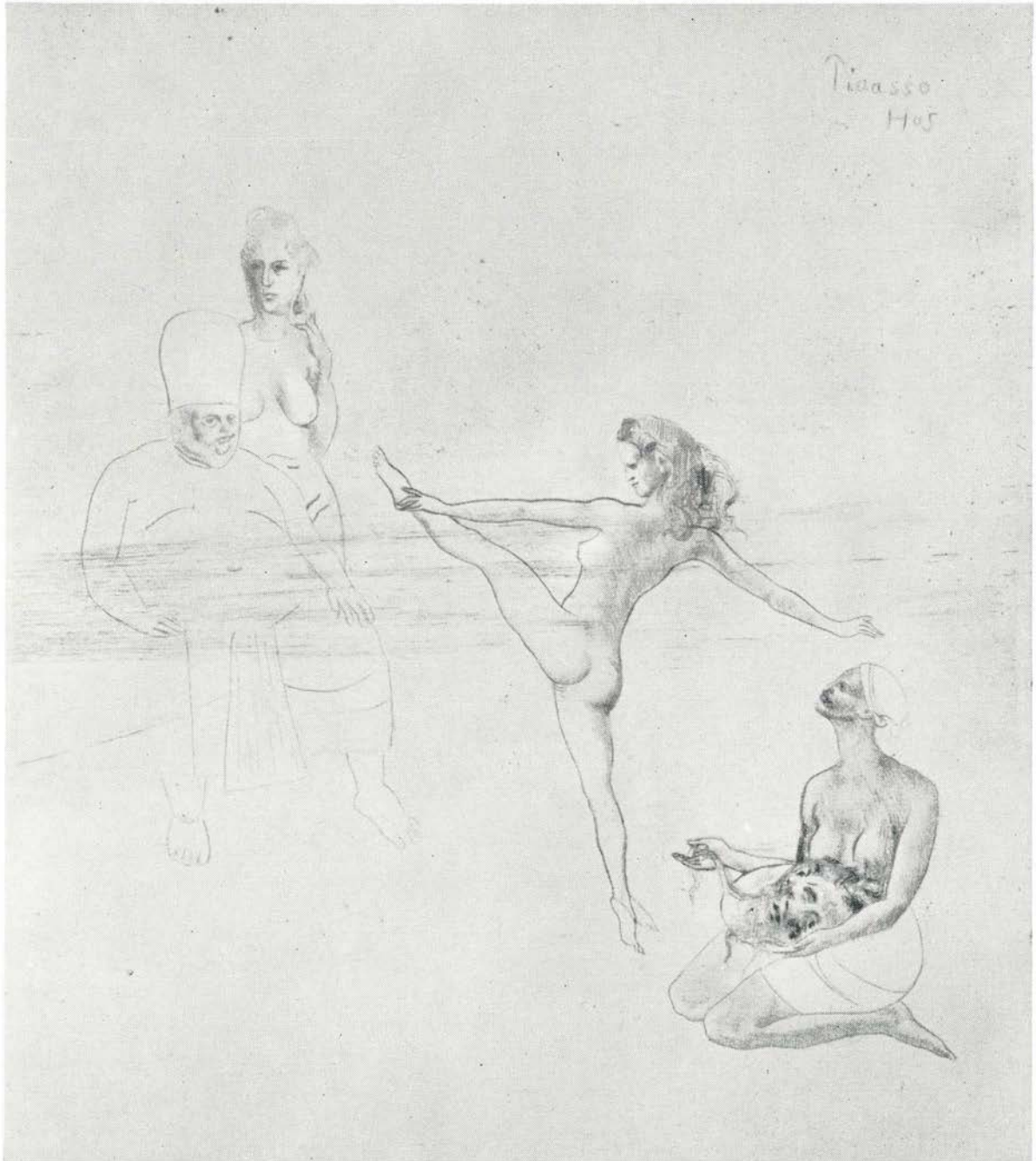


ΘΕΑΤΡΟ



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1963



Μεταξύ τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ φεστιβάλ Ἀθηνῶν 1963 περιλαμβάνονται καί δύο παραστάσεις τῆς ὄπερας «Σαλώμη» τοῦ Ριχάρδου Στράους, πού θά παρουσιάσῃ τό συγκρότημα τῆς Ὀπερας τῆς Φραγκφούρτης.

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

Χρόνος Β' Τεύχος 8
Μάρτιος - Απρίλιος 1963

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

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

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

*

Το "Θέατρο" τυπώνεται στο
Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών
Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-
πούλου 44, τηλέφωνο 715-706

Στοιχειοθεσία: Μονοτυπικό
συγκρότημα Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Σωκράτους 39, τηλέφ. 530.969

Έκτύπωση έξωφύλλου ύφασετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

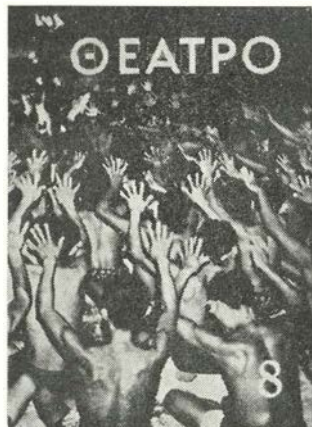
Τὰ κλισέ είναι του Τσιγκο-
γραφείου Άδελφών ΛΑΪΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

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

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΞΕΦΥΛΛΟΥ:



Διονυσιασμός σε θέαμα Μπαλι

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Συντριπτικό πλήγμα. — Κόλαφος για τὸ Ἔθνικό. — Τὸ Κ.Θ.Β.Ε. εἶναι... παράνομο! — Λόπε ντὲ Βέγα διασυρ-
μός. — Κι ἄλλο χαμένο καλοκαίρι... σελ. 3
- ΚΑΜΠΑΝΙΑ:** ★: Τὸ Ἔθνικό ἀπαρνείται τὴν ἱστορία του σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ANTONIN ARTAUD: Τὸ Θέατρο Μπαλι. Ὑπόδειγμα
ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες. Μετάφραση Τ. Κ. Παπατζώνη σελ. 25
Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗ: Περί Ἐκκλησίας καὶ Θεάτρου. Πα-
ρουσίαση Γ. Π. Σαββίδη σελ. 37
DENIS DIDEROT: Τὸ 'παράδοξο' τοῦ ἠθοποιῦ. Μετά-
φραση Τάκη Δραγώνα σελ. 40
- ΠΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** FRIEDRICH DURRENMATT: Νυχτερινὴ συνομιλία.
(Μ' ἓνα κάθαρμα). Μετάφραση Μίτση Κουγιουμτζόγλου
σελ. 52
EDOUARD ALBEE: Ἱστορία Ζωολογικοῦ Κήπου. Με-
τάφραση Καίτης Κασιμάτη - Μυριβήλη σελ. 60
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ:** FRIEDRICH DURRENMATT: Θεατρικὰ προβλή-
ματα. Μία νέα Δραματουργία. Μετάφραση Δημήτρη
Μυράτ σελ. 7
ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ: Ἡ παντοκρατορία τῶν Μίμων.
Ξανάδωσαν τὸ θέατρο στὸ λαὸ σελ. 17
HERBERT MARSALL: Τὸ Ἰνδικὸ Θέατρο. Τὰ πρῶτα
νέα του βήματα. Μετάφραση Κ. Σταματίου σελ. 32
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Παλαιὸι πόθοι γιὰ τὴν ἀναβίωση
τῆς Τραγωδίας σελ. 35
- ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ:** ΜΥΡΤΩ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ: Ἡ Βιέννη κι ὁ Κων-
σταντῖνος Χρηστομάνος σελ. 69
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** ΣΙΚΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΣΚΟΥ: Ἡ θεατρικὴ ζωὴ στὴ Ρου-
μανία τοῦ 1962 σελ. 71
ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: Ἔργα Ντενι Ντιντερό, ἐκλαί-
κευμένος Φρόντ και Ρουσέν στὸ Παρίσι σελ. 72
JERSY PRATOWSKI: Ἐνα πειραματικὸ θέατρο τῆς Πο-
λωνίας, μᾶς γυρίζει στὴν πρωτόγονη μαγεία σελ. 73
STANLEY RICHARDS: Μὲ τὴν κρατικὴ ἐνίσχυση
ἀναπτύσσεται ραγδαῖα τὸ θέατρο τῆς Βραζιλίας σελ. 75
LEWIN GOFF: Μία διεθνὴς συνάντηση στὶς Βρυξελ-
λες μὲ θέμα τὴν ἐκπαίδευση ἠθοποιῶν σελ. 76
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Νέα Ἀγγλικά, Γαλλικά, Ἰταλικά καὶ Ἀμερικανικά βι-
βλία γιὰ Θέατρο, Μουσικὴ, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 77
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:** Δίσκοι μὲ μουσικὴ, χοροὺς καὶ θέατρο Μπαλι σελ. 78
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:** Θεατρικὰ ἔργα ποὺ γυρίζονται ταινίες σελ. 78

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΘΕΑΤΡΟΝ "ΟΛΥΜΠΙΑ"

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 19 ΑΠΡΙΛΙΟΥ

"Ωρα 8.30 μ.μ.

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΓΚΙΟΥΖΕΠΠΕ ΒΕΡΝΤΙ

ΣΙΜΩΝ ΜΠΟΚΚΑΝΕΓΚΡΑ

ΟΠΕΡΑ ΜΕ ΠΡΟΛΟΓΟ ΚΑΙ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΤΟΤΗΣ ΚΑΡΑΛΙΒΑΝΟΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΡΕΜΟ ΝΤΕΛΛΑ ΠΕΡΓΚΟΛΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ.....

ΜΙΧ. ΒΟΥΡΤΣΗΣ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ - ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ.....

ΡΙΤΑ ΣΤΡΟΥΖΑ ΧΑΡΙΣΙΑΔΗ

ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΟΥ.....

ΣΕΡΓ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ

‘Ο διάσημος Έλλην βαθύφωνος τῆς Μετροπόλιταν ‘Οπερα

ΝΙΚΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ

‘Ο βαρύτονος

ΤΖΩΝ ΜΟΔΙΝΟΣ

Καί:

Μ. ΚΕΡΕΣΤΕΤΖΗ - Σ. ΓΛΑΤΖΗ, Α. ΠΑΝΟΥΣΗ, Λ. ΚΟΥΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. ΔΗΜΗΤΡΑ-
ΚΟΠΟΥΛΟΣ - Γ. ΤΑΣΟΥΛΗΣ, Β. ΦΑΚΙΤΣΑΣ - Ε. ΜΑΡΣΕΛΛΟΣ, ΑΡ. ΠΑΝΤΑΖΗΝΑΚΟΣ

★

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑΙ ΛΟΙΠΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ :

ΚΥΡΙΑΚΗ	21	ΑΠΡΙΛΙΟΥ	ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ	26	ΑΠΡΙΛΙΟΥ
ΤΡΙΤΗ	23	ΑΠΡΙΛΙΟΥ	ΠΕΜΠΤΗ	28	ΑΠΡΙΛΙΟΥ

★

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΠΩΛΟΥΝΤΑΙ ΕΙΣ ΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΤΗΣ Ε.Λ.Σ. ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 61

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 612-461

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Συντριπτικό πλήγμα

Το ελληνικό θεατρικό έργο δέχεται θανάσιμο κτύπημα. "Αν δέν ληφθούν άμεσα μέτρα θά χαθεί τελείως. Σέ βάρος του, και σέ βάρος του Έλληνικού Δημοσίου, διαπράττεται ήδη στυγνή άπάτη. Τήν άποκαλύπτουμε με τήν έλπίδα νά προλάβουμε τήν καταστροφή. Χρόνια και χρόνια το ελληνικό θεατρικό έργο ύφίστατο άνισο συναγωνισμό άπ' τά ξένα. Συναγωνισμό όχι ποιοτικό, αλλά στενά επαγγελματικό, καθαρά οικονομικό. Τά θεάτρα απέφευγαν ν' ανεβάσουν ελληνικά έργα κι όταν ακόμα ταίριαζαν στό θίασο, είχαν ποιότητα, ήταν έμπορικά. Γιατί, απλούστατα, ήταν ακριβότερα άπ' τά ξένα! Έπιβαρύνονταν με 10% — τά νόμιμα συγγραφικά δικαιώματα. Ο διεθνής νόμος πνευματικής ιδιοκτησίας έν είχε πλήρη ισχύ στην Ελλάδα κ' οι Έλληνες επιχειρηματίες εύρισκαν συνήθως τρόπο για νά μήν πληρώνουν τά ξένα ποσοστά. Φαίνεται παράδοξο. Ωστόσο, ή συστηματική λεηλασία των ξένων συγγραφέων, καταντούσε νά πλήττει τους Έλληνες! Τά θεάτρα — τό έξηγήσαμε ήδη — απέφευγαν τά έργα τους σάν ακριβότερα. Η μειονεκτική θέση πού βρίσκονταν τό ελληνικό έργο πολεμήθηκε με σειρά άγώνες. Μιά κυβερνητική άπόφαση — πού δέν πρέπει νά ξεχνιέται άπ' τό θεατρικό κόσμο — έσωσε, πριν δυό χρόνια, τήν κατάσταση. Ο φόρος Δημοσίων Θεαμάτων μειώθηκε άποτελεσματικά στό ελληνικά έργα. Τώρα ήρθαν όχι απλώς σέ ίση, αλλά και σέ πλεονεκτικότερη θέση από τά ξένα. Έπαψαν νά "ναι" ακριβά", έγιναν, μάλιστα, φτηνότερα. Πιο δλεαστικό κίνητρο, για νά σπρώξει τους θεατρικούς επιχειρηματίες στη ντόπια θεατρική παραγωγή, δέ μπορούσε νά βρεθεί. Τά εδεργετικά άποτελέσματα δέν άρρησαν νά φαίνον. Από σαιζόν σέ σαιζόν όλο και περισσότερα ελληνικά έργα έβλεπαν τά φώτα τής άθηναικής σκηνής. Και τό κυριότερο: Έκτός άπ' τήν ποσοτική αύξηση, έγινε άρχη ποιοτικής άνόδου. Οι έγχώριες φαρσοκωμωδίες, πού μάλιστα τήν τελευταία εικοσαετία τις σκηνές μας, άρχισαν νά παραχωρούν κάποια θέση και σέ έργα με περισσότερες αξιώσεις. Στην έλπιδοφόρα αυτή καμπή έκανε τήν εμφάνισή της ή άπάτη. Η άρχη έγινε από γνωστό θεατρικό επιχειρηματία. Πήρε ένα ξένο έργο — παλιά έμπορική επιτυχία πού είχε ξαναπαιχθεί στό θεατρό του. Τό παράδωσε σέ γνωστό θεατρικό συγγραφέα. Τού άλλαξαν τόν τίτλο και τά όνόματα, τού κάνανε μία μικρή προσαρμογή στό θίασο, τού βάλανε κάνα - δυό ρωμέικα άστεϊάκια και τό ούγγαρέζικο έργο παρουσιάστηκε για ελληνικό! Ο εδεργετικός νόμος για τά ελληνικά έργα καταστρατηγήθηκε. Τό μεταποιημένο ούγγαρέζικο έργο φορολογήθηκε λιγότερο. Τό κράτος έχασε ένα αξιόλογο ποσό από διαφυσόντα φόρο. Τή μεγαλύτερη, όμως, ζημιά τήν ύφίσταται τό πραγματικό ελληνικό έργο. Πιο άπλα: Οι επιχειρηματίες του θεάτρου, αντί νά ριποκινδυνεύουν τό άνέβασμα άδοκίμαστων ελληνικών έργων, θ' άπολαμβάνουν τό προνόμιο τής μειωμένης φορολογίας, παρουσιάζοντας για ελληνικά, παλιά ήγγυημένα "έμπορικά" ξένα έργα! Τό "κόλπο" έπιασε και βρήκε άμέσως μιμητάς. Οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς, πού δέν

πρόκειται νά ξαναδοϋν έργο τους ν' ανεβαίνει στη σκηνή, τό κράτος, πού θίγονται άμεσα οικονομικά του συμφέροντα, αλλά και οι θεατρικοί επιχειρηματίες, όσοι δέν ασπάζονται τέτοιες μεθόδους, πρέπει ν' άντιδράσουν έντονα και άμεσα. Νά καταστήσουν άδύνατη τήν καταστρατήγηση του νόμου και νά πετύχουν ήθικές και άλλες ποινές γι' αυτούς πού πλήττουν δολοφονικά τήν ελληνική θεατρική παραγωγή. Όλα αυτά τό συντομότερο. Προτού ή άπάτη "νομιμοποιηθεί" με τή συνήθεια, όπως γίνεται συχνά στό μακάριο αυτόν τόπο.

✦ Κόλαφος για τό Έθνικό

Δέν είχε άρχίσει και τόσο καλά τό Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Ούτε ακολουθεί πάντοτε τό σωστό δρόμο. Ξεκίνησε, όμως, άπαράσκευα, για μία πολύ δύσκολη προσπάθεια. Δικαιούται, επομένως, πίστωση χρόνου και προπαντός συμπάθεια. Δέν του τά άρνηθήκαμε. Έγκαιρως άναγνωρίσαμε τά καλά του. Δέ σπεύσαμε νά επικρίνουμε τά τρατά του. Σ' ένα σημείο, ωστόσο — και μάλιστα βασικό — δικαιούται άνεπιφύλακτο έπαινο. Δέκα έργα άνέβασε συνολικά στό δυό πρώτα χρόνια τής λειτουργίας του. Τά πέντε ήταν νεοελληνικά. Ακριβώς τά μισά! Κι άπ' αυτά, τά τρία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά, σέ πανελλήνιες πρεμιέρες, στη Θεσσαλονίκη! Και μόνον αυτό δικαιώνει τήν ύπαρξή του. Η σύγκριση, μάλιστα, — στό σημείο τουλάχιστον αυτό — με τό Έθνικό τής Αθήνας, καταντάει συντριπτική. Αποδεικνύει — ώσάν νά ύπήρχε χρεία! — γι' άκόμα μία φορά, τήν άνθετική πολιτεία του Έθνικού. Γεγονός ακόμα πιο παρήγορο: Τό θεατρόφιλο Κοινόν ένίσχυσε άποφασιστικά τήν πρctίμηση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στη ντόπια θεατρική παραγωγή. Τό Κ.Θ.Β.Ε., παίζοντας ελληνικά έργα, παρουσίασε γι' άρκετό διάστημα τό μεγαλύτερο αριθμό θεατών και εισπράξων άπ' όλα τ' άθηναικά θεάτρα! Και έπρόκειτο για ένα νεοσύστατο θέατρο, σέ μία πόλη χωρίς μεγάλη θεατρική παράδοση. Χωρίς άμφιβολία: Η ώραία προσπάθεια του Κ.Θ.Β.Ε. και ή συμπαράσταση του Κοινού άποτελούν κόλαφο για τή Διεύθυνση του Έθνικού, πού άντιμετωπίζει τά ελληνικά έργα με Ηροστράτειο μένος! Κόλαφος είναι και για τους θιασάρχες του Έλευθέρου Θεάτρου, πού άγνοούν τό ελληνικό έργο και τροφοδοτούν τό Κοινό με πεταλωμένα ύποπρόϊοντα ή δήθεν πρωτοπορίες του ξένου δραματολογίου. Η επιτυχία, όμως, των ελληνικών έργων στό Κ.Θ.Β.Ε. δέν πρέπει νά πάει χαμένη. Δίνει δικαίωμα αλλά και δημιουργεί ύποχρέωση στό Κράτος, πού έπιχορηγεί πλουσιοπάροχα τό Βασιλικό τής Αθήνας, νά παρέμβει. Υπάρχει τώρα προηγούμενο: Η ελληνική θεατρική παραγωγή ένισχύθηκε χωρίς ή ποιότητα νά πέσει. Έπί τέλους: Ας βρεθεί ένας άνδρας στην Κυβέρνηση νά έπιβάλει στη Διεύθυνση του Έθνικού νά ύπηρετήσει τόν κυριότερο σκοπό τής ίδρυσής του: Τήν ένίσχυση τής ντόπιας θεατρικής παραγωγής. Ακόμα και στην "εϋνοικρατία" ύπάρχει τέλος.

★ Τὸ Κ.Θ.Β.Ε. εἶναι... παράνομο!

Τὸ καταγγέλλει ὑπεύθυνα κ' ἐνυπόγραφα ὁ Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ τοῦ Συμβουλίου Γιώργος Θεοδοκάς: Τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος εἶναι ... παράνομο! Ἰδρύθηκε μὲ Πράξη τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου τὸ Γενάρη τοῦ 61. Πέρασαν δύο χρόνια καὶ πέντε μῆνες, ἐπαίξε δύο χειμερινὲς περιόδους στὴ Θεσσαλονίκη, ὀργάνωσε δύο Φεστιβάλ Ἀρχαίου Δράματος στοὺς Φιλίππους καὶ τὴ Θάσο, ἔκανε δύο περιοδεῖες στὶς Μακεδονικὲς καὶ Θρακικὲς πόλεις καὶ ἡ Κυβέρνηση ἀποφεύγει νὰ φέρει γιὰ ἐπικύρωση στὴ Βουλὴ τὴν ἰδρυτικὴ του Πράξη! Ἄλλ' οἱ Πράξεις τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου, χωρὶς ἐπικύρωση Βουλῆς, εἶναι ἄκυρες καὶ παράνομες. Τ' ἀποτελέσματα τοῦ Κυβερνητικοῦ ἀβδρητισμοῦ τὰ καταγγέλλει σταράτα ὁ Γιώργος Θεοδοκάς: "Τὸ Κ.Θ.Β.Ε. δὲν ξέρει σὲ ποιους πόρους μπορεῖ νὰ στηρίζεται καὶ ἐργάζεται μὲ μιὰ στενότητα μέσων ἀποκαρδιωτικῆ. Ἡ ὑπηρεσία τοῦ Προϋπολογισμοῦ τοῦ Κράτους ἀρνεῖται νὰ ἐγγράψει ἕνα κονδύλι ὑπὲρ τοῦ νέου Ὄργανισμοῦ, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει νόμος. Καὶ ὅταν ἡ ὀργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ ἐπιμένει, οἱ οικονομικὲς ὑπηρεσίες ἀποκρίνονται: "Εἶστε παράνομοι" !. Κάθε τόσο — συνεχίζει ὁ Θεοδοκάς — ἡ ὀργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ θεάτρου ἀναγκάζεται νὰ καταρῦγει σὲ δάνεια ἢ μεταβάλλεται σὲ ἐπιτροπὴ φιλανθρωπικοῦ ἐράνου καὶ περιέρχεται τὰ δημόσια γραφεῖα ζητώντας χρήματα ὅσα - ὅσα ...". Μὲ τέτοιες, ὅμως, συνθηκὲς ἀναρωτιέται κανένας πῶς ὑπάρχει ἀκόμα Κρατικὸ Θέατρο. Ἡ κανονικὴ λειτουργία κάθε θεάτρου προϋποθέτει, κυρίως, προγραμματισμό. Πῶς νὰ καθορίσει δραματολόγιο τὸ Κ.Θ.Β.Ε., ὅταν τὰ ἐξοδα ἀνεβάσματος κάθε ἔργου ποικίλλουν, χωρὶς νὰ ξέρει τί χρήματα θὰ ἔχει στὴ διάθεσή του; Πῶς νὰ καταρτίσει θίασο, νὰ συμβληθεῖ μὲ μουσικούς, σκηνογράφους, σκηνοθέτες, ν' ἀναλάβει ὅποια ὑποχρέωση, ἀφοῦ ἡ ἐκπλήρωσή της θὰ ἐξαρτηθεῖ ἀπὸ τὰ ... θεατρόφιλια αἰσθήματα τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου μανδαρίνου τῶν δημοσίων ὑπηρεσιῶν; Θὰ ἔλεγε κανένας πῶς ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορία σὲ βάρος τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου γίνεται σὰν τιμωρία, γιὰτὶ πέτυχε στὴν ἀποστολὴ του! Τὸ θέμα γίνεται πῶς ἐξοργιστικὸ ὅταν σκεφθεῖ κανένας τὴν εὐκολία μὲ τὴν ὁποία παρέχονται τὰ μέσα στὸ Βασιλικὸ τῆς Ἀθήνας, σὲ τρόπο πὺ νὰ ἔναι σὲ θέση ἀκόμα, καὶ νὰ σπαταλᾷ, χωρὶς καμμιά φροντίδα καὶ κανένα σκοπὸ. Ὅχι σκόπιμες παρεξήγησεις: Δὲ ζητᾶμε νὰ περικοποῦν οἱ ἐπιχορηγήσεις τοῦ Βασιλικοῦ. Νὰ δοθοῦν ὅμως, ἐπαρκῆ μέσα καὶ στὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ στὴν ἀποστολὴ του. Δὲν προσφέρει ὑπηρεσίες δευτέρας ποιότητος. Γιὰτὶ νὰ ὑπαχθεῖ σὲ δευτέρη μοῖρα ἀπὸ τὸ Βασιλικὸ;

★ Λόπε ντὲ Βέγα διασυρμὸς

Εἶναι θέμα ἀρχῆς: Μιὰ ἐπιχορηγούμενη Κρατικὴ Σκηνὴ ἔχει ὑποχρέωση νὰ σέβεται τὰ κλασικὰ κείμενα καὶ νὰ τὰ προσφέρει αὐτόσημα τὸ Κοινόν. Ἰδιαιτέρα στὴν ἐποχὴ μας πὺ οἱ κάθε λογῆς ἔμποροι, ὑπηρετώντας τὴν πνευματικὴ ὀκνηρία τοῦ κοινού, συναγωνίζονται στὴν προσφορὰ ἀναμασημένης τροφῆς, κατακλύζοντας τὴν ἀγορὰ μὲ "διασκευές", "κλασικὰ εἰκονογραφημένα" καὶ ἄλλες ἀσχημίες. Μιὰ Ἐθνικὴ Σκηνὴ ἔχει πρόσθετη μορφοτικὴ ἀποστολὴ: Νὰ διδάξει τὸ Κοινόν τὸ σεβασμὸ στὸ ἔργο Τέχνης. Ἐργὸ τοῦ δραματικοῦ συγγραφέα εἶναι αὐτὸ καὶ μόνον πὺ βγῆκε ἀπὸ τὴν πέννα του. Καμμιά ἀλλαγὴ δὲν ἐπιτρέπεται. Κάθε του λέξι εἶναι ἀναντικατάστατη. Τὸ Ἐθνικὸ μας Θέατρο, ἀντὶ νὰ ἐδραϊώνει τὴν ἀρχὴ αὐτὴ, τὴ στραπατσάει τὸ ἴδιο. Ἡ αὐθαίρετη ἐπέμβαση τοῦ στὰ κείμενα δὲ σταμάτησε στὸν Ἀριστοφάνη. Οὔτε στοὺς Τραγικούς! Τελευταῖο θῦμα τῆς ἀσυνδοσίας του, ὁ Γίγας τοῦ Ἰσπανικοῦ Θεάτρου Λόπε ντὲ Βέγα. Ἐχει πολὺ κακοπάθει στὴ χώρα μας. Τὸ Ἐθνικὸ ἀνέβασε πρὶν λίγα χρόνια "Τὸ Ἀστὲρι τῆς Σεβίλλης" - ἕνα ἀπ' τὰ ἔργα πὺ ἀμφισβητεῖται ἂν εἶναι δικό του! Τὸ Λαϊκὸ Θέατρο παρουσίασε στὸ Πεδίον τοῦ Ἀρεως τὴν "Φουεντεοβέρια" μὲ πρωτοφανῆ, μὲ ἄνευ προηγουμένου, ἀλλοίωση τοῦ πρωτότυπου. Τώρα, καὶ πάλι τὸ Ἐθνικὸ: "Ὅλος ὁ Κόσμος γιόρτασε πέρσι τὰ 400 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ θεατρικοῦ "Τέρρατος τῆς πλάσης". Καθυστερημένα, τώρα, τὸ Ἐθνικὸ δὲν τὸ ἀφιερώνει οὔτ' ἕνα ἄρθρο στὸ πρόγραμμά του! Ἀνήγγειλε "Τὸ σκυλι τοῦ περιβολάρη" - ἕνα ἀπ' τὰ περισημότερα ἔργα του. Τελικὰ, παρουσίασε μιὰ γαλλικὴ φαρσοκωμῶδια τοῦ φανταζίστα συγγραφέα Ζωρζ Νεβέ, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τ'

ἀριστοῦργημα τοῦ Λόπε [ντὲ Βέγα! Νὰ τὸ ξαναποῦμε; Ἐνα ἐπιχορηγούμενο Ἐθνικὸ Θέατρο πρέπει νὰ ἔχει ἐτοιμὲς μεταφράσεις τῶν κλασικῶν. Γιὰ νὰ μὴν καταφεύγει, τὴν τελευταία στιγμὴ, σὲ μεταφράσεις διασκευῶν. Ἄλλωστε, ὁ ἴδιος μεταφραστὴς, πὺ ἀπέδωσε θαυμάσια τὸ Νεβέ, ἦταν σὲ θέση νὰ μεταφράσει ἀπ' τὸ πρωτότυπο καὶ τὸν Λόπε ντὲ Βέγα. Τελικὰ "Τὸ σκυλι τοῦ περιβολάρη" τοῦ Ζωρζ Νεβέ ἔχει ἀπόλυτη ὁμοιότητα μὲ τὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Λόπε ντὲ Βέγα μόνον στὸν τίτλο! Σ' ὅλα τ' ἄλλα διαφέρει. Τὸ πρωτότυπο εἶναι ἰσπανικόν. Ἡ διασκευὴ γαλλικὴ. Ἡ κλασικὴ κωμῶδια τοῦ "Φοῖνικα τῶν Μεγαλοφυῶν" εἶναι σὲ στίχους. Ἡ διασκευὴ, στὸ πεζὸ. Καὶ δὲν ἔλειψε μόνον ἡ ῥίμα. Στὴ διασκευὴ χάθηκε τελείως ἡ Ποίηση, χάθηκε ἡ λεπτὴ σάτιρα, ἡ χάρη τοῦ πρωτότυπου. Ἐμεινε ἡ ἴντριγκα, βασικὰ καὶ αὐτὴ παραποιημένη. Νέα πρόσωπα προστέθηκαν καὶ τὰ ὑπάρχοντα ἄλλαξαν φυσιογνωμία. Ὁ Λόπε ντὲ Βέγα εἶναι κατ' ἐξοχὴν Θέατρο: Ἐχει στέρεα διαγραφὴ χαρακτήρων καὶ δράση. Στὴ διασκευὴ, ὅμως, δὲν ὑπάρχει ὁ τέλειος χαρακτήριμος τῆς κοντέσσας Ντιάνας ντὲ Μπελφόρ, πὺ εἶναι ἀπὸ τοὺς πῶς ἀντιπροσωπευτικούς τύπους τοῦ παγκόσμιου Θεάτρου. Ἐλειψαν οἱ πῶς χαρακτηριστικὲς σκηνὲς μὲ τὸ γραμματέα τῆς Θόδωρο. Προπαντός, ἡ τρίτη πράξι ἐγίνε ἀγνώριστη! Ὁ Νεβέ - ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ "Ζαμὸρ" του (πὺ καὶ αὐτὸς εἶχε κακοποιηθεῖ ἀπὸ τοὺς ἑλλήνες διασκευαστὰς του) - παρουσίασε καὶ στὸ "Σκυλι τοῦ περιβολάρη" ἕναν ἀπαράδεκτο ἐπαγγελματία φονιά, ἀλλάζοντας τελείως τὸ μῦθο καὶ καταστρέφοντας τὸ ἦθος τῆς κλασικῆς κωμῶδιας. Οἱ δύο ἄρχοντες, πὺ διεκδικοῦν τὴν καρδιά τῆς Ντιάνας ντὲ Μπελφόρ, δὲν πληρώνουν ἐπαγγελματία Ναπολιτάνο δολοφόνου νὰ σκοτώσει τὸν ἐραστὴ γραμματέα της, ἀλλὰ τὸν ὑπηρετὴ τοῦ γραμματέα Τριστάνο. Κ' ἐκεῖνος σοφίζεται τὴν ἱστορία τοῦ εὐπατρίδη - ψεύτικου πατέρα τοῦ ἀφέντη του, γιὰ νὰ γελοιοποιήσει τοὺς ἄρχοντες πὺ θέλησαν νὰ τὸν πληρώσουν καὶ νὰ ἱκανοποιήσει τὸν ἀφέντη του. Στὸ πρωτότυπο, κωμικὸ πρόσωπο εἶναι ὁ Τριστάνο. Στὴ διασκευὴ, ὁ ὑπηρετὴς τῆς κοντέσσας Φάμπιος. Μὲ δύο λόγια, ἀπὸ τὸν Λόπε ντὲ Βέγα διατηρήθηκε μόνον ὁ μῦθος. Κι αὐτὸς ἀνεκδιήγητα ἀλλοιωμένος! Καὶ κατὶ ἀκόμα πῶς χαρακτηριστικόν: Ὁ Λόπε ντὲ Βέγα εἶναι ὁ πρῶτος πὺ καθιέρωσε στὸ παγκόσμιο Θέατρο τὸ χωρισμὸ τῶν θεατρικῶν ἔργων σὲ τρεῖς πράξεις. Τὸ Ἐθνικὸ - κοντὰ στὶς τόσες ἄλλες αὐθαίρεσιες του - χῶρισε τὸ ἔργο "του" σὲ δύο ἄνισα μέρη! Συμπέρασμα; Ὁ Λόπε ντὲ Βέγα διεσύρθη, ἀντὶ νὰ τιμηθεῖ, ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Ἑλλάδος...

★ Κι ἄλλο χαμένο καλοκαίρι...

Οἱ οἰωνοὶ γιὰ τὴν καλοκαιρινὴν θεατρικὴν περίοδο δὲν εἶναι καὶ τόσο εὐχάριστοι. Ἄπ' ὅσα ἐγιναν γνωστὰ ὡς τὰ τώρα, τὸ ἐφετεινὸ καλοκαίρι δὲ θὰ διαφέρει καὶ πολὺ ἀπὸ τὰ προηγούμενα. Καὶ ἡ σύνθεση τῶν θιάσων, καὶ τὰ ἔργα πὺ ἀναγγέλλονται, φανερόνουν πῶς οἱ θεατρικοὶ μας παράγοντες δὲν ἄλλαξαν νοοτροπία. Ἐξακολουθοῦν νὰ θεωροῦν τὸ καλοκαίρι σὰ θεατρικὴν περίοδο δευτέρας κατηγορίας. Κ' ἐτοιμάζουν γι' αὐτὴν βουλεβαρδιέρικα ἔργα, χοντροκομμένες φάρσες καὶ ἐγγῶριες φαρσοκωμῶδιες μὲ ἀστεῖα καφενεῖου καὶ διάλογο πιάτσας! Στὴν ἴδια βάση καταρτίζονται καὶ οἱ θίασοι. Ἄλλο κακό: Τὰ κηποθέατρα. Εἶχαν δυνατότητες νὰ παρουσιάσουν κλασικὰ ἄλλα καὶ σύγχρονα ἔργα ποιότητος γιὰ μεγάλο Κοινόν. Δημιούργησαν ἐλπίδες θετικῆς προσφορᾶς. Κι ὅμως. Τὸ ἔνα μετὰ τὸ ἄλλο ἐγκαταλείπουν τὶς δυνατότητες πὺ εἶχαν καὶ φιλοδοξίες καὶ προθέσεις καὶ προσχωροῦν στὴν πλάνη πὺ θέλει τὸν καλοκαιρινὸν θεατὴ ν' ἀναζητᾶται εὐπεπτο ἔργο κ' εὐχάριστο θέαμα. Ἐτσι, ἀπὸ παράγοντες ἀνόδου τοῦ Θεάτρου, καταντοῦν συνεργοὶ στὴν κατάπτωση τῆς, ἐνισχύοντας τὴ ρουτίνα. Ἄλλὰ, τὸ Κοινόν τῶν καλοκαιρινῶν θεάτρων δὲν εἶναι ἰδιαιτέρως κατηγορίας καὶ δὲν εἶναι ὑπανάπτωκτο. Ἀπόδειξι: Κάθε φορὰ πὺ ἕνας σοβάρος θίασος ἀποφάσισε ν' ἀνεβάσει παλιὸ ἢ σύγχρονο ἀξιόλογο ἔργο, ἢ πρωτοβουλία του ἀνταμφίφθηκε γενναῖα ἀπὸ τὸ Κοινόν. Ἡ ρουτίνα ὅμως, καθὼς ἀποτελεῖ τὸν εὐκολότερο δρόμο, δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ τολμηρὲς πρωτοβουλίες. Ἡ χειμερινὴν περίοδο μὲ τὸς εἰκοστὸς τόσους θιάσους, τὴν καχεκτικὴν τους σύνθεση καὶ τὸ καχεκτικότερο δραματολόγιόν τους, ὑπῆρξε ὀδυνηρὸ πάθημα γιὰ τοὺς ἐπιχειρηματίες θιασάρχες. Δὲ φαίνεται, ὅμως, ν' ἄλλαξαν τακτικὴ. Κακό γιὰ τὸ Θέατρο. Χειρότερο γιὰ τοὺς ἴδιους...

ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΑΠΑΡΝΕΙΤΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ

Ἡ πρώτη παράσταση Τραγωδίας
στο Ἄρχαϊο Θέατρο Ἐπιδαύρου

Στὸ πολυσέλιδο πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου δημοσιεύεται συνέχεια, ἀπὸ τὸ 1960, ἔκτενές ἄρθρο μὲ τίτλο "Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο καὶ τὸ Ἄρχαϊο Δράμα". Ἐνα βασικὸ κείμενο — ποὺ δημοσιεύεται ἐξακολουθητικὰ, κάθε χρόνο, καὶ ἐπαναλαμβάνεται ὀλόκληρο, στὸ ἴδιο τεύχος, ἀγγλικά, γαλλικά καὶ γερμανικά — πρέπει, τουλάχιστο, νὰ ἔχει ἱστορικὴ ἀκρίβεια.

"Ὅσοι, ὅμως, ἔχουν παρακολουθήσει ἀπὸ κοντὰ τὴν προσπάθεια τῆς Ἐθνικῆς μας Σκηνῆς γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ Ἄρχαίου Δράματος, διαβάζουν μὲ ἐκπλήξη, κάθε χρόνο, τὸ παραποιημένο ἱστορικὸ τῆς.

Στὴν τελευταία παράγραφο, στὴ σελίδα 8, ἀναφέρει, ψευδῶς, τὸ ἄρθρο:

"Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1954, δοκιμάζεται γιὰ πρώτη φορά, καὶ μὲ ἐπιτυχία σημαντικὴ, ὁ χώρος τοῦ ἀρχαίου Θεάτρου τῆς Ἐπιδαύρου ("Ἰππόλυτος", σκηνοθεσία κ. Δημ. Ροντήρη), ὅπου, ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1955, καθιερώνεται ὀριστικὰ τὸ ὁμώνυμο Φεστιβάλ".

Στὴν πραγματικότητα, ὅμως, ὁ χώρος τοῦ ἀρχαίου θεάτρου τῆς Ἐπιδαύρου δοκιμάστηκε γιὰ πρώτη φορά, ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Ἑλλάδος στὰ 1938, μὲ τὴν ἱστορικὴ παράσταση τῆς "Ἠλέκτρας" τοῦ Σοφοκλῆ — σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη — τὴν Κυριακὴ 11 Σεπτεμβρίου, ὥρα 5.15' μ.μ. Δηλαδή, δεκάεξη ὀλόκληρα χρόνια νωρίτερα ἀπ' ὅτι θέλει ἡ σημερινὴ Διοίκηση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου...

Ἡ παράσταση ἦταν, πραγματικὰ, ἱστορικὴ. Ποτὲ τὸ Ἐθνικὸ δὲν παρέταξε στὴν Ὀρχήστρα τέτοιες δυνάμεις. Αὐτὴ θεμελίωσε καὶ τὴν ἰδέα τοῦ Φεστιβάλ. Τὸ "Ἐλεύθερον Βῆμα", τρεῖς μέρες μετὰ τὴν παράσταση, γράφει χαρακτηριστικὰ: "Αἱ χθεσιναὶ ἀποφάσεις τοῦ ἀρχαιολογικοῦ συμβουλίου ἐπιτρέπουν νὰ ἀτενίζωμεν πλέον μὲ πεποίθησιν πρὸς τὴν πραγματοποίησιν τῆς μεγάλης αὐτῆς ἰδέας (τῆς ἀναβιώσεως τοῦ θεάτρου τῆς ἀρχαίας Ἐπιδαύρου). Κατὰ τὴν συνεδρίασιν αὐτὴν τοῦ συμβουλίου ὁ γενικὸς διευθυντὴς τοῦ ὑπουργείου τῆς Παιδείας ἀκαδημαϊκὸς κ. Οἰκονόμος, κατεχόμενος ἀκόμη ἀπὸ τὴν συγκίνησιν τῆς παραστάσεως τῆς "Ἠλέκτρας", προέβη εἰς μακρὰν εἰσήγησιν καὶ ὑπεστήριξεν ὅτι, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐκδηλωθεῖσαν κοινὴν ἐπιθυμίαν ὅλαί αἱ δυνάμεις πρέπει

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

ΑΡΧΑΙΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ
ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

ΚΥΡΙΑΚΗ 11 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1938, 5.15' Μ. Μ.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ
"ἨΛΕΚΤΡΑ"

Μετάφρασις : Ι. ΓΡΥΠΑΡΗ
Σκηνοθεσία : Δ. ΡΟΝΤΗΡΗ
Ἐνδυμασίαι : ΑΝΤ. ΦΩΚΑ
Ἐκγύμνασις Χοροῦ : ΛΟΥΚΙΑΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ.

Τύπος Τίσεων Βασιλευστίαις

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ
"ἨΛΕΚΤΡΑ"

Μετάφρασις Ι. ΓΡΥΠΑΡΗ
Σκηνοθεσία Δ. ΡΟΝΤΗΡΗ
Ἐνδυμασίαι ΑΝΤ. ΦΩΚΑ
Ἐκγύμνασις Χοροῦ ΛΟΥΚΙΑΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ

ΔΙΑΝΟΜΗ

Παιδαγωγός Ν. ΡΟΖΑΝ
Ὁρέστης Θ. ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
Ἠλέκτρα ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ
Χρυσόθεμη ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ
Κλυταιμνήστρα ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ
Αἴγισθος Γ. ΓΙΑΝΝΟΣ
Α' Κορυφαίος ΑΘ. ΜΟΥΣΤΑΚΑ
Πυλάδης Μ. ΚΑΤΡΑΚΗΣ

ΚΟΡΥΦΑΙΕΣ :

ΝΕΛΛΗ ΜΑΡΣΕΛΛΟΥ, ΓΥΛΚΟΦΡΥΔΗ, Σ. ΒΕΑΚΗ, ΜΑΡΙΑ
ΑΛΚΑΙΟΥ, ΝΙΤΣΑ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΤΙΤΙΚΑ ΝΙΚΗΦΟΡΑΚΗ

ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

να χρησιμοποιηθούν δια τὴν συνέχισιν τοῦ ἔργου τοῦ ἀειμνήστου Καββαδία, διὰ νὰ γίνῃ τὸ θέατρον τῆς Ἐπιδαύρου κτῆμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ τόπος προσκυνήματος. Ἐπρότεινε δὲ νὰ ἀναστηλωθῇ ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου καὶ ἡ δεξιὰ κερκίς πού ἔχει κατὰ μέγα μέρος καταρρέουσα. Καὶ καταλήγει: “Κατόπιν ὅλων τῶν ἀνωτέρω εἶναι φανερόν ὅτι ἡ ἰδέα τῆς καθιερώσεως “σαιζόν” Ἐπιδαύρου βαίνει πρὸς τὴν ὀριστικὴν καὶ εὐτυχῆ πραγματοποίησίν της”.

Ἡ παράσταση εἶχε ὀργανωθεῖ, καὶ τότε, μὲ τὴν συνεργασίαν τῆς Ἑλληνικῆς Περιηγητικῆς Λέσχης πού σημείωνε, κι αὐτῇ, στὸ τρίπτυχο πρόγραμμά της: “Οἱ ἐκλεκτοὶ καλλιτέχναι οἱ ὁποῖοι θὰ ἐρμηνεύσουν τὴν τραγωδίαν, θὰ δώσουν, διὰ πρώτην φοράν μετὰ δεκαοκτῶ αἰῶνας, ζωὴν εἰς τὸ καλύτερον θέατρον τῆς κλασικῆς Ἑλληνικῆς ἐποχῆς, ἔχοντες δὲ νὰ ἀντιμετωπίσουν εἰς τὴν Ἐπίδαυρον συνθήκας τελείως διαφορητικὰς ἀπὸ τὰς νυκτερινὰς παραστάσεις εἰς τὸ Ὠδεῖον τοῦ Ἡρώδου τῶν Ἀθηνῶν”.

Τὴν ἐπιτυχίαν τῆς παραστάσεως μαρτυροῦν οἱ ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς, μὲ πολὺστηλες περιγραφὰς καὶ κρίσεις. Ἡ “Καθημερινή”, γράφει στίς 13.9.38: “Παρὰ τὰς πολλαπλὰς τλαιπωρίας καὶ κοπώσεις πού ὑπέστησαν οἱ ἠθοποιοὶ μὲ καθημερινὰς κοπιώδεις δοκιμὰς... ἡ ὄλη ἐκτέλεσις ἐστάθη εἰς τὸ ὕψος της”. Τὸ “Ἐλεύθερον Βῆμα”, στίς 14.9.38, σὲ ἄρθρο μὲ τίτλο “Ἡ ἀναβίωσις τοῦ θεάτρου τῆς ἀρχαίας Ἐπιδαύρου”: “Ἐπειτα ἀπὸ τὴν ἀπροσδοκίτως θριαμβευτικὴν ἐπιτυχίαν τῆς παραστάσεως τῆς “Ἡλέκτρας” ἐπιτυχίαν καλλιτεχνικὴν καὶ τουριστικὴν...”

Πέραν, ὅμως, ὅλων αὐτῶν, σχετικὰ μὲ τὴν πρώτην, μετὰ τὴν ἀρχαιότητα, παράσταση ἀρχαίας Τραγωδίας, στὸ ἀρχαῖο θέατρο Ἐπιδαύρου, δημοσιεύτηκε σ’ ὀλόκληρο τὸν Τύπο, ἡ παρακάτω ἡμερησία διαταγὴ τοῦ τότε Γενικοῦ Διευθυντῆ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Κωστῆ Μπασιτιά, πού τέλειωνε μ’ αὐτὰ τὰ λόγια:

“Ἡ παράστασις αὕτη, ὅχι μόνον ἐτίμησε τὸ Ἴδρυμα καὶ τὴν ἰδεολογίαν τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου, ὅχι μόνον προσέθεσε μίαν ἀκόμη νίκην εἰς τὸ πλοῦσιον ἤδη ἐνεργητικόν του, ἀλλὰ καί, ἀφνιπίζουσα, μετὰ αἰῶνας ὀλοκλήρους, τὸν τραγικὸν ἀντίλαλον τοῦ τελειότερου σωζομένου θεάτρου τῆς ἀρχαιότητος, διήνοιξεν ὀρίζοντας εὐρυτάτους εἰς τὴν τιτάνειον προσπάθειαν τῆς ἐποχῆς μας διὰ τὴν ἀναβίωσιν τῆς θρησκείας τῆς Ἀττικῆς Τραγωδίας. Ἡ χθεσινὴ παράστασις τῆς “Ἡλέκτρας” ἀποτελεῖ σταθμὸν ἱστορικὸν διὰ τὸ Ἑλληνικὸν θέατρον”.

Ἡ παράστασις ὅμως αὐτῇ, ἡ πρώτη, πού “ἀφύπνισε, μετὰ αἰῶνας ὀλοκλήρους, τὸν τραγικὸν ἀντίλαλον” τοῦ Θεάτρου τῆς Ἐπιδαύρου, δὲν ἀναφέρεται καθόλου στὸ ἐπίσημο κείμενο τοῦ ἐντύπου προγράμματος τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου γιὰ τὸ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου. Δὲν ἀναφέρεται οὔτε σὲ κανένα ἀπὸ τὰ τρία ξενόγλωσσα κείμενα, οὔτε στὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ τῆς Δωδώνης 1962, ὅπου ἀναδημοσιεύεται τὸ ἄρθρο, οὔτε καὶ στὰ προγράμματα τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, ὅπου — μὲ τὸν ἀρχικὸ τίτλο “Τὸ Ἐθνικὸ

Θέατρο καὶ τὸ Ἀρχαῖο Δράμα” — δημοσιεύονται συνοπτικὰ σημειώματα, ἑλληνικὰ καὶ ξενόγλωσσα.

Τὸ Ἐθνικὸ ἔχει ἀρχίσει τυμπανοκρουσίες γιὰ τὴν συμπλήρωσιν τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ Φεστιβάλ στὸ ἀρχαῖο θέατρο Ἐπιδαύρου. Θὰ μπορούσε νὰ θυμηθεῖ καὶ τὴν ἐφετερινὴν συμπλήρωσιν 25ετίας ἀπὸ τὴν πρώτην, μετὰ τὰ ἀρχαῖα χρόνια, παράστασις Τραγωδίας ἀπὸ τὸ θίασό του στὴν Ἐπίδαυρον, πού ἀποτελεῖ καὶ τὸ θεμέλιον τοῦ σημερινοῦ Φεστιβάλ.

Ἀλλά, δὲν εἶναι μόνον ἡ παραποίηση τῆς ἱστορίας. Τὸ ἐπίσημο κείμενον τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀγνοεῖ καὶ παρασιωπᾷ μιὰ ὀλόκληρη χρονικὴ περίοδος. Ὁ τίτλος τοῦ ἄρθρου εἶναι: “Τὸ Ἐθνικὸ θέατρο καὶ τὸ Ἀρχαῖο Δράμα”. Δὲν ἀναφέρει, ὅμως, τίποτα ἀπὸ τὴν περίοδον 1940 - 1944.

Ἐν τούτοις, τὸ Ἐθνικὸ θέατρο, συνεχίζοντας ἀδιάκοπην τὴν παράδοσίν του, ἀνέβασε τέσσαρες νέες τραγωδίας, μέσα στὰ πλαίσια τῶν “ἐρμηνευτικῶν ἀναζητήσεών του”. Ἀνέβασε, συγκεκριμένως, γιὰ πρώτη φορά, τὶς παρακάτω τραγωδίας:

Ἰανουάριος 1940: “Ἀντιγόνη” τοῦ Σοφοκλέους, σκηνοθεσίαν Τάκη Μουζενίδη, στὸ Ὠδεῖον Ἡρώδης Ἀττικῆς.

Ἰανουάριος 1941: “Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις” τοῦ Εὐριπίδου, σκηνοθεσίαν Τάκη Μουζενίδη, στὴ σκηνὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Σεπτέμβριος 1942: “Μήδεια” τοῦ Εὐριπίδου, σκηνοθεσίαν Τάκη Μουζενίδη, στὸ Ὠδεῖον Ἡρώδης Ἀττικῆς.

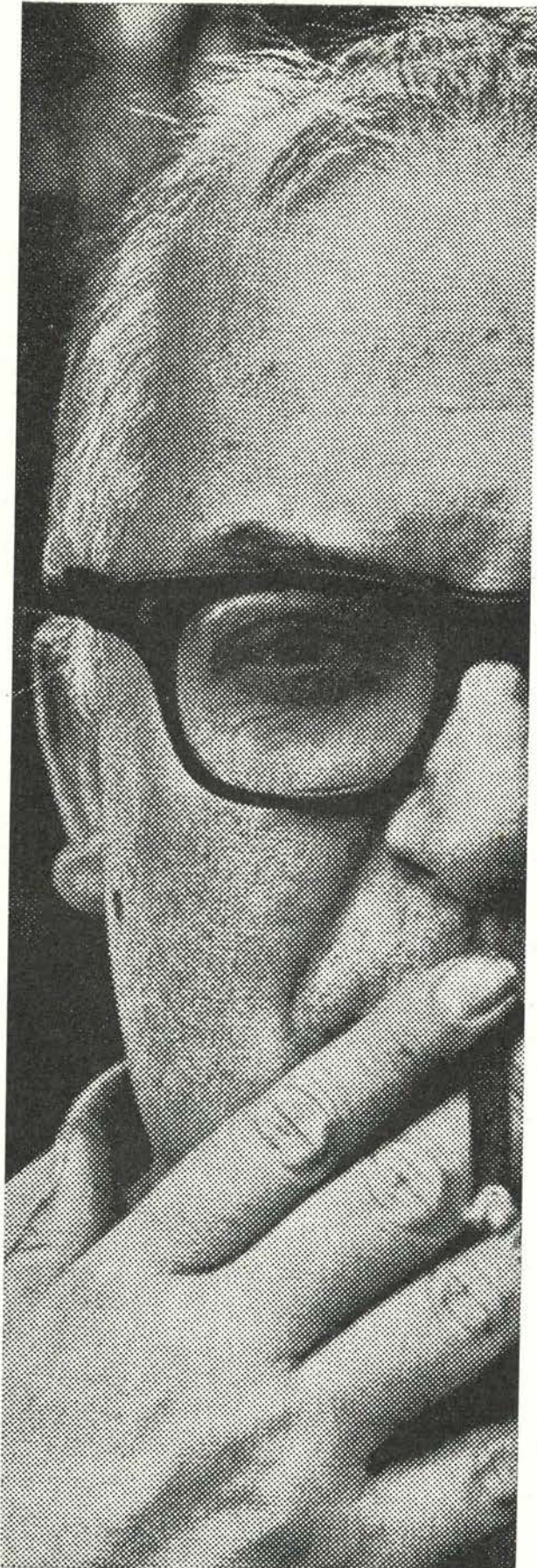
Δεκέμβριος 1943 — Ἰανουάριος 1944: “Ἐκάβη” τοῦ Εὐριπίδου, σκηνοθεσίαν Σωκράτη Καραντινοῦ, στὴ σκηνὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Οἱ τραγωδίες αὐτές, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σημασίαν πού ἔχουν σὰν “πρῶτη διδασκαλία” ἀπὸ τὸ θίασον τοῦ Ἐθνικοῦ, ἔχουν καὶ μίαν ἄλλην. Παιχθῆκαν κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς Κατοχῆς, γεγονός, πού τὸ ὑπογραμμίζει σὲ ἄρθρα του καὶ ὁ σημερινὸς Γενικὸς Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Γράφει, αἴφνης, σὲ ἐπιφυλλίδα τῆς “Καθημερινῆς”, στίς 24.2.46, στήλη δεξιά: “... μὴ ἀσυνέχεια δραματικῆς παραδόσεως πού ἀκόμη καὶ στὴν Κατοχὴν τὸ θέατρο δὲν παραμέλησε”.

Ὅπως, ἀκόμα, καὶ στὸ περιοδικὸ “Φιλολογικὰ Χρονικά” (τεύχος 43, Ἀθῆναι, Ἰούλιος — Αὐγούστος 1946, σελ. 249):

“Τὸ ἀρχαῖο δράμα στάθηκε ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια μελήματα τοῦ Ἐθνικοῦ σ’ ὄλη τὴν κατοπινὴν του σταδιοδρομίαν καὶ εἶναι ἕνα ἀληθινὸ κατόρθωμα τὸ γεγονός ὅτι καὶ στὰ πικρὰ χρόνια τῆς δουλείας ἡ συνήθεια δὲν ἐγκαταλείφθηκε”.

Τὴ βεβαίωσιν, ὅμως, ὅτι τὸ Ἐθνικὸ θέατρο κατόρθωσε νὰ μὴ διακόψει τὶς παραστάσεις του, οὔτε καὶ νὰ “ἐγκαταλείψει” τὴν παράδοσιν τοῦ ἀρχαίου δράματος στὴν Κατοχὴν, δὲν τὴ βρίσκουμε — δυστυχῶς — στὸ ὑπεύθυνον, ἀλλὰ τόσο ἀνακριβές, κείμενον τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Εἶναι πρωτοφανές: Ἡ σημερινὴ Διεύθυνσις τοῦ Ἐθνικοῦ ἀπαρνεῖται τὴν ἱστορίαν του...



ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

ΜΙΑ ΝΕΑ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Friedrich Dürrenmatt

Στην Τέχνη, όπως την επαγγέλλονται σήμερα, παρατηρείται μια τάση για καθαρότητα. Άγωνίζονται για το καθαρά ποιητικό, το καθαρά λυρικό, το καθαρά επικό, το καθαρά δραματικό. Για το ζωγράφο το καθαρά ζωγραφικό, για το μουσικό το καθαρά μουσικό είναι ένας σκοπός που πρέπει να επιδιώκει με ζέση, κι ακόμα κάποιος μου 'λεγε πώς το καθαρά ραδιοφωνικό είναι μια σύνθεση Διόνυσου και Λόγου. Όμως, ακόμα πιο αξιοπρόσεχτο για τούτη την εποχή, που δε διακρίνεται, άλλωστε, για καθαρότητα, είναι πώς ο καθένας πιστεύει ότι έχει ανακαλύψει την ιδιαίτερή του, μοναδικά σωστή, καθαρότητα: δε θά το περίμενε κανείς πώς υπάρχουν τόσες πολλές παρθένες στην Τέχνη, τόσα πολλά είδη σεμνοτυφίας. Έτσι, αμέτρητες είναι και οι θεωρίες περί Θεάτρου, περί καθαρής θεατρικότητας, περί καθαρού τραγικού, καθαρού κωμικού, καθώς κ' οι μοντέρνες δραματουργίες. Κάθε δραματικός συγγραφέας έχει τρεις - τέσσερις έτοιμες, και γι' αυτό κι όλες το λόγο βρίσκονται σε δύσκολη θέση να παρουσιάσω κ' εγώ τώρα τη δική μου.

Έπειτα θά 'θελα να παρακαλέσω να μη με θεωρήσουν εκπρόσωπο μιάς όρισμένης δραματικής κατεύθυνσης, μιάς όρισμένης δραματικής τεχνικής, ή καν να πιστέψουν πώς παρουσιάζομαι σαν περιοδευών αντιπρόσωπος μιάς οποιασδήποτε κοσμοθεωρίας απ' αυτές που άφθονούν στα σημερινά θέατρα, είτε σαν υπαρξιστής, είτε σαν μηδενιστής, εξπρεσιονιστής ή ειρωνικός, ή όπως άλλιώς είναι έτικεταρισμένα τα ζαχαρωτά μέσα στις γυάλες της λογοτεχνικής κριτικής. Η σκηνή δεν είναι για μένα πεδίο για θεωρίες, κοσμοθεωρίες και διακηρύξεις, αλλά όργανο που, παίζοντας μ' αυτό, προσπαθώ να γνωρίσω τις δυνατότητές του. Φυσικά, παρουσιάζονται στα έργα μου πρόσωπα που έχουν κάποια πίστη ή κάποια ιδεολογία, δεν το βρίσκω ενδιαφέρον ν' απεικονίζω μόνο ήλιθιους, το έργο όμως δεν έγινε για να εκφράσουν τις πεποιθήσεις τους, αλλά οι πεποιθήσεις υπάρχουν μέσ' στο έργο, γιατί τα έργα παριστάνουν άνθρωπους, κ' ή σκέψη, ή πίστη, το φιλοσοφείν, άνήκουν λίγο στην ανθρώπινη φύση. Τα προβλήματα, όμως, που αντιμετωπίζω σαν δραματικός συγγραφέας, είναι πρακτικά προβλήματα εργασίας, και μου παρουσιάζονται όχι πριν, αλλά στη διάρκεια της εργασίας. Μάλιστα, για να 'μαι πιο άκριβης, κυρίως μετά την εργασία, από κάποια περιέργεια να διαπιστώσω πώς έγινε πραγματικά αυτή η εργασία. Θά 'θελα να μιλήσω γι' αυτά τα προβλήματα, ακόμα και με τόν κίνδυνο να μην ανταποκριθώ αρκετά στη γενική νοσταλγία για βάθος, και να δημιουργήσω την εντύπωση πώς μιλάει κανένας φαφλατάς. Δεν έχω, βέβαια, ιδέα πώς άλλιώς μπορούσα να το κάνω, πώς θά τα κατάφερνε κανείς να μιλήσει για τέχνη χωρίς φλυαρία, κ' έτσι μπορώ να μιλήσω μόνο σ' εκείνους που αποκοιμούνται με τόν Χάιντεγκερ (1).

Πρόκειται για τους έμπειρους κανόνες, για τις δυνατότητες του Θεάτρου, όμως, μιās και ζούμε σε μιά εποχή που άνθει ή επιστήμη της λογοτεχνίας, ή κριτική της λογοτεχνίας, δε μπορώ ν' άντισταθώ όλότελα στον πειρασμό, να ρίξω μερικές πλάγιες ματιές προς τη θεωρητική δραματουργία. Βέβαια, ο καλλιτέχνης δεν την χρειάζεται την επιστήμη. Η επιστήμη βγάζει τους νόμους της από κάτι που κι όλες υπάρχει άλλιώς, δε θά 'ταν επιστήμη: όμως, οι νόμοι που βρέθηκαν απ' αυτό τόν τρόπο είναι έντελώς άχρηστοι για τόν καλλιτέχνη, κι άν

(1) Martin Heidegger (1889), ο πατριάρχης του υπαρξισμού μετά τόν Kierkegaard.

ἀκόμα τὸ ταυριάζουσε. Δὲ μπορεῖ νὰ δεχτεῖ κανένα νόμο πού δὲν ἀνακάλυψε ὁ ἴδιος, κι ἂν τύχει νὰ μὴ βρεῖ κανέναν, τότε κ' ἢ ἐπιστήμη δὲ μπορεῖ νὰ τὸν βοηθήσει, ἂν αὐτὴ ἔχει βρεῖ κάποιον· κι ἂν πάλι ὁ καλλιτέχνης βρεῖ ἕνα δικό του νόμο, τότε ποῦ εἶναι ἀδιάφορο ἂν τὸν ἔχει βρεῖ κ' ἢ ἐπιστήμη ἢ ὄχι. "Ὅμως, ἢ ἀπαρνημένη ἐπιστήμη στέκεται πίσω του σὰν ἀπειλητικὸ φάντασμα, γιὰ νὰ παρουσιασθεῖ μπροστὰ του μετὰ, σὰν θελήσει νὰ μιλήσει γιὰ τέχνη. "Ἐτσι κ' ἐδῶ. Τὸ νὰ μιλάς γιὰ ζητήματα τοῦ Θεάτρου, εἶναι κάποιος πειρασμὸς ν' ἀναμετρηθεῖς μετὰ τὴν ἐπιστήμη τῆς λογοτεχνίας. "Ὅμως ἀρχίζω τὸ ἐγχείρημα μ' ἐπιφύλαξη. Γιὰ τὴν ἐπιστήμη τῆς φιλολογίας τὸ δράμα ἀποτελεῖ ἀντικείμενο· γιὰ τὸ δραματικὸ συγγραφεὺ δὲν εἶναι ποτὲ κάτι τὸ καθαρὰ ἀντικειμενικὸ, τὸ ξέχωρο ἀπ' αὐτόν. Συμμετέχει. Ἡ ἐνέργειά του κάνει, βέβαια, τὸ δράμα κάτι τὸ ἀντικειμενικὸ (πὺ παριστάνει τὴν ἐργασία του), ὅμως καταστρέφει πάλι αὐτὸ τὸ δημιουργημένο ἀντικείμενο, τὸ ξεχνάει, τὸ ἀπαρνέεται, τὸ περιφρονεῖ, τὸ ὑπερτιμᾷ, γιὰ νὰ δώσει θέση στὸ καινούριο. Ἡ ἐπιστήμη, βλέπει μόνο τὸ ἀποτέλεσμα: τὴ διαδικασία πὺ ὀδήγησε σ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα δὲ μπορεῖ νὰ τὴν ξεχάσει ὁ δραματικὸς συγγραφεὺς. Ὁ λόγος του πρέπει νὰ γίνεαι δεκτὸς μ' ἐπιφύλαξη. Ἡ σκέψη του, πάνω στὴν τέχνη του, μεταβάλλεται συνεχῶς, μιᾶς καὶ φτιαχίει αὐτὴ τὴν τέχνη, εἶναι ὑποταγμένη στὸ κέφι, στὴ στιγμή. Γιὰ κείνον μετράει μονάχ' αὐτὸ πὺ κάνει ἐκείνη τὴ στιγμή καὶ πὺ, γιὰ χάρη του, μπορεῖ νὰ προδώσει αὐτὸ πὺ ἔκανε πρὶν. Γι' αὐτὸ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ μιλάει, ἀλλ' ἂν μιλήσει καμμιὰ φορὰ, δὲν εἶναι καὶ τόσο ἄσκοπο νὰ τὸν ἀκούσει κανεὶς. Μιὰ φιλολογικὴ ἐπιστήμη πὺ δὲν ὑποψιάζεται τίς δυσκολίες τοῦ γραψίματος καὶ τοὺς κρυμμένους ὑφάλους (πὺ κατευθύνουν τὸ χεῖμαρρο τῆς τέχνης σὲ συχνὰ ἀνυποψίαστες κατευθύνσεις), διατρέχει τὸν κίνδυνο νὰ γίνεαι ἕνας ἀπλὸς ἰσχυρισμὸς, μιᾶς ἐξερὶ προκήρυξη. "Ἐτσι, εἶναι ἀναμφισβήτητο, πὺς ἢ ἐνότητα τύπου, χρόνου καὶ δράσης, πὺ συμπέρανε ὁ Ἀριστοτέλης (?) ἀπ' τὴν ἀρχαία τραγωδία, καθὼς νόμιζαν γιὰ καιρὸ, ἔγινε ἀξίωση θεατρικοῦ ἰδεώδους. Ὁ κανόνας αὐτὸς εἶναι, ἀπὸ λογικὴ καὶ συνεπῶς αἰσθητικὴ ἀποψη ἀκαταμάχητος, τόσο ἀκαταμάχητος, ὡστε νὰ τίθεται τὸ ἐρώτημα μήπως μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν παρασχέθηκε τὸ σύστημα, πὺ σύμφωνα μ' αὐτὸ πρέπει νὰ συμμορφώνεται κάθε συγγραφεὺς.

Ἡ ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη εἶναι ἢ ἀπαίτηση γιὰ περισσότερη ἀκριβεία, περισσότερη πυκνότητα καὶ ἀπλότητα τῶν δραματικῶν μέσων. Ἡ ἐνότητα τόπου χρόνου, καὶ δράσης, θὰ ἔταν μιὰ προσταγή πὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιβάλλε ἢ ἐπιστήμη τῆς λογοτεχνίας στὸ συγγραφεὺ, καὶ πὺ δὲν τὴν ἐπιβάλλει μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ ἐδῶ καὶ πολὺν καιρὸ κανεὶς δὲν ἀκολουθεῖ πιά τὸ νόμο τοῦ Ἀριστοτέλη: ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη πὺ χαρακτηρίζει καλῶτερ' ἀπὸ κάθε τι τὴ σχέση τῆς τέχνης τοῦ συγγραφεῖ θεατρικὰ ἔργα καὶ τῶν περὶ αὐτῆς θεωριῶν. Ἡ ἐνότητα τόπου χρόνου καὶ δράσης, προϋποθέτει οὐσιαστικὰ τὴν ἐλληνικὴ τραγωδία σὰν ὅρο. Δὲν κάνει δυνατὴ τὴν ἐλληνικὴ τραγωδία, ἀλλ' ἢ ἐλληνικὴ τραγωδία κάνει δυνατὴ τὴν ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη. Ὅσο ἀφηρημένος κι ἂν εἶναι ἕνας αἰσθητικὸς κανόνας, ἐν τούτοις, περιλαμβάνει τὸ ἔργο τέχνης ἀπ' ὅπου προέκυψε. Ὅταν ἐτοιμάζομαι νὰ γράψω μιὰ ὑπόθεση πὺ, ἄς ποῦμε, πρέπει νὰ ζετυλιχτεῖ καὶ νὰ διαδραματισθεῖ μέσα σὲ δυὸ ὥρες στὸν ἴδιο τόπο, τότε αὐτὴ ἢ ὑπόθεση ὀφείλει νὰ ἔχει μιὰ προϊστορία, καὶ αὐτὴ ἢ προϊστορία νὰ ἔναι τόσο μεγαλύτερη ὡς λιγότερα πρόσωπα ἔχω στὴ διάθεσή μου. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἐμπειρία τῆς πρακτικῆς δραματουργικῆς, ἕνας ἐμπειρικὸς κανόνας. Μὲ προϊστορία ἐνωθὺ τὴν ἱστορία πρὶν ἀπ' τὴ δράση πάνω στὴ σκηνή, μιὰ ἱστορία πὺ μόνο ἢ σκημική δράση καθιστᾷ δυνατὴ. Ἡ προϊστορία, νὰ ποῦμε, τοῦ Ἀμλετ εἶναι ἢ δολοφονία τοῦ πατέρα του, ἐνῶ τὸ δράμα, ἢ ἀποκάλυψη αὐτοῦ τοῦ φόνου. Ἡ σκημική δράση εἶναι πολὺ συντομότερη ἀπ' τὸ συμβάν πὺ ἀφηγεῖται, ἀρχίζει συχνὰ στὴ μέση αὐτοῦ τοῦ συμβάντος, συχνὰ περὶ τὸ τέλος: ὁ Οἰδίπους πρὶν πρῶτα νὰ ἔχει σκοτώσει τὸν πατέρα του καὶ νὰ ἔχει παντρευτεῖ τὴ μητέρα του, πρὶν ἀπὸ τὸν ἀπαυτοῦν κάποιον χρόνο, πρὶν νὰ μπορεῖ ν' ἀρχίσει τὸ ἔργο τοῦ Σοφοκλή. Ὅταν ἢ σκημική δράση συγκεντρώνεται γύρω ἀπὸνα γεγονότος, τότε ἀναποκρίνεται περισσότερο πρὸς τὴν ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη: κι ὡς πὺ σταθερὰ προσκολλᾶται κανεὶς στὴν ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη, τόσο σπουδαιότερη γίνεται, συνακόλουθα, ἢ προϊστορία.

(2) Περί τῆς πλάνης τῶν τριῶν ἐνοτήτων τοῦ Ἀριστοτέλη. Βλ. Ἐισαγωγή Σκουραῖ στὴν «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη (Ἐλλ. Βιβλιοθήκη Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, σελ. 141).

Βέβαια, μιὰ προϊστορία καὶ μαζί μ' αὐτὴ μιὰ ὑπόθεση, μποροῦν νὰ ἐπινοηθοῦν ὡστε νὰ φαίνονται ἰδιαίτερα κατάλληλες γιὰ τὴν ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη, ὅμως, ἐδῶ ἰσχύει ὁ κανόνας, πὺς ὅσο πὺ ἐπινοημένο ἢ ὅσο πὺ ἀγνωστο εἶναι στὸ Κοινὸν τὸ θέμα, τόσο προσεκτικότερη πρέπει νὰ ἔναι ἢ ἐκθεσὶς του, ἢ ἀνάπτυξη τῆς προϊστορίας του. Ἡ ἐλληνικὴ τραγωδία, ὅμως, ζεῖ ἀπ' τὴ δυνατότητα νὰ μὴ εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ ἐπινοεῖ τὴν προϊστορία, ἀλλὰ νὰ τὴν κατέχει: οἱ θεατῆς γνώριζαν τοὺς μύθους πὺ χειρίζονταν τὸ Θεᾶτρο, κ' ἐπειδὴ οἱ μῦθοι αὐτοὶ ἔταν γενικοὶ, κάτι χειροπιαστὸ, κάτι θρησκευτικὸ, ἔγιναν δυνατὲς οἱ ἀπὸ τότε ἀφαστες τολμηρότητες τῶν ἐλλήνων τραγικῶν, ἢ συμπύκνωσή των, ἢ εὐθυγραμμία των, οἱ στιχομυθίες των κ' οἱ χοροὶ των καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἢ ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη. Τὸ Κοινὸν γνώριζε γιὰ τί ἐπρόκειτο, δὲν ἔχε καὶ πολλὴ περιέργεια γιὰ τὸ θέμα ὡς γιὰ τὸ χειρισμὸ τοῦ θέματος. Μιᾶς κ' ἢ ἐνότητα προϋποθέτει γενικότητα τοῦ θέματος — μιὰ μεγαλύτερη ἐξείρεση εἶναι "Τὸ σπασμένο σταμνὶ" τοῦ Κλάιστ — τὸ θρησκευτικὸ, τὸ μυθικὸ Θεᾶτρο, ἔταν ὑποχρεωμένο, μὴ εἶχε ἔχασε τὸ Θεᾶτρο τὴ θρησκευτικὴ, τὴ μυθικὴ του σημασία, νὰ παρερμηνεύσει ἢ νὰ ἐγκαταλείψει ὀλοῦτα τὴν ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἐνα Κοινὸν πὺ βρίσκεται μπρὸς σ' ἕνα ξένο θέμα, προσέχει περισσότερο τὸ θέμα ἀπ' τὸ χειρισμὸ τοῦ θέματος: ἀναγκαστικὰ πρέπει γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἕνα τέτοιο θεατρικὸ ἔργο νὰ ἔναι πλουσιότερο, λεπτομερέστερο ἀπὸ κείνο πὺ χειρίζεται ὑπόθεση. Οἱ τολμηρότητες τοῦ ἐνὸς δὲν εἶναι τολμηρότητες καὶ τοῦ ἄλλου. Κάθε τέχνη ἐμεταλλάσσεται μόνο τίς ἀπόψεις τῆς ἐποχῆς τῆς, καὶ δύσκολα θὰ ὑπάρχει μιὰ ἐποχὴ χωρὶς ἀπόψεις. Ὅπως κάθε τέχνη, τὸ δράμα εἶναι ἕνας μορφοποιημένος κόσμος, δὲ μπορεῖ ὅμως κάθε κόσμος νὰ διαμορφώνεται τὸ ἴδιο· εἶναι ὁ φυσικὸς περιορισμὸς κάθε αἰσθητικὸς κανόνας, κι ὅταν ἀκόμα εἶναι ὡς γίνεται διαφωτιστικὸς. Δὲ θὰ πῆ μ' αὐτὸ, πὺς ἢ ἐνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη εἶναι ἀπρηχειωμένη: αὐτὸ πὺ ἔταν κάποτε κανόνας γίνεται ἐξείρεση, περιπτώση, πὺ, κάθε τόσο, μπορεῖ νὰ ξαναπαρουσιασθεῖ. Σ' αὐτὸ τὸν κανόνα ὑπακούει τὸ μονόπρακτο, ἂν καὶ ὑπὸ ἄλλες συνθήκες. Στὴ θέση τῆς προϊστορίας κυριαρχεῖ ἢ κατάσταση κ' ἔτσι γίνεται πάλι δυνατὴ ἢ ἐνότητα.

Αὐτὸ, ὅμως, πὺ ἰσχύει ἀπ' τὴ δραματουργία τοῦ Ἀριστοτέλη, ὁ δεσμὸς τῆς μ' ἕνα ὀρισμένο κόσμο κ' ἢ σχετικὴ τῆς ἀξία, ἰσχύει, ἐπίσης, γιὰ κάθε ἄλλη δραματουργία. Ὁ Μπρέχτ εἶναι τότε μόνο συνεπής, ὅταν χεῖζει τὴ δραματουργία του πάνω σ' ἐκείνη τὴν κοσμοθεωρία πὺ, καθὼς λέει, ἀνήκει, τὴν κομμουνιστικὴ, καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ὁ ποιητῆς αὐτὸς κόβει, βέβαια, ἀπ' τὸ ἴδιο του τὸ κρέας. Ἐτσι, φαίνονται καμμιὰ φορὰ, τὰ δράματά του νὰ ἐκφράζουν ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀπὸ κείνο πὺ ἰσχυρίζονται πὺς ἐκφράζουν· ὅμως ἢ παρεξήγηση αὐτὴ δὲ μπορεῖ πάντα νὰ ἐπιρρίπτεται στὸ καπιταλιστικὸ Κοινὸν συμβαίνει συχνὰ τοῦτο, ὁ ποιητῆς Μπρέχτ νὰ δραπετεύει ἀπ' τὸ δραματοῦργὸ Μπρέχτ, ἕνα πολὺ νόμιμο φαινόμενο, πὺ τότε μόνο γίνεται ἀπειλητικὸ, ὅταν δὲν συμβαίνει.

Ἄς τὰ ποῦμε ἐδῶ ξεκάθαρα. Σὲ πολλοὺς μπορεῖ νὰ φαεῖ παράξενο πὺ παρεισηγάγα τὸ Κοινὸν σὰν παράγοντα· ἀλλὰ ὅπως ἕνα θεᾶτρο δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει χωρὶς Κοινὸν, ἔτσι εἶναι χωρὶς νόημα νὰ δεῖς καὶ νὰ χειρισθεῖς ἕνα θεατρικὸ ἔργο σὰν ἕνα εἶδος ὠδῆς μέσα σ' ἕνα χῶρο χωρὶς ἄερα. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο γίνεται μέσω τοῦ θεᾶτρου ὅπου παίζεται κάτι ὄρατό, ἀκροώμενο, χειροπιαστὸ, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐπίσης κάτι ἀμεσο. Αὐτὴ ἢ ἀμεσότητα τοῦ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πὺ σημαντικὸς προσδιορισμοὺς του, μιὰ πραγματικότητα, πὺ σὲ κείνες τίς ἱερὲς αἰθουσες ὅπου ἕνα ἔργο τοῦ Χόφμανσταλ ἀξίζει περισσότερο ἀπὸ ἕνα τοῦ Νεστρόυ (3) καὶ ἕνας Ριχάρδος Στράους περισσότερο ἀπὸ ἕνα ἕνα Ὀφφενμαχ, συχνὰ παραβλέπεται. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο εἶναι ἕνα γεγονός καθ' ἑαυτὸ. Στὴ δραματικὴ τέχνη πρέπει ὅλα νὰ μετατρέπονται, νὰ μεταβάλλονται σὲ κάτι ἀμεσο, ὄρατό, αἰσθητό, μὲ τὴν προσθήκη, πὺ σήμερα προφανῶς εἶναι δικαιολογημένη, πὺς δὲν μεταφράζονται ὅλα σὲ ἀμεσότητα καὶ αἰσθησῆ· π.χ. δὲν γίνεται αὐτὸ μὲ τὸν Κάφκα, πὺ, ἐδῶ πὺ τὰ λέμε, δὲν ἀνήκει στὴ σκηνή. Τὸ ψωμὶ πὺ παρατίθεται ἐκεῖ μπροστὰ σὲ κάποιον δὲν εἶναι τροφή, ἕνεαι ἀχώνεστο στὸ ἀκατάλυτο στομάχι τῶν θεατῶν καὶ τῶν συνδρομητῶν τῶν θεᾶτρων. Πολλοί, ὅμως, θεωροῦν εὐτυχῶς τὴν ἐσωτερικὴ πίεση πὺ προκαλεῖ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ὄχι σὰν σωματικὸ πόνον, μὰ

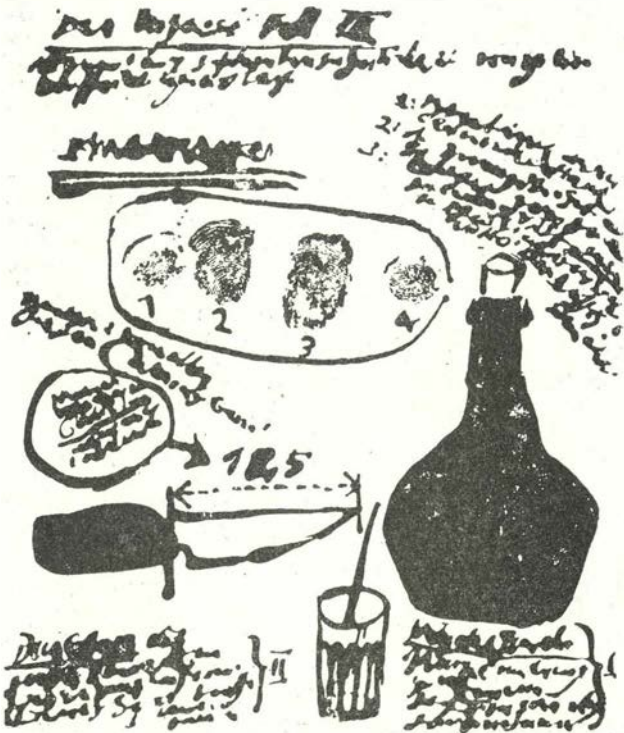
(3) Νεστρόυ (Ἰωάννης, 1801—62).

σάν ἐφιάλτη πού ἐκπορεύεται ἀπ' τὰ κανονικά ἔργα τοῦ Κάφκα, κ' ἔτσι τακτοποιεῖται ἡ κατάσταση μὲ μιὰ παρεξήγηση.

Ἡ ἀμεσότητα, πρὸς τὴν ὁποίαν τείνει κάθε θεατρικὸ ἔργο, ἡ ὁρατότητα, πού ἐπιδιώκει νὰ ἀποκτήσει προϋποθέτουν τὸ Κοινόν, τὸ θέατρο, τὴ σκηνή. Γι' αὐτὸ κάνουμε καλὰ νὰ ἔχουμε κατὰ νοῦ τὸ θέατρο πού γι' αὐτὸ πρέπει νὰ γράψουμε. Τὰ γνωρίζουμε ὅλα αὐτὰ τὰ βαρυμένα μὲ ἐλλείμματα ἰδρύματα. Ἐχουν μόνο, ὅπως καὶ πολλὰ ἰδρύματα τῆς ἐποχῆς μας, μιὰ ἰδανικὴ αἰτιολογία: Δηλαδή καμμιά πιά. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τους, ἡ αἴθουσα τοῦ θεάτρου, κ' ἡ σκηνή τους, ἐξελεγχθῆκε ἀπ' τὸ Αὐλικὸ Θέατρο, ἡ καλύτερα, ἔμεινε προσκολλημένη σ' αὐτό. Κι ὅλας, ἀπ' αὐτὸ τὸ λόγο, τὸ σημερινὸ θέατρο δὲν εἶναι σημερινὸ Θέατρο. Σ' ἀντίθεση πρὸς τὸ πρωτόγονο πατάρι τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ, ἢ σ' ἐκεῖνο τὸ "ἰκρίωμα", γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὰ λόγια τοῦ Γκαίτε, "ὅπου ἔβλεπε κανεὶς λίγα, ὅπου ὅλα μόνο ὑποδηλώνονταν", τὸ Αὐλικὸ Θέατρο ἄλλο δὲν εἶχε κατὰ νοῦ παρά πῶς νὰ ὑποχωρεῖ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς φυσικότητας, ἀν καί, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἐπιτυγχάνονταν μεγαλύτερη ἀφυσικότητα. Δὲν εἶχαν πιά τὴ διάθεση νὰ δεχτοῦν πίσω ἀπὸ ἕνα πράσινο ριντῶ τὸ δωμάτιο τοῦ βασιλιᾶ, ἀλλὰ ἔφτασαν στὸ νὰ δείξουν τὴν ἴδια τὴν κάμαρα. Χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ θεάτρου εἶναι ἡ τάσις νὰ χωρίσουν τὸ Κοινόν ἀπ' τὴ σκηνή με τὴν αὐλαία, καὶ με τέτοιο τρόπο πού οἱ θεατῆς νὰ κάθονται μπρῶς σὲ μιὰ φωτισμένη σκηνή· αὐτὸ ἦταν ὁ πῶς καταστρεπτικὸς νεωτερισμὸς, ἔτσι, ὅμως, ἔγινε δυνατὴ ἡ καθαγιασμένη ἐκείνη ἀτμόσφαιρα, πού μέσα τῆς βουλιάζουν τὰ θεατρά μας. Ἡ σκηνή ἔγινε πανόραμα. Ἐφευρέθηκαν φωτισμοὶ ὅσο πάει καὶ καλύτεροι, ἡ περιστροφικὴ σκηνή, κ' ἡ περιστρεφόμενη πλατεῖα τοῦ θεάτρου φαίνεται πῶς ἐφευρέθηκε κι αὐτή. Οἱ βασιλικὲς Αὐλὲς ἔφυγαν, ὅμως τὸ Αὐλικὸ Θέατρο ἔμεινε. Βέβαια, κ' ἡ σημερινὴ ἐποχὴ βρῆκε τὴ δική της θεατρικὴ μορφή, τὸν Κινηματογράφο. Ὅσο κι ἂν τονίζουν τὶς διαφορές, κι ὅσο κι ἂν εἶναι σημαντικὸ νὰ τὶς τονίζουν, πρέπει νὰ ὑποδειχθεῖ πῶς ὁ Κινηματογράφος προῆλθε ἀπ' τὸ Θέατρο, καὶ μπορεῖ νὰ κάνει ἀκριβῶς αὐτὸ πού ὄνειρεύτηκε τὸ Αὐλικὸ Θέατρο μὲ τὶς μηχανές του καὶ τὶς περιστροφικὲς του σκηνές: νὰ προσποιηθεῖ τὴν πραγματικότητα.

Ἐὸ Κινηματογράφος δὲν εἶναι ἄλλο ἀπ' τὴν δημοκρατικὴ μορφή τοῦ Αὐλικοῦ Θεάτρου. Αὐξάνει τὴν οἰκειότητα στὸν ὕψιστο

Ἐὸ Ρόλφ Λέμαν ἀποδίδει ἀπόλυτα τὸ πνεῦμα τοῦ Ντόρρενματ, εἰκονογραφώντας τὰ θεατρικὰ ἔργα του, στὶς ἐκδόσεις Arche τῆς Ζυρίχης. Τὸ παρακάτω σχέδιο εἰκονογραφεῖ τὸ μονόπρακτο "Βραδυνὲς ὥρες ἀργὰ τὸ φθινόπωρο"



βαθμό, τόσο πολὺ μάλιστα, ὥστε νὰ διατρέχει τὸν κίνδυνο νὰ γίνῃ πραγματικὴ πορνογραφικὴ τέχνη, πού σπρώχνει τὸ θεατὴ στὴν κατάσταση τοῦ "ἡδονοβλεψία", κ' ἡ δημοτικότητα τῶν κινηματογραφικῶν ἀστέρων ὀφείλεται στὸ ὅτι καθένας πού τοὺς βλέπει στὸ πανὶ ἔχει τὴν αἴσθησι πῶς κοιμήθηκε κι ὅλας μαζί τους, τόσο καλὰ φωτογραφίζονται. Ἐνα γκρό—πλάν εἶναι καθ' ἑαυτὸ ἄσεμνο.

≡

Τί εἶναι ὅμως τὸ σημερινὸ Θέατρο; Ἐὸ ὁ Κινηματογράφος πρέπει νὰ ἔναι ἡ σύγχρονὴ μορφή τοῦ παλαιοῦ Αὐλικοῦ Θεάτρου, τότε τί εἶναι πιά ἐκεῖνο; Ἐγινε πιά ἕνα μουσεῖο, αὐτὸ δὲ μπορεῖ ν' ἀποσιωπηθεῖ, ὅπου ἐπιδεικνύονται οἱ καλλιτεχνικοὶ θησαυροὶ παλαιῶν θεατρικῶν ἐποχῶν. Δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ τοῦ παρασχεθεῖ βοήθεια. Στὴν ἐποχὴ μας, πού εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ πίσω, πού ὅλα νομίζει πῶς τὰ κατέχει ἐκθαρὰ ἀπὸ τὸ παρόν, αὐτὸ εἶναι ἀπλοῦσταστα φυσικὸ. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Γκαίτε παίζανε λιγότερο τοὺς παλιούς, κάπου κάπου ἕναν Σίλλερ καὶ κυρίως Κότσεμπου⁽⁴⁾ ἢ ὅπως ἀλλιῶς λέγονταν τότε οἱ συγγραφεῖς. Ἴσως, θὰ πρεπε νὰ τονισθεῖ ἐδῶ καθαρὰ πῶς ὁ Κινηματογράφος ἀφαιρεῖ ἀπ' τὸ Θέατρο τοὺς Κότσεμπου καὶ τὶς Μπιρχ-πφάιφερ⁽⁵⁾. Οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ φανταστεῖ κανεὶς τί θὰ παίζονταν σήμερα στὸ Θέατρο, ἂν δὲν εἶχε ἀνακαλυφθεῖ ὁ Κινηματογράφος καὶ οἱ σεναριογράφοι ἔγραψαν θεατρικὰ ἔργα.

Ἐὸ τὸ σημερινὸ Θέατρο εἶναι ἐν μέρει Μουσεῖο, αὐτὸ ἔχει κάποιον ἀντίχτυπο στοὺς ἡθοποιούς πού ἀπασχολοῦνται μ' αὐτό. Ἐγιναν ὑπάλληλοι, συχνὰ μὲ δικαίωμα συντάξεως, ὅσον καιρὸ τοὺς ἐπιτρέπει ἡ κινηματογραφικὴ ἀπασχόλησι νὰ παίζουν θέατρο: καὶ γενικὰ, ὁ ἄλλοτε πεφρονημένος κλάδος ἔχει μεταναστεῦσει ἀπὸ καιρὸ στὴν ἀστικὴ τάξη, καὶ βρίσκεται σὲ σειρά κατατάξεως κάπου μεταξὺ τῶν γιατρῶν καὶ τῶν μικρῶν μεγαλοβιομηχανῶν, γεγονὸς εὐχάριστο ἀπ' τὴν ἀνθρώπινη σκοπιά, δυσάρεστο ἀπ' τὴν καλλιτεχνική· μέσα στὴν περιοχὴ τῆς Τέχνης τοὺς ξεπερνᾶνε οἱ βραβευμένοι μὲ τὸ βραβεῖο Νόμπελ, οἱ πιανίστες κ' οἱ μασέτροι. Μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἔχουν γίνῃ ἕνα εἶδος φιλοξενουμένων καθηγῆτων ἢ σοφῶν πού κατὰ σειρὰν ἐμφανίζονται στὰ μουσεῖα ἢ διοργανῶνουν ἐκθέσεις. Σι' αὐτὸ προσαρμόζεται καὶ τὸ ἴδρυμα, πού κανονικὸ τὸ δραματολόγιό του ἀνάλογα μὲ τοὺς φιλοξενουμένους καλλιτέχνες. Τί παίζει κανεὶς ὅταν ἕνας ἰκανὸς ἡθοποιός, πού διακρίνεται σ' αὐτὸ ἢ σ' ἐκεῖνο τὸ εἶδος, εἶν' ἐλεύθερος ἐτούτῃ ἢ ἐκείνῃ τὴν ἐποχῇ; Ἐπειτα οἱ ἡθοποιοὶ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ κινῶνται σὲ διάφορα εἶδη στυλ, πότε στὸ μπαρόκ, πότε στὸν κλασικισμό, πότε στὸ νατουραλισμὸ καὶ αὐριο στὸν Κλωντέλ, πράγμα πού δὲ θὰ 'ταν ἀπαραίτητο γιὰ ἕνα ἡθοποιὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μολιέρου. Ἐὸ σκηνοθέτης ἔγινε σημαντικὸς, κυριαρχεῖ ὅσο ποτὲ ἄλλοτε, ἀνάλογος πρὸς τὸν μασέτρο στὴ μουσικὴ. Τίθεται, ἢ μᾶλλον ἔπρεπε νὰ τίθεται, τὸ αἴτημα γιὰ πῶς σωστὴ ἐρμηνεῖα τῶν ἱστορικῶν ἔργων δὲν ἔχουν, ὅμως, φτάσει στὸ θέατρο στὴν πιστὴ ἀπόδοσι, πού γιὰ μερικοὺς ἀρχιμουσικοὺς εἶναι αὐτόνητη. Δὲν ἐρμηνεύουν πάντα, ἀλλὰ πῶς συχνὰ ἐκτελοῦν τοὺς κλασικοὺς, κ' ἡ αὐλαία πού πέφτει κρύβει ἕνα ἀκρωτηριασμένο σῶμα. Χωρὶς, ὅμως, κίνδυνο, γιὰτὶ διαρκῶς παρεμβάλλεται ἡ σωτήρια συμβατικότητα, πού ἐκλαμβάνει κάθε κλασικὸ σαν τέλειο, σάν ἕνα εἶδος χρυσῆς ἀξίας τοῦ πολιτισμοῦ, καὶ πού πηγάζει ἀπ' τὴν ἀντίληψι, πῶς κάθε τι πού γυαλίζει μέσα στὶς παλιὲς ἐκδόσεις εἶναι χρυσοῦς. Τὸ Κοινόν κατακλύζει τὶς παραστάσεις τῶν κλασικῶν, εἴτε καλὰ παίζονται εἴτε ἄσχημα· ἢ ἐπιδοκιμασία εἶναι σίγουρη, εἶναι μάλιστα καθῆκον τῶν μορφωμένων καὶ γλυτῶναι κανεὶς μὲ νόμιμο τρόπο ἀπ' τὴν ἀνάγκη νὰ συλλογιστεῖ καὶ νὰ βγάλει ἄλλῃ κρίσι ἐξω ἀπὸ ἐκείνη πού τοῦ διδάξανε στὰ σχολεῖα.

Ἐὸ ἀκριβῶς, ὅμως, τὰ πολλὰ εἶδη τῶν στυλ πού πρέπει νὰ δαμάσει τὸ θέατρο παρουσιάζουν κ' ἕνα καλὸ. Τὸ καλὸ αὐτὸ ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ σάν κάτι ἀρνητικὸ. Κάθε μεγάλη θεατρικὴ ἐποχὴ μπόρεσε νὰ ὑπάρξει, γιὰτὶ εἶχε βρεθεῖ μιὰ συγκεκριμένη θεατρικὴ μορφή, ἕνα συγκεκριμένο θεατρικὸ στυλ, ὅπου μέσα σ' αὐτὸ καὶ μ' αὐτὸ γράφανε θεατρικὰ ἔργα. Αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ στὸ ἀγγλικὸ, στὸ ἰσπανικὸ θέατρο, ἢ στὸ βιεννέζικο λαϊκὸ θέατρο, σ' αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ φαινόμενο τοῦ γερμανόγλωσσου θεάτρου. Ἐτσι, μόνο, ἐξηγεῖται ὁ μεγάλος

(4) Κότσεμπου, Αὐγουστος φῶν (1761—1819), γερμανὸς συγγραφέας κωμωδιῶν.

(5) Μπιρχ — Πφάιφερ (1800—1868). Ἐργασμὸς νοβέλες καὶ δραματολογικὰ δράματα, ὅπως τὸν «Κωδωνοκρούστη τῆς Παναγίας τῶν Παρισίων» κ.ά. πού εἶχαν τότε πολλὴ ἐπιτυχία.

ἀριθμός τῶν θεατρικῶν ἔργων πού μπόρεσε νά γράφει ὁ Λόπε ντέ Βέγα. Ἀπ' τήν ἀπόψη τοῦ ὕφους, τὸ θεατρικὸ ἔργο, δὲν τοῦ παρουσιάσει κανένα πρόβλημα. Ἐφ' ὅσον ὅμως δὲν ὑπάρχει ἐνιαῖο θεατρικὸ στυλ, οὔτε μπορεῖ νά ὑπάρχει πιά, τὸ γράψιμο τῶν θεατρικῶν ἔργων γίνεται πρόβλημα, καὶ ἐξ αὐτοῦ ἀκόμα δυσκολότερο. Ἔτσι, τὸ σημερινὸ θέατρο εἶναι δυο εἰδῶν, ἀπὸ τῆ μιὰ μουσεῖο, ἀπ' τὴν ἄλλη πειραματικὸ πεδίο, ὡς τὸ σημεῖο πού κάθε θεατρικὸ ἔργο νά θέτει τὸ συγγραφέα μπρὸς σὲ νέα καθήκοντα, σὲ νέα προβλήματα ὕφους. Τὸ στυλ δὲν εἶναι πιά σήμερα κάτι γενικό, ἀλλὰ κάτι προσωπικό, ἔχει μάλιστα καταστῆ ἀποφασιστικὸ κριτήριο ἀπὸ περίπτωσιν σὲ περίπτωσιν. Δὲν ὑπάρχει πιά κανένα στυλ, ἢ καλύτερα ὑπάρχουν στὸν πληθυντικὸ, ἔκφραση πού χαρακτηρίζει τὴν κατάστασιν τῆς σημερινῆς τέχνης, γιὰτι καὶ αὐτὴν πειράματα τὴν συνθέτουν καὶ τίποτ' ἄλλο, ὅπως καὶ αὐτὸν τὸν ἴδιο τὸ σημερινὸ κόσμον.

Ἔπάρχουν πολλὰ στυλ, πολλές δραματογραφίες, καμμιὰ ὅμως Δραματογραφία: Ἡ δραματογραφία τοῦ Μπρέχτ, ἡ δραματογραφία τοῦ Ἐλλιοτ, τοῦ Κλωντέλ, τοῦ Φρίς, τοῦ Χοχβέλντερ, μιὰ δραματογραφία γιὰ κάθε περίπτωσιν: καὶ ὅμως, ἴσως εἶναι δυνατόν νά ὑπάρξει μιὰ Δραματογραφία, μιὰ Δραματογραφία γιὰ ὅλες τὶς πιθανὲς περιπτώσεις, ὅπως ὑπάρχει μιὰ Γεωμετρία, πού περικλύει ὅλες τὶς πιθανὲς διαστάσεις. Ἡ δραματογραφία τοῦ Ἀριστοτέλη θὰ ἔταν μέσα σ' αὐτὴ τὴ Δραματογραφία μιὰ ἀπ' τὶς πιθανὲς δραματογραφίες. Θὰ ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ Δραματογραφία πού δὲν θὰ ἐρευνῶσε τὶς δυνατότητες μιᾶς ὀρισμένης σκηνῆς, ἀλλὰ τῆς Σκηνῆς. Θὰ ἦταν ἡ Δραματογραφία τοῦ πειράματος.



Τί θὰ μπορούσε νά πῆ κανεὶς γιὰ τοὺς θεατῆς, πού χωρὶς αὐτοὺς κανένα θέατρο δὲν μπορεῖ νά ὑπάρξει, ὅπως εἴπαμε πρίν; Ἐγιναν ἀνώνυμοι, μόνο "Κοινόν", μιὰ πολὺ χειρότερη ὑπόθεση, ἀπ' ὅσο φαίνεται μὲ τὴν πρώτη ματιά. Ὁ σύγχρονος συγγραφέας δὲ γνωρίζει πιά ἕνα συγκεκριμένον Κοινόν, ἀν δὲν θέλει νά γράφει γιὰ τὸ θέατρο τοῦ χωριοῦ, ἢ γιὰ τὸ Κῶ(6) πού δὲ θὰ τοῦ πρόσφερε, ἄλλωστε, καὶ καμμιὰ εὐχαρίστησιν. Τὸ Κοινόν τοῦ τὸ φτιάχνει μὲ τὴ φαντασία του: στὴν πραγματικότητα εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος, καὶ αὐτὸ εἶναι μιὰ ἐπικίνδυνη κατάστασιν, πού δὲ μπορεῖ κανεὶς νά τὴν ἀλλάξει, οὔτε νά τῆς ξεφυγεῖ.

Τὸ ἀμφίβολο, τὸ φθαρμένο, τὸ γιὰ πολιτικούς σκοποὺς κακοχρησιμοποιοῦμενο, πού ἔχει κολλήσει σήμερα στὶς ἐννοεῖς Λαὸς καὶ Κοινωνία — γιὰ τὴν κοινότητα οὔτε λόγος — εἰσχωρήσει ἀναγκαστικά καὶ στὸ θέατρο. Πῶς θὰ βρεῖ τὰ θέματα, πῶς τὶς λύσει; Ἐρωτήματα, πού ἴσως βρούμε τὴν ἀπάντησή τους, ἀν ξεκαθαρίσουμε τὶς δυνατότητες πού προσφέρει ἀκόμα τὸ θέατρο.



Ὅταν ἀναλάβω νά γράψω ἕνα ἔργο, τὸ πρῶτο βῆμα πού θὰ κάνω εἶναι νά ξεκαθαρίσω πού πρόκειται νά παιχτεῖ αὐτὸ τὸ ἔργο. Μὲ τὴν πρώτη ματιά αὐτὸ δὲ φαίνεται νά ἔναι σοβαρὸ πρόβλημα. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο, διαδραματίζεται στὸ Λονδίνο ἢ στὸ Βερολίνο, στὰ ψηλὰ βουνά, στὸ νοσοκομεῖο ἢ στὸ πεδίο τῆς μάχης, ὅπως τὸ ἀπατεῖ ἢ ὑπόθεση. Ὅμως, αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτα σωστό. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο παίζεται πάνω σὲ μιὰ σκηνή πού πρέπει νά παρουσιάσει τὸ Λονδίνο, τὰ ψηλὰ βουνά ἢ τὸ πεδίο τῆς μάχης. Αὐτὴ εἶναι μιὰ διάκρισι πού δὲν χρειάζεται νά κάνει κανεὶς, ἀλλὰ πού μπορεῖ. Ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ πῶς ἀντιλαμβάνεται ὁ συγγραφέας τὴ σκηνή, πόσο ἐπιζητεῖ τὴν ψευδαίσθησιν, πού χωρὶς αὐτὴν κανένα θέατρο δὲν μπορεῖ νά ὑπάρξει, εἴτε ὑπερμεγεθυμένη σάν χρωματιστὰ βουνά σωρευμένα πάνω στὸ πανί, ἢ διάφανη, λεπτὴ, εὐθραυστὴ. Τὸν δραματικὸ τόπο, μπορεῖ νά τὸν πάρει πολὺ στὰ σοβαρὰ ὁ συγγραφέας, σάν Μαδρίτη, ρούσικη στέππα, ἢ ἀπλῶς σάν σκηνή, σάν τὸν κόσμον ἢ σάν τὸν κόσμον του.

Ὁ τόπος πού παρουσιάζει ἡ σκηνή εἶναι δουλειὰ τοῦ σκηνογράφου. Ὅμως, ἡ σκηνογραφία εἶναι ἕνα εἶδος ζωγραφικῆς, καὶ ἡ ἐξέλιξι τῆς ζωγραφικῆς δὲ μπορεῖ νά τὴν ἀφήσει ἀνεπηρέαστη. Κι ἂν ἔχει ἀποτύχει στὴν οὐσία ἡ ἀφηρημένη σκηνογραφία, ἐπειδὴ τὸ θέατρο δὲ μπορεῖ πιά νά χωριστεῖ ἀπ' τὸν ἄνθρωπον καὶ τὴ γλώσσα, πού εἶναι ταυτόχρονα ἀφηρημένη καὶ συγκεκριμένη, καὶ ἐπειδὴ ἡ σκηνή πρέπει διαρκῶς νά παρουσιάζει κάτι τὸ συγκεκριμένον, ἀν θέλει νά ἔχει κάποιο νόη-

(6) Κῶ: λουτρόπολι κοντὰ στὸ Μοντραί (Ἑλβετία), γνωστὴ ἀπ' τὸ 1947 γιὰ τὰ συνέδρια Ἡθικῶ Ἐξοπλισμοῦ τοῦ ἀμερικανοῦ Λουθηρανοῦ ἱερωμένου Φράνκ Μπάχμαν, πού προσπαθεῖ νά νικήσει τὸν κομμουνισμό μὲ τὴ φιλαλληλία καὶ τὴν ἀγάπην.

μα καὶ ὅταν ἀκόμα αὐτὰ πού διαδραματίζονται πάνω ἐκεῖ εἶναι ἀφηρημένα, ὅμως ξεαναγορεύσαμε στὸ πράσινον ριντῶ, πού πίσω τὸ θεατῆς πρέπει νά φανταστεῖ τὸ δωμάτιο τοῦ βασιλιᾶ. Πρέπει νά ἔχουμε ὑπ' ὄψην καὶ πῶς ὁ δραματικὸς χώρος πάνω στὴ σκηνή δὲν εἶναι παρών, καὶ ἂν ἀκόμα ἦταν ἡ σκηνογραφία λεπτομερέστατη καὶ ἀπατηλὴ, ἀλλὰ πρέπει νά βγεῖ ἀπ' τὸ παίζιμο. Μὲ μιὰ λέξη βρισκόμαστε στὴ Βενετία, μὲ μὴν ἄλλη στὸν Πύργο τοῦ Λονδίνου. Ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ χρειάζεται μιὰ μικρὴ ὑποστήριξι. Ἡ σκηνογραφία ὑποδηλώνει, ἐπισημαίνει, συμπυκνώνει, δὲν ἀφηγεῖται. Ἐγινε διάφανη, ἀπλη. Ἄυλος μπορεῖ νά γίνει καὶ ὁ χώρος τοῦ δράματος πού πρόκειται νά παραστήσει ἡ σκηνή.

Τὰ δυο θεατρικὰ ἔργα τῶν τελευταίων χρόνων πού σαφέστατα παρέχουν δυνατότητα γι' αὐτὸ πού ὀνομάζω ἐξαύλωσι τῆς σκηνογραφίας καὶ ἐξαύλωσι τοῦ δραματικοῦ χώρου, εἶναι τοῦ Οὐάιλντερ "Ἡ μικρὴ μας πόλι" καὶ "Μὲ τὰ δόντια". Ἡ ἐξαύλωσι τῆς σκηνῆς στὴ "Μικρὴ μας πόλι" εἶναι τοῦτη: Ἡ σκηνή εἶναι ἄδεια, μόνον τ' ἀντικείμενα ὑπάρχουν πού χρειάζονται γιὰ τὴν πρόβα, καρτέλες, τραπέζια, σκάλες κλπ., καὶ ἀπ' αὐτὰ τ' ἀντικείμενα τῆς καθημερινῆς ζωῆς γεννιέται ὁ χώρος, ὁ δραματικὸς χώρος, ἡ μικρὴ πόλι, μόνο ἀπ' τὸ λόγο, τὸ παίζιμο, πού ξυπνάει τὴ φαντασία τοῦ θεατῆ.

Στὸ ἄλλο ἔργο αὐτοῦ τοῦ μεγάλου φανατικοῦ τοῦ Θεάτρου, ἐξαύλωνεται ὁ δραματικὸς χώρος ἐκεῖ πού βρίσκεται τὸ σπίτι τῆς οικογένειας τοῦ Ἀθρόπου. Σὲ ποιὰ ἐποχῇ, σὲ ποιὸ στρώμα πολιτισμοῦ, δὲν ξεκαθαρίζεται πολὺ καλά. Πότε βρισκόμαστε στὴν ἐποχῇ τῶν παγετώνων, πότε στὴ διάρκεια ἑνὸς παγκόσμιου πολέμου. Γενικά, τὸ πείραμα αὐτὸ τὸ συναντᾶ κανεὶς συχνὰ στὴ μοντέρνα φιλολογία τοῦ Θεάτρου: ἀσαφῆς εἶναι π.χ. πού βρίσκεται, στὸ ἔργο τοῦ Φρίς, ὁ ἀπαισιος κόμης Ὀντερλαντ. Ποῦ περιμένουν τὸν κύριο Γκοντό, δὲν τὸ ξέρει κανεὶς. Καὶ στὸ γάμο τοῦ κυρίου Μισσισιππὴ ἐξέφρασα τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ τόπου (γιὰ νά μπάσω τὸ ἔργο στὸ ἀστεῖο καὶ στὴν κωμωδία), μὲ τὸ νά φαίνεται ἀπ' τὸ ἕνα παράθυρο τοῦ ἴδιου χώρου ἕνα βόρειο τοπίο μὲ μιὰ γοθικὴ μητρόπολι καὶ μιὰ μηλιά, ἀπ' τὸ ἄλλο ἕνα νότιο, ἀρχαῖα ἐρείπια, λίγη θάλασσα καὶ ἕνα κυπαρίσσι. Σημασία ἔχει νά γίνεται ποίησι μὲ τὴ σκηνή, γιὰ ν' ἀναφέρω μιὰ φράσι τοῦ Μάξ Φρίς. Κι αὐτὸ εἶναι μιὰ δυνατότης πού μὲ ἀπασχολοῦσε ἀνέκαθεν, καὶ ἕνας ἀπ' τοὺς λόγους, ἀν ὄχι ὁ κυριότερος, πού γράφω θεατρικὰ ἔργα: ὅμως, σὲ κάθε ἐποχῇ γίνεται ποίησι, ὄχι μόνο πάνω στὴ σκηνή, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ σκηνή: συλλογίζομαι π.χ. τὶς κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη ἢ τὶς φάρσες τοῦ Νεστρόυ.



Ἄλλ' αὐτὰ ἐν παρόδῳ. Μὲ τί μοιάζουν, λοιπόν, τὰ μεμονωμένα προβλήματα, πού ξεφύτρωσαν π.χ. μπροστὰ μου, γιὰ νά χρησιμοποιήσω ἕνα συγγραφέα πού, κατὰ κάποιο τρόπο, γνωρίζω καὶ δὲν τὸν παραβλέπω ἐντελῶς; Στὸν "Τυφλὸ" προσπαθοῦσα ν' ἀντιπαρθέσω τὸ λόγο στὸν τόπο, τὸ λόγο στὴν εἰκόνα. Ὁ τυφλὸς δούκας νομίζει πῶς ζεῖ στὸν ἀφθαρτὸ πύργο του, ἐνῶ ζεῖ μέσ' στὰ ἐρείπια, φαντάζεται πῶς ταπεινώνεται μπρὸς στὸν Βαλλενστάιν, καὶ γονατίζει μπροστὰ σ' ἕνα νέγρο. Ὁ δραματικὸς τόπος εἶναι ὁ ἴδιος, ἀλλὰ μὲ τὸ παιχίδι πού παίζουν στὸν τυφλὸ γίνεται διπλὸς, ἕνας τόπος πού βλέπει ὁ θεατῆς, καὶ ἕνας τόπος πού πιστεύει πῶς βρίσκεται ὁ τυφλός. Κι ὅταν διάλεξα τὴν πόλι τοῦ Πύργου γιὰ δραματικὸ τόπο τῆς κωμωδίας μου "Ἐνας ἄγγελος ἐρχεται στὴ Βαβυλῶνα", εἶχα στὴν οὐσία δυο προβλήματα νά λύσω: πρῶτον ἔπρεπε νά γίνει ἀντιληπτὸ μὲ τὴ σκηνή πῶς σ' αὐτὴ τὴν κωμωδία ὑπάρχουν δυο τόποι: ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ πόλι τῆς Βαβυλῶνας, ὁ οὐρανὸς σάν μυστηριώδης ἀφετηρία τῆς ὑποθέσεως καὶ ἡ Βαβυλῶνα σάν τόπος ὅπου ἐξελλίσσεται ἡ δράσι.

Τὸν οὐρανὸ μποροῦσαν νά τὸν ἀποδώσουν ἀπλοῦστατα μ' ἕνα σκούρο φόντο, σάν μιὰ ἰδέα τῆς ἀπεραντοσύνης του, ὅμως, μιὰς καὶ στὴν κωμωδία μου δὲν ἐνδιαφερόμαι νά παρουσιάσω τὸν οὐρανὸ σάν τόπο ἀτέρμονα, ἀλλὰ μάλλον μυστηριώδη, πού εἶναι τελείως διάφορο, γράφω στὴ σημείωσι πῶς τὸ φόντο τῆς σκηνῆς, ὁ οὐρανὸς πάνω ἀπ' τὴν πόλι τῆς Βαβυλῶνας, πρέπει νά παριστάνει τὸν ἀστερισμὸ τῆς Ἀνδρομέδας, ὅπως τὸν βλέπουμε στὸ ἀστεροσκοπεῖο τοῦ ὄρους Πάλομαρ. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο προσπαθῶ νά ἐπιτύχω νά πάρει ὁ οὐρανὸς πάνω στὴ σκηνή τὴ μορφὴ τοῦ ἀκατανόητου, τοῦ ἀνεξερευνήτου, μορφῆ θεατρικῆ. Ἀκόμα θέλω, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, νά κάνω σαφῆ τὸ πλησίασμα τοῦ οὐρανοῦ πρὸς τὴ γῆ, πού μέσα στὴ δράσι ἐκφράζεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, πῶς δηλαδὴ ἕνας ἄγγε-

λος επισκέπτεται τη Βαβυλώνα. Επίσης, κατασκευάζεται έτσι ένας κόσμος, όπου το αποτέλεσμα της δράσης, το χτίσιμο του Πύργου της Βαβέλ να είναι έφικτό.

Δεύτερο, έπρεπε να σκεφθώ, πώς θα παρουσιαστεί ο τόπος όπου διαδραματίζεται το έργο, ή Βαβυλώνα, πάνω στη σκηνή. Έκεϊνο που μ' έβελγε στη Βαβυλώνα ήταν το σημερινό, το κυκλόπειο αυτής της πόλεως, ένα είδος Νέας Ώρκης με ουρανοξύστες και φτωχογειτονίες: κ' επειδή οι δυο πρώτες πράξεις παίζονται στις όχθες του Εύφρατη, υπεισέρχεται και το Παρίσι: ή Βαβυλώνα αντιπροσωπεύει, γενικά, τις μεγαλουπόλεις. Είναι μια φανταστική Βαβυλώνα, που πρέπει να παρουσιάζει μερικά τυπικά βαβυλωνιακά χαρακτηριστικά, αλλά σε μια μορφή που είναι σαν παραωδία στο σύγχρονο, με σύγχρονα χαρακτηριστικά, σαν, να πούμε, ένα φανάρι του δρόμου, παραωδημένο βαβυλωνιακά. Φυσικά, ή έπεξεργασία, ή κατασκευή της σκηνογραφίας είναι δουλειά του σκηνογράφου, αλλά πρέπει κι ο συγγραφέας να γνωρίζει τί θέλει να παριστάνει ή σκηνή του.



Μ' άρεσουν οι χρωματιστές σκηνογραφίες, το χρωματιστό θέατρο, τα σκηνικά του Τέο Όττο(?), για ν' αναφέρω με σεβασμό ένα όνομα. Δεν συμπαθώ πολύ το θέατρο με τα μαύρα ριντά, όπως ήταν μόδα μια φορά, ή με την τάση να τονίζουν χτυπητά τη φτώχεια, όπως συνηθίζουν πολλοί σκηνογράφοι. Φυσικά, στο Θέατρο, προέχει ο Λόγος, άλλ' άκριβώς: προέχει. Μετά το Λόγο έρχονται πολλά που άνήκουν στο Θέατρο, άκόμα κ' ή έπαρση. Κ' επειδή ένας με ρώτησε πολύ βαθυστόχαστα για το "Μισισιπιπύ" μου, αν θά του πήγαινε ένα τετραδιάστατο Θέατρο, επειδή ένα πρόσωπο μπαίνει στη σκηνή άπ' το έκκρεμές, πρέπει να παρατηρήσω πώς γράφοντάς το δεν είχα στο νού μου τόν Άϊνστάϊν. Θα μου ήταν ιδιαίτερα ευχάριστο στην καθημερινή ζωή να έπισκεφθώ μια συντροφιά, και μ' αυτή την ευκαιρία να μπώ στην κάμαρα μέσ' άπό ένα έκκρεμές ρολόι, ή να αίωρηθώ μέσ' άπ' το παράθυρο. Το να άρέσει σ' έμάς τους θεατρικούς συγγραφείς να κάνουμε κάτι τέτοια κέφια μας είναι ένα πράμα που κανείς δεν μπορεί να μάς άπαγορεύσει. Ό παλιός καυγάς, τί γεννήθηκε πρώτα, ή κόττα ή τ' αύγό, μπορεί στην Τέχνη να μετατραπεί στο έρώτημα: τί πρέπει πρώτα να παρασταθεί το αύγό ή ή κόττα. Οι καλλιτέχνες θά μπορούσαν να μοιραστούν τότε σε κείνους που κλίνουν προς το αύγό και σε κείνους που κλίνουν προς την κόττα. Ό καυγάς ύφίσταται, κι αν κάποτε ο Άλφρεντ Πόλγκαρ μού παρετήρησε πώς είναι παράξενο ότι, ενώ ή άγγλοσαξωνική δραματική τέχνη εκφράζει τα πάντα με το διάλογο, στα δικιά μου έργα συμβαίνουν πάρα πολλά πάνω στη σκηνή, κ' ευχαρίστως θά βλεπε καμιά φορά κανέναν άπλό Ντύρρενματ, όμως πίσω άπ' αυτή την άλήθεια κρύβεται ή Άρνηση μου, κ' ή προκατάληψη μου, ν' άγαπήσω την κόττα περισσότερο άπ' το αύγό. Είναι το πάθος μου, που δέ μου βγαίνει πάντα σε καλό, να θέλω να παρουσιάζω στο θέατρο τόν πλούτο, την ποικιλία του κόσμου. Κ' έτσι το θέατρο μου παίρνει πολλές σημασίες και φαίνεται πώς παραπλανά. Δημιουργούνται και παρεξηγήσεις, την ώρα που ψάχνουν άπελπισμένα μέσ' στο κοτέτσι των δραμάτων μου να βρουν το αύγό της εξήγησης, που άρνούμαι πεισματικά να γεννήσω



Δεν είναι, όμως, ένα θεατρικό έργο δεμένο μόνο σ' έναν τόπο. ύάρχει κι ο χρόνος. Καθώς ή σκηνή παριστάνει έναν τόπο, παρουσιάζει κ' ένα χρόνο, το χρόνο που διαρκεί ή δράση (και ή έποχή που διαδραματίζεται). "Αν ο Άριστοτέλης είχε άπαιτήσει πραγματικά, ένότητα τόπου, χρόνου και δράσης, τό 'κανε για να συμπέσει ή χρονική διάρκεια μιās τραγωδίας με τη χρονική διάρκεια της δράσης (που οι έλληνες τραγικοί τό πέτυχαν περίπου), γι' αυτό τα πάντα έπρεπε να 'ναι συγκεντρωμένα σ' αυτή τη δράση. Ό χρόνος άποδίδονταν τόσο "νατουραλιστικά", σαν μια άλληπάλληλη ροή χωρίς διαφυγή. Δεν είναι όμως άπαραίτητο να συμβαίνει πάντα αυτό.

Βέβαια, έμφανίζονται πάνω στη σκηνή οι ύποθέσεις σαν κάτι το άλληπάλληλο, όμως, στην κωμωδία του Νεστρόν "Ό θάνατος τη μέρα του γάμου", για να φέρουμε ένα παράδειγμα, ύάρχουν δυο πράξεις που παίζονται ταυτόχρονα, και μ' επιδεξιότητα γίνεται το ξεγάλμαμα αυτού του ταυτόχρονου, ώστε ν' άποτελεί ή δράση της δεύτερης πράξης το θόρυβο των



Φρήντριχ Ντύρρενματ: "Ένας συγγραφέας που προβληματίζεται

παρασκηνίων της πρώτης, κ' ή δράση της πρώτης, το θόρυβο των παρασκηνίων της δεύτερης. Κι άλλα παραδείγματα μπορούσαν εύκολα να προσκομισθούν για τη χρησιμοποίηση του χρόνου σαν μια δυνατότητα του θεάτρου. Ό χρόνος μπορεί να έπιβραχυνθεί, να έπιβραδυνθεί, να ένταθεί, να κρατηθεί, να έπαναληφθεί, σαν τόν Ίησού μπορεί ο δραματικός συγγραφέας να φωνάζει προς τόν θεατρικό ήλιο του: στάσου άκίνητος μπρός στον Γαβαών. Και προς τη θεατρική του σελήνη να σταματήσει στην κοιλάδα του Αιλών(8).

Έπί πλέον, πρέπει να παρατηρήσουμε, πώς ή ένότητα του Άριστοτέλη δεν εφαρμόζεται άπόλυτα και στην άρχαία τραγωδία. Η δράση διακόπτεται άπ' τα χορικά κ' είναι σχετικά με το χρόνο, κ' έντελώς άβασθα μιλώντας, με άδα ή τρόπο, αυτό το που είναι σήμερα ή αύλαία. Με την αύλαία κατατέμενται ο χρόνος μιās πράξης. Καμιά άντίρρηση γι' αυτό το σεβασμο μέσο. Η αύλαία έχει το καλό πώς τελειώνει σαφώς μια πράξη. Είναι και συχνά άπαραίτητη ψυχολογικά, για ν' αφήσει τόν έξαντλημένο και τρομαγμένο θεατή να ξεκουραστεί. Άλλά προχώρησαν και άπ' αυτό πιά πέρα, προσπαθώντας να συνδυάσουν τη γλώσσα με το χρόνο κατά έναν καινούριο τρόπο. "Αν ξαναφέρω για παράδειγμα τη "Μικρή μας πόλη" του Ούάιλντερ, το κάνω γιατί το ώραίο αυτό θεατρικό έργο είναι πασίγνωστο. Ό καθένας ξέρει ότι σ' αυτό διάφορα πρόσωπα στρέφονται προς το Κοινόν κι άφηγούνται τις ανάγκες και τους καιμούς της μικρής πολιτείας. Έτσι, κατορθώνει ο Ούάιλντερ να μη χρειάζεται αύλαία. Η αύλαία έχει άντικατασταθεί άπό την προσαγόρευση του Κοινού. Πιά στη δραματική ποίηση έμφανίζεται κ' ή έπική αφήγηση. Άπ' αυτό όνομάζον αυτή τη θεατρική μορφή έπικό θέατρο.

(7) Σύγχρονος γερμανός σκηνογράφος, ο σημαντικότερος του νεότερου γερμανικού θεάτρου.

(8) Πρόκειται για τόν Ίησού του Ναυή, 6λ. Παλ. Διαθήκη, Ίησούς Ναυή, κεφ. 1, 12 κ. έ.

Τώρα, αν παρατηρήσουμε προσεκτικά, θα δούμε πως κι ο Σαίξπηρ, ή να πούμε ο "Γκέτς", (9) είναι κατά κάποιο τρόπο επικό θέατρο. Άλλα μ' έναν άλλο, πιο κρυφό τρόπο. Έπειδή τὰ βασιλικά δράματα του Σαίξπηρ εκτείνονται σε μεγάλο χρονικό διάστημα, μοιράζεται αυτό το χρονικό διάστημα σε διάφορες πράξεις, διάφορα επεισόδια, που το καθένα έχει το δραματικό του χειρισμό. 'Ο "Ερρίκος δ' "(10) έχει 19, ο "Γκέτς" πρὸς τὸ τέλος τῆς 4ης πράξης 41 κι ὅλας εἰκόνας. Περισσότερες δὲ μέτρηση. Ἄν παρατηρήσουμε τὸ χτίσιμο τῆς ὅλης ὑπόθεσης, τότε ἐμφανίζεται, ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποίηση τοῦ χρόνου, ὅτι συγγενεὶ μετὸ ἐπικό, ὅπως μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία ποῦ γυρίστηκε πολὺ ἀργά, ἔτσι ποῦ οἱ εἰκόνας νὰ εἶναι ὁρατὲς μιὰ πρὸς μιὰ, ἔπειδι ἡ συσπείρωση σ' ἕναν ὀρισμένον χρόνον ἔχει ἐγκαταλειφθεῖ γιὰ χάρι τῆς δραματικότητος τῶν ἐπεισοδίων.

"Ἄν τώρα, σὲ νεώτερα θεατρικὰ ἔργα, ὁ συγγραφέας στρέφεται πρὸς τὸ Κοινόν, γίνεται μ' αὐτὸ προσπάθεια νὰ διαμορφωθεῖ τὸ θεατρικὸ ἔργο συνεχέστερα, ἀπ' ὅσο εἶναι κατορθωτὸ στὴν ἐπεισοδιακὴν δραματικὴν τέχνην. Τὸ κενὸ μεταξὺ τῶν πράξεων πρέπει νὰ καταργηθεῖ, οἱ χρονικὲς ἀποστάσεις νὰ γεφυρωθοῦν ὄχι μ' ἕνα διάλειμμα, ἀλλὰ μετὸ λόγο, ἀπ' τὴν ἀφήγηση αὐτοῦ ποῦ συνέβη στὸ μεταξὺ, ἢ μετὸν εἰσαγωγὴ ἐνὸς νέου προσώπου. Οἱ ἐκθέσεις γίνονται ἐπικὰ, ὄχι ἡ δράση ποῦ πρὸς αὐτὴν ὀδηγοῦν οἱ ἐκθέσεις. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἔφοδος τοῦ λόγου πρὸς τὸ θέατρο, ὁ λόγος προσπαθεῖ νὰ κατακτήσει καὶ πάλι ἕνα πεδίο, ποῦ ἔχασε πρὸ πολλοῦ. Εἶπα γίνεται προσπάθεια, γιὰ τὴν συχνὰ χρησιμεῖ σήμερα ἢ προσελά κὴ πρὸς τὸ Κοινόν γιὰ νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ ἔργο, ἐγχείρημα ἐντελῶς ἀνόητο: ὅταν τὸ Κοινόν παρασυρεταῖ ἀπ' τὴν δράσιν δὲ χρειάζεται ν' ἀκολουθῆσει. Γιὰ τὴν ἀνὸν δὲν παρασυρεθεῖ, δὲν συνεπαίρεται, ἀκόμα κι ἂν ἀκολουθεῖ.



Ἐντίθετα πρὸς τὴν ἐπικὴν ποίησιν, ποῦ ἔχει σὰν ἔργο νὰ περιγράφει τὸν ἄνθρωπον ὅπως εἶναι, παρουσιάζει ἡ τέχνη τοῦ δράματος τὸν ἄνθρωπον μ' ἕνα περιορισμὸ ποῦ δὲν ἀποφεύγεται, καὶ ποῦ συλλοκίζει τὸν ἄνθρωπον πᾶνω στὴ σκηνήν. Αὐτὸς ὁ περιορισμὸς προέρχεται ἀπὸ τὸ εἶδος τῆς Τέχνης. 'Ο ἄνθρωπος τοῦ δράματος εἶναι ἕνας ὁμιλῶν ἄνθρωπος, αὐτὸς εἶναι ὁ περιορισμὸς του, καὶ ἡ δράσις ὑπάρχει γιὰ νὰ σπρώξει τὸν ἄνθρωπον σ' ἕνα ὀρισμένον λόγον. Ἡ δράσις εἶναι τὸ χανευτῆρι, ὅπου μέσα ὁ ἄνθρωπος γίνεται λόγος, πρέπει νὰ γίνει λόγος. Αὐτὸ σημαίνει ὅμως, πὼς πρέπει στὸ δράμα νὰ ὀδηγηθῶν τὸν ἄνθρωπον σὲ καταστάσεις ποῦ θὰ τὸν ἀναγκάσουν νὰ μιλήσει. "Όταν δεῖξω δυὸ ἀνθρώπους ποῦ κάθονται καὶ πίνουν καφέ καὶ συζητοῦν γιὰ τὸν καιρὸ καὶ τὴν πολιτικὴν, ἢ γιὰ τὴν μῆδα, ὅσο ἐξῆλθον καὶ ἂν γίνονται αὐτὸ, δὲν εἶναι δραματικὴ κατάσταση καὶ οὔτε δραματικὸς διάλογος. Πρέπει κάτι ἀκόμη νὰ μπεῖ γιὰ νὰ γίνει ὁ λόγος τους δραματικὸς, νὰ ἔχει ὑπόβαθρον. "Όταν π.χ. ὁ θεατὴς γνωρίζει πὼς μέσα στὸ ἕνα φλυτζάνι τοῦ καφέ ὑπάρχει δηλητήριον, ἢ καὶ στὰ δυὸ, ὥστε νὰ βγεῖ ἀπ' αὐτὸ ὁ διάλογος δυὸ δηλητηριαστών, μ' αὐτὸ τὸ τέχνασμα ἀποβαίνει ἡ καφεσοσια δραματικὴ κατάσταση, ἀπ' ὅπου, ἀπ' τὸ βάθρον της, μπορεῖ νὰ βγεῖ ὁ δραματικὸς διάλογος. Χωρὶς τὴν προσθηκὴν μιᾶς ὀρισμένης ἔντασης, μιᾶς ὀρισμένης κατάστασης, δὲν ὑπάρχει δραματικὸς διάλογος.

"Ἄν πρέπει ὁ διάλογος νὰ βγεῖ ἀπὸ μιὰ δραματικὴν κατάσταση, πρέπει τότε νὰ ὀδηγηθεῖ φυσικὰ σὲ μιάν ἄλλην. 'Ο δραματικὸς διάλογος προκαλεῖ: Μιὰ δράσις, ἕνα πάθος, μιὰ νέα κατάσταση, ποῦ ἀπ' αὐτὴν ξεπηδαίει ἕνας καινούριος διάλογος κ.ο.κ.

'Ο ἄνθρωπος, ὅμως, δὲν εἶναι μόνον ὁμιλῶν ἄνθρωπος. Τὸ γεγονός ὅτι σκέπτεται, ἢ ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ σκέπτεται, ὅτι αἰσθάνεται, πρὸ πάντων αἰσθάνεται, καὶ πὼς αὐτὴ τὴ σκέψιν, αὐτὸ τὸ αἶσθημα δὲν θέλει πάντα νὰ τ' ἀποκαλύπτει σὲ ἄλλον, ὀδηγήσει στὴν ἔκθεσιν τοῦ τεχνικοῦ μέσου τοῦ μονόλογου. Βέβαια, ἕνας ἄνθρωπος ποῦ μονολογεῖ δυνατὰ πᾶνω στὴ σκηνὴ δὲν εἶναι κάτι φυσικὸ, πρᾶμα ποῦ θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, καὶ πὼς δικαιολογημένα, γιὰ τὴν ἄρια τῆς ὀπερας. "Όμως, ὁ μονόλογος (καὶ ἡ ἄρια) εἶναι μιὰ ἀποδεξίη πὼς ἕνα τέχνασμα, ποῦ μπορούσε ν' ἀποφευχθεῖ, μπορεῖ νὰ φθάσει σὲ ἀνέλπιστον ἀποτέλεσμα. Τὸ Κοινόν, καὶ μετὸ δίκιο του, τὴν παθαίνει πάντα, καὶ τόσο πολὺ, ὥστε ὁ μονόλογος

"Νὰ ζεῖ κανεὶς ἢ νὰ μὴ ζεῖ" στὸν "Ἄμλετ" ἢ ὁ μονόλογος τοῦ Φάουστ, εἶναι ἀπ' τὰ περιφημότερα καὶ ἀγαπητότερα ποῦ ὑπάρχουν στὸ θέατρο.

Δὲν εἶναι, ὅμως, ὅλα μονόλογος, ὅσα ἀκούγονται σὰ μονόλογον. Τὸ νόημα τοῦ διαλόγου δὲν εἶναι μόνον νὰ φέρει τὸν ἄνθρωπον ἐκεῖ ὅπου θὰ δράσει ἢ θὰ πάθει, ἀλλὰ κάποτε νὰ τὸν ὀδηγήσει στὸ μεγάλο λόγο, στὴν ἐξηγήσιν τῆς ἀποφῆς του. Πολλοὶ ἔχουν χάσει τὴν αἴσθησιν τῆς ρητορείας ἀπὸ τότε ποῦ, καθὼς ἀναφέρει ὁ Χίλπερτ(11), κάποιος ἠθοποιὸς ποῦ δὲν ἔξερε καλὰ τὸ ρόλο του ἀνεκάλυψε τὸ νατουραλισμὸ. Κρίμα. 'Ο λόγος κατορθώνει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο τεχνικὸ μέσον νὰ περνᾷ τὴν ῥάμπαν. Ἄλλὰ κ' οἱ κριτικοὶ δὲν τὸν ἔχουν σὲ πολλὴ ἐκτίμησιν. Στὸ συγγραφέα ποῦ θὰ τολμήσει νὰ περιλάβει στὸ ἔργο του ἕνα λόγον θὰ συμβεῖ ὅτι καὶ στὸ Δικαιόπολι: θὰ πρέπει νὰ βάλει τὸ κεφάλι του πάνω στὸ ἐπίλεξον: μόνον ποῦ, ἀντίθετα μετὸς Ἄχαρνῆς τοῦ Ἀριστοφάνη, οἱ κριτικοὶ ἀντὶ ν' ἀκούσουνε, βαρᾶνε. Τίποτα φυσικότερον ἀπ' αὐτὸ. Οἱ ἀκέφαλοι ἀποκεφαλίζουν εὐκολότερα.

Πάντα ὑπῆρχε μέσα στὸ δράμα μιὰ ἀφήγηση δὲ σημαίνει αὐτὸ πὼς ὁ νοῦς μας πρέπει νὰ πάει στὸ ἐπικό θέατρο. Ἔτσι, ἀς πούμε, πρέπει ν' ἀναφερθεῖ μιὰ προϊστορία ἢ νὰ ἀναγγελεθεῖ ἕνα γεγονός μετὸν μορφήν ἀγγελίας ἀγγέλου. Μιὰ ἀφήγηση πᾶνω στὴ σκηνὴ δὲν εἶναι ὀλοτέλα ἀκίνδυνον, γιὰ τὴν δὲ ζεῖ κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο, δὲν εἶναι χειροπιαστὴ σὰ μιὰ δράσιν ποῦ συμβαίνει ἐπὶ σκηνῆς. Προσπάθησαν, συχνὰ, νὰ διορθώσουν τὸ κακὸν δραματοποιῶντας τὸν ἄγγελον, μετὸν νὰ τὸν εἰσάγουν σὲ στιγμὴν ἐντάσεως, ἢ νὰ παρουσιάσουν ἕναν ἠλίθο ποῦ τοῦ ἀποσποῦν μετὸν κόπον τὴν ἀναφορὰ του. "Όμως, εἶναι ἀνάγκη νὰ παρεμβληθεῖ μιὰ στιγμὴν λεκτικὴν ἂν θέλει κανεὶς ν' ἀφηγηθεῖ ἐπὶ σκηνῆς. Ἡ σκηνικὴ ἀφήγηση δὲν γίνεται χωρὶς ὑπερβολήν. Ἄς προσέξουμε πὼς ὑπερβάλλει ὁ Σαίξπηρ τὴν περιγραφήν τοῦ Ἠλούταρχου γιὰ τὴν οὐκίαδαν τῆς Κλεοπάτρας(12). Ἡ ὑπερβολὴ αὐτὴ δὲν εἶναι μόνον τεμνηριον τοῦ ρυθμοῦ μπαρόκ, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἕνα μέσον νὰ τοποθετηθεῖ πᾶνω στὴν σκηνὴν νὰ γίνει ὀρατὴ ἢ βάρκα τῆς Κλεοπάτρας. Δὲν ὑπάρχει θεατρικὴ γλώσσα χωρὶς ὑπερβολὴν φυσικὰ, εἶναι ἀναγκαῖον νὰ γνωρίζω κανεὶς ποῦ πρέπει νὰ ὑπερβάλλει, καὶ πρὸ πάντων: πὼς! Παρακάτω: "Όπως τὰ ἐπὶ σκηνῆς πρόσωπα, ἔτσι καὶ ἡ γλώσσα τους μπορεῖ νὰ πέσει θύμα τῆς μοίρας. 'Ο ἄγγελος ποῦ φθάνει στὴ Βαβυλωνίαν, ἐνθουσιάζεται, ἀπὸ πρᾶξιν σὲ πρᾶξιν, ὅσο πάει καὶ περισσότερο γιὰ τὴν ὀμορφίαν τῆς γῆς, ὁ λόγος του πρέπει νὰ ἐκφράζει αὐτὸν τὸν αὐξοῦνα ἐνθουσιασμὸν, ὥσπου νὰ ὑψωθεῖ σὲ ἔμνον. 'Ο ἐπαίτης Ἄκκι, στὴν ἴδιαν κωμωδίαν, ἀφηγείται τὴν ζωὴν του σὲ μορφήν "Μακάμε", (13) μιὰ πρῶξαν ποῦ προέρχεται ἀπ' τ' ἀραβικὰ καὶ περιέχει στίχους. Μετὸν τρόπον αὐτὸν προσπαθῶν νὰ ἐκφράσω τὸν ἀραβικὸν χαρακτήρα αὐτῆς τῆς μορφῆς, τὴν χαρὰ τοῦ παραμυθιοῦ, τὴν διαξιφισμὸν τοῦ λόγου, τὸ παιγνιδὶ τῶν λέξεων, χωρὶς ὅμως νὰ ξεπέσω σὲ μιάν ἄλλην μορφήν, νὰ ποῦμε στὸ τραγουδάκι. Τὰ "Μακάμε" τοῦ Ἄκκι δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ ἡ ἐσχάτη δυνατότητα τοῦ λόγου του καὶ συνακόλουθα ἡ συμπίκνωση τῆς μορφῆς του. 'Ο Ἄκκι γίνεται μέσα στὰ "Μακάμε" ὀλο λόγος, καὶ πρὸς αὐτὸ πρέπει νὰ τείνει κάθε συγγραφέας: στὸ ὅτι ὑπάρχουν στὸ θεατρὸν ποῦ στιγμὲς ὅπου οἱ μορφὲς ποῦ γράφει γίνονται λόγος καὶ τίποτ' ἄλλο.

Βέβαια ἔλλογε εἰδῶ ἕνας κίνδυνος. 'Ο λόγος μπορεῖ νὰ παραπλανήσει. Ἡ χαρὰ ποῦ κινθεὶ κανεὶς, πὼς μπορεῖ ἔξαιρτικὰ νὰ γράψω, πὼς κατέχει τὴν γλώσσα, ὅπως μοῦ συνέβη ἐμένα ὅταν ἐργαζόμενον στὰ τυφλὰ, μπορεῖ νὰ πείσει τὸ συγγραφέα νὰ δραπετεύσει ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον τοῦ λόγου. Τὸ νὰ μείνει κοντὰ στὸ ἀντικείμενον εἶναι μεγάλη τέχνη, ποῦ τότε μόνον ἐπιτυγχάνεται, ὅταν ὑπάρχει μιὰ ῥοπὴ ἀντίθετη, ποῦ καταφέρει νὰ τὴν χαλιναγοῦσιν. Ἄκόμα κ' οἱ διάλογοι μποροῦν νὰ παραπλανήσουν, γίνονται λεκτικὰ παιγνίδια ποῦ ἀνυποψίαστα τραβᾶνε τὸ συγγραφέα μακριὰ ἀπ' τὸ θέμα του. "Όμως, ὑπάρχουν κάθε τόσο ἐμπνεύσεις, ποῦ δὲν πρέπει κανεὶς νὰ τοὺς ἀντισταθεῖ, κὴ ὅταν ἀκόμα ἀπειλοῦν νὰ γερμεῖν τὸ σκεδὸν ποῦ καταστρώθηκε μετὸν κόπον. Πλάϊ στὴν προσοχὴν ποῦ χρειάζεται γιὰ ν' ἀντιστέκεται κανεὶς στὶς ἐμπνεύσεις, πρέπει νὰ ὑπάρχει καὶ τὸ θάρρος νὰ ἐνδίδει σ' αὐτὲς.

(11) Heinz Hilpert. Σύγχρονος σκηνοθέτης τοῦ γερμανικοῦ Θεάτρου.

(12) Σαίξπηρ, «Ἄντωνιος καὶ Κλεοπάτρα», Πρᾶξιν Β', Σκηνὴ 2α.

(13) «Μακάμε», (ἀραβ. συνάντησις): μορφήν πημάτων, ὀμοιοκατάληκτῃ πρῶξαν μετὸν παρεμβολὴν στίχων. «Μακάμε» ἔγραψε ὁ Ἄραφ ποιητῆς Χαρίτι.

(9) Γκέτς φόν Μπερλίχινγκεν, ἔργο τοῦ Γκαίτε.

(10) Τοῦ Σαίξπηρ.

“Ολ’ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα καὶ τὰ προβλήματα τόπου, χρόνου καὶ δράσης, πού ἐδῶ μόνο υποδηλώνονται, στριμωγμένα τὸ ἕνα στ’ ἄλλο, ἀνήκουν στὰ στοιχεῖα, τὰ τεχνάσματα καὶ τὰ ἐργαλεῖα τοῦ δραματικοῦ ἐπαγγέλματος. Ἡ ἀποψη πὼς ἡ Τέχνη στὸ τέλος μαθαίνεται, φτάνει νὰ στρωθεῖ κανένας μὲ ἀρκετὴ ἐπιμέλεια κ’ ἐπιμονὴ στὴ δουλειά, ἔχει πρὸ πολλοῦ ξεπεραστεῖ, ἀλλὰ ξαναβρίσκεται ἀκόμα προφανῶς σὲ κείνες τὶς κρίσεις πού ἐκφέρονται γιὰ τὴν τέχνη τοῦ συγγραφέα. Ἡ τέχνη αὐτὴ ἐκλαμβάνεται σὰν κάτι χειροποιαστό, στέρεο, τίμιο. Καὶ ἡ σχέση τοῦ δραματικοῦ συγγραφέα μὲ τὴν τέχνη του θεωρεῖται ἕνα εἶδος γάμου, ὅπου τὰ πάντα διεξάγονται νόμιμα, εὐλογημένα μὲ τὰ θεῖα μυστήρια τῆς Αἰσθητικῆς. Ἀπ’ αὐτὸ προέρχεται ἀσφαλῶς πῶς, σ’ αὐτὸν τὸν τομέα, ὅπως σὲ κανέναν ἄλλον, ἡ Κριτικὴ μιλάει γιὰ ἐπάγγελμα, πού, κατὰ τὴν περιστάση, κατέχεται ἢ δὲν κατέχεται. Ἄν ὅμως ἐρευνήσουμε προσεκτικότερα, τί ἐννοοῦμε πραγματικὰ ἐπάγγελμα, τότε θὰ διαπιστωθεῖ πὼς δὲν εἶναι τίποτ’ ἄλλο ἀπὸ τὸ ἄθροισμα τῶν προκαταλήψεων τῆς Κριτικῆς. Δὲν ὑπάρχει ἐπάγγελμα δραματικοῦ συγγραφέα, ὑπάρχει μόνο ἡ ὑποταγὴ τῆς ὕλης μέσον τῆς γλώσσας καὶ μέσον τῆς σκηνῆς: μιὰ ὑπερνίκηση, γιὰ νὰ μιλήσουμε πῶς σωστά, γιὰτι κάθε γράψιμο εἶναι μιὰ πολεμικὴ πορεία μὲ τὶς νίκες τῆς, τὶς ἥττες καὶ τὶς χωρὶς ἀποτέλεσμα μάχες τῆς. Τέλεια ἔργα δὲν ὑπάρχουν, αὐτὸ εἶναι ἕνας μῦθος τῆς Αἰσθητικῆς, ὅπου τὰ πάντα συμβαίνουν ὅπως στὸν Κινηματογράφο, στὸν ὁποῖον καὶ μόνο μπορεῖ νὰ βρεῖ κανένας τὸν τέλειο ἥρωα. Ποτὲ δὲν ἐγκατέλειψε ἕνας θεατρικὸς συγγραφέας τὸ πεδίο τῆς μάχης ἀλώβητος, κι ὁ καθένας ἔχει τὴν Ἀχιλλεῖο φτέρνα του.

Στὴ μάχη αὐτῇ, ὁ ἔχθρος, δηλ. ἡ ὕλη, ποτὲ δὲν εἶναι εὐθύς. Εἶναι πανοῦργος, συχνὰ δὲν παγιδεύεται εὐκόλα ἀπὸ τὸ ὄχυρό του, καὶ χρησιμοποιεῖ τὶς πῦρ κρυφές, τὶς πῦρ ἀπατηλές παγίδες: ἔτσι κι ὁ δραματικὸς συγγραφέας ὀφείλει νὰ πολεμᾷ μ’ ὅλα τὰ μέσα, ἐπιτρεπόμενα καὶ μὴ, τὶς σοφές παραινήσεις, τοὺς κανόνες καὶ τὰ ἠθικὰ γνωμικὰ τῶν μαστρούων καὶ τῆς παλιᾶς σεβάσμιας συντηρίας. Μὲ τὸ καπέλλο στραβά δὲν περνᾷ κανένας τὴ χώρα τῆς δραματικῆς τέχνης, δὲν περνᾷ κὰν τὰ σύνορα. Οἱ δυσκολίες τῆς δραματικῆς τέχνης βρίσκονται ἐκεῖ πού κανεὶς δὲν τὶς ὑποπεύεται, συχνὰ στὴ δυσκολία νὰ βάλεις νὰ χαιρετιστοῦν δυὸ πρόσωπα ἢ στὴ δυσκολία τῆς πρώτης φράσης. Αὐτὸ πού ἐννοοῦν σήμερα ἐπάγγελμα δραματικοῦ συγγραφέα, μαθαίνεται μέσα σὲ μιὰ ὥρα εὐκολότατα: Τὸ πόσο ὅμως εἶναι δύσκολο νὰ μοιράσεις, νὰ πούμε, ἕνα θέμα σὲ πέντε πράξεις, καὶ πόσο λίγα θέματα ὑπάρχουν ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ τὸ κάνει κανεὶς αὐτό, πόσες φορές εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο, ἀκόμα καὶ ἰάμβους νὰ γράψει κανεὶς, αὐτό, τὰ τεχνιτάκια τῶν θεατρικῶν ἔργων οὔτε τὸ ὑποψιάζονται χωρίζουν ἄκοπα κάθε θέμα σὲ πέντε πράξεις, ἔγραψαν πάντα μ’ εὐκολία σὲ ἰάμβους καὶ γράφουν ἀκόμα. Διάλεξαν τὸ θέμα τους καὶ τὴ γλώσσα τους πραγματικὰ ἔτσι ὅπως φανταζότανε ἡ κριτικὴ πὼς πρέπει νὰ γίνεται. Σ’ αὐτοὺς δὲν συμβαίνει ὅ,τι καὶ μὲ τοὺς φαφλατάδες, ὅταν μιλάνε γιὰ Τέχνη, ἀλλὰ ὅταν κατασκευάζουν Τέχνη. Γιὰ κάθε θέμα ὑπάρχει τὸ ἴδιο νυχτικὸ, πού μέσα σ’ αὐτό δὲν πουντιάζει τὸ Κοινὸν κι ἀποκοιμῆται. Τίποτα πῶς ἤλιθο ἀπ’ τὴ γνώμη πὼς μόνον ἡ μεγαλοφυΐα δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ προσηλώνεται στοὺς κανόνες, πού ὁ κριτικὸς φορτώνει στὸ ταλέντο. Τότε, προτιμῶ νὰ θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου μεγαλοφυΐα. Μὲ κάθε ἔμφαση ἐπιθυμῶ νὰ παρατηρήσω πὼς ἡ Τέχνη τῆς συγγραφῆς ἔργων δὲν ἀρχίζει ἀπαραιτήτως μὲ τὸ σχεδιάσμα ἐνὸς ὀρισμένου παιδιοῦ, ἢ ὅπως φαντάζεται τὸν ἔρωτα ὁ εὐνοῦχος, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀγάπη, πού εἶναι ἀδύνατη στὸν εὐνοῦχο. Οἱ δυσκολίες, ὅμως, οἱ μύχοι, ἀλλὰ κ’ ἡ εὐτυχία τοῦ γραψίματος δὲν ἀνήκουν στὴν περιοχὴ ἐκείνου πού ἐξιστορεῖται, πού μπορεῖ νὰ ἐξιστορηθεῖ: Ἄναφορὰ μπορεῖ νὰ γίνει μόνο γιὰ τὸ δραματικὸ ἔργο πού ὑπάρχει, ὅταν μιλάμε γιὰ δράμα, ὄχι ὅμως ὅταν γράφεται τὸ ἔργο. Τὸ δραματικὸ ἔργο εἶναι ὀπτικὴ ἀπάτη. Τὸ νὰ μιλάει κανεὶς γιὰ δράματα, γιὰ Τέχνη, εἶναι ἕνα πολὺ πῦρ οὐτοπιστικὸ ἐγχείρημα ἀπὸ ὅσο πιστεύουν ἐκεῖνοι πού συνήθως μιλοῦν.

Μ’ αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμα, πού δὲν ὑπάρχει, προσπαθοῦμε νὰ ἀποδώσουμε ἕνα συγκεκριμένο θέμα. Παρουσιάζει, συνήθως, ἕνα ἐπίκεντρο, τὸν ἥρωα. Στὴ δραματουργικὴ γίνεται διάκριση μεταξὺ ἐνὸς τραγικοῦ ἥρωα, τοῦ ἥρωα τῆς τραγωδίας, καὶ ἐνὸς κωμικοῦ ἥρωα, τοῦ ἥρωα τῆς κωμωδίας. Οἱ ἰδιότητες πού πρέπει νὰ ἔχει ἕνας τραγικὸς ἥρωας εἶναι γνωστές. Πρέπει νὰ ἔχει ἰκανὸς νὰ διεγείρει τὸν οἶκτο μας. Ἡ ἐνοχὴ τοῦ κ’ ἢ ἀθωότητά του, οἱ ἀρετές του κ’ οἱ ἀμαρτίες του πρέ-



Ρόλφ Λέμαν: Σχέδιο γιὰ τὶς “Βραδυνὲς ὥρες τὸ Φθινόπωρο”

πει ν’ ἀναμειχθοῦν κατὰ τὸν πῦρ εὐχάριστο τρόπο, καὶ νὰ φανεῖ ὅτι οἱ δόσεις τους ἔχουν κανονιστεῖ σύμφωνα μὲ ὀρισμένους κανόνες: ἔτσι, νὰ πούμε, διαλέγοντας ἕναν κακοποιὸ ἥρωα θὰ τοῦ προσμεῖξω μιὰ μεγάλη ποσότητα πνεύματος, κι αὐτὸ εἶναι ἕνας κανόνας πού ἔπιασε πάντα, καὶ πού στὴ γερμανικὴ φιλολογία ἔκανε τὸ διάβολο τὴ συμπαθέστερη φυσιογνωμία. Τὰ πράγματα δὲν ἄλλαξαν. Ἀλλάξε μόνο ἡ κοινωνικὴ θέση ἐκείνου πού διεγείρει τὸν οἶκτο μας.

Στὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ στὸ Σαίξπηρ, ὁ ἥρωας ἀνήκει στὴν ἀνώτατη κοινωνικὴ τάξη, στοὺς ἀρχόντες. Τὸ Κοινὸν παρακολουθεῖ ἕναν ἥρωα, πού κατέχει μιὰ ἀνώτερη κοινωνικὴ θέση, νὰ πάσχει νὰ δρᾷ, νὰ μείνεται ἔτσι ὅπως νιώθει καὶ κείνο. Αὐτὸ ὑπῆρξε πάντα πολὺ ἐντυπωσιακὸ γιὰ κάθε Κοινόν. Ὅταν ὅμως εἰσήχθη μὲ τὸν Δέσσιγκ καὶ τὸν Σίλλερ ἡ ἀστικὴ τραγωδία, τὸ Κοινὸν εἶδε τὸν ἑαυτό του σὰν πᾶσχοντα ἥρωα ἐπὶ σκηνῆς. Ἐπειτα, προχώρησαν ἀκόμα περισσότερο. Ὁ Βούτσεκ τοῦ Μπύχνερ⁽¹⁴⁾ εἶναι ἕνας πρωτόγονος προλετάριος πού ἀντιπροσωπεύει λιγότερα, ἀπὸ κοινωνικῆς ἀπόψεως, ἀπ’ τὸ μέσο θεατῆ. Τὸ Κοινὸν πρέπει τώρα ἀκριβῶς σ’ αὐτὴ τὴν ἔσχατη μορφή τῆς ὑπαρξῆς, σ’ αὐτὴ τὴν τελευταία μορφή ἀθλιότητος, νὰ δεῖ τὸν ἄνθρωπο, νὰ δεῖ τὸν ἑαυτό του.

Τέλος, ἐδῶ, πρέπει ν’ ἀναφερθεῖ ὁ Πιραντέλλο, πού πρῶτος, ὅσο ἔξω, ἐξαύλωσε, ἔκανε διαφανῆ τὸν ἥρωα, τὸ πρόσωπο, πάνω στὴ σκηνή, ὅπως ὁ Οὐάιλντερ ἐξαύλωσε τὸν δραματικὸ τῆς τῆς Κοινόν, μπρὸς σὲ τέτοια σχήματα παρακολουθεῖ τὸν ἴδιο του τὸ διαμελισμὸ, τὴν ἴδια του ψυχανάλυση, καὶ ἡ σκηνὴ μεταβάλλεται σὲ ἐσωτερικὸ χῶρο, σὲ παγκόσμιο ἐσωτερικὸ χῶρο.

Βέβαια, τὸ Θέατρο κι ἀπὸ παλιότερα δὲν καταγινόταν μόνο μὲ βασιλιάδες καὶ στρατηγούς, ἢ κωμωδία γνώριζε ἀπ’ τὴν ἀρχὴ τὸ χωρικὸ, τὸ ζητιάνο καὶ τὸν ἀστὸ σὰν ἥρωες, ἀκριβῶς ὅμως ἡ κωμωδία. Πουθενὰ στὸ Σαίξπηρ δὲν ἐμφανίζεται ἕνας κωμικὸς βασιλιάς. Ἡ ἐποχὴ του μποροῦσε νὰ παρουσιάσει ἕναν ἀρχοντα σὰν ματοβαμμένο τέρας, ποτέ, ὅμως, σὰν γελοιοποιό. Κωμικοὶ εἶναι στὰ ἔργα του οἱ αὐλοκόλακες, οἱ τεχνίτες, οἱ ἐργάτες. Ἐτσι, παρουσιάζεται στὴν ἐξέλεξη τοῦ τραγικοῦ ἥρωα μιὰ στροφή πρὸς τὴν κωμωδία. Τὸ ἴδιο παρατηρεῖται καὶ στὸ γελοιοποιό, πού ὅσο πάει μετατρέπεται σὲ τραγικὴ μορφή. Τὸ γεγονός, ὅμως, αὐτὸ δὲν στερεῖται

(14) Georg Büchner (1813—37) ποιητὴς καὶ δραματογράφος: τὸ γνωστὸ ἔργο σ’ ἐμᾶς «ὁ θάνατος τοῦ Δανιῶν».

σημασίας. Ο ήρωας ενός θεατρικού έργου δεν προωθεί μόνο μια δράση ή πάσχει από τα χτυπήματα της μοίρας, αλλά εναρμόνιως κ' έναν κόσμο. Πρέπει, συνεπώς, να θέσουμε στον αυτό του κατ' ερώτημα, πώς πρέπει ν' απεικονιστεί ο επισφαλής κόσμος μας, με ποιούς ήρωες θά καρφερισθεί αυτός ο κόσμος και πώς πρέπει ν' ναι φτιαγμένοι.



Και γιά νά ρωτήσουμε κάτι συγκεκριμένο, μπορεί ο σημερινός κόσμος ν' απεικονιστεί με τή δραματική του Σίλλερ, όπως διατείνονται μερικοί συγγραφείς, αφού ο Σίλλερ συναρπάζει πάντα τόν Κοινό; Βέβαια, στην Τέχνη όλα είναι πιθανά, όταν αυτή ή Τέχνη είναι σωστή· τή ερώτηση είναι μόνο αν μια Τέχνη πού ταίριαζε κάποτε είναι και σήμερα δεκτή. Η Τέχνη δεν επαναλαμβάνεται. Αν μπορούσε νά επαναληφθεί, θά 'ταν παροφροσύνη νά μή γράφουμε με τούς κανόνες του Σίλλερ.

Ο Σίλλερ έγραφε, έτσι όπως έγραφε, επειδή ο κόσμος όπου ζούσε μπορούσε νά καρφεριστεί μέσα στον κόσμο πού έγραφε, στον κόσμο πού έπλαθε σαν ιστορικός. Κ' έφθασε ακριβώς πάνω στο όριο. Ο Ναπολέων ήταν ο τελευταίος ήρωας με τήν παλιά έννοια. Ο σημερινός κόσμος, όπως μάς παρουσιάζεται, δύσκολα μπορεί νά δαμαστεί μέσα στη φόρμα τού ιστορικού δράματος του Σίλλερ, και μόνο απ' τόν λόγο πώς δεν συναντάμε πιά τραγικούς ήρωες, αλλά μόνο τραγωδίες πού οργανώνονται από παγκόσμιους μακελάρηδες και εκτελούνται από μηχανές πού κόβουν κιμά. Απ' τόν Χίτλερ και τόν Στάλιν δεν κατασκευάζονται πιά Βαλленστάιν. Η δύναμή τους είναι τόσο γιγάντια, ώστε οί ίδιοι είναι μόνο συμπτωματικές, εξωτερικές μορφές εκφράσεως αυτής τής δύναμης, πού μπορεί νά τις αντικαταστήσει κανένας κατά βούλησιν. Και τή δυστύχημα τού νά είναι κανείς ιδιαίτερα με τόν πρώτο και σχετικώς με τόν δεύτερο συνδεδεμένος έγινε πολύ διαδεδομένο, πολύ περίπλοκο, πολύ φρικαστικό, πολύ μηχανικό και συχνά έντελώς χωρίς νόημα. Η δύναμη του Βαλλενστάιν είναι μιá δραστική δύναμη, ή σημερινή δύναμη είναι όρατή σ' τόν ελάχιστο τμήμα, όπως σ' ένα παγόβουνο τή μεγαλύτερο μέρος του είναι άθεατο γιατί' είναι βυθισμένο. Τό δράμα του Σίλλερ προϋποθέτει έναν όρατό κόσμο, τή γνήσια κρατική λειτουργία, όπως κ' ή ελληνική τραγωδία. Όρατό στην Τέχνη είναι τόν άνωθεν έποπτεύμενο. Τό σημερινό, όμως, κράτος δεν επιδέχεται άνωθεν έποπτεία, είναι άνώδυμο, έγινε γραφειοκρατικό, κι αυτό δέ συμβαίνει μόνο στη Μόσχα ή στην Ούάσιγκτον, αλλά και στη Βέρνη, κ' οί σημερινές κρατικές ενέργειες είναι σατυρικά δράματα, πού ακολουθούν τραγωδίες, πού παίχτηκαν πριν στα κρυφά. Οί άλλην οι εκπρόσωποι λείπουν κ' οί τραγικοί ήρωες είναι άνώδυμοι. Ο κόσμος αποδίδεται καλύτερα με κανένα μικροασπατέρα, κανένα μικρογραφειοκράτη, με κανένα χωροφύλακα, παρά με τόν Όμοσπονδιακό Συμβούλο και τόν Πρόεδρο τής Όμοσπονδιακής Δημοκρατίας. Η Τέχνη προχωρεί μόνο ως τά θέματα, αν γενικά φτάνει στους ανθρώπους. Μιά φορά, τούς ισχυρούς δεν τούς άγγίζει. Τήν περίπτωση Αντιγόνης τήν ξεκαθαρίζουν οί γραμματείς τού Κρέοντα. Τό κράτος έχασε τήν ισχύ του, κι όπως ή Φυσική προσπαθεί νά αποδώσει τόν κόσμο με μαθηματικούς τύπους, έτσι και τόν κράτος μόνο στατιστικά μπορεί ν' απεικονισθεί. Όρατή Μορφή γίνεται ή σημερινή ισχύς μόνον όταν εκρήγνυται, στην άτομική βόμβα, στο θαυμάσιο αυτό μανιτάρι πού ανεβαίνει εκεί ψηλά κι απλώνεται, άσπιλο σαν τόν ήλιο. Σ' αυτό, μαζικός φόνος κι όμορφιά γίνονται ένα. Τήν άτομική βόμβα δεν μπορούμε πιά νά τήν απεικονίσουμε, απ' τόν καιρό πού μπορούμε νά τήν κατασκευάσουμε. Μπροστά τής παραλήν κάθε Τέχνη σαν δημιουργήματα τού ανθρώπου, επειδή είναι ή ίδια δημιουργήματα τού ανθρώπου. Δυό καρφέφτες, πού καρφερίζονται ο ένας μέσα στον άλλον παραμέλουν άδειο.



Όμως, τόν καθήκον τής Τέχνης, αν μπορεί νά επιβληθεί καθήκον στην Τέχνη, και συνεπώς τόν καθήκον τής δραματικής, είναι νά δημιουργήσει μορφή, συγκεκριμένο. Αυτό τόν κατορθώνει πρό πάντων ή κωμωδία. Η τραγωδία, σαν άυσηρότατο είδος Τέχνης, προϋποθέτει ένα διαμορφωμένο κόσμο. Η κωμωδία — έναν δέν άδιαμόρφωτο, έν τώ γίνεσθαι κόσμο, έναν κόσμο άνατροπόμενο, έναν κόσμο πού συσκειάζεται, σαν τόν δικό μας. Η τραγωδία υπερνικά τήν απόσταση. Μεταβάλλει τούς μύθους τής σκοτεινής προϊστορίας σέ παρόν γιά τούς Αθηναίους. Η κωμωδία δημιουργεί απόσταση. Τήν προ-

σάθεια τών Αθηναίων νά πατήσουνε τή Σικελία τήν μετατρέπει σάν έχρησμα τών όρνιθων νά ιδρύνουν τόν κράτος τους, και πού συνθηκολογούν έναντιον θεών και ανθρώπων. Τόν τρόπο τής κωμωδίας τόν βλέπουμε στην πιά πρωτόγονη μορφή τής κωμωδίας, τήν αισχρολογία, σ' αυτό τόν σίγουρα επισφαλές πράγμα, πού τ' αναφέρει μόνο γιατί χαρακτηρίζει σαφέστατα αυτό πού ονομάζω δημιουργία απόστασης. Η αισχρολογία έχει σαν αντίκειμενο τόν καθαρά γενετήσιο, πού γι' αυτό, επειδή είναι καθαρά γενετήσιο, είναι και άδιαμόρφωτο χωρίς απόσταση· κ' επειδή θέλει νά πάρει μορφή, γίνεται αισχρολογία. Γι' αυτό, ή αισχρολογία είναι ή προκωμωδία, ή μεταφορά τού γενετήσιου στό επίπεδο τής κωμωδίας, ή μόνη δυνατότητα πού υπάρχει σήμερα νά μιλήσει κανείς εύπρεπώς πάνω σ' αυτά τά θέματα, απ' τόν καιρό πού οί διάφοροι Βάν - ντέρ - Βέλντε⁽¹⁵⁾ έγιναν τής μόδας. Στην αισχρολογία γίνεται σαφές ότι τόν κωμικό συνίσταται στή διαμόρφωση τού άδιαμόρφωτου, στή μορφοποίηση τού χαώδους.



Τώρα, τόν μέσον πού μ' αυτό ή κωμωδία δημιουργεί απόσταση, είναι ή έμπνευση. Η τραγωδία δέν έχει έμπνευσεις. Γι' αυτό υπάρχουν λίγες τραγωδίες, πού τόν θέμα τους έχει έφευρεθεί. Δέ θέλω νά πώ μ' αυτό πώς οί τραγικοί συγγραφείς τής αρχαιότητας δέν είχαν έμπνευσεις, όπως συμβαίνει σήμερα, αλλά ή καταπληκτική τους τέχνη συνίστατο στό ότι δεν τις χρειαζόντουσαν. Αυτή είναι ή διαφορά. Αντίθετα, ο Αριστοφάνης, ζει άπό έμπνευσεις. Τά θέματα του δέν είναι μύθοι, αλλά έφευρημένες ύποθέσεις, πού δέν διαδραματίζονται στό παρελθόν αλλά στό παρόν. Πέφτουν στον κόσμο σαν βλήματα πού, ανοίγοντας κρατήρα, μεταβάλλουν τόν παρόν σέ κωμικό, και δι' αυτού σέ όρατό. Αυτό δέ σημαίνει πώς τόν σημερινό δράμα μπορεί νά 'ναι μόνο κωμικό. Η τραγωδία κ' ή κωμωδία είναι μόνο έννοιες μορφής, δραματολογικοί τρόποι ενεργείας, πλασματικές μορφές τής Αισθητικής, πού μπορούν νά περιγράψουν τά ίδια. Μόνο οί όροι διαφέρουν απ' όπου αναφέρονται, κ' οί όροι αυτοί βρίσκονται κατά τόν μικρότερο μέρος στην Τέχνη.

Η τραγωδία προϋποθέτει ένοχή, ανάγκη, μέτρο, έποπτεία, ευθύνη. Στο καραγκιοζιλίκι τού αιώνα μας, σ' αυτό τόν τελευταίο πανηγύρι τής λευκής φυλής, δέν υπάρχουν ένοχοι, αλλά δέν υπάρχουν πιά και ύπεύθυνοι. "Ολοι δέ φταίνει κι όλοι δέν τόν θέλησαν. Γίνονται, πραγματικά, τά πάντα μόνα τους. Όλα συμπαρασύρονται και μένουν κρεμασμένα πάνω σέ κανένα κλαρί. Παραείμαστε μαζικά ένοχοι, μαζικά χωμένοι σ' άμαρτήματα τών πατέρων και τών προγόνων μας. Είμαστε ακόμα έγγονα. Αυτό είναι ή άτυχία μας, όχι ή ένοχή μας : ένοχή υπάρχει μόνο σαν προσωπικό επίτευγμα, σά θρησκευτική πράξη. Έμάς μάς πλησιάζει μόνο ή κωμωδία. Ο κόσμος μας όδηγησε τόσο πρός τόν γκροτέσκο όσο και πρός τήν άτομική βόμβα, όπως είναι γκροτέσκες οί αποκαλυπτικές εικόνες τού Ιερώνυμου Μπός. Όμως, τόν γκροτέσκο είναι μόνο μιá αισθητή έκφραση, ένα αισθητό παράδοξο, ή μορφή δηλ. μιás άμορφίας, τόν πρόσωπο ενός άπρόσωπου κόσμου. Κι ακριβώς όπως ή σκέψη μας δέν φαίνεται νά μπορεί νά βγει πέρα χωρίς έτσι είναι, άλλωστε, πολλές τραγωδίες τού Σαίξπηρ· κωμωδίες, απ' όπου αναβλύζει τόν τραγικό.

Κι όμως, τόν τραγικό, είναι πάντα δυνατό, κι όταν ακόμα δέν είναι έφικτή ή καθαρή τραγωδία. Μπορούμε νά πετύχουμε νά βγάλουμε τόν τραγικό απ' τόν κωμικό, νά τόν παραγάγουμε σαν μιá τρομακτική στιγμή, σαν ένα βάραθρο πού άνοίγει έτσι είναι, άλλωστε, πολλές τραγωδίες τού Σαίξπηρ· κωμωδίες, απ' όπου αναβλύζει τόν τραγικό.

Δέ βρισκόμαστε, λοιπόν, μακριά από τόν συμπέρασμα, πώς ή κωμωδία είναι ή έκφραση τής άπελπισίας, όμως, τόν συμπέρασμα αυτό, δέν είναι ύποχρεωτικό. Βέβαια, όποιος βλέπει τόν παράλογο και τόν άπελπι αυτού τού κόσμου, μπορεί ν' άπελπιστεί, όμως, ή άπελπισία αυτή δέν είναι συνέπεια τού κόσμου αλλά άπάντηση πού δίνει σ' αυτό τόν κόσμο. Μιά άλλη άπάντηση θά 'ταν τόν νά μην άπελπιστεί, ν' άποφασίσει νά ύποφέρει τόν κόσμο όπου ζούμε σαν τόν Γιουόλιβερ ανάμεσα στους γίγαντες. Κι αυτός ακόμα, παίρνει απόσταση, κι αυτός κάνει ένα βήμα πίσω, πού θέλει ν' άναμετρήσει τόν αντίπαλό του, πού έτοιμάζεται νά παλαίψει μαζί του ή νά τόν ξεφύγει. Εί-

(15) Βάν - ντέρ - Βέλντε, ο γνωστός Βέλγος συγγραφέας τής μελέτης «Ο Τέλειος Γάμος».

ναί πάντα κατορθωτό νά δείξει κανείς τὸ θαρραλέο ἄνθρωπο. Αὐτὸ εἶναι, ἐπίσης, μιὰ ἀπ' τῆς κύριες γραμμῆς μου. Ὁ Τυφλός, ὁ Ρωμύλος, ὁ Ὑμπελός, ὁ Ἄκχι εἶναι γενναῖοι ἄνθρωποι. Ἡ χαμένη τάξη τοῦ κόσμου ἀποκαθίσταται μέσ' στὰ στήθη τους, τὸ γενικὸ ξεφεύγει ἀπ' τὴ λαβὴ μου. Ἀρνούμαι νά βρῶ τὸ γενικὸ μέσα σ' ἕνα δόγμα, τὸ δέχομαι σάν χάος. Ὁ κόσμος (καὶ δι' αὐτοῦ ἡ Σικνή) ποὺ ἐρμηνεύει τὸν κόσμο), στέκεται μπρὸς μου σάν ἕνα τέρας, σάν αἰνίγμα καὶ συμφορά, ποὺ πρέπει νά γίνει δεκτός, ἀλλὰ ποὺ δὲν ἐπιτρέπεται ἡ συνθηκολόγηση μαζί του. Ὁ κόσμος εἶναι μεγαλύτερος ἀπ' τὸν ἄνθρωπο, ἀναγκαστικά παίρνει ἀπειλητικὰ χαρακτηριστικά, πού, ἀπὸ ἐνα σημεῖο ἀπ' ἐξω, δὲν θά 'ταν ἀπειλητικά, ὅμως, δὲν ἔχω τὸ δικαίωμα καὶ οὐτε τὴν ἰκανότητα νά τοποθετηθῶ ἀπ' ἐξω.

Ἡ παρηγοριά στὴν Τέχνη τῆς ποίησης εἶναι πολὺ φτηνή· εἶναι πολὺ πιὸ ἐντιμὸ νά διατηρήσει κανείς τὸ ἀνθρώπινο βλέμμα. Ἡ θεωρία τοῦ Μπρέχτ, ποὺ ἐκτυλίσσει στὴ σικνή του, τοῦ δρόμου, καὶ ποὺ παρουσιάζει τὸν κόσμο σάν ἀτύχημα, προσπαθώντας νά ἐξηγήσει πῶς ἐφύησε σ' αὐτὸ τὸ ἀτύχημα, μπορεῖ νά 'ναι ἐξαιρετὸ Θεάτρο, καὶ ὁ Μπρέχτ ἔχει ἀποδείξει ὅτι τὸ μπορεῖ ὅμως, τὸ πλεῖστον αὐτῶν τῶν ἀποδείξεων πρέπει νά διαγραφεῖ: ὁ Μπρέχτ σκέπτεται ἀδυσώπητα, γιατί γιὰ πολλὰ πράματα δὲν σκέπτεται ἀδυσώπητα.

Τέλος: Μὲ τὴν ἔμπνευση, μὲ τὴν κωμωδία, εἶναι μόνο κατορθωτὸ τὸ ἀνώνυμο κοινὸν νά γίνει Κοινό, καὶ αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀλήθεια ποὺ πρέπει κανείς νά τὴν ἔχει ὑπ' ἔψη του, ἀλλὰ καὶ νά τὴν ὑπολογίζει. Ἡ ἔμπνευση μεταβάλλει τὸ πλῆθος τῶν θεατῶν τοῦ Θεάτρου, ἰδιαιτέρως εὐκόλα, σὲ μάζα, ποὺ μπορεῖ κανείς νά τῆς ἐπιτεθεῖ, νά τὴν ἀποπλανήσει, νά τὴν ξεγελάσει μὲ πονηριά, γιὰ ν' ἀκούσει πράματα, ποὺ ἀλλιῶς δὲν θ' ἀκούγονταν τόσο εὐκόλα. Ἡ κωμωδία εἶναι μιὰ ποντικοπαγίδα ὅπου πιάνεται κάθε τόσο, καὶ πάντα θά πιάνεται, τὸ κοινόν. Ἀντίθετα, ἡ τραγωδία, προϋποθέτει μιὰ κοινότητα, ποὺ σήμερα δὲ μπορεῖ κανένας χωρὶς κόπο νά προσποιηθεῖ τὴν παρουσία της: Π.χ. δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ κωμικὸ ἀπ' τὸ νά κάθεται κανείς ἀμέτοχος στὰ Μυστήρια τῶν Ἀνθρωποσόφων.

Ἐπιτρέπεται νά βγάλουμε συμπεράσματα γιὰ μιὰ μορφή Τέχνης ἀπὸ κάτι γενικὸ; νά κάνουμε αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ ἔκανα ἐγώ, ποὺ ἀπ' τὸν ἰσχυρισμὸ περὶ τῆς ἀμορφίας τοῦ κόσμου

Ἄλλο ἕνα σχέδιο Λέμαν γιὰ τὸ ἀστυνομικῆς ὑφῆς "Φθινόπωρο"



κατέληξα στὴ δυνατότητα νά γραφοῦν σήμερα κωμωδίες; Ἐπιθυμῶ νά τὸ ἀμφισβητήσω.

Ἡ Τέχνη εἶναι κάτι προσωπικό, καὶ τὰ προσωπικά δὲν πρέπει νά ἐξηγοῦνται μὲ γενικότητες. Ἡ ἀξία μιᾶς τέχνης δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ ἂν μποροῦν νά βρεθοῦν γι' αὐτὴν λιγότερο ἢ περισσότερο καλὲς αἰτίες. Ἐτσι, ξέφυγα ἀπὸ ὀρισμένα προβλήματα, σὰ νά ποῦμε τὴ διαφωνία, ποὺ σύμφωνα εἶναι ἐπιβαρυντική, ἂν εἶναι καλύτερο νά γράφει κανείς δράματα σὲ πρόζα ἢ σὲ στίχους. Ἡ ἀπάντησή μου συνίσταται στὸ ὅτι ἐγὼ γράφω πρόζα, χωρὶς νά θέλω νά δώσω ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα.

Στὸ κάτω τῆς γραφῆς, κάποιο δρόμο πρέπει κανείς νά τραβήξει, καὶ γιατί πρέπει πάντα ὁ ἕνας νά εἶναι χειρότερος ἀπ' τὸν ἄλλο; Ὅσο γιὰ τὴ δική μου ἀποψη γιὰ τὴν κωμωδία, πιστεύω πῶς κ' ἐδῶ οἱ προσωπικοὶ λόγοι εἶναι πολὺ σπουδαῖοι ἀπ' τοὺς γενικοὺς, ποὺ μποροῦν νά ἀναιρεθοῦν — καὶ αὐτὸ εἶναι μιὰ λογική πού, στὰ ζητήματα τῆς Τέχνης, δὲ θά μπορούσε ν' ἀναιρεθεῖ! Γιὰ Τέχνη μιλάει κανένας καλύτερα ὅταν μιλάει γιὰ τὴ δική του Τέχνη. Ἡ Τέχνη ποὺ διαλέγει καθένας εἶναι ταυτόχρονα ἡ ἔκφραση τῆς ἐλευθερίας, ποὺ χωρὶς αὐτὴν καμμιά Τέχνη δὲν μπορεῖ νά ὑπάρξει. Ὁ καλλιτέχνης ἀντικατοπτρίζει τὸν κόσμο καὶ τὸν ἑαυτὸ του. Ἄν κάποτε διδάξε ἡ Φιλοσοφία ὅτι τὸ μερικὸ παράγεται ἀπ' τὸ γενικὸ, τότε δὲ μποροῦ πιά νά κατασκευάσω ἕνα δράμα σάν τὸν Σίλλερ, ποὺ ἐκπορεύεται ἀπ' τὸ γενικὸ, ὅταν ἀμφισβητῶ πῶς εἶναι ποτὲ δυνατόν νά φτάσει κανείς στὸ μερικὸ ἀπ' τὸ γενικὸ.

Ἡ ἀμφισβήτησή, ὅμως, εἶναι δική μου καὶ ὄχι ἐνὸς καθολικοῦ, π.χ., ποὺ 'ναι δυνατότητες στὴ δραματικὴ Τέχνη, ποὺ δὲν κατέχει κανένας ἄλλος, αὐτὸ πρέπει νά ὁμολογηθεῖ, ἂν καὶ ἐνυπάρχουν σ' αὐτόν, ἂν σοβαρευτεῖ, δυνατότητες ποὺ κατέχει ὁ καθένας. Κι ὁ κίνδυνος αὐτῆς τῆς φράσης ἐγκτεται σὲ τοῦτο, πῶς θά ὑπάρχουν κάθε τόσο καλλιτέχνες ποὺ γιὰ χάρη τους κάνουν παραβάσεις, καὶ αὐτὸ εἶναι ἕνα παράδοξο τόλμημα, ποὺ ἔχει συνάμα καὶ τὴν κακοτυχία νά μὴν ὠφελεῖ πάντα. Οἱ δυσκολίες ποὺ 'χει ἕνας προτεστάντης μὲ τὴν Τέχνη τοῦ δράματος εἶναι οἱ ἴδιες ἀκριβῶς μὲ τις δυσχέρειες τῆς πίστης του. Κ' ἔτσι ὁ δρόμος ποὺ ἀκολουθῶ εἶναι ἡ δυσπιστία πρὸς αὐτὸ ποὺ λέγεται στήσιμο τοῦ δράματος, καὶ προσπαθῶ νά τὸν βρῶ ἀπ' τὸ μερικὸ ἀπ' τὴν ἔμπνευση, καὶ ὄχι ἀπ' τὸ γενικὸ καὶ ἀπ' τὸ σκοπὸ. Ὑφίσταται γιὰ μένα ἡ ἀνάγκη νά γράφω ἐλεύθερα, ὅπως ἐκφράζομαι, γιὰ νά πετάξω στὴν κριτικὴ μιὰν ἀτάκα. Τὴν χρειάζεται πολὺ συχνά, χωρὶς νά τὸ ἀντιλαμβάνεται.

Ὅμως, ὅλ' αὐτὰ εἶναι δική μου ὑπόθεση, καὶ γι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀνακατέψω καὶ τὸν κόσμο ν' ἀντιμετωπίσει αὐτὴ τὴν ἀτομική μου ὑπόθεση σάν ὑπόθεση τῆς Τέχνης, σάν τὸν δικαστὴ τοῦ χωριοῦ, τὸν Ἀδάμ, ποὺ κάλεσε τὸ Διάβολο νά τοῦ ἐξηγήσει τὴν προέλευση μιᾶς περούκας, ποὺ στὴν πραγματικότητα ἦταν δική του (16). Ὅπως παντοῦ, καὶ ὄχι μόνο στὸν τομέα τῆς Τέχνης, ἰσχύει κ' ἐδῶ ἡ φράση: Νὰ λείπουν οἱ προφάσεις, παρακαλῶ.

Παραμένει, ὅμως: τὸ γεγονός (μὲ τὴν ἐπιφύλαξη ποὺ κάναμε πρὶν) πῶς καταλήξαμε σὲ κάποιαν ἄλλη σχέση μ' αὐτὸ ποὺ λέμε θέμα. Τὸ ἀδιαμόρφωτο, τὸ ἀσχημάτιστο παρὸν μας, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τοῦτο, πῶς περιβάλλεται ἀπὸ σχήματα, μορφές, ποὺ μεταβάλλουν τὴν ἐποχὴ μας σὲ ἀπλὸ ἀποτέλεσμα, ἀκόμα λιγότερο, σὲ μεταβατικὸ στάδιο, καὶ παρέχουν στὸ παρελθόν, σάν κάτι ἀποτελειωμένο, καὶ στὸ μέλλον, σάν κάτι δυνατό, ὑπερβάλλον βάρος. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ μποροῦσε νά μεταφερθεῖ καὶ στὴν πολιτικὴ. Ἐφαρμοσμένη στὴν Τέχνη σημαίνει πῶς ὁ καλλιτέχνης περικυκλώνεται ὄχι μόνον ἀπὸ ἀπόψεις περὶ Τέχνης καὶ ἀπαιτήσεις ποὺ δὲν προέκυψαν ἀπ' αὐτόν, ἀλλ' ἀπὸ κάτι ἱστορικὸ, ὑπαρκτό, μὰ ἐπίσης καὶ ἀπὸ θέματα ποὺ δὲν εἶναι πιά θέματα, δηλαδὴ δυνατότητες, ἀλλὰ ἤδη σχήματα. Δηλαδὴ κιόλας διαμορφωμένα: ὁ Καῖσαρ δὲν εἶναι πιά γιὰ μᾶς καθαρὸ θέμα, ἀλλ' ἕνας Καῖσαρ, ποὺ ἡ ἐπιστήμη τὸν ἔκανε ἀντικείμενο τῆς ἐρευνᾶς τῆς. Ἡ ἐπιστήμη, μὲ τὸ νά ἐφορμήσει ὄχι μόνο πάνω στὴ φύση ἀλλὰ καὶ πάνω στὸ πνεῦμα, κατάντησε ἐπιστήμη τοῦ πνεύματος, ἐπιστήμη τῆς λογοτεχνίας, φιλολογία καὶ ποιὸς ξέρει τί ἄλλο, καὶ δημιουργήσε γεγονότα ποὺ δὲ μπορεῖ πιά κανείς ν' ἀποφύγει. (Γιατί δὲν ὑπάρχει καμμιά συνειδητὴ ἀφέλεια ποὺ νά μπορεῖ νά ξεφύγει τ' ἀποτελέσματα τῆς ἐπιστήμης). Ὅμως, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἀφήρησε τὰ θέματα ἀπ' τὸν καλλιτέχνη, κάνοντας ἐκεῖνο ποὺ ἦταν δουλειὰ τῆς Τέχνης. Ἡ μαστο-

(16) Στὴν κωμωδία τοῦ Κιλιάιτ «Τὸ σπασμένο σταμνί».

ριά, να πούμε, πού γράφει ο Ριχάρδος Φέλλερ την ιστορία τής Βέρνης, αποκλείει τή δυνατότητα να γράψει κανείς ένα ιστορικό δράμα πάνω στη Βέρνη. 'Η ιστορία τής Βέρνης είναι κι όλες σχήμα πριν απ' τήν ποίηση, άλλ' ακριβώς, ένα επιστημονικό σχήμα (όχι ένα μυθικό, πού θ' άφηνε ανοιχτό τò δρόμο του τραγικού ποιητή), ένα σχήμα πού στενεύει τò χώρο τής Τέχνης, και τής άφηνει μόνο τήν ψυχολογία, πού κι αυτή έγινε επιστήμη: ή ποίηση θά 'ταν μιá ταυτολογία, μιá επανάληψη με άναφελη μέσα, μιá εικονογράφηση επιστημονικών παρατηρήσεων: ακριβώς αυτό πού βλέπει σ' αυτήν ή επιστήμη. 'Ο Σαίξπηρ μπόρεσε να γράψει τόν Καίσαρα με βάση τόν Πλούταρχο, πού δέν ήταν ιστορικός με τή δική μας έννοια, άλλ' άφηγητής ιστοριών, ένας συντάκτης εικόνων τής ζωής. 'Αν γνώριζε ό Σαίξπηρ τόν Μόμμσεν(17) δέ θά 'γραφε τόν Καίσαρα ποτέ, γιατί εκείνη τή στιγμή άναγκαστικά θά 'χανε τήν κυριαρχία πού είχε γράφοντας τò θέμα του: τò ίδιο ισχύει για όλα, ακόμα και για τούς έλληγικούς μύθους, πού για μιάς, πού δέν τούς ζούμε πιά, άλλá βγάζουμε πορίσματα, τούς έρευνούμε, τούς άναγνωρίζουμε σάν μύθους και με τόν τρόπο αυτό τούς καταστρέφουμε, έχουν καταντήσει μούμμες, πού, δεμένες με τή φιλοσοφία και τή θεολογία, άντικαθίστουν πολύ συχνά τò ζωτικό.



'Απ' τò λόγο αυτό, πρέπει ó καλλιτέχνης να μειώνει τις μορφές πού συναντά, πού βρίσκει παντού μπροστά του, αν θέλει να τις κάνει πάλι θέματα, ελπίζοντας πώς θα τò πετύχει. Τις παρωδεί, δηλαδή, τις βάζει σε συνειδητή αντίθεση πρòς αυτό πού έχουν γίνει. 'Ομως, μ' αυτό τήν τρόπο, μ' αυτή τήν πράξη τής παραδείας, κερδίζει πάλι τήν έλευθερία του και μ' αυτή τò θέμα, πού δέν βρίσκεται πιά, άλλá πρέπει να έφινε, γιατί κάθε παρωδία προυποθέτει μιá άνακαλύψη. 'Η δραματουργική τών υπαρχόντων θεμάτων λυτρώνεται απ' τήν δραματουργική τών άνακαλυφθέντων θεμάτων. Στο γέλιο άποκαλύπτεται ή έλευθερία του άνθρώπου, στο κλάμα ή άναγκαιότητα του. Σήμερα είμαστε ύποχρεωμένοι ν' άποδειξουμε τήν έλευθερία του. Οι τύραννοι αυτού τού πλανήτη δέν πρόκειται να συγκινηθούν από τά έργα τών ποιητών χασμουρούνται με τά μοιρολόγια τους, τά ήρωικά τους άσματα τά θεωρούν άνόητα παραμύθια, με τή θρησκευτική τους ποίηση άποκοιμούνται, και μόνον ένα τρέμουν: Τò σκώμμα τους. Κ' έτσι γλύστρησε ή παρωδία σ' όλα τά είδη, στο μυθιστόρημα, στο δράμα, στη λυρική ποίηση. Μεγάλα τμήματα τής ζωγραφικής και τής μουσικής έχουν κατακτηθεί απ' αυτήν. Με τήν παρωδία έμφανίστηκε ξαφνικά, συχνά καμουφλαρισμένο, και τò γκροτέσκο. Κι άπλούστατα υπάρχει.



'Ομως και μ' αυτό τά κατέφερε ή πονηρή έποχή μας, πού δέν πιάνεται με τίποτα. 'Εξεπαίδευσε τò Κοινόν να βλέπει στην Τέχνη κάτι τò καθαγιασμένο, τò ιερό, τò συναισθηματικό. Τò κομικό αξίζει μόνο σάν κατώτερο, άμφίβολο, άταίριαστο: τò άφήνουν μόνο να 'χει πέραση εκεί πού κανείς αισθάνεται τόσο κανιβαλικά σάν πεντακόσιες γουρούνες μαζί. 'Αλλά τή στιγμή πού τò κομικό θ' άναγνωρισθεί σάν επικίνδυνο, άποκαλυπτικό, προκλητικό, ήθικό, τò πετάνε απ' τά χέρια τους σάν πυρωμένο σίδερο, έπειδή ή Τέχνη μπορεί να 'ναι ό,τι θέλει, φτάνει να μη μάς ένοχλεί.



Κατηγορούν, συχνά, έμας τούς συγγραφείς, πώς ή τέχνη μας είναι μηδενιστική. Φυσικά, σήμερα, υπάρχει μιá μηδενιστική Τέχνη, άλλá δέν είναι μηδενιστική κάθε Τέχνη πού φαίνεται σάν τέτοια: ή άληθινή μηδενιστική Τέχνη δέν παρουσιάζεται χτυπητά μηδενιστική, εμφανίζεται, συνήθως, φορτωμένη άνθρωπιά και άξια πολύ να διαβαστεί απ' τήν ώριμη νεότητα. Πρέπει να 'ναι πολύ άγαρμπος κι άδέξιος τεχνίτης ó μηδενιστής εκείνος, αν ó κόσμος μυριστεί τò μηδενισμό του. Μηδενιστικό θεωρείται μόνο ό,τι είναι ένοχλητικό. 'Ο καλλιτέχνης όμως, λένε, πρέπει να πλάθει κι όχι να μιλάει, να μορφοποιεί κι όχι να κηρύττει. Σωστά. Μόνο πού πέφτει λίγο δύσκολο να μορφοποιήσει καθαρά, ή όπως άλλιώς τò φαντάζεται κανείς αυτό. 'Η σημερινή άνθρωπότης μοιάζει με σωφελίνα. Τρέχει όσο πάει γρηγορότερα, όσο πάει και πιό άπρόσεχτα μέσα στους δρόμους. 'Αλλά δέν τής άρέσει όταν ó τρο-

μαγμένος συνεπιβάτης τής φωνάζει "προσοχή" ή "εδώ είναι πινακίδα οδηγώσεως" ή "πάτα φρένο" ή "πρόσεξε μην πατήσεις τò παιδί". Θυμώνει όταν κάποιος τή ρωτάει ποιός πληρώνει τò αυτοκίνητο, ή τή βενζίνα, ή τά λάδια, για τήν παράφρονα αυτή κούρσα, ή αν ζητήσει να δει τήν άδεια οδηγού. 'Ισως, τò αυτοκίνητο να χει κλαπεί από κανένα συγγενή, ή βενζίνη και τά λάδια να 'χουν πληρωθεί εκβιαστικά απ' τούς συνεπιβάτες, και μάλιστα ούτε λάδια ούτε βενζίνη, άλλá τò αίμα όλων μας κι ó ιδρώτας όλων μας. Κ' ή άδεια οδηγού μπορεί να μην υπάρχει καθόλου. Πιθανόν να διαπιστωθεί πώς οδηγεί για πρώτη φορά. Τής άρέσει όταν έπαινούν τò τοπίο απ' όπου περνάει, τó άσχημο τού ποταμού και τούς πυρακτωμένους βράχους πέρα μακριά. Ευχαριστιέται ακόμα να τής ψιθυρίζουν ευχάριστες ιστορίες στ' αυτή. 'Ομως, στο σύγχρονο συγγραφέα, δέν είναι πιά δυνατόν με ήσυχη συνείδηση να ψιθυρίζει αυτές τις ιστορίες και να έπαινει τò ώραίο τοπίο. Δυστυχώς, δέν μπορεί να κατέβει, για να ίκανοποιησει τò αίτημα για καθαρή ποίηση πού προβάλλουν από παντού όλοι οι μη ποιηταί. 'Ο φόβος, ή έγνοια και πρò πάντων ó θυμός του άνοίγουν τò στόμα.



Θά 'ταν ώραίο να τελειώσει κανείς μ' αυτή τήν έμφαση και θά 'ταν μιá κάπως εξασφαλισμένη άποχώρηση στην περιοχή του όχι ακριβώς ακατόρθωτου. 'Ομως, πρέπει από έντιμότητα να τεθεί τò έρώτημα αν όλα αυτά έχουν σήμερα νόημα, αν δέν θά 'ταν προτιμότερο να γυμναζόμαστε σιωπηλά. 'Εδειξα πώς σήμερα τò Θεάτρο έχει γίνει, κατά ένα μέρος, μουσείο, φυσικά με τήν καλύτερη έννοια τής λέξης, κι απ' τήν άλλη μεριά πεδίο πειραμάτων. Και προσπάθησα λίγο ν' άποδείξω σε τί συνίστανται αυτά τά πειράματα. Μπορεί τώρα τò Θεάτρο να εκπληρώσει αυτή τήν άλλη άποστολή του; 'Αν έγινε σήμερα δύσκολη ή συγγραφή τών έργων, έγινε όμως δύσκολο και τò παίξιμο, ή μελέτη αυτών τών έργων, κιόλας από έλλειψη χρόνου. Και στην καλύτερη περίπτωση γίνεται μιá εύπρεπής προσπάθεια, μιá ψηλάφηση, μιá προαίτηση πρòς μιá όρισμένη, ίσως καλή, κατεύθυνση. 'Ενα θεατρικό έργο δέν λυτρώνεται μόνο να λυρωθεί απ' τò γραφείο, αν δέν είναι γραμμένο μέσα σε μιá συμβατικότητα, αν θέλει να είναι ένα πειραμα: 'Η τύχη του Ζιραντού ήταν ό Ζουβέ. Δυστυχώς, αυτό δέν τυχαίνει κάθε φορά. Τò Γερμανικό θεάτρο έναλλασώμενου δραματολόγου τò καταφέρει αυτό όσο πάει λιγότερο, έπιτρέπει στον έαυτό του, να τò καταφέρει λιγότερο. Τò έργο πρέπει ν' άναβει όσο γίνεται πιό γρήγορα. 'Υπερσχύει τò μουσείο. Τò Θεάτρο, ό πνευματικός πολιτισμός, ζυώνει από τούς τόκους του παραδεδομένου πνεύματος, πού δέ μπορεί πιά να του συμβεί τίποτα, πού δέν χρειάζεται καν να τού πληρώσει ποσοστά. Κ' ύποδέχονται τά μοντέρνα έργα με τήν πεποίθηση πώς έχουν στο πλευρό τους έναν Γκαίτε, έναν Σίλλερ, ένα Σοφοκλή. Στην πρεμιέρα μόνο εκπληρούν ήρωικά τò καθήκον τους, για ν' άνασάνουν πάλι στον έπόμενο Σαίξπηρ. Δέ μπορεί να υπάρξει αντίρρηση. Μόνο πού άδειάζει ή σκηνή. Τόπο στους κλασικούς. 'Ο κόσμος τών μουσειών αυξάνει, διαρρηγνύεται από θησαυρούς. 'Ακόμα δέν έχουν εξερευνηθεί έντελώς οι πολιτισμοί τών τραγολοδών. Κουστωδοί άλλων αιώων, πιθανόν, ν' άσχοληθούν με τήν Τέχνη μας, όταν έρθει ή σειρά μας. 'Ετσι, είναι άδιάφορο αν έρχεται κάτι νέο, αν γράφεται κάτι νέο. Οι άπαιτήσεις πού έπιβάλλει στον καλλιτέχνη ή Αισθητική αυξάνονται από μέρα σε μέρα. 'Ολα στρέφονται πρòς τò τέλειο, άπαιτείται απ' αυτόν ή τελειοποίηση, πού τήν έρμηνεύουν απ' τούς κλασικούς, μιá θεληματική όπισθοδρομηση, κι άμέσως μετά τόν έγκαταλείπουν. Κ' έτσι παράγεται ένα κλίμα πού μέσα σ' αυτό σπουδάζουν μόνο φιλολογία, άλλá πού δέ μπορεί πιά να δημιουργηθεί τίποτ' άλλο. Πώς διατηρείται ό καλλιτέχνης μέσα σ' έναν κόσμο τής μόρφωσης και τών άλφάβητων; Νά ένα έρώτημα πού μου πλακώνει τήν καρδιά, μιá πού δέ μπόρεσα να βρω ακόμα τήν απάντηση. 'Ισως, είναι προτιμότερο, γράφοντας άσυνομικά μυθιστορήματα, να κάνει Τέχνη εκεί πού κανείς δέν τò ύποπτεύεται. 'Η λογοτεχνία πρέπει να γίνει τόσο έλαφριά, ώστε να μη ζυγίζει πιά τίποτα πάνω στη ζυγαριά τής λογοτεχνικής κριτικής: 'Ετσι μόνο θ' άποκτήσει πάλι βάρος.

Δυστυχώς

Μετάφραση ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

(17) Teodor Mommsen (1817—1903) μέγας έρευνητής τής ιστορίας, φιλόλογος και νομικός. Κυριότερα έργα του: «Ρωμαϊκή ιστορία», «Ρωμαϊκόν Δίκαιον».

Η ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΜΙΜΩΝ

ΞΑΝΑΔΩΣΑΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΛΑΟ

Του ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Οι ήθοιοι ήταν πάντα δυο λογιά: οι έρμηνευτές κ' οι δημιουργοί. 'Ο ήθοιοι δ' έρμηνευτής γεννήθηκε ύστερ' απ' τ' δραματικό ποιητή, σ' α στοιχείο απαραίτητο στην πραγμάτωση του ποιητικού δράματισμού. Είναι πρόσωπο ιστορικό. Πρωτοφάνηκε τή στιγμή εκείνη τής ανθρωπότητας, πού τ' Θεάτρο, δίχως νά πάψει νά 'ναι κοινωνικοθηρησκευτικό φαινόμενο, γινότανε συνάμα και μνημείο λόγου. 'Ο ήθοιοι δ' δημιουργός είναι, αντίθετα, πρόσωπο μυθικό. Γεννήθηκε μαζί με τόν κόσμο κι άρχισε τή σταδιοδρομία του μαζί με τ' ψέμα. Έμφανίστηκε για πρώτη φορά τόν καιρό πού ή Ψευδαίσθηση έπαιρνε τή θέση της πλάι στην Πραγματικότητα. Ίδρυτής τής δυναστείας στάθηκε μάλιστα ό ίδιος ό Σατανάς, όταν έπεισε τούς πρωτόπλαστους πώς είναι φίλοι. 'Η σχέση ύποκριτη και ρόλου είχε μειμιάς θεμελιωθεί. 'Ηθοιοι - δημιουργοί δέν ήταν μονάχα οι θεοί κ' οι δαίμονες, όταν ήθελαν νά ξεγελάσουν τούς θνητούς. Μά κ' οι ίδιοι οι άνθρωποι, όταν ήθελαν νά ξεγελάσουν άλλους ανθρώπους. Στην περίπτωση του 'Αχιλλέα, πού καμώνεται στη Σκύρο τ' κορίτσι, ή τού 'Ιακώβ, πού άφηνει τόν πατέρα του νά τόν εύλογήσει στη θέση τού άδερφού του, έχουμε, κιάλας, δυο αυτοσχέδιους ήθοιοιους.

Τήν έμφυτη διάθεση, πού οδηγεί στην έσωτερική ή έξωτερική μεταμόρφωση τής προσωπικότητάς μας, τήν ονομάζουμε συνήθως μιμητικό ένστικτο. Τ' ένστικτο αυτό, μ' όλο πού άνήκει σ' όλους τούς ανθρώπους, δημιουργησε σιγά σιγά τούς διαλεχτούς του, τούς πιδό αξίους δηλαδή μιμητές. Γύρω απ' αυτούς συναθροίζονταν τ' όσολο τής κοινότητας, για νά θαυμάσει τήν αυτοσχεδιαστική τέχνη τους.

'Ετσι δημιουργήθηκαν οι δυναμικοί χρονικογράφοι τής καθημερινής ζωής, πού άντι για πάμπορο είχαν τ' κορμί τους, αυτοί πού γίνονταν ζωγράφοι με τίς κινήσεις τους, ποιητές με τ' άστεϊα τους και μουσικοί με τή λαλιά τους. 'Ετσι ξεχώρισαν οι δημιουργοί - ήθοιοι, πού κυριότεροι εκπρόσωποι τους μέσα στους αιώνας θά 'ναι οι άλεξανδρινοί, οι ρωμαίοι, οι βυζαντινοί κ' οι Ιταλιάνοι μίμοι. Πολύ προτού, όμως, τούς βαφτίσει έτσι ή ιστορία, ήταν οι ιθύφαλλοι κ' οι αυτοκαυδαλοί, οι έθελοντές κ' οι εξάρχοντες, οι ραψωδοί κ' οι Ίστροι, οι χορευτές τών συμποσιών κ' οι αυτοσχεδιαστές τών πανηγυριών. Και πολλά χρόνια άρότου ή ιστορία τούς πήρε πίσω τ' όνομα, εξακολουθούν νά 'ναι οι παλιότεροι τών τείρων, οι νουμερίστες τής έπιθεώρησης κ' οι κωμικοί πού βλέπουμε στόν Κινηματογράφο.

Κοντολογής, με τό 'να ή τ' άλλο παρατσούκλι, οι μίμοι δέν έπαψαν νά 'ναι οι πιδό γόνιμοι ψεύτες, οι πιδό θαυματουργοί Ιεροφάντες τής ψευδαίσθησης, και νά κατασκευάζουν, με τ' πολλά τους ψέματα, πολλές άλήθειες. 'Η τέχνη τους ήταν ή μόνη δύναμη πού κράτησε πάντα άδιάσπαστη τήν παράδοση του Θεάτρου. Τρείς χιλιάδες θεατρικά χρόνια άκμής και παρακμής, τρείς χιλιάδες σκοτεινά και φωτεινά χρόνια, είδαν τούς μίμους νά σηκώνουν άσβηστο τ' ό λυχνάρι τής ύποκριτικής τέχνης. 'Η ιστορία φάνηκε κάπως άδικη στους τεχνίτες αυτούς. Οι πρωτεργάτες τής άλλης θεατρικής συνομοταξίας, οι έρμηνευτές - ήθοιοι, εξασφάλισαν μιά πιδό άνετη άθανασία, χάρη σ' ό δεσμό τους με τούς μεγάλους ποιητές. 'Ο Σαίξπηρ έσωσε τ' Γκάρρικ και ό Τσέχωφ τ' Στανισλάβσκι. Μπορεί κι άντίστρο-

φα. Οι τύχες, μιά φορά, ποιητή κ' έρμηνευτή στάθηκαν πάντα δεμένες. 'Ενώ, αντίθετα, οι δημιουργοί - θεατρίνοι δέν περιέμεναν ποτέ νά τούς σώσει άλλος κανένας απ' τόν εαυτό τους. 'Η τέχνη τους ήταν δεμένη μονάχα με μιά περούκα, μιά μπογιά, ένα κοστούμι κ' ένα τεράστιο κενό, πού έπρεπε νά γεμίσουν. 'Ηταν οι Κάδμοι του Θεάτρου, πού πολέμαγαν κάθε βράδυ με τ' λαϊκό δράκο του άμφιθέατρου, του τσαντηριού ή του τρίστρατου, κι άν τόν νικούσαν, έσπερναν τ' όντια του για νά χτίσουν ένα καινούριο κόσμο.

Ν' αυτοσχεδιάσεις όμως μιά κλεψιά ή ένα μεθύσι, νά καμώνεσαι τόν άφέντη πού δέρνει ή τ' ό δούλο πού δέρνεται, νά χορεύεις τόν πόθο του 'Απόλλωνα ή τ' ό φόβο τής Δάφνης, νά κουβεντιάζεις, τέλος, με τούς θεατές για τ' ό πολιτικά του τόπου, δέν είναι - συλλογίζεται ό όρθόδοξος ιστορικός - τόσο σπουδαία τέχνη, όσο τ' ό ν' άποστηθίζεις ένα μονόλογο του Αισχύλου ή του Μολιέρου. Και, σ' ό κάτω κάτω, έχει δικιο. Περισσότερο σεβασμό δέ μάς έμπνέει τ' ό στηθοσκοπιο του γιατρού απ' τ' ό φακόμηλο τής γριάς, κι ό μαέστρος τής φιλαρμονικής απ' τόν οργανοπαίχτη του δρόμου;... Και πιδό άκριβά δέν πληρώνουμε τ' ό λουλούδια του θερμοκήπιου απ' τ' ό λουλούδια του κάμπου;... 'Αλοιμόνο, να!

Οι δοξασμένες μέρες τής αυτοσχεδίας φάρσας τής Σπάρτης και τών Μεγάρων, παίρνουν τέλος στις άρχές του 5ου π. Χ. αιώνα. Οι μεγάλοι άττικοί ποιητές τυλιγουν με τόν κισό τους τ' ό θεατρικό δέντρο, πνίγοντας κάθε άλλη βλάστηση. 'Η τέχνη, ώστόσο, τής βουβής χορευτικής μίμησης κάνει τήν εμφάνισή της και σ' ό χρόνια τής κυριαρχίας του ποιητικού λόγου. 'Ο Τελέσσης, ό χορευτής του Αισχύλου, είναι ό άρχαιότερος γνωστός μίμος. Στους "Έπιτά ενάντια στη Θήβα", μάς λέει ό 'Αθήναιος, "άναπαράσταινε με τ' ό χορό του τ' όσα συνέβηκαν". Κι άν κρίνουμε απ' τ' ό θεατρικά κείμενα του κλασικού αιώνα, δέν ήταν δίχως άλλο ή μόνη παρόμοια περίπτωση. Μά ή αναπαραστατική μίμηση έμενε πάντα αλμάλωτη στόν αναπαραστατικό λόγο.

'Ετσι, τ' ό καθαυτό αυτοσχέδιο Θεάτρο, ή δωρική φάρσα, μαζεύει τ' ό έθιμά του και τ' ό θέματά του και μεταναστεύει στη Σικελία. 'Εκεί πρωτακούγεται κ' ή λέξη μίμος. Μά ή λέξη είναι δεμένη, σ' ό χρόνια εκείνα, με τ' ό έργο, κι όγι με τόν εκτελεστή. Μίμος σημαίνει σύντομη θεατρική σκηνή, πού παρουσιάζει επεισόδια καθημερινού βίου ή μυθολογικής έμπνευσης, χρησιμοποιώντας γραπτό διάλογο. 'Ο θαυμασμός τής 'Ελλάδας για τούς σικελιώτες μμογράφους του 5ου αιώνα, μαρτυράει τή μεγάλη αξία πού απόκτησε τ' ό εξόριστο αυτό είδος. Του λείπει, βέβαια, ό τελετουργικός χαρακτήρας τής τραγωδίας κ' ή μαχητική έπικαιρότητα τής κωμωδίας. Του λείπει κι ό Χορός. Είναι ένα "Θέατρο δωματίου", όπως θά λέγαμε σήμερα, με τάση για στοχασμό κ' έπιγραμματισμό.

'Η λόγια μορφή του μίμου ξαναγυρίζει τόν 4ον αιώνα στην 'Ελλάδα. 'Ο Πλάτων είναι θαυμαστής του Σώφωνα και του 'Επίχαμου, κ' ή διαλογική διατριβή - πού έπινοεί με τή βοήθειά τους - είναι ένα είδος μίμου, πού θά προκαλέσει πλήθος άπομιμήσεις. Τ' ό ίδια, ώστόσο, χρόνια πρωτοφανερόνται και τ' ό θέματα εκείνα πού θ' άποτελέσουν τήν άφετηρία του

Μίμος, στην άρχέγονη σκηνή - τ' ό ξύλινο πατάρι, χορεύει τ' ό ρόλο του Περσέα μπροστά σ' έ κάποιον άρχοντα. (Όινόχορ, 'Αθήνα)





‘Η γέννηση τῆς ‘Ωραίας ‘Ελένης, εμπνευσμένη ἀπὸ ἰταλικὸ φλάνκα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Τὸ σκηνικὸ στημένο σὲ ξύλινο πατάρι. ‘Η ‘Ελένη βγαίνει ἀπ’ τ’ αὐτὸ τῆς προτοῦ ὁ ‘Ηφαιστος προφτάσει νὰ τὸ σπάσει. ‘Ο Τυνδάρεως χειρονομεῖ, ἐνῶ ἡ Λήδα προβάλλει ντροπαλὰ ἀπ’ τὴν πόρτα. Οἱ φλάνκες εἶχανε διατηρήσει τὴ φαλλικὴ παράσταση τῆς αἰτικῆς κωμωδίας, πού τὴν κατάρτησε κατόπιν τὸ μιμοθέατρο. (‘Αγγεῖο, Μπάρι)

λαϊκοῦ μιμοθέατρο. Σ’ ἓνα συμπόσιο πού μᾶς περιγράφει ὁ Ξενοφῶν, ἓνα ἀγόρι κ’ ἓνα κορίτσι ζωντανεύουν χορευτικὰ τοὺς ἔρωτες τοῦ Βάκχου καὶ τῆς ‘Αριάδνης. Τὸ σημαντικό εἶναι πὼς τὸνώνουν τὸ χορὸ τους μὲ λόγια καὶ περιγραφικὴ κίνηση, ὅπως θὰ κάνουν ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι μῖμοι.

Τὸν καιρὸ πού μεσουρανεῖ στὴν ‘Αθήνα ἡ Νέα Κωμωδία, δηλαδή στὸ τέλος τοῦ 4ου αἰώνα, στὴν ‘Αλεξάνδρεια καὶ στὴ Συκελία σημειώνεται ἡ πρώτη πραγματικὴ ἀνθήση τῆς μιμικῆς τέχνης. ‘Η κοινωνικὴ χρησιμότητα τῶν μίμων ἐκδηλώνεται ἀρχικὰ στὰ δέιπνα, στοὺς γάμους καὶ στίς δημόσιες γιορτές. ‘Η τέχνη τους εἶναι πολυσύνθετη. Σ’ αὐτὴ σμίγουν οἱ χορευτές, οἱ τραγουδιστές, οἱ ἀκροβάτες κ’ οἱ γελωποιοὶ τῶν παλιότερων καιρῶν. Ξαφνικὰ, ὅμως, ἀπ’ τὰ σπίτια καὶ τὶς αὐλές, ὅπου ἔρχονται νὰ παραστήσουν γιὰ ἓνα πιάτο φαί, οἱ αὐτοσχέδιοι θεατρῖοι κάνουν τὴν ἐφοδὸ τους καὶ στὴν ἐπίσημη θεατρικὴ ἀγορά. Δὲν ἐνθρονίζονται, βέβαια, ἀπ’ τὴν πρώτη στιγμή στὰ μεγάλα θέατρα κ’ ἱπποδρόμια. Στὸ προκαταρκτικὸ αὐτὸ στάδιο στήνουν τὶς μπαράγκες τους ὅπου λάχει. ‘Ενα ταπεινὸ ξυλένιο πατάρι κ’ ἓνας μπερντές τους εἶναι ἀρκετὰ. ‘Εκεῖ παίζουν τὴν τραγικὴ ἀπελπισία τοῦ ‘Ορφέα ἢ τὶς κωμικές ἀπιστίες τῆς ‘Αλκμήνης. ‘Η μόδα τους ξεπετάγεται σὰ ρουκέτα στὰ μεγάλα ἑλληνικὰ κέντρα, πού εἶναι χορσαμένα ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ποιότητα καὶ κουρασμένα ἀπὸ ὠριμότητα σκέψης. Κερδίζει ἐπιδέξια τὶς μεγάλες μάζες, σὲ μιὰ ἐποχὴ χρεωκοπίας τῆς ποιητικῆς τέχνης.

Τώρα ἡ λέξη μῖμος παρατάει τὸ ἔργο καὶ προσκολλίεται στὸν ἐκτελεστὴ. Εἶναι ἡ ἐποχὴ πού οἱ ἡθοποιοί, ὅπως μᾶς εἶπε ὁ ‘Αριστοτέλης, ἔχουν ἐπισιαιώσει τοὺς συγγραφεῖς, καὶ γι’ αὐτὸ κερδίζουν γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους τὸν διφορούμενον ὄρο. ‘Απὸ δῶ κ’ ἐμπρὸς στὰ ἱστορικὰ κίττια, μῖμος σημαίνει αὐτοσχεδιαστὴς τοῦ Θεάτρου πού χορεύει, μιλάει, τραγουδάει, κάνει τοῦμπες καὶ μαϊμουδίζει τὰ πάντα, μὲ τὴν ἐκφραση καὶ μὲ τὴν κίνηση.

Τὰ πρῶτα μιμοδράματα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, στηρίζονται ἀποκλειστικὰ στίς πρωτεύουσες ἱκανότητες τῶν ἐκτελεστῶν. Οἱ παραλλαγές σὲ θέματα καὶ πρόσωπα γεννιούνται ἀπ’ τὸ ἐνστικτὸ τῆς στιγμῆς. ‘Ανάλογα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία του, ὁ κάθε μῖμος προσθέτει ἓνα διαλογικὸ παιχνίδι ἢ ἓνα κομμάτι χορευτικῆς δεξιότητάς, πού, ἄλλοι κατόπι συνάδελφοί του, θὰ παραλλάξουν ἢ θ’ ἀντιγράψουν. Μολοντί μερικοὶ μῖμοι διατηροῦν τὴν παράδοση τοῦ κωμικοῦ προσώπου, τὶς πὺ πολλὰς φορὲς καμμιά μάσκα δὲν ἀποκρυσταλλώνει πάνω στοὺς θεατρῖνους αὐτοὺς μιὰ μόνιμη φυσιογνωμία. Τὸ γυμνὸ τους πρόσωπο μπορεῖ νὰ ἐπιδείξει, μὲ λαστιχένια εὐκολία, κάθε λογῆς μορφασμό. Τὴν ἴδια εὐλυγισία ἔχουν καὶ στὴ φωνή. Μποροῦν νὰ μιμηθοῦν τὴν προφορὰ κάθε λαοῦ, τὴ λαλιὰ κά-

θε ἡλικίας, τὸν ἦχο τῆς βροχῆς καὶ τῆς βροντῆς, τὸ μουγκρητὸ καὶ τὴ σκουζιά τοῦ κάθε ζώου. Παράδειγμα τῆς μαγγανείας τῶν μίμων καὶ τῆς ὑποβλητικῆς τους δύναμης πάνω στὸ Κοινόν, εἶναι καὶ τὸ γουρούνι τοῦ Παρμένωνα, πού ὁ Πλούταρχος μᾶς περιγράφει τὸ θρίαμβό του. (‘Ο ἡθοποιὸς Παρμένων μποροῦσε τόσο τέλεια νὰ μιμηθεῖ τὴ φωνὴ τοῦ γουρουνοῦ, πού ὅταν τὸ Κοινόν ἄκουσε, δίχως νὰ τὸ ὑποψιάζεται, φωνὴ ἀληθινοῦ γοῦρου, ἀποφάνθηκε πὼς ἡ μίμηση ἦταν ... κατώτερη ἀπ’ τοῦ Παρμένωνα!

Οἱ θίασοι τῶν μίμων εἶναι λιγοπρόσωποι, πὺ φτωχικοὶ καὶ ἀπ’ τὰ περιοδεύοντα μπουλούκια “κλασικῶ” θεάτρου, ἀκόμα καὶ στίς μέρες τῆς μεγάλης του παρακμῆς. ‘Απαρτίζονται ἀπὸ μισὴ ντουζίνα καλλιτέχνες, π’ ἀνάμεσά τους δεσπόζουν ὁ ἀρχιμῖμος καὶ ὁ μπουῶφος. ‘Οπως στὰ ζευγάρια τῶν σημερινῶν παλιάτσων, ὁ πρῶτος λέει τὶς ἐξυπνάδες καὶ ὁ δευτέρος τρώει τὶς καρπαζιές. Στὰ δραματικὰ, πάλι, ἔργα, τὴ θέση τοῦ ἀρχιμῖμου τὴν παίρνει συχνὰ κ’ ἡ ἀρχιμίμια. Γιατὶ ἀξίζει ἰδιαίτερα νὰ σημειωθεῖ, πὼς ἡ γυναίκα βγαίνει τώρα γιὰ πρώτη φορὰ στὴ σκηνή. Μειμιάς, δίχως παράδοση καὶ δίχως προετοιμασία, μὲ μοναδικὸ ἐπαγγελματικὸ παρελθὸν τὶς αὐλητρίδες, τὶς ὀρχηστρίδες καὶ τὶς κυβιστρίδες τῶν συμπόσιων, ἡ γυναίκα γίνεται ἰσότιμη μὲ τὸν ἄντρα στὸ λειτουργημὰ τοῦ λαϊκοῦ ψυχαγωγοῦ.

Πατέρας καὶ μάνα, κόρη καὶ γιός, γαμπρὸς καὶ νύφη, ἀποτελοῦν συχνὰ — ὅπως καὶ σήμερα — τὸ προσωπικὸ ἐνὸς θιάσου. ‘Αλλες, πάλι, φορὲς οἱ δεσμοὶ τῆς ἰδιοκτησίας ἀντικαταστοῦν τοὺς οἰκογενειακοὺς. ‘Ο ἀρχιμῖμος εἶναι κ’ ἀφεντικὸ κ’ οἱ μῖμοι σκλάβοι του, δηλαδή περιουσία του, ὅπως τὰ κοστοῦμα καὶ τὰ ὄργανα. Κ’ εἶναι, ἴσως, ἀληθινὸ αὐτὸ πού λέει ὁ Nicoll πὼς ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ ξέπεσε κοινωνικὰ, ἀπ’ τὸν καιρὸ πού οἱ δοῦλοι ἔγιναν ἡθοποιοί. Μὰ εἶναι καὶ ἄλλο τόσο ἀληθινὸ τὸ ἀντίθετο : πὼς οἱ δοῦλοι ἄρχισαν νὰ προβιβάζονται κοινωνικὰ ἀπ’ τὸν καιρὸ πού ἔγιναν πρωταγωνιστές τῆς σκηνῆς. Τὸ θεατρικὸ ταλέντο θὰ σταθεῖ μάλιστα ἀποφασιστικὸ στὴ χειραφέτηση πολλῶν σκλάβων στὰ ἑλληνιστικὰ καὶ ρωμαϊκὰ χρόνια. ‘Ανάμεσα στοὺς ἀμέτρητους ἀπελεύθερους, πού θὰ λάμψουν στὸ θεατρικὸ στερέωμα, ἀρκεῖ ν’ ἀναφέρουμε τὸ Ρόσσιο, τὸ μεγαλύτερο “κλασικῶ” ὑποκριτὴ τῆς Ρώμης, καὶ τὸν Πυλάδην, τὸ μεγαλύτερο μῖμο τῆς. (Τὸ φαινόμενο θὰ ἐπαναληφθεῖ, σχεδὸν ὀλόδιδο, στὴν ‘Αμερικὴ, ὅταν, χάρι σὲ νέγρους ἡθοποιούς, τραγουδιστές καὶ μουσικοὺς, θὰ συντελεστεῖ τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ τὴν ἐξίσωση τῶν μαύρων μὲ τοὺς λευκοὺς).

‘Απ’ τὰ χρόνια τῆς δωρικῆς φάρσας ἴσαμε τὰ χρόνια τῆς “κομμέντια ντελλ ἄρτε”, τὰ θέματα τοῦ μιμοθέατρο σχεδὸν δὲ θ’ ἀλλάξουν. Εἶναι, πρῶτα πρῶτα, οἱ μυθολογικὲς παραδίδες (μῖμοι ἀρχαιολόγοι, θὰ ὀνομαστοῦν ἀπ’ τοὺς γραμματικοὺς), κατόπι οἱ διδαχτικὲς ἀλληγορίες (μῖμοι ἠθολόγοι) καὶ τέλος οἱ ἡθογραφίες τῆς καθημερινῆς ζωῆς (μῖμοι βιολόγοι).

‘Ο ‘Οδυσσεὺς καὶ ὁ Διομήδης συλλαμβάνουν τὸ Δόλωνα. Τὰ “θεατρικὰ” δέντρα φανερώνουν πὼς πρόκειται γιὰ παράσταση. (Κρατῆρας Κάτω ‘Ιταλίας, 4ος αἰώνας π.Χ., Βρεταν. Μουσεῖον)



Ἡ πολύχρωμη εἰκόνα πού θά μᾶς δώσει ἀργότερα ὁ βυζαντινός Χορίκιος, θυμίζει σέ τέτοιο βαθμῶ τὰ χρώματα τοῦ Ἀριστοφάνη καί τοῦ Μένανδρου, πού ἔναι ἀδύνατο νά φανταστοῦμε πῶς οἱ μῦθοι τῆς ἐνδιάμεσης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς ζωγράφιζαν ἀλλιῶτικα. " . . . Δεσπότην, οἰκέτας, καπῆλους, ἀλαντοπώλας, ὄψοποιούς, ἐστιάτορα, δαιτυμόνας, συμβόλαια γραφοντάς, παιδάριον ψελλίζόμενον, νεανίσκον ἐρῶντα, θυμούμενον ἕτερον, ἄλλον τῷ θυμουμένῳ προαῖνοντα τὴν ὁργήν . . . " Αὐτὰ ἦταν μερικά ἀπ' τὰ θέματά τους.

Ἐνας ἄπυρος τῆς Ὁξυρρύχου, μᾶς φύλαξε τὴν πλοκή ἐνός μιμοδράματος τοῦ 2ου μετὰ Χριστὸν αἰώνα. Εἶναι, δυστυχῶς, τὸ μοναδικὸ λιμπρέτο, αὐτοσχέδιου ἐλληνικοῦ Θεάτρου πού ἔχουμε. Πρωταγωνιστεῖ ἡ ἀρχιμίμα, στὸ ρόλο τῆς ἀπιστῆς συζύγου — ἓνα ρόλο πού ἔχει στὰ χρόνια ἐκεῖνα, ὅπως καί στὰ δικὰ μας, μεγάλη πέραση. Στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, ἡ ἥρωίδα πασχίζει νά παρασύρει σ' ἐρωτικὲς περιπέτειες τὸ δούλο τῆς Αἴσωπο. Αὐτὸς ἀντιστέκεται, γιατί εἶναι ἐρωτευμένος μὲ μιὰ συντρέφισσά του. Ἡ κυρά δίνει διαταγὴ νά τοὺς σκοτώσουν καί τοὺς δύο. Μὰ οἱ ἄλλοι σκλάβοι τοῦ σπιτικοῦ συναμοτοῦν γιὰ νά τοὺς γλυτώσουν. Στὰ τεχνάσματα, ὅπως ξέρουμε, οἱ Ξανθίης κ' οἱ Σκαπίνοι τοῦ Θεάτρου εἶναι πάντα ἀφταστοί. Ποτίζουν, λοιπόν, τὸν Αἴσωπο ὑπνωτικὸ καί τὸν παρουσιάζουν στὴν κυρά τους γιὰ πεθαμένο. Ἐκείνη τὸν θρηνεῖ. Στὰ παρακάτω ἐπεισόδια, ἡ μοιχαλίδα ζητάει ἐρωτικὴ παρηγορία ἀπὸ ἄλλο μέλος τοῦ ὑπηρετικοῦ τῆς προσωπικοῦ, καί, καθὼς φαίνεται, τὸν πείθει νά σκοτώσει τὸν ἄντρα τῆς. Τὸ ἐγκλημα συντελεῖται στὰ παρασκήνια, κ' ἐμφανίζεται στὴ σκηνή, πᾶνω σ' ἓνα φορεῖο, τὸ πτώμα τοῦ συζύγου. Ἐδῶ ἔχομε ἓνα coup de théâtre (πού δὲν ἀποκλείεται νά τὸ ἔχει ὑπόψη του ὁ Σύνγκ, ὅταν ἔγραφε τὸν *Ἰσκιὸ τῆς Λαγκαδιάς* ἢ ὁ Κλουζώ ὅταν γύριζε τοὺς *Διαβολικούς*) : ὁ νεκρὸς ζωντανεῖται — εἶχε κωμωθεῖ τὸν πεθαμένο — καὶ ἀπαγγέλει τὸ κατηγορητήριό τῆς σατανικῆς γυναίκας. Ἐνα "ἐμπορικὸ" φινάλε πέρα γιὰ πέρα. Ὅχι ἀπὸ κεῖνα πού χρειάζονταν πληρωμένη κλάκα, καθὼς μᾶς λέει ὁ Κικέρων, γιὰ νά κάνει ἀρχὴ στὰ παλαμάκια.

Αὐτὰ παίζονταν διακόσια χρόνια μετὰ τὸ Χριστό. Εἶχαν, ὅμως, ἀρχίσει πεντακόσια χρόνια νωρίτερα, τὸν καιρὸ τῶν πρώτων Πτολεμαίων. Κι ὁ μεγάλος δάσκαλος τοῦ εἶδους ἦταν ὁ Σωτᾶδης.

Κρητικὸς ἀπὸ σοῖ — ἢ Θρακιώτης, λένε ἄλλοι — ὁ Σωτᾶδης σταδιοδρόμησε στὴν Ἀλεξάνδρεια τοῦ Πτολεμαίου Φιλάδελφου. Ἦταν σύγχρονος τοῦ Λυκόφωνα, τοῦ Ἀλέξανδρου τοῦ Αἰτωλοῦ καὶ ἄλλων ἐπίγονων τοῦ κλασικοῦ Θεάτρου. Ἐγραφε σὲ ἰωνικὴ γλώσσα, χρησιμοποιοῦντας τὰ μέτρα καί τοὺς ρυθμοὺς τοῦ παλιοῦ Σάφωνα, κ' ἡ ἐλευθεροστομία του ἦταν τόση, πού οἱ ἱστορικοὶ ἔβαλαν πάνω του τὴ βούλα τοῦ σαλτιμπάγκου καί τὸν βάφτισαν — οἱ χριστιανοὶ ἰδιαίτερα — κυναϊδογράφου.

Δυὸ δούλοι μ' ἓναν κουβὰ κρασί καὶ ἓνα ἀρνὶ στὴ σούβλα, ἀκολοθοῦν ἀγλητρίδα. Σκηνὴ κωμωδίας, ἀπὸ τὶς πιὸ συνθησιμένες. Πάλι τὸ ξύλινο πατάρι. (Ἀγγεῖο, Λένινγκραντ)



Γυναίκα παντομίμος, τοῦ 4ου αἰώνα. Βασταεῖ τὰ σύνεργά της : μάσκες, λύρα, σπαθί. (Ἀνάγλυφο ἀπὸ ἐλεφαντοστό, Βερολίνο)

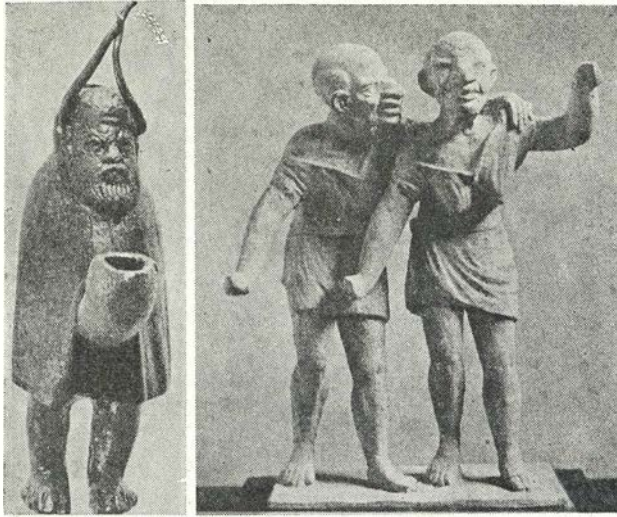
Δὲ θά ἔταν, ὡστόσο, ὑπερβολὴ νά πεῖ κανένας πῶς ἡ ἐπιτυχία τῆς κυναϊδογραφικῆς αὐτῆς σχολῆς, ἔδωσε τὴ χαρακτηριστικὴ βολὴ στὸ ἀνακμικὸ Θεάτρο τῶν ἀλεξανδρινῶν λόγιων. Ὁ Σωτᾶδης κ' οἱ μιμητές του δὲ στάθηκαν μονάχα οἱ πρώτοι συγγραφεῖς πού ἔδωσαν γραπτὴ φόρμα στὸ λαϊκὸ μιμοθέατρο, μὰ κ' οἱ πρώτοι πού ξανάφεραν τὸ ζωντανὸ δραματικὸ αἰσθημα μέσα στὴν ξεψυχισμένη εὐριπιδικὴ θεματολογία. Ἡ κωμωδία ἐξ ἄλλου ξαναβρήκε τὸ φλογερὸ ἐπικαιρο χαρακτήρα πού ἔχει στὰ χρόνια τοῦ Ἀριστοφάνη. Πολλὲς σύγχρονες προσωποκότητες — ἀκόμα καί βασιλιάδες τῆς Μακεδονίας ἢ τῆς Αἰγύπτου — γίνονταν, ὄχι σπάνια, στόχοι τοῦ μιμογραφικοῦ οἴστρου. Χαρακτηριστικὸ εἶναι πῶς ὁ ταραντινὸς Ρίνθων θά μιμηθεῖ τὸ Σωτᾶδη, ὁ Ναίβιος, ὁ πρῶτος ρωμαῖος κωμωδιογράφος θά μεταφράσει στὰ λατινικὰ τὰ ἔργα του, καὶ ἀργότερα ὁ ἀρεσιάρχης Ἄρειος θά θυμηθεῖ τὴν τεχνικὴ του. Μὰ καί κάτι ἄλλο, ἀρκετὰ ἀποκαλυπτικὸ γιὰ τὴ σοβαρότητα καί τὸ πνευματικὸ κύρος τοῦ Σωτᾶδη. Ὁ Πτολεμαῖος, ὁ φίλος καί θαυμάσιός του, μὴ μπορώντας ν' ἀναγκαιεῖ ἀδιάκοπα τὸ πλῆθος τῶν ἑχθρῶν, πού εἶχαν δημιουργήσει οἱ θεατρικοὶ αὐτοὶ λίβελλοι, διατάζει νά κλείσουν τὸ Σωτᾶδη σ' ἓνα σακουλί καί νά τὸν πετάξουν στὴ θάλασσα. Αὐτὸ δὲν εἶναι, βέβαια, τέλος ἀσεμνοῦ γελωτοποιοῦ. Πιο πολὺ ταιριάζει σ' ἐπικίνδυνο πνευματικὸ ἠγέτη.

Ἄς ἐξετάσουμε, ὅμως, τοὺς κυριότερους λόγους πού ἔκαναν τοὺς λαοὺς τῆς ἀλεξανδρινῆς ἐποχῆς ν' ἀγκαλιάσουν τὸ μιμοθέατρο, ἐγκαταλείποντας ὅλο καὶ πιὸ συνειδητὰ τὸ κλασικὸ — ἔτσι πού μιὰ μέρα τὸ δεύτερο νά ἔχει ἐξαφανιστεῖ, ἐνῶ τὸ πρῶτο νά ἔχει βαθιὰ δεθεῖ μὲ τὶς πολιτικὲς καί θρησκευτικὲς τύχες τῶν ἀνθρώπων.

A. Τὸ μιμοθέατρο ἦταν πιὸ προσιτὸ σ' ὅλους. Δὲν ἀπαιτοῦσε μεγάλους χώρους καί γιορταστικὲς εὐκαιρίες. Στῆνόνταν ὅπου ἤθελε καί σ' ὅποια στιγμή τ' ἀποφάσιζε.

B. Τὰ θέματά του ἦταν ἀπλὰ κ' ἡ γλώσσα αὐτοῦ λαϊκὴ. Ἀποτελοῦσε ἔτσι θεόσταλο ξελάφρωμα, ὅστερ' ἀπ' τοὺς, ὀλοένα πιὸ σκοτεινοὺς, ἀλεξανδρινισμοὺς τοῦ κλασικοῦ Θεάτρου.

Γ. Δὲν ὑπῆρχανε γλωσσικοὶ φραγμοί, γιατί τοὺς γκρέμιζε ἡ μιμικὴ τοῦ προσώπου, τοῦ κορμοῦ καί τῆς



Ἀριστερά : Μπροúτζινο ἀγαλματάκι μίμου, πού ὁ φαλλός του χρησιμεύει γιά λυχνάρι. (Φλωρεντία). Δεξιά : Δυό ξευλόλητοι μιμπούφοι, σέ χαρακτηριστική σκηνή μιμοφάρμας : Ὁ ἕνας διηγεῖται κάτι, ἐνώ ὁ ἄλλος μμεῖται κοροιδευτικά τίς κινήσεις του. (Πήλινο αἰγυπτιακό ἀγαλματάκι, Hildesheim)

φωνῆς. Μῖμοι ἀπ' τήν Ἀντιόχεια μπορούσαν νά περιοδεύουν τήν Ἰταλία, καί Σικελιώτες νά διασκεδάζουν τοὺς ἰθαγενεῖς τῆς Φρυγίας. Τὸ Θέατρο ἀποχτούσε, γιά πρώτη φορά, διεθνή χαρακτήρα. Κι αὐτὸ ἄνοιγε νέους ὁρίζοντες, πού τὸ Κοινὸν δὲν τοὺς εἶχε ποτέ του ὑποφιαστῆ.

Δ. Νέους ὁρίζοντες ἄνοιγε κ' ἡ μερικὴ ἢ ὀλικὴ κ α τ ἄ ρ γ η σ η τ ῆ ς μ ἄ σ κ α ς. Γιά πρώτη φορά ἡ ἀνθρώπινη φάτσα γινόταν ἠθοποιός. Ἡ φυσιογνωμία ἄρχισε νά λέει ὅλα ἐκεῖνα πού, ἴσαμε τώρα, εἶχε ἐπίμονα κρατῆσει μυστικά.

Ε. Ἡ παρουσία τῆς γυναίκα σ τ ῆ σ κ η ν ῆ ἀποτελοῦσε ἐπίσης σημαντικὸ θέλημα. Τί ἀνακούφιση γιά τοὺς θεατές, ὕστερ' ἀπ' τίς τόσες ἀρσενικές Ἰφιγένειες καί Φαῖδρες, νά κλαίει τώρα μπροστὰ στοὺς βωμοὺς τῆς θυσίας πραγματικά κορίτσια καί νά χτυπιούνται γιά τὸν Ἴππόλυτο πραγματικά γυναικεῖα στήθη. Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νά ποῦμε, πὼς ἡ γυναίκα στάθηκε ὁ κρυμμένος ἄσσοσ τῆς θεατρικῆς τέχνης, τὸ τελευταῖο ταχυδαχτυλογικὸ κόλπο τοῦ Διόνυσου. Ἄν τὸ μιμόδραμα δὲν τὴν εἶχε βγάλει στὴ σκηνή, μπορεῖ τὸ Θέατρο νά ἔχε σβῆσει γιά πάντα μετ' τίς στερνὲς ἀνδρόφωνες Κασσάνδρες τοῦ Λυκόφρονος.

ΣΤ. Καί μιά, ἀκόμα, σοβαρὴ καινοτομία. Οἱ μῖμοι ξ ἄ ν ἄ δ ω σ α ν τὸ Θέατρο σ τὸ λ ὀ, σάν κάτι τ' ὀλότελα δικό του, σάν ἕνα πνευματικὸ ὄπλο γιά νά διεκδικεῖ τὰ δικαιώματά του. Ὅπως στὴ γέννησή του, τὸ θεατρικὸ φαινόμενο, εἶχε κοινωνικὴ σημασία, ἔτσι καί τώρα ταζόταν στὴν ὑπηρεσία τοῦ λαοῦ. Οἱ βιωτικὲς συνθήκες συζητιόνταν πάνω στὴ σκηνή, οἱ ἀδικίες ξεσκεπαζόνταν, οἱ μεγάλοι καί τρανοὶ σατιρίζονταν.

Παράλληλα μετ' τὸ Σωτάδη, ἀκμάζει στὸν Τάραντα — ἢ στίς Συρακοῦσες — ὁ Ρίνθων. Τὴν αὐτοσχέδια μιμικὴ τέχνη τοῦ τόπου του τὴν ὀργανώνει αὐτὸς πρῶτος σὲ γραμμένες διαλογικὲς σκηνές. Δανεῖζεται στοιχεῖα ἀπ' τὸν ἀλεξανδρινὸ συνάδελφό του, μὰ κρατᾶει καί τὴν ἐγχώρια παράδοση, ἐκείνη π' ἀρχίζει μετ' τὸν Ἐπίχαρμο καί τὸ Σώφωνα τὸν 5ον αἰῶνα, γιά νά συνεχιστεῖ μετ' τοὺς Φλύακες τὸν 4ο. Οἱ Φλύακες ἦταν ἕνα λαϊκὸ θεατρικὸ εἶδος, πού γνῶρισε ἀκμὴ στίς ἐλληνικὲς ἀποικίες τῆς δύσης, τὸν καιρὸ τῆς ἀθηναϊκῆς Μέσης Κωμωδίας. Πολλὰ Ἰταλιάνικα ἀγγεῖα μᾶς ἔχουν φυλάξει σκηνές τους, πού πραγματεύονταν, ὅπως κ' ἡ Μέση Κωμωδία, μυθολογικά θέματα. Οἱ ἰλαροτραγωδίες τοῦ Ρίνθωνα, δὲν εἶν' ἄλλο ἀπ' τοὺς Φλύακες σ' ἐξέλιξη. Πολλὰ δὲν ξέρουμε γι' αὐτές, μὰ φανταζόμαστε πὼς ἡ ἐξέλιξη ἐγκτεται ἰδιαίτερα στὴν ἐγκατάλειψη τῆς μάσκας καί τοῦ φαλλοῦ, καθὼς καί στὴν ἐπιστράτευση θηλυκῶν ἠθοποιῶν γιά τοὺς γυναικειοὺς ρόλους. Ἔτσι, μετ' τὸ Ρίνθωνα καί τὸ Σωτάδη, σπάει ὀριστικά ἡ κλωστή, πού κρατοῦσε δεμένη τὴ λαϊκὴ δραματοποιία, στὴ λόγια παράδοση.

Οἱ δυό, ὅμως, συγγραφεῖς τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, πού μᾶς ἄφησαν τὰ τελειότερα — καί μοναδικά — δείγματα λογοτεχνικοῦ μιμοθέατρου, εἶναι ὁ Θεόκριτος καί ὁ Πρῶνδας. Γιά τὴ ζωὴ τοῦ Θεόκριτου, τίποτα δὲν εἶναι σίγουρο. Σκόρπιες πληροφορίες τὸν ταξιδεύουν πότε στίς Συρακοῦσες, πότε στὴν Ἀλεξάνδρεια καί πότε στὴν Κῶ. Ἐκεῖνο, ὠστόσο, πού ἔχει σημασία γιά μᾶς, εἶναι πὼς ἔζησε ἀπὸ κοντὰ τὴ θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ Σωτάδη καί τοῦ Ρίνθωνα. Μποροῦμε νά χωρίσουμε τὰ *Εἰδύλλια* του σὲ δυό βασικὲς κατηγορίες: τὰ ἠθογραφικά, πού ἔχουν γιά πλαίσιο τὴν κοσμοπολίτικὴ Ἀλεξάνδρεια, καί τὰ βουκολικά, πού ξετυλίγονται στὰ βοσκοτόπια τῆς Σικελίας. Ἀπ' τὰ πρῶτα ξεχωρίζουν οἱ Συρακοῦσιες ἢ Ἀδωνιάζουσες, μὰ μικροσκοπικὴ κωμωδία ἠθῶν σὲ τρεῖς εἰκόνας, πού ἀποτελεῖ ἕνα ὀλοκληρωμένο μιμόδραμα. Αὐτὴ εἶναι περιληπτικά ἡ πλοκή:

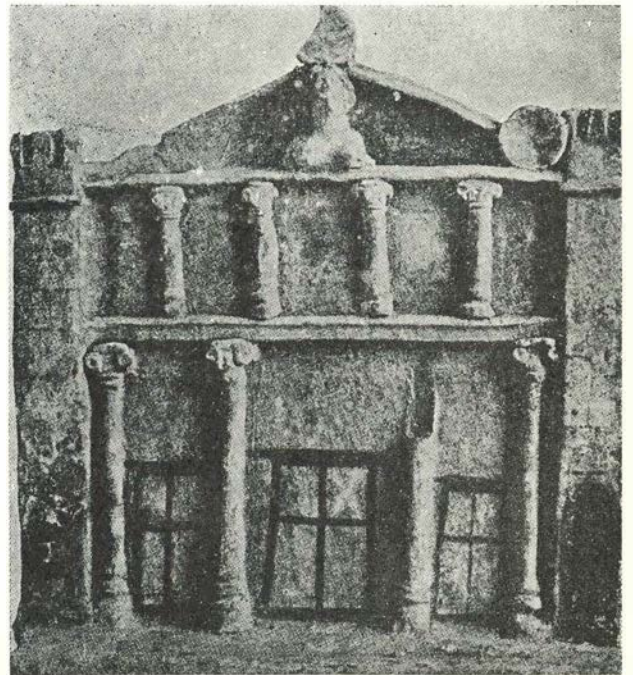
Πρῶτὴ εἰκόνα: Βρισκόμαστε στὸ σπίτι τῆς Πραξινόης στὴν Ἀλεξάνδρεια. Ἡ Γοργῶ περνᾶει νά πάρει τὴ φιλενάδα της, γιά νά πάνε μαζί στὴ γιορτὴ τοῦ θεοῦ Ἀδωνη, πού γίνεται στ' ἀνάκτορα, ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς βασιλίσσας Ἀρσινόης. Κουβεντιάζουν γιά τὸ ἄν καί τ' ἄλλο, δίχως, βέβαια, νά παραλείψουν καί μερικὸς "πόντους" γιά τοὺς ἄντρες τους. Οἱ ὑπηρετίες βοηθοῦν κατόπι τὴν Πραξινόη νά ντυθεῖ καί νά χτενιστεῖ, ἐνῶ ἡ Γοργῶ περιεργάζεται τὰ φουστάνια καί ρωτᾶει γιά τὴν τιμὴ τους.

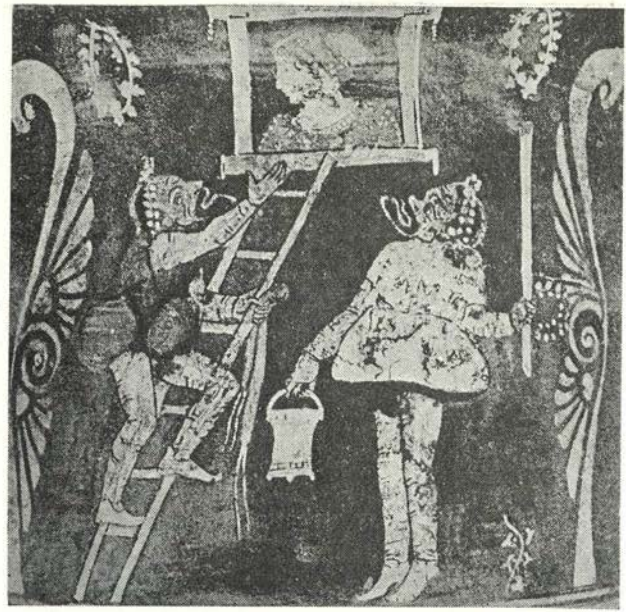
Δεύτερη εἰκόνα: Βρισκόμαστε τώρα στὸ δρόμο. Οἱ δυό κυράδες μετ' τίς δούλες τους σπρώχνονται ἀπ' τὸ γιορταστικὸ συρφετὸ. Μιά φλύαρη γριά κ' ἕνας κομπὸς νεαρός τοὺς πιάνουν κουβέντα. Ἡ Πραξινόη νευριάζει πού σίτιστηκε τὸ παλτό της. Μὰ ἔχουνε φτάσει, κιάλας, κοντὰ στ' ἀνάκτορα καί τὰ βάσανά τους θὰ πάρουν τέλος.

Τρίτη εἰκόνα: Τὸ σκηνικὸ μας εἶναι, τώρα, ἡ αἶθουσα τῆς γιορτῆς. Γίνονται διάφοροι μικροκαυκάδες ἀνάμεσα στοὺς ἀργόσχολους πού ἔβαν νά τιμῆσουν τὸν Ἀδωνη. Κατόπι ὀλοι ἠσυχάζουν καί μὰ ξακουστὴ τραγουδίστρια ψάλλει ἕναν ἕμνο στὸ Θεό. Μόλις τελειώσει, οἱ δυό φιλενάδες ξεκινᾶνε βιαστικά γιά τὸ σπίτι τους, ἐπειδὴ οἱ ἄντρες τους ἔχουν τὸ κακὸ συνήθιο νά θυμώνουν ὅταν τὸ φαῖ δὲν εἶναι ἔτοιμο.

Εἶναι φανερὸ πὼς τὸ καινούριο αὐτὸ εἶδος (ἢ εἰδύλλιο, πού

Πιθανὴ πρόσοψη θεατρικῆς σκηνῆς στὸ τέλος 4ου ἢ ἀρχὲς 5ου αἰῶνα. Σὲ παρόμοια θὰ παίζονταν τὰ ἔργα τοῦ Σωτάδη καί τοῦ Ρίνθωνα. Τίς δυό πλαινεὺς πόρτες, πού πρῶτη φορά ἐμφανίζονται, θὰ τίς θυμηθεῖ τὸ Σαυτηρικὸ Θέατρο. Γενικά, τὸ σκηνικὸ αὐτὸ παρουσιάζεται σάν ἕνα γεφύρι ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ καί τοῦ Ἐλισαβετιανοῦ Θεάτρου. (Πήλινο ἀνάγλυφο, Νεάπολις)





Ἀριστερά: Ὁ Δίας, μεταμφιεσμένος σ' Ἀμφιτρούνα, φέρνει μιὰ σκάλα γιὰ ν' ἀνέβει στὸ παράθυρο τῆς Ἀλκμήνης. Ὁ Ἐρμῆς τὸν συμβουλεύει καὶ τοῦ φέγγει. Δεξιά: Ὁ Δίας - Ἀμφιτρούνα καὶ ὁ Ἐρμῆς - Σωσίας συνεχίζουν τὴν παράσταση τοῦ προηγούμενου ἀγγείου. Ἡ ἐρωτικὴ αὐτὴ περιπέτεια ἀποτέλεσε, ἀπ' τὰ χρόνια τῆς Μέσης Κωμωδίας καὶ τῶν Φλυάκων ἴσαμε τοῦ Ζιζαντοῦ — περνώντας ἀπ' τοὺς μίμους, τὸν Πλαῦτο, τὸ Μολιέρο, τὸν Κλάιστ, κ.ἄ. — ἕναν ἀπ' τοὺς λαοφιλέστερους κωμικοὺς μύθους

σημαίνει μικρὸ εἶδος), ἔχει τὶς ρίζες του στὴ Νέα Κωμωδία. Δὲν κρατᾶει ὅμως καὶ τοὺς περιορισμοὺς τῆς: τὸ στερεότυπο, δηλαδή, μῦθο, μὲ τὶς περιπέτειες, τὶς ἐξαφανίσεις καὶ τὶς ἀναγνωρίσεις. Πόσο ἀπίθανα τεχνητὸς φαίνεται ὁ περιβόητος ρεαλισμὸς τοῦ Μένανδρου κοντὰ στὸ μιμῶδραμα τοῦτο. Μὲ τὴ φρεσκάδα καὶ τὴν παρατηρητικότητά του, βρίσκεται πῶς κοντὰ στὴ δική μας ἐννοια τῆς θεατρικῆς κωμωδίας. Θυμίζει Σέρινταν, Οὐάιλντ καὶ Κιντέρο.

Τὰ βουκολικά, ἐξ ἄλλου, ἔργα τοῦ Θεόκριτου, μ' ὄλο πὺ μαρτυροῦν τὴν προέλευσή τους ἀπ' τὸ Σατυρικό Δράμα, δὲ μένουν ὑπόδουλα σ' αὐτό. Εἶναι, τὰ πῶς πολλά, ἀνάλαφροι ρομαντικοὶ διάλογοι ἀνάμεσα σὲ νεαροὺς τσοπάνηδες. Ἀφοῦ κουβεντιάσουν γιὰ τ' ἀφεντικά τους καὶ τοὺς ἐρωτῆς τους, οἱ βοσκοὶ φωνάζουν ἕναν τρίτο σύντροφο, γιὰ νὰ κρίνει ποιὸς ξεπερνᾶει τὸν ἄλλο στὸ τραγοῦδι. Μὲ τὴν πρόφαση αὐτή, τὸ εἰδύλλιο ποικίλεται μὲ ὠδικὰ ἐμβόλιμα.

Ὅπως ὁ Θεόκριτος, ἔτσι καὶ ὁ Ἡρόνδας σταδιοδρόμησε στὸ πρῶτο μιὰ τοῦ 3ου πρὸ Χριστοῦ αἰώνα, ἰδιαιτέρως, ἴσως, στὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ στὴν Κῶ. Τὸ ἔργο του μᾶς ἦταν ἀγνωστο ἴσαμε τὰ 1889, χρονιά, πὺ βρέθηκε ἕνας πάπυρος μὲ ὄχτῶ μιμωδράματά του. Εἶναι γραμμένα σὲ ἰωνικὴ γλῶσσα καὶ σὲ χολιάμβουλο τοῦ Ἰππώνακτα — ἀντίθετα μὲ τὰ ἔργα τοῦ Θεόκριτου, πὺ χρησιμοποιοῦν δακτυλικά ἐξάμετρα καὶ ἀνακατῶνουν τὴ δωρικὴ διάλεκτο μὲ τὴν ἰωνικὴ.

Κανένα ἀπ' τὰ ἔργα τοῦ Ἡρόνδα δὲν πλαισιώνεται ἀπὸ βουναὶ καὶ κάμπους. Ὅλα μᾶς δίνουν τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς μεγάλης πολιτείας, μὲ τὸ θόρυβο τῶν δρόμων τῆς, τὰ μαγαζιά τῆς, τὰ κακόφημα σπίτια τῆς, τοὺς ναοὺς τῆς. Μὲ τοὺς ἀνθρώπινους τύπους πὺ παρουσιάζει — μαστροποὺς, μεσίτρες, δάσκαλους, βιοτέχνες βρίσκεται πῶς κοντὰ στὶς περιοχὲς τῆς Νέας Κωμωδίας ἀπ' ὅτι ὁ Θεόκριτος. Εἶναι συνάμα λιγότερο λυρικό καὶ περισσότερο σατιρικό ἀπ' ἐκεῖνον, καὶ συχνὰ πῶς ὠμός. Ὅσο ἀγαπᾶει ὁ συνάδελφός του τὴν περιγραφικὴ λεπτομέρεια, τόσο ἀναγαλιάζει αὐτὸς μὲ τὴ διαπεραστὴ ψυχολογία, καὶ, πολλὲς φορὲς, συναντᾶμε στὰ μιμωδράματά του δραματικὴ ἐξέλιξη καὶ ἀνάπτυξη χαρακτήρων. Ἡ Ζηλιάρα, λογουχάρη, μποροῦσε ἄριστα νὰ 'ναι κ' ἕνα μονόπρακτο τοῦ Τσέχωφ — θυμίζει τὴν Ἀρκούδα. Κι ὁ Πορνοβασκός — ὁ μονόλογος ἐνὸς μαστροποῦ μπροστὰ σ' ἕνα βουβὸ δικαστήριο — θυμίζει τ' Ἀποτελέσματα τοῦ καπνοῦ.

Ἄσχετα μὲ τὶς διαφορὰς τους, ὁ Θεόκριτος καὶ ὁ Ἡρόνδας ἔχουν ἕνα βασικό κοινὸ γνώρισμα: γράφουν κ' οἱ δύο τους μιμωδράματα, εὐράπελα καὶ σύντομα, σὰν καὶ αὐτὰ πὺ παίζον οἱ μῦμοι στὸ τέλος μιᾶς τραγικῆς παράστασης, καὶ πὺ ἀργότερα στὴ Ρώμη θὰ ὀνομαστοῦν *exodia*. Ἰδιαιτέρως σύγκριση μπό-

ρεῖ νὰ γίνει ἀνάμεσα στὶς Ἀδωνιάζουσες τοῦ Θεόκριτου, πὺ γνωρίσαμε, καὶ στὶς Γυναῖκες πὺ θυσιάζουν στὸν Ἀσκληπιὸ τοῦ Ἡρόνδα. Τρεῖς εἶναι καὶ στὸ ἐργάκι αὐτὸ οἱ εἰκόνες, δὺ οἱ κυράτσες πὺ πρωταγωνιστοῦν. κ' ἡ γιορτὴ ἐνὸς θεοῦ τὸ πρόσχημα.

Συνηθίζεται ἀπ' τοὺς φιλολόγους ἡ διάκριση ἀνάμεσα σ' ἔργα πὺ γράφτηκαν γιὰ νὰ παιχτοῦν καὶ σ' ἔργα πὺ γράφτηκαν γιὰ νὰ διαβαστοῦν. Ἡ διαίρεση αὐτὴ τοῦ δραματολόγου σὲ δὺ ἀντίθετες κατηγορίες εἶναι, νομίζω, πέρα γιὰ πέρα σχολαστικὴ. Οἱ ἄνθρωποι κάθε ἐποχῆς γυροῦν παρηγοριά τὸσο στὸ θέαμα ὅσο καὶ στὸ διάβασμα. Καὶ πολλοὶ ξεχωρίζουν τὶς προτιμήσεις τους. "Ὁ Φιλήμων ἀρέσει περισσότερο στοὺς ἀναγνώστες καὶ ὁ Μένανδρος στοὺς θεατῆς", συμπεραίνει ἕνας ἀρχαῖος κριτικός. Καὶ προσθέτει: "Τὸ λογοτεχνικὸ ὕφος εἶναι εὐχάριστο στὸ διάβασμα". Κι ὅμως, τίποτα δὲν τὸ κάνει δυσάρεστο σ' ἄκουσμα. Ἀπόδειξη πὺς καὶ ὁ Φιλήμων παίζονταν, ὅσο καὶ ὁ Μένανδρος.

Ἡ θεωρία πὺς τὰ διαλογικὰ ἔργα τοῦ Σώφωνα, τοῦ Ἐπιχαρμου, τοῦ Ξέναρχου ἢ τοῦ Φόρμη δὲν παίζονταν, ἢ ἀκόμα πὺς δὲν εἶχαν γραφεῖ γιὰ νὰ παιχτοῦν, δὲ στηρίζεται σὲ κανένα ἱστορικὸ ἢ καλλιτεχνικὸ δεδομένο. Εἶναι ἀβάσιμη καὶ αὐθαρέτη. Οὔτε εἶναι πῶς ἔγκυρες οἱ ἀνάλογες θεωρίες πὺ διατυπώθηκαν γιὰ τὰ μιμωδράματα τοῦ Θεόκριτου, τοῦ Ἡρόνδα καὶ τῶν λατίνων τῆς ἴδιας σχολῆς. Ὅταν, στὴν Πρώτη Ἐπιστολὴ τοῦ Ὁράτιου μιλάει γιὰ τοὺς ποιητῆς πὺ "προτιμοῦνε νὰ 'χουν ἀναγνώστες παρὰ νὰ τοὺς περιφρονοῦν οἱ στρυφνοὶ θεατῆς," ξεχωρίζει ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνους πὺ ἔγραφαν δράματα καὶ σ' ἐκεῖνους, ὅπως ὁ ἴδιος, πὺ περιορίζονταν στὴ λυρική ἢ σατυρικὴ ποίηση — καὶ ὄχι ἀνάμεσα σὲ δὺ διαφορετικὲς κατηγορίες δραματοῦργῶν.

Σ' ὅλους τοὺς καιροὺς, εἶν' ἀλήθεια, γράφονταν θεατρικὰ ἔργα μὲ περισσότερα ἢ λιγότερα σκηνακὰ προσόντα. Οἱ ἐπαγγελματίες τῆς σκηνῆς, ὅπως ὁ Ρίνθων ἢ ὁ Σωτάδης, ἔγραφαν τὰ ἔργα τους μ' ἄμεσο σκοπὸ τὴν παραστάσή τους μπροστὰ σ' ἕνα πλατὺ λαϊκὸ Κοινόν. Οἱ διανοούμενοι, ὅπως ὁ Θεόκριτος καὶ ὁ Ἡρόνδας, ἔγραφαν πῶς πολλὴ ἀπὸ ἐσωτερικὴ διάθεση κ' ἐνδιαφέρονταν, ἴσως, πρῶτιστα γιὰ τὴν κρίση τῶν μορφωμένων. Εἶναι ἀσπῆρηχο, πάντως, καὶ παράλογο νὰ λέμε πὺς ἔγραφαν διαλογικὰ ἔργα καὶ μιμωδράματα, γιὰ νὰ ... μὴν παιχτοῦν. Ἄν ἦταν ἔτσι, δὲ θὰ 'χαν δοκιμάσει ποτὲ τὸ χέρι τους στὴν τέχνη τῆς μόδας, οὔτε θὰ 'χαν τόσο φανερὰ ἐπηρεαστεῖ ἀπ' τὰ ζωντανὰ θέατρα τῆς Ἀλεξάνδρειας.

Οἱ ἴδιοι προσφέρουν, ἄλλωστε, ἀρετὰ στοιχεῖα, πὺ συνηγοροῦν γιὰ τὴν ἀποψή μας:

Πρῶτα πρῶτα: εἶναι ὀλοφάνερο πὺς οἱ βουκολιασμοὶ τοῦ Θεόκριτου, οἱ διαγωνισμοὶ, δηλαδή, τοῦ τραγοῦδι ἀνάμεσα στοὺς



Ἀγαλματάκι μιᾶς μίμας (ἢ μιμάδας), πού βρέθηκε στὴ Συρία. Φαίνεται καθαρά τὸ στερεότυπο κοστούμι, πού στὴν ἐξέλιξή του θ' ἀποτελεῖσει τὴ στολὴ τῶν τζουτζέ και τοῦ Πουλτισιέλλα. Κρατᾶει τὸ ρυθμὸ μοναχῆ τῆς, χτυπώντας τὸ μοναδικὸ τῆς ὑπόδημα μὲ τὴν κλακέτα ἀπὸ κάτω (*scabellum*), καθὼς και τὰ κρόταλλα (βομβινάρια) πού κρατᾶει στὰ χέρια. (Μουσεῖον Πανεπιστημίου Princeton)

βοσκούς, θά 'ταν, ἐντελῶς περιττοὶ σὲ μιὰ ἀνάγνωση. Εἶναι στοιχεῖα καθαρά θεατρικά, ὅπως τὰ μπαλέτα στὸ Μολιέρο κ' οἱ μάχες στὸ Ἑλισαβετιανὸ Θέατρο.

Δεύτερο : στίς Ἀδωνιάζουσες, ἡ τραγουδίστρια πού ψάλλει τὸν Ἄδωνι ἀναφέρεται σὰν πρόσωπο γνωστό : “ ἡ κόρη τῆς Ἀργείας, πού πήρε πέρις τὸ βραβεῖο τοῦ μοιρολογίου”. Θὰ πρόκειται γιὰ κάποια καλλιφώνη μιμάδα, πού οἱ θεατὲς θὰ θυμόνταν ἀπὸ ἄλλη παράσταση.

Τρίτο : τὰ βελάσματα και τὰ μουγκανητά, πού γεμίζουν τὰ λιβάδια τοῦ Θεόκριτου, εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνα πού ἐκτελοῦν μὲ τὴν εἰδικὴ λαρυγγόφωνη τέχνη τους οἱ διάφοροι Παρμένωνες.

Τέταρτο : τὰ βουβὰ πρόσωπα πού ἀγαπάει ὁ Ἡρόνδης — ὅπως ἡ ἀμίλητη ἐκείνη δούλα πού ὅλο χασμουριέται — εἶναι αὐτὰ πού δίνουν τὴν εὐκαιρία στοὺς μίμους νὰ ἐκφραστοῦν μὲ τὴ φυσιογνωμία και τὴν κίνηση. Τὰ συνηθίζει τὸ λαϊκὸ Θέατρο τῆς ἐποχῆς.

Πέμπτο : ἡ διαίρεση μερικῶν διαλόγων σὲ τρεῖς εἰκόνες, μαρτυράει πὼς οἱ συγγραφεῖς εἶχανε στὸ μυαλό τους μιὰ συγκεκριμένη φόρμα παράστασης.

Ἔκτο : ἡ θεατρικὴ πανίδα τοῦ Ἡρόνδα — οἱ ἀλεξανδρινὲς αὐτὲς κυρίως Τσάττερλυ, ἢ οἱ τρόφιμες τῶν σπιτιῶν τῆς χαρᾶς, ἢ τέλος, οἱ τίμιες πού ξεφεύγουν ἀκηλίδωτες ἀπ' τὴν ἐπίδραση κάποιας γριᾶς μυυλίστρας — ἀποτελεῖται ἀπ' τίς πρὸ συνηθισμένους ἡρωίδες τοῦ μιμοθέατρο.

Ἐβδομο : τὰ μονολογικὰ ἢ μονωδιακὰ εἰδύλλια τοῦ Θεόκριτου και τοῦ Ἡρόνδα μποροῦν νὰ λογαριαστοῦν σὰ χορευτικὰ μιμοδράματα πού ἐκτελοῦνται παράλληλα μὲ τὸ τραγῶδι. Εἶναι ἀλήθεια, πὼς ἀτράνταχτα τεκμήρια γιὰ παραστάσεις τῶν δυὸ παραπάνω ποιητῶν δὲν ἔχομε. Μὰ αὐτὸ σημαίνει μονάχα πὼς ἡ χάθησαν οἱ πληροφορίες, ἢ τὰ ἔργα δὲν κρίθηκαν ἀπὸ ἄλλους — τοὺς θιασάρχες δηλαδὴ — κατὰλληλα γιὰ τὴ σκηνή. Γιὰ μᾶς τοὺς σημερινούς, ὥστόσο, ἀποτελοῦνε σπάνια δείγματα τοῦ ἄγνωστου μιμοθέατρο τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς. Μπορεῖ νὰ τοὺς λείπουν οἱ ἀκροβατικὲς ἐπιδείξεις, οἱ γυμνὲς χορευτρίες και τὰ σπαρταριστὰ κωμικὰ ἐπεισόδια. Μὰ ἡ κάθε θεατρικὴ περίοδος παράγει ταυτὸχρονα ἔργα ποιότητας κ' ἐργα κατανάλωσης. Θὰ λένε μήπως οἱ μελλοντικὲς μας γενιὲς πὼς τὰ ἔργα τοῦ Καξαντιζακῆ γράφονταν “ γιὰ νὰ μὴν παιχτοῦν”, ἐπειδὴ δὲ μοιάζουν μ' ἐκεῖνα πού ἐπαίξε ὁ Λογοθετίδης; ... Εἶναι γνωστὸ πὼς μονάχα στίς λιγοστὲς μεγάλες ἐποχὲς τοῦ Θεάτρου, οἱ δυὸ κατηγορίες — ποιότητας και κατανάλωσης — ταυτίζονται ἄρμονικὰ.

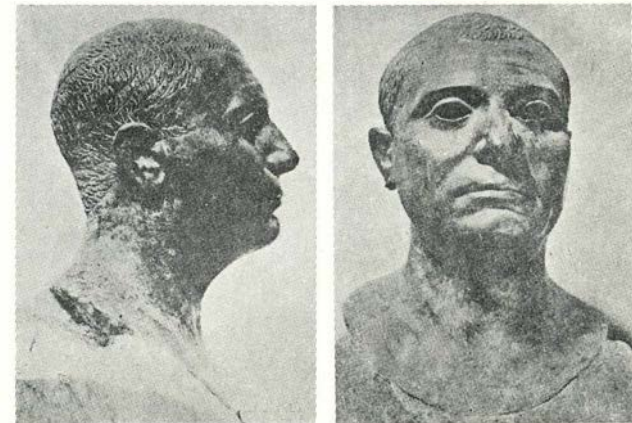
Στὴ Ρώμη, κλασικὸ Θέατρο και μῖμοι, κάνουν σχεδὸν σύγχρονα τὴν ἐμφάνισή τους. Αὐτὸ συμβαίνει στὰ μισὰ τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνα, και λίγα μόνο χρόνια ἕστερ' ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ Θεόκριτου και τοῦ Ἡρόνδα, τοῦ Σωτάρη και τοῦ Πίνθαου. Ἀπὸ δῶ και πέρα τὸ ἐλληνικὸ και τὸ ρωμαϊκὸ μιμοθέατρο θὰ τραβοῦν τοὺς παράλληλους δρόμους τους, πού θὰ τὰ ὀδηγήσουν και τὰ δυὸ ἴσια στὸ Βυζάντιο. Μὰ πὼς καλά νὰ μιλάμε γιὰ ἕνα δρόμο ἢ ὄχι δυὸ, ἀφοῦ ἡ ἰδιότυπη τούτη τέχνη εἶναι διεθνῆς. Ὅπως ἡ κλασικὴ κληρονομιά, ἔτσι κ' ἡ μιμικὴ ἔρχεται στὴ λατινικὴ Ἰταλία ἀπ' τὸν ἐλληνικὸ Τάραντα, ἕστερ' ἀπ' τὴν ἄλωση τῆς πολιτείας τούτης ἀπ' τοὺς Ρωμαίους. Μὰ στὴ λατινικὴ γῆ εἶχε βλαστήσει ἀπὸ παλιὰ κ' ἕνα ντόπιο εἶδος μίμου, ἀντίστοιχο μὲ τοὺς ἄλλους κωμωστῆς, τοὺς πρόδρομους τῆς ἀττικῆς κωμωδίας. Ἦταν οἱ ἐτρούσκοι *isti'i*, οἱ πανηγυριῶτες τοῦ κάμπου, πού συνηθίζαν νὰ κάνουν θεαματικὲς ἱεροτελεστίες, σὰν ὅλους τοὺς πρωτόγονους λαούς. Ἀπ' τὸ πάντρεμα τῆς ντόπιας δεισιδαιμονίας και τοῦ ἐλληνιστικοῦ μιμοθέατρο, γεννήθηκε ὁ κόσμος τῶν ρωμαίων μίμων.

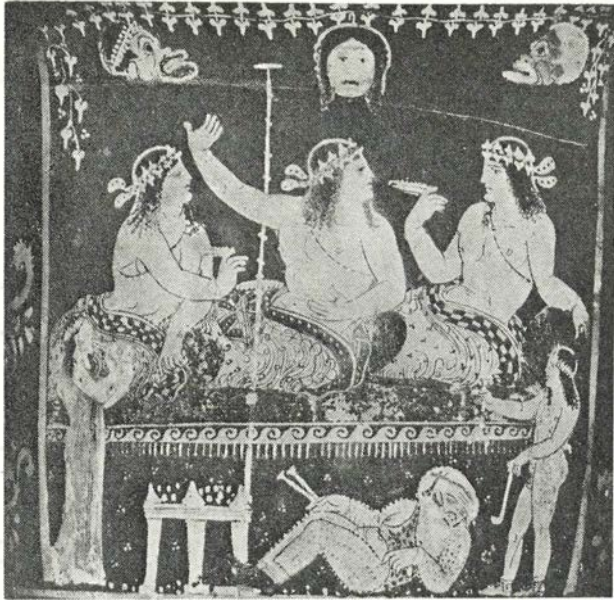
Πολλοὶ ἱστορικοὶ, παλιοὶ και νεώτεροι, κακίζουν τὸ ρωμαϊκὸ μιμοθέατρο γιὰ τὴν ἀνηθικότητά του και τὸ περιφρονοῦν γιὰ τὴ φτήνεια του. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ἔδινε ταυτὸχρονα — ὅπως τὸ Θέατρο κάθε ἐποχῆς — δείγματα καλοῦ και κακοῦ γούστου. Ἄν, ὅμως, ὁ Κικέρων και ὁ Δίων Χρυσόστομος τὸ ψέγουν, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ Λουκιανὸς τὸ παινεύει, ὁ Πλαῦτος δανεῖζεται πολλὰ ἀπ' τὰ μιμοφώνια παιγνίδια του, και διαλεχτοὶ ποιητῆς, ὅπως ὁ Πέρσιος, και ὁ Μαρτιάλιος δοκιμάζουν τίς ἱκανότητές τους στὸ μιμόδραμα. Ὁ πατέρας, ἐξ ἄλλου, τοῦ κλασικοῦ ρωμαϊκοῦ Θεάτρου, ὁ Λίβιος Ἀνδρόνικος, στάθηκε, ὅπως θὰ δοῦμε, και ὁ ἐφευρέτης τῆς Παντομίμας. Και μιὰ παράξενη — παράλογη, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς — σύμπτωση. Στὴ περίοδο τῆς κυριαρχίας τῶν μίμων πρωτοχίζονται στὴ Ρώμη τὰ μεγάλα πέτρινα θεάτρα: τοῦ Πομπηίου, τοῦ Μάρκελλου και τοῦ Κορνήλιου Βάλβου. Ὅπως εἶχε συμβεῖ και στὴν Ἀθήνα, ἔτσι κ' ἐδῶ ἡ θεατρικὴ τέχνη στεγάζεται μεγαλόπρεπα ὅταν ἔχει πιά χάσει τὴ σκέπη τῆς ποίησης. Ψυλῆνια πατάρια φιλοξενοῦσαν τὰ ἔργα τοῦ Πλάτου και τοῦ Τερέντιου, ὅπως τοῦ Σοφοκλῆ και τοῦ Ἀριστοφάνη. Περίλαμπρα μαρμαρίνια ἀμφιθέατρα ἀνοίγουν τώρα τὴν ἀγκαλιά τους στοὺς ἀγράμματους λαϊκοὺς μίμους.

Ἐφτὰ ἦταν, μαζὶ μὲ τὸ μιμόδραμα, τὰ εἶδη τῆς ρωμαϊκῆς κωμωδίας. Ἐκείνη πού θὰ διεκδικήσει γιὰ πολλὰ χρόνια τὴ πρωτεία ἀπ' τοὺς μίμους εἶναι ἡ λεγόμενη *Fabula Atellana*, ἡ ρούστικη φάρσα, πού πρωτοφανερώθηκε στὸ ὄσκανικὸ χωριὸ Ἀτέλλα, και πού δέχτηκε κάποια ἐπιρροή ἀπ' τὸ σατυρικὸ δρᾶμα τῆς Ἑλλάδας. Κάπου διακόσια χρόνια θὰ βασιλεύει ὁ λυσσασμένος ἀγῶνας ἀνάμεσα στοὺς ἡθοποιοὺς τῆς ἀτελλάνικης φάρσας και στοὺς μίμους. Καὶ τέλος, στὸ βασίλειμα τοῦ πρώτου χριστιανικοῦ αἰῶνα, οἱ διεθνεῖς μῖμοι θὰ καταφέρουν νὰ ἐκμηδενίσουν τὸ ντόπιο κωμικὸ εἶδος και ν' ἀποτελέσουν τὴν πρώτη θεατρικὴ ψυχαγωγία τῆς αὐτοκρατορίας.

Τὸ κωμικὸ μιμόδραμα βαφτίζεται στὴ Ρώμη *fabula riciniata* — ἀπ' τὸ *ricinium*, τὴν κουκούλα δηλαδὴ πού φοροῦν οἱ θεατρίνοι. Ἡ *Atellana* κ' ἡ *riciniata* ἔχουν ἀνάμεσά τους πολλὰ κοινά. Ἐνα ἀπ' αὐτὰ εἶναι και τὸ σκιζμό τους, πού τὸ κληρονόμησαν κ' οἱ δυὸ ἀπ' τοὺς Φλόακες. (Ἔγχαρχει ἡ αὐλαία,

Ὁ ρωμαῖος ἀρχιμῖμος τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνα C. Norbanus Sorex (ἢ Sorex), ὁ πρὸ ὀνομαστὸς πρόγονος τοῦ Πυλάδη και τοῦ Βάθυλλου (Πομπηιανὴ στήλη Νεάπολις)





Τρεις νέοι ηθοποιοί κολλασίζουν, κάτω από τὰ προσωπεία τους, ύστερα από διονυσιακή νίκη. (Κρατήρας του Πύθωνα, Βατικανό)

πού κατεβαίνει στην αρχή κι ανεβαίνει στο τέλος της παράστασης, και μιὰ δεύτερη κουρτίνα, τὸ *sirarium* πού χρησιμεύει γι' ἀλλαγὲς και γιὰ σκημικό φόντο). Συχνὰ δὲ μπορούμε νὰ ξεχωρίσουμε — μὰ οὔτε κ' οἱ σύγχρονοι μπορούσαν — τὴς ἀρμοδιότητες τῆς καθεμιάς ἀπ' τὴς δυὸ *fabulae*. Μαθαίνουμε, λογουχάρη, ἀπ' τὸ Σουητάνιο πὼς ἕνας ἠθοποιὸς τῆς ἀτελλάνικης φάρσας παρίστανε μὲ μιμικὴ τὸ θάνατο τοῦ Κλαυδίου καὶ τῆς Ἀγριππίνας. Ὡστε οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δυὸ εἶδη θὰ 'τανε μᾶλλον ρευστές.

Ἄς σημειώσουμε, πάντως, ποιὲς ἦταν οἱ σπουδαιότερες :

Α. Τὸ μιμοθέατρο δὲν εἶχε στερεοτύπους χαρακτῆρες, ἐνῶ ἡ ἀτελλάνικη κωμωδία ἔμενε προσκολλημένη στὸ χαζὸ Μπούκκο, τὸν πονηρὸ Ντοσσένου, τὸν ἄγριο Μάκκου καὶ τὸν ἔξουσιάρη Πάππου. Ὁ μοναδικὸς "τύπος" τοῦ εἶναι ἴσως ὁ *Stupidus*: τὸ κοθῶνι μὲ τὸ ξουρισμένο κεφάλι, πού τὸ καρπαζώνουν καὶ πού, μὲς ἀπ' τὰ παθήματά του, πετάει χωρατὰ. Τὸ ντύσιμό του, εἶναι ἕνα παραδαλλὸ κοστούμι, ἕνα "motley coat", ἡ ἀρχὴ τοῦ ρούχου τῶν τζουτζέδων καὶ τῶν ἀρλεκίνων.

Β. Τὸ μιμοθέατρο δὲν περιορίζεται στὴ λαϊκὴ φάρσα, ὅπως ἡ *atellana* μὰ καλλιεργεῖ καὶ τὸ δραματικὸ εἶδος παράλληλα μὲ τὸ κωμικὸ.

Γ. Δὲν παρουσιάζει μονάχα ἠθογραφικὲς σκηνές, μὰ καὶ περίπλοκα μυθολογικὰ θέματα.

Δ. Δίνει πιδὸ μεγάλη σημασία στὴ δημιουργία ζωντανῶν προσώπων, παρὰ στὴν πλοκὴ. Ἐνῶ, ἀντίθετα, ἡ ντόπια ἀδελφὴ του, μὲ τοὺς στερεοτύπους χαρακτῆρες της, στηρίζει τὸ ἐνδιαφέρον της στὴν πρωτοτυπία τῆς πλοκῆς.

Ε. Οἱ μίμοι δὲ φοροῦν προσωπεῖα καὶ κόθορονους — στοιχεῖα πού ἡ ἀτελλάνικη φάρσα ἔχει, ὅπως φαίνεται, διατηρήσει. Οἱ μίμοι εἶναι οἱ ψιλοὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ στρατοῦ. Τὸ ἐλεύθερο κορμί τους μπόρει νὰ χρησιμοποιήσει κάθε του δυνατότητα, δίχως μεταμπίση ἢ περιττὰ βάρη. Γι' αὐτὸ παίρνουν καὶ τὸ προσωάνυμι *planipedes* (ζυπόλητοι).

ΣΤ. Τὸ μιμοθέατρο βασίζεται πιδὸ πολὺ στὴν ἐκφραστικὴ μιμικὴ καὶ λιγότερο στὸ διάλογο.

Ζ. Δίνει μεγάλη σημασία στὴ μουσικὴ, στὸ χορὸ καὶ στὸ τραγούδι, καθὼς καὶ σ' ἄλλες ποικιλίες.

Η. Τέλος, χρησιμοποιεῖ καὶ γυναῖκες. Ἴσως μάλιστα, ἀπ' ὅλα τὰ ἰδιαιτέρὰ του γνωρίσματα, αὐτὸ νὰ στάθηκε τὸ πιδὸ ἀποφασιστικὸ γιὰ τὴ νίκη του πάνω στὴν ἀτελλάνικη φάρσα.

Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τῶν μίμων ἀρχίζει τὸ στερεὸ εἰδωλολατρικὸν αἰῶνα καὶ σκεπάζει τοὺς δυὸ πρώτους χριστιανικούς. Εἶναι τὰ χρόνια τῶν ἀτέλειωτων ἐμφυλίων καὶ κατακτητικῶν πολέμων. Εἶναι μιὰ ἐποχὴ πού ὁ στρατὸς βρίσκεται σ' ἀδιάκοπο μόνχο, καὶ πού ἡ ψυχαγωγία τοῦ εἶναι ἀπαραίτητη. Οἱ λεγεων-

νάριοι κ' οἱ μισθοφόροι γεμίζουν τὰ θέατρα καὶ τοὺς ἱππόδρομους, καὶ σίγουρα τὸ δικὸ τους χειροκρότημα εἶναι πιδὸ ἀνεβάσει τοὺς μίμους στὸ ζενιθ τῆς θεατρικῆς δόξας.

Μὰ οἱ ἐπαναστάσεις κ' οἱ ἐκστρατεῖες δὲν ἀποτελοῦν τὴ μόνη πραγματικότητα. Τὸ Κοινὸν τοῦ μιμοθέατρο δὲν τελειώνει μὲ τοὺς ἀδειούχους φαντάρους. Στὴν ἴδια περίοδο γνωρίζει κ' ἡ λογοτεχνία μιὰ μεγάλη ἀνοδο. Οἱ ἀναγνώστες, τοῦ Βεργίλιου καὶ τοῦ Σενέκα, τοῦ Πλούταρχου καὶ τοῦ Λουκιανοῦ εἶναι συνάμα καὶ θεατῆς τῶν μίμων — πιδὸ δύσκολοι, βέβαια, θεατῆς ἀπ' τοὺς ἀγράμματους καραβανάδες. Οἱ πιδὸ ὀνομαστοὶ λατίνοι μιμογράφοι — ὅπως ὁ ἀριστοκράτης Δέκιμος Λαβέριος καὶ ὁ πρῶν σκλάβος Πουβίλιος ὁ Σύρος — εἶναι συνάδελφοι στὰ γράμματα μὲ τὸν Ὁράτιο καὶ μνημονεύονται στὴν *Ποιητικὴ*. Ἡ τέχνη τους ἀπευθύνεται σ' ὅλα τὰ γούστα καὶ ἀσχολεῖται μ' ὅλα τὰ θέματα. Εἶναι πανθεϊστικὴ καὶ δημοκρατικὴ. Ἀρχίζει ἀπ' τὴς πόρνες τῶν καπηλιῶν καὶ τελειώνει στὴς μούσες τοῦ Παρνασσοῦ.

Ἀναφέραμε τὴν κατάργηση τῶν γλωσσικῶν φραγμῶν, σὺν ἕνα ἀπ' τὰ πλεονεκτήματα τοῦ μιμοθέατρο. Οἱ θάσοι ἔχουν τὸν καιρὸ ἐκεῖνο τὸν κοσμοπολιτικὸν χαρακτῆρα, πού συναντᾶει κανένας καὶ σήμερα στὰ εὐρωπαϊκὰ μαγαζα. Ὁ Ἰούλιος Καῖσαρ ὀργανώνει παραστάσεις μὲ θεατρίνους κάθε ράτσας καὶ κάθε γλώσσας. Ὁ καλλιτεχνικὸς πληθυσμὸς μεταναστεύει, περιοδεύει, κυκλοφορεῖ, συνταξιδιώτης μὲ τοὺς κονταρομαχίους καὶ τὰ λιοντάρια τῆς Ἀφρικῆς. Ὁ Πυλάδης ἀπ' τὴν Κιλικία, ὁ Φιλιστίων ἀπ' τὴ Νίκαια, ὁ Βάθυλλος ἀπ' τὴν Ἀλεξάνδρεια, ἐκφράζονται στὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ ἐσπεράντο καὶ καθιερώνουν συγγενικοὺς νόμους μιμικῆς τέχνης.

Τὰ κωμικὰ καὶ συχνὰ ἄσεμνα θεάματα εἶναι ἐκεῖνα πού ἰδιαιτέρα διασκεδάζουν τὸ μεγάλο Κοινόν. Ἡ λαοφιλέστερη δραματικὴ κατάσταση εἶναι ἡ μοιραία. Ὁ μπόφπος παίξει τὸν ἀπατημένον σίζυγο, ἡ ἀρχιμυμῶδα τὴν ἄπιστη γυναῖκα, καὶ ὁ κοψεύθμενος μίμος μὲ τὰ ὄραια μακριὰ μαλλιά — πού μᾶς τὸν περιγράφει ὁ Ὀβίδιος — τὸν ἐραστή. Ἀρχίζοντας ἀπ' τὰ κλασικὰ τρίγωνα Ἄρη - Ἀφροδίτης - Ἡραίστου καὶ Δία - Ἀλκμήνης - Ἀμφιτρύωνα, ὅλα τὰ παράνομα ἐρωτικὰ συμπλέγματα — ἀκόμα κ' ἐκεῖνα π' ἀνήκουν στὴν κτηνοβοσκικὴ συνομοταξία, ὅπως τῆς Λήδας καὶ τοῦ Κύνου, τῆς Παισιφῆς καὶ τοῦ Ταύρου — βρίσκονται στὴν ἡμερησία διάταξη. Μὰ πολλές φορές καὶ χωρὶς τὴν πρόφαση γνωστοῦ μύθου, τὰ σεξουαλικὰ ἔθη καὶ τὰ σαδιστικὰ πάθη ἀποτελοῦν τερπνὸν θέαμα γιὰ τοὺς λαοὺς τῆς αὐτοκρατορίας. Δίχως ἄλλο, μιὰ ἐπιβίωση τῆς μόδας αὐτῆς θὰ 'ναι καὶ τὸ νούμερο τῆς γυμνῆς Θεοδώρας μὲ τοὺς χήνους, πού θὰ θαμπώσει μιὰ μέρα τὸν Ἰουστινιανό. Ἀρκετοὶ ρωμαῖοι συγγραφεῖς — χριστιανοὶ οἱ πιδὸ πολλοὶ — προσπάθησαν νὰ μᾶς δημιουργήσουν τὴν ἐντύπωση πὼς μονάχα αὐτὴ τὴν ἀξιοκατάκριτη ὄψη εἶχε τὸ μιμοθέατρο. Γιὰ κάθε ὅμως ἐποχὴ, οἱ πουριτανοὶ χρονικογράφοι εἶναι οἱ πιδὸ κακόπιστοι μάρτυρες. Οἱ σκημικὲς ἀσέλγεις δὲν ἀποτελοῦσαν τὸν κανόνα τοῦ Θεάτρο αὐτοῦ — ὅπως καὶ σήμερα τὰ προστυχόλογα καὶ τὰ γδυσίματα δὲν ἀποτελοῦν τὸν κανόνα τῆς θεαματικῆς μᾶς ψυχαγωγίας. Στὸ δραματολόγιο τῶν μίμων ὑπῆρχαν οἱ ἀθῶες ἠθογραφίες καὶ τὰ αἰσθηματικὰ δράματα —

Τυπικὴ σκηνὴ ἀπὸ ἕνα δίπτυχο τοῦ 6ου μ. Χ. αἰῶνα. Τὰ ἄλογα ὑποδράμουν πὼς τὸ μιμόδραμα παίζεται στὸν ἱππόδρομο, σὺν ἕνα ἰντερμέδιο ἀνάμεσα στὴς ἀλογοδρομίες. (Λονδίνο)



υλικό όχι κατώτερο απ' του 4ου αθηναϊκού αιώνα κι ούτε λιγότερο ποιητικό. Με μόνη διαφορά, πώς την ποίηση το ὕλο ἄ γου, τὴν εἶχε τώρα ἀντικαταστήσει ἡ ποίηση τῆς Κίνησης.

Ἰπῆχαν, ἐπίσης, καί τ' ἄδουα πανοραμικά θεάματα: ἡ *Ναυμαχία* κι ὁ *Τρωικός Πόλεμος*, δυὸ πάνδημες παραστάσεις, πού ἀποτελοῦσαν γιὰ χρόνια πολλὰ καθιερωμένες ψυχαγωγίες τοῦ λαοῦ. (Παραστάσεις *Ναυμαχίας* ἔδινε στὸ στερνὸ στάδιο τῆς παρακμῆς του καὶ τὸ δοξασιμένο Διονυσιακὸ Θέατρο τῆς Ἀθήνας)! Τὰ θεάματα αὐτά, δὲν τραβοῦσαν μονάχα τοὺς ἐκφυλοὺς ἀρχόντες ἢ τὰ ρεμάλια τῶν λιμανιῶν. Συγκέντρωναν καὶ τοὺς τίμιους ἀστούς, αὐτοὺς πού "ὑπνωτισμένοι παρακολουθοῦν τὶς παραστάσεις μὲ τὶς γυναῖκες τους καὶ τὰ παιδιὰ τους", καθὼς λέει κάπου ὁ Βιτρούβιος.

Ποιά, λοιπόν, στάθηκε ἡ αἰτία τῆς δυσφήμισης τοῦ μιμοθέατρου; . . . Οἱ φίλοι του, ἦταν πολλοί, δὲν εἶχαν κανένα ἰδιαίτερο λόγο νὰ μᾶς μιλήσουν γιὰ τὶς ἀρετὲς του. Ἀντίθετα, οἱ ἐχθροί του, πού ἦταν λιγότεροι, εἶχανε πάντα κάποιο λόγο γιὰ νὰ μᾶς ἀραδιάσουν τὰ ἐλαττώματά του. Ἀπ' τοὺς πολλοὺς λιβελλοὺς τῶν τελευταίων ἔγγραφε ἡ ἱστορικὴ πλάστιγγα. Ἀλλωστε, ἄς μὴν ξεχνᾶμε, πὼς τὸν πιὸ ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴ δυσφήμιση τὸν ἔπαιξε ὁ ἀδιάλλακτος Χριστιανισμός.

Κείμενα ρωμαϊκῶν μίμων, γραπτῶν ἢ αὐτοσχέδιων, δὲ μᾶς ἔχουν σωθεῖ. Δὲ θὰ διαφέραν, ὅμως, καὶ πολὺ απ' τοὺς ἐλληνικοὺς, πού μὴν ἰδέα τους μᾶς ἔδωσε ὁ ὀξυρρυχνικός πάπυρος. Μονάχα πού τὰ αἰσθηματὰ τους θὰ ἐκδηλώνονταν — ὅπως σὲ κάθε τομεῖα τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης — πιὸ ρεαλιστικά. "Ὅα συμβούλευα τὸ γυμνασιμένο μῖμο νὰ κοιτάζει τὸ παράδειγμα τῆς ζωῆς. . . καὶ ἀπὸ κεῖ νὰ παίρνει τὶς φυσικὲς του ἐκφράσεις", γράφει ὁ Ὁράτιος. Γνωστὸ εἶναι, ἐπίσης, τὸ ἀνέκδοτο τοῦ λατίνου μίμου πού, παίζοντας τὴν τρέλλα τοῦ Αἴαντα, ἄρπαξε τὴ φλογέρα τοῦ αὐλητῆ καὶ τὴν κατέβασε μὲ τόσο παράφορη δύναμη στὸ κεφάλι τοῦ Ὀδυσσεῆ. πού σχεδὸν τὸν σκότωσε.

Μιὰ απ' τὶς ξακουστὲς μιμόφαρσες, ἦταν ὁ *Λαυρέολος* τοῦ *Q. Lutatius Catullus*, ὅπου τὸ ρόλο τοῦ σκλάβου, πού ξεφυχάει στὸ σαυρό, τὸν ἔπαιζαν συχνὰ πραγματικοὶ κατὰδικοι. Πεθαίνανε στ' ἀλήθεια, ἐνθουσιάζοντας τοὺς θεατὲς μὲ τὴν . . . φυσικότητά τους. Ἡ μακάβρια αὐτὴ φάρσα παραστάθηκε καὶ μιὰ βραδύα πρὶν απ' τὴ δολοφονία τοῦ Καλιγούλα. Προσπαθώντας νὰ ξεπεράσουν κάθε δυνατὴ ἀληθοφάνεια, οἱ θεατρίνοι "ἔπεφταν χάμω κ' ἔφτυναν αἷμα", ἔτσι πού στὸ τέλος βάρηκε κόκκινη ὀλόκληρη ἡ σκηνή. Στὸ αἷμα αὐτό, εἶδαν οἱ κατοπινοὶ ἕνα προμήνυμα γιὰ τὸ φόνο τοῦ αὐτοκράτορα.

Ἡ συμβολὴ τοῦ μιμοθέατρου στὴν τέχνη, δὲν περιορίζεται ὅμως μονάχα στὶς αἰσθητικὲς — κ' αἰσθησιακὲς — ἀπολαύσεις πού προσφέρει στὸ λαό. "Ὅπως στὰ ἐλληνιστικὰ χρόνια, ἔτσι καὶ στὰ ρωμαϊκὰ, ὑπάρχουν μιμεγράφοι διανοούμενοι κ' ἰδεολόγοι, πού προσπαθοῦν, νὰ ὑψώσουν τὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο τῶν συναϊρινῶν τους. Ὁ Σενέκας παινεύει τὰ φιλοσοφικὰ ἀξιώματα τοῦ Πουβίλιου τοῦ Σύρου, κρίνοντας πὼς θὰ ταίριαζαν καὶ σὲ τραγωδία. Εἶναι γνωστὴ, ἐξ ἄλλου, ἡ φωνὴ διαμαρτυρίας τοῦ Δέκιμου Λαβέριου ἐνάντια στὸν Καίσαρα: "Ρωμαῖοι πολῖτες, γάνουμε τὶς ἐλευθερίες μας!" Λίγο ἀργότερα, ὁ Πυλάδης, ἔχει τὴν τόλμη νὰ πεῖ στὸν Ὀκτάβιο: "Σὲ συμφέρει, Καίσαρ, νὰ ὑπάρχουν οἱ μῖμοι, γιὰτὶ ὁ λαός, προσηλωμένος σ' αὐτούς, ξεχνάει νὰ ἐλέγξει τὸν αὐτοκράτορα." Ὁ Αὐγούστος, τὸν ἐξορίζει μαζί μ' ἄλλους μίμους, προσπαθώντας, ἔτσι, ν' ἀνακόψει τὴ δύναμη τῶν ἡθοποιῶν, πού ἔλο καὶ πᾶει ἀυξάνοντας.

Ἡ κοινωνικὴ ἀποστολὴ τῶν μίμων — ἡ πολλὲς φορὲς ἐπαναστατικὴ, πού ἀποβλέπει στὸ ζῆπνημα τοῦ λαοῦ καὶ στὴ διατήρηση τῶν παλιῶν δημοκρατικῶν θεσμῶν — ἀρχίζει απ' αὐτὰ τὰ στιγμιότυπα, γιὰ νὰ φτάσει μιὰ μέρα στὰ περιβόητα καὶ παράδοξα ἄκτα, πού τὴση σημασία θ' ἀποχτήσουν στὸ Βυζάντιο.

Δημιουργημὰ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς εἶναι ὁ ξακουσμένος βιρτουόζος τῆς μιμικῆς τέχνης, ὁ παντόμιμος. Εἶναι ὁ σολίστας μῖμος, πού παίζει πολλοὺς ρόλους μὲ τὴ σειρά καὶ καθλάνει τοὺς θεατὲς μὲ μιὰ πολυσύνθετη one man show. (Γιὰ νὰ πάρουμε μιὰ ἰδέα τοῦ παντόμιμου, ἄς φανταστοῦμε ἕνα — ἀνύπαρκο σήμερα — ἀμάλαγμα Τσάρλη Τσάπλιν, Χάραλντ Κρόντσοπεργκ καὶ Μαρσὸ Μαρσὸ). Ὁ καλλιτέχνης αὐτός πρέπει νὰ διαθέτει, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη τοῦ Λουκιανοῦ, "μνήμη, εὐαισθησία, πονηράδα, ἐτοιμότητα, μέτρο καὶ κρίση, νὰ νοχάει ἀπὸ τραγοῦδι καὶ ποίηση, νὰ ξεχωρίζει τὴν καλὴ ἀπ' τὴν κακὴ μουσικὴ, νὰ ἔναι καλοφτιαγμένος κ' εὐλύγιτος καὶ

νὰ ἔχει γνώσεις φιλοσοφίας καὶ ρητορικῆς". Πρέπει νὰ ἔναι, μ' ἄλλα λόγια, ἕνα σπάνιο θεατρικὸ τέρας.

Ἀρχικά, ὁ παντόμιμος τραγοῦδοῦσε καὶ χόρευε. Μὰ απ' τὸ Λουκιανὸ καὶ πάλι, μαθαίνουμε πὼς "ἡ ζωρὴ κίνηση προκαλέσε τὴν ἀναπνευστικὴ ἀνεπάρκεια, καὶ τὸ τραγοῦδι ὑπέφερε απ' αὐτὴν" ἔτσι, κρῖθηκε σκόπιμο, νὰ γίνει ἀνεξάρτητο". Ὁ Τίτος Λίβιος ὑποστηρίζει πὼς δημιουργὸς τῆς παντομίας στάθηκε, ἄθελά του, ὁ τραγικός ἡθοποιὸς καὶ ποιητὴς Λίβιος Ἀνδρόνικος. Κάποια φορὰ, πού τὸ Κοινὸν τὸν μπιζάρισε σὲ μιὰ χορευτικὴ του μονωδία, ἦτανε τόσο κουρασμένος γιὰ νὰ ξαναρχίσει, πού χόρεψε τὸ νοῦμερό του, βάζοντας ἕναν ἄλλο θεατρίνο νὰ τραγοῦδήσει στὴ θέση του. Ὁ συνδυασμὸς — ἢ, πιὸ σωστά, ὁ χωρισμὸς — χοροῦ καὶ τραγοῦδιού στάθηκε τόσο πετυχημένος, πού ἀπὸ τότε καθιερώθηκε σὰν ἕνα ὀριστικὰ ἰδιαίτερο εἶδος καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης. Ὁ παντόμιμος ἐκτελοῦσε μὲ τὸ κορμὶ του μιὰ ἱστορία, ἐνῶ ἕνας τραγουδιστής, ἢ μιὰ χορωδία, ἢ μιὰ μικρὴ ὀρχήστρα τὸν συνόδευε. Καμιά φορὰ χόρευε καὶ δίχως μουσικὴ, κρατώντας τὸ ρυθμὸ μὲ τὴν κλακέτα πού ἔχε κάτω απ' τὸ πόδι του. Φυσικά, ὁ βουβὸς καὶ μοναχικός αὐτὸς μῖμος, χρησιμοποιοῦσε μάσκες. Πὼς ἀλλιῶς θὰ μπορούσε νὰ ἐνσαρκώσει ὅλα τὰ πρόσωπα μιᾶς ἱστορίας. . . Δὲν ἀρκοῦσε ὅμως ἡ μάσκα. Ἐπρεπε κ' ἡ ἐκφραση τοῦ κορμιοῦ κι ὁ ρυθμὸς τῆς κίνησης νὰ προσαρμολοῦνται στὸν κάθε ρόλο — ἔτσι πού ὁ ἀπληροφόρητος θεατὴς νὰ μὴ καταλαβαίνει πὼς τοὺς κρατᾶει ὅλους ὁ ἴδιος ἐκτελεστής. "Εἶδα πὼς εἶχε ἕνα κορμὶ", εἶπε κάποτε ἕνας ξένος ἐπισκέπτης σ' ἕνα ρωμαῖο παντόμιμο. "Δὲν ἤξερα πὼς εἶχε πολλὲς ψυχές". Τὴν τέχνη τοῦ παντομικιοῦ σόλο τὴν τελειοποίησαν στὰ χρόνια τοῦ Ὀκτάβιου, οἱ διάσημοι μῖμοι Πυλάδης καὶ Βάθυλος. Ὁ χορὸς τοῦ πρώτου, εἶχε δύναμη καὶ πάθος, τοῦ δευτέρου ἦτανε πιὸ λαφρὸς καὶ διασκεδαστικός. Ἀπέραντη ἦταν ἡ γοητεία καὶ τὸ κύρος πού ἀσκούσανε πάνω στὴ Ρώμη. "Ἄν ὁ Βάχχος, γράφει ἕνας ἐπιγραμματοποιός, εἶχε χορῆσει στὸν Ὀλυμπο μὲ τὶς Μαινάδες καὶ τοὺς Σάτυρους, ὅπως ὁ Πυλάδης τὸν παρουσίασε, ἢ Ἡρα θὰ ἔπαυε νὰ ζηλεύει τὴ Σεμέλη καὶ θὰ τῆς ἔλεγε: Μὲ γέλασες γιὰ τὸ Βάχχο. Εἶναι δικό μου παιδί".

Ὁ Πυλάδης εἶχε γράψει μιὰ μελέτη γιὰ τὴν τέχνη του κ' εἶχε ἀνοίξει σχολὴ γιὰ νὰ φτιάξει καλοὺς μίμους. Τ' ὄνομά του θὰ γίνει παροιμία στὸ Βυζάντιο καὶ, γιὰ πολλὰ χρόνια, ἡ πυλάδιος ὀρχησις θὰ ἔναι συνώνυμο τῆς παντομίας — ἢ, ὅπως σωστὰ εἰπώθηκε, τοῦ σημερινοῦ ἐκφορτικιοῦ μπαλέτου.

Ἀπὸ ἕνα ἐπιτύμβιο ἐπιγράμμα ξεπροβάλλει κι ὁ περίφημος Φιλιστῖων, ὁ μικρασιάτης μῖμος καὶ μιμογράφος, πού ἔζησε τὰ ἴδια πάνω κάτω χρόνια μὲ τὸν Πυλάδη καὶ πού πέθανε απ' τὰ πολλὰ γέλια. "Ἐδῶ κείτομαι ἐγὼ, ὁ Φιλιστῖων ἀπὸ τὴ Νίκαια, ἕνα λείψανο τῆς Ἀνθρώπινης Κωμωδίας, πού συχνὰ στόλισα τὴν τρισάθλια ζωὴ τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸ γέλιο. Συχνὰ εἶχα πεθάνει πάνω στὴ σκηνή, μὰ ποτὲ πρωτύτερα ἔτσι".

Στὴν ἴδια παράγραφο, πού ἐλευσιολογεῖ τὶς παραστάσεις κλασικοῦ θεάτρου σὰ γελιοῖα ἀπομεινάρια μιᾶς ξεπερασμένης μόδας, ὁ Λουκιανὸς παινεύει τὴ ζωντανὴ κ' ἐπικαιρὴ τέχνη τῶν μίμων. Μὰ κ' ἕνα μεγάλο μέρους απ' τὸ λογοτεχνικό του ἔργο δὲν εἶναι διόλου ἀσχετο μὲ τὴν τέχνη αὐτή. Οἱ *Διάλογοι* τοῦ ἀποτελοῦν γιὰ μᾶς τὸ στερνὸ δεῖγμα τοῦ ἀνθευτου ἀκόμα απ' τὸ Χριστιανισμὸ ἑλληνικοῦ θεάτρου.

Οἱ περισσότεροι διάλογοι εἶναι, βέβαια, στατικοὶ καὶ φιλοσοφικοὶ — συνεχίζοντας ἔτσι, πιὸ χιουμοριστικά, τὸ πλατωνικὸ εἶδος. Οἱ ἡθογραφικοὶ ὅμως *Ἐταιρικοὶ Διάλογοι* εἶναι εὐθύμα μικροσκοπικὰ μιμοδράματα (πού διαδέχονται τὸ ἄνα τ' ἄλλο, φαντάζεται κανένας μὲ γρήγορο ἀνεβοκατέβασμα τοῦ σιπάριου). Καὶ οἱ *Θεῶν Κρίσεις* παρουσιάζουν τοὺς Ὀλυμπίους μὲ τὴν ἴδια γελιογραφικὴ μορφὴ πού τοὺς εἶχαν δώσει μὲ τὴν σειρά τὴ Ἀττικὴ Κωμωδία, οἱ Φλύακες κ' οἱ μῖμοι. Ἰδιαίτερα, ἡ *Κρίση τοῦ Πάρη*, εἶναι ἕνα ὀλοκληρωμένον σκηνικὸ παιχνίδι, σὲ δυὸ εἰκόνες — πού τὶς χωρίζει, ἴσως, ἕνα μουσικὸ διάλειμμα απ' τὴ φλογέρα τοῦ τρααδίτη βοσκοῦ. Ὁ Λουκιανὸς ἦτανε λάτρης τῶν μίμων. Δὲν ξέριμε ἂν ἔγραφε τοὺς διαλόγους του "γιὰ νὰ παιχτοῦν" ἢ "γιὰ νὰ διαβαστοῦν", μὰ γιὰ ἕνα πράγμα μπορούμε νὰ μᾶστε σίγουροι: πὼς στὶς πολυπρόσωπες καὶ πολύφωνες διαλογικὲς εἰκόνες τὸ ἀντανάλαιε τὸ λαϊκὸ μιμοθέατρο τοῦ 2ου χριστιανικοῦ αἰώνα. Ἐκεῖνο πού δὲν ἀντανάλαιε — γιὰτὶ ὁ Λουκιανὸς μένει μακάκια ἐθνικός — εἶναι ἡ ἐξοντωτικὴ μάχη πού ἔχει κίλας ἀρχίσει, ἀνάμεσα στοὺς μίμους καὶ στοὺς πρώτους Χριστιανούς.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΠΑΛΙ

ΥΠΟΔΕΙΓΜΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ

Του ANTONIN ARTAUD

“Όσο παρακολουθούσαν τις δυο μελέτες και τα δυο μανιφέστα του Άντονν Άρτώ, που δημοσιεύτηκαν στο 2ο και 3ο τεύχος του “Θεάτρου”, θά ’χουν τώρα την ευκαιρία, διαβάζοντας τις αισθητικές εντυπώσεις του απ’ το Θέατρο Μπαλί, ν’ αντιληφθούν πόσο επηρεάστηκαν οι αντιλήψεις του απ’ την συγκλονιστική αυτή εμπειρία του. Πραγματικά, τὰ περίφημα αυτά θεατρικά συγκροτήματα τὸ ἐνέπνευσαν τὴν πίστη γιὰ τὴν ἀνάγκη μιᾶς ριζικά, ἐπαναστατικά ἐπιβαλλόμενης ἀνανέωσης τοῦ Θεάτρου μας στὴ Δύση. Μπαλί, εἶναι ἕνα ἀπ’ τὰ νησιά τῆς Ἰνδονησίας, πολὺ γειτονικὸ μὲ τὴν Ἰάβα πού ’χει πάνω ἀπὸ ἕνα ἑκατομμύριο κατοίκους. Γενικά, εἶναι διαδομένο πὼς οἱ Μπαλινέζοι προσφέρουν ἐξαιρετικά χορευτικά θεάματα καὶ πολλοί, ἀσχολούμενοι μὲ τοὺς χορούς, βρίσκουν πὼς οἱ ἰθαγενεῖς τοῦ νησιοῦ αὐτοῦ κατέχουν αὐτὸ τὸ χορογραφικὸ δῶρημα. Ἡ γενική, δηλαδή, ἰδέα σ’ ὅσους εἶδαν ἢ ἀκούσαν αὐτοὺς τοὺς χορούς, εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ θρησκευτικῆς πηγῆς χορούς ἰθαγενῶν, πού ὀφείλονται σὲ μακρυνὴ παράδοση καὶ ἀποτελοῦν ἄξιο προσοχῆς θέαμα ἐξωτικῶ ἢ μπαλέτου. Ὁ Άρτώ, μὲ τις παρατηρήσεις του, μᾶς διδάσκει ἢ καλύτερα μᾶς ἀποκαλύπτει, πὼς εἶναι μεγάλη παρεξήγηση, ὀφειλόμενη σ’ ἔλλειψη διεισδυτικότητας ἢ σὲ τουριστικὴ ἐπιπολαιότητα, ἡ γνώμη πού κράτησε, πὼς πρόκειται γιὰ χορούς καὶ μπαλέτα. Στὰ θεάματα Μπαλί, ὁ Άρτώ ἀνακάλυψε ἕνα τέλειο κ’ ἰδιότυπο Θέατρο Καθαρῆς Τέχνης, πού, κατὰ τὴν πεποίθησή του, πρέπει νὰ γίνῃ ὁ ὑπογραμμὸς γιὰ τὴν ἐπανοδήγηση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Θεάτρου στὸ μόνο σωστὸ δρόμο, πού μπορεῖ ν’ ἀκολουθήσει.

Τὸ κείμενο πού ἀκολουθεῖ, χωρὶς δυσκολία φαίνεται πὼς δὲν ἀποτελεῖ συγκροτημένη μελέτη ἢ δοκίμιο, ἀλλὰ σκόρπιες ἐντυπώσεις, ἀπὸ ἕνα πρωτοφανὲς θέαμα, πού ἄσκησε πάνω στὸν ὄριμο θεατῆ μιὰ κεραυνοβέλα ἐπίδραση, τὸν ἔφερε σ’ ἐξέλιξη κατὰσταση καταληψίας, τοῦ ἀνοίξε διάπλευτες τις πύλες τῆς διαίσθησης καὶ τοῦ ὑποσυνείδητου. Οἱ σκόρπιες αὐτὲς ἐντυπώσεις ἔχουν ἐπαναλήψεις πολλές, ἔλλειψη συνοχῆς σὲ ὀρισμένα σημεῖα, πολλὰ κενά, πού ὁ ἴδιος συγγραφέας τοὺς σημειώνει μὲ συχνὰ ἀποσιωπητικά. Τὰ σχολαστικά, ὅμως, αὐτὰ συγγραφικὰ ἐλαττώματα, πού θὰ προσβάλλουν ἰδίως τὸν ἔμφυτο ὀρθολογισμὸ ἐνὸς παλαιότερου Γάλλου, ἀποτελοῦν στὰ σημεῖωμάτα τοῦ Άρτώ ἰσάριθμες αισθητικὲς ἀρετὲς καὶ μᾶς τὰ κάνουν πολὺτιμα, γιὰτι ἔχουν τὴ μεγίστη ἀρετὴ τῆς ἀμεσης, πηγαίας καὶ αὐθόρμητης ἐντύπωσης κ’ ἔκφρασης, γιὰτι, πολὺ συχνὰ, παίρνουν τὴ μορφή — ἢ μᾶλλον τὴ ἀμορφία — καὶ τις διαστάσεις σωστοῦ παραληρήματος καὶ γιὰτι μᾶς δείχνουν, πόσο πολυτιμότερος ὁδηγὸς ἀπὸ τὸ στεγνὸ Λόγο, εἶναι, ἰδίως σὲ θέματα Τέχνης, ἡ διαίσθηση. Στὴν ἀλληλουχία αὐτῆ τῶν ἐξαλλων ἐντυπώσεων μὲ τὴν ἀνώμαλη διάταξη, ὑπάρχει ἕνας βαθὺς ἐσωτερικὸς συνειρμὸς πού ταυτίζεται μὲ τὴν Καθαρὴ Ποίηση, καὶ, καθὼς σοφὰ παρεμβάλλεται ἀποσπασματικά καὶ ἀδιόρατα τὸ θέμα τοῦ θεάματος, ἐνὸς σύντομου θεάματος, πού προκάλεσε ὅμως τὸ θεατῆ τὸν τὴν ἐκστατικὴ του κ’ ἐξέλιξη διάθεση, μᾶς προσφέρει, μᾶς μὲ τις καθέκαστα ὄνειρώδεις ἐντυπώσεις του, τὴν ἀριότερη μύηση σὲ κάτι μοναδικό, πού ἕνας μοναδικὸς Εὐρωπαῖος κατόρθωσε νὰ αἰσθανθεῖ. Κ’ ἡ μύηση δολοκληρώνεται μὲ τὸν πιὸ συγκλονιστικὸ τρόπο, ὅταν στὴν τελευταία μόνο παράγραφο, μὲ τὴ λιτὴ περιγραφή, μὲ δυὸ πινελιὲς τῆς κατακλείδας τοῦ “θέματος” πού ἀποκαλύπτει, μᾶς δίνεται τὸ κλειδί, πού ἀνοίγει τις πύλες στὴν πιὸ ὑψηλὴ φιλοσοφία, ἔκφρασμένη μὲ μέσα καθαρῆς Τέχνης.

Ἡ μόνη πληροφορία πού ’γω εἶναι πὼς ὁ Άρτώ ἐπικοινωνῆσε καὶ μελέτησε τὸ Θέατρο Μπαλί στὰ 1922, σὲ ἡλικία 26 ἐτῶν. Ἄν πῆγε στὴν Ἰνδονησία καὶ τότε πῆγε, ἢ πού εἶδε τὸ θέαμα πού περιγράφει τόσο ζῶη, δὲ μοῦ εἶναι γνωστό. Στὸ Μεξικὸ πῆγε πολὺ ἀργότερα. Τὸ κείμενο πού παρατίθεται, παρμένο ἀπὸ τὸν τόμο “Le théâtre et son double” ἔχει ἐκδοθεῖ σὲ πρώτη ἐκδοση τὸ 1938. Ἐνῶ, ὅμως, τὰ μανιφέστα ἔχουν βέβαιη χρονολογία 1932, καθὼς καὶ μερικὰ γράμματα, ἡ μελέτη γιὰ τὸ Θέατρο Μπαλί δὲν εἶναι χρονολογημένη. Ἴσως πῆγε στὴν Ἀσία σὲ περιοδεία μὲ τὸ θίασο Dullin, ὅπου τὸ 1922 ἀνῆκε.

T. K. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗΣ

Τὸ θέαμα τοῦ Θεάτρου τοῦ Μπαλί, πού συντίθεται ἀπὸ χορὸ, ἀπὸ τραγοῦδι, ἀπὸ παντομίμα — καὶ λιγὰκι ἀπὸ τὸ Θέατρο, ὅπως τὸ ἐνοοιοῦμε ἕμεῖς — ἀποκατασταίνει, σύμφωνα μὲ μεθόδους ἀποδειγμένης ἀποτελεσματικότητας καὶ δίχως ἀμφιβολία πανάρχαιες, στὸν πραγματικὸ του προορισμό, τὸ Θέατρο, πού μᾶς τὸ παρουσιάζει σὰν συνδυασμὸ ἀπ’ ὅλ’ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἀναλυμένα μᾶς κατὰ τὴ γωνιά τῆς παραίστησης καὶ τοῦ φόβου.

Εἶναι πολὺ ἀξιοπαρατήρητο, πού τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ μικρὰ ἔργα πού συνθέτουν αὐτὸ τὸ θέαμα καὶ πού μᾶς κάνει νὰ παρακολουθοῦμε τις ἐπιπλήξεις πού κάνει ἕνας πατέρας στὴν κόρη του ξεσηκωμένη καὶ βαρυστημένη ἀπὸ τις παραδόσεις, ἀρχίζει μὲ τὴν εἴσοδο φαντασμάτων, ἢ, ἂν προτιμάτε, τὰ πρόσωπα, ἄντρες καὶ γυναῖκες, πού πρόκειται νὰ χρησιμοποιηθοῦν στὴν ἀνέλιξη ἐνὸς δραματικοῦ, ἀλλὰ συνηθισμένου οἰκογενειακοῦ θέματος, παρουσιάζονται ἔτσι, ὥστε νὰ τὰ βλέπει ὁ θεατῆς κατὰ ἀπὸ τὴ γωνιά τῆς παραίστησης (κάτι πού εἶναι ἰδιότητα τοῦ κάθε θεατρικοῦ προσώπου), πρὶν ἀκόμα δοθεῖ ἢ εὐκαιρία στις τοποθετήσεις ἐνὸς τέτοιου εἶδους σκέτς συμβολικοῦ νὰ

ἀνελιχθοῦν. Ἐδῶ, ἄλλωστε, οἱ τοποθετήσεις ἀποτελοῦν μόνον ἀπὸ πρόσχημα. Τὸ δράμα δὲν ἐξελίσσεται μέσα σὲ αἰσθήματα, ἀλλὰ σὲ καταστάσεις πνευμάτων, πού καὶ αὐτὲς εἶναι σκελετοποιημένες, ἀποστεωμένες, ὥστε ν’ ἀπομένουν μόνον κινήσεις, σχηματικές. Μ’ ἄλλα λόγια, οἱ Μπαλινέζοι πραγματοποιοῦν, μὲ τὴν πιὸ ἀπόλυτη αὐστηρότητα τὴν ἰδέα τοῦ καθαρῶ ἢ Θεάτρου, ὅπου ὅλα, σύλληψη ὅσο κ’ ἐκτέλεση, ἀποκτοῦν ἀξία, βρίσκουν ὑπαρξὴ μόνον καὶ μόνον μὲ τὸ βαθμὸ πού ἀντικειμενοποιοῦνται π ἄ ν ο σ τ ῆ σ κ η ν ῆ. Ἀποδείχνουν νικηφόρα τὴν ἀπόλυτη ὑπεροχὴ τοῦ σκηνοθέτη, πού ἡ δημιουργικὴ του δύναμη πα-

ραμερίζει καὶ καταργεῖ τις λέξεις. Τὰ θέματα εἶναι ὀριστά, ἀφηρημένα, ἐξαιρετικὰ γενικά. Τὸ μόνον, πού τοὺς δίνει ζῶη, εἶναι ἡ πολὺπλοκὴ ἀφθονία ὄλων τῶν σκηνικῶν τεχνασμάτων, πού ἀσκοῦν ἐπάνω στὸ πνεῦμα μας ἐπιβολή, ὅπως ἡ ἰδέα μιᾶς μεταφυσικῆς, πού θὰ ἦταν ἡ ἀπόρροια ἀπὸ μιὰ καινούρια χρησιμοποίηση τῆς κίνησης καὶ τῆς φωνῆς. Αὐτὸ πού πραγματικὰ εἶναι περίεργο σ’ ὅλες αὐτὲς τις κινήσεις, σ’ ὅλες αὐτὲς τις ὄλο γωνίες καὶ βάνουσα ξεκομμένες στάσεις, σ’ αὐτὰ τὰ ὄλο συγκοπὲς μελίσματα, πού βγαίνουν ἀπὸ

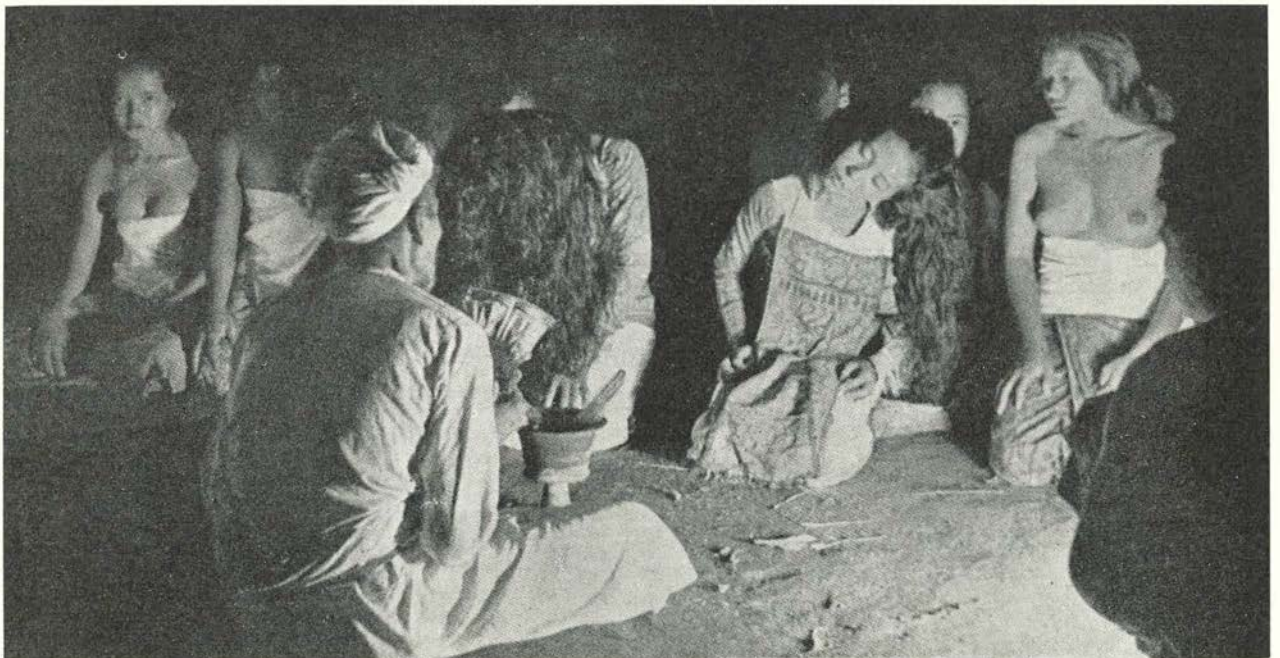


τὸ πίσω μέρος τοῦ λάρυγγα, στὶς μουσικὲς αὐτὲς φράσεις τὶς συντημημένες, σ' αὐτὰ τὰ πετάγματα κολοέπτρων, σ' αὐτὰ τὰ θροίσματα κλαριῶν, σ' αὐτοὺς τοὺς ἤχους ἀπὸ κούφια κι ἀδεια κιβώτια, σ' αὐτὰ τὰ τριζύματα αὐτομάτων, σ' αὐτοὺς τοὺς γοροὺς ζωντανεμένων ἀνδρείκειων, αὐτὸ πού εἶναι περίεργο σ' ὅλ' αὐτὰ εἶναι: πὼς μέσα ἀπὸ τὸ δαίδαλό τους ἀπὸ κινήσεις, στάσεις, φωνές ριγμένες στὸν ἀέρα, μέσα ἀπὸ στριφογυρίσματα καὶ καμπύλες, πού δὲν ἀφήνουν οὔτε τὸ παραμικρὸ τμήμα τοῦ σκηنيκοῦ χώρου ἀχρησιμοποίητο, ἀναδίνεται τὸ νόημα ἐνὸς καινούριου γλωσσικοῦ ἰδιώματος, πού βασίζεται σὲ σημεῖα κι ὄχι πιά σὲ λέξεις. Οἱ θεατρῖνοι αὐτοὶ μὲ τὰ γεωμετρικὰ τους φορέματα μοιάζουν μὲ ἔμφυχα ἱερογλυφικὰ διαγράμματα. Ἀκόμα κ' ἡ μορφή, τὸ σχῆμα τῶν φορεμάτων τους, πού μεταποτίζει τὸν ἄξονα τοῦ ἀνθρώπινου ἀναστήματος, κι αὐτὰ ἀκόμα δημιουργοῦν, δίπλα στὶς ἐνδυμασίες αὐτῶν τῶν κατατρομαγμένων πολεμιστῶν, πού ἡ ζωὴ τους εἶναι αἰώνιος πόλεμος, ἓνα εἶδος ἐνδυμασίας συμβολικῆς, ἐνδυμασίας δευτερεύουσας πού κι αὐτὲς ἐμπνέουν μιὰ νοητικὴ ἰδέα, καὶ συμπλέκονται, μὲ ὅλες τὶς ἀλληλοδιασταυρώσεις τῶν γραμμῶν τους, πρὸς ὅλες τὶς ἀλληλοδιασταυρώσεις τῶν προοπτικῶν τοῦ ἀέρα. Αὐτὰ τὰ πνευματικὰ σημεῖα ἔχουν μιὰ καθορισμένη ἀκριβῆ σημασία, πού μᾶς πλῆττει μόνο μὲ τὴ διαίσθηση, ἀλλὰ μὲ ἀρεκτὴ βιαιότητα, ὥστε ἡ κάθε μετάφραση σὲ γλώσσα λογικὴ καὶ συλλογιστικὴ νὰ περιττεῖ. Κι ὅσο γι' αὐτοὺς πού ἐπιμένουν μὲ κάθε τρόπο νὰ εἶναι θιασῶτες τοῦ ρεαλισμοῦ, γι' αὐτοὺς πού θὰ τοὺς κούραζαν οἱ ἀτέλειωτοι αὐτοὶ ὑπαινιγμοὶ γιὰ στάσεις μυστικῆς καὶ σχολιῆς τῆς σκέψης, τοὺς ἀπομένει ἡ κατ' ἐξοχὴν ρεαλιστικὴ κίνηση τοῦ "διπλοῦ", τοῦ ἄλλου ἐγὼ τῆς ἐκστασης, πού γεννοῦν τὰ φανερώματα τοῦ ὑπερέραν. Αὐτοὶ οἱ τρόμοι, αὐτὰ τὰ παιδιᾶστικα οὐρλιάσματα, αὐτὸ τὸ τακούνι πού χτυπάει τὸ πάτωμα ρυθμικά, ἀκολουθώντας τὸ ρυθμὸ ὅλου τοῦ αὐτοματισμοῦ τοῦ μανιασμένου ὑποσυνείδητου, αὐτὸ τὸ ἄλλο, τὸ διπλὸ ἐγὼ, πού, σὲ μιὰν ὀρισμένη στιγμὴ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴν πραγματικότητά, νὰ μιὰ περιγραφή τοῦ φόβου πού ἰσχύει, ἔχει πέραση σὲ ὅλα τὰ γεωγραφικὰ πλάτη καὶ πού ἀποδείχνει, πὼς, τόσο στὸν ἀνθρώπινο ὅσο καὶ στὸν ὑπερανθρώπινο χῶρο, οἱ Ἀνατολίτες μᾶς ξεπερνοῦν σχετικὰ μὲ τὴν πραγματικότητά.

Οἱ Μπαλινέζοι, πού κατέχουν κινήσεις καὶ ποικιλία ἀπὸ μιμικὲς γιὰ ὅλες τὶς περιστάσεις τῆς ζωῆς, ξαναχαρίζουν στὴ θεατρικὴ συμβατικότητα τὴν ἀνώτερή της ἀξία, μᾶς παρέχουν τὴν ἀπόδειξη τῆς ἀποτελεσματικότητάς καὶ τῆς ἀξίας, πού ξέρεει νὰ ἐπενεργεῖ μὲ ἀνώτερο τρόπο, ἐνὸς ὀρισμένου ἀριθμοῦ ἀπὸ συμβατικότητες, πού τὶς ἔχουν μάθει κατὰ βάθος καὶ πού κυρίως τὶς ἐφαρμόζουν μὲ ὑπέροχη αὐθεντία. Μιὰ ἀπ' τὶς αἰτίες τῆς ἡδονῆς πού μᾶς προκαλεῖ αὐτὸ τὸ ἀκηλίδωτο θέαμα, ἔγ-

καίται ἀκριβῶς στὸ ὅτι οἱ ἡθοποιοὶ αὐτοὶ χρησιμοποιοῦν μιὰ ὀρισμένη ποσότητα ἀπὸ σίγουρες καὶ ἀσφαλεῖς κινήσεις, μιμικὲς δοκιμασμένες, εἰδικῆς γιὰ κάθε στιγμὴ, ἀλλὰ κυρίως γιὰτὶ πρωτοστάτησε στὴν ἐκπόνηση καὶ τὴν ἐπεξεργασία αὐτῶν τῶν ἐκφραστικῶν παιγνιδιῶν μιὰ πνευματικὴ ἐπένδυση καὶ μιὰ βαθεῖα σὲ ὅλες τὶς ἀποχρώσεις τῆς μελέτης, μέθοδοι πού δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς στὶς χιλιετηρίδες αὐτὰ τὰ δραστικὰ σημεῖα δὲν ἐξάντλησαν τὴν δραστηριότητά τους, τὰ μηχανικὰ παιγνιδίσματα τῶν ματιῶν, οἱ μορφαμοὶ τῶν χειλιῶν, αὐτὴ ἡ δόση τῶν μυικῶν σπασμῶν, μὲ τὶς μεθοδικὰ ὑπολογισμένες ἐντυπώσεις πού προκαλοῦν, καὶ πού ἀποκλείουν ὅμως κάθε προσφυγὴ σὲ αὐθόρητους αὐτοσχεδιασμούς, αὐτὰ τὰ κεφάλια πού κουνιοῦνται μὲ κίνηση ὀριζόντια καὶ μοιάζουν νὰ κυλοῦν ἀπὸ ὄμο σὲ ὄμο σὰν νὰ σφηνώνονται μέσα σὲ γρανάξια, ὅλ' αὐτὰ, πού ἀνταποκρίνονται σὲ ἄμεσες ψυχολογικῆς ἀναγκαιότητες, ἀνταποκρίνονται ἐπὶ πλέον καὶ πρὸς ἓνα εἶδος πνευματικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, καμωμένης ἀπὸ κινήσεις καὶ ἀπὸ μιμικὲς, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἀπὸ τὴ δύναμη πού ὑποβάλλει ἓνα σύστημα, ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἰδιότητα μᾶς φυσικῆς κίνησης, τῆς παράλληλης καὶ θαυμαστά μετουσιωμένης συμφωνίας ἐνὸς ἤχου. Τὸ ὅτι αὐτὸ ἐνοχλεῖ τὴν εὐρωπαϊκὴ μας αἴσθηση τῆς σκηνηκῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς αὐθόρητης ἐμπνευσης, εἶναι πολὺ πιθανόν, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τοῦ πεῖ, πὼς αὐτὰ τὰ μαθηματικὰ δημιουργοῦν ξεραῖλα ἢ ὁμοιομορφία. Τὸ θαῦμα εἶναι, πὼς ἀπ' αὐτὸ τὸ θέαμα τὸ κανονισμένο μὲ μιὰ λεπτολογία καὶ μιὰ συνείδηση πού ξετρελλαίνον, ἀναδίνεται ἓνα συναίσθημα πλούτου, φαντασίας καὶ γενναϊδωδωρῆς ἀπλοχερίας. Καὶ οἱ πῦθ κατηγορηματικῆς ἀνταποκρίσεις ἀδιάκοπα συντήκονται ἀπὸ τὴν ὄραση στὴν ἀκοή, ἀπὸ τὴ διανόηση στὴν εὐαισθησία, ἀπὸ τὴν κίνηση ἐνὸς προσώπου στὴν ὑποβολὴ τῶν κινήσεων ἐνὸς φυτοῦ μὲσ' ἀπὸ τὴν κραυγὴ ἐνὸς μουσικοῦ ὄργανου. Οἱ ἀναστεναγμοὶ ἐνὸς πνευστοῦ ὄργανου παρατείνουν τὶς δονήσεις τῶν φωνητικῶν χορδῶν, μὲ τέτοιαν ἀσφαλῆ αἴσθηση ταυτότητας, πού δὲν ξέρει κανεὶς, ἀν αὐτὸ πού παρατείνεται, εἶναι ἡ ἴδια ἡ φωνή, ἢ ἡ αἴσθηση ἐκείνη, πού ἀπὸ αἰῶνες ἔχει ἀπορροφήσει τὴ φωνή. Ἐνα παιγνίδι τῶν ἀρμῶν, ἢ μουσικὴ γωνία πού σχηματίζει ὁ βραχίονας μὲ τὸν πῆχυ, ἓνα πόδι πού πέφτει, ἓνα γόνατο πού σχηματίζει τόξο, δάχτυλα πού φαίνονται νὰ ἀποσπῶνται ἀπὸ τὸ χέρι, ὅλ' αὐτὰ εἶναι γιὰ μᾶς σὰν ἓνα ἀδιάκοπο παιγνίδι κατοπτρισμοῦ, ὅπου τ' ἀνθρώπινα μέλη φαίνονται νὰ στέλνουν τὸ ἓνα στ' ἄλλο τὴν ἠχώ, τὶς μουσικῆς, ὅπου οἱ φθόγγοι τῆς ὀρχήστρας, ὅπου οἱ πνοὲς τῶν πνευστῶν ὑποβάλλουν τὴν ἰδέα ἐνὸς ἐντονου περιστεριῶνα ἢ κλοῦβας μὲ πουλερικὰ, πού τὸ ζαλιστικὸ τῆς θάμπωμα θὰ ἦταν οἱ ἴδιοι οἱ ἡθοποιοὶ. Τὸ δικὸ μὲς τὸ θέατρο, πού ποτέ του δὲν εἶχε ἰδέα ἀπ' αὐτὴ τὴ μεταφυσικὴ τῶν κινήσεων, πού ποτέ δὲν ἔμαθε νὰ χρησιμοποιεῖ τὴ μουσικὴ γιὰ

Χορεύτριες Σανγκυάνγκ φτάνουν σὲ παροξυσμό, μὲ ἀρωματισμένους καπνοὺς, γιὰ ν' ἀρχίσουν τὴν παράστασή τους

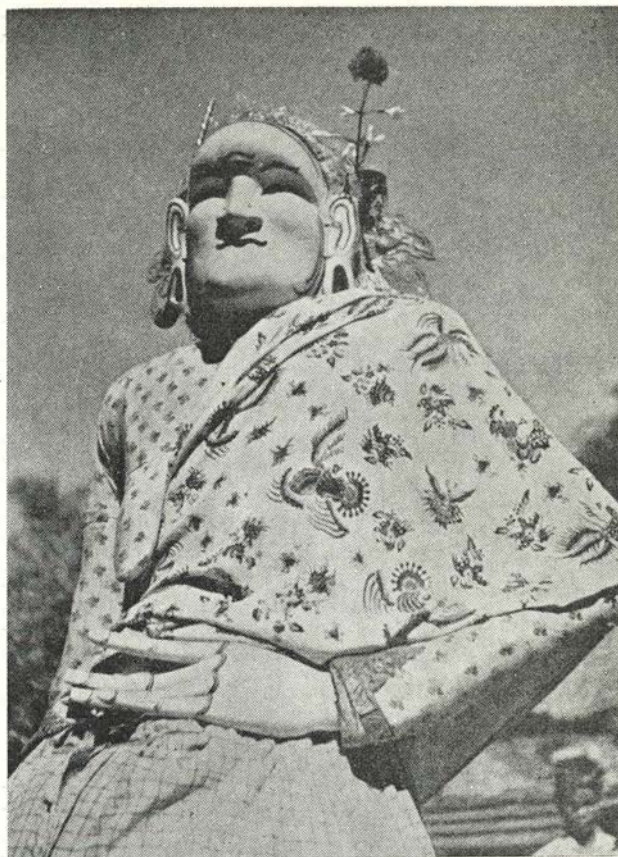


τόσης αμεσότητας και τόσο συγκεκριμένους μουσικούς σκοπούς, το Θέατρό μας αποκλειστικά Θέατρο του λόγου και πού πάντα αγνόησε κάθε τι πού συνιστά τὸ ἀληθινὸ Θέατρο, δηλαδή αὐτὸ τὸ κάτι πού εἶναι διάχυτο στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς, πού μετριέται καὶ πού κυκλώνεται ἀπὸ ἀέρα, πού ἔχει μιὰ δική του πυκνότητα στὸ διάστημα: κινήσεις, μορφές, χρώματα, παλμούς, στάσεις, κραυγές, θὰ 'πρεπε, σ' αὐτὸ πού ἀφορᾷ τὸ κάτι ἀπροσμέτρητο καὶ πού ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς ὑποβολῆς τοῦ πνεύματος, νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὸ Θέατρο τῶν Μπαλι ἓνα μάθημα πνευματικότητας. Τὸ καθαρὰ λαϊκὸ αὐτὸ Θέατρο, πού δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἱερατικὸ, μᾶς δίνει μιὰ περίεργη ἰδέα γιὰ τὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο ἐνὸς λαοῦ, πού παίρνει γιὰ θεμέλιο τῶν ἀστικῶν του ἀπολαύσεων τοὺς ἀγῶνες μιᾶς ψυχῆς παραδομένης γιὰ βορὰ σὲ δαιμόνια καὶ σὲ φαντάσματα τοῦ ὑπερέραν. Γιὰ τελικὰ ἐκεῖ καταλήγει, σὲ μιὰ μάχη καθαρὰ ἐσωτερικῆ, τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ θεάματος. Καὶ ὡς ἐκ περισσοῦ μπορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσει τὸ βαθμὸ τῆς θεατρικῆς γλιδῆς, πού οἱ Μπαλινέζοι στάθηκαν ἱκανοὶ νὰ τοῦ προσδώσουν. Ἡ αἰσθήση τῶν πλαστικῶν ἀναγκῶν τῆς σκηνῆς, πού φανερῶνεται στὴν ἐκτέλεση, εἶναι ἀπαράμιλλη, κι ἂν ὑπάρχει κάτι πού μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μ' αὐτὴν, εἶναι ἡ γνώση τους γιὰ τὸ φυσικὸ φόβο καὶ γιὰ τὰ μέσα πού βρῆκαν νὰ τὸν ξαμολύσουν. Καὶ στὴν ὄψη, τὴν πραγματικὰ τρομαχτικὴ τὸ διαβόλου τους (πιθανότατα Οὐβιτιανού), ὑπάρχει μιὰ χτυπητὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν ὄψη κάποιου φασουλῆ πού ἔχει διατηρηθεῖ στὴ μνήμη μου, μὲ τὰ χέρια φουσκωμένα ἀπὸ ἄσπρη ζελατίνα, μὲ τὰ νύχια ἀπὸ πράσινο φύλλωμα, πού εἶχε ἀποτελέσει τὸ καλύτερο κόσμημα σ' ἓνα ἀπ' τὰ πρῶτα ἔργα πού παίχθηκαν στὸ θέατρο Ἀλφρέ Ζαρρῦ.

Εἶναι κάτι πού δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἀπορροφήσῃ, νὰ τὸ ἀναλύσει κατὰ μέτωπο αὐτὸ τὸ θέαμα πού μᾶς ρίχνεται μὲ τόσην ὑπεραφθονία ἐντυπώσεων (οἱ μὲν, πὺ πλουσίες ἀπὸ τις δὲ) ἀλλὰ εἰπωμέναν σ' ἓνα ἰδίωμα πού φαίνεται πῶς δὲν κατέχουμε πιά τὸ κλειδί του, κι αὐτὸ τὸ εἶδος πεισματωμένης ὀργῆς πού μᾶς δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἀδυναμία μας νὰ ξαναβροῦμε τὸ νῆμα, νὰ συλλάβουμε τὸ θηρίο — νὰ ζυγώσουμε τὸ ὄργανο στὸ αὐτί μας γιὰ ν' ἀκούσουμε καλύτερα, εἶναι κι αὐτὸ στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ θεάματος, προσθέτει μιὰν ἀκόμα γοητεία. Κι ὅταν λέω ἰδίωμα, δὲν ἐνοῶ τὴ γλώσσα τους, πού εἶναι βέβαια ἀσύλληπτη, ἀλλ' ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς θεατρικῆς γλώσσας τῆς ἔξω ἀπὸ κἀθε ὀμιλοῦμενη γλώσσα, καὶ ὅπου φαίνεται πῶς ξανασυναντιέται μιὰ ἀπεραντὴ σκηνικὴ ἐμπειρία, δίπλα στὴν ὁποία οἱ ἀποκλειστικὰ διαλογικὲς δικές μας πραγματοποιήσεις μοιάζουν μὲ ἀναθρα ψελίσματα.

Ἐκεῖνο πού πραγματικὰ εἶναι καταπληκτικὸ σ' αὐτὸ τὸ θέαμα — τόσο καλὰ καμωμένο γιὰ νὰ παραπλανῆσει τις δυτικές μας συλλήψεις γιὰ τὸ Θέατρο, ὥστε πολλοὶ δικοὶ μας νὰ τοῦ ἀροῦνται καὶ τὴν παραμικρὴ θεατρικὴ ἀρετὴ, ἐνῶ ἀποτελεῖ τὴν ὠραιότερη ἐκδήλωση "Καθαροῦ Θεάτρου" πού 'χομε δεῖ ποτὲ στὴ ζωῆ μας — ἐκεῖνο πού εἶναι καταπληκτικὸ καὶ μᾶς κάνει νὰ τὰ χάνουμε ἐμᾶς τοὺς Εὐρωπαίους, εἶναι ἡ θαυμασία διανοητικότητά, πού αἰσθάνεται κανεὶς νὰ σιγοτρίζει σὰν τις φλόγες τῆς φωτιᾶς παντοῦ μέσα στὸ σφιχτὸ καὶ λεπτεπίλεπτο ὑφάδι τῶν κινήσεων, στὴν ἀπειρη ποικιλία τῶν μελισμάτων τῆς φωνῆς, σ' αὐτὴ τὴν ἡχηρὴ βροχή, σὰν ἓνα ἀπέραντο μουσκεμένο δάσος πού στραγγίζει καὶ ξεμουσκεύει, καὶ στὴν ἐξίσου ἡχηρὴ περίπτυξη τῶν κινήσεων. Ἀπὸ μιὰ κίνησι σὲ μιὰ κραυγὴ ἢ σ' ἓναν ἦχο, δὲν ὑπάρχει πόνος, δὲν ὑπάρχει διάβαση: τὸ ἓνα ἀνταποκρίνεται θαυμαστά στὸ ἄλλο σὰν διαμέσου ἀπὸ ἀλλόκοτα κανάλια σκαμμένα μέσα ἀκόμα καὶ στὸ πνεῦμα!

Μέσα σ' ὅλ' αὐτὰ ὑπάρχει σωρὸς ὀλόκληρος ἀπὸ τελετουργικὲς κινήσεις πού δὲν κατέχουμε τὴν κλειδα τους, καὶ πού δίνουν τὴν ἐντύπωση πῶς ὑπακούουν σὲ μουσικούς προσδιορισμούς, ἀπόλυτης ἀκρίβειας, ἀλλὰ καὶ μὲ κάτι πρόσθετο, πού δὲν ἀνήκει γενικὰ στὴ μουσικὴ καὶ πού φαίνεται προορισμένο νὰ περιτυλίγει τὴ σκέψη, νὰ τὴν παίρνει ἀπὸ πίσω, νὰ τὴν ὀδηγεῖ πρὸς ἓνα πλέγμα ἀδιέξοδο, ἀξεδιάλυτο καὶ βέβαιο. Πραγματικὰ ὅλα σ' αὐτὸ τὸ Θέατρο εἶναι ὑπολογισμένα μὲ μιὰν ἀξιολόγησι καὶ μαθηματικὴ λεπτολογία. Τίποτα δὲν εἶναι ἀρημονε στὴν τύχη ἢ στὴν προσωπικὴ πρωτοβουλία. Εἶναι ἓνα εἶδος ἀνώτερο χοροῦ, ὅπου οἱ χορευτὲς πρὶν ἀπ' ὅλα εἶναι ἡθοιοί. Τοὺς βλέπει κανεὶς σὲ κάθε εὐκαιρία νὰ ἐνεργοῦν ἓνα εἶδος ἀποκατάστασι μὲ βήματα μετρημένα. Κ' ἐνῶ τοὺς θεωρεῖ ὀριστικὰ χαμένους μέσα σ' ἓναν ἀδιέξοδο λαβύρινθο ἀπὸ μέτρα,



Ἡ Τζερὸ Λοέ, γιγαντιαία ἥρωίδα ἰδιόμορφου ἔργου Μπαρόνγκ

ἐνῶ τοὺς αἰσθάνεται ἔτοιμοις νὰ πέσουν στὴ σύγχυση, αὐτοὶ κατέχουν ἓνα δικὸ τους τρόπο γιὰ ν' ἀποκαθιστοῦν τὴν ἰσορροπία, μιὰν εἰδικὴ κάμψη τοῦ σώματος σὲ τόξο, ἓνα στράβωμα τῶν κνημῶν, πού δίνει ἀρκετὰ τὴν ἐντύπωση ἐνὸς κουρτελοῦ πολλὸ φουσκωμένου, πού πρόκειται νὰ τὸ ξεσκίσουν μὲ μέτρο. — καὶ μὲ τρεῖς τελικούς βηματισμούς, πού τοὺς φέρνουν ἀναπόφευκτα στὴ μέση τῆς σκηνῆς, νὰ πού ὁ ρυθμὸς πού εἶχε μείνει ξεκρέμαστος ὀλοκληρώνεται, τὸ μέτρο ξεκαθαρίζει.

Ὅλα σ' αὐτοὺς εἶναι μ' αὐτὸ τὸν τρόπο κανονισμένα, ἀπρόσωπα: οὔτε ἓνα παινίδι τῶν μυῶν, οὔτε ἓνα παινίδισμα τοῦ ματιοῦ δὲν γίνεταί, χωρὶς νὰ φαίνεται πῶς ἀνήκει σ' ἓνα εἶδος μαθηματικὸ ἰσοσκελετωμένο, πού εἶναι ὁ γενικὸς ὀδηγὸς καὶ μέσα ἀπ' τὸν ὅποιον περνοῦν ὅλα. Καὶ τὸ παράδοξο εἶναι, πῶς σ' αὐτὴ τὴ συστηματικὴ ἀποπροσωποποίηση, σ' αὐτὰ τὰ φυσιογνωμικὰ παινίδια τὰ καθαρὰ μυικά, πού ἐφαρμόζουν πάνω στὰ πρόσωπα σὰν προσωπίδες, ὅλα φτάνουν, ὅλα ἀποδίδουν τὸ μεγαλύτερο δυνατὸ ἐντυπωσιακὸ ἀποτέλεσμα. Μᾶς πιάνει ἓνα εἶδος τρόμου, καθὼς παρατηροῦμε αὐτὰ τὰ μηχανοποιημένα ἄντα, πού οὔτε οἱ χαρὲς τους, οὔτε οἱ πόνους τους δὲν φαίνονται νὰ τοὺς ἀνῆκουν, ἀλλὰ φαίνονται νὰ ὑπακούουν σὲ τυπικὰ καὶ σὲ λειτουργικὰ δοκιμασμένα καὶ σὰν ὑπαγορευμένα ἀπὸ ἀνώτερες διάνοιες. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐντύπωση μιᾶς Ζωῆς ἀνώτερης καὶ καθυπαγορευμένης μᾶς καταπλήσσει πολὺ ἐμπρὸς σ' αὐτὸ τὸ θέαμα, πού μοιάζει μὲ θρησκευτικὴ τελετὴ πού ἡ παρουσία μας τὴν μολύνει, ἓνα αἰσθημα ἱεροσυλίας. Ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ τελετὴ ἔχει πάρει τὴν ἐπισημότητα — ἡ ἱερατικότητά τῶν ἐνδυμασιῶν δίνει στὸν κάθε ἡθοιοὺ καὶ σὰν ἓνα διπλὸ σῶμα, διπλὰ μέλη, — καὶ μέσα στὸ ἐνδυμὰ του χαμένος ὁ καλλιτέχνης μοιάζει νὰ μὴν κατέχει ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ ἐκτύπαμά του. Ὑπάρχει ἀκόμα ὁ πλατὺς ρυθμὸς, ὁ σπασμένος τῆς μουσικῆς, — μιᾶς μουσικῆς ἐξαιρετικὰ χτυπητῆς, εὐθραουστῆ, πού τραυλίζει, καὶ μέσα σ' αὐτὴν φαίνεται σὰ νὰ θραύονται τὰ πύθολύτμα μεταλλά ἢ σὰ νὰ ξαμολοῦνται στὴ φυσικὴ τους κατὰστασι πηγὲς ὑδάτων, πορεῖες μεγεθυμένες ἀπὸ λιτανεῖες ἐντόμων γύρω στὰ φυτὰ, ἐκεῖ θαρρεῖ κανεὶς πῶς δαμάζει καὶ τὸν ἦχο ἀκόμα τοῦ φωτός, ἐκεῖ οἱ θόρυβοι ἀπὸ τις πυκνὲς μονα-

ζιές μοιάζουν να καταλήγουν σε πέταγμα κρυστάλλων κτλ. κτλ. Άλλωστε όλοι αυτοί οι θόρυβοι είναι συνδεδεμένοι με κινήσεις, είναι σαν τη φυσική τελείωση χειρονομιών της ίδιας ποιότητας μ' αυτούς και τούτο, με τόση αίσθηση της μουσικής α-ναλογίας, ώστε το πνεύμα τελικά βρίσκεται αναγκασμένο να τὰ συγγεί, ν' αποδίδει δηλαδή στην έναρθη χειρονομία των καλλιτεχνών τις ήχητικές ιδιότητες της όρχήστρας, — ή τὸ αντί-στροφο.

Μιά έντύπωση τού άπάνθρωπου, τού θείκου, τού αποκαλυπτικού θαύματος αναδίνεται κι από την υπέροχη όμορφιά των κομμώσεων των γυναικών : από τη σειρά αυτή των φωτεινών κύκλων, που ανεβαίνουν ό ένας υπερκείμενος τού άλλου, που είναι καμωμένοι από συνδυασμούς φτερών ή πολύχρωμων μαργαριταριών κ' έχουν ένα τόσο ωραίο χρωματισμό, ώστε ή συνένωσή τους έχει άκριβώς τὸ ύφος τῆς ἀποκαλυψῆς, και πού οι διακλαδώσεις τους τρέμουν ρυθμικά, ανταποκρίνονται πνευματικά, όπως φαίνεται, στα τρεμουλιασμάτα τού κορμιού. Υπάρχουν ακόμα και οι άλλες κομμώσεις με την ιερατική ύψη, σε σχήμα τιάρας, κορυφωμένες με λοφία, με στήτά άκαμπτα λουλούδια, που τὰ χρώματά τους βρίσκονται σ' αντίθεση δυό δυό και συνταιριάζονται όμως γαμήλια με παράδοξο τρόπο.

Αυτό τὸ όξύ, τὸ διαπεραστικό σύνολο γεμάτο από φωτοβόλιδες, από έκροές, από κανάλια, από περιστροφές προς όλες τις διεθύνσεις τῆς αντίληψῆς μας, έσωτερικῆς κ' έξωτερικῆς, συνθέτει μιάν ήγεμονική ιδέα τού Θεάτρου τέτοια, που μάς φαίνεται διατηρημένη διαμέσου τῶν αιώνων, με μόνο σκοπό να μάς διδάσκει τὸ τί έπρεπε να είναι χωρίς διακοπή, διαρκώς τὸ Θεάτρο. Κι αυτή ή έντύπωση διπλασιάζεται από τὸ γεγονός πως αυτό τὸ θέαμα — λαϊκό εκεί κάτω, φαίνεται, και διόλου θρησκευτικό — αποτελεί τὸ έπιούσιον και στοιχειώδες ψωμί των καλλιτεχνικών αισθημάτων αυτών των ανθρώπων.

“Αν βάλουμε κατά μέρος τή θαυμάσια μαθηματική απόσταση αυτού τού θεάματος, κάτι νομίζω που πρέπει να μάς προξενεί κατάπληξη και άπορία περισσότερο απ' όλα, είναι αυτή ή πλευρά, ή ἀποκαλυπτική τῆς ὕλης, που μοιάζει να σκορπιέται ξαφνικά σε πλήθος σημεία με σκοπό να διδαχθούμε τή μεταφυσική ταυτότητα τού συγκεκριμένου και τού άφηρημένου, και να τὸ διδαχθούμε με χειρονομίες πο-ορισμένες να διαρκούν. Γιατί τή ρεαλιστική πλευρά τή βρίσκουμε και σε μάς, αλλά εδώ στο Μπαλι έχει άναρθεί

στη νίσση δύναμη και όριστικά και άμετάκλητα τυποποιηθεϊ (στυλιζαρισθεϊ).

Σ' αυτό τὸ Θεάτρο ή κάθε δημιουργία προέρχεται από τή σκηνή, βρίσκει τή μετάφρασή της και τήν καταγωγή της ακόμα μέσα σε μιá μυστική ψυχική παρόρμηση που είναι ό Λόγος ό πριν από τις λέξεις.

Πρόκειται για ένα Θεάτρο που παραμερίζει τὸ συγγραφέα, για όφελος αυτού που με τὸ τριμμένο ιδίωμα μας θα τὸν λέγαμε σκηνοθέτη αλλά εδώ, αυτό τὸ πρόσωπο γίνεται ένα είδος μάγου συντονιστή, ένας άρχιτελετάρχης ιερῶν ακολουθιῶν. Και τὸ ὕλικό που μεταχειρίζεται για τὸ έργο του, τὰ θέματα που τὰ κάνει να δονούνται, δεν είναι δικά του, αλλά των θεῶν. Προέρχονται, φαίνεται, από πρωτόγονες ενώσεις τῆς Φύσης που κάποιο διπλό Πνεύμα έννόησε.

Αυτό που θέτει σε κίνηση είναι αυτό που έχει ἀποκαλυφθεϊ. Είναι ένα είδος πρώτης Φυσικῆς, απ' όπου τὸ Πνεύμα ποτέ δεν άποσπάσθηκε.

Σ' ένα θέαμα σαν αυτό που προσφέρει τὸ Μπαλινέζικο Θεάτρο κάποιο στοιχείο που καταργεί τή διασκέδαση, αυτή τήν πλευρά τού άχρηστου τεχνητού παιχνιδιού, τού παιχνιδιού μιás βραδιάς, που είναι τὸ χαρακτηριστικό τού δικού μας Θεάτρου, τὰ έπιτεύγματά του είναι χαραγμένα πάνω στην ίδια τήν ὕλη, τήν ίδια πλήρη ζωή, τήν ίδια τήν πραγματικότητα. Υπάρχει σ' αυτά κάτι από τὸ τυπικό θρησκευτικῆς τελετῆς, υπό τούτη τήν έννοια, που ξεριζώνουν δηλαδή από τὸ πνεύμα εκείνου που τὰ παρακολουθεϊ κάθε ιδέα ύποκριτικῆς και γελοίας άπομίμησης τῆς πραγματικότητας. Οι φουντωτές αυτές χειρονομίες, μπροστά στις όποιες παρευρισκόμεθα, έχουν ένα σκοπό, έναν άμεσο σκοπό προς τὸν όποιο τείνουν με μέσα δραστηρία και που εϊμαστε σε θέση να δοκιμάσουμε κ' εμεϊς άμεσα τήν άποτελεσματικότητά τους. Οι σκέψεις προς τις όποιες άποβλέπουν, οι καταστάσεις πνευμάτων που γυρεύουν να δημιουργηθουν, οι μυστικές λύσεις που προτείνουν, είναι συγκινημένες, ανυψωμένες, έπιτυχημένες, χωρίς καθυστέρηση και χωρίς περιστροφές. “Ολ' αυτά μοιάζουν σαν έξορκισμός για να συρρεύσει κι όχι ν' άπομακρυνθεϊ τὸ πλήθος των δαιμόνων μας.

Υπάρχει ένας βόμβος σοβαρός των πραγμάτων τού ένστικτου σ' αυτό τὸ Θεάτρο, αλλά όδηγημένων σε τέτοιο σημείο διαφάνειας, κατανόησης εύπλάστου χειριμοιού, που να μάς παρέχουν

Κετζάκς ή “χορός των πιθήκων”, από τήν ιστορία τῆς Ραμαγιάνα. Είδος διθυράμβου, χωρίς μουσική. Οι εκτελεστές, σε κύκλο γύρω από τὸν έξάρχοντα, φτάνουν σε διονυσιασμό, με ένα εξαντλητικό, φωνητικό και κινησιακό κρεσέντο.





Ύποβλητική φαντασμαγορία χωρίς την παρέμβαση ηλεκτρολόγων : Ραγκντά, μάγισσες - σύμβολα της καταστροφής και του θανάτου, σε μιὰ παράσταση Μπαρόνγκ. Νυχτερινά θεάματα, κοντά σε Νεκροταφεία, με φῶτα και καπνούς δαυλῶν

τὴν ἐντύπωση ὅτι μᾶς ἀποδίδουν μὲ τρόπο φυσικό μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ μυστικὲς ἀντιλήψεις τοῦ πνεύματος.

Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ, πὼς τὰ θέματα ποὺ προτίθενται ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ σκηνή. Εἶναι τέτοια, ἔχουν φθάσει σὲ τέτοιο σημεῖο ἀντικειμενικῆς ὑλοποίησης, ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ φαντασθεῖ, ὅσο μακριὰ κι ἂν ἀνασκάψει, ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν πυκνὴ προοπτικὴ, ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν κλειστὴ καὶ περιορισμένη σφαῖρα τῆς σκηνῆς.

Τὸ θέαμα αὐτὸ μᾶς δίνει μιὰ θαυμάσια σύνδεση ἀπὸ καθαρὲς σκηنيκὲς εἰκόνες, ποὺ γιὰ τὴν κατανόησή τους θὰ ἴλεγε κανεὶς πὼς ἐφευρέθηκε ἰδιαιτέρη γλώσσα: οἱ ἡθοποιοὶ μὲ τὶς ἐνδυμασίες τους συνθέτουν αὐθεντικὰ ἱερογλυφικά, ζωντανὰ καὶ κινούμενα· καὶ τὰ ἱερογλυφικά αὐτὰ μὲ τὶς τρεῖς διαστάσεις ἔχουν κι αὐτὰ μὲ τὴ σειρά τους ἓνα κεντημένο ὑπερκάλυμμα ἀπὸ ὀρισμένον ἀριθμὸ κινήσεων· σημεῖα μυστηριώδη, ποὺ βρίσκονται σὲ ἀνταπόκριση δὲν ξέρει κανεὶς μὲ ποιά παραμυθένια καὶ σκοτεινὴ πραγματικότητα, ποὺ ἐμεῖς οἱ ἄλλοι, ἄνθρωποι τῆς Δύσης, ἔχουμε ὀριστικὰ ἐξαφανίσει μέσα μας βαθιὰ ἀπωθημένη.

Σ' αὐτὴ τὴν ἐντονη ἀπελευθέρωση τῶν σημείων, ποὺ στὴν ἀρχὴ φαίνονται συγkraτημένα, γιὰ νὰ ἐξαπολυθοῦν ὕστερα ξαφνικά στὸν ἀέρα, ὑπάρχει κάτι ποὺ μετέχει ἀπὸ τὸ πνεῦμα μιᾶς μαγικῆς ἐνέργειας.

Ἕνας χαοτικὸς ἀναβρασμός, γεμάτος ἀπὸ στόχους καὶ μερικὲς στιγμὲς παράδοξα τακτοποιημένους, τρίζει καὶ σφυρίζει σὰν φλόγα μέσα στὴν πυρετικὴ θερμὴ τῶν ζωγραφιστῶν ρυθμῶν, ὅπου ἡ καταπληκτικὴ μουσικὴ συγχορδίας προεκτείνεται σὰν ἀδιάκοπος βόμβος καὶ παρεμβάλλεται σὰν μιὰ σιωπὴ καλὰ ὑπολογισμένη.

Αὐτῆς τῆς ἰδέας τοῦ "Καθαροῦ Θεάτρου", ποὺ γιὰ μᾶς ὑφίσταται μόνο σὰν θεωρία, καὶ ποὺ κανεὶς μας ποτὲ δὲν ἀποπειράθηκε νὰ τῆς δώσει ἔστω καὶ τὴν παραμικρὴ πραγματικό-

τητα, τὸ Μπαλινέζικο Θέατρο μᾶς προτείνει μιὰν ἐκπληκτικὴ ἐφαρμογὴ, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ξεγράφει καὶ καταργεῖ τὴν κάθε δυνατότητα προσφυγῆς στὶς λέξεις γιὰ τὸ ξεκαθάρισμα καὶ τῶν πιὸ ἀφρημένων θεμάτων — καὶ ὅτι ἐφευρίσκει μιὰ γλώσσα χειρονομιῶν, ποὺ κατασκευάσθηκαν γιὰ ν' ἀνελλίσσονται μέσα στὸ διάστημα καὶ ποὺ δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἔχουν ὀποιοδήποτε νόημα, ἔξω ἀπ' αὐτό.

Ὁ σκηنيκὸς χώρος χρησιμοποιεῖται σ' ὅλες τὶς διαστάσεις, καὶ, θὰ ἴλεγε κανεὶς, σ' ὅλα τὰ δυνατὰ ἐπίπεδα. Γιὰτὶ δίπλα σὲ μιὰν ὀξεῖα αἴσθηση τοῦ πλαστικοῦ κάλλους, οἱ κινήσεις αὐτὲς ἔχουν πάντα γιὰ τελικὸ σκοπὸ τους τὸ ξελαγάρισμα μιᾶς κατάστασης ἢ ἐνὸς προβλήματος τοῦ πνεύματος. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τουλάχιστον μᾶς φανερώνονται.

Κανένα σημεῖο τοῦ χώρου καὶ συγχρόνως καμμιά δυνατὴ ὑποβολὴ δὲν ἀφήνεται νὰ πάει χαμένη. Καὶ ὑπάρχει μιὰ αἴσθηση, σὰν φιλοσοφικὴ, τῆς ὑπέρτατης δυνάμεως ποὺ συγkraτεῖ τὴ φύση ἀπὸ τοῦ νὰ κατακυλίσει μονομᾶς στὸ χάος.

Αἰσθάνεται κανεὶς μὲ τὸ Μπαλινέζικο Θέατρο πὼς βρίσκεται σὲ μιὰ κατάσταση, ποὺ προηγήθηκε ἀπὸ τὴ γέννηση τῶν γλωσσῶν καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ διαλέξει τὴ γλώσσα ποὺ τῆς πάει: μουσικὴ, χειρονομίες, κινήσεις, λέξεις.

Βέβαιο εἶναι, πὼς ἡ πλευρὰ αὐτὴ τοῦ "Καθαροῦ Θεάτρου", αὐτὴ ἡ φυσικὴ ἀγωγή τῆς ἀπόλυτης κίνησης, ποὺ εἶναι ἡ ἴδια ἰδέα καὶ ποὺ ἀναγκάζει τὶς συλλήψεις τοῦ πνεύματος, γιὰ νὰ γίνουν ἀντιληπτές, νὰ περάσουν ἀπὸ μέσα ἀπὸ δαιδάλους καὶ ἀπ' τὰ ἰνώδη πλέγματα τῆς ὕλης, ὅλα αὐτὰ μᾶς δίνουν κάπως μιὰ καινοφανῆ ἰδέα, τί ἀκριβῶς ἀνήκει ἀποκλειστικὰ στὴν κυριαρχία τῶν μορφῶν καὶ ποιά εἶναι ἡ ὕλη, ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτεται. Αὐτοὶ ποὺ κατορθώνουν νὰ δώσουν μιὰ μυστικιστικὴ αἴσθηση στὴν ἀπλὴ μορφή μιᾶς ἐνδυμασίας, αὐτοὶ ποὺ, μὴ ὄντας ἱκανοποιημένοι, μὲ τὸ νὰ τοποθετήσουν στὸ πλευρὸ τοῦ ἀνθρώπου τὸ ἄλλο του Ἐγώ, παρέχουν σὲ κάθε ντυμένον ἄν-

ήρωπο την άλλη, τη διπλή υπόσταση των ένδυμάτων — αυτοί που διατρύπουν αυτά τὰ φασματικά ένδύματα, αυτά τὰ ένδύματα ύπ' αριθμόν 2, με μιὰ σπάθα, που τὰ κάνει να φαίνονται πεταλούδες καρφωμένες στὸν ἀέρα, αυτοί πολύ περισσότερο ἀπὸ μᾶς, ἔχουν ριζωμένη μέσα τους ἔμφυτη τὴν αἴσθηση τοῦ ἀπλότου καὶ μαγικοῦ συμβολισμοῦ τῆς φύσης, καὶ μᾶς δίνουν ἓνα μάθημα, πὸν δυστυχῶς εἶναι βέβαιο, πὸς οἱ τεχνικοί μας τοῦ Θεάτρου θὰ εἶναι ἀνίκανοι νὰ ἐπωφεληθοῦν.

Ὁ χώρος αὐτὸς πνευματικῆς ἀτμόσφαιρας, τὸ ψυχικὸ αὐτὸ παιχνίδι, αὐτὴ ἡ σιωπὴ ἢ ζυμωμένη με σκέψεις, πὸν ὑφίσταται ἀνάμεσα στὰ μέλη πὸν ἀπαρτίζουν μιὰ γραπτὴ φράση, ἐδῶ, εἶναι χαραγμένος στὴ σκηNIKῆ ἀτμόσφαιρα, ἀνάμεσα στὰ μέλη, στὴν ἀτμόσφαιρα, καὶ στὶς προοπτικὲς μερικῶν κραυγῶν, χρωμάτων καὶ κινήσεων.

Στὶς πραγματοποιήσεις τοῦ Θεάτρου τοῦ Μπαλὶ τὸ πνεῦμα ἔχει καθαρὰ τὸ αἶσθημα πὸς ἡ σύλληψη σκόνταψε πρῶτα πᾶνω σὲ χειρονομίες, σταθεροποιήθηκε ἀνάμεσα σὲ μιὰν ὀλόκληρη ζύμωση ὀπτικῶν ἢ ἡχητικῶν εἰκόνων, σκέψαν στὴν "καθαρὴ" τῆς ὑπόστασης. Κοντολογίς καὶ γιὰ περισσότερη σαφήνεια, κάτι ἀρκετὰ παρόμοιο με τὴ μουσικὴ κατάσταση θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπῆρξε γιὰ μιὰ τέτοια σκηνοθεσία, ὅπου, τὸ κάθε τι πὸν εἶναι σύλληψη τοῦ πνεύματος δὲν εἶναι παρὰ πρόσχημα, κάτι αὐτοδύναμο, πὸν τὸ ἄλλο του, τὸ διπλὸ ἐγὼ παράγει αὐτὴ τὴν ἔντονη σκηNIKῆ ποίηση, αὐτὸ τὸ λεκτικὸ τὸ χρωματικὸ, γλώσσα τοῦ διαστήματος.

Τὸ ἀδιάκοπο παιχνίδι με τοὺς καθρέφτες πὸν μεταπηδᾷ ἀπὸ χρῶμα σὲ χειρονομία καὶ ἀπὸ φωνὴ σὲ κίνηση, μᾶς πηγαίνει συνεχῶς σὲ δρόμους κρημνώδεις καὶ σκληροὺς γιὰ τὸ πνεῦμα, μᾶς βυθίζει στὴν κατάσταση ἀβεβαιότητας καὶ ἀγχους ἀπερίγραπτο πὸν ἀκριβῶς εἶναι τὸ συστατικὸ τῆς ποίησης.

Ἀπὸ τὰ περιεργὰ παιχνίδια τῶν χειρῶν, πὸν πετοῦν σὸν ἔντομα στὴν πράσινη βραδιά, ἀναδίνεται ἓνα εἶδος φοικτῆς καταληψίας, ἀνεξάντλητης νοητικῆς σοφιστείας, σὸν ἀπὸ ἓνα πνεῦμα πὸν εἶναι διαρκῶς ἀπασχολημένο με τὸ πὸς τὰ προσανατολισθεῖ μέσα τὸν δαίδαλο τοῦ ὑποσυνειδήτου του.

Εἶναι ἄλλωστε πολὺ λιγότερα τὰ πράγματα τὰ συναισθηματικά, καὶ πολὺ περισσότερα τὰ νοητικά, πὸν τὸ Θεᾶτρο αὐτὸ μᾶς τὰ κάνει ἀπτά καὶ τὰ περιβάλλει με συγκεκριμένα σήματα.

Κι ἀπὸ διανοητικούς δρόμους μᾶς ὀδηγεῖ γιὰ τὴν ἀνακατάκτηση τῶν σημείων πὸν δείχνουν τί εἶναι αὐτὸ τὸ Θεᾶτρο.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἔχει ἔντελῶς ἐξαιρετικὴ σημασία ἡ κίνηση τοῦ κεντρικοῦ χορευτῆ, πὸν ἀγγίζει πάντα στὸ ἴδιο μετὸ τὸ κεφάλι του, σὸν νὰ ἤθελε νὰ ὑποδείξει τὴ θέση καὶ τὴ ζωὴ ἄγνωστο ποιοῦ κεντρικοῦ ματιοῦ, ποιοῦ νοητικοῦ αὐλοῦ.

Ὅ,τι εἶναι χρωματικὸς ὑπαινιγμὸς ἀπλῶν ἔντυπων τῆς φύσης, ἐπαναλαμβάνεται στὸ ἐπίπεδο τῶν ἡχων, καὶ αὐτὸς ὁ ἦχος δὲν εἶναι πάλι τίποτ' ἄλλο παρὰ ἡ νοσταλγικὴ ἀναπαράσταση κάποιου ἄλλου πράγματος, κάποιου εἶδους μαγικῆς κατάστασης, ὅπου οἱ ἔντυπώσεις τῶν αἰσθήσεων ἔχουν φθάσει σ' αὐτὸ τὸ βαθμὸ ἐκλεπτισμοῦ, ὡστε ἔχουν γίνε καταλλήλεις νὰ δεχθοῦν τὴν ἐπίσκεψη τοῦ πνεύματος. Ἀκόμα κ' οἱ μιμητικὲς ἀρμονίες, ὁ θόρυβος τοῦ φιδιοῦ κροταλία, τὰ καύκαλα τῶν ἔντομων πὸν σκάζουν ὅταν κρούονται τὸ ἓνα πάνω σ' ἄλλο, ὑποβάλλουν τὴν εἰκόνα τοῦ ξέφωτου ἓνος μυρμηκιαστικοῦ ἀπὸ ζωὴ τοπίου, ἔντελῶς ἔτοιμοι νὰ γκρεμισθεῖ στὸ χάος. Κ' οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ οἱ περιβλημένοι τὰ φανταχτερὰ ρούχα καὶ πὸν τὰ σώματά τους κάτω ἀπ' αὐτὰ φαίνονται τυλιγμένα με φασικίες. Στὶς ἀνακυκλώσεις τους ὑπάρχει κάτι τὸ ὀμφαλικὸ, κάτι τὸ προνυμφικὸ. Καὶ πρέπει νὰ σημειώσῃ κανεὶς ἀκόμα τὴν ἱερογλυφικὴ ἔψη τῶν ένδυμασιῶν τους, πὸν οἱ ὀριζόντιες γραμμὲς τους ξεπερνοῦν πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις τὸ σῶμα. Μοιάζουν με μεγάλα ἔντομα γεμάτα γραμμὲς καὶ χωριστὰ τμήματα κατασκευασμένα γιὰ νὰ προσδένονται μεταξὺ τους, δὲν ξέρε κανεὶς πρὸς ποιά προοπτικὴ τῆς φύσης, τῆς ὀποίας φαίνονται ν' ἀποτελοῦν μόνο μιὰν ἀποσπασμένη, ἀφηρημένη γεωμετρία.

Αὐτὲς οἱ φορεσιὲς πὸν περιγράφουν καὶ κύκλῳ τὰ ἀφηρημένα τους στριφογυρίσματα, ὅταν βαδίζουν, καὶ τ' ἀλλόκοτα ἀλληλοσταυρώματα τῶν ποδιῶν τους!

Ἡ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς κινήσεις τους χαράζει μιὰ γραμμὴ στὸ διάστημα, ὀλοκληρώνει κάποιαν ἄγνωστη σὲ μᾶς αὐστηρὴ μορφή, με καλὰ ὑπολογισμένο τὸν ἔρμητισμό, καὶ στὴ μορφή αὐτὴ μιὰ ἀπρόοπτη κίνηση τοῦ χεριοῦ βάζει μιὰ τελικὴ προσθήκη. Εἶναι ἀκόμα καὶ τὰ φορέματα με τὶς καμπύλες ψηλότερα ἀπὸ

τὰ ὀπίσθια, πὸν τὰ κρατοῦν σὸν κρεμασμένα στὸν ἀέρα, σὸν καρφωμένα στὰ τρίσβαθα τοῦ θεάτρου, καὶ παρατείνουν τὸ κάθε τους πῆδημα σὸν πέταγμα πουλῶν.

Οἱ ἐγγαστρίμυθες κραυγὲς, τὰ ἀεικίνητα μάτια, ἢ διαρκῆς αὐτὴ ἀφαίρεση, οἱ κρότοι κλώνων, οἱ κρότοι ξύλων πὸν ὑλοτομούνται καὶ κυλοῦν κάτω, ὀλ' αὐτὰ μέσα στὸ ἄπειρο διάστημα τῶν ἡχων πὸν ἀπλώνονται καὶ πὸν ξεχειλίζουν ἀπὸ πολλὲς πηγές, ὀλ' αὐτὰ συντρέχουν γιὰ νὰ ζυπνήσουν στὸ πνεῦμα μας, γιὰ νὰ ἀποκρυσταλλώσουν κάτι σὸν μιὰ καινούρια σύλληψη, καὶ τολμῶ νὰ πῶ, μιὰ σύλληψη συγκεκριμένη τοῦ ἀφηρημένου.

Καὶ πρέπει νὰ προσθέσω πὸς ἡ ἀφαίρεση αὐτὴ πὸν ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ θαυματουργία ἓνος σκηNIKῆ οἰκοδομήματος γιὰ νὰ ξαναγυρίσει στὴ σκέψη, μόλις ἀπαντήσει κατὰ τὸ πέταγμα τῆς ἔντυπωσης πὸν φυσικοῦ κόσμου, τὶς ἀδράχην πάντα ἐκεῖ πὸν ἐπιχειροῦν τὴ μοριακὴ τους συγκέντρωση μ' ἄλλα λόγια, μιὰ κίνηση μόνο παραπάνω μᾶς χωρίζει ἀκόμα ἀπὸ τὸ χάος.

Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ θεάματος, ἂν τὸ παραβάλουμε με ὀλες τὶς βρωμιές, τὶς κτηνωδίες, τὶς αἰσχροτήτες με τὶς ὀποῖες κατατρίβονται οἱ εὐρωπαϊκὲς μας σκηνές, θὰ βροῦμε πὸς ἀποτελεῖ ἓναν χαριτωμένο καὶ ἀξιαγάπητο ἀναχρονισμό. Καὶ δὲν ξέρω πὸν καὶ πὸν ἄλλο εἶναι τὸ Θεᾶτρο πὸν θὰ τολμοῦσε νὰ καρφώσει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καὶ σὸν φ ο σ ι κ ἂ τὶς φρικὲς μιᾶς ψυχῆς πὸν σφαδάζει μέσα στὰ νύχια τῶν φαντασιώσεων τοῦ Ὑπερέραν.

Χορεύουν καὶ κατόρθωσαν οἱ μεταφυσικοὶ αὐτοὶ τῆς φυσικῆς ἀταξίας πὸν μᾶς ἀποδίδουν τὸ κάθε ἄτομο τοῦ ἡχου, τὴν κάθε ἀποσπασματικὴ ἀντίληψη σὸν ἔτοιμη καὶ ἐπιστρέψει στὸν ἀρχικὸ κανὸνα τῆς γένεσῆς τῆς, κατόρθωσαν, μεταξὺ κίνησης καὶ θορύβου νὰ δημιουργήσουν ἀρμούς τῆς τελειότητας, ὡστε οἱ κρότοι αὐτοὶ ἀπὸ κούριο ξύλο, ἀπὸ ἡχητικὰ κασόνια, ἀπὸ ἄδεια ὄργανα, νὰ μοιάζουν με χορευτὲς πὸν οἱ ἀγκῶνες τους

Γυναικεῖο πρόσωπο ἀπ' τὴ σειρά τῶν ἔργων Τζαλοναράνγκ



είναι άδειοι και έκτελοϋν τούς ήγους με κούφια ξύλα που άπο-
τελοϋν τά μέλη τους.

Βρισκόμαστε εδώ, κ' έντελώς χωρίς να τó περιμένουμε κατα-
μεσις σε μιá πάλη μεταφυσική, και τó σκληρομένο μέρος του
κορμού που φρικιά, πεσμένο σε άκαμψία από την άμπατι
τών κοσμικών δυνάμεων που τó πολιορκοϋν, μεταφράζεται κ'
έκφράζεται θαυμαστά από τó φρενήρη αυτό χορό, φρενήρη, άλ-
λά και μαζι γεμάτων από άκαμψίες και γωνίες, ώστε να αισθά-
νεται κανείς ξαφνικά πώς αρχίζει ή κατακόρυφη πτώση του
πνεύματος.

Θά 'λεγε κανείς, πώς βρίσκεται μπρός σε κύματα από ύλες
που μ' όρμη χαμηλώνουν τούς θυσάνους και τά λοφία τους τó
ένα πάνω στ' άλλο και που κατορθώνουν άπ' όλες τις μεριές
του όρίζοντα, για να εισφύσουν μέσα σ' ένα άπειροελάχιστο
μέρος αυτών των τρώων και των φρικιάσεων, και να κα-
λύψουν έτσι τó κενό του φόβου.

Σ' αυτές τις τεκτονικά διαταγμένες προοπτικές ύπάρχει κάτι
άπόλυτο, ένας τρόπος άληθινού φυσικού άπόλυτου, που μόνο
οί Άνατολίτες μπορούν να είναι ίκανοί να όνειρευτοϋν, — και
άκριβώς σ' αυτό τó σημείο, στο ύψος και στή μελετημένη
τόλμη των επιδιώξεών τους, οί συλλήψεις τους αυτές βρίσκον-
ται σ' αντίθεση με τις εύρωπαϊκές μας συλλήψεις περί Θεά-
τρου, πολύ περισσότερο σ' αυτό τó σημείο, παρά άκόμη και
άπό την παράδοξη τελειότητα των έπιτευγμάτων της.

Αυτοί που έπιμένουν στην ειδίκευση και τó στεγανό διαχωρι-
σμό των ειδών τής τέχνης, άσφαλώς μπορούν να προσποιούν-
ται πώς στους έξοχους καλλιτέχνες του Μπαλινέζικου Θεάτρου
βλέπουν μόνο χορευτές. Χορευτές που έχουν σκοπό τους ν'
άναπαρασταίνουν κάποιους άπροσδιόριστους ύψηλου περιεχομέ-
νου Μύθους, που άκριβώς τó ύψος τής άλληγορίας τους δείχνει
πόσο χονδροειδές και πόσο άκατονόμαστα άπλοικό είναι τó
σύγχρονο δυτικό μας Θεάτρο. 'Η άλήθεια όμως είναι πώς τó
Θεάτρο των Μπαλί μās προτείνει και μās παρουσιάζει σε τέ-
λειες συνθέσεις θέματα του "Καθαρού Θεάτρου" στα όποια
τó σκηνηκό άνέβασμα συνοδεύεται από μιá πυκνή ίσορροπία,
μιán έντελώς ύλοποιημένη κεντρομόλο ροπή.

"Όλα αυτά έμποδίζονται από μιá βαθειά τοξικότητα, από όπου
μās άναδίνονται αυτούσια τά στοιχεία τής έκστασης, και σ'
αυτή την έκσταση ξαναβρίσκομε τόν ξερό κοχλασμό, την όρυ-
κτηή σύνθλιψη των φυτών, τά έχνη, τά έρείπια δένδρων φωτι-
σμένων πάνω στ' αετώματά τους.

"Όλο τó κτηνώδες, όλο τó ζωικό καταλήγουν να περιορισθοϋν
στην ξερή τους κίνηση: κρότοι στις άμμοειδές τής γής που
σκίζεται σε ρωγμές, παγετοί των δέντρων, χασμουρητά των
ζώων.

Τά πόδια των χορευτών, με την κίνηση για να παραμερίσουν
τά φορέματά τους, διαλύουν κι άνακινούν σκέψεις, αισθήσεις σε
φυσική κατάσταση. Και πάντα αυτή ή αντιπαράθεση του κε-
φαλιού, αυτό τó Κυκλώπειο μάτι, τó έσωτερο μάτι του πνεύ-
ματος που τó δεξί τó χέρι πάει ν' άποζητήσει.

Μιμική κινήσεων πνευματικών που χτυποϋν τó ρυθμό, κλα-
δεϋουν, στερεώνουν, παραμερίζουν κ' ύποδιαροϋν αισθήματα,
ψυχικές καταστάσεις, μεταφυσικές ιδέες.

Αυτό είναι Θεάτρο πεμπτουσιών, όπου τά πράγματα κάνουν
παράξενα στριφογυρίσματα, πριν ξαναγυρίσουν στην άφάιρηση.
Οί χειρονομίες τους πέφτουν τόσο συγχρονισμένες μ' αυτόν τó
ρυθμό ξύλων, άδειων κασονιών, τόν κρατοϋν χτυπητά και τόν
πιάνουν στο πέταγμα του με τόση ασφάλεια, και μάλιστα σε
τέτοιαν άκριβώς γωνιά, που φαίνεται πώς ή μουσική αυτή με-
ταδίδει ρυθμό στο ίδιο τó κενό των κούφιων τους μελών.

Τό μάτι γεωλογικά επίπεδο, σεληνιακό, άκόμη και των γυ-
ναικών. Αυτό τó μάτι του όνειρου που φαίνεται να μās κα-
ταπίνει, να μās άπορροφά, που μπροστά του έμεις οί ίδιοι φαι-
νόμαστε φά ν τ α σ μ α.

'Αέραη ίκανοποίηση άπ' αυτές τις χορευτικές κινήσεις, άπ'
αυτά τά συστροφόμενα πόδια που άνακατώνουν ψυχικές κα-
ταστάσεις, άπ' αυτά τά ίπτάμενα χεράκια, άπ' αυτά τ' άπαλά
χτυπήματα τά ξερά και άκριβή.

Παρακολουθοϋμε μιá διανοητική άλχημεία, που από μιá πνευ-
ματική κατάσταση δημιουργεί μιá χειρονομία. Και την ξερή
αυτή ή άπογυμνωμένη χειρονομία, τή γραμμική, θά μπο-
ροϋσαν να την έχουν όλες μας οί πράξεις, αν έτειναν προς τó
άπόλυτο.

Συμβαίνει λοιπόν αυτή ή έπιτήδευση, αυτή ή ύπερβολικά ίε-
ρατική παρουσίαση με τó άείρροο άλφάβητό της, με τις κραυ-



Μπαρόνγκ Κεκέτ, μυθικό προστατευτικό ζω, που έμφα-
νίζεται σε κύκλο μαγικών θεατρικών έργων Μπαρόνγκ

γές των πετρών που σκίζονται, με τούς κρότους της από τά
κλαριά και τά ξύλα που κόβονται και πέφτουν, να συνθέτουν
στον άέρα, στο διάστημα, τόσο στο όπτικό, όσο και τó ήχη-
τικό, ένα είδος θρόισμα ύλικό κ' έμφυχωμένο. Και μέσα σε
μιá στιγμή ή μαγική ταύτιση έχει συντελεσθεί: έχουμε την επί-
γνωση πώς έμεις οί ίδιοι μιλούσαμε.

Ποιός, ύστερα από την τρομερή μάχη του Άντεροχάνα με
τó Δράκοντα, θά τολμήσει να ίσχυρισθεί, πώς όλόκληρο τó
Θεάτρο δέν βρίσκεται πάνω στην σκηνή, δηλαδή έξω από κα-
ταστάσεις και λέξεις.

'Εδώ οί δραματικές και ψυχολογικές καταστάσεις πέρασαν στην
ίδια τή μιμική τής μάχης, που άποτελεί λειτουργία όργανική
του άθλητικού και μυστικού παιχνιδιού των σωμάτων, — και
λειτουργία τής χρησιμοποίησης, θά τολμούσα να πώ κυματο-
ειδής, τής σκηνής, που ή πελώρια σπειροειδής άνέλξη της άπο-
καλύπτεται σε διαδοχικά πλάνα.

Οί πολεμιστές κάνουν την είσοδό τους στο διανοητικό δάσος
με ρυθμούς φόβου ένα ρίγος άπέραντο, ή καταληψία από μιán
όγκώδη συστροφή, σαν μαγνητική, τούς κατακυριεύει, όπου
αισθάνεται κανείς να κατακυλοϋν μετέωρα ζωικά ή όρνικτά.
Αυτό ξεπερνά κάθε φυσική τρικυμία, αυτό είναι θρυμματισμός
πνεύματος που τόν φανερώνουν ή παντού διάχυτη τρεμούλα των
μελών τους και των άνήσυχα κινούμενων ματιών τους. 'Η επί-
μονη ήχητική συχνότητα του όρθωμένου κεφαλιού τους είναι
στιγμές που γίνεται θηριώδης — κι αυτή ή μουσική πίσω της
που αλωρείται και συγχρόνως τροφοδοτεί άγνωστο ποιά διά-
στημα, όπου φυσικά χαλίκια καταλήγουν να κατακυλοϋν.

Και πίσω από τόν όρθωμένο και γιγαντωμένο μέσα στην τρο-
μερή κοσμική τρικυμία Πολεμιστή, να, ξαφνικά τó άλλο του
Έγώ, τó ύποκατάστατο, κορδαμένο, που γαυριά, παραδομέ-
νο, σά μαθητοϋδι, στην παιδαριωδία των σαρκασμών του, σπρω-
γμένο από τόν αντιπερισπασμό του πολυτάραχου όρμαγαδού,
διαβαίνει άμέριμο κι άνίδεο μέσα άπ' τις γοητείες από τις
όποίες δέν αισθάνθηκε την παραμικρή υψή.

Μετάφραση Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗ

ΤΟ ΙΝΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΝΕΑ ΤΟΥ ΒΗΜΑΤΑ

Τοῦ HERBERT MARSHALL

Ἡ διακεκομμένη Ἀγγλική σκηνοθετικὴ καὶ πρῶν διευθυντῆς τοῦ "Ολντ Βικ" Χέρμπερτ Μάρσαλ ὑπῆρξε μιὰ ὀλόκληρη δεκαετία Σύμβουλος τῆς Ἰνδικῆς Κυβέρνησης στὰ θεατρικὰ θέματα καὶ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ "Indian Theatre and Cinema". Εἶχε, ἔτσι, τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει, νὰ μελετήσῃ ἀπὸ κοντὰ, καὶ νὰ δουλέψῃ γιὰ τὸ Ἰνδικὸ Θέατρο. Σὰν ἀπαρχὴ τακτικῆς συνεργασίας του, παραχώρησε στὸ "Θέατρο" τὸ παρακάτω ἄρθρο, πρὸ ὁποῖον ἐξετάζει τὴν ἐξέλιξη τοῦ Ἰνδικοῦ Θεάτρου, ἀπὸ τὶς μέρες τῆς κλασικῆς του δόξας, πρὶν 2.000 χρόνια, ὡς τὴν τωρινή του ἀναγέννηση, πρὸ ἀποτυπῶνεται στὴν πρόσφατη ἀνάγερση ἑξῆς Ἑθνικῶν Θεάτρων

Ἐνα ἄρθρο, ὅσο ἐκτεταμένο κι ἂν εἶναι, δὲ μπορεῖ νὰ καλύψῃ μιὰ χώρα 436.424.000 κατοίκων, μ' ἕναν πολιτισμὸ 4.000 χρόνων, μὲ λαοὺς πρὸς μιλᾶνε περισσότερες ἀπὸ 14 διαφορετικὲς γλώσσες καὶ περιλαμβάνουν ἀπὸ πρωτόγονες φυλές, ἴσαμε ὑψηλὰ πολιτισμένους καὶ καλλιεργημένους κοινότητες, μιὰ χώρα μὲ ἔκταση δεκαεπτὰς φορὲς μεγαλύτερη ἀπ' τὸ Ἡνωμένον Βασίλειον! Τὸ μόνον πρὸς μίαν ἀνάγκη νὰ κάνει, εἶναι ν' ἀγγιξοῦν μερικὰ καίρια σημεῖα σ' αὐτὸ τὸ εὐρὸ πανόραμα, πρὸ ἀπλώνεται στὸ χῶρον καὶ στὸ χρόνο.

Τὸ πρῶτον πράγμα πρὸς πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε σχετικὰ μὲ τὸν Ἰνδικὸν θεατρικὸν πολιτισμὸν, εἶναι ἡ ἔλλειψη συνέχειας καὶ ἡ διασπορά του. Πρὶν 2.000 χρόνια, ὑπῆρχε ἕνα πολὺ ἀναπτυγμένον κ' ἐξελιγμένον Θέατρο, στὸ ἴδιον ἐπίπεδον μὲ τὸ Ἑλληνικὸν καὶ τὸ Ἑλισσαβετιανόν. Μιλοῦσε μιὰ γλῶσσα μὲ δύο παραλλαγὰς (σὰν τὸ λευκὸν στίχον καὶ τὸν πεζὸν λόγον στὸν Σαίξπηρ περίπου) καὶ παρήγγε ἀληθινὰ κλασικὰ ἔργα καὶ θεωρητικὰς ἐργασίας, πρὸς θὰ μπορούσαν νὰ παραβληθοῦν μὲ τὸ Ἀριστοτέλιν καὶ τοῦ Γκαίτε. Ἡ πλούσια αὐτὴ περίοδος, διάρκεισε ἀπὸ τὸ 500 π.Χ. περίπου ὡς τὸν 10ο ἢ 11ο μ.Χ. αἰῶνα, ὁπότε τὸ Σανσκριτικὸν καὶ Κλασικὸν Θέατρον ἔσβησε — ἀπ' τὴν μιὰ σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἐμφάνισης ἐκείνης τῆς Κοινωνίας καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη ἐξαιτίας τῆς ἐισβολῆς τῶν Μωαμεθανῶν, πρὸς θεωροῦσαν τὴν θεατρικὴν καὶ κάθε ἐπιδειξιακὴν τέχνην "ταμποῦ".

Ἄν, ὅμως, τὸ ἀριστοκρατικὸν ἢ στυλιζαρισμένον Θέατρον πέθανε, τὸ λαϊκὸν Θέατρον ἐπέζησε μὲ ποικίλας μορφὰς καὶ οἱ χορευτικὲς τῶν αἰῶν κρήτησαν ζωντανὰς τὶς κλασικὲς χορευτικὲς μορφὰς. Μόλις στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα, μὲ τὴν ἐπέμβαση Βρετανῶν μελετητῶν, ἡ Ἰνδία ξαναβροῆκε τὴν κλασικὴν τῆς κληρονομίαν — ἰδιαίτερα τὰ θεατρικὰ ἔργα καὶ τὰ ἀρχαιολογικὰ κατάλοιπα. Στὸ μεταξὺ, ἡ σανσκριτικὴ γλῶσσα, πρὸς χρησίμευε σὰν συνδυετικὸς κρίκος, εἶχε καταστήσει ἀπλὸς καὶ μόνον φορέας τῆς θρησκευτικῆς παράδοσης καὶ τὴν γνώριζαν κυρίως οἱ ἱερεῖς, ὅπως τὰ λατινικὰ στὴν Εὐρώπην, ἐνὼ εἶχαν ἀναπτυχθεῖ πολλὰς καὶ διάφορας ἐθνικὲς γλώσσας. Οὕτε ἐπαγγελματικὸν Θέατρον ὑπῆρχε, οὕτε θέατρα στὶς βασιλικὰς Αὐλὰς στὰ παλάτια τῶν Μογκούλ, μονάχα, ὑπῆρχαν Αὐλικὰ χορευτικὰ συγκροτήματα.

Χάρη στὸν Σερ Οὐίλλιαμ Τζόουζ καὶ τὸν Χ.Χ. Οὐίλσον, τὰ κλασικὰ ἔργα μεταφράστηκαν καὶ σχολιάστηκαν, καθὼς καὶ τὸ μεγάλο θεωρητικὸν κείμενον, τὸ Νάτνα Σάστρα. Τὸ τελευταῖον, ἕνας ἐγκυκλοπαιδικὸς πανδέκτης πάνω σὲ κάθε δυνατὴ πλευρὰ τῆς τέχνης τοῦ Θεάτρου, ἀποδόθηκε ὀλόκληρον στὰ ἐγγλέζικα γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1951 ἀπ' τὸ Δόκτορα Μανμοχάν Γκόρ, μελετητὴ ἀπ' τὴν περιοχὴ τῆς γλώσσας "Μπενγκαλί" (τῆς Βεγγάλης).

Σήμερα, ἀκόμα, ἐλάχιστες ἀφογεῖς μεταφράσεις τῶν μεγάλων Ἰνδῶν κλασικῶν ὑπάρχουν στὶς πολλὰς ἐθνικὰς γλώσσας τῆς Ἰνδίας. Οἱ περισσότερες, ἀπ' ὅσες ἔλεγεα προσωπικὰ, εἶναι πολὺ ἀδόκιμες ἢ παραφραστικὲς.

Τὸ ζωντανεῖον τοῦ Ἰνδικοῦ ἐπαγγελματικοῦ Θεάτρου ἄρχισε κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῶν ἀγγλικῶν θιάσων περιουσίας, πρὸς στάλθηκαν στὴν Ἰνδία γιὰ ν' ἀνταποκριθοῦν στὶς ἀνάγκας τῶν ἀποικιακῶν διοικητικῶν ὑπαλλήλων καὶ τοῦ Στρατοῦ, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ μετὰ. Ὡστόσο, μόλις στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα ἄρχισαν οἱ ἴδιοι οἱ Ἰνδοὶ νὰ σχηματίζουσι τοὺς δικούς τους ἐπαγγελματικοὺς θιάσους.

Οἱ πρῶτοι ἦσαν οἱ Πάρσοι τῆς Βομβάης, μιὰ φρατισμένη κοινότητα περσικῆς καταγωγῆς, ὁπαδοὶ τῆς Ζωροαστρικῆς θρη-

σκείας, πρὸς — κάτω ἀπ' τὴν πίεση τοῦ Μωαμεθανισμοῦ — ὑποχρεώθηκαν νὰ ἐγκαταλείψουσι τὴν Περσία καὶ νὰ ἐγκατασταθοῦν στὴν Ἰνδία, ὅπου ἀποδείχτηκαν ζωντανὸν στοιχεῖον, τὸσον στὸ ἐμπόριον ὅσον καὶ στὸν πολιτισμὸν. Ἐδῖνον παραστάσεις σὲ γλῶσσα "οὔρντον" — μιὰ περσοποιημένη Ἰνδικὴ διάλεκτος — καθὼς καὶ στὴν Αὐλικὴν γλῶσσα τῶν Μογκούλ, πρὸς κυβερνοῦσαν τὴν περιοχὴν. Ἀκολούθησαν μετὰ ἄλλες γλωσσικὲς ομάδες: οἱ Γκουζαράτι, οἱ Μαχαράστρα, οἱ Ταμίλ καὶ — ὅσο κι ἂν φαίνεται περίεργον — στὴ Βεγγάλην, σκαπανέας, πρωτοπόρος τοῦ Θεάτρου σὲ γλῶσσα "Μπενγκαλί" ἦταν ἕνας Ρῶσος: ὁ Λεμπέντεφ.

Στὶς ἀρχὰς τοῦ 20ου αἰῶνα, ὑπῆρχαν ἑκατοντάδες ἐπαγγελματικοὶ θεατρικοὶ ὄμιλοι σ' ὅλην τὴν Ἰνδία, σὲ δώδεκα περίπου γλώσσας. Ἐπαίζαν κυρίως στὰ θέατρα πρὸς ἔχον χτιστοὶ οἱ Ἑγγλέζοι — γεωργικῶν καὶ βικτωριανῶν ρυθμοῦ — καὶ χρησιμοποιοῦσαν ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα αὐτῶν τῶν θεάτρων: "πρακτικὰμπλε" (ἐπικλινῆ ἐπίπεδα), κατερχόμενες ὀθόνες, σταθερὰ σκηνικὰ κ.ο.κ.

Ἐάφνου, μιὰ καταστροφὴ ἐπληξε τὸ Ἰνδικὸν ἐπαγγελματικὸν Θέατρον: ἡ ἔλευση τοῦ ὀμιλοῦντος Κινηματογράφου. Τὰ θέατρα ὑπέφεραν κ' ἐδῶ ὅπως στὴν Εὐρώπην καὶ τὴν Ἀμερικὴν, μόνον πρὸς τὴν Ἰνδία ἐξαφανίστηκαν ἐντελῶς. Στὴν περιοχὴ τῆς γλώσσας Γκουζερὰτ (κράτος τῆς Βομβάης), ἀπ' τὰ 50 ἐπαγγελματικὰ θέατρα ἀπέμειναν μόνον δύο ἢ τρία, ἕνα ἀπ' τὰ ὁποῖα ἐπιζεῖ ἀκόμα στὴ Βομβάην.

Τὸ ρεπερτόριον αὐτῶν τῶν θιάσων ἦταν, στὴν ἀρχὴ κυρίως, μεταφράσεις καὶ διασκευὲς ἐγγλέζικων ἔργων, μετὰ, ὅμως, ἄρχισε ἡ ἀνάπτυξη τῆς ντόπιας θεατρογραφίας, μὲ κατάληξιν τὴν δραστηριότητα τοῦ Ραμπιντανάθ Ταγκόρ, πρὸς προσπάθησε νὰ ἀναμίξει ὅ,τι καλύτερον εἶχε ὁ δυτικὸς πολιτισμὸς μὲ τὴν δικήν του παλὰ κουλτοῦρα. Φυσικὰ, ἡ ἐγχώρια δραματογραφία ἄρχισε ν' ἀντικατοπτρίζει τὴν αὐξανόμενὴν πάλιν γιὰ τὴν ἀνεξαρτησίαν, κόντρα στὸ ἱμπεριαλιστικὸν καθεστῶς καὶ στὴν κρατικὴν καταπίεση.

Πρῶτος σταθμὸς σ' αὐτὸ, ἦταν ἕνα ἔργον πρὸς παίχτηκε στὴ Βεγγάλην στὰ 1860, μὲ στόχον τὴν δουλείαν στὶς φυτεῖες. Τὸ ἔργον αὐτὸ ἔγινε ἡ "Καλύβα τοῦ Μπάρμπα Θωμὰ" τῆς Βεγγάλης. Φυσικὰ, μὲ τὴν εἴσοδον τοῦ 20ου αἰῶνα, ἡ δραματογραφία τῆς κοινωνικῆς διαμαρτυρίας ἀναπτύχθηκε, ὅσπου ἡ Βρετανικὴ λογοκρισία, "ἔσφιξε τὰ λουριά" καὶ ὅλα τὰ ἔργα ἄρχισαν νὰ λογοκρίνονται ἀπ' τὴν Ἀστυνομίαν. Ἐγὼ ὁ ἴδιος θυμᾶμαι ἕνα συγκεκριμένον περιστατικὸν πάνω σ' αὐτὸ: ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν Ἀνεξαρτησίαν, ὅταν ἀνέβασα στὴ Βομβάην τὸ ἔργον τοῦ Σῶ "Ἀνθρωπος καὶ Ὑπεράνθρωπος", χρειάστηκε νὰ πάω στὴ διεύθυνση τῆς Ἀστυνομίας νὰ ζητήσω ἄδεια. Τὸ χαρτὶ πρὸς μοῦ δώσανε, ἔφερε ἀκόμα τὴν ἐπιγραφήν πρὸς εἶχεν, πρὶν φύγουσε, οἱ Ἑγγλέζοι: "Ἄδεια δι' ἐκρηκτικὰς ὕλας, πυροβόλα ὅπλα, δηλητηρία καὶ θεατρικὰ ἔργα"! Μετὰ ἀπὸ διαμαρτυρίας πρὸς κάναμε μὲσω τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτοῦτον Θεάτρου, ἡ Κυβέρνησην δημοῦργησε μιὰ διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ Λογοκρισίας καὶ ἀφαίρεσε τὸν ἔλεγχον ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ἀστυνομίας.

Τὸ Θέατρον ἔμεινε ἐρείπια ὡς τὸν ἐρχομὸν τῆς Ἑθνικῆς Ἀνεξαρτησίας στὰ 1947, ὅταν ἡ Κυβέρνησην κ' ἐθελοντικοὶ ὀργανισμοὶ ἄρχισαν μιὰ πολὺ δραστήρια ἐκστρατεία γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ντόπιου πολιτισμοῦ. Ὡστόσο, ἀνακάλυψε πῶς αὐτὴ ἡ ἀνάπτυξιν ἦταν ὀλοτέλα μονόπλευρη: συγκέντρωνε τὴν προσοχὴν τῆς, ἐπιχορηγοῦσε καὶ βοηθοῦσε μόνον τὸ ἐρασι-

τεχνικό Θέατρο. Άρκετά περίεργα, ή στάση των ισχυρών ήταν όλοτετα άναχρονιστική, επηρεασμένη ακόμα άπ' τις κοινωνικές ταξικές διακρίσεις (κάστες).

Οί ήθοποιοί, όπως στην Έλσαβετιανή Άγγλία ή τη Χριστιανική Ρώμη, ήταν άτομα "έκτός νόμου", άλγτες, άνθρωποι άπ' τις χαμηλότερες κάστες. Κανένas Ίνδος πού σεβόταν τόν έαυτό του δέ θά έπέτρεπε στην οικογένειά του νά 'χει την παραμικρή σχέση μ' αυτούς, έστω κι' άν ήταν έρασιτέχνες, ώσπου ή πάλη κόντρα στό σύστημα τής διαίρεσης σε κάστες πού ύποστηρίζαν ό Μαχάτμα Γκάντι και ό Νεχρού, άρχισε σιγά - σιγά νά βοήθει στό ξεπέρασμα αυτής τής προκατάληψης. Ωστόσο, ακόμα και σήμερα, σε μερικά μέρη τής Ίνδίας, οι γυναίκες δέν μπορούν νά συμμετέχουν σε θιάσους ή άντρες έρμηνεύουν τούς γυναικείους ρόλους. Πρωτοπόρες στην κατάργηση αυτής τής νοοτροπίας ήταν οι πνευματικές οργανώσεις τών γλώσσικών περιοχών Μαχαράστρι, Γκουζεράτ και Μπενγκάλι.

"Όπως και νά 'χει τό πράγμα, δέκα χρόνια μετά την άνεξαρτησία, ύπήρχαν ακόμα δέκα περίπου επαγγελματικοί θιάσοι σ' όλη την Ίνδια! Τέσσερις στη Βεγγάλη, δύο στό Ταμιλνάντ και τό Μαντράς, δύο στη Βομβάη, ένας στό Νέο Δελχί κ' ένας ιδιότυπος περιουδών θιάσος στό Γκουζεράτ. Καθένας έπαιζε στη δική του γλώσσα, και βρίσκονταν σε διαφορετικά έπιπεδα πνευματικής εξέλιξης. Οί πιό καθυστερημένοι, ήταν τής γλώσσας Γκουζεράτ, ένας άπ' τούς όποιους είναι κι ό παλιότερος, στό Banwadi Theatre, Kalhadevi, στη Βομβάη. 'Ό θιάσος αυτός είναι στην πραγματικότητα "κοινωνικό θέατρο" και οι οικογένειες πού τόν άπαρτίζουν καλύπτουν όλες τις πλευρές τής θεατρικής δραστηριότητας, άπ' την ήθοποιία ως την κατασκευή τού "μείκ - άπ", τών σκηνηκών, τών κοστούμιών κ.ο.κ. Παίζουν κάπου 50 χρόνια τώρα κ' είναι ό τελευταίος άπ' τούς πολυάριθμους επαγγελματικούς θιάσους τής γλώσσας Γκουζεράτ, πού ύπήρχαν πριν νά τούς σκοτώσει ό όμιλών Κινηματογράφος. Τό θέατρο μέσα στό όποίο παίζουν είναι βικτωριανής έποχής.

Τά έργα είναι γραμμένα σε γλώσσα Γκουζεράτ, έχουν γιά θέμα τους τή μικροαστική ζωή, τό μελόδραμα διανθίζεται με κωμικά διαλείμματα, και τό σύνολο διαρκεί τέσσερις ή πέντε ώρες. Τό Κοινό άποτελείται, κυρίως, από ανθρώπους τής μέσης και τής κατώτερης κοινωνικής τάξης, είναι κόσμος τού έμπορίου και τών έπιχειρήσεων, στά όποία οι Γκουζεράτι διατρέπουν. 'Ό ίδιος ό Γκάντι άπ' αυτή την τάξη, άπ' αυτή την κοινότητα καταγόταν. Οι θεατρίζόμενοι φέρνουν μαζί τους όλη τους την οικογένεια, συμπεριλαμβανομένων και μερικών μωρών πού κλαψουρίζουν, τρώνε τού καλού καιρού τή ώρα τού θεάματος, γελώντας ταυτόχρονα ή κλαίγοντας με τή μόιρα τών προσώπων τού έργου. Πρόκειται, δηλαδή, γιά άκριβή άναπαράσταση τού Κοινού τού "Όλντ Βικ" τής δεκαετίας 1880 - 90!...

"Ένα έργο είχε γιά θέμα του τις έμπορικές διαμάχες μιάς έννομένης Ινδικής οικογένειας, πράγμα πού, ακόμα σήμερα, είναι τό έπίκεντρο τής τραγωδίας στό Γκουζεράτ. Γιατί έκει συμβαίνουν οι περισσότερες αυτόκτονίες νεαρών γυναικών άπ' όποιοδήποτε άλλο μέρος τής Ίνδίας. Αυτό όφείλεται, κυρίως, στη σύγκρουση με την προαιώνια τυραννία τής οικογενειακής ζωής και παράδοσης, γιατί έκει τριάντα, σαράντα ή και περισσότεροι συγγενείς ζούνε μαζί κάτω από καθεστώς μητριαρχίας και οι γηραιότερες γυναίκες έχουν άπόλυτη έξουσία πάνω στις νεώτερες, όπως σε μιά φεουδαρχική κοινωνία. "Έξω, όμως, άπ' αυτό τό πλαίσιο, βρίσκεται ό κόσμος τής δημοκρατίας και τών δικαιωμάτων τής γυναίκας και ή άναγεννώμενη Ίνδια σε σύγκρουση μ' αυτά τά φεουδαρχικά κατάλοιπα.

Τό έργο πού άναφέραμε, είχε γιά θέμα τά βάσανα μιάς νέας γυναίκας, πού δέν μπορούσαν νά τής βρουν γαμπρό. Οι περισσότεροι γάμοι στην Ίνδια κανονίζονται, ακόμα σήμερα, άπ' τούς γονείς και τις προξενήτρες, με τή βοήθεια τού ώροσκόπιου, γιατί χωρίς αυτό, οι πιό πολλοί γάμοι θά 'ταν άδύνατο νά γίνονταν! Η νεαρή γυναίκα, λοιπόν, άρραβωνιάζεται, με ύστερα ό υποψήφιος γαμπρός την έγκαταλείπει. Στη στιγμή τρελαίνεται και μπαίνει στη σκηνή άναμάλιασμένη, σαν θηλυκός βασιλιάς Λήρ. Έκει, όμως, πού φαίνεται πώς είναι χαμένη γιά πάντα, ξάφνου, ό άντρας άναθεωρεί την άπόφασή του και συμφωνεί νά την παντρευτεί κάτω άπ' την πίεση τής φαμίλιας του και τής κοινής γνώμης. Στη στιγμή, πάλι, ή ήρωίδα ξαναβρίσκει τά λογικά της!...

Ήταν ή ώρα 11 μ.μ., τή βραδυά πού είδα αυτό τό έργο, και

νόμιζα πώς με την αυτόματη θεραπεία τής ήρωίδας είχε τελειώσει. "Όμως όχι! Τό θέαμα συνεχίστηκε ύστερα από ένα διάλειμμα και τελείωσε κατά τή μία μετά τά μεσάνυχτα.

Τό μελόδραμα αυτό διανθίζόταν με κωμικά νούμερα όταν έπεφτε ή έξωτερική αύλαία, ή κάποιος έστηνε ένα "πρατικάμπιλε" κ' έμπαινε ό ήθοποιός. Σ' ένα άπ' τά νούμερά του, ό κωμικός είχε κρεμασμένες στην πλάτη του κάμποσες φάκες γιά ποντίκια. "Όταν τό πλήθος τόν ρώτησε γιατί τις κουβαλούσε, είπε πώς μ' αυτές έβγαζε ένα συμπληρωματικό χαρτζήλι. Η κοινωνική άρχή πλήρωνε τόσες πολλές "άννα" (1) γιά κάθε ούρα σκοτωμένου ποντικού! Τό Ινδικό θρησκευτικό "ταμπού": πού άπαγορεύει νά σκοτώσει κανείς όποιοδήποτε ζώο, είναι ακόμα μιά σοβαρή τροχόπηδ ή τήν μείωση τών έπιδημιών. Τά ποντίκια ή οι πίθηκοι μεταφέρουν τά μικρόβια ταμπώντας την τροφή τών πάμπτωνων Ίνδών, έπιδεινώνουν τό έπισιτιστικό τους πρόβλημα σε σημείο άπίθανο, κι όμως κανένas δέν σηκώνει χέρι νά σκοτώσει έναν ποντικό ή έναν πίθηκο!

Θυμάμαι πού έμενα στό διαμέρισμα τού γιού τού Μαχάτμα Γκάντι, τού Ντεβαντάς Γκάντι, στό Νέο Δελχί, όπου είχαν φάκες γιά τά ποντίκια. 'Ό υπηρέτης έπιανε τά ποντίκια, τά έβαζε ακόμα ζωντανά μέσα σε μπουκάλες, τά κουβαλούσε στην άλλη άκρη τού Δελχί και τ' άφηνε νά φύγουν! "Έτσι, ό συγγραφέας πού είχε βάλει τό νούμερο πού άναφέραμε στην κωμωδία του, προσπαθούσε νά 'να προοδευτικός. Στο έπίεμο ύπερμέδιο ξαναέρχεται ό κωμικός, γιά νά πεί στό Κοινό του πώς δέν έπιασε κανένα ποντικό. Γιατί; — "Άχ, λέει, οι ποντικοί τής Βομβάης είναι οι πιό έξυπνοι τής Ίνδίας! (Η Βομβάη φημίζεται πώς έχει τούς πιό έξυπνους και έπιτήδειους έπιχειρηματίες τής Ίνδίας). Άκολουθεί λίγο ακόμα μελόδραμα κ' ύστερα άλλο ύπερμέδιο. Τώρα ό κωμικός λέει πώς έγινε νά αυτός τόσο έξυπνος όσο κ' οι ποντικοί, δυστυχώς, όμως, οι τελευταίοι εκήρυξαν άπεργία κι άρνούονται νά συνεργαστούν με τή Δημοτική άρχή! 'Ό συγγραφέας συνδέει τό άστέιο του με την έπικαιρότητα τής στιγμής: μιά άπεργία πού 'χαν κηρύξει οι έργάτες τού Δήμου τής Βομβάης! Και πάει λέγοντας.

Τώρα τελευταία, ένας δεύτερος όμιλος Γκουζεράτι άρχισε νά λειτουργεί στη Βομβάη σ' ένα νεόχτιστο θέατρο περιορισμένων διαστάσεων. Χάρη στις προσπάθειες τού τμήματος Βομβάης τού Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, ή Κυβέρνηση κατάργησε τό φόρο δημοσίων θεαμάτων πού πλήρωνε τό θέατρο κι αυτό βοήθησε σημαντικά την ανάπτυξη νέων επαγγελματικών θιάσων και με τό διαχωρισμό τών θεάτρων σε γλώσσες Γκουζεράτ και γλώσσες Μαχαράστρα, ή κυβερνητική επιχορήγηση αύξήθηκε και μιά νέα έποχή άρχίζει γιά τό θέατρο.

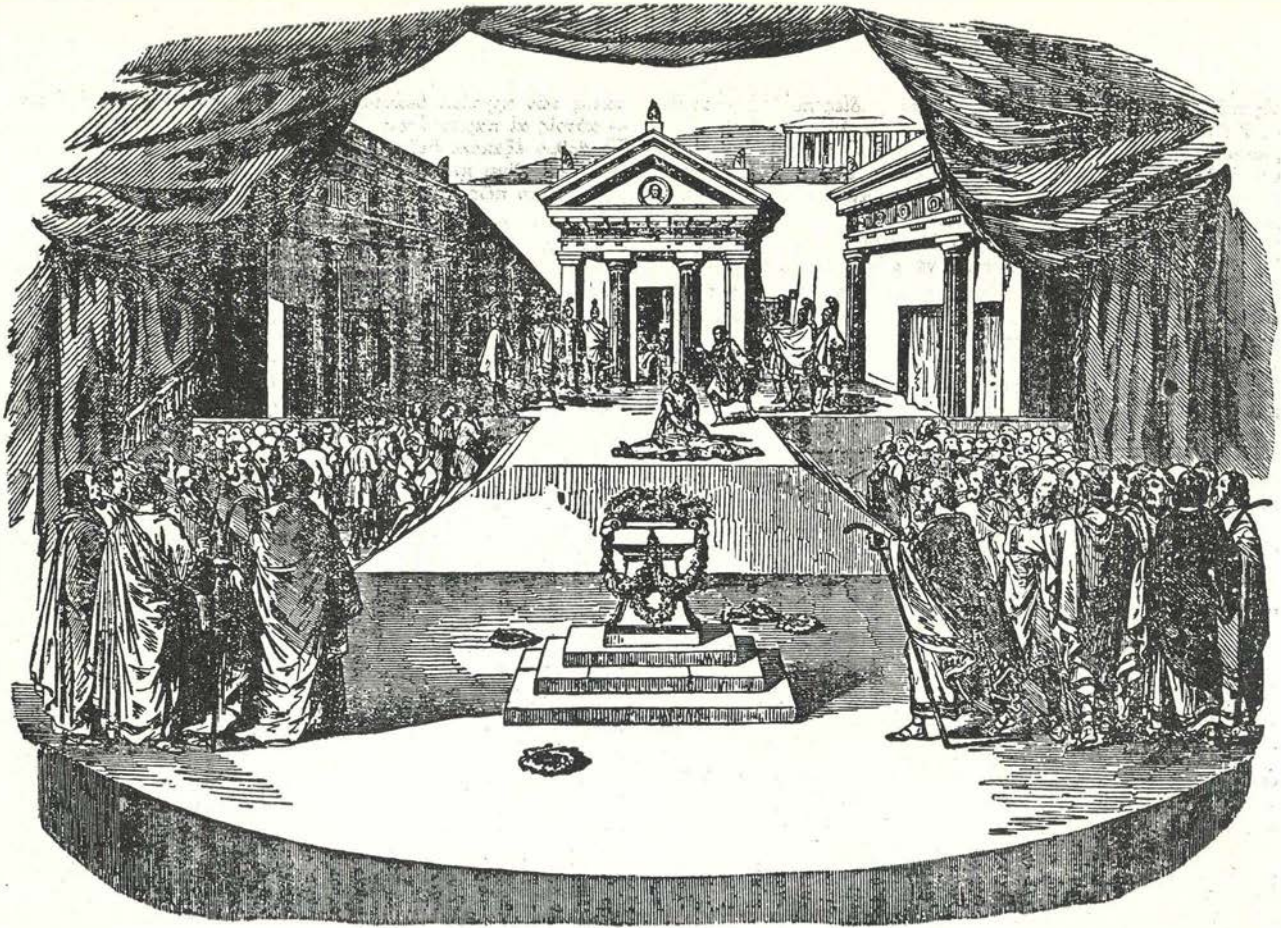
Οί θεατρικοί όμιλοι γλώσσας Ταμίλ (κυρίως άπ' τό Μαντράς) έχουν διαφορετικό "στυλ" — φαινόμενο έντελώς μοναδικό — οι παραστάσεις τους είν' ένα είδος κινηματογραφικής ταινίας προσαρμοσμένης στη σκηνή! Ήεσηκώσουν την έπεισοδιακή πλοκή μιάς ταινίας, ή άλλαγή τών σκηνηκών τους είναι έξαιρετικά εύέλικτη (κυρίως ιπτάμενες και συναρμολογημένες έπιφάνειες), χρησιμοποιούν την έπιστροφή στό παρελθόν, (flash - back) προβολή διαφανειών (slides) κι ακόμα τό προηχογραφημένο τραγούδι (playback). Γιά παράδειγμα : ή μητέρα νανουρίζει τό μωρό της, ή φωνή πού ακούγεται, όμως, άνήκει σε μιά φημισμένη τραγουδίστρια τού Κινηματογράφου, με τό τραγούδι τής όποίας ή "μητέρα" συγχρονίζεται άπόλυτα. Οι περισσότεροι άπ' τούς θεατές δέν κατάλαβαν πώς ή ήθοποιός δέν τραγουδούσε εκείνη την ώρα, αλλά μονάχα άνοιγόκλεινε τό στόμα της.

Τό πιό προχωρημένο θέατρο σ' όλη την Ίνδια βρίσκεται στην Καλκούτα — κ' ένας θιάσος στό Νέο Δελχί.

'Ό θιάσος τού Δελχί, γνωστός με τήν όνομασία "Θέατρο τού Ίνδοσάν", ιδρύθηκε άπ' τόν Μπενγκάν Σαιντί, πού πέθανε τελευταία κατά τραγικό τρόπο. 'Ό θιάσος αυτός άνέβασε πρόσφατα ένα κλασικό έργο, τή "Σακούνταλα" τού δραματουργού Καλιδάσα, προσπαθώντας νά δώσει στη σκηνοθεσία μπρεχτικό ύφος. Ήταν άποτυχία, μα και τό έγχείρημα πολύ τομηρό γιά την Ίνδια. Τώρα, ό θιάσος άνέβασε τό ίδιο έργο σαν "χορευτικό δράμα", με καλύτερα άποτελέσματα. Αυτή είναι ή μόνη κλασική μορφή πού έπιζει με κάποιο έπίπεδο ποιότητας.

Στην Καλκούτα ύπάρχουν πέντε επαγγελματικοί θιάσοι. Δύο, καθαρά έμπορικού χαρακτήρα, με τά συνηθισμένα μελοδρά-

(1) Ύποδιαίρεση τής ρουπίας.



ΠΑΛΑΙΟΙ ΠΟΘΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΑΕΡΗ

Μέσα στὴν Ἀθήνα, ὅταν ἔγινε πρωτεύουσα, θ' ἀρχίζε μιὰ καινούρια περίοδος τῆς ἐλληνικῆς ζωῆς καί, μοιραία, οἱ ἐκδηλώσεις τῆς ἀπ' αὐτὴ θὰ ξεκινοῦσαν γιὰ ν' ἀκτινοβολήσουν σ' ὅλο τὸν ἑλληνισμό. Στὴ συνολικὴ προσπάθεια θὰ ἦταν καὶ τὸ Θέατρο. Ἡ παράδοση τῶν Κοινοτήτων τοῦ ἐξωτερικοῦ πρὶν ἀπ' τὸ 21, ποὺ δημιούργησε τὴν πρώτη μορφή τῆς νέας ἐλληνικῆς σκηνηκῆς τέχνης, ἔσβησε κάτω ἀπὸ τοὺς νέους ὄρους, τοὺς ἐλλαδικούς. Τὴν Τραγωδίαν τὴν εἶχαν πλησιάζει, ἀπλῶς, μ' ἐλάχιστες παραστάσεις, χωρὶς καμμιά σχέση οὔτε μετὰ τὴν οὐσία, οὔτε μετὰ τὴν φόρμα τῆς, ὅπως τὴν ἀναζητοῦμε σήμερα, συχνὰ μετὰ καταβολὴ πολλῶν πνευματικῶν δυνάμεων καὶ ἀπὸ διαφορετικῶν δρόμους. Στὸ μικρὸ ἐλεύθερο κράτος θ' ἀλλάξουν καὶ τὸ δραματολόγιο καὶ τὸ παίξιμο καὶ μάλιστα περὶ τὸ τέλος τῆς πέμπτης δεκαετίας τοῦ περασμένου αἰῶνα. Θὰ προσαρμοστοῦν στὰ νεότερα παραδείγματα τῆς Δύσης μετὰ πρότυπο τὸ ξένο (ἰταλικὸ) μελόδραμα στὴν Ἀθήνα καὶ τοὺς ξένους θιάσους ποὺ συναντοῦσαν οἱ πρῶτοι μας ἠθοποιοί, πιδ πολὺ στὴν Κωνσταντινούπολη. Μὲ πολλὰ βάσανα, τὸ νεαρὸ ἐλληνικὸ Θέατρο, τὸ ἐπαγγελματικὸ, παίρνει μιὰ ὑπόστασιν ἀπὸ μισοερασιτεχνικὸ, ἀπὸ ἀσκεπτο, μπεζέμικο συμμάζεμα, γίνεται λειτουργημὰ. Ὀνειροπόλος καὶ ἀγωνιστὴς αὐτῆς τῆς ἀπαραίτητης καὶ σημαντικῆς μεταβολῆς στάθηκε ὁ πρωταγωνιστὴς Διονύσιος Ταβουλάρης. Τὸ Ἀρχαῖο Θέατρο δὲν ἦταν καθημερινὴ ἐπιδίωξις στὴν Εὐρώπη· ἐπομένως καὶ οἱ ταχτικοὶ μας θίασοι τὸ ἀγνόησαν. Γιὰ τοὺς φωτισμένους, ὅμως, ἀνθρώπους τοὺς γύρω ἀπ' τὴ Σκηνὴ μας, ἡ Τραγωδία καὶ ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ἦταν μόνο παγκόσμιες ποιητικῆς κορυφές, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἐθνικὴ μας κληρονομία ποὺ, δικαιοδικατικὰ, ἔπρεπε νὰ προβληθεῖ ἀπὸ μᾶς πρὸς τ' ἄλλα ἔθνη. Καὶ πολὺ πρὶν κατορθώσουν οἱ ἥρωες — ἠθοποιοὶ τῶν πρώτων χρόνων, στὴν Ἀθήνα, νὰ ὀργανώσουν κανονικὰ καὶ πολλὰς παραστάσεις καὶ πρὶν οἱ δυὸ τροφοί, ὁ Μολιέρος καὶ ὁ Σαίξπηρ, δώσουν τίς συγκινήσεις τοὺς γιὰ τὴν πρόοδο τοῦ θεατρικοῦ μας

πολιτισμοῦ, ἐκλεκτοὶ ἄνδρες τὸ συλλογιστήκανε τὸ καλῆρον πρὸς τὴν ἀρχαιότητα καὶ πρὸς τοὺς ἑαυτοὺς ταν:

1) Ὁ Κ. Κ. Ἀριστίας, ἠθοποιὸς μ' εὐρωπαϊκὴ παιδεία πρὶν ἀπὸ τὸ 21, ἔφτασε στὴ νέα πρωτεύουσα στὰ 1840, μετὰ τὴ φιλοδοξία νὰ βοηθήσει τὴν ἀναγέννησι τῆς Οὐμέλης μας, ὄχι πιά ἐρασιτεχνικῆς παρὰ ὀργανωμένης ὅπως καὶ στὴν Εὐρώπη, καὶ μετὰ προορισμὸ ἐκπολιτιστικὸ, ὄχι μόνον ἐπαγγελματικὸ στενά. Ἀνάλογες ἐπιθυμίες ἐθέρμαιναν καὶ πολλοὺς γραμματισμένους καὶ ἀξιωματούχους κ' ἐκεῖ, σάν μιὰ πολυμελὴς Ἐπιτροπὴ, ἀγκαλιάσανε τὸ δοκιμασμένον τεχνίτη καὶ τὸ φωνάζανε πρὸς τὸν ἐλληνικὸ λαόν, μετὰ μιά "Πρόκλησιν", μιὰ προκήρυξιν, πὺς ἦρθε ὁ καιρὸς γιὰ τὸ μεγάλο ἔργο, νὰ ἰδρυθεῖ ἓνα Θέατρο Τέχνης, ὑπόδειγμα γιὰ τὴν τέτοια ἀγωγή τους, εἴτε ζοῦσαν μέσα στὴν ἐλευθερίᾳ, εἴτε στὴ δουλωμένη Ἑλλάδι, ἢ ἄλλου.

Τὴν προκήρυξιν τὴν ἀποδίδουν στὸν Κ. Κ. Ἀριστία, τὴν ἐμπνευστή τῆς ἄς ποῦμε καλύτερα, στὰ κύρια σημεῖα τῆς:

"... Κρίνομεν... νὰ προσκαλέσωμεν τοὺς φιλοκάλους ὁμογενεῖς μας νὰ παροτρύνωσι, διὰ συνδρομῆς, τὸν νέον Θέσπιν τῆς Ἑλλάδος, ἐλθόντα εἰς τὴν πόλιν μας Κύριον Κωνσταντῖνον Κ. Ἀριστίαν, δημιουργήσαντα καὶ τὸ ἐν Βουκουρεστίοις Θέατρον, διευθυντὴν αὐτοῦ καὶ διδάσκαλον τῆς ἀπαγγελίας, ἀγαθὸν καὶ τίμιον συμπολίτην μας, ἀρχαῖον συναγωνιστὴν εἰς τὸν ἱερὸν λόγον μας, ἐπίσημον περὶ τὰ τραγικὰ, νὰ διαμεινῇ ἐνταῦθα... Νὰ συνδράμωμεν Ἑλληνας, ὥστε μετ' οὐ πολὺ νὰ κατορθώσῃ ὁ Κύριος Κ. Κ. Ἀριστίας νὰ μᾶς ἀναβιάσῃ ἐπὶ σκηνῆς τὰς προσφυστέρας τῶν κλασικῶν ποιητῶν μας, καθὼς καὶ τὰς καλητέρας ἀφ' ὧσας ἔχομεν τώρα ἢ δυνάμεθα ν' ἀποκτήσωμεν, τραγωδίας καὶ ὑψηλὰς Κομωδίας... "(1)

"Τὰς προσφυστέρας τῶν κλασικῶν ποιητῶν μας... τραγωδίας". Τοῦτο εἶναι ἔκφρασις τοῦ Κ. Κ. Ἀριστία· τὸ "προσφυστέρας",

1. Ν. Ι. Λάσκαρη «Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ Θεάτρου», Β', σ. 272.

ΠΕΡΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ

Παρουσίαση Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗ

Τούτο τό αθάιρετα, αλλά αναγκαστικά τιτλοφορημένο (από μένα) πεζό κείμενο του Καβάφη, δημοσιεύτηκε πρώτη — και, από όσο γνωρίζω, μόνη — φορά στο αλεξανδρινό περιοδικό «Γράμματα» (τόμος Δ', τεύχος 39, Γενάρης—Ιούλιος 1918, σελ. 686—690).

Αναδημοσιεύεται εδώ για την 100ή επέτειο της γέννησης και την 30ή επέτειο του θανάτου του Ποιητή (17/29 Απριλίου 1863—29 Απριλίου 1933), με την συγκατάθεση του κληρονόμου του κ. Αλέκου Σεγκόπουλου, και θα περιληφθεί στον δεύτερο τόμο των «Απάντων των Δημοσιευμένων» που θα εκδόσει φέτος ο οίκος «Ήλικος». Έκοντα παραβολή με φωτογραφίες του χειρογράφου, τό οποίο σώζεται στό αρχείο της κ. Εδύχιας Ν. Ζελίτα, χήρας του εκδότη και διευθυντή των «Γραμμάτων» Στέφανου Πάργα (Νίκου Ζελίτα).



Πρόκειται για διβλοκρσία ή, ακριβέστερα, για παρουσίαση του διβλίου «Εκκλησία και Θέατρον» του Γρηγορίου Παπαμιχαήλ, ο οποίος εκείνον τόν χρόνο εξέλεγε καθηγητής της «Απολογητικής στό Πανεπιστήμιο Αθηνών». Άνεξάρτητα από τήν οποία σημερινή επιστημονική και κοινωνική άξία εκείνου του βιβλίου, και από τήν ενδεχόμενη επίκαιρη είτε ιδιαιτερική άφορμή για τήν οποία γράφηκε ή παρουσίαση αυτή, τό ενδιαφέρον της για τόν μελετητή του Καβάφη παραμένει άσυνήθιστο και πολλαπλό.

Πρώτον, γιατί όκτώ όλες — όλες είναι οι διβλοκρσίες που γνωρίζουμε νά δημοσιεύσει με τήν ύπογραφή του, και άνάμεσα στα έλάχιστα δημοσιευμένα πεζά του, ο Ποιητής. (Άλλη μία τυπώθηκε μετά τόν θάνατό του : «Παιδεία και Ζωή», Δ', 44 & 45, Νοέμβριος & Δεκέμβριος 1955).

Δεύτερον, γιατί είναι τό πρώτο πεζό του κείμενο που συσχετίστηκε από τούς κριτικούς με τό ποιητικό του έργο : αρχίζοντας από τόν κ. Τιμό Μαλάνο («Ο Ποιητής Κ. Π. Καβάφης», Γκοβόστης, 1933, σ. 54—55 & 142—143), τού όποιου οι επίκαιρες και μερικές συσχετίσεις έδωσαν άφορμή στόν κ. Γ. Βαλέτα να σχεδιάσει ένα εντυπωσιακό οικοδόμημα «Καβάφης ο Άντιοχείς», «Πειραϊκά Γράμματα», Γ', 5, Μάιος 1943, σ. 222—225· έχω ύπόψην μου τό ανάπτυπο) ρητά άφιερωμένο στόν Παπαμιχαήλ — οικοδόμημα, όμως, που άποδείχτηκε καιά ύπολογισμένο, από τόν κ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο («Τά Πρόσωπα καί τό Κείμενο», Δ', Άετός, 1946, σ. 97—99).

Άσπαζόμενος τήν άρχή — τήν όποία πρέσβευε και ο Καβάφης (Στράτη Τσίρκα, «Καβάφη “Ανακρίβειες” και “Βασανισμοί” τους», «Επιθεώρηση Τέχνης», 61, Ιανουάριος 1960, σ. 311)—ότι τό έργο του γνήσιου ποιητή είναι ένα σύνολο οργανικά ενιαίο και άσύλληπτα έρμηνευτικό, άμφισβητώ όχι τήν χρησιμότητα, μά τήν επάρκεια κάθε έρμηνευτικής σχηματοποίησης, και άρνούμαι τήν άποκλειστική χρήση όποιοδήποτε έρμηνευτικού κώδικα, ακόμα κι άν ύποθεθεί πως «έχει συνταχθεί γι’ αυτόν τόν σκοπό από τόν ίδιο τόν ποιητή» (Έσηγομαι με δύο άκράα παραδείγματα : ο Παλαμάς δέν είναι μόνο ή «Ποιητής» του, ούτε ο Καζαντζάκης ή «Άσκητικός»). Συνεπώς, ξεκινώντας από τις σχετικές παρατηρήσεις των τριών κριτικών τούς όποιους άναφερα, περιορίζομαι — στό πληροφοριακό, άλλωστε, αυτό σημείωμα — νά άπαριθμήσω μερικά βασικά καθαφικά θέματα (μοτίβα) που χαρακτηρίζουν και τούτο τό κείμενό του.

Πρώτο, σημειώνω τό θέμα Έκ κ λ η σ ί α τ ὠ ν Γ ρ α ι κ ὠ ν, άφού εδώ πρόκειται για τό μόνο πεζό δημοσίευμα του Καβάφη όπου δηλώνεται — όσο δηλώνεται — ή στάση του άπέναντι στην Έκκλησία. «Οχι ή άμφισβητούμενη Χριστιανική του πίστη : από όσο γνωρίζω, οι μόνοι που τήν θεώρησαν άναμφισβήτητη ήταν οι κ.κ. Κ. Θ. Δημαράς, Τ. Κ. Παπατζώνης και Μ. Σπιέρος (Ν. Καλαμάρης), στό 1932 («Κύκλος», Β', 3—4) : μάλλον, ο τελευταίος έπικαλόστηκε τούτη άκρίβως τήν διβλοκρσία (δ. π., σ. 124). Ονομάζοντας τό θέμα : «Εκκλησία τών Γραικών», έννοώ τήν Έλληνορθόδοξη, φαναρισιοποιημένη, άρα και έθνική — με όλες τις έννοιες — συνείδηση του Ποιητή, που σέβεται τήν παράδοση και τούς τύπους της Έκκλησίας (Μαλάνος, δ. π., και Ι. Α. Σαρβιάννης, «Σχόλια στόν Καβάφη», «Τά Νέα Γράμματα», Ζ', 2, Μάρτης 1944, σ. 140), και που μέσα στην σημερινή «έσωτερικά άσύστατον» (Παπαμιχαήλ) πολιτεία όπου είναι καταδικασμένος νά ζει, προτιμάει τήν «παρηγορητική Έκκλησία» από τόν «ερωτό» μύθο της Προόδου (πρβλ. τό νεανικό ποίημα «Κτίσται»). Τήν «ένδοξομική» (Γ. Θάμελης, «Η Ποίηση του Καβάφης», «Νέα Πορεία», Α', 5—6, Ιούλιος—Αύγουστος 1955, σ. 194), περισσότερο αισθητική και κοινωνική παρά πνευματική, προσφυγή του Καβάφης «στό σκierό άσυλο της χριστιανικής Έκκλησίας» διεκρίνει πρώτος, νομίζω, ο Τέλλος Άγρας («Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης», «Δελτίο του Έκπαιδευτικού Όμίλου», Ι', 1922, σ. 38—39· 6λ. και τού ίδιου, «Η θρησκευτική μυστικοπάθεια», «Νέα Τέχνη», 7—10, Ιούλιος—Οκτώβριος 1924, σ. 86—87).

Άμέσως έπόμενο — και ίδιος σε σημείωμα άπευθυνόμενο στους άναγνώστες θεατρικού περιοδικού — μνημονεύω τό θέμα Θέατρο. Τήν κεντρική παρουσίαση του και τις ποικίλες μεταμορφώσεις του στην κατεξοχήν δραματική ποίηση του Καβάφη (Άγρας, «Γραματολογικά και άλλα», «Νέα Έστία», Ζ', 158, 15 Ιουλίου 1933, σ. 763), τήν έπισήμανση από ναρίς, καθένα σύμφωνα με τήν προσωπική του σκεπτική, οι κ.κ. Μαλάνος (δ. π., πολλ.) και Δημαράς («Η άθροισία του Καβάφης», «Νέα Έστία», δ. π., σ. 764—767), και άργότερα, πιο συνθετικά, ο Σαργιάννης («Τό Δράμα στην ποίηση του Καβάφης», «Άγγλοελληνική Επιθεώρηση», Β', 11, Ιανουάριος 1947, σ. 371—379). Άν ο ίδιος ο Ποιητής είπε ότι ποτέ δέν θα μπορούσε νά γράψει θέατρο (Γ. Λαχωνίτη, «Καβαφικά Αύτοσχόλια», Άλεξανδρεία, 1942, σ. 22), άν σημειώνει στην διβλοκρσία του Παπαμιχαήλ : «Μέ φαίνεται νά υπερέβαλλει ο συγγραφέας όταν τό όνομάζει (= τό θέατρο) άνωτάτην και τελειοτάτην της Τέχνης μορφήν και έκφανισιν», άστόσο τό δραματικό του ένστικτο και ή αγάπη του για τόν χώρο, τά έργα και τούς ανθρώπους του θεάτρου — μαρτυρημένα και από άρρωστα ποιήματα, και από δύο νεανικά του έρθρα για τόν Σαίξπηρ («τά άναδημοσίευσα στην Άγγλοελληνική Επιθεώρηση», Ζ', 6, Φεβρουάριος 1954, σ. 150—158) — μάς επιτρέπουν νά εικάσουμε ότι σε μία κοινωνία οργανικότερα δεμένη με τό θέατρο, ο Καβάφης πιθανότατα θα είχε στραφεί προς αυτό τό λογοτεχνικό είδος. Όσο για τά ποιήματα που έπικαλόστηκα παραπάνω, παρεμπίρνω εδώ όσα έχου τήν μορφή μόνολογου ή διάλογου, καθώς και όσα ένδεχεται νά ξεκινήσαν και από θεατρικές άφορμές, και άναφέρω μόνο τούς τίτλους όων άναμρίβολα σχετίζονται, έστω και λεκτικά, με τό θέατρο : «Η Άρχαία Τραγωδία», «Οι Ταραντίτοι Διασκεδάζουν», «Η Έπιπέμωσις των Θεών», «Ο Βασιλεύς Δημήτριος», «Η Σατραπεία», «Άλεξανδρινό Βασίλειον», «Η Διορία του Νέρωνος», «Απ' τής Έννιά», «Νέοι της Σιδώνος», «Θέατρον της Σιδώνος», «Η Άρρώστια του Κλείτου», «Ο Ιουλιανός και οι Άντιοχείς». (Στό άνεκτόστο άρχειο τού Ποιητή βρήκα και άλλα ποιήματα της ίδιας κατηγορίας, τά όποια έπιμύλασα για τήν συνολική έκδοσή του Άρχαία Καβάφη μου έμπιστεύτηκε ο κ. Σεγκόπουλος).



Τέλος, παράλληλα και άλλήλθεντα με τά δύο αυτά θέματα — που, καθώς είναι φυσικό, δεσπόζουν στην παρουσίαση ενός βιβλίου τιτλοφορούμενου «Εκκλησία και Θέατρον» —, σημειώνω τήν ύπαρξη, στό ίδιο κείμενο, και άλλων τριών βασικών καθαφικών θεμάτων : τού Οί τ ά φ α ι ά φορούντες, τού Εί μεθα ένα κρ ά μα και τού Η άλλ η πό λις. Θα έπιμεινω λίγο στό τρίτο, που «δυνάμει» περιέχει δια τά άλλα. Έδώ έμφανίζεται με τήν μορφή της Άντιόχειας : «Μετά τήν μεγάλην, τήν θαυμασίαν Άλεξανδρείαν, αυτό τό κέντρον τού Έλληνισμού έλκει τήν φαντασίαν μου». Για τήν μορφή της Άλεξανδρείας, πρώτος, θαρρώ, έδωσε τά στοιχεία μιά σαστής αλλά λειψής προοπτικής ο κ. Μαλάνος (δ. π., σ. 142—143), ενώ ή μορφή της Άντιόχειας παρέσυρε τόν κ. Βαλέτα πολύ πιο πέρα από τις έπιμέρους εστοχες παρατηρήσεις του. Μέ όξύτερη μά και στενότερη πολιτική συνείδηση συνέλαβε και διερεύνησε τό θέμα ο κ. Τσίρκας («Ο Καβάφης και ή Έποχή του», Κέδρος, 1958), αλλά ή πιο νηφάλια όψη του πιστεύω πως δόθηκε από τόν κ. Γιώργο Σεφείον, έξ άφομής τού νεανικού ποιήματος «Τιμόλοος ο Συρακούσιος» (1895) : «Μιά πρωτεύουσα γυρεύει νά έκφράσει άδέξια ο Καβάφης : μιά μεγάλη πολιτεία που φέρνει μέσα του ή ιδέα τριγυρίζει στό μυαλό του, αλλά δέν έχει ακόμη σαρκωθεί ή Άντιόχεια και ή Άλεξανδρεία δέν έχου φανεί στόν όρίζοντα» (Δασκίμες, Φέξης, 1963, σ. 304 — 6λ. έπίσης σ. 278, 339—330, 336, 340, 344).



Σ' αυτήν τήν προοπτική — που βγάζει έπιτέλους τόν Καβάφη από τις δύο διαστάσεις μιάς «βαρετής διαμάχης ένός Φαναριώτη άσπου με μιά σεμνότυφη κοινωνία» (Σεφέρης, δ. π., σ. 339) — ή έπίμορη σύζευξη των ποιημάτων «Η Πόλις» και «Η Σατραπεία», πάντοτε στην άρχή τεσσάρων θεματικών συνθεμένων συλλογών του Καβάφη (1909—1911, 1908—1914, 1907—1915, 1905—1915), μου φαίνεται ιδιαίτερα δηλωτική, και οι στίχοι :

“Άλλα ζητεί ή ψυχή σου, γι’ άλλα κλαίει τόν έπανο του Δήμου και τών Σοφιστών, τά δύσκολα και τ' άνεκτίμητα Εύγε τήν Άγορά, τό Θέατρο, και τούς Στεφάνους

μάς ξαναφέρνονο, κάπως σοφότερους έλπίζω, στό δυό ζευγαρωμένα θέματα της άφετηρίας μας : στην Έκκλησία τών Γραικών — που άντικαθίστα, όσο οικουμενική κλίμακα, τήν Έκκλησία του Δήμου — και στό Θέατρο.

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

Ήταν πρωτάρχισαν, μές στους ναούς "καί τὰ διάφορα ἱερά πρόσωπα ὑπεδύοντο κληρικοί", ἀλλ' εἰς τὴν Δύσιν με τὸν καιρὸ ἢ τέλεισι των ἐγένονταν ἔξω ἀπ' τοὺς ναοὺς (6). Ἐν "Βυζαντίῳ, αἱ καιρικάι περιστάσεις δὲν ἐπέτρεψαν τὴν ἐξέλιξιν αὐτῶν ἐν τῇ Ἀνατολικῇ Ἐκκλησίᾳ ἐν ἣ ἔχνη τινὰ μόνον ἀπεσώθησαν ἐνιαχοῦ μέχρι σήμερον". Γι' αὐτὰ τὰ ἔχνη θὰ μὲ ἄρξεε νὰ μᾶς ἔλεγεν ὁ συγγραφεὺς περισσότερα.

Ἐκ τῶν κλίπων αὐτῆς τῆς ἐκκλησίας, παρατηρεῖ ὁ κ. Παπαμιχαήλ, "δι' αὐτοῦ τοῦ κλήρου ἐξεπήγασεν ἐν τῷ θρησκευτικῷ δράματι τὸ μεσοχρόνιον θέατρον ὡς ἀντίδρασις μὲν κατὰ τῆς φαύλης ἐθνικῆς σκηνῆς καὶ τῶν ἀγροτικῶν καὶ χυδαίων θεαμάτων τῶν τριόδων, τῶν διοργανουμένων ὑπὸ πλανήτων μίμων, θαυματοποιῶν, γελωτοποιῶν, κωμωδῶν, καὶ ἀκροβατῶν, ὡς ὑπ' αὐτῆς δ' ἄρα ἀνεγνωρισμένη κοινω- νικὴ ἀνάγκη".

Γράφοντας γιὰ τὴν νεο-ελληνικὴ σκηνή, καλὸ θὰ ἦταν ν' ἀφιέρωνε ὁ κ. Παπαμιχαήλ ὀλίγες σελίδες εἰς τὴν ἐργασίαν τῶν δραματικῶν μας συγγραφέων — Ξενοπούλου, Νιρβάνα, Χόρν, καὶ ἄλλων.

Ὁ συγγραφεὺς ἐκθέτει, πολὺ εὐλόγως, πὺς ἢ αἰτίαι ποῦ ἔκαμαν τὴν Ἐκκλησίαν ἐχθρὰν τοῦ θεάτρου, κατὰ τοὺς πρώτους αἰῶνας, ἐξέλειπαν, καὶ ὡς ἐκ τούτου καὶ ἡ στάσις τῆς τῆς σήμερον ἀπέναντι τοῦ θεάτρου εἶναι ἄλλη (7). "Οἱ πρὸς τὴν σκηνὴν καὶ τοὺς σκηνοκίτους σχετιζόμενοι ἀρχαῖοι κανόνες ἔχουσι καιρικὴν μόνον καὶ ἱστορικὴν ἔννοιαν, ὡς ἀνεφάρμοστοι δ' ἄρα ἐπὶ τοῦ συγχρόνου θεάτρου περιέπεσαν εἰς ἀχρησίαν καὶ, ἐπομένως, ἀργουσί (8). Μετὰ πολλῶν γνώσεων, μετὰ προσοχῆς, μετὰ σαφηνείας πραγματεύεται ὁ συγγραφεὺς τὸ ζήτημα περὶ τοῦ ποῖου Κανόνες ὀφείλου νὰ θεωροῦνται ὡς ἰσχύοντες πάντοτε, καὶ ποῖους ἡ Ἐκκλησία δύναται νὰ μεταβάλλει.

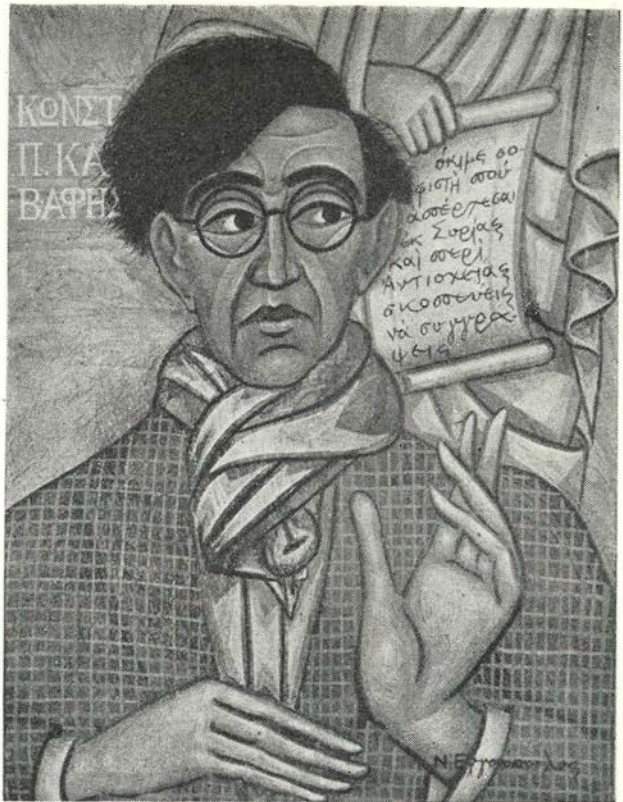
Μᾶς παρουσιάζει τὲς τρεῖς γνώμες τὲς ὑπάρχουσες στὴν θεολογία.

α. ὅτι οἱ κανόνες δὲν κέκτληται ὑποχρεωτικὴν ἰσχύον διὰ τὴν σύγχρονον ἐποχὴν, δύναται δ' ἄρα ἡ Ἐκκλησία εὐκόλως νὰ μεταβάλλῃ αὐτοὺς ἢ ν' ἀντικαθιστᾷ.

β. ὅτι οἱ κανόνες εἶναι ἀπολύτως ἀμετάβλητοι καὶ κέκτληται πάντοτε οἶαν καὶ ἡ Ἁγία Γραφή ἰσχύον.

γ. ὑπάρχουσι καὶ μεταβλητοὶ κανόνες, μεταβάλλει δ' αὐτοὺς μόνη ἡ Ἐκκλησία καὶ δὴ ἐν ἀπολύτῳ ἀνάγκῃ".

Ὁ κ. Παπαμιχαήλ ἐκθέτει τὰ ὑπὲρ καὶ τὰ κατὰ τῶν δύο πρώτων θεωριῶν. Αὐτὸς συμφωνεῖ μετ' ἡν τρίτην. Μεταξὺ τῶν μεταβλητῶν κανόνων βεβαίως δὲν εἶναι οἱ δογματικοὶ ἀλλὰ μόνον οἱ πρακτικοί, οἱ ἀφορῶντες εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν εὐταξίαν, ἥτοι εἰς τὴν λυσιτελεστοτέραν ἐκάστοτε ρύθμισιν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ καὶ θρησκευτικοῦ βίου τῶν πιστῶν. "Ὅταν παραδεχθῶμε μεταβλητοὺς κανόνες, ἐννοεῖται ὅτι ἀπὸ τοὺς πρώτους ποῦ πρέπει νὰ θεωρήσουμε τέτοιους εἶναι ἐκεῖνοι οἱ ὅποιοι — ὡς οἱ ἀρχαῖοι κατὰ τοῦ θεάτρου — ἔπεσαν εἰς ἀχρησίαν. Ἐξ ἄλλου ἂς σημειωθῆι ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνοι κατὰ τῆς σκηνῆς κανόνες δὲν ἐπέβαλαν μόνον στοὺς κληρικούς ν' ἀπέχουν τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ στοὺς λαϊκοὺς. "Ὅμως" ἡ Ἐκκλησία δὲν ἀφορίζει τοὺς φοιτῶντας εἰς τὰ θεάτρα λαϊκοὺς καὶ θεωρεῖ τέκνα αὐτῆς γνήσια καὶ πάντας τοὺς σκηνικοὺς. Δὲν εἶναι καλὸν νὰ μένουσιν ἄνευ ἀναθεωρήσεως κανόνες μὴ τηρούμενοι· τοῦτο μοιοῖ τὸ κύρος τῶν κανόνων ἐν γένει. Παρακάτω ὁ κ. Παπαμιχαήλ γράφει: "Τὸ θέατρον σήμερον δὲν εἶναι ἡ παλαιὰ ἐθνικὴ θυμέλη, ἀφ' ἧς καὶ δι' ἧς κατεπολεμεῖτο καὶ ἐμυκτηρίζετο ἡ Χριστιανικὴ θρησκεία. . . . ἀπὸ τῆς ἀναγεννήσεως τῶν Τεχνῶν ἡ Ἐκκλησία ἐθεώρησεν ἀργήσαντας τοὺς ἀρχαίους περὶ θεάτρου καὶ θεαμάτων κανόνες, ἐφ' ᾗ καὶ οὐδέποτε οὔτε τοὺς ἠθοποιούς ἐξελάττισε



Νίκου Ἐγγονόπουλου: Κωνσταντῖνος Π. Καβάφης (1948)

"τοῦ ἱεροῦ περιβόλου, οὔτε τοὺς φοιτῶντας εἰς αὐτὰ λαϊκοὺς ἀφώρισεν, οὔτε τοὺς πολλὰς παριστάντας εἰς αὐτὰ κληρικοὺς καθήρσεν".

Ὁ συγγραφεὺς ἀναγνωρίζει ὅμως ὅτι ἂν ἦταν ἡ Ἐκκλησία καθ' ὅλοκληρίαν ν' ἀνακαλέσει τοὺς ἐναντίον τῆς φοιτήσεως εἰς τὰ θεάτρα κανόνες, τοῦτο θὰ συνεπήγετο ἄτοπον. Πολλὲς παραστάσεις εἶναι καὶ ἠθικῆς, καὶ ὠραῖες, καὶ ὑψηλῆς· ἄλλες ὅμως δὲν εἶναι διόλου κατάλληλα θεάματα γιὰ κληρικούς. Ὁ ἀνώτερος κληρικός, ἐννοεῖται, θὰ γνωρίζει — ὡς ἐκ τῆς πείρας καὶ τῆς θέσεώς του — νὰ ἐκλέγει· θὰ ξέρει ποῦ ἡ παρουσία του δὲν θὰ ξενίσει. Εἰς τοὺς ἄλλους κληρικούς νὰ ἐπιτρέπεται νὰ παίνουν σὲ θεατρικὲς παραστάσεις· μόνον ἐν γυνώσει τῶν εἰς ἃς ὑπάγονται ἐκκλησιαστικῶν Ἄρχων καὶ μετ' εἰδικὴν αὐτῶν ἔγκρισιν καὶ ἄδειαν".

Αὐτὴ εἶναι ἡ λύσις τὴν ὁποῖαν προτείνει ὁ κ. Παπαμιχαήλ, ὁρμώμενος ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν νὰ εἶναι ὁ κλῆρος ἐν ἐπαφῇ μετ' ἡν δραματικὴν ἐκδήλωσι τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐπιτροπὴ τῆς ἐπὶ τοῦ βίου τῶν Χριστιανῶν. Τὸ κατ' ἐμὲ δὲν ἔχω ἀντίρρησην νὰ φέρω εἰς τὴν γνώμην του. Καὶ μάλιστα γενικότερον — ἐντελῶς ἀνεξαρτήτως τῆς μεταβάσεως κληρικῶν εἰς τὰ θεάτρα — κλίνω ὑπὲρ τῆς συχνοτέρας παρουσίας τῶν ἱερέων ἀνάμεσόν μας. Σὲ πολλὰ ταραγμένα σπίτια ἡ παρουσία των φέρνει κάτι ἀπὸ τὴν παρηγορητικὴν Ἐκκλησία.

Στὲς τελευταῖες σελίδες ὁ συγγραφεὺς ὁμιλῶντας περὶ ἀθρήσκου πολιτισμοῦ, καὶ ἔχοντας ὑπ' ὄψιν τὴν σύγχρονην πνευματικὴν ἠησισί, λέγει ὅτι "ἀπὸ τίνος ἡ ἀνθρωπότης ἤρξατο κατανοεῖσθαι ὅσα τὸ ἐσωτερικῶς ἀσύστατον τοῦ πολιτισμοῦ τούτου καὶ τὸ ἀνεπαρκὲς τῶν δυνάμεών του, εἰς ἃς μεγάλα ἀνετέθησαν ἐλπίδες, ἐντεῦθεν δὲ παρατηρεῖται ἐπιστροφή τις πρὸς τὰς θρησκευτικὰς ἀρχάς."

Ἡ ἐκτύπωσις τοῦ βιβλίου εἶναι καλὴ· ἔχει δὲ δυὸ βοηθητικούς πίνακας — ἕναν πραγμάτων καὶ ἕναν ὀνομάτων. Στὸ τέλος ὑπάρχει κατάλογος τῶν ἔργων τοῦ κ. Παπαμιχαήλ· δέκα ὀκτώ αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις (ἔξ ὧν μία, ρωσιστί), εἴκοσι ἕξ ἐπιστημονικῆς μελέτης δημοσιευθεῖσες εἰς περιοδικὰ (κυρίως εἰς τὸν Ἐκκλησιαστικὸν Φάρον, Ἀλεξανδρείας). Μία ἐπισκόπησις τῶν τίτλων των μᾶς δίδει καλὴν ἰδέαν γιὰ τὴν φιλοπονίαν καὶ τὴν μάθησιν τοῦ συγγραφέως.

Τὸ βιβλίον εἶναι ἀφιερωμένον εἰς τὸν Πατριάρχην Ἀλεξανδρείας.

Denis Diderot

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

"Paradoxe sur le comédien"

Τὸ "Θέατρο", συνεχίζοντας τὴν προσφορὰ βασικῶν κειμένων, δημοσιεύει τὸ δεύτερο καὶ τελευταῖο μέρος τοῦ περιλάλητου αἰσθητικοῦ δοκίμιου τοῦ Ντιντερό γιὰ τὸ "παράδοξο" στὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ. Τὸ πρῶτο μέρος, σὲ μετάφραση Τάκη Δραγώνα, δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο 7ο τεύχος, Ἰανουαρίου - Φεβρουαρίου 1963 καὶ στὶς σελίδες 37 - 46. (Δὲς καὶ κατατοπιστικὸ "Ἀστερίσκο" στὴ σελίδα 8 τοῦ ἴδιου τεύχους).

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΣΥΝΟΜΙΑΤΗΣ : Ὁ διαχειριστὴς τῶν ταχυδρομείων Μπαγιάρ εἶναι ἕνας ταρτοῦφος, ὁ ἄββας Γκριζέλ εἶναι ἕνας ταρτοῦφος, ὅμως δὲν εἶναι ὁ Ταρτοῦφος. Ὁ χρηματιστὴς Τουανάρ ἦταν ἕνας φιλάργυρος, ὅμως δὲν ἦταν ὁ Φιλάργυρος. Ὁ Φιλάργυρος κι ὁ Ταρτοῦφος ἔγιναν μὲ βάση ὅλους τοὺς Τουανάρ κι ὅλους τοὺς Γκριζέλ τοῦ κόσμου. Ἔχουν τὰ πιδ γενικὰ καὶ τὰ πιδ ἐκδηλὰ χαρακτηριστικὰ τους καὶ δὲν εἶναι τὸ πιστὸ πορτραῖτο κανενός· ἔτσι, σ' αὐτούς, κανεὶς δὲν ἀναγνωρίζει τὸν ἑαυτὸ του. Οἱ κωμωδίες πλοκῆς, ὅπως κ' οἱ κωμωδίες χαρακτήρων, εἶναι ὑπερβολικές.

Ἰὰ χαρατὰ τῶν φιλικῶν συναναστροφῶν εἶναι ἀνάλαφρες σαπουνόφουσες πού διαλύονται πάνω στὴ σκηνή. Τὰ χωρατὰ τοῦ θεάτρου εἶναι ὅπλα κοφτερά πού θὰ τραυματίζουν σὲ φιλικὴ συντροφιά. Ὅταν πρόκειται γιὰ φανταστικὰ ὄντα, δὲν συμπεριφερόμαστε τὸ ἴδιο προσεκτικὰ ὅπως ὅταν πρόκειται γιὰ πραγματικὰ ὄντα.

Ἡ σάτιρα ἀναφέρεται σ' ἕναν ταρτοῦφο κ' ἡ κωμωδία ἀναφέρεται στὸν Ταρτοῦφο. Ἡ σάτιρα ἔχει στόχο τὴν ἕναν ἄνθρωπο πού ἔχει ὀρισμένο ἐλάττωμα, ἡ κωμωδία ἔχει στόχο τὴν ἕνα ἐλάττωμα. Ἄν δὲν ὑπῆρχαν παρὰ μόνο μιὰ ἢ δυὸ Ψευτοσπουδαῖες θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ μιὰ σάτιρά τους κι ὄχι μιὰ κωμωδία. Πηγαίνετε στὸν Λά Γκρενέ, ζητεῖστε του τὴ "Ζωγραφικὴ" καὶ θὰ νομίσῃ πὺς ἀνταποκρίνεται σ' αὐτὸ πού ζητᾶτε ἂν ζωγραφίσῃ μιὰ γυναῖκα μπροστὰ στὸ "καβαλέτο" μὲ τὴν παλέτα στὸν ἀντίχειρα καὶ τὸ πινέλο στὸ χέρι. Ζητεῖστε του τὴ "Φιλοσοφία" καὶ θὰ νομίσῃ πὺς τὴν ἔκανε ἂν ζωγραφίσῃ τὴ νύχτα μπροστὰ σ' ἕνα γραφεῖο, στὸ φῶς μιᾶς λάμπας, μιὰ γυναῖκα μὲ τὴ ρόμπα της, ἀκουμπισμένη στὸ χέρι της, ξεχτένιστη καὶ σκεφτικὴ, πού διαβάσει ἢ συλλογίζεται. Ζητεῖστε του τὴν "Ποίηση" καὶ θὰ σᾶς ζωγραφίσῃ τὴν ἴδια γυναῖκα, μ' ἕνα στεφάνι δάφνινο στὸ κεφάλι καὶ μ' ἕναν τυλιγμένο πάπυρο στὸ χέρι. Ἡ "Μουσικὴ" θὰ εἶναι πάλι ἡ ἴδια γυναῖκα πού θὰ βαστᾷ λύρα ἀντὶ πάπυρο. Ζητεῖστε του τὴν "Ὀμορφιά", ζητεῖστε μάλιστα τούτῃ τὴ μορφή σὲ ζωγράφου πιδ ἐπιδέξιο, ἂν δὲν γελιέμαι σὲ καταπληκτικὸ βαθμὸ, αὐτὸς θὰ πιστέψῃ πὺς ἀξιῶντε ἀπ' τὴν τέχνη του τὴ μορφή μιᾶς ὁμορφῆς γυναῖκας. Ὁ ἠθοποιός σας κι ὁ ζωγράφος αὐτὸς κάνουν κ' οἱ δυὸ τὸ ἴδιο σφάλμα. Καὶ θὰ τοὺς ἔλεγα : "Ὁ πίνακάς σας, τὸ παίξιμό σας, εἶναι ἀπλῶς πορτραῖτα πολὺ κατώτερα ἀπ' τὴ γενικὴ ἰδέα πού χάραξε ὁ ποιητὴς κι ἀπ' τὸ ἰδανικὸ πρότυπο πού τὴν εἰκόνα του περιέμενα. Ἡ γνωστὴ σας γυναῖκα, εἶναι ὠραία, πολὺ ὠραία· σύμφωνοι ὅμως, δὲν εἶ-

να ἡ Ὀμορφιά. Τὸ ἔργο σας εἶναι τόσο μακριὰ ἀπ' τὸ πρότυπό σας, ὅσο καὶ τὸ πρότυπό σας ἀπ' τὸ ἰδανικόν".

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μήπως, ὅμως, τὸ ἰδανικὸ αὐτὸ πρότυπο εἶναι μιὰ χίμαιρα ;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ὁχι.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μά, ἀφοῦ εἶναι ἰδανικόν, δὲν ὑπάρχει καὶ δὲν ὑπάρχει τίποτα, στὴ νόηση, ἂν δὲν περάσει ἀπὸ τὴν αἴσθηση.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια. Ἄς πάρουμε, ὅμως, μιὰ Τέχνη, τὴ γλυπτικὴ. Στὶς ἀρχές της ἀντέγραψε τὸ πρῶτο πρότυπο πού παρουσιάστηκε. Ἰστερα εἶδε πὺς ὑπῆρχαν πρότυπα μὲ λιγότερες ἀτέλειες καὶ τὰ προτίμησε. Διόρθωσε τὰ χονδροειδῆ μειονεκτήματά τους, ὕστερα διόρθωσε τὰ λιγότερο χονδροειδῆ, ὥσπου μὲ μιὰ σειρά προσπάθειες, ἔφθασε σὲ μιὰ μορφή πού δὲν ὑπῆρχε στὴ φύση.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Καὶ γιατί ὄχι;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Γιατὶ εἶναι ἀδύνατο νὰ εἶναι κανονικὴ ἢ ἀνάπτυξη μηχανισμοῦ τόσο σύνθετου ὅσο ἕνα σῶμα τοῦ ζωικοῦ βασιλείου. Πηγαίνετε στὸν Κεραμεικὸ ἢ στὰ Ἡλύσια μιὰ ὁμορφὴ γιορτινὴ μέρα· κοιτάξτε ὅλες τὶς γυναῖκες πού γεμίζουν τὸ πάρκο καὶ δὲ θὰ βρεῖτε οὔτε μιὰ πού νὰ ἔχει ἀπόλυτα ὅμοια τὰ δυὸ ἄκρα τοῦ στόματός της. Ἡ Δανάη τοῦ Τιταῖου εἶναι πορτραῖτο ὁ Ἐρωτας πού βρίσκεται στὰ πόδια τῆς κλίνης της εἶναι μορφή ἰδεατῆ. Σ' ἕναν πίνακα τοῦ Ραφαήλ, πού

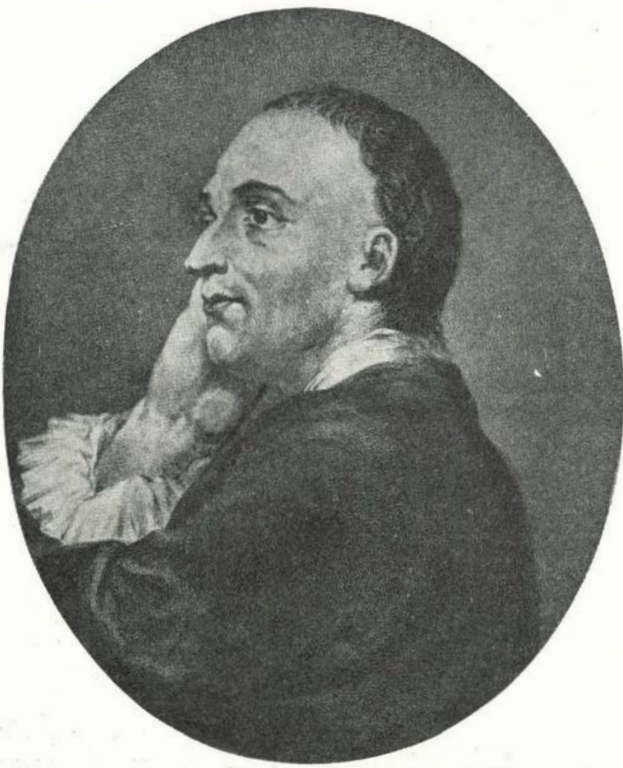
πέρασε ἀπ' τὴν πινακοθήκη τοῦ Θιέρσου στὴν πινακοθήκη τῆς Αἰκατερίνης Β', ὁ ἅγιος Ἰωσήφ, εἶναι ἕνα καινὸ πλάσμα, ἡ Παρθένος μιὰ πραγματικὴ ὠραία γυναῖκα, ὁ Ἰησοῦς - παιδί εἶναι μορφή ἰδεατῆ. Μ' ἂν θέλετε σχετικὰ νὰ πληροφορηθεῖτε περισσότερα γύρω στὶς θεωρητικὲς ἀρχές τῆς Τέχνης, θὰ σᾶς δώσω νὰ διαβάσετε τὶς "Ἐκθέσεις" μου (1).

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἀκουσα νὰ μιλᾷ γι' αὐτὲς ἐπαινετικὰ ἕνας ἄνθρωπος μὲ γούστο καὶ λεπτὸ πνεῦμα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ὁ Κύριος Συάρ. **Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ :** Καὶ μιὰ γυναῖκα πού ἔχει ὅλα ὅσα ἡ ἀγνόητα μιᾶς ἀγγελικῆς ψυχῆς προσθέτῃ στὴ λεπτότητα τοῦ γούστου.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ἡ Κυρία Νεκέρ. **Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ :** Μ' ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ θέμα μας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Σύμφωνοι, μ' ὅλο πού μ' ἀρέσει περισσότερο νὰ ἐπαινῶ τὴν ἀρετὴ παρὰ νὰ συζητῶ γιὰ πράγματα ἀρκετὰ περιττά...



Γκαζάν : Ὁ Ντερί Ντιντερό ἀπὸ γραβούρα τοῦ Ντελανουά

(1) Μὲ τὸν τίτλο «Οἱ Ἐκθέσεις», ὁ Ντιντερό δημοσίευσε στὴν «Correspondance Littéraire» τοῦ Γκριμ ἑννέα κριτικὰ δοκίμια γιὰ τὶς ἐκθέσεις ζωγραφικῆς πού εἶδε στὸ Παρίσι ἀπὸ τὰ 1759 ὡς τὰ 1781

Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ὁ Κινώ — Ντυφρέν, ὑπερήφανος ὁ ἴδιος, ἔπαιξε ὑπέροχα τὸν “ὑπερήφανο”.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ : Αὐτὸ εἶν’ ἀλήθεια· μὰ πῶς ξέρετε ὅτι ἔπαιξε τὸν ἑαυτὸ του; Ἡ γιὰ τὴν τάχα, ἡ φύση νὰ μὴ εἶχε πλάσει ἕναν ὑπερήφανο πού νὰ βρισκεται πολὺ κοντὰ στὸ σύνορο τοῦ χωρίζει τὰ πραγματικὰ ὠραῖο ἀπ’ τὸ ἰδεατὰ ὠραῖο, σύνορο ὅπου ἀντιμετωπίζονται οἱ διάφορες σχολές;

Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δὲ σὰς ἀντιλαμβάνομαι.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ : Εἶμαι σαφέστερος στὶς “Ἐκθέσεις” μου ὅπου σὰς συνιστῶ νὰ διαβάσετε τὸ κομμάτι γιὰ τὸ Κάλλος γενικά. Ἐν τῷ μεταξὺ, πέστε μου, ὁ Κινώ - Ντυφρέν εἶναι ὁ Ὁροσμάνης; Ὁχι. Ὡστόσο, ποῖος τὸν ἀντικατέστησε ἢ θὰ τὸν ἀντικαταστήσει ἄξια σ’ αὐτὸ τὸ ρόλο; Εἶναι, μήπως, ὁ ἄνθρωπος τοῦ ἔργου “Ἡ προκατάληψη τοῦ συρμού”; Ὁχι. Ὡστόσο, πόσο ἀληθινὰ δὲν τὸν ἔπαιξε;

Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ὅπως τὰ λέτε, ὁ μεγάλος ἥθοποιὸς εἶναι τὸ πᾶν καὶ δὲν εἶναι τίποτα.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ : Κ’ ἴσως, ἀκριβῶς, ἐπειδὴ δὲν εἶναι τίποτα, εἶναι τὸ πᾶν κατ’ ἐξοχὴν, ἀφοῦ ὁ ἰδιαίτερος τύπος του δὲν θὰ βρεθεῖ ποτὲ σ’ ἀντίθεση μὲ τοὺς διαφορετικούς ἀπ’ αὐτὸν τύπους πού πρέπει νὰ ὑποδυθεῖ. Ἀνάμεσα σ’ ὅλους αὐτοὺς πού ἀσκήσανε τὸ χροῖο κι ὠραῖο ἐπάγγελμα τοῦ ἥθοποιοῦ ἢ λαϊκοῦ “ἱεροκήρυκα”, ἕνας ἄνθρωπος, ἀπ’ τοὺς πιὸ τίμιους, ἀπ’ αὐτοὺς πού εἶχαν περισσότερο ἀπὸ ἄλλους φυσιογνωμία, τόνο, συμπεριφορὰ τίμιου ἀνθρώπου, ὁ ἀδελφὸς τοῦ “Χωλοῦ διαβόλου” τοῦ “Ζιλ Μπλάς”, τοῦ “Σπουδαστῆ τῆς Σαλαμάνκας” ὁ Μοιμενίλ...

Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ὁ γιὸς τοῦ Λεζάζ(2), κοινοῦ πατέρα ὅλης τούτης τῆς εὐάριστης οἰκογενείας ἔργων...

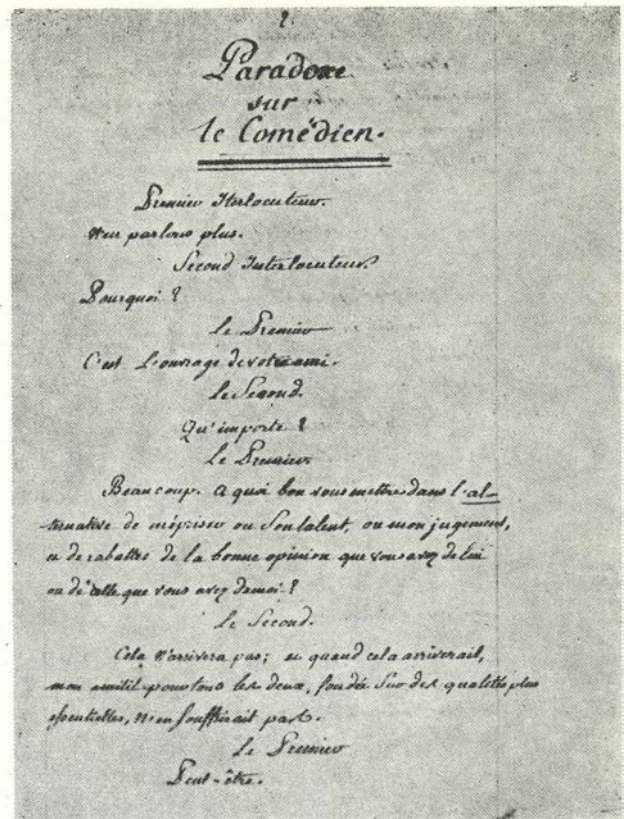
Ὁ ΠΡΩΤΟΣ : ... ἔκανε μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία τὸν Ἄριστο στῆν “Ὁρφανή”, τὸν Ταρτούφο στῆν ὁμώνυμη κωμωδία, τὸ Μασκαρίλο στὶς “Πανουργίες τοῦ Σιαπέν”, τὸ δικηγόρο ἢ τὸν Κύριο Γκυγιώμ στῆ φάρσα τοῦ “Πατελέν”.

Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τὸν εἶδα.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ : Καὶ γιὰ μεγάλη σας ἐκπληξὴ εἶχε τὸ πρόσωπο ὅλων αὐτῶν τῶν τύπων. Κι αὐτὸ δὲν ἦταν φυσικό του γινώρισμα, ἀφοῦ ἡ φύση τοῦ εἶχε δώσει μόνο τὸ δικό του τὰ ἄλλα τὰ χρωστοῦσε στῆν Τέχνη.

Ἐπάρχει, ἄραγε, μιὰ τεχνική εὐαισθησία; Μὰ ἡ εὐαισθησία, ἐπίπλαστη ἢ ἔμφυτη, δὲν ἔχει τὴ θέση της σ’ ὅλους τοὺς ρόλους. Ποιά εἶναι ἡ ἰδιότητα, ἐπικτητὴ ἢ ἔμφυτη, πού κάνει μεγάλο τὸν ἥθοποιὸ στὸ “Φιλάργυρο”, στὸν “Παίκτη”, στὸν “Κόλακα”, στὸ “Μεμψίμοιρο”, στὸ “Γιατρὸ μὲ τὸ στανιὸ”, τὸ λιγότερο εὐαίσθητο καὶ πιὸ ἀνήθικο πλάσμα πού δημιούργησε ἡ ποιητικὴ Τέχνη, στὸν “Ἀρχοντοχωριάτη”, στὸν “Κατὰ φαντασίαν ἀσθενῆ”, στὸν “Κατὰ φαντασίαν ἀπατημένο σύζυγο”, στὸ “Νέρωνα”, στὸ “Μιθριδάτη” στὸν “Ἀτρέα”, στὸ “Φωκᾶ”, στὸ “Σερτόριο”, καὶ σὲ τόσους ἄλλους κωμικούς ἢ τραγικούς χαρακτήρες, ὅπου ἡ εὐαισθησία εἶναι ὀλίγοτελα ἀντίθετη στὸ πνεῦμα τοῦ ρόλου; Εἶναι ἡ εὐχέρεια τοῦ ἥθοποιοῦ νὰ γνωρίζει καὶ ν’ ἀντιγράφει ὅλους τοὺς χαρακτήρες. Πιστέψτε με, δὲ χρειάζεται νὰ πληθαίνουμε τίς αἰτίες ὅταν μιὰ μόνο εἶν’ ἀρκετὴ γιὰ ὅλα τὰ φαινόμενα.

Ἄλλοτε, ὁ ποιητὴς ἔχει νιώσει τὰ πράγματα πιὸ ἔντονα ἀπ’ τὸν ἥθοποιὸ κι ἄλλοτε, ἴσως πιὸ συχνά, ὁ ἥθοποιὸς συλλαμβάνει τὰ πράγματα πιὸ ἔντονα ἀπ’ τὸν ποιητὴ. Καὶ τίποτα δὲ βρίσκεται πιὸ πολὺ μέσα στὰ πράγματα ἀπ’ τὰ παρακάτω λόγια τοῦ Βολταίρου πού ἀναφώνησε ἀκούγοντας τὴν Κλαιρὸν σ’ ἕνα ἀπ’ τὰ ἔργα του : “Ἐγὼ, σ’ ἀλήθεια τὸ κάμα αὐτό”; Ἄραγε ἡ Κλαιρὸν ξέρει σχετικά πιὸ πολλὰ ἀπ’ τὸ Βολταίρο; Τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη, τουλάχιστον, τὸ ἰδεατὸ πρότυπό της, ἐνῶ ἀπαγγέλλει, βρισκεται πολὺ πιὸ πέρα ἀπ’ τὸ ἰδεατὸ πρότυπο πού ἔπλασε ὁ ποιητὴς γράφοντας, ὅμως αὐτὸ τὸ ἰδεατὸ πρότυπο δὲν εἶν’ ἐκεῖνη. Ποιὸ εἶναι λοιπὸν τὸ ταλέντο πού ἔχει; Εἶναι τὸ ταλέντο τοῦ νὰ συλλαμβάνει μὲ τὴ φαντασία της ἕνα μεγάλο εἶδωλο καὶ νὰ τὸ ἀντιγράφει ἀριστοτεχνικά. Ἐμμειτο τὴν κίνηση, τίς πράξεις, τίς χειρονομίες, στὸ ἀκέραιο τὴν ἐκφραξὴ ἐνὸς πλάσματος πολὺ ἀνώτερου ἀπ’ αὐτὴν. Εἶχε βρεῖ αὐτὸ πού ὁ Αἰσχίνης, ἀπαγγέλλοντας ἕνα λόγο τοῦ Δημοσθένη, δὲ μπόρεσε ποτὲ ν’ ἀποδώσει· τὸ μούγκρισμα τοῦ θηρίου. Ἐλεγε στοὺς μαθητὲς του : “Ἄν αὐτὸ πού ἀκούτε σὰς προ-



Χειρόγραφο τοῦ “Παράδοξο”. Ἀνήκει στὴ συλλογὴ Βαντέλ

καλεῖ ἐντύπωσι, τί θὰ συνέβαινε ἂν ἀκούγατε τὸ θηρίο νὰ μούγκριζε”. Ὁ ποιητὴς εἶχε γεννηθεῖ τὸ φοβερὸ ζῷο, ἢ Κλαιρὸν τὸ ἔκανε νὰ μούγκριζε.

Τὸ ν’ ἀποκαλοῦμε εὐαισθησία αὐτὴ τὴν εὐχέρεια στῆν ἀπόδοση τοῦ κάθε ἀνθρώπινου χαρακτήρα, ἀκόμα καὶ τοῦ πιὸ ἀπάνθρωπου, ἀποτελεῖ κατάχρηση λεκτικῆ. Ἡ εὐαισθησία σύμφωνα μὲ τὴ μόνη ἔννοια πού δίνεται ὡς τώρα σ’ αὐτὸ τὸν ὄρο, εἶναι, μοῦ φαίνεται, ἡ ψυχικὴ διάθεση, πού συνοδεύει τὴν ἀτονία τῶν ὀργάνων τοῦ σώματος, ἐπακόλουθο τοῦ εὐκόλου ἐρεθισμού τοῦ διαφράγματος, τῆς ζωηρότητας, τῆς φαντασίας, τῆς εὐπάθειας τῶν νεύρων καὶ πού κάνει τὸν ἄνθρωπο νὰ συμπάσχει, νὰ νιώθει ρίγος, νὰ φοβᾶται, νὰ ταράζεται, νὰ κλαίει, νὰ λιποθυμᾷ, νὰ προσφέρει βοήθεια, νὰ τρέπεται σὲ φυγὴ, νὰ χάνει τὰ μυαλά του, νὰ ὑπερβάλλει, νὰ περιφρονεῖ, νὰ κακολογεῖ, νὰ μὴ ἔχει καμμιά συγκεκριμένη ἰδέα γιὰ τὸ ἀληθινὸ, τὸ καλὸ καὶ τὸ ὠραῖο, νὰ μὴ κρίνει δίκαια, νὰ εἶναι τρελλός. Πολλαπλασιάστε τίς εὐαίσθητες ψυχὲς καὶ θὰ πολλαπλασιάστε στῆν ἴδια ἀναλογία τίς καλὲς καὶ τίς κακὲς πράξεις κάθε κατηγορίας, τοὺς ὑπερβολικούς ἐπαίνους καὶ τίς ὑπερβολικὲς ἐπικρίσεις. Ποιητὲς, ἂν δουλεύετε γιὰ ἕνα ἔθνος λεπτό, μελαγχολικὸ κ’ εὐαίσθητο, κλειθεῖτε στὰ γεμάτα ἀρμονία, τρυφερότητα καὶ συγκίνηση ἐλεγεία τοῦ Ρακίνα· τὸ ἔθνος αὐτὸ θὰ φευγε μακριὰ ἀπ’ τίς σφαγὲς τοῦ Σαίξπηρ· οἱ ἀδύνατες αὐτὲς ψυχὲς εἶναι ἀνίκανες ν’ ἀντέξουν σὲ βίαιους κλονισμούς· Ν’ ἀποφύγετε νὰ τοὺς παρουσάσετε ὑπερβολικὰ ἔντονος εἰκόνες. Δεῖξτε τους, ἂν θέλετε,

τὸ γιὸ πού ὁ φόνος τοῦ γοινοῦ τὸν βούτηξε στὸ αἷμα καὶ πού ζητᾷ τὴν πληρωμὴ κρατώντας τὸ κεφάλι του στὸ χέρι(3)

Ἄλλοτε, ὁ ποιητὴς ἔχει νιώσει τὰ πράγματα πιὸ ἔντονα ἀπ’ τὸν ἥθοποιὸ κι ἄλλοτε, ἴσως πιὸ συχνά, ὁ ἥθοποιὸς συλλαμβάνει τὰ πράγματα πιὸ ἔντονα ἀπ’ τὸν ποιητὴ. Καὶ τίποτα δὲ βρίσκεται πιὸ πολὺ μέσα στὰ πράγματα ἀπ’ τὰ παρακάτω λόγια τοῦ Βολταίρου πού ἀναφώνησε ἀκούγοντας τὴν Κλαιρὸν σ’ ἕνα ἀπ’ τὰ ἔργα του : “Ἐγὼ, σ’ ἀλήθεια τὸ κάμα αὐτό”; Ἄραγε ἡ Κλαιρὸν ξέρει σχετικά πιὸ πολλὰ ἀπ’ τὸ Βολταίρο; Τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη, τουλάχιστον, τὸ ἰδεατὸ πρότυπό της, ἐνῶ ἀπαγγέλλει, βρισκεται πολὺ πιὸ πέρα ἀπ’ τὸ ἰδεατὸ πρότυπο πού ἔπλασε ὁ ποιητὴς γράφοντας, ὅμως αὐτὸ τὸ ἰδεατὸ πρότυπο δὲν εἶν’ ἐκεῖνη. Ποιὸ εἶναι λοιπὸν τὸ ταλέντο πού ἔχει; Εἶναι τὸ ταλέντο τοῦ νὰ συλλαμβάνει μὲ τὴ φαντασία της ἕνα μεγάλο εἶδωλο καὶ νὰ τὸ ἀντιγράφει ἀριστοτεχνικά. Ἐμμειτο τὴν κίνηση, τίς πράξεις, τίς χειρονομίες, στὸ ἀκέραιο τὴν ἐκφραξὴ ἐνὸς πλάσματος πολὺ ἀνώτερου ἀπ’ αὐτὴν. Εἶχε βρεῖ αὐτὸ πού ὁ Αἰσχίνης, ἀπαγγέλλοντας ἕνα λόγο τοῦ Δημοσθένη, δὲ μπόρεσε ποτὲ ν’ ἀποδώσει· τὸ μούγκρισμα τοῦ θηρίου. Ἐλεγε στοὺς μαθητὲς του : “Ἄν αὐτὸ πού ἀκούτε σὰς προ-

(2) Ὁ Λεζάζ (1668—1747), διακεκριμένος Γάλλος μυθιστοριογράφος χάρισε στὸ θέατρο μιὰ ὑπέροχη κωμωδία ἰσάξια τῶν ἔργων τοῦ Μολιέρου, τὸν «Τυρκαρέ», ἀδυσώπητη σάτιρα τῶν ἐπιχειρηματικῶν κύκλων. Ὅταν πρωτοπαίχθηκε δημιουργήθηκε σκάνδαλο. Τοῦ προσφέρθηκαν σημαντικὰ ποσὰ γιὰ νὰ τὴν ἀποσύρει καὶ στῆν ὑπόθεσι ἀναμείχθηκαν καὶ τὰ ἀνάκτορα.

(3) Κορνείγ «Κίνας», ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν Α’ πράξη, 3η σκηνή.

μα : "Ω, τί φρίκη". Και θά 'ταν πολλή χειρότερο αν αυτά τα λόγια, ειπωμένα από μεγάλο ήθοποιό, έπαιρναν μεγαλύτερη ένταση με την πραγματική άπαγγελία του.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Νιώθω τον πειρασμό να σ'α διακόψω για να ρωτήσω τί σκέπτεσθε για τ'ό βάζο που προσφέρεται στη Γκαμπριέλ Ντέ Βερζύ κι όπου βλέπει τή ματωμένη καρδιά του έραστή της⁽⁴⁾.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Θα σ'α απαντήσω πώς πρέπει να είμαστε συνεπείς και πώς όταν αυτό τ'ό θέαμα μάς εξεγείρει δεν πρέπει ν' ανεχόμαστε να παρουσιάζεται ο Οιδίποδας με τ'α βγαλμένα μάτια του και πώς πρέπει να διώξουμε απ' τή σκηνή τ'ό Φιλοκλήτη που βασανίζεται απ' τ'α τραύματά του κ' εκδηλώνει τόν πόνο του με άναρθρες κραυγές. Οι άρχαίοι είχαν, μου φαίνεται, διαφορετική από μάς ιδέα για τήν τραγωδία κι αυτοί οι άρχαίοι ήταν οι Έλληνες, ήταν οι Άθηναίοι, αυτός ο τόσο λεπτός λαός που μάς άφησε σ' όλα τ'α είδη πρότυπα που οι άλλοι λαοί ακόμα δεν έφτασαν. 'Ο Λισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Εϋριπίδης δεν άγρυπνούσαν χρόνια όλόκληρα για να μάς αφήσουν μονάχα αυτές τις φτωχές έντυπώσεις που διαλύονται μέσα στην ευθυμία ενός δείπνου. 'Ηθελαν να προκαλέσουν βαθειά θλίψη για τή μοίρα τών δυστυχημένων ήθελαν όχι μόνο ν'α ψυχαγωγήσουν τους συμπολίτες τους μα και να τους κάνουν καλύτερους. Είχαν άδικο; Είχαν δίκιο; Για να τ'ό πετύχουν βάζανε τις Εϋμενίδες να τρέχουν στη σκηνή ακολουθώντας τα ίχνη του πατροκτόνου, όδηγημένες απ' τήν όσμη του αίματος. Είχαν άρακτη κρίση για να μ'ην επιδοκιμάζουν αυτή τήν πληθωρική πλοκή, αυτές τις ταχυδακτυλοουργίες με τ'α μαχαίρια, που έχουν αξία μόνο για τ'α παιδιά. Μιά τραγωδία, κατά τή γνώμη μου, δεν είναι παρά μια όμορφη άφηγηματική σελίδα που χωρίζεται με όρισμένο αριθμό τονισμένες παύσεις. Άναμένεται ο Έπαρχος. Φθάνει.

'Απευθύνει ερωτήσεις στον άρχοντα του χωριού. Του προτείνει ν' απαρνηθεί τ'ό βασίλειο. Αυτός άρνείται. Τόν καταδικάζει σε θάνατο. Τόν ρίχνει στις φυλακές. 'Η κόρη έρχεται να ζητήσει χάρη για τόν πατέρα της. 'Ο Έπαρχος τής δίνει χάρη κ' ένα άπαίσιό όρο. 'Ο άρχοντας του χωριού θανατώνεται. Οι κάτοικοι καταδιώκουν τόν Έπαρχο. Αυτός τρέπεται σε φυγή. 'Ο άγαπημένος τής κόρης του άρχοντα τόν ξαπλώνει νεκρό με μία μαχαίρια κι ο σκληρός κι άλύγιστος Έπαρχος πεθαίνει με συνοδεία τις κατάρες τών χωρικών. Δε χρειάζονται περισσότερα πράγματα σ' έναν ποιητή για να συνθέσει ένα μεγάλο έργο. 'Η κόρη που πηγαινει στο νεκροταφείο να ρωτήσει τή μητέρα της τί χρέος έχει σ' αυτόν που τής έδωσε τή ζωή. 'Η άμφιβολία μπροστά στην άπαίτηση να θυσιάσει τήν τιμή της. 'Η άρνησή της ν' άκούσει τ'α γεμάτα πάθος, λόγια του άγαπημένου της, που, βασανισμένη απ' τις άμφιβολίες της, τόν κρατά σε άπόσταση. 'Η άδεια που παίρνει να δει τόν πατέρα της στη φυλακή. 'Η επιθυμία του πατέρα της να τήν παντρεύει με τόν άγαπημένο της κ' ή άρνησή της να τ'ό δεχτεί. 'Η ντροπή της. 'Ο θάνατος του πατέρα της ενώ εκείνη δίνει τ'ό κορμί της. 'Εσεις που δεν ξέρετε πώς έδωσε τ'ό κορμί της ως τή στιγμή που ο άγαπημένος της βλέποντάς τήν άπαρηγόρητη για τ'ό θάνατο του πατέρα της που τής άναγγέλει, μαθαίνει απ' αυτή τή θυσία που έκανε για να τόν σώσει. 'Η άφιξη εκείνη τή στιγμή του Έπαρχου, που καταδιώκεται απ' τ'ό λαό, κ' ή σφαγή του απ' τόν άγαπημένο της. Νά ένα μέρος απ' τις λεπτομέρειες τέτοιου θέματος⁽⁵⁾.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Ένα μέρος!

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μάλιστα, ένα μέρος. Μήπως οι νεαροί έραστές δε θ'α μπορούσαν να προτείνουν στον άρχοντα του χωριού ν'α δραπετεύσει; Μήπως οι κάτοικοι δε θ'α μπορούσαν να τ'ό προτείνουν να έξοντάσει τόν Έπαρχο και τους σωματοφύλακές του; Μήπως δε θ'α μπορούσε να υπάρξει ένας ιερέας, κήρυκας τής άνεκτικότητας; 'Ο έραστής θ'α μείνει άδρανής ολάκερη τή μέρα αυτή του πόνου; Μήπως δε θ'α μπορούσε να ύποτεθεί πώς υπάρχουν δεσμοί ανάμεσα σ' αυτά τ'α πρόσωπα; Μήπως δε μπορούμε να εκμεταλλευθούμε αυτούς τους δεσμούς; Μήπως δε μπορεί ο Έπαρχος να ήταν έραστής τής κόρης του άρχοντα του χωριού; Μήπως δε μπορούσε να έπιστρέφει γεμάτος πόθο για εκδίκηση κ' έναντιόν του πατέρα που θ'α τόν είχε διώξει απ' τ'ό χωριό κ' έναντιόν τής κόρης που θ'α τόν είχε περιφρονήσει; Πόσα σπουδαία περιστατικά δε μπορεί να μάς εμπνεύσει ένα θέμα όταν έχουμε τήν ύπομονη να σκεφθούμε γύρω απ' αυτό! Τί χρώμα μπορούμε να

τους δώσουμε όταν είμαστε εύγλωττοι! Δεν είναι κανείς δραματικός ποιητής αν δεν είναι εύγλωττος. Και νομίζετε πώς θ'α μου λείψει τ'ό έντυπωσιακό θέαμα; Αυτή ή άνάκριση θ'α γίνει μ' όλη τή μεγαλοπρέπεια που άπαιτεί. Άφήστε με να διαφωτιστώ όπως νομίζω τή σκηνή κι ας βάλουμε τέρατα σ' αυτή τήν παρεκτροπή. Έπικαλούμαι τή μαρτυρία σου Άγγλε Ρούσκιελ⁽⁶⁾, διάσημη Γκάρικ έσένα που, σύμφωνα με τήν όμόφωνη κρίση όλων τών έθνών, θεωρείσαι ο μεγαλύτερος ήθοποιός που γνώρισαν και σου ζητώ να πεις τήν άλήθεια. Δε μου είπες πώς κι αν νιώσεις έντονα κάτι, ή δράση σου θ'α τ'αν άδύνατη αν ανεξάρτητα απ' τ'ό πάθος ή τ'ό χαρακτήρα που πρέπει ν' αποδώσεις δεν κατάφερνες να ύφωθεις με τή σκέψη ως τή μεγαλωσύνη ενός όμηρικού φανταστικού πλάσματος με τ'ό όποιο πάσχιζες να ταυτισθείς; "Όταν σου παρατήρησα πώς δεν έπαιζες, κατά συνέπεια, σύμφωνα με τ'α προσωπικά σου αίσθήματα, όμολόγησε τί μου άπάντησες; δεν μου άπάντησες πώς, σίγουρα, αυτό προσπαθούσες ν' αποφύγεις και πώς δε φανόσταν τόσο καταπληκτικός στη σκηνή παρά μόνο γιατί παρουσιάζες στην παράσταση ένα πλάσμα φανταστικό που δεν ήταν ο έαυτός σου;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : 'Η ψυχή του μεγάλου ήθοποιού πλάστηκε απ' τή λεπτότατη ούσια με τήν όποία ο φιλόσοφος μας⁽⁷⁾ είχε γεμίσει τ'ό διάστημα, που δεν είναι ούτε ψυχή, ούτε θερμή, ούτε βαρεία, ούτε έλαφριά, που δεν άποκρυσταλλώνεται σε καμιά συγκεκριμένη μορφή και πού, τ'ό ίδιο πρόσφορη για όλες, δε διατηρεί καμιά απ' αυτές.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : 'Ο μεγάλος ήθοποιός δεν είναι ούτε κλειδοκύμβαλο, ούτε άρπα, ούτε κύμβαλο, ούτε βιολί, ούτε βιολοντσέλλο: δεν έχει δική του ξεχώρη συγχορδία μα παίρνει τή συγχορδία και τόν τόνο που ταιριάζει στο δικό του μέρος και κατορθώνει να είναι κατάλληλος για όλα. Έκτιμώ ιδιαίτερα τ'ό ταλέντο του μεγάλου ήθοποιού: αυτός ο άνθρωπος είναι σπάνιος, τόσο σπάνιος και ίσως πιο μεγάλος απ' τόν ποιητή. Αυτός που στην κοινωνική ζωή επιδιώκει ν' άρέσει σ' όλους κ' έχει τ'ό όλεθριο ταλέντο γι' αυτό, δεν είναι τίποτα δεν έχει τίποτα πού ν'α τόν άνήκει, να τόν διακρίνει, πού να κινεί τόν θαυμασμό στους μ'εν και να κουράζει τους δέ. Μιλ'α πάντα και πάντα καλά. Είν' έπαγγελματίας κόλακας, είναι μεγάλος αϋλοκόλακας, είναι μεγάλος ήθοποιός.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ένας μεγάλος αϋλοκόλακας συνθιτισμένος, άφότου άναπνέει, στο ρόλο τής θαυμάσιας μαριονέτας, παίρνει κάθε είδους μορφή άνάλογα με τήν κίνηση του νήματος που βρισκεται στα χέρια του άφεντικού του.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ένας μεγάλος ήθοποιός, είναι μια έλλη θαυμάσια μαριονέτα που τ'ό νήμα της κρατάει ο ποιητής αυτός που καθορίζει, σε κάθε γραμμή του κειμένου, τήν πραγματική μορφή που πρέπει να πάρει.

(6) Ρούσκιελ: Λατίνος ήθοποιός, φίλος του Καίσαρα και του Σύλλα. Πέθανε στα 62 π.Χ.
(7) 'Ο Έπίκουρος.

'Ο Βολταίρος κάνει δοκιμή, με τόν ήθοποιό Λέ Καίν, σε μιά σκηνή από τήν τραγωδία του "Μωάμεθ"



(4) «Γκαμπριέλ ντέ Βερζύ», τραγωδία του ντύ Μπελούα.

(5) Σχέδιο θεατρικού έργου, που είχε άρχίσει ο Ντιντερό, τόν Σεπτέμβριο του 1769, χωρίς ποτέ να μπορέση να τ'ό τελειώσει.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Έτσι, αὐλοκόλακας κ' ἡθοποιὸς πὺ δὲ
μποροῦν νὰ πάρουν παρὰ μόνον μιὰ μορφή, ὅσο ὠραία, ὅσο ἐν-
διαφέρονα κι ἂν εἶναι, δὲν εἶναι, παρὰ δυὸ κακὲς μαριονέτες.
Ο ΠΡΩΤΟΣ : Σκοπὸς μου δὲν εἶναι νὰ κακολογήσω ἕνα
ἐπάγγελμα πὺ ἀγαπῶ κ' ἐκτιμῶ — κ' ἐνοῶ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ
ἡθοποιοῦ. Θὰ λυπηθῶ ὑπερβολικὰ ἂν οἱ παρατηρήσεις μου πα-
ρεξηγηθοῦν καὶ ρίξουν τὴ σιὰ τῆς περιφρόνησης σ' ἀνθρώπους
προικισμένους μὲ σπάνιο ταλέντο καὶ πραγματικὰ χρήσιμος,
σ' αὐτὲς τὶς μάστιγες τοῦ γελοίου καὶ τοῦ κακοῦ, στοὺς πῦ
εὐγλωττοὺς κήρυκες τῆς τιμιότητος καὶ τῶν ἀρετῶν, στὴ
ράβδο πὺ χρησιμοποιοῦ ὁ μεγαλοφυῆς γιὰ νὰ τιμωρήσει τοὺς
κακοὺς καὶ τοὺς παράφρονες. Μὰ ρίξτε μιὰ ματιὰ γύρω σας
καὶ θὰ δεῖτε πὺ οἱ ἀδιάκοπα εὐθῆμοι ἄνθρωποι δὲν ἔχουν οὔτε
μεγὰλα ἐλαττώματα, οὔτε μεγὰλα προσόντα, πὺς, κατὰ κανό-
να, οἱ ἐξ ἐπαγγέλματος εὐχάριστοι τύποι εἶναι ἄνθρωποι ἐπι-
πόλαιοι, χωρὶς στέρρες ἀρχῆς καὶ πὺς αὐτοὶ πὺ, ὅπως μερι-
κὰ πρόσωπα πὺ κυκλοφοροῦν στοὺς κύκλους μας, δὲν ἔχουν
κανένα τύπο, διακρίνονται στὴν τέχνη νὰ παίξουν ὅλους τοὺς
τύπους. "Ένας ἡθοποιὸς δὲν ἔχει πατέρα, μητέρα, γυναίκα,
παιδιά, ἀδελφία, ἀδελφές, γνωστούς, φίλους, ἐρωμένη; "Αν
ἦταν προικισμένος μ' αὐτὴ τὴν ἀξία εὐαισθησία πὺ θεω-
ρεῖται τὸ κύριο προσὸν τῆς καλλιτεχνικῆς του ὑπόστασης,
κατατρεγμένος, ὅπως ἐμεῖς, καὶ χτυπημένος ἀπὸ ἄπειρες κι
ἀλλεπάλληλες συμφορὲς πὺ ἄλλοτε πληγῶνουν κι ἄλλοτε
ξεσχίζουσαν τὴν καρδιά μας, πόσες μέρες διαθέσιμες γιὰ τὴ
δική μας ψυχαγωγία θὰ τοῦ ἔμεναν; Πολὺ λίγες. "Ακόμα κι
ἂν ὁ ἐκπρόσωπος τῶν ἀνακτόρων ἐπιχειροῦσε νὰ τοῦ ἐπιβάλ-
λει νὰ παίξει, ὁ ἡθοποιὸς θὰ ὑποχρεωνόταν συχνὰ νὰ τοῦ
ἀπαντήσῃ: "Ἔρχώτατε, δὲ θὰ τὰ καταφέρω νὰ γελᾶσω σή-
μερα" ἢ "γιὰ κάτι ἄλλο κι ὄχι γιὰ τὰ βάζανα τοῦ Ἄγαμέ-
μνονα θὰ κλάψω ἀπόψε". Κι ὅμως δὲν ἀντιλαμβάνομαστε πὺς
τὰ βάζανα τῆς ζωῆς, πολλὰ γι' αὐτούς, ὅπως καὶ γιὰ μᾶς
καὶ πολλὸ πὺ ἀντίθετα στὴν ἐλεύθερη ἀσκηση τοῦ ἔργου τους,
συχνὰ τοὺς ὑποχρεῶνουν νὰ τὸ διακόψουν.

Στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ὅταν δὲν εἶναι ἀστείοι, τοὺς βρίσκω εὐ-
γενικούς, σκωπτικούς καὶ ψυχροὺς, ἐπιδεικτικούς, ἐπιπόλαιοις,
σπάταλους κ' ἰδιοτελεῖς. Δείχνουν πὺ πολλὸ ἐνδιαφέρον γιὰ
ὅτι γελοῖο ἔχουμε, παρὰ συγκίνηση γιὰ τὶς συμφορὲς μας.
Μένουν ἀρκετὰ ἀτάραχοι μπροστὰ σ' ἕνα γεγονός δυσάρεστο,
ἢ ἀκούγοντας τὴ διήγηση μιᾶς συγκινητικῆς περιπέτειας,
ἀπομονωμένοι, μποῦ, πάντα πρόθυμοι νὰ συμμορφωθοῦν μὲ
τὴ θέληση τῶν ἰσχυρῶν. Λίγες ἠθικὲς ἀρχῆς, καθόλου φίλοι,
σχεδὸν κανένας ἀπ' τοὺς ἱεροὺς καὶ τρυφεροὺς δεσμοὺς πὺ
μᾶς κάνουν νὰ συμμετέχουμε στὰ βάζανα καὶ στὶς χαρὲς κά-
ποιου ἄλλου πὺ κι αὐτὸς μοιράζεται τὰ δικά μας. Συχνὰ, εἶδα
ἡθοποιὸ νὰ γελᾶ ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή, δὲ θυμᾶμαι ποτὲ νὰ εἶδα
ἡθοποιὸ νὰ κλαίει. Τί τὴν κάνουν λοιπὸν αὐτὴ τὴν εὐαισθησία
πὺ ἰδιοποιῶνται καὶ πὺς τοὺς ἀποδίδουν; Τὴν ἀφήνουν, στὸ
θέατρο φευγόντας, γιὰ νὰ τὴν πάρουν πάλι ὅταν ξαναγυρίσουν;
Τί τοὺς ὑποχρεῶναι νὰ φορέσουν τὴν ἐμβάδα ἢ τὸν κόθορνο;
Ἡ ἔλλειψη παιδείας, ἢ ἀθλιότητα κ' ἢ ἀκολασία. Τὸ θέατρο
εἶναι ἕνα καταφύγιο πὺ δὲν ὀδηγεῖται κανεὶς σ' αὐτὸ ὕστερα
ἀπὸ ἐλεύθερη ἐκλογή. Ποτὲ δὲ γίνεται κανεὶς ἡθοποιὸς ἀπὸ
ἀγάπη γιὰ τὴν ἀρετὴ, ἀπ' τὴν ἐπιθυμία νὰ εἶναι χρήσιμος
στὴν κοινωνία, νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πατρίδα του ἢ τὴν οἰκογέ-
νειά του, γιὰ κανένα ἀπ' τοὺς εὐγενικούς λόγους πὺς θὰ μπο-
ροῦσαν νὰ ἐλύσουν ἕνα πνεῦμα τίμιο, μιὰ φλογερὴ ψυχὴ, μιὰ
εὐαίσθητη καρδιά σ' ἕνα τόσο ὠραῖο ἐπάγγελμα.

Ἐγὼ ὁ ἴδιος, ὅταν ἦμουν νέος, ταλαντευόμουν ἀνάμεσα στὴ
Σορβὸννη καὶ στὴν Κομεντὶ Φρανσαῖζ. Πήγαινα τὸ χειμῶνα
μὲ τὰ πὺς μεγὰλα κρᾶ στὰ ἔρμα δρομάκια τοῦ κήπου τοῦ
Λουξεμβούργου γιὰ νὰ ἀπαγγείλω δυνατὰ τοὺς ρόλους τοῦ
Μολιέρου καὶ τοῦ Κορνέιγ. Ποιὸς ἦταν ὁ σκοπὸς μου; Νὰ χει-
ροκροτηθῶ; Ἴσως. Νὰ ζῆσω ἀπὸ κοντὰ μὲ τὶς γυναίκες τοῦ
Θεάτρου πὺ τὶς εὕρισκα ἀπεριόριστα θελκτικὲς καὶ πὺς ἡ-
ξερὰ πὺς εἶναι πὺς εὐκόλες; Σίγουρα. Δὲ ξέρω κ' ἐγὼ τί
θὰ μπορούσα νὰ κάνω γιὰ ν' ἀρέσω στὴ Γκωσὲν πὺς τότε πρω-
τοεμφανίζεταν κ' ἦταν ἡ προσωποποίηση τῆς ὁμορφιάς, ἢ
στὴν Ντανζεβίλ πὺς εἶχε τόσο θέληγτρα στὴ σκηνή.

Εἰπώθηκε γιὰ τοὺς ἡθοποιὸς πὺς δὲν ἔχουν δικὸ τους χαρα-
κτῆρα, γιὰτὶ παίζοντας ὅλους τοὺς χαρακτῆρες χάνουν αὐτὸν
πὺς τοὺς ἔδωσε ἡ φύση, πὺς γινόνταν ψεύτικοι, ὅπως ὁ για-
τρός, ὁ χειρουργὸς καὶ ὁ χαπάτης γίνονται σκληροί. Νομίζω,
πὺς πῆραν τὴν αἰτία γι' ἀποτέλεσμα καὶ πὺς οἱ ἡθοποιοὶ
εἶναι ἱκανοὶ νὰ παίξουν ὅλους τοὺς χαρακτῆρες μόνον γιὰτὶ
δὲν ἔχουν δικὸ τους.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δὲ γίνεται κανεὶς σκληρὸς γιὰτὶ εἶναι δῆ-
μιος, ὅμως γίνεται δῆμιος γιὰτὶ εἶναι σκληρὸς.



"Ἡ Κλαιὸν, ὅπως ἐμφανιζότανε στὸ "Ὁρσανὸ τῆς Κίνας"

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μάταια προσέχω αὐτούς τοὺς ἀνθρώπους.
Δὲ βλέπω σ' αὐτούς τίποτα πὺς νὰ τοὺς ξεχωρίζει ἀπ' τοὺς
ὑπόλοιπους πολίτες, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ματαιοδοξία πὺς θὰ μπο-
ρούσαμε νὰ ὀνομάσουμε ἀπρέπεια, μιὰ ζήλια πὺς γεμίζει ἀ-
ναταραχὴ καὶ μίσση τὸν κύκλο τους. Μέσα σ' ὅλες τὶς ἐπαγγελ-
ματικὲς ὁμάδες δὲν ὑπάρχει ἴσως καμμιά ὅπου τὸ κοινὸ συμ-
φέρον καὶ τὸ συμφέρον τοῦ κοινοῦ θυσιάζεται μὲ τρόπο περισ-
σότερο σταθερὸ κι ὀλοφάνερο σὲ ἄλλες μικροφιλοδοξίες. Ὁ
φθόνος ἀναμεταξὺ τους εἶναι πὺς χειρότερος παρὰ στὸς συγ-
γραφεῖς. Αὐτὸ πὺς λέω εἶναι βαρὺ, μὰ εἶν' ἀλήθεια. "Ένας
ποιητῆς συγχωρεῖ πὺς εὐκόλα ἕναν ποιητῆ γιὰ τὴν ἐπιτυ-
χία ἔργου του, παρὰ μιὰ ἡθοποιὸς μιὰ ἡθοποιὸ γιὰ τὰ χειρο-
κροτήματα πὺς τὴν ἀναδεικνύουν στὰ μάτια κάποιου διάση-
μου ἢ πλούσιου παραλυμένου. Τοὺς βλέπετε μεγάλους στὴ
σκηνή γιὰτὶ, ὅπως λέτε, ἔχουν καρδιά μεγάλη ἐγὼ τοὺς βλέ-
πω μικροὺς καὶ ποταποὺς στὴ ζωὴ γιὰτὶ δὲν ἔχουν καθόλου
καρδιά: δίπλα στὰ λόγια καὶ στὸν τόνο τῆς Καμίλης καὶ τοῦ
γέρο - Ὁράτιου, πάντα τὰ ἦθη τῆς Φροζίν καὶ τοῦ Σγκανα-
ρέλ. "Αραγε, γιὰ νὰ κρίνω τί κρούβεται μὲσ' στὴν καρδιά, πρέ-
πει νὰ βασισθῶ σὲ δανεικὰ λόγια πὺς ξέρει κάποιος ν' ἀπο-
δίδει θαυμάσια, ἢ στὴ φύση τῶν πράξεων καὶ στὸ περιεχό-
μενο τῆς ζωῆς του;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Ὅμως, παλιότερα, ὁ Μολιέρους, ὁ Κινῶ, ὁ
Μονμενίλ, ὅμως, σήμερα, ὁ Μπριζάρ κι ὁ Καγιῶ (8) πὺς εἶναι
εὐπρόσδεκτοι στὰ σπίτια μεγάλων καὶ μικρῶν, πὺς θὰ τοῦ
ἐμπιστεύοσαστε ἄφοβα τὰ μυστικά καὶ τὰ χρήματά σας, καὶ
πὺς θὰ πιστεύατε πὺς μαζὶ του ἢ τιμὴ τῆς γυναίκας σας κ'
ἢ ἀγνόητα τῆς κόρης σας εἶναι πὺς ἐξασφαλισμένη παρὰ
μὲ κάποιον ἀρχοντα τῆς Αὐλῆς ἢ κάποιον ἀξιοσέβαστο λει-
τουργὸ τοῦ Ὑψίστου...

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ὁ ἔπαινος δὲν εἶναι ὑπερβολικὸς κι αὐτὸ πὺς
μὲ στενοχωρεῖ εἶναι πὺς δὲν ἀκούω ν' ἀναφέρονται περισσό-

(8) Ζοζέφ Καγιῶ (1732—1816). Γιὰ πρώτη φορὰ ἔπαιξε στὰ
ἀνάκτορα τοῦ Λουβαδίκου 115ου ὅταν ἦταν παιδί. Ἀργότερα ἐμφανί-
στηκε στὴν Ἱταλικὴ κωμῶδια καὶ διακρίθηκε τόσο στὴν τραγωδία
ὅσο καὶ στὴν κωμῶδια. Τὸ παῖξίμο του εἶχε φυσικότητα καὶ διέ-
θετε ὠραία φωνὴ βαρύτονου. Ὁ Γκόρκι τὸν ἐκτιμοῦσε ιδιαίτερα.

τεροι ήθοιοι που να τους αξίζει ή να τους αξίζει, πώς άναμεσα σ' αυτούς τους ανθρώπους που έχουν λόγω επαγγέλματος ένα προσόν, που άποτελεί πολυτιμη και γόνιμη πηγή τώσων άλλων άρετών, ένας ήθοιοός και σύγχρονα λεπτός κ' εύγενικός άνθρωπος, ή μιá ήθοιοός και σύγχρονα έναρετη γυναίκα, είναι φαινόμενα τόσο σπάνια. Μπορούμε, λοιπόν, να βγάλουμε το συμπέρασμα πώς δεν είναι άλήθεια ότι έχουν ειδικό προνόμιο τής ευαισθησίας, πώς κι αν ακόμα είναι ευαίσθητοι, ή ευαισθησία που θα τους έξουσίαζε στη ζωή και στη σικηρή δεν άποτελεί ούτε τη βάση του χαρακτήρα τους, ούτε την αίτια τής επιτυχίας τους, πώς δεν τους χαρακτηρίζει, ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο, άπ' όσο τη μιá ή την άλλη κατηγορία κοινωνικής δραστηριότητας και πώς αν βλέπουμε τόσο λίγους μεγάλους ήθοιοούς, είναι γιατί οι γονείς δεν προορίζουν τα παιδιά τους για το Θέατρο, γιατί δεν προετοιμάζεται κανείς για το Θέατρο αρχίζοντας την έναίπιδευσή του άπ' τη νεανική του ήλικία, γιατί ένας θίασος ήθοιοιών δεν είναι — όπως θα 'πρεπε να γίνεται σ' ένα λαό που άποδίδει στο λειτουργήμα τής ήμιλίας πρὸς ανθρώπους συναγμένους για να διδαχθοῦν, να διασκεδάσουν, να διορθωθοῦν, όλη τή σημασία, τις τιμές και τις άμοιβές που τους αξίζει — μιá κοινωνική ομάδα συγκροτημένη, όπως όλες οι άλλες, άπό πρόσωπα που προέρχονται άπ' όλες τις οικογένειες και που όδηγοῦνται στο Θέατρο όπως στο Στρατό, στ' Ανάκτορα, στην Έκκλησία, έπειτα άπό έλευθερη έκλογή ή προτίμηση και με τη συγκατάθεση τών φυσικών τους κηδεμόνων.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : 'Ο έξευτελισμός τών συγχρόνων ήθοιοιών είναι, μου φαίνεται, μιá κακή κληρονομιά που τους άφησαν οι παλιότεροι ήθοιοι.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τὸ πιστεύω.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Αν τὸ θέαμα γεννιόταν σήμερα που έχουμε πὸ σωστές ιδέες για τὰ πράγματα, ίσως... Μά δὲ μ' άκούτε! Τί σκέπτεσθε;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Παρακολουθῶ τήν αρχική μου σκέψη κι αναλογίζομαι τήν επίδραση που θά 'χε τὸ θέαμα στο καλό γούστο και στα ήθη τών ανθρώπων αν οι ήθοιοι ήταν άνθρωποι έναρετοι κι αν τὸ επάγγελμά τους είχε τήν εκτίμηση του κόσμου. Ποιός ποιητής θά τολμοῦσε να προτείνει σ' άξιοπρεπείς ανθρώπους να επαναλάβουν, δημόσια, λόγους χονδροειδείς κι άνόητους, σὲ γυναίκες μυαλωμένες τόσο περιπου όσο κ' οι δικές μας, να προσφέρουν ξεδιάντροπα, μπροστά σὲ πλῆθος ανθρώπων, λόγια τέτοια που αν τ' άκούγαν στ' άδεια του σπιτιου τους θά κοκκινίαν; Σύντομα οι θεατρικοί μας συγγραφείς θά 'φταναν σ' ένα σημείο άγνόητας, λεπτότητας, κομψότητας, άπ' τὸ όποιο βρίσκονται ακόμα πὸ μακριά άπ' όσο φαντάζονται. Κι άμφιβάλλετε πώς και τὸ πνεῦμα του έθνους δεν θά επηρεαζόταν;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Θα μπορούσε κανείς να σὰς παρατηρήσει πὸς τὰ έργα, παλιά ή καινούρια, που οι έναρετοί σας ήθοιοι θ' απέκλειαν άπό τὸ ρεπερτόριό τους, είναι άκριβῶς εκείνα που παίζονται σὲ φιλικές συντροφίες.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Και τί σημασία έχει αν οι πολίτες μας κατεβαίνουν στο επίπεδο τών πὸ φηγνών καμποτινών; Θα 'ταν γι' αυτό τὸ λόγο λιγότερο χρῆσιμο, θά 'πρεπε γι' αυτό να εὐχόμεσθε λιγότερο ν' ανέβουν οι ήθοιοι μας στο επίπεδο τών πὸ έναρετων πολιτών;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : 'Η μεταμόρφωση δεν είναι εύκολη.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : "Όταν έδινα τὸν "Αρχηγὸ τής Οικογένειας", ὁ διεθυντής τής άστυνομίας με παρακινούσε να ακολουθήσω αυτό τὸ είδος.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Γιατί δεν τὸ κάνατε;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Γιατί, άφου δεν είχα τήν επιτυχία που περιμένα κι άφου δεν κολακευόμουνα να πιστεύω πὸς θά κάνα κάτι καλύτερο, άρχισα να μίωθα άπογοήτευση για μιá σταδιοδρομία για τήν όποία νόμισα πὸς δεν είχα άρκετὸ ταλέντο.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Και γιατί τὸ έργο αυτό, που σήμερα άρέσει τόσο ώστε να παίζεται με γεμάτη τήν αίθουσα, έγινε δεκτὸ τόσο γλιάρά στην αρχή;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : 'Ορισμένοι έλεγαν πὸς τὰ ήθη μας είναι υπερβολικά έξεζητημένα για να ίκανοποιηθοῦν μ' ένα είδος γεμάτο τὸση άπλότητα, υπερβολικά έξαχρειωμένα για ν' απολαύσουν ένα είδος γεμάτο τὸση φρονιμάδα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αυτό δεν ήταν μακριά άπ' τήν άλήθεια.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : 'Η πείρα, όμως, απέδειξε πὸς αυτό δεν ήταν σωστό, γιατί δὲ γίνεται σὸ μεταξύ καλύτεροι. "Άλλωστε, τὸ άληθινὸ, τὸ έντιμο, έχει άπάνω μας τὸση επίδραση που αν τὸ έργο κάποιου ποιητή έχει αυτά τὰ δυὸ χαρακτηριστικά κι αν ὁ συγγραφέας διαθέτει μεγαλοφυία, ή επιτυχία του θά είναι

έτσι έξασφαλισμένη. 'Αγαποῦμε τὸ άληθινὸ ιδιαίτερα, όταν τὰ πάντα είναι ψεύτικα και τὸ θέαμα φτάνει στὸν ὕψιστο βαθμὸ άγνόητας, όταν τὰ πάντα έχουν έξαχρειωθεί. 'Ο πολίτης που εμφανίζεται στην είσοδο τής "Κομεντί" άφήνει εκεί όλα τὰ ελαττώματά του για να τὰ ξαναπάρει μόνο βγαίνοντας. Μέσα στο θέατρο, είναι δικαίος, άμερόληπτος, καλὸς πατέρας, καλὸς φίλος, φίλος τής άρετῆς και, συχνά, είδα δίπλα μου κακούς ν' άγανακτοῦν για πράξεις που σίγουρα θά 'καναν κ' οι ίδιοι αν βρίσκονταν στις ίδιες συνθήκες μ' αυτές που ὁ ποιητής έβαλε ν' άντιμετωπίσει τὸ πρόσωπο που αυτοί άποστρέφονται. "Αν δεν πέτυχα στις άρχές, είναι γιατί τὸ είδος ήταν ξένο και για τὸς θεατὲς και για τὸς ήθοιοούς, είναι γιατί ὑπῆρχε μιá καθιερωμένη προκατάληψη που και σήμερα δεν έχει λείψει, ενάντια σ' αυτό που άποκαλοῦν Comedie Larmoyante, είναι γιατί είχα πλῆθος έχθρους μέσα κ' έξω άπ' τήν Αὐλή, στους δικαστικούς και εκκλησιαστικούς κύκλους, στους ανθρώπους τών γραμμάτων.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Και πὸς προκαλέσατε τόσα μίση;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Δεν ξέρω, μά τήν πίστη μου, γιατί ποτὲ δεν σατίρισα ούτε μεγάλους ούτε μικρούς, δὲ στάθην ποτὲ έμπόδιο για κανένα στο δρόμο του πλούτου ή τών τιμῶν. Είπ' άλήθεια πὸς ήμου άπ' αυτούς που όνομάζουν φιλόσοφους που τὸς έβλεπαν τότε σαν επικίνδυνους πολίτες εναντίον τους τὸ ὑπουργεῖο είχε έξαπολύσει δυὸ τρεῖς άλήτες, όργανά του, ανθρώπους χωρίς ὑπόληψη, άμόρφωτους και τὸ χειρότερο ανίκανους. "Ας τ' άφήσουμε όμως αυτό.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Κ' ἐπὶ πλέον, αυτοί οι φιλόσοφοι έκαναν πὸ δύσκολο τὸ έργο τών ποιητῶν και γενικά τών λογοτεχνῶν. Δὲ γινόταν πιá κανείς διάσημος έπειδὴ ήξερε να συνθέτει σονέτα ή τραγούδια γεμάτα άσχυρολογίες.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Αυτό είναι πιθανό. 'Ενας άσωτος νέος άντι να πηγαίνει τακτικά στο εργαστήριο του ζυγαφῶρα. του γλύπτη, τὸ καλλιτέχνη που τὸν ανέλαβε, χάνει τὰ πολυτιμότερα χρώνια τής ζωῆς του και βρίσκεται στα είκοσι του χρόνια χωρίς πόρους και χωρίς προσόντα. Τί θέλετε να γίνει; Στρατιώτης ή ήθοιοός. Νά τον λοιπόν που μιλάνει σ' έναν πλανόδιο θίασο.

Περιπλανιέται ὡσπου να μπορέσει να ελπίζει σὲ μιá πρώτη εμφάνιση στην πρωτεύουσα. Μιá δυστυχημένη ὑπαρξη σατίζει μέσ' στο βούρκο τής άκολασίας, άποκαμωμένη άπ' τήν πὸ ταπεινωτική δουλειά, τη δουλειά τής κοινῆς πόρνης, μαθαίνει άπ' έξω κάμποσους ρόλους και πηγαίνει ένα πρωί στην Κλαίρον όπως ὁ αρχαίος σκλάβος στο δημοτικὸ άρχοντα ή στον Πραίτωρα. Κ' έκείνη τήν πιάνει τὸ χέρι, τη βάση να κάνει μιá στροφή, τήν άγγίζει με τὸ σπῆτρο της και τής λέει : "Πήγαινε να κάνεις τὸς χαζούς να γελάσουν ή να κλάψουν". Είμαι άφορεσμένοι άπ' τήν Έκκλησία. Τὸ ίδιο τὸ Κοινό, που δὲ μπορεί να τὸς στερηθεῖ, τὸς περιφρονεῖ. Είμαι άδιάκοπα σκλάβοι κάτω άπ' τὸ ραβδί άλλου σκλάβου. Νομίζετε πὸς τὰ στίγματα μιás τόσο μόνιμης έξαχρείωσης μπορεί να μην έχουν συνέπειες και πὸς κάτω άπ' τὸ βάρος τής κατασχῆνης μιá ψυχή είναι τόσο δυνατή που να κρατηθεῖ στο ὕψος του Κορνέι; Τὸ δεσποτισμὸ αυτό, που άσκείται σὲ βάρος τους, τὸν άκούουν στους συγγραφείς και δεν ξέρω αν είναι πὸς ποταπὸς ὁ ξεδιάντροπος ήθοιοός ή ὁ συγγραφέας που τὸν άνεχεται.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Θέλουν να τὸς παίζουν τὰ έργα τους.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μ' όποιοδήποτε ὄρο. "Όλοι έχουν βαρεθεῖ τὸ επάγγελμά τους. Δῶστε, μπαίνοντας στο θέατρο, τὰ χρῆματά σας και θά κουραστοῦν άπ' τήν παρουσία σας και τὰ χειροκροτήματά σας. Εισπράττοντας άρκετά άπ' τὰ φτηνά εισιτήρια κόντεψε να φθάσουν στο σημείο ν' άποφασίζουν ή να παρητηθεῖ ὁ συγγραφέας άπ' τήν άμοιβή του, ή να μη γίνει δεκτὸ τὸ έργο του.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μά αυτή ή επιδίωξη δεν όδηγοῦσε σὲ τίποτ' άλλο άπ' τήν έξαφάνιση του θεατρικού είδους.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Και τί τὸς ενδιαφέρει;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Σκέφτομαι πὸς δεν έχετε πιá να πείτε και πολλὰ πράγματα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Κάνετε λάθος. Πρέπει να σὰς πιάσω άπ' τὸ χέρι και να σὰς όδηγήσω στο σπίτι τής Κλαίρον, αυτές τής άπαράμιλλης μάγισσας.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αυτή τουλάχιστον ήταν περήφανη για τη δουλειά της.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : "Όπως θά 'ναι κι όλες εκείνες που διακρίθηκαν. Τὸ Θέατρο περιφρονιέται μόνο άπ' τὸς ήθοιοούς που τὰ σφυριγμάτα τὸς διώξαν άπ' εκεί. Πρέπει να σὰς δείξω τήν Κλαίρον στην πραγματική παραφορά του θυμου της. "Αν αυτές τις στιγμές τύχαινε να διατηρήσει τὸ ὕφος, τὸν τόνο, τήν ένταση που τήν χαρακτηρίζουν στο θέατρο, μ' όλη τήν επι-



Τὸ "Θέατρο Νικολέ", πλανόδιος θίασος ποικιλιῶν, στὸ πανηγύρι τοῦ Σαιν Ζερμαίν, μὲ μόνιμη στέγη ἀπὸ τὸ 1759

τῆδευση, μ' ὄλη τὴν ἔμφαση, δὲν θὰ πιάνετε τὴν κοιλιὰ σας μὴ μπορώντας νὰ συγκρατήσετε τὰ γέλοια σας; Τί μοῦ δίνετε λοιπὸν ἔτσι νὰ καταλάβω; Δὲν διατυπώνετε καθαρὰ τὴν ἄποψη πὼς ἡ ἀληθινὴ εὐαισθησία κ' ἡ προσποιητὴ εὐαισθησία εἶναι δυὸ διαφορετικὰ πράγματα; Γελάτε μ' αὐτὸ πού εἶχατε θαυμάσει στὸ θέατρο; Καὶ γιὰ ποῖό λόγο παρακαλῶ; Ἐπειδὴ ὁ πραγματικὸς θυμὸς τῆς Κλαρὸν μοιάζει μὲ προσποιητὸ θυμὸ κ' ἐπειδὴ ξεχωρίζετε σωστὰ τὸ προσωπεῖο τοῦ θυμοῦ ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ θυμὸ. Οἱ εἰκόνες τῶν παθῶν στὸ Θέατρο, δὲν εἶναι λοιπὸν ἀληθινὲς εἰκόνες μὰ τὸ πορτραῖτο τους σὲ μεγέθυνση. Εἶναι μεγάλες ἀλλόκοτες εἰκόνες, ὑποταγμένες σὲ συμβατικούς κανόνες. Καὶ τώρα, ἀναρωτηθεῖτε, βάλτε στὸν ἑαυτὸ σας τὸ ἐρώτημα ποῖος καλλιτέχνης θὰ ὑποταχθεῖ μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἀριβεία σ' αὐτοὺς τοὺς δυσμένους κανόνες; Ποῖος ἠθοποιὸς θὰ συλλάβει καλύτερα αὐτὴ τὴν "κατὰ παραγγελίαν" διόγκωση; Ὁ ἄνθρωπος πού ἐξουσιάζεται ἀπ' τὸ χαρακτήρα του, ὁ ἄνθρωπος πού γεννήθηκε χωρὶς χαρακτήρα, ἢ ὁ ἄνθρωπος πού τὸν ἀποβάλλει γιὰ νὰ πάρει ἄλλο πιδὲ μεγάλο, πιδὲ εὐγενικό, πιδὲ βίαιο, πιδὲ ὑψηλό; Ἡ φύση μᾶς δίνει τὸν ἑαυτὸ μας. Διαφορετικοὶ ἀπ' τὸν ἑαυτὸ μας γινόμεστε μὲ τὴ μίμηση. Ἡ καρδιά πού φανταζόμαστε πὼς ἔχουμε δὲν εἶναι αὐτὴ πού ἔχουμε. Ποῖο εἶναι λοιπὸν τὸ ἀληθινὸ ταλέντο; Τὸ χάρισμα νὰ γυαρίζουμε καλὰ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ψυχῆς πού δανειζόμαστε, ν' ἀπευθυνόμαστε στὴν αἴσθησι αὐτῶν πού μᾶς ἀκοῦνε, πού μᾶς βλέπουν καὶ νὰ τοὺς ξεγελάμε μὲ τὴ μίμηση αὐτῶν τῶν χαρακτηριστικῶν, μίμηση πού μεγεθύνει τὰ πάντα μέσ' στὸ μυαλό τους καὶ πού γίνεται κανόνας τῆς κρίσης τους. Γιατί εἶναι ἀδύνατο νὰ σταθμίσουμε ἀλλιῶτικα αὐτὸ πού γίνεται μέσα μας. Καὶ τί μᾶς ἐνδιαφέρει, στὴν πραγματικότητά, σὰ θεατὲς ἂν ὁ ἠθοποιὸς αἰσθάνεται ἢ δὲν αἰσθάνεται μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς τὸ ἀγνοοῦμε; Αὐτὸς λοιπὸν πού ξέρει καλύτερα καὶ ἀποδίδει τελειότερα, αὐτὰ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ βῆσι τὸ ἀριώτερο σχηματισμένο ἰδεατὸ πρότυπο, εἶναι ὁ καλύτερος ἠθοποιός.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Ὁ μεγαλύτερος ποιητὴς εἶν' αὐτὸς πού ἀφήνει τὸ μικρότερο περιθώριο στὴ φαντασία τοῦ μεγάλου ἠθοποιοῦ.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Αὐτὸ θὰ 'λεγα τώρα. Ὅταν κάποιος, ἀπ' τὴ μακρόχρονη ἐξοικείωση μὲ τὸ Θέατρο, διατηρεῖ καὶ στίς φιλικὲς συναναστροφές τὴ θεατρικὴ ἔμφαση καὶ περιφέρει τὸ Βρούτο, τὸν Κίνα, τὸ Μιθριδάτη, τὴν Κορνηλία, τὴ Μερὸπη, τὴν Πομπηία, ξέρετε τί κάνει; Ζευγαρώνει μιά ψυχὴ μεγάλη ἢ μικρὴ, στὰ μέτρα πού ἡ φύση τὴν ἔδωσε μὲ τὰ ἐξωτερικὰ σημεῖα μᾶς γιγάντιας κ' ὑπερβολικῆς ψυχῆς πού δὲν εἶναι δική του· αὐτὸ γεννᾷ τὸ γέλοιο.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Πόσο σκληρὰ σατιρίζετε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, μ' ἀβωότητα ἢ κακεντρέχεια, ἠθοποιούς καὶ συγγραφεῖς!

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Τί ἐννοεῖτε;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Στὸν καθένα, νομίζω, ἐπιτρέπεται νὰ 'χει ψυχὴ δυνατὴ καὶ μεγάλη· στὸν καθένα νομίζω ἐπιτρέπεται νὰ 'χει τὸ φέρισμο, τὴ γλώσσα, τὴ δράση πού τοῦ ὑπαγορεύει ἡ ψυχὴ του καὶ πιστεύω πὼς ἡ εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ μεγαλείου δὲ μπορεῖ ποτὲ νὰ 'ναι γελόια.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Κι ἀπ' αὐτὸ, ποῖο συμπέρασμα βγαίνει;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: "Ἄχ, ἄθλιε! Δὲν τολμάτε νὰ τὸ πεῖτε, καὶ θὰ πρέπει νὰ διακινδυνεύσω ν' ἀντιμετωπίσω τὴ γενικὴ ἀγανάκτηση γιὰ λογαριασμὸ σας. Ἐννοῦ πὼς ἡ ἀληθινὴ τραγῳδία εἶναι κάτι πού δὲ βρέθηκε ἀκόμα καὶ πὼς οἱ ἀρχαῖοι μὲ τίς ἀτέλειές τους ἦταν, ἴσως, πιδὲ κοντὰ σ' αὐτὴν ἀπὸ μᾶς.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Εἶν' ἀλήθεια πὼς εἶμαι γοητευμένος ἀκούγοντας τὸ Φιλοκτήτη νὰ λέει τόσο ἀπλά καὶ τόσο ἔντονα στὸ Νεοπτόλεμο ὅταν τοῦ ἐπιστρέφει τὰ βέλη τοῦ Ἡρακλῆ πού τοῦ 'χε κλέψει μὲ τὴν προτροπὴ τοῦ Ὀδυσσεά: "Κοίταξε τί ἔκανες χωρὶς νὰ τὸ καταλάβῃς, καταδικάζεις ἕνα δυστυχισμένο νὰ πεθάνει ἀπ' τὴν πείνα καὶ τὸν πόνο. Ἡ κλοπὴ σου εἶναι τὸ ἔγκλημα κάποιου ἄλλου, ἢ μεταμέλειά σου εἶναι δική σου." Ὁχι, ποτὲ δὲ θὰ σκεφτόσωνα νὰ κάνεις τέτοια ἀνάξια πράξη ἂν ἦσουν μονάχος. Νιώσε, λοιπὸν, παιδί μου τί σημασία ἔχει στὴν ἡλικία σου ἢ συναναστροφή μ' ἐντιμους ἀνθρώπους. Νὰ τί εἶχες νὰ κερδίσεις ἀπ' τὴ συντροφιά ἐνὸς παλιανθρώπου. Καὶ γιὰ ποῖό λόγο νὰ συναναστραφεῖς ἀνθρώπο μὲ τέτοιο χαρακτήρα; Αὐτὸς θὰ 'ταν ὁ ἄνθρωπος πού ὁ πατέρας σου θὰ διάλεγε γιὰ σύντροφο καὶ φίλο; Αὐτὸς ὁ ἄξιος πατέρας πού δὲν ἄφησε ποτὲ νὰ τὸν πλησιάσουν παρὰ μόνο οἱ πιδὲ διαλεχτὲς προσωπικότητες τοῦ στρατοῦ, τί θὰ 'λεγε ἂν σ' ἔβλεπε μ' ἕναν Ὀδυσσεά; . . ." Ἰπάρχει σ' αὐτὰ τὰ λόγια κάτι διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ πού θὰ λέγατε στὸ γιό μου ἢ ἀπ' αὐτὸ πού θὰ 'λεγα στὸ δικό σας;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Ὁχι.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ὁσοτόσο εἶν' ὠραῖα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Σίγουρα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Κι ὁ τόνος μὲ τὸν ὅποιο θὰ λέγονταν στὴ σκηνὴ αὐτὰ τὰ λόγια θὰ 'ταν διαφορετικὸς ἀπ' τὸν τόνο πού θὰ λέγονταν στὴ ζωῆ;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Δὲν τὸ πιστεύω.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Κι αὐτὸς ὁ τόνος θὰ 'ταν γελόιος στὴ ζωῆ.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Καθόλου.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ὅσο πιδὲ ὑψηλὲς εἶναι οἱ πράξεις καὶ τὰ λόγια πιδὲ ἀπλά, τόσο μεγαλύτερο θαυμασμὸ αἰσθάνομαι. Φοβᾶ-



‘Η περίφημη ηθοποιός Άδριανή Κουβρέρ ή Λεκουβρέρ στο ρόλο της Κορηλιάς στην τραγωδία “Ο θάνατος του Πομπήιου”

τά ξέρει όλα και πώς σάν άνθρωπος παντογνώστης θεωρεί τον εαυτό του απαλλαγμένο απ’ την υποχρέωση ν’ ακούσει.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τό Κοινόν, όμως, τοῦ τὸ ἀνταποδίδει καλά. Γνωρίζετε τὴν Κυρία Ρικομπονί;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ποιός δὲν ξέρει τὴ συγγραφέα πού ‘χει γράψει τόσα ἔργα θελκτικά, γεμάτα πνεῦμα, ἀξιοπρέπεια, τρυφερότητα καὶ χάρη.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Πιστεύετε πὼς ἡ γυναίκα αὐτὴ ὑπῆρξε εὐαίσθητη;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δὲν τὸ ἀπέδειξε μόνο μὲ τὰ ἔργα της, μὰ καὶ μὲ τὴ συμπεριφορὰ της. Ὑπάρχει στὴ ζωὴ της ἓνα περιστατικό πού παρ’ ὀλίγο νὰ τὴν ἔφερνε στὸν τάφο. Ἰστέρα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, οἱ θρῆνοι της δὲν ἔχουν ἀκόμα σταματήσει κ’ ἡ πηγὴ ἀπ’ ὅπου ἀναβλύζουν τὰ δάκρυά της δὲν ἔχει ἀκόμα στερέψει.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Αὐτὴ, λοιπόν, ἡ γυναίκα, μὰ ἀπ’ τίς πιὸ εὐαίσθητες πού ‘χει πλάσει ἡ Φύση, ὑπῆρξε ἡθοποιός ἀπ’ τίς χειρότερες πού εἶχαν ποτὲ κάνει τὴν ἐμφάνισή τους στὴ σκηνή. Κανείς δὲ μιλά καλύτερα ἀπ’ αὐτὴ γιὰ τὴν Τέχνη, κανείς δὲν παίξει χειρότερα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Θὰ προσθέσω πὼς κι αὐτὴ συμφωνεῖ καὶ πὼς ποτὲ δὲν ἔτυχε νὰ θεωρήσει ἀδικες τίς ἀποδοκιμασίες.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Καὶ γιατί, μὲ τὴν ἔξοχη εὐαισθησία της, τὸ πρωταρχικό κατὰ τὴ γνώμη σας προτέρημα τοῦ ἡθοποιοῦ, ἡ Ρικομπονί ἦταν τόσο κακὴ;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Γιατὶ τὰ ἄλλα προτερήματα τῆς ἔλειπαν προφανῶς σὲ τέτοιο βαθμὸ πού τὸ πρωταρχικό προτέρημα δὲ μπορούσε νὰ καλύψει τὴν ἔλλειψή τους.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μὰ δὲν ἔχει καθόλου ἄσχημο πρόσωπο, ἔχει πνεῦμα, ἔχει εὐπρέπεια, ἡ φωνὴ της δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἐνοχλητικό. Εἶχε ὅλα τὰ προτερήματα πού χαρίζει ἡ καλὴ ἀγωγή. Δὲν παρουσίαζε τίποτα τὸ δυσάρεστο σὲ μιὰ φιλικὴ συναναστροφή. Τὴ βλέπουμε ἄνετα καὶ τὴν ἀκοῦμε μὲ τὴ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αὐτὰ δὲν τὰ καταλαβαίνω ἐκεῖνο πού ξέρω εἶναι πὼς ποτὲ τὸ Κοινόν δὲν μπόρεσε νὰ τὴν ἀγαπήσει καὶ πὼς, εἴκοσι χρόνια συνέχεια, ὑπῆρξε θύμα τοῦ ἐπαγγελματὸς της.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Καὶ τῆς εὐαισθησίας της, πάνω ἀπ’ τὴν ὁποία δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ ὑψωθεί· κι ἀκριβῶς γιατί ἔμεινε σταθερὰ ὁ εαυτὸς της, τὸ Κοινόν τῆς ἔδειξε σταθερὴ περιφρόνηση.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Κ’ ἐσεῖς γνωρίζετε τὸν Καγιό;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Πολὺ καλά.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Συζητήσατε ποτὲ μαζί του αὐτὰ τὰ πράγματα;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ὅχι.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Στὴ θέση σας θὰ ‘μουν περίεργος νὰ μάθω τὴ γνώμη του.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τὴν ξέρω...

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ποιὰ εἶναι;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Συμφωνεῖ μὲ τὴ δική σας καὶ τοῦ φίλου σας.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Νά λοιπόν μιὰ φοβερὴ ἀθηντία ἐναντίον σας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Συμφωνῶ.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Καὶ πὼς μάθατε τὴ γνώμη τοῦ Καγιό;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ἀπὸ μιὰ γυναίκα γεμάτη πνεῦμα καὶ χάρη, τὴν πριγκίπισσα Γκαλίτσιν. Ὁ Καγιὸς εἶχε παίξει τὸ “Λιποτάκτη”⁽¹⁾· βρισκόταν ἀκόμα ἐκεῖ ὅπου αὐτὸς εἶχε δοκιμάσει κ’ ἐκεῖνη εἶχε συμερισθεῖ μαζί του, τίς στιγμὲς φρίκης πού περνᾷ ἓνας δυστυχημένος στὸ σημεῖο πού χάνει τὴν ἀγαπημένη του καὶ τὴ ζωὴ του. Ὁ Καγιὸς πλησιάζει τὸ θεωρεῖο της καὶ τῆς λέει μὲ τὴ γελαστὴ του ὄψη λόγια εὐθυμα κ’ εὐγενικά. Ἡ πριγκίπισσα ἐκπληκτικὴ τοῦ λέει: “Μὰ πὼς! Δὲν πεθάνατε; Ἐγὼ πού μόνο σάν θεατῆς ἔζησα τίς ἀγωνίες καὶ τὰ βάσανά σας δὲν ἔχω ἀκόμα συνέλθει. — Ὅχι, κυρία μου, δὲν πέθανα. Θὰ ‘μουν ἐξαιρετικὰ ἀξιολύπητος ἂν πέθαινα τόσο συχνά. — Δὲν νιώθετε λοιπόν τίποτα; — Συγχαρεῖστε με...” Κ’ ὕστερα ἄρχισαν μιὰ συζήτηση πού τέλειωσε ὅπως θὰ τελειώσει κ’ ἡ δική μας: Θὰ διατηρήσω τίς ἀπόψεις μου κ’ ἐσεῖς τίς δικές σας. Ἡ πριγκίπισσα δὲ θυμόταν τίς ἐξηγήσεις του, ὅμως εἶχε προσέξει πὼς αὐτὸς ὁ μεγάλος μιμητῆς τῆς Φύσης, τὴ στιγμὴ τῆς ἀγωνίας του μπροστὰ στὸ θάνατο, ὅταν τὸν σέρνουν στὴν ἐκτέλεση, βλέποντας πὼς τὸ κάθισμα ὅπου ἔπρεπε ν’ ἀκουμπήσει τὴ λιπόθυμη Λουίζα ἦταν ἄσχημα τοποθετημένο, τὸ ἔσιαξε ἀπαγγέλλοντας μὲ σβησμένη φωνή. “Μὰ ἡ Λουίζα δὲν ἔρχεται καὶ πλησιάζουν οἱ τελευταῖες μου στιγμὲς...”

“Ὅμως εἴσαστε ἀφηρημένοι· τί σκέπτεσθε;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Σκέπτομαι νὰ σᾶς προτεῖνω ἓνα συμβιβασμό· ν’ ἀποδόσουμε στὴν ἔμφυτη εὐαισθησία τοῦ ἡθοποιοῦ αὐτὲς τίς σπάνιες στιγμὲς πού χάνει τὸ μυαλό, πού δὲ βλέπει πιά τὸ θεατῆ, πού ξεχνᾷ πὼς βρίσκεται σὲ θέατρο, πού ξεχνᾷ τὸν ἴδιο τὸν εαυτό του, πού βρίσκεται στὸ Ἄργος, στίς Μικῆνες, πού γίνεται ἓνα μὲ τὸ πρόσωπο πού ὑποδύεται κλαίει...

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μὲ τὸ σωστὸ ρυθμό;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μὲ τὸ σωστὸ ρυθμό. Φωνάζει...

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Στὸ σωστὸ τόνο;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Στὸ σωστὸ τόνο, ἐξάπτεται, ἀγανακτεῖ, ἀπελπίζεται, προσφέρει στὰ μάτια μας τὴν πραγματικὴ εἰκόνη, φέρνει στ’ αὐτιά μας καὶ στὴν καρδιά μας τὸν ἀληθινὸ τόνο τοῦ πάθους πού τὸν συγκαλονίζει σὲ σημεῖο πού νὰ μὲ παρασύρει, νὰ ξεχνιέμαι κι αὐτὸς πού βλέπω νὰ μὴν εἶναι πιά οὔτε ὁ Μπριζάρ, οὔτε ὁ Λε Καίν, μὰ ὁ Ἀγαμέμνωνας, κι αὐτὸς πού ἀκούω ὁ Νέρωνας... Ἐπαρῶ, πὼς ἴσως σ’ αὐτὴ τὴν περίπτωση, συμβαίνει μὲ τὴ Φύση, ὅτι καὶ μὲ τὸ σκλάβο πού μαθαίνει νὰ κινεῖται ἐλεύθερα μέσα στίς ἀλυσίδες του, γιατί, συνηθίζοντάς τις ἀπαλλάσσεται ἀπ’ τὸ βᾶρος καὶ τὴ δέσμευσή τους.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ἐνας εὐαίσθητος ἡθοποιός θὰ ‘χει ἴσως στὸ ρόλο του μιὰ ἢ δυὸ τέτοιες στιγμὲς παραφορᾶς, πού θ’ ἀποτελοῦν παραφωνία καὶ μάλιστα τόσο πιὸ ἔντονη ὅσο πιὸ ὠραῖες θὰ εἶναι σὲ σχέση μὲ τίς ὑπόλοιπες. Ὅμως, πέστε μου, τὸ θέαμα τότε δὲν παύει νὰ εἶναι εὐχαρίστηση καὶ δὲ γίνεται γιὰ σᾶς μαρτύριο;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : “Α! Ὅχι.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Κι αὐτὸ τὸ πλάσματικὸ πάθος δὲ θὰ ὑπερέχει σὲ σχέση μὲ τὸ πραγματικὸ θέαμα μιᾶς οἰκογένειας πού θρηνεῖ γύρω στὸ νεκρικὸ κρεβάτι πατέρα ἀγαπημένου ἢ λατρευτῆς μητέρας;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : “Α! Ὅχι.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τότε, λοιπόν, δὲν ξεχαστήκατε τέλεια οὔτε σεῖς, οὔτε ὁ ἡθοποιός... ”

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μὲ φέρατε ὡς τώρα σὲ πολὺ δύσκολη θέση καὶ δὲν ἀμφιβάλλω πὼς θὰ μπορούσατε νὰ μὲ φέρετε καὶ σ’

(1) Πρόκειται γιὰ τὸ «Λιποτάκτη», δράμα τοῦ Σεντινά.

ἀκόμα δύσκολοτερη ὅμως νομίζω, πὼς ἡ ἀποψή σας θὰ κλομισθεῖ ἀν' μου ἐπιτρέψετε νὰ σᾶς συντροφεύσω γιὰ λίγο. Ἡ ὄρα εἶναι τέσσερις καὶ μισή. Παίζεται ἡ "Διδῶ" (12)· πάμε νὰ δοῦμε τὴ δεσποινίδα Ρωκούρ· θὰ σᾶς ἀπαντήσῃ καλύτερα ἀπὸ μένα.

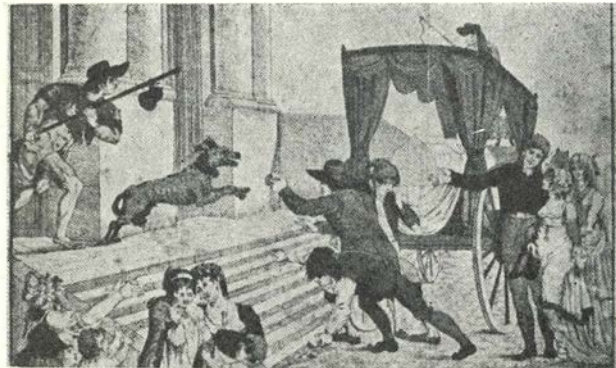
Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τὸ εὐχομαι, μὰ δὲν τὸ ἐλπίζω. Νομίζετε πὼς αὐτὴ εἶναι δυνατό νὰ κάνει ἐκεῖνο πού οὔτε ἡ Λεκουβρέρ, οὔτε ἡ Ντυκλό, οὔτε ἡ Ντὲ Σέν, οὔτε ἡ Μπαλικούρ, οὔτε ἡ Κλαρόν, οὔτε ἡ Ντυμενίλ μπόρεσαν νὰ κάνουν; Τολμῶ νὰ σᾶς βεβαιώσω πὼς ἀν' ἡ νεαρή μας πρωτόβγαλτὴ βρίσκεται ἀκόμα μακριὰ ἀπ' τὴν τελειότητα, εἶναι γιὰ τὴς λείπει σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ ἡ πείρα, ὥστε νὰ μὴν ἀφήνεται στὴν εὐαισθησία τῆς καὶ σᾶς προλέγω πὼς ἀν' συνεχίσει νὰ ὑποτάσσεται στὰ αἰσθηματὰ τῆς, νὰ μένει ὁ ἑαυτὸς τῆς καὶ νὰ προτιμᾷ τὸ περιορισμένον καλλιτεχνικὸ ἔνστικτον πού τῆς χάρισε ἡ Φύσῃ ἀπ' τὴν ἀπερίοριστη σπουδὴ τῆς Τέχνης, δὲ θὰ φτάσει ποτὲ τόσο ψηλὰ ὅσο οἱ καλλιτέχνιδες πού σᾶς ἀνέφερα. Θὰ ἔχει στιγμὲς ὡραίες, ὅμως δὲ θὰ εἶναι ὡραία. Θὰ συμβεῖ μ' αὐτὴν ὅτι καὶ μὲ τὴ Γκωσέν καὶ πολλὰς ἄλλες, πού ὀλόκληρη τὴ ζωὴ τους ἦταν ἐπιτηδευμένες, ἄτονες καὶ μονότονες, ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο γιὰτὶ δὲ μπόρεσαν ποτὲ νὰ βγοῦν ἀπ' τὰ στενὰ ὄρια ὅπου τὶς περιόριζε ἡ ἔμφυτη εὐαισθησία τους. Ἐξοκλοουθεῖτε, λοιπόν, νὰ θέλετε νὰ μοῦ ἀντιᾶξετε τὴ δεσποινίδα Ρωκούρ;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Καὶ βέβαια.
Ο ΠΡΩΤΟΣ : Κάνοντας μιὰ παρένθεση, θὰ σᾶς διηγηθῶ ἓνα περιστατικὸ πού σχετίζεται ἀκριετὰ μὲ τὸ θέμα γιὰ τὸ ὁποῖο συζητοῦμε. Γνώριζα τὸν Πιγκάλ (13) κ' ἔμπαινα ἐλεύθερα στὸ σπίτι του. Ἐνα πρωί, πηγαίνω, χτυπῶ τὴν πόρτα, ὁ καλλιτέχνης μοῦ ἀνοίγει κρατώντας στὸ χέρι τὴ σμίλη καὶ, σταματώντας μὲ μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ ἀτελιέ του, μοῦ λέει : " Πρὶν σᾶς ἀφήσω νὰ περάσετε ὀρμισθεῖτε μου πὼς δὲν θὰ δειλιάσετε καθόλου μπροστὰ σὲ μιὰ ὡραία γυναίκα ὀλόγυμνη..." Χαμογέλασα... Μπῆκα. Δούλευε ἐκεῖνον τὸν καιρὸ στὸ μνημεῖο τοῦ στρατάρχη ντὲ Σάξ καὶ μιὰ πολὺ ὡραία εταίρα

(12) «Αἰνεῖας καὶ Διδῶ», τραγωδία τοῦ Λεφράν ντὲ Πομπινιάν πού παίχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1734.

(13) Πιγκάλ (1714—1785). Γάλλος γλύπτης. "Υστερα ἀπὸ ἀρκετὲς δυσκολίες κατῶρθωσε νὰ ἐπιθῆθῃ φθάνοντας ὡς τὴν Ἀκαδημία. Ἡ μαρκησία ντὲ Πομπαντούρ τὸν ἐκτίμησε ἰδιαίτερα καὶ κατῶρθωσε πάντα νὰ τοῦ δίνοι παραγγελίες. Μεταξὺ ἄλλων ἔργων φιλοτέχνησε καὶ προτομὴ τοῦ Ντιντερό, πού βρίσκεται στὸ Λούβρον.

Στὰ 1815. Ἄνω: Ὁ ἱερέας τοῦ Σαιν Ρὸς ἀρνεῖται νὰ κηδέψει τὴν ἡθοποιὸν Ρωκούρ. Κάτω: Ὑστερα ἀπὸ διαμαρτυρία τοῦ πλήθους, τὸ λείψανον τῆς ἡθοποιοῦ γίνεται δεκτὸ στὴν ἐκκλησία καὶ εὐλογεῖται ἀπὸ ἱερέα πού ἔστειλε ὁ Βασιλεὺς



τοῦ χρησίμευε σὰν μοντέλο γιὰ τὴ μορφή τῆς Γαλλίας. Πῶς, ὅμως, νομίζετε ὅτι μοῦ φάνηκε μέσα στὶς κολοσιαῖες μορφές πού ἦταν γύρω τῆς; Κακόμοιρη, μικρὴ, χυδαία, ἓνα εἶδος βάρτραχου· τὴν ἐπνίγαν οἱ μορφές αὐτές. Καὶ δὲν θὰ μπορούσα νὰ θεωρήσω ὡραία γυναίκα, ὅπως ἔλεγε ὁ καλλιτέχνης, αὐτὸν τὸν βάρτραχο, ἀν' δὲν περιέμενα νὰ τελειώσει τὴ δουλειὰ του ὁ καλλιτέχνης καὶ δὲν τὴν ἔβλεπα παρά, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη σ' αὐτές τὶς γιγαντιαῖες μορφές πού τὴν ἐκμηδένιζαν. Ἐμπιστεύομαι σὲ σᾶς τὴν ἐφαρμογὴ αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ φαινομένου στὴ Γκωσέν, στὴ Ρικιομπόνι καὶ σ' ὅλες ὅσες δὲ μπόρεσαν νὰ δώσουν στὸν ἑαυτὸ τους, πάνω στὴ σκηνὴ διαστάσεις μεγαλύτερες. Ἄν, πράγμα ἀδύνατον, μιὰ ἡθοποιὸς εἶχε προκισθεῖ μ' εὐαισθησία σὲ βαθμὸ ἀνάλογο μὲ τὴν προσποιητὴ εὐαισθησία πού μπορεῖ ν' ἀποδώσει ἡ Τέχνη στὴν τελειότερη ἔκφρασή της, μιὰ πού τὸ Θέατρο προσφέρει τὸσους διαφορετικοὺς χαρακτήρες γιὰ μίμηση κ' ἕνας μόνον ρόλος συνεπάγεται τὸσες ἀντίθετες καταστάσεις, αὐτὴ ἡ σπάνια μοιρολογίστρα, ἀνίκανη νὰ παίξει δυὸ διαφορετικοὺς ρόλους, θὰ διακρινόταν μάλιστα σὲ μερικὰ σημεῖα τοῦ ἴδιου ρόλου· θὰ ἔταν ἡ πιὸ ἄνιση, ἡ πιὸ περιορισμένη, ἡ πιὸ ἀδέξια ἡθοποιὸς πού μπορούμε νὰ φανταστοῦμε. Ἄν τύχει νὰ ἐπιχειρήσει νὰ ἐξαρθεῖ, ἡ ὑπερισχύουσα εὐαισθησία τῆς δὲ θ' ἀργήσει νὰ τὴν ἐπαναφέρει στὴ μετριότητα. Παρ' ὅμως περισσότερο μ' ἀδύνατον ἀλογακί πού ἀφηνιάζει, ὁρᾷ μὲ σφριγηλὸ δρόμωνα πού καλπάζει. Ἡ σύντομη στιγμή ἔντασης, παραστικὴ, ἀπότομη, χωρὶς διαβαθμίσεις, ἀπροτοίμαστη, χωρὶς ἐνόητα, θὰ σᾶς φαινόταν παροξυσμὸς τρέλλας.

Ἄφου ἡ εὐαισθησία εἶναι, στὴν πραγματικότητα, σύντροφος τοῦ πόνου καὶ τῆς ἀδυναμίας, πέστε μου, ἀν' ἓνα πλάσμα τρυφερό, ἀδύνατον κ' εὐαίσθητον εἶναι ἱκανὸ νὰ συλλάβει καὶ ν' ἀποδώσει τὴν ψυχραιμία τῆς Λεοντίνης ("Ἡράκλειος" τοῦ Κορνέιγ), τὴν παράφορη ζήλεια τῆς Ἐρμιόνης, τὸ φρένιασμα τῆς Καμίλλης, τὴ μητρικὴ τρυφερότητα τῆς Μερπής, τὸ παραλόγημα καὶ τὶς τύψεις τῆς Φαίδρας, τὴν τυραννικὴ ἀλαζονεῖα τῆς Ἀγριππίνας, τὴ βιαιότητα τῆς Κλυταμνήστρας;

Ἐγκαταλείψετε τὴν αἰώνια μοιρολογίστρα σας σὲ μερικοὺς ἀπ' τοὺς μελαγχολικοὺς μας ρόλους καὶ μὴ τὴν ἀποσπάτε ἀπὸ καὶ. Γιὰτὶ, εἶμαι εὐαίσθητος, σημαίνει ἄλλο πράγμα καὶ αἰσθάνομαι, ἄλλο. Τὸ ἓνα εἶναι ζήτημα καρδιάς· τὸ ἄλλο ζήτημα κρίσης. Γιὰτὶ, εἶμαι εὐαίσθητος, σημαίνει πὼς νιώθω ἔντονα καὶ πὼς δὲ μπορῶ ν' ἀποδώσω αἰσθηματὰ. Σημαίνει πὼς ἀποδίδω κάτι, μόνος, σὲ συντροφιά, σὲ περιβάλλον οἰκεῖο, διαβάζοντας ἢ παίζοντας γιὰ λιγιστοὺς ἀκροατὲς καὶ πὼς δὲν ἀποδίδω τίποτα ἄξιο λόγου στὸ Θέατρο. Γιὰτὶ στὸ Θέατρο, μ' αὐτὸ πού λένε εὐαισθησία, ἀποδίδω καλὰ ἓνα ἢ δυὸ κομμάτια καὶ ἀποτυχαίνω στὰ ὑπόλοιπα. Γιὰτὶ τὸ ν' ἀρχαλιάζω ἢ τὴν ἔκταση ἑνὸς μεγάλου ρόλου, νὰ προσέχω τὶς φωτισσιάσεις, τ' ἀπαλὰ καὶ ἀδύνατα σημεῖα, ν' ἀποδίδω μὲ τὴν ἴδια ἱκανότητα καὶ τὰ ἔρεμα καὶ τὰ συγκλονιστικὰ σημεῖα, νὰ χρωματίζω τὶς λεπτομέρειες, νὰ διαμορφῶνω ἓνα σταθερὸ σύστημα ἀπαγγελίας πού θὰ κατορθῶναι νὰ σώζει ἀκόμα καὶ τὴς ἀλλοκοτὲς ιδιοτροπίες τοῦ ποιητῆ, εἶναι ἔργο μυαλοῦ ψυχροῦ, βαθεῖας κρίσης, λεπτοῦ γούστου, κοπιαστικῆς μελέτης, μακροχρόνης πείρας καὶ μνήμης ἀσυνήθιστα σταθερῆς· γιὰτὶ ὁ κανὼνας "Qualis Abinepto Processerit et sibi Constet" (14), αὐστηρότατος γιὰ τὸν ποιητῆ, εἶναι ἐξ ἴσου ἀκαμπτος μέχρι λεπτολογίας γιὰ τὸν ἡθοποιό· γιὰτὶ αὐτὸς πού βγαίνει ἀπ' τὰ παρασκήνια χωρὶς νὰ ἔχει δοσμένη ὄλη του τὴν προσοχὴ στὸ παίξιμό του καὶ χωρὶς νὰ ἔχει σκεφθεῖ καλὰ τὸ ρόλο του, θὰ νιώθει πάντα σὰν ἀρχαριὸς ἢ, ἀν' προκισμένος μὲ τόλμη, ἐπιτηδειότητα καὶ οἰστρο, ὑπολογίζει στὴν εὐστροφία τοῦ μυαλοῦ του καὶ στὴν ἐπαγγελματικὴ συνήθεια, θὰ σᾶς ἐπιβληθεῖ μὲ τὴ φλόγα καὶ τὴ μέθη του καὶ θὰ χειροκροτήσετε τὸ παίξιμό του, ὅπως ἓνας γνώστης τῆς ζωγραφικῆς χαμογελᾷ μπροστὰ σ' ἓνα πρόχειρο σχέδιον, ὅπου τὰ πάντα περιέχονται ἐνδεικτικὰ καὶ τίποτα δὲν εἶναι ὀρθωτικὰ διαμορφωμένο. Εἶν' ἓνα ἀπ' τὰ καταπληκτικὰ φαινόμενα πού βλέπουμε χαμμιά φορὰ στὰ πανηγύρια ἢ στοῦ Νικολέ (15). Ἴσως, αὐτοὶ οἱ παράφρονες κάνουν καλὰ πού μένουν

(14) Ὁράτιος «Ποιητικὴ», στίχος 127 : «Ὅπως φάνηκε στὴν ἀρχὴ νὰ μείνει ὡς τὸ τέλος καὶ νὰ ναι σύμφωνος μὲ τὸν ἑαυτὸ του».

(15) Οἱ «Νικολέ». Οἰκογένεια πλανόδιων ἡθοποιῶν καὶ ὀργανωτῶν θεαμάτων. Ὁ Νικολέ πατέρας ἐπαίξε μαριονέτες καὶ διηθούνε τοὺς «Comédiens de Bois», στὰ πανηγύρια τοῦ Σαιν - Ζερμάν καὶ τοῦ Σαιν - Λωράν. Ἀπ' τοὺς γιούς του ὁ πιὸ ἐξοκυστὸς εἶναι ὁ Ζᾶν - Μπατίστε (1728—1796) πού διακρινόταν γιὰ τὴν ἐφευρετικότητά του καὶ καταφέρνε νὰ προσφέρει μιὰ καινούργια ἐκπληξὴ στὸ Κοινό. Τὸ 1760, τὸ θέατρό του «Jeu de Nicole», ἐγκαινιάσθηκε στὸ Παρίσι κ' ἄργότερα ὀνομάσθηκε «Théâtre de la Gaîté».



Μαρι - "Ανν Μποτώ η Ντανζεβίλ, της " Κομεντι Φρανσαις "

αυτό που είναι, ήθοιοι σέ χοντρές γραμμές. Περισσότερη δουλειά δέ θα τους χάριζε αυτό που τους λείπει και θά μπορούσε νά τους αφαιρέσει αυτό που έχουν. Πάρτε τους γι' αυτό που αξίζουν, μὰ μὴν τους βάλετε ποτέ δίπλα σ' ἕναν τέλειο πίνακα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δέ μένει παρὰ μιὰ ἐρώτηση νά σᾶς κάνω.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ἀκούω.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἐχετε δεῖ ποτέ σας ἕνα ἔργο τέλειο παιγμένο;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μὰ τὴν πίστη μου, δέ θυμάμαι κάτι τέτοιο... Μὰ σταθεῖτε... Ναι, καμμιά φορά. ἕνα μέτριο ἔργο παιγμένο ἀπὸ μέτριους ἠθοιοὺς...

Οἱ δύο συνομιλητές μας πῆγαν στὸ θέατρο, ὅμως, ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχαν πιά θέσεις, κατέληξαν στὸν Κεραμεικὸ. Γιὰ λίγη ὥρα περπάτησαν σιωπηλοί. Ἐμοιαζαν νὰ ἔχουν ξεχάσει πὼς ἦτανε μαζί κι ὁ καθένας κουβέντιαζε μὲ τὸν ἑαυτὸ του σὰν νὰ ἔκανε μονάχος. Ὁ ἕνας φωναχτὰ, ὁ ἄλλος τόσο χαμηλόφωνα πὺ δὲν ἀκούονταν, ἀφήνοντας μόνο νὰ τοῦ ξεφεύγουν κατὰ διαστήματα μεμονωμένες μὰ εὐδιάκριτες λέξεις ἀπ' τὶς ὁποῖες εὐκόλα μπορούσε νὰ βγεῖ τὸ συμπέρασμα πὼς δὲ θεωροῦσε τὸν ἑαυτὸ του ἡττημένο. Οἱ ιδέες τοῦ ἀνθρώπου τοῦ "παράδοξου" εἶναι οἱ μόνες πὺ μπορῶ ν' ἀναφέρω καὶ νὰ ποιῆς ἦταν, ἔτσι ἀσύνδετες, ὅπως θά πρέπει νὰ φαίνονται ὅταν μὲ τὸ μονόλογο ἀφαιροῦμε τίς ἐνδιάμεσες σκέψεις πὺ χρησιμεύουν γιὰ σύνδεσμος. Ἐλεγε :

— Ἀς βάλουν στὴ θέση του ἕναν εὐαίσθητο ἠθοιοὺ καὶ θά δοῦμε πὼς θά τὰ βγάλει πέρα. Αὐτὸς τί κάνει; Βάζει τὸ πόδι του στὸ κάγκελλο, στερεώνει τὴν καλτσοδέτα του κι ἀπαντᾷ στὸν Αὐλικὸ πὺ περιφρονεῖ, γυρίζοντας τὸ κεφάλι πάνω ἀπ' τὸν ἕνα ὄμο. Ἐνα περιστατικὸ πὺ θά ἔκανε κάθε ἄλλον ἀπ' αὐτὸν τὸν ψυχρὸ κ' ὑπέροχο ἠθοιοὺ πὺ ἀκαριαῖα προσαρμόζεται στίς περιστάσεις νὰ τὰ χάσει, γίνεται ἀπόδειξη μεγαλοφυΐας (μιλοῦσε, νομίζω, γιὰ τὸν Μπαρόν (16) στὴν τραγωδία "Ὁ κόμης τοῦ Ἐσσεξ". Χαμογελώντας πρόσθετε :) Καὶ βέβαια θά πιστέψει πὼς αὐτὴ ἡ ἠθοιοὺς νιώθει συγκίνηση ὅταν πεσμένη στὸ στῆθος τῆς "ἐμπίστου", σχεδὸν ἐτοιμοθάνατη μὲ τὸ κεφάλι γυρισμένο πρὸς τὰ θεωρεῖα τῆς τρίτης σειρᾶς, βλέπει ἐκεῖ ἕνα γέρο εἰσαγγελέα πὺ ἔχει βάλει τὰ κλάματα καὶ πὺ ἀπ' τὸν πόνο ἔκανε μορφασιμὸς ὀλοτελα γελοίους καὶ λέει : "Γιὰ κοίταξε ἐκεῖ πάνω καὶ δὲς μιὰ χαζὴ φάτσα..." Μουρου-

(16) Μπαρόν (1653—1729). Διάσημος ἠθοιοὺς καὶ θεατρικὸς συγγραφέας. Ὁ Μολιέρος ἐκτιμήσας τὸ ταλέντο του πέτυχε νὰ γίνει δεκτὸς ἀπ' τὸ βασιλεῖα στὸ θέατρο τοῦ «Palais Royal». Ἀργότερα στὸ θέατρο τοῦ «Hôtel de Bourgogne» ἐρμήνευσε ὄλους τοὺς μεγάλους ρόλους τοῦ Ρακίνα πὺ τὸν ἐκτίμησε ἐξαιρετικὰ.

ρίζοντας μέσ' στὰ λόγια τῆς τίς λέξεις αὐτές σὰ νὰ ἔταν συνέχεια ἀναρθροῦ θρήνου... Ἄλλοῦ αὐτὰ! Ἄν θυμάμαι καλά, τὸ περιστατικὸ τοῦτο ἀναφέρεται στὴ Γκωσέν, στὴ "Ζαίρα". Κι αὐτὸν τὸν τρίτο πὺ εἶχε τόσο τραγικὸ τέλος τὸν γνῶρισα γνῶρισα τὸν πατέρα του πὺ μὲ καλοῦσε πότε πότε νὰ τοῦ πῶ καμμιά κουβέντα στὸ ἀκουστικὸ του. (Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὺς πρόκειται γιὰ τὸν συνετὸ Μονμενίλ). Ἦταν ἡ προσωποποίηση τῆς ἀγαθότητος καὶ τῆς τιμιότητος. Τί τὸ κοινὸ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὸ χαρακτῆρα του καὶ τὸ χαρακτῆρα τοῦ Ταρτούφου πὺ τὸν ἐπαίξε κατὰ τρόπο ὑπέροχο; Τίποτα. Πῶς ἀπόκτησε αὐτὸ τὸ τσάκισμα, τὸ τόσο ἐξαιρετικὸ παίξιμο τῶν ματιῶν, αὐτὸ τὸ γλυκὸ τὸνο τῆς φωνῆς κι ὅλες τὶς πονηριές τοῦ ρόλου τοῦ ὑποκριτῆ; Προσέξτε τί θά μοῦ ἀπαντήσετε. Σᾶς κρατῶ.— Μὲ τὴν βαθεῖα μίμηση τῆς Φύσης.— Μὲ τὴν βαθεῖα μίμηση τῆς Φύσης; Καὶ θά δεῖτε πὼς τὰ ἐξωτερικὰ συμπτώματα πὺ δείχνουν μὲ τὸν πιὸ ἔντονο τρόπο τὴν εὐαισθησία τῆς ψυχῆς, δὲ βρίσκονται τόσο μέσα στὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου, ὅσο τὰ ἐξωτερικὰ συμπτώματα τῆς ὑποκρισίας, πὺς δὲν θά κατάφερε κανεὶς νὰ τὰ μελετήσει καὶ πὺς ἕνας ἠθοιοὺς μὲ μεγάλο ταλέντο θά συναντοῦσε περισσότερες δυσκολίες νὰ συλλάβει καὶ νὰ μιμηθεῖ τὰ μὲν, παρὰ τὰ δέ! Κι ἂν ὑποστήριζα πὺς ἀπ' ὅλες τὶς ιδιότητες τῆς ψυχῆς ἡ εὐαισθησία εἶν' ἐκείνη πὺ μιμούμεθα πιὸ εὐκόλα, μιὰ πὺ δὲν ὑπάρχει, ἴσως, ἔστω κ' ἕνας ἀνθρώπος ἀρκετὰ σκληρὸς, ἀρκετὰ ἀπάνθρωπος, ὥστε νὰ μὴ ἔχει μέσα στὴν καρδιά του τὸ σπέρμα τῆς, ὥστε νὰ μὴ τὴν ἔχει νιώσει ποτέ, πράγμα πὺ δὲ θά μπορούσαμε νὰ ἰσχυρισθούμε γιὰ ὅλα τ' ἄλλα πάθη, ὅπως ἡ φιλαργυρία, ἡ καχυποψία; Εἶν' ἀραγε, ἐξαιρετὸ ἐφόδιο ἡ εὐαισθησία; — Σᾶς καταλαβαίνω, θά ὑπάρχει, ὅμως, πάντα ἀνάμεσα σ' αὐτὸν πὺ προσποιεῖται εὐαισθησία καὶ σ' αὐτὸν πὺ τὴν αἰσθάνεται, ἡ διαφορά πὺς ξεχωρίζει τὴ μίμηση ἀπ' τὴν πραγματικότητα. Τόσο τὸ καλῶτερο, τόσο τὸ καλῶτερο, σᾶς λέω. Στὴν πρώτη περίπτωση, ὁ ἠθοιοὺς δὲ θά ὑποκρεθεῖ ν' ἀποχωριθεῖ ἀπ' τὸν ἑαυτὸ του, θά βρεθεῖ ξαφνικὰ κι ἀπότομα στὸ ὕψος τοῦ ἰδεατοῦ προτύπου. — Ξαφνικὰ κι ἀπότομα! — Παρερμηνεύετε κακόπιστα μιὰ ἔκφρασή μου. Θέλω νὰ πῶ πὺς ἀπὸ δὲν περιορίζεται ν' ἀποδώσει τὸ μικρὸ πρότυπο πὺ βρῖσκεται μέσα του, θά ἔναι τόσο μεγάλος, τόσο καταπληκτικὸς, τόσο τέλειος μιμητῆς τῆς εὐαισθησίας, ὅσο καὶ τῆς φιλαργυρίας, τῆς ὑποκρισίας, τῆς διπλοπροσωπίας καὶ κάθε ἄλλου εἶδους χαρακτῆρα πὺ δὲν εἶναι δικὸς του, κάθε ἄλλου πάθους πὺ δὲν ἔχει. Αὐτὸ πὺ θά μοῦ δεῖξει τὸ πρόσωπο, πὺ ἀπ' τὴ φύση του εἶναι εὐαίσθητο, θά ἔναι μικρὸ. Ἡ μίμηση τοῦ ἄλλου θά ἔχει δύναμη ἡ ἂν συνέβαινε νὰ ἔχουν τὴν ἴδια δύναμη καὶ τὰ δύο ἀντίγραφα, πράγμα πὺ δὲν παραδέχομαι καθόλου, ὁ ἕνας, τέλειος κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ παίζοντας ἀπόλυτα μὲ βᾶση μελέτη καὶ σκέψη, θά ἔταν ὅπως τὸν παρουσιάζει ἡ καθημερινὴ ἐμπειρία καὶ κάτι παραπάνω ἀπ' αὐτὸν πὺ θά παίξει μισὰ σύμφωνα μὲ τὴ φύση του καὶ μισὰ μὲ βᾶση τὴ μελέτη, μισὰ σύμφωνα μ' ἕνα πρότυπο καὶ μισὰ σύμφωνα μὲ τὸν ἑαυτὸ του. Μ' ὅση ἐπιτηδειότητα κι ἂν συγχωρευθοῦν οἱ δύο αὐτές ἀπομιμήσεις, ἕνας προσεκτικὸς θεατῆς θά τις διακρίνει πιὸ εὐκόλα, ἀπ' ὅσο ἕνας τέλειος καλλιτέχνης θά ξεχωρίζει σ' ἕνα ἄγαλμα τῆς γραμμῆς πὺ ἐνδεχθῆ ἂν χωρίσει δύο διαφορετικὲς τεχνολογίες, ἡ τὸ μπροστίνου μέρος, καμωμένο σύμφωνα μ' ἕνα πρότυπο, ἀπὸ τὴν πλάτη, σύμφωνα μὲ ἄλλο.

Ἄς πᾶψει ἕνας τέλειος ἠθοιοὺς νὰ παίξει μ' ὀδηγὸ τὴ φαντασία του, ἄς ξεχαστεῖ, ἄς συγκλονισθεῖ ἡ καρδιά του, ἄς τὸν κυριεύσει ἡ εὐαισθησία κι ἄς παραδοθεῖ σ' αὐτή. Ὅ μᾶς μαγέψει. — Ἰσως — Ὅ μᾶς συνεπάρει προκαλώντας τὸ θαυμασμὸ μου. — Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀδύνατο ὅμως, μὲ τὸν ὄρο πὺς δὲ θά ξεφύγει ἀπ' τὸ σύστημα ἀπαγγελίας του, πὺς δὲ θά χαθεῖ καθόλου ἡ ἐνότητα, γιὰτὶ ἀλλιῶς θά πεῖτε πὺς τρελλάθηγε... Μάλιστα, μ' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση, θ' ἀπολαύσετε μιὰ ὀραία στιγμή, συμφωνῶ ὅμως, προτιμᾶτε μιὰ ὀραία στιγμή ἀπὸ ἕναν ὀραῖο ρόλο; Ἄν σεῖς τὸ προτιμᾶτε, ἐγὼ ὄχι.

Ἐδῶ, ὁ ἀνθρώπος τοῦ "παράδοξου" σῶπασε. Περπατοῦσε γρήγορα χωρὶς νὰ ξέρει πὺ πηγαίνει. Θά σκόνταζε σ' αὐτοὺς πὺ ἐρχόνταν πρὸς τὸ μέρος του ἂν δὲν πρόσεχαν ν' ἀποφύγουν τὴ σύγκρουση. Ὑστερα, σταματώντας ξαφνικὰ καὶ πιάνοντας δυνατὰ τὸν ἀντίπαλό του ἀπ' τὸ χέρι, τοῦ λέει μὲ τὸνο ἤρεμο καὶ δογματικὸ: Φίλε μου, ὑπάρχουν τρία πρότυπα, ὁ ἀνθρώπος πὺ ἐπλασε ἡ φύση, ὁ ἀνθρώπος τοῦ ποιητῆ, ὁ ἀνθρώπος τοῦ ἠθοιοῦ. Ὁ ἀνθρώπος πὺ ἐπλασε ἡ φύση εἶναι λιγότερο μεγάλος ἀπ' τὸν ἀνθρώπο τοῦ ποιητῆ κι αὐτὸς εἶν' ἀκόμα λιγότερο μεγάλος ἀπ' τὸν ἀνθρώπο τοῦ μεγάλου ἠθοιοῦ, πὺ εἶναι κι ὁ πιὸ ὑπερβολικὸς ἀπ' ὅλους. Αὐτὸς, ὁ

τελευταίος, άναβραίνει στους άμους του προηγούμενου και κλείνεται μέσα σ' ένα άχυρένιο άνδρείκωλο του ήποιου γίνεται ή ψυχή κινεί αυτό τó άνδρείκωλο με τρόπο τρομακτικό ακόμα και για τόν ποιητή που δέν άναγνωρίζει πιά τó δημιουργημά του και μäs προκαλεί τρόμο, ήπως πολύ καλά τó είπατε, σαν τά παιδιά που τρομάζουν τó ένα τ' άλλο, κρατώντας τήν μπλούζα τους πάνω στο κεφάλι τους, κάνοντας κινήσεις και προσπάθειες να μιμηθούν, όσο μπορούν, τή βραχνή και θλιβερή φωνή τού βρωκίλα που παριστάνουν. Μά δέν έτυχε να δείτε γκραβούρες που παριστάνουν παιδιά να παίζουν; Δέν είδατε, άραγε, ένα μπαμπούλα που προχωρεί έχοντας άπ' τήν κορφή ως τά νύχια τήν ύψη άποκρουστικού γέροντα; Κάτω άπ' τήν μάσκα του γελά με τούς μικρούς συντρόφους του που τó βάζουν στά πόδια τρομαγμένοι. Αυτός ó μπαμπούλας είναι τó αλήθινό σύμβολο τού ήθοποιού. Οι σύντροφοί του είναι τó σύμβολο τών θεατών. "Αν ó ήθοποιός δέν είναι προικισμένος παρά με μέτρια ευαισθησία κι αν αυτή είναι όλη ή αξία του, δέ θά τόν θεωρήσετε μέτριο άνθρωπο ; Προσέξτε, πρόκειται πάλι για παγίδα που σας στήνω. — Κι αν είναι προικισμένος με άκρα ευαισθησία τί θά συμβεί; — Τι θά συμβεί; Δέν θά παίζει διόλου ή θά παίξει γελοία. Μάλιστα, γελοία, και τήν άπόδειξη θά τή βρείτε σε μένα. "Αν έχω να διηγηθώ μιά συγγραμική ιστορία και ξεσπάσει, δέν ξέρω ποιά τρικυμία στην καρδιά μου, στο μυαλό μου, ή γλώσσα μου υπερδύεται, ή φωνή μου άλλοιώνεται, οι ιδέες μου χάνουν τή συνοχή τους, σταματώ να μιλώ, ψελίζω και τó καταλαβαίνω, τά δάκρυα τρέχουν στά μάγουλά μου και σωπαίνω. — Μά αυτό σας χαρίζει επιτυχία. — Σε στενό φιλικό κύκλο Στο Θέατρο θά με άποδοκιμάζαν.

— Γιατί; — Γιατί δέν πάει κανείς να δει κλάματα, μα για ν' ακούσει λόγια που τά προκαλούν, γιατί αυτή ή φυσική αλήθεια ήχει παράτονα με τή συμβατική αλήθεια. Έξηγοΰμαι; Θέλω να πώ πώς ούτε ó θεατρικός μηχανισμός, ούτε ή δράση, ούτε ó λόγος τού ποιητή θά συμβιβάζταν με τήν πνιχτή, διακεκομένη, γεμάτη λυγμούς άπαγγελία μου. Βλέπετε, λοιπόν, πώς δέν επιτρέπεται να μιμούμεθα τήν φύση, ούτε καν τις ώραιες πλευρές της, τήν αλήθεια, υπερβολικά πιστά και πώς υπάρχουν όρια μέσα στα όποια πρέπει να περιοριζόμαστε. — Κι αυτά τά όρια ποιά τά έθεσε; — 'Ο κοινός νοΰς που δέν δέχεται να γυμνώνεται ένα ταλέντο από άλλο ταλέντο. Πρέπει καμιά φορά ó ήθοποιός να θυσιάζεται στον ποιητή. — "Αν όμως ή σύνθεση τού ποιητή προσφέρεται; — Τότε θά είχατε ένα είδος τραγωδίας διαφορετικό άπ' τó δικό σας. — Καί τί άποπο βρίσκεται σ' αυτό; Δέν ξέρω και πολύ καλά τί θά κερδίσατε σ' αυτή τήν περίπτωση, όμως ξέρω πολύ καλά τί θά γάνατε.

'Εδώ ó παράδοξος άνθρωπος πλησίασε για δεύτερη ή για τρίτη φορά τόν αντίπαλό του και τού είπε:

— "Η λέξη είναι κακόγουστη, μα διασκεδαστική και ειπώθηκε από καλλιτέχνηδα που για τó ταλέντο της δέν υπάρχει δεύτερη γνώμη. Είναι κάτι παραπλήσιο με τά λόγια και τις συνθήκες που βρισκόταν ή Γκωσσέν. Βρίσκεται πεσμένη και αήθη στην άγκαλιά του Πιγιδί — Πολυδούκη, ψυχορραγεϊ, έτσι τουλάχιστον νομίζω και τού ψελίζει πολύ σιγά: — "Αχ, Πιγιδί, πώς βρωμάς. . . " Τό περιστατικό άναφέρεται στην Άρνού, στο ρόλο τής Τηλαΐρα; — "Οχι, είν' ή Άρνού, πάντοτε ή Άρνού. Δέ θά με παρασύρετε να έγκωμιάσω τις ένδιάμεσες βαθμίδες μίας ιδιότητας που θά μπορούσε να καταστέψει τά πάντα, αν, στην περίπτωση που εμφανίζεται σε ύψιστο βαθμό, ó ήθοποιός εξουσιάζεται άπ' αυτήν. "Όμως, ως υποθέσουμε, πώς ó ποιητής είχε γράψει τή σκηνή για να άπαγγελθεί στο θέατρο ήπως θά τήν έλεγα σε φιλικό κύκλο ποιά θά έπαιζε τή σκηνή τούτη στο θέατρο; Κανείς, όχι, κανείς, ούτε ó πιό επιδέξιος ήθοποιός: αν κατάφερον να τά βγάλει πέρα μιά φορά, θά σημείωνε άποτυχία χίλιες φορές. "Η επιτυχία σ' αυτή τήν περίπτωση κρέμεται από τόσο λίγα πράγματα! . . . "Ο τελευταίος αυτός συλλογισμός σας φαίνεται έλάχιστα στέρους; "Εστω, όμως, δέ θά διαστάσω να καταλήξω ύστερα άπ' αυτό, πώς πρέπει να άπαλλαγούμε κάπως άπ' τó στέμφο, να χαμηλώσουμε λίγο τά ξυλόποδάρα μας και ν' αφήσουμε τά πράγματα σχεδόν ήπως είναι. Μά στην περίπτωση που ένας μεγαλοφυής ποιητής καθόρθω να φθάσει τούτη τήν έξαισία όμοιότητα με τή Φύση, θά σκωνόταν σύννεφο από άνόητους και άηδιστικούς μιμητές. Δέν επιτρέπεται να κατέβουμε έστω και μιά γραμμή πιό κάτω άπ' τήν άπλότητα που έχει ή Φύση αν δέν θέλουμε να είμαστε άνόητοι, άχαροι, άποκρουστικοί. Δέν τó νομίζετε; Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δέν νομίζω τίποτα. Δέν σας άκουσα . . .

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Μά πώς! Δέν συνεχίσαμε τή λογομαχία μας ; Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Οχι.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Καί τί διάβολο κάνατε τότε;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Άναπολούσα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Καί τί άναπολούσατε;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Πώς κάποτε, ένας άγγλος ήθοποιός που λεγόταν, νομίζω, Μακλήν — παρακολουθούσα τήν παράσταση εκείνη τή μέρα — νιώθοντας τήν ανάγκη να ζητήσει συγγνώμη άπ' τó Κοινόν γιατί τόλμησε να παίζει ύστερα άπ' τόν Γκάρρικ, δέ θυμάμαι ποιά ρόλο στον "Μάκβεθ" τού Σαϊξπηρ, είπε, ανάμεσα στ' άλλα, ότι οι έντυπώσεις που σκλαβώνουν τόν ήθοποιό και τόν υποτάσσουν στο πνεύμα και τήν έμπνευση τού ποιητή, τού ήταν πολύ επίζημιες δέ θυμάμαι πιό τούς λόγους που πρόβαλε, όμως τούς χαρακτήριζε μεγάλη λεπτότητα πνεύματος, έγιναν αντίληπτοι και χειροκροτήθηκαν. 'Εξ άλλου, αν έχετε τήν περιέργεια, θά τούς βρείτε σ' ένα γράμμα που δημοσιεύθηκε στο "Σαίντ Τζαϊνς Κρόνικλ" με ύπογραφή Κουντιλιανός.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : "Όστε, για πολλή ώρα κουβέντιαζα μόνος μου ; Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μπορεί όση ώρα μόνος μου άναπολούσα. Έβείτε πώς στην άρχιότητα οι άνδρες παίζανε τούς γυναικείους ρόλους;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τό ξέρω.

'Ο Αόλος Γέλλιος, διηγείται στις "Αττικές νύχτες" του πώς κάποιος Πάλος, φορώντας τ' αξιοθρήνητα ρούχα τής Ηλέκτρας, αντί να παρουσιασθεί στην σκηνή με τήν ύδρα τού 'Ορέστη, παρουσιάστηκε κρατώντας στην άγκαλιά του τήν ύδρα με τή στάχτη τού ίδιου τού παιδιού του που πριν λίγο είχε πεθάνει και πώς τότε ή παράσταση δέν παρουσίασε γεροντών φανταστικό, δέν προκάλεσε τήν περιορισμένη θλίψη που γεννά τó Θέατρο, μα πώς ή αίθουσα άντήχησε από κραυγές και θρήνην σαρακδικούς.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Καί πιστεύετε πώς ó Πάλος τή στιγμή εκείνη μιλούσε στη σκηνή ήπως θά μιλούσε στο σπίτι του; "Οχι, όχι! Αυτό τó καταπληκτικό γεγονός δέν όφειλεται ούτε στους στίχους τού Εϋριπίδη ούτε στην άπαγγελία τού ήθοποιού, μα σίγουρα στη θεά ενός πατέρα που, συντριμμένος, έλουζε με δάκρυα τήν ύδρα με τή στάχτη τού ίδιου τού παιδιού του. Αυτός ó Πάλος δέν ήταν ίσως παρά μέτριος ήθοποιός, όσο κι αυτός ó Αΐσωπος για τόν όποιο ó Πλούταρχος αναφέρει πως "ένώ έπαιζε μιά μέρα στο θέατρο τó ρόλο τού 'Ατρέα και ένώ άναρωτιόταν πώς θά κατέφερνε να εκδικηθεί τόν άδελφό του Θυέστη, παρουσιάστηκε, κατά τύχη, ένας άπ' τούς ύπηρετες που θέλησε ξαφνικά να περάσει τρέχοντας άπό μπροστά του και, πώς αυτός, ó Αΐσωπος, εκτός έαυτού άπ' τόν έντονο ζήλο και τή λαχτάρα που ένιωθε να παρουσιάσει καλά τó έξαλλο πάθος τού βασιλιά 'Ατρέα, τού έδωσε ένα τέτοιο κτύπημα με τó σκήπτρο που κρατούσε στο χέρι του, που τόν άφρισε στον τόπο. . . " Επρόκειτο για παράφρονα που ó δικαστής θά πρεπε να τόν στείλει άμέσως στην Ταρπηνα πέτρα.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : "Όπως έκανε, κατά τά φαινόμενα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Άμφιβάλλω. Οι Ρωμαίοι εκτιμούσαν τόσο πολύ τή ζωή ένός μεγάλου ήθοποιού και τόσο λίγο τή ζωή ένός σκλάβου!

Λένε, όμως, πώς ένας ρήτορας αξίζει περισσότερο όταν εξάπτεται, όταν εξοργίζεται. Τό άρνίεμαι. Είναι καλύτερος όταν προσποιείται τόν όργισμένο. Οι ήθοποιοί προκαλούν έντύπωση στο Κοινόν όχι όταν είναι άλλόφρονες, μα όταν παίζουν καλά τήν άλλοφροσύνη. Στα άλλοσθηρία, στις συνελεύσεις, παντού όπου θέλει κανείς να επιβληθεί στα πνεύματα, προσποιείται πότε όργη, πότε φόβος, πότε θλίψη, για να παρασύρει τούς άλλους σ' αυτά τά διάφορα συναισθήματα. Έκείνο που τó ίδιο τó πάθος δέν μπόρεσε να κάνει, τó επιτυχημένα προσποιητό πάθος τó κατορθώνει.

Μήπως ó κόσμος δέ λέει πώς ó τάδε άνθρωπος είναι μεγάλος θεατρινός; Δέν έννοούν μ' αυτό πώς αυτός αισθάνεται, μα αντίθετα πώς διακρίνεται στην προσποίηση, μ' όλο που δέν αισθάνεται τίποτα. Πρόκειται για ρόλο πολύ πιό δύσκολο άπ' αυτόν που παίζει ó ήθοποιός, γιατί ó άνθρωπος αυτός πρέπει επί πλέον να βρεί τά λόγια και να επιτελέσει δυό έργα, τού ποιητή και τού ήθοποιού. 'Ο ποιητής, στη σκηνή, μπορεί να είναι πιό επιδέξιος άπ' όσο ó ήθοποιός στην καθημερινή ζωή, όμως, νομίζετε, πώς στη σκηνή ó ήθοποιός είναι πιό τέλειος, πιό επιδέξιος στο να προσποιείται τή χαρά, τή λύπη, τήν ευαισθησία, τó θαυμασμό, τó μίσος, τήν τρυφερότητα παρά ένας γερο - κόλακας;

"Όμως βράδυνασε πιά. Πάμε για φαγητό.

Μετάφραση TAKH ΔΡΑΓΩΝΑ

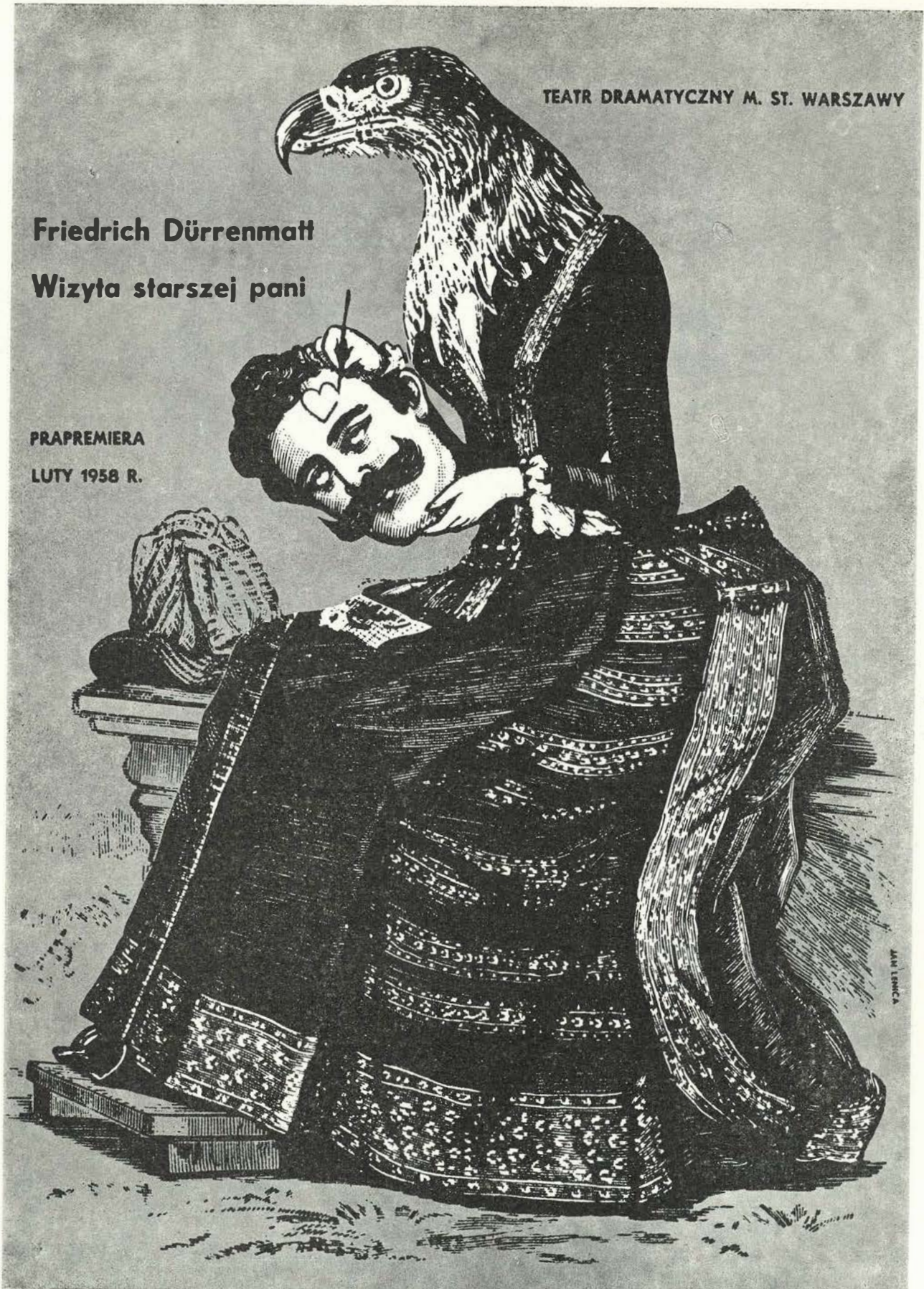
TEATR DRAMATYCZNY M. ST. WARSZAWY

Friedrich Dürrenmatt

Wizyta starszej pani

PRAPREMIERA

LUTY 1958 R.



Πολωνική άφισα για έργο Ντύρρενματ. Φιλοτεχνήθηκε από τόν Γιάν Λένικα για τήν "Έπίσκεψη τής γηραιῆς κυρίας"

ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΣΥΝΟΜΙΑ

(ΜΕ ΕΝΑ ΚΑΘΑΡΜΑ)

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΜΙΤΣΗ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΟΓΛΟΥ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: 'Ο άντρας. — 'Ο άλλος

(*"Ένα παραθυρόφυλλο τρίζει.*)

Ο ΑΝΤΡΑΣ (*"Ήρεμα και δυνατά*): Περάστε μέσα, παρακαλώ. (*Σιγή*).

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Περάστε μέσα. Δεν έχει κανένα νόημα να κάθεστε στο περβάζι του παραθύρου, αφού ανεβήκατε πού ανεβήκατε. Και το ύψος δεν άστειεύεται. Έξ' άλλου σ'ας βλέπω. 'Ο Ούρανός πίσω απ' την πλάτη σας μ' όλο του το σκοτάδι είναι πιο φωτεινός απ' τη μαυρίλα αυτού του δωματίου.

(*"Ένα αντίκειμενο πέφτει κατά γής*).

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Σ'ας έπεσε το κλεφτοφάναρο.

Ο ΑΛΛΟΣ: 'Ανάθεμα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Δεν υπάρχει λόγος, να ψάχνετε στο πάτωμα.

Θ' ανάψω το φώς. (*"Ακούγεται ένας διακόπτης*).

Ο ΑΛΛΟΣ: Σ'ας ευχαριστώ πολύ, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: "Έτσι. Νάσατε λοιπόν. 'Η ατμόσφαιρα είναι πολύ πιο συμπαθητική, τώρα που βλέπομαστε. Είστε μάλλον ήλικιωμένος.

Ο ΑΛΛΟΣ: Μ'ε φανατζόσασαν ν'εώτερο;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: 'Ακριβώς. Κάτι τέτοιο περίμενα. Πάρτε πάλι το φακό σας. 'Εκεί δ'α είναι, στα δεξιά τ'ης καρέκλας.

Ο ΑΛΛΟΣ: Μ'ε συγχωρείτε. (*"Ένα βάζο γίνεται κομμάτια*).

Ο ΑΛΛΟΣ: Στ' ανάθεμα και πάλι. Τώρα έρριξα το κινέζικο βάζο.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: "Όχι. 'Ήταν ή ελληνική ύδρια.

Ο ΑΛΛΟΣ: "Έγινε κομμάτια. Λυπάμαι.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Δεν πειράζει. "Έτσι όπως ήρθαν τ'α πράματα, άμμιβάλλω άν θ'α μου μείνει καιρός να αισθανθώ την έλλειψή τ'ης.

Ο ΑΛΛΟΣ: Στο κάτω - κάτω, ή δουλειά μου δεν είναι να σκαρφαλώνω σ'ε παράθυρα και να τρυπώνω σ'α διαρρήκτης. Βαλλήκανε τώρα να μ'ας ζητ'ανε πράματα, που ούτε κι ό ίδιος ό Διάολος ... ώστόσο, λυπάμαι ειλικρινά για την άδεξιότητά μου, Κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Πράματα που γίνονται.

Ο ΑΛΛΟΣ: Νόμισα πώς ...

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Πώς κοιμόμουν στο διπλανό δωμάτιο. Καταλαβαίνω. Πού να τ'ο βάλει ό νοός σας, ότι καθόμουν νυχτιάτικα στα σκοτεινά, στο γραφείο μου.

Ο ΑΛΛΟΣ: Τέτοια ώρα, όί κανονικοί άνθρωποι είναι στο κρεβάτι τους.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Αυτό γίνεται σ'ε κανονικούς καιρούς.

Ο ΑΛΛΟΣ: 'Η γυναίκα σας;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Μ'ην άνησυχείτε. 'Η γυναίκα μου έχει πεθάνει.

Ο ΑΛΛΟΣ: "Έχετε παιδιά;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: 'Ο γιός μου είναι σ' ένα κάποιο στρατόπεδο συγκεντρώσεως.

Ο ΑΛΛΟΣ: 'Η κόρη;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Δεν έχω κόρη.

Ο ΑΛΛΟΣ: Γράφετε βιβλία; Τ'ο δωμάτιό σας είναι γεμάτο από δαύτα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Είμαι συγγραφέας.

Ο ΑΛΛΟΣ: Τ'α διαβάζει κανένας, τ'α βιβλία που γράφετε;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Τ'α διαβάζουνε παντού, όπου είναι άπαγορευμένα.

Ο ΑΛΛΟΣ: Κι όπου δεν είναι άπαγορευμένα;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Τ'α μισούνε.

Ο ΑΛΛΟΣ: "Έχετε και γραμματέα;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Φαίνεται πώς, στον κύκλο σας, κυκλοφορούνε όί πιο άπίθανες φήμες σχετικά με τ'α είσοδήματα ενός συγγραφέα.

Ο ΑΛΛΟΣ: "Ωστε, για τ'ην ώρα, δ'ε βρίσκεται σπíti σας κανένας, έξω από σ'ας;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Είμαι μόνος.

Ο ΑΛΛΟΣ: Αυτό είναι καλό. Μ'ας χρειάζεται άπόλυτη ήσυχία. Τ'ο καταλαβαίνετε φυσικά.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Βεβαίως.

Ο ΑΛΛΟΣ: Είναι πολύ έξυπνο από μέρους σας, που δεν μου φέρνετε δυσκολίες.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: "Ήρθατε για να με σκοτώσετε;

Ο ΑΛΛΟΣ: Τέτοια έντολή μου δώσανε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Δολοφονείτε κατά παραγγελία;

Ο ΑΛΛΟΣ: Είναι τ'ο επάγγελμά μου.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Στ'ο βάθος τ'ο ύποψιαζόμουν, έλεγα πώς σ'ημερα, θ'α 'πρεπε σ' ένα τέτοιο Κράτος να υπάρχουνε κ'επαγγελματίες δολοφόνοι.

Ο ΑΛΛΟΣ: "Έτσι ήτανε πάντα, κύριε. Είμαι ό Δήμιος αυτού τ'ου Κράτους, εδ'ω και πενήντα χρόνια. (*Σιγή*).

Ο ΑΝΤΡΑΣ: "Α, έτσι. Είσαι ό δήμιος.

Ο ΑΛΛΟΣ: Περιμένατε κανέναν άλλον;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: "Όχι. Για να πούμε τ'ην αλήθεια, όχι.

Ο ΑΛΛΟΣ: Δέχεστε τ'η Μοίρα σας καρτερικά.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Είμαι πολύ έκλεκτικός, στον τρόπο που μιλάς.

Ο ΑΛΛΟΣ: Στ'α χρόνια μας, έχω να κάνω συνήθως μ' άνθρώπους μορφομένους.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Είναι καλό, όταν ή Μόρφωση γίνεται επικίνδυνη. Δεν θέλεις να καθήσεις;

Ο ΑΛΛΟΣ: "Αν δεν σ'ας ένοχλει, θ'α μ' άρεσε να άκουμπήσω λιγάκι στ'ην άκρη τ'ου γραφείου.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Σ'α στο σπíti σου. Μπορώ να σου προσφέρω κανένα ποτό;

Ο ΑΛΛΟΣ: Ευχαριστώ, άς μείνει για μετά. Ποτ'ε δεν πίνω πρωτύτερα. Για να 'ναι τ'ο χέρι μου σταθερό.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Καταλαβαίνω. Μόνο που θ'α πρέπει τότε να σερβιριστ'εις μονάχος σου. Τ' άγόρασα, ξέρεις, ειδικά για σένα.

Ο ΑΛΛΟΣ: Τ'ο ξέρατε, πώς σ'ας έχουνε καταδικάσει σ'ε θάνατο;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Σ' αυτό τ'ο Κράτος, όλα τ'α 'χουνε καταδικάσει σ'ε θάνατο. "Έτσι, δ'ε σου μ'ένει άλλο, απ' τ'ο να κάθ'εσαι στο παράθυρο, να κοιτ'ας τ'ον άπέραντο Ούρανό και να περιμένεις.

Ο ΑΛΛΟΣ: Τ'ο θάνατο;

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Τ'ο δολοφόνο! Ποιόν άλλο; Σ' αυτό τ'ο καταραμένο Κράτος, όλα μπορεί κανείς να τ'α προβλέψει, να τ'α ύπολογίσει, γιατ'ι βλέπεις, τ'ο Πρωτόγονο είναι πάντα και πιο ξεκάθαρο. "Όλα παίρνουνε μονάχα τους μιά τόσο λογική εξέλιξη. 'Ο Πρωθυπουργός μ' έβαλε στο μάτι, και ξέρουμε, φυσικά, τί σημαίνει αυτό, ξέρουμε και τ'ις συνέπειες που θ'α 'χουνε όι λόγιοι τ'ης 'Εξοχότητάς του. Όί φίλοι μου προτιμήσανε να ζήσουν, γι' αυτό και μ' άπαρνήθησαν μιά και καταδικάζεται σ'ε θάνατο όποιος με πλησιάζει. Και τ'ο Κράτος, που μ' έχει προγράψει, είναι σ'α να μ' έκλεισε κιόλας σ'ε κάποια φυλακή. Κάποτε, όμως, θ'α 'πρεπε να πατ'ήσει τ'ους τοίχους τ'ης Μοναξιάς μου. Κάποτε θ'α 'πρεπε να μου στείλει έναν άνθρωπο, έστω κι άν είναι μονάχα για να μου δώσει τ'ο θ'α

νατο. Κι αυτό τὸν ἄνθρωπο τὸν περιμένα. Κ' ἤξερα θὰ σκεφτό-
τανε κι αὐτὸς σὰν καὶ τοὺς ἀληθινούς φονιάδες μου. Κ' ἤθελα
νὰ τὸν ἀντικρύσω αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, ἤθελα νὰ τοῦ πῶ γι'
ἄλλη μιὰ φορά — γιὰ μιὰ τελευταία φορά — γιὰ ποιὸ πράμα
πάλεψα μιὰ ὀλάκλαιρη ζωή. "Ἦθελα νὰ τοῦ δείξω, τί εἶναι
αὐτὸ πού τὸ λένε 'Ελευθερία, ἤθελα νὰ τοῦ δείξω, πῶς
ὁ ἀληθινὸς ἄνθρωπος δὲν τρέμει. Καὶ νὰ πού ἤρθες ἐσύ.

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ο δῆμιος.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Κ' εἶναι τελειῶς ἀνώφελο νὰ μιλάει κανεὶς
μὲ σένα.

Ο ΑΛΛΟΣ : Μὲ περιφρονεῖτε;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : 'Γπάρχει, τάχα, ἄνθρωπος πού θὰ μπορούσε
νὰ σ' ἐκτιμῆσει πὸ ἐλευνὲ ἀπ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους;

Ο ΑΛΛΟΣ : "Ἐνα δολοφόνου, σὰ νὰ λέμε, θὰ τὸν ἐκτιμού-
σατε;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Θὰ τὸν ἀγαποῦσα σὰν ἀδελφὸ καὶ θὰ πάλεβα
μαζὶ του, ὅπως παλέβει κανεὶς μὲ τ' ἀδέρφι του. Καὶ τὸ πνεῦ-
μα μου θὰ τὸν εἶχε νικήσει πάνω στὴ θριαμβευτικὴ ὥρα τοῦ
θανάτου μου. Μὰ τώρα, στὸ παράθυρό μου, σκαρφάλωσε ἕνας
ὑπάλληλος, πού δουλεῖα του εἶναι νὰ σκοτώνει πού καὶ στὸ
τέλος θὰ πάρει καὶ σύνταξη γι' αὐτοὺς τοὺς σκοτωμους καὶ
θὰ πλαγιάσει χορτασμένος στὸ ντιβάνι του, σὰν τὴν ἀράχνη.

Καλῶς ἤρθες, δῆμιε.

Ο ΑΛΛΟΣ : Καλωσύνη σας.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σίγουρα θὰ τὰ 'χεις χαμένα, κ' εἶναι πολὺ
φυσικό. "Ἐνας δῆμιος δὲ μπορεῖ νὰ 'ναι γερός στις ἀποκρίσεις.

Χαίρομαι πού σὲ γνωρίζω.

Ο ΑΛΛΟΣ : Καὶ δὲν φοβᾶστε;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : "Ὅχι. Πῶς σκέφτεσαι νὰ μ' ἐκτελέσεις;

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Αθόρυβα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Καταλαβαίνω. Δὲν πρέπει νὰ ἐνοχλήσουμε τίς
οἰκογένειες πού μένουν στὸ ἴδιο σπίτι.

Ο ΑΛΛΟΣ : "Ἐφερα μαζὶ μου ἕνα μαχαίρι.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Θὰ μεταχειριστεῖς, δηλαδὴ, χειρουργικό μέ-
σον; Θὰ πονέσω καθόλου;

Ο ΑΛΛΟΣ : Συνήθως τελειῶνω πολὺ γρήγορα. Μέσα σὲ με-
ρικὰ δευτερόλεπτα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : "Ἐχεις σκοτώσει πολλούς, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο;

Ο ΑΛΛΟΣ : Ναι, πολλούς.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : "Ἄς εἶναι καλὰ λοιπὸν τὸ Κράτος, πού μοῦ στέλ-
νει ἕναν εἰδικὸ κι ὄχι κανέναν ἀρχάριο. Μήπως θὰ χρειαστεῖ
νὰ κάνω κάτι καὶ γώ;

Ο ΑΛΛΟΣ : "Ἄν θὰ θέλατε, ἴσως, ν' ἀνοίξετε λιγάκι τὸ
κολλάρου σας.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Προφταίνω τουλάχιστον ν' ἀνάψω κανένα
τσιγάρο;

Ο ΑΛΛΟΣ : Μὰ βέβαια. Αὐτὸ πιά εἶναι ζήτημα τιμῆς. Αὐτὸ
τὸ χατήρι τὸ κάνω σ' ὅλους. Στὸ κάτω - κάτω δὲν βιαζόμα-
στε καὶ τόσο πολὺ.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : "Ἐνα Κάμελ. Θὰ καπνίσεις καὶ σὺ ἕνα;

Ο ΑΛΛΟΣ : Μετά.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Φυσικά. 'Ἐσὺ ὅλα τὰ κάνεις μετά. Γιὰ νὰ μὴν
τρέμει τὸ χέρι σου. Θὰ τὰ βάλω δίπλα στὸ ποτό.

Ο ΑΛΛΟΣ : Εἴστε πολὺ καλός.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Μὲ τὰ σκυλιὰ εἶναι κανεὶς πάντοτε καλός.

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ὁρίστε, φωτιά.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σ' εὐχαριστῶ. Νά καὶ τὸ κολλάρου, τ' ἀνοί-
ξαμε κι αὐτό.

Ο ΑΛΛΟΣ : Σᾶς λυπᾶμαι, στ' ἀλήθεια, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Κ' ἐγὼ τὸ βρίσκω ἀρκετὰ λυπηρό.

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ὡστόσο, θὰ 'πρεπε νὰ 'στε εὐχαριστημένος
πού ὅλα θὰ τελειώσουν ἀπόψε, ἀνάμεσα στοὺς δύο μας...
καὶ τόσο ἤρεμα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : 'Ἐ, ὅσο νὰ 'ναι, αὐτὸ μὲ κολακεύει.

Ο ΑΛΛΟΣ : Εἴστε συγγραφέας;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Καὶ λοιπόν;

Ο ΑΛΛΟΣ : Λέω, πῶς θὰ θέλετε 'Ελευθερία;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Μόνον αὐτήν. Τίποτ' ἄλλο.

Ο ΑΛΛΟΣ : "Ὅλοι, ὅσους ἔχω σκοτώσει ἴσαμε τώρα, τὸ
ἴδιο θέλανε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τί μπορεῖ νὰ καταλάβει ἕνας Δῆμιος ἀπὸ
'Ελευθερία;

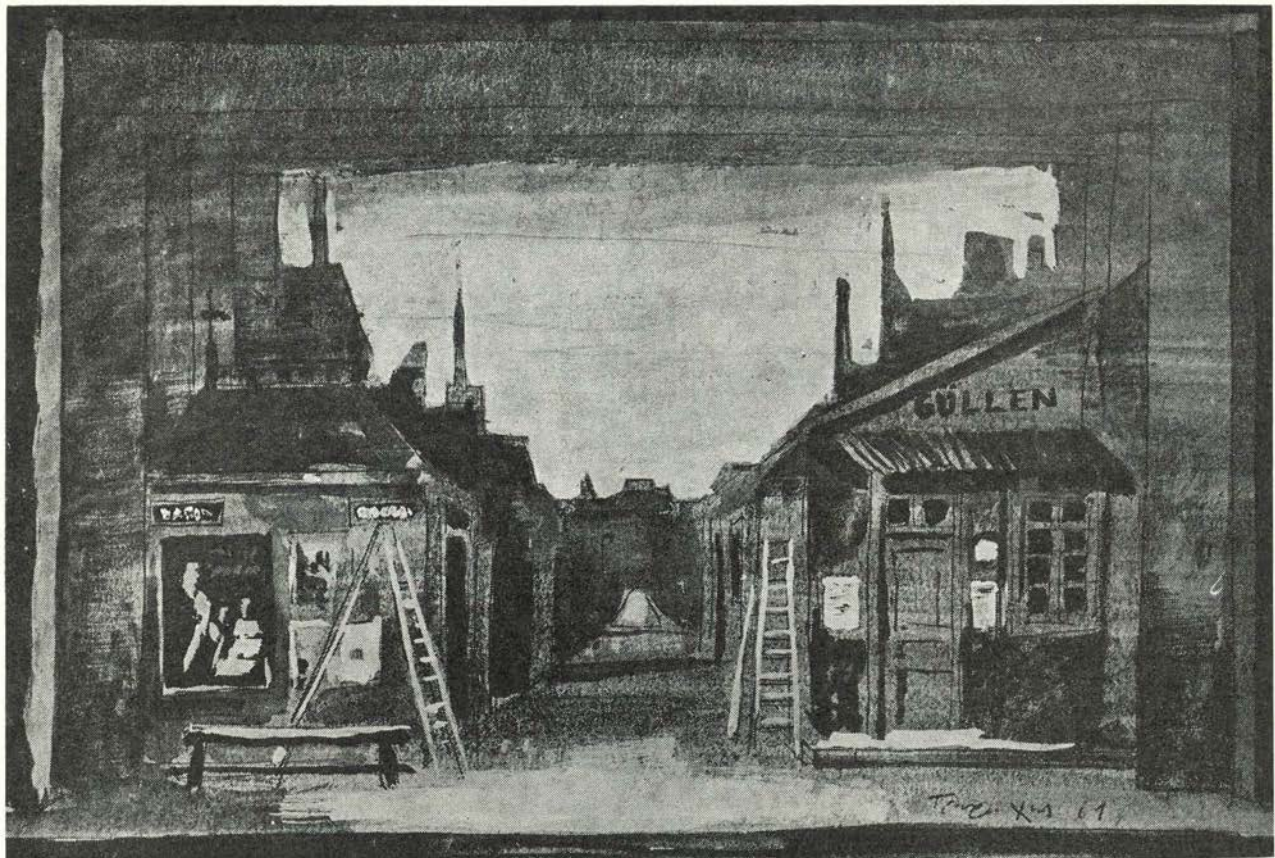
Ο ΑΛΛΟΣ : Τίποτα, Κύριε.

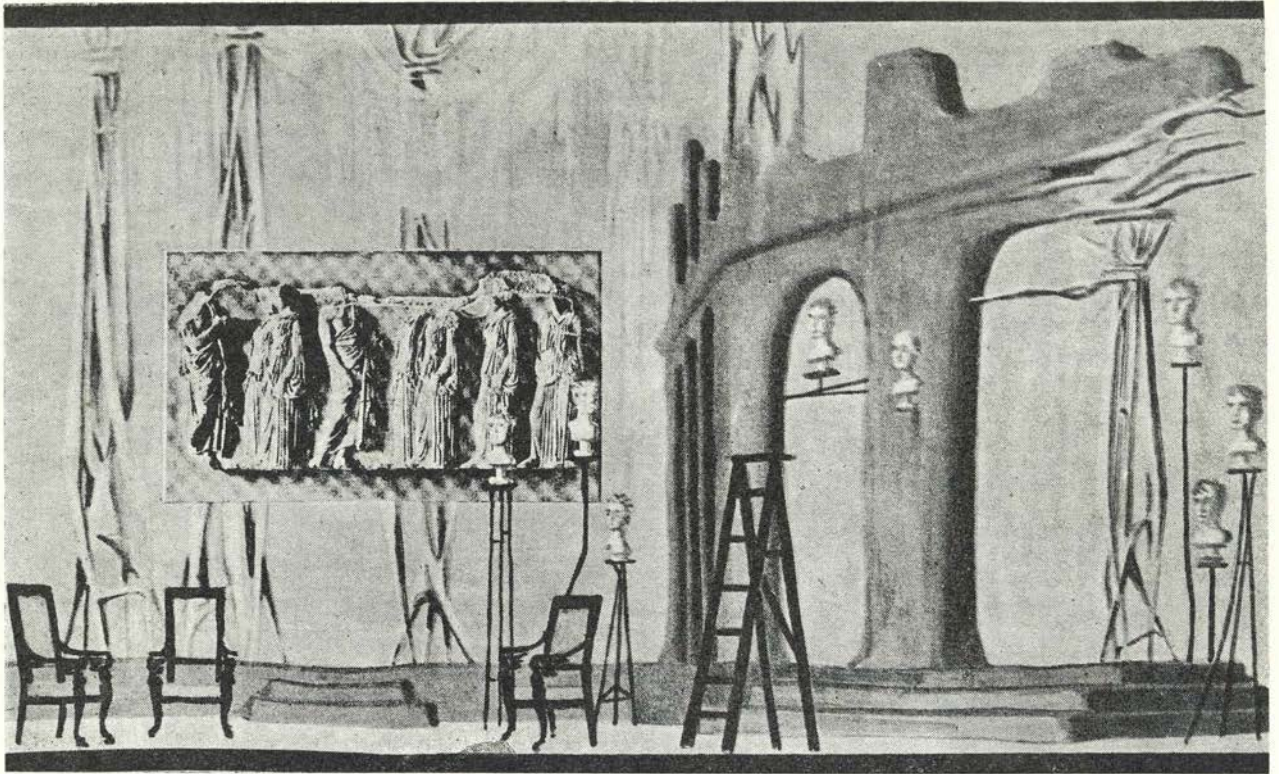
Ο ΑΝΤΡΑΣ : Αὐτὸ λέω κ' ἐγώ.

Ο ΑΛΛΟΣ : Τσαλαπατήσατε τὸ τσιγάρο σας.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Εἶμαι λιγάκι ἐκνευρισμένος.

"Ἐξοχο σκημικό τοῦ Γιάννη Τσαρούχη γιὰ τὴν "Ἐπίσκεψη τῆς γηραιῆς κυρίας". Βασιλικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν, Φεβρ. 1961





Ντόρσενιατ : " Ρομύλος ο Μέγας ". Μακέτα τοῦ Ἀντρέι Σαντόβσκι γιὰ τὸ Κρατικὸ Θέατρο Λορέματος τῆς Βαροσβίας

Ο ΑΛΛΟΣ : Μήπως θέλετε νὰ πεθάνετε τώρα ἀμέσως;
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Θὰ προτιμοῦσα ν' ἀνάψω ἓνα τσιγάρο ἀκόμα, ἂν γίνεται δηλαδὴ.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Καπνίστε μὲ τὴν ἡσυχία σας. Οἱ περισσότεροι τὸ ἴδιο κάνουν. Πρῶτα καπνίζουν ἓνα τσιγάρο, κ' ὕστερα ἄλλο ἓνα. Τώρα ἔχουμε ἀμερικάνικα κ' ἐγγλέζικα. Πιὸ παλιὰ εἶχαμε τὰ Γαλλικὰ καὶ τὰ Ρούσικα.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τοὺς καταλαβαίνω. Δυὸ τσιγάρα πρὶν ἀπ' τὸ θάνατο καὶ μιὰ κουβέντα μαζύ σου, εἶναι κάτι ποὺ δὲν θὰ 'θελα νὰ τὸ χάσω.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Μ' ὄλο ποὺ μὲ περιφρονεῖτε.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Συνηθίζεις ἀκόμα καὶ τὴν καταφρόνια. Μόνο ποὺ, τότε, πρέπει πιά νὰ φύγεις ἀπ' τὴ ζωὴ.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Ὅριστε καὶ πάλι φωτιά, κύριε.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Εὐχαριστῶ.
 Ο ΑΛΛΟΣ : "Ἐ, ὅσο νὰ 'ναι, ὁ καθέννας νιώθει λίγο φόβο.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ναί, λίγο.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Κι οὔτε καὶ φεύγει κανεὶς εὐκολὰ ἀπ' τὴ ζωὴ.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ὅταν δὲν ὑπάρχει καθόλου Δικαιοσύνη, εἶναι πιὸ εὐκολο. Ἀλλὰ κι ἀπ' αὐτὸ ποὺ λένε Δικαιοσύνη, δὲν θὰ καταλαβαίνεις τίποτα.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Τίποτα, κύριε.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Βλέπεις, δὲν εἶχα τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Ἡ Δικαιοσύνη εἶναι καλὴ γιὰ σᾶς, τοὺς ἀπόξω, ἔτσι λέω ἐγώ. Καὶ μήπως βρίσκεις ἄκρη. Κάθε λίγο καὶ λιγάκι τὴν ἀλλάζετε κι αὐτὴ. Ἐγώ, ὅμως, ζῶ 50 ὀλόκληρα χρόνια μέσα στὴ φυλακὴ. Τὸν τελευταῖο καιρὸ μὲ βγάζουνε γιὰ ἐξωτερικὲς δουλειές, μὰ πάντοτε τὴ νύχτα. Ἀραὶ καὶ ποὺ νὰ διαβάσω καμμιάν ἐφημερίδα, στὴ χάση καὶ στὴ φέξη ν' ἀκούσω λίγο ραδιόφωνο. Καὶ τότε μαθαίνω γιὰ τὰ καμώματα τῆς Μοίρας, ποὺ ἀναποδογυρίζει τὰ πάντα, σὲ μιὰ μόνο στιγμή. Μαθαίνω πῶς ἔρχονται μιὰ πάνω καὶ μιὰ κάτω οἱ Ἰσχυροὶ κ' οἱ Δαμπρόοι, πῶς θορυβοῦν στὸ διάβα τους τὰ σιδερικὰ ἀπ' τὰ ὑποζύγια τους, πῶς χάνονται οἱ Ἀδύνατοι. Ὡστόσο, γιὰ μένα, ὅλα μένουνε τὰ ἴδια. Οἱ ἴδιοι πάντοτε γκρίζοι τοῖχοι, ἡ ἴδια πάντοτε μούγλα, ἡ ἴδια μουντζούρα στὸ ταβάνι, ποὺ μοιάζει λιγάκι σὰν τὴν Εὐρώπη πάνω στὸν Ἄτλαντα. Ἡ ἴδια πορεία μέσ' ἀπ' τὸ σκοτεινὸ, μακρὸ διάδρομο ποὺ βγάζει ἔξω στὴν αὐλὴ, στ' ὠχρό, θαμπὸ ξημέρωμα, οἱ ἴδιες πάντα χλωμὲς μορφὲς μὲ πανταλόνι καὶ πουκάμισο, ὁ ἴδιος πάντα δισταγμὸς καθὼς μ' ἀντικρίζουν, τὸ ἴδιο πάντα

χτύπημα σὲ φταίχτες κι ἀθῶους: Χτυπῶ, χτυπῶ ἀδιάκοπα σὰν τὸ τσεκούρι, χτυπῶ σὰν τὸ πελέκι, ποὺ ποτὲ δὲν τὸ ρωτᾶνε γιὰτὶ χτυπᾶ.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ἀφοῦ εἶσαι δῆμιος.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Ἀφοῦ εἶμαι δῆμιος.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τί πράμα ἔχει σημασία γιὰ ἓνα δῆμιο;
 Ο ΑΛΛΟΣ : Ὁ τρόπος ποὺ πεθαίνει ὁ ἄνθρωπος, κύριε.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ὁ τρόπος ποὺ πλαντάζει ὁ ἄνθρωπος, θέλεις νὰ πεῖς.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Ὑπάρχει, βλέπετε, τρομαχτικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν ἓνα θάνατο καὶ στὸν ἄλλο.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Πῆς μου, γι' αὐτὴ τὴ διαφορὰ.
 Ο ΑΛΛΟΣ : "Ἄν κατάλαβα καλά, ρωτᾶτε γιὰ τὴν Τέχνη... γιὰτὶ θέλει Τέχνη καὶ γιὰ νὰ πεθάνεις.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ἴσως νὰ 'ναι ἡ μόνη Τέχνη ποὺ θὰ 'πρεπε νὰ μάθουμε στὰ χρόνια μας.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Ναί, ἂν καὶ δὲν ξέρω, οὔτε ἂν μπορεῖ νὰ τὴν διδάξει κανεὶς αὐτὴ τὴν Τέχνη, οὔτε ἂν ὑπάρχει τρόπος γιὰ νὰ τὴν διδαχτεῖ. Βλέπω, ὥστόσο, ὅτι μερικοὶ τὴν κατέχουνε, ἄλλοι πάλι ὄχι. Πέσανε στὰ χέρια μου ἀτζαμῆδες καὶ μεγάλοι τεχνίτες. Ἴσως νὰ 'τανε πιὸ εὐκολο γιὰ μένα ἂν ἔξερα καλύτερα τοὺς ἀνθρώπους. Πῶς ζοῦνε, τί κάνουνε ὄλον αὐτὸ τὸν καιρὸ, ἴσαμε νὰ πέσουνε στὰ χέρια μου. Τί σημαίνει τὸ νὰ παντρεύεσαι, νὰ κάνεις παιδιὰ, ἐπιχειρήσεις, νὰ 'χεις τιμὴ, νὰ δουλεύεις, νὰ παίζεις, νὰ πίνεις, νὰ ὀργώνεις, νὰ πολιτεύεσαι νὰ θυσιάζεσαι γιὰ Ἰδέα καὶ Πατρίδα, νὰ πεθαίνεις γιὰ τὴν Ἰσχύ, καί, γενικὰ, ὅτι κάνει ὁ ἄνθρωπος. Ἄλλοι, βέβαια, θὰ 'ναι καλοὶ, ἄλλοι κακοὶ, σφιχτοὶ ἢ σπάταλοι, τέλος, ὅπως τὴ νιώθει ὁ καθέννας τὴ ζωὴ, ἢ ὅπως τὰ φέρουν οἱ συνθήκες... νὰ 'ξερα, τουλάχιστον, τὴν καταγωγὴ τους, τὴ θρησκεία τους, τὴν οικονομικὴ τους κατάσταση ἢ ἀκόμα ποὺ μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει τὸν ἄνθρωπο ἢ Πείνα. Μὰ τίποτα, γι' αὐτὸ καὶ δὲν ξέρω ὅλη τὴν ἀλήθεια γιὰ τὸν Ἄνθρωπο. Μονάχα τὴ δικὴ μου ἀλήθεια ξέρω.
 Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τότε δεῖξ' τὴν μου: Τοῦ Δήμιου τὴν ἀλήθεια.
 Ο ΑΛΛΟΣ : Στὴν ἀρχὴ τὰ φαντάστηκα ὅλα πολὺ ἀπλά. Δὲν ἤμουνα δὰ καὶ τίποτα περισσότερο ἀπ' ἓνα σιχαμερὸ ζῶο, μιὰ κτηνώδικη δύναμη μὲ τὴν ἀποστολὴ τοῦ δῆμιου. Κ' ἔλεγα μέσα μου: Τὸ πιὸ πολὺ ποὺ μπορεῖ νὰ χάσει κανεὶς εἶναι ἡ ζωὴ, δὲν ὑπάρχει ἄλλο πιὸ μεγάλο ἀπ' τὴ ζωὴ κι ἀλλοίμονο

στο φουκαρά που τή χάνει. Γι' αυτό κ' έγινα δήμιος, τότε, πριν 50 χρόνια, για να ξανακερδίσω τη δική μου ζωή, που τήν είχα χάσει στο Δικαστήριο, εγώ που μεγάλωσα σαν άγριο κριάρι. Γι' αντάλλαγμα μου ζητήσανε να γίνω ένας άξιος δήμιος. Στο κάτω - κάτω και τή ζωή τήν κερδίζει κανείς. Γι' νηκα δήμιος, όπως γίνεται ο "Άνθρωπος σε σ'ας φούρναρης ή στρατηγός. Για να ζήσω. Μά κ' ή ζωή ήτανε ίδια και σαν τὸ ἔργο μου. Τιμα δὲν σκεφτόμουνα;

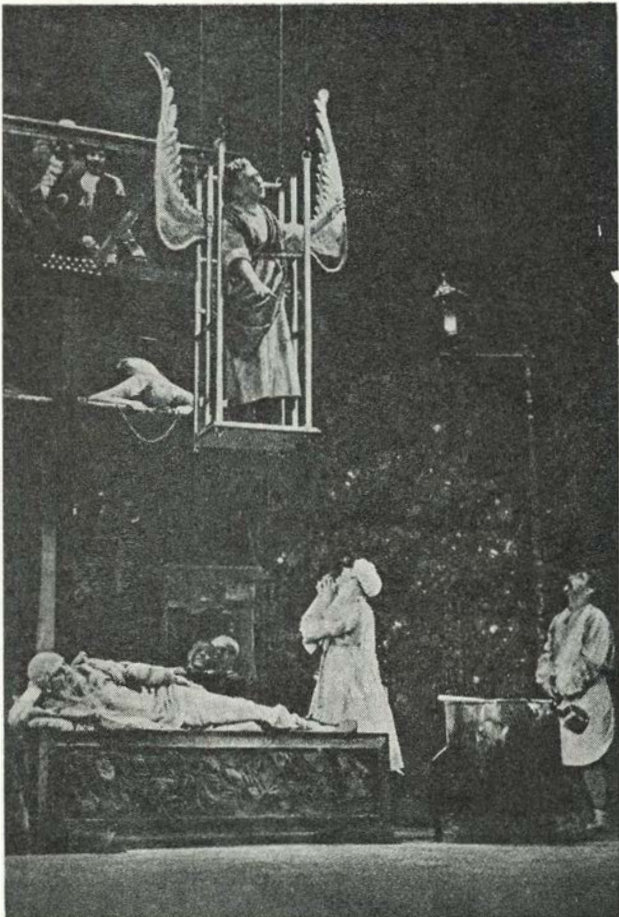
Ο ΑΝΤΡΑΣ : 'Ασφαλῶς.

Ο ΑΛΛΟΣ : Τὸ βρισκα πολὺ φυσικὸ, πού 'νωθε τήν ανάγκη ν' ἀμυνθεῖ ὁ κάθε φουκαράς πού 'πεφτε στὰ χέρια μου. Τὸ βρισκα πολὺ φυσικὸ νὰ ξεσπάει μιὰ ἄγρια πάλη ἀνάμεσα σε μένα καὶ σε κείνον μέχρι πού νὰ τὸν καταφέρω ν' ἀκουμπήσει τὸ κεφάλι του πάνω στ' ἀγκωνάρι. Κάπως ἔτσι πεθαίνανε καὶ τ' ἄγρια παλληκάρια πού μεγαλώνουνε μέσα στὰ δάση. Αὐτοὶ πού σκοτώνουνε πάνω στὴ λύσσα τους ἢ πού ξεπαστρεύουνε γιὰ νὰ κλέψουνε καὶ ν' ἀγοράσουν στὸ κορίτσι τους μιὰ κόκκινη φούστα. Τοὺς καταλάβαινα αὐτοὺς καὶ τὰ πάθη τους, καὶ τοὺς ἀγαποῦσα γιὰτ' ἤμουνα κ' ἐγὼ ἕνας ἀπ' αὐτούς. Στὴ δικιά τους πράξη ἦτανε τὸ ἔγκλημα, στὸ δικό μου χτύπημα ἢ Δικαιοσύνη. Ξεκάθαρος μού φαινότανε ὁ λογαριασμός γι' αὐτὸ καὶ δέχτηκα. Κι αὐτοὶ πού πεθαίνανε ἔτσι εἶχαν ἕναν ὑγιῆ θάνατο.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σε καταλαβαίνω.

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ανάμεσά τους ἦτανε καὶ μερικοὶ πού πεθαίνανε ἀλλιῶτικα, ἀν καὶ στὸ βάθος, νομίζω, πὼς πεθαίνανε τὸν ἴδιο θάνατο. Αὐτοὶ μού φερόντουσαν μὲ περιφρόνηση καὶ φεύγανε περῆφανοι, ναί, κύριε. Πρῶτα, βέβαια, βγάζανε πομπώδεις λόγους γιὰ τὴν Ἐλευθερία καὶ γιὰ τὴ Δικαιοσύνη, χλευάζαν τὴν Κυβέρνηση, ἀρπάζανε τοὺς πλούσιους καὶ τοὺς Τυράννους στὸ στόμα τους, ἔτσι πού νὰ σοῦ τρέχει σύγκρο στὴ ραχοκοκαλιά. Αὐτοὶ, νομίζω, πεθαίνανε ἔτσι, γιὰτὶ πιστεύανε πὼς εἶχανε τὸ Δίκιο μὲ τὸ μέρος τους — μπορεῖ κι ὅλα — καὶ γι' αὐτὸ θέλανε νὰ δεῖξουνε πόσο ἀδιάφορος τοὺς ἦτανε ὁ θάνατος.

Βαρσοβία : "Ένας Άγγελος κατέβηκε στὴ Βαβυλῶνα"



Τάνα Μπαλάσοβα - Μισέλ Ντε Ρέ: "Φράνκ ὁ Ε'" στὸ Παρίσι

Κ' ἐδῶ ὁ λογαριασμός ἦτανε καθαρὸς κι ἀπλός: Ἦτανε ἕνας πόλεμος ἀνάμεσα σ' ἐκείνους καὶ σ' ἐμένα. Αὐτοὶ πεθαίνανε γεμάτοι ὄργη καὶ περιφρόνηση κ' ἐγὼ, πάλι, τοὺς χτύπαγα ὀργισμένος κ' ἔλεγα μέσα μου πὼς τὸ Δίκιο ἦτανε καὶ μὲ τοὺς δύο μας. Αὐτοὶ, πεθαίνανε ἕναν ἐντυπωσιακὸ θάνατο.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Φεύγανε σαν ἄξιοι ἄνθρωποι: "Ἄμποτε νὰ πεθαίνανε καὶ σήμερα κάμποσοι ἔτσι.

Ο ΑΛΛΟΣ : Ναί, μὰ ἐδῶ εἶναι τὸ παράξενο, κύριε. Σήμερα δὲν πεθαίνουνε πιά ἔτσι.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Γιατὶ τὸ λὲς αὐτό, κάθαρμα! Σήμερα ἀκριβῶς ὁ καθένας πού πεθαίνει ἀπ' τὸ χέρι σου εἶναι ἐπαναστάτης.

Ο ΑΛΛΟΣ : Κ' ἐγὼ τὸ πιστεύω πὼς πολλοὶ θὰ θέλανε νὰ πεθάνουνε ἔτσι.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ὁ καθένας εἶναι ἐλεύθερος νὰ πεθάνει κατὰ πὼς θέλει.

Ο ΑΛΛΟΣ : "Ὅχι πιά, κύριε, ὅχι μ' αὐτὸ τὸ θάνατο. Σ' αὐτὸν πού λέτε ἐσεῖς, χρειάζονται καὶ θεατές. Ἔτσι γινότανε στίς πιὸ παλιές Κυβερνήσεις, βλέπετε, τότε, ἡ ἐκτέλεση ἦταν ἕνας τρόπος γιὰ νὰ παρουσιαστεῖ κανεὶς μ' ὅλη του τὴν ἐπισημότητα. Ὅλοι ἦτανε παρόντες: ὁ Δικαστής, ὁ Εἰσαγγελέας, ὁ συνήγορος, ἕνας παπὰς, κάμποσοι δημοσιογράφοι, γιαιτροί, ἀρκετοὶ περιεργοί, ὅλοι τους μὲ τὰ μαῦρα, σὰ νὰ πηγαίνανε σὲ καμμιά κρατικὴ τελετὴ. Σὲ μερικές περιπτώσεις βγάζανε καὶ τὰ τύμπανα νὰ χτυπᾶνε, γιὰ νὰ πάρει ἡ ὑπόθεση πιὸ ἐντυπωσιακὸ χαρακτήρα. Καὶ τότε, φυσικὰ, ἀξίζε τὸν κόπο νὰ βγάλει ὁ μελλοθάνατος κανένα καφτὸ λιβελλο, ἔτσι πού νὰ φρενιάξει καὶ νὰ δαγκώνει τὰ χεῖλη του ὁ Εἰσαγγελέας. Μὰ, σήμερα, ὅλ' αὐτὰ καταργήθηκαν, ὅλα ἔχουνε ἀλλάξει. Τώρα οἱ ἄνθρωποι πεθαίνουνε ἔχοντας κοντὰ τους μονάχα ἐμένα. Οὔτε παπὰς, οὔτε καν μιὰ δίκη, ἔτσι γιὰ τὰ μάτια. Κ' ἐπειδὴ καὶ μένα μὲ περιφρονοῦνε, δὲν ἔχουνε πολλές κουβέντες μαζί μου. Μὰ, τότε, ὁ θάνατος θαρρεῖς δὲν συμφωνεῖ, ἴσως, γιὰτὶ δὲν ἀνοίξαμε κανέναν λογαριασμὸ κι ὁ κατάδικος φεύγει πολὺ στὰ γρήγορα. Πεθαίνει, καθὼς πεθαίνουνε τὰ ζῶα, ἀδιάφορος. Μὰ οὔτε κι αὐτὴ εἶναι ἡ σωστὴ Τέχνη. Βέβαια, ἀν γινότανε πρωτότερα κανένα Δικαστήριο, γιὰτὶ ἔτσι θὰ σύφερνε στὸ

κράτος, αν παρουσιαζόντουσαν ο Εισαγγελέας, ο Δικαστής, τότε ο κατάδικος που θά 'ταν πιά σωστό κουρέλι θ' άφηνε να του κάνουν ό,τιδήποτε. Μά και πάλι θά 'τανε ένας θάνατος λυπητερός, τίποτα περισσότερο. Βλέπετε, οί καιροί αλλάζανε, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Οί καιροί αλλάξαν: Σκέψου, άφου τό κατάλαβε κι ο Δήμιος.

Ο ΑΛΛΟΣ : Άπλως άναρωτιέμαι, τί έγινε τάχα στόν κόσμο μας;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ξεγύθηκε πάνω μας ο δήμιος, φίλε μου, αυτό έγινε: Κ' εγώ τό 'θελα να πεθάνω σαν ήρωας. Και να πού είμαι μονάχος μαζί σου.

Ο ΑΛΛΟΣ : Μόνος, μαζί μου, μέσα στη σιγαλιά τής νύχτας.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Και μένα δέν μου μένει άλλο, παρά να φύγω άπ' τή ζωή όπως φεύγουν τά ζώα.

Ο ΑΛΛΟΣ : Ύπάρχει κι άλλος τρόπος για να πεθάνει κανείς, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τότε, πές μου τον αυτό τόν τρόπο, όπου μπορεί κανείς στά χρόνια μας να χαθεί άλλοιώς... κι όχι σά ζώο.

Ο ΑΛΛΟΣ : Μπορεί να πεθάνει κανείς ταπεινά, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ή σοφία σου είναι άντάξια τής δουλειάς σου. Είναι του δήμιου ή σοφία. Στά χρόνια μας, δέν πρέπει να 'ναι κανείς ταπεινός, άνθρωπάριο, ούτε και να πεθαίνει με ταπεινοσύνη. Αυτή ή άρετή δέν έχει πιά πέραση. Μέχρι τήν τελευταία του ανάσα πρέπει να διαμαρτύρεται κανείς για τίς κακοήθειες και τά έγκλήματα που γίνονται σε βάρος τής Άνθρωπότητας.

Ο ΑΛΛΟΣ : Αυτή είναι δουλειά τών ζωντανών, ήμως οί πεθαμένοι έχουν άλλα να σκεφτούνε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Είναι και τών πεθαμένων. Γιατί πρέπει τώρα εγώ, μέσα σ' αυτή τή νύχτα, μέσα σ' αυτό τό δωμάτιο, τριγυρισμένος άπ' τά βιβλία μου, άπ' όλα αυτά που αντιπροσωπεύου-

νε τό πνεύμα μου, να πεθάνω προτού χαράξει ακόμα, να πεθάνω από σένα, ένα κάθαρμα, και να πεθάνω χωρίς να με δικάσουνε. Χωρίς καμιά καταγγελία, χωρίς υπεράσπιση, χωρίς καταδίκη, ακόμα χωρίς παπά, πράμα που τό επιτρέπουνε στόν κάθε έγκληματία — μυστικά — όπως τ' όρίζει ή διαταγή, χωρίς να τό πάρουν είδηση οί άνθρωποι, ούτε κι αυτοί ακόμα που κοιμούνται μέσα στο ίδιο σπίτι. Και μου ζητās Ταπεινοσύνη! Ή, θεότρελλε, ή βρώμικη εποχή μας που φτιάχνει από Δολοφόνους Ύπουργούς κι από Δήμιους Δικαστές, αναγκάζει και τούς Δίκαιους να πεθαίνουνε σαν έγκληματίες. Είπες πως οί έγκληματίες παλέβουνε.

Ο ΑΛΛΟΣ : Δέν έχει νόημα να παλέψετε μαζί μου.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ίσα-Ίσα, τό ότι ο άγώνας με τόν δήμιο, είναι τό μόνο που 'χει κάποιο νόημα, αυτό είναι που κάνει τήν εποχή μας τόσο βάρβαρη.

Ο ΑΛΛΟΣ : Γιατί πηγαίνετε κοντά στο παράθυρο;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Δέν θά 'θελα ο θάνατός μου να σβήσει αυτή τή νύχτα, να χαθεί, έτσι όπως βουλιάζει μιά πέτρα, βουβά, χωρίς κραυγή. Ο άγώνας μου πρέπει ν' άκουστεί. Θα φωνάξω άπ' τ' άνοιχτό παράθυρο μέσα στο δρόμο, μέσα σ' αυτή τήν πόλη που τήν τσαλαπατάνε. (Σεφωνίζει). Άκούστε με άνθρωποι: Έδώ παλέβει ένας με τό Δήμιό του! Έδώ σκοτώνουν άνθρωπο σά να 'τανε σφαχτάρι! Πεταχτείτε άπ' τά κρεβάτια σας! Έλστε να δείτε σε τί Κράτος ζούμε, σήμερα. (Σιγή).

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Δέν μ' εμποδίζεις;

Ο ΑΛΛΟΣ : Όχι.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Θα φωνάξω κι άλλο.

Ο ΑΛΛΟΣ : Όπως θέλετε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ (Άβέβαια) : Δέ θέλεις να παλέψεις μαζί μου;

Ο ΑΛΛΟΣ : Ή πάλι ο' άρχίσει, όταν σε σφίξουνε τά μπράτσα μου.

Πρώτο άνέβασμα τών "Φυσικών" του Ντόρρεματ: Ζυρίχη, "Σαουσιηλάους", Φεβρ. 1962, σκηνοθεσία Κουστ Χόρβιτς. Κατωτέρω: Ή Τερέζε Γκήζε και οί Χάνς - Κρίστιαν Μπλέχ (Σολομών), Τέο Λίνγκεν (Άϊνστάιν) και Γκούσταφ Κνούτ (Νεύτων)



PHOTO RENE HAURY



Ἡ Κατίνα Παξινού, δημοσιογική ἐρμηνεύτρια καὶ τῶν δυὸ ἔργων τοῦ Ντύρρενματ πού παίχθηκαν στὴν Ἑλλάδα: Ἄριστερά, στὴ "Γηραιά Κυρία" καὶ δεξιὰ, στοὺς "Φυσικούς". Βασιλικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν, σκηνοθεσία Ἀλέξη Μινωτῆ

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Καταλαβαίνω. Ἡ γάτα παίζει μετὸ ποντίκι. Βοήθεια! (Σιγή).

Ο ΑΛΛΟΣ : Στὸ δρόμο ὅλα εἶναι ἤσυχα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σὰ νὰ μὴν εἶχα φωνάζει.

Ο ΑΛΛΟΣ : Κανένας δὲν θὰ ῥθει.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Κανένας.

Ο ΑΛΛΟΣ : Καὶ μέσα στὸ σπίτι δὲν ἀκούγεται τίποτα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Οὔτε μιὰ περπατησιά. (Σιγή).

Ο ΑΛΛΟΣ : Ἄν θέλετε, μπορείτε νὰ ξαναφωνάξετε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Εἶναι ἀνώφελο.

Ο ΑΛΛΟΣ : Κάθε νύχτα, φωνάζει μέσα στοὺς δρόμους αὐτῆς τῆς πόλης ἕνας σὰν καὶ σᾶς — μὰ κανένας δὲν τὸν βοηθεῖ.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σήμερα πεθαίνει κανεὶς μόνος. Ὁ φόβος πάρα εἶναι μεγάλος. (Σιγή).

Ο ΑΛΛΟΣ : Δὲν κάθεστε, καλύτερα;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ναι, φαίνεται πὼς δὲν μοῦ μένει τίποτ' ἄλλο.

Ο ΑΛΛΟΣ : Πίνετε κιόλα.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Κάνει καλὸ, ὅταν ἐτοιμάζεσαι γιὰ τὸν ἀγώνα. Φτοῦ σου, βρωμόσκυλο. (Φτίνει).

Ο ΑΛΛΟΣ : Ἡ ἀπελπισία σᾶς ἔχει κυριέψει ὀλάκαιρο.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σὲ φτύνω κατάμουτρα, κι οὔτε πού νοιάζεσαι. Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ σὲ βγάλει ἀπ' τὰ νερά σου.

Ο ΑΛΛΟΣ : Γιατί δὲν πρόκειται νὰ πεθάνω ἐγώ, ἀπόψε τὴ νύχτα, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ὁ Δῆμος θὰ ζεῖ αἰώνια. Μέχρι τώρα ἀγωνίστηκα μ' ὄπλα πού ταιριάζουν σ' ἕναν ἄντρα. Ἡμῶνα ἕνας Δὸν Κιχώτης, πού θέλησε νὰ καταβάλει ἕνα κτῆνος, μετὸ ὄπλο του τὸ Λόγο. Τί γελοῖο! Καὶ τώρα, τώρα πού σχεδὸν ἀπόκανα, κομματιασμένος ἀπ' τ' ἀγριόνυχτα αὐτοῦ τοῦ κτήνους, πρέπει νὰ δαγκώσω κ' ἐγὼ μετὰ τὰ δόντια μου, πρέπει νὰ φερθῶ μετὸν ἴδιο τρόπο. Τί κωμωδία! Ἀγωνίστηκα γιὰ τὴν Ἐλευθερία καὶ δὲν ἔχω οὔτ' ἕνα ὄπλο γιὰ νὰ ξεκάνω τὸ δῆμο. Μπορῶ νὰ καπνίσω ἀκόμα ἕνα τσιγάρο;

Ο ΑΛΛΟΣ : Δὲν χρειάζεται νὰ ρωτᾶτε, κύριε, ἀφοῦ θὰ παλέψετε μαζί μου. (Σιγή).

Ο ΑΝΤΡΑΣ (Σιγά) : Δὲν μπορῶ πιά νὰ παλέψω.

Ο ΑΛΛΟΣ : Οὔτε καὶ πρέπει.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ἄποκταν.

Ο ΑΛΛΟΣ : Κάποτε, ὅλοι τοὺς ἀποκάνουνε, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Μὲ συγχωρεῖς, πού σου ἔφτυσα τὸ κονιάκ στὸ πρόσωπο.

Ο ΑΛΛΟΣ : Σᾶς καταλαβαίνω.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Πρέπει νὰ ἔχεις ὑπομονὴ μαζί μου. Εἶναι δύσκολη ἡ Τέχνη, νὰ ξέρεις νὰ πεθαίνεις.

Ο ΑΛΛΟΣ : Τρέμετε. Τὸ σπῆροτο ξανάσπασε μέσα στὰ δάχτυλά σας. Νὰ σᾶς δώσω φωτιά.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Ὅπως καὶ τίς ἄλλες δυὸ φορές.

Ο ΑΛΛΟΣ : Ἄκριβῶς.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Σ' εὐχαριστῶ. Εἶναι τὸ τελευταῖο. Ὅστερα δὲ θὰ σοῦ κάνω ἄλλες δυσκολίες. Οὐσιαστικά, σοῦ παραδύθηκα κιόλα.

Ο ΑΛΛΟΣ : Ὅπως οἱ Ταπεινοί, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τί θέλεις νὰ πεις;

Ο ΑΛΛΟΣ : Εἶναι ἀφάνταστα δύσκολο, κύριε, νὰ τοὺς καταλάβεις τοὺς Ταπεινοὺς. Ἀκόμα καὶ μέχρι νὰ τοὺς ἀναγνωρίσεις, περνάει καιρὸς. Στὴν ἀρχὴ τοὺς περιφρονοῦσα, μέχρι πού κατάλαβα πὼς αὐτοὶ εἶναι οἱ μεγάλοι τεχνίτες τοῦ θανάτου. Εἶναι μερικοὶ πού πεθαίνουνε σὰν τὸ ἀδιάφορο ζῶο, πού παραδίνεται στὰ χεῖρά μου καὶ μ' ἀφήνει νὰ τὸ χτυπήσω χωρὶς ν' ἀμυθηῖ. Κ' οἱ Ταπεινοὶ τὸ ἴδιο κάνουν, κι ὅμως δὲν εἶναι τὸ ἴδιο. Αὐτοὶ δὲν παραδίνονται ἐπειδὴ ἀπόκαναν. Στὴν ἀρχὴ σκέφτηκα: Εἶναι ἀπ' τὸ φόβο. Ἀλλὰ ἐδῶ εἶναι, ἴσα-ἴσα οἱ Ταπεινοὶ δὲν νιώθουνε καθόλου φόβο. Στὸ τέλος, νόμισα πὼς τὸ βρήκα: Οἱ ταπεινοὶ ἦταν οἱ ἐγκληματίες πού δεχόντουσαν τὸ θάνατο σὰν τιμωρία. Τὸ περίεργο εἶναι πὼς κ' οἱ Ἀθῶοι πεθάνανε μετὸν ἴδιο τρόπο, ἀνθρωποὶ πού τὸ ἔξερα καλὰ πὼς ἦταν ἀδικο νὰ τοὺς χτυπήσω.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Δὲν τὸ καταλαβαίνω αὐτὸ πού λές.

Ο ΑΛΛΟΣ : Κ' ἐγὼ στὴν ἀρχὴ τὰ ἔχασα, κύριε. Τὴν ταπεινοσύνην στοὺς ἐγκληματίες τὴν καταλάβαινα, ἀλλὰ τὸ ὅτι μποροῦσε νὰ πεθάνει ἔτσι κ' ἕνας ἀθῶος, δὲν τὸ χωροῦσε ὁ νοῦς μου. Κι ὡστόσο πεθάνανε σὰ νὰ μὴ γινότανε κανένα ἐγκλημα σὲ βάρος τους, ἀλλὰ σὰ νὰ ἀποδινότανε Δικαιοσύνη μετὸ θάνατό τους. Γιὰ κάμποσο καιρὸ φοβόμουνε νὰ χτυπήσω, κι ἂν θέλετε νὰ ξέρετε, εἶχα ἀρχίσει νὰ μισιέμαι ὅταν χτυποῦσα. Τόσο τρελλὸς κι ἀκατανόητος ἦταν αὐτὸς ὁ θάνατος. Καὶ τὸ χτύπημά μου ἦταν ἄσκοπο.

Ο ΑΝΤΡΑΣ (Κουρασμένος, θλιμμένα) : Τρελλοί! Ἦτανε τρελλοί! Σὲ τί χρησιμεῖς, τάχα, ἕνας τέτοιος θάνατος; Ἔτσι καὶ βρεθεῖς ἀπέναντι στὸ δῆμο, εἶναι ἀδιάφορο ποιά πόζα θὰ πάρεις. Ἐχεις χάσει πιά τὸ παιγνίδι.

Ο ΑΛΛΟΣ : Δὲν τὸ πιστεῖω.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Είσα μετρίοφρων Δήμιε - κι ωστόσο, σήμερα, ἐσύ είσαι ὁ μεγάλος Νικητής.

Ο ΑΛΛΟΣ : Μποῶ, ἂν θέλετε, πῶ, τί μοῦ μάθανε αὐτοὶ ποὺ πεθάνανε ἀθῶοι καὶ ταπεινοί.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Μπᾶ; ὥστε μαθαίνεις κιόλα ἀπ' τοὺς ἀθῶους ποὺ σκοτώθηκες; Αὐτὸ θὰ πεῖ πρακτικὸ μυαλό.

Ο ΑΛΛΟΣ : Δὲν ξέχασα κανέναν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς θανάτους.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τότε θὰ πρέπει νὰ 'γεις γερὸ μνημονικὸ.

Ο ΑΛΛΟΣ : Δὲ σκέφτομαι τίποτ' ἄλλο. Μονάχα αὐτὸ.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Καὶ τί σοῦ μάθανε οἱ 'Αθῶοι κ' οἱ Ταπεινοί;

Ο ΑΛΛΟΣ : Τί μποῶ νὰ νικήσω, καὶ τί μένει 'Ανίκητο.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : 'Ἡ δύναμή σου πάει νὰ δώσει; (Σιγή).

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Λοιπὸν; Διστάζεις; 'Ἐ μιά καὶ καταντήσαμε ἔτσι, ποὺ νὰ φιλοσοφῶν ἀκόμα κ' οἱ δήμιοι, τότε σ' ἀκούω.

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ἡ δύναμη ποῦ μοῦ δόσανε, κύριε, καὶ ποὺ τὴν ἐξασκῶ μὲ τὰ χέρια μου, ὁ ἀσημένιος μισόκυκλος ποὺ χαράζει τὸ πελέκι μου καθὼς πέφτει, ἡ ἀστραπή ἀπ' τὸ μαχαίρι μου, καθὼς λαμποκοπάει μὲς' στὸ σκοτάδι τῆς νύχτας, ἢ ἡ ἀπαλὴ θηλειὰ ποὺ τὴν τυλίγω γύρω ἀπ' τὸ λαρύγγι, εἶναι μονάχα ἓνα μικρὸ κομμάτι τῆς Δύναμης αὐτῶν ποὺ βιάζονται τὸν ἄνθρωπο πάνω σὲ τούτη τὴ Γῆ. Κάθε μιά πράξη βίας εἶναι ἴδια μὲ τὴν ἄλλη, ἔτσι κ' ἡ δικὴ μου Δύναμη, εἶναι τὸν Δυνατῶν ἢ Δύναμη. "Ὅταν σκοτώνω, σκοτώνουμε αὐτοὶ μὲ τὰ δικὰ μου χέρια, μόνον ποὺ αὐτοὶ εἶναι πάνω, ἐνῶ ἐγὼ εἶμαι κάτω. Κ' οἱ προφάσεις τους εἶναι ἓνα σωρὸ, ἀρχίζω ἀπὸ ὑψηλές, πνευματικές, τάχα, δικαιολογίες γιὰ νὰ καταλήξουν στὶς πιδ χυδαῖες. 'Ἐγὼ δουλεύω χωρὶς προφάσεις. Αὐτοὶ κινοῦν τὸν κόσμον διόκαιρο, ἐγὼ εἶμαι μονάχα ὁ ἥσυχος ἄξωνας ποὺ γύρω του στριφογυρίζει ὁ φοβερός τους τροχός. Αὐτοὶ κυβερνᾶνε καὶ στὸ βάθος τῆς φρίκης τους στέκει ἡ δικὴ μου σιωπηλὴ μορφή. Στὰ κοκκινισμένα χέρια μου πῆρε ἡ βία τους τὴν τελειωτικὴ τῆς μορφῆς, ἕπως τὸ ἔμπυο μαζεύεται γύρω ἀπ' τὸ ἀπόστημα. Κ' εἶμαι ἐδῶ γιὰτὶ κάθε πράξη βίας εἶναι κακὴ. Κ' ἔτσι ὅπως κάθομαι πάνω σ' αὐτὸ τὸ γραφεῖο, κάτω ἀπ' τὸ φῶς τῆς λάμπας, μπροστὰ στὸ θῦμα μου, σφίγγοντας κάτω ἀπ' τὸ παλιό μου πανωφόρι τὸ μαχαίρι, ἐμένα καταφρονᾶνε, γιὰτὶ ἡ ντροπὴ κύλησε ἀπ' τοὺς Δυνατοὺς τῆς γῆς καὶ φορτώθηκε πάνω στὶς δικές μου πλάτες, γιὰ νὰ σέρνω ἐγὼ καὶ τὴ δικὴ τους ντροπὴ. 'Ἐμένα μὲ φοβοῦνται μόνο. "Ὅμως γιὰ τοὺς Δυνατοὺς δὲν νιώθουμε μονάχα φόβο ἀλλὰ καὶ θαυμασμό. Κ' οἱ ἄλλοι τοὺς ζηλεύουνε ποὺ μποροῦνε καὶ χαιρόνται τοὺς θεσσαυροὺς τους, γιὰτὶ ἡ δύναμη διαφθείρει, ἔτσι ποὺ ν' ἀγαπᾶ κανεὶς αὐτὸ ποὺ θὰ πρέπει νὰ μισεῖ. Καὶ δῶ-στου καὶ τριγυρίζουν τοὺς δυνατοὺς οἱ ὀπαδοὶ κ' οἱ ὀπαδοὶ τῶν ὀπαδῶν, σὰν τὰ σκυλιὰ ποὺ πετάγονται νὰ χάψουνε τὰ ψίχλα τῆς Δύναμης, αὐτὰ ποὺ ἀφήνουμε νὰ πέσουν οἱ Μεγάλοι, πάλι γιὰ νὰ 'βγουνε οἱ ἴδιοι κερδισμένοι. Κι αὐτὸς ποὺ εἶναι ψηλά, τὴ δύναμή του τὴ δανείστηκε ἀπ' αὐτὸν ποὺ ἔπεσε καὶ τὸ ἀντίθετο πάλι. "Ἐνα σκοτεινὸ ἀνακάτεμα ἀπὸ βία καὶ τρόμο, ἀπὸ ἀπληστία καὶ ντροπὴ τοὺς ἔχει ἀγκαλιάσει ὅλους, ἔτσι ποὺ στὸ τέλος ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀνακάτεμα γεννιέται ἓνας ἄλλος Δήμιος, ποὺ ὁ κόσμος τὸν φοβᾶται περισσότερο ἀπὸ μένα, γεννιέται ἡ Τυραννία ποὺ ὄλο καὶ σπρώχνει καινούριες μάζες στὶς ἀτέλειωτες σειρές ποὺ ὀδηγοῦνε στὸ σανάκατεμα τοῦ ἀνθρώπου, παράλογα, γιὰτὶ ἔτσι κι ἀλλιῶς αὐτὴ δὲν ἔρχεται ν' ἀλλάξει τίποτα, παρὰ μονάχα νὰ καταστρέψει. Γιὰτὶ ἡ μιά πράξη βίας γεννᾶει μιὰν ἄλλη, ἢ μιὰ Τυραννία γεννᾶει μιὰν ἄλλη, ξανά καὶ ξανά καὶ πάλι ἀπ' τὴν ἀρχὴ σὰν τὰ στροβιλιστὰ μονοπάτια ποὺ ὀδηγοῦνε στὴν Κόλαση.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Πᾶψε!

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ἐσεῖς μοῦ 'πατε νὰ μιλήσω, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ ('Απελπισμένα) : Λὲς καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ σοῦ ξεφύγει...

Ο ΑΛΛΟΣ : Τὸ κορμί σας, κύριε, μποῶ νὰ σᾶς τὸ πάρω, εἶναι στὴ διάθεσή τῆς βίας, γιὰτὶ κάθε τί ποὺ φθείρεται καὶ γίνεται σκόνη, ὑποτάσσεται σ' αὐτὴν. Γι' αὐτὸ ὅμως ποὺ ἀγωνίζεστε, δὲν φτάνει ἡ δύναμή μου, γιὰτὶ αὐτὸ δὲν γίνεται σκόνη. Καὶ τοῦτο εἶναι ποὺ μάθανε σὲ μένα ἓναν δήμιο, ἓναν σιχαμερὸ ἄνθρωπο οἱ 'Αθῶοι, αὐτοὶ οἱ 'Αθῶοι, ποὺ τοὺς τσάκισε τὸ πελέκι μου, μιά ποὺ δὲν ἀμύνηχαν: Πῶς ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ τὴν ὑστατὴ ὥρα τοῦ θανάτου του νὰ παρατήσῃ τὴν περηφάνειά του, τὸ φόβο, ἀκόμα καὶ τὸ δίκιο του, γιὰ νὰ πεθάνει ὅπως πεθαίνουν τὰ παιδιὰ — χωρὶς ν' ἀναθεματίζουνε τὸν κόσμο! Κι αὐτοῦ τοῦ 'Ανθρώπου ἡ νίκη εἶναι πιδ μεγάλη ἀπ' αὐτὴν ποὺ μόρεσε ποτέ του ν' ἀπολαύσει ὁ Δυνατός. Στὴ σιγανὴ τους πτώση οἱ Ταπεινοί, στὴ γαλήνη τους ποὺ

μ' ἀγκάλιαζε καὶ μένα σὰ μιὰ προσευχή, στὸ Μεγαλεῖο τοῦ θανάτου τους ποὺ ἀντίκρουε πάνω σὲ κάθε λογικὴ. σ' αὐτὰ τὰ πράματα ποὺ ὁ κόσμος τὰ περιγελά ἢ ἀκόμα λιγότερο σηκώνει ἀδιάφορα τοὺς ὤμους, οἱ Ταπεινοὶ μοῦ φανερώσανε τὴν ἀδυναμία τοῦ 'Αδικίου, τὸ ἀσημαντὸ τοῦ θανάτου καὶ τὴν πραγματικότητά του 'Αληθινοῦ. Πράμα ποὺ δὲν τὸ 'ξερα, ποὺ κανένα ὄργανο τῆς Δικαιοσύνης δὲ θὰ μόρεσει ποτέ νὰ συλλάβει, ποὺ καμμιά φυλακὴ δὲ θὰ μόρεσει ποτέ νὰ τὸ χωρέσει. Εἶναι Κάτι, ποὺ δὲν ξέρω τίποτα γι' αὐτὸ, παρὰ μονάχα πῶς ὑπάρχει. Γιὰτὶ καθέννας ποὺ μεταχειρίζεται βία εἶναι ἀμπαρωμένος στὴν κατασκότεινη εἰρκτη τῆς ἴδιας του τῆς ὑπαρξῆς. "Ἄν ἦταν ὁ ἄνθρωπος μονάχα κορμί, κύριε, τότε θὰ 'ταν εὐκολο γιὰ τοὺς δυνατοὺς. Θὰ χτίζανε τὰ κράτη τους, ἔτσι ὅπως χτίζει κανεὶς ἓνα μαντροῦχο, ἀγκωνάρι πάνω στ' ἀγκωνάρι, συνταιριασμένο γιὰ ἓναν κόσμο ἀπὸ πέτρα. Μὰ τώρα, ὅσο γερά κι ἂν κτίζουνε, ὅσο θεώρατα κι ἂν εἶναι τὰ παλάτια τους, ὅσο ὑπερδύναμα τὰ μέσα τους, ὅσο τολμηρὰ τὰ σχέδιά τους, ὅσο ἐξυπνες οἱ ραδιοργάνεις τους, μέσα στὰ κορμιά τῶν ἀτιμασμένων, ποὺ μ' αὐτὰ πασχίζουνε νὰ χτίσουν, μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἀδύναμο ὕλικό ἔχει εἰσχωρήσει ἡ γνώση: Ξέρουμε πῶς θὰ 'πρεπε νὰ 'ταν ὁ κόσμος — καὶ πῶς εἶναι. Καὶ μέσα τους ζυπνᾶει ἡ θύμηση γιὰ τοὺς λόγους ἔπλασε τὸν ἄνθρωπο ὁ Θεὸς καθὼς κ' ἡ Πίστη, πῶς αὐτὸς ὁ κόσμος, ἔτσι ὅπως εἶναι τώρα, πρέπει νὰ σπάσει, νὰ κομματιαστῆ γιὰ νὰ 'ρθεῖ στὸν κόσμο τὸ δικό του Κράτος, σὰ μιὰ δύναμη ἐκρηκτικὴ, πιδ δυνατὴ ἀπ' αὐτὴν ὅπου σκορπᾶει τὸ 'Ατομο. Μιά δύναμη ποὺ ὄλο καὶ θὰ περιβάλλει τὸν ἄνθρωπο, σὰν τὴν κωθρὴ μάζα ἀπὸ ξυλὴ προζύμη ποὺ ὄλο καὶ θ' ἀνατινάξει τὰ τευχό-καστρα τῆς βίας, ὅπως τ' ἀλαφρὸ νεράκι, χωρίζει στὰ δυὸ τὸ βράχο καὶ τὴ δύναμή του τὴν ἀλέθει, τὴ λιώνει τὴν κάνει ἄμμο ποὺ ξεγλυστράει μὲς' ἀπὸ τὴ χούφτα ἐνὸς παιδιοῦ.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : 'Αλήθειες εἶναι πεντάρας; 'Τίποτα περισσότερο.

Ο ΑΛΛΟΣ : Σήμερα, μονάχα αὐτὲς ὑπάρχουνε, κύριε. (Σιγή).

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Τὸ τσιγάρο μου τέλειωσε.

Ο ΑΛΛΟΣ : Θέλετε ἄλλο ἓνα;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : "Όχι, ἔχι πιά.

Ο ΑΛΛΟΣ : 'Ἐνα κονιάκ;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Οὔτε.

Ο ΑΛΛΟΣ : Τότε;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Κλεῖσε τὸ παράθυρο. Τὸ πρῶτο τράμ ξεκίνησε κι ὄλα.

Ο ΑΛΛΟΣ : Τὸ παράθυρο εἶναι κλειστό, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : "Ἦθελα νὰ μιλήσω στὸ δολοφόνο μου γιὰ πράματα ἀνώτερα, καὶ νὰ ποὺ μοῦ μιλήσει ὁ δήμιος γιὰ πράματα ἄπλά. Πάλεψα γιὰ μιὰ καλύτερη ζωὴ πάνω στὴ γῆ, γιὰ νὰ μὴν ἐμμεταλλεύονται τὸν ἄνθρωπο σὰ νὰ 'τανε κανένα ζῶο ποὺ τὸ ζέψανε πρὶν ἀπ' τὸ ὄργωμα: Σῦρε νὰ βγάλεις ψωμί γιὰ τοὺς πλοῦσιους! 'Ακόμα πάλεψα γιὰ νὰ ὑπάρχει ἐλευθερία, γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ 'μαστε ὄχι μονάχα τετραπέρατοι σὰ τὰ φῖδια μὰ καὶ τρυφεροὶ σὰν τὰ περιστέρια. Γιὰ νὰ μὴν πλαντάζει ὁ ἄνθρωπος μέσα σ' ἓνα ὀποιοδήποτε σφαγεῖο ἢ πάνω σ' ἓνα κάποιο λασπωμένο χωράφι ἢ ἀκόμα ἀνάμεσα στὰ χέρια σου. Γιὰ νὰ μὴν πρέπει νὰ δοκιμάσει αὐτὸν τὸν φόβο, αὐτὸν τὸν ἄπρεπο φόβο ποὺ προκαλεῖ ἡ δουλειὰ σου. "Ἦταν ἓνας ἀγώνας γιὰ κάτι τὸ αὐτονόητο, καὶ εἶναι λυπηρὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ μας ποὺ πρέπει νὰ παλέψῃ κανεὶς γιὰ κάτι ποὺ εἶναι αὐτονόητο. Μὰ μιὰ καὶ φτάσαμε στὸ σημεῖο νὰ κατεβαίνει τὸ γιγάντιο σου κορμί ἀπ' ἓναν ἄδειον Οὐρανὸ γιὰ νὰ μπει μέσα στὸ σπῖτι μας, τότε μπορεῖ κανεὶς νὰ ξαναγίνει ταπεινός, γιὰτὶ τότε πρόκειται πιά γιὰ κάτι ποὺ δὲν εἶναι αὐτονόητο. Γιὰ τὴν ἄφεση τῶν ἁμαρτιῶν μας καὶ γιὰ τὴ γαλήνη τῆς ψυχῆς μας. Τὰ ὑπόλοιπα δὲν εἶναι πιά δικὴ μας ὑπόθεση. Εἶναι κάτι ποὺ τὸ πῆραν ἀπ' τὰ χέρια μας. Κι ἂν ὁ ἀγώνας μας στάθηκε ἓνας καλὸς ἀγώνας, κ' ἡ ὑποταγὴ μας εἶναι μιὰ ἀκόμα καλύτερη ὑποταγὴ. Τίποτα δὲ χάθηκε ἀπ' ὄλα ὅσα πράξαμε. 'Ο ἀγώνας πάντα θὰ ξαναρχίζει ἀπ' τὴν ἀρχὴ, ξανά καὶ ξανά, κάπου, ἀπὸ κάποιον καὶ σὲ κάθε στιγμή. Πήγαινε δήμιε, σβῆσε τὴ λάμπα. 'Ἡ πρώτη ἀχτίδα τῆς μέρας θὰ ὀδηγήσει τὰ χέρια σου.

Ο ΑΛΛΟΣ : "Ὅπως ἐπιθυμεῖτε, κύριε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : 'Ἐτσι.

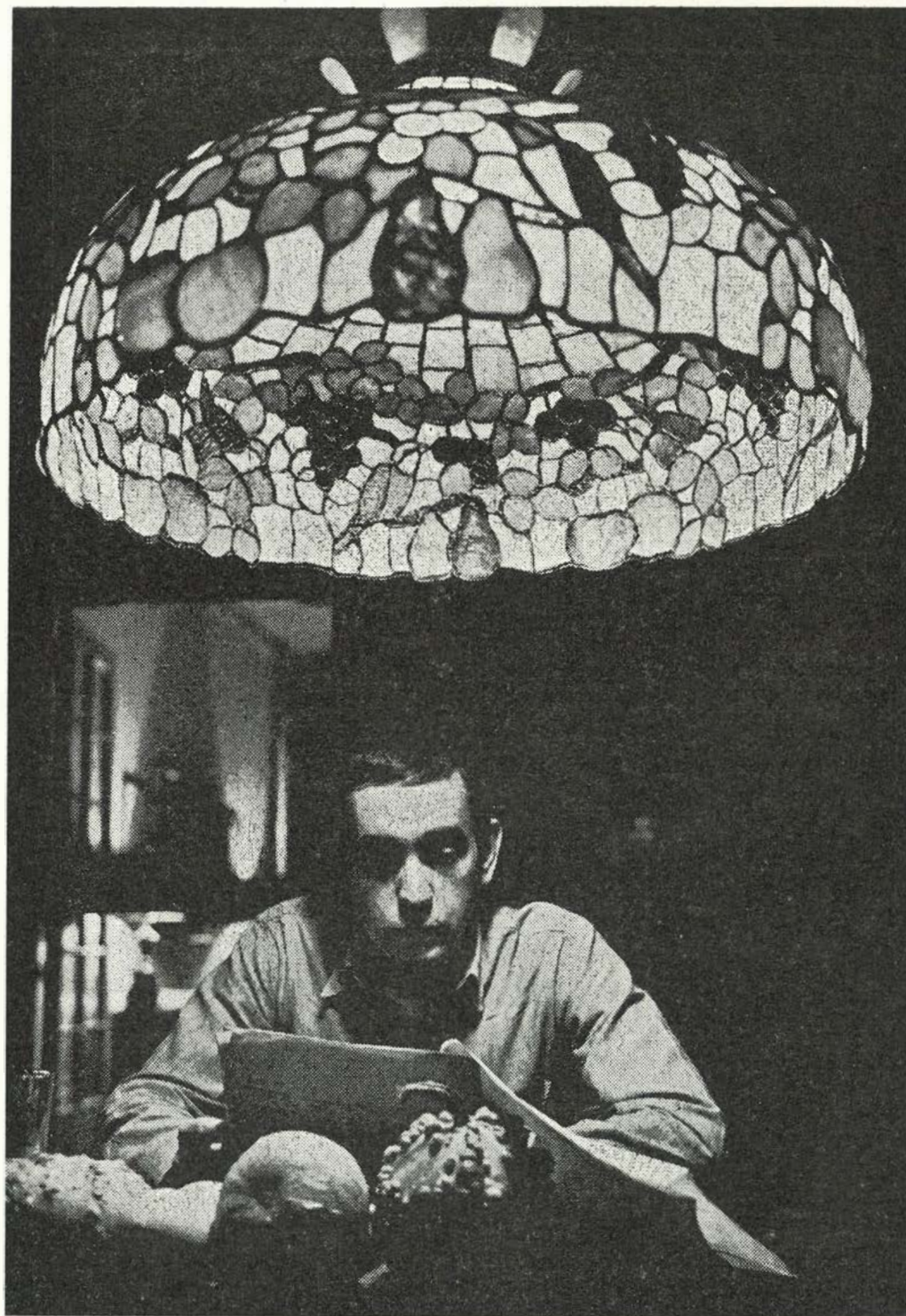
Ο ΑΛΛΟΣ : Σηκωθήκατε.

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Δὲν ἔχω τίποτ' ἄλλο νὰ πῶ. 'Ἡ ἴσρα ἔφτασε. Πᾶρε τώρα τὸ μαχαίρι.

Ο ΑΛΛΟΣ : Νιώθετε καλὰ μέσα στὰ χέρια μου, κύριε;

Ο ΑΝΤΡΑΣ : Πολὺ καλὰ. Χτύπα.

ΑΥΛΙΑ



Έντουαρντ Άλμων

ΙΣΤΟΡΙΑ ΖΩΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΗΠΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΖΩΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΗΠΟΥ

ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΣΕ ΜΙΑ ΣΚΗΝΗ

ΜΑΤΑΦΡΑΣΗ: ΚΑΙΤΗΣ ΚΑΣΙΜΑΤΗ - ΜΥΡΙΒΗΛΗ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΠΗΤΕΡ: Γύρω στὰ σαράντα με σαρανταπέντε· δὲν εἶναι οὔτε παχὺς οὔτε ἀδύνατος καὶ χωρὶς καμμιά ἰδιαίτερη ὀμορφιά ἢ ἀσκήμια. Φοράει κοστούμι μάλλινο τούντ, γυαλιὰ με χοντρὸ σκούρο σκελετὸ καὶ καπνίζει πίπα. Ἄν κ' εἶναι πιά ὄριμος ἄνδρας, τὸ ντύσιμό του κ' οἱ τρόποι του δείχνουν ἄνθρωπο νεώτερο.

ΤΖΕΡΡΥ: Ἐλικίας τριανταπέντε με σαράντα χρονῶν, χωρὶς νὰ εἶναι φτωχικὰ ντυμένος εἶναι ἀτμημέλης. Τὸ σῶμα του, πού κάποτε ἦταν γεροδεμένο ἀρχίζει νὰ γίνεται πλαδαρό, καὶ ἐνῶ δὲν εἶναι πιά ὁμορφος βλέπει κανεὶς πὼς κάποτε ἦταν. Ἡ πρόωρη αὐτὴ φθορὰ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ φαίνεται σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀσύδοτης ζωῆς ἀλλὰ μιᾶς βαθειᾶς ἐσωτερικῆς κόπωσης.

Η ΣΚΗΝΗ

Βρισκόμαστε στὸ Σέντραλ Πάρκ τῆς Νέας Ὑόρκης, καλοκαίρι, Κυριακὴ ἀπόγευμα, ἐποχὴ σύγχρονη. Δυὸ παγκάκια τοῦ πάρκου, τοποθετημένα κάθετα πρὸς τὶς δυὸ πλευρὲς τῆς σκηνῆς ἀντικρύζουν τὸ Κοινόν. Πίσω ἀπ' τοὺς πάγκους φυλλώματα, δένδρα, οὐρανό.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Ὅταν τὸ ἔργο ἀρχίζει, ὁ Πήτερ βρίσκεται καθισμένος στὸν πάγκο - γιὰ τὴν σκηνὴ δεξιά. Διαβάζει ἕνα βιβλίο. Σταματᾷ τὸ διάβασμα, καθαρίζει τὰ γυαλιὰ του, ξαναγυρίζει στὸ βιβλίο του. Μπαίνει ὁ Τζέριου.

ΤΖΕΡΡΥ: Ἔρχομαι ἀπ' τὸ Ζωολογικὸ Κῆπο. (Ὁ Πήτερ δὲν τὸν προσέχει). Εἶπα πὼς ἔρχομαι ἀπ' τὸ Ζωολογικὸ Κῆπο. Ἐ... κύριε, ἔρχομαι ἀπὸ τὸ Ζωολογικὸ κῆπο.

ΠΗΤΕΡ: Χμ... Τί;... Μὲ συγχωρεῖτε, σὲ μὲνα μιλάτε;

ΤΖΕΡΡΥ: Εἶχα πάει στὸ Ζωολογικὸ Κῆπο καὶ μετὰ ἦρθα ὡς ἐδῶ με τὰ πόδια. Δὲ μοῦ λέτε, ἀλήθεια, ἢ κατεύθυνση πού πῆρα ἦταν βορινή;

ΠΗΤΕΡ (Ἀπορώντας): Βορινή; Μὰ... ἔτσι νομίζω. Γιὰ νὰ δοῦμε.

ΤΖΕΡΡΥ (Δείχνοντας πρὸς τὸ βάθος τῆς αἴθουσας): Ἐκεῖ κάτω δὲν εἶναι ἡ Πέμπτη Λεωφόρος;

ΠΗΤΕΡ: Ναί, ναί βεβαίως εἶναι.

ΤΖΕΡΡΥ: Καὶ ποιὸς εἶναι ἐκεῖνος ἐκεῖ ὁ κάθετος δρόμος στὰ δεξιά;

ΠΗΤΕΡ: Ἐκεῖ κάτω; Εἶναι ὁ ἑβδομηκοστὸς τέταρτος δρόμος.

ΤΖΕΡΡΥ: Κι ὁ Ζωολογικὸς Κῆπος εἶναι κοντὰ στὸν ἐξηκοστὸ πέμπτο δρόμο. Ἄρα, λοιπόν, εἶχα πράγματι πῦρε βορινὴ κατεύθυνση.

ΠΗΤΕΡ (Ἀνυπομονώντας νὰ γυρίσει στὸ διάβασμά του): Ἔτσι φαίνεται.

ΤΖΕΡΡΥ: Δηλαδή, ὄχι ἀκριβῶς βορινά, πάντως εἶχα πάρει τὴ σωστὴ κατεύθυνση, πρὸς βορρᾶν.

ΠΗΤΕΡ: Ναί, ναί.

ΤΖΕΡΡΥ (Μετὰ ἀπὸ μικρὴ παύση παρατηρώντας τὸν Πήτερ πού ἀνυπομονώντας νὰ τὸν ξεφορτωθεῖ, καθαρίζει κ' ἐτοιμάζει τὴν πίπα του): Καπνίζεις βλέπω. Δὲ φοβᾶσαι τὸν καρκίνο;

ΠΗΤΕΡ (Σηκώνει γιὰ λίγο τὰ μάτια του, εἶναι κάπως ἐνοχλημένος, μετὰ χαμογελά): Ὅχι δᾶ, ὄχι καὶ με λίγο καπνὸ πότε πότε.

ΤΖΕΡΡΥ: Τί ὄχι; Μπορεῖ μιὰ χαρὰ νὰ πάθει καρκίνο τοῦ στόματος καὶ νὰ πρέπει νὰ βάλεις ἕνα ἀπὸ κείνα τὰ πράγματα

πού 'βαλε ὁ Φρόντ ὅταν τοῦ ἀφαιρέσανε τὴ μισὴ του μασέλα. Ἀλήθεια πὼς τὰ λένε αὐτά;

ΠΗΤΕΡ (Ἐνοχλημένος): Μιὰ προσθήκη.

ΤΖΕΡΡΥ: Ἀκριβῶς. Μιὰ προσθήκη. Εἶσαι, βλέπω, μορφωμένος ἄνθρωπος, ἔ; Μήπως εἶσαι γιατρός;

ΠΗΤΕΡ: Ὅχι δὲν εἶμαι. Κάπου τὸ εἶχα διαβάσει. Νομίζω πὼς ἦταν στὸ περιοδικὸ Τάιμ. (Ἐπιστρέφει στὸ βιβλίο του).

ΤΖΕΡΡΥ: Ναί, ἀλλὰ τὸ Τάιμ δὲν εἶναι καὶ γιὰ ἀμόρφωτους.

ΠΗΤΕΡ: Φαντάζομαι πὼς ὄχι.

ΤΖΕΡΡΥ (Μετὰ ἀπὸ παύση): Βρὲ πόσο χαίρομαι πού ἐκεῖ κάτω εἶναι ἡ Πέμπτη Λεωφόρος.

ΠΗΤΕΡ (Ἀμυδρά): Ναί;

ΤΖΕΡΡΥ: Δὲ μ' ἀρέσει, ξέρεις, καθόλου ἡ Δυτικὴ μεριά τοῦ Πάρκου.

ΠΗΤΕΡ: Μπᾶ; (Ἐπιφυλακτικὰ ἀλλὰ με κάποιον ἐνδιαφέρον): Γιατί;

ΤΖΕΡΡΥ (Ἀφηρημένος): Δὲν ξέρω.

ΠΗΤΕΡ: Α! (Ξαναγυρίζει στὸ διάβασμά του).

ΤΖΕΡΡΥ (Στέκεται γιὰ λίγα δευτερόλεπτα κοιτάζοντας τὸν Πήτερ ὁ ὁποῖος στὸ τέλος σηκώνει τὸ βλέμμα του γεμάτος ἀμνηγανία): Ὅτὰ σὲ πείραζε νὰ κουβεντιάσουμε λιγάκι;

ΠΗΤΕΡ (Φανερὰ ἐνοχλημένος): Ὅχι... καθόλου.

ΤΖΕΡΡΥ: Ἐμένα μού φαίνεται πὼς σὲ πειράζει.

ΠΗΤΕΡ (Βάζει κάτω τὸ βιβλίο του, κρῦβει τὴν πίπα του, χαμογελώντας): Ὅχι, πραγματικὰ δὲ με πειράζει.

ΤΖΕΡΡΥ: Ἐγὼ δὲ νομίζω πὼς ἡ ἰδέα τῆς κουβέντας σοῦ προκαλεῖ ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση.

ΠΗΤΕΡ (Τελικὰ ἀποφασισμένος): Κ' ἐγὼ ἐπιμένω πὼς δὲ μ' ἐνοχλεῖ καθόλου νὰ κουβεντιάσουμε.

ΤΖΕΡΡΥ: Ὡραία μέρα... Ὡραία μέρα σήμερα.

ΠΗΤΕΡ (Κοιτάζοντας χωρὶς λόγο τὸν οὐρανὸ): Ναί, εἶναι πολὺ ὁμορφα.

ΤΖΕΡΡΥ: Εἶχα πάει στὸ Ζωολογικὸ Κῆπο.

ΠΗΤΕΡ: Μὰ, νομίζω πὼς τὸ εἶπατε αὐτὸ καὶ πρὸ ὀλίγου.

ΤΖΕΡΡΥ : Θα τὸ γράψουν, ἄλλωστε, κ' οἱ αὐριανὲς ἐφημερίδες, ἂν δὲν τὸ δεῖς ἀπόψε καὶ στὴν τηλεόραση. Ἔχεις βέβαια τηλεόραση, δὲν ἔχεις;

ΠΗΤΕΡ : Ναι, ἔχουμε δύο, ἢ μιὰ εἶναι γιὰ τὰ παιδιά.

ΤΖΕΡΡΥ : Α! Εἶσαι παντρεμένος;

ΠΗΤΕΡ (Μὲ ἐντονη ἰκανοποίηση) : Μὰ φυσικά.

ΤΖΕΡΡΥ : Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ἔτσι πού τὸ εἶπες ἦταν σὰν νὰ 'ναὶ ὑποχρεωτικὸ γιὰ ὅλους νὰ παντρεύονται.

ΠΗΤΕΡ : "Ὀχι, ὄχι ... δὲν ἐννοοῦσα αὐτό.

ΤΖΕΡΡΥ : Καὶ ἔχεις, βέβαια, γυναίκα.

ΠΗΤΕΡ (Τὰ 'χει χαμένα μὲ τὴν ἀσυνενοησία) : Ναι, ἔχω.

ΤΖΕΡΡΥ : Καὶ ἔχετε καὶ παιδιά.

ΠΗΤΕΡ : Ναι, δύο.

ΤΖΕΡΡΥ : Ἀγόρια ;

ΠΗΤΕΡ : "Ὀχι, κορίτσια ... καὶ τὰ δύο εἶναι κορίτσια.

ΤΖΕΡΡΥ : Θὰ προτιμοῦσες, ὅμως, νὰ 'χεις ἀγόρια, ἔ ;

ΠΗΤΕΡ : Μὴ εἶναι φυσικὸ. Κάθε ἄντρας θὰ 'θελε νὰ 'χει ἓνα γιό ... ἀλλὰ ...

ΤΖΕΡΡΥ (Ἐλαφρῶς κοροϊδευτικά) : Ἀλλὰ ... αὐτὰ εἶναι τὰ δράματα τῆς ζωῆς. Τί νὰ γίνῃ !

ΠΗΤΕΡ (Ἐνοχλημένος) : Δὲν ἐννοοῦσα αὐτό.

ΤΖΕΡΡΥ : Καὶ δὲν πρόκειται νὰ κάνετε ἄλλα παιδιά ἔ ;

ΠΗΤΕΡ (Λίγο ἀπομακρυσμένα) : "Ὀχι, ὄχι πιά. (Συνέχεται). Γιατί τὸ 'πες αὐτό ; Πῶς τὸ ξέρεις ἐσύ αὐτό ;

ΤΖΕΡΡΥ : Νὰ ἔτσι. Ἴσως τὸ ὕφος σου, ἴσως ὁ τόνος τῆς φωνῆς σου, ἢ μπορεῖ πάλι νὰ 'κανα καὶ μιὰ ὑπόθεση. Ἡ γυναίκα σου φταίει, ἔ ;

ΠΗΤΕΡ : Αὐτὸ δὲν εἶναι δική σου δουλειὰ (Παύση). Κατάλαβες ; (Ὁ Τζέρρυ κουνάει τὸ κεφάλι του κατανεύοντας. Ὁ Πήτερ εἶναι καὶ πάλι ἤρεμος). "Ἐ, λοιπὸν ἔχεις δίκιο. Δὲν πρόκειται ν' ἀποκτήσουμε ἄλλα παιδιά.

ΤΖΕΡΡΥ (Μαλακά) : Τί νὰ γίνῃ. Αὐτὰ εἶναι τὰ δράματα τῆς ζωῆς.

ΠΗΤΕΡ (Συγχωρώντας) : Ἔτσι εἶναι.

ΤΖΕΡΡΥ : Λοιπὸν, τί ἄλλα νέα ;

ΠΗΤΕΡ : Τί ἔλεγες πρὶν γιὰ τὸ Ζωολογικὸ Κήπο ... ὅτι κάτι θὰ διαβάσω στὶς ἐφημερίδες ... ὅτι κάτι θὰ δῶ ... ;

ΤΖΕΡΡΥ : Αὐτὰ θὰ σοῦ τὰ πῶ σὲ λίγο. Δὲ μοῦ λές, θὰ σ' ἐνοχλοῦσε ἂν σοῦ 'κανα μερικὲς ἐρωτήσεις ;

ΠΗΤΕΡ : "Ὀχι, καθόλου.

ΤΖΕΡΡΥ : Νὰ σοῦ πῶ γιατί. Δὲν ἔχω συχνὰ τὴν εὐκαιρία νὰ κουβεντιάσω μ' ἀνθρώπους. Δὲν ἐννοῶ, φυσικά, κουβέντα τὸ νὰ πῶ σ' ἓνα γκαρσόνι ... φέρε μου σὲ παρακαλῶ μιὰ μπύρα ... ἢ νὰ ρωτήσω ... πού εἶναι τὸ ἀποχωρητήριό ... ἢ ... τί ὥρα ἀρχίζει τὸ ἔργο. Καταλαβαίνεις τί θέλω νὰ πῶ.

ΠΗΤΕΡ : Ὁμολογῶ πὼς δὲν ...

ΤΖΕΡΡΥ : Πότε πότε, ὅμως, νιώθω τὴν ἀνάγκη νὰ κουβεντιάσω μὲ κάποιον, δηλαδὴ νὰ μιλήσω μαζί του σωστὰ καὶ πραγματικά. Ἔτσι, γιὰ νὰ γνωριστῶ μαζί του, νὰ μάθω ὅλα ὅσα τοῦ συμβαίνουν.

ΠΗΤΕΡ (Γελώντας ἐλαφρὰ ἀλλὰ χωρὶς νὰ νιώθει ἄνετα) : Καὶ βρῆκες ἐμένα γιὰ πειραματόζωο σήμερα ;

ΤΖΕΡΡΥ : Νὰ σοῦ πῶ. Κυριακὴ ἀπόγευμα, μὲ τὴν ζέστη ὅπως σήμερα, τί καλύτερο θὰ μπορούσα νὰ βρῶ ἀπὸ ἓναν καλὸ οἰκογενειάρχη μὲ δύο κόρες καί... κ' ἓναν σκύλο ; (Ὁ Πήτερ κουνάει ἀρνητικὰ τὸ κεφάλι του). "Ὀχι ; Μήπως ἔχετε δύο σκύλους ; (Ὁ Πήτερ ἀρνεῖται καὶ πάλι). Χμ, σκυλιὰ δὲν ὑπάρχουν. (Ὁ Πήτερ κουνάει τὸ κεφάλι του λυπημένα). Τί κρέμα, καὶ φαίνεσαι ἄνθρωπος πού ἀγαπᾷ τὰ ζῶα. Γάτες ; (Ὁ Πήτερ κλαννεύει μὲ τὸ κεφάλι του). "Α! ὦστε γάτες ! Δὲν ἦταν ὅμως δικιά σου ἡ ἰδέα νὰ πάρете γάτες, ἔ ; Καὶ βέβαια δὲν ἦταν. Ἀσφαλῶς ἡ γυναίκα σου κ' οἱ θυγατέρες σου θὰ τὶς ἤθελαν. (Ὁ Πήτερ μὲ τὸ κεφάλι κάνει, ναι). Τίποτ' ἄλλο ;

"Υπάρχει τίποτ' ἄλλο πού δὲν τὸ ξέρω ;

ΠΗΤΕΡ (Καθαρίζοντας τὸ λαιμὸ του) : Ἔχουμε ... ἔχουμε καὶ δύο παπαγάλους. Ἀπὸ ἓναν ... ἀπὸ ἓναν γιὰ τὴν κάθε μας κόρη.

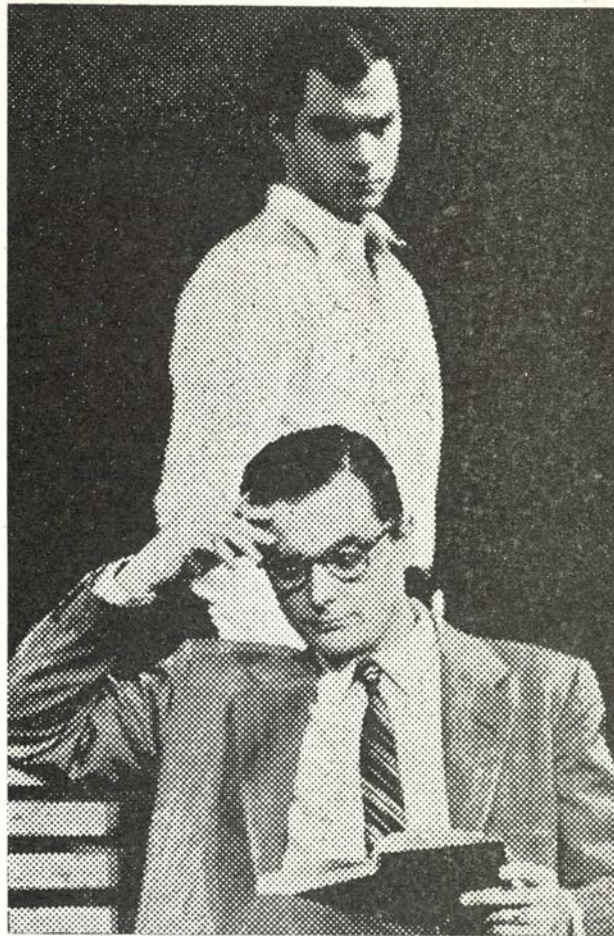
ΤΖΕΡΡΥ : Ὡστε πουλιὰ ἔ ;

ΠΗΤΕΡ : Τοὺς ἔχουν οἱ κόρες μου στὸ δωμάτιό τους μέσα σὲ κλουβιά.

ΤΖΕΡΡΥ : Μήπως ἔχουνε τίποτα ἀρρώστειες ; Τὰ πουλιὰ ἐννοῶ.

ΠΗΤΕΡ : Δὲν νομιζῶ.

ΤΖΕΡΡΥ : Κακὸ αὐτό. Γιατί ἂν εἶχαν, θὰ μπορούσες νὰ τὰ ἀφήσεις ἐλεύθερα μέσα στὸ σπίτι, ὅποτε οἱ γάτες θὰ τὰ πιάνανε, θὰ τὰ 'τρῶγαν κ' ἴσως νὰ φοφοῦσαν κ' οἱ γάτες στὸ τέλος. (Ὁ Πήτερ μένει κατάπληκτος γιὰ λίγο, μετὰ γελᾷ).



"Ἡ "Ἱστορία Ζωολογικοῦ Κήπου" ὅπως ἀνεβάστηκε τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1960 σ' ἓνα μικρὸ θέατρο "ἐκτὸς Μπροντγουάη"

Λοιπὸν, τί ἄλλα ; Ἀλήθεια, τί δουλειὰ κάνεις γιὰ νὰ συντηρεῖς αὐτὸ τὸ τεράστιο νοικοκυριό ;

ΠΗΤΕΡ : "Ἔχω ... μιὰ διοικητικὴ θέση, ... εἶμαι ... διευθυντὴς σ' ἓναν ... σ' ἓναν ἐκδοτικὸ οἶκο. Ἐκιδίδουμε, βγάζουμε σχολικὰ βιβλία.

ΤΖΕΡΡΥ : Πολὴ ὥραία. Θαυμάσια. Καὶ τί μισθὸ παίρνεις ;

ΠΗΤΕΡ (Χαρούμενος πάντα) : "Α, γιὰ στάσου λίγο ...

ΤΖΕΡΡΥ : "Ἐλα, τώρα, δὲ χάθηκε ὁ κόσμος ἂν μάθω πόσα βγάζεις.

ΠΗΤΕΡ : Βγάζω περὶ τὰ χίλια πεντακτὸσια δολλάρια τὸ μῆνα, ἀλλ' ἂν ἔχεις τίποτα στὸ νοῦ σου, σὲ πληροφορῶ ὅτι δὲν ἔχω ποτὲ στὴν τσέπη μου πάνω ἀπὸ καμμιά σαρανταριά δολλάρια ... χὰ, χὰ, χὰ.

ΤΖΕΡΡΥ (Ἀγνοώντας τὸ ἀστεῖο) : Ποῦ μένεις ; (Ὁ Πήτερ δὲ δείχνει προθυμία). "Ἀκουσε νὰ σοῦ πῶ. Δὲν ἔχω σκοπὸ οὔτε καὶ σοῦ κάνω διάρρηξη, οὔτε νὰ σοῦ ἀπαγάγω τίς γάτες σου καὶ τίς κόρες σου.

ΠΗΤΕΡ (Πολὴ δυνατὰ) : Μένω στὸν Ἑβδομηκοστὸ τέταρτο δρόμο, μετὰξὺ τῆς Λέξινγκτον καὶ τῆς Τρίτης Λεωφόρου.

ΤΖΕΡΡΥ : Βλέπεις, λοιπὸν, πὼς δὲν ἦταν καὶ τόσο δύσκολο νὰ τὸ πεῖς.

ΠΗΤΕΡ : Δὲν ἐννοοῦσα αὐτό ... νὰ ... εἶναι πού ἐσύ δὲν προσπαθεῖς νὰ κουβεντιάσεις μαζί μου, παρὰ μοῦ κάνεις ἀνάκριση μὲ διάφορες ἐρωτήσεις. Κ' ἐγὼ εἶμαι μᾶλλον κλειστός ἄνθρωπος, ποτὲ δὲν ἤμουνα ἐκδηλωτικός. Γιατί στέκεσαι ἔτσι ὀρθίος ;

ΤΖΕΡΡΥ : Θὰ κάνω πρῶτα μερικὲς βόλτες κ' ὕστερα θὰ κάτσω. (Σκεπτικὸς) : Καὶ πού νὰ δεῖς τὴν ἐκφραση στὸ μούτρο του.

ΠΗΤΕΡ : Τί εἶπες ; Ποιανοῦ μούτρο ; Μήπως εἶναι κάτι γιὰ τὸ Ζωολογικὸ Κήπο πάλι ;

ΤΖΕΡΡΥ (Ἀπομακρυσμένα) : Ποιόν ;

ΠΗΤΕΡ : Τὸ Ζωολογικὸ Κῆπο. Κάτι γιὰ τὸ Ζωολογικὸ Κῆπο.
 ΤΖΕΡΡΥ : Τὸ Ζωολογικὸ Κῆπο;
 ΠΗΤΕΡ : Μὰ ναι, τὸ εἶπες ἀρκετὲς φορές.
 ΤΖΕΡΡΥ (Ἀκόμα ἀφηρημένος, ἀλλὰ συνέρχεται ἀμέσως) :
 "Α, ναι. Εἶχα πάει στὸ Ζωολογικὸ Κῆπο πρὶν ἔρθω ἐδῶ.
 Αὐτὸ σοῦ τὸ εἶπα. Δὲ μοῦ λές, μπορεῖς νὰ μοῦ ἐξηγήσεις
 ποῦ ἀκριβῶς σταματᾷ ἡ ἄνω ἀνωτέρα μεσο - ἀστική τάξη καὶ
 ποῦ ἀρχίζει ἡ κάτω ἀνωτέρα μεσοαστική τάξη;
 ΠΗΤΕΡ : "Ἄκουσε ἀγαπητέ μου, ἐγώ...
 ΤΖΕΡΡΥ : Τὰ ἀγαπητέ μου καὶ τὰ τέτοια... δὲν μοῦ ἀρέ-
 σουνε καθόλου.
 ΠΗΤΕΡ (Ἀυτημένος) : Μὲ συγχωρεῖς, ἀλλὰ δὲν πῆγα νὰ
 σοῦ κάνω τὸ δάσκαλο. Αὐτὴ ἡ ἐρώτησή σου γιὰ τὶς κοινωνι-
 κὰς τάξεις ὁμολογῶ πὼς μὲ μπέρδεψε.
 ΤΖΕΡΡΥ : "Ὡστε ἐσύ, ὅταν τὰ βροῖσεις σκουῖρα, κάνεις τὸ
 δάσκαλο ἔ;
 ΠΗΤΕΡ : Φαίνεται πὼς... φαίνεται πὼς μερικὲς φορές δὲ
 μπορῶ νὰ ἐκφρασθῶ σωστά. (Κοροϊδεύοντας τὸν ἑαυτό του).
 Βλέπεις ἐγὼ εἶμαι ἐκδότης βιβλίων, δὲν εἶμαι συγγραφέας.
 ΤΖΕΡΡΥ (Διασκεδάζοντας, ὄχι ὅμως μὲ τὸ ἀστεῖο) : "Ἄς
 εἶναι. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἐγὼ πῆγα νὰ σοῦ κάνω τὸν ἐξυ-
 πνο.
 ΠΗΤΕΡ : "Ἐλα τώρα, δὲν εἶναι καὶ τόσο σοβαρό.
 (Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Τζέρον μπορεῖ ν' ἀρχίσει νὰ κινεῖται
 πάνω στὴ σκηνή μὲ σιγουριά κι ἀποφασιστικότητα ποῦ ὅσο
 πάνε αἰδάνουν).
 ΤΖΕΡΡΥ : Καλὰ, καλὰ. Δὲ μοῦ λές; Ποιοὶ εἶναι οἱ ἀγαπημέ-
 νου σου συγγραφεῖς; Μήπως εἶναι ὁ Μπωντλαῖρ κι ὁ Μαρ-
 κὰν;
 ΠΗΤΕΡ (Κουρασμένα) : Νὰ σοῦ πῶ. Μοῦ ἀρέσουν πολλοὶ
 συγγραφεῖς. Γενικά, οἱ προτιμήσεις μου ἔχουν μιὰ καθολι-
 κότητα, ἀν μπορῶ νὰ τὸ πῶ αὐτό. Οἱ δυὸ ποῦ ἀνέφερες εἶναι
 βεβαίως σπουδαῖοι. Ὁ καθένας μὲ τὸν τρόπο του. (Μ' ἐνδια-
 φέρει) : Φυσικὰ ὁ Μπωντλαῖρ εἶναι... εἶναι πολὺ πρὸ ση-
 μαντικὸς ἀπ' τὸν Μαρκὰν, ἀλλὰ κι ὁ Μαρκὰν, βεβαίως, κατέχει
 μιὰ θέση... στὴν... στὴν ἐθνική μας...
 ΤΖΕΡΡΥ : Σταμάτα.
 ΠΗΤΕΡ : Πῶς;
 ΤΖΕΡΡΥ : Ἐρέεις τί ἔκανα σήμερα προτοῦ πάω στὸ Ζωο-
 λογικὸ Κῆπο; Ἀνέβηκα ὅλη τὴν Πέμπτη Λεωφόρο ξεκινών-
 τας ἀπ' τὴν Πλατεία Οὐάσιγκτον. Δηλαδή χιλιόμετρα, ὄχι
 ἀστεῖα. Ἐκᾶνα ὅλη τὴ διαδρομὴ μὲ τὰ πόδια.
 ΠΗΤΕΡ : "Α! Μένεις στὸ Γκρήνουιτς Βίλλετζ, παρέα μὲ
 τοὺς καλλιτέχνες, ἔ; (Αὐτὸ φαίνεται νὰ τοῦ ξεκαθαρίζει λίγο
 τὰ πράγματα).
 ΤΖΕΡΡΥ : "Ὁχι. δὲ μένω στὸ Βίλλετζ. Πῆγα μὲ τὸν ὑπό-
 γειο μέρη τὸ Βίλλετζ ὥστε ν' ἀνέβω μὲ τὰ πόδια ὅλη τὴν
 Πέμπτη Λεωφόρο κ' ἔτσι ἔφθασα στὸ Ζωολογικὸ Κῆπο.
 Εἶναι κάτι ποῦ πρέπει κανεὶς νὰ κάνει πότε πότε. Καμμιά
 φορὰ ἀναγκάζεσαι νὰ πᾶς πολὺ μακριὰ, νὰ βγεῖς ἀπ' τὸ δρό-
 μο σου, γιὰ νὰ ἐπιστρέψεις ἀπ' τὸ σωστὸ σύντομο δρόμο.
 ΠΗΤΕΡ (Κλαυουρίζοντας σχεδόν) : Α! Κ' ἐγὼ νόμισα πὼς
 μένεις στὸ Βίλλετζ.
 ΤΖΕΡΡΥ : Μὰ τί προσπαθεῖς νὰ κάνεις; Πᾶς νὰ βγάλεις
 συμπεράσματα ἀπὸ διάφορες λεπτομέρειες; Θέλεις νὰ βάλεις
 τὰ πράγματα στὴ θέση τους ἔ; Προσπαθεῖς νὰ κα-
 ταλάβεις τί σοὶ ἄνθρωπος εἶμαι καὶ πὼς ζῶ; Δὲ χρειάζε-
 ται νὰ κάνεις καμμιά προσπάθεια, θὰ σοῦ τὰ πῶ ὅλα μόνος
 μου. Μένω σ' ἕνα πέτρινο παλιὸ σπίτι μὲ τέσσερα πατώματα
 ποῦ νοικιάζεται κατὰ δωμάτιο σὰν πανσιόν. Βρίσκεται ἀνάμεσα
 στὴ Λεωφόρο Κολόμβου καὶ στὴ Δυτικὴ πλευρὰ τοῦ Πάρ-
 κου. Ὅπως ἀντιλαμβάνεσαι ἡ γειτονία μου κάθε ἄλλο παρὰ
 καθὼς πρέπει... μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πὼς εἶναι. Μένω στὸ
 τελευταῖο πάτωμα. Τὸ δωμάτιό μου εἶναι μιὰ τρύπα. Ὁ ἕνας
 του ταῖχος εἶναι ἀπὸ πεπιεσμένο χαρτί. Αὐτὸ τὸ χαρτόνι χωρί-
 ζει τὴν τρύπα μου ἀπὸ μιὰ ἄλλη τρύπα. Ὑποθέτω πὼς οἱ δυὸ
 αὐτὲς τρύπες ἦταν ἄλλοτε ἕνα δωμάτιο, ἕνα μικρὸ, βέβαια, δω-
 μάτιο ἀλλὰ φυσικὰ μεγαλύτερο ἀπ' τὴν τρύπα ποῦ 'χω τώρα.
 Πίσω ἀπ' αὐτὸ τὸ χαρτόνι μένει ἕνας νέγρος ' τοιοῦτος '!
 ποῦ ἀφήνει πάντα τὴν πόρτα του ἀνοιχτή, δηλαδή, ὄχι ἀκρι-
 βῶς πάντα, ἀλλὰ τὴν ἔχει πάντοτε ἀνοιχτή ὅταν κάθεται καὶ
 μαδάει τὰ φρούδια του μὲ μιὰ σοβαρότητα κι αὐτοσυγκέντρω-
 ση ποῦ σοῦ θυμίζει τὸ Βούδδα. Αὐτὸς λοιπὸν ὁ Νέγρος ὁ
 ' τοιοῦτος ' ἔχει ὅλα του τὰ δόντια σάπια, πράγμα σπάνιο, καὶ
 φορᾷ κ' ἕνα Γιαπωνέζικο κιμονό, ποῦ κι αὐτὸ εἶναι πολὺ
 ἀσυνήθιστο γιὰ ἕνα νέγρο. Φορώντας αὐτὸ τὸ κιμονὸ κυκλο-

φορεῖ στὸ διάδρομο καθὼς πηγαίνει κ' ἔρχεται ὅλη τὴν ὥρα
 στὸ ἀποχωρητήριο, θέλω νὰ πῶ ὅτι πάει πολὺ συχνὰ στὸ ἀ-
 ποχωρητήριο. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς δὲ μ' ἐνοχλεῖ καθόλου
 κι οὔτε μιὰ φορὰ δὲν τὸν ἄκουσα νὰ φέρει κανένα φίλο στὸ
 δωμάτιό του. Τὸ μόνο ποῦ κάνει εἶναι νὰ μαδάει τὰ φρούδια
 του, νὰ φορᾷ τὸ κιμονό του καὶ νὰ πηγαίνει στὸ ἀποχωρητή-
 ριο. Τώρα τὰ δυὸ μπροστινὰ δωμάτια, ποῦ 'ναι στὸ ἴδιο
 πάτωμα μὲ τὸ δικό μου δωμάτιο, εἶναι λίγο πρὸ φύρῳρα,
 φαντάζομαι, ἀλλὰ κι αὐτὰ δὲν εἶναι τίποτα μεγάλα δωμάτια.
 Στὸ ἕνα μένει μιὰ οἰκογένεια Πορτορικάνων μὲ μερικὰ παιδιὰ,
 οὔτε ξέρω πόσα. Αὐτοὶ οἱ Πορτορικάνοι ἔχουν κάθε μέρα φί-
 λους καὶ γλεντᾶνε. Στ' ἄλλο μπροστινὸ δωμάτιο μένει κάποιος,
 ἀλλὰ δὲν ξέρω ποιὸς εἶναι. Δὲν τὸν ἔχω δεῖ ποτέ μου. Ποτέ.
 Οὐδέποτε.

ΠΗΤΕΡ (Ἐνοχλημένος) : Γιατί; Γιατί μένεις σ' αὐτὸ τὸ
 σπίτι;

ΤΖΕΡΡΥ (Πάλι ἀφηρημένα) : Δὲν ξέρω.

ΠΗΤΕΡ : Δὲ νομίζω πὼς εἶναι πολὺ καλὸ τὸ σπίτι ποῦ
 μένεις.

ΤΖΕΡΡΥ : Φυσικὰ δὲν εἶναι. Δὲν εἶναι κανένα διαμέρισμα
 τῆς Πέμπτης Λεωφόρου... Ἐπειτα, ἐγώ, δὲν ἔχω βλέπεις
 μιὰ σύζυγο, δυὸ κόρες, δυὸ γάτες, δυὸ γάτες καὶ δυὸ παπαγάλους. Αὐτὰ
 ποῦ ἔχω εἶναι τὰ εἶδη τοῦ μπάνιου, λίγα ρούχα, ἕνα ἠλεκτρι-
 κὸ πιάτο ποῦ κι αὐτὸ δὲν θὰ 'πρεπε νὰ τὸ 'χω, ἕνα ἀνοιχτήρι
 γιὰ κονσερβες, ἕνα μαχαίρι, δυὸ πηρουνία καὶ δυὸ κουτάλια,
 τὸ ἕνα μικρὸ γιὰ καφέ τ' ἄλλο μεγάλο τῆς σούπας, τρία πιάτα,
 ἕνα φλυτζάνι, ἕνα ποτήρι, δυὸ κορνίζες, κ' οἱ δυὸ ἄδειες χει-
 ρίς φωτογραφία, καμμιά δεκαριά βιβλία, μιὰ τράπουλα μὲ ἄ-
 σεμνες φωτογραφίες, μιὰ κανονικὴ τράπουλα, μιὰ παλιὰ γρα-
 φομηχανὴ τοῦ τυπογραφείου ποῦ γράφει μόνον κεφαλαῖα γράμ-
 ματα, κ' ἕνα μικρὸ κιβώτιο χωρὶς κλειδωτὰ ποῦ μέσα ἔχει... τί
 νομίζεις πὼς ἔχει; Πέτρες! Πέτρες καὶ χαλίκια. Πέτρες στρογ-
 γυλεμένες ἀπ' τὴ θάλασσα ποῦ 'χα μαζέψει ὅταν ἦμουνα παι-
 δι στὴν ἀμουδιά. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς πέτρες, κάτω κάτω,
 ὑπάρχουν κάτι γράμματα... γράμματα ποῦ παρακαλοῦν...
 "σὲ παρακαλῶ γιὰτι δὲν κάνεις αὐτὸ... σὲ παρακαλῶ πότε θὰ
 κάνεις ἐκεῖνο". Καὶ γράμματα ποῦ ρωτοῦν... "Πότε; Πότε
 θὰ γράψεις; Πότε θὰ 'ρθεις; Πότε"; Αὐτὰ τὰ γράμματα τὰ
 'χω λάβει τὰ τελευταῖα χρόνια.

ΠΗΤΕΡ (Κοιτάζει κακόκεφα τὰ παπούτσια του, μετὰ λέει) :
 Αὐτὲς οἱ δυὸ οἱ ἄδειες κορνίζες...;

ΤΖΕΡΡΥ : Δὲν βλέπω γιὰτι χρειάζονται ἰδιαίτερη ἐξήγηση.
 Εἶναι πολὺ ἀπλό. Γιατί δὲν ἔχω καμμιά φωτογραφία νὰ τοὺς
 βάλω.

ΠΗΤΕΡ : Καλὰ, οἱ γονεῖς σου;... καμμιά κοπέλα;...

ΤΖΕΡΡΥ : Εἶσαι ἕνας πολὺ γλυκὸς ἄνθρωπος γεμάτος ἀπὸ
 μιὰ ἀκαταμάχητη ἀθωότητα ποῦ θὰ 'κανε τὸν καθένα νὰ σὲ
 ζηλεύει. Ὅσο γιὰ τοὺς ἀγαπημένους μου γονεῖς... αὐτοὶ
 ἔχουν πιά πεθάνει. Αὐτὸ, βέβαια, μὲ τσάκισε... Ἀλλὰ, αὐτὴ
 ἡ οἰκογενειακὴ παρωδία παίζεται, τώρα ἐκεῖ ψηλὰ στὸν οὐρα-
 νὸ, καί, φυσικὰ, δὲν μοῦ πάει νὰ τοὺς βλέπω συμπαθητικὰ
 κορνιζαριμένους. Ἄλλωστε, ἡ μάλλον γιὰ νὰ 'μαι πρὸ σαφῆς,
 ἡ γλυκειὰ μου μανούλα παράτησε τὸν καλὸ μου τὸ μπαμπά
 κ' ἐγκατέλειψε τὴ συζυγικὴ τῆς στέγη ὅταν ἦμουνα δέκα
 χρονῶν. Ἐκίνησε νὰ κάνει περιοδεία στίς γραφικὲς πολιτεῖες
 κάτω ἐκεῖ, στὸ Νότο... τὴ ταξίδι αὐτὸ διήρκεσε ἕνα χρόνο...
 καὶ μεταξὺ πολλῶν ἄλλων ἡ τακτικὴ τῆς παρέα ἦταν ἡ μπου-
 κάλα μὲ τὸ οὐίσκυ. Αὐτὰ, τουλάχιστον, μοῦ 'πε ὁ πατέρας
 μου, ἀφοῦ πῆγε στὸ Νότο καὶ γύρισε φέρνοντας τὸ πτώμα
 τῆς. Ἦταν Χριστούγεννα ὅταν μᾶς εἰδοποίησαν ὅτι ἡ περιο-
 δεῖα εἶχε τελειώσει κι ὅτι ἡ μητέρα μου τὰ τίναξε σὲ κάποιον
 καταγῶγιο τῆς Ἀλαμπάμα. Ἀφοῦ τελείωσαν ὅλα, ὁ καλὸς
 μου ὁ μπαμπάς, τὸ 'ριξε στὸ πιωτὸ καὶ στὸ γλέντι δυὸ ἰσό-
 κληρες βδομάδες καὶ μετὰ πῆγε κ' ἔπεσε κάτω ἀπ' τὶς ρόδες
 ἐνὸς λεωφορείου. Ἔτσι, τὰ οἰκογενειακὰ καὶ προβλήματα τα-
 κτοποιήθηκαν μιὰ καὶ καλῆ. Ὅχι ὅμως ἐντελῶς. Ὑπῆρχε βλέ-
 πεις καὶ ἡ θεία, ἡ ἀδελφὴ τῆς μανούλας, ἡ ὁποία δὲν ὑπέκυψε
 ποτέ οὔτε στὴν ἀμαρτία οὔτε στὴν παρηγορία τῆς μοτιτίλιας.
 Μὲ πῆρε στὸ σπίτι τῆς κ' ἐκεῖνο ποῦ θυμᾶμαι εἶναι πὼς ὅτι
 ἔκανε τὸ 'κανε ξυνά. Κοιμόταν, ἔτρωγε, δούλευε, προσευχό-
 ταν, πάντα κατσοφιασμένη καὶ τσαντισμένη. Τὴ μέρα ποῦ
 θὰ 'παίρνα τὸ ἀπολυτήριό μου, στὴ σχετικὴ τελετὴ τοῦ σχο-
 λείου, ἡ θεία μου στραβοπάτησε, ἔπεσε ἀπ' τὴν σκάλα κ' ἔ-
 μεινε στὸν τόπο. Ἄν μὲ ρωτῆσεις γιὰ ὅλα αὐτὰ, μοῖ φαίνον-
 ται τώρα σὰν ἕνα κρῦο Γερμανικὸ καλαμπούρι.

ΠΗΤΕΡ : Τί φοβερό!

ΤΖΕΡΡΥ : Σαχλαμάρες. Αὐτὰ ὅλα γίνανε ἐδῶ καὶ τόσα χρό-

νια. Τώρα πιά έχουν περάσει. Ίσως, όμως, να κατάλαβες γιατί οι αγαπημένοι μου γονείς μένουν άκορνίζωτοι. Άλήθεια, πώς σε λένε; Τό μικρό σου όνομα.

ΠΗΤΕΡ: Πήτερ.

ΤΖΕΡΡΥ: Είχα ξεχάσει νά σε ρωτήσω. Έμένα με λένε Τζέρρυ.

ΠΗΤΕΡ (Με άμηχανία και νευρικό γέλιο): Χαίρω πολύ Τζέρρυ.

ΤΖΕΡΡΥ (Χαιρετώντας με τό κεφάλι του): Για νά δούμε τώρα. Για ποιά λόγο νά 'χει κανείς τή φωτογραφία μιάς κοπέλας και μάλιστα σε δυό κορνίζες, γιατί όπως θυμάσαι οι κορνίζες είναι δυό. Έγώ, τουλάχιστον, ποτέ μου δεν πήγα με τό ίδιο κορίτσι δυό φορές. Άλλωστε, τις περισσότερες από δαυτες και νά θέλεις δεν τις βρίσκεις δυό φορές στο ίδιο σπίτι. Είναι περίεργο και σκέφτομαι μήπως είναι και θλιβερό.

ΠΗΤΕΡ: Για τό κορίτσια;

ΤΖΕΡΡΥ: "Όχι. Σκέφτομαι μήπως είναι κρίμα πού δεν πηγαίνω με τό κορίτσια παρά μόνο μιά φορά με την καθημιά. Ποτέ μου δε μπόρεσα νά 'χω σεξουαλικές σχέσεις με ... ή πώς νά τό πώ; ... νά κάνω έρωτα με τό ίδιο πρόσωπο περισσότερο από μιά φορά. Μόνο μιά φορά. Έτσι είναι ... "Α, μιά στιγμή: Ναι, κάποτε ... βάσταξε μιάμιση βδομάδα, όταν ήμωνα δεκαπέντε χρονών και νηρεπόμωνα νά σηκώσω τό κεφάλι μου γιατί ή λοφηβία μου καθυστερούσε, είχα άργήσει νά γίνω άνδρας ... "Ημωνα ό μο φ υ λ ό φ ι λ ο ς. Θέλω νά πώ ... (πολύ γρήγορα) ήμωνα ... άδελφή, άδελφή, άδελφή, άδελφή ... με κουδούνια και σημαίες, έβγαζα φωνές από μακριά. Για έντεκα, λοιπόν, μέρες πήγα να τουλάχιστον δυό φορές την ήμέρα με τον γιό του φύλακα του Πάρκου ... ήταν Έλληνας κ' είχε γενέθλια την ίδια μέρα πού 'χα κ' έγώ μόνο πού εκείνος ήταν ένα χρόνο μεγαλύτερος. Νομίζω πώς ήμωνα πολύ έρωτευμένος ... Ίσως μόνο σαρκικά. Άλλά αυτό ήταν μιά ειδική περίπτωση. "Όσο για τώρα ... τώρα μ' άρέσουν τό κορίτσια, άλήθεια μ' άρέσουν. Για καμμία ώρα όμως, όχι για περισσότερο.

ΠΗΤΕΡ: Νομίζω πώς τά πράγματα είναι απλά ...

ΤΖΕΡΡΥ (Θυμωμένα): Μιά στιγμή. Δέ φαντάζομαι νά έννοεις ότι πρέπει νά παντρευτώ και ν' άποκτήσω παπαγάλους;

ΠΗΤΕΡ (Θυμωμένος με τον εαυτό του): "Ας τους παπαγάλους ήσυχους, και μείνε άνύπαντρος αν θέλεις. Δεν είναι δικιά μου δουλειά. Άλλωστε τή συζήτηση αυτή δεν την άρχισα έγώ ...

ΠΗΤΕΡ: Καλά, καλά. Με συγχωρείς. Έν τάξει; Δεν θυμώσες ε;

ΠΗΤΕΡ (Γελώντας): "Όχι, φυσικά δε θυμώσα.

ΤΖΕΡΡΥ (Ξαλαφρωμένος): "Ωραία. ("Εχοντας πάλι τό ύφος πού είχε και πριν): Τό περίεργο είναι ότι με ρώτησες για τις άδειες κορνίζες ενώ έγώ περίμενα νά με ρωτήσεις για την τράπουλα με τις άσημες φωτογραφίες.

ΠΗΤΕΡ (Με χαμόγελο κατανοήσεως): "Ε, τέτοιες φωτογραφίες κ' έγώ έχω δεϊ.

ΤΖΕΡΡΥ: Μά δεν πρόκειται γι' αυτό. (Γελώντας): Φαντάζομαι πώς κ' έσύ όταν ήσουν παιδί τις χάζεες με τους φίλους σου. Ίσως μάλιστα νά 'χεις και μερικές κρυμμένες στο συρτάρι σου.

ΠΗΤΕΡ: Αυτά τά κάναμε όταν είμασταν παιδιά.

ΤΖΕΡΡΥ: Καί, φυσικά, λίγο πριν παντρευτείς τις πέταξες.

ΠΗΤΕΡ: Για στάσου, όταν μεγάλωσα δεν τις χρειαζόμουνα πιά.

ΤΖΕΡΡΥ: Δεν τις χρειαζόσουνα;

ΠΗΤΕΡ (Ενοχλημένος): Θα προτιμούσα νά σταματήσουμε αυτή την κουβέντα.

ΤΖΕΡΡΥ: "Όπως θέλεις. Άλλωστε, δεν είχα σκοπό νά έξετάσω και ν' αναλύσω τή σεξουαλική σου ζωή και τις δυσκολίες πού άντιμετώπισες. Ήθελα μόνο νά καταλήγω στη διαφορά πού υπάρχει ανάμεσα στο ρόλο πού παίζουν οι άσημες φωτογραφίες όταν είσαι παιδί και όταν είσαι μεγάλος. Ή διαφορά, λοιπόν, είναι πώς όταν είσαι παιδί, με τις φωτογραφίες αυτές άντικαθιστάς την έρωτική πείρα, ενώ όταν είσαι πιά μεγάλος, μεταχειρίζεσαι την έρωτική πείρα για νά άντικαταστήσεις τή φαντασία πού λείπει. Άλλά νομίζω ότι θα προτιμούσες νά μάθεις τί έγινε στο Ζωολογικό Κήπο.

ΠΗΤΕΡ (Ενθουσιασμένος): "Α, ναι, για τό Ζωολογικό Κήπο. (Μετά, άδέξια): Φυσικά αν δεν σε ...

ΤΖΕΡΡΥ: Πρώτα θα σου πώ γιατί πήγα ... άσε με νά σου έξηγήσω μερικά πράγματα. Σου μίλησα για τό τέταρτο πάτωμα του σπιτιού πού μένω. Νομίζω πώς τά δωμάτια γίνον-

ται μεγαλύτερα κατεβαίνοντας στα χαμηλότερα πατώματα. Ίποθέτω, δηλαδή, γιατί δεν τά είδα ποτέ μου. Βλέπεις δεν ξέρω κανέναν στο δεύτερο και στο πρώτο πάτωμα. Για στάσου. Ξέρω μόνον ότι στο τρίτο πάτωμα μένει μιά γυναίκα σ' ένα από τά μπροστινά δωμάτια. Τό ξέρω γιατί όλη την ώρα κλαίει. "Όποτε ανέβω ή κατέβω τή σκάλα και περάσω έξω άπ' την πόρτα της, την άκούω νά κλαίει, με άναφυλλητά άλλα ... και με πείσμα. Έκει όμως πού θέλω νά φθάσω, για τό σκυλί και τά άλλα, είναι ή σπιτονοικοκυρά. Δέ μ' άρέσει νά μεταχειρίζομαι σκληρές κι άσχημες λέξεις για νά περιγράψω έναν άνθρωπο. Δέ μ' άρέσει καθόλου. Άλλά αυτή ή σπιτονοικοκυρά είναι ένα χοντρό, άσχημο, κακό, ήλίθιο, βρώμικο, μισάνθρωπο, φτηνό, κ' έλεεινό πλάσμα. Θα προσέξες βέβαια ότι σπανίως βρίζω. "Όλ' αυτά, λοιπόν, πού σου είπα δεν είναι άρκετά για νά περιγράψουν την πραγματικότητα.

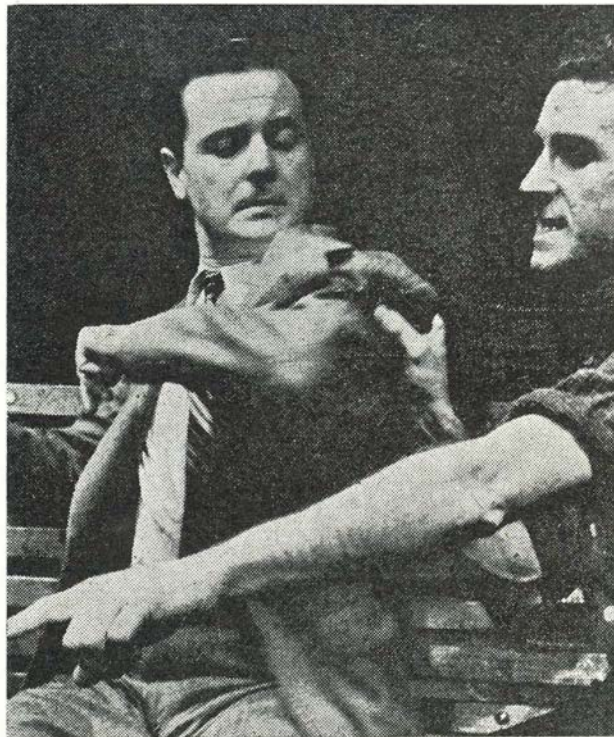
ΠΗΤΕΡ: Την περιέγραψες ... πολύ ζωντανά.

ΤΖΕΡΡΥ: Εύχαριστώ πολύ. Τέλος πάντων, αυτή ή κυρία έχει ένα σκύλο, θα σου πώ για τό σκύλο, αυτή, λοιπόν κι ό σκύλος της είναι οι φύλακες τής κατοικίας μου. Και μόνον αυτή δηλαδή θ' άκούσε. Τριγυρνάει διαρκώς στην είσοδο του σπιτιού και κατασκοπεύει. Κοιτάζει νά δει μήπως μπάζω στο σπίτι φίλους και παρακολουθεί ό,τι κάνω. Τ' άπογεύματα, λοιπόν, άφου πιεί τό απαραίτητο ποτηράκι, τζιν με λεμόνι, στέκεται στο διάδρομο τής εισόδου και, καθώς πάω νά περάσω, με σταματά, με πιάνει άπ' τό σακκάκι ή άπ' τό μπράτσο και άκουμπώντας τό σιχαμερό της σώμα άπάνω μου, με κολλάει στη γωνία για νά μου μιλήσει. Ή μυραδιά άπ' τό σώμα της κ' ή αναπνοή της ... δεν περιγράφεται. Και, κάπου κάπου, εκεί στο πίσω μέρος του κρανίου της υπάρχει ένα μυαλό μικρό σαν μιτζέλι, πού 'ναι τόσο μόνον άνεπτυγμένο όσο για νά την καθοδηγή νά τρώει, νά κοιμάται και νά ξερνάει, εκεί λοιπόν μέσα άναπτύχθηκε μιά διαστρεβλωμένη παραωδία σεξουαλικής έπιθυμίας. Κ' έγώ Πήτερ, έγώ, είμαι τό άντικείμενο του φρικτού αυτού πάθους.

ΠΗΤΕΡ: Είναι άηδία. Είναι .. άπαισίο.

ΤΖΕΡΡΥ: Κατάφερα όμως και βρήκα έναν τρόπο νά την κρατώ μακριά. "Όταν άρχίζει και μου μιλάει, κολλώντας τό βρωμερό της σώμα άπάνω μου, μουμουρίζοντας άηδίες για τ' όμορφο δωμάτιο πού 'χει, και πώς πρέπει νά πάω μαζί της, έγώ με μεγάλη ήρεμία τής λέω: "Μά άγάπη μου, δεν ικανοποιήθηκες με τή χθεσινή βραδυά πού περάσαμε μαζί; Και

Πρώτο άνέβασμα τής "Ιστορίας του Ζωολογικού Κήπου". Έγινε στο Δυτικό Βερολίνο τον Σεπτέμβριο του 1959

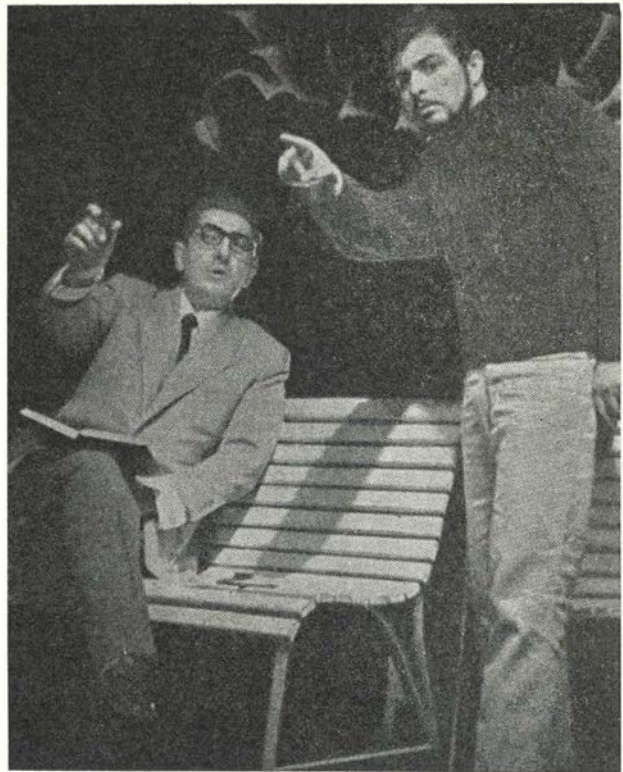


ὁ Θεὸς εἶχε καταφέρει στὸ σκύλακι τῆς ἑνα μοιραῖο χτύπημα. Εἶχε ξεχάσει τὶς ἀηδιαστικὲς ὁρέξεις ποὺ τὶς ἐνέπνεα καὶ τὰ μάτια τῆς, γιὰ πρώτη φορὰ, ἦταν ὀρθάνοιχτα. Ἦταν ἴδια σὰν τὰ μάτια τοῦ σκύλου. Μιζοκλαίγοντας μὲ παρακάλεσε νὰ προσευχηθῶ στὸ Θεὸ γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ζώου τῆς. Μοῦ ῥθε νὰ τῆς πῶ . . . Ἀκούστε εὐγενικὰ μου κυρία, ἔχω νὰ προσευχηθῶ στὸ Θεὸ γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου, γιὰ τὸ νέγρο τὸν 'τοιούτο', γιὰ τὴν οἰκογένεια τῶν Πορτορικανῶν, γιὰ κείνον ποὺ μένει στὸ μπροστινὸ δωμάτιο ποὺ δὲν τὸν ἔχω δεῖ ποτέ μου, γιὰ τὴ γυναίκα στὸ δεύτερο πάτωμα ποὺ κλαίει συνεχῶς πίσω ἀπ' τὴν κλειστὴ τῆς πόρτα καὶ γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους ποὺ μένουν σὲ νοικιασμένα δωμάτια σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμο. Ἄλλωστε, κυρία μου, ἐγὼ δὲν ξέρω, δὲν καταλαβαίνω πῶς πρέπει νὰ προσευχηθῶ . . .

Ἄλλά, γιὰ νὰ κάνω τὰ πράγματα πιὸ ἀπλά καὶ εὐκόλα, τῆς εἶπα πῶς θὰ προσευχηθῶ γιὰ τὸ σκύλο τῆς. Ἐκείνη μὲ κοίταξε καὶ μοῦ ἔπε πῶς εἶμαι ἕνας ψεύτης καὶ πῶς ἴσως νὰ ἤθελα νὰ ψοφήσει ὁ σκύλος. Τῆς εἶπα μ' ὅλη μου τὴν εὐλικρίνεα πῶς δὲν ἤθελα καθόλου νὰ ψοφήσει ὁ σκύλος. Ὅχι δὲν ἤθελα, καὶ ὄχι γιὰτὶ ἐγὼ τοῦ ἔδωσα τὸ δηλητήριο. Πρέπει νὰ σοῦ ὁμολογήσω πῶς ἤθελα νὰ γλυτώσει ὁ σκύλος γιὰ νὰ δῶ ποιὰ θὰ ἔταν ἡ σχέση μας τώρα, μετὰ ἀπ' ὅσα ἔγιναν. (Ἡ δισταρέσκια τοῦ Πῆτερ ὅσο πάει μεγαλώνει. Ὑπάρχει, τώρα ἀνάμεσά τους κάποιος ἀνταγωνισμός).

Σὲ παρακαλῶ Πῆτερ, προσπάθησε νὰ καταλάβεις. Αὐτὸ ποὺ σοῦ λέω ἔχει πολὺ μεγάλη σημασία. Θέλω νὰ μὲ πιστέψεις. Πρέπει νὰ μαθαίνουμε τ' ἀποτελέσματα τῶν πράξεών μας. (Ἄλλος ἕνας βαθὺς ἀναστεναγμός). Τέλος πάντων τὸ σκυλὶ ἔγινε καλά. Πῶς τὰ κατάφερε δὲν ξέρω, ἐκτός ἀν ἦταν κανένας ἀπόγονος τῶν σκύλων ποὺ φυλάγανε τὶς πύλες τῆς κολάσεως ἢ κανενὸς ἄλλου κέντρου παραθερισμοῦ. Ἐχω, βλέπεις, παρατήσει τὴν μυθολογία ἐδῶ καὶ κάμποσα χρόνια. Ἐσοῦ θυμᾶσαι τίποτα; (Ὁ Πῆτερ κάνει νὰ σκεφτεῖ ἀλλὰ ὁ Τζέρρυ συνεχίζει). Πάντως, ἔχασες βέβαια τὸ παιχνίδι τῶν 60.000 δολλαρίων "Ἐρωτήσεις καὶ Ἀπαντήσεις" γιὰτὶ ἄργησες νὰ δώσεις ἀπάντηση, πάντως, λέω, τὸ σκυλὶ ἔγινε καλά καὶ μαζί του καὶ ἡ σπιτονοικοκυρὰ μου ἐπανήλθε στὶς ὁρέξεις τῆς. Γυρνώντας, λοιπὸν, ἕνα βράδυ στὸ σπίτι ἀπ' τὸν Κινηματογράφο — πῆγα καὶ εἶδα μιὰ ταινία ποὺ ἦ τὴν εἶχα ξαναδεῖ, ἢ μπορεῖ νὰ ἔταν καὶ καινούρια: πάντως ἔμοιαζε μὲ ὅλες αὐτὲς ποὺ ἔχω δεῖ — γυρνώντας λοιπὸν κι ἀφοῦ ἡ νοικοκυρὰ μου, μοῦ ἔπε πῶς ὁ κανακάρος τῆς ἦταν καλύτερα, ἔνωσα μιὰ λαχτάρα νὰ τὸν βρῶ στὴν πόρτα νὰ μὲ περιμένει. Ἦμουνα . . . πῶς νὰ στὸ πῶ . . . νὰ, ἦμουνα γεμάτος ἀνυπομονῆσιὰ ποὺ θὰ βλεπα καὶ πάλι τὸ φίλο μου. (Ὁ Πῆτερ μορφοφάει κοροϊδευτικὰ). Ναι, Πῆτερ, τὸ φίλο μου. Αὐτὴ εἶναι ἡ σωστὴ λέξη. Ἐνωθῆ τὴν καρδιά μου νὰ χοροπηδᾷ ἀπ' τὴν ἀνυπομονῆσιὰ νὰ τὸν ξαναδῶ καὶ νὰ τὸν παρηγορήσω. Ἐφθασα, λοιπὸν, στὴν πόρτα καὶ προχώρησα χωρὶς φόβο μὲχρι τὸ κέντρο τῆς εἰσόδου. Ἦταν ἐκεῖ, μὲ κοίταζε, καὶ μὰ τὸ Θεὸ σοῦ λέω Πῆτερ, μοῦ φάνηκε πιὸ νόστιμο ἀπὸ ἄλλοτε. Σταμάτησα καὶ τὸν κοίταξα. Μὲ κοιτοῦσε κ' ἐκείνος. Νομίζω πῶς κάτσαμε ἀρκετὴ ὥρα ἔτσι, κοιτάζοντας ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Ἐγὼ βέβαια τὸν κοιτοῦσα πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅτι ἐκείνος, γιὰτὶ ἕνας σκύλος δὲ μπορεῖ νὰ συγκεντρωθεῖ κοιτάζοντας κάτι, ὅσο ἕνας ἄνθρωπος. Ἄλλὰ στὸ διάστημα αὐτὸ ποὺ κοιταζόμασταν, ποὺ μπορεῖ νὰ ἔταν εἴκοσι δευτερόλεπτα ἢ καὶ δυὸ ὥρες, στὸ διάστημα αὐτὸ ἤρθαμε σὲ ἐπαφή. Νιώσαμε καὶ πλησιάσαμε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ προσπάθησα νὰ καταφέρω τόσον καιρὸ. Τώρα, ἀγαποῦσα τὸ σκυλὶ κ' ἤθελα κι αὐτὸ νὰ μ' ἀγαπάει. Προσπάθησα ν' ἀγαπήσω καὶ προσπάθησα νὰ σκοτώσω, κι ἀπέτυχα καὶ στὰ δυὸ, γιὰτὶ τὰ δοκίμασα χωριστὰ τὸ ἕνα ἀπ' τ' ἄλλο. Ἦθελα, . . . χωρὶς νὰ ξέρω γιὰτὶ, περιμένα ἀπὸ ἕναν σκύλο νὰ καταλάβει, ἤθελα πάντως νὰ μὲ νιώσει. (Ὁ Πῆτερ μοιάζει σὰ νὰ ἔχει ὑπνωτισθεῖ). Εἶναι, πῶς νὰ σοῦ πῶ . . . εἶναι (Ἐδῶ ὁ Τζέρρυ εἶναι ἐξαλλος) . . . εἶναι . . . πῶς ἔταν δὲ μπορεῖς νὰ συνηθεῖς μὲ τοὺς ἀνθρώπους, πρέπει ν' ἀρχίσεις νὰ συνηθεῖσαι μὲ κάτι ἄλλο. Πρέπει ἀπὸ κάπου ν' ἀρχίσεις; μὲ τὰ ζώα. (Πολὺ γρήγορα τώρα καὶ μὲ συναμοτικὸ ὕφος):

Καταλαβαίνεις; Πρέπει νὰ βρεῖ κανεὶς ἕναν τρόπο νὰ ρθεῖ σ' ἐπαφή μὲ Κ ά τ ι. Ἄν ὄχι μὲ τοὺς ἀνθρώπους . . . ἀν ὄχι μὲ τοὺς ἀνθρώπους . . . Κ ά τ ι, μὲ Κ ά τ ι. Μὲ . . . μὲ ἕνα κρεβάτι, μὲ μιὰ καταράδα, μ' ἕναν καθρέφτη . . . ὄχι, αὐτὸ εἶναι πολὺ σκληρὸ. εἶναι ἀπ' τὰ χειρότερα. Μὲ μιὰ καταράδα, μὲ ἕνα . . . μὲ ἕνα . . . μ' ἕνα χαλί, μ' ἕνα ρολὸ χαρτὶ τοῦ καμπινέ . . . ὄχι, οὔτε, οὔτε αὐτὸ . . . γιὰτὶ κι αὐτὸ εἶναι σὰν τὸν καθρέφτη, κοιτᾷς ἀν ἔχεις αἰμορραγία. Βλέπεις



Ἡ "Ἱστορία Ζωολογικοῦ Κήπου" ὅπως ἀνεβάστηκε στὸ Κρατικὸ "Θέατρο Δωματίου" — 65 θέσεων — τῆς Ἀγκώρας

πόσο δύσκολο εἶναι νὰ βρεῖς καὶ πράγματα ἀκόμα; Μὲ μιὰ γωνιά σ' ἕναν δρόμο, καὶ πάρα πολλὰ φῶτα, μ' ὅλα τὰ χρώματα ποὺ πέφτουν στοὺς λαδωμένους δρόμους . . . μὲ . . . μὲ πορτογραφικὲς τράπουλες, μ' ἕνα μικρὸ κιβώτιο . . . χ ω ρ ι ς κ λ ε ι δ ω ν ι ᾶ . . . μ' ἔρωτα, μὲ ἔμετο, μὲ κλάμα, μὲ μανία γιὰτὶ τὰ ὄμορφα κορίτσια δὲν εἶναι ὄμορφα κορίτσια, μὲ τὸ νὰ κάνεις χρήματα μὲ τὸ σῶμα σου, ποὺ εἶναι μιὰ πράξη ἀγάπης, ναί, αὐτὸ θὰ μπορούσα νὰ τὸ ἀποδείξω, μὲ τὶς κραυγὲς ποὺ βγάζουμε γιὰτὶ εἴμαστε ζωντανοί: μὲ τὸ Θεό. Αὐτὸ πῶς σοῦ φαίνεται; Μὲ τὸ Θεὸ ποὺ ναι μιὰ Μαύρη ἀδερφή καὶ μαδάει τὰ φρύδια του φορώντας ἕνα κιμονό, μὲ τὸ Θεὸ ποὺ ναι μιὰ γυναίκα καὶ κλαίει μὲ πείσμα πίσω ἀπὸ μιὰ κλεισμένη πόρτα . . . μὲ τὸ Θεό, ποὺ ὅπως ἔμαθα, πρὶν ἀπὸ κάμποσο καιρὸ, γύρισε τὴν πλάτη του σ' ὅλα αὐτὰ . . . μὲ . . . κάποια μέρα, μὲ ἀνθρώπους. (Στὴν ἐπόμενη λέξη, ὁ Τζέρρυ ἀναστενάζει βαθιά). Ἀνθρώπους. Μὲ μιὰ ἰδέα, μιὰ σκέψη. Ποῦ θὰ ἔταν, ποῦ θὰ ἔταν καλύτερα νὰ ἀνταλλάξεις μιὰ ἀπλὴ ἰδέα, νὰ ἐπικοινωνήσεις μὲ κάποιον, ἀπὸ τὴν εἰσοδο μιᾶς βρωμερῆς φυλακῆς; Ποῦ; Τουλάχιστον θὰ ἔταν μιὰ ἀρχή! Μὲ τί λοιπὸν θὰ ἔταν καλύτερα ν' ἀρχίσει κανεὶς μιὰ ἐπαφή, ν' ἀρχίσει κανεὶς νὰ καταλαβαίνει καὶ νὰ προσπαθεῖ νὰ γίνε καταληπτὸς, παρὰ μ' ἕναν . . . (Ἐδῶ ὁ Τζέρρυ πέφτει σὲ μιὰ τρομακτικὴ κούραση). . . παρὰ μὲ ἕνα σ κύ λ ο. Αὐτὸ μόνον. Ἐνα σκύλο. (Σιωπὴ, παύση ποὺ μπορεῖ νὰ διαρκέσει μὲχρι ἕνα λεπτό. Μετὰ ὁ Τζέρρυ τελειώνει μὲ πολὺ κούραση τὴν ἱστορία του).

Ἐνα σκύλο. Μοῦ φάνηκε σὰ μιὰ πολὺ λογικὴ ἰδέα. Ἄλλωστε, δὲ λένε πῶς ὁ καλύτερος φίλος τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ὁ σκύλος; Ἐκεῖ λοιπὸν στὴν εἰσοδο τοῦ σπιτιοῦ ὁ σκύλος κ' ἐγὼ κοιτάζαμε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Ἐγὼ περισσότερο βέβαια ἀπὸ τὸ σκύλο. Καὶ ἀπὸ τότε, ὅποτε ἀνταμώνουμε, γίνετα πάντα τὸ ἴδιο. Σταματοῦμε καὶ παρατηροῦμε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο μὲ λύπη καὶ ὑποψία κ' ὕστερα κάνουμε τοὺς ἀδιάφορους. Περνᾶμε ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλον ἤσυχο, μὲ κατανόηση. Εἶναι, βέβαια, θλιβερὸ ἀλλὰ πρέπει νὰ παραδεχτεῖς ὅτι ὑπάρχει μιὰ κατανόηση. Δοκιμάσαμε πολλὰς φορὲς νὰ ῥθοῦμε σ' ἐπαφή καὶ δὲν καταφέραμε τίποτα. Ὁ σκύλος τρώει καὶ πάλι τὰ σκουπίδια του κ' ἐγὼ κέρδινα τὸ ἐλεύθερο καὶ μοναχικὸ μου πέρασμα ἀπὸ μπρός του. Ἄν μπορεῖ ποτέ κανεὶς νὰ πεῖ πῶς ὅλο αὐτὸ τὸ χάσιμο εἶναι κέρδος! Ἐμαθα, πάντως, ὅτι

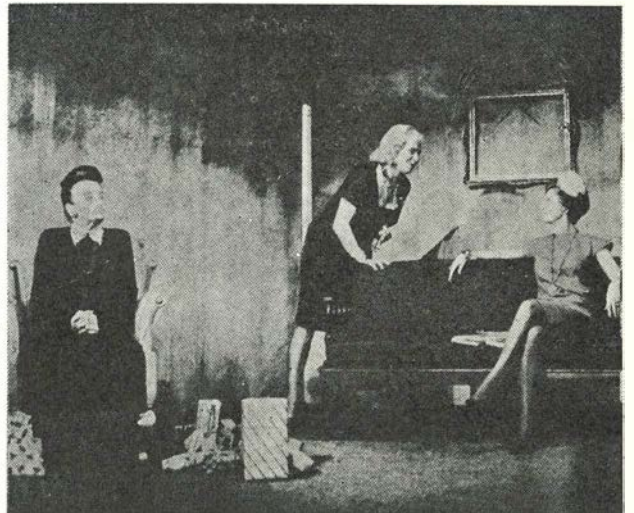


Το τέταρτο έργο "Αλμπερτ" "Αμερικάνικο όνειρο" στη Ν. Ύορκη

ούτε ή καλωσύνη ούτε ή σκληρότητα, ένεργώντας ξεχωριστά ή μιá άπ' την άλλη, μπορούν ποτέ να 'χουν κανένα άποτέλεσμα. Για μιá ολοκληρωμένη έπαφή χρειάζονται και τá δυó συγχρό- νως. Και ότι κερδίσαμε τó χάσαμε. Και ποιό ήταν τó άποτέ- λεσμα ; 'Ο σκύλος κ' έγώ φθάσαμε σ' έναν ψυχρό συμβιβα- σμό. Ούτε αγαπιόμαστε, ούτε και πληγώνουμε ό ένας τόν άλ- λον, κι αυτό γιατί δεν προσπαθούμε πιά να 'ρθουμε σ' έπαφή. Και άραγε ή άπόπειρά μου να τού δίνω να τρώει ήταν πράγμα- τι μιá εκδήλωση αγάπης ; και πού ξέρω άν ή έπιθυμία τού σκύλου να με δαγκώσει δεν ήταν παρá μιá εκδήλωση αγάπης ; "Αν μπορούμε και πέφτουμε τόσο έξω και κάνουμε τόσα λά- θη γιατί τότε έφευραμε τή λέξη ά γ ά π η ; (Σιωπή γιά λίγο. 'Ο Τζέροου πλησιάζει τόν πάγκο τού Πήτερ και κάθεται δίπλα του. Είναι ή πρώτη φορά πού ό Τζέροου κάθεται). 'Η 'Ιστορία τού Τζέροου και τού Σκύλου. Τέλος. ('Ο Πήτερ δέ μιλά). Λοιπόν, Πήτερ ; (Σαφινικά ό Τζέροου γίνεται χα- ρούμενος). Αιπτόν Πήτερ ; Τί λές, θά μπορούσα να πωλήσω τήν ιστορία μου σέ κανένα περιοδικό μεγάλης κυκλοφορίας και να βγάλω κανένα παραδάκι ; Θά τής έβαζα και κανέναν έντυπωσιακό τίτλο. Θά τήν έλεγα, να πούμε. "Η πιό 'Αξέ- χαστη Συνάντηση πού Είχα Στή Ζωή Μου". "Ε, τί λές ; ('Ο Τζέροου είναι άναζωογονημένος, αλλά ό Πήτερ πολú τα- ραγμένος). "Ελα, τώρα, Πήτερ. Πές μου τί σκέφτεσαι ; ΠΗΤΕΡ (Μουδιασμένος) : Δέν ... δέν καταλαβαίνω τί ... Δέν νομίζω ότι ... (Σχεδόν έτοιμος να κλάμει). Γιατί μου τά 'πες όλα αυτά ; ΤΖΕΡΡΥ : Γιατί, δέν έπρεπε ; ΠΗΤΕΡ : Δέν καταλαβαίνω τίποτα ! ΤΖΕΡΡΥ (Μανιασμένος, ψιθυριστά) : Αυτό είναι Ψέμα. ΠΗΤΕΡ : "Όχι, όχι, δέν είναι. ΤΖΕΡΡΥ ("Ήσυχα) : Προσπάθησα και σου τά εξήγησα κα- θώς προχωρούσα. Πήγα σιγά σιγά. "Όλο αυτό έχει σχέση... ΠΗΤΕΡ : Δέν θέλω πιά ν' άκούσω τίποτα. Δέν σέ καταλαβαίνω, ούτε σένα ούτε τή σπιτονοικοκυρά σου, ούτε τó σκύλο τής. ΤΖΕΡΡΥ : Τό σκύλο τής ! Νόμισα πώς ήταν δικός ... "Όχι. "Όχι, έχεις δικιο. Είναι δικός τής ό σκύλος. (Κοιτάζει τόν Πήτερ μ' έπιμονή, κουνώντας τó κεφάλι του). Δέν ξέρω ούτε έγώ τί είχα στό μυαλό μου, και, βέβαια, δέν καταλαβαίνεις (Μονότονα, με θλίψη). 'Εγώ δέ μένω στή γειτονιά σου : δέν είμαι παντρεμένος με δυό παπαγάλους, ή με ό,τι είσαι

έςυ τέλος πάντων τακτοποιημένος. 'Εγώ είμαι ένας παντο- τεινά περαστικός, και γιά σπίτι μου έχω τίς σιχαμερές αυτές πανσιόν στίς φτωχογειτονίες τής Νέας Ύόρκης, πού είναι ή σπουδαιότερη πόλις τού κόσμου. 'Α μ ή ν. ΠΗΤΕΡ : Μέ ... με συγχωρείς. Δέν ήθελα να σέ ... ΤΖΕΡΡΥ : Ξέχασέ το. Νομίζω πώς τά 'χεις χάσει με μένα, έ ; ΠΗΤΕΡ (Γι' άστείο) : Βλέπουμε πολλούς και διάφορους τύ- πους στόν έκδοτικό μας οίκο. (Γελάει). ΤΖΕΡΡΥ : Είσαι άστείος. (Με βιασμένο γέλιο). Τό ξέρεις αυτό ; Είσαι ένας, ένας άπάνταστα κωμικός άνθρωπος. ΠΗΤΕΡ (Με σεμνότητα αλλά διασκεδάζοντας) : "Ε, τώρα, όχι και κωμικός. ('Εξακολουθεί να χαζογελά). ΤΖΕΡΡΥ : Δέ μου λές Πήτερ, σ' ένοχλώ ή σέ μπερδεύω ; ΠΗΤΕΡ (Με έλαφρότητα) : Πρέπει να όμολογήσω πώς δέν περίμενα να περάσω ένα τέτοιο άπόγευμα σήμερα. ΤΖΕΡΡΥ : Δηλαδή θέλεις να πεις πώς δέν είμαι τó είδος τού άξιοπρεπούς κυρίου πού περίμενες να συναντήσεις. ΠΗΤΕΡ : Δέν περίμενα να συναντήσω κανένα. ΤΖΕΡΡΥ : Ναι, βεβαίως δέν περίμενες. 'Αλλά έγώ είμαι έδω και δέν έχω σκοπό να φύγω. ΠΗΤΕΡ (Κοιτάζοντας τó ρολόι του) : 'Εσύ μπορεί να μη βιάζεσαι αλλά έγώ πρέπει σέ λίγο να γυρίσω στό σπίτι. ΤΖΕΡΡΥ : "Ελα τώρα. Μείνε ακόμα λίγο. ΠΗΤΕΡ : "Όχι, άλήθεια πρέπει να πηγαίνω : βλέπεις ... ΤΖΕΡΡΥ (Γαργαλεί τα πλευρά τού Πήτερ με τά δάχτυλά του) : "Ελα τώρα. ΠΗΤΕΡ (Γαργαλείται πάρα πολú. Καθώς ό Πήτερ εξακολου- θεί να τόν γαργαλεί, ή φωνή του γίνεται φάλτσα) : Μή, ... ώχχχχχ ! Μή. Στάσου. Σταμάτα, ώχχχχ. "Όχι, όχι. ΤΖΕΡΡΥ : "Ελα τώρα. ΠΗΤΕΡ (Καθώς ό Τζέροου τόν γαργαλά) : "Όχι, χι, χι, χι, χι. Πρέπει να πηγαίνω. Πρέπει ... χι, χι, χι. "Αλλωστε, μή, στα- μάτα, χιχιχι, άλλωστε, είναι ή ώρα να φάν οι παπαγάλοι. Χι, χι. Κ' οι γάτες ... θά στράνουν τó τραπέζι. Στάσου, στα- μάτα, και, και ... ('Ο Πήτερ είναι τώρα εκτός έαντού) ... και θά φάμε ... χι, χι ... άχ ... χο, χο, χο. ('Ο Τζέροου πινει να γαργαλά τόν Πήτερ, αλλά τó γαργά- λημα μαζί με τήν τρελλή του φαντασία κάνουν τόν Πήτερ να γελά σχεδόν ύστερικά. Καθώς τó γέλιο του συνεχίζεται, μετά ύποχωρεί, ό Τζέροου τόν παρακολουθεί μ' ένα παράξενο συνε- χές χαμόγελο στα χείλια του). ΤΖΕΡΡΥ : Πήτερ ; ΠΗΤΕΡ : "Όχι, χα, χα, χα, χα. Τί ; Τί είναι ; ΤΖΕΡΡΥ : "Άκουσ' έδω. ΠΗΤΕΡ : "Όχι, χοχο. Μά τί ; Τί είναι, Τζέροου ; "Ω, Θε μου. ΤΖΕΡΡΥ (Μυστηριωδώς) : Πήτερ, θέλεις να μάθεις τί έγι- νε στό Ζωολογικό Κήπο ; ΠΗΤΕΡ : "Αχ, χα, χα. Σέ ποιόν ; "Α, ναί, στό Ζωολογικό Κήπο. "Όχι, χο, χο. Για μιá στιγμή είχα κ' έγώ τó δικό μου ζωολογικό κήπο με ... χι, χι, χι, τούς παπαγάλους πού έτόι- μαζαν τó βραδινό, και τίς ... χα, χα, χα.

"Τό 'Αμερικάνικο 'Ονειρο" στό "Σίλλερ-Τεάτερ" τού Βέρκ- στατ τής Δυτ. Γερμανίας. Σκηνοθεσία Μπολεσλάβ Μπάρολγν



ΤΖΕΡΡΥ (*Ήρεμα*) : Ναι, αυτό πράγματι ήταν, Πήτερ, πολύ άστειο. Δεν τ'ό περιμένα. Τώρα, θέλεις να μάθεις τί έγινε στο Ζωολογικό Κήπο ή όχι;

ΠΗΤΕΡ : Ναι. Ναι, βεβαίως : Πές μου τί έγινε στο Ζωολογικό Κήπο. Πώ, πώ, πώ. Ούτε ξέρω τί μου συνέβη.

ΤΖΕΡΡΥ : Τώρα πιά θά μάθεις τί έγινε στο Ζωολογικό Κήπο; αλλά πρώτα πρέπει να σου πώ γιατί πήγα. Πήγα στο Ζωολογικό Κήπο για ν' ανακαλύψω και να δώ πώς ζούν οι άνθρωποι με τ'ά ζωά, τ'ά ζωά με τους ανθρώπους και μεταξύ τους. Ίσως να μη διάλεξα τ'ό κατάλληλο μέρος για δ'λ' αυτά. Βλέπεις στο Ζωολογικό Κήπο τ'ά ζωά βρίσκονται μέσα σε κλουβιά. με σιδερένια κάγκελλα γύρω γύρω, που τ'ά κρατάνε μακριά τ'ό ένα άπ' τ'ό άλλο τ'ίς περισσότερες φορές. Τ'ά κάγκελλα κρατάνε, βεβαίως, και τούς ανθρώπους μακριά. Άλλά άφου είναι Ζωολογικός Κήπος δέ μπορεί νά 'ναι άλλιώς.

ΤΖΕΡΡΥ (*Σπρώχνει έλαφρά τόν Πήτερ στό μπράτσο*) : Πήγαινε λίγο πιό κεί.

ΠΗΤΕΡ (*Φιλικά*) : Μέ συγχωρείς, αλλά δέν έχεις άρκετό χώρο. (*Τραβιέται λίγο*).

ΤΖΕΡΡΥ (*Χαμογελώντας πολύ έλαφρά*) : Λοιπόν, όλα τ'ά ζωά ήταν εκεί, κ' ό κόσμος ήταν μαζεμένος εκεί, κ' ήταν Κυριακή και όλα τ'ά παιδιά βρίσκόντουσαν εκεί. (*Ξανασπρώχνει τόν Πήτερ*). Πήγαινε πιό πέρα.

ΠΗΤΕΡ (*Ύπομονητικά και φιλικά*) : Καλά, έν τάξει. (*Τραβιέται και άλλο κ' έτσι ό Τζέρρυ τώρα έχει όλο τ'ό χώρο που θέλει*).

ΤΖΕΡΡΥ : Κ' ή μέρα ήταν πολύ ζεστή, κ' ή βρώμα άπ' τ'ά κλουβιά ήταν άφόρητη, και φυσικά όλοι οι παγωτατζήδες ήταν εκεί, και αυτοί με τ'ά μπαλόνια, κ' οι φώκες γαυγίζανε και τ'ά πουλιά ούρλιάζανε. (*Σπρώχνει τόν Πήτερ πιό δυνατά*). Πήγαινε πιό πέρα.

ΠΗΤΕΡ (*Αρχίζει να ένοχλείται*) : Για στάσου. Έχεις περισσότερο τόπο άπ' ό,τι σου χρειάζεται. (*Τραβιέται όμως ακόμα περισσότερο και τώρα πιά ό Πήτερ είναι στριμωγμένος στην άκρη του πάρκου*).

ΤΖΕΡΡΥ : "Ήμωνα λοιπόν κ' εγώ εκεί, κ' ήρθε ή ώρα του φαγητού στα κλουβιά με τ'ά λιοντάρια, και μπαίνει ό φύλακας που 'χει τ'ά λιοντάρια, σ' ένα άπ' τ'ά κλουβιά με τ'ά λιοντάρια για νά τ'άψει ένα λιοντάρι. (*Δίνει μια δυνατή γροθιά στό μπράτσο του Πήτερ*). Π ή γαινε πιό κεί!

ΠΗΤΕΡ (*Πολύ ένοχλημένος*) : Δέν έχει άλλο χώρο νά πάω πιό πέρα, και πάψε να με χτυπάς. Τί έχεις πάθει;

ΤΖΕΡΡΥ : Θές ν' άκουσεις τήν ιστορία; (*Ξαναδίνει μια γροθιά στό μπράτσο του Πήτερ*).

ΠΗΤΕΡ (*Κατάπληκτος*) : Δέν είμαι και τόσο βέβαιος άν θέλω. Άσφαλώς όμως δέν έχω καμμιά όρεξη νά μου δίνουν γροθιές στό χέρι.

ΤΖΕΡΡΥ (*Του δίνει άλλη μια*) : Πώς έτσι;

ΠΗΤΕΡ : Σταμάτα! Τί σου συμβαίνει;

ΤΖΕΡΡΥ : Είμαι τρελλός, ρέ μάσταρδε.

ΠΗΤΕΡ : Αυτό δέν είναι άστειο.

ΤΖΕΡΡΥ : "Άκουσ' έδω Πήτερ. Θέλω αυτό τόν πάγκο. Έσφ πήγαινε και κάτσε στον άλλο πάγκο εκεί πέρα. Κι άν κάτσεις φρόνιμα θά σου πώ όλη τήν ιστορία.

ΠΗΤΕΡ (*Ταραγμένος*) : Μά... μά για ποιό λόγο; Τί έχεις πάθει; Δέ βλέπω γιατί πρέπει νά φύγω άπ' αυτό τόν πάγκο. Έδω κάθουμαι σχεδόν κάθε Κυριακή άπόγευμα, όταν ό καιρός είναι καλός. Είναι άπόμερα δέν έρχεται κόσμος άπό δώ κ' έτσι έχω όλο τόν πάγκο στη διάθεσή μου.

ΤΖΕΡΡΥ (*Μαλακά*) : Φύγε άπ' τόν πάγκο Πήτερ. Τόν θέλω εγώ.

ΠΗΤΕΡ (*Σχεδόν κλαψάrika*) : "Όχι δέν φεύγω.

ΤΖΕΡΡΥ : Είπα πώς θέλω αυτό τόν πάγκο και θά τόν έχω. Πήγαινε και κάτσε εκεί πέρα.

ΠΗΤΕΡ : Θά 'πρεπε νά 'χεις μάθει μέχρι τώρα πώς κανείς δέ μπορεί νά 'χει όλα όσα θέλει. Είναι κανόνας. Μπορεί κανείς ν' άποκτήσει όρισμένα άπ' αυτά που θέλει, ποτέ όμως όλα.

ΤΖΕΡΡΥ (*Γελώντας*) : 'Ηλίθιε! Είσαι και κουτός κοντά σ' άλλα.

ΠΗΤΕΡ : Αυτά νά τ'ά σταματήσεις.

ΤΖΕΡΡΥ : Είσαι λάχανο. Δέν π'ας καλύτερα νά ξαπλώσεις στό χώμα;

ΠΗΤΕΡ (*Έρεθισμένα*) : Για νά σου πώ. Άρκετά σε άνεχθηκα όλο τ'ό άπόγευμα.

ΤΖΕΡΡΥ : Τί μου λές;

ΠΗΤΕΡ : Ά ρ κ ε τ ά. Άρκετά σε άνεχθηκα. Έκανα υπο-



Τ'ό τελευταίο έργο του Άλμπερτ Άϊνσταϊν "Ήιός φοβάται τή Βιρτζίνια Γούλφ;" στο θέατρο "Μπίλλν Ρόουζ" Ν. Υόρκης. Μελίνα Ντίλλον, Τζωρτζ Γκριζαρντ, Άρθουρ Χίλλ, Γιούτα Χέιγκεν

μονή και κάθησα και σ' άκουγα γιατί νόμισα... γιατί, τέλος πάντων, σκέφθηκα πώς ήθελες νά μιλήσεις με κάποιον.

ΤΖΕΡΡΥ : Άραϊά τ'ά τακτοποιήσεις τ'ά πράγματα. Με οικονομία, αλλά... άχ ποιά είναι ή λέξη που σου ταιριάζει... Τ'ό Χριστό σου, μου φέρνεις έμετό... φύγε άπό δώ και άφησε τόν πάγκο μου ήσυχο.

ΠΗΤΕΡ : Τόν πάγκο σου!

ΤΖΕΡΡΥ (*Σπρώχνοντας τόν Πήτερ σχεδόν, αλλά όχι έντελώς, έξω άπ' τόν πάγκο*) : Χάσου άπό μπρός μου.

ΠΗΤΕΡ (*Έπανακτώντας τή θέση του*) : Άμε στο... άμε στο διάβολο. Φτάνει πιά! Άρκετή ύπομονη έκανα με σένα. Δέν πρόκειται νά φύγω άπ' αυτό τόν πάγκο, δέν είναι δικός σου. Αυτό είν' όλο. Και τώρα, φύγε. (*Ο Τζέρρυ ξεφυσά αλλά δέν κουνιέται άπ' τή θέση του*). Φύγε, είπα. (*Ο Τζέρρυ δέν κουνιέται*). Φύγε άπό δώ. Άν δέν ξεκομμιστείς άπό δώ... είσαι ένας παλιάνθρωπος... ναι αυτό είσαι... Άν δέ φύγεις, θά φέρω άστυφύλακα και θά σε διώξει εκείνος. (*Ο Τζέρρυ γελά χωρίς νά κουνιέται*). Σε προειδοποιώ, θά φωνάξω τήν άστυνομία.

ΤΖΕΡΡΥ (*Μαλακά*) : Δέν πρόκειται νά βρείς έδω κοντά άστυφύλακα. Είναι όλοι τους μαζεμένοι στην άλλη μεριά του πάρκου και κυνηγάνε τούς 'τοιούτους' πάνω στα δένδρα και μέσα στους θάμνους. Αυτή τή δουλειά κάνουμε. Κ' έτσι, βάλε όσες φωνές θέλεις, δέν θά σ' ώφελήσει σε τίποτα.

ΠΗΤΕΡ : Ά σ τ υ ν ο μ ί α! Σε προειδοποιώ, θά τούς πώ νά σε συλλάβουν. Ά σ τ υ ν ο μ ί α! (*Παύση*). Ά σ τ υ ν ο μ ί α, λέω! (*Παύση*). Αισθάνομαι γελοίος.

ΤΖΕΡΡΥ : Και είσαι γελοίος. Ένας άνδρας ως εκεί πάνω, μέρα μεσημέρι, Κυριακάτικα, φωνάζει τήν άστυνομία χωρίς νά τόν έχει πειράξει κανένας. Άν έρχόταν κατά δώ κανένας άστυνομικός θά σ' έπαιρνε για παλαβό.

ΠΗΤΕΡ (*Άηδιασμένος και άνίκανος νά κάνει οτιδήποτε*) : Για όνομα του θεού. Ηρθα έδω άπ'λω για νά διαβάσω, κ' έρχεσαι τώρα έσφ και θέλεις νά φύγω άπ' τ'ό παγκάκι. Είσαι τρελλός.

ΤΖΕΡΡΥ : Ψίτ!... Έχω νέα νά σου πώ. Άπό σήμερα τ'ό πολύτιμο παγκάκι σου είναι δικό μου και δέν πρόκειται ποτέ πια νά τ'ό 'χεις για τόν εαυτό σου.

ΠΗΤΕΡ (*Έξαλλος*) : Για πρόσεξε καλά, και φύγε άπ' τόν πάγκο μου. Δέ μ' ενδιαφέρει πιά άν είναι λογικό ή δέν είναι. Θέλω αυτό τόν πάγκο για τόν εαυτό μου. Θέλω νά σηκωθείς άπ' αυτόν.

ΤΖΕΡΡΥ (Κοροϊδευτικά) : Βρέ, για κοιτάξε πούδς θύμωσε.
 ΠΗΤΕΡ : Φύγε.
 ΤΖΕΡΡΥ : "Όχι, δὲ φεύγω.
 ΠΗΤΕΡ : Σ οὐ λέω, φύγε.
 ΤΖΕΡΡΥ : Ξέρεις τί γελοῖος πού 'σαι αὐτὴ τὴ στιγμή;
 ΠΗΤΕΡ ("Ἐξαλλος) : Δὲν μὲ νοιάζει. (Σχεδὸν μὲ κραυγές) : Φύγε ἀπ' τὸν πάγκο μου!
 ΤΖΕΡΡΥ : Γιατί; Ἐσὺ ἔχεις δια τ' ἀγαθὰ τοῦ κόσμου. Μοῦ μίλησες γιὰ τὸ σπίτι σου, γιὰ τὴν οἰκογένειά σου καὶ γιὰ τὰ ζῶα σου. Ἔχεις τὰ πάντα, καὶ τώρα θέλεις αὐτὸ τὸν πάγκο; Γι' αὐτὰ τὰ πράγματα πολεμᾶνε οἱ ἄνθρωποι; Πές μου, Πῆτερ, αὐτὸς ὁ πάγκος, αὐτὸ τὸ παλιόσίδερο κι αὐτὸ τὸ ξύλο, εἶναι τόσο ἱερὰ γιὰ σένα; Θὰ πολέμαγες ποτὲ γιὰ χάρι ἐνὸς πάγκου; Ἦ πάρχει τίποτα πιδ παράλογο ἀπ' αὐτό;
 ΠΗΤΕΡ : Παράλογο; Ἄκουσε δῶ, δὲν πρόκειται νὰ μιλήσω μαζί σου γιὰ ζητήματα τιμῆς, οὔτε νὰ σοῦ τὰ ἐξηγήσω. Ἐξ ἄλλου, αὐτὸ δὲν εἶναι ζήτημα τιμῆς, ἀλλὰ καὶ νὰ 'ταν δὲ θὰ τὸ καταλάβαινες ποτὲ.
 ΤΖΕΡΡΥ (Περιφρονητικά) : Δὲν ξέρεις πιά οὔτε τί λές. Ἴσως νὰ 'ναι ἡ πρώτη φορὰ στὴ ζωὴ σου ποὺ ἀντιμετωπίζεις κάτι σοβαρότερο ἀπὸ τὸ ν' ἀλλάξεις τὸ χῶμα γιὰ τὶς γάτες σου. Βλάκ! Σκέφθηρες ποτὲ, σοῦ πέρασε ποτὲ ἀπ' τὸ νοῦ, ὅτι κ' οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι ὀρισμένα πράγματα;
 ΠΗΤΕΡ : Μωρὲ τί μὰς λές; Δὲν φαντάζομαι νὰ χρειάζεσαι τόσο πολὺ αὐτὸ τὸν πάγκο.
 ΤΖΕΡΡΥ : Μάλιστα, τὸν χρειάζομαι.
 ΠΗΤΕΡ (Τρέμοντας) : Ἔχω τόσα χρόνια πού 'ρχομαι ἐδῶ. Πόσες ὥρες πέρασα δῶ, γεμάτες γαλήνη κ' ἡρεμία. Κι αὐτὸ εἶναι πολὺ σοβαρὸ γιὰ ἓναν ἄνθρωπο. Εἶμαι ἓνας ἄνδρας μὲ συναίσθηση τῶν εὐθυνῶν μου, εἶμαι ἓνας ἄριστος ἄνθρωπος. Αὐτὸς ὁ πάγκος εἶναι δικός μου καὶ δὲν ἔχεις κανένα δικαίωμα νὰ μοῦ τὸν πάρεις.
 ΤΖΕΡΡΥ : Τότε, λοιπόν, πρέπει νὰ πολεμήσεις γιὰ χάρι του. Ἦρθε ἡ στιγμή ν' ἀμυνθεῖς γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, ν' ἀμυνθεῖς γιὰ τὸν πάγκο σου.
 ΠΗΤΕΡ : Ἐσὺ μ' ἔφερες σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Σήκω κ' ἔλα νὰ παλέψουμε.
 ΤΖΕΡΡΥ : Σὰν ἄντρας;
 ΠΗΤΕΡ (Πάντα θυμωμένος) : Ναι, σὰν ἄνδρας, ἀφοῦ ἐπιμένεις νὰ μὲ κοροϊδεύεις.
 ΤΖΕΡΡΥ : Πρέπει ὅμως νὰ σοῦ παραδεχθῶ κάτι. Εἶσαι λάχανο καὶ μάλιστα λάχανο ἐλαφρὰ μυωπικό, νομίζω ...
 ΠΗΤΕΡ : Φ θ ἀ ν ε ι π ι ἄ ...
 ΤΖΕΡΡΥ : ... ξέρεις, ὅμως, ὅπως λένε καὶ στὴν τηλεόραση ὅλη τὴν ὥρα, κι αὐτὸ τὸ λέω σοβαρὰ Πῆτερ, ἔχεις κάποια ἀξιοπρέπεια, μὲ τρομάζεις ...
 ΠΗΤΕΡ : Σ τ α μ ἄ τ α !
 ΤΖΕΡΡΥ (Σηκώνεται τεμπέλικα) : Ἐν τάξει Πῆτερ, θὰ παλέψουμε γιὰ τὸν πάγκο, μονάχα πού εἴμαστε ἄνισα ὀπλισμένοι. (Βγάζει ἓνα ἀσχημὸ μαχαίρι καὶ τ' ἀνοίγει πετάγοντας τὴ λεπίδα του μ' ἓνα κλίκ).
 ΠΗΤΕΡ (Ξαφνικὰ συνέχεται καὶ καταλαβαίνει τὴ σοβαρότητα τῆς καταστάσεως) : Εἶσαι τρελλός! Εἶσαι τελείως τρελλός! Ἐσὺ πᾶς νὰ μὲ σκοτώσεις! (Προτοῦ, ὅμως, ὁ Πῆτερ προφτάσει νὰ σκεφτεῖ τί νὰ κάνει, ὁ Τζέροου ρίχνει τὸ μαχαίρι του στὰ πόδια τοῦ Πῆτερ).
 ΤΖΕΡΡΥ : Νὰ πάρ' το. Σήκωσέ το. Τώρα ἔχεις ἐσὺ τὸ μαχαίρι κ' ἔτσι εἴμαστε πιδ σωστὰ ὀπλισμένοι.
 ΠΗΤΕΡ (Μὲ φρίκη) : "Όχι!
 ΤΖΕΡΡΥ ("Ορμαίει στὸν Πῆτερ, τὸν ἀρπάζει ἀπ' τὸ γιακά, ὁ Πῆτερ σηκώνεται τὰ πρόσωπά τους σχεδὸν ἀκουμποῦν) : Μπρός, σήκωσε τὸ μαχαίρι κ' ἔλα νὰ χτυπηθοῦμε. Τώρα θὰ παλέψεις θεὸς δὲ θεὸς γιὰ τὴν τιμὴ σου ... γιὰ τοῦτο δῶ τὸν πάγκο, γιὰ ὅ,τι ἄλλο θεός.
 ΠΗΤΕΡ : "Όχι! Ἄσε με ... ἄσε με νὰ φύγω! Βοή ... Βοήθεια!
 ΤΖΕΡΡΥ (Δίνοντας ἀπὸ ἓνα χαστούκι στὸν Πῆτερ κάθε φορὰ πού λείει τὴν λέξη "χτύπα") : Χτύπα, χτύπα ρὲ μπᾶσταρδε, χτύπα ἂν ἔχεις φιλότιμο, χτύπα γιὰ τὸν κολοπάγκο σου, χτύπα γιὰ τοὺς παπαγάλους σου, χτύπα ρὲ γιὰ τὶς γάτες σου, μπρός χτύπα γιὰ τὶς κόρες σου, χτύπα γιὰ τὴ γυναίκα σου βρὲ ἀνίκανε, λάχανο. (Τὸν φτύνει στὰ μούτρα). Γιὰ τὸν ἀνδρισμὸ σου βρὲ πού δὲν κατόρθωσες οὔτε ἓνα ἀρσενικό παιδί νὰ σπείρεις στὴ γυναίκα σου.
 ΠΗΤΕΡ (Τοῦ ξεφεύγει, ἐξαλλος) : Εἶναι ζήτημα κληρονο-

μικό, κτῆνος, καὶ ὄχι ζήτημα ἀνδρισμοῦ. (Ὁρμαίει, ἀρπάζει τὸ μαχαίρι καὶ κάνει δυὸ βήματα πίσω. Ἀναπνέοντας βαρειά) : Σοῦ δίνω μὴ τελευταία εὐκαιρία. Φύγε ἀπὸ δῶ κι ἄσε με ἡσυχο. (Κρατᾷ τὸ μαχαίρι σφιχτὰ, ἀλλὰ σ' ἀπόσταση μπροστά του. Εἶναι ἔτοιμος ν' ἀμυνθεῖ καὶ ὄχι νὰ ἐπιτεθεῖ).
 ΤΖΕΡΡΥ (Ἀναστενάζοντας βαθιά) : "Ἄς γίνει λοιπόν!
 (Μ' ὄρμη ἀρπάζει τὸ χέρι τοῦ Πῆτερ καὶ κρατώντας τὸ σφιχτὰ πέφτει καὶ καρφώνεται στὸ μαχαίρι. Ταμπλώ. Γιὰ ἓνα λεπτό ἀπόλυτη σιωπὴ, ὁ Τζέροου εἶναι καρφωμένος στὸ μαχαίρι, πού ἀκόμα βαστᾷ σφιχτὰ ὁ Πῆτερ στὴν ἄκρη του χερσοῦ του. Μετὰ ὁ Πῆτερ βγάζει μὴ κραυγὴ, τραβιέται ἀφήνοντας τὸ μαχαίρι στὸν Τζέροου. Ὁ Τζέροου μένει ἀκίνητος ἐκεῖ πού βρίσκεται. Μετὰ βγάζει κι αὐτὸς μὴ κραυγὴ. Ἡ κραυγὴ αὐτὴ πρόκειται νὰ 'σαι νὰ βγαίνει ἀπὸ ἓνα ἐξαλλο καὶ θανάσιμα πληγωμένο ζῶο. Μὲ τὸ μαχαίρι μέσα του, παραπατώντας πηγαινέει πίσω στὸν πάγκο πού ἄδειασε ὁ Πῆτερ. Ἐκεῖ καταρρέει, ἀκθετα ἀπέναντι στὸν Πῆτερ. Τὰ μάτια του τεράστια ἀπὸ ἀγωνία, τὸ στόμα του ἀνοιχτό).
 ΠΗΤΕΡ : Θεέ μου, ὦ, Θεέ μου, ὦ, Θεέ μου ...
 (Ἐπαναλαμβάνει αὐτὲς τὶς λέξεις πολλές φορὲς μὲ μεγάλη ταχύτητα. Ὁ Τζέροου πεθαίνει. Ἡ ἔκφραση του τώρα ἀρχίζει ν' ἀλλάξει. Ἡ μορφὴ του ἀνιχνεῖ νὰ ἡρεμεῖ κ' ἐνῶ ἡ φωνὴ του ἀνεβοκατεβαίνει κι ἀλλάζει, πότε πότε σπάζει ἀπ' τὸν πόνο. Παρ' ὅλα αὐτὰ μοιάζει σὰ νὰ 'χει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸ θάνατο. Χαμογελά).
 ΤΖΕΡΡΥ : Σ' εὐχαριστῶ Πῆτερ. Στ' ἀλήθεια ... σ' εὐχαριστῶ μ' ὅλη μου τὴν καρδιά. (Ὁ Πῆτερ μένει μὲ τὸ στόμα ἀνοιχτό καὶ στέκει ἀκίνητος κοκκαλωμένος). Ἄχ! Πῆτερ πόσο φοβόμουνα μὴπως σὲ κάνω νὰ φύγεις. (Μὲ μεγάλη προσπάθεια, γελᾷ). Δὲν ξέρεις ... τί φόβο τράβηξα μὲ τὴ σκέψη πὼς θὰ 'φευγες ... καὶ θὰ μ' ἀφηνεῖς μόνο. Καὶ τώρα θὰ σοῦ πῶ τί ἔγινε στὸ Ζωολογικὸ Κῆπο.
 ΤΖΕΡΡΥ : "Όταν ... ὅταν ἤμουν ἐκεῖ, πῆρα τὴν ἀπόφαση ... νὰ 'ρθω ὄς ἐδῶ καὶ νὰ σὲ βρῶ ... νὰ βρῶ κάποιον ... σκέφθηκα, ὅτι θὰ σοῦ μιλοῦσα ... κι αὐτὰ πού θὰ σοῦ 'λεγα θὰ σ' ἔκαναν νὰ ... νὰ λοιπὸν βλέπεις; ... ἔγιναν ὅλα ... ἐδῶ εἴμαστε κ' οἱ δυὸ ... Ἀλλὰ ... δὲν ξέρω πὼς θὰ μποροῦσα ποτὲ νὰ τὰ εἶχα σχεδιάσει ὅλ' αὐτὰ ... Δὲν εἶναι δυνατόν ... Ἐγὼν ὅμως ... Τώρα σοῦ τὰ εἶπα ὅλα ὅσα ἤθελες νὰ μάθεις. Τώρα ξέρεις τί ἔγινε στὸ Ζωολογικὸ Κῆπο ... Ξέρεις τί θὰ δεῖς στὴν τηλεόραση ἀπόψε; ... ἔ, Πῆτερ; ... Πῆτερ ... θυμάσαι ... θυμάσαι ἐκεῖνο τὸ πρόσωπο ... πού σοῦ 'λεγα; Αὐτὸ εἶναι, αὐτὸ, τὸ δικό μου πρόσωπο ... αὐτὸ πού βλέπεις ... αὐτὴ τὴ στιγμή. Πῆτερ ... σ' εὐχαριστῶ Πῆτερ. Ἦρθα σὲ σένα (Γελᾷ, σβησμένα). Καὶ μὲ ξεκούρασε Πῆτερ.
 ΠΗΤΕΡ (Σχεδὸν λιποθυμώντας) : ὦ, Θεέ μου!
 ΤΖΕΡΡΥ : Πήγαινε τώρα Πῆτερ, μπορεῖ κάποιος νὰ περᾷσει καὶ νὰ σὲ δεῖ.
 ΠΗΤΕΡ (Χωρὶς νὰ κινεῖται ἀρχίζει λυγμούς) : ὦ, Θεέ μου, ὦ, Θεέ μου.
 ΤΖΕΡΡΥ (Τελείως σβησμένα εἶναι πολὺ κοντὰ στὸ θάνατο) : Δὲ θὰ ξανάρθεις πιά ἐδῶ Πῆτερ. Δὲν τὸν χρειάζεσαι πιά τὸν πάγκο σου. Εἶσαι ἐλεύθερος. Ἔχω καὶ κάτι ἀκόμα νὰ σοῦ πῶ Πῆτερ. Δὲν εἶσαι λάχανο. Ὁχι δὲν εἶσαι. Εἶσαι κ' ἐσὺ ἓνα σωστὸ ζῶο. Ἐνα καλὸ ἀρσενικό ... Κάνε ὅμως γρήγορα Πῆτερ. Κάνε γρήγορα ... φύγε ... (Ὁ Τζέροου παίρνει ἓνα μαντήλι καὶ μὲ πολὺ κόπο καὶ πόνο σκουπίζει τὰ δακτυλικά ἀποτυπώματα ἀπ' τὸ μαχαίρι). Τρέχα Πῆτερ, πήγαινε. (Ὁ Πῆτερ ἀρχίζει νὰ φεύγει κλονιζόμενος). Στάσου ... στάσου ... στάσου Πῆτερ. Πάρε τὸ βιβλίο σου ... τὸ βιβλίο σου. Ἐδῶ, ἐδῶ εἶναι ... πίσω μου ... νὰ το πάνω στὸν πάγκο σου ... στὸν πάγκο μου ... Ἐλα, πάρ' τὸ βιβλίο. (Ὁ Πῆτερ τρέχει νὰ πάρει τὸ βιβλίο του, ἀλλὰ ὀπισθοχωρεῖ). Γρήγορα Πῆτερ. (Ὁ Πῆτερ τρέχει στὸν πάγκο, ἀρπάζει τὸ βιβλίο, ὀπισθοχωρεῖ). Ἐτσι μπράβο Πῆτερ ... Τρέχα τώρα. (Ὁ Πῆτερ διατάζει ἓνα λεπτό, μετὰ πετάγεται ἔξω, ἀπ' τ' ἀριστερά). Τρέχα γρήγορα ... (Τώρα τὰ μάτια του εἶναι κλειστά). Τρέχα στὸ σπίτι σου, σὲ περιμένουν ... οἱ παπαγάλοι σου ... οἱ γάτες σου ... σὲ περιμένουν γιὰ νὰ φᾶνε! ...
 ΠΗΤΕΡ (Ἐκπὸς σκηρῆς. Ἐνα λυπητερὸ οὐρλιαχτό) : ὦ, Θεέ μου!
 ΤΖΕΡΡΥ (Μὲ τὰ μάτια του πάντα κλειστά, μιλᾷ κουνώντας τὸ κεφάλι του. Ἐνας συνδυασμὸς περιφρονητικῆς μιμησεως καὶ ἰκεσίας) : ὦ ... Θεέ ... μου. (Εἶναι πεθαμένος).

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Η ΒΙΕΝΝΗ ΚΙ Ο ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Πολλά νέα παιδιά απ' την Ελλάδα σπουδάζουν Θέατρο σε ξένα πανεπιστήμια. Ένα απ' αυτά κ' ή Μυρτώ Άγαγώστου έγινε, τελευταία, ντοκτορέσσα του Πανεπιστημίου της Βιέννης. Μέ χαρά τήν πρωτοπαρουσίαξή σήμερα τή «Θέατρο», μ' ένα απόσπασμα απ' τή διατριβή της γιά τίς επιδράσεις πού είχε ή θεατρική, και γενικότερα ή καλλιτεχνική Βιέννη, στο έργο του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στή «Νέα Σκηνή».

Η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου υπήρξε ένας σταθμός στην ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου. Πολλοί θεατρικοί ιστορικοί έχουν ασχοληθεί με τή μικρή, αλλά θαυματουργή αυτή σκηνή, πού, μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, κατόρθωσε ν' ανυψώσει κατά πολύ τὸ επίπεδο τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Οἱ ἄν, ἴσως, ἐνδιαφέρον ν' ασχοληθοῦμε με τή Νέα Σκηνή ἀπό μιὰ ἄλλη πλευρά: Ποιές εὐρωπαϊκές σκηνές ἐπέδρασαν πάνω σ' αὐτή, ποιά παράδειγμα ἀκολούθησε ὁ ἰδρυτής της καὶ ὡς ποιά σημεία μπορούμε νὰ βροῦμε στο ἔργο του Κ. Χρηστομάνου ξένες ἐπιδράσεις;

Γιὰ ν' ἀπαντήσουμε σ' αὐτά τὰ ἐρωτήματα, καλὸ εἶναι νὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ τή Βιέννη, ὅπου, ὡς γνωστόν, ἔζησε ἀρκετά χρόνια ὁ Χρηστομάνος. Οἱ ἐπιδράσεις τῆς αὐστριακῆς πρωτεύουσας πρέπει νὰ πᾶιζαν σπουδαῖο ρόλο στὴν ἱστορία τῆς Νέας Σκηνῆς. Ἄς δοῦμε, ὅμως, πρῶτα τὴν πνευματικὴ δράση τοῦ Κ. Χρηστομάνου στὴ Βιέννη, κατὰ τὰ χρόνια πού υπῆρξε καθηγητῆς τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας στὸ ἐκεῖ Πανεπιστήμιο καὶ καθηγητῆς, ἐπίσης, τῶν νέων ἑλληνικῶν τῆς θρυλικῆς αὐτοκρατορίας Ἐλισάβετ.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα, κιόλας, χρόνια τῆς σταδιοδρομίας του, ὁ Χρηστομάνος φανέρεσε τὴ διπλὴ προσωπικότητά του: Ἄπ' τὴ μιὰ, κατέβαλε κάθε προσπάθεια γιὰ νὰ δημιουργήσει μιὰ ἐπιστημονικὴ σταδιοδρομία, ἀπ' τὴν ἄλλη ὅμως, δὲν ἔπαψε νὰ ὑπάρκει στὶς ἀπαιτήσεις τῆς δημιουργικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς του φύσης. Παράλληλα με τὴν ἐπιστημονικὴ του δράση, παρατηροῦμε καὶ μιὰ πλούσια λογοτεχνικὴ παραγωγή: Τὸ 1898, ἐκδίδει τὴν ποιητικὴ συλλογὴ «Ὀρφικά τραγούδια» καὶ τὸ ἑλληνοιστικὸ δράμα «Ἡ σταχτιά κυρία». Ὅλη ἡ πνευματικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς ἐκείνης διαγράφεται καθαρά σ' αὐτά τὰ ἔργα τοῦ Χρηστομάνου. Ἡ «Νέα Βιέννη», (Junges Wien) εἶχε ἕνα σκοπὸ, πού ἀκολουθοῦσε φανατικά: Τὴν ὑπερνίκηση τοῦ Νατουραλισμοῦ. Ὅλο του τὸ περιβάλλον, ἔτσι καὶ ὁ Χρηστομάνος, δέχθηκε μ' ἐνθουσιασμό τὸν ἀνατέλλοντα Συμβολισμό. Ἡ «Σταχτιά κυρία» εἶν' ἕνα συμβολιστικὸ ψυχικὸ δράμα, γύρω ἀπ' τὴν κεντρικὴ ἰδέα: «στὸν ἰερὸ πόνο τῆς μάνας». Τὸ συμβολισμό, τὸν βρίσκουμε, κυρίως, στὶς πολλές μυστηριώδεις, ποιητικὲς λέξεις, στὶς σκοτεινὲς φωνές, πού δὲν ἐκφράζουν τίποτα τὸ ἀπόλυτο καὶ συγκεκριμένο. Μιὰ ποιητικὴ διάθεση, διάχυτη σ' ὅλο τὸ ἔργο, τοῦ δίνει μιὰ ιδιαίτερη γοητεία. Ἡ Βιέννη βρισκόταν, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, στὸ ὕψος τῆς αἴγλης της κ' ἔθεωρεῖτο ἤδη, ἀπὸ τὸν περασμένο αἰώνα, ἡ μητρόπολις τῆς Μουσικῆς. Στὸ τέλος τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰώνα εἶχε φτάσει στὸ κορυφαῖο μῆκος τῆς ἀκμῆς της, τόσο στὴν ἐπιστήμη, ὅσο καὶ στὴν Τέχνη.

Ὁ Χρηστομάνος παρακολούθησε, ἀσφαλῶς, συναυλίες ὅπου ἔπαιρναν μέρος καλλιτέχνες παγκόσμιας φήμης. Σίγουρα θ' ἀπόλαυσε τὸν Γουσταῦ Μάλερ, τὸν τότε διευθυντὴ τῆς Ὀπερας, νὰ διευθίνει τὴν ὀρχήστρα, ἢ θ' ἄκουσε μ' ἐνδιαφέρον καὶ περιέργεια τὰ νέα ἔργα τοῦ Ριχάρδου Στράους. Ὁ ἀπῆρουσιάζτηκε καὶ αὐτὸς με τὸ διάσημο ἠθοποιὸ Ἰωσήφ Κάιντς στὶς συχνὲς ἐμφανίσεις του στὸ Μπουργκτέατερ τῆς Βιέννης. Παράλληλα, θὰ παρακολούθησε παραδόσεις τῶν φημισμένων καθηγητῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης καὶ θὰ ἐπηρέαστηκε ἀπ' τὸ πνεῦμα τους. Αὐτὸ πού πρέπει νὰ τοῦ ἔκανε τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση, ἴσως νὰ ἔταν ἡ νέα ἐπιστήμη, ἡ Ψυχανάλυση καὶ ὁ μέγας της μύστης, ὁ Ζίγκμουντ Φρόυντ. Τὸ περιβάλλον τῆς Βιέννης, ἡ κοινωνία πού συναναστρεφόταν, ἐσπρωξαν τὸ Χρηστομάνο νὰ ἐκφράσει τὸν ἐσωτερικὸ του κόσμο. Ἡ στενὴ του φιλία με τὸν κύκλο τῆς Βιέννη Ρούντσαου, μᾶς δείχνει θεὶ δὲν ἦταν διόλου ἀγνωστος στὸν πνευματικὸ

κόσμο. Τὸ περιοδικὸ αὐτό, πού ἐκδόθηκε ἐπὶ πέντε χρόνια, (1896 - 1900) ἦταν, νὰ ποῦμε, ὁ καθρέφτης τοῦ τέλους τοῦ αἰώνα στὴ ζωὴ τῆς μεγαλοπόλης, παράλληλα με τὸν αἰσθητισμὸ καὶ τὸ συμβολισμό τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Αὐτὲς οἱ τάσεις ταίριαζαν ἀπόλυτα με τὸ ὕφος τοῦ Χρηστομάνου. Ἀφροσιώθηκε τόσο πολὺ σ' αὐτὸ τὸ περιοδικὸ, ὥστε, τὸν τρίτο χρόνο τῆς ἐκδόσεώς του, 1897 - 98, ἔγινε ὁ Χρηστομάνος συνεχέδότης του, μαζί με τὸν πρῶτο ἐκδότη, τὸν Φέλξ Ράππαπορτ. Ἀπὸ μερικὲς λεπτομέρειες τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ, μπορεῖ κανεὶς ν' ἀντιληφθεῖ πόσο βαθιὰ ἦταν ἐπηρεασμένος ὁ Χρηστομάνος ἀπ' τὸ πνεῦμα του: Ἡ Βιέννη Ρούντσαου θεοποιοῦσε τὸν Ὁσκαρ Οὐάιλντ καὶ τίς ιδέες του περὶ αἰσθητισμοῦ. Ὁ Χρηστομάνος ἐφάρμοζε τὸν αἰσθητισμὸ αὐτὸ ὡς τίς τελευταῖες λεπτομέρειες. Π.χ., ἐνῶ τὸ ἐξώφυλλο τοῦ περιοδικοῦ κατὰ τὰ προηγούμενα καὶ ἐπόμενα ἔτη εἶναι τελείως τυπικὸ, παρατηροῦμε στὸ ἐξώφυλλο τοῦ τρίτου ἔτους, δηλαδή, τότε πού ἦταν ὁ Χρηστομάνος συνεχέδότης, διαφορῆς: ὁ τίτλος εἶναι τυπωμένος με καλλιγραφικὰ, διακοσμητικὰ στοιχεῖα πού περιβάλλονται ἀπὸ ἕνα φίδι. Ἡ ὄλη ἐμφάνιση τῆς Βιέννη Ρούντσαου εἶν' ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένη, καὶ στὸ χαρτί, καὶ στὸν τύπο, τὸν καταμερισμὸ τῶν κεφαλαίων, κλπ. Ἡ ὠραιοπάθεια τοῦ Χρηστομάνου βρῆκε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφραστεῖ στὴν ἐμφάνιση τοῦ περιοδικοῦ.

Οἱ ἐκδότες τῆς Βιέννη Ρούντσαου προσπάθησαν ἀπ' τὴν ἀρχὴ νὰ κρατήσουν τὸ περιοδικὸ τους σ' ἕνα ὑψηλὸ ἐπίπεδο, γιὰ τὸ ἀπαιτήσεως. Ἄν ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὰ περιεχόμενα τῶν πέντε ἐτῶν, θὰ θαυμάσουμε τὴν ἐκλεκτὴ ποιότητα τῶν δημοσιευμάτων καὶ τὸ πλῆθος τῶν διασημῶν συνεργατῶν. Ὄνόματα πού προφῆρε ὁ κόσμος με σεβασμό, ἐμφανίζονται στὶς σελίδες του, εἶτε με ἄμεσες συνεργασίες, εἶτε με ἀναδημοσιεύσεις ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὰ ἔργα τους. Τολστόι, Ἴφεν, Μπέργερσον, Ντ' Ἀννούντσιο, Ὁσκαρ Οὐάιλντ, Τσέχωφ, Μαίτερλικ Οὐγκο φὸν Χόφμανσταλ, κλπ. γιὰ ν' ἀναφέρουμε μόνο τοὺς διασημότερους. Οἱ περισσότεροι συνεργάτες τῆς Βιέννη Ρούντσαου ἀναποκρίνονταν ἀπόλυτα στὴν ἐποχὴ τους. Ἐνῶπιαν βαθιὰ μέσα στὴν ψυχὴ τους κάθε τι ὠραῖο, ἀναζητοῦσαν νοσταλγικὰ τὴν ὑπεργήνη ἀλλά καὶ τὴ γήνη ἡμορφία, παντοῦ, ὅπου ἦταν δυνατὸ νὰ τὴ συναντήσουν. Ἐπειδὴ ἦταν οἱ τελευταῖοι πνευματικοὶ εκπρόσωποι ἐνὸς αἰώνα πού πλησίαζε πρὸς τὸ τέλος του κ' ἐπειδὴ τὸ ἴδιον αὐτό, δὲν εἶχαν, ἴσως, τὴ δημιουργικὴ δύναμη ν' ἀνοίξουν καινούριους δρόμους. Πάντως, τοὺς ζητοῦσαν τοὺς νέους αὐτοὺς δρόμους, σάν μέσα σ' ὄνειρο, δὲν ἦταν, ὅμως, γραφτὸ νὰ τοὺς ἀκολουθήσουν.

Ἄς δοῦμε τώρα τὸ ρόλο πού πᾶιζαν τὰ χρόνια τῆς Βιέννης στὸ ἔργο τοῦ ἰδρυτῆ τῆς Νέας Σκηνῆς. Ἄς ρίξουμε πρῶτα μιὰ ματιὰ στὸ δραματολόγιο τῶν θεάτρων τῆς Βιέννης κατὰ τὸ τέλος τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰώνα, δηλαδή, κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς παραμονῆς τοῦ Χρηστομάνου στὴν αὐστριακὴ πρωτεύουσα. Παράλληλα με πολλὰ ἔργα Σαίξπηρ, Γκριλπάρτσερ, Γκαϊτε, Σίλλερ, Χέμπελ, Ἴφεν, Κλάιστ, Λέσσινγκ καὶ ἄλλων διάσημων συγγραφέων, παράλληλα, ἐπίσης, με παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων, βρίσκουμε πολλὰ σύγχρονα γερμανικὰ δράματα καὶ κωμωδίες, τῶν Ράιμουντ, Νεστρόυ, Ἄντσεγγκοῦμπερ, καθὼς καὶ τῶν Μότσερ, Σένφελντ, κλπ. Ἄλλὰ καὶ μὴ γερμανικὰ ἔργα, ὅπως τῶν Τολστόι, Λόπε ντὲ Βέγα, Γκολντόνι, βρίσκουμε, πολὺ συχνά, στὰ δραματολόγια τῆς Βιέννης. Ἐκεῖνο, ὅμως, πού μᾶς κάνει τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση εἶναι τὸ πλῆθος τῶν γαλλικῶν ἔργων. Στὸ Χόφμουργκτέατερ παιζόνταν ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἔργα τῶν Σαρντοῦ, Ὀκτάβ Φεγιέ, Α. Ντωντέ, Α. Μπαλό, Εὐγ. Σκριμπ, Παγερόν, κ.ά. Ἐπίσης, στὸ Ντόυτσε Τέατερ, Ράιμουντ Τέατερ καὶ Γιάντς Τέατερ τῆς Βιέννης, βρίσκουμε, μεταξύ τῶν ἄλλων, ἔργα τῶν: Ντοναί, Κουρτελίν, Παγερόν. Μείζιακ, Ὁφφενμπαχ, καθὼς καὶ πολλὰ ἔργα τῶν Μπισσόν, Ἐννεκέν, Βαλαμπρέκ, κλπ. Καθὼς βλέπουμε, στὰ διασημότερα βενετικὰ θέατρα, παιζόνταν ὄχι μόνο ἔργα τῶν πιὸ σοβαρῶν Γάλλων συγγραφέων, ἀλλὰ καὶ ἄπειρα ἔργα τοῦ βουλεβάρτου, πού ἔγιναν μάλιστα πολὺ ἀγαπητὰ στὴ Βιέννη. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ἰσχυρισθεῖ με βεβαιότητα πὼς ὁ Χρηστομάνος εἰσήγαγε στὴν Ἀθήνα πολ-

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



Ο ΣΙΚΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΣΚΟΥ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ
ΣΩΗ ΣΤΗ ΡΟΥΜΑΝΙΑ ΤΟΥ 1962

Διακεκριμένος φίλος και συνεργάτης του «Θεάτρου», τιμημένος με τον τίτλο του καλλιτέχνη του Λαού, ο Σικά Αλεξανδρέσκου, πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού Ρουμανικού Θεάτρου «Πόν Λούκα Καρατζιάλε», μās στέλνει την παρακάτω ενδιαφέρουσα ανταπόκριση για τό θεατρικό 1962 στή Ρουμανία :

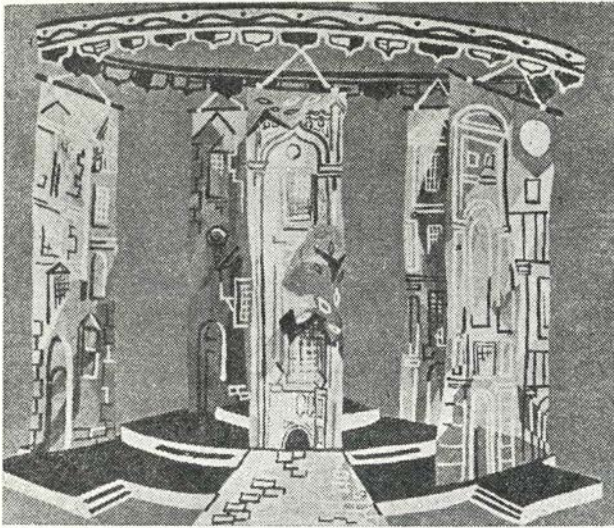
Κατά τή διάρκεια του 1962 τὰ ρουμανικά θέατρα πρόσεξαν ιδιαίτερα τήν προώθηση τής σύγχρονης ρουμανικής θεατρικής λογοτεχνίας. Κ' οι συγγραφείς μας είχαν τή μεγάλη χαρά να δούν πώς ή δουλειά τους ανταμείφθηκε με τήν εκτίμηση του Κοινού. Η κωμωδία του Αλεξάνδρου Μιροντάν "Ο διάσημος 702" γιόρτασε τις 300 παραστάσεις της. Η περμιέρα του έργου, στο Θέατρο Κωμωδίας, δόθηκε τό 1960. Η κωμωδία του Αουρέλ Μπαράγγκα, "Σιτσιλιάννα", πού για πρώτη φορά παίχτηκε τόν Ιανουάριο του 1960 στο Εθνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου, συμπλήρωσε στο τέλος του 1962 διακόσιες πενήτα παραστάσεις, με όλες τις θέσεις συνεχώς πουλημένες. "Οι αδελφές Μπόγκα" του Χόρια Λοβινέσκου και "Η άποκοτιά" του Γκ. Βλάντ ακολουθούν τήν ίδια πορεία. Τό 1962, ή θεατρική δημιουργία πλουτίστηκε με καινούρια έργα άξιας που γράφτηκαν από νέους συγγραφείς. Πρόκειται για έργα επίκαιρα μ' ενδιαφέρουσα ύπόθεση, πού με τό επίπεδο τής ποιότητάς τους κατέκτησαν τήν επιδοκιμασία του Κοινού. Αξίζει να τονιστεί πώς με τό ανέβασμα τών καινούριων έργων αναδείχθηκαν και καινούριοι σκηνοθέτες έξαιρετικά προικισμένοι όπως ο Λουτσιάν Τζιουρνεσκου κι ο Ράντου Πενταουλέσκου καθώς και νέοι ήθοποιοί πού κατέκτησαν τό Κοινό όπως ο Γκεόργκε Κονσταντίν, ή Σύλβια Πόποβιτς κι ο Μίσου Φοτινό, πού ή επιτυχία τους υπογραμμίστηκε από δόκιμη κριτική τή θεατρική κριτική μας. Παράλληλα με τήν ενίσχυση τής σύγχρονης ρουμανικής θεατρικής παραγωγής, τὰ θεάτρα μας άφιέρωσαν ιδιαίτερη φροντίδα στο παγκόσμιο κλασικό Θέατρο. "Μάκβεθ", "Βασιλιάς Λήρ", "Ο πωλιός σ' άρέσει", "Κατάφαντασίαν άσθενής", "Οι πονηριές του Σκαπέν", "Ο Αλκάδης τής Θαλαμέας" είναι μερικά μόνον άπ' τὰ έργα πού σταχυολογήσαμε άπ' τό ρεπερτόριο τών θεάτρων μας και πού έγιναν άφορμή σε μερικές περιπτώσεις για καινούριες σκηνοθετικές έρμηνείες, άποτέλεσμα τής προσπάθειας τών σκηνοθετών μας να δώσουν σύγχρονες, γεμάτες ενδιαφέρον παραστάσεις. Οι παραστάσεις αυτές άποτελούν για τή νέα γενιά ήθοποιών πραγματικό σχολείο θεατρικής τέχνης και για τους διευθυντές θεάτρων ευκαιρία να εκφραστούν μιά πού σήμερα στή σκηνοθετική ρουμανική Σχολή υπάρχει ποικιλία ύφους, γεγονός πού εξασφαλίζει μεγάλη ποικιλία στο θεατρικό ρουμανικό πανόραμα. Άπ' αυτή τήν άποψη τό "Νυκτερινό άσυλο", καθώς και "Τά παιδιά του ήλιου" του Γκόρκι με τήν σκηνοθετική αντίληψη του Λίβιου Τσιουλέι έδωσαν άφορμή για ζωηρότατες συζητήσεις στις στήλες του Τύπου. Τό σύγχρονο παγκόσμιο Θέατρο προβάλλεται ιδιαίτερα στή Ρουμανία. Για τέταρτο θεατρικό περίοδο εξακολουθεί να παίζεται ή "Ιστορία του Γρικούτσκ" του Άρμπούζωφ τό έργο πού παίζεται και στήν Αθήνα. Ο "Γυάλινος κόσμος" και "Ο Ορφέας στον Αδη" τὰ γνωστά έργα του Τεννεσοφ Ούίλλιαμς άποτελούν κι αυτά τό ίδιο μεγάλες επιτυχίες στο Δημοτικό Θέατρο και τό Εθνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου. "Ο Κορδυδαλλός" του Άνουίγ και τό "Ε! καλοί μου άνθρωποι" του Σαρογιάν περιλαμβάνονται στο ρεπερτόριο μερικών θεάτρων του Βουκουρεστίου και τών επαρχιών. "Η Γραφομηχανή" του Κοκτώ, επανάληψη στο Εθνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου, παίζεται με έξαιρετική τά εισιτήρια από πολλές βδομάδες πριν. "Ο θάνατος του έμποράκου" παίζεται με τήν

ΐδια πάντα ανεξάντλητη επιτυχία για τρίτη θεατρική περίοδο σε θέατρο τής πρωτεύουσας. Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ έχει τους έθερμους όπαδούς του, άπόδειξη πώς τό 1962 έδωσε τό παρών με τόν "Καυκασιανό κύκλο άπό κιμωλία" τόν "Κύριο Πουντιλά και τόν ύπρητό του Ματτ" και τό "Στρατιώτη Σβέικ στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο". Τώρα δυό θεάτρα έτοιμάζουν τό ανέβασμα τής "Όπερας τής πεντάρας". Σίγουρα, ο κατάλογος τών επιτυχιών θά μπορούσε να συνεχιστεί. Θά πρεπε να αναφέρουμε τήν παράσταση του "Όκειανού" του Αλεξάνδρου Στέιν στο Θέατρο τής Νεολαίας, τήν ενδιαφέρουσα παράσταση του έργου "Ο τέταρτος" του Κονσταντίν Σιμόνωφ στο θέατρο "Λουτσιά Στούρτζα Μπουλάντρα", και τήν ωραία σκηνοθετική δημιουργία "Κυρά Κιρίτσα" του κλασικού μας Βασίλε Αλεξάντρι στο θέατρο του Μπρασόβ. Θά ταν άσυγχρόνη να μήν αναφέρω επίσης τή θεατρική παράσταση του έργου "Η Αντιγόνη κ' οι άλλοι" του τσέκου συγγραφέα Κάβρας πού μās χάρισε τό Κρατικό Θέατρο του Άράντ.

Πιό σημαντικό, όμως, άπ' τήν προσήκη κι άλλων τίτλων στον κατάλογο τών έργων πού παίζονται μού φαίνεται πώς είναι τό γεγονός ότι στήν παρούσα στιγμή τό ρεπερτόριο του ρουμανικού Θεάτρου είναι πλούσιο, ποικίλο, διάφορο και πώς ανάλογα με τό βαθμό τής καλλιτεχνικής του ανάπτυξης οι διάφοροι θίασοί άποκτούν και ξεχωριστή φυσιογνωμία. Η ποικιλία δραματουργικού και σκηνοθετικού ύφους, οι αναζητήσεις και τό αυθεντικά ανακαινιστικό πνεύμα εξασφαλίζει πλούτο στο θεατρικό πανόραμα κι αύξηση του κοινού θησαυρού πείρας. Τό θεατρικό 1962 ύπήρξε στή Ρουμανία ξεχωριστά πλούσιο σ' άξιόλογα καλλιτεχνικά γεγονότα. Ο μήνας Ιούνιος, έποχή πού τὰ θεάτρα συνήθως έτοιμάζονται να κλείσουν για τις θερινές διακοπές, χαρακτηρίστηκε τή χρονιά πού πέρασε από πυρετώδη δραστηριότητα μ' άφορμή τό Φεστιβάλ Καρατζιάλε άφιερωμένο στή μνήμη του μεγάλου μας κλασικού με τήν ευκαιρία τής συμπλήρωσης πενήντα χρόνων άπ' τό θάνατό του. Ο έορτασμός πού έγινε κάτω άπ' τήν αίγίδα του Παγκόσμιου Συμβουλίου Ειρήνης, έδειξε πόσο νέο είναι τό έργο του μεγάλου μας σατιρικού. Τό Εθνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου πού χει και τό όνομα του, παρουσίασε όλα τὰ θεατρικά του έργα με καινούρια σκηνοθεσία. Η ομαδική συμμετοχή πολυάριθμων ξένων προσκεκλημένων για τους όποιους σήμερα ο Ι. Α. Καρατζιάλε δεν είναι ένας άγνωστος, έδωσε πρόσθετη λαμπρότητα σ' αυτό τό Φεστιβάλ. Οι ξένοι προσκεκλημένοι παρακολούθησαν και παραστάσεις σύγχρονων ρουμανικών έργων. Κ' οι κρίσεις τους ύπήρξαν ομόθυμα έπαινετικές σχετικά με τήν ανάπτυξη τής ρουμανικής θεατρικής τέχνης.

Μιά εικόνα αυτής τής ακατάσχετης ανάπτυξης έδωσε τό μήνα Δεκέμβριο ο θεατρικός διαγωνισμός έρασιτεχνών πού ή τελευταία του φάση εκτυλίχθηκε στο Βουκουρεστί τις τελευταίες μέρες του 1962. Για τόν ξένο άναγνώστη είναι άπαράιτητες μερικές διευκρινίσεις.

Στή Ρουμανία άναπτύχθηκε στα χρόνια τής Δημοκρατίας μιά πλατειά έρασιτεχνική θεατρική κίνηση. Υπάρχουν μερικές χιλιάδες όμιλοι έρασιτεχνών ήθοποιών πού παίζουν για δική τους ευχάριστηση. Κάθε δυό χρόνια γίνεται ένας διαγωνισμός για τήν εκλογή τών πύ καλών συγκροτημάτων έρασιτεχνών ήθοποιών. Ο διαγωνισμός περιλαμβάνει διάφορες προκριματικές φάσεις κ' έτσι στο Βουκουρεστί στήν τελική φάση συναγωνίζονται τὰ πύ καλά συγκροτήματα. Ένας μόνο αριθμός νομίζουμε πώς είναι εύγλωττος. Σ' όλες τις φάσεις του διαγωνισμού του 1962 έμφανίστηκαν 160.000 έρασιτέχνες ήθοποιοί πού άπ' αυτούς πολλοί είχαν έρθει από χωριά. Ο αριθμός δείχνει πόσο πλατειά είναι ή κίνηση και πόσο μεγάλο ενδιαφέρον προκαλεί τό Θέατρο σήμερα στή Ρουμανία. Ο διαγωνισμός ήταν και μιά τρανή άπόδειξη για τό θησαυρό ταλέντων πού διαθέτει ο λαός. Δεκέμβριο έγινε κι ένας άλλος διαγωνισμός ανάμεσα, όμως, σ' επαγγελματίες ήθοποιούς. Πρόκειται για τό Φεστιβάλ νέων ήθοποιών, ήλικίας κάτω τών τριάντα. Ημουν μέλος τής κριτικής έπιτροπής του διαγωνισμού τού παρακολούθησα δεκάδες παραστάσεις πού δόθηκαν άπ' τὰ θεατρικά συγκροτήματα δόκάκιρης τής χώρας. Η έπιτροπή έπρεπε



Ρουμανική μακέτα για τὸν "Συρανὸ ντέ Μπερζεράκ"

νὰ ἐπιδειξέι μεγάλη λεπτότητα γιατί τὸ ἐπίπεδο τῶν παραστάσεων κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ διαγωνισμοῦ ἦταν ἐξαιρετικὰ ὑψηλὸ. Στὴ Ρουμανία σήμερα ἐκτός ἀπ' τὰ θέατρα ποὺ ἀναπτύσσονται δραστηριότητα στὸ Βουκουρέστι, ὑπάρχουν ἀκόμα σαράντα ὀκτὼ θέατρα πρόζας στὶς ἐπαρχίες, θέατρα μόνιμα, ποὺ λειτουργοῦν ὅλο τὸ χρόνο, μὲ θιάσους ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ ἔχουν μόνιμα συμβόλαια. Τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ ποιότητα τῶν παραστάσεων τῶν ἐπαρχιακῶν θεάτρων ἀνέβηκε ἔτσι ποὺ δὲ μπορεῖ πιά νὰ γίνεταί λόγος γιὰ ἐπαρχιακὸ Θέατρο μὲ τὴν παλιὰ σημασία τῆς λέξης. Ὁ διαγωνισμὸς στὸν ὁποῖο συμμετέχουν καὶ σκηνοθέτες καὶ σκηνογράφοι ἔδειξε πὼς αὐτὰ τὰ θέατρα διαθέτουν καινούριες σκηνοθετικὲς δυνάμεις ἀπὸ πρῶτο χέρι. Σὲ πλήρη ἀνάπτυξη βρισκεται ἐπίσης καὶ ἡ σκηνογραφία καὶ ἡ ἐνδυματολογία. Αὐτὲς οἱ τρεῖς ὁμαδικὲς ἐκδηλώσεις ἀποτελεσαν ἐνίσχυση τῆς τρέχουσας θεατρικῆς δραστηριότητος. Στὸ διάστημα τῆς χρονιάς ποὺ πέρασε ἐπισκέφθηκαν τὸ Βουκουρέστι δυὸ ξένα συγκροτήματα: Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο Βουδαπέστης καὶ τὸ Πειραϊκὸ Θέατρο. Διαφορετικὰ μεταξὺ τους, τὰ δυὸ συγκροτήματα, παρουσίασαν δυὸ κοινὰ χαρακτηριστικά: τὴν πραγματικὴ ἐπιτυχία ποὺ σημείωσαν καὶ τὸ... ρεπερτόριο. Τὸ Οὐγγαρέζικο Ἐθνικὸ Θέατρο ἔπαιξε μεταξὺ ἄλλων τὸν "Ὀιδίπποδα Τύρανο" τοῦ Σοφοκλή. Ὁ σκηνοθέτης Μάρτον ἔδωσε μιὰ παράσταση μὲ τέχνη, στυλιζαρισμένη. Τὸ Ἑλληνικὸ Πειραϊκὸ Θέατρο, μὲ διευθυντὴ τὸν ἐμπειρο σκηνοθέτη Ροντήρη παρουσίασε "Ἡλένη" καὶ "Μήδεια". Τὸ ρουμανικὸ Κοινὸν ἐκτίμησε τὴ λιτότητα τῆς σκηνοθεσίας, τὴν πιστότητα στὸ πνεῦμα τῶν ἀθάνατων κλασσικῶν ἔργων. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τὸ θέατρο τοῦ Ροντήρη ἔλυσε τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ ὑπογραμμίσθηκε ὁμόφωνα καὶ ἐπαινετικὰ ἀπ' τὴ ρουμανικὴ θεατρικὴ κριτικὴ. Ἐντύπωση προκάλεσε καὶ ἀπόσπασε ἐνθουσιώδη χειροκροτήματα καὶ τὸ πειστικὸ, γεμάτο ἀποχρώσεις καὶ συγκίνηση, παίξιμο τῆς τραγωδοῦ Παπαθανασίου ποὺ τόσο καλλιτεχνικὰ πλαισίωσαν οἱ ἄλλοι πρωταγωνιστὲς καὶ ὁ χορὸς. Τὸ Κοινόν, ὁ τύπος, καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου σημείωσαν τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Πειραϊκοῦ Θεάτρου στὴ σειρά τῶν ξεχωριστῶν καλλιτεχνικῶν γεγονότων. Ἐνα τελευταῖο γεγονός ποὺ δὲν πρέπει νὰ παραληφθεῖ: Στὸ Βουκουρέστι ἔχει γίνεαι τρέχουσα ἡ ἔκφραση. "Μήπως σὰς περὶ σσεῦει ἕνα εἰσιτήριο;" Μπροστὰ στὰ θέατρα, τὸ βράδυ πρὶν ἀπ' τὴν παράσταση, ὑπάρχουν ὁμάδες ἀνθρώπων ποὺ ρωτοῦν ὅσους μπαίνουν "μήπως σὰς περισεύει ἕνα εἰσιτήριο;" γιατί τὴν ὥρα ἐκείνη δὲν ὑπάρχουν πιά εἰσιτήρια, ἔχουν πολλὰ πρὶν πωληθεῖ καὶ ἔτσι μένουν ἀπ' ἔξω ἑκατοντάδες θεατρόφιλοι ποὺ θὰ ἔθελαν νὰ παρακολουθήσουν τὴν παράσταση μὰ δὲν φρόντισαν νὰ πάρουν ἐγκαιρὰ τὰ εἰσιτήρια τους. Εἶναι καὶ αὐτὸ ἕνα σημάδι τῆς ἀνάπτυξης τοῦ Θεάτρου μας. Τὸ 1962 ἦταν καλὸ γιὰ τὸ Θέατρο. Ἐλπίζουμε τὸ 1963 νὰ εἶναι ἀκόμα καλύτερο. Οἱ συγγραφεῖς γράφουν. Οἱ σκηνοθέτες κάνουν δοκιμὲς, ὁ λαὸς μας ἀγαπᾷ τὴν τέχνη. Ἀφοῦ τόσο καιρὸ στερηθῆκε τὶς χαρὲς τῆς, σήμερα τὴ σέβεται καὶ τιμᾷ ὅσους τὴν ὑπηρετοῦν.

ΣΙΚΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΣΚΟΥ
Καλλιτέχνης τοῦ Λαοῦ

(Μετ. Τ. Δρ.)



ΕΡΓΑ ΝΤΕΝΙ ΝΤΙΝΤΕΡΟ
ΕΚΛΑΪΚΕΥΜΕΝΟΣ ΦΡΟΥΝΤ
ΚΑΙ ΡΟΥΣΕΝ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Ἡ θεατρικὴ ζωὴ στὴ Νέα Ὑόρκη μπορεῖ νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἐπικίνδυνης ζούγκλας, τὸ Λονδίνο μπορεῖ νὰ φαντάζει, μὲ τὶς πολὺχρωμες καὶ πλούσιες παραστάσεις του, καμιά, ὅμως, πρωτεύουσα τοῦ κόσμου δὲ χαρακτηρίζεται γιὰ τὴ θεατρικὴ τῆς παράδοση, ὅσο τὸ Παρίσι. Ἡ πόλη αὐτὴ προσφέρει στὸ θεατρόφιλο ἐπισκέπτη τῆς τὴ μεγαλύτερη ποικιλία θεαμάτων. Πενήντα πέντε σκηνὲς παρουσιάζουν κάθε βράδυ τὸ δραματικὸ ἢ μουσικὸ τους πρόγραμμα, χωρὶς νὰ λογαριάσει κανεὶς τὰ πολυάριθμα "μουζικ - κωμῶν", θέατρα τῶν "σανσονιέ" καὶ τὰ ἐρασιτεχνικὰ συγκροτήματα. Ἡ ποικιλία καὶ ἡ ἐναλλαγὴ τῶν θεαμάτων, ποὺ παρουσιάζει, εἶναι πραγματικὰ τεράστια. Ὅλες οἱ "σχολές", ὅλες οἱ τάξεις, ὅλα τὰ ρεύματα ἀντιπροσωπεύονται διαρκῶς, ἔτσι ποὺ εἶν' ἀδύνατο νὰ βρεθεῖ ἕνας μόνον, κοινὸς χαρακτηρισμὸς γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐργασία ποὺ γίνεταί στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα. Ἡ ἐφετινὴ χειμερινὴ σαῖζόν, παρ' ὅλα αὐτὰ, δὲν ἄρχισε καθόλου εὐνοϊκὰ. Ὑπῆρξε μιὰ μεγάλη περίοδος κρίσης γιὰ τὸ παρισινὸ θέατρο. Τὸ Κοινὸν μποῦκόταρισε τὶς περισσότερες Σκηνές, ὄχι μόνον ἐξ αἰτίας μιᾶς αἰσθητῆς αὔξεσης στὴν τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων, ἀλλὰ, κυρίως, γιατί μὲ τὴν ὑψηλὴ αὐτὴ τιμὴ προσφέρονταν ἔργα μὲ χαμηλὲς ἀξιώσεις, γεμάτα συμβατικότητα. Γιὰ μιὰ πόλη, ποὺ διψᾷ γιὰ τὸ καινούριο, δὲν ὑπάρχει χειρότερη ἀπ' αὐτὴ καταδίκη. Ἀκόμα καὶ στὰ μέσα τῆς περιόδου, τὸ Παρίσι δὲν εἶχε νὰ προσφέρει παρὰ ἕνα μόνον ἔργο, ἐνὸς "μεγάλου" σύγχρονου συγγραφέα: τὸ "Ὁ Βασιλιάς πεθαίνει" τοῦ Ἰονέσκο, στὸ θέατρο τῆς "Ἀλλιάνς Φρανσαίζ". Ἡ διασκευὴ τοῦ προγραμματισμένου ἔργου τοῦ Ντύρρεματ "Ὁ Φυσικὸς" ἀπὸ τὸν Ζᾶν Ἀνούι, δὲν ἐγκρίθηκε τελικὰ ἀπὸ τὸ συγγραφέα καὶ τὸ ἔργο δὲ θὰ παιχθεῖ τῆς φετινῆς περιόδου στὸ Παρίσι. Οἱ συγγραφεῖς, ποὺ τόσο θόρυβο καὶ συζητήσεις εἶχαν προκαλέσει τὶς προηγούμενες περιόδους, ὅπως ὁ Σάρτρ, ὁ Σαλακρού, ὁ Ἀντάμφ, ὁ Μοντερλάν καὶ ὁ Σεχαντέ, λείπουν καὶ αὐτοί. Οἱ τελευταῖες θεατρικὲς πρεμιέρες ἦταν μᾶλλον ἀπογοητευτικὲς καὶ τὸ σημαντικὸ θεατρικὸ γεγονός ποὺ θὰ χαρακτηρίζε τὴ σαῖζόν στὸ Παρίσι ἐξακολουθεῖ νὰ μὴν παρουσιάζεται. Μετὰ τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες ἐρχεται ἡ σειρά τῆς Γαλλίας νὰ κάνει τὴν ἀπὸ σκηνῆς γνωριμία τῆς μὲ τὴν ψυχανάλυση. Δυὸ χρόνια μετὰ ἀπὸ τὴν ἐκδοση τῶν ἀπάντων τοῦ Ζίγκμουντ Φρόυντ στὸ Παρίσι, τὸ Κοινὸν τὸν ξανασυναντᾷ, στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου "Ζυμανά" τὴ φορὰ αὐτὴ, σὺν τὸν ἥρωα ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ ἔργο τοῦ ἀμερικανοῦ Νικὸλ Χίς, "Ἡ Κόκκινη Κλωστή", ἱστορεῖ στὸ Κοινὸν τῶν μεγάλων βουλεβάρτων μιὰ "δραματικὴ, προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ Ζίγκμουντ Φρόυντ", ἡ ὁποία καὶ ὑποτίθεται ὅτι τὸν ὀδήγησε στὴν ἀνακάλυψη τῆς ψυχανάλυσης. Τὰ ἐκλαϊκευμένα ἐπιστημονικὰ συγγράματα εἶναι, ἦδη, ἀπὸ καιρὸ γνωστά. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Χίς κάνει τὴν πρώτη ἐμφάνισή τῆς μιὰ καινούρια μορφή Θεάτρου: τὸ ἐκλαϊκευμένον ἐπιστημονικὸ θεατρικὸ ἔργο, ἕνα Πανεπιστήμιον γιὰ "σνόμπ". Τὸν κύριον ρόλο τὸν ἐπωμίζεται ὁ Γερμανὸς ἠθοποιὸς τοῦ Κινηματογράφου Κούρτ Γιούργκενς. Ὁ "ἀστέρης", ὅμως, τοῦ ἔργου δὲν εἶναι ὁ πρωταγωνιστής, ἀλλὰ ὁ συγγραφέας, ποὺ χρησιμοποιεῖ τὰ κυριότερα θεατρικὰ "ἐφέ" γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσει τὸ ἀστικὸ Κοινόν του. Ὁ Ντιντερό, ὁ "νευρώδης", ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ ὁ Γκαϊτε, δίνει καὶ αὐτὸς τὸ παρὸν τὶς τελευταῖες βδομάδες, ἀπὸ δυὸ ταυτόχρονα παρισινῶν σκηνῶν. Δυὸ πεζὰ τὸν κείμενα ἔχουν ὑποστεί θεατρικὴ διασκευή: "Ἡ Μοναχὴ", ποὺ παρουσιάζεται στὸ "Στούντιο τῶν Ἡλυσίων Πεδίων" καὶ "Ὁ Ἀνεψιὸς τοῦ Ραμῶ" στὸ θέατρο "Μισοντιέρ", σκηνοθετημένον ἀπὸ τὸν Πιερ Φρεναί. Τὸ "Στούντιο" εἶναι ἕνα μικρὸ πειραματικὸ θέατρο, μὲ περισσότερο φιλολογικὲς παρὰ θεατρικὲς ἀξιώσεις, τὸ δὲ θέατρο τοῦ Πιερ Φρεναί ἕνα συμβατικὰ καλοβαλμένον θέατρο, πολὺ κοντὰ — γεωγραφικὰ καὶ πνευματικὰ — στὰ παρισινὰ βουλεβάρτα. Πηγαίνει κανεὶς ἐκεῖ γιὰ νὰ δεῖ καὶ νὰ χειροκροτήσει τὸν Πιερ Φρεναί στὸ ρόλο τοῦ ἀνεψιοῦ τοῦ Ραμῶ. Ἐνας μεγάλος, βιρτουόζος ἠθοποιός, ποὺ κρατᾷ ὅλο τὸ βάρος τῆς παράστασης πάνω του, μετατρέποντας ὅλον τὸν μακρὸ διάλογο τοῦ ἔργου σὲ μονόλογο, πετυχαίνοντας νὰ διαφανεῖ, μὲς ἀπ' τὴν ἐρμηνευτικὴ του δεξιότητά, τὸ τολμηρὸ πνεῦμα τοῦ Ντιντερό.

Ἀντίθετα, ἡ “Μοναχὴ” παρουσιάζεται σὲ μιὰ σχεδὸν ὑπαρξιστικὴ διασκευὴ καὶ σκηνοθετικὴ ἐρμηνεία, δημιουργώντας ἔτσι περισσότερο τὴν ἐντύπωση ἐνὸς φιλμ τοῦ Σιάτρ, παρά ἐνὸς ἔργου τοῦ Ντιντερό. Μέσα ἀπὸ μιὰ σειρά σκηνηκῶν εἰκόνων, ποὺ ἐναλλάσσονται σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου, πάνω στὴ μικρὴ σκηνὴ τοῦ “Στούντιο”, προβάλλεται τὸ πρόβλημα τῆς προσωπικῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ μικρότερη κόρη μιᾶς μικροαστικῆς οἰκογένειας ἀναγκάζεται νὰ κλειστεῖ σὲ μοναστήρι, μὴ μπορώντας, ἀπὸ ἔλλειψη τῆς ἀπαραίτητης προίκα, νὰ βρεῖ τὸ σύντροφο τῆς ζωῆς της. Ὁ Ντιντερό θέλησε, μὲ τὸ ἔργο αὐτό, νὰ δείξει τὶς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν στὴν ἐποχὴ τοῦ πίσω ἀπ' τοὺς μοναστηριακοὺς τοῖχους καὶ ν' ἀγωνιστεῖ γιὰ μιὰ περισσότερο ἀνθρωπιστικὴ κοινωνία. Ὁ διασκευαστὴς προχώρησε μὲ τὸ νὰ παρουσιάσει ἐπιπλέον καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ δικαίουματος τοῦ ἀνθρώπου γιὰ μιὰ ἰδιωτικὴ ζωὴ καὶ νὰ κάνει ἐμφανῆ τὸν πιθανὸ καταποντισμὸ ἐνὸς ἀδύνατου καὶ κατατρεγμένου ἀτόμου. Κοινωνικὰ προβλήματα, ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ ἰσχύουν παρὰ τὸ πέρασμα 250 χρόνων ἀπ' τὴν ἐποχὴ ποὺ γράφτηκε τὸ ἔργο.

Μιὰ τρίτῃ διασκευὴ ἔχει ἤδη ἀναγγελεῖ ἀπ' τὸ σκηνοθέτη Ζάν-Λουί Μπαρρό. Πρόκειται ν' ἀνεβάσει σύντομα στὸ θέατρο “Ὀντεόν” τὸ ἔργο τοῦ Ντιντερό “Ἰάκωβος ὁ Μοιρολάτρης”, σὲ μιὰ ἐπαναστατικὴ σκηνοθετικὴ ἐργασία. Δημιουργώντας τρεῖς σκηνὲς συγχρόνως, μέσα στὴν αἴθουσα τοῦ θεάτρου, θέλει νὰ δείξει καθαρότερα τὴν ἐναλλαγὴ τῶν ἀντιθέσεων ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ἔργο αὐτό. Ἐνα θεατρικὸ γεγονός, ποὺ ἦδη ἀναμένεται μὲ μεγάλο ἐνδιαφέρον ἀπ' τὸ παρισινό Κοινόν.

Ὁ Ἀντρέ Ρουσὲν κατέχει τὸ μυστικὸ νὰ γεμίζει πάντα τὶς αἰθουσες, ὅπου παίζονται ἔργα του. Γνωρίζει πῶς, γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό, χρειάζεται ὀρισμένα συστατικά: ἕνα ποσοστὸ “αἰσθηματος”, κομψότητα κοστούμιων καὶ ἐσωρούχων, μιὰ δόση κοσμοκρίτητος καὶ λίγη ἀπλοϊκὴ πλοκὴ, ποὺ ν' ἀνακαλύπτεται ἐγκαίρως καὶ χωρὶς μεγάλο κόπο ἀπ' τὸ Κοινόν. Ὁ Ρουσὲν εἶναι ὁ πρῶτανος τῶν συγγραφέων τοῦ ἐλαφροῦ δραματολογίου, γεγονός ποὺ ἀποδεικνύεται ἀπόλυτα καὶ μὲ τὸ τελευταῖο του ἔργο “Μιὰ ἀγάπη ποὺ δὲν θὰ σβῆσει ποτέ”, στὸ θέατρο “Μαντελέν”. Ὁ τίτλος τοῦ ἔργου δὲν ἔχει καμμιὰ σημασία, ὅπως, ἄλλωστε, καὶ τὸ περιεχόμενό του. Τὸ Κοινὸν συρρέει γιὰ νὰ δεῖ “τὸ νέο ἔργο τοῦ Ρουσὲν” καὶ στὸ ταμεῖο τοῦ θεάτρου ὑπάρχει πάντα μεγάλη οὐρὰ “θεατρώφλων”. Γιὰ νὰ δεῖ κανεὶς τὸ δράμα τοῦ γερμανοῦ Ράινχολτ-Μίκαελ Λέντς “Οἱ Ἀξιωματοῦχοι”, δὲ χρειάζεται νὰ καθήσει οὐρὰ μπροστὰ στὸ θέατρο “Ρεκαμιέ”. Τὸ ἔργο ἔχει ἡλικία 170 χρόνων, χωρὶς αὐτὸ νὰ δικαιολογεῖ τὴν τόσο πεπαλαιωμένην καὶ ἀνιερὴ σκηνοθετικὴ ἐρμηνεία τοῦ Ζάν Τάσος. Ὁ Λέντς ἐπιτίθεται ἐναντίον τῶν προκαταλήψεων τῆς ἐποχῆς του, κυρίως ἐναντίον τοῦ διαχωρισμοῦ τῆς κοινωνίας του σὲ εὐγενεῖς (συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν ἀνωτέρων ἀξιωματοῦχων) καὶ ἀστούς. Ὑπάρχει ἕνας ἐπαναστατικὸς παλμὸς ποὺ ναι καὶ τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου, ποὺ, ὅμως, στὴν παρισινὴ παράσταση δὲν φάνηκε διόλου. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Τά-

σος τόνισε τὸ μελοδραματικὸ στοιχεῖο, ἀποσιωπώντας ὅλο τὸν προβληματισμὸ ποὺ ὑπάρχει στὸ θεατρικὸ ἔργο. Ἡ ἐρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν ἦταν καὶ αὐτὴ ὑπερβολικὰ συγκαταληγμένη καὶ ἐπιφυλακτικὴ καὶ οἱ σκηνὲς κύλησαν ἀργά, χωρὶς νὰ δώσουν τὰ κεντρίσματα ποὺ ὄφειλαν στὸ βαρυστημένο Κοινόν.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ



ἘΝΑ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΟΛΩΝΙΑΣ, ΜΑΣ ΓΥΡΙΖΕΙ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΓΟΝΗ ΜΑΓΕΙΑ

Ὑπάρχει στὴ Νότια Πολωνία, στὴ μικρὴ πόλη Ὀπολε, ἕνα πειραματικὸ Θέατρο, ποὺ λέγεται “Τεάτρο Λαμποράντιουμ 13 Rzedow”. Τὸ διευθύνουν ἕνας νεαρὸς σκηνοθέτης, ὁ Γέρζυ Γκροτόβσκι καὶ ὁ φιλολογικὸς κριτικὸς καὶ κοινωνιολόγος τοῦ Θεάτρου Λούντβικ Φλάσζεν. Συνεργάζεται μαζί τους ἕνας νεαρὸς ἀρχιτέκτονας, ὁ Γέρζυ Γκουράβσκι.

Τὸ θεατρικὸ αὐτὸ ἐργαστήρι προκάλεσε, συχνά, βίαιες ἀντιδράσεις καὶ ἀτέλειωτες πολεμικὲς, τόσο γιὰ τὶς θεωρίες του, ὅσο καὶ γιὰ τὰ θεάματα ποὺ παρουσιάζει. Νομίζουμε, λοιπόν, ἐνδιαφέρον νὰ ἐκθέσουμε τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ “Θεάτρου — Ἐργαστηρίου” καὶ νὰ δημοσιεύσουμε μερικὲς δηλώσεις τοῦ κύριου ἐμφυχωτῆ του.

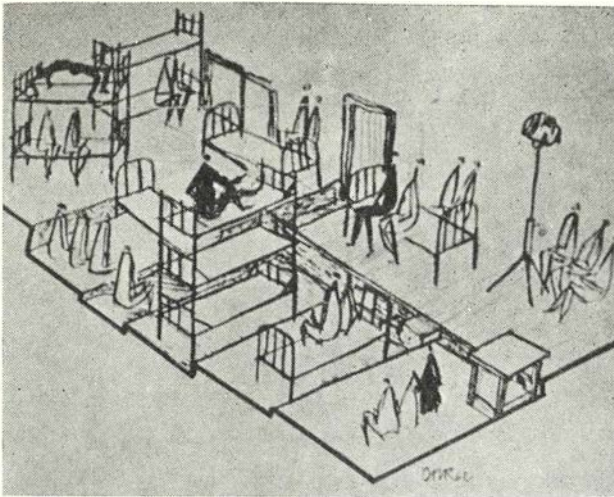
Πρῶτα — πρῶτα: δὲν πρόκειται γιὰ ἕνα θέατρο μὲ τὴ συνηθισμένη ἔννοια τοῦ ὅρου, ἀλλὰ γιὰ ἕνα σύνολο ποὺ περιλαμβάνει καὶ τὸ θέατρο καὶ τὴ δική του δραματικὴ σχολή. Πιὸ συγκεκριμένα: στὶς δέκα τὸ πρῶτο, οἱ ἠθοποιοὶ συγκεντρώνονται γιὰ νὰ κάνουν τρεῖς δλόκληρες ὥρες, κάθε μέρα, τὶς “βασικὲς ἀσκήσεις”. Στὴ σειρά: σουηδικὴ γυμναστικὴ, ἀκροβασία, ἀσκήσεις ἀναπνοῆς, ἀρθρωσης, ρυθμικῆς, πλαστικῆς. Ἀφοῦ τὸ σῶμα τους ἔχει φτάσει στὸν ἀπαραίτητο βαθμὸ ἐντασης, ἀρχίζουν τὶς δοκιμὲς τοῦ ἔργου ποὺ ετοιμάζουν. Τέλος, τὸ βράδυ, παίζουν τὸ ἔργο ποὺ ὑπάρχει στὸ πρόγραμμα. Ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς ἐκπαίδευσης τοῦ ἠθοποιοῦ, ἰδιαιτέρη προσοχὴ δίνεται στὴν ἐξάσκηση τοῦ ἀναπνευστικοῦ συστήματος, στὴ συνεχῆ ἐκμετάλλευση καὶ ἐνίσχυση τῶν φωνητικῶν χορδῶν. Ἡ ἀκροβασία, ἡ σουηδικὴ γυμναστικὴ καὶ ἡ παντομίμα παίζουν τὸ ρόλο τους στὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ ἀνθρώπινου κορμοῦ.

Στὴν ὁρολογία τοῦ “Θεάτρου — Ἐργαστηρίου” συναντάει κανεὶς συχνά τὴν ἔκφραση “θεατρικὴ μαγεία”. Ἐνῆς ἀληθινὸς ἠθοποιὸς πρέπει νὰ ναι σὲ θέση νὰ ἐκτελέσει μιὰ σαματικὴ ἢ φωνητικὴ ἀσκηση, ποὺ ὁ θεατῆς νὰ μὴ μπορεῖ, ὅση προσπάθεια καὶ ἂν καταβάλει, νὰ ἐπαναλάβει. Οἱ δάσκαλοι, λοιπόν, ἀπαιτοῦν ἀπ' τὸν ἠθοποιὸ νὰ “μαγεύει” τὸ Κοινὸν ὄχι μονάχα ὀπτικά ἢ διανοητικά, ἀλλὰ κυρίως “ψυχικά”. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ὅλης θεατρικῆς λειτουργίας, πρέπει νὰ ναι ἕνα θέαμα ὅπου δὲν ἐπιδειγνεται, στὸ περιορισμένον πλαίσιο τῆς σκηνῆς, ἕνας κόσμος ξέχωρος ἀπ' τὸν θεατῆ, ἀλλὰ ὅπου, μὲ τὴ συνεργασία ἀκριβῶς τοῦ θεατῆ, γεννιέται ἕνας καινούριος κόσμος.

Τὸ ἐγχείρημα συγχώνευσης, σὲ μιὰ καὶ μόνῃ ἐνότητα, δυὸ τόσο ἀντίθετων στοιχείων (δρώντες ἠθοποιοὶ καὶ παθητικοὶ θεατῆς), θυμίζει τὶς μορφὲς τοῦ πρωτόγονου Θεάτρου. Ὁ ὅρος “λειτουργικὸ” εἶναι αὐτὸς ποὺ ταιριάζει περισσότερο σ' ἕνα θέαμα τοῦ Γκροτόβσκι. Ὁ ἠθοποιὸς μεταμορφώνεται, μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ, ἀπ' ἕνα πρόσωπο σ' ἕνα ἄλλο, πηδαίει ἀπ' τὴ μιὰ πραγματικότητά στὴν ἄλλη, ἀποσυνθέτει τὸ κορμὶ του ἀντιθετικὰ (ἥρωικὸ πρόσωπο, χέρια ποὺ ἐκφράζουν ἀμφιβολία, πανικόβλητα πόδια), τὰ βοηθητικὰ σκηνηκὰ στοιχεῖα (ἐπιπλα, ἀντικείμενα κλπ.) ζωντανεύουν, γίνονται “μέτοχοι” τῆς θεατρικῆς δράσης· τὰ κοστούμια εἶναι “προθέσεις”, ἐπεκτάσεις τοῦ κορμοῦ, τονίζοντας τὶς ἐκφραστικὲς του δυνατότητες ἢ παραμορφώνοντας χειρονομίες καὶ κινήσεις. Ὁ ἠθοποιὸς ἀλλάζει μάσκα χρησιμοποιοῦντας τοὺς μῦς τοῦ προσώπου του, ἐκμεταλλεύεται τὰ φυσιολογικὰ φαινόμενα, ὅπως τὸν ἰδρώτα ἢ τὴν ἀναπνοή, γιὰ τὴ δημιουργία δραματικῶν “ἐφφέ”· οἱ παραμικρὲς λεπτομέρειες ὑποτάσσονται στὴ λογικὴ μιᾶς ἀκριβέστατης σύνθεσης τοῦ ρόλου ποὺ ἔχει νὰ ἐρμηνεύσει. Ὅπως ἕνας ἀνθρωπολόγος ἀναζητᾷε στὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς πρωτόγονης κοινωνίας τὴν εἰκόνα καὶ τὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν σύγχρονη ἀνθρώπινη κοινότητα, ἔτσι καὶ τὸ θέατρο τοῦ Γκρο-

“Ὁ ἀνεμὸς τοῦ Ραμὸ” στὸ θέατρο “Μισοντιέρ”





Οι ηθοποιοί (μαύρες φιγούρες), ανάμεσα στους θεατές

τόβσκι προσπαθεί ν' ανακαλύψει τις σκέψεις, αντιδράσεις, ψυχικές καταστάσεις, όλο τὸ ἀπόθεμα τῶν προαιώνιων μαζικών βιωμάτων, πού ἀποτελοῦν τὸ θεμέλιο τοῦ πολιτισμοῦ μας καὶ δημιουργοῦν τὴ γλώσσα τῆς φαντασίας μας (τὴν "ἄγρια σκέψη" μας, ὅπως θὰ ἴλεγε ὁ ἀνθρωπολόγος Λεβί - Στράους). Ὁ Γέρζυ Γκροτόβσκι εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφράσει τὴν ἀπόψή του πάνω στὸ Θέατρο γενικά καὶ στὶς προσωπικὲς του πραγματοποιήσεις ἰδιαίτερα. Ὁ χώρος μᾶς λείπει γιὰ νὰ δώσουμε τὶς δηλώσεις του στὸ σύνολό τους, ἡ ἐπιλογή ὅμως πού κάναμε θὰ ἐπιτρέψει στοὺς ἀναγνώστες μας νὰ σχηματίσουν γνώμη πάνω στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴ δουλειά του :

"... Τί σημαίνει "μοντέρνο Θέατρο"; Σημαίνει τάχα ἕνα θέατρο πού παίζει ἔργα πρωτοποριακῶν συγγραφέων, με σκηνικά, ἐπιπλα καὶ ἀντικείμενα πού ἐκμεταλλεύονται τὶς τελευταῖες ἐπιτεύξεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς γλυπτικῆς ἢ διακοσμητικῆς, με συνοδεία συγκεκριμένης, γραμμικῆς, "πουαντιστικῆς" ἢ ἠλεκτρονικῆς, μουσικῆς καὶ πού, σὰν ἀληθινὸς κλεπτομανῆς, σφετερίζεται τὰ τεχνάσματα μιᾶς ἀπ' τὶς νεώτερες τέχνες, τοῦ Κινηματογράφου; Ἄν καθορίσουμε τὸ "μοντέρνο Θέατρο" με βάση τὰ παραπάνω, μπορούμε νὰ πούμε με βεβαιότητα πὼς οἱ προσπάθειες δημιουργίας ἐνὸς νέου Θεάτρου δὲ λείπουν στὴν ἐποχή μας. Ἐγώ, ὅμως, προτιμῶ νὰ βάζω στὸν ἑαυτό μου ἐρωτήματα πάνω στὸν ὄρο "Θέατρο", παρὰ πάνω στὸν ὄρο "μοντέρνο". Πραγματικά, τὸ Θέατρο σήμερα ἔχει καταντήσει ἡ συνισταμένη τῶν ἔσχατων ἐπιτεύξεων ὅλων τῶν ἄλλων Τεχνῶν : λογοτεχνία, ζωγραφική, μουσική, κινηματογράφος, διακοσμητικὴ (τέχνη τῆς βιτρίνας). Οἱ ἐπιτεύξεις αὐτὲς ἔχουν μπολιαστεί στὸ γέρινο κορμὸ τοῦ Θεάτρου, πού ἡ ὑποκριτικὴ του τέχνη παραπατάει ἀνάμεσα στὴν πεζὴ ἀπομίμηση τῆς πραγματικότητας καὶ τὸ γενικευμένο "πάθος", με βασικὴ ἀστικὴ κοινωνικὴ ἀποστολὴ νὰ κολακεύει τὰ γούστα τοῦ Κοινοῦ. Τὸ Θέατρο αὐτό, μοιάζει με τὴ γερασμένη πόρνη, πού 'χει ντυθεῖ παιδούλα γύρω στὰ δεκάξη - δεκαεπτά.

"... Τὸ δικό μας Θέατρο εἶν' ἕνα "ludens mysterium tremendum et fascinosum", πού ξεπηδάει ἀπ' τὴν ἐπαφὴ ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ θεατὴ, ἐπαφὴ ἄμεση, σχεδὸν σωματικὴ, πού εἶν' ἀδύνατο νὰ ἐπιτευχθεῖ στὸν Κινηματογράφο ἢ τὴν Τηλεόραση. Εἶναι μιὰ μαζικὴ πράξη πού πιθηκίζει τὶς βασικὲς ἀνθρώπινες καταστάσεις καί, ἐπαναλαμβάνοντας ἀδιάκοπα τὸν ἑαυτό της, πιθηκίζει τὰ καθιερωμένα πρότυπα συμπεριφοράς, πού 'χουν χαλκεύσει τὰ σύμβολα κ' οἱ προαιώνιοι μῦθοι τοῦ πολιτισμοῦ μας, πράξη μαζικὴ ὅπου ὅλοι οἱ μετέχοντες παρατηροῦν τὸν ἑαυτό τους σὰν σὲ καθρέφτη. Γενικά, τὸ Θέατρο, πάντα ταλαντεύτηκε ἀνάμεσα στὴ διαμέδωση καὶ τὸ τελετουργικὸ στοιχεῖο. Ἡ λατρεία τοῦ "καθιερωμένου", ὡστόσο, ἐμπόδισε μιὰ ἀντιπαράσταση ἀνάμεσα στὴν "πνευματικὴ πατρίδα" (πρότυπα καὶ σύμβολα πού ἀναφέραμε παραπάνω) καὶ στὰ βιώματα τῆς σύγχρονης ζωῆς. Ὁ τρόπος τοῦ σκανδάλου στάθηκε ἕνας ζουρλομανθῆρας πού φόρεσαν στὴν τέχνη τοῦ Θεάτρου : τώρα, εἶναι ἀνάγκη ν' ἀπελευθερώσουμε τὸν τρελλό...

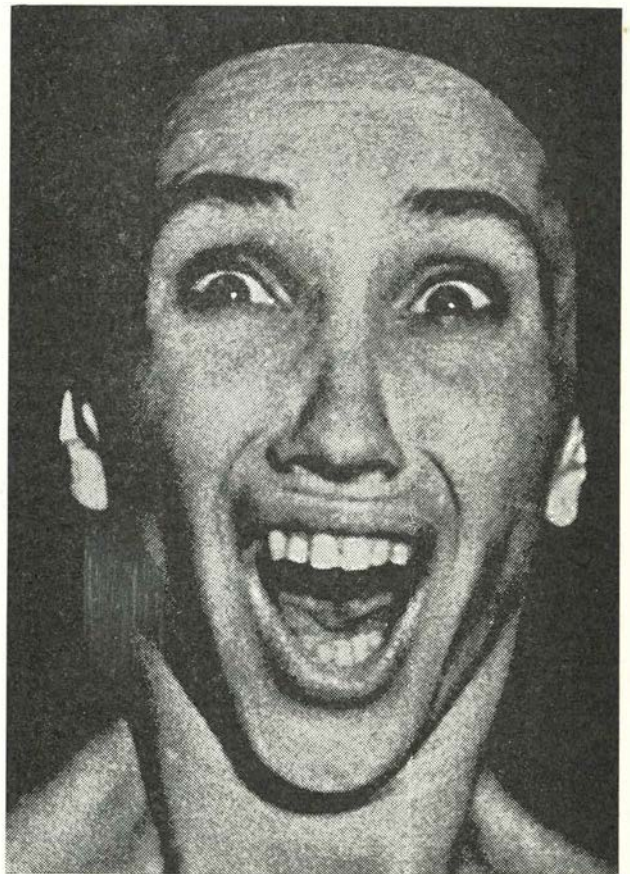
"... Στὴ δική μας θεατρικὴ πράξη καταργήσαμε τὴ σκηνὴ καὶ ὄχι μονάχα τὴν παραλληλεπίπεδη σκηνὴ τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ

Θεάτρου, μὰ καὶ τὴν κυκλικὴ σκηνή. Ὁλόκληρη ἡ αἴθουσα εἶναι γιὰ μᾶς ἡ σκηνὴ κ' οἱ θεατὲς παίρνονται γιὰ κομπάρσοι ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς μας, πού κινιοῦνται ἀνάμεσά τους, ἀπευθύνονται σ' αὐτοὺς ἄμεσα, τοὺς μεταχειρίζονται σὰ νὰ 'ταν κι αὐτοὶ ἠθοποιοί, συνάδελφοί τους. Τὸ βασικὸ εἶναι νὰ μὴν κρύβεται τὸ ἴδιο τὸ "πρόσθε" τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ἠθοποιοῦ ἀπὸ τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο, μπροστὰ στὰ ἴδια τὰ μάτια τῶν θεατῶν. Γιὰ νὰ γίνει αὐτό, χρειάζεται νὰ μὴν ἔχει "χαρκτηριστῆ" τὸ πρόσωπο με μέσα παρασκευασμένα στὰ παρασκήνια (μακιγιάζ, ψεύτικες μύτες, περρούκες κλπ.) Πρέπει, ἀντίθετα, νὰ δίνεται προτεραιότητα στὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ ἠθοποιοῦ, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ σύνθεση μιᾶς μάσκας με τὴ βοήθεια τῶν μυῶν τοῦ προσώπου καὶ μόνο, μιᾶς ἀνθρώπινης σιλουέτας με μιὰ ὀργανικὴ παραμόρφωση τοῦ κορμοῦ καὶ τῶν κινήσεών του, ἡ σύνθεση μιᾶς διαφορούμενης καὶ πολὺπτυχης φιγούρας, γιὰ παράδειγμα μιὰ ἠθοποιὸς πού 'ναι ταυτόχρονα γραμματέας, γραφομηχανὴ καὶ τηλέφωνο (τὸ ἕνα χέρι ἀκουστικό, οἱ μῆροὶ πλήκτρα, ἡ κοιλιά δίσκος τοῦ τηλεφώνου, τὰ ὑπόλοιπα εἶναι κοκκεταρία). Πρόκειται γιὰ μιὰ μορφή ὑποκριτικῆς "σὸκ", ψυχικοῦ ἐκβιασμοῦ, ξαφνικῶν καὶ ἀναπάντεχων μεταμορφώσεων.

"... Τὸ ρεπερτορίο μας ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ κλασικὰ ἔργα, ἀκριβῶς γιὰτὶ τὰ κείμενά τους, βαθιὰ ριζωμένα στὴν κουλτούρα μας, ἐκφράζουν καθαρὰ τὰ προϊόντα τῆς προαιωνίας μαζικῆς φαντασίας. Χειριζόμεστε, ὅμως, τὸ Θέατρο σὰν δημιουργικὴ τέχνη. Παραμορφώνουμε τὸ κείμενο, χωρὶς ὡστόσο νὰ τοῦ ἀλλοιώσουμε ἢ νὰ τοῦ προσθέσουμε τὴν παραμικρὴ λέξη. Ἀλλάζουμε τὴ σειρά διαδοχῆς τῶν σκηνῶν, μετακινούμε μικρὰ ἀποσπάσματα ἢ ἀκόμα κι ἀπλὲς λέξεις, κάνουμε ριζικὲς περικοπὲς κ' ἐρμηνευτικὲς παραμορφώσεις. Δὲ σταματᾶμε οὔτε μπροστὰ στὴν γελοιοποίηση, τὴν παραωδία, τὴν ἐρμηνευτικὴ διαστρέβλωση. Ἡ ὄλη δομὴ τοῦ θεάματος πού παρουσιάζουμε εἶναι ἕνα νέο εἶδος Θεάτρου.

"... Προσωπικά, θεωρῶ αὐτὴ τὴ μορφή Θεάτρου ταυτόχρονα πολὺ παλιὰ καὶ πολὺ καινούρια. Ἐγὼ πεισθεῖ πὼς ἡ ἀποστολὴ τοῦ Θεάτρου σὰν μαζικῆς τέχνης, ἴσως καὶ γιὰ καθαρὰ τεχνικοὺς λόγους, ἔχει τώρα παρθεῖ ἀπ' τὸν Κινηματο-

Ζωντανὴ μάσκα στὸ Πολωνικὸ Πειραματικὸ Θέατρο



γράφου και την Τηλεόραση. Ο αριθμός των θεατών που είδαν τον "Αμλετ στην ταινία του Λώρενς Όλιβιέ είναι μεγαλύτερος απ' τον αριθμό των θεατών που είδαν το ίδιο δράμα στη σκηνή από τότε που πρωτοπαίχτηκε. Αυτό θα 'πρεπε να μάς κάνει να στοχαστούμε και να μάς οδηγήσει σε συμπεράσματα. Η ψυχαγωγική αποστολή, ή μαρτυρία πάνω στα γεγονότα της καθημερινής ζωής, όλ' αυτά είναι πια αποκλειστικό τρόπος του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης. Το Θέατρο για το οποίο μιλά αντιπροσωπεύει ένα είδος παράξενης κατακόμβης σε στυλ "γκροτέσκο", για άτομα που, στη μαζική πράξη, στην αυτοπροσωπογραφία του είδους τους, επιθυμούν ν' ανταμώσουν μια πιο αληθινή εικόνα του έαυτού τους. Τα άτομα αυτά δεν αποτελούν μια άριστοκρατία "νόμπ" και μυημένων. 'Απ' τη μεριά μου, βλέπω το πράγμα μάλλον σαν πρόβλημα μιās "άριστοκρατικής" στιγμής, μιās ειδικής στιγμής, στη ζωή του κοινού, του μέσου ανθρώπου. Κι αυτή τη στιγμή την περιμένω".

(Μετ. Κ. Στ.)

JERST PRATOWSKI



ΜΕ ΤΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗ ΕΝΙΣΧΥΣΗ
ΑΝΑΠΤΥΣΣΕΤΑΙ ΡΑΓΔΑΙΑ
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΒΡΑΖΙΛΙΑΣ

Ο 'Αμερικανός θεατρικός συγγραφέας Στάνλεϋ Ρίτσαρντς πέρασε πολλούς μήνες τα τελευταία χρόνια στη Βραζιλία, όπου δίδαξε δραματολογία σε διάφορες σχολές κι' έδωσε διαλέξεις με θεατρικά θέματα. Συγγραφέας, με περισσότερα από 20 έργα, ο Στ. Ρίτσαρντς δίνει στην παρακάτω ανταπόκριση τις εντυπώσεις του απ' τη θεατρική ζωή στη μεγαλύτερη χώρα της Νότιας 'Αμερικής :

Στη Βραζιλία, ο Φεβρουάριος είναι συνώνυμος με τους μασκοφορεμένους γλεντοκόπους του θεαματικού καρναβαλιού του Ρίο 'Ιανέιρο και με τις προετοιμασίες της νέας θεατρικής 'περιόδου', που, συνήθως, αρχίζει από τον Μάρτιο. Κατά την τρίτη εβδομάδα του Μαρτίου, πιά συγκεκριμένα, τουλάχιστον δεκαπέντε από τα θέατρα του Ρίο έχουν φωτισμένες τις πρόσψεις τους και ώσπου να φτάσει η θεατρική περίοδος στο άποκορύφωμά της, γύρω απ' τα τέλη 'Απριλίου, εικοσιπέντε ή και περισσότερα θέατρα λειτουργούν ταυτόχρονα.

Αυτό που δίνει στην έναρξη και το πρώτο μέρος της θεατρικής περιόδου ειδικό χαρακτήρα, ειδική σημασία, είναι το Κυβερνητικό Διάταγμα, που υποχρεώνει όλα τα θέατρα στο Ρίο και στο Σάο Πάολο ν' αρχίζουν με βραζιλιανό έργο και ν' ανεβάζουν δυο έργα ντόπιων συγγραφέων για κάθε τρία ξένα που παρουσιάζουν.

Η Κυβέρνηση προσφέρει όχι μόνο υποστήριξη με το Διάταγμα, αλλά και οικονομική επιχορήγηση. Βέβαια, η βοήθεια αυτή κάθε άλλο παρά πληθωρική είναι (πολλοί άνθρωποι του Θεάτρου είναι υποχρεωμένοι να ασχολούνται και με εξωθεατρικές δουλειές για να κερδίζουν τον έπιούσιο), ωστόσο, έδωσε τρομερή ώθηση στο βραζιλιανό Θέατρο, που δεν έχει περισσότερα από 12 χρόνια ζωής. Σε κάθε μιὰ απ' τις 22 Πολιτείες του 'Εθνους, ένα τουλάχιστον θέατρο επιχορηγείται απ' την 'Ομοσπονδιακή Κυβέρνηση. Μισοπαγγελματικοί ή και έρασι-τεχνικοί όμιλοι με σοβαρές προθέσεις αλλά περιορισμένους οικονομικούς πόρους, έχουν επίσης το δικαίωμα να παίρνουν επιχορήγηση, ενώ παράλληλα κάθε χρόνο, όχτώ επαγγελματικοί θίασοι από το Ρίο και το Σάο Πάολο, τροφοδοτούνται με κονδύλια της "Prefeitura", της τοπικής Πολιτειακής Κυβέρνησης. 'Αποτέλεσμα των στενών σχέσεων ανάμεσα στην Κυβέρνηση και το Θέατρο είναι το Teatro Nacional de Comedia που άρχισε να λειτουργεί στο Ρίο το 1960. Η έντυπασιακή και άριστα εξοπλισμένη αυτή αίθουσα, με 350 θέσεις, διευθύνεται από το 'Υπουργείο Παιδείας. 'Αν κ' έχει χαρακτηριστεί σαν το 'Εθνικό Θέατρο της Βραζιλίας, το 'Υπουργείο το παραχωρεί κατά διαστήματα σε ανεξάρτητους παραγωγούς θεαμάτων ή σε θιάσους.

Το Teatro Municipal (Δημοτικό Θέατρο), του Ρίο, ένα ογκώδες χτίριο 'Οπερας σε στυλ "μπαρόκ", παραχωρείται επίσης τέσσερις μήνες κάθε χρόνο σε ανεξάρτητους επαγγελματικούς θιάσους ποιότητας, έντελώς δωρεάν. Κι όχι μόνο αυτό: οι θίασοι αυτοί μπορούν να χρησιμοποιήσουν, έντελώς δωρεάν επίσης, όσα απ' τα σκηνικά και τα κοστούμια του Κρατικού Θεάτρου μπορούν να διασκευαστούν για να ταιριά-

ζουν στις ανάγκες των έργων τους. Κάθε νέο έργο που ανεβάσουν αυτοί οι θίασοι επιτρέπεται να παίζεται επί 15 μέρες, με επίσημα καθορισμένες λαϊκές τιμές εισιτηρίων, που αρχίζουν από το 1 δολλάριο (30 δραχμές), για τις πιο ακριβές θέσεις της πλατείας, και φτάνουν ως τα 15 σέντς (4,50 δραχμές) για τις θέσεις του εξώστη.

Τα θέατρα στο Ρίο 'Ιανέιρο, το πιο δραστήριο θεατρικό κέντρο της Βραζιλίας, χωρίζονται σε τρεις περιοχές: αυτά που βρίσκονται γύρω απ' την Πράσα (πλατεία) Ντέντες Τίρα, ειδικευμένα στις μουσικές επιθεωρήσεις και τις ντόπιες όπερες: αυτά που βρίσκονται στο κέντρο της πόλης και που προσφέρουν έγχώριες ή εισαγόμενες από το εξωτερικό έμπορικες επιτυχίες, έλαφριές κωμωδίες και φάρσες, όπως παράδειγμα το "Η Καλή κοινανία και η Κουκλίτσα" που παίζεται καιρό και καιρό τέλος, αυτά που βρίσκονται στην Κοπακαμπάνα, την όμορφη προαστιακή περιοχή διαμονής των εύπόρων, μόλις βγαίνει κανείς από την πολιτεία. 'Εκεί είναι το κέντρο των Teatros de Bolso, των "Θεάτρων Τσέπης", που αποτελούν το "έκτος Μπροντγουάι" Θέατρο της Βραζιλίας. Πολλά απ' τα "μοντέρνα" ντόπια έργα έχουν όλοφάνερη επίδραση, τόσο απ' την άποψη του ύφους όσο και από κείνη της παράστασης, των κατάλοιπων ενός ρυθμιζόμενου παρελθόντος. Θυμάμαι, για παράδειγμα, το έργο "Boca de Ouro" του Νέλσον Ροντρίγκες, του πολυγραφότερου δραματογράφου της Βραζιλίας, που ανέβηκε σαν έναρκτήριο στα έργαίνα του Teatro Nacional de Comedia. Σ' αυτό, ο ήρωας, αφού σκοτώσει την έρωμένη του, δείχνει το θάνατο του πάθους του γι' αυτήν κλωτσώντας τη κουφάρι της απ' τη μιὰ άκρη της σκηνής στην άλλη καθώς παραμιλάει. Το άκροατήριο παρακολούθησε τη σκηνή με τεταμένη την προσοχή του κ' ύστερα ξέσπασε σε άγριες έπευφημίες.

Οι διανοούμενοι θεατρόφιλοι της Βραζιλίας ενδιαφέρονται για έργα που ασκούν κοινωνική κριτική ή αναφέρονται σε θέματα τοπικής και έθνικης πολιτικής. Κατά καιρούς, τα θέματα αυτά χρησιμοποιήθηκαν από πολλούς κορυφαίους βραζιλιανούς δραματογράφους, όπως οι Ροντρίγκες, Ντιάς Γκόμες, Γκιγιέρμε Φιγκυέρντο, Πέντρο Μπλόχ, 'Εντγκαρ ντά Ρόσα Μιράντα, 'Αντόνιο Καγιάδο, Γκ. Γκουαρνιέρι και Χόρχε 'Αντράντε. Κυριαρχούσα μορφή της νέας γενιάς δραματογράφων είναι ο Γκόμες, που το βραβευμένο έργο του, "Ο Pagador de Promesas" ('Ο 'Εκπληρωτής υποσχέσεων), περιγράφτηκε από διεθνούς φήμης κριτικό σαν "δρροσερό, εκπληκτικό και βαθιά συγνητικό". Η βραζιλιανή ταινία που βασίστηκε σ' αυτό το έργο κέρδισε το Μέγα βραβείο, το 1962, στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών και τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο, το περασμένο φθινόπωρο, στο Φεστιβάλ του Σάν Φραντσίσκο. Θα παιχτεί τώρα σ' όλες τις χώρες με τον τίτλο "Ο δοσμένος λόγος".

'Ένα περίεργο φαινόμενο, στο βραζιλιανό Θέατρο, είναι η λαϊκή επιτυχία που σημειώνει το "μονόδραμα", ειδικά ανάμεσα στους πιο ηλικιωμένους θεατές. 'Ιδιαίτερα, ο Πέντρο Μπλόχ έχει χτίσει ολόκληρη τη σταδιοδρομία του σ' αυτή τη δραματική μορφή κ' η επιτυχία του ενθάρρυνε οι άλλους δραματογράφους να τον ακολουθήσουν σ' αυτή τη γραμμή.

Τεχνικά, το βραζιλιανό Θέατρο βρίσκεται σε καθυστέρηση σε σχέση με το Θέατρο των άλλων χωρών. Η αδυναμία του συνίσταται στους φητισμούς, στα ήχητικά κι άλλα ειδικά "έφο", τομείς όπου οι πόροι είναι περιορισμένοι παρά την κυβερνητική βοήθεια. Η έλλειψη κονδυλίων έχει δέξει την έφευρετικότητα των σκηνογράφων, που είναι υποχρεωμένοι να υποκαθιστούν την έλλειψη χρημάτων με φαντασία.

Παρά τις τεχνικές, ωστόσο, ατέλειες τα "Θεάτρα Τσέπης" του Ρίο και του Σάο Πάολο (πατρίδα δυο εξαιρετων θιάσων, του Teatro Brasileiro de Comedia και του Teatro Maria della Costa), εξέλισσονται σταθερά και δε φοβούνται ν' αγγίξουν θέματα που προκαλούν συζητήσεις και διενέξεις. Διόλου δε νοιάζονται για την έμπορική επιτυχία πραγματικά, μόνον απ' αυτούς τους επαγγελματικούς θιάσους που άποκηρύσσουν την έμπορικότητα, διαλέγονται εκείνοι που θα πάρουν την έτήσια κρατική επιχορήγηση.

Οι ήθοιοι προσλαμβάνονται τουλάχιστον για τέσσερις μήνες, μα οι χαμηλοί μισθοί που παίρνουν τους σπρώχνουν στην ανάγκη ν' αναζητήσουν πρόσθετο εισόδημα από άλλες δουλειές. (Έξω έναν καθιερωμένο ήθοιοι του Θεάτρου και του Κινηματογράφου, που δουλεύει και σά θυρωρός σ' ένα μέγαρο). 'Αποτέλεσμα: τα περισσότερα απ' τα έργα που ανεβαίνουν προετοιμάζονται επί μεγάλο χρονικό διάστημα. Συχνά, οι δοκιμές, που συνήθως διαρκούν δυο μήνες, παίρνουν

περισσότερο χρόνο απ' όσο οι παραστάσεις του έργου, που σπάνια ξεπερνούν τους τρεις μήνες.

Στη Βραζιλία, δέν πουλούνται εισιτήρια για τις πρεμιέρες. "Όλοι οι θεατές της "πρώτης" είναι προσκαλεσμένοι του θιάσου. Οι κριτικοί των εφημερίδων και των περιοδικών ἀπαγορεύεται αυστηρά να δούν το έργο πριν περάσει κάμποσος καιρός απ' την επίσημη έναρξή του! Αργότερα, όποτε το θελήσει ή διευθύνση, τότε επιτρέπεται να το δούν και να γράψουν την κριτική τους...

Περισσότεροι απ' τους έβδομηναπέντε στους έκατό απ' τους επαγγελματίες ανθρώπους του Θεάτρου, εκπαιδεύονται στα πανεπιστημιακά θέατρα της Βραζιλίας, που είναι κάτι παραπάνω από σχολές. Διαθέτουν, το καθένα, δικό του επαγγελματικό θίασο. Χτυπητό παράδειγμα είναι η Escola de Teatro da Universidade da Bahia, που ίδρυσε ο Μαρτίμ Γκονσάλβες και τώρα διευθύνει η Νίλτα Σπένσερ. Διαθέτει εργαστήρια σκηνηκών και κοστούμιων, χώρους για δοκιμές, αξιόλογη θεατρική και μουσική βιβλιοθήκη, ένα έντυπιασικό υπαίθριο αμφιθέατρο και δυο μοντέρνες θεατρικές αίθουσες. "Ο φωτισμός εξοπλισμός, για την μικρότερη απ' αυτές, είναι δώρο του Ίδρυματος Ροκφέλλερ. Φέτος, ο επαγγελματικός θίασος της Escola de Teatro θ' αρχίσει τη "σαιζόν" στη μεγαλύτερη αίθουσα το Teatro Castro Alves, με το πρώτο, εντελώς βραζιλιανό, ανέβασμα ενός αμερικάνικου "μουζικαλ".

Η φοίτηση στη σχολή είναι δωρεάν και μετά από τριών ετών συγκεντρωτική εκπαίδευση σ' όλες τις φάσεις της θεατρικής τέχνης, οι καλύτεροι σπουδαστές που περνάνε τις εξετάσεις τους παίρνουν μισθό κι απορροφούνται επίσημα απ' τον επαγγελματικό θίασο του Πανεπιστημίου, που ανεβάζει τουλάχιστον πέντε έργα κάθε χρόνο. Συνήθως, οι παραστάσεις των έργων διαρκούν ένα μήνα και μετά παίζονται σε περιοδεία στις γειτονικές πολιτείες και, καμμιά φορά, στο Ρίο Ίανέιρο και στο Σάο Πάολο. Καθώς όλα, απ' τὰ μαθήματα κι ως τις δημόσιες παραστάσεις, επιχορηγούνται απ' τὰ κονδύλια του Πανεπιστημίου, τὰ εισιτήρια είναι πάμφθινα ή και εντελώς δωρεάν — εκτός, βέβαια, απ' τις εμφανίσεις στο Ρίο και το Σάο Πάολο. Η ύποστήριξη αυτή απ' τὰ Πανεπιστήμια και την Κυβέρνηση, ακόμα κι αυτό τον καιρό που επικρατεί πληθωρισμός, είναι μια πρακτική διακήρυξη πίστης στις δυνατότητες του βραζιλιανού Θεάτρου.

(Μετ. Κ. Στ.)

STANLEY RICHARDS



ΜΙΑ ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΣΤΙΣ ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΗΘΟΠΙΩΝ

Ο καθηγητής της Δραματικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Κάνσας LEWIN GOFF εκθέτει παρακάτω τις εντυπώσεις του από μία διεθνή συγκέντρωση που έγινε στις Βρυξέλλες, με θέμα την παιδεία των ηθοποιών :

Με πρωτοβουλία του Βελγικού Κέντρου του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου και με την αϊγίδα των Βέλγων ύπουργών Έθνικης Παιδείας και Πολιτισμού Λαρδκ και Βάν Έλσλαντ, έγινε στο Έθνικ Θεάτρο των Βρυξελλών μία διεθνής "Συνάντηση", με θέμα την εκπαίδευση των ηθοποιών σ' όλο τον κόσμο. Πήραν μέρος έκατόν πενήντα αντιπροσώπων από 22 χώρες. Το θέμα — ιδέα των Φινλανδών αντιπροσώπων στο 9ο Συνέδριο του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, που έγινε το 1961 στη Βιέννη — χωρίστηκε σε δυο κύκλους έρευνας : I. Συγκρότηση και λειτουργία μιας Σχολής Θεάτρου στους κόλπους κάθε Πανεπιστημίου : ιδεώδης διάρθρωση, διδακτέα ύλη, μέλλον των σπουδαστών, εξέυρεση εργασίας, κλπ. II. Βασικές μέθοδοι, που πρέπει να χρησιμοποιούνται για την εξασφάλιση στους μαθητές των δραματικών σχολών της πλήρους κυριαρχίας πάνω στη φωνή και το κορμί τους. Σάν συγκεκριμένα αντικείμενα μελέτης για το πρώτο θέμα, εξετάστηκαν κατά τη "Συνάντηση" τέσσερις διαφορετικοί τύποι πανεπιστημιακών δραματικών σχολών που λειτουργούν κιόλας :

α) Του Πανεπιστημίου της Βιέννης, που παρουσίασε ο καθηγητής Χάιντς Κίντερμαν. Η σχολή αυτή έχει, κυρίως, σαν άξονά της τη μελέτη της Ιστορίας του Θεάτρου.

β) Του Πανεπιστημίου του Μπρίστολ, που παρουσίασε ο καθηγητής Τζώρτζ Μπράντ. Η σχολή αυτή είναι πολύ προχω-

ρημένη στον πρακτικό τεχνικό τομέα και διαθέτει ένα θέατρο — εργαστήριο, όπου οι σπουδαστές εφαρμόζουν στην πράξη όσα τους διδάσκονται.

γ) Του Ίνστιτούτου Θεατρικών Μελετών της Σορβόννης, που παρουσίασε ο καθηγητής Ζακ Σερέρ. Η σχολή αυτή είναι μάλλον θεωρητική και χρησιμοποιεί καθηγητές απ' τις διάφορες άλλες Πανεπιστημιακές σχολές, που οι ειδικοί τους επέπαινον πλευρών της θεατρικής θεωρίας.

δ) Του Πανεπιστημίου του Κάνσας, που παρουσίασε ο ύπογραφομένος καθηγητής Λέβιν Γκόφ. Η τελευταία αυτή σχολή είναι τυπικό παράδειγμα αμερικανικής δραματικής σχολής, που άποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, το πνευματικό κέντρο μιας όλόκληρης Πόλης ή μιας Πολιτείας.

Τέλος, καθαρά για πληροφόρηση των συνέδρων, ο διευθυντής του Πανεπιστημίου του "Θεάτρου των Έθνών" του Παρισιού Άλμπερ Μποτριπόλ έκανε μια έκθεση της λειτουργίας του νεοσύστατου αυτού διεθνούς εκπαιδευτικού οργανισμού, που δέχεται κάθε χρόνο, στους διάφορους "κύκλους" του, φοιτητές απ' όλες τις χώρες — νέους ή και ολοκληρωμένους ήδη ανθρώπους του θεάτρου.

"Όσο για την εκπαίδευση των ηθοποιών καθ' έαυτή, το συμπέρασμα που βγήκε απ' τη "Συνάντηση" είναι πως μεγαλύτερη ανάπτυξη από παντού έχει σημειώσει στην Άγγλία και τη Γερμανία (πολλοί απ' τους τεχνικούς όρους που 'χουν δημιουργηθεί και χρησιμοποιούνται εκεί, δέν έχουν ούτε καν το αντίστοιχό τους στα γαλλικά ή σ' άλλες γλώσσες). Η παραπάνω διαπίστωση εικονογραφήθηκε από συγκεκριμένες ασκήσεις, που παρουσίασαν μαθητές και μαθήτριες των διαφόρων σχολών, με τη διέυθυνση των καθηγητών τους. Έπιδείξεις φωνητικής δεξιότητας έκαναν οι έξις σχολές : η Άκαδημία Μουσικής και Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου (καθηγήτρια : μίς Λινκλέτερ), η Tonelschool του Άμστερνταμ (καθηγήτρια: κυρία Ρεξέβσι), η Σχολή "Ολντ Βικ του Μπρίστολ (κ. Σέλλυ), και το Σεμινάριο Μάξ Ράινχαρτ της Βιέννης (κ. Κόμπλεντσερ).

Έξ άλλου, επιδείξεις σωματικής εκπαίδευσης των μελλόντων ηθοποιών, έκαναν οι παρακάτω σχολές : η Άνωτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης του Στρασβούργου (καθηγητές : Κυρία Γκούντβιν και κ. Λεφέβρ), η Σχολή Μάξ Ράινχαρτ του Βερολίνου (κ. Ές), η Έθνικη Άκαδημία Δραματικής Τέχνης της Ρώμης (κ. Τζιουράνα) και το Ίνστιτούτο Λουνατσάσκι της Μόσχας (κυρία Γιακόβλεβα).

Φυσικά, περισσότερο ενδιαφέρον παρουσίασαν οι επιδείξεις σωματικής δεξιότητας. Την αυστηρότητα, την άριβεια και τον όρθολογισμό της Σχολής του Στρασβούργου διαδέχθηκαν οι θεαματικές ασκήσεις της σχολής του Βερολίνου, που βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό κινήσεων με βάση μια κατάλληλη μουσική υπόκρουση. Όστόσο, τη μεγαλύτερη εντύπωση προκάλεσαν οι μαθητές κ' οι μαθήτριες του Ίνστιτούτου Λουνατσάσκι της Μόσχας, που 'δειξαν τέτοια κυριαρχία πάνω στο κορμί τους, και τέτοια φυσική άνεση, που νόμιζε κανείς πως παρακολουθούσε Όλυμπιακούς Άγώνες.

Απ' την παραβολή πανεπιστημιακής κ' επαγγελματικής εκπαίδευσης που έγινε κατά τη "Συνάντηση", βγήκε το συμπέρασμα πως κύρια τάση είναι σήμερα, σχεδόν παντού, οι πανεπιστημιακές σχολές να συμπληρώνουν την εκπαίδευσή τους με πρακτικά μαθήματα κ' οι Τεχνικές Σχολές με θεωρητικά. Παθιασμένες συζητήσεις έγιναν πάνω σε συγκεκριμένα θέματα, που γεννήθηκαν απ' τις εισηγήσεις και τις επιδείξεις και — το κυριότερο — έπαφες αναπτύχθηκαν ανάμεσα στους ύπεύθυνους για την εκπαίδευση των ηθοποιών, που δέ μπορεί παρά ν' άποδειχτούν καρποφόρες.

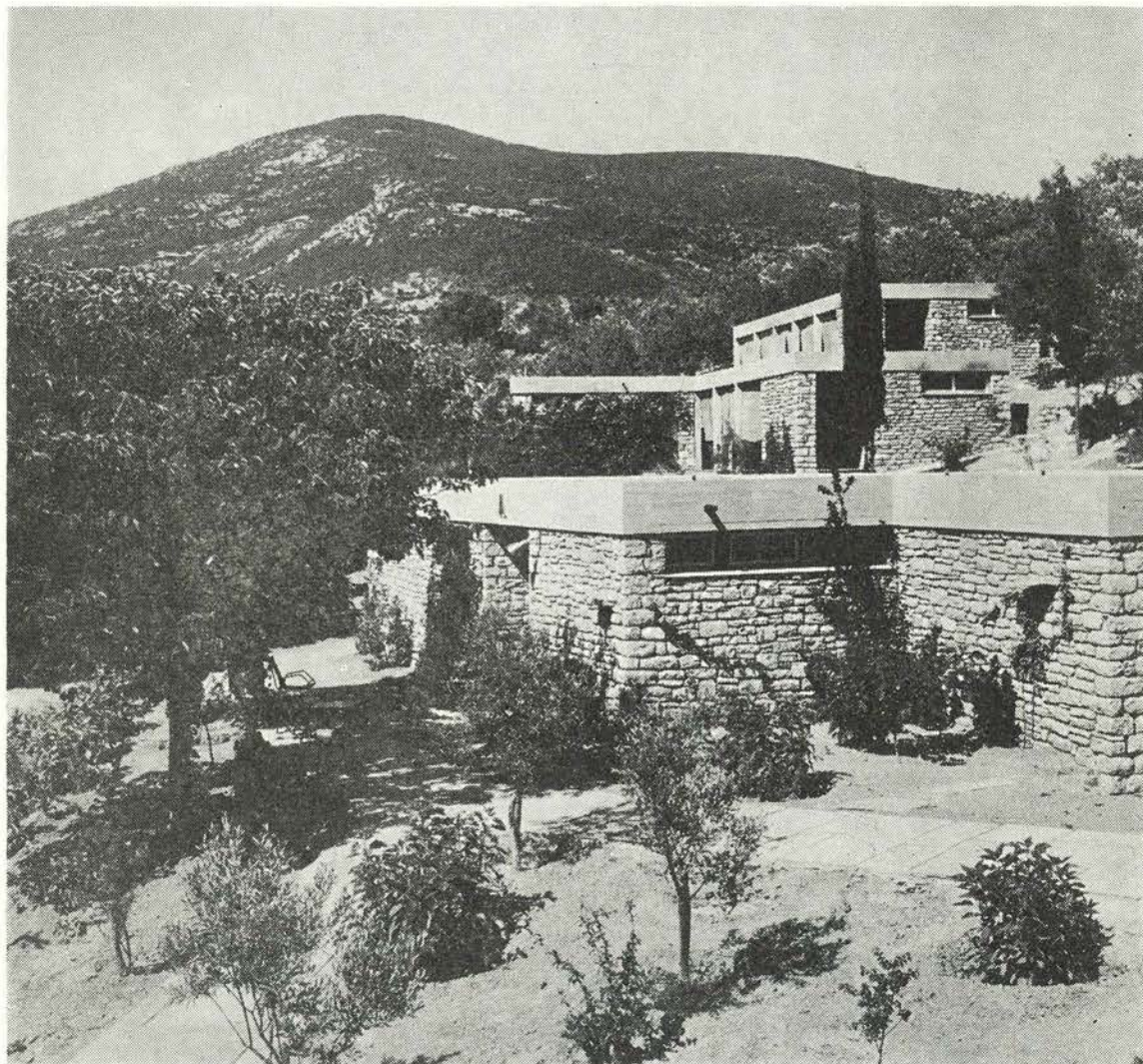
Στο τέλος της "Συνάντησης" ο κ. Νταρκάντ, του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, κι ο γνωστός σκηνοθέτης και θεωρητικός Μισέλ Σαιν - Ντενί διέτυπασαν μηνύματα, στα όποια έπιμένουν πάνω στην εύθύνη των θεατρικών δασκάλων και την ανάγκη αναζήτησης μιας νέας μεθόδου τεχνικής εκπαίδευσης των ηθοποιών, που ν' ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα του σημερινού Θεάτρου και στις νέες κοινωνικές συνθήκες που 'χουν δημιουργηθεί.

Οι συνέδροι διατύπωσαν την εύχη να παρουσιαστεί πάνω στο θέμα της θεατρικής εκπαίδευσης μια "Γενική Έκθεση" στο προσεχές 10ο Συνέδριο του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, που θα γίνει στη Βαρσοβία, τον έρχόμενο Ίούνιο και να μελετηθεί η προετοιμασία μιας δεύτερης "Διεθνούς Συνάντησης" για τη θεατρική Έκπαίδευση, με ειδικό θέμα, το ρόλο που παίζει ο Άυτοσχεδιασμός στη συγκρότηση του ηθοποιού.

(Μετ. Κ. Στ.)

LEWIN GOFF

ΙΕΡΟΝ ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ
ΑΡΧΑΙΑ ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ



ΜΟΤΕΛ ΕΕΝΙΑ

ΜΠΑΡ - ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟΝ

ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ ΚΑΘ' ΟΛΟΝ ΤΟ ΕΤΟΣ

Μία σημαντική επέτειος

Τὰ 10 χρόνια τῆς Δ.Ε.Η. στὴν Θεσσαλονίκη

Τεραστία ἢ σημειωθεῖσα πρόοδος

Τὴν 1η Μαΐου συμπληρώνονται δέκα χρόνια ἀπὸ τότε πού ἡ ΔΕΗ ἀνέλαβε τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν ἐξυπηρετήση σὲ ἠλεκτρικὴ ἐνέργεια τὴν Θεσσαλονίκη. Δέκα χρόνια γεμᾶτα προσπάθειες συνεχεῖς, ἐπίμονες, συντονισμένες, πού ἔφθασαν σὲ λαμπρὸ ἀποτέλεσμα. Ἡ Θεσσαλονίκη ὑπῆρξε ἡ πρώτη πόλις στὴν ὁποία ἐφαρμόσθησαν ἀπὸ τὴν ΔΕΗ συγχρονισμένες μέθοδοι ὀργανώσεως τοῦ κλάδου τῆς Διανομῆς, μὲ παράλληλη πλήρη ἀναμόρφωσι τοῦ συστήματος ἐξυπηρετήσεως τῶν καταναλωτῶν.

Μέ τὸ ἐκσυγχρονισμένο δίκτυο, μὲ τὸ ὁποῖο ἔχει πλουτισθῆ σήμερα ἡ Θεσσαλονίκη, καλύπτονται ὅλες οἱ ἀνάγκες τῆς πόλεως καὶ τῶν κατοίκων σὲ ἠλεκτρικὴ ἐνέργεια, ὁμοιόμορφης τάσεως καὶ ποιότητος, καὶ σὲ τιμὴ αἰσθητὰ μειωμένη, σὲ σύγκρισι μὲ τὸ παρελθόν.

Μερικοὶ ἀριθμοὶ εἶναι χαρακτηριστικοὶ τῆς τεραστίας προόδου πού ἐσημειώθη στὰ δέκα αὐτὰ χρόνια:

Τὴν 1η Μαΐου 1953, ὅταν ἡ ΔΕΗ ἐξηγόρασε τὴν ΚΕΤΗΘ, οἱ καταναλωταὶ ἠλεκτρικοῦ ρεύματος στὴν περιοχὴ Θεσσαλονίκης ἀνῆρχοντο σὲ 46.023. Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1963 ἔφθασαν σὲ 119.925. Δηλαδή ὁ ἀριθμὸς καταναλωτῶν αὐξήθηκε κατὰ 161%.

Τὸ 1953 ἡ κατανάλωσις ρεύματος ἦταν 26.718.514 κιλοβατῶρες. Τὸ 1962 ἀνῆλθε σὲ 136.132.225 κιλοβατῶρες. Δηλαδή ἡ κατανάλωσις ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας παρουσίασε αὐξήσιν κατὰ 410%.

Ἡ μέση ἔτησίᾳ κατανάλωσις ρεύματος, ἡ ὁποία τὸ 1953 ἦταν 580 κιλοβατῶρες κατὰ καταναλωτὴν, ἔφθασε τὸ 1962 τίς 1.110 κιλοβατῶρες.

Ἡ μέση τιμὴ ρεύματος, ἀπὸ 1,85 δραχ. κατὰ κιλοβατῶραν τὴν 1η Μαΐου 1953, τὸ 1962 ἦταν μόνον 0,982.

Τέλος, ἀπὸ ἀπόψεως κορεσμοῦ, ἡ πόλις τῆς Θεσσαλονίκης παρουσιάζει σήμερα δείκτην ἠλεκτρικῶς ἐξυπηρετουμένων κατοίκων 97%, δεδομένου ὅτι σὲ συνολικὸ ἀριθμὸ 121.000 περιπτώσεων, στίς ὁποῖες ὑπάρχει δυνατότης ἠλεκτροδοτήσεως, ἐξυπηρετοῦνται ἤδη οἱ 117.269.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ ἠλεκτρισμὸς ἔχει μπῆ στὰ 97% τῶν σπιτιῶν. Καὶ ἠλεκτρισμὸς σημαίνει διάδοσις τῶν συγχρόνων μέσων οἰκιακῆς ἐξυπηρετήσεως καὶ ψυχαγωγίας. Σημαίνει πρόοδος, πολιτισμὸς.

Καὶ ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἀριθμοὶ καταδεικνύουν τὴν τεραστία ἔκτασι τοῦ ἔργου πού συνετελέσθη ἀπὸ τὴν Δημοσίᾳ Ἐπιχείρησι ἠλεκτρισμοῦ στὴν πρωτεύουσα τῆς Βορείου Ἑλλάδος, κατὰ τὴν δεκαετία 1953—1963.



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονη Τράπεζα

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

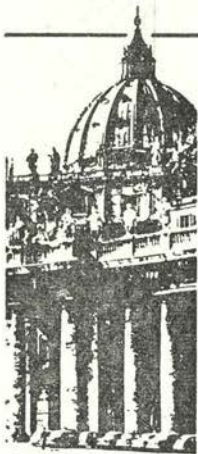
ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιέως*

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



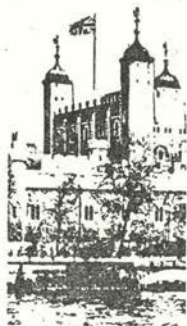
102.379.800 δραχμές
έμοίρασε ή τελευταία έκδοσις
‘Η Νέα’ θά μοιράση περισσότερα



ΡΩΜΗ



ΠΑΡΙΣΙ



ΛΟΝΔΙΝΟΝ



ΖΥΡΙΧΗ



ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ



ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ



ΑΘΗΝΑΙ

Καθημεριναί πτήσεις προς
Ευρώπη και Μέση Άνατολή
μέ τα άνετα και πολυτελή
Άεροσκάφη **Comet 4B**

Άνεοις, Ταχύτης, Έξυπηρετησις

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

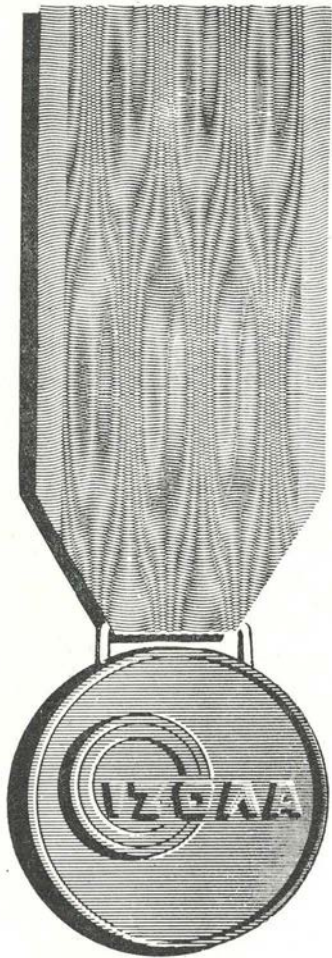
Γραφεία: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ

Τηλεφ.: 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361

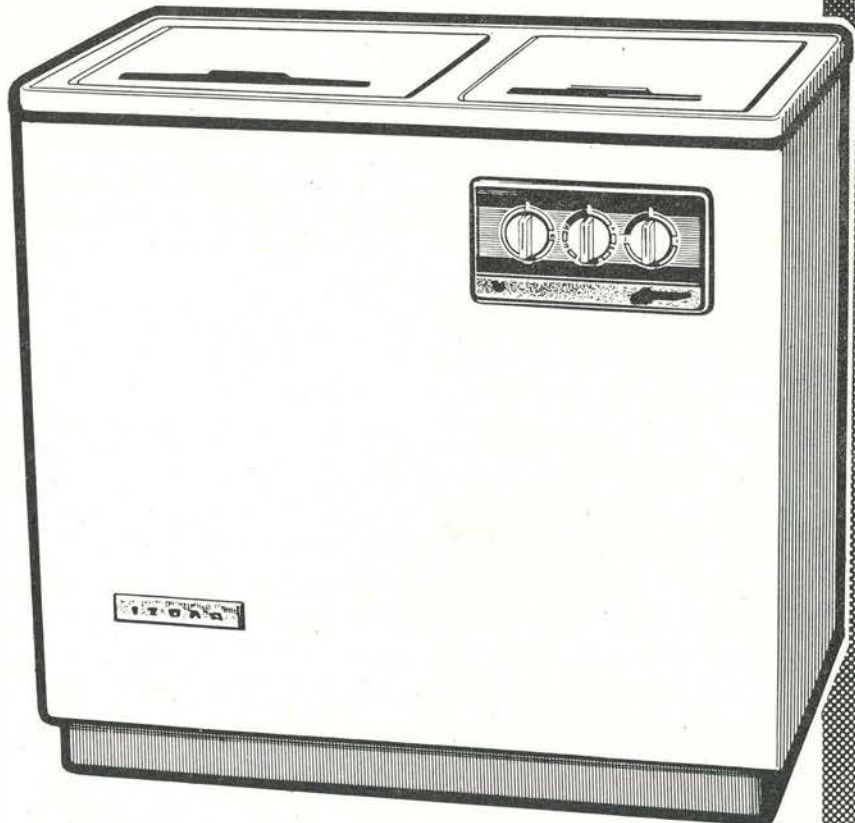
Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεΐτα εις όλην τήν Έλλάδα και τας κυριωτέρας πρωτευούσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ



ΜΟΝΟΝ ΜΕ
335 ΔΡΧ.
ΤΟΝ ΜΗΝΑ
καὶ μικρὴ προκαταβολή



ΤΟ ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ ΠΟΥ ΑΓΑΠΑΕΙ ΤΑ ΡΟΥΧΑ

- Τὰ ἀναδεύει ἀνάλαφρα, χωρὶς νὰ τὰ χτυπάη, ὥσπου νὰ γίνουιν πεντακάθαρα.
- Τὰ στεγνώνει μὲ προσοχὴ καὶ τέχνη χωρὶς νὰ τὰ καταστρέφῃ.

Ἕνα ἀκόμη προϊόν τῆς ΙΖΟΛΑ προσαρμοσμένο στὶς ἀνάγκες τοῦ Ἑλληνικοῦ νοικοκυριοῦ.

ΠΡΟΪΟΝΤΑ



IZOLA ΤΑ ΠΙΟ ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

Χ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 'Ιούνιος — 'Ιούλιος 1963



16 'Ιουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Αισχύλου	«ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ»
23 'Ιουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	'Αριστοφάνους	«ΣΦΗΚΕΣ»
29 'Ιουνίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Σοφοκλέους	«ΗΛΕΚΤΡΑ»
30 'Ιουνίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εύριπίδου	«ΑΛΚΗΣΤΙΣ»
6 'Ιουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Αισχύλου	«ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ»
7 'Ιουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Αισχύλου	«ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ»
13 'Ιουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εύριπίδου	«ΕΚΑΒΗ»
14 'Ιουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εύριπίδου	«ΑΛΚΗΣΤΙΣ»

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ