδα..." Εἶναι πιθανὸ πὼς ὁ φίλος του Κορωνιός, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν "Πρῶτον Ναύτη", ἐτοίμαζε ἢ εἶχε στείλει κι ἄλλα ἔργα, γιὰ νὰ τοῦ τὰ τυπώσει ὁ Ρήγας στὴ Βιέννη. (Ὁ φιλόμυθος Χιώτης εἶχε ἤδη τυπώσει δύο ἄλλα βιβλία, γιὰ τὰ ὅποια θὰ γίνεῖ ἴσως ἄλλοτε λόγος). Στὸν αὐστριακὸ ἀνακριτὴ τὸ Κορωνιὸς ὁμολόγησε ὅτι "ὑπέβαλεν εἰς τὸν Ρήγαν τὴν πρότασιν νὰ διαφωτίσωσι τοὺς Ἕλληνας διὰ καλῶν βιβλίων περὶ τοῦ ὁποῖο ἦσαν ἄλλοτε καὶ ὅποιοι εἶναι τώρα, καὶ νὰ πειραθῶσι νὰ διαδώσωσι τοιαῦτα βιβλία, ὅπως οὗτοι ὀλίγον κατ' ὀλίγον παρακινήθωσι νὰ σκεφθῶσι περὶ τῆς ἐλευθερίας των..."

Κανένα ἐπαναστατικὸ περιεχόμενον δὲν εἶχαν τὰ ἔργα τοῦ Metastasio, τοῦ Marmontel καὶ τοῦ Gessner, ποὺ περιέ-

Ἄριστερά: Μιὰ σελίδα ἀπὸ τὰ "Ὀλύμπια", σὲ χειρόγραφο τοῦ 1788. Περιέχει τὸ χορικὸ (πράξη Α', σκηνὴ δ') καὶ δεξιὰ: Ἡ ἴδια σελίδα τυπωμένη ἀπὸ τὸ Ρήγα στὴ Βιέννη τὸ 1797. Ὁ Ρήγας χρησιμοποίησε τὰ πιὸ μεγάλα στοιχεῖα στὴ λέξη "Ἐλευθερία"



χονται στὸν "Ἡθικὸ Τρίποδα". Εἶχαν ὅμως πολλὰ πού συγκινοῦσαν ἰδιαίτερα τὴν εὐαίσθητὴ χορδὴ τοῦ πατριωτισμοῦ τῶν Ἑλλήνων τῆς ἐποχῆς: Τὰ "Ὀλύμπια" τοῦ Μεταστασίου ζωντανέυαν μιὰ πτυχή τοῦ μεγαλείου τῶν "ἐνδόξων προπατόρων". Οἱ εὐφάνταστοι πατριώτες τῆς ἐποχῆς, κοντὰ σ' ἄλλα ὄνειρα, ὀραματίζονται τὴν ἀνάστασι τοῦ Γένους συνυφασμένη μετὰ τὴν ἀναβίωσι κλασσικῶν προτύπων, κρατικῶν καὶ κοινωνικῶν θεσμῶν, ἀπ' τοὺς ὁποίους ἴσως δὲν θὰ ἔλιπε καὶ ἡ ἀναβίωσι τῶν ὀλυμπιακῶν ἀγώνων. Τὸ βέβαιον ὅμως εἶναι ὅτι στὰ αἰσιδόξα ἀναμορφωτικὰ σχέδια τῶν πατριωτῶν αὐτῶν περιλαμβανόταν καὶ ἡ ἀναβίωσι τοῦ Θεάτρου στὴν ἀρχαία του πατρίδα.

Πάντως, ἡ ἔξαρσι τῆς φιλίας, ἡ τήρησι τῶν ὅρκων μέχρι αὐτοθυσίας, καὶ τ' ἄλλα ὑψηλὰ διδάγματα, πού χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Μεταστασίου, δημιουργοῦσαν μιὰ ἀτμόσφαιρα πατριωτικῆ. Τὴν πίστη, τὴν ἀφοσίωσι καὶ τὴν σταθερότητα ἐξαιρεῖ ἐπίσης καὶ τὸ ἔργο τοῦ Marmontel. Αὐτὲς προβάλλει ὡς ὑψιστὴ ἀρετὴ καὶ ὁ Ρήγας στὸν ἐπίλογο πού πρόσθεσε στὴ "Βοσκοπούλα τῶν Ἀλπεων". Τὸ ἔργο εἶχε καὶ κάποια ἐπικαιριότητα, ἀφοῦ ὅλη ἡ ὑπόθεσι τοῦ ζετυλιγεται στὴν περιοχὴ τῶν Ἀλπεων, σὲ πόλεις καὶ τοποθεσίες πού ἡ πρόσφατη τότε διάβασσι τῶν στρατιῶν τοῦ Βοναπάρτη (1796) τίς εἶχε καταστήσει ἀρκετὰ γνωστές. Τὸ εἰδύλιον Gessner, πού μεταφράζει ὁ Κορωνικός, δὲν ἔχει βέβαια τίποτε τὸ πατριωτικὸ ἢ τὸ ἐπικαιρο, ἱκανοποιούσε ὅμως τὴν ἀρχαιολατρία τῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο, τὸ βιβλίον αὐτὸ μετὰ τὰ τρία "ἄθωα" μεταφράσματα, ἔπαιρνε ἕναν ἔντονον πατριωτικὸν τόνο, χάρις στις διαφορὰς προσθήκας τοῦ Ρήγα.

Ἡ ἀφιέρωσι τοῦ βιβλίου σὲ κάποιον ὁμογενῆ πατριώτη συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ἀφιερωτικὴ προσφώνησι (σελ. γ' - δ'), πού λέει πολλὰ στὴ λακωνικότητά της. Ἀπευθύνεται σὲ κάποιον Στέργιον Χατζηκωνσταντῶν Ὀλυμπιώτη. Πρόκειται, πιθανότατα γιὰ τὸν ὁμώνυμο ἔμπορο τῆς Βιέννης, πού ἀναφέρεται συχνὰ σὲ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς ὡς "ἐπιστάτης καὶ κυβερνήτης" τῆς Κοινότητος καὶ δραστήριον μέλος τῆς παροικίας. Ἀπὸ τὰ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς φαίνεται Θεσσαλός, "ἐκ Νιζερῶν" τοῦ Ὀλύμπου. Ἔτσι δικαιολογεῖται καὶ ἡ ἐπωνυμία τοῦ "Ὀλυμπιώτη" πού τοῦ πρόσθεσε ὁ Ρήγας. Ὡστόσο, ἡ κοινὴ θεσσαλικὴ καταγωγὴ δὲν ἦταν ὁ μόνος δεσμός πού τὸν συνέδεε μετὰ τὸ Ρήγα. Εἰν' εὐγλωττα ὅσα λέει ἡ ἀφιερωτικὴ προσφώνησι τοῦ "Ἡθικοῦ Τρίποδος" καὶ πιδ εὐγλωττα ὅσα παραλείπει:

Τῷ τιμωτάτῳ καὶ χρησιμωτάτῳ
κυρίῳ κυρίῳ Στεργίῳ Χατζῆ-
Κωνσταντῷ Ὀλυμπιώτῃ.

Φίλε μου! Δὲν ἔχω σκοπὸν μετὰ κολακειῶν καὶ μετὰ ὑπολότητος νὰ πλέξω ἐγκώμια, ἐκθειάζοντας τὸ ὑποκείμενον σου. Ἀλλὰ, μετὰ ἐλευθερίαν ἀδελφικὴν παρηγοσίαν, ἀφήνοντας ὅλα τὰ ἄλλα προτερημάτά σου, λέγω μόνον πῶς ἐκ ψυχῆς ἀγαπᾷς τὸ ἔθνος σου, θέλεις τὴν προκοπήν του, τὸ καλὸν του, τὴν δόξαν του, τὴν... [Ἐλευθερίαν του! — πρέπει νὰ συμπληρώσουμε στὴ θέσι τῶν ἀποσιωπητικῶν]. Ἀλλὰ τί νὰ περιτολογῶ; Δὲν εἶναι καμμία εἰς τοῦτο ἀπορία, ὅτι ἕνας καθαρὸς ἀπόγονος τῶν Ἑλλήνων, ἕνας ὁποῦ διετήρησεν ἀμίαντα, τρόπον τινὰ εἰς τὴν περιωπὴν τοῦ Ὀλύμπου, τὰ πατρώα ἦθη, νὰ μὴ νομιζῇ πρώτῃν καὶ τελευταίαν εὐδαιμονίαν του τὴν εὐεξίαν τοῦ ἔθνους του. Τοιοῦτος λοιπὸν εἶσαι, καὶ ἡ μόνη μου ἐφρασι εἶναι νὰ σὲ μιμηθοῦν ὅλοι οἱ φίλτατοι συμπολίται μας.

Σοὶ προσφωνῶ τὸ βιβλίον τοῦτο, ἐμπεριέχον τρία τινὰ: πρῶτον τὴν εὐκοινέστατην φιλίαν, δεῦτερον τὴν γυναικείαν σωφροσύνην, καὶ τρίτον τὴν φυσικὴν ἀπλότητα. Μεγάλων μὲν ἀνδρῶν γεννήματα, μικρῶν δὲ τεκμήριον τῆς ἐμῆς πρὸς τὸ ὑποκείμενον σου ἀγάπης, μετ' ἧς εἰμι

φίλος σου εὐκοινέστατος
Ῥήγας Βελεστινλῆς
ὁ Θεσσαλός.



Ἡ ὀλοσέλιδη χαλκογραφία πού προτάσσεται στὸ θεατρικὸ μονόπρακτον τοῦ Φιλικοῦ Γ. Λασάνη "Ἑλλάς" (Ἐν Μόσχῃ 1820). "Πρὸς τὰς ἱεράς σκιάς Ρ[ήγα] τοῦ Β[ελεστινλῆ] καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ ὑπὲρ τῆς Πατρίδος κλεινῶν ἀποθανόντων..."

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πατριωτισμὸ διαπνέεται καὶ τὸ σύντομον σημείωμα πού προτάσσει ὁ Ρήγας στὴ "Βοσκοπούλα τῶν Ἀλπεων", γιὰ νὰ πληροφρήσει τὸν ἀναγκαστὴ ποιὸς εἶναι ὁ "πολίτης Μαρμοντέλ", ὁ "περίφημος τοῦ παρόντος αἰῶνος φιλόσοφος". Ἀρκεῖται σὲ μιὰ ἐπιγραμματικὴ φράσι, πού εἶπε ὁ Γάλλος ἀκαδημαϊκός, καὶ τὴν τυπώνει μετὰ κεφαλαία γράμματα: "Ὁ ἱερός τῆς Πατρίδος ἔρωσ ἐμφωλεύει εἰς τὴν καρδίαν, καὶ ἡ καρδία δὲν γηράσκει ποτέ"!

Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ἐπίσης ὅτι εἶχε βαθύτερον πατριωτικὸ νόημα ὁ ἐπίλογο πού πρόσθεσε ὁ Ρήγας στὸ τέλος τῆς "Βοσκοπούλας" (σελ. 187-188). Οἱ στίχοι τοῦ ἐξορκίζουν τοὺς συντρόφους νὰ μείνουν σταθεροὶ στὴ "φιλία", νὰ μὴν ἀλλάξουν ποτέ γνώμη "ἐκ τῶν περιστάτικῶν", πιστοὶ μέχρι θανάτου πρὸς τοὺς "φίλους": "εἰς αὐτὸ κ' ἐγὼ καυχῶμαι ὁ παρῶν στιχοῦργητῆς"!

Ἀλλὰ, ὁ φλογερὸς ἐθνεγέρτης τοῦ 1797, πού ἀναγκάστηκε στὴν ἀφιερωτικὴ προσφώνησι τοῦ βιβλίου ν' ἀποσιωπήσει τὴ λέξι "Ἐλευθερία", βρῆκε τὴν εὐκαιρία νὰ τὴν τυπώσει ἐπανειλημμένα πιδ κάτω, καὶ τὴν τυπώνει μετὰ πιδ μεγάλα γράμματα πού διέθετε τὸ τυπογραφεῖον. Παραθέτω ἐδὼ πανομοιότυπον τῶν σελίδων 16 καὶ 17 τοῦ "Ἡθικοῦ Τρίποδος", γιὰ νὰ φανεῖ παραστατικὰ τὸ πρῶγμα. Εἰν' ἕνα χορικὸν πού παρεμβάλλει στὸ θεατρικὸν τοῦ ἔργου ὁ Μεταστάσιος (πρᾶξι Α', σκηνὴ δ'). Χορὸς νυμφῶν καὶ ποιμένων, μέσα στὸ εἰδυλλιακὸν περιβάλλον τῶν δασῶν τῆς Ἠλίδος, τραγουδαὶ τὴν ξενουαστῆ ζωὴ, τὴν ἀδολὴν ἀγάπην, τίς ἀγνὲς χαρὰς καὶ τὴν χάριν τῆς φυσικῆς ζωῆς. Οἱ στίχοι τοῦ Metastasio τραγουδοῦν ἕναν ὕμνον πρὸς τὰ δάση:

Oh care selve, oh cara
felice libertà!

Ἡ μετάφρασι τοῦ Ρήγα, μετὰ τὸν τρόπο μάλιστα πού εἶναι τυπωμένη, ἔγινε, θαρρεῖς, ὕμνος στ' ἀπάτητα βουνα τῶν κλεφτῶν:

ᾠ τερπνά, φίλτατα δάση,
ᾧ πανευτυχῆς, φίλτη
Ἐλευθερία!...

Ὁ Ρήγας καὶ ἡ ἐποχὴ του, ὅπως εἶπαμε, δὲν εὐτύχησαν νὰ πραγματοποιήσουν καὶ νὰ χαροῦν τὴ σκηρικὴν διδασκαλία δραματῶν. Λίγα ὅμως χρόνια ἀργότερα, ὁπαδοὶ τῶν κηρυγμάτων του καὶ συνεχιστὲς τοῦ ἔργου του οἱ πατριωτικοὶ κύκλοι τῶν Φιλικῶν τῆς Ὀδησσοῦ, πού ἀνέβασαν στὴ σκηνὴ τὰ πρῶτα ἐθνεγεργατικὰ ἔργα, τύπωναν ἕνα ἀπ' τὰ αὐτοσχέδια ἐκεῖνα σκηρικὰ τους ἐπιτεῦγματα μετὰ ὑποβλητικότητι ἀφιέρωσι στὴν ἱερά σκιά τοῦ Ρήγα. Τὸ πατριωτικὸν μονόπρακτον "Ἐλλάς, πρόλογοσ εἰς τὴν τραγωδίαν [Ἀρμόδιος] καὶ [Ἀριστογείτων], συντεθεῖς παρὰ τοῦ Γοργιδά Λυσανίου [= Γεωργίου Λασάνη]", τυπωμένο "Ἐν Μόσχῃ" τὸ 1820, ἔχει μπροστὰ - μπροστὰ μιὰ ὀλοσέλιδη χαλκογραφία:

"Ἐνα ἐπιβλητικὸν κενοτάφιον ἡ ἀναθηματικὴ στήλη ἀνάμεσα σὲ κυπαρίσσια ἔχει χαραγμένη μετὰ κεφαλαία γράμματα τὴν ἀφιέρωσι: "Πρὸς τὰς ἱεράς σκιάς Ρ... τοῦ Β... καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ ὑπὲρ τῆς Πατρίδος κλεινῶν ἀποθανόντων, εὐλαβῶς ἀνατίθησιν ὁ Συγγραφεύς". Μετὰ ἀρχικὰ "Ρ... τοῦ Β...", γιὰ νὰ μὴ σκανδαλίζεταὶ ἡ λογοκρισία, τὸ πρῶτον ἐθνεγεργικὸν θεατρικὸν ἔντυπον τιμοῦσε τὴ μνήμη τοῦ Ρήγα τοῦ Βελεστινλῆ! Κι ὅταν, μετὰ τὸ Εἰκοσιεῖνα, ἰδρύθηκε τὸ πρῶτον Ἀθηναϊκὸν θέατρο, οἱ παραστάσεις του ἐγκαινιάστηκαν τὸ 1836 μετὰ τὸ "Ὀλύμπια" τοῦ Μεταστασίου, τὴ μετάφρασι πού εἶχε τυπώσει τὸ 1797 ὁ Ρήγας.

Λ. Ι. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ

Ο Ζενέ και οι «Δούλες»

ΤΟ ΨΕΜΑ ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΟ ΑΝΑΙΣΧΥΝΤΟ ΤΡΟΠΟ

Του JEAN PAUL SARTRE

Ένα θεατρικό έργο του Ζενέ μάς προσφέρει το πιο καταπληκτικό παράδειγμα περιστροφικής πόρτας του όντος και της όψης, του φανταστικού και της πραγματικότητας. Αυτό που θέλγει το Ζενέ στη θεατρική παράσταση είναι το πλαστό, το κάλπικο, το τεχνητό. Γίνεται θεατρικός συγγραφέας γιατί το ψέμα της σκηνης είναι το πιο έκδηλο, το πιο συναρπαστικό. Πουθενά άλλο, ίσως, δεν είπε ψέματα με πιο αναισχυντο τρόπο απ' τις «Δούλες».

Δυό δούλες αγαπούν και μισούν σύγχρονα την κυρά τους. Κατάγειλαν τον έραστή της μ' ανώνυμα γράμματα. Μαθαίνοντας πως πρόκειται να τον αφήσουν ελεύθερο έλλειψι αποδείξεων και πως η προδοσία τους θα αποκαλυφτεί, επιχειρούν για μια φορά ακόμη να δολοφονήσουν την Κυρία, άποτυγχανόν, θέλουν ν' αλληλοσκοτωθούν. Τελικά η μια βρίσκει το θάνατο και η άλλη, μόνη, μεθυσμένη από δόξα, προσπαθεί με την μεγαλοπρέπεια των τρόπων και των λόγων της να γίνει αντίξια της τύχης που την περιμένει.

Ας δείξουμε άμεσως μια πρώτη περιστροφική πόρτα: "Αν ήμουνα υποχρεωμένος να παραστήσω ένα θεατρικό έργο όπου γυναίκες θα 'χαν ένα ρόλο, θ' άπαιτούσα να παιχτεί αυτός ο ρόλος από έφηβους και θα πληροφορούσα σχετικά το κοινό με μια πινακίδα που θα 'μενε κρεμασμένη στ' άριστερά ή στα δεξιά του σκηνηκού σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης" (1). Εύκολα νιώθει κανείς τον πειρασμό να εξηγήσει αυτή την άξίωση με την παιδραστική προτίμηση του Ζενέ για τ' άγόρια. Ωστόσο αυτό δεν είναι το ουσιαστικό. Η αλήθεια είναι πως ο Ζενέ θέλει να ολοκληρώσει σε βαθμό ριζικό την εξωτερική εμφάνιση. Μια ήθοποιος μπορεί άναμφίβολα να κάνει τη Σολάνζ· όμως η τοποθέτησή της σε έξωπραγματική κατάσταση δε θα 'ναι ριζική αφού αυτή δεν έχει ανάγκη να κάνει τη γυναίκα. Η τρυφερότητα της σάρκας της, ή κάπως άπαλη χάρη στις κινήσεις, ή άργυρόρηχη φωνή, της είναι δοσμένα άποτελούν το υλικό που θα πλάσει όπως της άρέσει για να του δώσει την όψη της Σολάνζ. Ο Ζενέ θέλει να κάνει την ίδια τη γυναίκα ύλη μια φανταστικής κατάστασης και το επακόλουθο μιας κωμωδίας. Θεατρική ψευδαίσθηση δεν πρέπει να είναι ή Σολάνζ μ' ή γυναίκα Σολάνζ. Για να πετύχει αυτή ή άπόλυτα τεχνητή κατάσταση πρέπει πρώτα να έκτοπιστεί ή φύση· μέσα απ' την τραχύτητα μιας φωνής που περνά ένα στάδιο έφηβικής άλλαγής, τη στεγνή σκληρότητα των άρσενικών μυών, τη γαλαζωπή λάμψη που έχουν τα πρωτόβγαλα γένεα, το ξερακιανό θήλυ, έξιδανικευμένο θα προβάλλει σαν μια έφεύρεση του άντρα, σ' ά μια γλωμη και βασανιστική σκιά, που δεν μπορεί να σταθεί μοναχή της στα πόδια της, σαν το έφημερο άποτέλεσμα μιας έσχατης και στιγμιαίας άμφισβήτησης, σαν το ανέφικτο όνειρο που θα μπορούσαν να κάνουν οι άντρες σ' ένα κόσμο στερημένο από γυναίκες. Αυτό, λοιπόν, που εμφανίζεται στα φώτα της ράμπας είναι λιγότερο μια γυναίκα και περισσότερο ο ίδιος ο Ζενέ που ζει την έλλειψη δυνατότητας να είναι γυναίκα. Προσφέρεται πρώτα το θέαμα της κάποτε άξιοθαύμαστης και κάποτε άστείας δουλειάς ενός νεαρού άρσενικού κορμιού που παλεύει έναντια στην ίδια του τη φύση και από φόβο μήπως ο θεατής ξεγελασθεί τον πληροφορούν διαρκώς — περιφρονώντας όλους τους νόμους της θεατρικής "οπτικής" — πως οι ήθοποιοι προσπαθούν να τον ξεγελάσουν σχετικά με το φύλο τους. Κοντολογίς, έμποδίζουν την ψευδαίσθηση να "πίσει" με μια συνεχώς συντηρούμενη αντίφαση άνάμεσα στην προσπάθεια του ήθοποιού που μετρά το ταλέντο του με την ικανότητά του να έξαπατά και την προειδοποίηση της πινακίδας. Με δυό λόγια, ο Ζενέ προδίνει τους ήθοποιούς του, τους άφαιρεί την μάσκα, κ' έτσι ο θεατρίνος βλέποντας ν' αποκαλύπτεται ή άπάτη του βρίσκεται στη θέση του κακού που παράγεται σε άδυναμια

να βλάψει. Ψευδαίσθηση, προδοσία, άποτυχία: όλες οι πρώτες κατηγορίες που κυβερνούν τα όνειρα του Ζενέ, είναι παρούσες εδώ. Με τον ίδιο τρόπο θα προδώσει και τα πρόσωπα των έργων του, στο "Νότερ Ντάμ ντε Φλερ" και στο "Γραφείο κηδεών", προειδοποιώντας τον άναγνώστη κάθε φορά που θα 'ναι έτοιμος να υποκύψει στη χιμαιρική ψευδαίσθηση. "Προσοχή. Είναι πλάσματα της φαντασίας μου· δεν υπάρχουν πραγματικά". Αυτό που πρέπει να αποφεύγεται είναι να μην ξεγελιέται ο θεατής όπως τα παιδιά εκείνα που φωνάζουν στον κινηματογράφο: "Μη πίνεις· είναι δηλητήριο!" ή όπως ένα άπλοϊκό κοινό που περιμενε, καθώς λένε, το Φρεντερικ Λεμαίτρ στην έξοδο των ήθοποιών για να του σπάσει τα μούτρα. Θα σήμαινε πως κάνουμε άγαθή χρήση της όψης των πραγμάτων, αν άναζητούσαμε το όν δια μέσου της· για τον Ζενέ ή θεατρική άσκηση είναι δαιμονική· ή έξωτερική όψη, έτοιμη πάντα να περάσει για πραγματικότητα πρέπει ν' αποκαλύπτει άδιάκοπα τον βαθύτατα έξωπραγματικό χαρακτήρα της. "Όλα πρέπει να 'ναι ψεύτικα μέχρι τριγμού δόντων. Όμως έτσι, ή γυναίκα, όντας ψεύτικη, αποκτά ποιητική πυκνότητα. Άπαλλαγμένη από την ύλη της, έξαγνισμένη, ή θηλυκότητα γίνεται σημείο έραλδικό, άριθμός. Όσο διατηρούσε φυσική υπόσταση ο θηλυκός θυρεός, ήταν παγιδευμένος μέσα στο θήλυ. Ξεδιανικευμένος γίνεται κατηγορία της φαντασίας, σχήμα οργανωτικό των άνειροπολήσεων: το π'άν μπορεί να είναι "θήλυ", ένα λουλούδι, ένα ζώο, ένα μελανοδοχείο. Στο έργο "Έγκλημα της παιδικής ηλικίας" ο Ζενέ μάς δίνει λύσεις γι' αυτό που θα μπορούσε να όνομασθεί άλγεβρα της φαντασίας του: ένας διευθυντής "φιλανθρωπικού" καμαρώνει γιατί έδωσε στα παιδιά τενεκεδένια μαχαίρια. "Μ' αυτά, λέει, δεν είναι δυνατό να σκοτώσουν άνθρωπο". Κι ο Ζενέ κάνει αυτό το σχόλιο: "Άγνοεί άραγε πως όσο περισσότερο άπομακρύνεται απ' τον πρακτικό προορισμό του, το αντικείμενο μεταμορφώνεται, πως γίνεται σύμβολο; Η ίδια ή μορφή του καμμά φορά άλλάζει. Λένε πως έχει στιλιζαρισθεί. Αυτήν άκριβώς τη στιγμή δρ' ά στα κουφά μέσ' στην ψυχή του παιδιού προκαλεί τις πιο άίσιθτες καταστροφές. Χωμένο σ' ένα άχυρόστρωμα ή κρυμμένο στη φόδρα του σακκιού ή, καλύτερα, του πανταλονιού — όχι για μεγαλύτερη εύκολία, μα για να γειτονέει με το όργανο του όποιου είναι βαθύτερο σύμβολο — είναι το σημείο του φόνου που το παιδί δε θα διαπράξει πραγματικά, μα που θα γονιμοποιήσει τον όνειροπόλό της και θα την κατεύθει, λοιπόν, προς τις πιο έγκληματικές εκδηλώσεις. Τι όφελει, έπι, να του το πάρουμε; Το παιδί, σ' ά σημείο του φόνου, θα διαλέξει ένα άλλο αντικείμενο μ' όψη πιο άγαθή και αν ακόμη του το ξαναπάρουνε κρυφά, θα διατηρήσει μέσα του σαν πολύτιμο πράγμα, την άκριβέστερη δυνατή εικόνα του όπλου". Μαχαίρι άτσάλενο, μαχαίρι τενεκεδένιο, βέργα λυγαριάς: στο βαθμό που ή ύλη φτωχάινει, στο βαθμό που ή άπόσταση αυξάνει άνάμεσα σ' αυτήν και στη σημασία της όποιας άποτελεί ύπόβαθρο, ή συμβολική φύση του σημείου εκδηλώνεται με μεγαλύτερη λάμψη, ή όνειροπόληση κετευθύνεται, γονιμοποιείται, όργανώνεται. Οι δούλες που είναι γυναίκες - όφθαλμαπάτης, είναι οι "άπούσες από κάθε γυναικωνίτη", που κάνουν τους άνδρες να όνειρεύονται όχι ν' αποκτήσουν μια γυναίκα, μα να έχουν μια πολυθρόνα - θήλυ, να φωτίζονται από έναν ήλιο - θήλυ, βασίλισσα θηλυκού ούρανού και τελικά να χρησιμεύσουν οι ίδιοι σαν ύλη για το έραλδικό σύμβολο της θηλυκότητας. Θηλυκότητα χωρίς θήλυ, να τί θέλει να μάς παρουσιάσει ο Ζενέ.

Έτόια είναι ή άρχική κατεύθυνση της τοποθέτησης σε έξωπραγματική κατάσταση, μια πλαστογράφηση της θηλυκότητας. Όμως, άντανακλαστικά, το παιγνίδι αυτό παραποιεί τον ίδιο τον ήθοποιό. Ο νεαρός δολοφόνος Νότερ Ντάμ ντε Φλερ διασκαδάζει μια μέρα φορώντας γυναίκα ρούχα. "Μέσα στο άνοιχτογάλαζο ταφταδένιο φόρεμά του, με τις μπορντούρες από άσπρη δαντέλα, ήταν, μάς λέει ο Ζενέ, κάτι πα-

1. Στην πραγματικότητα "Οι δούλες" παίχτηκαν από γυναίκες· ήταν μια παραχώρηση που έκανε ο Ζαν Ζενέ στο Ζουβέ.



Ζάν Ζενέ: "Οί Δούλες", 1947 στο παρισινό "Ατειέ", με σκηνοθεσία Λουί Ζουβέ και σκηνικά Κριστιάν Μπεράρ. Άνωτέρω, οι δούλες Μονίκ Μελινάν και Ύβρετ Έτιεβάν

ραπάνω απ' τον έαυτό του. Ήταν αυτός και το συμπλήρωμά του". Εξέρουμε πώς ο Ζενέ εκτιμά, πριν απ' όλα, κάθε προσπάθεια τοποθέτησης σε εξωπραγματική κατάσταση αυτό που τον σαγηνεύει στο Νότερ Ντάμ ντέ Φλέρ είναι ο άντρας που κατέχεται από την ιδέα της θηλυκότητας: "Ο Νότερ Ντάμ σήκωνε το γυμνό μπράτσο του και -- ήταν κάτι υπέροχο -- αυτός ο δολοφόνος έκανε μια κίνηση ελάχιστα πιθ βίαη απ' όσο σίγουρα θα ήταν η κίνηση που έκανε η Αιμιλιάνη ντ' Άλανσόν για να σιάξει τον κότσο της". Αυτό το ετερόμορφο όν, του είδους των κενταύρων και των σειρήνων, αρχίζει σαν άρρεν και τελειώνει μέσ' στο μηδέν, σαν θήλυ πυροτέχνημα: να εκφράσει την άνωτερότητά του σε σχέση με τους νεαρούς και σύγχρονα μ' όλες τις γυναίκες, ο Ζενέ έφευρίσκει ένα θαυμάσιο σημάδι: "Ο σφάερ άνοιξε την πόρτα του αυτοκινήτου... Ο Γκοργκι, λόγω τής θέσεώς του μέσ' στην ομάδα, θά 'πρεπε να περάσει πρώτος, όμως απομακρύνθηκε αφήνοντας το πέρασμα ελεύθερο για τή Νότερ Ντάμ. "Άς μην ξεχνάμε πώς ποτέ ένας "άγαπητικός" δεν άποσύρεται μπροστά σε μια γυναίκα, πολύ περισσότερο μπροστά σε μια "άδελφή"... Θά 'πρεπε να τον έγει βάλει πολύ ψηλά μέσ' στην συνείδησή του ο Γκοργκι". Πί εμφάνιση του φανταστικού άντραπέι τους κοινωνικούς συμβατισμούς: ● Γκοργκι ο "άγαπητικός", ξαναβρίσκει αυθόρμητα τους ευγενικούς τρόπους των άστών άποσύρεται μπροστά σ' ένα νεαρό γοητευτικό άρρενα, που παύει να είναι πραγματικός σαν κορίτσι και του όποιου τή χάρη έρχεται να χρωματίσει ή αήγη του δολοφόνου. Η χάρη των γυναικών, συνήθως, περιφρονείται απ' τους σκληρούς άνδρες, γιατί σημαίνει αδυναμία και ύποταγή. "Όμως να που αυτή ή χάρη αντίκαθρεφτίζεται στην επιφάνεια τής μεγάλης μαύρης δύναμης των δολοφόνων. Έτσι πρέπει να κλινόμεν το γόνυ μπροστά της: τή εγκλημα γίνεται ή κρυφή φρίκη τής χάρης, ή χάρη γίνεται ή κρυφή πραότητα του εγκλήματος. Ο Νότερ-Ντάμ είναι ή εστίαδα αίμοβόρας θεάς, μεγάλης κι άγριας μητέρας μιās παιδεραστικής μητριαρχίας.

Ός έδω, δέν είδαμε τίποτε πού να μήν τή ζέρομε: έπρόκειτο για τήν άμοιβαία τοποθέτηση σε εξωπραγματική κατάσταση τής ύλης διά μέσου τής μορφής και τής μορφής διά μέσου τής ύλης. Νά όμως πού συναρμολογείται ή πρώτη περιστροφική πόρτα. Τά ποιητικά θέματα του Ζενέ είναι βαθιά παιδεραστικά, τή ζέρομε. Εξέρουμε πώς ούτε οι γυναίκες, ούτε ή ψυχολογία των γυναικών τόν ενδιαφέρουν. Κι αν άποφάσισε να μās δείξει δούλες, μια κυρά, μιση γυναικεία, αυτό σημαίνει πώς οι άνάγκες μιās δημόσιας παράστασης τόν ύποχρέωσαν να μεταμφιεσει τή σκέψη του. Άπόδειξη πώς στο δεύτερο έργο του, "Ύπο άυστηράν επιτήρησιν", όπου τά πρόσωπά του είναι άντρες, έπαναλαμβάνει ακριβέστατα τή θέμα του "Οί δούλες": ή ίδια ιεραρχία: τή άρρεν άπόν, στή μια περίπτωση ο Κύριος, στήν άλλη ο Χιονόμπαλας: ή ενδιάμεση θεότητα, ή Κυρία ή ο Πρασινομάτης: κ' οι δυο έφηβοι, που όνειρεύονται τή φόνο, δέν καταφέρνουν να τόν διαπράξουν, πού αγαπιούνται και άλληλομισούνται και πού ο καθένας είναι ή άποφορά του άλλου, ή Σολάνζ και ή Κλαίρη, ο Μωρίς και ο Λεφράν. Στή μια απ' τις περιπτώσεις τή έργο τελειώνει με μια αυτοκτονία που θεωρείται απ' τους άστουνομικούς φόνους: στήν άλλη με ένα ψευτοφόνο, δηλαδή με μια πραγματική δολοφονία πού, όμως, ήχει ψεύτικα. Ψευτοδολοφόνος ο Λεφράν είν' άληθινός προδότης: ο Μωρίς, αντίθετα, πολυ νέος για να σκοτώσει, είναι απ' τή ράτσα των φονιάδων: έτσι σχηματίζουν ξανά "τὸ αιώνο ζευγάρι του Έγκληματία και τής Άγίας" όπως τὸ ίδιο κ' ή Ντιβίν και ο Νότερ-Ντάμ: αυτό, ακριβώς, τὸ αιώνο ζευγάρι θέλουν να σχηματίσουν ή Σολάνζ και ή Κλαίρη. Και τὸ διφορούμενο αίσθημα πού νιώθουν για τήν Κυρία είναι διακριτικά όμοφυλόφυλο, όπως τὸ αίσθημα πού νιώθουν ο Λεφράν και ο Μωρίς για τόν Πρασινομάτη. Κατά τὰ άλλα τὸ μίσος τής δούλας για τήν Κυρία τὸ ένιωσε και ο ίδιος ο Ζενέ: μās αναφέρει στο "Νότερ Ντάμ ντέ Φλέρ", πώς ήταν κάποτε υπηρέτης και για μια άλλη υπηρέτρια, τήν τυρανισμένη γυναικούλα του "Γραφείου κηδεϊών" μās λέει επί λέξει πώς έκρυβε κάτω από τὰ φουστάνια της "τὸν πιό διαβολεμένο άλήτη". Έτσι μπόρεσαν να πούν πώς "ή Άλμπερτίνα του Προύστ θά 'πρεπε να λέγεται Άλμπερτ". Οι νεαροί ήθοποιοί στις "Δούλες" είναι άγόρια που κάνουν τις γυναίκες, όμως οι γυναίκες αυτές με τή σειρά τους κρυφά είναι άγόρια. Έτσι αυτά τὰ φανταστικά άγόρια που προβάλλουν πίσω απ' τή γυναικεία όψη τής Σολάνζ και τής Κλαίρης, δέν ταυτίζονται με τους πραγματικούς έφηβους που ένσαρκώνουν τὰ πρόσωπα του έργου: είναι κι αυτά όνειρα, άποφύ θά όνομάζονται στο άλλο έργο Μωρίς και Λεφράν. Άντιπροσωπεύουν, αν θέλετε, τή γραμμή διαφυγής των φαινομενικών καταστάσεων, τήν έξωτερική όψη ή βάρθους. Τὸ κοινό όμως, προαισθάνεται συγκεχυμένα, τήν παιδεραστική σημασία τής ύπόθεσης κι όταν ο ήθοποιός, σηκώνοντας τὸ γυμνό μπράτσο του, δείχνει κάπως υπερβολικούς μύς, όταν, για να σιάξει τόν κότσο του, κάνει μια κίνηση "ελάχιστα πιθ βίαη απ' τήν κίνηση τής Αιμιλιάνης ντ' Άλανσόν", ο θεατής δέν ξέρει αν αυτοί οι κάπως σκληροί μύς κι αυτή ή κάπως πολυ έκδηλη βιαιότητα, εικονίζουν μια άνταρσία τής πραγματικότητας ή αν συμβολίζουν, πέρα απ' αήτη τή γυναικεία ιστορία, ένα φανταστικό δράμα τής όμοφυλοφιλίας. Η άχαρη και τραχιά κίνηση, τὸ πολυ άπότομο βάδισμα, είναι άραγε ή άδεξιότητα του νεαρού άρσενικού μπλεγμένου στα φουστάνια που φορεί ή μήπως είναι ο Μωρίς πού έρχεται να κυριεύσει τή Σολάνζ; Είναι άραγε μια έπιστροφή στο "Όν ή στήν πεμπτουσία του φανταστικού; Έδω τὸ δν μεταβάλλεται σε όψη, και ή όψη σε δν. Όμως, θά πούν, τὸ παιδεραστικό δράμα είναι ή αλήθεια αυτού του δουλιστικού μύθου. Συμφωνώ: μόνο πού πρόκειται για τήν έξωτερική όψη ενός πράγματος πού γίνεται αλήθεια μιās άλλης έξωτερικής όψης. Κ' έπειτα, από μια άλλη πλευρά, αυτές οι ψευτογυναίκες ήταν ή αλήθεια των έφηβων που τις ένσάρκωναν, άποφύ ο Ζενέ σαν όλους τους παιδεραστές, μπορεί ν' ανακαλύπτει και στους πιό άρρενωπούς τύπους, μια κρυφή θηλυκότητα: όπως στα ψυχοδράματα, οι ήθοποιοί του παίζουν αυτό που είναι: μοιάζουν στο καθένα απ' τὰ χαρακτηριστικά τους, σ' αυτόν τόν άληθινό άλήτη πού έκανε τόν ψευτοπρίγκιπα πού είναι άληθινός άλήτης και πού βρισκόταν με τή μεσολάβηση του πρίγκιπα σε εξωπραγματική κατάσταση μέσα του. Όμως αν αυτές οι ψευτογυναίκες άποτελούν μεταμφίεση φανταστικών άντρών, οι νεαροί ήθοποιοί κατατρώνονται από μια καινούρια άπουσία: έρμηνεύοντας τὸ δικό τους δράμα, είναι τὰ άσυνείδητα πιόνια μιās παρτίδας σκακιού πού ο Ζενέ παίζει με αντίπαλο τόν ίδιο τόν έαυτό του. Μά βρισκόμαστε άκόμη μόνο στον πρώτο βαθμό τής τοποθέτησης σε εξωπραγματική κατάσταση. Αυτές οι ψεύτικες γυναίκες, πού είναι ψεύτικοι άνδρες, αυτές οι γυναίκες - άντρες

πού είναι άντρες - γυναίκες, αυτή ή αδιάκοπη άμφισβήτηση τής άρσενικότητας από μιá συμβολική θηλυκότητα κι αυτής με τή σειρά της από μιá κρυφή θηλυκότητα, πού συνιστά τήν αλήθεια κάθε είδους άρσενικότητας, όλα αυτά δέν είναι παρά μιá βασική παραχάραξη. Σ' αυτό τó φευγαλέο φόντο εμφανίζονται μορφές άλλόκοτες : ή Σολάνζ και ή Κλαίρη. Τώρα πρόκειται νά δούμε πώς είναι κι αυτές, παραποιημένες. Τό έργο έχει τέσσερα πρόσωπα, άπ' τά όποια τó ένα δέν έμφανίζεται πρόκειται για τόν άντρα. Ο Κύριος είναι ό Άρκαμόν, ό Χιονόμπαλας. Ο Πιλόρξ είναι αυτός πού δέν είναι ποτέ εκεί. Η άπουσία του εικονίζει τήν αιώνια άφηρημάδα τών όμορφων "άγαπητικών", τήν άδιαφορία τους. Μέσα σ' αυτή τήν άστική άτιμóσφαιρα, είναι ό μόνος πού έξευγενίζει τή φυλακή. Βέβαια, κατηγορείται, συκοφαντικά, για ένα έγκλημα πού δέν έκανε, όμως ξερούμε πώς, για τόν Ζενέ, ή ένοχη είναι κάτι πού έρχεται στόν ένοχο άπ' έξω. Πάνω άπ' αυτή τήν παιδερστική Άρλεζιάνα, για τήν όποια ό καθένας μιλά μά πού κανείς δέ βλέπει, νά ή Κυρία, μορφή διφορούμενη, μεσολάβηση, "άδελφή" -κορίτσι σέ σχέση με τόν Κύριο, "άδελφή" -άντρας σέ σχέση με τίς δυό δούλες. Για τόν Κύριο είναι σκύλα πιστή. Ο Ζενέ τής άποδίδει τó παλιό όνειρό του ν' άκολουθήσει έναν βαρυποινίτες στό κάτεργο. "Θά 'θελα νά ήμουνα, μάς έχει πεί ό Ζενέ, ή νεαρή πόρνη πού συνοδεύει στή Σιβηρία τόν έραστή της". Και ή Κυρία : "Δέν πιστεύω πώς είναι ένοχος, μ' άν ήταν, θά γινόμουν συνεργός του. Θά τόν άκολουθούσα ως τή Γουιάνα, ως τή Σιβηρία". "Όμως κάτι μάς προειδοποιεί, ίσως ή εύφράδειά της, ίσως ή όρμητική εύθυμία τής άπελπισίας της, πώς μάς έξαπατά. Άγαπά τόν Κύριο ; Άναμφίβολα. "Ός ποιό βαθμό ; Δέν μπορούμε νά πούμε. "Όπως κι άν είναι, βροίκε, όπως ή Έρνεστίνα στό "Νότρ Ντάμ ντέ Φλέρ", τόν ωραιότερο ρόλο τής ζωής της. Σημειώνουμε πώς ό Πρασινομάτης, πρόσωπο κι αυτός συμμετρικό, ένδιάμεσο και "δαίμονας", μ' όλο πού σκότωσε για καλά, παίζει μέσα στήν έξαση πού δημιουργεί ή έπιθυμία νά γίνει δολοφόνος" στα έργα του Ζενέ,

Ζαν Ζενέ : "Οί Νέγροι", 1959 στο παρισινό θέατρο "Αντέ", από τόν θίασο νέγρων "Γκρό", με σκηνοθεσία Ροζέ Μπλέν. Άνωτέρω, ό Ζεράρ Λεμονάν στο ρόλο του Ντιούφ



κάθε ήθοσοις πρέπει νά παίξει ένα ρόλο πρόσωπο πού παίξει ένα ρόλο. Σέ σχέση με τίς δυό δούλες, ή Κυρία άντιπροσωπεύει τήν άδυσώπητη άδιαφορία. "Όχι πώς τίς περιφρονεί ή τίς κοικομεταχειρίζεται : είναι καλή. Ένσάρκώνει τó Καλό σάν φιλόανθρωπική εκδήλωση και τήν Ήσυχη συνείδηση του φιλόανθρωπου άστού. Τά διφορούμενα αισθήματα πού νιώθουν οι δούλες γι' αυτήν, εκφράζουν αυτό πού ό Ζενέ αισθάνεται για τó Καλό. Άφού είναι καλή, ή Κυρία δέν μπορεί παρά νά θέλει τó καλό. Φροντίζει γι' αυτές, τούς δίνει φορέματα, τίς άγαπά όμως μ' άγάπη παγερή " όπως τó μπιντέ της". Έτσι, και τότε-τότε, άνθρωποι πλούσιοι, καλλιεργημένοι, εύτυχημένοι, "φρόντισαν" τόν Ζενέ, θέλησαν νά τόν ύποχρέωσουν : ήταν πολύ άργά, τούς μέμφεται έπειδή τόν άγαπούν από άγάπη για τó Καλό, παρ' όλη τήν κακία του κι όχι γι' αυτήν. Μόνον ένας κακός θά μπορούσε ν' άγαπήσει έναν άλλον κακό από άγάπη για τó Κακό : όμως οι κακοί δέν άγαπούν ποτέ.

Γυναίκα, ή Κυρία, σέ σχέση με τόν Κύριο, δέν έχει παρά σχετική ύπαρξη : σάν άφεντικό, διατηρεί, σέ σχέση με τίς δούλες, μιá άπόλυτη ύπαρξη. "Όμως οι δούλες είναι σχετικές με όλους κι όλες : ή ύπαρξη τους προσδιορίζεται άπ' τήν άπόλυτη σχετικότητα τους. Είναι άλλοι. Καθαρή άπόρροια τών άφεντικών τους, οι ύπηρέτες, όπως κ' οι έγκληματίες, άνήκουν στήν κατηγορία τού "Άλλου, στήν κατηγορία τού Κακού. Άγαπούν τήν Κυρία : αυτό σημαίνει, στή γλώσσα του Ζενέ, πώς θά 'θελαν και ή μιá και ή άλλη νά γίνουν Κυρία, μ' άλλα λόγια, νά ένσωματωθούν σέ μιá κοινωνική κατάσταση τής όποίας άποτελούν άπορρίματα. Μισούν τήν Κυρία, μεταφράστε : ό Ζενέ μισεί τήν Κοινωνία πού τόν άποκρούει κ' εύχεται νά τόν συντριψει. Οι βρυκόλακες αυτοί γεννήθηκαν άπ' τó όνειρο ενός άφεντικού : είναι καταχθόνιοι και τόν ίδιο τόν έαυτό τους, τά αισθήματά τους έρχονται άπ' έξω, γεννιούνται μέσα στήν κοιμισμένη φαντασία του Κυρίου ή τής Κυρίας : ποταπές, ύποκρίτριες, άχάριστες, κακές γιατί τ' άφεντικά τους τίς όνειρεύονται τέτοιες, άποτελούν μέρος " τού χλωμού και παραδαλού λαουτζίκου πού φωτοκωεί στή συνείδηση τών καλών ανθρώπων". "Όταν τίς παρουσιάζει στα φώτα τής ράμπας, ό Ζενέ δέν κάνει πριν άπ' όλα τίποτε άλλο άπ' τó νά άντανακλά τά πλάσματα τής φαντασίας τους στις παριστάμενες άξιοπρεπείς γυναίκες. Πεντακόσιες Κυρίες θά μπορούν νά ψάλουν κάθε βράδυ : "Μάλιστα, έτσι είναι οι δούλες" χωρίς νά άντιληφθούν πώς οι ίδιες τίς δημιουργήσανε, όπως ό Νότιοι δημιουργήσανε τούς Μαύρους. Η μοναδική άνταρσία πού κάνουν τά πρόστυχα αυτά πλάσματα, είναι τó ότι, κι αυτά με τή σειρά τους, όνειροπολούν : όνειροπολούν μέσα σέ όνειρο : οι έννοιοι αυτοί του όνειρου, άπαύγασμα κ' αθαρό μιáς ναρκωμένης συνείδησης, χρησιμοποιούν τή λίγη πραγματικότητα πού ή συνείδηση αυτή τούς έδωσε, για νά φαντάζονται πώς γίνονται τ' άφεντικό πού τίς δημιούργησε με τή φαντασία του. Παραδέρνουν στό σημείο όπου τέμνονται δυό έφιάλτες και σχηματίζουν τή "σκοτεινή φρουρά" τών άστικών οικογενειών : άνησυχητικές μόνο γιατί είναι όνειρα πού όνειροπολούν νά καταπιούν αυτόν πού τίς όνειρεύεται. Έτσι, οι δούλες, όπως τίς άντιλαμβάνεται ό Ζενέ, είναι ήθη ψεύτικες : καθαρά προϊόντα τεχνάσματος, έχουν μιá συνείδηση άπ' τήν άνάποδη, κ' είναι πάντα άλλες άπ' τόν ίδιο τόν έαυτό τους. Η μεγαλοφυής έπιτυχία, είναι πώς είναι δυό. Δυό : άκριβώς ό,τι χρειάζεται για νά έγκαταστήσουμε μιá περιστροφική πόρτα. Σίγουρα, ό Ζενέ δέν έφευρε τυχαία αυτές τίς έγκληματικές άδελφές : ό άγνωστός θά 'χει κι όλες άγνωρίσει τήν Κλαίρη και τή Σολάνζ : είναι οι δυό άδελφές Παπέν. "Όμως ξερούμε πώς ό Ζενέ διυλίζει τó ανέκδοτο, πώς κρατά μόνον τήν πεμπτοσύνη του, και μάς τήν παρουσιάζει σάν "άριθμό". Οι δούλες είναι ό μυστηριώδης άριθμός τής καθαρής φαντασίας : και του Ζενέ του ίδιου. Είναι δυό γιατί ό Ζενέ είναι διπλός : ό έαυτός του κι ό άλλος. Έτσι κάθε μιá άπ' τίς δυό δούλες δέν έχει άλλο έργο άπ' τó νά είναι ή άλλη, νά ύπάρχει για τήν άλλη, ή ίδια σάν άλλη : άντι ή ένότητα τής συνείδησης νά κυριαρχείται διαρκώς από μιá δυαδικότητα-φάντασμα, αντίθετα, ή δυάδα πού άποτελούν οι δούλες κυριαρχείται από ένα φάντασμα ένότητας : καθεμιá, στήν άλλη δέ βλέπει παρά τόν έαυτό της σ' άπόσταση άπ' αυτόν : καθεμιá άποτελεί για τήν άλλη άπόδειξη τής άδυναμίας του νά είναι ό έαυτός της και, όπως λέει ό Κερέλ : "τό διπλό τους άγαλμα άντανακλάται σέ καθένα άπ' τά δυό μισά του".

Μηχανισμός τής καινούριας αυτής περιστροφικής πόρτας, είναι ή τέλεια δυνατότητα άλληλομετάθεσης τής Σολάνζ και τής Κλαίρης πού συντελεί ώστε νά εμφανίζεται ή Σολάνζ πάντοτε άλλου, στήν Κλαίρη όταν κοιτάζουμε τή Σολάνζ, στή Σολάνζ όταν κοιτάζουμε τήν Κλαίρη. Σίγουρα, αυτή ή δυνατότητα

άλληλομετάθεσης δὲν ἀποκλείει ὀρισμένες διαφορές· ἡ Σολάνζ φαίνεται πιὸ σκληρὴ, ἴσως “προσπαθεῖ νὰ ἐξουσιάζει” τὴν Κλαίρη ἴσως ὁ Ζενέ τὴ διάλεξε γιὰ νὰ ἐνσαρκώσῃ τὴν γοητευτικὴ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση καὶ τὴν κρυφὴ δειλία τοῦ ἐγκληματία ἴσως διάλεξε τὴ γλυκεῖα καὶ ὑπουλὴ Κλαίρη γιὰ νὰ συμβολίσῃ τὸν κρυμμένο ἥρωισμὸ τῆς Ἀγίας· στὴν πραγματικότητα, ἡ Σολάνζ ἀποτυχαίνει στὰ ἐγκλήματά της, δὲν καταφέρνει νὰ σκοτώσῃ οὔτε τὴν Κυρία οὔτε τὴν ἴδια τὴν ἀδελφὴ της· καὶ ἡ Κλαίρη, βέβαια, ἀποτυχαίνει σ’ ἕνα φόνου, ὅμως σπρώχνοντας τὴν κωμωδία τους ὡς τὶς ἐσχάτες συνέπειές της, σκοτώνεται ἡ ἴδια ἢ “ἀδελφὴ” - κορίτσι ἔχει πιὸ πολὺ ἀληθινὸ θάρρος ἀπ’ τὸν σκληρὸ ἄντρα. Αὐτὸ σημαίνει πὼς τὸ ψεύτικο θάρρος τῆς Σολάνζ ἀποδεικνύεται ἀληθινὸ στὸ κρυφὸ θάρρος τῆς Κλαίρης, πὼς ἡ ψεύτικη δειλία τῆς Κλαίρης ἀποδεικνύεται ἀληθινὴ στὴν κατὰ βάθος δειλία τῆς Σολάνζ. Ὁ Ζενέ ὅμως δὲν σταματᾷ σ’ αὐτὰ τὰ συνηθισμένα θέματα, πού ἄλλου ἀναπτύσσει πλούσια. Ἡ Σολάνζ καὶ ἡ Κλαίρη διαφοροποιούνται πολὺ λιγότερο ἀπ’ τὸν Μωρίς καὶ τὸν Λεφράν· οἱ ἀνομιολήπτες τους εἶναι ὄνειρα πού δὲν καταφέρνουν νὰ καλύψουν μὰ κατὰ βάθος ταυτὸτητα· στὴν πραγματικότητα, καὶ ἡ μιά καὶ ἡ ἄλλη χαρακτηρίζονται ἀπ’ τὴν φανταστικὴ λαμπρότητα τῶν σχεδίων τους καὶ ἀπ’ τὴ ριζικὴ ἀποτυχία τοῦ κάθε τί πού ἐπιχειροῦν. Στὴν πραγματικότητα ὁ Ζενέ θέτει ἐπὶ σκηνῆς ἕνα μόνο ἀντικείμενο, ὅμως βαθιὰ ψευτισμένο, οὔτε ἕνα οὔτε δύο· ἕνα ὅταν θέλουμε νὰ τὸ δοῦμε δύο, δύο ὅταν θέλουμε νὰ τὸ δοῦμε ἕνα: τὸ ὑπηρετικὸ ζευγὸς σὰν καθαρὸ σαυραρτὸ βῆμα φαινομενικῶν καταστάσεων. Κι ὁ δεσμὸς πού ἐνώνει αὐτὲς τὶς δύο ἀναυγίες εἶναι καὶ αὐτὸς μιὰ σχέση ψευτισμένη· οἱ ἀδελφές ἀγαπιούνται; ἀλληλομισοῦνται; Ἀλληλομισοῦνται ἀπὸ ἀγάπη, ὅπως ὅλα τὰ πρόσφατα τοῦ Ζενέ. Ἡ καθεμιά ἀνακαλύπτει στὴν ἄλλη “τὴν ἀποφορά της” κ’ ἡ μιά ἀπ’ αὐτὲς διακηρύσσει “πὼς ἡ λέρα δὲν ἀγαπᾷ τὴ λέρα”. Ὅμως σύγχρονα, ὑποβρύχια, ἡ καθεμιά προσκολλάται στὴν ἄλλη μ’ ἕνα εἶδος σαρκικὸ ἀνακρίτωμα, πού δίνει στὰ χάρδια τους τὴν ἀνοστή γλύκα τοῦ ἀνομιολήπτη. Ὅμως πού βρίσκεται ἡ ἀλήθεια τοῦ υπηρετικῦ ζευγούς; Ὅταν τὶς βλέπουμε μπροστὰ στὴν Κυρία, ἡ Σολάνζ καὶ ἡ Κλαίρη δὲ μᾶς φαίνονται ἀληθινές· ψεύτικη ὑποταγή, ψεύτικη τρυφερότητα, ψεύτικος σεβασμὸς, ψεύτικη εὐγνωμοσύνη. Ὅλη ἡ συμπεριφορά τους ψεύδεται. Καταλήγουμε νὰ πιστεύουμε πὼς αὐτὴ ἡ πλαστικότητα προκύπτει ἀπ’ τὶς ψεύτικες σχέσεις πού διατηροῦν μὲ τὴν κυρία τους ὅταν ξαναβροθεῖ οἱ δύο μονάχες τους, παίρνουν πάλι τὴν ἀληθινὴ μορφή τους. Ὅμως ὅταν εἶναι μόνες τους παίζουν τὸ ρόλο τους· ἡ Κλαίρη παίζει τὴν Κυρία καὶ ἡ Σολάνζ παίζει τὴν Κλαίρη. Κι ἀθελά μας περιμένουμε τὴν ἐπιστροφή τῆς Κυρίας πού θὰ ἔξει τὶς μασκὲς καὶ θὰ τὶς ἐπαναφέρει στὴν ἀληθινὴ τους ὑπόσταση, τὴν ὑπόσταση τῆς δούλας. Ἐτσι, ἡ ἀλήθεια τους εἶναι πάντοτε ἄλλου· μπροστὰ στοὺς Κύριους ἡ ἀλήθεια ἐνὸς ὑπηρετῆ εἶναι νὰ εἶναι ψεύτικος ὑπηρετὴς καὶ νὰ καλύπτει τὸν ἄνθρωπο πού πραγματικὰ εἶναι, κάτω ἀπὸ μιὰ μεταμφίσηση δουλικοῦτητας· ὅμως ὅταν οἱ Κύριοι ἀπουσιάζουν, ὁ ἄνθρωπος πάλι δὲν ἐκδηλώνεται περισσότερο γιὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ ὑπηρετῆ, ὅταν εἶναι μόνος, εἶναι νὰ παίζῃ τὸ ἀφεντικό. Κ’ εἶναι ἀλήθεια πὼς οἱ ὑπηρετές, ὅταν ταξιδεύει ὁ Κύριος, καπνίζουν τὰ πουράκια του, φοροῦν τὰ ρούχα του, μαϊμουδιάζουν τὸν τρόπο του· πὼς ἀλλιῶς θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ ἀφοῦ ὁ Κύριος πείθει τὸν ὑπηρετὴ πὼς δὲν ὑπάρχει ἄλλο μέσο νὰ εἶναι ἄνθρωπος παρὰ νὰ γίνῃ ἀφεντικό. Περιτροφικὴ πόρτα φαινομενικῶν καταστάσεων· ἕνας ὑπηρετὴς εἶναι ἄλλοτε ἕνας ἄνθρωπος πού παίζῃ τὸν ὑπηρετὴ, ἄλλοτε ἕνας ὑπηρετὴς πού παίζῃ τὸν ἄνθρωπο, μ’ ἄλλα λόγια, ἕνας ἄνθρωπος πού μέσα στὴ φρίκη ὀνειρεύεται πὼς γίνετα ὑπ’ ἄνθρωπος, κ’ ἕνας ὑπ’ ἄνθρωπος πού ὀνειρεύεται μέσα στὸ μῖσος πὼς γίνετα ἄνθρωπος.

Κάθε μιά, λοιπόν, ἀπ’ τὶς δύο δούλες, μὲ τὴ σειρά της, παίζει τὴν Κυρία. Ὅταν ἀνοίγει ἡ αὐλαία, ἡ Κλαίρη κάθεται στὴν τουαλέτα τῆς κυρᾶς της, δοκιμάζει τὴν ἱκανότητά της νὰ κάνει τὶς κινήσεις, νὰ μιλά τὴ γλώσσα τῆς Κυρίας. Γιὰ τὸν Ζενέ αὐτὸ εἶναι ἕνα εἶδος ἀληθινῆς μαγείας· θὰ δοῦμε παρακάτω πὼς ὁ κατώτερος μὲ τὴ μίμηση τῶν κινήσεων τοῦ ἀνωτέρου του, τὸν προσελκύει προδοτικὰ μέσα του καὶ διαποτίζεται ἀπ’ αὐτόν. Τίποτε τὸ ἐκπληκτικὸ σ’ αὐτὸ ἀφοῦ κ’ ἡ ἴδια ἡ Κυρία εἶναι μιὰ ψεύτικη Κυρία πού προσποιεῖται τὴν ἐξευγενισμένη, πού ἀγαπᾷ μὲ πάθος τὸν Κύριο καὶ πού ὀνειρεύεται νὰ προσελκύνῃ μέσα της τὴν ψυχὴ μιᾶς πόρνης πού ἀκολουθεῖ τὸν “ἀγαπητικὸ” της στὸ κάτεργο.

Ἐτσι ὁ ἴδιος ὁ Ζενέ μπορούσε, χωρὶς κόπο, νὰ κάνει τὸν ἑαυτὸ του Στυλιανὸ γιὰ τὸ Στυλιανὸ ὁ ἴδιος ἔπαιξε τὸν Στυλιανὸ. Ἡ Κυρία δὲν εἶναι πιὸ ἀληθινὴ στὸ πρόσωπο τῆς Κλαίρης

ἀπ’ ὅσο στὴν ἴδια τὴν Κυρία· Ἡ Κυρία εἶναι μιὰ κίνηση, μιὰ χειρονομία. Ἡ Σολάνζ βοηθᾷ τὴν ἀδελφὴ της νὰ βάλῃ τὸ φόνου τῆς κυρᾶς της καὶ ἡ Κλαίρη, παίζοντας τὸ ρόλο της μέσα σὲ μιὰ ἔξαρση, τσιτωμένη, σφιγμένη, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Ζενέ, βρίζει τὴ Σολάνζ ὅπως κάθε βράδου ὥσπου καὶ αὐτὴ, ὅπως κάθε βράδου, χάνοντας τὴν ὑπομονὴ της τὴ χαστουκίζει. Πρόκειται, σίγουρα, γιὰ ἱεροτελεστία, γιὰ ἱερατικὴ πράξη πού ἐπαναλαμβάνεται μὲ τὴ στερεότυπη μονοτονία τῶν ὀνείρων σχιζοφρενοῦς. Μὲ δυὸ λόγια, ὁ Ζενέ, πού οἱ ἴδιες οἱ ὀνειροπολήσεις του εἶναι συχνὰ στεγνές καὶ γεμάτες ἐπισημότητα καὶ πού τὶς ἐπαναλαμβάνει κάθε μέρα ὥσπου νὰ ἐξαντλήσῃ τὴ γοητεία τους, μπάζει τὸ θεατὶ ὡς τὶς πιὸ προσωπικὲς περιοχὲς τῆς ἀτομικῆς του ζωῆς. Μᾶς ἀφήνει νὰ τὸν συλλάβουμε, ξαφνικά, σὲ περίοδο μαγικῆς ἱεροτελεστίας· προδίνεται, παραδίνεται, δὲν μᾶς κρύβει τίποτε ἀπ’ τὴ μονοτονία καὶ τὴν παιδαριότητα πού χαλῶνι τὶς μυστικὲς τελετές του, πράγματα καὶ τὰ ὅποια ἔχει ἀπόλυτα ἐπίγνωση. Καὶ μᾶς προσκαλεῖ, μάλιστα, νὰ δοῦμε αὐτὸ πού ἐκεῖνος δὲ θὰ δεῖ ποτέ, μὴ μπορώντας νὰ βγῆ ἀπ’ τὸν ἑαυτὸ του· τὴν ἀνάποδη καὶ τὴν καλὴ, τὴν πραγματικότητα (ἂν ὑπάρχει) καὶ τὴ μεταμφίσησή της. Ὅσο γιὰ τὸν ἴδιο τὸ ρόλο, ἐν-κόλα ἀναγνωρίζουμε σ’ αὐτὸν τὰ προσφιλῆ θέματα τοῦ Ζενέ· πρὶν ἀπ’ ὅλα οἱ δούλες πρέπει νὰ θέλουν σὲ βαθμὸ ἀπόγνωσης καὶ φρίκης τὴ δουλικὴ ὑπόσταση πού τους ἐπιβάλλουν· ἔτσι ὁ Ζενέ θέλει νὰ εἶναι μπάσταρδος, τὸ σκουπίδι πού τὸν ἔκανε ἡ κοινωνία. Κι αὐτὸ τὸ σκληρὸ παιχνίδι προσφέρει μιὰ ἀκριβέστατη ἐπίδειξη γι’ αὐτὸ πού ἰσχυρισθήκαμε· δὲ μπορούμε νὰ θέλουμε νὰ εἴμαστε αὐτὸ πού εἴμαστε παρὰ μόνου στὴν περιοχὴ τοῦ φανταστικοῦ· γιὰ νὰ ζήσουν σὲ βαθμὸ πάθους, μέχρι τραγὸς τὴ συμφορὰ τους πρέπει νὰ τὴν προκαλέσουν οἱ ἴδιες. Ἐτσι ἡ Σολάνζ παίζει τὸ ρόλο τῆς ὑπηρετριάς. Ὅμως θὰ ἔμενε ὑπερβολικὰ κοντὰ στὴν πραγματικότητα ἂν ἔμενε Σολάνζ, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ κρίνουμε ἂν κάνει πάλι δικὴ της τὴ δουλίστικη κατάσταση ἢ ἂν ἐκτελεῖ πραγματικὰ καὶ ἀπὸ συνήθεια ἔργα δουλικά. Γιὰ νὰ μεταμφιεσθῆ σὲ δούλα μὲ τὴν ἴδια της τὴ θέληση, ἡ Σολάνζ παίζει τὴν Κλαίρη. Δὲν μπορεί νὰ θέλει νὰ εἶναι Σολάνζ ἢ ὑπηρετρία, γιὰ τὴν ἴδια ἡ Σολάνζ. Θὰ θελήσει, λοιπόν, νὰ εἶναι μιὰ φανταστικὴ Κλαίρη γιὰ ν’ ἀποικτῆσῃ ἕνα ἀπ’ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς Κλαίρης, τὸ ὅτι εἶναι δηλαδὴ ὑπηρετρία. Μιὰ Κλαίρη φάντασμα φωλιάζει σὲ μιὰ φανταστικὴ Κυρία. Σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο ὀργανώνεται ἕνας μικρὸς τοπικὸς στρόβιλος· ἕνας ἠθοποιὸς παίζει τὸ ρόλο μιᾶς ὑπηρετριάς, πού παίζει τὸ ρόλο μιᾶς ὑπηρετριάς. Ἡ πιὸ ψεύτικη ἐξωτερικὴ ὄψη, μπλέκεται μὲ τὸ πιὸ ἀληθινὸ ὄν, μιὰ πού ἡ ἀλήθεια τοῦ ἠθοποιῦ καὶ ἡ μανιὰ τῆς Σολάνζ εἶναι νὰ παίζῃ τὴν ὑπηρετρία. Ἀπ’ αὐτὸ πηγάδι σὰ συνέπεια — πρᾶγμα πού ἐνθουσιάζει τὸ Ζενέ — τὸ γεγονός πὼς γιὰ “νὰ εἶναι ἀληθινὸς” ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ παίζῃ ψεύτικα. Στὴν πραγματικότητα, ἡ Σολάνζ πού δὲν εἶναι ἔξ’ ἐπαγγέλματος ἠθοποιὸς, παίζει ἄσχημα τὸ ρόλο τῆς δούλας. Ἐτσι ὁ ἠθοποιὸς ὅσο περισσότερο πλησιάζει στὴν πραγματικότητά του σὰν ἠθοποιὸς, τόσο ἀπομακρύνεται ἀπ’ αὐτὴν. Κοσμήματα ψεύτικα, μαργαριτάρια ψεύτικα, ἀγάπες ψεύτρες τοῦ Ζενέ· ἕνας ἠθοποιὸς παίζει τὸν ἠθοποιὸ, μιὰ δούλα παίζει τὴ δούλα· ἡ ἀλήθεια τους εἶναι τὸ ψέμα τους καὶ τὸ ψέμα τους εἶναι ἡ ἀλήθεια τους. Τὰ ἴδια θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε γιὰ τὸν ἠθοποιὸ πού παίζει τὴν Κλαίρη-πού-παίζει-τὴν-Κυρία. Ὁ Ζενέ μᾶς τὸ ἐπιβεβαιώνει στὶς σκηNIKές ὑποδείξεις του: “Οἱ κινήσεις καὶ ὁ τόνος θὰ ἔχουν ἕνα ὑπερβολικὰ τραγικὸ χαραχτῆρα”. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἡ τελετὴ ἔχει καὶ μιὰ ἄλλη σημασία, εἶναι μιὰ σατανικὴ μυσταγωγία. Ὁ φόνος τῆς Κυρίας παίζεται κάθε βράδου. Πρόκειται γιὰ φόνου πού διακόπτεται πάντα, γιὰ τελετουργικὴ πράξη πάντα ἀτέλειωτη. Πρέπει νὰ διαπραχθῆ τὸ “χείρον”· ἡ κυρία εἶναι καλοκάγαθη, “Ἡ Κυρία εἶναι καλὴ”· θὰ σκοτώσουν τὴν εὐεργέτριά τους, ἀκριβῶς γιὰ τὸς ἔκανε Καλὸ. Ἡ πράξη θὰ εἶναι φανταστικὴ ἀφοῦ τὸ Κακὸ εἶναι ἡ φαντασία. Ὅμως ἀκόμη καὶ μέσα στὸ χῶρο τοῦ φανταστικοῦ εἶναι ἀπ’ τὰ πρὶν ψευτισμένο. Οἱ δούλες ξέρουν πὼς δὲ θὰ ἔχουν τὸν καιρὸ νὰ φθάσουν ὡς τὸ ἐγκλημα.

“ΣΟΛΑΝΖ: Κάθε φορὰ τὸ ἴδιο γίνεται. Καὶ φταῖς ἐσὺ. Ποτὲ δὲν εἶσαι ἔτοιμη ἀρετὰ γογγύρα. Δὲ μπορῶ νὰ σ’ ἀποτελειώσω.

ΚΛΑΙΡΗ: Αὐτὸ πού μᾶς τρώει ὥρα εἶναι οἱ προετοιμασίες”. Ἐτσι, ἡ κωμωδία τῆς ἱεροσυλίας καλύπτει ἕνα τρόπο δράσεως πού ὀδηγεῖ σ’ ἀποτυχία· εἶναι φανταστικὴ σὲ δεύτερο βαθμὸ: ἡ Κλαίρη κ’ ἡ Σολάνζ δὲν παίζουν κἂν τὴν κωμωδία τοῦ φόνου· προσποιούνται πὼς τὴν παίζουν. Σ’ αὐτὸ δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπ’ τὸ νὰ μιμοῦνται τὸ δημιουργοῦ τους· εἶδαμε τὸ Ζενέ νὰ προτιμᾷ τὸ φανταστικὸ φόνου ἀπ’ τὴν πραγματικὴ δολοφονία, γιὰ τὸν πρῶτο, ἢ θέληση γιὰ τὸ κακὸ μένοντα ἀκέρια

σπρώχνει την αγάπη για το μηδέν ως το σημείο που η ίδια περιέρχεται σε αδυναμία. Στο βάθος, η Σολάνζ και η Κλαίρη, ικανοποιούνται απόλυτα μ' αυτή την εξωτερική όψη εγκλήματος. Η γούση του "μηδέν" που τους χαρίζει, είν' αυτό που περισσότερο αγαπούν. "Όμως μ' ένα συμπληρωματικό ψέμα θα προσποιηθούν κ' η μιά κ' η άλλη πως απογοητεύονται γιατί δεν έφθασαν ως το τέρας. Κ' εξάλλου τί θα βρισκότανε " στο τέρας "; "Ο Άθλητινός φόνος της ψεύτικης Κυρίας ; "Ο ψεύτικος φόνος της Κλαίρης ; " Ίσως και αυτές οι ίδιες δεν τ'ό ξέρουν. Γεγονός είναι πως σ' αυτό τ'ό φάντασμα κωμωδίας, που, ακόμη και σάν κωμωδία, δεν καταλήγει ποτέ (2) ο μεγάλος ρόλος ανήκει στην Κλαίρη· αυτή πρέπει να ένοσαρκώσει την Κυρία και να έξερθεθεί τή Σολάνζ ως τ'ό έγκλημα. "Όμως η Σολάνζ ένοσαρκώνει την Κλαίρη· απ' αυτό πηγάζει μιá καινούρια διάσπαση: οι σχέσεις της ψεύτικης Κυρίας με την ψεύτικη Κλαίρη έχουν τριπλό, τετραπλό πυθμένα. Πρώτα-πρώτα η Κλαίρη παίρνει τή θέση τής Κυρίας γιατί τήν αγαπά· αγαπώ, για τόν Ζενέ, σημαίνει θέλω να υπάρχω. Μέσ' στην Κυρία νιώθει χαρά, δρα-πετεύει απ' τόν έαυτό της. "Όμως παίρνει τή θέση τής Κυρίας και γιατί τή μισεί· τ'ό μίσος τοποθετεί σε έξωπραγματικό χώρο· η Κυρία δεν είναι παρά ένα παθητικό φάντασμα που θά δεχτεί χαστούκια στά μάγουλα τής Κλαίρης. Κατά τά άλλα, η έρμηνεία τής Κλαίρης είναι βεβιασμένη, δεν αποβλέπει στο να δείξει τήν Κυρία όπως είναι, μά να τήν κάνει μισητή. Η γλυκειά, η καλή Κυρία, βρίζει τις δούλες της, τις έξευτελίζει, τις έξερθείζει. Και δεν ξέρουμε αν αυτή η γελοιογραφική παραμόρφωση έχει σκοπό ν' αποκαλύψει τήν άληθινή όψη τής κυράς, να δείξει τήν αλήθεια από τής τής αδιάφορης καλωσύνης που κρύβει ίσως άδυσώπητη σκληρότητα η αν τελεί κι όλας μιá φανταστική έκδίκηση, μεταμορφώνοντας τήν Κυρία, με τή μαγική δύναμη τής χειρονομίας, σε στρίγγλα. "Ένα απ' τά κίνητρα τών πράξεων αυτοτιμωρίας, αποκαλύπτει η ψυχανάλυση, είναι η προσπάθεια να έξαναγκασθεί ο κριτής να τιμωρήσει άδικα και

2. "Ο Ζενέ συνηθίζει αυτές τις μισοτελειωμένες τελετουργικές πράξεις· μιá έξομολογείται στο Θαύμα του Ρόδου, πως χάιδευε με τή σκέψη τόν Μπυλκέν όμως τόν έγκατέλειπε πριν ακόμη φθάσει σε σεξουαλική διέγερση.

να τ'ό αποδοθεί, μ' αυτόν τόν τρόπο, ένοχη που αφαιρεί τήν έξουσία του και τόν κάνει ανάξιο να κρίνει. Με τήν έρμηνεία της τ'ό ρόλου τής Κυρίας, η Κλαίρη τήν μετατρέπει σε άδικο κριτή κι άπολυτρώνεται απ' αυτήν. "Όμως, σύγχρονα, με τήν όψη τής Κυρίας, βρίζει κ' έξευτελίζει τή Σολάνζ, που μισεί, τή Σολάνζ που είναι η άποφορά της : " Ν' άποφεύγεις να μ' άγγίζεις. Μυρίζεις σάν άγρίμι. Από ποιá βρωμερή πλαγιά, όπου τή νύχτα σ' επισκέπτονται οι ύπηρετες, φέρνεις αυτή τή μυρωδιά ; ". Η Σολάνζ όμως είναι προφυλαγμένη· παίζει τ'ό ρόλο τής Κλαίρης. Πρώτα-πρώτα γιατί, όπως είδαμε, τής είναι έτσι πιό βολικό να δεχθεί σάν ψεύτικη Κλαίρη τήν ύπηρετική της ύπόσταση· ύστερα γιατί η Κλαίρη δε μπορεί να είναι η Κυρία παρά μόνο αν στα ίδια της τά μάτια φαίνεται πως είναι η Κυρία· η Σολάνζ που γίνεται Κλαίρη, εικονίζει τήν τρομερή προσπάθεια μιáς άντανakλαστικής συνείδησης που επανέρχεται στόν έαυτό της και θέλει να συλλάβει τήν εικόνα της όπως εμφανίζεται στους άλλους. Η προσπάθεια αυτή είναι καταδικασμένη σ' άποτυχία, γιατί η η άντανakλαστική συνείδηση είναι πραγματική, όμως τ'ό άντικείμενό της έξαφανίζεται μέσα στο χώρο τ'ό φανταστικού (ο Ζενέ δε μπορεί να δει τόν έαυτό του κλέφτη παρά μόνο ποιητικά) η τ'ό άντικείμενο μένει πραγματικό όμως τότε η άντανakλαση περνά στο χώρο τ'ό φανταστικού (ο "Έρικ φαντάζεται πως βλέπει τόν έαυτό του με τά μάτια τ'ό δήμιου). Η κωμωδία τής Σολάνζ ανήκει σ' αυτή τή δεύτερη κατηγορία· είναι η Κλαίρη που παίρνει μιá άντανakλαστική όψη στο χώρο τής φαντασίας. Τ'ό κοινό τής Κλαίρης είναι τ'ό φάντασμα τής ίδιας υπό τήν ιδιότητα τ'ό άλλου. "Έξευτελίζει, λοιπόν, τόν έαυτό της, λέει στόν έαυτό της : " Κράτησε τά χέρια σου μακριά απ' τά δικά μου, η επαφή με σένα είναι άποκρουστική ". Η Σολάνζ, η Κυρία, όλες οι ένδιάμεσες φαινομενικές καταστάσεις, έξαφανίζονται. Η Κλαίρη όρθώνεται μονάχη της μπροστά στόν καθρέφτη της μέσα στην έρημο. "Έτσι η αγάπη-μισος που νιώθει για τήν Κυρία καλύπτει τήν αγάπη-μισος που νιώθει για τή Σολάνζ, και τελικά αυτήν που νιώθει για τόν ίδιο τόν έαυτό της. Και καθένα απ' αυτά τά αισθήματα είναι από κάποια πλευρά μιá φαντασίωση: τ'ό μίσος της για τήν Κυρία διχάζεται· σάν Κλαίρη είναι η πηγή του, τοποθετείται σε έξωπραγματικό χώρο και έξαντλείται μέσα

Ζαν Ζενέ : " Τ'ό Μπαλκόνι", 1960 στο παρισινό θέατρο " Ζυμνάς ". Σκηνοθεσία και σκημικά Πήτερ Μπρούκ. Κατωτέρω, οι Ζαν Μπαμυλιέ (έπίσκοπος), Ουίλλιαμ Σαμπατιέ (δικαστής), Μαρι Μπέλ (βασιίσσα) και Ρενέ Κλεμάν (στρατηγός)



στη γελοιογραφική έρμηνεία του προσώπου αυτού· απ' την άλλη μεριά όμως περνά στη Σολάνζ πού, ψεύτικη Κλαίρη, κατευθύνει στην ψεύτικη Κυρία, για λογαριασμό της αδελφής της, ένα πλασματικό μίσος. "Όσο για το μίσος που νιώθει η Κλαίρη για τη Σολάνζ, αυτό είναι ολότελα καλυμμένο και μεταμυρισμένο απ' την κωμωδία· δεν είναι, σίγουρα, πλασματικό, όμως δεν το είναι προσιτά παρά μόνον όργανα και τρόποι έκφρασης πλασματικοί· για να μισήσει τη Σολάνζ ή Κλαίρη δεν έχει άλλο τρόπο παρά να γίνει η Κυρία που μισεί την Κλαίρη. Έλεος το μίσος που η Κλαίρη νιώθει για τον εαυτό της, απαιτεί να είναι φανταστικός τουλάχιστον ο ένας απ' τους δυο όρους αυτής της συνασθηματικής σχέσης· για να υπάρξει μίσος, για να υπάρξει αγάπη, πρέπει να υπάρχουν δυο πρόσωπα. "Έτσι η Κλαίρη δέ μπορεί να μισεί παρά ένα φάντασμα του εαυτού της που η Σολάνζ ενσαρκώνει. Μά ξαναβρισκόμαστε μπροστά σε μια περιστροφική πόρτα· γιατί σύγχρονα τα αισθήματα είναι αληθινά· είν' αλήθεια πως η Κλαίρη μισεί την Κυρία, αλήθεια πως μισεί τη Σολάνζ και πώς, με τη μεσολάβηση της Σολάνζ, επιχειρεί να μισήσει τον εαυτό της. Πάλι το ψεύτικο είναι αληθινό και το αληθινό δε μπορεί να έκφρασθει παρά με το ψέμα. Κι όταν η Κλαίρη αποκαλεί τη Σολάνζ "τραβηγμένη", όταν η Σολάνζ μέσα σε έκσταση άναφανεϊ: "Η Κυρία παραφέρεται!" ποιός λοιπόν βρίζει ποιόν; Και ποιός λοιπόν νιώθει τη βρισιά μ' αυτή τη μαζοχιστική ήδονή; "Αντίστροφα, ποιός λοιπόν παρσύρει ποιόν ως το φόνο; Και ποιός χαστουκίζει ποιόν; Αυτό το χαστούκι είναι μία ιεροτελεστία που εικονίζει το διασπασμό του Ζενέ από τον Άρρενα. Τά χάνουμε όμως μ' αυτό το στρόβιλο των διαφόρων φαινομενικών καταστάσεων έτσι που δεν ξέρουμε αν η Κλαίρη χαστουκίζει την Κυρία, η Κλαίρη χαστουκίζει την Κλαίρη, ή Σολάνζ χαστουκίζει την Κλαίρη ή η Σολάνζ χαστουκίζει τη Σολάνζ (3). Απομένει, θά πούν, το γεγονός ότι η αληθινή Σολάνζ έκαμε μία πραγματική πράξη και ότι η αληθινή Κλαίρη ένωσε αληθινό πόνο. Είναι σωστό· όμως συμβαίνει, μ' αυτό το χαστούκι, ότι και με τις κλοπές του Ζενέ. Έκείνες, όπως θυμόμαστε, αν και διαπράχθηκαν πραγματικά, τις έζησε μέσα στη φαντασία του. Το χαστούκι αυτό είναι, λοιπόν, μία πράξη ποιητική· εξαμιμίζεται και γίνεται χειρονομία, κι ο πόνος άκόμη που προκαλεί γίνεται βίωμα φανταστικό. Σύγχρονα, έξάλλου, άποσυντίθεται ύπουλα, γιατί το αληθινό χαστούκι, που φανταστικά έγινε αισθητό, είναι ένα ψεύτικο χαστούκι που ένας ήθοποιός προσποιείται ότι δίνει σ' έναν άλλον ήθοποιό. Αυτό το καταπληκτικό ψεύτισμα, αυτό το τρελό μπλέξιμο φαινομενικών καταστάσεων, αυτή η υπέρθεση περιστροφικών θυρών που παραπέμπουν ασταμάτητα απ' το αληθινό στο ψεύτικο κι απ' το ψεύτικο σ' αληθινό, κοντολογίς αυτή η διαβολική μηχανή, ο Ζενέ, άποφεύγει να μάς δείξει ότι την άρχη πώς είναι συναμολογημένη· όταν άνοίγει ή άλλάια βλέπουμε μία νεαρή κυρία, άνυπόμονη και νευρική, που γκρινιάζει την υπηρέτριά της. Πότε-πότε μία λέξη άταίριαστη, μία χειρονομία παράτονη, μόλις και φωτίζουν μ' ένα άνήσυχο φως αυτή την συνηθισμένη σκηνή. "Όμως ξαφνικά χτυπά ένα ζυπνητήρι: "Οι δύο ήθοποιοί πλησιάζουν ή μία την άλλη, συγγινυμένες, και άκουσ' σ' αυτή τη θέση". Η Κλαίρη με φωνή άλλωστε, ψιθυρίζει: "ας κάνουμε γρήγορα, ή Κυρία όπου να 'ναι θά γυρίσει". Αρχίζει να ξεκουμπώνει το φόρεμά της: "Τι πλήξη" είναι "κουρασμένες και θλιμμένες", τους χρεάζεται για να ξαναβάλουν τις κοντές μαύρες φούστες τους λίγο "ψυχικό μεγαλείο" όπως αυτό που έδειχνε ή Ντιβιν βάζοντας τη μασέλα της στο στόμα της. "Όστόσο ο θεατής μέσα στη λαμψη μιάς άστραπής, βλέπει βαθιά μεσ' στο σκοτάδι αυτή την έκπληκτική συναρμογή φαινομενικών καταστάσεων. Το πάλι ήταν ψεύτικο, ή συνηθισμένη σκηνή ήταν μία διαβολική μίμηση της καθημερινής ζωής. "Ολόκληρη ή σκηνή ήταν προετοιμασμένη για να μάς δώσει αυτή την άπογοήτευση. "Η μεγάλη άξία της έξωτερικής όψης των πραγμάτων προέρχεται, σ'ά μάτια του Ζενέ, απ' το γεγονός θ,τι όπως το Κακό, του οποίου άποτελεί καθαρή ενσάρκωση, φθίρειται μόνη της και καταλύεται. Στην καθημερινή ζωή οι περιπτώσεις εξαέρωσης των πραγμάτων είναι σπάνιες· αν το πιάτο σπάσει, μένουν τα κομμάτια του. "Όμως ή έξωτερική όψη μάς προβάλλει όρισμένο όν, μάς το παραδίνει, μάς το προσφέρει και, αν άπλώσουμε το χέρι, το όν αυτό άπορροφάται. "Ο παπατζής έχει καρφωμένο το μάτι του στον άσο κούπα, ξέρει πως είναι το πρώτο φύλλο της τρίτης δέσμης, το δείχνει ή το άνοίγει, μά παρουσιάζεται ο άσος μπαστούνι. Νιώθει τότε βαθιά στο πετσί του

3. Γιατί ή Σολάνζ μισεί τον εαυτό της στο πρόσωπο της Κλαίρης όπως ή Κλαίρη στο πρόσωπο της Σολάνζ.

μιά παράξενη και βίαιη άπογοήτευση· για μία στιγμή πιστεύει πως άισθάνεται το μηδέν· μάλιστα, το τίποτε γίνεται όπτασια, το μη όν γίνεται πλούτος που το γεμίζει, ή άπουσία του άσσο κούπα είναι πολύ πιο έντονη, πολύ πιο άμεση απ' την παρουσία του άσσο μπαστούνι. Την επόμενη στιγμή ή αντίληψή του ξαναβρίσκει την πληρότητά της, παραμένει όμως ξεγελασμένη· το μηδέν εξαφανίστηκε· πρόβαλλε μόλις κ' έγινε άφαντο άμέσως. "Όμως πώς το μη όν, που δεν υπάρχει, μπορεί να μην υπάρχει πιά; "Ο Ζενέ απ' όλα προτιμά αυτή τη διαστραμμένη διαίσθηση. Αυτή κάνει να εμφανίζεται το τίποτε πάνω στην επιφάνεια του παντός. Πού είναι το όν; "Άραγε κάτι υπάρχει; "Αν ο άσος κούπα έγινε άφαντος, γιατί, άραγε, να μην εξαφανισθεί και ο άσος μπαστούνι; Και τί είναι το μη όν, άφου μπορεί να με γεμίσει ξαφνικά με το κενό του; Στις "Δούλες" ή διαφορούμενη στιγμή της άπογοήτευσης όταν οι υπερκείμενες ψευδαισθήσεις σωριάζονται σ'ά χάρτινος πύργος, άξίζει δίκαια να όνομασθεί ή γνήσια στιγμή του Ψεύδους. Ξέρουμε πως όταν ο σαχαριανός άντικατοπτρισμός εξαφανίζεται, άφαιρεί τη μάσκα από τις αληθινές πέτρες. "Όμως οι διάφορες άπατηλες φαινομενικές καταστάσεις, που στο έργο διαλύονται, άποκαλύπτουν στη θέση τους άλλες φαινομενικές καταστάσεις (ή ψεύτικη Κυρία ξαναγίνεται Κλαίρη, ψεύτικη δούλα, ψεύτικη γυναίκα, ή ψεύτικη Κλαίρη ξαναγίνεται Σολάνζ, ή ψεύτικη υπηρέτρια). Αυτή τη στιγμή ο θεατής έχει πρώτα τη δαιμονιακή διαίσθηση του μηδενός. Δηλαδή ότι το όν άποκαλύπτεται, πως δεν είναι τίποτε· όμως μία που ή έξωτερική όψη χάνεται συνήθως μπροστά στο όν, οι ψευδαισθήσεις που εξαφανίζονται, τον αφήνουν στην ψευδαίσθηση πως αυτό που τις αντικαθιστά είναι το όν. Ξαφνικά όλη αυτή ή παντομίμα του νεαρού άρρενα, που προσποιείται τη γυναίκα, του φαίνεται να είναι ή αλήθεια. Είναι σ'ά να καταλαβαίνει, ξάφνου, πως το μόνο αληθινό είναι ή κωμωδία, πως οι μόνες πραγματικές γυναίκες είναι άντρες, κλπ. Το όν άποκαλύπτεται μη όν και ύστερα από αυτό το μη όν γίνεται το όν. Αυτή τη στιγμή, όπου τα φώτα τρεμολάμπουν, όπου ή εύθραυστη ένότητα της ύπαρξης του μη όντος με τη μη ύπαρξη του όντος, συνελείται στο μισοσκόταδο, αυτή ή τέλεια και διαστραμμένη στιγμή, μάς κάνει να συλλάβουμε απ' τα μέσα τη διανοητική στάση του Ζενέ όταν όνειρεύεται· είναι ή στιγμή του Κακού. Γιατί, για να 'ναι βέβαιος πως δε θά κάνουμε ποτέ άγαθή ή χρήση της έξωτερικής όψης, ο Ζενέ θέλει τα όνειρά του, κατά όρόφος δύο ή τριών βαθμών τοποθέτησης σε έξωπραγματικό χώρο, να άποκαλύπτονται από δικού τους, μέσ' στην άνυπαρξία τους. Μέσα σ' αυτή την πυραμίδα φαντασμάτων, ή έσχατη φαινομενική κατάσταση κάνει έξωπραγματικές όλες τις άλλες: έτσι το άγόρι που παίζει το ρόλο της Κλαίρης γίνεται έξωπραγματικό στο πρόσωπο της νεαρής δούλας για να μωρόσει κι αυτή να γίνει έξωπραγματική στο πρόσωπο της κυράς της. Και, όπως έδειξα, μία φαινομενική κατάσταση άντλει την ύπαρξή της από μιά άλλη. "Έτσι "ή Κλαίρη" άντλει την ύπαρξή της απ' το νεαρό που την έρμηνεύει. Και, "ή ψεύτικη Κυρία" στηρίζει την ύπαρξή της στην Κλαίρη που δεν υπάρχει. Κι άφου έλκει την ύπαρξή της από ένα φάντασμα, ή ύπαρξη αυτής της έξωτερικής όψης δεν είναι παρά μία έξωτερική όψη ύπαρξης. "Ύστερα απ' αυτό, ο Ζενέ νιώθει εύχαριστημένος· απ' τη μία πιάνει την γνήσια έξωτερική μόνο όψη, αυτήν που ή ίδια ή ύπαρξή της είναι φαινομενική, δηλαδή αυτήν που εμφανίζεται ότι είναι έξωτερική πέρα για πέρα, ότι δεν άντλει τίποτε απ' το όν και, τελικά, παράγεται μόνη της, παράγεται μόνη, όπως είναι γνωστό, άποτελεί μιά απ' τις δυο άντιφατικές άπαιτήσεις του Κακού. Μ' από την άλλη μεριά, αυτή ή πυραμίδα από φαινομενικές καταστάσεις κρύβει το όν που τις στηρίζει όλες (την αληθινή κίνηση, τα αληθινά λόγια που προσφέρει ο νεαρός ήθοποιός στο έργο, την κίνηση και τα λόγια που στη ζωή βοηθούν το Ζενέ να όνειρεύεται) και μία που όστόσο ύπάρχουν κατά κάποιο τρόπο, φαίνεται πως καθεμιά άντλει την ύπαρξή της απ' την άμέσως προηγούμενη της. "Έτσι, άφου το όν διαλύεται και γίνεται έξωτερική μόνο όψη σ' όλους τους βαθμούς, φαίνεται πως το πραγματικό είναι ευδιάλυτο, πως άπορροφάται όταν τ' άγγίζουμε. Σ' αυτά τα ύπομονετικά τεχνάσματα, ή έξωτερική όψη άποκαλύπτεται ταυτόχρονα σάν γνήσιο μηδέν και σάν αίτια του εαυτού της· και το όν, χωρίς να πάψει να τίθεται σάν άπόλυτη πραγματικότητα, γίνεται εφήμερο. Αυτό μεταφράζεται στη γλώσσα του Κακού: Το Καλό δεν είναι παρά ψευδαίσθηση· το Κακό είναι ένα Μηδέν που παράγεται μόνο του πάνω στα έρείπια του Καλού.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Κοσμικὴ ἔρασιτεχνία στὸ Θέατρο

Η ΛΑΜΨΗ ΤΗΣ ΣΤΑ ΕΠΙΝΙΚΕΙΑ ΤΟΥ 1912-1913

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

“Όταν ἔκλεισε τὸ “Βασιλικὸν Θέατρον” (1908) — ἡ “Νέα Σκηγή” εἶχε κλείσει νομίμως — τὴ θεατρικὴ ζωὴ τὴν ὄριζαν τρεῖς γυναικεῖς φέριμες, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ἡ Ροζαλία Νίκα καὶ ἡ κ. Κυβέλλη, με τοὺς ἀνδρες διευθυντὲς — ἐπιχειρηματίες, πού τὰ ὀνόματά τους θὰ μέναν στὴ σκιά. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ μεγάλοι θαῖσοι τοὺς βασικοὺς τους ἠθοποιοὺς τοὺς εἶχαν συγκεντρώσει ἀπὸ τὸ προσωπικὸ τῶν θεάτρων τοῦ Γεωργίου τοῦ Α' καὶ τοῦ Χρηστομάνου, με ὅχι λίγη προθυμία νὰ τὸ ἀναγεώσουν με καινούρια στοιχεῖα τοὺς συγγραφεῖς τους τοὺς “Ἕλληνες τοὺς ἀγαποῦσαν καὶ ζητοῦσαν τὴ συνεργασία τους. Ἡ μόλις δημιουργημένη παράδοση τοῦ 20ου αἰῶνα — ἔσκυμμένη οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὸ 19ο καὶ χωρισμένη ἀπὸ τὸ χάσμα τοῦ γλωσσικοῦ ἀγῶνα — ἐπήγγαινε νὰ σταθεροποιηθεῖ καὶ νὰ ριζώσει.

“Όμως οἱ “μάντρες” — τὰ θερινὰ θεάτρα, ἐπειδὴ τὸ καλοκαίρι κυρίως ἦταν ἡ θεατρικὴ Ἀθήνα ζωντανή — δὲν ἰκανοποιοῦσαν τοὺς λογίους· τ' ὄραμα τῆς “Νέας Σκηγῆς” καὶ τοῦ “Βασιλικοῦ” τοὺς ἦταν θελακτικὴ νοσταλγία· δὲ βλέπανε τὴν πρόοδο πού γινόταν καθεστῶς καὶ πού καθόρθωνε νὰ μὴν κατεβαίνουν τὰ ἔργα τους ὅσο γρήγορα γινόταν τούτο πιδ πρίν, ἀλλὰ διὸ χρόνια μετὰ τὸ κλείσιμο τοῦ “Βασιλικοῦ”, με τὴν παρακίνηση τοῦ ἀγνοῦ Νιρβάνα, ξεκίνησε μιὰ συζήτηση — προσπάθεια γιὰ ἓνα Θέατρο σὰν τὰ δύο, πού εἶχαν σβῆσει· τὸ ἐγκλωπώθηκα ὁ Ποριώτης, ὁ Ταγκόπουλος, ὁ Συναδίνος· ὁ Ξενοπούλος διστάζει διακριτικά, δὲν ἦταν ἀντίθετος γιὰ τὸ καλύτερο· ἄλλοι — ἓνας ἄλλος — θεωροῦσαν κάθε κίνηση περιττή, φοβούμενοι, προφανῶς, μήπως τυχὸν με τὴς καινούριες ἀναζητήσεις κινδυνέψει νὰ θαμπώσει ἡ φημίτσα τους ἡ προσωπικὴ πού τοὺς εἶχαν δώσει ἓνα — διὸ ἦταν τους· σήμερα, ὡστόσο, ἐπιθυμοῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ χαρὲς καὶ γιορτασμοὺς ἐπινικεῖους καὶ θὰ παραμερίσουμε, γιὰ τὴν ὥρα, κάθε βέβηλο τῆς ἐθνικῆς προόδου. Καὶ μετὰ τοὺς νικηφόρους πολέμους, οἱ ἴδιοι καὶ ἄλλοι λόγοι κινήθηκαν γιὰ μιὰ Σκηγή ἀντάξια με τὴς δοξασιμένες περιστάσεις, ἀντιπρόσωποι τοῦ γενναίου λαοῦ μας πού ξεθαρεύτηκα στὰ πεδία τῶν μαχῶν καὶ ἀπόχτησε τὴν ἐπιθυμία τοῦ γλεντιοῦ καὶ τῆς δημόσιας παρουσίας του, λαχταροῦσαν κ' ἐκείνοι πιά νὰ χαροῦν τὸν κόσμο. “Όμως ὁ Ἐλευθέριος Βενιζέλος δὲν εἶχε καιρὸ νὰ δώσει τὴ μοιραῖα ἀπαραίτητη ἐνίσχυση τοῦ κράτους· περίμενε νὰ ἔρθει καὶ αὐτὸ σὰν ἀναγκαῖος καρπός, ὅταν ὅλα τ' ἄλλα πράγματα τῆς χώρας θὰ εἶχαν τακτοποιηθεῖ καλύτερα. Δὲν ἀρνοῦταν τὴν ἐπιχορηγία του στὸ καλὸ, μόνο πού τὸ ἤθελε στὴν ὥρα του· ἐκείνος ἀλλῶστε εἶχε συστήσει τὴν ὀργανώση τοῦ φεστιβάλ Ἀρχαίας Τραγωδίας, γιὰ νὰ μεταχειρισθῶ τωρινὴ ἔκφραση κ' ἐκείνος εἶχε ὀραματιστεῖ τὴν ἀνακαίνιση τοῦ Ἡρώδη γιὰ παραστάσεις μ' εὐρύτερη σημασία.

Τὸ ἐπαγγελματικὸ Θέατρο λοιπὸν βρισκόταν, κατὰ τὴν ἀντίληψη τῶν λογίων, δὲν ἦταν παρακαταμένη κατάστασι καὶ δὲν τὸ θεωροῦσαν ἀρμόδιο νὰ δεχθεῖ τὴν ἀνάταση τῶν καιρῶν καὶ νὰ μπει στὸ κέντρο τῆς ἐποχῆς — ἰδίως τὸ Δραματικὸ — γιὰ νὰ ὀμορφάινει τὰ πρῶτα γαλλῆνια καὶ χαροῦμενα χρόνια τῆς εἰρήνης. Ἀλλιῶς θὰ ἔκφρασε, με τρόπο ἐμφαντικὸ, εἰδικὰ με τὸ θέαμα, ἡ ἀγαλλίαση τῆς Ἀθήνας γιὰ τὴς νίκες τῶν διπλῶν πολέμων:

“Ἀν ὁ λαὸς ἦταν ἀκόμα, παρὰ τὸ ξεθάρρεμά του, στὸ θαμπόφωτο καὶ στὸν τρόμο τοῦ “καλοῦ κόσμου”, ὅμως ἡ ἡγετικὴ του τάξη πού τὸν ὀδήγησε νὰ πολεμήσει κέρδιζε κ' ἐκείνη ἓνα νέο θάρρος καὶ θὰ γεμίσει τὴν πρωτεύουσα με τὴς ἐρασιτεχνικῆς ἐκδηλώσεις — θεατρικῆς, τὸ περισσότερο — καὶ θὰ βγεῖ μπροστά, ἀφήνοντας τὰ σαλόνια τῆς πολὺ πιδ συχνὰ ἀνάλογα με τὰ μετὰ τὸ 1880 χρόνια, ὅποτε με τὸ παράδειγμα τῶν Ἀνακτόρων, ἔδινε μεγαλοπρεπέστατες παραστάσεις, μέσα στὰ σαλόνια τῆς· τώρα θὰ προβάλει λαμπρὴ καὶ θὰ γιορτάζει μόνη τῆς, βέβαια, καὶ με τοὺς ἔξενους διπλωμάτες, ἀλλὰ πανηγυρικά ὅσο ποτὲ ὡς τότε καὶ ὅσο ποτὲ μετὰ· ἓνα τμήμα λογίων θὰ παρακολουθεῖ τοὺς κοσμικοὺς, με τὸν καιρὸ νὰ ἦτανε κι αὐτὸ μαζί τους, ἄλλοι, πιδ δικοὶ τους, θὰ μποῦν στὴ δούλειά τους προθυ-

μότητα. Οἱ ἐφημερίδες θ' ἀποκτήσουν πλατύτατες κοσμικῆς στήλης καὶ ἡ κλειστὴ ὀμάδα τῶν ἀριστοκρατῶν δὲ θὰ προφταίνει νὰ δεχεται προσκλήσεις γιὰ ἐκδηλώσεις “ποιότητος”· μιὰ ὀρμητικὴ ζωτικότητα θὰ ξεσπάσει ἀπὸ τὴ ζωτικότητα — διὸ σχεδὸν χρόνων — καλοκαίρι 1913 ὡς τὸ καλοκαίρι τοῦ 1915 — θὰ ξεπεταχτοῦν πολλὰ τὰ ὀφέλιμα γιὰ τὸ νέο Ἕλληνικὸ Θέατρο καὶ θὰ συνεχιστοῦν καὶ ὅταν οἱ μέρες θὰ ἔχουν χειροτερέψει. Αὐτὰ τὰ ὀφέλιμα, πού θὰ τὰ δοῦμε, δικαιῶνουν πιδ πολὺ τὸ μελέτημά μας αὐτό:

Ἀπὸ τὸ Γουδί, εἶχανε μαζευτεῖ σιωπηλοὶ στὰ σαλόνια τους οἱ κύκλοι τῆς κοσμικῆς κοινωνίας καὶ τὰ ξεφροντώματα σχεδὸν εἶχανε διακοπῆ:

“Εἰς τὰς αἰθούσας τῶν ἀθηναϊκῶν μεγάρων ἤρχισε ἡ κοσμικὴ κίνησις... Ἀπὸ τῆς ἐπαναστάσεως τοῦ Στρατιωτικοῦ Συνδέσμου αἱ αἰθούσαι τῶν μεγάρων ἠρημώθησαν τόσον, ὥστε τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν ὀμοίαιον πρὸς τὰ γαλλικὰ παλάτια μετὰ τὴν λαίλαπα τοῦ 1789. Ἄς ἀνηγήσων εἰς τὰς πλουσίας αἰθούσας τὰ ἄσματα καὶ τῶν ὀρχήσεων οἱ βηματισμοί, ἀλλ' ἄς μὴ λησμονῶμεν οὔτε μίαν στιγμήν ὅτι ὁ λαὸς ἔχει τὰ μεγαλύτερα δικαιώματα ἐπὶ τὴν νίκην· πρέπει νὰ ἑορτάσῃ πρῶτος... καὶ πρῶτος νὰ λησμονήσῃ εἰς τὰ θέαματα καὶ εἰς τὰς ἑορτάς τὸν μεγάλον πόνον ὅστις ἀπετέλεσε τὸ βῆθρον τοῦ μεγαλείου τῆς Ἑλλάδος...” (1)

Ἡ θέληση ἐξ ἄλλου γιὰ μιὰ γενικὴ ἀνάταση καὶ ἀνύψωση μαζί τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου ἦτανε κοινωνικὴ προστάγη, ἓνα εἶδος ἀνοικοδόμησι, γιὰ ὅλους· πρέπει νὰ τοὺς προσέξουμε κι ἄς μὴν πρόκειται, καμιά φορά, γι' ἀνθρώπους πού δὲν τιμοῦμε ἢ καὶ πού περιφρονοῦμε· ἡ τιμὴ τους ἀνήκει ὀπωσδήποτε:

α) Τὸν Ὀχτώβριο τοῦ 1913 εἶχε ἰδρυθεῖ μιὰ “Ἐ τ α ρ ῖ α δ ι α λ ἔ ξ ε ω ν”· ὁ καθένας ἤθελε νὰ συντελέσει σὲ κάτι, με τὴν ὀργάνωση καὶ δὲν τὸ παρατηροῦμε μόνο στοὺς ἐργαζόμενους ἀλλὰ καὶ στοὺς λογίους τοὺς, τέλος πάντων, “κοσμικοὺς”. Αὐτὸν τὸν καιρὸ, καὶ οἱ χαμαιπετεῖς ἀποκτοῦν φερά — τὰ φερά πού μποροῦν — ἀτενίζου, ἔστα, τοὺς αἰθῆρες. Οἱ διλέξεις ἀρχίζουν χωρὶς ἀναβολή, καὶ συνεχίζονται με πικνότητα στὸ φουαγέ, τοῦ “Βασιλικοῦ Θεάτρου”· “Αἰθούσα ἑορτῶν” τ' ὀνομάζανε· δὲ θὰ ταίριαζε τὸ κοινότερο τ' ὄνομα τοῦ γιὰ τὴν περίστασή τους. Πρόεδρος ἐπίτιμος τῆς Ἐταιρείας ἦταν ὁ Διάδοχος. Ἰδοὺ κ' ἓνα δείγμα τοῦ πνεύματος τῶν διαλέξεων: Διαλέξεις Δ' 11 Μαρτίου 1914, 6 μ.μ. Ὀμιλητῆς ὁ Πολύβιος Δημητρακόπουλος. “Ο εὐζωῶνος (Ζ' λάπ) ὡς ἐθνικὴ ψυχὴ”· θὰ ἔλεγε καὶ σχετικὰ ποιήματα καὶ θ' ἀκολουθοῦσε ἀπαγγελία τοῦ Ἀρ. Προβελεγγίου. Μέσα στὴ μέθη τῆς νίκης, μποροῦσε νὰ δοῦνε, μ' εὐθυμο τρόπο, ἀναμνήσεις τοῦ πολέμου· ἔχει καλλιεργήσει ἓνα τέτοιο γράψιμο ὁ ὀμιλητῆς· τὸ εἰσιτήριο εἶχε μιὰ δραχμὴ καὶ ἡ τυπικότητα — ἡ “κοσμικότητα” — δὲν ἔλειπε: “... οἱ κ.κ. ἀξιωματικοὶ προσέρχονται με μικρὰν στολήν”, κατὰ τὸ πρόγραμμα. Μέσα στὸν ὀργανισμόν τους νὰ δράσουν δὲ φροντίζαν ἀρχικὰ οὔτε Γραφεῖα ν' ἀποχτήσουν τοὺς φιλοξενεῖ ἢ “Ἐταιρεία Ἑλλήνων θεατρικῶν Συγγραφέων” καὶ πληρώνανε καὶ τὸ νοῦν τους, 50 δραχμῆς (2). Κάπου θὰ φαίνεται σὲ καμιά τους ἀγγελία ἴσως, πού δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ τὴ συναντήσουμε, πὼς εἶχανε μεγάλη ἰδέα γιὰ τὴς διαλέξεις τους, τὴ θεωροῦσαν ὡς τὸ “πρῶτο γενναῖο φανέρωμα τῆς νεοελληνικῆς σκέψεως, μετὰ τὸν πόλεμο”, καθὼς τὸ μαθαίνομε ἀπὸ τὸν Ἡλία Βουτιεριδῆ, συχνὰ πικρὸ καὶ αὐστηρό, πού τοὺς φέγει (“Παναθηναῖα” Νοεμβρ. 1913, σ. 36), ἐπειδὴ βάλανε καὶ εἰσιτήριο ὡς “ἰδιωτικὴ ἐπιχείρησι”· νομίζανε, ἐπὶ πλέον, τὴς διαλέξεις τους ὡς “τὸ μέσον πού θὰ φέρει σ' ἐπικοινωνία τὸ λαὸ με τοὺς λογίους”. Καὶ ὁ Ξενοπούλος — οἱ πρωτοπόροι βλέπετε — δὲν τοὺς δίνει τὴ συμπάθειά του· τὴν εἶχαν, λέει,

1) “Ἐφημερίς”, 6 Δεκεμβρίου 1913.

2) Πραχτικά, 23 Ὀκτ. 1913. Τὸν ἄλλο μῆνα ὅμως πήγαμε σὲ δικὸ τους γραφεῖο, στὴν ὁδὸ Πανεπιστημίου, σύμφωνα με τὸ πρόγραμμα πού ἀναφέραμε.

έτοιμάσει αυτή την εκδήλωση οι "Παναθηναϊκοί" — οι συγγραφείς της επιθεώρησης "Παναθηναϊκά" που ο Ξενοπούλος είχε έρθει σε σύγκρουση μαζί τους για τα ζητήματα του καινούριου Θεάτρου, που διασπάσανε τους θεατρικούς συγγραφείς: τους επικρίνει πάλι δείχνανε μεγαλαυχία, θεωρώντας τον κύκλο τους ως τὸ πᾶθος τοῦ Ἑλληνικοῦ πνεύματος, ("Ἔθνος", 19 Φεβρ. 1914).

Τὰ καλὰ τῆς "Ἐταιρείας τῶν διαλέξεων", ὥστόσο, ἦταν μεγαλύτερα οὐσιαστικά σὰν δημιουργία μιᾶς κίνησης, ἀπὸ τὰ ψεγάδια τῆς: οἱ σύγχρονοι βλέπουν τὸ κάθε τι πῶς θαμπά, τοὺς ἐπηρεάζει τὸ ἄμεσο αἰσθητὰ τους. Ἐννοεῖται, δὲν ἔλειπε ἡ ἐλαφρότητα καὶ ἡ κούφια "μεγαλαυχία" ἀπὸ τοὺς κύκλους αὐτοὺς τοὺς συγγενικοὺς πνευματικὰ μὲ τὴν ὁμάδα τῶν διαλέξεων, ἀπὸ τὸν μοιραῖο κατώτερο ἐσώτερό τους καθορισμὸ εἶχαν τὴν τάση νὰ ξαναχυρίζουν σὲ ἄμεσες περασμένες δόξες καὶ νὰ νομίζουν πὼς μ' ἐξωτερικὸ ταυτισμὸ θὰ μπορούσε νὰ τὶς φτάσουν γιὰ ν' ἀρχίσει π.χ. τῆ λειτουργία τῆς ἡ "Μουσικῆ Ἀκαδημίας" — ἕνα Ὀδῆο — ὁ γνωστὸς ὁ Α. Φιλαδέλφους ἐκάλεσε κόσμο καὶ κοσμάκη στὸν Ἡρώδη, καθὼς καὶ ὁ Χρηστομάνος, ὅταν ἴδρυσε μὲ τοὺς καλεσμένους του τὸ Θεάτρο του!

β) Τὸ "Λύκειον τῶν Ἑλληνίδων". Τῆ μεγαλύτερη πραγματοποιήση τοῦ θεάματος γιὰ τὸν πολὺ κόσμο, αὐτὸ πού εἶχε ζητήσει μὲ τὸ ἀποκαλυπτικὸ τῆς ἀπόσπασμα ἡ "Ἐφημερίς", τὸ πρόσφερε τὸ "Λύκειον τῶν Ἑλληνίδων". Τὸ εἶχε ἰδρῦσει ἡ Καλλιρρόη Παρρὲν ἀπὸ τὰ 1911. Ἦταν ἕνα Σωματεῖο τῆς καλῆς Ἀθηναϊκῆς τάξης μὲ "δημοτικιστικὸ" πνεῦμα καὶ φρόντιζε γιὰ τὴ διάδοσιν τῶν λαϊκῶν χορῶν καὶ τῶν τραγουδιῶν τὸ ἐνδιαφέρει ἐπίσης καὶ ἡ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ καθὼς καὶ ἡ συναγωγὴ τῶν λαϊκῶν ἐνδυμασιῶν σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμά του τὰ μέλη του φοροῦσαν συχνὰ στὶς συγκεντρώσεις τους, ἐνδυμασίες ἐθνικῆς, γνήσιες, ἀτόφες — κατὰ σὰν Κρυστάλλης, δηλαδὴ ἀπόλυτη συνταύτιση νατουραλιστικῆ — λαογραφικῆ μὲ τὰ δημοτικὰ πρότυπα. Οἱ πρώτες δημοσιότερες ἐκδηλώσεις τοῦ Λυκείου ἦταν συγκαταημένες, μὲ τ' "Ἀνθεστήρια" π.χ. στὰ 1911: τριάντα κορίτσια χορέψανε στὸ μέγαρο τοῦ Ζαππεῖου ἑλληνικοὺς χορούς καὶ ἡ ἑορτὴ τελείωσε μὲ παρέλασιν κανηφόρων. Ἡ συνέχεια τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς, τὸ ἀμάλγαμα τοῦ ἀρχαίου μας πολιτισμοῦ καὶ τοῦ νεώτερου, ἦταν ἡ πίστη καὶ τῶν προοδευτικῶν λογίων τοῦ δημοτικισμοῦ.⁽³⁾

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Λυκείου προσφέρθηκε, σὲ λίγο, στοὺς πολέμους: οἱ κυρίες περιποιήθηκαν τοὺς πληγωμένους ὅχι ὡς φιλόνηθρες ἀρχόντισσες πού ἐμπνέουν τὴ σάτιρα (Σβέτικ π.χ.) παρὰ σὰν ἄνθρωποι πού ἐργάζονται ἀδελφικὰ γιὰ τὴν κοινὴ ὠφέλεια. Ἡ ἀντίληψίς τους ὅμως γοργὰ ἐβάθυνε καὶ εἶδανε τὰ πρότυπα τους δημιουργικὰ μὲ τὴν "Ἐκθεσὶν ἑλληνικῆς μόδας", ὅπου ἐπαρουσίασαν μοντέλα κυριῶν σὲ μοτίβα λαϊκὰ προσαρμοσμένα ἀναλόγως τῆς ἐποχῆς μας, πού ἦταν ἀπίστου χάριτος, καλαισθησίας καὶ κομψότητος, τὰ ὅποια θὰ ἐζήλευαν οἱ πρίγκιπες τῆς ραπτικῆς, ὁ Ρίδμερν, ὁ Λακὲν καὶ ἄλλοι" ("Ἔθνος", 17, 18 Ὀκτωβρ. 1914).

Ἀπὸ τὴν ἴδια χρονιά, 1914,⁽⁴⁾ ἤρθαν καὶ οἱ ξακουστὲς μεγάλες δημόσιες ἐορτές του: πρόγονός τους εἶναι ἡ ἐπίδραση τῶν ἐορτῶν τῆς Δούγκαν (Δημ. Θεάτρο Ἀθηνῶν, 31 Μαρτ. 1912), ὅποτε χόρεψε τὸ θέμα "Ἰριγένεια ἐν Αὐλίδι" — θάμπος γιὰ τοὺς φιλοθεάμονες τῆς καλῆς κοινωνίας καὶ κέντρισμα —: "Μέσα εἰς μίαν σκηρὴν ἐμπετασμένην δι' ὑφάσματος κυανοχρόου [ριντῶ:] εἰς ἕνα βάθος πού μιὰ προβολὴ ἤλεκτρισμοῦ τὸ καθίστα ὄνειρῶδες, ἡ Δούγκαν ἐνεφανίσθη..." μόνη τῆς, μὲ βάση τὶς ζωγραφικὰς τῶν ἀγγείων, μπροστὰ στὸν ἄπειρο κόσμον τοῦ θεάτρου ἐκείνου τοῦ καθόλου μικροῦ σὲ χωρητικότητα: στὶς 2 Ἀπρ. ξαναχόρεψε, μὲ πάρα πολὺ κοινὸ καὶ πάλι. Ἦτανε τότε τὸ Συνέδριον τῶν Ἀνατολιστῶν στὴν Ἀθήνα: τὸ Λύκειον ἐχόρεψε πρὸς τιμὴν του στὶς 31 Μαρτίου στὸ Δημοτικὸ Θεάτρο ἐπίσης, 5 μ.μ., ἑλληνικοὺς χορούς καὶ παρουσίασε πλαστικὰς εἰκόνας ἀρχαϊκῆς καὶ τοῦ 1921: τραγουδῆσανε καὶ δημοτικὰ τραγούδια⁽⁵⁾.

Μὲ τὴν Δούγκαν εἶδαν οἱ θεατὲς πόσο σοβαρὴ Τέχνη πρέπει

3) Στὸ περιοδικὸ "Ἑλλάς", 1 Μαΐου θὰ μπορούσε νὰ δεῖ κανεὶς φωτογραφίες 4) "Ἐικοσιπενταετηρὶς τοῦ Λυκείου Ἑλληνίδων...". "Τὰ 44 χρόνια τῆς δράσεως τοῦ Λυκείου... ὑπὸ τῆς Γενικῆς Γραμματεῶς αὐτοῦ Ἀγνῆς Ἡρ. Διαμαντοπούλου" (περ. Hellenia, 1913. Τὸ ἔργον τοῦ Λυκείου... Ὀκτωβρίου 1955). Πρέπει νὰ μὴν ξεχνῶμε ὅτι τὸ Λύκειον δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν κίνηση γιὰ τὴν γυναικεία χειραφέτησιν.

5) "Πατρίς", 1 Ἀπριλίου 1912, ἡ περιγραφή στὸ ἴδιο φύλλον, τὴν ἴδια μέρα καὶ γιὰ τὴν ἐμφάνισιν τῆς Δούγκαν.

νὰ θεωροῦν τὸ χορὸ, μέσα σὲ μιὰ κοινωνία ἐλεύθερη, μὲ ἀνέσεις καὶ μὲ μόρφωση καὶ, προπαντὸς, μέσα στὴ γενικὴ ἀναγεννητικὴ ἀτμόσφαιρα λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο βαλκανικὸ πόλεμον τὸ ἴδιο, φυσικὰ, θὰ τὸ συνειδητοποίησε καὶ τὸ Λύκειον. Εἶδαν ἀκόμη πὼς ὁ χορὸς δὲν ἦταν μόνον συνάρτησιν τῆς Ὀπερας ὅπως τὸ ξέρανε ἀπὸ τὰ ταξίδια τους ἢ, κάπως, ἀπὸ τὶς περιοδεῖες στὴν Ἀθήνα ἢ, τῆς Ὀπερέτας, ἔστω, καθὼς τὸ θαμποβλέπανε στὶς ἑλληνικὰς παραστάσεις τῆς, ἂν καὶ σπανιότερα, οἱ ἀταξιδευτοὶ αὐτοί: φανερὰ, ὁ χορὸς ἦτανε Τέχνη ἀυθύπαρκτη καὶ ἡ καλλιέργειά τῆς ἔκλεινε πολλὰς δυνατότητες⁽⁶⁾.

Τὸ Στάδιο εἶχε χρησιμοποιηθεῖ γιὰ παραστάσεις ἀρχαίων τραγωδιῶν ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας καὶ μάλιστα εἶχαν παιθεῖ π.χ. στὴν ἀρχικὴ γλώσσα μὲ τὴν ἐπίβλεψιν τοῦ Γεωργίου Μιστριώτη (1905) εἶχε πρωταγωνιστήσῃ ἡ Θεὼνη Δρακοπούλου (Ἡ Μυρτιώτισσα) στὸ ρόλο τῆς Ἀντιγόνης.

Γιὰ πλατεῖες, ὥστόσο, χορευτικὰς τελετὰς, τὸ παράδειγμα, ὅσο μπορούμε νὰ ξέρουμε, τὸ ἔδωσε ἡ Λόυ Φούλκερ στὶς 13 Φεβρ. 1914, 2 μ.μ., μὲ τὶς 26 χορευτριάς τῆς, μπροστὰ σὲ 50.000 ἀνθρώπους ἡ "Πατρίς" δημοσιεύει τὴν ἄλλη μέρα, καθὼς καὶ στὶς 18, 19 τοῦ μηνὸς φωτογραφίες: παραστάνουν ἀρματοδρομίες χορευτικὰς καὶ προξένισαν μεγάλη ἐντύπωσιν τῆ συνόδου καὶ "ἠνωμένοι στρατιωτικὰ καὶ μουσικὰ τῶν Ἀθηνῶν ἐξ 100 ὀργάνων" μὲ τὴ διεύθυνσιν τοῦ Ι. Καίσαρη ("Ἀθῆναι", 12 Φεβρ.). Τὴν ξακουστὴ Ἀμερικανίδα, τὴ

6) Ἡ Δούγκαν εἶχε ξαναχορέψῃ στὸ "Βασιλικόν", 11 Δεκεμβρίου 1903. Τότε ὅμως δὲν ἐπαράκρινε κανένα γιὰ καμιά χορευτικὴ ἐκδήλωσιν.

Ἡ Κατίνα Παξινῶ στὴν ἐρασιτεχνικὴ τῆς ἐμφάνισιν, ὡς Ἀδελφῆ Βεατρίκη (Δημοτικὸ Θεάτρο Ἀθηνῶν, 1920)



Φούλερ, (I.οίε Fuller) την είχαν χαρεί, για πρώτη φορά, στο Δημ. Θέατρο 'Αθηνών (6, 7, 8 Φεβρ.)· στις 8 είχε και απογευματινή καθώς και άλλη μία στις 9 κατά γενικήν αναζήτησιν· τόσο άρεσε· τούτο έχει σημασία για την έγκαρδιωσή του Λυκειού προς το χορό. Στις 6 του μηνός, ο Κ. Λαδόπουλος έχει στο "Εθνος" ένα άρθρο με τ' όνομά της για τίτλο και με τις έντυπώσεις του από τή γενική δοκιμή καθώς και ο Μ. Λιδωρίκης στις 9. Την προηγούμενη ή "Νέα Ημέρα" έγραψε κ' εκείνη για τή μεγάλη χορευτριά. Στην πρώτη παράστασή της είχε εισπραξή 7.300 δρχ. ("Νέα Ημέρα", 7 Φεβρουαρι.) — είχε να πληρώσει άρα ή καλή τάξη τής 'Αθήνας και ήξερε κιόλας να διαθέτει τὰ λεφτά της όπου έπρεπε. Το Λύκειο παρουσίασε στο μεγάλο του χορούς για χάρη της, στις 11 Φεβρ. (Πληροφορία του Κ. Λαδόπουλου, στο "Εθνος", επίσης, τής επομένης). Μέρους πρίν είχε φτάσει στην πρωτεύουσα ένα πολυπρόσωπο επίτελειο από ήλεκτρολόγους, που αποτελούσαν βασιική προϋπόθεση, με τις ιριδένιες απογορώσεις των προβόλων τους, για τὸ εἶδος τῶν χορῶν της. Οἱ 'Αθηναῖοι τὴν είχαν δεῖ, λεγόταν, ἤδη στὸν Κινηματογράφο (?). Ἡ λαμπρὴ ἐπίδειξή της στὸ Στάδιο θὰ ἔδωσε, βεβαίως, καὶ περισσότερο ἢ παρακίνησὴ τῆς στὰ Λύκειο, τὴν ιδέα καὶ τὸ θάρρος ν' ἀφῆσει τὸν κλειστὸ χώρο⁽⁸⁾ καὶ ν' ἀπλωθεῖ στὸ καλλιμάρμαρο κτίσμα τοῦ Ἀβέρωφ καὶ νὰ ἐκμεταλλευθεῖ καλλιτεχνικά τὸν πλοῦτο τῶν λαϊκῶν μας χορῶν, ὅπως τοὺς ἔλεπε στὴ δεξίωσή του μόλις ἀναφέραμε. Γιὰ τὸν ἐθνουσιασμό της γιὰ τοὺς χορούς μας δὲς καὶ "Εθνος", 14 Φεβρ.

Στις 27 Ἀπρ. λοιπὸν τὸ Στάδιο ξεχειλίσει ἀπὸ ἑλληνικὲς φορεσιὲς καὶ πέτυχε νὰ καταπλήξει δίκαια τοὺς θαμπωμένους Ἀθηναίους ὅλων τῶν τάξεων — ὁ λαὸς εἶχε τὴν πλειοψηφία. Τοῦτο πιά δὲν ἦταν κάποια κοσμικὴ ἐορτὴ, ἦταν ἕνας ἀληθινὸς θρίαμβος τῆς νίκης καὶ μαζὶ καὶ τῆς φυλῆς ποὺ διατηρήθηκε ἀλόβητη στὸ πέρασμα τῶν αἰώνων καὶ ποὺ ὄμοιους ἀνάθετη κάτω ἀπὸ τὸν ἀνοιξιὰτικο ἀττικὸ οὐρανὸ, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ μαζέψει τις παραδόσεις της καὶ νὰ τις ξαναζωντανέψει ὅλες μαζὶ με τοὺς χορούς της καὶ με τις ἀπειράριθμες στολές, σύμβολο ἀρχοντιάς ποὺ ἀστράφτανε ἀπάνω στὰ 170 κορίτσια — τόσα εἶχαν ξεκινήσει γιὰ νὰ χορεύουν γιὰ χάρι τοῦ Κάιζερ στὴν Κέρκυρα ("Νέα Ημέρα", 16 Ἀπρ.), πρίν ἀπὸ λίγες μέρες. 42.000 δραχμὲς ἢ εισπραξή⁽⁹⁾.

Τὸ Λύκειο εἶχε καὶ Δραματικὸ τμήμα, με δράση ὄχι ξεχωριστὴ καὶ τὸ διατήρησε καὶ ἀργότερα· σημεῖων μὴ ἐφάνισή του στὰ 1914 με τρία μονόπρακτα· τὸ ἕνα τους "Τριαντάφυλλα ὄλο τὸ χρόνο", ἐμφανίστηκε ἡ εὐγενικὴ Λέλα Ἡσαΐα (+1959). Γρήγορα, ἢ ἐπιθυμία τῶν τέτοιων πανηγυρικῶν ἐορτασμῶν, ποὺ ἦταν καθαρὰ λαϊκὸ θέαμα, μὴ ἀσκηση γιὰ τὸν ὅλο κόσμο νὰ "βλέπει" "παραστάσεις", μὴ φορὰ ποὺ τὰ ἴδια αἰσθήματα κυριαρχοῦσαν σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα, ὀδηγοῦσε τὰ κατὰλληλα ἰδρύματα σὲ παρόμοιες ἐμφανίσεις· ἀμέσως μετὰ, στὸ Βόλο π.χ. τὸ "Πρότυπον Γυμνάσιον Αἰ "Ἀθῆναι", 17 Μαΐου δημοσιεύουσαν φωτογραφίες με τὴ λεζάντα: "Ἀπὸ τὴν ὠραίαν πανθεσσαλικὴν ἐορτὴν τοῦ Βόλου, ἢ Ἑλλάδος τοῦ 1821 με τοὺς ἀρματωλούς καὶ κλέφτες τῆς ἐνηγκαλισμένη τὴν Ἑλλάδα τοῦ 1913 με τὰ εὐζωνάκια..."

Τὴν ἴδια ιδέα ποὺ ἔγινε προσφιλῆς, ἐκεῖνα τὰ χρόνια, τὴν εἶχε, ἀπὸ ἐγκάρδιο αἶσθημα καὶ ὄχι ἀπὸ δημοκοπικὴ διάθεση, καὶ τὸ φινάλε τῆς ἐπιθεώρησης "Ξυφρ Φαλέρ" (περ. "Τέχνη καὶ Θέατρο" φύλλο 5, τῆς 25ης Ἰουλίου 1916, σ. 1 ὅλοσέλιδο, σχεδόν, φωτογραφία) με τὴν ἐπεξήγηση "Τὸ ἥρωον τοῦ "Ξυφρ Φαλέρ" ἀπὸ τῶν ἱερολοχιτῶν μέχρι τοῦ 1913. Φινάλε Ἀ' πράξεως"· ἡ φωτογραφία εἶναι σκούρα, τὰ καλοσχεδιασμένα κοστουμῖα τοῦ Πάνου Ἀραβαντινοῦ σπουδαῖα καὶ πολλὰς σιλουέτες ἡθοποιῶν ἀντάξιες με τὸ θέμα.

Στὸ Βόλο, τοὺς χορούς τοὺς "εἶχε διδάξει ὁ κ. "Ἀνδρεόπουλος..."· χορογράφος τοῦ Λυκειοῦ, ποὺ δὲν φρόντιζε μόνο τις δικές του τις ἐμφανίσεις, ἀλλὰ καὶ τις ἐπὶ μερικές παρόμοιες, ὥστε νὰ παρουσιάζονται καλύτερα, στέλνοντας ἐπὶ τόπου τοὺς δικούς του ἀνθρώπους. Πάντως μὴα προετοιμασία θὰ εἶχε ἀρχίσει καὶ στὴν ἐπαρχία, ὄχι, βέβαια, χωρὶς τὴν ἐξάρτησή ἀπὸ τὸ Λύκειο.

7) Ἡ Σχολὴ τῆς Φούλερ ξαναῆρθε στὴν Ἀθήνα καὶ ἄρχισε στις 16 Ἰανουαρίου 1928 (θέατρ. "Κεντρικόν").

8) Στὸ "Βασιλικὸν" θέατρον π.χ. (1 Φεβρ. 1914, φωτογραφίες δὲς ἔφημ. "Πατρις" τῆς μεθεπομένης).

9) Δὲς, χρονογράφημα Σ. Σκίπτη καὶ φωτογραφίες ("Σκίπ", 24 Ἀπρ.) καὶ ἔφημ. "Ἀθῆναι", τὴν ἴδια μέρα, με φωτογραφίες ἐπίσης καὶ με τὴν ἀναγραφή πὺς ἢ εισπραξὴς ἦταν 43.000 δρχ.

Μέσα στὴ γενικὴ ἀνοιχτόκαρδη διάθεση, τὸ κοινὸ κερδίζει μὴ πλαταιὰ εὐχαρίστηση, ἢ ἀξιόλογη γυναικεία ὀργάνωση τὸ ἀναφερόμεναι· οἱ γιορτὲς αὐτὲς καθιερωθῆσαν ἀπὸ τότε καὶ γίνονται καὶ ἀπὸ ἄλλους ὀργανισμοὺς μέσα στὸ Στάδιο, με τὴν ἀνάμνησή της συνειδητὴ ἢ ὄχι.

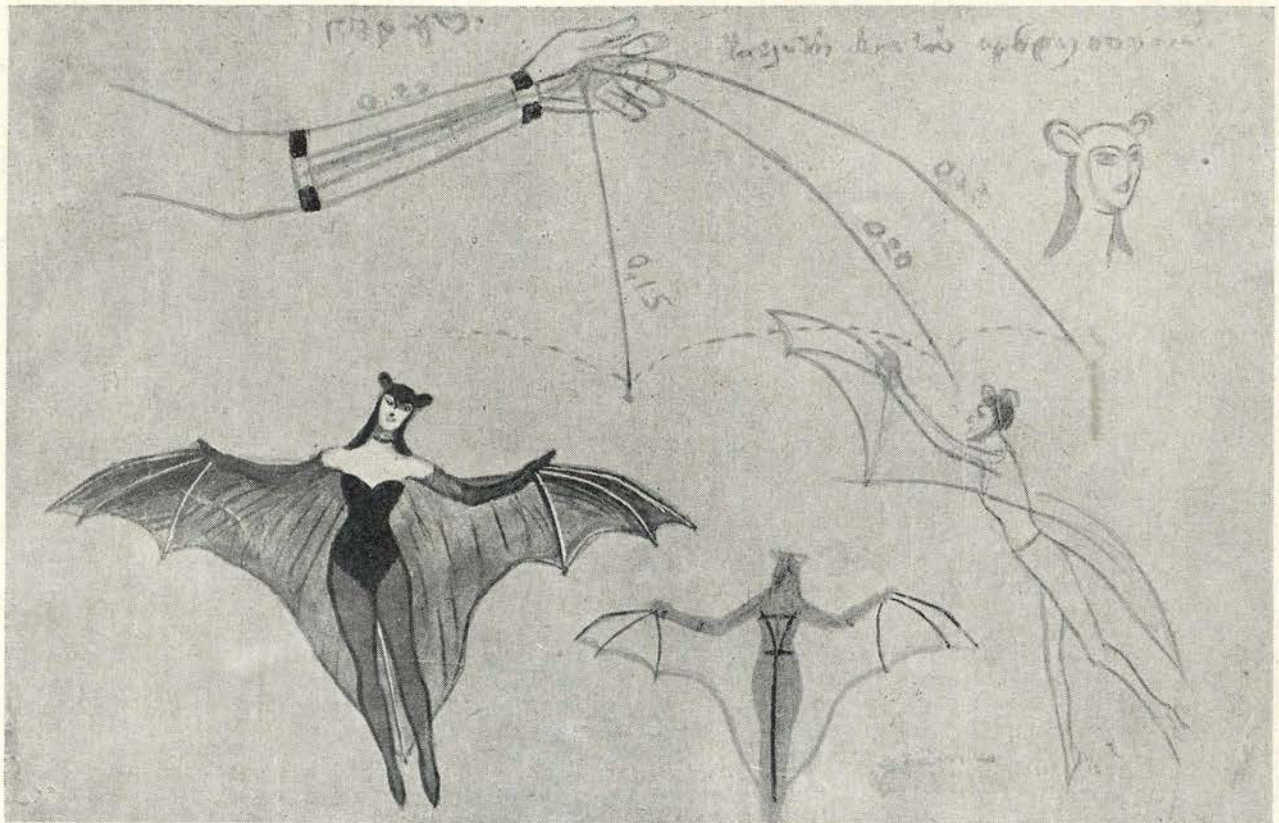
Μέχρι τὴν ἐκδήλωση τοῦ Λυκειοῦ, τὸ μεγάλο ὀμαδικὸ θέαμα ἦταν οἱ πανηγυρισμοὶ τῆς Ἀποκριᾶς, ὀργανωμένοι ὄχι ἀπὸ κυρίες, ἀλλ' ἀπὸ κύκλους ἀνάλογους· ὁ κόσμος ξεγυρνῶταν στοὺς δρόμους ποὺ θὰ περνοῦσαν τ' ἄρματα, μέσα σὲ μίαν ἀτμόσφαιρα χαρᾶς ἀλλὰ καὶ συγκρατημοῦ. Στὰ ἐπιπνευσιὰ τῶν βαλκανικῶν πολέμων, τὸ λαϊκὸ θέαμα παίρνει μὴ σάφηνεια ὀπτικὴ μέσα στὸ Στάδιο, γίνεται θέαμα σωστό, πολὺ πιὸ σοβαρὸ καὶ πολὺ πιὸ συγκινητικὸ, συγκλονιστικὸ τοῦλάχιστον γιὰ τὸ 1914. Ἡ ζεγνασιὰ δυνάμει τὴν ὀρμὴ πρὸς τὸ γλέντι — θὰ τὸ βρεῖ θεατρικότητα, πραγματικὰ ὁ λαὸς καὶ θὰ τὸ ἀγαπήσει, καθὼς θὰ δοῦμε πίστευαν πῶς, ὅσο τουλάχιστον ζοῦσαν οἱ πολεμιστὲς τοῦ 1912 - 13, δὲ θὰ τάραιε τις μέρες τους ἢ συμφορὰ κενεὸς πολέμου· ἀκόμα καὶ ἡ ἐχθρότητα πρὸς τοὺς Τούρκους πῆγαινε νὰ "ξεχαστῇ"· τὸ χειμῶνα π.χ. τοῦ 1913 πρὸς τὸ 1914, ἢ Ροζαλία Νίκα ἔπαιζε στὴν Τουρκία· στὴν Πόλη π.χ. βρισκόταν τὸ Φεβρουάριον. Ἡ Κυβέλη θριάμβευε ἐκεῖ τὸ Μάρτη. Ἀσφαλῶς θὰ χειροκροτοῦσαν στὴν Ἀθήνα καὶ στὴ Θεσσαλονικὴ κανένα τουρκικὸ θιασο, ἂν τύχαινε ἡ γειτονικὴ χῶρα νὰ εἶχε θιάσους.

Ἡ τόσο θερμὴ ἀγάπη πρὸς τὸ ἐθνικὸ στοιχεῖο ποὺ ἔδειχνε τὸ Λύκειο, δὲν ἦταν, βέβαια, μονομέρεια. Φανέρωνε μὴ πίστη ποὺ τὴν εἶχαν καὶ ἄλλοι πολλοί, στὸν τόπο μας, γνήσια καὶ βαθειὰ· σὰν φυσικὸ ἐπακολούθημα τῶν δύο νικηφόρων πολέμων ἐρχόταν ἕνας ἀγνὸς ἐθνικισμός· αὐτὸ τὸ πνεῦμα ἐμψύχωνε καὶ νέους με ἀξία· γράφει π.χ. ὁ Μάρκος Αὐγέρης: "...Δέον ἢ Τέχνη οὐ μόνον νὰ εἶναι ἐθνικὴ διὰ νὰ εἶναι ἀληθῆς, ἀλλὰ νὰ εἶναι καὶ ἐθνικιστικὴ, νὰ θέλει ν' ἀσχολεῖται με τὸν χαρακτῆρα μας..." ("Νέα Ημέρα", 3 Νοεμβρ. 1913). Τὸ ἴδιο κίνητρο ἔχουν κ' ἐκδηλώσεις πιὸ συγκροτημένες· ἢ "ἔρευνα γιὰ τις μελλοντικὲς κατευθύνσεις τῆς φυλῆς" τοῦ περ. "Γράμματα" ποὺ τὴν ἔκανε τὸ περιοδικὸ αὐτὸ τῆς Ἀλεξανδρείας καὶ ποὺ τυπώθηκε ξεχωριστὰ στὰ 1914. Τὰ ἐρωτήματα ὅμως στοὺς διακεκρμένους στοχαστὲς ποὺ ἀπαντήσανε εἶχαν σταθεῖ με ἡμερομηνία 12-25 Αὐγούστου 1913. Δὲν εἶχε μόνο διασεδέσεις ἢ Ἑλλάδα, καὶ ἢ Ἀθήνα· μέσα στις ἀπαντήσεις τῶν "Γραμμάτων" συναντᾶ κανεὶς καὶ τὸν Ἰωάννα Δραγοῦμη, τὸ Γ. Παπανδρέου π.χ. Μὴ φυλὴ ἄρτια καὶ νικηφόρα ξέρε καὶ νὰ γεννάει καὶ χαροκόπους καὶ ἄλλους ποὺ νὰ κυματίζουν τις ψυχές τους βαρεῖες ἔγινε γιὰ τὸ μέλλον.

Δὲν τὸ ἔχουμε σκοπὸ, βέβαια, νὰ παρακολουθήσουμε τὸ "Ἀύκειον τῶν Ἑλληνίδων" στὴν πολὺχρονη δράση του· μὰς λείπει ἄλλωστε καὶ ἡ ἀρμοδιότητα καὶ τὸ ἐνδιαφέρον· χαρῶμαστε ποὺ τὸ συναντήσαμε νὰ δίνει ἀρχικὰ τὴν τόσο σπάνια χαρὰ στὰ πλατιὰ λαϊκὰ στρώματα, σὲ μὴ ὀρισμένη ἐποχῇ, σὲ στιγμὲς τόσο εὐτυχισμένες γιὰ τὸ ἔθνος μας, μέσα στὴν ἔρευνα μας γιὰ τὴν ἀπόλαυση τοῦ θεάματος, καὶ μάλιστα σύμφωνο με τὴ γενικὴ πορεία τῆς πατρίδας μας καὶ γι' αὐτὸ ἡ ὀμορφιά ποὺ ἔδωσε καὶ ποὺ ἀποκάλυψε ἦταν ἀληθινή. Στὰ 1961 γιόρτασε τὰ πενήντα του χρόνια, σὲ κλειστὸ χώρο, στὰ Ὀλύμπια, 13 Μαΐου, ἂν καὶ ἦταν Ἀνοιξ. νύχτα. Καλύτερα θὰ ἦταν — καὶ θὰ τοῦ ἄξιζε — νὰ εἶχε πάλι γιορτάσει, μέσα σὲ μὴ πᾶνελλήνια χαρὰ. "Ὀμως ζοῦμε μὴα δεκαετία ταπεινώσεις, λύπες, χαμένες ἐλπίδες... Καὶ μόνο ποὺς ὑπάρχομε πνευματικὰ εἶναι θαῦμα.

γ) Ἀρχὴ τῆς κοσμικῆς ἐρασιτεχνίας. Στις 23 Ἰανουαρίου 1914, ἀνοίγοντας τοὺς κοσμικοὺς πανηγυρισμοὺς θὰ δοθεῖ ἡ ἀξιωματικὸν συγκέντρωση τοῦ συνταγματάρχη Γκουντίμ, στρατιωτικοῦ ἀκολούθου τῆς Ρωσικῆς Πρεσβείας, με σπουδαῖες προετοιμασίες ποὺ γι' αὐτὲς ἢ ἔφημ. "Ἀθῆναι" πληροφοροῦσε τοὺς ἑραστὲς τῆς κοσμικότητος ἀπὸ τις 17 τοῦ μηνός, διεγερτικὰ, τὰ ἐξῆς:

"Ὁ Α. Τανάρας εἶχε γράψει, γι' αὐτὴ τὴ βραδυὰ, τὸ μονόπρακτο "Ἡ ἀρραβωνιαστικὴ τοῦ εὐζώνου". Ὁ εὐζῶνος εἶχε γίνε ἀπὸ τὴν ἐπιθεώρηση ἢ ἀγαπημένη θεατρικὴ μορφῇ· τὸ τσαρούχι καὶ στὴν Ἀλβανία ἐξακολουθοῦσε νὰ εἶναι σύμβολο· θὰ σημειώσουμε τὴ διανομὴ τιτλοῦχι, με τὸ σωρὸ, δὲν εἶχαν ποτὲ ἄλλοτε ἐρημνέσει ἑλληνικὴ παράσταση: Γέρω Μητρούσης· ὁ βαρῶνος Σαμαρούγκα. Τσιγγάνα: ἢ κ. Μέριλν. "εἶχε δύο τραγουδάκια, ἔν κατὰ τὴν εἰσοδὸν της, "Κόσκινια ποულῶ, μύλους διορθῶνα..." εἰς τὸν ἦχον, τοῦ "κάτω στὸ γιὰλό"· δεῦτερον ἐπίσης εἰς γνωστὸν ἦχον: "Γέρω τσιγγούνη, δὸς μου μὴα δεκάρα". Χωρικὸς Φῶτος: ὁ κ. Μπαλτατζῆς. Λάμπρος



“Ένα σχεδιάγραμμα του Πάνου Αραβαντινού, από την προετοιμασία της επιθεωρήσεως “Ξιφίρ Φαλέρ” (1916)

— ο εϋζωνος—: ο κ. Γκουντίμ. Βοσκοπούλα Φρόσω: ή κ. Γκουντίμ. Το τραγουδι του εϋζώνου θα τὸ “ἐφαλλε” ἕνας χαριῆς καλλιφώνος· τὴν ὀρχήστρα θὰ τὴν ἀποτελοῦσαν βιολιά, λαγούτα, σαντούρια καὶ τούμπανο· τὸν τελικὸ χορὸ θὰ τὸν χόρευαν ὄλοι οἱ ἐπὶ Σκηνῆς καὶ θὰ τραγουδοῦσαν τὸ “τραγουδι τοῦ κουμπάρου”, “Ἐλάτε μετὰ τὸ βασιλιά νὰ γίνουμε κουμπάρου”.

Τὸ “liver de rideau” θὰ ἦταν μιὰ ἀγγλικὴ κωμωδία· ἐκτελεστές ὁ κ. Γκαούντερ τῆς ἀγγλικῆς ἀποστολῆς καὶ ἕνας κύριος ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τῆς πριγκιπίσσης Οὐρούσωφ. Ποιοὶ νὰ ἦταν οἱ βαρῶνοι καὶ οἱ πριγκιπέσσης μετὰ τὴν ἀκολουθίαν τους; Δύσκολο καὶ ἀχρηστο βέβαια νὰ τὸ μάθουμε· δὲ μᾶς ἔτυχε ὅμως νὰ τὸ συναντήσουμε.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ξένοι καὶ δικοὶ ἐορτάζανε καὶ, μέσα στὸν ἴδιο ἀγνὸ καὶ ἀνυστερόβουλο ἐθνικισμὸ εἶχαν περιπλεχθεῖ ἢ Αὐλή, οἱ πρεσβευτές, οἱ διπλωμάτες, ὁ Μάρκος Αὐγέρης, τὸ Λύκειο τῶν Ἑλληνίδων καθὼς καὶ ὁ λαὸς ποὺ γέμιζε τὸ Στάδιο καὶ οἱ κομποὶ κύριοι τῶν αἰθουσῶν τοῦ κ. Γκουντίμ. Στὸ σπίτι τοῦ ἐμφανίσθηκε στὴ Σκηνὴ καὶ ὁ Διευθυντὴς τῆς Γερμανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς Κάρο καὶ χόρεψε χοροὺς ἑλληνικοὺς μετὰ φουστάνελλα· αἱ “Ἀθῆναι” δημοσιεύουν τὸ “μεθυγραφικὸ πρόγραμμα”.

Τὸ σουπέ, στὴν παράσταση τῆς “Ἀραβωνιαστικῆς τοῦ εϋζώνου” τελειώσε στις 3 τὸ πρωί. Παροῦσα καὶ ἡ Βασιλικὴ οἰκογένεια. Ποτὲ δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ δοῦμε τὸ Βενιζέλο σὲ παρόμοια ὀλονύχτια γλέντια.

Ὁ ἴδιος ὁ ἀνοιχτόκαρδος συναγματάρχης Γκουντίμ, σὲ μιὰ ἄλλῃ του ἐσπερίδα στὸ σπίτι του, θ’ ἀνέβραζε, καθὼς εἶχε ἀναγγελεθῆ, μετὰ πιάνο, τὴν Γ’ πράξιν τῆς “Τόσκας” — γρ. Β’, γὰρτὶ σημειώνεται ὁ ξένος διπλωμάτης ποὺ θὰ ἔπαιξε “Σκαρπία”. Ἡ βραδιά συνεχίστηκε μετὰ τὸ ἀγγλικὸ δρᾶμα τοῦ Οὐίλ Μάσκερου “Ὁ ἥθοποιὸς Γκάρικ — γνωστὸ ἥδη στὸ ἐπαγγελματικὸ μας θεᾶτρο — πρωταγωνίστησε ὁ ναύαρχος Κάρο, ἀρχηγὸς τῆς ἀγγλικῆς Ἀποστολῆς (“Νέα Ἡμέρα”, 23 Ἀπρ. 1914).

δ’) Ὁ “Σύλλογος ἐρασιτεχνῶν”. Τὴν ἐκδήλωσιν ὅμως τῶν μεγάρων ἔρχεται νὰ τὴν τυνώσει πλατύτερα, μετὰ τοὺς βαλκανικοὺς πολέμους, ὁ “Σύλλογος ἐρασιτεχνῶν”.

ιδρύθηκε στὰ 1909 (περ. “Πινακοθήκη” Μάρτιος, σελ. 21) ⁽¹⁰⁾. Ἡ πρώτη γνωστὴ μας ἐμφάνισή του εἶναι ἡ παράσταση μιᾶς μονόπρακτῆς κωμωδίας: “Ὁ κύριος ἐπιθεωρητῆς” (28 Μαρτίου 1910, στὸ Δ. Θ. Ἀθηνῶν)· τὴν εἶχαν γράψει οἱ Χ. Ἀννίνος, Π. Δημητρακόπουλος, Ν. Λάσκαρης, Τ. Μωραϊτίνης, Γ. Πάπ, Ν. Σπανδωνῆς, Γ. Τσοκόπουλος “ἐν μιᾷ νυκτὶ καὶ μόνῃ, ἀντιστάσεως μὴ οὔσης”, ὅπως τὸ σημειώνουν στὸ “ἔξωφυλλο” τῆς κωμωδίας, ὅταν δημοσιεύθηκε στὸ “Μηνιαῖον παράρτημα” τῆς ἐφημ. “Ἀθῆναι” τοῦ 1910, σ. 2445-54, ὅπου ἀναγράφονται καὶ οἱ ἐκτελεστές, μέλη, προφανῶς τοῦ Συλλόγου ⁽¹¹⁾: ὁ Θ. Σακελλαρίδης εἶχε προσαρμόσει τὴ μουσικὴ τῶν τραγουδιῶν τὰ κόρα τὰ τραγουδῆσαν “Αἱ κυρία καὶ αἱ δεσποινίδες τοῦ Μουσικοῦ [τμήματος] τοῦ συλλόγου Ἑρασιτεχνῶν”. Μαντεύει κανεὶς πὼς ἡ κωμωδία θὰ εἶναι ἀρκετὰ σαχλὴ καθὼς εἶναι καὶ ἡ κοσμικὴ διάθεση τῶν συγγραφέων ποὺ ἀντὶ νὰ κάθονται νὰ δουλεύουν, κοροιδεύουν στὴν οὐσία· ἡ κοσμικότητα μπορεῖ νὰ καταστρέψει καὶ προσωπικότητες ἰσχυρές· συνήθως ὅμως τὴν ἀκολουθοῦν οἱ πνευματικὰ ἀσθενέστεροι ἢ, ἄλλοι, σὲ στιγμὲς ἀδυναμίας καὶ ὄχι συχνά·

10) “ὑπὸ τῶν κυριῶν Σ. Ψύχα, Ἀλ. Βασιλείου, Ν. Ροῖδου, Ν. Πασπάτη, Ἀγ. Σλήμαν, τῆς δεσποινίδος Σ. Εὐκλείδου καὶ τῶν κυριῶν Ε. Ρωμανοῦ, Ι. Φαρούδα, Β. Βασιλοπούλου, Κ. Δοσίου, καὶ Κ. Μετὰ συνῆστη σύλλογος ἐρασιτεχνῶν. Ὁ σύλλογος οὗτος, θεθεῖ ὑπὸ τὴν προστασίαν τοῦ πριγκίπου Χριστοφόρου, σκοπὸν ἔχει τὴν ἀπὸ κοινῶ ἐξάσκησιν τῶν μελῶν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ἀπαγγελίαν εἰς βαθμοὺς ἐπιτέροντας τὴν ἐκτέλεσιν ἐνώπιον μουσικῶν καλλιτεχνικῶν συναθροίσεων. Ὁ σύλλογος δὲ διαιρετὴν εἰς δύο τμήματα, τὸ μουσικὸν καὶ τὸ δραματικόν”. Τὸ ἴδιο περιοδικό, τὸ ἄλλο χρόνον, σ. 237, στὴν ἀνασκόπησιν τοῦ προηγουμένου, ἀναγράφει τὰ πνευματικὰ σωματεία ποὺ εἶχον ἱδρυθεῖ καὶ προσθεῖται “. . . καὶ ὁ ἀτροφικὸς Σύλλογος ἐρασιτεχνῶν”. ἀργότερα θὰ εἶχε ὁ Διευθυντὴς αὐτοῦ τὸν περιοδικὸν ἐρασιτεχνικῆς ἀξιώσεως· τρέχα—γύρευε τῶρα τὰ προσωπικὰ τοῦ καθενός.

11) Δὲ θ’ ἀναγράφουμε τὰ ὀνόματα τῶν ἐρασιτεχνῶν· τοῦτο τὸ θεωροῦμε ἀπαραίτητο, κυρίως ὅταν πρόκειται γιὰ τὸ ἐπαγγελματικὸ θεᾶτρο καὶ δὲ γίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τῆς πληρότητος μόνο ἢ ἀπὸ μιὰ συνήθειαν τῶν ἀπανταχοῦ ἐρευνητῶν, ἀλλὰ γὰρτὶ μιὰ ἀναγραφὴ εἶναι ἀπόδοσις τιμῆς πρὸς τοὺς εἰδικὰ θεατρικοὺς μύθους ἐνὸς καλλιτέχνη τῆς Σκηνῆς ποὺ εἶναι ὁπωσδήποτε γνωστὸς στὸν ἀναγνώστη· γι’ αὐτὸ ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν ἐρασιτεχνικῶν ὀνομάτων θὰ συναντήσῃ κανεὶς ἀποκλειστικὰς ἐκείναια ποὺ μετὰ βοήθειαν σὸ νὰ ξεκαθαρισθεῖ καλύτερα ἡ κατάστασις ἢ ποὺ ἀργότερα ἐργασθῆκε στὸ ταχτικὸ θεᾶτρο· θὰ ἦταν ἀδιάφορο καὶ γιὰ τοὺς ἀναγνώστες καὶ γιὰ μᾶς νὰ παρελάσει στὴς γραμμῆς μᾶς ὀλόκληρη ἡ κοσμικὴ ἐρασιτεχνία.

ὁ Παλαμᾶς, ὁ Καζαντζάκης, ὁ Κ. Χατζόπουλος π.χ. δὲ χάσανε τὴν ὄρεση τους σ' ἐλαφρότητες. Ἡ παραπάνω παράσταση, ὅπως καὶ κάθε δημοσιὰ ἐμφάνιση τῶν ἐρασιτεχνῶν, ἔγινε γιὰ φιλανθρωπικὸ σκοπὸ, "ὑπὲρ τοῦ φθισιατρείου Ἀθηνῶν". Ἀλλῆ παρουσίαση τοῦ Συλλόγου ἔγινε στὸ "Βασιλικόν" (29 Δεκεμβρ. 1910) "ὑπὲρ τῆς Σωτηρίας", τοῦ νοσοκομείου εἶχε καὶ πλαστικὲς εἰκόνες· φωτογραφίες τους μπροστὴν εἰς κανεὶς στὸ "Μηνιαῖον παράρτημα" τῆς ἐφ. "Ἀθῆναι" 1911, σ. 3025, 27, 29. Οἱ "πλαστικὲς εἰκόνες" — ἀναπαραστάσεις γνωστῶν μεγάλων ζωγραφικῶν ἔργων με ἀνθρώπους — εἶχαν μεγάλη θέση στὶς ἐρασιτεχνικὲς ἐμφανίσεις· τὶς πρώτες τέτοιες εἰκόνες τὶς προσημασίαν εἶχαν καὶ δευτὰ ἐρασιτέχνες στὴν Αὐλὴ τοῦ Ὁθωνα, περὶ τὸ 1858 — 59 (12). "Ὅλες τὶς παραστάσεις αὐτὲς πιθανότατα εἶναι νὰ μὴ τὶς ἔχομε συναντήσει, φαίνεται ὅμως ὅτι θὰ εἶχαν κάνει ξεχωριστὴ ἐντύπωση καὶ θὰ εἶχαν γίνε δημοσιότερα γνωστές." Ὁ θίασος Κυβέλης ἐπαῖξε στὸν 9 Σεπτεμβρίου μὴ μονόπραχτὴ κωμωδία, ἕνα "σκίτσον" γίνεται σὲ κύκλους ἀνώτερης κοινωνίας καὶ, βέβαια, θ' ἀναφέρεται στὸ "Σύλλογον ἐρασιτεχνῶν", ποὺ εἶχε προσελκύσει τὴν συμπάθεια καὶ τὴν ἐκτίμησιν· χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ πὼς τοὺς ἀναγγέλλουν οἱ "Καίριοι": "Μ' ἐνθουσιασμὸν καὶ ὄρεσιν ἐπανέλαβε ἐφέτος τὰς ἐργασίας του ὁ "Ὀμιλος ἐρασιτεχνῶν" καὶ τὰ τμήματα, τὸ μουσικὸν καὶ τὸ δραματικόν, περιλαμβανόμενα σαράντα περίπου ἐρασιτέχνες τῆς καλλιτέρας μας κοινωνίας ἀμφοτέρων τῶν φύλων ἤρχισαν ἤδη τὰς δοκιμασίας των. Ἐλπίζεται ὅτι, πολὺ προσεγγίως, θὰ ἔχωμεν τὴν πρώτην ἐμφάνισιν τῶν τμημάτων ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Βασιλικοῦ θεάτρου" (10 Νοεμβρ. 1911) — ἡ παραπάνω πλαστικὲς εἰκόνες ἦταν σ' αὐτὴ τὴν "ἐπιζόμενη" πρώτη ἐμφάνισιν (τῆς περιόδου). Στὰ χρόνια ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐντυπωσιακά θεατρικὰ γεγονότα, θὰ εἶναι μὴ ἐμφάνισί τους στὸ "Βασιλικόν": Ν. Λάσκιαρη, Οἰκονομική "Τὸ καινούριον σπίτι, κωμωδία" ἢ "Ἐνζενύ" — τὸ "Κοριτσάκι", τῶν Μεϊλιὰν καὶ Ἀλεβὺ ποὺ εἶχε παίξει ἡ κ. Κυβέλη — Στὸ μεταξύ ἔτραγουδῆσαν ἕνας κόμης καὶ μία κόμισσα" (9 Ἀπρ. 1914)· τὴν παράστασιν τὴν ἐπαινεῖ ὁ "Χ.", σὲ χρονογράφημά του τῆς ἐπομένης στὸ "Ἔθνος". Στὴν ἀρχὴ τῆς χρονιάς, ἡ "Ἐταιρεία τῶν Ἑλλήνων θεατρικῶν Συγγραφέων" θέλει νὰ ὀργανώσει μὴν παράστασιν γιὰ τὶς 20 Ἰανουαρίου. Δὲν ζητάει τὴ συνεργασία τοῦ ἐπαγγελματικοῦ Θεάτρου, ἀλλὰ τοῦ Συλλόγου· μέλη του θὰ ἦσαν καὶ μέλη τῆς Ἐταιρείας, ἀφοῦ τὰ ἔργα τους τὰ διαβάξανε ὅχι σὲ συγκεντρώσεις τῆς δευτέρας, ἀλλὰ τοῦ πρώτου (13) ὁ Σπανδωνῆς π.χ., ὁ Δελφικατερίνης, ὁ Ἰωσήφ.

Ὁ Βασιλέας, ἡ Βασιλικὴ οἰκογένεια καὶ ὁ διπλωματικὸς κλάδος συχνάζανε τὶς ἐμφανίσεις τοῦ Συλλόγου, ποὺ δὲν εἶχαν τὴν κλειστὴν διάθεσιν τῶν μεγάρων, εἶχαν ὅμως συνειδητὴ καλλιτεχνικὴν ὑπεροχὴ καὶ ἐπιδιώξῃ ἄς θελήσουμε νὰ σταθοῦμε σὲ μίαν τοῦ παράστασιν στὸ "Βασιλικόν" πρὸς ὠφέλειαν τοῦ "Παρνασσού" 9 Μαρτ. 1914· παίξανε τὸ "Διαβάτην" τοῦ Κοππὲ γαλλικὰ καὶ τὸ "Θάρος τῆς ἀγνοίας" τοῦ Μάρκου Μαρῆ τραγουδῆσαν ἀκόμη καὶ μὴ σκηνῆ ἀπὸ τὴν "Κάρμεν"· ὁ πλουσιότατος σκηνικὸς διάκοσμος ἦταν ἔργο τοῦ Πάνου Ἀραβαντινοῦ. Ἡ "Πατρις" τὸν θαυμάζει, σὲ δυὸ μέρες. Ὡς πρὸς τὸ "Διαβάτην" (κ. Σλήμαν - δ. Δαμασκηνοῦ) φωτογραφίες του δημοσιεύει τὸ περ. "Εἰκονογραφημένους Παρνασσός" (16 Μαρτ.).

Ἰδοῦ, ὡστόσο, τὸ μεγάλο δῶρον τῆς ἐρασιτεχνικῆς ζωῆς ποὺ μελετοῦμε, ὁ Πάνος Ἀραβαντινός, ποὺ τὸ δαιμόνιό του τὸ ἐγύμναζε στὶς παραστάσεις αὐτές, ἀφοῦ τὸ ἐπαγγελματικὸν Θεάτρο, γιὰ τὴν ὥρα, δὲν εἶχε ἀκόμη τὴ συνήθειαν νὰ πλακισώνει πάντα τὰ ἔργα του με στενογραφίες εἰδικῆς γιὰ τὸ καθένα τους. Στὴ γιορτὴ τοῦ "Ἡπειρωτικοῦ Συλλόγου", με τὴν συνεργασίαν τοῦ "Συλλόγου ἐρασιτεχνῶν" (25 Ἀπρ. 1914), στὸ "Βασιλικόν", τὸ πρόγραμμα εἶχε μίαν "χωρικὴν σκηνήν", γραμμένην ἀπὸ τὸ Μίλτο Λιδωρικὴν τὴν παίξανε κυρίες καὶ ὁ συγγραφέας ὕστερα ἐρχόντοσαν τὰ ἑλληνικὰ τραγοῦδα καὶ μετὰ ἡ προβολὴ τῆς ταινίας "Ἡ μύτη τῆς Ἀθηνᾶς" καὶ ἀναπαραστάσεις ἀγγεῖων τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πλαστικὲς εἰκόνες). Τὸ δυστύχημα τῆς βραδιάς, ὅπως τὸ γράφει ἀλύπητῶς ἡ "Νέα Ἡμέρα" στάθηκε ἡ ταινία· τὴν εἶχε κατασκευάσει γνωστὸς φωτογράφος τοῦ καιροῦ καὶ τῶν κύκλων αὐτῶν,

ὁ Λέστερ, κ' ἐκόστισε πολλὰ· γιὰ κάθε μέτρο ἔοδοῦταν 1,60 δρχ. Πολλὰ πληρωθῆκανε καὶ γιὰ τὶς ἀπαραίτητες ἐκδρομὲς (24 Ἀπρ.)· οἱ κοσμικοὶ "ἀστέρες", βέβαια, θὰ εἶχαν καταβάλει τὴν δαπάνην· βάσει τοῦ σεναρίου, τοῦ Γ. Τσοκόπουλου, ἦταν τὸ ὄνειρο ἑνὸς ἀρχαιολόγου· ἀλλὰ τὸ "ὄλον ἦτο μίαν ἀσυναρτησίαν... οἱ κινηματογραφηθέντες ὠμοῖαζον διαδήλωσιν χαμινῶν... ὅλοι προσεπάθουν ἀπὸ ματαιοδοξίαν νὰ ποζάρουν εἰς τὸν κινηματογράφον. Αἱ χειρονομίαι ἐδίδαν τὴν εἰκόνα χάβρας..." Στὸ πανὶ φανήκανε καὶ ὁ Διάδοχος καὶ ὁ πρίγκιψ Χριστόφορος (26 Ἀπρ.). Ἡ εἰσπραξὴ ἔφτασε 6.800 δρχ. Οἱ ἐπαγγελματίες ἠθοποιοὶ θὰ εὐχαριστοῦσαν τὴν καλὴν τους τύχην καὶ μετὰ τὸ ἕνα δέκατο, κάθε παράστασίν τους.

Στὴ γιορτὴ τῶν Ἡπειρωτῶν μέινανε κατάπληκτοι μετὰ τὴν ἐργασίαν τοῦ Πάνου Ἀραβαντινοῦ ἕνας "Κόσμος" τῆς "Ἐστίας" διασώζει τὴν ἐντύπωσιν· ἡ ἐπογευματινὴ ἐφημερίδα, μέσα στὴ γενικὴ ἀτιμωσίαν, ἔχει τόνους χαρᾶς ἐκ σωστῆς, ἀσφαλῶς κριτικῆς: "...Ἐνας καλλιτέχνης με βαθὺ αἰσθηματῆς γραμμῆς καὶ τοῦ χρώματος, με ποιήσιν ζωντανήν... ἐτίναξε τὴν σιωπηλὴν τέχνην τῶν πλαστικῶν εἰκόνων εἰς ὕψος, εἰς τὸ ὅποιον δὲν εἶχε φθάσει ἀκόμη. Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ τὸ λεγθῆν ὅτι τίποτε τὸ τελειότερον δὲν θὰ ἴδοιμε πλέον. Ἡ νησιώτικη σκηνὴ τῆς παράτας μεστῆς ἀπὸ ὠραίες νησιωτοπούλες, ὅταν ἔξαρνα ἐμφανίζεται εἰς τὸν ὀρίζοντα ὁ στόλος μας, εἶχε τόσην ποιήσιν, τόσην ἄρην, τόσην ἀλήθειαν, ὥστε ἐπρόκαλεσε δικαιοτάτα τὰς ἐπευφημίας τοῦ ἀκροατηρίου. Ἡκολούθησεν ἡ ἀληθὴς θαυμασία σειρά τῶν εἰδωλίων τῆς Τανάγρας... καὶ ἐτελεῖσεν μετὰ τὴν Νίκην. Θαῦμα ἰδέας, ἐμπνεύσεως καὶ ἐκτελέσεως... ἐπροκάλεσε ἀληθινὴ φρενιτιδα καὶ πρώτῃν φορὰν ἡ ἐθιμοτυπικὴ αἴθουσα τοῦ "Βασιλικοῦ Θεάτρου" ἠκούσθη κρουαζούσα καὶ ζητοῦσα ὀνομασί τὸν καλλιτέχνην. Ἀπὸ χθὲς ὁ Χρηστόμανος ἔχει τὸν συνεχιστὴν του εἰς ἄλλα ἐπίπεδα..." (26 Ἀπρ.).

Ὁ "Σύλλογος ἐρασιτεχνῶν" τὶς ἐμφανίσεις του τοῦ 1915 τὶς ἀρχίζει μετὰ τὴ διευθύνσιν τοῦ Λιδωρικῆ τὴν καλλιτεχνικὴν, καὶ στίς 14 Φεβρ. γίνεταί μὴ μεγαλόπρεπὴ παράστασις γαλλικὰ: Ἡ δ. Α. Δαλεζίου — σὲ λίγο ἠθοποιὸς μαθητῆρα τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν, ἡ δ. Ἰουλία Ἀμπελά, ὁ Ζώρας, (γιατρός) καθηγητῆς Ν. Λούρος, ποὺ θυμᾶται με συγκίνησιν τῆς ἐκδηλώσεως, ποὺ ἀναφέραμε, καὶ τονίζει τὰ θεατρικὰ ἰδανικὰ τῆς νεότητος ἐκείνης, ὡς τὰ σήμερα (14) εἶναι τὰ πρόσωπα ποὺ ἡ ξεχώρισαν σὲ λίγο ἢ ποὺ δροῦν μέσα στὴν κοινωνίαν μας ὡς τὶς μέρες μας καὶ ποὺ μὰζι με τοὺς ἄλλους ἐρασιτέχνες προκάλεσαν τὸ θαυμασμὸ τοῦ Δ. Καλογερόπουλου (Ἐφ. "Ἀθῆναι" 16 τοῦ μηνός), τοῦ διευθυντῆ τῆς "Πινακοθήκης" ποὺ ἄλλοτε εἶχε ἀποκαλέσει τὸ Σύλλογον "ἀτροσικό". (15)

Ὁ Μ. Λιδωρικῆς ἐξασκεῖται κ' ἐκεῖνος στὸ νὰ διευθύνει σύνολα θεατρικὰ καὶ μετὰ τὴν εἰσῆγησιν ἔγινε μίαν λαμπρότατην παράστασιν τοῦ "Ἀγαπητικὸν τῆς βοσκοπούλας" (15 Ἀπρ. 1915). Τὸ σημαντικώτατον δραματικὸν εἰδύλλιον εἶναι τὸ μακροβιότερον ἑλληνικὸν θεατρικὸν ἔργο, τὸ πιὸ πολυαγαπημένον — ἐκάλυψε καὶ φέτος ἕνα καλοκαίρι μετὰ τὸν Κατράκη, κλείνοντες 71 χρόνια ζωῆς ἀδιάλειπτως — εἶχε παιχθῆ τότε ὡς ἕνα κορυφαῖον τοῦ κοσμικοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ: Μαρία Στράτου: Κυρὰ Στάθαναν, Ἰουλ. Ἀμπελά: Κρουστάλλου, Ἐλ. Δαμασκηνοῦ: Κυρὰ Γιάνναινα, Ν. Λούρος: Λιάκος... Στὴν παράστασιν καὶ τὰ δύο παιδιὰ τῆς Μαρίας Στράτου, ἡ Ντόρα καὶ ὁ ὑποκόμος. Ἐχομε σημεῖωσι τὶς διαφορὰς ἀκαρπες προσπάθειες γιὰ νὰ ξαναπροσυναστῆ ἕνα καινούριον Θεάτρο ποὺ νὰ ξαναζωντανέψει τὶς ἀναμνήσεις τῆς "Νέας Σκηνῆς", καὶ τοῦ "Βασιλικοῦ". Περί τὸ τέλος τοῦ 1914, ἀφοῦ ὁ πόθος ἦταν ἀσίγητος καὶ ἀφοῦ φανόταν ὅτι, μετὰ τὴν πρόοδο τῶν ἐρασιτεχνῶν εἶχαν δημιουργηθῆ ὅροι πιθανῶς καλῶτεροι ἐξέπασε κάτι ἄλλο καινούριον μετὰ καλῶτερες προϋποθέσεις. Τὴν πρώτην εἰδησιν τὴν ἀναγράφει, ὅσο ξέρουμε, ὁ Νιρβάνας μετὰ τὸν τίτλον "Τὸ νέον Θεάτρον", χωρὶς ν' ἀναφέρει καὶ τὸν πυρήνα του, ποιοὶ θὰ τὸ ἀποτελοῦσαν δηλαδὴ, "Ἐστία", 12 Δεκεμβρ. 1914). Τὴν ἄλλην μέρα ἡ ἐφ. "Νέα Ἑλλάς" ἀποκαλύπτει τὸν ἡγέτην, τὸν Κ. Χατζόπουλον, ποὺ "...ἠσχολήθη ἰδιαιτέρως μετὰ τὸ Θεάτρον ὅχι μόνον ὡς φιλολογίαν, ἀλλὰ καὶ ὡς σκηνήν..." στὴ Γερμανίαν, στὸ Μόναχο, στὸ Βερολίνο· "θὰ συνεργασθῆ μετὰ τὸν κ. Φ. Πολίτην, τὸν γνωστὸν διὰ τὰς τεχνικὰς του ἐργασίας καὶ ἀσχοληθέντα ἐπὶ πολὺ μετὰ τὸ θεάτρον εἰς τὴν Γερμανίαν"

12) Ὁ κοσμικώτατος Χ. Δαραλέξης ποὺ ἐπαθινοῦντο ἐυγενικά μετὰ τὰ παρόμοια ἔχει γράψει μίαν μικρὴ μελέτη, "Πρῶται εἰς τὰς Ἀθῆνας πλαστικαὶ εἰκόνες" (περ. "Παναθηναῖος", 6.169—79, μετὰ τὴν ὑπογραφήν "Ὁ Ἴων τῶν Ἀθηνῶν": τὴν ἀφορμὴν τούτων ἔδωσε τὸ Λύκειον Ἑλληνίδων ποὺ κατὰ τὴν ἐορτὴ τῆς πίτας ἐπαρουσίασε τὴν ἀναπαραστάσιν τῆς Αὐλῆς τῆς Ἀμαλίας μετὰ μίαν φωτογραφίαν ἑνὸς παλαιοῦ Λευκώματος.
13) "Πατρις", 10 Ἀπριλίου 1912.

14) Δὲς ἐφ. "Ἔθνος", 11 Δεκεμβρίου 1957.
15) Γιὰ τὸ νέον Ν. Λούρου ἔργον τὰ ἐξῆς, πρὸς ἑπίκαιρον μετὰ τὴν ἐπισημάνσιν, μετὰ τὴν εἰσῆγησιν, τέλει μελετημένον. Εἶναι νεώτατος καὶ ἕν ἐπισημνητὸν τάλαντόν του, ἀσφαλῶς θὰ τὸν θαυμάσοιμε ἀργότερα εἰς μεγαλειότερας ἀξίας κωμωδίας. Εἰς τὰ εὐθυμα γαλλικὰ παιχιδία ἀπήγγειλε μετὰ χάριν καὶ λεπτότητα.

Ἰδού καὶ μία φράση ἀπὸ τὶς δηλώσεις τοῦ κ. Χατζόπουλου: "Δὲν ἤξεύρω, ἀνθὰ ἔχωμεν νὰ παρουσιάσωμεν ἀμέσως ἀστέρας. Ἄλλ' ἀπὸ ἐνὰ ἀστέρα, μέσα εἰς ἕνα χάος ἀλαλαχθισίας καὶ ἀτεχνίας, προτιμῶ νὰ παρουσιάσωμεν ἕνα σύνολον ἀρμονικὸν καὶ κομρδισμένον ἀπὸ τὸν πραταγωνιστὴν μέχρι τοῦ τελευταίου βαββοῦ προσώπου". Ἡ κίνηση φουντώνει καὶ τὸ περ. "Ἑλλάς" (21 Δεκεμβρ. 1914) ἀναγράφει ὡς πιθανὰ μέλη τοῦ θιάσου τὴν κ. Χόρν καὶ τὴν κ. Κυπαρίσση, ἐρασιτέχνιδες ἢ δεύτερη εἶχε παίξει ἀρχαῖα δράματα. Ἡ "Ἐλλάς" (22 Δεκεμβρ.) σημειώνει: "Σήμεραρον προσθέτομεν εὐχάρστως [Σημ., στοὺς δυὸ ἄλλους ὀργανωτές] καὶ τὸν κ. Παντελῆ Χόρν, ὅστις παρηκολούθησε εἰς τὸ Παρίσι ἐπὶ μακρὸν, τὴν ὀργάνωσιν καὶ τὸν μηχανισμὸν τοῦ Θεάτρου⁽¹⁶⁾ καὶ τὸν νίξει ἐπὶ πλέον, ὅτι οἱ τρεῖς μαζί "θὰ προσπαθήσουν νὰ μορφώσουν ὡς ἴθιοποιὺς κυρίας καὶ δεσποινίδας ἐκ τῆς καλυτέρας μας τάξεως μετὰ τὸν ἀλάτωνα καὶ μόρφωσιν". Βασική λοιπὸν ἀντίληψη α) ἐναντίον τοῦ ἐπαγγελματικοῦ Θεάτρου καὶ β) ἀπόλυτη στροφὴ πρὸς τὸν θριαμβευτὴ κοσμικὸ ἐρασιτεχνισμό.⁽¹⁷⁾ Σὲ λίγο, ὁ Φ. Πολίτης ἔγραψε μιὰ σειρά ἄρθρα (1 Φεβρ.—1 Μαρτ. 1915) στὴ "Ἐλλάς" (18) ἐκεῖ φαίνεται ὁ προφήτης μιᾶς καινούριας θεατρικῆς ιδέας, συγχρόνως ἐρευνᾷ τὸ πὺς μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ: ὑπανίσταται τὴν ἀνάγκη τῆς κρατικῆς βοήθειας (σ. 29) καὶ δείχνει τὴν ἀντιπαθῆα του πρὸς τὸ θεατρικὸ καθεστὼς: μιλάει ὁ πιστὸς τῆς Σκηνῆς καὶ ὁ κάτοχος μιᾶς παιδείας γενικῶς πού τὸν προετοίμαζε γιὰ τὴν ἡγεσία: τοῦτο δὲν κρύβεται καὶ στὰ ἐπὶ μέρους, ὅπου ἡ τόλμη τοῦ ἀξιοῦσαστῆ καὶ ἡ κριτικὴ του γίνεταὶ συμπαρστατῆς τῆς ἡγετικῆς του ἰκανότητος: μαντεύεται ὁ μελλοντικὸς σκηνοθέτης καὶ ὁ εὐγενὴς ἄνθρωπος πού ἀμέσως μπορεῖ νὰ ζήσει μιὰ ἐπιτυχία πού δὲν ἦταν δική του: αὐτὸ εἶναι τὸ ἠθικὸ βάθος γιὰ τὴν ὑπόστασιν τοῦ δημιουργοῦ σκηνοθέτη: "Ὅταν ἔπαιξε ἡ Μαρίνα Κοτοπούλη τὴν "Ἰουδήθ" τοῦ Χέμπελ, τῆς ἔγραψε: "... Ὅποιος δὲν ἀνατρίχιασεν ὀλόκληρος καθ' ἥν στιγμὴν μετὴν μορφήν παραμορφωμένην ἀπὸ τὸν τρόμον καὶ τὴν ἀπόρασιν, ὕψωνε τὸ παραπέτασμα τῆς κλίνης τοῦ Ὀλοφένου καὶ ἐδείκνυνε εἰς τὴν Μύρραν τὸν κοιμώμενον τιτάν, ἃς πάη ν' αὐτοκτονήσῃ. Διότι δὲν θερμαίνει τὸ αἷμα του ψυχῆ." Ἡ δ. Κοτοπούλη ἐδημιούργησε εἰς τὴν "Ἰουδήθ" ἕνα νέον τύπον (sic). Δὲν ἐνθυμίζετο κανένα ἀπὸ τοὺς χαρακτῆρας πού εἶχε διαπλάσει. Ἦνυλῆσεν ἀπὸ τὴν πρώτην πηγήν τῆς τέχνης τῆς "Ἐλλάς" 17 Μαΐου 1915). Πόσο, τέλος, φροντίσανε ν' ἀνακαλύψουν τὰ κατάλληλα πρόσωπα γιὰ τὸ Νέο Θεᾶτρο, φαίνεται σ' ἕνα χρονογράφημα τοῦ Χόρν ("Ἔθνος", 8 Ἀπρ. 1915), ὅπου μιλάει γιὰ τὴν πρώτην ἐμφάνισιν τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς μετὰ τὴν καθγηγητὴ τὸ Θ. Οἰκονόμου: εἶχαν ἐπισκεφθεῖ τὴ Σχολὴ—ἄλλες 5 Σχολῆς λειτουργοῦσαν τότε—μετὰ τὸ Χατζόπουλο καὶ μετὰ τὸν Πολίτη βρήκανε τὸν Οἰκονόμου νὰ διδάσκει Σίλλερ καὶ Γκαίτε: στὴν παράστασιν ὁ Χόρν παρατήρησε ὅτι, στὸ μεταξὺ, τοὺς εἶχε μορφώσει ἢ διδασκαλίαν πρὸς τὸ καλὺτερον ἀπ' ὅσους ἀναφέρει κανένα τους δὲ χάραξε ἀργότερα τὸ Θεᾶτρο—βλέπομεν ὅμως τὴν ἀναζήτησιν. Ἄλλὰ στίς 22 Ἀπρ. 1915

16 Ὁ Χόρν τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὸ Παρίσι τὶς δημοσίευσεν στὴ φιλικὴ του "Ἐλλάς Ζωή" τῆς Ἀλεξανδρείας (τόμος Ζ' Η'). Φαίνεται ὅτι δὲ λείπανε καὶ οἱ ἐλαφρότητες: πρῶτον μεγέθους ἐλαφρότητα ἦταν ἡ "Μήτηρ τῆς Ἀθῆνας" καὶ μαζί καὶ οἱ στῆλες οἱ ἀτέλειες στὸν τύπον, γιὰ νὰ ἐξάρουν τὸ γεγονός, τὸ γύρισμα κ.λ.π., ἢ συμμετοχῆ τοῦ Ν. Λάσκαρη ὡς πρῶταγωνιστῆ κ.λ.π. Βαρύτερες ἐλαφρότητες εἶναι οἱ πληροφορίες πού δίνει ὁ Φ.Γ. (ἰοφύλλης) στὸ περ. "Ἐλλάς", ὅτι, ἐκτός ἀπὸ πολλὰ κορίτσια καλῶν οἰκογενεῶν πού θ' ἀνέβαιναν στὴ Σκηνή, θὰ ἔβγαυε καὶ Π. Χόρν στὸ νέο του ἔργο "Πλημμύρα", μαζί μετὰ θιάσο Κυβέλης, τὸ χειμῶνα πού θὰ ἐρχόταν: δὲν ἔγινε τοῦτο: οὔτε κ' ἔργο του μετὰ αὐτὸ τὸν τίτλον παίχθηκε: οἱ κατοπινοὶ ὅμως ἐμφάνισεις του στὴ Σκηνὴ καὶ στὴ "Μάντρα" ἔχουν τὴν ἀρχὴ τους ἐδῶ, εἶναι ἡχῶ τοῦ κοσμικοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ. Ὁ ἀνέβαινε ἐπίσης καὶ ὁ Ν. Λαπαθιώτης στὴ Σκηνή τοῦ θεάτρου Κοτοπούλη καὶ θὰ ἔπαιξε τὸ Ντόριαν Γκρέν τοῦ Οὐάιλδ. "Δὲ βρισκῶ", ἐδήλωσε, "τί ἄν μποροῦσε νὰ ἐμποδίσαι πιστεύω πὺς θὰ εἶναι εὐκολότερον ν' ἀνεβῆ κανεὶς στὴ σκηνὴ παρὰ στὴν Ἀκροκόρινθον ὅπου ἐδοκίμασα ν' ἀνεβῶ τὶς προάλλες... θὰ ἱκανοποιήσω μετὰ τὸν ἀθωότατον τρόπον μιαν ἐπιθυμίαν μου τῆς στιγμῆς. Ἄλλὰ δὲν θὰ ἐπαναλάβω τὸ πείραμα" (26 Ἀπρ. 1915).

17) Στὴν παραπάνω καμπάνια τοῦ Φ. Γιούφλης δίνει τὴν ἰδέαν πού ὑπῆρξε σὲ πολλοὺς κύκλους γιὰ τὸ τότε ἐπαγγελματικὸ Θεᾶτρο: τοῦ τὰ διηγῆται ἕνας "Παλιῶς ἡθοιοποιὸς": "Πὺς θέλετε νὰ ζῆσαι μέσα εἰς τὸ περιβάλλον τῶν ἡθοιοποιῶν μας. . . ἐνα κορίτσι σπιτιοῦ μετὰ ἀνατροπῆ: Μόλις ἀρχίσαι νὰ πλησιάζει τὸς καὶ τὰς ἡθοιοποιὺς μας θὰ . . . ἐννοήσει τὴν γύρω του κοουκουσουρία καὶ θὰ ἀηδιάσει. Θὰ φρίζει ἀπὸ τὴν μπερμεικτὴν ἀθυροστομίαν. Θὰ ἀντιληφθεῖ πράγματα ὄχι τόσοσ φάρατα γιὰ μιὰ κόρη. . . καὶ πού γρήγορα, πρὶν ἀκόμη βγεῖ στὴ σκηνή, θὰ σιχασθεῖ. . ." ἡ εἰκόνα αὐτῆ φυσικά, εἶναι ὑπερβολικὴ καὶ φαίνεται σὰ νὰ ὀλεῖ ν' ἀνακόψει τὸ ρεῦμα τῶν κοριτσιῶν πρὸς τὴν Σκηνή: πὺς ὅμως ἐνῶς ἡθοιοποιὸς μπορεῖ νὰ ἐκφράζεται μετὰ παρφοῦς: "Ἰαπιστώσεις": ποτέ δὲν ἐπιτρέπεται ἡ ἀπόκρυψη τῆς ἀλήθειας ἄλλὰ οὔτε καὶ ἡ προβολὴ τῶν ἀδυναμιῶν. Τοῦτο γίνεταί, στὸν καιρὸν μας, μετὰ τὴν ἀνεκδοτολογία γιὰ ἕνα "ἀστείον" ξεφτιζέται ἡ ἐννοια τοῦ Θεάτρου.

18) Δὲς καὶ ***Ἐκλογὴ ἀπὸ τὸ "Ἔργο του" Α, σ. 15—30.

παίχθηκε ἡ "Παναγία ἢ Κατηφορτίσσα" τοῦ Π. Χόρν (Μαρίνα Κοτοπούλη). Ὁ Φ. Πολίτης τὴν ἔκρινε αὐστηρᾶ (26 Ἀπρ.). ὁ συγγραφέας δὲ θὰ τὸ περιέμενε! Ἀκολούθησαν πικρὰ λόγια σὲ διάφορα ἄρθρα καὶ τοῦτο ῤάγισε τὴν κατάστασιν. Μείνανε στὸ Χατζόπουλο λίγες ἐλπίδες, ἀλλὰ τὸ νέο Θεᾶτρο εἶχε ναυαγήσει. Ἡ ψυχὴ τοῦ Φ. Πολίτη θ' ἀγανάκτησε καὶ θὰ ἤθελε νὰ ξεχάσει τὴν περιπέτεια: ὅταν πέθανε ὁ Κ. Χατζόπουλος, ἀν καὶ μίλησε θερμότατα γιὰ τὴ λογοτεχνία του, δὲν ἀνάφερε τίποτε γιὰ τὴν κοινή τους αὐτὴ προσπάθεια ("Πολιτεία", 30 Ἰουλ. 1920).

Στίς 4 Ὀκτωβρ. 1914—ἀρχὲς τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, δόθηκε στὸ Δημ. Θ. Ἀθηνῶν μιὰ "ἐσπερίς" μετὰ τοῦ πρόγραμμα ὑπὲρ τῶν Γάλλων τραυματιῶν, ὀργανωμένη ἀπὸ τὸ Γαλλοελληνικὸ Ἰατρικὸ Σύνδασμα. Ἡ ὀργήστρα, μετὰ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Σαμάρα, ἔπαιξε ἕνα ἐμβατήριον ἀπὸ τὴν ὄπερα "Σαμψὸν καὶ Δαλιδᾶ", τὴ σκηνὴ τοῦ κήπου ἀπὸ τὸ "Συρανοῦ" τὴν παρουσίασε ἡ Μαρίνα Κοτοπούλη, ὁ Μ. Μυράτ καὶ ὁ Ν. Παπαγεωργίου ἢ Κυβέλης, μετὰ ἡθοιοποιὺς τοῦ θιάσου τῆς ἔπαιξε τὴ "Ζουμπίρι", ἡ Κούλα Ζερβοῦ ἀπάγγειλε ἕνα ποίημα τοῦ Π. Νυρβάνου γιὰ τὴ Γαλλία... Ἡ δ. Κωνσταντοπούλου τραγοῦδῆσε Δαλιδᾶ (τοῦ Σαίν—Σάνς, βέλγαια) καὶ τὸ τραγοῦδι τῆς "κοπέλλας τὸ νερὸ" τοῦ Σαμάρα:

"Τάλαντον. Ἀπὸ τὴν ἡθεσιεὴν ἐσπερίδα, κατὰ τὴν ὁποίαν ζωηραὶ ἐξεδηλώθησαν συμπάθειαι τῆς Ἀθηναϊκῆς κοινωνίας ὑπὲρ τῶν Γάλλων, ὀφείλει νὰ μὴ παρέλθει ἀπαράτητος ἢ ἀποκαλύψις τοῦ τάλαντον τῆς Πειραιϊώτιδος κόρης Κωνσταντοπούλου, ἢτις πρώτην φοράν ἐνεφανίσθη ἐρασιτεχνικῶς πρὸ τοῦ Ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ. Ἡ φωνὴ τῆς δνίδος Κωνσταντοπούλου, φωνὴ δραματικῆς ὕψιφονου, πλουσία εἰς ἀδρότητα παλμοῦ καὶ εἰς ἐντασιν ἀποτελεῖ, κατὰ τὴν γνώμην τοῦ κ. Σαμάρα, πολὺτιμον φωνητικὸν ἠθασυρον". "Ἔθνος" (5 Ὀκτωβρ.). Καὶ ἡ "Ἐλλάς" τῆς ἴδιας μέρας... "Ἡ φωνὴ τῆς δ. Κωνσταντοπούλου ἐκρίθη μετὰ τὸν ζωηρότερον ἐνθουσιασμόν. Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τῆς συμπαθοῦς ἐρασιτέχνιδος ἐχειροκροτήθη μετὰ τελειώτους ἐπευφημίας...". "Ἔθνος" (5 Ὀκτωβρ.). "Τὸ τραγοῦδι τῆς δνίδος Κωνσταντοπούλου ἦτο μιὰ ἀποκαλύψις θαυμασίας φωνῆς, ἢ ὅποια ἐνθουσίασε κυριολεκτικῶς. Ἡ δ. Κωνσταντοπούλου εἶναι ἡ Κατίνα Παζζινοῦ, μετὰ τὸ πατρικὸν τῆς ὄνομα.

Δεύτερη φορὰ τὴ συναντῶ σὲ μιὰ ἄλλη ἐσπερίδα πού ἔδωσε ἡ "Ἐταιρεία Ἐλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων, στίς 22 Φεβρουαρίου 1915 στὸ "Βασιλικόν", μετὰ μόνονπρακτα τραγοῦδι καὶ ἀπαγγελίας. Στὸ β' μέρος τραγοῦδῆσε α) "Walkyrie" P. Wagner—"Chant d'Amour de Sigmond", β) "Μάννα καὶ γιῶς" Σαμάρα, συνοδεῖα κλειδοκυμβάλου παρὰ τοῦ κ. Πινδίου". Τρίτη φορὰ τὴ συναντῶ νὰ τραγοῦδαί τὴν "Καρδίαν τοῦ Μίρκα", καὶ τὴ "Σάντα Μαρία" καὶ εἶχε γλυκυτάτους λαρυγγισμοὺς ("Ἐλλάς" 27 Φεβρ. 1915) στὴν ἐμφάνισιν τοῦ Κλ. Τριανταφύλλου στὸ "Βασιλικόν". Μετὰ, στίς 24 Μαΐου 1917, σὲ μιὰ συναυλία ὑπὲρ τῶν Οἰκονομικῶν συσσιτίων μαζί τῆς ὁ Γ. Τσιτσιλιάνος καὶ ὁ βαρῦτονος Ἀγγελόπουλος. Ἡ Παζζινοῦ τραγοῦδῆσε ἀπὸ τὸν "Ὀρφέα" τοῦ Γκλόουκ, ἀπὸ

τὸ πρόγραμμα τῆς "πρώτης" τῆς ὄπερας "Βεατρίκη", ὅπου ἐμφανίστηκε ἡ Κατίνα Παζζινοῦ. Τὸ Κείμενον τοῦ Μουσικοῦ Μαίτεργικ καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ Δημήτρη Μητροπούλου.

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

ΛΕΥΤΕΡΑ 11/24 Μαΐου 1920—ὥρ. 9 3/4 μ.μ. ὁκτώβως

ΠΡΩΤΗ
ΤΗΣ
ΒΕΑΤΡΙΚΗΣ
ΤΟΥ ΜΑΙΤΕΡΓΙΚ
Θαῦμα εἰς πράξεις 3
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Ὀρχήστρα ἀπὸ **60** ὄργανα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ
Μ^ς Α. ΜΑΡΣΙΚ

τὸ Χαϊντελ καὶ τὸ τραγοῦδι τοῦ Ντορέ “Ὅταν πέσουν τὰ φύλλα”. Ἐν ἄλλο μετὰ τὴν ἐπιγραφή “Σεπαρατιῶν” τοῦ Σέρβου Μερκάντε, τῆ “Γριά ζωή” τοῦ Καλομοίρη, καὶ τὸ “Μάννα καὶ γιὸς” τοῦ Σαμάρα· μετὰ τὸν Ἀγγελόπουλο τὸ ντουέττο ἀπὸ τοὺς “Γάμους τοῦ Φιγκαρό”. Ὁ Γ. Τσιτσιλιάνος εἶπε τὸ “Ἰδεᾶδες” τοῦ Σαμαῖν καὶ τὸ “Φυλακισμένο” τοῦ Παλαμά (“Ἔστια” 23 Μαΐου). Τῆ συναυλία τὴν εἶχε ὀργανώσει μετὰ δικῆς τῆς πρωτοβουλίας — γι’ αὐτὸ καὶ τὰ τόσα νοῦμερα· ἰδοὺ ἕνα προμήνυμα τῆς ποικιλίας, ἀργότερα, δραστηριότητάς τῆς· μᾶς τὸ πληροφορεῖ ἡ ἴδια στὴν ἴδια ἐφημερίδα καὶ προσθέτει — ἡ “Ἔστια” — πὼς ἔτσι “δίδεται ἡ εὐκαιρία ν’ ἀκουσθεῖ ἡ ἐξάσια φωνὴ τῆς” (21 Μαΐου). Ἐπὶ πλέον ἐτραγοῦδισε καὶ στὶς 9 Δεκεμβρίου 1918, ὅσο ἔχομε μελετήσει, τρία μακεδονικά τραγοῦδια τοῦ Ριάδη, ἐνορχηστρωμένα ἀπὸ τὸ Μητρόπουλο, μετὰ τῆ στρατιωτικῆς μουσικῆς στὸ Δημ. Θέατρο Ἀθηνῶν. Στις 25 Ἰανουαρίου 1920 ἐμφανίσθηκε στὸ φεστιβάλ τοῦ ἔξοκουστοῦ βιολιστῆ Μπορισὸφ καὶ τὴν ἴδια χρονιά στὴν “Ἀδελφὴ Βεατρίκη”, ὅπερα μετὰ κείμενο τοῦ Μαίτερλιγκ καὶ μετὰ μουσικῆ τοῦ Μητρόπουλου στὶς 13 Μαΐου. Ἡ “Βεατρίκη” ξαναπαίζεται καὶ στὶς 16 τοῦ μηνός· Παναγία — Ἀδελφὴ Βεατρίκη· Κα Κ. Ι. Παξίνου, Ἡ Ἡγουμένη· Δις Κ. Ἀνδρεάδου, Ἀδελφὴ Ἑγγλάντιν· Δις Ε. Ρουμπέν, Κλεμῆς· Κα Α. Χοῦδᾶ, Εὐτυχία· Δις Π. Δρίβα, Βαλβῖν· Δις Α. Πετραλιᾶ, Ρελίνα· Δις Κ. Παπαπαναγιώτου, Ἡ μικρὰ Ἀλέττα· Κα Μ. Τριανταφύλλου. Ὁ Πρίγκιψ Μπελιντόρ· Κοσ Κ. Τριανταφύλλου, Ὁ Ἱερεὺς· Κοσ Α. Κορωνάκης”. Ἡ χορωδία ἔταν ἀπὸ κορίτσια τοῦ καλοῦ κόσμου — ὅπως καὶ οἱ κυρίες, δεσποινίδες οἱ σοῖλιστ, ἐρασιτέχνιδες δὴλ. — καὶ ἡ κ. Ἀλεξάνδρα Τριάντη, καθὼς μὲ ἐπιπροφόρησε ἡ ἴδια (1960) μετὰ πάρα πολλὴ εὐγενική προθυμία. Αὐτὲς λοιπὸν ἔταν οἱ πρῶτες παρουσίες τῆς Κατίνας Παξίνου, μετὰ τῆ μουσικῆ, φυσικά, ὅχι ὅμως μακριὰ ἀπὸ τὸ Θέατρο, μετὰ τὴν ὅπερα μάλιστα τοῦ Μητρόπουλου. Στὰ 1960 ἐδήλωσε στὴν “Ἐλευθερία” (6 Νοεμβρ.) ὅτι, μετὰ τὴν Βεατρίκη, οἱ ἄγνωστοι, σ’ ἐμᾶς τουλάχιστον, ὡς πρὸς τὴν Ἑλλάδα, ἐννοεῖται, Μάρκ Ντελμά, συνθέτης, καὶ ὁ ποιητὴς Ρενὲ Ρομπέν τῆς στείλανε καὶ τραγοῦδισε τὸ “Ἀπὸ τὸ ὄνειρο στὴν ἀναμονή”, σὲ μιὰ παράσταση ὑπὲρ τῶν τυφλῶν δὲ μᾶς εὐνόησε ἡ τύχη νὰ δοῦμε, στὴν ἐρευνά μας, δυστυχῶς, τίποτε σχετικὸ, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει ὅτι δὲν ἔγινε κιόλας. Ἡ δυσκολότερη ἄλλως τε περιοχὴ, ἡ πιὸ δυσπρόσιτη εἶναι ἡ ἀναδίφηση τῶν σχετικῶν μετὰ τὴν ἐρασιτεχνία. Στὸ θέατρο ἐμφανίσθηκε στὶς 7 Δεκεμβρίου 1928, στὸ θέατρο Μαρίας Κοτοπούλη, στὸ παλαιὸ χτίριο στὴν Ὁμόνοια (Πριγκίπισσα ντὲ Σαμοῖν, στὴ “Γυμνὴ γυναίκα” τοῦ Μπατάιγ).

Δὲν πρόκειται τώρα νὰ ἐξαντλήσουμε τὶς λεπτομέρειες ἢ καὶ τὶς οὐσιαστικότερες ἐκδηλώσεις τοῦ κοσμικοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ· ἡ εὐτυχισμένη διετία καὶ ὅταν πέρασε τοῦ εἶχε δώσει τέτοια μοναδικὴ λάμψη, ὥστε καὶ, ἀμέσως ἀργότερα, μέσα στὶς δυσάρεστες μέρες καὶ στὸ διχασμὸ, διατήρησε τὴν ἀκτινοβολία του καὶ ὠρίμασε, διατηρώντας δυνάμεις ποὺ θὰ ὠφελήσουν τὴν ταχτικὴ Σκηνή. Σὲ βιβλίον μας, ποὺ ἐτοιμάζεται, θὰ ὑπάρχει πληρότητα — ὅσο εἶναι δυνατό, φυσικά. Δὲν εἶναι ὅμως δυνατό νὰ μὴν ἀναφέρουμε ὀρισμένους ἀξιόλογους παραστάσεις: Στὸ “Βασιλικόν”, τοῦ “Πολύφημου” τοῦ Σαμαῖν, μεταφρ. Στ. Μπράνα (Γ. Τσιτσιλιάνος, Β. Μπενηψάλτη...) μαζί μετὰ τὴν “Ἰουλίον” τοῦ Μ. Μαρῆ (Ν. Ι. Λάσκαρης...), 7 Φεβρ. 1917. Μόνον ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ ξέρομε θετικά, ἂν ἦταν ἐργασία τοῦ “Συλλόγου Ἑρασιτεχνῶν”· ὁ “Πολύφημος” τυπώθηκε ἀμέσως, ἀλλὰ δὲ σημειώωνε τίποτε γιὰ τὴν παράσταση. Ὁ Ι. Παξίνος⁽¹⁹⁾ ἔγραψε (7-8 Φεβρ.) ἀπὸ ἕνα ἄρθρον γιὰ τὰ ἔργα στὸ “Ἐμπρός” ἀλλὰ κ’ ἐκεῖνος δὲ μιλάει γιὰ τοὺς ἐρασιτέχνες· χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴ σοβαρότητα τῆς δουλειᾶς εἶναι πὸς τὴν προηγουμένη τῆς “πρώτης”, ἔγινε γενικὴ διοικητὴ “σὲ ρυθμὸ παραστάσεως”, χωρὶς κόσμον καὶ μόνον μετὰ τὴν παρουσία Πριγκίπου. Ὁ Σεζάριο Κάμπο εἶναι Ἰταλὸς συγγραφέας ποὺ δὲν τὸν εἶχε παίξει τὸ ἐπαγγελματικὸ Θέατρο· μᾶς τὸν γνώρισαν μετὰ τὸ τρίπραχτό του “Ντοβέρε” οἱ ἐρασιτέχνες μας — ὀργάνωση τοῦ Συλλόγου, — μετὰ τῆ “Διεθνῆ κυρία” τοῦ Μπράκο, μεταφρ. Στ. Δάφνη (24 Μαΐου, 1917, στὸ “Βασιλικόν”)· τὶς δοκιμὲς τὶς εἶχε παρακολουθήσει ὁ πρίγκιψ Νικόλαος καὶ τὸ πρόγραμμα τοῦ εἶχε διακοσμήσει ὁ σκηνογράφος Ντίνιο μπέης, βουλευτὴς Πρεβέζης τότε· τὸ πρῶτο τὸ παίξανε οἱ Γ. Τσιτσιλιάνος καὶ ἡ Ἑλένη Δαμασκηνῶ — μεγάλης ἀξίας ἡθοιοί, ὅπως τὸ ἀναφέρει ἡ φήμη — τὸ δεύτερο ὁ

Ἀντώνης Φωκάς... Παρόντα πολλὰ πρόσωπα τῆς Αὐλῆς ὑψηλά. Στις 27 Νοεμβρ. 1917 παίχθηκαν μετὰ τὸ βασιλεῖα Ἀλέξανδρον μεταξὺ τῶν θεατῶν, “Τὰ τρία φιλιὰ” τοῦ Κ. Χρηστομάνου (Γ. Τσιτσιλιάνος, Α. Φωκάς...).

Τ’ ὄνομα τοῦ Α. Φωκά τὸ ἀναφέραμε μ’ εὐχαρίστηση διὸ φορὲς ὄχι μόνον γιὰτὶ μᾶς εἶναι ἀγαπητὸς φίλος, ἀλλὰ γιὰτὶ τώρα εἶναι ὁ πιὸ παινεμένος ἀπὸ τὴν Κριτικὴ ἐνδυματολόγος καὶ ἀλύγιστος ἐργάτης μετὰ συνέπεια καὶ μετὰ συνείδηση εὐθύνης· γιὰ πρῶτη φορὰ, ἐδῶ στὸ λίκνον του, στὸ “Σύλλογον Ἑρασιτεχνῶν” τὸν ἔχομε συναντήσει στὴν “Ἔσπεριδα” τῆς 9ης Ἀπρ. 1914, ποὺ εἶχε παίξει στὴν κωμωδία “Τὸ καινούριο σπίτι”, ὅπως τὸ ἔχομε ἤδη ἀναγράψει. Ἄν ἡ Τύχη μᾶς βοήθησε νὰ πετύχομε μιὰ κριτικὴ, ἀπὸ τὶς πρῶτες ποὺ γραφθήκανε γιὰ χάρι του, τοῦτο ἔγινε στὸ “Ἔθνος” τῆς 11 Ἀπρ. 1914· ὁ “Ῥίπ” σημείωσε: “Ὁ κ. Φωκάς ἤρκεσε ὅπως πάντοτε [Σημ., ἄρα εἰγ] ἐμφανισθεῖ καὶ πιὸ πρῖν] νὰ προκαλέσει τὴν εὐθυμίαν τοῦ ἀκροατηρίου...”

Καὶ ἡ Γ. Καζαντζάκη δὲν εἶχε σταθεῖ μακρύτερα ἀπὸ τοὺς κύκλους αὐτοῦ· στὰ “Ὀλύμπια” π.χ., ἐκτὸς ἀπὸ τὸ “Καπρί” τοῦ Μυσεῖ καὶ τὸ μόνπραχτο μελόδραμα τοῦ Μασσενέ, “Τὸ πορτραῖτο τῆς Μανόν”, ἀνέβηκε καὶ τὸ δικὸ τῆς “Ὁ ἄφροντας Μαυριανός”, διδασκαλία Θ. Οἰκονόμου τὴν ὀργάνωση τὴν εἶχε ἀναλάβει ὁ Γ. Τσοκόπουλος. (30 Μαΐου 1916) Ὁ πειραχτικὸς χρονογράφος “Τμ. Σταθ.” εἶπε πᾶσι στὸ Θέατρο τὴν προηγουμένη βραδιά, ὅπου τὸ Ἑλληνικὸ Μελόδραμα ἔπαιζε “Χορὸν μετμημισμένων” μετὰ τὴν παράσταση στάθηκε λίγο νὰ δεῖ τὴ γενικὴ διοικητὴ τῶν ἐρασιτεχνῶν τὸν πείραξε ἡ ἀτμόσφαιρα ποὺ ἦταν ἀνυπόφορα κοσμικὴ ἢ γαλλικὴ κυριαρχοῦσε ἀπόλυτα καὶ σὲ τρόπο ἐκνευριστικὸ γιὰ ἕναν ἐπισκέπτη (...). Μερικοὶ ἐρασιτέχνες ἐστάθησαν ὠφέλιμοι σὲ τόσο “μακρυνή” ἐποχὴ· ἐκτελέσανε δημοσίᾳ τὸ “διάλογο” τοῦ Παλαμά “Ὁ ποιητὴς καὶ τὰ νεῖατα” (Ἑλ. Δαμασκηνῶ, Γ. Τσιτσιλιάνος, 18 Δεκεμβρ. 1917 “Βασιλικόν”), μαζί κ’ ἕνα μόνπραχτο τοῦ Μ. Λιδωρίκη, “Τὸ γράμμα” (Α. Φωκάς...)· εἶχε καὶ μουσικὴ ἢ παράσταση (Γ. Λυκοῦδης, Δ. Μητρόπουλος). Εἶχαν λοιπὸν ἀνώτερες πνευματικὲς τάσεις καὶ διάθεση πρωτοποριακῆ, δημοτικιστικῆ.

Ἡ ἀναχώρηση τῶν βασιλίδων, — ὁ κοσμικὸς ἐρασιτεχνισμὸς προποθεῖται Αὐλῆ — μετὰ τὶς πολιτικὲς περιπέτειες, ἐσήμανε τὸ γοργὸ θάνατό του. Στὴν μορφή καὶ στὴν αἴσθησή αὐτὴ δὲ θὰ ξαναφανεῖ στὸν τόπο μας· θ’ ἀφήσει, πολλὰς ἐπιβιώσεις, ὡς τὶς ἐμφανίσεις π.χ. τῆς “Μερίμνης”, τῶν τελευταίων χρόνων. Τὸ πνεῦμα, γενικά, ποὺ ἐπιχειρήσαμε νὰ τὸ δοῦμε ὅσο μπορούσε, ἔγινε προϋπόθεση γιὰ κάτι καλύτερο, ποὺ θὰ τὸ χαροῦν πιὸ ἀργὰ πλατύτερα στρώματα ἂν ὄχι ὅλος ὁ λαὸς στὸ σύνολό του. Ὁ κοσμικὸς ἐρασιτεχνισμὸς⁽²⁰⁾, μετὰ τοὺς ἀνθρώπους του ποὺ ξεχώρισαν, στέκεται στὸ κέντρο τῶν ἐξῆς προσπαθειῶν τοῦ ἀκολουθήσαν γοργὰ ἢ μιὰ τὴν ἄλλη: “Θέατρον Ὀιδείου” (1918, Β. Μπενηψάλτη, Κούλα Ζερβού, Γ. Τσιτσιλιάνος, Α. Φωκάς), “Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου” (1919, Διευθυντὴς Μ. Λιδωρίκης), “Θέατρον Τέχνης” (1925), ὅπου μέσα στ’ ἀρκετὰ ἐρασιτεχνικά πρόσωπά του, ἔλαμψε θετικὰ ἡ Ἑλένη Παπαδάκη, σύμβολο καὶ ἀρμονικὸ συνδυασμοῦ ταλέντου, μόρφωσης καὶ φιλοπονίας, μετὰ ἥθος καὶ μετὰ καλωσύνη. Ὁ κοσμικὸς ἐρασιτεχνισμὸς, τέλος, ὑπῆρξε μιὰ μητρικὴ ἀγκάλια γιὰ τὴν Παξίνου, γιὰ τὸν Ἀραβαντινῶ, γιὰ τὸ Μητρόπουλο κ’ ἐδέχθηκε καὶ τὴν πρώτη ἐξόρμησή τοῦ Φ. Πολίτη, ποὺ κι ἂν δὲν ἔτυχε νὰ πετύχει, τὸν ὄπισσε, ὡστόσο, μετὰ μιὰ πείρα, ὥστε, ἀπὸ τὴν “Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου” νὰ γίνεῖ ὁ λαμπρὸς τύπος ὄχι τοῦ σκηνοθέτη — ὑπαλλήλου — διεκπεραιωτῆ παραστάσεων, ἀλλὰ τοῦ γόνιμου σκηνοθέτη — πνευματικοῦ ἡγέτη, ὅχι τοῦ μικρόχαρον βιουτουζοῦ μετὰ τὴν εὐκολογέραστη τεχνικὴ.

Ἡ διετία λοιπὸν 1912-13, ποὺ τιμοῦμε τὴν ἀνάμνησή τῆς, μετὰ σεβασμὸ, στὰ πενήνταχρονά τῆς, δὲν ἦταν μόνον ἐποχὴ δοξασμένη γιὰ τὰ πολεμικά τῆς καὶ γιὰ τὴ σωστὴ ἐφαρμογὴ ἕνα πολιτικῆς γεμάτης ἀπὸ ἑλληνικὴ ἀξιοπρέπεια παρὰ κ’ ἕνα πνευματικὸ ξεκίνημα προετοίμασε τοὺς δρόμους μιᾶς ἀκμῆς ποὺ ἦρθε, μετὰ ἀπὸ τὶς δοκιμὲς τῆς “Ἐπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου” στὴν “Ἐλευθερὰ Σκηνή” καὶ στὸ “Ἔθνον Ἐθνατῶν” ἀρχίσανε νὰ τ’ ὀνειρευόταναι στὰ 1910, ἀνοίξε ὅμως στὰ 1932, καθὼς τὸ ξέρομε καὶ ζεῖ καὶ ξεπερνᾶει τὶς κρίσεις του, γιὰτὶ τὰ θεμέλιά του ἦταν γερά καὶ ἡ κυοφορία του φυσιολογικὴ, ὄχι βιαστικὴ.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

19) Ὁ Ι. Παξίνος ἦταν ὁ σύζυγος τῆς Κατίνας Παξίνου· ἔγραψε μερικὰ θεατρικὰ ἔργα ποὺ τὰ ἔπαιξε ἡ Κυβέλη· ἡ φήμη τὸν θεωρεῖ ἔξοχον εὐγενικὸ κύριο· εἶχε περιουσία στὴν Ρουμανία· ἔφυγε ἀπ’ τὴ ζωὴ τελευταίᾳ στὴ χώρα ἐκείνης.

20) Μία ἀξιοαναγνώστη “φιλοσοφία” τῆς κοσμικότητος ἔχει γράψει ὁ Γ. Θεοτοκάς “Ν. Ἔστια” 1956, σ.70, “Ἡ κοσμικὴ ζωὴ” ἀσυνείδητο φαινόμενο.

ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ



ΡΗΓΑΣ ΒΕΛΕΣΤΙΝΛΗΣ

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΙΑ ΜΕΡΗ

Σ Π Υ Ρ Ο Υ Μ Ε Λ Α

ΡΗΓΑΣ ΒΕΛΕΣΤΙΝΛΗΣ

Ι Σ Τ Ο Ρ Ι Κ Ο Δ Ρ Α Μ Α
ΤΡΙΑ ΜΕΡΗ, ΕΝΝΙΑ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΔΙΔΑΞΑΝΤΕΣ

ΡΗΓΑΣ	{	Άλέξης Μινωτής	ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ	Άγγ. Γιαννούλης
		Στέλιος Βόκοβιτς	ΑΧΜΕΤ	Θεόδ. Δημήτριοφ
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ . . .		Θάν. Κωτσόπουλος	ΚΥΡΙΑΚΟΣ	{
ΡΩΞΑΝΤΡΑ		Έλένη Χατζηαργύρη		Τώνης Γιακωβάκης
ΝΤΙΝΙΚΟΣ		Παντελής Ζερβός		Αϊμ. Μεσίδης
ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ		Θεόδωρος Μορίδης	ΒΕΝΔΟΤΗΣ	Σπύρος Όλύμπιος
ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ		Γιάνν. Άποστολίδης	ΑΡΓΕΝΤΗΣ	Σταύρος Ρωμανός
ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ . . .		Γκίκας Μπινιάρης	Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ	{
ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ		Μιχ. Καλογιάννης		Βασίλης Παπανίκας
ΦΙΛΙΤΗΣ		Άρης Μαλλιαργός		Τώνης Γιακωβάκης
ΡΑΛΛΟΥ		Ζωή Σκουρλά	ΚΑΡΑΤΖΑΣ	Πέτρος Λοχαΐτης
ΣΑΦΤΑ		Άννα Ραυτοπούλου	ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ	Κώστας Κοκκάκης
ΣΤΑΝΚΑ		Όλγα Τουρνάκη	ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ	Θάνος Λειβαδίτης
ΦΛΟΡΙΚΑ		Πόπη Παπαδάκη	Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ	Πέτρος Φυσσούν
ΜΠΟΓΔΑΝ		Βασίλης Κανάκης	ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ	Γιάννης Στεφάνου
ΝΤΑΝ		Γρηγόρης Βαφιάς	ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ	Γιάνν. Μαυρογένης
ΣΤΑΝ		Στέλιος Παπαδάκης	ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ	Νίκος Τζόγιας
ΣΤΟΓΙΑΝ		Θ. Άνδριακόπουλος	ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ	{
ΓΙΑΝΚΟΥ		Ν. Μεταλληνός		Στέλιος Βόκοβιτς
ΝΕΝΕΑ		Κώστας Σκαρλής	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ	Βασίλης Παπανίκας
ΤΡΑΪΑΝ		Ν. Φιλιππόπουλος	ΠΕΡΓΚΕΝ	Θεόδωρος Σαορής
ΚΩΣΤΑΣ (άδελφός Ρήγα)		Ν. Παπακωντίνου	ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ	Άλέκ. Δεληγιάννης
α) ΧΑΪΝΤΟΥΤΣΙ		Θεόδ. Δημήτριοφ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ Πέργκεν	Π. Λεωκράτης
β)		Άθ. Δαδινόπουλος	ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ	Άγγελος Γιαννούλης
γ)		Δημ. Ντονάκης	ΘΥΡΩΡΟΣ	Δ. Ντάρας
δ)		Τώνης Γιακωβάκης	ΤΟΥΡΚΟΣ ΠΡΕΣΒΥΣ	Άρης Βλαχόπουλος
ε)		Αϊμ. Μεσίδης	ΚΟΡΩΝΙΟΣ	Νίκος Καζής
στ)		Γ. Γεωργίου	ΤΣΑΒΙΤ-ΜΠΙΜΠΑΣΗΣ	Μιχ. Μαραγκάκης
ΜΠΑΛΑΣΑ		Φωνεινή Μανέττα	ΥΠΗΡΕΤΗΣ τοῦ Πέργκεν	Ν. Μεταλληνός
ΜΙΡΤΣΕΑ		Νίκος Βοκάς	Α' ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ	Άθ. Δαδινόπουλος
			Β'	Γ. Γεωργίου

Μπογιάροι, Άστυνομικοί, Χαϊντούτσι, Στρατιώτες, Λαός

Σκηνοθεσία : ΑΛ. ΜΙΝΩΤΗ - Σκηνογραφίες : ΚΛ. ΚΛΩΝΗ
Ένδυμασίες : ΑΝΤ. ΦΩΚΑ - Μουσική : ΑΛΕΚΟΥ ΞΕΝΟΥ

Πρώτη παράσταση : "Βασιλικό Θέατρο" Άθηνων, Σάββατο 20 Όκτωβρίου 1962

Ή εικόνα τής προηγούμενης σελίδας : Άντώνη Σώχου "Ρήγας Βελεστινλής", Γλυπτό σέ ξύλο

Μ Ε Ρ Ο Σ Π Ρ Ω Τ Ο

ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

“Έτος 1791-92, στο παλάτι των Μπρανκοβεάνου, στη Μογκοσόγια νύχτα, φεγγάρι από τα τόξα της μεγάλης βεράντας φαίνονται τα όλοστρωτα νερά της λίμνης. Πλατεία είσοδος στη βεράντα, άριστερά κατά τὸ θεατὴ καὶ στὸ βᾶθος, δεξιά, μιὰ ἐξοδὸ. Ἡ Ρωξάντρα, μιὰ ὁμορφὴ νέα ὡς εἰκοσι χρόνων, τελειώνει τὸ στόλισμα ἐνὸς μεγάλου τραπεζιοῦ. ὅπου φαίνονται πιὰτα μὲ μεζέδες, ποτήρια, σερβίτσια καὶ μπουκάλες μὲ τσούικα. Λέει σιγανά, ἐνὸς συνεχίζει τὸ συγγύρισμα, ἕνα εὐθυμο τραγουδάκι, πὸν μὸλις ἀκούγεται.

Ο ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ, (ἄντρας ψηλός, γεροδεμένος, μὲ τὶς πλάτες πρὸς τὸ κοινὸ, κοιτάζει, σκεπτικὸς, κατὰ τὴ λίμνη).

ΡΩΞΑΝΤΡΑ: Προσμένουμε πολλούς;
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Χωρὶς νὰ γυρίσει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος της): “Ἐγὼ προσκαλέσει λίγους. Μὰ καὶ δὲν ξαίρω πόσοι θὰ ῥθουν... Γιὰ τὸ Γιουρνάκι Σλατινεάνου, μιὰ φορὰ εἶμαι σίγουρος...”

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (ζωηρά): Καὶ γιὰ τὸ Ρήγα, πιστεύω... ἢ ὄχι;...
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (γυρίζοντας πρὸς τὸ μέρος της μορφὴ ἀρχοντα σαρανταπεντάρη, φωτισμένη μὲ χαμόγελο): Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ ξαίρεις καλύτερα ἀπὸ μένα... (ἀκούγεται ποδοβολητὸ ἀλόγων).

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (ντροπαλιά): Δὲν καταλαβαίνω... Γιατὶ πρέπει νὰ τὸ ξαίρω;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (γελαστά): Γιατὶ, δὲν εἶναι μιὰ στιγμὴ, σιγοτραγουδοῦσες...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (τὸ ἴδιο): Καὶ τί θὰ πῆ αὐτὸ;
(τὸ ποδοβολητὸ σταματᾷ).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (ἀνοιχτὴ εὐθυμία): Θὰ πῆ, περιστερὰκι μου, πὸς εἶχαμε ν’ ἀκούσουμε τὴ φωνούλα σου, μακάρι καὶ σὰν τώρα, σὲ τραγουδῆ μουμουριστό, ἔξη μῆνες...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (σταματώντας τὸ συγγύρισμα): “Ἐξὴ μῆνες;
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (τὸ ἴδιο): “Ὀλάκερος... Ἀπὸ τότε πού ῥυγε ὁ Ρήγας γιὰ τὴ Βιέννα... (Στὸ Ντινίκο, ἄνθρωπο τῆς ὑπηρεσίας του, πὸν μπλᾶνει ἀπὸ ἄριστερά): Τί εἶναι, Ντινίκο;

ΝΤΙΝΙΚΟ: “Ὁ μιογιάρος Ἀλέκου Μουντεάνου...
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (θυμωμένα): Καὶ τί μοῦ τὸ λές; Ἄφοῦ ξαίρεις πὸς εἶναι καλῶς...

ΝΤΙΝΙΚΟ (σαστισμένος): Συμπάθιο... ἐπειδὴς εἶναι κάτω... καὶ φροντίζει τ’ ἄλογό του... νόμισα... (βγαίνει φοβισμένος).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ: Δὲ θὰ μάθει ποτὲ αὐτός...
ΡΩΞΑΝΤΡΑ: Εἶναι ὅμως δοσμένος στὴ δούλεψή μας μ’ ὅλη του τὴν ψυχὴ...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ: Τὸ ξαίρω... μὰ δὲ φτάνει...
(“Ὁ ΑΛΕΚΟΥ ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ μπλᾶνει ἄριστερὰ εἶναι μιογιάρος καλοστεκούμενος καὶ καλοφορεμένος ὡς πενηνταπέντε χρόνων. Πυρρόξανθος μ’ ἄστειο μυτερὸ γενάκι εὐθυμος, εὐκίηντος).

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ: Καλησπέρα τῆς ἀρχοντιᾶς σας !... (γοργά).
Παραλίγο νὰ σπειροῦνίσω τ’ ἄλογο καὶ νὰ τὸν τσαλαπατήσω... ἔναν ἔξυπνο, πὸν μὲ σταμάτησε στὸ γεφύρι νὰ μὲ ρωτήσῃ τάχατες τί ὄρα εἶναι...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (περίεργος): Γιατὶ τάχατες; Μπορεῖ νὰ ἤθελε πραγματικὰ νὰ μάθει...

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ: Μὲ κοιτάζε σὰ νὰ ἤθελε νὰ ξεσηκώσει τὴ μούρη μου...καὶ κράταγε τὰ διζγκίγια τοῦ ἀλόγου γιὰ νὰ μὴ τοῦ φύγω...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (τὸ ἴδιο): Τί ἄνθρωπος ἦτανε;
ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ: Στὰ ροῦχα τσαράνος, στὰ μούτρα Βουκουρεστιάνος... Σίγουρα κάποιος ἀπ’ αὐτοὺς τοὺς σπιούνους πὸν ἔχει ξαπολύσει ὁ ἀρχισπιούνος ὁ Μερτσέλιου, πὸν μᾶς τὸν ἔστειλε ἢ Βιέννα κόνσολο... “Ἄς ἔχει χάρη, πρίγκιπά μου, πὸν ἔγινε κοντὰ στὸ παλάτι σου τὸ συναπάντημα... Εἶδεμὴ θὰ ῥβριοκαν πλούσια θροφὴ τὰ φαράκια τῆς λίμνης... (μικρὴ παύση). Τὸ κεφάλι μου σπάζω μονάχα πὸς τὸ ἔμαθε αὐτὸς πὸς θὰ μαζευόμαστε κοντὰ σου ἀπόψε...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (καταφρονετικά): Πολὺ πὸν μὲ νοιάζει... (Στὴ Ρωξάντρα). Ρωξάντρα, βάλε μας νὰ πιούμε !... (“Ἡ Ρωξάντρα βάζει τσούικα στὰ ποτήρια στὸ Μουντεάνου, ζυγώνοντας τὸ τραπέζι). Πᾶρε ἀπ’ αὐτὸ τὸ χαβιάρι... Ἀπόψε εἶναι ἢ βραδυὰ τοῦ Ρήγα... “Ἄμα γύρισε ἀπὸ τὴ Βιέννα... μὸν μῆνυσε μὲ τὸν ἀδερφό του πὸς θέλει νὰ μᾶς δεῖ... ἔχει, λέει, νὰ μᾶς πῆ πολλά...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ καὶ ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Σηκώνουν νὰ ποτήρια, τσονγκρίζουν): Νόροκ !... (πίνουν).

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (ἀφήνοντας τὸ ποτήρι): Νὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια;... Δὲν τὸ ἔβαζε ὁ νοῦς μου πὸς θὰ ξεκόλλαγε ποτὲ ἀπὸ τὴ Βιέννα.

(“Ἀκούγεται μακρινὸς ἤχος τροχοφόρου, ποδοβολητὸ ἀλόγων).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ: Ποῦ τὸν ἀφήνει τὸ μούλι τῆς Βλάσκας νὰ ξεκόψει ἀπ’ τὴ Βλαχιά... Γιατὶ δὲν εἶναι κανένας μπογερνάσης, νὰ ξεκάμει τὸ ἔχει του καὶ νὰ φύγει... τὸ χτήμα του εἶναι μεγάλο καὶ τὸ μοναστήρι τῆς Σταυρούπολης πὸν συνορευεὶ τὸ μετόχι του δὲ θέλει νὰ παραδεχτεῖ τὴ χορτανιτζία του. “Ὁ Κώστας, ὁ ἀδερφός του, εἶχε κάθε μέρα φιλονικίες... καὶ φοβότανε γιὰτὶ δὲ μπορούσε νὰ τὰ καταφέρει... κ’ εἶχε παλαβώσει τὸ Ρήγα στὰ γράμματα νὰ γυρίσει...

(“Ὁ θόρυβος ἀπὸ τροχοφόρο καὶ ποδοβολητὸ ἀλόγων ζυγώνει).

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ: “Ἐχει καλέσει πολλούς;
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ: Τὴ συντροφιά μας... Τὸ Γιουρνάκι Σλατινεάνου... Τὸν Ἰονίτσα Μπαλατσιάνου... Τὸν Πετράκη Φλορέσκου... (ἀκούγεται ἀπ’ ἐξῶς τὸ σταμάτημα τοῦ τροχοφόρου, γέλια, ζωηρὸς κουβέντες ἀνθρώπων, πὸν ἀποβιβάζονται. Νὰ τους κιάλας !... Αὐτοὶ θὰ εἶναι... ἦρθαν ὅλοι μαζί...

(Μπαίνουν θορυβώδιστα ὅλοι σχεδὸν μαζί, ὁ Γιουρνάκι Σλατινεάνου, ὁ Ἰονίτσα Μπαλατσιάνου καὶ ὁ Πετράκη Φλορέσκου. Εἶναι ὅλοι Μιογιάροι μέσης ἡλικίας, καλοστεκούμενοι καὶ καλοφορεμένοι. Ὁ Φλορέσκου, νεώτερος, κοίλας, μορφὴ καλοζωιστὴ καὶ πότη Χαιρετίζονται διαχτυκὰ μὲ τὸν Μπρανκοβεάνου καὶ τὸ Μουντεάνου).

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ: Καλησπέρα στὶς ἀρχοντιές σας !
ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (Μὲ κομικὴ ρεβερέντσα): Ντομνίτσα Ρωξάντρα... “Ἐσὺ θὰ μᾶς περιποιηθεῖς ἀπόψε;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (γελαστά): “Ἡ Σάντα εἶναι στὸ χωριό, ἀρρώστισε ὁ γιὸς της... ἢ Ραλλοῦ μὲ τὴ Μπαλάσια εἶναι στὴν κουζίνα... Ὅλα κακοπεράσετε... ἀλλὰ τί νὰ γίνῃ; (“Ἀρχίζει νὰ εἰτοιμάζει ποτήρια).

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ (Στὸν Μπρανκοβεάνου): Μὰ ἐδῶ, πρίγκιπά μου, βλέπω στρωμένο γιὰ φαῖ κ’ ἐμεῖς ἔχουμε δειπνήσει...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (εὐθυμο): “Ἐνα κρασί... μιὰ τσούικα, δὲν πιστεύω νὰ σᾶς βλάψῃ...

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (σ’ ὅλους): Καὶ τὸ Ρήγα τί τὸν κάνατε; Γιατὶ δὲν τὸν πήρατε;

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ: Μᾶς εἶπαν πὸς ἀπὸ χτὲς βρίσκεται στὴν Κραγιόβα.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ: Θὰ ἔτανε νόστιμο νὰ μὴν ἔρθει.
ΡΩΞΑΝΤΡΑ (ἐτοιμάζοντας τὰ ποτήρια, ζωηρά): Αὐτὸς δὲν τὰ κάνει κάτι τέτοια... Γραμματικὸς στὶς κούρτες τῶν Ὀσποντάρων ἔχει μάθει τρόπους...

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ (εὐθυμο): “Ἐχει, βλέπω, ἐδῶ σπουδαῖο ὑπερασπιστὴ...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (χωρὶς ἔμφαση): ὑπερασπίζομαι πάντα τοὺς ἀπόντες... (σ’ ὅλους). Θὰ πάρετε ἕνα ποτηράκι; Γιατὶ δὲν ἀθεσθε;

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (κάθεται κομικὰ): Δὲ λέμε ὄχι !...
ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Στὸ Φλορέσκου): Μάζεψε, καημένη τὴν κοιλιά σου! Λίγο ἀκόμα καὶ θὰ κάνεις αὐτοὺς πὸν σὲ προσκαλοῦν νὰ κάβουν μὲ τὸ πριόνι στὸ τραπέζι τους μιὰ θέση ἐπίτηδες γι’ αὐτὴν. Παραμεγάλωσε !...

(“Ἡ Ρωξάντρα μοιράζει τὰ γεμάτα ποτήρια σ’ ὅλους).

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ (Στὸ Φλορέσκου): “Ἐνας μωστὲρ μεγάλος σὰν καὶ σένα δὲν πρέπει νὰ ἔχει τέτοια κοιλιά; δίνει αἰτία στοὺς τσαράνους νὰ φωνάζουν πὸς τὴν τρέφεις μὲ τὸ αἷμα τους...

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (Καταφρονητικά): Δὲν τοὺς ἀφήνεις νὰ λένε!
ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Στὸ Φλορέσκου): Δὲν εἶν’ ἔτσι... ἄστους νὰ λένε, μὲ τὸν ἀέρα πὸν φυσάει σήμερα ἀπὸ τὴ Φράντζα !...

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (θέλοντας νὰ διορθώσει σὰν παιδί ἕνα λάθος ὄρθιος μὲ τὸ ποτήρι στὸ χέρι): Δὲν πίνουμε καλύτερα, παρὰ νὰ λέμε τέτοια; (σηκώνει τὸ ποτήρι του). Νο... Ρόκ !...

ΟΛΟΙ ΟΙ ΑΛΛΟΙ (“Ὁρθιοι, σηκώνοντας τὸ ποτήρι): Νορόκ ! (Πίνουν).

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Στὸ Μπρανκοβεάνου): Δὲ μᾶς λές, πρίγκιπά μου, ποιά εἶναι ἡ γνώμη σου γι’ αὐτὸ τὸ Ρήγα, πὸν ὅλοι μὲ λαχτὰ προσμένουμε νὰ τὸν ἀκούσουμε;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ: Τόσα χρόνια τὸν ξαίρετε; τόσα χρόνια κουβεντιάζεστε μαζί του... ἢ ἀκόμα δὲν τὸν καταλάβατε; Ἄκόμα ρωτᾷτε;

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ: “Ἐκεῖ πὸν λέμε πὸς τὸν νιώσαμε, ξαφνικὰ μᾶς ξεφεύγει, γίνετ’ ἄπιαστος καὶ μᾶς ἀφήνει στὸ σκοτάδι...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Δέν υπάρχουν σκιοτάδια σ' αὐτόν... 'Ο Ρήγας εἶναι κομμάτι τοῦ θεοῦ...

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ (Στὴ Ρωξάντρα) : Αὐτὸς εἶναι λόγος κοριτσιού... κ' ἐμεῖς γυρέψαμε μιὰ γνώμη ἀντρῖκια.

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : 'Η ντομνίτσα μίλησε σωστά. 'Ο Ρήγας εἶναι ἀπ' αὐτούς, πού στέλνει ὁ θεὸς κάθε ἑκατό, κάθε διακόσια χρόνια στους ἀνθρώπους γιὰ νὰ τοὺς θυμίζει πὼς εἶναι πλασμένοι ἀπὸ πάστα ἀνώτερη... ὅταν ἦρθε ἐδῶ καὶ ζήτησε νὰ μπεῖ στὴ δουλὲψή μας, πολλὰ λίγα πράματα ξέραμε γι' αὐτόν... Εἶχε ὅμως τὸ καλύτερο συστατικό... ὅτι εἶναι ἀπὸ μιὰ φαμίλια, μεγάλη καὶ δοξασμένη ἀπὸ γιλιάδες χρόνια... ὅτι εἶν' "Ἕλληνας...". Ἐφτασε αὐτὸ γιὰ νὰ τ' ἀνοίξουμε διάπλατα τὴν πόρτα... Γιατί, αὐτὸ τὸ σπῆτι, ἔπας τὸ ξαίρουσι ὅλοι, κ' ἐσεῖς οἱ ἴδιοι—πού μάθατε τὰ ἑλληνικά ἐδῶ μέσα—εἶν' ἕνα ἱερὸ λατρείας στὴν Ἑλλάδα, τὴν ἀρχαία καὶ φιλικὴ γιὰ τὴ σημερινή. (Μικρὴ παύση). Δὲ χρειάστηκε ὅμως νὰ περάσει πολλὸς καιρὸς, γιὰ νὰ νιώσουμε πὼς ὁ Ρήγας δὲν εἶναι μονάχα ἕνας Ἕλληνας, παρὰ ἕνας Ἕλληνας ξεχωριστός. 'Ο πόνος τοῦ ραγιά ἔχει φωλιάσει μέσα του... Πόσες φορές δὲν ἔχετε καὶ σεῖς ἀκούσει ἀπὸ τὸ στόμα του αὐτὰ τὰ λόγια : 'Ο ἀνθρωπος ἔχει πλαστεῖ λεύτερος καὶ τὸν βλέπουμε στὶς ἀλυσίδες... Αὐτὲς τὶς ἀλυσίδες θέλει νὰ σπάσει... Καὶ δουλεύει, νύχτα-μέρα, ἐτοιμάζει ἔργα γιὰ τὸ φωτισμὸ καὶ τὸν ξεσχωρμὸ τῶν σκιάδων...

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ : Κ' ἐμεῖς ἔτσι τὸν πιστεύαμε. "Ὅμως σ' αὐτὸ τὸν πόλεμο τῶν Τριῶν Ἰμπέριων, ὅταν τὰ στρατεύματα Ρουσίας καὶ Αὐστρίας κατέβαιναν νὰ διαλύσουν τὴν Τουρκία, εἶδαμε ξαφνιασμένοι τὸ Ρήγα νὰ πηγαίνει ἀναπάντευχα γραμματικὸς τοῦ Μαυρογένη, πού συνέλαβε στρατὸ καὶ χτύπησε τοὺς λευτερωτὲς μας καὶ γίνθηκε καὶ αὐτὸς αἰτία νὰ τελειώσει τώρα πολὺ ἄσκημα αὐτὸς ὁ πόλεμος καὶ νὰ χαθοῦν τόσες ἐλπίδες γιὰ τὴ λευτεριά μας...

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Αὐτὰ μοῦ τὰ 'χεις πεῖ, δῶ καὶ τρεῖς μῆνες... ὅμως δὲν ξέρω ἂν μπορῶ, ἀκόμα καὶ σήμερα, νὰ φανερώσω μ' ὅλα τὰ καθέκαστα ὅσα μοῦ 'χει μπιστευτεῖ. (Ἐπίσημα). Ἀλλὰ πρὶν πῶ δυὸ λόγια, πρέπει νὰ σᾶς θυμίσω πὼς ὁ Μαυρογένης ἦταν ἕνας δημοκράτης, καὶ ὁ Ρήγας πῆγε σ' αὐτόν γιὰ τὴ ταίριαξη μὲ τὶς ἰδέες του. (Μετὰ μικρὴ παύση). Κ' ἔπειτα ὁ Ρήγας, αὐτὸ τὸ ξέρω καλά, δὲν πίστευε πὼς οἱ δυὸ μεγάλοι πολεμοῦσαν γιὰ τὴ λευτεριά μας, παρὰ γιὰ τὴ μοιρασιά τῆς Τουρκίας. Καὶ πιστεύε οἱ σ' ὅποιο κομμάτι καὶ νὰ πέφτανε οἱ Βλάχοι, καλύτερα δὲν θὰ περνάγανε ἀπὸ τώρα.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : "Ἐνοια σου κ' ἔκανε καλὰ τὸ λογαριασμὸ τοῦ ὁ Ρήγας, τὴν πῆρε τὴν πλερωμὴ του : 'Ο Μαυρογένης τὸν ἔστειλε Καϊμακάμη στὴν Κραϊόβα καὶ θησαύρισε.

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Μὲ ἀγανάκτηση) : Αὐτὰ εἶναι παραμῦθια. Δὲν ἔγινε ποτὲ τέτοιος διορισμός.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : "Ἐ, τότες τὸν ἔστειλε ἀδιόριστο καὶ εἶναι ἀκόμα χειρότερα.

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Τὸν ἔστειλε νὰ φροντίζει γιὰ τὴν τροφὴ τοῦ στρατοῦ καὶ γιὰ νὰ γίνονται ὅσα πρόσταξε σὰν ἀρχιστρατήγος. "Ὅσο γιὰ τὸ θησαύρισμα, ὁ Ρήγας κέρδισε ἀπὸ τὸ ἐμπόριο, καθὼς τὸ ξέρете ὅλοι σας, πιστεύω. Καὶ μάλιστα στὰ τομάρια πού τὰ ξοδεύει ὄχι μονάχα στὸν τόπο μας, μὰ καὶ σὲ ξένα ἔθνη.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : Μὰ δὲν μπορεῖ, κάτι θὰ 'βγαλε καὶ ἀπὸ τὰ τομάρια τῶν τσαράνων τῆς Κραϊόβας.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ἐξέσπασμα ἀγανακτήσεως) : Εἶναι ντροπὴ νὰ λέτε τέτοια πράγματα γι' αὐτόν. Εἶναι μιὰ καρδιά γεμάτη συμπόνια γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Ἀκόμα τὸν θυμοῦνται καὶ τὸν εὐλογοῦνε στὴν Κραϊόβα γιὰ τὶς εὐεργεσίες του. Δὲν ξεχνᾶνε πὼς τοὺς γλύτωσε ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμὸ καὶ τὴ στέρηση, τὸν προπερασμένο, βαρὺ χειμῶνα πού εἶχε κλείσει τὸ χιόνι ὅλους τοὺς γύρω δρόμους. "Ὅλοι θυμοῦνται τί σοφίστηκε τότε. Πῆρε ἕνα μεγάλο κάδο, μ' ἀνοιχτὰ τὸ στόμα πρὸς τὰ χιόνια πού 'κλειναν τὸν κάθε δρόμο, τὸν ἔξεψε σὲ δυὸ βουβάλια πού τὸν ἔσπραν, γιόμιζε χιόνια, τ' ἀδειζαν ἔξω ἀπὸ τὸ δρόμο καὶ τὸν ἀνοίγαν. Τοῦ βγάλανε τραγοῦδι πού ἀκόμα τὸ λένε τὰ παιδιὰ :

"Ὁ Θεὸς ὅταν τὸ θέλη
ἔταν σὰν τὸ Ρήγα στέλλει
μ' ἕνα τεχνητὸ βαρέλι."

(Ἀκούγεται πολὺ μακρινὸς κωλοπασμὸς ἀλόγου).

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ (Στὴ Ρωξάντρα) : Τὶς καλωσύνες πούχει κάνει καὶ στὴν Κραϊόβα, καὶ δῶ στὸ Βουκουρέστι, κανένας δὲν τὶς ἀρνιέται... Μένει ζωντανὴ στὴ θύμηση τοῦ καθενὸς—γιατί εἶναι χθεσινὴ—ἢ φοιτῆ ἐποχὴ τῆς χολέρας μὲ τὸ μεγάλο θανατικό. Ἐμεῖς οἱ ἄλλοι εἶχαμε τρυπώσει κατατρομαχέντοι στὰ σπίτια μας, στὴ συνοικία τοῦ "Ἀη-Δημητρη τῆς Νταμπο-

βίτας. 'Ο Ρήγας ἀφήφισε τὸ θάνατο. Τὸν ἔβλεπε νὰ τρέχει παντοῦ ὅπου μποροῦσε νὰ δώσει βοήθεια σ' αὐτοὺς πού πολεμοῦσαν νὰ περιορίσουν τὸ κακό. Ἐμεῖς καὶ ὁ φίλος τοῦ καὶ γειτονάς μας ὁ Σύλβεστρος Φιλίτης, ὁ γιατρός, μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴ φιλανθρωπία του καὶ τὴν παλληκαριά του. Ἀλλὰ ὁ Φλορέσκου μίλησε, ντομνίτσα Ρωξάντρα, μὲ τὸν δικὸ του τρόπο τὸν ἀπρόσεκτο, γιὰ τὴν περιουσία πού ἀπόκτησε ὁ Ρήγας στὴν Κραϊόβα. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι ψέματα.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : "Ὅταν ἦρθε στὴ Βλαχία νὰ μπεῖ γραμματικὸς τῶν Ὀσποντάρων, ἄλλη περιουσία δὲν εἶχε ἀπὸ τὸν σκοῦφο του.

ΣΑΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ (Στὴ Ρωξάντρα) : Καὶ δὲν εἶναι καθόλου κρυφὸ, ντομνίτσα—τὸ ξέρει ὅλος ὁ κόσμος πὼς ὅταν κατέβαιναν τὰ στρατεύματα πού καταβρόχθιζαν τὰ ζωντανὰ ὄλων τῶν ἄλλων μογιάρων, ὁ Μουρούζης πρόσταξε τὰ ὄργανα τῆς ἐξουσίας στὴν Κραϊόβα, γιὰ νὰ γλυτώσει τὰ κοπάδια τοῦ Ρήγα, νὰ τὰ πουλήσουν ἐπὶ τόπου καὶ νὰ τοῦ στείλουν τὰ λεπτὰ. Κι ἂν δὲν μπορέσουν, νὰ κατεβάσουν τὰ ἴδια τὰ κοπάδια στὸ Βουκουρέστι, γιὰ νὰ πουληθοῦν ἐδῶ...

Αὐτὰ δὲν εἶναι φαντασία, υπάρχουν πολλοὶ πού θυμοῦνται τὰ γουρούνια τοῦ Ρήγα στὸ παζάρι τοῦ Βουκουρεστιοῦ. Ἀλλὰ δὲν εἶναι ντροπὴ, νοικοκύρης ἀνθρωπος, ἦταν φυσικὸ νὰ θέλει νὰ γλυτώσει τὸ βίος του.

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Ἐντονα) : Κάθε μέρα μπορεῖ νὰ φαίνεται σὰν ὅλους τοὺς ἀνθρώπους... "Ὅταν ὅμως ἔρθουν ὦρες κινδύνου, ὑπάρχει μέσα τοῦ κάτι πού τὸν σπρώχνει ἀμέσως σ' ἀποφάσεις καὶ πράξεις ἀνώτερες. Τότε φανερώνεται σ' αὐτόν ἡ ὑψηλὴ φύση.

(Ἀκούγεται πυροβολισμός, φωνὲς καὶ θόρυβος).

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Πολὺ τρομαγμένη) : "Α, τί εἶναι αὐτό;

Οἱ ἄλλοι : Τί εἶναι, τί στάθηκε;

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Μ' ἕνα κίδημα βοίσκεται στὸ πεζούλι τῆς βεράντας. Φωνάζει πρὸς τὰ κάτω δυνατὰ) : Τί εἶναι, Ντινίκο, τί τρέχει;

Ἡ ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΝΤΙΝΙΚΟ (Ἐπὶ κάτω) : 'Ο Ρήγας πυροβόλησε κάποιον, (Ἡ Ρωξάντρα φέρνει τὸ χέρι στὴν καρδιά της) πού 'τρεξε καὶ χάθηκε μέσα στὰ δέντρα.

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Στὸν Μιρανκοβεάνου) : Σίγουρα εἶναι ὁ ἴδιος ὁ δικὸς μου. Μπράβο τοῦ Ρήγα, ἦρθε ἀρματωμένος.

ΡΗΓΑΣ (Ἄντρας τετράγωνος γεροδεμένος, ὄμοιο πλατιοῦ, κεφάλι κάπως ὀγκώδες, στορογγυλεμένο πρόσωπο, μὲ σαγόνι θεληματικὸ, βλέμμα δυνατὸ. Ντυμένος ὅπως τὸν ἔχουν στὶς χαλκογοαρῖες. Κρατᾷ μιὰ κουμπούρα. Μπαίνοντας, μ' ἀλαφροῖα ὑπόκληση, κάπως γελαστός) :

Πρίγκιπά μου, ντομνίτσα Ρωξάντρα, φίλοι μου ἀρχοντάδες, καλησπέρα σας. (Ἀφήνει γοργὰ τὴν κουμπούρα του πάνω σ' ἕνα ἔπιπλο).

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Γοργὰ, ἐνῶ ὁ Ρήγας κάνει αὐτὴν τὴν ἰνήση) : Ποῖόν πυροβόλησε κάτω;

ΡΗΓΑΣ : Δὲν ξέρω... φυλαγόταν. Δὲν μ' ἄφησε νὰ ξανοίξω καλὰ τὴν μορφή του. Μ' ἀνοιχτὰ τὰ χέρια, κοιτάζοντας ὅμως πέρα, ὄχι ἐμένα, πάσχισε νὰ σταματήσει τ' ἄλογο μου. Τὸν ρώτησα καὶ δὲν μοῦ 'λεγε οὔτε ποῖος εἶναι, οὔτε γιὰ ποῖο πράγμα θέλει νὰ μοῦ μιλήσει. Εἶναι σίγουρα κάποιος ἀπὸ τοὺς μικροὺς ἄφεις πού ἔχει ἐξαπολύσει ὁ Μερτσέλιους γιὰ νὰ τοῦ δίνουν ἀναφορὰ τί λέμε καὶ τί κάνουμε. "Ἦθελε νὰ δεῖ ἀπὸ κοντὰ ποῖος εἶμαι. Τοῦ φώναξα νὰ παραμερίσει... Δὲν μ' ἄκουσε, καὶ τοῦ τὴν ἀναφα. (Σαρκαστικά). Οἱ ἐλευθερωτὲς μας, βλέπετε, γίνανε, ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη, ὄλο ὑποψίες γιὰ μᾶς καὶ μᾶς κατασκοπεύουν.

ΜΙΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Καὶ γιὰ τὴν ἀρματωμένους;

ΡΗΓΑΣ : Ἐρχομαι ἀπὸ τὴν Κραϊόβα καὶ μοῦ 'παν πὼς οἱ Χαϊντοῦτσοι ἔχουνε πάρει ἄερα καὶ ρίχνονται τὶς νύχτες ἀκόμα καὶ στοὺς μεγάλους δρόμους.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : "Ὅμως αὐτὸς ὁ ἀνθρωπος μπορεῖ νὰ πάει στὴν ἐξουσία νὰ καταγγεῖλει καὶ νὰ σοῦ κάμει κακό.

ΡΗΓΑΣ : Δὲν πιστεύω, γιὰτί θ' ἀναγκαστεῖ νὰ φανερώσει ποῖος εἶναι καὶ τί δουλεῖα κάνει. Καὶ δὲν θὰ μιλήσει αὐτὸς μονάχα, θὰ μιλήσω κ' ἐγὼ γιὰ τὸν παρᾶξενο τρόπο πού γύρευε νὰ μὲ κατεβάσει ἀπ' τ' ἄλογο τέτοια περασμένη ὥρα.

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ (Ἀνυπόμονα) : Ἀφήστε αὐτὴ τὴν ἱστορία. Ἐδῶ, ἦρθαμε, Ρήγα, νὰ μᾶς πεῖς τὰ νέα σου ἀπὸ τὴ Βιέννα. Τί εἶδες καὶ τί εἶδες στους ἐξῆ μῆνες πού μᾶς ἐλειψες.

ΡΗΓΑΣ (Ἐμπνευσμένα) : Τὸ μεγάλο νέο πού σᾶς φέρνω—πού σὰν νὰ μὴ τὸ ξέρετε κανεῖς—εἶναι ὅτι ζοῦμε σὲ μιὰ στιγμή ἀπὸ κείνες πού τὸ θεῖο δίνει κάθε πεντακόσια, κάθε χίλια χρόνια : Σὲ κάποιο μέρος, σὲ κάποια γωνιά τῆς γῆς, οἱ ραφὲς τοῦ κρανίου τῶν ἀνθρώπων σὰν νὰ ξεκολλᾶνε, ν' ἀνοίγουν καὶ σὰν νὰ

βγαίνουν από μέσα κάτι φλόγες φωσφορικές, γεμάτες μηνύματα πρωτόκοστα. Κάτι τέτοιο γίνεται τώρα σε μια πολιτεία της Φράντζας, στα Παρίσια. Έκει ο κόσμος μιλάει για πρώτη φορά για δικαιώματα του ανθρώπου.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Στόν Ρήγα) : Μά αυτό τὸ νέο δὲν εἶναι καθόλου νέο, οὔτε γιὰ σένα, οὔτε γιὰ μένα. Τὸ μήνυμα γιὰ τὰ δικαιώματα τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἶχες μαντέψει καὶ μοῦ τὸ εἶχες πῆ ἐδῶ καὶ πολὺ καιρὸ, ὅταν διάβαζες τοὺς μεγάλους Φραντσέζους ἐπαναστάτες-διαφωτιστές καὶ τοὺς ἐξηγουσες μαζί με τὸν φίλο σου τὸν Ὠτρίβ, σ' ἀτέλειωτες ὀλονικτίες.

ΡΗΓΑΣ : Ναι... μὰ τότε ἦταν ὄνειρα, καὶ τώρα ἔχουν ξεδιαλύνη.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (Εἰρωνικά) : Κάτι καταλάβαμε κ' ἐμεῖς. Μιλάς γιὰ τὴν Ἐπανάσταση. Τὴν εἶχες μαντέψει λέει ὁ πρίγκιπας, καὶ τώρα χαίρεσαι πὺ ἀρχισε τὸ αἷμα νὰ τρέχει ποτάμι.

ΡΗΓΑΣ : Χαίρομαι πὺ ἕνας λαὸς ἐξύπνησε καὶ γυρεύει μετ' ἄρματα τὸ χέρι ν' ἀποκτήσει τὰ δικαιώματα πὺ τὸ θεῖο μετὰξ;

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ : Βλέπω, Ρήγα, πὺς ἔχεις ἀλλάξει κάπως. Πρῶτὰ ἔλεγες "ὁ Θεός", τώρα λὲς "τὸ θεῖο". Τί ἔγινε στὸ μετὰξ;

ΡΗΓΑΣ : Ἐνοῖξαν καὶ τοῦ δικοῦ μου κρανίου οἱ ραφές.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Σὰν νὰ θέλει νὰ κόψει αὐτὴ τὴ συζήτηση. Σὲ ὄλους, δείχνοντας τὸ τραπέζι) : Μὰ δὲν θέλετε νὰ πάρετε τίποτα, νὰ πιεῖτε τίποτα;

ΡΗΓΑΣ : Ἐγὼ εἶμαι ἀπὸ τὸ δρόμο, τὴν ἔπινα μιὰ τσοῦικα.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : Κ' ἐγὼ δὲ λέω ὄχι (*Παίρνει ἀδιάκριτα ἀπὸ τὰ πιάτα μεζέδες καὶ μπουκλώνεται*). Νὰ σοῦ πῶ, τὴν ἔπινα μιὰ διπλή.

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Στοὺς ἄλλους, δείχνοντας μετὰ τὸ μάτι τὸν Φλωρέσκου) : Δὲν θὰ μᾶς ἀφήσει τίποτα.

(*Ἡ Ρωξάντρα στὸ μετὰξ βάζει στὰ ποτήρια καὶ προσφέρει. Ὅλοι παίρνουν μεζέδες, σηκώνουν τὰ ποτήρια*).

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ : Νορόκ.

(*Ἀκούγεται μακρινὸς τροχασμὸς ἀλόγου καὶ ἤχος τροχοφόρου*).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Στόν Ρήγα) : Ἄσε τὰ νέα τῆς Φράντζας καὶ πὺς μας γιὰ τὴ Βιέννα. Πρῶτα γι' αὐτὴ διψᾶμε νὰ μάθουμε.

ΡΗΓΑΣ : Ἦτανε τύχη μεγάλη πὺ ὁ καινουριοφτιασμένος Βαρῶνος Λάγγενφελδ, ὁ γνωστός μας ἀπὸ ἄλλοτε Μέγας Σερδάρης Χριστόδουλος Κιρλιάνος, μετὰ γύρεψε γραμματικὸ του, ἄμα ἔπαψε ὁ πόλεμος καὶ μετὰ παρακάλεσε νὰ τὸν συνοδέψω στὴ Βιέννα πὺ τὸν προσκάλεσαν γιὰ νὰ τοῦ δώσουν ἐπίσημα τὸν τίτλο τοῦ Βαρῶνου γιὰ τίς μεγάλες ὑπηρεσίες πὺ πρόσφερε στ' αὐτοκρατορικὰ στρατεύματα. Δὲν ξέρει, βλέπετε, καμιά εὐρωπαϊκὴ γλῶσσα. Ἀλλιώτικα, δὲν εἶχα σκοπὸ νὰ πάω τώρα στὴ Βιέννα, λογάριζα γι' ἀργότερα. Ὅτι μετὰ πῆρε κοντὰ του ὁ Βαρῶνος, φτάνει γιὰ νὰ βουλώσει κάποια στόματα πὺ με κατηγοροῦν πὺς δουλεύω σὰν γραμματικὸς τοῦ Μαυρογένη ἐναντὶ στους ἐλευθερωτές μας. Ἄν τὸ 'χα κάνει, δὲν θὰ 'χα μούτρα νὰ παρουσιαστῶ στὴ Βιέννα.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (Πὺ ἔχει πιεῖ. Στόν Ρήγα) : Ἄφρηστα, Ρήγα, καὶ τὴν δουλίτσα σου τὴν ἔκανες. Ἡ περιουσία δὲν κρύβεται.

ΡΗΓΑΣ (Θυμωμένα) : Κουβέντες μοχθηρῶν. Ὅσοι μετὰ ξέρουνε καλά, ξέρουν πὺς εἶμαι ἀνώτερος ἀπὸ λεπτά. Καὶ φρόντισα νὰ κάνω μόνο καὶ μόνο γιὰτὶ εἶχα νὰ δασκαλέψω μ' ἔργα καὶ τραγούδια τὸν ραγιά, νὰ τὸν ξεσηκώσω σὲ ἀγῶνα γιὰ τὴν λευτεριά... Καὶ δὲν ἤθελα νὰ με πᾶρει γιὰ κανέναν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ποιητάρηδες πὺ ἄμα τελειώσουν τὸ τραγούδι, τοὺς δίνουν νὰ φᾶνε καὶ τοὺς βάζουν κατὰ κατὰ στὸ χέρι σὰν νὰ δίνουν ἐλεημοσύνη σὲ ζητιάνο... Θέλω νὰ 'χω τὸ ἱρτζι μου, νὰ με σέβονται καὶ ὄχι νὰ με λυποῦνται...

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ (Στὸ Ρήγα) : Ἄσε τὸν Φλωρέσκου, καὶ μίλα μας γιὰ τὴ Βιέννα.

ΡΗΓΑΣ : Βρῆκα τοὺς δικούς μας νὰ κάνουνε θεὸ τους τὸν Λάμπρο Κατσῶνη πὺ πρόσμενε ἀπόκριση ἀπὸ τὴν Κατερίνα, στὴν ἀναφορά πὺ τῆς εἶχε κάνει. Αὐτοὶ συντηροῦσαν τὰ καράβια τῆς ἡρωικῆς του φλοτίλιας. Ἐνας καὶ μόνο Γραικὸς ἔμπορος ἀπὸ τὸ Τριέστι τοῦ εἶχε φτιάσει δύο καράβια καὶ τὰ συντηροῦσε...

Οἱ Γραικοὶ τῆς Βιέννας εἶχαν τρελαθεῖ. Εἶχανε στείλει στὴν αὐτοκρατορία, ἐπιτροπὴ μ' ἕνα χαρτί πὺ τῆς λέγανε νὰ μὴν σταματήσουν τὸν πόλεμο καὶ θὰ πολεμοῦσαν ὄλοι, πέρα γιὰ πέρα, οἱ Γραικοὶ στὸ πλευρὸ τῆς. Τῆς γράφανε πὺς δὲν θέλανε οὔτε ἕνα ρούμπλι ἀπὸ τὸν θησαυρὸ τῆς, μονάχα ντουφέκια καὶ μπαρουτόβολα γυρεύανε ἀπὸ τὴν Μεγαλειότητά της... Καὶ πρόσμεναν, ὅταν ἔφτασα, μ' ἄγωνία τὴν ἀπόκρισή της... Μὰ αὐτὴ ἀργοῦσε.

Ὅμως ἐγὼ τὴν ἀπόκρισή της τὴν ἤξερα ἀπὸ πρὶν... Γιατὶ τὸ

καμινέτο τῶν Αὐστριακῶν δὲν εἶχε καμιά ὄρεξη νὰ κρατήσῃ τὸν πόλεμο.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Γοργῶ) : Καὶ πὺ τὸ 'ξερεις ἐσὺ αὐτὸ;

ΡΗΓΑΣ : Τὸ εἶχα βγάλει ἀπὸ μιὰ πονηρὴ, πλάγια κουβέντα πὺ ἔκανα στὸν Καγκελάριο Κάουντι.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ ΚΑΙ ΔΥΟ-ΤΡΕΙΣ ἌΛΛΟΙ ΜΑΖΙ (Κατάπληκτοι) : Τί λὲς, μπόρεσες νὰ δεῖς τὸν Καγκελάριο;

ΡΗΓΑΣ : Μὴ βιαστεῖτε νὰ παινεύετε τὴν διπλωματικὴ μου ἐπιτυχία. Συνοδέψα τὸν βαρῶνο ὅταν παρουσιάστηκε σ' αὐτόν.

Καὶ τότε βρῆκα τὴν εὐκαιρία, σὲ ἀνεπίσημη κουβέντα νὰ πετᾶξω πὺς ἂν ἡ Αὐστρία ἔακολουθοῦσε τὸν πόλεμο, οἱ πλοῦσοι Γραικοὶ τῆς Βιέννας καὶ τῆς Εὐρώπης θὰ πλήρωναν τὰ ἐξόδα καὶ θὰ ξεσηκῶναν τοὺς ραγιάδες, ὅπου κι ἂν βρίσκονταν, νὰ πολεμήσουνε στὸ πλάι τῆς.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ ΚΑΙ ΔΥΟ-ΤΡΕΙΣ ἌΛΛΟΙ ΜΑΖΙ : Καὶ τί ἀποκρίθηκε ὁ Κάουντι;

ΡΗΓΑΣ (Σαρκαστικά) : Τί ἀποκρίθηκε !!... Βοήθεια τῶν Γραικῶν μ' αἷμα καὶ μετὰ χρῆμα θὰ τοὺς ἔδινε μεγάλα δικαιώματα καὶ ἡ Αὐστρία δὲν θὰ ἤθελε ποτὲ νὰ τοὺς ἀναγνωρίσει τέτοια πράγματα... Κ' ὕστερα... εἶχα μάθει πὺς εἶχαν ἀρχίσει οἱ ὄλας τὰ παζαρέματα μετὰ τὸ Διβάνι γι' ἀνακωχῆ. Ἔτσι, κατεβαίνοντας ἀπ' τὴν Καγκελαρία, δικαίωνα τὴ γνώμη πὺ εἶχα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ, πὺς ἂν κάναμε τίποτα ποτέ, θὰ τὸ κάναμε μετὰ τὴν δικὴ μας δύναμη...

(*Ἀκούγεται κάτω ἄλογο πὺ σέρνει τροχοφόρο καὶ σταματᾷ τὸν τροχασμὸ του. Ἀκούγονται καὶ κουβέντες ἀνθρώπων*).

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ : Καὶ τί στοχάζεσαι πὺς πρέπει νὰ γίνει τώρα;

ΡΗΓΑΣ : Δὲν στοχάζομαι, καίγομαι νὰ βάλω μπροστὰ τὴ δουλειά μου...

(*Ξαφνικά, ἀπὸ δεξιὰ, μπαίνει ὁ γιατρός Σὺλβεστρος Φιλίτης. Εἶναι ἕνας ψηλόλιγνος κύριος, μετὰ γιλιὰ καὶ μετὰ παρὰ μαλλιά καὶ γένα. Μορφή εὐγενικὴ καὶ προσχαρῆ. Εὐθύμα*).

ΦΙΛΙΤΗΣ : Σᾶς πιάνω ἀπάνω στὴ συνωμοσία. Καλησπέρα σὲ ὄλους σας.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Σὲ εἶχα προσκαλέσει, Σὺλβεστρε, καὶ φτάνεις ἀργά.

ΦΙΛΙΤΗΣ : Ὁ γιατρός δὲν ἀπαρθενεύει οὔτε στοὺς φίλους του οὔτε στὸν ἑαυτόν του. Ἀπαρθενεύει στοὺς ἀρρώστους. (*Κοιτάζει τὸ τραπέζι*). Τὸ 'χετε ρίξει, βλέπω, στὸ πιότη.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Στόν Φιλίτη) : Θὰ πάρεις μιὰ τσοῦικα, γιατρέ;

ΦΙΛΙΤΗΣ : Εὐχαριστῶ. Δὲν ἀποφεύγω ἕνα ποτηράκι, καθώς ξέρεις.

(*Ἡ Ρωξάντρα τοῦ τὸ προσφέρει, αὐτὸς σηκώνει τὸ ποτήρι πρὸς αὐτήν*). Τὸ πίνω γιὰ σένα... καὶ γιὰ σένα, Ρήγα. Ἄλλὰ θέλω ν' ἀκούσω ἂν ἔχεις τίποτα νέο ἀπὸ τὴ Βιέννα.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Μᾶς ἤρθε ἀπὸ κεῖ φωτιά. Ἔτσι μᾶς λέει. Θέλει νὰ δουλέψῃ, νὰ ξεσηκώσῃ τὸν κόσμο...

ΡΗΓΑΣ (Ἐντονα) : Καὶ τώρα, μετὰ ἄλλο ρυθμὸ, γιὰτὶ τούτῃ τῇ στιγμῇ, ἀντὶ νὰ τρέχουμε μπροστὰ, μᾶς ἔχουν ἀφήσει πίσω τὰ περιστατικά, καὶ γλήγορα θὰ μᾶς βιάσουν νὰ τρέχουμε λαχνασμένοι τὸ κατόπι τους. Κι ὅσο στοχάζομαι πὺς ἀντὶ νὰ πάω στὴ Βιέννα γιὰ νὰ τυπώσω συγγράμματα πὺ νὰ παρακινοῦνε τὸ ραγιά γιὰ γρήγορο ξεσηκωμὸ, πῆγα καὶ τυπώσα τὸ "Σχολεῖο τῶν ντελικῶν ἐραστῶν" (*χαμῶγελο τῆς Ρωξάντρας*) καὶ τό...

(*σὲ τὸνο εἰρωνικό*). Ἄπάνθισμα τῆς Φυσικῆς", μού 'ρχεται νὰ σκάσω ἀπὸ τὸ κακό μου. Γιατὶ τὸ "Σχολεῖο τῶν ντελικῶν ἐραστῶν", μὰ γύμναση γιὰ μετάφραση ἀπὸ τὰ Φραντσέζικα, εἶναι ἕνα σύγγραμμα γιὰ λέπτυνση τῆς αἰσθαντικότητας τῶν Γραικῶν. Καὶ μονάχα στὸ "Φυσικῆς Ἀπάνθισμα", ἀντὶ νὰ θρηνώ γιὰ τὴν κατάντια τοῦ Γένους μας, ἀρχίζω νὰ δίνω κάποια συνδρομὴ γιὰ τὸ φωτισμὸ του, στρέφοντας μετὰ ἄπλο τρόπο τὰ μάτια του στὸ νόημα καὶ στὶς ὀμορφιὲς τοῦ κόσμου. Αὐτὰ τὰ δύο βιβλία μού φαίνονται τώρα τόσο φτωγὰ καὶ τόσο πίσω, μπροστὰ σ' ὅ,τι γίνεται τούτῃ τῇ στιγμῇ στὴ Φράντζα, καὶ τόσο μακριὰ ἀπ' ὅ,τι ἔπρεπε ἕνας Γραικὸς φωτισμένος νὰ δώσει στὸ Γένος του μιὰ τέτοια ἱστορικὴ ὥρα... (*Μὲ φλόγα*). Τώρα χρειαζοῦνται κάτι γοργὸ καὶ ὀρηκτικὸ πὺ ν' ἀνάβει φλόγες στὴν ψυχὴ τοῦ ραγιά. Μιὰ παρακίνηση δυνατὴ γιὰ πράξη...

ΦΙΛΙΤΗΣ : Κι ἀπὸ πὺ σου 'ρχεται ἡ τόση ὄρεξη γιὰ τέτοια διδασχῆ;

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (Μὲ γλῶσσα περδεμένη ἀπὸ τὸ πιότη) : Ναι, ἀλήθεια, πὺς σοῦ 'ρθε, δηλαδή;

ΡΗΓΑΣ (Μὲ φλόγα) : Ἐκεῖ πέρα στὰ Παρίσια, ὁ λαὸς, ξεσηκωμένος, γυρέμισε τὰ κάστρα πὺ ἡ τυραννία φυλάκανε τοὺς ἥρωες τῆς Λευτεριάς. Ἔβαλε φωτιά στὸν πύργο κάθε χωροδεσπότη, ἔσπισε καὶ ποδοπάτησε κάθε τίτλο, κατάλυσε κάθε προνόμιο, πῆρε ὄλας τίς ἐξουσίες στὰ χέρια του ὁ λαὸς καὶ κή-

ρυξε, σ' ὅλο τὸν κόσμο, τὰ δικαιώματα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ πολίτη. (Στὸν Φίλιτη). Νά γιατί βιάζομαι, γιατρέ... Γιατί φτάνει, φτάσει, ἦρθε ἡ ὥρα ὅπου πρέπει νὰ μπουέμε στὸ χορὸ γιὰ τὸν καινούριο κόσμο ποὺ ἐτοιμάζεται, καὶ μεῖς ἐδῶ κοιμώμαστε στὸ σκοτάδι... (Μετὰ μικρὴ παύση). Οἱ Γραικοὶ τῆς Βιέννας τὸ κατάλαβαν πὼς εἶναι χρεῖα νὰ γίνεταί ὁλοένα τὸ κήρυγμα. Καὶ δυὸ ἀδέρφια φιλότιμα, οἱ Μαρκίδες Πούλιου, βγάλαν αὐτὴν τὴν γαζέτα, (Βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη του μερικὰ φύλλα δίφυλλης ἐφημερίδας μετὰ τὸν τίτλο "ΕΦΗΜΕΡΙΣ") ποὺ τὴν βαφτίσανε ἐφημερίδα. Τυπώνεται δυὸ φορές τῆ βδομάδα γιὰ νὰ μαθαίνουν καὶ νὰ μὴν ξεχνᾶνε οἱ ραγιαδες τί κάνουνε ἄλλα ἔθνη γιὰ τὴ Λευτεριά τους...

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ (Τὸ ἴδιο) : Τὰ μάθαμε μέσες-ἄκρες αὐτὰ ποὺ κάνουνε : Κοφοκεφαλιάζουνε τοὺς ἀρχοντάδες.

ΡΗΓΑΣ (Ἀναμμένος) : Ναι, αὐτὸ κάνουνε. Τὴ Λευτεριά δὲν στηρίζει κανένας. Τὴν παίρνεις μετὰ τὸ σπαθὶ σου, ἂν σοῦ βαστάει νὰ παίζεις μετὰ τὴν ζωὴ σου... (Στὸν Μπραγκοβεάνου, δίνοντας τὰ φύλλα τῆς ἐφημερίδας). Πάρτα, πρίγκιπά μου, καὶ δῶστα στοὺς φίλους μας νὰ διαβάσουνε τὰ νέα καὶ νὰ γραφτοῦνε ἀμπονάτοι ὅσοι θέλουν.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Μ' ἐνδιαφέρον, παίρνοντας τὰ φύλλα) : Εἶσαι κ' ἐσὺ ἀνακατεμένος σ' αὐτὴ τὴ δουλειά;

ΡΗΓΑΣ : "Ὀχι, μίλησα μονάχα μετὰ τὰ δυὸ ἀδέρφια πὼς θά 'ταν χρήσιμη μιὰ τέτοια γαζέτα.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Ἐμένα νὰ με συμπαθᾶτε, θὰ πάω νὰ σᾶς ἐτοιμάσω κανένα καινούριο μιζιλίκ γιατί τοῦτα φαίνεται πὼς δὲν σᾶς ἀρέσουν. (Τοὺς ἀφήνει).

ΦΙΛΙΤΗΣ : Καὶ τώρα, τί λὲς πὼς εἶναι χρεῖα νὰ κάνουμε ἐμεῖς οἱ φίλοι;

ΡΗΓΑΣ (Ἔντονα καὶ γοργά) : Συντροφίες, ἑταιρίες, ποὺ νὰ ξαπλωθοῦνε ὁλοῦθε στὶς χιλοπαιδεμένες χώρες ποὺ κάθεται βαρὺς ὁ ἴσκιος τοῦ τυράννου. (Στὸν Μπραγκοβεάνου). Αὐτὴ ἡ γαζέτα ποὺ σοῦ 'δῶσα τὴν τυπώνουνε ξεχωριστὰ καὶ στη σκλαβονοσερβικὴ γλῶσσα γιὰ νὰ τὴν διαβάζουνε σ' ὅλο τὸ Μπαλκάνι.

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ : Μὰ ἐδῶ στὴ χώρα μας δὲ νιώθουμε τόσο πολὺ τὸν τύραννο. Ὁ Τοῦρκος δὲν ἀποκότισε νὰ στείλει ἐδῶ πασάδες νὰ κάνουνε κουμάντο. Ἐχουμε λευτεριά μετὰ τοὺς χριστιανούς ὁσποντάρους...

ΡΗΓΑΣ (Σαρκαστικά) : Ναι, τὴν ἔχουμε τὴν ψεύτρα λευτεριά μετὰ τοὺς βόρνικους καὶ τοὺς στόλνικους, τοὺς λογοθέτηδες, τοὺς σπαθάρηδες καὶ τοὺς βεστιάρηδες, τοὺς παχάρνικους καὶ τοὺς ποστέλνικους, τοὺς κλουτζιάρηδες καὶ τοὺς πιτάρηδες, ὅλες αὐτὲς τίς σφηκοφωλιές ποὺ ρουφᾶνε τὸν ἰδρώτα τοῦ λαοῦ, κ' ἕνα μέρος στέλνουνε στὴν Πόρτα καὶ τ' ἄλλο τὸ τσεπάνουν, κ' ἐρχονται φτωχοὶ καὶ φεύγουν πλούσιοι, καὶ ἂν δὲν τοὺς πάρουν στὸ τέλος τὸ κεφάλι, εἶναι αὐτὸ ἡ πλερωμὴ τους ποὺ μᾶς κρατᾶνε φρόνιμους κάτω ἀπὸ τὸν ἴσκιό τοῦ Σουλτάνου. Δὲν εἶναι πασάδες, μὰ κάποιες φορές εἶναι χειρότεροι ἀπὸ αὐτοὺς.

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ : Κι ἂν φύγουνε κι αὐτοί, ποιὸί θά 'ρθουνε, Ρήγα, δὲν μᾶς λές;

ΡΗΓΑΣ : Ἐσεῖς;

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Εἰρωνικά) : Βέβαια... ἂν μᾶς ἀφήσουν οἱ σαράνοι... Ἀκόμα χτέες εἶχανε ξεσοκωθεῖ—ἡ λὲς πὼς τὸ ξεχάσαμε—μετὰ σύνθημα "μαχαίρι στοὺς μογιαγάρους", "ἄς τοὺς συντρίψουμε, τὸ κράτος εἴμαστε μεῖς"...

ΡΗΓΑΣ (Ἀναμμένος) : "Ε, κ' ἐπειτα; "Ἄς μᾶς συντρίψουν ἂν εἶναι γιὰ τὸ καλὸ τοῦ ἀνθρώπου. Κανείς δὲν ξέρει πὼς μπορεῖ νὰ βρεθεῖ ὁ κόσμος αὔριο, τί δρόμο θὰ πάρουν τὰ πράγματα. Τὸ κράτος μπορεῖ νὰ γίνουν αὐτοί. Αὐτουνῶν τὰ χέρια ἔχουνε ρόζους. Κι ἂν εἶναι νὰ γίνεῖ ἔτσι, ποιός εἶναι ἀξίος νὰ γυρίσει τὸ ποτάμι ἀνάστροφα πρὸς τὴ ροὴ του;

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : "Α, ἔτσι, τὸ λοιπόν, ἄς ἀφήσουμε νὰ μᾶς πάρει τὸ ποτάμι..."

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Καὶ μεῖς νὰ πέσουμε, κι αὐτοὶ νὰ ῥθοῦνε, ὁ ἀγώνας γιὰ τὴ λευτεριά δὲν θὰ γινόταν γιὰ τούτους ἢ γιὰ κείνους. Νὰ θυμόσαστε πάντα τὸ λόγο τοῦ Γιάννη Κατακουζηνού : Ἡ Ρουμανία εἶναι ἔθνος καὶ ὁ ἀγώνας πρέπει νὰ γίνεῖ γι' αὐτὸ.

ΡΗΓΑΣ : Μπράβο, πρίγκιπά μου... Δὲν πρέπει ὅμως νὰ γίνεῖ μονάχα γιὰ τὴ Ρουμανία. Πρέπει νὰ γίνεῖ γιὰ ὅλο τὸ Μπαλκάνι. Μονάχα ἐνωμένοι ἢ ἀποφασισμένοι μποροῦμε νὰ καταβάλουμε τὸν τύραννο. Αὐτὴν τὴν ἰδέα ἔχω πιάσει, κ' ἔχοντας μιὰ φορὰ τὴν ἰδέα, ἔχω καὶ τὸ χρέος νὰ δώσω καὶ τὸ αἶμα μου ἀκόμα γι' αὐτὴν. Γιατί μὴ χάνεστε, δὲν ἔχουμε πραγματικὰ ἄλλες ιδέες παρὰ μονάχα ὅσες μποροῦμε νὰ ὑπογράψουμε μετὰ τὸ αἶμα μας. Σ' αὐτὴν θὰ δοθῶ ὁλόψυχα. Θὰ γράψω, θὰ τρέξω, θὰ κηρύξω...

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : Κ' ἐμεῖς ἄς ρημάξουμε, δηλαδή. "Ἄς χάσουμε τίς μοσίες μας κι ὅλο τὸ βίος μας..."

ΡΗΓΑΣ : Ἐσεῖς νὰ κλαῖτε, ποὺ 'χετε αὐτὴ τὴ γῆς ποὺ κάνει θάματα; Ἐνα παρασόλι νὰ φυτέψετε, θὰ πιάσει θὰ φυτρώσει θὰ γίνεῖ δέντρο καὶ θὰ κάνει παρασόλια. Αὐτὴ θὰ σᾶς ξαναδώσει πλούτη. (Μὲ φλόγα). Δὲν πρέπει νὰ φοβᾶστε. Ὅποιος θέλει ἕνα γενεὸ καλὸ, δὲν λογαριάζει τίποτα. Πρέπει ὅλα νὰ τὰ δίνει στὴν ἰδέα. Καὶ κατάσταση, καὶ βίος, κ' εὐτυχία, κι αὐτὸν τὸν ἔρωτὰ τοῦ ἀκόμα...

(Ἀκούγονται ἀπὸ μέσα γυαλικά ποὺ πέφτουν καὶ σπάζουν κι ὁ ἦχος ἐνός ἀνθρώπινου κορμοῦ ποὺ σωριάζεται).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Βγαίνει πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σπιτιοῦ, πρὸς τὴν κουζίνα. Μὲ μιὰ κραυγή) : Τί εἶναι, τί τρέχει; (Προχωρεῖ μέσα. Σὲ λίγο ξαναφαίνεται πάλι, ταραγμένος. Στὸν Φίλιτη) : Γιατρέ, ἔλα μιὰ στιγμὴ.

ΦΙΛΙΤΗΣ (Σπεύδοντας πρὸς τὸν Μπραγκοβεάνου, ταραγμένος) : Τί εἶναι;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Συγκρατημένος) : Τίποτα, μιὰ λιγοθυμιά τῆς ντομνίτσας Ρωξάντρας. (Ἀποσύρεται μετὰ τὸν γιατρό).

ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Κάμαρα τῆς Ρωξάντρας στὴν πλευρὰ τοῦ παλαιοῦ τῶν Μπραγκοβεάνου στὴ Μογκοσόγια, ποὺ δὲν βλέπει στὴ λίμνη μὰ σ' ἕνα λουλουδιόμοιο λειβάδι ποὺ κλείνει στὸ βάθος μετὰ ψηλά, ὀλοπράσινα δέντρα. Ἀκούγονται κελαϊδισμοὶ πουλιῶν. Εἶναι δυὸ μέρους μετὰ τὴ συνάντηση τῶν μογιαγάρων καὶ τοῦ Ρήγα σ' αὐτὸ τὸ παλάτι. Ἡ κάμαρα ἔχει διακόσμηση κοριτσιίστικη. Ἐνα κομρὸ γυναικεῖο γραφεῖο τῆς ἐποχῆς, χρυσοποικιλτο, κι ἀπάνω ἕνα βάζο πολυτελείας μετὰ λουλούδια. Σ' ἄλλη πλευρὰ τῆς κάμαρας, κομψὴ βιβλιοθήκη μετὰ λίγα χρυσοῦδα βιβλία. Ἀπὸ πάνω ἕνας πλούσιος κορνίζαρισμένος πίνακας μετὰ τὴν προσωπογραφία μιᾶς γυναικίας ντυμένης κατὰ τὴ μόδα τῶν μέσων τοῦ Ἰδου αἰῶνος, καὶ ποὺ μοιάζει στὸ ἀσθηρότερο, τῆς ντομνίτσας Ρωξάντρας. Μιὰ πόρτα δεξιὰ ποὺ ἐπικοινωνεῖ μετὰ τὸ ἐσωτερικὸ. Στὴν πλευρὰ πρὸς τὸ λειβάδι, ἀνοικτὸ παράθυρο. Ἡ Ρωξάντρα, μ' ἕνα προινὸ, ἀνοικτὸ φρόμα καὶ κορδέλα στὰ μαλλιά ἀπὸ τὸ ἴδιο χρώμα, καθισμένη σὲ μιὰ πολυθρόνα κοντὰ στὸ παράθυρο, διαβάζει ἕνα βιβλίον ῥιχοντας, κάθε τόσο, μιὰ ματιὰ πρὸς τὰ ἔξω. Σ' ἀραιὰ διαστήματα, ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ λειβαδιοῦ, φθάνει ἡ στροφή ἐνός χαρούμενου τραγουδιοῦ τῆς μόδας, μεταφρασμένον ἀπὸ τὰ γερμανικά, ποὺ συνοδεύεται μετὰ ντόπια ὄργανα.

"Τὸν βίον χαῖτε
ἐνόσω ὁ βίος ἀνθεῖ
θὰ ἔλθει ἡ ἐσπέρα
καὶ θὰ μαρανθεῖ".

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Σηκώνει τὰ μάτια ἀπὸ τὸ βιβλίον, κοιτάζει ἔξω. Μὲ βαθὺ ἀναστεναγμὸ). "Ὁ δικός μου θὰ μαραθεῖ πρὶν ἔλθει ἡ ἐσπέρα.

(Ἀκούγονται κτύποι στὴν πόρτα). Ἐσὺ εἶσαι, Σάφτα;

ΣΑΦΤΑ (Ἀπ' ἔξω, μετὰ φωνὴ λαχανιασμένη) : Ἐγώ, ντομνίτσα.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Ἐλα, σὲ καρτερῶ μετὰ τὴν ψυχὴ στὸ στόμα.

ΣΑΦΤΑ (Μπαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα. Εἶναι μιὰ γυναίκα τοῦ λαοῦ, μετὰ πλατὶ καλοκάγαθο πρόσωπο καὶ παρὰ μαλλιά καὶ καινούρια χειρᾶτικη ντόπια ἐνδυμασία. Ζυγώνει τὴ Ρωξάντρα μετὰ λαχανιασμένη ἀκόμα φωνή. Ἐμπιστευτικά). Ἦρθε, εἶναι δῶ, πίσω ἀπὸ τὴ λίμνη, δένει τ' ἄλλογό του. Τί τράβηξα γιὰ νὰ τὸν φέρω...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Θλιμμένα) : Δὲν ἤθελε νὰ ῥθει;

ΣΑΦΤΑ : Ἦθελε καὶ δὲν ἤθελε. Τὸν ἀπάντησα στὸ γεφύρι. Ἐρχότανε, ὅπως μοῦ 'χε δώσει λόγο, ἐφῆς στὸ Βουκορέστι, στὸν "Ἀη-Δημήτρη, στὸ σπίτι του... Μὰ θὰ 'θελε νὰ ῥθει μετὰ προφύλαξες. Εἶναι ἄλλοκοτα ντροπαλός. Κοτζᾶμ ἄντρας, καλὲ κυρά, καὶ κοκκινίζει σὰν κορίτσι...

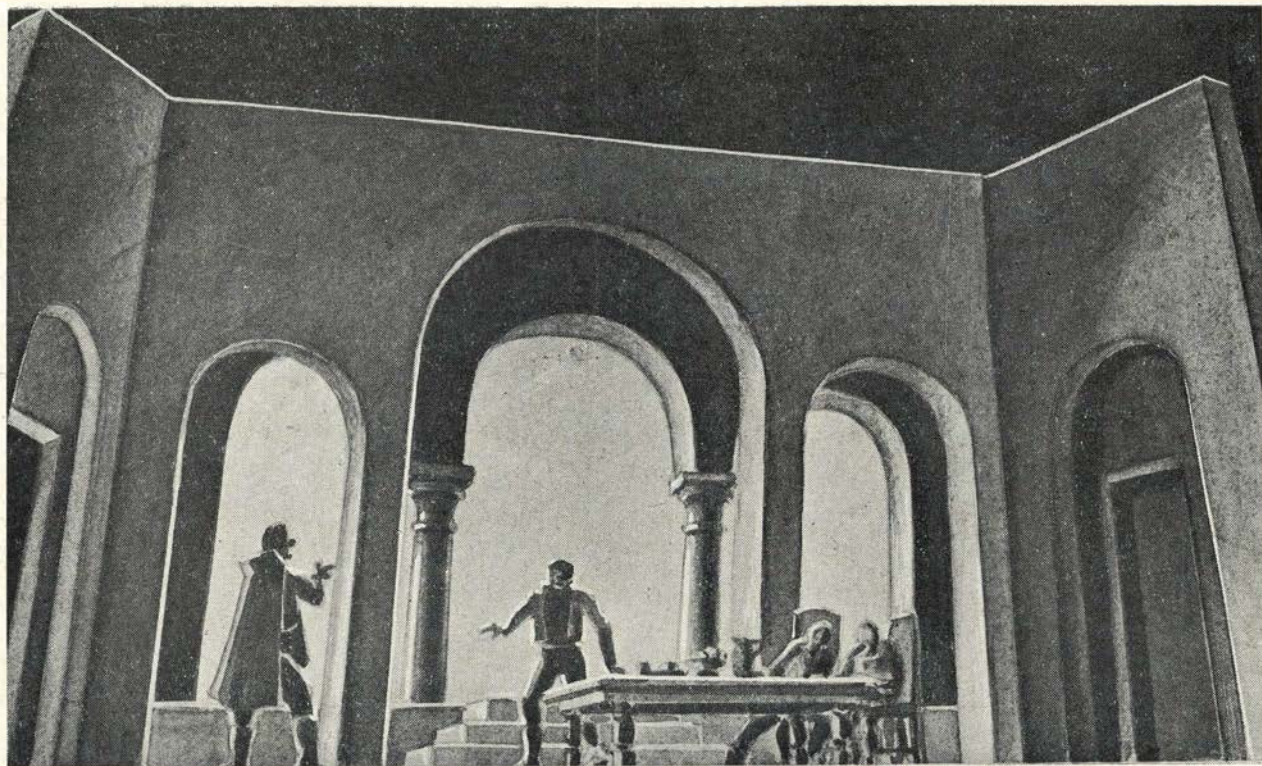
ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Τῆς πιάνει καὶ τὰ δυὸ χέρια) : Σάφτα μου, γιατί νὰ λαγγεῖς σήμερα τόσο πολὺ ἢ καρδιά μου;

ΣΑΦΤΑ (Τραβώντας τὰ χέρια τῆς) : Γιατί ἔκαμες, μαθέ, δυὸ μεγάλα λάθια, ντομνίτσα μου : τὸ πρῶτο ἦταν νὰ τὸν ἀγαπήσεις πολὺ, καὶ τὸ δεύτερο νὰ τοῦ τὸ δελεῖς.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ἀναστενάζοντας βαθειά) : Δὲν τὸ 'θελα οὔτε τὸ ἕνα, οὔτε τὸ ἄλλο, κι οὔτε ξέρω πὼς ἔγινε.

ΣΑΦΤΑ : Δὲν ἔπρεπε, δὲν εἶχε τίποτα νὰ τοῦ ἀγαπήσεις. Δὲν εἶν' ὠραῖος, εἶναι χοντρούτσικος. Καὶ τὰ χρόνια του νομτεῦνουνε διπλὰ ἀπὸ τὰ δικά σου. Συμπάθα με, κυρά μου, ὅμως, δὲν μπορῶ, θὰ τὸ πῶ : Τί τοῦ ζήλεψες;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Ἐχεις δίκιο, γιατί ἐσὺ δὲν τὸν καταλαβαίνεις. "Ὅταν ἀρχίζει νὰ μιλεῖ νιώθω πὼς με σηκώνουνε ἀπὸ τὴ γῆς πάνω σὲ σύγγεφο ἀπὸ μετὰξί.



Μακέτα σκηνογραφίας του Κλ. Κλώνη για την πρώτη εικόνα του Α' και Β' μέρους του "Ρήγα Βελεστινλή" του Σπ. Μελά

ΣΑΦΤΑ (Κωμικά, παραλληλίζοντας τόν εαυτόν της με τήν περίπτωσιν) : "Αχ, έτσι ήτανε και με τόν δικό μου τόν Μιχαί, πρίν νά στεφανωθούμε. Μά δέν με σήκωνε με τὸ μίλημά του, μ' ἄδραχνε με τὰ χοντρόχερά του και μ' ἀπίθωνε στὰ δεμάτια τοῦ σανοῦ, ὁ κατεργάρας... (Μετά μικρὴ παύση). Μά δέν ἔπρεπε ποτέ νά δείξεις πὼς σε συνεπαίρουνε τὰ λόγια του. Οἱ ἄντροι φουσκώνουνε, παίρνουν ἀγέρα, ἄμα νιώσουνε πὼς ἀγαπιούνται, ἀπὸ τόσο ψηλά κιόλας...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Βάζοντας τὸ χέρι στήν καρδιά της) : Θέ μου, πὼς ἀργεῖ... (Σηκώνεται, περπατᾷ ἀνυπόμονα, γυρίζει, κοιτάζει ἀπὸ τὸ παράθυρο). Δέν πιστεύω νά μετάνιωσε.

ΣΑΦΤΑ (Ἔντονα) : Θά 'ρθει, κυρά μου, μὴν κάνεις ἔτσι. Θέλει νά δεῖ πὼς θά περάσει ἀπὸ τὴ λίμνη ἐδῶ χωρὶς νά τὸν πάρουν εἶδηση. Τρέμει τὸν ἀφέντη και με τὸ δίκιο του.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ἀνυπόμονα) : Μά δέν τοῦ εἶπες πὼς ὁ κύριος λείπει στὸ κυνήγι;

ΣΑΦΤΑ : Τοῦ τὸ 'πα, κυρά μου, μ' αὐτὸς ἔχει τὴ λαχτάρα μὴ βρεθεῖ ἐδῶ ὁ ἀφέντης μ' ἕνα πῆδημα ἀπὸ τὸ βουνοῦ. (Μετά μικρὴ παύση). "Αχ, κυρά μου, και πὴ νά ξέρει πὼς ἡ καρδιά μου φτερακαίει μέσα δῶ σάν τὸ τρομαγμένο πουλι στὸ κλουβὶ γι' αὐτὸ πὴ κάνω... 'Ο ἀφέντης δέν εἶναι κακός, μά θά με σκότωνε ἂν θά τὸ μάθαινε...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Συγκινημένη, τρυφερά) : Καλή μου, Σάφτα, με συμπαθᾷς πὴ σε βάζω σε τέτοιο κίνδυνο...

ΣΑΦΤΑ : "Αχ, κυρά μου, τί φταῖς και σύ, αὐτὰ ἔχουνε τὰ πάθια τῆς ἀγάπης. (Αὐτιάζεται κατὰ τὴν πόρτα, ταραγμένη). Ἄκουω περπατησιές.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Με τὸ χέρι στήν καρδιά, λαχταρισμένη) : Πήγανε Σάφτα νά τὸν δεχτεῖς, νά τοῦ ἀνοίξεις τὴν πόρτα και νά φύγεις.

(Ἡ Σάφτα φεύγει γοργά, ἡ Ρωξάντρα σωριάζεται, βαθιά συγκινημένη, στήν πολυθρόνα, κοντὰ στὸ παράθυρο).

ΡΗΓΑΣ (Χλωμός, ταραγμένος) : Ντομνίτσα, καλημέρα. ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ὁσθια, κάτω τὰ μάτια, με κάποια ἔνταση) : Δέν θέλω νά με λές ντομνίτσα...

ΡΗΓΑΣ (Με ἔκπληξη) : Πὼς θέλεις νά σε λέω; ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Πές με ντομνισοάρα.

ΡΗΓΑΣ (Τὸ ἴδιο) : Μά, ντομνίτσα, εἶναι ὁ τίτλος σου. ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Ἄπὸ τὴ στιγμὴ πὴ σ' ἄκουσα προχτές τὸ βραδύ νά θαυμάζεις τόσο ζεστὰ ἐκεῖνους πὴ στη Φράντζα σκίσανε και ποδοπάτησαν τοὺς τίτλους τῆς ἀρχοντιῆς, δέν θέλω

πιὰ νά 'μαι πριγκηπέσσα. (Με φλόγα). "Ὅτι ἀγαπᾷς ἐσὺ και γὼ τὸ ἀγαπῶ, Θέλω νά εἶμαι ἕνα κορίτσι ἀπλό, σάν ἐκεῖνα πὴ, μέσα στὸν ξεσηκωμένο λαό, καίγανε τοὺς πύργους τῶν τυράννων.

ΡΗΓΑΣ (Με συγκίνηση) : Μὲ συμπαθᾷς, ἀγάπη μου... Δέν κατάλαβα πὼς ἀκουγες τί ἔλεγα, παρὰ μονάχα ὅταν σωριάστηκες τὴ στιγμὴ πὴ εἶπα πὼς ἕνας ἄντρας πρέπει και τὴν ἀγάπη του νά θυσιάζει στὸν ἀγώνα γιὰ τὴ Λευτεριά. Γι' αὐτὸ ἀψήφισα σήμερα τὸν κίνδυνο νά με πιάσει ὁ πρίγκιπας σε τούτῃ τὴν προδοσά...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Πικρά) : Γιὰ ποιὰ προδοσά μιλάς; ΡΗΓΑΣ : Γι' αὐτὴν : Ν' ἀκούσω τὸ κάλεσμά σου και νά 'ρθω κρυφὰ στὸ παλάτι νά σ' ἀνταμώσω... Εἶναι προδοσά μιὰς τρανῆς κι ἀγνῆς φιλίας πὴ με δένει με τὸν πρίγκιπα, και τῆς εὐγνωμοσύνης πὴ ἔχω χρέος νά τρέφω γι' αὐτὸν πὴ μ' ἔβαλε στὴν προστασία του ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ πὴ 'φτασα ἐδῶ, και με βοήθησε νά προκόψω... Ἄπὸ τὴ μιὰ στιγμὴ στήν ἄλλη, ἡ πόρτα αὐτὴ μπορεῖ ν' ἀνοίξει και νά βρεθοῦμε πρόσωπο με πρόσωπο.

Και τότε, ἄλλο δέν εὐχομαι, παρὰ ν' ἀνοίξει ἡ γῆς και νά με καταπιεῖ. Ἄλλὰ ἔχω χρέος μου νά στὸ πῶ, πὼς πρέπει νά κρατιέσαι. Δέν εἶναι σωστὸ νά φανερώνεις τὴν ἀγάπη μας. ΡΩΞΑΝΤΡΑ : "Ἐγω ἐδῶ ἕνα βιβλίο πὴ ἔχει μεταφράσει ἀπὸ τὰ Φρανσεζίκα ἕνας κάποιος Ρήγας Βελεστινλῆς. Λέγεται "Τὸ σχολεῖο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν". (Παίρνει τὸ βιβλίο, τὸ ἀνοίγει σε μιὰ σελίδα πὴ ἔχει σημαδένει). Γιὰ νά προτιμήσει νά τὸ μεταφράσει, θά πει πὼς εἶναι κάπως σύμφωνο με τίς ἰδέες του. Μόλις ἤρθαν ἀπὸ τὴ Βιέννα κάποια ἐξαμπλάρια, ἔστειλα και τὸ πήρα. Σ' αὐτὸ τὸ φύλλο ἐδῶ, βρήκα πὴς πολὺ μοιάω με τὴν Βριδίτς πὴ νιώθει ζεστὴ ἀγάπη γιὰ κάποιον Λεάνδρο. Και κεῖνος τῆς δίνει συμβουλές. Θέλεις ν' ἀκούσεις τί τοῦ λέει;

ΡΗΓΑΣ (Συγκινημένος) : Τὸ ξέρω αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ βιβλίου, ἀπὸ ἐγὼ τὸ ἔχω μεταφράσει... Μά τί σχέση ἔχει;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Με τρεμάμενη φωνὴ διαβάζει)... "Αχ, ἀσπλαχνε Λεάνδρε, ἀπὸ τὰ κρᾶ λόγια σου νιώθω πὴς δέν μ' ἀγαπᾷς. Ἡ ἡσυχία τῆς καρδιάς σου, ὁ ἀδιάφορος τρόπος πὴ με συμβουλεύεις, μοῦ τὸ δείχνει φανερά. Ἐγὼ σ' ἀγαπῶ, σε ποινά, δέν μπορῶ πιά νά βαστάξω τὸ μυστικόν... Ἐκεῖνο ὅπου ἤθελα νά κρατῶ διὰ πάντα φυλαγμένον εἰς τὰ σπλάχνα μου ἀνέβηκε πλέον εἰς τὰ χεῖλιά μου". (Συνεχίζει τὸ διάβασμα). Και παρακάτω...

"Ὁ Λεάνδρος ἀνατρίχιασε, ὄχι διὰ τὸν κίνδυνο ὅπου ἤθελε ν' ἀκολουθήσει, διὰτὶ αὐτὸς δέν τὸν ἐγνώριζεν ἀκόμη, ἀλλὰ διὰ τὸ ἀπαίσιον τοῦ πράγματος: Νά κἀν κρυφὰ ἀμορῶζαν εἰς ἕνα

τιμημένο σπίτι, εις ανθρώπους σεβασμίους, ἔμπροσθεν εἰς τοὺς ὁποίους ἤθελε νὰ εἶναι πάντα τὸ πρόσωπόν του παστρικόν (ἢ συγκίνηση τὴν πνίγει) τὸν ἐφάνετο ἄτοπον (μὲ κλάμματα στὴν φωνήν) ὅθεν ἔβαλεν ἑλαφρὰ-ἑλαφρὰ πάλιν τὴν Βριζίδ εἰς τὸ σκαμνὶ τῆς νὰ καθίσῃ. (Κλαίει. Πεταίει τὸ βιβλίον σ' ἕνα ἐπιπλο. Πέφτει στὴν ἀγκαλιά του βάζοντας τὸ κεφάλι τῆς στὸ στῆθος του). "Ἐτσι πάρε με καὶ σὺ τώρα, καὶ βάλε με νὰ καθίσω στὴ θέση μου, σ' αὐτὴν τὴν πολυθρόνα, γιὰτὶ τὰ πόδια μου δὲ μὲ κρατοῦν..."

ΡΗΓΑΣ (Τρυφερά, ἀγκαλιάζοντάς τὴν καὶ ηἰσιάζοντάς τὴν ἀργὰ στὴν πολυθρόνα, κοντὰ στὸ παράθυρο) : Λατρεμένο πλάσμα... αὐτὰ τὰ δάκρυα... θὰ 'θελα νὰ 'χω λείψει ἀπὸ τὸν κόσμο παρὰ νὰ εἶμαι ἐγὼ ἡ αἰτία... Θὰ τὰ στεγνώσω με φιλήματα. (Τὴν καταφιλάει). Καὶ γὼ πού 'ῤηρα σήμερα νὰ πέσω στὰ πόδια σου καὶ νὰ σοῦ γυρέψω συγχώρεση γιὰ τὴ λύπη πού σοῦ 'δωσα προχτές. χωρὶς νὰ τὸ θέλω... Δὲν λόγιαζα πὼς θὰ σ' ἔκανα νὰ κλαῖς...

(Ἀλλάζοντας τόνο). Καὶ ὅμως, γλυκύτερη Ρωζάντρα, πρέπει νὰ τὸ καταλάβεις : "Ἐρωτας πού φωνάζει τὸ μυστικὸ του εἶναι ὡσὰν νὰ ἐμπήγει μαχαίρι στὰ ἴδια του τὰ σπλάχνα, δὲν εἶναι γιὰ ζωὴ... Κ' ἔπειτα, σκέψου, ποῖος ξέρει τί μπορεί νὰ βάλει ὁ καθένας μὲ τὸ νοῦ του. Ποῖός θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ βίσει ἕναν ἔρωτα καθάριον ὡς τὸ γιόνι τὸ ἀπάτητο στὶς κορφὲς τῶν βουνῶν... Δὲν εἶδα μιὰ γυναῖκα εἰς τὸ πρόσωπόν σου, ὅταν σὲ πρωταντίκρυνα, μπαινόμενος σὲ τοῦτο τὸ παλάτι... "Ἦτανε μιὰ ὄρασιὰ ὄνειρεμένη, ἕνα μαγικὸ ἀντιφέγγισμα τῆς πανέμορφης αὐτῆς χώρας πού μοῦ ἀνοίξε τρυφερὰ τὴν ἀγκαλιά τῆς... Στὴν ὁδὸσ τοῦ προσώπου σου, εἶδα τὰ διαμάντια πού σταλάζει ἡ νύχτα στὴ χλωρασιά τῆς γῆς σας... Στ' ἀχνορόδινα μάγουλά σου, τὰ τριαντάφυλλα πού σιάζουν στὶς βραχίτες τῶν περιβολιῶν σας. Στους τρόπους σου, τὴν ψυχὴ αὐτοῦ τοῦ ἀνοιχτοκαρδίου λαοῦ πού μὲ δέχτηκε μ' ἀδελφωσύνη. (Μὲ περισσότερη φλόγα). Σὲ σέβανε ἀγάπησα τὸ ἀγνὸ λουλούδι τῆς φυλῆς σου... (Τῆς ἀπαγγέλλει) :

"Τῆς φλαμουριάς τ' ἀκρόφυλλο,
κ' ἕνα τῆς λεύκας φύλλο,
ψιλὴ κουβέντα ἀρχίζουσε,
μὰ ποῖος καταλαβαίνει..."

Εἶναι ὄρασιον στίχον ἀπὸ μιὰ ντόνα τοῦ λαοῦ σας...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ δάκρυα στὴ φωνή) : Δὲν μ' ἀγαπᾷς. "Ἐξὴ μῆνες στὴ Βιέννα δὲν εἶπες νὰ στείλεις ἕνα μικρὸ σου μήνυμα..."

ΡΗΓΑΣ (Διαμαρτυρία) : Γιὰ τὸ Θεό, ραβᾶσι; Πὼς ἦταν βολετό; Μὲ ποῖόν νὰ τὸ στείλω; Σὲ ποῖόν νὰ τὸ πιστευτώ; Στὴν Πόστα; Κι ἂν παράπερτε;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : "Ἄν ἤθελες, θὰ 'βρισκες τρόπο. Μὰ σὲ ἔχουν πάρει σύψυχο αὐτὲς οἱ ἰδέες τοῦ ξεσηκωμοῦ πού κοντεύει νὰ μὴν ἔχεις θέση στὸ νοῦ σου γιὰ τίποτ' ἄλλο, καὶ πού φοβᾶμαι πὼς ἔσχημα πᾶς νὰ μπλεχτεῖς καὶ νὰ χάσεις τὴ ζωὴ σου. ("Ὁμοῖα, ἐνεργητικά, περὶφρανα). Μὴ νομίζεις πὼς μὲ τρομάζουν τὰ μεγάλα. Οὔτε ἐγὼ, οὔτε κανένα κορίτσι τῆς Βλαχιάς, ἀκούγοντας τὴ δόξα νὰ κράζει τὸν καλὸ τῆς, θὰ γίνονταν ἐμπόδιο. "Ἦγγαινε" θὰ τοῦ 'λεγε, μὲ τὰ κλάμματα τοῦ χωρισμοῦ..."

(Μὲ φλόγα). Θὰ 'θελα νὰ τρέξω κοντὰ σου, ὅπου κι ἂν βρεθεῖς, μαζὶ σου νὰ περάσω τὸν κάθε κίνδυνον, καὶ μαζὶ σου στὴ φωτιὰ νὰ πέσω καὶ νὰ χαθῶ. (Μὲ θλιμμένο χαμόγελο). Μὰ ἡ καρδιά μου εἶναι μοιρασμένη. Γιὰτὶ νὰ βιαζόμεστε τόσο; (Δείχνοντας κατὰ τὸ παράθυρο). Κοίτα πὼς λάμπει ὁ ἥλιος, κοίτα ἡ χλόη πὼς λουλούδισε, νιώσε πὼς μᾶς χαϊδεύει τ' ἀνοιξιὰτικο ἀγέρι, ἀκου πὼς κελαιδοῦν τὰ πουλιά... (Μὲ περισσότερη φλόγα). 'Ἀνάβαλε ὅσα σχεδιάζεις, κ' ἔλα, γλυκὲ μου, νὰ ζήσουμε τὴ χαρὰ τῆς ἀγάπης πού μᾶς ἔχει δέσει καὶ σ' αὐτὴν τὴ ζωὴ καὶ στὴν ἄλλη... (Ἀκούεται τὸ τραγοῦδι) :

"Τὸν βίον ζωῆτε
ἐνὸσω ὁ βίος ἀνθεῖ
θὰ ἔλθῃ ἢ ἐσπέρα
καὶ θὰ μαρανθῇ..."

"Ἄκου τί τραγοῦδανε τὰ νιάτα στὸν ἴσκιον τῶν δεντρῶν.

ΡΗΓΑΣ : "Ἄχ, δὲν εἶναι τραγοῦδι τῆς ἀγάπης, γλυκιά μου Ρωζάντρα... Αὐτὸ τὸ γερμανικὸ τραγοῦδάκι πού τὸ 'χουμε μεταφρασμένο κ' ἔγινε τῆς ὁδὸς στὸ στόμα τῆς νεολαίας εἶναι ἀλληγορία, παρακίνηση στὴν ἀνταρσία : Βιαστεῖτε, σηκωθείτε, ὅσο εἶναι καιρὸς, γιὰτὶ ἂν ἀφήσετε τὴν εὐκαιρία νὰ περάσει θὰ μαρανθεῖ ἡ ὁρμὴ μας γιὰ ξεσηκωμό. Οἱ ραγιαδες ὄλοι, ἔχοντας τὰ μάτια τους στὴ Γαλλία, ἔχουν τὸ ἴδιο πράγμα στὸ νοῦ τους. Αὐτὸ εἶναι πού μ' ἀνάβει καὶ μένα καὶ δὲν μ' ἀφήνει νὰ βρῶ ἀναπαύο..."

(Ξαφνικὰ ἡ πόρτα ἀνοίγει καὶ μπαίνει ὀρμητικὰ ἡ Σάφτα). ΣΑΦΤΑ (Τρομαγμένη, ἀλαλασμένη) : Χάθηκα, κυρά, χαθῆκατε, χαθῆκαμ' ὁ ἀφέντης...

(Δὲν προφταίνει καλὰ-καλὰ νὰ τὰ πει, καὶ τὴν παραμερίζει βίαια ὁ Μπρανοκοβεάνου. Ἡ Ρωζάντρα σκεπάζει τὸ πρόσωπό τῆς μὲ τὰ δυὸ τῆς χέρια καὶ μαζεύεται στὴν πολυθρόνα ὡς νὰ θέλει νὰ ἐξαφανιστεῖ).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Εἶναι μὲ τὴ στολὴ τοῦ κυνηγοῦ. Ἄναστατωμένος ἀλλὰ συγκρατημένος. Ἀφοῦ ῥίξει μιὰ ἀδυστηρὴ ματιὰ διαρκείας στὸ Ρῆγα. Ἦρεμα). Δὲ λόγιαζα νὰ σὲ βρῶ ἐδῶ, μετὰ τὴ σύντομη ὀμιλία πού εἶχαμε προχτές τὴ νύχτα, ὅταν ἔφυγαν ἀπὸ δῶ οἱ ἄλλοι καλεσμένοι. Εἶναι πρώτη φορὰ πού σὲ βρίζω ἔξω ἀπὸ λόγο.

ΡΗΓΑΣ (Σκωπτικῶς, ταπεινωμένος) : Εἶμαι φταιχτής, πρίγκιπα, καὶ μπορείς νὰ διαλέξεις τὴν τιμωρία, ὅποια καὶ νὰ 'ναι.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Στὸν ἴδιον τόνο) : Τὸ ξέρεις, πιστεύω, πὼς δὲν εἶμαι ἀπὸ κείνους πού δὲν καταλαβαίνουν τὸν ἄνθρωπον. "Ἄν ἦταν ἄλλος, θὰ διάλεγα τὴν τιμωρία, καὶ ἡ μικρότερη θὰ ἦταν νὰ μὴν ξαναδεῖ τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ μου..."

ΡΗΓΑΣ (Τὸ ἴδιο) : Ἡ πράξη μου εἶναι κατὰπτυστη. Ἐπρόδωσα ἱερὸ δεσμὸ, κι ἔχι αὐτὴ τὴν τιμωρία πού εἶπες, μὰ καὶ ἄλλες, μεγαλύτερες, θὰ 'βαζα μονάχος μου στὸν ἑαυτόν μου... Ἄλλὰ δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω καὶ γὼ ὁ ἴδιος πὼς ἔχει γίνε αὐτό. "Ἦτανε κάτι πιὸ δυνατὸ ἀπὸ τὴ θέλησή μου. Τὸ πὼς μὲ βρίζεις ἐδῶ, εἶναι ἄλλο. Ἐπρεπε νὰ 'ρθῶ, πρίγκιπά μου, γιὰ νὰ γυρέψω συγχώρεση ἀπὸ τὴ ντομνίτσα γιὰ τὴ λύπη πού τῆς ἔδωσα. Ὅσο γιὰ τὸ λόγο μου τῆς προχθεσινῆς νύχτας, ἀπ' ὅσα θὰ σοῦ πεῖ ἡ ἴδια, καὶ καταλάβεις πὼς ἔκαμα τὸ χρέος μου... (Μετὰ μικρὴ πᾶυση). Καὶ τώρα, συντριμμένος, σὲ παρακαλῶ, ἄφρσέ με νὰ πάω νὰ κρύψω κάπου τὴν ντροπὴ μου..."

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Πῆγγαινε, θὰ τὰ ξαναποῦμε. (Ὁ Ρῆγας βγαίνει. Στὴ Ρωζάντρα). Ἐσὺ τὸν κάλεσες;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Χωρὶς νὰ βγάλει τὰ χέρια ἀπὸ τὸ πρόσωπό τῆς, μὲ κλάμματα στὴν φωνή) : Ἐγὼ.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Τὸ μάντεψα.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Τὸ ἴδιο) : Δὲν ἤθελε νὰ 'ρθεῖ. Χρειάστηκε νὰ ἐπιμένω, νὰ παρακαλῶ. Συμπάθα με, ἡ ἀγάπη μας εἶναι καθαρὴ (Ἀκούγεται γιὰ λίγες στιγμὲς τὸ κλάμμα τῆς). Τὸ δείχνει τὸ διάλεγμα πού ἔκαμα.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Τρυφερά) : Καταλαβαίνω... Τὸ ἔξωτερικὸ του δὲν ἔχει τίποτα πού νὰ τραβήξει ἕνα ἀλαφρὸ κορίτσι. Δὲν σὲ κατηγοροῦ καὶ δὲν μπορῶ νὰ σὲ κατηγορήσω πού ἔριξες τὰ μάτια σου ἐπάνω του. Ἀλλιῶς θὰ σοῦ μιλοῦσα ἂν εἶχες δώσει τὴν καρδιά σου σ' ἕναν ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς νιούς μὲ τ' ἀδειο καύκαλο, πού ἡ μοναχὴ ἀξία τους εἶναι στὰ ρούχα πού φοροῦν.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ξεθαροσμένη ἀπὸ τὸ μαλακὸ τόνο τοῦ Μπρανοκοβεάνου. Βγάζει τὰ χέρια ἀπὸ τὸ πρόσωπο, σηκώνει τὸ κεφάλι τῆς, τὸν κοιτάζει μὲ τὰ δακρυσμένα μάτια τῆς, λυρική) : Ἀγάπησα ἕνα νοῦ πού πεταίει μὲ φτεροῦγες ἀητοῦ, μιὰ ψυχὴ πλατεῖα πού τ' ἀγκαλιάζει ὅλα, μιὰ μεγάλη καρδιά πού χτυπάει γιὰ ὅ,τι ὄρασιον κ' εὐγενικό, μιὰ τόλμη καὶ μιὰ δύναμη ἀντρίκειαν, ἀγάπησα τὸν νόνον του γιὰ τοὺς ἀνθρώπους...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Τὸ ἴδιο) : Τὸ εἶχα καταλάβει ἀπ' τὴν ἡμέρα πού 'ρουγε γιὰ τὴ Βιέννα... Εἶγες πέσει σὲ βαθεῖα μελαγχολία, δὲν μιλοῦσες, δὲν γελοῦσες, καὶ στὸ τέλος προδόθηκες. (Ἀλλάζοντας τόνο, σχεδὸν ἀδυστηρὰ). Μὰ τώρα ὅλα αὐτὰ, παιδί μου, πρέπει νὰ πάρουν τέλος γιὰτὶ δὲν ἔχουν ἄκρη.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ δάκρυα) : Αὐτὸ μ' ἄφησε νὰ καταλάβω καὶ ὁ ἴδιος, ἐδῶ, πρὶν ἀπὸ λίγο.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Αὐτὸ τὸν ἀνεβάζει πάλι στὴν ὑπόληψή μου. Εἶναι μιὰ σχέση ἀταίριαστη. Ὅσο νὰ τὸν ἀγαποῦμε καὶ νὰ τὸν ἐκτιμοῦμε, ποτὲ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν δεχοῦμε γιὰ γαμπρό. Εἶναι ἄλλος αὐτὸς κι ἄλλη ἐσὺ. Κ' ὕστερα, ἡ τόσο μεγάλη διαφορὰ τῆς ἡλικίας... Σὲ λίγα χρόνια ἐσὺ θὰ εἶσαι στὴν κορφὴ τῆς νιότης, καὶ κείνος στὸ ἡλιόγερα. Θὰ 'χεις σύντροφο, μὰ δὲν θὰ 'χεις ἄντρα. Θὰ τοῦ 'λεγα νὰ σφιξοῖ τὴν καρδιά του καὶ νὰ μὴν ξανάρθει στὸ στίτι νὰ μᾶς δεῖ.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Τρομαγμένη, δυνατὴ φωνή) : "Ὅχι, μὴν τὸ κάνεις αὐτό, ἂν δὲν θέλεις νὰ πεθάνω..."

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Ἀλαφρὰ εἰρωνικός) : Ἐννοια σου καὶ δὲν τὸ κάνω... Ὅχι γιὰ σένα, γιὰ τὸν κόσμο. Θὰ γίνε σουσουρο, θὰ δώσουμε τροφὴ στοὺς ἐχθρούς μας νὰ βγάλουν τὸ φαρμάκι τους... Δὲν θὰ πάψει νὰ 'ρχεται, ὅπως πρὶν, ἀλλὰ δὲν θὰ τὸν βλέπεις πιὰ. Δὲν θὰ παρουσιάζεται.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Οὔτε αὐτὸ δὲν τὸ μπορῶ. Θέλω ν' ἀκούω τὴν φωνήν του, τὰ λόγια του τὰ φλογερά... (Σὲ ἀπόγνωση). Μὰ γιὰτὶ δὲν στοχαζέσαι κάτι πιὸ φυσικό;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Μὲ ὑποψία δυσάρεστη) : Τί πράγμα;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Κάτω τὰ μάτια, βασανίζοντας με ἀμηνανία μὰ πτυχή ἀπὸ τὸ φόρεμά της) : Μπορεῖς μόνος σου νὰ τὸ βρεῖς, ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Κάπως ἀγριεμένος) : Σὲ ρωτῶ, τί πράγμα, λέγε.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Τὸ ἴδιο, ξέφυγα) : Νὰ μᾶς παντρεύεις. Εἶναι μπογιάρους, εἶναι γραμματικὸς, εἶναι ποιητής. Τιμὴ θὰ μᾶς ἔκανε. ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Κοφτά, ἔντονα) : Αὐτὸ δὲν γίνεται, τελειώσε.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ὅρθια, ξέσπασμα) : Τότε, σκίσε με, ἄδραξε τούτη τὴν καρδιά καὶ πέτα τὴν ὄπου σ' ἀρέσει...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Ἀφοῦ βηματίζει ἀπάνω-κάτω, στέκεται. Ἀποφασιστικά) : Ἀφοῦ εἶναι ἔτσι, πήγαινε νὰ ἐτοιμάσεις τὰ πράγματά σου, θὰ φύγεις ἀπόψε κιόλα γιὰ τὴ θειά σου στὸ Ἴδισι.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ τὴν ἴδια ἀποφασιστικότητα) : Δὲν θὰ φύγω, πρὶν μάθεις ἀπὸ μένα αὐτό : "Ἡ τὸ Ρήγα, ἡ τὸ Μοναστήρι...

ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ

Χρονολογία ἡ ἴδια, περίπου. Νύχτα. χειμῶνας βαρῦς. Χάνι, κοντὰ στὴ λίμνη Σναγκόβ. Στὸ βάθος, μεγάλη "βάτρα",—τὸ τζάκι—, καί με χοντρά κούτσουρα, ἀλλὰ με κατακαθισμένη φλόγα. Τραπέζια χοντροφτιασμένα, χωριάτικα, καὶ βαριά σκαμνιά γύρω τους, καὶ ἐπάνω κάτι ἀλατιέρες χωριάτικες. Στὸ βάθος, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ τζακιού, ἓνα εἶδος τεζάκι, κι ἀπάνω ἓνα μικρὸ βαρέλι με ξύλινη κάνουλα, γεμάτο τσούκα. Ἀπὸ πάνω στὸν τοῖχο, κρεμασμένη με πέτσινο λουρί, μιὰ ξύλινη στίχλα—εἶδος τσούρας—Κοντὰ στὴ φωτιά, στὸ τζάκι, μιὰ χύτρα βράζει γιὰ τὴν ἐτοιμασία τοῦ τσοκουν—εἶδος χυλοῦ, φτιαγμένου ἀπὸ ἀλεύρι καλαμποκιού καὶ χωριάτικα τυρί. Μερικὲς πρωτόγονες λιθογραφίες στοὺς τοίχους καὶ πλεξάνες με κρεμμύδια καὶ σκόρδα. Κοντὰ στὸ τζάκι, δύο γυναῖκες, ἡ Φλορίκα καὶ ἡ Στάνκα, ντυμένες με τίς ντόπιες, χειμωνιάτικες φορεσιές. Χουχουλίζονται, πυρώνοντας κάθε τόσο τὰ χέρια τους στὴ φωτιά τοῦ τζακιού. Συνεχίζον ἀρχινισμένη ὁμιλία. Κάπου-κάπου, ἀκούγεται τὸ ξέφυχο βουητὸ τοῦ ἀνέμου.

ΣΤΑΝΚΑ (Εἶναι γυναῖκα ἀδρῆς, λαϊκῆς ὀμορφίης, ἕως 35 χρονῶν, χτυπητὰ φτιασιδωμένη στὸ πρόσωπο, με πλούσιο στήθος καὶ τοισμένη τὴν καμπύλη τῶν λαγόνων, ὅμως εὐκίνητη καὶ ναζοῦ. Στὴ Φλορίκα) : Αὐτὸ πού σου λέω. Νὰ πάψεις τὰ γλυκοσαλιάσματα με τὸν Μπόγδαν.

ΦΛΟΡΙΚΑ (Εἰκοσιπεντάχρονη, ξανθιά, πρόσωπο με λεπτὰ χαρακτηριστικά, λιγώτερο φτιασιδωμένη, λεπτὴ σιλουέτα, με μῆλια ὅμως φλογερά καὶ στόμα αἰσθησιακό. Χαριτωμένη στίς κινήσεις. Οἱ ξεδιάντροποι τρόποι της καὶ στάση τῆς εἶναι σὲ κάποια χτυπητὴ ἀντίθεση με τὴν ἐμφάνισή της) : Τὸ ξέρω πὼς ζηλεύεις.

ΣΤΑΝΚΑ (Καταφρονητικά) : Μωρέ, χαρὰ στὸν χτικιάρη... (Σηκώνεται ἀπότομα. Εἰρωνικά) : Τὸ σκέφτηκες πολὺ πρὶν μου τὸ πεῖς; Μπορεῖ νὰ 'ναί ψηλός, εἶναι ὅμως πετσιὸ καὶ κόκκαλο, λὲς πὼς θὰ πέσει μ' ἓνα φύσημα... (Καυχησικά) : Ἐμάνε ὁ Ντάν εἰν' ἀντρακλας. Ἐχει κάτι ὠμίους... πού ἀμα σταθεῖ μπροστὰ σου σκεπάζουν τὸν τόπο. Καὶ ἡ χερουκλα του, σφιγγεὶ πέτρα καὶ τῆς βγάζει αἶμα...

ΦΛΟΡΙΚΑ (Γελώντας) : Μωρέ, ζηλεύεις, κι ἄστα αὐτά...

ΣΤΑΝΚΑ : "Ὅτι σοῦ εἶπα, δὲν εἶναι ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου. Ἡ γριά μας με πρόσταξε νὰ στὰ πῶ. Ἐτσι λεύτερα πού φέρεσαι με τὸν Μπόγδαν, χαλᾶς τὴν ὑπόληψη τοῦ μαγαζιού. Κ' ὕστερα, ὅταν σὲ βλέπουνε νὰ σαλιαρίζεις μαζί του, οἱ ἄλλοι ζηλεύουνε καὶ δὲν θὰ ζυγόνουνε πιά στὸ χάνι. Κατάλαβες; Χαλᾶς τὴ δουλειὰ (Διδακτικά) : "Δὲν πρέπει νὰ δείχνετε—λέει ἡ μάνα—πὼς τὰ 'χετε ξεχωριστὰ με κανένα, γιὰ νὰ σᾶς θέλουν ὄλοι".

ΦΛΟΡΙΚΑ (Εἰρωνικά) : Γι' αὐτὸ ἀφήνεις ἐσὺ νὰ σὲ μαλάζουν ὄλοι;

ΣΤΑΝΚΑ : Μονάχα ἔτσι δὲν φεύγει κανεὶς ἀπ' τοὺς παλιούς κι ὄλοι ἔρχονται καινούριοι.

ΦΛΟΡΙΚΑ (Γελώντας κοροϊδευτικά) : Μυαλὸ πού τό 'χεις, ἀδερφοῦλα μου... Αὐτοὶ δὲν ἔρχονται γιὰ σένα, τοὺς τραβᾶει ὁ Ρήγας. Πρῶτα, μαζεῦονταν στὸ μοναστήρι, ἀντίκρι, μὲ στὴ Χαϊντούτσια, τὸ ξέρεεις, ἀρέσει τὸ πιετὸ καὶ τὸ μιζιλίκι. Γι' αὐτὸ ἔρχονται...

ΣΤΑΝΚΑ : Ἐννοια σου, καὶ τὸ καλύτερο μιζιλίκι γι' αὐτοὺς εἶμαστε μεῖς... Ἐτσι πρέπει νὰ τοὺς ἀφήνουμε ὄλους ν' ἀπλώνουνε ἀπάνω μας, νὰ κάνουμε πὼς δὲν θέλουμε, νὰ φωνάζουμε "κάτω τὰ ξερά σου", ἀλλὰ νὰ μὴν βιαζόμαστε νὰ τοὺς σπρώξουμε (Ἀλλάζοντας τόνο). Τώρα, πὼς θὰ 'χω ἐγὼ τὸν Ντάν καὶ σὺ τὸν Μπόγδαν ἡ ὅποιον ἄλλον θέλουμε, εἶναι ἄλλη δουλειά... Ὅταν λείπουν, τὸ κατὰ τί τὸ 'χουμε; Θὰ πεῖς, ἐκεῖ μᾶς

βλέπουν τὰ εἰκονίσματα. Μὰ λές, ἡ ἀγάπη νὰ μὴν ἀρέσει στοὺς ἀγίους;

ΦΛΟΡΙΚΑ (Ἀνήσυχη) : Μὰ τί γίνανε ἀπόψε; Ἡ ὥρα εἶναι περασμένη.

ΣΤΑΝΚΑ : Δὲν ἄκουσες πού κατακάθησε ὁ ἀγέρας; Θὰ ρίχνει χιόνι με τὸ σακί. (Ἀνοίγει τὴν πόρτα, κοιτάζει ἔξω). Πῶ, πῶ, ἡ νύχτα ἔχει ἀσπρίσει. (Κλείνει τὴν πόρτα, πλησιάζει τὸ τζάκι, πυρώνεται). Τὰ κακόμοιρα τὰ παλληκάρια... Λὲς νὰ μὴν ἔρθουν ἀπόψε;

ΦΛΟΡΙΚΑ : Δὲν μπορεῖ, ἀφοῦ θὰ 'ρθεῖ ὁ Ρήγας... (Μ' ἐνθουσιασμό). Αὐτὸς εἶναι ἄντρας. Μὰ εἶναι περήφανος. Ποτὲ δὲν κατεβάζει τὴ ματιά του σὲ μᾶς.

ΣΤΑΝΚΑ : Δὲν ἔχει μυαλὸ γιὰ τέτοια, ἔχει φαγωθεῖ νὰ ξεσχηώσει Χαϊντούτσους καὶ Τσαράνους... (Ἀκούγονται ἀπ' ἔξω συνθηματικά σφυρίγματα).

ΦΛΟΡΙΚΑ (Τρέχοντας στὴν πόρτα κι ἀνοίγοντάς τὴν. Βάζει τὰ δάχτυλα στὸ στόμα, σφυρίζει. Κλείνει γρήγορα τὴν πόρτα καὶ γροῖζει μέσα) : Ὁ Μπόγδαν, πάντα πρῶτος. Θὰ ἔχει κοκκαλώσει τὸ κακόμοιρο τὸ παιδί.

ΣΤΑΝΚΑ : Τὰ μεσάνυχτα, ἂν ξεαστερῶσει, θὰ πέσει παγωνιά, ἡ λμνη θὰ πῆξει, θὰ γίνε πλάκα.

ΜΠΟΓΔΑΝ (Μπαίνοντας, νέος, ψηλόλιγνος, σβέλος, μαῦρο λεπτὸ μoustάκι, ἄφθονα σγουρά μαλλιά μαῦρα πού πετάγονται ἀπὸ τὸ κοῦφο του, με τὰ χειμωνιάτικα ρούχα τῶν Χαϊντούτσι, μπόττες, μαχαίρι καὶ κουμπούρι στὸ ζωνάρι, τουφέκι κρεμασμένο ἀπὸ τὸν ὄμο. Εἶναι καταχινισμένος). Μπρρρ... τί σκυλόκαρος... Ὁ οὐρανὸς τινάζει τίς κερασιές του καὶ γέμισε παγωμένα λουλούδια (Στέκεται κοντὰ στὸ τζάκι καὶ χτυπάει στὸ πάτωμα τίς μπόττες του. Ὑστερα ἀπὸ λίγο). Φλορίκα μου.

(Ἀφήνει τὸ τουφέκι στὴ γωνιά καὶ τὴν ἀγκαλιάζει σφιχτά).

ΦΛΟΡΙΚΑ (Κάνει τάχα πὼς τοῦ ξεφεύγει). Κἄτω τὰ ξερά σου. (Μπλέκεται χειρότερα στὰ μπράτσα του). Σοῦ εἶπα, κάτω τὰ ξερά σου, μ' ἔχεις κάνει ρεζίλι... Ἀφσέ με, θὰ με σκάσεις.

ΜΠΟΓΔΑΝ : "Ὅχι πρὶν σὲ φιλήσω (Τὴ φιλεῖ ζεστά).

ΣΤΑΝΚΑ : Ἀφσέ τὴν, λοιπόν, Μπόγδαν, συνήθισες καὶ τὰ κάνεις αὐτὰ μπροστὰ σὲ ὄλους. Δὲν εἶναι σωστὸ.

ΦΛΟΡΙΚΑ (Τοῦ ξεφεύγει ἀποφασιστικά. Σαωαμμένη) : Εἶσαι ἓνα παλιόπαιδο...

ΜΠΟΓΔΑΝ (Παθητικά) : Σ' ἀγαπῶ. ● Ἄ πῶ στὴ Μπουκοβίνα, νὰ ψάξω νὰ βρῶ τὸ πιὸ φινό ξύλο ἀπ' αὐτὸ πού φτιάχνουν τὰ καλύτερα βιολιά.

ΦΛΟΡΙΚΑ : Γιὰ νὰ στὸ σπάσω στὸ κεφάλι;

ΜΠΟΓΔΑΝ : Γιὰ νὰ σοῦ τραγουδήσω τὴν ἀγάπη μου. (Ἀκούγεται ἓνα δεῦτερο σφυρίγμα διαφορετικὸ).

ΣΤΑΝΚΑ (Βγαίνοντας στὴν πόρτα, σφυρίζει, ἔπειτα φωνάζει). Ἐδῶ, Ντάν...

ΝΤΑΝ (Μπαίνοντας σὲ λίγο. Σωματώδης, ἕως 35 χρονῶν, μ' ἄφθονα μαλλιά καὶ γενάκι. Ἐκφραση θεληματικῆ, κινήσεις ἀδρῆς, ὕψος ἀπότομο. Ὅμοια περίπου ντυμένος με τὸν Μπόγδαν. Χιουμισμένος κι αὐτός. Στὴ Στάνκα). Τί φωνάζεις ἔτσι, Στανκούτσα; Θέλεις νὰ 'χουμε καμιά ἱστορία ἀπόψε; Εἶδα ἴσκιους ὑποπτους νὰ τριγυρίζουνε τὸ χάνι. Τὰ σκυλιὰ οὔτε μ' αὐτὸν τὸν βρωμόκαιρο δὲν λένε νὰ μᾶς ἀφήσουν. (Ἀφήνει τὸ τουφέκι του. Τινάζει·μ ἀπὸ τὰ χιόνια μπροστὰ στὸ τζάκι. Ρίχνεται στὴ Στάνκα). Στεχνούτσα, ἔχω τρεῖς νύχτες νὰ σὲ δῶ. (Τὴν ἀγκαλιάζει, τὴ σηκώνει, τὴ ρίχνει σ' ἓνα τραπέζι). Ἀπόψε θὰ σοῦ τρίξω τὰ κόκκαλα...

ΣΤΑΝΚΑ : Κάτω τὰ ξερά σου, Ντάν. (Χωρὶς καμιά προσπάθεια ν' ἀπαλλαγεῖ). Κάτω τὰ ξερά σου εἶπα, θὰ με σκάσεις.

ΝΤΑΝ (Ἀναμμένος) : Εἶναι αὐτὸ πού θέλω, ἴσα-ἴσα.

ΣΤΑΝΚΑ (Τοῦ ξεφύγει; σπρώχνοντάς τον) : Τί θὰ 'λεγαν οἱ ἄλλοι ἂν μᾶς βλέπαν ἔτσι...

ΝΤΑΝ : Τί θὰ λέγανε, θὰ λέγανε πὼς εἶσαι τὸ καλύτερο κορίτσι τῆς Βλαχιά...

(Ἀκούγεται ὄδυος ἀπ' ἔξω, φωνές, ἔπειτα ζυγόνουν καὶ ξεκαθαρίζουν. Εἶναι οἱ φωνές τῶν Χαϊντούτσι Νένεα, Στάν, Στογιάν καὶ Γιάνκου πού μιμοῦνται ἄλλες φωνές, πιὸ χοντροές, με τὴν πρόθεση νὰ φοβίσουν τὴ Στάνκα καὶ τὴ Φλορίκα).

ΝΕΝΕΑ : Ἀνοίχτε, παληοβρώμες, ἀπόψε ἤρθαμε νὰ σᾶς σφάξουμε καὶ τίς δυὸ.

ΣΤΑΝ : Ἐδῶ μαζεῦεται ἡ Χαϊντούτσια καὶ κάνει τὰ συμβουλιὰ τῆς.

ΣΤΟΓΙΑΝ : Ἀνοίχτε, παληογόναικα.

ΓΙΑΝΚΟΥ : Ἦρθε ἡ τελευταία σας ὥρα. (Ἀπὸ τίς πρῶτες φωνές, ὁ Μπόγδαν κι ὁ Ντάν ὁμοῦν πρὸς τὰ ὄπλα τους. Τὰ παίρνουν, στέκουν μπροστὰ στὴν πόρτα καὶ τὰ προτείνουν πρὸς αὐτήν. Ἡ Στάνκα καὶ ἡ Φλορίκα ἀποτραβιῶνται πιὸ πίσω καὶ ἀγκαλιάζονται τρομαγμένες).

ΝΤΑΝ ("Εντονα) : 'Η πόρτα είναι άνοιχτή κι όποιος κοιτάει άς ξεμυτίσει.

NENEΑ (Μέ τη φυσική του φωνή) : 'Εμείς είμαστε, μωρέ Ντάν, χωρατεύουμε, μη μῶς ανάψεις καμιά.

("Όλοι αλλάζουν στάση. Κοιτάζουν κατά την πόρτα γελαστοί. 'Ο Μπόγδαν και ό Ντάν ξαναφώνουν τά τουφεκία τους στό τζάκι. Οί άλλοι όρμούν μέσα. Γέλια, χάχανα. Είναι όλοι νέοι, ντυμένοι περίπου σάν τούς άλλους).

ΜΠΟΓΔΑΝ (Γοργά) : Δέν είσαστε καλά, κάνετε σαματά, σάν νά μην ξέρετε τόν κίνδυνο.

ΣΤΟΓΙΑΝ : Δέν μάς αφήνεις;
("Όλοι αφήνουν γοργά τά τουφεκία τους και οίχονται στις γυναικές μέ φωνές, "Στανκούτσα", "Φλορίκα", "Νεράιδες τού Σναγκόβ"... Τίς άγκαλιάζουν όλοι μαζί έκτός από τόν Μπόγδαν και τόν Ντάν πού κοιτάζουν έτοιμοι νά τούς άπομακρύνουν. 'Η Στάνκα και ή Φλορίκα τούς άπομακρύνουν, όχι όμως άπορασιαστικά, σάν νά τίς διασκεδάξει πού σπρώχνει ό ένας τόν άλλον).

ΣΤΑΝΚΑ : 'Αφήστε μας, δαιμονισμένοι...

ΦΛΟΡΙΚΑ : Τρελλαθήκατε; 'Εσένα τó λέω, Γιάνκου.

ΓΙΑΝΚΟΥ : Δέ φταίμε μείς, τά μάτια σας...

ΦΛΟΡΙΚΑ : Μπόγδαν, τράβηξέ τους.

ΜΠΟΓΔΑΝ : "Όχι, εκεί, τιμωρία, γιά νά μάθετε νά τά παίζετε μέ όλους...

ΣΤΑΝΚΑ (Στόν Στάν πού την έχει άγκαλιάσει. Χωρίς νά άμυνεται σοβαρά) : Κάτω τά ξερά σου, Στάν...

ΦΛΟΡΙΚΑ (Ξαναμμένη) : Κάτω τά ξερά σας, Στογιάν, Νένεα... ('Ακούγονται άπ' έξω δυό τουφεκιές).

ΝΤΑΝ (Δείχνοντας κατά την πόρτα) : Αυτά δέν είναι χωρατά. ΜΠΟΓΔΑΝ : Αυτά κάνουν οι φωνές σας...

("Ό Ντάν και ό Μπόγδαν όρμούν πρós τά τουφεκία τους. Οί άλλοι αφήνουν τίς κοπέλες και σκάνε δυνατά γέλια).

ΣΤΑΝ : Αυτός είναι ό Τραιάν. 'Ερχόταν τελευταίος. Θά 'ριξε σέ κανένα σμπήρο τού Μερσέλιους.

("Η πόρτα άνοίγει και μπάνει όρμητικός ό Τραιάν).

Σημ.—Στό σημείο αυτό, μπορεί ό ρεζισέρ νά βγάλει μαζί μέ τόν Τραιάν και άλλους, άν διαθέτει κομπάρσους.

ΤΡΑΙΑΝ (Νέος, ξανθός, μ' αραίο γενάκι πού κορνιζάει τη μοσγή του. Μπαίνουντα λαχανιασμένος). Τό φοβίμι! 'Αποκτίσει νά ρίξει άπάνω μου, κατάλαβες; Φωτιά στή φωτιά, τού 'ριξα, μά μου ξέφυγε. Δέν είναι ζωή μέ δαύτους, πρέπει νά τούς ξεκάνουμε...

ΝΤΑΝ : "Ελα, Στανκούτσα, ρίξε την μπρίντζα στό μαμαλιγκούτσι, νά μάς βάλεις νά φάμε.

ΜΠΟΓΔΑΝ : Και σύ, Φλορίκα, τί κάθεσαι; Γιόμισε τή στίκλα τσούικα, νά ζεσταθώμε. Τό κρύο τσουίζει.

("Η Φλορίκα έκτελεί. Γεμίζει από τό βαρέλι τή στίκλα και τή δίνει στόν Μπόγδαν πού πίνει. 'Ο διπλάνός του την άρπάξει άνυπόμονα και πίνει, αλλά τού την άρπάξει κι ατουνού ό διπλάνος του και τό παρακάνει ώσπου ό Νένεα τόν σταματάει).

NENEΑ : "Όλη θά την πιείς, δέν θ' αφήσεις τίποτα γιά μάς; (Πίνει και τή δίνει στόν Ντάν).

ΝΤΑΝ (Δοκιμάζει) : Δέν αφήσατε τίποτα. Φλορίκα, ξαναγέμισε.

("Η Φλορίκα ξαναγεμίζει και πίνουν και οι ύπόλοιποι). 'Η Στάνκα έχει βγάλει από τό τζάκι τή χύτρα και τή βάζει άπάνω σ' ένα τραπέζι. Μοιράζει γαβάνες πρωτόγονες και ξύλινα κουτάλια σέ όλους και σεβρίζει μέ την κουτάλα αυτόν τόν χυλό. "Όλοι παίρνουν και καθονται γύρω από τά τραπέζια. 'Η Φλορίκα κόβει από ένα μεγάλο καρβέλι ψωμί χοντρές φέτες και δίνει στόν καθένα. "Όλοι τρώνε γοργά σάν λιμασμένοι).

ΣΤΟΓΙΑΝ (Πλαταγίζοντας τά χείλια του) : Μπράβο σας, κορίτσια, είναι μούρλια, ούτε στόν γάμο τῆς άδερφῆς μου δέν έφαγα τέτοιο τσκούν...

ΣΤΑΝΚΑ (Γελώντας) : Θά 'ρθω και στόν δικό σου, Στογιάν, νά στό φτιάξω.

ΤΡΑΙΑΝ (Στή Φλορίκα) : Φλορίκα ξαναγιόμισε τή στίκλα. ("Η Φλορίκα έκτελεί. 'Ο Τραιάν πίνει και περνάει τή στίκλα και στους άλλους). Και φέρε τό τζαμπάλ νά πούμε τή τόνια. ("Η Φλορίκα φέρνει τό τζαμπάλ—είδος σάντουιτς—και ό Τραιάν άρχίζει νά παίξει. Στους άλλους). 'Εμπρός, λεβέντες, όλοι μαζί. (Τραγουδοῦν όλοι μαζί.)

"Βουνό, βουνό, πέτρα ξερή,
Τά παλληκάρια αφήστε νά διαβούν,
στις στάνες νά διαβούν,
Νά γλυτώσουν από τή μαύρη σκλαβιά.

'Αντί άγγάρες όλοένα,
Κάλλιο στό δάση πεινασμένα,
'Αντί στις πόλεις άγγαρεία,
Κάλλιο στό δάση έξορία".

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ (Μέ τά χέρια ψηλά) : Σά τραιάσκα λιμπερτάτα !
ΡΗΓΑΣ (Μπαίνοντας όρμητικά από την πόρτα μέ τά χέρια άνοιχτά) : Χαρά μου πού σάς βρίσκω, άδέρφια, πάνω στό κέφια τού γλεντιού.

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ ("Ορθιοι) : Ζήτω ό Ρήγας !

ΡΗΓΑΣ : Σάς φέρνω σπουδαία νέα, μά πριν νά σάς τά πώ, θέλω ν' άκούσω πώς πάει ή εταιρία μας. Λέγε μου, Ντάν.

ΝΤΑΝ : 'Εμείς οι Χαιντούτσι, οι άντάρτες, είμαστε όλοι δικόι σου...

ΤΡΑΙΑΝ : Τους έχουμε βάλει όλους στό μυστικό.

ΣΤΑΝ : "Ενα κομμάτι από τό 'Αρντεάλ (Σημ. Τρανσυλβανία) μάς λείπει. Περιμένουμε μαντατοφόρους.

ΡΗΓΑΣ : Μπράβο σας, παλληκάρια. Μά θέλω νά μάθω πώς πάτε μέ τούς τσαράνους τών κάμπαν.

ΓΙΑΝΚΟΥ : Δέν έχουμε ακόμα έμπιστοσύνη.

ΣΤΑΝ : Τά καμώματά τους είναι χετσινά. Δέν τά 'χει ξεχάσει κανένας στό 'Αρντεάλ.

ΣΤΟΓΙΑΝ : 'Ηταν παλληκάρια ό Γιάννους, ό Χόρεα, ό Κλόσκα, ό Κρίσαν... αυτοί πού ξεσήκωσαν τούς χωριάτες και κάμανε νά τρέμουν οι μογαίροι...

("Από όω και πέρα, όσοι μιλούν είναι σάν συνεπαρμένοι, έκστατικοί πού δραματίζονται).

ΜΠΟΓΔΑΝ : 'Ο Γιάννους μέ τό χοντρό μουστάκι κουβεντιάζε μέ τόν έφτακράτωρ στό παλάτι και τού 'πε τός και τός. Κι αυτός 'του χαμογέλασε και τού 'πε "άν είν' έτσι, βαράτε !"

NENEΑ : Και βαρέσανε γερά και θά 'τανες ως τό τέλος νικητές και θά 'μπαιναν στήν 'Αλμπαγιούλια...

ΤΡΑΙΑΝ : Μά τούς πούλησαν στους μογαίρους, τούς δικάσανε, τούς ρίξανε στις φυλακές...

ΓΙΑΝΚΟΥ : 'Ο Κρίσαν σκοτώθηκε μονάχος του στό κελλί του. Τού Χόρεα και τού Κλόσκα τά κούκαλα τσακίστηκαν στῆς ρόδας τό μαρτύριο...

ΣΤΑΝ : Φοβόμαστε τώρα ν' άνοιξουμε κουβέντες μ' αυτούς πού φέρθηκαν έτσι στους άρχηγούς τους.

ΡΗΓΑΣ : 'Αδέρφια, ρίξτε τα τώρα στή λίμνη αυτά όλα. Ξεχάστε τα και δώστε τά χέρια. Διαλέξτε τούς καλύτερους και μπάστε τους στό μυστικό. 'Η εταιρία πρέπει νά έξαπλωθεί σ' όλη τή χώρα, πέρα κι άπ' αυτήν. Παντού όπου σκλαβωμένα πληθή, ακόμα και στους Τούρκους τού λαού πού ή ζωή και ή τιμή τους βρίσκονται στό χέρια τών πασάδων.

ΝΤΑΝ : "Αμποτες νά τό καταφέρουμε, 'Αρχηγέ.

ΡΗΓΑΣ : Και τώρα, θά σάς πώ τά μεγάλα νέα :

("Όλοι τόν περιτριγυρίζουν περίεργοι. Από τίς τσέπες του βγάξει αντίτυπα τῆς "ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΣ". Τά δίνει στόν Ντάν). Πάρε, Ντάν, νά τά μοιράσεις σ' όσους ξέρουν νά διαβάσουν. Γράφουν αυτά πού θ' άκούσετε μ' όλα τά καθέκαστα. ('Επίσημα)... Τό επαναστατικό παραλαμένο τῆς Γαλλίας έπίσημα διακήρυξε, στις 19 τού Νοέμβρη, σ' όνομα τού Γαλλικού 'Εθνους, ότι θά παρασταθεί μ' άδελφοσύνη και θά δώσει βοήθεια σ' όλους τούς λαούς πού θά θελήσουν νά ξαναποχτήσουν τή λευτεριά τους.

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ : Ζήτω ή 'Επανάσταση. ('Αγκαλιάζει και φιλά ό ένας τόν άλλο).

ΡΗΓΑΣ : Σταθήτε ν' άκούσετε τό παρακάτω. Αυτό είναι ακόμα πιό σπουδαίο. ('Επίσημα)... Και άνάθεσε στήν έχτελεστική έξουσία νά δώσει τίς απαιτούμενες προσταγές στους στρατηγούς νά βοηθήσουν αυτούς τούς λαούς...

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ : Ζήτω ή 'Επανάσταση. Κάτω οι τύραννοι. (Μέ σφιγμένες γροθιές). Τώρα θά δοῦν, όσοι ποδοπατάνε τό δικιο τών λαών. ('Αρχίζουν όλοι μαζί νά τραγουδάνε και νά χορεύουνε τό τραγούδι τῆς καρμανιόλας).

"'Η 'Αντίδρασ' ή κακιά
'Υπόσχασ' είχε δώσει
'Όλους νά φυλακώσει
Μά την έπαθε παιδιά.

"Ετσι μείς χορεύουμε
Τώρα την καρμανιόλα.
Ζήτω οι κανονιέρηδες
Και τά κανόνια όλα".

ΡΗΓΑΣ : 'Αφήστε αυτό τό χορό και αυτό τό τραγούδι. 'Εμείς, παιδιά, δέν πρέπει νά τραγουδάμε την καρμανιόλα. Τά στήθια σας μέ θάρρος και όρμη άς γεμίσουν... Καί μ' άγάπη κι άδελ-

φοσύνη, ακούραστοι, πετάζετε, χελιδόνια γενεΐτε, νά φέρετε στο ραγιά τὸ γλυκὸ μῆνυμα τῆς λευτεριάς. (Βγάζει ἀπὸ τὴ μέσα τσέπη του τὸν αὐλό του). Κι ἂν θέλετε τραγουδι, αὐτὸ εἶναι τὸ δικό μας, ἀκούστε το : (Παίζει στὸν αὐλό του τὸ σκοπὸ τοῦ θουρίου "Ὡς πότε παλληκάρια"). (Οἱ ἄλλοι ἀκοῦνε μὲ συγκίνηση).

ΤΡΑΪΑΝ ("Ἄμα τελειώσει ὁ Ρήγας) : Μοῦ κάνεις μιὰ χάρη, Ἄρχηγέ; Τὸ ξαναπαίζεις;

ΡΗΓΑΣ (Τὸ ξαναπαίζει καὶ ὁ Τραιῖν προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀκολουθήσει) : Ἀκούστε τώρα καὶ τὰ λόγια (Τραγουδάει).

"Ὡς πότε, παλληκάρια,
νὰ ζοῦμε στὰ στενά,

μονάχοι, σὰν λιοντάρια,
στὲς ράχες, στὰ βουνά;
σπηλιές νὰ κατοικοῦμε,
νὰ βλέπουμε κλαδιά,
νὰ φεύγωμ' ἀπ' τὸν κόσμο,
γιὰ τὴν πικρὴ σκλαβιά;

Καλύτερα μᾶς ὥρας ἐλευθερῆ ζωῆ,
παρὰ σαράντα χρόνια σκλαβιά καὶ φυλακῆ".

Ἐμπρός, τώρα παιδιὰ ὄλοι μαζί.

(Τὸ τραγουδοῦν ὄλοι μαζὶ. Συνοδεύει ὁ Τραιῖν μὲ τὸ τζαμπάλ).

Μ Ε Ρ Ο Σ Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

ΕΙΚΟΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ἐποχὴ 1796.— Στὸ ἐξοχικὸ παλάτι τοῦ Μπραγκοβεάνου. Σκηνογραφία ἢ ἴδια μὲ τῆς πρώτης εἰκόνας τοῦ πρώτου μέρους. Πρὶν ἀνοίξει ἡ αὐλαία, ἀκούγεται ὁ θόρυβος ἀνθρώπων ποὺ συζητοῦν βίαια, καὶ μερικοὶ μὲ πολὺ δυνατὲς φωνές... "Ὅταν ἀνοίγει ἡ αὐλαία, γύρω ἀπὸ τὸ μεγάλο τραπέζι, ποὺ ἦταν στρωμένο στὴν πρώτη εἰκόνα γιὰ γλέντι, καὶ ποὺ ἐπάνω του εἶναι στρωμένα τώρα χαρτιά καὶ χάρτες χειρόγραφοι, εἶναι καθισμένοι τριγύρω οἱ : Μπραγκοβεάνου, Μουντεῖνου, Σλατινεάνου, Μπαλατσεάνου, Φλορέσκου, Φιλίτης, ὁ γιατρὸς Πεοδικάρης. Ὁ Ρήγας, ὄρθιος.

Σημ.—Ὁ σκηνοθέτης ἂν διαθέτει προσωπικὸ, μπορεῖ νὰ προσθέσει ἂν θέλει, καὶ λίγους ἀκόμη κομπάρσους.—

ΡΗΓΑΣ : Ἀφήστε με νὰ τελειώσω. Αὐτὴ εἶναι ἡ ὥρα ποὺ ἡ Ἐταιρία μας πρέπει νὰ δυναμώσει. Ἰσαμε τώρα δουλεύουμε μὲ λόγια... Τώρα τὸ κανόνι τῆς Λευτεριάς βροντᾶει στὴν Ἰταλία. ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ : Καὶ πῶς βροντᾶει... εἶναι μακριά...

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ : Καὶ κανεὶς δὲν ξέρει...

ΡΗΓΑΣ (Ὁρμητικῶς) : Ναι, μὰ ἡ βροντὴ του φτάνει ὡς ἐδῶ, κι ὡς πέρα, στὰ βᾶθη τῆς Ἀσίας. Τώρα ὁ ραγιάς θὰ μᾶς νιώσει πιὸ καλά...

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ : Κι ἂν τὸ βουλῶσει αὐτὸ τὸ κανόνι καμιά μπάλλα αὐστριακῆ, δὲν μοῦ λές, τί γινόμαστε ἐμεῖς οἱ ἄλλοι, ἡ ἔταιρία, ποὺ θὰ ἔχει ξεκαμπιστεῖ;

ΡΗΓΑΣ : Τὸ ξέρετε κι ἀπ' ἄλλες φορές, πῶς δὲ γελιέται τὸ μάτι τὸ δικό μου. Πιστεύω ἀσάλευτα τὸν δαίμονα ποὺ ἔχει μέσα του αὐτὸς ὁ στρατάρχης τῶν εἰκοσιεπτά χρονῶν... Διαβάστε τὸ τελευταῖο ἄρθρο στὴν ἐφημερίδα τοῦ Πούλιου 'Ποῖος εἶναι'. "Ἐνας τόσος δᾶ, ὅμως μυαλό, ψυχὴ, καρδιά... Ἄετός ὁ μέγας, ὁ χρυσάετος, αὐτὸς ποὺ πεταίει μέσα σὲ καταιγίδες καὶ πάνω ἀπ' αὐτές. Σὲ λίγες βδομάδες καβαλλικεῖ τις Ἄλπει, χωρίζει τοὺς Πεδεμόντιους ἀπὸ τοὺς Αὐστριακοὺς, τοὺς τσακίζει ἕναν ἕναν, τοὺς κυνηγεῖ, ταπεινώνει τὸν βασιλιά τῆς Σαρδηνίας κἀνοντάς τον νὰ υπογράψει τρομαχμένους ἄθλια εἰρήνη, καὶ στήνει στὸ Μιλάνο τὴ σημαία τῆς Δημοκρατίας".

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : Νὰ δοῦμε τί θὰ κάνει μὲ τοὺς ἄρχοντες καὶ τὸν παπαδριὸ ποὺ παίρνουν τώρα τ' ἄρματα καὶ τὸν χτυποῦν...

ΡΗΓΑΣ : Ἡ νίκη του στὸ Τουλὼν καὶ στὸ Σαιν Ρὸκ σοῦ δίνει τὴν ἀπάντηση.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ : Ὡστόσο, δὲν πρέπει νὰ βιαζόμαστε. Καλύτερα νὰ περιμένουμε νὰ δοῦμε πῶς θὰ πᾶνε τὰ πράγματα.

ΡΗΓΑΣ (Ἀναμμένος) : Νὰ περιμένουμε μὲ σταυρωμένα χέρια, εἶ; Κι ὅταν ὁ νυμφίος μᾶς χτυπήσει τὴν πόρτα ἐν τῷ μέσω τῆς νυκτός, νὰ βρεθοῦμε σὰν τὶς μωρὲς παρθένες; (Ἔντονα). Πρέπει νὰ μὲ νιώσετε. Δὲν λέω πῶς εἶναι χρεῖα ἡ Ἐταιρία μας ν' ἀρχίσει κρυφὰ ν' ἀρματώσει τὸ λαό, μὰ νὰ ταχῆναι τὸ φωτισμό του, νὰ ὑψώσει τὸ φρόνημά του, γιὰ νὰ εἶν' ἔτοιμος ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα τοῦ ξεσηκωμοῦ.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Ἰσως ὅμως αὐτὴ ἡ ὥρα ἀργήσει νὰ ῥθει.

ΡΗΓΑΣ (Ἔντονα) : "Ὀχι, πρίγκιπά μου. Εἶμαι σίγουρος πῶς ὁ Ναπολεὼν σύντομα θὰ χυθεῖ μὲ τὸν στρατό του ποὺ ἄρχισε νὰ τὸν θαυμάζει ὁ κόσμος γιὰ τὶς ἀπανωτές του νίκες, στὸν κόμπο τῆς Βενετίας, γιὰ νὰ διαλύσει αὐτὴ τὴ σφηκοφωλιά τῶν Δόγητων ποὺ δὲν ντρέπονται νὰ τὴ λένε Δημοκρατία. (Ἀλλάζοντας τόνο). Γι' αὐτὸ ἀποφάσισα νὰ φύγω γιὰ τὴ Βιέννα.

ΦΙΛΙΤΗΣ : Μποροῦσε, νομίζω, νὰ μείνεις μαζὶ μας λίγο ἀκόμα...

ΡΗΓΑΣ (Δείχνοντας τὰ χαρτιά στὸ τραπέζι) : Κι αὐτὰ ἐδῶ, ποὺ εἶναι ὅλα ἑλληνικά, ποὺ θὰ τυπωθοῦνε; (Παίρνοντας τὴ

Χάρτα). Κι αὐτὴ ἡ Χάρτα, μὲ τὴν ψιλοδουλειὰ λιθογραφεῖται καὶ τὶς ἑλληνικὲς ὀνομασίες; Στὴ Βιέννα εἶναι ὁ Μπαουμμάστερ, ὁ Βενδότης, οἱ ἀδελφοὶ Πούλιου καὶ ὁ Τράττνερ.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Ἄπ' ὄλη σου τὴν ἐργασία, αὐτὴ τὴ Χάρτα θαυμάζω, Ρήγα. Τί ὑπομονή, ποιά μελέτη στὰ καθέκαστα, τί ἀπέραντη γνώση γιὰ τὸν κάθε τόπο καὶ τὴν ἱστορία του. ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : Μὰ δὲν καταλαβαίνο, μὰ τὴν ἀλήθεια, γιατί κάθισες κ' ἔκανες ὄλη αὐτὴ τὴ δουλειά. Δὲν μοῦ τὸ ἐξηγήσες ποτέ.

ΡΗΓΑΣ : Σὲ κάθε μέρος, σὲ κάθε χωριὸ ἢ πολιτεία ποὺ φαίνεται σ' αὐτὸν τὸν χάρτη, ὁ Ἕλληνας ἔχει δώσει κι ἀπὸ μιὰ μάχη, ἔχει κερδέψει κι ἀπὸ μιὰ νίκη... "Ὅταν θὰ τὸν παίρνετε στὰ χέρια του ὁ ραγιάς, μὲ μιὰ ματιὰ θ' ἀγκυλιάζει τὰ περασμένα του μεγαλεῖα. Μὲ τοὺς Πέρσες τὰ πιὸ παλιὰ του, μὲ τὸν Ἀλέξανδρο ὡς τὶς Ἰνδίες, μὲ τοὺς Βυζαντινοὺς ὡς τὸν Ταῦρο καὶ τὸν Ἀντίταυρο, ὡς τὸν Εὐφράτη καὶ τὴν ἔρημο. Θὰ πλημμυρίζουν τὰ στήθια του περηφάνεια καὶ δὲν θὰ βλέπει τὴν ὥρα νὰ σπάσει τὰ δεσμά του, νὰ ξαναζήσει τὴν παλιὰ του δόξα...

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ : Σοῦ πρέπει, Ρήγα, κάθε παίνεμα γι' αὐτό. Δουλεύεις γιὰ τὸ γένος σου.

ΡΗΓΑΣ (Γοργῶ, διαμαρτυρία) : Ἔτσι ἦτανε στὴν ἀρχή. (Ἐμπνευσμένα). "Ὅμως τώρα, ὄλη τὴν ὥρα ἔχω μπροστά μου τὴν ὁρασιά ἐνὸς κόσμου ποὺ κλείνει ὄλο τὸ Μπαλκάνι καὶ χύνεται πέρα κι ἀπ' αὐτό... Σ' αὐτὸ τ' ὄνειρό μου, οἱ δύστυχες τοῦτες χώρες ποὺ εἶναι ἀδελφωμένες σήμερα στὴ σκλαβιά, τὶς βλέπω ἀδελφωμένες σὲ μιὰ μεγάλη Δημοκρατία. (Μὲ φλόγα). "Ὀχι, δὲν δουλεύω μονάχα γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Θέλω νὰ ἐτοιμάσω γιὰ τούτῃ τὴ Δημοκρατία τὸ Μπαλκάνι ὁλόκληρο. Κι ἂν ἀρχίζω ἀπὸ τοὺς γραικοὺς ραγιάδες εἶναι γιατί αὐτοὶ μοῦ φαίνονται πιὸ ἐτοιμοὶ ν' ἀνάψουν τὸ φυτίλι. Ὡσποῦ νὰ βάλω ἐκεῖ κάτω τὴ φωτιά, ἡ ἔταιρία μας ἐδῶ θὰ χαζιρέψει τοὺς δικούς σας. Ἔτσι, ποὺ μιὰ σπῖθα νὰ τιναχτεῖ, νὰ σηκωθοῦν θεόρατες οἱ φλόγες.

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ : Κι ἀπὸ τὶς τόσες χιλιάδες ποὺ θ' ἀπλωθεῖ τὸ μυστικὸ μας δὲν στοχάζεσαι πῶς μπορεῖ νὰ πάρει μυρωδιά ὁ Σουλτάνος; Δὲν φοβᾶσαι μὴ ἀνανοηθεῖ καὶ βάλει μαχαίρι στοὺς ραγιάδες;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Ἡ παρατήρηση τοῦ Σλατινεάνου εἶναι σωστὴ. Ὁ Ἀνατολίτης εἶναι ἀπαθὴς ἀλλὰ μὲ ξαφνικὲς κρίσεις ἄγριας βουλής θεριοῦ διψασμένου γιὰ αἷμα. Κ' ὕστερα, ἅμα ἰδεαστεῖ μιὰ φορά, θὰ σφιχτεῖ, θὰ πάρει τὰ μέτρα του, καὶ θὰ κάνει τὴ σκλαβιά τοῦ ραγιά δέκα φορές βαρύτερη.

ΡΗΓΑΣ (Μὲ φλόγα) : Ποιά μέτρα μπορεῖ νὰ πάρει, πρίγκιπά μου, στὴν κατάσταση ποὺ βρίσκεται σήμερα ἡ Τουρκία; Ἄλλη δουλειὰ δὲν κάνω τὰ τελευταῖα δεκαπέντε χρόνια ποὺ εἶμαι γραμματικὸς κοντὰ στοὺς ὀσποντάρους, μὰ κι ὅζω ἀπὸ τὶς κοῦρτες τους, παρὰ ν' ἀκολουθῶ προσεκτικὰ καὶ νὰ σπουδάζω τὸ κράτος τοῦ τυράννου.

ΦΙΛΙΤΗΣ (Γοργῶ) : Καὶ ποῖο εἶναι τὸ συμπέρασμά σου;

ΡΗΓΑΣ : Πῶς βρίσκεται σὲ κατάντια. Ἡ παραλυσία στὴ διοίκηση εἶναι τόση, ποὺ ἡ κεντρικὴ ἐξουσία τοῦ Σουλτάνου ἔχει γίνε ἀπὸ καιρὸ ἴσκιος μονάρχος... Τὰ παντοδύναμα τάγματα τῶν Γενιτάρων περιφρονοῦνε τὶς προσταγὰς του κ' εἶναι ἀσάλευτο ἐμπόδιο σὲ κάθε ἰδέα γιὰ ξαναδιοργάνωση τοῦ στρατοῦ... Μεγάλο μέρος τῆς ἐξουσίας τὸ ἔχουνε στὰ χέρια τους οἱ δικοὶ μας, οἱ Φαναριώτες. Ἐδῶ σὰν ὀσποντάρους, στὸ Διβάνι καὶ στὴν Ἀρμάδα σὰν μεγάλοι Δραγουμάνοι. Κόβει κάπου-κάπου τὸ κεφάλι κανενός. Μὰ στὸν τόπο του φυτρώνει ἄλλο. Χτὲς ἦρε τὸ κεφάλι τοῦ Μαυρογένῃ καὶ σήμερα ξεφύτρωσε ὁ Σούτσος ποὺ μὲ κρᾶζει καὶ παίρνει τὶς συμβουλὲς του καμιά φορά. Στὴν ἐξωχώρα, στὰ βουνά, κλεφτουριά κι ἀρματωλίκια... Στὸ Σούλι,

Τζαβέλληδες και Μποτσαρέοι, ακόμα και οι Βαλῆδες άργισαν να κάνουν κουμάντο για λογαριασμό τους. Ο Άλῆς στά Γιάννα και ό Πασβάντογλου στο Βιδίσι.

(Γενική εξέγερση. "Όλοι φωνάζουν, γοργά, ό ένας μετά τόν άλλον. Ακούγεται μακρινός τροχασμός άλόγου).

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ : Μην όνοματίζεις αυτόν τόν άτιμο, τόν Πασβάντογλου...

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ : Δέν είν' άνθρωπος να έλπίζει κανείς τίποτα άπ' αυτόν, τόν πονηρό και κακόψυχο μπουσάκο που άπό τό τίποτα μέ κακουργίες έγινε πασάς στο Βιδίσι.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ : "Έβαλε στο νοϋ του ό τιποτένιος να γίνει σ' όλο τό Δούναβι άφέντης, και μέρα δέν πέρασε που να μην περάξει τή Βλαχία.

ΦΙΛΙΤΗΣ : Κ' ύστερα, ήρθε μέ τό βρωμασκέρι του να μάς κάνει τόν φίλο, να βοηθήσει τόν Μαυρογένη...

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ : Ό Μαυρογένης θα τόν συγύριζε, μά τό μωρίστηκε, ό κατεργάρης, τό σ'τριψε νύχτα, να γλυτώσει.

ΡΗΓΑΣ : Τότε πέρασε άπό τήν Κραϊόβα, τόν γνώρισα καλά και τόν εύκόλινα να φύγει. Είναι σήμερα προστάτης του ραγιά, ό μεγαλύτερος έχθρος του Σελήμ. Του 'χω στείλει κρυφά μήνυμα μέ τούς στίχους που 'χω γράψει γι' αυτόν και προσμένω άπόκριση.

"Τι στέκει, Πασβαντόγλου, τόσον έκστατικός; Τινάζου στο Μπαλκάνι, φώλιασε σαν άϊτός. Τους λύκους και κοράκους καθόλου μην ψηφάς, με τόν ραγιά ένώσου, άν θέλεις να νικάς".

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Έγώ θα είχα να σου συστήσω περισσότερη προσοχή στις κινήσεις σου. Τό ξέρεις πώς σπιούνει μάς τριγυρίζουν. Πριν ήμουν άδιάφορος, αλλά τώρα, άρχίζω να φοβόμαι για σένα.

(Ό τροχασμός του άλόγου σταματάει).

ΝΤΙΝΙΚΟ (Μπαίνοντας, δειλά, στον Ρήγα) : Άφέντη, ένας άνθρωπος έφτασε άπό τό Βουκουρέστι κ' έχει ένα γραμμαία για σένα.

ΡΗΓΑΣ : Δέν σου είπε τ' όνομά του, Ντινίκο;

ΝΤΙΝΙΚΟ : Είναι, λέει, άπ' αυτόν τόν Γκαντίνο.

ΡΗΓΑΣ (Άπορία) : Ποιον Γκαντίνο;

ΝΤΙΝΙΚΟ : Αυτόν τόν πρόξενο τής Φράντζας.

ΡΗΓΑΣ (Γελώντας) : Χά, χά, ά, λές τόν Γκοντέν. Και δέν σου τό 'δινε να μου τό φέρεις;

ΝΤΙΝΙΚΟ : "Όχι, πρέπει, λέει, στα χέρια σου.

ΡΗΓΑΣ : Πές του ν' άνέβει.

(Ό Ντινίκο φεύγει).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Και που ξέρει ό πρόξενος πώς είσαι έδώ;

ΡΗΓΑΣ : Του 'δωσα είδηση πριν φύγω. (Στόν άνθρωπο που, μπαίνοντας με στολή κλητήρα του προξενείου, βγάζει τό κασκέτο του). "Α, εσύ είσαι, Μίρτσα;

ΜΙΡΤΣΕΑ (Δίνοντας τό γράμμα) : Είναι άπό τόν έξοχώτατο.

ΡΗΓΑΣ : Εύχαριστώ. (Ανοίγει. Στους άλλους). Να με συγχαρέστε, μά σιγάμη. (Διαβάζει λίγες στιγμές). Πές του πώς, πριν φύγω τή νύχτα, θα περάσω να τά πούμε. (Ό Μίρτσα υποκλίνεται και φεύγει. Στους άλλους). Με θέλει γιατί έχει, όπως μου γράφει, καινούριες πληροφορίες άπό τό Μιλάνο. (Χαρούμενα, βάζοντας τό γράμμα στην τσέπη του). Ό "Υπατος, λέει, ετοιμάζεται να κτυπήσει τή Βενετία. Βλέπετε πώς δέν έχω μαντέψει άσχημα. Γι' αυτό βιάζομαι να φύγω.

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ (Ζωηρά) : Είναι λάθος αυτό που είπες στον καθάση πώς φεύγεις τή νύχτα...

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ : Και καλό είναι ν' αναβάλεις...

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ ... Να υπερδέψεις τ' άχνάρια σου.

ΡΗΓΑΣ (Με χαμόγελο) : Ησυχάστε, ό Μίρτσα είναι δοκιμασμένος.

ΦΙΛΙΤΗΣ : Τά σύρτα-φέρτα σου στο γαλλικό προξενείο είναι πολλά και άδύνατο να μην τά 'χουνε προσέξει.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ (Δείχνοντας τόν Φιλίτη) : Έμεις είμαστε γατροί και γυρίζουμε και ακούμε. Κ' ένας λόγος έχει βγει, πώς είσαι πράκτορας τών Γάλλων. Ψέματα, Σύλβεστρε;

ΦΙΛΙΤΗΣ : Άλήθεια λέει ό Περδικάρης. Σου τό 'χω πεί, νομίζω, κι άλλη φορά, Ρήγα, πώς έχω ακούσει να λένε πώς είσαι στός Γάλλους δραγουμάνος.

ΡΗΓΑΣ (Πειραγμένος. Έντονα) : Ούτε τό ένα είμαι, ούτε τό άλλο. Είμαι μονάχα φίλος στενός του Γκοντέν. Τόν έχω βάλει

στην καρδιά μου, πρώτα γιατί αγαπάει τούς Γραικούς—έχει πάρει, όπως θα ξέρετε, κι 'Αζιτώτσα γυναικία—κ' ύστερα, είναι τό μόνο πρόσωπο που μπορεί να μου δώσει επίσημες είδησεις για τό πώς πορεύεται ή Έπανάσταση. Και καταλαβαίνετε πόσο μάς είναι χρήσιμες για όσα έχουμε στον νοϋ μας. Και τώρα, (Δείχνει τα χαρτιά στο τραπέζι) σάς αφήνω έδώ τά σχέδια τών χαρτιών που θα συντάξω και θα τυπώσω μυστικά στη Βιέννα... Θα τά κρύψετε όσο μπορείτε καλύτερα. Έσεις, Φιλίτη, Περδικάρη και Μουντεάνου, αυτά θα τά μοιράζετε κρυφά στους εμπιστους τής Έταιρίας, χωρίς όνομα και χωρίς να λένε άπό που έρχονται. Άπάνω σ'αυτά θα κάνετε τήν καθηχτηκή δουλειά μας. (Παίρνοντας και δείχνοντας ένα χαρτί). Μ' αυτό τό χαρτί κηρύχνουμε συναγερμό τής Λευτεριάς σ' όλους τούς λαούς, όσοι στενάζουν κάτω από τήν βδελυρότατη και άνυπόφερτη δεσποτεία του Σουλτάνου, χωρίς κανένα ξεχωρισμό θρησκείας. Σ' αυτό τό κηρύγμα βάνω καταμαρτυρία τά φυσικά στοιχεία. Ακούστε. (Διαβάζει).

—Ούρανε... Έσύ είσαι ό άπροσωπόληπτος μάρτυς τών κακουργημάτων τους...

—Ήλιε... Έσύ βλέπεις καθημερινώς τά θηριώδη τους άνομήματα...

—Γή... Έσύ ποτίζεσαι άδιακόπως άπό τά ρείθρα τών άθώνων αιμάτων...

(Αφήνει τό χαρτί στο τραπέζι).

ΠΟΛΛΟΙ ΜΑΖΙ (Συνεπαρμένοι) Μπράβο, μπράβο...

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Όραία και σωστά λόγια, Ρήγα.

ΦΛΟΡΕΣΚΟΥ :... Και κάμποσο επικίνδυνα...

ΜΟΥΝΤΕΑΝΟΥ : Μά τί γίνεται σπουδαίο χωρίς κίνδυνο;

ΜΠΑΛΑΤΣΕΑΝΟΥ : Έμεις έδώ, Ρήγα, θα φυλάξουμε τό μυστικό όσο μπορούμε πιο τέλεια.

ΣΛΑΤΙΝΕΑΝΟΥ (Ζεστά) : Γι' αυτό δίνω και γώ έγγύηση σε όλους.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ : Μιλιά στις γυναίκες. Η γλώσσα τους άλέθει χωρίς λογαριασμό.

ΡΗΓΑΣ (Παίρνοντας ένα μεγάλο χαρτί άπό κάτω) : Έχω έδώ κ' έναν όρκο που μπορεί να δίνουν οι φίλοι, όταν θα τούς μπάζετε στο μυστικό. Είναι άπό τό Θούριο που σάς έχω πεί πολλούς ατίχους αυτές τις τελευταίες μέρες που τόν ετοιμάζα. (Διαβάζει) :

"Ό Βασιλεύ του Κόσμου, όρκίζομαι σε Σέ, Στήν γνώμη τών Τυράνων να μην έλθω ποτέ. Μήτε να τούς δουλεύσω, μήτε να πλανηθώ εις τά ταξίματά τους, για να παραδοθώ."

ΟΛΟΙ ΟΡΘΙΟΙ (Πλήρ του Μπρανκοβεάνου) : Μπράβο, μπράβο.

ΦΙΛΙΤΗΣ : Πρέπει να τόν πούμε κ' έμεις όλοι, καθώς βρισκόμαστε δώ, στο ξεκίνημά μας. (Στόν Ρήγα). Λέγε τον άργά. (Τόν λένε άργά, όλοι, πλήρ του Μπρανκοβεάνου, με μεγάλη συγκίνηση, ακολουθώντας τόν Ρήγα).

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Στόν Ρήγα) : Μην νομίζεις πώς δέν είμαι σύμφωνος επειδή δέν σηκώθηκα. Τό ξέρεις, πιστεύω, πώς δέν όρκίζομαι ποτέ.

ΡΗΓΑΣ : Θυμάμαι, πρίγκιπά μου, που δέν όρκίστηκες και στον πόλεμο τών Τριών Ίμπεριων, όταν σου γύρεψαν ασφάλεια.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Προτίμησα να με κατατρέξουν. Οι άνθρωποι σαν και μένα δέν όρκίζονται. Φθάνει ό λόγος τους...

"Όμως, δέν σου τό κρύβω, Ρήγα, είμαι άνήσυχος που φεύγεις.

ΡΗΓΑΣ : Γιατί, πρίγκιπά μου;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ : Γιατί μέσα σου είσαι άνήσυχος και σύ.

ΡΗΓΑΣ : Έγώ είμαι γαλήνιος και χαρούμενος που τρέχω στον σκοπό μου.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Σηκώνεται, τόν ζυγώνει. Με χαμηλό-τερη φωνή, σαν έμπιστευτικά) : Άν ήταν έτσι, δέν θα 'κανες τό βαρύτατο αυτό λάθος που έμαθα πώς έπτεσε.

("Όλοι οι άλλοι παρακολουθούν τόν διάλογο με έντονη προσοχή").

ΡΗΓΑΣ (Ταραγμένος) : Ποιό λάθος;

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΥ (Τό ίδιο) : Είναι δυο βδομάδες που έρχισες να πουλάς ό,τι έχεις. Κι αυτό δέν είναι πράξη ανθρώπου που στοχαζεται να γυρίσει και να 'ναι πάλι μαζί μας. (Με μεγάλη συγκίνηση). Εύχομαι στον Θεό για τόν θρίαμβό σου... για τόν θρίαμβό μας. Όμως, για να ξεκάνεις τά πάντα, θα πεί πως έχεις μια ύποψια. Πώς μπορεί τά πράγματα να σου 'ρθουν άνάστροφα.

ΡΗΓΑΣ : Όχι, πρίγκιπά μου. (Έντονα). Πιστεύω πώς ό άγώνας θα στεφανωθεί. Άλλά πουλάω ό,τι έχω και δέν έχω γιατί έγώ θα πληρώσω να τυπωθούν όλα αυτά που βλέπεις, κι όλα

τά ξεοδά μου, ως την ημέρα που θα μπορέσω να πατήσω το ιερό χώμα της Πατρίδας.

ΜΠΡΑΝΚΟΒΕΑΝΟΙ : Και δεν θα μπορούσε να γίνει μια συνεισφορά;

ΡΗΓΑΣ : Δεν στοχάζεσαι πώς αυτό θα μαθεύταν και θα 'δινε άφορμή μεγάλη στους εχθρούς μας; (Με μεγάλη συγκίνηση. 'Ανοίγοντας τὰ μπράτσα του). 'Αδέρφια μου, έχετε γεια. 'Ελάτε να σ'αε σφιξώ και να σ'αε φιλήσω έναν-έναν. (Τους αγκαλιάζει και τους φιλεί). Καί, ή θα με δείτε μέσα στις φλόγες του πολέμου ν' άνεμίζω τή σημαία τής Λευτεριάς και τής Δημοκρατίας στο Μπαλκάνι, σ' όλους τους λαούς, ή θα λάβετε μέσα σ' ένα πήλινο άγγειό τή στάχτη μου...

ΕΙΚΟΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

Νύχτα, στο σπίτι του Ρήγα, στον "Αη-Δημήτρη τής Νταμποβίτσας, στο κάτω πάτωμα, σε μια μεγάλη κάμαρα που χρησιμοποιεί και για κελλάρι. Πλατιά εξώπορτα, δεξιά, και μια μικρή, άριστερά, που φέρνει και σ' άλλες κάμαρες. Στο βάθος φαίνονται σακιά γεμάτα και τὸ άνοιγμα μεγάλου κασониού για καλαμπόκι. 'Ανάμεσα δεύτερον και πρώτον επίπεδον, δυο-τρία κοινά κασόνια, και πλάι τους, ένας μεγάλος σωρός χαρτιά και φυλλάδια. 'Από τὸν λυγροστάτη φωτίζει τήν κάμαρα ένας πεντάφωτος μεγάλος λύχνος. "Άλλος ένας δίφωτος λύχνος είναι άπάνω στο ένα από τὰ κασόνια που είναι ανάμεσα στο δεύτερο και πρώτο επίπεδο. 'Ο Ρήγας, με τὰ ρούχα τής ημέρας, κρατάει ένα μπλίκιο χαρτιά και τὰ τακτοποιεί σκυμμένος. Πλάι του, ὁ άδερφός του ὁ Κώστας κρατάει άλλα χαρτιά και είναι έτοιμος να τού τὰ δώσει, όταν ὁ Ρήγας θά 'χει τακτοποιήσει τὰ πρώτα στο κασόνι του.

ΡΗΓΑΣ (Κρατώντας άκόμη μερικά χαρτιά, γυρίζει προς τὸν Κώστα) : Είσαι σίγουρος πώς δεν άφησες χαρτιά στο σπίτι τής Βλάσκας;

ΚΩΣΤΑΣ (Μικρότερος άδερφός του Ρήγα, ένα λυγρό παλληκάρι, με μορφή Θεσσαλοῦ χωριάτη) : "Όσα μου σημάδεψες προχτές, είναι όλα εδώ. Τ' άλλα που άπόμειναν είναι σωρός.

ΡΗΓΑΣ : Θά τὰ κάψεις, να μην σε δεί όμως ή μάνα.

ΚΩΣΤΑΣ (Με ύφος καιηρόριας) : Φεύγεις χωρίς να τής πείς τὸ έγε—γεια, να τής φιλήσεις τὸ χέρι και να πάρεις τήν εὐχή τής; Και να σου πῶ τήν αλήθεια, αυτό δεν μ' άρέσει.

ΡΗΓΑΣ (Πικρά) : Είσαι άδερφός μου και δεν με ξερείς... σαν να 'σαι ξένος. (Με συγκίνηση). Δεν άντεχε τούτη ή καρδιά

(κτυπάει τὸ στήθος του). Να τήν δῶ να κλαίει... Δεν μου βαστούσε να τής δώσω τέτοια λύπη, μα οὔτε και γῶ ὁ ίδιος δεν θά μπορούσα να βαστάξω τή δική μου... γιατί, πούδς ξέρει... (Μετὰ μικρὴ σιωπή). Τί τής είπες;

ΚΩΣΤΑΣ : Αυτό που συμφωνήσαμε : Πώς μισεύεις για τὸ 'Αρντεάλ, ν' άνταμώνεις κάποιους πελάτες για μια μεγάλη προμήθεια πετσιῶν που θά τούς κάνεις... Σήκωσε τὸ χέρι τής και είπε "να 'χει τήν εὐχή μου". (Μετὰ μικρὴ σιωπή). Δεν ξέρω μονάχα πώς θά τής τὸ φέρω, άμα τήν πάρω να φύγουμε από τὸ Μοῦλκι για να τήν πάω σ' αυτό τὸ σπιτάκι τής Κραϊόβας...

ΡΗΓΑΣ (Σαν τρομαγμένος) : Δεν πρέπει να καταλάβει πὸς τὸ Μοῦλκι πουλήθηκε. Θά υποφιαστεί, θά πέσει άρρωστη. ('Εμπιστευτικά). "Άκουσε τί θά κάνεις : 'Η μάνα έλεγε τελευταία πὸς είχε πονοκεφάλους. Θά τήν πᾶς στὸν γιατρὸ τὸν Περδικάρη να τήν κοιτάξει, και θά τὸν ὀρμηνέψεις να τής πεί ν' αλλάξει άέρα, κατάλαβες; (Σκύβει, τακτοποιεί τὸν τελευταίο μπλίκιο χαρτιά και παίρνει από τὰ χέρια του Κώστα ένα άλλο μάτσο και εξακολουθεῖ τήν τακτοποίηση στο ίδιο κασόνι).

ΚΩΣΤΑΣ (Με ύφος κατηγορίας) : 'Αφήνω τή μάνα που θά κακοζήσει στο σπιτάκι τής Κραϊόβας. Τὸ κλαίει ή ψυχὴ μου αυτό τὸ Μοῦλκι... "Ήτανε καταστροφή αυτό που 'κανες. Τὸ δώσαμε στη μισή τιμή.

ΡΗΓΑΣ (Χωρίς να γυρίσει, εξακολουθώντας τὸ συγκόμισμα τῶν χαρτιῶν στο κασόνι) : Καταλαβαίνω, φοβάσαι μη δεν σ' άφήσω αρκετὰ για να μπορέσεις να ζήσεις.

ΚΩΣΤΑΣ : "Όσο γι' αυτό, ας είναι καλά τὰ χέρια μου.

ΡΗΓΑΣ : "Έννοια σου και δεν σ' εμπιστεύτηκα στὰ χέρια σου. 'Ο γιατρός ὁ Σὺλβεστρος ὁ Φιλίτης θ' άποκριθεῖ στην κάθε σου χρεια, και σένα και τής μάνας, από δικά μου χρήματα.

ΚΩΣΤΑΣ : "Ας είσαι καλά, όμως τὸ κτῆμα πάει μισοτιμῆς. "Όποιος πουλάει βιαστικά...

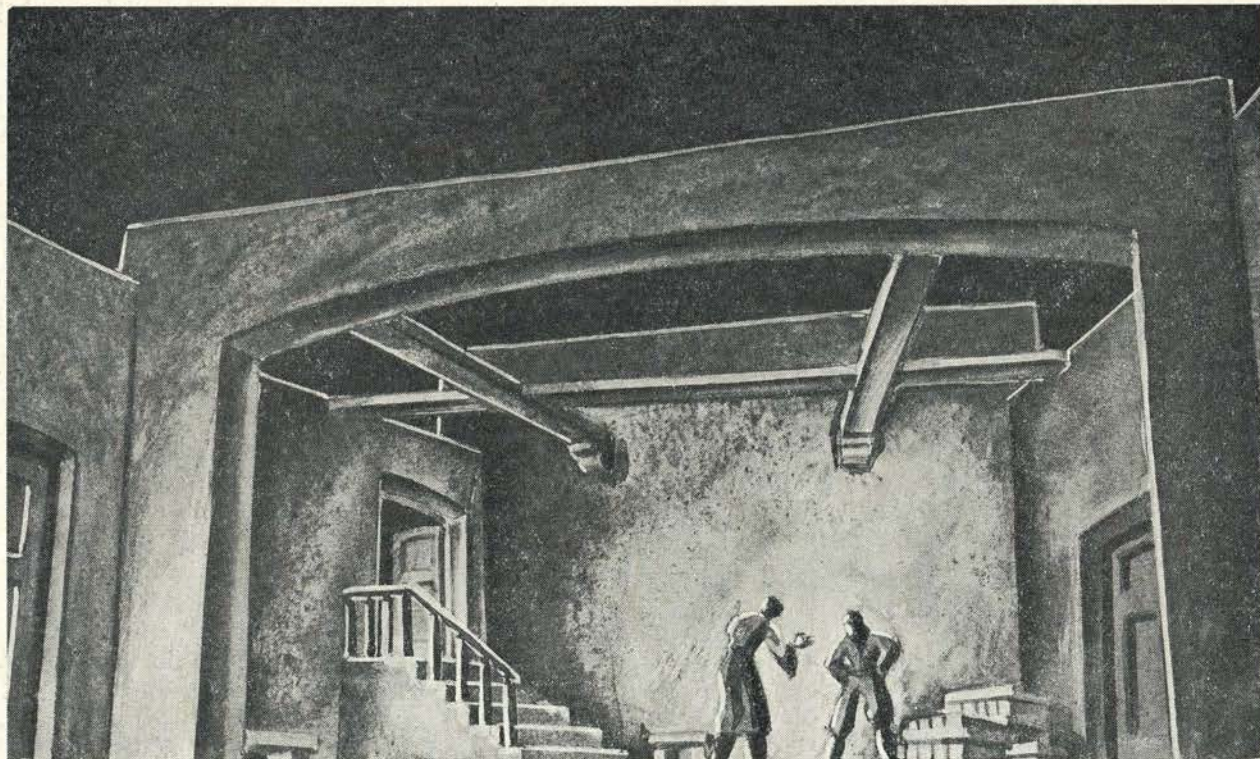
ΡΗΓΑΣ ("Έντονα, άλαφρά άγανακτημένος) : 'Ακόμα δεν μπορείς να τὸ καταλάβεις, Κώστα. Πόσες φορές θά σου τὸ πῶ; Τὸ 'δωσα έτσι γιατί τὸ 'δωσα σ' ανθρώπους που είναι μπιστεμένοι και δεν θά φημολογήσουν τίποτα γι' αυτό... και είναι άνθρωποι που δεν είχαν να τὸ πληρώσουν στην αξία του. ('Ακούγονται κτύποι στην εξώπορτα).

ΡΗΓΑΣ : Τώρα, τώρα...

('Ο Ρήγας και ὁ Κώστας άρπάζουν άστραπιαία τὰ πάντα,

Μακέτα σκηνογραφίας του Κλ. Κλώνη για τή δεύτερη εικόνα

του Β' μέρους του ιστορικού δράματος του Μελά "Ρήγας"



κασόνια, χαρτιά και τὰ ἐξαφανίζουν βγαίνοντας ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πόρτα. Ξανακοινοῦνται κτύποι στὴν πόρτα).

ΚΩΣΤΑΣ (Βγάζοντας τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴν πόρτα, ἀριστερά) : Τώρα, τώρα...

(Βγαίνον καὶ οἱ δύο ἀπὸ τὴν μικρὴ πόρτα. Ὁ Κώστας ἀνοίγει τὴν ἐξώπορτα. Ἐνας ἄντρας παρουσιάζεται, ψηλός, ντυμένος μὲ χοντρὴ ἄσπρη λερωμένη φορεσιά ἀπὸ σαγάκι, ἄσπρο φεσάκι, δεμένο στὸ κεφάλι μὲ μαῦρο μαντίλι. Ἔχει μιὰ κροτὴ σπάθα κορασμένη ἀπὸ τὴ μέση του, ὅπου φαίνεται καὶ ἡ λαβὴ μιᾶς κουμπούρας. Πρόσωπο ἀρρενωπὸ, μὲ φρύδια παχειὰ καὶ μαῦρη μουστάκα. Κρατᾷ στὰ χέρια του ἓνα πρωτόγονο φανάρι ἀναμμένο).

ΑΧΜΕΤ (Ἀφήνοντας τὸ φανάρι κάτω) : Ντομπρουβέτσι. Εἶμι οὐ Ἀχμέτ, τοῦ Πασβάντογλου πασᾶ οὐ σκιπετάρ'. Ποιὸς εἶν' ὁ Ρήγας ἐντῶ;

ΡΗΓΑΣ (Ἐγκάρδια) : Δὲν μὲ γνωρίζεις, Ἀχμέτ; Δὲν φάγαμε ψωμὶ ἀντάμα; Δὲν πέρασες μὲ τὸν πασᾶ ἀπὸ τὴν Κραϊόβα, ὅταν σᾶς κυνηγοῦσε ὁ Μαυρογένης;

ΑΧΜΕΤ : Γκόσποντα Ρήγας, συμπάθιο. Τώρα γνωρίζεις ἐγκώ. Ἐφτασα ἀπὸ τοῦ Βιντίν τούτῃ τὴν ὥρα, ἄφρησα τ' ἄλογο στοῦ χάν'. (Βγάζει ἀπὸ τὸν κόρφο του ἓνα γράμμα στενόμακρο, σφραγισμένο μὲ βουλοκέρι. Τὸ προτείνει στὸν Ρήγα). Εἶνι γράμμα ἐντῶ ἀπὸ τοῦ Πασβάντογλου τοῦ χέρ'. Καὶ χαιρετίσματα ἀπὸ τὸν πασᾶ.

ΡΗΓΑΣ (Τὸ παίρνει) : Εὐχαριστῶ. (Διαβάζει τὸ γράμμα καὶ τὸ βάζει στὴν τσέπη του). Ἐφτασες καλὰ ἐδῶ; Δὲν βρήκες κανένα ἐμπόδιο, δὲν ἀπάντησες κανέναν στὸ δρόμο;

ΑΧΜΕΤ : Ποῦ νὰ σταμάτησα ἐγκώ; Ἐγκώ τράβηξα μπρέγκου-μπρέγκου.

ΡΗΓΑΣ : Κατάλαβα, ἀπὸ κορφὴ σὲ κορφὴ.

ΑΧΜΕΤ : Μονοπάτ' γιὰ μονοπάτ', λόγγου γιὰ λόγγου.

ΡΗΓΑΣ : Μπράβο, Ἀχμέτ. Θέλεις νὰ φᾶς, θέλεις νὰ κοιμηθεῖς ἐδῶ;

ΑΧΜΕΤ : Ὁχι. Ὁ πασᾶς εἶπι νὰ φεύγεις ὀγλήγορος ἐγκώ.

ΡΗΓΑΣ (Ποῦ στὸ μεταξὺ ἔχει βγάλει ἀπὸ τὴν τσέπη του ἓνα δευμάτιο σακκουλάκι μὲ νομίσματα. Παίρνοντας μιὰ φούχτα τοῦ τὴν βάζει στὸ χέρι) : Αὐτὰ δικά σου, μπαξίς, καὶ στὸν πασᾶ χαιρετίσματα.

ΑΧΜΕΤ (Κάνοντας μὲ τὸ χέρι τεμενᾶ) : Φχαριστιέμαι. Ντομπρουνόντ', (Βγαίνει ἀπὸ τὴν ἐξώπορτα).

ΚΩΣΤΑΣ (Κλείνοντας τὴν πόρτα) : Τρόμαξα, ἔφυγε τὸ αἷμα μου. Θάρρησα πὼς ἦτανε κανένας σπιτίρος τοῦ Νερκέλιους.

ΡΗΓΑΣ (Τραβώντας ἀπὸ τὴ μέση του ἓνα μικρὸ στυλέτο καὶ δείχνοντάς το) : Θὰ καλοπέρναγε. Θὰ κοιμόταν τὸν αἰώνιο κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ πάτωμα... (Ξαναβάζει τὸ στυλέτο στὴ θέση του).

ΚΩΣΤΑΣ : Τί σοῦ γράφει ὁ Πασβάντογλου;

ΡΗΓΑΣ : Πὼς εἶναι ὀλότελα δικὸς μου. Ὅταν νομίσω πὼς ἤθελε ἡ εὐλογημένη ὥρα, φτάνει νὰ τοῦ γνέψω γιὰ νὰ ξεκινήσει... Εἶναι ἄξιος ἄνθρωπος καὶ γιὰ εἰρήνη καὶ γιὰ πόλεμο, κ' ἔχει γύρω του παλληκάρια πιστὰ σὰν τὸν Ἀχμέτ ποῦ πέταξε σὰν ἀητός ἀπὸ κορφὴ σὲ κορφὴ, ἀπ' τὸ Βιδίν ὡς ἐδῶ.

ΚΩΣΤΑΣ : Μὰ τί συμφέρον ἔχει αὐτός;

ΡΗΓΑΣ : Ἔχει λεύτερη ψυχὴ... Δὲν θέλει νὰ 'ναί δούλος τοῦ Σελήμ... καὶ θὰ 'τανε σπουδαῖο, σὲ μιὰ δύσκολη στιγμή γι' αὐτόν, μιὰ βοήθεια δικὴ μας.

ΚΩΣΤΑΣ (Σὰν νὰ θυμάται κάτι) : Ἀλήθεια, ξαστόχησα : Τί σοῦ 'λεγε ὅλο τ'ἀπόγεμα ποῦ σὲ κράτησε κοντὰ του ὁ Γκοντέ;

ΡΗΓΑΣ (Ἐμπιστευτικά, χαμηλά, σὰν νὰ φοβάται μὴν ἀκούσει κανεὶς) : Ἡ Βενετιά πὲς εἶναι ἀποικισμένη. Ὅλοι οἱ δρόμοι ἀπὸ δὴση κι ἀπὸ βορρᾶ εἶναι στὰ χέρια τοῦ Κόρσου... Ποῦ θὰ τοῦ πάει; Δὲν θὰ γλυτώσει. Καὶ τότε... καταλαβαίνεις. (Μετὰ μικρὴ σιωπὴ, δείχνοντας μὲ τὸ μᾶτι τὴν μικρὴ πόρτα ἀριστερά). Μὰ τί χάνουμε καιρὸ μὲ τίς κουβέντες; Πρέπει νὰ βάλουμε τὰ χαρτιά στὰ κασόνια καὶ νὰ τὰ καρφώσουμε. Τί ὥρα εἶπες νὰ 'ρθεῖ στὸν ἀμαξῶ τοῦ Ποσταλιόνε;

ΚΩΣΤΑΣ : Οὐ... ἔχουμε μπροστὰ μας ὥρα. (Ἐμπιστευτικά καὶ χαρούμενα). Πῆγα ὁ ἴδιος καὶ διάλεξα ἐξῆ ἄλογα στὸ χάνι, τὰ καλύτερα.

ΡΗΓΑΣ (Ἐντονα) : Τὸ εἶπες ὅμως πὼς δὲν θέλουμε συνταξιδιώτες;

ΚΩΣΤΑΣ (Μελαγχολικά) : Δὲν τὸ εἶπα, τὸ πλέρωσα. Πλέρωσα ὅλες τίς θέσεις ποῦ θὰ μείνουν ἄδειες, κι ἀπάνω σ' αὐτὸ, ἕκαστα κ' ἓναν καυᾶ. Αὐτὸς παίρνει πάντα μαζί του ἓναν μικρὸ γιὰ βοήθῃ, καὶ τοῦ 'βαλα μπόλικο γρόσια στὸ χέρι γιὰ νὰ τὸν ἀφήσει. (Ἀγανακτισμένος). Καί, ὁ γάιδαρος, εἶναι ἄνθρωπὸς μας, εἶναι ὁ Κυριάκος τοῦ Πολύζου ποῦ σοῦ χρωστάει τόσες χάρες.

Εἶναι σίγουρος ὅμως κανένας πὼς δὲν θὰ βγάλει ἄχνα γι' αὐτὸ τὸ ταξίδι.

ΡΗΓΑΣ (Ἀνυπόμονος) : Θὰ βάλουμε τὰ χαρτιά στὰ κασόνια καὶ ἡ ὄχι;

(Ἀκούγονται ἄμαξα ποῦ σταματᾷ στὴν πόρτα, κι ἀμέσως ἔπειτα κτυπήματα). (Ὁ Ρήγας καὶ ὁ Κώστας μένουν σὰν ἀποβολομένοι καὶ ἄφωνοι γιὰ λίγες στιγμὲς. Οἱ κτύποι ἐπαναλαμβάνονται).

ΡΗΓΑΣ (Ἀποφασιστικά) : Ποιὸς εἶναι;

(Καμιά ἀπόκριση).

ΡΗΓΑΣ (Μὲ τὸ χέρι στὴ μέση) : Ἄνοιξε, Κώστα. (Ὁ Κώστας ἐκτελεῖ. Μιὰ γυναικεία σιλουέτα, κουκουλωμένη σὲ μαῦρο μανδύα ποῦ σκεπάζει καὶ τὸ πρόσωπό της, γλυστοῦρει ἀργὰ μέσα).

ΡΗΓΑΣ (Εὐγενικά) : Κυρά, ἐδῶ εἶναι τὸ σπίτι μου, κανένας δὲν μπορεῖ νὰ μπεῖ μπαμπολωμένος, καὶ δεῖξε μου τὸ πρόσωπό σου, ἂν θές νὰ μείνεις.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ξεσκεπάζει τὸ πρόσωπό της, κατάγλωμη, μὲ τὸ δάκρυ στὰ μάτια, μὲ φωνὴ τρεμάμενη) : Ἐγὼ εἶμαι Ρήγα.

ΡΗΓΑΣ (Κατάπληκτος) : Ἐσὺ, Ρωξάντρα;... ἐδῶ, τέτοια ὥρα, μονάχη;...

ΝΤΙΝΙΚΟ-ΣΑΦΤΑ (Ὁρμώντας ἀπὸ τὴν πόρτα) : Δὲν εἶναι μονάχη, ἐμεῖς τὴν φέραμε.

ΣΑΦΤΑ : Καὶ εἶναι καὶ ὁ ἀμαξᾶς.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Στὴ Σάφτα καὶ στὸν Ντινίκο, ἐπιτακτικά) : Τραβηχτεῖτε.

ΡΗΓΑΣ (Στὸν Κώστα) : Πάρε τὰ χαρτιά, (Τοῦ δείχνει τὸν σωρὸ ποῦ εἶναι στὸ πάτωμα) καὶ πήγαινε νὰ τὰ βάλεις τακτικά στὰ κασόνια καὶ νὰ τὰ καρφώσεις.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ βαθειὰ συγκίνηση) : Θὰ μπορούσες ἀπόψε νὰ φύγεις, χωρὶς νὰ 'ρθεῖς νὰ μοῦ πεις τὸ "ἔχε-γειά";

ΡΗΓΑΣ (Περίλυπα, ὅμως ἀποφασιστικά) : Τὸ ἴδιο ἕκαστα καὶ γιὰ τὴν μάνα μου...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Θάρρηνα πὼς ἴσως εἶναι ἄλλο τὸ ἓνα, ἄλλο τὸ ἄλλο...

ΡΗΓΑΣ (Σὰν τρομαγμένος) : Καὶ δὲν στοχάστηκες πὼς, ἂν σηκωθεῖ ὁ πρίγκιπας, γιὰτί πιστεύω θὰ κοιμᾷται τέτοια ὥρα, καὶ τυχὴ νὰ κρᾶξει ἡ τὴν Σάφτα ἢ ἐσένα... Δὲν στοχάστηκες τί μπορεῖ νὰ ἀκολουθήσει;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ἀκούνητη σὰν ἄγαλμα, μ' ἓνα παγερὸ λεπτὸ χαμόγελο ὑπεροχῆς καὶ σχεδὸν οἶκτο) : Δὲν εἶχα νοῦ νὰ στοχαστώ, ὅ,τι καὶ νὰ 'ναί. (Μὲ τὰ μάτια σὰν νὰ βλέπει ἀπαίσια ὄρασιά). Μὲ τίναξε ἀπὸ τὸ κρεβάτι ὄνειρο φριχτό... (Σηκώνει τὰ δύο της χέρια καὶ σκεπάζει τὰ μάτια της)... τόσο φριχτό... τόσο φριχτό.... (Κατεβάζοντας τὰ χέρια, τῆς πέφτει ὁ μανδύας).

ΡΗΓΑΣ (Σὲ συγκινημένη συλλογὴ) : Παράξενο... κ' ἡ μάνα μου ὄνειρο εἶδε, κ' ἦτανε, λέει, ἄσχημο...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ τὰ μάτια στηλὰ στὸ κενό) : Ἦτανε γιὰ τὸ Ντούναρα γιὰ κάποια θάλασσα στενὴ, κ' ἦσουν, λέει, στὸν ὄχτο, τυλιγμένος μ' ἓνα μεγάλο ἄσπρο πανί, πιδὸ μεγάλο ἀπὸ σετόνι... Καὶ θέλησες τάχα νὰ κολυμπήσεις... μὰ καθὼς πέταξες τὸ πανί γιὰ νὰ βουτήξεις, εἶδα πὼς δὲν ἦσουν ἄνθρωπος, ἦσουν ἀπὸ τὸ λαῖο καὶ κάτω ἓνα κῆτος ὀλοπόρφυρο. Κι ὅταν βρέθηκε στὰ νερά, αὐτὸ τὸ χρώμα τ' ὀλοπόρφυρο σὰν νὰ γίνηκε αἷμα, κ' ἔτρεχε, κ' ἔτρεχε, καὶ κοκκίνησε τὰ νερά περὰ ὡς περὰ... Καὶ ἔαφνου, γίνηκε σκοτάδι, καὶ πίσω ἀπὸ τὰ βουνὰ ὑψώθηκαν φλόγες πελώριες, κ' ἓνα φῶς παράξενο πλημμύρισε τὸν θόλο. Τινάζομαι... μὲ τίς μύτες τῶν ποδιῶν τρέχω στὴ Σάφτα. "Εἶναι κακὸ αὐτὸ τὸ ὄνειρο" μοῦ λέει, "καὶ ἀπόψε φεύγει ὁ Ρήγας". (Μὲ λίκρα). Αὐτὴ τὸ 'ξερε, ἐγὼ ὄχι.

ΡΗΓΑΣ : Πὼς τὸ 'ξερε; Ἐγὼ τὸ 'κρυφα κι ἀπὸ τὴ μάνα μου, μονάχα τοὺς σύντροφους τῆς ἐταιρίας ἀποχαρτίσεια.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ φλόγα) : Μὰ πὼς ἔβαλες μὲ τὸ νοῦ σου, Ρήγα, πὼς θὰ μπορούσα νὰ μὴν γνοιαστῶ γιὰ τὴν ὥρα καὶ τὴ στιγμή τοῦ μαύρου χωρισμοῦ; Δὲν σὲ βλέπω πιά ἀπ' τὴν ἡμέρα τὴν κατάρτη ποῦ μᾶς εἶδε ὁ πρίγκιπας ἀντάμα... Ὅμως δὲν μπορῶ καὶ νὰ μὴν ἀκούω τὴ φωνὴ σου. Κάθε φορὰ ποῦ ἔρχεσαι σὲ μᾶς, στὴν πόρτα κολλάω τὸ αὐτί μου. Ἐτσι τ' ἄκουσα ὅλα ὅσα εἶπες στὸ σπίτι μας, τὸ πρωὶ στοὺς μογιάρους. Κι ἀπὸ κείνη τὴ στιγμή ἔχω στείλει τὸν Ντινίκο, κι ἅμα δεῖ ἔτοιμασίες μισομοῦ νὰ 'ρθεῖ στὸ λεπτὸ γιὰ νὰ μοῦ δώσει εἰδηση.

ΡΗΓΑΣ : Κι ἂν σ' ἀποζητήσει ὁ πρίγκιπας αὐτὴν τὴν ὥρα;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Ξέσπασμα) : Δὲν μὲ νοιάζει πιά, γιὰτί εἶμαι δῶ, ἀποφασισμένη γιὰ ὅλα. (Ἐπιτακτικά, ἀλλὰ μὲ κλάμματα στὴ φωνή). Ἐνα ἀπὸ τὰ δύο θὰ διαλέξεις, Ρήγα, τούτῃ τὴ στι-

γυμή : "Η δὲν θὰ φύγεις, ὕστερα ἀπὸ τὸ φριχτὸ μου ὄνειρο, ἢ ἀπόψε θὰ φύγουμε μαζί καὶ σ' ὅτι κακὸ κι ἂν σοῦ μέλλεται, νὰ 'μαὶ κοντὰ σου.

ΡΗΓΑΣ (Πανεμένη) : Νὰ μὴ φύγω... Κι ὁ μεγάλος μου σκοπὸς, Ρωξάντρα, πού 'χει γίνε σκοπὸς τῆς ὑπαρξῆς μου;...

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Τὸν ξέρω καὶ τὸν νιώθω τὸν σκοπὸ σου, ὅμως ἀπάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι ἡ ἀγάπη, Ρήγα. 'Εμένα δὲς καὶ πίστεψε. Πατρὶδα, γονιούς, τίτλους, πλοῦτη, ὅλα τ' ἀφήνω καὶ σ' ἀκολουθῶ σὰν τὸν ἴσκιό σου, ριγμένον ἀπὸ τὸν ἥλιο τῆς 'Αγάπης.

ΡΗΓΑΣ (Μὲ βαθεῖα συγκίνηση, περνώντας τρυφερὰ τὸ χέρι του στοὺς ὄμους τῆς) : 'Αγαπημένο πλάσμα, νομίζεις πὼς ἡ καρδιά μου δὲν ξεσπικίζεται τούτη τὴν ὥρα; Λίγο ἀκόμα καὶ θ' ἀνέβει στὰ χεῖλιά μου ἡ βλάστηση κραυγῆ στὸ Γένος μου: τί σοῦ 'φταιζα νὰ εἶμαι ὁ ἐκλεκτός σου; Στοχάζεσαι πὼς χωρὶς σπαραγμὸ μπορῶ νὰ στερηθῶ τὴν ὄνειρεμένη εὐτυχία πού μοῦ προσφέρει; "Ἐγω καὶ γὼ μὰ καρδιά ἐδῶ μέσα, γιὰ ἔρωτα φτιασμένη. Κ' ἕνας Θεὸς τὸ ξέρεῖ ἂν σὲ λατρεύω... ('Αναστενάζοντας βαθιά) Μὰ γιατί... γιατί νὰ 'χει δεθεῖ ἔτσι τὸ εἶναι μου μ' αὐτὴ τὴν τρανὴ ιδέα; Τὰ μάτια μου πολιορκοῦν οἱ ὄρασιες ἀπὸ χιλιάδες, ἑκατομμύρια ραγιάδες πού τεντώνουν τὰ ἀλυσωμένα χέρια τους προσμένοντας ἀπὸ μένα τὴ λευτεριά τους, τὴ δική τους, τῶν παιδιῶν τους καὶ τῶν παιδιῶν τῶν παιδιῶν τους... Καὶ φωνὲς ἀλαργινὲς φτάνουν στ' αὐτιά μου : "Μὴν μᾶς ἀφήσεις, μὴ μᾶς προδώσεις".

ΡΩΞΑΝΤΡΑ ("Ἔντονα, φεύγοντας ἀπὸ τὰ χέρια του) : Γιὰ τὴν ἀγάπη ἄλλος ἐπέταξε κορώνα, ἄλλος ἐπρόδωσε πατρίδα, ἄλλος ἀρνήθηκε Θεό. 'Απὸ σένα γυρεύω ν' ἀφήσεις ἄπισστα ὄνειρα, φαντάσματα, ἄδηλα μελλούμενα, πού ἡ καρδιά μου λείπει πὼς θὰ σοῦ βγοῦνε σὲ μεγάλο κακὸ. Δὲν εἶμαι φάντασμα ἐγώ. 'Ολοζώντανη στέκο μπροστὰ σου καὶ σοῦ λέω : ἢ μείνε ἢ πάρε με μαζί σου.

ΡΗΓΑΣ : Ποῦ; Σ' αὐτὸ τὸ ταξίδι πού θά'ναι σωστὸς παιδευμὸς γιὰ τὸ τρυφερὸ σου κορμί; Σ' αὐτὸ τὸ τραχὺ καὶ δύσκολο παιχνίδι πού ἀρχίζω, ρίχνοντας τὸν κύβο στὸ ἀβάνι τῆς 'Ιστορίας; Σ' αὐτὰ τὰ τρεγάματα, τοὺς κρυψῶνες καὶ τίς λαχτάρεις; Αὐτὰ δὲν εἶναι γιὰ σένα, ντομνίτσα. Εἶναι γι' ἄντρες... Κ' ὕστερα, γιατί τόση ἀγωνία; Γιατί νὰ θέλουμε ἔτσι νὰ βιάσουμε τὰ πράγματα; Εἶδες ἕνα ὄνειρο... σοῦ εἶπαν πὼς εἶναι ἄσχημο, τὸ πιστεφες... Καὶ πήρες ἀπόφαση νὰ δώσεις σκληρὸ τέλος στὰ καρδιοχτύπια σου. (Μετὰ μικρὴ παύση, ἐμπνευσμένα). "Ὅμως ἐγὼ δὲν τυραννιέμαι ἀπὸ ἐπιτάξεις, πιστεύω στὸν θρίαμβο καὶ βλεπῶ ξάστερα μπροστὰ μου. 'Ο ἥλιος τῆς λευτεριάς θὰ πλημμυρίζει αἴριο μὲ χαρούμενο φῶς τὴ χιλιοπαιδεμένη τούτη φλοῦδα τῆς γῆς. (Περνώντας πάλι τρυφερὰ τὸ χέρι του στοὺς ὄμους τῆς). Καὶ τότε, ἀγάπη μου, θὰ ξαναγυρίσω. (Θεομᾶ). Εἶμαι σίγουρος γι' αὐτό. Κι ὅποια ἐμπόδια κι ἂν βρῶ στὴν ἔνωση μας, θὰ τὰ ἀναποδογυρίσω καὶ θὰ σὲ βάλω κορώνα στὴ ζωὴ μου....

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Μὲ κλάμματα στὴ φωνή) : Δὲν ξέρω, μπορεῖ νὰ εἶναι κακὸ αὐτὸ πού κάνω νὰ ρίχνω φόβο στὴν ψυχὴ σου μὰ τέτοια ὥρα... Κάτι πού λείπει, ὅμως, πὼς τρέχεις στὸν χαμὸ σου. Γι' αὐτὸ, ἂν δὲν στέρξεις ν' ἀποκριθεῖς ὅπως ἐγὼ ποθῶ τὸ ζήτημά μου, τότε, μὴ μὲγάλῃ χάρη σοῦ γυρεύω : Νὰ πάρεις μαζί σου ἀπόψε τὸν Ντινίκο.

ΡΗΓΑΣ : Τί νὰ τὸν κάνω;

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : Σοῦ χρειάζεται ἕνας ἄνθρωπος. Εἶναι πιστὸς σὰν σκύλος καὶ καρδιά γενναία. Θὰ σὲ φυλάξει μὲ κάθε τρόπο σὲ ὥρες ἀνάγκης. Κ' ὕστερα, θὰ 'χεις κάποιον δικόν σου ἀμὸ στέλνεις ἕνα μήνυμα κρυφῶ.

("Ακούγονται τὰ κουνούνια καὶ τὸ ποδοβολητὸ τῆς ταχυδρομικῆς ἄμαξας πού φτάνει).

ΚΩΣΤΑΣ (Βγαίνοντας ἀπὸ τὴν μικρὴ πόρτα. Στὸν Ρήγα) : 'Ο Ποσταλιόνε. Τὰ κασόνια εἶναι ἔτοιμα.

ΡΗΓΑΣ : Βγάλα ἐδῶ καὶ πήγαινε νὰ φωνάξεις αὐτοὺς ἔξω νὰ σὲ βοηθήσουν.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ (Συντομιμένη) : 'Ηρθε ἡ ὥρα... Εἶναι παρᾶξενο... Αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ χωρέσει τὸ μυαλό μου.

ΚΩΣΤΑΣ (Βγάζει γοργὰ τὰ κασόνια καὶ βγαίνει νὰ φωνάξει τοὺς ἄλλους) : Πάω.

ΡΗΓΑΣ (Στὴ Ρωξάντρα δείχνοντας τὴ μικρὴ πόρτα) : Πέρασε ἐκεῖ. Τώρα θὰ 'ρθεῖ ὁ Κυριάκος καὶ δὲν κάνει νὰ σὲ δεῖ ἐδῶ. ("Ἡ Ρωξάντρα περνᾷ).

ΚΥΡΙΑΚΟΣ (Μπαίνοντας ὀρμητικὰ ἀπὸ τὴν πόρτα. Εἶναι ἕνας ἄντρακας μὲ στολὴ ἄμαξᾶ καὶ μεγάλα μοντάκια) : Εἶμαστε χαζίρι, ἀφέντη Ρήγα. Εἶναι τίποτις νὰ βοηθῆσω;

ΡΗΓΑΣ : Αὐτὰ τὰ κασόνια.

("Ο Κυριάκος σηκώνει ἕνα, ἐνῶ μπαίνουν μέσα ὁ Κώστας, ἡ Σάφρα καὶ ὁ Ντινίκο).

ΚΩΣΤΑΣ : Εἶναι καὶ αὐτοὶ οἱ δυὸ σάκκοι τοῦ ταξιδιοῦ μὲ τὰ ροῦχα του. (Τοὺς τραβάει πίσω ἀπὸ τὸ κελλάρι καὶ τοὺς βάζει κάτω, στὴ μέση τῆς κάμαρας).

ΡΗΓΑΣ (Στὸν Κυριάκο, δείχνοντας τὸν Ντινίκο) : Θὰ τὸν πάρουμε μαζί μας.

ΝΤΙΝΙΚΟ (Χαρούμενα) : Μούλτσου μέστ, ἀφεντικό. (Παίρνει γοργὰ τοὺς σάκκους καὶ βγαίνει ἀπὸ τὴν μεγάλη πόρτα γιὰ νὰ πάρει θέση στὴν ἄμαξα).

ΚΥΡΙΑΚΟΣ : "Ὅπως προστάξεις. (Βγαίνει ἀπὸ τὴν μεγάλη πόρτα μὲ τὸ κασόνι. 'Ο Κώστας παίρνει τὸ ἄλλο κασόνι, ἡ Σάφρα τὸ τελευταῖο, καὶ βγαίνουν ὅλοι ἀπὸ τὴν μεγάλη πόρτα).

ΡΗΓΑΣ ("Ανοίγει τὴν μικρὴ πόρτα, ἀριστερὰ. Στὴ Ρωξάντρα) : "Ἐλα, ἀγάπη μου, ἔχε γειά. (Τὴν σφίγγει στὴν ἀγκαλιά του, τῆς χαϊδεύει τὸ κεφάλι). Μὴν κλαῖς, ὅλα θὰ πάνε καλά.

ΡΩΞΑΝΤΡΑ : 'Ἡ Παναγιά νὰ 'ναι μαζί σου. (Βγαίνοντας ἀπὸ τὴν ἀγκαλιά του). Καὶ γιὰ νὰ σὲ φυλάει (Τραβάει ἀπὸ τὸν κορφο τῆς ἕνα φυλαχτὸ, τὸ φιλεῖ καὶ τοῦ τὸ δίνει). Φόρεσέ το κατάσαρκα. "Ἐχει μέσα ἕνα κομμάτι ξύλο ἀπὸ τὸν Σταυρὸ πού ἐμαρτύρησε ὁ Κύριος. Εἶναι τὸ φυλαχτὸ πού γλύτωσε τὸν Μιχαὶ Βιταζούλ, ἕναν ἥρωα τῆς φυλῆς μας, ὅταν πολέμασε τοὺς Τούρκους. Τὸ 'χω ἀπὸ τὴν γαϊφάρια μου πού τὸ εἶχε καὶ κεινὴ ἀπὸ τὴν δική τῆς.

ΡΗΓΑΣ (Τὸ φιλεῖ καὶ τὸ περνᾷ στὸν λαιμὸ του) : Εὐχαριστῶ.

ΝΤΙΝΙΚΟ--ΣΑΦΡΑ : 'Ἐλατε. ("Ο Ρήγας προχωρεῖ καὶ βγαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα. 'Ακολουθεῖ ὁ Ντινίκο, ἐνῶ ἡ Ρωξάντρα καὶ ἡ Σάφρα μένουν στὴν πόρτα, κοιτάζοντας πρὸς τὰ ἔξω. "Ακούγεται τὸ καμουτσίκι τοῦ Κυριάκου, τὸ ξεβήλημα τῶν ἀλόγων καὶ τὰ κουνούνια τους. 'Ἡ Ρωξάντρα γροῖζει κατὰ μέσα πέφτοντας στὴν ἀγκαλιά τῆς Σάφρας. Κλαίει μὲ ἀναφυλλητὰ).

ΣΑΦΡΑ : Θὰ ξανάρθει κυρά μου, θὰ ξανάρθει...

("Ακούγονται πάντα τὰ κουνούνια τῆς ἄμαξας πού μακραίνει)...

EIKONA EKTH

Χρονολογία μετὰ τὸ τέλος Αὐγούστου 1796 καὶ Δεκέμβριον 1797. Βιέννη, στὸ γραφεῖο τοῦ σπιτιοῦ πού μένει μὲ νοίκι ὁ Ρήγας. Στὸν τοῖχο, πάνω ἀπὸ τὸ μεγάλο τραπέζι τοῦ γραφείου, ὅπου χαοτιὰ καὶ βιβλία μὲ κάποια ἀταξία, εἶναι κορυφαρισμένη μὴ χαιρογραφημένη εἰκόνα τοῦ Μεγάλου 'Αλεξάνδρου, ἔργο τοῦ Βιεννέζου χαράκτη Φρανσουᾶ Μύλλερ. Μᾶλλον φτωχικὴ ἐπίπλωσι. Γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι τοῦ γραφείου κάθονται οἱ : Εὐστο. 'Αργέντης, Δημήτρ. Νικολίδης, 'Ιωάν. Καρατζᾶς, Θεοχάρης Τουροῦντζιᾶς, 'Ιωάννης καὶ Παναγιώτης 'Εμμανουήλ (ἀδελφία), Γ. Σακελλάριος καὶ Γ. Βενδότης. 'Ο Ρήγας κάθεται στὴν κορφή τοῦ γραφείου.

ΒΕΝΔΟΤΗΣ (Σαράντα ἐτῶν, λεπτὴ φυσιογνωμία, γυαλιὰ, προφορὰ ἐλαφρῆ ζακυνθινῆ) : Μὰ ἀφέντη μου Ρήγα, μιτζόνιο ἀσκολτᾶρε ἄνκε ἰ ἄλτρι. Τόμου βρισκόμαστε ἐδῶ σὲ κονσίλιο, ὁ κάθε εἰς λέει τὴν γνώμη του. Εἶσαι ποέτας. Εἶναι φυσικὸ ἡ μιατζινκασιόνε νὰ σὲ παρασέρνει. Δὲν ξέρω τί ἀποφασίσανε στὸ Κονσίλιο τῆς Βλαχιάς, ὅμως ἐμεῖς, ὅπως ἀκουσες, εἶμαστε γιὰ μὴ μικρὴ ἀναβολή.

ΡΗΓΑΣ ("Ἔντονα) : Φίλε Βενδότη, ἡ γνώμη τῆς ἀναβολῆς εἶναι προσωπεῖο φόβου. Σᾶς πρόσμενα πὼς ἀποφασιστικούς τοὺς φίλους τῆς Βιέννας. Στοχάζομαι πὼς τὸν μεγάλον σεισμό τοῦ πολέμου τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀληθινῆς δημοκρατίας θὰ: τὸν εἶχατε νιώσει καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον. 'Ἐδῶ, στὴ Βιέννα ἦταν ὁ τρανὸς ἀντίπαλος. 'Ἡ συνθήκη πού ὑπογράφηκε στὸ Καμποφόρμιο εἶναι ἀρχὴ θανάτου τῆς δεσποτείας. 'Ο Μινίστρος τῆς Αὐστρίας πού παζάρεψε τὴν ἀνακαχὴ καὶ τὴν εἰρήνη, ἔγραψε ἐδῶ στὸν Καγκελάριο : "Ἐνα βάζο ἀπὸ πορσελάνη εἶχα στὸ γραφεῖο μου, ὁ Ναπολέων στὸν θυμὸ του τ' ἄρπαξε, τὸ βρόντηξε καλά καὶ τὸ 'κανε κομμάτια... 'Ἐσεῖς πού ἔχετε πολλὰς πορσελάνες στὴ Βιέννα, σκεφτεῖτε τί ἔχετε νὰ κάνετε μ' αὐτόν",

ΑΡΓΕΝΤΗΣ (Μορφὴ νέου Χιώτη, ἐτῶν 31, μ' εὐγενικὴ ἔκφρασι. "Ἐμπορος) : Ἀπὸ ποῦ τὸ ξέρεις αὐτό, Ρήγα;

ΡΗΓΑΣ : Τὸ ξέρεῖ ὅλος ὁ κόσμος. 'Ο Πούλιος τὸ 'χει βάλει στὴν "Ἐφημερίδα". 'Ο Καγκελάριος κ' οἱ ἄλλοι ἐδῶ στὴ Βιέννα σκέφτηκαν καὶ παραδέχτηκαν πὼς ἔχουν νικηθεῖ.

Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (Φοιτητῆς ἰατρικῆς, ἐτῶν 24) : 'Ἐγὼ εἶμαι μὲ τὴ γνώμη τοῦ Ρήγα. "Ἡ τώρα ἡ ποτέ.

ΡΗΓΑΣ : Μπράβο, 'Εμμανουήλ, εἶσαι ἄξιο παιδί τῆς Καστοριάς.

ΚΑΡΑΤΖΑΣ Κύπριος, λόγιος, ἐτῶν 31, μελαγχολός, μ' ἐλαφρὴ κυπριακῆ προφορὰ) : Ἐμεῖς εἰς τὴν Κύπρον λέομεν : Ἀργὰ λάβε ἀπόρασιν τετραὶ τὰσῃνη τὴν πράξιν.

ΡΗΓΑΣ : Ἀγαπητέ μου Καρατζᾶ, ὁ λαὸς τῆς Κύπρου εἶναι ἔξυπνος καὶ καλὰ κάνεις νὰ μᾶς θυμίζεις τὴν σοφία του. Ὁμως δὲν εἶναι δῶ νὰ κρίνει κι οὔτε ξέρει ὅσα ξέρω τούτῃ τῆ στιγμῇ.

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ (Γιατρός ἀπὸ τὰ Γιάννενα, ἐτῶν 32) : Πρέπει νὰ μᾶς πῆς τί ξέρεις, Ρήγα, γιὰ νὰ κάνουμε διάγνωση καὶ νὰ δοῦμε ἂν ταιριάζει τὸ φάρμακο τῆς γρήγορης ἐνέργειας ποὺ προτείνεις.

ΡΗΓΑΣ : Σὰν γιατρός μίλησες, Νικολίδη. Εἶναι δυὸ εἰδῶν αὐτὰ ποὺ ξέρω : Εἶναι αὐτὰ ποὺ ξέρετε καὶ σεῖς καὶ αὐτὰ ποὺ ξέρω μονάχα ἐγώ. Γνωρίζετε πολὺ καλά, ὅτι πρὶν γυθεῖ ὁ Κόρσος στὸν κάμπο τῆς Λομβαρδίας, προσκάλεσε μὲ προκήρυξη ὅλους τοὺς Ἴταλοὺς ν' ἀγκαλιάσουν τὸ σύστημα τῆς δημοκρατικῆς ἐλευθερίας. Κι ἀφοῦ συντρίψε τοὺς Αὐστριακοὺς, γυρίζοντας, κατάλυσε τὴν ψευδοδημοκρατία τῆς Βενετίας, καὶ τῶρα, ἢ Ἰταλία δόξακερῆ ἀνασαίνει τὸν ἀέρα τῆς λευτεριάς. Βλέπουμε λοιπόν, πὼς γιὰ τὴν ὥρα μένει πιστὸς στὰ προκηρύγματα τοῦ ἐπαναστατικῆς παρλαμέντου. Εἶμαι σίγουρος πὼς δὲν θ' ἀρνηθεῖ βοήθεια στοὺς Γραικοὺς, ὅταν ἀδράξουν τὰ ὄπλα γιὰ τὴ λευτεριά τους. Αὐτὸ ποὺ δὲν ξέρετε ὅμως κ' ἔχω χρέος νὰ σᾶς πῶ εἶναι ὅτι ἀποκόμισα νὰ γράψω στὸν Ναπολέοντα καὶ προσμένω ἀπόκριση. (Αἰσθησὴ σὲ ὄλους).

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ (Ἐμπορὸς ἀπὸ τὴ Σιάτιστα, ἐτῶν 22) : Αὐτὸ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ σωστὰ πράγματα ποὺ ἔχεις κάνει, Ρήγα.

ΒΕΝΔΟΤΗΣ : Καὶ αὐτό, ψυχούλα μου, εἶναι οὐνα ντιμοστρατσιόνε πὼς ἔχουμε δικιο ὅσοι γυρεοῦνε ἀναβολή. Πρέπει νὰ περιμένουμε τὴ ρισπόστα τοῦ Ὑπατου.

Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (Ἀδελφὸς τοῦ Ἰωάννη, ὑπάλληλος τοῦ Ἀργέντη, ἐτῶν 22) : Ὁχι, ἐγὼ εἶμαι σύμφωνος μὲ τὴ γνώμη τοῦ Ρήγα, σὰν τὸν ἀδελφὸ μου τὸν Γιάννη. (Δείχνει τὸν ἄλλον Ἐμμανουήλ).

(Ἀκούγονται κτύποι στὴν πόρτα).

ΡΗΓΑΣ : Ἐμπρός.

(Μπαίνει ἕνας διανομέας τοῦ ταχυδρομείου τῆς Βιέννης μὲ στολή).

ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ : Χέρ Ρήγας;

ΡΗΓΑΣ : Ντάς μπὲν ἴχ.

(Τοῦ δίνει ἕνα γράμμα, παίρνει ἕνα μικρὸ πορμπουὰ καὶ ἀποχωρεῖ).

ΡΗΓΑΣ (Κοιτάζοντας προσεκτικὰ τὰ βουλοκέρια μὲ τὰ ὁποῖα εἶναι κολλημένους ὁ φάκελλος) : Περίεργο. Τὰ βουλοκέρια φαίνονται σὰν σπασμένα καὶ ξανακολλημένα. Γιὰ κοιτάξτε το καὶ σεῖς. (Τὸ δίνει στὸν Γ. Σακελλάριο).

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ (Μεσόκοπος μὲ εὐγενικὴ μορφή ἀνθρώπου καλλεστημένον) : Ἄ, μὰ εἶναι ὀλοφάνερο. Γιὰ δέστε καὶ σεῖς. (Τὸ περνάει στοὺς ἄλλους. Στὸν Ρήγα). Καὶ εἶναι ἡ στιγμή νὰ σοῦ φανερώσω, Ρήγα, ὅτι θά' θελα νὰ σοῦ πῶ ἀπὸ χτές, μὰ δὲν βρῆκα τὸν καιρὸ. (Στοὺς ἄλλους). Ὅ,τι θ' ἀκούσετε σᾶς ὀρκίζω νὰ μὴν τὸ ξαναπῆτε σὲ κανένα. (Πιὸ χαμηλά σὰν νὰ φοβᾶται μὴν τὸν ἀκούσει κανένας). Ἐνας φίλος μου καὶ φίλος τοῦ Φὸν Πέργγεν, τοῦ Μινίστρου τῆς Ἀστυνομίας ἤρθε προχτές τὴ νύχτα στὸ σπίτι καὶ πάσχισε μὲ τρόπο, μὲ πολὺ τρόπο, μὲ ξεψαχνίσει. Κατάλαβα πὼς ἦτανε βαλτὸς ἀπὸ τὸν Μινίστρο... Ἀπάνω στὴν κουβέντα, τοῦ ξέφυγε πὼς ὁ Φὸν Πέργγεν ἔχει λάβει χαρτὶ ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι ἀπὸ τὸν Μερκέλιους, ὅτι ἕνας κάποιος γραμματικὸς Ρήγας ξεκίνησε ἀπὸ κεῖ γιὰ τὴ Βιέννα, ὅπου σκοπεῖ νὰ τυπώσει ἕναν ἑλληνικὸ γεωγραφικὸ γάρτη... καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ Ρήγας εἶναι ὑποπτοὸ πρόσωπο. Μ' ἄλλα λόγια, ἢ Ἀστυνομία ξέρει τὸν ἐδῶ ἐρχομὸ σου.

ΡΗΓΑΣ : Καὶ τί τοῦ ἀποκρίθηκες, φίλε Σακελλάριε;

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ : Ὅτι εἶσαι πολὺ φίλος μου, ὅτι βλέπομαστε συχνά, ὅτι δὲν εἶσαι καθόλου ὑποπτος, ἀλλὰ ἕνας φρόνιμος ἀνθρώπος ποὺ ἐμπορεῖται δέρματα καὶ κατέβηκες στὴ Βιέννα γιὰ τίς δουλειές σου... ἢ ὅτι ἀλήθεια, μιὰ ἀπὸ αὐτὲς ἦταν νὰ τυπώσεις ἕναν γάρτη τῆς Ἑλλάδας γιὰ νὰ τὸν πουλᾶς στοὺς ὀμογενεῖς. (Ἀλλάζοντας τόνον). Ὅμως πιστεύω, Ρήγα, πὼς δὲν φυλάγεται καθόλου... καὶ δὲν θά' ταν ἄσχημα, ἂν αὐτὰ τὰ χαρτὰ καὶ τὰ βιβλία (Τονίζοντας χαρακτηριστικὰ) εἶναι ἀπὸ κείνα... τὰ δικά μας, νὰ τοὺς βάλεις φωτιὰ τὸ γρηγορότερο...

ΡΗΓΑΣ (Γελώντας, στὸ Σακελλάριο) : Αὐτὸ ἔλλειπε, νὰ κάψω τῶρα αὐτοὺς τοὺς τρεῖς τόμους τοῦ "Ταξιδίου τοῦ Ἀναχάρσιδος" ποὺ ἔχεις μεταφράσει... (Στὸν Βενδότη). Καὶ τοὺς

δυὸ τελευταίους τόμους, Βενδότη, ποὺ ἔχουμε μεταφράσει μαζὶ... ΒΕΝΔΟΤΗΣ : Δὲν εἶναι γιὰ γέλια, ποῦτα μου, ἂν εἶναι ἀνάγκη, ἄς πᾶνε στὴ φωτιὰ κι αὐτοί.

(Στὸ μεταξῦ, οἱ ἄλλοι ἔχουν τελειώσει τὴν ἐξέταση τῶν σφραγίδων, παίρνοντας ἀπὸ χερί σὲ χερί τὸ γράμμα, καὶ τὸ ἔχουν ἀφήσει στὸ τραπέζι).

ΡΗΓΑΣ : Ἄς δοῦμε τῶρα τί λέει αὐτὸ τὸ γράμμα. (Τὸ παίρνει, τὸ ἀποσφραγίζει, τὸ διαβάσει, τὸ πρόσωπό του φωτίζεται. (Χαρούμενα). Εἶναι ἀπὸ τὸν Ἀντώνη τὸν Κορωνιό. Οἱ Γάλλοι εἶναι στὰ Ἐφτάνησα.

ΒΕΝΔΟΤΗΣ : Ὡ, ψυχούλα μου, Μποναπάρτε, τὸ Τζάντε δέχεται πρῶτο τὴ λευτεριά τῶν Ἑλλήνων...

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ (Υπόκωφα) : Ζήτω ἡ Ἐπανάσταση... Ζήτω ὁ Στρατηγὸς Βοναπάρτης. (Γενικὴ ἐκδήλωση χαρᾶς, φιλεῖ ὁ ἕνας τὸν ἄλλον).

ΡΗΓΑΣ (Στὸν ἴδιο τόνο) : Ἐδῶ εἶναι καὶ τὸ προκήρυγμα τοῦ στρατηγοῦ Ζαντιλῦ. Ἀκούστε : (Διαβάσει μὲ ὕφος ἐπίσημο). "Σᾶς ὑπόσχομαι ἐξ ὀνόματος τοῦ Γενεράλη Βοναπάρτε καὶ τῆς Ρεπουβλικας τῶν Φραντσέζων, ἡ ὁποία εἶναι φυσικὴ σύμμαχος καὶ βοηθὸς ὀλωνῶν τῶν ἐλευθέρων λαῶν, μεγάλης καὶ ἐπίσημης εὐεργεσίας"... Αὐτὸ τὰ λέει ὅλα.

ΒΕΝΔΟΤΗΣ : Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ κάψεις στὴ στιγμή.

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ : Μὴν ἀργεῖς οὔτε λεπτό.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ : Στοχάσου πὼς μπορεῖς νὰ μᾶς πάρεις ὄλους στὸν λαϊμὸ σου...

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ : "Κάψτο" "Φωτιά"...

ΡΗΓΑΣ : Γεννηθῆτω τὸ θέλημά σας. (Πλησιάζει τὸ γράμμα σ' ἕνα χερί ποὺ εἶναι ἀναμμένο μπροστά του. Τὸ καίει. Σωρεῖ τὴ στάχτη του σ' ἕνα χαρτὶ καὶ τὸ τσαλακώνει). Αὐτὸ πάει. Ἄλλὰ μὴν μοῦ πείτε πὼς πρέπει νὰ κάψω καὶ αὐτὰ, πρὶν σᾶς πῶ τί εἶναι καὶ σᾶς διαβάσω ὅτι χρειάζεται.

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ-ΚΑΡΑΤΖΑΣ : Στὴ φωτιὰ καὶ αὐτὰ.

Ι.-Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ : Ὁχι, ν' ἀκούσουμε πρῶτα.

ΡΗΓΑΣ (Υπόκωφα) : Σιγά, μὴν ξεφωνίζετε. Αὐτὰ τὰ χαρτὰ ποὺ τὰ τυπώσαμε καθὼς ξέρετε σὲ χιλιάδες κόπιες τὰ στείλα σὲ τρία κασόνια στὸν Κορωνιὸ γιὰ νὰ τὰ πάρω μαζὶ μου, κατεβαίνοντας στὴν πατρίδα. Γι' αὐτὸ δὲν παίρνει ἀναβολὴ ὁ μισεμὸς μου. Αὐτὰ—εἶναι ἀπὸ μιὰ κόπια τὸ καθένα—τὰ ἔφερα ἐδῶ γιὰ νὰ σᾶς δείξω τί παίρνω φεύγοντας μαζὶ μου. Σᾶς ἔχω ἀφήσει μεγάλους μπλίκους στοῦ Πούλιου τὸ τυπογραφεῖο γιὰ νὰ τὰ μοιράσετε κρυφὰ σ' ὄλους τοὺς Γραικοὺς, σ' ὅλες τίς κοινότητες ποὺ βρίσκονται στὸ Μπαλκάνι κ' ἔχει καὶ ἄλλα προκηρύγματα μεταφρασμένα στὰ Βουλγάρικα, στὰ Σέρβικα, ἀκόμα καὶ στὰ Τούρκικα... Τὸν μπλίκον μὲ τὰ Τούρκικα, Ἀργέντη, θὰ τὸν στείλεις, ὅπως εἶπαμε, στὸν Πασβάντογλου νὰ τὰ μοιράσει στοὺς Τούρκους. (Μετὰ μικρῆ σιωπῆ). Γιὰ τὴ Μεγάλὴ Χάρτα δὲν σᾶς λέω τίποτα, τὴν ξέρετε ὄλοι. Ἐχετε μοιράσει κιόλας κάμποσες κόπιες ποὺ ἔχουν φτάσει ὡς τὸ Γιάσι. Εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ Καρπάθια καὶ τὸν Δούναβη, ὡς τὴν Κρήτη, καὶ ἀπὸ τὸν Ἀδρία καὶ τὸ Ἴονο ὡς τὴ Μαύρη Θάλασσα καὶ τὴ Βιθυνία τῆς Μικρᾶς Ἀσίας... (Ἀλλάζοντας τόνον, σὰν ἐμπιστευτικὰ). Κ' ἔχω σ' ἕνα κομμάτι μεγαλωμένα, γιὰ νὰ ζεστάνω τὸν ραγιά, τὴν Πόλη τὴν ὀνειρεμένη, ὀλάκερο τὸν Βόσπορο καὶ τὸ Κατὰστενο... (Μετὰ μικρῆ παύσης). Παίρνω κοντὰ μου, ἀκόμα καὶ τὸ ἐπαναστατικὸ μου προκήρυγμα. (Παίρνει ἕνα μεγάλο χαρτὶ ἀπὸ αὐτὰ ποὺ εἶναι μπροστά του. Διαβάσει μουρμουρίζοντας καὶ ψάχνοντας. Σταματᾶει). Σᾶς διαφέρει νὰ ἀκούσετε μονάχα τοῦτο. Μιλᾶω γιὰ ὄλο τὸ Μπαλκάνι, ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν Τούρκο ραγιά... Ὁ δυστυχῆς τοῦτος λαὸς, βλέποντας ὅτι ὄλοι του αἱ θλίψεις καὶ ὀδῦνα, τὰ καθημερινὰ δάκρυά του, ὁ ἀφανισμὸς του, προσέρχονται ἀπὸ τὴν ἀχρεϊεστάτην διοίκησιν ἀπὸ τὴν στέρησιν νόμων, ἀπεφάσισεν, ἀνδριζόμενος μίαν φορὰν νὰ ἀτενίσει πρὸς τὸν οὐρανόν, νὰ ἐγείρει τὸν τράχηλό του, καὶ ὀπλιζοντας τοὺς βραχιόνάς του μὲ τὰ ἄρματα τῆς ἐκδικήσεως καὶ τῆς ἀπελπισίας, νὰ βοηθήσει, ἐνόπιον πάσης τῆς Οἰκουμένης, τὰ ἱερὰ Δίκαια, ποὺ Θεόθεν τοῦ ἐχαρίστησαν, διὰ νὰ ζήσει ἐλεύθερος ἐπάνω εἰς τὴν γῆν. (Σταματᾶει τὸ διάβασμα). Καὶ ἀκολουθοῦν τὰ 34 ἄρθρα τῶν Δικαίων τοῦ Ἀνθρώπου, ποὺ σᾶς ἐδιάβασα χτές, ὅπως καὶ τὸ Σύνταγμα τῆς Δημοκρατίας ποὺ θὰ κυβερνάει τοὺς λευτερομένους ραγιάδες. (Μὲ ἐνθουσιασμό). Στοχαστεῖτε, φίλοι μου καὶ ἀδελφοί μου, πόσο εὐτυχιμένος θὰ εἶναι, ὅντις θὰ κατασταθεῖ ὁ καθένας κύριος τῆς ζωῆς του, τῆς τιμῆς του καὶ τῆς περιουσίας του. (Ἀκούγονται κτύποι στὴν πόρτα). Ἐμπρός.

ΝΤΙΝΙΚΟ (Μπαίνοντας σκοτισμένον, λαχανιασμένον, μὲ ροῦχα ταξιδιοῦ) : Φτάνω, ἀφέντη, ἐτούτῃ τῇ στιγμῇ, μὲ δυὸ γραφές.

(*Ανοίγει τὸ μεγάλο πέτσινο κεμέρι πού 'χει πλάγια στὴ δεο-
μάτινη ζώνη καὶ βγάδι δυὸ γράμματα, σφραγισμένα μὲ βουλο-
κέρια. Προτείνοντας τὸ ἕνα στὸν Ρήγα*). Αὐτὸ εἶναι ἀπὸ τὴν
ντομνίτσα. (Τοῦ τὸ δίνει. Τοῦ προτείνει ὕστερα τὸ ἄλλο).
Καὶ τοῦτο ἀπὸ τὸν μουσοῦ Γκοντέ, τὸν κύρ-πρόξενο.

ΡΗΓΑΣ (*Κρατώντας πρώτῳ τὸ γράμμα τῆς Ρωξάντας. Στὸν
Ντινίκο*): Πῶς τὴν βρήκες;
ΝΤΙΝΙΚΟ (*Ἀπλοϊκά*): Στὸ σπίτι. Τῆς ἔδωσα κρυφὰ τὸ ρα-
βίσι.

ΡΗΓΑΣ: Δὲν σὲ ρωτῶ αὐτό... Πῶς ἦτανε ὅταν πῆγες;

ΝΤΙΝΙΚΟ: "Ἀχ, ἀφέντη... Δὲν θὰ τὴν γνωρίσεις... Τὰ μάτια
τῆς εἶναι πρησμένα ἀπὸ τὸ κλάμμα. Φίλησε τρεῖς φορές τὸ χαρτί
καὶ μοῦ 'πε νὰ σοῦ πῶ νὰ γυρίσεις γρήγορα.

ΡΗΓΑΣ (*Ἀφοῦ παρατηρήσει τὰ βουλοκέρια. Στους ἄλλους*):
Σφραγίδες ἀπέραχτες.

ΝΤΙΝΙΚΟ: 'Εγὼ τὸ ξέρω τὸ γιατί... 'Εδῶ, στὸ τελευταῖο
χάνι, τὴν ὥρα πού 'χα γείρει, καὶ ἄρμισα νὰ κλέβω τὸν ὕπνο, ἕνας
ἄλλος γύρευε νὰ μὲ κλέψει. (*Χαμηλότερα*). "Ἐνα χέρι ψαχοῦ-
λευε τὸν σάκκο μου πού τὸν εἶχα βάλει μαξιλάρι... πέταχτηκα,
τράβηξα μαχαίρι, παρὰ λίγο νὰ τοῦ τὸ κόψω...

ΡΗΓΑΣ (*Ἀφοῦ διαβάσει τὸ γράμμα, ἀναστενάζει, τὸ βάζει
στὴν τσέπη του, μονολογώντας*): "Ἄν μπορούσε νὰ γίνε ἀλ-
λιῶς... μὰ δὲν μπορεῖ... (*Διαβάζει τώρα τὸ γράμμα τοῦ Γκοντέν.*
*Ἡ μοσφὴ του παίρνει ἀξαρνα φῶς χαρᾶς. Στους ἄλλους, κοανγὴ
χαρᾶς*). Τὸ γαλλικὸ στρατηγεῖο τῆς Κατοχῆς τῶν Ἐφτανήσων
βρίσκεται στὴν Πρέβεζα.

ΜΕΡΙΚΟΙ (*Μαζί*): Ζήτω ἡ Ἐλευθερία...

ΡΗΓΑΣ (*Ἐκρηξὴ παιδίαστικῆς χαρᾶς*): 'Ο Μπωναπάρτης
ἔλαβε τὴν ταμπακέρα μου...

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ-ΚΑΡΑΤΖΑΣ: Ποιὰ ταμπακέρα;

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ: "Ἐστειλες ταμπακιέρα στὸν Ὑπατο;

ΡΗΓΑΣ (*Καυχησιαίκα*): Ναί, μὰ ποιὰ ταμπακιέρα...

Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: Χρυσή;

ΡΗΓΑΣ: Μὰ χρυσὴ θὰ χάριζα στὸν νικητὴ; πού 'χει στείλει
φορτώματα δάκρυα στὸ Διευθυντήριο, ἀπὸ τὶς κουρσεμένες
χώρες; (*Καυχησιαίκα*). "Ἐγραφα καὶ μοῦ 'στειλαν ἀπὸ τὸ Πή-
λιο—ἐκεῖ πού οἱ Κένταυροι ἔδιναν μάχες μὲ τὶς Νύμφες—ἕνα
κομμάτι ὁμορφο ξύλο ἀπὸ δάφνη τοῦ Ἀπόλλωνα... καὶ τὸ 'δωσα
στὸν καλύτερο Γραικὸ τεχνίτη καὶ μοῦ 'φτιασε τὴν ταμπακιέρα...
καὶ ἀπάνω σκάλισε, βάζοντας ἕλη τὴν τέχνη του, ἕνα μεγάλο
πλουμισμένο Νῆ, παντρεμένο μ' ἕνα μεγάλο Μπέ... Ναπολέων
Μπωναπάρτης... καὶ γύρω, σκαλισμένο, ἕνα στεφάνι δάφνης...
Καταλάβατε; Δάφνη στὴ Δάφνη γιὰ τὸν νικητὴ.

Β. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: Μπράβο.

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ: "Ομορφο...

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: "Ἐξυπνο, Ρήγα...

ΝΤΙΝΙΚΟ: 'Εγὼ, ἀφέντη, κατεβαίνω στὴν πόρτα... "Ἄν μὲ
χρειαστεῖς, μὲ φωνάζεις.

ΡΗΓΑΣ (*Χωρὶς νὰ τὸν κοιτάξει, διαβάζοντας τὸ γράμμα*):
Πήγαινε.

(*Ἐ Ντινίκο φεύγει. Ὁ Ρήγας στους ἄλλους, μὲ χαρὰ παιδιοῦ*).

Παρακαλεῖ τὸν Γκοντέν νὰ μοῦ δώσει τὶς εὐχαριστίες του.
Καὶ κεῖνο πού κανένας ἀπὸ σᾶς δὲν ἔβαλε στὸν νοῦ του εἶναι
πῶς γιὰ νὰ πάρει τὴν ταμπακιέρα μου, θὰ πεῖ πῶς ἔλαβε καὶ
τὴν μεγάλῃ ἔκθεση πού τοῦ 'χω στείλει γιὰ τὴν βοήθεια πού πρέ-
πει νὰ δώσει γιὰ τὴν ἐλευθερία μας. Καὶ γιὰ νὰ γράψει στὸν
Γκοντέν νὰ μοῦ δώσει τὶς εὐχαριστίες του θὰ πεῖ πῶς δὲν εἶδε
μὲ κακὸ μάτι τὴν ἔκθεσή μου.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ (*Ξερά*): Τὸ συμπέρασμα τοῦ στοχασμοῦ σου,
Ρήγα, σὰν νὰ μὴν στέκεται καλὰ στὰ πόδια του. Σὲ συνεπαίρνει
ὁ ἔνθουσιασμός.

ΡΗΓΑΣ: Μὴν ρίχνεις παγωμένο νερὸ στὴν καρδιά μου, Ἀρ-
γέντη. Κινώντας ἀπὸ τὸ Τριέστι, ξέρω πιά πού θὰ πάω... Στὴν
Πρέβεζα θ' ἀράξω, ὅπως μὲ συμβουλεύει ὁ Γκοντέν ἐδῶ (*Δεί-
χνει τὸ γράμμα*). Καὶ κεῖ, μοῦ λέει, θὰ μ' ὀρμηνέψουν πού θὰ
τραβήξω γιὰ μὴν ἀντάμωση μὲ τὸν Στρατάρχη. (*Μὲ μάτια
ἐξαλλά*). Θὰ κουβεντιάσω μὲ τὸν ἥρωα πρόσωπο μὲ πρόσωπο.
Στοχαστεῖτε πῶς θὰ τοῦ μιλήσω, μὲ τί λόγια θὰ τοῦ παραστήσω
τὸν καμῶ τῶν ραγιάδων, μὲ τί φλόγα θὰ παρακαλέσω νὰ βοη-
θήσει γιὰ τὸν λυτρωμὸ τους, καὶ πόσα ἔχω νὰ τοῦ τάξω γιὰ τὸν
ξεσηκαμὸ τοῦ ἔθνους.

ΚΑΡΑΤΖΑΣ: Καὶ μὲ τί τρόπο θὰ καταφέρεις ὅσα θὰ τοῦ
τάξεις;

ΒΕΝΔΟΤΗΣ: Καὶ γώ, τζόγια μου, σιὸρ ποέτα, θὰ ἐπιθυ-
μοῦσα νὰ μάθω πού θὰ τὰ 'βρεις τὰ στρατεύματα πού θὰ παρα-
τάξεις γιὰ νὰ βαδίσουν μὲ τὰ δικά του...

ΡΗΓΑΣ (*Μὲ πίκρα*): "Ἔτσι μ' ἔχετε λοιπὸν ἐσεῖς οἱ δυὸ;

Γιὰ κούφο καὶ ἀλαφρόμυαλο; Νὰ πάω καὶ νὰ τάξω ψέματα σ' ἕναν
πού κρατᾷ στὰ χέρια του τίς τύχες τῆς Εὐρώπης; "Ἐχω συν-
αγοικηθεῖ μὲ καπετανούς στὰ βουνα καὶ ἀρχιερεῖς στὶς πολυ-
τεῖες, καὶ ἄλλους τρανοὺς καὶ προεστούς, καὶ ἔχω γράψει στὸν
'Ἀλῆ στὰ Γιάννενα καὶ ἔχω πάρει μῆνυμα τοῦ Πασβάντογλου
πῶς εἶναι ὀλότεια δικός μου, ἔτοιμος νὰ χυθεῖ ἀπὸ τὸ Βιδίνο,
νὰ καταλύσει τὴν ἐξουσία τοῦ Σουλτάνου... Σὰν πάρω τὸ "ναί"
τοῦ Βοναπάρτη, ἀητὸς θὰ γίνω νὰ πετάξω σὲ μὴν ἀζύγωτη
γωνιά τοῦ Μωριά, τὴ Μάνη ἄς ποῦμε, γιὰ νὰ διασπείρω τὰ
χαρτιά του θὰ 'χω κουβαλήσει στὰ κασόνια, καὶ ἀφοῦ μαζώξω
μιά μικρὴ δύναμη, ὅλους θὰ τοὺς προσκαλέσω νὰ πάρουν τ' ἄρ-
ματα πού θὰ μοῦ 'χει δώσει ὁ Κόρσος.

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ: Σὰν θὰ κατέβεις τώρα στὸ Τριέστι, ἔχε
τὸν νοῦ σου σ' αὐτὸν τὸν Οἰκονόμου πού τοῦ 'στειλες τὰ κα-
σόνια.

ΡΗΓΑΣ (*Θλιβερὰ ξαφνιασμένος*): Γιατί; Τί θέλεις νὰ πεῖς
γιὰ τὸν Οἰκονόμου; Μὲ φοβίζεις.

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ: Τίποτα. (*Ἐμπιστευτικά*). "Ὅμως τίς
προάλλες πού ἦτανε ἐδῶ γιὰ τὶς δουλειές του καὶ ἔτυχε νὰ κου-
βεντιάσουμε γιὰ τὴ σκληρὴ τύχη τοῦ Γένους, εἶπε λόγια παρά-
ξενα καὶ τ' ἄκουσαν καὶ ἄλλοι: "Τὸ ἔθνος πρέπει νὰ καθῆσει
φρόνιμα, γιατί εἶδαμε τὸ αἶμα πού 'χυσε ἄδικα ὁ Μωρηᾶς μὲ
τὰ θάρρητα πού τοῦ 'δωσε ἡ τρελλο-Κατερίνα. Τὰ εἶπα καὶ
στὸν Κατσώνη αὐτὰ πού σᾶς λέω" μᾶς εἶπε. Καὶ καλὸ εἶναι,
Ρήγα, καὶ φυλάγεται ἀπὸ αὐτόν.

ΡΗΓΑΣ: "Ὀχ, τὸν ξέρω, φοβισιάρης, αὐτὸ εἶναι ὄλο. Μὰ
ἐγώ, τὰ κασόνια δὲν τὰ 'στειλα σ' αὐτόν, τὰ 'στειλα στὸν Κο-
ρωνιὸ, ὕστερα, ἡ δουλειὰ πού πήραμε ἀπάνω μας, ἀδέφτρα μου,
δὲν εἶναι στὸ χέρι τοῦ ἐνὸς καὶ τ' ἄλλουνοῦ, νὰ τὴν χαλάσει.
Εἶναι θέλημα τοῦ Παντοδύναμου καὶ θέλημα δικό μας... Καὶ
οἱ δειλοὶ καὶ οἱ θερσίται δὲν μποροῦν νὰ σταματήσουν τὸν μέγα
ποταμὸ πού φουσκώνει, ὥρα τὴν ὥρα, καὶ θὰ χυθεῖ, ἄγρια
βουίζοντας γιὰ νὰ σαρώσει κάθε ἐμπόδιο. Καὶ σ' αὐτὴ τὴ μι-
κρὴ γωνιά τοῦ Μωρηᾶ πού θὰ βάλουμε σὲ λίγο πόδι, θ' ἀν-
ταμωθοῦμε μὲ τὰ δοξασιμένα παιδιὰ τῆς Γαλλίας νὰ τραγου-
δήσουμε τὸν ὕμνο τὸν δικό μας. (*Ἀρχίζει νὰ τραγουδάει. Συν-
επαρμένοι, ὄρθιοι, τὸν ἀκολουθοῦν ὄλοι*).

"Ὅλα τὰ ἔθνη τὸ θωροῦν
καὶ πάλ' εὐθύς τὸ ἀποροῦν
πῶς τέτοια παλληκάρια
πού 'ναι σὰν τὰ λιοντάρια
νὰ ζοῦν στὴν τυραννίαν.
Στὴ φωτιά, ὄρε παιδιὰ.

Λοιπὸν, τινάζετε γιὰ μιά
τὴν τυραννίαν καὶ σκλαβιά.
Παράδειγμα μᾶς εἶναι
τῶν προπατόρων μῆνιμα
καθὼς ἐκεῖνοι ζοῦσαν.
Στὴ φωτιά, ὄρε παιδιὰ...

(*Ἀκούγονται δυνατοὶ κτύποι στὴν πόρτα. Ὁ Χερὸ Ρίξεμπεργκ
μπαίνει ξαφνικά. Εἶναι ἕνας ψηλὸς ξεροκαυτὸς μὲ ἔξυπνο πρό-
σωπο, προκαταβολικὰ εἰρωνικό, μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικά,
μὲ ὄφος ἐξεζητημένο. Κομψὴ πολιτικὴ περιβολή. Ἀνώτερος
ὑπάλληλος Ἀστυνομίας*).

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (*Ἀπιαστος τόνος εἰρωνείας*): Πολλὴ ὥραῖο
τραγουδοῦ αὐτό. Θὰ ἤθελα νὰ μοῦ τὸ μάθετε καὶ ἐμένα γιὰ νὰ τὸ
τραγουδήσω μαζί σας.

ΡΗΓΑΣ (*Ἀδύστηρά*): Πῶς μπαίνετε, κύριε, στὸ σπίτι μου,
ἕνας ἄγνωστος, χωρὶς ν' ἀναγγεληθεῖτε;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ: "Ὅπως εἶδατε, μπῆκα ἀπὸ τὴν πόρτα. Δὲν
εἶδα θυρωρὸ, κανεὶς δὲν μὲ ἐμπόδισε καί... καθὼς ἄκουσα τρα-
γουδοῦ... ξέρετε, εἶμαι πολὺ φιλόμυθος...

ΡΗΓΑΣ: "Ἡ φύγετε ἀμέσως κύριε, ἢ συστηθεῖτε.

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (*Τὸ ἴδιο εἰρωνικά*): Βιάζεστε πολὺ νὰ μὲ
γνωρίσετε; Ὅχι γίνε καὶ αὐτὸ. (*Βγάδι ἕνα ἐπισκεπτήριο, τὸ
ἀρπίζει πάνω στὸ τραπέζι. Ὁπισθοχωρώντας πρὸς τὴν ἐξοδο,
μ' ἐλαφρὴ ὑπόκλιση*). Χαίρετε, κύριοι. (*Φεύγει*).

ΡΗΓΑΣ (*Παίρνει τὴν κάρτα. Οἱ ἄλλοι τὸν κοιτᾶζουν μὲ ἀγω-
νία. Διαβάζει*): Χέρμαν Ρίξεμπεργκ.

(*Οἱ ἄλλοι κοιτᾶζονται ἀπορημένοι ἐκτός ἀπὸ τὸν Ἀργέντη*).

ΑΡΓΕΝΤΗΣ (*Ταράζεται, πέφτει βαρῶν σὲ μιά πολυθρόνα*):
'Αδύνατον... τόσο γρήγορα...

ΡΗΓΑΣ (*Μὲ ἀγωνία*): Γιατί;

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Μυστικὴ Ἀστυνομία.

ΕΙΚΟΝΑ ΕΒΔΟΜΗ

Χρονολογία : Δεκέμβρης 1797—'Ιούνης 1798. Τριέστι. Μεγάλο γραφείο του έμπορικού του Κοζανίτη Δημήτρη Οικονόμου. Στο βάθος, λογιστήριό με ξύλινο περίφραγμα που καταλήγει σε λεπτά κάγκελα, με δυο θυρίδες ταμειών. Πίσω από αυτές, στενόμακρο τραπέζι, και πίσω στον τοίχο, βαρύ χρηματοκιβώτιο στηριγμένο σε βάση και από πάνω ένα ημερολόγιο με την ημερομηνία 19 Δεκεμβρίου. Στον ίδιο τοίχο, στο επάνω μέρος, με ελληνικά γράμματα, σ' όλο το πλάτος του τοίχου, ή επιγραφή:

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΚΟΡΩΝΙΟΣ
ΓΕΝΙΚΟΝ ΕΜΠΟΡΙΟΝ

'Αριστέρα από τις δυο θυρίδες, μιὰ μικρή πόρτα που οδηγεί στο ταμείο. 'Ανάμεσα στις θυρίδες και μπροστά από τὰ κάγκελα, ένας μεγάλος, βαρύς καναπές. Στον τοίχο του βάθους, αριστερά, πίσω από τὰ κάγκελα, ένα ψηλό κυβικό έπιπλο με θυρίδες οριζόντιες με φακέλλους έμπορικών υποθέσεων. 'Επάνω σ' αυτό το έπιπλο βοίσκεται ένας βαλσαμωμένος γλάρος μ' ανοιχτά φτερά. Στο κέντρο του τοίχου, κακότεγνη προσωπογραφία του Οικονόμου. Είναι μέσης ηλικίας, με μιὰ χρυσή καδένα στο γιλέκο. Είναι πρωί, μόλις έχει ανοίξει το κατάστημα. 'Ενας νέος γραμματικός, σκυμμένος στο τραπέζι, πίσω από τὰ κάγκελα, γράφει συγκεντρωμένος.

ΡΗΓΑΣ (Που τον ακολουθεί ο Ντινίκο φορτωμένος με τους δυο σάκκους με τὰ πράγματα του Ρήγα. Μπαίνοντας ορμητικά και κοιτάζοντας δεξιά-αριστερά στο γραφείο) : Δέν είναι δώ κανείς;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Σηκώνεται) : 'Εγώ, κύριε.

ΡΗΓΑΣ : Δέν είναι κανείς άλλος;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : 'Οχι, κύριε. 'Εδώ στο Τριέστι ξυπνάμε άργα. Μην κοιτάς εγώ. 'Έχει μαζευτεί πολλή δουλειά κ' ήρθα ναορίς για να τελειώνω. Τί θέλεις;

ΡΗΓΑΣ : 'Ο Κορωνιός δέν είναι δώ;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Μ' έκπληξη και άπορία) : 'Ο Κορωνιός;

'Ο Κορωνιός είναι στο Κάτταρο για δουλειές.

ΡΗΓΑΣ ('Απορία) : Στο Κάτταρο για δουλειές; Είναι καιρός που λείπει;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Ού... είναι βδομάδες...

ΡΗΓΑΣ ('Εντονα) : Κι ο Οικονόμος; Κι αυτός είναι ταξίδι;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : 'Οχι, αυτός είναι δώ.

ΡΗΓΑΣ ('Ερηνώντας με τὸ βλέμμα του εδῶ και κεί, ένα γύρω. Στον Ντινίκο) : Βάλε τους σάκκους σ' αυτή τή γωνιά και κάτσε κάπου. ('Ο Ντινίκο έκτελεί. Στον Γραμματικό). Καλά, δέν ξέρεις αν έλαβε ο Κορωνιός δυο γράμματα από τή Βιέννη;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Νά δώ μιὰ στιγμῆ, εδῶ είναι ο φακέλλος τῆς άλληλογραφίας. (Πηγαίνει στο γραφείο και άρχίζει να ξεφυλλίζει ένα μεγάλο φακέλλο. Ψάχνοντας, σαν να θέλει να θυμηθεί κάτι). Τὰ γράμματα από τή Βιέννα... τὰ γράμματα από τή Βιέννα... 'Α, νάτα. Τὰ 'βαλε πάλι στη θέση τους. (Στον Ρήγα, καθύποπτα). Μά δέν μου λές, κύριε, ποιός είσαι του λόγου σου που ρωτᾶς να μάθεις τὸ ένα και τὸ άλλο;

ΡΗΓΑΣ : Ρήγα με λένε.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Με έκπληξη και θυμασμό) : 'Ο Ρήγας ο Βελεστινλής; Τὸ "Σχολείο τῶν ντελικάτων έραστῶν";

"'Η βοσκοπούλα τῶν 'Αλπεων";

ΡΗΓΑΣ : Ναι, και τὸ "Ταξίδι του νέου 'Αναχάρσιδος"... ('Εντονα). Μά αυτά τὰ γράμματα είναι δικά μου και σ'άκουσα να λές πως τὰ 'βαλε κάποιος ξανά στη θέση τους. Ποιός τὰ είχε πάρει και γιατί;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Τρομαγμένος) : Δέν ξέρω, κύριε, δέν ξέρω τίποτα.

ΡΗΓΑΣ : Δόσμου τὰ γράμματα άμέσως.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : 'Οχι, κύριε, δέν μπορῶ, δέν ξέρω αν πρέπει να στὰ δώσω.

ΡΗΓΑΣ : Τώρα θὰ δεῖς. ('Ανοίγει τή μικρή πόρτα δίπλα στις θυρίδες, πάει στο τραπέζι, παραμερίζει τὸ χέρι του Γραμματικού που πιέζει τὸν φακέλλο, τὸν ανοίγει βίαια, παίρνει ένα έπισκεπτήριο που βοίσκει πρώτο-πρώτο, τὸ σηκώνει και διαβάζει με κατάλληξη). Χέρμαν Ρίξμπεργκ... Πάλι αυτός μπροστά μου. ('Αφήνει τὸ έπισκεπτήριο στη θέση του).

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Δέν είναι λίγη ὦρα που πέρασε αυτός ο κύριος και ρώτησε αν ήρθες.

ΡΗΓΑΣ (Παίρνοντας τὰ γράμματα τὰ κοιτάζει από μπροστά και από πίσω, βγαίνει από τὰ κάγκελα. Στον Γραμματικό που

τον ακολουθεί) : Τὰ βουλοκέρια είναι σπασμένα και ξανακολλημένα και πατημένα με σφραγίδα που δέν είναι ή δική μου. ('Απειλητικός, κατά πάνω του). Λέγε, ποιός τὰ πήρε, ποιός τὰ άνοιξε, ποιός τὰ διάβασε, λέγε.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Κοιτάζοντας με τρόμο τις γραμμές του Ρήγα πάνω από τὸ κεφάλι του) : Δέν ξέρω, κύριε, δέν ξέρω.

ΡΗΓΑΣ : Λέγε.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Τὸ ίδιο) : Και να με σκοτώσεις, Ρήγα, δέν ξέρω να σου πῶ. Μιὰ φορά ο Οικονόμος είναι δώ άφέντης. Αὐτός θὰ τὰ πήρε. Τί τ'ί 'κανε, που τὰ πήγε, ποιός τὰ διάβασε, δέν ξέρω.

ΡΗΓΑΣ (Με νέο κύμα άνησυχίας) : Και τὰ κασόνια; Τὰ κασόνια που 'χα στείλει στον Κορωνιό; Τί γίνανε; Ποῦ είναι;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Ποῦ να ξέρω, Ρήγα, ένας φτωγὸς λογιστής είμαι δώ. Τί με μπερδεύεις μ' αυτά έμένα; Αὐτὸ μονάχα ξέρω. Δέν είναι λίγες μέρες που ήρθανε κάτι βαστάζοι—όχι από τους δικούς μας—και τὰ πήρανε.

ΡΗΓΑΣ ('Αγρια) : Τὰ πήρανε; Και που τὰ πάνε;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Ποῦ θές να ξέρω; 'Ο Οικονόμος κουβέντισε μ' αὐτούς... Τ' άνοιξε, διάβασε τρομαγμένος κάτι χαρτιά που ήτανε μέσα, άρπαξε ένα μπλικο και χύθηκε σαν τρελλὸς στο δρόμο. Σε λίγη ὦρα ήρθαν οί άνθρωποι και τὰ σήκωσαν από τὸ μαγαζί.

ΡΗΓΑΣ : Και τους άφήσατε;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Τί μποροῦσα να κάνω εγώ, Ρήγα, άφου τὰ είχανε κουβεντιάσει με τὸν Οικονόμο...

ΡΗΓΑΣ ('Εντονα, με άγωνία) : Και που είναι αὐτός, τώρα;

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ : Πρωί-πρωί, τὸν φώναξαν από τή Διοίκηση, δέν ξέρω γιατί.

('Από τήν έξω πόρτα φαίνεται ο Οικονόμος. Μεσόκοπος κοντός, με ὕπουλο βλέμμα. 'Ο Γραμματικός, μόλις τὸν βλέπει, πηγαίνει γρήγορα πίσω από τὰ κάγκελα και κάθεται μαζεμένος στο γραφείο του).

ΡΗΓΑΣ ('Εξω φρενῶν) : 'Ελα δώ, έσένα περιμένο με τήν ψυχή στο στόμα. 'Αν αγαπᾶς τήν ζωή σου, άποκρίσου στη στιγμή. Πῶς άποκρίσις ν' άνοίξεις τὰ δυο γράμματα που 'χω στείλει στον Κορωνιό; Με ποιὸ δικαίωμα άνοιξες τὰ τρία κασόνια που τὸν 'χα στείλει; Γιατί πήρες χαρτιά από μέσα, και σε ποιούς τὰ 'δειξες;

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ('Απόλυτα ψύχραιμος και με παραξέση γλύκα στη φωνή) : Πριν σου άποκριθῶ, πές μου εσύ πρώτα : Δέν σε πρόσμενε κανείς στο έμπτα τῆς πολιτείας;

ΡΗΓΑΣ (Συγκρατώντας τήν όργή του, τὸν κοιτάζει περίεργα) : Γιατί; Ποιός έπρεπε να με προσμένει;

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ (Τὸ ίδιο) : 'Ενας κύριος, ένας Χέρμαν Ρίξμπεργκ που ήρθε και σε γύρευε, πρωί-πρωί.

ΡΗΓΑΣ ('Εντονα) : Τὸν έχω γνωρίσει αὐτὸν τὸν κύριο. Θά'χεις φαίνεται κάποιο πάρε-δῶσε μαζί του. Μά άποκρίσου μου τώρα σ' αυτά που σε ρώτησα. Πῶς άνοιξες τὰ δυο γράμματα που είχα στείλει στον Κορωνιό;

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ (Με τὸ πιο φυσικό ὄφος του κόσμου) : 'Ηρθανε τὰ κασόνια, ήρθανε και τὰ γράμματα. 'Ο Κορωνιός είναι συνεταιρός μου. Θάρρεφα πῶς τὰ κασόνια είχανε πραγματεια και τὰ γράμματα πῶς λένε σε ποιούς θὰ πάει. 'Ανοιξα τὰ κασόνια κ' έφριξα... 'Αν ο τελώνης, πριν τὰ μαπακάρουμε για τήν Πρέβεζα, είχε τήν περιέργεια να μᾶς πει "άνοιξτε τα", δέν στοχάζεσαι ποιά θὰ 'ταν ή θέση μας, έμένα και του Κορωνιού; 'Εσύ, όπως λέγανε εδῶ πέρα οί πατριῶτες, ο ένας στο αὐτὶ του άλλου, λογιάζοντας πῶς δέν υπάρχουν άλλα, ξένα αὐτιά να τους άκούσουν, έχεις τὰ σχέδιά σου. Στέλνεις κασόνια ολάκερα με έπαναστατικά κηρύγματα, έπαναστατικά τραγούδια και βιβλία χωρίς να μᾶς ρωτήσεις αν μποροῦμε να δεχτοῦμε τέτοια πραγματεια και να τῆς βγάλουμε φορτωτική γι' άλλο λιμάνι. 'Ο Κορωνιός που καθὼς είδα από τὰ γράμματα σου του 'χεις φουσκώσει τὸ κεφάλι με ονειράτα, δέν ήταν βλέπεις εδῶ για να τὰ λάβει. 'Ημουνα 'γώ, και 'γώ δέν είμαι έπαναστάτης. 'Εγώ είμ' έμπορος, θέλω ήσυχία, και είμαι πιστὸς τῆς Βασιλείας γιατί έμποδία δέν μου 'φεραν ποτέ στο έμπόριό μου. Κάτι μηνύματα που είχαν από τή Βιέννα τους έβαλαν σε υποψίες. Κι ο Βαρῶνος Μπριγκίντο με είχε κράξει στη Διοίκηση και με ρώτησε αν ξέρω τίποτα για κινήσεις σκοτεινές και να 'χω τὸν του μου. Τώρα καταλαβαίνεις πιστεύω τί μαῦρα φίδια μ' έζωσαν όταν άνοιξα τὰ κασόνια και είδα τί είχες μέσα...

ΡΗΓΑΣ (Καταφρονητικά) : ... Και πήρες τὰ χαρτιά και πήγες και τους τὰ 'δωσες... (Σε ξέσπασμα). Δέν θέλω να ξεστομίσω



Μακέτα σκηνογραφίας του Κλ. Κλώνη για την τρίτη εικόνα του Γ' μέρους του "Ρήγα Βελεστινλή" του Σπύρου Μελά

τή βαρεία λέξη "προδοσία". 'Η φυγή μου δεν μπορεί κι ό νοῦς μου δεν θέλει να χωρέσει "Έλληνα προδότη. Στάθηνες άνανδρος, δειλός, τρεμουλιάρης μπροστά στο φάντασμα τής τιμωρίας. Ούτε στιγμή δεν συλλογίστηκες τήν μουτζούρα που θα πατήσεις στ' όνομά σου τó ανάθεμα του Γένους. Γιατί εγώ, άχρειό πλάσμα, μπορεί να πληρώσω με τή ζωή μου σήμερα τ' όνειρο τής Λευτεριάς... "Όμως, αύριο, αυτό θα στρέξει. Και σύ θα είσαι τó βδέλυγμα των Γενεών που θα 'ρθουν να χαροῦν τόν 'ηλιο τής Μεγάλης Μέρας. Κι όχι μονάχα εσύ, μά και τά παιδιά σου και τά παιδιά των παιδιών σου...

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ('Εντονα) : 'Αντί να κάνεις τόν προφήτη για τά δικά μου τά μελλούμενα και να καταριέσαι και να βρίζεις, κοίτα πώς θα ξεμπλέξεις τώρα με τήν άστυνομία του Τριστιού, τόν βαρῶνο Μπριγκίντο και τήν Αυτοκρατορική δικαιοσύνη... 'Εμένα δεν με νοιάζει τί θα λένε όταν μ' έχουμε παραχωμένο στη γής. 'Εγώ τó σήμερα κοιτάζω, και δεν έχω καμιά όρεξη να με ρίξουν άλυσωμένο στα μπουντρούμια. Αυτή ή 'Ελλάδα που όνειρεύεσαι είναι ή πεθαμένη βασιλοπούλα τού παραμυθιού και τόν τάφο της δεν τόν φυλάει ένας δράκος παρά δυό και τρεις και τέσσαρες...

ΡΗΓΑΣ (Με φλόγα, δυνατά, εμπνευσμένα) : 'Η 'Ελλάδα, σήμερα-αύριο, ανασταίνεται, και πρώτη θε να γίνει μέσα στα 'Εθνη όπως ήτανε και τόν παλιό καιρό, και παράδειγμα των λαών θα γίνει και σε καινούριους Μαραθῶνες και Σαλαμίνες θε να δοξαστεί και σαν άστέρη λαμπερό θα ύψωθεί και τά "Εθνη θα όδηγῶ και θα τούς φέγγει όπως τ' άστέρη όδήγα τούς Μάγους στη Βηθλεέμ. Και σύ, όξω από τούτη τή δόξα, σαν σκουλίκι θ' αναδεύεσαι στη λάσπη μετρώντας τά φιορίνια που κέρδεψες στο Τριέστι...

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Μπαίνοντας από τήν έξω πόρτα, σταματάει βλέποντάς τους να καυγαδίζουν. Με ύφος άλαφρά ειρωνικό) : Ρήγα, καλός όρισες. Μά τέλος πάντων, τί κακό είν' αυτό με σένα; "Η θα σε βρίσκω να τραγουδάς ή να καυγαδίζεσαι. Τί έχεις μ' αυτόν τόν καλόν άνθρωπο;

ΡΗΓΑΣ : "Έχεις δικιο να τόν παινῶς, στάθηκε πολύ καλός για σένα και όλη τήν ύπηρεσία. (Φέρνει με τρόπο τó χέρι προς τήν ζώνη του όπου έχει κρυμένο τó σιλέτο του). 'Ηρθες για να με πάρεις;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Γλυκά) : "Όχι, καθόλου, ήσύχασε. (Τού δείχνει τόν ναπαπέ). Κάθησε. Θέλω να μιλήσουμε.

ΡΗΓΑΣ (Κάθεται δύσπιστος) : Σ' άκούω.

(Από άστυνομικοί μπαίνουν από τήν έξω πόρτα χωρίς να χαιρετίσουν και χωρίς να μιλήσουν και κάθονται, ό ένας περνώντας τήν πορτίτσα δίπλα στις θυρίδες προς τó γραφείο, διώχνοντας τόν Γραμματικό που άποχωρεί δεξιά. 'Ο άλλος σ' ένα κάθισμα, σε κάποια άπόσταση από τόν Ρήγα).

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Στόν Ρήγα, με τó ίδιο άλαφρά ειρωνικό ύφος, δείχνοντας τούς άστυνομικούς) : Είναι φίλοι μου, με ακολουθούν πάντοτε στη δουλειά μου.

ΡΗΓΑΣ : Καταλαβαίνω...

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : Μπορώ να δώ τó πασσαπόρτι σου;

ΡΗΓΑΣ : 'Όρίστε. (Τού τó δίνει).

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ ('Εξετάζοντάς το) : Χμ... Περιεργο, είναι θεωρημένο και από τήν Τουρκική Πρεσβεία για τήν Πρέβεζα... Και για κεί θα 'βγαينه ή φορτωτική για τά κασόνια... "Ωστε εσύ και τά κασόνια είχατε τόν ίδιο προορισμό... "Ετσι δεν είναι;

ΡΗΓΑΣ : 'Αφού έχεις τά ντοκουμέντα μπορείς να βγάξεις και τά συμπεράσματα.

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Στόν άστυνομικό που κάθεται στο τραπέζι) : Μην γράφεις ακόμα, θα πρέπει ν' αρχίσεις σωστά, από τó πού γενήθηκε, πόσο χρονών είναι και τί δουλειά κάνει.

ΡΗΓΑΣ : "Ωστε αυτό είναι Κανονική άνάκριση.

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Ψεύτικη διαμαρτυρία) : "Α, όχι, μην τó παρεξηγείς, άγαπητέ μου. Είναι ένα μικρό σημείωμα για τόν βαρῶνο Μπριγκίντο.

ΡΗΓΑΣ : Καταλαβαίνω... Τό όνομά μου είναι Ρήγας τού Κυριαζή...

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Στόν άστυνομικό) : Τώρα γράφε.

ΡΗΓΑΣ : ... Γενήθηκα στο Βελεστινό, ένα χωριό τής Θεσσαλίας. Είμαι 40 χρονών, έμπορος στο Βουκουρέστι. Σου φτάνει αυτό;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : "Όχι. Θά 'θελα να μου πείς, μά έτσι, ειλικρινά, όπως θα 'λεγες σ' ένα φίλο σου, ποιός έχει γράψει όλα αυτά τά χαρτιά που βρέθηκαν στα κασόνια; (Στόν Οικονόμου). Γιατί δεν κάθεται; 'Εδῶ δεν έχεις για τήν ώρα καμιά δουλειά. "Αν θέλεις πήγαινε εκεί (του δείχνει τó γραφείο του) να ξεκουραστείς. ('Ο Οικονόμου εκτελεί. Στόν Ρήγα, συνεχίζει). Αυτό πρέπει να μάθω πρώτα για να ξέρω πώς θα σε βοηθήσω.

ΡΗΓΑΣ (Ξερά) : Τήν φαντάζομαι τή βοήθεια τή δική σου,

μά δὲν μπορῶ ν' ἀποκριθῶ στὸ ἐρώτημά σου. (Ζωηρά). Πῆς πῶς γράφτηκαν μοναχά τους.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Ποῦ γράφει τὴν κατάθεση. Στὸν Ρίζε-μπεργκ) : 'Εδῶ τί νὰ γράψω;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Κάνοντας του ἕνα νόημα) : Τί νὰ γράψεις. 'Εδῶ δὲν εἶναι κανονικὴ ἀνάκριση, παίρνομε ἕνα μικρὸ ση-μειῶμα γιὰ τὸν βαρῶνο. (Στὸν Ρήγα). Πῶς νὰ πῶ ὅτι γράφτη-καν μοναχά τους τόσα ἐπικίνδυνα λόγια γιὰ τὴν Αὐτοκρατορία καὶ τὸν ἀφέντη της; Αὐτὰ τὰ χαρτιά μιλάνε γιὰ τυραννίες καὶ γιὰ τύραννους.

ΡΗΓΑΣ (Ἔντονα, διαμαρτυρία) : Δὲν ξέρω γιὰ τί μιλάνε μὰ δὲν στοχαζομαι νὰ ὑπάρχει οὔτε μιὰ λέξη σ' αὐτὰ κατὰ τῆς Λυστρίας καὶ τοῦ Αὐτοκράτορα Φραγκίσκου. Ἀλλὰ λέω πῶς γράφτηκαν μοναχά τους (Σὲ ξέσπασμα), γιατί δὲν ἦταν χρεία νὰ βρεθεῖ κάποιος ποὺ νὰ ἱστορήσει τὰ φριχτὰ σκοτάδια καὶ μαρτύρια τοῦ δίστυχου Γένους τῶν Γραικῶν κάτω ἀπὸ τοὺς πῖδ ἀσπλαχνούς ἀφέντες τῆς γῆς, τοὺς Σουλτάνους καὶ τοὺς Πασάδες. Ὅσο καὶ νὰ πνίγουν στὸ αἷμα τῆ φωνῆ τῶν ραγιαδῶν, αὐτὴ ἀκούγεται ὡς τις ἄκρες τοῦ κόσμου. (Σηκώνεται). "Ὅταν ἔπεσε στὸν Μωρητὰ ἡ μεγάλη ἐπιδημία τῆς βλογιάς, τὸν περα-σμένο χρόνο, κάθε μένα ζητιάνευε ἀπὸ τῆ μάνα τῆς ἄρρωστης κοπέλλας τὸ μολυσμένο ποικάμισο γιὰ νὰ τὸ φορέσει στὴ δική της θυγατέρα, ν' ἄρρωστήσει καὶ αὐτὴ καὶ ἡ ὁμορφιά της νὰ κοπεῖ, ν' ἀφανιστεῖ ἀπὸ τὴ βλογιά γιὰ νὰ μὴν τῆς τὴν πάρει ὁ Τούρκος στὸ χαρέμι. Κι ἂν εἶσαι ἀνθρωπος, κύριε, μπορεῖς νὰ στοχα-στεῖς, πιστεύω, τὸν πόνο τῆς μάνας ποὺ τῆς ἀρπάζαν τὸ μονά-κριβο ἄγιορ της γιὰ τὸ ἀλλαξοπιστήσουνε καὶ νὰ τὸ ρίξουνε στὰ τάγματα τῶν Γενιτσάρων..." Ἐγὼ ὁ ἴδιος ποὺ με βλέπεις, εἶδα τὸν Τούρκο νὰ σφάζει τὸν πατέρα μου. Ἡμουνα παιδί καὶ δὲν μπορῶ νὰ ξεχάσω πῶς τὸ αἷμα τινάχτη ἀπὸ τὰ λαϊμά του κ' ἔβαψε τὸν τοῖχο μας. Νὰ γιατί σοῦ λέω πῶς αὐτὰ τὰ χαρτιά γράφτηκανε μοναχά τους...

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ : Ἐδῶ τί νὰ γράψω;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : Αὐτὰ ποὺ ἄκουσες. Εἶναι μιὰ ὁμολογία.

ΡΗΓΑΣ (Διαμαρτυρία) : Ὁμολογία; Γιὰ ποῖο πρῶγμα;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : "Ὅτι γι' αὐτὰ ὅλα, θέλησες νὰ κινήσεις τοὺς Ἕλληνες σ' ἐπανάσταση κατὰ τῆς Τουρκικῆς κυριαρχίας.

ΡΗΓΑΣ : "Ἄν τὸ φῶς στὴ γλώσσα σας ἐπανάσταση τὸ λέτε, τότε αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια. Δούλεψα καὶ δουλεύω γιὰ τὸν φωτισμὸ τοῦ Γένους μου..."

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Στὸν ἴδιο τόνο) : Καὶ τὸ "Ταξίδι τοῦ νέου Ἀνάχαρσι"... "Ὅλοι αὐτοὶ οἱ τόμοι ποὺ πιάνουν σχεδὸν ἕνα κασόνι;

ΡΗΓΑΣ (Τὸ ἴδιο) : Αὐτοὶ ἴσα-ἴσα δείχνουνε τὸν ἀληθινὸ σκοπὸ μας. Νύχτες καὶ νύχτες ἔχω σκύψει μὲ τὸν λύχνο πάνω στὰ φύλλα τοῦ βιβλίου αὐτοῦ τοῦ Ἀββᾶ Μπερτελεμῦ...

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Κόβοντάς τον) : Ἐδῶ εἶναι ὅλο τὸ ζήτημα : Ποιὸς ἦταν ὁ σκοπός;

ΡΗΓΑΣ : Νὰ θυμίσω στοὺς συμπατριῶτες μου τὰ παλιὰ τους μεγαλεῖα, νὰ στᾶξω στὴν πονεμένη τους ψυχὴ τὸ βάλσαμο τῆς περηφάνειας καὶ νὰ ὑψώσω τὸ φρόνημά τους...

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Σηκώνεται) : Μὴν γελιέσαι, Ρήγα. Ὁ βα-ρῶνος ξέρει πολὺ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ λές. Ξέρει γιὰ τὸν Κορωνιό. (Δείχνει τὴν ἐπιγραφή), τὸν Πούλιο, τὸν Ἀργέντη καὶ ἄλλους πολλοὺς τῆς συνωμοτικῆς σου ἐταιρίας, καὶ δὲν εἶναι καλὸ νὰ κρούβασαι, τὸ λέω γιὰ σένα. Μέσα στὰ κασόνια βρέθηκαν ἕνα σωρὸ χαρτιά μεταφρασμένα ἀπὸ τῆ γαλλικῆ δημοκρατικῆ νομοθεσία... Ὑπάρχει ἀκόμα ἕνα ἐπαναστατικὸ προκήρυγμα γεμάτο ἀπὸ αὐτὲς τις κοφίδες λέξεις ποὺ ξεγελοῦνε τοὺς ἀπλοῦ-κοὺς, τοὺς φουσκώνουν τὰ μυαλά καὶ τοὺς ξεσηκώνουν σὲ πρά-ξεις σκληρῆς καὶ ἀπάνθρωπες...

ΡΗΓΑΣ : Δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτα γιὰ κανένα. Δὲν ὑπάρχει συν-ωμοσία, δὲν ὑπάρχει ἐταιρία. Ἄν εἶναι γιὰ τὸν πόθο τῆς λευ-τεριάς, ὅλος ὁ Μωρητᾶς, ἡ Ρούμελη, τὰ νησιά, ἡ Θεσσαλία, ἡ Ἠπειρός, ἡ Μακεδονία, εἶμαστε μιὰ ἐταιρία. Ὁ Κορωνιός εἶναι φίλος μου, ὁ Ἀργέντης ἕνας ἀπὸς γνωστός μου.

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : Καὶ τὰ 1100 φιορίνια ποὺ σοῦ ἔδωσε πρὶν φύγεις; "Ἐνας ἀπλὸς γνωστός σοῦ τὰ ἔδωσε; (Στὸν ἀστυνομικὸ ποὺ κάθεται δίπλα στὸν Ρήγα). Σωματικὴ ἔρευνα. (Ὁ ἀστυ-νομικὸς σηκώνεται καὶ κάνει ν' ἀπλώσει ἐπάνω στὸν Ρήγα. Ὁ Ρήγας δὲν τὸν ἀφήνει, τὸν σπρώχνει μ' ἀρκετὴ δύναμη. Στὸν Ρήγα, συγκρατώντας τὴν ἀγανάκτησή του). "Ἐλα, Ρήγα, μὴν γίνεσαι παιδί, δώσε μόνο σου ὅ, τι ἔχεις ἀπάνω σου.

ΡΗΓΑΣ (Δίνοντας τὸ κεμερί του) : Μετρήστε τα. Εἶναι 900 φιορίνια.

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : Δὲν ξόδεψες πολλὰ ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ τὰ πήρες. Στὴ Βλαχία ἐπούλησες τὸ κτήμα σου, αὐτὰ τὰ λεπτὰ τί ἔγιναν;

ΡΗΓΑΣ : Τὰ κρατεῖ ὁ ἀδερφός μου...

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ :... Γιὰ νὰ στὰ στείλει βέβαια στὴν Πρέβεζα μὴ κανένα ἑλληνικὸ καράβι. (Μετὰ μικρὴ σκέψη). Δὲν ἔχεις τίποτα ἄλλο ἐπάνω σου;

ΡΗΓΑΣ (Σταθερά) : "Ὁχι.

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ : Αὐτὸ θὰ τὸ δοῦμε. Ἀφοῦ ἔχεις ὅμως τὸ κουράγιο νὰ σπρώχνεις τὰ ὄργανα τῆς ἐξουσίας. (Τραβᾶει ἀπὸ τὴν ἔξω τσέπη τοῦ πανωφοριοῦ του τις ἀτσάλινες χειροπέδες, ἐνωμένες μὲ μιὰ γεροῖ ἀλυσιδα. Τοῦ τις περῶν βοηθούμενος καὶ ἀπὸ τὸν ἀστυνομικὸ ποὺ εἶναι κοντὰ στὸν Ρήγα).

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Ποῦ γράφει) : Τὰ ἔχω γράψει τὰ τελευταῖα. Πῶς νὰ κλείσω;

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Προχωρώντας πρὸς τὰ κάγκελα, μὲ τὰ νῦτα πρὸς τὸν Ρήγα, δίνει ὀδηγίες πρὸς τὸν ἀστυνομικὸ ποὺ γράφει) : Θὰ γράψεις ὅτι τοῦ διαβάσαμε τὰ ὅσα εἶπε...

ΡΗΓΑΣ : ... Καὶ βέβαια θὰ βάλω καὶ τὴν ὑπογραφή μου... (Προσποιεῖται ὅτι ψάχνει γιὰ πένα στὸ ζωνάρι του, τραβᾶει ἀστραπιαῖα τὸ μικρὸ στιλέτο καὶ χτυπιέται γοργὰ καὶ ἀπανοιτὰ πρὸς τὸ μέρος τῆς καρδιάς του). Καὶ νὰ ποὺ ὑπογράφω... (Κλο-νίζεται. Ὁ ἀστυνομικὸς τοῦ ἀρπάξει τὸ στιλέτο, ὁ Ρήγας σωριᾶ-ζεται στὸν καναπέ).

ΡΙΖΕΜΠΕΡΓΚ (Ποῦ ἔχει πέσει ἀπάνω του) : Δυστυχισμένη, τί ἔκανες...

ΡΗΓΑΣ (Μὲ βρησμὴν φωνή) : Δὲν βρῆκα τὴν καρδιά... Κρίμα... ζῶ ἀκόμα... (Κλείνει τὰ μάτια, λιγοψυχᾷ).

ΕΙΚΟΝΑ ΟΓΔΟΗ

Ἀπρίλιος 1798. Γραφεῖο τοῦ Ὑπουργοῦ τῆς Ἀστυνομίας Βα-ρῶνον Πέργκεν. Ἐπίπλωση 18ου αἰῶνος. Στὸν τοῖχο, πάνω ἀπὸ τὸ μεγάλο τραπέζι τοῦ γραφείου, μέσα σὲ πλατεῖα κορνίζα, ἡ προσωπογραφία τοῦ Αὐτοκράτορος τῆς Αὐστρίας Φραγκί-σκου τοῦ Α'. Ἀπάνω στὸ γραφεῖο, μιὰ στίβα μεγάλων φακέλ-λων μὲ διάφορες ὑποθέσεις. Ἀπὸ τὴν πιασ μεριά τοῦ γραφείου, ὁ Βαρῶνος Πέργκεν, ψηλός, κομψός, μεσόκοπος, μορφὴ εὐγε-νική, μονόκλ. Ὀρθιος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ γραφείου, καθισμένος σὲ μιὰ πολυθρόνα μπροστὰ στὸ γραφεῖο, μὲ τὴν ῥάχη πρὸς τὸ κοινὸ, ἕνας αὐλικὸς μὲ στολή, σκυμένος ἀπάνω σ' ἕνα μεγάλο χαρτί μέσα σὲ δευμάτινο χαρτοφύλακα, γράφει.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Συνεχίζοντας προηγούμενη ὁμιλία) : ...Σὰς ζη-τῆς συγγνώμην, κύριε Σύμβουλε, ποὺ σὰς ὑποχρεῶναι νὰ γρά-φωτε, ἀλλὰ θέλω νὰ μεταδώσετε στὴν Αὐτοῦ Μεγαλειότητα τὸν Αὐτοκράτορα καὶ Σεπτὸ Κύριό μας, ἐπὶ λέξει τοὺς στοχα-σμούς μου γι' αὐτὴν τὴν ὑπόθεση.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ : Δὲν ἔχετε νὰ ζητήσετε συγγνώμην, βαρῶνε Πέργκεν, ἀφοῦ εἶναι ἀνάγκη...

ΠΕΡΓΚΕΝ (Ἐπαυρομένως ἀπὸ ἕνα χαρτί ποὺ κρατᾷ) : ...Ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν καταθέσεων καὶ τῶν ἐκθέσεων ποὺ οἱ διάφοροι ἀστυνομικοὶ καὶ ἀνακριταὶ τῶν σχετικῶν ἐπιτρο-πῶν μου ἔχουν ὑποβάλει, συμπεραίνω πῶς ἀναμφισβήτητα ἡ συνωμοσία τοῦ Ρήγα καὶ τῶν συντρόφων του δὲν στρέφεται ἄμεσα ἐναντίον τῆς Αὐτοκρατορίας μας καὶ τοῦ ἰδιοῦ Σας ἱεροῦ προσώπου. Ἀπέβλεπε μόνον στὴν ἀπελευθέρωση τῶν Ἑλλήνων ὑπηκόων τοῦ Σουλτάνου...

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ (Γράφει ἐξαλειγμένα τὴν τελευταία φράση τοῦ Πέργκεν) : ...ἀπέβλεπεν μόνον εἰς τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Ἑλλήνων ὑπηκόων τοῦ Σουλτάνου...

ΠΕΡΓΚΕΝ (Συνεχίζει) : ...καὶ εἶναι ἀπόλυτα βέβαιον πῶς ἂν παραπεμφθεῖ ὁ Ρήγας καὶ οἱ σύντροφοί του στὰ αὐστριακὰ δικαστήρια μὲ τὴν κατηγορία πῶς ἐτόιμαζαν ἐπανάσταση κατὰ τῆς Αὐτοκρατορίας, θὰ ἀθωωθοῦν χωρὶς ἄλλο... Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὅμως...

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ : ...Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὅμως...

ΠΕΡΓΚΕΝ : ...πρέπει νὰ ἐπιστήσω τὴν προσοχὴ τῆς Ὑμετέ-ρας Μεγαλειότητος ὅτι ἡ συνωμοσία τοῦ Ρήγα εἶναι μὲ τρόπον ἔμμεσο ἐπικίνδυνη γι' αὐτὸν καὶ τὴν Αὐτοκρατορία, ἐπειδὴ πάρα πολλοὶ Ἕλληνες εἶναι Αὐστριακοὶ ὑπήκοοι, πολὺ ἐνεργη-τικοί, ἔμποροι καὶ διανοούμενοι, μὲ πολλὰς σχέσεις καὶ ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τοῦ τόπου καὶ ὅτι ἂν ὅλοι αὐτοὶ ποτίζονταν μὲ τις ιδέες τοῦ Ρήγα, θὰ ἦσαν σὲ θέση νὰ κινήσουν ταραχὰς μεγά-λες στὴ χώρα...

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ : ...νὰ κινήσουν ταραχὰς μεγάλες στὴ χώρα...

ΠΕΡΓΚΕΝ : Θὰ ἔπρεπε λοιπόν, κατὰ τὴ γνώμη μου, γιὰ τὴν ἀποτροπὴ αὐτοῦ τοῦ κινδύνου, ἡ διοίκησις νὰ λάβει τὰ ἔκτακτα μέτρα ποὺ θὰ ἀποφασίσει ἡ Ὑμετέρα Μεγαλειότης.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ : ...ἡ διοίκησις νὰ λάβει τὰ ἔκτακτα μέτρα ποὺ θ' ἀποφασίσει ἡ Ὑμετέρα Μεγαλειότης.

ΠΕΡΓΚΕΝ : ...Τέλος, συμπληρώνω μὲ τὴν πληροφορία ὅτι

πρὸ μιᾶς στιγμῆς ἔλαβα μήνυμα ἐκ μέρους τοῦ ἐνταῦθα πρεσβευτοῦ τῆς Τουρκίας, ὅτι θέλει νὰ με ἐπισκεφθεῖ ἐντὸς ὀλίγου, διὰ τὸ ζήτημα τῆς συνωμοσίας, καθόσον ἐκ τῶν συντρόφων τοῦ Ρήγγα οἱ περισσότεροὶ εἶναι Τῶνχοι ὑπὸχοι, ἔχω δὲ τὴν ἀντίληψιν ὅτι δὲν εἶναι ἀπίθανον νὰ ζητήσει τὴν παράδοσιν αὐτῶν εἰς τὴν Κυβέρνησιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Εὐρίσκιω, ὅτι θὰ ἦτο ἴσως ἡ εὐκαιρία κατὰλληλος ὅπως συζητήσωμεν περὶ ἀναλλαγμάτων. Ἀναμένω ἐπ' αὐτοῦ τὰς ἀμέσους διαταγὰς τῆς Ἑμετέρας Μεγαλειότητος.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ... Ἀναμένω ἐπ' αὐτοῦ τὰς ἀμέσους διαταγὰς τῆς Ἑμετέρας Μεγαλειότητος.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Στὸν Σύμβουλο): Ἐτελείωσα.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ (Ὁρθίως, τοποθετώντας τὸ χαρτί στὸν δεξιό μῦτινο γαστροφύλακα): "Ἄλλο τίποτα, Βαρῶνε Πέργκεν;

ΠΕΡΓΚΕΝ: Θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ μοῦ φέρνατε τὴν ἀπάντησιν τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος ἐπὶ τοῦ τελευταίου σημείου, ἂν εἶναι δυνατὸν προτοῦ μ' ἐπισκεφθεῖ ὁ πρεσβευτὴς τῆς Τουρκίας.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Θὰ προσπαθῆσω. (Ἐπιτίθει, φέρνγει ἀπὸ τὴν πόρτα δεξιὰ).

ΠΕΡΓΚΕΝ (Προσπαθῶν ἀπάνω-κάτω νευρικά. Χτυπᾷ τὸ κοουδὸνι πού εἶναι πάνω στὸ τραπέζι):

ΥΠΗΡΕΤΗΣ (Μπαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα ἀριστερά): Διατάξτε.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τὸν γραμματικὸ μου καὶ αὐτὸν τὸν καλόγερο πού εἶναι στὸ γραφεῖο του.

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: Μάλιστα, κύριε. (Βγαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα πού μπήκε).

(Μπαίνουν σὲ λίγο ἀπ' ἀριστερὰ, πρῶτα ὁ γραμματικὸς — νεαρός, ξανθός, ξυρισμένος, με γυαλιὰ — καὶ ἔπειτα ὁ καλόγερος Νεκτάριος — γενάκι ἀραιὸ καὶ μουστάκι σὰν μισοφέγγαρο, με τὶς ἄκρες πρὸς τὰ κάτω).

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ: Στίς προσταγὰς σας, βαρῶνε. (Δείχνει τὸν καλόγερο): Ἀπ' αὐτὸν δὲν βγαίνει τίποτα.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Στὸν γραμματικὸ): Κάθησε.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Ἐκτελεῖ, ἀνοίγει ἕναν δεξιό μῦτινο γαστροφύλακα, παίρνει τὴν πένα καὶ ἐτοιμάζεται νὰ γράψει): Θὰ κρατήσω με λεπτομέρειες τὴν κατάθεσιν;

ΠΕΡΓΚΕΝ: Πέντε λόγια. (Στὸν Νεκτάριο, προστακτικά): Λέγε, Νεκτάριε — καὶ εἶναι περιττὸ νὰ κρῦψεις τίποτα, τὰ ξέρουμε ὅλα — πόσες φορὲς εἶδες τὸν Ρήγγα;

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ: Οὔτε μιὰ, καλὰ-καλὰ. Ἦτανε τὴν ἡμέρα πού τὸν πήγαμε οἱ γιατροὶ στὸ ξενοδοχεῖο, ὅταν μαχαϊρώθηκε μονάχος του.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τί πηγες νὰ κάνεις;

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ: Εἶμαι ἐφημέριος τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας στὸ Τριέστι. Εἶχα χρέος νὰ πάω, μπορεῖ νὰ εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ βοήθεια ἢ νὰ βρισκότανε στὰ τελευταῖα του...

ΠΕΡΓΚΕΝ (Παίρνει καὶ τοῦ δείχνει ἕνα κουρελάκι με φιλογραμμένα γράμματα): ...Καὶ σοῦ ἔδωσε αὐτὸ τὸ κουρελάκι καὶ τὸ πήγες τρεχάτος στὸν πρόξενο τῆς Γαλλίας Brechet.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ (Σαστισμένος): Ποῖο κουρελάκι; Ποιὸν πρόξενο; Δὲν ξέρω τίποτα ἀπὸ αὐτά. Ποιὸς ἀντίχριστος εἶπε τέτοια πράγματα; Ἐγὼ πορεύομαι τὸν δρόμο τοῦ Κυρίου, αὐτὸ ξέρω νὰ πῶ.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Ἐθόυμα): Πορεύεσαι τὸν δρόμο τοῦ Θεοῦ, ὀρκίζεσαι ὅμως καὶ σ' ὄνομά του ὅτι δὲν ἐπήγες αὐτὸ τὸ χαρτί ἀπὸ τὸν Ρήγγα στὸν Γάλλο πρόξενο;

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ (Ἐπίσημα): Ὀρκίζομαι εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος. Δὲν πήγα ποτὲ στὸν Γάλλο πρόξενο οὔτε ξέρω ποιὸς εἶναι.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τότε τὸ κουρελάκι θὰ τὸ πήγε ὁ ἀέρας, ἔ; Γιατὶ ἦσουν αὐτὸς πού τὸν ζύγισες κ' ἔμεινες κοντὰ τοῦ κάμψου ὄρα. Ἄλλου ποθενὰ δὲν εἶχε ὁ Ρήγγας τὸν καιρὸ νὰ γράψει κρυφὰ ἕνα σημείωμα... Κ' ἔχεις αὐτὸ τὸ ράσο πού κρῦβει πολλὰ. (Μετὰ μικρὴ σιωπῆ): Κ' ἔπειτα στὴν πρώτη σου κατάθεσιν ὁμολόγησες πὼς σοῦ ἔδωσε ἕνα γράμμα.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ (Γοργά): Γιὰ τὴν Πόστα, κύριε Βαρῶνε, γιὰ τὴν Πόστα, αὐτὸ δὲν τὸ ἀρνέμαι, καὶ τὸ εἶπα ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἦτανε ἕνα γράμμα γιὰ τὴν μάνα του καὶ βρισκεται στὰ χέρια τῆς Ἀστυνομίας.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Βλέπεις πὼς δὲν εἶσαι τόσο ἀθῶος ὅσο μᾶς ὀρκίζεσαι. Καὶ πρόσεξε καλὰ γιατί ὁ Ρήγγας ἔχει πεῖ πὼς ἐσὺ πήγες αὐτὸ τὸ κουρελάκι.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ: Δὲν μπορεῖ αὐτὸς νὰ εἶπε τέτοιο πρᾶγμα. Ἄν τὸ εἶπε θὰ τὸ βρεῖ ἀπὸ τὸν Θεό. Φέρτον ἐδῶ νὰ τὸ πεῖ καὶ μπροστὰ μου ἂν κοιτάει.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Βαρεστημένος): Καλὰ, πήγαμε, καὶ θὰ τὸ δοῦμε αὐτό.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ: Διηλαθὴ νὰ φύγω ἢ νὰ περιμένω ἀκόμα μέσα;

ΠΕΡΓΚΕΝ: Φύγε. (Στὸν γραμματικὸ πού γράφει): Νὰ ἔρθε ἐκεῖνος ὁ ἄλλος ὁ ζητιάνος ὁ βρωμιάρης πού ἀπάντησε τὸν Ρήγγα καὶ τοὺς συντρόφους του στὸ Ἄντλερσμπουργκ.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ (Σηκώνεται ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν Νεκτάριο, φέρνγει ἀριστερὰ καὶ ξαναόχεται μόνος με τὸν Ντινίκο πού εἶναι σχεδὸν ἀγνωρίστος μέσα στὰ κουρελιασμένα, βρώμικα ρούχα πού φορεῖ. Δείχνοντάς τον στὸν βαρῶνο): Αὐτός, βαρῶνε, δὲν λείπει τίποτα, εἶναι χαζός.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Στὸν Ντινίκο): Ἐλα, λέγε, Ντενοῦκο.

ΝΤΙΝΙΚΟ (Χαζά): Ὁχι Ντενοῦκο, ἀφέντη, Ντινίκο με λένε ἐμένα.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Λέγε λοιπόν, Ντινίκο, αὐτὸ τὸ κουρέλι πού σοῦ ἔδωσε ὁ Ρήγγας ὅταν τὸν ζύγισες στὸ Ἄντλερσμπουργκ, πού τὸ πήγες;

ΝΤΙΝΙΚΟ (Προσποιοῦμενος τὸν τέλεια χαζό): Ποιὸ κουρέλι; Τότες πού βρήκα ἕνα χαρτί;...

ΠΕΡΓΚΕΝ: Naί, αὐτὸ τὸ πανὶ με γράμματα.

ΝΤΙΝΙΚΟ: Ἄ, ὄχι. Αὐτὸ πού βρήκα δὲν εἶχε γράμματα, εἶχε ζουγραφίες.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Ἐκνευρισμένος): Δὲν μοῦ λές, Ἀρβανίτης εἶσαι;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Ἄ, ὄχι. Ἐγὼ εἶμαι Βλάχος. Τσαράνος, γέννημα-θρέμμα.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Καὶ τί θέλεις ἐδῶ; Τί ἤθελες στὸ Τριέστι;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Βαστάζος, κύριε, καὶ κουβαλάω πράγματα. Πότε τοῦ ἐνοῦ καὶ πότε τοῦ ἄλλουνοῦ.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Καὶ τί γυρεύεις στὸ Ἄντλερσμπουργκ;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Μὲ φορτώσανε τὰ πράγματά τους. Κανένας στρατιώτης δὲν ἤθελε νὰ τοὺς βοηθήσει καὶ γὰ τὰ πῆρα γιὰ πέντε φορτῖνα ὅλο τὸν δρόμο ἀπ' τὸ Τριέστι. Γύρισε καμποῦρα ἢ πλάτη μου κι ἀκόμα νὰ ἰσιώσει. Ὅσο γιὰ τὰ νεφρά μου, κύριε, μοῦ τ' ἀλείψανε χτὲς με τρεμεντίνα.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τὸν ξέρεις τὸν Γάλλο πρόξενο στὸ Τριέστι, τὸν Brechet;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Ὁχι. Ἐξέρω ἕναν ἄλλο Γάλλο μὰ εἶναι ταμποῦρλο κάθε πρωὶ πού σηκώνουνε τὴ σημαία.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τότε, ποιὸς πήγε αὐτὸ τὸ κουρέλι;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Καὶ τί ξέρω ἐγὼ; Ἐγὼ δὲν σάλεψα ἀπὸ κοντὰ τους. Ἦταν ἀπὸ τὸν δρόμο διψασμένοι καὶ τοὺς κουβάλαγα νερὸ καὶ ἡ δουλειὰ δὲν εἶχε τελειωμό. Εἶμαι Βλάχος, μὰ δυὸ πόδια ἔχω καὶ δυὸ χέρια.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Βαρεστημένος): Καλὰ, πήγαμε. (Ὁ Ντινίκο βγαίνει ἀπὸ ἀριστερὰ. Στὸν γραμματικὸ): Φέρε μου τὸν Ρήγγα. (Ὁ γραμματικὸς ἐκτελεῖ).

ΡΗΓΑΣ (Μπαίνοντας μαζί με τὸν γραμματικὸ πού κάθεται ἀμέσως στὴ θέση του, ἐτοιμος νὰ γράφει): Ἐχει τὰ χέρια ἀλυσοδεμένα. Σκουντουφλός): Τί με θέλεις;

ΠΕΡΓΚΕΝ: Αὐτὸ πού ἔκανες, νὰ στείλεις σημείωμα στὸν Γάλλο πρόξενο τοῦ Τριεστιοῦ νὰ μᾶς μιλήσει γιὰ σένα καὶ νὰ ζητήσει τὴν ἀπόλυσίν σου, ἦτανε λάθος βαρῶ... Αὐτὸς πήρε τὴν ἀπάντησιν πού χρειαζόταν... Ἡ Αὐστρία, νικημένη, μπορεῖ νὰ ὑπόγραφε τὴν συνθήκην τοῦ Κάμπο Φόρμιο. Δὲν ἐπιτρέπει ὅμως σὲ κανέναν ν' ἀνακατεῖται στὰ ἐσωτερικὰ τῆς καὶ νὰ γυρεύει ὅτι μονάχα ἡ Αὐστριακὴ δικαιοσύνη εἶναι ἀριόδια ν' ἀποφασίσει. Ἐσὺ ὅμως μ' αὐτὸ τὸ γράμμα βεβαίωσες ὅσα στὴν ἀρχὴ ἐπίμονα εἶχες ἀρνηθεῖ γιὰ τὴν στενή σου σχέση με τὴν γαλλικὴ πολιτικὴ.

ΡΗΓΑΣ (Σταθερά): Κανένας νόμος δὲν ἀπαγορεύει νὰ νιώθουμε συμπάθεια σ' ἕνα ἔθνος πού κηρύχνει τὴν Ἐλευθερία... καὶ δὲν ξέρω νὰ εἶναι κανένα κακοῦργημα νὰ γυρέψει ἕνας ἀνθρώπος τὴν βοήθειά του, ὅταν ἄδικα τὸν κατατρέχουν καὶ τὸν σέρνουν ἀπὸ τὴν μιὰ φυλακὴ στὴν ἄλλη γιατί, ἀντὶ νὰ κλαίει καὶ νὰ ὀδύρεται γιὰ τὴν σκλαβιά τοῦ Γένους του, πάσχισε νὰ τὸ φωτίσεις γιὰ νὰ δεῖ καλύτερες μέρες. Ἐγὼ σοῦ λέω πὼς στοχάστηκα, πὲς μου καὶ σὺ τώρα, τί γυρεύεις ἀπὸ μένα;

ΠΕΡΓΚΕΝ: Νὰ μοῦ πεῖς με ποιὸν ἐστειλες τὸ γραμματάκι στὸν Brechet.

ΡΗΓΑΣ: Δὲν σὰς φτάνουν ὅλοι αὐτοὶ πού στείλατε στὴν ἐξορία, ὅλοι αὐτοὶ πού, φοβισμένοι ἀπὸ τὸν κατατρεγμό, ἀφήσανε τὰ στίπια τους καὶ τὶς δουλειές τους νὰ ρημάξουν καὶ φύγαμε ἀπὸ τὸν τόπο νύχτα γιὰ νὰ γλυτώσουμε; Δὲν σὰς φτάνουνε ὅσοι σαπίζουνε στὶς φυλακὲς τούτῃ τὴν ὥρα; Θέλετε ν' ἀλλοῦσε; (Ἐντονα). Ὁχι, δὲν θὰ μιλήσω ἀπὸ δῶ καὶ πέρα. Φτάνουν ὅσα ἔχω πεῖ. Βάστηξε πάρα πολὺ αὐτὴ ἡ κωμῶδια τῶν ἀνακρίσεων. Εἶναι καιρὸς πιά νὰ μᾶς στείλετε στὰ δικαστήρια. Θὰ πᾶμε νὰ μᾶς δοῦνε μ' αὐτὰ τὰ ἀλυσσοδεμένα χέρια μας. Κι ἂν τὸν ἔχει μεῖνει καὶ τὸ πιὸ μικρὸ ἀχνάρι ἀπὸ ἀνθρωπιά, θὰ ντραποῦνε γιὰ τὸ μεταχειρίσασθαι πού μᾶς ἔχει γίνε ἐπειδὴ ἀποκοτήσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ λευτεριά. Καὶ θὰ μᾶς ἀθώωσουν.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Αύτοθρόα): Μή βιάζεσαι, Ρήγα. Ὑπάρχει ἕνας ἀκόμα πού πρέπει νά πει τὸ λόγο του πρὶν ἀπὸ τὸ δικαστήριο. ΡΗΓΑΣ (Πικρὴ ἐκπληξη): Εἶναι δῶ κάποιος ἀνώτερος κι ἀπ' τὴν δικαιοσύνη; (Εἰρωνικά). Παρακαλῶ, βγάλε με ἀπὸ τὴν ἀμάθεια γιατί δὲν τὸ ξέρω.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Ἐπίσημα): Ὁ Αὐτοκράτωρ. ΡΗΓΑΣ (Τὸ ἴδιο): Γέροντὸ κεφάλι μπροστὰ στὴν Μεγαλειότητά του, μὰ εἶναι πολὺ βαρὺ ἀπὸ τὴ χεῖλη του νὰ κρέμεται ἢ τύχη μας.

(Ἀπὸ τὴν πόρτα δεξιὰ φαίνεται ὁ Θουρωρός μὲ στολή και μ' ἕνα μπιστοῦνι ἄσπρο μὲ χρυσὴ λαβή).

ΘΥΡΩΡΟΣ: Ἡ Βασιλικὴ Ἄμαξα σταμάτησε, κύριε. Ὁ Αὐτοκρατορικὸς Σύμβουλος ἔρχεται. (Ἀποσύρεται).

ΠΕΡΓΚΕΝ (Γοργά, νευρικά στὸν γραμματικὸ και στὸν Ρήγα): Ἄποσυρθητε. (Φεύγουν).

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ (Μπαίνοντας ἀπὸ τὴν δεξιὰ πόρτα): Εὐχάριστη ἀπόκριση σᾶς φέρνω, βαρῶνε. Ἡ Αὐτοῦ Μεγαλειότης ὁ Σεπτὸς Κύριός μας εἶναι ἀπόλυτα σύμφωνος μὲ ὅσα γράφετε στὸ σημειώμά σας και ὅς τις δίνει τὴν ἐντολὴ νὰ βεβαιώσετε τὸν Τοῦρκο πρεσβευτὴ ὅτι αἰσθημα φιλίας ἔχει ὑπαγορεύσει ὅλα τὰ μέτρα ὅσα ἔλαβε ἢ Κυβέρνησις του σχετικά μὲ τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν συνωμοσίαν ἐναντίον τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Καθῆστε.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Εὐχαριστῶ. (Κάθεται κι αὐτὸς σὲ μιὰ ἀντικρινὴ πολυθρόνα).

ΠΕΡΓΚΕΝ (Τὸν μιμεῖται): Ἡ εἰδήσή σας μ' εὐχαριστεῖ πολὺ.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ἡμπορεῖτε μάλιστα νὰ προχωρήσετε — συνεχίζει ἢ Αὐτοῦ Μεγαλειότης — και νὰ ὑπανηχθῆτε ὅτι δὲν θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο ἢ Αὐστριακὴ Κυβέρνησις γιὰ μεγαλύτερη ἀσφάλεια, νὰ παραδώσει τοὺς συνωμότες στὴν Ὑψηλὴ Πύλη. Ἐννοεῖται ὅτι θὰ εἰσηγηθεῖτε τὴν εὐλογη ἐκ μέρους μας ἀξίωση νὰ δοθοῦν μερικὰ ἀνταλλάγματα.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Οὔτε λόγος. Τὸ λέω κι ὁ ἴδιος στὸ σημειώμά μου.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Και μάλιστα ἡμπορεῖτε νὰ κατονομάσετε και τὸ εἶδος τῶν ἀνταλλαγμάτων ὅπως θὰ ἦτο π.χ. ἢ παραχώρησις στὴν Αὐστρία μερικῶν πλοίων πού μετὰ τὴν διάλυση τῆς Δημοκρατίας τῆς Βενετίας μένουν χωρὶς κύριο σὲ κάποιους λιμένες τῆς Ἀνατολῆς τῆς Τουρκικῆς κυριαρχίας. Και ἢ παραχώρησις ἐπίσης κάποιων κτιρίων, διοικητηρίων, λιμεναρχείων κ.τ.λ. πού ἀνῆκαν στὴ Βενετικὴ Δημοκρατία. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ ἐπεκταθεῖτε σὲ λεπτομέρειες, σ' αὐτὸ τὸ σημείο, ἀλλὰ νὰ παραπέμψετε τὸν Τοῦρκο πρεσβευτὴ σὲ εἰδικὴ συνομιλία μὲ τὸν Ὑπουργὸ τῶν Ἐξωτερικῶν πού ἔχει λάβει λεπτομερεῖς ὁδηγίες ἀπὸ τὸν Αὐτοκράτορα.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τίποτε ἄλλο;

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ (Σηκῶνται ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν Πέργκεν): Τίποτε. Ἐχετε μόνον τοὺς χαιρετισμούς τοῦ Ὑψηλοῦ μας Κυρίου.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Σᾶς εὐχαριστῶ. (Τὸν βγάζει ὡς τὴν ἕξω πόρτα. Γυρίζοντας, χτυπάει τὸ κουδούνι πού εἶναι πάνω στὸ τραπέζι).

ΥΠΗΡΕΤΗΣ (Μπαίνοντας ἀπὸ τὴν πόρτα ἀριστερά): Στις προσταγές σας.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Τὸν γραμματικὸ μου. (Ὁ ὑπρέτης φεύγει). Στὸν γραμματικὸ πού μπαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα ἀριστερά): Ἀπόψε θὰ κλείσει τὸν φάκελλο τῶν ἀνακρίσεων μὲ τὸ συμπέρασμα πού σου ὑπαγόρευσα χτές. Τὰ ἀντίγραφα ὅλων τῶν καταθέσεων, ἀστυνομικῶν, ἀνακριτῶν και ἐπιτροπῶν ἔρευνας, τακτοποιημένα μὲ χρονολογικὴ σειρά, θὰ τὰ βάλεις σ' αὐτὸν τὸν μεγάλο μαῦρο χαρτοφύλακα μὲ τ' αὐτοκρατορικὰ ἐμβλήματα πού σοῦ ἔδωσα προχτές. Θὰ τὸν στείλεις αὔριο πρῶτὸ στὸ Αὐλαρχεῖο. Καί, τελευταία, θὰ βάλεις τ' ἀμετανόητα λόγια τοῦ Ρήγα και τὶς καταθέσεις τοῦ Νεκτάρου και τοῦ Ντινίκο.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ: Μάλιστα, βαρῶνε.

ΘΥΡΩΡΟΣ (Ἀπὸ τὴν πόρτα δεξιὰ): Ἡ ἄμαξα τοῦ Τοῦρκου πρεσβευτῆ σταμάτησε κάτω. (Φεύγει).

ΠΕΡΓΚΕΝ (Στὸν γραμματικὸ): Πήγαινε. (Ὁ γραμματικὸς ἐκτελεῖ. Ὁ Τοῦρκος πρεσβευτὴς, μὲ στολή, μπαίνοντας ἀπὸ τὴν πόρτα δεξιὰ, χαμερταί κατά τὸν μονσουλμανικὸ τρόπο. Ὁ Πέργκεν σπεύδει νὰ τὸν προῦπαντήσῃ δίνοντάς του τὸ χέρι). Ἐξοχώτατε, πόσο χαίρω πού σᾶς βλέπω νὰ στολιζέτε σήμερα τὸ γραφεῖο μου...

ΠΡΕΣΒΥΣ: Εὐχαριστῶ. Ὁ πολυχρονεμένος ἀφέντης και Κύριός μου, ὁ θεράπωντας στις δύο ἱερὲς πόλεις τῶν θνητῶν, Κύριος τῆς ἀσφάλειας τῶν κατοίκων τῆς Οἰκουμένης και Κύριος στις δύο στερεῖς και στις δύο θάλασσες σᾶς μνημαί με τὰ χεῖλη τὰ δικὰ μου τίς εὐχαριστίες του γιὰ τὸ ζῆλο πού ἐδείξατε σ' αὐ-

τὴν τὴν ὑπόθεση τῆς συνωμοσίας ἐναντίον τῆς ἀσφάλειας τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας και τῆς δικῆς του.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Καθεῖστε. (Τοῦ δείχνει μιὰ πολυθρόνα, κάθεται κι αὐτὸς ἀπέναντί του). Ἐκάναμε, ἐξοχώτατε, τὸ φιλικὸ μας χρέος μὲ ὄση προσοχὴ κ' ἐπιμέλεια ἀπαιτοῦσε ἢ λεπτὴ αὐτὴ ὑπόθεση.

ΠΡΕΣΒΥΣ: Τὸ Διβάνι παρακολούθησε ὅλες σας τίς ἐνέργειες μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον και μὲ κάποια ταραχὴ, θὰ ὁμολογοῦσα, μ' ὅλο πού τὸ χέρι τοῦ μεγάλου ἀφέντη μου φτάνει πολὺ μακρὰ. Ἡ ἐντολὴ πού ἔχω λάβει ἀπὸ τὴν Ὑψηλὴ Πύλη εἶναι νὰ πληροφορηθῶ ἀπὸ σᾶς πού εἶναι τὸ συμπέρασμα τῆς ἔρευνάς σας.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Ἡ συνωμοσία τοῦ Ρήγα, ἐξοχώτατε, βρισκόταν εὐτυχῶς στὸ στάδιο τῶν σχεδίων, ὅταν ἀποκαλύφθηκε. Καί ἔρετε πολὺ καλὰ ποιὰ ἦταν αὐτὰ τὰ σχέδια. Σὲ μιὰ γωνία τοῦ Μωρηθ' ἄναβαν, μὲ τὴν βοήθεια τῶν Γάλλων πού ἔλπιζαν, τὴ μεγάλη φωτιά. Αὐτὰ ὅλα ματαιώθηκαν και τὰ ντοκουμέντα βρισκονται σήμερα στὰ χέρια μας.

ΠΡΕΣΒΥΣ: Δὲν σᾶς κρύβω πὼς ἢ γνώμη τοῦ κραταιοῦ Κυρίου εἶναι ὅτι πρέπει νὰ συμφωνήσουν ὅλοι οἱ βασιλιάδες τῆς Εὐρώπης νὰ κατατρέχουν κάθε ἐπανάστατη πού γυρεύει νὰ φουσκώσει τὰ μυαλὰ τῶν ραγιαδων και νὰ τοὺς σπρώξει στὴν ἀνταρσία. Δὲν σᾶς κρύβω ἀκόμα ὅτι ἢ ἐπιθυμία του εἶναι νὰ εἶχε στὰ χέρια του τὸν Ρήγα και τοὺς συντρόφους του γιὰ νὰ τοὺς περιποιηθεῖ ὅπως τοὺς ἀξίζει.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Νὰ σᾶς πῶ, δὲν ἔχω βέβαια συζητήσει μὲ κάποιον ἀκρίβεια ἕνα τέτοιο θέμα, ἀλλὰ ὑποθέτω πὼς δὲν θὰ ἦταν ἴσως πολὺ δύσκολο νὰ τὸ συζητήσετε σῆς μὲ τὸν Ὑπουργὸ τῶν Ἐξωτερικῶν μας ὑποθέσεων, ἴσως μὲ βάση κάποιων ἀνταλλαγμάτων...

ΠΡΕΣΒΥΣ (Μὲ κάποια δυσάρεστη ἐκπληξη): Ἀνταλλαγμάτων εἶπατε; Ποῖων ἀνταλλαγμάτων;

ΠΕΡΓΚΕΝ: Θεέ μου, τί μπορῶ νὰ ξέρω, αὐτὴ τὴ στιγμή; (Κάνει πὼς σκέπτεται). Ἄ, νά, κάτι πού μου ῥχεται ξαφνικά στὸ μυαλό. Εἶναι κάτι ὑποπτοὶ Πολωνοὶ πολιτικοὶ φυγάδες πού ἔχουν καταφύγει στὴ χώρα σας. Δὲν θὰ δυσανεστοῦσε καθόλου τὸν Αὐτοκράτορα μας ἀν μᾶς τοὺς παραδίνατε, νὰ τοὺς περιποιηθῶμε και μεῖς μὲ τὸν κατάλληλο τρόπο. (Ἀλλάζοντας τόνο). Κάνω μιὰ ἀπλὴ ὑπόθεση, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ σκεφθεῖ κανεὶς και ἄλλα πράγματα: Τὰ καράβια, τὰ κτίρια τῆς Βενετίας πού κληρονομήσατε... Ὁ Ὑπουργός μας τῶν Ἐξωτερικῶν θὰ σᾶς τὰ ἔλεγε καλύτερα...

ΠΡΕΣΒΥΣ: Καταλαβαίνω. (Σὲ τόνο ἐμπιστευτικό). Και μπορῶ νὰ σᾶς πληροφορήσω ὅτι πάνω σ' αὐτὸ ἔχω ρητὲς ὁδηγίες γιὰ κάποιες παραχωρήσεις, ὥστε μπορῶ νὰ πῶ ὅτι μιὰ τέτοια συμφωνία θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ γίνῃ, ἀν θέλετε, ἀκόμα και σήμερα. Πρέπει νὰ προσθέσω ὅτι στὸ Διβάνι θὰ ἔκανε πολὺ εὐχάριστη ἐντύπωση ἀν μάθαινε ὅτι αὔριο τὸ πρῶτὸ θὰ φευγαν γιὰ τὴν Κωνσταντινούπολη μὲ δυνατὴ συνοδεία οἱ φυλακισμένοι συνωμότες.

ΠΕΡΓΚΕΝ: Πέστε πὼς αὐτὸ ἔχει γίνῃ κιόλας, ἐξοχώτατε.

ΠΡΕΣΒΥΣ (Σηκῶνεται, τοῦ δίνει τὸ χέρι): Εἶμαι πάρα πολὺ εὐχαριστημένος γιὰ τὴ σημερινὴ μας συνομιλία. Θὰ συναντήσω ἐντὸς τῆς ἡμέρας τὸν Ὑπουργὸ τῶν Ἐξωτερικῶν και θὰ στείλω μὲ καβαλλάρη φάκελλο στὴν Πόλη μὲ τὰ εὐχάριστα νέα.

ΠΕΡΓΚΕΝ (Τὸν ξεπροβοδίζει ὡς τὴν πόρτα δεξιὰ. Γυρίζοντας, χτυπάει τὸ κουδούνι. Στὸν γραμματικὸ πού μπαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα ἀριστερά): Νὰ ῥθουν ἀμέσως οἱ κρατούμενοι ἐδῶ. (Σὲ λίγο μπαίνουν ὁ Ρήγας και οἱ 7 σύντροφοί του και παίρνουν θέση ἀντίκρου στὸν Πέργκεν. Στὸς κρατούμενους): Θὰ σᾶς στέλναμε στὰ αὐστριακὰ δικαστήρια νὰ δώσετε λόγο. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ Σουλτάνος ἐζήτησε νὰ ἔχει αὐτὸς ὡς ἀδικουμένος, τὸν ὀριστικὸ λόγο γιὰ τὴν τύχη σας, σήμερα και αὔριο εἶναι οἱ δύο τελευταῖες μέρες πού μένετε στὴν Αὐστρία. Μεθ' αὔριο, πρὶν ἔξημερώσει, θὰ φύγετε ὅλοι μὲ συνοδεία γιὰ τὴν Πόλη.

ΡΗΓΑΣ (Εἰρωνικά): Ζήτω ὁ εὐγενέστατος Αὐτοκράτορας Φραγκίσκος. Μᾶς στέλνει στὰ νύχια τοῦ τίγρη νὰ μᾶς σπαράξῃ... Δὲν ξέρω σὲ ποιὰ τιμὴ μᾶς πούλησε στὸν Σελήμ, ἀν γιὰ χρυσὰρί τὸ ἔκαμε ἢ γιὰ τίποτ' ἄλλο. Πούλησε τὰ κεφάλια μας, ἀδέρφια μου, στὸν αἰματοδιψασμένο τύραννο — ἕνας Χριστιανὸς Αὐτοκράτορας χριστιανούς ἐπούλησε στὸν ἄπιστο. Ὅμως τὸ μάτι τοῦ Παντοδύναμου, πού ὅλα τὰ βλέπει, ἀπάνω του εἶναι στηλιωμένο αὐτὴ τὴν ὥρα. (Στὸν Πέργκεν). Θὰ ῥθει μὰ μέρα, πού τὰ ἐγκλήματά σας θὰ πληρωθοῦν. Ὁ ἄνεμος τῆς λευτερίδας θὰ διαλύσει και θὰ διώξει μακρὰ, σάν ξεφτισμένο σύγνεφο, τὴν ἐξουσία σας... Καί τὸ αἷμα τῶν ἀθῶων πού χυνεταί, μὲ αἵματα θὰ ξεπλυθεῖ... (Στὸς συντρόφους του). Πᾶμε.

EIKONA ENATH

Χρονολογία: Ίουνιος 1798. Βελιγράδι, στο κάστρο του Καλέ-Μενταν (Στις φυλακές Νεμπούζα). Βαθύτατο, σκοτεινό, υπόγειο κελλί. Στόν τοίχο του βάθους, σ' όλο το μήκος, ένα πεζούλι από πέτρες μαυρισμένες και σαν μονχλιασμένες και μπροστά, μια χιλιοξεφτισμένη, χιλιολερωμένη νάβα, σαν κολημένη από τη βρώμα, στο πλακόστρωτο πάτωμα. Δεξιά, ένας μικρός βρομερός κάδος. Άριστερά, μια βαρεία σιδερόπορτα με στανωτά κάγκελα. Άπ' έξω, ακούγονται τὰ βαρεία, ισόχρονα βήματα φρουρού που πάει κ' έρχεται. Που και που, λάμπει για μια στιγμή ή αιχμή της λόγχης του κ' εξαφανίζεται. Ακούγεται μακρινός και υπόκοφος ρόγχος από τὰ νερά του Λούναβη που ρέει στις οίξεις του Κάστρου. Τό κελλί είναι πολύ στενό και στη λοξή δέση του φωτός που μπαίνει από τόν φεγγίτη αναδεύονται καπνοί και αναθυμώσεις. Ανάμεσα πρώτο και δεύτερο επίπεδο, μια πέτρα μεγάλη βρομισμένη, όμαλη στην κορφή. Όταν ανοίγει ή αυλαία, ό Ρήγας, ό Νικολίδης, ό Αργέντης, ό Καρατζάς, ό Ί. Έμμανουήλ και ό Κορωνίος είναι καθισμένοι στο πεζούλι με άλυσίδες στα χέρια και στα πόδια. Είναι χλωμοί, άποστραγγισμένοι, άξούριστοι κι άχτένιστοι, με τὰ μάτια βαθουλά, κουρασμένα από τó σκοτάδι 40 ημερών, με βλέμμα άποχαννωμένο, έξω από αυτό του Ρήγα που διατηρεί ακόμα κάτι άπ' την παλιά του λάμψη. Ό Τουρουντζίας είναι άπομονωμένος, καθισμένος στη μεγάλη πέτρα, ανάμεσα πρώτο και δεύτερο επίπεδο, με άλυσίδες στα χέρια και στα πόδια, όπως και ό άλλοι, με ύφος όμοιο έξαλλο. Κάθε τόσο αυτιάζεται και τινάζεται πάνω στην πέτρα, τρομαγμένος, σαν κνηνημένο άγρίμι. Ό Π. Έμμανουήλ φαίνεται άριστερά στο πρώτο επίπεδο να πορεύεται μ' όλες τις άλυσίδες προς τὰ δεξιά με μικρά βήματα που τὰ ρυθμίζει με προστάγματα στον έαυτό του: "Έν-δύο, έν-δύο..."

ΡΗΓΑΣ (Με συμπόνια): "Έλα, Παναγιώτη, κάθισε πιά κοντά μας, γιατί τó κάνει αυτό που σέ κουράζει τόσο;

Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (Με άλλαξη φωνής): Τό κάνω για νά μεγαλώσω αυτό τó κελλί. Είναι τόσο μικρό, και κάθε μέρα γίνεται ακόμα μικρότερο... κ' έρχεται δώ και με πνίγει... (Υψώνοντας τη φωνή). Δεν μπορώ νά τó μεγαλώσω, δεν μπορώ νά γκρεμίσω αυτούς τούς τοίχους... Λοιπόν αυξάνω τὰ βήματά μου... (Συνεχίζει τó περπάτημα). "Έν-δύο, έν-δύο... Χτές ήταν έκάτον δέκα, τώρα θα δεις πώς θα μεγαλώσει τó κελλί. Θα γίνουν έκάτον τριάντα..."

ΑΡΓΕΝΤΗΣ (Με συμπόνια): "Έλα, καλό μου παιδί, μήν βασανίζεσαι έτσι. "Έλα, κάθισε, έχουνε πληγιάσει όι άστράγαλοι σου από τις άλυσίδες.

Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: Δεν μπορώ, ήμουνα ό πιό μικρός υπάλληλος στο έμπορικό σου. Έγώ έτρεχα στην πελατεία. Έκανα δικτώ, έννά μιλία την ήμερα δρόμους. Μου χρωστάει ό ζωντανός έτούτος τάφος 360 μιλία δρόμο, 40 μέρες που είμαι θαμμένος έδω. (Συνεχίζει τó περπάτημα). "Έν-δύο, έν-δύο. (Μόλις φτάσει στην άκρη του κελλιού, κάνει μεταβολή και ξαναρχίζει).

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ (Στόν Αργέντη): Πάει αυτός.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Εύτυχισμένος. Βρήκε μια γιατριά στόν πόνο του.

ΡΗΓΑΣ: Τόν ζηλεύετε; Σας λυπάμαι. Δεν μου χρειάζεται καμιά φρεναπάτη γιατί έλπιζω...

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Σέ τί;

ΡΗΓΑΣ (Χαμηλά): Στόν Πασβάντογλου.

ΚΑΡΑΤΖΑΣ: Αυτόν που μάς χαντάκωσε; "Αν δεν έπιανε όλους τούς δρόμους για τήν Κωνσταντινούπολη, δεν θα βρισκόμαστε τώρα έδω.

ΚΟΡΩΝΙΟΣ (Μορφή λεπτή Χιώτη έμπόρου και λογίου 27 χρονών. Στην ίδια κατάσταση με τούς άλλους. Έμπιστευτικά και χαμηλά, όπως μιλούν όλοι): "Έχει δικιο ό Καρατζάς. Ό Σελήμ φοβήθηκε μήπως μάς άρπάξει ό Πασβάντογλου και μάς έλευθερώσει και πρόσταξε νά μάς παραδώσουν σέ τούτον τόν καϊμακάμη του Βελιγραδίου.

ΡΗΓΑΣ: Κι αν μάς πήγαιναν δηλαδή στην Πόλη, θά 'τανε καλύτερα; Τάχα εκεί δεν υπάρχουν μπουντρούμια; Δεν υπάρχει ό ξακουστός φούρνος του Μποσταντζίμπαση;...

Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: Στην πόλη θά μάς άφηναν ή θά μάς έξεκαναν. Δεν θά μάς είχαν νά λιώνουμε στή μάταιη προμονή.

ΡΗΓΑΣ: Δεν είναι μάταιη. Μιά νύχτα σαν άστροπελέκι μπορεί έδω νά πέσει ό Πασβάντογλου και διάπλατα ν' ανοίξει αυτήν τήν πόρτα.

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ (Στόν Ρήγα): Μά βλέπεις πώς άργει... κι ώ-

σου νά 'ρθει ό Πασβάντογλου, θαρρώ πώς θά προφτάσει τó φερμάνι του Σελήμ.

ΡΗΓΑΣ: Για ποιά φερμάνι λές;

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Αυτό που θά βάλει τέλος στο μαρτύριο.

ΚΟΡΩΝΙΟΣ: Έγώ δεν μπορώ νά καταλάβω γιατί δεν έρχεται αυτό τó φερμάνι.

ΡΗΓΑΣ: Γιατί έχει πέσει, φαίνεται, μονός-διπλός, ό μεγάλος δραγουμάνος νά μάς γλυτώσει.

ΚΑΡΑΤΖΑΣ: Πώς τó ξέρεις;

ΡΗΓΑΣ: "Όλοι κοιμόμαστε βαθιά, χτές τή νύχτα, και ήτανε περασμένα μεσάνυχτα... "Άκουσα ένα "ψίτ" άπ' αυτά τὰ κάγκελα... Θάρρεψα πώς τó "καναν τ' αυτιά μου... Μά σέ λίγο τó ξανάκουσα. "Ήταν ό Ντινίκο... Κατάφερε νά τόν πάρουν νά καθάρσει για τρία γρόσια τὰ μπουντρούμια και νά χύνει τις βούτες... Μπόρεσε νά μπουκώσει αυτόν τόν Άρβανίτη, τόν Τζαβίτ, τόν νυχτοφύλακα... "Άμα κατάλαβε πώς τόν άκουσα, μου πέταξε κάτι που άσπρισε μέσα στο σκοτάδι. (Ψάχνει στόν κόρφο του, βγάζει ένα χαρτί). "Ήτανε τούτο τó ραβασάκι της Ρωξάντρας..."

ΔΥΟ-ΤΡΕΙΣ ΜΑΖΙ (Με ενδιαφέρον, χαμηλά): Τί γράφει.

ΡΗΓΑΣ (Χαμηλώνοντας ακόμα πιό πολύ τήν φωνή του): Όι όμογενείς στη Βλαχία, στην Αυστρία και σ' άλλα μέρη, σύνταξαν ένα μεγάλο ποσό και τó 'στειλαν στην Πόλη νά μάς λευτερώσουν.

Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (Με άπογοήτευση): Και στο άλλο γράμμα που σου είχε στείλει, πάλι με τόν Ντινίκο, στην άρχη του Μάη, όταν φτάσαμε στο Σεμλίνο, σου 'γραφε πώς ό Άλγης θά ξεκίναγε από τὰ Γιάννενα με σώμα δυνατό Άρβανιτάδες νά μάς λευτερώσουνε. Και δεν φάνηκε κανείς...

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Αυτός ό Ντινίκο άπόδειξε μια σπάνια καπατσωσύνη. Βρίσκει πάντα ένα τρόπο νά 'ναι κοντά μας και είναι κρίμα πώς μάς πήραν όλα τα λεπτά για νά του τ' αφήσουμε πριν μάς θανατώσουν.

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ (Τινάζεται όρθιος από τήν πέτρα με ξαφνική φωνή μικρού παιδιού): "Άαααα, άαααα, ή μανούλα... νά 'τ'ηνε ή μανούλα... κατηγοριζει από τó Σνιατσικο... (Ανοίγει τὰ χέρια του και προχωρεί σαν νά θέλει ν' αγκαλιάσει τήν όρασία του). Μανούλα μου, μου φέρνει ψωμί στεφανό από τó σπίτι, τυρί από τó Μπλάτσι και καπνιστό χοιρινό άπ' τó Βογατσικό. (Αγκαλιάζοντας τήν όρασία του). Μανούλα μου, έλα, κάτσε δώ. (Τήν βάζει στην πέτρα νά καθίσει). Πόσο καιρό έχεις νά δεις τó παιδάκι σου; "Ήρθε νά τó βρεις... και πώς τó βρίσκεις... Κοίτα, σίδερα μου 'χουνε στα χέρια, σίδερα στα πόδια, και μια πέτρα βαρεία, μανούλα μου, έδω, άπάνω στην καρδιά μου. (Κλαίει). Χάιδεψέ με, φίλησέ με γιατί δεν θά με ξαναδείξ... θά με φάνε ό λυκοί..."

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ: "Έλα, Θεοχάρη, έλα στόν έαυτό σου, άστα αυτά..."

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ: Με μαλώνετε μπροστά στη μάνα μου.

(Στην όρασία του). Τους άκούς; "Όλη τήν ώρα με μαλώνουν... Πάρε με νά φύγουμε από δώ, νά πάμε στην πατρίδα... (Κλαίει).

"Έδω νά πεθάνω, γιόμισε κυριά όλο μου τó κορμί... (Κλαίει).

ΚΟΡΩΝΙΟΣ (Έπιτακτικά): Σώπα, Θεοχάρη, μήν παραδίνεσαι στην άρρώστεια... "Έλα στα λογικά σου. Δεν είναι δώ ή μάνα σου, δεν είναι κανείς.

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ (Με πείσμα παιδιάστικο): "Έδω είναι, έδω, νά 'τ'ηνε. Μονάχα έσείς δεν τήν βλέπετε, γιατί είσαστέ κακοί και με μαλώνετε..."

Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (Τόν ζηγώνει με μικρά πηδήματα που κάνουν τις άλυσίδες του νά χτυπούν ρυθμικά): Μήν τούς άκούς, Θεοχάρη μου, αυτοί μάς πήραν στο λαμό τους. Έγώ τήν βλέπω τήν μητέρα σου... Είναι δώ... Φοράει άσπρη μπόλια στα μαλλια κ' ένα κοντογούни μαύρο...

Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: "Έλα, Παναγιώτη... "Άσε τόν Θεοχάρη και κάτσε δώ νά ξεκουραστείς.

Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: "Όχι, δεν έρχομαι, βαρέθηκα πιά, θά ξεφωνίσω..."

ΚΑΡΑΤΖΑΣ (Στόν Ρήγα): "Η φυλακή τούς θανάτωσε πριν φτάσει ό δήμος.

ΡΗΓΑΣ: Δεν άντεξαν τὰ νεύρα τους. (Στόν Νικολίδη). "Αν τούς λευτέρωναν έτούτη τή στιγμή, γιατρέ μου, θά 'χανε καμιά έλπίδα νά ξανάβρουνε τὰ λογικά τους;

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ: Μπορεί και ναι, μπορεί και όχι. Φτάνει νά βρεθούνε τὰ νεύρα τους σέ κατάσταση που νά παίρνει από γιατριά. (Αναστενάζοντας). Μά υπάρχει τέτοια έλπίδα;... (Μετά μικρή σκέψη). Τί άλλο σου γράφει γι' αυτό ή πριγκηπέσσα;

ΡΗΓΑΣ (Με βαθεία συγκίνηση): Είναι μια φράση ακόμα με τήν έχουνε σβήσει τὰ δάκρυά της...

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ (Φωνάζοντας έξαλλα και παρακλητικά):

"Ανοιξε σ' αὐτὸν τὸν τοῦχο, μανούλα μου, μιὰ τρύπα, νὰ φύγουμε, κι ἄς μᾶς σκοτώσουνε ὕστερα... "Ο Ρήγας τὸ λέει: "Καλύτερα μιὰς ὥρας ἐλευθερὴ ζωὴ, παρὰ σαράντα χρόνια σκλαβιὰ καὶ φυλακὴ". Σαράντα χρόνια ἔχουμε δῶ μέσα, κι ἂν δὲν μᾶς σκοτώσουνε, μανούλα, ὅταν θὰ βγοῦμε, θὰ πᾶμε στὸ Βελβεντὸ καὶ θὰ σκαρφαλώσουμε ψηλά... στὸ καταφύγι... καὶ δὲν θὰ μᾶς βρῖσκει κανεὶς...

Π. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ("Εξαλλά): Ναι, ἀνοιξε μιὰ τρύπα, μιὰ μεγάλη τρύπα... (Στὸν Τουρουντζία). "Ἐλα, σκύψε, Τουρουντζία, νὰ περάσουμε ἔξω... ἀέρας ἔρχεται ἀπὸ τὸ ποτάμι... ("Ακούγονται βαριά βήματα ἀπὸ τὸ μέρος τῆς μεγάλης σιδερένιας πόρτας).

ΚΑΡΑΤΖΑΣ ("Εκνευρισμένος, στοὺς δυὸ νέους): "Ἐ, σεῖς, ἴσυχάστε. "Ὅπως προχτές, θὰ ῥθοῦνε μὲ τίς μάλιστα... (Οἱ δυὸ νέοι συνέχονται καὶ μόνον μὲ τὸ βλέμμα πρὸς τὴν πόρτα, τρομαγμένοι καὶ σὰν ἐκστατικοί. "Ακούγονται καθαρότερα τὰ βήματα νὰ πλησιάζουν. "Ὅλοι κρατᾶνε τὴν ἀναπνοή τους κοιτάζοντας κατὰ τὴν πόρτα. Στὸ σκοτάδι ἀκούγεται ἡ φωνὴ τοῦ Ντινίκο, ὑπόκοφα, πού προσπαθεῖ νὰ μὴν ἀκουσθεῖ ἀπὸ κανέναν).

ΦΩΝΗ ΝΤΙΝΙΚΟ: Τζαβίτ.

ΦΩΝΗ ΤΖΑΒΙΤ ("Υπόκοφα): Γιά, Ντίν'κο.

ΦΩΝΗ ΝΤΙΝΙΚΟ: Σοῦ ῥερα 100 γρόσια.

ΦΩΝΗ ΤΖΑΒΙΤ: "Ἐα κιτοῦ.

("Ακούγονται τὰ βήματα τοῦ Ντινίκο, ὁ ἦχος ἀπὸ τὸ σακκουλάκι μὲ τὰ γρόσια πού του πετάει, ὁ ἦχος τοῦ μεγάλου κλειδιοῦ πού ἀνοίγει τὴν πόρτα. Ἡ πόρτα ἀνοίγει). ΦΩΝΗ ΤΖΑΒΙΤ: Χάιτε χίτετε. Τῆρα μὴν ἄργκεσαι πολὺ. ΝΤΙΝΙΚΟ (Μ' ἕνα μικρὸ φανάρι στὸ χέρι. Ζυγώνοντας, μὲ φωνὴ κλαφιάρικη): Λυπᾶμαι, τὰ μόντάτα δὲν εἶναι καλά. ("Ακούγεται ὁ ἦχος ἀπὸ ἀλυσίδες πού ἀναδεύονται. ΟΛΟΙ σηκώνονται, τὸν ζυγώνουν).

— Γιατί, τί εἶναι;

— Τί στάθηκε;

— Τί εἶδες;

— Τί ἄκουσες;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Ἦρθε τὸ φερμάνι τοῦ Σουλτάνου.

(Γιὰ λίγες στιγμὲς, ὄλοι σιωποῦν).

ΡΗΓΑΣ: Πῶς τὸ ξέρεις; Ποῦ τὸ ῥαθε;

ΝΤΙΝΙΚΟ: "Ὅλοι τὸ ξέρουν ἀπάνω. Τὸ ἔχουνε πανηγύρι κ' ἐτοιμάζονται.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Ἐτοιμάζονται γιὰ τί;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Δὲν ξέρω. "Ἄκουσα τὸν Μπίμπαση πού ῥεγε: "Ἄπόψε τὴ νύχτα". Δὲν ἀποκότησα ἀν ρωτήσω.

ΕΝΑΣ-ΔΥΟ: Γιατί δὲν ρώτησες;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Φοβόμουνε τὴν ἀπόκριση. (Μετὰ μικρὴ σιωπῆ). Αὐτὰ ἔβρω. "Ἐνα σωρὸ κατεργαριὲς σοφίστηκα γιὰ νὰ κατεβῶ νὰ σᾶς δώσω χαμπέρι. Ἀνθρωποὶ εἰμωστε, μπορεῖ νὰ θέλετε κάτι.

ΡΗΓΑΣ: Βαστάς ἀπάνω σου λίγο χαρτί;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Αὐτὸ τὸ σκέφτηκα. Ἐγὼ ἐδῶ ἕνα μπλίκιο καὶ τὸ μπακιρένιο καλαμάρι καὶ τὴν πέννα. ("Αφήνει κάτω τὸ φανάρι δίνε στὸ Ρήγα τὸ χαρτί μὲ τὸ καλαμάρι καὶ τὴν πέννα. Γυρίζοντας τὴν πλάτη του στὸν Ρήγα καὶ σκύβοντας): Νά, κάνε τὴν πλάτη μου γραφεῖο. Θὰ τῆς πᾶω τὸ ραβασάκι σου κι ἂν ἦταν νὰ περάσω φράχτη ἀπὸ φλόγες...

ΡΗΓΑΣ: Φέξε μου λίγο, Κορωνιὸς. ("Ο Κορωνιὸς ἐκτελεῖ. "Ο Ρήγας γράφει. Λίγες στιγμὲς σιωπῆ).

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Σὲ ποιὸν γράφεις;

ΡΗΓΑΣ (Χωρὶς νὰ σταματήσει τὸ γράψιμο): Σὲ κείνη καὶ στὸν κόσμο... Τί γράφω σὲ κείνη δὲν μπορῶ νὰ σᾶς πῶ... Θέλω νὰ τῆς γυρέψω συγχώρεση γιὰ τὴ λύπη πού θὰ πάρει μ' ὄλο πού δὲν φταίω γ' αὐτὸ. "Ὅμως αὐτὸ πού γράφω στὸν κόσμο μπορεῖτε νὰ τ' ἀκούσετε:

"Ἦλε μου, νά ῥσαι μαρτυριά,

Τὸ αἶμα ὡς τὴ σταλαγματιά

Γιὰ τὴν Πατρίδα χύνω...

ΝΤΙΝΙΚΟ (Παίροντας τὸ καλαμάρι καὶ τὸ χαρτί): Ἐσεῖς δὲν θέλετε τίποτα νὰ γράψετε;

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Στὴ μάνα μου θὰ ἤθελα, μὰ εἶναι τὸ νησι μας μακρὰ... δὲν μπορεῖς νὰ πᾶς, καημένε.

ΝΤΙΝΙΚΟ: Μπορῶ νὰ τὸ δώσω στὴν Πόστα.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Στὴν Πόστα; (Πικρὸ γέλιο). Κανένας ὡς τὰ σήμερα δὲν ἔχει λάβει τέτοιο γράμμα ἀπὸ τὴν Πόστα...

ΝΤΙΝΙΚΟ (Χαμηλά, ὅπως καὶ σ' ὄλη τὴν σκηνή): Ἐσεῖς οἱ ἄλλοι, τίποτα δὲν θέλετε; Ἐχουμε λίγο καιρὸ.

ΚΟΡΩΝΙΟΣ (Σὲ ἄκρα ταραχῆ): Γιὰ πές, Ντινίκο, ξέρεις ἐσὺ πῶς τοὺς σκοτώνουν τοὺς φερμανλῆδες;

ΝΤΙΝΙΚΟ: "Ὁχι. Δὲν ἤμουνε μπροστὰ ὅταν πῆραν τὸ κεφάλι τοῦ Μαυρογένη.

ΚΟΡΩΝΙΟΣ: Καλά, δὲν ἄκουσες, δὲν μίλησαν ποτὲ ἀπάνω γιὰ τέτοιο πράμα;

ΝΤΙΝΙΚΟ: Ναι... μμ... Λένε πῶς γονατίζουνε καὶ σκύβουνε τὸ κεφάλι. Μά, τί βάζεις μὲ τὸ νοῦ σου; Ἐπειδὴ ἦρθε τὸ φερμάνι ἀπὸ τὴν Πόλη; Κάποια κουβέντα μπορεῖ νὰ ξέφυγε τοῦ Καϊμακάμη μὰ... κανεὶς δὲν ξέρει θετικά.

ΚΟΡΩΝΙΟΣ (Σὰν νὰ μιλάει μὲ τὸν ἑαυτὸ του): Γονατίζουνε καὶ σκύβουνε τὸ κεφάλι. (Πιὸ ἔντονα). Σκύβουν τὸ κεφάλι γιὰ νὰ τενωθεῖ ὁ σβέρκος, νὰ κόψει καλὰ τὸ μαχαίρι.

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ: Ἀσχημα, πολὺ ἄσχημα ἦρθε αὐτό. Σαράντα μέρες τὸ ψηλαφούσανε. Τὸ φέρνανε ἔτσι, τὸ φέρνανε κι ἄλλως... καὶ δὲν τ' ἀποφάσιζαν. Θὰ φοβηθήκανε τὸν Πασβάντογλου γιὰ νὰ πάρουνε τὴν ἀπόφαση. Ποιὸς ξέρει τί παλαβομάρα ἔκανε... Ποιὸς ξέρει ἂν δὲν ξεκίνησε νὰ ῥθεῖ καὶ εἶπανε νὰ τελειώνουν. Αὐτὲς οἱ σαράντα μέρες πού δὲν ἀποφάσιζαν μᾶς λένε πῶς μπορεῖ καὶ νὰ μὴν τὸ ἔλεαν...

Ι. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (Χαμηλά): Ἐλα δῶ, Ντινίκο, φέρε τὸ χαρτί, τὸ καλαμάρι καὶ τὴν πέννα. ("Ο Ντινίκο ἐκτελεῖ καὶ ὁ Ι. Ἐμμανουήλ βάζει τὸ φανάρι ἀπάνω στὸ πεζούλι καὶ γράφει, ἐνῶ τὸν παραστέκει ὁ Ντινίκο, ὄρθιος, δίπλα).

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Κι αὐτὴ τὴ φορά, Ρήγα, ἕνας φίλος σου σὰν νὰ μᾶς παίρνει στὸν λαϊμὸ τοῦ, ὅπως πάντα.

ΡΗΓΑΣ ("Ἐντονα): Δὲν καταλαβαίνω.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Πρέπει νὰ τὸ παραδεχθεῖς αὐτό. Καθε φορά, ἢ ἀπὸ ἕναν φίλο σου θὰ τὴν πάθουμε...

ΡΗΓΑΣ: Ἀπὸ ἕναν φίλο μου;

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: ἢ ἀπὸ σέναν τὸν ἴδιο... Δὲν μπορεῖς ν' ἀρνηθεῖς πῶς δὲν πῆρες καμιά προφύλαξη. Τὰ σπουδαιότερα χαρτιά σου τὰ τύπωσες στὸν Πούλιο πού τὸ κατὰστημά του εἶναι δίπλα στὴ διεύθυνση τῆς Ἀστυνομίας τῆς Βιέννης.

ΡΗΓΑΣ: Δηλαδή μὲ κατηγοροῦτε γιὰ τὴν τόλμη μου; Ἐχεις δεῖ κανέναν φοβιτσιάρη νὰ καταπιάνεται μὲ τέτοιες δουλειές; Κάτω ἀπὸ τὴν μύτη τῆς Ἀστυνομίας; Τύπωςα τὰ κηρύγματά μου γιὰτί ἔτσι δὲν θὰ τὸ βάζε ποτὲ στὸ νοῦ της... Καὶ θυσιάξα τὸν ὕπνο μου γιὰ νὰ παραστέχω τις νύχτες στὸ τύπωμα...

ΚΑΡΑΤΖΑΣ: Μ' αὐτὸ ἴσα-ἴσα ἦταν ἕνα δεύτερο λάθος. Ἄν τύπωνες μέρα δὲν θὰ τὸ πρόσεχαν.

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: Καὶ τύπωνες μπροστὰ σ' ἕναν Αὐστριακὸ ὑπάλληλο τοῦ Πούλιου.

ΡΗΓΑΣ: Ἦταν ἕνας ἀπὸ τὴ γέννησή του βλάκας. Κι οὔτε κατάλαβε ποτὲ τί κάναμε... Κι ἂν θες νὰ μάθεις, Ἀργέντη, ποιὸς μᾶς χαντάκωσε στὴν ἀνάκριση, περισσότερο ἀπ' ὄλους, ἦταν ὁ δικός σου ἀνθρωπος, ὁ Μαγιώτης, ὁ ὑπάλληλός σου. Αὐτὸς μαρτύρησε πῶς διάβαζες στοὺς ἄλλους τὰ προκηρύγματά μου... Αὐτὸ τὸ ἀνθρωπάκι, ὁ κητινιάρης, ὁ χτικιάρης, πού δὲν τὸν ὑποπτεύουσυνα, εἶπε στὴν ἀνάκριση πῶς συχνὰ φιλονικούσε μὲ σένα... γιὰτί ἦθελες, λέει, νὰ τοῦ ἐπιβάλεις τις ἐπαναστατικές ιδέες...

ΑΡΓΕΝΤΗΣ (Μὲ κατάπληξη): Αὐτὸ πρώτη φορά τ' ἀκούω... Πῶς τὸ ξέρεις;

ΡΗΓΑΣ: Μὲ ρωτήσανε πάνω σ' αὐτὰ ὅλα στὴν ἀνάκριση ("Απὸ τὴν πόρτα ἀκούγεται χαμηλόφωνη ἢ φωνὴ τοῦ Τζαβίτ).

ΦΩΝΗ ΤΖΑΒΙΤ: Γιά Ντίν'κο. Ἐα κιτοῦ, ἄργκεσαι πολὺ.

ΝΤΙΝΙΚΟ (Παίρνει τὸ γράμμα ἀπὸ τὸν Ι. Ἐμμανουήλ. Στὸν Τζαβίτ): Ἐρχομαι. ("Αρπάζει τὸ φανάρι, παίρνει τὸ γράμμα καὶ κάνει νὰ φύγει γογγίζοντας).

ΡΗΓΑΣ (Στὸ Ντινίκο): Στὸν ἀδερφό μου τὸν Κώστα, ἂν μάθει τίποτα, στὴ μάνα μας νὰ μὴν τὸ πει ποτέ. (Τὸν ζυγώνει καὶ τοῦ πιάνει τὸ χέρι μὲ βαθεῖα συγκίνηση). Ἐχε γειά, καλέ μου φίλε. Θὰ πληρωθεῖς μιὰ μέρα ἐκεῖ πάνω.

ΝΤΙΝΙΚΟ (Συγκινημένος): Ἐχετε γειά κ' ἡ Παναγιὰ κοντά σας. Γονατιστὸς θὰ τὴν παρακαλέσω νὰ σᾶς γλυτώσει ἀπὸ τὸ κακό. (Φιλᾶει τὸ χέρι τοῦ Ρήγα καὶ φεύγει τρέχοντας ἀπὸ τὴ σιδερένια πόρτα πού κλείνει μὲ κρότο καὶ ἀκούγεται τὸ μεγάλο κλειδὸ πού κλειδώνει).

ΑΡΓΕΝΤΗΣ: ...Τέτοιο φίδι ἐξέσταινα καὶ μὲ δάγκωσε φαρμακερὰ γιὰ πληρωμὴ...

ΡΗΓΑΣ: Τέτοια φίδια εἶναι πολλὰ στὸν κόσμο. Ἡ τιμωρία τους εἶναι πῶς βγαίνουνε γιὰ μιὰ στιγμὴ στὸ φῶς, ὅταν εἶναι νὰ κάνουν τὸ κακό, καὶ ὕστερα εἶναι ὑποχρεωμένα νὰ γυρίσουν γιὰ πάντα στὸ σκοτάδι...

ΚΟΡΩΝΙΟΣ ("Εξαλλος): Δὲν φταῖνε τὰ φίδια. Φταῖνε τὰ μυαλά μας. Τὸ μεγαλύτερο λάθος ἦτανε δικό σου, Ρήγα, καὶ

δικό σου, 'Αργέντη, πού δὲν φροντίσατε νὰ μάθετε ἂν βρισκό-
μουνα στὸ Τριέστι, πρὶν νὰ στείλετε τὰ γράμματα καὶ τὰ κα-
σόνια.. Κι ἀφοῦ ξέρατε, πιστεύω, τί ἀνθρώπος ἦτανε ὁ Οἰκο-
νόμου...

ΤΟΥΡΟΥΝΤΖΙΑΣ ('Εξαλλα): 'Εγώ, μανούλα μου, τοῦ τὰ
εἶπα στὴ Βιέννα, τοῦ τὰ εἶπα, ὁ κακόμοιρος... Τὰ φίδια, μα-
νούλα μου, τὰ φίδια, μᾶς πνίξανε, μᾶς χάσανε...

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ: Τὰ δικὰ σου τὰ λάθη, Ρήγα, ἀρχίζουν ἀπὸ τὴ
Βλαχιά... 'Εβούριζε ὁ τόπος καὶ τὰ μαθαίναμε, ὅταν ἔτρεχε
μὲ τοὺς Χαϊντούτσιδες καὶ τοὺς Τσαράνους καὶ πάσιχες νὰ
φτιάξεις 'Εταιρία γιὰ τὴ Μεγάλη 'Ὀρα πού ὄνειρευόσουν...
Μὰ ἄλλο εἶναι τὰ ὄνειρα, καὶ ἄλλο ἡ πράξη. Μοῦ κατηγόρησε
τὸν ἱατρικό μου ὕλισμό στὴ Βιέννα ὅταν ἀποκόττησα νὰ σοῦ
δώσω συμβουλές...

KARATZAS: Καὶ τώρα δὲν πληρώνεις μόνος σου. Θὰ πλη-
ρώσουμε κι ὅλοι ἐμεῖς οἱ ἄλλοι. 'Ἡ εὐθύνη σου στάθηκε με-
γάλη.

Ι. EMMANOYHΛ: Ναι, Ρήγα, δὲν μπορεῖς νὰ πεῖς πὼς δὲν
πέφτει ἀπάνω σου ἡ εὐθύνη δῶκερη.

(*"Ὀλη αὐτὴ ἡ σκηνὴ παιζεται γοργότατα, σὰν μιὰ ἐπίθεση
κατὰ τοῦ Ρήγα, πὺ φουσκώνει σ' ἕνα κρεσέντο*).

PHΓAS ('Επίσημα): "Ἄν εἶναι ὁ θάνατος αὐτὸ πὺ ἔρχεται
τοῦτῃ τὴν ὥρα, ἄς τὸν ἀντικρῶσουμε, ἀδέρφια μου, ἐνωμένοι.
Εἶναι μιὰ τιμὴ τόσο μεγάλη νὰ δώσουμε τὴν ζωὴ μας γιὰ τὴ
λευτεριά τῆς Πατρίδας καὶ ὅλων τῶν λαῶν πὺ σφαδάζουν κάτω
ἀπὸ τὴ φτέρνα τοῦ τυράννου, ὥστε κανένας ἀπὸ μᾶς δὲν πρέπει
ν' ἀρνηθεῖ νὰ πάρει δῶκερο τὸ μερίδιό του ἀπ' αὐτήν. Καὶ πρέ-
πει γι αὐτὸ νὰ καυχηθῶμε ἀντρίκια πὺς ὅλοι ἔχομε ἴση εὐ-
θύνη γιὰ ὅ,τι μέλλει νὰ ἀκολουθήσει. Εἶναι περιττὸς οἱ νεκρο-
ψίες ἀπάνω στὸ πτώμα τῆς ἀποτυχίας, Μακρὰ κοιτᾶτε, νὰ
δεῖτε τίς ἐλεύθερες γενιές πὺ φτάνουν. Καὶ βάλετε τ' αὐτιά
σας ν' ἀκούσετε τὸν ὕμνο πὺ ὑψώνουν στὰ ὄνοματά σας...

KOPΩNIOS ('Εξαλλος, σὰν νὰ δραματίζεται): ...Γονατίζουν...
γονατίζουν... καὶ σκύβουν τὸ κεφάλι... γιὰ νὰ τεντωθεῖ ὁ σβέρ-
κος... νὰ πέσει τὸ μαχαίρι... (Γονατίζει, σκύβει τὸ κεφάλι,
τεντώνει τὸν σβέρκο, μὲ ἀγοιες κραυγές). Γιατί ἀργεῖς; Χτύπα...
χτύπα μὲ τὸ μαχαίρι σου...

ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ('Επιτακτικά): Σήκω ἀπάνω, δὲν κόβουν πάντα
τὸ κεφάλι στοὺς φερμανλῆδες. Τοὺς κρεμᾶνε... κι ὁ θάνατος
τῆς κρεμάλας εἶναι γλυκός, πρέπει νὰ ξέρες... Σήκω ἀπάνω.

(*Ἀκούγονται ἀπὸ τὸ μέρος τῆς πόρτας κανονικὰ βήματα στρα-
τιωτικοῦ ἀποσπάσματος καὶ φωτίζεται λίγο ἡ σκηνὴ πίσω
ἀπ' αὐτήν*).

PHΓAS: "Ἐρχονται... Καθεῖστε ὅλοι κάτω.

(*"Ὀλοι ἐκτελοῦν, ἀκόμη κι ὁ Τουρούντζιας καὶ ὁ Π. 'Εμμανουήλ.
Κάθονται ἀραδιασμένοι στὸ πεζούλι*).

KARATZAS (Μὲ ὑπόκωφη, ὑποβλητικὴ φωνή): 'Ανοίχτε τὴν
καρδιά σας κι ἀκούστε τὴν προσευχὴ πὺ δὲν τὴν ἔχω ξεχάσει
ἀπὸ τότε πὺ ἤμουνα ἐκκλησάρχης στὴν ὀρθόδοξη ἐκκλησία
τῆς Πέστης: "Μνήσθητι, Κύριε, ὡς ἀγαθὸς τῶν δούλων Σου
καὶ ὅσα ἐν βίῳ ἤμαρτον συγχώρησον... Οὐδείς γὰρ ἀναμάρτη-
τος εἶ μὴ Σὺ ὁ δυνάμενος καὶ ἡμῖν δοῦναι τὴν ἀνάπαυσιν. (Ση-
κάνοντας τὰ χέρια πρὸς τὸν οὐρανόν)... Μετὰ τῶν 'Αγίων ἀνά-
παυσον, Χριστέ, τὰς ψυχὰς τῶν δούλων Σου ἐνθα οὐκ ἔστι
πόνος, οὐ λύπη, οὐ στεναγμός, ἀλλὰ ζωὴ ἀτελεύτητος..."

(*Στὸ μεταξὺ μπαίνουν ἀπὸ τὴν πόρτα πὺ ἀκούγεται ὅτι ἀνοί-
γει μὲ τὸ κλειδί, ἐνῆα ἄνδρες σοιχηδόν, ντυμένοι μὲ μαύρους
μανδύες καὶ μαύρη κουκούλα φορεμένη ὡς τὸ στόμα μὲ δύο
τρούπες γιὰ τὰ μάτια. Κρατοῦν στὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ ἕνα φαναράκι
καὶ στὸ ἀριστερὸ ἀπὸ ἕνα βρόγχο ἀπὸ σκουρὶ. Σταματοῦν ὅλοι
μαζὶ μὲ κανονικὸ ἄλλ ἀντίκρου στὸ πεζούλι πὺ κάθονται οἱ
ὄκτω φυλακισμένοι πὺ μόλις τελειώσει ὁ Καρατζᾶς τὴν ἐσχὴ
καὶ κάνουν ἄλλ οἱ μαυροφόροι ἀπέναντί τους, αὐτόματα τραγου-
δοῦν τὸ πρῶτο τετραστίχο τοῦ "Ὡς πότε παλληκάρια*").

*Ὡς πότε, παλληκάρια,
νὰ ζοῦμε στὰ στενά,
μονάχοι, σὰν λιοντάρια,
στὲς ράχες στὰ βουνά;*

**ΜΠΙΜΠΑΣΗΣ ('Ὁ ἐπὶ κεφαλῆς τῶν μαυροφόρων, ἀγοιμέ-
νους τοὺς διακόπτει μὲ βροντᾶδὴ φωνή):** Κάλκν... (Οἱ φυλακι-
σμένοι σηκώνονται. "Ὀλοι οἱ μαυροφόροι σβύνουν τὰ φανάρια
τους. Στὴ σκηνὴ ἀπόλυτο σκοτάδι. Κάθε μαυροφόρος ὀρμᾶ
ἐναντίον ἐνὸς φυλακισμένου καὶ τὸν περιβάλλει μὲ τὸν βρόγχο
του. Ἀκούγονται οἱ ἀλυσίδες πὺ ἀναδεύονται. 'Ὁ Μπίμπα-
σης καὶ ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ὀρμοῦν κατὰ τοῦ Ρήγα. Ἀκούγεται
μιὰ σαπρακτικὴ κραυγὴ τοῦ Τουρούντζια πὺ ὅσο πάει καὶ
πνίγεται).

— "Αααααα... αααα... ααα. Τὰ φίδια, μανούλα, τὰ φίδια
μᾶς ζώσανε...

Α Υ Δ Α Ι Α

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ "Ρήγα" στὸ 'Εθνικὸ. 'Αριστερά, ὁ 'Αλέξης Μωωτῆς, σκηνοθέτης καὶ ἐρμηνευτὴς τοῦ Ρήγα



ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΘΕΑΤΡΟ "ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ"

Τὸν ἄντρα σου κεράτωνα
καὶ μάγια μὴν τοῦ κάνεις

Πάνω πού ἀπελιζόμεστε ἦρθε τὸ "Πρωτοποριακὸ Θέατρο". Γιατί ὄχι καὶ "Πρωτοποριακὸ Θέατρο"; Δὲ ζοῦμε στὸ Μεσαίωνα πού ὁ καλλιτέχνης ἦταν τσανακογλείφτης, παράσιτο τοῦ ἄρχοντα καὶ προσπαθοῦσε νὰ μαντέψει ποιά κολακεία του σὲ στίχους θ' ἄρεσε στὸ ἀφεντικό καὶ τὶς ἀλήθειες δὲν τὶς ξεστόμιζε ἄλλο στόμα ἀπ' τὸ στόμα τρελοῦ, "τοῦ γελωτοποιοῦ τοῦ βασιλέως". Ἐμεῖς τώρα ζοῦμε λεύτεροι σὲ λεύτερον κόσμο καὶ μποροῦμε νὰ λέμε λεύτερα τὴ γνώμη μας. Ἀλλὰ τί νὰ κάμει μὲ τὴ λευτεριά ὁ ποιητής, ἀφοῦ τὴν ἔχουν χιλιοτραγουδήσει τόσο ἄλλοι; Μήπως εἶναι κάλαντα; Τί νὰ τὸ κάμει τώρα ὁ ποιητὴς τὸ τάλαντο πού τοῦ ἴδωκε ὁ Θεός; Μὲ τί πρόβλημα νὰ καταπιαστεῖ, ἀφοῦ ὅλα εἶναι κατὰ θέσιν; Ὁ πασάς στὸ σαράι, ὁ Καραγκιόζης στὴν καλύβα, τί μένει γιὰ τὸν ποιητή; Ἄν βγάλουμε τὸν Καραγκιόζη, πού γι' αὐτὸν εἶναι ὁ Παράδεισος, δὲ μᾶς μένει παρὰ μόνον ὁ πασάς.

Καὶ τί θέλει ὁ πασάς; Βοήθεια θέλει, παρηγοριά θέλει, ἐλπίδα θέλει. Γιατί; Τί τὸν ἔπιασε; Νὰ τὶς νύχτες τοῦ φανερώναται Ἄγγελος Κυρίου καὶ τοῦ λέει: "Ταύτη τὴ νυκτὶ τὴν ψυχὴν σου ἀπαιτοῦσιν ἀπὸ σοῦ· ἃ δὲ ἠτοίμασας τίνι ἔσται;" Βοῦρ τὸ λοιπὸν νὰ εὐχαριστήσουμε τὸν πασά μας. Ἔτσι γίνονται καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ στὰ θεατρὰ μας κάνουνε τὴν ἐμφάνισή τους θεατρικὰ ἔργα "πρωτοποριακὰ".

Εἶδαμε πέρην στὸ Θέατρο Τέχνης τὸ ἔργο "Ρινόκερος". Παρ' ὅλη τὴν καλὴ σκηνοθεσίαν τῆς παράστασης, τὸ καλὸ παίξιμο τῶν ὑποκριτῶν καὶ τὴν καλὴν διάθεσιν, δὲ μπορέσαμε νὰ γλυτώσουμε οὔτε ἀπ' τὸ χασμουρητὸ, οὔτε ἀπ' τὴν ἐνόχλησιν. Ὁ συγγραφέας προσπάθησε νὰ γεμίσει τὴ σκηνὴ φλυαρώντας ἀναλήθειες μὲ πρόσωπα αὐθαίρετα κατασκευασμένα, μὲ πλοκὴ χοντροφρασμένη, μὲ διάλογο ἀπὸ διάφορα ρομπὸτ στεγνὸν καὶ οὔτε κἀν ἔξυπνο, πού κατανοῦσε μονόλογος· τὸ ὅλον προσπάθησε νὰ ὑποστηρίξει τὴ θέσιν τοῦ συγγραφέα πῶς ἡ κοινὴ γνώμη εὐκολοπαρασέρνεται καὶ αὐτὸ εἶναι μεγάλο κακὸ, ἀνυπόφορο καὶ ἀπαράδεχτο γιὰ ἕνα ἄνθρωπο" καὶ ἄφηκε νὰ ἐνοηθῆι πῶς ἡ περίπτωσις τοῦ Γερμανικοῦ λαοῦ μὲ τὸν Χίτλερ τοῦ ἦταν ἀρκετὸ τεκμήριο.

Καὶ ἕνας "ἄνθρωπος" κ' ἕνας λαὸς μπορεῖ νὰ ἀπατηθῆι. Ἡ ἐμπιστοσύνη εἶναι στήριγμα τῆς κοινωνίας καὶ σ' αὐτὴν ἀπάνω πατὰν κ' οἱ ἀπατεῶνες. Ἀλλὰ ὁ συγγραφέας μὲ δὲ λογίασε καθόλου τὶς ξεχωριστὰ συνθήκες πού φέραν τὸν Χίτλερ στὴν ἐξουσίαν. Ἐνας λαὸς μπορεῖ νὰ χειροκροτήσῃ ἕναν ἡμαγωγὸ πού τὸν παρουσιάζεται σωτήρας σὲ δύσκολες στιγμὲς κ' ἦταν πολὺ φυσικὸ ὁ Γερμανικὸς λαὸς, στὴ μειωμένη θέσιν πού βρισκότανε τότε, νὰ παραδεχτῆ τὸν μεσίαν, πράγμα πού μπορεῖ νὰ τὸ ἔκανε κάθε λαὸς σὲ παρόμοιες συνθήκες. Ὁ συγγραφέας εἶδε τὸν Γερμανικὸ λαὸ νὰ ζητωκραυγάζει τὸν Χίτλερ, τὸν εἶδε ὅμως νὰ χειροκροτῆ καὶ τὰ ἔργα του; Ἄν ἕνας λαὸς παρασύρθηκε ἀπὸ ἐλπίδες πού τοῦ ἔταξαν καὶ τὸν ἀπάτησαν καὶ τὸν ἐμάντρισαν καὶ τοῦ πέρασαν τὴ θηλιά, βγαίνει τάχα τὸ συμπέρασμα πῶς ἡ εὐπιστία του εἶναι ἀρρώστια, ἡ "ρινοκερίτις" ὅπως τὴ θέλει ὁ συγγραφέας;

Ποιὸς λαὸς ἔχειροκροτῆσε ποτὲ ἐγκλήματα; Ὁ Χίτλερ τὰ ἐγκλήματά του τὰ κάμε κρυφὰ ἀπὸ τὸν κόσμο καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν σκλαβωμένον λαὸ του. Γιὰ νὰ βάλει σὲ πράξιν τὴν ἐγκληματικὴν του τρέλα, ἔβγαλε ἀπὸ τὶς φυλακὰς τοὺς πιὸ πωρωμένους ἐγκληματίες καὶ τοὺς ἀνάθεσε νὰ διδάξουν στὶς ὑπηρεσίες του στὰ στρατόπεδα τρόπους γιὰ βασανισμὸ καὶ ξεπάτωμα ἀνθρώπων. Ἄν γι' αὐτὰ εἶχε μαζί του καὶ τὴ γνώμη τοῦ Γερμανικοῦ λαοῦ θὰ τὰ ἔκανε φανερά. Ποιὸ θεατρικὸ κοινὸ εἶδαμε νὰ χειροκροτῆ στὸ θέατρο ἢ στὸν κινηματογράφου τὸ ἐγκλημα; Μπορεῖ ὅμως ἕνα κοινὸ νὰ πλανηθῆι ἀπὸ τεχνάσματα καὶ νὰ χειροκροτήσῃ ἕνα κακὸ ἔργο, ὅπως κ' ἕνας λαὸς ἕνα ἡμαγωγὸ. Τελειώνοντας

τὸ ἔργο τοῦ Ἰονέσκο ὁ ἠρώως του φωνάζει: "Εἶμαι ἄνθρωπος". Τὸ μουνδιασμένον χειροκρότημα πού ἀκολούθησε μᾶς εἶδει πῶς οὔτε ἕνας ἀπ' τοὺς ἀκροατῆς δὲν εἶχε πειστῆι.

Τὸ ἔργο τῆς τέχνης ὅσο καὶ ἂν γοητεύει μ' ἐξυπνάδες καὶ τεχνάσματα, ὅταν ὁ συγγραφέας τοῦ ἀπὸ ἀγνοία ἢ προσπάθεια ν' ἄρῃ σὲ κείνους πού τὸν πληρώνουν, σκεπάζει καὶ κρύβει τὴν ἀλήθειαν, τότε αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι βλαβερὸ γιὰ τὴ δημόσιαν ὑγείαν, γιατί κάνει τὸ ἴδιο πού κάνει κ' ἕνας ἡμαγωγός, ἀπατᾷ τὴν κοινὴν γνώμην καὶ, ἀντίθετα ἀπὸ τὴ γνώμην τοῦ Ἰονέσκο, ἡ διαμόρφωσις γερῆς κοινῆς γνώμης εἶναι ὁ, τι πιὸ καλὸ καὶ στέρεο μπορεῖ νὰ εὐκτηθῆι κανεὶς σ' ἕνα κοινωνικὸ συγκρότημα. Εἶναι περιπτώσεις ὅπου ἀπὸ ἀνώτερη βία, σεισμούς, καταποντισμούς, πολέμους, ἡ κοινὴ γνώμη παθαίνει σύγχυσι καὶ διάλυσι καὶ τότε εἶν' εὐκόλουν νὰ κυβερνηθῆι τὸ πρῶτον σύνθημα πού θ' ἀκουστῆι. Αὐτὸ ὅμως γίνεται μόνον στὴν περίπτωσιν πού λέγεται πανικὸς καὶ στὴν περίπτωσιν πού λέγεται ὄργιον. Σ' αὐτῆς τὶς δύο περιπτώσεις διαλύεται ἡ κοινωνικὴ φύσις, τὸ κοινὸ πνεῦμα, καὶ λειτουργεῖ μόνον ὁ ἀτομισμὸς, ὁ αἰσθησιασμὸς, καὶ αὐτὴ ἡ σύγχυσις κυβερνάει τὰ πνεύματα σ' ὅλα αὐτὰ τὰ μοντέρνα ἔργα, πού θέλουν νὰ λέγονται "πρωτοποριακὰ".

Τέτοια θεατρικὰ ἔργα μὲ ὁμοίους "θέσεις" καὶ ἀνάλογες ιδέες μᾶς εἶναι γνωστὰ ἀπὸ παλαιὰ. Στὴν δευτέρην δεκαετίαν τοῦ αἰῶνα μας, μετὰ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον, στὸ Βερολίνο, στὸ Παρίσι καὶ σ' ἄλλες κοσμοπολίτεες μερικὰ θεάτρα παρουσίασαν ἔργα πού τὰ διαφήμιζαν ὡς πρωτοποριακὰ· αὐτὰ προσπαθοῦσαν νὰ συγκινήσουν μὲ σκηνικὰ ξαφνιάσματα, φρικιαστικὰ κόλπα καὶ διαστροφῆς τοῦ ἔρωτισμοῦ. Ἀκόμη κ' ἔργα τοῦ παλαιοῦ δραματολογίου προσπάθησε τότε μιὰ ἐξαλλὴ σκηνοθεσία νὰ τὰ παρουσιάσει πιὸ τρομαχτικὰ κ' ἐρεθιστικὰ, ντυνώντας τοὺς ἠθοποιούς μὲ κοστούμια ὑπερβολικὰ παράξενα καὶ βάζοντας τοὺς νὰ παίζον μὲ φωνητικὰ ξεσπάσματα, μὲ κατρακυλίσματα ἀπὸ σκαλωσιές, καὶ ἀκροβατικὰ πηδήματα, συνοδεύοντας τὸ παίξιμό τους μὲ ἀνάλογους ἤχους μηχανικῶν. Ἀ.χ. ὅταν ὁ ἔραστής ἔκφραζε στὴν ἔρωμένη τὸ πάθος του, μουγκρίζοντας τὰ λόγια του ὅσο μποροῦσε ἀπ' τὰ ἔγκατά του, τὰ μουγκρίσματα του αὐτὰ τὰ συνόδευε γιὰ περισσότερὴ ἐντύπωσιν κ' ἕνα βουΐσμα μηχανικὸ πού τὸ ἔκανε μιὰ ρόδα ἀπὸ μέσα εἶπε καὶ σβουρίζοντας μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν.

Ἀλλὰ καὶ πολὺ παλιότερα, στὸν τρομοκρατημένον Μεσαίωνα, αὐτὸν πού ἔχε ἀνεβάσει στὸν ἀνώτατον βαθμὸν τὸ ἄγχος, βλέπομε ἔργα τέχνης "πρωτοποριακὰ", τοὺς διάφορους νεκρικοὺς χορούς, τὰ βασανιστήρια τῆς κόλασης κ.λ.π.

Ἡ μόδα αὐτὴ πῆγε νὰ σβῆσῃ μὲ τὸ κάποιον ξανάσασμα πού πρόφτασε νὰ πάρει ὁ κόσμος ἀνάμεσα στοὺς δύο πολέμους. Τώρα, μετὰ καὶ τὸν δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον, ἐνῶ τὸν πανικὸ πού ἀκολούθησε τὸν σudaβλίξει ὁ ψυχρὸς κ' ἡ φοβέρα τοῦ τρίτου καὶ κακοῦ πού κρέμεται πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τοῦ κόσμου, φούντωσε πάλι ἡ ἔκφρασις τοῦ ἄγχους στὴν Τέχνη καὶ στὸ Θέατρο. Ὅλα αὐτὰ εἶναι παλιά, μόνον στὴν τεχνικὴ φαίνεται πῶς νεωτερίζουν γιὰ τὴν ἔκφρασιν πλουσιότερα μέσα. Τώρα βγῆκαν νέοι ποιητῆς, πολὺ ἱκανοί, δεξιοτέχνες στὰ τεχνάσματα τὰ σκηνικὰ, ἐφευρετικοὶ σὲ σχήματα λόγου πρῶτον ἄλλων καὶ παράξενα, γοητευτικοὶ σ' ἐρμαφροδίτες λυρικές ἐκφράσεις, ἐπινοητικοὶ σὲ φουσκωμένα λόγια κ' ἔξυπνα ἀξιώματα, καλοσχεδιασμένα, ὡς τοὺς μεζέδες στὰ μοντέρνα μπάρ, γιὰ νὰ τὰ χάψῃ ὁ ἀκροατῆς πρὶν τὸ νιώσει πῶς ὁ μεζὲς πού ἔφαγε εἶχε μέσα κατὰ σάπιον.

Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν προσπαθοῦν νὰ πείσουν, παρὰ νὰ παραπείσουν τὸν ἀκροατῆ τους καὶ "ἔξ ὑφαρπαγῆς" νὰ τὸν φέρουν μπροστὰ σὲ "τετελεσμένα γεγονότα", πού ὅμως τὰ γεγονότα αὐτὰ δὲν εἶναι καθόλου γεγονότα, γιατί δὲν ἔχουν καμμίαν σχέση μὲ τὴ ζωὴ, εἶναι ὁλότελα αὐθαίρετα ἐπινοήματα τοῦ ποιητῆ.

Ἔτσι ὁ Ζενὲ λ.χ. γιὰ νὰ φέρουμε ἕνα παράδειγμα ἀπὸ τὸ ἔργο του "Τὸ Μπαλκόνι" πού παίζει τώρα ἕνας θίασος στὴν Ἀθήνα, κάνουντες κι αὐτὸς τὸ σφάλμα πού κάνουν ὅλοι, μεταθέτει τὸ πρόβλημα. Μεταθέτει τὸ πρόβλημα τῆς ἐξουσίας ἀπὸ κεί πού πραγματικὰ εἶναι καὶ τὸ βάζει πάνω σὲ μερικὰ ἄτομα, ἕνα

ἀρχιπαπά, έναν στρατηγό, έναν ἀρχιδικαστή κ' έναν ἀρχι- αστυνόμο, δηλαδή τὴν ἐξουσία τῆ φορτῶνει στὰ ὄργανά της. Ἔπειτα βάζει τὸν ἥρωα (τῆς ἐλευθερίας) νὰ αὐτοενοουχιστεῖ.

Πάλι ἀληθινότερος ὁ μακρότης ὁ Καζαντζάκης, πού ἔβαλε τὸν ἥρωά του νὰ κόψει μόνο τὸ δάχτυλό του. Γιὰ νὰ εὐχαρι- στήσει καὶ κανέναν ἀκροατή του, δαμνόμενος ἀπὸ τὴν ἀστυ- νομία, προσπαθεῖ τὸν ἀρχιαστυνόμο νὰ τὸν μεταμορφώσει σ' ἓναν πελώριο "φαλλό", λέξη πολυματαχρισμένη τε- λευταία ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς καὶ τοὺς ποιητές, πού θέλουν μ' αὐτὴν νὰ ντύσουν μὲ κοσμιότητα ἓνα μέλος τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, πού μ' αὐτὸ ἔβριζε συνήθως ὁ Καραϊσκάκης.

Ὁ Ζενε εἰρωνεύεται τὴν ἐλευθερία σὰν αἴτημα τοῦ λαοῦ καὶ δὲ νιώθει ἢ κάνει πῶς δὲ νιώθει πῶς ὁ ἴδιος σὲ τέτοιο βρίσκεται κατάντημα, ἴσα ἴσα ἀπὸ ἔλλειψη ἐλευθερίας, πού γιὰ νὰ εἰπεῖ ἓναν λόγο κάπως ἀληθινὸ, γίνεται παλιτάτος, γελωτοποιός, διότι δὲν ἔχει τὴν ἐλευθερία νὰ σταθεῖ σὰν ἀνθρώπος, οὔτε ἴσως τὴν τόλμη, ἐπειδὴ ξέρεῖ πού ὁδηγοῦν αὐτοὶ οἱ δρόμοι. Προτιμάει νὰ πάει μὲ τὸν πελάτη, πού "αὐτὸς ἔχει πάντα δίκιο".

Πολλὰ σημάδια δείχνουν διαλυτικὰ συμπτώματα στὸ κοινω- κικὸ συγκρότημα: ἀρχές καὶ ἰδέες ἀνακατεύονται, θεμελιακοὶ νόμοι σαλεύονται, ριζικές ἀξίες, ὅπως ἡ Αἰδώς καὶ ἡ Νέμεσις, ἐξευτελιζοῦνται, ἡ Βία κυβερνεῖ καὶ ἡ Ὑβρις τῆς ἀνοίγει τὸν δρόμο καὶ τὴ συνοδεύει, αἰσθήματα σὰν ἀγάπη τῆς πατριδος, συμπόνια γιὰ τὸν πληθύν, φαίνονται χωρὶς νόημα καὶ ὅπως οἱ ποτε ὄχι τῆς μόδας. Αὐτὰ τὰ πράγματα δὲ συγκι- νοῦν πιά τοὺς ἀνθρώπους τοῦ πρόχειρου πλοῦτου, πού τὰ μπουχτίζουν ὅλα καὶ παθαίνουν ἀνορεξία καὶ βαρεμάρα, ἐνῶ συνάμα μεγαλώνει μέσα τους ὁ φόβος τῆς σάρκας. Ἀν- θρωποὶ πού ντύνουν τὰ σκυλιά γιὰ χάρη τῆς σεμνότητας, πού ξεοδεύουν ποσὰ τεράστια γιὰ νὰ κάνουν συμπόσια σὲ αὐτοκρατορικά ξενοδοχεῖα πρὸς τιμὴν τοῦ ἀλόγου τους, πού βάζουν ἀγγελτήρια στὶς ἐφημερίδες πῶς κηδεύουν τὸν "προσ- φιλή υἱόν τους", τὸν Τζάκ τὸν σκύλο τους, αὐτοὶ πιά δὲ συγκινούνται μὲ τίποτα ἀπὸ κείνα πού θερμαίνουν τὶς καρ- διές ὅλου τοῦ κόσμου καὶ καλεῖται ἡ τέχνη νὰ κάνει τώρα μαύρη μαγεία καὶ νὰ προσφέρει διεγερτικὰ καὶ ναρκωτικὰ καὶ γοητείες ἐρεθιστικές σ' αὐτὴ τὴ σαπίλα καὶ τὴν ἀποσύν- θεση. Σ' αὐτοὺς ἀπευθύνεται καὶ τὸ θέατρο πού θέλει νὰ λέ- γεται "πρωτοποριακό", ἀλλὰ ὁ τίτλος του ὀλάκερος εἶναι "πρωτοποριακὸ τῆς ἀποσύνθεσης".

Τὰ ἔργα αὐτά, ἀντίθετα ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τῆς τέχνης ὅσα ἀνέκαθεν γνωρίζουμε, κάνουν ἀνάλυση καὶ ὄχι σύνθεση, ἐρη- νεία καὶ ὄχι ἀποκάλυψη. Περισσότερο τοὺς πιάει ἢ λέξη "ἀπο- συνθετικά". Τὰ ἴδια τὰ πρόσωπά τους ἀναλύονται σὲ πολλὲς μορφές, πού μολοντοῦτο μόνον οἱ ἴδιες, κ' ἔτσι στὸ τέλος ὅλο τὸ ἔργο κατανατὰει μονόλογος, συγγραφέα.

Αὐτὸς προσπαθεῖ ν' ἀρέσει στὰ πορτοφῶλια τῶν πελατῶν του μὲ σκηναὶ καὶ λογοτεχνικὰ τεχνάσματα, μ' αἰνίγματα, μὲ ἀλλόκοτα σχήματα, μὲ πόζες αὐτάρκες, μὲ πνευματικὸς ἀκροβατισμούς, λογοπαιχτικὲς ταχυδακτυλογραφεῖες στοχα- σμούς καὶ ἰδέες πού ξεστομίζονται μὲ τὴν ἀπαιτήση νὰ εἶναι λόγος καὶ εἶναι μόνον ὠραίες καὶ μὲ ἰριδισμούς σαπουνό- φουσκες. Λένε πῶς παρουσιάζουν τὸ πρόβλημα τοῦ κακοῦ, πραγματικὰ ὅμως μεταθέτουν τὰ προβλήματα σὲ χώρους τῆς φαντασίας, τῆς ἀτομικῆς τοῦ καθενοῦ φαντασίας ἀφορμισμένης αἰσθησιακά, δηλαδή τυφλά καὶ γιὰ εἰκόνα τῆς ζωῆς δίνουν καρικατοῦρες, μαγικές εἰκόνας αὐθαίρετες καὶ πα- λαβές, γεμάτες σαρκασμό, μυκτηρισμό, ἀισχρολογία, βλαστή- μια καὶ αὐτοκατάχρηση. Κάνουν τὸ παιχνίδι τους μὲ ἄλλατα, μὲ σουρσίματα, μὲ μάσκες, μὲ ψεύτικα πῶδια, στριγγιλιές, μηχανήματα, καθρέφτες καὶ συχνὴ ἀναφορά σ' ἀνθρώπινα γεννητικὰ ὄργανα. Οἱ ἀνθρωποὶ τους δὲν εἶναι ἀνθρωποὶ ζωντανοὶ πού νὰ ἐκφράζουν ἰδέες, πῶς ἀντίθετα ἰδέες ντυ- μένες μὲ σχήματα καὶ μορφές ἀνθρώπινες, ἰδέες πού βγαίνουν ἀπὸ τὸ παθιασμένο ἄτομο πού βρίσκεται σὲ πανικό κ' ἔχει χάσει τὸ αἶσθημα τῆς κοινωνικότητας καὶ ἀπευθύνεται σὲ ὅμοια πανικόβλητα ἄτομα, νομίζοντας ἔτσι πῶς ζεῖ τὸ ἴδιο.

Ὅλοι αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς, σὰν συννενοημένοι, δὲν παρουσιάζ- ζουν τὴν πραγματικότητα οὔτε ἀληθινὸς ἀνθρώπους, ἀρνιούνται τὴ ζωὴ τὴν ἴδια πού πιστεύουν πῶς θέλουν τάχα νὰ μᾶς δεῖξουν, σὰν τὸν Μακμπέθ, τὸν σαιξπηρικὸν ἥρωα πού, ἀφοῦ ἔζησε κατὰ τὸν τρόπο του, δηλαδή ἔθυσε καὶ ἀπώλεσε γιὰ τὴν ἀτομικὴ του εὐχαρίστηση, τὴν ὥρα πού τὸν ἔχει μαντρίσει καὶ ἀπλώνει νὰ τὸν πιάσει ἢ τιμωρία,

πανικόβλητος ἀπογοητεύεται ἀπὸ τὴ ζωὴ, ὡσὰν ὅσα ἔκανε νὰ τὰ 'κανε γιὰ νὰ κέρδιζε τὸν παράδεισο καὶ λείει :

Ζωὴ 'ναι φευγαλέα σκιά, φτωχὸς θεατρίνος, πού μὲ στόμφο τρώει τὴν ὥρα του πὰ στὴ σκηνὴ καὶ πιά δὲν ξανακουγγεται εἶναι παραμῦθι πού λείει ἓνας ἡλίθιος, ὄλο ἀχὸ καὶ πάθος χωρὶς κανένα νόημα.

Βέβαια εἶναι πνεύματα πού ὑποστηρίζουν πῶς κάτι φοβερό- τερο ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ φιλοδοξία ἐσπρωξε τὸν Μακμπέθ στὸ ἐγκλημα καὶ στὸ ἀθλιὸ τέλος του : ἡ Μοῖρα. Ὁραία ἐφεύρεση ἢ Μοῖρα γιὰ νὰ τῆς φορτώσουμε τὶς ἀμαρτίες μας. Τὸ ἄτομο θέλει ν' ἀπαλλαχτεῖ ἀπ' τὴν ἐξάρτησή του ἀπ' τὸ κοινὸ πνεῦμα καὶ πολλὰ ἄτομα αὐτὴ τὴν ἀπαλλαγὴ νογᾶνε ὅταν λένε ἐλευθερία.

Ὅπως ἡ ἀφαίρεση στὴν ἀφαιρεμένη τέχνη κάνει στὸ τέλος τὸ ἔργο νὰ 'χει μόνον διακοσμητικὴν ἀξία ἔτσι κ' οἱ παράλογες ἰδέες στὰ ἔργα αὐτὰ τὰ κάνουν νὰ 'χουν μόνον διασκεδαστικὴν (ἐρεθιστικὴ) ἀξία. Ὁ παραλογισμὸς τους φαίνεται ἀκόμη ἀπὸ τοῦτο: ἐνῶ τὸ ἔργο εἶναι Θέατρο, λειτουργία δηλαδή κατεξοχὴν κοινωνικὴ πού ἀποτείνεται σὲ κοινὸ, σὲ μιὰ ὄργα- νωμένην ἀνθρωπότητα, ἓνα πλῆθος ἄτομα πού διαβιώνει ἀναγκαῖα σὰν τέτοιο μὲ τοὺς νόμους καὶ τὶς ἀρχές αὐτῆς τῆς διαβίωσης, τὸ ἔργο δὲν ἀποτείνεται στὸ κοινὸ πνεῦμα οὔτε στὸ κοινὸ αἶσθημα παρὰ σὲ ἀτομικὰ αἰσθήματα, σὲ πανι- κόβλητα ἄτομα πού ἔχουν χάσει τὴν ἰκανότητα τοῦ ὀρθοῦ λόγου. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ ἐξαρτήματα τῆς σκηνῆς καὶ τὰ μηχανικὰ κινήματα τῶν ἠθοποιῶν παίζουν ὀλοένα καὶ με- γαλύτερον ρόλο. Ἡ αἰφνιδιστικὴ τεχνικὴ, ἡ γοητεία μὲ τὸν ἐρωτισμὸ καὶ τὶς τολμηρὲς ἐκφράσεις ξεγαλεῖ πολλοὺς. Σὲς ὅσο ὅσο ζητᾶνε οἱ κινηματογραφιστές, σὲς ζητᾶ τὸ Θέατρο. Τὸν διαστρεμμένον ἐρωτισμὸ τους τὸν στολίζουν μὲ γοητευτικὰ ἄνηθ, μάλιστα μὲ "ποίησι", καὶ ποίηση λέν τὰ λογιῆς τεχνάσματα καὶ ταχυδακτυλογραφικὰ παιχνιδί- σματα τοῦ λόγου. Φιλολογία μ' ἐξυπνάδες, ἀστυνομικὴ δραματικότητα, ἐνέσεις ἐρωτισμοῦ, φρικίαση, γέλια μὲ τὸ στασιῶ, παραξενιές, ἐξωτισμούς, ξαφνιάσματα κάθε λογῆς, πού τὰ σημερινὰ μέσα τῆς σκηνῆς, προβολεῖς, μικρόφωνα, κινηματογραφικὰ κόλπα τὰ ντύνουν μὲ πολυχρωμὴ ποικί- λια καὶ ὄλ' αὐτὰ τὰ πυροτεχνήματα πασπαλισμένα μὲ πῆτιπουρα φιλοσοφίας. Ὁ ταλαίπωρος θεατῆς δὲν προφταίνει νὰ νιώσει τὴ νοστιμιὰ ἀπ' ὄλες αὐτὲς τὶς λιχουδιὲς παρὰ χάσκοντας χᾶπτει, ὡσπυ τὸ τέλος μπουχτισμένος νιώθει τὸ πνεῦμα του νὰ γλαρώνει βυθισμένο στὴ ζάλη τῆς ἀμφιβολίας ἢ τὴ φρίκη τῆς ἀπελπισίας.

Ἔτσι γίνεται προσπάθεια νὰ παρουσιαστεῖ γι' ἀλήθεια κάτι πού ἔχει συλλάβει σὰν ἰδέα μόνον ἢ παθιασμένη φαντασία τοῦ συγγραφέα, καὶ αὐτὴ ἢ ἰδέα δίνεται αἰσθησιακὰ μὲ τὴν ἀφή σχεδόν, τόσο ὁ λόγος κ' ἡ δράση φέρνουν τὴν αἰσθηση στὸ αἷμα, στὸν ἰδρωτα, στὴ μυρουδιά τοῦ κορμιοῦ, στὰ γεννητικὰ ὄργανα τῶν δύο φύλων. Ἡ σχέση τῆς σκηνῆς καὶ τοῦ Κοινοῦ εἶναι μιὰ σχέση σαδιστικῆς ἢ μαζοχιστικῆς ἀλλη- λοεξάρτησης.

Τὸ πνεῦμα εἶναι ὁ συνεχτικὸς δεσμὸς τοῦ κοινωνικοῦ βίου καὶ ὅταν αὐτὸ νοσεῖ εἶν' εὐκολονότος πόσο οἱ μορφές καὶ τὰ σχήματα ἀλλοιώνονται καὶ θεμελιακὲς ἀρχές χάνουν τὴν ἀξία τους ὅπως τὰ χάρτινα λεπτὰ σ' ἐποχὴ πληθωρι- σμοῦ. Στὶς κοσμοπολιτεῖες λειτουργοῦν τὰ κύρια ὄργανα πού κατευθύνουν, ὑποτίθεται μὲ ὀρθολογισμό, τὴν πορεία τοῦ κόσμου. Ἐκεῖ, ἔξω ἀπ' τοὺς δούλους τοῦ μόχτου γιὰ τὸν ἐπιούσιο, ζοῦν καὶ δροῦν κ' οἱ ἀνθρωποὶ τῆς ἐξουσίας μ' ὅλα τὰ ἐξουσιακὰ τους ἐξαρτήματα, καὶ ὅλος ὁ κόσμος ὁ ἰκανὸς νὰ ἐλίσσεται μὲ τὴ συναλλαγὴ, ἓνας κόσμος πού ζεῖ σ' ἓνα νέο σχῆμα κοινωνικοῦ βίου, βασισιμένο περισσότερο σὲ τυπικὲς παρὰ σὲ οὐσιαστικὲς σχέσεις ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὸ χαρτονόμισμα. Ὁ κόσμος ἐνδιαφέρεται μόνον πῶς νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ἄγχος, ἀφοῦ "δὲν ἐλπίζουν πιά παρὰ ἓνα τελειωτικὸ ναυάγιο". Τὸ τελειωτικὸ ναυάγιο μπορεῖ νὰ 'ρθεῖ καὶ θά 'ναι βέβαια ἀπὸ παραλογισμὸ καὶ ὄχι γιὰ τὸ θέλει ἢ "Μοῖρα". Τὸ νέο, πού τόσο μεγάλο ρόλο παίζει στὴ ζωὴ, πού κατανα- τᾶει νὰ φαίνεται σὰν σκοπὸς καὶ δικαίωσή της, στὸ Θέατρο καὶ στὴν Τέχνη εἶναι ἡ πρώτη δύναμη. Ἐδῶ ὅμως στὰ ἔργα αὐτὰ τῆς ἀποσύνθεσης δὲν ἔχουμε τίποτα τὸ νέο, παρ' ὅλα εἶναι παλιά καὶ ἀσυνάρτητα, ὅπως στὰ παλιατζήδικα. Μπορεῖ κανεῖς περιδιαβάζοντας σ' αὐτὰ νὰ βρεῖ καὶ τίποτα ὁμορφο ἢ χρῆσιμο, ἀλλὰ στὸ τέλος τοῦ μένει ἢ πλήρη ὄπως σ' ἐκεῖνον πού ἔχασε τὸν καιρὸ του παίζοντας χαρτιά.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Ο ΦΡΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ “ΑΝΔΟΡΡΑ” ΤΟΥ

“Ο Μάξ Φρις έχει γράψει την παρακάτω εισαγωγή για την “Ανδόρρα” του, που είναι το έναρκτήριο του Κάρολου Κούν

Το όνομα που χρησιμοποιώ στο έργο μου δεν έχει, φυσικά, καμιά σχέση με την ομώνυμη και πραγματική πολιτεία, με το μικρό έθνος που βρίσκεται στα Πυρηναία και που δεν το γνωρίζω, ή με κανένα άλλο μικρό κράτος που τυχαίνει να ξέρω. Ανδόρρα είναι το όνομα μιάς πολιτείας-μοντέλου. Υπάρχει ένας διαφορετικός χάρτης του κόσμου, και μόνο πάνω σ’ αυτό το χάρτη μπορούμε ν’ ανακαλύψουμε την Ίλλυρία του Σαϊξπέρ, το Γκιούλεν του Ντύρρενματ, το Σέ-Γισουάν του Μπρέχτ, την Τροιά του Ζιροντού κ.λ.π. Αλλά και η ιστορία είναι φανταστική. Θυμάμαι μάλιστα και τότε μου ήρθε ή σχετική εμπνευσή. Ήταν ένα πρωινό του 1946 στο “Καφέ ντε λά Τεράς” της Ζυρίχης. Γράφτηκε στην άρχη σέ πρόζα, σάν ένα σκέτς και δημοσιεύτηκε το 1946 και 1949 στο “Τάγκενμπούχ” με τόν τίτλο “Ο Έβραϊός της Ανδόρρας”.

Κάποτε ζούσε στην Ανδόρρα ένας νέος που τόν έπαιρναν για Έβραϊο. Το θέμα θά ήταν νά περιγράψει κανείς την ύποπτη Ιστορία της νιότης του, τις καθημερινές του έπαφές με τούς κατοίκους της Ανδόρρας που έβλεπαν σ’ αυτόν τόν Έβραϊο, δηλαδή μιά προκατασκευασμένη εικόνα που τόν περίμενε σέ κάθε γωνιά της πολιτείας. “Όπως π.χ. ή δυσπιστία τών κατοίκων για τις φυσιολογικές του συγνήσεις, μιά και πιστεύουν πως τέτοιους συγνήσεις δεν μπορεί νά ‘χει ένας Έβραϊός. Το άκονιμένο του μυαλό δεν μπορούσε παρά νά ‘ταν μιά πρόσθετη απόδειξη για την καταγωγή του, κ’ έτσι τόν ανάγκαζαν νά βρίσκεται σέ έξακολουθητική επαγρύπνηση, πράγμα που άκόνιζε τó μυαλό του ακόμα πιό πολύ. Τó ‘ίδιο γίνονταν και με τή στάση του απέναντι στο χρέμα, που στή ζωή της Αντόρρας παίζει ρόλο πολύ σημαντικό. Ήξερε πως ένιωθε ό,τι οι άλλοι σκεφτόντουσαν γι’ αυτόν χωρίς νά χρειάζονται λόγια. Άνέλυε τις σκέψεις του προσπαθώντας νά ανακαλύψει άν πραγματικά σκεφτόταν διαρκώς τó χρέμα, και ψάχνοντας και αναλύοντας τόν έαυτό του άσταμάτητα έφτανε νά διαπιστώνει πως πραγματικά έτσι ήταν, και πως ή σκέψη του ήταν διαρκώς στο χρέμα. Άρχισε νά τó óμολογεί και νά μνή τó κρύβει, και οι Ανδορριανοί κοιταζόντουσαν άμιλητοι χωρίς τó παραμικρό σκάσιμο στήν άκρη τών χειλιών τους. Κι όταν γίνονταν λόγος για “Πατρίδα” ήξερε από πριν τις σκέψεις τους. Και κάθε φορά που έπιανε αυτό τή λέξη στό στόμα του την άφηναν νά κοίταται εκεί, σάν ένα νόμισμα κυλισμένο στή λάσπη. Και τούτο, γιατί ό Έβραϊός (τό ήξεραν κι αυτό οι Ανδορριανοί), έχει όσες πατρίδες τού γουστάρει, που τις έξαγοράζει και νά τó χρέμα του, μιά που καμιά τους δεν είναι σάν την πατρίδα τή δικιά μας, την πατρίδα που μās γέννησε. “Όσο καλοπροαίρετες και είλικρινείς ήταν οι σκέψεις του για την Πατρίδα, όταν τύχαινε νά βγει συζήτηση, τά λόγια κυλούσαν μέσα σέ μιά απέραντη σωπή σάν νά πεφταν πάνω σέ βαμβακερό μαλλί.

Άργότερα διαπίστωνε πως τού έλλειπε όλοτετα ή διακριτικότητα. Πραγματικά μιά μέρα τού τό ‘παν κατάμουτρα, γιατί έννευρισμένος από τή στάση τους δεν μόρσε νά κρατηθεί, και βγήκε από τά ρούχα του. Δεν τού ‘μενε πιά παρά νά παραδεχθεί, μιά για πάντα πός ή Πατρίδα άνηκε στους άλλους, και πός ή άγάπη του γι’ αυτήν ήταν άπαραδέκτη και μόνο όποφες μπορούσε νά γεννησει. Κι άν άποζήτουσε τή συμπάθεια, την κατανόηση ή και κάποια διάκριση, τó θεωρούσαν σάν μέσο για κάποιο σκοπό, ακόμα κι όταν δεν τούς ήταν μορετό νά διακρίνουν τó σκοπό. Αυτό γίνονταν συνέχεια óσπου μιά μέρα ή άσταμάτητη άνησυχία τού μυαλού του, που τόν όποχρέωνε νά αναλύει τά πάντα, τόν έσπρωξε στή διαπίστωση ότι πραγματικά δεν αγαπούσε την Πατρίδα του, και πός σιχαινόταν ακόμα και ν’ ακούει αυτή τή λέξη, άφου κάθε φορά που τήν πρόφερε, τόν μετρά του εύρασε και μόνο. Θά πρέπει νά είχαν δίκιο. Θά πρέπει νά μνή ήταν σέ θέση ν’ αγαπήσει, νά μνή έχει μέσα του ούτε μιά στάλα αγάπης όπως την καταλάβαιναν οι κάτοικοι της Αντόρρας. “Άσχηστο ήταν τó πάθος του, τó δίχως άλλο, κ’ είχε και κεινή τήν κοφτερή έξυπνάδα, που εκείνοι τήν θεωρούσαν σάν ένα μυστικό όπλο πάντα πρόχειρο νά ύπρητήσει τήν έπιθυμία του για έκδίκηση. Δεν είχε τά φυσικά εκείνα αισθήματα που θά τόν έδεναν μ’ άλλους ανθρώπους. Δεν είχε άκομη, και γι’ αυτό δεν γαρούσε καμιά άμφοβία, εκείνη τή ζέστα που γεννά ή έμπιστοσύνη. Ή έπαφή μαζί του ήταν, άσφαλώς, διεγερτική μιά δεν έφερνε ούτε χαρά ούτε γαλήνη. Δεν κατάρφερε νά είναι σάν όλους τούς άλλους, και όταν όλες του οι προσπάθειες νά μνή ξεγαρζίσει πήγαν χαμένες άρχισε νά παραδέχεται αυτή τήν διαφοροποίηση και νά τήν περιφέρει άψήφιστα και σχεδόν προκλητικά, με κάποια περηφάνεια,



“Ο Γερμανοελβετός συγγραφέας Μάξ Φρις

που έκρυβε μέσα της μιά άσίγαστη έχθρότητα. Κι όπως ένιωθε κι ό ίδιος άσχημα γι’ αυτό, τήν σκέπαζε με τó κάντιο της τυπικής ευγένειας. Ακόμα και τήν ώρα που ύποκινότανε, έμοιαζε νά εκφράζει τó παράπονο πως έφταιγε τó περιβάλλον που ήταν Έβραϊός.

Οί περισσότεροι κάτοικοι της Αντόρρας δεν τού κάνουν κακό. Πού σημαίνει πως ούτε τίποτα καλό δεν τού ‘καναν. Από τήν άλλη μεριά ήταν και μερικοί με ιδέες πιό έλεύθερες και πιό προοδευτικές (έτσι τις χαρακτήριζαν). Άνθρωποι που ένιωθαν τήν ύποχρέωση νά είναι άνθρωποι. Έκτιμούσαν τόν Έβραϊό, όπως τόνιζαν, άκριβώς γι’ αυτά τά τυποποιημένα χαρακτηριστικά τών Έβραίων, τήν όξύτητα της έξυπνάδας των κ.λ.π. Στάθηκαν δίπλα του ως τó θάνατό του, θάνατο φριχτό, τόσο φριχτό και κτηνώδη, που άναστάτωσε ακόμα και κείνους τούς κατοίκους της Αντόρρας που δεν είχαν συλλάβει τήν ύπόνοια ότι όλόκληρη ή ζωή είναι φριχτή. Για νά πούμε τήν αλήθεια, ήχι πός τόν λυπήθηκαν όγτε πός τούς έλλειψε, αλλά απλάως άλείφθηκαν με άγανάκτηση γι’ αυτούς που τόν σκότωσαν, και για τόν τρόπο που τó ‘καναν, και πολύ περισσότερο για τόν τρόπο που έγινε τó έγκλημα. Πάρα πολύ καιρό μιλούσαν γι’ αυτό τó θέμα, óσπου μιά μέρα βγήκαν στή φόρα πράματα που ό νεκρός δέ μπορούσε νά ξέρει. “Ο νέος αυτός ήταν έχθετο τού βρεφοκομείου, κι άποκαλύφθηκε άργότερα πως οι γονείς του ήταν ντόπιοι, βέροι Ανδορριανοί όπως όλοι μας.

Όστόσο, κάθε φορά που οι Ανδορριανοί κοιταζόντουσαν στόν καθρέφτη, διαπίστωναν με φρίκη πως είχαν κι αυτοί, ό καθένας απ’ αυτούς, τά αλάθητα σημάδια τού Ίούδα. Και λέει ή Ρίβλος “μ ή κάμεις εις σεαυτόν ειδωλον μηδέ όμοίωμα Θεού...” και ή έννοια Θεού θά μπορούσε νά ήταν ή μεμπτούσια ζωής που ύπάρχει σέ κάθε άτομο, αυτό άκριβώς που μās είναι άσύλληπτο. Κι αυτή ή θεοποίηση που γίνεται μέσα στο άτομο είναι ένα άμάρτημα που στρέφεται έναντίον μας, και γι’ αυτό άκριβώς τó διαπατόμε κ’ εμεις με τή σειρά μας σχεδόν άδιάκοπα. Αυτό δεν γίνεται μόνο σάν αγαπάμε.

MAX FRISCH (Μετ. Πλ. Μ.)

ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΦΡΙΣ

‘Ο Michael Kustow έχει γράψει την παρακάτω διαφωτιστική κριτική ανάλυση για το δραματικό έργο του Μάξ Φρίς:

Και πρώτα, τα πιο απαραίτητα στοιχεία από τη ζωή του Φρίς. Γεννήθηκε το 1911 στη Γενεύη, στην πόλη όπου πέθανε ο Γκέοργκ Μπύχνερ. Σπούδασε Γερμανική Λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο της Ζυρίχης και ταξίδεψε στα Βαλκάνια και στη Μαύρη Θάλασσα. Για οικονομικούς λόγους αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Πανεπιστήμιο δίχως το διδακτορικό του δίπλωμα (και σημειώστε ότι στην ‘Ελβετία τα διπλώματα έχουν μεγάλο κοινωνικό βάρος). Ακολούθησε τη δημοσιογραφία και δημοσίευσε τα πρώτα του δοκίμια. Μετά, ξαναγύρισε στις σπουδές του και έγινε αρχιτέκτονας. Κατασκεύασε το πρώτο κτίριο αξιώσεων και το πρώτο του μυθιστόρημα τον ίδιο χρόνο: το 1943. Ακολούθησαν ένα ταξιδιωτικό βιβλίο, το ‘‘Ημερολόγιο 1946 - 1949’’, και τα δυο μεγάλα μυθιστορήματά του, ‘‘Δέν είμαι ο Στίλλερ’’ και το ‘‘Χόμο Φάμπερ’’. Έγραψε έναν θεατρικό έργο: ‘‘Τώρα μπορείς να τραγουδήσεις’’ (1946), ‘‘Σάντα Κρούζ’’ (1947), ‘‘Όταν ο Πόλεμος είχε τελειώσει’’ (1949), ‘‘Το Σινικό Τείχος’’ (1946 - 1955), ‘‘Ο Κόμης ‘Οντεριαντ’’ (1951 - 1961), ‘‘Δόν Ζουάν’’ ή ‘‘Ο έρωτας της Γεωμετρίας’’ (1953), ‘‘Ο Μπίντεμαν και οι έμπροστές’’, ‘‘Η ‘Οργή του Φίλιππα Χότζ’’ (1958) και ‘‘Ανδρόρρα’’ (1961). Έγκατέλειψε το επάγγελμα του αρχιτέκτονα πριν από λίγα χρόνια και τώρα ζει στη Ρώμη σά συγγραφέας, αφού ταξίδεψε πολύ, ιδιαίτερα στις ‘‘Ηνωμένες Πολιτείες και στο Μεξικό. Θέλω να τονίσω το γεγονός ότι κατά τα χρόνια που διαμορφώθηκε, ήταν ταυτόχρονα συγγραφέας και αρχιτέκτονας: και τούτο, γιατί το γεγονός επηρέασε τη μοναδικότητα της τέχνης του και των θεμάτων της. Εκείνος που διηγείται το ‘‘Χόμο Φάμπερ’’, ένας τεχνολόγος, λέει για έναν άλλο τύπο, ένα καλλιτέχνη: ‘‘Με νευρίασε, όπως όλοι οι καλλιτέχνες που θαρρούν τους εαυτούς τους πιο μεγαλόπνευστα ή πιο βαθιά όντα, μόνο και μόνο επειδή δεν ξέρουν τι είναι ο ηλεκτρισμός’’. ‘‘Ένα μεγάλο τμήμα του πρώτου μέρους αυτών των σημειώσεων θα αναφέρεται στα μυθιστορήματά του και θέλω να δικαιώσω αυτή τη μέθοδο της παρουσίασης. Τα θεατρικά έργα του Φρίς κατέχουν μια πολύ συγκεκριμένη και γεμάτη σημασία θέση στο έργο του. Μια από τις ιδιότητες που για μένα τον τοποθετούν τόσο πιο πάνω από τα όσα παίζονται σήμερα, είναι η ικανότητά του να ψάχνει το θεατή, να του ανοίγει πληγές στα πλευρά των έμπειρών του, να δημιουργεί έργα που είναι σάν άγκιστρια: Χώνονται μέσα μας, παραξύνοντας τις αναποφασιστές αντιθέσεις μας που ελαφρόμαλα τις πιστεύαμε έπολυμένες.

‘‘Θά θεωρούσα το έργο μου σάν θεατρικού συγγραφέα ολότελα πραγματωμένο, γράφει στο ‘‘Ημερολόγιό’’ του, αν ένα από τα έργα μου κατάφερνε να θέσει ένα ερώτημα κατά τέτοιο τρόπο ώστε οι θεατές να είναι, από κείνη την ώρα, άνικανοι να ζήσουν δίχως να βρουν μίαν απάντηση, τη δική τους απάντηση, που μπορεί να βρεθεί μόνο στην ίδια τη ζωή’’. Θέλει να σπρώξει το θεατή στα έσχατα όρια της έμπειριάς του, να τον κάνει να άμφισβητήσει τις συνήθειες και παρορμήσεις που αποτελούν τη ζωή του. Η τέχνη, έτσι, άποτελει μίαν άστατη έπιχείρηση, άποτελει μία διαφορετική αντιμετώπιση του ζειν. Αυτή ή ανάγκη που αίσθάνεται ο Φρίς εκφράζεται τυπικά στα μυθιστορήματα με τη χρησιμοποίηση της μορφής του ήμερολογίου, όπου ο κύριος ήρωας του έργου μιλά στον άγνωστο. Τα δύο τρίτα του ‘‘Στίλλερ’’ και το τελευταίο μέρος του ‘‘Χόμο Φάμπερ’’ δεν είναι παρά τέτοιες σημειώσεις των πρωταγωνιστών. Και τα δυο τετράδια καταφέρνουν να μάς φέρουν με άμεσότητα στη στιγμή που γράφει εκείνος που διηγείται: ‘‘8.45 π.μ.: ‘Έρχονται’’ και ‘‘μόλις άκουσα τη Τζούλια που έρχεται από το διάδρομο. ‘Άγγελέ μου, κράτα με ξύπνιο’.

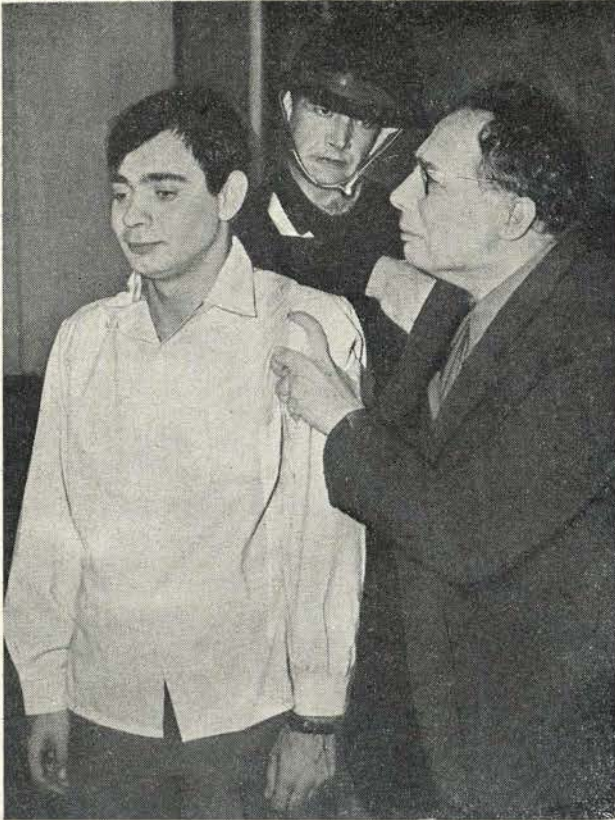
‘Ο χώρος του θεάτρου είναι αυτό άκριβώς το ‘‘έδω και τώρα’’. Μού φαίνεται ότι το ίδιο το σχήμα της άνάπτυξης του Φρίς σάν καλλιτέχνη άποτελει μαρτυρία αυτού του τεντώματος πρὸς την ταχύτητα της έπιχειρώσεως στιγμής και ότι, άφου έξάντησε τις ζωντανές αντιθέσεις του στη μυθιστορηματική μορφή, ο Φρίς πραγματικά υποχρεώνεται, με τη ζωντανή λογική της τέχνης του, να κινηθεί από το μυθιστόρημα στο θέατρο, γιά να πραγματώσει αυτά τα συμπεράσματα στα όποια έφτασε με τόσο κόπο. Για να το ποϋμε άλλως: Έξοραμε ότι υπάρχουν στιγμές που πιστεύουμε ότι συλλάβαμε το νόημα της έμπειρίας μας κατά τρόπο χρήσιμο. Άλλά ξέρουμε, άκομη,

ότι ή σύλληψη αυτή είναι εύθραυστη και έφήμερη. ‘Ο Φρίς χρειάζεται το θέατρο για να μπορέσει να ξαναφτιάξει αυτές τις χειρονομίες κι αυτές τις στιγμές της πραγματοποίησης μ’ ένα τρόπο που είναι σχεδόν τόσο εύθραυστος και άσταθής όσο και στην ίδια τη ζωή.

‘Ο υπότιτλος των ‘‘Έμπροστών’’, το περιγράφει σάν ‘‘Ένα διδακτικό έργο δίχως δόγμα’’. Αυτή είναι ολόφανερα μία περιγραφή με πολλή σημασία γιατί ή γερμανική λέξη ‘‘λέρστουκ’’ (διδακτικό έργο) μάς επαναφέρει στα προπαγανδιστικά έργα που ο Μπρέχτ έγραψε τη δεκαετία του 1930. Χρησιμοποιώντας αυτό τον Μπρεχτικό όρο με τόσο παράδοχο τρόπο, ο Φρίς παίρνει μία στάση άπέναντι στο έργο του Μπρέχτ, άναγωνρίζοντας το χρέος του και ταυτόχρονα διακηρύχοντας ότι ζει και γράφει σε διαφορετική εποχή και κατάσταση. Αυτή ή συνέχιση του Μπρέχτ είναι κάτι στο όποιο θά άναφερθώ πιο κάτω. Έπιστρέφοντας στο Μυθιστόρημα, ξεκινάει πάλι κερδίζουμε δεν είναι άκριβώς ένα δόγμα, είναι περισσότερο ή εποχή και ή κατάσταση στην όποία ο Φρίς βλέπει τοποθετημένο τον εαυτό του. ‘‘Όταν συλλάβουμε το έραμα του Φρίς, όπως το εκθέτει στα μυθιστορήματα, θά είμαστε σε καλύτερη θέση να εξηγήσουμε και να εκτιμήσουμε την ανεξίτηλη δρατικότητα των θεατρικών έργων και ίσως να αντίληφθούμε πως, έργα που επανεναικά είναι τόσο άπια, μπορούν να άσκήσουν μία τόσο πολύπλοκη και συγκλονιστική επένεργεια πάνω μας. Με τη βοήθεια άποσπασμάτων από τα μυθιστορήματα θά ήθελα να χαρτογραφήσω το τοπίο που ζωγραφίζει ο Φρίς για τη σύγχρονή μας κατάσταση στον πολιτισμένο Δυτικό κόσμο.

‘Ζούμε σε μίαν εποχή αντίγραφων και άπομιμήσεων. Το μεγαλύτερο μέρος εκείνου που σχηματίζει την προσωπική μας εικόνα του κόσμου, δεν το είδαμε ποτέ με τα μάτια μας — ή μάλλον, το είδαμε με τα μάτια μας, άλλά όχι έπιτόπου: ή γνώση μας έρχεται σε μάς από άπόσταση, είμαστε θεατές τηλεόρασης, τηλεκουστές, τηλεγνώστες. Δεν ήταν άνάγκη να φύγει κανείς άπ’ αυτή τη μικρή πόλη για ν’ άκούσει τη φωνή του Χίτλερ να κουνουνίσει στ’ αυτιά του, γιά να δει το Σάχη της Περσίας από άπόσταση τριών μέτρων και γιά να ξέρει πως οί μισοούν φυσομοούν πάνω από τα Ίμαλάια, ή τι ύπάρχει 300 όργιους κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας. Καθίναει μπορεί να γνωρίζει αυτά τα πράγματα σήμερα. Σημαίνει, μήπως, τούτο ότι κατέβηκα στο βυθό της θάλασσας;’’ Το ίδιο και ο Στίλλερ. Μπορεί να θυμίζει το γνωστό προσγεμμένο έπιχείρημα ότι όλα αυτά τα ‘‘νεοδοσιασμένα μαρκαφέτια’’ μάς άπομακρύνουν από τις αιώνας αλήθειες και από τις άμεσες αλήθειες της ζωής. Άλλά, θυμηθείτε ότι ο αρχιτέκτονας Φρίς είναι και τεχνολόγος. Δεν μπαίνει καν ζήτημα να άγνοήσει τα εργαλεία της σύγχρονης τεχνολογίας. Το πρόβλημα και μία από τις βασικές κινήσεις του όλου έργου του Φρίς είναι να συμβιβαστούμε με τα άποτελέσματά τους, να θέσουμε τα ερωτήματα που είναι ε π α ρ κ η για τις ύλικές συνθήκες της ζωής μας τώρα και ύστερα να δούμε ποιά κατηγορία, αν ύπάρχει κατηγορία, πρέπει να άποδοθεί στον κόσμο της τηλεόρασης, του συνθετικού που καθαρίζει και του άπολυμαντικού των δοντιών.

‘Ο σημερινός καλλιτέχνης πρέπει να ξέρει τι είναι ηλεκτρισμός και να εξακολουθεί να παρομένει καλλιτέχνης. ‘Ο Φρίς άφιερώνει ολόκληρο μυθιστόρημα σε μίαν υπόθεση στην όποία ή άνικανότητα του ήρωά του να δώσει οποιαδήποτε άξία στη ζωή του και ή βαθύτερη άδυναμία να άναγνωρίσει αυτή την άνικανότητα συνδέεται καθαρά με το τεχνολογικό πλαίσιο της σκέψης, της σκέψης του Χόμο Φάμπερ, του ‘Άνθρώπου Κατασκευαστή. ‘Ο Γουόλτερ Φάμπερ, που ήρθε με το βαπόρι για ένα ταξίδι από την ‘Άμερική στην Ερώπη, γνωρίζεται κ’ έρωτεύεται μία κοπέλα που έχει τα μισά του χρόνια. Άνακαλύπτει ότι ή κοπέλα είναι κόρη του, παιδί της γυναίκας που δεν παντρεύτηκε πριν είκοσι χρόνια, στη Ζυρίχη. Έκανε έρωμένη του την ίδια του την κόρη. Εκείνη πεθαίνει κ’ εκείνος μένει να φτιάξει ένα κάποιο είδος κοινής ζωής με τη γυναίκα που ποτέ δεν παντρεύτηκε. ‘Όλες οι άποφάσεις που νόμιζε ότι είχαν παραμεριστεί, ξαναβγαίνουν μπρός του και αρχίζουν να προκαλούν και πάλι δόνη. Είναι ή ύψη του βιβλίου που το κάνει σχεδόν μύθο ενός παράξενου Οιδίποδα της εποχής των καταναλωτικών αγαθών. ‘Ο Φρίς νοιάζεται να άποδείξει πόσο οί ίδιοι οί τύποι της παρατήρησης και της άναπαύσεως στην έμπειρία καλυπτόθηκαν στο μυαλό αυτού του ανθρώπου με τη βοήθεια της διαδραστικής και της ικανότητας υποβολής των μηχανών που έχει συνηθίσει να χειρίζεται: ‘‘Οί γοφοί της ήταν άξιοπαράτηρα άλο-



‘Ο Κάρολος Κούν και ο Μίμης Κουγιουμτζής στην “Ανδρόρα”

φροί και ταυτόχρονα γεροί: όταν τους χούφτιαζα ήταν σαν να χούφτιαζα το τιμόνι της Στουντεμπάκερ μου”.

“Ως εδώ, καλά. Αυτή η συνείδηση της υποταγής μας στη μηχανή είναι κάτι που χρησιμοποιεί για να πετυχαίνει χρησιμικά κωμικά έφφε και στά θεατρικά του έργα, αλλά δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί καινούρια, ύστερα από τους “Μοντέρνους Καιρούς” του Σαρλώ και το “Θεό μου” του Τατί. ‘Ο Φρίς εμπλέκεται σ’ ένα πολύ πιο βαθύ επίπεδο. Δεν είναι απλώς η λογική παρατήρηση του ήρωά του που στράφηκε προς μιάν όρισμένη κατεύθυνση, είναι και μιιά βαθύτερη διάξευση που έπηρεάζει τὰ ελαττήρια εκλογής στη ζωή του :

“Η Χάνα (ή γυναίκα που ο Φάμπερ δεν παντρεύτηκε ποτέ) δεν βρίσκει άκατανόητο τον τρόπο με τον οποίο φέρθηκαν απέναντι στη Σάμπεθ (το κορίτσι) κατά τη γνώμη της Χάνα, δοκίμασα ένα είδος εμπειρίας με το οποίο ήμουνα ασυνήθιστος και γι’ αυτό το παρεξήγησα, πειθοντας τον έαυτό μου πως ήμουνα έρωτευμένος. Δεν ήταν τυχαίο λάθος, αλλά ένα λάθος που αποτελεί κομμάτι του έαυτού μου, σαν το έπαγγελμά μου, σαν την υπόλοιπη ζωή μου. Το λάθος μου βρίσκεται στο γεγονός ότι εμείς οι τεχνολόγοι προσπαθούμε να ζήσουμε δίχως το θάνατο. Νά τὰ ίδια της τὰ λόγια : “Δέν μεταχειρίζεσαι τη ζωή σαν σχήμα, αλλά σαν άθροισμα και γι’ αυτό δεν έχεις καμμιά σχέση με το θάνατο”. Η ζωή είναι η μορφή μέσα στο χρόνο. Η Χάνα παραδέχεται ότι δεν μπορεί να εξηγήσει τί έννοει. Η ζωή δεν είναι ύλη και δεν μπορεί να κυριαρχηθεί από την τεχνολογία. Το λάθος μου με την Σάμπεθ βρίσκεται στην επανάληψη. Συμπεριφέρθηκα σαν να μην υπήρχε η ηλικία κ’ έτσι αντίθετα προς τη φύση. Δεν μπορούμε να απαλλαγούμε από την ηλικία συνεχίζοντας την πρόσθεση, παίρνοντας για συζύγους τὰ παιδιά μας”.

Στο “Δέν είμαι ο Στίλλερ”, ο Φρίς βουτὰ βαθιά στο χώρο αυτής της βαθύτερης διάξευξης. Σ’ αυτό το βιβλίο είναι που καταλαβαίνουμε γιατί η Χάνα δεν μπορούσε να εξηγήσει τί έννοουσε. Και όταν καταλάβουμε ότι υπάρχουν ανθρώπινες καταστάσεις στις οποίες η πραγματικότητα όπως την ζει ένα άτομο είναι κάτι που δεν μπορεί να ε ί π ω θ ε ι στα άλλα ανθρώπινα όντα, απλουστάτα γιατί η ύπαρξή της βρίσκεται στο ζείν και όχι στο περιγράφει: όταν καταλάβουμε ότι αυτή η πραγματικότητα απειλείται αδιάκοπα, κάθε φορά που ένα άλλο ανθρώ-

πινο πλάσμα δέν καταφέρει να την άναγνωρίσει, τότε καταλαβαίνουμε ότι ο Φρίς άπασχολείται με πιο λεπτές διακρίσεις από κείνες που μπορούν να δώσουν μόνο οι λέξεις και καταλαβαίνουμε πόσο πολύ του χρειάζεται το Θέατρο. Γιατί ο Φρίς βλέπει τον άνθρωπο σαν ένα πλάσμα που μπορεί να διασπαστεί και να καταλήξει να μην είναι τίποτε περισσότερο από ένα χάσμα - εκείνο που ο Στίλλερ άποκαλεί “ή σκοτεινή τρύπα” — μέσα σ’ ένα λεπτό. Και δουλειά του θεάτρου είναι αυτό άκριβώς το λεπτό.

“Δέν θά γίνει ξύλινο ξόανο”. Αυτό το κενό, αυτό το ρήγμα μάς χτυπά όταν αυτοί που μάς περιβάλλουν μάς φυλακίζουν στο σ τ α θ ε ρ ό είδωλο που σχηματίζουν μέσα τους για μάς, προβάλλουν πάνω μας, έστω και για ένα μονάχα δευτερόλεπτο, με μιιά τυχαία παρατήρηση, με μιάν έκφραση που πλανιέται πάνω στο πρόσωπό τους, το σκαλιστό είδωλό τους εκείνο που πραγματικά είμαστε. Και η άγωνία μας, η δυσφορία μας βρίσκονται στην άπόλυτη άνικανότητά μας να ξανασυλλάβουμε εκείνο το δευτερόλεπτο, να το σβήσουμε και να ξαναστήσουμε τον έαυτό μας, όπως πραγματικά ε με ι σ ξέρουμε ότι είμαστε. Οι λέξεις δεν είναι όργανα γι’ αυτή την τέχνη, δεν μπορούν να ξανασυλλάβουν το χρόνο που μόλις πέρασε, ξαναγκάζονται στο ρόλο των δικαιολογιών, των δικαιώσεων και του όρθολογισμού μετά το γεγονός.

“Μπορείς να τὰ εκφράσεις όλα με τὰ λόγια, εκτός από την ίδια σου τη ζωή. Είναι αυτό το άδύνατο που μάς καταδικάζει να μεινουμε όπως μάς βλέπουν και μάς αντικαθρεφτίζουν οι σύντροφοί μας, αυτοί που υποστηρίζουν ότι με γνωρίζουν, αυτοί που άποκαλούν τον έαυτό τους φίλο μου, και που ποτέ δεν μου επιτρέπουν να αλλάξω και που δυσφημοούν κάθε θαύμα που δεν μπορώ να εκφράσω με λόγια, το άνεκφραστο, που δεν μπορώ να άποδείξω — απλώς και μόνο για να μπορούν να πούν :

“Σέ ξέρω”... Πλάφ, το ξύλινο ξόανο καταλαγιάζει πάνω μας και η στιγμή που σχηματίστηκε είναι άπιαστη. ‘Ο Φρίς πιστεύει, ότι η κεντρική ανθρώπινη εμπειρία, αυτή που καθορίζει έναν άνθρωπο που ζει τη ζωή του κατά έναν οποιοδήποτε σημαντικό τρόπο, είναι από την ίδια της τη φύση κάτι που τρέμει, κάτι άστατο. Το “θαύμα” (που δεν μπορώ να εκφράσω με λόγια, το άνεκφραστο, που δεν μπορώ να άποδείξω), είναι το αίσθημα μιās ολοκληρωτικά ανθρώπινης ελευθερίας που είναι το μόνο πράγμα για το οποίο πραγματικά, βουβά και άνεκφραστα, ζούμε. Έδώ, σ’ αυτό το κέντρο, σημειώνονται η άλλαγή και η ανάπτυξη ή οποιοσδήποτε έλεγχος μπορούμε να πετύχουμε πάνω στη ζωή μας”.

‘Αλλά συναισθάνεται επίσης πόσο δύσκολο είναι να το πετύχει κανείς αυτό, πόσο άνθρωποι έγκαταλείπουν την προσπάθεια πριν φτάσουν στο στόχο, πόσο κοροϊδεύουν τον έαυτό τους ότι τον έφτασαν την ώρα που ούτε καν ξεκίνησαν για το ταξίδι και πόσο εύθραστο είναι όταν κάποτε το πετύχει κανείς. Στον Στίλλερ χαρτογραφεί αυτή τη “σκοτεινή τρύπα”, που είναι τόσο το χάσμα μέσα στο οποίο μπορεί να κατακυλιήσει μιάν οποιαδήποτε στιγμή ή πρόχειρη ζωή μας, όσο και το μόνο πηγάδι μέσα στο οποίο πραγματοποιείται οποιοδήποτε ανθρώπινο επίτευγμα. Αυτό το επικίνδυνο κέντρο της δυναμικότητας βρίσκεται πάντοτε στο έλεος των ξύλινων ξόανων, των σταθερών, άπολιθωμένων άντιλήψεων που οι άνθρωποι παραδέχονται, σχεδόν δίχως να το ξέρουν, με αποτέλεσμα να έγκαταλείφουν κάθε ελευθερία και κάθε αυθορμητισμό για τον οποίο πιθανόν να ήταν ικανή η ζωή τους.

‘Η χρησιμότητα αυτής της άντλησης της εμπειρίας είναι ότι επιτρέπει στον Φρίς να άντιμετωπίσει το άκρα προσωπικό και το άκρα κοινωνικό στο ίδιο επίπεδο. Γιατί τὰ ξύλινα ξόανα που άπειλούν, ό,τιδήποτε μη καθορισμένο και έρευνητικό στη ζωή ενός ανθρώπου, είναι τόσο άτομικά όσο και κοινωνικά. Η γυναίκα που κλείνει μέσα της ένα καθορισμένο είδωλο του άντρα που η κοινωνία άποκαλεί σύζυγό της, νομίζοντας ότι έχει καθορίσει και εξαντλήσει όλες τις δυνατότητές του για άλλαγή και ο Τζών Μπιρτσάιτ που κλείνει μέσα του ένα είδωλο όλων των Ρώσων σαν σαδιστικομαζοχιστικών Σταλινικών — και οι δυο κλείνουν μέσα τους ξύλινα ξόανα της ίδιας τάξης.

Για μιάν ακόμα φορά σ’ αυτή την περιοχή της δουλειάς του, ο Φρίς ξεκίνησε από ένα σημείο στο οποίο έφτάσει ο Μπρέχτ, προχωρώντας και επεκτείνοντας το επίτευγμα του Μπρέχτ σύμφωνα με την εξέλιξη και άλλαγή του κόσμου. Γιατί ο Μπρέχτ πιο πολύ από κάθε άλλον, λάτρευε αυτό το κέντρο άλλαγής και ανάπτυξης στους ανθρώπους. Ένα από τὰ πιο άποκαλυπτικά ανέκδοτα του κ. Κιούνερ του, είναι κι αυτό :

“Κάποιοι, που δεν είχε συναντήσει τον κ. Κιούνερ ί για πο-

λύν καιρό, τὸν χαϊρέτησε μὲ τούτα τὰ λόγια : “Δὲν ἀλλάξατε καθόλου!” “Ὁχι! ἔκανε ὁ Κιοῦνερ καὶ κιτρινίσει”.

Τὸ κιτρινίσιμα τοῦ Κιοῦνερ μᾶς ὀδηγεῖ στὸν κόσμο τοῦ Φρίς, ἕναν κόσμο στὸν ὁποῖον οἱ ἐπιρροές πού στομώνουν καὶ συγκροτοῦνται μὲ τὸ κέντρο τῆς ἀλλαγῆς, πολλαπλασιάστηκαν καὶ διαρκῶς περισσότεροι ἄνθρωποι ἐμποδιζοῦνται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ, κατὰ τρόπο πλάγι, νὰ ἀναζητήσουν τὴ εὐθραυστο σημεῖο τῆς ἀνθρωπιάς τους. Στὰ μυθιστορήματά του, ὁ Φρίς περιγράφει λεπτομερειακὰ μὲ ἀγωνία αὐτὸ τὸν ἐπικίνδυνο δρόμο πρὸς τὸ κέντρο. Στὰ θεατρικὰ του ἔργα, βάζει μπρὸς μας μὲ ἐνοχλητικὴ καθαρότητα τὸ φυσιολογικὸ κομματιαστὸ κενὸ πού κατάντησε νὰ ἀντικαταστήσει αὐτὴ τὴν ἀνθρώπινη ἐξερεῖνση. Ἀλλὰ δὲν πρόκειται γιὰ ἕνα μυστηριώδες, γόνιμο κενὸ σὰν τὴν “σκοτεινὴ τρύπα”. Εἶναι μιὰ πρησμένη ἐπιφάνεια, διογκωμένη ἀπὸ κούφρες βεβαιώσιμης καλῆς προθέσεως, καλὸκαρδους χαϊρετισμοὺς γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, μιὰ ἐπιφάνεια ὄχι κενὴ καὶ ἔντονη, ἀλλὰ μιὰ ἐπιφάνεια πού τὴν τοιμποῦν ἀδιάκοπα οἱ μικρὲς ἀσημαντες χειρονομίες ἐνδιαφέροντος καὶ ἀνησυχίας πού ἀπαιτεῖ τὸ τυπικὸ τοῦ προηγούμενου βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ μας. Γιὰ νὰ περιγράψει αὐτὸ τὸ ξεπούλημα, ὁ Φρίς χρησιμοποιοῖ τὸ πιὸ συντριπτικὸ χιοῦμορ. Ἀλλὰ δὲν περιορίζεται νὰ ξερογελάσει μὲ περιφρόνηση, δὲν ἐνδιαφέρεται ἀπλῶς καὶ μόνον πῶς νὰ φωτίσει τοὺς ἀνθρώπους μὲ ἕνα γελοῖο φᾶς. Πίσω ἀπὸ τὸ πιὸ ἐπιτήδευο ξεφουσκώματα τῶν ἐπιφανειῶν μας, πού τίς θεωροῦμε μόνονι μας σὰν σπουδαῖες, βρίσκεται μιὰ πραγματικὴ ἀγωνία πού ξέρεي πόσο εὐκόλα καὶ γρήγορα μπορεῖ νὰ πέσει στὶς ἴδιες πλάνες καὶ πόσο δύσκολο εἶναι νὰ κρατηθεῖ στὸ σωστὸ δρόμο :

“Βλέπω τὰ πρόσωπά τους: εἶναι ἐλεύθεροι; Καὶ ἡ περπατησιὰ τους, ἡ ἀσκητὴ περπατησιὰ τους, εἶναι τάχα περπατησιὰ ἐλευθέρων ἀνθρώπων; Καὶ ὁ φόβος τους, ὁ φόβος τους γιὰ τὸ μέλλον, ὁ φόβος τους μήπως κάποια μέρα φτωχύνουν, ὁ φόβος τους γιὰ τὴ ζωὴ, ὁ φόβος τους μήπως πεθάνουν δίχως ἀσφάλεια ζωῆς καὶ τέλος, ὁ φόβος τους πῶς ὁ κόσμος μπορεῖ καὶ ν’ ἀλλάξει, ὁ ἀπόλυτος πανικὸβλητος φόβος τους ἀπέναντι στὴν πνευματικὴ τὸλμη — ὄχι, δὲν εἶναι πιὸ ἐλεύθεροι ἀπὸ μένα, καθὼς κάθουμαι ἐδῶ, στὸ κρεβάτι τῆς φυλακῆς μου, ξέροντας ὅτι τὸ βῆμα πρὸς τὰ μπρός, πρὸς τὴν ἐλευθερία, ἀπὸ τὸ ὅποιο κανεὶς πρόγονος δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς ἀπαλλάξει— εἶναι πάντοτε ἕνα τρομακτικὸ βῆμα, ἕνα βῆμα μὲ τὸ ὅποιο ἀφήνουμε πίσω μας κάθε τι πού πρὶν μᾶς φαινόταν σὰν στέρεο ἔδαφος κ’ ἕνα βῆμα πού κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἐμποδίσει ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀποφάσισα νὰ τὸ τολμήσω. Γιατὶ εἶναι τὸ βῆμα πού φέρνει στὴν πίστη κι ὅλα τὰ ἄλλα δὲν εἶν’ ἐλευθερία, ἀλλὰ κενὴ φλυαρία”.

Τὸ βάθος τῶν ἀπασχολήσεων τοῦ Φρίς ὅπως ἀποκαλύπτεται στὰ μυθιστορήματα, ἡ συναίσθησή του γιὰ τίς δυσκολίες νὰ ζήσει κανεὶς μιὰ ζωὴ γεμάτη νόημα, σημαίνουν ὅτι πλησιάζει τὸ θεᾶτρο μὲ ἕνα αἰσθημα βιασύνης, μὲ τίς πλάτες ἀκουμπισμένες στὸν τοῖχο. Ἡ “Ἐντα Ὁ Μπράιν, σὲ μιὰ κριτικὴ τοῦ “Μπίντερμαν”, σὲ τελευταῖο φύλλο τοῦ θεατρικοῦ περιοδικοῦ “Ἀνκόρ”, τὸν ἀποκάλεσε “ἕνα Εὐρωπαϊκὸ μυαλὸ” καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς ἔχει μιὰ συγκεκριμένη σημασία πέρα ἀπὸ τὴν ἀξία του σὰν κομπλιμέντου σὲ κοιταῖηλ πάρτυ. Ἐξετάζοντας τὰ θεατρικὰ του ἔργα, καταλήγει κανεὶς νὰ θαυμάσει μιὰ χαρακτηριστικὴ σβελτάδα καὶ καθαρότητα στὸ ἀποτέλεσμα, ἕνα ψάξιμο σὰν ἀπὸ νωστὲρὴ χειρουργικὴ, μιὰ βαθειὰ αἰσθησιὴ τοῦ κοντραποῦντο. Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἐφέ, ἡ τεχνικὴ ἐνὸς θεατρικοῦ συγγραφέα πού “ξέρει τί κάνει”. Ἡ ἀκρίβεια καὶ ἡ σιγουράδα μὲ τὴν ὁποία ἔργα σὰν τὸν “Μπίντερμαν” καὶ τὸν “Φίλιπ Χότζ”, βρίσκουν τὸ δρόμο τους πρὸς τὸ κέντρο μας, δὲν ἀποτελοῦν μόνον τεχνάσματα τοῦ ὅπλο-στάσιου ἐνὸς “ἀποτελεσματικοῦ” θεατρικοῦ συγγραφέα. Ἡ δξύτητα καὶ ἡ σπιρτάδα τους εἶναι ιδιότητες ἐνὸς συγγραφέα πού εἶναι τόσο τέλεια μπλεγμένοι ὥστε στὸ κομμάτι πού ἀπομόνωσε γιὰ τὸ ἔργο του ρίχνει τὸ βάρος τῆς ὀλοκληρωτικῆς του ἀπασχόλησης. Μ’ αὐτὴ τὴν ἔννοια, εἶναι χρήσιμο νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Φρίς εἶναι Εὐρωπαϊκὸς μᾶλλον (μεταφυσικός), παρὰ Βρετανὸς (ἐμπειρικός). Γιατὶ τὰ διακριτικὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἶδους τοῦ Θεάτρου πού δημιουργεῖ διέπονται ἀπὸ τὴν ὀλοτεία ἀνθρώπινη κατάσταση πού ζεῖ καὶ πού διαγράφει στὰ μυθιστορήματά. Μ’ ἄλλα λόγια, ὁ Φρίς ἔρχεται στὸ θεᾶτρο γιὰ τὸ εἶναι ἀπαραίτητο καὶ γιὰ τὸ εἶδος ἐκείνου τοῦ μυαλοῦ πού εἶναι σὲ θέση νὰ καταλάβει ὅτι τοῦ εἶναι ἀπαραίτητο. Μὲ πραγματικὸ Εὐρωπαϊκὸ — μὴ ἐμπειρικὸ — ὄψος. Αὐτὸ ἐμπλέκει τὸν Φρίς σὲ μιὰ σειρά σκέψεων πού θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε “θεωρητικῆς”. Θυμόμαστε ὅτι οἱ ἔξι-

στανσιαλιστικῆς του ἐξερεῖνσεις στὰ μυθιστορήματα τὸν ὀδηγήσαν στὸ Δίλημμα τοῦ Εὐλίνου Ἐόανου, στὰ προβλήματα τῆς ταυτότητος καὶ τῆς συνέχειας πού δὲν μποροῦν νὰ μεταδοθοῦν ἢ νὰ κλειστοῦν μέσα σὲ λέξεις, ἀλλὰ μόνον μὲ τὴ συμπεριφορά, μὲ τὸ νὰ ζεῖ κανεὶς ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη. Στὸν “Στίλλερ” πλησιάζει προσωρινὰ πρὸς τὴν πιθανότητα μιᾶς ἀνώτερης πραγματικότητας, ἡ ἐξουσίας, ἡ Θεοῦ, σὰν νὰ πρόκειται γιὰ ὑπόσχεση γιὰ μιὰ καθαρὰ ἀνθρώπινη πραγματικότητα. Αὐτὴ ἡ πιθανότητα, εἴτε εἶναι ψευδαίσθηση εἴτε χειροπιαστὸ στήριγμα, ἀποτελεῖ, ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα μιὰ καθαρὰ ἀτομικὴ ἀπασχόληση. Ὁ ἄγγελος ἐνὸς ἀνθρώπου εἶναι κάτι πού κρατᾶ κοντύτερα στὸν ἑαυτὸ του καὶ δὲν εἰσχωρεῖ τὴ σφαῖρα τῶν ἔργων. Στὸ θεᾶτρο τοῦ, ὁ Φρίς ἀσχολεῖται μὲ τὴ συμπεριφορά, μὲ τοὺς μηχανισμοὺς τοῦ ζεῖν, πράγματα πού τὸ μυθιστορήμα τοῦ ἐπιτρέπει νὰ τὰ συλλάβει μόνον μερικὰ. “Ἔτσι, ὅταν ἐξετάζει τὸ θεᾶτρο “θεωρητικὰ”, προσπαθεῖ νὰ καρφώσει τὰ βασικὰ θεατρικὰ ἐργαλεῖα καὶ τίς χειρονομίες πού θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ εἰσχωρήσει βαθύτερα στὸ ἐπίπεδο τοῦ ζεῖν ἀπ’ ὅσο θὰ τὰ κατάφερνε μὲ τὴ διήγηση σὲ πεζὸ λόγο : “Ὁ Ἀμλέτος μὲ τὸ κρανίο τοῦ Γιόρικ : “Ὅταν διηγείσαι αὐτὴ τὴν αἰσθησι, πρέπει νὰ συλλάβεις καὶ τὰ δύο πράγματα, πρέπει νὰ τὰ φανταστεῖς καὶ τὰ δύο, τὸ κρανίον στὰ ζωντανὰ χεῖρα τοῦ Ἀμλέτου καὶ τὰ ἀστεῖα τοῦ νεκροῦ Γιόρικ, τὰ ὁποῖα ὁ Ἀμλέτος θυμίζει στὸν ἑαυτὸ του. Ἡ διήγηση, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ θεᾶτρο, στηρίζεται ὀλοκληρωτικὰ καὶ ἀπόλυτα στὴ γλώσσα καὶ ὅλα ὅσα ὁ διηγούμενος πρέπει νὰ μεταδώσει μὲ φτάνουν σὲ ἕνα ἐπίπεδο· συγκεκριμένα, στὸ ἐπίπεδο τῆς φαντασίας. Τὸ θεᾶτρο δρᾷ κατὰ ἕνα βασικὰ διαφορετικὸ τρόπο : Μὲ τὸ κρανίον, πού δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἀντικείμενο, ὁ τάφος, τὸ φτυᾶρι, ὅλα αὐτὰ τὰ πράγματα πού κάθετω κιάλας μὲ τὴ βοήθεια τῆς παρατήρησης τῶν αἰσθήσεων. ἄθελα, μπρὸς μου, ἀναπότρεπτα σὲ κάθε στιγμή, ἐνῶ ἡ φαντασία μου, ὀλοκληρωτικὰ διατηρημένη γιὰ τὰ λόγια τοῦ Ἀμλέτου, δὲν ἔχει παρὰ νὰ καλέσει τὴν ἐξαφανισμένη ζωὴ, πράγμα πού μπορεῖ νὰ τὸ κάνει κατὰ τρόπο ἀκόμη πιὸ κατανοητό, μιὰ καὶ τὴν χρησιμοποιοῦ μόνον γι’ αὐτὸ. Τὸ παρελθὸν καὶ τὸ παρὸν, τὸ κάποτε καὶ τὸ τώρα: διαμεριμένα ἀνάμεσα τῆς φαντασίας καὶ στὴν παρατήρηση μὲ τὰ αἰσθητήρια... Ὁ ποιητὴς τοῦ Θεάτρου χρησιμοποιοῖ δύο ἀντένες παίζοντας μαζί μου καὶ εἶναι φανερό ὅτι ἡ μιὰ, ἕνα κρανίον καὶ ἡ ἄλλη, τὰ ἀστεῖα ἐνὸς χωρατατζῆ, ἔχουν μικρὴ σημασία καθεαυτὰ : ἡ πλήρης δήλωση αὐτῆς τῆς σκηνῆς, κάθε τι γύρω ἀπ’ αὐτὴν πού μᾶς συγινεῖ, στηρίζεται στὴ σχέση ἀνάμεσα σ’ αὐτὰ τὰ δύο εἶδωλα καὶ μόνον μέσα σ’ αὐτὰ”. (“Ἡμερολόγιο”). Ὁπλισμένοι μ’ αὐτὸ τὸ ὄπλο, μπορούμε τώρα νὰ ἀρχίσουμε νὰ ἀπαντοῦμε στὸ ἀρχικὸ μας ἐρώτημα : πῶς μπορεῖ ἕνα ἔργο ἐπιφανειακὰ τόσο ἀπλό ὅσο ὁ “Μπίντερμαν” νὰ ἀσχεῖ πάντα μας μὲ τόσο παράξενη καὶ ἐνοχλητικὴ γοητεία; Εἶναι δυνατὸν νὰ δείξει κανεὶς ὅτι ἡ πολυπλοκότητα τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι μιὰ πραγματικὰ θεατρικὴ πολυπλοκότητα: ὅτι ὁ Φρίς ἔσπασε μιὰ θεατρικὴ διάρθρωση στὴν ὁποία ἦντασε ἀνάμεσα στὴν παρατήρηση μὲ τίς αἰσθήσεις καὶ στὴ φαντασία, φέρνει στὸ προσκῆνην τὴν πιὸ λεπτὴ ἱκανότητά μας γιὰ τὸ ζεῖν καὶ τὴν κρατᾶ μαγεμένη μὲ μιάμιση ὥρα ἐκείνου πού, ἀν τὸ ἐξετάσουμε ἀπὸ καθαρὰ φραστικὴ ἀποψη, εἶναι μιὰ ἀναπότρεπτη καὶ ὅλο ἀγωνία ἐπανάληψη, ἕνα φίδι πού καταπιίνει λίγο - λίγο τὴν ἴδια του τὴν οὐρᾶ ὡς τὴ στιγμή πού κυριολεκτικὰ ἐξαφανίζεται μέσα σὲ μιὰν ἐκρηξὴ καπνοῦ. Ὁ Μπίντερμαν εἶναι ἕνας μπορζουάς, δηλαδή, ἕνας ἄνθρωπος πού δέχτηκε γιὰ τὸν ἑαυτὸ του τὸ εἶδωλο ἐνὸς ξύλινου ἔόανου καὶ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ καταλάβει ὅτι ἔκανε κάτι τέτοιο. Ἔτσι, μᾶς προσφέρει τὴν ἐπιφάνεια γιὰ τὴν ὁποία μίλησα. Μιὰ ἐπιφάνεια σκεπασμένη μὲ καπνὸ, φορτωμένη μὲ διακηρύξεις καλῆς πίστεως καὶ καλῆς προαίρεσης ἀπέναντι σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Ἐνας τέτοιος ἄνθρωπος ἀποτελεῖ τὴν ὀλοκληρωμένη ἀντίθεση τῶν ἡρώων τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Φρίς. Ἀπλοῦστατα εἶναι χαμένος κόπος νὰ τοῦ μιλήσει κανεὶς γι’ ἀλλαγὴ καὶ ἀνάπτυξη καὶ γιὰ ἱκανότητα νὰ μαθαίνει στὴ διάρκειά τῆς πορείας. Εἶναι ἡ ἐνοσάρκωση τοῦ Εὐλίνου Ἐόανου. Στὸν ἐπίλογο τοῦ ἔργου γίνεται ὀλοφάνερο ὅτι ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶναι τόσο ἀκαματώτος ὅσο καὶ ἡ πέτρα. Μετὰ τὴν πυρπόληση, ὁ Μπίντερμαν καὶ ἡ γυναῖκα του βρίσκονται στὴν Κόλωση. Δὲν μπορεῖ νὰ ὀφελθεῖ ἀπὸ τὴν ἐμπειρία του ἀπὸ τὴν καταστροφὴ γιὰ τὴν ὁποία ἐξέρι ὅτι εἶναι ὑπεύθυνος. Τὸ μόνον πού μπορεῖ νὰ κάνει εἶναι νὰ ἐπαναλάβει :

“Δὲν εἶμαι ἐνοχος! Ἐξέρετε τίς τίμησα τὸν πατέρα μου καὶ τὴ μητέρα μου, ἰδιαίτερα τὴ μητέρα μου, τὴν τίμησα τόσο

πολύ ώστε μερικές φορές κόντευε κανείς να τρελαθεί. "Όλη μου τη ζωή, αγάπη μου, σεβάστηκα τις δέκα έντολες. Ποτέ δεν είδα στον εαυτό μου το είδωλο ενός Ευλίνου Ξόανου του Θεού, ποτέ. Δεν έκλεψα ποτέ τίποτε: δεν αντιμετώπισα ποτέ οικονομικές δυσκολίες. Δεν σκότωσα ποτέ κανέναν. Δεν λιμπίστηκα ποτέ το σπίτι του γείτονα μου, πήγα και το αγόρασα. Το να αγοράζεις είναι κάτι που επιτρέπεται, υποθέτω. Δεν υπήρξα ποτέ μοιχός, πραγματικά, αγάπη μου... σε σύγκριση με τους άλλους!... Έσύ είσαι ο μάρτυράς μου, αγάπη μου, αν έρθει ο άγγελος: ένα μόνο εγκλημα έκανα στη γη, υπήρξα πολύ καλός, ίσως πολύ καλός".

Είναι κατόρθωμα του Φρίς το ότι βρήκε καθαρά θεατρικά μέσα που άνοιγαν ακούραστα τρύπα στο κούφιο κέντρο αυτής της υποστηρικτικής πλαδαρότητας και που τρίβουν πεισματικά τη μύτη μας στην κενότητα της. Δεν βρισκόμαστε απλώς μπρός στην παρωδία ενός ανθρώπινου πλάσματος, ενός ανθρώπου δίχως κέντρο, αλλά μπρός σε μια παρωδία αυτής της παρωδίας, ενός άκεντρου ανθρώπου που προσπαθεί να κατασκευάσει το όμοιωμά της ανθρωπότητας με το μόνο εργαλείο που διαθέτει — τον εξευμενισμό. Υπάρχουν πολλές ενέργειες στο έργο που δείχνουν, με την ένταση ανάμεσα στην παρατήρηση με τις αισθήσεις και στη φαντασία, πώς ο Μπίντερμαν χειρίζεται τα όργανα της ίδιας του της καταστροφής. Τα πιο φαρσοειδή — όπως το ότι κρατά τον πυροσωλήνα για τους εμπρηστές ή το ότι τους δίνει τα σπέρτα σαν απόδειξη της καλής του πίστης — είναι και τα πιο τρομακτικά, γιατί αποκαλύπτουν γυμνό το απόλυτο κενό του ανθρώπου αυτού, κενό που το υπόπαγορεύει να ενεργήσει διαφορετικά. Υπάρχουν και τεχνικές πιο σκοτεινές στον τρόπο με τον οποίον ο Φρίς χειρίζεται την πλοκή. 'Ο Μπίντερμαν απέλυσε μόλις τον άνθρωπο που έφευγε την λιοτάν με την όποιαν ζεί. 'Ο άνθρωπος αυτοκτονεί. 'Η χήρα του έρχεται να δει τον Μπίντερμαν και τη βλέπουμε κάτω, στο σαλόνι όπου περιμένει να τον δει, ενώ εκείνος βρίσκεται επάνω και έκτελει φανταστικά κοινωνικά γυμνάσματα για να μπορέσει να κάνει ευτυχημένους τους ανθρώπους που πιθανόν να γίνουν εμπρηστές. Την βλέπουμε, μια χήρα ντυμένη στα μαύρα, να περιμένει σε όλη τη διάρκεια αυτής της σκηνής. 'Ο Μπίντερμαν κατεβαίνει, την πετά έξω, και διατάζει την υπηρέτριά του να στρώσει τραπέζι για τους εμπρηστές που τους έχει καλεσμένους. Για να τους κάνει να μιώουν άνεση, λέει, δεν πρέπει η υπηρέτρια να στρώσει τα μισώ για τα χέρια ή τα στηρίγματα των μαχαιριών ή τα καντηλιέρα ή τις πετσέτες, αλλά να σερβίρει το φαγητό από την κατασρόφα σε ένα γερό, άπλο και γυμνό τραπέζι, όπως γίνεται στα στρατιωτικά εστιατόρια. Και θα σερβίρει φωρτώντας ένα σουέτερ και όχι την άσπρη, κολλαρισμένη ποδιά της. "Κάτι ανθρώπινο, αδελφούνη!" 'Η ψευτιά όλων αυτών υπογραμμίζεται από τη χήρα, που μόλις είδαμε.

Είναι με τέτοια αισθητά πλήγματα που ο Φρίς δημιουργεί μπρός μας τις κολοσσιαίες διαστάσεις της κεντρικής απουσίας αυτού του ανθρώπου, δικαιώνοντας τις κατηγορίες του χορού: "Όταν φοβάσαι την αλλαγή περισσότερο από τη συμφορά, πώς αποφεύγεις τη συμφορά;" Με όρους σκηνοικού, ο Φρίς κάνει σχεδόν από πράγμα την απουσία πυρήνα σ' αυτό τον άνθρωπο. Την εκθέτει μπρός μας και ρωτά: δεν αποτελεί άραγε η κατάσταση αυτή και δική σας απουσία; 'Ο Μπίντερμαν έρχεται στους άκραιους προβολείς και μās ρωτά: "Λοιπόν, τί στο διάβολο θα κάνατε στη θέση μου, τζέντλεμεν; Και ποτέ;"

'Ο Φρίς πέτυχε την αποστολή που ανέθεσε στον εαυτό του: να βάλει ένα ερώτημα στο οποίο πρέπει να βρούμε τη δική μας απάντηση, που μπορεί να βρεθεί μόνο στην ίδια τη ζωή. 'Ο "Μπίντερμαν" δεν είναι ένα πολιτικό έργο για την άνοδο του απολυταρχισμού: αυτό το έκανε ο Μπρέχτ με την "Ανοδο του 'Αρτούρο Ώι". Δεν είναι ένα έργο για έναν άνθρωπο που αναζητά την ανθρώπινη του ταυτότητα: αυτό το έκανε ο "Ίψεν με τον "Πέερ Γκύντ". Χρησιμοποιώντας την ικανότητά του για ό,τι είναι βασικά θεατρικό, ο Φρίς το καθιστά ένα έργο για μια τρομακτική χανυότητα που είναι τόσο προσωπική όσο και κοινωνική. Και τόσο όξια είναι η αίσθηση του για την όμη φύση εκείνου που αποτελεί το προνόμιο του Θεάτρου, ώστε ο Φρίς κάνει τη χανυότητα αυτή αντικείμενο και χειρονομία που ικανοποιεί σαν τέχνη, σαν κομική και τρομακτική τέχνη.

Θά μπορούσαμε να διαλέξουμε παραδείγματα παρόμοια οξύτητας και σε πολλά από τα άλλα έργα του Φρίς. Στο "Η όργη του Φίλιπ Χότζ", υπάρχει το ίδιο είδος αντιθετικής χρησιμοποίησης των αντικειμένων όπως και στον "Μπίντερ-

μαν": έδω, όμως, ο Φρίς χρησιμοποιεί πολύ περισσότερο τον άπειθειας λόγο προς το θεατή. Για μιά ακόμη φορά δεν επιτρέπει στον εαυτό του την πολυτέλεια της απλής εισχώρησης σε ένα θεατρικό τέχνασμα. Το τέχνασμα στο θέατρο πρέπει να σχετίζεται με την κατάσταση στη ζωή. Κ' έτσι, ο άπειθειας λόγος συνεπάγεται την αυτοκριτική του, γιατί ο Χότζ είναι ένας άνθρωπος που εξακολουθεί να μοποιστεί ότι άμα καταφέρεις να διατυπώσεις με λόγια τη λύση ενός προβλήματος, έχεις λύσει το πρόβλημα.

Αυτό ο Φρίς δεν θα το επιτρέψει ποτέ. "Ένα τελευταίο απόσπασμα από το "Ημερολόγιο" του θα δείξει την αυστηρή απαίτησή του:

"Αυτή η γενική απαίτηση για μιά απάντηση σε γενικούς όρους, αυτή η απαίτηση που συχνά μοιάζει με παθητική μορφή, δεν είναι ίσως τόσο ειλικρινής όσο θα ήθελε να πιστεύει αυτός που ρωτά. Κάθε ανθρώπινη απάντηση που ξεπερνά το προσωπικό επίπεδο και σκοπεύει προς μια γενικότερη εφαρμογή είναι συζητήσιμη, το ξέρουμε. 'Η αίσθηση της ικανοποίησης της ήρεμίας που βρίσκουμε αρνούμενοι την απάντηση που μās δόθηκε, οφείλεται στο γεγονός ότι μās επιτρέπει να ξεχάσουμε για ένα λεπτό το ερώτημα που μās βασανίζει. Για να το πούμε διαφορετικά, δεν είναι τόσο μιά απάντηση που θέλουμε να ακούσουμε, όσο ένα ερώτημα που θέλουμε να ξεχάσουμε. Κι όλα αυτά για να μην είμαστε υπεύθυνοι".

Στον "Μπίντερμαν" δεν υπάρχει έλλειψη απ' αυτές τις γενικές απαντήσεις. 'Ο Μπίντερμαν μιλά για "αδελφούνη", "καλή θέληση", "λίγη εμπιστοσύνη", "ένα τέλος στην χαμπούφια". Έκείνο που τελικά μās κάνει να μετακινώμαστε ανήσυχα στο κάθισμά μας είναι το γεγονός ότι η αληθινή κενότητα που στήνει μπρός μας δεν είναι απλώς η κακή πίστη μιάς όρισμένης κοινωνικής τάξης, με τη μέθοδο της επέκτασης και μιά πολιτική άμηχανία, μιά ήθικη άνακατωσούρα μπρός στην πράξη της μεταπολεμικής ιστορίας.

'Ο Μπίντερμαν, αφού ανάγκασε τον ύπόαλλήλο του σε αυτοκτονία, δεν έχει πού να στηριχτεί όταν προσπαθεί να αντιπαραβάλει τους εμπρηστές. Στη Νυρεμβέργη, μερικοί από τους κατηγορουμένους έθεσαν το ερώτημα: "Ποιο δικαίωμα έχετε να μās καταδικάσετε;" Μετά τη Χιροσίμα δεν είχαμε πού να στηριχτούμε. 'Ασφαλώς, οι γενικές απαντήσεις που έπικαλούμαστε "τα δικαιώματα των ελευθέρων ανθρώπων", "η άμυνα του ελεύθερου κόσμου" — δεν αποτελούσαν αξιόπιστα ήθικα όχυρα. Προσέξτε τον τρόπο με τον οποίο οι πολιτικοί μας προσπαθούν να έρεθίσουν το όμοιωμά του πάθους όταν θέλουν να ξεσηκώσουν την αγανάκτηση του 'Ελευθέρου Κόσμου έναντι των εγκλημάτων του 'Εχθρού. Είναι τυπικό παράδειγμα κακής ήθοποιίας, πρόκλησης υπερβολικής συγκίνησης. Μπορείτε να δείτε αυτή την κακή ήθοποιία στα "μιοσρήαλ" της δικής της Νυρεμβέργης και στους μεταπολεμικούς πολιτικούς λόγους: μπορείτε να την δείτε ακόμη και σήμερα, όταν οι ήγέτες μας εκφωνούν λόγους από την καρδιά τους. Μήπως είναι δυνατόν στο βάθος της καρδιάς τους να υποπτεύονται ότι οι λέξεις τους δεν αναφέρονται σε τίποτα, ότι αναφέρονται μόνο στη γεμάτη φαρμαπαλάδες κενότητα του "Μπίντερμαν";

"Έν όνοματι τίνος μās καταδικάζετε"; Και δεν έχουμε πού να στηριχτούμε.

'Εκείνο που πάνω απ' όλα χωρίζει τον Φρίς από τον Μπρέχτ είναι η συναίσθηση και η περιγραφή αυτού του κενού. Γιατί και ο Μπρέχτ, στα δημοσιευμένα κείμενά του, αποκάλυψε τις αντιθέσεις του Δυτικού πολιτισμένου κόσμου με την ίδια δεξιοτεχνία. 'Αλλά είχε ένα θετικό στήριγμα πάνω στο οποίο μπορούσε να κινείται, αν και όμολογημένα γινόταν όλο και πιο πλάγιος. Στη δεκαετία του 1930, με τα "διδασκικά του" και ως "Τη Μάννα", το θετικό του στοιχείο ήταν ο μαζικός επαναστατικός σοσιαλισμός. 'Αλλά ούτε η Γερμανική ούτε η Ρωσική εργατική τάξη ανταποκρίθηκαν σ' αυτή την παραίτηση και επί πλέον έγινε και ο "καπιταλιστικός" Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. "Όταν ο Μπρέχτ τοποθετεί τον Σβέικ στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο μιλά όχι για ένα μαζικό κίνημα επανάστασης ή έστω και αντίστασης, αλλά απλώς για την πονηρή εξυπνάδα των ατόμων, για ένα είδος εμπνευσμένης κλεψιάς μέσα στο σπρωζίδι. Με τον "Αζνάνκ και την Σέν - Τέ υποχωρεί κι άλλο στο γιορτασμό της χοντροκέφαλης κοινής λογικής, της θέλησης για επιβίωση και των πανουριών που πρέπει να χρησιμοποιήσει.

Στον Φρίς δεν υπάρχει ούτε καν αυτό το εκλεπτυσμένο και καταχωρημένο ιδανικό. Ούμα του είναι το κενό που άπομένει και έργο του είναι να αφαιρέσει τους άπατηλούς φαρμαπαλάδες

μέ τους όποιους προσπαθούμε νά τό καλύψουμε. Άπό αύτή τήν άποψη ό Φρίς μπορεί νά αποκληθεϊ σοσιαλιστής συγγραφέας, γιατί έκτελεί τό ζωτικό έργο του ξεθολώματος, γιατί στρέφει τήν προσοχή των ανθρώπων πρὸς τις άλλοφροσύνες τους και τους καλεί νά τις άπορρίψουν. Άλλά δέν είναι σοσιαλιστής άπό τήν άποψη του όράματος, γιατί ύποπτεύεται τους ανθρώπους πού τρέφουν ψεύτικες έλπίδες για όράματα πού δέν πραγματοποιούνται στον κόσμο. Δέν πρέπει νά ύπάρχει ψεύτικη έλπίδα.

“Στις Ένωμένες Πολιτείες, άνήγγειλε πρόσφατο άρθρο του “Γκάρντιαν”, και σε μικρότερο βαθμό στη Δυτική Εύρώπη, ή δραματική πλευρά του δημοκρατικού σοσιαλισμού έσβησε. Στην πράξη, όχι όμως και στη θεωρία, τά περισσότερα δημοκρατικά σοσιαλιστικά κόμματα βρίσκονται πού κοντά στη φιλελεύθερη πτέρυγα του Δημοκρατικού Κόμματος των Ένωμένων Πολιτειών παρά στους προκάτοχούς τους πριν 50 χρόνια. Άλλά ενώ οι ιδέες του Ζωρές ή του Χάρντη έχουν μικρή πρακτική σχέση με τη σημερινή Γαλλική και Βρετανική πολιτική ζωή, έχουν μεγάλη σχέση με τήν Άσία και τήν Άφρική. Δέν μπορεί νά φανταστεί κανείς τον Γκαίητσκελ νά λέει: “Ο Σοσιαλισμός είναι ή ζωή για ένα λαό πού πεθαίνει”: και δέν μπορεί κανείς νά φανταστεί ότι τά άκροατήριά του θα τον καταλάβαιναν άν τὸ έλεγε. Άλλά, τὸ άκροατήριο του Κέρ Χάρντη κατάλαβε — και τὸ άκροατήριο του κ. Νεχρού θα καταλάβαινε σήμερα”.

Αυτό έπεξηγει τή Δυτικοευρωπαϊκή έξελιχτική διαδικασία όπως συνεχίστηκε μετά τὸ θάνατο του Μπρέχτ και πού άποτελεί μιá από τις κρίσιμες διαφορές ανάμεσα στη δική του κατάσταση στη δεκαετία του '30 και στην κατάσταση του Φρίς στη δεκαετία του '60. Και ταυτόχρονα δείχνει στις ρίζες εκείνο πού θα μπορούσε νά άποδειχτεί ένας καινούριος μύθος του δρόμου διαφυγής τής διανόησης: τή σωτηρία για τήν άκρωτηριασμένη συνείδηση τής Εύρώπης μέσω των ύπανάπτυκτων Χωρών. Μιά τέτοια σωτηρία μπορεί πραγματικά νά σημειωθεί: αλλά δέν είναι κάτι πού μπορούμε νά τὸ φαντασθούμε λεπτομερειακά: Στο μεταξύ, ό Φρίς, στην “Ανδόρρα”, τὸ τελευταίο του έργο, συγκεντρώνει τήν προσοχή του στο μόνο πρόβλημα πού μπορεί νά τραβήξει έπωφελώς τήν άμεση προσοχή μας: πώς μπορούμε νά μεταβάλουμε τὸ καθεστώς των άποικισμένων, των κατώτερων φυλών; Πραγματικά, δέν προσφέρει καμμιά λύση αυτό δέν είναι δουλειά του Θεάτρου. Περιορίζεται στο νά δώσει λεπτομερειακά, με όλες τις ειρωνικές του περιπλοκές, τὸ άνακάτεμα προκατάληψης και στάσης στο όποιο μπλεχτήκαμε και από τὸ όποιο πρέπει νά βγούμε, άν πραγματικά θέλουμε νά έγκαταλείψουμε τά εἶδωλα των ξύ-

λων ξόανων, τις άποικισμένες και κατώτερες φυλές, άν θέλουμε νά μιλάμε όχι για Έβραίους ή Μαύρους, αλλά άπλως για άλλους ανθρώπους.

“Ο Μάξ Φρίς πρέπει νά είναι σχεδόν τόσων χρόνων όσο και ό πατέρας μου. Πώς συμβαίνει ώστε ένας άνθρωπος εκείνης τής γενιάς, πού έμεις οι μεταπολεμικοί νεαροί θεωρούμε σαν τήν πιδ κάμποτινική όλων των εποχών, νά καταφέρει νά τραβήξει μιá πινελιά και νά έμφανίσει μιá στάση άπέναντι στη ζωή, μιá στάση στην όποίαν έγώ αντιδρώ, τήν βρίσκω συμπαθητική και έπαρκή; Νομίζω ότι είναι γιατί, αντίθετα με τόσους άλλους αύτής τής γενιάς, ό Μάξ Φρίς αντιμετώπισε τήν έμπειρία του από τὸ πρώτο μισό του αιώνα κατά χρῆσιμο και πολύτιμο τρόπο, δέν περιέπεσε στο σκεπτικισμό και τήν επιστήμη, ούτε στο μυστικισμό, ούτε στη στάση τήν ψυχροπολεμική, ούτε και ύποχώρησε στα φιλντισένα κουνελοτροφεία των μικρών περιοδικών και των φιλολογικών κλικών (κολλά τά κατάλληλα όνόματα στα κατάλληλα άμαρτήματα).

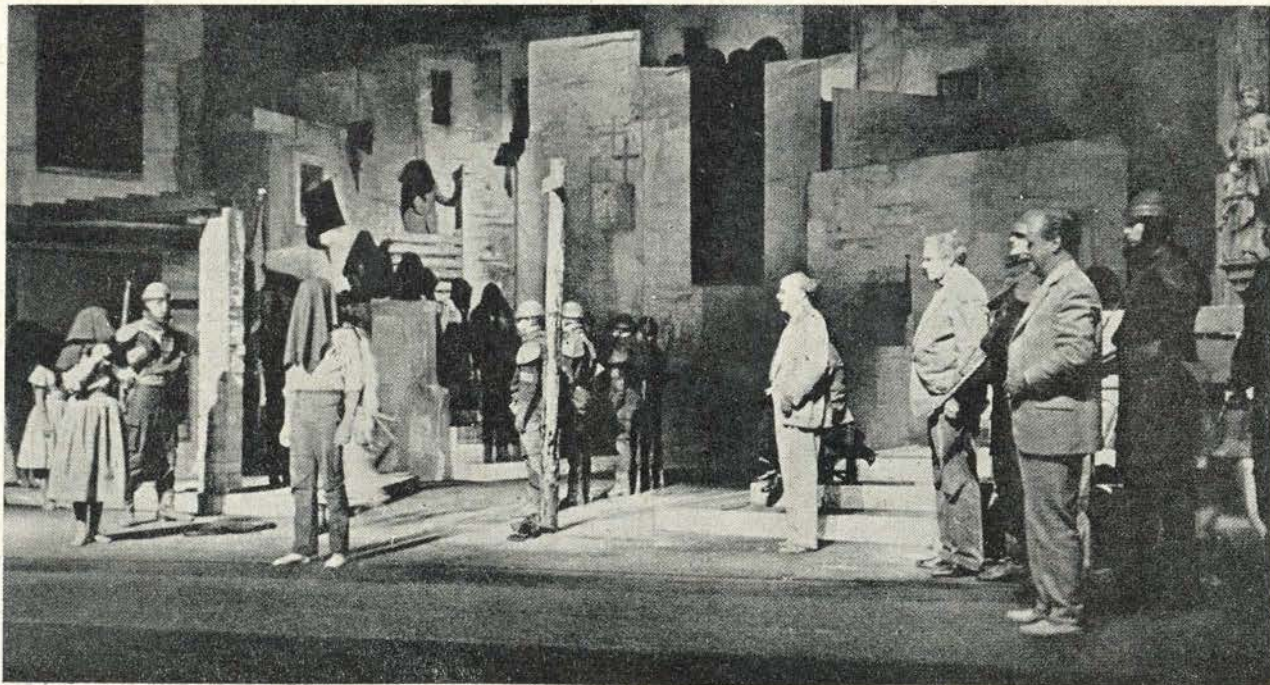
Έδω είναι ένδιαφέρον νά σημειώσουμε ότι και στα δύο μυθιστορήματα—κλειδιά σχεδόν ύποδηλώνει ότι οι προσωπικές δοκιμασίες από τις όποιες περνούν οι άναγωνιστές συνδέονται στενά με δύο πολιτικά γεγονότα πού μπορούσαν νά συμβούν μόνο στον αιώνα μας χάρις στον άνεπαρκή ιδεαλισμό των γερόντων μας: με τήν άνοδο του Χίτλερ στην έξουσία και με τή Μεγάλη Σταυροφορία του Ίσπανικού Έμφυλίου Πολέμου.

Τόσο ό Φάμπερ όσο και ό Στίλλερ, τρομοκρατημένοι από τή δημόσια τρομοκρατία πού επέτρεψαν νά σημειωθεί, προσπαθούν νά διατηρήσουν τον αυτοσεβασμό τους μπρός σ' αυτές τις δημόσιες καταστροφές, νά ανατρέψουν τήν άδυναμία πού αισθάνονται τώρα καθώς τά γεγονότα πού θα μπορούσαν νά έλέγχουν, άν ήξαν έγκαιρα, ξεσπούν στις πρώτες σελίδες των έφημερίδων τους με όλη τήν ιστορική μονιμότητα και των Μεγάλων Γεγονότων πού αναπλάθονται στους τίτλους και στις φωτογραφίες των πρακτορείων. Δέν τά καταφέρνουν νά ξανακερδίσουν τον έαυτό τους και οι “άντίχτυποι τής άποτυχίας τους” άπλώνονται στην ύπολοιπη προσωπική ζωή τους.

Ουώλτερ Φάμπερ: “Κούνησε τὸ κεφάλι της και έκλαιγε. Τήν παντρεύομαι μόνο για νά άποδείξω ότι δέν ήμουν άντισημίτης, έλεγε και δέν μπορούσα νά κάνω τίποτα.”

Άντόν Στίλλερ: “Ο Στίλλερ, όπως ξέρουμε, πήρε μέρος στον Ίσπανικό Έμφύλιο Πόλεμο, όταν ήταν ακόμη πολύ νέος, σαν έθελοντής στη Διεθνή Ταξιαρχία. Δέν είναι φανερό τί τον έσπρωξε σ' αύτή τή μαχητική χειρονομία. Πιθανότατα ένώθηκαν πολλοί παράγοντες—ένas μάλλον ρομαντικός κομμουνισμός— σαν εκείνον πού συνηθίζόταν ανάμεσα στους άστους διανοούμενους τής εποχής, ακόμη μιá εύνόητη έπιθυμία νά γνωρίσει τον κόσμο, μιá

“Η σκηνή με τις κουκούλες, από τήν Γερμανική παράσταση τής “Ανδόρρας” στο “Σίλλερ Τεάτερ” του Βερολίνου



επιθυμία να υποτάξει τα προσωπικά του συμφέροντα σε κάποια ανώτερη ιστορική δύναμη, μια επιθυμία για δράση: Ίσως, ακόμη, τουλάχιστον μερικά, να ήταν μια φυγή από τον ίδιο του τον εαυτό Πέρασε τη δοκιμασία του με τη φωτιά — ή μάλλον, δεν πέτυχε να την περάσει—έξω από το Τολέδο, όπου οι φασίστες είχαν όρισε-ρωθεί στον Άλκαζάρ”.

Ο Φρίς πέρασε από αυτές τις περιγραφικές ιστορικές εμπειρίες του αιώνα μας. Τις εξέτασε και βγήκε με μια στάση που είναι επιφυλακτική, ανοιχτή κ’ έντονα σκεπτικιστική απέναντι σε κάθε ψεύτικη στρατεύση, δημόσια ή ιδιωτική. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που μάς άρεσει τόσο πολύ. Γιατί και μεϊς, επίσης, κολάμε σ’ αυτές τις ιδιότητες. Ξέρουμε ως τα τριςβαθιά μας ότι στα χέρια μας υπάρχει τώρα τόση παλλή δύναμη ώστε να μη μπορούμε πιά να άνεχτούμε ψεύτικες στρατεύσεις, ενέργειες που κοροϊδεύουν τον ίδιο τον εαυτό μας και που ένισχύονται με την καθυσαχαστική φρασεολογία των αγαθών προθέσεων.

Το προσκύνημα στη Δημοκρατική Ίσπανία ή τα ξεπουλήματα σ’ όλόκληρη τη Γερμανία δεν μπορούν να ξανασημειωθούν. Γιατί ο κόσμος έμαθε να σφίγγει τα δόντια, έγινε πιο άντσηςος, καθώς καταλαβαίνει το πιθανό τίμημα για τέτοια λάθη. Ο Φρίς δημιούργησε ένα Θέατρο που ξεγυμνάει τα στριψίματα και τις αντίθεσεις αυτής τής με σριγμένα βόντια άνησυχίας και που ζητά, αντίθετα, από τους ανθρώπους να σέβονται το κέντρο τους άλλης, ανάπτυξης και μάθησης. Δεν προσφέρει λύσεις: είναι ένα Θέατρο παρουσίας και άναμνηξης. Άναμνηξης ώσπου οι άνθρωποι να καταλάβουν και να άρχισουν να ζούν αυτό που κατάλαβαν. Ποτέ άλλοτε δεν υπήρξε τόση άνάγκη γι’ αυτή την κατανόηση. Οί πιέσεις που σχηματίζουν τα ξύλινα ξοανά μας και ή άνάγκη να τα πετάξουμε και να μπορούμε σε μιάν επικίνδυνη περιοχή ε’ελειξίας και πιθανής έλευθερίας, είναι μεγαλύτερα από κάθε άλλη φορά. Η πλήρης άναπαύση του Φρίς σ’ αυτές τις πιέσεις δείχνεται με την ιδιόμορφη, άναμφισβήτητη ένταση ύποουδ’ήποτε από τα έργα του. Η φλεγματική κίνηση του προς μιάν άλήθεια που θα είναι ανθρώπινη και μαζί κατάλληλη να την ζήσει κανείς, εξακολουθεί να δίνει στο χάρισμά του σάν καλλιτέχνη, πλήρη δυνατότητα να είναι άστοχο και άναζητητικό, του έπιτρέπει να γράφει φάρσα (Φίλιπ Χότζ) ύψηλη κωμωδία (Μπίντερμαν), ή έπικό δράμα (Άνδόρρα), που είναι όλα κατάλληλα για την εποχή που ζούμε.

“Η έξελιχτική διαδικασία που μάς οδήγησε στο Μπικίνι δεν συμπληρώθηκε. Ο Κατακλυσμός έγινε πιθανός για μιάν ακόμη φορά. Αυτό είναι το κρίσιμο σημείο. Μπορούμε να κάνουμε ό,τι θέλουμε. Έκεινο που χρειαζόμαστε είναι να ξέρουμε τί θέλουμε. . . Στο τέλος του ταξιδιού μας μέσα στην ιστορία, βρίσκουμε τους εαυτούς μας εκεί από όπου ξεκίνησαν ό Άδάμ και ή Εύα. Τό ήθικό πρόβλημα εξακολουθεί να μένει για λύση.” (Ημερολόγιο 1946—49).

Μετάφραση ΑΣΤΕΡΗ ΣΤΑΓΚΟΥ

Ο ΖΑΝ ΖΕΝΕ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ

“Ο Κάρολος Κούν περιέλαβε στο φετινό του Δραματολόγιο τις “Δούλες” του Ζενέ. Δημοσιεύουμε παρακάτω την έξαιρετικά ενδιαφέρουσα εισαγωγή του Ζενέ στο έργο του, που έχει τη μορφή επιστολής στο γνωστό εκδότη Ζαν-Ζακ Πωβέρ, που τύπωσε στα 1954 και τις δυο μορφές των “Bonnes” του Ζενέ. Η πρώτη παίχθηκε στο παρισινό θέατρο “Aithénée” στα 1946, ή δεύτερη στο “Huchette” στα 1954.

Άγαπητέ μου Πωβέρ,

Σου χρειάζεται, λοιπόν, μιάν παρουσίαση. Τί να πώ, όμως, για ένα έργο άπ’ το οποίο είχα ψυχικά άπομακρυνθεί πριν ακόμα τελειώσει το γράψιμό του; Να μιλήσω για τη σύνθεσή του, θά μ’ οδήγούσε στην αναπόληση ενός κόσμου κ’ ενός κλίματος χωρίς μεγαλωσύνη. Οί λόγοι που σου έπιτρέπουν να εκδώσεις και τις δυο μορφές τού έργου, μου είναι πιά άδιάφοροι. Θά έπισημάνω μόνο πώς ή δεύτερη μορφή — ή πιο φλύαρη—υπήρξε στην πραγματικότητα ή πρώτη. Οί πολυκαιρές δοκιμές την “κλάδεψαν”, άλαφρώνοντάς την. Θά θέλα μάλλον να πώ δυο λόγια γενικά για τό Θέατρο. Δεν τό αγαπάω. Θά πεισθεί κανείς γι’ αυτό, διαβάζοντας τό έργο. “Όσα μου χουν άφηγηθεί για τις (θεατρικές) φαντασμαγορίες τής Ίαπωνίας, τής Κίνας ή τής νήσου Μπαλί, κ’ ή ίσως ξέδιανικευμένη έντύπωση που πεισματικά έπιμένει στο μαυλό μου, με κάνουν να βλέπω ύπερβολικά χυδαία τη μορφή τού δυτικού Θεάτρου. Δεν μπορεί παρά να όνειρεύεται κανείς μιάν τέχνη, που θα ήταν μιάν βαθειά άλληλουχία συμβόλων έν ενεργεία, ίκανών να μιλήσουν στο κοινό μιάν γλώσσα,

όπου τίποτε δεν θα λεγόταν και όλα θα ύποννούσαν. Ο ποιητής, όμως, που θα ριχνόταν σε μιάν τέτοια περιπέτεια, θα έβλεπε να όρθώνεται μπρός του ή ύμπετης άνοησία των ήθοποιών και των ανθρώπων του θεάτρου. Η φτήνια τους, όταν σπάνια ύποχωρεί, αφήνει να φανεί ή άμορφωσία και ή άφέλεια τους. Τίποτε δεν μπορεί να περιμένει κανείς από ένα επάγγελμα που άσκειται με τόση λίγη σοβαρότητα και άυτοσυγκέντρωση. Άφετηρία του, λόγος ύπαρξής του είναι ό εκθεσιασμός. Ξεκινώντας άπ’ την όποια άπαίσια θέση, μπορεί να διαμορφώσει κανείς μιάν ήθική ή μιάν αισθητική: χρειάζεται γι’ αυτό θάρρος και άυταπάρνηση και τό στραβό, που βρίσκεται στη βάση τής έκλογής του επάγγέλματος του ήθοποιού, καθορίζεται άπ’ την όχι άπελπισμένη, μά καταρατική άποδοχή του κόσμου. Ο δυτικός ήθοποιός δεν έπιζητεί να γίνει ένα σύμβολο φορτωμένο με σύμβολα, θέλει μονάχα να ταυισθεί μ’ ένα πρόσωπο δράματος ή κωμωδίας. Ο σύγχρονος κόσμος, κουρασμένος, άνίκανος να ζήσει με πράξεις, τον παρασύρει ακόμα σ’ αυτή τη χυδαίότητα, έπιφορτίζοντάς τον με την άναπαράσταση για λογαριασμό του όχι ήρωικών θεμάτων, μά προσώπων όνειρου. Ποιά, λοιπόν, μπορεί να είναι ή ήθική αυτών των ανθρώπων; “Άν δεν φυτοζωούν σάν ψωριάρες διανοούμενοι, όλο πικρία, παριστάνουν τις “βεντέτες”. Κοιτάξετε τους πώς παλεύουν για την πρώτη σελίδα των έφημερίδων. Θά έπρεπε, λοιπόν, άντι για δραματική σχολή, να ίδρυθεί ένα σεμινάριο, κι από κεί ξεκινώντας να ύψαθούν οι θεατρικές κατασκευές, μ’ όλα όσα πρέπει να περιλαμβάνουν: κείμενα, σκηνικά, κινήσεις, χρονομέτρηση. Γιατί ακόμα και τα πιο όμορφα δυτικά έργα μοιάζουν με μασκαράτες κι όχι με έροτελεστίες. “Όσα εκτυλίσσονται στην σκηνή, είναι πάντα παιδαριώδη. Η όμορφιά του λόγου που ξεγελάει μιάν φορά ως προς τό βάθος του θέματος. Στο Θέατρο, όλα συμβαίνουν στον όρατό κόσμο και πουθενά άλλο.

Παραγγελία ενός διάσημου στον καιρό του ήθοποιού, τό έργο μου γράφτηκε λοιπόν από μεταοδοξία, μά με άνία. Τό έγκαταλείπω στα χέρια του εκδότη, στις δυο μορφές του που προχωρούν ψηλαφητά, σάν δείγμα έμπνευσμένης άνοησίας. Πάντας—μιλάω ακόμη για την κατασκευή του—συγνημένος ήδη άπ’ τη μαύρη θλίψη ενός θεάτρου που καθρεφτίζει με ύπερβολική άνκρίβεια τον όρατό κόσμο, τις πράξεις των ανθρώπων, και όχι τους Θεούς, πάσχισα να πετύχω μιάν άποστασιοποίηση που, έπιτρέποντας έναν τόνο στομωδών, θα έφερνε τό θεατρο στο Θέατρο. Έλπίζα να καταφέρω έτσι την κατάργηση των προσώπων—που συνήθως δεν στέκονται, παρά από ψυχολογική σύμβαση—προς όφελος, όσο τό δυνατό πιο άπομακρυσμένων άπ’ αυτό που θα έπρεπε να σημαίνουν άρχικά, συμβόλων, μά που να σχετίζονται ώστόσο κάπως μ’ αυτά (τά πρόσωπα), για να συνδέεται μ’ αυτών τον μόνο δεσμό ό συγγραφές με τον θεατή. Κοντολογής, θέλησα να πετύχω να μην είναι πιά τά πρόσωπα στη σκηνή, παρά ή “μεταφορά” αυτού που έπρεπε ν’ αντιπροσωπεύουν. Για να ολοκληρώσω καλύτερα τό έγχειρμα, θά έπρεπε, βέβαια, να φερίω επίσης έναν τόνο φωνής, ιδιαίτερο βηματισμό και χειρονομίες... Άπέτυχα. Άυτοκατηγορούμαι, λοιπόν, που άφέθηκα χωρίς θάρρος σε μιάν έπιχείρηση χωρίς κινδύνους. Επαναλαβάνω, ώστόσο, πώς παρασύρθηκα προς αυτή την κατεύθυνση άπ’ τον κόσμο του θεάματος, που ίκανοποιείται με πράγματα “κατά προσέγγιση”. Μ’ ελάχιστες έξαιρέσεις, ή δουλειά των ήθοποιών βασιίζεται στη διδασκαλία που παρέχουν οι έπίσημες δραματικές σχολές. “Όσοι τόλμησαν μερικές άναζητήσεις, έμπνευσθηκαν άπ’ την Άνατολή. Δυστυχώς, τό έκαναν με τον τρόπο που οι κοσμικές κυρίες εφαρμόζουν τό “γιόγκα”. Τά καμώματα, τά ήθη, τό περιβάλλον των ποιητών είναι συνήθως θλιβερά σ’ ελαφρότητα, μά τί να κανείς για κείνα των ανθρώπων του θεάτρου; “Όταν ένας ποιητής άνακαλύψει ένα μεγάλο θέμα κι άρχισεί να τό έπεξεργάζεται, να τό τακτοποιεί, χρειάζεται, για να τό τελειώσει, να τό φανταστεί παιζόμενο άν, όμως, δώσει στη δουλειά του τη σοβαρότητα, την ύπομνη, τις άναζητήσεις, την άυστηρότητα με την όποια χειρίζεται ένα ποίημα, άν άνακαλύψει ύψηλά θέματα και βαθιά σύμβολα, ποιά ήθοποιό θα μπόρσουν να τά έκφράσουν; Άντι για την άυτοσυγκέντρωση, οι άνθρωποι του θεάτρου εφαρμόζουν την άυτοδιασπορά. Πρέπει να τους κατηγορήσουμε γι’ αυτό; Είναι πιθανό πώς τό ίδιο τό επάγγελμα τους επιβάλλεται μ’ αυτή την εύκολη μορφή, γιατί κάτω άπ’ τό βλέμμα ενός άκόρστου και λίγο ζηλότυπου κοινού, αφήνονται ταυτόχρονα σε μιάν ζωή σύντομη, μά χωρίς κίνδυνο, και σε μιάν άποθέωση μηχανική. Τό ξέρω, οι μαριονέτες θα έκαναν τη δουλειά καλύτερα άπ’ αυτούς. Ηδην, βλέποντάς τους, τις σκέφτεται κανείς. “Όστόσο, μπορεί κιόλας αυτή ή θεατρική μορφή, που εγώ άποκαλώ άπόλυτα και μόνον ύπαινικτική, να είναι τής προσωπικής μου άρέ-

σκείας. Σ' αυτή την περίπτωση, δεν θα εξέφραζα μ' αυτό το γράμμα παρά μόνο τη διάθεσή μου.

Σε μια σκηνή σχεδόν θοια με τις δικές μας, σε μιαν εξέδρα, έπρεπε ν' αναπαρσταθεί το τέλος ενός γεύματος. Ξεκινώντας απ' το μόνο αυτό δεδομένο, το ύψιστο σύγχρονο δράμα εκφράστηκε καθημερινά επί δυο χιλιάδες χρόνια στο θυσιαστήριο της θείας λειτουργίας. Η άφετηρία εξαφανίζεται κάτω απ' την άφθονία στολισμάτων και συμβόλων, που μάς αναστατώνουν ακόμη. Κάτω απ' την πιό τετριμμένη επιφάνεια—ένα κομματάκι ψωμί—καταβροχθίζει κανείς ένα Θεό. Από θεατρική άποψη, δεν ξέρω τίποτε το πιό άποτελεσματικό απ' την ύψωση των άχράντων μυστηρίων. Όταν αυτή η εμφάνιση γίνει επιτέλους μπροστά μας—με ποιά μορφή, αφού όλα τα κεφάλια είναι σκυμμένα, μόνο ο Ιερέας ξέρει, κρατάει τόσον ίδιο το Θεό η μιαν άπλη άσπρη παστίλια στην άκρη των τεσσάρων δαχτύλων του;—η άλλη στιγμή της λειτουργίας, όταν ο Ιερέας, άφου κούφει την όστια για να την δείξει στους πιστούς—όχι στο κοινό!—στους πιστούς; Μά αυτοί έχουν ακόμα σκυμμένο το κεφάλι, προσευχόμενοι λοιπόν κι αυτοί μαζί;—την ξανασυνδέει και την τρώει. Η όστια διαλύεται στο στόμα του με θόρυβο! Μια παράσταση που δεν θα έπιδρούσε στην ψυχή μου είναι μάταιη. Είναι μάταιη αν δεν πιστεύω σ' όσα βλέπω και που θα πάθουν να υπάρχουν—που δεν ύπήρξαν ποτέ—όταν πέσει η αύλαία. Δεν ύπάρχει άμφισβητία πώς μια από τις λειτουργίες της τέχνης είναι να ύποκαθιστά στην θρησκευτική πίστη την άποτελεσματικότητα της όμορφιάς. Το λιγότερο, αυτή η όμορφιά πρέπει να έχει τη δύναμη ενός ποιήματος, δηλαδή ενός εγκλήματος. Άς προσπεύσουμε, όμως.

Μίλησα για (άγια) κοινωνία. Το σύγχρονο θέατρο είναι διασκεδάση. Συμβαίνει καμμιά φορά, σπάνια, να είναι διασκέδαση ποιότητας. Η λέξη φέρνει άρκετά στο νου μιαν ιδέα διασποράς. Δεν γνωρίζω θεατρικά έργα που να συνδέουν, έστω και για μιαν ώρα, τους θεατές. Άντιθετα, τους άπομονώνουν ακόμα πιό πολύ. Ο Σάρτρ, ωστόσο, μου έλεπε πως γνώρισε κάποτε αυτή τη θρησκευτική φλόγα σε μιαν θεατρική παράσταση: σ' ένα στρατόπεδο αιχμαλώτων, τα Χριστούγεννα, διάφοροι φαντάροι, ήθοποιοι μέτριοι, είχαν ανεβάσει ένα γαλλικό έργο με κ' έγώ δεν ξέρω ποιά θέμα—εξέγερση, αιχμαλωσία, θάρρος;—κ' η μακρινή Πατρίδα ήταν ξάφνου παρούσα όχι στη σκηνή, μά στην αίθουσα. Ένα άπόκρυφο θέατρο, όπου θα 'ρχόταν κανείς σ' κλεφτά, νύχτα και μεταμφιεσμένος, ένα θέατρο μέσα στις κατακόμβες θα ήταν ακόμα δυνατό να γίνει πραγματικότητα. Φτάνει ν' ανακαλύψουμε—η να δημιουργήσουμε—τόν Κοινό Έχθρο, κ' ύστερα την Πατρίδα που θα πρέπει να διαφυλάξουμε η να ξαναβρούμε. Δεν ξέρω τί θα είναι το θέατρο σ' ένα σοσιαλιστικό κόσμο, καταλαβαίνω καλύτερα τι θα ήταν στους "Μάου-Μάου", μά στο δυτικό κόσμο, άγγιγμένο όλο και περισσότερο απ' το θάνατο και στραμμένο προς αυτόν, δεν μπορεί παρά να εξελιχθεί σ' έναν "άντικατοπτρισμό" κωμωδίας της κωμωδίας, αντανάκλασης της αντανάκλασης, που ένα τελετουργικό παίξιμο θα μπορούσε να καταστήσει εξάιτιο και σχεδόν άόρατο. Όταν κανείς διαλέγει να βλέπει γοητευμένος τον έαυτό του να πεθαίνει, πρέπει να προχωρήσει σταθερά στον δρόμο που χάραξε και να τακτοποιήσει τα νεκρώσιμα σύμβολα. Άλλιώς, άς διαλέξει τη ζωή κι άς ανακαλύψει τον Έχθρό. Για μένα, ο Έχθρος δεν θα βρισκόταν ποτέ πουθενά, δεν θα ύπάρχει πιό Πατρίδα, έστω και άφηρημένη η έσωτερική. Άν ουμβεί να συγκινηθώ, αυτό θα γίνεται απ' τη νοσταλγική ανάμνηση του τί ύπήρξε. Το μόνο που θα μπορούσε ακόμα να μ' άγγιξει, θα ήταν ένα θέατρο σκιδών. Ένας νεαρός συγγραφέας μου άφηγήθηκε πώς είδε σ' ένα δημόσιο κήπο πέντε η έξη πιτσιρικάς να "παίζουν πόλεμο". Χωρισμένοι σε δυο ομάδες, έτοιμαζόντουσαν για την έπίθεση. Η νύχτα, έλεγαν, έφτανε, πλησίαζε. Στόν ουρανό, ωστόσο, ήταν μεσημέρι. Άποφάσισαν, λοιπόν, πώς ο ένας απ' αυτούς θα ήταν η Νύχτα. Ο νεώτερος κι ο πιό άχαμος, καθώς κατέστη βασικός, έγινε ο κύριος του πεδίου της Μάχης. "Αυτός" ήταν η "Όρα, η Στιγμή, το Άναπόδραστο. Φάνηκε να 'ρχεται από πολύ μακριά, με την γαλήνη ενός κύκλου, βαρύν όμως απ' την θλίψη και το μεγαλείο του λυκόφωτος. "Όσο πλησίαζε, τόσο περισσότερο οι άλλοι, οι "Άνθρωποι, γίνονταν νευρικοί, άνήυχοι... Μά το παιδί έρχόταν, κατά τη γνώμη τους, πολύ νωρίς. Έρχόταν πιό νωρίς κι απ' τον ίδιο τον έαυτό του. Με κοινή, λοιπόν, συμφωνία, Στρατεύματα και Άρχηγοί άποφάσισαν να καταργήσουν τη Νύχτα, που ξανάγινε άπλος φαντάρος του ενός απ' τα στρατόπεδα... Μονάχα ένα θέατρο, που θα ξεκινούσε απ' αυτό το σχήμα θα μπορούσε να με γοητεύσει.

JEAN GENET (Μετ. Κ.Στ.)

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΣΤΟ "ΜΠΑΛΚΟΝΙ"

Η Έλσα Βεργή άρχίζει φέτος με το "Μπαλκόνι" του Ζαν Ζενέ: "Ο συγγραφέας έχει γράψει την παρακάτω "προειδοποίηση", όπως την λέει, για τους θεατές του έργου του :

Η πλασματική αναπαράσταση μιιάς πράξης, μιιάς έμπειρίας, μάς άπαλλάσσει συνήθως απ' την άπόπειρα να τις κάνουμε στην πραγματικότητα, και μέσα μας.

—Το πρόβλημα μιιάς κάποιας άταξίας—η κακού—μόλις λυθεί στο παλκοσένικο, δείχνει πως εξαφανίστηκε πραγματικά, άφου, σύμφωνα με τις δραματικές συμβάσεις της εποχής μας, η θεατρική παράσταση δεν μπορεί να είναι παρά αναπαράσταση ενός γεγονότος. Άς περάσουμε λοιπόν σε κάτι άλλο κι άς αφήσουμε την καρδιά μας να φουσκώσει από περηφάνεια, απ' τη στιγμή που πήραμε το μέρος του ήρωα που προσπάθησε να βρεί—και το πέτυχε—τη λύση".

Νά τί σφυρίζει άδιάκοπα στους θεατές η συμφιλιοτική τους συνείδηση. Κανένα πρόβλημα, όμως, που τίθει δεν θά 'πρεπε να λύνεται στην περιοχή του φανταστικού, προπάντων άφου η δραματική λύση βιάζεται να ύπηρετήσει μιιά δεδομένη κοινωνική κατάσταση. Άντιθετα, άς εκραγεί το κακό στο σκηνή, άς μάς δείξει γυμνούς, άς μάς αφήσει αν μπορεί μετέωρους, δίχως άλλο καταφύγιο παρά τους έαυτούς μας.

Ο καλλιτέχνης—η ό ποιητής—δεν έχει σαν άποστολή την εξέυρεση μιιάς πρακτικής λύσης των προβλημάτων του κακού. Νά δεχθούν πως είναι καταραμένοι. Θά χάσουν την ψυχή τους, αν έχουν, δεν πειράζει. Το έργο, όμως, θα είναι μιιά συνεχής έκρηξη, μιιά πράξη, απ' όπου ξεκινώντας το κοινό θ' αντιδράσει όπως θέλει, όπως μπορεί. Άν το "Καλό" πρέπει να εμφανίζεται στο έργο τέχνης, αυτό θα γίνει μέσα απ' τη δύναμη του τραγουδιού, που αυτή και μόνη θα μπορέσει να δώσει μεγαλωσύνη στο εκπιθέμενο κακό.

Μερικοί ποιητές του καιρού μας επιδίδονται σ' ένα πολύ περίεργο έγχείρημα: τραγουδάνε το Λαό, την Έλευθερία, την Έπανάσταση κλπ., που έπειδή τραγουδιούνται εκσφενδονίζονται κ' ύστερα κερώνονται σ' έναν άφηρημένο ουρανό, όπου εμφανίζονται σχήματα τσακιωμένα και ξεφουσκωμένα, σε άμορφους άστερισμούς. Άποσκελετωμένα τα σχήματα καθίστανται εκτός άφης. Πώς να τα πλησιάσουμε, να τ' αγαπήσουμε, να τα ζήσουμε, αν έχουν εξαποσταλεί τόσο ύπεροχα μακριά; Γραμμένα, καμμιά φορά με πλούτο περισό, γίνονται σύμβολα συνθετικά ενός ποιήματος, η ποίηση όντας νοσταλγία και το τραγούδι καταστρέφοντας το πρόσημά του, κάνει τους ποιητές μας να σκοτώνουν ό,τι ήθελαν να ζωντανέψουν.

Άσως δεν είμαι άρκετά σαφής;

JEAN GENET (Μετ. Κ.Στ.)

Ο ΜΥΡΑΤ ΚΑΙ Η ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΠΡΕΧΤ

Ο διακεκριμένος πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης Δημήτρης Μυράτ—μεταφραστής του "Μικρού Όργάνου για το Θέατρο" του Μπρέχτ—μάς έστειλε την παρακάτω έπιστολή :

"Έλεγα κάμποσο καιρό απ' την Άθήνα και μόλις τώρα πληροφορήθηκα πως η "Έπιθέωση Τέχνης" άποδέχεται την πρόκλησή μου για μιιά γενικότερη συζήτηση για τον Μπρέχτ και το έργο του, σε γερμανική γλώσσα, με κοιτές τους γερμανούς καθηγητές του Ίνστιτούτου Γκαίτε και της έδώ Γερμανικής Άρχαιολογικής Σχολής (που σπεύδω να δηλώσω πως δεν τους γνωρίζω ούτε "κατ' όψιν").

Αυτό είναι πολύ ευχάριστο. Θά 'χουμε μιιά ενδιαφέρουσα συνάντηση που μπορεί, πάνω απ' τη διαμάχη και την κακεντρέχεια, να είναι διαφωτιστική για το θούλο Μπρέχτ. Φυσικά, θα πρέπει να περάσουν οι δυο προμήρες μου, της "Πυροσβεστήμενης" και του "Άγαπημένο μου Ψεύτη" που θα παίζεται κάθε Δευτέρα.

Με την έκδορία θα παρακαλέσω να σημειώσετε πως στην προσπάθεια του αξιότιμου επικριτή μου να ανακαλύψει λάθη στη μετάφρασή μου, παρουσιάζεται και τοπο—το όχι και τόσο άσημαντο: Ίσχυρίζεται πως ο Μπρέχτ γράφει στο άθρο 76 Wahrheit και όχι Wachheit. Άλλ' αν έγραφε το δεύτερο δε θα 'βγαυε κανένα νόημα.

Δικός σας

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΜΝΗΜΟΔΡΑΜΑ: Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΣΑΝΤΡΟ ΦΕΡΣΕΝ ΠΟΥ "ΛΥΝΕΙ" ΤΟΝ ΗΘΟΠΟΙΟ

‘Ο Μ. Marcland γράφει την παρακάτω ενδιαφέρουσα ανταπόκριση για την παιδαγωγική μέθοδο του Φέρσεν’:

‘Ο ανώτερος κύκλος σπουδών του Πανεπιστημίου του Θεάτρου των Έθνών, που άπευθύνεται κατά κύριο λόγο σε επαγγελματίες εργάτες της σκηνής, άρχισε φέτος με μία σειρά μαθήματα του Άλεσσάντρο Φέρσεν, διευθυντή του “Στούντιο Σκηνηκών Τεχνών” της Ρώμης (“Studio de Arti Sceniche”). Μέσα σε μία βδομάδα, οι “άσχοιμένοι” του Πανεπιστημίου του Θεάτρου των Έθνών γνώρισαν τις πολύ προσωπικές μεθόδους διαπαιδαγώγησης του ήθοποιού, που χρησιμοποιεί ο Ίταλός σκηνοθέτης. Φυσικά, σκοπός της διδασκαλίας δεν ήταν το “φτιάξιμο”, μέσα σε τόσο λίγες μέρες, ήθοποιών. Το ουσιαδές ήταν να νιώσουν οι “άσχοιμένοι”, κατά τρόπο χειροπιαστό, πώς το επάγγελμα δεν περιορίζεται σε όρισμένες εξωτερικές στάσεις, αλλά έμπεριέχει άπιθανες συγκινησιακές δυνατότητες και έξυπαικούει έσωτερικό πλούτο. ‘Ο Άλεσσάντρο Φέρσεν πέτυχε αυτό το θαύμα σε λίγες μέρες: νέοι ήθοποιοί, που τους έβαλε ν’ αυτοσχεδιάσουν πάνω σε θέματα της προσωπικής τους ζωής, κατάφεραν να γεννήσουν πραγματική συγκίνηση. Χαμένοι, άπομωμένοι άπ’ τον έξωτερικό κόσμο, σαν νά ‘χαν πέσει σ’ ένα είδος ύπνου, δόθηκαν χωρίς έπιτήδευση στο παιχνίδι του αθύρηγτου, με συγκλονιστική ειλκρινεία και αυθεντικότητα. Το θετικό αυτό αποτέλεσμα, έπιβάλλει να έκτεθει πλατύτερα ή “μέθοδος” του Άλεσσάντρο Φέρσεν. ‘Ο Άλεσσάντρο Φέρσεν είναι άπ’ τους ανθρώπους που δεν άρκοούνται στην διαπίστωση της προφανούς παρακμής του δυτικού Θεάτρου, οι εκδηλώσεις του οποίου δεν ανταποκρίνονται πιά σ’ αυτό το “ένστικτο της θεατρικότητας”, που άναφέρει ο Έβρένωφ. ‘Η έπαφή άνάμεσα στον θεατή και τον ήθοποιό βρισκται περισσότερο άπό ποτέ πριν σε κίνδυνο, το θεατρικό γεγονός δεν ανταποκρίνεται πιά στην ψυχική ζωή του σημερινού ανθρώπου. ‘Ο Άλεσσάντρο Φέρσεν δεν ικανοποιείται κλαίγοντας τους χαμένους παράδεισους της έπικοινωνίας και, αν παθιάζεται για όλες τις “πρωτόγονες” μορφές Θεάτρου — θρησκευτικό, λειτουργικό, λατρευτικό ή μαγικό Θεάτρο — παθιάζεται με άπώτερο σκοπό την άντληση διδαγμάτων εφαρμοστέων στο σύγχρονο δυτικό Θεάτρο, για να εξακριβώσει τελικά τί υπάρχει ακόμα σ’ αυτές τις πρώτες μορφές Θεάτρου, που λείπει άπό μιά τόσο επικίνδυνη. Σήμερα, περισσότερο άπό ποτέ πριν, το παίξιμο του ήθοποιού ύφισαται την πίεση ενός γενικού κονορομισμού, που τά άποτελέσματά του είναι αισθητά σ’ όλους τους τομείς της σύγχρονης κουλτούρας. Παράλυτος άπ’ τις προσωπικές του φοβίες, άπ’ την ήμιτελή, άνολοκλήρωτη — γιατί άποκλειστικά έξωτερική — διαπαιδαγώγησή του, άπό ένα είδος σκλήρυνσης της ύαισθησίας και της συγκινησιακής του ικανότητας, ο σύγχρονος ήθοποιός δεν είναι πιά σε θέση να εκπληρώσει πλήρως την άποστολή του. ‘Απ’ αυτή τη διαπίστωση, ο Άλεσσάντρο Φέρσεν βγάζει το συμπέρασμα πώς είναι άπόλυτη άνάγκη να ξαναβρούμε το δρόμο μιάς αυθεντικής διαπαιδαγώγησης του ήθοποιού, ικανής να τον καταστήσει το “όργανο έπικοινωνίας”, που δεν θά ‘πρεπε να έχει πάψει ποτέ να είναι. Για να γίνει αυτό, θά χρειαστεί ν’ άκολουθήσουμε ένα έσωτερικό δρομολόγιο προς το παρελθόν, το πίσω — μπρός κατά κάποιον τρόπο, άνάποδα, για να ξαναβρούμε την κανονική λειτουργία των μηχανισμών της σκηνηκής έρμηνείας, πράγμα που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρα μόνο με μιάν όργανική και ψυχική έμβάθυνση της ζωής του ήθοποιού.

Τό δρομολόγιο αυτό θά μιάς όδηγήσει σε δυό κατευθύνσεις: άπ’ τη μιά στην τεχνική της εγκατάλειψης: κι άπ’ την άλλη στην τεχνική του έλέγχου.

Κατά την θεωρία του Άλεσσάντρο Φέρσεν, μιά άπ’ τις κύριες αιτίες, που έμποδιίζουν τον ήθοποιό ν’ άποδώσει όσο γίνεται

πληρέστερα την κατάσταση που του προτείνουν να έρμηνεύσει άπό σκηνής, είναι αυτή ή βασική άνικανότητα του σύγχρονου ανθρώπου γενικά, και του ήθοποιού ιδιαίτερα, να άφθεεί κατά τρόπο βαθύ, πλήρη, ειλκρινή. Αυτή την άληθινή έγκατάλειψη σε μιά θεατρική κατάσταση, σ’ ένα πρόσωπο, σε μιά συγκίνηση, ο Φέρσεν θά προσπαθήσει να την προκαλέσει δουλεύοντας πάνω στην ύαισθησία και την συγκινησιακή ικανότητα του ήθοποιού, με μιά τεχνική που θυμίζει τη στασιλαβσική μέθοδο, την όποιαν ο Φέρσεν έμπλουτίζει με την πλήρη συμβολή της σύγχρονης ψυχολογίας ή καλύτερα της ψυχανάλυσης. Έφαρμόζει μιά σειρά άσκήσεων, που θά έπιτρέψουν στον ήθοποιό να βγει άπ’ τον κόσμο των φοβιών και των συμπλεγμάτων του, να ξεφύγει άπ’ τις τροχοπέδες που βάζει ο ίδιος στον εαυτό του και να εκφραστεί ξεκάθαρα. Μέγα μέρος, σ’ αυτές τις άσκήσεις, παραχωρείται στον αυτοσχεδιασμό. Στην άρχή, άσκήσεις βασικού στοιχειώδους αυτοσχεδιασμού, για τις όποιες ο ήθοποιός έπικαλείται προσωπικές του άναμνήσεις, καταφεύγει σ’ αυτές, γιατί ή άνάμνηση είναι όλοφάνερα ο πιο άπλός τρόπος εγκατάλειψης. Σε μιά δεδομένη κατάσταση, ο ήθοποιός θά πρέπει όχι να φανταστεί την κατάσταση αυτή ή ένα πρόσωπο έξω άπ’ τον εαυτό του, αλλά να ξαναζήσει επάνω στο παλκοσένικο μιά κατάσταση που είχε πράγματι ζήσει στο παρελθόν. Με την άσκηση αυτή, ο ήθοποιός ύποχρεώνεται να ψυχαναλυθεί κατά κάποιον τρόπο, βγάζοντας άπ’ τά κατάβαθα της μνήμης ή του ύποσυνείδητου ξεχασμένες αισθήσεις ή θαμένα συναισθήματα.

‘Αλλη άσκηση στο πλαίσιο της τεχνικής της εγκατάλειψης: ή μαζική ταύτιση. Σ’ αυτήν οι μαθητές καλούνται να ταυτισθούν, μαζικά, την ίδια στιγμή, σ’ ένα δεδομένο πρόσωπο ή σε μιάν ιδιαίτερη κατάσταση. Για παράδειγμα, ο Φέρσεν τους λέει: “Έύαστε στο δρόμο. Βρέχει. Περιμένετε κάποιον που δεν έρχεται”. Το πλεονέκτημα αυτού του μαζικού αυτοσχεδιασμού είναι ότι δημιουργείται, κατά τρόπο πολύ εύδιάκριτο, ένα είδος “έπιδημίας” άνάμεσα στους ήθοποιούς που συμμετέχουν κ’ ή εγκατάλειψη του καθενός γίνεται πιο εύκολη, μεταδοτική. Σ’ αντίθεση προς αυτές τις μαζικές άσκήσεις, άλλες, άτομικού αυτοσχεδιασμού, τείνουν επίσης ν’ άπελευθερώσουν τον ήθοποιό άπ’ την “αυτολογοκρισία”, να του λύσουν τά φρένα που έμποδιίζουν την κανονική λειτουργία της ύαισθησίας του. Οι άσκήσεις αυτές μπορούν να γίνουν με την βοήθεια στοιχείων σκηνηκού ή ακόμα και μουσικής ύπόκρουσης — που κατ’ άρχην διαλέγει ο ίδιος ο ήθοποιός — με σκοπό να του έπιτρέψουν καλύτερο “λύσιμο”, “σπάσιμο” και μεγαλύτερη αυτοσυγκέντρωση.

Τέλος, ή τεχνική της εγκατάλειψης περιλαμβάνει και άσκήσεις συγκινησιακής μεταβίβασης με τη βοήθεια άντικειμένων. Αυτά μπορεί να είναι στοιχεία σκηνηκού, κοστούμια, έπιπλα ή ακόμα και μικροπράγματα, όπως ένα τηλεφώνιο, ένα μπουκαλάκι, ένα κλειδί. Έσκινώντας άπό την άρχή ότι κάθε πτυχή της έσωτερικής μας ζωής τείνει να εκφραστεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ή άσκηση αυτή άποσκοπεί στο να δώσει την δυνατότητα σ’ ένα φορτίο έσωτερικής συγκίνησης να εκκνωθεί πάνω στο δεδομένο άντικείμενο. ‘Ο ήθοποιός τοποθετείται άπέναντι στο άντικείμενο, άπομονώνεται άπό μιά δέσμη φωτός, εγκαταλείπεται στον εαυτό του και τη σιωπή που τον περιβάλλει. Πρέπει τότε ν’ άφήσει να τον παρασύρουν οι παρορμήσεις του, να παρατήσει κάθε φτιαχτή, ψεύτικη στάση, να εκπέσει τις χειρονομίες και να πεί τά λόγια που άναβλύζουν, κατά κάποιον τρόπο, άπό μιάν έσωτερικήν άναγκαιότητα.

Και ή τεχνική του έλέγχου καταφεύγει στον αυτοσχεδιασμό. Στην περίπτωση αυτή, όμως, πρόκειται μάλλον για “ρυθμισμό αυτοσχεδιασμού”, γιατί ή κατάσταση που προτείνεται στον ήθοποιό δεν είναι πιά προσωπική του κατάσταση. ‘Οστόσο, μπορεί ο ήθοποιός να πρέπει να έλέγξει το παίξιμό του, να “παίζει” με την κοινή του όρου έννοια, αλλά ο Φέρσεν άπειται άπ’ αυτόν να καταλήγει σε μιά συγκινησιακή δικαιολογημένη σκηνηκή έπίτευξη. Μόλις ο αυτοσχεδιασμός τελειώσει, κρινεται άπ’ όλους τους μαθητές, που παρασάθουν να ξεχωρίσουν σε ποιά σημεία του το παίξιμο του συναδέλφου τους ήταν καθαρά έξωτερικό και φτιαχτό και σε ποιά άλλα άληθινό και

έσωτερικό. Η διαφορά ανάμεσα σ' αυτό τόν τύπο άσκησης και τις άσκήσεις έγκατάλειψης συνίσταται στο γεγονός ότι ο ήθοποιός διατηρεί, παρ' όλη την έσωτερική του συγκίνηση, μια κάποιαν άντικειμενικότητα, που του επιτρέπει, κατά κάποιο τρόπο, ταυτόχρονα να ζει και να βλέπει τόν εαυτό του να ζει. Όπως παρατηρεί ο Άλεσσάντρο Φέρσεν, στους λεγόμενους πρωτόγονους πολιτισμούς, τά φαινόμενα έκστασης (των νέγων χορευτών τής Άφρικής π.χ.) τελούν τόσο περισσότερο υπό τόν έλεγχο του ίδιου του έκστασιαζόμενου, όσο πιο προχωρημένο είναι τó στάδιο τής μήςής του. Ο μνημένος αφήνεται έγκαταλείπεται ολοκληρωτικά στην έκσταση, μά ταυτόχρονα και την έλέγχει. Όλα γίνονται σάν να βρισκόμαστε μπροστά σε μια περίπτωση διαισμού τής προσωπικότητας, που επιτρέπει την παράλληλη λειτουργία αυτής τής φαινομενικά παράδοξης δυαδικής τεχνικής.

Οι άσκήσεις έλέγχου καταλήγουν σε σύνθετους αυτοσχεδιασμούς. Κατά τήν διάρκεια, δηλαδή, των μαθημάτων, καθίνας άπ' τους ήθοποιούς υποχρεώνεται να "μπολιάσει" τó παίζιμό του με στοιχεία άπ' τó παίξιμο των άλλων συναδέλφων του, που έχουν τή δική τους ιδιοτυπία. Αυτός ο σύνθετος αυτοσχεδιασμός γίνεται τότε τó θετικό αποτέλεσμα, ή συνισταμένη όλων των άτομικών αυτοσχεδιασμών σ' ό,τι πιο αυθεντικό έχει ο καθένας τους. Έτσι, συναντώνται και ενώνονται όλοι σε μια μόνη και τελική μορφή.

Οι παραπάνω άσκήσεις είναι αυτόνομη ό,τι δέν αποτελούν παρά μίαν άπλή "είσαγωγή", που άποσκοπεί στην προετοιμασία των ήθοποιών για μια πολύ βαθύτερη δουλειά, που θ' άπαιτήσει άπ' αυτούς την πλήρη χρησιμοποίηση των συγκινησιακών τους δυνατοτήτων. Άστερα από πειραματισμούς ενός μόλις έτους, τó "μνημόδραμα" πέτυχε τέτοια αποτελέσματα που ο Άλεσσάντρο Φέρσεν αισθάνθηκε την υποχρέωση να διακόψει προς στιγμή τά παραπέρα πειράματα, μπρός στην τεράστια εϋθύνη που του δημιουργούσαν οι κίνδυνοι που παρούσιαζε ή "μέθοδος" του.

Τά αποτελέσματα τού μνημόδραματος άποδειχθηκαν έξαιρετικά έποικοδομητικά για τόν ήθοποιό, στον όποιο προσφέρουν ένα είδος άπελευθέρωσης, σχεδόν ψυχαναλυτικής μορφής. Για να δώσει, όμως, τους καρπούς τής, ή μέθοδος άπαιτεί άπ' αυτούς που την χρησιμοποιούν βαθύτατη γνώση των δεδομένων τής άνθρωπολογίας, τής ψυχολογίας και τής ψυχανάλυσης. Η μελέτη π.χ. των πρωτόγονων θρησκείων μάς μαθαίνει πως, στις περισσότερες μαγικές ύψης ιεροτελεστίες, χρησιμοποιούνται σύμβολα, συγκεκριμένα άντικείμενα, λέξεις άυστηρά προκαθορισμένες, ήχοι, ρυθμοί ή ακόμα και χρώματα και πως όλ' αυτά τά στοιχεία, των όποιων έμεις οι δυτικά δέν συλλαμβάνουμε παρά την καλλιτεχνική, άρα φτιαχτή, άποψη, έχουν στην πραγματικότητα ένα νόημα, ένα βαθύτερο άντικρυσμα και άπορρέουν άπό μια πολύ μελετημένη τεχνική, που έχει σάν σκοπό τó κέντρισμα τής συγκινησιακής δυνατότητας των μνημένων, τή θέση σε λειτουργία τού ψυχισμού τους.

Εκινώντας άπ' αυτή τή διαπίστωση, ο Άλεσσάντρο Φέρσεν χρησιμοποιεί στα μνημόδραμάτα του παρόμοιες μεθόδους. Όπως και στις άσκήσεις συγκινησιακής μεταβίβασης, ο ήθοποιός άπομονώνεται και πάλι μέσα σε μια δέσμη φωτός. Ένα άντικείμενο τής τρέουσας ζωής του προσφέρεται σάν έναυσμα. Χάρη στο φώς και τó σκοτάδι, χάρη στο άντικείμενο, που ή μορφή του, τó χρώμα του ή ή ουσία του άποκτούν ιδιάζουσα σημασία, δημιουργείται μια έγρηγορηση τών βουλιαγμένων άναμνήσεων και φτάνει σάν κανείς στο βαθύτερο επίπεδο τής συνείδησης. Αυτή τή στιγμή, άν τó πείραμα προωθηθεί ακόμα παραπέρα, άρχίζει να λειτουργεί τó μνημόδραμα. Εάφνου, ο ήθοποιός ξεχνάει τόν περίγυρο, τους συναδέλφους του και τόν καθηγητή, ή άρχίζει να ζει κατά τρόπο άμεσο στιγμές τής ζωής του που είχε ξεχάσει ή άποκρύψει άπ' τόν ίδιο του τόν εαυτό. Τό πιο έκπληκτικό είναι πως αυτή τή στιγμή ζει τó παρελθόν του με μεγαλύτερη δύναμη και περισσότερη συγκίνηση άπ' ό,τι τó είχε ζήσει στην πραγματικότητα. Πολλοί άπ' αυτούς τους μονολόγους, που πάντα ήχογραφούνται, έχουν έκπληκτική όμορφιά ή άπίθανο πλούτο εικόνας, τó επίπεδό τους είναι σχεδόν ποιητικό. Μετά, ή ήχογραφημένη ταινία θά προσφέρει στον ήθοποιό μίαν εικόνα τού εαυτού του, που άναμφισβήτητα άγνωσσε.

Είναι αυτόνομη πως αυτή ή έκκίνηση έσωτερικής ένεργειας συνεπάγεται σημαντικούς κινδύνους και γίνεται άφορμή, άτομα ιδιαίτερα εύαισθητα, να ξεσπάνε σε κρίσεις, ένιοτε άρκετά σοβαρές. Γι' αυτό είναι άπόλυτη ανάγκη να μην εμπιστευεται κανείς την έφαρμογή τής "μέθόδου" παρά σε πολύ έμπειρα

πρόσωπα, ίκανά να διακόψουν μια κρίση, που ή έξελιξη τής θά μπορούσε να άποβεί μοιραία για τó υποκείμενο. Ποιά είναι τά θετικά αποτελέσματα τής έφαρμογής τού μνημόδραματος; Ξέρουμε κιάλας πως έχει την δυνατότητα ν' άπελευθερώνει τόν ήθοποιό από τις τροχοπέδες, τις φοβίες και τά άπαθημένα, που ένστικτωδώς τόν σπρώχνουν στην άρνηση τής έγκατάλειψης και τής ειλικρίνειας. Τό μνημόδραμα τού επιτρέπει να έλθει σ' έπαφή με τόν βαθύτερο εαυτό του, πέρα άπ' την έπιφανειακή του προσωπικότητα, πέρα άπ' όλες τις συμβατικότητες, όλες τις συνήθειες που σχηματίζουν την έξωτερική του θωράκιση, τó "καβούκι" του. Στο μνημόδραμα δέν είναι πιά δυνατό να πεί ψέματα ή να "παίξει", γιατί και ή παραμικρή φάλτσα νότα γίνεται άντιληπτή. Στο μνημόδραμα, ο ήθοποιός ξεαναβρίσκει και ανακαλύπτει τόν εαυτό του, τις βαθύτερες παρορμήσεις του, την αυθεντική του άλήθεια, την άκεραιότητά του. Προχωρεί, λοιπόν, προς μίαν ανάπτυξη τής προσωπικότητάς του, προς έναν έσωτερικόν έμπλουτισμό, προς έναν έλεγχο τής εύαισθησίας και τής εύσυγκινησίας του, που τόν κάνουν πιο γεμάτο, πιο ολοκληρωμένο, ικανότερο να ζήσει και να διοχετεύσει τή συγκίνηση του στους θεατές.

Ο ίδιος ο Φέρσεν μάς δίνει τó συμπέρασμα μ' αυτά τά λόγια, που άποτελούν και τó έμβλημα του "Στούντιο Σκηνικών Τεχνών" τής Ρώμης: "Γίνε αυτό που είσαι".

Μετ. Κ. Στ.

ΣΗΜ. Τό "Στούντιο Σκηνικών Τεχνών" τού Α. Φέρσεν ιδρύθηκε τó 1957. Είναι ταυτόχρονα σχολή και εργαστήριο έρευνών πάνω στη δραματική Τέχνη. Οι μαθητές γίνονται δεκτοί ύστερα από όκταήμερη "παράτηρηση" στο "ψυχοτεχνικό εργαστήριο", όπου οι καθηγητές πασχίζουν, με ποιικίλομορφες εξετάσεις, ν' άποκαλύψουν άν ο ύποψήφιος έχει καλλιτεχνικές δυνατότητες. Κάθε τρίμηνο γίνεται νέα δοκιμασία στους πρωτοετείς, για να έπαληθευθεί ή άρχική έπιλογή. Η φοίτηση είναι τριετής. Μαθήματα: ύποκριτική και ψυχολογική τεχνική τού ήθοποιού, όρθοφωνία και φωνητική παιδεία, γυμναστική, μιμική, άκροβασία, τραγούδι, χορός, όλοκληρωση τού "σολφέζ", ιστορία τού Θεάτρου και τού Κινηματογράφου. Στο "Στούντιο" έχουν φοιτήσει και γνωστοί ήθοποιοί, ιδιαίτερα οι έρμηνευτές των Βισκόντι, Φελλίνι, Άντονιόνι, Ποντεκόρβο, Καστελλάνι. Έπίσης ξένοι άπ' τις έξής χώρες: Άργεντινή, Βραζιλία, Γερμανία, Η.Π.Α., Πολωνία, Ίνδοκίνα, Γιουγκοσλαβία, Νιγηρία, Όλλανδία, Περού, Άλβερτία και Ούρουγουάη. Τό "Στούντιο" στεγάζεται σ' ένα μεγάλο Άναγέννησης, στη Via della Lungara και διαθέτει δικό του θέατρο, όπου παρουσιάζει κάθε χρόνο μια "διάλεξη-θέαμα" γύρω από ένα βασικό θεατρικό μοτίβο: Μολιέρος, "Θέατρο τού Παράλογου" κ.ά.



ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ Η ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ
ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ
ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Ο Jean Chalon γράφει τήν παρακάτω καταποιστική άνταπόκριση για τή νέα θεατρική περίοδο στο Παρίσι

Η Χειμωνιάτικη σαιζόν άρχισε στο Παρίσι. Άριθμητική εικόνα: 45 Θέατρα θά παρουσιάσουν έργα πρόζας. Τά 90, θά είναι έντελώς νέα ή μ' άνανεωμένα άνεβάσματα: 16 τού Μολιέρος, 5 Ρακίνα, 4 Κλωντέλ, 3 Μπρέχτ και άνά 2 Κορνείγ, Μπωμαρσαί, Τίρσο ντε Μολίνα, Ζιραντουί, Μάξ Φρίς, Ίονέσκο και Άντιμπερτί. Στην ουσία, πρώτ' άπ' όλα, προκαλεί έντύπωση ή άπουσία τού Σαίξπηρ. Μόνον ο "Άμλετ" παίχθηκε τó Σεπτέμβριο — σάν επανάληψη — άπό τόν Ζάν-Λουί Μπαρρά σ' ό "Οντεόν". Χαρακτηριστική είναι, έπίσης, ή όλοκληρωτική άπουσία άμερικανικών έργων. Ο άνεβασθούν μόνον οι πρò 15ετίας γνωστοί στην Άθήνα "Μικρές Άλεπούδες" τής Λίλιαν Χέλμαν. Γενικά, ή νέα σαιζόν χαρακτηρίζεται "φιλολογική". Στο Θέατρο "Οντεόν", που διευθύνει ο Ζάν - Λουί Μπαρρά, έναρκτήριο θά είναι τó έργο τού Κρίστοφερ Φράυ "Τό σκοτάδι είναι άρκετά φωτερό", σε διασκευή Φιλίπ ντε Ρότσιλντ. Η έκλογή τού έργου, ύστερα από τó περσινό άνέβασμα τού "Ο-

μηνου³¹ του Μπρένταν Μπέαν, θεωρήθηκε σαν ένδειξη προτίμησης στα αγγλικά έργα.

—Δέν τό πιστεύω, έσπυσε ν' απαντήσει ο Ζάν-Λουί Μπαρρώ. Πρίν απ' όλα, τό “Ο Όμηρος” είναι έργο Ιρλανδέζικο. Άς μή συγχέουμε τά πράγματα. “Τό σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό”, είν' ένα έργο πού μ' άρέσει πολύ. Έχει έναν ώραιότατο ρόλο γιά τήν Μαντλέν Ρενώ, πού θά παίξει μιá κόμισσα στήν Ούγγαρία, στό 1860, τήν εποχή τών άγώνων γιά τήν έθνική ανεξαρτησία. Πρόκειται γιά ένα ρόλο γεμάτο άγάπη γιά τήν ανθρωπότητα. “Υστερα θ' ανεβάσουμε τήν “Άνδρομάχη” τού Ρακίνα κατά τρόπο ελάχιστα ορθόδοξο και τίς πρώτες μέρες τού Δεκεμβρίου τόν “Ίεζό τού άέρος” τού Ίονέσκο, πού μόλις μās παρέδωσε τό χειρόγραφο”.

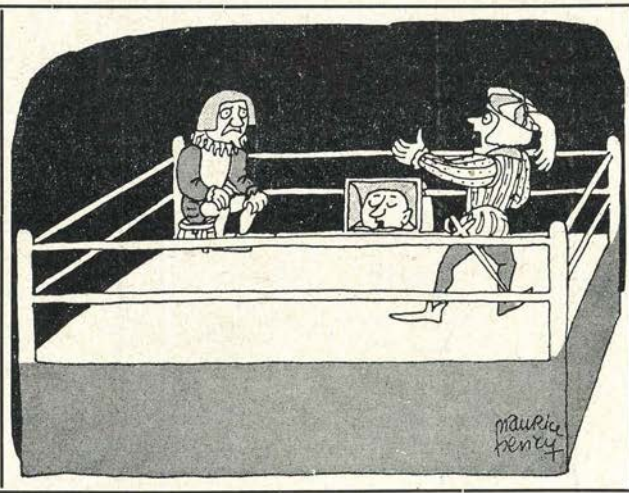
Στό τελευταίο αυτό έργο τόν ο Ίονέσκο κάνει μιάν αυτοπροσωπογραφία του στό πρόσωπο τού Μπερανζέ, ενώ στό πρόσωπο τής Ζοζεφίν, προβάλλει ή Κυρία Ίονέσκο. Ο Ζάν - Λουί Μπαρρώ και ή Μαντλέν Ρενώ θά έρμηνεύσουν αυτούς τούς δυο ρόλους... Μιλώντας γιά τό έργο ο Μπαρρώ τό χαρακτήρησε σαν τό “έναέριο ταξίδι τού κ. Περισόν”. Γιά τόν Ίανουάριο προβλέπεται τό ανέβασμα τού έργου τού Ίσπανού Ντε Βάλλιε Ίγκλαν “Θεία λόγια” και γιά τόν Μάρτιο τού “Ίάκωβος ο μοιρολάτρης” τού Ντιντερό, πού ο Ίδιος ο Μπαρρώ διασκειάζει γιά τό Θέατρο. Στό μεταξύ, στήν άρχή τής σαιζόν θά δοθούν στό “Οντεόν” όκτώ έκτακτες παραστάσεις μέ τόν “Κλήρο τού μεσημεριού” τού Κλωντέλ, μέ βασικούς έρμηνευτές τήν Έντβιζ Φεγιέρ και τόν Πιέρ Μπρασέρ, ενώ στις 20 Δεκεμβρίου θ' ανεβασθεί “Τό άτλαζένιο γοβάκι” μέ νέα σκηνικά και νέα σκηνοθεσία. Ο Ζάν-Λουί Μπαρρώ δείχνει έτσι πώς μένει πιστός στις σχέσεις του μέ τόν Κλωντέλ. “Όμως, κι άλλο παρισινό θέατρο, θ' ανεβάσει Κλωντέλ. Πρόκειται γιά τό “Βιέ Κολομπιέ”, πού ο διευθυντής του Μπερνάρ Ζεννύ, θά σκηνοθετήσει τήν τριλογία “Ο Όμηρος”, “Τό σκληρό ψωμί” και “Ο καταφρονεμένος πατέρας”. Οί τρεις πρώτες θά δοθούν τρεις κατά συνέχεια ήμέρες, 27, 28 και 29 Νοεμβρίου, έτσι πού γιά πρώτη φορά ή τριλογία θά κριθεί στό σύνολο.

“Η δυσκολία μ' αυτή τήν τριλογία, λέει ο Μπερνάρ Ζεννύ, είναι νά βρεθεί μιá ένότητα τόνου. “Ο Όμηρος”, παραδείγματος χάριν, είναι έργο γυμνό στήν πρώτη πράξη, συμβατικό στό μισό του και τραγικό στό τέλος”. Γιά τό τέλος αυτό, προβλέπει μιάν άποθέωση, μέ τήν άφιξη τού βασιλιά τής Γαλλίας. Η βάση τού σκηνηκού θά είναι και γιά τά τρία έργα, ένα είδος σφαίρας. “Ένα “πρακτικάμπιλε” θά χωρίζει τή σκηνή. Οί ήθοποιοί θά κατεβαίνουν σέ μιá στρογγυλή πίστα. Έπιδιώξη τού σκηνοθέτη είναι νά δημιουργήσει τήν έντύπωση τσίρκου, άρένας. Η Έλén Σωβανέξ, ή Ίουδηθ Μάγκχο, ο Ζάν Λέ Πουλέν, κι ο Λυσιέν Νάτ είναι μεταξύ τών ήθοποιών πού θά έρμηνεύσουν τήν τριλογία τού Κλωντέλ. Στό στυντιο τών “Σάνς-Έλυζέ”, ο Άντουάν Μπουσεγιέ έτοιμάζει τή “Ζούγκλα τών πόλεων” τού Μπρέχτ. “Έργο νεότητας τού συγγραφέα, προμήνυμα τών μετέπειτα έπικών έργων του, παρουσιάζει κατά τή γνώμη τού σκηνοθέτη άπίστευτες σκηνοθετικές δυσκολίες. “Είμαστε κυριολεκτικά έξαντλημένοι, λέει, απ' τήν προετοι-

μασία τού έργου, πού ξετυλίγεται σαν ένας άγώνας πυγμαχίας. Θά υπάρχει άλλωστε ένα ριγκ στή σκηνή”. Γι' άργότερα προβλέπεται τό ανέβασμα τού έργου τού Ζάν Βατιέ “Τά θαύματα” και τού έργου τού Ντιντερό “Η καλόγρια” σέ διασκευή τού Ζάν Γκρυώ και σκηνοθεσία Ζάκ Ριβέτ. “Η Καλόγρια” παίχτηκε πρίν έναμυσι χρόνο στή Μασσαλία στό εκεί “Καθημερινό Θέατρο”. Τό έργο ξεκίνησε σαν κινηματογραφικό σενάριο, πού ή προλογοκρισία άπέριψε σαν “έπικίνδυνο από ήθικής άπόφωας”. Έτσι, τό σενάριο διασκευάστηκε γιά τό θέατρο. Τό Έθνικό Λαϊκό Θέατρο τής Γαλλίας θ' ανεβάσει τόν φετινό χειμώνα τό “Ο τρωικός πόλεμος δέ θά γίνει” τού Ζιρωντού. Ο Ζώρζ Ούιλσον θά σκηνοθετήσει τρία έργα απ' τά όποία τό ένα άνήκει στόν Ντε Βάλλιε Ίγκλαν. Η “Κομεντί Φρανσαίς”, όπως άνήγγειλε ο Μωρίς Έσκάντ, θά παρουσιάσει δυο έπαναλήψεις: “Τόν γάμο τού Φίγκαρο” και τήν “Βερενίκη” μέ τήν Ρενέ Φάρ. Γιά τόν Δεκέμβριο προβλέπεται τό ανέβασμα τής “Επιστροφής τού Ασωτόυ” τού Ζιτ, κείμενο πού πολύ φιλολογικό παρά θεατρικό, και τό “Συμπλήρωμα στό ταξίδι τού Κούκ” τού Ζιρωντού. Τό πρόγραμμα θά συμπληρώνει ένα μονόπρακτο, πού ακόμη δέν ορίστηκε, μέ βασικό έρμηνευτή τόν Ρομπέρ Χίρς. “Όπως κάθε χρόνο, δέν λείπει απ' τις παρισινές σκηνές ο Ώντιμπερτί. Κι όμως, πρίν δέκα πέντε χρόνια τό ανέβασμα έργου τού ζάφνιαζε κι άπαιτούσε θάρρος αρκετό. Οί καιροί άλλαξαν, ο Ίονέσκο παίζεται στό “Οντεόν” κι ο Ώντιμπερτί στό “Τεάτρ Φρανσαι”. Φέτος, ο Ζώρζ Βιταλύ, πού πρώτος ανέβασε στό 1947 Ώντιμπερτί θ' ανεβάσει τό δέκατο κατά σειράν έργο τού συγγραφέα στό θέατρο “Λά Μπρυγιέρ”. Πρόκειται γιά ένα έργο μέ τόν περίεργο τίτλο “Πόμ, πόμ, πόμ,” (Μήλο, μήλο, μήλο).

“Μά οί τίτλοι είναι πάντα ένα πρόβλημα, λέει ο Ζώρζ Βιταλύ. Τό μήλο συμβολίζει τόν πειρασμό και πειρασμούς έχουμε μέσα μας πολλούς. Ποιό μήλο θά δαγκώσουμε;”

Είν' ή παλιά ιστορία τού Άδάμ και τής Εύας, πού παρουσιάζει ο Ώντιμπερτί μέ τή μορφή φιλοσοφικής όπερέτας, φαντασμαγορικής κωμωδίας. Στό έργο υπάρχει και μουσική, μά δέν πρόκειται γιά μουσική κωμωδία. Η δράση, ξετυλίγεται στήν πλατεία Λαμαρτίνου, στό Παρίσι, μπροστά στό άρτεσιανό πηγάδι τού προαστίου Πασσύ. Λίγοι άνθρωποι τό ζέρουν, όμως ο Ώντιμπερτί είδε κατοίκους τού Πασσύ, μέ σταμνιά και κατασρόλες, νά πηγαίνουν νά πάρουν νερό πού φμιίζεται γιά θαυματουργό. Στό ίδιο θέατρο ο Βιταλύ θ' ανεβάσει ένα έργο τού Κλώντ Άβελίν, στό όποιο δέν δόθηκε ακόμη τίτλος. Φέτος άνοίγει κ' ένα καινούριο θέατρο. Πρόκειται γιά τό “Τεάτρ ντε λ' Έστ Παριζιέν” (“Θέατρο τού Άνατολικού Παρισίου”), μέ διευθυντή τόν Γκνύ Ρετορέ. “Εναρέη τών παραστάσεων θά γίνει τό Νοέμβριο μέ τό έργο τού Γκόγκολ “Τό παλτό”. Η ίδρυση τού θεάτρου αυτού άποτελεί προσπάθεια “θεατρικής άποκέντρωσης μέσα στό ίδιο τό Παρίσι”, όπως δήλωσε ο Γκνύ Ρετορέ. Τό θέατρο θά διαθέτει και λεωφορεία γιά τήν μεταφορά τών θεατών απ' τις γειτονικές περιοχές. Τέλος, στό θέατρο “Ατελιέ” έτοιμάζεται ο “Φράνκ ο 5ος” τού Ντύρενματ και στό θέατρο “Άντουάν” τό “Τυρλυτυτύ” τού Άσάρ. Μετ. Τ. Δρ.



“Ο γνωστός Γάλλος γελοιογράφος Μωρίς Άνυθ διεσκέδασε... ανατρέποντας τά σκηνοθετικά σχέδια τών Μπουσεγιέ και Ζεννύ. “Άνεβασε” τή “Ζούγκλα τών πόλεων” τού Μπρέχτ σέ πίστα τσίρκου (άριστερά), και τόν “Όμηρο” τού Κλωντέλ σέ ριγκ (δεξιά)

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ "Θέατρο" δημοσιεύει σὲ κάθε τεῦχος ἕναν, ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερον, βιβλιογραφικὸ κατάλογο τῶν τελευταίων ἀγγλικῶν, γαλλικῶν, ἰταλικῶν καὶ ἀμερικανικῶν ἐκδόσεων, ποὺ ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὴ Μουσικὴ, τὸ Χορὸ, τὸν Κινηματογράφου καὶ τὴν Τηλεόραση

Α Γ Γ Λ Ι Α

Μπολεσλάβσκι, Ρίτσαρντ: "Ἡθοποιία—τὰ ἔξη πρώτα μαθήματα". Ἐκδ. Ντένις Ντόμπσον, 10,50 σελ.

Κατὰ τὸν Ἀλεξ Γκίνες αὐτὰ τὰ δοκίμια ἐνῶ φαίνονται ἀπλὰ καὶ ἀνάλαφρα ἔχουν καὶ βάθος καὶ ἀκριβεία. Βοηθοῦν καὶ τὸν ἀρχάριο καὶ τὸν πεπειραμένον ἠθοποιό.

Μπούλλου, Τζώφρου: "Πεζογραφικὲς καὶ δραματικὲς πηγές στὸ Σαίξπηρικό ἔργο". Τόμος 4ος. Ἐκδ. Ράουτλεντζ, σελ. 550, 22,5 ἐκ., 45 σελ.

Ἀναφέρεται στὰ τέσσερα τελευταῖα ἱστορικὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ. "Βασιλιάς Τζῶν", "Ἐρρίκος 4ος", "Ἐρρίκος 5ος", "Ἐρρίκος 8ος" καὶ δίνει τὶς πιθανὲς καὶ τὶς ἀναλογικὲς πηγές, ἀλλὰ καὶ τὶς θετικὲς. Ξεκαθαρίζει ποιὲς εἶναι αὐθεντικὲς καὶ βοηθεῖ τὸν μελετητὴ νὰ ξεκαθαρίσει τὶς διαφορὲς ἀπόψεις καὶ νὰ προχωρήσει σὲ περαιτέρω μελέτες.

Οὐίλλιαμς, Τεννεσοῦ: "Πέντε ἔργα". Ἐκδ. Σέκερ — Βάρμπουργκ, 35 σελ.

Κομψὴ ἐκδόση μὲ τὰ πέντε ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Οὐίλλιαμς: "Λυσσαμένη γάτα", "Τριαντάφυλλο στὸ στήθος", "Κατὶ ποὺ δὲν εἰπώθηκε", "Ἐαφινικά πέρσι τὸ καλοκαίρι" καὶ "Ἡ Κάθοδος τοῦ Ὀρφῆως".

Οὐίλλιαμς, Ἐντγουν: "Ὁ Σῶ γὰ τὸν Σαίξπηρ". Ἐκδ. Κάσσελ. 30 σελ.

Ὁ Σῶ κατέκρινε τὸν Σαίξπηρ γιὰ τὴν πίστευε ὅτι προορισμὸς τοῦ Θεάτρου εἶναι νὰ ἐξετάζει τὰ κοινωνικά, πολιτικά καὶ ἠθικά προβλήματα τῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο κρίνοντας τὸ Σαίξπηρ μ' αὐτὰ τὰ κριτήρια ἀνακάλυψε πτυχὲς τοῦ δαιμονίου τοῦ Σαίξπηρ σάν ποιητῆ καὶ δραματογράφου ποὺ κανέναν ἴσως μελετητὴ του δὲν εἶχε ἀνακαλύψει. Καὶ μὴ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ὑπηρεσίες του στὸν Σαίξπηρ εἶναι ἡ ἐπίθεσις του ἐναντίον σκηνοθετῶν ποὺ δὲν κατάλαβαν τὸν Σαίξπηρ καὶ τὸν παρερμήνευσαν. Ἀπαραίτητο βιβλίον γὰ ὅλους ὅσους ἐρμηνεύουν τὸν Σαίξπηρ.

Σέντον, Σάμουελ: "Τὰ πρώτα βήματα τοῦ Ἡθοποιοῦ". Ἐκδ. Πήτερ Ὄουεν, 35 σελ.

Καθηγητὴς τῆς δραματικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Νοτίου Καρολίνας, δίνει ἕνα διεξοδικὸ σύγγραμμα γὰ τὴν καθοδήγηση τῶν ἠθοποιῶν. Ἐπιμένει κυρίως στὴν τεχνικὴ καὶ ἀφιερώνει κεφάλαια στὴν "κατασκευὴ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Ἡθοποιό", τὸν δραματικὸ λόγο καὶ τὴν παντομίμα, τὴν ἐκτέλεση τοῦ ρόλου καὶ τὸ στυλ. Περιλαμβάνει ἐπιλογὲς ἀπὸ 18 δραματικὲς σκηνὲς καὶ 100 σελίδες ἀσκήσεων καὶ σκίτσα παντομίμας γὰ ἐξάσκηση.

Χέυγγτον, Τόμας: "Ἐκείνη ποὺ τὴν σκότωσε ἡ καλωσύνη". Ἐκδ. Ρ. Β. Βὰν Φέσεν—Μέθουεν, 18 σελ.

Τὸ πιὸ αὐθεντικὸ κείμενο αὐτῆς τῆς Ἑλισαβετιανῆς τραγωδίας ποὺ ἔχει δημοσιευθεῖ ὡς τώρα. Ὁ ἐκδότης δίνει στοιχεῖα γὰ τὸν συγγραφέα, τὶς πηγές, τὸ θέμα, τὴν κατασκευὴ τοῦ ἔργου, τοὺς χαρακτήρες καὶ τὸ στυλ του.

Γ Α Λ Λ Ι Α

Γκαττί, Ἀρμάν: "Θέατρο", Τόμος ΠΙ, Ἐκδ. Λὲ Σέιγυ.

Ὁ τόμος περιλαμβάνει τρία πρωτοποριακὰ ἔργα: "Ἡ φανταστικὴ ζωὴ τοῦ ὀδοκαθαριστῆ Αὐγουστου Ζ." ("Ἐνας ἐτοιμοθάνατος προσπαθεῖ ν' ἀναπολήσει τὶς σημαντικότερες στιγμὲς τῆς ζωῆς του.) "Ἡ δευτέρη ὑπάρξη τοῦ στρατοπέδου τοῦ Τάμπεργκ. (Προσπάθεια δραματοποίησης τῆς μνήμης). "Εἰδήσεις ἀπὸ ἕναν προσωρινὸ πλανήτη". (Προφητικὸ).

Γκιμπέρ, Α: Βιβλιογραφία τῶν ἔργων τοῦ Μολιέρου ποὺ δημοσιεύθηκαν τὸν 17ον αἰώνα. Τόμος 2. Ἐκδ. Ἐθνικοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν, 90 φράγκα.

Μολιέρου: "Θέατρο". Πρόλογος τοῦ Ἀνρὶ Παρῦς. Τόμος 1ος. Ἐκδ. Κλάμπ ἔντερνασιονάλ ντὸ λιβρ, στή σειρά Ἐκατὸ ἀριστουργήματα τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, σελ. 559, σχῆμα 20X15, 20 φράγκα.

Περιλαμβάνονται τὰ ἔργα: "Σχολεῖο γυναικῶν"—"Ἄδὸν Ζουάν"—"Ὁ μισάνθρωπος"—"Ἀμφιτρώνας"—"Ὁ φιλάργυρος".

Ραχίνα: "Τραγωδίες", Πρόλογος Ζε-νεβιέβ Ντορμάν. Ἐκδ. "Κλάμπ ἔντερνασιονάλ ντὸ λιβρ" στή σειρά Ἐκατὸ ἀριστουργήματα τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, σελ. 445, σχῆμα 20X13,5, 20 φράγκα.

Σοριά, Ζωρζ: "Οἱ μάρτυρες", Ἐκδ. Ἐνωμένοι Γάλλοι ἐκδότες, σελ. 128, σχῆμα 11,5X18, 5,50 φράγκα.

Θεατρικὸ ἔργο σὲ 2 μέρη. Μία τραγωδία τοῦ καιροῦ μας. Πρόσωπα ποὺ πρόδωσαν τὴν πατρίδα τους ἐπιστρέφουν, μετὰ τὴν ἀποκατάστασή τους στὶς οἰκογενεῖς τους ποὺ δὲν τοὺς περίμεναν καὶ ξαναβλέπουν τὰ παῖδιά τους ποὺ τοὺς θεωροῦσαν νεκρούς. Τὸ ἔργο παίχτηκε ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Βιὲ Κολομπιέ.

Μ ε τ α φ ρ ά σ ε ι ς :

Γκρέγκ, Γκόρντον: "Ἡ ζωὴ μου στὸ Θέατρο". Μετάφραση ἀπ' τὰ ἀγγλικά. Ἐκδ. Ἀρτώ, σελ. 292, σχῆμα 15 X20,5, 19,80 φράγκα.

Ὁ Ζουβὲ ἔλεγε γὰ τὸν Γκόρντον: "Τὸν ληστεύουν συνεχῶς καὶ δὲν ἐξαντλεῖται". Σ' αὐτὸ τὸ βιβλίον τοῦ ὁ ἀνεξάντλητος ἀνακαινιστὴς τοῦ σύγχρονου Θεάτρου, διηγεῖται τὰ χρόνια τῆς μαθητείας του ὡς τὸ 1907. 18 σελίδες, εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου.

Μενάνδρου: "Ὁ Δύσκολος". Κωμῶδια σὲ πέντε πράξεις κ' ἕνα πρόλογο. Διασκευὴ τοῦ κειμένου τῆς κωμωδίας ἀπ' τὸν Ἀντρέ Μπατάγι. Ἐκδ. Γκαλιμάρ, στή σειρά "Ὁ μανδύας τοῦ Ἀρλεκίνου". Σελ. 148, σχῆμα 18,5X12, 6 φράγκα.

Μπρέγτ, Μπέρτολτ: "Θέατρο"—"Ἀπαντα. Τόμος 10ος. Ἐκδ. Ἄρς, σελ. 264, σχῆμα 19X14, 9,90 φράγκα.

Περιλαμβάνονται τὰ ἔργα: "Ἀντιγόνη", διασκευὴ ἀπ' τὸν Σοφοκλῆ. Γαλλικὴ ἀπόδοση Μωρίς Ρενώ—"Ὁ παιδαγωγός", διασκευὴ ἀπ' τὸν Λέντζ. Γαλλικὴ ἀπόδοση Ἀρμάν Ζακόμπ καὶ Ἐρνεστ Σελλό—Κοριολάνος, διασκευὴ ἀπ' τὸν Σαίξπηρ. Γαλλικὴ ἀπόδοση Μισέλ Ἀμπάρ.

Σαίξπηρ, Οὐίλλιαμ: "Ἡ ζωὴ Τίμωνος τοῦ Ἀθηναίου". Μετάφραση Πιέρ καὶ Ἐλὲν Γκαβαρῦ. Ἐκδ. Κομεντί ντὲ Μπούρζ, ἀριθ. 1 στή σειρά "Κείμενα καὶ ρεπερτοριο". Σελ. 80, σχῆμα 18X13, 2 φράγκα.

Τσέχωφ, Ἀντόν: Τὸ χιοῦμορ τοῦ Τσέχωφ. Διηγήματα διασκευασμένα γὰ τὸ θέατρο Ν. Γιαντσέφσκυ. Ἐκδ. Σκορπιδὸν στή σειρά "Τὰ φῶτα τῆς ράμπας" σχῆμα 19X14, 5,85 φράγκα.

Ι Τ Α Λ Ι Α

Μάουρο, Τζιάννι: "Ἡ σύντομη εὐτυχισμένη ὥρα του", σελ. 132, 1200 λιρ. Κωμῶδια μεστὴ σὲ ψυχολογικὸ περιεχόμενο. Μία δραματικὴ καὶ ἀνθρώπινη ἱστορία. Σὲ μὴ σοβαρὴ ἀστικὴ οἰκογενεῖα ξεσπᾷ ἕνα σκάνδαλο. Ἐνα σιωπηλὸ ἀγόρι δημιουργεῖ σχέσεις ἰδιαίτερου χαρακτήρα μ' ἕνα ἄλλο συνομήλικό ἀγόρι. Ὑστερα ἀπὸ στιγμὲς ἐφιαλτικῆς ἀγωνίας ἡ μητέρα του παίρνει τὴν ἀπόφαση γὰ μὴ τραγικὴ θυσία: ἀποφασίζει νὰ βοηθήσει τὸ γιὸ τῆς στὴν ἀπόλαυση τῆς σύνομιτης εὐτυχίας του. Πρόκειται γὰ τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ συγγραφέα.

Φό, Ντάριο: "Κωμικὸ Θέατρο" Ἐκδ. Γκαρζάντι, Μιλάνο στή σειρά "Ὁμόμορσι", σχῆμα 16, 2.000 λιρέτες.

Περοῦτσι, Ἀντρέα: "Ἡ τέχνη τῆς προετοιμασμένης καὶ τῆς αὐτοσχέδιας παράστασης". Ἐπιμέλεια κειμένου, εἰσαγωγὴ καὶ βιβλιογραφία Ἀντόν Τζιούλιο Μπραγκάλια. Ἐκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία, στή σειρά "Καινούρια καὶ σπάνια κείμενα". Σελ. 271, σχ. 4, 1.800 λιρ. Κείμενο ἀξιολογώτατο ποὺ ἀπὸ δεκάδες χρόνια τραβᾷ τὴν προσοχὴ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἐρευνητῶν καὶ τῶν μελετητῶν τῆς ἱστορίας τοῦ Θεάτρου. Τὰ ἀντίτυπα τῆς πρώτης καὶ μοναδικῆς ἐκδόσεως τοῦ ἔργου, ποὺ τυπώθηκε στὴ Νεάπολη τὸ 1899, εἶναι σπανιότατα, καὶ τόσο δύσκολο νὰ βρεθοῦν ποὺ εἶναι σχεδὸν ἀδύνατη ἡ μελέτη τοῦ ἐνδιαφέροντος αὐτοῦ βιβλίου. Ἡ ἀνάγκη τῆς ἐπανεκδό-

σεως δὲν μπορούσε νὰ μὴ γίνῃ ἀντιληπτὴ ἀπὸ ἕνα ἱστορικὸ τοῦ Θεάτρου ὅπως ὁ Μπραγκάλια, ἀφιέρωσε στὸν Περούτσι μεγάλο μέρος τῆς πνευματικῆς του δραστηριότητος. Τὸ βιβλίον τοῦ Περούτσι παρουσιάζει ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρον, στὸ δεύτερο μέρος του, πού ἀναφέρεται στὴ μέθοδο τῆς Κομέντια ντελ "Αρτε. Ὁ Μπραγκάλια πρόσθεσε στὸ κείμενο πού ἐπιμελήθηκε μὲ μεγάλη προσοχὴ ἕνα ἱστορικὸ βιογραφικὸ δοκίμιο, πού συμπληρώνεται ἀπὸ βιβλιογραφικὸ παράρτημα.

Μεταφράσεις :

Καμύ, Ἀλμπέρ: "Θέατρο", 2η ἔκδοση. ΜπOMPIάνι, Μιλάνο, σελ. 328, 2.000 Λιρέτες.

Γκαρθία Λόρκα, Φεντερίκο: "Θέατρο". Μετάφραση καὶ εἰσαγωγή Βιττόριο Μποντίνι. Ἐκδ. Εἰνάουτι, Τουρίνο, σελ. 570, σχῆμα 8, 3.500 Λιρέτες.

Ἡ ἔκδοση ἀκολουθεῖ τὴν χρονολογικὴ σειρὰ τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς τοῦ Λόρκα ἀπ' τὸ πρῶτο ἔργο του ὡς τὸν Ἰούνιο τοῦ 1936, ἕνα μῆνα πρὶν ἀπ' τὴ δολοφονία του. Περιλαμβάνονται τὰ ἔργα "Μαριάννα Πινέντα", "Ἡ θαυμαστὴ μπαλωματοῦ", "Οἱ ἔρωτες τοῦ Ντόν Περλιμπλὴ καὶ τῆς Μπελίσας στὸν κήπο", "Τὸ μικρὸ θέατρο τοῦ ντόν Κριστόμπαλ", "Σὰν θὰ περάσουν πέντε χρόνια", "Τὸ Κοινό", "Ματωμένους γάμος", "Γέριμα", "Ντόνα Ροζίτα ἢ ἡ γλῶσσα τῶν λουλουδιῶν" καὶ "Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα Ἀλμπα".

Μπρέχτ, Μπέρτολτ: Θέατρο. Τόμος ΠΙ καὶ ΙΥ. Ἐπιμέλεια Ἐμίλιο Καστελλάνι καὶ Τσέζαρε Κάτζε, Ἐκδ. Εἰνάουτι, Τουρίνο, σελ. 517 καὶ 663, σχῆμα 8, 8.000 λιρέτες.

Οἱ δύο αὐτοὶ τόμοι ὁλοκληρώνουν τὴν ἔκδοση τῶν Ἀπάντων τοῦ Μπρέχτ. Ὁ τρίτος τόμος περιλαμβάνει τὰ ἔργα: "Βάαλ" ἐξπρεσιονιστικὸ δράμα, "Τύμπανα μεσ" στὴ νύχτα", τὸ ἔργο πού χάρισε στὸ Μπρέχτ τὸ Βραβεῖο Κλάιστ, στὰ 1922, "Στὴ ζούγκλα τῆς πόλεως", "Ἡ Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων", "Ἡ συμφωνία". "Αὐτὸς πού συμφωνεῖ, κι αὐτὸς πού διαφωνεῖ", γραμμένο κατ' ἀπομίμηση γαπωνέζικου "νό". Ὁ Τέταρτος τόμος περιλαμβάνει τὰ ἔργα: "Τὰ τουφέκια τῆς μάνας Καράρ", "Καβαλλάρνδες στὴ θάλασσα", "Ἡ ἀντιστάσιμη ἄνοδος τοῦ Ἄρτουτο Οὐ", "Τὸ ὄνειρο τῆς Σιμόν Μασάρ", "Ὁ Σβέικ στὸ δεύτερο παγκόσμιον πόλεμο", "Οἱ μέρες τῆς Κομμουνίας".

Οὐίλλετ, Τζών: "Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ καὶ τὸ Θέατρό του". Μετάφραση Ἐττορε Καπριόλο. Ἐκδ. Περίτσι, Μιλάνο, ἀριθ. 22 στὴ σειρὰ "Δοκίμια", σελ. 343, σχῆμα 8, 3.000 λιρέτες.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΓΓΛΙΑ

Ἐρβιν, Στάν: "Μορφὴ καὶ ἐκτέλεση". Ἐκδ. Φάμπερ. Σελ. 184, μουσικὰ παραδείγματα. 22.5 ἔκ., 30 σελ.

Μαέστρος μὲ πολλὴ πείρα στὶς μουσικὲς ἐκδόσεις, μελετᾷ τὸ θέμα του κατὰ βάθος. Ὑπογραμμίζει τὴν ἀνάγκη πιστότητας στὸν μουσικοσυνθέτη, καὶ παραθέτει μουσικὰ παραδείγματα τῶν δύο-

μιση τελευταίων αἰώνων, ἐξηγώντας γιὰ τοιοῦς λόγους ρυθμοῦ, ἀρμονίας καὶ μέτρου ἢ πιστότητα εἶναι ἀπαραίτητη.

Τάουνεντ, Πήτερ: "Τὸ χού ιζ χού τῆς Μουσικῆς" καὶ "Εὐρητήριο Διεθνῆς τῶν Μουσικῶν". Ἐκδ. Μπάρκες Πήρατζ. 4η ἔκδοση. Σελ. 390, 25.5 ἔκ. 45 σελ. Πρωτοεκδόθηκε τὸ 1935. Δίνει πλούσιες πληροφορίες γιὰ ὅτιδήποτε ἔχει σχέση μὲ τὴ μουσικὴ σ' ὅλον τὸν κόσμον. Δὲν παραλείπει οὔτε νομικὰ καὶ ἱστορικὰ στοιχεῖα καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀγγλίαν προσπαθεῖ νὰ καλύψῃ ὁλόκληρην τὴν Εὐρώπην καὶ τὴν Ἀμερικὴν. Χρησιμότητα γιὰ πληροφοριακοὺς σκοποῦς.

ΓΑΛΛΙΑ

Ντυφούρκ, Νομπέρ: "Μικρὴ ἱστορία τῆς μουσικῆς". Νέα συγχρονισμένη ἔκδοση. Ἐκδ. Λαρούς, σελ. 136, σχῆμα 20X13, 8,50 φράγκα.

Νέα ἔκδοση ἀναθεωρημένη σχολικοῦ ἐγχειριδίου πού γιὰ πρώτη φορὰ κυκλοφόρησε στὰ 1942. Ἔργο μὲ ξεχωριστὴ παιδαγωγικὴ ἀξία πού θεωρεῖται πιά κλασσικὸ στὸ εἶδος του. Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ εἶναι εὐχάριστη κ' ἡ τυπογραφικὴ τοῦ ἐμφάνιση ἰδιαιτέρα προσεγμένη.

Πουλένκ, Φρανσίς: "Ἐμμανυὲλ Σαμπριέ". Ἐκδ. Λα Παλατίν (Γενεύη). Σελ. 191, σχῆμα 19X12, 8 εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου, 8,70 φράγκα.

Βιβλίον γραμμένο σὲ ὕφος συζήτησης γύρω στὸ Σαμπριέ, γέμιστο ἀναμνήσεις, ἀνέκδοτα καὶ σκόρπιες κρίσεις. "Μιὰ πού ἔχω συναντήσει πολλὰ πρόσωπα πού τὸν γνώρισαν ἀπὸ κοντὰ, μοῦ φαίνονται, λέει, ὁ Πουλένκ, πὼς μιλάω γιὰ ἕνα παπὸν μουσικὸ, ἐπιδιώκοντα νὰ κάνα τοὺς ἄλλους ν' ἀγαπήσουν καὶ νὰ θαυμάσουν αὐτὸν τὸν πρῶτον μεγέθους μουσικῶν". Σὲ παράρτημα περιέχονται ἐπιστολὲς κι ἀνέκδοτα ντοκουμέντα.

Σαμουέλ, Κλώντ: "Προκόφιεφ", Ἐκδ. Ντύ Σέιγ, ἀριθ. 16 στὴ σειρὰ "Σολφέζ". Σελ. 192, σχῆμα 18X12, 6,50.

Μιὰ ἀντικειμενικὴ προσπάθεια, συγγραφῆς βιβλίου κατ' εὐθειαν στὰ γαλλικὰ γιὰ ἕνα ξένο μουσικοσυνθέτη. Τὰ στοιχεῖα πού δίνει ὁ συγγραφέας εἶναι ἰδιαιτέρα ἀφθονα γιὰ τὴν περίοδο πού φθάνει στὴν ἐπιστροφή τοῦ συνθέτη στὴν πατρίδα του. Πλούσια εἰκονογράφηση καὶ κριτικὴ δισκογραφία, καθὼς κ' ἡ δημοσίευση τοῦ προσωπικοῦ σημειωματαρίου τοῦ Προκόφιεφ, πού βρέθηκε στὸ Παρίσι, στὰ 1959 ὁλοκληρώνουν τὴν εἰκόνα ἐνὸς συνθέτη πού εἶχε τὸ πάθος τῆς δουλειᾶς καὶ ἔνωθε τὴ χαρὰ τῆς δημιουργίας.

ΙΤΑΛΙΑ

Λένυτι, Ρομπέρτο: "Ἡ μουσικὴ τῶν πρωτογόνων". Ἐκδ. "Ἰλ Σατζιατόρε", Μιλάνο, στὴ σειρὰ "Λὰ Κουλτούρα", σελ. 462, σχῆμα 8, 3.000 λιρέτες.

Ὁ συγγραφέας ἔγραψε αὐτὴ τὴ μελέτη μουσικῆς ἐθνολογίας κατὰ ἀπ' τὸ φῶς τῶν τελευταίων ἀποκαλύψεων καὶ τῶν πρὸ σύγχρονων μεθόδων ἐρεύνης καὶ ἀναλύσεως. Ἀποτελεῖ ὁδηγὸ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς πρωτόγονης μουσικῆς. Στὸ πρῶτο μέρος, ὁ συγγραφέας ἐκθέτει τὶς μεθόδους πού δὲν εἶναι πιά χρήσιμες σήμερα. Στὸ δεύτερο μέρος ἀναλύει τὰ προβλήματα ὕφους τῆς πρωτόγονης μου-

σικῆς τῆς Ἀφρικῆς, τῆς Ὠκεανίας, τῆς Ἀμερικῆς. Τὸ ἔργο περιέχει 137 μουσικὰ ντοκουμέντα καὶ 5 γεωγραφικοὺς χάρτες. Σὲ συμπλήρωμα περιλαμβάνονται: γενικὴ δισκογραφία, πίνακας μουσικῶν παραδειγμάτων, πίνακας ὀνομάτων, κ' ἕνα δοκίμιο γιὰ τὶς εὐρασιατικὲς κι ἀποικιακὲς μελωδίες.

Σκιριντσι, Ἀλμπα Νοβέλα. "Ἡ Ἄρπα. Ἱστορία ἐνὸς ἀρχαίου ὄργάνου". Ἐκδ. Κάρις, Μιλάνο, σελ. 163, σχῆμα 8, 57 εἰκόνες, 1800 λιρέτες.

Ἐνδιαφέρουσα ἱστορία τῆς ἄρπας, πού γιὰ πρώτη φορὰ ἐμφανίζεται πρὶν 4000 χρόνια σὲ αἰγυπτιακὰ ἀνάγλυφα. Ἡ γρήση τῆς καὶ οἱ τελειοποιήσεις τῆς διὰ μέσου τῶν αἰώνων ἀποτελοῦν ἀντικείμενο μελέτης τῆς συγγραφῆς πού ἡ ἴδια εἶναι ἀρτίστα.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΓΓΛΙΑ

Στόρκ, Λεοπόλντ: "Ταινίες βιομηχανικοῦ καὶ ἐμπορικοῦ περιεχομένου". Σύγχρονον μέσον ἐπικοινωνίας. Ἐκδ. Φοίνιξ Χάουξ. Σελ. 188, εἰκονογραφ. 22.5 ἔκ., 35 σελ.

Ὁ συγγραφέας, διαφημιστὴς καὶ εἰδικὸς τοῦ Κινηματογράφου, περιγράφει μὲ ἀπλὰ λόγια τὰ βασικὰ εἶδη τῶν ταινιῶν γιὰ τὴν βιομηχανία (τεχνικῆς ἐκπαιδεύσεως, μεθόδων πωλήσεως, διαφημίσεως, ἱστορικῆς ἐξελιξέως, δημοσίων σχέσεων κλπ.), τὸν τρόπο ἱερασιοποιήσεως καὶ τῆς κυκλοφορίας τους στὸ ἐξωτερικόν. Ἐπιλογή τοῦ εἶδους τοῦ κοινοῦ πού θὰ πρέπει νὰ κερδηθεῖ. Σημαντικὸ τμήμα τοῦ βιβλίου ἀσχολεῖται μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς παραγωγῆς ταινιῶν καὶ τὸ κόστος τῆς παραγωγῆς τους.

ΓΑΛΛΙΑ

Κεβάλ, Ζάν: "Ζὰν Μπεκιέρ". Ἐκδ. Σεγκέρ, στὴ σειρὰ "Σημερινοὺς Κινηματογράφους". Σελ. 224, σχῆμα 13.5X16, 6 φράγκα.

Ὁ συγγραφέας ἀναλύει τὸ χαρακτῆρα τοῦ ἔργου τοῦ σκηνοθέτη Ζὰν Μπεκιέρ. Κείμενα καὶ λόγια τοῦ ἴδιου φωτίζουν τὴν προσωπικὴ του ἀντίληψη γιὰ τὸν Κινηματογράφον. Ἐπιλογή ἀπὸ σικηνές, κριτικὴ ἐπισκόπηση, βιβλιογραφία καὶ φιλομορφία συμπληρώνουν τὴ μελέτη. 16 σελίδες, εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου.

ΙΤΑΛΙΑ

Μανουῦτσι, Τσέζαρε: "Ὁ θεατὴς χωρὶς ἐλευθερία. Ραδιοτηλεόραση καὶ ἐπικοινωνία μὲ τὴ μάζα". Ἐκδ. Λατέρτζα, Μπάρι, σελ. 378, σχῆμα 8, 2.800 λιρέτες.

Ὁ συγγραφέας ἐξετάζει τὴ ραδιοτηλεόραση στὴν Ἰταλία ἀπὸ νομικῆς, πολιτικῆς καὶ μορφωτικῆς πλευρᾶς καὶ ἀναλύει τοὺς ἰδεολογικοὺς καὶ κοινωνικοὺς δεσμούς τῆς. Ὑποστηρίζει τὴν ἀνάγκη μεταρρυθμίσεων πού θὰ βασίζονται σὲ τρεῖς βασικὲς ἀρχές: ἀνεξαρτησία, υπεύθυνη στάση καὶ ἐλευθερία πνευματικῆ.

Μεταφράσεις :

Ἀντερσον, Τζόζεφ καὶ Ρίτσι, Ντόναλντ: "Ὁ γαπωνέζικος Κινηματογράφος". Μετάφραση Ἐττορε Καπριόλο. Ἐκδ. Φελτρινέλλι, Μιλάνο, στὴ σειρὰ "Γεγονότα καὶ ἰδέες". Σελ. 480, εἰκόνες 144, σχῆμα 8, 4.000 λιρέτες.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Μετά τους γαλλικούς και αγγλικούς δίσκους, δημοσιεύεται και δεύτερος κατάλογος δίσκων με θεατρικά έργα σε γερμανική γλώσσα

ΣΙΛΛΕΡ: "Μαρία Στούαρτ".
"Η μεγάλη σκηνή, Πρ. Γ', σκ. 4η. Βασίλισσα Έλισάβετ: Μαρία Μπέκερ, Μαρία Στούαρτ: Γιόανα Μαρία Γκόρβιν, Κόμισ της Λάιτσεστερ: Κάρλ Μπλύμ, Κόμισ της Σριούσπερυ: Χάνς Τιμιγκ.
"Επίσης "Γουλιέλμος Τέλλος".
Πρ. Β', σκ. 1η. Βαρόνος του Άτινχάουζεν: Κούρτ Στίλερ, Ούλριχ φόν Ρούντεντε: Χάνς-Ράινχαρτ Μύλλερ.
Στρ. 33, Νο 42.004, LPES

ΣΙΛΛΕΡ: "Ληστές". Μονόλογοι και σκηνές. Κάρλ Μόορ: Ρόφφ Χέννινγκερ, Φράντς Μόορ: Έρνστ Γκίνσμπεργκ, Πάστωρ Μόζερ: Γκέρντ Μπρύντερν, Ληστές: Λούις Χάμπερκορν, Κλάους Λόγκαν και Κούρτ Τίχου.
Στρ. 33, Νο 44.005, LPES

ΣΙΛΛΕΡ: "Λουίζα Μύλλερ". Τραγωδία σε πέντε πράξεις. Πρόεδρος φόν Βάλτερ, στην αλλη ενός γερμανού ήγεμόνα: Βάλτερ Φράνκ, Φερδινάνδος, γιός του, ταγματάρχης: Βίλ Κβάντφλιγκ, Αύλαρχος φόν Κάλμπ: Λέοπολντ Ρούντολφ, Λαίδη Μίλφορντ, εύνοουμένη του ήγεμόνα: Χαίντεμαρ Χατχάγιερ. Σκηνοθεσία Έρνστ Λότσαρ. Από το Φεστιβάλ Σάλτσμπουργκ 1955.
Στρ. 33, Νο 43.025/27, LPMS. Ειδική συσκευασία με το κείμενο εικονογραφημένο.

ΣΙΛΛΕΡ: "Λουίζα Μύλλερ".
Πράξη Α', σκηνή 7η: Φερδινάνδος-Πρόεδρος. Πρ. Β', σκηνή 3η: Λαίδη Μίλφορντ-Φερδινάνδος και Πρ. Δ', σκ. 7η και 8η: Λαίδη Μίλφορντ-Λουίζα. Έρμινεούου: Βίλ Κβάντφλιγκ, Βάλτερ Φράνκ, Χαίντεμαρ Χατχάγιερ, Μαρία Σέλ.
"Επίσης: "Θάνατος του Βαλλενστάιν". Πρ. Α', σκ. 4η: Βαλλενστάιν και 7η: Βαλλενστάιν-κόμισσα. Πράξη Β' σκ. 3η: Βαλλενστάιν και Πράξη Ε' σκ. 3η Βαλλενστάιν-κόμισσα. Έρμινεούου: Βαλλενστάιν: Βέρνερ Κράους, Κόμισσα Τέρτσκου: Έρμινε Κέρνερ.
Στρ. 33, Νο 43.019, LPMS

ΟΥΓΚΟ ΦΟΝ ΧΟΦΜΑΝΣΤΑΛ:
"Ο Καθένας". Από το φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ. "Επιμέλεια Έρνστ Λότσαρ, Μουσική Άιναρ Νίλσον και Γιόζεφ Μέσνερ. Κύριος ο Θεός: Κάρλ Μπλύμ, Θάνατος: Έρνστ Ντώτς, Ομιλητής: Χέλμουτ Γιάνατς. "Η όρχηστρα της ραδιοφωνίας του Σάλτσμπουργκ ή χορωδία δωματίου και ή όρχηστρα Μοτσαρτέουμ. Διεύθυνση όρχηστρας: Κάρλ Χούντετς.
Στρ. 33, Νο 43.032, LPMS

ΛΕΣΣΙΝΓΚ: "Νάθαν ο σοφός".
"Η παραβολή του δαχτυλιδιού. Νάθαν: Έρνστ Ντώτς, Σουλτάνος: Φράντς Σάφχαϊτλιν.
Στρ. 45, Νο 34.004, EPLS

ΛΕΣΣΙΝΓΚ: "Νάθαν ο σοφός".
Δραματικό ποίημα σε πέντε πράξεις. Νάθαν: Έρνστ Ντώτς, Σουλτάνος Σαλαντίν: Φράντς Σάφχαϊτλιν, Σίττα, αδελφή του: Φερένα Βήτ. Σκηνοθεσία: Κάρλ-Χάιντς Στρούξ.
Στρ. 33, Νο 43.028/29, LPMS. Ειδική συσκευασία. κείμενο εικονογραφημένο.

ΧΑΪΝΡΙΧ ΦΟΝ ΚΛΑΪΣΤ: "Πρίγκηψ του Χόμπουργκ". Πράξη Γ', 4η και 5η σκηνή και Πράξη Δ', 1η σκηνή. Σύζυγος του Έκλέκτορα: Καίτε Χάσκι. Πρίγκηψ Φρειδερίκος: Τόμας Χόλτμαν, Ναταλία: Λιζελότε Ράου, Έκλέκτωρ: Ματίας Βήμαν.
"Επίσης "Η Κατερινούλα από το Χάιλμπρον". Πράξη Α', σκηνή 2η και Πρ. Δ', σκηνή 2α, Κατερινούλα: "Υγκραντ Άντρέ, Κόμισ του Στράλ: "Έριχ Σέλοβ, Κόμισ "Όττο: Γιόζεφ Ντάμεν. "Επιμέλεια: Έρνστ Γκίνσμπεργκ. Στρ. 33, Νο 42.013, LPES

ΧΑΪΝΡΙΧ ΦΟΝ ΚΛΑΪΣΤ: "Πενθεσίλεια". Σκηνή 15η: Πενθεσίλεια: Μ. Μπέκερ, Άγγιλλεύς: Σεμπάστιαν Φίσερ.
"Επίσης: "Αμφιτρύων". Από την Β' πράξη, τέταρτη και πέμπτη σκηνή, "Αλκμήνη: Έλφριντε Κούτσαμαν, Χάρις: "Ελιζαμπετ Γκαϊμπελ, Ζεύς: Βίλ Κβάντφλιγκ. Διεύθυνση: Έρνστ Γκίνσμπεργκ. Στρ. 33, Νο 45.048, LPMS

ΦΡΑΝΤΣ ΓΚΡΙΑΠΑΡΤΣΕΡ: "Κύματα της θάλασσας και κύματα της αγάπης". Οί μονόλογοι.
Στρ. 33, Νο 43.002, LPMS

Ενας από τους μεγάλους του σύγχρονου Γαλλικού Θεάτρου, ο Ζαν Άνουιγ, έχει μεγάλη ζήτηση και στον κινηματογράφο. "Ο Μπέκετ ή η τιμή του Θεού", το πιο πολύκροτο από τα τελευταία έργα του, θά γυρισθεί τώρα ταινία. Τόν επώνυμο ρόλο θά δημιουργήσει στην όθονη ο Σερ Λώρενς Όλιβιε, με σκηνοθέτη τόν Πήτερ Γκλένβιλ.
— Στο μεταξύ, ένα άλλο από τα πιο εντυπωσιακά έργα του Άνουιγ, "Το Βάλς των ταυρομάχων" έγινε ήδη ταινία από τόν Άγγλο σκηνοθέτη Τζών Γκίλερμιν. Δείγμα κι αυτό τής προτίμησης που δείχνουν οι Βρεταννοί κινηματογραφιστάι στο Γαλλικό θέατρο (όρα και "Τοπάζ"). Στο "Βάλς των ταυρομάχων" — παραγωγή του Όργανισμού Άρθουρ Ράινκ — πρωταγωνιστεί ο πολυσύνθετος Πήτερ Σέλλερς, πλαισιωμένος από την Γαλλίδα Νταννύ Ρομπέν, τόν Τζών Φραϊνζερ, την Μάργκαρετ Λέυτον και τόν Σύριλ Κιούζακ.

Άκόμα μιά παγκόσμια θεατρική επιτυχία, τó "Περιμένοντας τόν Γκοντό" του Σάμουελ Μπέκετ — που στην Ελλάδα έγινε γνωστό από τή δημοσίευσή του στο τρίτο τεύχος του "Θεάτρου" — θά γυρισθεί σύντομα ταινία. Τό πολύκροτο έργο θ' αποτελέσει τή βάση ενός τολμηρού σέ καλλιτεχνική έκφραση φίλμ. Θά είναι παραγωγή μιάς νέας εγγλεζικης κινηματογραφικης εταιρίας, που ιδρύθηκε από τόν διακεκριμένο ήθοποιό Πήτερ Ο' Τούλ, πρωταγωνιστή στο φίλμ "Λώρενς τής Αραβίας". "Η σκηνοθεσία θ'

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε κάθε τεύχος, στη στήλη αυτή, καταγράφονται τα παλιά ή νέα θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' ολόκληρο τόν κόσμο.

ανάθεθε στον Ρόμπιν Μίττλερ και τó βάρος τής έρμηνείας τών δυό βασικών ρόλων θά έπωμισθοούν ο Πήτερ Ο' Τούλ και ο Χοσέ Φερρέε.

Οι άθηναίοι θεατρόφιλοι θά θυμούνται τήν κωμωδία "Τρεις άγγελοι", που παίχθηκε πριν χρόνια στο "Κυβέλης" από τους αξέχαστους Γιόργκο Παπά και Άπόστολο Άβδη κι από τó ζευγάρι Έλλης Λαμπέτη και Δημήτρη Χόρν. Τό πετυχημένο αυτό έργο μεταφέρεται τώρα στην όθονη σε στυλ μουσικης κωμωδίας. Ο Άζναβούρ γράφει μουσική και τραγούδια. Τίτλος του φίλμ "Ηρθαν τρεις άγγελοι". Ο ακριβής θεατρικός τίτλος ήταν "Η κουζίνα τών άγγέλων". Πρωταγωνιστοούν οι Μουλουντζι, Ζακλίν Μπουαγιέ, Πιέρ Ντετάν και Χιούγκ Όφφράυ.

"Υπέρ τής Λουκρητίας": Τό ιδιαίτερα ενδιαφέρον ψυχολογικό δράμα του Ζαν Ζιραντού, μέ άξονα τή συζιγική απιστία — που άναγγέλθηκε στο χειμερινό Δραματολόγιο του Θεάτρου Έλσας Βεργύ — πρόκειται νά μεταπλαστεί σε φίλμ από έναν βασικό εκπρόσωπο του Γαλλικού νέου κύματος, τόν Ζαν Λυκ Γκοντάρ. Ο πασίγνωστος Γάλλος κωμικός Φερναντέλ θά είναι ο πρωταγωνιστής τής

κινηματογραφικης φαρσοκωμωδίας του Ζύλ Γκρανζιέ "Τό ταξίδι στο Μπίαριτζ", που βασίζεται σε θεατρικό έργο του Ζαν Σαρμάν.

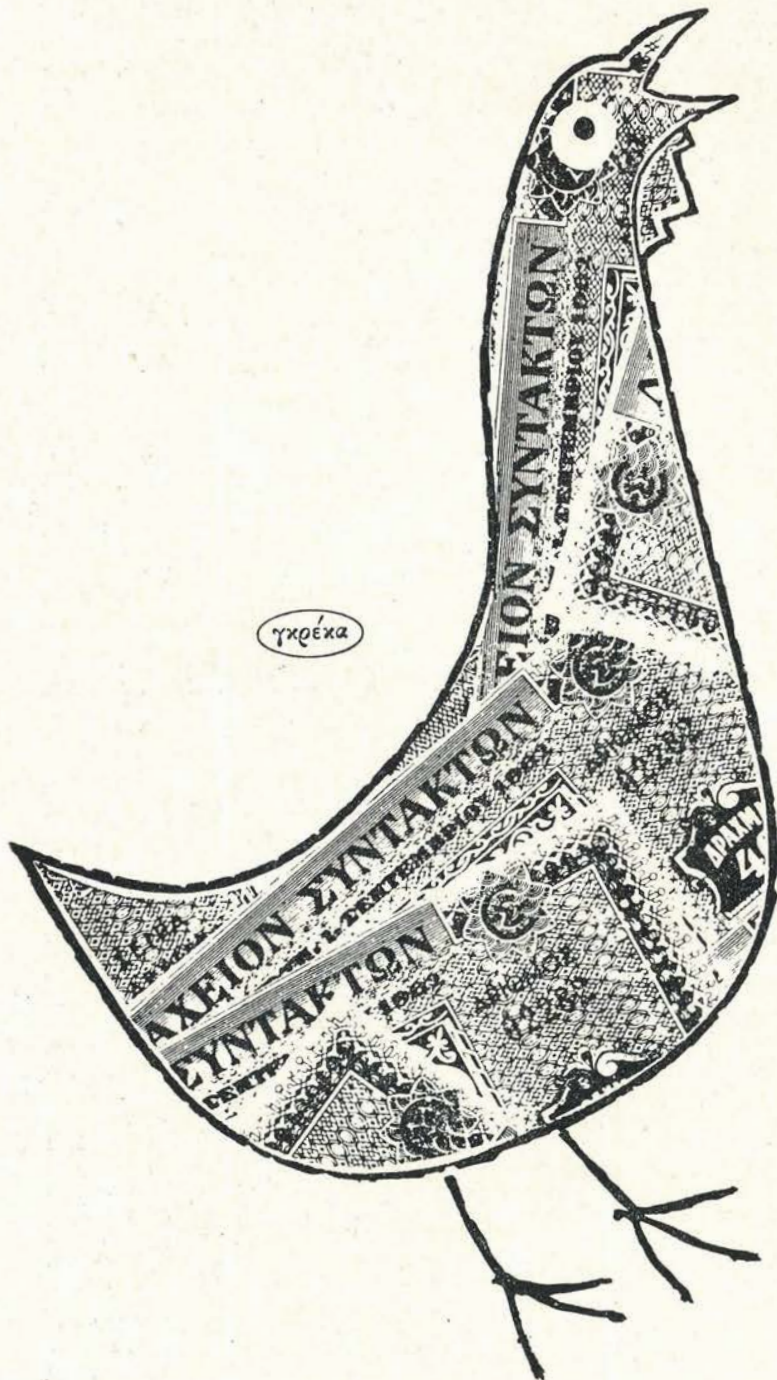
"Ένα από τα τελευταία έργα του Μπροντγουαίη που μεταφέρονται στην όθονη είναι "Η εκλογή του κριτικού". Τό φίλμ σκηνοθετεί ο Ντόν Γουάις εκτός δε από τόν Μπόμπ Χόπ και τήν Λούσιλ Μπώλ, παίζουν ή Μαίρυν Μάξγουελ, ή Τζέσσυ Ρόυς Λάντις, ή Κάθου Μπέννετ, ο Τζιμ Μπάκους, ο Τζών Ντένερ κ.ά.

Σημειώνουμε (έστω και καθυστερημένα) τó φίλμ "Τοπάζ" — από τó όμώνυμο έργο του Μαρσέλ Πανιόλ — στο όποιο πρωταγωνιστεί ο διάσημος Βρεταννός κωμικός Πήτερ Σέλλερς, που είναι και ο σκηνοθέτης. Παρτεναίρ του, ή Νάντια Γκρέυ.

Γυρίστηκε, επίσης, ταινία "Τό παλιό κινίδι τής μοναξιάς" (αθθεντικός τίτλος "Δύο σάν τραμπάλα") του Ούίλιαμ Γκίμπσον. Τό σενάριο γράφτηκε άπ' τόν ίδιο τόν Γκίμπσον, σκηνοθέτης ο Ρόμπερτ Γουάιζ, και πρωταγωνιστάι ή Σίρλεϊ Μάχ Λέην κι ο Ρόμπερτ Μίτσαμ.

Ζωή και Κόττα

Θὰ περάσουν οί φετεινοί τυχεροί του Λαχειου Σνντακτων



ΑΓΟΡΑΣΤΕ
ΣΗΜΕΡΑ
**ΛΑΧΕΙΑ
ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ**

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΛΑΧΝΟΣ ΜΙΑ
ΟΛΟΚΛΗΡΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ

ΑΙ ΠΡΟΝΟΜΙΟΥΧΟΙ

ΣΕΙΡΑΙ 1^η ΕΩΣ ΚΑΙ 10^η ΕΧΟΥΝ
ΕΙΔΙΚΑ ΚΕΡΔΗ

**ΕΝΑΣ ΛΑΧΝΟΣ
4 ΚΕΡΔΗ**

- ✓ 1 ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΜΕ ΠΛΗΡΗ ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟ
- ✓ 1 ΜΑΓΑΖΙ
- ✓ 1 ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ
- ✓ 50.000 ΜΕΤΡΗΤΑ

ΚΑΘΕ ΣΕΙΡΑ ΕΧΕΙ ΤΑ ΔΙΚΑ ΤΗΣ ΚΕΡΑ-
ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ ΜΕΤΡΗΤΑ - ΤΑ ΛΑ-
ΧΕΙΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΣΕΙΡΩΝ ΜΕΤΕΧΟΥΝ
ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΕΝΙΚΩΝ ΚΕΡΔΩΝ.

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονη Τράπεζα

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

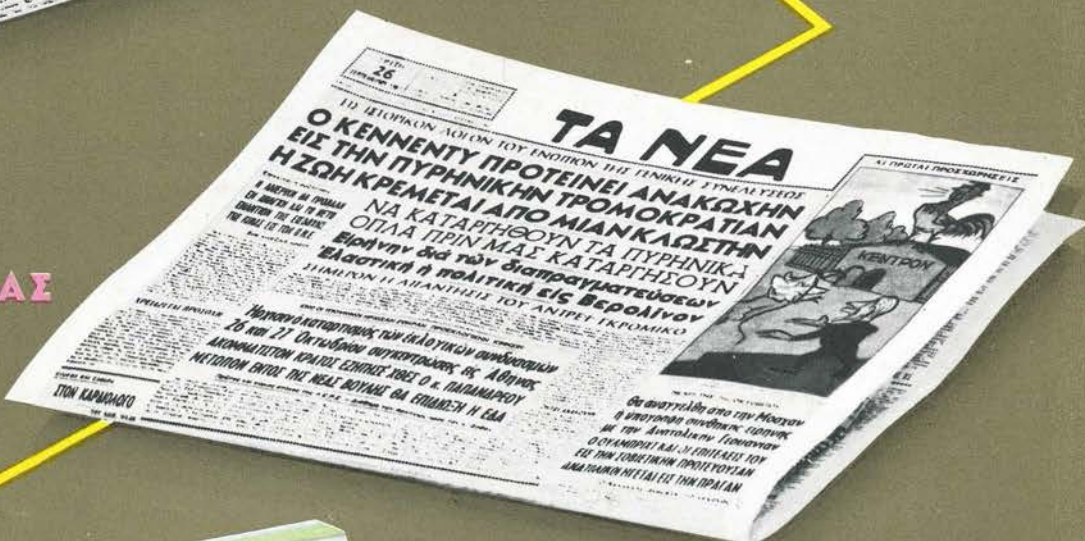
ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρέτησως*

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



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ