

# ΘΕΑΤΡΟ



7

Ημερομηνία

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1963



Σειρά καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων  
μέ ἔντονον διεθνές ἐνδιαφέρον

**ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ**



**ΤΟ ΤΗΛΕΦΩΝΟ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

**ΑΘΗΝΩΝ**  
235-524

**ΑΚΡΟΠΟΛ**  
614-481

**ΑΛΦΑ**  
526-888

**ΑΜΙΡΑΛ**  
624-187

**ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ**  
523-242

**ΒΕΑΚΗ**  
523-522

**ΒΕΡΓΗ**  
235-235

**ΔΗΜΟΤ. ΠΕΙΡΑΙΩΣ**  
471-351

**ΔΙΑΝΑ**  
626-956

**ΔΙΟΝΥΣΙΑ**  
624-021

**ΕΘΝ. ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ**  
612-461

**ΚΑΛΛΟΥΤΑ**  
875-410

**ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ**  
221-559

**ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ**  
614-592

**ΚΥΚΛΙΚΟ**  
615-437

**ΛΑΜΠΕΤΗ**  
626-702

**ΜΟΥΣΟΥΡΗ**  
227-248

**ΜΠΟΥΡΝΕΛΗ**  
525-262

**ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ**  
527-497

**ΠΑΠΠΑ**  
628-719

**ΠΟΡΕΙΑ**  
819-982

**ΤΕΧΝΗΣ**  
228-709

**ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ**  
627-248



**ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΛΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ**



ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΕΙΟΝ  
**ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ  
ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΗ**

22.000 ΤΟΝΝΩΝ

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

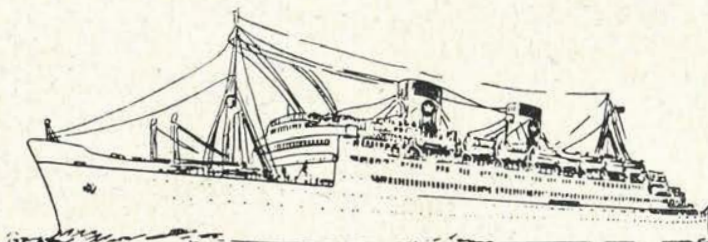
**27 ΜΑΡΤΙΟΥ**  
&  
**29 ΑΠΡΙΛΙΟΥ**

*Διὰ*

**ΚΑΝΑΔΑ - ΝΕΑΝ ΥΟΡΚΗΝ**

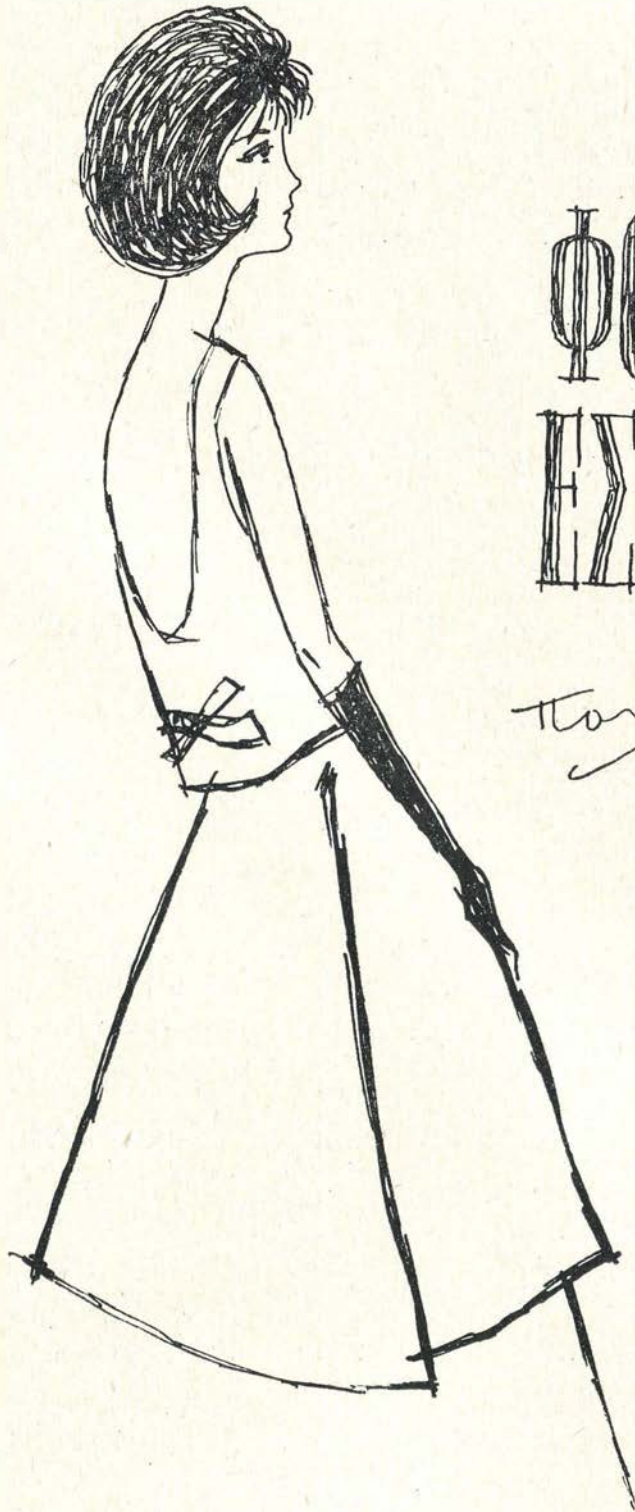
ΜΕ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΕΙΣ  
**ΜΕΣΣΗΝΑ - ΠΑΛΕΡΜΟ - ΝΕΑΠΟΛΙΝ**  
**ΓΙΒΡΑΛΤΑΡ/ΑΛΓΕΣΙΡΑΣ**

Δι' εισιτήρια και εξασφάλισιν θέσεων αποταθήτε εις όλα  
τά ανεγνωρισμένα Γραφεία Τουρισμού και Μεταναστεύσεως



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ  
**ΕΘΝΙΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ ΑΜΕΡΙΚΗΣ**  
ΕΛ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 10, ΤΗΛ. 625,571-72-73-75

Άλφα



ΦΟΡΕΜΑΤΑ  
ΕΣΦΡΡΟΥΧΑ

Πορτογαλίας

**ΑΦΟΙ ΤΣΙΤΣΟΠΟΥΛΟΙ**

ΕΡΜΟΥ • ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ



# ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα*

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

---

# ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου  
ἐξυπηρησιότητος*

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

Χρόνος Β' Τεύχος 7  
 Ίανουάριος-Φεβρουάριος 1963

Γραφεΐα: Σισίνη 35  
 (Παραπλεύρως Χίλων, Ταχ. τομ. 612)  
 Νέο τηλέφωνο 723-259

\*

Διευθυντής  
**ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ**

\*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30  
 Συνδρομή έτησΐα δρχ. 150  
 Έξωτερικό: Δολάρια 10  
 Όργανισμῶν κλπ. δρχ. 500

\*

Τὸ "Θέατρο" τυπώνεται στὸ  
 Έργοστάσιο Γραφικῶν Τεχνῶν  
 Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-  
 πούλου 44, τηλέφωνο 715-706

Στοιχειοθεσία: Μονοτυπικὸ  
 συγκρότημα Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ  
 Σωκράτους 39, τηλεφ. 525.621

Έκτύπωση ἐξωφύλλου ὄφσσετ  
 Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,  
 Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Τὰ κλισέ είναι τοῦ Τσιγκο-  
 γραφείου Ἀδελφῶν ΛΑΪΟΥ,  
 Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

\*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ  
 Ὑπεύθυνος ὑλης  
 Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου  
 Νικ. Κοντορός, Μ. Ἀσίας 1

\*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΞΕΦΥΛΛΟΥ:



Μακέτα τοῦ Γιάννη Μόραλη

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Στην ύπηρεσία τοῦ Θεάτρου.—Πρωτίστως ἔργο Ἑλληνικό.—Ράπισμα κατὰ τοῦ Ἑθνικοῦ.—Τρία Ἑλληνικά μονόπρακτα.—Καιρὸς γιὰ κάτι θετικό.—Βασικά θεατρικά κείμενα.—Τὸ "Paradoxe" τοῦ Ντιντερό σελ. 7
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: Ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη σελ. 9  
 ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: Ἀνέκδοτες θεατρικὲς σημειώσεις καὶ σκίτσα. Ἀνακοίνωση Κ. Μελίκ - Ζαχάρωφ. Μετάφραση Ἀλέξη Πάρνη σελ. 10  
 ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: Ἀπόψεις γιὰ τὸ Θέατρο σελ. 15  
 ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: Στενογραφημένη διδασκαλία. Τὸ "σύστημα" στὴν πράξη. Μετάφραση Κ. Σταματίου σελ. 19  
 ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: Ἡ ζωὴ μου στὴν Τέχνη. Αὐτοβιογραφικὲς σελίδες: Τὸ Θέατρο στὴν Ἐπανάσταση. Μετάφραση Νίκου Γκάτσου σελ. 23  
 DENIS DIDEROT: Τὸ "παρόδοξο" τοῦ ἠθοποιῦ. Μετάφραση Τάκη Δραγῶνα σελ. 37
- ΠΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** ΤΑΚΗ ΧΑΤΖΗΝΑΓΝΩΣΤΟΥ: "Ὁ Ψαρόγιαννος". Μονόπρακτο, σὲ τρεῖς εἰκόνες. Σκηνικό: Ν. Νικολάου σελ. 47  
 ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗ: "Οἱ ἔνοχοι". Μονόπρακτο. Σκηνικό: Σπύρου Βασιλείου σελ. 51  
 ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ: "Ὁ Ἀρχιτέκτων". Σατιρικό μονόπρακτο, σὲ τρεῖς εἰκόνες. Σκηνικό: Γιῶργου Βακαλό σελ. 55
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ:** Ν. ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ: Ἐλάχιστα γιὰ τὸ θαῦμα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου σελ. 26  
 ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Ὁ Διχασμὸς στὸ Θέατρο. Λογοκρισία, διῶξεις, βανδαλισμοὶ σελ. 28
- ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ:** Ἐξή πορτραῖτα Στανισλάβσκι. ΕΡΒΙΝ ΠΙΣΚΑΤΟΡ: Ἡ Δύση τοῦ χρωστᾶ πολλά.—ΤΑΎΡΟΝ ΓΚΑΘΡΗ: Δὲ μ' ἐνθουσίασε οὔτε μ' ἐπηρεάσε.—ΚΑΤΑΕΦ: Ἐνας καλόκαρδος πεισματάρης.—ΟΧΛΟΠΚΩΦ: Μᾶς ἀπεκάλυψε τὸν ἄνθρωπο.—ΡΑΒΕΝΣΚΙΧ: Πρῶτα ἀπ' ὄλα ἦταν Ρῶσος.—ΤΣΕΡΝΕΣΚΑΓΙΑ: Γλυκὸς στὸν Μέγιερχολντ σελ. 59  
 C. MAROWITZ: Τὸ "Σύστημα" ταλαιπωρεῖται σελ. 63  
 Κ.Τ.Λ.: Ἡ κακὴ διανομὴ τῶν ρόλων σελ. 64  
 ΜΠΟΡΙΣ ΠΟΛΕΒΟΪ: Τὸ σοβιετικὸ Θέατρο σελ. 64
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** CLAUDE PLANSON: Ἰονέσκο πρὸς Πισκάτορ. Ἡ ἀλήθεια στὴν Τέχνη καὶ ἡ δῆθεν πρωτοπορία σελ. 67  
 ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: Ἡ ἔλλειψη καλῶν ἔργων ὀδηγεῖ σὲ νέο καρτέλ τὰ θέατρα τοῦ Παρισιοῦ σελ. 68  
 PHILIPPE BERARD: Ἐντουαρντ Ἀλμπη, ἕνας Ἀμερικανὸς συγγραφέας μεγαλάνει στὸ Μπρούκλιν σελ. 69  
 JEAN MAUROΥ: Ἐγκαινιάστηκε στὴ Γενεύη τὸ πῶ μοντέρνο θέατρο σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμο σελ. 70
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Νέα Ἀγγλικά, Γαλλικά, Ἰταλικά καὶ Ἀμερικανικά βιβλία γιὰ Θέατρο, Μουσική, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 72
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:** Δίσκοι μὲ θεατρικά ἔργα στὰ γαλλικά καὶ ἀγγλικά σελ. 74
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:** Θεατρικά ἔργα ποὺ γυρίζονται ταινίες σελ. 74

# ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 1 ΜΑΡΤΙΟΥ

Ὡρα 8.30 μ.μ.

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

M A N O N

J. MASSENET

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ.....	ANTIOXOS EYAGΓEΛATOΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ.....	REMO DELLA PERGOLA
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ.....	MIX. ΒΟΥΡΤΣΗΣ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ & ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΝΔΥΜΑΣΙΩΝ....	ΕΛΛΗ ΣΟΛΟΜΩΝΙΔΟΥ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ.....	ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ

Ἐκτακτος συμμετοχή τοῦ Ἴταλοῦ τενόρου NTOPO ANTONIOLI

★

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 15 ΜΑΡΤΙΟΥ

Ὡρα 8.30 μ.μ.

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

R I G O L E T T O

G. VERDI

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ.....	ΒΥΡ. ΚΟΛΑΣΗΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ.....	REMO DELLA PERGOLA
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ.....	MIX. ΒΟΥΡΤΣΗΣ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ.....	M. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ.....	B. ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ.....	ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ

Ἐκτακτος συμμετοχή τοῦ βαρυτόνου ΚΩΣΤΑ ΠΑΣΧΑΛΗ τῆς Κρατικῆς Ὀπερας τῆς Βιέννης

★

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 19 ΑΠΡΙΛΙΟΥ

Ὡρα 8.30 μ.μ.

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

S I M O N B O C C A N E G R A

G. VERDI

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ.....	T. ΚΑΡΑΛΙΒΑΝΟΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ.....	REMO DELLA PERGOLA
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ.....	MIX. ΒΟΥΡΤΣΗΣ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ - ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ.....	ΡΙΤΑ ΧΑΡΙΣΙΑΔΟΥ

Ἐκτακτος συμμετοχή τοῦ βαθυφώνου ΝΙΚΟΥ ΜΟΣΧΟΝΑ τῆς Μετροπόλιταν Ὀπερας καὶ τοῦ βαρυτόνου ΤΖΩΝ ΜΟΔΙΝΟΥ

★

Κατὰ τοὺς μῆνας Μάρτιον καὶ Ἀπρίλιον θὰ ἐπαναληφθοῦν τὰ ἔργα : "ΝΤΑΜΑ ΠΙΚΑ" τοῦ Π. Τσαϊκόφσκυ, "ΧΡΙΣΤΙΝΑ" τοῦ Θ. Σακελλαρίδου, "ΝΥΧΤΑ ΒΕΝΕΤΙΑΣ" τοῦ Γ. Στράους, "ΒΡΑΔΥΑ ΜΠΑΛΛΕΤΟΥ", "ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ ΡΟΥΣΤΙΚΑΝΑ" τοῦ Π. Μασκίβι, "ΠΑΛΗΝΑΤΣΟΙ" τοῦ Ρ. Λεονκαβάλλο, "ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΪ" τοῦ Τ. Πουτσίνι, "ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΤΗΣ ΤΣΑΡΝΤΑΣ" Ε. Κάλμαν καὶ "ΚΟΥΡΕΥΣ ΤΗΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ" τοῦ Τζ. Ροσσίνι.



# Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

## ★ Στήν ύπηρεσία τοῦ Θεάτρου

Στήν ἴδια θέση, μέ τόν ἴδιο τίτλο καί τά ἴδια στοιχεῖα, δημοσιεύτηκε στό πρῶτο τεῦχος τοῦ “Θεάτρου”, ἡ παρακάτω λακωνική δήλωση: “Δημιουργήσαμε ἕνα καινούριο ὄργανο στήν ύπηρεσία τοῦ Θεάτρου. Δέ θά σπαταλήσουμε χῶρο καί χρόνο γιά ἐπαγγελίες ἀμφιβόλου πραγματοποίησεως. Ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο τοῦ “Θεάτρου” δίνουν τό ὕψος καί τό ἦθος του. Τό Κοινόν εἶναι σέ θέση νά τά ἐκτιμήσει. Μιά μόνον ὑπόσχεση θά δώσουμε: Κι ἀπό τή νέα αὐτή ἐπαγγελία, θ’ ἀγωνιστοῦμε χωρίς φόβο, ἀλλά μέ πάθος. Πάθος γιά τήν ἐξυγίανση καί τήν ἀνοδο τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου”. Μέ τό σημερινό τεῦχος, τό “Θέατρο” μπαίνει στό δεύτερο χρόνο τῆς ζωῆς του. Δέ θά σπαταλήσει χῶρο καί χρόνο γιά ν’ ἀπαριθμηθεῖ τί πέτυχε σ’ ἕνα τόσο σύντομο χρονικό διάστημα. Τοῦ φτάνει ἡ ἱκανοποίηση πῶς μπορεῖ ἄφοβα νά θυμίσει τήν πρώτη ὑπόσχεσή του. Τό Κοινόν εἶναι σέ θέση νά ἐκτιμήσει ἂν τήν ἐξεπλήρωσε.

## ★ Πρωτίστως, ἔργο Ἑλληνικό

Τό “Θέατρο” γνῶρισε τήν ἀγάπη καί τή συμπάρασταση τῶν ἀγνῶν φίλων τοῦ Θεάτρου ἀλλά καί τό ἄσπονδο μῖσος τῶν ἀμαρτωλῶν θεατρικῶν παραγόντων. Ἀντιμετώπισε πλεγκτάνες, μικρότητες, χυδαίότητες. Οὔτε ποτέ τίς λογάρισε, οὔτε καί θά καταδεχθεῖ νά τίς ἀπαριθμηθεῖ. “Ὅλα αὐτά τά ἀντισταθμίζει ἡ ἱκανοποίηση πού προσφέρει ἡ ἐκπλήρωση ἐνός χρέους. Ἐτσι ἀντιμετώπισαν τήν ἐκδοσή του, ὅσοι μοχθοῦν γιά τό “Θέατρο”. Γι’ αὐτό, ὅσα ἐμπόδια κι ἂν παρεμβληθοῦν, τό “Θέατρο” θά συνεχίσει μέ ἐπιμονή καί συνέπεια τήν προσπάθεια πού ἀνέλαβε γιά τήν ἐξυγίανση καί τήν ἀνοδο τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Κύριος στόχος, πάντοτε: Ἡ προαγωγή τῆς Ἑλληνικῆς δραματουργίας. Πεποίθηση ἀμετάθετη: Χωρίς ἀξιόλογη ντόπια θεατρική παραγωγή, δέ θ’ ἀποκτήσουμε γνήσια θεατρική ζωή. Γιά μᾶς, δέν ὑπάρχει βασικότερο χρέος ἀπέναντι στό Ἑλληνικό Θέατρο.

## ★ Ράπισμα κατά τοῦ Ἑθνικοῦ

Ἡχηρότατο ράπισμα κατά τοῦ Ἑθνικοῦ. Κατεφέρθη ἀπό τό Κρατικό Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος. Ὁ τόσο νεαρός ἀκόμα Θεατρικός Ὄργανισμός εἶχε τήν παλληκαριά νά ἐγκρίνει παμπνηφεί καί ν’ ἀνεβάσει μέ μοναδική στοργή τό “Νησι τῆς Ἀφροδίτης” τοῦ Ἀλέξη Πάρνη. Ἐνα νεοελληνικό ἔργο, πρωτοφανέρωτου συγγραφέα, πού προέρχονταν, μάλιστα, ἀπό τό σοβιετικό βορρᾶ. Μέ τήν ἀπόφασή του αὐτή — πού ἐγγράφεται τιμητικά στό ἐνεργητικό τῆς Διοικήσεώς του — τό Κρατικό Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος ἀπέδειξε πῶς κατάλαβε αὐτό πού, τρεῖς ὀλόκληρες δεκαετίες, δέ θέλησε νά καταλάβει τό Κρατικό τῆς Ἀθήνας: Τό χρέος του ἀπέναντι στό Ἑλλη-

νικό ἔργο. Τό Κοινόν τῆς Θεσσαλονίκης ἐπιδοκίμασε πανηγυρικά τήν πρωτοβουλία του. Ἀπόδειξη, ἡ σειρά παραστάσεων τοῦ ἔργου καί ὁ ἀριθμός τῶν θεατῶν — πρωτοφανεῖς γιά τά θεατρικά χρονικά τῆς Βορείου Ἑλλάδος — πού φέρνουν τό Κρατικό Θεσσαλονίκης ἐπί κεφαλῆς ὄλων, καί τῶν ἀθηναϊκῶν ἀκόμα, θεάτρων! Ἀλλά, ἡ ἐπιτυχία τοῦ “Νησιοῦ τῆς Ἀφροδίτης” δέν ἀποτελεῖ μόνον ἠχηρότατο ράπισμα γιά τό λεγόμενο Ἑθνικό Θέατρο, μέ τήν τόσο ἀνθετική πολιτεία. Καταρίπτει καί τόν ἀνέντιμο μῦθο, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖον τό Κοινόν δέν ἐνισχύει, δῆθεν, τά Ἑλληνικά ἔργα ποιότητος. Μῦθο, πού ἐφεύραν καί διαδίδουν οἱ ἐμπορευόμενοι τό Θέατρο θιασάρχες, γιά νά δικαιολογοῦν τήν καταφυγή τους στίς εὐτελεῖς ἐγχώριες φαρσοκωμωδίες καί τά εὐτελέστερα κατασκευάσματα τοῦ διεθνούς βουλεβάρτου καί τῆς δῆθεν πρωτοπορίας. Τό “Θέατρο” δικαιούται νά αισθάνεται ἰδιαίτερη ἱκανοποίηση. Ὅχι μόνο γιά τή μίληση πρῶτο γιά τόν Ἕλληνα συγγραφέα. Οὔτε γιά τή δημοσίευση τοῦ ἔργου του. Κυρίως, γιά τή δικαίωσιν τοῦ ἀγῶνας πού διεξάγει γιά τήν προαγωγή τῆς ντόπιας θεατρικῆς παραγωγῆς. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία: Ἡ ἐπιτυχία τοῦ “Νησιοῦ τῆς Ἀφροδίτης” ἀνοίγει ἕνα δρόμο στό Ἑλληνικό ἔργο.

## ★ Τρία Ἑλληνικά μονόπρακτα

Οἱ σκέψεις πού ὀδήγησαν τό “Θέατρο” στή δημοσίευση καί τήν προβολή τοῦ “Νησιοῦ τῆς Ἀφροδίτης”, τό ὀδηγοῦν γάρα νά καταχωρήσει στίς σελίδες του τρία μονόπρακτα, γραμμένα ἀπό τρεῖς ἄλλους νέους Ἑλληνες συγγραφείς. Εἶναι κ’ οἱ τρεῖς ἀγνωστοί, ἀπαρουσίαστοι, ἀπαιχοί στό Θέατρο. Τά ἔργα τους δέν εἶναι, βέβαια, ἀριστουργήματα. Ἐχουν, ὅμως, πολλά προτερήματα — χωρίς, φυσικά, νά τοῦς λείπουν καί τά ἐλαττώματα. Εἶναι διαφορετικά μεταξύ τους, ἀλλά καί ἀντιπροσωπευτικά γιά τίς κατευθύνσεις πού ἀκολουθοῦν οἱ νέοι Ἕλληνες συγγραφείς. Τό πρῶτο, “Ὁ Ψαρόγιαννος” — ἔργο ἄδρῶ μέ λιτότητα Τραγωδίας — ἀνήκει στόν Τάκη Χατζηαναγνώστου, γνωστό καί βραβευμένο νέο πεζογράφο. Τό δεύτερο, “Οἱ ἔνοχοι” — μοντέρνο σέ τεχνολογία ἀλλά καί μέ στόχο — στόν Χρῆστο Σαμουηλίδη, νέο φιλόλογο, λαογράφο καί ποιητή. Τό τρίτο, “Ὁ Ἀριστεύκτων” — ἕνα μοντέρνο σατιρικό παιχνίδι — στή Φώφη Τρέζου, πού ἔχει σπουδάσει... Γεωπονία. Κ’ οἱ τρεῖς εἶναι νέοι. Κ’ οἱ τρεῖς ἔχουν γράψει ἀπό δέκα ἔργα! Κ’ οἱ τρεῖς ἔχουν τό ἴδιο παράπονο πού ἔχουν ὅλοι οἱ νέοι θεατρικοί συγγραφείς μας: Οἱ θιασάρχες ὄχι μόνο δέν τοῦς ἀνεβάζουν ἔργα, ὄχι μόνο δέν τά διαβάζουν, ἀλλ’ οὔτε κἂν τά βρίσκουν γιά νά τοῦς τά ἐπιστρέψουν! Τό “Θέατρο” τοῦς παρουσιάζει μέ ἰδιαίτερη χαρά. Τό Κοινόν θά ἐκτιμήσει τήν προσπάθειά τους. Ἄς σημειώσω, ὅμως, καί τά ὀνόματά τους. Ἄν βροῦν λίγη στοργή καί βοήθεια, εἶμαστε βέβαιοι πῶς θά μείνουν καί θά προσφέρουν στό Θέατρο. Καί κάτι ἄλλο: Τρεῖς διακεκριμένοι σκηνογράφοι — ὁ Σπύρος Βασιλείου, ὁ

Γιώργος Βακαλό κι ο Νίκος Νικολάου — δέχτηκαν πρόθυμα να ένισχύσουν την πρώτη παρουσίαση των νέων συγγραφέων, με τρεις ταιριαστές σκηνογραφίες τους. Ή ευγενική τους πράξη αξίζει τόν έπαινο. Και τις θερμές ευχαριστίες μας.

## ★ Καιρός για κάτι θετικό

Δέν πέρασε τεύχος χωρίς να τό γράψουμε : Τό Έθνικό Βραβείο Θεάτρου — ό διαγωνισμός του ύπουργείου Παιδείας — μένει θεσμός χωρίς καμιά άξία, άν δέν εξασφαλίσει και τό άνέβασμα του βραβευμένου έργου στη σκηνή. Και προσθέταμε : Άφού τό λεγόμενο Έθνικό Θεάτρο άρνείται να έκτελέσει και τό ελάχιστο αυτό χρέος άπέναντι στην Έλληνική θεατρική παραγωγή, μία μόνο λύση άπομένει : Τό Ύπουργείο Παιδείας να έπιχορηγή έναν ελεύθερο θίασο, πού θ' άνεβάξει τό έργο. Ή Κριτική Έπιτροπή του διαγωνισμού υιοθέτησε την πρότασή μας. Την εισήγησε έπίσημα στον Ύπουργό της Παιδείας, εκείνος την άπεδέχθη και δήλωσε πώς, άπ' τό χρόνο, τό κράτος θα έπιχορηγή τό θίασο πού θ' άνεβάξει τό βραβευμένο έργο. Δέ βιάζομαστε να χειροκροτήσουμε την ύπουργική ύπόσχεση. Κι ός δόθηκε δημοσία. Πικρή πείρα μάς διδάξε να περιμένουμε. Όστόσο, ή χειρονομία αυτή θα μπορούσε να είναι μία καλή άρχή για τή ριζική λύση του θέματος ένισχύσεως της Έλληνικής παραγωγής. Άναγκαστικά θα τό ξαναπούμε : Ή Έλληνική δραματουργία δέ θα ξεπεράσει τή σημερινή της άποτελεμάτωση, άν δέ δοθεί ή δυνατότητα στους νέους ίδίως συγγραφείς, πού δείχνουν κάποια έφεση για τή δραματική τέχνη, να δούν τά έργα τους στη σκηνή. Θα πρέπει να μελετηθεί μία και καλή : Ή να ένισχύεται κάθε φορά άλλος θίασος, ή να έπιλεγεί ένας θίασος, με μικρή αίθουσα — για να 'χει μικρά έξοδα — και ν' άνεβάξει άποκλειστικά και μόνον Έλληνικά έργα. Να δημιουργηθεί, δηλαδή, μία Πειραματική Σκηνή — άλλο άνεκπλήρωτο χρέος του λεγομένου Έθνικού Θεάτρου — για τους νέους Έλληνες συγγραφείς. Έτσι, τό θέμα θα λυνόταν όριστικά και με πολύ λιγότερα χρήματα άπ' όσα ζοδεύονται τώρα για διάφορες δήθεν "πνευματικές" και δήθεν "καλλιτεχνικές" έκδηλώσεις. Πολλά έχουν λεχθεί. Πολλές ύποσχέσεις έχουν δοθεί. Καιρός να γίνει και κάτι θετικό.

## ★ Βασικά θεατρικά κείμενα

Τό "Θεάτρο" δέ βγήκε με μοναδικό σκοπό τόν άγώνα για τή διόρθωση των κακώς κειμένων στο Νεοελληνικό Θεάτρο. Άλλωστε, κι αυτό, δέν έπιτυγχάνεται μόνο μ' άγώνες. Έπιδίωξη του, τό ίδιο σημαντικό, στάθηκε κι ό συστηματικός διαφωτισμός πάνω στα θεατρικά καθέκαστα κ' ή δημιουργία ένημερομένης Κοινής Γνώμης. Μ' έπίμονη προσπάθεια στον τομέα αυτόν κατόρθωσε, μέσα στα έξη μόνο τεύχη του, να προσφέρει σε άρμοδίους και Κοινόν βασικά θεατρικά κείμενα, σαν τή "Νέα Τέχνη για κομωδίες" του Λόπε ντε Βέγα, τά μανιφέστα και τά δοκίμια του Άντονέν Άρτώ, τό "Μικρό όργανο για τό Θεάτρο" του Μπέρτολτ Μπρέχτ, τά κείμενα του μεγάλου σκηνοθέτη Μέγιερχολντ κατά παγκόσμια προτεραιότητα, τόν "Κοριό" και τόσα άλλα κείμενα του Μαγιακόβκι και του Στανισλάβσκι, τόν οδηγό σκηνοθεσίας του Μπέρναρ Σω, τό δοκίμιο για τό Γέλιο του Μαρσέλ Πανιόλ, κείμενα Μπέκετ, Σάρτρ, Άρθουρ Μίλλερ, Φρίς και Ζενέ, μεταφρασμένα για πρώτη φορά στη γλώσσα μας. Μαζί με τήν προσπάθεια, πού θα καταβάλει φέτος, να βρισκεται κοντά πολύ κοντά, στην Έλληνική ιδιαίτερα, αλλά και στην παγκόσμια έπικαιρότητα, θα δώσει πολλά βασικά θεατρικά κείμενα πού ύπηρετούν τή "μόνημη έπικαιρότητα". Πιστεύει πώς, μ' αυτό τόν τρόπο, βάζει, για πρώτη φορά, γερές βάσεις για μία άληθινή και ολοκληρωμένη θεατρική Παιδεία.

## ★ Τό "Paradoxe" του Ντιντερό

Ύπηρετώντας την 'αίωνία έπικαιρότητα', τό "Θεάτρο" άρχίζει τό δεύτερο χρόνο της ζωής του, προσφέροντας στο Έλληνικό Κοινόν, για πρώτη φορά μεταφρασμένο στη γλώσσα μας, τό περιλάλητο φιλοσοφικό κ' αισθητικό δοκίμιο του Ντενί Ντιντερό "Paradoxe sur le comédien". Ή Θεατρική Τέχνη στάθηκε άληθινό πάθος ζωής για τό μεγάλο Γάλλο φιλόσοφο (1713 - 1834), πού — πέραν της Έγκυκλοπαιδείας — άσχολήθηκε με τά μαθηματικά, τή χημεία, την ανατομία, τις εικαστικές τέχνες και τό μυθιστόρημα. Ή διψασμένη νεότητά του

Ντιντερό — φτωχότατος, γιος βιοτέχνη — έβρισκε στη Σκηνή τή φαντασμαγορία πού ή ζωή, άρνείται στους φτωχούς. Ό ίδιος έξομολογείται πώς τό χειμόνα, με τις κακοκαιρίες, άπάγγελε στους έρημους κήπους του Λουξεμβούργου ρόλους του Κορνέιγ και του Μολιέρου. Έκτός από τό "Παράδοξο του ήθοποιού", έγραψε άλλες τρεις θεατρικές πραγματείες και — για να ύποστηρίξει τις θεωρίες του — τρία θεατρικά έργα ! Είχε καταλάβει πώς τό θεατρικό είδος της εποχής του — ή μεγαλόστομη Γαλλική τραγωδία — άπομακρυσμένη άπ' τις άνάγκες πού τή δημιούργησαν, δέ μπορούσε να ίκανοποιησει ένα νέο ευρύτερο κοινόν, όλοτετα διαφορετικό από τό αυλικό των μεγάλων της Γαλλικής τραγωδίας. Άντι γι' άφηρημένους χαρακτήρες — τό φιλόδοξο, τόν τολμηρό, τόν ύπουλο — πρόβαλε άνθρώπινα όντα — τόν πατέρα, τό γιό, τό σύζυγο, τό δικαστή — πού ή συμπεριφορά τους καθοριζόταν από συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες ζωής. Στάθηκε, μ' άλλα λόγια, πρόδρομος του Ώζιέ και του υιού Δουμά, όλοκληρου του ρομαντικού Θεάτρου, προαναγγέλλοντας τό νατουραλιστικό, κι ός ένα βαθμό, τό σύγχρονο Θεάτρο. Στά 1757 έγραψε τό πρώτο θεατρικό του έργο — "Νόθος γιός" ή Οί δοκιμασίες της άρετής — πού παίχτηκε στα 1771. Πεντάπρακτη κομωδία, σε πρόζα — άπομίμηση του "Άληθινού φίλου" του Γκολντόνι — και άνάμεσα σε συγκινητική κομωδία και δράμα, ήταν ή πρώτη προσπάθεια έφαρμογής των αντίληψεών του για τό Θεάτρο. Τις έκθέτει στο πρώτο θεατρικό του δοκίμιο "Συζητήσεις με τόν Ντορβάλ" — πού είναι τό κύριο πρόσωπο του θεατρικού του έργου και πού τό κείμενό τους δημοσιεύτηκε μαζί με τό έργο. Ή θέση του; Άνάμεσα στην κομωδία πού προκαλεί τό γέλιο, και στην τραγωδία πού προκαλεί τό κλάμα, ύπάρχει χώρος για ένα είδος Θεάτρου, με άνθρώπους στη συνηθισμένη τους κατάσταση — ούτε τραγικούς, ούτε γελοίους. Τις άπόψεις του, τις όλοκληρώνει στο δεύτερο θεατρικό του δοκίμιο "Λόγος περί δραματικής ποιήσεως" πού τό δημοσίευσε μαζί με τό δεύτερο θεατρικό του έργο — "Ο άρχηγός της οικογένειας" — ένα πεντάπρακτο δράμα, σε πρόζα, πού παίχτηκε στα 1761 στο "Τεάτρ Φρανσαι" και ή κριτική τό κατακεραύνωσε. Στά 1781 ό Ντιντερό τέλειωσε και τό τελευταίο του θεατρικό έργο — "Είναι καλός; Είναι κακός;" — μία τετράπρακτη κομωδία, με μουσικά έντερμέτζα, όπου όρισμένοι ήθοποιοί παίζουν παντομίμα. Τό έργο — όξυτάτη σάτιρα κοινωνικών ήθών, μεταξύ φάρσας και κομωδίας — δημοσιεύτηκε μετά τό θάνατό του στα 1834. Στο μεταξύ, στα 1769, ύστερα από έπιμονή του εκδότη Συάρ, ό Ντιντερό έγραψε τό τρίτο θεατρικό του δοκίμιο : "Έγκώμιο στον Τερέντιο". Θαύμαζε τό Λατίνο ποιητή για τή λιτότητα του κ' είχε διαβάσει πολλές φορές τά έργα του. "Καμιά περιττή σκηνή, τίποτα περιττό στις σκηνές του. Καμιά έπίδειξη πνεύματος, εύαισθησίας, κανένα άπέφθηγμα" έλεγε γι' αυτόν. Στά 1770, στα φύλλα 15ης Οκτωβρίου και 1ης Νοεμβρίου της "Correspondance Litteraire" του Γκρίμ, ό Ντιντερό γράφει ένα άρθρο, μ' άφορητή τή Γαλλική μετάφραση του βιβλίου "Ο Γκάρικ ή οι Άγγλοι ήθοποιοί". Τό άρθρο αυτό θ' άποτελέσει τόν πυρήνα για τό "Παράδοξο του ήθοποιού", πού με τήν πρώτη του μορφή γράφτηκε στα 1773, άναθεωρήθηκε στα 1778 και δημοσιεύτηκε στα 1830. Τό "Παράδοξο" είναι ή πρώτη όρθολογιστική προσπάθεια να προβληθεί ό πολυσύνθετος χαρακτήρας της καλλιτεχνικής ύπόστασης του ήθοποιού. Άνοιξε τό δρόμο για μία συνειδητοποίηση των στοιχείων της θεατρικής τέχνης και άποκάλυψε μία ψυχολογική άποψη στο πρόβλημα της θέσης του ήθοποιού. Τό "Παράδοξο" — άπόδειξη της άξίας του — κεντρίζει μέχρι σήμερα τό ενδιαφέρον και προκαλεί αντίδρασεις στους άνθρώπους του Θεάτρου. Ο Ζάκ Κοπά με τις "Σκέψεις ήθοποιού για τό Παράδοξο του Ντιντερό" (1928), ό Έμιλ Άνριώ με τό δοκίμιο "Ο Ντιντερό και τό Παράδοξο του ήθοποιού" (1929), ή Μπ. Ντυσάν με τό βιβλίο της "Ο ήθοποιός χωρίς Παράδοξο" (1933), ό Μάρκ Μπλανκνέ πού, μαζί με τό "Παράδοξο" δημοσίευσε και τις άπόψεις 21 ήθοποιών και σκηνοθετών πάνω σ' αυτό (1949) και ό Λουί Ζουβέ με τή μελέτη του "Ο ήθοποιός χωρίς ένσάρκωση", δείχνουν πόσο νέο και έπικαιρο μένει τό "Παράδοξο". Άσχημα άν ό Ντιντερό δέν πέτυχε σαν θεατρικός συγγραφέας — ξαφνικά φέτος ζαναγυρίζει στην έπικαιρότητα και διάσκευές τριών έργων του θ' άνεβασθούν στο Παρίσι! — όστόσο, τά θεατρικά του μελετήματα άποτελούν πολύτιμη συμβολή στην έρευνα της θεατρικής πράξης κι άντικαθερφετίζουν τό φλογερό νεοτερνιστικό πού πνεύμα. Είμαστε βέβαιοι πώς τό Έλληνικό Κοινόν θα χαρεί τό "Παράδοξο" του — τό πιο σημαντικό κι άντιπροσωπευτικό του θεατρικό δοκίμιο.



# ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ ΕΚΑΤΟ ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ

Πώς θα 'πρεπε ν' αναζητεί κανείς την αλήθεια και τους αληθινούς στόχους; Καμμιά φορά ο ήθοποιός νομίζει πως νιώθει αληθινός, ενώ στην πραγματικότητα ή δουλειά του δεν είναι παρά τυποποίηση. Αυτό που χρειάζεται είναι το πεπειραμένο μάτι ενός ευαίσθητου σκηνοθέτη, που πρέπει να διορθώνει το στόχο και τις αναζητήσεις του ήθοποιού. Όπως ακριβώς είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να κάνει κανείς ένα περίπλοκο χτένισμα χωρίς καθρέφτη, έτσι είναι δύσκολο να καταλάβει ο ήθοποιός την αλήθεια χωρίς το σκηνοθέτη. Μπορεί, μάλιστα, κάποτε να αισθάνεται ο ήθοποιός πως βαδίζει στο σωστό δρόμο, είτε όμως γιατί είναι ανώριμος, είτε γιατί έχει εξοικειωθεί μ' ένα στερεότυπο σχήμα, εκφράζει την αλήθεια λανθασμένα. Ποιές είναι τότε, οι διορθώσεις που μπορεί να κάνει ένας σκηνοθέτης; Οί έξης :

Υπάρχει ένα παιχνίδι, στο οποίο κρύβουν ένα αντικείμενο. Κάποιος κάθεται στο πιάνο. Όταν το πρόσωπο που ψάχνει για το κρυμμένο αντικείμενο αρχίζει να κινείται προς την κατεύθυνσή του, αρχίζει κ' ή μουσική να παίζει πολύ μαλακά και σιγά κι όσο πλησιάζει στο αντικείμενο και νιώθει πιο σίγουρο πως

βρίσκεται στο σωστό δρόμο, ή μουσική γίνεται δυνατότερη και γρηγορότερη και πιο ζωνχή. Ο σκηνοθέτης πρέπει να παίζει το ρόλο του πιανίστα και μάλιστα με μεγάλη προσοχή. Πρέπει ν' αφήνει ελεύθερα τα χαλινάρια στη διαίσθηση του ήθοποιού όσο αυτός συνεχίζει τις αναζητήσεις του και να περιορίζει τον εαυτό του στο να λέει με διακριτικότητα : σωστά, πειστικά, ή λάθος, όχι πειστικά.

Όσο ή Τέχνη σέ εξυψώνει, πρέπει να ενδιαφέρεσαι γι' αυτήν απ' τη στιγμή, όμως, που θα καταλάβεις πως σέ χαλάει, απόφυγέ την σά να 'τανε χολέρα. Τίποτα στον κόσμο δεν μπορεί να χαλάσει ή να εξυψώσει έναν άνθρωπο τόσο, όσο ή Τέχνη. Ήμπεριέχει τόσα ύψηλά και τόσα ταπεινά στοιχεία. Υπάρχουν, όμως, και άνθρωποι, που μπορούν να πάρουν, ή, τουλάχιστο, να προσπαθήσουν να πάρουν απ' την Τέχνη μόνο ό,τι είναι ύψηλό. Αυτοί οι άνθρωποι χρειάζονται την Τέχνη κ' ή Τέχνη τους χρειάζεται. "Χτύπα, κ' ή Τέχνη θα σου ανοίξει". Ακόμα κι αν αυτοί που δεν έχουν ταλέντο δεν φτάσουν σ' ένα λαμπερό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, θα 'χουν κερδίσει πνευματική κ' ήθικη απολαβή — κι αυτό είναι πολύ.

*Κ. Ρωμανόπουλος*

# Σ Τ Α Ν Ι Σ Λ Α Β Σ Κ Ι

## ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Συμμετέχοντας στον έορτασμό των εκατό χρόνων από τη γέννηση του Στανισλάβσκι, το "Θέατρο" προσφέρει στο Έλληνικό αναγνωστικό Κοινόν τις παρακάτω τελείως ανέκδοτες θεατρικές σημειώσεις του μεγάλου Ρώσου σκηνοθέτη, κατ' ανακοίνωσιν του σοβιετικού έρευνητή Κ. Μελικ-Ζαχάρωφ. Τα σκίτσα είναι καμωμένα από τον Στανισλάβσκι.

"Όλοι έχουν τή συνήθεια νά παίζουν το "αποτέλεσμα", νά τείνουν προς το αποτέλεσμα. Οί περισσότεροι θέλουν νά 'χουν άμέσως αποτελέσματα κι όχι άφορμές πού οδηγούν σ' αυτά.

Πρέπει νά 'χεις τήν ικανότητα ν' άκούς. Άκούω σημαίνει "δέχομαι τώ έρώτημα". Άπ' τήν έρώτηση έξαρτάται ή άπάντηση, ή προσαρμογή (όμως, μπορούμε κάποτε νά έτοιμάσουμε άπ' άρχής και για πάντα τήν προσαρμογή).

Τώ "Σύστημά" μου πρέπει νά 'ναι μιá πόρτα πού οδηγεί στη δημιουργία. Μά πρέπει νά 'χει κανείς τή μαστοριά ν' άνοίγει πάντα αύτή τήν πόρτα κι όχι νά τή φράζει.

Πρέπει νά ξέρεις, χωρίς ένδιάμεσους, νά νιώθεις τή σκέψη (τό ζωντανό όραμά της). Δέν μπορείς νά μιλάς για σκέψη πού βρίσκεται έξω άπ' τά πλαίσια του αισθήματος και τής ένόρασης. Η σκέψη δέν μπορεί νά κατανοηθεί μονάχα με τή σκέψη.

Νά βλέπεις τώ αντικείμενο με τή σκέψη. Νά σκέφτεσαι τώ αντικείμενο με τά μάτια όρθάνοιχτα.

Πρέπει νά κατακτήσεις τώ "Σύστημα" έσωτερικά. Νά τώ βάλεις μέσα σου, νά χάσεις τόν έαυτό σου μέσα σ' αύτό και νά τώ χωνέψεις έτσι σάν νά 'ναι δικό σου δημιούργημα, νά χωνέψεις τώ ύφος και τώ περιεχόμενό του.

Κάθε λεπτό ό ήθοποιός πρέπει νά 'χει κάποιον στόχο. Μά είναι άπαραίτητο νά τόν βλέπει πάνω στη σκηνή κι όχι μέσα στό Κοινόν.

Με τί έχει πάρε - δώσε ό ήθοποιός μελετώντας τήν τέχνη του; Με τήν ψυχή, τις κινητήριες δυνάμεις του ψυχικού βίου, τώ μυαλό, τή θέληση, τά αισθήματα. Παρακάτω: με τώ διεγερτικό των ψυχικών όργάνων, δηλαδή τή φαντασία.

Πρέπει νά έπενεργοΰμε όχι με τά νεΰρα μας πάνω στα νεΰρα του θεατή, αλλά με τήν ψυχή μας πάνω στην ψυχή του.

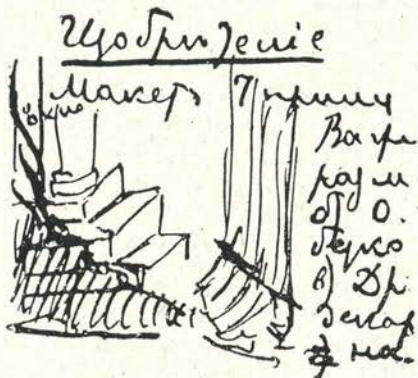
Η προσωπικότητα του ήθοποιού, σέ συνδυασμό με τήν προσωπικότητα του ποιητή, φτιάχνουν τόν πυρήνα του ρόλου.

Η διαπεραστική σά ρεύμα σκηνική δράση είναι ή πυξίδα. Η άναζήτηση τής ρίζας των αισθημάτων του ήθοποιού και του συγγραφέα κι ό συνταυτισμός τους, δημιουργούν τόν κεντρικό πυρήνα.

Ο ήθοποιός άγαπά τά αισθήματα πιδό πολύ από κείνον πού τά γέννησε.

Η ίδιουσγγρασία προπορεύεται τής σκέψης (αυτό είναι κακό). Πρέπει νά βάζεις πάντα τή σκέψη πριν άπ' τήν ίδιουσγγρασία.

Η "Όπερα — Μπολσί Τεάτρ — σ' εύχαριστεί και σέ έξυψώνει με



τὴν ἀκοή, σὲ προσβάλλει ὅμως, καὶ σὲ ταπεινώνει μὲ τὴν ὄραση.

Ἄθροποιὸς ἀποκαλύπτει μέσα στὸ ρόλο τὸν ἑαυτὸ του (τὸ ἐγὼ του). Γίνεται ἀποκάλυψη τοῦ ὑποσυνείδητου.

Ἄθροισμα, ὁ Ταῖρωφ εἶναι ραφτάδες πού ράβουν καινούρια μοντέλα στὰ μανιεῖν τους (ἄθροισμα), εἴτε στοὺς ἀπειροὺς καὶ ἀσουλῶ-παικτοὺς πελάτες (ἄθροισμα πού δὲν ξέρουν νὰ φορέσουν τὰ ἐπίσημα ροῦχα τοῦ χοροῦ).

Μικρὴ καὶ μεγάλη ἀλήθεια: Ἄν δὲν μπορεῖς ν' ἀδράξεις τὴ μεγάλη ἀλήθεια, προσπάθησε νὰ συλλάβεις τὴ μικρὴ καὶ ἀπὸ τὶς πολλὲς μικρὲς ἀλήθειες φτάσῃς στὴ μεγάλη.

Νὰ ἔνα παραμῦθι γιὰ τὸ γιατρό, πού δείχνει πῶς τὸ σύστημα κ' ἡ τεχνικὴ ἔχουν περιορισμένες δυνατότητες — ὕστερα ἀπ' αὐτὲς ἀρχίζει τὸ ταλέντο, ἡ ἐμπνευση, ὁ Θεός. Ὁ γιατρός, λοιπόν, εἶχε μάθει νὰ ζωντανεύει τοὺς νεκροὺς. Πείραμα, μὲ τὸ ἀγαπημένο κοριτσάκι τῶν ἀπαρηγόρητων γονιῶν: Μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἐπιστήμης, ἡ νεκρὴ σηκώθηκε καὶ κάθισε — ξαφνικὰ ἔπεσε πάλι νεκρή.

— Ἐκίνα ὅ,τι ἤξερα καὶ ὅ,τι μποροῦσα. Τὰ ὑπόλοιπα, μποροῦσε νὰ τὰ κάνει μονάχα ὁ Θεός, μὰ αὐτὸς δὲν ἤθελε — εἶπε ὁ γιατρός.

Γιατί οἱ ποιητές, οἱ καλλιτέχνες, οἱ ἄθροισμα εἶναι ἀφηρημένοι; Εἶναι πολὺ συγκεντρωμένοι στὸ δημιουργικὸ τους ἔργο. Ὁ ἄθροισμα πρέπει νὰ κατευθύνει ὅλη τὴν προσοχή του στὸ δημιουργικὸ ἀντικείμενο πού βρίσκεται ἐπὶ σκηνῆς καὶ νὰ ἔναι ἀδιάφορος πρὸς τὸ θεατὴ.

Σκηνοθέτης: Ὅταν μετακινοῦν τὰ σκηναῖα, σοῦ δημιουργεῖται μιὰ διάθεση γιὰ φαντασία· ἔχουμε ἕνα φωτισμὸ καὶ μιὰ τυχαία τακτοποίηση ἀντικειμένων. Σ' αὐτὸ πάντα ὑπάρχουν θαυμάσιοι ὑπαινεγμοί.

Τὸ μακιγιάζ τοῦ Σοτανβίλ τὸ βρήκα τυχαῖα, κ' ὕστερα τὸ συνειδητοποίησα. Τὸ ἴδιο ἔγινε μὲ τὸν Κονστένεφ· μὲ τὸ χαρακτήρα του, τὸ περπάτημα, τὴν γκριμάτσα τοῦ ρόλου. Ὁ Στόκιμαν, ὅμως, βρέθηκε, συνειδητοποιήθηκε, ἔπειτα ἀπὸ πολλὰ χρόνια.

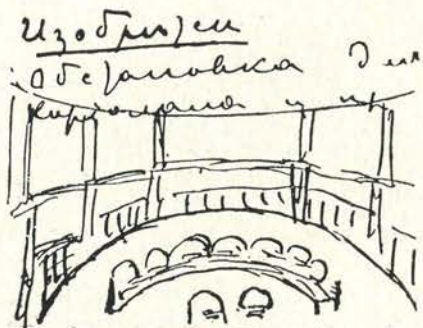
Ἄσυναίσθητα ὁ Λεωνίδωφ, στὴν τρίτη πράξη τοῦ “Βυρσινόκηπου” σηκώνει τὰ κλειδιά καὶ τὰ ξαναπετάει. Κόποτε, ὅμως, ἄρχισε νὰ μιλάει πετώντας τα στὸν ἀέρα καὶ ξαναπιάνοντάς τα. Αὐτὸ ἔγινε ἀσυναίσθητα, τοῦ ἔδωσε ὅμως τέτοια διάθεση, πού ἄρχισε ἀπὸ τότε νὰ παίξει μὲ καινούριο τρόπο καὶ πολὺ ὁμορφα.

Ἡ Μαρούσα, στὸ “Ὀνειρο τοῦ θείου”, ἔπαιζε τὴ σκηνὴ μὲ τὴν Κνίπερ ἔτσι πού νὰ τῆς ἀναπαραστήσει ὅ,τι ἔγινε στὸ παρελθὸν καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο νὰ τὴν ἐξοργίσει καὶ νὰ τὴν σπρώξει στὸ κακό. Ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ δὲν εἶναι ἀποτελεσματικὴ, οὔτε παρουσιάζει ἐνδιαφέρον. Τὴ συμβούλεψα νὰ παίξει ὄχι γιὰ τὸ παρελθὸν μὰ γιὰ τὸ μέλλον· μ' ἄλλα λόγια, νὰ μιλάει γιὰ ὅ,τι ἔγινε χτές, ἔτσι, πού νὰ ἐρεθιστεῖ ἡ Κνίπερ καὶ ν' ἀρχίσει νὰ ἐνεργεῖ γιὰ τὸ μέλλον, δηλαδὴ νὰ ῥθει καὶ ν' ἀρπάξει τὸν κόμητα ἀπ' τὴν ἀντίζηλό της. Αὐτὸ ἀποδείχθηκε πιὸ δυναμικὸ καὶ βοήθησε πολὺ τὴν Μαρούσα.

Ἡ φύση: Τί κάνουν οἱ γιατροὶ καὶ τοῦ βρίσκεται ἡ βάση τῆς θεραπευτικῆς τους; Νὰ βοηθοῦν τὴ φύση νὰ προσαρμόζεται εἴτε νὰ παλεύει μὲ τὴν ἀρρώστεια. Τὸ ἴδιο πρέπει νὰ κάνουμε κ' ἐμεῖς. Νὰ βοηθᾶμε τὴ δημιουργικὴ φύση.

Πρέπει νὰ φτιάχνουμε γραμμὲς ἀπ' ὅπου θὰ περάσει τὸ τραῖνο. Ὅμως ἐμεῖς φτιάχνουμε τραῖνα χωρὶς νὰ σκεφτόμαστε τὶς σιδηροτροχιές.

Ἡ Mise en scène πρέπει νὰ χρωματίζει καὶ νὰ ξεχωρίζει τὰ σκηναῖα





νά εξερευνησεις την τοποθεσία απ' τή Μόσχα ως τὸ Κλίν κι ἀπὸ τὸ Κλίν ως τὸ Τβέρ, πρέπει νὰ σταματήσεις στοὺς πιὸ μικροὺς σταθμοὺς καὶ νὰ δεῖς τὰ τοπία. Τὸ ἕνα εἶναι γεμάτο μὲ δάση, τὸ ἄλλο μὲ ἔλη, τὸ τρίτο μὲ λειβάδια, τὸ τέταρτο μὲ λόφους κ.ο.κ. "Ὅμως, μπορεῖς νὰ πᾶς καὶ μὲ τὸ ἐπιβατικὸ τραῖνο καὶ νὰ σταματᾷς σ' ὅλους τοὺς μικρο-σταθμοὺς καὶ τὶς διασταυρώσεις. Σταματώντας σ' αὐτές, θὰ μελετή-σεις ἀκόμα πιὸ καλὰ τὸ τοπίο, ἀπὸ τή Μόσχα ως τὸ Κλίν, ἀπὸ τὸ Κλίν ως τὸ Τβέρ κ.ο.κ. "Ὅμως, μπορούμε νὰ ποῦμε καὶ στὴν ταχεῖα Μόσχα - Πετρούπολη, πὺν δὲν κάνει καμμιά στάση. Ἐδῶ πιά, θὰ 'χουμε μεγάλη φόρα, κατευθεῖαν κίνηση, μεγάλη ταχύτητα. Ἡ ταχεῖα εἶναι γιὰ τοὺς πλοῦσιους — γιὰ τὶς μεγαλοφυεῖς σὰν τὸν Σαλβίνι — τὸ ἐπιβα-τικό, εἶναι γιὰ τὰ ταλέντα — γιὰ μᾶς. "Ὅσο γιὰ τὸ ταχυδρομικό, αὐ-τὸ εἶναι πιά καλὸ μόνο γιὰ ἔρευνες — ἀνάλυση, ἀνατομία.



Λόγια τοῦ Μπέρναρ Σῶ : " Αὐτὸς πὺν μπορεῖ, δημιουργεῖ κάτι αὐ-τὸς πὺν δὲν μπορεῖ, σοῦ κάνει τὸ δάσκαλο "

"Ὅταν θὰ μάθω νὰ κολυμπᾶω θὰ πάω στὸ κολύμπι. Ὁ ἦθοποιὸς λέει: "Ὅταν τὸ αἰσθανθῶ, θὰ τὸ παίξω.

Νατουραλισμός : Ὁ Σαμαρίν εἶπε γιὰ τὴν Στρεπέτοβα : " Ναί, ὁμορ-φα πεθαίνει. Στὸ νοσοκομεῖο ὅμως πεθαίνουν καλύτερα "

Τί τραβάει πιὸ εὐκόλα καὶ πιὸ πολὺ τὸ πλῆθος τῶν θεατῶν; Αὐτὸ πὺν κάνει πιὸ πολὺ ἐντύπωση καὶ πὺν χτυπάει στὸ μάτι. Πρὶν ἀπ' ὅλα, τὰ πολύχρωμα ντεκόρ καὶ τὰ κοστούμια, ἡ ἐξωτερικὴ εἰκόνα — λαϊκὲς σκηνές, κομπάρσοι, οἱ ἐντυπωσιακὲς ἐπιφανειακὲς κινήσεις (ἦθοποιὸς-χορευτῆς). Στὸ δύσκολο θέαμα, τὸ πλῆθος ἀντιδρᾷ δύσκολα, δηλαδὴ μὲ δυσκολία εἰσχωρεῖ σ' αὐτὸ πὺν λιγότερο πέφτει στὴν ἀντίληψή του (ἐσωτερικὸς κόσμος καὶ συγκινήσεις τοῦ ἦθοποιοῦ). Αὐτὸς ὁ τομέας πρέπει νὰ 'ναι πολὺ δυνατὸς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ γίνεῖ ἀντιληπτὸς.

Ὁ Μόργκιν λέει μὲ τί μεταδίδεται τὸ αἶσθημα στοὺς ἀνθρώπους : Μὲ τὰ μάτια καὶ τὴν καρδιά (μιμική, μάτια, πρόσωπο) τὸ ὑπόλοιπο σῶμα σωπαίνει. Ὁ χορὸς θέλει νὰ κάνει τὸ σῶμα ἐκφραστικό, νὰ τὸ ἀναγκάσει νὰ μιλήσει. Ὡστόσο (λέω ἐγώ), ὁ Μόργκιν δὲν ἀναγκάζει τὸ σῶμα του νὰ μιλάει. Τὸ βάζει νὰ παίξει, νὰ ἐπιδεικνύεται μὲ συμβα-τικὲς πόζες, πὺν γίνονται σύμβολα αἰσθημάτων. Ἐμένα, ὅμως, μοῦ χρειάζεται νὰ μὴ μεταδίδει τὸ σῶμα σήματα, μὰ τὸ ἴδιο τὸ αἶσθημα. Τὸ σῶμα πρέπει νὰ εἶναι εὐαίσθητο σὰν βαροόμετρο καὶ ν' ἀνταποκρι-νεται στὶς πιὸ μικρὲς διακυμάνσεις τῆς ἀτμοσφαιρικῆς πίεσης τῶν αἰσθημάτων.

Στὴ ζωὴ ὑπάρχουν ἀνθρωποὶ πὺν ζοῦν γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους (ἐγωιστὲς) καὶ ἀνθρωποὶ πὺν ζοῦν γιὰ τοὺς ἄλλους (ἀλτρουιστὲς). Τὸ ἴδιο γίνεταί καὶ στὴ Σκηνή. Ὑπάρχουν ἦθοποιοὶ πὺν ζοῦν γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους (αὐ-τοεπίδειξη) καὶ ἄλλοι γιὰ τοὺς ἄλλους — γιὰ τὸν παρτεναῖρ τους.

Ὁ ἦθοποιὸς δὲν πρέπει μόνο νὰ ἐκφράζει, ἀλλὰ καὶ νὰ μεταδίδει.

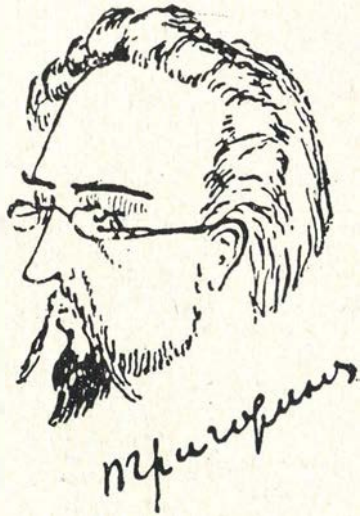
Ἐπαγγελματισμός : Ὁ Κισελέφσκι ἔπαιρνε τὸ ρόλο καὶ τὸν ἔκρυβε πίσω ἀπ' τὸν καθρέφτη. Κάποτε ἔπαιζε ἕνα ρόλο καὶ στὸ τέλος τῆς παράστασης εἶπε: " δηλαδὴ αὐτὸς ὁ ρόλος ἦταν σὲ στίχους "

Συμπόνια καὶ αἶσθημα: ἕνα παράδειγμα : Πηγαίνω στὸ φίλο μου κι αὐτὸς κάνει σὰν τρελλός. Τὸν συμπονῶ. Μὲ φέρνει στὸ διπλανὸ δωμά-τιο καὶ βλέπω τὴ γυναίκα του μέσα στὸ αἶμα. Τὴ σκότωσε, γιατί τὴ ζήλευε ἐξ αἰτίας μου. Τώρα γίνομαι κ' ἐγὼ πρόσωπο τοῦ δράματος, ἀρ-χίζω νὰ αἰσθάνομαι.

Ὀνομάζουμε μοιραῖο αὐτὸ πὺν ἀκόμα δὲν μπορούμε νὰ καταλάβουμε.

Ἡ συνήθεια κ' ἡ προσαρμογὴ τῆς φύσης: τὸ δόντι πονάει καὶ κουνιέ-





ται. Γρήγορα συνηθίζω να μασάω με τρόπο, πού να μὴν τὸ ἀγγίζω.

Ντελσάρτ: “ Ποτὲ δὲν πρέπει νὰ δίνεις ὅλα ὅσα εἶσαι ἱκανὸς νὰ δώσεις· πρέπει νὰ δίνεις πάντα λιγότερα ἀπ’ ὅσα μπορεῖς ”. Πολλοὶ ἠθοποιοὶ ἐπιχειροῦν νὰ δώσουν περισσότερο ἀπ’ ὅσα μποροῦν καὶ μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο χαλαρώνουν τὴν ἐντύπωση· στὰ ἀποφασιστικὰ σημεῖα, μᾶς δίνουν περισσότερο ἐντύπωση ἀδυναμίας, παρὰ ἐντύπωση δύναμης.

Φύση: “ Ὄταν ἡ τεχνικὴ προσπαθεῖ νὰ κάνει αὐτὸ πού εἶναι προσιτὸ μονάχα στὴ φύση, τότε ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ μᾶς φαίνεται φοβερὰ δύσκολη καὶ ἀνώτερη τῶν δυνάμεών μας. “ Ὄταν, χωρὶς καμιὰ τεχνικὴ, ἐπιχειρεῖται τὸ ἴδιο πράγμα τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἴναι τυχαῖο: μπορεῖ νὰ πετύχει, μπορεῖ καὶ νὰ μὴν πετύχει. “ Ὄταν, ὅμως, μάθουμε μὲ τὴ βοήθεια τῆς ψυχοτεχνικῆς νὰ ἐπενεργοῦμε καὶ νὰ ζυπνᾶμε κάποια κέντρα πού ἐρεθίζουν καὶ σπρώχνουν πρὸς τὴ δημιουργία ὅλη τὴ φύση, γιὰ ν’ ἀρχίσει αὐτὴ νὰ δουλεῖ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ἠθοποιοῦ, τότε ἡ ὑποκριτικὴ τέχνη μᾶς φαίνεται πολὺ εὐκόλη, γιὰτι ὅλα γίνονται μοναχά τους, χωρὶς τὴ δική μας συμμετοχή.

“ Ὁ μεγάλος δάσκαλος τοῦ μπαλέτου Ζὰν Νοβέρ γράφει: “ ἡ συμβατικὴ χειρονομία εἶναι ἄσχημη μέχρι γελοιότητος, ἡ χειρονομία πού γεννιέται ἀπὸ τὸ αἶσθημα καὶ τὸ πάθος, εἶναι σωστὴ καὶ ἐκφραστικὴ. Νομίζω πὼς ἡ χειρονομία εἶναι ἓνα δευτέρου ὄργανο τοῦ λόγου, πού τὸ ἔδωσε ἡ φύση στὸν ἄνθρωπο, μὰ μπορεῖς νὰ τ’ ἀκούσεις τότε μόνο, ὅταν ἡ φύση τὸ διατάζει νὰ μιλήσει ”.

“ Ἀπ’ τὰ λόγια τοῦ Κβιντιλιάν: “ Τὸ αὐτὶ εἶναι προθάλαμος. “ Ὄταν τὰ λόγια μπαίνουν ἄταχτα κι ὅπως τύχει, εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ μπορέσουν ποτὲ νὰ εἰσχωρήσουν στὰ ἐσωτερικὰ δωμάτια, δηλαδὴ στὴν καρδιὰ καὶ τὸ μυαλό ”.

“ Ἡ νεολαία μας πάρα πολὺ ἀγαπάει τὴ “ γαρνιτούρα ” τοῦ ἔργου καὶ πολὺ λίγο ἐκτιμᾷ τὸ ἴδιο τὸ φαγητό.

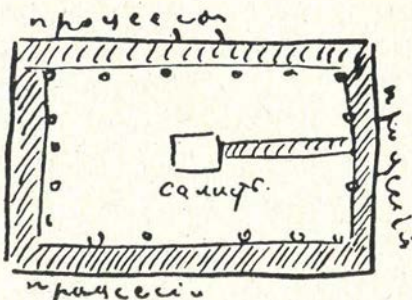
“ Ὁ Τζέημς λέει: “ Στὴν ἀρχὴ νὰ ἐνεργεῖς ὕστερα νὰ συνειδητοποιεῖς καὶ νὰ νιώθεις. Συναντήθηκα μὲ μιὰ ἀρκούδα — συναντιέμαι μὲ μιὰ ἀρκούδα· πρῶτα τὸ βάζω στὰ πόδια κ’ ὕστερα σκέφτομαι τί πρέπει νὰ κάνω καὶ πυροβολῶ ”.

“ Ὄταν σᾶς ποῦν : προσπαθεῖστε γιὰ τὴν τάδε ἡμερομηνία νὰ προετοιμάσετε καὶ νὰ παίξετε τὸ ρόλο — αὐτὸ σημαίνει : κοπιᾶστε στὴν τάδε ἡμερομηνία νὰ κάνετε τὴν ἔκτρωση. Αὐτὸ δὲν εἶναι φυσικό, δὲν εἶναι ὀργανικό, μὰ βεβιασμένη δουλειά· αὐτὸ δὲν εἶναι τέχνη, εἶναι ἐπάγγελμα.

“ Ἡ μακρόχρονη συμβατικότης καὶ τὸ ψέμα δὲ μποροῦν νὰ μὴν ἀφήσουν ἴχνη, πολὺ περισσότερο ὅταν κάθε θεατρνισμὸς εἶναι δηλητηριώδης καὶ κολλητικὸς χάρις στὴν προστυχία του καὶ τὴν εὐκολία του. “ Ὁ ἀγνὸς θεατὴς μπορεῖ νὰ πάει δυὸ - τρεῖς φορές στὸ θέατρο κι αὐτὸ φτάνει γιὰ νὰ μολυνθεῖ ἂν καὶ τις πρῶτες στιγμὲς τῆς γνωριμιᾶς του μὲ τὸ θέατρο, τὸ θεατρνιστικὸ ψέμα τὸν μπερδεύει καὶ τὸν παραξενεύει. Αὐτὴ εἶναι ἡ αἰτία, πού μὲ κάνει νὰ θεωρῶ λίγο χαλασμένους ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, πού ἔχουν κάποια σχέση μὲ τὸ θέατρο· ἰδιαίτερα ὑποφέρουν οἱ ἠθοποιοὶ κ’ οἱ ἄλλοι σκηνηκὸι παράγοντες κι ὅλοι οἱ κριτικοὶ καὶ θεωρητικοὶ τοῦ Θεάτρου. Ὑπάρχουν, βέβαια, ἐξαιρέσεις· μὰ εἶναι πάρα πολὺ σπάνιες. Ὡστόσο, αὐτὸς πού θὰ καταλάβει τις ἀρνητικὲς πλευρὲς τοῦ θεατρνισμοῦ γίνεται ὁ πιὸ φανατισμένος ἐχθρὸς του.

“ Ὁ Σαμοήλωφ εἶπε στὴ νεαρὴ Βέρα Ἀρκάντεβνα Μιτσούριν - Σαμοήλωβα, ὅταν αὐτὴ μίλησε γιὰ πρώτη φορά στὴ μεγάλη σκηνὴ πιὸ δυνατὰ ἀπ’ ὅ,τι ἔπρεπε γιὰτι φοβόταν μὴ τυχὸν δὲν τὴν ἀκούσουν : “ μὴ δυναμώνεις τὴν φωνή, μίλα πιὸ κοφτὰ ”.

Μετάφραση ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ





## ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ὅκτὼ τόμοι, μὲ πέντε χιλιάδες περίπου σελίδες, ἀποτελοῦν τὰ Ἄπαντα τοῦ Στανισλάβσκι. Ἐκτός, ὅμως, ἀπ' αὐτὰ στὰ ἀρχεῖα τοῦ "Θεάτρου Τέχνης" τῆς Μόσχας φυλάγονται περισσότερο ἀπὸ ἑκάτὸ πρόχειρα σημειωματάρια ἰσέπης, ὅπου κατέγραφε παρατηρήσεις καὶ σκέψεις. Μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἐπιλογή ἀπ' ὅλα αὐτὰ προσφέρεται παρακάτω σὲ μετάφραση:

1899 - 1911

Ὅταν παίζεις τὸ ρόλο ἑνὸς κακοῦ ἀνθρώπου, ψάξε νὰ βρεῖς τὶς καλὲς τοῦ πλευρῆς.

Ὅταν μελετᾷς ἕνα ρόλο, ἄστον νὰ σὲ βασανίσει, ἄστον ν' ἀπορροφήσει τὰ συναίσθηματά σου στὸ σπῆτι καὶ στὶς πρῶτες.

Ἄνάπτυξε μέσα σου ἕνα πνεῦμα, αὐτοκριτικῆς ποῦ δὲν θὰ χυλάει τὴ διάθεσή σου.

Ἡ διαίσθηση δὲν εἶναι ιδεώδης ὁδηγὸς γιὰ τὸν κάθε ἠθοποιό! Παράδειγμα: ὅταν ξεχνιέμαι, παίζω ἄσχημα: μιλάω πολὺ, κάνω χειρονομίες δίχως νόημα, ἡ φωνή μου ἀνεβοκατεβαίνει, μορφάζω καὶ τὰ κάνω ὅλα θάλασσα.

Τὸ κοινὸ πάει στὸ θέατρο γιὰ νὰ διασκεδάσει, ἀλλὰ φεύγει ἀπ' αὐτὸ εἴτε μὲ πλουτισμένη γνώση, ἢ μὲ λυμένα τὰ προβλήματά του, ἢ μὲ ἀπορίες στὸ μυαλὸ ποῦ ὁ καθένας θὰ προσπαθήσει νὰ ξεκαθαρίσει, ἢ μὲ τὰ μάτια ἀνοιγμένα ἀπέναντι σὲ κάτι ποῦ συμβαίνει κάθε μέρα, μὰ ποῦ μόνο μιὰ μεγαλοφυΐα παρατήρησε ("Ὁ Ἐπιθεωρητής").

Ὅσον καιρὸ ἕνας ἠθοποιὸς πασχίζει νὰ φτάσει ἕνα ἰδανικόν, εἶναι καλλιτέχνης: ὅταν, ὅμως, τὸ φτάσει, γίνεται βιοτέχνης.

Δὲν πρέπει κανεὶς νὰ ξεχνᾷ πὼς ὁ ἠθοποιὸς πρέπει πάντα νὰ προπορεύεται ἀπὸ τὴ φαντασία τοῦ Κοινοῦ καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ εἶναι πάντα ἔτοιμος νὰ τὸ ἐκπλήξει.

Ὁ Μουνὲ Συλλὺ καὶ ὁ Σαλβίνι<sup>(1)</sup> δὲν λένε τὴν ἀλήθεια ὅταν ἰσχυρίζονται πὼς παίζουν πάντα μὲ αἴσθημα. Τὸ λένε αὐτὸ μόνο γιὰ νὰ προβάλλουν τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, τὰ αἰσθηματὰ του, τὴ σάρκα καὶ τὸ αἷμα ποῦ παρουσιάζει στὸ κοινόν. Ὁ Σαλβίνι, σύμφωνα μὲ αὐτόπτες μάρτυρες, ἀφηγεῖται ἀνέκδοτα πρὶν βγεῖ στὴ σκηνή.

Γιὰ νὰ ἐκφραστῆ ἡ σιωπὴ πρέπει νὰ ὑπάρχει ἕνα εἶδος θορύβου. Γιὰ νὰ ἐκφραστῆ ἡ ἰδέα ἑνὸς ἄδειου δρόμου, λίγοι κομπάρσοι πρέπει νὰ περπατοῦν σ' αὐτόν. Γιὰ νὰ ἐκφράσεις τὴν εὐθυμία, πρέπει νὰ δείξεις τὴ θλίψη. Ὅλες αὐτὲς οἱ διαθέσεις ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴ σχέση τους μὲ τὰ ἀντίθετά τους.

Ἄν ὁ σκηνοθέτης δὲν ἔχει εὐαισθησία καὶ φαντασία νὰ προσθέσει ἔστω καὶ μιὰ ἀσημαντὴ λεπτομέρεια, ποῦ δὲν φαίνεται ἢ ποῦ παραλείφθηκε ἀπὸ τὸ συγγραφέα, τότε δὲν ἀξίζει νὰ λέγεται σκηνοθέτης. Ἀκόμα κι ὅταν δουλεῖει πάνω στὸν μεγάλου Σαίξπηρ, ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ ἐφεύρει λεπτομέρειες γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὴν ἰδέα τοῦ συγγραφέα καὶ νὰ τὴν μεταδώσει πρὸς τὴν ἀκούσθη, ἢ νὰ βοηθήσει (σκηνικὲς συνθήκες, Κοινωνόν) τὸν ἠθοποιό, ποῦ μπορεῖ νὰ μὴ διαθέτει τὰ ἀναγκαῖα προσόντα γιὰ τὴ μετάδοσή τῆς σκέψης τοῦ συγγραφέα, γιὰτὶ ὁ συγγραφέας, δὲν ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ προβλέπει ὅλα τὰ τυχαῖα στοιχεῖα τῆς περίπλοκης ζωῆς πάνω στὴ σκηνή.

Ἡ ζωνηρὴ αἰσθησιμὴ τῆς ἐπιτυχίας διαρκεῖ τὸ μισὸ ἀπ' ὅσο ἡ ζωνηρὴ αἰσθησιμὴ τῆς ἀποτυχίας.

Ὁ ρόλος τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν περιορίζεται στὴ σκηνή, εἶν' ἕνας

κῆρυκας καὶ στὴ ζωὴ, ἀλλὰ ὄχι σκοτεινὸς "φιλόσοφος" — ἕνας εὐτυχισμένος ταλαντούχος κῆρυκας τῶν ὑψηλῶν σκέψεων καὶ ἰδεῶν ποῦ ὑπηρετεῖ.

Μόνο στοὺς ἀνόητους μπορεῖ τὸ κάθε τι νὰ ἐξηγηθεῖ μὲ λόγια.

Μοῦ προσάπτουν ὅτι ὑποτιμῶ τὴ σημασία τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ ἐξυψώνω ὑπερβολικὰ τὸ ρόλο τοῦ συγγραφέα. Αὐτὸ εἶναι λάθος. Ἀντίθετα, ἀνεβάζω τὴ σημασία τοῦ ἠθοποιοῦ, κἀνοντάς τον συνεργάτη μὲ τὸν συγγραφέα. Ὁ ρόλος αὐτὸς εἶναι πολὺ πρὸς τὴν τιμὴν ἀπὸ τὸ ρόλο ποῦ διαλέγουν οἱ ἠθοποιοὶ γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους. Θέλουν νὰ χρησιμοποιοῦν τὶς δημιουργικὲς τῶν ἄλλων γιὰ νὰ ἐξυψηρετηθοῦν οἱ ἴδιοι. Εἶναι πολὺ πρὸς τὴν τιμὴν νὰ συνεργάζεσαι, γιὰ παράδειγμα, μὲ τὸν Σαίξπηρ, παρά νὰ τὸν ἐκμεταλλεύεσαι.

Οἱ νέοι ἠθοποιοὶ πρέπει, πρῶτα ἀπ' ὅλα, νὰ μάθουν τὰ δυνατὰ καὶ τ' ἀδύνατα σημεῖα τῆς τέχνης τους, πρέπει νὰ καταλάβουν τὴν κοινωνικὴ θέση τοῦ μελλοντικοῦ τους ἐπαγγέλματος, νὰ ὑπολογίσουν τὰ δικὰ τους χαρίσματα καὶ προσόντα καὶ νὰ στραθοῦν γερὰ νὰ μορφωθοῦν καὶ νὰ τελειοποιήσουν τὸν ἑαυτὸ τους. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ εἶναι δίχως τέλος (ἀπερίοριστη, αἰώνια) καθὼς κάθε καινούρια γνώση μᾶς ἀποκαλύπτει ἀδυναμίες ποῦ δὲν ὑποψιαζόμαστε. Ἡ αἰώνια ἀναζήτησις τῆς τελειότητος μοιάζει μὲ τὸ μαρτύριο τοῦ Ταντάλου. Τὰ ιδεώδη ὑψώνονται κι ἀπομακρύνονται ὅσο τὰ πλησιάζεις καὶ τὸ μονοπάτι τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι λιγότερο στρωμένο μὲ δάφνες καὶ περισσότερο μ' ἀγκάθια καὶ τοὺς πικροὺς καρποὺς τῆς ἀπογοήτευσης.

Ὁ ἠθοποιὸς, σὰν τὸν τεχνίτη, πρέπει νὰ ξέρει τὴ δομὴ τοῦ ἔργου ποῦ δουλεῖει: πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ καταλαβαίνει μεμιάς τὰ κύρια, τὰ κινητήρια κέντρα τοῦ λογοτεχνικοῦ ὀργανισμοῦ τοῦ ἔργου, στὰ ὁποῖα ἔχουν δεθεῖ ὅλα τὰ νεύρα τῆς ποιητικῆς δημιουργίας τοῦ συγγραφέα. Παράλληλα, ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ ξέρει πὼς νὰ δεσπόζει σ' ἕνα ρόλο καὶ πὼς νὰ τὸν χρησιμοποιεῖ γιὰ τοὺς δικούς του δημιουργικοὺς σκοποὺς, ὅπως ὁ μηχανικὸς χρησιμοποιεῖ τὴ μηχανή. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτό, πρέπει νὰ ξέρει καλὰ ὄχι μόνο τὴ δομὴ τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ γραψίματος. Ὁ μηχανικὸς μαθαίνει νὰ χειρίζεται τὴ μηχανή, μελετώντας τὰ συνθετικὰ τῆς μέρη καὶ τὶς λειτουργίες τους. Γιὰ νὰ τὸ κάνει αὐτό, λύνει τὴ μηχανή σὲ κομμάτια καὶ τὴν ξανα συναρμολογεῖ, κ' ἔτσι μελετᾷ τὴ μηχανή καὶ ἐπὶ μέρους καὶ σὰν σύνολο. Σὰν τὸν τεχνίτη, ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ ξέρει τὴ δομὴ ἢ τὸν μηχανισμό τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου ἑνὸς ποιητῆ κατὰ τὴ λειτουργία καὶ τὴν ἀνάπτυξή του. Τὸ κύριο εἶναι νὰ μπορεῖ νὰ βάζει τὸ δάχτυλό του μεμιάς στὰ νευρικὰ κέντρα τοῦ ἔργου, ποῦ τροφοδοτοῦν καὶ βάζουν σὲ κίνηση ὅλη τὴ δουλειὰ τοῦ συγγραφέα, ποῖ τοῦ δίνουν τὸ ὕψος του. Ὅταν ὁ ἠθοποιὸς τὰ χεῖ βρεῖ καὶ μελετήσει αὐτὰ, κρατᾷει στὸ χέρι του τὸ κλειδί γιὰ τὸ ἔργο καὶ γιὰ τὶς προθέσεις τοῦ συγγραφέα.

Ὅταν περπατᾷτε στὸ δρόμο, πίσω ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο μὲ περίεργο πηδηχτὸ βῆμα. ἀρχίζετε νὰ χοροπηδᾶτε κ' ἐσεῖς: ὅταν μιλάτε μὲ κάποιον ποῦ τραυλίζει, ἀρχίζετε νὰ τραυλίζετε κ' ἐσεῖς: ὅταν μιλάτε μὲ κάποιον ποῦ ἔχει ἕνα "τίκ", ἀρχίζετε νὰ κάνετε κ' ἐσεῖς αὐτὸ τὸ "τίκ". Εἶναι μιὰ μυικὴ μόνωση ποῦ σὰς κάνει νὰ ἐπαναλαμβάνετε τὰ αἰσθηματὰ καὶ τὶς ἐνεργειες τῶν ἄλλων. Ὅταν βλέπετε κάποιον νὰ ὑποφέρει ψυχικὰ, ἀρχίζετε κ' ἐσεῖς νὰ ὑποφέρετε. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ

(1) Ζάν Μουνέ - Συλλύ (1841 — 1916), διάσημος Γάλλος ἠθοποιός. Τομάζο Σαλβίνι (1822 — 1915), κορυφαῖος Ἰταλὸς τραγωδός. Ὁ Στανισλάβσκι τοὺς εἶδε σὲ περιοδεῖες τους στὴ Μόσχα.



Μια ιστορική φωτογραφία : 'Ο Στατισλάβσκι, ο σοβιετικός ύπουργός τής Παιδείας Λουνατσάρσκι και ο Μπέτραρ Σβ

τή χαρά. Μπορεί, λοιπόν, κανείς να δοκιμάσει πράγματι όχι μονάχα μια συγκίνηση που ό ίδιος γνώρισε στη ζωή, αλλά και κάτι που είδε, ή ακόμη και που φαντάσθηκε πώς δοκίμασαν άλλοι.

#### 1912 - 1918

Σήμερα, 16 Δεκεμβρίου 1912, εξαντλημένος από τη χθεσινή παράσταση, ένιωσα πώς δεν ήθελα να παίξω στο "Θείο Βάνια". Μ' έπιασε άγχος. Το κοινό, όμως, άκουγε τόσο προσεκτικά, που με ανάγκασε να παίξω και στη μέση τής Πρώτης Πράξης κατάλαβα τον έαυτό μου κάτω απ' την επίδραση τής θαυμάσιας διάθεσης που βασίλευε στην αίθουσα, κ' έπαιξα μ' ευχαρίστηση σαν να επρόκειτο για έναν καινούριο ρόλο, που τον κατείχα καλά. Πρέπει να παραδεχτεί κανείς πώς το κοινό είναι ο τρίτος δημιουργός μιάς παράστασης.

Οι θεωρητικοί κοπανάνε το κεφάλι τους πάνω στη θεωρία και δεν βλέπουν τίποτα απ' την άλλη μεριά του τοίχου.

'Ο ακαδημαϊσμός δεν έχει έλαττώματα, μόνον άρετές, και γ' αυτό το λόγο είναι νεκρός, ξερός και άψυχος.

Στο σπίτι τής Χαλιούτινα (2) ή 'Ισιδώρα Ντάνικαν εξήγησε πώς πρέπει κανείς να χορεύει. "Πρώτα, πρέπει να βάλεις σε λειτουργία τις έσωτερικές σου κινητήριες δυνάμεις". Άφησε να πέσουν τά χέρια της και τó κεφάλι της και στοχάστηκε γι' άρκετή ώρα (χαλαρώνοντας τους μύς, όλα τά γύρω, ενεργά συναισθήματα). "Όταν φτάσεις να νιώσεις τó συναισθημα, οι χειρονομίες έρχονται από μόνες τους. Σήκωσα τó χέρι μου, είπε, και θυμήθηκα κάτι για τά δέντρα, τόν τρόπο με τόν όποιο κλυδωνίζονται : Βλέπετε, κουνιέται ο κορμός και τώρα τά κλαδιά. Νά από πού προέρχεται αυτή ή χειρονομία. Οι μιμητές, όμως, θ' αντιγράφουν τήν κίνηση και όχι τή φύση απ' όπου γεννήθηκε (δικαιολόγηση). 'Η πηγή έμπνευσης (συγνησιακή μνήμη) για ένα χορευτή είναι ή μουσική. "Όταν χορεύω, πρέπει να τά ξεχάσω όλα και να διαλέξω ένα Θεό για τόν όποιο να χορεύω. Νομίζω πώς χορεύω γυμνή μπροστά σ' ένα Θεό ή πάνω στον Όλυμπο. Κι αυτός ο θεός δεν είναι τó Κοινό, μά ένα πρόσωπο, που κάθεται πάνω στη σκηνή — ή τέχνη (τό αντικείμενο). Σ' αυτή δίνω όλο μου τó συναισθημα (φανταστικό αντικείμενο). 'Ο κόσμος λείει πώς αντιγράφω τά Έλληνικά άγγεία. Τί παραλογισμός ! Πώς μπορεί να ζήσει κανείς αντιγράφοντας. Είναι καθαρή σύμπτωση. Ναι, είν' άλληθια, άγαπάω τήν Έλλάδα, τήν όνειρεύομαι. 'Η Έλλάδα έχει

πιθανότατα ριζωθεί στο πνεύμα μου και τώρα είναι τó πνεύμα μου κ' εκφράζεται με τούς χορούς.

Κανόνας : τή στιγμή που αρχίζεις να προστάξεις τά συναισθήματα, αυτά εξαφανίζονται κ' αφήνουν στη θέση τους "κλισέ".

'Ο συναισθηματισμός είναι ύποφερτος ως τó σημείο που ξεπνάνει μέσα σου τó αίσθημα για δημιουργική δουλειά και θερμαίνει τήν καρδιά σου απ' τή στιγμή, όμως, που τó συναισθημα γίνεται πληθωρικό και αντίκλιση τήν πραγματική έκσταση με τó ρηχό "λυρισμό", είναι κακό.

Πρέπει κανείς να 'χει ύπ' όψη του ένα χαρακτηριστικό τής ανθρώπινης φύσης. "Όταν είμαι στην αίθουσα, τά καταλαβαίνω όλα, τί ακριβώς πρέπει να κάνω και πώς. Άνεβαίνω στη σκηνή και μειμᾶς γίνομ' ένας ήλιθος που δεν καταλαβαίνει τó άπλούτερο των πραγμάτων σχετικά με τά συναισθήματα και τις σχέσεις μεταξύ τους. Καταλαβαίνω, θυμάμαι, αισθάνομαι — τρεις διαφορετικές κατηγορίες.

Μην αναλύεις τόν τονισμό, αλλά τή συγκίνηση που τόν γέννησε.

'Η έρμηνεία ενός ήθοποιού είναι ή επίτευξη όρισμένων δημιουργικών στόχων, που ανταποκρίνονται στις προθέσεις του συγγραφέα και ολοκληρώνονται με τó άληθινό βίωμα του ρόλου.

Βρες τούς στόχους, όχι με τή σκέψη, μά με τó παίξιμο.

Είναι τώρα ξεκάθαρο πώς ή κρίση του έντυπωσιακού και διασκεδαστικού θεάτρου, τού θεάτρου - θεάματος, έχει κιόλας αρχίσει και είναι αναπόφευκτη. Από τήν άποψη των έξωτερικών αποτελεσμάτων, από καθαρά επαγγελματική άποψη, ο Κινηματογράφος ένικησε τó Θεάτρο. Σκηηνικά, απ' τήν άποψη τής φυσικότητας (και τού τυλιζαρίσματος επίσης), σκηνές πλήθους, λιτανείες, σκηνές τής καθημερινής ζωής, κεραυνοί και άστραπές, θύελλες, όλ' αυτά είναι άσύγκριτα στον Κινηματογράφο. 'Ο ήχητικός Κινηματογράφος είναι μονάχα ζήτημα λίγων έτών. Άλλωστε, στον Κινηματογράφο επαναλαμβάνονται άσταμάτητα οι συγκινήσεις που νιώθει ο ήθοποιός σ' ένα πρώτο στάδιο, όταν ο ρόλος είναι ακόμα "νωπός", πριν τά συναισθήματά του ώριμάσουν και γίνουν στερεότυπα. Οι ήθοποιοί βλέπουν συνεχώς τόν έαυτό τους και τή δουλειά τους κι αυτό τούς δίνει τήν ευκαιρία να βελτιώνουν και να τελειοποιούν τó παίξιμό τους... Οι ήθοποιοί του σύγχρονου κινη-

(2) Σοφία Χαλιούτινα (1875 — 1960), ήθοποιός Θεάτρου Τέχνης.

ματογράφου θά διδάξουν τούς πραγματικούς ἠθοποιούς πῶς νά ζοῦν. Κάθε τί ἐκτίθεται στήν ὀθόνη καί κάθε τί πού ἀποχρυσταλλώνεται, καταγράφεται γιά πάντα. Ἐδῶ βλέπετε πιό ξεκάθαρα τή διαφορά ἀνάμεσα στήν παλιά καί τή νέα τέχνη. Ἄν θέλετε νά δείτε τή διαφορά ἀνάμεσα στή μιμητική τέχνη καί τή δημιουργική τέχνη, πηγαίνατε στόν Κινηματογράφο. Τό Κοινόν ἀρχίζει τώρα νά καταλαβαίνει αὐτή τή διαφορά καί πολύ σύντομα θά τήν ζητάει ἀπ' τούς ἠθοποιούς. Εἶναι ἑτοιμοί γι' αὐτό;

Ἐ  
'Ο Σαίξπηρ εἶναι τόσο ἀπέραντος, πού καθένα ἀπ' τὰ ἔργα του ἀπαιτεῖ τή δική του εἰδική μορφή ἀνεβάσματος...

1. — *Ἡ Τρικυμία* : Ἀνεβάστε τήν σάν ἔργο μυστηρίου (θεός, λαός). Μπροστά — ὁ χορός (ἡ ὀρχήστρα δέν εἶναι ἀναγκαῖα, χωρίς φωνῶν χωρίς λόγια, μέ κλειστά τὰ χεῖλια).

2. — *Ἰούλιος Καίσαρας, Κοριολανός* : Θά ἔπρεπε νά ἀπαγγέλλονται σάν ἀγορευσεις στό κοινοβούλιο.

3. — *'Ο Ἐμπορος τῆς Βενετίας* : Βρεῖτε μιὰ παραμυθένια μορφή. Κόντρα σέ χρυσό φόντο καί σ' ἕνα βρώμικο τοῖχο.

4. — *Βασιλιάς Λήρ* : Φόντο μαῦρα πέπλα ὅταν τὰ βάζανα τοῦ Λήρ εἶναι τρομερά, φόντο πλούσιος τάπητας ὅταν εἶναι στίς δόξες του, φόντο λευκό ὅταν ἡ Κορνέλια εἶναι ἀγνή, φόντο κόκκινο ὅταν οἱ κακές κόρες ἐκφράζουν τίς ἀληθινές τους ψυχές.

Σέ μιὰ πρώτη γνωριμιά, οἱ ἀδυναμίες ἐνός μαθητῆ παρουσιάζονται ἀμέσως, τὰ χαρίσματα του μόνο μέ τό πέρασμα ἐτῶν.

Οἱ ἠθοποιοί εἶναι προληπτικοί, γιὰ τόποθετοῦν τόν ἑαυτό τους σέ ἄμεση ἐξάρτηση ἀπό τήν τυχαία ἐμπνευση τῆς στιγμῆς.

Εἰκόνα ἐνός νέου θεάτρου, μέ μουσεῖο πίσω ἀπ' τή σκηνή, μουσικές ἐκδηλώσεις, διαλέξεις, κλπ. Στό νέο θέατρο, ἡ ὀρχήστρα δέν θά ἔπρεπε νά ἔναι στήν αἴθουσα ὅπως τώρα, ἀλλά στά παρασκήνια. Παίζουν Σαίξπηρ, μέ μουσική ὑπόκρουση Μπετόβεν ἢ κάποιου ἄλλου κλασικοῦ. Παίζουν Μολιέρο καί στό φόντο τῆς σκηνῆς ἡ Βάντα Λαντόσκα παίζει στό κλαβσέν μουσική ἢ χορούς τοῦ Λυλλύ.

Μέ τόν τρόπο πού τὰ ἴδια γράμματα μποροῦν νά χρησιμοποιηθοῦν γιά τό φτιάξιμο κάθε εἶδους λέξεων, καλῶν ἢ κακῶν,

μέ τὰ ἴδια συναισθήματα μπορεῖς νά κατασκευάσεις ποικίλες εἰκόνες ἢ συγνήσεις.

Στό δημιουργικό στάδιο ὑπάρχει ταυτόχρονα ἐσωτερική καί ἐξωτερική θεώρηση.

Οἱ λέξεις θά ἔπρεπε νά γίνον μέσο, ὄχι σκοπός.

Κάτι ἤξερε ὁ γερο - Σαλβίνι, πού ἐρχόταν στό θέατρο στίς τέσσερις ἢ στίς πέντε γιά νά προετοιμαστῆ πρὶν παίξει τόν Ὀθέλλο. Γιά φανταστεῖτε τί σύνθετη ὑπόθεση εἶναι γιά ἕναν κοινόν ἄνθρωπο νά γίνεῖ Ὀθέλλος, ἀπό ποιά πνευματικά στάδια πρέπει νά περάσει γιά νά φτάσει ὡς ἐκεῖ. Μπορεῖ τάχα αὐτό νά γίνεῖ μέσα σέ πέντε λεπτά; Ὁ καλλιτέχνης χρειάζεται ὥρες, γιὰτί πρέπει ν' ἀνοίξει τό δρόμο του μέσα ἀπ' τή βαθύτερη μάζα αἰσθημάτων, γιά νά γίνεῖ ὄχι μιὰ μίμηση, ἀλλά ἕνας ἀληθινός Ὀθέλλος. Αὐτό εἶναι τό "πρωτοσῆς" τῆς μεταμόρφωσης. Ὁ φτηνός ἠθοποιός εἶναι ἱκανοποιημένος ἂν ἔχει στή διάθεσή του ἕνα λεπτό γιά νά θυμηθεῖ τό "κλισέ" καί νά ἐπαναλάβει τήν παράσταση τῆς προηγούμενης μέρας.

Πρὶν ἀπ' ὅλα ὁ ἠθοποιός πρέπει νά δημιουργήσῃ τόν πυρήνα τῆς ψυχῆς κ' ὕστερα τόν ἐξωτερικό χαρακτήρα.

Μπορεῖς νά στοχαστεῖς, νά φανταστεῖς τόν ἑαυτό σου, νά δεῖς ἢ ν' ἀκούσεις τόν ἑαυτό σου στό μυαλό σου : πῶς ἐσύ ἢ ἕνα φανταστικό πρόσωπο θά ἔπαιζε ἢ θά μιλοῦσε σέ μιὰ δεδομένη στιγμή, μελετώντας ἕναν ὀρισμένο ρόλο. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού βλέπει κανένας μέσα του, γίνονται γιά τόν ἠθοποιό ἀφετηρίες γιά ν' ἀντιγράψει τήν εἰκόνα πού φαντάστηκε. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ τρόπος αὐτός ὀδηγεῖ σέ μιὰ μίμηση σ' ἕνα πορτραῖτο ἐνός ρόλου. Μπορεῖς, ὅμως, νά πλησιάσεις ἕνα ρόλο μέ διαφορετικό τρόπο : μπορεῖς νά βάλεις μεμιᾶς τόν ἑαυτό σου στή θέση καί στήν κατάσταση τοῦ χαρακτήρα. Μπορεῖς νά αἰσθανθεῖς τόν συνάδελφό σου πλάι σου, τήν ζωντανή ψυχή του : μπορεῖς νά τάξεις στόν ἑαυτό σου ἕνα συγκεκριμένο σκοπό : γιά νά ἐπηρεάσεις, σέ ἄλλα ἢ βῆτα βαθμό, τήν ζωντανή ψυχή τοῦ ἀντικειμένου σου. Καί ν' ἀρχίσεις νά ἐκπληρώνεις τό σκοπό σου, δηλαδή ν' ἀρχίσεις νά παίζεις ἔντονα, σύμφωνα μέ τήν πείρα σου ἀπ' τή ζωή. Ὁ δρόμος αὐτός ὀδηγεῖ στό βίωμα τοῦ ρόλου, στή δημιουργική ἠθοποιία.

Τά ὑποσυνειδητά συναισθήματα τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νά γίνον

'Ο Ἄντον Τσέχωφ διαβάζει ἔργο του στόν Στανισλάβσκι καί τό θίασο τοῦ "Θεάτρου Τέχνης", τῆς Μόσχας τό 1899





‘Ο Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, με τη γυναίκα του Μίλινα και τόν Γκόρκι. Φωτογραφία τοῦ 1900

ἔνα με τὰ ὑποσυνείδητα συναισθήματα τοῦ συγγραφέα, πού κρύβονται στό κείμενο.

Οἱ ἦθοποιοὶ ἀσχολοῦνται πάντα με τὸ “ πῶς ” θὰ μπορέσουν νὰ παίξουν, ὄχι με τὸ “ τί ”.

Οἱ σκηνοθέτες κάνουν μεγάλο λάθος ὅταν ἐπιβάλλουν με τὸ ζόρι τὰ συναισθήματα καὶ τὴ δική τους ἀντίληψη ἐνὸς ρόλου στόν ἦθοποιό. Αὐτὸ ἀποτελεῖ βία. Ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη εἶναι ἄλλη. Θὰ ἔπρεπε πάνω ἀπ’ ὅλα νὰ καταλαβαίνει τις κλίσεις καὶ τις τάσεις τοῦ ἦθοποιοῦ, τοῦ σκηνογράφου καὶ ὅλων αὐτῶν πού παίρνουν μέρος σέ μιὰ παράσταση. Πρέπει νὰ συγκεντρώνει τὸ ζωντανὸ πνευματικὸ δημιουργικὸ τους ὕλικὸ καὶ τότε ν’ ἀποφασίζει τί μπορεῖ νὰ βγεῖ ἀπ’ αὐτὸ καὶ πῶς πρέπει νὰ βγεῖ. Ἄν ἐπιβάλει τὰ δικά του συναισθήματα, δὲν θὰ καταφέρει νὰ κερδίσει τὸ ζωντανό, παλλόμενο ὕλικὸ τῶν δημιουργῶν τοῦ ἔργου καὶ ἀπὸ νεκρὸ ὕλικὸ, θὰ βγεῖ νεκρὴ δουλειά.

Ἄν ἕνας κριτικὸς ἔχει ταλέντο μπορεῖ νὰ γίνει φίλος τοῦ ἦθοποιοῦ καὶ νὰ τὸν βοηθήσει διπλᾶ : τόσο στὴ δουλειά του, ὅσο καὶ σὰν ἐνδιάμεσος πού ἐξυγιεῖ στό κοινὸ τί τὸ καλὸ ἔχει ὁ ἦθοποιός. Ἐνας κριτικὸς χωρὶς ταλέντο προκαλεῖ ζημία, ἔστω καὶ ἂν ἐξυμνεῖ ἕνα ἦθοποιό.

Τί εἶναι ὁ καλὸς κριτικὸς; Πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα ἕνας εὐαίσθητος ἄνθρωπος, πού νιώθει τὸ μυαλό καὶ τὴν ψυχὴ ἐνὸς καλλιτέχνη καὶ καταλαβαίνει ἐξίσου τὴν ψυχολογία τοῦ καλλιτέχνη, τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ κοινού. Ἐνας καλὸς κριτικὸς ἐρχεται στό θέατρο, ξέδιος, καὶ παίρνει τὰ πάντα ἀπ’ τὸ θέατρο. Μ’ ἄλλα λόγια, ξέρει πῶς νὰ κάνει αὐτὸ τὸ πῶς δύσκολο καὶ πῶς σημαντικό πράγμα: νὰ ἐκτιμήσει τὴν ἀξία καὶ τις ἀντιλήψεις τῶν ἄλλων. Οἱ κακοὶ κριτικοὶ ἐρχονται στό θέατρο με τις προκατασκευασμένες ἀντιλήψεις τους καὶ γοητεύονται ἂν ἡ ἀντίληψη τοῦ ἦθοποιοῦ συμπίπτει με τὴ δική τους. Στὸ κάτω - κάτω, ὁμως, οἱ κριτικοὶ αὐτοὶ δὲν ἔχουν τίποτε δικό τους. Κουβα-

λᾶνε μαζί τους πρότυπα, πού ἔμαθαν στό σχολεῖο. Ἐνας πραγματικὸς καλλιτέχνης ὁμως, δημιουργεῖ μόνος του τις δικές του ἀντιλήψεις. Κι ὅσο πῶς πρωτότυπος εἶναι, τόσο πῶς πολὺ θ’ ἀπέχει ἀπὸ ἐκείνες τοῦ κριτικοῦ. Πρέπει νὰ ἔχει περᾶσιο ταλέντο γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ ἀδράξεις, νὰ λυγίσεις καὶ ἐνδεχόμενα ν’ ἀλλάξεις τις ἀπόψεις ἐνὸς ἡλίθιου κριτικοῦ, πού, σὰν ὄλους τοὺς ἡλίθιους, εἶναι ἐξαιρετικὰ πεισματάρης. Πρέπει νὰ εἶναι μεγαλοφυΐα.

Τίποτα δὲν ἐπαναλαμβάνεται στὴ ζωὴ. Δὲν ὑπάρχουν διὸ ὅμοια πρόσωπα, σκέψεις, συναισθήματα. Τὰ συναισθήματα πού δοκιμάζει πάνω στὴ σκηνὴ σήμερα ἕνας ἦθοποιός δὲν ἐπαναλαμβάνονται κι αὔριο. Γι’ αὐτὸ κ’ ἡ συγκίνηση δὲν μπορεῖ νὰ σταθεροποιηθεῖ, πρέπει ν’ ἀνανεώνεται. Τὸ μόνο πού μπορεῖς νὰ κάνεις, εἶναι νὰ προετοιμάσεις τὰ περιθώρια, μέσα στὰ ὁποῖα τὰ νέα συναισθήματα θὰ ξεπηδοῦν κάθε φορά. Τὰ περιθώρια τῆς προσπάθειας εἶναι πάντα τὰ ἴδια. Τὸ συναίσθημα μέσα σ’ αὐτὰ τὰ περιθώρια εἶναι πάντα καινούριο.

Οἱ ἦθοποιοὶ ἀρέσκονται πολὺ στόν συναισθηματισμό. Ἐξωτερικὴ ὠραιοποίηση. Τὸ συνηθισμένο ζαχαρένιο χαμόγελο — κι ὅλα μοιάζουν νὰ γίναν λυρικά καὶ ποιητικά. Ὁ συναισθηματισμός, ὁμως, τῶν ἦθοποιῶν δὲν εἶναι ποίηση, ἀλλὰ μόνον ὠραιοποίηση καὶ ὅσο πάσχει ἀπ’ αὐτὸν ὁ ἦθοποιός δὲν μπορεῖ νὰ γίνει λόγος γιὰ ἀλήθεια καὶ εἰλικρινῆ συναισθήματα. Γιὰ νὰ βρεῖς τὴν πραγματικὴ ποίηση, πρέπει ν’ ἀπαλλαγεῖς ἀπ’ τὴν σωσία της — τὸν συναισθηματισμό.

Τί μπορεῖ νὰ γίνει γι’ αὐτό; Ὁ λυρισμός, ἡ ποίηση, ὁ ἔρωτας, ἡ τρυφερὴ συγκίνηση κι ὅλα τὰ ὑπόλοιπα εἶναι σοβαρὰ συναισθήματα καὶ γι’ αὐτὸ τὸ λόγο, γιὰ νὰ μεταδόσεις πραγματικὸ (ὄχι ἦθοποιϊστικὸ) συναισθηματισμό, πρέπει νὰ ξεκινᾶς ἀπὸ σοβαρὴ συγκίνηση. Ὑπάρχει πολλὴ σοβαρότητα στόν ἀληθινὸ συναισθηματισμό. Πρέπει ν’ ἀπαλλαγεῖς ἀπ’ τὸ “ χαμόγελο τῆς ρουτίνας ” καὶ πάνω ἀπ’ ὅλα νὰ νιώθεις σωστὰ στὴ σοβαρότητα.

#### 1919 - 1925

Ἡ ἐπιστῆμη τῶν ἀνθρώπινων παθῶν εἶναι πλατεῖα κι ἀποτελεῖ πρόβλημα γιὰ δλόκληρη σειρὰ ἐπιστημονικῶν ἐρευνῶν. Ἡ ἐξερεύνησή του δὲν εἶναι οὔτε δική μου δουλειά, οὔτε τοῦ βιβλίου αὐτοῦ. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο, θὰ περιοριστώ στις πῶς γενικὲς συμβουλές, πού μοῦ ἔχει διδάξει ἡ πράξη :

Πολλοὶ νομίζουν πῶς τ’ ἀνθρώπινα πάθη κ’ οἱ καταστάσεις εἶν’ ἕνα εἶδος ἀπλοῦ συναισθήματος. Δὲν εἶναι ἔτσι. Τὰ ἀνθρώπινα πάθη κ’ οἱ καταστάσεις εἶναι ἕνας περίπλοκος συνδυασμὸς ἀνθρωπίνων συγκινήσεων καὶ ξεχωριστῶν συναισθημάτων, πού διέπονται ἀπὸ ὀρισμένους φυσικοὺς νόμους συνέπειας, διαβάθμισης καὶ λογικῆς. Πρόκειται γιὰ μιὰν εἰδικὴ λογικὴ, πού καθοδογεῖται ὄχι ἀπ’ τὸ μυαλό, μὰ ἀπ’ τὴν καρδιά. Οἱ νόμοι τῆς συνάφειας, τοῦ συνειρμοῦ... καὶ οὔτω καθέξης ἐξασκοῦν ἐπίδραση πάνω της. Ἡ ἐπιστῆμη δὲν ἔχει ἀκόμα μιλῆσει γιὰ τὴ λογικὴ τοῦ συναισθηματος, αὐτὴ τὴν ξεκάθαρη, ἀπλὴ λέξη, πού μπορεῖ νὰ κάνει εὐκόλλη καὶ ἀνετη τὴν πρακτικὴ δουλειά ἐνὸς ἦθοποιοῦ. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο, στὴ σφαῖρα τῆς λογικῆς τῶν συναισθημάτων, θὰ ὀδηγηθῶ ἀπ’ τις προσωπικὲς μου παρατηρήσεις, διαισθησεις καὶ ἐμπειρίες τῆς ζωῆς...

Νὰ ταξιδέψω με μεγάλο καράβι<sup>(3)</sup>. Θέλω νὰ κερδίσω 150.000 με 200.000 ρούβλια. Μ’ ὄλη μου τὴν οἰκογένεια ὡς τὴ Ρίγα. Νὰ παίξω ὄχι περισσότερο ἀπὸ τρεῖς ἢ τέσσερις φορές τὴ βδομάδα. Νὰ διατηρήσω τις συνήθειες τῆς πατρίδας καὶ τὴ σπιτικὴ ζωὴ. Γραμματέα πού νὰ μιλάει ξένες γλώσσες. Δὲ θὰ γράφω ἐπιστολὲς ἢ ἄρθρα. Δὲν θὰ βγάλω λόγους. Θὰ τηρηθεῖ ἡ ἐθιμοτυπία καὶ ἡ ἱεραρχία μου. Δὲ θὰ γίνει χρῆση τοῦ ὀνόματός μου χωρὶς γραπτὴ ἄδεια. Ἀμοιβαία ἐγγύηση σ’ ὅτι ἀφορᾶ τὴν πειθαρχία. Πατριωτικὰ καθήκοντα. Κανένας ἦθοποιός δὲν θὰ κάνει ἄλλη δουλειά χωρὶς τὴν ἄδειά μου. Ἄλλιῶς πρόστιμο. Καθένας πρέπει νὰ καταλάβει πῶς θεωροῦμαι υπεύθυνος γιὰ τὸ κάθε τί. Κάθε τί τὸ φτηνὸ εἶναι ξένο πρὸς τὴ φύση μου. Ἄνὰ πᾶσα στιγμὴ ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ γυρίσω στὴν πατρίδα μου καὶ στό σπίτι μου.

(3) Πρὶν φύγει γιὰ τὴν περιοδεία τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ τὸ 1922 — 24, ὁ Στανισλάβσκι κατέγραψε σ’ ἕνα σημειωματῆριο τοὺς ἄρους του γιὰ νὰ δεχθεῖ τὴν ἐργάνωσή μιᾶς περιοδείας στό ἐξωτερικό. Ὁ θίασος ἔδωσε 561 παραστάσεις στό: Βερολίνο, Πράγα, Ζάγκρεμπ, Παρίσι, Νέα Ὑόρκη, Σικάγο, Φιλαδέλφεια, Βοστώνη, Νιού - Χέιβεν, Χάρτφορντ Νιούαρκ Μπρούκλιν, Ουάσιγκτον, Πίτσμπουργκ, Κλίβελαντ, Νηπρούϊτ.

# ΤΟ “ΣΥΣΤΗΜΑ” ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

## ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

Τὰ τρία τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του, ὁ Στανισλάβσκι, ἀφιέρωσε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν δυνάμεών του στὴ διαπαιδαγώγησιν τῶν μαθητῶν του, στὰ μαθήματα δράματος καὶ ὄπερας, ποὺ εἶχαν ὀργανωθεῖ μὲ τὴ φροντίδα του στὰ πλαίσια τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας. Ἡ ἐπιθεώρησις “Κομμούνα” δημοσίευσε στενογραφημένη καταγραφή μιᾶς ἀπ’ τὶς τελευταῖες συζητήσεις τοῦ δασκάλου μὲ τοὺς νεαροὺς μαθητῆς του, μὲ τὴν εὐκαιρίαν τῆς ἐρμηνεύσεως ὀρισμένων σκηνῶν τοῦ Σαίξπηρικοῦ “Ἀμλετ”. Τίποτα δὲν θὰ μπορούσε νὰ δείξει καλύτερα τὴν πνευματικότητά, τὴ φροντίδα, τὴ γνώσιν καὶ τὸ πάθος τοῦ Στανισλάβσκι ἀπ’ αὐτὸ τὸ “στενογράφημα”, ποὺ μεταφέρουμε ἐδῶ ἀτόφιο, σ’ ὅλην τὴν ἔκτασιν. Ἡ μαθήτρια Ροζάνοβα εἶχε ἀναλάβει τὸ ρόλο τοῦ Ἀμλετ. Τὸ ἀπόσπασμα τοῦ ἔργου, ποὺ θ’ ἀποτελοῦσε τὸ ἀντικείμενον μελέτης καὶ σχολιασμοῦ, εἶχε προετοιμαστεῖ μὲ τὴν ἐπίβλεψιν τῆς καλλιτέχνιδος Βαλεντίνας Βιακίρεβα. Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ ἀποσπάσματος γίνεται μετὰ ἀπ’ αὐτὸ πού λέγεται στὸ σκηνικὸν “τουαλέττα” τῶν ἐκτελεστῶν : πρέπει ν’ αὐτοσυγκεντρωθοῦν, νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἐλεύθερον λειτουργίαν τῶν μυῶν τους, δίχως νὰ καταβάλουν καὶ τὴν παραμικρὴ ἀνώφελη ἔντασιν.

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.**—Βρεῖτε μὰ στάση ὅσο γίνεται πιὸ βολικὴ, πού νὰ σᾶς ἐπιτρέπει νὰ νιώθετε πιὸ ἄνετα καὶ ἀπ’ τὸ σπῆτι σας. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς μπορεῖτε ν’ ἀφεθεῖτε σ’ ἕνα ξέδωμα, ὅμοιον μ’ αὐτὸ πού ἐπιτρέπει κανεὶς στὸν ἑαυτὸ του μετὰ τὸ λουτρό. Τεντώστε τοὺς μυῶνες σας, αὐτοὺς ποὺ ἔχουν ἀνάγκην νὰ εἶναι τεντωμένοι, μὰ νὰ τοὺς νιώθετε ταυτόχρονα ὀλίγον ἐλεύθερους. Νὰ φτάσετε σὲ μιὰ τέτοια κατάστασιν, πού νὰ μπορεῖτε νὰ πεῖτε στὸν ἑαυτὸ σας : νὰ ‘μαι, ἤσυχα καθισμένη, δὲν θὰ μπορούσα νὰ νιωθῶ πιὸ ἄνετα ἀπ’ ὅ,τι εἶμαι τώρα.

**Ο ΠΡΟΓΥΜΝΑΣΤΗΣ.**—Φέρτε στὴ σκέψιν σας αὐτὰ πού θὰ βλέπατε, ἂν κατεβαίνατε στὸ δρόμον καὶ τραβούσατε κατὰ τὸ δεξιὸν σας χέρι.

**ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ.**—Κατεβαίνω στὸ δρόμον. Ἀπέναντι εἶναι τὸ Βιοτεχνικὸν Μουσεῖον. Στρίβω δεξιά. Ἀπ’ τὴν ἄλλην μεριά τοῦ δρόμου εἶν’ ἕνα μεγάλο σπῆτι μὲ τρία πατώματα. Συνεχίζω τὸ δρόμον μου. Ὑπάρχει ἀκόμα στὴν ὁδὸν Στανισλάβσκι ἕνα μικρὸν δρομάκι στ’ ἀριστερὸν μας χέρι, πού δὲ θυμάμαι πᾶς πὼς τὸ λένε.

**Ο ΠΡΟΓΥΜΝΑΣΤΗΣ.**—Σκεφθεῖτε ξανά τι κάνατε σήμερον τὸ πρωί, καὶ ὅσο τὸ θυμόσατε, νὰ περπατᾶτε πέρα-δῶθε, ἀλλὰ μὲ τρόπο πού νὰ νιώθετε ὀλίγον ἄνετα.

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.**—Μὴν ξεχνᾶτε τοὺς μυῶνες σας, προσπαθεῖστε νὰ εἶναι ἐλεύθεροι.

**Ο ΠΡΟΓΥΜΝΑΣΤΗΣ.**—Τοποθετεῖστε τὰ ἐπιπλα γιὰ τὴ σκηνὴ τοῦ “Ἀμλετ”. (Κάθοντον δοκιμὴν σὲ σκηνῆς τοῦ Σαίξπηρικοῦ “Ἀμλετ”).

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.**—Λοιπόν, τί αισθανθήκατε ; Τί σᾶς φάνηκε καλὸ ἢ ἀποτυχημένον ; Τί πράγμα αισθανόσατε, πρίγκιπα, πὼς σᾶς δυσἀρέστησε ;

**ΡΟΖΑΝΟΒΑ.**—Ἐξαρτᾶται.

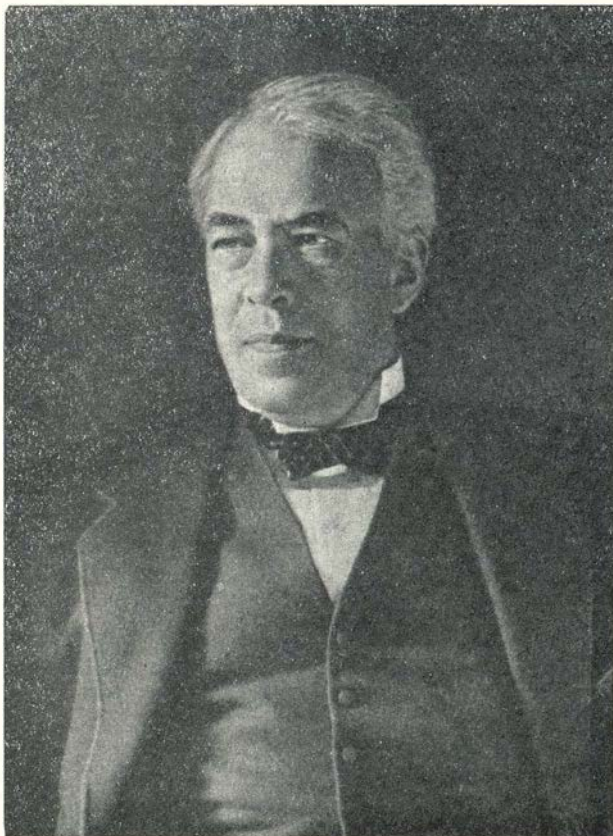
**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.**—Ναί, μὰ πού ; Πεῖτε το !

**ΡΟΖΑΝΟΒΑ.**—Στὴν τελευταία σκηνὴν μὲ τὸ βασιλιά, αισθανόμουν ἀρκετὰ ἄνετα. Τὸ παρατηρήσατε ; Δοκίμαζα ἕνα αἰσθημα βίαιον μίσους γι’ αὐτόν. Ὅσο γιὰ τὴ μητέρα μου, μοῦ φαινόταν πὼς τὴν ἀγαπούσα πολὺ καὶ πὼς αὐτὴ ἦ μεγάλη μου ἀγάπη ἐπρεπε νὰ με βοηθήσει νὰ τὴν κάνω νὰ συνέλθῃ : Μητέρα μου, σκέψου λοιπόν τι κάνατε ! Δυσκολεῦτήκα πολὺ μὲ τὸ μονόλογον.

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.**—Βλέπετε τὸ βασιλιά καὶ τὴ βασίλισσαν ν’ ἀναλλάσσουν ματιὰς στὰ κλεφτὰ, αὐτὸς καθισμένος στὸν θρόνον, αὐτὴ πολὺ εὐθύμην πλάι του. Ἄν εἴσατε ὁ “Ἀμλετ”, τί θὰ κάνατε ; Προσπαθεῖστε νὰ φανταστεῖτε τὴν ψυχικὴν του κατάστασιν.

**ΡΟΖΑΝΟΒΑ.**—Θὰ προσπαθοῦσα νὰ καταλάβω, νὰ πληροφορηθῶ, μὰ καθὼς θὰ μοῦ ἦταν ἀδύνατον νὰ ρωτήσω ἐγὼ ὁ ἴδιος, θὰ ἔπρεπε νὰ προσπαθῆσω νὰ μῶν στὸ νόημα τοῦ τί συμβαίνει, νὰ καταλάβω πὼς μπόρεσαν νὰ συμβοῦν ὅλ’ αὐτὰ.

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.**—Τότε δὲν σᾶς μένει πᾶς νὰ κάνατε τίποτα στὸ μονόλογον, γιὰ τὴν αἰτίαν τὰ παιζάτε κίολας ὅλα πρὶν νὰ τὸν πεῖτε. Πρὶν νὰ ζωγραφίσει κανεὶς τὸ μίσος τοῦ “Ἀμλετ”, πρέπει νὰ δείξει ἕνα πράγμα : βρισκομαι στημένης ἐδῶ, ὅλα εἶναι τόσο μεπεδεμένα πού δὲν ξέρω πᾶς νὰ πῶ : δυσκολεῖσθαι νὰ προσανατολισθῶ, δὲν ξέρω οὔτε πὼς νὰ ζήσω, οὔτε πού νὰ πάω. Σεῖς, ὅμως, τὰ σκιαγραφήσατε ὅλ’ αὐτὰ ταυτόχρονα στὸ παιζιμὸν σας. Εἶναι αὐτὸ πού λέμε ἔλλειψιν λογικῆς. Ἐνεργήσατε κατὰ τὸν τρόπο μὴ λογικὸν καὶ παιζάτε πρὶν τῆς ὥρας αὐτὰ πού δὲν ὑπῆρχαν ἀκόμα στὸ ἔργον. Πραγματικὰ, πόσα πράγματα σᾶς μένουσιν ἀκόμα νὰ καταλάβετε ! Μόλις πεθάνει ὁ πατέρας σας, ἡ μητέρα σας παντρεύεται ἕναν ἄλλον ἄντρα. Αὐτὸ τὸ γεγονός ἐπρεπε νὰ τὸ χωνέψετε μὲ κάθε τρόπο. Ἐσεῖς, ὅμως, δείχνετε νὰ τὰ ἔχετε μάθει ὅλα πρὶν ἀπὸ τὸ ἀνοιγμὸν τῆς αὐλαίας. Ἔτσι, ἀφοῦ ἔχετε κίολας ἐκφράσει ὅλον τὸν “προτοῦν τῶν προσλαμβανόμενων παραστάσεων”, δὲν σᾶς μένει πᾶς, κατὰ φυσικὴν συνέπειαν, τίποτα γιὰ νὰ παιζέτε. Ἐχετε πλήρη συνείδησιν τοῦ τρόπου, μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει γραφῆ τὸ ἔργον ;



“Ὅλην τὴν ἡμέραν βρισκομαι συγκεντρωμένην στὰ λόγια. Σήμερον δὲν κατάλαβα τὰ ἐννέα δέκατα ἀπ’ ὅσα εἶπατε, γιὰ τὸν ὁρισμὸν σας ἦταν παράφρωνος. Ἀκούω νὰ προφέρετε λέξεις, ἀλλὰ δὲν γίνονται φράσεις. Ποιὰ εἶναι ἡ κύρια δυσκολία αὐτοῦ τοῦ ἔργου ; Εἶναι πὼς δὲν περιέχει οὔτε μιὰ λέξιν, πού νὰ μὴ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν καταλάβῃ. Εἶναι μιὰ συνέχεια ἀπὸ ἀνθρώπινες σκέψεις καὶ, ἂν παραλείψετε ἕστω καὶ μιὰ μόνον, σπᾶτε ἕναν ἀπ’ τοὺς κρίκους, πού σχηματίζουν τὴν πλοκὴν τοῦ ἔργου. Στὴ



Το ιδιαίτερο γραφείο του — σήμερα Μουσείο Στανισλάβσκι

δική σας, λοιπόν, περίπτωση, δεκάδες σκέψεις δεν φτάνουν ως το θεατή. Δεν έχετε ομοιογένεια στην άρθρωση, στη φράση. Λίγο πριν, μου μιλήσατε για λογαριασμό σας και αποδώσατε πολύ καλά τη σκέψη σας, ενώ τώρα δεν κατάλαβα τίποτε. Το γεγονός είναι ότι αν δεν υπάρχει δράση κι αν δεν αντιλαμβάνεσθε πώς ο λόγος εκφράζει τη δράση, αμέσως αισθανόσαστε ήθοποιος και τότε αρχίζει το ψεύτικο πάθος, η αδέξια τυποποίηση. Και πάλι καλά που είναι αδέξια γιατί αλλιώς, θα δυσκολευόμαστε πολύ περισσότερο για να την αποβάλουμε. Για να φτάσετε σ' ένα αποτέλεσμα, σ'ε τί πρέπει ν' αφοσιωθείτε πρώτα - πρώτα; Περί τινος πρόκειται; Μην ταραζόσαστε που σ'α κριτικάρω με τόση έξυπτητα. Το γεγονός είναι πως πήρατε γι' αντικείμενο τ'ης μελέτης σας το έργο με το οποίο κάθε ήθοποιος πρέπει να κλείνει τη σταδιοδρομία του. 'Ο "Άμλετ είναι ό,τι πιο δύσκολο υπάρχει στην τέχνη μας. Παρ' όλ' αυτά, σ'α έδωσα αυτό το ρόλο. Δουλεύοντάς τον, θα καταλάβετε όλα όσα απαιτούν τα μεγάλα συναισθήματα και τα μεγάλα λόγια. Αυτό θα σ'α κάνει καλό. Θα ζήσετε τον "Άμλετ", το πιο όμορφο έργο τέχνης που υπάρχει.

ΡΟΖΑΝΟΒΑ.— Δεν πρόκειται, βέβαια, να σταματήσω σ' αυτό που έχω κίλας κάνει. 'Ο ρόλος απαιτεί γιγάντια δουλειά.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.— Πραγματοποιείτε, λοιπόν, μια δυσχερέστατη εργασία, ανώτερη απ' τις δυνάμεις σας, που όμως έχει τεράστια σημασία. "Αν καταφέρετε να πετύχετε, αυτό θα ισοδυναμεί με μια εκατοντάδα έργων του 'Οστρόβσκι. Προσπαθείστε, λοιπόν, να υπερνικήσετε όλ' αυτά τα εμπόδια. Οι δυσκολίες που παρουσιάζει τ'ο έργο είναι σημαντικές, αλλά δεν τις απαντάμε μόνο σ' αυτό τ'ο έργο· κι όλα τ' άλλα απαιτούν την ίδια τέχνη στην άρθρωση, τις ίδιες παύσεις ανάμεσα στις φράσεις. "Έτσι, λοιπόν, όλα όσα θα κάνουμε τώρα, θα μ'ας χρησιμεύσουν και για τ' άλλα έργα, όμως ό,τι καταφέρουμε

έδω, θα τ'ο καταφέρουμε με μεγαλύτερη δυσκολία απ' ό,τι σ' άλλα έργα. 'Απόλυτη απλότητα στο κάθε τι, να τί πρέπει να πετύχουμε σ' αυτό τ'ο έργο. Μόλις, όμως, μπειτε στο δρόμο τ'ης απλότητας, κινδυνεύετε να πέσετε στη φτήνεια, στη χυδαιότητα, στην κακομοιριά και την πεζότητα. Τότε, θα μου πείτε, ή απλότητα δεν αξίζει τίποτα; 'Αξίζει και παραξίζει, είναι αναγκαία, αφού όμως τοποθετηθεί πρώτα ή φωνή στη θέση τ'ης, αφού συνήθισετε να λέτε την κάθε φράση χωρίς βιασύνη, να τ'η λέτε και να περιμένετε ν' αποδώσει. Για να γίνει, όμως, αυτό, πρέπει ν' αποκτήσετε τεράστια αυτοκυριαρχία, να έρωτευθείτε την κάθε φράση, την κάθε σκέψη. "Όταν γίνει αυτό, έργο θα αισθανθείτε πως αγαπάτε τ'α λόγια του έργου, τότε μονάχα θα καθήσετε εκεί άνετα και ό θεατής θα πεί: "Για τ' όνομα του θεού, τίποτα περισσότερο καμμιά σκηνοθεσία, δεν χρειάζεται να προσθέσετε τίποτα". 'Έλατε, δοκιμάστε ακόμα μια φορά.

ΡΟΖΑΝΟΒΑ.— Συγκεντρώνομαι.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.— Προετοιμαζόσαστε να παίξετε τ'ο συναισθήμα. Είναι άνοηλο. Δεν σ'α παρακαλώ παρά να εκφράσετε μια σκέψη; Θα δείτε πως ή σωστή κατανόηση τ'ου νόηματος ατ'ης τ'ης σκέψης θα σ'α κάνει να δοκιμάσετε τ'ο κατάλληλο συναισθήμα. 'Αντίθετα, αν πείσετε τον εαυτό σας να αποδώσει τ'ο συναισθήμα, αυτό θα σ'α ξεφύγει. Μή ξεχνάτε τ'α λόγια του Σαλβίνι, που έλεγε πως μόνο στην πέμπτη πράξη τ'ου "Οθέλλου" και τ'ου "Άμλετ" αρχίζει να δοκιμάζει συγκίνηση. "Αν τ'ην δοκιμάζε όλη τ'ην ώρα, θα τ'ου ήταν έντελως αδύνατο να εμφανισθεί στη σκηνή. "Όλες τ'ις συγκινήσεις, τις είχε αισθανθεί στο σπίτι του, μονάχος του. "Όταν μελετούσε, φυσικά, ένα ρόλο, στην αρχή τ'ον καταλάμβανε ή συγκίνηση. Δοκιμάστε να πείτε μια σκέψη, αλλά εκφράζοντάς τ'ην καλά. Προσπαθείστε να γεννήσετε μέσα μου τις εικόνες που περικλείει ατ'η ή σκέψη.

ΡΟΖΑΝΟΒΑ.— "Ω, πως έτοιμη ή τόσο στέρεη σάρκα να 'λγωνε, ν' άρχιζε, δροσιά να σκορπίζόταν! (1)

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.— Έξηγηίστε μου ατ'η τ'η σκέψη. Τί σημαίνει; Βιαζόσαστε πολύ, ενώ πρέπει να ζωγραφίσετε ατ'ο τ'ον πίνακα με φροντίδα και να τ'ον πάρετε μαζί σας. ('Επιναλαμβάνει τ'ο κείμενο). Τί είναι; Έξηγηίστε μου, τί είναι; Τί συνέβη;

ΡΟΖΑΝΟΒΑ.— "Ω, πως έτοιμη ή τόσο, τόσο στέρεη σάρκα...

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.— Δεν έχετε τ'ο δικαίωμα να σταματήσετε ούτε ένα δευτερόλεπτο, να διακόψετε τ'η φράση. Είναι σάν τ'ον ήχο μ'ας γκάντας. Σ'ε σ'α δεν ακούω τ'η μελωδία. 'Η φράση όλόκληρη πρέπει να προφέρεται με τέτοιο τρόπο, που να μη μπορεί κανείς να τ'η χωρίσει πουθενά.

ΡΟΖΑΝΟΒΑ.— "Ω, πως έτοιμη ή τόσο, τόσο στέρεη σάρκα...

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.— ... να 'λγωνε, ν' άρχιζε, δροσιά να σκορπίζόταν. Είν' ένας πίνακας με τεράστια δύναμη. Νά 'λγωνε, ν' άρχιζε... ατ'ο άργεί να γίνει, παίρνει ώρα... Δροσιά να σκορπίζόταν... Μοιάζετε σ'α να βιαζόσαστε σ' ατ'ο τ'ο σημείο. "Όταν προφέρετε μια αρκετά μακρυνά φράση, πρέπει να μη χωρίζετε τ'ο υποκείμενο απ' τ'ο κατηγορούμενο, πρέπει και τ'α δυό ν' αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο ('Επιναλαμβάνει τ'ο κείμενο). "Ας προχωρήσουμε παρακάτω, σχηματίστε μια άλλη φράση. Μήν τις ρίχνετε βροχή τ'η μια μετά τ'ην άλλη.

ΡΟΖΑΝΟΒΑ.— "Η να μη βάλει κανόνα ό Αιώνιος να τιμωρεί τ'ον αυτοχτόνο...

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ.— Δυό ρήματα, δυό ουσιαστικά. Πάλι αρχίσατε να πετάτε βιαστικά τις λέξεις "Ο Αιώνιος... Πέστε το με αγάπη. Νά τιμωρεί τ'ον αυτοχτόνο. "Χτόνο", να οι δυό ύψηλότερες συλλαβές. "Από 'κει και πέρα πάρετε τ'ην πιο ψηλή νότα: "Ω Θεέ μου! "Ω Θεέ μου! ...

Δεν έχετε παρά να ύψώσετε λίγο τ'η φωνή, τίποτα παραπάνω. Ποιά είναι ή κύρια δυσκολία; Νά τ'α προφέρετε όλα ως τ'ο τέμμα. Σ'α συμβουλεύω να παίρνετε κάθε μέρα μια σελίδα έφημερίδας και να διαβάζετε κάθε λέξη ως τ'ο άχρο, ως τ'ο τέμμα τ'ης, έτσι που να αισθανθείτε, να γευτείτε τ'η λέξη. "Όταν μάθετε να τ'ο κάνετε ατ'ο, με τ'η φωνή σας σωστά τοποθετημένη, κι όταν αρχίσετε να μιλάτε κάνοντας κάθε νότα να ήζει σάν ήχος, φθόγγος γκάντας, θα τ'ο καταφέρετε ατ'ο που χρειάζεται, τ'η μελωδία. "Όλ' ατ'α είναι πολύ-πολύ σημαντικά. 'Εκεί βρίσκεται τ'ο μυστικό τ'ου πράγματος.

"Αν ή φωνή σας δεν έχει άπήχηση, αν δεν πάλλεται, πρέπει να

(1) « "Άμλετ" πράξη πρώτη, σκηνή Β'. Μετάφραση Βασίλη Ρώτα.

στρωθείτε κάτω να βρείτε τον τρόπο που θα την κάνει να άντη-  
χει. Προσοχή, όμως, γιατί τότε κινδυνεύει κανείς να πέσει στα  
τεχνάσματα. Από που προέρχεται αυτό το όλεθριο "πάθος"  
των ήθοποιών; 'Απλούστατα, απ' τ'ότι ή φωνή τους δεν ήγει  
σωστά, δεν είναι τοποθετημένη στη θέση της. Πρέπει πρώτα-  
πρώτα να καταλάβετε ποιές ασκήσεις έχετε ανάγκη να κάνετε.  
Θά μου πείτε πώς δεν έχετε πιάνο στο σπίτι σας; μά μπορείτε  
να τ'ό αντικαταστήσετε μ' ένα απλό "διαπασών".

Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μου στην 'Αμερική, άναζητήσα  
την πρώτη νότα μιά όλόκληρη βδομάδα, τη δεύτερη δυο  
μέρες, και δούλεψα ένα όλόκληρο μήνα για να πετύχω την  
πέμπτη νότα. Στην 'Αμερική, άπαγορεύεται να τραγουδάει  
κανείς μεγαλόφωνα στο δωμάτιό του. Είχα την έμπνευση να  
κρυφτώ σε μιά μεγάλη ντουλάπα, να κλειστώ εκεί μέσα για  
να τραγουδήσω. Όταν βγήκα, ό Νεμιρόβιτς δεν άναγνώρισε  
τη φωνή μου μιλώντας μου στο τηλέφωνο.

Χρειάζονται κατά πρώτο λόγο καθημερινές ασκήσεις. "Αν,  
πριν άρχίσω τη συζήτηση μαζί σας, τραγουδήσω λιγάκι, θά  
μπορώ να μιλάω πέντε ώρες συνέχεια, κι όσο περισσότερο  
μιλάω, τόσο τ'ό καλύτερο θά 'ναι. "Όλοι οι άληθινοί τραγουδι-  
στές έξασκούν τη φωνή τους στο "πιάνο - πιανίσσιμο". Τ'ό  
"φόρτε - φορτίσσιμο" θά 'ρθεί από μονάχο του, αν κατέ-  
χετε κιόλας τ'ό "φόρτε - πιανίσσιμο"... 'Η τραγουδίστρια  
Σίμμελ μου είπε μιά μέρα πώς πρέπει να τραγουδάμε με τέ-  
τοιο τρόπο, που ό άέρας να βγαίνει απ' τ'ό στόμα κι απ' τη  
μύτη και όταν τον άναπνέουμε, να μπάνει συγκεντρωμένος.

ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. — Μπορεί κανείς ν' άναπνέει ταυτόχρο-  
να τον άέρα απ' τ'ό στόμα κι απ' τη μύτη;

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ (Δείχνει πώς γίνεται).

ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. — Αυτό που με σκοτώνει πάντα είναι  
ή άτέλειωτη περίοδος στην αρχιτεκτονική τής φράσης; δεν μπο-  
ρώ ποτέ να την καταφέρω. "Όταν ό βασιλιάς λέει:

*"Όθεν έμεις την τέως άδερφή μας, τώρα  
βασιλίσσά μας, συγκυρίαρχη του θρόνου  
σε τούτο τ'ό πολεμικό βασίλειο, σύζυγό μας  
την πήραμε, αν και με χαρά, να πούμε χαλασμένη.*

Μου κόβετε ή άνάσα και δεν ξέρω πού ν' άναπνεύσω.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Ποιά είν' ή σκέψη που περιέχεται σ'  
αυτή τη φράση, πώς να την άποδώσει κανείς; Πήρατε τη βα-  
σιλίσσα γυναίκα σας: "Όθεν έμεις την τέως άδερφή μας (μιά  
παύση), τώρα βασιλίσσά μας — συγκυρίαρχη του θρόνου σε  
τούτο τ'ό πολεμικό βασίλειο — σύζυγό μας την πήραμε... Αυτές  
οι παύσεις είναι ό,τι πιό σημαντικό υπάρχει. "Όσο μακρύτερη  
είν' ή παύση, τόσο περισσότερο πρέπει να τής δίνει κανείς μορ-  
φή ως τ'ό τέρας της. Να σάς μιλήσω τώρα για τ'ό πώς πρέ-  
πει να χειριστεί κανείς τ'ό ρόλο στο σύνολό του;

ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ. — Μιλείστε μας!

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — 'Η βασιλίσσα δεν ξέρει τίποτα για τον  
θάνατο του συζύγου της, δεν υποψιάζεται τίποτα, και θά πε-  
θάνει χωρίς να 'χει καταλάβει τίποτα. Πώς να την σώσουμε;  
Σεις, ό "Άμλετ, πρέπει να πάρετε ένα σπαθι και, όπλισμένος  
μ' αυτό τ'ό σπαθι ν' άλωνίσετε απ' άκρη σ' άκρη όλο τ'ό παλάτι  
για να τ'ό εξαγνίσετε. Πρέπει να διασχίσετε τον κόσμο σαν  
άλλος Μεσσίας και να τον εξαγνίσετε. Την ιδέα αυτή, που ενέ-  
πνευσε στον "Άμλετ τ'ό φάντασμα του πατέρα του, πρέπει να  
τη βάλετε σε πράξη και μόνο άφου την έκτελέσετε θά αισθαν-  
θείτε άνετα. "Ό "Άμλετ έμαθε πώς ό πατέρας του δολοφονήθηκε.  
Δεν μπορείτε να καταλάβετε πώς γίνεται να υπάρχουν στον  
κόσμο ανθρώπινα έντα, που πριν ακόμα προφτάσουν να λυώ-  
σουν τ'ά παπούτσια που φορούσαν, ζούνε κιόλας μ' ένα άλλο.  
Πάνω σ' αυτή την άπορία, σ'άς παρουσιάζεται τ'ό φάντασμα.  
Πρέπει να σ'άς πω πώς μιλάτε στο φάντασμα σαν να 'τανε  
κανένας φαντάρος. Αυτό, όμως, είναι στην πραγματικότητα  
ένας άνθρωπος ταραγμένος στον υπέρτατο βαθμό, που κατέ-  
βαλε τις έσχατες προσπάθειές του για να επιστρέψει στη γή.  
Θά πασιίσετε να μάθετε τ'ά πάντα απ' τ'ό φάντασμα. Ποιό  
είναι τ'ό ύψιστο πρόβλημα, τ'ό "ύπερ - πρόβλημα" του "Άμλετ;

ΜΕΡΙΚΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ. — "Ό άνθρωπος στη σχέση του με  
τη ζωή.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Αυτό είναι τ'ό βάθος, ή βάση του έρ-  
γου. Τ'ό "ύπερ - πρόβλημα", όμως;

ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ. — 'Η διερεύνηση τής άλήθειας που περιέχει  
ή ζωή.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — 'Η σύλληψη του νόηματος τής ύπαρξης,  
ή γνώση του "γιατί" και του "πώς" των πάντων.

'Ό Στατισλάβσκι στο στοιχείο του: Διακρίνεται, ανάμεσα στους βοηθούς του, να διδάσκει μιά ομάδα από νεαρούς καλλιτέχνες



POZANOBA. — Ναι, αλλά όταν έπαιζα έτσι, μου λέγανε πως έκανα τόν "Άμλετ φιλόσοφο.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Η σύλληψη του νοήματος τής ύπαρξης· να καταλάβει κανείς πως και γιατί μπόρεσαν να συμβούν όλ' αυτά. Έμφανίζεται το φάντασμα : πρέπει να τ' δούμε και να μάθουμε απ' αυτό όλα όσα ξέρει. Νά η 'Οφηλία : πρέπει να διεισδύσουμε στην καρδιά, στη ψυχήν της. 'Ο "Άμλετ θέλει να τ'ά μάθει όλα, δεν είναι σ'ε καμιά περίπτωση ένας που βγάζει με τή σκέψη του συμπεράσματα. Κοντολογής, πρέπει να βάλετε όλα σας τ'ά δυνατά για ν'ά γνωρίσετε, να μάθετε όλα όσα δεν έτυχε ν'ά ξέρετε ως τώρα. 'Η λαχτάρα, τ'ο μαρτύριό σας, είναι συνεχώς πως δεν μπορείτε να κάνετε τ'ά αδύνατα, δυνατά. Με καταλάβατε;

POZANOBA. — 'Απ' τήν πρώτη στιγμή.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Πώς, όμως, να κάνουμε για ν'ά μ'η πεταχτεί στή μέση τ'ο συναίσθημα; Πρέπει να βρούμε μ'ια δράση, που θ'ά σ'ας οδηγήσει προς κάτι τ.. Δε μπορείτε να καταλάβετε πως δέχτηκε η μητέρα σας τ'ο θάνατο του πατέρα σας, πως μπόρεσε ν'ά παντρευτεί έναν άλλον άντρα. Πασχίζετε να μάθετε απ' τόν πατέρα σας όλα όσα μπορεί αυτός να σ'ας αποκαλύψει. Νά η σύλληψη του νοήματος που λέγαμε. Προσπαθείτε να καταλάβετε τ'ά πάντα, κάνετε τ'ο π'αν για ν'ά μάθετε.

ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. — Θ'ά θέλαμε πολύ ν'ά ακούσουμε τί σ'ας άρεσε και τί δεν σ'ας άρεσε σ' αυτό που είδατε σήμερα.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — 'Εκεί που δρούσατε για τ'ά καλά, ήταν εντάξει. Νά, για παράδειγμα στή σκηνή τής συνάντησης με τόν 'Οράτιο κ' ύστερα στή σκηνή που ο "Άμλετ περιμένει τήν εμφάνιση του φαντάσματος. 'Υπήρχαν σ' αυτές τις σκηνές εξ'αιρέτες στιγμές. Τ'ο ουσιαστικό είναι να δείξετε αυτόν τόν πρίγκιπα που ξεχνούσε τις συμβατικότητες, τήν έτικέτα και κοιτούσε μπροστά, έβλεπε μακριά... ('Επίδειξη). Θέλει ν'ά ανακαλύψει τήν αλήθεια! Νά καταλάβει τί έγινε! Κλωθογυρίζει αυτή τήν ιδέα σ'το μυαλό του σ'αν ένα πρόβλημα μαθηματικών, πρέπει να μάθει πως μπόρεσαν να γίνουν όλ' αυτά. ('Επίδειξη). Περιπατάει πέρα - δώθε. "Υστερα : — Θέ μου, ο 'Οράτιος!... 'Ορμάει πάνω του :

— Λοιπόν, τί γίνεσαι ; Κι άκου ξάφνου τ'ο μεγάλο νέο. Τ'ο και τ'ο... Πρέπει να τ'ο καταλάβει. Αυτή η άκρα προσοχή στραμμένη σ' ένα και μοναδικό αντικείμενο...

ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. — Δηλαδή, όλ' αυτά πρέπει να είπωθούν χαμηλόφωνα;

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Είναι πάρα πολύ δύσκολο να μιλήσει κανείς χαμηλόφωνα κατά τρόπο ιδεώδη. 'Εδώ η δράση είναι πολύ άπλή, τ'ο "προσές" οδηγεί από μόνο του στήν πρόσληψη. Καταλαβαίνετε, λοιπόν, τί σημαίνουν οι λέξεις: παρατηρώ, διεισδύω, γνωρίζω. "Ολ' αυτά είναι τρόποι, άποχρώσεις τής πρόσληψης, τής σύλληψης.

ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. — Πώς πρέπει να συνεχίσουμε τή δουλειά;

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Είναι μ'ια δουλειά που έχει μεγάλη σπουδαιότητα. "Ολες οι ομάδες πρέπει ν'ά αφοσιωθούν σ' αυτήν. Θ'ά παίξετε τις "Τρεις 'Αδελφές" του Τσέχωφ, πολύ καλά, περίφημα, τί γίνεται όμως με τόν Σαίξπηρ; Αυτή τή δουλειά δεν πρέπει να τή διακόπτει κανείς ούτε στιγμή.

ΜΕΡΙΚΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ. — Πείτε μας τί δεν σ'ας άρεσε, έστω και σ'ε γενικές γραμμές.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — "Ελεπε η δράση. "Οταν αρχίζετε να δράτε, πέφτετε σ'το πάθος. Δεν δίνετε δράση, σ'τα λόγια. Εκτός από μερικές φράσεις στήν τύχη, και τότε ήταν περίφημα.

ΜΙΑ ΜΑΘΗΤΡΙΑ. — Θ'ά ήθελα να σ'ας ρωτήσω για τ'ο θέμα του ρόλου τής 'Οφηλίας.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — 'Αρχίστε πρώτα μπαίνοντας μόνη σας σ'το πετσί του ρόλου. Τότε, τ'α στοιχεία που τόν συνθέτουν θ'ά ξυπνήσουν μέσα σας. Δεν ήρθε ακόμη η ώρα να μιλήσουμε για τ'ο τί είναι η 'Οφηλία. Δείτε τί είσατε σεις σ' αυτό τ'ο ρό-

→

Κάθισμα 12. 'Απ' αυτό διηύθυνε τις πρόβες ο Στανισλάβσκι

λο και θ'ά σ'ας π'ω τί πρέπει να είναι η δική σας 'Οφηλία.

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΜΑΘΗΤΡΙΑ. — Δεν μπορώ να καταφέρω τ'ο ρόλο τής βασίλισσας. "Άλλοτε είμαι υπερβολικά περήφανη και άλλοτε υπερβολικά άλαζονική. Μου λένε ν'ά απαλλαγώ απ' αυτό τόν τόνο. 'Αρχίζω τότε να παίζω μ'ά απόλυτητα, μα πάλι νιώθω πως δεν είναι αυτό που πρέπει.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Πρέπει πρώτ' απ' όλα να έχετε ανάγκη τήν κάθε λέξη του ρόλου σας, χωρίς καμιά εξαίρεση, να είσατε σεις ακριβώς που έχετε τήν ανάγκη της. Φοβόσαστε τις λέξεις. "Οταν η ήθοποιός αρχίζει να μιλάει χαμηλόφωνα, είναι σημάδι πως δεν μπήκε ακόμη σ'το ρόλο της.

ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. — Λέτε πως όταν ο ήθοποιός αρχίζει να μιλάει χαμηλόφωνα, σημαίνει πως φοβάται. Μπορεί, όμως, να συμβαίνει και κάτι άλλο. Νά, εγώ προηγουμένως μιλούσα δυνατά.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ. — Γιατί δεν πιστεύετε στις λέξεις που λέγατε. 'Η κύρια προσπάθειά σας πρέπει να είναι η τεχνική και τίποτ' άλλο. Θυσιάστε μερικά χρόνια τής ζωής σας στή μάθηση: άργότερα, όταν δεν θ'ά 'χετε πια καιρό, δεν πρόκειται να μάθετε τίποτα. "Αν θέλετε, σ'ας μαθαίνω πως να καταφεύγετε στις πανάθλιες τυποποιήσεις, σ'τα άπ'τιμα "κλισέ" κάθε λογής: σ'ας μαθαίνω πως πρέπει να πεθαίνει κανείς, πως να έρωτεύεται, με μ'ια λέξη όλα τ'ά "κλισέ" που τ'ο κοινό δέχεται έλλείψει κάτι καλύτερο, άλλ' ο ήθοποιός μέσα σας θ'ά χαθεί, θ'ά πεθάνει. Σκεφτείτε το. "Οτι αληθινά αποκτάτε τώρα, έγγυάται να σ'ας προφυλάξει απ' τόν κίνδυνο να πέσετε σ'το "επάγγελμα" αυτό σ'ας χρειάζεται, γιατί αυτό είναι Τέχνη".

(Τ'ο κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύθηκε σ'το περιοδικό «Κομμούνα» — «Commune» — Μαρτίου 1939, Editions Sociales International, Paris).





# Η ΖΩΗ ΜΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

## ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

### ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ (1)

Τὴν Ἐπανάσταση τοῦ Φεβρουαρίου, 1917, τὴν ἀκολούθησε τὸν ἴδιον χρόνο ἡ Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση. Τὸ Θέατρο εἶχε νὰ ἐκπληρώσει μιὰ καινούρια ἀποστολή: ν' ἀνοίξει τὶς πύλες τοῦ στὶς πλατεῖες μάζες, σ' ἑκατομμύρια ἀνθρώπους ποὺ δὲν εἶχαν ὡς τότε τὴν εὐκαιρία νὰ χαρίσουν στὸν ἑαυτό τους μερικὲς ὧρες μορφωτικῆς ψυχαγωγίας. Σὰν τὸν ἀγαθὸ ἐκεῖνον Λέιζερ, στὸ "Ἀνάθεμα" τοῦ Ἀντρέγιεφ, ποὺ ἦταν ἀπελπισμένος, ἐπειδὴ, παρ' ὅλα τὰ πλούτη του, δὲν μπορούσε νὰ θρῆψει τὰ ἑκατομμύρια τῶν πεινασμένων, ἔτσι καὶ μεῖς δὲν ξέραμε τί νὰ κάνουμε μὲ τὰ ἀμέτρητα πλήθη ποὺ ἐρχόνταν στὸ θέατρο νὰ μᾶς δοῦν. Ὡστόσο εἴμασταν χαρούμενοι καὶ περήφανοι ποὺ εἴχαμε ἀναλάβει μιὰ τέτοια ἀποστολή. Στὴν ἀρχὴ προσπαθήσαμε ν' ἀντιληφθοῦμε πῶς θ' ἀντιδρούσαν οἱ καινούριοι θεατῆς στὰ ἔργα τοῦ ρεπερτορίου μας ποὺ δὲν ἦταν γραμμένα γιὰ τὸν ἀπλό λαόν. Πολλοὶ ἔχουν τὴ γνώμη ὅτι γιὰ τοὺς χωρικοὺς πρέπει κανεὶς ν' ἀνεβάζει ἔργα ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ καὶ γιὰ τοὺς ἐργάτες ἔργα ἀπ' τὴ ζωὴ τῶν ἐργατῶν. Ὅμως αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό. Οἱ χωρικοὶ, ποὺ ἔχουν δεῖ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ στὴν πραγματικότητα, τὴν ἔχουν συνήθως βαρεθεῖ — κ' ἐνδιαφέρονται νὰ βλέπουν πῶς ζοῦν ἄλλοι ἄνθρωποι, νὰ βλέπουν μιὰ πιὸ ὠραία καὶ πιὸ εὐχάριστη ζωὴ.

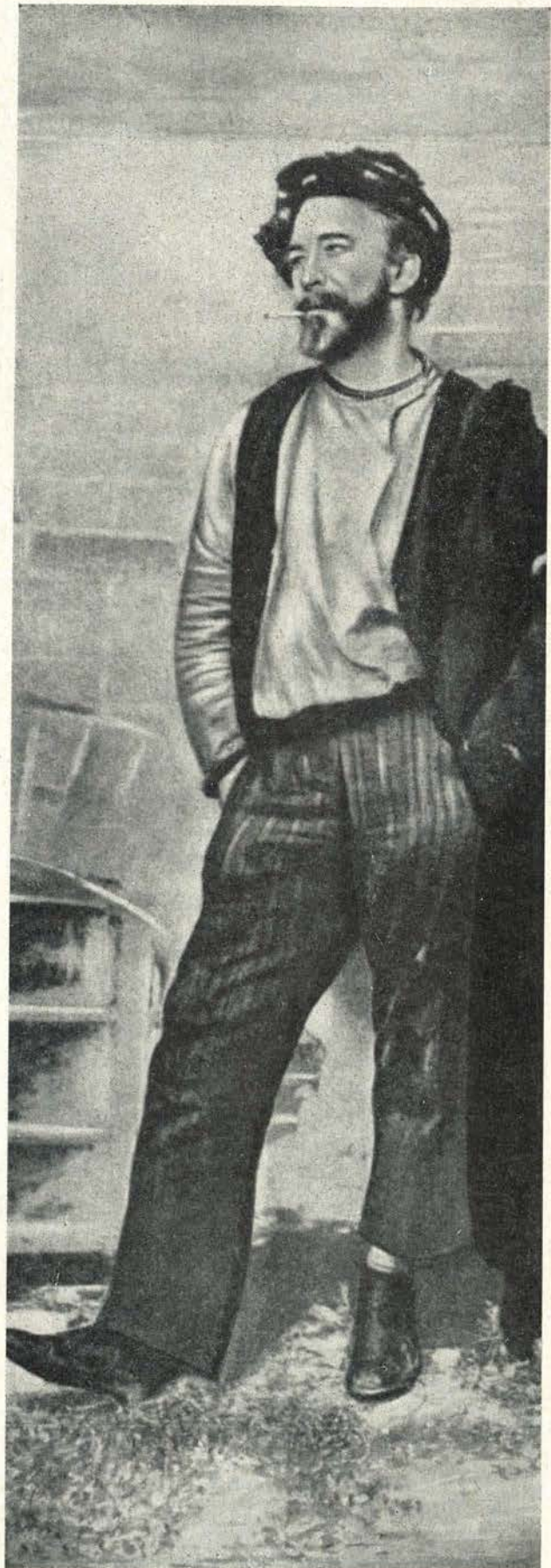
Στὴν ἀρχὴ τὸ κοινὸ μας ἦταν ἀνάμικτο: φτωχοὶ καὶ πλούσιοι, διανοούμενοι καὶ μὴ διανοούμενοι, δάσκαλοι, φοιτητές, ἀμαξάδες, θυρωροὶ, υπάλληλοι, ὀδοκαθαριστές, ὀδηγοὶ αυτοκινήτων, εἰσπράκτορες, ἐργάτες, ὑπῆρέτες, στρατιῶτες. Παίζαμε τὰ ἔργα τοῦ συνηθισμένου μας ρεπερτορίου μιὰ ἢ δύο φορές τὴν ἐβδομάδα στὸ πελώριο Θέατρο Σολοντόφνικωφ, κουβαλώντας μαζί μας γιὰ κάθε παράσταση τὶς σκηνογραφίες καὶ τ' ἄλλα εἶδη τοῦ σκηνοῦ διακόσμου. Κι ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἡ ἀτιμώσφιαιρα τῶν περισσοτέρων ἔργων μας, ποὺ ἦταν γραμμένα γιὰ μικρὴ σκηνή, ἔγινε πάρα πολλὰ ἀπὸ τὴν ὑποβολὴ τῆς μέσας σ' ἐκείνη τὴν ἀπέραντη καὶ ψυχρὴ αἴθουσα. Ὡστόσο τὸ θέατρο ἦταν πάντοτε γεμάτο καὶ τὸ κοινὸ παρακολουθοῦσε προσεχτικὰ καὶ σιωπηλὰ, ξεσπώντας σὲ βροντερὰ χειροκροτήματα κάθε φορά ποὺ ἐπεφτε ἡ αὐλαία. Οἱ Ρῶσοι, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον λαόν, ἀγαποῦν τὸ Θέατρο — κι ὅσο πιὸ πολὺ ἓνα ἔργο τοὺς συγκινεῖ καὶ αἰχμαλωτίζει τὴν ψυχὴ τους, τόσο πιὸ πολὺ τοὺς τραβάει. Ὁ μέσος Ρῶσος θεατῆς ἀγαπᾷ τὰ ἔργα ὅπου μπορεῖ νὰ κλάψει λιγάκι, νὰ δακρύσει, νὰ φιλοσοφήσει πῶς στὴ ζωὴ, ν' ἀκούσει σοφὰ λόγια, κι ἀποφεύγει, ὅταν ἔχει τὴν εὐκαιρία γιὰ κάτι ἄλλο, τὰ φανταχτερά θεάματα ποὺ δὲν δίνουν τροφή στὴ σκέψη. Τὸ καινούριον μας κοινόν, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει, ἀφομοίωσε εὐκόλα τὰ ἔργα τοῦ ρεπερτορίου μας. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τοῦ ἔφευγαν ὀρισμένα λεπτὰ σημεῖα, καὶ δὲν εἶδεινε καμμιά ἀντίδραση οὔτε γελοῦσε στὰ μέρη ἀκριβῶς ποὺ θέλαμε. Ὑπῆρχαν, ὅμως, ἄλλα σημεῖα ποὺ προκαλοῦσαν ἀπροσδόκητὴ ἀντίδραση, καὶ τὰ γέλια τοῦ κοινοῦ εἶδειχναν πολλὰς φορές στοὺς ἠθοποιούς χιουμοριστικὰς στιγμὰς τοῦ κειμένου ποὺ τοὺς εἶχαν κάπως ξεφύγει.

Εἶναι κρίμα ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα μελετηθεῖ ὁ νόμος τῆς ὁμαδικῆς ἀντίδρασης τοῦ κοινοῦ στὶς θεατρικὰς παραστάσεις. Παραμένει

(1) Δυὸ ἐνδιαφέροντα κεφάλαια ἀπὸ τὴν Αὐτοβιογραφία τοῦ Στανισλαβσκι «Ἡ ζωὴ μου στὴν Τέχνη» δημοσιεύθηκαν ἤδη, μεταφρασμένα ἀπὸ τὸ Γκάτσσο, στὸ «Θέατρο», τεῦχος 1ον, σελ. 33 καὶ 2ο σελ. 30.



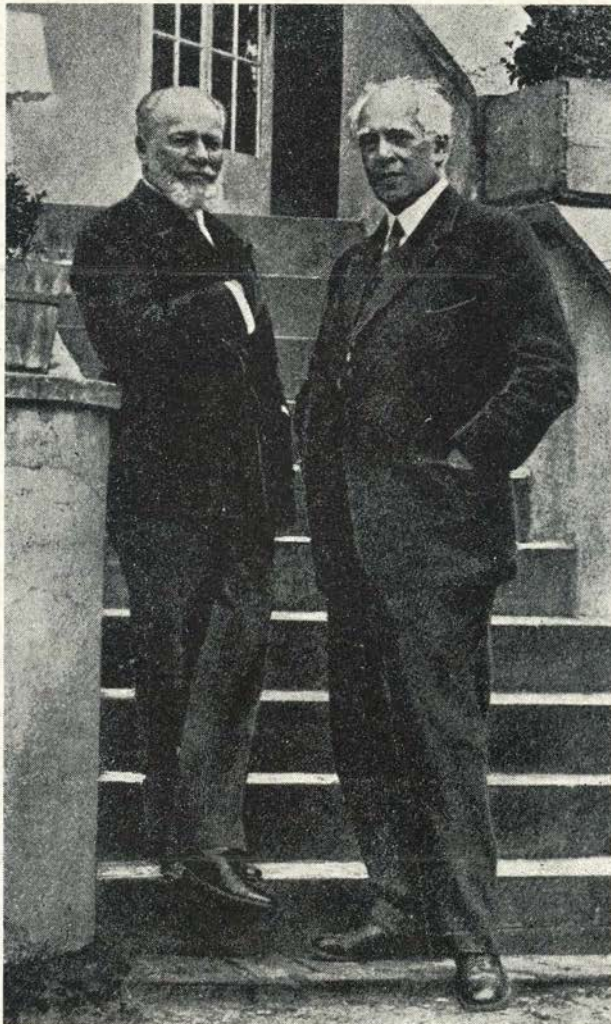
Ὁ Στανισλαβσκι στὸ ρόλο τοῦ Σάτιν, στὸ "Βυθὸ" τοῦ Γκόγκι



μυστήριο το γεγονός ότι σε μια πόλη όρισμένα σημεία του έργου προκαλούν αντίδραση και άλλα όχι, ενώ σε άλλη πόλη συμβαίνει το έντελώς αντίθετο. Ποτέ δεν καταλάβαμε γιατί το καινούριο κοινό έμενε ψυχρό σε σκηνές που νομίζαμε ότι θα γελάσει, ούτε ξέραμε τί πρέπει να κάνουμε για να επηρεάσουμε τα αισθήματά του. Από την άποψη αυτή όρισμένες παραστάσεις μας είχαν για μās μεγάλο ενδιαφέρον γιατί μās διδάξαν πωλλά — μās έκαναν προπαντός να νιώσουμε την καινούρια ατμόσφαιρα που είχε δημιουργηθεί στο άκροατήριο. Καταλάβαμε ότι οι άνθρωποι αυτοί έρχόνταν στο θέατρο όχι τόσο πολύ για να διασκεδάσουν όσο για να διδαχτούν και να μάθουν.

Θυμούμε έναν φίλο μου από χωριό που έρχόταν ταχτικά μια φορά τον χρόνο στη Μόσχα με μοναδικό σκοπό να παρακολουθήσει όλα τα έργα του θεάτρου μας. Συνήθως έμενε στο σπίτι της αδελφής μου: έβγαζε από ένα δέμα ένα κίτρινο μεταξωτό πουκάμισο, που με τον καιρό του γινόταν ολοένα πιό κοντό και στενό, φορούσε ένα ζευγάρι καινούρια παπούτσια και βελούδινο παντελόνι, έβαζε μπριγιαντίνη στα μαλλιά του, και κατόπι έρχόταν και τρώγαμε μαζί. Το πρόσωπό του έλαμπε από ευτυχία όταν περπατούσε πάνω στο παρκεταρισμένο πάτωμα, όταν καθόταν στα καθαρό καλοστρωμένο τραπέζι μ' ένα ύφος σχεδόν ευλαβικό, όταν έβαζε γύρω στο λαιμό του μια κάτασπρη πετσέτα κ' έπιανε ένα άσημμένο κουτάλι στο χέρι του. Ή ρουτίνα του καθημερινού μας φαγητού έμοιαζε γι' αυτόν με θρησκευτική τελετουργία. Μετά τó φαγητό μού ζητούσε γεμάτος ένθουσιασμό διάφορες πληροφορίες για τη δουλειά μας, κ' έπειτα έρχόταν στο θέατρο όπου συνήθως έπαιρνε τη θέση μου στο θεωρείο. Καθώς παρακολουθούσε την παράσταση, τότε

*Με τον Νεμρόβιτς Ντάντσενκο συνιδρυτή του Θεάτρου Τέχνης*



κοκκίνιζε και τότε γινόταν κατάχλωμος από συγκίνηση και ένθουσιασμό, κι όταν το έργο τέλειωνε ποτέ δεν γύριζε στο σπίτι να κοιμηθεί. Περπατούσε άσκοπα στους δρόμους άρες δλόκληρες, ολομόναχος, προσπαθώντας να ξεδιανύει τις έντυπώσεις του και να βάλει σε τάξη τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Κ' επειδή αυτό δεν του ήταν και τόσο εύκολο, ζητούσε πάντοτε τη βοήθεια της αδελφής μου όταν επέστρεφε άργά στο σπίτι. Τέλος, άφου έβλεπε όλα τα έργα του ρεπερτορίου μας, έκανε πάλι δέμα το μεταξωτό πουκάμισο, το παντελόνι και τα παπούτσια του, και ξαναγύριζε στο χωριό του. Από εκεί μās έγραφε ένα σωρό φιλοσοφημένα γράμματα που τον βοηθούσαν ν' άφομοιώνει την πείρα του κ' έδειχναν ότι έξακολουθούσε να ζει με τί απήθεμα των έντυπώσεων που είχε κουβαλήσει μαζί του από τή Μόσχα. Νομίζω ότι ελάχιστοι τέτοιοι θεατές σύχναζαν στο θέατρό μας. Άλλά νιώθαμε την παρουσία τους και είχαμε άπόλυτη συναίσθησι των καλλιτεχνικών μας ύποχρεώσεων άπέναντί τους.

“Ναι — σκεφτόμουν πολλές φορές, — ή τέχνη μας μπορεί να μην είναι αιώνια, αλλά, για τους συγχρόνους, είναι ή πιό ακαταμάχητη, ή πιό δυναμική άπ' όλες τις τέχνες. Δεν δημιουργείται μόνο από έναν άνθρωπο, αλλά ολοκληρώνεται ταυτόχρονα από μια ομάδα ήθοποιών, ζωγράφων, σκηνοθετών και μουσικών. Δεν άπαρτίζεται από μια μόνο τέχνη, αλλά από πολλές και διαφορετικές ταυτόχρονα τέχνες — όπως είναι ή μουσική, τó δράμα, ή ζωγραφική, ή άπαγγελία, ό χορός. Δεν επηρεάζει μόνο έναν άνθρωπο, αλλά ταυτόχρονα ένα πλήθος ανθρώπινων ύπαρξεων — πράγμα που κάνει ομαδική τη συγκίνηση και πιό κοφτερή την αντίληψη”.

Αυτή ή ομαδικότητα, δηλαδή ή ταυτόχρονη προσπάθεια πολλών διαφορετικών καλλιτεχνών, αυτός ό συντονισμός, δηλαδή ή λειτουργία όχι μίξ αλλά πολλών συγχρόνων τεχνών, αυτή ή συνδυαστική αντίληψη στην ολοκλήρωση ενός έργου, έβρισκαν τó κατάλληλο έδαφος για να φανερώσουν όλη την αξία τους σ' αυτούς τους καινούριους, άδιάφορους, πιστούς και άνεπιτήδευτους θεατές.

Ή δύναμη αυτή του Θεάτρου πάνω στο κοινό φάνηκε πιό άνάγλυφα σε μια παράσταση που δεν θα την ξεχάσω ποτέ. Ήταν παραμονές της Οκτωβριανής Έπανάστασης. Έκείνο τó βρόδι στρατεύματα προχωρούσαν προς τó Κρεμλίνο, ή ατμόσφαιρα ήταν γεμάτη μυστήριο, σιωπηλά πλήθη περπατούσαν στους δρόμους και κάποιον πήγαιναν. Άλλοι δρόμοι ήταν έντελώς άδειοι, τά φώτα είχαν σβήσει, αστυνομικές περίπολοι κυκλοφορούσαν σ' όλη την πόλη. Τό θέατρο Σολοντόφνικωφ ήταν γεμάτο από χίλια περίπου άτομα που είχαν έρθει να δούν την “Ρυσοινικήπο” του Τσέχωφ — ένα έργο βγαλμένο από τή ζωή της κοινωνικής τάξης που ό λαός έτοιμαζόταν να καταλύσει. Τό άκροατήριο, που άποκλειστικά σχεδόν τó αποτελούσαν άνθρωποι του λαού, βούιζε στην πλατεία και στους έξωστες γεμάτο έξαψη. Ή ατμόσφαιρα κι από τις δυό πλευρές της ράμπας ήταν πολύ τεταμένη. Έμεις οι ήθοποιοί, έτοιμοι για την παράσταση, στεκόμασταν πίσω από την αυλαία κι άκούγαμε τó βουητό του κόσμου στην αίθουσα. “Δεν θα προφτάσουμε να τελειώσουμε την παράσταση”, λέγαμε. “Θά μās διώξουν από τή σκηνή”. “Όταν άνοιξε ή αυλαία κι άρχισε ή παράσταση, περιμέναμε από στιγμή σε στιγμή τó ξέσπασμα του κοινού. Άλλά ό λυρισμός του Τσέχωφ, που περιέγραφε τή φθίνουσα Ρωσική τάξη των μεγαλοκτηματιών, τήν τόσο άνεπίκαιρη εκείνη τή βραδιά, έκαμε ζωηρή έντύπωση στους θεατές μ' όλο που οι συνθήκες ήταν δύσκολες. Ή παράσταση ήταν μια από τις πιό επιτυχημένες που είχαμε δώσει — αν κρίνει κανείς από τó πόσο προσεχτικά τήν παρακολουθούσε τó κοινό. Είχαμε τήν έντύπωση πώς όλοι οι θεατές ήβελαν να βουτηχτούν στην ατμόσφαιρα της ποίησης και ν' άποχωρητήσουν τήν παλιά Ρωσική ζωή που άπαιτούσε τώρα τόσες θυσιές για να έξαγιστεί από τ' άμαρτήματά της. Τό άκροατήριο ζέσπασε σε άσυγκράτητα χειροκροτήματα μετά τήν παράσταση, αλλά οι θεατές έφυγαν από τó θέατρο σιωπηλοί και — ποιός ξέρει; — ίσως πολλοί άπ' αυτούς πήγαν ολόγεια στα ύποφράγματα ν' άγωνιστούν για τήν καινούρια ζωή.

Έπειτα ήρθε ή Οκτωβριανή Έπανάσταση. Για έναμιση χρόνο ή είσοδος στις παραστάσεις μας ήταν έλεύθερη σ' όλους ύσους έπαιρναν τά εισιτήριά τους από τά εργοστάσια και τά ιδρύματα όπου τούς στέλναμε, κ' έτσι ήρθαμε σε έπαφή μ' ένα έντελώς καινούριο κοινό, ένα κοινό που ίσως κατά τó μεγαλύτερο μέ-

ρος του δεν ήξερε τίποτε όχι μόνο για τὸ θέατρό μας ἀλλὰ γιὰ κανένα θέατρο. Πρίν, τὸ θέατρό μας γέμιζε ἀπὸ ἕνα ἀνάμικτο κοινὸ ὅπου ὑπῆρχαν καὶ ἀρκετοὶ διανοούμενοι. Τώρα, ἀντιμετωπίζαμε ἕνα κοινὸ ἐντελῶς καινούριο πού δεν ξέραμε πῶς νὰ τὸ πλησιάσουμε ἀλλὰ πού οὔτε κ' ἐκεῖνο ήξερε πῶς νὰ μᾶς πλησιάσει καὶ πῶς νὰ ὑπάρξει μαζί μας στὸ θέατρο. Ἡ καθημερινὴ ζωὴ καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ θεάτρου μας ἀλλάξε. Ἀναγκαστήκαμε ν' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὰ πιὸ στοιχειώδη πράγματα — ἀπὸ τὸ νὰ μάθουμε τοὺς καινούριους μας θεατῆς νὰ κάθονται ἤσυχα, νὰ μὴ μιλοῦν, νὰ ἔρχονται στὸ θέατρο σὲ ὀρισμένη ὥρα, νὰ μὴ σπάζουν καρδιά, καὶ νὰ μὴ φέρνουν στὸ θέατρο φαγητὰ καὶ νὰ τὰ τρώνε ἐκεῖ.

Στὴν ἀρχὴ τὰ πράγματα ἦταν πολὺ δύσκολα, καὶ δυὸ ἢ τρεῖς φορές ἀναγκάστηκα νὰ μιλήσω στοὺς θεατῆς κάπως ἀσπληρὰ γιὰτὶ μὲ τὸν ἀκαλλιέργητο ἀκόμα τρόπο τους εἶχαν διαλύσει τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς παράστασης κ' εἶχαν φέρε τοὺς ἡθοποιούς σὲ ἀδιέξοδο. Μιὰ φορὰ δεν μπόρεσα νὰ συγκρατηθῶ καὶ μίλησα πιὸ ἔντονα ἀπ' ὅσο ἔπρεπε. Τὸ κοινὸ σάπασε ν' ἀκούγε μὲ μεγάλη προσοχή. Ἐπαναλαμβάνω ὅτι αὐτὸ ἔγινε μόνο δυὸ ἢ τρεῖς φορές, κὶ ἀκόμα δεν μπορῶ νὰ καταλάβω πῶς τὸ ἔμαθαν οἱ ὑπόλοιποι θεατῆς νὰ γίνονται πιὸ προσεχτικοί. Τίποτα δεν εἶχε γραφτεῖ στὶς ἐφημερίδες καὶ καμμιά σχετικὴ διαταγὴ δεν εἶχε δοθεῖ. Τὸ γεγονός εἶναι ὅτι οἱ θεατῆς ἄρχισαν νὰ ἔρχονται στὸ θέατρο ἕνα τέταρτο πρὶν ἀνοίξει ἡ αὐλαία, ἔπαψαν νὰ καπνίζουν καὶ νὰ σπάζουν καρδιά, δεν ἔφεραν πιὰ φαγητὰ μαζί τους, κὶ ὅταν πολλὲς φορές δεν εἶχα ρόλο σὲ μιὰ παράσταση καὶ στὰ διαλείμματα πήγαινα στὸ φουαγιέ τοῦ θεάτρου, πού ἦταν γεμάτο ἀπὸ τὸ καινούριο μας κοινὸ, οἱ νεώτεροι ἔτρεχαν παντοῦ καὶ εἰδοποιούσαν ἄλλους τοὺς ἄλλους :

“ Ἐρχεται! Ἐρχεται! ”!

Αὐτὸς φυσικὰ πού ἔρχοταν ἦταν ἐκεῖνος πού δυὸ ἢ τρεῖς φορές εἶχε μιλήσει κάπως ἀσπληρὰ στὸ κοινὸ. Καὶ οἱ θεατῆς ἔβγαζαν ἀμέσως τὰ καπέλα τους, ὑπακούοντας στοὺς κανονισμοὺς τοῦ Ὑπουργείου Τεχνῶν ὅπου ἀνῆκε τὸ θέατρο.

Ἄμετρητα πλήθη λαοῦ πέρχσαν ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ θεάτρου μας στὰ χρόνια τοῦ πολέμου καὶ τῆς Ἐπανάστασης — κ' ἦταν ἄνθρωποι κάθε λογῆς, ἀπ' ὅλες τὶς ἐπαρχίες κὶ ἀπ' ὅλες τὶς ἐθνικότητες πού συνθέτουν τὴ Ρωσία. Ὅταν τὸ Δυτικὸ Μέτωπο ὑποχώρησε μπροστὰ στὶς δυνάμεις τοῦ ἐχθροῦ, ἡ Μόσχα γέμισε ἀπὸ ἕνα σωρὸ νεοφερμένων πού ζητοῦσαν παρηγοριά στὸ θέατρο. Τὸ καινούριο αὐτὸ κοινὸ ἔφερε τὶς δικῆς του συνήθειες, τὰ δικὰ του καλὰ καὶ κακὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα. Ἐπρεπε νὰ τὸ μάθουμε νὰ πειθαρχεῖ, καὶ μὲ δυσκολία τὸ κατορθώναμε κάθε φορὰ πού ἕνα καινούριο κύμα προσφύγων πλημμύριζε τὴ Μόσχα ἀπὸ τὶς βορεινὲς ἐπαρχίες ἢ ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς ἐπαρχίες τῆς Σιβηρίας ἢ ἀπὸ τὶς νότιες ἐπαρχίες τῆς Κριμαίας καὶ τοῦ Καυκάσου. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ἔβλεπαν τὶς παραστάσεις τοῦ θεάτρου μας γιὰ πρώτη καὶ τελευταία ἴσως φορὰ.

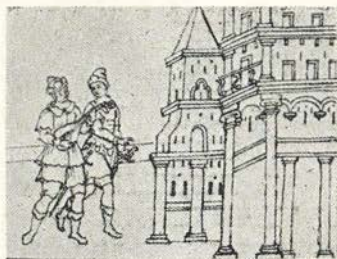
Μὲ τὸ ξόσπασμα τῆς Ἐπανάστασης, ἄνθρωποι διαφόρων κοινωνικῶν τάξεων πέρασαν ἀπὸ τὸ θέατρό μας. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τῶν ἀντιπροσώπων, ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τῆς Ρωσίας, τοῦ στρατοῦ, τῆς νεολαίας, καὶ, τέλος, τῶν ἐργατῶν καὶ χωρικῶν, πού ἡ τέγνη τοὺς ἦταν κάτι τὸ ἀγνωστο. Ἀνάμεσά τους ὑπῆρχαν πολλὲς φορές καὶ καλοὶ θεατῆς πού ἔρχοταν στὸ θέατρο ὄχι τυχαῖα ἀλλὰ μὲ τὴν ἐνδόμυχη προσδοκία νὰ δοῦν κάτι σημαντικό, κάτι πού ποτὲ ὡς τότε δεν εἶχαν δεῖ. Ὁ θαυμασμός τους γιὰ τοὺς ἡθοποιούς ἦταν συγκινητικὸς, ἀλλὰ τὸ δυστύχημα εἶναι ὅτι ἀνάμεσά μας ὑπῆρχαν καὶ πολλοὶ χωρὶς ταλέντο πού νόμιζαν πῶς ἦταν ἡθοποιοί. Τὴν ἴδια ἐκείνη ἐποχὴ παρυσιάστηκαν καὶ ἄνθρωποι πού δεν εἶχαν καμμιά σχέση μὲ τὴν Τέγνη, ἀλλὰ πού τὴν ἐκμεταλλεύτηκαν ἄγρια σὺν μιὰ καλὴ καὶ ἐπιπερδέστατῃ ἐπιχείρησῃ. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἐξέθεσαν καὶ μᾶς τοὺς ἄλλους πού πάντα ὑπηρετήσαμε πιστὰ τὴν Τέγνη. Κὶ αὐτὸ ἔβλαψε ἀρκετὰ τὶς ἐγκάρδιες σχέσεις πού εἶχαν ἀρχίσει ν' ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα στοὺς ἡθοποιούς καὶ στὶς λαϊκὲς μάζες. Εἶναι ἡμῶς ἀλήθεια ὅτι κὶ ἀνάμεσά μας ὑπῆρξαν ἡθοποιοὶ πού δεν μπόρεσαν ν' ἀνταποκριθῶν στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἱστορικῆς ἐκείνης στιγμῆς, μᾶς στιγμῆς πού τὸ Ρωσικὸ θέατρο ἤρθε σ' ἐπαφὴ μὲ ἑκατομμύρια καινούριους θεατῆς.

Μετάφραση ΝΙΚΟΥ ΓΚΑΤΣΟΥ

→

Στατισλάβσκι: Βαρώνας, στὸν “Φιλάργγρο ἱππότη” τοῦ Πούσκιν





# ΕΛΑΧΙΣΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τοῦ ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

**Τ**ὸ Κρητικὸ Θέατρο ζεῖ καὶ ἐλίσσεται μέσα σ' ἕνα θερμὸ χρυσοκίτρινο φῶς, αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἀπογευματινὸ φῶς ποὺ σπὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης καὶ στὴν πόλη τῆς Ζακύνθου προηγείται τῶν λαμπρῶν κατακόκκινων ὥρῶν τοῦ δύνοντος ἡλίου.

Τὸ Κρητικὸ Θέατρο δὲν τὸ γνωρίζα, φεῦ, ἀπ' ἀνάκαθεν. Ἀλλά, ἀπὸ τῆ στιγμῆ ποὺ τὸ πρωταντίκρυστα, καὶ μὲ γοήτῃ, καὶ μὲ κατέκτησε. Κι' ἐξακολουθεῖ ἔκτοτε, πάντα, νὰ μὲ γοητεύει τὸ ἴδιο, ἴσως καὶ περισσότερο, πάντως, ὅσο περὶνὰ ὁ καιρὸς, τόσο τὸ νιώθω καλύτερα, τόσο καὶ μ' ἀποκαλύπτει νέες, ἀτέλειωτα, τίς σεμνὲς κρυφές του χάρες.

Τραγωδία ἢ κωμωδία, ἱερὸ δρᾶμα ἢ σκέτο ποιμενικὸ, αὐτὸ τοῦτο τὸ ἔργο ἢ ἕνα ὁποιοδήποτε ἰντερμέδιο, ἀδιάφορο, τί ἀριότητος, τί πλοῦτος, τί ποιήσις! Κι' αὐτὴ ἡ ἀτελευτήτητα ποικιλῆ παρέλαση τῶν προσώπων του: ἀγνές, παρθένες, βασιλοπούλες ἢ ἀρχόντισσες ἢ βοσκοπούλες, παράφορα ἐρωτευμένοι "νιούτσικοι", σκληρόκαρδοι βασιλιάδες, ὑπερφίαλοι στρατηγοί, ἀνόητοι γέροντες, ποὺ ξαφνικά κι' ἀπάντεχα ξαναβρίσκουν λογικὴ κι' αἰσθήματα, καυχησιάρηδες καπεταναῖοι, χαμένα παιδιὰ, ἐπιστήθιοι φίλοι, κι' ἀπειρία γυναικῶν, γερόντισσες: τρυφερές νέες ἢ ἀτιμες μαστροποὶ, νέες: χαριτωμένες χωριατοπούλες, στοργικὲς φίλες, ψυχρὲς αὐλικές, πολυμήχανες ἀστές, ἀπλὲς ἱερόδουλοι, καὶ πάλι ὑπέρτερες: πιστοὶ κι' ἀφοσιωμένοι ἢ κατεργαροὶ ἢ λαίμαργοι, χωρικοὶ, στρατιῶτες, Τούρκοι, ξένοι, πειρατές, σκλάβοι, δασκάλοι, γιατροί, σπετσιέρηδες, μπράβοι, ἀλλὰ καὶ φαντάσματα, κι' ἡ Ἥχώ, κι' ὁ Χάρος, κι' ἡ Τύχη, κι' οἱ Ἄγγελοι. Ἐνας κόσμος ἀπέραντος, ὅπου συγκρούονται πάθη, πόθοι, συμφέροντα, παρεξηγήσεις θελημένες ἢ μὴ, μπαγαποντιές, κλάματα, γέλια. Καὶ τί δρᾶσις, τί πλοκές, τί ἀπροσδόκητες ἐξελιξίσεις! Εἰπωμένα δὲ ὅλ' αὐτὰ σὲ ὕφος ἄρτιο, μὲ γλώσσα ἄψογη, μὲ στίχους τέλειους, πάρα πολὺ συχνὰ ἀριστουργηματικούς.

Κι' ὅμως τὸ θέατρο αὐτὸ, ὄχι μόνον δὲν εἶναι γνωστὸ ὅσο θὰ ἔπρεπε, δὲν ἐκτιμεῖται ὅσο τοῦ ἀξίζει, ἀλλ' ἀντίθετα μένει ἄγνωστο καὶ παραμελημένο, περιφρονημένο, συκοφαντημένο, δυσπρόσιτο, σὰν τόσους ἄλλωστε ἐλληνικοὺς θησαυρούς, παρ' ὅτις τίς προσπάθειες ποὺ γίνονται κάπου - κάπου, πολὺ σποραδικὰ βέβαια, γιὰ τὴν ἐπιβίωσή του.

Καὶ τώρα, μὴ μοῦ πεῖ κανεὶς ὅτι, σ' αὐτὸ τουλάχιστον, δὲν ἔχω ἀπόλυτα δίκιο.

Πρῶτα - πρῶτα, ποτὲ δὲ γίνεται λόγος γι' αὐτὰ τὰ ἔργα χωρὶς νὰ τονίζονται, μ' ἰδιαίτερη ἐπιμονή, οἱ πηγές καὶ τὰ "πρότυπά" τους, εἴτε ἰταλικά εἶναι αὐτὰ, εἴτε λατινικά εἴτε ἄλλα.

Φυσικὰ τέτοια κουβέντα εἶν' ἀδύνατο νὰ γενεῖ γιὰ τὸν Χορτάτζη. Ἀλλὰ γιὰ τὴ "Θυσία τ' Ἀβραάμ", γιὰ τὸ "Γύπαρη", συνε-

χῶς γίνεται λόγος γιὰ τὸν ἰταλὸ Γκρότο, γιὰ τὸν "Στάθ" τὸ βενετσιάνικο Θέατρο, γιὰ τὸν "Ροδολίνο" ὁ "Re Torrismondo" τοῦ Τορκουάτο Τάσσο, γιὰ τὸν "Ζήνωνα" τὸ ὁμίονο ἔργο ἐνοῦ ἄγγλου ἰησοῦιτη στὴ Ρώμη. Ἐνῶ γνωρίζουμε ὅτι στὸ Θέατρο, ὅπως καὶ σὲ κάθε τέχνη, τὸ θέμα δὲν ἔχει, πρωτότυπο ἢ παρμένο, καμμιά σημασία: σημασία ἔχει ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀξιοποιεῖται. Διαφορετικά, ἄς βάλουμε μὲ νοῦ μας, σὲ τί ἄλλη σειρὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ξανατοποθετήσουμε καὶ τὸν Πλαῦτο, καὶ τὸν Σαίξπηρ, καὶ τὸν Μολιέρο, ἴσαμε τὸν σύγχρονό μας Μπρέχτ, καὶ τόσους ἄλλους, ἀφήστε πιά τὸν Κορνέιγ καὶ τὸν Ρακίνα, ποὺ χωρὶς κανενὸς εἶδους ἐνδοιασμοῦ δὲν διστάσανε νὰ προβοῦν σὲ "δάνεια" μπρὸς στὰ ὁποῖα τὰ τῶν κρητῶν ὠχριοῦνε, δὲν ἔχουν σημασία.

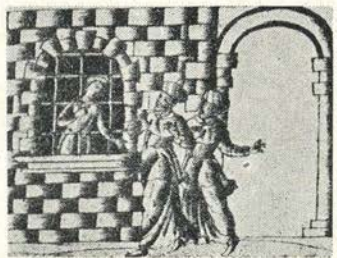
Κι' ἔπειτα, τί περιέργη ἰδέα εἶναι πάλι τούτη, τὸ κρητικὸ Θέατρο νὰ προβάλλεται τελείως μόνον, χωρὶς τὰ φυσικὰ του πλαίσια, χωρὶς τὴν ἀνάλογη τοῦ ποίηση καὶ τὴν ἀνάλογη τοῦ ζωγραφικῆ. Παρουσιάζοντας τὴν ἐλληνικὴ πνευματικὴ δημιουργία, ἀπὸ τὴν Ἄλωση μέχρι τὸ 21, καθὼς σὲ καμμιά ἄλλη περιοχὴ δὲν ὑπάρχει θέατρο, συνηθίζουμε ν' ἀναφέρουμε τὸ κρητικὸ θέατρο, ἐνῶ γιὰ τὴν ὑπόλοιπη δημιουργία τῆς Βενετοκρατούμενης Κρήτης δὲν γίνεται καὶ σπουδαῖος λόγος.

Κι' ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται "ἡ κλεῖς τοῦ μυστηρίου"! Ἄμεσοι διάδοχοι καὶ κληρονόμοι τῆς Τουρκοκρατημένης Ἑλλάδος, αὐτὴν αἰσθανόμεσθε, αὐτὴν συνεχίζουμε, καί, μὲ ἀσυζήτητη ἀποκλειστικότητα, αὐτὴν χαϊρόμαστε, αὐτὴν θαυμάζουμε κι' αὐτὴν ἀξιοποιούμε. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι, περιλαμβανόμενου καὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τῆς Τουρκοκρατούμενης πιά Κρήτης, νὰ ἡ πεμπτουσία τοῦ αἰσθητικοῦ μας πιστεύω.

Οἱ παλιὲς κουβέντες "κάλλιο Τούρκος μὲ σαρίκι παρὰ Φράγκος μὲ σταυρὸ" ἢ "καλλιὰ ἔχω Τούρκου μαχαιριά, γιὰ Βενετσιάνου κρίση", φαίνεται πῶς δὲν χάσανε τίποτε ἀπὸ τὴν ζωντανή τους ἐπικαιρότητα, ἀπ' τὰ χρόνια τοῦ Γενναδίου Σχολαρίου, γιὰ τὸ μέγα Πανελλήνιον.

Διαφορετικά, πῶς ἐξηγεῖται, ἡ ποίηση τῆς Ἐνετοκρατούμενης Κρήτης, ἐξαίρεσει, παλαιότερα, τοῦ "Ἐρωτόκριτου", νὰ εἶναι γνωστὴ σὲ πολὺ, σὲ πάρα πολὺ, λίγους; Ἡ "Βοσκοπούλα", τὸ "Γαϊδάρου, λύκου κι' ἀλώπους διήγησις χαρῆς", τὸ ἔργο τοῦ Σαχλίχη, ὁ "Φαλλίδος", ἢ "Ριμάδα νιοῦ καὶ κόρης", ὁ "Ἀπόκοπος" τοῦ Μπεργαδῆ, τὰ "Ἐρωτήματα καὶ Ἀποκρίσεις Ἐένου καὶ Ἀληθείας" τοῦ Λεονάρδου Ντελαπόρτα, "Οἱ θρῆνοι τῆς ἀλώσεως" τῆς Κρήτης, τὸ ἔπος τοῦ Παντελῆ Πατζελιοῦ καὶ τόσα ἄλλα;

Διαφορετικά πῶς νοεῖται αὐτὴ ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὸν μεγάλο ζωγράφο Θεοτοκόπουλο, ποὺ ἔχει ἀφεθεῖ, χρόνια καὶ χρόνια





τώρα, στά χέρια τῶν ξένων, νάν τὸν παρουσιάζουν ἄλλοτε γιὰ ἰταλὸ ζωγράφο, ἄλλοτε γιὰ ἰσπανὸ κι' ἄλλοτε καὶ γιὰ τὰ δυὸ μαζί; Ἀπὸ τὸ Θεοτοκόπουλι πού τὸν βαφτίσανε (κι' ἂν ἔπαψε ποτέ, ὁ Γκρέκο, νὰ σημειώνει φαρδεῖα πλατεῖα τὸ ἀκριβές ὄνομά του!) μέχρι τὸ πολύκροτο, ὅσο κι' ἀκατανόητο, "ὁ Γκρέκο ἢ τὸ μυστικὸ τοῦ Τολέντο", τὸ βιβλίο ὅπου ὁ περίφημος Μωρίς Μπαρρές ἐξηγεῖ πὼς κατενόησε τὰ κρύφια τοῦ ἰσπανισμοῦ διὰ μέσου τοῦ Θεοτοκοπούλου! Ἰψιστε Θεέ! Τὰ μυστικὰ τοῦ ἰσπανισμοῦ διὰ μέσου τοῦ κατατρεγμένου Ἑλληνα, πού βρῆκε, ἐπὶ τέλους, κάπου νὰ κουριάσει, ἀλαφιασμένος, ἀγκομαχώντας ἀκόμη ἀπὸ τὸ κυνηγητό, στὴν παλιά ἐγκαταλειμμένη πρωτεύουσα, μυστικὸς, φανατικὸς κι' ἀγιάτρευτα νοσταλγὸς τοῦ Ἑλληνισμοῦ (1).

Κι' ἔτσι ὁ μεγάλος Παπαδιαμάντης, ὁ πάντα ἀπόλυτος βέβαια, ἀλλὰ κι' ὁ πάντα προσεκτικὸς καὶ συγκρατημένος, δὲν διστάζει ν' ἀποκλείσει τὸν ἄλλο μεγάλο Ἑλληνα, τὸ Σολωμό (2), τὸν τελευταῖο ἐκπρόσωπο τῆς καλλιεργείας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ τῆς Βενετοκρατουμένης Ἑλλάδος. Ὁ Δημήτριος Χατζόπουλος, στὴν περίφημη συνέντευξή του τοῦ 1893 (3), μᾶς λέει πὼς, γιὰ τὸν Παπαδιαμάντη "Ὁ Σολωμὸς φαίνεται κάπως ξένος, ἐν Ἰταλῆ ἀνατραφεῖς, οὐχὶ ἀδόλωτος ἐμπνευσθεῖς", καὶ πάλι πὼς "ἀπὸ τὸν Σολωμὸν προτιμᾷ τὸν Βαλαωρίτην".

Στὴν ζωγραφικὴ μπορεῖ, κάπως, νὰ δικαιολογηθεῖ ἡ παραμέληση τῆς τέχνης τῆς Κρήτης. Ἔβτανε τόσο ἡράκλεια ἡ προσπάθεια ἀναερέσεως τῶν συκοφαντιῶν τῶν Δυτικῶν γιὰ τὴν Βυζαντινὴ τέχνη, καὶ τῆς ἐποχῆς τῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας! Ἀλλωστε συνέτεινε σ' αὐτὸ κι' ἡ λάμψη τῆς ἄλλης κρητικῆς Σχολῆς, τῆς καθαρῶς "βυζαντινῆς", πού θαυματούργησε μὲ τὰ μεγάλα της ὄνοματα, τῶν Τζώρτζηδων, καὶ τῶν Θεοφάνηδων, καὶ τῶν Δαμασκηνῶν, ὥστε νὰ ἐπισκιαστεῖ ἡ ἄλλη, ἡ "ἰταλίζουσα", ἡ καὶ "migliorata" λεγομένη, παρ' ὅλες τὶς σημαντικὲς τῆς μορφῆς, τοῦ Κλόντζα, τοῦ Τζάνε, τοῦ Ἀνδρέα Παβία ντὰ Κάντια

τοῦ Πουλάκη, τοῦ Καστροφύλακα, τοῦ Τζαγκαρόλου, καὶ τῶν τῶσων ἄλλων πού ἐργάστηκαν στὴ Βενετία, στὴν Ἑπτάνησο, καὶ στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα ἀκόμη (4).

Δίκαιοι, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ δώσουμε στὰ ἐπιτεύγματα τῆς Τουρκοκρατίας τὴ θέση τὴν ἀριόζουσα μέσα στὴν πρόσφατὴ μας παράδοση, τὴν πρώτη θέση φυσικά. Ἀλήθεια, τί ἀξιοθαύμαστη αὐτὴ ἡ προσεκτικὰ συντηρητικὴ πορεία, αὐτὴ ἡ ἄκρα προσήλωση στὴν γνήσια ἑλληνικὴ μορφή, μαζί μὲ μία εὐχέρεια συγκρατημένης προσαρμογῆς στὶς συνθήκες καὶ στοὺς καιροὺς. Δὲν ἐπιτρέπεται ὅμως πιά νὰ κρατιέται στὰ σκοτάδια αὐτὸς ὁ θαυμαστὸς πνευματικὸς πλοῦτος τῆς Βενετοκρατουμένης Κρήτης. Ἡ ξένη ἐπίδραση ἐνθάρρυνε, δὲν ἀλλοίωσε σὲ τίποτε τὴν ἀξία, καὶ τὴ δύναμη, καὶ τὴ χάρη, τῆς ἑλληνικῆς προσφορᾶς. Καὶ καθὼς εἴπαμε πρὶν γιὰ τὶς συνεχῶς ἀναφερόμενες "πηγές" τοῦ κρητικῆς θεάτρου, ἀξίζει τὸν κόπο νάν τις ζετρωπύσει κανεῖς, νάν τις φέρεῖ στὸ φῶς, γιὰ νὰ γίνῃ εὐχερῶς ἡ ἀπαραίτητη πιά σύγκριση. Ἡ καταπληκτικὴ, ἡ φλογερὴ "Θυσία τ' Ἀβραάμ" μὲ τὸν ρουτινιέριο καὶ ψυχρὸ "Ἰσαάκ" τοῦ Γκρότο, ὁ κομψότατος "Ροδολῖνος" μὲ τὸν ἀνιάρο καὶ φλύαρο "Re Torrismodo" τοῦ Tasso, πού οὔτε στὸν τόπο του δὲν εἶναι δυνατὸ πιά νὰ διαβαστεῖ, ὁ "Φορτουνάτος" μὲ τὶς ἀνάλογες φάρσες καὶ οὔτα καθεξῆς. Ἡ μέρα μὲ τὴ νύχτα σᾶς λέω! Ναι, πρέπει νὰ τὸν χαροῦμε, καὶ νὰ τὸν τιμῆσουμε, αὐτὸ τὸν κρητικὸ θεσσαυρὸ, αὐτὸ τὸ σφιχτοδεμένο καὶ συνεπές σύνολο. Μαζὶ μὲ τὴν προβολὴ τῆς ζωγραφικῆς του, καὶ τῆς λυρικῆς καὶ τῆς ἐπικῆς καὶ τῆς ἄλλης ποιήσεώς του θὰ γίνῃ ἀκόμη πιὸ ἀγαπητὸ, ἀκόμη πιὸ κατανοητό, τὸ λαμπρὸ κρητικὸ Θέατρο.

Ὅχι πιά σχολαστικὴ προσπάθεια ἀναβίωσης "παρωχημένων" μορφῶν, ἀλλὰ θερμὴ ἀπόλαυση μιᾶς ζωντανῆς κληρονομιάς. Προσιτὲς ἐκδόσεις, μὲ γλωσσάριο καὶ σωστὰ σχόλια, συχνῆς παραστάσεις, προσεκτικὲς κι' ἐπιμελημένες, ἡ ταιριαστὴ προβολὴ αὐτοῦ τοῦ πραγματικῆς θεάτρου, κι' ἕνα αἶσθημα δικαιοσύνης θὰ ἱκανοποιήσει, ἀλλὰ καὶ τί χαρὰ δὲ θὰ μπορέσει νὰ δώσει σ' ὅλους αὐτοὺς, πολὺ περισσότερους ἀπ' ὅσους φανατίζομαστε, πού, μέσα στ' ἀνώνυμο πλῆθος, ποθοῦν καὶ ξέρουν ν' ἀπολαύσουν τὰ μεγάλα ἀγαθὰ πού προσφέρει ἡ Ποίηση στὴ ζωή.

#### ΝΙΚΟΣ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ

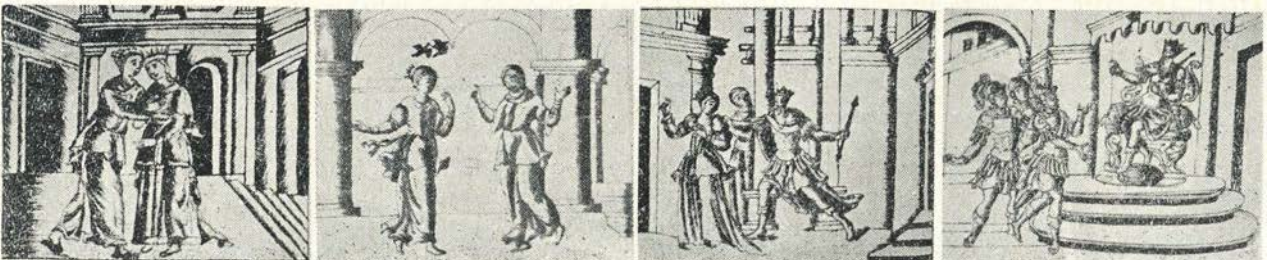
(4) Νόστιμο εἶναι πὼς καλοθελητές δὲν λείπουν νὰ «υἱοθετήσουν» αὐτοὺς τοὺς τελευταίους, «ἐπιστήμονες» ἰδιαίτερα διψασμένοι γι' «ἀλήθειες». Σᾶν, π.χ., τὸν κ. Σέργιο Βεττινί καὶ τὸ βιβλίο του «La Pittura d' icone Cretese - Veneziana e i Madonneri», ἐκδ. Cedam, Παδοῦρα, 1933 (X1).

(1) Παρήγορο σημάδι ἡ ἐκδοσις, τελευταία, βιβλίων πού προσπαθοῦν νὰ ἐκκαθαρίσουν κάτωσ το «μυστήριον» τοῦ Γκρέκο. Πέρα ἀπὸ τὸ βιβλίον τῶν ἐκδόσεων Skira, Paul Guinard «Gresco», Γενεύη, 1955, ὅπου ὑπάρχει κι' ἰδιαίτερο κεφάλαιο «Gresco, peintre byzantin», καὶ τὶς ἄλλων ὑπερβολικῆς προσπάθειες καὶ τὶς ἐνίοτε ρησκόινδυνες ἀποδόσεις τοῦ κ. Ροδόλφου Palluchini, εἶδαν τὸ φῶς καὶ δύο ἄλλες σημαντικὲς μελέτες. Ἡ μία τοῦ V. Crastre «le Mythe Gresco» (ἐδῶ, πάλι τὸ Θεοτοκούλι), ἐκδ. P. Cailler, Γενεύη, 1961, βιβλίον ἀτολμοῦ μὲν, ἀλλὰ καλοτίστο κι' ἐρευνητικὸ. Ἡ ἄλλη, τὸ θαυμαστὸ «Gresco Revisited», τοῦ Pál Kelemen, ἐκδ. Mac Milan Cy, Νέα Ὑόρκη, 1961.

(2) Μὴν ξεχνᾶμε τὴν κρητικὴ καταγωγή τοῦ μεγάλου Ζακυνθίου.

(3) Ἀλ. Παπαδιαμάντη «Ἀπαντα», ἐκδ. «Βιβλός», Ἀθῆνα, 1954.

Τὸ ἄρθρο πλασιώνουν δέκα τρεῖς μικρογραφίες τοῦ "Ἐρωτόκριτου", ἀπὸ τὸ μοναδικὸ χειρόγραφο κώδικα τοῦ κρητικῆς ἔργου, πού γράφτηκε τὸ 1710 καὶ φυλάγεται στὸ τμήμα χειρογράφων τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, μὲ τὰ στοιχεῖα Harley 5644



# Ο ΔΙΧΑΣΜΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

## ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ, ΔΙΩΞΕΙΣ, ΒΑΝΔΑΛΙΣΜΟΙ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Τὸ "Θέατρο", με τὴ συμπλήρωση τῶν πενήντα χρόνων ἀπὸ τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους, δημοσίεψε στὸ πέμπτο τοῦ τεύχους, Σεπτεμβρίου - Ὀκτωβρίου 1962, μιὰ μελέτη μας με τὸν τίτλο "Κοσμικὴ ἐρασιτεχνία...", ὅπου προσπαθήσαμε νὰ δοῦμε τὶς ἐπιπτώσεις τῶν δύο νικηφόρων πολέμων στὴ θεατρικὴ πορεία εἰδόμενους τὶς ἐπιτευξεις τῆς "καλῆς" κοινωνίας, τὰ στελέχη ποὺ προστόμασε καὶ τὴ διάθεση τοῦ λαοῦ, τοῦ ξεθαρρεμένου ἀπὸ τὶς νίκες, νὰ θελήσει νὰ γλεντήσῃ κ' ἐκεῖνος θεατρικὰ με τὴν Ἐπιθεώρηση. Ὅμως, αὐτὰ κράτησαν ἀπὸ τὰ 1913 ὡς τὰ 1915. Ὑστερα, ὅπως ξέρετε καθένας, ἡ κατάσταση χειροτέρευσε μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Ἀ' Παγκόσμιου πολέμου κ' ἤρθε ὁ Διχασμός· τὴν ἀναταραχὴ ποὺ ἔφερε καὶ στὸ Θέατρο θὰ φροντίσουμε νὰ ἐκθέσουμε στὰ παρακάτω, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἄμεση συνέχεια.

Ὁ Ἀ' εὐρωπαϊκὸς πόλεμος εἶχε ἀρχίσει ὁ Κωνσταντῖνος καὶ ὁ Βενιζέλος ἀντιπροσωπεύανε δύο κόσμους· στὶς 21 Φεβρ. 1915 παραιτήθηκε ὁ πρωθυπουργός· ἡ κατάσταση δὲν ἀποσαφηνίστηκε ἀμέσως· οἱ Ἕλληνες, με τὴν κεκτημένη ταχύτητα τῆς νίκης, δὲν εἶχαν καταλάβει τί βασικὲς ἀλλαγές θὰ γίνονταν· ἐξακολουθοῦσαν νὰ θεωροῦν τὶς διαφορὲς τοὺς ἄτονε, γιὰ τὴν ὥρα, σὰ νὰ μὴν ὑπῆρχαν ὅταν σὲ λίγο ἀρρώστησε ὁ Βασιλιάς, ὁ πρωταγωνιστὴς Ν. Παπαγεωργίου, φίλος τῆς Κυβέλης, δημοσίεψε στὴ "Νέα Ἑλλάδα" — ἐφημερίδα Βενιζελικὴ — ἕνα ποίημα ποὺ σ' αὐτὸ παρακαλοῦσε τὴ Μεγαλόχαρη νὰ βάλει τὸ χέρι της καὶ νὰ τὸν κάνει καλά. (15 Μαΐου). Ἡ ἴδια ἐφημερίδα, καὶ τὸν ἄλλο χρόνο ἀκόμα, στὴν ὀνομαστικὴ τοῦ γιορτῆ, ἔβαλε τὴ φωτογραφία τοῦ μεγάλου στὴν πρώτη σελίδα, χωρὶς κακίες· τὸ Παλάτι πάλι τὶς πιὸ πολλές του συμπάθειες τὶς ἔδειχνε στὴν ὄχι πολιτικὴ του φίλη, τὴν Κυβέλη· ἐκεῖνη ἀνέβαζε τὰ ἔργα τοῦ πρίγκηπα Νικολάου.

Καὶ τὸ περιοδικὸ "Ἑλλάς" ἐπίσης, ποὺ λάτρευε τὸ Βενιζέλο δημοσίευε, ἐξ αἰτίας τῆς ἀρρώστειας τοῦ Κωνσταντίνου, ἀφειδώλευτα φωτογραφίες του, σκίτσα του καὶ ὀλοσέλιδα ἱατρικὰ δελτία, καὶ ἂν πιὸ πρὶν προτιμοῦσε τὸν πρωθυπουργό, τοῦτο γινόταν, γιὰτὶ ὁ βασιλιάς στεκόταν σὰν ἕνα πρόσωπο ἔξω ἀπὸ τὴν ἄμεση ζωὴ καὶ τὴ συμπάθεια τὴν καθημερινή, ποὺ τὴ χαίρονται, συνήθως, οἱ πολιτικοί.

Τὸ κακὸ — τὸ μοιραῖο ἢ ἀναπότρεπτο — φάνηκε καθαρότερα πὺς κρυβότανε καὶ στὰ παρασκῆνια, ὅταν ὁ Γ. Ἀσπρέας παράδωσε στὴν Κυβέλη τὸ χειρόγραφο τῆς "Ὀχλοκρατίας" ("Ἔθνος" 19 Ἀπρ. 1915)· τὸ ἔργο, με τὸ ἱστορικὸ του περιεχόμενον, δημοσιεύτηκε σ' ἐφημερίδα φανατικὰ βασιλική, στὸ "Σκριπ" ἀπὸ τὶς 5 Ἰουνίου 1916 σὰν ἐπιφυλλίδα (25 συνέχειες ὡς τὶς 29 Ἰουν.). Κάτι δείχνει καὶ τοῦτο! Στὴν Κυβέλη εἶχαν, ἐπὶ πλέον, ὀρισεῖ καὶ τῶν δύο κυρίων ρόλων οἱ ἐρμηνευτές: Κυβέλη (Κυρία Ντανεσιόλτ — τὸν ἔπαιξε — 25 Μαΐου 1916 — ἡ Μαρίκα) καὶ τοῦ Ν. Ροζάν (Γεώργιος ὁ Ἀ' — τὸν ἔπαιξε ὁ Μάνος Φιλιππίδης).

Θέμα τοῦ ἔργου, καθὼς ἀναγράφεται στὴ δημοσίευσή του σὲ μιὰ μικρὴ εἰσήγηση, εἶναι οἱ παραγῆς ποὺ συμβῆκανε στὴν Ἀθήνα στὶς 16 καὶ 17 Ἰανουαρίου 1878, ὅποτε ἡ Ρωσία καὶ ἡ Ἀγγλία προσπαθοῦσαν νὰ κυριαρχήσουνε στὴν Ἑλλάδα· τὴ διαμάχη αὐτὴ θέλει νὰ τόνισῃ ὅπως μαρτυρεῖται, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ πρώτου μεγάλου πολέμου εἶχε ἀρχίσει ὁ ἀνταγωνισμὸς τῆς Ἀντάντ καὶ τῶν ἄλλων, ἡ κάθε μερίδα εἶχε, στὸν τόπο μας, τοὺς πράκτορές της· τὴν "Ὀχλοκρατία", ὁ καθένας μποροῦσε νὰ τὴν πάρει, ὅπως νομίζε, ὡς πρὸς τὸ ποῦς θὰ θιγότανε δηλαδῆ. Ἡ διεύθυνση τοῦ θεάτρου Κυβέλης φαντάστηκε ἴσως πὺς ἔθιγε τὴ δική τους ἀποψή — τὴ Βενιζελικὴ — καὶ δὲν τὴν ἀνέβαζε. Ὅσο γιὰ τὸν Ἀσπρέα, γιὰ τὴν ὥρα, τὸ πρῆγμα ἔμεινε ὡς ἐδῶ.

Ὅμως, ὅσο προχωροῦσε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1915, ὅλο καὶ περισσότερο ἡ ἀτμόσφαιρα γινότανε πιὸ βαριά· στὶς ἐπιθεωρή-

σεις, οἱ θεατὲς ἐκδηλώνανε φανερά τὶς προτιμήσεις τους, ὅταν παιζότανε κανένα νοῦμερο πολιτικὸ, ἢ γαλήνη τῶν παραστάσεων γινότανε προβληματικὴ· ἔτσι, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη ζητάει, μ' ἕνα γράμμα της πρὸς τὶς ἐφημερίδες, ν' ἀποσιεῖ τὴν εὐθύνη ὅτι προκαλεῖ θεληματικὰ τέτοια ἐπεισόδια:

"Εἶμαι γυναῖκα. Δὲν ἔχω ἐκλογικὸ βιβλίο. Δὲν πηγαίνω εἰς τὰς διαδηλώσεις. Δὲν πολιτεύομαι. Καὶ ἐνόμιζα ὅτι τὸ σῆμα μου αὐτὸ ἐπερίσσειε διὰ νὰ μὲ προστατεύῃ ἀπὸ κάθε παρεξήγησι ζαμμιατικὴ. Οἱ Μπενιακικοὶ δὲν θὰ μὲ ἔλυναν Μεροκουρίζουσαν, ὅταν μιὰ σκιρῆ ποὺ ἐσατιώριζε τὸν νέον δῆμαρχον, οὔτε οἱ Μεροκουρικοὶ Μπενιακίζουσαν ὅταν ὁ Τζανέτος ἔλεγε ἕνα τετραστίχον πειραχτικὸ γιὰ τὸν κ. Μεροκούρη. Καὶ οἱ Γουναρικοὶ δὲν θὰ μὲ ἐχρωμάτιζαν ὡς Βενιζελίζουσαν, ὅταν ἀνέβασα μίαν ἐπιθεώρησιν τὴν περιουσιῇ ἀπ' ἀρχῆς μέχοι τέλους ἀποθεωτικὴν διὰ τὸν κ. Βενιζέλον. . . Ἐφέτος ἡ Ἐπιθεώρησις ἦτο ἐπόμενον νὰ στολισθῇ με σκιρὰς ἀπὸ τὸν εὐρωπαϊκὸν πόλεμον. Καὶ οἱ συγγραφεῖς με τὴν ἴδια ὅπως πάντοτε ἀμεροληφῆ ἐσατιώριζαν τὰ γεγονότα. . . Καὶ ἀνέβασα τὰς σκιρὰς αὐτὰς στὴ σκιρῆ, προσέχουσα νὰ εἶμαι εὐχάριστη εἰς ὅλους. . . Ἀιὰ τοῦτο καὶ κατεπλάγην ὅταν εἶδα νὰ ἀδικοῦμαι τόσο, ὥστε νὰ φροσῶνεται εἰς ἐμὲ πολιτικὰ συμπάθεια τῶν ζωηροτέρων ἀκροατῶν. Εἶνε τοῦτο ἀδικον. . . τὸ νὰ ἀνταπέδιδά εἰς τὸν τύπον τὰς κατ' ἐμοῦ κατηγορίας, διότι μεταξὺ τῶν ζωηροτέρων ἐκδηλωτῶν διέκοινα κάθε βραδὴν γνωστοῦς δημοσιογράφους, οἱ ὅποιοι με τὸν ὑπερβολικὸ ἐνθουσιασμὸ τους ὑπὲρ τῆς Γερμανίας ἢ τῆς Γαλλίας ἐτάραζαν τὴν ἀρμονίαν τοῦ ἀκροατηρίου μας. . .

Μεθ' ὑπολήψεως

("Ἀκρόπολις" 30 Ἰουλ.). Μαρίκα Κοτοπούλη".

Σχετικὰ με τὴ Λογοκρισία στὶς Ἐπιθεωρήσεις, ὁ Τ. Μωρατίνης πιστεύει πὺς τοῦτο εἶναι ἡ βαθύτερη αἰτία γιὰ τὸ ὅτι αὐτὲς εἶναι κακογραμμένες. Πάιρνε, σ' ἕνα χρονογράφημά του, τὴν ἀφορμὴ ποὺ πειράχτηκε ἕνας Πρεσβευτὴς ἀπὸ ἕνα πολὺ ἀθῶο νοῦμερο τῶν "Παναθηναίων" καὶ γράφει τὰ ἑξῆς θαρραλέα καὶ σωστά με τὸν τίτλο "Γι' αὐτὸ εἶνε σαχλές": ". . . Εἶμαι τῆς γνώμης καὶ τὸ φωνάζω ὅτι θὰ ἐγράφοιτο αἰ ἐξυπνότεροι ἐπιθεωρήσεις, ἐὰν τὸ σκῶμμα ἦτο ἐλείθερον, ὅπως παντοῦ. Καὶ νομίζω πὺς ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους, ἂν μὴ ὁ κυριώτερος, ποὺ ἡ ἐπιθεώρησις ἢ ἀθηναϊκὴ εἶνε σαχλὴ, εἶνε αὐτός. Ὁ γράφων ὀμιλεῖ ἐν πείρασ. Καὶ ὄχι μόνον αὐτὸ τὸ εἶδος, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀμέσως ἀνώτερον αὐτοῦ, δηλ. ἡ φάσσα καὶ αὐτὴ ἢ κωμωδία ποτὲ δὲ θὰ γραφοῦν καλά, ἐφ' ὅσον ὑπάρχει ἕνα χέρι ξένο ἢ δικό μας, τὸ ὅποιον θὰ ἀπειλή. Τολμήσατε νὰ γράψετε φάσσαν ὅπως εἶνε ὁ Ἀνακριτὴς. . . εἰς τὸν ὅποιον κουρελιάζεται κυριολεκτικῶς ἡ γαλλικὴ δικαιοσύνη. Ἐὰν δὲν ὀδηγηθῆτε εἰς τὰς Κεντοικὰς ἐνωμοτίας, τὸ ἔργον σας ὀμως ἀσφαλὸς θὰ ὀδηγηθῆ εἰς τὸ καλῶς τὸν ἀρχοῦστων. Ἡ κωμωδία σημαίνει ὀφίμανσιν καὶ πρόσοδον. (ἐφ. "Νέα Ἑλλάς", 30 Ἰουν. 1915).

Ὁ θιασὸς ἐπίσης τῆς Μαρίκας, μὴ ἐπιθυμώντας τὶς παρεξήγησεις — νὰ πεῖ κανεὶς, με κάποια εὐχαριστικὴ — ὅταν παραιτήθηκε ὁ Βενιζέλος, μετὰ τὶς ἐκλογὰς τῆς 31 Μαΐου 1915, "Κατόπιν τῆς ἐπελθούσης μεταβολῆς — ἀνήγειρε — τὰ "Παναθηναία", τὰ ὅποια ἀκολουθοῦσι σημείον πρὸς σημείον τὴν πολιτικὴν κίνησιν, καὶ πρὸ παντὸς ἐφέτος, προσέθεσαν ἀμέσως δύο νέας σκιρὰς· ἡ τραμπάλα τῆς πρώτης ἐκδόσεως [Σημ. σειρᾶς] τῶν "Παναθηναίων", ἡ ὅποια εἰς τὴν ἀνανέωσιν [γρ. β' σειρᾶ] εἶχε καταργηθεῖ, ἐπαναφέρεται ἐξ ἀνάγκης καὶ πάλιν με νέους στίχους. . . τὰ δύο ἄκρα θὰ κατέχουν πλέον ὁ Γούναρης, καὶ ὁ Βενιζέλος, με τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὸ μέσον κάθεται ὁ Ζαΐμης [Σημ., ὁ νέος πρωθυπουργός] καὶ ἀκούει τὴν φαιδρὰν στιχομυθίαν. Ἐπίσης καὶ ἡ Βουλὴ εἰς τὴν καντάδα ἤλλαξε τὰ δίστιχά της με νεότερα, συμφώνητα πρὸς τὴν περίστασιν. . ." ("Ἀθήναι", 26 Σεπτ. 1915). Ἀκί-

δυνα, πρὸς τὸ παρόν, τὰ τέτοια, ἐάν, φυσικά, εἶναι ἀκίνδυνα νὰ γίνεται κανεὶς φούρνος τοῦ Χότζα, δὲν ἔλειπε ὅμως ἡ χαρὰ ὁ Βενιζέλος εἶχε παραιτηθεῖ!

Ἡ Μορῖα — θὰ τὸ ἔχετε ἀκούσει — ἐκπροσωποῦσε τὴν ἄλλη ἄποψη, τὴ φιλοβασιλική· οἱ δύο μεγάλοι θίασοι, μέσα στὴ γενικὴ ἀναστάτωση, χωρισθήκανε κ' ἐκεῖνοι· τί περίεργο θὰ ἦτανε, ἂν εἶχαν τὰ ἴδια πολιτικά αἰσθήματα! Δὲ συμβαίνουν ὅμως περίεργα στὴν πορεία τῶν λαῶν, οὔτε στὰ γενικά οὔτε στα ἐπὶ μέρους!

Ὅταν γίνηκε ἡ ἐπιστράτευση, τὸ "Σκρίπ" δὲν τὸ χάρισε τοῦ Κώστα Θεοδωρίδη, ἐπειδὴ, κατὰ τὶς πληροφορίες του, ἐμείωσε τοὺς μισθοὺς τῶν ἠθοποιῶν, κατὰ 40ο), μετὴν πρόβλεψη πῶς οἱ δουλεῖς τῶν θεάτρων θὰ λιγοστεύανε (20 Σεπτεμβρίου).

Ὡς πρὸς τὶς ἐπιθεωρήσεις, φροντίζανε καὶ οἱ ἠθοποιοὶ νὰ δεῦνουν τὴν κατάστασιν καί, καθὼς τὸ συνηθίζουν μερικοὶ, προσθέτανε λόγια καὶ παραποιοῦσαν τὸ κείμενο, ἀπὸ μιὰ κακὴ ἀντίληψη ἐξυπνάδας. Στὴν περιστάσιν μας, γινότανε, φαίνεται, κάτι χειρότερο· μετὴν ἐλπίδα ν' ἀρέσουν στοὺς πύθ φανατικούς, τουλάχιστον, θεατῆς, προσθέτανε ὅχι μόνον λόγια παρὰ καὶ σκηνές "ὑπερρωδιάζοντας τὸν Ἡρώδη" καὶ ἂν ὁ συγγραφεὺς δὲν τοὺς ἐτριζε τὰ δόντια, ἡ αὐθάδεια ἔφτανε νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ σὰν καθεστῶς ὁ Μωραϊτίνης ὅμως, μετὴν μεγάλην του εὐπρέπεια καὶ μετὴν μεγάλο του κύρος, ὅταν τοῦ σκαρώσανε στὴν ἐπιθεώρησίν του "Εὐρωπαϊκὸς πόλεμος" διαφορὰς προσθηκὰς, διαμαρτυρήθηκε καὶ δημοσίεψε αὐτὴ τὴν ἀνακοίνωσιν στὸ "Ἔθνος", ποὺ ἔλεγε πῶς δὲν ἦτανε δικῆς του "μερικὰ ἀνάρμοστοι σκηνὰὶ ὡς ἡ σατυρίζουσα τὸν κ. Μαρκαντωνάκη [Σημ., τὸν μικρόσωμο ἰδιαιτέρου τοῦ Βενιζέλου, ποὺ εἶχε γίνει μοτίβο στὴν Ἐπιθεώρησιν ὡς ἀπληστος γαστρίμαργος], ἀλλ' εἰς ἠθοποιούς τοῦ "Ἀθηναίου". Ὁ κ. Μωραϊτίνης ἀπήτησε δὲ ἐπιστολῆς του ἀπὸ τὸν κ. Παλέσαν τὴν ἀφαίρεσιν αὐτῶν ἐκ τοῦ ἔργου του, τὸ ὅποιον, κατὰ τὴν γνώμην του, ὑπέστη οἰκτρὰν παραμόρφωσιν". (22 Μαΐου 1915).

Τὸ ἄλλο καλοκαίρι — ἐποχὴ πού ἡ Ἐπιθεώρησις κυριαρχοῦσε, τὸ χειμῶνα δὲν εἶχε θέσιν στὸ κέντρο τῆς ἀθηναϊκῆς ζωῆς, πρὶν ἀπὸ τὸ 1919 — οἱ σατυρογράφοι ἀποχτήσανε περισσό-

τερη ἀνάδεικα καὶ περισσότερο ὅσοι τὸ τάλαντό τους δὲν τὸ βοήθουσε μιὰ δύναμις δική του.

Ἡ "Ὀχλοκρατία", τέλος, ἀνέβηκε στὴν "πρώτη" τῆς, παρὰ λίγο νὰ ξεσπάσει μεγάλην ταραχὴν ἐξ αἰτίας ἐνὸς ὑπαντιγμοῦ, σχετικοῦ μετὴν τὴ βασικὴν ἰδέαν τῆς, ὅπως τὴν σημειώσαμε παραπάνω· τὸ μαθαίνουμε ἀπὸ μιὰ ἐπιστολὴν, μετὴν ὑπογραφήν "Δ.Κ." (ἐφ. "Νέα Ἑλλάς", 28 Μαΐου 1916).

Ἡ ἐπίσημη κριτικὴ — ὁ Π. Νιρβάνας π.χ. ("Τέχνη καὶ Θεάτρον", ἀριθ. 2) δὲν εἶδε τὸ ἔργο καθόλου σὰν πολιτικὸ· ὁ ἄψως ὅμως καὶ φλογερὸς βενιζελικός "Τιμ. Σταθ." ἐνοχλήθηκε, ἀγρίεψε καὶ ἀποδίδει στὸ συγγραφεὴ κακὴν πρόθεσιν, γιατί ὁ παραλληλισμὸς τῆς ἐποχῆς τοῦ ἔργου μὴ τὸν καιρὸ ποὺ παίχθηκεν, γεννοῦσε προβλήματα καὶ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ μᾶλλον ἐπιθεσις κατὰ τῆς Ἀντάντ. Τὸ λέει "ἐθνικὴ καπηλεία". (27 Μαΐου).

Ἡ Λογοκρισία ἔκανε πιά τὴν ἐμφάνισίν τῆς, ὅχι σὰν ἐνέργεια μιᾶς ἐπιτροπῆς, ἀλλὰ τῆς Ἀστυνομίας· ὑπῆρχε μιὰ διατάξις τῆς 31 Αὐγούστου 1895 καὶ ἄλλη μιὰ τῆς 29 Ἀπριλίου 1909 σχετικὴς μετὴν τὸ Θεάτρο. Ὁ Διευθυντὴς τῆς Ἀστυνομίας τὶς ξανάφερε στὴ ζωὴ καὶ τὶς θύμισε, σὲ μιὰ συνέντευξίν του, στὸ περιοδικὸν "Τέχνη καὶ Θεάτρο" 1916 (σ. 127-8): "Ὅλα [Σημ. τὰ δυσάρεστα] στὸ Θεάτρο", ἀναφωνεῖ ὁ συντάκτης! (Ἀλλὰ δὲν ἔπρεπε ν' ἀνησυχῆσαι· σὲ λίγο, ἡ Λογοκρισία θὰ ἔμπαινε καὶ στὶς ἐφημερίδας, ὑπηρετριάς καὶ τῶν δύο πολιτικῶν καθεστώτων) (1).

Ἐταῖ δοκίμασε τὸ τσεκούρι τοῦ Ζυμβρακάκη ἡ ἐπιθεώρησις "Διὰ νὰ", ἡ ἐναντίον τῆς "Ἀντάντ"· χαρακτηριστικὸν γιὰ τὴν ἐποχὴ εἶναι ὁ θυμὸς τῆς ἐφ. "Νέα Ἑλλάς", φύλλου καθόλου κίτρινον, ἴσα-ἴσα, ποὺ σημειώθηκεν, ὅμως, μετὰ τὴν ἀποφασιστικὴν ἐπέμβασιν τῆς Ἀστυνομίας "..." ἔτσι οἱ μπάβοι καὶ οἱ γερμανόπληκτοι δὲν θὰ ἠμποροῦν πλέον νὰ ξεσπάσουν εἰς ὕβρεις καὶ ἀποδοκιμασίας κατὰ προσώπων καὶ Ἔθνον τὰ ὅποια πάντοτε ὑπῆρξαν σεβαστὰ καὶ ἀγαπητὰ εἰς τὴν Ἑλλάδα" (18 Ἰουν.) — χάλασμα τοῦ ρωμαϊκοῦ καὶ ἡ χαρὰ τῆς "Νέας Ἑλλάδος"!

Τὸ ἴδιο ἔπαθε ἡ ἐπιθεώρησις "Ἄνω — κάτω" τοῦ Β. Παπαευθυμίου, δημοσιογράφου — θὰ βγάλεῖ στα 1919 τὴν ἐπιθετικὴν ἐφ. "Πρόμαχος" — ποὺ ἀπαγορεύθηκε νὰ παίχθῃ γιὰ τὴν φιλοβασιλικὴν τῆς διάθεσιν τοῦ κοπήκανε τὰ τρία τέταρτα ἀπὸ

Ἐνα πρόγραμμα, ντοκουμέντο τῶν διώξεων τοῦ Θεάτρου

**ΠΕΙΡΑΪΚΟΝ**  
**ΘΕΑΤΡΟΝ**

**Ο ΠΑΥΘΕΙΣ ΘΙΑΣΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**  
**"ΚΥΒΕΛΗΣ,"**

**ΚΥΡΙΑΚΗ 18 ΙΟΥΝΙΟΥ 1917**  
ὄρα 9 1/2 μ.μ.

**1ην ΦΟΡΑΝ 1ην**  
**NANGEY ET ARMONI**

**Ο ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ**

**Φάρα εἰς πράξεις 4**

(1) Τόσο μάλιστα διαφθείρει ἡ Λογοκρισία τὶς ψυχὰς καὶ τοὺς δημοσιογράφους ἀκόμη — τὰ πρῶτα τῆς θύματα δηλ. — ποὺ τοὺς εἶχε κάνει νὰ χάσουν τὸ αἶσθημα τῆς ἀνεξαρτησίας, ὥστε μιὰ ἐφημερίδα ἐσχολίασε ὡς ἐξῆς τὸν τρόπο πού τὴν ἐνεργοῦσε τὸ κόμμα τὸ δικό της: «Ὁφείλεται ἀναμφισβήτητος πᾶς ἔπαινος εἰς τὴν προληπτικὴν λογοκρισίαν, ἥτις χάρις εἰς τὴν πείραν τῶν διευθυντῶν αὐτῆς... καὶ τῶν ἄλλων ὑπαλλήλων, διεξάγειται τελειῶς καὶ ταχέως, συντομώτατα. Ἦτο ἀπίστευτον τὸ ὅτι θεσμὸς ἐκ φύσεως τοσοῦτον βαρὺς οὐδὲν θὰ ἤγαυρε παρόπονον. Καὶ ὅμως ἔγινε τὸ θαῦμα.» μέσα σὲ ὅλη τὴ χρονιά, μιὰ φορὰ παρατήρησα ἐν ἄσπρῳ κομᾶτι — τὴ θέσιν τοῦ λογοκρινομένου κειμένου — τόσο μικρὰ πού μόλις τὸ θυμάμαι· δὲν αἰσθάνθηκε τὸ βάρος ἡ ἐφημερίδα, γιατί δὲν τῆς κόψανε τίποτα. Παρακάτω τὸν ἀναγνώστη μου νὰ λυπηθεῖ· ἤδη ἀρχίζει τὸ ρωμαϊκὸ νὰ χαλάει. (Ἐχω τὴν ἔδεια νὰ μὴ σημειώσω τ' ὄνομα τῆς βενιζελικῆς αὐτῆς ἀπογευματινῆς ἐφημερίδας;).

Ἰδοὺ ἡ περίφημη διαταχὴ: «Ἀπαγορεύεται ἡ ἀπὸ σκηνῆς τῶν θεάτρων χρῆσις λέξεων καὶ φράσεων, ἰδεῶν καὶ ὑπαντιγμῶν ἀντικειμένων εἰς τὰ χρῆστὰ ἴβη καὶ δυναμῶν νὰ ἐξερεθίσωσι τοὺς θεατῆς ἢ νὰ διαταράξωσι τὴν δημοσίαν τάξιν καὶ ἀσφάλειαν. Ἀπαγορεύονται αἱ κινήσεις, τὰ σχήματα καὶ ἐν γένει ὁ ἀνάρμοστος τρόπος ἐκ μέρους τῶν ἠθοποιῶν ἀπὸ τῆς σκηνῆς ἄνευ προσβάλλουσι τὴν αἰδῶν. Ἀπαγορεύονται οἱ σατιρισμοὶ ὀρισμένων προσώπων καὶ ἰδίως μεγάλων ἀνδρῶν Ἑλλήνων ἢ ξένων, ἐπιστημονικῶν, θρησκευτικῶν ἰδρυμάτων καὶ Κρατῶν. Ἐν ἐναντίαν περιπτώσει θὰ διακοπῆται ἡ παράστασις καὶ θὰ παραπέμπεται ὁ ὑπεύθυνος εἰς τὸ δικαστήριον» («Πατρίς», 10 Ἰουλ. 1916).

Στὰ 1917 διευθυντὴς τῆς Λογοκρισίας ἔγινε ὁ Κ. Χατζόπουλος «κι' εἶχε συνεργάτην τὸν Κ. Θεοτόκη καὶ πολλοὺς ἄλλους» («Νέα Ἑστία», τόμος 28ος, σ. 1247, Γ. Βαλέτας). Ἄλλο χάλασμα καὶ τοῦτο τοῦ ρωμαϊκοῦ! «Ὅσα κι' ἂν ἔγραψε ὁ Ν. Γιαννιῶς (τόμος 62ος τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ, σ. 1268) μόνον θλιβερὴς σκέψις μπορεῖ νὰ προεβλήσῃ, ὅχι γιὰ τὸ Χατζόπουλο καὶ τοὺς «πολλοὺς ἄλλους», παρὰ καὶ γιὰ τὸ σχολιαστὴν του. Ὑπάρχουν γεγονότα ποὺ οἱ φίλοι τουλάχιστον πρέπει νὰ φροντίζουν ὥστε νὰ ξεχαστοῦν· μετὴν τὰ δικαιολογεῖν, τὰ ὑπογραμμίζουν καὶ φαίνονται προσβλητικώτερα. Ἐνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς ἄλλους νὰ ἦταν καὶ ὁ Μάρκος Αὐγέρης; Τὰ «Ὀλιγόστιχα» τῆς ἐφ. «Πατρίς» ἀναγράφουν τὰ ἐξῆς ὅχι λιγότερο θλιβερὰ: «— Σήμερα ἑορτὴν τῆς Ἁγίας Ἀναστασίας ἑορτάζουσαν... καί... (sic) ἡ Λογοκρισία. — Ὁ κ. Αὐγέρης μᾶς παρεκάλεσε νὰ δηλώσωμεν ὅτι δὲν δέχεται συγχαρητήρια. — Διαμαρτυρία εἶναι, ὡς πάντοτε, εὐπρόσδεκτοι». (29 Ὀκτωβρ. 1919).

Γιὰ τοὺς λογοκριτῆς, γενικὰ, ἐκείνους θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ὑπάρξει μιὰ δικαιολογία, ὅτι πιστεύανε, βέβαια, στὸ κόμμα τῶν Φιλελευθέρων καὶ πῶς ἡ φριχτὴ ἀνασχόλησίν τους ὑπερθετοῦσε μιὰν πεποίθησίν τους· ὅμως ἕνα παρόμοιο ὑπόγρημα ἐξολοθρευεῖ κάθε διάθεσιν τιμῆς καὶ συμπόνιας ἔστω καὶ ἂν θὰ ἤθελε κανεὶς νὰ τοὺς θεωρῆσει μοιραία θύματα τῆς κομματικῆς ἠθικῆς.

## ΤΟ ΑΝΑΘΕΜΑ

Ὁ λαός — ἀποκαλυφθῆτε, κύριοι! Τὸν ὑπετιμήσαμε καὶ τὸν ἐπιτιμήσαμε τοσάκις. Τὸν ἐκνυθρίσαμε. Τὸν ἐσώσαμε τὰ ἐξ ἀμάξης καὶ πολλὰκις — τὸ ἀσθεύτερον ὁ-

Ἄλλ' αἱ περιπέτειαι τῆς κρίσεως ἀφύπνισαν τὴν λαϊκὴν ψυχὴν ὀρθοῦς, ἀγροῦς, θρηωδῶς. Ὑπὸ τὴν πνοὴν τῆς ἰσχυρᾶς αὐτῆς ἀφηνιασίας τὸ σκάφος τοῦ Βενιζελισμοῦ συνετρίβη καὶ ὄλοντο τὸ τεχνιτὸν τοῦ κατασκευάσματος, τὸ ἐχθροκώτατον πρὸς τὴν ὕψην καὶ τὴν οὐσίαν τῆς Ἑλλάδος. λαϊκῆς ψυχῆς ἀπεπύσθη τέλος μετὰ πατάγου χθῆς εἰς τὸ πεδῖον τοῦ Ἄρεως. Ὁ λαὸς ἤλθεν εἰσορυστικὴν καὶ πλήρη κατοχὴν τῆς συνειδήσεώς του. Ἄπετινάξε τὸν ἐφιλότινον καὶ μετὴν λήθραν τοῦ ἀναθέματος ἔσθησε τὸ πᾶσι τῆς ὥρας καὶ μεγάλης τοῦ νίκης. Ἄς ἀποκαλυφθῶμεν καὶ ἄς διδαχθῶμεν, ὅσοι μ' ἐλαφρὰν τὴν καρδίαν ἐπιχειροῦμεν πολλὰκις νὰ διδάξωμεν.

ΣΠΥΡΟΣ ΜΕΛΑΣ

Φωτοτυπία τοῦ χρονογράφηματός τοῦ Σπύρου Μελᾶ, στὸ "Νέον Ἑσπερινὸν Ἄστου", πού δικαιοῦναι τὸ "Ἀνάθεμα

σημείον, ὥστε οὔτε φράσις οὔτε λέξις κἀν πολιτικῆ ἀφίεται". Τῆ θεωρητικῆ "δικαίωση" τῆς Λογοκρισίας — ὅχι τῆς θεατρικῆς — τὴν ἐπιχειρεῖ ὁ Βενιζέλος μ' ἓνα πλατὺ του λόγου στὴ Βουλὴ ("Ἀθῆναι", 24 Νοεμβρίου. 1919): μιλάει ἀγγελικά, σχεδόν, καὶ θὰ κινδύνευε κανεὶς νὰ πεισθεῖ ὁ ἀντίπαλος τῶν ἐπιθεωρήσεων δὲν τὸν ἐνοχλεῖ βλάπτανε, καθὼς λέει, τὰ δημοσιεύματα τῶν ἀντιπολιτευομένων τὶς διαπραγματεύσεις στὸ ἐξωτερικό.

Πάντως ἡ ἐθνικὴ ἑορτὴ τῶν Γάλλων εἶχ' ἑορτασθεῖ (1 Ἰουλ.) μονάχ' ἀπὸ τὸ θιάσο Κυβέλης μετ' εἰδικὸ πρόγραμμα καὶ ἀπὸ τῆς Φωφῶς Γεωργιάδου μετ' ὃ ἐργὸ "Μέγας Ναπολέων" (1915).

Ὅπως δὴποτε, ὁ καθένας ζητοῦσε ἀφορμὴν γιὰ παρεξήγηση: Ὁ Περ. Γαβριηλίδης ἔδινε τὴν τιμητικὴν του στὸ Δημοτικὸ θέατρο Ἀθηνῶν μετ' τὴ συμμετοχὴ τῆς Κυβέλης (21 Ὀκτωβρίου. 1916) καὶ μετ' τὴν "Καταιγίδα" ὅταν ἡ πρωταγωνίστρια πῆγε στὴ δοκιμὴ, ἀντίκρουσε ἡθοιοὺς ἀκατάλληλους κ' ἔφυγε δυσαρεστημένη: τὸ βράδυ ἔγινε ἡ παράστασις μετ' ἄλλῃ ἡθοιοῦ ἔπειδ' ὅμως τὴν εἶχε ὑπὸ τὴν προστασίαν τοῦ Ὁ Βασιλιάς, θεωρήθηκε ὅτι ἡ Κυβέλη ἔφυγε γι' αὐτὸ καὶ ζήτησε θόρυβος ἐναντίον τῆς τὴν ἡχώ του μᾶς τὴν διασώζει ὁ "Τιμ. Σταθ." ("Ἔθνος", 23 Ὀκτωβρίου.) πληροφορίες δίνει καὶ ὁ εὐγενικὸς Περ. Γαβριηλίδης στὴ "Νέα Ἑλλάδα" (22 Ὀκτωβρίου.), πού δὲν παραλείπει νὰ βάλει τὸν τίτλο "Τὸ καλλιτεχνικὸν ἐπιπέδιον μετ' τοὺς ψευδοπρακτεῖς τοῦ Στέμματος".

Ἄς μὴν ξεγνοῦμε ὅτι μετὰ στὸ ἴδιον καλοκαίρι λανσαρίσθη ἀπὸ τὸ "Ἐπιφῶ Φαλῆρ" ὁ "Ἄετός", τὸ ἔμβλημα, πού ἔγινε ἔξακουστὸ καὶ πού ἀνακρούεται ἀκόμα.

"Φόβος καὶ τρόμος εἰς τὰ θεάτρα. Ἴδου ἡ περίφημος ἀστυνομικὴ διαταγὴ τοῦ κ. Ζυμβρακῆ διὰ τὸ θέατρον."

"Ἀπαγορεύεται ἡ ἀπὸ τῆς σκηνῆς τῶν θεάτρων διδασκομένων ἔργων χορῆς λέξεων, φράσεων, ἰδεῶν καὶ ὑπανημιῶν ἀντικειμένων εἰς τὰ χρηστὰ ἥθη καὶ δυναμένων νὰ προκαλέσων κοινὸν σκάνδαλον, ἢ νὰ ἐξερεθίσωσι τοὺς θεατὰς ἢ νὰ διαταράξωσι τὴν δημοσίαν τάξιν καὶ ἀσφάλειαν. Ἀπαγορεύονται αἱ κινήσεις, τὰ σχήματα καὶ ἐν γένει ὁ ἀνάρμοστος τρόπος ἐκ μέρους τῶν ἡθοιοῦν ἀπὸ τῆς σκηνῆς, ἄτινα προσβάλλουσι τὴν αἰδῶ. Ἀπαγορεύεται ὁ σατυρισμὸς ὡρισμένων προσώπων καὶ ἰδίως μεγάλων ἀνδρῶν Ἑλλήνων καὶ ξένων, ἐπιστημονικῶν θρησκευτικῶν ἰδρυμάτων καὶ Κρατῶν. Ἐν ἐναντίαν περιπτώσει θὰ διακόπτεται ἡ παράστασις καὶ θὰ παραπέμπονται οἱ ὑπεύθυνοι εἰς τὸ δικαστήριον" ("Πατρίς", 10 Ἰουλ. 1916).

Τὸ "Σκρίπ" ἔχει τόσο ἀπὸ φιλελεύθερα αἰσθητά ὅσο γιὰ τὴν τιμὴν τῆς πολιτικῆς του, σχολιάζει δυσμενῶς τὴ Λογοκρισία

τὶς σκηνές του μετ' τὸν τίτλο αὐτὸν τουλάχιστον δὲν εἶδα νὰ παιχθεῖ ἀνάλογο ἔργο. Ἄν καὶ τὸ "Σκρίπ" ἀναγράφει ὅτι θ' ἀνεβῆναι (5 Αὐγ. 1916). Τὸ "Ἐπιφῶ Φαλῆρ" εἶχε ἓνα νούμερο γιὰ τὴ Λογοκρισία μᾶλλον ἀνάδουνο.

Παρόμοια πῆσι εἶχε ἀσκηθεῖ καὶ σὲ ὅλα τὰ θεάτρα: κ' ἡ ἐφημερίδα πού μὲς ἀναφέραμε, ἐνῶ εἶχε ταχτικῆ θεατρικὴ στήλη πλούσια σὲ πληροφορίες, τὸ ζήτημα τῆς Λογοκρισίας τὸ τυπώνει καὶ ξεχωριστὰ καὶ μετ' κεφαλαία τὴν ἴδια μέρα, "Ἡ Λογοκρισία τῶν θεατρικῶν ἔργων" καὶ ἀρχίζει: "Καθ' ὅλην τὴν χθεσινὴν ἡμέραν ἐξηκολούθησε ἡ λογοκρισία τῶν θεατρικῶν ἐπιθεωρήσεων, γενομένη κατὰ τὸν αὐστηρότατον, καὶ εἰς

καὶ τὴν ἀνάληψή τῆς ἀπὸ τὴν Ἀστυνομία. (Φλοριντόρ — μικρὸ χρονογράφημα, 2 Αὐγούστου).

Ἡ Ἐπιθεώρησις, γενικὰ, περνοῦσε πάρα πολὺ ἄσκημα τὶς μέρες αὐτές: τῆς ἤρθε ἐπιπέλιον, καὶ μιὰ δριμύτατη ἐπιθεωρησις ἀπὸ τὸν Ἡλ. Βουτιεριδῆ ("Σκρίπ", 2 καὶ 5 Αὐγ.), ὅπου δὲ μιλάει γι' αὐτὴν ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἀποψη, ἀλλὰ τῆ θεωρεῖ πηγὴν καθε δυστυχίας γιὰ τὸ θέατρο μᾶς καὶ σχεδὸν ἐξορκίζει τὸν κόσμον νὰ μὴν πλησιάζει στὶς παραστάσεις τῆς γιὰ λόγους αἰσθητικῶν καὶ πνευματικῶν.

Στὰ Νοεμβριανά, (18 καὶ 19 τοῦ μηνός), ὁ Διχασμὸς ἔφτασε στὸ ὄξυ τοῦ σημείου: τὰ θεάτρα κλείσανε ὅλα — στὶς 20 ἦταν κλειστὰ τὰ καταστήματα — ἀπὸ τὴν ἐπομένη ἀρχίσανε οἱ κινματογράφοι: στὶς 28 ἄνοιξε, μ' ἐπαναλήψεις, στὸ "Κεντρικόν" ἡ Ὀπερέτα Μ. Κολυβά - Τ. Λεπενιώτη ἀπὸ τὴν 1ῃ Δεκεμβρίου παίζεται τὸ "Ἐπιφῶ Φαλῆρ" στὸ "Βασιλικόν" καὶ στὸν κινματογράφον τῶν "Ὀλυμπίων" μᾶζι μετ' τὴν ταινία, ἐμφανίζεται σὲ τραγοῦδι ὁ Γιάννης Ἀγγελόπουλος, ὁ ἔξοχος βαρύτονος, καὶ, σὲ νούμερα ὁ Χρυσομάλλης. Ὁ Κονταράτος ἀφίνει τὸ "Βασιλικόν" στὶς 15 τοῦ μηνός καὶ ἀρχίζει σὲ δύο μέρες, στὸ Δημοτικὸ θέατρο Ἀθηνῶν τὸν διαδέχεται ἡ Μαρίκα. Ἀπὸ τὶς 22 ἀρχίζει μιὰ ἐπιθεώρησις τοῦ Βώττη στὸ "Κεντρικόν", τὸ "Ἐξω φρονών".

Τὴν τελευταία μέρα τοῦ 1916, τὸ "Νέον Ἄστου" σημειώνει ὅτι γύρισε στὴν Ἀθῆνα ἡ Ζηνοβία Παρασκευοπούλου, πού ἔκανε στὶς ἐπαρχίας φιλοβασιλικὰς διαλέξεις καὶ ὅτι σὲ τρεῖς μέρες, θὰ συνέχιζε καὶ σὲ ἄλλα μέρη δὲν τῆς πῆγαιναν τῆς Ζηνοβίας τὰ τέτοια, ὅμως οἱ ἀνάποδες περιστάσεις τὴν ἐνθαρρύνανε, ἂν καὶ φαίνεται, μιὰ γερμανολατρεία τῆς ἦταν ἀγαπητὴ παλαιότερα, ἂν μπορεῖ νὰ βγεῖ τέτοιο συμπέρασμα ἀπὸ δύο γραμμὰς τῆς ἐφ. "Πατρίς", ὅτι γύρισε ἀπὸ τὴ Γερμανία (10 Σεπτ. 1914).

Φυσικὰ, μετὰ τὰ Νοεμβριανά, — ἐπῆραν τότε τὰ ὅπλα καὶ μερικὸ ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου: ἄς ποῦμε ὅτι δὲν ἔχω δεῖ τὴν πληρωφῶρα τυπωμένη: ἓνας μάλιστα τραυματίστηκε κιάλας — τὸ μίσος θέρειψε: ἡ Κυβέλη δὲν ἔκανε δυνατὸ νὰ παίξει στὴ "Νέα Ἡμέρα" τῆς 13 Δεκεμβρίου δημοσιεύτηκε μιὰ φριχτὴ ἐπιστολὴ, ὑπογραμμένη — ἀλλοίμονο! — ἀπὸ ἓνα, ἡθοιοῦ τότε: τὸν ἀπευθύνει πρὸς τὸν εἰσαγγελέα — πολὺ ἄγροτον καὶ δραστήριον τὶς μέρες ἐκεῖνες — καὶ ζητᾷ νὰ τιμωρηθεῖ ὁ Κ. Θεοδορίδης, μετ' ἀσχηρῆς δικαιολογίας: οἱ ἐκφράσεις του γιὰ τὴν Κυβέλη εἶναι τερατώδεις! Στὸ ἴδιο φύλλο διαβάζουμε — τὸ λύγισμα τῆς ἀξιοπρέπειας, ὅσο πᾶει μεγαλώνει καὶ γιὰ τὸ δηλωσία, καὶ γιὰ τὶς ἀρχές — κ' αὐτὸ σὰ δὴλωσις μετανόιας πολλῶν δασκάλων ἀπὸ ἓνα χωριό.

Τὸ περίφημον "Ἀνάθεμα" τοῦ Βενιζέλου ἔγινε στὶς 12 Δεκεμβρίου. Τὸ "Ἐσπερινὸν Νέον Ἄστου", τὴν ἴδια μέρα — ἦταν ἀπογευματινὸν — τὸ περιγράφει λεπτομερῶς: ἀρχισε στὶς 12 τὸ μεσημέρι — Δευτέρα — στὸ ὀρισμένον μέρος πρὸς τὸ δυτικὸν τμήμα τοῦ Πολυγώνου, ὅπου ἓνας χώρος "εἶχε ἐκσκαφεῖ" μέγας δὲ ὀγκόλιθος εἶχε τοποθετηθεῖ ἐν τῷ μέσῳ του. Ἐπὶ τοῦ ὀγκόλιθου ἐστηρίζετο αἰμόφυρτον κρανίον ταύρου μετὰ μαῦρα ἰσχυρὰ του κέρατα καὶ ἡ ἐπιγραφή ἐπὶ μικροῦ μαρμάρου μετὰ μὴν μελάνην "Ἀνάθεμα εἰς τὸν προδότην καὶ εἰς τοὺς συνεργάτας του". Ἐνας νύχτης φάνηκε "φέρων ἐπ' ὤμου ὁμοίωμα τοῦ Βενιζέλου, τὸ ὅποιον συνίστατο ἀπὸ ῥάκη περιτυλιγμένα δι' ὑφάσματος φαίου καὶ παραγεμισμένον δι' ἀγύρων. Εἰς τὸ ἄνω μέρος αὐτοῦ ἦτο ἐπικολλημένη ἡ φωτογραφία τοῦ Βενιζέλου..." — ἡ "Νέα Ἡμέρα" θεωρεῖ ὅτι τὸ ὁμοίωμα ἦταν ἀπάνω σὲ κοντάρι. — Πάντως τὸ ὑποδέχθησαν γουχαῖσμοι καὶ τέλος τὸ κάψανε. Στὶς 3.30 ἡ "τελετὴ" εἶχε τελειώσει καὶ τότε φύγανε ὁ Μητροπολίτης καὶ οἱ Συνοδικοὶ πού εἶχαν ἐπιτελέσει σάν θρησκευτικὴ ἐκδήλωσις τὸ γεγονός ἐκεῖνο, πού δὲν ἦταν μόνον καρπὸς φανατικῆς ἀναρχίας, ἀλλὰ πού, εὐθύς ἀπὸ τὴν ἐπομένη, ἔλαβε καὶ τὴ θεωρητικὴν τὴν δικαίωσιν ἀπὸ τὸ Σπύρο Μελᾶ στὸ χρονογράφημά του: "Ὁ λαὸς — ἀποκαλυφθῆτε κύριοι!"

"Τὸν ὑπετιμήσαμε καὶ τὸν ἐπιτιμήσαμε τοσάκις, τὸν ἐκνυθρίσαμε, τοῦ ἐσώσαμεν τὰ ἐξ ἀμάξης καὶ πολλὰκις — τὸ ἀσθεύτερον ὅλων ἀπεπειράθημεν νὰ τὸν διδάξωμεν, νὰ τὸν φραγκοποιήσωμεν... Ὁ πτωχὸς αὐτὸς λαὸς ἠγωνίσθη καὶ ἀγωνίζεται μετ' ἠθροιστῶν δυνάμιν ἀντιστάσεως νὰ κρατήσῃ μετὰ τὸ δόντι τὴν χαρακτῆρα του, τὴν φυσιογνωμίαν του, τὰ ιδεώδη του... Ὑπὸ τὴν πνοὴν τῆς ἰσχυρᾶς αὐτῆς λαϊκῆς ἀφηνήσεως τὸ σκάφος τοῦ βενιζελισμοῦ συνετρίβη καὶ ὄλοντο τὸ τεχνιτὸν τοῦ κατασκευάσματος τὸ ἐχθροκώτατον πρὸς τὴν οὐσίαν καὶ τὴν ὕψην τῆς ἑλληνικῆς λαϊκῆς ψυχῆς ἀπεπύσθη τέλος μετὰ πατάγου χθῆς εἰς τὸ πεδῖον τοῦ Ἄρεως. Ὁ λαὸς ἤλθεν εἰς



δουριστική κατοχήν τῆς συνειδήσεώς του. Ἀπετίναξε τὸν ἐφιάλτην καὶ μὲ τὴν πέτραν τοῦ ἀναθέματος ἔστησε τὸ τρόπιον τῆς ὠραίας καὶ μεγάλης του ρίχης. Ἄς ἀποκαλυφθῶμεν καὶ ἄς διαχθῶμεν ὅσοι μὲ ἐλαφρὰν καρδίαν ἐπιχειροῦμεν νὰ τὸν διδάξωμεν". (Ἐσπερινὸν Νέον Ἄστυ, 13 Δεκεμβρίου).

Ἄλλα καὶ ὁ Σικελιανός, ἄνθρωπος μεγάλο ταλάντου καὶ ξεχωριστὰ σπουδαίας καρδιάς, ἔφτασε — ἀλλοίμονο! — σὲ ἀνάλογα συμπεράσματα γιὰ τὸ λαὸ καὶ τὴν ἀντιδυτική του διάθεση καὶ ζητᾷ κ' ἐκεῖνος νὰ τὸν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ "φράγμα", ὥστόσο δὲν ἀπευθύνεται καθόλου στὸ λαὸ πού τοῦ ἔδωσε τὶς πρώτες ἐνοράσεις καὶ τὴ δικαίωση, ὅπως τὴ νομίζει, γιὰ τὸ "Ἀνοιχτὸ Ἰπόμνημα στὴ Μεγαλειότητά του" (1922), ἀρχὲς τοῦ Μάρτη, προφανῶς. Εἶν' ἓνα φυλλάδιον μὲ 57 σελίδες, σὰν τυπωμένο στὸν πολύγραφο καὶ ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ φύλλου μ' αὐτὸ ἀπευθύνεται δημοσίᾳ στὸν Κωνσταντῖνο γιὰ ζητήματα πού μόνον προφορικὰ καὶ ἰδιαιτέρως θὰ μπορούσε νὰ τὰ ἐμπιστευθεῖ κανεὶς ἀλλὰ μὲ κίνδυνον τοῦ νὰ μὴν τελειῶνε ἢ ἀκρόασέη τοῦ μιλάει, μέσα σὲ προφητικὰ καὶ μυστικὰ σελίδες, γιὰ ἐμπνεύσεις πού τοῦ ἀποκαλυφθήκανε κ' ἐκείνου τὴν προηγούμενη χρονιά, ὅταν εἶχε πάει στὸν "ὄμφαλδ τῆς Ἱστορίας, στὴν Ἱερουσαλὴμ" (σ. 52 - 57) ἐκεῖ ἀντίκρουσε μαζεμένους ἀνατολίτες ἀπ' ὅλα τὰ μέρη καὶ κατανόησε ὅτι οἱ Ἕλληνες ἦταν προορισμένοι νὰ γίνουιν ἀρχηγοὶ τους γιὰ μιὰ καινούρια ἔνωσι, κινημένη ἀπὸ τὰ βάθη τῶν καιρῶν, γιὰ ἓνα ξεγλύτωμα ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ τὸν κακὸ τῆς Δύσης. Πρῶτο βῆμα θὰ ἦταν ἡ συμμαχία μὲ τοὺς Τούρκους, καὶ αὐτὸ, προνομιακὰ, θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ πραγματοποιήσει ὁ Κωνσταντῖνος:

"Μεγαλειότατε... στὴ μυστικὴν ἐχτίμησι ὅλων τῶν Ἑλλήνων, ἓνας μόνος, πιστεψέ το, ἔχει σωθεῖ βαθιά τους, κ' εἶναι αὐτὸς ὁ ἐχθρὸς τους — καὶ στὸ φοβερὸν ἀνθρωποεμπόριον τῶν λαῶν τῆς Δύσης, στὴ ρητορικὴ διαφήμιση τῶν ἡρωισμῶν της, ἓνας ἴσως ἄνθρωπος μονάχα, ἔχει ξηπνήσει στὴν ψυχὴ μας τὴ συμπάθεια, μὰ καὶ κάποιον θανατισμὸν μὰς κ' εἶναι αὐτὸς ὁ σημερινὸς ἀντίπαλός Σου στὴ μικρὰν Ἀσίαν, ὁ τελευταῖος βέβαια ἔθνικος τῶν Τούρκων ἡρώας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοῦτο ἀκόμα, κάπως σεβαστός. Καὶ δὲν θὰ νὰ ταν ἄξιό Σου, ἀναμφίβολα, γιὰ τοῦτο, ἂν τραβῶντας εὐκολὰ τὸ χερὶ Σου ἀπ' τὴ Δύση, πού Σοῦ τὸ κρατᾷ με κάποιαν ἀνελεύθερον θωπεῖα κλεισμένον στὸ δικό της, τὸ ἔτεινε στον Τούρκον, ὅπως Ἐσὺ μονάχα εἰς ἱκανὸν νὰ τείνης τὸ ἰσχυρὸ Σου χερὶ, τίμιον καὶ θεσμὸν καὶ ἀγνό..." (σ' 43). Καὶ πάρα κάτω :

"Μὴν ἀναβάλλεις λοιπόν, ὄχι, ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη μέρα, ὅ,τι μπορεῖς καὶ ὀφείλεις νὰ ἐνεργήσεις τῶρα ἀμέσως γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, γιὰ τὴ φυλὴ Σου, γιὰ τὴν Ἱστορία, γιὰ τὸν ἴδιον τὸ Θεό..." (σ. 50).

Ὁ Σικελιανὸς ἀκολουθώντας τὴ ντανουνουσιανικὴ μεγαληγορία, τῆς ἔδωσε μέσα τοῦ μιὰ προέκτασι πρὸς τὴν πράξιν, μὲ τὴ βοήθεια, μάλιστα, τῶν εὐνοϊκῶν ὑλικῶν περιστάσεων πού τοῦ τύχανε. Ἡ Ἀνοιχτὴ τοῦ 1922 τοῦ φάνηκε σὰν ἡ κατάλληλη εὐκαιρία. Τὸ μέτωπο τῆς Μ. Ἀσίας κρατοῦσε ἀκόμα, ἀλλὰ σ' ὅσους εἶχανε ἀναλάβει νὰ συνεχίσουν τὸν πόλεμον, ἡ κούρασι τοὺς ἔκοβε τὰ φτερά· ἄλλος ἔγραφε τὸ "Οἰκαδε"; ἄλλος τὸ "Ἰπόμνημα". Ἐὰν μπορούσε ἡ ἐπιφοίτησι τοῦ εἰγ' ἔρθει νωρίτερα, τυγόν, δὲ θὰ τολμοῦσε, φυσικὰ, ν' ἀνακοινώσει στὸ θετικὸ Βενιζέλο τέτοιες ὄνειροφαντασίες τόσο λίγο σοβαρὰς μέσα στὴν "ποίησιν" τους. Οὔτ' ἐπίθεσι οὔτε πνεῦμα ἐπιθυμοῦμε νὰ ἐπιδείξουμε, αὐτὴ τὴ στιγμή λυτὴ μόνον μὰς κυριαρχεῖ γιὰ τὴ σύγχυσι πού ἔδιναν οἱ καιροὶ καὶ οἱ στοὺς ἐξοχότερους ἀνθρώπους μας.

Ὁ Φῶτος Πολίτης μίλησε ἄγρια γιὰ τὸ "Ἰπόμνημα" σ' ἐφημερίδα πού ἂν δὲν ἦταν οὐτοπία, θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ προπαγανδίσει. ("Πολιτεία", 1 Ἀπρ.).

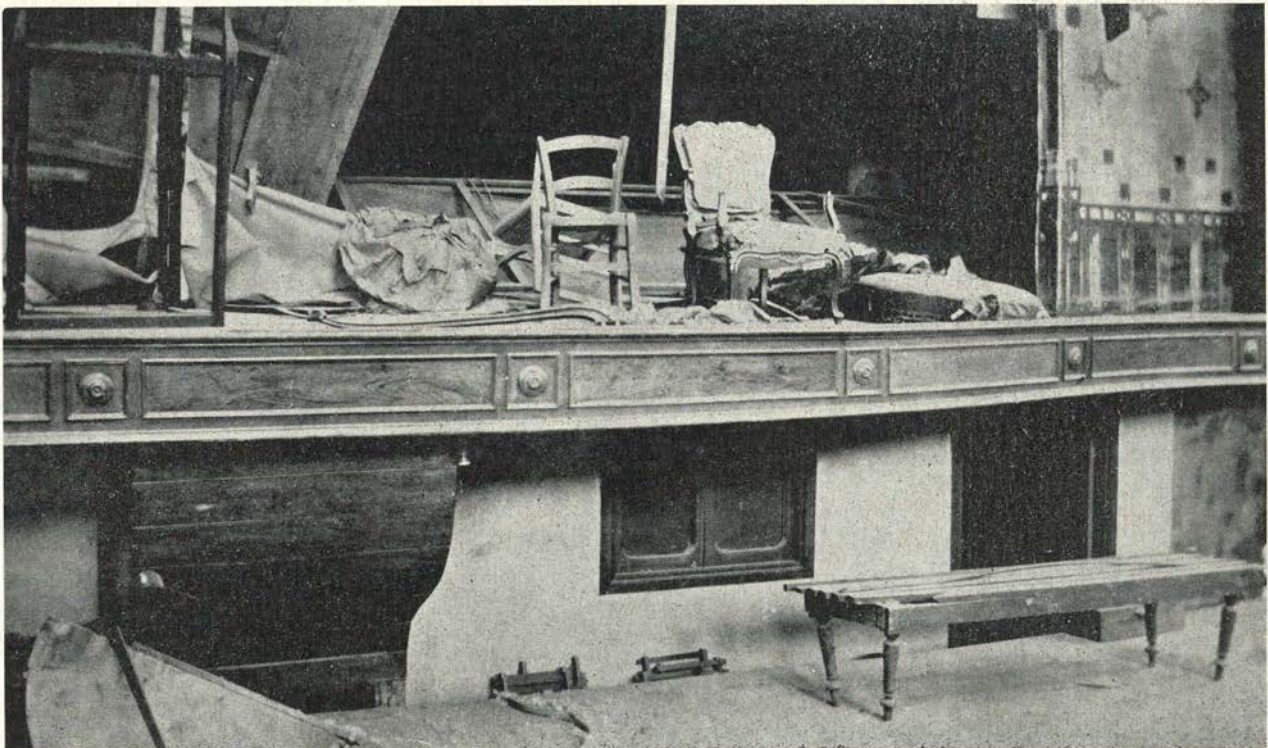
Ἡ Μαρίκα πλέον ἀποκαταστάθηκε στὴν ἀγάπην τὴ θερμότερη τῆς Αὐλῆς, ἀφοῦ ἡ Κυβέλη ἔδειξε τὴν "ἀχαριστία" τῆς. Εἶχε νὰ παίξει στὸ "Βασιλικόν" ἀπὸ τὰ 1913 καὶ τὴ χάριξαν τὰ βελούδα του ὡς τὸ 1917. Στὴν ἔναρξιν τοῦ ἀνακαινισμένου θεάτρου της στὴν Ὀμόνοια, ἔσπευσε ὁ πρίγκηψ Νικόλαος. Παυχθήκανε δυὸ μονόπρακτὰ του πού ἄλλοτε τὸ ἓνα τὸ εἶχε παρουσιάσει ἡ Κυβέλη — τὸ "Κάρβουνο στὴ στάχτη" πανηγυρικὰ στὸ "Βασιλικόν". (25 Μαΐου).

Ἡ "Ἐστία", τὸ "Ἔθνος", ἡ "Νέα Ἑλλάς", πού ἀρκέστηκα νὰ δῶ, διακόψανε τὴν ἐκδοσὴν τους, ἀφοῦ εἶχαν καὶ προηγουμένως ἐνοχληθεῖ. Τὸ "Νέον Ἄστυ" σημειώνει, μὲ λύπη, πὼς εἶχε συλληφθεῖ ὁ Ἀδωνὶς Κύρου (20 Νοεμβρ.), ἂν καὶ ἦταν ἀντιβενιζελικό· δὲν εἶχαν ἀκόμη χαθεῖ ἡ ἐπαγγελματικὴ ἀγάπη κ' ἡ ἀνθρωπιά!

Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη πῆγε — στὰ 1917 — νὰ ἐπισκεφθεῖ τὸν πρίγκηπα Νικόλαο, 29 Μαΐου· ἐκείνη τὴ μέρα εἶχε ἀποφασισθεῖ ἀπὸ τοὺς Συμμάχους νὰ φύγει ὁ Κωνσταντῖνος· τὸ ἔμαθε ἀπὸ τὸ Νικόλαο καὶ λιποθύμησε στὸ ἄγγελμα, μὰς πληροφοροῦν μὲ τιτλοφόρον, τὴν ἐπομένη, αἱ "Ἀθῆναι". Ὡ, Μαρίκα!

Μετὰ τὸ κίνημα τῆς Θεσσαλονίκης, ὁ Βενιζέλος σχηματίσει

Ἡ Σκηνὴ τοῦ θεάτρου τῆς Μαρίκας Κοτοπούλης κατεστραμμένη τελείως τὴν ἐπομένη τῶν Ἰουλιανῶν, 31 Ἰουλίου 1920



κυβέρνηση στην Αθήνα στα μέσα του Ιουνίου, 1917. Βέβαια, η κατάσταση άλλαξε και, για το Θέατρο. Οι εφημερίδες που είπαμε, είχαν ήδη βγει πύο πριν.

Γοργά και σχεδόν άμεσα μετά την εγκατάσταση του Βενιζέλου, εμφανίστηκε στο "Πειραικό" ο "παυθείς θίασος Κυβέλης" — με το "παυθείς" θά ένοσει ότι εξαναγκάστηκε από την κατάσταση να μην παίζει, δε μου έτυχε να δω εκδήλωση Άρχης απαγορευτική.

Η επέτειος για την άλωση της Βασιλίδης πήρε, μετά, μεγαλοπρέπεια σπάνια: "Όλα τὰ θέατρα — αν τους βάσταγε, ως κάνανε κι άλλως! — και ο Καραγκιόζης ακόμα, την πανηγυρίσανε με επίτηδες προετοιμασμένες παραστάσεις: τὸ ἴδιο ἔγινε, αν και με λίγη διαφορά στην ένταση του τόνου, και τ' άλλα χρόνια, όσο διοικούσε ο Βενιζέλος.

Τώρα θά αποκαλυφθούν και μερικές λεπτομέρειες: η "φιλοβενιζελική" στάση της Ένικελ, κατά τὰ Νοεμβριανά, "πού πολλές ἐξ αἵματος Ἑλληνίδες ἀπεδείχθησαν Βουλγαρίδες" [Σημ., ο ύπαινιγμός έννοει τὴ Μαρίκα προφανώς και είναι βδελυρός] — χρονογράφημα "Τιμ. Σταθ.", "Έθνος", 14 Ἰουλίου 1917. Φαίνεται ὅτι θά είχαν βλαφτεί και άλλοι ἠθοποιοὶ και ἀς μὴν τὸ ἔχει μάθει ἡ ἔρευνά μας: ο ἀουμβιβαστος αὐτὸς βενιζελικός, πού παρακολοῦθεῖ κατὰ πόδας τὰ γεγονότα, ὁ "Τιμ. Σταθ.", πλέκει τὸ ἐγκώμιο τῆς Φωφῶς Γεωργιάδου, με τὴν εὐκαιρία πού θά ἐμφανιζόταν ἐκτάκτως καλεῖ τὸ κοινὸ να ὑποστηρίζει τὴν παράστασή της "οὐχὶ ἵνα ἐκτιμηθῇ κατὰ ταύτην ἡ τέχνη της, ἀλλ' ἵνα διακόψῃ τὴν εὐχαρίστησιν ἐκείνων πού ἐπέβαλαν εἰς αὐτὴν τὴν καταναγκαστικὴν ἀργίαν εἰς τὴν ὅποιαν τὴν κατέδικασαν οἱ Νοεμβριανοί... διὰ τὰ φιλελεύθερα αἰσθημάτα της..." ("Έθνος", 12 Αὐγ. 1917. — Ἡ τιμητικὴ δόθηκε στὶς 10 Σεπτεμβρίου.

Εἶχανε πειράξει και τὸν ἀξιαγάπητο Ἀρμάνδο Μαρσίκ, τὸ Βέλγο, κατηγότη τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν και διευθυντὴ τῆς ὀρχήστρας του, τὸ δάσκαλο τοῦ Μητροπούλου. Τὸ καταλαβαίνουμε ἀπὸ τὴν πληροφορία ὅτι ξαναγυρίζει: "ὁ καλλιτέχνης εἶχεν ἀπομακρυνθεῖ, ὡς γνωστὸν, ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῶν Νοεμβριανῶν". ("Ἀθῆνα", 31 Ἰουλ. 1917). Πρέπει, ὡστόσο, να προστεθεῖ τώρα, μ' εὐχαρίστηση πάλι, πὼς ὁ Μ. Λιδωρικῆς, και ὁ Π. Χύρον, ἀντίθετοι πολιτικά, μέσα στὴν τρικυμία τῶν παθῶν, ὅταν ἐρχόνταν στα πράγματα τοῦ καθενὸς τὸ κόμμα, δὲν ὑποδαυλιζάνε — ὡς ξέρω κ' εὐχομαι να μὴ λαθεῖω — τις ἐχθρότητες. (Κάπου, ὅμως, μού ἔτυχε να δω — και ἀπὸ εὐλογη λύπη δὲν τὸ ἐδελτίωσα — πὼς ἕνας δημοσιογράφος τοῦ ἐνὸς κόμματος ἀπαριθμῶντας ποιούς συγγραφεῖς εἶχε τὸ ἄλλο κόμμα, ἐσημείωνε με πεισματικὴν ὑπερηφάνεια τοὺς ἀστῆρες τοῦ δικοῦ του κόμματος σὲ μιὰ δυσάρεστη ἀντιπαράθεση σὰ να ἦταν ἡ διαμφισβήτηση μεταξύ ἐθνικῶν ἐγχορῶν μεγάλου μίσους).

Θιασοὶ με ἀντιλήψεις μὴ βενιζελικές, μετὰ τόσα γεγονότα, δὲν ἐμποδίστηκαν να παίζουν, αν τὰ φαινόμενα δὲν ἀπατοῦν ἡ ἐπανεμφάνιση, έννοεῖται, τῆς Κυβέλης θεωρήθηκε σπουδαία ἐπανόρθωση τῆς θείας Δίκης, με χαραχτήρα καθαρά πολιτι-

ἀπὸ ποιογράμματα τῆς ἐποχῆς τοῦ Διχασμοῦ. Ἡ τιμητικὴ τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, χωρὶς καμμιὰ ἐπίσημη προστασία

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ  
ΘΙΑΣΟΣ ΚΥΒΕΛΗΣ

ΤΡΙΤΗ 9 Ὀκτωβρίου 1917 — ὧρα 5 μ.μ.

Ἡ ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ  
**ΚΥΒΕΛΗΣ**

NEON ΕΡΓΟΝ ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ  
Henry Bataille

**"Ἡ ΑΜΑΖΩΝ,"**

ΔΡΑΜΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 3  
ὑπὸ τὴν ἄρχὴν καὶ τὴν κ. ΘΕΩΝΗ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Τὴν ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ ΘΑ ΤΙΜΗΞῃ  
Ἡ Α.Ε. Ο ΠΡΟΒΑΡΟΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΛΗΣ

**ΕΛΕΥΘ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ**

ΘΕΑΤΡΟΝ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ  
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ Μ. ΜΥΡΑΤ

ΣΑΒΒΑΤΟΝ  
7 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1917

ὧΡΑ 9 μ.μ. Μ.Μ. ΑΚΡΙΒΩΣ

ΤΙΜΗΤΙΚΗ  
**ΜΑΡΙΚΑΣ  
ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ**

κό: "... Ἐπειτα ἀπὸ μακρὰν ἀπομάκρυνσιν συνετεία διωγμοῦ ἀπὸ τὸ ἐπιστρατικὸν Κράτος, ἐπανέρχεται εἰς τὴν σκηνὴν ἡ ἀγαπημένη καλλιτέχνης..." ("Έθνος", 26 Ἰουν. 1917). Ἡ Τιμητικὴ τῆς διατήρησε τὸ ἴδιο χρώμα: "Τὸ Διημοτικὸν [θέατρον] ἦτο κατὰ μέτρον ἀπὸ τοῦς πρωτεργάτας τοῦ ἐθνικοῦ Κινήματος με τὸν Βενιζέλον ἐν μέσῳ, θελήσαντα αὐτοπροσώπως να τιμησεῖ τὴν παρόδυσιν... Παγδαία χειροροτήματα διὰ τὴν Κυβέλη και θερμαὶ ἐκδηλώσεις διὰ τὸν Βενιζέλον εἰς τὴν Γαλλίαν" ("Έθνος", 5 Ὀκτωβρ. 1917). Ἡ μέθη τῆς νίκης δὲν ἄφηνε τὸ κόμμα τῶν Φιλελευθέρων να γιορτάσει βάρβαρα, τὸ δειχνε ὅμως φαναχτηρὰ και με τρόπο ἀναγκαῖο ἴσως τότε, πού ὅμως μπορεῖ να μὴν ἐπισύρει τώρα τὸ θαυμασμό μας.

Ὅμως δὲ λείψανε και πράξεις μικροχαρεῖς: Τὸ βενιζελικὸ Ὑπουργεῖο τῆς Ἑθνικῆς Οἰκονομίας, μ' ἐγκύκλιό του, ὄριζε να διαγραφοῦν ὅσοι ἀπὸ τὴ διωγμένη Βασιλικὴ οἰκογένεια εἶχαν ἀνακηρυχθεῖ ἐπίτιμα μέλη σὲ Σωματεία. Καὶ ἡ Ἐταιρεία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων, στὴ συνεδρίαση τῆς 2 Αὐγούστου 1917, ἔσβησε τὸν πρίγκηπα Νικόλαο, με λύπη τῆς θεώρησε ὅμως, με τὸ δικό της, τὴ διαγραφὴ ἀκυρη, "κατόπι τῆς παλινορθώσεως τοῦ... καθεστῶτος" και "...συνεπῶς ἡ Α.Β.Υ. ὁ πρίγκηψ Νικόλαος ἐξακολουθεῖ να εἶνε ὡς και πρότερον ὁ Ἐπίτιμος Πρόεδρος τῆς Ἐταιρίας". (16 Νοεμβρ. 1920). Τόση, μάλιστα, ἦταν ἡ συγκίνηση τοῦ Μ. Λιδωρικῆ, ὅταν ἔγραφε τὰ πρακτικά τῆς διαγραφῆς, πού ἀντὶ 1917 ἔχει γράφει 1918. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ε' ἀναρτηθοῦν και οἱ κατεβασμένες εἰκόνες τῶν Βασιλέων, και τοῦ Πρίγκηπος Νικόλαου και ἀφοῦ ἀγορασθήκανε "ταχέως", σύμφωνα με τὴν ἴδια ἀπόφαση.

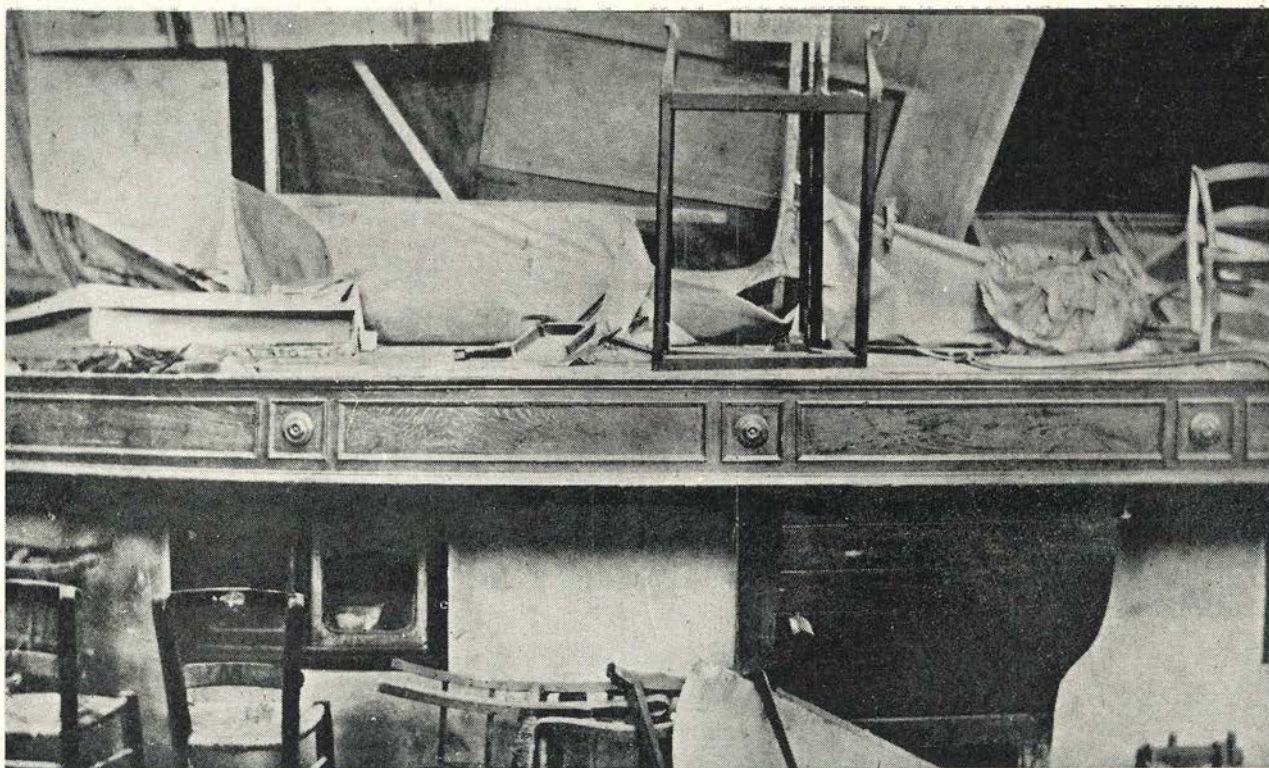
Ἡ Κυριακὴ 17 Σεπτεμβρίου 1917, θεωρήθηκε μέρα μεγάλου πανηγυρισμοῦ, με σηματοστολισμοὺς και με παρελάσεις: τὰ θέατρα ὑποχρεωθήκανε — ἀσφαλῶς — πάλι να δώσουν ἑορταστικὲς παραστάσεις: ἡ μουσικὴ τῆς Φρουρᾶς στὴν Πλατεία Συντάγματος ἔπαιξε θούρια και μαζί τους ἕνα ἐπιγραφόμενο "Ἀνόρθωσις", ἔργο τοῦ ἐπιθεωρητῆ τῆς Στρατιωτικῆς Μουσικῆς Σ. Καίσαρη. — Στὰ 1909 να τὸ εἶχε γράφει ἡ τῶρα; — Ἡ Ἀθήνα και ἄλλες πόλεις βρεθήκανε στὸ πόδι: τὸ πρόγραμμα τὸ εἶχ' ἐγκρίνει τὸ Ὑπουργικὸ Συμβούλιο τῆς προηγούμενης: τὸ θέμα ἦταν να τιμηθοῦν ἡ νίκη τοῦ 1912, τὸ κίνημα τοῦ 1909, τὸ κίνημα τῆς Θεσσαλονίκης (1916). Οἱ τελετὲς ἀρχίσανε με δοξολογία στὴ Μητρόπολη, ὕστερα μίλησε στα "Ὀλύμπια" ὁ Ρέπουλης. Τὸ λόγο του τὸν δημοσίεψε τὴν ἴδια μέρα τὸ "Έθνος".

Στὸ θέατρο Κυβέλης, ἀπὸ τις 9 μ.μ. ἐπαιάνιζε ἡ μουσικὴ τοῦ Ὀργανοτροφεῖου Χατζηγκόστα. Στὶς 10 τὸ βράδυ, στα "Ὀλύμπια" ὁ ἐπίσημος ἑορτασμός. Ὁ Γ. Σουρῆς — τὸ ἄκκοον ἀρνίον — ἀπάγγειλε, τραγούδησε ἡ Νίνα Φωκά, χορωδία στρατιωτῶν και δεσποινίδων με τὸ μπᾶσο Βλαχόπουλο τραγούδησε και σύνθεση τοῦ Καλομοίρη για τὸ Βενιζέλο, τὸ πρωθυπουργοῦ τοῦ πετάξαν περιστέρια και ὅταν ἔφρευγε στὸ προαύλιο τοῦ θεάτρου, ἡ μουσικὴ θά ἔπαιξε τὸ "Γιὸ τοῦ ψηλορείτη" και ὁ κόσμος ἐξητωκραυγάξε (?). Βέβαια, ἡ Ἀθήνα ἦταν βενιζελικὴ, ἀλλὰ τί ἐξαναγκασμοὺς για μερικους να εορτάσουν! Ὁ Βενιζέλος, ἀκόμα — δε μποροῦμε να μὴν τὸ ποῦμε — ἔτρεχε πρόθυμα σὲ κάθε ἀμυντικὴ παράσταση, ὅταν εἶχε τ' ὄνομά του (15 Δεκεμβρ.) Τὸ "Πανεργατικὸν Κόμμα φιλελευθέρων Ἀθηνῶν" τοῦ ετοίμασε θόρυβο και φασαρία: χορωδία τραγούδησε τὸν ὕμνο του, ὁ θιασος Κυβέλης ἔπαιξε τὸ μονόπραχτο τοῦ Δουμᾶ (υἱοῦ, βέβαια), "Χωρὶς εἰδήσεις" παιχθήκανε σκηνὲς ἀπὸ τὸ "Χρυσὸ γεφύρι" τοῦ Α. Γαλανοῦ, ἡ πρώτη πράξη ἀπὸ τὸ μελόδραμα "ὁ Μάρκος Μπότσαρης", με τὴ διευθυνση τοῦ Καλομοίρη.

Στιές για ἕναν ἐξοχο ἄνθρωπο και ἡγέτη! Στιές θά μποροῦσε κανεὶς να θεωρήσει και τ' ἄπειρα χρονογραφήματα τοῦ γνωστοῦ μας "Τιμ. Σταθ." στὸ "Έθνος" τοῦ 1918 και τοῦ Παύλου Νιρβάνα στὴν "Ἐστία" τοῦ 1919 και 1920, πού τυπωθήκανε σὲ πάρα πολὺ κακὴ ἔκδοση (?). Στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Πατρῶν, τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1917, παίχ-

(2) Ὁ γιὸς τοῦ Ψηλορείτη (στίχοι 1. Ζερβοῦ, μουσικὴ τοῦ Σ Καίσαρη), πρωτοτραγούδησε ἀπὸ μιὰ χορωδία εἰκοσι στρατιωτῶν στὸ Νέο Φάληρο, στὴν ταχτικὴ μουσικὴ πού ἔπαιζε ἔκει (3 Ἰουλ. 1917). Ὁ «Βενιζέλος» τοῦ Καλομοίρη («Βενιζέλο μας, πατέρα τῆς πατρίδος...») εἶχε στίχους τοῦ Ἀγγελου Δόξα: ὅλο τὸ ποίημα εἶναι δημοσιευμένο στὸ «Έθνος», 1 Ἰουλίου 1917, με τὴ διαθεβαίωση πὼς θά ἔμπαινε στὴ θέση τοῦ «Ἀητοῦ»: τοῦ ποιητῆ τὸτε, δὲς κι ἕνα γράμμα, σχετικὸ με αὐτὰ τὰ αἰσθημάτα του («Πατρίς», 10 Ἰανουαρ. 1916).

(3) «Παύλου Νιρβάνα. Βενιζέλος. 1920» τιμὴ λεπτὰ 30.



“Άλλη μιὰ φωτογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Θεάτρου Μαρίκας Κοτοπούλη μετὰ τὴ βανδαλικὴ ἐπίθεση τῆς 31ης Ἰουλίου 1920

τηκε ἡ “Τριανδρία” τοῦ Δ. Πίπτη· σιὰ καὶ τοῦτο τὸ ἀνέβασμα· δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιτραπεῖ ὅ,τι πάει νὰ κολακίσει ἕνα ἡγέτη, βλέπτε τὸ σύνολο.

Ἀργότερα θὰ γραφοῦν γιὰ παρακατιανούς καὶ γι’ ἀπεχθεῖς προσωπολατρικὲς ἀηδίες — κάποιες ὠφέλειες θὰ εἶχαν οἱ θαυμαστὲς τῶν “ἀπεχθῶν” — ὅπως καὶ νὰ ἴναι, ὠστόσο, καὶ οἱ δυὸ προηγούμενοι γράφανε, τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, μᾶλλον αὐθόρμητα· τὰ παρόμοια φαινόμενα, σὲ κάθε περίπτωση, ἀποτελοῦν στοιχεῖα διαφθορᾶς γιὰ τὸν τόπο, ποὺ σὰν πολὺ κοντὰ σ’ ἐμᾶς, τὰ αἰσθανόμεστε σὰν πρωτογνώριστα· τὸ κακό, στὰ χρόνια μας, πρὸ παντός, μετὰ τὸ Β’ πόλεμο, θὰ πλήξει ὅλες τὶς συνειδήσεις καὶ ὁ καθένας, περισσότερο ἀπὸ τὴ φυσικὴ φιλαυτία, θὰ θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του “ὑπέροχο”, μὲ νόμιμα δικαιώματα στὸν ὑποχρεωστέο σὰν πρωταγῶν καὶ στὴν ὑποταγὴ τῶν ἄλλων συγχρόνως ἔχει δημιουργηθεῖ σὲ πολλούς, παράλληλα, μιὰ ἱκανότητα στὴν ἄμεση παραδοχὴ τῆς “ἀνωτερότητος” μερικῶν ὁ κόσμος ἔχει γεμίσει, σὲ ὄχι μικρὴ ἀναλογία, ἀναιδεῖς καὶ δούλους.

Ἐπὶ πλέον, συντελέστηκε καὶ ὁ ἐξαφανισμὸς τοῦ Ἀναθέματος, κακῶς ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει, γιὰ νὰ εἶναι περισσότερο ἤσυχοι ὅσοι δὲν ἀξίζουν καὶ γιὰ νὰ φοβοῦνται οἱ ἀξιόλογοι πολιτικοὶ καὶ νὰ τοὺς ἔρχεται στὸ νοῦ πάντα πῶς τὸ “καλύτερο” εἶναι νὰ χαμοσέρεται κανεὶς μπροστὰ στοὺς ἰσχυρούς· ὠστόσο, εἶναι παράδειγμα ὁ Βενιζέλος, γιὰτι ὅταν, μοιραῖα, πῆγε μὲ τὴ μιὰ μερίδα τῆς Εὐρώπης ἔσωσε κ’ ἐτόνωσε, μὲσ’ ἀπὸ τὴ δικὴ του ἀξιοπρέπεια, τὸ κύρος τῆς πατρίδας μας, κρατώντας ψηλά τὴν ἑλληνικὴ του ὑπόσταση. Σχετικὰ δημοσιεύτηκανε καὶ στὴ “Νέα Ἑλλάδα” μεγάλες φωτογραφίες καὶ ἀπὸ τὸ Ἀνάθεμα καὶ διαπομπεῦσεις βενιζελικῶν πολιτῶν (3,4 - 10 Σεπτ. 1917). Ἡ ἴδια ἐφημερίδα ἔτρεφε συμπάθεια σ’ αὐτὰς τὶς φωτογραφίες, γιὰτι, μὲ πραγματικὴ πρόκληση, εἶχε βάλει στὶς 6 τοῦ Νοέμβριου τῆς περασμένης χρονιάς τὴ φωτογραφία τῆς τριανδρίας μὲ τοὺς ἐπιτελεῖς τῆς στῆ Θεσσαλονίκῃ· ὅλοι τοὺς χαμογελοῦν μὲ τὴ συνειδήσή τους ἀναπαυμένη καὶ μὲ τὸ ὄραμα τῆς βεβαιότητος πρὸς τὴν κατῆχυσή τους· πῶς νὰ μὴν ἐρεθιστοῦν οἱ ἄλλοι!

Ἡ πολιτικὴ ξαναμπῆκε στὸ Θέατρο τώρα ὄχι λιγότερο φανερά· τὸν Ἰούνιο τοῦ 1919, ἡ Κυβέλη ἔπαιξε στὴν Ἀθήνα: ξαφνικὰ βρέθηκε στὸ Παρίσι “ὅπου μετέβη γιὰ βραχὺ χρονικὸ διάστημα, γιὰ νὰ παρακολουθήσει ἐκ τοῦ πλησίον τὰ θεατρικὰ πράγματα...” (“Ἔθνος”, 23 Ἰουν.) ὁ πρῶθυ-

πουργός, ἦταν ἐκεῖ καὶ ἔλαβε τὸν Ἀργυροῦν Σταυρὸν τοῦ Σωτήρος “παρὰ τῆς χειρὸς τοῦ κ. Βενιζέλου”<sup>(4)</sup>. Ἡ Μαρίκα τίποτε!

Καὶ ἄλλη σιὰ: Οἱ δίκες ἐναντίον τῶν βασιλοφρόνων μιὰ νὰ δεῖ κανεὶς τυχαίας, ἔστω, φτάνει! (“Νέα Ἑλλάς”, 17 Νοεμβρ. 1917) π.χ.

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, Ἕλληνοὶ θιάσοι δὲν ἔπαιζαν, φυσικά, στὴν Πόλη. Τὸ πολυάριθμο καὶ ἀκαμαῖο ἑλληνικὸ κοινὸ, ἐπιθυμοῦσε νὰ ζήσει τὸ 1913 - 1915 τῆς Ἀθήνας καὶ νὰ πολλαπλασιάσει κι αὐτὸ τὴ χαρὰ του, στὴν Ἀνακωχὴ ἢ λαχτάρα του νὰ δεῖ θιάσους ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ἐνοεῖται, ἦταν πολὺ ἐντονη, καθὼς μάλιστα δὲν εἶχαν παρακολουθήσει τὴν ἀξιοσημείωτη, στὸ μεταξὺ πρόοδο καὶ κίνηση τὸ μόνο ποὺ εἶχε φτάσει ὡς ἐκεῖ, ἦταν τὸ “Σφίξε με” τοῦ Σακελλαρίδη ἀπὸ τὸ “Πικ - νίκ”, καθὼς τὸ βεβαιώνει ὁ Κ. Οἰκονομίδης, ποὺ πῆγε ἀμέσως, νὰ δεῖ τὴν ἰδιαιτέρη πατρίδα του ἐλευθερὴ καὶ πιθανότατα — ἴσως! — ἑλληνικὴ, ὅπως θὰ τὸ πίστευαν πολλοὶ εὐφάνταστα ἰθαλοί. (“Ἔθνος” 1 Δεκεμβρ. 1918).

Ἡ πολιτεία τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, δὲν εἶχε, κατὰ τὴν κοινὴ ἀντίληψη, παρὰ βενιζελικούς καὶ δὲν τοὺς ἐσφιγγε ἢ προθυμία νὰ συχωρέσουν τοὺς ἀντίθετους, ἐπειδὴ τοὺς θεωροῦσαν αἰτίους τῶν δεινῶν τους· ὅταν ἄρχισε ἡ ἔξοδος τῶν ἀθηναϊκῶν θιάσων πρὸς τὴν Πόλη, ἡ διάθεση αὐτῆ, πιὸ ζωντανή, ἐκδηλώθηκε μὲ τοὺς πιὸ ἀπόλυτους.

Ἡ ἀρχὴ τοῦ 1920 βρῆκε στὴν Πόλη τὴν “Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου”, τὴν Ὀπερέτα Ἀφεντάκη καὶ τὴ Μ. Κολυβά μόνη τῆς, σὲ λίγο τὴν Κυβέλη μὲ τὸ θιασὸ τῆς. Ἡ Μαρίκα ἦταν στὴν Πάτρα καὶ ὅταν ἡ πιάτσα ἔμειν’ ἐλευθερὴ, ξεκίνησε γιὰ τὴν Πόλη, μὴ περιμένοντας κανένα κακό, καθὼς ἄλλωστε εἶχε συμβεῖ μὲ τοὺς ἄλλους θιάσους.

Ἐν τῇ Ἀθήνῃ δὲν εἶχε κανεὶς τίποτα ἐναντίον τῆς· μάλιστα ὁ γνωστότατος μας πιὰ καὶ ὀξύτατος, ὁ “Τιμ. Σταθ.”, ὅταν ἔδινε τὴν τιμητικὴ τῆς, γράφει στὸ “Ἔθνος” γεμάτος ἐνθουσιασμὸ πῶς “καθιερώθη πιὰ ἡ τιμητικὴ τῆς ὡς ἔτησια ἀθηναϊκὴ καλλιτεχνικὴ ἑορτὴ” καὶ πιὸ κάτω “Χαλάλι τῆς οἱ ἰδιοτροπίες τῆς καὶ οἱ ἐκκεντριότητές τῆς” [Σημ. θὰ ἔνοουε, βέβαια, τὶς πολιτικὲς τῆς πεποιθήσεις] εἶναι μιὰ ἐθνικὴ δόξα κι αὐτὴ εἶναι ἕνας ἥλιος — ὄχι ἀπλῶς ἀστέρι — εἰς τὸν σκο-

(4) Πιὸ πρῶν εἶχε παρασημοφορηθεῖ ὁ Διον. Ταβουλάρης (τὸ δίπλωμά του, 3 Μαΐου 1918, καὶ τὸ παράσημο στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο.

τεινόν καλλιτεχνικόν ὄριζοντα". Καί καταεξαντλεῖται, ὡς τὸ τέλος, σὲ θερμότερους ἐπαίνους (27 Ὀκτωβρ. 1919). Ὑπῆρχε ἀκόμα, μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου, ἐκείνων τουλάχιστον ποὺ τώρα χαϊρόντουσαν τὴ νίκη τῶν ἰδεῶν τους, μιὰ πολιτισμένη ἀνοχή! ("Ἄς τὸ ὑπογραμμίσουμε κι ἄλλη μιὰ φορὰ!")

Κι ἂν τὴν εἶχαν ἐνοχλήσει τὴ Μαρίκα<sup>(5)</sup> τοῦτο ἦταν σφάλμα τῶν κατώτερων ὀργάνων, φαίνεται νὰ "πιστεύει" ὁ Μ. Μυράτ. Ὁ ἴδιος ὑπαινίσσεται (σ. 136) καὶ ἄλλους λόγους, ποῦ ἡ Μαρίκα ἤθελε νὰ ξαναπαίει στὴν Πόλη<sup>(6)</sup> καὶ νὰ μὴν ἀκούσει φίλους τῆς ποῦ τὴν ἀποτρέπανε: Καταγόταν ἀπ' ἐκεῖ ἡ γενιά τῆς.

Τὸ Πάσχα τοῦ 1920 ἔφευγε στὶς 29 Μαρτίου. Ἔφτασε στὴν Πόλη τὸ πρῶτὸ Μεγάλου Σαββάτου. Τὴν ἐπομένη, καθὼς διηγεῖται ὁ ἀναποκριτὴς τοῦ "Ἔθνος" — 8 Ἀπριλίου — ὁ "Νεολόγος" ἄρχισε τὴν ἐπίθεσιν μὲ ἄρθρα ποῦ εἶχαν τοὺς τίτλους "Ἴδε ἡ γυνὴ" καὶ "Οἱ ὕβρισται τῶν ἀλυτρώτων", ὅπου "διετύπανε κατηγορίας ὅτι ἐπώλησε τὴν Τέχνην τῆς ἀντὶ 60 χιλ. φράγκων εἰς τὸν Σέγκι καὶ ὅτι ἀφοῦ ὕβρισε τοὺς πρόσφυγας ἤλθε νὰ ζητήσει τὴν συνδρομὴν τοῦ ἀλυτρώτου ἑλληνισμοῦ διὰ ν' ἀναπληρώσει τὴν διακοπιεῖσαν εἰσροὴν τοῦ γερμανικοῦ χρυσίου εἰς τὰ θυλάκια τῆς". Ἡ Μαρίκα!; Ἄν ἦτανε ποτὲ δυνατὸ! Ἡ καρδιά μας δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀνεχθεῖ. Ποῖος μπορεῖ νὰ τὸ ἀποδείξει θετικά, χωρὶς ὀργὴν πολιτικὴν; Τὸ Πάσχα, ἡ ἀπογευματινὴ ἔγινε, στὴ βραδυνὴ ζέσπασε ὁ θόρυβος τὸ ἐναυσμα δόθηκε ἀπὸ τὴν ἔκφραση τοῦ ἐνθουσιασμοῦ τῶν θαυμαστῶν, στὴν ἐμφάνισή τῆς: ὁ ἀναποκριτὴς προσθέτει πὺς καὶ τὴ Δευτέρα ἐπιχειρήθηκε νὰ συνεχισθοῦν οἱ παραστάσεις δὲν μποροῦσε ὅμως τὸ βράδυ πάλι θόρυβος. "Ἐνας Ἄγγλος ἀστυνομικὸς τῆς διασυμμαχικῆς Ἀστυνομίας βοήθησε νὰ γίνῃ ἡσυχία καὶ ἡ Μαρίκα "ὑποβασταζομένη ὑπὸ τὸ δικηγορὸν κ. Σαυθοπούλου εἶπε ὑπὸ τὸ κράτος ψυχικῆς ταραχῆς: "Ἀποῶ διατὶ ὑπάρχει ἡ ἐχθρότης αὐτῆ ἐναντίον μου. Εἶμαι καὶ ἐγὼ Πολίτισσα καὶ ἀγαπῶ τοὺς Πολίτας καὶ τὴν Πόλιν. Χρήματα ἔχω ἀκετά, ὥστε νὰ μὴν ἔχω ἀνάγκην ἀπὸ τὰ λεπτὰ σας διὰ νὰ ζήσω. Παρακαλῶ ἕνα ἀπὸ σὰς νὰ μοῦ εἶπει συγκεκομημένα πράγματα διὰ τὰς κατηγορίας ποῦ ἐκτοξεύονται ἐναντίον μου. Ἄς μοῦ ὀρίσει τόπον καὶ ὥραν νὰ συναντηθῶμεν".

Ὁ θόρυβος συνεχίσθηκε τόσο ποῦ μερικὸι ζητήσανε ἀπὸ τὴν Ἀρμυρία ν' ἀπομακρυνθεῖ ἡ Μαρίκα: ἀποφασίσθηκε ὅτι ἂν ἐμφανιζότανε καὶ τὴν Τρίτη, "εὐθὺς ὁ θίασος θ' ἀπηλαύνετο"<sup>(7)</sup>.

Ἡ "Ἐστία" τῆς 3 Ἀπριλίου ἐκφράζει τὴ λύπη τῆς "διὰ τὰ συμβαίνοντα εἰς βάρους τῆς δεσποινίδος Κοτοπούλη, ἐὰν

(5) Ἐχω μιὰ προφορικὴ πληροφορία τῆς ἴδιας πῶς ἔγινε κάτι εἰς βάρους τῆς Μ. Κολυβά: γιὰ τὴν ὥρα, δὲν μπόρεσα νὰ ἐπιβεβαιώσω τὴν εἰδησὴ ἀπὸ τὰ σύγχρονα φύλλα, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει πῶς δὲ γίνικαν καὶ ἄλλα δυσάρεστα, δευτερότερα ὡς πρὸς τὰ ἐναντίον τῆς Μαρίκας. Ἡ «Καθημερινὴ» π.χ. δημοσιεύει ἀναποκρίσιν ἀπὸ τὴν Πόλη, ὅτι στὶς πρῶτες παραστάσεις τοῦ θιάσου Γωνιῆ γινήκανε ταραχές, ὑποκινημένες, καθὼς ἀφήνει νὰ ἐνοηθεῖ, ἀπὸ τὴν Ὀπερέτα Ἀφεντάκη, ποῦ εἶχε δώσει, κατὰ τὴν ἀναπόκρισιν, τὸ πρῶτον τῆς τιμητικῆς τοῦ Ν. Αφεντάκη τοῦ Ταμεῖο Ἀμυνιτῶν —; — σὰ γιὰ νὰ τὸν ἐνοχλήσουν (27 Ὀκτωβρ. 1921). ἡ «Πατρίς», τὴν ἄλλη μέρα, τὶς ἀποκρίει: πᾶρα πολὺ ἔντονα τὶς πληροφορίες αὐτῆς καὶ τὶς ἀναποκρίσεις, σημειώνοντας πῶς οἱ ἀστυνομικὲς ἀρχαὲς ἀρνήθησαν στὴ Θεσσαλονικίαν, ποῦ πῆγε ἀργότερα ἡ παραπάνω Ὀπερέτα, τὴν δυνατὴτητα νὰ τὴν ὑποστηρίξει ἐναντίον ἄλλης τυχόν ἐπίθεσης. Τὶ ἀκριβῶς ἔχει συμβεῖ, δύσκολο εἶναι νὰ τὸ πεῖ κανεὶς: οἱ σχετικὲς εἰδησεις καὶ ἀλληλοσυγκρούμενες εἶναι καὶ φοβερῆς καὶ πιθανῆς δταν τὶς διαβάξουμε: τὶς παραθέσαμε, γιὰ νὰ μαντέψῃ ὁ ἀναγνώστης μας τὴ θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ καιροῦ. Θὰ μᾶς ξεκαθάριζαν τὰ γεγονότα οἱ ἑλληνικὲς ἐφημερίδες τῆς Πόλης, ἂν ὑπῆρχαν στὴν Ἀθήνα ἢ ἂν μποροῦσε νὰ παρακαλέσουμε κάποιον στὴ βασιλεύουσα νὰ μᾶς βοηθήσει στὴν ἔρευνα: δὲ βρίσκονται ὁμως τόσο πρόθυμοι συχνὰ γιὰ μιὰ παρόμοια ἀγγαραία.

(6) Ὁ Μυράτ κ' ἐγὼς, σελ. 114—5.

(7) Αὐτὴ εἶναι, νομίζω, ἡ πρὸ ἀντικειμενικῆς περιγραφῆς ὅλες, ὡστόσο, οἱ περιγραφῆς δὲ συμφωνοῦνε ὡς πρὸς τὶς ἀπογευματινὲς παραστάσεις. Καὶ δὲν ὑπάρχει πρόπος νὰ δεβαιωθῶμεν. Τὸ ἔργο τῆς τελευταίας βραδίας ἦταν ἡ «Σκιά». Πολὺ περίεργον φαίνεται, πραγματικῶς, σὲ κάθε θαυμαστικὴ τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη νὰ εἶναι ἀφιερωμένη μιὰ τέτοια γυναικία στὴν πολιτικὴν τόσο καὶ μάλιστα σὲ κατεῦθυνση ποῦ ἡ καρδιά τῶν φωτισμένων Ἑλλήνων δὲ θὰ τὸ ποθοῦσε ποτέ. Ὅμως ἕνα σχόλιόν τῆς ἔφη. «Νέα Ἑλλάς» (1 Ἰουλ. 1917) μᾶς ὑποκρίνεται κατὰ νὰ πιστεύουμε γιὰ τὴν πραγματικὴ τῆς δράσης τότε: τὸ σχόλιόν ἔχει, ἐπιπροσθέτως, μεγαλύτερη σημασία, γιὰτὶ κάποιος ἐξηγεῖ τὴν ὀργὴν ποῦ βρέθηκε στὴν Πόλη: «Ἡ Κοτοπούλη — Γερμανία. Εἶναι ἀπρεπές, διὰ νὰ μὴ εἴπωμεν τι βαρύτερον, νὰ ἐμφανίζεται ἡ δὲς Κοτοπούλη εἰς τὰ «Παναθηναῖα» καὶ νὰ φάλλῃ πρὸς τὸν Κάϊζερ ἕμνον. Καθ' ὃν χρόνον οἱ Γερμανοὶ μεταχειρίζονται τοὺς Νεοτούρκους πρὸς ἐξόντισιν τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἐν Τουρκίᾳ, εἰν' ἐντροπὴ καὶ νὰ προφέρεται ἡ λέξις Γερμανία εἰς τὸ ἑλληνικὸν θέατρον. Ἡ πολιτικὴ ἐπὶ τέλους ἄς κάμῃ ὅτι θέλει ἢ σκρινὴ ὅμως ἐμφανίζει τοὺς πόθους τῆς φυλῆς...».

αἱ περιγραφαὶ αἱ δημοσιευόμεναι εἰς ὠρισμένας ἐφημερίδας ἀποδίδουν ἀκριβῶς τὴν πραγματικότητα. Εἰς τὰς δημοσίας ἐμφανίσεις τῶν καλλιτεχνῶν, τὸ Κοινὸν ἔχει δικαίωμα νὰ κρίνῃ τὴν τέχνην τὴν καὶ ὄχι τὴν πολιτικὴν τῶν ὑποθέτων δὲ ὅτι ἡ συμπαθὴς καλλιτέχνης ἔχει παῦσει πρὸ πολλοῦ ἀναμνύουσα τὴν μίαν μὲ τὴν ἄλλην". τὸ "Ἔθνος" τῆς 5ης Ἀπριλίου ἀποδοκιμάζει τὶς σκηνές, ἐξαιρεῖ τὴν σημασία τῆς Μαρίκας, ἀλλὰ προσθέτει "... ὅτι ἐξαπατήρησε τοὺς ... "ἐπιστράτους" τῆς 19ης Νοεμβρίου, οἵτινες κατεπίκραναν τὴν ἄλλην μεγάλην ἐργατίδα τοῦ ἑλληνικοῦ Θεάτρου τὴν κ. Κυβέλην, δὲν πρέπει νὰ ἐπαναλαμβάνεται τώρα, ὅσον καὶ ἂν εἶναι δικαία ἡ ὀργὴ τῶν Κωνσταντινουπολιτῶν...".

Ἐνοεῖται ὅτι καὶ στὴν Πόλη ὑπῆρξαν πολλοὶ ὁμογενεῖς ποῦ ἐκάκισαν τὰ γεγονότα καὶ ποῦ θελήσανε νὰ τὰ προλάβουν: τὸ "Ἔθνος" χαίρεται γι' αὐτὸ καὶ ἐπιλέγει: "Ἄλλο πολιτικὴ καὶ ἄλλο τέχνη. Οἱ ταραχοποιοὶ οὐδέμιαν δύναμιν νὰ ἔχωσι δικαιολογίαν" (9 Ἀπρ.) ἐνῶ "ἡ Νέα Ἀστραπὴ" ἔχει τὴν ἰδέαν πῶς τὴν ἐπίθεσιν τὴν εἶχαν ὀργανώσει στὴν Ἀθήνα (5 Ἀπρ.).

Τὴν Κυριακὴν τοῦ Θωμᾶ, πολλοὶ Πολίτες διοργανώσανε πρὸς τιμὴν τῆς γεύμα σπουδαῖο στὸ "Foyer Russe" καὶ τὴ Δευτέρα τοῦ Θωμᾶ στὶς 2 τὸ μεσημέρι ἔφυγε γιὰ τὴ Θεσσαλονικίαν, ὅπου ἄρχισε τὶς παραστάσεις στὶς 9 Ἀπριλίου.

Ἡ ἐπίθεσιν, λοιπόν, δὲν ἄφησε ἀσυγκίνητους τοὺς ὑπεύθυνους τοῦ βενιζελικοῦ στρατοπέδου καὶ δικαίως. Ἐφημερίδα, ἐπὶ πλεόν, σημαντικὴ τοῦ καιροῦ, ὁ "Ἐλεύθερος Τύπος" δημοσιεύει κύριον ἄρθρον τοῦ διευθυντῆ του, τοῦ Ἀνδρ. Καβαφάκη: "Ἐν θεατρικὸν ἐπεισόδιον". θέλει νὰ τοῦ λιγοστέψῃ τὴν σημασία του καὶ τὸ θεωρεῖ "ιδιαιτικὴ" ὑπόθεσιν τῆς Μαρίκας. Παραδέχεται ὅτι Ἕλληνες τῆς Πόλης, ἐγκατεστημένοι ἐκεῖ ἀπὸ τὴν Παλαιὰν Ἑλλάδα, εἶχαν ἐνοχληθεῖ ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς καὶ τοὺς Τούρκους, μὲ τὸν φροντίδα τῶν κομματικῶν τῶν ἀντιπάλων γιὰ τὴ Μαρίκα σημειώνει "ἀδίκως ἀπεδόθησαν εἰς αὐτὴν ἐκφράσεις καὶ γνώμαι συγγραφέων καὶ δημοσιογράφων φίλων τῆς, δι' ἃς αὐτὴ δὲν εὐθύνεται". Γενικά, τὴ θεωρεῖ θύμα. Συσταίνει στοὺς ἀλυτρώτους νὰ σωπάσουν καὶ νὰ ξεγᾶσουν.

Ὁ τόνος τοῦ ἄρθρου εἶναι σοβαρὸς: δὲν ἔχω τὴν ἀρμοδιότητα νὰ μπορῶ νὰ ἐμβαθύνω στὴ σημασία τῆς πολιτικῆς ἀρρογραφίας, ὁμως, παρὰ τὸ ἀλύγιστο καθαρουσιστικὸν ὕψος του, ὁ ἄρθρογράφος κρύβει μιὰ ψυχὴ μέσα του. Τὸ ἄρθρον δημοσιεύεται στὶς 4 Ἀπριλίου.

Πικρὸ πάλι συναίσθημα ἐνοχῆς καὶ πόθου λήθης φανερόναι καὶ ἡ παράγραφος "Θράκη — Κοτοπούλη", ποῦ ρωτᾷ τοὺς ἀναγνώστες τῶν ἀντιβενιζελικῶν ἐφημερίδων "ἂν μάθανε ἄρα γινε τὴν εἰδησὴν ὅτι ὁ ἑλληνικὸς στρατὸς προελάναι ἐν μέσῳ δαφνῶν καὶ δόξης, καταλαμβάνει τὴν Δυτικὴν Θράκην καὶ ὅτι ὁ προαιώνιος ἐχθρὸς φεύγει ὀπισθεν τῆς Ροδόπης, ὅτι ... Ἀντὶ τῆς Θράκης εἰδομεν ... ἀρθρογραφίαν περὶ Κοτοπούλη... " (Πατρίς", 16 Μαΐου 1920).

Μετὰ τὴν ἐπιστροφή τῆς στὴν Ἀθήνα, ἡ Μαρίκα κατ' ἀνάγκην μαχητικὴν πιά, ἐμφανίζεται μὲ τὸ ἔργο τῆς ἀποδοκιμασίας, μὲ τὴ "Σκιά", στὶς 23 Ἀπριλίου. Τὴν περιέμενε ἀναπόφευχτα μιὰ ὑποδοχὴ ἐγκαρδιότατη, συνέχεια, πολλὰς βραδιῆς.

Ἐχω δεῖ μιὰ περιγραφήν σὲ ξεκομμένο φύλλον ἐφημερίδας, χωρὶς ἔνδειξη, ποῦ τὸ εἶχε κρατήσει ἀπὸ τότε, ἀγαπητὴ φίλη! σύμφωνα μ' αὐτὸ, ἀπὸ τὶς 8 μ.μ., τὸ θέατρο ἦταν γεμάτο 10.5 ἄνοιξε ἡ αὐλαία μιῆς ὥρας κράτησαν τὰ χειροκροτήματα: τὴν παράστασιν τὴ θεωρεῖ σὰν ἕνα εἶδος πανηγυρισμοῦ. Ζέσπασε, λέει, ὁ κόσμος ποῦ τρία ὀλόκληρα χρόνια τὸν καταπίεζε ὁ Βενιζέλος. Ἡ Ὀμόνοια ξέχειλῃ ἀπὸ ἀνθρώπων: ὁ μὲν εἶχε ἀρθεῖ ὁ στρατιωτικὸς κόσμος καὶ τὸ ζέσπασμα ἦταν εὐκόλοτερο. Ὅμως τὴ Μαρίκα δὲν μπόρεσε νὰ τὴ δοῦν στὴν ἔξοδον τῆς ἀπαγόρευσε ἡ Ἀστυνομία νὰ βγεῖ πρὶν διαλυθεῖ τὸ πλῆθος. Ὁ ἐνθουσιασμὸς τῶν θαυμαστῶν πάλι ἐρέθιζε — ἄλλο "φυσικὸ" καὶ τοῦτο — τοὺς ἀντίθετους.

Καὶ τὸ δεύτερον, μῆσα στὴν ἴδια χρονιά, κακὸ ἦρθε τὴν τρίτην μέραν τοῦ ἔργου "Ἡλιος", στὶς 13 Μαΐου πιστολιές, φασαρίες: τὸ θέατρον κλείνει ἡ ἀνοίγει μὲ τοὺς "Συζήτους τῆς Λεοντίνης" στὶς 4 Ἰουνίου τὸ "Ἔθνος" ἀναγράφει τὰ ἐξῆς: "... Ὁ Διευθυντὴς τῆς Ἀστυνομίας διέταξε νὰ παύσῃ ἡ ἐν τῷ θεάτρῳ [Σημ., Κοτοπούλη] ἐπὶ τῶν εἰσερχομένων θεατῶν ἀσκηθεῖσα χθεὲς σαματικὴ ἔρευνα...".

Ἡ ἐφ. "Ἀθῆναι", σὲ κύριον ἄρθρον ἐπίσης, 15 Μαΐου, ρίχνει τὰ βάρος στὴν Ἀστυνομία, ποῦ ἐνῶ τὰ ἤξερε, καθὼς εἶναι, δὲν μπόρεσε νὰ ἐμποδίσῃ τὶς σκηνές: φταίνε συνεγίξει, οἱ κυβερνητικὲς ἐφημερίδες ποῦ προτρέπανε τοὺς ἀναγνώστες τοὺς σὲ ἀκρότητες.

Ἡ "Πατρὶς" τῆς ἴδιας ἡμέρας γράφει: "Αἰσθανόμεθα σήμερον τὴν ὑποχρέωσιν νὰ διακηρύξωμεν ὅτι τὸ κόμμα τῶν φιλευθερῶν ἀποδοκιμάζει κατὰ τὸν ζωηρότερον τρόπον τὰ προχθεσινὰ ἔκτροπα τοῦ θεάτρου Κοτοπούλη. Ἄλλ' ἔχομεν νὰ κάμωμεν ταυτοχρόνως καὶ μία σύστασιν πρὸς τὴν ἐκλεκτὴν καλλιτέχνην: Νὰ παρακαλέσῃ ἐκείνους τοὺς φίλους τῆς, ὅσοι νομίζουν, ὅτι τῆς προσφέρουν τάχα ὑπηρεσίας ἐκμεταλλεόμενοι τὰ αἰσθηματὰ τῆς, δοκιμάζον νὰ μεταβάλλουν εἰς Κέντρον κομματισμοῦ καὶ προεκλογικῆς ἐπιδείξεως τὸ θεάτρον τῆς, νὰ παύσουν νὰ τὴν ἐξυπηρετοῦν κατὰ τὸν τρόπον αὐτόν... ἄς φροντίσουν νὰ εὑρουν ὅποιονδῆποτε ἄλλον [χῶρον] καὶ ἄς ἀφήσουν τὸ θέατρον Κοτοπούλη ἀφιερωμένον μόνον εἰς τὴν Τέχνην. Εἶνε γενικὴ ἀξίωσις ὅλου τοῦ κόσμου... [πού] περιβάλλει μετ' ἀληθινήν ἐκτίμησιν, ἀσχέτως πρὸς τὰ πολιτικὰ φρονήματα τὴν ἐξαιρετικὴν πράγματι ἐλληνίδα καλλιτέχνην, τὴν δεσποινίδα Κοτοπούλη..."

Εὐτυχῶς, τέλος πάντων τὸ Κόμμα καταλαβαίνει ὅτι καὶ οἱ δικαίοι τοῦ φίλου εἶχαν φταίξει!

Τὴν 1ην Ἰουλίου στὴν ἐθνικὴν ἑορτὴν τῶν Γάλλων — ἀπὸ μέρος τῆς Μαρίκας δὲν ἔγινε καμιὰ ἐκδήλωσις πρὸς τιμὴν τῆς ἡμέρας, ἀλλὰ ἡ ἀτμόσφαιρα ὅλο καὶ γινότανε πρὸς βαρειά, ὥσπου φτάνει ἡ ἐναντίον τοῦ Βενιζέλου ἀπόπειρα στὴ Γαλλία (30 Ἰουλίου) ἢ Ἀθήνα γίνε ἀνάστασις τὴν ἐπομένη πατηθήκανε σπῖτια πολιτικῶν ἀντιβενιζελικῶν καὶ Γραφεῖα ἐφημερίδων· στίς 1.30' τὸ μεσημέρι περίπου ἤρθε ἡ εἶδησις οἱ ταραχὲς ἀρχίσανε στίς 2.00'. Ἀναρχία. "Ὀλίγον ἀργότερον ἄλλη ὁμάς μετέβη εἰς τὸ θέατρον Κοτοπούλη ὅπου κατέστρεψε τὰ πάντα...". ("Ἀθῆναι", 1 Αὐγούστου): Στὸ βιβλίον τοῦ Μ. Μυράτ, πού τὸ ἀναγράψαμε καὶ πρὸ πάνω, μετὰ τὴ σ. 128, ὑπάρχουν δυὸ θλιβερότατες φωτογραφίες τοῦ θεάτρου καταστραμμένου πού δημοσιεύονται κ' ἐδῶ. 3 - 4 μ.μ. λοιπὸν ἔγινε τὸ ρήμαγμα. Στίς 4 χτυπήθηκε ὁ Ἴων Δραγοῦμης, ξεψύχησε στίς 6. Τὴ βραδιά ἐκείνη θὰ παιζότανε ὁ "Ἱστορικὸς πύργος". Βέβαια ὁ θίασος δὲν ἔπαιξε πιά· μετὰ τίς ἐκλογὰς τῆς 1 Νοεμβρίου, ἡ Μαρίκα ἐμφανίσθηκε στὴν "Ἡλέκτρα",<sup>(8)</sup> στίς 30

Δεκεμβρίου, ἀφοῦ εἶχε γυρίσει στὴν Ἀθήνα, στίς 6 τοῦ ἴδιου μηνός.

Νὰ ἦταν ἄραγε, στὸ βάθος τῆς ψυχῆς τῆς, εὐχарιστημένη πού κανεὶς πιά δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὴν ξαναενοχλήσει;

Ἄγριεὺς ὅποιος μελετᾷ αὐτὰ τὰ γεγονότα ἐκείνου τοῦ καιροῦ. Ἴσως γιὰ τὴν κρίνουμε ἐκ τῶν ὑστέρων ὅμως μπορεῖ κανεὶς νὰ μαντέψῃ τὴ συντριβὴ τοῦ Βενιζέλου ἀπὸ τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1920.

Πρέπει νὰ δώσουμε στὸν ἀναγνώστη μας, μετὰ καθαρὴ καρδιά, μὰ ὅσο γίνεται πρὸς τέλεια εἰκόνα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, μετὰ ἀλήθη, καθὼς καὶ ὅλων τῶν στιγμῶν τοῦ Θεάτρου μας· ἐκεῖνοι πού δημιουργοῦν τὴν Ἱστορίαν δὲν ἀγαποῦν, ἀντίθετα, καθόλου τὴν ἡσυχίαν· τὰ πάθη ἔχουν φουντώσει καὶ προβάλλανε ἀδίσταχτοι καὶ θριαμβευτικά τὸν ἴδιο τὸ Βασιλεῖα στὴν Ἐπιθεώρηση, σὰ νὰ πιστεύανε πὼς ἡ αἰωνιότητα θὰ περνᾷ χωρὶς τὴν καταλυτικὴν αὐστηρότητα, ἀπάνω ἀπὸ τὸ Ἰδανικὸ τους· λίγες μέρες μετὰ τὴν ἐπάνοδο τοῦ Κωνσταντίνου, στὸ "Πανόραμα" ὁ "Ἀετὸς" τοῦ Αἰμ. Δραγάτη (10 Δεκεμβρ. 1920), μετὰ τὸν τίτλο του τὸ φωναχτὸ· νοῦμερα μετὰ ἀνάλογο περιεχόμενον παντοῦ καὶ ἀκόμα, καὶ ἀτόφια, σχεδόν, ἔργα, ὅπως: Στίς 22 Δεκεμβρίου δόθηκε μιά παράστασις "ὑπὲρ τῶν στρατιῶν τοῦ μετώπου", "πρωτοβουλία τῆς διεθνήσεως", τοῦ Μ. Λιδωρίκη δηλ. ("Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου") Ἰσχυρὸν ἀπὸ τὸ δικό του δράμα, τὸ "Λαβύρινθος", ἀκολούθησε σὰν δευτέρου μέρος μιά "ἐπιθεώρηση", χωρὶς τίτλο, μ' ἑπτὰ σκηνές: "Πὼς ὑπεδέχθη ὁ λαὸς τῶν Ἀθηνῶν τοὺς λατρευτούς του πρίγκηπας", "σκηνὴ γραφεῖσα διὰ τὴν σημερινὴν παράστασιν" (Χρ. Νέζερ, Μ. Κωνσταντίνου)... Αἰμ. Δραγάτη "Ὁ ἵπποκόμος τοῦ Βασιλέως" (Ἰθην. Μουστάκα...)

Ἐνα ἄλλο ἔργο τοῦ "Ἀθηναίου" (τοῦ Μ. Λιδωρίκη — τὸ ἴδιο ψευδώνυμο χρησιμοποίησε καὶ ὁ Μυραϊτίνης) κωμειδύλλιο — ἐπιθεώρηση, ἀνέβηκε, ἀπὸ τὸν ἴδιο θίασο, στίς 6 Ἰανουαρίου 1921, τὸ "Ἐρδε", πού θὰ πεῖ "ἔρχεται" —; — "ἤρθε" —; — τὸ λέγανε οἱ κάτοικοι ἐνὸς χωριοῦ τῶν Μεσογείων, κατ' ἐξοχὴν φανατικοὶ ὄπαδοὶ τοῦ παλινορθωμένου:

συμβαῖ τῆς σκηνῆς...» (29 Δεκεμβρ.). Μετὰ τίς ταραχὰς ὁ θίασος εἶχε ταξιδέψῃ στὴν Αἴγυπτον, χωρὶς τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη πού εἶχε πάει ἰδιωτικὰ στὴν Ἰταλίαν. Τὸ χειμῶνα 1920—21 στὸ θέατρο τῆς ἔπαιξε ἡ «Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου». Τὴν παράστασις τῆς «Ἡλέκτρας» «τιμὰ ὅλη ἡ Βασιλικὴ Οἰκογένεια. Ὁ Πρίγκηψ Νικόλαος παρασημοφορεῖ τὴ Μαρίκα μετὰ τὸν Χρυσὸν Σταυρὸν τῶν Ἰπποτῶν» (Δ. Μυράτ, κ' Ο Μυράτ κ' ἔγῳ, 1950, σ. 157).

Ἡ πλατεία τοῦ θεάτρου Μαρίκας Κοτοπούλη, στὴν Ὀμόνοια, τὴν ἐπομένη τῶν βανδαλισμῶν τῆς 31ης Ἰουλίου 1920



τὸ “Ἔθνος” τὸν τίτλο τοῦ δημοσιεύει ἀπλό, ἄλλες ἐφημερίδες διπλό καὶ τριπλό, κατὰ τὸν ἐνθουσιασμό τους. Στὸ “Κεντρικόν”, ὅπου μεταφέρθηκε, σὲ λίγο, τὸ συγκρότημα, ὁ Π. Δημητρακόπουλος ἀνέβασε τὸν “Λουλουδέριον κόσμον” ἢ τὸ “Λουλουδόκοσμον”, ἐπικρατέστερα οἱ ἡθοποιοὶ βγήκαν στὴ Σκηνὴ ὡς ἄνθη, συμβολικά, (Ρόδο—Ἡγεμών, Γαρυφάλο—ἐπαναστάτης) καὶ ἰμνοῦσαν τὰ περισσότερα τὴν κυριαρχία τοῦ Ρόδου κλπ., σὲ στίχους πού τοὺς θυμοῦνται ἀκόμα ὅσοι συγκινηθῆκανε τότε. Στὴν “πρώτη” παρόντες ὁ Διάδοχος καὶ ὁ πρίγκιψ Νικόλαος. (13 Μαΐου). Ὁ “Κ.Ο.” ἔγραψε τὴν ἐπομένη τὴ συντομότερη κριτικὴ του ἰδοῦ ἕνα τρίτο της: “...Ἐπειδὴ νομιζόμεν ὅτι τὸ θέμα ὑπάγεται εἰς τὴν ἀρμοδιότητα τῶν τυραννομάχων [Σημ., τῶν ἀντιβενιζελικῶν], ἀποφεύγουμε ν’ ἀσχοληθῶμεν μὲ αὐτὸ” (9). Στις 25 Αὐγούστου ἢ “πρώτη” τῆς “Μαντάμ Μαρῆς” τοῦ 1921 τῶν Π. Δημητρακόπουλου καὶ Μ. Λιδωρικῆ μαζὶ μὲ τὰ πολλὰ καὶ “νόστιμα” καὶ τ’ ἄλλα της τὰ τοιμηρὰ νοῦμερα πού τὴν κάνατε “ἀκατάλληλη”, καθὼς παρατηροῦν τὴν ἄλλη μέρα τὰ “ψιλά” τοῦ “Ἔθνους”, εἶχε κ’ ἕνα ἰδιαιτέρο φινάλε, τὸ φινάλε τῆς Γ’ πράξης· εἶναι πολὺ σπουδαῖο, γιατί, μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του, μὲ τὴν “κοιμέρ” του καὶ μὲ τὴν εἰσόδου τῶν προσώπων, θὰ εἶχε κανεὶς τὸ δικαίωμα νὰ τὸ θεωρήσει σὰν τὸ κύτταρο τῶν ταρινῶν μεγάλων φινάλε· ἔχει πολὺ “λυρισμό” καὶ χωρίζεται σὲ μικρὰς εἰκόνας, πού ἀποδείχνουν ὅτι δὲ θὰ ἦτανε πιά καθόλου ἀπλοϊκὴ ἢ ἀλλαγὴ τῶν σχενογραφιῶν: Ἡ Ἑλλάς (Μαρ. Κούρμη) πα-

(9) Ἀναφέραμε πῶς πᾶν τῆ Ζην. Παρασκευοπούλου (σὺζυγον τοῦ Βέρδη Παρασκευοπούλου, γιοῦ τῆς Εὐαγγελίας)· ἡ φήμη τῶν παρασκευῶν τῆ θεωρεῖ ὡς ἀνέφελη, ἰδιόρρυθμη καὶ ἄσκημη κυρία· εἶναι ἡ «πρώτη διδάξασα» στὴ Φράγκα («Κουρέλι») μὲ τὴν Κυβέλη, 1916 κ’ ἕνα χρόνον πῶς πρῖν, ἀρχὴ 1915, στὴν Τρισεύγενη. Νωρίτερα εἶχε πετάξει, 1912, μὲ ἀεροπλάνο — «πρωτότυπο» τοῦτο κ’ «ἐκκεντρικὸ» γιὰ τότε· σὲ τὸ περ. «Ἑλλάς» διηγεῖται καμαρωτὰ τὴς ἐντυπώσεως της (8 Ἰουλ.). Σ’ αὐτὰ τὰ χρόνια, τὴν ἔπιασε ἡ μαγία τῶν πολιτικῶν διαλέξεων. Λίγο ἀργότερα καὶ σὲ ἄλλο στρατόπεδο θὰ εἶχαμε νὰ ὑπενθυμίσουμε πῶς ὑπῆρχε πολιτικὸς ὀμιλητὴς ἄσκημη, ὁ Γ. Γεννάδης, ὁ σὺζυγος τῆς Αἰκατερ. Βερῶν, ἀπὸ τὰ 1918 καὶ μετὰ τὸν εἶχε ὄρισε ὁ ἴδιος ὁ Βενιζέλος· τὸν εἶχε ἀποσπᾶσει ἀπὸ τὴν Γεν. Διοίκησιν τῆς Μυτιλήνης μὲ βαθμὸν ταγματάρχου στὴ μεραρχία Ἀρχιπελάγους· δὲν ἦτανε πιά ἡθοποιός, ἀλλὰ κρατικὸς ὑπάλληλος. Τὸν εἶχαν ἀποκαλέσει Παῦλο Δερουλιῆ τῆς Ἑλλάδος ἐξ αἰτίας τοῦ ἐνθουσιασμοῦ καὶ τοῦ ποιητικοῦ τόνου τῶν ὀμιλιῶν του· οἱ ὁμοϊδεάτες του τὸν ἐκτιμοῦσαν, δημοσίαι, πολὺ. “Ἐνα μικρὸ Λεύκωμα βρίσκεται σὲ θεατρικὸ Μουσεῖο κ’ ἔχει, μῆσα στίς 18 σελίδες του, πολλὰ σχετικὰ ἀποκόμματα τῶν ἐφημεριδῶν τῆς Ἀθήνας, τῆς Σμύρνης καὶ ἄλλων πόλεων πού εἶχε κηρῦξει.

Ἡ ἀτμοσφαιρὰ τῆς ἐποχῆς ἄλλαξε τοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς ἐξωθοῦσε σὲ πράξεις πού σήμερα μᾶς φαίνονται περιέργες· καμιά φορά, εἶναι ἀνώνυμες καὶ ἴσως κ’ εὐγενεῖς, καθ’ ἑαυτὰς· δὲν ἔτυχε νὰ συναντήσουμε, στὴν ἔρευνά μας, τὸ περιστάτικὸ τοῦ Π. Γαβριηλῆ, πού ἔπεσε στὴ θάλασσα γιὰ νὰ ἐμποδίσει τὸ πλοῖο νὰ φέρει στὴν ἔξορία τὸν Κωνσταντῖνον· τὸ εἶχαμε ἀκούσει καὶ τὸ ἀναφέρει ὁ Π. Παλαιολόγος σ’ ἕνα χρονογράφημά του («Τὸ Βῆμα», 25 Ἰανουαρίου 1961) καὶ εἶναι πᾶρα πολὺ πιθανόν, πῶς θὰ ἔχει συμβεῖ. Ἄλλα γεγονότα εἶναι φοβερά, ὅπως τοῦ, ξεχασμένου τώρα καὶ ἄσκημη σπουδαίου καὶ στόν καιρὸ του, ἡθοποιοῦ Κοντογιάννη — συνωνυμία μόνο μὲ τὸ φίλο μας τὸ Βελισσάριο καὶ μὲ τὸν κωμικὸ τοῦ ἄλλοτε «Θεάτρου Ὀδείου» Ὁρέστη — τὸν ἐκτελέσανε στὴ Γαλλία, ὅπου ἐνεργοῦσε κατασκοπεῖα εἰς ὄφελος τῆς Γερμανίας· τὴ ντροπιασμένη καὶ τὴν πικρὴ κληρονομία τὴ μαθαίνουμε ἀπὸ μῖαν ἀναπόκρισιν τοῦ Κ. Οὐράνη στὴν ἐφημ. «Νέα Ἑλλάς», 27 Μαρτίου 1916· ἔχει τὸν τίτλο «Κατάσκοπος». (Δεῖς καὶ μὴ διασάφησιν τῆς ἴδιας ἐφημερίδας, 29 Μαρτ.). Ἡ πῶς γινώσκω ἀγάπη ἡθοποιοῦ πρὸς τοὺς Γερμανοὺς εἶναι τοῦ Μιχ. Ἰακωβίδη. Ὡς πρὸς τὴν ἐποχὴ πού ἐξετάζουμε, ἄς ἀναγράψουμε τὸ ἔξης: «Μᾶς ἀνακοινοῦται ἀπὸ πηγῆς ἐντελῶς ἐπισήμου Ἀνατακτικῆς ὅτι ὁ ἡθοποιὸς τοῦ θεάτρου Κυβέλης κ. Μιχ. Ἰακωβίδη, ὅστις συνελήφθη εἰς τὸ Ἴόνιον πέλαγος ὑπὸ συμμαχικοῦ ἀντιτορπιλικοῦ, μετεφέρθη ἤδη εἰς Μάλταν. Ἐκ τῶν γενομένων ἀνακρίσεων δὲν ἐγγνώσθη ἀκόμη, ἂν προέκυψαν στοιχεῖα ἐνοχῆς ἐναντίον του» (περ. «Τέχνη καὶ Θεᾶτρον», 7 Ἰουλ. 1916, σ. 102).

ρουσίαζε διάφορες φάσεις τῆς ζωῆς τοῦ Κωνσταντίνου, ἀπὸ τὴ γέννησή του ὡς τὸν καιρὸ πού ἀναδείχθηκε Στρατηλάτης· ὁ Κῆρυξ (θυμέλης) διάβαζε τὴν ἀνακοίνωσιν τοῦ Ἰπουργικοῦ Συμβουλίου γιὰ τὴ γέννησιν (21 Ἰουλ. 1868) καὶ ἀμέσως φανερωνόταν ὁ Γεώργιος ὁ Α’ (Μ. Φιλιππίδης) ἢ Ὀλγα (Α. Δαζέα) καὶ ὁ Κωνσταντῖνος μικρὸς (Κ. Χριστοδούλου —; —). Πῶς πρῖν, ἔλεγε ὁ Γ. Ζαλοκώστας (Σ. Σάββας) στίχους τὸν προφητικὸς<sup>(10)</sup> καὶ ἀνάλογος ὁ Π. Σούτσος (Ν. Βάχλας) καὶ ὁ Γ. Παράσχος (Γ. Πλούτης)· ὕστερα ὁ Κωνσταντῖνος εὐελπὶς (Σαρρηγιάννης) καὶ τέλος Στρατηλάτης (Κ. Μουστάκας).

Ἡ γκρίνια ἦταν ἀδιάκοπη· ἡ “Καθημερινὴ” τῆς 27ης Ὀκτωβρίου 1921 δημοσιεύει μιά “Ἐπιστολὴν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως” μὲ τὴν ἐπιγραφή: Μέτωπον Κωνσταντινουπόλεως. Πῶς οἱ Ἀμυνῖται ἐκστρατεύουν καθ’ ἐνός θιάσου [Σημ. τοῦ Γονῖδη]. Ἀρχηγὸς των μὴ ἡθοποιὸς [Σημ., ἐννοεῖ τὴν “Ἑλλή Ἀφεντάκη]. Σημειωθῆκανε ἀποδοκιμασίες, σφουρίγματα, ἀπειλές”. Τὴν ἄλλη μέρα, ἡ ἀντίθετη “Πατρίς”, ἀρνείται τὰ γεγονότα, ἀρχίζοντας τὴ διάφυσή της ἔτσι: “Ἀναπόκρισις τῶν Γραφείων πρὸς τὸ Τυπογραφεῖον τῆς “Καθημερινῆς”... Οἱ ἐκφράσεις καὶ ἀπὸ τὰ δυὸ μέρη εἶναι ἀπότομες καὶ πικρὰς καὶ τώρα φέρουν ντροπὴ οἱ ἀμφίβολοις πληροφορίες πῶς ἡ Ἀφεντάκη ἐπῆρε 3000 ἐπιχορήγησιν ἀπὸ τοὺς βενιζελικούς, πῶς οἱ βενιζελικοὶ τῆς Πόλης ἀπειλοῦσαν τὸ θάσσο τοῦ Γονῖδη καὶ θέλανε νὰ τὸν διώξουν καὶ πῶς ἐπιβάλλανε λογοκρισία, βία, στὰ νοῦμερα τοῦ Γονῖδη νὰ μὴ ἔχουν τίποτα τὸ ἀντιβενιζελικὸ καὶ πῶς ἡ Ἀστυνομία τῆς Θεσσαλονίκης ἐδήλωσε στὸ θάσσο Ἀφεντάκη, ὅταν βρισκόταν ἐκεῖ πῶς δὲν ἀναλαμβάνει νὰ τὸν ὑπερασπίσει ἀπὸ τὴς ἀποδοκιμασίας τοῦ λαοῦ. Σ’ ὅλη, ἄλλωστε τὴν περίοδο τῆς ἀναταραχῆς καὶ οἱ δυὸ ἀντίμαχες μερίδες δὲν παραλείψανε νὰ δώσουν ἄθλιες ἀποδείξεις κακίας πού, μὰ τὴν ἀλήθεια, παρὰ πού τὸ αἰσθανόμεσθε ὡς ἄμεση προσβολή, γιὰ τὸν καθένα μας, δὲν μπορεῖ νὰ μὴ τὴς ὑπαινιχθῶμε: Ἐπικρινόμενοι βενιζελικοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς ἀποδώσανε σὲ πολιτικούς λόγους τὴς γνώμης κριτικῶν πού δὲν τοὺς θαυμάσανε, γιὰ νὰ τοὺς φέρουν σὲ δύσκολη θέσιν· ἕνας ποιητὴς ἐφώνηξε γιὰ κάποιον συναδέλφου του: “Πιάστε τον, εἶναι ἀντιβενιζελικός καὶ Μπολσεβίκος...”. Ἀλλὰ καὶ “ἐπὶ κωνσταντινοκρατίας” ἕνας ποιητὴς ἀντίθετος βρῆκε ἀπροσδόκητες ἐνοχλήσεις.

Ἄλλοιμονο! Τὰ σημειώνει, μὲ λύπη του μεγάλῃ, ὁ “Νουμᾶς” στίς 5 Ἰανουαρίου 1919, κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο “Φιλολογικὴ τρομοκρατία”.

Ἡ τέτοια πολιτικὴ διαμάχη, στὸ Θεᾶτρο, θάμπασε μὲ τὴν μικρασιατικὴν καταστροφὴ καὶ μὲ τ’ ἄμεση ἐπακόλουθά της. Ἡ πολιτικὴ σάτιρα, στὴν Ἐπιθεώρησιν, στὰ ὕστερα χρόνια, γενικά, θὰ γίνεῖ πῶς καλλιτεχνικὴ ἢ ἀνατεῖλον συγγραφεῖς της πῶς πονεμένοι καὶ πῶς ἰσοροπημένοι, μὰ καινούρια γενιά. Ὅσο γιὰ διωγμοὺς λογίων, ὁ Μπάμπης Ἀννίνος δίνει πολλὰς πληροφορίες στὸ περιοδικὸν “Ἐσπερία” τοῦ Λονδίνου, ἐκδοσὴ ἑλληνικὴ (8 Μαρτ. 1918), παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Ι. Δαμβέργη “Τραγούδια τῆς φυλακῆς”.

Ἡ ἐπίδρασις ὅμως τῶν διαφορετικῶν ἀντιλήψεων τῆς πολιτικῆς θὰ δώσει στὸ Θεᾶτρο μας καὶ ἄλλες δυστυχῆς ἀργότερα καὶ θ’ ἀποκαλύψει καὶ πάλι πολλὰς σκοτεινὰς ψυχὰς στὴ χειρότερη ὥρα τους.

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ

(10) Εἶναι οἱ δώδεκα τελευταῖοι στίχοι ἀπὸ τὸ πολυστίχο ποίημα “Τὸ σπαθὶ καὶ ἡ κοράνα” Γ. Ζαλοκώστα στὰ “Ἀπαντα”, σ. 207—223.



# Denis Diderot

## ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

### “Paradoxe sur le comédien”

Το “Θέατρο” προσφέρει, για πρώτη φορά μεταφρασμένο ‘Ελληνικά, το περιλάλητο αισθητικό δοκίμιο του Ντιντερό για το “παράδοξο” στην Τέχνη του ηθοποιού.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΣΥΝΟΜΙΛΗΤΗΣ : “Ας μη μιλάμε πιά γι’ αυτό.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΥΝΟΜΙΛΗΤΗΣ : Γιατί;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Είναι έργο του φίλου σας (1).

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τι σημασία έχει;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μεγάλη. Τι όφελει να σάς υποχρεώσω να περιφρονήσετε το ταλέντο του ή την κρίση μου και ν’ αλλάξετε την καλή ιδέα που έχετε για κείνον ή για μένα :

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αυτό δε θα συμβεί κι όταν συμβεί ή φιλικά μου και για τους δύο σας, θεμελιωμένη σ’ αρετές ουσιαστικότερες, δεν θα επηρεασθεί.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : “Ισως.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Γι’ αυτό είμαι βέβαιος. Ξερετε με ποιόν μοιάζετε τούτη τη στιγμή; Μ’ ένα γνωστό μου συγγραφέα, που ικέτευε γονατιστός μια γυναίκα που αγαπούσε να μην παρευρευθεί στην προεμίρα έργου του.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : ‘Ο συγγραφέας σας ήταν μετριόφρων και συνετός.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Φοβόταν μήπως το τρυφερό αίσθημα που ένωθε γι’ αυτόν, δεν άντίζει στη δυσμενή κρίση για τη λογοτεχνική του αξία.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Αυτό μπορεί και να γινόταν.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μήπως μια δημόσια άποτυχία τον μείωνε κάπως στα μάτια της αγαπημένης του.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μήπως αν μειωνόταν ή εκτίμηση θα μειωνόταν κ’ η αγάπη της. Κι αυτό σάς φαίνεται γελοίο;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : “Έτσι θεωρήθηκε. Το θεωρείο κρατήθηκε κι ο φίλος μου είχε τη μεγαλύτερη επιτυχία. Κ’ ένας θεός ξέρει τί πανηγύρι έγινε, πόσα φιλιὰ και χάδια δέχτηκε.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τά ίδια θ’ απολάμβανε και περισσότερα, αν το έργο είχε σφουριχτεί.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δεν άμφισβάλλω.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Κ’ επιμένω στη γνώμη μου.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : “Ας επιμένετε, τὸ δέχομαι: ὅμως σκεφθείτε πὼς δὲν εἶμαι γυναίκα και πὼς πρέπει, παρακαλῶ, νὰ ἐξηγηθεῖτε.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : “Απόλυτα ;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : “Απόλυτα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Πιὸ εὐκολο θὰ ‘ταν γιὰ μένα νὰ σωπάσω παρά νὰ κρύψω τὴ σκέψη μου.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τὸ πιστεύω.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Θὰ ‘μαι αὐστηρός.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αυτό θ’ απαιτούσε κι ο φίλος μου από σας.

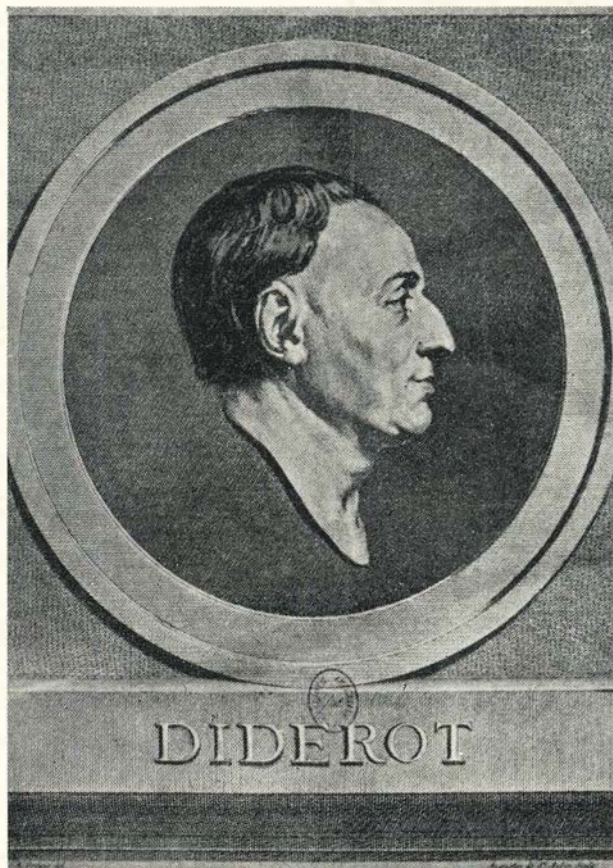
Ο ΠΡΩΤΟΣ : Καλά λοιπόν, αφού πρέπει, θά σάς τὸ πῶ : τὸ ἔργο του, γραμμένο σὲ ὕφος ἐξεζητημένο, σκοτεινό, περίπλοκο, παραφουσκωμένο, εἶναι γεμάτο τετριμμένες ιδέες. Τελειώνοντας τὸ διάβασμά του, ἕνας μεγάλος ἠθοποιὸς δὲ θὰ ‘χε βγεῖ καλύτερος, κ’ ἕνας ἀσήμαντος ἠθοποιὸς δὲ θὰ ‘χει βγεῖ λιγότερο κακός. Ἔργο τῆς φύσης εἶναι νὰ δίνει τις ἀρετὲς τοῦ ἀνθρώπου, τὴ μορφή, τὴ φωνή, τὴν κρίση, τὴ λεπτότητα. Ἄπ’ τὴ σπουδὴ τῶν μεγάλων προτύπων, τὴ γνώση τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς, τὴν ἐφαρμογὴ τῶν κανόνων τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς, τὴν ἀδιάλειπτη ἐργασία, τὴν πείρα, τὴν ἐξοικείωση μὲ τὸ θέατρο, ἐξαρτᾶται ἡ τελειοποίησις τῶν δώρων τῆς φύσης. Ὁ μιμητὴς ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ φτάσει στὸ σημεῖο ν’ ἀποδίδει τὰ πάντα μὲ τρόπο ὑποφερτὸ δὲν βρισκουμε τίποτα ἀξιόπεινο οὔτε ἀξιοκατάκριτο στὸ παίξιμό του.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : “Ἡ, τὰ πάντα εἶναι ἀξιοκατάκριτα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : “Ὅπως θέλετε. Ὁ γεννημένος ἠθοποιὸς εἶναι συχνὰ ἀποτροπιαστικός, καμμιά φορὰ ὑπέροχος. Γιὰ ὅποιο εἶδος κι ἂν πρόκειται, μὴν ἔχετε ἐμπιστοσύνη σὲ μιὰ μόνιμη και συνεχῆ μετριότητα. “Ὅσο αὐστηρὰ κι ἂν ἀντιμετωπίσουμε ἕναν ἀρχάριο, εἶν’ εὐκολο νὰ προβλέψουμε τις μελλοντικὲς του ἐπιτυχίες. Τὸ γιουχάισμα πνίγει μόνο τοὺς ἀνίκανους. Και

πὼς θὰ μποροῦσε ἡ φύση χωρὶς τὴν τέχνη νὰ πλάσει ἕνα μεγάλο ἠθοποιό, αφού τίποτα δὲ γίνεται στὴ σκηνὴ ἀκριβῶς ὅπως στὴ φύση κι αφού τὰ δραματικὰ ποιήματα εἶν’ ὅλα γραμμένα σύμφωνα μ’ ὀρισμένο σύστημα ἀρχῶν ; Και πὼς θὰ μποροῦσε νὰ παιχτεῖ ἕνας ρόλος μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπὸ δύο διαφορετικὸς ἠθοποιούς, αφού στὸν σαφέστερο, στὸν ἀκριβέστερο και δυνατότερο συγγραφέα οἱ λέξεις δὲν εἶναι, και δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ σημεία παραπλήσια ἐνὸς στοχασμοῦ, ἐνὸς αἰσθήματος, μιᾶς ιδέας, σημεία, πού τὴν ἀξία τους συμπληρώνει ἡ κίνηση, ἡ χειρονομία, ὁ τόνος, τὸ πρόσωπο, τὰ μάτια, οἱ δεδομένες συνθήκες ; Ἄφου ἀκούσατε τοῦτα τὰ λόγια :

... Τί κάνει ἐκεῖ τὸ χέρι σας ; — Περιεργάζομαι τὸ ρούχο σας. Τὸ ὕφασμα εἶναι μαλακὸ (2). Τί ξέρετε ; Τίποτα. Ζυγίστε καλὰ αὐτὸ πού ἀκολουθεῖ κι ἀντιληφθεῖτε πόσο εἶναι συνηθισμένο κ’ εὐκολο, δὺς συνομιλητὲς, χρησιμοποιοῦντας τις ἴδιες ἐκφράσεις, νὰ ‘χουν σκεφτεῖ και νὰ λένε πράγματα πέρα γιὰ πέρα διαφορετικὰ. Τὸ παράδειγμα, πού θὰ σὰς δώσω εὐθὺς ἀμέσως, εἶν’ ἕνα εἶδος



(1) «Γκάρικ ἢ οἱ ἄγγλοι ἠθοποιοί: ἔργο πού περιέχει κρίσεις γιὰ τὴν δραματικὴ τέχνη, τὴν τέχνη τῆς παράστασης και τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν». Μετάφραση ἀπ’ τ’ ἀγγλικὰ Ἀντόνιο Στικόντι, Παρίσι 1769. Κριτικὴ γιὰ τὸ βιβλίο ἔγραψε ὁ Ντιντερό, στὰ φύλλα 15 Ὀκτ. και 1 Ν)βρίου τῆς «Correspondance Litteraire».

(2) Μολιέρου «Ταρτοῦφος», Πράξη 3η, σκηνὴ 3η.

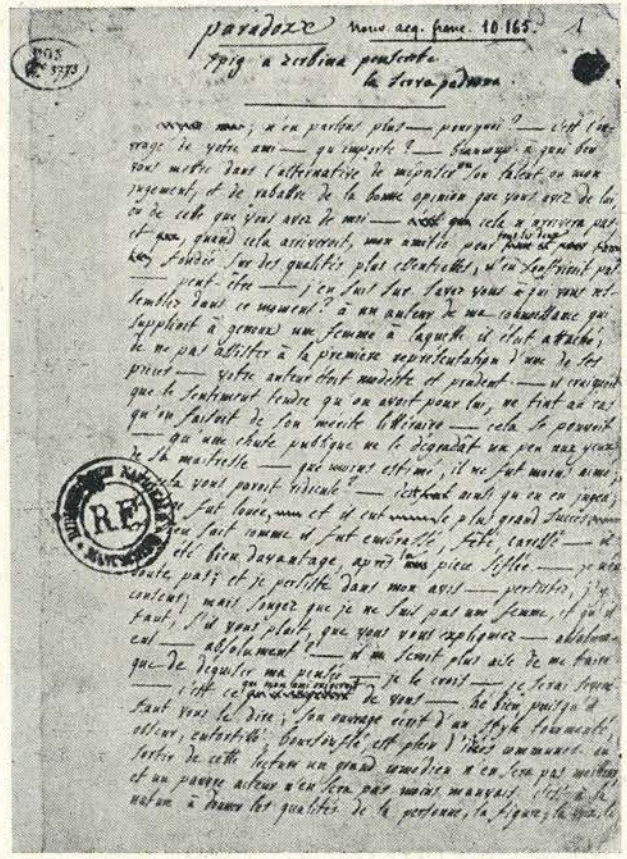
θαύματος. Πρόκειται για το ίδιο το έργο του φίλου σας. Ρωτείστε ένα Γάλλο ήθοποιό τι σκέφτεται γι' αυτό και θα συμφωνήσει πώς τα πάντα είν' αληθινά. Κάντε την ίδια ερώτηση σ' έναν "Άγγλο ήθοποιό και θα σάς όρκιστεί by god, πώς δεν πρέπει ούτε μια φράση ν' αλλάξει και πώς είναι το γνήσιο θεατρικό ευαγγέλιο. Ωστόσο, αφού δεν υπάρχει τίποτα το κοινό ανάμεσα στον τρόπο που γράφεται ή κωμωδία κ' ή τραγωδία στην Άγγλία και στον τρόπο που αυτά τα ποιήματα γράφονται στη Γαλλία, αφού, σύμφωνα με την αίσθηση του ίδιου του Γκάρικ<sup>(3)</sup>, αυτός που καταφέρει ν' αποδώσει τέλεια μια σκηνή του Σαίξπηρ δεν ξέρει τον στοιχειώδη τόνο της απαγγελίας μιάς σκηνής του Ρακίνα, αφού τυλιγμένος σφιχτά απ' τους αρμονικούς κινήσεις του τελευταίου σαν από ισάριθμα φίδα που με τις κινήσεις τους του σφίγγουν το κεφάλι, τα πόδια, τα χέρια, τις κνήμες και τους βραχίονες, θά έχανε κάθε ελευθερία δράσεως, φυσικό επακόλουθο είναι πώς ο Γάλλος ήθοποιός κι ο Άγγλος ήθοποιός, που συμφωνούν όμοθυμα γιά την ορθότητα των αρχών του συγγραφέα σας, δεν συνεννοούνται και πώς στην τέχνη γλώσσα του Θεάτρου υπάρχει κάποια ελευθερία, κάποιο κενό, αρκετά σημαντικό ώστε άνθρωποι λογικοί, με γνώμες εκ διαμέτρου αντίθετες, να πιστεύουν πώς βλέπουν στο έργο αυτό πράγματα ολόφανερα. Κι ως μένεται πιστός περισσότερο παρά ποτέ στην αρχή σας: Μην δίνετε καμμιά εξήγηση, αν θέλετε να συνεννοηθείτε.

**Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ :** Νομίζετε πώς σε κάθε έργο, και ζέχωρα σε τούτο δώ, υπάρχουν δυο σημασίες χωριστές, κ' οι δυο κλεισμένες μέσα στα ίδια σημεία, ή μια στο Λονδίνο κ' ή άλλη στο Παρίσι ;

**Ο ΠΡΩΤΟΣ :** Και πώς αυτά, τα σημεία προβάλλουν τόσο καθαρά τούτες τις δυο σημασίες, που κι ο ίδιος ο φίλος σας γε-

(3) Διάσημος Άγγλος ήθοποιός και θεατρικός συγγραφέας (1716 — 1779). Προυσιάζθηκε για πρώτη φορά στο θέατρο το 1741 στο ρόλο του Ριχάρδου του Γ' και είχε απ' την πρώτη μέρα τεράστια επιτυχία. Έπαιξε όλους τους μεγάλους σαιξπηρικούς ρόλους κ' ανανέωσε την έρμηνεία του Σαίξπηρ. Έγραψε γύρω στα σαράντα θεατρικά έργα και πλήθος έμμετρους προλόγους κ' επιλόγους. Δικαιρίθηκε το ίδιο στην τραγωδία, στην κωμωδία και στη φάρσα. Έτάφη στο Γουεστμίνστερ με βασιλικές τιμές.

Χειρόγραφο του "Παράδοξου". Ανήκει στη συλλογή του Ναιζόν. Δημοσιεύτηκε στα 1902 από τον Έρνεστ Ντυπι



λάστηκε, αφού συνδέοντας όνόματα "Άγγλων ήθοποιών μ' όνόματα Γάλλων ήθοποιών, εφαρμόζοντας σ' όλους τους ίδιους κανόνες κι αποδίδοντας τους την ίδια μομφή και τον ίδιο έπαινο, σίγουρα φαντάστηκε πώς αυτό που έλεγε για τους μέν, ήταν το ίδιο σωστό και για τους δέ.

**Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ :** Μά, σύμφωνα με όσα είπατε, κανένας άλλος συγγραφέας δέ θά 'χει κάνει τόσες πραγματικές παρανοήσεις.

**Ο ΠΡΩΤΟΣ :** Πρέπει με λύπη μου να όμολογήσω πώς χρησιμοποιεί τις ίδιες λέξεις για να εκφράσει κάτι στο σταυροδρόμι ντε Μπυσν' και κάτι διαφορετικό στο Ντριούρου - Λαίην<sup>(4)</sup>. "Άλλωστε, μπορεί νά 'χω κι άδικο. "Όμως, το σπουδαιότερο σημείο στο όποιο έχουμε γνώμες όλοτελα αντίθετες, ο συγγραφέας σας κ' εγώ, είναι οι κύριες άρετές του μεγάλου ήθοποιού. "Εγώ, θέλω νά 'χει μεγάλη κρίση σ' αυτό τον άνθρωπο που χρειάζεται ένας θεατής ψυχρός και ήρεμος, άπαιτώ απ' αυτόν κατά συνέπεια διορατικότητα και καθόλου εύαισθησία, την τέχνη του νά μιμείται τα πάντα, ή, πράγμα που σημαίνει το ίδιο, ίση ικανότητα για κάθε είδους χαρακτήρες και ρόλους.

**Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ :** Καθόλου εύαισθησία !

**Ο ΠΡΩΤΟΣ :** Καθόλου. Τα έπιχειρήματά μου δεν έχουν ακόμα αλληλουχία και θά μου επιτρέψετε να σάς τα έχθσω με τη σειρά που έρχονται στη συζήτηση και με την ίδια άταξία που χαρακτηρίζει το βιβλίο του φίλου σας.

"Αν ο ήθοποιός είναι εύαισθητός, θά του είναι δυνατό νά παίξει ειλικρινά δυο φορές συνέχεια τον ίδιο ρόλο με την ίδια θερμιά και την ίδια έπιτυχία; Πολύ θερμός στην πρώτη παράσταση, θά 'ταν εξαντλημένος και ψυχρός στα μάκρονα στην τρίτη. "Ενώ, αν είναι προσεκτικός μιμητής και μυαλωμένος μαθητής της φύσης την πρώτη φορά που θά παρουσιαστεί στη σκηνή με τ' όνομα του Αύγουστου, του Κίνα, του 'Οροσμάνη, του Άγαμέμνονα, του Μωάμεθ, αντιγράφοντας μ' ακρίβεια τον έαυτό του ή τις σπουδές του και παρατηρώντας επίμονα τις δικές μας συναισθηματικές αντιδράσεις, το παίξιμό του, αντί να εξασθενίζει, θά δυναμώνει με τις καινούριες κρίσεις και παρατηρήσεις που θά 'χει συγκεντρώσει, θά φλογίζεται ή θά μετριάζει την όρμή του κ' έτσι θά είσαστε όλο και πιο ικανοποιημένος. "Αν είναι ο έαυτός του όταν παίζει, είναι θά πάψει να είναι ο έαυτός του; "Αν θέλει να πάψει να είναι ο έαυτός του, πώς θά συλλάβει το ακριβές σημείο όπου πρέπει νά τοποθετηθεί και νά σταματήσει;

Αυτό που με ένοσχέει στη γνώμη μου είναι ή ανισότητα των ήθοποιών, που παίζουν με μοναδικό όδηγό τα αισθήματά τους. Μην περιμένετε απ' αυτούς καμμιά ένότητα, το παίξιμό τους είναι εκ περιτροπής δυνατό κι αδύνατο, ζεστό και κρύο, άνιαρο κ' ήπιεροχο. Θ' αποτύχουν αύριο στο σημείο όπου θά έχουν σήμερα λάμψει σ' αντίσταθμισμα, θά λάμψουν εκεί όπου θά 'χουν αποτύχει την προηγούμενη μέρα. "Ενώ ο ήθοποιός που θά παίζει με σκέψη, έχοντας μελετήσει την ανθρώπινη φύση, προσπαθώντας νά μιμηθεί επίμονα κάποιο ιδεατό πρότυπο, με φαντασία, με μνήμη, θά είναι ένας, ο ίδιος σ' όλες τις παραστάσεις, πάντα το ίδιο τέλειος : έχει μετρήσει, έχει συνδυάσει, έχει μάθει, έχει τακτοποιήσει τα πάντα μέσ' στο μυαλό του, δεν υπάρχει στην απαγγελία του ούτε μονοτονία, ούτε παραφωνία. "Η θερμιά έχει την εξέλιξή της, τις εξάρσεις της, τις υποχωρήσεις της, την αρχή της, το μέσο της, το ύψιστο σημείο της. Πάντα οι ίδιοι τόνοι, οι ίδιες στάσεις, οι ίδιες κινήσεις αν υπάρχει κάποια διαφορά απ' την μιά παράσταση στην άλλη, αυτή κατά κανόνα είναι προς όφελος της τελευταίας. "Ο ήθοποιός αυτός δεν είναι άστατος : είναι ένας καθρέφτης πάντα κρόθιμος νά δείξει τα πράγματα και νά τ' δείξει με την ίδια πάντα ακρίβεια, την ίδια δύναμη, την ίδια αλήθεια. "Όπως κι ο ποιητής, θ' άντλεί αδιάκοπα από τον πλούτο της φύσης, αντί να βλέπει σύντομα νά τελειώνει ο προσωπικός του πλούτος.

"Υπάρχει παίξιμο πιο τέλειο απ' το παίξιμο της Κλαιρόν;<sup>(5)</sup> "Ωστόσο, παρακολουθείστε την, μελετείστε την, και θά πεισθεί-

(4) Πρόκειται για την Κομεντί Φρανσαίξ που ήταν έγκραστημένη εκεί ως τ' 1770. Ο Γκάρικ ήταν διευθυντής του λονδρέζικου θεάτρου «Ντριούρου Λαίην» ως τ' 1776.

(5) Διάσημη Γαλλίδα τραγωδός (1723 — 1803). Βγήκε στο θέατρο πολύ μικρή κ' εμφανίσθηκε για πρώτη φορά στην Κομεντί Φρανσαίξ στο ρόλο της Φαίδρας. Κοινή, πιο πολύ χαριτωμένη παρά δημοφιλής, έγινε μεγάλη τραγωδός, με την καταπληκτική μελέτη και τον σκληρό αλχημικό της μόχθο. Είναι ή πρώτη Γαλλίδα ήθοποιός που φόρεσε αλχημικό άνατολίτικο κοστούμι κι έφησε ήμίγυμνα τα μπράτσα της στο ρόλο της Ρωξάνης στην τραγωδία του Ρακίνα «Βαγιαζήτ». Έγραψε πολύ ένδιαφέροντα «Απομνημονεύματα».





Ἡ τελευταία σκηνή τοῦ “Ἀρχηγοῦ τῆς Οἰκογένειας” τοῦ Ντιντερό στὸ θέατρο Σώουσμπουργκ τοῦ Ἀμστερνταμ (1775)

τε πὼς στὴν ἔκτη παράσταση ξέρεי ἀπ’ ἐξω ὅλες τῖς λεπτομέρειες τοῦ παιζιματός της, ὅπως κι ὅλες τῖς λέξεις τοῦ ρόλου της. Σίγουρα ἐπλάσε ἕνα πρότυπο πρὸς τὸ ὁποῖο θέλησε πρῶτα νὰ συμμορφωθεῖ· σίγουρα συνέλαβε αὐτὸ τὸ πρότυπο ὅσο πιὸ ὑψηλό, πιὸ μεγάλο, πιὸ τέλειο τῆς ἦταν δυνατὸ· ὅμως, αὐτὸ τὸ πρότυπο, πὸν δανείστηκε ἀπ’ τὴν ἱστορία, ἢ πὸν ἢ φαντασία της ἐπλάσε σὰν ἕνα μεγάλο φάντασμα, δὲν εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια· ἀν αὐτὸ τὸ πρότυπο ἦταν ἀπλῶς σύμφωνο μετὸ ἀνάστημά της, πόσο τὸ ἔργο της θὰ ἦταν ἀδύνατο καὶ μικρὸ! Ὅταν, μετὰ τὴ δουλειά, πλησίασε τὴν ἰδέα αὐτὴ ὅσο πιὸ κοντὰ μποροῦσε, τὰ πάντα τέλειωσαν· τὸ νὰ μείνει σταθερὰ ἐκεῖ, εἶναι καθαρὰ ζήτημα ἀσκησης καὶ μνήμης. “Ἄν τὴν παρακολούθησατε στὴ μελέτη της, πόσες φορὲς θὰ τῆς λέγατε: “Τὸ πετύχατε”... πόσες φορὲς θὰ σᾶς ἀπαντοῦσε: “Κάνετε λάθος!”... Ἀκριβῶς ὅπως ὁ Λε Κενουά<sup>(6)</sup> ὅταν ὁ φίλος του τοῦ πιανε τοῦ χέρι καὶ φώναζε: “Σταματεῖστε! Τὸ καλύτερο εἶν’ ὁ ἐχθρὸς τοῦ καλοῦ: θὰ τὸ χαλάσετε...” Ἔσεῖς βλέπετε αὐτὸ πὸν ἔχω κάνει, ἀπαντοῦσε λαχανιαστὰ ὁ καλλιτέχνης στὸν ἐκθαμβὸ φιλότεχνο· ὅμως, δὲν βλέπετε αὐτὸ πὸν ἔχω ἐδῶ (κ’ ἐδειχνε τὸ κεφάλι του) κι αὐτὸ πὸν ἐπιδιδῶκα.

Δὲν ἔχω καμμιά ἀμφιβολία πὼς ἡ Κλαιρόν νιώθει τὸ ἴδιο βασιανιστικὸ αἶσθημα ὅπως κι ὁ Λε Κενουά στὶς πρῶτες του προσπάθειες· ὅμως, μόλις τελειώσει ἡ πάλη, μόλις ὑψωθεῖ καὶ φτάσει τὸ πρότυπο πὸν δημιούργησε ἢ φαντασία της, συγκατατίται, ἐπαναλαμβάνεται χωρὶς συγκίνηση. Ὅπως καμμιά φορά συμβαίνει στὰ ὄνειρά μας, τὸ κεφάλι της ἀγγίζει τὰ σύννεφα, τὰ χέρια της φτάνουν ὡς τῖς δυὸ ἄκρες τοῦ ὀρίζοντα, εἶν’ ἡ ψυχὴ ἐνὸς μεγάλου ἀνδρείκελου, πὸν τὴν περιβάλλει. Οἱ προσπάθειες της τὸ προσάρμοσαν πάνω της. Νωχελικὰ ἔαπλωμένη στὸν καναπέ, μετὰ τὰ χέρια σταυρωμένα, τὰ μάτια κλειστὰ, ἀκίνητη, μπορεῖ παρακολουθώντας ἀπὸ

μνήμη τὸ πλάσμα πὸν ὄνειρεύτηκε, νὰ ἀκούσει τὰ λόγια της, νὰ δεῖ τὸν ἑαυτὸ της, νὰ τὸν κρίνει καὶ νὰ κρίνει τῖς ἐντυπώσεις πὸν προκαλεῖ. Τὴ στιγμὴ τούτη, εἶναι διπλή: ἢ μικρὴ Κλαιρόν κ’ ἢ μεγάλη Ἀγριππίνα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Ἀκούγοντάς σας, φαίνεται πὼς τίποτε δὲ μοιάζει τόσο στὸν ἠθοποιὸ ὅταν βρίσκεται στὴ σκηνὴ ἢ ὅταν μελετᾷ, ὅσο τὰ παιδιὰ πὸν, τὴ νύχτα, κάνουν στὰ νεκροταφεῖα τοὺς βρυκόλακες, ὑψώνοντας πάνω ἀπ’ τὰ κεφάλια τους μ’ ἕνα κοντάρι μεγάλα ἄσπρα σεντόνια καὶ ξεφωνίζοντας μακάβρια γιὰ νὰ τρομάξουν οἱ διαβάτες.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ἔχετε δίκιο. Δὲν συμβαίνει μετὰ τὴν Ντυμενί ὅτι καὶ μετὰ τὴν Κλαιρόν. Ἐκείνη ἀνεβαίνει στὴ σκηνὴ χωρὶς νὰ ξέρει τί θὰ πεῖ· τὸ μισὸ καιρὸ δὲν ξέρει τί λέει, ὅμως ἔρχεται μιά στιγμὴ ὑπέροχη. Καὶ γιὰ τὸ ἠθοποιὸς νὰ εἶναι διαφορετικὸς ἀπ’ τὸν ποιητὴ, τὸ ζωγράφου, τὸ ρήτορα, τὸ μουσικό; Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ δὲν ἐμφανίζονται μέσα στὸ ἀκατάσχετο πάθος τῆς ἀρχῆς, μὰ σὲ στιγμὲς ἡρεμίας καὶ ψυχρῆς, σὲ στιγμὲς ὀλίγελα ἀναπάντεχες. Δὲν ξέρουμε ἀπὸ πὸν προέρχονται τούτα τὰ χαρακτηριστικὰ· εἶναι ζήτημα ἐμπνευσης. Παρουσιάζονται ὅταν οἱ μεγαλοφυεῖς αὐτῆς, μετέωρες ἀνάμεσα στὴ φύση καὶ στὸ πρότυπο πὸν ἐπλάσαν, κοιτάζουν προσεκτικὰ πότε τὴ μιὰ καὶ πότε τὸ ἄλλο. Ἡ ὁμορφιά, πὸν γεννᾷ ἢ ἐμπνευση, τ’ ἀπροσδόκητα χαρακτηριστικὰ πὸν σκορπίζουν στὰ ἔργα τους καὶ πὸν ἢ ξαφνικὴ ἐμφάνισή τους καταπλήσσει καὶ τοὺς ἴδιους, προκαλοῦν ἐντύπωση κ’ ἔχουν ἐπιτυχία πιὸ ἐξασφαλισμένη ἀπ’ ὅσα πέταξαν σὲ μιὰ στιγμὴ ὀρμητικῆς ἐξαρσης. Ἔργο τῆς ψυχραμίας εἶναι νὰ μετριάξει τὸ παραλήρημα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ.

Δὲν μᾶς ἐξουσιάζει ὁ ὀρμητικὸς ἀνθρώπος πὸν βρίσκεται ἐκτὸς ἑαυτοῦ. Τοῦτο εἶναι προνόμιο μόνο τοῦ ἀνθρώπου πὸν κυριαρχεῖται. Οἱ μεγάλοι δραματικοὶ ποιητῆς εἶναι πρὶν ἀπ’ ὅλα τακτικοὶ θεατῆς σ’ ὅσα συμβαίνουν γύρω τους, στὸ φυσικὸ κόσμον καὶ στὸν ἠθικὸ κόσμον.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Πὸν ἀποτελοῦν ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ.

(6) Βέλγος γλύπτης (1594 — 1643). Γεννήθηκε στὶς Βρυξέλλες, ἔμεινε πολὺ στὴ Ρώμη, ὅπου συνδέθηκε μετὰ τὸ Γάλλο ζωγράφου Πουσέν.

**Ο ΠΡΩΤΟΣ :** Συλλαμβάνουν ό,τι τους κάνει έντύπωση και μ' αυτά κάνουν απόθεμα. 'Απ' αυτό τὸ απόθεμα πού σχηματίζεται μέσα τους χωρίς νὰ τὸ καταλαβαίνουν, ἕνα πλῆθος σπάνια φαινόμενα περνοῦν στὰ ἔργα τους. Οἱ θερμοί, βίαιοι, εὐαίσθητοι ἄνθρωποι, βρίσκονται στὴ σκηνή, προσφέρουν τὸ θέαμα, μὰ δὲν τὸ ἀπολαμβάνουν. Μ' αὐτοὺς πρότυπο, ὁ μεγαλύτερος κάνει τὸ ἀντίγραφό του. Οἱ μεγάλοι ποιητές, οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ κ' ἴσως, γενικά, ὅλοι οἱ μεγάλοι μιμητὲς τῆς φύσης, ὅποιοι κι ἂν εἶναι, προκισμένοι μ' ἄμορφη φαντασία, μεγάλη κρίση, λεπτή ἀντίληψη, γούστο πολὺ σωστό, εἶναι τὰ λιγότερο εὐαίσθητα πλάσματα. Εἶναι τὸ ἴδιο ἱκανοὶ γιὰ πάρα πολλὰ πράγματα· εἶν' ὑπερβολικὰ ἀπασχολημένοι νὰ κοιτάζουν, νὰ μαθαίνουν, νὰ μιοῦνται, ὥστε νὰ μὴ νιώθουν μέσα τους ζωερὴ συγκίνηση. Τοὺς βλέπω πάντα μὲ τὸ σημειωματάριο στὰ γόνατα καὶ τὸ μολύβι στὸ χέρι.

'Εμεῖς αἰσθανόμεστε· αὐτοὶ παρατηροῦν, μελετοῦν καὶ ζωγραφίζουν. Νὰ τὸ πῶ ἄραγε; Γιατί ὄχι; 'Η εὐαίσθησία δὲν ἀποτελεῖ πρότερημα τοῦ μεγαλύτερου. Αὐτὸς θ' ἀγαπήσει τὴ δικαιοσύνη, μὰ θὰ τὴν ἀσκῆσει χωρίς ν' ἀπολαύσει τὴν εὐχαρίστηση πού αὐτὸ χαρίζει. Τὸ μυαλό του κι ὄχι ἡ καρδιά του, κάνει τὰ πάντα. Στὴν πιὸ ἐλάχιστη ἀπροσδόκητη δυσκολία, ὁ εὐαίσθητος ἄνθρωπος χάνει τὸ μυαλό του· δὲν θὰ γίνει ποτέ, οὔτε μεγάλος βασιλιάς, οὔτε μεγάλος ὑπουργός, οὔτε μεγάλος πολέμαρχος, οὔτε μεγάλος δικηγόρος, οὔτε μεγάλος γιατρός. Γεμίστε τὴν αἴθουσα μ' αὐτοὺς τοὺς κλαψιάρηδες, μὰ μὴ ποὺ βάλετε κανένα πάνω στὴ σκηνή. Κοιτάξτε τίς γυναῖκες, σίγουρα μᾶς ξεπερνοῦν, καὶ μὲ τὸ παραπάνω, σ' εὐαίσθησία. Καμμιά σύγκριση δὲ χωρεῖ ἀνάμεσα σ' αὐτὲς καὶ σὲ μᾶς σὲ στιγμὲς πάθους. 'Όμως, ὅσο εἴμαστε κατώτεροί τους σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅταν δροῦν, τόσο μένουν κατώτερές μας ὅταν μιοῦνται. 'Η εὐαίσθησία συνοδεύεται πάντα ἀπὸ ἀδυναμία γιὰ ὀργάνωση. Τὸ δάκρυ πού πέφτει ἀπ' τὸ μάτι πραγματικῶς ἄντρα μᾶς συγκινεῖ περισσότερο ἀπ' ὅλες τίς κλάψες μιάς γυναίκας. Στὴ μεγάλη κωμωδία, στὴν κωμωδία τῆς ζωῆς, σ' αὐτὴν πού πάντα ἀνατρέχω, ὅλες οἱ γεμάτες θέρη ψυχῆς πιάνουν τὸ χῶρο τῆς σκηνῆς· ὅλοι ὅσοι διαθέτουν μεγαλοψυχία βρίσκονται στὴν πλατεία. Οἱ πρῶτοι ἀποκαλοῦνται παράφρονες· οἱ δεῦτεροι, πού ἀσβολοῦνται μὲ τὴν ἀντιγραφή τῆς παραφροσύνης τους, ἀποκαλοῦνται σοφοί. Τὸ μάτι τοῦ σοφοῦ συλλαμβάνει τὸ γελιοῦ πού ὑπάρχει σὲ τόσα πρόσωπα διαφορετικὰ καὶ τὸ ἀπεικονίζει· σὰς κάνει νὰ γελᾶτε μὲ τούτα τὰ θλιβερά ἀρχέτυπα, πού εἴχατε πέσει θύμα τους, καὶ μὲ τὸν ἑαυτὸ σας. Αὐτὸς σὰς παρατηροῦσε καὶ χάραζε τὸ κωμικὸ ἀντίγραφο καὶ τῆς θλιβερότητος καὶ τοῦ μαρτυρίου σας.

'Ακόμα κι ἂν ἀποδειχθοῦν οἱ παραπάνω ἀλήθειες, οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ δὲ θὰ συμφωνήσουν· εἶναι τὸ μυστικὸ τους. Οἱ μέτριοι ἢ οἱ πρωτόβγαλτοι ἠθοποιοὶ εἶναι φτιαγμένοι γιὰ νὰ τίς ἀπορρίθουν καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε γιὰ μερικὲς ἄλλες, πού πιστεύουν ὅτι τίς νιώθουν, αὐτὸ πού λέγεται γιὰ τὸν προληπτικὸ, πὼς δηλαδὴ πιστεύει ὅτι πιστεύει καὶ πὼς χωρίς τὴν πίστη γι' αὐτὸν ἢ τὴν εὐαίσθησία γιὰ κείνους, δὲν ὑπάρχει σωτηρία.

Μὰ θὰ ποῦν, αὐτοὶ οἱ τόσο θρηνώδεις τονισμοί, οἱ τόσο πονεμένοι πού τούτη ἢ μᾶνα βγάζει ἀπ' τὰ τρίσβαθα τῶν σπλάγχων τῆς καὶ πού συνταράζουν τόσο ἔντονα τὰ δικὰ μου σπλάγχνα, δὲν γεννοῦνται ἀπ' τὸ συναίσθημα τῆς στιγμῆς, δὲν ἐμπνέονται ἀπ' τὴν ἀπελπισία; Καθόλου· κι ἀπόδειξη πὼς εἶναι μετρούμενοι, πὼς ἀποτελοῦν μέρος ἑνὸς συστήματος ἀπαγγελίας, πὼς πιὸ χαμηλοὶ ἢ πιὸ ὀξεῖς ἀπ' τὸ εἰκοστὸ ἑνὸς τετάρτου τόνου εἶναι ψεύτικοι, πὼς ὑπόκεινται σ' ἕνα νόμο ἐνότητος, πὼς εἶναι ὅπως στὴν ἀρμονία προετοιμασμένοι καὶ δικαιολογημένοι, πὼς δὲν ἀνταποκρίνονται σ' ὅλες τίς ἀπαιτούμενες προϋποθέσεις παρὰ μόνο ἂν προηγηθεῖ μακρόχρονη μελέτη, πὼς συντελοῦν στὴ λύση προβλλόμενου προβλήματος, πὼς γιὰ νὰ βυθοῦν σωστοί, ἐπαναλήφθηκαν ἑκατὸ φορὲς καὶ πὼς μ' ὅλες τίς συχνὲς ἐπαναλήψεις ἀκόμη ἀποτυχαίνουν. 'Απόδειξη πὼς πρὶν ὁ ἠθοποιὸς πει: "Ζαῖρα, κλαῖτε!" (?) ἢ "Ἐσὺ θὰ εἶσαι, κόρη μου..." (8) ἄκουσε πολὺν καιρὸ τὸν ἑαυτὸ του, πὼς ἀκούει τὸν ἑαυτὸ του τὴ στιγμὴ πού σὰς συγκινεῖ καὶ πὼς τὸ ταλέντο του συνίσταται ὄχι στὸ νὰ νιώθει, ὅπως τὸ υποθέτετε, ἀλλὰ στὸ νὰ ἀποδίδει τόσο πιστὰ τὰ ἐξωτερικὰ σημεῖα τοῦ αἰσθηματος, ὥστε νὰ ξεγελιέστε. Οἱ κραυγὲς τοῦ πόνου του εἶναι γραμμένες στὸ αὐτὶ του. Οἱ κινήσεις τῆς ἀπελπισίας του εἶναι ἔργο τῆς μνήμης καὶ προετοιμάστηκαν μπροστὰ στὸν καθρέφτη. Ξαίρει

τὴ συγκεκριμένη στιγμή πού θὰ βγάζει τὸ μαντήλι του καὶ πού θὰ τρέξουν τὰ δάκρυα· νὰ τὰ περιμένετε σὲ τούτη τὴ λέξη, σὲ τούτη τὴ συλλαβή, οὔτε πιὸ πρὶν, οὔτε πιὸ ἀργά. Τὸ τρεμουλιασμα τῆς φωνῆς, τὰ λόγια πού λέγονται διστακτικὰ, οἱ πνιχτοὶ ἢ συρτοὶ ἤχοι, τὸ λύγισμα τῶν μελῶν του, τὰ γόνατα πού τρέμουν, οἱ λιποθυμίες, ἡ παραφορά, εἶναι καθαρὴ μίμηση, μάθημα πού ἔχει ἀποστηθίσει, μορφασμὸς γεμάτος πάθος, ὑπέροχα καμώματα, πού τὴν ἀνάμνησή τους διατηρεῖ ὁ ἠθοποιὸς πολὺν καιρὸ ἀφοῦ τὰ μελετῆσει. πού τὰ συναίσθανε· καὶ τὴ στιγμὴ πού τὰ ἐκτελεῖ καὶ πού τοῦ ἀφήνουν, εὐτυχῶς γιὰ τὸν ποιητὴ, γιὰ τὸν θεατὴ, καὶ γι' αὐτὸν τὸν ἴδιο, ἀξέρινη τὴν ἐλευθερία τοῦ πνεύματός του καὶ πού δὲν τοῦ ἀφαιροῦν, ὅπως οἱ ἄλλες ἀσκήσεις, παρὰ μόνο τὴ σωματικὴ του δύναμη. Μόλις ἀφήσει τὴν "ἐμβάδα" τῆς κωμωδίας ἢ τὸν κόθορνο, ἢ φωνὴ του εἶναι σθησμένη, αἰσθάνεται ἐξαιρετικὰ κουρασμένος, ἀλλάζει ἀμέσως ἐσώρροχα, ἢ πέφτει καὶ κοιμάται, μὰ δὲν τοῦ ἀπομένει οὔτε συγκίνηση, οὔτε πόνος, οὔτε μελαγχολία, οὔτε ψυχικὴ κατάπτωση. Μόνον ἐσεῖς ἀποκομίζετε ὅλες τούτες τίς ἐντυπώσεις. 'Ο ἠθοποιὸς εἶναι κουρασμένος καὶ σεῖς θλιμμένοι· τοῦτο σημαίνει πὼς αὐτὸς κουραζόταν χωρίς νὰ αἰσθάνεται κανένα συναίσθημα, καὶ πὼς σεῖς αἰσθανόσαστε χωρίς νὰ κουράζεσθε. "Ἄν συνέβαινε τὸ ἀντίθετο, ἢ ὑπαρξὴ τοῦ ἠθοποιοῦ θὰ 'ταν γεμάτη ἀπ' τὴ μεγαλύτερη δυστυχία· ὅμως, αὐτὸς δὲν εἶναι τὸ πρόσωπο πού ὑποδύεται, τὸ παίζει, καὶ τὸ παίζει τόσο καλά, πού ἐσεῖς τὸν παίρνετε γι' αὐτό· ἡ ψευδαίσθηση ὑπάρχει μόνο γιὰ σὰς· ἐκεῖνος τὸ ξέρει καλά πὼς δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ πρόσωπο.

Διαφορετικὲς εὐαίσθησιες πού συνταιριάζονται γιὰ νὰ πετύχουν τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἐντύπωση, πού ἐναρμονίζονται σὲ τόνο, πού ἀδυνατίζουν, πού δυναμώνουν, πού παίρνουν ἀποχρώσεις διάφορες γιὰ νὰ σχηματίσουν ἕνα σύνολο πού ν' ἀποτελεῖ ἐνότητα, εἶναι κάτι πού με κάνει νὰ γελῶ. 'Επιμένω, λοιπόν, καὶ λέω: "Ἡ ὑπερμετρὴ εὐαίσθησία δημιουργεῖ μέτριους ἠθοποιούς· ἡ μέτρια εὐαίσθησία δημιουργεῖ τὸ πλῆθος τῶν κακῶν ἠθοποιῶν καὶ ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἔλλειψη εὐαίσθησιος προετοιμάζει τοὺς ἐξαιρέσιους ἠθοποιούς". Τὰ δάκρυα τοῦ ἠθοποιοῦ κατεβαίνουν ἀπ' τὸ μυαλό του, τὰ δάκρυα τοῦ εὐαίσθητοῦ ἀνθρώπου ἀνεβαίνουν ἀπ' τὴν καρδιά του. Τὰ σπλάγχνα τοῦ εὐαίσθητοῦ ἀνθρώπου ταράζουν χωρίς μέτρο τὸ μυαλό του. Τὸ μυαλό τοῦ ἠθοποιοῦ προκαλεῖ καμμιά φορά περαστικὴ διαταραχὴ στὰ σπλάγχνα του: Κλαίει σὰν ἄπιστος παπάς, ὅταν μιλάει ἀπ' τὸν ἄμβωνα γιὰ τὰ "Ἅγια Πάθη, σὰν γόνος πού πέφτει γονατιστὸς μπροστὰ σὲ μιὰ γυναῖκα πού δὲν ἀγαπᾶ, μὰ πού θέλει νὰ τὴν ἀποπληάνησει, σὰ ζητιάνος, στὸ δρόμο ἢ στὴν πόρτα ἐκκλησιᾶς, πού σὰς βρίζει ὅταν χάσει κάθε ἐλπίδα νὰ σὰς συγκινήσει, σὰν πόρνη, πού δὲν αἰσθάνεται τίποτα γιὰ σὰς κι ὅμως λιγώνεται στὴν ἀγκαλιά σας.

Σκεφτήκατε ποτέ τὴ διαφορά ἀνάμεσα στὰ δάκρυα πού προκαλεῖ ἕνα τραγικὸ γεγονός καὶ στὰ δάκρυα πού προκαλεῖ μιὰ συγκινητικὴ διήγηση; 'Ακοῦμε νὰ μᾶς διηγῶνται κάτι ὀραῖο· σιγὰ - σιγὰ τὸ μυαλό μας ταράζεται, τὰ σπλάγχνα μας συγκινοῦνται καὶ τὰ δάκρυα κυλοῦν. 'Αντίθετα, στὴ θέα τραγικοῦ

'Ο Λε Καὶν καὶ ἡ Ντυμενὶλ στὴ "Σεμίραμι" τοῦ Βολταίρου



(7) Βολταίρου «Ζαῖρα». Πράξη 4η, σκηνὴ 2η.

(8) Ρακίνα «Ἰφιγένεια». Πράξη 2η, σκηνὴ 2η.

δυστυχίματος, τὸ ἀντικείμενο, ἡ αἰσθησιμότητα καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἐφάπτονται μέσα σὲ μιὰ στιγμή τὰ σπλάγχνα συγκινούνται, βγάζουμε μιὰ κραυγή, χάνουμε τὸ μυαλό μας καὶ τὰ δάκρυα τρέχουν· τούτα τὰ δάκρυα ἔρχονται ξαφνικά, τὰ ἄλλα προκαλοῦνται σιγά - σιγά. Νὰ ποῖο εἶναι τὸ πλεονέκτημα ἐνὸς ἀληθινοῦ καὶ φυσικοῦ γεγονότος πού ξαφνικά ξετυλίγεται μπροστά μας, σὲ σύγκρισή μὲ μιὰ εὐγλωττί, σκηνική προκαλεῖ ἀπότομα αὐτὸ πού ἡ σκηνὴ φέρνει ἴστερα ἀπὸ ἀναμονή· ἡ ψευδαίσθησιμότητα, ὅμως, προκαλεῖται ἔτσι πολὺ πρὸ δύσκολα. "Ἐνα ὄχι πραγματικό περιστατικό ἀν ἀποδοθεῖ ἄσχημα, τὴν καταστρέφει. Ὁ τόνος εἶναι κάτι πού μπορούμε νὰ μιμηθοῦμε πρὸ εὐκόλα ἀπ' τὴν κίνηση, ὅμως ἡ κίνηση δημιουργεῖ πρὸ ἐντονη ἐντύπωση. Νά ἡ βάση τοῦ νόμου πού δὲν πιστεύω νὰ ἔχει ἐξαιρέση: ἡ λύση στὸ Θέατρο πρέπει νὰ δίνεται μὲ δράση καὶ ὄχι μὲ διήγησι γιὰ νὰ μὴ χαρακτηρίζομαστε ψυχροί.

Λοιπόν, δὲν ἔχετε καμμιά ἀντίρρηση; Σὰς ἀκούω· ἀφηγεῖσθε κάτι σὲ μιὰ συντροφιά· ἡ ψυχὴ σας συγκινεῖται, ἡ φωνὴ σας κόβεται, κλαίτε. Αἰσθανθήκατε, λέτε, συγκίνηση, καὶ μάλιστα ζωηρὴ συγκίνηση, Συμφωνῶ. "Ὅμως, προετοιμαστήκατε γι' αὐτό; "Ὁχι. Μιλοῦσατε μὲ στίχους; "Ὁχι. Ὡστόσο, παρασύρατε, καταπλήξατε, συγκινούσατε, προκαλούσατε μεγάλη ἐντύπωση. Αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια. "Ὅμως μεταφέρετε στὸ θέατρο τὸν φιλικὸ σας τόνο, τὴν ἀπλή σας ἔκφραση, τὴ σπιτική συμπεριφορὰ σας, τίς φυσικὰ σας κινήσεις καὶ θὰ δεῖτε πόσο φτωχὸς καὶ ἀδύνατος θὰ εἴσαστε. "Ἄδικα θὰ χύνετε δάκρυα, θὰ εἴσαστε γελοῖος, θὰ γελάσουν μαζί σας. Δὲ θὰ ἔναι τραγωδία αὐτὸ πού θὰ παίξετε, μὰ τραγικὴ 'παράτα'. Πιστεύετε πῶς οἱ σκηναὶ τοῦ Κορνέιγ, τοῦ Ρακίνα, τοῦ Βολταίρου, ἀκόμα καὶ τοῦ Σαίξπηρ, μπορεῖ ν' ἀπαγγελοῦν μὲ τὴ φωνὴ πού κουβεντιάξετε καὶ μὲ τὸ γινώριμό σας τόνο; Οὔτε καὶ ἡ κοινὴ σας ἱστορία, μὲ ἔμφαση καὶ ἀνοίγοντας τὸ στόμα ὅπως στὸ Θέατρο.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αὐτὸ σημαίνει ἴσως πῶς ὁ Ρακίνας καὶ ὁ Κορνέιγ, ὅσο καὶ ἂν ἦσαν μεγάλοι, δὲν ἔκαναν τίποτα πού ν' ἀξίζει.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ὅποια βλασφημία! Ποιὸς θὰ τολμοῦσε νὰ τὴν προσφέρει; Ποιὸς θὰ τολμοῦσε νὰ συμφωνήσει; Τὰ συνηθισμένα πράγματα στὸν Κορνέιγ δὲν μποροῦν κἀν νὰ εἰπωθοῦν μὲ συνηθισμένο τόνο.

"Ὅμως, ὑπάρχει μιὰ ἐμπειρία, πού θὰ ἔχετε δοκιμάσει ἑκατὸ φορές, ὅταν μὲ τὴν ἀφίξη, στὸ τέλος τῆς διήγησής σας καὶ μέσα στὴν ταραχὴ καὶ τὴ συγκίνηση πού σκορπίσατε στὸ μικρὸ σας ἀκροατήριον, ἐνὸς καινούριου προσώπου, πρέπει νὰ ἱκανοποιήσετε τὴν περιέργειά του. Δὲν μπορεῖτε πιά, ἡ ψυχὴ σας εἶναι ἐξαντλημένη, δὲν σὰς μένει οὔτε εὐαισθησία, οὔτε θερμὴ, οὔτε δάκρυα. Γιατὶ καὶ ὁ ἥθοποιὸς νὰ μὴ νιώθει τὴν ἴδια κατὰπτωσι; Γιατὶ ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἐνδιαφέρον πού αὐτὸς νιώθει γιὰ τὴ διήγησι, πού γίνεται μὲ κάποιον σκοπὸ, καὶ τὸ ἐνδιαφέρον πού σὰς προκαλεῖ ἡ δυστυχία τοῦ διπλανοῦ σας. Εἶσθε ὁ Κίννας; Ὑπῆρξατε ποτὲ Κλεοπάτρα, Μερόπη, Ἄγριππίνα; Τί σημασία ἔχουν γιὰ σὰς ὅλοι αὐτοί; Ἡ Κλεοπάτρα, ἡ Μερόπη, ἡ Ἄγριππίνα, ὁ Κίννας τοῦ Θεάτρου εἶναι, ἔστω, ἱστορικὰ πρόσωπα; "Ὁχι. Εἶναι τὰ φανταστικά πλάσματα τῆς ποίησης· καὶ προχωρῶ περισσότερο: εἶναι φανταστικά ὄντα, πλασμένα μὲ τὸν ξεχωριστὸ τρόπο τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ποιητῆ. Ἀφείστε σ' αὐτὸ τὸ εἶδος — μυθικὸν ὄντων τοῦ Θεάτρου τίς κινήσεις τους, τὸ βᾶδισμά τους, τίς φωνὰς τους· δὲν θὰ στέκοταν σάν ἱστορικὰ πρόσωπα, θὰ προκαλοῦσαν τὸ γέλιο σ' ἕναν κύκλο φιλικὸ ἢ σὲ μιὰ κοινωνικὴ συγκέντρωσι. "Ὅλοι θ' ἀναρρωτιόνταν ψιθυριστά: Μήπως παραμιλάει; Ἀπὸ πού ξεφύτρωσε τοῦτος ὁ Δὸν Κιχώτης; Πού γίνονται τέτοιες ἱστορίες; Σὲ ποιὸν πλανήτη μιλοῦν ἔτσι;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μά, γιατί δὲν προκαλοῦν ἀηδία στὸ θέατρο;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Γιατὶ βρίσκονται ἐκεῖ κατὰ συνθήκη. Εἶναι ἔκφραση τοῦ γέρο — Αἰσχύλου· εἶναι ἕνα πρωτόκολλο τριῶν χιλιάδων χρόνων.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Κι αὐτὸ τὸ πρωτόκολλο θὰ ἰσχύσει ἀκόμη πολὺ καιρὸ;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τὸ ἀγνοῶ. Αὐτὸ πού ξέρω εἶναι πῶς ἀπομακρυνόμαστε ἀπ' αὐτὸ ὅσο πλησιάζουμε στὴν ἐποχὴ μας καὶ στὴ χώρα μας.

Γνωρίζετε κατὰστασι πού νὰ μοιάζει πρὸ πολὺ μ' αὐτὴν πού βρίσκειται ὁ Ἀγαμέμνονας στὴν πρώτη σκηνὴ τῆς Ἰφιγένειας, ἀπ' τὴν κατὰστασι τοῦ Ἑρρίκου τοῦ 4ου, ὅταν κυριαρχημένος ἀπ' τὸν τρομερὸ φόβο, πού ἦταν μὲ τὸ παραπάνω δικαιολογημένος, ἔλεγε στους γύρω του: "Θὰ μὲ σκοτώσουν, τίποτα δὲν εἶναι πρὸ βέβαιον, θὰ μὲ σκοτώσουν... " Ὑποθέστε πῶς αὐτὸς ὁ ὑπέροχος ἄνθρωπος, αὐτὸς ὁ μεγάλος καὶ δυστυχισμένος βασιλιάς, βασανισμένος τὴ νύχτα ἀπὸ τὸ ὀλέθριο



Λε Καὶν καὶ Κλαιρὸν στὴ "Μήδεια" τοῦ Λονζπιέρ. Γκραβούρα

προαίσθημα, σηκώνεται καὶ πηγαίνει νὰ χτυπήσει τὴν πόρτα τοῦ Συλλύ, πρωθυπουργοῦ καὶ φίλου του· πιστεύετε πῶς θὰ ὑπῆρχε τόσο ἀφελὴς ποιητής, πού νὰ βάζει τὸν Ἑρρίκο νὰ λέει:

"Ναί, ἐγὼ ὁ Ἑρρίκος, ὁ βασιλιάς σου, σὲ ξυπνᾷ.  
"Ἐλα, ἀναγνώρισε τούτῃ τὴ φωνὴ πού ἀντηχεῖ στ' αὐτιά σου",  
καὶ νὰ βάζει τὸν Συλλύ ν' ἀπαντᾷ:

"Μεγαλειότατε, ἐσεῖς! Ποιὰ σοβαρὴ ἀνάγκη σὰς ἔκανε τόσο  
[πολὺ πρὶν τὴν ἀγνὴ νὰ βγεῖτε;  
Εἶναι πολὺ ἀδύναμο τὸ φῶς πού σὰς φωτίζει καὶ μου φέγγει.  
Μόνον τὰ μάτια σας καὶ τὰ δικά μου εἶν' ἀνοιχτά".

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἴσως αὐτὴ νὰ ἔταν ἡ γλώσσα τοῦ ἀληθινοῦ Ἀγαμέμνονα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : "Ὅσο ἦταν κ' ἡ γλώσσα τοῦ Ἑρρίκου τοῦ 4ου, εἶν' ἡ γλώσσα τοῦ Ὁμήρου, ἡ γλώσσα τοῦ Ρακίνα, ἡ γλώσσα τῆς ποίησης καὶ αὐτὸς ὁ πομπώδης τρόπος ὁμιλίας δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ παρὰ ἀπὸ ὄντα ἄγνωστα καὶ ἀπὸ στόματα ποιητικά, σὲ τόνο ποιητικό.

Σκεφθεῖτε, γιὰ μιὰ στιγμή, αὐτὸ πού ὀνομάζουν στὸ Θέατρο "νὰ εἶσαι ἀληθινός". Σημαίνει, ἄραγε, αὐτό, παρουσίασι τῶν πραγμάτων ὅπως εἶναι στὴ φύσι; Κατὰ κανένα τρόπο. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ ἀλήθεια δὲν θὰ ἔταν παρὰ κοινοτοπία. Τί εἶναι λοιπόν τὸ ἀληθινὸ στὸ Θέατρο; Εἶν' ἡ συμφωνία τῶν ἔργων, τῶν λόγων, τῆς μορφῆς, τῆς φωνῆς, τῆς κίνησης, τῆς χειρονομίας, μ' ἕνα ἰδεατὸ πρότυπο πού ἐπλάσε ἡ φαντασία τοῦ ποιητῆ καὶ πού συχνὰ μεγεθύνεται ἀπ' τὸν ἥθοποιό. Νά τὸ θαῦμα. Τὸ πρότυπο τοῦτο δὲν ἀσκεῖ ἐπίδρασι μόνον στὸν τόνο· τροποποιεῖ μέχρι καὶ τὸ βᾶδισμα καὶ τοὺς τρόπους. Σ' αὐτὸ ὀφείλεται τὸ ὅτι ὁ ἥθοποιὸς στὸ δρόμο καὶ στὴ σκηνὴ εἶναι διὸ πρόσωπα τόσο διαφορετικά. πού δύσκολα τ' ἀναγνωρίζουμε. Τὴν πρώτη φορὰ πού εἶδα τὴν Κλαιρὸν στὸ σπῆτι της, φώναξα αὐθόρμητα: "Α! Δεσποινίς, σὰς νόμιζα πολὺ πρὸ ψηλῆ".

Μιὰ δυστυχισμένη γυναίκα, καὶ ἀληθινὰ δυστυχισμένη, κλαίει καὶ δὲν σὰς συγκινεῖ καθόλου — καὶ κάτι χειρότερο: ἕνα ἀσήμαντο χαρακτηριστικὸ πού τὴν παραμορφώνει, σὰς κάνει νὰ γελάτε. Αὐτὸ συμβαίνει γιὰτι ἕνας τόνος πού τὴν χαρακτηρίζει ἔχει παρὰτονα στ' αὐτὴ σας καὶ σὰς ἐνοχλεῖ, γιὰτι μιὰ κίνησι πού συνηθίζει, σὰς δείχνει τὸν πόνο της μὲ τρόπο



Ἡ τελευταία σκηνή ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ντενι Ντυντερό "Ὁ Ἀρχηγὸς τῆς Οἰκογένειας". Ἀκουαρέλα τῆς ἐποχῆς

πρόστυχο κι ἄσχημο, γιατί τὸ πάθος πού ἐκδηλώνεται μὲ τρόπο ὑπερβολικό, σχεδὸν πάντα ὑπόκειται σὲ μορφασμούς πού ἀντιγράφει δουλικά ὁ χωρὶς γοῦστο ἠθοποιός, μὰ πού ἀποφεύγει ὁ μεγάλος ἠθοποιός. Ἔχουμε τὴν ἀπαίτηση νὰ διατηρεῖ ὁ ἄνθρωπος τὴν ἀνθρωπικὴν καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια τοῦ εἶδους του, ἀκόμα κι ὅταν τὰ πάθη του ἀποκορυφώνονται. Ποιὸ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἥρωικῆς αὐτῆς προσπάθειας; Νὰ μᾶς ἀποσπάσει ἀπ' τὸν πόνο καὶ νὰ τὸν μετριάσει. Ἀπαιτοῦμε ἀπ' αὐτὴ τὴ γυναῖκα νὰ πέσει μ' ἀξιοπρέπεια, ἀπαλά, κι ἀπ' τὸν ἥρωα νὰ πεθάνει σὰν ἀρχαῖος μονομάχος, στὴ μέση τῆς ἀρένας, μέσ' τὰ χειροκροτήματα τοῦ ἱππόδρουμου, μὲ χάρη, μ' εὐγένεια. σὲ στάση κομψή κ' ἐκφραστικὴ. Ποιὸς μπορεῖ νὰ ἱκανοποιήσει τὴν ἐπιθυμία μας αὐτὴ; Ἄραγε ὁ ἀθλητὴς πού ὑποτάσσεται στὸν πόνο κι ἀποσυντίθεται ἀπ' τὴν εὐαισθησία; Ἡ ὁ ἀθλητὴς πού σύμφωνα μὲ κάποιο πρότυπο, κυριαρχεῖται κ' ἐφαρμόζει τὰ διδάγματα τῆς γυμναστικῆς ξεψυχώντας; Ὁ ἀρχαῖος μονομάχος, ὅπως ἕνας μεγάλος ἠθοποιός, ἕνας μεγάλος ἠθοποιός, ὅπως κι ὁ ἀρχαῖος μονομάχος, δὲν πεθαίνουν ὅπως πεθαίνει κανεὶς σ' ἕνα κρεβάτι, μὰ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ μᾶς παίξουν ἕναν ἄλλο θάνατο γιὰ νὰ μᾶς ἱκανοποιήσουν κι ὁ λεπτός θεατὴς θὰ νιώσει πὼς ἡ γυμνὴ ἀλήθεια, ἡ δράση ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε λάμψη, θὰ ἴταν φτηνὴ καὶ θὰ βρισκόταν σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ποίηση τοῦ ὑπόλοιπου. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς σ' ἔτι εἶναι γνήσια φυσικό, δὲν ὑπάρχουν στιγμὲς ὑπέροχες, μὰ νομίζω πὼς ἂν κάποιοι εἶναι βέβαιος ὅτι συλλαμβάνει καὶ διατηρεῖ τὴ μεγαλοπρέπειά τους, αὐτὸς εἶν' ἐκεῖνος, πού μὲ τὴ φαντασία ἢ τὴ μεγαλοφυΐα του, τὶς ἔχει προαισθανθεῖ καὶ τὶς ἀποδίδει ψύχραιμα. Ὡστόσο, δὲν ἀρνιέμαι πὼς ὑπάρχει ἕνα εἶδος δόνηση τοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου, ἐπίκτητη ἢ προσποιητὴ, μ' ἂν ρωτήσετε τὴ γνώμη μου, τὴ θεωρῶ τὸ ἴδιο ἐπικίνδυνο μὲ τὴ φυσικὴ εὐαισθησία. Ἀναγκαστικὰ ὀδηγεῖ τὴν ἠθοποιὸ σιγὰ σιγὰ στὴ σχηματοποίηση ἢ στὴ μονοτονία. Εἶναι στοιχεῖο ἀντίθετο πρὸς τὴν ποικιλία τῶν ὑποχρεώσεων τοῦ μεγάλου ἠθοποιοῦ, πού εἶναι ὑποχρεωμένος συχνὰ νὰ τὸ ἀποστέρηθεῖ κι αὐτὴ ἡ ἀυπαράρτηση δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μόνο σ' ἕναν τύπο χαλκέντερο. Γιὰ τὴν εὐκολία καὶ τὴν ἐπιτυχία τῶν σπουδῶν, γιὰ τὴν καθολικότητα τοῦ ταλέντου καὶ τὴν τελειότητα τοῦ παιξίματος, θὰ ἴταν καλύτερο νὰ μὴν εἶχε καθόλου ν' ἀντιμετωπίσει ὁ ἠθοποιός αὐτὴ τὴν ἀκατανόητη ἀπόσπαση ἀπ' τὸν ἑαυτό του, πράγμα πού, περιορίζοντας κάθε ἠθοποιὸ σ' ἕνα μόνον ρόλο, ἢ καταδικάζει τοὺς θιάσους νὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ πολυάριθμοι ἢ ὅλα τὰ ἔργα νὰ παίζονται ἄσχημα, ἐκτός ἂν ἀνατραπῆ ἡ σειρά τῶν πραγμάτων καὶ γίνονται τὰ ἔργα γιὰ τοὺς ἠθοποιούς ἐνῶ αὐτοί, νομίζω, θὰ ἔπρεπε ἀντίθετα νὰ πλάθονται γιὰ τὰ ἔργα.

**Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ :** Ἄν, ὅμως, ἕνα πλῆθος ἀνθρώπων πού κάποια καταστροφὴ τοὺς ἔχει συνάξει στὸ δρόμο, ἀφήσουν νὰ ἐκδηλωθεῖ ἔμφαντα, κ. ὁ καθένας μὲ τὸν τρόπο του, ἢ φυσικὴ τους εὐαισθησία, χωρὶς νὰ τὸ ἔχουν προσχεδιάσει, θὰ δημιουργήσουν ἕνα θαυμάσιο θέαμα, χίλια πρότυπα, πολὺτιμα γιὰ τὴ γλυπτικὴ, τὴ ζωγραφικὴ, τὴ μουσικὴ καὶ τὴν ποίηση.

**Ο ΠΡΩΤΟΣ :** Αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια. Ὅμως, αὐτὸ τὸ θέαμα θὰ μπορούσε νὰ συγκριθεῖ μ' ἕνδειον πού θὰ προέκυπτε ἀπὸ μιὰ καλὰ καταρτισμένη συμφωνία, ἀπ' τὴν ἁρμονία πού ὁ καλλιτέχνης θὰ τοῦ χάριζε ὅταν θὰ τὸ μετέφερε ἀπ' τὸ δρόμο στὴ

σκηνὴ ἢ στὸν πίνακα ζωγραφικῆς; Ἄν ἰσχυρίζεσθε αὐτὸ, θὰ σᾶς ρωτήσω τότε, ποιά εἶναι ἡ μαγεία τῆς τέχνης πού τόσο ἐξυμνεῖτε, ἀφοῦ περιορίζεται στὸ νὰ ἐπαναλαμβάνει χειρότερα αὐτὸ πού ἡ φύση μόνη της κ' ἕνας τυχαῖος συνδυασμὸς εἶχαν κάνει καλύτερα ἀπ' αὐτὴ; Ἀρνιέστε πὼς ἡ φύση μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ ὠραιότερη; Δὲν ἐπαίνεσα ποτε κάποια γυναῖκα λέγοντας πὼς εἶναι ὠραία σὰν Παναγία τοῦ Ραφαήλ; Μπροστὰ σ' ἕνα ὠραῖο τοπίο, δὲν ἀναφωνήσατε πὼς εἶναι σὰν ζωγραφία; Ἐξ ἄλλου, μοῦ μιλάτε γιὰ ἕνα πραγματικὸ γεγονός κ' ἐγὼ σᾶς μιλάω γιὰ μίμηση, μοῦ μιλάτε γιὰ μιὰ στιγμὴ φευγαλέα στὴ φύση, κ' ἐγὼ σᾶς μιλάω γιὰ ἕνα ἔργο τέχνης πού προβάλλεται, ἔχει συνέχεια, ἔχει τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴ διάρκειά του. Πάρτε αὐτοὺς τοὺς ἠθοποιούς καθένα χωριστὰ, δώστε ποικιλία στὴ σκηνή, στὸ δρόμο, ὅπως καὶ στὸ θέατρο καὶ δεῖξτε μου τὰ πρόσωπά σας, διαδοχικά, μεμονωμένα, δυὸ - δυὸ, τρία - τρία, ἀφῆστε τα στὶς ξεχωριστὲς ἀντιδράσεις τους, ἄς γίνουν ἀπόλυτοι κύριοι τῶν πράξεών τους καὶ θὰ δεῖτε τὴν παράξενη κακοφωνία πού θὰ προκύψει ἀπ' αὐτὸ. Γιὰ ν' ἀποφύγετε τοῦτο τὸ μειονέκτημα, τοὺς ὑποχρεώνετε νὰ κάνουν δοκιμὲς ὅλοι μαζί; Πάει ἐξαφανίζεται τότε ἡ φυσικὴ τους εὐαισθησία καὶ τόσο τὸ καλύτερο.

Συμβαίνει μὲ τὸ θέαμα ὅτι καὶ μὲ μιὰ κοινωνία, ὅπου ἐπικρατεῖ τῆ τάξη κι ὅπου καθένας θυσιάζει κάτι ἀπ' τὰ φυσικά του δικαιώματα γιὰ τὸ καλὸ τοῦ συνόλου. Ποιὸς ἔκτιμῆσει καλύτερα τὸ μέτρο αὐτῆς τῆς θυσίας; Ἄραγε ὁ ἐνθουσιώδης; Ἄραγε ὁ φανατικός; Σίγουρα, ὄχι. Στὴν κοινωνία, αὐτὸ θὰ τὸ κάνει ὁ ψύχραιμος ἄνθρωπος, στὸ θέατρο ὁ ἠθοποιός με ἥρεμη σκέψη. Ἡ σκηνὴ τοῦ δρόμου πού ἀναφέρατε εἶναι μπροστὰ στὴ θεατρικὴ σκηνή, σὰν ὀρδὴ ἀγρίων μπροστὰ σὲ συγκέντρωση πολιτισμένων ἀνθρώπων.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, πρέπει νὰ σᾶς μιλήσω γιὰ τὴν ὑπουλὴ ἐπίδραση πού ἔχει ἕνας μέτριος παρτενιέρ σ' ἕναν ἐξαιρετὸ ἠθοποιό. Αὐτὸς συνέλαβε τὰ πράγματα μὲ διαστάσεις μεγάλες. Ὅμως, θὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ κατεβῆ στὸ ἐπίπεδο τοῦ καυμένου τοῦ ἀνθρώπου, πού βρισκεται μαζί του στὴ σκηνή. Δὲν τοῦ χρειάζεται πιά οὐτε μελέτη, οὔτε σωστὴ κρίση, τὸ ἴδιο γίνεται ἐνστικτώδεια στὸν περίπατο ἢ σὲ φιλικὴ συντροφιά, ὅταν αὐτὸς πού μιᾶ χαμηλόφωνα κατεβάζει τὸν τόνο τοῦ συνομιλητῆ του. Ἡ, ἂν προτιμάτε μιὰν ἄλλη συγκρίση, γίνεται ὅτι καὶ στὰ χαρτιά ὅπου γάνετε... ἕνα μέρος τῆς ἐπιδειξιότητάς σας ἂν δὲν μπορεῖτε νὰ βασισθεῖτε στὸ σύντροφό σας. Καὶ κάτι παραπάνω; Ἡ Κλαίρον θὰ σᾶς πεῖ, ὅποτε θελήσετε, πὼς ὁ Λε Καίν, (°) ἀπὸ κακία, τὴν ἔκανε κακὴ, ἢ μέτρια, κατὰ βούληση καὶ πὼς γι' ἀντίποινα, ἐκείνη, πότε - πότε, τὸν ἔφερε σὲ σημεῖο πού νὰ σφυρίζεται. Γεῖ εἶναι λοιπὸν, δυὸ ἠθοποιοὶ πού ὑποστηρίζονται ἀμοιβαῖα; Δυὸ πρόσωπα, πού τὰ πρότυπά τους ἔχουν, μ' ὅλες τὶς ἀπαραίτητες ἀναλογίες, διατηρήσει τὴν ἰσότητα ἢ τὴν ἐξάρτηση πού ἀρμόζει στὶς συνθήκες μέσα στὶς ὁποῖες τὰ τοποθέτησε ὁ ποιητὴς, ἂν δὲν

(9) Γάλλος ἠθοποιός (1728 — 1778). Εἶχε τὴν τύχη νὰ τὸν προσέει ὁ Βολταίρος πού τὸν δόθησε μὲ τὶς συμβουλές του καὶ τὸν ἐνίσχυσε οικονομικά. Ὁ ἴδιος τὸν παρουσιάζει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Κομεντί Φρανσαίς στὴν τραγωδία του «Βρούτος». Ὁ Λε Καίν προσάθεσε νὰ δώσει περισσότερη φυσικότητα στὸ παίξιμο καὶ μεγαλύτερη ἀκρίβεια στὴ σκηνοθεσία. Στὰ 1759 μὲ τὴ γενναία οικονομικὴ ἐνίσχυση τοῦ κόμητα Λωραγκά ἔβγαλε τὰ καθήματα τῶν θεατῶν πού ἔπαιζαν τὴ σκηνή. Ἐγραψε καὶ ἐνδιαφέροντα «Απομνημονεύματα».

έχει γίνει αυτό, • ένας θα είναι υπέρμετρα δυνατός, ή υπέρμετρα αδύνατος και για ν' αποφευχθεί τούτη ή παραφροσύνη, • δυνατός σπάνια θ' άνεβάσει στο ύψος του τόν αδύνατο. Άντίθετα, από άντανάκλιαση, θα κατέβει στη μικρότητά του. Και ξέρετε σε τί αποβλέπουν οι τόσο πολλές δοκιμές; Στην εξασφάλιση Ισορροπίας άνάμεσα στα διάφορα ταλέντα τών ήθοποιών, σε τρόπο που νά προκύπτει απ' αυτά μια γενική δράση ενιαία. Κι όταν ή άλαζονεία ενός άντιδρά σ' αυτή τήν Ισορροπία, τó άποτέλεσμα είναι πάντα σε βάρος τής τελειότητας του συνόλου και σε βάρος τής δικής σας άπόλαυσης γιατί, σπάνια, ή μεγάλη άξία του ενός σας άποζημιώνει για τήν μετριότητα τών άλλων, μετριότητα που αυτός άποκαλύπτει. Είδα μερικές φορές νά τιμωρείται ή προσωπικότητα μεγάλων ήθοποιών όταν τó κοινό διατύπωνε, ήλιθια, τήν άποψη πώς ήταν υπερβολικός, άντι νά νιώσει πώς ó παρτεναίρ του ήταν αδύνατος.

Και τώρα είσθε ποιητής: έχετε ένα έργο, που θέλετε νά παιχτεί και σας άφήνω νά διαλέξετε: ή ήθοποιούς με βαθεία κρίση, ψυχραιμους, ή ήθοποιούς εύαισθητους. Όμως, προτού άποφασίσετε, επιτρέψτε μου νά σας κάνω μια ερώτηση: Σε ποιά ήλικία ó ήθοποιός είναι μεγάλος; Μήπως στην ήλικία που είναι γεμάτος φλόγα, που τó αίμα κοχλάζει στις φλέβες, που τó παραμικρό πλήγμα δημιουργεί βαθεία ψυχική άναταραχή, που τó πνεύμα άνάβει με τήν ελάχιστη σπίθα; Νομίζω όχι. Αύτός που ή φύση έπλασε ήθοποιό, διακρίνεται στην τέχνη του μόνο όταν άποκτήσει μακροχρόνια πείρα, όταν ή όρμη τών παθών έχει πέσει, όταν τó μυαλό είναι ήρεμο κ' ή ψυχή συγkraτιέται. Τó καλύτερο κρασί είναι στυφό και άψύ στο στάδιο τής ζύμωσης; με τή μακροχρόνια παραμονή του στο βαρέλι, γίνεται γλυκόπιτο. Ό Κικέρων, ό Σενέκας κι ό Πλούταρχος άντιπροσωπεύουν για μένα τις τρεις έποχές τού άνθρώπου που συνθέτει: Ό Κικέρων, συχνά, δέν είναι παρά φωτιά από άχυρα, που χαρίζει άπόλαυση στα μάτια μου' ό Σενέκας φωτιά από κλήματα, που τά πληγώνει' ενώ, άν άνακατέψω τή στάχτη τού γέρο - Πλούταρχου θ' άνακαλύψω τά χοντρά κάρβουνα μιας χόβολης, που με ζεσταίνει γλυκά.

Ό Μπαρόν έπαιζε, περασμένα τά έξήντα, τόν κόμητα τού Έσσεξ, τόν Σιφάρη, τόν Βρετανικό και τούς έπαιζε καλά. Ό Γκωσέν, στα πενήντα της, μάγευε, στο "Χρησμού" και στην "Όρφανή".

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Δέν είχε καθόλου τó πρόσωπο που άπαιτούσε ό ρόλος της.

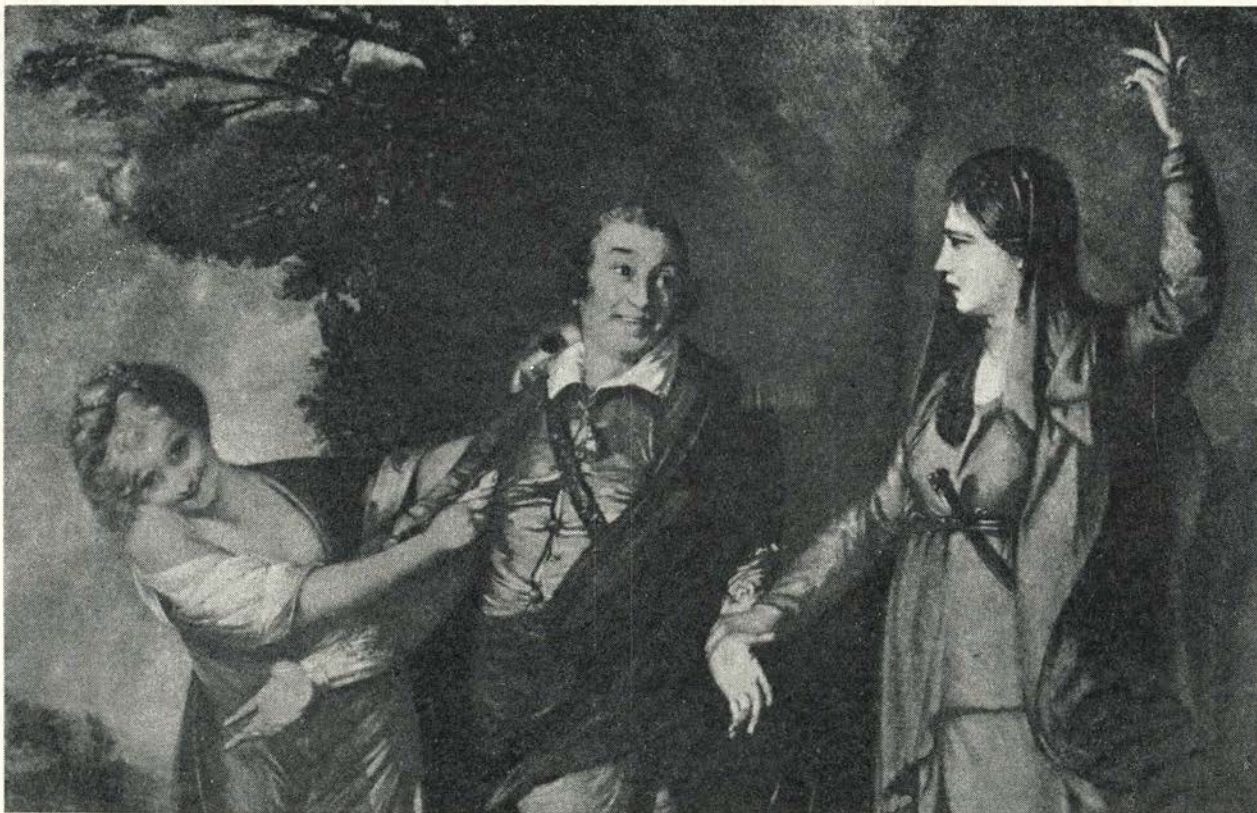
Ο ΠΡΩΤΟΣ: Αυτό είν' άλήθεια κ' είναι ίσως ένα απ' τά άξεπέραστα έμποδια για τήν τελειότητα τού θεάματος. Πρέπει νά 'χει κανείς πολλά χρόνια κινηθεί στη σκηνή κι ό ρόλος άπαιτεί καμιά φορά τήν πρώτη νεότητα. Άν βρέθηκε κάποια ήθοποιός δεκαεπτά χρονώ, ικανή για τó ρόλο τής Μονίμ, τής Διδώς, τής Πουλχερίας, τής Έρμιόνης, θά 'γινε κάποιο θαύμα που δέν θά ξαναδούμε πιά. Όστόσο, ένας γέρος ήθοποιός δέν είναι γελοίος, παρά μόνον όταν οι δυνάμεις του τόν έχουν τέλεια έγκαταλείψει ή άν ή υπεροχή τού παιξίματός του δέν κρύβει τήν άντίθεση άνάμεσα στα γηρατεία του και τó ρόλο του. Στο θέατρο συμβαίνει, τι και στην κοσμική ζωή, όπου μια γυναίκα δέν κατηγορείται για τούς έρωτικούς δεσμούς της, παρά μόνον άν δέν έχει άρκετά χαρίσματα ή άλλες άρετές για νά καλύψει ένα πάθος.

Στήν έποχή μας, ή Κλαιρόν και ή Μολέ, όταν πρωτοεμφανίσθηκαν, έπαιζαν σχεδόν σάν αυτόματα' ύστερα άποδείχθηκαν άληθινές θεατρίνες. Πώς έγινε αυτό; Μήπως ή ψυχή, ή εύαισθησία, ό συναισθηματικός κόσμος παρουσιάσθηκαν όσο προχωρούσε ή ήλικία τους; Όστερα από δεκάχρονη άπουσία, για μια μόνο στιγμή, θέλησε ή Κλαιρόν νά έμφανισθεί πάλι στο θέατρο' άν έπαιζε μέτρια, σημαίνει πώς είχε στο μεταξύ χάσει τήν ψυχή της, τήν εύαισθησία της, τόν συναισθηματικό της κόσμο; Καθόλου' όμως, σίγουρα είχε πάψει νά θυμάται τούς ρόλους της. Έπικαλούμαι τó μέλλον.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Πώς Πιστεύετε νά μάς ξαναγυρίσει;

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ναι, ή θά πεθάνει από πλήξη' γιατί ποιά πράγμα θέλετε νά πάρει τή θέση τής δημόσιας επιδοκιμασίας ή ενός μεγάλου πάθους; Άν ή ήθοποιός αυτή, άν ό τάδε ήθοποιός, άν ή τάδε ήθοποιός ήταν βαθιά έπηρεασμένη απ' τή συγκίνηση, όπως υποτίθεται, πέστε μου άν θά σκεφτόταν νά ρίξει μια ματιά στα θεωρεία, νά στείλει ένα χαμόγελο στα παρασκήνια, νά μιλά στην πλατεία, ή νά πάει στο φουαγιέ νά διακόψει τó υπερβολικό γέλιο κάποιου άλλου για νά τόν ειδοποιήσει πώς είναι ώρα νά 'ρθει για νά μαχαιρωθεί; Όμως, νιώθω μεγάλη επιθυμία νά σας σκιτσάρω μια σκηνή άνάμεσα σε κάποιον ήθοποιό και τή γυναίκα του, που νιώθαν μίσος • ένας για τόν άλλον, σκηνή γεμάτη τρυφερότητα και

Ό ήθοποιός Γκάρικ, άνάμεσα στην Κομωδία και τήν Τραγωδία. Ζωγραφικός πίνακας τού Ρένολτς στο Βρετανικό Μουσείο



πάθος ανάμεσα σε δυο έραστές, σκηνή παιγμένη μπροστά στο κοινό, έτσι όπως θα σ'ας τή δώσω κ' ίσως καλύτερα άκμα, σκηνή όπου δυο ήθοιοι ποτέ δεν ήταν καλύτεροι στους ρόλους τους, σκηνή όπου άποσπάσανε τ'α χειροκροτήματα τής πλατείας και τών θεωρείων, σκηνή που δέκα φορές διακόψανε τ'α χειροκροτήματα και οι γεμάτες θαυμασμό φωνές μας. Πρόκειται για τήν τρίτη σκηνή από τήν τέταρτη πράξη τής κωμωδίας του Μολιέρου "Έρωτικά πείσματα", όπου θριάμβευαν :

Ο ήθοιοις ΕΡΑΣΤΟΣ έρωμένος τής Λυσίλ, ΛΥΣΙΛ, έρωμένη του "Εραστου και γυναίκα του ήθοιοιού.

Ο ΗΘΟΙΟΙΟΣ : "Όχι, όχι, μη φαντασθείτε πως έρχομαι να σ'ας μιλήσω πάλι για τήν αγάπη μου...

Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : (Σε συμβουλεύω, μην τ'ο κάνεις) ... Τελείωσε.

(Τ'ο έλπίζω)

Θέλω να γιαιτρενω και ξερω πόσο ή καρδιά σας ένωσε τή δική μου.

(Πιότερο απ' όσο άξιζεις)

Τέτοιος θυμός ανήμερος για προσβολή φανταστική

(Έσύ, να με προσβάλλεις! Τέτοια τιμή δέ σου τήν κάνω)

μου 'δειξε τήν άδιαφορία σας όσο καλύτερα μπορεί

χρέος μου να σ'ας δείξω πως οι σπαθιές τής καταφρόνιας...

(Τ'ής πιό μεγάλης καταφρόνιας)

... πληρώνουν περισσότερο καρδιές ευγενικές.

(Ναι, τις ευγενικές)

Όμολογώ, τ'α μάτια μου βλέπανε στα δικά σας

όμορφές που σ' όλα τ' άλλα δεν είχανε βρει.

(Κι όχι βέβαια γιατί δεν είδες πολλά)

Κ' έτσι όπως ήμουν μαγεμένος,

από βασιλικά αξιώματα θα προτιμούσα τ'α δεσμά μου.

(Και τ'α έκμεταλλεθής καλύτερα)

Όλακωρη ή ζωή μου είσατε σεις...

(Αυτό είν' ύποκρισία, κ' έλεγεσ φέμματα)

... κι όμολογώ,

πως μ' όλα αυτά, έστω κ' έξουτελισμένος

θα ύποφέρω άκόμη, αν χωριστούμε.

(Αυτό θ'αν δυσάρεστο)

Φοβάμαι, πως όσο κι' αν προσπαθήσω

απ' τή πληγή έτούτη θε να ματώνει ή καρδιά μου...

(Καθόλου μη φοβάσαι, ή γάγγραινα έχει προχωρήσει)

... κι άφου γλυτώσω απ' τ'ο ζυγό που ήταν ή ζωή μου

θα πρέπει ποτέ πιό αγάπη να μη νιώσω.

(Θά βρεις τόν τρόπο να τ'α καταφέρεις)

Δεν έχει σημασία κι άφου τ'ο μίσος

διώχνει τόσες φορές καρδιά που ή αγάπη σ'α προσφέρει

για τελευταία πιό φορά σ'ας έναχλω

μ' αίσθήματα που κρίθηκαν άνάξια.

Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Κύριε, θα μπορούσατε χάρη μεγάλη να μου

κάνετε κι από τήν τελευταία αυτή δοκιμασία να μ' απαλλάξετε.

(Ο ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Καρδούλα μου, είσ' αυθάδης και θά τ'ο μετανιώσεις).

Ο ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Πολύ καλά, πολύ καλά! Θά γίνει αυτό που

χωρίζουμε, για πάντα πιό χωρίζουμε. Άφου τ'ο θέλετε, άς

αν κάποτε πάλι θελήσω να μιλήσω.

Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Τόσο τ'ο καλύτερο, χάρη θε να μου κάνετε.

Ο ΗΘΟΙΟΙΟΣ : "Όχι, μη φοβάστε..."

(Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Δέ σ'ε φοβάμαι)

... τ'ο λόγο μου θά τόν κρατήσω

αν είχ' αδύνατη καρδιά

τόσο που τήν μορφή σας να μη μπορώ να σβήσω

πιστέψτε πως δέ θά 'χατε ποτέ τήν εδνυχία...

(Θέλει να πεις τήν άτυχία)

... να ξαναρθώ κοντά σας.

Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Θά 'τανε μάταιο.

(Ο ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Είσαι, κυρά μου, μιá ψωροπερήφανη και

θά σ'ε μάθω να μιλάς)

Ο ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Θά 'δινα χίλιες μαχαιριές στον έαντό μου...

(Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Θεός φυλάξοι!)

... αν έκανα ποτέ μου τή μεγάλη προστυχία

(Γιατί όχι κι αυτήν, μετά από τόσες άλλες)

να επιχειρήσω να σ'ας δώ, ύστερα από τόν τρόπο σας.

Η ΗΘΟΙΟΙΟΣ : Σύμφωνοι 'ς μην ξαναμιλήσουμε γι' αυτό.

Κ' έτσι συνέχισαν. Ύστερα απ' τή διπλή τούτη σκηνή, τή μιá τών έραστών, τήν άλλη τών συζύγων, όταν ο Έραστος συνόδευε τήν έρωμένη του Λυσίλ στα παρασκήνια τής έσφιγγε τ'ο χέρι σ'α να 'θελε να τής τ'ο ξεριζώσει και στίς φωνές τής άπαντούσε με τ'α πιό πικρά κ' ύβριστικά λόγια.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Αν είχα άκούσει έγκαιρα τούτες τις δυο σκηνές, νομίζω πως ποτέ πιό στη ζωή μου δεν θά πατούσα τ'ο πόδι μου στο θέατρο.

● ΠΡΩΤΟΣ : "Αν ίσχυρίζεσθε πως αυτός ο ήθοιοιός κι αυτή ή ήθοιοιός ένιωθαν κάτι, θά σ'ας ρωτήσω, αυτό συνέβαινε στη σκηνή τών έραστών ή στη σκηνή τών συζύγων, ή και στίς δυό; "Όμως, άκούστε τήν άκόλουθη σκηνή ανάμεσα στην ίδια ήθοιοιό κ' έναν άλλο ήθοιοιό, τόν έραστή τής.

Ένω μιλά ο έραστής, ή ήθοιοιός λέει για τόν άντρα τής : "Είν' ένας τιποτένιος, με είπε... δεν θά τολμούσα να τ'ο έπαναλάβω".

Ένω αυτή άπαντ'α, ο έραστής τής τής λέει : "Μήπως δεν είσαι συνθησιμένη;"; ...

Κ' έτσι από στροφή σε στροφή συνέχισαν : "Δεν θά φάμε μαζί άπόψε ; — Θά τ'ο 'θελα πολύ, μιá π'α να ξεφύγω ; — Αυτό είναι δουλειά δική σου. — Κι αν τ'ο μάθει ; — Τίποτε δέ θά αλλάξει κ' έμεις θ' απολαύσουμε μιá γλυκειά βραδιά. — Ποιους θά 'χουμε ; — Όποιους θέλεις. — Μά πρώτα - πρώτα τόν ίππότη, που είναι από καλή γενιά. — Σχετικά με τόν ίππότη, ξερίστε πως μόνο από μένα εξαρτάται να ζηλεύω έξέ αίτίας του ; — Και, πως από μένα εξαρτάται να 'χεις δικιο ; "

Έτσι, τ'α ευαίσθητα αυτά πλάσματα σ'ας παρουσιάζονται στην ύψηλη σκηνή που άκούσατε, ένδω βρισκόνταν στην πραγματικότητα, στην ταπεινή σκηνή που δεν άκούσατε. Και σεις άναφωνήσατε : "Πρέπει να όμολογήσουμε πως ή γυναίκα αυτή είναι γοητευτική ήθοιοιός. Καμμιá δεν ξέρε ν' άκουει όπως αυτή, παίξει με μιá έξυπνάδα, μιá χάρη, ένα ένδιαφέρον, μιá λεπτότητα, μιá ευαίσθησία άσυνήθιστη...". Κ' ένω γελούσα με τις εκρήξεις του θαυμασμού σας. Όστόσο, ή ήθοιοιός αυτή άπατά τόν άντρα τής μ' έναν άλλο ήθοιοιό, αυτόν τόν ήθοιοιό με τόν ίππότη και τόν ίππότη μ' έναν τρίτο ήθοιοιό, που ο ίππότης συλλαμβάνει στην άγκαλιά τής. Κ' εκείνος σχεδιάζει μιá φοβερή εκδίκηση. Θά καθήσει στον έξώστη, στην πιό κοντινή προς τή σκηνή θέση. (Άκόμα τότε, ο κόμης ντ'ε Λωραγκαι δεν είχε απαλλάξει τ'ο Θέατρο μας απ' αυτές τις θέσεις). Είχε σχεδιάσει να προκαλέσει σύγχυση στην άπιστη από κεί, με τήν παρουσία του και τ'α περιφρονητικά του βλέμματα, να τήν ταραξει και να τήν εκθέσει στίς άποδοκιμασίες τής πλατείας. Τ'ο έργο άρχίζει, ή άπιστη παρουσιάζεται, βλέπει τόν ίππότη και χωρίς να κλονιστεί τ'ο παίξιμό τής, τού λέει χαμογελώντας : "Ελα ! κακέ, κατσούφη, που θυμώνεις με τ'ο τίποτα ! " Ο ίππότης χαμογελά με τή σειρά του. Εκείνη συνεχίζει : "Θά 'ρθείς άπόψε ;". Αυτός σωπαίνει. Εκείνη προσθέτει : "Άς τελειώσω αυτό τ' ανούσιο καυγάδι και στείλε τ' άμάξι σου...". Και ξεέρετε σε ποιá σκηνή είχαν παρεμβληθεί όλα τούτα ; Σε μιá απ' τις πιό συγκινητικές τού "Η όδός" όπου ή ήθοιοιός αυτή θρηνώσει και μ'ας έκανε να χίνουμε μαύρα δάκρυα. Αυτό σ'ας φέρνει σε άμνηχανία κι όμως είναι ή άληθινή πραγματικότητα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Είμαι ν' άηδιάζω τ'ο Θέατρο.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Και για ποιό λόγο; "Αν αυτοί οι άνθρωποι δεν ήταν ικανοί για τέτοια έπίδεια τεχνάσματα δέ θά 'πρεπε να πηγαίνετε στο θέατρο. Αυτό που θά σ'ας διηγηθώ, τ'ο είδα με τ'α μάτια μου.

Ο Γκάρικ περνάει τ'ο κεφάλι του ανάμεσα απ' τ'α δυο φύλλα μι'ας πόρτας και, στο διάστημα τεσσάρων ή πέντε δευτερολέπτων, τ'ο πρόσωπό του περνάει διαδοχικά απ' τήν τρελλή στή μετρημένη χαρά, απ' αυτή τή χαρά στην ήρεμία, απ' τήν ήρεμία στην έκπληξη, απ' τήν έκπληξη στη θλίψη, απ' τή θλίψη στη συντριβή, απ' τή συντριβή στον τρόμο, απ' τόν τρόμο στη φρίκη, απ' τή φρίκη στην άπελπισία και ξαναβαίνει απ' τ'ο τελευταίο αυτό σκαλοπάτι, εκεί απ' όπου είχε κατέβει. Μπόρεσε μήπως ή ψυχή του να νιώσει όλα αυτά τ'α αισθήματα και να εκτελέσει, προσαρμόζοντας και τήν έκφραση τού προσώπου του, όλο αυτό τ'ο είδος κλίμακας; Δεν τ'ο πιστεύω ούτε για μιá στιγμή, ούτε και σεις. "Αν ζητούσατε απ' αυτόν τ'ο διάστημα άνθρωπο, που για χάρη του και μόνο άξίζει να ταξιδέψει κανείς, στην Άγγλία όσο και για τ'α έρείπια τής Ρώμης άξίζει κανείς να πάει στην Ίταλία, αν ζητούσατε,

λέω, απ' αυτόν τη σκηνή του "Μικρού Ζαχαροπλάστη", σ'ας την έπαιζε, αν του ζητούσατε μι'α σκηνή του "Αμλετ", σ'ας την έπαιζε, τ'ο ίδιο έτοιμος ν'α κλάψει, γιατί του πέσανε τ'α ζαχαρωτά του, η ν' ακολουθήσει στ'όν άερα την πορεία του μαχαίριου. Γελάμε άραγε η κλαίμε κατά βούληση; Κάνουμε τ'ο σχετικό μορφασμό πολύ η λίγο πειστικά, με τρόπο π'ου ν'α ξεγελάει λιγότερο η περισσότερο, ανάλογα με τ'ο αν είμαστε η όχι Γκάρικ. Κοροϊδεύω καμμιά φορά και μάλιστα μ' άρκετη έπιτυχία, γιά ν'α επιβληθώ ακόμα και στους πι'ο έξυπνους ανθρώπους. Όταν είμαι άπαρηγόρητος γιά τ'όν εικονικό θάνατο τ'ης άδελφ'ης μου, στή σκηνή με τ'όν νορμανδό δικηγόρο, όταν στή σκηνή με τ'όν άρχιεπιστολέα του ναυτικού κατηγορώ τ'όν έαυτό μου έπειδή έκανα ένα παιδι με τ'η γυναίκα ενός πλοίαρχου, δίνω τ'ην έντύπωση π'ως νιώθω π'όνο η ντροπή' όμως, είμαι θλιμμένος; Ντρέπομαι; Όχι, βέβαια, περισσότερο στή μικρή μου κωμωδία, απ' όσο στήν κοινωνία, όπου έπαιζα τ'ους δυ'ο αυτούς ρόλους π'ριν τ'ους βάλω σ' ένα θεατρικό έργο. Τί είναι, λοιπόν, ό μεγάλος ήθοποιός; Ένας μεγάλος πλάνος, τραγικός η κωμικός, π'ου τ'α λόγια του έχει υπαγορευσει ό ποιητής.

Ό Σενταιίν<sup>(10)</sup> παρουσιάζει τ'ο έργο "Φιλόσοφος χωρίς ν'α τ'ο ξέρει". Ένδιαφερόμουν πι'ο πολύ απ' τ'όν ίδιον γιά τ'ην έπιτυχία του. Δέν έχω τ'ο έλαττώμα ν'α ζηλεύω τ'ο ταλέντο άλλων, είναι άρκετά τ'α έλαττώματά μου και χωρίς αυτό. Έπικαλοῦμαι, άλλωστε, τ'η μαρτυρία τ'ων συναδέλφων μου λογοτεχνών, π'ου μου 'καναν τ'ην τιμή, ν'α με συμβουλευθ'ουν στή δουλειά τους και τ'ους ρωτώ αν δέν έκανα, ή,τι έξαρτιόταν απ'ό μένα, γιά ν'α ανταποκριθ'ω επάξια σ'τ'ο δείγμα τ'ούτο τ'ης εκτίμησ'ης τους. Ό "Φιλόσοφος χωρίς ν'α τ'ο ξέρει" παραπαίει στήν πρώτη, στή δεύτερη παράσταση, κι αυτό με κάνει ν'α λυπάμαι' στήν τρίτη, αποθεώνεται, κ' εγώ πετάω από χαρά. Τ'ην έπομένη, πηδάω σ'ε μι'αν άμαξα και τρέχω στ'όν Σενταιίν' ζ'ταν χειμώνας, έκανε κ'ρ'ο πολύ δυνατ'ό τρέχω παντ'ού όπου υπάρχει έλπίδα ν'α τ'όν βρω. Μαθαίνω π'ως είναι σ'τ'ο προάστιο Σαιντ Άντουάν, και πάω. Τ'όν πλησιάζω, ρίχνομαι σ'τ'ο λαϊμό του και τ'όν άγκαλιάζω' η φωνή μου χάνεται και δάκρυα τρέχουν σ'τ'α μάγουλά μου. Ν'α ό ευαίσθητος και μέτριος άνθρωπος. Ό Σενταιίν άκίνητος και ψυχρός, με κοιτάζει και μου λέει: "Α! Κύριε Ντιντερό, τί ώραίος π'ου είσθε!". Ν'α ό παρατηρητής και μεγαλοφυής.

Τ'ο γεγονός αυτό τ'ο διηγήθηκα μι'α μέρα σ'τ'ο τραπέζι, σ'τ'ο σπίτι ενός ανθρώπου, π'ου τ'α μεγάλα του χαρίσματα τ'όν προόριζαν ν'α καταλάβει τ'ην ύψηλότερη θέση στ'όν Κρατικό μηχανισμό, σ'τ'ο σπίτι του Κυρίου Νεκέρ. Ήταν εκεί άρκετοί άνθρωποι τ'ων γραμμάτων κι ανάμεσα σ' αυτούς ό Μαρμοντέλ<sup>(11)</sup> π'ου άγαπώ και π'ου τ'οῦ είμαι άγαπητός. Κι αυτός άκριβώς μου λέει ειρωνικά: "Θ'α διαπιστώσετε, λοιπόν, π'ως όταν ό Βολταίρος νιώθει μεγάλη λύπη ακούγοντας άπλω'ς μια συγκινητική ιστορία, ένθ' ό Σενταιίν διατηρεί τ'ην ψυχραιμία του, βλέποντας ένα φίλο του ν'α ξεσπ'α σ'ε κλάματα, ό κοινός άνθρωπος είν' ό Βολταίρος και μεγαλοφυία ό Σενταιίν". Τούτη η παρατήρηση π'ου μου άπευθύνει, με κάνει ν'α τ'α χάνω και με υποχρεώνει ν'α σωπάσω, γιατί ό ευαίσθητος άνθρωπος όπως εγώ, έπηρεάζεται άπ'λυτα απ' τις παρατηρήσεις π'ου τ'ο κάνουν, τ'α χάνει και συνέχεται μόνο όταν κατακυλήσει σ'τ'ο τελευταί'ο σκαλοπάτι. Κάποιος άλλος, ψυχραιμος και κύριος τ'ου έαυτ'ού του, θ' άπαντούσε στ'όν Μαρμοντέλ: "Ό συλλογισμός σας θ'α 'στεκε καλύτερα σ' άλλο στόμα απ' τ'ο δικό σας, γιατί δέν είσατε πι'ο ευαίσθητος απ' τ'όν Σενταιίν και γιατί κάνετε κ' έσεις πολύ ώραία πράγματα, κι ακολουθώντας τ'ην ίδια μ' αυτόν σταδιοδρομία θ'α μπορούσατε ν' αφήσετε σ'τ'ο διπλανό σας τ'η φροντίδα ν'α εκτιμήσει άμερόληπτα τ'ην αξία του. Μ'α χωρίς ν'α έχω τ'ην πρόθεση ν'α εκφράσω τ'ην προτίμησή μου γιά τ'ο Σενταιίν, σ'ε σύγκριση με τ'ο Βολταίρο, η γιά τ'ο Βολταίρο σ'ε σύγκριση με τ'όν Σενταιίν, θ'α μπορούσατε ν'α μου πείτε: τί θ'α 'βγαίει απ' τ'ο μυαλό τ'ου συγγραφέα τ'ου "Φιλόσοφος χωρίς ν'α τ'ο ξέρει", τ'ου "Λιποτάκτης" και τ'ου "Σώθηκε τ'ο Παρίσι" αν αντί ν'α περάσει τριανταπέντε χρόνια τ'ης ζωής του πλάθοντας τ'ο γύψο και σμιλεύοντας τ'ην πέτρα, είχε χρησιμοποιήσει όλο τ'ούτο τ'όν καιρό, όπως ό Βολταίρος, σ'ε κ' εγώ, γιά ν'α διαβάσει και ν'α κρίνει τ'όν Όμηρο, τ'όν Βιρ-



Η Ντυκλό στήν "Αριάδη". Γκραβούρα τ'ου 1714

γίλιο, τ'όν Τάσο, τ'όν Κικέρωνα, τ'όν Δημοσθένη και τ'όν Τάκιτο; Τ'όν βλέπω σαν άπόγονο τ'ου Σαίξπηρ, αυτό τ'ου Σαίξπηρ π'ου δέν θ'α τ'όν συγκρίνω ούτε με τ'όν Απόλλωνα τ'ου Μπελβεντέρε, ούτε με τ'όν Μονομάχο, ούτε με τ'όν Αντίνοο, ούτε με τ'όν Ηρακλή τ'ου Γλύκωνα, μ'α με τ'όν Άγιο Χριστόφορο τ'ης Παναγίας τ'ων Παρισίων, άμορφο κολοσσό, χονδρικά σκαλισμένο, μ'α π'ου ανάμεσα απ' τ'α πόδια του περνούμε χωρίς τ'ο μέτωπό μας ν' άγγίζει τ' άχαιμά του".

Μ'α ν'α ένα άλλο έπεισόδιο, όπου θ'α σ'ας παρουσιάσω ένα πρόσωπο, π'ου σ'ε μι'α στιγμή γίνεται, χάρη στήν ευαισθησία του, άδέξιο και κουτό και τ'ην έπόμενη στιγμή ύπεροχο, χάρη στή ψυχραιμία του.

Κάποιος φιλόλογος, δέν λέω τ'ο όνομά του, είχε πέσει σ'ε φοβερή φτώχεια. Είχε, όμως, έναν άδελφό, θεολόγο και πλούσιο. Ρώτησα τ'ο φτωχό γιατί δέν τ'όν βοηθούσε ό άδελφός του. Γιατί, μου άπάντησε, δέν έχω φερθεί καλά άπέναντί του. Πήρα τ'ην άδεια του ν'α πάω ν'α δω τ'όν κύριο θεολόγο. Πηγαίνω. Μ'ε αναγγέλω, μπαίνω. Λέω σ'τ'ο θεολόγο π'ως πρόκειται ν'α τ'οῦ μιλήσω γιά τ'όν άδελφό του, μ'ου προσφέρει κάθισμα και μ'ου παρατηρεί π'ως ένας φρόνιμος άνθρωπος πρέπει ν'α ξέρει αυτό π'ου άναλαμβάνει ν'α υποστηρίξει, ύστερα, μου λέει έντονα: "Γνωρίζετε τ'όν άδελφό μου; — Νομίζω. — Έχετε μάθει π'ως μ'ου φέρθηκε; — Τ'ο νομίζω. — Τ'ο νομίζετε; — Ξέρετε λοιπόν;...". Και ό θεολόγος μ'ου άραδιάζει, με γρηγοράδα και πάθος καταπληκτικό, μι'α σειρά πράξεις πι'ο σκληρές, πι'ο αισχρές η μι'α απ' τ'ην άλλη. Τ'α χάνω, νιώθω άμχανία και συντριβή' δέν έχω πι'α τ'ο θάρρος ν'α υπερασπίσω ένα τόσο άπαισιο τέρας σαν αυτό π'ου μ'ου παρουσίασε. Εύτυχώς π'ου ό θεολόγος με τ'όν φίλυρο φιλιπικό του, μ' άφησε χρόνο ν'α συνέλθω. Σιγά - σιγά, ό ευαίσθητος άνθρωπος υποχώρησε κι άφησε τ'η θέση του στ'όν εύγλωττο άνθρωπο, γιατί τολμώ ν'α π'ω π'ως στήν περίπτωση αυτή έγίνα εύγλωττος. "Κύριε, λέω ψυχρά σ'τ'ο θεολόγο, ό άδελφός σας έκανε κάτι χειρότερο και είσθε άξέπαινος π'ου άποσιωπήσατε τ'ο φοβερότερο έγκλημά του. — Τίποτε δέν άποσιώπησα. — Θ'α μπορούσατε ν'α προσέχετε σ' όλα όσα μ'ου είπατε, π'ως μι'α νύχτα, τ'ην ώρα π'ου βγαίνατε απ' τ'ο σπίτι σας γιά ν'α πάτε στ'όν ύρθερο, σ'ας έπιασε απ' τ'ο λαϊμό και βγάζοντας ένα μαχαίρι π'ου είχε κ'ρ'ψει κά- τ'ο από τ'α ρούχα του, λίγο έλειψε ν'α σ'ας τ'ο χώσει σ'τ'ο στήθος. — Είναι ικανός ν'α τ'ο κάνει, μ'α, αν δέν τ'όν καταγγόρησα γι' αυτό, είναι γιατί αυτό δέν είν' άλήθεια...". Κ' εγώ

(10) Θεατρικός συγγραφέας (1719 — 1797). Τ'α έργα του παίχτηκαν στήν Κομεντί Φρανσαίξ και στήν Όπερά Κωμική. Με τ'ο έργο του «Φιλόσοφος χωρίς ν'α τ'ο ξέρει» δημιούργησε τ'όν τύπο τ'ου άστικού δράματος. Στά 1786 έγινε μέλος τ'ης Γαλλικής Ακαδημίας.

(11) Γάλλος συγγραφέας, φίλος τ'ου Βολταίρου και συνεργάτης τ'ης Έγκυκλοπαίδειας. Οι τραγωδίες του «Διονύσιος ό τύραννος» και «Άριστομένης» είχαν μεγάλη έπιτυχία.

τότε, σηκώθηκα ξαφνικά και καρφώνοντας τὸ βλέμμα μου ἐπίμονα κι αὐστηρὰ στὸ θεολόγο, φώναξα δυνατὰ μ' ὅλη τὴν ὀρμή και τὴν ἔμφραση τῆς ἀγανάκτησης: "Κι ἂν αὐτὸ γίνεαι στ' ἀλήθεια, μήπως δὲν θὰ ἔπρεπε και πάλι νὰ δώσετε ψωμί στὸν ἀδελφό σας;

Ὁ θεολόγος συντριμμένος, ἐξουθενωμένος, χαμένος, βουβαί-  
νεται, βηματίζει, ξανδράχεται κοντὰ μου και μοῦ παραχωρεῖ  
ἓνα ἐτήσιο βόθημα γιὰ τὸν ἀδελφό του.

"Ἀραγε, τὴ στιγμή που χάνετε τὸ φίλο σας ἢ τὴν ἀγαπημένη  
σας, θὰ συνθέσετε ἓνα ποίημα γιὰ τὸν θάνατό τους; "Ὀχι.  
Ἄλλοιμονο σ' ὅποιον θελήσει ν' ἀξιοποιήσει τότε τὸ ταλέντο  
του! Μόνο ὅταν ὁ μεγάλος πόνος περάσει, ὅταν ἀτονήσει ἡ  
μεγάλη εὐαισθησία, ὅταν βρεθοῦμε μακριὰ ἀπ' τὴν καταστρο-  
φή, ἢ ψυχὴ ἤρεμει, θυμόμαστε τὴ χαμένη εὐτυχία, εἴμαστε  
ἱκανοὶ ν' ἀναμετρήσουμε αὐτὸ πού χάσαμε, νὰ σμίξει ἡ μνήμη  
μὲ τὴν φαντασία, ἢ μιὰ γιὰ νὰ χαράξει, ἢ ἄλλη γιὰ νὰ υπερβάλ-  
λει τὴ γλύκα μιᾶς ἐποχῆς πού πέρασε" τότε εἴμαστε κύριοι  
τοῦ ἑαυτοῦ μας και μιλάμε σωστά. Λέμε πὼς κλαῖμε, ὅμως  
δὲν κλαῖμε ὅταν πασχίζουμε ν' ἀποδώσουμε ἓνα ἔντονο ἐπί-  
θετο πού μᾶς δημιουργεῖ μιὰ δυσκολία: λέμε πὼς κλαῖμε,  
ὅμως δὲν κλαῖμε, ὅταν ἐπιδιώκουμε νὰ κάνουμε τὸ στίχο  
μας ἀρμονικὸ ἂν κυλοῦν τὰ δάκρυα, ἢ πέννα πέφτει ἀπὸ τὸ  
χέρι, παραδινόμαστε στὰ συναισθήματά μας και παύουμε νὰ  
συνθέτουμε.

Μὰ και μὲ τις ἔντονες ἀπολαύσεις συμβαίνει ὅτι και μὲ τὴ  
μεγάλῃ θλίψῃ: Εἶναι βουβός. Ἐνας φίλος, εὐαίσθητος και τρυ-  
φερός, ξαναβλέπει φίλο του, πού γιὰ πολὺν καιρὸ εἶχε χάσει·  
ξαναπαρουσιάζεται σὲ μιὰ στιγμή ἀναπάντεχη κι ἀμέσως ἡ  
καρδιά τοῦ πρώτου συγκινεῖται: τρέχει, τὸν φιλάει, θέλει  
νὰ μιλήσει· δὲν τὰ καταφέρει, ψελίζει συγκεκομμένες λέξεις,  
δὲν ξέρει τί λέει, δὲν ἀκούει τίποτε ἀπ' ὅσα τοῦ λένε σὲ ἀπάν-  
τησῃ· ἂν μπορούσε νὰ ξέροι πὼς τὸ παραλήρημά του δὲν τὸ  
συμμερίζεται κι ὁ φίλος του ὅσο θὰ πικραίνονταν! Μπορεῖ-  
τε νὰ κρίνετε μὲ βάση τὴν ἀλήθεια αὐτῆς τῆς εἰκόνας, πόση  
προσποίηση ὑπάρχει στίς θεατρικὲς συναντήσεις, ὅπου δυὸ  
φίλοι ἔχουνε τόσο πνεῦμα και εἶναι τόσο πολὺ κύριοι τοῦ  
ἑαυτοῦ τους. Καὶ τί δὲ θὰ μπορούσα νὰ σᾶς πῶ γι' αὐτούς  
τοὺς ἀνούσιους και φλύαρους καυγάδες, ὅπου ὁ καθένας θέλει  
νὰ ἐξοντώσει τὸν ἄλλον, ἢ μάλλον νὰ ἐπιζήσει αὐτὸς ἀν αὐτὸ  
τὸ ζήτημα, ὄντας ἀνεξάντλητο, δὲν μᾶς ἀπομάκρυνε ἀπ' τὸ  
θέμα μας; "Ὅσα εἶπα, γύρω ἀπ' αὐτὸ ἐν' ἀρκεία γιὰ τοὺς  
ἄνθρωπους πού ἔχουν πλατεία και σωστὴ αἰσθησῃ" ὅτι θὰ  
πρόσθετα, δὲν θὰ μάθαινε τίποτε στοὺς ἄλλους. Μὰ ποῖος θὰ  
καλύψει αὐτὲς τις τόσο συνηθισμένες στὸ θέατρο ἀνοησίες;  
Ὁ ἡθοποιός, και ποῖος ἡθοποιός;

Σὲ χίλιες περιπτώσεις ἐναντι μιᾶς, ἢ εὐαισθησία εἶναι τὸ ἴδιο  
ἐπιζήτημα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ ὅπως και στὴ σκηνή. Νὰ δυὸ  
ἔρωτευμένοι· κι ὁ ἓνας κι ὁ ἄλλος πρέπει νὰ κάνουν ἐρωτικὴ  
ἐξομολόγησῃ. Ποῖός ἀπ' τοὺς δυὸ θὰ τὰ καταφέρει καλύτε-  
ρα; "Ὀχι φυσικά ἐγώ. Θυμᾶμαι πὼς μόνο τρέμοντας μπορούσα  
νὰ πλησιάσω τὸ ἀγαπημένο μου πρόσωπο" ἢ καρδιά μου γτυ-  
πούσε, οἱ ἰδέες μου μπερδεύονταν, ἢ φωνὴ μου ἔτρεμε ἀπὸ  
συγκίνηση, κακοποιοῦσα ὅσα ἔλεγα· ἀπαντοῦσα "ὄχι" ὅταν  
ἔπρεπε ν' ἀπαντῶ "ναί" ἔκανα ἓνα σωρὸ ἀδελιότητες,  
ἤμιον γελοῖος ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια. Ἐνῶ, μπροστὰ  
στὰ μάτια μου, ἓνας ἀντιζήλος μου, εὐθύμος, εὐχάριστος κ'  
ἐλαφρός, κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του, χρησιμοποιοῦντας εὐστοχα  
τὰ προτερήματά του, μὴ χάνοντας εὐκαιρία νὰ ἐπαινέσει, και  
νὰ ἐπαινέσει μὲ λεπτότητα, γινόταν εὐχάριστος και διασκε-  
δαστικός, ἦταν εὐτυχημένος. Παρακαλοῦσε νὰ τὸ δώσουν  
τὸ χέρι και κατόρθωνε νὰ τὸ πετύχει, τὸ ἔπιανε καμιά  
φορὰ χωρὶς νὰ τὸ ζητήσῃ πρὶν, τὸ φιλοῦσε και τὸ ξαναφι-  
λοῦσε κ' ἐγώ, ἀποτραβηγμένος σὲ μιὰ γωνιά ἀποστρέφον-  
τας τὰ βλέμματά μου ἀπὸ ἓνα θέαμα πού μ' ἐξόργιζε, πνί-  
γοντας τοὺς ἀναστεναγμούς μου, κάνοντας ἀπ' τὸ σφίξιμο  
νὰ τρίζον τὰ δάχτυλά μου, νιώθοντας βαθεῖα μελαγχολία,  
πλημμυρισμένος ἀπὸ κρῦο ἰδρώτα, δὲν μπορούσα ὅυτε νὰ δεί-  
ξω, ὅυτε νὰ κρῦψω τὴ λύπη μου. Λένε πὼς ὁ ἔρωτας, πού  
παίρνει τὰ μυαλὰ ὅσων ἔχουν, δίνει μυαλὸ σ' ὅσους δὲν ἔχουν·  
δηλαδή, μ' ἄλλα λόγια, πὼς κάνει τοὺς μὲν εὐαίσθητους και  
κουτούς, τοὺς δὲ ψύχραμους και ἐνεργητικούς. Ὁ εὐαίσθη-  
τος ἄνθρωπος ὑποτάσσεται στίς παρορμήσεις τῆς φύσης και  
ἀποδίδει σωστά μόνο τὴν κραυγὴ τῆς καρδιάς του. Τὴ στιγμή  
πού μετριάξει ἢ δυναμώνει τούτῃ τὴν κραυγὴ, δὲν εἶναι πιά  
αὐτός, ἐν' ἓνας ἡθοποιός πού παίζει.

Ὁ μεγάλος ἡθοποιός παρατηρεῖ τὰ φαινόμενα ὁ εὐαίσθητος  
ἄνθρωπος τοῦ χρησιμεύει γιὰ πρότυπο, τὸν μελετᾷ και βρί-

σκει μὲ τὸ στοχασμὸ του τί πρέπει νὰ προσθέσει ἢ νὰ περι-  
κόψει πρὸς τὸ καλύτερο. Κ' ὕστερα, πάλι, παρατηρεῖ τὰ γε-  
γονότα ἀφοῦ βρεῖ τις αἰτίες.

Στὴν πρώτη παράστασῃ τοῦ ἔργου "Ἰνὲς ντὲ Κάστρο", στὸ  
σημεῖο ὅπου ἐμφανίζονται τὰ παιδιά, ἢ πλατεία ἀρχίζει νὰ  
γελᾷ ἢ Ντυκλὸ (12) πού ἔπαιζε τὴν Ἰνὲς, γυρίζει και λέει ἀγα-  
νακτιομένη στὴν πλατεία: "Γέλασε, λοιπόν, χαζὴ πλατεία,  
στὸ πῶ ὠραῖο μέρος τοῦ ἔργου". Ἡ πλατεία τὴν ἄκουσε,  
συγκρατήθηκε· ἢ ἡθοποιός συνέχισε τὸ ρόλο τῆς και τὰ δά-  
κρυά τῆς και τὰ δάκρυα τοῦ θεατῆ κύλησαν. Πῶς, λοιπόν!  
Ἐτσι περνάει κανεὶς και ξαναπερνάει ἀπὸ ἓνα βαθὺ αἰσθημα  
σ' ἓνα ἄλλο βαθὺ αἰσθημα, ἀπὸ τὸν πόνο στὴν ἀγανάκτηση, ἀπὸ  
τὴν ἀγανάκτηση στὸν πόνο; Δὲν τὸ φαντάζομαι ὅμως καταλα-  
βαίνω πολὺ καλά πὼς ἢ ἀγανάκτηση τῆς Ντυκλὸ ἦταν πραγμα-  
τικὴ κι ὁ πόνος τῆς προσποιητός.

Ὁ Κινὸ Ντυφρὲν παίζει τὸ ρόλο τοῦ Σεβῆρου στὸν "Πο-  
λύευκο" τοῦ Κορνέιγ. Ἦταν σταλμένος ἀπ' τὸν αὐτοκρά-  
τορα Δέκιο γιὰ νὰ ὁργανώσει διαγίμους τῶν χριστιανῶν. Ἐκ-  
μυστηρεῖται στὸ φίλο του τὰ κρυφὰ του αἰσθήματα γι' αὐτὴ  
τὴ συγκοφαντημένη θρησκευτικὴ δοξασία. Ἡ κοινωνικὴ λο-  
γικὴ ἀπατεῖ νὰ γίνεαι χαμηλόφωνα τούτῃ ἢ ἐκμυστήρευση,  
πού μπορούσε νὰ τοῦ στοιχίσει τὴν εὐνοια τοῦ ἀρχοντα, τὴν  
ἀξιοπρέπειά του, τὴν περιουσία του, τὴν ἐλευθερία κ' ἴσως  
τὴν ἴδια του τὴ ζωὴ. Ἡ πλατεία τοῦ φωνάζει: "Πῶ δυνατὰ".  
Αὐτὸς ἀπαντᾷ στὴν πλατεία: "Κ' ἐσεῖς κύριοι, πῶ σιγὰ".  
Ἄν ἦταν ἄραγε πραγματικὰ ὁ Σεβῆρος, θὰ ἔξαγαντόταν τόσο  
ἀστραπιαῖα ὁ Κινὸς; "Ὀχι, σᾶς λέω, ὄχι. Μόνο ὁ ἄνθρωπος  
πού αὐτοκυριαρχεῖται, ὅπως σίγουρα συνέβαινε μὲ τὸν Κινὸ,  
μόνο ὁ σπάνιος ἡθοποιός, ὁ κατ' ἐξοχίαν ἡθοποιός, μπορεῖ  
νὰ βγάλεαι και νὰ ξαναφορέσει ἔτσι τὴ μάσκα.

Ὁ Λε Καὶν — Νινίας κατεβαίνει στὸν τάφο τοῦ πατέρα του  
και στραγγαλίζει τὴ μητέρα του ἀπὸ κεῖ βγαίνει μὲ ματωμένα  
χέρια. Εἶναι γεμάτος φρίκη, τὰ μέλη του τρέμουν, τὸ βλέμμα  
του εἶναι χαμένο, οἱ τρίχες τοῦ κεφαλοῦ του σηκωμένες.  
Νιώθεαι ῥίγος, σᾶς καταλαμβάνει τρόμος, εἴσατε ἕξαιλος ὅπως  
κ' ἐκεῖνος. Ὡστόσο, ὁ Λεκαὶν σπρώχνει μὲ τὸ πόδι του πρὸς  
τὰ παρασκήνια ἓνα διαμαντένιο σκουλαρίκι πού εἶχε πέσει  
ἀπ' τ' αὐτὴ μιᾶς ἡθοποιού. Κι αὐτὸς ὁ ἡθοποιός αἰσθάνεται  
συγκίνηση; Τὸ ἀποκλείω. Τί εἶναι, λοιπόν, ὁ Λεκαὶν; Εἶν'  
ἄνθρωπος ψύχραμος, πού δὲν νιώθει τίποτα, μὰ πού προσποι-  
εῖται μὲ τρόπο ἀξέπεραστο πὼς συγκινεῖται. Ἄς ξεφανίσει:  
"Ποῦ βρίσκεσαι;" Τοῦ ἀπαντᾷ: "Ποῦ βρίσκεσαι; Τὸ ξέ-  
ρεις καλά; Βρίσκεσαι στὴ σκηνὴ και σπρώχνεις μὲ τὸ πόδι  
σου πρὸς τὰ παρασκήνια ἓνα σκουλαρίκι".

Ἐνας ἡθοποιός νιώθει σφοδρὸν ἔρωτα γιὰ μιὰ ἡθοποιό·  
ἓνα ἔργο βρίσκονται μαζὶ στὴ σκηνή, σὲ μιὰ σκηνὴ ζηλοτυ-  
πίας. Ἡ σκηνὴ θὰ ἔχει μεγαλύτερη ἐπιτυχία, ἂν ὁ ἡθοποιός  
εἶναι μέτριος; θὰ ἔχει μικρότερη, ἂν εἶναι πραγματικὸς ἡθο-  
ποιός. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσῃ, ὁ μεγάλος ἡθοποιός γίνεαι ὁ  
ἑαυτός του και δὲν εἶναι πιά τὸ ἰδεώδες και ἔξοχο πρότυπο  
ζηλιάρῃ πού εἶχε πλάσει. Ἀπόδειξῃ ὅτι ἔτσι ὁ ἡθοποιός κ'  
ἢ ἡθοποιός κατεβάδουν τὸν ἑαυτὸ τους στὸ ἐπίπεδο τῆς καθη-  
μερινῆς ζωῆς, εἶναι πᾶσι διατηρώντας τὰ ζυλοπόδαρά τους,  
θὰ γελούσε ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλον· γιατί ἢ γεμάτῃ στόμφο και  
τραγικότητα ζήλεια, θὰ τοὺς φαινόταν ἀπλὴ διακωμώδησῃ  
τῆς δικῆς τους.

Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Θὰ ὑπάρχουν, ὡστόσο, ἀλήθειες πιστές  
στὰ πρότυπα, πού προσφέρει ἢ φύση.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ: "Ὅπως αὐτὲς πού ὑπάρχουν στὸ ἀγαλμα τοῦ γλύ-  
πτη, πού ἀπέδωσε πιστὰ ἓνα καλὸ πρότυπο. Θαυμάζουμε τὴν  
ἀκρίβεια, μὰ βρίσκουμε τὸ σύνολο φτωχὸ κι ἀνάξιο προσοχῆς.  
Καὶ προχωρᾷ περισσότερο: ὅταν κανεὶς εἶναι ὑποχρεωμένος  
νὰ παίζει τὸ δικὸ του χαρακτήρα, εἶναι σίγουρο πὼς θὰ παί-  
ξει μίζερα και χωρὶς ἔξαρση. Εἴσατε ταρτοῦφος, φιλάργυρος,  
μισάνθρωπος, θὰ παίζετε καλὰ αὐτὸ τὸ ρόλο, μὰ δὲ θὰ κάνετε  
τίποτε σχετικὸ μ' αὐτὸ πού ἔκανε ὁ ποιητής, γιατί αὐτὸς  
ἔκανε τὸν Ταρτοῦφο, τὸ Φιλάργυρο και τὸ Μισάνθρωπο.

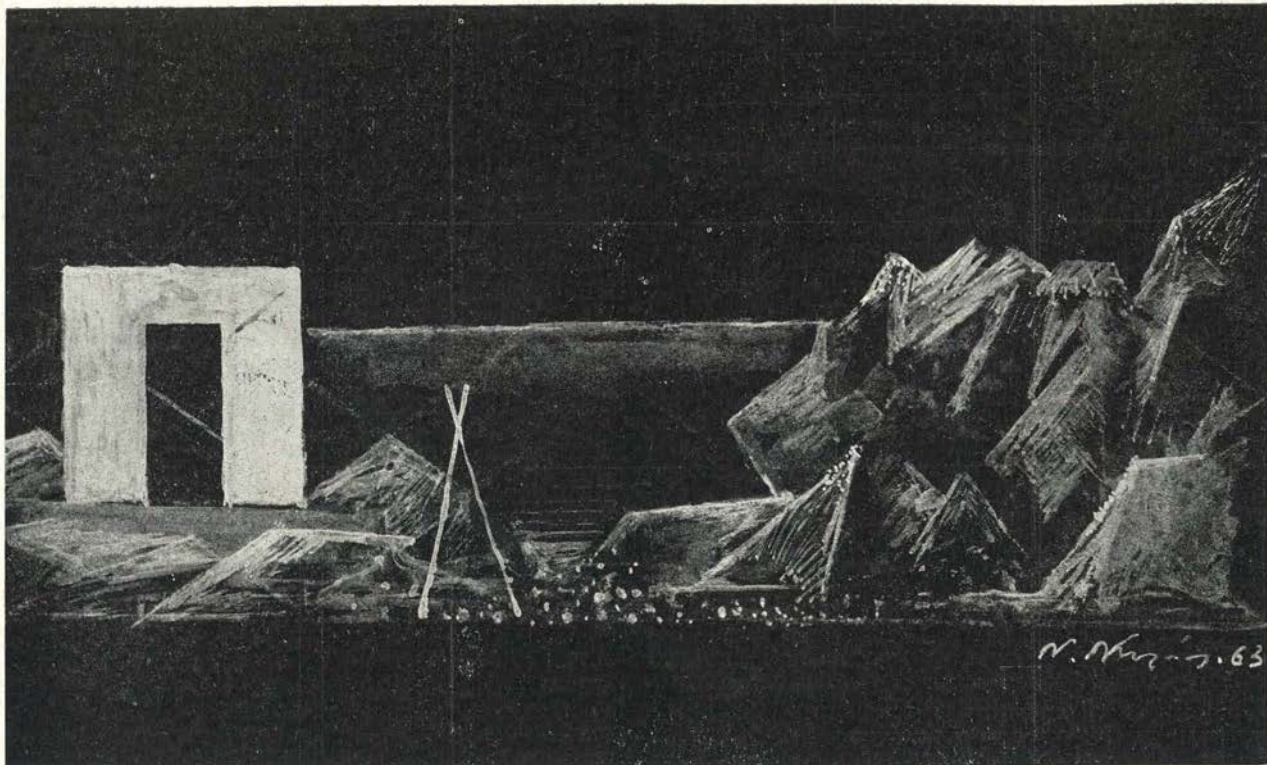
Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Ποιὰ διαφορά, λοιπόν, πιστεύετε πὼς ὑπάρ-  
χει ἀνάμεσα σ' ἓναν ταρτοῦφο και τὸν Ταρτοῦφο;

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Στὸ προσεχὲς τεῦχος: Τὸ δεύτερο και τελευταῖο μέρος.

(12) Γαλλίδα τραγουδίστρια (1670 — 1748). Ἀντικατέστησε στὴν  
Κομεντὶ Φανασίξ τὴ διάσημη Σαμελί. Ἀσκοῦσε ἔξαιρετικὴ ἐπίδραση  
στὸ κοινὸ Πολλοὶ κατέκριναν τὸ γεμάτο ἔμφραση παίξιμό τῆς.





ΤΑΚΗ ΧΑΤΖΗΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

# Ο ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ

ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ : Ο ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ — Η ΜΑΝΑ τῶν παιδιῶν του — Τὰ παιδιά του : Ο ΑΝΤΩΝΗΣ — Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ — ΤΟ ΡΗΝΑΚΙ — Ο ΝΙΚΟΛΗΣ — Ο ΟΘΩΝ — ΤΟ ΦΡΟΣΑΚΙ — Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ

Η ΣΚΗΝΗ : Σὲ μιὰν ἀκρογιαλιά, μπροστὰ στὴν καλύβα τοῦ Ψαρογιάννου

## ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

Κατάγιολο. Ὁρα βραδινή. Ἀριστερὰ τὸ καλύβι τοῦ Ψαρογιάννου, χτισμένο ἀπάνω στὰ βράχια. Εἶναι ἄσπρο, κάτασπρο, θαρρεῖς σήμερα τὸ ἄχρον ἀσβεστόσει. Στὴ μέση εἶναι μιὰ μικρὴ ἀγκαλιὰ ἀμμουδεῆς γῆς, κλεισμένης στὸ βάθος ἀπὸ μιὰ σειρά μικρὰ καὶ μεγάλα βράχια. Ἀπὸ δεξιὰ εἶναι τὸ ἴδιο βραχώτοπος, μόνο πὸν εἶναι πιο χαμηλά, σὰν σκάλα. Ἀπὸ κει ἀνεβοκατεβαίνει στὸ ἀνοιχτὸ θολάμι του τὸ Ψαρογιάννικο, τὴν ὥρᾳ τούτῃ ἡ μάνα, ἡ Ψαρογιάννενα, λεντίζει παραγάδι. Ὁ Ἀντώνης, ὁ μεγάλος γιός, μπαλώνει ἕνα χιλιομπαλωμένο δίχτυ. Ἡ Κατερίνα, ἡ πρωτοκόρη, βράζει σ' ἕνα μικροκάζανο, σὲ πυροστιές, πεῦκο γι' αὐτὸ τὸ δίχτυ. Ἡ Ρηνούλα, ὁ ζαβὸς Ὁθων, τὸ Φροσάκι, ὁ Νικολῆς, παίζουν μὲ τὸν ἄμμο, μὲ μιὰ μεγάλη θαλασσινὴ κοχύλια, μ' ἕνα ξυλῆνο καράβι πὸν ταξιδεύει ἀπάνω στὸν ἄμμο. Βαθιά ὁ οὐρανός εἶναι γεμάτος χρώματα ρόδινα, μαβιά θαλασσένια. Τ' ἀκρογιαλι εἶναι γεμάτο σιωπὴ, κι ἄς μιλοῦν, ἄς φωνάζουν τὰ παιδιά, ἄς σιγοτραγουδεῖ ἡ Κατερίνα, ἄς λέει τὰ δικά της στὰ βράχια ἡ θάλασσα. Εἶναι μιὰ σιωπὴ πὸν περνᾷ ἀνάμεσα ἀπ' ὅλα, κάθεται δίπλα σ' ὅλα, ἀκόμα δίπλα κι ἀπὸ τίς φωνές, μερεῦει τὸν τόπο. Ἀξαφνα, ἀκούγεται νὰ ὀχεται ἀπὸ βαθιά ἡ δυνατὴ φωνὴ τοῦ Ψαρογιάννου :

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ἔεεε... (Ἡ μικρὴ ζωὴ τῆς ἀκρογιαλιᾶς σταματᾷ στὸν τόπο της. Τὰ παιδιά βουβαίνονται, κοιτοῦν τὸ νὰ τ' ἄλλο, ἀφουγκράζονται. Ἡ μάνα σταματᾷ τὸ λέντισμα, ὁ Ἀντώνης τὸ μπάλωμα, ἡ Κατερίνα αὐτιάζεται).

ΡΗΝΟΥΛΑ (Ἐνῶ στὴ φωνὴ της παίξει ἕνα λαχτάρισμα κ' ἕνα δέος) : Θὰν εἶναι Κεῖνος...

(Τ' ἄλλα μικρὰ τὴν κοιτάζουν μιὰ, κι ἀμέσως, σὰν συνεννοημένα, πετιοῦνται, καί, τρέχοντας, σκαρφαλώνουν τίς βραχώπτες δεξιὰ, χάνονται. Τὴν ἴδια στιγμὴ, ἡ φωνὴ τοῦ Ψαρογιάννου δευτερεύει) :

— Ἔεεε... (Ἡ Κατερίνα στρέφει πρὸς τὴ μάνα της) :

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Κ' ἐγὼ ἔτσι λέω μάνα. Θὰν εἶναι Κεῖνος...

ΜΑΝΑ (Σὰν μόνη) : Μὲ τὸ καλὸ νὰ ῥθεῖ...

ΚΑΤΕΡΙΝΑ (Τρέχει κοντὰ της) : Μάνα μου!...

ΜΑΝΑ : Σῦρε στὴν πυροστιὰ σου. Τὸ πεῦκο θέλει προσοχὴ...

ΑΝΤΩΝΗΣ (Παρατᾷ τὸ δίχτυ, σηκώνεται, κάνει δυὸ βήματα, δένει τὰ χέρια στὸ στήθος, κοιτάζει τὴ θάλασσα) :

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Λέω πὼς θὰν εἶναι πάλι...

ΑΝΤΩΝΗΣ : Πάλι...

ΜΑΝΑ : Ὅπως κι ἂν εἶναι, εἶναι ὁ κῆρυξ μας.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Γιὰ τὰ μεθύσια του λέω...

ΑΝΤΩΝΗΣ : Γιατὶ δὲν ἀφήνει ἐμένα νὰ ἀνεβαίνω στὸ χωριό, νὰ πουλῶ τὸ ψάρι. Πάντα ἐκεῖνος, ἐκεῖνος, ὡς καὶ τὸ χνώτο μου βρωμᾷ θάλασσα.

ΜΑΝΑ : Ἐκεῖνος ξέρει τὸν κόσμο.

ΑΝΤΩΝΗΣ : Νὰ τὸν μάθω κ' ἐγώ.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Γιατὶ ὄχι μάνα; Μὲ τοῦτον θὰν εἶναι ἡσυχὸ τὸ φυλλοκάρδι μας. Ὅστε πὸν τὸ ξέρει τὸ πιετό. Καὶ θὰ φέρνει, γυρίζοντας, ψωμί - ψωμί, μάνα!

ΜΑΝΑ : Τώρα τί φέρνει Κεῖνος βωρή;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ (Σιγὰ, ἀπὸ φόβο μὴν ἀκουστεῖ, συγκρατημένα) :

Ἐσὺ τὸ ξέρεῖς κάλλιο ἀπὸ μᾶς...

ΑΝΤΩΝΗΣ : Φέρνει τὸν ἄνεμο, τὴ φουρτούνα. Κι αὐτὴ ἡ φουρτούνα ξεσπᾷ ἀπάνω σου. Ὀλοΐδια σὰν τὴ θάλασσα, πού δέρνει τὰ βράχια!

ΜΑΝΑ : Ἀλίμονο στὴ θάλασσα πού δὲν ἔχει βράχια νὰ σπάσει ἀπάνω τους τὸν πόνο τῆς, κι ἀλοίμονο στὰ βράχια πού δὲν ἔχουν μιὰ θάλασσα νὰ χυμῆξει ἀψηλά τους νὰ τὰ δροπίσει.

ΑΝΤΩΝΗΣ : Τὰ λές αὐτὰ γιατί —...

ΜΑΝΑ : Εἶναι ὁ κύρης σας, ὁ κύρης μου!

ΑΝΤΩΝΗΣ : Μάνα!

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μάνα...

ΜΑΝΑ (Ἀφαιρείται. Σὰν μόνη) : Εἴμασταν πρόσφυγες. Κ' ἐκεῖνος, κ' ἐγώ. Νύχτα μᾶς πέταξε ἕνα σαπιόβαρκο σὲ τοῦτον τὸν τόπο. Οὔτε τὸν ἤξερα, οὔτε μ' ἤξερε. Ἄναψε φωτιά. Πῆγα κοντὰ του. Ἦμουν ἐρημη. "Θέλεις νὰ μείνεις μαζί μου γιὰ πάντα;" εἶπε. Τρόμαξα. "Ἄν θέλεις, δός' μου τὸ χέρι σου", ξανάπε. "Μαζί με τὸ δικό μου θὰ τὰ βάλουμε στὴ φωτιά, νὰ λυώσει τὸ κρέας μας, νὰ γίνει ἕνα." Τὸν κοίταξα. Τὰ χεῖλια του δὲ χάραζαν. Τοῦ ἔδωσα τὸ χέρι. Τὸ πῆρε στὴ χούφτα του. Τὰ βάλε καὶ τὰ δυὸ ἀπάνω στὶς φλόγες. Οἱ φλόγες τὰ φίλησαν, τὰ ἔγλυψαν. Μύρισε δυνατὰ τὸ καμένο κρέας. Οὔτε κείνος, οὔτε γὼ τὰ τραβήξαμε. Ποτέ.

Ἐὸ λόγος τῆς Μάνας εἶναι ἴσιος, βαρὺς, πυκνός. Θαρρεῖς ἐρχεται ἀπ' τὸ παρελθόν, περνᾷ ἀπ' τὸ παρόν, πορεύεται βαθιά στὸ μέλλον, μὲ μιὰν ἀσύλληπτη βεβαιότητα. Ὁ Ἀντώνης κ' ἡ Κατερίνα συνθλιβόταν κάτω ἀπ' τὴ λιτότητα αὐτῆς τῆς φωνῆς. Κατεβάζουν τὰ κεφάλια. Σαναγορίζουν ἐκεῖνος στὸ δίχτυ του, ἐκείνη στὶς πυροστιές τῆς. Ἡ Μάνα ξαναρχίζει τὸ λέντιομα. Ἐνῶ ἡ Κατερίνα σηκώνει ἀργὰ λυπημένον σκοπὸ :

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ἡ φτωχὴ καρδιά μου τρέμει μὴν τὴν πάρουν οἱ ἀνέμοι —οἱ ἀνέμοι, τὸ φεγγάρι, τ' ἀστραπόβροντα, ἡ βροχὴ. Μιὰ δροσοῦλα ἀπὸ σιμά του καβαλάρης τοῦ κυμάτου θέλω νὰ ῥθει νὰ μὲ πάρει κι ἄς μοῦ πάρει τὴν ψυχὴ.

Ἐὸ ἀχὸς τῆς ἀσώπαστης θάλασσας συμπληρώνει τὸ τραγούδι, ὅταν, ἀπ' τὰ δεξιὰ ἀκούγονται νὰ πλησιάζουν οἱ παιδικές φωνές τῶν μικρῶν ἀδελφῶν. Τὸ τραγούδι σταματᾷ. Οἱ δουλειές σταματοῦν. Τὸ βουβὸ πρόσωπο τ' ἀκρογιαλιῶν στρέφει μὲ τὰ μάτια τῆς μάνας, τοῦ Ἀντώνη, τῆς Κατερίνας, πρὸς τὸ μέρος ἀπ' ὅπου ἐρχεται ὁ ἀγέρας τοῦ Ψαρόγιαννου. Κι ὁ Ψαρόγιαννος νάτος! Φαίνεται. Κατεβαίνει τοὺς πετρόβραχους, φορτωμένος σὰν τσαμπὶ τὰ μωρὰ του. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ἀξύριστο. Στὰ χεῖλια του κρέμεται ἕνα χαμόγελο, μὲ εἶναι ἕνα χαμόγελο ἄγριο καὶ πικρό. Κοιτάζει τὸν Ἀντώνη, τὴν Κατερίνα. Αὐτοὶ σηκώνονται ἀπ' τὴ θέση τους. Τὸν κοιτάζουν μὲ ὑποταγῆ. Ὁ Ψαρόγιαννος κατεβάζει τὰ μωρὰ ἀπὸ πάνω του. Μὲ ἀργὰ βήματα προχωρεῖ πρὸς τὴ γυναῖκα του. Τὸ ἴδιο ἀργὰ σηκώνεται κ' ἐκείνη ἀπ' τὴ θέση τῆς, κοιτάζοντάς τον στὰ μάτια. Φτάνει μπροστὰ τῆς καὶ στέκεται. Καὶ μὲ μιὰν ἀπότομη, βίαιη κίνηση, σηκώνει τὰ χεῖρια ἡ ἀνοίγει τὸ στήθος του, φανερώνοντας δυὸ φρέσκες, σταυρωτές μαχαιριές, μαῦρες ἀπ' τὸ σκοτωμένο αἷμα. Ἡ Ψαρογιάννενα μένει ἀναυδῆ. Μὰ ὡστόσο συγκρατιέται, μένει ἀσάλευτη, βουβή. Ὁ Ψαρόγιαννος στρέφει στὸν Ἀντώνη, στὴν Κατερίνα, στὰ μωρὰ. Μπαίνει καταμεσὶς τους. Ἀπὸ μέσα του ἀρχίζει νὰ βγαίνει μιὰ βαρεὶ ἀναπνοή - θαρρεῖς πῆρε καὶ φουὰ βαρὺς ἄνεμος.

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ἀπόψε... Ἀπόψε... Πρώτη φορά χτυπήθηκε ὁ Ψαρόγιαννος... Πρώτη φορά σὰς λέω... (Παύση. Ἡ βαρεὶ ἀναπνοή. Ὁ ἄνεμος. Ἡ θάλασσα).

ΜΑΝΑ (Σιγῆ, μόλις π' ἀκούγεται) : Ποιός...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ὁ πρῶτος γιός μου! (Τὰ μάτια ὅλα στρέφουν στὸν Ἀντώνη, καὶ ὁ Ἀντώνης βουβὰ ἀναρωτᾷ : "Ἐγώ;")

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ὁχι ἐσύ!

ΜΑΝΑ : Θαρρῶ αὐτὸς εἶναι τὸ πρῶτο μας παιδί... .

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Τὸ πρῶτο μ' ας, ναί. Ὁχι ὅμως καὶ τὸ δικό μου πρῶτο! (Παύση. Βουβαμάρα ἀπὸ παντοῦ).

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Δὲ σοῦ τὸ εἶχα πεῖ ἄλλη φορά. Γνώρισα κι ἄλλη γυναῖκα πρὶν ἀπὸ σένα. Στρατιώτης ἦμουν, μ' ἀλογύρισαν οἱ πολέμοι παντοῦ καὶ παντοῦ... Αὐτὴ ἡ γυναῖκα ἔπιασε τὸν πρῶτο σπόρο... .

ΜΑΝΑ : Κι αὐτὸς ὁ σπόρος... —

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ναί! Καλὴ ἡ νύχτα πού πέρασε, γερὸ

τὸ ψάρι, πούλησα καλὰ. Πῆγα λοιπὸν κ' ἤπια, κι ἀπίστησα — πού εἶπα δὲν θὰ ξαναπιῶ... . Στὸ ταβερνιὸ ἦταν μιὰ συντροφιά στρατιώτες. Μὲ κέρασαν τοὺς κέρασα. Ρώτησα ἀπὸ ποῦ εἶναι. Ἦταν ἀπ' τὴν ἄλλη Ἑλλάδα, ἀπ' τὰ βουνα. Τοὺς εἶπα: πέρασα ἀπ' τὰ μέρη σας. Θυμήθηκα πού πέρασα. Θυμήθηκα καὶ τὸ σπιτί. Εἶπα γιὰ τὴ γυναῖκα. Θυμήθηκα τ' ὄνομά τῆς. Εἶπα : κοιμήθηκα μαζί τῆς. Τότε ἕνας τους πετάχτηκε ἀπάνω εὐθύς. Στὰ χεῖρα του γυάλισε ἕνα μαχαίρι. Δὲν πρόλαβα — με χτύπησε... (Παύση. Ὁ Ψαρόγιαννος ἀνασαίνει γρήγορα. Θαρρεῖς ἀγκομαχᾷ. Κοιτάζει πάλι ὄλους τους ἕναν - ἕναν. Στὴ μᾶνα στέκει. Πηγαίνει κοντὰ τῆς ἀργὰ. Λέει λυσσασμένα, μὲ σφιχτὰ δόντια).

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Μὲ χτύπησε... .

ΜΑΝΑ (Σιγὰ πάντα) : Κ' ἐσύ;... .

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Προχωρεῖ στὰ βράχια) : Ἐγώ... .

ΑΝΤΩΝΗΣ : Στὴ θέση σου — δὲ θὰ τὸν ἀφῆνα. Δυὸ μαχαιριές στὸ στήθος... .

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Εἶπα δὲν πρόλαβα —

ΑΝΤΩΝΗΣ : Ὑστερα—;

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Μ' ἔπιασαν.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Κ' ἐκεῖνος;

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Τὸν πῆραν οἱ ἄλλοι... .

ΑΝΤΩΝΗΣ : Ἄν τὸν ἤξερα... .

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ἐ τί — τί, ἂν τὸν ἤξερες —

ΑΝΤΩΝΗΣ : Θὰ τὸν σκότανα σὰ σφαχτὸ!

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Κ' ἐγὼ τὸ μποροῦσα αὐτό. Καὶ τὸ μπορῶ ἀκόμα. — Γιὰ νομίζεις πὼς με νίκησε; Δόλιε! — ἄλλο εἶναι... .

ΑΝΤΩΝΗΣ : Τί;

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Δὲν ξέρω... . Κάτι ἐδῶ μέσα, κάτω ἀπ' τὸ κόκκαλο... . Τὰ μάτια του... . Θόλωσα... . Ναί, τὰ μάτια του ἦταν ὀλοΐδια... . Τὴ θυμᾶμαι ὅταν ἐφευγα. Δὲν τὸ περίμενε, δὲν τὸ πίστευε. Εἶχε γαντζωθεί ἀπάνω μου καὶ σπάραξε. Δὲν τὸ νιωθα αὐτό. Γιατί; Ἐνας ἄντρας περαστικὸς ἦμουν. Ἐπειτα, ἦταν ὁ πόλεμος, ὁ σίφουνας. Μ' ἔπαιρνε μαζί του. Περίμενε, θὰ ξαναγυρίσω, τῆς εἶπα. Ἐτσι, γιὰ νὰ τὴν ξεφορτωθῶ. Κατηφόρησα τὸν κάμπο. Τὸ βουνὸ ἀπόμεινε βουβὸ πλὴν μου. Γύρισα τελευταία φορά. Στεκόταν ὀλόρηθ σ' ἕνα μετερίζι. Ἦταν ἕνα σημαδάκι τόσο δά. Μπορεῖ καὶ νὰ φώναζε. Δὲν ἀκούγόταν. Μόνο τὰ μάτια τῆς μὲ προφταίνουν. Ἦταν δυνατά, σὰν ἀητίσια μάτια, μπήγονταν μέσα μου, μὲ μοιδιάζαν. Ὀλοΐδια σὰν τὰ μάτια τοῦ παιδιοῦ... (Σιωπῆ. Ἀπ' τὴ θάλασσα ἐρχεται φρέσκο ἀγέρι, ἀρμυρό. Τὸ πουνκάμισο τοῦ Ψαρόγιαννου φουσκώνει. Τὸ στήθος του ἀπὸ μέσα βράζει δυνατὰ. Ἡ μᾶνα σαλεύει. Τὰ μαλλιά τῆς ἀνεμίζουν. Ἐρχεται ἀθόρυβα, στέκει πίσω του).

ΜΑΝΑ : Ζεῖ αὐτὴ ἡ μᾶνα Ψαρόγιαννε;

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Δὲν ξέρω.

ΑΝΤΩΝΗΣ : Γιατί—

ΜΑΝΑ : Λέω. Ἄν τὴν ἀνέπαψε ὁ Θεός... .

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : — καὶ θέλει κι ὁ στρατιώτης... .

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Τί;

ΜΑΝΑ : Ἡ γῆ μᾶς χωρεῖ. Κ' ἡ θάλασσα μᾶς χωρεῖ... .

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ναί μᾶνα... .

ΑΝΤΩΝΗΣ : Τρελλαθήκατε!

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Σκασμοὺς!... (Μὲ μεγάλα βήματα πηγαίνει στὸν Ἀντώνη κοντὰ) : Σκασμός! (Ὑστερα στὴν Κατερίνα) : Σκασμός!... (Ὑστερα πηγαίνει στὴ μητέρα. Μὰ ἐδῶ τὸ στόμα του βουβαίνεται. Κατεβάζει τὸ κεφάλι. Κι ἄξαφνα δίνει μιὰ δυνατὴ κλωτσιὰ στὸν ἄμμο μανιασμένα. Μεσολαβεῖ μιὰ παύση μικρῆ. Κι ἀμέσως κατόπι ὁ Ψαρόγιαννος τινάζεται, νιώθει σὰν κάποιος νὰ τὸν κοιτᾷ, στρέφει ἀπότομα κατὰ τὴ μεριά ἀπ' ὅπου τὸν κεντᾷ ἡ ματιὰ τοῦ ἀγνώστου. Πίσω ἀπ' τὸ βράχο τοῦ βῆθους ξεχωρίζει τὸ κεφάλι τοῦ Στρατιώτη πού τοὺς κοιτάζει ἐπίμονα. Μέσ' ἀπ' τὸν Ψαρόγιαννο σηκώνεται ἄγριος ἄνεμος. Γυρίζουν κ' οἱ ἄλλοι ὅλοι κατὰ κεί πού ἔχει τεκτώσει ἐκεῖνος τὰ μάτια του. Ὁ Στρατιώτης κούβεται, χάνεται. Ἡ μᾶνα πλησιάζει τὸν Ψαρόγιαννο. Τὰ χεῖρα τους ἀνταμώνονται, δένονται. Γίνεται... . Σ κ ο τ ἄ δ ι

## ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Νύχτα. Ὅλα εἶναι σκοτεινά. Μονάχα ἡ ἀσπίρα ἀπ' τὸ ψαροκάλυβο σπάζει μόλις, μιὰν ὑποψία, τὸ τυφλὸ μαῦρο τοῦ σκοταδιοῦ. Ἦσυχία. Τίποτ' ἄλλο δὲν ἀκούγεται, παρεκτός ἡ θάλασσα νὰ μουρμουρίζει ἀσώπαστα. Μηδὲ ψυχὴ φαίνεται πουθενά. Μονάχα τὸ ἄστρο τῆς νύχτας ἀγρυπνᾷ θολὸ στὸ βῆθος, δίπλα ἀπ' τοὺς βράχους. Ἄξαφνα ἀνοίγει τὸ πορτί τῆς καλύ-

βας. Βγαίνει ο Ψαρογιάννος. Φοράει μ' ἄτσαλες, χοντροές κινήσεις τὴ θαλασσινὴ του μπλέ φανέλα. Πάει πρὸς τὰ βράχια, δεξιά. Κοιτάζει βαθιὰ τὸ σκοτεινιασμένο πέλαγος, σαγκώνει τὰ χέρια του. Σὲ λίγο, ἀθόρυβα, βγαίνει κ' ἡ Ψαρογιάννα, τὸν γυρεύει μὲ τὰ μάτια, τὸν βλέπει, προχωρεῖ πρὸς τὸ μέρος του. Αὐτός, πού ἀκούει τὰ τριξίματα τοῦ ἄμμου κάτω ἀπ' τὰ πόδια της, ξιππάεται, πετιέται ἀπ' τὴ θέση του, εἶναι ἑτοιμὸς κίβλας ν' ἀποχαίρει στὰ χέρια. Μὰ καταλαβαίνει τὴ συντροφισσά του, καταλαγιάζει.

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "Α, ἐσύ εἶσαι...

ΜΑΝΑ : Σὲ τρόμαξα.

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ξαφνιάστηκα. Τίποτ' ἄλλο. (Μικρὴ σιωπή).

ΜΑΝΑ : Τυραννίσαι...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Εἰρωνικά, γιατί τάχα ἐκεῖνη ἔπεσε ἔξω στὸ συλλογισμό της) : Χμ!

ΜΑΝΑ : Γιατί βγήκες,

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ἐχουμε παραγάδι — τὸ ξεχνᾶς; Δὲ μοῦ κολλᾶ κ' ὕπνος...

ΜΑΝΑ : Ἀκόμα τ' ἄστρο τῆς νύχτας δὲν ἔγειρε, δὲν εἶναι ὥρα γιὰ τὸ παραγάδι.

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Εἶπα : δὲ μοῦ κολλᾶ κ' ὕπνος! (Πάλι μικρὴ σιωπή. Ὁ Ψαρογιάννος σαλεύει ἀδέξια, καθίζει σὲ μιὰ πέτρα).

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Θὰ κρυώσεις.

ΜΑΝΑ : Κ' ἐσύ...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ἄσε με μένα, πήγαινε νὰ κοιμηθεῖς.

ΜΑΝΑ (Ἀπλά) : Τυραννίσαι. Θὰ τυραννίσαι κ' ἐγώ... (Ἀκολουθεῖ μακριὰ σιωπὴ. Τὸ πρόσωπο τοῦ Ψαρογιάννου εἶναι στηλωμένο κατὰ τὴ θάλασσα. Τὸ πρόσωπο τῆς μάνας εἶναι στηλωμένο κατὰ τὸν Ψαρογιάννο. Πάει τὸ θάρρος νὰ ρωτήσῃ).

ΜΑΝΑ : Λέω — γιὰ κείνην, διαλογοῦσαι;

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "Ὀχι!

ΜΑΝΑ : Τότε...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Γιὰ μένα.

ΜΑΝΑ : Τί; (Ὁ Ψαρογιάννος πετιέται ἀπ' τὴν πέτρα του, βηματίζει στὸν ἄμμο σὰν φυλακισμένο ἄγριο ζῷο).

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ὁ πάππος μου ἦταν κοντραμπατζῆς στὴν Ἀνατολή. Κι ὁ κύρης μου τὸ ἴδιο. Ἀνάμεσά τους ἦταν ἡ μάνα μου, μιὰ λαφίνα. Ὁ κύρης μου σκότωσε τὸν πάππο μου, τὴν ἔκλεψε. Κατέβηκαν ἀπ' τὰ βουνά. Ἐκαναν ἐμένα στ' ἀκρογιάλι. Ἀπ' τὴ θάλασσα περνοῦσαν τὰ κοντραμπατζῆδικα. Ἀπ' τὸ αἶμα μου περνοῦσε τὸ κοντραμπατζῆδικο παραμῦθι. Εἶπα τοῦ κύρη μου πὼς θὰ φύγω. Δὲν ἤξερα γιὰ πού, μὰ ἔπρεπε, τὸ 'νωθα. Τὰ στήθια μου φουσκῶναν, ὀλόδια ὅπως φουσκῶναν τὰ κύματα. Ὁ κύρης μου εἶπε ὄχι! Γινάτεψα. Γινάτεψα. Χτυπήθηκα μὲ τὰ μαχαίρια. Τὸν εἶδα πού ἔπεσε κάτω καὶ σφάδαξε. Ἐφυγα δίχως νὰ γυρίσω νὰ δῶ πίσω...

ΜΑΝΑ : Λοιπόν;

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Θέλω νὰ πῶ, δὲ μετάνιωσα. Ἦταν κάτι ἀπὸ μέσα μου, μιὰ προσταγή. Δὲν ἔκλεψα, δὲν ἀπάτησα, δὲν σκότωσα γιὰ νὰ σκοτώσω. Ἐπρεπε νὰ πάρω αὐτό: τὴν ἐλευθερία... Τώρα, θαρρῶ, αὐτὴν τὴν ἐλευθερία τὴν πρὸδωσα. Ὁ στρατιώτης εἶναι ἡ προδοσία μου, μὲ κοιτάζει κατὰματα, κ' ἐγὼ γκρεμίζομαι, δὲ μπορῶ νὰ σταθῶ στὰ δύο μου πόδια. Καταλαβαίνεις τί πᾶ νὰ πεῖ αὐτό;

ΜΑΝΑ : ...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "Ὀχι, δὲν μπορεῖς. Γιατί μήτε κ' ἐγὼ μπορῶ νὰ τὸ καταλάβω. Γιατί δὲν ὄρμησα νὰ τὸν χτυπήσω πού μὲ χτύπησε, παρὰ κάθησα καὶ μὲ πιάσαν; Κανένας ποτὲ δὲ μ' ἄγγιξε. Κανένας δὲ μοῦ 'πε ποτὲ ἕναν λόγο. Τώρα σήκωσε ἕνα παλληκαράκι μαχαίρι ἀπάνω μου. Μπροστὰ σ' ὄλο τὸ χωριό. Τὸ καταλαβαίνεις; Θὰ 'πρεπε νὰ τὸν ἐπιγνα εὐθύς. Γιατί δὲν τὸ 'κανα; Καὶ γιατί νὰ 'πρεπε νὰ τὸ κάνω;

ΜΑΝΑ : Βασανίζεσαι...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ναι, βασανίζομαι... (Τὸ ἄστρο τῆς νύχτας ἔχει γυρίσει κίβλα πίσω ἀπ' τοὺς βράχους, ἔχει χαθεῖ. Στὴν ἀνατολὴ τώρα θὰ χαράζει. Ἀπ' τὴν καλύβα βγαίνει ὁ Ἀντώνης. Τὰ μσοκομισμένα μάτια του ψάχνουν τὸ σκοτάδι).

ΑΝΤΩΝΗΣ : Πατέρα!...

ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ναι.

ΑΝΤΩΝΗΣ : Κινῶμε; (Ὁ Ψαρογιάννος στρέφει καὶ τὸν κοιτᾶ. Ὑστερῶς, δίχως μιλιὰ, ἀνασκουμπώνει τὰ παντελιόνα του. Τὸ ἴδιο κάνει κι ὁ Ἀντώνης. Κινοῦν πρὸς τὰ δεξιά. Ἀκούγονται νὰ σπρώχνουν τὴ βάρκα στὰ νερά, νὰ πηδοῦν μέσα, νὰ τραβοῦν κοιλί. Ἡ Ψαρογιάννα μένει ὄρθια νὰ τοὺς παρακολουθεῖ, βουτηγμένη σὲ σιωπηλὴ λύπη). Σ κ ο τ ᾶ δ ι

## ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ

Πρωί. Τ' ἀκρογιάλι, μπροστὰ στὴν καλύβα, ὀργώνεται ἀπ' τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Ἡ Ψαρογιάννα βράζει πεῦκο σ' ἕνα μικρὸ καζάνι. Τὸ Ρηνάκι μαζί μὲ τὴν Κατερίνα μπαλάνουν δίχτυα. Τὰ πὺ μικρὰ ἀπ' τὰ μωρὰ, τρεχαλοῦν, παίζουν μὲ τὰ λιτρίδια, μὲ τὸν ἄμμο. Ἀξάρνα παρουνιάζεται πάνω ἀπ' τὸ μικρὸ ὕψωμα, δεξιά, ὁ Στρατιώτης. Τὸν βλέπει πρώτη ἡ Κατερίνα, ξαφνιάζεται, σηκώνεται ὀλόρθη. Τρέχει κοντὰ στὴ μάνα της. Ἡ μάνα ἀπὸ ἐστικτο πσιωπατεῖ ἄργα. Οἱ δύο γυναῖκες φράζουν τὴν πόρτα τοῦ καλυβιοῦ τους. Τὸν κοιτάζουν ἀνήσυχα. Τὸν παρακολουθοῦν. Αὐτὸς κατεβαίνει ἀπ' τὸ ὕψωμα, πάει κοντὰ στὰ μικρὰ πού παίζουν. Τὰ κοιτάζει βουβά. Τὰ μωρὰ οὔτε πού τὸν λογαριάζουν. Μόνο σὲ μιὰ στιγμή ὁ Νικολῆς, πού τὸν νιώθει ἀπὸ πάνω του...

ΝΙΚΟΛΗΣ : Σήμερα παίζουμε λαγοῦμα...

ΘΘΩΝ : "Ἄν θέλεις, γονάτισε κ' ἐσύ... (Ὁ Στρατιώτης δὲν ἀπαντᾷ. Τὰ μικρὰ τώρα τὸν κοιτάζουν μὲ περιέργεια).

ΦΡΟΣΑΚΙ : Τί εἶσαι;

ΝΙΚΟΛΗΣ : "Ἄσ' τον, δὲ μιλά.

ΘΘΩΝ : Γιατί δὲ μιλάς; (Ὁ Στρατιώτης πάλι δὲν ἀπαντᾷ. Τὰ μικρὰ σηκώνουν τοὺς ὤμους. Ὁ Νικολῆς σηκώνεται μὲ τὴ κοχίλα στὰ χέρια. Τὴ δίνει τοῦ Στρατιώτη).

ΝΙΚΟΛΗΣ : Βάλ' τὴν στ' αὐτὴ σου. Θ' ἀκούσεις τὸ πέλαγος. Τὴν ἔφερε Κεῖνος ἀπὸ βαθιά.

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ (Υπόκαφα) : Ποιὸς "Κεῖνος";

ΝΙΚΟΛΗΣ : Ὁ κύρης μας, ὁ Ψαρογιάννος.

ΦΡΟΣΑΚΙ : Τὴν ἔφερε μονάχα γιὰ τοῦτον πού θὰ ταξιδέψει.

ΝΙΚΟΛΗΣ (Μὲ περηφάνεια) : Ναι, γιὰ μένα. Θὰ ταξιδέψω ἐγώ. Τὸ εἶπε Κεῖνος. Θὰ εἶναι ἕνα μπάροκο τρικάρταρο, μὲ ξαρματωσές, μ' ἄλμουρα, μ' ἕνα σωρὸ ξάρτια, μὲ μιὰ γοργόνα στὴ μπροστινὴ μάσκα της. Ἐχεις ξαναδεῖ γοργόνα; (Ὁ στρατιώτης πάλι δὲ μιλά. Τὸ πρόσωπό του εἶναι σκληρό. Γυρίζει κατὰ τὶς δύο γυναῖκες. Αὐτόματα πιάνει νὰ περπατᾷ. Τὰ μωρὰ ξανασκύβουν στὸ παιχνίδι τους. Ὁ Στρατιώτης φτάνει κοντὰ στὴν Κατερίνα καὶ στὴ Μάνα. Τὶς κοιτάζει βουβά καὶ τὸν κοιτοῦν κ' ἐκεῖνες.

ΜΑΝΑ (Ὅσο μπορεῖ πὺ μαλακά) : Καλῶς - ἤρθες... (Μικρὴ σιωπή).

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Εἶσαι ἡ γυναῖκα του;

ΜΑΝΑ : Ναι...

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ (Δείχνει τὰ μωρὰ) : Κι ὄλα τοῦτα εἶναι δικὰ του;

ΜΑΝΑ : Δικὰ μας. Εἶμαι ἡ μάνα τους, τῶν παιδιῶν του ἡ μάνα.

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : "Ὀχι μονάχα ἐσύ!

ΜΑΝΑ (Δειλά) : Τί θὰ πεῖ...—

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Εἶναι καὶ μιὰ ἄλλη, μάνα δικοῦ του παιδιοῦ... Ἦταν... Γιατί πάει καιρὸς πού πέθανε μαραζωμένη στὴν ἐρημιὰ, ξεχασμένη, ἀφανισμένη... (Κάνει δύο βήματα κατὰ τὴ θάλασσα. Ἐνα πάθος ἄγριο τὸν δέρνει, κοχλάζει μέσα του).

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Ἐνῶ ἐσύ...

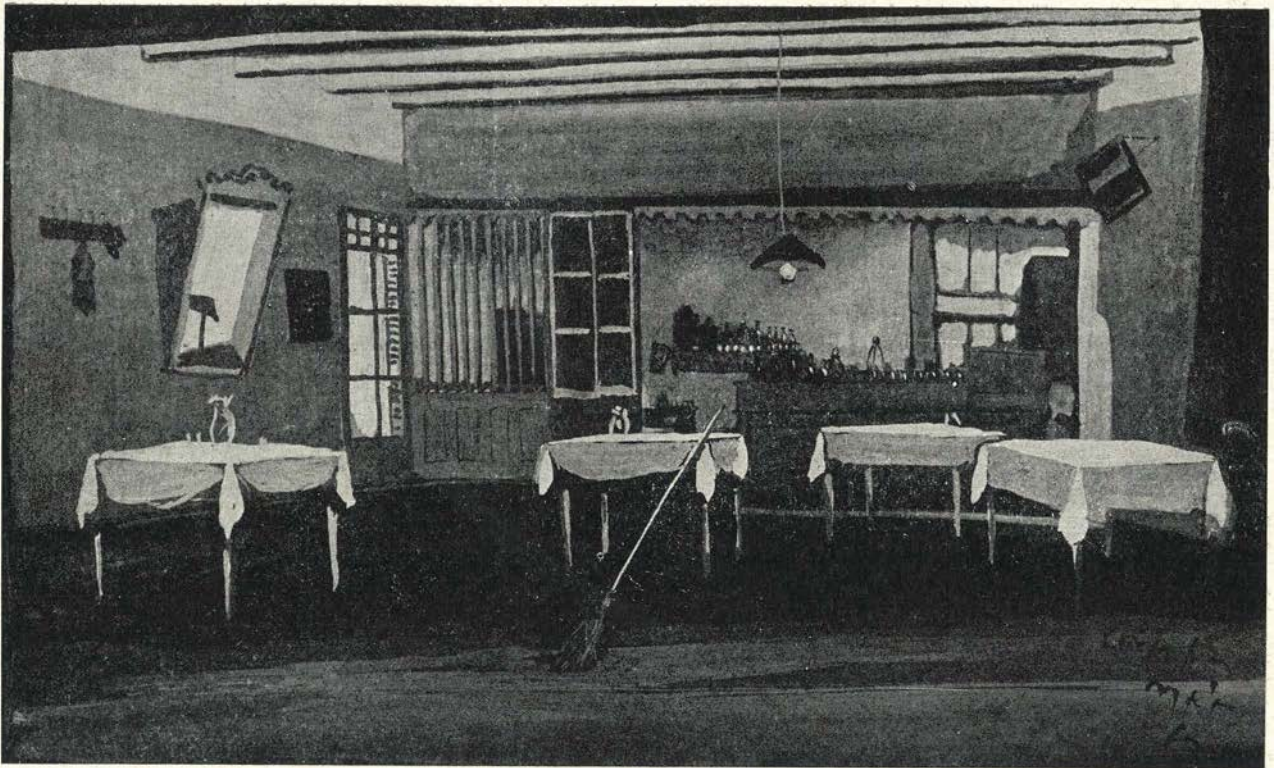
ΜΑΝΑ : Μυρμήγκια εἴμαστε καλὸ παιδι — γιὰ ἐγώ, γιὰ ὄλος ὁ κόσμος, τί παραπάνω...;

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Τὸ παραπάνω εἶναι πὼς ἐσύ ζεῖς, ἐκεῖνος ζεῖ, ὄλοι ζεῖτε καὶ χαϊρόσαστε τίς μέρες τοῦ Θεοῦ, ἐνῶ τὴν ἄλλη τὴν τσαλαπάτησε, τὴν ἔσβησε, κ' ἐγὼ μεγάλωσα δίχως κανέναν, δίχως ἕνα λόγο γλυκὸ κοντὰ μου, ἀπὸ κανέναν, ἀπὸ κανέναν... (Ἀργὰ τὸν πλησιάζει ἡ Κατερίνα. Βουβά ἀπλώνει τὸ χέρι της, ἐγγίζει μόλις, τρυφερά, τὸ δικό του χέρι. Αὐτὸς καθίζει χάμου ἀπότομα, χώνει τὸ κεφάλι στὰ χέρια του, κι ἀρχίζει ἕνα κλάμα δυνατὸ, πού τὸν ταράζει σύγκορμο. Δίπλα του στέκει ἡ Κατερίνα ἀμίλητα. Παραξενεμένη. Τριγύρω ἔρχονται καὶ μαζεῦνται καὶ τ' ἄλλα μωρὰ. Ἐρχεται κ' ἡ Μάνα. Τὸν κοιτάζουν ὄλοι βουβοί. Ἡ Κατερίνα κάνει ν' ἀπλώσει πάλι τὸ χέρι της. Μὰ αὐτὸς τινάζεται, πετιέται σὰν ἐλατήριο, φωνάζει ἀργιεμένος) :

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Θὰ τὸν σκοτώσω... Τὸ 'χω ὀρμιστεῖ στὰ κόκκαλά της καὶ σᾶς τὸ λέω : ὅ,τι καὶ νὰ γίνῃ θὰ τὸν σκοτώσω!... Νᾶ, θὰ εἶμαι κει, ἀπάνω στοὺς βράχους μέρα νύχτα, βράδι πρωί, καὶ θὰ περιμένω... Θὰ περιμένω τὴν ὥρα, σὴ-μέρα, αὔριο, τὸν ἄλλο χρόνο, ὥσπου νὰ πεθάνω... Τὸ 'χω ὀρμιστεῖ... (Κι ὅπως μιλεῖ, πσιωπατεῖ, ἀνεβαίνει δεξιά, πηγαίνει πίσω ἀπ' τοὺς βράχους, κι ἀπὸ κει τὰ μάτια του θαρρεῖς δέονον δλον τὸ χῶρο, τὸν σφίγγουν μέσα τους, κι ὁ χῶρος ὄλος στενάζει).

ΟΘΩΝ ("Έχει στραφεί κατά τὸ πέραλος) : Μάνα, ἡ βάρκα...  
 ΜΑΝΑ (Στρέφοντας, ἀήσυχα) : Ποιά βάρκα; (Κιόλας ἔχουν στρέψει ὄλοι).  
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ἡ δικιά μας... Εἶναι Κεῖνος!  
 ΜΑΝΑ : Κόρη μου!... (Οἱ δύο γυναῖκες κοιτάζονται).  
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Νὰ τοῦ τὸ κρύψουμε πὼς ἦρθε ἀπὸ δῶ...  
 ΜΑΝΑ : Τί θὰ ὠφελήσει—  
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Δὲ θὰν ἀνάψει... Τὸν ξέρεις τί εἶναι ὁ κύρης μας...  
 ΜΑΝΑ : Τὸ γραφτό, κόρη μου...  
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : "Ε, τί τὸ γραφτό;  
 ΜΑΝΑ : "Ο,τι εἶναι νὰ γίνει... πῶς νὰ τὸ σταματήσουμε μεῖς...;  
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Φοβῶμαι μάνα... ("Ἡ μάνα δαγκώνεται. Ἡ βάρκα ἀκούγεται νὰ πλησιάζει. Οἱ δύο γυναῖκες ἔχουν στηλώσει τὰ κορμιά. Περιμένουν. Τὰ μικρὰ ἔχουν τραβηχτεῖ στο βάθος. Τὸ πρόσωπο τοῦ Στρατιώτη ἔχει χαθεῖ ἀπ' τὰ βράχια. Ἀκούγονται οἱ μιλιές τοῦ Φαρόγιαννου καὶ τοῦ Ἀντώνη. "Ὀρτσα"... "Σία τὸ ζερβί... " Πιάσε νὰ δέσει..."  
 "Υστερα μπαίνει πρῶτος ὁ Ἀντώνης μὲ δύο πανέρια ἀδειανά. Καταπόδι του ὁ Φαρόγιαννος).  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Οὔτε λέπι σήμερα. Θαρρεῖς, κατάρρα... (Πάει πρὸς τὴν καλύβα. Βλέπει ὅμως τίς γυναῖκες καὶ στέκεται. Σαν κάτι νὰ μαντεῖ. Στρέφει ἀπότομα πρὸς τὰ μικρὰ, κοιτᾷ τὸν Ἀντώνη. "Ὀλοι τὸν κοιτάζουν σιωπηλοί. Ὁ Ἀντώνης μ' ἐκπληξή. Ὁ Φαρόγιαννος γυρίζει κοντὰ στὴ γυναῖκα του).  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Μ' ἕναν τρόπο πού δὲν σηκώνει ἀντίρρηση) : Ἦρθε ἀπὸ δῶ...  
 ΜΑΝΑ : Ναι.  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Καὶ τί εἶπε ;  
 ΜΑΝΑ : Γιὰ τὴ μάνα του.  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "Ἄλλο.  
 ΜΑΝΑ : Γιὰ σένα.  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Τί ;  
 ΜΑΝΑ (Διστάζει) :  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Ποῦ ἔχει κιόλας ἀνάψει σιγά - σιγά, καὶ βράζει τώρα) : Μίλα — τί εἶπε !  
 ΜΑΝΑ : Μὴν τὸ λογαριάσεις Φαρόγιαννε, εἶναι ἀπάνω στὴν τρέλλα του, εἶναι...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Τὴν ἀρπάζει ἀπ' τὸ μυακό, τὴν τραντάζει) : Μίλα!  
 ΜΑΝΑ : Θὰ σὲ σκοτώσει εἶπε... Τὸ 'χει ὀρκιστεῖ... ("Ὁ Ἀντώνης πετᾷ τὰ πανέρια του καταγῆς, κάνει ἕνα βῆμα μπροστά).  
 ΑΝΤΩΝΗΣ : Ποῦντος!... "Ἄς ἔρθε νὰ μετρηθοῦμε μαζί...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ ("Ἀφήνει τὴ μάνα) : "Ὀχι!... Εἶναι δικὴ μου δουλειά...  
 ΜΑΝΑ : Φαρόγιαννε, συλλογίσου το, συλλογίσου τὰ μωρὰ, πρέπει νὰ φυλαχτεῖς...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Ἀπὸ τί ;  
 ΜΑΝΑ : Εἶναι τυφλωμένος σοῦ εἶπα... Λέει τὸ 'χει ὀρκιστεῖ... Λοιπὸν ἀπόφυγέ τον... Φύγε... Κρύψου!... Γιὰ μᾶς!... Δὲ μᾶς συλλογιέσαι;  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Τὴν κοιτάζει. Κι ἄξαφνα ξεσπᾷ σ' ἕνα γέλιο τρανταχτό) : Χά, χά, χά... (Σκοτεινιάζει ἀπότομα).  
 "Ἰσα - ἴσα αὐτό: πού σᾶς συλλογιέμαι... Τὰ μωρὰ, τὴν κόρη, τοῦτον, ἐσένα. Καὶ λέω: πρέπει... Γιὰ σᾶς... (Τὴν ἴδια στιγμή σὰν ἀπὸ ἐνστικτο στρέφει δεξιά. Στὰ βράχια στέκει ὁλόθως ὁ Στρατιώτης. Στρέφουν ὄλοι κατὰ τὸ μέρος του. Οἱ γυναῖκες μαζεύνονται. Καὶ τὰ μωρὰ τὸ ἴδιο. Μοναχὰ ὁ Ἀντώνης κάνει νὰ ὀρμήσει κατ' ἀπάνω του. Ὁ Φαρόγιαννος προλαβαίνει, τὸν ἀρπάζει ἀπ' τὸ χέρι, τὸν σβουρίζει χάρμον, στὸ καλύβι μπροστά. Κεῖνὴ τὴν ὥρα ὁ Στρατιώτης πηδᾷ καταμεσίς ἐνῶ στὸ χέρι του ἀστράφτει τὸ κορτερό του μαχαίρι. Μιά στιγμή, δύο στιγμές. Οἱ δύο "ἐχθροὶ" κοιτάζονται. Τότε ὁ Φαρόγιαννος κινᾷ πρὸς τὸ μέρος του ἀργά).  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ (Δυνατὰ) : Μή!... Μὴ πλησιάζεις!... ("Ὁ Φαρόγιαννος προχωρεῖ ἀμίλητα. Ὁ ἄλλος ξεφρανίζει οὐρλιάζοντας).  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Σοῦ ξαναλέγω μὴ! — Δὲν ἀκούς; Τὸ 'χω ἀποφασίσει!  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Στέκει) : "Ἄν τὸ 'χεις ἀποφασίσει, τότε γιὰτί...  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Τὸ 'χω ὀρκιστεῖ στὴ μάνα μου — ἀλλὰ ὄχι ἔτσι. Βγάλε κ' ἐσὺ τὸ μαχαίρι σου... θὰ χτυπηθοῦμε ἴσος μὲ ἴσον...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Τὸ μαχαίρι τὸ δικό μου δὲν ἀστειεύεται. Τὸ τιμῶ καὶ μὲ τιμᾶ..."

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Δὲ μὲ νοιάζει. Μπαμπέσης δὲ γεννήθηκα ποτέ! ("Ὁ Φαρόγιαννος φωντάνει ἀπὸ ἐσωτερικὸν ἐνθουσιασμό. Τραβᾷ τὸ μαχαίρι του).  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Μὲ βαθεῖα φωνὴ γεμάτη πληρότητα) : Εἶσαι ἀλήθεια αἷμα μου... Σὲ γνωρίζω!... (Παίρουν κ' οἱ δύο θέση καὶ στάση ἐπιθετικὴ καὶ ἀμυντικὴ μαζί. Παραμονεύονται. Κάνουν μικρὰ βήματα γύρω - γύρω. Οἱ ἄλλοι τοὺς παρακολουθοῦν μὲ κρατημένη ἀναπνοή. Ἡ θάλασσα βογγᾷ ὑπόκοφα. Οἱ ἀναπνοές των εἶναι κι αὐτὲς βόγγος).  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Εἶναι χρόνια πού... — πού ἔφυγε;  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Καὶ ὄχι καὶ ναί...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Μὲ... — μὲ θυμόταν;  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Σὲ περιμένε... Τὴ γέλασες...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Τὸ 'νωσε ἔτσι;  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Τῆς τὸ φώναξα ἐγώ... Μὴν τὸν περιμένεις, τῆς εἶπα. "Ἄν ἦταν νὰ γύριζε, θὰ τὸ 'κανε τόσα χρόνια...  
 "Ἄλλὰ θὰν" εἶναι ἕνας παλιάνθρωπος, ἕνας τιποτένιος...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ (Νιώθει τὸ φοικτὸ μαστίγα μι. Δαγκώνεται νὰ μὴ βλαστημήσει. Κρατιέται) : Κ' ἐκεῖνη...; Τί εἶπε κεῖνη...;  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Πρῶτα δὲ μίλησε... "Ἐλιψε ἀκόμα...  
 "Υστερα...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "Υστερα...;  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Πῆγα μέσα στ' αὐτὴ της καὶ τὸ φώναξα :  
 " "ἕνας παλιάνθρωπος, ἕνας τιποτένιος..."  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Κ' ἐκεῖνη...;  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : "Ναί", εἶπε... "ἕνας παλιάνθρωπος... δὲν ἀξίζει τίποτα, τίποτα... " Κ' ἔκλεισε γιὰ πάντα τὰ μάτια... (Μέσα ἀπ' τὸν Φαρόγιαννο ἀνεβαίνει ἀπότομα ἕνα κύμα κόκκινου. Τὰ μάτια του θολώνουν. Πετᾷ μὲ λύσσα τὸ μαχαίρι του, ξεσκίζει τὴ φανέλα, ἀνοίγει τὰ στήθια του).  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Χτύπα λοιπόν... Οἱ τιποτένιοι δὲν κάνουν γιὰ ζωή... ("Ὁ ἄλλος ξαφνιαστέ. "Ὁλο τὸ φαρογιαννέκο στέκεται μὲ τὴν ψυχὴ ὀλόσθη, περμένει. Ὁ Στρατιώτης σφίγγει δυνατὰ τὸ μαχαίρι του, παλεῖ ἀνάμεσα στὸ ναὶ καὶ στὸ ὄχι, βασανίζεται. "Ἄξαφνα φωντάνει, ὀρμᾷ μὲ δύναμη, φτάνει τὸν Φαρόγιαννο. ὑψώνει τὸ χέρι. Μὰ τὸ χέρι του θαρρεῖς πιάνεται, τρέμει, ὑστερα λυγᾷ, πέφτει, κρεμάζεται, τὸ μαχαίρι γλιστρᾷ ἀπ' τὰ δάχτυλά του, ὁ ἴδιος σωριάζεται καταγῆς, σὰ νᾶχει φύγει ὀλη ἡ δύναμη ἀπὸ πάνω του. Δαγκώνει τὸ χῶμα, βογγᾷ. Ὁ Φαρόγιαννος πλημμυρίζει ἀπὸ συγκίνηση, ἀπὸ ἀγάπη, ἀπὸ συστολή, ἀπὸ τρυφερότητα. Θέλει νὰ σκύνει πάνω ἀπ' τὸ παθιασμένο παιδί, μὰ διστάζει. Σαλεύει ἀδέξια, γονατίζει. Τὰ χέρια του λαχταροῦν νὰ σηκώσουν τὸ κορμὶ πού τρυανιέται. Μὰ δὲν τ' ἀποφασίζουν. Μοναχὰ τὰ χεῖλια του τρέμοντας ψιθυρίζουν :  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : Γιέ μου... Γιέ μου...  
 ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ (Μέσ' ἀπ' τὰ κύματα πού τοῦ ὀδεύουν τὴν ψυχὴ) : Δὲν μπορεῖς... Δὲν μπορῶ... Δὲν μπορῶ... ("Ὁ Φαρόγιαννος, μ' ἕνα πρόσωπο πού δὲν ξέρει ἂν πρέπει νὰ κλάψει ἢ νὰ γελάσει, νὰ ληπθῆ ἢ νὰ σπᾶσει ἀπὸ χαρὰ, στρέφει καὶ κοιτάζει τοὺς ἄλλους, τὰ τρομαγμένα ἀκόμα μωρὰ, τὸν Ἀντώνη, τὴν Κατερίνα, τὴν Φαρογιάννενα. Τὸ στήθος του ἀνεβοκατεβαίνει σὰν θάλασσα πλατιά πού τὴν φουσκώνει βουβὸ κύμα).  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "ἕνας γιὸς ἀκίμα γυναῖκα...  
 ΜΑΝΑ : Καλῶς ἦρθε Φαρόγιαννε...  
 ΦΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ : "ἕνα ἀδέλφι ἀκόμα ρέ... ("Ἡ Κατερίνα κι ὁ Ἀντώνης κινουῦνται ἀμίλητα πρὸς τὸν Στρατιώτη, ὁ ἕνας ἀπ' τὴ μιά, ὁ ἄλλος ἀπ' τὴν ἄλλη. Ὁ Στρατιώτης σηκώνει σιγὰ τὸ κεφάλι. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ἀκόμα ἀργιμένο, βασανισμένο. Τὸ βλέμμα του εἶναι σὰν τοῦ ἀγοιμοῦ. Ἡ Κατερίνα κι ὁ Ἀντώνης τοῦ ἀπλώνουν τὰ χέρια. Ἀπὸς τὰ βλέπει λοξά, ματεύεται, τυρανιέται. Ἡ Κατερίνα κι ὁ Ἀντώνης καρτεροῦν. Τὰ μάτια τους, γεμάτα μὰ καινούρια στοργή, περιμένουν. Ὁ Φαρόγιαννος ἀνασάει βιαστικά, περμένει. Ὁ Στρατιώτης πολεμᾷ, σηκώνεται. Τὰ μάτια του τώρα κοιτάζουν ὀλόγυρα, ἀγκαλιάζουν ὄλον τὸν τόπο. "Ὁλα τ' ἄλλα μάτια εἶναι ἀπάνω του. Δίπλα του εἶναι τὰ χέρια τοῦ Ἀντώνη, τῆς Κατερίνας. Ἀπλώνει τὰ δικὰ του χέρια δειλὰ, βόισκει τ' ἄλλα χέρια, τ' ἀρπάζει. σφίγγονται. Σ' ὄλα τὰ πρόσωπα κατεβαίνει ἕνα φῶς, ἕνα χαμόγελο. Ἀπ' τοῦ Φαρόγιαννου τὰ στήθια τινάζεται ἕνα ἄγριο γέλιο χαρᾶς, πού πηδᾷ ἀπάνω στὸν ἄμμο, στὰ βράχια, πλημμυρίζει τὸν κόσμον. Ὁ μικρὸς ὁ Νικολῆς βάζει τὴν κοχύλα στὸ στόμα του. Σφουρίζει δυνατὰ, δίχως τέλος. Καὶ τὸ σφύριγμα ἀνακατώνεται μὲ γέλιο τοῦ Φαρόγιαννου, μὲ τὴ θάλασσα πού τραγουδεῖ τὴν εὐτυχία, μὲ τὸ φῶς πού χαμογελεῖ παντοῦ, ἐνῶ κλείνει ἀργὰ ἢ  
 Α Γ Λ Α Ι Α



## ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗ

# ΟΙ ΕΝΟΧΟΙ

### ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ : ΠΕΤΡΟΣ, νέος 32 χρονῶν — ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ — ΓΙΑΝΝΗΣ, σερβιτόρος — ΗΛΙΑΣ σερβιτόρος — ΜΑΓΕΙΡΑΣ — ΝΕΟΣ και ΝΕΑ : ζευγ'ρι — ΓΕΡΟΣ και ΓΡΙΑ : ζευγ'ρι — ΜΕΣΗΛΙΚΑΣ

Η ΣΚΗΝΗ : Ἐσωτερικὸ μικροῦ ἐστιατορίου. Ἐξη ἄδε.α τραπέζια

Ἐσωτερικὸ μικροῦ ἐστιατορίου. Ἐξη ἄδε.α τραπέζια. Τρία δεξιά και τρία ἀριστερά, στὴ σειρά. Στὸ βάθος, δεξιά ὁ πάγκος τοῦ ἐστιατορίου, ἀριστερά ἡ πόρτα τοῦ μαγειρείου. Στὸν ἀριστερὸ τοῖχο, ἕνας μεγάλος καθρέφτης· στὸ δεξιό, πόρτα με τζαμαρία.

Ὅταν ἀνοίγει ἡ σκηνὴ τὸ ἐστιατόριο εἶναι ἄδειο. Οἱ δύο σερβιτόροι, ὁ Γιάννης και ὁ Ἡλίας στέκονται ἀκίνητοι σὲ στάση γελοίας προσοχῆς, με κρεμασμένη στὸ βραχίονά τους μιὰ ἄσπρη πετσέτα. Ὁ ἐστιατορὸς στὸν πάγκο του τρώει μακάρια πασατέμπο και διώχνει κάπον - κάπον τίς μύγες με μιὰ φούντα ἀπὸ ἀλογότριχες. Ὁ μάγειρας στέκεται με τὴ χοντρὴ κοιλιὰ του πάνω στὴν πόρτα τοῦ μαγειρείου και χαμογελαῖ ἡλίθια.

Γιὰ λίγη ὥρα ἔχουμε αὐτὸ τὸ σιωπηλὸ ταμπλώ. Ἐξω, ἀπ' τὴν τζαμαρία, φαίνονται νὰ περνοῦν οἱ σκιές τῶν περαστικῶν. Ξάφνου, περνάει τὸ κατώφλι ὁ Πέτρος και στέκεται. Ὅλοι τοῦ ἐστιατορίου ἀναταράσσονται : Ὁ μάγειρας μπαινεῖ στὸ μαγειρεῖο σὰν κλέφτης πού τὸν εἶδαν, ὁ ἐστιατορὸς φτύνει τὰ τσόφλια τοῦ πασατέμπου ἀπ' τὸ στόμα του, σκύβει πάνω στ' ἀνοιχτὸ βιβλίο, κάνει πὼς γράφει ἀδιάκοπα, σιγομονομιονίζοντας πότε - πότε μερικὸς ἀριθμὸς. Οἱ δύο σερβιτόροι κινουῦνται μπρὸς - πίσω, δεξιά - ἀριστερά, σπασμωδικά, σὰ νὰ χορεύουν. Ξεσκονίζουν ὁ καθένας τὰ τραπέζια τους και προσπαθοῦν με διάφορες χειρονομίες και χαμόγελα νὰ προσελκύσουν τὸν πελάτη, ὁ μὲν Γιάννης πρὸς τ' ἀριστερά, ὁ δὲ Ἡλίας πρὸς τὰ δεξιά. Ὁ Πέτρος ἀναποφάσιτος, κάνει ἕνα βῆμα δεξιά, ἕνα βῆμα ἀριστερά, ἀνάμεσα στὶς δύο σειρές τῶν τραπέζιων, προχωρεῖ, ὀπισθοχωρεῖ και προκαλεῖ τίς ἀνάλογες ἀντι-

δράσεις στοὺς δύο σερβιτόρους. Τέλος, κάνει νὰ καθῆσει σ' ἕνα τραπέζι τοῦ Γιάννη, μὰ σηκώνεται ἀμέσως. Πηγαίνει και κάθεται σ' ἕνα τραπέζι τοῦ Ἡλία, μὰ γρήγορα σηκώνεται και ἀπὸ κεῖ, γιατί δὲν τὸν βολεῦει ἡ θέση. Προχωρεῖ στὸ βάθος, παραμερίζουν οἱ σερβιτόροι και κάθεται σ' ἕνα τραπέζι τοῦ Γιάννη. Βλέπει τὸν τραπεζομάντηλο λερό, σκύβει, τὸ κοιτάζει μ' ἀηδία και σηκώνεται. Πάει στὸ τελευταῖο τραπέζι τοῦ Ἡλία. Μὰ κ' ἐκεῖ δὲν ἡσυχάζει γιατί ἡ καρέκλα κουνιέται. Ἀκουμπάει στὸ τραπέζι, κουνιέται και κείνο. Ὁ Ἡλίας ξεσχίζει δύο - τρία φύλλα ἀπ' τὸ μπλόκ του, σκύβει, τὰ βάζει κάτω ἀπ' τὸ πόδι τοῦ τραπεζιοῦ νὰ τὸ ἰσοροπήσει, μὰ ὅταν σηκωθεί ὀρθιος, βλέπει πὼς ὁ Πέτρος στὸ μεταξύ πήγε και κάθισε σ' ἕνα τραπέζι τοῦ Γιάννη. Ὁ Γιάννης τσακίζεται σὲ ὑποκλίσεις, σκονιπίζει τὸ τραπέζι μηχανικά, μὰ ὁ Πέτρος παρακολουθεῖ λυπημένος ὅλη τὴν ὥρα ἀπ' τὸν καθρέφτη τὸν Ἡλία. Ἀπότομα, μετά, στρέφει τὸ κεφάλι του και κοιτάζει ἄγρια τὸ Γιάννη. Ὁ Γιάννης τὰ χάνει, κάνει πίσω, κυριεύεται ἀπὸ ἐκνευρισμὸ, τρέμει ὀλόκληρος. Περιμένει, — κ' ἐμεῖς τὸ ἴδιο, — καμμιὰ βροσιὰ ἢ κραυγὴ τοῦ Πέτρου. Μὰ ὁ . . . ),

ΠΕΤΡΟΣ (Μὲ φωνὴ ἀπαλὴ και δειλὴ) : Εἶναι δυνατὸν σὰς παρακαλῶ νὰ μοῦ δώσετε ἕναν κατάλογο; (Ὁ Γιάννης σαστίζει σὰν νὰ τοῦ ἔκαναν μιὰ ἀναπάντεχη ἐρώτηση. Κοιτάζει γύρω του, τρέχει και ψάχνει δῆθεν στὰ τραπέζια γιὰ κατάλογο. Δὲ βρίσκει και κατευθύνεται πρὸς τὸν πάγκο τοῦ ἐστιατορίου).

ΓΙΑΝΝΗΣ : Ἐναν κατάλογο γιὰ τὸν κύριο.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Ξαφνιάζεται και ταράζεται συγχρόνως) : Τί τόν θέλει;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Θέλει νά δει τί φαγητά έχουμε γιά νά διαλέξει.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Δέν πεινάει;

ΓΙΑΝΝΗΣ : "Όχι. Δέν πεινάει.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Τότε χρειάζεται κατάλογο! ("Ό εστιατορας κρυφοκοιτάζει τόν Πέτρο και μέ προσυλάξεις άνοιγει ένα συρτάρι, ψάχνει φοβισμένα και σιγά σιγά βγάξει έναν παλιό κατάλογο). Τί ημερομηνία έχουμε;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Δυό Αύγουστου.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Διορθώνει τήν ημερομηνία σβήνοντας τήν παλιά και μετά δίνει τόν κατάλογο στό Γιάννη) : Τά μάτια σου τέσσερα. ("Ό Γιάννης παίρνει τόν κατάλογο και φεύγει τρεχάτος, ό εστιατορας σκύβει δήθεν πάνω στά βιβλία του και κάνει λογαριασμούς, ενώ μέ πλάγια βλέμματα παρακολουθεί τόν Πέτρο και τόν Γιάννη. "Ό Πέτρος παίρνει τόν κατάλογο και τόν μελετάει επί ώρα μέ έμβρόθια. "Ό Γιάννης στέκεται πάνω άπ' τó κεφάλι του, κυρτώνοντας τή μέση του και περιμένοντας παραγγελία. "Ό Πέτρος όσο περνάει ή ώρα, κυριεύεται από τή νευρική της άναποφασιστικότητα. Ανακάθεται στή θέση του, σηκώνει και φέρνει κοντά στά μάτια του τόν κατάλογο, τόν κοιτάζει μπρός - πίσω, τόν αφήνει στό τραπέζι, σκύβει πάνω του και κάτι δείχνει μέ τó δάχτυλό του συζητώντας το μέσα του, μέ άμέσως μέ μέ άρνητική κίνηση τού κεφαλιού του, τó άποκλείει. "Όλη αυτή τήν ώρα τó προσωπικό τού εστιατορίου άγωνιά σάν νά περιμένει νά άποκαλυφθεί κάτι κακό. Τέλος, ό Πέτρος στρέφει άπότομα τó κεφάλι του και κοιτάζει τó Γιάννη. "Ό Γιάννης όπισθοχωρεί έντρομος. "Ό Πέτρος σκύβει πάλι στόν κατάλογο. "Ό Γιάννης πλησιάζει δειλά - δειλά στις μύτες τών ποδιών. Ξαφνικά, ό Πέτρος, σηκώνει πάλι άπότομα τó κεφάλι του και κάνει τó Γιάννη νά πεταχτεί δυό βήματα πίσω. "Ό Πέτρος τού κάνει νεύμα νά πλησιάσει. "Ό Γιάννης πλησιάζει. Κ' ενώ περιμένουμε νά τόν προγγήξει, βάζονται τίς φωνές, άκούμε τήν άπαλή και δειλή φωνή τού Πέτρου).

ΠΕΤΡΟΣ : Μέ συγχωρείτε. Μήπως σάς ένοχλώ;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Μά καθόλου. Τί λέτε. Διαλέχτε μέ τήν ήσυχια σας. Άποφασίστε όποτε θέλετε.

ΠΕΤΡΟΣ : Άποφάσισα.

ΓΙΑΝΝΗΣ : Άραϊά. Τί άποφασίσατε;

ΠΕΤΡΟΣ : Νά φάω!

ΓΙΑΝΝΗΣ : Σοβαρά; Λοιπόν, λοιπόν; Σάς άκούω.

ΠΕΤΡΟΣ : Πήγαινε τόν κατάλογο σ' άφεντικό σου.

ΓΙΑΝΝΗΣ (Ταραγμένος) : Στ' άφεντικό; Τόν κατάλογο;

ΠΕΤΡΟΣ : Ναι. Κ' έλα γρήγορα. ("Ό Γιάννης παίρνει φοβισμένος και μέ δισταγμό τόν κατάλογο και τόν πάει στόν εστιατορα. Κάτι ψιθυρίζουν γιά λίγη ώρα κοιτώντας τόν κατάλογο και τέλος ό Γιάννης γυρίζει).

ΠΕΤΡΟΣ : Τί φαγητά έχετε;

ΓΙΑΝΝΗΣ ("Αμήχανα) : Φαγητά; Ναι, διάφορα φαγητά. Άπολαυστικά γιά τή γλώσσα, τερψιλαρύγεια, εύπεπτα γιά τó στομάχι, ευκόιλια, θρεπτικά, βιταμινούχα, θερμιδούχα, κρύα και ζεστά, πηκτά και άραιά, ξηρά τροφή και σουπες, καθ' έκάστην πατσάς, τής ώρας και τής μέρας, τής βδομάδας και...

ΠΕΤΡΟΣ (Πού σ' όλο αυτό τó διάστημα κονουσε καταφατικά τó κεφάλι του, διακόπτει) : Μπαρδόν! Μπορώ νά σάς διακόψω; Άραϊάαα! Φέρτε μου, ό,τι σάς άρέσει κι άπό λίγο. "Ό,τι προτιμάτε. Βλέποντας και διαλέγοντας...

ΓΙΑΝΝΗΣ ("Αμήχανα) : Μά-άλιστα! (Φεύγει. Πηγαίνει στό μαγειρείο και γυρνώντας περνάει άπ' τόν εστιατορα όπου άναφέρει κάτι ψιθυριστά. "Ό εστιατορας σημειώνει. "Ό Γιάννης μέ τρία πιάτα φαγητό στά χέρια, έρχεται στόν Πέτρο... ) "Όρίστε!

ΠΕΤΡΟΣ (Δοκιμάζοντας τó ένα φαγητό, τού ρχεται άναγούλα. Δοκιμάζει τó άλλο πιάτο και στραβομουτσουιάζει. Τά σπρώχνει και τά δυό πιάτα στήν άκρη. Δοκιμάζει τó τρίτο και τó κρατάει) : Φέρτε μου κι άλλα, παρακαλώ!

ΓΙΑΝΝΗΣ : Άμέσως. (Πηγαίνει και φέρνει άλλα τρία πιάτα). "Όρίστε!

ΠΕΤΡΟΣ ("Αφού δοκιμάζει μέ τόν ίδιο τρόπο τά φαγητά, κρατάει άλλο ένα πιάτο) : Φέρτε μου, παρακαλώ κι άλλα, γρήγορα. Μου ήρθε μέ ά διαβολεμένη όρεξη.

ΓΙΑΝΝΗΣ (Τρέχει και φέρνει άλλα τρία φαγητά) : "Όρίστε!

ΠΕΤΡΟΣ ("Αφού δοκιμάσει κι αυτά, κρατάει τó ένα) : Φέρε μου κρασί γρήγορα!

ΓΙΑΝΝΗΣ : Μάλιστα.

ΠΕΤΡΟΣ : "Όχι, όχι! Φέρε μου μύρα!

ΓΙΑΝΝΗΣ : Μάλιστα μύρα! (Φεύγει λίγα βήματα πιο πέρα).

ΠΕΤΡΟΣ : "Όχι, όχι! Φέρε καλύτερα κρασί!

ΓΙΑΝΝΗΣ : Ευχαρίστως! Τί κρασί παρακαλώ;

ΠΕΤΡΟΣ : Τί κρασί; (Συλλογίζεται). Έδω σέ θέλω. (Συλλογίζεται). Τί κρασιά έχετε;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Ρετσίνα και μπρούσκο Άραχώβης.

ΠΕΤΡΟΣ : Μόνο;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Μόνο!

ΠΕΤΡΟΣ (Συλλογισμένα) : Τί νά πάρω, τί νά πάρω! Ποιό νά διαλέξω!

ΓΙΑΝΝΗΣ : Τό ένα άπ' τά δυό.

ΠΕΤΡΟΣ : Ναι, μέ ποιό;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Κάνουμε κορώνα - γράμματα ;

ΠΕΤΡΟΣ : "Όχι, όχι! Φέρε μου ό,τι θέλεις εσύ.

ΓΙΑΝΝΗΣ : Ευχαρίστως! (Κάνει μερικά βήματα πιο πέρα).

ΠΕΤΡΟΣ : Άκουσε! Γκαρσόν! Δέ φέρνεις καλύτερα μέ μύρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ : Ευχαρίστως. (Φεύγει. Πλησιάζει στόν πάγκο τού εστιατορα). Μιά μύρα τού κύριου...

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Διψάει;

ΓΙΑΝΝΗΣ : "Όχι!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Βγάξει μέ προφύλαξη ένα μπουκάλι και λοξοκοιτάζοντας φοβισμένα τόν Πέτρο λέει) : Δώσε του αυτήν!

ΠΕΤΡΟΣ : Γρήγορα βρε παιδί μου, ξελιγώθηκα! ("Ό Γιάννης άνοιγει τή μύρα και τήν άποθέτει στό τραπέζι. "Ό Πέτρος πιάνει τó μαχαιροπήρουνα). Άπό πού ν' άρχισω; (Κάνει νά φάει άπ' τó ένα πιάτο και μετανιώνει. Κάνει νά πάρει άπ' τ' άλλο, μετανιώνει. Τιμπάει άπ' τó τρίτο και πάλι αφήνει τó πηρούνι. Κόβει άπ' τó τέταρτο πιάτο, φέρνει τή μπουκιά στό στόμα, άλλα τήν κατεβάζει άμέσως στό πιάτο. Τόν κυριεύει νευρική όρεξη. Κάνει νά πάρει άπό άλλο πιάτο, άπό άλλο, άπό άλλο, ζαλίζεται, αφήνει τά μαχαιροπήρουνα, στανώνει τά χέρια και παγώνει άκίνητος στή θέση του κοιτάζοντας μέ ξελιγωμένα μάτια τά φαγητά μπροστά του. Στέκεται όλη τήν ώρα έτσι άκίνητος! Τό προσωπικό όλο άνησυχία παρακολουθούσε όλη τή σκηνή. Τέλος στό εστιατόριο μπαίνει ένα νεαρό ζευγάρι άγκαλιασμένο τρυφερά. Πηγαίνουν πρός τόν "Ηλία).

ΝΕΟΣ : Μπορούμε νά καθίσουμε χωρίς νά φάμε;

ΗΛΙΑΣ : Μιά στιγμή, παρακαλώ. (Τρέχει στόν εστιατορα και τού μιλάει ψιθυριστά).

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Είναι έρωτευμένοι;

ΗΛΙΑΣ : Ναι.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Άς τους νά καθήσουν και νά φάνε τά χέρια τους. Νά δούμε όμως άν θά γεμίσει ή κοιλιά τους.

ΗΛΙΑΣ (Πηγαίνει στους νέους) : Καθείστε παρακαλώ. (Οί νέοι καθονται, γυρίζουν τίς πλάτες τους, άγκαλιάζονται και φιλιώνται άδιάκοπα όλη τήν ώρα. Στο εστιατόριο μπαίνει ένας μεσήλικας κοίλαρας. Πάει πρός τόν "Ηλία).

ΜΕΣΗΛΙΚΑΣ : Μπορώ νά φάω, χωρίς νά πληρώσω; Δέν έχω πεντάρα στήν τσέπη μου, κ' έχω μέ πείνααα!

ΗΛΙΑΣ : Μιά στιγμή. (Τρέχει στό άφεντικό του. Τού ψιθυρίζει κάτι στό αυτί).

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Πεινάει;

ΗΛΙΑΣ : Ναι!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Χαλάλι του! Δώσ' του νά φάει. Μόλις χορτάσει θά έξανθρωπιστεί!

ΗΛΙΑΣ (Πηγαίνει στό μεσήλικα) : Παρακαλώ καθείστε! (Κάθεται). Τί επιθυμείτε;

ΜΕΣΗΛΙΚΑΣ : Μοσχάρι ψητό, σαλάτα ραδικια, τυρί, μέ μύρα και κομπόστα. (Φεύγει ό "Ηλίας και τού φέρνει τά φαγητά. "Ό Μεσήλικας στρώνεται άμέσως και τρώει μεσάντης ήδονικά τίς μπουκιές. Μπαίνει στό εστιατόριο ένα ζευγάρι γέρον).

ΓΕΡΟΣ : Μπορούμε νά πληρώσουμε χωρίς νά φάμε ;

ΗΛΙΑΣ : Μιά στιγμή! (Πηγαίνει στόν εστιατορα και τού ψιθυρίζει στ' αυτί).

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Πεινᾶνε ;

ΗΛΙΑΣ : "Οχι!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : "Ας καθήσουν, μὰ ν' ἀκριβοπληρώσουν!

ΗΛΙΑΣ (Πηγαίνει στους γέροντες) : Καθεῖστε, παρακαλῶ.

ΓΡΙΑ : Νὰ 'χωρις τὴν εὐχὴ μου παιδί μου. Θὰ 'ταν μαρτύριο νὰ τρώγαμε χωρὶς ὄφελος. Ἐμεῖς ὅπου νὰ 'ναι θὰ πάμε νὰ κοιμηθῶμε βαθιὰ στὸ χῶμα. Γιατί νὰ βασανίζουμε τὸ στομάχι μας μάταια;

ΗΛΙΑΣ : Ναί - ναι - ναι! Κάντε τὴ δουλειά σας! (Οἱ γέροι κοιτάζουν σιωπηλοὶ καὶ μελαγχολικοὶ πρὸς τὴν τζαμαρία. Ὁ Μεσήλικας, ἀφοῦ ἀδειάζει τὰ πιάτα ὅλα, χαϊδεύει τὴν κοιλιὰ του εὐχαιροστημένος. Δάκρυα τρέχουν ἀπ' τὰ μάτια του. Τὰ σκουπίζει μὲ τὴν ἀνάστροφη τῆς παλάμης του. Κλαίει μ' ἀναφυλλητὰ. Τρέχει κοντὰ του ὁ Ἡλίας. Οἱ γέροι τὸν κοιτάζουν μὲ συμπόνια. Οἱ νέοι σταματοῦν τὶς περιπτύξεις. Μόνο ὁ Πέτρος ἀκίνητος).

ΜΕΣΗΛΙΚΑΣ : Εἶμαι ἓνα μηδενικό. "Ἐνας ἀνάξιος. "Ἐνας ἀνάξιος. "Ἐνας σελέμης! (Κοιτάζει τοὺς γέροντες). Πόσο θὰ 'θελα νὰ πληρώνω, χὀ ρις νὰ τρώω. (Κοιτάζει πρὸς τοὺς νέους). "Ἡ τουλάχιστον νὰ μὴ πληρώνω μὰ νὰ μὴν τρώω στὴν τράκα. Εἶμαι ἓνας χαραμοφάγης! Ἡ κοιλιὰ μου εἶναι γεμάτη ντροπὴ καὶ μοῦ πνίγει τὴν ἀνάσα. (Κλαίει).

ΓΕΡΟΣ (Βγάζει χρήματα ἀπ' τὴν τσέπη του) : Πάρε παιδί μου νὰ πληρώσεις!

ΜΕΣΗΛΙΚΑΣ (Σηκώνεται ὀρθιος καὶ φωνάζει ἐξάλλος) : "Οχι! "Οχι! Δὲν παίρνω χρήματα ποῦ δὲ μοῦ ἀνήκουν. Πάλι σελέμης θὰ εἶμαι. Δὲ ξεπλένεται ἔτσι ἡ ντροπὴ. Ἄλλοίμονο! Πρέπει νὰ πάω νὰ κερδίσω δικὰ μου χρήματα καὶ νὰ 'ρθω! (Φεύγει τρέχοντας).

ΓΕΡΟΣ : Ὁ καημένος! Τέτοια φόρα ποῦ πῆρε θὰ γυρίσει γρήγορα!

ΗΛΙΑΣ : Δὲν πιστεύω. Θὰ τοῦ περάσει ἡ κρίση μόλις ἀδειάζει τὸ στομάχι του. (Οἱ γέροι κοιτάζουν μελαγχολικοὶ πρὸς τὴν τζαμαρία).

ΝΕΑ (Ἀγανακτισμένη - ἀπότομα) : Δὲν ἀντέχω πιά. Γκαρσον φέρε μου μιὰ μερίδα γιουβαρλάκια.

ΝΕΟΣ (Ἐκπληκτος καὶ θυμωμένος) : Θὰ φᾶς;

ΝΕΑ (Ἐριστικά) : Ναί! Ὁ ἄνθρωπος δὲ ζεῖ μόνο μὲ ἔρωτα!

ΝΕΟΣ (Συγκρατώντας τὰ νεῦρα του) : Γκαρσόν, φέρε μου ἓνα ἀρνάκι ψητὸ καὶ μιὰ ντοματοσαλάτα. (Παύση). Καὶ δυὸ μύρρες. (Ὁ Ἡλίας πηγαίνει καὶ φέρνει τὰ φαγητά. Οἱ δυὸ νέοι τρᾶνε στὴν ἀρχὴ χωρὶς νὰ κοιτάζονται. Εἶναι θυμωμένοι).

ΓΡΙΑ : Δὲν ἀντέχω, γέρο μου!

ΓΕΡΟΣ : Τί ἔπαθες;

ΓΡΙΑ : Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ πληρώσουμε χωρὶς νὰ φᾶμε. Εἶναι ἀνῆθικο. Διαφθείρουμε ἀπλοὺς ἐργαζόμενους ἀνθρώπους.

ΓΕΡΟΣ : Ἐχεις δίκιο, μὰ πῶς νὰ κάνουμε ἀφοῦ δὲν πεινᾶμε;

ΓΡΙΑ (Ἐρεθισμένη) : Τότε νὰ μὴ καθάμασταν σ' ἐστιατόριο. Νὰ πηγαίναμε σὲ κανένα πάρκο!

ΓΕΡΟΣ : Ναί, μὰ εἶναι μέρα μεσημέρι. Ὁ κόσμος ὅλος αὐτὴ τὴν ὥρα κάθεται σὲ τραπέζια.

ΓΡΙΑ : Δὲν ξέρω! "Ἡ πρέπει νὰ φύγουμε ἀμέσως χωρὶς νὰ πληρώσουμε, ἢ πρέπει νὰ φᾶμε κάτι!

ΓΕΡΟΣ : Μὲ βάζεις σὲ δύσκολο δίλημμα. Καθίσαμε τόση ὥρα. Πῶς νὰ φύγουμε χωρὶς νὰ πληρώσουμε.

ΓΡΙΑ : Τότε νὰ φᾶμε!

ΓΕΡΟΣ (Σκέφτεται λίγο. Μετὰ χτυπεί παλαμάκια. Ἐρχεται ὁ Ἡλίας) : Φέρε μας ἀπὸ ἓνα ραδικόζουμο.

ΗΛΙΑΣ : Ἄμέσως! (Φεύγει καὶ γυρίζει μὲ δυὸ ποτήρια κίτρινοπορταίνου ὑγρό. Οἱ γέροι πίνουν ἀργὰ - ἀργὰ, μὲ φανερὴ ἀνορεξία. Οἱ νέοι, ἀφοῦ τελειώσουν, πληρώνουν καὶ φεύγουν).

ΓΕΡΟΣ : Κοίτα τους πόσο χαρούμενοι εἶναι τώρα.

ΗΛΙΑΣ : Ὅσο εἶναι γεμάτο τὸ στομάχι τους, ἔτσι χαρούμενοι θὰ 'ναι. "Ἄμα θ' ἀρχίσει ν' ἀδειάζει καὶ νὰ πεινοῦν, θὰ τοὺς πιάσει ἡ ἐρωτικὴ μαγία. Θὰ φᾶνε πρῶτα ὁ ἓνας τ' ἄλλουνοῦ τὰ μάτια, ὕστερα θὰ φᾶνε ὁ ἓνας τὰ χεῖλη τ' ἄλλουνοῦ, θὰ ἀγκαλιαστοῦν τρυφερά, θὰ φᾶνε τὶς σάρκες τους, θὰ χωνέψουν καὶ ὅταν πὰν νιώσουν ἐντελῶς ἄδειο τὸ στομάχι τους θ' ἀρχίσουν πάλι τὸν καυγά.

ΓΡΙΑ : Πρέπει νὰ πηγαίνομε καὶ μεῖς!

ΓΕΡΟΣ : Κάνε τὸ λογαριασμό!

ΗΛΙΑΣ : "Ἐξ δραχμὲς καὶ δυὸ τὰ ποσοτὰ ὀχτώ!

ΓΕΡΟΣ : Πάρε ὀχτώ!

ΓΡΙΑ : Ὁχτώ! Οὔτε δραχμὴ παραπάνω. Μπράβο! Θὰ ἔχουμε ἔτσι ἡσυχὴ τὴ συνειδήσή μας! (Φεύγουν).

ΗΛΙΑΣ : Τοὺς παρέσυραν οἱ νέοι! Θυμῆθηκαν τὰ νάτα τους. Μὰ εἶναι γέροι καὶ ἀδύνατοι. Γρήγορα θὰ ξαναπέσουν στὴν κακὴ συνήθειά τους νὰ διαφθείρουν μὲ τὸ χρήμα τους τοὺς συνανθρώπους τους. (Τὸ ρολοὶ τοῦ τοίχου χτυπᾷει τρεῖς. Ὁ Πέτρος τινάζεται. Κοιτάζει γύρω του, τὸ τραπέζι μὲ τὰ ἔθικτα φαγητά. Δείχνει ἀνησυχία. Κάνει νεῦμα στὸ Γιάννη. Πλησιάζει ὁ Γιάννης). Κάνε γρήγορα λογαριασμό!

ΓΙΑΝΝΗΣ (Βγάζει τὸ μπλόκ καὶ σημειώνει γρήγορα - γρήγορα) : Εἴκοσι ὀχτώ δραχμὲς!

ΠΕΤΡΟΣ : Πολὺ καλὰ. Κάνε μιὰ ἀπόδειξη γρήγορα.

ΓΙΑΝΝΗΣ : Τί εἶπατε;

ΠΕΤΡΟΣ : Μιὰ ἀπόδειξη εἶπα!

ΓΙΑΝΝΗΣ (Κοντοστέκεται) : Τί τὴ θέλετε;

ΠΕΤΡΟΣ : Μοῦ χρειάζεται! Γρήγορα. Μὲ πῆρε ἡ ὥρα.

ΓΙΑΝΝΗΣ : Μιὰ στιγμὴ, παρακαλῶ. (Πηγαίνει πρὸς τὸν ἐστιατόρα. Κουβεντιάζει μαζί του. Δείχνει τὸν Πέτρο. Ὁ Ἐστιατόρας κοιτάζει ἀνησυχος. Πλησιάζει καὶ ὁ Ἡλίας καὶ σιγαστικῶς φωνάζει φοβισμένος. Ἐρχεται καὶ ὁ μάγειρας. Ὁ φόβος κ' ἡ ἀναστάτωση μεγαλώνει. Ὁ Ἐστιατόρας κλείνει τὰ βιβλία καὶ τραβᾷ πρὸς τὸν Πέτρο).

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Τί ἐπιθυμεῖ ὁ κύριος;

ΠΕΤΡΟΣ (Λίγο νευριασμένος) : Μιὰ ἀπόδειξη παρακαλῶ!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μήπως δὲ σᾶς ἄρεσαν τὰ φαγητά μας;

ΠΕΤΡΟΣ : Περιφῆμα ἦταν.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Τότε;

ΠΕΤΡΟΣ : Τότε, θέλω μιὰ ἀπόδειξη.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μήπως σᾶς φάνηκαν ἀκριβὰ;

ΠΕΤΡΟΣ : Καθόλου!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Τότε;

ΠΕΤΡΟΣ : Τότε θέλω μιὰ ἀπόδειξη.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μήπως ἦταν λιγοστὲς οἱ μερίδες;

ΠΕΤΡΟΣ : Καθόλου!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Τότε;

ΠΕΤΡΟΣ : Τότε θέλω μιὰ ἀπόδειξη. (Θυμωμένος). Θὰ μοῦ τὴ δώσετε ἐπιτέλους;

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μήπως σᾶς φάνηκαν χαλασμένα τὰ φαγητά;

ΠΕΤΡΟΣ : "Οχι, βρ' ἀδελφέ! Μιὰ χαρὰ ἦταν. Ἀπόδειξη θέλω. Θὰ μὲ σκάσετε!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Κάνει νεῦμα στὸ Γιάννη νὰ πλησιάζει) : Ποῦ εἶναι ὁ λογαριασμός; (Ὁ Γιάννης δίνει τὸ μπλόκ του. Ὁ Ἐστιατόρας κάνει μιὰ ἀπόδειξη γεμάτος ταραχὴ. Πρὶν τελειώσει σηκώνει τὸ κεφάλι του καὶ ρωτᾷει). Μήπως θὰ μᾶς καταγγελετε;

ΠΕΤΡΟΣ (Ἀγανακτισμένος) : "Οχι, ἄνθρωπέ μου. Κάνε γρήγορα. Βιάζομαι.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Παρακαλώντας) : Φτωχοὶ ἄνθρωποι εἶμαστε, κύριε! Ἐχουμε γυναίκες καὶ παιδιὰ νὰ θρέψουμε! Μὴν εἶσαι τόσο σκληρός!

ΠΕΤΡΟΣ : Πάει. Θὰ μὲ σκάσετε! Πρῶτη φορὰ μοῦ συμβαίνει αὐτό. (Θυμωμένος). Σᾶς λέω ὅτι χρειάζεται ἡ ἀπόδειξη γιὰ τὴν ὑπηρεσία μου.

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Τρομαγμένος) : Ὑπηρεσία; Ποιὰ ὑπηρεσία;

ΠΕΤΡΟΣ : Στοῦ διαβόλου!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Εἶστε ἀγορανόμος;

ΠΕΤΡΟΣ (Μεγαλόφωνα) : "Οχι!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἀστυνομικός;

ΠΕΤΡΟΣ (Δυνατὰ) : "Οχι!

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἐφορικός;

ΠΕΤΡΟΣ (Πιὸ δυνατὰ) : "Οχι!

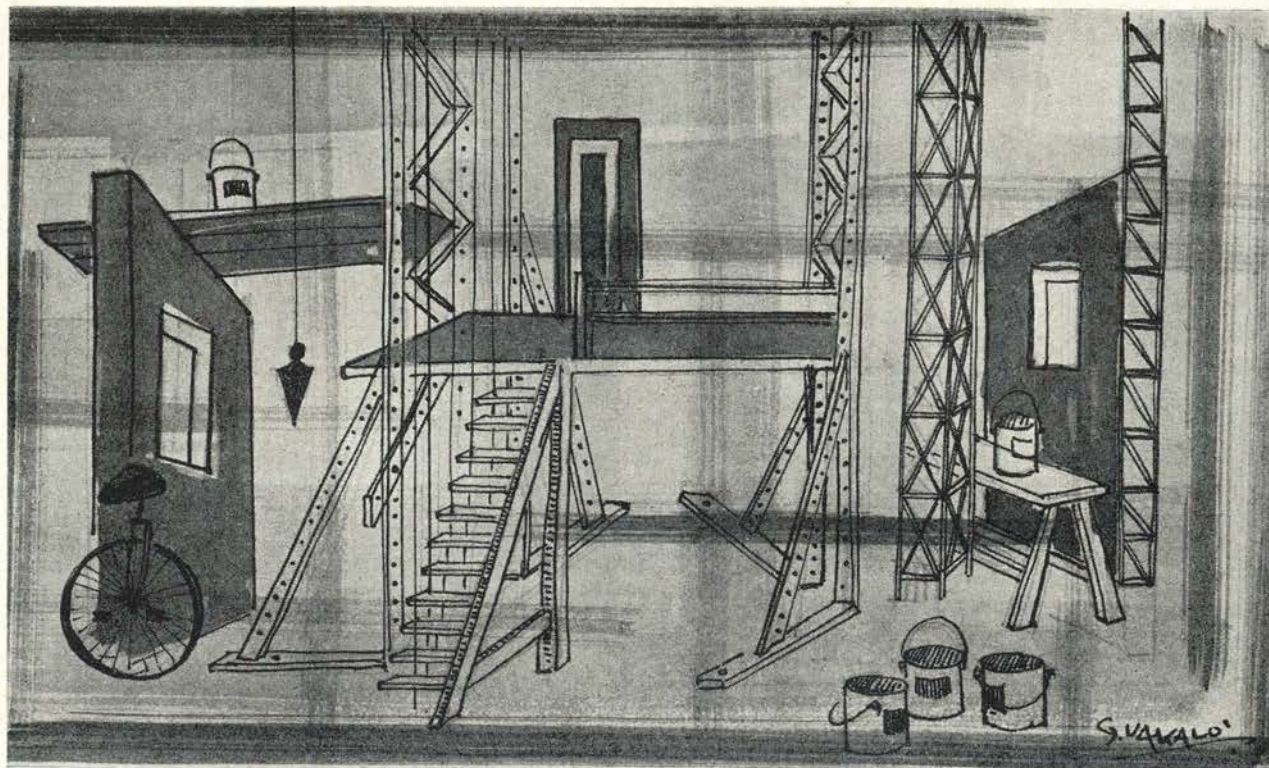
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Σκύβει ἀποτελειώνει τὴν ἀπόδειξη καὶ τὴ δίνει) : Ἐλεος κύριε! Ἐλεος! Λυπηθεῖτε τὰ παιδιὰ μας. Μοῦ κλείνετε τὸ μαγαζί! (Ὁ Πέτρος φεύγει. Ὅλοι τὸν πακολουθοῦν ἀνησυχοί. Μαζεύονται ὅλοι γύρω στὸν πάγκο φοβισμένοι).

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Χαθήκαμε! "Όπου νά 'ναι θά φανεῖ ἡ ἀγορανομία νά μὲ δέσει.  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Τὸ εἶχα καταλάβει ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή ὅτι εἶναι ἀγορανόμος.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Πάει τὸ μαγαζί μου! "Όπου νά 'ναι θά ἔρθουν νά μὲ βουτήξουν! (Τρέμει. Ἀκολουθεῖ σιωπῇ. "Όλοι κυριεύονται ἀπὸ συμπόνια γιὰ τὸ ἀφεντικό τους).  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Θά 'ρθῶ κ' ἐγὼ μαζί σου ἀφεντικό.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Γιατί;  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Θέλω νά μοιραστῶ μαζί σου τὶς εὐθύνες. Φταίω καὶ γώ. Πρέπει νά πληρώσω.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἐσὺ εἶσαι ὑπάλληλός μου καὶ κάνεις ὅ,τι σοῦ λέω ἐγώ! Δὲν ἔχεις καμμιά εὐθύνη!  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Θά μποροῦσα νά μὴ κάνω ὅ,τι δὲν ἐπιτρέπει ἡ συνείδησή μου.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Θά σ' ἐδιωχνα!  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Καὶ γώ θά ἔφευγα, ἀλλὰ θά εἶχα καθαρό τὸ μέτωπό μου.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Μετὰ ἀπὸ συλλογῇ) : "Όπως νομίζεις! Παραδώσου!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Θά παραδοθῶ κ' ἐγώ.  
ΗΛΙΑΣ : Κ' ἐγώ! Θέλω νά πληρώσω γιὰ ὅ,τι ἔκανα.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἐσεῖς εἶστε ἀμέτοχοι. Δὲ φταῖτε σὲ τίποτα.  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Πῶς δὲ φταῖμε; Δὲν τὰ ξέραμε ὅλα;  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἐσεῖς εἶστε ἀπλὰ ὄργανα. Σὰς διατάζουν καὶ ἐκτελεῖτε!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Θά μπορούσαμε νά μὴν ὑπακούσουμε. Δὲν εἴμαστε ἄνθρωποι ἐμεῖς;  
ΗΛΙΑΣ : Ἐμεῖς δὲν ἔχουμε συνείδηση; Δὲν κάνουμε ὅ,τι θέλουμε;  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Ἀποκαμωμένος) : "Όπως καταλαβαίνετε. (Παύση). Ἐτοιμαστεῖτε. "Όπου νά 'ναι θά ἔρθουν. (Σιωπῇ παρατεταμένη καὶ ἀγωνιώδης).  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Μά γιατί ἀργοῦν τόσο; Θά μπορούσε νά κινητοποιηθεῖ ὀλόκληρη ἡ ἀστυνομία ὡς τώρα.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἀλήθεια γιατί ἀργοῦν. Δὲν ἀντέχω σὲ τέτοια ἀγωνία. Ἄς ἔρθουν μὰ ὥρα ἀρχήτερα. (Σιωπῇ παρατεταμένη).  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Γιάννη, γιὰ δὲς ἔξω, τί γίνεται;  
ΓΙΑΝΝΗΣ (Πηγαίνει καὶ κοιτάζει. Σχεδὸν ἀμέσως τρέχει πίσω) : "Ένας ἀστυφύλακας!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Αὐτὸς εἶναι! Τελείωσε! Ἐτοιμαστεῖτε! (Ἀπλώνει τὰ χέρια του καὶ σταυρώνει τοὺς καρπούς ἔτοιμος νά δεχθεῖ τὶς χειροπέδες. Τὸν μμούνται κ' οἱ ἄλλοι. Ἀκολουθεῖ βασανιστικῇ σιωπῇ. Στὸ πεζοδρόμο ἔξω ἀκούγεται τὸ ἀργὸ βῆμα τοῦ ἀστυφύλακα. Τὰ βήματα πλησιάζουν. Διακρίνεται ἡ σκιά του πάνω στὴν τζαμαρία. Περνάει μπρὸς ἀπ' τὴν πόρτα καὶ συνεχίζει τὸ βᾶδισμά του. Ἀπομακρύνεται).  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Δὲν ἦρθε!  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Δὲν ἦταν γιὰ μᾶς!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Τώρα τί θά κάνουμε;  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Χαθήκαμε!  
ΗΛΙΑΣ : Δὲν ἀντέχω. Θά σπάσει ἡ καρδιά μου.  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Κάτι πρέπει νά κάνουμε. Νιώθω νά φεύγει τὸ αἶμα ἀπ' τὶς φλέβες μου!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Μοῦ κόβεται ἡ ἀνάσα!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ἡλία! Τρέχα νά τὸν φωνάξεις. Πρόλαβέ τον καὶ φέρτον γρήγορα ἐδῶ (Ἡλία φεύγει).  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ (Φωνάζει πίσω του) : Παρακάλεσέ τον ἐν ἀνάγκη. Δὲν ἀντέχομε πιά!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Κι ἂν δὲν θέλει νά ἔρθει;

ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μὴ κακομελετᾶς!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Μὰ ἂν ἔχει καμμιά εἰδικὴ ὑπηρεσία.  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Ὁ Θεὸς νά μᾶς λυπηθεῖ τότε! (Σιωπῇ παρατεταμένη καὶ ἀγωνιώδης).  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μά γιατί ἀργεῖ!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Κακὸ σημάδι!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Ἐκνευρισμένος, τρέμοντας σχεδόν) : Μά τί κάνει τόση ὥρα!  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Μήπως τὸν ἔχασε ἀπ' τὰ μάτια του;  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μὴ μιλάτε ἔτσι! Μοῦ σχίζετε τὴν καρδιά! Δὲ θά μπορέσω νά ζήσω οὔτε ὥρα ἂν δὲν συλληφθῶ καὶ κλειστώ στὴ φυλακὴ ἀμέσως.  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Κ' ἐγώ.  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Κ' ἐγώ!  
(Παρατεταμένη σιωπῇ. Ἀρχίζουν νά κάνουν πέρα - δῶθε νευρικές βόλτες. Μπαίνει συντετριμένος, ὁ Ἡλίας. Τὸν τριγυρίζουν).  
ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ : Λοιπὸν! Λοιπὸν! Γιατί δὲν τὸν ἔφερες;  
ΗΛΙΑΣ : Δὲ θέλησε νά 'ρθε!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Ἐξαλλος) : Μὰ δὲν τοῦ μίλησες, δὲν τὸν παρακάλεσες;  
ΗΛΙΑΣ : Τοῦ τὰ εἶπα ὅλα, τὸν ἰκέτεψα, ἀλλὰ δὲν τὰ κατάφερα.  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Ἀνίκανε! Τί τοῦ εἶπες;  
ΗΛΙΑΣ : Τοῦ εἶπα ὅτι τὸν παρακαλεῖ θερμὰ ὅλο τὸ προσωπικὸ τοῦ ἐστιατορίου μας νά 'ρθε νά τὸ συλλάβει.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Ὁραῖα! Λοιπὸν;  
ΗΛΙΑΣ : "Τί κάνετε;" μὲ ρώτησε. "Κάναμε — τοῦ εἶπα — ἓνα σωρὸ βρωμοδουλειῶν καὶ παρανομίες. Κινδύνεψε ἐξ αἰτίας μας ἡ ζωὴ πολλῶν ἀνθρώπων. Κ' ἴσως νά πέθαναν καὶ κανα-δυό".  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Μπράβο! Καλὰ τὰ 'πες. Λοιπὸν;  
ΗΛΙΑΣ : "Πότε ἔγιναν αὐτά;" μὲ ρώτησε. "Δέκα χρόνια" τοῦ ἀπαντῶ "αὐτὴ ἡ δουλειὰ γίνεται".  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : Πολὺ ὠραῖα. Παρακάτω;  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : Γιατί δὲν ἦρθε λοιπὸν νά μᾶς συλλάβει;  
ΗΛΙΑΣ : "Δὲν φαίνεται σοβαρὴ ἡ ὑπόθεση" μοῦ λέει. "Νὰ πᾶτε σὲ κανέναν πνευματικὸ νά ζομολογηθεῖτε. Δὲν εἶναι δικὴ μας δουλειὰ αὐτή. Ἐμεῖς εἴμαστε γιὰ τὴν τάξη. Δὲ βλέπω καμμιά διατάραξη τῆς δημοσίας τάξεως". "Μά, κύρ' ἀστυφύλακα" τοῦ λέω "ἐμεῖς φταίσαμε καὶ ὁμολογοῦμε. Θέλουμε νά τιμωρηθοῦμε". "Όλοι φταίμε" μοῦ εἶπε, "μὰ ποίος πληρώνει; Οὐδείς ἀναμάρτητος"! Κ' ἔτσι μ' ἄφησε κ' ἔφυγε.  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Σὰ νά συνεχέται ἀπότομα καὶ φωτίζεται ξαφνικὰ ἀπὸ μὰ χαρὰ τὸ πρόσωπό του) : Μὰ τότε ὅλα εἶναι τακτοποιημένα!...  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ (Ποῦ συνεχέται καὶ αὐτὸς) : Δὲν ὑπάρχει διατάραξη τῆς δημοσίας τάξεως!  
ΓΙΑΝΝΗΣ : Κανείς δὲ μᾶς κατηγορήσε!  
ΗΛΙΑΣ : Κανείς!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ : "Όλα εἶναι ἐν τάξει.  
ΓΙΑΝΝΗΣ : "Όλα!  
ΗΛΙΑΣ : "Όλα!  
ΜΑΓΕΙΡΑΣ : "Όλα!  
ΕΣΤΙΑΤΟΡΑΣ (Ἐπιταχτικά) : Τί κάθεστε! Ὁ καθένας στὴ δουλειὰ του! Μπρός! (Πιάνει τὴ φούντα καὶ διώχνει τὶς μύγες, τρώει πασατέμπο. Ὁ μάγειρος πηγαίνει στὴν πόρτα, στέκεται καὶ παίρνει τὸ ἡλίθιο χαμογελαστὸ ὕφος του. Τὰ δυὸ γκαρσόνια πιάνουν θέσεις καὶ μὲ τὶς πετσέτες στοὺς βραχίονες στέκονται ἀκίνητοι καὶ περιμένουν).

Α Υ Λ Α Ι Α





ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ

# Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ

ΣΑΤΙΡΙΚΟ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ : Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ — Η ΚΥΡΙΑ — Ο ΚΥΡΙΟΣ — ΕΡΓΑΤΕΣ

## ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

Ἡ σκηνή ἔχει δυὸ ἐπίπεδα πὺ ἐνώνονται μὲ μιὰ στενὴ σκάλα, ὄρθια, ἀπότομη, πὺ χωρᾶει μόνον ἕναν ἄνθρωπο. Ταβάνι χαμηλὸ ἐπικλινές. Ὅλοι οἱ χώροι χωρίζονται μὲ σιδερογωνιᾶς πὺ δὲν ἔχουν καμιὰ χρῆση. Στὸ βάθος εἶναι ἕνα ἄνοιγμα, τεράστιο, ὡσεὶδές, μεταξὺ παραθύρων καὶ πόρτας. Ὅταν ἀνοίξει ἡ σκηνή ὁ Ἀρχιτέκτων κρατᾶει ἀνοιχτὸ πάνω στὰ γόνατά του ἕνα δειγματολόγιο χρωμάτων τοίχου. Ἡ Κυρία, δίπλα του, κρατᾶει μὲ προσοχὴ τὸ δειγματολόγιο, προφανῶς σκέπτεται τί νὰ διαλέξει. Ὁ Ἀρχιτέκτων παρατηρεῖ γιὰ λίγο τὴν Κυρία, ἀνέκφραστος κ' ἔπειτα, ἀπότομα, κλείνει τὸ δειγματολόγιο, πᾶνοντας τὸ δάχτυλο τῆς Κυρίας μέσα, τὴ στιγμή πὺ ἐκεῖνη ἐτοιμαζόνταν νὰ δείξει ἕνα χρώμα.

ΚΥΡΙΑ : Ἄ!

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Τὴν κοιτάει μὲ ἀπέχθεια πὺ ἔχει ἄλλοι τὸ πονεμένο τῆς δάχτυλο στὸ στόμα κ' ἔπειτα) : Λοιπὸν, κυρία μου, σᾶς ἐρωτῶ. Ποιὸς εἶναι ὁ προορισμὸς τοῦ ἀρχιτέκτονα; (Ἡ Κυρία δὲν ἀπαντᾶει, γλύφει τὸ δάχτυλό τῆς). Σᾶς ἐρωτῶ, τί δουλειὰ κάνει ὁ ἀρχιτέκτονας;

ΚΥΡΙΑ : Μά...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποῦ σταματᾶει ἡ δικαιοδοσία τοῦ ἀρχιτέκτονα; Ποιὰ εἶναι ἡ σχέση καθημερινῆς ζωῆς, τοπέιου, προσανατολισμοῦ, ἱστορίας οικοδομικῶν ὑλικῶν, πελάτου κὶ ἀρχιτέκτονος;

ΚΥΡΙΑ (Προσπαθεῖ νὰ σκεφτεῖ) : Γιὰ ξαναπέστε το...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Μέσα ἀπὸ τὰ δόντια του) : Ἡλίθια! (Φωνηχτᾶ, ξανανοίγοντας τὸ δειγματολόγιο). Ἐμπρός, διαλέξτε... (Μὲ γλυκύντατο χαμόγελο). Εἶμαι στὶς προσταγᾶς σας. (Ἡ κυρία τὸν κοιτάζει καὶ διστάζει). Κυρία μου, τὸ δειγματολόγιο κοιτάξτε, ὄχι ἐμένα. Δὲν θὰ τελειώσουμε ποτὲ ἔτσι.

ΚΥΡΙΑ : Μάλιστα. (Βυθίζεται πάλι στὴν ἐξέτασή τοῦ δει-

γματολογίου). Ποτὲ δὲν φανταζόμουν ὅτι ὑπάρχουν τόσες ἀποχρώσεις. Βέβαια δὲν μπορεῖ νὰ σχηματίσει κανένας κὶ ἀκριβῆ ἰδέα ἀπὸ ἕνα τόσο μικρὸ κομματάκι, ἔτσι δὲν εἶναι; (Τὸν κοιτάει. Εἶναι ἀσθηρὸς, σιωπηλὸς κὶ ἀδιαπέραστος. Πτοημένη ἀπ' τὸ ὄφρος του). Ὅλα τὰ δειγματολόγια ἔτσι εἶναι, ξέρω... καὶ στὰ βαφεῖα... (Φοβάται ὅτι λείει ἀνοσιές, τοῦ χαμογελαῖ ἀδέξια καὶ ξαναβυθίζεται στὴ μελέτη τοῦ δειγματολογίου. Ὁ Ἀρχιτέκτων κάνει τὴν ἴδια ξαφνικὴ κίνηση καὶ ξανακλείνει τὸ δειγματολόγιο. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ κυρία προλαβαίνει καὶ τραβᾶει τὸ δάχτυλό τῆς).

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Θέλετε, κυρία μου, νὰ ἔχετε ἕνα σπίτι μελετημένο, ἄνετο καὶ προσαρμοσμένο στὶς καιρικῆς, κοινωνικῆς καὶ αἰσθητικῆς συνθηκῆς τῆς ζωῆς σας;

ΚΥΡΙΑ : Μά...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Σᾶς ἐρωτῶ, θέλετε;

ΚΥΡΙΑ : Καὶ βέβαια... γι' αὐτὸ ἄλλωστε ἀπευθυνθήκαμε σὲ σᾶς πὺ ὄλα λένε...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Λένε; Τί λένε; Τί μποροῦν νὰ ποῦν οἱ ἀνίδεοι, οἱ ἀκατατόπιστοι, οἱ ἀναλφάβητοι! Τί μποροῦν νὰ ξέρουν ἀπὸ τὴν ἀγωνία τῆς ἀναζήτησης, τὸ ἄγχος τῆς ἐρευνας, τοὺς καύμους καὶ τὶς ἀμφιβολίες τῆς δημιουργίας; Θέλουν ἕνα σπιτάκι! Θέλετε ἕνα σπιτάκι, ἔ; Μιὰ κρεβατοκάμαρα, ἕνα σαλόνι, ἕνα μπάνιο... ἔδῶ θέλετε ἕνα μπαλκόνι, ἐκεῖ μιὰ πόρτα, παραπέρα δυὸ παράθυρα... αὐτὸ δὲ θέλετε;

ΚΥΡΙΑ (Χαμογελαῖ κοσμικὰ καὶ ἠλίθια) : Μάλιστα.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ἐ, λοιπὸν ὄχι, κυρία μου ὄχι! Τὸ σπίτι δὲν εἶναι ἀντίσκηνο γιὰ νὰ κρύβετε τὶς ἀσχημῆς σας. Εἶναι σύνθεσις, εἶναι σύλληψις, ἔχει τὴ δική του μουσική, τὴ δική του συνέπεια, τὸ δικὸ του νόημα πὺ δὲν τὸ ἀποκαλύπτει ποτὲ στὸς βαρβάρους.

ΚΥΡΙΑ (Ἀπογοητευμένη πὺ τὸν θύμωσε πάλι) : Σωστά. Τὸ κάθε σπίτι ἔχει ἕνα ρυθμὸ.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : 'Ανοησίες! Μὲ συγχωρεῖτε ἀλλὰ μὲ παρασύρετε σὲ ἀνόηστες ἐκφράσεις. Βλακείες! Γιατὶ χρησιμοποῦτε λέξεις μὲ τὸση ἀνευθυνότητα, ἔ, γιατί; (Τὸν κοιτάει. Δὲν ξέρει πῶς ἂν πρέπει ν' ἀπαντήσει καὶ τί ν' ἀπαντήσει). Σᾶς ἐρωτῶ, κυρία μου, γιατί χρησιμοποιεῖτε λέξεις μὲ τὸση ἀνευθυνότητα; (Φωνάζει). 'Απαντήστε μου, λοιπόν!

ΚΥΡΙΑ : Μά... τί νὰ σᾶς πῶ... δὲν ξέρω...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : 'Ακριβῶς! Δὲν ξέρετε. Καὶ ἐφ' ὅσον δὲν ξέρετε γιατί δὲν ἀκολουθεῖτε τὸ σοφὸ παράδειγμα τῶν ζώων; ΚΥΡΙΑ : Πῶς;

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Εἶπα, τῶν ζώων. 'Ἐχετε ἀκούσει ποτὲ καμιά ἀγελάδα νὰ 'χει ἀντιρροήσεις γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ στάβλου της; 'Αφήνεται σοφότατα στὶς φροντίδες ἐκείνων ποὺ ξέρουν, στοὺς ὑπεύθυνους.

ΚΥΡΙΑ : Μὰ οἱ ἀγελάδες δὲν μιλοῦν... ἂν μιλοῦσαν...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : 'Ἄν μιλοῦσαν; 'Αλλοίμονο... ἂν μιλοῦσαν θὰ 'ταν ἄχρηστες. (Τὴν κοιτάει. Χαμογελαῖ σχεδὸν σαγηνευτικά). Λοιπόν; Τὸ χρῶμα; Δὲν καταλήξαμε στὸ χρῶμα ποὺ θὰ θέλατε...

ΚΥΡΙΑ (Γοητευμένη) : 'Αλήθεια, ξεχαστήκαμε. 'Ἦταν τὸσο ἐνδιαφέροντα αὐτὰ ποὺ λέγατε...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Τὴν διακόπτει, σκοτεινὸς πάλι καὶ ἀνοίγοντας τὸ δειγματολόγιο) : 'Ἰδού!

ΚΥΡΙΑ (Τρομαγμένη πάλι ἀπ' τὴν ξαφνικὴν τὴν ἀλλαγὴν, τὸν κοιτάει σὰν χαμένη καὶ χωρὶς νὰ βλέπει, βάζει τὸ δάκτυλό της σ' ἓνα ὀποιοδήποτε χρῶμα) : Αὐτό!

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Κοιτάει μὴ τὸ χρῶμα, μὴ τὴν κυρία) : Αὐτό;

ΚΥΡΙΑ (Κοιτάει καὶ αὐτὴ τὸ χρῶμα ποὺ ἔπιασε τὸ δάκτυλό της καὶ ὄχι μὲ πολλὴ βεβαιότητα) : Μάλιστα...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Τὸ χολερί;

ΚΥΡΙΑ (Σαστισμένη, χαμένη, ἀβέβαιη) : Εἶναι... χτυπητὸ νομίζετε; (Τὸν κοιτάει. Εἶναι ἀδιαπέραστος). Μήπως θὰ 'ταν προτιμότερο αὐτὸ τό...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : ...τὸ τσαγαλί;

ΚΥΡΙΑ : "Ὀχι, ὄχι... αὐτὸ τὸ... τὸ σκουρότερο...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Τὸ ἴδιο) : Τὸ κυπαρισσί;

ΚΥΡΙΑ (Τὸν κοιτάει ταραγμένη) : Κυπαρισσί; Εἶναι σκοῦρο, βέβαια... Ξέρετε δὲν ἔχω καὶ μεγάλη ἱκανότητα στὶς ἀποχρώσεις. ('Ὁ 'Αρχιτέκτων στέκει πάντα ἀμίλητος. 'Ἡ Κυρία πολὺ συγχισμένη κοιτάει πάλι τὸ δειγματολόγιο). Μήπως θὰ 'ταν καλύτερα αὐτὸ τὸ γκρενά;

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Τὰ πλακάκια...

ΚΥΡΙΑ : Πῶς εἶπατε;

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Εἶπα τὰ πλακάκια. Εἶναι κόκκινα. Ποτὲ δὺο διαφορετικὰ ὕλικά στὸ ἴδιο χρῶμα!

ΚΥΡΙΑ : Μὲ συγχωρεῖτε, τὸ ξέχασα.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Λοιπόν;

ΚΥΡΙΑ (Σὲ φοβερὴ ἀγωνία, μόλις ψιθυρίζει) : Νὰ τ' ἀφήσουμε ἄσπρο;

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Φωνάζει) : "Ἄσπρο;

ΚΥΡΙΑ (Τρομάζει) : "Ὀχι, ὄχι... γκρίζο.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Τὸ ἴδιο) : Γκρίζο;

ΚΥΡΙΑ (Σὲ φοβερὴ ταραχή) : "Ὀχι, ὄχι, λάθος, ἦθελα νὰ πῶ... νὰ πῶ κεραμιδί...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Πάλι κεραμιδί; Δὲν εἶπατε τὰ πλακάκια; ΚΥΡΙΑ : "Α, μάλιστα, μάλιστα...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Μὰ χάνουμε τὸν καιρὸ μας, κυρία μου, χάνουμε τὸν καιρὸ μας. Δὲν ξέρετε τί θέλετε.

ΚΥΡΙΑ : "Ὀχι... ναι... δηλαδή, ἴσως νὰ μὴ τὸ βρισκω τώρα... (Κάνει ὅτι σκέπτεται. Οὐσιαστικὰ προσπαθεῖ νὰ βγεῖ ἀπ' τ' ἀδιέξοδο) — "Α, ναι, τὸ βρήκα! "Ἦθελα νὰ πῶ χρυσαφί.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ ('Ορῶνται) : Πῶς τὸ εἶπατε αὐτό, πῶς τὸ εἶπατε; Δὲν ἀκουσα, κυρία μου, ξαναπέστε το... 'Ἐμπρὸς λοιπόν, ξαναπέστε το...

ΚΥΡΙΑ (Τὸν κοιτάει τρομοκρατημένη. Δὲν τολμάει ν' ἀρθρώσει λέξη) : Εἶπα... δηλαδή... πῶς τὸ εἶπατε ἐκεῖνο ποὺ θέλετε ἐσεῖς;

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποὺ θέλω;

ΚΥΡΙΑ : Ποὺ πάει καλύτερα στὸ σπῆτι ἦθελα νὰ πῶ...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποῖο εἶναι τὸ χρῶμα τοῦ σπιτιοῦ θὰ θέλατε νὰ πεῖτε.

ΚΥΡΙΑ : Μάλιστα... "Α, ναι, τὸ θυμήθηκα... Μπλέ!

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Μπλέ;

ΚΥΡΙΑ : "Ὀχι, πράσινο...

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Πράσινο;

ΚΥΡΙΑ : "Αχ, Θεέ μου, δὲν θυμᾶμαι φαίνεται... Σᾶς παρακαλῶ, πέστε μου τί εἶναι. Καὶ στὸ κάτω-κάτω μὴ μοῦ τὸ

λέτε ἂν δὲν θέλετε, ὅμως, σᾶς παρακαλῶ, βάψτε τὸ χρῶμα ποὺ θέλετε ἐσεῖς.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποὺ θέλω;

ΚΥΡΙΑ : Ποὺ ταιριάζει, ἦθελα νὰ πῶ.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποτὲ ἓνα χρῶμα δὲν εἶναι ἀπλό. Εἶναι σύνθεσις.

ΚΥΡΙΑ : Μάλιστα.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Μιὰ σύνθεσις τοῦ μπλέ.

ΚΥΡΙΑ : Μάλιστα.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Συμφωνεῖτε ;

ΚΥΡΙΑ (Κάθεται σὲ μιὰ καρέκλα, ἐξουθενωμένη) : Μάλιστα.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Συμφωνεῖτε χωρὶς νὰ τὸ δεῖτε;

ΚΥΡΙΑ (Πετάγεται τρομαγμένη πάλι) : Μά... μοῦ τὸ 'χετε δεῖξει.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : "Ὀχι. Τώρα θὰ σᾶς τὸ δεῖξω. (Χτυπάει τὰ χέρια του καὶ μπαίνουν ἐξῆ ἐργάτες ὁμοίμορφοι ντυμένοι. Κρατᾶει ὁ καθένας ἓναν κουβά, μ' ἓνα χρῶμα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα ἐξῆ : "Ἄσπρο, μαῦρο, κόκκινο, πράσινο, κίτρινο, μπλέ, ἡ κυρία, καθισμένη πάντα, ἀρχίζει ν' ἀνασαίνει ποὺ δὲν ἀσχολεῖται πιά μαζύ της.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Παίροντας ἓναν ἄδειο κουβά) : Βάλε πράσινο, κίτρινο, ἄσπρο. (Οἱ ἐργάτες βάζουν, ὁ καθένας ἀπ' τὸ δοχεῖο του, στὸ ἄδειο δοχεῖο τοῦ ἀρχιτέκτονα. 'Ὁ 'Αρχιτέκτων ἀνακατεῖ μὲ τὸ πινέλο, ἔπειτα βάζει μιὰ πινελιὰ στὸν τοῖχο, πάει μακριά, κοιτάει μέσα ἀπὸ τὰ δὺο δάκτυλά του κ' ἔπειτα) :

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : "Ὀχι! Βάλε λίγο κόκκινο. (Γίνεται ὅτι καὶ παραπάνω). — "Ὀχι, Βάλε λίγο μαῦρο...

(Γίνεται πάλι τὸ ἴδιο, ἀλλὰ ὅσο πάει ὁ ρυθμὸς γίνεται γρηγορότερος, ὥσπου στὸ τέλος κατατάει φρενιτῆς καὶ ὁ 'Αρχιτέκτων οὐρλιάζει ὑστερικά) :

— "Ὀχι, βάλε ἄσπρο. "Ὀχι, βάλε μπλέ. Κόκκινο. Πράσινο. Κίτρινο. Μαῦρο. "Ἄσπρο. "Ἐνα. Τρία. Πέντε. Δυό. Μηδέν.

Σ β ἡ ν ο υ ν τ ἄ φ ὠ τ α

## ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

"Ὅταν ἀνάβουν τὰ φῶτα, στὸ κεφαλόσκαλο στέκει ὁ κύριος ἔτοιμος νὰ κατέβει. Κάτω εἶναι ἡ κυρία, ἔτοιμη ν' ἀνέβει. Τὰ ἐπιπλα ποὺ ἀναφέρονται σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα μπορεῖ νὰ 'ναι ἀπὸ χαρτόνι καὶ σὲ πολὺ μικρότερο μέγεθος ἀπ' τὸ κανονικό.

ΚΥΡΙΟΣ : Περίμενε νὰ κατέβω ἐγὼ πρῶτα.

ΚΥΡΙΑ : 'Ἐγὼ ὅμως ξεκίνησα πρῶτη. "Ὅλο ζαβολιές εἶσαι.

ΚΥΡΙΟΣ : Δὲν εἶναι ἀπὸ ζαβολιά. Τὸ 'χω μελετήσει. "Ἄν περιμένω ἐγὼ ν' ἀνέβεις ἐσύ, δὲν ὑπάρχει πολὺς χώρος στὸ κεφαλόσκαλο, θὰ πέσω πάνω στὶς σιδερογωνιές, ἐνῶ ἐσύ ἂν ὀπισθοχωρήσεις προσεκτικὰ, προσεκτικὰ, ἀνάμεσα στὰ σίδερα, ἔχεις χώρο.

ΚΥΡΙΑ : Καλὰ, κατέβα.

ΚΥΡΙΟΣ (Κατεβαίνει προσεκτικὰ) : Καλὰ ποὺ 'κανα τὴ θητεία μου στὸ ναυτικὸ καὶ δὲν ζαλιζομαι... Γιατὶ τὴν ἔκανα τόσο στενὴ, τὸ κατάλαβες ἐσύ;

ΚΥΡΙΑ : Καὶ βέβαια. Εἶναι ἡ τεχνολογία του.

ΚΥΡΙΟΣ ("Ἐχει κατέβει καὶ κοιτάει μὲ δέος τὴ σκάλα) : Τρέμω στὴν ιδέα πὼς μπορεῖ νὰ σβήσουν τὰ φῶτα τὴ στιγμή ποὺ θὰ τὴν κατεβαίνω.

ΚΥΡΙΑ : Στὸ ἄσπασέρ εἶναι χειρότερα... ('Ἀνεβαίνει ἀφοῦ βγάλει τὰ παπούτσια της). Δὲν μὲ βολεύουν τὰ τακούνια, πρέπει νὰ τὴν ἀνεβαίνω μὲ ἴσια παπούτσια.

ΚΥΡΙΟΣ : Καὶ τὸ σῶμα ἐλαφρὰ κυρτὸ πρὸς τὰ πίσω... (Βλέποντας τὰ σκόρπια ἐπιπλα). Γιατὶ δὲν τακτοποιοῦμε τὰ ἐπιπλα;

ΚΥΡΙΑ ("Ἐχει ἀνέβει καὶ ἀλλάζει πάλι παπούτσια) : Εἶπε νὰ τὸν περιμένουμε.

ΚΥΡΙΟΣ : Καὶ γιὰ τὰ ἐπιπλα; "Ε, ὄχι, πάει πολὺ! ('Αρχίζει νὰ τραβάει καὶ νὰ τακτοποιεῖ τὰ ἐπιπλα).

ΚΥΡΙΑ ('Ἐνῶ ἔχει καθάλλήσει ἓνα εἶδος ποδηλάτου - καρτοτάκι ποὺ εἶναι, ὑποτίθεται, ἡ τουαλέτα της καὶ μακιγιάζεται) : Θὰ τοῦ πεῖς ὅμως ὅτι ἐσύ ἀρχισες. "Ὅτι ἐγὼ σοῦ εἶπα νὰ τὸν περιμένουμε.

ΚΥΡΙΟΣ : Τὸν φοβᾶσαι;

ΚΥΡΙΑ : 'Ἐγώ; 'Απλῶς σέβουμαι τὴν τέχνη του. 'Ἐφ' ὅσον διάλεξες ἓναν ἀρχιτέκτονα, δὲν ἔχεις τὸ δικαίωμα...

ΚΥΡΙΟΣ (Τὴν διακόπτει) : "Ὀχι διάλεξα, διάλεξες. Εἶχες ξελιγωθεῖ σὲ ἔμνους. "Ὅ πῶ ἐμπνευσμένος, ὁ πῶ πρωτότυπος, ὁ πῶ αὐθεντικός...

ΚΥΡΙΑ : "Ε, λοιπόν;

ΚΥΡΙΟΣ : Λοιπόν, πῶς βρίσκεις τὴν τουαλέτα - ποδηλάτο;

ΚΥΡΙΑ : Πολὺ πρακτικὴ... "Α! (Χάνει τὴν ἰσορροπία της καὶ πέφτει).

ΚΥΡΙΟΣ (Από κάτω) : "Ελα τώρα να με βοηθήσεις για τὸν καναπέ. (Ἡ κυρία σηκώνεται καὶ πάει νὰ κατέβει). Βγάλε τὰ παπούτσιά σου μὲ τὰ τακούνια.  
 ΚΥΡΙΑ : Φοράω τὰ ἴσια. (Κατεβαίνει προσεκτικὰ καὶ περνάει ζικ-ζακ μέσα ἀπὸ τὶς σιδερογωνιές γιὰ νὰ πλησιάσει τὸν ἄντρα της).  
 ΚΥΡΙΟΣ : Ἡ τεθλασμένη συντομοτέρα πάσης ἄλλης γραμμῆς ἐχοῦσης τὰ αὐτὰ πέρατα!  
 ΚΥΡΙΑ (Πιάνοντας τὸν καναπέ) : Ποῦ θὰ τὸν βάλεις;  
 ΚΥΡΙΟΣ : Ἄριστερά.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Ποῦ μπῆκε ἀπὸ κάποιον ἀθόρυβα, εἰ δυνατόν, σὰν νὰ πέρασε μὲς ἀπ' τὸν τοίχο) : Ποτέ! (Κ' οἱ δύο τρομαγμένοι ἀφήνουν νὰ τοὺς πέσει ὁ καναπές).  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποτέ ἐκεῖ!  
 ΚΥΡΙΟΣ (Ἀφοῦ συνήλθε) : Καλημέρα σας.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Περιττόν! (Πηγαίνει καὶ πιάνει τὸν καναπέ ἀπὸ τὸ μέρος τῆς κυρίας. Στὸν κύριο ποὺ κρατᾶει πάντα τὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ καναπέ). Πρὸς τὰ πίσω δεξιά. (Ὁ κύριος ὑπακούει) Ἐδῶ. (Τὸν ἀκουμπᾶνε ! Πάει λίγο πρὸς τὰ πίσω, κοιτάει τὸν καναπέ κ' ἔπειτα) Ὁχι. (Ξαναπιάνει τὸν καναπέ. Τὸ ἴδιο κάνει καὶ ὁ κύριος). Ἐμπρὸς ἀριστερά. (Προχωροῦν. Μόλις πᾶνε νὰ τὸν ἀκουμπήσουν) Ὁχι. Δεξιότερα... Ὁχι. Ἄριστερότερα... Πρὸς τὰ πίσω... Πρὸς τὰ μπρός... Πρὸς τὰ μπρός... Πιὸ μπρός... Πιὸ πίσω... Πιὸ ἀριστερά... Πιὸ δεξιά... (Ἀφήνει ἀπότομα νὰ πέσει ὁ καναπές καὶ ὁ κύριος χάνει τὴν ἰσορροπία του καὶ μόλις προλαβαίνει νὰ μὴν πέσει). Μᾶλλον πρέπει νὰ φύγει ὁ καναπές!  
 ΚΥΡΙΑ (Ἐκπληκτικῶς) : Ὁ καναπές; Δὲν σᾶς ἀρέσει;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ὁχι. Νὰ φύγει.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Ποῦ νὰ πάει;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Δὲν μ' ἐνδιαφέρει.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Εἶναι καινούριος.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Εἶναι τερατώδης. Νὰ φύγει.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Μά...  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Εἶπα νὰ φύγει! Δὲν μοῦ λέτε σᾶς παρακαλῶ, ποιὸς ἔχτισε αὐτὸ τὸ σπίτι;  
 ΚΥΡΙΑ (Πετάγεται, θέλοντας προφανῶς νὰ προλάβει τὸν ἄντρα της) : Ἐσεῖς.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ποιὸς ξέρεי ἐπομένως πῶς πρέπει νὰ ζήσετε καὶ τί σᾶς βολεῦει περισσότερο; (Οἱ ἄλλοι δὲν ἀπαντοῦν). Σᾶς ἐρωτῶ, ποιὸς ξέρει πῶς πρέπει νὰ ζεῖτε καὶ τί σᾶς βολεῖει περισσότερο;  
 ΚΥΡΙΟΣ (Ἀφοῦ κοιτάζει τὴν γυναῖκα του) : Νομίζω ὅτι μπορεῖ κανένας νὰ τὸ βρεῖ καὶ μόνος του, ἀφοῦ ζήσει τὸ σπίτι.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Ψυχρῶς) : Τί ἐπάγγελμα κάνετε, κύριε;  
 ΚΥΡΙΟΣ : Ἐπάγγελμα; Ἀφοῦ τὸ ξέρετε.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ξαναπέστε το γιὰ νὰ τ' ἀκούσουν καὶ αὐτοὶ ποῦ δὲν τὸ ξέρουν.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Πολεοδόμος, ἀλλὰ τί σημασία ἔχει...  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Περιοριστεῖτε στὴν ειδιότητά σας, παρακαλῶ, στὴν ειδιότητά σας. (Κεραυνοβολώντας ἓνα ἐπιπλο). Αὐτὸ ἐκεῖ τί εἶναι;  
 ΚΥΡΙΑ : Μπουφές.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Νὰ φύγει.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Ποῦ νὰ πάει;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Μαζί μὲ τὸν καναπέ.  
 ΚΥΡΙΑ : Μὰ τὰ ποτήρια...  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Θὰ βρῶ ἄλλη λύση. Οὔτε αὐτὴ ἡ πολυθρόνα στέκει, οὔτε ἐκεῖνη ἐκεῖ. (Τὸ ἀντρόγνο ἀνταλλάσσει ματιές ἀπελπισίας ἀντὶ ὁ ἀρχιτέκτων προσπαθεῖ νὰ συγκεντρωθεῖ κοιτάζοντας τὸ δωμάτιο) : Τελικῶς νομίζω... πῶς τὸ καλύτερο ἀπ' ὅλα θὰ ἔταν νὰ μείνει γυμνὸ αὐτὸ τὸ δωμάτιο... (Ξανακοιτάει). Ναί, ναί... γυμνὸ! Αὐτὸ εἶναι. (Χτυπάει τὰ χέρια του, μπαίνουν οἱ ἐργάτες ποῦ σ' ἓνα του νόημα σηκώνουν τὰ ἐπιπλα καὶ τὰ πηγαίνουν ἔξω).  
 ΚΥΡΙΟΣ (Ἐξάλλος) : Σᾶς παρακαλῶ, σᾶς παρακαλῶ, μπορεῖ νὰ ἔμαι πολεοδόμος, ὅμως θέλω καὶ νὰ κάθουμαι.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Κύριε...  
 ΚΥΡΙΟΣ : Μὰ ἀφήστε μου μὰ πολυθρόνα ἐπὶ τέλους.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Κύριε...  
 ΚΥΡΙΟΣ : Μιὰ μόνον, σᾶς παρακαλῶ...  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Κύριε, ἡρεμεῖστε παρακαλῶ. Θὰ σᾶς ἐξηγήσω. (Οἱ ἐργάτες φεύγουν μὲ τὸ τελευταῖο ἐπιπλο).  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Σὲ ἔμπνευση) : Κοιτάξτε! Κοιτάξτε τί ἄρμονία ἔχει αὐτὸς ὁ χώρος! Τίποτε δὲν τραυματίζει τὴν ὑπέροχη ὁμοιογένειά του. Τὰ ὄρια του χάνονται μέσα σὲ μιὰ ἰδανικὴ τελειότητα. (Στὸ ἀντρόγνο). Ἐλάτε ἐδῶ, κοντά μου. (Ἡ κυρία ὑπακούει. Ὁ κύριος ἀντιστέκεται). Κύριε πολεοδόμε! (Ὁ κύ-

ριος σηκώνει τοὺς ὄμους του καὶ πλησιάζει καὶ αὐτὸς). Γονατίστε... Γονατίστε, παρακαλῶ. (Γονατίζουν κ' οἱ τρεῖς). Τί βλέπετε ἀπ' αὐτὴ τὴ γωνιά;  
 ΚΥΡΙΑ (Δῆθεν σ' ἔμπνευση καὶ αὐτῇ) : "Ἐνα κόκκινο χρῶμα...  
 ΚΥΡΙΟΣ (Προσπαθεῖ εἰλικρινῶς νὰ τὸ δεῖ) : Ποῦ εἶναι;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Εἶπατε κόκκινο;  
 ΚΥΡΙΑ : Μᾶλλον κεραμιδί...  
 ΚΥΡΙΟΣ : Δὲν βλέπω τίποτα.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Εἶπατε κεραμιδί;  
 ΚΥΡΙΑ : Ναί, δηλαδή... "Ἀχ, Θεέ μου, τρύπησαν τὰ γόνατά μου. Μπορῶ νὰ σηκωθῶ;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Μιὰ στιγμή, παρακαλῶ, μιὰ στιγμή ἀκόμα, μέινετε ἐκεῖ ποῦ εἰστε. (Σηκώνεται καὶ πηγαίνοντας πίσω πῶς τοὺς κοιτάει ἔτσι γονατισμένους). Κι ὅμως, αὐτὸ τὸ ὕψος ποῦ ἔχετε τώρα ταιριάζει στὶς ἀναλογίες τοῦ σπιτιού... Ναί, ναί... αὐτὸ ἀκριβῶς. (Πηγαίνει κατὰ πάνω τοὺς μὲ μᾶτι τρελλοῦ). Αὐτὲς τὶς ἀναλογίες θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχετε, αὐτὲς καὶ ὄχι ἄλλες.  
 ΚΥΡΙΟΣ (Πετάγεται ὄρθιος, σηκώνοντας καὶ τὴ γυναῖκα του, τρομαγμένος) : Κύριε ἀρχιτέκτων, θὰ καθήσουμε στὸ σπίτι, δὲν θὰ παραστήσουμε τ' ἀγάλματα.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Ψυχρῶς) : Τὸ σπίτι, κύριε Πολεοδόμε, πρέπει νὰ τὸ νιώσετε πρῶτα, νὰ συννενηθεῖτε μαζί του, νὰ μάθετε τὴ γλώσσα του κ' ἔπειτα θὰ σᾶς ἀποκαλύψει τὰ μυστικά του. Θέλει ἓνα περπάτημα ἀργὸ αὐτὸς ὁ χώρος. Ἄργον, νωχελὲς καὶ μετρημένο. Περνώντας μέσα ἀπὸ τὶς σιδερογωνιές, δὲν θέλει νευρικότητα, δὲν θέλει βία. Ὁχι, ὄχι, οἱ ἀποστάσεις μεταξύ των εἶναι ὑπολογισμένες ἔτσι ποῦ μόνον ἓνα ἕλαφρὸ λίκνισμα ἐπιτρέπουν. Μιὰ ἰδέα. Ἐσᾶς, κύριε, ἡ ρόμπα σας πρέπει νὰ ἔναι πιὸ μακρὰ καὶ νὰ φουντώνει πρὸς τὰ πίσω. Ἡ κυρία πρέπει νὰ φορεῖ κάτι στενὸ ποῦ νὰ φουντῶνει πρὸς τὰ πάνω. Ποτέ μὴν ἀγκαλιάζεστε καὶ φιλεῖστε στὴ μέση τοῦ δωματίου. Μόνον στὰ δύο ἄκρα τῆς διαγωνίου. Ἡ ἐδῶ, ἡ ἐκεῖ. Ποτέ στὴ μέση. Κι ὄχι χαλαρότητες. Τὸ σπίτι θέλει πάθος καὶ δύναμη. Ἐλάτε παρακαλῶ νὰ σᾶς δῶ.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Πῶς;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ἐλάτε, φιληθεῖτε λοιπόν.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Μιλάτε σοβαρά;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Ὡ, Θεέ μου, πῶς εἶναι δυνατόν νὰ δημιουργήσεις μὲ τέτοιες συνθήκες! Πῶς νὰ δουλέψεις; Ποῦ ἀρχίζει ἡ συνεννόηση μὲ τοὺς ἀνθρώπους, πόσα πέπλα ἀμαθείας καὶ προλήψεων πρέπει νὰ ἔχεις τὸ κουράγιο ν' ἀντιμετωπίσεις; Κουράστηκα πιά. Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ κρατᾶς ἀναμμένο τὸν πυρσὸ τῆς τέχνης ὅταν ὅλα γύρω σου ἔχουν γίνῃ ἀνεμος καὶ νερὸ γιὰ νὰ σὲ σβήσουν. Εἶμαι ἓνας ταλαίπωρος Προμηθεῖας. Φέρνω τὴν ὁμορφιά στοὺς ἀνθρώπους καὶ αὐτοὶ μοῦ πετᾶνε στάχτη.  
 ΚΥΡΙΑ (Τὸν λυπᾶται βλέποντάς τον τόσο συγχισμένο. Στὸν ἄντρα της) : "Ελα...  
 ΚΥΡΙΟΣ : Τί; μπροστά του; Ποτέ!  
 ΚΥΡΙΑ (Πλησιάζει τὸν ἀρχιτέκτονα ποῦ ἔχει μείνει στὴ μέση τοῦ δωματίου σκεπτικῶς καὶ θλιμμένος. Ὁρθιος μὲν, ἀλλὰ μοιάζει ν' ἀκουμπᾶει σ' ἀόρατη κολώνα) : Κύριε ἀρχιτέκτων...  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Τὴν κοιτάει λίγο κ' ἔπειτα, παίρνοντας τὴν ἥρωικὴ ἀπόφαση νὰ θυσιαστεῖ καὶ πάλι) : "Ἐστο, θὰ προσπαθήσω νὰ σᾶς ἐξηγήσω. (Ἀγκαλιάζει τὴν κυρία).  
 ΚΥΡΙΟΣ (Τοὺς πλησιάζει) : Τί κάνετε ἐκεῖ;  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Ἀπτόητος, στὴν κυρία) : Πιὸ δεξιά τὸ κεφάλι σας... Τὸ χέρι σας πιὸ ψηλά... Τὸ πόδι σας πιὸ μπροστά...  
 ΚΥΡΙΟΣ : Σᾶς παρακαλῶ...  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (Δὲν τοῦ δίνει προσοχὴ) : Κοιτάξτε με... στὰ μάτια... μὲ ἔνταση στὴν κόρη τῶν ματιῶν... Λυγίστε πρὸς τὰ πίσω...  
 ΚΥΡΙΟΣ (Τὸν τραβάει ἀπὸ τὸ σακκάκι) : Κύριε... σᾶς παρακαλῶ, εἶναι ἡ γυναῖκα μου.  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Προσπαθεῖστε νὰ μὲ καταλάβετε ἐπὶ τέλους, κύριε Πολεοδόμε! (Στὴν κυρία). Λυγίστε ἔσεῖς, παρακαλῶ... (Ἡ κυρία λυγίζει ὅσο μπορεῖ καὶ ὁ ἀρχιτέκτων μαζί). Κι ἄλλο... καὶ ἄλλο... καὶ ἄλλο... καὶ ἄλλο...  
 ΚΥΡΙΑ (Φωνάζει ἀπὸ πῶνον) : "Ααα...  
 Σ β ἦ ν ο υ ν τ ἄ φ ῶ τ α

### ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ

Ἡ Κυρία καὶ ὁ Κύριος κάθονται σὲ μιὰ κούνια ποῦ φαίνεται προσαρμοσμένη σὲ δὺο σιδερογωνιές. Βράδυ. Τὸ ζευγὸς μόλις διακρίνεται. Ξαφνικὰ τὰ φῶτα δυναμώνουν.  
 ΚΥΡΙΟΣ : Νά το! "Ἀναψαν πάλι... (Σιγά). Αὐτὸς τ' ἀνάβει.  
 ΚΥΡΙΑ (Τὸ ἴδιο σιγά, ἀφοῦ κοιτάζει γύρω της φοβισμένα) : Ὁχι, ὄχι, ἀνάβουν μόνον τοὺς, τὴν ἴδια ὥρα πάντα, αὐτομάτως.

ΚΥΡΙΟΣ : Και γιατί δε μάς λέει πώς ανάβουν, να το ξέρουμε και μεϊς. "Αν θελήσουμε να τ' ανάψουμε νωρίτερα μιὰ φορά...  
ΚΥΡΙΑ : Δε θά θελήσουμε. Δεν πρέπει να θελήσουμε. Το κανονικό είναι ν' ανάβουν αυτή την ώρα.  
ΚΥΡΙΟΣ : Δε συμφωνώ... (*Η Κυρία αιωρείται στην κούνια*). Μην κουνίσεις σε παρακαλώ, μου ῥχεται ζάλη. Το στομάχι μου, φαίνεται, δεν είναι καλά.  
ΚΥΡΙΑ : Κι όμως είναι αναπαυτικό κάθισμα... (*Κοιτάει πάλι φοβισμένα γύρω της κ' έπειτα χαμηλώνοντας τον τόνο της φωνής της*). Θα μπορούσε βέβαια να το ῥε βάλει στον κήπο, έ; Δεν θα μπορούσε; (*Παιδικά, παραπονιάρικα*). Θέλω τον κίτρινο, βελούδινο καναπέ μου.  
ΚΥΡΙΟΣ : "Ίσως τον ένοχλεί το κίτρινο.  
ΚΥΡΙΑ (*Πιάνει τον άντρα της από το μπράτσο, πεισματάρικα*) : "Έγω τον θέλω όπως είναι, τον θέλω, τον θέλω!  
ΚΥΡΙΟΣ (*Σηκώνεται*) : Να πάρει ή όργη, να πάρει, με φέρνετε σε δύσκολη θέση (*Με ξαφνική λάμψη*). Στάσου να δείς τί έκανα κ' έγώ! (*Αρχίζει να φέρνει το δωμάτιο γύρω, ψάχνοντας προσεκτικά παντού μήπως ό αρχιτέκτων κρυφακούει. Γυρρίζει στη γυναίκα του*). Κανέναν. Είμαστε μόνοι. Περιμένε και θά δείς. (*Ανοίγει ένα μεγάλο χαρτοφύλακα και ξεδιπλώνει μπροστά της μιὰ μικρή, μεταλλική σκάλα που διπλώνει*). Τη βλέπεις; Μ' αυτή θ' άνεβοϋμε στην ταράτσα!  
ΚΥΡΙΑ (*Ένθουσιασμένη τον άγκαλιάζει*) : "Αχ, τρέλλα, τρέλλα! Είσαι καταπληκτικό μυαλό, χρυσό μου!  
ΚΥΡΙΟΣ : Θ' άνεβοϋμε στην ταράτσα, θ' άνεβάσουμε και καρέκλες... όποιες καρέκλες θέλουμε έμεις. Μπορεί και τον κίτρινο καναπέ...  
ΚΥΡΙΑ : "Αχ, ναι, ναι, ναι και τον κίτρινο καναπέ!  
ΚΥΡΙΟΣ : Κ' ένα τραπεζάκι, δυο πολυθρόνες...  
ΚΥΡΙΑ (*Τον διακόπτει ξαφνικά τρομαγμένη*) : Δε θά μάς δει;  
ΚΥΡΙΟΣ : "Όχι, βέβαια. Είναι σίγουρος πώς δε μπορούμε ν' άνεβοϋμε στην ταράτσα. Είπε, ό τι και να κάνουμε, στην ταράτσα δε θ' άνεβοϋμε. Και μεϊς τις περισσότερες ώρες θά τις περνάμε εκεί. Θα τον κάνουμε να σκάσει άπ' το κακό του που δε θά μάς βρίσκει.  
ΚΥΡΙΑ : "Αχ, ναι, ναι, ναι. Πάμε να τη δοκιμάσουμε.  
ΚΥΡΙΟΣ : Τώρα;  
ΚΥΡΙΑ : Ναι! (*Κάνουν να φύγουν και οι δυο και γυρίζοντας βρίσκονται φάτσα με φάτσα με τον αρχιτέκτονα. Είναι άκίνητος, ψυχρός κι άνεξερεϊνηςτος*).  
ΚΥΡΙΑ (*Τρομαγμένη*) : "Α! (*Ο Κύριος μόλις συγκρατεί παρόμοιο έπιφώνημα*).  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (*Στον κύριο*) : Τί είναι αυτό που κρατάτε;  
ΚΥΡΙΟΣ (*Τά χάνει*) : Ποιό;  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Αυτό.  
ΚΥΡΙΟΣ : "Α... αυτό... Είναι... είναι...  
ΚΥΡΙΑ : Είναι έσχαρά.  
ΚΥΡΙΟΣ : Έσχαρά για τον ύπόνομο.  
ΚΥΡΙΑ : "Όχι, για την κουζίνα, για ν' άκουμπάμε τις κατσαρόλες.  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Κυρία μου, λυπάμαι άφάνταστα που λέτε φέματα. Κ' έσεις, κύριε Πολεοδόμει. Άπορώ! Δεν έχετε το θάρρος τής γνώμης σας; Γιατί δε λέτε, είναι μιὰ σκάλα που θ' άνεβαίνει στην ταράτσα. Είναι το δολοφονικό μαχαίρι που θελήσατε ύπουλα να μπήξετε στην καρδιά του σπιτιού. Άλλοίμονο, δεν υπάρχει δικαστήριο που να δικάζει τέτοιου είδους έγκλήματα. "Όμως, κύριε Δολοφόνε, το σπίτι ξέρει και άμύνεται μόνο του. Αυτό δεν το ύπολογίσατε. Το σπίτι είναι μιὰ τελειότητα που ξεπερνάει το θαύμα τής ζωής. Ζει, αναπνέει, άντιδρά... (*Μ' άλλο ύφος, χωρίς έξαρση, σκληρά, στον κύριο*). Δώστε μου αυτό το φονικό όπλο.  
ΚΥΡΙΟΣ (*Χαζά*) : Γιατί;  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Δώστε το, κύριε Δολοφόνε. Δεν πρόκειται να σάς χρησιμεύσει, σάς δίνω το λόγο μου. (*Ο Κύριος, σάν αυτόματο του το δίνει*). Εύχαριστώ. Έλπίζω άλλη φορά να είστε προσεκτικότερος. (*Φεύγει το ίδιο άθόρυβα και περιεργα. Η κυρία σφίγγεται πάνω στον άντρα της*).  
ΚΥΡΙΑ : Φοβάμαι, άγάπη μου, φοβάμαι.  
ΚΥΡΙΟΣ : Βάζω στοιχημα πώς έχει βάλει παντού μικρόφωνα. (*Τής λέει με νοήματα να ψάξουν*).  
ΚΥΡΙΑ : Δεν καταλαβαίνω.  
ΚΥΡΙΟΣ (*Τής λέει πάντα με νοήματα να μη μιλάει και να πᾶνε να ψάξουν το δωμάτιο. Ψάχνουν και οι δυο σ' όλες τις γωνιές*).  
ΚΥΡΙΟΣ (*Σιγά*) : Δεν βλέπω τίποτα... (*Ψάχνουν*).  
ΚΥΡΙΑ (*Κάτι βρήκε σε μιὰ σιδερογυριά*) : Αυτό τί είναι;  
ΚΥΡΙΟΣ (*Πλησιάζει*) : Κομπι. (*Κάνει να το πατήσει*).  
ΚΥΡΙΑ : Μή, μή, μή το πατάς, σε ίκετεύω, μή!

ΚΥΡΙΟΣ : Γιατί;  
ΚΥΡΙΑ : Δεν ξέρεις τί μπορεί να 'ναι.  
ΚΥΡΙΟΣ : Άγάπη μου, κομπιάει είναι.  
ΚΥΡΙΑ : Μπορεί ν' ανοίγει καμιά καταπακτή.  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (*Ξαφνικά, από πίσω τους πάλι*) : Άνοησίες! (*Γυρίζουν παγωμένοι από φόβο και οι δυο*). Κουδούνι είναι. (*Χτυπάει*) "Όταν έχετε επισκέψεις, ειδοποιείτε μ' αυτό την ύπηρεσία στην κουζίνα. (*Χαμογελάει στην κυρία*). Δεν είναι κομψό;  
ΚΥΡΙΑ (*Τρέμοντας*) : Μάλιστα...  
ΚΥΡΙΟΣ : Μά δεν φύγατε πριν;  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Δεν έφυγα ποτέ, κύριε Πολεοδόμει. Το πνεύμα μου έπεσε μαζί με το μπετόν μέσα στα καλούπια κι αϊώνια δεσμεύτηκε με το δημιουργήμα μου.  
ΚΥΡΙΑ (*Σφίγγεται πάλι πάνω στον άντρα της τρομαγμένη*) : Μαμά μου...  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Είστε άνόητη. Συνηθίσατε να φοβάστε το πνεύμα περισσότερο από τη σάρκα. Φοβάστε την όμορφιά. Τρέμετε την άρμονία, την συνέπεια, την εϋθύνη. Άπολιθώματα μιās έποχής βάρβαρης και πρωτόγονης, άναρωτιέμαι τί γυρεύετε στη ζωή, γιατί άργοπορείτε...  
ΚΥΡΙΑ : Θεούλη μου...  
ΚΥΡΙΑΟΣ : Σᾶς παρακαλώ, κύριε Άρχιτέκτων! Τρομάζετε την κυρία, δεν το καταλαβαίνετε;  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Δεν την τρομάζω έγώ, αλλά ή όμορφιά. Την διώχνει το σπίτι. Είναι μιὰ ζωντανή κι άνεξάρτητη πιά όντότητα το σπίτι. Κι από μένα έχει φύγει. Τι θά θέλετε, αυτή είναι ή μοίρα του δημιουργού. "Αν μπορούσατε να με νιώσετε λίγο... πολύ λίγο, ένα λεπτό μονάχα... (*Παίει κάτι να πει ακόμα, αλλά μετανοιώνει. Κάνει μιὰ κίνηση κούρασης*). Μ' έχετε τόσο άπογοητεύσει... (*Φεύγει. Το άντράγγιο μένει άκίνητο, με το μάτι στηλωμένο προς το μέρος που έφυγε ο Άρχιτέκτων*). Άκούγεται ό θόρυβος μιās πόρτας που κλείνει).  
ΚΥΡΙΑ (*Με δέος*) : Είναι φάντασμα.  
ΚΥΡΙΟΣ : "Όχι... Κάτι χειρότερο, είναι παλαβός.  
ΚΥΡΙΑ (*Τρομαγμένη*) : Μη φωνάζεις. Θα σ' άκούσει.  
ΚΥΡΙΑΟΣ : Έφυγε. Δεν άκουσε την πόρτα;  
ΚΥΡΙΑ : Το κάνει για να μάς ξεγελάσει.  
ΚΥΡΙΟΣ (*Σκεπτικά*) : Τι θά 'λεγες να το πουλήσουμε;  
ΚΥΡΙΑ (*Τό πρόσωπό της φατίζεται μιὰ στιγμή από ένθουσιασμό, αλλά άμέσως μετά βάζει τα κλάματα*) : Δεν γίνεται, δεν γίνεται... Θα παρυσιάζεται και θά μάς διώχνει τους άγοραστάς.  
ΚΥΡΙΟΣ : Μην κλαΐς, άγάπη μου, μην κλαΐς...  
ΚΥΡΙΑ : Τι θά γίνουμε τώρα, πώς θά γλυτώσουμε άπ' αυτόν...  
ΚΥΡΙΟΣ (*Έχει μιὰ ξαφνική έμπνευση*) : Το βρήκα!  
ΚΥΡΙΑ (*Σταματάει το κλάμα και τον κοιτάει όλο έλλίδα*).  
ΚΥΡΙΟΣ : Να τινάξουμε το σπίτι στον άέρα!  
ΚΥΡΙΑ : Πώς;  
ΚΥΡΙΟΣ : Με δυναμίτη.  
ΚΥΡΙΑ : Έμεις να μην είμαστε μέσα.  
ΚΥΡΙΟΣ : Έμεις, όχι. Αυτός όμως θά πεθάνει. Είδες τί έιπε; Είναι μέσα στο μπετόν. Θα πεθάνει όπωσδήποτε. Περιμένε με μιὰ στιγμή...  
ΚΥΡΙΑ : "Όχι, μη μ' αφήνεις μόνη.  
ΚΥΡΙΟΣ : Πάω για τὰ έκρηκτικά.  
ΚΥΡΙΑ : Φίλησέ με πρώτα...  
(*Άγκαλιάζονται και φιλιούνται και μένουν έτσι άκίνητοι στη μέση του δωματίου. Άπ' άριστερα κμπαίνει ό αρχιτέκτων. Σταματάει, τους κοιτάει για λίγο και μονολογεί*).  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Νομίζω πώς πάχυναν κι όλας. Ναι, ναι... πάχυναν. Αυτή ίσως να είναι κ' έγκυος. "Α, όχι, αυτό είναι άπαράδεκτο! Δεν μου τό 'παν από πριν. (*Τους παρατηρεί ξανά με προσοχή*). "Αν θυμάμαι καλά, αυτός ζύγιζε 70 κιλά άκριβώς όταν άρχισε το σπίτι. Τώρα πάχυνε. Φαίνεται κοντότερος. "Όχι, όχι... Δεν είναι αυτοί που ῥηλα. "Όχι, όχι... χαλάνε όλη την άρμονία. Κι όσο πᾶνε θά χοντραίνουν και θά κονταίνουν. Είναι έξωφρενικό το πόσο γρήγορα αλλάζουν αναλογίες οι άνθρωποι! Και το κεφάλι της; Θεέ μου, πρώτη φορά το βλέπω! Είναι μεγάλο... τεράστιο. Σπάει όλη την ένότητα του χώρου. Είναι τρομερό! "Α, όχι! Πρέπει να φύγουν... (*Βγάζει άργά από την τσέπη του ένα περίστροφο*). Πρέπει να φύγουν όπωσδήποτε! (*Πυροβολεί δυο φορές. Το άντράγγιο σωριάζεται κάτω*).  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ : Τους είχα πει να μη φιλιώνται ποτέ στη μέση του δωματίου. (*Βάζει το περίστροφο στην τσέπη του και τινάζει τὰ χέρια του*). Δεν μπορεί, θά υπάρχει το ζευγάρι που ταιριάζει εδώ μέσα. Πρέπει να υπάρχει. Θα ψάξω. Θα το βρω. Έν άνάγκη, θά το κατασκευάσω. Α Υ Λ Α Ι Α

# ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

## ΕΞΗ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

Με τὴν εὐκαιρία τῶν ἑκατὸ χρόνων ἀπὸ τῆς γέννησής τοῦ Στανισλάβσκι, προσφέρουμε ἕξ πορτραῖτα τοῦ μεγάλου θεατράνθρωπου, γραμμένα ἀπὸ δύο διάσημους ξένους σκηνοθέτες — τὸν Ἄγγλο Γκάθρη καὶ τὸν Γερμανὸ Πισκάτορ — καὶ τέσσερις σοβιετικούς καλλιτέχνες. Ἡ μορφή τοῦ Κ. Στανισλάβσκι φωτίζεται ἔτσι ἀκόμα πιὸ καλά.

### ΕΡΒΙΝ ΠΙΣΚΑΤΟΡ : Η ΔΥΣΗ ΤΟΥ ΧΡΩΣΤΑ ΠΟΛΛΑ

Ὅταν ὁ Στανισλάβσκι ἔγινε 70 χρονῶν, τοῦ ἔστειλα συγγραφήρια. Γιὰ ἀπάντησή μου ἔγραψε πῶς χρωσταίε πολλά στὸ Μπράμ και στοὺς Μεινινγκετικούς. Αὐτὴ ἡ εὐγενική σεμνότητα μὲ συγκίνησε τότε πολύ. Στὴν πραγματικότητα ἡ δικτὴ τέχνη χρωσταίε πολὺ περισσότερα στὸ Στανισλάβσκι, ἀπ' ὅ,τι χρωσταίε αὐτὸς σ' ἐκείνη. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Στανισλάβσκι στὸ παγκόσμιο θεάτρο εἶναι αἰσθητὴ καὶ τώρα. Στὸ δραματικὸ στούντιό μου, στὴ Νέα Ὑόρκη, γνωρίζω στοὺς μαθητές μου τὸ σύστημα Στανισλάβσκι. Χάρης στὴ Στέλλα Ἀντλερ, στὸν Χάρολντ Κλέμεντ, στὸν Λη Στράσμπεργκ, οἱ ἰδέες τοῦ Στανισλάβσκι ἔχουν διαδοθεῖ πολὺ πλατιά στὴν Ἀμερική. Νωρίτερα τὸ θεάτρο ἦταν ὑπόθεση ἐθνική. Ὁ Στανισλάβσκι πρῶτος πῆδηξε τὰ σύνορα τῆς χώρας του. Σ' αὐτὸ βοήθησαν πάρα πολὺ οἱ μαθητές του καὶ οἱ πολυάριθμοι φίλοι του στὸ ἐξωτερικό. Τὸ δημιουργικὸ σύστημα Στανισλάβσκι, τὸ βάθος τῆς τέχνης του, ἄφρασαν καὶ σὲ μένα ἴχνη. Ὡστόσο, ἡ σοφή γαλήνη ποὺ εἶναι τόσο χαρακτηριστικὴ γι' αὐτὸ τὸ μεγάλο τεχνίτη, δὲν χαρακτηρίσε καὶ τὴ δικιά μας ζωὴ. Ἡ ζωὴ μᾶς ἐσπρωχνε ἀπὸ τὴ μιὰ θύελλα στὴν ἄλλη κ' ἐμεῖς εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ βρισκόμαστε στὴν ἐπίθεση ἐναντία σὲ πολιτικὲς καταστάσεις ποὺ ὀλοένα ἀλλάζουν. Ζούσαμε πάντα μέσα σὲ μιὰ ἀδιάκοπη ἀνυσυγία. Εἶναι ἀλήθεια πῶς αὐτὴ ἡ ἀνυσυγία ἦταν δημιουργική. Ὅμως αὐτὸ δὲν μᾶς βοηθοῦσε νὰ ἐπεξεργασθοῦμε τὴν καλλιτεχνική μας μέθοδο. Σ' αὐτὸ ὁ Στανισλάβσκι ἦταν πολὺ πιὸ τυχερὸς ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους του. Ὅταν σκεφτόμαστε σήμερα γιὰ τὸ θεάτρο, σκεφτόμαστε καὶ γι' αὐτόν.

### ΓΚΑΘΡΗ: ΔΕ Μ' ΕΝΘΟΥΣΙΑΣΕ ΟΥΤΕ Μ' ΕΠΗΡΕΑΣΕ

Θεωρῶ τὸν Στανισλάβσκι ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ διάσημους σκηνοθέτες τοῦ ποιητικοῦ ρεαλισμοῦ. Ὡστόσο, αὐτὴ τὴν κατεύθυνση δὲν τὴν ἀνακάλυψε ὁ ἴδιος. Ἐπήρασε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Τσέχωφ, στὸν ὁποῖον ἐπέδρασαν μὲ τὴ σειρά τους πολλοὶ συγγραφεῖς καὶ ἀνάμεσά τους ὁ Τουργένιεφ κι ὁ Μυσσέ. Δὲν νομίζω πῶς ὁ Στανισλάβσκι εἶχε κάποια ἐπίδραση τῆ δουλειά μου. Ποτέ μου δὲν ἐνθουσιάστηκα ἰδιαίτερα μὲ τὰ βιβλία του. Ἴσως γιατί, στὴν ἀγγλικὴ μετάφραση, ἐξαφανίζονταν ἡ γοητεία καὶ τὸ χιοῦμορ.

### ΚΑΤΑΕΦ: ΕΝΑΣ ΚΑΛΟΚΑΡΔΟΣ ΠΕΙΣΜΑΤΑΡΗΣ

Ἦταν ψηλός, κομφοντυμένος κ' ἔσκυβε καλοπροαίρετα πάνω ἀπ' τὸν συνομιλητὴ του, φορώντας πάντα παπιγιόν — οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, πρόεδρος. Πρόεδρος μάλιστα τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν. Ἐλεγε μοναχά, πίσω ἀπ' τὴν πλάτη του, ἡ ριζογῶτὴ ἕναστροι σημαία. Ἀντὶ γι' αὐτὴ ἦταν ἡ ἔνδοξη γκριζοπράσινη αὐλαία μὲ τὸν πίπτονα γλάρο ποὺ χωρίζονταν σὲ δύο κομμάτια ὅταν ἀνοίγαν τὴν αὐλαία. Τὰ μάτια του ἦταν ἀγαθὰ, τσεχωφικά, εἶχε ἀσπρά μαλλιά, μαῦρα φρύδια, καλοξυρισμένο πρόσωπο διανοούμενου κ', φυσικά, πενσιέ ὄχι ἡλιοτάτα συνθησμένα τοῦ Τσέχωφ μὰ πιὸ σύγχρονα, μὲ σκελετὸ ἀπὸ χοντρή μαύρη πάστα, κρεμασμένα ἀπὸ μαῦρο κορδόνι ὅπου, σ' ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις, κρεμοῦσε τὰ μικρά του θεατρικὰ κινῆματα γιὰ νὰ βλεῖται καλύτερα τὴ μιμικὴ τοῦ ἦθοποιου. Γι' αὐτὸν γράφτηκαν πολλά, γράφονται καὶ θὰ γραφτοῦν ἀκόμα πιὸ ἐνδιαφέροντα, γιατί, ὅπως εἶναι γνωστὸ, οἱ αὐτόπτες μάρτυρες πάντοτε ψεύδονται φοβερά, οἱ ἱστορικοὶ ψεύδονται ἐπίσης, μὲ μεγαλύτερη βέβαια ἀληθοφάνεια κ' ἔτσι σὰς προειδοποιῶ πῶς ὄντας αὐτόπτης δὲν μπορῶ νὰ μὴν πῶ

ψέματα. Ὅλη ἡ ὑπόθεση εἶναι πῶς θὰ τὰ πεῖς τὰ ψέματα. Ὁ Στανισλάβσκι, ἀπ' τοὺς πρώτους Σοβιετικούς θεατρικούς παράγοντες, γύρισε ἀπότομα τὸ θεάτρο του πρὸς τὴ σοβιετικὴ δραματολογία. Τώρα, αὐτὸ μᾶς φαίνεται φυσικό. Τότε, ὅμως, φαινόταν σὰν ἕνα μεγάλο θράσος. Πῶς μπορούσε νὰ ξεπολύσει στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρο ἑνὸς Τέχνης κάποιους ἀγνωστούς νεαρούς μὲ ἀμφίβολη φήμη; Θὰ ἴναι δίκαιο νὰ ποῦμε πῶς σ' αὐτὴ τὴ στροφή τοῦ θεάτρο πρὸς τοὺς σοβιετικούς συγγραφεῖς, τεράστιο ρόλο ἔπαιξε ὁ Πάβελ Μάρκοφ ποὺ εἶναι φίλος κάθε καινούριου. Τότε, αὐτὸς ἦταν υπεύθυνος στὸ φιλολογικὸ τμήμα τοῦ θεάτρο καὶ τὸ καθοδηγοῦσε λαμπρά. Στὴ σκηνὴ τοῦ ΜΧΑΤ ἐμφανίστηκαν, τὸ ἕνα ὕστερα ἀπ' τὸ ἄλλο, ἔργα σοβιετικῶν συγγραφέων. Στὴν ἀρχὴ ὁ Μπουλκάκωφ, ὕστερα ὁ Ἰβανῶφ καὶ πιὸ ἔπειτα ὁ Λεόνωφ, ὁ Ἀλέσσα καὶ ἄλλοι. Ὁ Στανισλάβσκι πῆρε ἐπίσης, καὶ δύο δικὰ μου ἔργα, τὴ σκημικὴ διασκευή τῶν ἑκατὸ Καταχραστών καὶ τὸν ἑκατὸ Τετραγωνισμὸ τοῦ κύκλου. Ἡ σκημική τους μοῖρα συνδέεται στενά μὲ τὸ Στανισλάβσκι. Τὸ ἕνα ἔργο, τοὺς ἑκατὸ Καταχραστές, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ θεοῦ καὶ τὴ βοήθεια τοῦ Στανισλάβσκι, τὸ καταβάρθρωσαν. Ὁ ἑκατὸ Τετραγωνισμὸ τοῦ κύκλου, μὲ τὴν ἴδια θεϊκὴ βοήθεια καὶ τὴ βοήθεια τοῦ Στανισλάβσκι, μεταμορφώθηκε σ' ἀληθινὸ σκημικὸ ἀριστούργημα. Ἔτσι εἶπ' ἀλλιῶς, ἡ ἀρχὴ τῆς φιλολογικῆς μου δράσης — εἶτε ἀρῆσει αὐτὸ εἶτε ὄχι — εἶναι συνδεμένη μὲ τὸ Στανισλάβσκι. Ἐνάμισυ χρόνο περίπου συναντιόμουν αὐτὸν στὶς πρόβες, στὸ θεάτρο, στὸ σπίτι του καὶ ἀκόμα στὸ Κισλοβότς, ὅπου πῆγαινα εἰδικὰ γιὰ νὰ μιλήσω μαζί του. Ὁ Στανισλάβσκι ἦταν φοβερὸς καυγαζής, ὅμως κ' ἐγὼ δὲν πῆγαινα πίσω. Κάποτε, ὡς τὸ πρῶν, μ' ὄλη τὴ σημασία τῆς λέξης, ξεφανίζαμε μὲ τὸν Στανισλάβσκι. Ἄλλοτε, θυμᾶμαι, ἀρχίσαμε τὴ συζήτηση στὸ γραφεῖο τῆς διεύθυνσης, στὴν ὥρα κάποιες βραδυνῆς παραστάσης, καὶ τὴν τελειώσαμε, στὶς τρεισήμισυ τὸ πρῶν, στὴ σάλα ποὺ μὲ ξεπροβόδισε ὁ Στανισλάβσκι καὶ πρέπει νὰ πῶ πῶς κ' οἱ δύο μας, ὕστερα ἀπὸ μιὰ τέτοια θυελλώδη νύχτα, εἴμαστε φρέσκοι σὰν ἀγγουράκια, μόνο ποὺ εἴχαμε λίγο βραχυιάσει. — Δὲν ἔχετε δικίον — μοῦ εἶπε χαμογελώντας μαλακά, κοιτώντας μὲ ἀφ' ὑψηλοῦ μὲ τὰ τσεχωφικά του μάτια καὶ μὲ τὰ μὴ τσεχωφικά ματογυῶλια του.

— Ὅχι, σεῖς δὲν ἔχετε δικίον — ἔκανα τὸν κόκορα ἐγὼ.  
— Μὰ γιατί; μὲ ρωτοῦσε κ' ἔτσι τρυφερά μοῦ πρόφερε αὐτὸ τὸ ἑκατὸ ἑκατὸ Μὰ γιατί; ποῦ τὸ ἔκανε πολὺ πιὸ δηκτικόν.  
— Γιατί, ἀν ἔσεῖς καταλαβαίνετε τὸ θεάτρο ἔτσι καλά ὅπως μοῦ λέτε, τότε στὸ ΜΧΑΤ δὲν θὰ ἔχαμε ποτέ χρεωκοπήσει. — τοῦ κόλλαγα ἐγὼ στὰ ἴσια — ὁμολογεῖστε, εἴχατε στὸ ΜΧΑΤ χρεωκοπίες ἢ ὄχι;  
— Βεβαίως εἴχαμε — ἀπαντοῦσε μ' ἐνθουσιασμὸ ὁ Στανισλάβσκι.  
— Καὶ τί χρεωκοπίες! Γενικὰ πρέπει νὰ σᾶς πῶ πῶς οἱ 75 στὶς 100 ἀπὸ τίς παραστάσεις μας ἦταν ἀποτυχημένες.  
— Καὶ γιατί τότε αὐτὸς ὁ ἐνθουσιασμὸς;  
— Τίποτε δὲν καταλαβαίνετε. Οἱ παραστάσεις πρέπει ὅπως ὅποτε νὰ βουλιάζουν. Οἱ παραστάσεις τοῦ Λένσκι ἐπίσης χρεωκοποῦσαν. Καὶ ξέρετε γιατί; Γιατί κανένας, οὔτε ὁ πιὸ μεγαλοφυῆς σκηνοθέτης, δὲ μπορεῖ νὰ προφητεῖει ἀν θὰ πετῶναι τὸ ἔργο εἶτε ὄχι ὡς τὴν ὥρα ποὺ θὰ γερμίζει ἡ σάλα ἀπὸ κόσμον καὶ θὰ σηκώνουν τὴν αὐλαία. Τότε ἀκριβῶς γίνονται ὅλα φανερά καὶ μάλιστα τὴ δεύτερη μέρα.  
— Ἀπ' ὅλα αὐτὰ μοῦ γίνεται φανερὸ πῶς τίποτα δὲν καταλαβαίνετε ἀπὸ θεάτρο καὶ στηρίζεσθε στὴν τύχη.  
— Στὴ διαίσθηση — τὰ μπέρδευε ὁ Στανισλάβσκι.  
— Λοιπὸν θὰ χρεωκοπήσουμε μ' αὐτὴ σας τὴ διαίσθηση — θυμηθεῖτε τὰ λόγια μου.  
— Μπορεῖ, καὶ μᾶλλον θὰ γίνε σίγουρα. Μὰ σὲ καμιά περίπτωση δὲν θὰ ἐπιτρέψω νὰ μεταβάλουν τὸ θεάτρο μᾶς στὸ ἑκατὸ ὀνομαζόμενον ΜΧΑΤ ἔτσι ἀκόμα χειρότερα σὲ θεάτρο Μέγιερχολντ. Αὐτοὶ ἀς κινοῦνται ὅπως θέλουν, ἐγὼ, ὅμως, δὲν θὰ ἐπιτρέψω νὰ μοῦ καλοτυπῶσουν τὸν Γιάνσκι. Καταλαβαίνετε τί θὰ βγεῖ ἀν ἀρχίσει ὁ Μίσσα Γιάνσκι νὰ περπατάει στὴ σκηνή, νὰ ἔτσι... — κὶ ὁ Στανισλάβσκι ἔξαφνικὰ μεταμορφώθηκε κὶ ἀρχισε νὰ περπατάει σὰν Φαραὼ ποὺ

τώρα μόλις βγήκε απ' τὸ ἀρχαῖο αἰγυπτιακὸ τοπιὸ μὲ τὸ πλευρό, προφίλ, περίεργα τεντώνοντας τὰ χέρια του. Ξεκαρδιστήκαμε στὰ γέλια, συμφιλιωθήκαμε καὶ χωρίσαμε ὡς τὴν ἐπόμενὴ συνάντησιν.

Ἡ καυγᾶς μας εἶχε σὰν αἰτία τὸ ὅτι ἐγὼ ἀπαιτοῦσα μιὰ ὑπερμεγερολογητικὴ παράστασι, ὄντας πεπεισμένος πὺς εἶναι ἀδύνατον ν' ἀνεβάσεις μὲ παλιούς τρόπους σύγχρονα ἔργα ἀκόμα κι ἂν τὸ θέατρο αὐτὸ ἦταν τὸ ΜΧΑΤ, κι ὁ Στανισλάβσκι, καταλαβαίνοντας πὺς εἶχα δίκιο, ἐξ' αἰτίας τοῦ φοβεροῦ του πείσματος, ἤθελε ν' ἀποδείξει τὸ ἐνάντιο: πὺς ὅποιοδῆποτε, ἀκόμα καὶ τὸ πιὸ σύγχρονο ἔργο, μπορεῖς νὰ τ' ἀνεβάσεις μὲ τίς πιὸ παραδοσιακὰς φόρμες δωματίου: ὄλη ἡ ὑπόθεσι εἶναι στὴν ἐσωτερικὴ διάθεσι τῶν ἡθοποιῶν, στὸν ὑπερστόχο καὶ στὸ βάθος τοῦ περιεχομένου. Σίγουρα εἶχε δίκιο μὰ δυστυχῶς οὔτε ἐσωτερικὴ βαθεῖα διάθεσι οὔτε ὑπερστόχος, οὔτε περιεχόμενο δὲν ὑπῆρχε, οὔτε πυρῆνας ὑπῆρχε. Τίποτα δὲν ὑπῆρχε. Εἴχαμε μόνο ἕνα νεαρὸ ἀπειρο συγγραφέα ποὺ βγήκε απ' τὸ βυθὸ τῆς ζωῆς καὶ ὑπῆρχε ἕνας μεγάλος σκηνοθέτης ποὺ δὲν καταλάβαινε καθόλου αὐτὸ τὸ βυθὸ τῆς ζωῆς καὶ δὲν ἤξερε τί νὰ κάνει γιὰ νὰ τὴν ἀναπαραστήσει. Ὡς ποῦ βαθμὸ ἦταν ὁ Στανισλάβσκι μακριὰ απ' τὴν πραγματικότητά, τὸ δείχνει ἡ παρακάτω περίπτωσι ποὺ τὴν θυμάμαι καλά.

Πρόβες στοὺς "Καταχραστὲς". Κάνει πρόβα ἡ γυναίκα τοῦ Στανισλάβσκι, ἡ Λίλινα, ποὺ πεισματάρικα τὴν ὀνομάζει "Περεβόσκινοβα". Ἡ σκηνὴ παρουσιάζει τὸ δωματίο τοῦ λογιστῆ Πρόχορφωφ. Στὰ παρασκήνια ἀκούγεται κουδούνισμα. Τρία παρατεταμένα καὶ δυὸ κοφτὰ, ἔτσι ὅπως γίνεται στὶς λαϊκὲς πολυκατοικίες. Ἡ Λίλινα τυλίγεται σ' ἕνα γκριζο σάλι καὶ πηγαίνει ν' ἀνοίξει τὴν πόρτα στὸ μεθυστακὰ ἀντρα τῆς. Ὁ Στανισλάβσκι σταματᾷ τὴν πρόβα.

— Σταθεῖτε. Περεβόσκινοβα, στόπ. Τί σημαίνουν αὐτὰ τὰ κουδούνισματα;

Ἡ βοηθὸς σκηνοθέτου τοῦ ἐξηγεῖ πὺς ἔτσι γίνεται στὴ ζωὴ. — Δὲν καταλαβαίνω — λέει διακεκομμένα ὁ Στανισλάβσκι.

— Βλέπεις, Κωνσταντίν — τοῦ λέει ἡ Λίλινα πειστικὰ — τώρα ἔχομε κρίσιμὴ στέγη. Οἱ ἄνθρωποι ζοῦνε σὲ κοινὰ διαμερίσματα. Στὸ καθένα ὑπάρχουν δυὸ καὶ τρεῖς οἰκογένειες. Κ' ἔχουν ἕνα κουδούνι. Συνεννοηθήκανε, λοιπόν, πὺς γιὰ τὴ μιὰ οἰκογένεια πρέπει νὰ κουδούνιζεις μιὰ φορά, γιὰ τὴν ἄλλη δυὸ καὶ γιὰ τὴν τρίτη ἕνα παρατεταμένο κουδούνισμα καὶ δυὸ κοφτὰ... — Δυὸ κοφτὰ — ρωτᾷ ὑποψιασμένα ὁ Στανισλάβσκι. Δὲν πιστεύω. Μὲ κοροῖδεύετε.

— Κωνσταντίν σὲ διαβεβαίωω!

— Δὲν ξέρω — λέει αὐτὸς θλιμμένος. Περεβόσκινοβα κάνετε φαντασίες.

— Στὸ λόγο τῆς τιμῆς μου.

— Χμ... χμ... Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι πρέπει νὰ τυπώσουμε στὴν ἀφίσα πὺς αὐτὸ εἶναι ἔργο απ' τὴ ζωὴ τῶν φτωχῶν ἀνθρώπων ποὺ δὲν ἔχουνε ξεχωριστὸ διαμερίσμα τῆς προκοπῆς κ' εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ ζοῦνε στὶς γωνίες, ὅπως στὸ "Βυθὸ". Ὁ Στανισλάβσκι ἀντίκριζε καλοπροαίρετα τοὺς νέους δραματούργους τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ὡστόσο, εἶχε γιὰ μᾶς μιὰ πολὺ περίεργη ἐντύπωσι. Τυχαῖα, ὁ Μπουλκᾶκωφ, ὁ "Ἀλέσσα κ' ἐγὼ", δουλεύαμε στὴ σιδηροδρομικὴ ἐφημερίδα "Σειρήνα" κι ὁ Στανισλάβσκι, δὲν ξέρω γιὰτί, νόμισε πὺς ὅλοι μας εἴμαστε ἐργάτες σιδηροδρομικοὶ καὶ τοῦ ἄρεσε κάποτε νὰ παινεύεται γι' αὐτὸ. Κάποτε τὸν ἀκούσα ποὺ ἔλεγε σὲ κάποιον: — Λένε πὺς τὸ Θεάτρο Τέχνης δὲν παραδέχεται τὴν προλεταριακὴ τέχνη. Ὡστόσο, βλέπετε, ἀνεβάζουμε τὸ δεύτερο ἔργο ἐνὸς ἐργάτη σιδηροδρομικοῦ, κάποιου Κατάεφ, — δὲν ξέρω ἂν τὸν ἀκούσατε.

— Κάποτε ὁ Στανισλάβσκι μὲ ρώτησε αὐστηρά:

— Ἀγαπᾶτε τὴν ὀπερέτα;

— Ντράπηκα νὰ ὁμολογήσω πὺς τὴν ἀγαπᾶω, ὥστόσο ὑποχρέωσα τὸν ἑαυτὸ μου νὰ πεῖ τὴν ἀλήθεια.

— Πάρα πολὺ.

— Ἀλήθεια; — ἀναφώνησε ζωηρὰ ὁ Στανισλάβσκι. — Σοβαρὰ; Αὐτὸ εἶναι πολὺ καλὸ. Κ' ἐγὼ θαυμάζω τὴν καλὴ ὀπερέτα. Μόνο, ξέρετε, ὄχι αὐτὴ τῆ... βιεννέζικη τῆ... μοσχοβίτικη... μὰ τὴν ἀληθινὴ. Τὸν Λεκόν. Ἀγαπᾶτε τὸν Λεκόν; Νά, αὐτὸ εἶναι ἀληθινὴ ὀπερέτα. Καί, φυσικά, δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τίς ὀπερετικὲς μας πριμαντόνες, μὲ τὰ φτερά, τίς δαντέλες καὶ τίς ἀσύστολες κινήσεις — μ' ἕνα λόγο, μ' ὅλα αὐτὰ ποὺ τὰ λέμε "κασκάτ". Ζωήρεψε, ἄφησε νὰ πέσουν μὲ μιὰ τσεχωφικὴ χειρονομία τὰ μὴ τσεχωφικὰ ματογυᾶλια, καὶ μὲ μεγάλῃ διάθεσι ἄρχισε νὰ μοῦ μαθαίνει τὰ μυστικὰ τῆς ἀληθινῆς ὀπερέτας.

— Ξέρετε τί πάει νὰ πεῖ ἀληθινὴ ὀπερετικὴ πριμαντόνα; Ὡ ἐσεῖς δὲν ξέρετε τί πάει νὰ πεῖ ἀληθινὴ ὀπερετικὴ ντίβα! Μαντάμ Ζούντικ! Ἀκούσατε ποτέ σας τίποτε γιὰ τὴν μαντάμ Ζούντικ;

— Καὶ βέβαια — ἀπάντησα ἐγὼ.

— Ἀπὸ ποῦ μπορεῖτε νὰ ξέρετε, — μὲ ρώτησε μ' ἀμφιβολία, φόρεσε τὰ ματογυᾶλια του καὶ μὲ βλέμμα ἐξεταστῆ ἀντίκρισε τὸ πρόσωπό μου.

— Ἀπ' τὸ Νεκράσωφ, ἀπάντησα ἐγὼ. — Ἡ μορφή τῆς Μαντόνας...

— Νάι, νάι, εἰν' ἀλήθεια. Ἡ μορφή τῆς Μαντόνας. Τὸ βλέμμα τοῦ Χερουβεῖμ. Ἡ μαντάμ Ζούντικ εἶναι ἀφθαση! Ἀκριβῶς! Ὁ Νεκράσωφ τὴν περιέγραψε μὲ μεγάλῃ ἀκριβεία σὰν ἕνας μεγάλος τεχνίτης, χωρὶς τὸ παραμικρὸ ψεγάδι. Ζούντικ! Αὐτὸ εἶναι φαινόμενο. Καὶ ποῦ βρίσκονταν τὸ μυστικότης; Τώρα θὰ σὰς τὸ ἐξηγήσω. Φανταστεῖτε τὴν προεπαναστατικὴ Μόσχα τῶν ἐμπόρων, τὸν κῆπο "Ἐρμιτάζ". Περιοδεῖα ὀπερέτας μὲ τὴν συμμετοχὴ τῆς Ζούντικ. Λαός, πατεῖς με πατῶ σε! Κι ὅλοι πλούσιοι, ἑκατομμυριοῦχοι, μὲ τίς οἰκογένειές τους, μὲ τίς γυναῖκες, τίς κόρες, τοὺς γαμπρούς. Σήμερα, αὐτὴ ἡ Μόσχα τοῦ Ὀστρόφσκι, δὲν ὑπάρχει πιά. Ἴσως μείναν ἕνας-δυὸ ἄνθρωποι. Καὶ νά, μπροστὰ μας, ἐμφανίζεται ἡ Ζούντικ. Τίποτα τὸ ὀπερετικὸ: Μικρούλα, σεμουῦλα, μαλλιὰ χτενισμένα ἴσια, μὲ τὴν ποδιτσα τῆς, μ' ἀγγελικὰ γαλάζια μάτια ποὺ εἶναι σηκωμένα ψηλά, μὲ μιὰ ἔκφρασι ἱκεσίας, χέρια δεμένα σὰν κι αὐτὴ ποὺ πάει νὰ κοινωνήσει. Στέκει στὴ ράμπη, στὴ μέση τῆς σκηνῆς, μπροστὰ απ' τὸ κουβούκλιο τοῦ ὑποβολέα, χτυπάει τὰ βλέφαρά τῆς καὶ ξαφνικὰ ἀργινάει μὲ θεϊκὴ φωνὴ τέτοιες προστυχιές, ποὺ ἀκόμα κ' οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔχουν συνηθίσει ν' ἀκοῦν τὰ πάντα, ἀκόμα κ' οἱ τρόφιμοι τοῦ καφέ σαντὰν κρύβονται απ' τὴν ντροπὴ τους κάτω απ' τὰ καθίσματα. Νά τί σημαίνει ἀληθινὴ ὀπερετικὴ πριμαντόνα. Κ' ἐσεῖς μοῦ λέτε — Τατιάνα Μπάχ.

Δὲ θυμάμαι ἂν ἔγραψε ὁ Στανισλάβσκι στὰ βιβλία του γιὰ τὴν ὀπερέτα. Γιὰ τὸ κωμειδῆλο ὅμως ἔγραψε πολλὰ καὶ μ' ἐνδιαφέρον. Τὸ ἀγαποῦσε πολὺ, κι αὐτὸ μᾶς ἔφερνε κοντὰ, γιὰτί καὶ σὲ μένα ὡς τώρα πάρα πολὺ ἀρέσει αὐτὸ τὸ εἶδος. Παραπέμνω τοὺς ἀναγνώστες στὸ βιβλίο τοῦ Γκορσακῶφ — ξεχνῶ τώρα τὸν τίτλο. Ὅσο γιὰ τὴν ὀπερέτα, θυμάμαι ἀκόμα κάτι: Κάποτε στὶς πρόβες τῶν "Καταχραστῶν", σ' ἕνα διάλειμμα, ὁ Στανισλάβσκι μοῦ μίλησε πάλι γιὰ τὴν ὀπερέτα. — Τὴν ὀπερέτα πρέπει νὰ τὴν παίξουν ὀπωσδήποτε μεγάλοι, θαυμάσιοι ἡθοποιοί. Ἀλλιῶτικα δὲν βγαίνει τίποτα. Τὸ εἶδος τῆς ὀπερέτας μπορεῖ νὰ τὸ σηκώσει στὸν ὄμο του μόνον ἀληθινὸς ἡθοποιός, ἀληθινὸς μᾶστορας τῆς δουλειᾶς του.

— Γιατί;

— Γιατί ἀλλιῶτικα δὲν θὰ πιστέψουν.

— Ποιός;

— Οἱ θεατῆς.

— Καὶ γιὰτί πρέπει ὀπωσδήποτε οἱ θεατῆς νὰ πιστέψουν τίς ἀνοησίες ποὺ δείχνουν στὴν ὀπερέτα;

— Χμ... χμ... — εἶπε ὁ Στανισλάβσκι, — ἂν δὲν πιστέψουν δὲν θὰ πηγαίνουν στὸ θέατρο καὶ ἡ παράστασι θὰ χρεωκοπήσει.

— Ἀποῦ εἶναι ἔτσι...

— Ξέρετε ποιὸς θὰ μπορούσε νὰ παίξει ὑπέροχα στὴν ὀπερέτα — ρώτησε πονηρὰ.

— Ποιός;

— Οἱ δικοί μας. Ὁ Κατσάλωφ παραδείγματος χάριν. Τὸν φανταζόσαστε τί περίφημος ὀπερετικὸς ἡλίθιος θὰ ἦταν! Καὶ ἡ Κνίπερ ὑπερμοντέρνα γκράντ-ντάμα. Κι ὁ Λεωνίδωφ; Τὸν φανταζόσαστε, μὲ τίς ἱκανότητες ποὺ ἔχει, τί καταχθόνιος θὰ ἦταν; Κι ὁ Μοσχβίν; Ἀληθινὸς μπουφός ἐκ Θεοῦ. Καλύτερο θίασο δὲν θὰ βρεῖς.

— Καὶ τότε γιὰτί δὲν ἀρχίζετε; Στὸ θέατρό σας ὑπάρχει ἀκόμα εἰδικὴ σάλα ποὺ ὀνομάζεται Κ.Ο., Κωμικὴ Ὀπερα. Πάρτε τους καὶ ἀνεβάστε κάποια ὀπερέτα: Κατσάλωφ, Κνίπερ, Λεωνίδωφ, Βισνέφσκι.

— Καὶ ποιά ὀπερέτα λέτε — ρώτησε συλλογισμένος ὁ Στανισλάβσκι.

— Τὴν "Εὐθυμὴ χήρα".

Ἡ Στανισλάβσκι σάθηκε σκεπτικὸς:

— Χμ... χμ... δὲ θὰ βγεῖ.

— Γιατί Κωνσταντίν Σεργιέγιεβιτς;

— Δὲν ξέρουν νὰ τραγουδᾶνε.

Ἡ ἄγιος ἄνθρωπος. Μεγαλοφυῖα.

— Νομίζετε λέω ψέματα; Ἱερός, ἀληθινὸς σταυρός.

## ΟΧΛΟΠΚΩΦ: ΜΑΣ ΑΠΕΚΑΛΥΨΕ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

Το έργο του Πούσκιν, του Τολστόι, του Ντοστογιέβσκι, του Τσέχωφ, του Γκόρκι έκανε μια γιγάντια ανακάλυψη στην τέχνη — ά π ε κ ά λ υ ψ ε τ ό ν ά ν θ ρ ω π ο. Στο έργο των μεγάλων αυτών καλλιτεχνών ο άνθρωπος παρουσιάστηκε μπροστά μας ζωντανός, σύνθετος, ποιητικός και πολύχρωμος.

Ο Κωνσταντίν Σεργκέγεβιτς Στανισλάβσκι καθήυθνε τη θεατρική τέχνη σε μια πλήρη και πολύπλευρη αποκάλυψη του ανθρώπου. Είχαμε κ' έδω τη μια ανακάλυψη ύστερ' απ' την άλλη. Οι παραδόσεις του μεγάλου Σέπκιν κ' η καταπληκτική ικανότητα των κορυφαίων του "Μάλι Τεάτρ" να εισχωρούν στη ψυχή του ανθρώπου, όλα αυτά, πολλαπλασιασμένα σε βάθος, απλότητα, ρεαλισμό, μάς επιτρέπουν να μιλάμε για τον Στανισλάβσκι σαν ένα μεγάλο πρωτόπоро που άρχισε από τα πρώτα βήματα της σκηνηκής του δράσης έναν άγώνα ενάντια στη σκηνηκή ρουτίνα, στα καλούπια, σε κάθε "πρόληψη της άγαστημένης ιδέας" και την εξανθρώπιση των σκηνηκών μορφών που συχνά μεταβάλλονται σε σχήματα και σε "κρεμάστρες για ιδέες". Μας έκανε να δούμε έτσι τον άνθρωπο ώστε να μάς φανεί βαθύτατος κι άτέλειωτος. Κάποτε, μάς φαίνεται πώς ξέρουμε βαθιά τον άνθρωπο, ώστόσο άποδεικνύεται πώς βρισκόμαστε ακόμα στην επιφάνεια. Αυτός μάς διδάξε να καταλαβαίνουμε το πιό άπόκρυφο, το μυστικό των μυστικών. Και τότε, μπρός απ' το έσοτεριό μας βλέμμα, παρουσιάστηκε μια ζωή πιό ρεαλιστική απ' ό,τι την παρουσιάζει ή τυχαία συγκεκριμένη περίπτωση. Η ανακάλυψη του Στανισλάβσκι υπήρξε ή πιό βασική για το Θέατρο. Αυτό ήταν μια πρόκληση ενάντια στους ριζωμένους νόμους της παλιάς Σκηνηής. Ήταν όμως άπαιτήση του αιώνα μας. Δυστυχώς, σε μερικά θέατρα συναντιώνται ως τὰ τώρα ο 20ος αιώνας με τον 18ο.

Δευτέρη ανακάλυψη του Στανισλάβσκι — καρπός πολύχρωμων έρευνών — είναι ή διακηρυξη του Θεάτρου τών συγγκινησεων σ' αντίθεση με το παραστατικό Θέατρο και τού χαμηλό επαγγελματισμό. Είναι πολύ σπουδαίο ν' ανυψώσουμε με μεγαλύτερη ακόμα δύναμη τη συγγκινηση στη σκηνηή γιατί "ή έποχή των παγετώνων" της παρουσίας ενός επιφανειακού τεχνικισμού έμφανίζεται και τώρα σε πολλές ευρωπαϊκές σκηνες παγώνοντας το ζωντανό ζεστό αίμα και άντικαθιστώντας τη δημιουργική ένταση με το υποκατάστατό της.

Ο Στανισλάβσκι έφτιαξε τη δικιά του σχολή. Αυτή ή σχολή δίνει μεγάλες προεκτάσεις σ' οποιαδήποτε δημιουργική κατεύθυνση. Σ' αυτή μπορεί να ένοματωθεί κάθε τεχνίτης οποιασδήποτε τέχνης, οποιοσδήποτε ρεύματος. Δεν υποχρεώνει ύπακοή σ' οποιοδήποτε θέατρο. Στην Τέχνη μπορούμε να 'χουμε δυό άντικρουόμενες γνώμες. Η μια απ' αυτές μπορεί να λέει π.χ. πώς "ή άκριβεια της περιγραφής του άντικειμένου σ' όλες τις ζωτικές του λεπτομέρειες είναι ή πραγματική αλήθεια στην Τέχνη", ή άλλη διακηρύττει πώς ή "άκριβεια της αναπαράστασης του άντικειμένου του ρεαλιστικού κόσμου βουβαίνει την ιδέα και έπομένως δε μπορεί να είναι αλήθεια στην Τέχνη". Οι γνώμες μπορεί να είναι διαφορετικές, όμως, και στην πρώτη και στη δεύτερη περίπτωση, ή σχολή του Στανισλάβσκι είναι άναντικατάστατη. Αυτός που δηλώνει ότι αυτή ή σχολή ύπαγορεύει την παραδοχή μιας μονάχα κατανόησης της θεατρικής φύσης, περιορίζει την άκτινα δράσεως αυτής της σχολής και την καταδικάζει σε στενότητα.

Η σχολή Στανισλάβσκι, όπως κ' ένας φακός, ανακαλύπτει μέσα της τις πιό δυνατές βάσεις που 'χει ή τέχνη του ήθοποιού κ' ή δουλειά του σκηνοθέτη με τόν έρμηνευτή και τόν δραματουργό. Αυτό είναι κολοσσιαίο. Η κολοσσιαία ύπηρεσία αυτής της ανακάλυψης άνήκει επίσης στον Στανισλάβσκι. Μπορείς να βλέπεις το Θέατρο όπως θέλεις. Να οικοδομείς την παράστασή σου διαφορετικά απ' ό,τι κάνει το ΜΧΑΤ. Μπορείς, ακόμα, να λογομαχείς μαζί του. Ωστόσο, σε τίποτα δεν θά σ' έμποδίσει οι όπωσδήποτε θά σε βοηθήσει αν καταλάβεις την κουλτούρα του ήθοποιού της σχολής Στανισλάβσκι. Αυτό χρειάζεται για όλα τὰ θέατρα όλου του κόσμου. Ο μεγαλύτερος απ' τους Ρώσους σκηνοθέτες σήκωσε πολύ ψηλά τη σημασία της τέχνης του ήθοποιού και το δρόμο προς αυτή την τέχνη τόν χάραξε μέσα απ' την έσωτερική αλήθεια και το βάθος που σε φέρνει σε μια άπειρήριθμη ποικιλία εκφράσεων. Με την ανάπτυξη της σημασίας της σχολής Στανισλάβσκι, δε λιγοστεύει μα μεγαλώνει ή δυνατότητα έμπλουτισμού των διαφόρων δημιουργικών της ρευμάτων. Το γεγονός αυτό είναι πάρα πολύ σοβαρό για την γιγαντιαία πολυμορφία της τέχνης μας.

"Έπεισε τους πάντας ότι το αίσθημα της όμορφιάς είναι όργανικά δεμένο με το αίσθημα του βάθους. Κ' ένα άλλο ακόμα. Μας άρρησε έντολη να συμπεριφερόμαστε με ύπομονη και προσεκτικά απέναντι στους φίλους του και τους μαθητές του που τραβάνε από διαφορετικούς δρόμους. Ήξερε πώς πιό πολύτιμο για τόν καλλιτέχνη είναι να περπατάει με δικά του βήματα, να 'χει τη δικιά του φωνή, τὰ δικά του μάτια, τη δικιά του πνοή, τη δικιά του προσωπικότητα (όταν αυτή υπάρχει) και τὰ δικά του προβλήματα. Αυτός που τὰ είχε, ήταν πάντα σεβαστός απ' τόν Κωνσταντίν Σεργκέγεβιτς Στανισλάβσκι. Έτσι, ως το τέλος της ζωής του, συμπεριφερόταν με άσυνήθιστη λεπτότητα προς τόν Μέγιερχολντ. Καταλάβαινε την τεραστία σημασία του για το Θέατρο. Πάντοτε δεγότανε χαρούμενα τις πιό αναπάντεχες ιδέες του Βαχτάγκωφ. Έλευτέρα έρευνώντας τελειοποιώντας κι ανακαλύπτοντας τις πιό αναπάντεχες πλευρές του έαυτού τους, μεγάλωναν και διδάσκονταν απ' αυτόν εκείνοι που έγιναν άργότερα σκηνοθέτες — ο Νικολάι Χμελιόφ, ο Άλέξι Ντίκι, ο Γιούρι Ζαβάτσκι, ο Μιχαήλ Κεντρώφ, ο Βίκτωρ Στανίτιν, ο Ρουπέν Σιμόνωφ, ο Μπόρις Λιβάνωφ, ο Ίβάν Περσένεφ και πολλοί, πολλοί άλλοι. Ήξερε τέλεια το μυστικό της εκπαίδευσης και ιδιαίτερα σεβόταν αυτούς που δεν τού ήταν και τόσο ύπάκοοι. Ήξερε περίφημα τη δύναμη που έχει ή κολλεκτίβα. Όμως, το ίδιο καταλάβαινε και τη σημασία που έχει για το Θέατρο ή κορυφαία ενεργητική φύση που έβραζε έμπνευσμένα προβλήματα και έκανε κάτω απ' τη φτερόνυγα της την έπιθυμία της ύπηρεσίας σε τὰ μεγάλα ιδανικά. Έτσι γεννήθηκαν πολλά θέατρα και το παράδειγμα το έδωσε ο ίδιος.

Ήξερε πώς το πιό σοβαρό για τόν ήθοποιό, δεν είναι μονάχα το ταλέντο του μα και ή δουλειά, ή μόρφωση, ή επαγγελματισμός, ή μαστοριά. Τότε μονάχα μπορούσε να είναι αληθινός και μαγικά φυσικός, βαθύς, σκεπτόμενος, ποιητικός, άμνηστικής. Μισούσε τὰ καλούπια, τις άπομιμήσεις, το άχρωμο, όταν το βαθύ το μεταβάλλουν σε έπιφάνεια, το πλατύ σε στενότητα, την πολυμορφία σε κούρεμα κάτω από το ίδιο σχέδιο. Όταν δεν υπάρχει άνήσυχη ζωή, όταν άποβλακώνονται από το διδακτισμό, όταν προσαβάλουν την προσωπικότητα σε άμορφία και την ενεργητικότητα σε γραφειοκρατία.

Το Θέατρο ήταν γι' αυτόν ναός όπου έπρεπε να διδαχθείς άνθρωπισμό, άφιλοκέρδεια, αυτοθυσία, άγνότητα ιδεών και αίσθημάτων, ευγένεια στην τέχνη και στη δουλειά. "Όλη τη δύναμη, όλη την έμπνευση την έβλεπε στο λαό. Άπ' τὰ πρώτα του ακόμα βήματα καθώρισε το θέατρο του σαν θέατρο προσιτό σε όλους. Το βασικότερο γι' αυτόν στην τέχνη ήταν ο ύπερ-ύπερστόχος. Ο Στανισλάβσκι είναι μεγάλος σε όλα.

## ΡΑΒΕΝΣΚΙΧ: ΠΡΩΤΑ ΑΠ' ΟΛΑ ΗΤΑΝ ΡΩΣΟΣ!

Με θεωρούν μαθητή του Μέγιερχολντ. Μπορούμε να ρωτάμε το μαθητή ενός τεχνίτη που, σύμφωνα με την παράδοση, ήταν αντίπαλος ενός άλλου για τις σχέσεις του με τόν τελευταίο; Δεν υπάρχει σ' αυτό κάτι παράξενο; Όχι, τίποτα το παράξενο δεν υπάρχει. Ο Στανισλάβσκι είναι για μένα μια μεγάλη φυσιογνωμία στην τέχνη. Δούλεψα στο θέατρο του Μέγιερχολντ σε δοξασμένα μα δύσκολα χρόνια — απ' το 35 ως το 37: "Ντάμα Πίκα", τὰ κωμειδιόλια του Τσέχωφ, "Η δυστυχία από έξυπνάδα", ή "Νατάσα". "Πώς δενότανε τ' άτσάλι"... Είδα τη διαφορά ανάμεσα στις κατευθύνσεις τους — όμως, με έκπληξη παρατηρούσα κι αυτό που έκανε να συγγενουμε τις δυό αυτές μεγαλοφίες. Είμαι σίγουρος: "Το Δάσος" και "Η θερμή καρδιά" γίναν από καλλιτέχνες που στέκονταν πάνω στις ίδιες καλλιτεχνικές βάσεις. Έμεινα κατάπληκτος όταν είδα τις πρόβες της "Κάρμεν" στο στούντιο "Όπερας του Στανισλάβσκι — στη γρήγορη δυναμική του μανιέρα ανασταίνονταν τὰ χαρακτηριστικά του δασκάλου μου. Και πιστευοντας στην τέχνη του Μέγιερχολντ δεν μπορούσα να μην ένθουσιαστώ με το σκηνοθετικό ταλέντο του Στανισλάβσκι που το άνεκάλυψα τόσο πλατύ στους "Γάμους του Φίγκαρω", στη "Θερμή καρδιά" και στο άνέβασμα των Τσεχωφικών έργων. Ο Βσέβολντ Έμιλιεβιτς τόν εκτιμούσε άφάνταστα και άπαιτούσε απ' όλους μας να κάνουμε το ίδιο. "Όταν μιλάω γι' αυτόν στέκομαι όρθιος" — να ποιά ήταν τὰ λόγια του.

Ήρθαν οι δύσκολοι καιροί. Κλείσανε το θέατρο του Μέγιερχολντ, κυκλοφόρησαν ύβριστικά άρθρα για το μεγάλο καλλιτέχνη. Έγραφαν κ' εκείνοι που σήμερα προσπαθούν να μη θυμούνται τί έκαναν. Μερικοί, μάλιστα, απ' αυτούς στέκονα και σήμερα πολύ ψηλά στο Θέατρό μας. Άρνήθηκαν να γράψουν ο Ίλνσκι, ο Γιαχοντώφ, ο Σούκιν... Μαζεύονταν τὰ σύν-

νεφα. Σὲ μιὰ τέτοια ἀτμόσφαιρα ὁ Στανισλάβσκι τηλεφώνησε στὸν Μέγιερχολντ. Τὸ τηλέφωνο εἶχε παράλληλο καλωδίο. Ζήτησα τὴν ἀδεια ν' ἀκούσω τὸ διάλογο πού θά ἔκαναν οἱ δύο μεγαλοφυίες. "Ακουσα τὸ μπάσο τοῦ Στανισλάβσκι πού εἶχε μὲ τὸν Μέγιερχολντ συγχρόνως καὶ πού ἡ ἱστορία τὸν παρουνισιάζει σὰν σημαδεμένο ἐχθρὸ του. "Ακουσα τὴ μεγάλη εὐγενική φωνή του, τὴ στιγμή πού πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι τοῦ Μέγιερχολντ ἀστραψε τὸ σπαθί, κ' ἔμεινα κατάπληκτος γιὰ τὴν ἀντρεία τοῦ Στανισλάβσκι, γιὰ τὴ σοφία καὶ τὴν τιμιότητα του, γιὰ τὴν ἀγνότητα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ τεχνίτη. . . Κι ὁ Μέγιερχολντ κάθονταν μπροστά μου κ' ἐγὼ ἔβλεπα πόσο εἶχε συγκινηθεῖ καὶ πόσο εὐτυχισμένος ἦταν σὲ μιὰ τέτοια (τόσο τραγική) στιγμή.

"Υστερα, ὀκτὼ δόκιμα χρόνια, δούλεψα συνεχῶς στὸ δραματικὸ στούντιο τοῦ Στανισλάβσκι. Τότε γνώρισα κατὰ βάθος τὸ σύστημά του. Αὐτὸ τὸ χρωστᾶ στὸν πιστὸ μαθητὴ του, τὸν Κεντρώφ. "Αν ἔμαθα πολλά εἶτε ὄχι, αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ κρίνει καλύτερα ὁ θεατῆς. Ὡστόσο δύο πράγματα, δύο ἰδιότητες, μπῆκαν γερὰ σ' αὐτὸ πού κάνω στὸ Θέατρο. Ὁ Στανισλάβσκι μ' ἔμαθε νὰ εἰσχωρῶ στὴν καρδιά τοῦ ἀνθρώπου. Νὰ δίνω μεγάλη προσοχὴ στὴν ἀποκάλυψη τῆς ψυχῆς του. Χωρὶς αὐτὸν, ὄλοι μας, θά ἔμασταν ἀσπλοὶ στὴ δουλειά μας μὲ τὸν ἠθοποιό. Μοῦ ἔμαθε τὴν ἐλευθερία, τὸ πλάσιμο τῆς παράστασης, τὴν τέχνη νὰ εἶμαι δηκτικός, μ' ἔμαθε νὰ εἶμαι καλλιτέχνης καυγατζῆς ὅταν αὐτὸ χρειάζονταν. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἀπ' ὅλες τίς παραστάσεις του, πιὸ κοντὰ μου βρισκεται ἡ "Θερμὴ καρδιά" του. Πάρα πολλά τὸ χρωστᾶνε οἱ συγκεκριμένες μου κατακτήσεις. "Αν δὲν τὸν συναντούσα δὲν θ' ἀνέβαζα τὸ "Κράτος τοῦ Ζόφου", πού ὁ Μέγιερχολντ εἰρωνικά ὀνόμαζε "Ὁ Βάνιας μὲ τὰ νυχτικά του". Εἰδικρινὰ ζηλεύω αὐτοὺς τοὺς σκηνοθέτες πού μπόρεσαν νὰ πάρουν μέρος στὶς παραστάσεις, στὶς πρόβες τοῦ Στανισλάβσκι καὶ νὰ χρησιμοποιήσουν αὐτὸ πού εἶδαν στὶς ἐργασίες του. Δυστυχῶς ἐγὼ δὲν εἶχα τέτοιες δυνατότητες. Διαβάζοντας ὅμως τὸ "βιβλίον σκηνοθεσίας" τοῦ "Κράτους τοῦ Ζόφου" ἔνωσα ἀκόμα μιὰ φορά τὸν Στανισλάβσκι - σκηνοθέτη. Καὶ λυπήθηκα πολὺ γιὰτί ὡς τὰ τώρα δὲν ὑπάρχει ἕνα σοβαρὸ βιβλίον πού νὰ φωτίζει τὴν ἀσυνήθιστη τέχνη του. (Αὐτὸ τὸ λέω σὲ σᾶς θεωρητικοὶ-Στανισλαβσκιῶν). Γιὰτί ὑπάρχει τί ν' ἀνακαλύψεις καὶ τί νὰ διηγηθεῖς. Εἶναι μιὰ φυσιογνωμία καταπληκτικὰ δυναμική. Πολὺ συγγενική μὲ τὸν Μέγιερχολντ. Τοῦ 'φευγαν σωρηδὸν οἱ μαθητὲς - ἀναφέρω πάλι τὸν Μέγιερχολντ, τὸν Βαχτάγκωφ, τὸν Ντίκι, τὸν Κεντρώφ. Ὁ καθένας κάτι ἔπαιρνε ἀπ' αὐτόν. Κ' ἐκεῖνος τραβοῦσε μπροστὰ καὶ πειραματιζόνταν. Κ' ἡ κληρονομία του, καὶ αὐτὴ ἐπίσης, δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὴν ἴδια θέση καὶ νὰ μπεῖ στὸ ἀρχεῖο. Κι ἀκόμα πιὸ μικρὸ εἶναι τὸ γεγονός πὼς οἱ μαθητὲς του σήμερα δὲν αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νὰ πειραματισθοῦν, νὰ τολμήσουν. Αὐτὸς τὴν εἶχε πάντα αὐτὴ τὴν ἀνάγκη. Κι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν εὐαισθησία του σὲ κάθε καινούριο, γιὰ ὅτι καινούριο γίνεται γύρω του, πάντοτε ἔμεινε Ρῶσος — μὲ τίς ἰδέες του, μὲ τίς διαθέσεις του, μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς του κανόνες. Αὐτὸς μ' ἔμαθε νὰ μὴν ὑποκλίνομαι μπροστὰ στὰ διάφορα "νέο" "μοῦ" καὶ "μίζου". Μ' ἔμαθε νὰ μὴν προδίνω τὴ ρούσικη γῆ. Καὶ γι' αὐτό, γιὰ μένα, εἶναι ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ Σ τ α ν ι σ λ ά β σ κ ι καὶ Ρ ω σ ί α.

## ΤΣΕΡΝΕΤΣΚΑΓΙΑ : ΓΛΥΚΟΣ ΣΤΟΝ ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

Ὁ Στανισλάβσκι τηλεφωνεῖ στὸν Μέγιερχολντ. Κουδούνισμα τηλεφώνου :

— Σᾶς ὀμιλοῦν ὕστερα ἀπὸ ἐξουσιοδότηση τοῦ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς Στανισλάβσκι. Θά ἤθελε νὰ σᾶς δεῖ. . . Δὲν κοιμήθηκα ὅλη τὴ νύχτα. Ἡ συνάντηση ἦταν γιὰ τίς δύο ἡ ὥρα μὰ ἐγὼ μιὰ ὥρα νωρίτερα ἤμουνα ὅλας στὴν πόροδο Λεόντεφ ἀριθμὸς 6.

Τὸ ρολὸι χτύπησε δύο. Μὲ ὀδήγησαν στὸ γραφεῖο πού ἀργότερα πολὺ συχνὰ τὸ ἐπισκεπτόμου. Δὲν πρόφτασα νὰ καθίσω καὶ μπῆκε ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς. Πετᾶχτηκα ἀπάνω κ' ἤθελα νὰ κάνω ὑποκλίσεις. . . Ναι, ναι, ἀκριβῶς ὑποκλίσεις. "Ἦθελα νὰ τοῦ φιλήσω τὸ χέρι. . . Ὡστόσο στεκόμουνα καὶ σιωποῦσα.

— Λοιπὸν πέστε μου τί ἔχετε κάμει ὡς τὰ τώρα, τί κάνετε καὶ τί θέλετε νὰ κάνετε στὸ στούντιό μου; Δὲν μποροῦσα νὰ πῶ οὔτε λέξη.

— Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς — ἀρχισα ἐπὶ τέλους — ντρέπομαι. "Ὅλη τὴ νύχτα δὲν κοιμήθηκα καὶ σκεφτόμουνα μὲ τί τρόπο νὰ μιλήσω ὅσο γίνεται πιὸ καλὰ καὶ ὁμορφα γιὰ τὸν αὐτό μου. Ἦθελα νὰ σᾶς ἀρέσω. Ντρέπομαι. Θέλω νὰ 'μαι

κοντὰ σᾶς καὶ νὰ κάνω ὅ,τι πεῖτε σεῖς. "Αν χρειαστεῖ νὰ πλύνω τὸ πάτωμα, μὲ χαρὰ μου θά τὸ κάνω.

— Ἔξρω γιὰ σᾶς περισσότερα ἀπ' ὅτι νομίζετε, μοῦ εἶπε. "Ὅλα ἐν τάξει. Ἐλάτε αὔριο νὰ δουλέψετε. Πάρτε μιὰ ομάδα ἀπ' τὸ στούντιό μου, δέκα ὡς δεκαπέντε ἀνθρώπους, καὶ ἀρχίστε δουλειά.

"Ἔτσι ἀρχισε ἡ ζωὴ μου στὸ στούντιο Στανισλάβσκι στὴν πόροδο Λεόντεφ.

Τὸ θέατρο τοῦ Μέγιερχολντ τὸ κλείσανε στὸ 1937. Ὁ Στανισλάβσκι τηλεφώνησε στὸ Μέγιερχολντ. "Εἶμαι γέρος καὶ ἄρρωστος. Δὲν μπορῶ νὰ 'ρθω σὲ σᾶς. Ἐλάτε νὰ δεῖτε τὸ στούντιό μου καὶ τίς ἐρευνές μας γιὰ ἕνα καινούριο ἠθοποιό. Θά εἶμαι εὐτυχῆς ἂν αὐτὸ σᾶς κάνει νὰ ἐνδιαφερεθεῖτε. Θά 'ταν ὁμορφο ἂν σᾶς ἄρесе καὶ μπορούσατε νὰ δουλέψετε μαζί μας. Πολὺ σᾶς περμιένω. Τοὺς χαιρετισμούς μου στὴ Ζηναΐδα Νικολάγιεβνα.

Τὸ ρολὸι χτυπάει δύο. Ἡ πόρτα ἀνοίγει.

Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς :

— Σᾶς φέρνω μιὰ εὐχάριστη εἰδηση. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς θέλει νὰ 'ρθεῖ νὰ δεῖ τὴ δουλειά μας. Θά τοῦ δείξουμε τὴ "Χιονάτη", ἕνα μικρὸ ἀπόσπασμα τῆς "Χιονάτης" μὲ τὴ Λέλια, ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν "Μπατερφλάυ" καὶ τὰ δοκίμιά σας.

— Πότε θά 'ρθεῖ; Μποροῦμε αὔριο; — ρώτησε ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς.

— Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς, καλύτερα ὕστερα ἀπὸ μιὰ βδομάδα — εἶπα ἐγὼ.

— Γιατί;

— Πρέπει νὰ τὸ δουλέψουμε ἀκόμα, νὰ τὸ περάσουμε ἄλλη μιὰ φορά.

— Θά 'ρθεῖ αὔριο — ἀπάντησε αὐστηρὰ ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς. Μὴ ζητᾶτε τώρα ἀποτελέσματα. Τ' ἀποτελέσματα θά 'ρθοῦν ὕστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια. Ἐμένα μοῦ χρειάζεται νὰ δεῖξω τὴν πορεία τῆς δουλειᾶς. Ἐχομε νὰ κάνουμε μ' ἕνα μεγάλο ἄνθρωπο τῆς Τέχνης, πολὺ τὸν σέβομαι. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ ἀρρώστια δὲν μοῦ ἐπέτρεψε νὰ δῶ τίς παραστάσεις του. Ὡστόσο ὅλα θά τ' ἀναφέρουν ἀκόμα καὶ τὰ τσιραδόρικα κόλπα του. Τοῦ κλείσανε τὸ θέατρο. Ἀναγκάστηκε ὁ ἄνθρωπος νὰ σταματήσει προσωρινὰ τίς ἐρευνές του γιὰ καινούριους δρόμους στὸ Θέατρο. Τὸ βασικὸ εἶναι ἡ πορεία τῆς ἐρευνας. Ἀργὰ ἢ γρήγορα θά φτάσουμε καὶ στὸ θετικὸ ἀποτέλεσμα. Ἰσως ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς νὰ μὴν ἔχει φτάσει ἀκόμα στὸ χρειαζόμενο ἀποτέλεσμα, μὰ ἡ τολμηρὴ του ἐρευνα εἶναι πολὺ ὀφέλιμη. Θά ἤμουνα εὐτυχῆς ἂν συμφωνοῦσε νὰ δουλέψει στὸ στούντιό μας.

"Ἔτσι ἀπλωσε χεῖρα βοήθειας ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς στὸν Μέγιερχολντ στὴν πιὸ δύσκολη στιγμή τῆς ζωῆς του. Ἡ Μόσχα ἀρχισε νὰ μιλάει γιὰ τὸν Στανισλάβσκι, πού ἐμπιστευθήκε τὸ στούντιό του στὸν Μέγιερχολντ. Τὸ στούντιο περιέμενε μὲ ἀνυπομονησία. Ὑστερα ἀπὸ μιὰ μέρα ἦρθε ὁ Μέγιερχολντ. Ἡ Λίλινα καὶ ἡ Σοκολόβα ἦρθαν νωρίτερα. Προσπαθοῦσαν νὰ καθυστερήσουν τοὺς σπουδαστές. Ὅλοι περιέμεναν. Ἐπὶ τέλους ἀνοίξε ἡ πόρτα: Στὸ κατώφλι ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς καὶ ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς. Ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς ἦταν καλοντυμένος, τεταμένος, τρυφερὸς, σὰν νὰ 'ταν γιορτῆ. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς ἦταν μὲ τσαλακωμένον κοστοῦμι, κακοχτεμισμένος, αὐστηρὸς, σκυθρωπός. Ὅλοι πετᾶχτηκαν ἀπάνω, στέκονταν ὄρθοι ὡς νὰ καθῆται ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς, ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς, ἡ Μαρία Πετρόβνα, ἡ Ζηναΐδα Σεργκέγιεβνα κ' οἱ ἄλλοι. Τὸ στούντιο σιωπρὸ στέκονταν καὶ περιέμενε διαταγές.

Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς: Μποροῦμε ν' ἀρχίσουμε;

— Μποροῦμε.

Ἐτοίμασαν τὰ παραβὰν τῆς "Χιονάτης". Ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς κάθονταν τεταμένος στὴν καρέκλα. Δὲν κάθιθε στὴ μαλακιά πολυθρόνα του. Σ' αὐτὴ θά κάθονταν βαθιά. Ὅμως αὐτὸς ἤθελε νὰ 'ναι ἐπίσημος καὶ γιορταστικὸς καὶ πρῶτα πρῶτα φιλόξενος. Τὴ μαλακὴ πολυθρόνα τὴν ἔδωσε στὸν Μέγιερχολντ. Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς κάθισε καλύτερα ἢ μάλλον βούλιαξε σ' αὐτὴ. Τὰ πόδια του ἦταν μακριὰ. Δὲν τὰ μάζεψε ἀντίθετα, τὰ κρατοῦσε τεταμένω καὶ τὸ κεφάλι του ἦταν στὴ μέση τοῦ μαξιλαριοῦ. Εἶχε μισοξαπλώσει. Οἱ ἄκρες τῶν χειλῶν του ἦταν κρεμασμένες, τὰ μάτια μισόκλειστα, τὰ χέρια δὲν ἀκουμποῦσαν στὴν πολυθρόνα, κρέμονταν. Ὁ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς κάθονταν σὰ νὰ 'ταν σὲ παλατιανὸ χορὸ. Κάθονταν ἔτσι, ὅπως οἱ νεαροὶ πού 'ναι ἔτοιμοι κάθε στιγμή νὰ πεταχθοῦν καὶ ν' ἀρχίσουν πόλεμο, δηλαδὴ νὰ χορέψουν



βάλλ με τή χαριτωμένη τους ντάμα. Κάθονταν τόσο ελαφρά, τόσο ύμορφα, πού φαίνονταν σάν "καβαλλιέρος μπαλέτου" πού περιμένει νά βγει στή σκηνή. 'Ο Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς έδωσε χαρτί και μολύβι στον Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς έτσι όπως προσφέρουν άνθη.

— Δέν σάς χρειάζεται;

'Ο Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς έβγαλε τά κυάλια του και τά έδωσε στον Βσέβολοντ Έμιλιεβιτς.

— Ευχαριστώ. Φόρεσε τά ματογυάλια του.

— Μπορούμε ν' αρχίσουμε;

— Μπορούμε.

Μετάφραση Α. ΠΑΡΝΗ

## ΤΟ "ΣΥΣΤΗΜΑ" ΤΑΛΑΙΠΩΡΕΙΤΑΙ... ΤΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ CHARLES MAROWITZ

'Ο δξής και τολμηρός Τσάρλς Μάροβιτς, έκθεται τήν τύχη τής "Μεθόδου" μετά τόν θάνατο του Στανισλάβσκι :

'Ο έορτασμός τής εκατονταετηρίδας του Στανισλάβσκι στήν 'Αγγλία περικλείει μιά καιραστρεπτική ειρώνια. 'Ο σεβασμός στή μνήμη του μεγάλου Ρώσου δασκάλου αποτίεται σέ μιά χώρα, όπου ή "Μέθοδος" άρχισε σάν ένα ύπερ — 'Ατλαντικό άστειο, άναπτύχθηκε σάν ένα μεπερδεμένο θέμα συζητήσεων και κατάντησε μιά πολύ μεταχειρισμένη κοινοτυπία — πού τώρα έχει ξεπεραστεί από διαφορούμενες έννοιες, όπως "Επικό Θέατρο" και "Αποστασιοποίηση". Έδω κ' έπτά χρόνια ή "Μέθοδος" βρίσκεται συνεχώς σάν βρος ανάμεσα μας. Τι επίδραση έχει άσκήσει όλο αυτό τό διάστημα;

Σήμερα, ή μεγάλη πλειοψηφία των "Αγγλων ήθοποιών είναι τόσο ρηχοί κ' έξωτερικοί, όσο ήταν και πριν. Οι χτυπητές έξαιρέσεις είναι τά μέλη του "Θάατερ Γουόρκσοπ" (Θεατρικού Έργαστηρίου) κ' οι άλλοι ήθοποιοί, πού παίζουν έργα των δραματουργών του Νέου Κόσμου. Μιά όλόκληρη γενιά ήθοποιών έπηρεάστηκε, όχι άπ' τις δραματικές σχολές, άλλ' άπ' αυτούς τους σύγχρονους συγγραφείς, πού τά έργα τους δημιούργησαν ένα νέο ύφος έρμηνεύας, πού βρίσκεται ακόμα σέ εξέλιξη. Οι άνθρωποι, πού φέρουν τή μεγαλύτερη ευθύνη γι' αυτή τή άνανεωτική τάση προς τή ρεαλιστική έρμηνεύα, είναι συγγραφείς σάν τόν Τζών Όσμπορν, τόν Χάρολντ Πίντερ, τόν Άρνολντ Γουέσκερ, τήν Σήλα Ντιλένυ, τόν Μπρένταν Μπήαν και τόν Άλαν Όουεν. Αυτοί δίδαξαν στους ήθοποιούς μας πώς νά κρατούν μιά στάση ταιριαστή στον 20ό αιώνα, και πώς νά κινούνται στο ρυθμό τής εποχής.

Οι ήθοποιοί όμως πού υπέστησαν τήν επίδραση τής Τζόαν Λίτλγουντ ή πού πέρασαν άπ' τή σχολή του "Ρόγιαλ Κώρτ" ήταν πολύ λίγοι. Οι περισσότεροι άπ' τους ανθρώπους του επαγγέλματος παραμένουν ριζωμένοι στή εύκολη συμβατικότητα, πού άνθοσε πριν άπ' τό 1956 και πού, στήν πραγματικότητα, ποτέ δέν καταργήθηκε. Πριν δέκα χρόνια ακόμα, οι μόνες παραστάσεις έργων του Τσέχοφ, άξίες του ονόματος, ήταν αυτές πού σήκωναν στους ώμους τους ήθοποιοί βαρέων βαρών, όπως ο Γκίλγουντ και ο Ρίτσαρντσον, σέ θέατρα του Γουέστ Έντ. Άπό τήν άποψη τής "Μεθόδου", τό αποτέλεσμα δέν ήταν ποτέ πολύ πειστικό, άλλ' οι ήθοποιοί αυτοί είχαν άξιόλογο ταλέντο και οι παραστάσεις τους ήταν, άν μή τι άλλο, άποτελεσματικές. Σήμερα, ο "Θεός Βάνιας" πού άνέβασε τό Θέατρο του Τσίτσερστερ είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του καλύτερου Τσέχοφ, πού μπορεί νά παρουσιάσει ή "Αγγλία. Τά συνθετικά στοιχεία αυτής τής παράστασης δέν διαφέρουν από κείνα των πριν άπ' τό 1956 προτύπων. 'Ο ●●● λίβιερ, ο Ρεντγκρέβ και ή Πλουουράιτ μάς έδωσαν ένα "Βάνια", πού βασιζόταν στή δυναμική προσωπική τους έρμηνεύα. Παρά τις επικέςψεις του Θεάτρου Τέχνης τής Μόσχας και τις αδιάκοπες συζητήσεις στον Τύπο και άλλοι, τό "παίξιμο συνόλου" και ή "έσωτερική αλήθεια" παρέμεναν μεταφυσικές έννοιες.

'Ο "Βάνιας" του Τσίτσερστερ είναι μιά πλευρά του τσεχωφικού πίνακα : ή πιό ρόδινη. Άπ' τήν άλλη πλευρά, έχουμε τή άθλιότητα σάν αυτή του "Γλάρου", πού παρουσίασε τό "Χάμπστεν Θάατερ Κλάμπ", μιά παράσταση τόσο άηδιαστικά ρηχή και άδέξια, πού καμιά διεύθυνση θεάτρου με τό έλαχιστότερο αίσθημα ευθύνης δέν θά επέτρεπε νά έκτεθεί σέ δημόσια θέα. 'Η άποτυχία αυτής τής παράστασης, γίνεται ακόμα πιό άνησχητική άπ' τό γεγονός ότι ο θιασός έφάρμοσε (ή δυσεφάρμοσε) αυτήνά τις άρχές του Στανισλάβσκι. Σύμ-

φωνα με τις καλύτερες παραδόσεις του "Βιέ Κολομπιέ" και του "Γκρουπ Θάατερ", τά μέλη του θιασού απομονώθηκαν για βδομάδες στήν έξοχή, για νά προμηνασθούν έντατικά στο λεπτό "πάρε — δώσε", πού άπαιτεί ή δημιουργία ενός "συνόλου". Τό αποτέλεσμα ήταν τόσο φριχτό, τεχνητό, πού οι ήθοποιοί ποτέ δέν κύτταζαν ο ένας τόν άλλο και ποτέ δέν σταμάτησαν ν' άραδιάζουν τις φράσεις τή μιά πίσω άπ' τήν άλλη, χωρίς ούτε στιγμή νά ψάξουν πίσω άπ' τήν επιφάνεια του κειμένου, όπου, καθώς τώρα ξέρουμε, άρχίζει ή τσεχωφική πραγματικότητα.

Είναι ειρωνικό, μιά άναπόφευχτα άληθινό, πώς πριν έπτά χρόνια, όταν τό όνομα Στράσπεργκ θύμιζε μόνο μιά γαλλική έπαρχιακή πόλη (1) και Μπρέχτ ήταν ένα είδος βραχνού ήχου, πού βγάζει κανείς πριν σγκωθει άπ' τό κρεβάτι, ύπήρχε καλύτερη ήθοποιία και πιό ευαίσθητη δουλειά άπ' ό,τι ύπάρχει σήμερα στήν 'Αγγλία. 'Ο θιασός του "Θάατερ Γουόρκσοπ", ύστερα από δώδεκα χρόνια ύπόγειας άνάπτυξης, ήταν ζωντανός, όλο χυμούς και κίνηση. Τό "Ρόγιαλ Κώρτ", χωρίς μόνιμο θιασό άλλά μ' ένα λίγο — πολλό σταθερό πυρήνα, στήν πρώτη του άνθιση. Οι καλλιτέχνες Χέι, Πάσκο, Σήαρς, Πλουουράιτ, Λέγκατ και Στρήβενς ήταν όλοι ένωμένοι μαζί. 'Ο Τζώρτζ Ντιβάνι "έμύησε" έναν πειραματικό όμιλο, πού παρά τό γεγονός ότι διάρκεσε μόνο έξη μήνες, δούλεψε στο σωστό δρόμο, παρουσίασε ένα τουλάχιστον ενδιαφέρον πρόγραμμα και άνάπτυξε ένα σμάρι από ταλέντα, πού θά μπορούσαν νά θεωρηθούν ένας έκκολαπτόμενος θιασός.

"Αν κάνουμε έναν άπολογισμό των κερδών του σημερινού θεάτρου του Λονδίνου, θά πρέπει κυρίως νά σταθούμε στα χτήρια : τό Θάατρο τής "Γοργόνας", τό "Κουήνς", τό "Πέγκυ Άσκραφτ", τό "Χάμπστεν Θάατερ Κλάμπ", τό "Εθνικό Θάατρο. Είναι τά μόνα χειροπιαστά άξια λόγου θεατρικά κέντρα. Με τήν μοναχική έξαιρεση του Βασιλικού Σαιξπηρικού Θιασού, ενός έπαρχιακού συγκροτήματος πού εύτυχώς έμφανίζεται και στο Λονδίνο, δέν ύπάρχει τίποτε στο Έγγλέζικο Θάατρο, πού θά είχε τό παραμικρό ενδιαφέρον για τό ιδεώδες αυτό πρόσωπο, πού λέγεται : σοβαρός θεατρόφιλος.

"Όσο για τή "Μέθοδο", είναι σάν νά μην ύπήρχε. Δέν ύπάρχει κανένας μόνιμος θιασός πού νά ένσαρκώνει τις άρχές τής καμιάς σχολής ήθοποιών πού νά 'χει άφομοώσει τή διδασκαλία τής. Μιά μικρή συνομοταξία ποικίλων ήθοποιών είτε συγχάξει σέ μιά χούφτα εργαστήρια πού έπικαλούνται τό όνομα τής "Μεθόδου", είτε διαβάξει πολλά άμερικάνικα βιβλία πάνω στο θέμα : οι κατάλογοι μαθημάτων δυο δραματικών άκαδημιών άναγνωρίζουν τή σημασία τής με τό νά τήν περιλάβουν στα προγράματά τους, άλλά στο Θάατρο σάν σύνολο δέν μπορεί νά τήν βρεί κανείς πουθενά.

'Η "Μέθοδος" όμως, ποτέ δέν εφαρμόστηκε πραγματικά στήν 'Αγγλία, γι' αυτό δέν μπορούμε νά κλάψουμε στ' αλήθεια τήν εξαφάνισή τής. Στή Νέα Υόρκη, ή κατάσταση είναι όλοτελα διαφορετική. 'Η "Μέθοδος" έμφανίστηκε στή δεκαετία 1930 και ξαναεφαρμόστηκε στα Σαράντα και στα Πενήντα. Και σήμερα ακόμα, ή "Μέθοδος" — ιδιαίτερα στο Άκτορς Στούντιο — είναι τό άντικείμενο πικρών λογομαχιών, άπογοήτευσης και χλευασμού στα φανερά. 'Ο Μέγας Πρωθιερέας του Στούντιο άφορίστηκε από ένα Κογκλάβιο μαθητών του. 'Ο Λή Στράσπεργκ, κάτι ανάμεσα στή μεγαλοφία και τή μεγαλομανία, βγήκε πιθανότατα άχρηστος, όπως και πολλοί άπ' τους ήθοποιούς πού άνάδειξε. Σάν θεωρητικός, άνθρωπος τής άνάλυσης και έμπνευστής των νέων, δέν έχει δεύτερο στο είδος του. 'Ο Στράσπεργκ, όμως, μετάτρεψε τις προσωπικές του άτέλειες και αδυναμίες σέ αισθητική και τόσο παθιάστηκε κυνηγώντας τις "ρίζες του συναισθήματος", πού άγνόησε τό σκοπό τής ύπαρξης του δέντρου : δηλαδή, νά δίνει καρπούς.

'Η "Μέθοδος" ποτέ δέν προοριζόταν για τις χρήσεις πού αυτός τής έκανε : ποτέ δέν είχε σάν σκοπό νά γίνει ένα είδος άληθιμείας, πού με τή βοήθειά τής οι ήθοποιοί νά μεταβάλλονται σέ εύκολα — ταυτιζόμενα πρότυπα συμπεριφοράς. 'Ιστορικά, ή "Μέθοδος" είναι ένα σύστημα, με τό όποιο μιά όμάδα μόνιμων ήθοποιών τείνει προς τό τέλειο ένα "κοινό όργανο έρμηνεύας" : τόν Θιασό. "Όπου κι άν παρήγαγε άποτελέσματα, τό έκανε γιατί τελειοποιούσε ένα τέτοιο όργανο : με τόν Στανισλάβσκι, άμέσως μετά τό 1900" στο "Τρίτο Στούντιο" υπό τή διεύθυνση του Βαχτάγκωφ : στο "Βιέ Κολομπιέ" κάτω άπ' τόν Ζάκ Κοπώ : στο "Γκρουπ Θάατερ" κάτω άπ' τόν ίδιο τόν Στράσπεργκ : στο "Θάατερ Γουόρκσοπ", υπό

(1) 'Ο Μάροβιτς έννοει, προφανώς, τό Στρασβούργο.

τή διεύθυνση τῆς Τζόαν Λίτλγουντ. "Όταν ὁ Στράσπεργκ προγύμναζε τὰ πρῶτα μέλη τοῦ "Γιρνούπ Θήατερ" ἔκανε κατ' ἀρχὴν τὸ ἴδιο πού εἶχε κάνει ὁ Στανισλάβσκι μὲ τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας. Ἐφάρμοξε μιὰ γενικὴ γραμμὴ ἐρμηνείας στους ἐπὶ μέρους ἠθοποιούς, μὲ σκοπὸ νὰ πετύχει ἕνα ὁμαδικὸ ἀποτέλεσμα. Μὰ μόλις ἄνοιξε τὸ "Ἄκτορ'ς Στούντιο" (γύρω στὰ 1947) ἡ ὅλη βάση τῆς διδασκαλίας ἀλλοιώθηκε. Δὲν ἦταν πιά ζήτημα δημιουργίας ἐνὸς συνόλου· δὲν ὑπῆρχε σύνολο· μονάχα ντουζίνες ἠθοποιοὶ τοῦ Μπρουντγουαίη· μερικοὶ δούλευαν, ἄλλοι ἦταν ἀνεργοὶ καὶ παρακολουθοῦσαν σὰν ἀργόσχολοὶ τὰ μαθήματα ὀρισμένοι, γιὰ τόνωση· ἄλλοι, γιὰ θεραπεία· ἄλλοι πάλι, γιὰ νὰ βλέπουν τούς "μεγάλους"· ἄλλοι γιὰ νὰ καλλιεργοῦν τὶς εὐκαιρίες νὰ βροῦν καμμιά δουλειὰ ἢ ἀπλοῦστατα γιὰ νὰ θερμαίνονται ἀπ' τὴ λάμψη τῆς στρασπεργκιανῆς ρητορικῆς.

Δὲν εἶναι γενικὰ γνωστὸ, ἀλλὰ οἱ συγκεντρώσεις γιὰ διδασκαλία στὸ "Ἄκτορ'ς Στούντιο" εἶναι φορτωμένες μὲ περισσότερὴ ἔνταση ἀπ' αὐτὴ τοῦ συνήθους συναντοῦν οἱ ἠθοποιοὶ πάνω στὴ σκηνή. "Θὰ τὸ ἀρέσει αὐτὸ τοῦ Ἀἷ;" εἶναι τὸ κατ' ἔρωτημα πού τροφοδοτεῖ τούς ἐφιάλτες. Ἡ ἔνταση δὲν προέρχεται ἀπὸ μόνον τὸν Στράσπεργκ, ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὸν ἐμπορευματικὸν περίγυρο τοῦ Στούντιο. Βλέπει κανεὶς, νὰ παρακολουθοῦν τὰ μαθήματα, ἀπεσταλμένους σκηνοθετῶν τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ ἄλλους ἐπαγγελματικούς "παρατηρητές", πολλοὶ ἀπ' τούς ὁποίους προσλαμβάνουν ἠθοποιούς ἢ ἐπηρεάζουν θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας. Μέσα σὲ μιὰ τέτοια ἀτυμώσφαιρα, τὰ προβλήματα τῆς ἠθοποιίας δὲν μποροῦν νὰ τεθοῦν σ' ἕνα ἐλεύθερο καὶ πειραματικὸ διανοητικὸ πλαίσιο. Ἡ ἀποτυχία μιᾶς σκηνῆς (ἢ μιὰ ἀρνητικὴ στρασπεργκιανὴ ἀνάλυση, πράγμα ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ) μπορεῖ νὰ κρίνει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα σ' ἕνα ρόλο στὸ Μπρουντγουαίη ἢ συνεχεῖς ἐβδομάδες ἀνεργίας. Ὁ Στράσπεργκ καλλιεργεῖ ὀλοφάνερα τὸ θρύλο τῆς ἀπολειστικότητος, πού πάντα περιέβαλε τὸ "Ἄκτορ'ς Στούντιο". Ἀρνήθηκε συστηματικὰ νὰ ἐπιτρέψει στὶς θεωρίες του νὰ δοκιμαστοῦν στὴν πράξιν μὲ τὴ δημιουργία ἐνὸς Θεάτρου τοῦ Στούντιο, ὅπως τόσο ἔντονα ἐπιθυμοῦσαν πολλὰ μέλη τοῦ Στούντιο ἐπὶ πολλὰ χρόνια. Μερικοὶ νομίζουν πὼς ἀπλοῦστατα δὲν θέλει νὰ ριφικινδυνέψει νὰ ἐκτεθεῖ δημόσια ἀνεβάζοντας ἔργα. (Σὰν σκηνοθέτης, ὁ Στράσπεργκ ἐσημείωσε πάντα τρανταχτὲς ἀποτυχίες). "Ἄλλοι πάλι δέχονται τὶς δικές του δικαιολογίες, πὼς δηλαδὴ μόλις τὸ Στούντιο γίνετο Θέατρο, θὰ πάψει νὰ εἶναι μιὰ "δύναμις δημιουργίας ἠθοποιῶν". Θὰ ἔχανε τὸ γόητρό του καί, κατὰ κάποιον ἀνεξήγητο τρόπο, τὴν καθαρότητά του. Αὐτὴ φαίνονταν πὼς ἦταν ἡ "θέση" τοῦ Στράσπεργκ ὡς τῆς στιγμῆς πού ἄρχισε νὰ γίνεταί λόγος γιὰ τὸ σχέδιο ἴδρυσης τοῦ "Λίνκολν Σέντερ Θήατερ". "Όταν ἔγινε φανερὸ πὼς, παρὰ τούς αἰσιόδοξους ψιθύρους, τὸ "Ἄκτορ'ς Στούντιο" δὲν θὰ συμπεριλαμβανόταν στὸ νέο θεατρικὸ Κέντρο, ἀκολούθησε μιὰ περίοδος σύγκρισης καὶ κατάθλιψης. Ὁ Στράσπεργκ ἔφυγε γιὰ ἕνα ταξίδι στὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία, νὰ δεῖ πὼς δουλεῖ τὸ "Μπερλίнер Ἀνάμπλ". "Όταν ἐπέστρεψε ἦταν ἐνθουσιασμένος μὲ τὴν ἰδέα ἐνὸς θεάτρου τοῦ "Ἄκτορ'ς Στούντιο καὶ τώρα τὰ σχέδια ἔχουνε μπεῖ μπροστά. Πολλοὶ ἠθοποιοὶ ὑποσχέθηκαν τὶς ὑπηρεσίες τους (θὰ παραχωροῦν στὸ Στούντιο τέσσερις μῆνες κάθε χρόνο) καὶ ἡ συγκέντρωση χρημάτων ἔχει κιόλας ἀρχίσει. Ὁ "Ἐλία Καζάν, ὁμως, διέκοψε τὴ συνεργασία του μὲ τὸν Στράσπεργκ, καὶ πολλὰ βασιὰ στελέχη τοῦ "Ἄκτορ'ς Στούντιο" πῆγαν στὸ θέατρο τοῦ Λίνκολν Σέντερ, πού θὰ διευθύνει ὁ Καζάν. Ἡ ρῆξιν ἀνάμεσα στὸν Στράσπεργκ καὶ τὸν Καζάν χάρισε πολλοὺς ἠθοποιούς τῆς Νέας Ὑόρκης σὲ δύο στρατόπεδα, καὶ τὸ μέλλον τοῦ Στούντιο, τῆς στιγμῆς πού γράφονται αὐτὲς οἱ γραμμές, δὲν εἶναι καθόλου ξεκαθαρισμένο.

Σήμερα στὴν Ἀμερική, ἡ "Μέθοδος" εἶναι μᾶλλον ἕνα κοινόχρηστο. σύνθημα, παρὰ μιὰ καρποφόρα, δημιουργικὴ δύναμις. Οἱ ἠθοποιοὶ σπαταλοῦν βασιανιστικὲς ὥρες παίζοντας "ἀντικειμενικὰ", νιώθοντας "βιωμένες ἀναμνήσεις", κάνοντας "προσαρμογές" καὶ "ἐκλογές" — ὅλα αὐτὰ γιὰ ν' ἀναπαραστήσουν "πρωτόγνωρα — ἀληθινὰ" στιγμὲς ψυχολογικῆς πραγματικότητος. Τὰ μεγάλα ἔργα, ὁμως, τοῦ παρελθόντος καὶ τὰ καλύτερα τοῦ παρόντος δὲν βασίζονται ἀποκλειστικὰ στὴν ἀκριβὴ ἀπόδοση τῆς ψυχολογικῆς πραγματικότητος. Δὲν τὴν ἀγνοοῦν, ἀλλὰ τὴν ξεπερνοῦν, ἐνῶ οἱ ἠθοποιοὶ τῆς "Μεθόδου" τῆς Νέας Ὑόρκης, καθὼς δὲν ἔχουν διδαχθεῖ πὼς νὰ τὴν ξεπεράσουν, τείνουν νὰ περιορίσουν ὅλα τὰ ἔργα σ' αὐτὸ πού ψυχολογικὰ μποροῦν οἱ ἴδιοι νὰ βγάλουν ἀπ' αὐτὰ. "Όπως ἐφαρμόζεται σὲ πολλὰ ἀπ' τὰ ψευτο — ἐργαστήρια τῆς Νέας Ὑόρκης, ἡ "Μέθοδος" εἶναι μιὰ στενὴ, ἀρτηριοσκληρωτι-

κὴ ἀντιμετώπιση τῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ, πού ἀφήνει ἀπ' ἔξω περισσότερα ἀπ' ὅσα περιλαμβάνει καὶ χρησιμοποιεῖ αὐθαίρετα πρότυπα "ἀλήθειας", πού δὲν συμβαδίζουν μὲ τὸν στόχο τῶν ἔργων στὰ ὁποῖα ἐφαρμόζονται. (Γιὰ νὰ μὴ παρεξηγηθῶ, προτιμᾶω νὰ δηλώσω ἀπερίφραστα πὼς ὅσο φανατικὸς συνήγορος εἶμαι τῶν ἀρχῶν τῆς "Μεθόδου", τόσο εἶμαι ὀρισμένοι ἐκθρόος τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ἐφαρμόζεται στὴ Νέα Ὑόρκη. Ὅρισμένοι μπορεῖ νὰ τὸ πάρουν αὐτὸ σὰν ἀντίφαση, μὰ αὐτοὶ πού ἀποχώρησαν καὶ οἱ ἀπογοητευμένοι τῆς Νέας Ὑόρκης θὰ καταλάβουν γιὰ ποῖο πράγμα μιλάω).

Ὁ χῶρος δὲν εἶν' ἐδῶ κατάλληλος γιὰ ν' ἀναλύσω τὴ ζημιὰ πού ἔκανε ἡ "Μέθοδος" στὴν Ἀμερικὴ, κατὰ τὴ γνώμη μου ὁμως ἔκανε σοβαρὴ ζημιὰ. Ἐπεισε τούς ἠθοποιούς πὼς ἡ μεθοδολογία μπορεῖ νὰ ὑποκαταστήσει τὸ ταλέντο. Ἐμπόδισε τούς ἠθοποιούς νὰ τελειοποιηθῶν ἕνα δικὸ τους ὄψος, καὶ κράτησε γιὰ δύο δεκαετίες τὸ ἀμερικανικὸ Θέατρο ἀλυσσοδεμένο στὸν ρεαλισμὸ τοῦ 1930, πού μπορεῖ κάλλιστα νὰ θεωρηθεῖ ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἔλλειψη ἀμερικανικῶν θεατρικῶν ἔργων κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία. Μονάχα τώρα, μὲ τὸν Ἐντουαρντ Ἀλμπη καὶ τὸν Τζάκ Ρίτσαρντσον, τὶς ἐπιδράσεις τῶν Μπέκετ, Ἰονέσκο, Ζενέ, Ἀντάμωφ, Πίντερ καὶ Μπρέχτ, τὰ πράγματα ἄρχισαν ν' ἀλλάξουν. Ἡ μεγαλύτερη σκοτούρα τοῦ νεοσύστατου Λίνκολν Σέντερ εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ ὕψους· πὼς νὰ ξεφύγει κανεὶς ἀπ' τὴν πανίσχυρη λαβὴ τοῦ ψυχολογικοῦ ρεαλισμοῦ, πού μονοπωλεῖ τὸ ἀμερικανικὸ Θέατρο καὶ ἐξουθενώνει τὸν Ἀμερικανὸ ἠθοποιό;

Μέσα ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἀτυχίες καὶ ταλαιπωρίες τῆς "Μεθόδου", ὁ ἴδιος ὁ Στανισλάβσκι παρέμεινε ἀνεγγίχτος, καθάριος. Ἡ μέγιστη διδασκαλία τοῦ ἦταν πὼς καθένας πρέπει νὰ βροῖσει τὸ δικὸ του σύστημα, τὴν δική του μέθοδο. Ποτὲ δὲν μιλοῦσε αὐθαίρετα γιὰ τὶς ἀνακαλύψεις του, κ' εἶναι ἐνδεικτικὸ πὼς οἱ δύο μεγαλύτεροι μαθητὲς του, ὁ Βαχτάγκωφ καὶ ὁ Μέγιερχολντ, προχώρησαν στὴν ἐξερεύνηση ἐντελῶς διαφορετικῶν περιοχῶν. Ἄν ὁ Στανισλάβσκι ζοῦσε σήμερα, πιστεύω πὼς θὰ ἀπεχθανόταν τὸ ρώσικο Θέατρο, καὶ ἰδιαίτερα τὸ δικὸ του, τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, καὶ ἂν τὰ κατηγοροῦσε πὼς ἔμειναν στατικά καὶ σχηματικά. Πιθανότατα, τὸ ἀμερικανικὸ θέατρο θὰ τὸν ἐνοχλοῦσε — ὅπως ἐνοχλεῖ πολλοὺς Ρώσους ἐπισκέπτες, πού βρίσκουν τὴν διαστρέβλωσι τοῦ "Συστήματος" τοῦ Στανισλάβσκι "αἰσθαντικὴ" καὶ ἀντιθεατρικὴ. "Όσο γιὰ τὸ ἐγγλέζικὸ θέατρο, πιθανότατα θὰ ἔνοιωθε πολὺ νοσταλγικὰ βλέποντας παραστάσεις του. Πραγματικά, τὸ Γουέστ Ἐντ — τὸ θεατρικὸ κέντρο τοῦ Λονδίνου — θυμίζει τρομερὰ τὸ ζώπτεσο λαϊκίστικο Θέατρο τῆς Τσαρικής Ρωσίας, πού ἀκριβῶς σπατάλησε ὅλη του τὴ ζωὴ γιὰ νὰ τὸ καταστρέψει. Τὸν ἀκούω σχεδὸν νὰ μουμουρίζει ἀπ' τούς ἐξώστες τοῦ Πικαντίλλου ἢ τοῦ Χειμάρκετ: "Ἦ, μὰ κάνουν ἀκόμα τέτοια πράγματα; Μὰ τὴν πίστη μου, τὰ πράγματα δὲν πρόκειται δηλαδὴ ν' ἀλλάξουνε ποτέ, ἔ."

(Μετ. Κ. Στ.)

CHARLES MAROWITZ

## Η ΚΑΚΗ ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΩΝ ΡΟΛΩΝ

Διαβάσαμε σὲ κάποια κριτικὴ: "Ἡ κ. Π... στὸ ρόλο τῆς Κλυταμνήστρας φάνταζε σὰ βασίλισσα... Μόνο πού ἡ ἔμφυτη καλωσύνη πού ἀκτινοβολεῖ ἢ καλλιτέχνης δυσκολεῖ τὸ θεατὴ νὰ τὴν παραδεχθεῖ ἱκανὴ γιὰ τὸ ἀπαίσιον ἐγκλημα πού ἔκανε καὶ γιὰ τὸ ἀκόμα ἀπαυσιώτερο πού πῶθει". Στὸ ρόλο τοῦ κριτικοῦ καὶ ὁ κύριος πού ὑπογράφει τὰ παραπάνω φαντάζει σὰν κριτικός, ἀλλὰ ἡ φυσικὴ καλωσύνη του πού ἀκτινοβολεῖ, δυσκολεῖ τὸν ἀναγνώστη νὰ τὸν παραδεχθεῖ ἱκανὸ νὰ κάνει τὸν κριτικὸ. Ἡ φυσικὴ καλωσύνη τοῦ δικαστῆ τὸν ἐμποδίζει νὰ καταδικάσει τὸν ἐγκληματία. Τοῦ ἀστυνόλου καὶ τιμωρῆσει τὸν παραβάτη καὶ τοῦ χειροῦργου ν' ἀνοίξει τὸ σῶμα τοῦ ἀρρώστου. Μὰ εἶναι σοβαρὰ πράγματα αὐτά; Ὅταν τὰ φυσικὰ ἐλαττώματα ἢ προτερήματα ἐμποδίζουν ἕναν ἠθοποιὸ νὰ ἐνσαρκώσει ἕνα ρόλο, τότε, ἀπλοῦστατα, δὲν εἶναι ἠθοποιός. Κι ὅταν ὁ κριτικὸς τὸν κρίνει ὅπως τὸν κρίνει, δὲν εἶναι κριτικός. Ὅμως στὸ Θέατρο πολλὰ ἐγκλήματα γίνονται χάρη στὴν καλωσύνη τοῦ διεθυντῆ, τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῶν κριτικῶν. Μονάχα πού στὰ ἐγκλήματα αὐτὰ δὲ χύνεται αἷμα καὶ περᾶνε ἀπαρατήρητα, ἐνῶ τὸ Θέατρο παίρνει τὸν κατήφορο. Ἐτσι εἶδαμε μιὰ Κλυταμνήστρα γιομάτη καλωσύνη στὴν "Ἠλέκτρα" τοῦ Σοφοκλή. Μιὰ ἄλλη Κλυταμνήστρα στὴν "Ὀρέστεια" τοῦ Αἰσχύλου νὰ τὴν παίξει μιὰ φιλόλι-

γνη και τρυφερή νέα κοπέλα, πού φυσικά δὲ ἔπεισε πὼς μποροῦσε νὰ ἔναι μόνον τῆς Ἡλέκτρας και πολὺ περισσότερο ἢ ἀνδροφόνα γυναίκα. Εἶδαμε ἀκόμα ἕνα ἠλικιωμένο κύριο νὰ παίζει τὸν νεαρό Ὁρέστη. Οἱ σκηνοθέτες, ὅμως, πάντα κρατᾶνε τὴν ἡλικία τοῦ Πυλάδου και βγάζουν διπλα στὸν μεσήλικα Ὁρέστη ἕναν νεαρό Πυλάδου. Πράγμα πού κάνει τὸ θεατὴ ἀναλογιζόμενο και τὶς συνήθειες τῆς ἐποχῆς, ν' ἀναρωτιέται τί εἶδους φίλια μπορεῖ νὰ ἔχει ὁ μεσήλικας Ὁρέστης μετὰ τὸ νεαρό Πυλάδου. Ἐτσι εἶδαμε και τὴ Μήδεια, μιὰ γυναικούλα, νὰ θρηνολογεῖ γιατί τὴν ἐγκατέλειψε ὁ κακὸς και ἀπιστος Ἰάσωνας. Κ' ἕναν Ἰάσωνα πού καθόλου δὲ σ' ἔπειθε πὼς μποροῦσε νὰ γοητεύσει μιὰ γυναίκα, σὰν τὴ "Μήδεια" τοῦ Εὐριπίδου βέβαια, και ὄχι αὐτὴ πού εἶδαμε. Ἡ Μήδεια εἶναι σοφὴ κ' εἶναι μάγισσα. Οἱ ἄνθρωποι στὴ θεὰ αὐτῆς τῆς γυναίκας θὰ πρέπει νὰ πισωδρομοῦν και νὰ τὴν κοιτᾶνε μετὰ δέος. Ἡ λέξη μάγισσα σημαίνει πολλὰ τὰ φοβερὰ και καταπληκτικὰ στὴ λαϊκὴ φαντασία και σήμερα ἀκόμα, πολὺ περισσότερο τότε. Καὶ πῶς πολὺ γιὰ τὴ Μήδεια πού δὲν ἔκανε ἐρωτικά φίλτρα και μικρομαγαγιεῖς, ἀλλὰ σκότωσε τὸ Δράκο πού φύλαγε τὸ Χρυσόδερμα και τοὺς Ταύρους πού δὲν ἦταν ὄπιοι - ὄπιοι, ἀλλ' αὐτοὶ πού βγάζανε φωτιὰ ἀπὸ τὰ ρουθούνα τους. Ὁ Θησέας σκότωσε τὸν Μινώταυρο τῆς Κρήτης κ' ἔγινε ἥρωας. Τί νὰ πεῖ τότε κανεὶς γιὰ τὴ Μήδεια; Βέβαια ἡ Μήδεια μεταχειρίστηκε και τὴ σοφία της και τὰ μάγια της και αὐτὸ τὴν κάνει ἀκόμα περισσότερο πολυσύνθετη σὰν ἄνθρωπο και σὰ ρόλο. "Ὀλ' αὐτὰ τὰ ἔκανε γιὰ τὸν ἄντρα πού ἀγάπησε. Τί πρέπει νὰ ἔναι αὐτός; Ἡ λογικὴ λέει πὼς θὰ ἔταν τουλάχιστον γόνος. Ἀνῆκε στὸν ἄντρα ἔκείνους πού εἶναι αἰγούροι γιὰ τὴ γοητεία τους, πού πιστεύουν πὼς ὅλα πλάστηκαν γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν αὐτούς. Ἡ Μήδεια προσπάθησε μετὰ τὴ σοφία της και τὰ μάγια της νὰ τὸν κάνει ἥρωα κ' ἡ κόρη τοῦ Κρέοντα νὰ τὸν κάνει βασιλιά. Πρέπει νὰ ἔναι ὁ γοητευτικότερος τῶν ἀνθρώπων γιὰ νὰ σκεφετὴ ὁ κόσμος "χαλάλι του ὅσα ἔκανε ἡ Μήδεια γι' αὐτόν", και γιὰ νὰ τὸν συμπονέσει στὸ τέλος. "Ὀλ' αὐτὰ λείψανε ἀπὸ τὴν παράσταση" οὔτε καν τὰ ὑπομιάστηκαν οἱ ἔνοχοι πού καταπιείστηκαν μετὰ τὸ ἔργο.

Ἐφετελίστηκε ἡ μορφή τῆς Μήδειας και τοῦ Ἰάσωνα. Ἦταν ἕνα κοινὸ κοινότατο ζευγάρι πού ἐκεῖνος ἔφυγε ἀπὸ τὴ γυναίκα του γιατί κουράστηκε, ὅπως δὲ συμβαίνει συχνὰ και σήμερα, και κείνη πληγωμένη σκοτώνει τὰ παιδιὰ της!! Αὐτὸς εἶναι ὁ Μέγας Εὐριπίδης πού εἶδαμε και χειροκροτήσαμε μετὰ ζητωκραυγές. Ἐγὼ σ' ὅλους μας. Κάποτε ἄλλοτε, παλιὰ και μεγάλη ἡθοποιὸς ἔπαιζε τὸ ρόλο συζύγου. Ἐπρεπε ἡ συζύγου αὐτὴ νὰ ἔναι 30 - 35 χρονῶ τὸ πολὺ. Ὁμορφὴ και νέα γυναίκα. Ἐπαθε ὅμως παράλυση και ὁ ἄντρας της τὰ φτιάχνει μετὰ μιὰ φίλη της ὁμορφὴ και, φυσικά, περίπου συνομήλική της. Τὸ ρόλο τοῦ συζύγου τὸν παίζει ἡθοποιὸς πού βρίσκεται γύρω στὰ τριάντα. Τὸ ρόλο τῆς φίλης μιὰ ὁμορφὴ κοπέλα 20 χρονῶ. Καὶ ἡ ἡθοποιὸς πού παίζει τὸ ρόλο τῆς συζύγου εἶναι πάνω ἀπὸ 50 και καθόλου ὁμορφὴ. Ὁ ἄτυχος συγγραφέας στήριξε τὸ ἔργο του στὴν ἀρρώστια τῆς συζύγου, ἀλλ' ἡ διανομὴ τοῦ ἔργου μετατόπισε τὸ βᾶρος τοῦ ἔργου σ' ἕτι ἄλλο μπορεῖ νὰ φανταστὴ κανεὶς, χάρις στὴν περισπούδαστη διανομὴ πού ἔκαναν. Κι ἀκόμα, γιὰ ν' ἀναφέρουμε και ἄλλο ἕνα ἀπὸ τὰ ἄπειρα παραδείγματα πού ἔχουμε, εἶδαμε στὸν "Ἰππόλυτο" τοῦ Εὐριπίδου, τὴ Θεὰ Ἀφροδίτη νὰ τὴν κάνει μιὰ κοπέλα μ' ἀθλητικὸ παράστημα και αὐστηρὴ ὄψη και τὴν Θεὰ Ἀρτεμι, μιὰ ὁμορφὴ προκλητικὴ γυναίκα μετὰ γοητευτικὰ καμπύλες. "Ὅταν ἄρχισε τὸ ἔργο ὄλοι οἱ θεατῆς εἶμασαν βέβαιοι πὼς... ἀνάποδα θὰ ἔταν οἱ θεές, μὰ ὅταν παρουσιάστηκαν κ' εἶπε ἡ καθεμιὰ τ' ὄνομά της, πάσαμε νὰ τὶς ἀκούμε και σκεφτόμαστε γιατί ἡ Ἀφροδίτη ἦταν ἀλλιώτικη ἀπ' ὅτι τὴν περιγράφουν κ' ἡ Ἀρτεμις τόσο προκλητικὴ. Ἐτσι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πᾶει περίπατο τὸ ἔργο. Ἡ ψευδαίσθηση χάνεται και ὁ θεατῆ παρακολουθεῖ τοὺς ἡθοποιὸς πού συμπαθεῖ ἢ ὄχι, χωρίς νὰ μεταφέρεται μετὰ τὴ δημιουργία και τὴν πειστικότητα τῶν μορφῶν και τῶν χαρακτήρων στὸν κόσμο τῶν ἡρώων.

Τὰ εἶπαμε ὅλ' αὐτὰ γιὰ νὰ ῥθούμε στὸ θέμα πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσει. Στὴ διανομὴ τῶν ρόλων. Τέτοιες τερατώδεις διανομὲς μονάχα κοινὸ και κριτικὸ τῆς ἐποχῆς μᾶς μποροῦν και τὶς ἀντιμετωπίζουν ἐν ψυχρῶ. Καὶ μονάχα ἀυθαίρετοι και ἀνίδοι σκηνοθέτες μποροῦν νὰ τὶς κάνουν. Μὰ ἄς μὴν εἶμαστε τόσο ἀπόλυτοι ὑπάρχουν και ἄλλοι παράγοντες, τ' ἄπειρα μικροσυμφέροντα πού πρέπει νὰ ἱκανοποιήσουμε.

"Ἐτσι μπορεῖ στὸ μέλλον νὰ δοῦμε τὸν Αἴαντα τὸν Τελαμώνιο νὰ τὸν παίζει ἕνας ἡθοποιὸς μιᾶς πιθαμῆς και τὴν "Ἐκάβη" μιὰ ὅποιαδήποτε "ἐνζενύ".

Ἐδῶ ὅμως εἶναι πού θὰ δημιουργηθοῦν παραξήγησεις. Μερικοὶ θὰ ποῦνε: Μὰ ἕνας ἡθοποιὸς δὲν πρέπει νὰ παίζει ὅλους τοὺς ρόλους; Ναι, ὡς ἕνα σημεῖο και ὅταν τὰ φυσικὰ προσόντα τὸν βοηθᾶνε. Μιὰ γυναίκα μετὰ διαυγὴ και χρυσάλινη φωνή, δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ παίζει τὴ Φροσάρ. Ὅπως μιὰ νέα και ὁμορφὴ κοπέλα μετὰ ἐκδηλὴ θηλυκότητα δὲν μπορεῖ νὰ παίζει τὸ ρόλο τῆς Ἐλισάβετ τῆς Ἀγγλίας. Εἶναι φανερὸ πὼς δὲν μποροῦν νὰ παραδεχτοῦμε ποτὲ ἕναν κοντόχοντρο Δὸν Κιχώτη κ' ἕναν ψηλόλιγγο Πόντσο. Τὸ τελευταῖο παράδειγμα εἶναι πῶς καθαρὸ και αὐτὸ θὰ πάρουμε. Στὴ λαϊκὴ φαντασία παραδόθηκε ὁ Δὸν Κιχώτης σὰν ἕνας ξεκακίανος και ψηλὸς ἥρωας ἀπὸ τὸν συγγραφέα. Παίζει κάποιο ρόλο ἢ ἐμφάνιση τοῦ Δὸν Κιχώτη και διαγράφεται ἀμέσως, μετὰ τὴν ἐμφάνισή του, ὁ χαρακτήρας του. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού πρέπει νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς βρίσκεται στὰ σύννεφα. Ἐτσι ὁ ἡθοποιὸς πού θὰ παίζει αὐτὸν τὸν ρόλο πρέπει νὰ ἔναι ψηλὸς και ἀδύνατος ἢ νὰ δίνει αὐτὴν τὴν ἐντύπωση. Δὲ θὰ παραδεχτοῦμε ὅμως ποτὲ σὰν Δὸν Κιχώτη ἕνα καλοθρεμένο ἡθοποιὸ μετὰ μέτρο ἀνάστημα ὅσο σπουδαῖα και ἂν παίζει — ἂν παραδεχτοῦμε ποτὲ πὼς εἶναι δυνατὸ νὰ παίζει σπουδαῖα ἕνα ρόλο ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασία του. Σὲ τέτοια περίπτωση θὰ γράφει ὁ κριτικὸς μας "... ὁ κ. Τάδε κατέβλε μετὰ προσπάθεια και κατόρθωσε ... κ.λ.π." Ἡ προσπάθεια ὅμως δὲν ἐνδιαφέρει ὅταν ὁ ρόλος φωνάζει ἀπὸ μακριὰ: Δὲν εἶμαι γιὰ σένα. Ὁ κάθε ἡθοποιὸς μπορεῖ ν' ἀγωνίζεται, νὰ δοκιμάζει και νὰ προσπαθεῖ στὸ σπῆτι του. Δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ προσπαθεῖ μπροστὰ τὸν κοινὸν και νὰ τὸ ταλαιπωρεῖ. Τὸ πολὺ - πολὺ ἄς καλέσει μερικοὺς κριτικούς νὰ δοῦνε τὶς προσπάθειές του στὸ σπῆτι του. Ἀπὸ τὴν ὥρα ὅμως πού ἐμφανίζεται στὴ σκηνή, πρέπει νὰ εἶναι αὐτὸ πού ζητᾶει ὁ ρόλος: Ὁ Δὸν Κιχώτης, ἡ Μήδεια, ὁ Ὁσβαλντ. Τώρα, ἂν φωνάζει λιγότερο ἢ περισσότερο, ἢ ἂν δημιουργήσει τὸ ρόλο ἢ ὄχι, αὐτὸ εἶναι ἄλλη ὑπόθεση. Τὸ πηνήτα τοῖς ἑκατὸ ἔχει κερδηθεῖ ὅταν ἡ ἐμφάνιση πειθεῖ τὸ θεατῆ.

Στὸ Δὸν Κιχώτη εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ φανερὸ πὼς πρέπει νὰ ἔναι ὁ ἡθοποιὸς πού θ' ἀναλάβει νὰ παίζει τὸ ρόλο. Σὲ κάθε ὅμως ἔργο, πού θὰ διαβάσουμε μετὰ προσοχὴ και ἀναλογιστοῦμε τοὺς ἥρωες, θὰ δοῦμε πὼς ἀπὸ τὴ δράση τους και τὰ λόγια τους ἀπαιτοῦν ὀρισμένες φιογούρες πού κ' ἐξωτερικὰ θὰ τοὺς δώσουν τὸ ἀνάλογο σχῆμα. Ἐνας πνευματικὸς και νευρικός ἄνθρωπος δὲν μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ ποτὲ ἀπὸ ἕνα ἄντρο κ' ἥρεμο ταμπεραμέντο ἡθοποιῶ. Μιὰ πολυλογὴ και λαίμαργη γυναίκα χρειάζεται και ἀνάλογη ἐμφάνιση. Κι ὁ "Ἀμλετ" δὲν μπορεῖ νὰ ἔναι, βέβαια, ἕνας καλοθρεμένος και ροδομάγουλος νέος.

"Ὀλ' αὐτὰ θὰ σκεφετὴ κανεὶς πὼς εἶναι πολὺ ἀπλὰ και θ' ἀναρωτηθεῖ γιατί γράφτηκαν γράφτηκαν γιὰ τὸν ἀπλοῦστατο λόγο ὅτι πολὺ σπάνια βλέπουμε νὰ γίνεται ἀπὸ τοὺς θιάσους ἢ σωστὴ διανομὴ.

"Ἄς ἔρθουμε τώρα και σὲ μερικοὺς ἐκπληκτικούς ἡθοποιὸς πού ἔχουν τὴ δύναμη νὰ μεταμορφώνονται. Εἶναι πολὺ σπάνιο αὐτοὶ οἱ ἡθοποιοὶ και τὸ χάρισμά τους αὐτὸ ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος στὴ φύση.

"Ἐπειτα, παίζει μεγάλο ρόλο και ὁ τρόπος τῆς μελέτης γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουν ἕναν ἥρωα. Διαβάσουν χωρὶς οἱ ἴδιοι νὰ καταβάλουν προσπάθεια νὰ δημιουργήσουν τὸ χαρακτήρα τοῦ ἥρωα, ἀλλ' ἀφήνουν νὰ τοὺς ὀδηγήσει αὐτὸς ἐκεῖ πού θέλει. Τὰ λόγια πού λέει ἕνας ἥρωας θὰ ὀδηγήσουν τὶς κινήσεις, τὶς ἀναπνοές, τὴ στάση ἢ τὸ ἀνεβοκατέβασμα τῆς φωνῆς. Αὐτὸς ὁ τρόπος ἐργασίας παίρνει πολὺν καιρὸ και πρέπει πρῶτα νὰ ἐργαστεῖ μόνος του ὁ ἡθοποιὸς. Σκηνοθέτες και ἡθοποιοὶ τὸν ἀποφεύγουν αὐτὸν τὸν τρόπο. "Ὅ,τι ἔχει νὰ γίνε γίνετα γρήγορα και κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ σκηνοθέτη πού ποτὲ δὲν ἔχει κάτσει νὰ μάθει ἕναν - ἕναν ρόλο χωριστὰ ὥστε νὰ ἔχει προσωπικὴ ἀντίληψη τί θέλει ἐσωτερικὰ ὁ ρόλος. Γι' αὐτὸ, τὶς περισσότερες φορὲς, ὁ σκηνοθέτης δὲν ἔχει νὰ κάνει στὸν ἡθοποιὸ παρά μερικὲς ἐντελῶς ἐξωτερικὲς παρατηρήσεις, ὅπως: ἀνεβοκατεβάσματα τῆς φωνῆς, παύσεις, τὶς πῶς πολλές φορὲς ἀψυχολόγητες, και κινήσεις.

"Ὅταν ὅλ' αὐτὰ ξεκινᾶνε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἡθοποιὸ και μέσα ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ ρόλου και ὄχι ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ διδασκαλία τοῦ σκηνοθέτη, ἢ διαφορὰ τῆς ἐρμηνεύσεως εἶναι τεράστια. Οἱ ἡθοποιοὶ λοιπὸν πού ἔχουν τὴ δύναμη νὰ μεταμορφώνονται, εὐκόλα μπαίνουν ἀπὸ τὸν ἕνα ρόλο στὸν ἄλλον και παρουσιάζονται τελειῶς διαφορετικοί. Αὐτὸ εἶναι ἕνα μεγάλο χάρισμα πού ὅπως εἶπαμε δὲν τὸ χάνουν ὄλοι, ὅπως δὲν ἔχουν ὄλοι τὸ χάρισμα νὰ τραγουδᾶνε ὠραῖα. Αὐτοὺς πρέπει νὰ τοὺς ἀφίσομε και ποτὲ νὰ μὴ σκέφτεται κανεὶς πὼς, ἀφοῦ ὁ τάδε ἔπαι-

Ξε έκεινον τὸ ρόλο θὰ μπορῶ νὰ τὸν παίξω κ' ἐγώ. Ὑπάρχει ἓνα παράδειγμα στὸ θέατρο, τῆς Σάρας Μπερνάρ. Διηγούνται οἱ παλιhoὶ πὼς σὲ ἡλικία 50 χρονῶ, ἂν θυμᾶμαι καλά, ἔπαιζε τὸ ρόλο τοῦ "Ἀετιδέα" ἑνὸς ἀγοροῦ. Σύμφωνα μετὴ τῆ λογικῆ ἀποκλείεται, νὰ ἦταν καταπληκτικὴ ὅπως λένε. Ἡ φωνὴ μιᾶς ἡλικιωμένης γυναίκας, ἡ κατασκευὴ τοῦ γυναικείου σώματος κ' οἱ κινήσεις τῆς δὲν μπορεῖ νὰ ἔχουνε καμμιὰ σχέση μ' ἓνα ἀγοράκι τῆς ἡλικίας τοῦ Ἀετιδέα. Μιὰ καὶ μόνη περίπτωση ὑπάρχει νὰ ἦταν καλὴ σ' αὐτὸ τὸ ρόλο ἡ Σάρα Μπερνάρ : στὴν περίπτωση ποὺ θά'χε τὸ χάρισμα ν' ἀλλάξει, νὰ μεταμορφώνεται τελείως. Προσὸν σπάνιο καὶ ποὺ θά'πρεπε νὰ εὐχόμεσθε νὰ τὸ ἔχουν ὅλοι οἱ ἦθοποιοί.

Οἱ μέσοι ἄνθρωποι, — ἐξαιροῦμε τοὺς ὑπερβολικὰ ὠραίους καὶ τοὺς ὑπερβολικὰ κακοφτιαγμένους, ὅπως καὶ κείνους ποὺ εἶναι προικισμένοι μετὰ σπάνια χαρίσματα — εἶναι περίπου ὅλοι ἴδιοι. Στὸν ἓναν προβάλλεται περισσότερο ἡ χάρη ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει στὸν ἄλλον ἓνα κάπως μεγαλόπρεπο ὕψος, στὸν τρίτο ἓνα κομικὸ γνῶρισμα· ὁ ἓνας πείθει πὼς ἔχει κάποια πνευματικὴ κριτικότητα καὶ ὁ ἄλλος πὼς εἶναι γεννημένος γι' ἀγρότης. Σὲ κάποιον ἀπ' αὐτοὺς τοὺς διάφορους τύπους εἶναι φυσικὸ ν' ἀνῆκουν κ' οἱ ἦθοποιοί. Δὲν κατέβηκαν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ καὶ εἶναι φυσικὸ σὲ κάποια κατηγορία ἀνθρώπων ν' ἀνῆκουν. Αὐτὴ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση, ποὺ πηγάζει ἀπὸ βαθύτερα αἰτία, ὅπως ὁ χαρακτήρας, οἱ φυσικὲς τάσεις, ἡ ἀνατροφή καὶ τὸ περιβάλλον, ποὺ διαμόρφωσαν τὸ σῶμα, τὶς κινήσεις, τὶς ρυτίδες, τὴν ἔκφραση τοῦ βλέμματος καὶ τὸ περπάτημα ἑνὸς ἀνθρώπου, δὲν πρέπει νὰ τὶς ἀγνοεῖ ὁ σκηνοθέτης οὔτε καὶ ὁ ἦθοποιός. "Ὅταν ἀγνοήσεις τὴν πρώτη ὕλη ποὺ θὰ πάρεις ἀπὸ τὴ φύση γιὰ νὰ δημιουργήσεις πάνω σ' αὐτὴ, θὰ σ' ἀγοήθει καὶ κείνη. Ἀπὸ τὴ διανομὴ, λοιπόν, τῶν ρόλων, ποὺ εἶναι τὸ βασικὸ γιὰ τὴ θεατρικὴ τέχνη, ἐξαρτᾶται τὸ πᾶν. Κι ἂν προσέξουν οἱ ἀρμόδιοι δὲ θὰ βλέπουμε πιά καλόκαρδες Κλυταιμνήστρες !

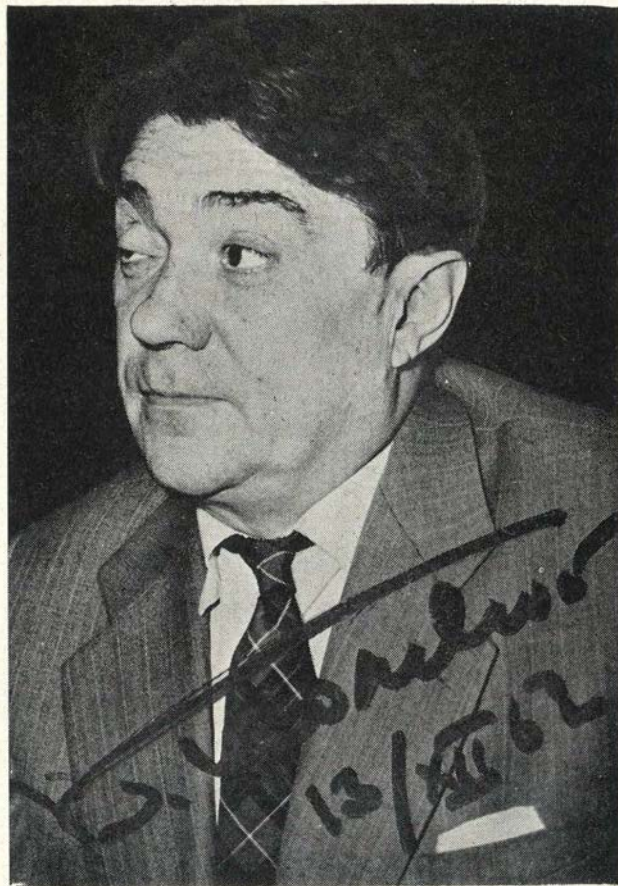
Κ.Τ.Λ.

## Ο ΠΟΛΕΒΟΙ· ΓΙΑ ΤΟ ΣΟΒ. ΘΕΑΤΡΟ

*Παλιὸς φίλος ὁ σοβιετικὸς συγγραφέας Μπορίς Πολεβὸ δὲν βρῆκε τελικὰ καιρὸ, στὸ τελευταῖο ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα, νὰ γράψει κάτι ἐκτεταμένο γιὰ τὸ "Θέατρο". Περιορίστηκε σὲ λίγα λόγια καὶ ἀπεκάλυψε τὸν "σφυριγμένον" δεσμό του μετὰ τὸ θέατρο τῆς πατρίδας του.*

Θὰ μιλήσω εὐχαρίστως στοὺς Ἑλληνες φίλους μου γιὰ τὸ Σοβιετικὸ θέατρο. Παρακαλῶ ὅμως, νὰ ληφθεῖ ὑπ' ὄψιν ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες τοῦ ἐκλεκτοῦ ἑλληνικοῦ περιοδικοῦ, ὅτι εἶμαι συγγραφέας ποὺ ἔχω σφυριχθεῖ καὶ ἐπομένως οἱ γνώμες μου μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἀντικειμενικὲς. Τί καινούριο, λοιπόν, ὑπάρχει στὸ σοβιετικὸ θέατρο ; Ἀκούστε : Τὸ ὀπτικὸ μου πεδίο δὲν εἶναι τόσο μεγάλο καὶ βλέπω πάντα τὶς παραστάσεις, ὄχι μακρύτερα ἀπ' τὴν ἑβδομὴ σειρὰ τῶν καθισμάτων. Μπορῶ, ὡστόσο, νὰ ἀναφέρω μετὰ εὐχαρίστηση στοὺς ἀγαπητοὺς ἀναγνώστες τοῦ "Θεάτρου" ὅτι ἀπὸ τὴν ἀπόφυσή μου, σὰν θεατῆ, ἡ θεατρικὴ ζωὴ στὴ χώρα μας ζωντάνεψε πολὺ τὰ τελευταῖα χρόνια. Στὴ Σοβιετικὴ ἔνωση ὑπάρχουν τὰ γνωστά σ' ὅλο τὸν κόσμον θέατρα, ὅπως τὸ "Μάλι", τὸ "Θέατρο Τέχνης" ἢ τὸ "Θέατρο Βαχτάγκωφ", ποὺ ἡ τέχνη τους μοῦ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὰ νεανικά μου ἀκόμα χρόνια. Φυσικὰ, ἡ θεατρικὴ ζωὴ δὲ σταμάτησε σ' αὐτὰ τὰ θέατρα, ποὺ ἀπὸ τὴν πρώτη ἀκόμα δεκαετία τῆς σοβιετικῆς ἐξουσίας εἶχαν ἀποκτήσει τὴ φήμη τους. Ἡ Τέχνη προχωρεῖ. Καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ δυνάμη της. Μετὰ εὐχαρίστηση μπορῶ γι' αὐτὸ νὰ πῶ στοὺς ἀναγνώστες τοῦ "Θεάτρου", ὅτι στὸν ἀριθμὸ τῶν φημισμένων αὐτῶν θεάτρων — ποὺ πρὶν ἀκόμα πλησιάζεις στὰ κτίριά τους θ' ἀκούσεις πλῆθη κόσμου νὰ ρωτοῦν, ἂν ὑπάρχει εἰσιτήριο — προστέθηκαν ἀκόμα μερικὰ : τὸ θέατρο "Σοβρεμνίκ", τὸ θέατρο "Σάτιρας", τὸ Κεντρικὸ παιδικὸ θέατρο — ποὺ δὲν εἶναι καθόλου παιδιᾶστικο — τὸ Κουκλοθέατρο τοῦ παλιοῦ φίλου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ Σεργκέι Ὀμπραξτσώφ. Μοῦ φαίνεται, ὅτι καὶ τὰ μικρὰ αὐτὰ σὲ χωρητικότητά θέατρα, φέρουν τὴ σημαία τῆς σοβιετικῆς τέχνης. Πρόκειται γιὰ καλὰ θέατρα, ποὺ ἐνσάρκωσαν τὶς καλύτερες παραδόσεις τῆς ρωσικῆς θεατρικῆς τέχνης. Παράλληλα, ὅμως, δὲν ἔχασαν τὴ φωνή τους, δὲν ἔχασαν τὴ δική τους ἀπόψη γιὰ τὸ ἔργο κ' ἔχουν δικούς τους συγγραφεῖς. Αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ πιὸ σοβαρὸ.

Ποιά ἔργα προτιμῶ προσωπικὰ ; Θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε ν' ἀπαντήσω μ' ἓνα παλιὸ ρωσικὸ ἀνέκδοτο :



Ὁ ... σφυριγμένος σοβιετικὸς συγγραφέας Μπορίς Πολεβὸ

Ρώτησαν, κάποτε, τὸ μεγάλο μας στρατιωτικὸ ἡγέτη στὸν ἐμφύλιον πόλεμο στρατάρχη Συμεὼν Μπουντιόνου : Σᾶς ἀρέσει ὁ Μπάμπελ ; Ὁ Μπάμπελ ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐπιφανεῖς Σοβιετικὸς συγγραφεῖς, ποὺ ὑπηρετοῦσε, τότε, στὶς γραμμὲς τῆς πρώτης στρατιᾶς ἱππικοῦ τοῦ Μπουντιόνου. "Μπάμπες", ὅμως, ἀποκαλοῦνται στὰ ρωσικά οἱ χωριάτισες, οἱ γυναῖκες καὶ σὲ ἐπέκταση οἱ γυναῖκες γενικά. Ὁ Συμεὼν Μπουντιόνου ἦταν κοφτερὸ μυαλὸ, εὐφύεστατος. Τί ν' ἀπαντήσει, ἀφοῦ δὲν εἶχε διαβάσει κανένα ἔργο τοῦ Μπάμπελ καὶ τὸ μόνο ποὺ ἤξερε, ἦταν πὼς εἶναι συγγραφέας ; Προσποιοῦμενος, λοιπόν, πὼς παράκουσε, πῆρε πόζα, ἔστριψε καμαρωτὸς τὶς μουστάκες του κ' εἶπε : Ἐξαρτᾶται τί "μπάμπα" εἶναι !... Ἐπιτρέψτε μου νὰ δώσω τὴν ἴδια ἀπάντηση ποὺ ἔδωσε καὶ ὁ Μπουντιόνου — ὁ θρυλικὸς αὐτὸς ἥρωας τῶν παιδικῶν μου χρόνων : Ἐξαρτᾶται, τί ἔργο εἶναι !...

Ἡ "Μῆδεια", ἔξαφνα, ποὺ ὁ συγγραφέας τῆς δὲν εἶναι οὔτε τόσο ... νέος, οὔτε καὶ τόσο σύγχρονος Ἑλληνας, ἀνεβίστηκε ἀπὸ τὸν Νικολαί Ὀχλόπκωφ στὴ θεατρικὴ αἴθουσα "Τσαϊκόφσκι", ποὺ ἔναι ἡ μεγαλύτερη στὴ Μόσχα καὶ διαθέτει 2.500 θέσεις. Ἡδῆ, τὸ ἔργο παίζεται τρία περίπου χρόνια κ' εἶναι δύσκολο νὰ βρεῖς εἰσιτήριο γιὰ νὰ παρακολουθήσεις παράσταση τὴν ἡμέρα ποὺ θέλεις. Θὰ ἔμουν πολὺ εὐχαριστημένος, ἂν κάποιος σύγχρονος συγγραφέας ἔγραφε ἓνα τέτοιο ἔργο καὶ σημείωνε τέτοια ἐπιτυχία. Ἀλλὰ καὶ τὸ ἔργο τοῦ φίλου μου Ἀλέξι Ἀρμπούζωφ "Μιὰ ἱστορία τοῦ Ἰρκούτσκι", ποὺ ἀνεβίστηκε καὶ στὴν Ἀθήνα, παίζεται καὶ αὐτὸ σὲ 70 σοβιετικὰ θέατρα ἐπὶ τέσσερα χρόνια. Ὁ Σοβιετικὸς θεατῆς ἔξερει νὰ ἐκτιμᾶ τὴν ἀληθινὴ τέχνη. Μοῦ φαίνεται, λοιπόν, ὅτι αὐτὸ τὸ παράδειγμα μετὰ τὰ δυὸ παραπάνω ἔργα ποὺ ἀνέφερα — ἓνα ἀρχαῖο κ' ἓνα σύγχρονο — μπορεῖ νὰ δημιουργήσει μερικὲς σκέψεις ποὺ γίνονται εὐκόλα κατανοητὲς στὴ χώρα τοῦ παλιότερου στὸν κόσμο Θεάτρου — τὴν Ἑλλάδα.

Ὁ σφυριγμένος τρεῖς φορές Σοβιετικὸς συγγραφέας

Ἀθήνα, Δεκεμβρὸς 1962

ΜΠΟΡΙΣ ΠΟΛΕΒΟΙ·

# ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΙΟΝΕΣΚΟ ΠΡΟΣ ΠΙΣΚΑΤΟΡ:  
Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ  
ΚΑΙ Η ΔΗΘΕΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

Στο προηγούμενο τεύχος του "Θεάτρου" δημοσιεύθηκε συνέντευξη που έδωσε ο κορυφαίος Γερμανός σκηνοθέτης Έρβιν Πισκάτορ στο διευθυντή του "Θεάτρου των Έθνών" Κλώντ Πλανσόν. Σ' αυτήν, ανάμεσα στ' άλλα, ο Πισκάτορ αναφέρθηκε και στο θεατρικό έργο του Εϋγένιου Ιονέσκο, με ειρωνική, μάλλον, διάθεση. Ο Γαλλορουμάνος πρωτοποριακός συγγραφέας αντικρούει τώρα τον Πισκάτορ, απαντώντας σε έξι ερωτήσεις - πάλι του Πλανσόν.

I.—Ο ΠΙΣΚΑΤΟΡ δηλώνει: "Αν είχα ασχοληθεί μ' αισθητικές, θα είχα πάει ή ζωή μου χαμένη". Τι σκέπτεσθε σεις για ένα θέατρο, που δεν θα ενδιαφερόταν για την αισθητική;

ΙΟΝΕΣΚΟ: Σκέπτομαι πώς αν ο Πισκάτορ δεν είχε ασχοληθεί με αισθητικές, τότε θα είχε πάει ή ζωή του χαμένη. Η αντίληψη του ωραίου που έχουμε σήμερα, δεν ανταποκρίνεται πιά από καιρό στο Ώραϊο, όπως το έβλεπαν άλλοτε. Από αισθητική άποψη, Ώραϊο μπορεί να είναι το "Άσχημο, αυτό το ξέροιο από την εποχή των Ρομαντικών. Κοντολογής, και το ωραίο και το άσχημο, είναι δυο έννοιες εξίσου παρωχημένες. Ο Πισκάτορ, έχει μιαν Αισθητική, δηλαδή ένα προσωπικό του σύστημα έκφρασης και οικοδόμησης, που τον εκφράζει, που αποτελεί το ύφος τής προσωπικότητάς του και που αναγνωρίζεται, διαφέρει ξεκάθαρα από των άλλων. Ένα θέατρο χωρίς αισθητική, χωρίς ύφος, είναι άσυλληπτο. Η έκφραση, οι κανόνες της, ανήκουν στην αισθητική. Ο Πισκάτορ δεν έκανε παρά αισθητική στην πράξη... και μάλιστα αισθητισμό, απ' τη στιγμή που το "στυλ" του, ή αισθητική του, έγιναν "μανιέρα".

II.—Ο ΠΙΣΚΑΤΟΡ προσθέτει: "Αυτό που μ' ενδιαφέρει, είναι οι συγγραφείς που έχουν κάτι να πούν, κάτι που μάς άφορα". Τι έχετε να πείτε πάνω σ' αυτό;

ΙΟΝΕΣΚΟ:— Αυτό που άφορα και ενδιαφέρει τον Πισκάτορ, μπορεί να ενδιαφέρει και να άφορα και τους άλλους. Φυσικά, μπορεί να τους άφορα και να τους ενδιαφέρει λιγότερο, μπορεί να μην τους άφορα και να μην τους ενδιαφέρει καθόλου. Ο Πισκάτορ φαντάζεται πώς ό,τι τον ενδιαφέρει αυτόν, ενδιαφέρει και όλους τους άλλους ή τότε θέλει να υποχρεώσει τους άλλους να ενδιαφερθούν γι' αυτό. Στρατευμένη δημιουργία αυτό θα πεί, αλλά ή στρατευμένη δημιουργία δεν είναι αναγκαστικά τέχνη, Θεάτρο. Άλλωστε, το ξεπεράσμα τής πολιτικής, που γίνεται όλο και πιο ευδιάκριτο, μπορεί να σημαίνει πώς το θέατρο του Πισκάτορ είναι παρωχημένο ή πάει να γίνει παρωχημένο. Φυσικά, θα μείνει, στην ιστορία του θεάτρου, όχι σαν θεατρική ουσία, μα σαν θεατρική μορφή. Δεν μπορεί κανείς να του το προσάψει αυτό, γιατί ο Πισκάτορ είναι σκηνοθέτης και όχι συγγραφέας. Αυτό που μένει, είν' ένας τρόπος άνεβάσματος, συγκέντρωσης των συνόλων, ή προβολή των άλφα ή των βήτα προθέσεων, που τις έδωσε σ' αυτό το "στυλ", σύμφωνα με τους κανόνες τής αισθητικής του, ή πρακτική του δουλειά, οι "συνταγές" του.

III.—Ο ΠΙΣΚΑΤΟΡ δηλώνει: "Δεν ύπαρχουν σήμερα συγγραφείς, με την εξαίρεση του Μπρέχτ, που ν' ανταποκρίνονται στις ανάγκες του καιρού μας". Ποιοί, κατά τη γνώμη σας, είναι οι σύγχρονοι συγγραφείς που σάς φαίνονται οι πιο σημαντικοί; Και γιατί;

ΙΟΝΕΣΚΟ:— Ποιοί είν' οι συγγραφείς που ανταποκρίνονται στις ανάγκες του καιρού μας; Οι περισσότεροι συγγραφείς ανταποκρίνονται στις ανάγκες του καιρού μας. Οι ανάγκες αυτές είναι λιγότερο ή περισσότερο σημαντικές, ανάλογα με το αν οι συγγραφείς φτάνουν ή όχι σε μιá μεγαλύτερη πα-

γκοσμότητα, αν καταφέρνουν λιγότερο ή περισσότερο να ξεπεράσουν τη δημοσιογραφία και τα κομματικά που, απ' το γεγονός και μόνο ότι αναφέρονται σ' ένα κόμμα, περιορίζουν απ' έξαρχής (τόν συγγραφέα) στα όρια που βάζει μόνος του στο γράψιμό του. Ένδιαφέρον έχει ό,τι δεν είναι άπατη. Ένδιαφέρον έχει ό,τι ξεπερνάει την προπαγάνδα, άσχετο αν αυτό γίνεται συνειδητά ή άσυνειδητα από μέρος του συγγραφέα. Συμβαίνει έτσι, έργα προπαγάνδας, που γράφτηκαν με προπαγανδιστικό σκοπό, ν' άγγιζούν, παρά τη θέληση περίπου του συγγραφέα τους, τα βαθύτερα ανθρώπινα προβλήματα. Θέλω να πώ μ' αυτό πώς ένα έργο έχει άξια, έφ' όσον είναι ή έκφραση μιáς ειλικρίνειας. Η τέχνη είναι ταυτόχρονα γνώση και διάρθρωση. Κοντολογής: ή τέχνη πρέπει να 'ναι άληθεια (όπως το λέγαν οι παλιοί, κι ο Μπουαλώ, κι όλος ο κόσμος ύστερ' απ' αυτόν). Αυτή ή άληθεια δεν μπορεί να είναι κομματική, γιατί αν βάλει κανείς τα κομματικά συμφέροντα πάνω απ' την άληθεια, τότε ή άληθεια γίνεται βοηθητικό στοιχείο ή εκμηδενίζεται. Ο συγγραφέας αναζητάει την άληθεια μέσα απ' τη δική του άληθεια. Η βαθύτερη άληθεια του καθενός μας είναι παγκόσμια. Άρα, ένα έργο δεν πρέπει να παίζει το παιχνίδι ενός κόμματος, αλλά το δικό του (του έργου). Αν δεν είναι όργανο άλλου πράγματος, παρά μόνο του έαυτού του, το έργο είναι, ώστόσο, ουσιαστικά ένα παιχνίδι, παιχνίδι λύτερο, άπελευθερωμένο, τραγικό, παιχνίδι πέρα απ' όλα, το παιχνίδι μιáς λύτερης άληθειας. Η άληθεια βρίσκεται στο παιχνίδι, ή άληθεια είναι αυτό το παιχνίδι. Ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι τίποτ' άλλο παρά έλεύθερος άνθρωπος: γράφοντας, πρέπει να 'εχονάει όλα όσα θέλουν να του επιβάλουν, όλα, κόντρα σ' όσα θέλουν να τον στήσουν, πρέπει να ξεχνάται στον έαυτό του, στην περισυλλογή τής δημιουργίας, όπως ο ψυχαναλυόμενος, που άποκαλύπτει την άληθεια του παρά τις λογοκρίσεις, που άποκαλύπτεται στον έαυτό του παρά τη θέλησή του. Οι συγγραφείς που ανταποκρίνονται στις άνάγκες τής εποχής είναι παράδοξα ένάντιο στην εποχή τους, κόντρα στις καθιερωμένες συμβατικότητες, κόντρα στις βουλήσεις των κυβερνήσεων, καθώς έπίσης και κόντρα στις άπαιτήσεις των παντοειδών γραφείων, δογματικών και δογματικών. Προτιμώ τη στάση του Παστερνακ από κείνη του Μπρέχτ, γιατί ο Παστερνακ δεν συνέβαλε, όπως ο άλλος, στη σκλήρυνση των ήδη καθιερωμένων, άποκραταλλωμένων μύθων, γιατί ο Παστερνακ ήταν έλεύθερος άνθρωπος και γιατί δεν προσπαθούσε να εικονογραφήσει "πάση θυσία" σχηματισμένες κιάλας ιδέες, χωρίς να τις επανεξετάζει, όσο κι αν ή εικονογραφησή του ήταν λαμπρή.

IV.—Ο ΠΙΣΚΑΤΟΡ προσθέτει: "Ο Ιονέσκο έχει ταλέντο, αλλά δεν είναι πρωτοποριακός συγγραφέας — τουλάχιστο με την έννοια που δίνω εγώ στον όρο πρωτοπορία". Τι είναι, κατά τη γνώμη σας, ή πρωτοπορία;

ΙΟΝΕΣΚΟ:— Δεν ξέρω τι έννοει ο Πισκάτορ με τον όρο πρωτοπορία. Θα πρέπει σίγουρα να έννοει τη δική του πρωτοπορία, την παλιά του πρωτοπορία, την "όπισθοφυλακή" του. Τι, όμως, σημαίνει "πορεία"; Ο Πισκάτορ δεν είν' απ' αυτούς που επανεξετάζουν αυτά που έμαθαν μά φορά για πάντα πριν τριάντα χρόνια. Φυλάγεται, το άποφεύγει. Αυτός σταμάτησε. Έχει παγώσει μέσα στους όρισμούς του. Οι ιδεολογίες παγώνουν. Κάθε νέο και τίμιο έργο πρέπει να ξεπερνάει και τις κακίες του συγγραφέα του. Οι μικρές κακίες παίρνουν συχνά την ψεύτικη εμφάνιση ευγενών σκέψεων. Κανένα έργο μεγάλης πνοής δεν είναι καρπός του μίσους. Τα μίση δεν έδωσαν τίποτε, έστω κι αν, στο ξεκίνημα, μπορούσαν να έχουν δικαιολογίες, ατίες. Κλείστηκαν, όμως, στον ίδιο τους τον έαυτό, δεν κατάφεραν ούτε αυτά να σώσουν την ανθρωπότητα, οδηγούσν στην αυτοκαταστροφή. Θα δούμε σε λίγο καιρό πόσο γελοία θα μάς φαίνονται τα έργα που οι ενδιαφερόμενοι, σπρωγμένοι απ' τον φανατισμό τους, χαοκτριάζουν σήμερα σημαντικά. Ένα έργο άπελευθερώνεται απ' τη λύσσα, οι λύσσει τυφλώνουν και σκοτώνουν το έργο, σαν τον σκορπιό που αυτοκτονεί. Η τέχνη δαμάζει κάθε λύσσα. την άντικειμενικοποιεί, την άνεβάζει σε ύψηλό επίπεδο νηφαλιότητας ή τέχνη μπορεί να δείξει τη θύελλα, μα

για να την περιγράψει πρέπει ακριβώς να "ἀποστασιοποιηθεί" απ' αυτήν. 'Η τέχνη ξεπερνάει τη δημοσιογραφική πολεμική.

V.—Σείς, θεωρείτε τον εαυτό σας πρωτοποριακό συγγραφέα;

ΙΟΝΕΣΚΟ :—Ναί, είμαι πρωτοποριακός συγγραφέας απ' την άποψη ότι αυτό που κάνω πασιζίζει να ξεπεράσει την συμβατικότητα του "βουλεβάρτου", καθώς και τους νέους διανοουμενίστικους σημερινούς κομοφορισμούς. Πόσοι μιμητές του Μπρέχτ, πόσο ρεαλιστές, "κοινωνικοί" ή όχι, τί κλεισμένοι όρίζοντες, τί σκληρυμένα διανοητικά σχήματα, συναντάει κανείς σε τόσους ανθρώπους του Θεάτρου! ανθρώπους καθυστερημένους και όργισμένους, που παίρνουν έπαφή μ' αυτό που ήταν νέο στα 1925 και πιστεύουν πως είναι "της μόδας"...

VI.—'Ο ΠΙΣΚΑΤΟΡ θεωρεί ότι, μολοντί ύποτιμάτε το πολιτικό θέατρο, πήρατε και σείς αυτό το δρόμο με τον "Ρινόκερω". Τι έχετε να πείτε πάνω σ' αυτό;

ΙΟΝΕΣΚΟ :—'Ο "Ρινόκερω" είναι κυρίως ένα έργο, όπου υπάρχει ανέλιξη, σκηνές συγκρούσεων, συμβαίνουν γεγονότα, πρόσωπα τὰ ζούν ή τὰ φαντάζονται, δηλαδή υπάρχει μια άρκετά σύνθετη διάρθρωση. "Ένα έργο τέχνης, όταν πετύχει, είναι ένα οικοδόμημα: οικοδόμημα δυναμικό στο Θεάτρο. Τί ώφελμιστική αξία έχουν μια παρτίδα σκάκι, ένας άγώνας ποδοσφαίρου ή πυγμαχίας, μια (μουσική) συμφωνία, ένας έγκυαταλειμένος ναός; Γιατί οι άνθρωποι παθιάζονται να κερδίσουν κάτι που επιφανειακά δεν έχει νόημα, για την ζωντανή έκφραστικότητα ενός ναού, όπου δεν πάνε να προσευχηθούν; Σε τί όλ' αυτά είναι άδικαιολόγητα, είν' ένα λεπτό πρόβλημα. "Όλ' αυτά, ανταποκρίνονται σε μια βαθειά άπαιτηση, μια ανάγκη του πνεύματος, πέρα απ' τις άμεσες ανάγκες: εικόνας της καθαρής σύγκρουσης, αντικατοπτρισμοί των συμμετριών και ασυμμετριών του Σύμπαντος, πραγματοποίηση των νόμων μιας άλλης άρχιτεκτονικής—ύπόδειγμα που ό άρχιτέκτονας άνακαλύπτει, έρμηνεύει. Κι αυτό, κυρίως αυτό, είναι ή άλήθεια.

'Η τέχνη δεν βρίσκεται στο επίπεδο του άμεσου. Τό ξεπερνάει υπερίπταται πάνω απ' αυτό, τό άγγίζει "έξ άνακαλάσεως"

(Μετ Κ. Στ.)

CLAUDE PLANSON



## Η ΕΛΛΕΙΨΗ ΚΑΛΩΝ ΕΡΓΩΝ ΟΔΗΓΕΙ ΣΕ ΝΕΟ ΚΑΡΤΕΛ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

'Η χειμερινή σαιζόν στο θεατρικό Παρίσι άρχισε με μια κρίση Μέσα στους τρεις τελευταίους μήνες, ή μια άποτυχία άκολούθησε την άλλη κ' οι περισσότερες αίθουσες έμεναν διαρκώς, σχεδόν, άδειες. Σ' αυτό συνετέλεσε κυρίως και ή αίσθητή υπερτίμηση που έγινε στις τιμές των εισιτηρίων, όπως ακόμα κ' ή όμόφωνη επίθεση των κριτικών, που επηρεάζουν τό έδώ κοινόν περισσότερο παρά όπουδήποτε άλλο. 'Η πιό συχνή δικαιολογία, άπ' τη μεριά των ανθρώπων του Θεάτρου, είναι ό συναγωνισμός που γίνεται από την Τηλεόραση. "Ένας συναγωνισμός που, όπως ίσχυρίζονται, πάει να σβήσει για καλά τό Θεάτρο. Δικαιολογία, ώστόσο, που διόλου δεν ευσταθεί, γιατί άν τό γαλλικό Θεάτρο περνάει δύσκολες μέρες, αυτό όφείλεται, χωρίς άμφιβολία, στην έλλειψη καλών θεατρικών έργων και μόνο. Κάτι τό χαλασμένο υπάρχει, λοιπόν, στο σύγχρονο γαλλικό Θεάτρο!

'Η συμπάρσταση του Κράτους στα ιδιωτικά θέατρα, είναι κ' έδώ άνύπαρκτη. Τό ένα τρίτο της τιμής του εισιτηρίου πηγαίνει στα κρατικά ταμεία, και οι Κοινωνικές Ασφαλίσεις απαιτούν, ειδικά στη Γαλλία, τόσο μεγάλες εισφορές, ώστε ένα άνέβασμα, ακόμα και στο πιό μικρό θέατρο του Παρισιού, να χρειάζεται τη διάθεση σημαντικών κεφαλαίων, πολύ προτού σκηνωθεί ή πρώτη αλλαία. Και τότε, πάλι, άρκεί μια άρνητική κριτική στο "Φιγκαρό" και ή παράσταση "πέφτει" από την πρώτη βδομάδα. Κάποια λύση έπρεπε να βρεθεί, και τελικά δεν άργησε να φανεί. 'Επαναλαμβάνοντας ένα παλιό, δοκιμασμένο πείραμα, τέσσερις διευθυντές θεάτρων ένωσαν τις τύχες τους, οργανώνοντας ένα σύνδεσμο, την "Ομάδα των τεσσάρων", που, όπως φαίνεται, οά συνεχίσει την παράδοση της ιστορικής θεατρικής ένωσης "Cartel" του 1920.

Τό ίδιο επιχείρημα των Λουί Ζουβέ, Γκαστόν Μπατού, Σάρλ Ντυλλέν και Πιτοέφ, θά ξαναδοκιμαστεί από τους επιγόνους τους στα θέατρα "Montparnasse", "Atelier", "La Bruyere" και "Comedie des Champs — Elysees". 'Η ένωση "Cartel" που έχει ήδη μπει στην Ιστορία του γαλλικού Θεάτρου, ένωσε στην εποχή της τους πρωτοπόρους και όμοιόειδτες. Πολέμησε κατ' άρχήν, τό ρηχό θέατρο του βουλεβάρτου, που κυριαρχούσε τότε στις παρισινές σκηνές, και βοήθησε τό γαλλικό Θεάτρο να βρεί τό δρόμο, για την αναγέννησή του. Πέντε από τὰ "έλαφρά" θέατρα, τὰ "Madeleine", "Michodiere", "Edouard VII", "Saint Georges" και "Oeuvre", αποφάσισαν κι αυτά την ένωσή τους, ανταλλάσσοντας έργα, άλληλοδανειζόμενα καλλιτέχνες και πουλώντας εισιτήρια τό ένα για τ' άλλα.

'Ακόμα, όμως, κ' εκεί όπου τό θέατρα χρηματοδοτούνται από τό κράτος κι όπου τό οικονομικά προβλήματα δεν είναι τόσο μεγάλα όσο στις ιδιωτικές σκηνές, ένα άλλο είδος κρίσης αντιμετώπισθηκε. Μια όμόφωνη επίθεση της κριτικής, κατηγορήσε κυρίως τους Ζάν Βιλάρ και Ζάν - Λουί Μπαρρώ για "έλλειψη θάρρους στην έπιλογή του δραματολογίου τους. "Έτσι, στα έργα που θά ακολουθήσουν στις μεγάλες κρατικές σκηνές του Παρισιού, δεν θά υπάρχουν πιά μόνο οι γνωστοί, "εύκοιοι" κλασικοί. 'Ο Ζάν Βιλάρ έχει ήδη αναγγείλει τό έργο του "Ισπανού Βάλιιε - Ινκλάν "Φώς απ' την Βοημία" και τό "Ένας άντρας για όλες τις εποχές" ("A man for all Seasons") του νέου "Άγγλου συγγραφέα Ρόμπερτ Μπόλτ. Σε μια - δύο βδομάδες ανεβαίνει, σε σκηνοθεσία του Ζάν - Λουί Μπαρρώ τό τελευταίο έργο του "Ιονέσκο "Πεζός του άέρος", τό πρώτο παρουσιάστηκε τον περασμένο Δεκέμβριο στο Ντύσσελτορφ, σε σκηνοθεσία του Στρόουζ.

Τό μόνο φώς, για τη σκοτεινή εποχή, τό έδωσαν τὰ "μεγάλα όνόματα", τὰ όποια και έφεραν τό Θεάτρο της χειμερινής σαιζόν σε έπαφή με τό κοινόν. Τό "Théatre de Montparnasse", προσελκύει τον περισσότερον κόσμο, που τρέχει να δει την "Ινγκριτ Μπέργκμαν στο ρόλο της "Έντα Γκάμπλερ". Στο θέατρο πάλι "Sarah Bernard" ή Σιμόν Σνινορέ και ή Σουζάν Φλόν, πρωταγωνιστούν στις "Μικρές άλεπούδες" της Λίλιαν Χέλμαν, μια τραγωδία με θέμα τον άμερικανικό φιλοχρηματισμό στις νότιες πολιτείες των 'Ηνωμένων Πολιτειών. Γι' αυτό τό έργο, γραμμένο γύρω στα 1930, τό άστικό κοινό βρίσκει ότι αξίζει ή θυσία της βραδυάς και των 20 φράγκων και πάνω για τό εισιτήριο. Οι "μεγάλες κυρίες" της γαλλικής σκηνής εμφανίζονται κι αυτές στη σκηνή: ή 'Εντβίζ Φεγιέρ στο "Bouffes Parisiens", σ' ένα από τὰ μάλλον άγνωστα έργα του Πιραντέλλο "Έβα και Λίνα" και ή Μαρι Μπέλ σαν Βερενίκη. Μια άλλη "στάρ" του σύγχρονου γαλλικού πνεύματος, ή Φρανσουάζ Σαγκάν, παρουσιάζεται με τό τρίτο της έργο, με την Ντανιέλ Νταρρέι στον κύριο ρόλο. Θά 'πρεπε, μήπως, να τοποθετήσει κανείς και τό Σάσα Πιτοέφ, στην κατηγορία των "στάρ"; "Ηδη, παίζει απ' την άρχή του χειμώνα, τον "Ιβάνωφ" του Τσέχωφ, στο πάντα γεμάτο θεατές "Théatre Moderne".

Μαρασμός και θάνατος, χαρακτηρίζει τό περιεχόμενο των πιό αξιόλογων έργων του μηνός, στο Παρίσι. Τελευταία, παρουσιάστηκε ένα νέο έργο του "Ιονέσκο στο "Théatre de l' Alliance française", που, με τον τίτλο του κιάλας, φανεώνει τό "μαύρο" του περιεχόμενο. "Le roi se meurt" — ό βασιλιάς πεθαίνει, και μετά τις πρώτες κιάλας άράδες του κειμένου, κανένας δεν άμφιβάλλει πιά γι' αυτό. 'Ο ήρωάς του, ό ίδιος ό Μπερανζέ του "Δολοφόνοι χωρίς άμοιβή", του "Πεζός του άέρος" και του "Ρινόκερω", εμφανίζεται τούτη τη φορά προσωποποιώντας τον έτοιμοθάνατο βασιλιά ένός κρατιδίου, που έχει περιπέσει κι αυτό σ' άγίατρευτο μαρασμό. 'Ο γιατρός, και συγχρόνως άστρολόγος, της αϊλής, του φανεώνει την κατάστασή του και τό κοντινό τέλος του. 'Η δέ πρώτη του γυναίκα, τον παρακινεί ν' αντιμεταπίσει με θάρρος την κατάσταση, και να δει κατόματα τον κίνδυνο. Πρόγραμμα, που ό βασιλιάς άρνεϊται πεισματικά. Κλείνει τὰ μάτια του σ' όλες τις συμφορές που κτυπούν τό κράτος και τους υπηκόους του: ακόμα και τό παλάτι του, που συνεχώς καταρρέει επί σκηνής, τον αφήνει άδιάφορο. Στο μεταξύ, ή πρώτη γυναίκα, έχει αντικατασταθεί απ' τη δεύτερη, που ξέρει να άποσιωπά, να σκεπάσει και να δικαιολογεί κάθε κακοτοπία. Τό κάνει, όπως λέει, από άγάπη, γι' αυτό και γλήγορα εξαφανίζεται, μετά από τό διάλειμμα, μια και ή αναγκαιότητα της αγάπης σβήνει με τό τέλος που πλησιάζει. 'Ο βασιλιάς χάνει συνεχώς πιά τις δυνάμεις του και ξαναγυρίζει στα παιδικά του και στα νηπιακά του χρόνια, όπου και συναντάει την πρώ-

τη του γυναίκα, που είναι τώρα ή προσωποποίηση τής θεάς του θανάτου.

Ένας δόλοτελα καινούριος Ίονέσκο μᾶς αποκαλύπτεται. Ο Ίονέσκο - κλόουν, που γνωρίσαμε, που έπαιζε με τις λέξεις, σαν με μπάλλες στον αέρα, που παραδοξολογούσε στα πρώτα του μονόπρακτα, γίνεται ξαφνικά σοβαρός και άρνεϊται κάθε περασμένο κωμικό στοιχείο του. Δεν πάει πολύς καιρός που αναποδογύριζε λέξεις και συμβατικότητα για να γλυστρήσει απ' αυτές ή κωμικότητα του παραλογοισμού, άκριβώς όπως γλυστράει μια δεκάρα απ' τον αναποδογυρισμένο κουμπαρα. Με το "Le Roi se meurt" ξαναγυρίζει στο καθιερωμένο, στην συμβατικότητα και σε προβλήματα που βασάνιζαν τον άνθρωπο εδώ και αιώνες. Όπως, μάλιστα, όμολόγησε σε δημοσιογράφους, ένωσε ο ίδιος, πριν μερικούς μήνες, τη σκιά του θανάτου πάνω του. Θέλησε, λοιπόν, να μιλήσει για μια φορά άπευθείας, χωρίς περιστροφές και συμβολισμούς. Ο κλόουν έξαφανίζεται προς χάρη του ρεαλισμού. Ένός πολύ καινού ρεαλισμού, που δεν διαφέρει δίδλου από τον ήδη γνωστό και πολυειπωμένο, έτσι που ο Μπερανζέ να βυθίζεται συνειδητά στη συμβατικότητα, απ' όπου είχε τόσο αγωνισθεί να ξεφύγει, στα προηγούμενα έργα του Ίονέσκο.

Το ίδιο, σχεδόν, θέμα πραγματεύεται και το έργο του Ρολλάν Ντυμπιγιάρ "La maison d'os" ("Το κοκκαλένο σπίτι") στο "Théâtre de Lutèce". Και στα δυο έργα, οι συγγραφείς παρουσιάζουν τον ίδιο τον εαυτό τους στη σκηνή. Ο Μπερανζέ είναι ο Ίονέσκο. Ο πρόωρα γέρος, με τη μεταξωτή ρόμπα είναι ο Ντυμπιγιάρ. Και για να μη μείνει καμιά άμφιβολία γι' αυτή του την πρόθεση, παίζει κι ο ίδιος ο συγγραφέας το ρόλο αυτό, επί σκηνής. Ένα σπίτι γεμάτο ύπηρετες, μια άτμόσφαιρα "μεγάλης ζωής" και στο κέντρο ο ιδιοκτήτης, που καταρρέει στην παρακμή του: αυτό είναι το "Κοκκαλένο σπίτι". Δεν υπάρχει ένιαία υπόθεση. Το έργο άποτελείται από εικόνες, σκηνές, ασύνδετες μεταξύ τους, χωρίς άρχη και χωρίς τέλος. Ο Ντυμπιγιάρ άρνεϊται την άνάγκη τής συνοχής στο θέατρο και έπιχειρεί να μεταφέρει στη σκηνή ύποσυνείδητες έμπειρίες και έντυπώσεις, σαν σε καλειδοσκόπιο. Ένα είδος νατουραλισμού, λανθασμένα έρμηγνευμένου. Ο Ρολλάν Ντυμπιγιάρ ήταν γνωστός εδώ και χρόνια στο παρισινό κοινό "έξ άκοής", με τα καθημερινά του πεντάλεπτα ραδιοφωνικά σκίτσα, με ήρωες τον Γκρεγκουάρ και τον Άμεντέ, που συζητούν και σχολιάζουν πάνω στον άνθρωπο και τη ζωή. Τριάντα απ' τα "πεντάλεπτά" του αυτά, τα ένωσε σ' ένα θεατρικό έργο. Ένα άπαισιόδοξο, "μαύρο" έργο, σ' άνορθόδοξη ή άνθεατρική μορφή.

Και ή χειμερινή περίοδος στο Παρίσι συνεχίζεται...

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ



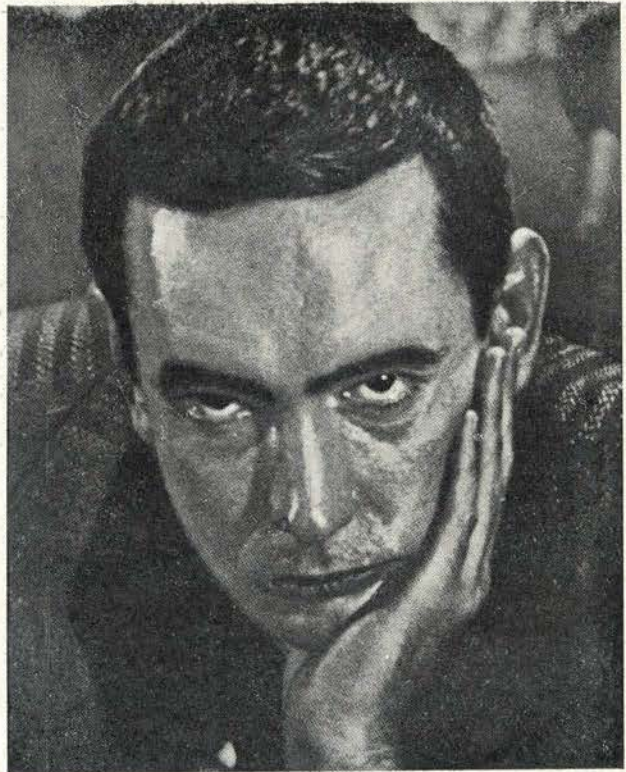
ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΑΛΜΠΗ, ΕΝΑΣ  
ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ  
ΜΕΓΑΛΩΝΕΙ ΣΤΟ ΜΠΡΟΥΚΛΙΝ

Το άμερικανικό κοινό άνακάλυψε ένα νέο δραματικό συγγραφέα: τον Έντουαρντ Άλμπερτ. "Είν' ένας απ' τους πινδ μεγάλους" γράφουν οι "Τάιμς τής Νέας Υόρκης" απ' άφορμή το τελευταίο του έργο "Who's afraid of Virginia Woolf?" ("Ποιός φοβάται την Βιρτζίνια Γούλφ;"). Τρεις πράξεις, τρεις ώρες, ένα σκηνικό, τέσσερις ήθοιοι, μᾶ ένα έργο τόσο δύσκολο να παιχθεί που, στο ίδιο θέατρο, δυο διαφορετικοί θίασοι το παίζουν έναλλάξ.

Για ν' άνεβαστεί το "Ποιός φοβάται", μια ομάδα φίλων του Άλμπερτ έκανε... έρανο. Μαζεύτηκαν 50.000 δολάρια, που οι "δαρητές" θᾶ θεώρησαν "έτσι κι άλλως χαμένα". Η πρεμιέρα δόθηκε στις 8 Οκτωβρίου. Από τότε, δὲ βρίσκαι κανείς ειςτήρη για νά παρακολουθήσει μια παράσταση. Η αίθουσα είναι συνεχώς γεμάτη.

Πριν 4 μόλις χρόνια, ο Έντουαρντ Άλμπερτ ήταν διανομέας τηλεγραφημάτων. Σήμερα, τον συγκρίνουν με τον Ευγένιο Ο'Νήλ. Όσοι τον γνωρίζουν τώρα, εύκολα μπορούν να τον φανταστούν διανομέα τηλεγραφημάτων: διέτρεχε τους δρόμους τής Νέας Υόρκης, με ξερό σταθερό βήμα, πείσμα στο πρόσωπο, το βλέμμα καρφωμένο στο πεζοδρόμιο.

"Έπρεπε να κερδίω τη ζωή μου! λέει τώρα ο ίδιος. Άλλωστε, μ' άρέσει πολύ να περπατάω. Δεν ήταν άνάγκη να σκέ-



Ότε λίγο - ούτε πολύ. Οι άμερικανοί άποκαλούν τον Άλμπερτ: Νέος Ο'Νήλ, καινούριος Στράιμπεργκ, Ουίλλιαμς του Βορρά

φτομαι αυτό που έκανα, άρκοϋσε το περπάτημα... κ' ή σκέψη να πετάει σε κάτι άλλο!"

Στα 1958, άνάμεσα σε δυο βάρδιες διανομής των κίτρινων μικρών φακέλων τής έταιρίας "Γουέστερν Γιούνιον", κάθισε κ' έγραψε ένα μονόπρακτο που ή δράση του ξετυλίγεται άκριβώς στους δρόμους τής Νέας Υόρκης ή μάλλον σ' ένα απ' τους δημόσιους κήπους της: σ' έναν πάγκο του Σέντραλ Πάρκ. Το στέλνει σ' ένα φίλο του "Άμερικανό τής διασποράς", που μένει πιά μόνιμα στην Φλωρεντία, και σε λίγο, από φίλο σε φίλο, το μονόπρακτο φτάνει στο Βερολίνο, όπου ένας θίασος το άνεβάζει τον Σεπτέμβρη του 1959. Ο Έντουαρντ Άλμπερτ είναι τότε 31 έτών. Υποβάλλει την παραίτησή του στην "Γουέστερν Γιούνιον".

Τον Άντουάριο του 1960, το θέαμα του Βερολίνου - "The Zoo Story" ("Ίστορία Ζωολογικού Κήπου", που έχει εδώ άναγγείλει ο Κάρολος Κούν, μαζί με το άλλο πρωτοποριακό μονόπρακτο "Η τελευταία ταινία του Κράππ" του Σάμουελ Μπέκετ) - φτάνει στη Νέα Υόρκη κ' έγκαθίσταται σ' ένα απ' τα μικρά θέατρα του Γκρήνουιτς Βίλλετζ, "έκτός Μποντγουαίη". Μια σταδιοδρομία έχει άρχισει.

"Όταν ήμουνα έξη χρονᾶ, λέει ο Άλμπερτ, έγραφα ποιήματα. Χρειάστηκε να γίνω 28 έτών για να καταλάβω πώς ή ποίηση δεν ήταν ή κλίση μου. Προσάβησα, ακόμα, δυο φορές, να γράψω μυθιστόρημα. Άποτέλεσμα: 500 και 200 σελίδες, άτέλειωτες. Ούτε κ' εκεί βρισκόταν ή κλίση μου. Μετά έγραφα την "Ίστορία Ζωολογικού Κήπου". Αυτή τη φορά το κατάλαβα: ο δρόμος μου, ήταν το θέατρο".

Άκολούθησαν τᾶ έργα: "Ο θάνατος τής Μπέσσυ Σμιθ" (1959), "Τᾶ κασόνι με την άμμο" (1959), "Το Άμερικάνικο Όνειρο" (1960). "Όλα μονόπρακτα.

Λέει ο Άλμπερτ: "Έγραφα μονόπρακτα γιατί οι ιστορίες μου δεν βαστούσαν παραπάνω από μια πράξη. Την "Βιρτζίνια Γούλφ", το πρώτο μου πλήρες έργο, το έγραφα σε τρεις μήνες. Είναι μια ιστορία έρωτα - μίσους. Είναι ή ιστορία όλων των έρώτων άνάμεσα σε ανθρώπους που έχουν ανοιχτά τα μάτια, που δεν άυταπατώνται... Ο τίτλος βγαίνει από ένα λογοπαίγνιο, που οι ήρωές μου κάνουν σ' ένα "πάρτυ", που προηγείται τής πρώτης σκηνής του έργου. Πίνουν και τραγουδάνε. Τραγουδάνε το παιδικό άγγλοσαξωνικό τραγούδι "Who's afraid of the big bad wolf?" ("Ποιός φοβάται τον κακό μεγάλο λύκο;"), παραλάσσοντας δυο λέξεις

του, έτσι πού τ' τραγουδι γίνεται "Who's afraid of Virginia Woolf?". Το πράγμα δεν είναι καθόλου έξυπνο, μα συμβαίνει σχεδόν σ' όλες τις συγκεντρώσεις: ένα άσημαντο μικροπραγματάκι, μια άνοησία, ή παρέα τ' βρίσκει "άστείο" — αυτό είν' όλο. Η διάσημη Αυστραλέζα συγγραφέας Β. Γούλφ δεν έχει καμιά απόλυτως σχέση με την υπόθεση τού έργου". "Άς δούμε τ' έργο από πιο κοντά, προσπαθώντας να καταλάβουμε γιατί οι Άμερικανοί κριτικοί απέκάλεσαν απ' άφορμή του τόν "Έντουαρντ Άλμπη" τόν μόνο αντίπαλο τού Τενεσο-σώ Ούίλλιαμς": "Ένας καθηγητής τής Ιστορίας σέ Πανεπιστήμιο τής Νέας Άγγλίας έχει παντρευτεί τήν κόρη τού πρώτανη. Παρά τ' γεγονός αυτό, ή σταδιοδρομία του είναι μάλλον θλιβερή. Η γυναίκα δεσπόζει πάνω στόν άντρα, κυβερνάει τ' σπίτι. Τ' ζευγάρι δεν έχει παιδι, ή ζώή του είναι μια συνεχής πορεία, ένα κυνηγητό, όπου ό ένας μάταια προσπαθεί να πλησιάσει τόν άλλο. Έχουν φτιάξει μια επιφανειακή εύτυχια — όπως συμβαίνει συχνά στήν Άμερική — βασιμμένη σέ χίλιες δυο άμοιβαίες ύποχωρήσεις. Έχουν φτάσει σ' τ' σημείο να "εφεύρουν" τ' παιδι πού ποτέ δεν κατάφεραν να κάνουν, για να τ' χουν, σαν "άλλοι" τών παραχωρηθέντων πού έχουν ύποχρεωθεί να κάνουν. . .

"Υστερα από ένα πάρτυ — έξηγγεί ό "Άλμπη — ό Τζώρτζ κ' ή Μάρθα, τ' άταίριαστο ζευγάρι, γυρίζουν σ' τ' σπίτι τους. Η ώρα είναι δυο τ' πρωί και καλούν για "ένα τελευταίο ποτήρι" έναν άρριβιστα νέο καθηγητή, πού μόλις έχει φτάσει σ' τ' Πανεπιστήμιο, και τή νεαρή γυναίκα του. "Όσπου να φέξει — απ' τις δυο ως τις πέντε, όσο διαρκεί δηλαδή τ' έργο — ό Τζώρτζ και ή Μάρθα παίζουν, παχρός σ' τ' άλλο ζευγάρι και με τήν βοήθειά του, ένα τρομερό παιχνιδι έρωτα — μίσους, πού θά τούς κάνει να ξεσκεπαστούν, θά γκρεμίσει τις συμβάσεις — θεμέλια τού γάμου τους. Η Μάρθα, ιδιαίτερα, θά "βιάσει", σχεδόν μπροστά σ' τ' μάτια τού άντρα τής και τής νεαρής γυναίκας, τόν φρεσκοφερμένο σ' τ' Πανεπιστήμιο καθηγητή. Ο Τζώρτζ, για ν' αντιδράσει θά εφεύρει έναν τηλεγραφικό διανομέα τής "Γουέστερν Γιούνιον", πού, αναγγέλοντας τόν θάνατο τού φανταστικού παιδιού τους, θά δώσει ένα τέλος σ' τή συμβατική "εύτυχια" τού ζεύγους. Καθώς ξημερώνει ή καινούρια μέρα, οι δυο ήρωες καταλαβαίνουν πώς πρέπει να δεχτούν τήν πραγματική όψη τού έρωτά τους, έστω κι αν έχει γίνει τερατώδης".

Βλέποντας τ' "Ποιός φοβάται τήν Βιρτζίνια Γούλφ", τ' κοινό στήν αρχή γελάει. "Όσο, όμως, τ' έργο προχωρεί πρὸς τή λύση του, τ' γέλιο παγώνει σ' τ' βάθος τού λάρυγγα. Και όταν πέφτει ή αύλαια για τελευταία φορά, τ' κοινό χειροκροτεί — σοβαρό, όλο περίσκεψη.

Τώρα, ό "Άλμπη έχει γίνει τόσο διάσημος, πού αναγκάστηκε να ζητήσει απ' τήν τηλεφωνική εταιρία να μὴ αναφέρει τόν αριθμό του σ' τόν κατάλογο, για να μὴ τόν ένοχλοῦν οι διάφοροι "φιλότεχνοι". Ζει σ' τ' Γκρήνουιτς Βίλλετζ, σ' τή γειτονία τών καλλιτεχνών τής Νέας Υόρκης, σ' ένα διαμέρισμα γεμάτο από λιθογραφίες τού Πικασσό και τού Ματίς, γεμάτο φίλους πού μπαινοβγαίνουν, γράφουν, σχεδιάζουν, πίνουν τ' ποτά του. . .

"Πρέπει να φυλάγεται κανείς από τή δόξα τού Μπροντγουαίη, λέει ακόμα ό "Άλμπη. Τ' άμερικανικό θέατρο οικοδομείται τώρα "έκτός Μπροντγουαίη". Δέχτηκα να δώσω μαθήματα σέ μια Δραματική Σχολή, γιατί διδάσκοντας μαθαίνω. Για να γίνει κανείς δεκτός σ' τή Σχολή μας πρέπει να "χει γράψει ένα δικό του θεατρικό έργο. Τ' κουβεντιάζουμε κ' ύστερα τ' άνεβάζουμε. Δηλαδή, δεν είμαστε "Σχολή", είμαστε μάλλον εργαστήριο. Τ' Μπροντγουαίη δεν είναι κατάλληλο για πειραματισμούς. Είναι βιομηχανία. Σ' τ' Γκρήνουιτς Βίλλετζ δεν μ' ενδιαφέρει τ' χρήμα. Αυτό πού μ' ενδιαφέρει είναι ή πίστη. . . "Όσο για τ' άτομό μου, αφήνω τούς ανθρώπους να λένε ό,τι θέλουνε. Τ' μόνο πού βρήκαμε να πούμε είναι πώς δεν έχω κοστούμι να φορέσω. Αυτό είν' αλήθεια, αλλά δεν είναι θέμα χρηματικό. Δεν μού 'κανε κέφι, δεν είναι τάχα δικαίωμά μου; Τελικά, θ' αγοράσω ένα κοστούμι, γιατί δεν μ' άρέσουν οι έτικέτες. Βρίσκα ήλίθιο να μὴ λένε "αυτός πού δεν έχει κοστούμι". Τελικά, πιθανόν ν' άρχιζαν να εξηγούνε τ' έργο μου ξεκινώντας απ' αυτή τήν παρατήρηση. Σαν όλα να μπορούσαν να εξηγηθούν. . ."

Ο "Έντουαρντ Άλμπη δεν αποφασίζει να πουλήσει τ' δικαιώματα για τήν μεταφορά τών έργων του στήν όθνη. Τώρα, διασκευάζει για τή σκηνή μια νουβέλα τής Κάρσον Μάκ Κώλλερς, πού έχει τόν τίτλο "Η Μπαλάντα τού θλιμένου καφενείου". Αυτή τή στιγμή δεν τόν νοιάζει για τίποτ' άλλο. (Μετ. Κ. Στ.)

PHILIPPE BERARD



## ΕΓΚΑΙΝΙΑΣΤΗΚΕ ΣΤΗ ΓΕΝΕΥΗ ΤΟ ΠΙΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΘΕΑΤΡΟ Σ' ΟΛΣΚΛΗΡΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Τήν Πρωτομαγιά τού 1951 μια τεράστια πυρκαγιά κατάστρεψε τ' "Μέγα Θέατρο τής Γενεύης". "Υστερα από πολύωρες προσπάθειες, οι πυροσβέστες κατάφεραν να σβήσουν και τις τελευταίες φλόγες. Άπ' τ' θέατρο, αντίγραφο τής "Όπερας τού Παρισιού, δεν έμειναν όρθια παρά οι τέσσερις τοίχοι, ή είσοδος και τ' φουαγιέ.

1951 - 1956 : πέντε χρόνια συζητήσεων, σχεδίων και αντι-σχεδίων. Μετά δημοψήφισμα σ' τ' όποιο πήραν μέρος όλοι οι κάτοικοι τού Καντονίου τής Γενεύης, οι έργασίες για τήν άνοικοδόμηση ανατέθηκαν σ' τούς αρχιτέκτονες — μηχανικούς Σάρλ Σόμφερ και Μαρτσέλλο Τσαβελάν — Ρόσσι. Άρχισαν τ' 1958.

Στις 10 Δεκεμβρίου 1962, τ' νέο "Μέγα Θέατρο τής Γενεύης" εγκαινιάσθηκε με μια μονηιάδη παράσταση τής όπερας "Δόν Κάρλος" τού Γκιουζέππε Βέρντι, πού δόθηκε σ' τή γαλλική πρωτότυπη έκδοση, με σκηνοθεσία Μαρσέλ Λαμύ, χορογραφία τής Ζανίν Σαρά και σκηηνικά τού περίφημου Βάκεβιτς. Τ' νέο θέατρο τής Γενεύης είναι τ' τυπικό παράδειγμα τού τί μπορεί να γίνει για τή μεταμόρφωση τού ιταλικού τύπου θεάτρου σέ μοντέρνο θέατρο. Άπό πλευράς πλατείας έξαφαιστηκαν οι επιχρυσωμένοι όγκοι, οι κίονες, τ' θεωρεία, οι θέσεις απ' όπου δεν βλέπει κανένας τίποτε. Χτίστηκε μια αίθουσα έμπνευσμένη από τ' αρχαία άμφιθέατρα, με κερκίδες τοποθετημένες σέ διάταξη ούράνιου τόξου, πού χαρίζουν σ' τ' θεατή απόλυτη όρατότητα. Άπό πλευράς σκηνής: όλος ό πανάρχαιος μηχανισμός — αύλαιες, παραπετάσματα, "άέρια", "ποδαρικά", κλπ. — άγνοήθηκε και τή θέση του κατέλαβαν θιαυμάσια μηχανικά μέσα πού διευθύνονται από μακριά με τήν παύση μερικών κουμπιών.

Η αίθουσα : Η αίθουσα περιλαμβάνει 1500 θέσεις, πού κατανέμονται ως εξής : 600 σ' τήν επικλινή πλατεία, 600 σ' τ' άμφιθέατρο και 300 σ' τούς δυο άμφιθεατρικούς έπάλληλους εξώστες. Τ' χρώμα πού κυριαρχεί σ' τήν αίθουσα είναι τ' κόκκινο — άμάραντο". Συνδέει τή μεγάλη αύλαια με τ' όμοιο όμοιο χαλί, πού άπλώνεται σ' όλο τόν χώρο τού θεάτρου. Τ' καθίσματα είναι κόκκινα σέ απόχρωση κερασιού, π' άνοιχτόχρωμα απ' τ' χαλί, ενώ οι τοίχοι και τ' χωρίσματα τών εξωστών είναι από σκούρο ξύλο. Τ' ταβάνι άποτελεί τ' κύριο διακοσμητικό στοιχείο. Φιλοτεχνήθηκε απ' τόν γλύπτη Γιάν-δουεν. Στρυτζένσκι. Άποτελείται από λαμαρίνες αλουμινίου δουλμένες σ' τή φωτιά και στολισμένες από χρυσά και άσημένια φύλλα. Όλόκληρη ή επιφάνεια τής όροφής είναι κατάστικτη: χίλιες τρύπες, στολισμένες με κρυστάλλα απ' τ' Μουράνο τής Βενετίας, σχηματίζουν έναν έναστρο ούρανό, έναν όλόκληρο γαλαξία. Τρεις έσοχές, κατάλληλα τοποθετημένες, επιτρέπουν σ' εκατοντάδες προβολείς είτε να αξιοποιούν τήν μεταλλική διακόσμηση, είτε και να φωτίζουν τ' προσκήνιο για τις ανάγκες τών παραστάσεων.

Ο εξαερισμός κι ό κλιματισμός τής αίθουσας πραγματοποιούνται μ' ένα διπλό σύστημα: μπαίνει καθαρός άέρας απ' τ' πόδια τών καθισμάτων και άπορροφάται ό "μεταχειρισμένος" από όπες έντεχνα κρυμμένες σ' τ' πάτωμα.

Τ' "Φουαγιέ" : Τ' φουαγιέ και ό χώρος τής είσοδου — τ' μόνα τμήματα πού δεν καταστράφηκαν από τήν πυρκαγιά — άνακαινίσθηκαν όλοκληρωτικά π' τ' συγκεκριμένα, ξαναφτιάχθηκαν όλες οι επιχρυσωμένες διακοσμώσεις και τ' κρυστάλλινα μέρη τών πολυελαίων. Οι κάτοικοι τής Γενεύης επέμειναν, για συναισθηματικούς λόγους, να διατηρηθεί τ' άθικτο αυτό τμήμα τού παλαιού τού θεάτρου. Κρίμα, γιατί παρ' όλες τις προσπάθειές τους, οι αρχιτέκτονες δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν μια αληθινή άρμονία ανάμεσα σ' τήν είσοδο, τ' κλιμακοστάσιο και τ' φουαγιέ, πού είναι σέ στυλ "τέλους τού αιώνας" και τήν μοντέρνα αίθουσα. Τ' ταμείο βρίσκεται σ' τ' πρώτο χώλλ τής είσοδου δεξιά και τ' σημείο έλέγχου τών εισιτηρίων σ' τόν ίδιο χώρο άριστερά. Η αίθουσα, τ' φουαγιέ και οι προθάλαμοι καταλαμβάνουν όγκο 47.000 κυβικών μέτρων.

Τ' κτίριο τής σκηνής: Η σκηνή και οι βοηθητικοί της χώροι καταλαμβάνουν όγκο 60.000 κυβικών μέτρων.



Ἡ μηχανοποίηση τῆς σκηνῆς βρίσκεται στὸ ὕψος τῆς πιδ κέντρας τεχνικῆς στὸν τομέα τῆς θεατρικῆς ἀρχιτεκτονικῆς κ' ἔχει ἐπιφεληθεῖ ἀπ' τὰ διδάγματα τῶν τεχνικῶν νεωτερισμῶν ποὺ ἐφαρμόστηκαν στὰ πολυάριθμα γερμανικὰ θέατρα, ποὺ ἀνοικοδομήθηκαν μεταπολεμικά. Ἡ μηχανοποιημένη αὐτὴ σκηνὴ περιλαμβάνει :

α) μιὰ κεντρικὴ σκηνή, ἀποτελουμένη ἀπὸ 6 " γέφυρες " διαστάσεων ἢ καθεμιὰ 2,40 μ. Χ 17 μ. καὶ βάρους 17 τόνων, πράγμα ποὺ ἀνεβάζει τὸ συνολικὸ βάρος τῆς σκηνῆς σὲ περισσότερο ἀπὸ 100 τόνους. Οἱ 6 " γέφυρες ", μονταρισμένες πάνω σὲ ὑδραυλικὲς βάσεις, εἶναι ἀπόλυτα κινητές, ὅλες μαζί, καθ' ὁμάδες ἢ ἀνεξάρτητα ἢ καθεμιὰ καὶ τὸ ὕψος τους μπορεῖ νὰ ποικίλει ἀπὸ — 10 μέτρα μέχρι + 2 μέτρα σὲ σχέση μετὰ τὸ κανονικὸ ἐπίπεδο τοῦ παλκοσένικου.

β) μιὰ " αὐτομαφερόμενη " σκηνὴ βάρους, μήκους 10 μ. καὶ πλάτους 17 μ., ποὺ ἰσοδυναμεῖ δηλαδὴ στὴν ἀκριβῆ ἐπιφάνεια 4 " γεφυρῶν " τῆς κανονικῆς σκηνῆς. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ, ποὺ κινεῖται ὑδραυλικὰ, κυλάει πάνω σὲ τεράστιες ὀριζόντιες σιδηροτροχιὰς κ' ἔρχεται νὰ πάρει τὴ θέσιν τῆς κεντρικῆς σκηνῆς, ὅταν ἡ τελευταία κατεβαίνει μαζί μετὰ τὴ σκηνικὰ τῆς στὸ ὑπόγειο.

γ) δυὸ πλάγιες ἐπιφάνειες, μιὰ δεξιὰ καὶ τὴν ἄλλη ἀριστερά, ποὺ μαζί ἀντιπροσωπεύουν ἔκταση μεγαλύτερη ἀπὸ ἐκεῖνη τῆς κεντρικῆς σκηνῆς καὶ ποὺ πάνω τους ὑπάρχουν ἑλαφριά " καρόστια ", πάνω στὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ στηθοῦν τὰ σκηνικά, γιὰ νὰ μεταφεροῦν σὲ συνέχεια στὴν κεντρικὴ σκηνή. Τὸ εὐρὺ αὐτὸ μηχανοποιημένο σύστημα ἐπιτρέπει τὸ ταυτόχρονο στήσιμο τεσσάρων σκηνικῶν ἢ καὶ πέντε, ἂν ὑπελογίσει κανεὶς κι αὐτὰ, ποὺ μποροῦν νὰ κατεβοῦν κρεμασμένα ἀπ' τὴν ὀροφή.

Τὸ πλαίσιο τῆς σκηνῆς : Τὸ ἀνοικτὸν τῆς μπορεῖ νὰ ποικίλει χάριν σὲ δυὸ πυργίσκους καὶ μιὰ κινητὴ γέφυρα μετὰ προβολεῖς, ποὺ κινοῦνται μετὰ ὑδραυλικὸ σύστημα. Τὸ ἄνοικτο τῆς σκηνῆς μπορεῖ νὰ εἶναι ἀνάμεσα στὰ 12 καὶ τὰ 18 μέτρα, ἐνῶ τὸ ὕψος τῆς ποικίλει ἀνάμεσα στὰ 6 καὶ τὰ 9 μέτρα. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εὐχέρεια ἐπιτρέπει τὴν προσαρμογὴ τῶν διαστάσεων τῆς σκηνῆς στὸ ἔργο ποὺ παρουσιάζεται: ὄπερα, ὄπερέτα μεγάλο θεάματος, χορός, θέατρο πρόζας οἰκείου ἢ εὐρύτερου τόνου κλπ.

" Κυκλόγραμμα " : Ἡ κεντρικὴ σκηνὴ μπορεῖ νὰ πλαισιωθεῖ ἀπὸ ἕνα τεράστιο " οὐράνιο τόξο ", ποὺ τυλίγεται καὶ ξετυλίγεται μηχανικὰ, ὕψους 27 μέτρων καὶ συνολικῆς ἀνάπτυξης 60 μέτρων. Τὸ " κυκλόγραμμα " αὐτὸ φωτίζεται ἀπὸ τὴν " ἐσχάρα τοῦ ὀρίζοντος ", δηλαδὴ τὰ φωτιστικὰ σώματα ποὺ κρέμονται ἀπὸ τὴν ὀροφή, πράγμα ποὺ ἐπιτρέπει τὰ πιὸ διαφορετικὰ καὶ πιὸ ρεαλιστικὰ φωτιστικὰ " ἐμφέ ", ἀπ' τὴν ἀπόλυτη νύχτα ὡς τὸν ἐκτυφλωτικὸ ἥλιο.

Τὸ πανόγραμμα, ὕψους 27 μ. καὶ πλάτους 21 μ., εἶν' ἕνας μηχανισμὸς προβολῆς φωτεινῶν διαφανιῶν, ποὺ γίνονται " προβαλλόμενα σκηνικά ". Τὸ πανόγραμμα αὐτὸ μπορεῖ νὰ μετακινηθεῖ ἀπ' τὸ προσκήνιο ὡς τὸ βάθος τῆς σκηνῆς.

Ὁ μηχανισμὸς τῶν αἰωροῦμενων σκηνικῶν (στὴ θεατρικὴ διάλεξη " σταγκόνια "): Ἐνα κενὸ 30 μ. χωρίζει τὴν ἐπιφάνεια τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὴν " κρεμάστρες " τῆς ὀροφῆς, πράγμα ποὺ ἐπιτρέπει τὴν αἰώρηση πλήθους σκηνικῶν, ποὺ κατεβαίνουν σ' ἐλάχιστα δευτερόλεπτα μ' ἕνα ἀπλὸ ξετύλιγμα τῶν συρμάτινων φορέων. Ὁ μηχανισμὸς αὐτός, στὴ διάθεσιν τῆς σκηνοθεσίας, περιλαμβάνει :

— 35 ὑδραυλικὸς ἀνεκυστήρες, 15 ἀνεκυστήρες μετὰ ἀντίβαρα, σύμφωνα μετὰ τὸ γερμανικὸ σύστημα, — ποικίλον ἀριθμὸ χειροκίνητων βιντζιῶν, ἀνάλογα μετὰ τὴν ἀνάγκην τῆς σκηνοθεσίας. Τὸ γενικὸ ὑδραυλικὸ σύστημα, ποὺ τροφοδοτεῖ τὴν μηχανικὴ λειτουργία τῆς κεντρικῆς, τῆς πίσω σκηνῆς, τοῦ πλαισίου ποὺ βλέπει τὸ κοινὸ, τῆς " μπουκάς " τῆς ὀρχήστρας καὶ τῶν ἀνεκυστήρων τῶν σκηνικῶν, ἀπαιτεῖ 38.000 λίτρα ἐλαιοπεπιεσμένου ὑγροῦ, ποὺ λειτουργεῖ σὲ πίεσιν 80 ἀτμοσφαιρῶν. Πρόκειται γιὰ ἕνα ὑγρὸ ποὺ συνήθως χρησιμοποιοῦν τὰ ὑποβρύχια καὶ ποὺ φυλάσσεται σὲ 6 τεράστιες χυτοσιδηρῆς δεξαμενές.

" Ὅλο τὸ ὑδραυλικὸ σύστημα διευθύνεται ἀπὸ ἕνα γενικὸ πλάνο, ποὺ βρίσκεται τοποθετημένον 3 μέτρα κάτω ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τῆς κεντρικῆς σκηνῆς κ' ἀπ' ὅπου ξεκινοῦν δεκάδες χιλιόμετρα ἠλεκτρικὰ καλώδια κατευθύνσεως τῶν ἀλλαγῶν, καθὼς καὶ τοῦ συστήματος ἀσφαλείας καὶ ἐλέγχου.

" Ἐνας ἀνεκυστήρας σκηνικῶν ἐξασφαλίζει ὅλη τὴν κατανομὴ τοῦ ὑλικοῦ τῆς σκηνῆς στὰ διάφορα σημεῖα ἐναποθήκευσης. Ἐχει ἀνεκυστικὴ δύναμιν 5 τόνων.

" Ἐνας ἀνεκυστήρας περιτυλιγμένων σκηνικῶν, ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὴν κεντρικὴ σκηνή κ' ἐκείνη τοῦ βάθους, κατευθύνεται μετὰ ὑδραυλικὰ " πιστόνια " καὶ ἐπιτρέπει τὴν μεταφορὰ καὶ ἐπιστροφὴ ὅλων τῶν σκηνικῶν, ποὺ εἶναι ζωγραφισμένα πάνω σὲ καναβάτσο.

Οἱ λοιποὶ τεχνικοὶ, καλλιτεχνικοὶ καὶ διοικητικοὶ χῶροι εἶναι ἀνάλογοι πρὸς τὴν σπουδαιότητα καὶ τὸ μέγεθος τοῦ θεάτρου καὶ τῆς σκηνῆς. Ἰδιαιτέρα, μιὰ μεγάλη αἴθουσα δοκιμῶν στὸ ὑπόγειο, κάτω ἀπ' τὴν πλατεία, μεγάλη ὄσο καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ἡ ἀπόλυτη ἡχητικὴ τῆς μόνωση ἐπιτρέπει νὰ γίνονται δοκιμὲς ἀκόμα κι ὅταν ὁ ὑπόλοιπος θίασος δίνει παραστάσεις στὴ σκηνή. Τὰ μέτρα ἀσφαλείας κατὰ τῆς πυρκαγιᾶς εἶναι τὰ πιὸτελειοποιημένα στὸν κόσμον : ἕνα σύστημα αὐτόματης ἐνέργειας, τύπου " Σπρίκλερ ", ποὺ βρίσκεται στοὺς πυργίσκους τῆς σκηνῆς καὶ σ' ὅλους τοὺς βοηθητικοὺς χώρους τοῦ θεάτρου, λειτουργεῖ κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἀνεξάρτητο μὸλις ἡ θερμοκρασία τῶν χώρων φτάσει σ' ἕνα ἀντικανονικὸ ἐπίπεδο.

Ὁ χῶρος τῆς ὀρχήστρας : Ἐχει πλάτος 18 μ. καὶ βῆθος περίπου 5,50 μ. καὶ μπορεῖ νὰ χωρέσει 100 μουσικοὺς. Τὸ βάθος του εἶναι ἀπόλυτα μηχανοποιημένο καὶ μπορεῖ νὰ μετακινήθει ἔτσι, ποὺ οἱ μουσικοὶ νὰ βρίσκονται καθισμένοι σὲ τρία διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἀνάλογα μετὰ τὴν ἀνάγκην τῆς κάθε παραστάσεως.

Ἐξ ἄλλου, καθὼς τὸ πάτωμα ἀνεβοκατεβαίνει, μπορεῖ : εἶτε νὰ φτάσει στὸ ἐπίπεδο τῆς αἴθουσας καὶ νὰ προστεθοῦν νέες σειρές καθισμάτων — ἂν τὸ ἔργο δὲν ἀπαιτεῖ ὀρχήστρα — εἶτε νὰ ἀνέβει στὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς, προσφέροντας ἔτσι π.χ. σὲ μιὰ παράστασιν ἀρχαίας τραγωδίας, ἕνα ἐπὶ πλέον προσκήνιο μέσα στὴν καρδιὰ τῆς πλατείας.

Ἡ λειτουργικὴ ἐγκατάστασις : Ὁ φωτισμὸς τοῦ " Μεγάλου Θεάτρου " κατευθύνεται ἀπὸ τὴν " καμπίνα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου ", ποὺ βρίσκεται μέσα στὴν αἴθουσα, στὸ κέντρο τοῦ πρώτου ἐξώστη. Τὸ γεγονός αὐτὸ δείχνει τὴ σημασία τῆς τεχνικῆς, ἀφοῦ ἡ καμπίνα τοῦ φωτισμοῦ καταλαμβάνει τὸν χῶρον, ποὺ συνήθως ἀφιερώνεται στὸ " τιμητικὸ θεωρεῖο " !

Ὁ πίνακας διευθύνσεως φωτισμοῦ λειτουργεῖ χάριν σὲ μαγνητικούς πολλαπλασιαστὲς καὶ περιλαμβάνει 200 ἠλεκτρικὰ κυκλώματα, γιὰ τὸν φωτισμὸ τῆς σκηνῆς, στὰ ὁποῖα πρέπει νὰ προστεθοῦν ἕνα γιὰ τὸν χῶρον τῆς ὀρχήστρας καὶ 9 γιὰ τὸν φωτισμὸ τῆς αἴθουσας.

Ἡ καμπίνα περιλαμβάνει : ἕνα κεντρικὸ πλάνο, ἕνα πλάνο γιὰ τὸν ἀρχιτεκτονολόγον, καθὼς κ' ἕναν πλάνο προετοιμασίας, ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ρύθμισιν, ἀπὸ τὰ πρῶτα, τοῦ φωτισμοῦ πλείστον ὅσον εἰκόνας τοῦ κάθε ἔργου. Μετὰ, φτάνει νὰ συνδεθεῖ ὁ πίνακας προετοιμασίας μετὰ τὸν κεντρικὸ γιὰ ν' ἀνάψουν οἱ κατάλληλοι προβολεῖς στὴν ὄρα τους.

Ἡ συνολικὴ ἰσχύς τῆς ἠλεκτρικῆς ἐγκατάστασεως ἀνέρχεται σὲ 800 κιλοβάτ γιὰ τὴ σκηνὴ καὶ τὴν αἴθουσα. Ὁ φωτισμὸς τῆς σκηνῆς ἐξασφαλίζεται κατὰ κύριο λόγον μετὰ 150 προβολεῖς, 7 ἠλεκτρικῆς " ἐσχάρες " καὶ 68 συστήματα φθορισμοῦ, κατὰλληλα γιὰ τὴ δημιουργία " ὀρίζοντος ".

Ὁ ἦχος : Μιὰ καμπίνα ρύθμισης τοῦ ἡχοῦ ἐπιτρέπει τὴν ἐκπομπὴ τῶν διαφόρων θορύβων, καθὼς καὶ τῆς μουσικῆς ὑπόκρουσης. Ἡ ὅλη ἡχητικὴ ἐγκατάστασις ἀποτελεῖται ἀπὸ 12 μεγάφωνα, ποὺ βρίσκονται σκορπισμένα σὲ κατάλληλα σημεῖα τῆς σκηνῆς καὶ τῆς αἴθουσας. Ἡ κατανομὴ κ' ἡ ἀρμονικὴ τους τοποθέτησις εἶναι τέτοια ὥστε νὰ ἐπιτρέπουν τὴν ἐπίτευξιν " ἐμφέ " στερεοφωνικοῦ ἡχοῦ.

Γενικά, τὸ νέο " Μέγα Θέατρο " τῆς Γενεύης ἀποτελεῖ ἕνα ὑπέροχον, σχεδὸν τέλειον ὄργανον δουλειᾶς, ποὺ προσφέρεται στὸ σκηνοθέτη γιὰ τὴ δημιουργία ὄνειρωδῶς τέλειων παραστάσεων.

(Μετ. Κ. Στ.)

JEAN MAUROY

Μερικοὶ ἀριθμοὶ	
Αἴθουσα καὶ περίξ χῶροι . . . . .	47.000 μ <sup>3</sup>
Σύνολο σκηνῆς . . . . .	60.000 μ <sup>3</sup>
Ἰσόγειο σκηνῆς . . . . .	33.000 μ <sup>3</sup>
Ποσότης μετῶν ποὺ χρησιμοποιήθηκε . . . . .	7.500 μ <sup>3</sup>
Τσιμέντο . . . . .	2.000 Τόνοι
Σύνολο ὕψους σκηνῆς . . . . .	50 μ.
Ἡλεκτρικὰ καλώδια . . . . .	60 χιλιόμετρα
Ἡλεκτρικοὶ διακόπτες . . . . .	20.000

# ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ "Θέατρο" δημοσιεύει σὲ κάθε τεύχος ἕναν, ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερον, βιβλιογραφικὸ κατάλογο τῶν τελευταίων ἀγγλικῶν, γαλλικῶν, ἰταλικῶν καὶ ἀμερικανικῶν ἐκδόσεων, πὺ ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὴ Μουσικὴ, τὸ Χορὸ, τὸν Κινηματογράφου καὶ τὴν Τηλεόραση

## ΑΓΓΛΙΑ

"Αρνουτ, Π. Ντ.: «Ἑλληνικές σκηνικές συμβάσεις τὸν 5ο αἰώνα π. Χ.». Ἔκδ. Ὁξφόρντ Γιουνιβέρσιτυ Πρές, σελ. 160, 27 σελ. 6 πένες.

Κύριο θέμα τοῦ βιβλίου, ἡ ἐξουχιστική μελέτη τοῦ προβλήματος: ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας ὑποκριτὴς ἐκινεῖται στὸ ἴδιο ἐπιπέδου μὲ τὸν χορὸ ἢ ἐπαίει πάνω σὲ ἀνυψωμένη σκηνή; Ἄλλα κεφάλαια: μηχανισμὸς καὶ σκηνακὴ στὸ ἀρχαῖο θέατρο, ιδιότητες καὶ δυνατότητες τῆς σκηνῆς κ.ά.

Ντένις, Νάϊγκελ: «Δραματικά δοκίμια». Ἔκδ. Γουέιντενφελτ καὶ Νικόλσον, σελ. 184, 21 σελ.

Συλλογὴ δοκιμίων τοῦ γνωστοῦ μυθιστοριογράφου καὶ δραματοῦργου Ν. Ντένις πάνω στα θέματα: ἀνοσίδηρος τὸν Ἰψεν ἐρμηνεύει τοῦ Σαίξπηρ ἀπ' τοὺς νεότερους, πὺ παραγνωρίζουν τὸ κείμενο τοῦ μεγάλου ποιητῆ Μπέκετ καὶ Ἰονέσκο, δύο δραματοῦργοι «ἐκτός τόπου καὶ χρόνου» ζωγράφισμα κατὰ τρόπο «ἀντιρωτικό» μορφῶν τῆς Ἰστορίας ἀπ' τοὺς σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς.

Κάουαρντ, Νόελ: «Παρέλαση ἔργων». Ἔκδ. Χάινμαν, σελ. 556, 42 σελ.

Τέσσερα ἔργα τοῦ γνωστοῦ Ἀγγλο χιουμορίστα κ' ἕνα λιμπρέττο γιὰ μουσικὴ κωμῶδια, μὲ πρόλογο τοῦ Κάουαρντ, ὅπου ἐξηγεί γιὰ τὴν ἀγαπᾶται τὰ ἔργα του καὶ ἀπαντᾶει μὲ καλωσύνη στοὺς κριτικούς.

Ἐλλιοτ, Τ. Σ.: «Συλλογὴ ἔργων». Ἔκδ. Φάμπερ, σελ. 356, 30 σελ.

Γιὰ πρώτη φορά μαζεμένα πέντε ἔργα τοῦ Τ. Σ. Ἐλλιοτ: «Φόνος στὴ Μητρόπολη», «Οἰκογενειακὴ Συγκέντρωση», «Κοκτέιλ πάντων», «Ὁ ὕψιστος ἐμπιστοσύνης» καὶ «Ὁ γηραιὸς πολιτικός».

Γκρέγκου, Λαίδη: «Διαλεγμένα ἔργα». Ἔκδ. Πούτινιμ, σελ. 270, 25 σελ.

Ἔννεα ἀπ' τὰ ἔργα τῆς Ἰοιανδῆς δραματοῦργου λαίδης Αὐγουστάς Γκρέγκου, διαλεγμένα ἀπ' τὴν Ἐλιζαμπετ Κόξχετ, μὲ εἰσαγωγὴ τῆς τελευταίας καὶ πρόλογο τοῦ Σὴν Ο' Κέιζυ.

Σίσσον, Σ. Τζ.: «Ἡ τραγικὴ δικαιοσύνη τοῦ Σαίξπηρ». Ἔκδ. Μέθουεν, σελ. 106, 18 σελ.

Μελέτη, στὴν ὁποία ὁ καθηγητὴς Σίσσον ἐξετάζει ἰδιαίτερα τέσσερις τραγωδίες τοῦ Σαίξπηρ — «Μάκβεθ», «Ὅθελλος», «Ἀμλετ» καὶ «Βασίλειος Λήρ» — ἀναζητώντας νὰ βοῦν τὰ στοιχεῖα τους, πὺ δίνει στὸν ἀναγνώστη ἡ τὸν θατὴ τὴν αἴσθησή τῆς «ἀβαστοσύνης», τῆς ἠθικῆς ἱκανότητος, πὺ ὁμοῖα τὸς μόνο στὶς μεγαλύτερες ἀσκήσεις ἑλληνικῆς τραγωδίας ἀπαντιέται. Ὁ καθηγητὴς Σίσσον θεωρεῖ πὺ ὁ Σαίξπηρ εἶχε μὴ δική του ἔννοια τῆς «πονητικῆς δικαιοσύνης», πὺ αἰῶνες ἀόδοτα ἐξέφασκε ὁ Χέγκελ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ κτ-στου ἠθικοῦ κόσμου, πὺ δὲν μπορεῖ ν' ἀνεχθεῖ τὴν ἀτιμώρητη ποσοδολογία τῶν κανόνων του καὶ στρέφει τὶς συνέπειες κατὰ τῶν ἴδων τῶν παραδοτῶν. Ἀφὺ ἀναφέρεται στὴν ἔννοια τῆς «ἀμαρτίας κατὰ Ἀριστοτέλην», ὁ καθηγητὴς Σίσσον ἐξετάζει λεπτομερέστερα τὴν τραγικὴ σαξπηρική δικαιοσύνη, ὅπου ἐκφράζεται συγκεκαμένα μὲ τὴν ἐπιπέδωση ἀπ' τὴν ποιητὴ, ἡ τὸν κολαϊκὸ τῶν κεντοικῶν ἠρώων τῶν τεσσάρων τραγωδιῶν του, πὺ ἀναφέρεται παραπάνω.

Μάθιος, Χόνου: «Χαρακτήρας καὶ Σύμβολο στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ». Ἔκδ. Καίμπριτζ Γιουνιβέρσιτυ Πρές, σελ. 211, 32 σελ. 6 πένες.

Ἡ μὴς Μάθιος ὑποστηρίζει στὴν μελέτῃ τῆς ὅτι οἱ ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ εἶναι λιγότερο «ἀτομικὸι χαρακτηρισμοί» καὶ πολὺ περισσότερο σύμβολα ἐναρκαίνενα. Ἡ συγγραφέας δὲν ἀρνιέται τὴν ἱκανότητα ψυχολογικῆς ἐμβόθυνσης τοῦ Σαίξπηρ, ἀλλὰ θεωρεῖ πὺ εἶ-

ναι φυσικὸ νὰ τὸν ἐπηρεάσουν οἱ ἔννοιες πὺ ἦταν «κοινὸς τόπος» στὰ ἀμέσως μεταμεσαιωνικά χρόνια: ἀμαρτία, κρίση, μεταμέλεια, ἐξαγιτισμὸς, σύμβολα τῶν ὁποίων εἶναι οἱ ἥρωες τοῦ ποιητῆ. Ἐταί, γράφει, «ὄσο βαθεῖα κ' ἂν εἶναι ἡ ψυχολογικὴ ἐνδρόση τοῦ Σαίξπηρ, ἡ μορφή τῶν ἔργων του φαίνεται πὺς προσδιορίζεται λιγότερο ἀπ' τὴν ἀτομικὴ χαρακτηριστικότητα καὶ περισσότερο ἀπ' τὴν τυπολογικὴ σημασία τους».

Φρέιζερ, Ράσσαλ Α.: «Ἡ Ποιητικὴ τοῦ Σαίξπηρ». Ἔκδ. Ρούτλετζ ἐντ Κήγκαν Πῶλ, σελ. 184, 30 σελ.

Ὁ καθηγητὴς Φρέιζερ μελετᾶ τὴν «σαιξπηρικὴ ἐμπειρία», ὅπως ἐκφράζεται στὸ σύνολο τοῦ ἔργου τοῦ μεγάλου κλασσικοῦ καὶ ἰδιαίτερα στὴν τραγωδίαν «Βασίλειος Λήρ». Στὴν τελευταία, ὁ Φρέιζερ βρίσκει ἐπτά κύρια θέματα, πὺ φαίνεται πὺς ἀπασχόλησαν τὸν ποιητὴ κατὰ τὴν σύνθεσή τῆς: τὸ θέμα τῆς Θεσίας Πρόνοιας, τοῦ Καλοῦ, τῆς Τύχης, τῆς Ἀνασχίας καὶ τῆς Τάξης, τῆς Λογικῆς καὶ τῆς Βούλησης, τῆς Ἐπιφανείας καὶ τῆς Οὐσίας, τῆς Λύτρωσης. Ὅπως φαίνεται ἀπ' τὴν παραπάνω ἀπαρίθμηση, ὁ καθηγητὴς Φρέιζερ, χρησιμοποιώντας τὸν ἀριστοτελικὸ ὄρο «ποιητικὴ» δὲν ἔννοει τὴν τεχνοτροπία ἡ τὴν μορφολογία τοῦ σαιξπηρικοῦ ἔργου, ἀλλὰ τὴν θεματολογία του, προῖον τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας τοῦ ποιητῆ.

Λούινοβιτς, Ε. Φ. Κ.: «Καταλαβαίνοντας τὸν Σαίξπηρ». Ἔκδ. Καίμπριτζ Γιουνιβέρσιτυ Πρές, σελ. 266, 18 σελ. 6 πένες.

Ἔργο παιδαγωγικῶν προθέσεων, τὸ 6-βλίο αὐτὸ τοῦ ἐπιτίμου καθηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κεϋλάνης, Λούινοβιτς, ἀπερῶνει εἰδικὰ κεφάλαια στὸν ἀνθρώπου Σαίξπηρ, στὴν ἐποχὴ του, τὴν σκηνὴ καὶ τὸ κοινὸ τοῦ καιροῦ, καὶ ἀναλύει ἐξη ἔργα: δύο ἱστορικά («Ριγάρδος 2ος» καὶ «Ἐσθικός 5ος»), δύο κωμῶδιες («Ἐμπορος τῆς Βενετίας» καὶ «Δωδέκατη Νύχτα») καὶ δύο τραγωδίες («Ἰούλιος Καίσαρας» καὶ «Μάκβεθ»). Κυρίως, δοῦθημα γιὰ σπουδαστές τῆς ἀγγλικῆς φιλολογίας, πὺ δὲν ἔχουν τὰ ἀγγλικά σὰν μητρικὴ τους γλῶσσα.

## ΓΑΛΛΙΑ

PILLAUDIN, Roger: «Μακρὰ ἀπ' τὸ Ρυέγι». Μουσικὴ κωμῶδια κατὰ διασκευή τοῦ μυθιστοριογράφου τοῦ Raymond Queneau, μουσικὴ Maurice Jarre. Ἔκδ. Gallimard, σχῆμα 18,5X12, σελ. 168, 16 εἰκόνες ἐκτός κειμένου, 12,50 φράγκα.

Ὁ ἀληθινὸς ἥρωας τοῦ ἔργου εἶναι ὁ κινηματογράφος, πὺ παίρνει ὄνομα καὶ τὰ κάνει εἰκόνας, δηλαδή σχεδόν πραγματικότητα. Ὁ Ζάκ Λ' Ὁμόν, ἀπ' τὸ Ρυέγι, εἶν' ἕνα παῖδι ὄνειροπόλο, ὅστερα ἕνας ἄνδρας ὄνειροπόλος, τὸ ὄριο ἀνάμεσα στὰ ὄνειρα καὶ στὴν πραγματικότητα εἶναι ἀσπρόβριστο. Ὁ Ζάκ εἶναι στ' ἀλήθεια χαϊκός; Εἶναι πρωταθλητὴς τῆς ψυχμαχίας; Εἶναι κομπάρσος; Ὑστερα νετέτα τοῦ Χάλλυουντ μὲ τὸ ψευδῆνομο Τζαίμης Τσάριτ; Εἶναι δυνατόν! Τὰ πάντα εἶναι δυνατότα.

ANOUILL, Jean: «Πρόσκληση στὸν πύργου». Ἔκδ. La Table ronde, σχῆμα 19X12, σελ. 208, 8 φράγκα.

AUDIBERTI, Jacques: «Θέατρο», Τόμος 5ος. Ἔκδ. Gallimard, σχῆμα 18,5X12, σελ. 258, 11 φράγκα.

Ὁ τόμος περιέχει τέσσερα καινούρια ἔργα τοῦ συγγραφέως:

1) «Πῶμ, πῶμ, πῶμ», ἡ περιπέτεια τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὐάς ἀπ' τὴν ἀνάπτυξη.

2) «Ἡ Μπριγκίτα», ἱστορία μίας φτωχῆς κοπέλλας, πὺ τὴν παίρνει ὑπὸ τὴν προστασία του ἕνας ἐπιχειρηματίας καὶ πὺ γίνεται διάσημη ἡθοποιός τοῦ Κινηματογράφου.

3) «Ράβδος κ' Ἐρυθρὰ Ταινία» μὲ θέμα τῆς τελευταίας μέρας τοῦ στρατάρχου ντε Βαμπάν.

4) «Κατὰσθημα κλειστόν». Οἱ τύχες δύο

ἀνθρώπων διαταυρώνονται. Μία νέα γυναίκα, πὺ θέλωρεῖτο ἁγία, ρίχνεται στὸν ὑπόκοσμο, ἐνῶ ἕνας ληστής μεταβάλλεται σὲ ἅγιο.

Τὸ «Πῶμ, πῶμ, πῶμ» καὶ «Ἡ Μπριγκίτα» παίχθηκαν συγχρόνως στὴν ἀρχὴ τῆς θεατρικῆς περιόδου 1962.

MOLIERE, Jean - Baptiste: «Θέατρο», Τόμος 1ος. Πρόλογος: A. Parys. Ἔκδ. Club International du Livre, σχῆμα 20X15, σελ. 559, 20 φράγκα.

Ὁ τόμος περιλαμβάνει τὶς κωμῶδιες: Οἱ ψευτοπαιδοὶ — Τὸ σχολεῖο γυναικῶν — Δὸν Ζουάν — Ὁ μισάνθρωπος — Ἀμφιτρώνας — Ὁ φιλάργυρος.

DRUON, Maurice: «Θέατρο» I. Ἔκδ. Julliard, σχῆμα 14X19, σελ. 400, 21 φράγκα.

Ὁ γνωστὸς συγγραφέας τῶν μυθιστορημάτων «Οἱ μεγάλες οικογένειες» καὶ «Οἱ καταραμένοι βασιλεῖς», εἶναι καὶ θεατρικὸς συγγραφέας. Ὁ πρῶτος αὐτὸς τόμος περιλαμβάνει τὰ ἔργα: 1) Μεγαρίας, ἀρχαία τραγωδία σὲ τρεῖς πράξεις. 2) Ἐνας ταξιδιώτης, κωμῶδια μνόνπρακτῆ. 3) Ἡ κοντέσα, δραματικὴ κωμῶδια σὲ 12 εἰκόνας.

HORN - MONVAL, M.: Βιβλιογραφικὸ εὐρετήριο τῶν Γάλλων μεταφραστῶν ξένου θεάτρου ἀπ' τὸν 15ο αἰῶνα μέχρι σήμερα. Τόμος 4ος. 1) Ἰσπανικὸ Θέατρο. 2) Θέατρο τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς. 3) Πορτογαλικὸ Θέατρο. Ἔκδ. C.N.R.S., σχῆμα 27X21, σελ. 126, 14 φράγκα.

Κατάλογος τῶν μεταφράσεων θεατρικῶν ἔργων ἀπ' τὰ ἰσπανικά καὶ τὰ πορτογαλικά, καθώς καὶ τῶν διασκευῶν (χειρογράφων καὶ τυπωμένων). Αναγράφονται οἱ διδωθῆκες καὶ τὰ ἄρχαία ὅπου δρέθηκαν τὰ στοιχεία τοῦ εὐρετηρίου. Πίνακας τῶν συγγραφέων καὶ πίνακας τῶν μεταφραστῶν καὶ διασκευαστῶν, κάνουν ἐξαιρετικὰ εὐχρηστὸ τὸ πολὺτιμο αὐτὸ εὐρετήριο.

MAETERLINCK, Maurice: (1862—1949). Ἔκδ. Bibliothèque Nationale, σχῆμα 20X16, σελ. 36, 3 φράγκα.

Κατάλογος τῆς ἐκθέσεως πὺ ὀργάνωσε ὁ Gerard Willemetz μὲ τὴν εὐκαρία τῆς συμπληρώσεως 100 χρόνων ἀπ' τὴν γέννηση τοῦ Μαίτερλινκ, μὲ τὴ βοήθεια τῆς Διευθύνσεως Συνεργασίας καὶ τῆς Ἐξωτερικῆς. Πρόλογος: Julien Cain, ἀκαδημαϊκοῦ, διευθυντοῦ τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης. Περιλαμβάνει: Χρονολογικὸ πῖνακα τῆς ζωῆς καὶ τῶν ἔργων — Κατάλογο τῶν 228 ἐκθεμάτων. 1) Ποιητικὸ ἔργο (ἀριθ. 1—19). 2) Θέατρο (ἀριθ. 20—87). 3) Φιλοσοφικὰ καὶ ἐπιστημονικά ἔργα — Διάφορα δοκίμια (ἀριθ. 88—150). 4) Ἔξενες μεταφράσεις (ἀριθ. 151—170). 5) Ἀλληλογραφία (ἀριθ. 171—189). 6) Ἀντικείμενα κ' ἀσκησιακὰ (ἀριθ. 190—210). 7) Εἰκόνες καὶ, τέλος, πίνακα περιεχομένων.

ESPINAL, Gilbert: «Ἡ αὐλὴ τῆς Ἀνγκούστιας», κωμῶδια σὲ δύο πράξεις. Ἔκδ. Scorpion, σχῆμα 19X14, σελ. 128, 5,10 φράγκα.

Μὲ κέφι καὶ μαστοριά, ὁ συγγραφέας ἐκθέτει τὶς περιπέτειες καὶ τὶς ταλαιπωρίες μίας κοπέλλας ἀπ' τὸ Ὄραν πὺ θέλει νὰ παντρευτεῖ ἕνα ἀργόσχολο, ἀντίθετα μὲ τὴ γνώμη τῆς οικογένειάς της. Στὴν οικογενειακὴ αὐτὴ διαμάχη προστίθεται καὶ ἡ ἐπέμβαση τῶν γειτόνων.

MARCEAU, Felicien: «Τὰ χαλίκια». Ἔργο σὲ δύο μέρη. Ἔκδ. Gallimard, σχῆμα 19X12, σελ. 252, 9,50 φράγκα.

Κατὰ τὸν συγγραφέα, πρόκειται γιὰ ἔργο ὅπου τὸ οὐσιώδες βρίσκεται σ' αὐτὰ πὺ ἐξυπακούονται, ὄχι σ' αὐτὰ πὺ λέγονται. Τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, τοῦτοσημα μὲ χαλίκια, δὲν καταφέρνουν νὰ ἐπικοινωνήσουν μεταξύ τους. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ καινούργιο εἶδος σιωπῆς, κινούνται κοσμοπολιτικὰ πρόσωπα, τυποποιημένα μ' ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Ἐνας πλούσιος Ἑλβετὸς παίρνει ἕνα γοητευτικὸ γραμματικὸ χωρίς πατρίδα, πὺ τὸν συνοδεύει

παντού και πάντα, με μοναδικό σκοπό να προκαλέσει την κακογλωσσία, που θα τον κάνει πρόσωπο της ημέρας. Μιά ερωτευμένη νέα κρινει άναγκαίο να κλεισει σαράντα εκατομμύρια, για να εξασφαλίσει τις προϋποθέσεις της εύτυχιας της και της αγάπης της για τον νεαρό γραμματέα. "Ένας γόης" αφιτιάται «να δοθεί» σε μία ζάπλουτη Βραζιλιάνη, πριν να τον δώγησει στον ληξιαρχο για το γάμο. Ο ρεαλισμός με τον όποιο ο συγγραφέας προβάλλει τη έλλειψη ηθικότητας, την άβουλια και τη φαυλότητα της εποχής μας, είναι συγκλονιστικός.

COCTEAU, Jean: «Τά τρομερά παιδιά» και «Οι τρομεροί γονείς». Έκδ. Club des Libraires de France, σχήμα 2x15, σελ. 301, 30,50 φράγκα.

COCTEAU, Jean: «Η αυτοσχέδια παράσταση του Παλαί - Ρουαγιάλ». Έκδ. Gallimard, σχήμα 11,5x17,5, σελ. 80, 4,50 φράγκα.

Σ' αυτό το διασκεδαστικό μόνοπράκτο, όπου το άσπιο μπλέκεται με το σοβαρό, ο Κοκτώ παρουσιάζει από σκηνης το περίφημο γέυμα (ίσως άβολο) που παρέθεσε ο Λουδοβίκος 14ος στον Μολιέρο και τους ήθοποιούς του.

## ΙΤΑΛΙΑ

LEONE DE CASTRIS, A.: «Ιστορία του Πιραντέλλο». Έκδ. Laterza, Bari, άριθ. 571 στη σειρά «Biblioteca di Cultura Moderna», σχήμα 8ο, σελ. 228, 1.800 λιρέτες.

Σκοπός της μελέτης αυτής για τον μεγάλο Σικελό συγγραφέα είναι η ιστορική αναπαράσταση της πνευματικής περιπέτειας του Πιραντέλλο πέρα απ' τον άμεσα βιογραφικό και ψυχολογικό τομέα. «Στο φτωχό παρόναμο της αστικής Ιταλικής κουλτούρας ύστερα απ' το Ρισορτζιμέντο, ο Πιραντέλλο έμφανίζεται — γράφει ο συγγραφέας — σαν αναχρονιστικός άποστολος της άγνότητας. Με την άπερανθή άγωνία της χαμένης πίστης και με δίψα άκόρεστη για τα «αίωνια και πανάρχαια γιγιάτι», βρίσκει το θούρκο της διαφθοράς και την έρημια του περιφρονημένου Πνεύματος». Η μελέτη άποριίπτε της πιραντέλλικης κριτικής, που έπιδίδακε να αντίταξει το στοχασμό στην ποίηση και τείνει ν' άρνηθεί τη δυνατότητα της ποίησης να ύψωθεί πάνω απ' την άρχη του «μάταιο να φιλοσοφούμε». Κι' ακριβώς στο έργο του Πιραντέλλο ύπάρχει, κατά την άποψη του συγγραφέα, θεμελιώδης σχέση στοχασμού και ποίησης. Στα πέντε κεφάλαια του βιβλίου εξετάζονται οι διαδοχικές φάσεις της ιδεολογικής και καλλιτεχνικής ιστορίας του Πιραντέλλο, η εξελικτική γραμμή του πιραντέλλικου Θεάτρου και αναλύονται οι πιο σημαντικές στιγμές και τα σπουδαιότερα έργα ως τα τελευταία του, καθώς κι' αυτά που άνάγονται στη σουρεαλιστική περίοδο του συγγραφέα. "Έτσι, ο Πιραντέλλο έμφανίζεται στενά δεμένος με την Ιστορία και εξηγείται με βάση την Ιστορία κι' όχι τη στενή Ιστορία της φιλολογίας και του «τεκτοντισμού», μά με την ευρύτερη Ιστορία των κρίσεων της μετά το «Ρισορτζιμέντο» άστικής τάξεως και της άδωσης των πνευματικών μύθων του δέκατου άγδου αιώνα.

MELLO, Bruno: «Πραγματεία περί σκηνοτεχνικής». Έκδ. Giuffrè, Milano, σχήμα 4ο, σελ. 300, με πλήθος ε.όνες και σχέδια μέσα στο κείμενο.

Ο συγγραφέας, καθηγητής της σκηνογραφίας στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Φλωρεντίας, σκηνογράφος στο Κοινοτικό Θεάτρο της Φλωρεντίας και σκηνοθέτης έργων στα πιο άξιόλογα Ιταλικά θεάτρα, έγραψε ένα χρήσιμο «έγχειρίδιο», όπου εξετάζει το θέμα της σκηνοτεχνικής, άρχίζοντας απ' τα πρώτα στοιχεία (γεωμετρία, προοπτική, άξονομετρικό σχέδιο, αρχιτεκτονικά στοιχεία), για να φθάσει στη θεατρική προοπτική. Τα σχέδια κατασκευών, το τεχνικό ύλικο, τα θεατρικά τρύκ, η δουλειά με χρωστοπέλα, οι φωτισμοί, το ηλεκτρολογικό ύλικο εξετάζονται με σκοπό να έρευνήσει η πρακτική χρησιμότητα και η έφαρμογή τους.

PARATORE, Ettore: «Πλάυτος». Έκδ. Sansoni, Firenze, σχήμα 16ο, σελ. 124, 1.600 λιρέτες.

Πρόκειται εύσιαστικά για εισαγωγή στην κριτική έκδοση του θεατρικού έργου του Πλάυτου, που ο συγγραφέας έτοιμάζει σε συνεργασία με άλλους φιλόλογους. Η μελέτη εκτείνεται σ' όλες τις λεπτομέρειες κι' εξετάζει με ιδιαίτερη προσοχή το περίπλοκο πρό-

βλημα της χρονολόγησης των κωμωδιών του Πλάυτου και την ποιητική γλώσσα του Λατίνο δραματοποιού. Η έργασία συμπληρώνεται με μελέτη της μετρικής, πλήρη πίνακα των χειρογράφων και των εκδόσεων και με βιβλιογραφία πλήρη, στο μέτρο του δυνατού.

GHIARDI, Fernando: «Ιστορία του Θεάτρου». Έκδ. Vallardi, Milano, 2 τόμοι, σχήμα 8ο, σελ. 886, 8.000 και 6.000 λιρέτες.

Ένδιαφέρουσα έργασία που ανάφεται κυρίως στη θεατρική λογοτεχνία. Μεγάλα κεφάλαια αφιερώνονται σε ώρισμένους δραματογράφους, ενώ άλλοι παράγοντες της θεατρικής πράξης, θεάτρα, θέσμοι, ήθοποιό, σκηνογραφία, δεν παρουσιάζονται στην ένταση που άρμόζει.

GIACOMETTI, Paolo: «Ο πολικός θάνατος». Δράμα. Έπιμέλεια Alfredo Jeri. Έκδ. Rizzoli, Milano, σχήμα 16ο, σελ. 93, 70 λιρέτες.

GOZZI, Carlo: «Απαντα. Θεάτρο και κείμενα θεατρικής πολεμικής». Έπιμέλεια G. Petronio. Έκδ. Rizzoli, Milano, σχήμα 16ο, σελ. 1.194, 7.000 λιρέτες.

MONTANELLI, Indro: Θεάτρο. Έκδ. Rizzoli, Milano, σχήμα 16ο, σελ. 316, 2.500 λιρέτες.

Περιλαμβάνονται τα έργα: «Ζήτω ο δυναμότης», «Τά όνειρα πεθαίνουν την αύγή», «Κιμπούτζ», «Καίσαρ και Σύλλας».

## ΜΟΥΣΙΚΗ

### ΓΑΛΛΙΑ

DEBUSSY, Claude: «Έθνικες Βιβλιοθήκης Παρίσιον, σχήμα 20x6, σελ. 73, 8 φωτογραφίες εκτός κειμένου, 5 φράγκα.

Κατάλογος της έκθέσεως που άργανώθηκε από έπιτροπή με πρόεδρο τον καθηγητή Παύλο Βαλερύ - Ρεντό με την εύκαιρία της εκατονταετηρίδας του συνθέτη. Τον κατάλογο έπιμελήθηκε ο François Lesure που παρουσιάζει το ύλικο καταταγμένο σε πέντε κεφάλαια με περιεκτικότητα σχόλια στό καθένα.

1. 'Απ' τα παιδικά χρόνια στό θραείο της Ρώμης (άριθ. 1—43). 2. Η «περίοδος των cafés» Έπιδράσεις (άριθ. 44—121). 3. Πελάς και Μελισάνθη (άριθ. 122—165). 4. Η αύγή του Ντεμπουσσισμού, 1902—1911 (άριθ. 166—239). 5. Το μάρτυριο του 'Αγίου Σεβαστιανού, Τά ρώσικα μπαλλέτα, Τά τελευταία χρόνια.

Ντεμπουσσύ και "Έντγκαρ Πόε: 'Ανέκδοτα χειρόγραφα και ντοκουμέντα. Συλλογή και παρουσίαση Edward Lockspeiser. Πρόλογος André Schaeffner. Έκδ. du Rocher — Μονακό, σχήμα 19x14, σελ. 100, καθώς και 32 σελ. μουσικά παραδείγματα, 16,50 φράγκα.

Ο Ντεμπουσσύ μετά τον Πελά έργάσθηκε έννια χρόνια για το «Διάβολος στό καμπαριό» και το «Η πρώτη της οικίας Όυσερ». 'Απ' αυτές τις δύο παρτιτούρες άφείμειναν υερικές σελίδες μόνο που άναφέρονται στις διάφορες βιογραφίες που συνθέτη, χωρίς όμως να 'χουν μέχρι σήμερα δημοσιευθεί η αναλυθεί. Ο διαπρεπής άγγλος μουσικολόγος παρουσιάζει σε φωτοτυπία τά κείμενα αυτά που συνοδεύονται από μία Ιστορική μελέτη. Στην εισαγωγή του ο André Schaeffner ποσάλλει μία αναπάντεχη πλευρά της αισθητικής του Ντεμπουσσύ την ανάληψη του «φόβου» και της «σκληρότητας», τάσεις που ήταν λίγο - πολύ καταπιεσμένες που δούσκουν ίκανοποίηση στη συνάντηση με τον Πόε.

'Αλληλογραφία Πάλ Κλωντέ - Ντάρριους Μιλώ: 1912—1953. Πρόλογος Henri Hoppenot. Εισαγωγή και σχόλια Jacques Petit. Έκδ. Gallimard, σχήμα 20x14, σελ. 372, 2 πορτραίτα εκτός κειμένου, 15,50 φράγκα.

Μέσα απ' τα 300 γράμματα που περιέχει η έκδοση αυτή ποσάλλουν τά προβλήματα, οι άνησυχίες, οι έπιτυχίες των δύο πνευματικών ανθρώπων που η συνεργασία τους σέφθηκε από μία έπιτυχημένη σύθεση τριών έκφραστικών μέσων, άπαγγελίας, προσώδιας και μουσικής.

Παο' όλη την έντονη προσωπικότητά τους, τις διαφορετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις, ή Κλωντέ έγραψε: «Οι ιδέες σας και οι δικές μου ταιριάζουν στις γενικές γραμμές άπόλυτα» κι' ο Μιλώ βεβαίονα πως κή μακρόχρονη συνεργασία μας είναι το καλύτερο κομμάτι της καλλιτεχνικής ζωής μου».

MACHBEY, Armand: «Η Μουσικολογία».

Έκδ. P.U.F., στη σειρά «Que sais - je?», άριθ. 978, σχήμα 17x11, σελ. 128, 2,50 φράγκα.

Προσπάθεια να γνωρίσει τό μεγάλο κοινό έναν κλάδο έπιστημονικής έρευνας απ' τους λιγώτερο γνωστούς. Οι πηγές, τά στοιχεία, οι μορφές, τά όργανα, άποτελούν κεφάλαια της μελέτης, βασισμένα στα πιο πρόσφατα δεδομένα των μουσικολογικών έρευνών. Μέρηνα άντικειμενικής καταποσίσεως και άσφαλής μέθδους έρευνας χαρακτηρίζουν την έργασία του συγγραφέα.

## ΙΤΑΛΙΑ

FAYENZ, Franco: «Οι μεγάλοι της τζάζ». Έκδ. «Nuova Accademia», σχήμα 8ο, σελ. 312, 3.500 λιρέτες.

Θέμα του βιβλίου οι μεγάλες, σχεδόν μυθικές μορφές συνθέτων μουσικής τζάζ: Νέρτον, Άρματροκ, 'Ελιγκτον, Γκόντμαν και Πάρκερ. Έξετάζονται επίσης οι σύγχρονες τάσεις μοντέρνας τζάζ στην Ευρώπη και στην 'Αμερική. Η μελέτη συμπληρώνεται με εύσιαστική δισκογραφία και εύσιαστική βιβλιογραφία.

MAGNANI, Luigi: «Τά τετράδια συζητήσεων του Μπετόβεν». Έκδ. Mondadori, Milano, σχήμα 16ο, σελ. 258, 36 εικόνες, 21 πίνακες, 3.200 λιρέτες.

PLEBE, Armano: «Η βαδκαφονία». Ντοκουμέντα και κριτική. Έκδ. Laterza, Bari, σχήμα 8ο, σελ. 250, 1.800 λιρέτες.

## Μεταφράσεις

KELEN, P. P. — SCHNEIDER, G.: «Τό βιβλίο της μουσικής». Ιστορία και δομή της μουσικής έκφρασης, σε συνάρτηση με την Ιστορία του πολιτισμού. Μετάφραση Nellie Malipiero Grego. Εικονογράφηση Gitta Malilasz. 'Ιταλική έκδοση. Έπιμέλεια Ricardo Malipiero. Έκδ. Mursia, Milano, σχήμα 8ο, σελ. 560, 6.000 λιρέτες.

COLLAER, Paul — VANDER LINDEN, Albert: «'Ιστορία και "Άτλας της μουσικής». Έκδ. Bompiani, Milano, σχήμα 4ο, σελ. 210, 670 εικόνες μέσα στό κείμενο, 6.000 λιρέτες.

'Ιταλική έκδοση του έργου του Διευθυντού των Μουσικολογικών Συναντήσεων του Βεζιμόν και του Διευθυντού της Βιβλιοθήκης του Βασιλικού 'Ωδειου των Βρυξέλλων, που θέλησαν να δώσουν όχι μία άπλη Ιστορία της μουσικής, μά ένα πλούσιο μουσικό παρόναμο απ' τη μουσική των πρωτόγονων και άνατολικών λαών ως τη σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική, καλύπτοντας όλες τις χώρες και τις εποχές.

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

### ΓΑΛΛΙΑ

MOUCHON, P.: «Σινέ - μοντάζ». Προετοιμασία και μοντάζ κινηματογραφικών ταινιών, 3η έκδοση. Έκδ. Montel, 1,80 φράγκα.

U.N.E.S.C.O.: «Παγκόσμιο κινηματογραφικό εύρητήριο». Περιλαμβάνει όλα τά ιδρύματα που άσχολούνται με μορφωτικές κι' έπιστημονικές ταινίες. 3,50 φράγκα.

## ΙΤΑΛΙΑ

BARBARO, Umberto: «Υποταγή και μεγαλειό του Κινηματογράφου». Έπιμέλεια Lorenzo Quaglietti. Έκδ. Editori Riuniti, Roma, σχήμα 8ο, σελ. 599, 3.500 λιρέτες.

Στό βιβλίο αυτό συγκεντρώθηκαν απ' τά κείμενα του κριτικού του Κινηματογράφου Ουμπέρτο Μπάρμπαρο, όσα δεν έχουν χαρακτήρα στενά θεωρητικό. Κριτικά σημειώματα ενδιαφέροντα τόσο για την πληρότητα, όσο και για την άξία της κρινόμενης ταινίας, άρβρα αφιερώνονται στους μεγάλους του Κινηματογράφου, άπόψεις για την κινηματογραφική παραγωγή πολλών χωρών, άποτελούν τό περιεχόμενο του βιβλίου. Στην άρχή παρουσιάζονται με τον τίτλο «Κριτικές συναντήσεις», δοκίμια και άρθρα για τούς Πουντόβκιν, 'Αιζεντάιν, Ρενέ Κλαίρ, Τσάπλιν, Στροχάτμ, Λουσιάνο, Μπώστερ Κίτον, Νίλεν, Ντούζε. Άκελουθούν τά κεφάλαια «Ο κληρος του Ιταλικού Κινηματογράφου», «Η σωματική ρεαλιστική σχολή», «Ο γαλλικός Κινηματογράφος και η νατουραλιστική παρφήγηση», που άρχίζει με άρθρο αφιερώνοντάς ταινίες που ποσάλλθηκαν στό 7ο Φοτιβάλ Βεντίας. «Κάτι πού ν' άξίζει στό αλλογουντιανά φίλμ» και η παρουσίαση κλίματι με τό «Ταινίες απ' τά τέσσαρα σημεία της Ευρώπης».

# ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Μετά τους γερμανικούς δίσκους, δημοσιεύεται και νέος κατάλογος δίσκων με θεατρικά έργα σε γαλλική και αγγλική γλώσσα

**ΑΝΤΡΕ ΖΙΛΛΟΥΑ:** «Η ζωή του Ούιλλιαμ Σαίξπηρ». Δίσκος ιδιαίτερα άπεισθύνοντος στους νέους, παρουσίαση της ζωής του μεγάλου Άγγλου ποιητή, με την φωνή του Ζάν Ντεσαγύ. Εικονογράφηση του έργου του Σαίξπηρ με αποσπάσματα από τις τραγωδίες και τα ιστορικά του δράματα «Ρωμαίος και Ιουλιέττα», «Ριχάρδος ο 2ος», «Ιούλιος Καίσαρας», «Άμλετ», «Ερρίκος ο 4ος», «Οθέλλος» και «Μάκβεθ». Τα αποσπάσματα ερμηνεύουν οι Ροζέ Μολιέν, Ντελφίν Σέρνινγκ (γνωστή απ'τό «Πέρα στο Μαρλενμπάντ»), Ζώρζ Ουίλσον, Ζάν Τοπάρ, Λωράν Τερτσιέφ, Ζάκ Φαμπρί, Σασά Πιτόφ κ.ά.

Adès ALB 56 Συλλογή «Νεότητα»

**ΚΑΡΛΟ ΓΚΟΛΑΝΤΟΝΙ:** «Οι Χωριάτες». Πάλι η παράσταση του Έθνικου Λαϊκού Θεάτρου, κατά σκηνοθεσία Ζάν Βιλάρ, με τα ίδια πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα του προηγούμενου δίσκου. Ο άκροατής, πράγματι, αν δεν άκουει όλο το κείμενο, αν δεν βλέπει την παράσταση, γελάει, κλαίει και χειροκροτεί μαζί με το κοινό.

Adès LA 539

**ΣΑΙΞΠΗΡ:** «Ο Ίεσθβυμεις κυράδες του Ούινδσορ». Ήχογράφηση της περισηνής επιτυχίας του θιάσου Ζάκ Φαμπρί στο θέατρο της Άλλιάνας Φρανσιζ, διασκευη στα γαλλικά του Σαρλ Σαρράς. Ο ίδιος ο θιασαρχής ερμηνεύει έκπληκτικά τον Φάλσταφ, ή Φρανσουάζ Σενιέ την κυρά Πέιτζ και ή Άνικ Άλάν την κυρά Φόρντ.

Adès TS 518

**ΚΑΛΝΤΕΡΟΝ ΝΤΕΛΛΑ ΜΠΑΡΚΑ:** «Ο Άλκάρδης της Θαλαμείας». Η παράσταση του Έθνικου Λαϊκού Θεάτρου του Ζάν Βιλάρ, ηχογραφημένη με τη συμμετοχή κοινού. Το τελευταίο στοιχείο αποτελεί τελικά μειονέκτημα για τον δίσκο, γιατί τα γέλια και τα χειροκροτήματα του κοινού καλύπτουν συχνά τα λόγια των ήθοποιων. Σ' αντίσταθμισμα, υπάρχει πολύ ζωντανή ατμόσφαιρα.

Adès LA 538

**ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΡΟΤΖΕΡΣ:** «Νόου Στρίγκς». Με την πρώτη διανομή. Πρωταγωνιστούν: Ντιάχαν Κάρολ και Ρίτσαρντ Κίλυ.

ΚΑΡΙΤΟΛ Ο 1698 — Στέρεο SO 1695

**ΣΑΙΞΠΗΡ:** «Ο Έμπορος της Βενετίας». Περισσότερο από μία έγγραφη ενός αριστουργήματος, ο δίσκος αυτός αποτελεί ένα μοναδικό ντοκουμέντο: είναι ο τελευταίος που εγύρισε πριν πεθάνει ο Ντανιέλ Σορανό, συνεργάτης άλλοτε του Ζάν Βιλάρ και τελευταία του Ζάν-Λουί Μπαρρώ, που θεωρήθηκε απ' την κριτική σαν ο καλύτερος σύγχρονος Σάυκλ. Πλάι του οι Ζάν Ντεσαγύ, Σιμόν Βαλέρ, Γκαμπριέλ Κατάν κ.ά.

Adès TS 25 LA 533

**ΤΣΑΡΛΣ ΣΤΡΑΟΥΖΕ:** «Ο Λ' Αμέρικαν». Μουσικά του 20ού αιώνα. Λιμπρέττο Λή Άνταμς. Τραγουδούν: Μπόλτζερ, Άιλιην Χέρλι, Άνιτα Τζιλιέτ και Ρόν Χάσμαν.

ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ ΚΟΛ 5760 — Στέρεο ΚΟS 2160

**ΤΑ-ΥΡΟΝ ΓΚΑΘΡΗ:** «Δραματική Σκηνοθεσία». Διάλεξη — σε στυλ συνδιάλεξης, άναπτωσις έξυπνα, σοφά και καυστικά το ρόλο του σκηνοθέτη στο ανέβασμα των έργων.

ΦΟΛΚΓΟΥΑΙΝΣ FL 9840

**ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ:** Τρία σκίτσα. «Οι Βλαβερς Συνέπειες του Καπνού», «Μιά καταπάτηση», «Επιθάτης Πράτης Θέσεως», διαδρασμένα από τον Σέρ Μάικλ Ρέντιγκριβ. Στόκον Άρτς 828

# ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε κάθε τεύχος, στη στήλη αυτή, καταγράφονται τα παλιά ή νέα θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' ολόκληρο τον κόσμο

Ο θαλερός βετεράνος της πεζογραφίας και του θεάτρου Σώμερσετ Μώμ προσέφερε στο μεσοπόλεμο και στα τελευταία άκόμα χρόνια άφθονη ίλη στους σκηνοθέτες. Τα μυθιστορημάτά του (δύσκολα ξεχνιέται αϊφνης, ή ταινία «Στην κόψη του ξεραφίου») αλλά και τα θεατρικά του έργα γνώρισαν και την κινηματογραφική δόξα, με έπικραττερη, από την πλευρά αυτή, την περίφημη «Βροχή». Χασαπτοιστικά είναι ήτι τόν κινηματογραφικό δρόμο με συντροφιά το θέατρο του Σώμερσετ Μώμ παίρνει, τώρα, και ή Γερμανική Έβδομη Τέχνη.

Δυό θεατρικά έργα του Σώμερσετ Μώμ γυρίζονται φιλμ σε γερμανικά στούντιο. Τό ένα, ο «Μεροκαματιάρης», (The bread-winner) είναι μιά άδρότατα ευσαστική κομεντί, με πρωταγωνιστή τόν ευσασμο και πολύ γνωστό χαρακτήριστα της γερμανικής δόξης Γκέττ Φραϊμπε. Στο ίδιο φιλμ παίζει και ή Χίλντε Κράλ. Η δεύτερη ταινία βασίζεται στο αίσθηματικό δράμα «Η μόνη μη σύζυγος» (The constant wife), που γνώρισε παλαιότερα έπιτυχία σαν άμερικανικό φιλμ. Στη γερμανική έρμηνεία του ενδιαφέροντος έργου του Μώμ πρωταγωνιστούν ή Αίλιη Πάλμπερ, ο Πήτερ Βάν Έϋκ, ο Κάρλος Τόμσον και ή Ντόριαν Γκραϊύ

Ο Γάλλος σκηνοθέτης Ζώρζ Φρανζύ, από τους ήγέτες του «Νέου Κύματος», άνήγγειλε ότι θά γυρίσει ταινία έμπνευσμένη απ' τό έργο του Ρώσου συγγραφέα Γκόγκολ «Τό ήμερολόγιο ένός τρελλού». Άξίζει να σημειωθεί πως τό έργο του Γκόγκολ γνωρίζει τώρα μεγάλη έπιτυχία στην Παρισινή σκηνή (θέατρο Έμπερτό) με πρωταγωνιστή τόν Ροζέ Κότζιο.

Χαλάρωσαν τούς τελευταίους μήνες οι σχέσεις Θεάτρου και Γαλλικού Κινηματογράφου. Υπάρχει, όμως, πάντα κάποια γέφυρα ανά-

μεσα τούς. Τό πιό πρόσφατο γαλλικό φιλμ που βασίζεται σε θεατρικό έργο είναι τό «Χτύπημα με μπαμπού» (Coup de bambou) του πάντα πνευματώδους σκηνοθέτη Ζάν Μπουαγιέ. Το θεατρικό έργο άνήκει στον Ζάν Γκιττόν. Πρωταγωνιστούν οι Φρανσουά Περριέ, Μισελίν Πρέλ, Ζάν Ρισάρ, Ζάν Λεφέμπρ και Κλωντίν Λωράνς. Στο φωτογραφικό τρέμα συνεργάζονται ο κορυφαίος των Γάλλων όπερατέρ Κριστιάν Μαρτιάς.

Τό περίφημο χρονικό του Τριακονταετούς Πολέμου του Μπέρτολτ Μπρέχτ «Μάνα Κοουράγιο και τό παιδί ά της» (Mutter Courage und Ihre Kinder) γυρίστηκε ταινία στα μεγάλα στούντιο της «Ντέφα» της Ανατολικής Γερμανίας. Στην ούσια, πρόκειται για κινηματογράφηση της παράστασης του «Μπερλινερ Άνσάμπλ», κατά την θεατρική σκηνοθεσία του ίδιου του Μπέρτολτ Μπρέχτ, σε κινηματογραφική προσαρμογή και σκηνοθεσία του βοηθού του Μπρέχτ Μάνφρεντ Βέκβερτ. Πρωταγωνιστούν: ή Έλενε Βάϊγκελ (Άννα Φίλνινγκ), ο Έρνστ Μπούς (παπας), ή Άγγέλικα Χορβίτς (Κατρίν), Έκεχαρτ Σάλ, Χάιντς Σούμπερ κ.ά. Τό φιλμ γυρίστηκε με σύστημα «Τοταλίζιον».

Παραγωγή της «Ντέφα» είναι και ή ταινία «Καθηγητής Μάμλοκ» (Professor Mamlock), που βασίζεται στο άδύναμο θεατρικό έργο του Φρήντριχ Βόλφ. Τό έργο αυτό έχει γυριστεί κιόλας ταινία απ' τόν Σοβιετικό σκηνοθέτη Μιχαήλ Ρόμ. Τώρα, τό σενάριο έχουν κάνει ο Κάρλ-Γκέοργκ Έγκελ και ο Κόνρατ Βόλφ και την σκηνοθεσία ο τελευταίος. Πρωταγωνιστούν οι Βόλφγκανγκ Χάιντς, Ούιρσουλα Μπούργκ, Χίλμαρ Τάτε, Ντόρις Άμπεσερ κ.ά.

Άκόμα ένα έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ έγινε ταινία: Η «Όπερα της Πενιάρης» που σκηνοθέτησε ο διάσημος Γερμανός κινηματογραφιστής Βόλφγκανγκ Στάουτε. Τό γύρισμα τό φιλμ (παραγωγή Δυτικής Γερμανίας) τελείωσε. Τους βασικούς ρόλους — ως γνωστόν — υποδύονται οι Κούρτ Γιούρκενς, Χίλντεγκαρτε Κνέφ και Λίνο Βεντούρα. Άς σημειωθεί ότι τό φιλμ γυρίσθηκε, από πλευράς διαλόγων και τραγουδιών, σε τρεις γλώσσες: Γερμανική, Γαλλική και Άγγλική. Φυσικά, ή μουσική είναι του Κούρτ Βάιτ.

«Άλβιν ο τελευταίος» (Alwin der Letzte), μιά νέα παραγωγή τών στούν-

τιο της Ανατολικής Γερμανίας, βασισμένη στο άδύναμο θεατρικό έργο των Έριχ Χέλλερ και Μάργκρετ Γκρούμαν-Ρώιτερ. Πρόκειται για δραματική και αίσθηματική ήθογραφία που έξελίσσεται στο περιβάλλον άντιπροσωπευτικής άγροτικής περιοχής της Γερμανίας. Η σκηνοθεσία είναι του Χούμπερτ Χέλτσλε. Πρωταγωνιστούν οι Γκέρχαρντ Μπίμπερτ, Πάωλ Χέικερ, Μπριγκίττε Κράουζε, Βόλφγκανγκ Τάλ. Όπερατέρ: Χέλμουτ Μπέργκμαν.

Ο Τσεχοσλοβάκικος κινηματογράφος παρουσιάζει μιά άξέολογη έπίδοση στον τομέα της μεταφοράς θεατρικών έργων στην όθον. Άνάμεσα στην πλούσια και άξιοπρόσπεχη παραγωγή της περιόδου 1961 — 62 περιλαμβάνονται — και μάλιστα κατέχουν ξεχωριστή θέση — τρία φιλμ θεατρικής παραγωγής. «Ο λαβύρινθος της καρδιάς» (Labyrinth Stace) από τό άδύναμο έργο του Φράντισεκ Πάβλιτσεκ. Σενάριο του ίδιου και τό Γίρι Κρέζτσικ, που έχει σκηνοθετήσει και τό φιλμ. Φωτογραφία Ρούντολφ Στάλ και μουσική Ζάνεσκα Λίσκι. Πρωταγωνιστούν: Μαρία Βίνσοβα, Γιάννα Μπαρέτσχοβα, Λούντεκ Μουζορ, Ζουζάνα Στιβίνοβα. Είναι τό δράμα μιάς ητέρας που μάταια περιμένει την έπιστροφή του γυού της απ' τό ξένα. «Ένα βλάνια κατ' εύθειαν στα μάτια» (Porled do Oci). Σύγχρονο ψυχολογικό δράμα απ' τό άδύναμο έργο του Όλντριχ Ντάνεκ. Σενάριο και σκηνοθεσία του ίδιου. Φωτογραφία Βλαντιμίρ Νοβότιν και μουσική Γιάν Φίσερ. Πρωταγωνιστούν: Λάντισλαβ Τοσούνικ, Γιόινα Γιρόσκοβα, Γιόζεφ Λανγκμίλλερ, Μπλαζένα Χολίσοβα. «Ο έπισκέπτης της νύχτας» (Noci Host). Σενάριο του Λούντβικ Άσκενάτς απ' τό άδύναμο έργο του, με περιεχόμενο κοινωνικό και με ψυχολογικές προεκτάσεις. Φωτογραφία Γιόρζεφ Τούζαρ και μουσική Γιάν Σρκνα. Πρωταγωνιστούν: Ρούντολφ Χρυσίνσκι, Γιάννα Χλαβάκοβα, Μάρτιν Ρουζεκ, Γίρι Βάλα.

Και πλήρη στοιχεία για την ταινία του Ζάν Λύκ Γκοντάρ «Οί καραμυτιέροι» — απ' την σατιρική κωμωδία του Άταλου Μπεζικαμίνο 'Ιόπολο — με την όποια άσχολήθηκε ή στήλη αυτή σε παλιότερο τεύχος του «Θεάτρου». Τό σενάριο γράφθηκε απ' τούς Ρομπέρτο Ροσσελίνι, Ζάν Γκρού και Ζ. Λ. Γκοντάρ. Η φωτογραφία είναι του Ραούλ Κουτάρ. Πρωταγωνιστούν οι: Μαρίνο Μασέ, Ζενεβέβ Γκαλεά, Κατρίν Ριμπερό και Άλμπερ Γιούρφ.

**Με τό προηγούμενο**

**έκτον τεύχος**

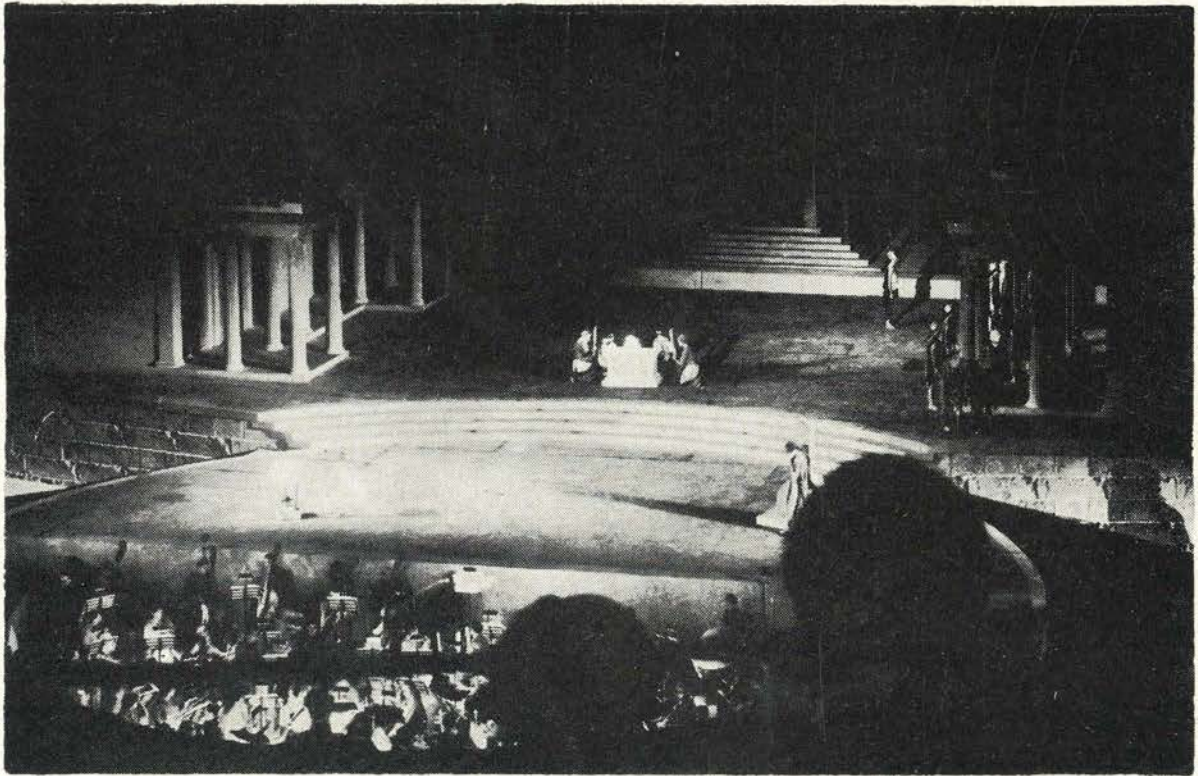
**έληξαν**

**οι συνδρομές**

**του Ά' έτους**

# Ἡ Δ.Ε.Η. καὶ τὸ θέατρο

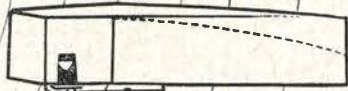
Ἡ συμβολή της στὴν ἀναβίωση τοῦ Ἀρχαίου Δράματος



Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού τὸ ἠλεκτρικὸ ρεῦμα ἀντικατέστησε τὸ πετρέλαιο στὰ φῶτα τῆς ράμπας, ἕνας καινούργιος παράγων ἐμφανίσθηκε στὸ θέατρο καὶ πῆρε θέσι πλάι στὸν σκηνοθέτη : ὁ φωτιστής. Σιγά-σιγά ὁ “ καινούργιος ” αὐτὸς θεατρικὸς παράγων πῆρε μεγαλύτερη σημασία καὶ ἡ δουλειά του ἀναγνωρίστηκε τὸ ἴδιο βασικὴ μετὰ τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ σκηνογράφου. Πολλὲς φορές, μάλιστα, ὁ φωτιστής ... καταργεῖ τὸν σκηνογράφο! Τὰ εἰδικὰ φωτιστικὰ ἐφέ, με δεξιολογικὴ ἐκμετάλλευσι ὄλων τῶν δυνατοτήτων τοῦ ἠλεκτρικοῦ φωτισμοῦ, καταργοῦν σὲ πάμπολλες περιπτώσεις τὰ σκηνικὰ. Σήμερα, πολλὰ θέατρα, σ’ ὅλο τὸν κόσμον, ἀντὶ γιὰ σκηνικὰ χρησιμοποιοῦν ἀπλά, ἐπίπεδα, μονόχρωμα τελάρια, στίς ἐπιφάνειες τῶν ὁποίων προβάλλονται με εἰδικούς προβολεῖς ἐγχρωμες διαφάνειες (σλαϊτς), με σκηνογραφίες τοῦ ἔργου ἢ τῶν ἔργων πού παίζονται.

Ὅταν, μετὰ τὸν τελευταῖο πόλεμον, ἡ Δημοσία Ἐπιχείρησις Ἠλεκτρισμοῦ ἀνέλαβε τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς χώρας, μαζί με τὴν πίστι ὅτι ἐπιτελεῖ ἕνα μεγάλο ἔργο οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως, συνέλαβε καὶ τὴν ἰδέα τῆς χρησιμοποίησεως τοῦ ἠλεκτρισμοῦ σὰν μέσου γιὰ τὴν ἐξύψωσι τοῦ Πολιτισμοῦ. Στὴν ἀρχή, φώτισε κατάλληλα τὰ κλασσικὰ μνημεῖα τοῦ παρελθόντος. Κι ὅταν, ἀργότερα, ἐκδηλώθηκε ἡ πολὺπλευρὴ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀναβίωσι τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, ἡ Δ.Ε.Η. ἤρθε ἀρωγὸς προσφέροντας ὄχι μόνο δωρεὰν ἠλεκτρικὸ ρεῦμα στ’ ἀρχαῖα θέατρα, ἀλλὰ καὶ φωτιστικὰ μέσα καὶ τεχνικούς. Τὰ τελευταῖα τρία χρόνια ἡ Δ.Ε.Η. εἶναι παρούσα σ’ ὅλες τὶς σοβαρὲς καλλιτεχνικὲς προσπάθειες πού γίνονται ἔξω ἀπ’ τὴν πρωτεύουσα. Βοήθησε τεχνικὰ τὴν προσπάθεια Ροντήρη με τὴ διδασκαλία Ἀρχαίου Δράματος στ’ ἀρχαῖα θέατρα τῆς Ἰωλκοῦ, τῆς Ἐρετρίας, τῆς Δωδώνης, τῆς Μεγαλοπόλεως, τῶν Φιλίππων καὶ τῆς Ρόδου, τὸ καλοκαῖρι τοῦ 1960. Τὸ καλοκαῖρι τοῦ ἐπόμενου ἔτους ἡ Δ.Ε.Η. βοήθησε καὶ πάλι τὶς παραστάσεις Ἀρχαίου Δράματος πού ἔδωσε τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο στὴ Δωδώνη. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ περασμένο καλοκαῖρι. Στὴν ἴδια περίοδο, φωταγώγησε ἐπίσης καὶ τὰ ἀρχαῖα θέατρα Φιλίππων, Ἀσσοῦ, Μεγαλοπόλεως καὶ Δημητριάδος γιὰ ἄλλους θιάσους. Ὁ ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου στίς σελίδες γιὰ τὴν ἀναβίωσι τοῦ Ἀρχαίου Δράματος σίγουρα θὰ μνημονεύσει καὶ τὴ συμβολὴ τῆς Δ.Ε.Η.

# ΣΤΥΛ ΤΕΧΝΙΚΗ ΉΧΟΣ ΤΟΥ 63



## ΔΙΑΜΑΝΤΙ!

Τώρα τα ηλεκτρόφωνα ΦΙΛΙΠΣ, εφοδιασμένα με βελόνα από διαμάντι, σ'ās εξασφαλίζουν απεριόριστη διάρκεια δίσκων και βελόνης και σ'ās επιτρέπουν τήν άριστην μουσικήν απόδοσιν.



### AG 4026

Θαυμάσιον ηλεκτρόφωνον τρανζίστορς 4 ταχυτήτων. Λειτουργεί με 6 στήλας τών 1,5 βολτ. Έκπληκτικόν εις μουσικότητα και απόδοσιν.

Δρχ. 1.700



### AG 4456

Πολυτελές ηλεκτρόφωνον 4 ταχυτήτων Έναλλασσόμενου ρεύματος Μεγάφωνον μεγάλης εύαισθησίας, αυθενικής ρυθμικής τόνου

Δρχ. 1.700



### AG 4356

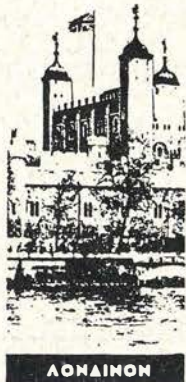
Ήλεκτρόφωνον 4 ταχυτήτων, έναλλασσόμενου ρεύματος Θαυμάσιος μουσικής απόδοσως. Έντος πλαστικής θολίτσας.

Δρχ. 1.500



## ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΑ ΦΙΛΙΠΣ

ΠΡΟΪΟΝΤΑ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ, ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΟΣ



Καθημεριναί πτήσεις προς  
Ευρώπη και Μέση Ανατολή  
μέ τα άνετα και πολυτελή  
Αεροσκάφη **Comet 4B**

Άνεσις, Ταχύτης, Έξυπνησής

**ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ**  
Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α

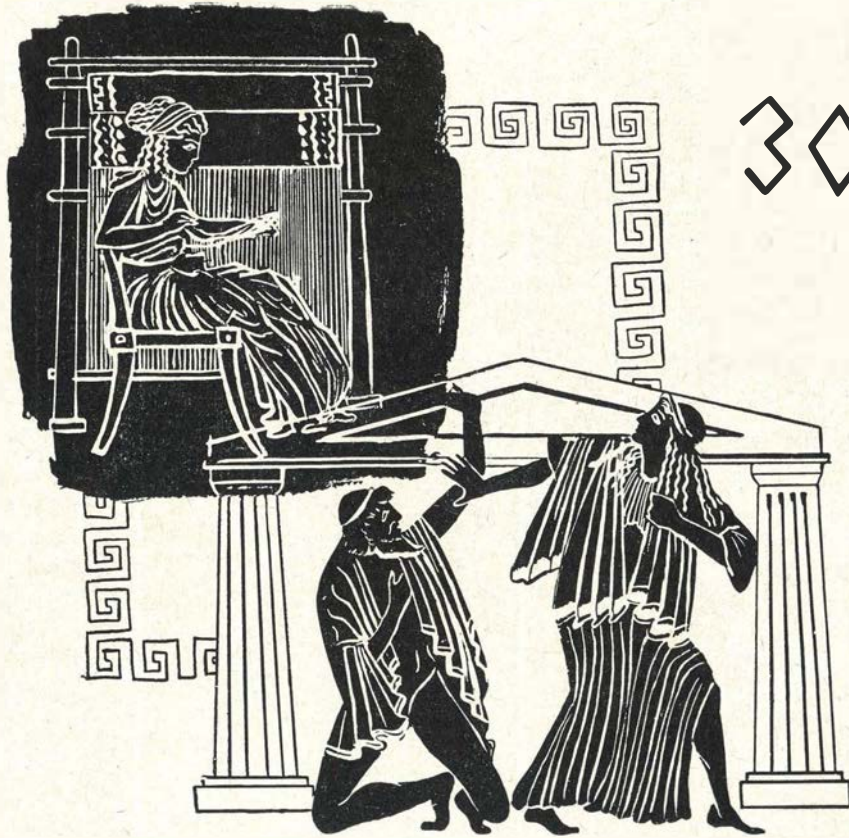
## ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεΐα: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ  
Τηλεφ.: 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων,  
περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέ-  
των ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 υποπρακτορεΐα εις όλην  
τήν Έλλάδα και τας κυριωτέρας πρωτευούσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ



# 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**

**ΙΖΟΛΑ**

ΕΥΚΟΛΙΑ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

**ΕΙΝΑΙ Ο ΠΙΟ  
 ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΟΣ**



# Η ΜΠΥΡΑ ΟΛΥΜΠΙΟΝΙΚΗΣ



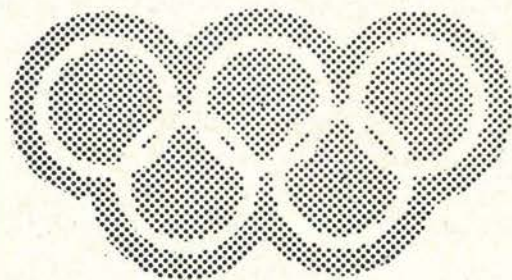
*Νικήτρια*

*Πανερωθαίου*

*Όλυμιάδος*

*Ζύδου*

*1962*



*δὰς φεριμένει νὰ  
τὴν ἀφοραύσετε  
στὰ καλύτερα  
καταστήματα*



102.379.800 δραχμές  
Μοιράζει ή παροῦσα έκδοσις

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

Χ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 'Ιούνιος — 'Ιούλιος 1963



Τό φεστιβάλ 'Επιδαύρου ἔχει καθιερωθῆ ὡς μέγα καλλιτεχνικόν γεγονός, αὐξανόμενου διαρκῶς τοῦ 'Ελληνικοῦ καί Διεθνοῦς ἐνδιαφέροντος.

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ

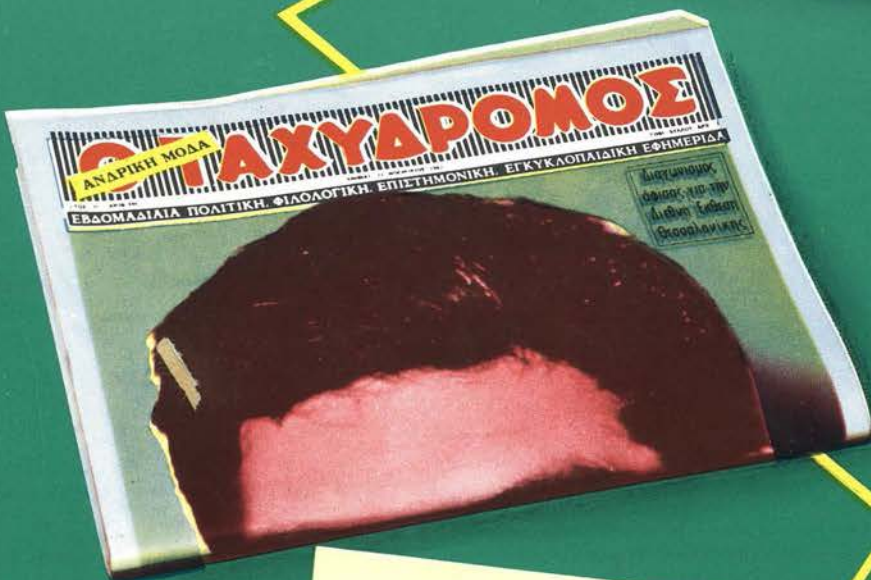


**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**

**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**