

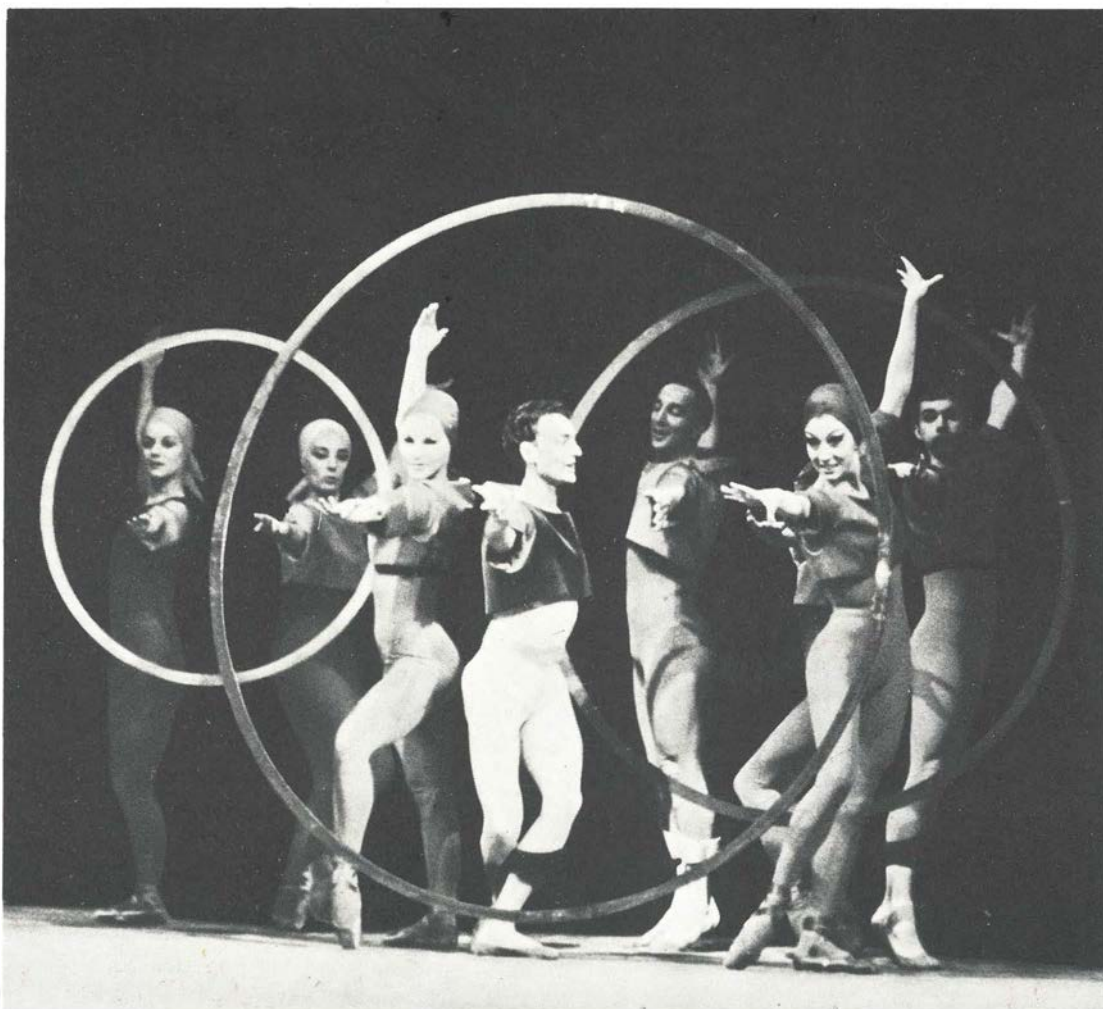
ΘΕΑΤΡΟ



9

N. E. Kerkiras

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1963



Εἰς τό φεστιβάλ Ἀθηνῶν 1963 μετέχει καί τό περίφημο 60μελές «Μπαλλέτο τοῦ 20οῦ Αἰῶνος» τοῦ MAURICE BEJART, μέ συνοδείαν τῆς Ὁρχήστρας τῆς Ραδιοφωνίας τοῦ Βερολίνου, ὑπό τήν διεύθυνσιν τοῦ Δημήτρη Χωραφᾶ. Μεταξύ ἄλλων, τό περίφημο Μπαλλέτο θά παρουσιάσῃ καί τήν «Στέψη τῆς Ἀνοίξεως», τοῦ Στραβίνσκυ.

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

γκρέκα



N°4711. 

Η αγαπημένη μας

TOSCA

EAU DE COLOGNE

.....ή Κολώνια με το
πιο λεπτό άρωμα.



ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιῶς*

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

Χρόνος Β' Τεύχος 9
Μάιος - Ιούνιος 1963

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

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150
Έξωτερικού: Δολλάρια 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 εξωφύλλου ύψοσετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Τά κλισε είναι του Τσιγκο-
γραφείου Άδελφών ΛΑΪΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

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

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Έργο Νίκου Έγγρονόπουλου

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Νά κτυπηθεί ή άπάτη.— Δέν είναι έργο έλληνικό.— Νά βρούμε τίς ρίζες μας.— Ένα θέατρο — γεφύρι Άρτας! σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ΕΥΡΙΠΙΔΗ: 'Ικέτισσες Στ. 399 - 455. Άπόδοση Κώστα Βάρναλη σελ. 7
- JACQUES COPEAU: Τό Θέατρο του Λαού και ή πραγματική άποστολή του. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 9
- ΠΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ν. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ: Φάυστα Δράμα εις πράξεις πέντε σελ. 47
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ:** ARTHUR MILLER: Νά βγούμε άπ' τ' άδιέξοδο. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 16
- ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ: 'Η ουσία του Θεάτρου. Παρουσίαση τής θεωρίας του καθηγητού Henri Gouhier σελ. 19
- G. RITTOEFF, CH. DULLIN, L. JOUVET, G. BATY Τέσσερις μαρτυρίες γιά τό θέατρο σελ. 22
- ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Θέατρο και γλώσσα. Πριν άπ' όλα έλευθερία του Λόγου σελ. 24
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Τό θέατρο του Βερναρδάκη. Τά έβδομήντα χρόνια τής "Φάυστας" σελ. 26
- ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ: Πρέπει νά καθιερωθεί μιá έβδομάδα θεατρικής μνήμης σελ. 70
- ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ: Θέατρο που μιλάει γλώσσα νεκρή είναι τό ίδιο νεκρό σελ. 71
- ΜΗΤΣΟΥ ΛΥΓΙΖΟΥ: Θέατρο μέ νεκρά κύτταρα. Ψευδοκλασικό δημιούργημα σελ. 71
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ: 'Επιβάλλεται ένα μοντέρνο άνέβασμα τής "Φάυστας" σελ. 71
- ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ: Καθήκον του Έθνικού νά παίξει έργα παράδοσης σελ. 73
- ΣΠΥΡΟΥ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ: Στίχοι στην καθαρεύουσα προκαλούν τώρα ήλαρότητα σελ. 73
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ:** ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ: 'Η καταγωγή τής Τραγωδίας σελ. 74
- ΚΑΝΕΛΛΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ: Μπαλινέζικο Θέατρο και Άρτώ σελ. 74
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** ΜΥΡΤΩ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ: 'Η νέα άντίληψη του Ζέλνερ γι' άνάβιωση τής Τραγωδίας στο Μπουργκτεάτερ Βιέννης σελ. 77
- ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: Ρομαίν Ρολλάν: Ροβεσπιέρος Χόχουτ: 'Ο άντιπρόσωπος μέ σκηνοθεσία Πισκάτορ σελ. 78
- A. M. JULIEN: 'Επιδιώξεις και έπιτεύξεις του Θεάτρου των Έθνών στην πρώτη δεκαετία του σελ. 79
- BERNARD LAVILLE: Τό Θέατρο στο Μεξικό αναπτύσσεται άλματωδώς τά τελευταία 50 χρόνια σελ. 81
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Νέα Άγγλικά, Γαλλικά, 'Ιταλικά και Άμερικανικά βιβλία γιά Θέατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 82
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:** Θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σελ. 84

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 21 ΙΟΥΝΙΟΥ

"Ωρα 8.30 μ.μ.

★

ΚΑΡΟΛΟΥ ΓΚΟΥΝΩ

Φ Α Ο Υ Σ Τ

ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΞΗ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ

Ο ΒΑΘΥΦΩΝΟΣ

ΝΙΚΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ

Ο ΒΑΡΥΤΟΝΟΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ

Ο ΤΕΝΟΡΟΣ

ΝΤΟΡΟ ΑΝΤΟΝΙΟΛΙ

Η ΥΨΙΦΩΝΟΣ

ΤΑΝΙΑ ΤΣΑΧΟΥΡΙΔΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΜΑΛΑΝΤΕΝ ΣΑΜΠΑΙΤΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ. ΜΙΧ. ΒΟΥΡΤΣΗΣ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ..... ΤΑΤ. ΒΑΡΟΥΤΗ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ..... Ι. ΣΤΕΦΑΝΕΛΛΗΣ
ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΟΥ ΣΦΡ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ ΕΠΙΣΗΣ : Α. ΜΑΡΑΓΚΑΚΗ, Ν. ΓΟΥΤΟΥ, Γ. ΖΑΚΚΑΣ

ΣΟΛΙΣΤ ΧΟΡΟΥ : ΣΑΣΑ ΝΤΑΡΙΟ, Α. ΠΕΤΡΟΒΑ, Ι. ΜΕΤΣΗΣ

★

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑΙ ΛΟΠΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ :

23 ΙΟΥΝΙΟΥ, 26 ΙΟΥΝΙΟΥ, 30 ΙΟΥΝΙΟΥ, 3 ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙ 7 ΙΟΥΛΙΟΥ

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

* Νὰ κτυπηθεῖ ἡ ἀπάτη

Μιά φορά θέσπισε καὶ τὸ Κράτος ἕνα πραγματικά εὐεργετικό μέτρο γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο: Μείωσε αἰσθητὰ τὴ φορολογία του, ἔναντι τῶν ξένων. Ἦταν ὁ μοναδικὸς τρόπος γιὰ νὰ βοηθηθεῖ ἡ καχεκτικὴ ἔθνικὴ δραματοποιία. Τὸ ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο, μὲ τὰ συγγραφικὰ του ποσοστά, ἦταν δέκα τὰ ἑκατὸ ἀκριβότερο ἀπ' τὰ ξένα. Εἶχαν, βέβαια, κ' ἐκεῖνα συγγραφικὰ δικαιώματα, συνήθως ὅμως, βρισκόταν τρόπος νὰ μὴν πληρώνονται. Μὲ τὴ μείωση τῆς φορολογίας, τὰ ἑλληνικὰ ἔργα ἔπαψαν νὰ 'ναι ἀκριβά' ἔγιναν, μάλιστα, φθηνότερα ἀπ' τὰ ξένα. Οἱ ἐπιχειρηματίες — κινούμενοι μόνον ἀπὸ συμφέρον — ἄρχισαν νὰ τὰ προτιμοῦν καὶ στίς σκηνές μας ἄρχισαν νὰ παρουσιάζονται ὅλο καὶ περισσότερα ἑλληνικὰ ἔργα. Ὡσπου... ἐφευρέθηκε ἡ ἀπάτη. Εἶχαμε, γι' ἄλλη μιὰ φορά, τὴν πικρὴ ἱκανοποίηση νὰ τὴν ἀποκαλύψουμε πρῶτοι. Καταγγείλαμε, στὸ προηγούμενο τεύχος, τὸ πρῶτο κρούσμα, προβλέψαμε τὴν ἐξάπλωσή του, κινητοποιήσαμε τὶς Κρατικὲς ὑπηρεσίες, δημιουργήσαμε ἐνημερωμένη Κοινὴ Γνώμη. Τὸ πρῶτο κρούσμα εἶχε ἐκδηλωθεῖ στὸ τέλος τῆς χειμερινῆς περιόδου: Τὸ μεγαλύτερο θέατρο τῆς Ἀθήνας παρουσίασε μὲ τ' ὄνομα ἑλληνα συγγραφέα, ἕνα πασίγνωστο οὐγγαρέζικο ἔργο, ποῦ εἶχε ξαναπαυθεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο θέατρο μὲ τὸν πραγματικὸ του τίτλο καὶ τὰ ὀνόματα τῶν οὐγγῶν συγγραφέων του! Μέθοδος σατανικὴ: Μὲ λίγα συγγραφικὰ λῦτρα στὸν ἑλληνα συγγραφέα ποῦ δανεῖζει τ' ὄνομά του καὶ γίνεται συνεργὸς στὴν ἀπάτη σὲ βάρος τοῦ Κοινοῦ καὶ τοῦ Δημοσίου Ταμείου, ὁ θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας — παρουσιάζοντας τὸ ξένο ἔργο γιὰ ἑλληνικὸ — καρπώνεται καὶ τὰ συγγραφικὰ δικαιώματα τῶν ξένων καὶ τὸν μειωμένο κατὰ 50% ἑλληνικὸ φόρο Δημοσίων Θεαμάτων! Τὸ εἶχαμε προβλέψει: Μιὰ τόσο ἀποδοτικὴ ἀπάτη δὲ μπορούσε νὰ μὴ βρεῖ μιμητές. Μὲ τὴν ἐναρξὴ τῆς καλοκαιρινῆς περιόδου ἐνεφανίσθη κιόλας τὸ δεύτερο κρούσμα: Πασίγνωστη ἀμερικανικὴ ἐπιτυχία, παιγμένη παλιότερα ἀπὸ δύο ἑλληνικοὺς θιάσους, γνωστὴ, ἀκόμα περισσότερο, ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ μεταγραφὴ τῆς, παρουσιάστηκε σὰν ἑλληνικὸ ἔργο! Ἡ θεατρικὴ ἐπιχείρηση καὶ οἱ συνεργοὶ τῆς ἀποκομίζουν τεράστια οικονομικὰ ὄφελῃ. Ἀνυπολόγιστη εἶναι, ὅμως, ἡ ζημιὰ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ θεατρικὴ παραγωγὴ — τὴ μὴν πού μᾶς ἐνδιαφέρει. Συνεργός, ἀναγκαστικά καὶ πάλι, ἑλληνας θεατρικὸς συγγραφέας — ἀπὸ τὶς ἐλπίδες, δυστυχῶς, τῆς Ἑλληνικῆς Σκηνῆς. Ἐβαλε τ' ὄνομά του σ' ἕνα ξένο — καθαρόαιμο ἀμερικάνικο ἔργο — μὲ ξένο μῦθο, ξένα πρόσωπα καὶ χαρακτηρισ, ξένη ζωὴ, πλοκὴ, τὰ πάντα ξένα. Συγγραφέας ὁ ἴδιος, χτύπησε, γιὰ λίγα ἀργύρια, τὸ γνήσιο ἑλληνικὸ ἔργο. Ζημιώνει τὸ Δημόσιο. Ἐξαπατᾷ τὸ Κράτος. Ἐξαπατᾷ τὸ Κοινόν. Ἄν ὑπῆρχε ὑγεία στὴν πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ, ἄνθρωποι θὰ βρίσκονταν τώρα φυλακῇ, ἐπιχειρήσεις θὰ εἶχαν κλείσει, συγγραφεῖς θὰ εἶχαν ἀποδοκιμασθεῖ... Βέβαια, ἡ καταγγελία τοῦ "Θεάτρου" κατ' ἀπέδωσε: Θεατρικὲς στήλες καὶ κριτικοὶ — πλὴν τῶν μισοφόρων — ἐξηγέρθηκαν. Οἱ κρατικὲς ὑπηρεσίες κινήθηκαν νὰ εἰσπράξουν τὸν ηὐξημένο, γιὰ ξένα ἔργα, φόρο. Ὑπῆρξε μιὰ κατακραυγὴ. Μειωμένη ἀπομένει μόνον ἡ Ἑταιρεία Ἑλ-

λίων Θεατρικῶν Συγγραφέων. Δημοσία, ἐμφανίζεται σὰ νὰ μὴν πῆρε εἶδηση γιὰ τὴν ἀπάτη. Ἄν θέλει, ὅμως, νὰ λογαριάζεται πνευματικὸ σωματεῖο καὶ ὄχι ἑταιρεία συνασπισμένων ἀνόμων συμφερόντων, ἀντὶ νὰ κατανηθεῖ νὰ μοιράζει βεβαιώσεις ἑλληνικότητος τῶν ξένων ἔργων, ὡς βγεῖ νὰ καταγγεῖλει, ἔστω καὶ καθυστερημένα, τὴν ἀπάτη, νὰ ἀποδοκιμάσει τοὺς δράστες, νὰ διαγράψει ἀπ' τὴ δύναμή της τοὺς συγγραφεῖς ποῦ, γιὰ τὰ αἰώνια ἀργύρια, παραγκωνίζουν προδοτικὰ τὴ γνήσια ἑλληνικὴ θεατρικὴ παραγωγὴ. Καὶ τὸ Κοινόν; Θὰ εἶμαστε περήφανοι γι' αὐτὸ, ἂν στεκόταν στὸ ὕψος του κι ἀποδοκίμαζε μὲ τὸν τρόπο του τὴν ἀπάτη...

* Δὲν εἶναι ἔργο ἑλληνικὸ

Τὸ "Θέατρο" προσπαθεῖ νὰ βλέπει τὰ πράγματα ἀπρόσωπα. Ἐνδιαφέρεται ἀποκλειστικά καὶ μόνον γιὰ τὴν πρόοδο τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Μάχεται μόνον γιὰ ἀρχές. Δὲν τὸ ἐνδιαφέρουν πρόσωπα, καθέκαστα γεγονότα, περιπτώσεις. Καμμιά φορά, ὅμως, χρειάζεται νὰ κατονομάζονται καὶ τὰ πράγματα. Εἶναι, ἀκριβῶς, ἡ περίπτωση τοῦ Καμπανέλλη. Πρὶν λίγα χρόνια ἔφερε στὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο τὴν ἐλπίδα ἐνός νέου ταλαντούχου συγγραφέα. Φέτος, τὰ ἦθη τῆς τετυμποικῆς ἐποχῆς του. Ἡ ἐπιγραφὴ: Ἰάκωβου Καμπανέλλη "Ἐνα κουτὸ κορίτσι", καταυγάζει μὲ τὰ φωτεινὰ στοιχεῖα της, τὴν πρόσωψη τοῦ "Μετροπόλιταν". Κάνιν, δὲν ἀναφέρεται ποθενά. Κι ὅμως τὸ θέατρο παίξει τὴ "Γεννημένη χθές" τοῦ Κάνιν! Τὸ ἔντυπο πρόγραμμα τοῦ "Μετροπόλιταν" ἐπαναλαμβάνει κι αὐτὸ ψευδῶς: "Ἡ Τζένη Καρέζη παρουσιάζει τὸ ἔργο τοῦ Ἰάκωβου Καμπανέλλη "Ἐνα κουτὸ κορίτσι". Μόνον μέσα σὲ παρενθέσεις καὶ μὲ τὰ μικρότερα τυπογραφικὰ στοιχεῖα προστίθεται τὸ πονηρὸ: (Μιὰ ἰδέα ἀπ' τὴ "Γεννημένη χθές" τοῦ Κάνιν)!!! Ψεῦδος ἀσύστολο! Τὸ "Κουτὸ κορίτσι" δὲν εἶναι μιὰ ἰδέα ἀπὸ...". Εἶναι τὸ ἴδιο τὸ "Γεννημένη χθές". Δηλαδή, τὸ ἀμερικάνικο ἔργο τοῦ Κάνιν. Ὁ ἴδιος μῦθος, τὰ ἴδια πρόσωπα, ἡ ἴδια πλοκὴ. Δὲν εἶναι — δὲ μπορούσε ποτέ νὰ εἶναι ἑλληνικὸ. Εἶναι, σαφέστατα, ἀμερικανικὸ ἔργο. Τοῦ Κάνιν. Κι ὄχι τοῦ Καμπανέλλη. Δὲν εἶναι, βέβαια, μετάφραση. Εἶναι παραποίηση. Ἄν θέλετε - διασκευῇ. Εἶπαμε ἤδη: Ὁ Καμπανέλλης διατηρεῖ τὸ μῦθο, τὰ πρόσωπα, τὴν πλοκὴ. Ἀπ' τὸ διάλογο, ἄλλα μέρη τὰ διατηρεῖ ἀτόφια, ἄλλα παραλλαγμένα, ἄλλα τὰ παραλείπει καὶ προσθέτει νέα — ὅταν τὸ ἐπιβάλλει ἡ παραλλαγὴ ποῦ ἔκανε σὲ δύο χαρακτηρισ τοῦ ἔργου, τὸν ἐπιχειρηματία Μπρόντου καὶ τὸ δημοσιογράφου Πῶλ. Φυσικὰ, οἱ παραλλαγές τοῦ Καμπανέλλη δὲν ἀλλάζουν οὔτε τὸ θέμα τοῦ ἔργου, οὔτε τὰ πρόσωπα, οὔτε τὸ βασικὸ σκελετὸ πλοκῆς, οὔτε τὰ βασικὰ ἐκφραστικά του μέσα. Ἀλλάζουν μόνον τὴν ποιότητα τοῦ ἔργου: Ἀπὸ κοινωνικὴ σάτιρα τὸ κάνουν ἐλαφρῇ κωμωδία, μὲ προσθήκην λεκτικῶν ἀστείων, χορευτικῶν ἀηδιῶν καί... σαιξπηρικῶν γαϊδουροκεφαλῶν! Ἡ ἀλλαγὴ τῆς ὕψους τοῦ ἔργου ἔγινε ἀπὸ τὴν ἀλλοίωση τῶν χαρακτήρων τοῦ Μπρόντου καὶ τοῦ Πῶλ. Ὁ Μπρόντου ἀπὸ ἀστοιχειώτους, ἀνόσιος, ἀγροῖκος, ἔμεινε ἀστοιχειώτος καὶ ἀγροῖκος, ἀπέκτησε

ὅμως καρδιά μικροῦ παιδιοῦ. Ἐπὶ γκάγκστερ ἐπιχειρηματίας ἔγινε ρωμιὸς μαυραγοριτάκος, ἀλλὰ μὲ πολλά λεφτά. Ὁ Πῶλ ἀπὸ ριζοσπάστης, ἀριστέρας, ἐσυνειδήτος, ἐρωτευμένος μὲ τὴ Μπίλυ, ἀποφασισμένος νὰ χαλάσει τὰ σχέδια τοῦ Μπρόντου διατηρήθηκε ριζοσπάστης καὶ ἐρωτευμένος, ἀλλὰ ξέφτισε σὲ λογά, παραδόξω, πού δὲν τὸν ἀπασχολοῦν τὰ ἀνέντιμα σχέδια τοῦ Μπρόντου. Μὲ τὶς δύο αὐτὲς παραλλαγές ἡ Μπίλυ ἔγινε Μπιλάκι καὶ σὰν χαρακτήρας ἔμεινε ξεκάρφωτη. Παραλείποντας σημαντικοὺς διαλόγους ἀπὸ τὴν πρώτη πράξη — γιὰ νὰ προστέσει τὰ χορευτικά καὶ τὴ ραδιοφωνικὴ ἐκπομπή — χάνονται ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα πού ἀποδεικνύουν πῶς ἡ ἀποβλάκωση τῆς Μπίλυ ὀφείλεται στὴν ἐννιάχρονη συμβίωση τῆς μὲ τὸν Μπρόντο, μὲ μοναδικό σκοπὸ ζωῆς τὸ φαί, τὸ ποτό, τὰ λουσα, τὸν ἔρωτα. Στὸν Κάνιν, ἡ ἀλλαγὴ τῆς Μπίλυ γίνεται σταδιακὰ καὶ μὲ μιὰ λογικὴ βάση — τὴν ἐπίδραση τοῦ Πῶλ. Στὸν Καμπανέλλη, ἀπότομα καὶ ξεκάρφωτα, γίνεται ἀπὸ βλάκας — ἐξυπνὴ! Οἱ μικροαλλαγές στὴ δεύτερη καὶ τρίτη πράξη ὀφείλονται στὴ μετατόπιση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ σάτιρα στὴν ἐλαφρὴ κωμωδία. Εἶναι βέβαια καὶ ὁ Ἔντο, πού στὸν Κάνιν δὲν παθαίνει μιὰν διαβάσματος σὰν τὴ Μπίλυ, κ' οἱ ἀνύπαρκτες στὸν Κάνιν φίλες τῆς Μπίλυ. Ὑπάρχει ὅμως καὶ τὸ φίλμ μὲ τὸν Μπρόντερικ Κρόουφορντ καὶ τὴν Τζούντυ Χολλνταϊν. Πολλὰ στοιχεῖα τοῦ μοιλιόστηκαν στὸ ἔργο. Συμπέρασμα: Δὲν ὑπάρχει ἔργο Καμπανέλλη. Ὑπάρχει ἔργο Κάνιν — διασκευὴ Καμπανέλλη. Παραμένει, ὅμως, πάντοτε ἀμερικάνικο ἔργο. Ποτέ ἑλληνικό! Πρακτικὰ τώρα; Τὰ οἰκονομικὰ ὠφελήματα, ἀπὸ τὴν παρουσίαση τοῦ ξένου ἔργου σὰν ἑλληνικό, εἶναι τεράστια. Κ' οἱ ἐνδιαφερόμενοι, γιὰ νὰ μὴν τὰ χάσουν θὰ βροῦν — καὶ θὰ βρίσκουν — ἕνα σωρὸ ἀμφισβητήσεις καὶ στρεψοδικίες. Μιὰ λύση βλέπουμε γιὰ τὸ μέλλον: Τὴ σύσταση μιᾶς ἀδιάβλητης ἐπιτροπῆς ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου — κριτικούς, συγγραφεῖς, φιλότεχνους, ἐκπρόσωπους τοῦ κράτους — πού νὰ παρεμβαίνει στὶς ὑποτιπες περιπτώσεις καὶ νὰ ἐπιβάλλει ἠθικὲς καὶ εἰ δυνατόν... φορομπηχτικὲς ποινές! Κάποιο αὐστηρὸ μέτρο πρέπει νὰ ληφθεῖ. Καὶ γρήγορα. Προτοῦ πλημμυρίσουν οἱ σκηνές μας ἀπὸ μεταποιημένα ξένα ἔργα καὶ θαφτεῖ ὀριστικὰ ἡ γνήσια ἑλληνικὴ παραγωγὴ.

★ Νὰ βροῦμε τὶς ρίζες μας

Ἐξω ἀπ' τὰ δόντια: Νεοελληνικὸ Θέατρο, δηλαδὴ καθαρῶς-μη νεοελληνικὴ δραματοποιία, δὲν ὑπάρχει. Τὰ μαϊμουδίσματα τῆς ἀσυνάρτητης ξενικῆς "πρωτοπορίας" καὶ οἱ εὐτελεῖς ἐγγῶριες φαρσοκωμῶδες δὲν ἀποτελοῦν, φυσικά, Θέατρο. Εἶναι, ἀπλῶς, κατασκευάσματα, πού ἐκφυλίζουν τὸ σωστὸ αἰσθητήριό τοῦ Κοινοῦ. Τίποτα δὲ γίνεται ξαφνικά καὶ χωρὶς ρίζες. Κ' ἡ ἑλληνικὴ δραματοποιία ἀγνοεῖ τὶς ρίζες τῆς. Ἀκόμα, καλὰ — καλὰ, δὲν ἔχει ἐκδοθεῖ τὸ Κρητικὸ Θέατρο. Τρία ἔργα τοῦ κρατιοῦνται ζηλότυπα στὰ συρτάρια δύο ἑλλήνων καθηγητῶν Πανεπιστημίου κ' ἐνὸς ξένου! Εἶναι, βέβαια, φτωχὴ ἡ νεοελληνικὴ παράδοση. Ἐλαχιστότατα εἶναι τὰ ἀξιολόγια ἔργα τοῦ ἑλληνικοῦ παρελθόντος, πού ἐξακολουθοῦν νὰ συγκινοῦν τὸ σύγχρονο θεατὴ. Κοντὰ, ὅμως, σ' αὐτὰ ὑπάρχουν πολλὰ πού, ἂν δὲν κατάφεραν νὰ ξεπεράσουν τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου, δὲν παύουν, ὥστόσο, νὰ ἔναι ἀντιπροσωπευτικὰ μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Μιὰ μεγάλη — τὴν πιὸ ἐκτεταμένη χρονικὰ — περίοδος, καλύπτει τὸ καθαρευουσιάνικο θέατρο. Ὅλοι τὸ καταδικάζουμε γιὰ τὴ νεκρὴ του γλώσσα. Ὅμως, κανένας σχεδὸν δὲν τὸ μελέτησε συστηματικὰ. Κανένας, σχεδὸν, δὲν τὸ γνωρίζει. Αὐτὴ ἦταν ἡ θλιβερὴ διαπίστωση, ὅταν ζητήσαμε νὰ μᾶς μιλήσουν γι' αὐτὸ οἱ πιὸ ἀρμόδιοι. Φέτος κλείνουν ἐβδομηντα χρόνια ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τῆς "Φαῦστα" τοῦ Βερναρδάκη — ἐνὸς ἔργου σταθμοῦ στὸ Θέατρο μας. Μὲ τὴν ἀφορμὴ αὐτὴ προσφέρουμε τὴν εὐκαιρία τῆς γνωριμιάς τῆς, δημοσιεύοντας ὁλόκληρο τὸ δυσκολόβροτο πιά κείμενό τῆς. Ἀπὸ τὸν ἴδιο πόθο γνωριμιάς μὲ τὶς ρίζες μας, προκαλέσαμε ἕνα ἐκτεταμένο μελέτημα τοῦ Γιάννη Σιδέρη, ἕνα ἄρθρο τοῦ Ρῶτα γιὰ τὴ γλώσσα καὶ τὶς ἀπόψεις πέντε μάχιμων σκηνοθετῶν γιὰ τὴ "Φαῦστα", τὸ Βερναρδάκη καὶ γενικώτερα τὸ καθαρευουσιάνικο θέατρο. Εἶναι κ' ἄλλοι ἀρμόδιοι νὰ μιλήσουν. Ἀπὸ τὶς ἀποψεις αὐτῆς, ἀπὸ τὸν τυχόν ἀντίλογό τους, θὰ πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε τὴ χρησιμοῦνται ὑπάρχει στὰ ἔργα αὐτὰ γιὰ τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο. Ὅταν πέρασε ἡ ὀξύτητα τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τῆς ζωντανῆς γλώσσας τοῦ λαοῦ, ἔγινε μιὰ ἀναθεώρηση τῆς πραγματικῆς ἀξίας πού παρουσιάζουν ὅλα τὰ εἶδη τοῦ καθαρευουσιάνικου λόγου. Στὸ Θέατρο δὲν ἀποτολήθηκε. Αὐτὸ ἀκριβῶς θέλει νὰ προκαλέσει τὸ "Θέατρο". Τὴ σωστὴ, τὴν ὑπεύθυνη ἀποτίμηση ἐνὸς Θεάτρου πού, θεωρητικὰ τοῦλάχιστον, εἶχε — ἀλλοίμονο — ψηλότερους στόχους ἀπὸ τὸ σημερινό. Τὸ "Θέατρο" φιλοδοξεῖ νὰ προσφέρει σὺν τῷ κορπῷ τῆς Νεοελληνικῆς Δραματοποιίας, πού θὰ περιλαμβάνει τὰ ἄξια κείμενα, ἀπὸ τὰ Κρητικὰ ὡς τὸν καιρὸ μας.

★ "Ἐνα θέατρο — γεφύρι Ἄρτας!"

Θυμηθῆκαμε τὸ Βερναρδάκη. Δὲν ξεχνάμε, ὅμως, καὶ τὴ σύγχρονη Λέσβο. Ἡ Μυτιλήνη ἔχει πνευματικὴ παράδοση, ἔχει καλλιτέχνες καὶ συγγραφεῖς, ἔχει φιλότεχνο κοινὸ Θέατρο, ὅμως, δὲν ἔχει! Στὰ 1928 ἀποφάσισε νὰ κτίσει. Πέρασαν 35 χρόνια κ' ἀκόμα νὰ τὸ ἀποκτήσει! Τὸ θέμα θυμίζει γεφύρι Ἄρτας! Τὸ 1928, ὁ Δήμος πούλει ἕνα μέρος τοῦ Δημοτικοῦ Κήπου γιὰ νὰ βρεῖ κεφάλαια. Ὁ Κήπος χάνεται, ἀλλὰ τὸ θέατρο ξεχνιέται. Περνᾶνε ἑπτὰ χρόνια: Τὸ 1935, ὁ Δήμος ξαναθυμᾶται τὸ θέατρο κ' ἀναθέτει τὰ σχέδια σὲ ἀθηναῖο ἀρχιτέκτονα. Ἡ ἀμοιβὴ τοῦ ἀρχιτέκτονα πληρώνεται καὶ τὸ θέατρο ξαναξεχνιέται. Περνᾶνε ἄλλα 17 χρόνια: Τὸ 1952 δὲν τὸ θυμᾶται πιά τὸ θέατρο ὁ Δήμος, ἀλλ' ἕνας θεατρόφιλος Μυτιληνῶς — ὁ κτηματίας Γρηγόρης Ρουσσέλλης. Μὲ τὴ δαπάνη τοῦ ἀφῆνει ὁλόκληρη τὴν περιουσία του γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ Δημοτικὸ Θέατρο. Νέες περιπέτειες: Ὁ διαθέτης εἶχε τὴν ἄτυχη ιδέα πῶς ἕνα ἀπ' τὰ ἀκίνητά του θὰ μπορούσε νὰ διαρρυθμιστεῖ σὲ θέατρο. Χρειαστέιτε νὰ περάσουν ἄλλα τέσσερα χρόνια γιὰ νὰ πουληθοῦν μερικὰ ἀκίνητα τῆς περιουσίας του καὶ μὲ τὰ ἔσοδά τους νὰ θεμελιωθεῖ, ἐπὶ τέλους, τὸ 1956 — σὲ νέο χώρο πού παρεχώρησε ὁ Δήμος καὶ μὲ νέα σχέδια πού ἐγκρίθησαν ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας — τὸ Ρουσσέλληο Δημοτικὸν Θέατρον Μυτιλήνης. Τὸν ἴδιο χρόνον τέλειωσαν οἱ βασικὲς ἐργασίες καὶ τὸ κτίσμα ἐγκαταλείπεται ἄλλα τρία χρόνια! Ὁ Δήμος ἀρνεῖται νὰ διαθέσει πεντάρη γιὰ τὴ συντήρηση ἐνὸς Δημοτικοῦ, πλέον, ἔργου κ' ἡ περιουσία τοῦ Ρουσσέλλη δὲν εἶναι ρευστοποιήσιμη. Τὸ 1959, ὁ Δήμος προϋπολογίζει τὴν ὅληκε δαπάνη γιὰ τὴν ἀποπεράτωση τοῦ Θεάτρου σὲ 2.700.000 καὶ παίρνει δάνειο 2.500.000 ἀπὸ τὸ Ταμεῖο Παρακαταθηκῶν καὶ Δανείων. Τὸ Μάιο τοῦ 1960 ξαναρχίζουν οἱ οἰκοδομικὲς ἐργασίες. Ἐκτελοῦνται, ὅμως, βάσει τμηματικῆς καὶ ὄχι ὁλοκληρωμένης μελέτης τοῦ ἔργου! Τὸ Δεκέμβριον 1960 σταματοῦν καὶ πάλι γιὰ ἕνα χρόνο. Συζητεῖται ἂν ἡ στέγη θὰ εἶναι μόνιμη ἢ θ' ἀνοίγει τὸ καλοκαίρι. Καί, τελικά, τὸ θέατρο στεγαζέται μόνιμα μὲ... λαμαρίνες! Νέα καθυστέρηση γιὰ τὴν ἐκπόνηση μελέτης τῶν μηχανολογικῶν καὶ ἠλεκτρολογικῶν ἐγκαταστάσεων καὶ νέα ὀλισθήματα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ὕψους τῶν ἐξόδων τῆς... Τώρα, ἔχει τελειώσει πιά ὁ κτιριακὸς σκελετὸς τοῦ θεάτρου, ἡ στέγη του (ἐκτός ἀπὸ τὶς ὀροφές), τὰ ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ ἐπιχρίσματα (ἐκτός ἀπὸ τὴν πρόσοψη), ἔχει ἀρχίσει ἡ ἐκτέλεση τῶν μηχανολογικῶν καὶ ἠλεκτρολογικῶν ἐγκαταστάσεων καί, φυσικά, ὑπολείπονται ἅπειρες ἄλλες ἐργασίες καὶ ἡ διαμόρφωση τοῦ χώρου γύρω ἀπὸ τὸ θέατρο. Μέχρι τώρα — ἐκτός ἀπὸ τὰ καταβληθέντα γιὰ τὶς βασικὲς ἐργασίες — ξοδεύτηκε ὁλόκληρο τὸ ποσὸ τῶν 2.500.000 τοῦ δανείου (τὸ χρεωλύσιο τοῦ ὁποῖου ἐξυπηρετήθηκε ἀπὸ τὸ κληροδότημα Ρουσσέλλη). Ἀλλὰ, γιὰ νὰ τελειώσει τὸ θέατρο, σύμφωνα μὲ δηλώσεις τοῦ Δημάρχου, θὰ χρειασθοῦν ἄλλα 2.200.000 δραχμές. Ἀπ' αὐτὰ 1.000.000 ἔχει πάρει ἡδὴ ὁ Δήμος, μὲ δεύτερο δάνειο, ἀπὸ τὸ Ταμεῖο Παρακαταθηκῶν καὶ Δανείων. Χρειαζέται ἄλλο 1.200.000. Ὑπέρβαση, δηλαδὴ, 70% ἀπὸ τὴ δαπάνη τῶν 2.700.000 πού ὑπολογίστηκε ἀρχικά! Κάποιοι, ὅμως, πρέπει νὰ ἐνδιαφερθεῖ καὶ νὰ βρεθεῖ τὸ ποσὸ ἐντὸς τοῦ 63. Εἶτε σὰν δωρεὰ ἀπὸ τὰ ἀχρησιμοποίητα κονδύλια τοῦ Ὑπουργεῖου Παιδείας, εἶτε ἀπὸ τὴν περιβόητη Πρόνοια — πού τόσα χρόνια τώρα ἀπομυζᾷ τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο — ἢ, στὴν ἀνάγκη, καὶ σὰν τρίτο μακροπρόθεσμο δάνειο ἀπὸ τὸ Ταμεῖο Παρακαταθηκῶν καὶ Δανείων. Ἄς ἐνδιαφερθεῖ καὶ ἡ Νομαρχία Λέσβου. Τὸ θέατρο δὲν εἶναι ὅσο δευτερεύον ἔργο φαντάζεται. Ἄς κινηθεῖ κυρίως ὁ Δήμος γιὰ νὰ ἐπιταχυνθεῖ ὁ ρυθμὸς τῶν ἐργασιῶν, νὰ μὴ γίνουν ἄλλες υπερβάσεις καὶ ν' ἀνοίξει τὸ θέατρο φέτος — ἑπτὰ χρόνια μετὰ τῆς θεμελίωσής του! Ἐτεῖ θὰ σταματήσουν κ' οἱ ψίθυροι γιὰ ἰδιοτελεῖς ἀντιδράσεις. Εἶναι καιρὸς πιά ν' ἀποκτήσει ἡ Μυτιλήνη τὸ Θέατρο καὶ τὸ Πνευματικὸ τῆς Κέντρο, πού ὀνειρεύτηκε πρὶν ἀπὸ 35 ὁλόκληρα χρόνια! Ἡ ἔλλειψη εὐπρόσπης θεατρικῆς στέγης στερεῖ, χρόνια τώρα, τὴν πατρίδα τοῦ Βερναρδάκη ἀπὸ σοβαρὸ θέατρο.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: "ΙΚΕΤΙΔΕΣ"

Το μαρμάρινο αυτό του Ευριπίδη, σου έμεινε
γι' δημοκρατία, λέει "έφρακα" ειδικά για το "ε-
ξουσιαστικό" "εξουσιαστικό" "Οσέκρο" και για τους δη-
μοκρατικούς Έλληνες
Λίανης 1963 Κέβλα Βαφραγιού

Άφοῦ σκοτωθήκανε στὴ Θήβα τὰ δυὸ ἀδέρφια, ὁ Ἐτεοκλῆς καὶ ὁ Πολυνείκης, ὁ Κρέοντας ἀπαγόρευε τὴν ταφή τῶν νεκρῶν τοῦ ἐχθροῦ. Τότε φτάνουने στὴν Ἐλευσίνα ὁ βασιλιάς τοῦ Ἄργου, ὁ Ἄδραστος μὲ τὶς μητέρες "τῶν ἐν Θήβαις πεπτωκότων ἀριστέων" καὶ παρακαλοῦνε τὸν Θησέα νὰ μεσολάβῃσει στὸν Κρέοντα γιὰ νὰ ἐπιτρέψῃ τὴν ταφή τῶν νεκρῶν τους. Ὁ Κρέοντας, ὅμως, γι' ἀπάντησῃ στέλνει ἕναν κήρυκα στὸ Θησέα ἀπαιτώντας ἀπ' αὐτὸν νὰ διώξῃ ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ τὸν Ἄδραστο καὶ τὶς ἱκέτισες μητέρες.

ΚΗΡΥΚΑΣ

Ποιὸς εἶναι ὁ τύραννος ἐδῶ; Σὲ ποιόνε παραγγελιά θὰ πῶ τοῦ Κρέοντα; τῶρα τὴ γῆ τοῦ Κἀδμου αὐτὸς τὴν κυβερνάει, ἀφότου μπρὸς στὰ ἐφτάπυλα τειχιὰ σκοτώθῃ ὁ Ἐτεοκλῆς ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Πολυνείκη τ' ἀδερφοῦ του.

ΘΗΣΕΑΣ

Ἐένε,

πρωτάρχισες τὸ λόγο μ' ἕνα λάθος, ὅταν γυρεύεις τύραννον ἐδῶ. Δὲν κυβερνιέται ἀπὸ ναν ἄντρα ἢ πόλη. Λέφτερῃ ναι. Ὁ λαὸς ἐδῶ ἀφεντεύει. Τοὺς ἄρχοντες του ὀρίζῃ γιὰ ἕνα χρόνο, καὶ δὲν ἔχουν οἱ πλούσιοι δικαίωματα πιὸ πολλὰ καὶ ἀπ' τὸν πιὸ φτωχὸ πολίτη.

ΚΗΡΥΚΑΣ

Σ' αὐτόνε τὸν ἀντίλογο μοῦ δίνεις τὴν πρωτιά. Μάθε, ἢ πόλη ποῦ μὲ στέλνει, ἔκανε ξέρεϊ ἀφέντη, ὅχι τὸν ὄγλο. Δὲν ὑπάρχουν σὲ μᾶς οἱ λαοπλάνοι γι' ἀτομικά τους κέρδη νὰ μᾶς σέρνουν μιὰ δῶ μιὰ κεῖ. Προσώρας τέτοιοι ἀρέσουν, μὰ κάνουνε πολλὴ ζημιὰ κατόπι. Καὶ τότε μὲ καινούριες ζαβολιές σκεπάζουν τὶς παλιές τους ἀμαρτίες καὶ τὴ δίκαια γλυτώνουν τιμωρία. Ἄλλὰ πῶς θὰ μποροῦσε ἢ μᾶζα, ἀφοῦ σωστὴ δὲν ἔχει κρίση νὰ διευθύνῃ μὲ κρίση καὶ σωστὰ τὴν πολιτεία; Στὰ γρήγορα δὲν ἀποχιτεύει ἢ γνώση. Θέλει καιρὸ. Κι ἂν τύχει μυαλωμένος νὰ ναι ὁ φτωχὸς ἀγρότης, οἱ δουλειές του δὲν τοῦ ἀφήνουν ἀδειά, γιὰ νὰ κοιτάξῃ καὶ τὰ κοινὰ. Τὶ συφορὰ μεγάλῃ γιὰ τοὺς νοικοκυρέους, ὅταν ἀρπάξῃ τὴν ἐξουσία μὲ τὴν ἀπάτη κάποιος τιποτένιος ὡς τῶρα τυχοδιώκτης.

ΘΗΣΕΑΣ

Ἐυπνιὸς, βλέπω, καὶ μᾶστορης στὰ λόγια ὁ κήρυκας. Σ' ἀφτόνε τὸν ἀγώνα

ἔδειξες τὴν ἀξία σου. Ἄκου κ' ἐμένα. Σὺ προκαλεῖς τὴν ἀμίλλα τῶν λόγων. Χειρότερη γιὰ τὸ λαὸ κατάρτα δὲν εἶναι ἄλλῃ ἀπ' τὸν τύραννο. Σὲ τέτια πολιτεία, πρῶτα πρῶτα δὲν ὑπάρχουν νόμοι νὰ προστατεύουν ὅλους. Ἕνας ὁ νομοκράτης καὶ ὅ,τι θέλει κάνει καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι δικαιοσύνη. Ὅταν ὅμως οἱ νόμοι εἶναι γραμμένοι, καὶ ὁ πλούσιος καὶ ὁ φτωχὸς ἴσα λογιῶνται. Μπορεῖ ὁ φτωχὸς, ἂν τὸν προσβάλλῃ ὁ πλούσιος νὰ τοῦ τ' ἀνταποδώσει. Καὶ νικάει τὸ μεγάλ' ὁ μικρὸς, σὰν ἔχει δίκιο. Νὰ τί ναι λεφτεριά, τὸ νὰ ρωτᾷς: —"Ποιὸς θέλει νὰ προτείνει κατὶ ὠφέλιμο, γιὰ τὴν πατρίδα; Νὰ βγεῖ νὰ τὸ πεῖ"! Παίρν' ὑπόληψη αὐτὸς καὶ ὁ ποῦ δὲ θέλει νὰ μιλήσῃ, σωπαίνει. Πές μου, ὑπάρχει ἀνώτερη ἀπ' ἀφτὸ ἰσοπολιτεία; Κι ὅπου ὁ λαὸς στὸν τόπο του εἶναι ἀφέντης, καμαρώνει τὰ νιάτα, ποῦ τρανεύουν, ἐνῶ τὰ ἠγχεύεται ὁ μονάρχης καὶ ὅσοι καλοὶ καὶ ψυχωμένοι, τοὺς σκοτώνει: φοβᾷται μὴν τοῦ πάρουνε μιὰ μέρα τὸ βασιλίκι. Πῶς μπορεῖ ἢ πατρίδα νὰ μὴν ἀδυνατίζει, ἂν ἕνας κάποιος σὰ μέσα σ' ἀνοιξιάτικο λειβάδι κορφολογάει τὰ πιὸ ξεθαρρεμένα τ' ἀστάχια καὶ τὰ νιάτα λιγοστεύει; Καὶ γιὰτὶ ν' ἀποχτᾷς γιὰ τὰ παιδιά σου βιὸς καὶ πλούτη, σὰν εἶναι τὰ δικά σου τὰ κόπια νὰ πλουτίσουνε περισσότερο τὸν τύραννο; Γιατὶ νὰ μεγαλώνεις κλεισμένα σπῆτι ἀπάρθενα κορίτσια, ἀφοῦ, σὰ θέλει ὁ τύραννος, τ' ἀρπάξῃ; Χαρὰ γ' ἀφτόν, κλάμα γιὰ σὲ ἐτοιμάζεις. Καλύτερος ὁ θάνατος, ἂν εἶναι μὲ τὴ βία νὰ μοῦ παίρνουν τὰ παιδιά μου.

(Στίχοι 399 - 455)

Κέβλα Βαφραγιού



Μιά σπάνια φωτογραφία : 1913, ή συντροφιά του "Βιέ Κολομπιέ" κάνει δοκιμές στο έργο "Μιά γυναίκα που σκοτώθηκε απ' την τρυφερότητα", στο κτήμα του Κοπώ. 'Απ' τὰ άριστερά προς τὰ δεξιά : Καθιστοί, Ντυλλέν, Κοπώ, Μπλάνς, Άλμπάν, Ζάν Λορύ, Σουζάν Μπίνγκ, Άντονάν Καοιρά. Όρθιοι, Άρμάν Ταλλιέ, Ρός, Ζουβέ και Ροζέ Κάολ.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

ΚΑΙ Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΤΟΥ

Τοῦ JACQUES COPEAU

Δὲν εἶν' ἡ πρώτη φορά πού ἐπιχειρῶ νά γράψω γιά τὸ Θέατρο θέλοντας νά ὑμνήσω τὴ χαμένη αἴγλη του, νά θρηνησῶ τὸ μαρasmus του, ν' ἀναμετρήσω τὶς πιθανότητες πού ἔχει νά ξαναβρεῖ τὴν ἀξιοπρέπιά του. Ὅμως, γιά πρώτη φορά, ἔχω τὴν ἐλπίδα πὼς ὅσα θὰ πῶ δὲ θὰ πέσουν ἀπόλυτα στὸ κενὸ κι αὐτὴ ἡ ἐλπίδα ἀνταποκρίνεται στὸ αἶσθημα κάποιας ἐπιστροφῆς στὴν πραγματικότητα, κάποιας ἐπανατοποθέτησης, μιᾶς ἐκ νέου προβολῆς καὶ ἀνόδου τῶν τρεχουσῶν ἀξιών.

Ἄρκετὸ καιρὸ ζήσαμε καὶ ἀπομείναμε ἀδρανεῖς στὸ χεῖλος τῆς ἀβύσσου. Ἡ ἐξοικείωση μὲ τοὺς χειρότερους κινδύνους, ἡ ἀναμονὴ τῶν πιὸ φοβερῶν καταστροφῶν, μόνον μοιρολατρεία κι ἀφρονεσιὰ γεννοῦσαν. Σήμερα τουλάχιστον ξέρομε πὼς αὐτὸ δὲ μπορεῖ νά συνεχιστεῖ. Οἱ συμφορὲς μας ἀποδείξανε μὲ κάποια βιαιότητα πὼς οἱ αἰρετικὲς ἀπόψεις μας ἦταν βάσιμες.

Ὅλοι ὅσοι καταγγέλανε πάντα τὴν ἀδυναμία καὶ τὸ κακὸ ὅπου τὸ βλέπανε, ὅσοι ἔμεναν ἀπομονωμένοι γιατί ἤθελαν νά 'ναι ἀνεξάρτητοι, ὅλοι ὅσοι κατηγορηθήκανε γι' ἀλαζονεῖα ἐπειδὴ δὲν συμβιβάστηκαν μὲ τὴν μικρότητα, ἴσως βροῦν περισσότερη ἀπήχηση, ἴσως κερδίσουν τὴν ἐμπιστοσύνη τῆς γενιᾶς πού θὰ σηκώσει τὸ βᾶρος τόσων εὐθυνῶν καὶ πού, ἀπὸ τώρα κι ὅλας, καλεῖται νά ἐπιτελέσει ἔργα τόσο σοβαρὰ. Κι ἀκριβῶς στὴ νεολαία ἀπευθύνονται οἱ λίγες -οὔτεσες σελίδες.

Ἐπῆρξε μιὰ ἐποχὴ πού ὀλόκληρος λαὸς προετοιμαζότανε μὲ κατάνυξη, πού ἐξαγνιζότανε μὲ τὴν προσμονὴ μιᾶς θεατρικῆς ἱεροτελεστίας, πού κάθε χρόνὸ βρισκόταν κάτω ἀπ' τὴν προστασία ἐνὸς θεοῦ. Οἱ κάθε εἴδους τελετές, πού συντελοῦσαν στὴν ἐξύψωση μεσ' στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ τοῦ αἰσθηματος ἀξιοπρέπειας τοῦ πολίτη, ἀποτελοῦσαν τὸν πρόλογο καὶ τὴ συνοδεία στὸν ἀγῶνα ἀνάμεσα στοὺς τραγικούς ποιητές. Τότε κ' ἡ νεολαία ἔδινε τὸν ἀρενωπὸ ὄρκο τῆς, κάνοντας μιὰ ἐπίκληση στὶς πανάρχαιες αὐτόχθονες θεότητες.

Ἡ μορφή τῶν παραστάσεων εἶχε τόση δύναμη πού ἄγγιζε τὸ θεατὴ ὡς τὰ βᾶθη τῆς ψυχῆς του. Οἱ συναγμένοι πολῖτες ἀποτελοῦσαν ἕνα σῶμα καὶ μιὰ ψυχὴ· καὶ αὐτὴ τὴν ψυχὴ τὴν ὑπολόγιζαν τόσο οἱ προύχοντες τῆς πόλεως πού ἀπορρίπτανε ἀρκετὰ δράματα πού τὰ θεωροῦσαν προσβλητικὰ, ἰκανὰ νά προκαλέσουν ὑπερβολικὴ ἐξάψη ἢ ὑπερβολικὰ καταθλιπτικὰ γιὰ τὸ ἀθηναϊκὸ πλῆθος.

Τὸ περιεχόμενον τῶν Τραγωδιῶν αὐτῶν ἦταν ἄλλοτε ὁ ἀναμνηστικός πανηγυρισμὸς μιᾶς μεγάλῃς ἐθνικῆς νίκης, ὅπως στοὺς Στῆσες τοῦ Αἰσχύλου, ἄλλοτε ἡ ἔξαρση τῆς ἀξίας τοῦ ἠθικοῦ νόμου, ὅπως στὴν Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλεῖ, ἄλλοτε ἡ ὑπόμνηση τῶν δεινῶν τοῦ πολέμου, ὅπως στὶς Τρωάδες τοῦ Εὐριπίδη. Τὰ ἐπὶ σκηνῆς πρόσωπα ἦταν οἱ θεοὶ καὶ οἱ ἥρωες πού ἡ ὁμηρικὴ ποίηση εἶχε κάνει γνωρῖμους σ' ὅλα τὰ πνεύματα. Τὰ γεγονότα ἦταν παρμένα ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ τὴ μυθολογία. Ἡ φιλοσοφία πού πῆγαζε ἀπ' τὰ μεγάλα τοῦτα παραδείγματα ἦταν μιὰ φιλοσοφία γεμάτη ἀνθρωπιὰ καὶ σεβασμὸ γιὰ τὴ Μοῖρα πού ἀπ' αὐτὴ δὲν ἔφευγαν οὔτε καὶ θεοί, μιὰ Μοῖρα αὐστηρὴ γιὰ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς ἥρωες πού, σπρωγμένοι ἀπ' τὴν ἀλαζονεῖα, τὴν ἀφροσύνη, τὸν ἐγωισμό, παραβίαζαν τὰ ὅρια τῆς ἀνθρώπινης φύσης τους.

Ἡ Κωμωδία, γέννημα τῆς μέθης, δὲ δέχεται κανέναν περιορισμὸ στὶς ἀποκοτιὲς τῆς. Τόλμη στὸ θέμα, στὶς καταστάσεις, στὴ γλώσσα. Χτυπᾷ ἐκ τῶν ὀπισθεν τὴν Τραγωδία καὶ συχνὰ τὴν παρωδεῖ. Ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς τοῦ μέσου ἀνθρώπου, τῆς γῆς καὶ τοῦ ἀγρότη τῆς Ἀττικῆς, σάτιρα τῶν ἠθῶν καὶ τῶν πολιτικῶν παθῶν, γελιοποίηση τῶν τεχνῶν πού ζοῦν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ὕμνος στ' ἀγαθὰ τῆς εἰρήνης. Χῶρος τῆς εἶναι ἡ καρτερὴ ἐπικαιρότητα. Μὰ μέσα σ' αὐτὸν τὸ χῶρο μπαίνει μὲ συνοδεία τοὺς χοροὺς καὶ τὰ τραγούδια τῆς, ντυμένη μ' ἐκθαμβωτικὴ ποίηση πού ἀλλάζει στὰ πάντα μορφή.

“ Οἱ Χάριτες ζητῶντας νά βροῦν ἀπόσβλητο καταφύγιο, συ-

νάντησαν τὴν καρδιά τοῦ Ἀριστοφάνη”. Ἐτσι ἐκφράζεται ἡ Πλάτωνας σ' ἐπίγραμμα γιὰ τὸ μνημεῖο τοῦ Σατυρικοῦ.

Ἐπῆρξε μιὰ ἐποχὴ πού πλήθη ἀκόμα πιὸ μεγάλα ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκὸ, ἴσως πιὸ ἀμαθῆ, ὅμως ὄχι λιγότερο οἰστηλατημένα ἀπὸ μιὰ πίστη, ὄχι λιγότερο ποτισμένα ἀπ' τὴν ἐπισιμότητα τῶν περιστάσεων, πήγαιναν περπατώντας σὲ παλιόδρομους, μ' ὅλες τὶς κακοκαρίες ἐνὸς κλίματος λιγότερο εὐνοικοῦ, νά παρακολουθήσουν ὄρθιοι, ὄρες ὀλόκληρες, κάποτε ἐπὶ μέρες πολλές, τὴν παράσταση πού τοὺς πρόσφερε μιὰ ὀλάκαιρη πόλη πλημμυρισμένη ἀπὸ συγκίνηση, μὲ τὴ συμβολὴ τῶν κληρικῶν καὶ λαϊκῶν ἀρχόντων τῆς, τῶν στρατιωτικῶν καὶ τῶν δικαστικῶν τῆς, τῶν καλλιτεχνῶν, τῶν τεχνιτῶν καὶ τῶν ἐμπόρων τῆς, νέων καὶ γέρον.

Γιὰ τὰ αὐτὰ τὰ θεάματα ἀσκούσαν ἀπὸ μακριὰ τέτοια ἐπίδραση σ' ὀλάκαιρες περιοχές·

Γιὰ τὴν προσφέρανε εἰκόνες, γιατί ἐκφράζανε ἰδέες μὲ μορφή καὶ μὲ περιεχόμενον λαϊκὸ, ἀπ' τὶς ὁποῖες ἕνας ὀλάκαιρος λαὸς μποροῦσε ν' ἀντλήσει διδάγματα καὶ πνευματικὴ τροφή.

Τί δείχνανε σ' αὐτὸ τὸ λαό·

Τοῦ δείχνανε τὴ ζωὴ, τὰ πάθη καὶ τὸ θάνατο ἐνὸς θεοῦ, πού ἔγινε ἄνθρωπος γιὰ νά σώσει τοὺς ἀνθρώπους. Κι ὁ λαὸς, ἀνίσχυρος νά ὑψωθεῖ στὰ διανοήματα τῶν θεολόγων, ἄνοιγε τὴν καρδιά του στὸ θέαμα, περιμένοντας νά τοῦ ἐμπνεύσει αὐτὸ εὐσέβεια καὶ ἀρετὴ μὲ τὰ παραδείγματα πού πρόβαλε. Τοῦ ἔδειχναν ἀμαθείς πού χλευάζουν, λιγόπιστους πού λιπτακτοῦν, κακοὺς πού ὀργανώνουν διαγωγούς, καὶ, νιώθοντας πὼς εἶναι ἀμαρτωλὸς γονάτιζε καὶ χτυποῦσε μὲ συντριβὴ τὸ στήθος του.

Τοῦ ἔδειχναν φτωχοὺς ἀνθρώπους πού δέχονται πρόθυμα τὸ κήρυγμα τῆς ἀγάπης. Καὶ μὲ φτωχοὺς σάν κι αὐτοὺς, ἐρχόταν σ' ἐπικαιριότητα μαζί τους, ὑψωνόταν μὲ τὴν ἀγάπη πιὸ πάνω κι ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του.

Τὰ θεάματα τῆς Νότρ Ντάμα δίδασκαν τὴν Ἐλπίδα καὶ τὴν Ἀγάπη τοῦ πλῆσιον. Διαβάζει κανένας καθαρά σ' αὐτὰ τὸ ἀβέβαιο τῆς ἀνθρώπινης μοίρας. Τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ δὲν ἀναφέρονται καὶ δὲν προσδιορίζονται μόνον. Παρουσιάζονται προσωποποιημένα. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴ θεία χάρις, ἡ πάλη τῆς ἀμαρτωλῆς καὶ τῆς λυτρωμένης ψυχῆς ἐκφράζονται μὲ τρόπο δραματικὸ στὸν ἀγῶνα ἀνάμεσα στοὺς ἀγγέλους καὶ τοὺς δαίμονες. Ἐχομε μπροστὰ στὰ μάτια μας τὴν ἐνσάρκωση τῶν δυνάμεων πού δροῦν κάθε στιγμὴ μὲ σκοπὸ νά ἐπηρεάσουν καὶ στὶς πιὸ μικρὲς ἐκδηλώσεις τὴ θέληση τοῦ ἀνθρώπου, νά τοῦ στήσουν παγίδες, νά τὸν προειδοποιήσουν, νά τοῦ ταραξοῦν τὴ γαλήνη ἢ νά τὸν βοηθήσουν, νά διεκδικήσουν τὴν φτωχὴ του ἐλευθερία ἀπ' τὰ ὕψη κι ἀπ' τὰ βᾶθη. Οἱ δαίμονες ἔλκουν καὶ οἱ ἀγγελοὶ ἐγείρουν.

Ἡ ἄσπιλος Παρθένος, μητέρα τοῦ Θεοῦ προαιώνια, μητέρα τῶν ἀνθρώπων ἀπ' τὴ μέρα τῆς Σταύρωσης, ρίχνει τὸ βᾶρος τῆς ἀγάπης σ' αὐτόν, τὸν συχνὰ ἄνισο ἀγῶνα. Μὲ τὴν συνεχῆ παρέμβασή τῆς, μὲ τὴν ἀκάματη προσπάθειά τῆς νά ἐξευμενίσει τὴ Δικαιοσύνη τοῦ θεοῦ γιὰ νά ἐπικαλεσθεῖ ὕστερα τὸν Οἶκτο τοῦ, προετοιμάζει τὴ συγγνώμη γιὰ ἕνα μεγάλο ἔγκλημα μὲ μιὰ μικρὴ προσευχὴ. Γιὰ τὴν μιὰ προσευχὴ, ὅσο μικρὴ κι ἂν εἶναι, ἀποτελεῖ δείγμα πὼς ὁ ἄνθρωπος προσπαθεῖ ν' ἀπευθυνθεῖ στὸ θεὸ γιὰ νά ἐκπληρώσει καλύτερα τὸ θέλημά του, γιὰ νά ἐπικαλεσθεῖ δηλαδὴ τὶς δυνάμεις πού ἐξαγνίζουν, σώζουν, καθοδηγοῦν, φωτίζουν, οἰκοδομοῦν καὶ νά τοὺς ζητήσῃ νά συντρίψουν τὶς δυνάμεις πού μολύνουν, ὀδηγοῦν στὴν ἀπώλεια, παραλοῦν, τυφλώνουν καὶ καταστρέφουν.

Αὐτὰ τὰ δύο παραδείγματα παρμένα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὸ Μεσαίωνα, ἐποχὲς πολὺ μακρινές, ἀποτελοῦν τὸν ἀπαραίτητο πρόλογο σὲ κάθε ἀνάπτυξη τοῦ θέματος “ Λαϊκὸ θέατρο”. Φωτίζουν δυὸ μορφές θεατρικῆς παραστάσεως πού ἔχουν τὴν προέλευσή τους στὴν ἠθικὴ ζωὴ τῶν λαῶν καθὼς καὶ ἀπήχηση

σ' αὐτή. Καί ἡ μιὰ κ' ἡ ἄλλη μορφή προϋπιθέτουν μιὰ σταθερή ἀντίληψη γιὰ τὸν ἄνθρωπο, τὴν προέλευσή του, τὶς σχέσεις του μὲ τὸ ὑπερέραν.

Πολὺ πῶς κοντὰ μας, στὴ Γαλλία, ἡ ἀντικειμενικὴ αὐτὴ ἀντίληψη ἀποτέλεσε τὴ βάση τοῦ μηχανισμοῦ τῆς Τραγωδίας καὶ τῆς Κωμωδίας, εἴτε ἀσχοιοῦνται μὲ τὸν ἄνθρωπο, ὅπως πλάστηκε ἀπ' τὴ φύση καὶ μὲ τὰ πάθη του, εἴτε μὲ τὸν ἄνθρωπο, ὅπως τὸν θέλει ἡ Ὄρησκεία καὶ μὲ τὶς ὑποχρεώσεις του, εἴτε μὲ τὸν κοινωνικὸ ἄνθρωπο καὶ τοὺς συμβατισμούς του.

Ἡ ἀντίληψή τους γιὰ μιὰ παντοδύναμη μοίρα ποὺ θίγει καὶ τοὺς θεοὺς ἀκόμα, καθὼς κ' ἡ ἀντίληψη πὼς μιὰ ὀρισμένη τάση ὑπέρβασης τοῦ μέτρου εἶναι συνυφασμένη μὲ τὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου κάνει τὸν Αἰσχύλο καὶ τὸ Σοφοκλῆ τραγικούς.

Ἡ ἰδέα ποὺ ἔχουν γιὰ τὴν τιμὴ, τὴ δόξα, τὴν ἀξία, τὴ θεία χάρι, ἡ ἀντίσταση ποὺ βρίσκουν τὰ πάθη τοῦ ἥρωα, ἀντίσταση ποὺ προβάλλεται ἀπὸ νόμους ποὺ δὲ θέσπισε ὁ ἴδιος, τοὺς νόμους τοῦ αἵματος, τῆς οἰκογενείας του, τῆς πατρίδας του, τῆς Ὄρησκείας του, κάνει τὸν Κορνείγ καὶ τὸ Ρακίνα τραγικούς.

Οἱ ἥρωες αὐτοὶ εἶναι ἄτομα, ὅμως ἄτομα ποὺ συνδέονται μ' ὀρισμένο πρότυπο. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀντιπαλεύουν μ' ἐμπόδια, γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι δραματικά. Ὁ Μολιέρους δὲν ἀναζητᾷ τὸν ἄνθρωπο τούτο. Τὸν βρίσκει πανέτοιμο μέσα σὲ μιὰ κοινωνία ἱστορικῆς προέλευσης κ' ἐξοικειωμένη μὲ τὴ χριστιανικὴ πίστη.

Ἡ παρατηρητικότητά του ἀσκειῖται σὲ μιὰ κλίμακα ἱεραρχημένου ἀξιών. Ἡ φιλοσοφία του ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἠθικὴ δοκιμασμένη. Οἱ κωμικὲς κρίσεις του ἀφοροῦν παραδεγμένους συμβατισμούς, σταθερὲς σχέσεις, ἤθη χαρακτηρισμένα, τύπους μὲ συνοχή.

Ἀπευθύνεται σ' ἓνα Κοινὸ μὲ προτιμήσεις, κανόνες ζωῆς, μόρφωση, φιλοσοφικὲς καὶ κοινωνικὲς προκαταλήψεις ἀρκετὰ στέρεες, ὥστε νὰ τὸ κάνουν νὰ βρῆται δυσάρεστο ἢ γελοῖο κάθε τι ποὺ ἀπομακρύνεται ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη ἀρμονία σκέψης, χαρακτῆρα καὶ συμπεριφορᾶς, κάθε τι ποὺ ὑπερβαίνει μὲ ἐλαττώματα, ὑπερβολές, λάθη, ἓνα ὀρισμένο σχῆμα "χρηστοῦ ἀνθρώπου".

"Ὅλα τούτα εἶναι ξεκάθαρα. Γι' αὐτὸ εἶναι τόσο ξεκάθαρη κ' ἡ μεγάλη κωμικότητά του Μολιέρους καὶ τόσο ἀλάνθαστος ὁ μηχανισμὸς ποὺ τὴ θέτει σὲ κίνηση.

"Ὅταν τὰ κοινωνικὰ πλαίσια συντρίβονται ἀπὸ μιὰ ἀρνητικὴ φιλοσοφία, ὅταν οἱ φυσικὲς παρορμήσεις τοῦ ἀνθρώπου τείνουν νὰ ὑποκαταστήσουν κάθε ἑσωτερικὴ πειθαρχία, ὅταν ὁ ἔρωτας περιορίζεται στὸ σαρκικὸ πόθο κ' ἡ τιμὴ θεωρεῖται ἀντικείμενο γλευασμοῦ, ὅταν οἱ κοινωνικὲς βαθμίδες συγχέονται κ' ἡ πίστη στὶς ἰδέες ὑποτιμᾶται, ὅταν αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ προσωπικότητα ἀμφισβητεῖται σὲ βαθμὸ ποὺ νὰ μὴν εἶναι πιά παρὰ μιὰ λυτὴ δέσμη συγκεχυμένων τάσεων, ὁ ἄνθρωπος ἀντὶ νὰ ἐλευθερωθεῖ καὶ νὰ οἰκοδομεῖται, θεωρεῖ μοναδικὴ ἀποστολὴ του τὴ γνωριμιὰ τοῦ ἑαυτοῦ του, ἡ μάλλον, τὴν ἀναζήτησή του ἑαυτοῦ του καὶ τὴν ἀξίωσή του γάους ποὺ ἐπικρατεῖ στὴ φύση, μὲ τὴν

παραστρατημένη νόησή του, ὅταν δὲ βρίσκει πιά καμμιά ἀντίσταση καὶ παίρνει γιὰ σύνθημά του "τὸ πᾶν ἐπιτρέπεται", τέλος, ὅταν δὲν ὑπάρχουν πιά ἤθη, δὲν ὑπάρχει πιά κωμωδία, δὲν ὑπάρχει πιά τραγωδία, ὑπάρχουν μόνον ἀσκοπεῖς ἐξερευνησεις, περιέργειες χωρὶς καμμιά βάση, ἀνακαλύψεις ποὺ δὲν ἐπιβάλλονται ἀπὸ καμμιά ἀναγκαιότητα, ἀπογραφές, ἀναλύσεις, περιγραφές, ἐντυπώσεις καὶ εἰκόνες. Ἡ τραγωδία δὲ χρειάζεται λύση ἀφοῦ δὲν καταφέρνει οὔτε κἀν νὰ σχηματισθεῖ. Ἡ κωμωδία περιορίζεται σὲ ἀνάπτυξη θεμάτων, σὲ εἰκόνες, σὲ συζητήσεις. Τὸ δράμα δὲν εἶναι παρὰ συνεχῆς ροῆ, παλλίροια χωρὶς ἄμωπη, ἀγόρευση χωρὶς συμπέρασμα, μὲ τὴν πρόφαση πὼς ἡ ζωὴ δὲν καταλήγει σὲ συμπέρασμα.

Τὸ θέατρο παραμορφώνεται. Φουσκώνει μὲ τὶς μέθοδες τοῦ μυθιστορημάτος. Παραδίδεται στὴ μύληση. Ἡ σκηρὴ ἐξομωῖνεται μὲ τὴν ὁθόνη ὅπου οἱ προβαλλόμενες εἰκόνες ἀγγίζουν τὸ θεατὴ ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν εἶναι καινούριες, παρᾶξενες, εὐχάριστες, ἀνάλογα μὲ τὶς ἐντυπώσεις ποὺ προκαλοῦν τὴ διάταξη καὶ τὸ ρυθμὸ μὲ τὴν ὑπόθεσις εἶναι διευθετημένες αὐτὲς οἱ ἐντυπώσεις.

Δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξεφνιάζει τὸ γεγονός ὅτι ἡ νεολαία, σήμερα, διψᾷ γιὰ μυθιστορήματα καὶ κινηματογράφου καὶ δείχνει μεγαλύτερη προτίμησιν γι' αὐτὰ παρὰ γιὰ τὸ θέατρο. Νομίζω πὼς αὐτὸ συμβαίνει, πρὶν ἀπ' ὅλα, γιὰ τὸ μυθιστόρημα καὶ κινηματογράφου τῆς δίνουν μιὰ ἰδέα τοῦ κόσμου ποὺ τὸ θέατρο δὲν τῆς προσφέρει καὶ γιὰ τὴν ὅποια νιώθει μεγαλύτερη περιέργεια παρὰ γιὰ κάθε τι ἄλλο. Μυθιστόρημα καὶ κινηματογράφου δὲν ἀποτελοῦν μόνον ψυχαγωγία γεμάτη λάμψη καὶ μαγία. Νανορίζουν ὅπως ἡ μουσικὴ καὶ μεθοῦν ὅπως ἡ ταχύτητα.

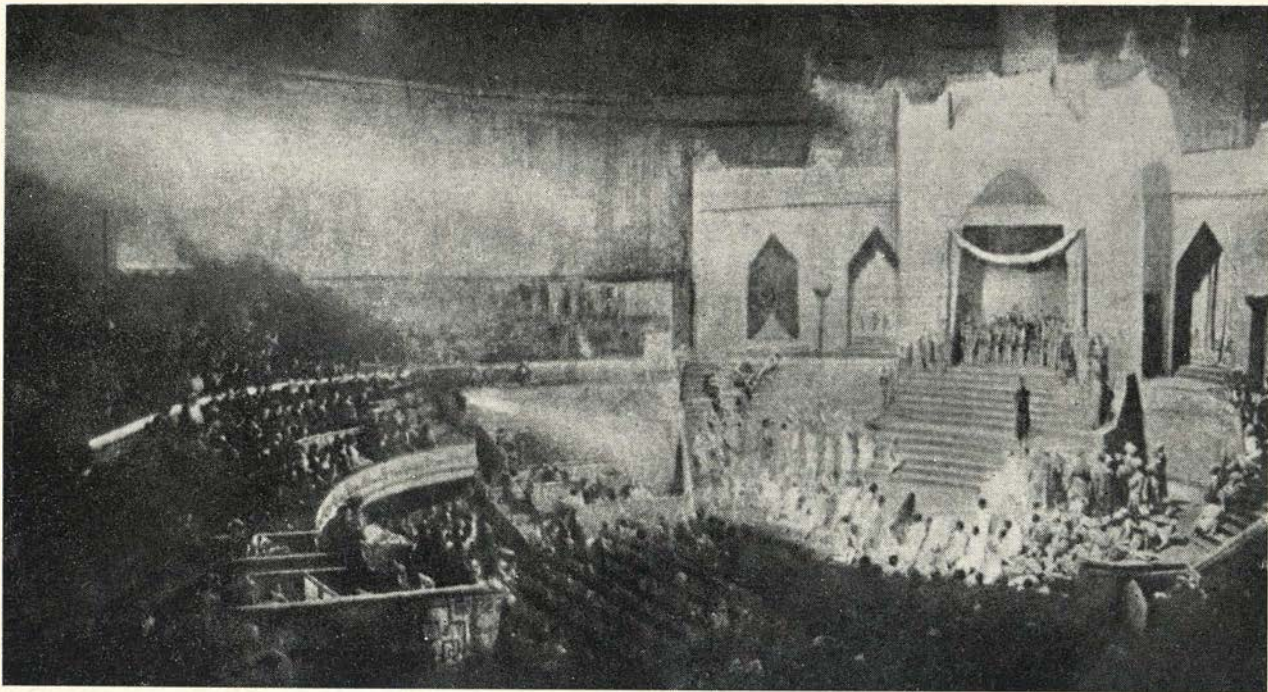
Ἀποτελοῦν, ὅμως, πρὶν ἀπ' ὅλα, ὄργανο ἐξερευνητικῆς ζωῆς καὶ τοῦ σύμπαντος, τοῦ διαστήματος καὶ τοῦ χρόνου. Ἀφήνουν τὴ νεαρή ὑπαρξὴ μόνη της μὲ τὸν ἑαυτὸ της, δεκαπλασιάζοντας ὅμως τὶς ὄνειροπολήσεις της καὶ τὴν ἀνάγκη της νὰ νιώσει ἰσχυρὴ γιὰ ὅλα. Ὁ κινηματογράφου ζετῶν τὶς εἰκόνες του καὶ τὸ μυθιστόρημα ἀναπτύσσει τὴν ἀνάλυση καὶ τὴ διήγησή του μὲ μορφή ποὺ λογαριάζει τὰ πάντα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὴν περιπέτειά του, χωρὶς νὰ ἐπιβάλλουν ἐκλογὴ ἢ συμπέρασμα.

Τὸ θέατρο καταλήγει σχεδὸν πάντα σὲ συμπέρασμα. Ἀπευθύνεται στὴ νόηση, στὴν κρίση, στὸ στοχασμὸ, σ' ὅλες τὶς ψυχικὲς ιδιότητες καὶ ἀντιδράσεις μὲ τὶς ὁποῖες ὁ θεατῆς διαχωρίζει τὸν ἑαυτὸ του ἀπ' τὸ θέαμα καὶ ὁ ἄνθρωπος παρακολουθεῖ ὡρα μὲ τὴν ὡρα τὴν ἀνθρώπινη τελείωσή του, τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ δημιουργήματος ποὺ τὸ κάνει νὰ συνεργάζεται μὲ τὸ δημιουργὸ του. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Μολιέρους, ἀκόμα καὶ ὅταν ἐξεγειρεται ἐναντὶα στὸ περιβάλλον του καὶ ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν ἀπερισχέψια ποὺ ἀποτολμοῦσε, ἦταν ἀκόμα ἓνας ἄνθρωπος ποὺ συνδεόταν μὲ τοὺς ἄλλους.

Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος εἶναι μόνος. Ἀπαρνήθηκε μὲ μεγάλη προσπάθεια τοὺς δεσμούς καὶ τὶς κάθε εἰδους κοινότητες. Θέ-

Τὸ θέατρο τοῦ Λαοῦ στὸ Μπασάνγ, στὰ Βόσγια. Εἶναι τὸ πρῶτο Γαλλικὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸν Μωρίς Ποτεσὲ τοῦ 1895. Ἰσχυρὰ, οἱ παραστάσεις δινόντανε στὸ ὑπαίθρο, ἀργότερα κάτω ἀπὸ ἓνα ἀγροτικὸ στέγαστρο στὴν πλαγιά ἐνδὲς λόφου. Κατωτέρω, μιὰ σκηρὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μωρίς Ποτεσὲ "Καθένας ψάχνει γιὰ τὸ Θεσσαρό του".





1919 : 'Η πιο πολυμερής δημοσιογία του Ζεμέ, που όνειρευόταν ένα θέατρο για μάξες, σύμφωνα με τ' αρχαία πρότυπα. "Ο Οιδίποδας, βασιλιάς της Θήβας" του Σαιν - Ζωρζ Ντε Μπουελιέ, στο χειμεινικό 'Ιπποδρόμιο, με διακόσιους κομπάρσους. Το έργο είχε περάσει τις εξήντα παραστάσεις. 'Ο Γκαστόν Μπατού ρυθμίζει τους φωτισμούς, κρυμμένος στο θόλο

ήλθε να γνωρίσει τον εαυτό του μόνο σαν άτομο, χωρίς πίστη και νόμο και μόνο να επεκτείνει τα δικαιώματά του. 'Αποτέλεσμα εξέλιξης της άμορφης ζωντανής ύλης και προορισμένος να καταλήξει στην άνωπαρξία, δεν επιδιώκει περνώντας απ' τη γή παρά να ικανοποιήσει τα εγωιστικά του ένστικτα. Το όραμά του, η καλύτερα ή λαχτάρα του, είναι να κορέσει το σώμα του και να κορεσθεί απ' αυτό. Αυτός είναι ο καθαυτό ουσιαστικός σκοπός που επιδιώκει, το μοναδικό πρόβλημα που τίθεται, ένα πρόβλημα που η απάντησή του δε βρίσκεται μέσα στον άνθρωπο. 'Ονομάζει ειλικρίνεια τη διαφθορά του.

Βρισκόμαστε, άραγε, μόνο στην αρχή αυτής της άγριας εποχής ή, αντίθετα, πλησιάζουμε στο έσχατο σημείο της ; 'Θά δούμε άραγε τον άνθρωπο, ιδιαίτερα το γάλλο πολίτη, να ύποτάσσεται σε κάποιο νόμο, να ξαναβρίσκει τη χαμένη πίστη του, η να μνεϊται σε μιá καινούρια πίστη, αφού θά 'χει τιμωρηθεί, θά 'χει απαλλαγεί απ' τις πλάνες του με τη βοήθεια των ίδιων των σφαλμάτων του, θά 'χει εξαγισθεί απ' την απάθεια και την αθάδειά του ύστερα απ' τις τόσες καταστροφές ;

'Θά τον δούμε, άραγε, ν' αναζητή ένα σταθερό και κατανοητό σημείο όπου να μπορεί να πιαστεί και να δεθεί για να μην παραδέρνει πιά μέσα στα κύματα, να μη σκορπίζεται, να μην καταστραφεί.

'Απ' αυτή την επιστροφή στο βάθος των πραγμάτων, απ' αυτή τη λαχτάρα για την αλήθεια, απ' αυτή την πνευματική ανοικοδόμηση θά εξαρτηθεί, σίγουρα, η επανασύσταση μιáς θεατρικής τέχνης μ' ανθρωπιά, που να καθορίζει τα όρια του ανθρώπου, τη σημασία των πράξεών του και το νόημα της μοίρας του, ενός θεάτρου γεμάτου ειλικρίνεια, που ν' άντλει έμπνευση, μέσα απ' αυτό το ίδιο, ικανό να καταπιαστεί με τα πιο μεγάλα θέματα και τα πιο μεγάλα πρόσωπα, κι όχι πιά ξεκομμένο απ' το άντικείμενο, συνεπαρμένο απ' την παραδοξότητα, ενός θεάτρου που δε θά έμφραίνεται πιά με μάταιες αισθητικές επιδιώξεις, δεν θά 'ναι πιά αφυδατωμένο απ' τις άνεξάντητες τεχνικές άναζητήσεις.

Τά θεάματα έχουν πολλαπλασιαστεί καταπληκτικά στον καιρό μας. Ποτέ τό θέμα της αξιοπρέπειάς τους δεν τέθηκε πιο σοβαρά. Γιεντι περισσότερο παρά ποτέ τροφοδοτούν τη θέληση, άποτελούν καθημερινή τροφή ή δηλητήριο για τις ψυχές.

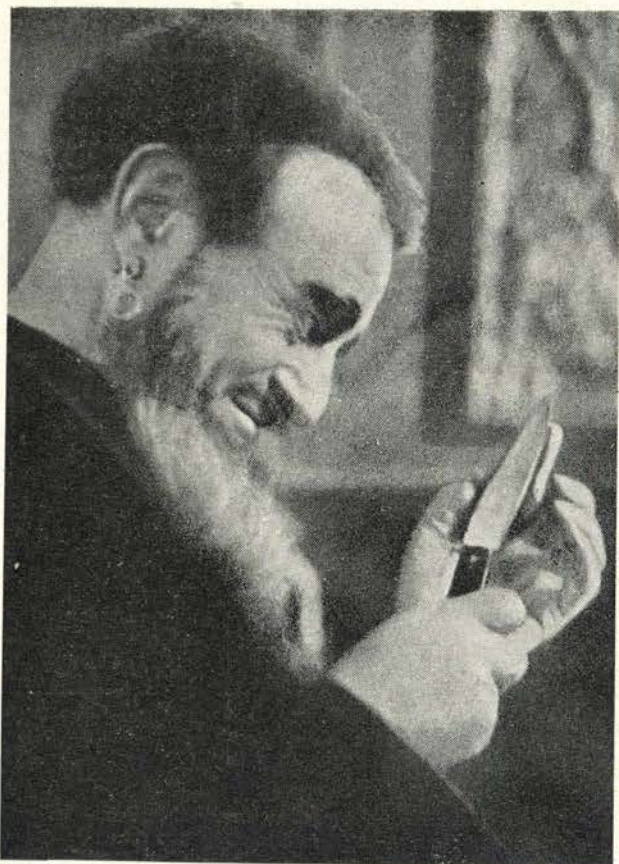
Είναι κοινοτοπία, μα είναι αλήθεια αιώνια, άν πούμε πως καμιά τέχνη δε συνδέεται τόσο με την κοινωνική κατάσταση και τον δεσπόζοντα μυστικισμό όσο ή θεατρική τέχνη αφού ή ίδια ή ύπαρξή της εξαρτάται απ' τὸ μεγάλο πλήθος.

Κάθε φορά που έχει τό προβάδισμα ή θέληση, ενός Κράτους

ισχυρού, τό βλέπουμε να φροντίζει κατά πρώτιστο λόγο για τό θέατρο. 'Επιδιώκει να καταστήσει τό θέατρο έναν κλάδο της άγωγής των πολιτών, έκφραση της έθνικης σχέσης, δηλαδή όργανο προπαγάνδας. 'Η στάση αυτή είναι τό ίδιο έκδηλη στην περίπτωση του αυτοκράτορα Αύγουστου προς την κατεύθυνση της ρωμαϊκότητας, όσο και στην περίπτωση του Ροβεσπιέρου και του Στάλιν προς την κατεύθυνση των επαναστατικών ιδεών. 'Εστω κι άν οι μορφές μιáς τέτοιας πίεσης είναι λιγότερο ή περισσότερο έντονες, λιγότερο ή περισσότερο στοιχειώδεις, είμαστε ύποχρεωμένοι ν' άναγνωρίσουμε πως αυτή επηρεάζει τά πνεύματα.

'Απ' την άλλη μεριά, όμως, είμαστε εξ ίσου ύποχρεωμένοι να παρατηρήσουμε πως ένα καθεστώς που δεν επηρεάζει καθόλου τη δημιουργία των καλλιτεχνών, δεν ένισχύει πάντα τη γονιμότητά της. 'Η ύπερβολική άνευκτικότητα μπορεί να ευνόησει μιá πλαδαρή και χαλαρή παραγωγή. 'Ενας ύπερβολικά μεγάλος σεβασμός της ελευθερίας μπορεί να 'ναι καρπός της άδιαφορίας και να γεννά μέσα σ' όσα γράφονται μιá ελευθερία γεμάτη απάθεια. 'Η παραγγελία είναι έγγυηση της γονιμότητας. 'Η "άνωθεν" έπιδοκιμασία ή άποδοκιμασία άποτελεί χρησιμη προφύλαξη ενάντια στην άκαταστασία των προτιμήσεων του Κοινού. Κι άν ακόμα άπαγορευθεί ό Ταρτούφος, τό γεγονός ότι γράφτηκε παραμένει. Το ίδιο κι ό Λόν Ζουάν. 'Εδώ και είκοσι χρόνια βλέπουμε καλλιτέχνες άξιας να πολλαπλασιάζουν τις προσπάθειές τους για την εξύψωση του έπιπέδου του θεάτρου και για τό άνοιγμα νέων προοπτικών του. Πού όφειλεται τό ότι καταλήξαν σε άδιέξοδο ; Το Κράτος τους άγνόησε και τους άφησε να εξαντληθούν μέσα σ' αφάνταστες ύλικές δυσχέρειες. 'Ομως, αυτό που έλειψε για να καρποφορήσουν οι προσπάθειες αυτές ήταν μιá γενική άτμόσφαιρα, μιá ώθηση που θά 'ρχονταν από μακριά, αυτό τό καινούριο πνεύμα κι αυτό τό ζαναμιωμένο Κοινό που θά διαμόρφωναν τη ζήτηση, θά έκφράζανε κάποια άνάγκη κ' έτσι θά δίνανε στο θέαμα τον "άποχρόντα λόγο" του, τη σημασία του και τον προορισμό του...

Είδα τους έξοχους Δασκάλους της θεατρικής τέχνης να παραμερίζονται απ' τη σκηνή. Ναι, όλοι αυτοί που τιμούσαν πιο πολύ την εποχή μας με την έκταση των γνώσεών τους και τό μεγαλείο των άντιλήψεών τους, αυτοί που αλήθινά είχαν μέσα τους τη ζωή και τη φλόγα της δραματικής ποίησης, δεν είδαν ν' άναγνωρίζεται ή άξία τους παρά μόνο από έναν πολύ μικρό αριθμό μαθητών τους κι από μιá φούχτα μιμητές που προσπορίστηκαν δόξα και κέρδη απ' τά διδάγματα τους παραμορφώνοντας και άντιγράφοντας τά παραποιημένα.



‘Ο Ζεμέ, στο ρόλο του Σίνλωκ, στον “Εμπορο τής Βενετίας”, που σκηνοθέτησε ο ίδιος στο θέατρο “Αντουάν” (1915)

‘Ο Έλβετος Άντολφ Άππια κλεισμένος σ’ έναν πύργο στις όχθες τής λίμνης Λεμάν δε μπορούσε να κουβεντιάσει παρά μόνο με την υδάτινη έκταση και τους κυματισμούς των λόφων του Βόντ και δε μπορούσε να εμπιστευθεί τὰ σχέδιά του παρά μόνο σ’ ένα μπλνκ κ’ ένα μολύβι.

‘Ο Άγγλος Γκρόντον Γκρέγκ ζούσε στη Φλωρεντία, στο σπουδαστήριό του τής Άρένα Γκολντόνι, μόνος με τὰ βιβλία, τις μακέτες του και μια δωδεκαριά ξένους μαθητές. Έδινε την έντοπωση έρασιτέγχη εστὲτ χωρίς επαφή με την πραγματικότητα. Για να ζήσει δεχόταν χρηματική βοήθεια από κάποιον Μαικίνα που ο πόλεμος του 14 τον υποχρέωσε να ζει στην άφάνεια. Κι ο Γκρέγκ έμεινε φτωχός, περιπλανώμενος μέσα σ’ ένα κόσμο που τον κατηγορούσε για στείριότητα.

Συχνά μᾶς ρωτούν ποιο θά ‘ναι το δράμα του μέλλοντος. Σάν να έπρόκειτο εμείς ν’ αποφασίσουμε γι’ αυτό. Σάν να έξαρτιόταν μόνο από μᾶς, απ’ τις έργασίες μας, απ’ την ύφουία μας κι από τις αντίληψεις μας ή μελλοντική αυτή μορφή θεάτρου.

Δέν υπάρχει δράμα του μέλλοντος. Το δράμα ουσιαστικά είναι γεγονός του παρόντος, ένα φαινόμενο σύγχρονο κάθε εποχής, μια πρόταση που ή τύχη της έξαρτάται απ’ την ύποδοχη και την άπάντηση που θά πάρει. Οι μεγαλύτερες θεατρικές μεγαλοφυΐες, όλοι όσοι άφησαν έργα άθάνατα που ακόμα και σήμερα μᾶς άγγίζουν όταν τὰ διαβάσουμε ή τὰ βλέπουμε στη σκηνή, ή Αισχύλος, ή Άριστοφάνης, ή Σαίξπηρ, ή Βέγα, ή Καλντερόν, ή Μολιέρος, δούλευαν για την άμεση πραγματικότητα. Πολλοί απ’ αυτούς σ’ ένα μεγάλο βαθμό αυτοσχεδιάζαν. ‘Η μεγαλοφυΐα τους, όσο μεγάλη κι άν ήταν, ανταποκρινόταν στις έπιθυμίες ενός Κοινού ανεξάρτητα άν έπρόκειτο για λίγους έκλεκτους ή για το πλήθος.

‘Αν στά 1910 ή στά 1914 ή ακόμα και στά 1920 ρωτούσαν το Δάσκαλο του ρωσικού Θεάτρου το Στανισλάβσκι : “ Ποιο θά ‘ναι το θέατρο του μέλλοντος ; ” νομίζω πώς θ’ άπόφευγε ν’ άπαντήσει ή άν άπαντούσε θά κινδύνευε να πέσει έξω. Κι αυτό γιατί στις παραμονές του πολέμου το παλιό κοινωνικό καθεστώς πλησίαζε στη δύση του και το ρωσικό θέατρο έμπαινε σ’ ένα είδος δειλινού. Την έπαυριο του πολέμου ο σοβιετικός κόσμος βρισκόταν πέρα για πέρα στο χάος. “ Όταν όμως ρώτησα αυτόν

τόν ‘Ιδιον τόν Στανισλάβσκι, λίγα χρόνια άργότερα, αυτός ο άνθρωπος του παλιού καθεστώτος, ο βαθιά καλλιεργημένος, μου άπάντησε πώς ή νέα Ρωσία έγινε ή περιούσια γή για τή θεατρική δραστηριότητα, πώς τὰ θέατρα ήταν υποχρεωμένα να διηνούν, κατ’ αίτηση, άπογευματικές παραστάσεις εκτός απ’ τις κανονικές βραδυνές, πώς έξ άλλου χτίζονταν πολυάριθμες νέες αίθουσες θεάτρων και, τέλος, πώς με δική του διεύθυνση οργανώνεται μια μεγάλη θεατρική Άκαδημία όπου όλοι οι πειραματισμοί του παρελθόντος θ’ άποτελούν χρήσιμο στοιχείο για τόν πλουτισμό και την όργάνωση αυτής τής καινούριας και τεράστιας δραστηριότητας. Τόν ‘Οκτώβριο του 1934 στο Συνέδριο Βόλτα που έγινε στη Ρώμη στις αίθουσες τής ‘Ιταλικής Άκαδημίας, ή ‘Αλεξάντρ Ταίρωφ, στην έκθεσή του για τήν κατάσταση του θεάτρου στη χώρα του, μίλησε πρώτα για το τί χρυστά το θέατρο στη μεγάλη ‘Οκτωβριανή Έπανάσταση. “ ‘Η Έπανάσταση αυτή, είπε, έπέβαλε στο θέατρό μας ιδεολογική πειθαρχία, έξοστρακίζοντας μια για πάντα απ’ τή σκηνή του τήν άδιαφορία για τὰ ήθικά προβλήματα και τόν καιροσκοπισμό. ‘Η Έπανάσταση αυτή έδιωξε απ’ τήν πλατεία των θεάτρων μας το θεατή που έρχόταν για να υποβοηθήσει τήν πέψη του μετά το βραδυνό φαγητό του. Αυτή έφερε στα θέατρα μᾶς ένα καινούριο Κοινό, το Κοινό που έκανε τήν ‘Οκτωβριανή Έπανάσταση και που γυρεύει απ’ το θέατρο λύση για τὰ προβλήματα που το βασανίζουν, ένα Κοινό που χτίζει τήν καινούρια ανθρώπινη κοινωνία, ένα Κοινό που μεταδίδει στο θέατρο τή δημιουργική δύναμη τής ζωής ”. Μ’ αυτά τὰ λόγια έκφράστηκε ο εκπρόσωπος τής Ένώσεως Σοσιαλιστικών Σοβιετικών Δημοκρατιών.

Κ’ εγώ, στην ίδια συγκέντρωση, τέλειωσα τήν ανακοίνωσή μου με τούτα τὰ λόγια :

“ Το ζήτημα δέν είναι να ζέρούμε άν το σημερινό θέατρο θ’ άποκτήσει έλξη με τόν ένα ή τόν άλλο πειραματισμό, άν θ’ άντλήσει τή δύναμή του πιό πολύ απ’ το κύρος του ενός ή και του άλλου θεατρικού Δασκάλου. Νομίζω πώς πρέπει ν’ αναρωτηθούμε άν το θέατρο θά είναι μαρξιστικό ή χριστιανικό. Γιατί το θέατρο πρέπει να ‘ναι ζωντανό, δηλαδή λαϊκό. Και για να ζήσει πρέπει να προσφέρει στον άνθρωπο λόγους που θά τον κάνουν να πιστεύει, να έλπίζει, να προκόβει.

‘Η φύση του Κοινού, το μέγεθός του, ή διάθεσή του να λοιπόν το ουσιαστικό και πρωταρχικό δεδομένο στο πρόβλημα του θεάτρου.

Δέν το καταλαβαίναμε τόσο καλά όσο σήμερα, μα το διαισθωνόμασταν εδῶ και τριάντα χρόνια όταν επικειρήσαμε να ξαναδώσουμε μια ώθηση στη θεατρική τέχνη. Γι’ αυτό ακριβώς το λόγο καταβάλαμε τόσες προσπάθειες για να καλέσουμε, να συνάξουμε, να ικανοποιήσουμε ένα καινούριο Κοινό. ‘Επειδή όμως φιλοδοξούσαμε ν’ αναδημιουργήσουμε τὰ πάντα και να μείνουμε σύγχρονα άγνοί, είχε σημασία για μᾶς να ξεφύγουμε όσο περισσότερο ήταν δυνατό απ’ τήν πίεση του έμπορικού στοιχείου. Κ’ έτσι καταφύγαμε σε μικρά θέατρα. ‘Η πρωτοποριακή κίνηση του 1919 υπήρξε μια κίνηση μικρών θεάτρων. Μ’ αυτό δέν έχω καθόλου τήν πρόθεση να τή μειώσω. Κάναμε αυτό που μπορούσαμε. Δέν είναι δικό μας σφάλμα άν δέν είχα φράσει το πλήρωμα του χρόνου. Κι ο θεός ζέρει πόση γνώση κι άρετή μπήκε στην ύπηρεσία αυτής τής δουλειᾶς. “ Όμως, μια και δέν είχα ποτέ πολλές ψευδαισθήσεις για τὰ βαθύτερα αποτελέσματα των καθαρά καλλιτεχνικών προσπαθειών μας, καταλαβαίνω σήμερα πώς αυτά τὰ μικρά θέατρα δέν ήταν τίποτα παραπάνω από έργαστήρια, σχολές θεατρικής τέχνης, όπου ξαναζούσαν οι ώραιότερες παραδόσεις του Θεάτρου, μα που τούς έλειψε ένα πραγματικό Κοινό για να μπορούν να ‘ναι πραγματικά θέατρα.

Στο περιθώριο του βουλευβαρδιέριου θεάτρου, είχαμε ένα Κοινό δικό μας. Εύρισκε σε μᾶς εύχαρίστηση ποιοτικά σπάνια. “ Όμως αυτή ή σπανιότητα δέν τής έδινε το μεγαλειό. ‘Ηταν μια εύχαρίστηση πολυτελείας, έγωιστική. Δέν είχε περισσότερο νόημα απ’ όσο έχουν οι κοινές τέρψεις. Πρέπει το θέατρο να βρει το νόημά του. Νόημα ποιητικό. “ Όμως δέν πρέπει ή ποίηση να συγγέεται με μια φιλόπονη και χωρίς βάση παρασσία, ούτε με μια φιλολογία παρακμής γεμάτη στολίδια. Νόημα δραματικό, με τή δράση και τις λύσεις της, με τήν αντίθεση των παθών και των πεποιθήσεων.

Νόημα ανθρώπινο και τραγικό με τή συγκρότηση των χαρακτήρων και των ανθρώπινων τύπων, τήν έφεύρεση των προσώπων, τις ένδελώσεις των ήρώων.

Νόημα σατιρικό. Μ’ αυτό δέν έννοῶ τίποτα το άρνητικό. Μᾶ μια έντονη αντίθεση, μια έξαρση του πνεύματος, ένα γέλιο υγιές. Και σε καμμιά περίπτωση κάποιες κωμωδίες με θέμα

φτηνό όπου κάποια άνοστη έρωτική πλοκή έρχεται ν' απαλύνει και νά κάνει ύποφερτό τὸ έλαφρό κτύπημα πού δίνουν στὰ ἤθη και στὰ στραβά τῆς έποχῆς. Μά ένα χαρούμενο μηχανισμό κάλοφτιαγμένο γιά τῆ μάχη, πού δέν φοβάται νά δείξει τὴν αἰχμὴ του και νά μεθύσει λίγο, με τὸν τρόπο τοῦ Ἄριστοφάνη.

Νόημα κοινωνικό και συνολικό, πού ν' ανταποκρίνεται στῆ ζωὴ τῆς έποχῆς, τῆς Πολιτείας και τοῦ Κόσμου, πού ν' ανταποκρίνεται στὶς έγνοιες τῆς, νά θέτει και νά φωτίζει τὰ προβλήματα τῆς, ν' αποκρυσταλλώνει τὶς ιδέες τῆς και τὰ πάθη τῆς.

Καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ εἶδη ἔχει τὸ ὕφος του. Κι ἀναμφίβολα, μόνον ἀν τὸ θέατρο ἀσχολεῖται με καλά καθορισμένα εἶδη, καλά χαρακτηρισμένα, με εἶδη καθαρὰ, θά ξανάβρει τὸ νόημα τοῦ ὕφους. Εἶναι σχετικὰ εὐκόλο νά προσανατολισθοῦμε στῆ θεωρία. Τὸ πείραμα κι ὁ στοχασμός βάζουν ἐμπόδια πού πρέπει νά υπερπηδήσουμε.

Ποιὸς ὅμως θά ξεκινήσει και ποιὸς θά φθάσει στὸ τέρας ; Διάβασα πολλὰ χειρόγραφα. Εἶχα σχέσεις με πολλοὺς νέους συγγραφεῖς. Εἶμαι ἴσως σὲ θέση νά ἐκθέσω συνοπτικὰ τὶς ἐπιδιώξεις τους, τοὺς στόχους τους, τὶς ἀνησυχίες τους.

Κάμποσοι ἀπ' αὐτοὺς φιλοδοξοῦν νά καταπιαστοῦν με μεγάλα θέματα. Ὅμως δέν ξέρουν πῶς νά εἰσχωρήσουν σ' αὐτὰ. Θά ἔθελαν νά θέσουν τὴν τέχνη τους σ' ἐπικοινωνία, σ' ἀπευθείας ἐπαφή με τὸ σύγχρονο κόσμο. Εἶναι στραμμένοι σ' αὐτὸν και σύγχρονα τὰ ἔχουν χαμένα, νιώθουν φόβο μπροστά του.

Τὸ γεγονός αὐτό, κατὰ τῆ γνώμη μου, ἔχει πολλὲς αἰτίες. Ἡ

πρώτη εἶναι ὅτι ὁ κόσμος στὸν ὁποῖον προβάλλουν τὸν καθρέφτη, ἀντικαθρεφτίζεται σ' αὐτὸν συγκεχυμένα. Εἶναι ὑπερβολικὰ θρυμματισμένος, ὑπερβολικὰ βασιανισμένος ἀπὸ ἀντιφατικὲς ἢ ἀρνητικὲς ἔννοιες. Ἡ οὐσία τοῦ δράματος εἶναι νά ὑποστηρίξει κάτι και νά καταλήγει κάπου. Ὁ δραματογράφος εἶν' ἀρχιτέκτονας. Χτίζει γερὰ και σκάβει τὰ θεμέλιά του σὲ ἔδαφος γερό. Ἡ γεμάτη ἀστάθεια ἄμμος δέν τὸν ἐνδιαφέρει.

Ἡ ἀβεβαιότητα τῶν συνθηκῶν ὑπαρξῆς, οἱ μεταλλαγές κλίματος, ἡ μεταβολὴ τῶν ἠθῶν, ἡ ἐπανάσταση τῶν ιδεῶν, ἡ περαστικὸς χαρακτήρας τῶν τρόπων ζωῆς, προσφέρουν ἕνα ὕλικὸ γιά παρατήρηση κι ἀνάλυση πού ταιριάζει περισσότερο στὴν ἔλλειψη συγκεκριμένης μορφῆς τοῦ μυθιστορηματος παρά στοὺς ἀκαμπτοὺς κανόνες τῆς θεατρικῆς δουλειᾶς. Ἐὸ ἀντικείμενο φεύγει μακριὰ μας. Κ' ἴσα - ἴσα, με τὴν ἀντικειμενικότητα πλέκεται ἡ τραγωδία ὅπως και ἡ κωμωδία. Ἡ προσωπικότητα ἀποφεύγει νά φανερωθεῖ, κοινορτοποιεῖται. Δέν παρουσιάζει πιά παρά ἀνωμαλίες, περιέργειες, ἀντιφάσεις και μυστήρια, παραδοξότητες. Αὐτὸ εἶναι ἀντίθετο στῆ θεατρικὴ παρουσία. Αὐτὸ εἶναι τὸ κυριότερο κώλυμα στῆ λειτουργία τῆς δραματικῆς τέχνης. Οἱ νέοι συγγραφεῖς, γιά τοὺς ὁποίους μίλησα, ζητοῦν τὸ ἄτομο, τὸ πρόσωπο. Τοὺς ἀκούω νά φωνάζουν. " Δώστε μας, ἦρωες ! ". Ζητοῦν τὸ μεγαλεῖο. Δέν τὸ βρίσκουν οὔτε στὰ θέματα, πού οἱ μεγαλύτεροί τους στὴν ἡλικία ἀντλοῦσαν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπ' τὶς αἰσθηματικὲς και σεξουαλικὲς περιπλοκές, γιά τὶς ὁποῖες αὐτοὶ δέν ἔχουν οὔτε

Οἱ " Ἀδελφοὶ Καραμαζόφ " τοῦ Ντοστογιέφσκι σὲ διασκευὴ Ζὰκ Κοπώ, πού πρωτοπαίχτηκε στὰ 1911 με σκηνοθεσία τοῦ ἴδιου στὸ " Τεῆτρ Ντέξ Ἄριτ ", ἐπαναλήφθηκε στὸ " Βιέ Κολομπιέ " με τὸν Λουὶ Ζουβέ, δεξιά, στὸ ρόλο τοῦ πατρὸς Ζωσιμᾶ και τὸν Κοπώ, ἀριστερά, στὸ ρόλο τοῦ Ἰβάν. Τὸ ἔργο ἔκανε πάταγο στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖς



σία τῶν ὑλότελα νέων πληθυσμῶν, μᾶς ἀπαλάσσουν ἀπὸ τὰ τόσα πολλὰ ὑλικά μέσα, τὰ μαγευτικά σκηνικά, τὰ πολυτελῆ κοστούμια, στοιχεῖα πού χωρὶς αὐτὰ οἱ ἀδύναμοι δραματοῦργοι αὐτῆς τῆς ξεπερασμένης ἐποχῆς δὲ μποροῦν πιά νὰ κάνουν οὐτ' ἓνα βῆμα” . . .

Καὶ πέρα ἀπ' τὸ Μισελέ, ὁ ἐνθουσιασμός τοῦ Ρομαίν Ρολάν μᾶς κάνει ν' ἀνατρέχουμε στὶς μεγάλες προεπαναστατικὲς ἰδέες, ἔτσι ὅπως τὶς ἔχουν ἐκφράσει ὁ Ζὰν Ζὰκ Ρουσό, ὁ Ντιντερό, ὁ Λουί - Σεμπαστιέν Μερσιέ, ὁ Μαρι - Ζοζέφ Σενιέ.

Μεταξὺ Δεκεμβρίου 1793 καὶ Μάρτη, ἡ Συμβατική καὶ ἡ Ἐπιτροπὴ Κοινῆς Σωτηρίας μ' ἀφθονία κάνουν παραινέσεις κ' ἐκδίδουν διατάγματα γιὰ ἓνα θέατρο πού θὰ βρισκόταν σ' ἀρμονία μὲ τὴν καινούρια ἐποχῆ. Ἀλλάζουν τ' ὄνομα τοῦ παλιοῦ “Τεάτρ Φρανσαί” καὶ τ' ὀνομάζουν “Θέατρο τοῦ Λαοῦ” καλοῦν καλλιτέχνες τῆς Δημοκρατίας νὰ μετατρέψουν τὴν Πλατεία τῆς Ἐπανάστασης σ' ἓνα μεγάλο ἵπποδρόμιο ἀνοιχτὸ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς του, προορισμένον νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὶς γιορτὲς τοῦ ἔθνους”.

Ὁ Ροβεσπιέρος, ὁ Κουθόν, ὁ Μπιγιό, ὁ Λεντέ, ὁ Πριέρ, ὁ Μπαρέρ καὶ ὁ Κολλό στὶς 16 Μαΐου 1794 καλοῦν τοὺς ποιητὲς νὰ πανηγυρίσουν τὰ σπουδαιότερα γεγονότα τῆς Ἐπανάστασης καὶ νὰ συνθέσουν θεατρικὰ ἔργα δημοκρατικά”. Ὅμως, ὑπερβολικὰ ἀπασχολημένοι σ' ἄλλους τομεῖς γιὰ νὰ μποροῦν νὰ παρακολουθήσουν ἀπὸ κοντὰ “τὴν ἀναμόρφωση τῆς θεατρικῆς τέχνης”, ἀναθέτουν τὴν ἀποστολὴ τούτῃ στὴν Ἐπιτροπὴ Δημοσίας Ἐκπαίδευσης πού, μὲ τὴν πένα τοῦ Ζοζέφ Πεγιάν, διατυπώνει στὴν ἀπὸ 23 Ἰουνίου ἐγκυκλίό της, ἰδέες δυναμικὲς : “Τὰ θεάτρα εἶναι ἀκόμα γεμάτα ἀπ' τὰ χαλάσματα τοῦ περασμένου καθεστῶτος . . . ἀπὸ συμφέροντα πού δὲν μᾶς ἀφοροῦν πιά, ἀπὸ ἦθη πού δὲν εἶναι πιά δικὰ μας. Πρέπει νὰ καθαρισθεῖ αὐτὸς ὁ κυκεώνας . . .”

Ὅταν ἐξετάζουμε τὴ μοίρα τῶν θεατρικῶν προσπαθειῶν, τῶν λεγομένων “λαϊκῶν”, στὴ Γαλλία, τείνουμε νὰ ἐκπλαγοῦμε πραγματικά. Οἱ προθέσεις εἶναι διαυγεῖς. Ἐκφράζονται εὐγλωττα. Τὸ γαλλικὸ πνεῦμα φαίνεται νὰ μὴ δυσκολεύεται νὰ συλλάβει τὴν ἀναγκαιότητα καθὼς καὶ τοὺς ὅρους ὑπαρξῆς καὶ τὸ στόχο πού θὰ σηματοῦσε ἓνα ὑγιὲς θέατρο πού θὰ ἔχει γίνεи γιὰ τὸ ἔθνος. Τὰ σχέδια ὅμως αὐτὰ ἀποτυγχάνουν. Οἱ ἰδέες αὐτὲς δὲ ριζώνουν.

Ἡ ἐποχὴ τῆς τρομοκρατίας, τόσο γόνιμη σὲ λόγους, διατάγματα, ἐγκυκλίους καὶ ἄλλου εἶδους ἐντολές, δὲν κατέληξε στὴν πράξη σὲ τίποτα. Ἡ “ὑπέροχη θύελλα” σκορπίζεται “χωρὶς ν' ἀφήσει ἕγνη σὲ κανένα ἀπ' τὰ ἔργα πού νικοῦν τὸ χρόνο”. Ἀξίωσε μεγαλεῖο καὶ δὲν πέτυχε παρὰ τὴν πιὸ μέτρια ἀνάμεσα σ' ὅλες τὶς μορφὲς θεάτρου : τὸ κωμειδύλλιο.

Ὁ Ροβεσπιέρος ρίχνει τὴν ταπεινωτικὴ εὐθύνη γι' αὐτὸ “στοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων γενικά”.

Ὁ Ρομαίν Ρολάν θέλει νὰ δικαιολογήσει αὐτὸ τὸ κενὸ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι “ὅλος ὁ ἥρωισμός τοῦ ἔθνους ρίχτηκε στὴ σύγκρουση, στὶς συνελύσεις καὶ στὸ στρατό”. Θεωρεῖ πὼς μόνο οἱ δειλοὶ ἔμειναν στὸν τομέα τῆς τέχνης. Μοῦ φαίνεται, ὡστόσο, πὼς ἡ ἱστορία πέρασε καὶ ἀπὸ ἄλλες περιόδους, τὸ ἴδιο ἀνήσυχε, καὶ ὕψι λιγότερο μαχητικὲς ἢ τέχνη ὅμως, κ' ἰδιαίτερα ἡ θεατρικὴ τέχνη, δὲν ἔμεινε σ' ἀδράνεια κατὰ τὴ διάρκεια τους. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς τὸ παλιὸ καθεστῶς εἶχε προσφέρει στὴ Δημοκρατία σοβαρὰ στελέχη γιὰ τὰ στρατευμάτά της, ὕψι ὅμως καὶ γιὰ τὸ θέατρό της.

Οἱ καινούριοι ἄνθρωποι βρισκόταν σ' ἐπαφὴ κ' ἐπικοινωνία μὲ τὰ στρατιωτικὰ πράγματα. Ἀπέναντι στὰ θεατρικὰ πράγματα σὰν θεωρητικοί, βρισκόταν στὴν κατάσταση ἀνθρώπων πού βασίζονται σ' ὅ,τι ἀκούν νὰ λέγεται γύρω τους. Στὴν ἀνάγκη, ἡ δυναμικότητα τῶν στρατιωτῶν συντηρεῖται καὶ θερμαίνεται μὲ τὶς ἡμερήσιες διαταγὰς καὶ τὶς ἀγορεύσεις. Μὲ λόγια ὅμως δὲν γεννιοῦνται θεατρικὲς μεγαλοφυΐες, οὔτε ἀπ' τὴ μιά μερὰ στὴν ἄλλη κάνουμε τὸ λαὸ νὰ πάρει τὸ δρόμο γιὰ τὸ θέατρο.

Ἦ δὲ κίνημα τῶν νεαρῶν συγγραφέων πού συγκεντρώθηκαν γύρω στὸ Ρομαίν Ρολάν στὰ 1889 δὲ στέφθηκε ἀπὸ μεγαλύτερη ἐπιτυχία. Οὔτε οἱ πολυάριθμες προσπάθειες σὲ διάφορα μέρη, σ' ὑλόκληρη τὴ Γαλλία πού, λιγότερο ἢ περισσότερο λαμπρῆς, ἦταν πάντα ἐφήμερες, οὔτε αὐτὲς πού ἀνέλαβαν τὰ Λαϊκὰ Πανεπιστήμια τοῦ Παρισιοῦ, οὔτε τὸ Λαϊκὸ Θέατρο τοῦ Μπελβίλ μὲ διευθυντὴ τὸν Μ. Ε. Μπερνύ, οὔτε τὸ Θέατρο τοῦ Λαοῦ πού στὰ 1903 ὁ Ἄνρι Μπωλιέ ἐγκατέστησε στὸ “Θέατρο Μονσέ” δὲ φάνηκαν ν' ἀνταποκρίνονται μ' ἐπιτυχία στὴ βαθεῖα ἀνάγκη νὰ φέρουν κοντὰ τοὺς ἓνα μόνιμο καὶ σταθερὸ Κοινὸ.

Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια νιώσαμε τὶς τελευταῖες ἀπογοητεύσεις μας. Μᾶς τὶς ἔδωσε τὸ Λαϊκὸ Μέτωπο.



Ὁ Κοπὸν στὸ ρόλο τοῦ Ἀλοέτ καὶ ἡ Βαλαντὶν Τεσιέ στὸ ρόλο τῆς Σελιμέν στὸ “Μισάνθρωπο”. Ν. Ὑόρκη 1919, Παρίσι 1922

Οἱ νεαροὶ ὑπουργοὶ ἀπ' τοὺς ὁποίους ἐξαριτίταν τότε ἡ ἐκπαίδευση καὶ ἡ ψυχαγωγία τοῦ λαοῦ καλοῦσαν τοὺς δημοσιογράφους γιὰ νὰ τοὺς ποῦν πὼς εἶχαν ἐπίγνωση πόσο μεγάλο ἦταν τὸ ἔργο τους καὶ καταπιάνονταν μ' αὐτὸ γεμάτοι ἐνθουσιασμό κ' εὐλάβεια. Κ' ἐμεῖς, μέσα στὴ συγκίνησή μας καὶ βλέποντας νὰ τρεμολάμπει μιά ἐλπίδα πού τόσες φορὲς διαψεύθηκε δὲν ἐκφράζαμε παρὰ μιά μόνη εὐχὴ : οἱ προθέσεις τῶν ἰσχυρῶν αὐτῶν νὰ ἴναι σωστὰ φωτισμένες, οἱ ἀποφάσεις τους καλὰ μελετημένες, οἱ πράξεις τους ἀπαλλαγμένες ἀπ' τὴ ρουτίνα καὶ τὴ διάθεση νὰ ικανοποιοῦν τοὺς πάντας καὶ αὐτὴ τὴ φορὰ τὰ πράγματα νὰ γίνονται μὲ τρόπο σοβαρὸ.

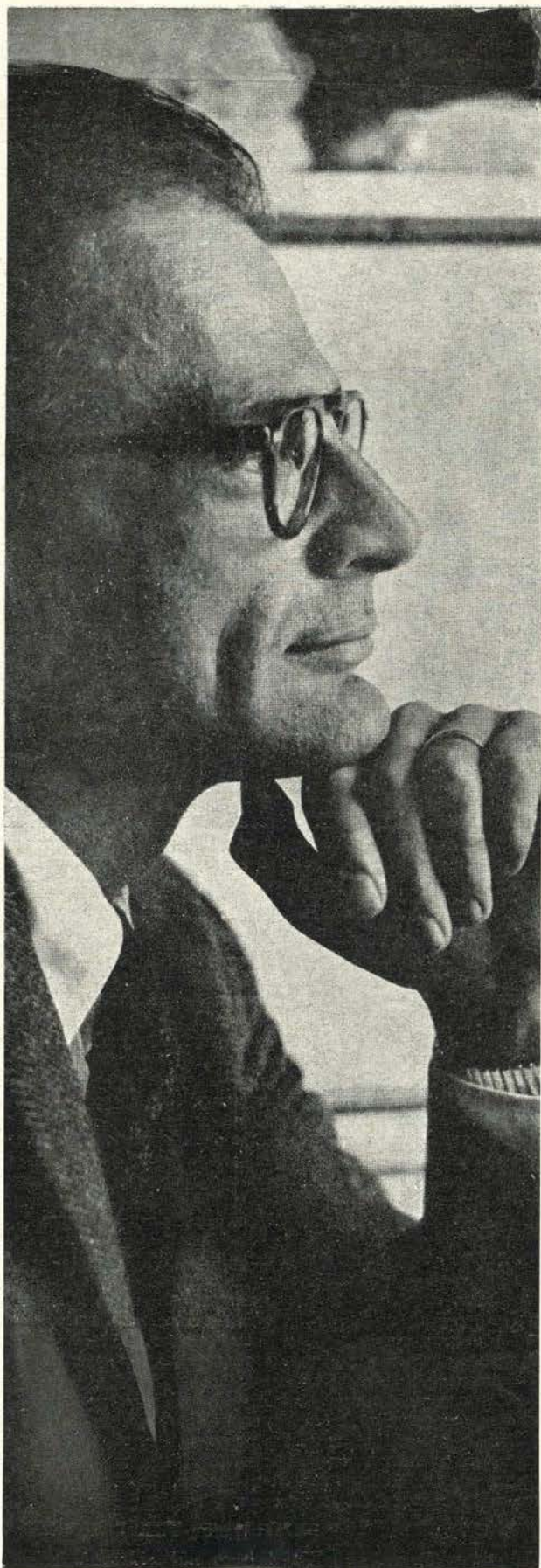
Οἱ ἐρευνηεὶ κ' οἱ συνεντεύξεις πολλαπλασιάστηκαν. Ἀπὸ παντοῦ ὑψώνονταν φωνὲς καὶ σχηματίζονταν ὀργανωτικοὶ πυρῆνες. Ποτὲ τόσες μεγαλειώδεις ἰδέες, τόσες ἐξυπνες σκέψεις, τόσες τεχνικὲς ἀναλύσεις δὲ βροῦσαν ἐλευθερὸ πεδίο δράσης, ποτὲ τόσες ἀρμοδιότητες, δὲν ἐνέσκηψαν στοὺς προϋπολογισμούς. Καὶ δὲν ἀμφιβάλλω πὼς πολλὴ εὐκρίνεια δικαίωσε αὐτὸ τὸ θόρυβο. Ὅμως ὁ θόρυβος κόπασε πάλι, χωρὶς ν' ἀφήσει πίσω του οὐτ' ἐλάχιστα ἕγνη ἐλπίδας γιὰ τὴ θεατρικὴ τέχνη.

Θὰ υἱοθετήσουμε, προσωρινά, γι' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο τὸ συμπέρασμα πού βγάζει ὁ Ζὰν Ρισάρ Μπλόκ, σὲ μιά μικρὴ μὰ οὐσιαστικὴ μελέτῃ του, μὲ τίτλο “Πεπρωμένα τοῦ Θεάτρου”. Λέγεται πρῶτα, ὅπως οἱ μαρξιστῆς, “πὼς μπήκαμε σὲ μιά ἐπαναστατικὴ περίοδο, καὶ γράφει :

“Δὲ δημιουργεῖται σχεδὸν ποτὲ σημαντικὸ λογοτεχνικὸ ἔργο, προορισμένον νὰ μείνει, κατὰ τὴν περίοδο πού ἡ κοινωνία περνᾷ μὰ κρίση πυρετοῦ καὶ ἀνπροτιμᾶτε ἄλλο ὄρο, τὴν ἐποχὴ πού βρίσκεται σ' ἐπαναστατικὴ κατάσταση. Ὑπάρχει μιά λογοτεχνία πρίν, ὑπάρχει μιά ἄλλη μετὰ, δὲν ὑπάρχει καμμία κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς”.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Στὸ προσεχὲς τεῦχος : Τὸ δεῦτερον καὶ τελευταῖο μέρος.



ARTHUR MILLER

ΝΑ ΒΓΟΥΜΕ ΑΠ' Τ' ΑΔΙΕΞΟΔΟ

Το επίσημο όργανο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου άρχισε με τον Άρθουρ Μίλλερ μία έρευνα για τó κλίμα μέσα στο όποιο άναπτύσσεται ή δραματουργία άπό τό 1950 καί έδω. Ήδού οι άπαντήσεις του Άμερικανού συγγραφέα στον Άγγλο Χένρυ Μπράντον:

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Στις Ήνωμένες Πολιτείες τó σοβαρό θέατρο έχει γίνει, αυτή τή μεταπολεμική περίοδο, όλο και πιο παράξενο, με τήν ένασχόλησή του άπ' τή μία με τήν άνωμαλή σεξουαλικότητα, και με τόν ύπερβολικό συναισθηματισμό του άπ' τήν άλλη. Αυτό ίσως όφείλεται στο γεγονός ότι μπορεί κανείς να γράψει με πάθος για τó “σεξ” χωρίς να ένοχλεί τó Κοινό με ζητήματα που προκαλούν άμνηχανία. Νομίζω, ώστόσο, πώς τó θέατρό μας έχει μία μεγάλη άρετή: παρουσιάζουμε στη σκηνή — περισσότερο άπ' όσο κάνουν σ' άλλες χώρες — όλους τούς κοινωνικούς τύπους. Μέχρι πολύ πρόσφατα ακόμα, τó βρετανικό θέατρο δέ μπορούσε να πάρει στα σοβαρά ένα έργο, άν δέν περιείχε πρόσωπα λιγότερο ή περισσότερο κομψά. “Όταν πήγα στην Άγγλία με τή “Θέα άπ' τή γέφυρα”, άνακάλυψα πώς ήταν πολύ δύσκολο να βρεθούν ήθοιοιοί ικανοί να έρμηνεύσουν ρόλους έργατών. Πολλοί άπ' αυτούς τούς ήθοιοιούς προέρχονταν άπ' τά κατώτερα στρώματα τής μεσοαστικής τάξης, άλλ' είχαν με τόν καιρό άποβάλει και τó παραμικρό ίχνος τής προέλευσής τους. Άπ' αυτή τουλάχιστο τήν άποψη, τó θέατρό μας είναι πιο δημοκρατικό, και πιστεύω πώς, μέχρι ένα σημείο, αυτό έξηγγεί τήν έπιτυχία του σ' όλο τόν κόσμο. Τό εύρετήριο τών ήρώων του άμερικανικού θεάτρου είναι πλατύτερο άπό τού άγγλικού κι άντικατοπτρίζει καλύτερα τó σύνολο του πληθυσμού τής χώρας.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Για τά κοινωνικά σιμπεριματα άπ' αυτό;*
ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Νομίζω πώς φτάσαμε σ' ένα στάδιο κοινωνίας (αυτό είναι δική μου σκέψη), πρós τó όποιον ό υπόλοιπος κόσμος κατευθύνεται με τή σειρά του. Νομίζω πώς προπορευόμαστε κατά μερικά χρόνια τόσο στα μορφωτικά θέματα, όσο και στα βιομηχανικά. Γιατί σήμερα ή καλή ή ή κακή κουλτούρα είναι πιο διεθνής άπ' όσο νομίζουμε πολλοί. Άπό μίαν άποψη, αυτό είναι καταστρεπτικό γιατί οι διαφορές είναι πάντα ένδιαφέρουσες. Θα εύχόμουν να μñ είχαν κατακλύσει όλο τόν κόσμο οι άφίσεις που διαφημίζουν τήν “κόκα-κόλα”. Δυστυχώς, τó πιο εύκολα άφομοιώσιμο μέρος τού πολιτισμού μας — τó μέρος που συνέλαβαν τά λιγότερο καλλιεργημένα, τά περισσότερο φυτοζωούντα στοιχεία τού άμερικανικού λαού — αυτό μεταφέρθηκε πρώτο στην Εύρώπη. Σέ όρισμένες χώρες τής Εύρώπης που έπισκέφθηκα, μου εκφράζανε τήν κατάπληξή τους όταν τούς έλεγα πώς ύπήρχαν σοβαροί συγγραφείς ή συμφωνικές όρχήστρες σ' αυτή τή χώρα. Αυτό που ξέρουν άπό μās εκεί είναι τά “κόμικς” και οι ταινίες κι όλα τά τέτοια — αυτό είναι τó τρομερό. Οι άνθρωποι που υιοθετούν έναν εισαγόμενο πολιτισμό γίνονται πάντα σκλάβοι του — δέ μπορούν ποτέ να τού προσφέρουν τίποτα, μά προσπαθούν αυτοί να προσαρμοστούν σ' αυτόν κι όμως ή γοητεία του δέ μπορεί ποτέ να μεταφυτευτεί. Άκόμα κ' ή διαφήμιση στην Εύρώπη πιθηρίζει τή δική μας. Έχει χάσει ό,τι άκριβδός, κατά τή γνώμη μου, τής έδινε τήν ευρωπαϊκή της άξιοπρέπεια. Τίποτα δέν τήν ξεχωρίζει πια άπ' τήν άμερικανική διαφήμιση, εκτός άπ' τó γεγονός ότι έχει συνείδηση τού τί είναι. Έχω τήν αίσθηση πώς έμεις βρισκόμαστε κιόλας στο στάδιο πρός τó όποιο κατευθυνόμαστε.
ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Καλή, πώς θα περιγράφατε αυτή τήν κατάσταση τού σύγχρονου έιεθνο'ς πολιτισμού;*

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Τό κάθε τι σήμερα κρίνεται όλο και περισσότερο για ένα πράγμα: τή δημοτικότητα του, τήν ικανότητά του να καταστεί έμπορευσίμο. Αυτό ίσχυει και για ένα μυθιστόρημα, για ένα ποίημα, για μία ταινία. Η παλιότερη ιδέα πώς ένα έργο είχε τή δική του έσώτερη άξια, που τού έδινε τó δικαίωμα να ύπάρχει έστω κι άν τó Κοινό

δεν τρελλανόταν γι' αυτό, έχει πιά πεταχτεί στη θάλασσα. Στην Άγγλια, η κυβερνήση επιχορηγεί το Μπί - Μπί - Σι γιατί η αξία του, νομίζετε, δε μπορεί να μεταφραστεί σε χρήμα. Τώρα, όμως, έχετε και την εμπορική τηλεόραση πλάι του, θαυμάσια αμερικάνικη έφευρεση, που κερδίζει όλο και περισσότερο Κοινό. Κατά τη γνώμη μου, θα πρέπει σύντομα να πάρετε μια απόφαση πού να βασίζεσθε σε μερικές παλιές πολιτιστικές αξίες και πού δε θα 'χει καμιά σχέση με την οικονομία. Ξέρω, θα σάς πούν πως η δημοκρατική ιδεολογία λέει πως αυτό θέλει ο λαός και γι' αυτό έχει το δικαίωμα να το πάρει: ποιός είσαστε σείς, πού θα τους πείτε τί θα δούν ή τί θ' ακούσουν; "Αν ή πείρα αυτής της χώρας μπορεί να σταθεί όδηγός, θα δυσκολευτείτε πολύ ν' αντικρούσετε το επίχειρμα, γιατί δίνει μια ήθικη δικαιολόγηση σ' αυτό που 'ναι καθαρή κερδοσκοπία.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Τί σάς σπρώχνει στο γράψιμο;*

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Μακάρι να τό 'ξερα, θα μπορούσα ίσως να ελέγξω καλύτερα αυτή την ανάγκη πού με σπρώχνει να γράφω. Βρίσκομαι στο έλεός της, δεν ξέρω πραγματικά τί ακριβώς είναι. Δε μπορώ να γράψω για κάτι πού τό καταλαβαίνω πολύ καλά. "Αν ξέρω τί ακριβώς σημαίνει για μένα ένα πράγμα, τό έχω κιόλας εξαντλήσει σάν εμπειρία. Δε μπορώ να τό γράψω, γιατί μου φαίνεται σάν μιá ξαναειπωμένη ιστορία. Πρέπει να τό ανακαλύψω για πρώτη φορά γράφοντάς το. Πρέπει να εκπλαγώ εγώ ό ίδιος. Αυτός, βέβαια, είναι ένας πολυέξοδος τρόπος αντιμετώπισης τών πραγμάτων, γιατί μπορεί προχωρώντας να φτάσεις σ' αδιέξοδο και ν' ανακαλύψεις πως είσαι άνίκανος να δώσεις σάρκα και όστά σ' αυτό πού κρύβεται κάτω άπ' τό συναίσθημά σου. Μένεις τότε, άπλυστάτα, μ' ένα άμορφο συναίσθημα πού δεν είναι από μόνο του τέχνη. Πρέπει να τ' αφήσεις να σκληρύνει, να στερεοποιηθεί, να πάρει μιá κάποια μορφή, πού νά 'χει τη δυνατότητα να μεταδοθεί. Καμιά φορά, για να ξεπεταχτεί αυτό τό κάτι, μπορεί να χρειαστεί να περάσουν ένας χρόνος, δυό χρόνια, κι ακόμα τρία ή τέσσερα.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Δηλαδή, πραγματικά δεν ξέρετε πως θα τελειώνει ένα έργο όταν τό αρχίζετε;*

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — "Όχι, δεν ξέρω. Έχω, βέβαια, μιá άμυδρή ιδέα — για παράδειγμα, αν ό ήρωας τού έργου θα πεθάνει στο τέλος. Αυτό τό ξέρω. Θα πρέπει να ξέρω ακόμα και τό βαθμό ειρωνίας πού θα 'χει τό έργο μου. Για τό πως θα έξειληθεί, όμως, ή δράση δεν ξέρω παρά μικροπράγματα. "Η όμοη και, άς πούμε τό "τέμπο", ό ρυθμός της ανέλιξης, αυτά δημιουργούνται στην πορεία τού ίδιου τού έργου. Τό γράψιμο ενός έργου, καθ' έαυτό, μου παίρνει τό πολύ όχτώ βδομάδες, και καμιά φορά λιγότερο — γράφω γρήγορα — αυτό, όμως, είναι τό τελευταίο στάδιο της δουλειάς. Πριν φτάσω σ' αυτή τη στιγμή, έχω βρει τούς τοίχους της ζωής και μπορώ να τούς βιώω και μπορώ να γεμίσω πιά αυτό τόν έτομο χώρο, μπορώ να προχωρήσω. "Αν, όμως, δεν υπάρχει έσωτερική εξέλιξη, πάω χαμένος.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Νομίζετε πως τό θέατρο είναι μιá πραγματικά αυτόχρον αμερικανική μορφή τέχνης;*

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Έξαρτάται άπ' τό επίπεδο από τό όποιο αντιμετώπιζετε την αμερικανική ζωή. Κάθε λαός έχει μιá συμβατική ιδέα για τόν έαυτό του. Οί Άμερικανοί, για παράδειγμα, βλέπουν τόν έαυτό τους άνοιχτοχέρη, πάντα από την πλευρά της δικαιοσύνης, λίγο άπρόσεχτο στο τί αγοράζει, σπάταλο, αλλά βασικά καλό και αισιόδοξο. "Η αλήθεια είναι πως πολλές άπ' αυτές τις ιδιότητες ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Αυτό, όμως, είν' ένα επίπεδο της αυτογνωσίας. Κάτω άπ' αυτό τό επίπεδο, υπάρχει ένα άλλο, πού εκφράζεται σε πολύ λίγες ταινίες, σε πολύ λίγα θεατρικά έργα, πάντως κατ' άναλογία περισσότερο στο θέατρο παρά στον Κινηματογράφο: στο επίπεδο αυτό βρίσκονται οι φοβίες, ή μοναχική μας άφέλεια, ή δίψα μας για ένα σκοπό στή ζωή.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Όρισμένοι κριτικοί πιστεύουν πως οι Βρεταννοί "Όργισμένοι Νέοι" έχουν επηρεασθεί άπ' την Άμερική.*

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Νομίζω πως υπάρχει μιá αμερικανική νότα στα γραφτά τους. Δε θέλω να πώ πως ένα έργο σάν τά "Όργισμένα Νιάτα" δε θα γραφόταν χωρίς την αμερικανική επίδραση, μα υπάρχει σ' αυτά τά έργα μιá όρημη-τικότητα, ακόμα και μιá ζεστιπωση, πού ήχει πολύ αμερικάνικα. Μπροστά σ' αυτά τά έργα, νιώω "πολύ σάν στο σπίτι μου". Διαισθάνομαι πως αυτά τά έργα ξανακαλύπτουν κάτι πού 'χει γίνει σχεδόν κοινός τόπος σ' αυτή τη χώρα από την εποχή τού Μάρκ Τουαίν ακόμα. Έννοώ τη στάση

τού Τουαίν, πού πάντα βάζει τόν άπλό ανθρώπινο να τά καταφέρνει καλύτερα άπ' τόν καλομαθημένο νέο και να κλωτσάει πέρα όλες τις καθιερωμένες ταξικές αξίες.

Στό αμερικάνικο θεατρικό έργο, ή δράση έχει τό προβάδισμα, ό στοχασμός είναι σχεδόν άνύπαρκτος. Δεν υπάρχει σ' αυτό τίποτα πού να μη μπορεί να γίνει δράση. Τό αμερικάνικο θεατρικό έργο πρέπει να είναι κάτι, όχι να άναφέρεται σε κάτι. "Όταν, όμως, ένα έργο τά καταφέρνει και τά δυό, τότε είν' επιτυχία. Σκληρή δουλειά, δύσκολη σχολή σ' αλήθεια, μα κατά τη γνώμη μου ή καλύτερη για την ώρα. Δεν ξέρω αν οι Έγγλέζοι συγγραφείς όπως ό Τζών Γουαϊν, ό Κίνγκσλεϋ "Εμεις ή ό Τζών" Όσμπορν, τό 'χουνε συνειδητοποιήσει αυτό, και δεν υπάρχει λόγος να τό 'χουνε, μα βρίσκει κανείς μιάν ήχώ άπ' όλ' αυτά στο έργο τους.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — *Τό αμερικάνικο θέατρο δεν έχει θρησκευτικό περιεχόμενο. Τί εξήγηση δίνετε σ' αυτό;*

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Δεν ξέρω τί να πώ, έξόν πως είναι κι αυτό ένα άπ' τά σημάδια της αμερικάνικης σχιζοφρένειας σ' αυτόν τόν τομέα. Μ' έχουν διαβεβαιώσει πως τά 90% τών Άμερικανών πηγαίνουν στην εκκλησία ή άνήκουν σε μιάν Έκκλησία. Είμαστε ίσως ό πιο θρησκευόμενος λαός της Ίστορίας. "Υπάρχει, ώστόσο, μιá διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο να συχνάζει κανείς στην εκκλησία και στο ν' αναζητεί συνειδητά άπώτερες θρησκευτικές λύσεις. Στην καθημερινή ζωή δεν υπάρχει πουθενά ό υλιστικός πληθυσμός από μās, πιο διψασμένος για πρακτικά άποτελέσματα. Την Κυριακή, όμως, τά πράγματα είναι διαφορετικά. Για μερικτές ώρες δε σκεφτόμαστε τά κέρδη κ' έτσι γινόμαστε καλοί. Κοντολογής, ζούμε τη ζωούλα μας χωρίς να μās άπαχολεϊ καμιά θρησκευτική ιδεολογία και μιá φορά τη βδομάδα κάνουμε κ' ένα νόημα κατά τούς Ουρανούς.

"Υπέθετο πως τό θέατρο αντικατοπτρίζει πολύ φυσικά αυτή την κατάσταση. "Έτσι κι αλλιώς ό Άμερικανός δεν έχει την ύπομνην ν' ασχοληθεί με θεωρίες για ότιδήποτε. Κι ούτε βλέπει άναγκαστικά καμιάν αντίφαση σ' αυτά πού μόλις είπα: ή θρησκεία άνήκει στην Κυριακή και όλη την υπόλοιπη βδομάδα καταπιάνεται κανείς με άλλα πράγματα. Νομίζω πως ή μεγάλη αλλαγή στο θέατρο μας συντελέστηκε όταν δεν ήταν πιά δυνατό να κλείσουμε τίς, όλο και πιο παράλογες, αντιφάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης σ' αυτόν τόν τύπο έργου όπου μιá "κατά τό μάλλον ή ήττον, καλή έπιρροή" έρχόταν σε σύγκρουση με μιá, "κατά τό μάλλον ή ήττον, κακή έπιρροή". Οί κακές έπιρροές έγιναν τόσο φευγαλέες και τόσο δυσκαθόριστες, πού μείναμε μ' έναν ήρωα, πού οι έχθροί του ήταν άόρατοι. Αυτό πού προβάλλονταν στο προσκήνιο ήταν τό θύμα σ' ά ν θύμα.

"Η ύπόθεση τού κάθε σημαντικού αμερικάνικου θεατρικού έργου άφηγείται πως ό κεντρικός ήρωας βλέπει τά θεμέλια της ύπαρξης του να καταρρέουν. "Η κυριότερη παράδοσή μας, άπ' τόν Ο' Νήλ και ως τις μέρες μας, περιστρέφεται γύρω άπ' τό πρόβλημα της άκεραιότητας. "Όχι μονάχα της ήθικης άκεραιότητας, μα και της άκεραιότητας της ανθρώπινης προσωπικότητας. "Η δυσκολία είναι πως να έντοπίσει κανείς τις δυνάμεις της άποσύνθεσης. Ήθλω να πιστεύω πως υπάρχουν και πως είναι δυνατό να ξεσκεπαστούν.

"Έγραφα τη "Δοκιμασία" ("Μάγισσες τού Σάλεμ") μ' αυτή τη σκέψη στο μυαλό. "Ήταν μιá άπόπειρα αναβίωσης της παλιάς ήθικης και δραματουργικής τάξης, μιá προσπάθεια να πώ πως δε μπορεί κανείς να θρονιάζεται άνέμελα και να κοιτάζει παθητικά τόν κόσμο του να καταστρέφεται κάτω άπ' τά πόδια του, ακόμα κι αν ό ίδιος συμμερίζεται τη γενική ένοχή. Στην πραγματικότητα, έκανα εκκλησία για μιá πράξη βούλησης. Προσπαθούσα να πώ πως ή άδικία έχει ένα πρόσωπο με άγνωρισίμα χαρακτηριστικά, πού μόνο ό φόβος μας μās έμποδίζει να ξεσκεπάσουμε, να της πετάξουμε πέρα τό προσωπίο. Τά έργα της δεκαετίας 1940 - 50, πού ξεκίνησαν σάν μιá άπόπειρα άνάλυσης τού άτόμου μέσα στον κόσμο, κατάντησαν να 'χουν για σύνθημα τόν άποκλεισμό τού κόσμου. "Η οικονομία, ή πολιτική, θεωρούνται σ' εύρύτατους κύκλους σάν ένδειξη άδειότητας. "Έτσι, έκαναν την είσοβότη τους ή λύπηση τού έαυτού μας, ό συναισθηματισμός κι ό έντυπωσιασμός με τό "σέξ".

Κατάληξα σ' ένα αντιδραματικό θέατρο, πού άντανακλά την άποψη πολλών ανθρώπων, πού λένε περίπου: "Τί τά θες; "Έτσι είν' ή ζωή την σημερον ήμέραν". Τά πρόσωπα τών έργων ύψίστανται την τυραννία, μα τό παίρνουν σά δεδομένο πως ό τυραννος — είναι άόρατος κι άπροσδιόριστος, ίσως μάλιστα να μην υπάρχει καν.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — Τό αμερικάνικο θέατρο είναι ακόμα πολύ νέο. Πώς βλέπετε την εξέλιξή του;

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Πριν απ' τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, με το ζόρι μπορούσε να μιλήσει κανείς για αμερικάνικο θέατρο. Έννοώ, για ένα θέατρο που ν' αντανακλά άμεσα τα αμερικάνικα ήθη, την αμερικάνικη ζωή. Τότε, η ζωή ήταν ζωντανή, και το θέατρο, θέατρο. Μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο έγιναν πραγματικές απόπειρες για τη δημιουργία σύγχρονου θεάτρου σ' αυτή τη χώρα — ενός θεάτρου που να καθρεφτίζει τη ζωή του λαού εκείνης της εποχής.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — Ποιά έργα έχετε στο μυαλό σας;
ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Νά, πάρτε για παράδειγμα, έργα όπως "Παό, τό τμήμα τής δόξας" και "Η Πρώτη Σελίδα" (Σημ. τ. Μετ. παίχτηκε στην Αθήνα απ' τον Κώστα Μουσουρή με τον τίτλο "Τό θέμα τής Ημέρας"), που είχαν μεγάλη επίδραση, ή ακόμα και τις "Σκηές του Δρόμου". Για πρώτη φορά τολμηρά συναισθήματα χρησιμοποιήθηκαν στη σκηνή, με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται στην καθημερινή ζωή στις Ηνωμένες Πολιτείες. "Όλη ή παλιασαρία του συναισθηματικού ιδεαλισμού πετιόταν στα σκουπίδια. "Ό πόλεμος κοιταζόταν τώρα όπως ακριβώς τον έβλεπε ο μέσος άνθρωπος στην κανονική ζωή, δηλαδή σαν μία βρώμικη ύποθεση. Μιά νέα, άτοφια εικονοκλαστική διάθεση έκανε εισβολή στη σκηνή, και μαζί ο σύγχρονος κυνισμός κ' ή ευθυμία. "Ό Ρόμπερτ Σέργουτ, ο Μάξουελ Άντερσον, ο Σ. Ν. Μπέρμαν, ο Φίλιπ Μπάρρυ, ο Έλμερ Ράις, ο Τζώρτζ Κέλλυ, ο Σίντνεϋ Χάουαρντ, όλοι αυτοί πρωτοεμφανίσθηκαν μετά τά 1920. Αυτόι ενηλικίωσαν τό θέατρό μας.

Σήμερα, όρισμένα απ' τά έργα τους μάς φαίνονται μαλακά, υπερβολικά κατασκευασμένα, κι ακόμα αφελή, παρά τις προσπάθειές τους νά ξεκόψουν με τήν παλιότερη παράδοση του στόμφου και τής σκηηνικής ψευτιάς. Μερικά από τά έργα τους είναι πολύ λεπτά, πολύ καλοφτιαγμένα, ίσως υπερβολικά καλοφτιαγμένα για τό σημερινό μας αισθητήριο. Ένα μέρος απ' τον Ο' Νήλ μάς φαίνεται νά διατηρεί ακόμα τήν αξία του, ίσως γιατί συμμερίζομαστε τό νευρωτικό στοιχείο που τον χαρακτηρίζει. Είναι και κάτι άλλο: έγραψε σε περισσότερο προσωπικό ύψος. Πίσω από τή δουλειά του μπορούμε νά δούμε έναν άνθρωπο.

Ό Ο' Νήλ μίλησε σά μέλος μάς μειοψηφίας, τό ίδιο με μάς. Οι άλλοι ήταν περισσότερο δημόσιοι ρήτορες, ή φωνή τής πλειοψηφίας, κ' έτσι έχασαν τήν άτομικότητά τους. Σήμερα εκτιμάμε τό υποκειμενικό στοιχείο: τότε προτιμούσαν τή δεξιότητα, τό πνεύμα, τήν κριτική τών ήθών, τήν Εικονοκλαστική άσέβεια.

Η δεκαετία 1930 - 40 χαρακτηρίζεται από φωνές ανθρώπων τής μειοψηφίας, κυρίως του Κλίφορντ Όντέτς και τής Λίλιαν Χέλμαν. Μιά έσωτερική φωνή ξεπετάγεται απ' αυτούς: αισθάνονται προσωπικά τήν κοινή άγωνία για τήν άνοδος του Φασισμού. Στόν Όντέτς, ή φωνή αυτή γίνεται ένας νέος λυρισμός, μία πρόζα πλατύτερη απ' τή ζωή. Στη Χέλμαν, μία άδιάκοπα ανέλιξή του γραμμής δράσης σε όμορφα διαρθρωμένα έργα. Κ' οι δύο αυτοί συγγραφείς είχαν προσωπικότητα, τά έργα τους φέρουν τή σφραγίδα τους, με τά σύμβολά τους ήταν συχνά τόσο προσκολλημένα σ' επί μέρους στοιχεία του κλίματος τής δεκαετίας 1930 - 40, που όταν ο σύντομος κατακλιμασμός του πόλεμου πέρασε, ο κόσμος τους μάς φάνηκε άμέσως ξεπερασμένος.

Απ' τό 1940 και μετά, ή γραμμή τής εξέλιξης άρχισε νά μάς οδηγεί όλο και περισσότερο πρós τήν έσωτερική οικειότητα κ' οι συγγραφείς δίνουν όλο και λιγότερη σημασία στην παλιά ιδέα τής δεξιότητας, τής σκηηνικής λογικής. Απ' αυτή τήν άποψη, ο Ο' Νήλ παραμένει ο μέγας "μαέστρος", τό πάντα όρθιο μνημείο. Τό έργο του είναι τό ίδιο γεμάτο άχύνευτο φροΐδισμό, όσο και τών άλλων, τό ίδιο καταπιάνεται με "μεγάλα θέματα", όπως ο Σοσιαλισμός, τό Νέγρικο πρόβλημα, ή κοινωνική δικαιοσύνη κλπ., κι αυτό, εξίσου, βράβυνεται με τή χρήση μάς ξεπερασμένης "λαϊκής" διαλέκτου, με άποκαρδιωτικές συμβατικότητατες και μελοδραματισμούς. Όστόσο, τό έργο του Ο' Νήλ δέν πρόκειται νά ξεαφανιστεί για πολύ καιρό ακόμα — ακούμε τήν έσώτερη φωνή του, άποκρινόμαστε σε πολλές από τις άποχρώσεις τής. Μπροστά στόν ελικρινή οίκο που νιώθει για τον ίδιο του τον έαυτό, στη βασανιστική του αναζήτηση, στις άκατασίγαστες άμφιβολίες του, ξεγνάμε τις, συχνά φτιαχτές, θεατρικές λύσεις που δίνει. Οι άλλοι συγγραφείς βολεύονταν στα έργα τους. Αυτός, ποτέ. Με τή δεκαετία 1940 - 50, κι ακόμα περισσότερο με τήν άμέσως επόμενη, μπήκαμε στην εποχή του άγχους. Κατά σύ-

ριο λόγο, υπεύθυνος γι' αυτό είναι ο Τεννεσσή Ούίλλιαμς. Και μένα του ίδιου, τό ένα μου πόδι σ' αυτό τό ρεύμα πατάει. Πρόκειται για έναν σκληρό, νευρωτικό ρομαντισμό, μία μετατροπή τής τρέχουσας ζωής σε πόλεμο του καθενός με τον έαυτό του. Κάθε σύγκρουση τείνει νά μετατραπεί σε σεξουαλική. Έτσι, τό πλαίσιο γίνεται όλο και λιγότερο ρεαλιστικό. "Όλ' αυτά μάς οδήγησαν στό έσχατο όριο τής άσημαντότητας. Φτάσαμε στό θέατρο τής κακοκεφιάς και τής βαρεμάρας. Ίδιαίτερα, όρισμένοι νεώτεροι συγγραφείς. Στο κάτω - κάτω τής γραφής, ή σεξουαλική σύγκρουση μπορεί νά φτάσει ίσαμ' ένα σημείο κι όχι παραπέρα. Καταλήγουμε έτσι στόν πάτο του τσουβαλιού με τις παθολογικές περιπτώσεις, στό άπόλυτο αδιέξοδο. Τό θέατρο πρέπει νά βρει τό τον τρόπο νά βγει από κεί μέσα, νά ξαναγυρίσει στό φώς τής μέρας, χωρίς νά χάσει τίποτα από τήν έσωτερική του ζωή. Κάθε ανάκαλυψη γίνεται τελικά ένας ακόμη κοινός τόπος. Η άυθεντική πρωτότυπη κραυγή καταντάει με τον καιρό μία ύληκή που έχουμε κιόλας ξανακουσει, ή ένα καλά όργανωμένο κήρυγμα. Με πιάνει καμμιά φορά ή επιθυμία νά ξαναδώ ένα σκηηνικό μ' άληθινό ταβάνι καλύτερα παρά αυτή τή βεβιασμένη ποίηση του τύπου "τό θύμα για τό θύμα", τής καλορρυθμισμένης άπελπισίας και του άγχους. Είτε μ' έναν ξεκάθαρα παραδεδυγμένο συμβολισμό, είτε με μίαν άναγέννηση του ρεαλισμού τής παράδοσης, τό θέατρο πρέπει νά ξεναυτευθυνθεί στόν κόσμο πέρα απ' τήν επιδερμίδα, στη Μοίρα. Και ή Μοίρα είναι πάντα οι άλλοι — έστω κι αν αυτός που πεθαίνει έξαιτίας τής έισαισύ.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — Νομίζω πως σεις και ο Σάοτρ είσαστε οι δυο πιο δυνατοί δραματοουργοί τής εποχής μας. Με τή διαφορά πως ό,τι γράφει αυτός δεσπόζεται απ' τις ιδέες...

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα μας. Πρώτα, έγώ γράφω μέσα στους κόλπους ενός πολιτισμού που δέν αγαπάει τις ιδέες, που δέν έχει ακριβή συνείδηση του τί κάνει, που δέν θέλει νά ξέρει τί κάνει. Αυτό ίσχυει τόσο για τό μεμονωμένο άτομο, όσο και για μία γιγαντιαία κοινότητα. Τό ξέρω από προσωπική μου πείρα.

Στη Γαλλία, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, οι άνθρωποι έχουν συνειδητοποιήσει πως, κι αν ακόμα δέν ξέρουν τί κάνουν, έχουν τή δυνατότητα, όποτε τό θελήσουν, νά τό χαρακτηρίσουν άντικειμενικά. Μ' άλλα λόγια, δέχονται πως κ' ά π ο ι ος ξέρει αυτό που κάνουν και πως είν' ένα είδος δουλειάς που δικαιολογείται. Στην Αμερική, όλη αυτή ή σειρά συλλογισμών είναι μία πολυτέλεια που ελάχιστοι επιτρέπουν στόν έαυτό τους και που δέν έχει καμμιά συνέπεια. Τί διαφορά προκύπτει απ' τό νά ξέρει κανείς; Νά, εδώ πιστεύουμε στην αναγκαιότητα είμαστε οι πιστοί σκλάβοι τής. Έδώ τό άναγκαίο τό συγχέουμε με τό δίκαιο. Υπάρχουν φορές, όμως, που οι άνθρωποι πρέπει νά έναντιώνονται στό άναπόφευχτο, νά άντιστέκονται.

ΜΠΡΑΝΤΟΝ. — Πού νομίζετε πως πάμε;

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ. — Ένα πράγμα δέν πρόκειται πιά ν' άνεχθεί τό θέατρο για πολύ ακόμα — τουλάχιστο στη χώρα μου — τήν βαρεμάρα. Τό άγχώδες θεατρικό έργο ξέρουμε τώρα πιά απ' τά πριν που θά καταλήξει. Ξέρουμε τί νά περιμένουμε: τήν παθητική ήττα του ήρωα ή τών ήρώων, κ' ένα ακόμα ντοκουμέντο πάνω στην άνικανοποίηση και τή μοναξιά. Νομίζω πως όλ' αυτά θά μάς φανούν ξεφνικά όλότελα ξεπερασμένα. Ίσως ή ζωή νά φαίνεται τώρα σαν κάτι λιγότερο αδύνατο παρά, πριν μερικά χρόνια. Θέλω νά πώ πως μία δυνατότητα επιβίωσης τής ανθρώπινης φυλής μπορεί νά θεωρηθεί σά μία λογική έλπίδα. Φαίνεται όλο και περισσότερο πως οι δύο μεγάλοι, που κρατούν στα χέρια τους τή δυνατότητα άποσύνθεσης τής ανθρωπότητας, συγκρατιώνται. Η έξάπλωση τής τεχνολογίας παντού στόν κόσμο θά βοηθήσει επίσης στό νά γίνει ο πόλεμος λιγότερο άναγκαίος. Οι ιδέες αυτές διαδίδονται τόσο, που τελικά γίνονται μέρος τής συγκινησιακής ζωής ακόμα κι αυτόν τών ανθρώπων που δέν διαβάθως έφημερίδες και δέν ξέρουν γιατί τά πράγματα είναι τώρα διαφορετικά σε σύγκριση με ό,τι ήταν πριν από μερικά χρόνια. Άνάμεσα είναι καγκελαρίες και τις κουζίνες οι γραμμές επικοινωνίας είναι υπερδεμένες, στραβοβαλμένες, μά, ώστόσο, υπάρχουν. Νομίζω πως πολλά σημάδια μάς δίνουν τό δικαίωμα νά φωνάξουμε και πάλι με σιγουριά πως τίποτα δέν χάθηκε. Κι όσο πιο γρήγορα γίνει αυτό, τόσο πιο γρήγορα ή σκοτεινή άτμόσφαιρα που περιβάλλει τόσα έργα θά μάς φανεί άδικαιολόγητη: δέ θά έμφανίζεται πιά άνατάνακλαση τής πραγματικότητας.

(Μετ. Κ. Στ.)

ARTHUR MILLER

Η ΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ HENRI GOUHIER

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ

Στή θεωρητική εξέταση τῶν προβλημάτων πού ἀφοροῦν τῇ θεατρικῇ δημιουργίᾳ, λίγα εἶναι τὰ ἔργα πού προχωροῦν τόσο βαθειά στὴν ἀνάλυση τῆς δημιουργίας αὐτῆς ὅσο οἱ τρεῖς μελέτες τοῦ Henri Gouhier: 'Η οὐσία τοῦ Θεάτρου (L'essence du théâtre, Paris, Plon 1943). Τὸ Θεάτρο καὶ ἡ ὑπαρξή (Le théâtre et l'existence, Paris, Aubier, 1952). Τὸ θεατρικὸ ἔργο (L'oeuvre théâtrale, Paris, Flammarion 1958). Αὐτὸ εἶναι ἄλλωστε πολὺ φυσικὸ: 'Ο Henri Gouhier καθηγητῆς τῆς Φιλοσοφίας στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Παρισιοῦ, μέλος τῆς 'Ακαδημίας 'Ηθικῶν καὶ Πολιτικῶν 'Επιστημῶν, κατέχοντας ἐκεῖ τὴν ἔδρα πού κατεῖχε ἄλλοτε ὁ Bergson, θεωρεῖται σήμερα σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸ σημαντικούς ἱστορικούς τῆς φιλοσοφίας στὴ Γαλλία. Οἱ μελέτες του πάνω στὴ φιλοσοφία τοῦ Descartes, τοῦ Malebranche, τοῦ Maine de Biran, τοῦ Auguste Comte καὶ τοῦ Henri Bergson εἶναι γνωστὲς στὸ παγκόσμιον φιλοσοφικὸ κοινόν. Μὰ κοντὰ στὶς αὐστηρὲς ἐπιστημονικὲς του ἐργασίες, ὁ Henri Gouhier, ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα καὶ μετὰ τὸ Θεάτρο. Ἐργαζετοὶ πολλές θεατρικὲς κριτικὲς καὶ ὡς σήμερα ἀκόμα κρατᾷ τὴ θεατρικὴ στήλη τῆς γνωστῆς λογοτεχνικῆς ἐπιθεώρησης "La Table Ronde". Προσωπικὸς φίλος τοῦ Baty, ἔχοντας παρακολουθήσει ἀπὸ κοντὰ τὶς προσπάθειες τοῦ Dullin, τοῦ Jouvet, τοῦ Pitoëff, μετὰ τοὺς στοχασμούς τῶν ὁποίων προλογίζει τὸ ἔργο του "Ἡ οὐσία τοῦ Θεάτρου", εἶναι ταυτόχρονα ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸ βαθυστόχαστους μελετητῆς τῆς θεατρικῆς δημιουργίας, γιατί προσπαθεῖ νὰ συλλάβῃ τὴ δημιουργία αὐτὴ ὄχι μόνον στὰ ἐξωτερικὰ τῆς γνωρίσματα ἀλλὰ στὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς. Θεωροῦμε λοιπὸν εὐτύχημα πού μπορούμε νὰ δώσουμε στὸ "Θεάτρο" μιὰν ἐκτενῆ ἀνάλυση τοῦ βιβλίου του "Ἡ οὐσία τοῦ Θεάτρου". Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση αὐτὴ δημοσιεύουμε παρακάτω τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ δύο μέρη τῆς.

1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ

"Ἄν θελήσουμε νὰ ἐμβαθύνουμε στὴν ἔννοια τῆς θεατρικῆς πράξεως, θὰ δοῦμε ὅτι αὐτὸ πού προέχει εἶναι ἡ δράση. Μὰ ἡ δράση, ἀπὸ τὴ στιγμή πού εἶναι μίμηση, προϋποθέτει κάτι τὸ πολὺ βασικόν: τὴν παρουσία. Εἶναι αὐτὴ πού ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τοῦ Θεάτρου.

'Ἡ παρουσία ἔχει σχέση μετὰ τὴν ὑπαρξή καὶ ἔχει σχέση μετὰ τὸ χρόνο. Σχέση μετὰ τὴν ὑπαρξή, γιατί ὁ ἴθσοποιός πού ἐμφανίζεται στὴ σκηνὴ δὲν εἶναι ὁ ἀντιπρόσωπος ἐνὸς προσώπου ἀπόντος, μὰ τὸ ἴδιον τὸ πρόσωπον. Ἔτσι ὁ Οἰδίποδας, ὅποισδήποτε καὶ ἂν εἶναι ὁ ἴθσοποιός πού ὑποδύεται αὐτὸ τὸ ρόλο, ἐμφανίζεται στὴ σκηνὴ σὰν ὁ ἴδιος ὁ Οἰδίποδας. Καὶ εἶναι αὐτὸ κυρίως πού συγκινεῖ τὸ θεατῆρ.

'Ἡ παρουσία ἔχει ὅμως σχέση καὶ μετὰ τὸ χρόνο, γιατί κάθε τι πού ὑπάρχει μέσα στὸ θεατρικὸ ἔργο δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὑπάρχει μέσα στὸ χρόνο, νὰ ὑπάρχει αὐτὴ τὴ στιγμή. Ἔτσι ὁ ἴθσοποιός πού βγαίνει στὴ σκηνὴ καὶ ὁ θεατῆρ πού βρίσκεται στὴ σάλα εἶναι σύγχρονα πρόσωπα, πού συνυπάρχουν μέσα στὸ ἴδιο παρόν, ἔστω κι ἂν τὸ ἔργο ἀναφέρεται σὲ μιὰν ἄλλη ἐποχὴ. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐπίδραση τοῦ ἔργου ἐπάνω στὸ θεατῆρ εἶναι ἄμεση. Τὸ οὐσιαστικὸν θεατρικὸν γεγονός ἀποχωρίζεται λοιπὸν ἀπὸ τὸ συγγραφικὸν καὶ πηγαίνει στὸν ἴθσοποιόν. Εἶναι αὐτὸς πού βρίσκεται ἐπάνω στὴ σκηνὴ καὶ ὅχι ὁ συγγραφέας πού μπορεῖ νὰ βρίσκεται ὅπουδήποτε ἄλλου. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸ ἀληθινὸ μυστήριον τοῦ Θεάτρου εἶναι τὸ μυστήριον τῆς πραγματικῆς παρουσίας τοῦ ἴθσοποιού. Ἐνας ἄνθρωπος εἶναι μπροστὰ μας, πού ἀνήκει στὸν τωρινόν μας κόσμον, ἓνας ἄνθρωπος πού εἶναι παρών, πού τὸν βλέπουμε καὶ τὸν ἀκούμε. Μπορεῖ νὰ εἶναι ψηλὸς ἢ κοντὸς, μελαγχρινὸς ἢ ξανθὸς, νὰ μὴ γνωρίζουμε τίποτα γιὰ τὴ ζωὴ του, ὅμως μᾶς ἐπιβάλλεται σὰν ἓνα πλάσμα ζωντανὸν μὲ ὄλον τὸ βάρος τῆς πραγματικῆς παρουσίας του. Δὲν μπορούμε νὰ θεωρήσουμε τὴν παρουσία αὐτὴ παρὰ σὰν μιὰ ὄντοτητα ἀληθινή.

2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Αὐτὸ εἶναι ἄλλωστε πού χωρίζει βασικὰ τὸ Θεάτρο ἀπὸ τὸν Κινηματογράφον. Ὁ τελευταῖος στέκεται ἐξω ἀπὸ τὸ πραγματικὸν καὶ ὅταν ἀκόμη τὸ περιγράφει. Ἡ δράση τοῦ ἔργου δὲν ὑπάρχει παρὰ ἀποτυπωμένη σὲ μιὰ ταινία. Ἀντίθετα, στὸ θεατρικὸ

ἔργο ἡ δράση εἶναι δεμένη μετὰ τὴν παρουσία τοῦ ἴθσοποιού ἐπάνω στὴ σκηνή. Μπορεῖ ὁ ἴθσοποιός νὰ ἀλλάξῃ ἀμφίεση κάθε φορά, νὰ ἀλλάξῃ ἀκόμα καὶ τὴ φωνή του — ἀφοῦ ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν τὰ μέσα πού διαθέτει γιὰ νὰ δημιουργεῖ τὴν αὐταπάτη στὸ θεατῆρ— δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἀλλάξῃ τὴν ἀνάγκη νὰ βρίσκεται ὁ ἴδιος ἐπάνω στὴ σκηνή. Ἡ ἄβυσσος πού χωρίζει τὸ Θεάτρο ἀπὸ τὸν Κινηματογράφον εἶναι ἡ ἴδια μ' αὐτὴ πού χωρίζει τὴν ἀναπαράσταση μᾶς πράξης μέσα ἀπὸ μιὰ φωτογραφία ἀπὸ τὴν πραγματικὴν πράξη. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ θάνατος ἐνὸς μεγάλου ἴθσοποιού τοῦ Κινηματογράφου, ὅπως λόγου χάρις ὁ Σαρλώ, θὰ ἦταν ἀπόλυτα λιγότερο σημαντικὴ γιὰ τὴν κινηματογραφικὴν τέχνη ἀπὸ τὴν καταστροφὴ ὅλων τῶν ἀντιτύπων τῶν ταινιῶν του. Ἡ προσωπικότητα τοῦ Σαρλώ δὲν φτάνει ὡς ἐμᾶς παρὰ μέσα ἀπὸ τὶς ταινίες του πού θὰ ἐξακολουθήσουν νὰ ὑπάρχουν καὶ νὰ μᾶς συγκινοῦν καὶ μετὰ ἀπ' τὸ θάνατό του, ἐνὸς ὁ θάνατος ἐνὸς μεγάλου ἴθσοποιού τοῦ θεάτρου θὰ ἔβαζε ἓνα ἀναπότρεπτον τέρμα στὸ ἔργο του, θὰ τὸ κατέστρεφε στὴν ἴδια τὴν ὑπόστασή του.

3. Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

'Ἡ θεατρικὴ παράσταση δὲν εἶναι λοιπὸν ἓνα ἐπεισοδιακὸν περιστατικὸν πού ἔρχεται νὰ προστεθεῖ στὴν ἀξία ἐνὸς ὁράιου κειμένου· εἶναι ὁ σκοπὸς καὶ ἡ οὐσία τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ πραγματικὸν θεατρικὸν ἔργο γράφεται γιὰ νὰ παιχθεῖ. Χωρὶς τὸ ἀνεβάσματ' αὐτοῦ θὰ εἴχαμε νὰ κάνουμε μ' ἓνα λογοτεχνικὸν κείμενον κι ὅχι μετὰ ἓνα θεατρικὸν ἔργο. Ὁ θεατρικὸς συγγραφέας τὴν ὥρα πού γράφει δὲν ἀποτείνεται σ' ἓνα φανταστικὸν Κοινὸν ἀναγνώστην, μὰ σ' ἓνα φανταστικὸν Κοινὸν θεατῶν. Τοὺς ἀκούει νοερά νὰ κλαῖνε ἢ νὰ γελοῦν, νὰ χειροκροτοῦν ἢ νὰ ἀποδοκιμάζουσι μιὰ σκηνή. Τοὺς φανταστικούς αὐτοὺς θεατῆρας προσπαθεῖ νὰ κατακτήσῃ μετὰ τὸ διάλογον, μετὰ τὴν οἰκονομίαν τοῦ ἔργου, μετὰ τὴν εἰσοδὸν καὶ τὴν ἐξοδὸν τῶν προσώπων. Ἐνα θεατρικὸν κείμενον εἶναι μιὰ θεατρικὴ παράσταση "ἐν δυνάμει". Μπορεῖ νὰ ἔχῃ βέβαια σὰν κείμενον μεγάλην λογοτεχνικὴν ἀξίαν — καὶ εἶναι ἡ λογοτεχνικὴ του ἀξία πού θὰ τοῦ ἐπιτρέψῃ ν' ἀνθέξῃ στὸ χρόνο καὶ νὰ παιχθεῖ ξανὰ καὶ ξανὰ καὶ ὅταν ἀκόμα θὰ ἔχει χάσει τὴν ἐπικαιρότητά του — μὰ πρῶτα ἀπὸ ὅλα εἶναι θεατρικὸν ἔργο. Ὅταν βρίσκεται κλεισμένον σὲ μιὰ βιβλιοθήκην δὲν περιμένει, ὅπως τὸ λογοτεχνικὸν, τὸν ἀναγνώστην πού θὰ τὸ διαβάσῃ, μὰ τὸ σκηνοθέτην πού θὰ τὸ ἀνεβάσῃ στὴ σκηνή. Γι' αὐτὸ

τό λόγο τό θέμα άποτελεί τό ουσιαστικό μέρος του θεάτρου και ή όργάνωσή του μäs άνοίγει έναν ιδιαίτερο κόσμο πού θά μπορούσαμε νά όνομάσουμε κόσμο των μεταμορφώσεων.

4. Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ

Έπάνω στη σκηνή, ή δράση γίνεται παρουσία : παρουσία του ίδιου του ήθοποιού και παρουσία μέσα από τον ήθοποιό. Αυτό κάνει νά ξεχωρίζει τό Θεάτρο από τις άλλες τέχνες : οί φαντασιώσεις του συγγραφέα ζούν χάρη στό θαύμα τής πραγματικής παρουσίας. Αυτό δίνει στό Θεάτρο τό μεγαλειό του : τό θεατρικό έργο για νά υπάρξει έχει ανάγκη από ανθρώπους ζωντανούς, από ανθρώπους με σάρκα και όστά. Γι' αυτό τό μυστήριο του Θεάτρου είναι διπλό : είναι τό μυστήριο τής αισθητικής δημιουργίας μα και τό μυστήριο τής παρουσίας του ήθοποιού. Στο θεάτρο, οί μεταμορφώσεις δέ γίνονται μόνο σ' ένα φανταστικό χώρο, όπως συμβαίνει με τό μυθιστόρημα όπου ή επικοινωνία του συγγραφέα με τον άναγνώστη συντελείται σε μία καθαρά πνευματική περιοχή, στό Θεάτρο ή φαντασία ενεργεί με πραγματικά πρόσωπα, πού ύποδύονται άληθινούς ρόλους. Μπορούμε μάλιστα νά πούμε ότι ο θεατρικός συγγραφέας δέ γράφει άπευθείας για τό Κοινό μα για τον ήθοποιό πού παίζει μπροστά τό Κοινό. Έκείνο πού πρώτα από όλα τον άπασχολεί είναι ή παρουσία του ήθοποιού στη σκηνή. Γι' αυτό και ή μεταμόρφωση του ήθοποιού σε ήρωα του έργου είναι άδιάρηκτα δεμένη με την ύπoσταση τής θεατρικής παράστασης : την καθορίζει στό σύνολό της. "Αν ένας ήθοποιός δέν ξέρει τό ρόλο του ακόμα και τό σκηνικό χάνει τό νόημά του. Οί μεταμορφώσεις του ήθοποιού προσδιορίζουν ένα ανεξάρτητο μα και ολοκληρωμένο σύμπαν τό "Σύμπαν τής Παραστάσεως" στό όποίο δέν επιτρέπεται νά υπάρξει καμιά ρωγή.

Μά αν οί μεταμορφώσεις μäs δίνουν τό κλειδί τής θεατρικής δημιουργίας και μäs εξηγούν τή φύση της, άποτελούν ακόμα και τή δεύτερη ζωή του ήθοποιού. Ο ήθοποιός δέν είναι ένας γυμνός άνθρωπος επάνω σε μιάν άδεια σκηνή. Είναι ένας άνθρωπος πού πρέπει νά ντυθεί μ' ένα όρισμένο τρόπο κάθε φορά, νά κινηθεί άνάμεσα σε όρισμένα άντικείμενα, σ' ένα χώρο πού φωτίζεται με ή ιδιαίτερο τρόπο, νά ζησει μιάν όρισμένη ζωή στά όρια ενός χρόνου πού χει τις δικές του διάρκειες και ήμερομηνίες. "Ολ' αυτά άποτελούν ένα άδιάσπαστο σύνολο, με τον ίδιο τρόπο πού άποτελούν ένα άδιάσπαστο σύνολο τά γεγονότα τής καθημερινής ζωής. Τό νά παραστήσει κανείς ένα έργο θά πεί νά μεταφέρει ένα τέτοιο σύνολο στό παρόν. Βέβαια, τό σύνολο αυτό είναι ένα σύνολο τεχνητό. Τό νά εκτελεί κανείς μιάν πράξη επάνω στη σκηνή δέ σημαίνει ότι εκ' αλήθεια την εκτελεί. Την κάνει άπλούστατα πιστευτή, ύποβάλλοντάς την στό θεατή. Ο ήθοποιός παίζει τά γεγονότα σαν νά τά ζει χωρίς όμως και νά τά ζει. Ούτε οί πράξεις, ούτε ο τόπος, ούτε ο χρόνος είναι άληθινοί. Ο Ιούλιος Καίσαρ την ώρα πού πεθαίνει δέν παύει νά είναι ένας άνθρωπος άπόλυτα ύγιής : τό δάσος, τό άνάκτορο ή τό πλοίο πού μäs παρουσιάζει τό σκηνικό, δέν είναι παρά τά λίγα τετραγωνικά μέτρα τής σκηνής και τά δέκα ή τά είκοσι χρόνια πού χωρίζουν καμιά φορά τή μιάν πράξη από τήν άλλη, δέν είναι παρά τά πέντε λεπτά του διαλείμματος.

Δέν μπορούμε, ώστόσο, νά πούμε ότι τό θεατρικό έργο είναι κάτι τό όλοτετα φτιαχτό άπλούστατα, είναι κάτι τό συμβατικό. Ο δραματογράφος είναι ο δημιουργός μιās συμβατικής πραγματικότητας, και ή παράσταση μιάν συμβατική δράση πού ο ήθοποιός μεταφέρει στό παρόν. Κάθε προσπάθεια ν' άρνηθούμε τή συμβατικότητα του Θεάτρου είναι άνώφελη και παράλογη. Είναι σαν νά ζητήσουμε από τό Θεάτρο νά μιν είναι Θεάτρο. Στο βάθος, αυτό πού όνομάζουμε ένότητα του τόπου και του χρόνου δέν έχει ουσιαστικό νόημα. Γιατί ή δέχεται κανείς από πριν τή συμβατικότητα του Θεάτρου και δίνει στό συγγραφέα πλήρη έλευθερία νά τοποθετήσει τό έργο του στό χρόνο και στόν τόπο πού θέλει, ή αυτό πού του γυρνεϊ νά κάνει δέν είναι νά γράψει ένα θεατρικό έργο. Γιατί αν οί τρεις ώρες πού διαρκεί ή θεατρική παράσταση άντιπροσωπεύουν είκοσι άληθινές ώρες ή είκοσι χρόνια ζωής, στην ουσία τίποτα δέν αλλάζει. Τό νά τοποθετήσουμε είκοσιτέσσερις ώρες ζωής σε μιάν θεατρική βραδιά, ή μιάν όλόκληρη ζωή, είναι εξ' ίσου συμβατικό. Αυτό πού όνομάζουμε ένότητα του έργου είναι κάτι τό ακαθόριστο πού μεταβάλλεται με τό είδος τής δράσης. Γι' αυτό τό λόγο και ο περίφημος νόμος των τριών ένoτήτων δέν έχει σχέση με την ουσία του Θεάτρου.

Τό ίδιο θά λέγαμε και για τήν παράσταση. Ο ρεαλιστικός τρόπος με τον όποίο μερικοί σκηνοθέτες νομίζουν ότι πρέπει νά παρουσιάζουν ένα έργο για νά τό κάνουν πιό πιστευτό, δέν φέρ-

νει τό Θεάτρο πιό κοντά στην πραγματικότητα. Γιατί δέν έχει διόλου σημασία αν τό φαγητό πού θά φάει ο ήθοποιός στη σκηνή θά είναι άληθινό φαγητό. Και αν ακόμα παραδεχθούμε ότι πρέπει νά είναι άληθινό φαγητό, ή συμβατικότητα θά εισχωρήσει άμέσως μετά. Θά εισχωρήσει, λόγω χάρη, με τό ποτήρι τό δηλητήριο, πού θά κάνει δθθεν πως πίνει ο ήθοποιός. Γιατί φυσικά δέ μπορεί νά πιεί άληθινό δηλητήριο.

Είτε πιεί ο ήθοποιός ένα άληθινό ποτήρι νερό, είτε φέρει συμβολικά ένα άδειο ποτήρι στό στόμα, τό άποτέλεσμα θά είναι τό ίδιο : δέ βρίσκεται για τό λόγο αυτό ούτε πιό κοντά ούτε πιό μακριά από τήν πραγματικότητα. Η θεατρική παράσταση από τήν ίδια της τή φύση είναι πραγματώση δράσης, και ο ρεαλισμός δέν είναι παρά ένας όρισμένος τρόπος για νά εκφράξει ο ήθοποιός αυτή τήν πραγματώση· ούτε καλύτερος ούτε χειρότερος από τους άλλους. Αυτό πού επιδιώκει τό Θεάτρο δέν είναι νά μäs δείχνει πράξεις άληθινές, μα ανθρώπους πραγματικούς πού δρουν σε ένα συμβατικό κόσμο πού τον προσδιορίζει κάθε φορά τό δαιμόνιο του συγγραφέα και του ήθοποιού και όπου τό πραγματικό και τό τεχνητό συνυπάρχουν.

5. Η ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ Η ΔΡΑΣΗ

Τό Θεάτρο είναι πρώτα από όλα δράση και σά δράση προύποθέτει τή συμμετοχή τής βούλησης. Υπόκειται λοιπόν στα ίδια σχήματα πού υπόκειται και ή πράξη μέσα στη ζωή. Άλλά ενώ στην άληθινή δράση, τό έγώ δοκιμάζει νοητικά τις διάφορες δυνατότητες πού έχει για νά διαλέξει μιάν από όλες τις αποφάσεις πού μπορεί νά πάρει και νά τήν μεταβάλει σε άληθινή πράξη — και στην δυνατότητα αυτής τής διαλογής άνάμεσα σε ένδεχόμενες καταστάσεις βρίσκεται ή έλευθερία τής βούλησης — στό Θεάτρο, ή διαλογή παίρνει μιάν άλλη μορφή. Γιατί αν ή συνείδηση πού άποφασίζει μέσα στη ζωή, μäs βάζει πάντα μπροστά σε ένα έσωτερικό δίλημμα, όπου ή άπόφαση πού θά πάρουμε και θά εκτελέσουμε θά άποτελέσει τή λύση του, στό θεατρικό έργο πού παρακολουθούμε δέν είμαστε έμεις οί άμέσως ένδιαφερόμενοι. Είμαστε άπλοι θεατές πού συμμετέχουν σ' αυτό. Έτσι μπορούμε νά πούμε ότι αν τό Θεάτρο είναι πρώτα από όλα δράση, είναι όμως μιάν δράση πού στέκεται έξω από τήν άληθινή δράση ενώ κρατά τή μορφή της, είναι μιάν δράση πού ενώ δέν μäs ένδιαφέρει άμεσα, μεταβάλλεται, ώστόσο, χάρη στη μαγεία τής Τέχνης σε κάτι πού μäs θίγει και μäs συγκινεί. Οί άτυχιες τής Άνδρομάχης και τής Έρμιόνης δέν ένδιαφέρουν, στό βάθος, παρά μόνο τήν Άνδρομάχη και τήν Έρμιόνη, ώστόσο, ενεργούν επάνω σε μäs και μäs κάνουν νά συμμετέχουμε σ' αυτές. Έτσι μπορούμε νά πούμε ότι τό θεατρικό έργο είναι βέβαια ένα δράμα μα πού γίνεται μαζί και θέαμα.

"Αν τό Θεάτρο είναι πρώτα από όλα δράση, δέ θά μπορούσαμε νά θεωρήσουμε τήν κίνηση σαν τό πιό ουσιαστικό στοιχείο τής θεατρικής τέχνης ; " Η Τέχνη του Θεάτρου, γράφει ο Gordon Craig, δέν είναι ούτε τό παίξιμο των ήθοποιών, ούτε τό έργο, ούτε ή σκηνοθεσία, ούτε ο χορός ; ή τέχνη του Θεάτρου είναι καμωμένη από τά στοιχεία πού άποτελούν όλα αυτά : από τή χειρονομία πού είναι ή ψυχή του παιξίματος, από τις λέξεις πού είναι τό σώμα του έργου, από τις γραμμές και τά χρώματα πού δίνουν ύπόσταση στό σκηνικό, από τό ρυθμό πού είναι ή ουσία του χορού. Μά ή χειρονομία είναι ίσως τό πιό σημαντικό από ταύτα τά στοιχεία είναι για τήν τέχνη του Θεάτρου ότι είναι τό σχέδιο για τή ζωγραφική, ή μελωδία για τή μουσική".

Μιάν τέτοια άποψη, πού δίνει στην κίνηση τήν πρωταρχική θέση, θά ήταν βέβαια πολύ σωστή αν ήταν μόνο τό μάτι πού θά καθοδηγούσε τό θεατή για νά συλλάβει αυτό πού θέλει νά εκφράσει ή κάθε κίνηση. Μά πολλές φορές είναι ο λόγος πού εξηγεί τή δράση, είναι ή λέξη πού επιτρέπει στό θεατή νά κατανοεί τήν κίνηση. Γιατί ή κίνηση προϋποθέτει τή σκέψη, ή κίνηση είναι σκέψη. Με τό νά λέμε ότι τό Θεάτρο γεννήθηκε από τή χειρονομία και από τήν κίνηση, αυτό θά πεί ότι χειρονομία και κίνηση έχουν μιάν διπλή ύπόσταση : σωματική και πνευματική. Έχουν ένα νόημα πού τό συλλαμβάνει ο νους μέσα από τό λόγο. Στο Θεάτρο, είναι ο Λόγος πού γίνεται πράξη και ή πράξη δέν είναι πράξη παρά γιατί εκφράζει τό λόγο. Τό Θεάτρο βρίσκει τήν άφετηρία του στο λόγο, μα σ' ένα λόγο πού από τήν ίδια του τή φύση διαγράφει τήν κίνηση.

6. Ο ΔΡΑΣΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Τό Θεάτρο γεννιέται λοιπόν όχι μόνο από τήν κίνηση μα και από τή σκέψη πού αυτή εκφράζει, από κάτι πού είναι ταυτόχρονα σκέψη και πράξη : σκέψη μιās πράξης μα και πράξη πού προσδιορίζεται από τή σκέψη. Μά όπου υπάρχει σκέψη ύπάρχει

καί γλώσσα καί όταν άκόμα πρόκειται μόνο για έσωτερικήν όμιλία. Γι' αυτό καί οι λέξεις του κείμενου παίζουσι ένα πρωταρχικό ρόλο : είναι ή ίδια ή γλώσσα που άφομοιώνεται με τή δράση. Γιατί ή γλώσσα δέν αντίτιθεται στη δράση παρά μόνο όταν τήν ύποκαθιστά. Έδω τήν ύποβάλλει καί τήν προκαλεί.

"Αν τώ κείμενο είναι τώ πρωταρχικό μέσο που εκφράζει τή σκέψη καί τή δράση, αυτό δέν θα πεί ότι τώ έργο έξαντλείται μέσα στο κείμενο : δέν είναι ούτε ή φωνή που προφέρει τίς λέξεις, ούτε ή χειρονομία που μεταφέρει τήν κίνηση στο ίδιο σώμα, ούτε ή κόσμος τών πραγμάτων που περιγράφει τώ έργο, ούτε ή μουσική που ύπογραμμίζει τή δράση. "Όλ' αυτά τά καλεί τώ κείμενο νά φανερωθούν. Μπορούμε νά πούμε ότι είναι ή πρώτη ύλη που δείχνει τώ δρόμο, που δηλώνει τώ δράμα καί τώ έξωτερικεύει. Μά άν τώ κείμενο δέν έχει μεταμορφωθεί σε εικόνα καί δράση έπάνω στη σκηνή, τώ έργο δέν έχει βρεί τώ ύλικό του σώμα, δέν έχει γίνει άληθινή παρουσία. "Η άτελής του ένσάρκωση τώ κάνει νά φαίνεται σαν κάτι τώ αναγκαίο όχι όμως καί σαν κάτι τώ τελειωτικό. Είναι αναγκαίο γιατί είναι τώ κέντρο τής θεατρικής δημιουργίας, γιατί όλα ξεκινούσι από αυτό. "Αλλά μοναχό του δέν είναι παρά μία πρόσκληση για ύπαρξη. "Όστούσο άποτελεί τώ πρωταρχικό στοιχείο τού Θεάτρου. "Τώ κείμενο, γράφει ό Gaston Baty, είναι τώ ουσιαστικό μέρος τού δραματικού έργου. Είναι για τώ δραματικό έργο αυτό που ό πυρήνας είναι για τόν καρπό: τώ στερεό κέντρο όπου γύρω έρχονται νά όργανωθούν όλα τά άλλα στοιχεία". Γιατί ή περιοχή τού λόγου είναι άπέραντη. "Αγκαλιάζει όλα όσα ό άνθρωπος μπορεί νά νοιώσει καί νά εκφράσει. Γι' αυτό καί τώ μαλαέτο, ή παντομίμα, που δέν στηρίζονται στο λόγο δέν είναι Θεάτρο. Τους λείπει ό κεντρικός αυτός πυρήνας.

7. Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Μά άν ό ποιητής φαντάστηκε ένα έργο καί έβαλε έπάνω στο χαρτί όλα όσα μπορούν νά εκφραστούν με λόγια, καί στην περίπτωση άκόμα που θα ήταν μεγαλοφυία, οι λέξεις που μεταχειρίζεται δέν μπορούν νά άποδώσουν παρά ένα μέρος από όσα φαντάστηκε. Τώ ύπόλοιπο δέ βρίσκεται στο χειρόγραφο καί είναι δουλειά τού σκηνοθέτη νά ξαναδώσει στο έργο τού ποιητή όλα όσα δέ μόρσαν νά μεταφερθούν σε λόγια. Γι' αυτό, άν τώ κείμενο μάς δίνει τώ θεατρικό έργο, τώ έργο βρίσκεται μόνο "έν δυνάμει" μέσα στο κείμενο, καί είναι έργο τού σκηνοθέτη νά τώ ολοκληρώσει. Για νά επιτύχει αυτό τώ σκοπό έχει στη διάθεσή του όλες τίς τέχνες που ή σύνθεσή τους άποτελεί τή θεατρική τέχνη. "Όστούσο ή θεατρική σύνθεση δέν είναι ένας άπλος συνδυασμός από τέχνες. "Αν βάζαμε νά έργασθούν μαζί τόν καλύτερο συγγραφέα, τόν καλύτερο μουσικό, τόν καλύτερο ζωγράφο, τούς καλύτερους ήθοποιούς καί τούς καλύτερους τεχνικούς, δέν θα είχαμε γι' αυτό τώ λόγο μιάν άριστοτεχνική παράσταση.

"Η θεατρική σύνθεση πρέπει νά γίνεται εκ τών ένδων. Είναι ή ιδέα τού έργου που άποζητά τή μορφή που θα τήν εκφράσει καλύτερα : είναι ή ίδια ή μορφή τής θεατρικής ιδέας. Τώ θεατρικό έργο κλείνει στον έαυτό του όλα τά μέσα που θα δώσουν στη μορφή τούτ' τώ ουσιαστικό περιεχόμενό τ'ης, φτάνει τά μέσα αυτά νά άνταποκρίνονται στην έσωτερική αναγκαίότητα τού έργου. Οι βοηθητικές τέχνες τού θεάτρου είναι βέβαια πολλές, έχουν όμως όλες τόν ίδιο σκοπό. "Είναι μέσα στη φύση τού δράματος, γράφει ό Jacques Goureau, στην ίδια τή γένεσή του, νά είναι ταυτόχρονα λόγος καί τραγούδι, ποίηση καί δράση, χρώμα καί χορός, καί για νά τά ονομάσουμε όλα αυτά με τή λέξη που χρησιμοποιούσαν οι Άρχαίοι "Ελληνες: Μουσική".

Κάτι άνάλογο γράφει καί ό Gaston Baty : "Τώ χρώμα δίνει πρώτα τή μεταγραφή τήν πιο έντυπωσιακή καί τή λιγότερο βαθιά μίς ψυχικής κατάστασης. "Η γραμμή, άκίνητη ή κινούμενη, προσθέτει περισσότερη άκρίβεια, δίνει κάτι πιο βασικό. Στο σημείο όπου από τήν αίσθηση αναδύεται ή ιδέα άρχίζει τώ βασίλειο τής λέξης που είναι καί τώ βασίλειο τής άνάληψης. "Ο στίχος φέρνει πιο πέρα άκόμη, ως αυτή τήν ίδια τή μουσική, όταν ή ιδέα έξαμίζεται για νά μεταβληθεί σε ένα άνείπαστο συνείσημα. "Η ζωγραφική, ή γλυπτική, ό χορός, ή πρόζα, ό στίχος, τώ τραγούδι, ή συμφωνία, νά οι έπτά χοροδές, τεντωμένες ή μιá δίπλα στην Άλλη τής δραματικής λύρας". Καί πραγματικά, τώ Θεάτρο είναι τώ σημείο όπου συγκλίνουν όλα τά μέσα τής εκφρασης : είναι στην ίδια φύση του νά προσεταιρίζεται τίς άλλες τέχνες. "Η συμμετοχή όμως τής μιáς ή τής άλλης τέχνης δέν έχει νόημα παρά όταν βγαίνει από τήν ίδια τήν άνάγκη τού έργου. "Η δουλειά τού σκηνοθέτη είναι ν' ανακαλύψει από τήν άνάλυση τού έργου τά στοιχεία που θα τόν κά-

νουν ν' άποταθεί στη μιá ή στην Άλλη τέχνη για νά μωρρέσει νά εκφράσει καλύτερα τήν ούσία τού δράματος.

8. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Σύνθεση όλων τών τεχνών, τώ Θεάτρο, δέν είναι λοιπόν λογοτεχνικό είδος. Θα τώ καταλάβει κανείς καλύτερα όταν ανατρέξει στην ιστορία του ή όταν αναλύσει τά δεδομένα που άποτελούν ένα θεατρικό έργο.

"Ενώ ή ιστορία τής λογοτεχνίας περιορίζεται άναγκαστικά στους θεατρικούς συγγραφείς, ή ιστορία τού Θεάτρου δίνει θέση στις διάφορες σχολές, στον τρόπο παιζίματος, στους ήθοποιούς, στα τεχνικά μέσα. Οι θεωρίες για τώ Θεάτρο συνδέονται σε μιá τέτοια ιστορία πολύ περισσότερο με τους σκηνοθέτες καί πολύ λιγότερο με τους θεατρικούς συγγραφείς. "Ένας ολόκληρος κόσμος κινείται πίσω από κάθε σχολή που τίς περισσότερες φορές έχει ελάχιστη σχέση με τή λογοτεχνία.

Σε άνάλογα συμπεράσματα μάς φέρνει καί ή άνάλυση κάθε μεγάλου θεατρικού έργου. Τά έλατήρια που κινούσι τώ συγγραφέα είναι πολύ περισσότερο θεατρικά παρά λογοτεχνικά. "Αν πάροουμε για παράδειγμα τήν πρώτη σκηνή τού "Αμλέτου" θα δούμε νά άνταλλάσσονται τά άκόλουθα λόγια :

- Πιός είναι κεί ;
- "Όχι, άπάντησε σε μένα, φανερώσου.
- Ζήτω ό βασιλιάς !
- "Ο Βεργάρδος ;
- "Ο ίδιος.
- "Εφτασες άκριβώς στην ώρα.
- Μόλις χτύπησαν μεσάνυχτα. Πήγαινε νά κοιμηθείς Φραντζέσκο.

Τώ κείμενο αυτό είναι γραμμένο για νά κατατοπίσει πολύ περισσότερο τώ σκηνοθέτη παρά τόν άναγνώστη. "Επιβάλλει μιάν άνάλυση καθαρά θεατρική, που δέν είναι ούτε φιλολογική, ούτε ψυχολογική, ούτε αισθητική. Κύριος σκοπός τ'ης είναι ή ίδια ή παράσταση.

9. Η ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ

"Η πλεονεκτική θέση που κατέχει τώ κείμενο άνάμεσα σ' Άλλα στοιχεία τού άποτελούν τώ θεατρικό έργο, δέν τώ δίνει καμμιά κυριαρχία έπάνω σ' αυτά. Τώ μόνο είδος κυριαρχίας που επιτρέπει τώ Θεάτρο είναι ή κυριαρχία τού συνόλου έπάνω στα έπι μέρους.

Μά τί είναι ένα ένιαίο θεατρικό σύνολο ; Είναι βέβαια τώ δράμα έτσι όπως τώ φαντάζεται ό συγγραφέας. "Η παράσταση είναι ή πραγματώσή του, ή όσο τώ δυνατόν πιο πιστή. "Όμως δέν είναι βέβαιο ότι ή ένότητα τού έργου περιορίζεται μονάχα σ' αυτό. Βρίσκεται καί κάπου άλλο. Γιατί ό θεατρικός συγγραφέας δέν είναι άθάνατος. Πώς θα γίνει ή ένορχήστρωση τού συνόλου όταν ό ίδιος δέν θα ύπάρχει πιά ; "Αν τώ έργο έχει για πάντα καταγραφεί, μιá καί ύπάρχει σ' ένα κείμενο, αυτό δέ σημαίνει ότι τώ κείμενο μοναχό του καθορίζει άπόλυτα τόν τρόπο τής μεταφοράς τού στη θεατρική σκηνή. Δέν τόν καθορίζει από πριν, αλλά τόν καλεί. Τούτο γίνεται όλοφάνερο όταν έχουμε με ένα άριστουργηματικό έργο. Γιατί άν τώ καινό θεατρικό έργο είναι τώ έργο ενός μέτριου συγγραφέα, τώ άριστούργημα είναι κάτι πιο πολύ. Τώ μέτριο έργο είναι στενά δεμένο με τή βιογραφία τού συγγραφέα του, ζει όσο καί αυτός, χάνεται με τώ θάνατό του. "Αντίθετα, τώ μεγάλο έργο έχει τή δική του ύπόσταση που είναι ανεξάρτητη από τήν επικαιρότητα. Τώ νόημά του ξεπερνά καί αυτή άκόμη τήν πρόθεση τού συγγραφέα που τώ έχει γράψει. Κάθε συγκίνηση που πηγάει από ένα τέτοιο έργο είναι σαν νά τώ ξαναδημιουργεί. Κάθε καινούριο άνέβασμα δίνει στο έργο αυτό μιá καινούρια ύπόσταση, έτσι που φαίνεται σαν νά άνανεώνεται διαρκώς παρ' όλο ότι τώ κείμενο παραμένει τώ ίδιο. Συμβαίνει κάτι άνάλογο μ' αυτό που γίνεται μ' ένα μυθιστόρημα που διατηρεί τόν έαυτό του καί όταν άκόμα μεταφράζεται : σε πολλές γλώσσες. Κι αυτό γίνεται γιατί ή σχέση που ύπάρχει άνάμεσα στο έργο καί στη δημιουργική φαντασία που τώ έχει συλλάβει είναι μιá σχέση εκφρασης καί όχι μιá σχέση άναπαράστασης. Τώ μέτριο έργο είναι ένα άπλο κατασκευάσμα που μοιάζει σαν ένα δείγμα μιáς ολόκληρης σειράς όμοιογενών πραγμάτων. "Αντίθετα, ένα μεγάλο έργο είναι εκφραση μιáς μοναδικής δημιουργικής στιγμής. "Αν τώ πρώτο δέν έχει άληθινή έσωτερικότητα, τώ δεύτερο φτάνει ως τώ βάθος τής ανθρώπινης ψυχής καί γι' αυτό τώ λόγο περιέχει άπειρα στοιχεία, που κλείνουν μιá δική τους ζωή που άγγίζει ουσιαστικά τώ θεατή. "Έτσι τώ έργο ξεπερνά με τήν ζωντανία του τόν ίδιο τώ δημιουργό του.

Κάτι ανάλογο θα λέγαμε και για τα πρόσωπα που αποτελούν το δυνατό θεατρικό έργο. Ο συγγραφέας είναι, βέβαια, κύριος του ίδιου έργου του δεν είναι όμως γι' αυτό και κύριος των προσώπων που το απαρτίζουν. Ένα ζωντανό πρόσωπο, ακόμα και φανταστικό, δεν μπορεί να είναι κτήμα κανενός. Όσο πιο μεγαλοφυής είναι ο θεατρικός συγγραφέας τόσο λιγότερο κυριαρχεί επάνω στα δημιουργήματά της μεγαλοφυίας του, τόσο λιγότερο τα πρόσωπα που έχει φαντασθεί του άνηκουν. Γι' αυτό το λόγο καμιά παράσταση μεγάλου έργου δε θα μπορούσε να είναι τελειωτική και αν ακόμα συμφωνούσε απόλυτα με τις βαθύτερες επιθυμίες και προθέσεις του συγγραφέα, μια και τα πρόσωπα που απαρτίζουν το έργο έχουν τη δική τους ξεχωριστή ζωή.

Αν η πληρέστερη και αρμονικότερη σύλληψη του έργου σά σύνολο είναι η σύλληψη που κάνει στη φαντασία του ο συγγραφέας, το πρόβλημα των σχέσεων του συνόλου του έργου με τα επί μέρους, θα λύνονταν μοναχό του αν ο ίδιος ο συγγραφέας ήταν ταυτόχρονα και σκηνοθέτης του έργου και ήθοποιός όπως στην περίπτωση του Σαίξπηρ ή του Μολιέρου. Μια τέτοια ιδανική λύση, και αν ακόμα ήταν κάθε φορά δυνατή, δε θα μπορούσε να είναι παρά προσωρινή, μια και ο συγγραφέας δε θα υπάρχει παντοτινά. Το έργο για να μπορεί να ανεβάζει στη σκηνή και μετά από το θάνατο του συγγραφέα έχει ανάγκη από κάποιον που να τον υποκαθιστά. Αυτός ο κάποιος είναι ο σκηνοθέτης.

Ο κύριος ρόλος του σκηνοθέτη είναι, βέβαια, να ανεβάσει το έργο όσο μπορεί πιο πιστά. Μά όταν λέμε πιστά εννοούμε κάτι που έχει περισσότερο σχέση με το πνεύμα του έργου παρά με το γράμμα του: δηλαδή μια σύλληψη του συνόλου που να δίνει στα πρόσωπα του έργου όχι μόνο υλικό σώμα μα και ψυχή.

● σκηνοθέτης για να το επιτύχει πρέπει να ξαναδημιουργεί κάθε φορά το έργο άντλώντας, από την προσήλωσή του στο κείμενο, μιαν αδιάκοπη πηγή εμπνεύσεως που να κεντρίζει τη φαντασία του με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι σε θέση ν' αποδώσει το έργο όσο το δυνατό πιο πιστά.

Ο σκηνοθέτης, από την πλευρά αυτή, είναι ένας αληθινός ποιητής. Είναι ο ποιητής της θεατρικής παράστασης. Το να θέλει να βλέπει κανείς σ' αυτόν μονάχα έναν ηλεκτρολόγο ή ένα διακοσμητή, είναι σαν να παραγνωρίζει την ουσία της προσπάθειάς του που είναι το αποτέλεσμα ενός βαθύτερου στοχασμού που ξεκινά από την ιδέα του έργου για να φτάσει ως τη μορφή της απεικόνισής του. Αυτό κάνει το σκηνοθέτη να επικοινωνεί με τη μυστηριώδη ψυχή του έργου, ψυχή που βρίσκεται πέρα από τις λέξεις και τις εικόνες του κειμένου, και που έχει κάτι από τη ζωντανά της ιδέα της ζωής. Η εξωτερική του δράματος αρχίζει από το μυστικό του κέντρο. Γι' αυτό το λόγο, ο σκηνοθέτης προδίδει το καθήκον του όταν παύει να θεωρεί τον εαυτό του απλό αντιπρόσωπο του έργου και θέλει να προβάλλει επάνω σ' αυτό τις προσωπικές του πολιτικές, θρησκευτικές, ακόμα και αισθητικές δοξασίες. Η ελευθερία που έχει είναι τέτοια φύσης που να μην του επιτρέπει να παίρνει οποιαδήποτε ελευθερία. Είναι σαν την ελευθερία του ιστορικού που δεν του δίνει το δικαίωμα να αλλοιώνει τα γεγονότα.

Μπροστά σε μια κωμωδία του Μολιέρου, ο σκηνοθέτης δεν είναι ελεύθερος να σκέπτεται ότι του άρεσει είναι μονάχα ελεύθερος να παρουσιάσει το έργο μέσα από μια παράσταση που να του άρεσει όταν θα έχει εμβαθύνει ολόκληρα στο νόημά του. Προϊόν μιας θερμής επικοινωνίας με το κείμενο, που να προϋποθέτει μια ψυχολογική και σκηνική ανάλυση των στοιχείων που περιλαμβάνει, η αναπαράσταση του έργου πρέπει να είναι ένα θαύμα δημιουργικής πιστότητας. Τότε μόνο ο σκηνοθέτης κατακτά την δική του ελευθερία. Με την προσπάθεια που θα κάνει για να πλησιάσει το έργο στην ουσία του, θα διαγράψει την προσωπική του πορεία. Γιατί μόνο το μέτριο έργο επιδέχεται μια μοναδική ερμηνεία. Το μεγάλο έργο δεν εξαντλεί τα στοιχεία του και απαιτεί, κάθε φορά, μια καινούρια ερμηνεία, μια αληθινή αναδημιουργία.

Στο σημείο αυτό ακριβώς χωρίζονται ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης. Αν ο συγγραφέας δε δέχεται να μοιραστεί με το σκηνοθέτη την κυριαρχία επάνω στο έργο, τότε θα πρέπει να κάνει ο ίδιος την τέχνη του σκηνοθέτη, θα πρέπει να γίνει ο ίδιος δάσκαλος των ήθοποιών, αρχιτέκτονας του προγράμματος. Γιατί η πρώτη αντίσταση που έχει να αντιμετωπίσει ένα έργο προέρχεται από τη θεατρική του ύλη. Και θεατρική ύλη είναι όλα όσα γίνονται επάνω στη σκηνή. Από την πλευρά αυτή πρέπει να παραδεχτούμε ότι ο σκηνοθέτης του έργου είναι η ζωντανή προσωποποίηση όλων των υλικών αντιστάσεων που ο δραματουργός έχει να υπερνικήσει.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

Στο προσεχές τεύχος: Το δεύτερο και τελευταίο μέρος.

Τέσσερις μαρτυρίες για το Θέατρο

Με τις παρακάτω τέσσερις μαρτυρίες του Ζωρζ Πιτόεφ, του Σαλ Ντυλλέν, του Λουί Ζουβέ και του Γκαστόν Μπατού για το Θέατρο, ο Γάλλος καθηγητής της Φιλοσοφίας Henri Gouhier προλογίζει το έργο του "Η ουσία του Θεάτρου".

1. ΡΙΤΟΪΦΦ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

Μερικοί νομίζουν ότι ο σκηνοθέτης είναι ένας παρείσακτος. Όστόσο τον έχει δημιουργήσει η ανάγκη. Είναι το φυσικόν προϊόν του σύγχρονου θεάτρου. Ο ρόλος του ήθοποιου δεν έχει αλλάξει. Αν ο Ταλμά, ή η Ραχίλ ή ο Μολιέρος ξαναγύριζαν ανάμεσα μας, θα μας ενθουσίαζαν με τον ίδιο τρόπο που ενθουσίαζαν και τους σύγχρονους τους. Αυτό που είναι καινούργιο στο θέατρο είναι η σημασία που έχει πάρει το σκηνοή. Στα κλασικά έργα ήταν ανύπαρξο, δηλαδή άμετοχο. Σήμερα, δίκαια ή άδικα, το σκηνοή έχει γίνει ένα ουσιαστικό στοιχείο του θεάτρου, όπως και τα βοηθητικά μέσα: ο φωτισμός, ο ρυθμός με τον οποίο παίζεται το έργο κτλ. Στη μεταβατική τουτη περίοδο, η ισορροπία ανάμεσα σε όλα αυτά τα στοιχεία αφέθηκε στην τύχη. Πολλές φορές συνέβαινε μια εύτυχης σύμπτωση να φέρνει ένα καλό αποτέλεσμα, μα τις πιο πολλές φορές τα κοστούμια έρχονταν σε αντίθεση με το σκηνοή, και το σκηνικό, με το πνεύμα του κειμένου. Έπρεπε λοιπόν να μπει στη μέση ένα καινούργιο πρόσωπο που να μπορεί να συλλάβει όλα τα στοιχεία και να τα κάνει να ταίριαζουν μεταξύ τους ώστε να δίνουν ένα προσχεδιασμένο αποτέλεσμα. Ο σκηνοθέτης έφερε στο θέατρο τη σύνθεση, την ενότητα που πρέπει να χαρακτηρίζει το έργο τέχνης, εκεί όπου άλλοτε κυριαρχούσε η τύχη. Από τούτη την πλευρά μπορούμε να πούμε ότι είναι και αυτός δημιουργός όπως και ο καλλιτέχνης. Αν πάρουμε ένα ζωγράφο, η δημιουργία ενός έργου γίνεται σε δυο φάσεις: τη στιγμή που βάζει τα χρώματα επάνω στο μουσαμά και τη στιγμή που απομακρύνεται από τον πίνακα για να κρίνει το αποτέλεσμα. Τη δεύτερη τούτη φάση δεν μπορεί να τη συλλάβει ο ήθοποιός. Ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι να της δώσει τη δυνατότητα να υπάρξει.

Δεν έχω καμιά προκαθωρισμένη γνώμη για τη σκηνοθεσία. Κάθε έργο που θ' ανεβάσω προσπαθώ να το συλλάβω με καινούργιο πνεύμα. Είναι το ίδιο το έργο που θα με εμπνεύσει, που θα μου υποδείξει ποιά είναι τα στοιχεία εκείνα που είναι χρήσιμα για τη σκηνοθεσία. Σκοπός μας είναι να βοηθήσουμε τη σκέψη του συγγραφέα να φανερωθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο θεατή. Θα χρησιμοποιήσω βέβαια την προσωπική μου αντίληψη για να φωτίσω μια γωνιά της σκηνής, πράγμα που θα κάνει να διαφέρει η δική μου σκηνοθεσία από τη σκηνοθεσία ενός συναδέλφου μου. Μά αυτό γίνεται σε οποιαδήποτε ερμηνεία. Αν πρόκειται για έργα του κλασικού δραματολογίου κάθε σκηνοθέτης προσπαθεί να φέρει στην επιφάνεια τα στοιχεία εκείνα που στα δικά του μάτια παρουσιάζονται σαν τα πιο σημαντικά. Είναι προτιμώτερο να υπάρχει μια κεντρική ιδέα που να κατευθύνει την παράσταση, έστω και αν η ιδέα αυτή είναι συζητήσιμη, από την απόλυτη анаρχία.

Georges Pitoëff

2. DULLIN: Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΗΘΟΠΙΟΣ

Το θέατρο, το ξεχνούμε πολύ εύκολα, είναι καιμώμένο για το κοινό. Μπορούμε να καταργήσουμε τη σκηνή, τα σκηνικά, τα έπιπλα, το κοινό όμως δεν μπορούμε να το καταργήσουμε. Το έργο πρέπει να γράφεται γι' αυτό. Κύριος του θεάτρου είναι ο συγγραφέας. Ο ήθοποιός δεν έχει άλλο προορισμό παρά να δίνει ζωή στα δημιουργήματα του συγγραφέα. Ο σκηνοθέτης, δεν πρέπει, δεν έχει το δικαίωμα, να κάνει να ζήσει ένα άλλο σύνολο από αυτό που προσδιώρισε ο συγγραφέας. Τα ζα να πούμε για μια ακόμη φορά, το ουσιαστικό περιεχόμενο του έργου δίνεται από το συγγραφέα.

Έ, λοιπόν, σήμερα συμβαίνει το αντίθετο. Ο συγγραφέας φαίνεται σαν να χάνει την επαφή του με το θέατρο, δηλαδή με το κοινό, σαν να χαλνά τη θεατρική ιεραρχία. Παραδίνει τα πεπρωμένα του θεάτρου στα χέρια του σκηνοθέτη και του ήθοποιού. Είναι ο ίδιος υπεύθυνος για την τέρραστα, την καταχρηστική θέση που πήρε ο σκηνοθέτης. Από τούτο το κακό βγήκε μια βάρβαρη αντίληψη: η ανάγκη της θεατροποίησης του θεάτρου. Δηλαδή, με πιο απλά λόγια, θα λέγαμε ότι είναι ο σκη



‘Ο Σάουλ Ντυλλέν στη μεγάλη του δημιουργία Ριχάρδος Γ΄ Σκημικό Γ. Βακαλό, μόνιμου τότε συνεργάτη του “Ατελιέ”

νοθέτης που μαθαίνει στο συγγραφέα αυτό που θάπρεπε να ξαίρει : τους κανόνες του θεατρικού παιξίματος.

Αφιερώνω όλες μου τις δυνάμεις στην υπηρεσία μιας τέχνης που αγαπώ, μιας τέχνης που θεωρεί το θέατρο σαν μια εισχώρηση της φαντασίας στη ζωή, φαντασίας που αποσπᾶ τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. ‘Ο αἰώνας μας ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ τέχνη πὸν νὰ δίνει τὴν ἐξαρση, ἀπὸ μιὰ τέχνη ὅπως ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, πὸν νὰ μπορεῖ νὰ μᾶς παρηγορεῖ σὲ μιὰν ἐποχὴ τόσο δύσκολη μὰ καὶ τόσο πλούσια σὲ κάθε εἶδους ἐξελίξεις.

Charles Dullin

3. LOUIS JOUVET : ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΗ

Τὰ δράματα, πὸν ὁ χρόνος κρατᾶ μέσα στὰ βιβλία τὴ σιωπηλὴ ἡχώ τους, δὲν ἔχουν γίνει γι’ αὐτόν. Μόνον μέσα στὸ χῶρο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἔχουν στερηθεῖ, μπόρεσαν μιὰ μέρα νὰ τοποθετηθοῦν μὲ ἀκριβεία, νὰ βροῦν μιὰν ἀποτελεσματικὴ ἀπήχηση. Γιὰ νὰ καταλάβουμε καλὰ ἓνα θεατρικὸ ἔργο, πρέπει νὰ τὸ ξαναβάλουμε στὴν ἐποχὴ του, στὸν τρόπο τῆς ἐκφρασῆς του, στὴ μόδα του. Μὰ περισσότερο ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν, καὶ ἀπὸ τὴ μάζα τοῦ πλήθους ἢ ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ κοινού, αὐτὸς πὸν θέλει νὰ κάνει τὸ θέατρο νὰ ξαναζήσει, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀναπολήσει τὸ πεδίο ὅπου ἡ μορφή τῆς πρώτης ὀμίλης του εἶχε ἀποκρυσταλλωθεῖ, ὅπου οἱ δυὸ αὐτοὶ εὐάισθητο πόλοι, τὸ κοινὸ καὶ ἡ σκηνή, διαπληκτίζονταν πῶς θὰ καταλάβει τὴν πρωταρχικὴ θέση, ἀνέβαναν ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο, γυρεύοντας αὐτόματα τὴ μορφή πὸν θὰ ταίριαζε καλύτερα στὴν ἀλληλοεισχώρησή τους.

Τὸ γεγονός αὐτὸ μᾶς καλεῖ νὰ τοποθετήσουμε πάλι τὶς δραματικὲς μορφές στὴ σειρά τῶν φυσικῶν φαινομένων, νὰ δημιουργήσουμε ἓνα εἶδος βιολογίας τοῦ θεάτρου μὲ προορισμὸ νὰ φωτίσει τοὺς νόμους πὸν διέπουν τὴν ἰδιαίτερὴ τους οἰκονομία. Στὸ ξαναζωντανεμα μιᾶς δραματικῆς αἰσθητικῆς τοῦ παλαιοῦ καιροῦ, τὰ λόγια μποροῦν νὰ μᾶς ξεγελάσουν, ὄχι ὅμως καὶ τὸ οἰκοδόμημα. Λέει ἀπολύτως καὶ ἀκριβῶς αὐτὸ πὸν θέλει νὰ

πεῖ. Γι’ αὐτὸ πολλές φορές ὄνειρεύομαι, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Cuvier⁽¹⁾, ὅτι θὰ μπορούσα μιὰ μέρα νὰ μελετήσω τὴ θεατρικὴ τέχνη ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς, γιὰ νὰ ξαναβρῶ τὴν αἰσχυλικὴ ἢ τὴ σαίκοπηρικὴ λειτουργία, μέσα ἀπὸ τὸ σκελετὸ τῶν θεάτρων τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἐπιδαύρου ἢ μέσα ἀπὸ τὰ ἴχνη αὐτοῦ τοῦ χαμένου ζώου πὸν ὑπῆρξε κάποτε τὸ Θέατρο τοῦ Κόσμου, ἢ ἀκόμα τὴ λειτουργία τῆς τέχνης τοῦ Μολιέρου μέσα ἀπὸ τὶς Βερσαλλίες. Μὲ ἄλλα λόγια, νὰ κάνω νὰ ξεπηδήσει, μέσα ἀπὸ μιὰ πέτρα σαν μέσα ἀπὸ ἓνα σπόνδυλο, τὸ τεράστιο ζωντανὸ σῶμα ἓνος μυστηρίου τοῦ παρελθόντος.

Louis Jouvet

4 ΒΑΤΥ: Ο ΚΟΣΜΟΣ ΠΟΥ ΕΚΦΡΑΖΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἡ συνειδητὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι βυθισμένη στὴν ὑποσυνειδητὴ του ζωὴ, ἢ ἀκόμα, σὲ μιὰ ζωὴ μισὸ - συνειδητῆ. Δὲν εἶναι μόνον ἡ καθαρὴ εἰκόνα πὸν ἔχει γιὰ τὸν ἑαυτό του, μὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ του ὄνειρα, ἢ κοιμισμένη του μνήμη, τὰ ἀπωθημένα του ἔνστικτα. Στὴ σκιά τῆς ψυχῆς κατοικοῦν οἱ πρόγονοί του, τὸ παιδὶ πὸν ὑπῆρξε κάποτε, ἀκόμα καὶ οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι πὸν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι. ‘Όλα τοῦτα μόλις καὶ ἀγγίζου, καὶ αὐτὸ κατὰ διαλείμματα, τὸ πεδίο τῆς συνειδήσεως του. ‘Όστόσο, ἡ σκοτεινὴ αὐτὴ ζωὴ καθορίζει τὴν ἄλλη ζωὴ του. Εἶναι μιὰ ὕλη ἀνεκμετάλλευτη, ὅμως πολὺ πλούσια.

Οἱ ὀμάδες τῶν ἀνθρώπων ἔχουν μιὰ δική τους ζωὴ, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν χωριστῶν ἀνθρώπων πὸν τὶς ἀποτελοῦν. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πὸν ἓνα μεμονωμένο ἄτομο ἔχει τὸ δικὸ του χαρακτήρα, καὶ καινικὰ σύνολα ἔχουν μιὰ δραματικὴ ὄντοτητα : τὸ ἐπάγγελμα, τὴν κοινωνικὴ τάξη, τὴν πολιτεία, τὴν ἔθνικότητα, τὴ φυλὴ. ‘Όλα τοῦτα δὲν ὑπάρχουν μόνον σαν ἀθροίσματα μεμονωμένων ἀτόμων μὰ ἀποτελοῦν κάθε φορὰ ἓνα καινούργιο ὄν, πολυκέφαλο, πὸν ὑπάρχει αὐτὸ καθ’ ἑαυτό.

Μὰ καὶ τὸ σύμπαν, ὅταν τὸ παίρνει κανεὶς σαν κάτι τὸ ἀδιάσπαστο, δὲν ἀποτελεῖται μόνον ἀπὸ ὀμάδες ἢ χωριστοὺς ἀνθρώπους. Γύρω τους βρίσκεται κάθε τι πὸν ἀναπνέει, πὸν τρέφεται, πὸν ὑπάρχει. Καὶ κάθε τι πὸν ὑπάρχει, ὑπάρχει καὶ σαν δραματικὴ ὕλη : τὰ ζῶα, τὰ φυτὰ, τὰ πράγματα. Ἡ καθημερινὴ ζωὴ μὲ τὸ μυστήριό της, τὸ κατῶφλι, ἡ στέγη, τὸ κάθισμα, ἡ πόρτα πὸν ἀνοίγει καὶ κλείνει, τὸ τραπέζι μὲ τὴ μυρωδιὰ τοῦ ψωμοῦ καὶ τὸ χρώμα τοῦ κρασιοῦ, τὸ κρεβάτι, ἡ λάμπα, καὶ αὐτὸ πὸν ὁ κάθε του κτύπος ἀγγίζει τὴν καρδιά : τὸ ρολοῖ. Ὑπάρχουν ὀντότητες ἄψυχες, τὸ ἐργοστάσιο, τὸ πλοῖο, ἡ πόλη, τὸ δῆσος, τὸ βουνό. Ὑπάρχουν οἱ ἐξοχοὶ μηχανισμοί : οἱ μηχανεὲς πὸν ὁ ἄνθρωπος κατασκεύασε καὶ πὸν δουλεύουν κατόπι μοναχῆς τους. Ὑπάρχουν οἱ δυνάμεις τῆς φύσεως : ὁ ἥλιος, ἡ θάλασσα, ἡ ὀμίχλη, ἡ ζέση, ὁ ἀέρας, ἡ βροχὴ, πῶν δυνατὲς καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἄνθρωπο πὸν τὸν πιέζουν, τὸν συνθλίβουν, μεταβάλλουν τὸ σῶμα του, καταβάλλουν τὴ θέλησή του, στεγνώνουν τὴν ψυχὴ του. Μὰ τὸ βασίλειο πὸν πρέπει νὰ κατακτήσει τὸ θέατρο πηγαίνει ἀκόμα πῶν πέρα, ἀνοίγεται ὡς τὸ ἄπειρο. Μετὰ ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ ἐσωτερικὸ του μυστήριο, μετὰ ἀπὸ τὰ πράγματα καὶ τὸ μυστήριό τους, τὸ μυστήριο γίνεται ἀκόμη μεγαλύτερο μὲ τὸ θάνατο, μὲ τὶς ἀόρατες παρουσίες, μὲ ὅλα ὅσα ὑπάρχουν πέρα ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ πέρα ἀπὸ τὴν αὐταπάτη τοῦ χρόνου. Μάλιστα τῆς μοῖρας, ὅπου ἰσοφαρίζονται τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ. ‘Ο πόνος πὸν χρειάζεται γιὰ νὰ ἐξαγινισθεῖ κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀμαρτία καὶ νὰ σώσει τὴν ὀμορφιὰ τοῦ κόσμου. ‘Όλα τοῦτα πὸν μᾶς φέρνουν ὡς τὸ Θεό.

Θὰ ἀρκοῦσε νὰ καταγράψει κανένας σύντομα ὅλον αὐτὸ τὸν πλοῦτο πὸν προσφέρεται στὸ θέατρο, γιὰ νὰ δείξει καθαρὰ ὅτι δὲ θάπρεπε νὰ τὸ ἀντιμετωπίζουμε μόνον μέσα ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους τύπους. Δὲν πρόκειται βέβαια νὰ μιλήσει κανεὶς μέσα ἀπὸ τὸ θέατρο γιὰ ὅλα αὐτὰ, πρόκειται ὅμως νὰ τὰ κάνει νὰ γίνουν αἰσθητὰ. ‘Έτσι παίρνουν θέση τὸ δράμα ὅλα τοῦτα τὰ μέσα τῆς ἐκφρασῆς : οἱ πλαστικοὶ ὄγκοι, τὰ χρώματα, τὸ φῶς, Καὶ μαζὶ μ’ αὐτὰ καὶ τὰ ἄλλα : τὸ παίξιμο, ἡ μιμικὴ, ὁ ρυθμὸς, οἱ θόρυβοι, ἡ μουσικὴ.

Χάρη σὲ ὅλα αὐτὰ μποροῦμε νὰ γλυτώσουμε ἀπὸ τὴν παλιὰ σκλαβιά, νὰ περάσουμε τὰ σύνορα καὶ νὰ μεταφέρουμε στὸ ἀπόλυτο δράμα τὸ ὀλοκληρωμένο ὄραμά μας τοῦ κόσμου.

Gaston Baty

(1) Georges Cuvier (1769—1832). Μεγάλος Γάλλος φυσιοδίφης, ἀπὸ τοὺς κυριώτερους δημιουργοὺς τῆς παλαιοντολογίας. Ἐφευρίσκει τὴν Ἀρχὴ τοῦ συσχετισμοῦ τῶν βιολογικῶν μορφῶν καὶ τὴν Ἀρχὴ τῆς ἀλληλοεξάρτησης τῶν ὀργάνων, κατόρθωσε νὰ ἀποκαταστήσει ὀλόκληρο τὸ σκελετὸ προϊστορικῶν ζῴων ἀπὸ μερικὰ μόνον ἀπομεινάρια ὀστέων.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ

ΠΡΙΝ ΑΠ' ΟΛΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Τοῦ ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

Οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν
ἐν φυλακαῖς· λέλυται γὰρ
λαὸς ἐλευθερὰ βάσειν,
ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.

Αἰσχύλου "Πέρσαι" (*)

Ἡ ἔκφραση, μὲ τὴν ἰκανότητα ποῦ ἔχει νὰ συγκρατεῖ μέσα σὲ κοινωνικὸ σχῆμα τὰ καθέκαστα ἄτομα, ἐπιτρέποντάς τους συνάμα πρωτοβουλία κ' ἐλευθερία, κάνει δυνατὴ τὴ συγκρότηση καὶ συντήρηση καὶ προκοπὴ τῆς κοινωνικῆς μορφῆς. Ἔτσι ἡ Τέχνη, ὁ Λόγος κ' ἡ γλῶσσα, ποῦ ἔχει ἡ ἐξέλιξη τῆς ἔκφραστικῆς τέχνης σ' ὅλη τῆς τὴν ποικιλία, ἀπὸ τὴν προγονικὴ κραυγὴ καὶ χειρονομία ὡς τὸ ραδιόφωνο καὶ τὴν τηλεόραση, παίρνει πρωταρχικὴ θέση στὶς ἀξίες τοῦ κοινωνικοῦ βίου. Κι ἀληθινὰ τὰ διάφορα εἶδη κοινωνικοῦ βίου ποῦ γνωρίζουμε, ὅσα κατὰ καιροὺς καὶ τόπους ἐξήσαν καὶ ζοῦν πάνω στὴ σφαῖρα μας, τὰ ξεχωρίζουμε χάρι στὴν ἐξέχωρη γλῶσσα καὶ τέχνη τους.

Ὁ Λόγος εἶναι ὁ καθοριστικὸς παράγοντας τῆς ἀνθρώπινης πορείας, κι ἂν ἡ πράξη εἶναι ἡ προϋπόθεση τῆς ὑπαρξῆς, ὁ λόγος εἶναι ἡ προϋπόθεση τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ὁ συνεχτικὸς δεσμὸς τῆς κοινωνικῆς συγκρότησης. Ὁ λόγος μπόρεσε τὴν ἀνθρώπινη δραστηριότητα νὰ τὴν κάνει πείρα καὶ τὴν πείρα δραστηριότητα κ' ἔγινε τὸ πνεῦμα, ἡ γνώση, ἡ λογικὴ, ἡ ποίηση.

Ἀπ' ὅλη τὴν ποικιλία τῆς ἔκφραστικῆς τέχνης ὁ λόγος, σὰν γλῶσσα, πῆρε ἀπ' τὴν ἀρχὴ μεγάλη ἐξέλιξη, μάλιστα ἀπὸ τότε ποῦ μπόρεσε νὰ γίνε γραφτὸς κι ὡς τις μέρες μας ποῦ μὲ τὰ νεώτερα μέσα τῆς τηλεπικοινωνίας μπορεῖ καὶ μεταδίδεται σὲ κοσμικὲς ἀποστάσεις.

Ἡ δραστηριότητα τοῦ ἀνθρώπου ποῦ δὲν ἐγκρίνεται οὔτε ἐλέγχεται ἀπὸ τὴ λογικὴ εἶναι παράλογη δραστηριότητα, κ' ἡ πράξη ποῦ δὲν καταξιώνεται ἀπ' τὸ λόγο, ποῦ δὲ δικαιώνεται ὀλίγε ἀπ' αὐτόν, ποῦ γι' αὐτὴν τὸ ἄτομο δὲν ἔχει τὸ λογικὸ τρόπο νὰ λογοδοτῆσει λεύτερα καὶ λεύτερα νὰ τὴν ἐγκρίνουν καὶ νὰ τὴν παραδεχτοῦν λεύτερα ἄνθρωποι, λεύτερη κοινωνία, εἶναι ἀντικοινωνικὴ πράξη. Ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας εἶναι ἀγώνας τοῦ λογικοῦ μὲ τὸ παράλογο, τοῦ κοινωνικοῦ μὲ τὸ ἀντικοινωνικὸ.

Ὅπως ἡ κάθε ἀνθρώπινη δραστηριότητα γίνεται ἀμέσως ἀντικοινωνικὴ, ἀπ' τὴ στιγμή ποῦ ὑπηρετεῖ ἄτομα σὲ βάρους τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου, ἔτσι κι ὁ λόγος κ' ἡ λογικὴ καὶ τὸ πνεῦμα, προϊόντα κοινωνικοῦ βίου, γίνονται ἀμέσως παράλογα μὲ τὴν μπουὶν στὴν ὑπηρεσία ἀντικοινωνικῆς ἐνέργειας. Ἔτσι γίνεται συχνά, τὸ πνεῦμα κ' ἡ τέχνη νὰ ὑπηρετοῦν τὸν παραλογοσῶμο.

Ὁ λόγος εἶναι βασικὴ λειτουργία τοῦ κοινωνικοῦ βίου ὅσο βασικὴ λειτουργία στὸ ἀνθρώπινο σῶμα εἶναι τὸ νευρικό του σύστημα. Καὶ προϋπόθεση τῆς ὑγείας τοῦ κοινωνικοῦ σώματος εἶναι ἡ καλὴ λειτουργία τοῦ λόγου, ποῦ πετυχαίνεται μὲ τὴν ἐλευθερία.

Ὁ λόγος εἶναι ἡ οὐσία τῆς δραματικῆς τέχνης, αὐτὸς τεχνάει στὸν ἀνώτατο βαθμὸ κ' ἐρεθίζει ἡ ἀνάβει καὶ συντηρεῖ ἄσβηστο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ. Ὁ λόγος κρατᾷ τὴν ἀμεσότητα καὶ ζωηρότητα στὴ σχέση τοῦ Κοινοῦ μὲ τὰ ὅσα γίνονται στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου κι ὁ λόγος εἶναι στὸ τέλος ὅτι μένει στὴν κοινὴ γνώμη ἀπ' τὴ θεατρικὴ παράσταση.

Ὁ λόγος, ἡ διαλεκτικὴ ὄψη καὶ οὐσία τῆς ζωῆς, αὐτὸ ποῦ καταξιώνει κάθε γνήσιο ἔργο τέχνης, στὸ θέατρο παίρνει τὸ ἀνώτατό του φανέρωμα. Γι' αὐτόν, γιὰ νὰ κυκλοφορήσει αὐτὸς ὁ λόγος μέσα στὸ σῶμα τῆς κοινωνίας, γίνονται ἡ ὅλα τ' ἄλλα τὰ θεαματικὰ τεχνάσματα καὶ τὰ γοητευτικὰ τετριπὰ τῆς σκηναῖς.

(*) Οὔτε πιά θὰ ἔχει ἡ γλῶσσα τῶν θνητῶν/περιορισμένη· γιὰτὶ ἀμολυτὸς ὁ λαὸς/θὰ μιλάει λεύτερα, ἀφοῦ ἐλύθη ἀπ' τὸ ζυγὸ τῆς βίας. (Μετάφραση Β. Ρώτα)

Στὸ θέατρο αὐτὰ τὰ τεχνάσματα, σκηναῖς, κοστούμια, ὑποκριτικὴ τέχνη, τραγούδια, χοροὶ κλπ. δὲν εἶναι τίποτα χωρὶς τὸν λόγο, ὅλ' αὐτὰ εἶν' ἀρτύματα, μπαχαρικά, ἐνῶ τὸ ψωμί εἶναι ἕνα, ὁ λόγος. Κι ὅμως εἶν' αὐτὸ ἴσα ἴσα ποῦ λείπει ἀπ' τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ σύγχρονου θεάτρου. Σύμπτωμα παραλογοσῶμο, ὅταν ἡ τέχνη, μάλιστα ἡ θεατρικὴ, χάνει τὴν ἐπαφή, τὴν ἀμεσότητα τῆς σχέσης τῆς μὲ τὴν κοινωνία τοῦ τόπου τῆς καὶ τοῦ καιροῦ τῆς. Τότε ἡ τεχνικὴ προσπαθεῖ μὲ τεχνάσματα γοητευτικὰ καὶ φανταχτερὰ μαγεῖα ν' ἀντικαταστήσει τὴν ἐλειψὴ τοῦ λόγου.

Αὐτὸ τὸ κακό, ἡ νοθεία τοῦ λόγου στὸ θέατρο γίνεται σὲ μεγάλη κλίμακα. Στὸ σημερινὸ κόσμο τὸ θέατρο καταδυναστεύεται μὲ τὴ δύναμη ποῦ ἔχει τὸ χρῆμα, καὶ ὑποφέρει ἀπὸ ἀποκλεισμό, ἀπὸ στέρηση, ἀπὸ τὴ σιωπὴ τῆς φήμης ἢ τῆς κραυγῆς τῆς, ποῦ ἀνάλογα μὲ τὸ συμφέρον τῆς συναλλαγῆς προβάλλει ἡ καταχωνιάζει.

Ὁ δραματικὸς ποιητὴς προϋποθέτει καὶ τὸ θέατρο ποῦ θὰ παιχτεῖ τὸ ἔργο του καὶ τοὺς ὑποκριτὲς ποῦ θὰ τὸ παίξουν, ἀλλὰ προπάντων ἔχει στὸ νοῦ του τὸ Κοινὸν ποῦ θὰ γαμίσει τὸ θέατρο. Κι ὅταν σκεδιάζει κι ὅταν συμπληρώνει κι ἀποτελεῖται τὸ ἔργο του πάντα στὸ νοῦ του ἔχει τὸ λαό, τὴν κοινωνία ποῦ σ' αὐτὴν ἀπευθύνεται μὲ τὸ ἔργο του ὄχι γιὰ νὰ τὴν διασκεδάσει, παρὰ γιὰ νὰ συζητήσῃ μαζί τῆς τὰ ἱερά καὶ τὰ ὅσια τῆς ὑπαρξῆς τῆς ποῦ ἔχει συνάμα καὶ δική του ὑπαρξὴ καὶ δικαίωση καὶ σὰν ποιητῆ καὶ σὰν ἀνθρώπου. Ὁ γνήσιος δραματικὸς ποιητὴς φτιάχνει λόγο γιὰ Κοινὸν ποῦ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ κοινά.

Σὲ κανένα ἀπ' τὰ πολλὰ εἶδη τῆς τέχνης, ὀπτικῆς εἴτε ἀκουστικῆς, οὔτε σὲ εἰκόνα ἢ ἀγαλμα, οὔτε σὲ ναὸ ἢ μνημεῖο, οὔτε σὲ χορὸ ἢ συναυλία, οὔτε σὲ κινηματογραφικὴ ταινία, ραδιοφωνικὴ ἐκπομπή, τηλεόραση, οὔτε σὲ θρησκευτικὴ εἴτε κοσμικὴ τελετὴ δὲν ἔχουμε τόσο ζωντανὰ τὸν λόγο νὰ κυκλοφορεῖ στὸ λαό. Τὴ ζωγραφιὰ ἢ τὸ γλυπτὸ τὰ βλέπουμε στὴν ἐκθεση ἢ στὸ μουσεῖο. Τὸ ναὸ ἢ τὸ μνημεῖο στὸ χῶρο ποῦ στέκονται, τὰ χαϊρόμαστε μόνιμο εἶτε καὶ μ' ἄλλους μαζί, ἀλλὰ δὲν τοὺς παραστεκόμαστε, δὲ συντελοῦμε μὲ τὴν παρουσία μας στὴν ὑπαρξὴ τους, δὲ συζητοῦμε μὲ αἰς τους, οὔτε χειροκροτοῦμε ἕνα ἀγαλμα. Μᾶς ἔπεισαν, δὲ μᾶς ἔπεισαν, δὲν τοὺς εἶναι ἀναγκαῖα ἢ συμπαραστάση μας. Ὅμοια καὶ μὴ προβολὴ στὸ πανὶ τοῦ κινηματογράφου ἢ τῆς τηλεόρασης, ἢ μὴ ραδιοφωνικὴ ἐκπομπὴ μπορεῖ νὰ γίνε, "νὰ λάβει χῶρον" καὶ χωρὶς τὴν ἄμεση παρουσία τοῦ Κοινοῦ. Τὸ Κοινὸ σ' αὐτὰ εἶναι προϋπόθεση γενικὴ καὶ ἀόριστη, παράγων ἀπόσσωπος κι ὄχι συμπαραστάτης πραγματικὸς μὲ τὸ κοινωνικὸ του πρόσωπο, ποῦ χωρὶς αὐτόν δὲ μπορεῖ καν νὰ γίνε παράσταση.

Σὲ μὴ τελετὴ κοσμικὴ εἴτε θρησκευτικὴ ἢ παρουσία τοῦ Κοινοῦ εἶναι ἐπίσης ἀναγκαῖα, ἀλλὰ εἶναι παθητικὴ κι ὄχι ἐνεργητικὴ ἢ συμμετοχὴ του. Ἡ πειθὴ τοῦ λόγου δὲ χρειάζεται ἐδῶ, γιὰτὶ ἔχει προηγηθεῖ ἡ πίστη, εἴτε ἡ βία. Τὸ Κοινὸ συχνὰ σ' αὐτὲς τις τελετὲς συντρέχει ἄλλοτε σπρωγμένο ἀπὸ τις δυνάμεις τῆς βίας, ἄλλοτε ἀπὸ τὸ φόβο τῆς δεισιδαιμονίας του, κι ἄλλοτε τραβηγμένο ἀπὸ γοητευτικὰ ἐξωκαλλιτεχνικὰ τεχνάσματα, εἰκόνας ἀσέλγειας, ἢ θαύματα.

Ὁ λαὸς στὸ θέατρο, τὸ πολυκέφαλο πλῆθος μὲ τὴ συγκίνησή του καὶ τὴν ἐπιδοκιμασία ἢ τὴν ἀποδοκιμασία του, παίρνει μέρος στὸν ἀγῶνα ποῦ κάνει ὁ λόγος γιὰ νὰ μεταδώσει τὴν καθολικότητα τῆς ζωῆς, τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς, τὸ θάρρος τῆς ζωῆς, τὸ θάμα τῆς ζωῆς, τὴν ἀρετὴ τῆς ζωῆς, τὴν ἀθανασία τῆς ζωῆς, τὴν κοινωνικότητα, τὴν ἀλληλεγγύη, τὴν ἀγάπη σ' αὐτοὺς τοὺς καημένους ἐφήμερους, τὰ μέλη τῆς κοινωνίας, ποῦ ἔχουν συμμαχευτεῖ στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου γιὰ νὰ γευτοῦν τὸν λόγο του καὶ νὰ πάρουν οἱ καρδιές τους ὄραρον ἀπὸ τὴν ὑγεία τῆς κοινωνίας τους.

Ἐδῶ ὁ λόγος μπορεῖ κι ἀγωνίζεται καὶ κάνει ὠραῖα ἄλλα καὶ

παλαίβει και χορεύει και παίζει κ' ἐπινοεῖ νέα σύμβολα, λέξεις ζωηρές, τονάτες και παραστατικές. Τ' ὠραιότερο παράδειγμα πού 'χομε τῆς γλωσσοπλαστικῆς τέχνης τοῦ θεατρικοῦ λόγου εἶναι ὁ Αἰσχύλος κι ὁ Ἀριστοφάνης.

Και γίόμισαν οἱ ἀχτὲς νεκροῦς
καὶ κάθε πλοῖο μας πάσιζε ἀταχτα νὰ φύγει
καὶ κείνοι μᾶς χτύπαγαν σὰν παλαμίδες ἢ κοπάδια ψάρια
με σπασμένα κουπιά και κομμάτια ἀπὸ πλοῖα.
Καὶ στοιγγλιές και βογγητὰ κρατοῦσαν τὸ πέλαιος
ἄσπουν ἢ μαύρη νύχτα ἦθε και τὰ σκέπασε ὄλα.
'Αλλὰ και δέκα μέρες δὲ θὰ μ' ἔφταναν
νὰ σὰς πῶ τὸ πλῆθος τῆς συφορᾶς.
'Ἐνα μόνο σὰς λέω: ποτὲ σὲ μὰ ἡμέρα
δὲ χάθηκαν τόσο πολλοὶ ἄνθρωποι.

(Αἰσχύλου "Πέρσαι")

"Ἐ ἀνθρώποι μαυρόζωοι,
πού εἶσατε ὅμοιοι μὲ φύλλα πού πέφτουν
ἀχαμνά, λασποζύματα κι ἄψυχα ἔθνη,
λαοὶ ἀπὸ ἴσκιους, πλάσματα ἄφτουρα, ἐφήμερα,
δόλιοι θνητοί, σὰν ἀχνοὶ και σὰν ὄνειρα,
βάλτε ἀπτι γιὰ ν' ἀκουσέτε ἐμᾶς τοὺς ἀθάνατους,
πού εἴμαστε πάντα, πού πετᾶμε στὰ αἰθέρια
χαρούμενοι, ἀγέροστοι με ἰδέες αἰώνιες
νὰ σὰς πούμε σωστά γιὰ τὸν κόσμο,
γιὰ πουλιὰ και γιὰ μοῖρες,
γιὰ θεοὺς και ποτάμια,
γιὰ σκοτάδια και χάος, νὰ τὰ ξέρετε...

(Ἀριστοφάνη "Ὀρνίθες")

'Αλλὰ ὄλ' αὐτὰ προϋποθέτουν τὴν ἐλευθερία. Γιὰ νὰ γίνει αὐτὸς ὁ λόγος και ν' ἀκουστῆι στὸ θέατρο πρέπει νὰ μπορεῖι λεύτερα νὰ μαζεύεται κεῖ ὁ λαὸς και λεύτερα νὰ τὰ λέει ὁ θεατρικὸς λόγος, πού ὅταν αὐτὸς ὑπάρχει κάνει περιττὰ ὄλα τὰ σκημικά τεχνάσματα πού μάταια προσπαθοῦν νὰ σκεπᾶσιν τὴ γύμνια τῆς σκημῆς ὅταν τῆς λείπει ὁ λόγος.

'Η ἀμεσότητα στὴ σχέση παράστασης και Κοινοῦ ὑποχρεώνει τὸ θεατρικὸ λόγο νὰ 'ναι σὲ γλώσσα ζωντανή, αὐτὴ πού μιλάει ὁ λαὸς πού κατακλύζει τὸ θέατρο. Αὐτὴ ἢ ἀνάγκη βρῆκε ἐδῶ στὸν τόπο μας πρόσβαρο ἐμπόδιο τὴν ἀλαμπουρνέζικη γλώσσα πού θέλησαν νὰ ἐπιβάλλουν στὸ λαό. Τὸ ἐμπόδιο αὐτὸ ἔκανε και τοὺς δραματικούς ποιητὲς Σούτσους, Ραγκαβῆδες, Βερναρδάκηδες, Βασιλειάδηδες, νὰ μείνουν μακριὰ ἀπ' τὸ λαὸ και τὸ ἔργο τους πῆγε στραφί.

Στὸν τόπο μας, στὴ σύγχρονη Ἑλλάδα, πού τὸ βαθμὸ και τὸ εἶδος τῆς ἐλευθερίας τῆς δὲν τὰ καθόρισαν ποτὲ οἱ θυσίες κ' οἱ ἀγῶνες τῶν Ἑλλήνων, παρὰ τὰ συμφέροντα τῶν Δυναμειων, πού — τί τραγική εἰρωνεία — λέγονται "προστάτιδες Δυνάμεις" ἐδῶ πού οἱ καταλυτικὲς δυνάμεις ἀποκεφάλισαν τὴν ἐλευθερία τοῦ λαοῦ ἀπὸ τοὺς ὑπερμάχους τῆς, τοὺς Ἀντρούτσους και τοὺς Καραϊσκάκηδες, πού φέμωσαν τοὺς ποιητὲς τῆς, τοὺς Σολωμοὺς και τοὺς Κάλβους, ἐδῶ πού ὁ λαὸς ὄλη του τὴν "παλιγγενεσία" τῆς ζεῖ με ὑποκατάστατα ἐλευθερίας, ἐδῶ πού ὁ παραλογισμὸς ἔφτασε ὡς τὴ γελοιότητα, τὴν περιεφραλία τοῦ Κολοκοτρώνη και τοῦ Ἀγνωστου Στρατιώτη, ἐδῶ τὸλμησαν κ' ἔβαλαν σὲ πρᾶξη τὸ μεγαλύτερο παραλογισμὸ πού γίνεται και τὸ χειρότερο ἔγκλημα γιὰ ἓνα ἔθνος, νὰ τοῦ ἀλλάξουν τὴ γλώσσα.

Τὸ μεγαλύτερο κακὸ πού μποροῦσε νὰ πάθει ὁ λόγος στὸν τόπο μας τὸ 'χει πάθει κιόλας με τὴ γλωσσικὴ διαστρέβλωση πού τοῦ ἐπιβάλανε κ' ἔκαναν τὸ λαὸ ἀνίκανο νὰ στοχάζεται λεύτερα, παρόμοια με τὰ νήπια σὲ κάποια ζητιανοχορία παλαιότερα, πού οἱ γονιοὶ τους γιὰ νὰ τοὺς ἐξασφαλίσουν βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα, τοὺς στρέβλωναν τὰ μέλη και τὰ σακάτευαν, γιὰ νὰ τὰ κάμουν ἐπαγγελματίες ζητιάνους. Ἔτσι στρέβλωσαν τοῦ τόσο τὴ γλώσσα και τοῦ περιόρισαν τὸ λόγο τόσο πού τὸν ἔκαναν νὰ ντρέπεται νὰ μιλήσει, νὰ τραγουδήσει και νὰ χορέψει, ἀκόμα και νὰ κοιταχθεῖ στὸν καθρέφτη. Πῶς μπορεῖ ἓνας λαὸς νὰ 'χει αὐτοπεποίθηση και θάρρος και νὰ μὴ ντρέπεται ὅταν ὁ παπᾶς του, ὁ δάσκαλός του, ὁ βουλευτῆς του, ὁ δικαστῆς του, ἢ ἐφημερίδα του, τὸ ἴδιο τὸ παιδί του ἀπ' τὴν ὥρα πού πάει στὸ σχολειό, ὅλοι τοῦ μιλᾶν ἀλαμπουρνέζικα; Ἔτσι τὸ ἔθνος τοῦτο ἔμεινε πίσω σ' ὄλα τὰ πνευματικὰ προῖοντα και περισσότερο ἀπ' ὄλα στὸ θέατρο, αὐτὴ τὴν ἀορτὴ τοῦ λόγου, τὸ ἐξᾶισιο ἀλλὰ μοναδικὸ βῆμα τῆς λαϊκῆς παρουσίας. Τὸ Νεοελληνικὸ θέατρο στὴν ἀρχή, στὰ πρῶτα του βήματα,

ἀκολούθησε κι αὐτὸ τὸν παραλογισμὸ τῶν ἀρχόντων και μίλησε τ' ἀλαμπουρνέζικα.

"Ὅταν τὸ ἔδωρ και τὸ πῦρ
στενῶς φιλιωθῶσι
κ' ἢ κόλασις συνταντισθῆ
μετὰ τοῦ παραδείσου..."

ἢ "Ἐσπούδασα φιλοσοφίαν
κ' ἰατρικὴν και νομικὴν
και οἶμοι και θεολογίαν
ζέσω τίθεις νεανικὴν..."
και...

"... Ἐν οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα!"

Δὲν εἶναι παράξενο πὼς τὰ πρῶτα θεατρικὰ ἔργα καταπαίστηκαν ἴσα ἴσα μ' αὐτὸ τὸ κακὸ, τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, ὅπως "Ἡ Βαβυλωνία" τοῦ Βυζαντίου και "Τὰ Κορακίστικα" τοῦ Νερούλου. Θεατρικὰ ἔργα στὴ λαϊκὴ γλώσσα γράφτηκαν στὴν πατρίδα τοῦ ἔθνικοῦ ποιητῆ στὴ Ζάκυνθο, ὅπως "Ὁ Βασιλικὸς" τοῦ Μάτση και "Ὁ Χάσης" τοῦ Γουζέλη, ἀλλὰ κι αὐτὰ, ὅπως και τὸ ἔργο τοῦ ἔθνικοῦ ποιητῆ, τὰ πλάκωσε ἢ ἀλαμπουρνέζικη.

Ἀκόμα και τὸ περιφρονημένο λαϊκὸ θέατρο τοῦ μερτεντὲ ὑποτάχτηκε στὸν παραλογισμὸ. Λαϊκὴ γλώσσα μιλάει ὁ Καραγκιόζης, ἰδιώματα ὁ βλάχος, ὁ Ζακυνθινός, ὁ μόρτης κ.λ.π. και "καθαρεύουσα" οἱ ἀρχοντες κι ἀλίμονο κ' οἱ Ἑλληνες καπεταναῖοι, ὁ Κατσαντώνης, ὁ Θανάσης Διάκος κι ὄλοι οἱ ἤρωες. Ὁ Μεγαλέξαντρος λέει:

— Ἐξελθε ὄφι κατηραμένε, ἴνα μὴ σὲ ἐξέλθω ἐγώ!

Τὸ θέατρο, ὅταν μ' αὐτὸ του τὸ γλωσσικὸ ἰδιώμα εἶδε πὼς δὲ μποροῦσε νὰ μαζέψει τὸ λαό, κατάλαβε πὼς δὲν εἶχε νὰ διαλέξει παρὰ ἓν ἀπὸ τὰ δύο: ἢ νὰ μιλήσει τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ ἢ νὰ κλείσει. Κ' ἔτσι τὸ θέατρο ἔλυσε τὸ περιττὸ γλωσσικὸ ζήτημα. Τὸ γλωσσικὸ ζήτημα δὲν τὸ 'λυσε οὔτε ὁ Ψυχάρης, οὔτε ἢ Βουλιτῆ τῶν Ἑλλήνων, οὔτε ὁ Σολωμὸς με τὴ δημοτικὴ του, οὔτε ὁ Κάλβος με τὴν καθαρεύουσά του, οὔτε ὁ Σουρῆς με τὴ μιχτὴ του, οὔτε οἱ γλωσσαμύνητορες, οὔτε οἱ φοιτητὲς, οὔτε τὰ "Ὀρσεταικὰ" οὔτε τὰ "Ἐδαγγελιακὰ". Δὲν τὸ 'λυσαν οὔτε οἱ προοδευτικὲς μας ἐφημερίδες με τὸ γλωσσικὸ τους κοφορμισμὸ, οὔτε οἱ ἀπανωτὲς ὑπουργικὲς "μεταρρυθμίσεις" με τοὺς συμβιβασμοὺς τους και τὰ ἡμίμετρα. Τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, τὸ 'λυσε μόνον τὸ θέατρο. Ἀργῆσε, ἀλλὰ τὸ 'λυσε. Κι ἂν ἢ πολιτεία ἤθελε πραγματικὰ νὰ λύσει αὐτὸ τὸ ζήτημα δὲν εἶχε παρὰ νὰ κάνει ἓνα νόμο μ' ἓνα μόνον ἄρθρο πού νὰ λέει:

"Γλώσσα τοῦ ἔθνους εἶναι ἢ γλώσσα τοῦ θεάτρου μας."

Στὸ θέατρο ἔγινε κείνο πού δὲν ἔγινε σὲ κανέναν ἄλλο τομέα τῆς νεοελληνικῆς ζωῆς, λύθηκε τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, καθιερώθηκε ἢ γλώσσα τοῦ λαοῦ. Ὅμως αὐτὸ δὲν ἔγινε γιὰ χάρη τοῦ λαοῦ, παρὰ γιὰ τὸ συμφέρον τοῦ θεάτρου: αὐτὴ ἢ λύση ἦταν ζωτικὴ ἀνάγκη τοῦ θεάτρου, ἀλλιῶς τὸ θέατρο ἦταν ἀδύνατο νὰ σταθεῖ. Τὸ θέατρο, ὅπου τὸ Κοινὸ δὲν πάει ἀναγκασμένο παρὰ με τὴ θέλησή του και πληρώνει γι αὐτὸ, με τὴ γλώσσα πού εἶχε παραδεχθεῖ στὴν ἀρχή, δὲ μποροῦσε νὰ μαζέψει κόσμο και νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του. Αὐτὸ δίνει και τὴν ἐξήγησιν πῶς, ἐνῶ τὸ θέατρο ἔλυσε τόσο ριζοσπαστικὰ ἓνα τόσο μεγάλο ζήτημα ἄλυτο μέσα στίς συνθήκες πού ἐπικρατοῦσαν, κατὰ τ' ἄλλα, δηλαδὴ τὴν οὐσία τῶν θεατρικῶν ἔργων, ἔμεινε μέσα στὰ πλαίσια αὐτῶν τῶν συνθηκῶν: κι ὅσο πάει και χειρότερα. Πῶς δὲν κατόρθωσε ν' ἀνεβάσει και τὴν ποιότητά του, δηλαδὴ ν' ἀνταποκριθεῖ ὀλίγελα στὸν προορισμὸ του και νὰ γίνει ὁ καθρέφτης τῆς ἐποχῆς του; Μὰ γιὰ τὸν ἴδιο λόγο πού ἔλυσε και τὸ γλωσσικὸ ζήτημα: γιὰ νὰ μείνει ἀνοιχτὸ, κάνει ὄλους τοὺς συμβιβασμοὺς: συμβιβάστηκε με τὸ λαὸ νὰ τοῦ μιλήσει τὴ γλώσσα του γιὰ νὰ τὸν ἔχει πελάτη και συμβιβάστηκε και με τίς συνθήκες και προσφέρει πορνογραφῆματα και ἀρλοῦμπες πού ἢ διαφήμιση τοὺς δίνει ἐφήμερη ἀξία, χωρὶς νὰ τολμᾶει ν' ἀγγίξει τὰ κατὰ σύγχρονα και ντόπια ζητήματα, ἀνεβάζοντας ἐδῶ ἐκεῖ γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὴν ὑπαρξή του και καμμιαν ἀρχαία Τραγωδία ἢ κανένα Σαίξπηρ. Και δὲν τὸ τολμᾶει γιὰ τὸν λαὸν ἢ πρῶτοπρόθεση, ἢ ἐλευθερία.

'Η ἐλευθερία τοῦ λόγου στὸ θέατρο εἶναι ἢ ἐλευθερία τοῦ λαοῦ: ἢ ἐλευθερία πού 'χει ἓνας λαὸς νὰ στοχάζεται, νὰ κρίνει, νὰ ἐλέγχει, νὰ ἐκφράζεται. Κι αὐτὴ ἢ ἐλευθερία πούθεν ἀλλοῦ δὲ φανερώνεται τόσο τέλεια ὅσο στὸ θέατρο. Τὸ θέατρο μας τέτοιαν ἐλευθερία δὲν ἔχει και τὸ συμπέρασμα βγαίνει μόνον του.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

ΤΑ ΕΒΔΟΜΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ "ΦΑΥΣΤΑΣ"

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Στο τέλος του φετεινού καλοκαιριού θα συμπληρωθούν επτά δεκαετίες από τον καιρό που το ελληνικό Κοινό γνώρισε, για πρώτη φορά (21 Σεπτεμβρίου 1893), τη "Φαύστα", το περιλάλητο δράμα του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη.

Τώρα πια και η "Φαύστα" και οι βασικές της ιδέες έχουν πεθάνει για πάντα, καθώς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ή γλώσσα της, ο στίχος της, ή αρχιτεκτονική της.

Κανένας, για την ώρα τουλάχιστον, σκηνοθέτης, με άμεση τη θεατρική—όχι τη λόγια—άποψη του λειτουργήματός του, δε συλλογίσθηκε να την προβάλει πάνω στη σκηνή, μπροστά στους ταχτικούς θεατές μιάς σειράς παραστάσεων, κάθε βράδυ—αυτό που θ' αποτελούσε την επιβράβευσή της, όταν θα ξαναζούσε ολόβλητη την παλιά της δόξα, σαν άστραφτε και βροντούσε στο παλιό μικρό θεατρό της Όμοιοιαις, όπου είναι στίς μέρες μας ο κινηματογράφος, ονομασμένος μ' έν' από τα πιό βαρύτιμα ελληνικά ονόματα, της Μαρίκας Κοτοπούλη, της μητέρας—τροφοῦ, που Έκεινή έχει ενιά χρόνια στον κάτω κόσμο κι άλλα τόσα έμεις τον καημό της.

Καμιά, επίσης, από τις άμοδιες πρωταγωνίστριες των ημερών μας δε βρήκε πώς θα της ήταν ευχάριστο να ξαναπλάσει το ρόλο τον κύριο τις περισσότερες θά τις απομάκρυνε με αποστροφή από το έγχείρημα ή γλώσσα, θεατρικό του, άλλωστε, γνώρισμα τελείως άναπόσπαστο από την ούσια του, που την εκφράζει όχι τυχαία, σαν κατεύθυνση της εποχής απλώς, αλλά σαν ή μόνη μορφή που θα μπορούσε να την περιβληθεί, το βάθος της, οι ρίζες της εμπνευσής της, όπως την αισθανόταν και όπως τη νοούσε ο Βερναρδάκης και όπως την περίμενε το Κοινό που την χειροκρότησε για χάρη της, συγκλονισμένο, με βακχεία.

Κανένας, επί πλέον, τωρινός συγγραφέας δεν άναζητήσε το πρότυπό του στα μυστικά της τεχνικής της—ό,τι σημείωσαμε συγκροτεί την καταδίκη του κάθε σκηνηκού έργου την αιώνια.

"Όμως ή "Φαύστα" ύπρξε. Έδωσε στους θεατές της και στους ήθοποιούς της και σ' όλο τον ελληνικό κόσμο συγκίνηση μεγάλη—δε στάθηκε μόνο σκηνηκή τέρψη ή αποκάλυψη, τυχόν, κάποιων αισθητικών τάσεων, αλλά θεωρήθηκε σαν μιά ύψηλή πτήση, μέσα σε άνάλογη έξαρση, και για να συναντήσουμε κάτι παρόμοιο για την εθνική υπερφάνεια που 'χε προσφέρει "πρώτη" νωρίτερα, θά 'πρεπε να γυρίσουμε πάλι στο Βερναρδάκη τον ίδιο ("Μερόπη")⁽¹⁾, είκοσι επτά χρόνια πιό πριν.

"Όλες, όστές, αυτές οι "πτήσεις" και οι "έθουσιασμοί" έχουν κάτι το τραγικό για το νέο ελληνικό πολιτισμό, γιατί προέρχονται από ένα παραστράτημα, σχετικά με τή σωστή γραμμή που διάλεξαν οι άνθρωποι του θεάτρου μας, όταν προετοιμάζανε το 21, με την άγάπη τους δηλαδή προς τή σύγχρονή τους ξένη δραματογραφία και προς τή χρήση της "δημοτικής"⁽²⁾. Η "Φαύστα" στηρίζεται στην ούτοπία, στην εγκατάλειψη της επαφής με τά λαϊκά στοιχεία, και είναι καρπός μιάς ψυχής ανέκαθεν συντηρητικής όσο και σοβαρότατα—ιδίως αυτό—προικισμένης και άκαταπόνητα προκομένης. Το δράμα που άναθιμόμαστε το γέννησε μιά προγραμματισμένη με πεποίτηση καταφρόνια προς τή σωτήρια επτανησιακή παράδοση, άγνοημένη από το Βερναρδάκη πεισματικά, αυτή που ο Ψυχάρης, ό τότε δημοτικισμός και οι άγνοη του Παλαμά και των άλλων όμοιόδεστων και συναθλητών του τή σύνδεσε με την άθηναϊκή

λογοτεχνία και με την άναγέννηση του 1880. Μιά εκδήλωση λοιπόν όχι ώφέλιμη, έπειδή καθυστέρησε κι αυτή το καλό το έθνικό του λαού μας, θά λάβουμε το θάρρος να μελετήσουμε στα παρακάτω. Τοῦτο έχει αίτια του τήν παρότρυνση του "Θεάτρου", που θέλησε να επιχειρηθεί μιά κατατόπιση ως προς το ζήτημα της λαμβικής Τραγωδίας, με τήν εύκαιρία των έβδομήντα χρόνων της "Φαύστας".

Έπί πλέον, ή "Φαύστα" είναι, πραγματικά, σταθμός πολυξικάθαρος, μέσα στην πορεία του θεάτρου μας: μαζί της τελειώνει ούσιαστικά ή επίζημία ούτοπία που είπαμε και γλυτώνει ή Σκηνή μας από τήν κυριαρχία της, άρχιτισμένη από τή "Μερόπη" και άπλωμένη με τήν άδιάκοπη παραγωγή άπειρων άπεικασμάτων της, έργων δηλαδή γραμμένων, χωρίς καμιά από τις γνήσιες χάρες του Βερναρδάκη που θυμίζον τον άλλο του Άλη πασό στο Βαλαωρίτη με τήν κακή τή μοίρα να υπηρετήσει όχι μιά μάχη για τή νίκη παρά τή φυγή, μέσα σ' ένα μεσαιώνα θεατρικό. Έτσι, "Μεσαιώνα του θεάτρου" μας έχουμε επιγράψει στον Α' τόμο της "Ιστορίας..."⁽³⁾ μας (σ. 72-82), το κεφάλαιο που ξετάζει το μέρος αυτό της δραματογραφίας μας.

Η εργασία μας αυτή είναι μιά γενικότερη ματιά πέρ' από τις πρώτες έρευνες και πέρ' από τή, μοιραία περιορισμένη, διαπραγμάτευση μέσα σ' ένα βιβλίο, και στηριγμένη, φυσικά, σ' όλη μας τή φροντίδα για τον ποιητή της "Φαύστας" σαν θεατρικό συγγραφέα⁽³⁾, τιμώντας τή θέση του για τή σταθεροποίηση του Νέου Έλληνικού Θεάτρου πού, με τή δική του πολλαπλή δραστηριότητα, έχει ρίζες τις πρώτες του ρίζες, τις επαγγελματικές, σταθερά μέσα στο έλευθερο κράτος—το άτυχο, το στηριγμένο και πλατύτερα, στην κακή περίπτωση και στην κακή έκτιμήση της πραγματικότητας, που μέρος τους είναι και οι τύχες της ξαναγεννημένης Θυμέλης μας.

Ο Βερναρδάκης, άλλωστε, ήταν από τά πρώτα πρόσωπα που φώτισαν τά φοιτητικά μας χρόνια: οι νεαροί δημοτικιστές—τότε ο δημοτικισμός δεν ήταν και τόσο άκίνδυνη πίστη—τον άγαπούσαμε και τον θεωρούσαμε—άν κι όχι έντελώς δίκαια—συμπαραστάτη μας βγαλμένο μέσ' από το όχι και τόσο άξιαγάπτητο Πανεπιστήμιο, με τον "ψευδαττισμού έλεγχο" (1884).

Γι' αυτό το βιβλίο έχει γράψει τά έξής ό Γ. Βαλέτας (1935), που εκφράζον την κοινή αντίληψη της προοδευτικής φοιτητικής νεότητας των χρόνων εκείνων: "Από τή Μυτιλήνη έπνευσε ό ζεΐδαρος άνεμος του Αιγαίου κ' έρριξε συθέμελα τούς... πύργους του σχολαστικισμού... ώφέλιση άρνητικά, ώφέλιση θετικά. Άρνητικά, γιατί έκοψε και σταμάτησε μιά όλεθρια τάση για τά γράμματα και τόν πολιτισμό μας, κι ακόμα πάρα πέρα, για τή ζωή μας. Θετικά, γιατί έδωσε φωτιά στο γλωσσικό ζήτημα κι



Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης

(1) Δές το κύριο έργο στην έφ. «Παλιγγενεσία» 1866 σε μιά προηγούμενη εργασία μας («Θεάτρο» τεύχ. 2 σ. 15).

(2) Δές τήν «Ιστορία...» μας, Α', σ. 27).

(3) Έκτός από το σημειωμένο κεφάλαιο, μάς έτυχε να έχουμε άσχοληθεί με το Βερναρδάκη και στα παρακάτω: «Μιά δοξασιμένη άνάμνησις: Ο Βερναρδάκης» (περ. «Τό Έλληνικό Θεάτρο», 1 Δεκεμβρ. 1933). Τόν άλλο χρόνο, μιά διάλεξη στην Αΐθουσα της «Εταιρίας Έλλήνων Θεατρικών συγγραφέων» για το συγγραφέα μας. «Ο Βερναρδάκης θεατρικός» (περ. «Σήμερα», 10 Οκτωβρ. 1933, σ. 298—302). Σε τριάντα σελίδες της Ιστορίας...» μας γίνεται λόγος για τόν ίδιο. Στόν τόμο της «Βασικής Βιβλιοθήκης», «Νεοελληνικό Θεάτρο», που έχομε έπιμεληθεί (1953), γίνεται λόγος για το θέμα μας στόν πρόλογο (σ. 15—17) κι' έχομε δημοσιέψει και σχολιάσει σκηνές από τή «Μαρία Δοξοπατρή» (σ. 205—220) και τή «Μερόπη» (σ. 221—233). Στο «Θεάτρο» τέλος, γίνεται λόγος για το Βερναρδάκη όχι σε μιά εργασία μας, τεύχ. 2, σ. 15—16 και τεύχ. 3 σ. 24—26 και 32—33.

κούς Διαγωνισμούς — άχρηστα και άσήμαντα έργα, ξεχασμένα κιόλας από τη στιγμή που διάβαζε την κρίση του ό Εισηγητής, κρίση που την περιμένανε με άγωνία όλοι, κι ό Βερναρδάκης ακόμα. Την πρώτη του έπαφή με τό θέατρο την πραγματοποίησε σαν έρασιτέχνης ήθοποιός: έμφανίστηκε στην “Παραμονή” του Άλ. Ρ. Ραγκαβής.

Τή θυμάται την εμφάνισή του αυτή πολύ έξοργισμένος, αληθινά “όργισμένος νέος”, όταν ό Ραγκαβής, εισηγητής του Διαγωνισμού του έθιξε την τραγωδία του “Κυψελίδαι” (Λειψία, 1860) και τή θεώρησε φλύαρη: είχε 3.820 Ίάμβους, ενώ ή “Παραμονή” 4.790 “όμοιοκατάληκτους δεκαπεντασυλλαβούς” “ότινες, εάν συμπληρώσωμεν εις στίχους την προς τους δωδεκασυλλαβούς Ιάμβους διαφοράν των τριών συλλαβών, ισοδυναμούσι με 5.970 Ιάμβους...” αυτό τό μικρό απόσπασμα από τό προλεγόμενα των “Κυψελιδών”, με τους μαθηματικούς υπολογισμούς, δείχνει τόν τόνο των φιλολογικών ερίδων, που ήταν συχνότατες, σ’ αυτές τις περιστάσεις, τις ξεχειλες από μικρολογία: συνεχίζει όμως: “Εάν ό Κ. (ύριος) Ραγκαβής, έκστατικός διά τό μέγεθος του ήμετερου δράματος, λέγει κομφώς και εύφυώς “ότι έχει τι τό ασύνθηες και τεράστιον, και πώς συγγενές προς τους πολυπόδα, ως λέγουσιν οι άνθρωποι, “προς τους Έκατόγχειρας, ως έλεγον οι θεοί” —δέν ήταν καλύτερες οι “Κρίσεις ως προς τή δηκτικότητα και τή μικρολογία”, — “τί πρέπει να έλπει τις διά τήν Παραμονήν του!” “Ο Κ. Ρ. λέγει ότι τό δράμα τούτο (οί “Κυψελίδαι”) “θ’ άπήτει προσέτι και τριέσπερον νύκτα προς παράστασιν. Άλλ’ άν τούτο είναι αληθές, τότε ή Παραμονή λοιπόν άπαιτεί άναλόγως πενταέσπερον νύκτα. Καί όμως έν σωτηρίω 1855 ό Κ. Ραγκαβής μετά του Κ. Θ. Όρφανίδου προσγύμναζον επί ένα μήνα όλόκληρον, επί σκηνής του έν Αθήναις θεάτρου, διά μίαν έσπεραν, έννοείται, όλόκληρον λεγεώνα φοιτητών του έλληνικού Πανεπιστημίου, έν οίς και ό συγγραφέας των “Κυψελιδών”, εις δν είχε δοθεί τό πρόσωπον του Δημητρίου Χλωρού και όστις έμελλε ν’ άρχισή τήν επί τής σκηνής εμφάνισίν του με δύο άνεξάλειπτα έκτοτε εις τήν μνήμην του μείναντα όμοιοκατάληκτα εις “θώραξ” και “κόραξ”. Το σχοινοτενές λοιπόν δέν είναι ούτε σφάλμα ούτε έμπόδιον εις σκηνικήν διδασκαλίαν των “Κυψελιδών” (Σημ. 4, σ. μδ - με’).

Δέν είναι πράγμα εύχάριστο οι τέτοιες βρισιές, αλλά, χωρίς αυτή τήν τάση των ερίδων, δέ θα είχαμε κερδίσει τόν “Ψευδαττικισμό” έλεγchon, γιατί κι αυτός από μιά τέτοια έριστική διάθεση έπήλασε. “Όσο για τήν “Παραμονήν” [τής ελληνικής Έπαναστάσεως], άνοίγοντας τό βιβλίό (έκδοσή 1874), συναντώμεν τό Δ. Χλωρό, έναν Ήπειρώτη άγωνιστή νά βγαίνει και ν’ άπαγγέλει:

Οί βράχοι κ’ ή άνδρεία σας είν’ έδικός σας θώραξ,
 Άλλά ήμάς, τά σπλλάγνα μας κατασπαράττει κόραξ.
 ‘Η Άρπνια όπου ροφή τόν άθλιόν μας τόπον,
 Αϊματά θέλει νά τραφή και πτώματα ανθρώπων...

Φαίνεται πώς ό Βερναρδάκης θα είχε τή φήμη του καλού έρασιτέχνη, γιατί ό ρόλος του δέν έχει μόνο στίχους σ’ αυτή, τή Β’ πράξη, παρά και στις έπόμενες και όχι λίγους (?).

Στή Γερμανία, βέβαια, ήταν πιστός του θεάτρου: έχω δεί νά τό άναγράφουν οι βιογράφοι του, ό Μιχαηλίδης π.χ. 1909, σημειώνει: “Μεθ’ όσου ένθους ζήλου... έκολύμβη εις τά ζώηρρα νάματα τής προγονικής σοφίας και διέτρεχε τους άκηράτους και άειθαλείς λειμώνας τής ελληνικής φιλολογίας και τέχνης και ποιήσεως και ένετρώφα εις τά άριστουργήματα των εύρωπαϊκών φιλολογιών, έν πρό πολλού είχε καταστή άριστος γνώστης, μετά τόσης έπιμελείας και φιλοπονίας έθεράπευε τάς φυσικομαθηματικάς έπιστήμας και μεθ’ όσης φιλομαθείας και σιδηρούς θελήσεως ήκροάτο π.χ. έν Βερολίνω του περικλεούς φιλόλογου και δεινού των άσμάτων του κύκνου τής βοιωτικής Κασταλίας έρμηνευτού Βοιχίου (Boeckh), όστις πολλάκις και προς πολλούς και μετ’ έπευφημιών έμνημόνευσε του δνόματος του Λεσβίου όμιλητού αυτού ή ένέκυπτεν εις τήν σύντονον μελέτην των έργων του μεγάλου δραματουργού τής γηραιάς Άλβιόνος ή παραηκολούθει αυτόν διδασκόμενον έν τή πρωτοτύπω γλώσση από τής σκηνής του θεάτρου ύπ’ αυτόν του διευθυντού του έν Λονδίνω Σαιξπηρείου θεάτρου, επί τούτω τῷ σκοπῷ, παρεπιδημούντος έν Βερολίνω...” (σ. 18 - 19) (8). ‘Ο ίδιος ό Βερναρδάκης άναφέρει

(7) Παρά τήν έρευνά μας, δέν μπορέσαμε νά πετύχουμε μιά έπιβεβαίωση γι’ αυτήν τήν παράσταση.
 (8) ‘Η ύπογράμμισή δική μας.

τό όνομα του ήθοποιού: λεγόταν Phelps και ό θιασός του: “Shakespeare Theater” (Έκδ. 1903, σ. 134-35).

‘Αποτέλεσμα ή “Μαρία Δοξαπατρή”, τής μελέτης του στον Σαίξπηρ και των παραστάσεων που είδε τής περιόδου αυτής καθώς και όλων των γερμανικών θιάσων που είχε παρακολουθήσει, μέσα μάλιστα στην άτμοσφαιρά τής ξαναγεννημένης λατρείας προς τό μέγιστο ποιητή.

Γιά τήν έκδοση τής “Μαρίας Δοξαπατρή”, για τις περιπέτειές της στο Δραματικό διαγωνισμό του 1857, για τις άντεγκλήσεις έκ μέρους του συγγραφέα και του Εισηγητή για κάθε δράμα που δέ βραβεύτανε καθώς και γι’ άλλα πολλά δέ θα μιλήσουμε, γιατί δέν είναι γι’ αυτά ό σκοπός τής εργασίας μας αυτής, που, με κέντρο τή γιορταζόμενη “Φαύστα”, θα έπιζητούσε να δώσει μιά ιδέα τής πνευματικής πορείας του ποιητή τής, μέσα στη θεατρική προσπάθεια τής ελληνικής κοινωνίας γενικότερα. Πολλές λεπτομέρειες θα ήταν εύκολο νά βρεϊ κανένας και στην έκδοση του έργου (Μόναχο, 1858) και μάλιστα από τή σ. ζα’ των “Προλεγόμενων” τής, στή “Νέα Έστία” (9). ‘Ο Α’ τόμος τής “Ιστορίας...” μας μιλάει επίσης όπου είναι άνάγκη για τό έργο (10).

‘Ο νεαρός σπουδαστής τής αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας δέ-

(9) 1 Δεκεμβρ. 1937, στο τεύχος τό άφιερμένο στην Έκατονταετηρίδα του Πανεπιστημίου, όπου ό Γ. Βαλέτας έχει άναδεχθεί σ’ ένα μεγάλο έθρο του τή φροντίδα των Διαγωνισμών τό κύριο θέμα όπου εύρισκε ή Κριτική μιά θέση ήταν οι κρίσεις τους μέσα στο Πανεπιστήμιο — τό χρήσιμο έθρο έχει τήν έπιγραφή «‘Η πανεπιστημιακή κριτική και ή έπίδρασή της στη νεοελληνική Ποίηση», σ. 1819—1844. Για τό Βερναρδάκη γίνεται λόγος στις χρονιές 1854 1855, 1856 και 1857. Για τή «Μαρία» στις σ. 1826—1829.
 (10) Στις σ. 37—8, 45—6, 48, 50, 53, 65—6 72—3, 77, 85, 108, 162, 200, 206 (και με τόν άπλό τίτλο «Μαρία»).

Πιπίνα Βονασέρα, παλαιότερη τραγωδός του 19ου αιώνα, “πρώτη διδάσσα” στα τρία πρώτα παιγμένα έργα του Βερναρδάκη





Σοφία Ταβουλάση, σύζυγος του Θιασόρη, δραματική πρωταγωνίστρια που ἐμψήνησε πολλές φορές ρόλους του Βερναρόδην

ἀντιπαθητικό: "Αἱ ἑλληνικαὶ ἐφημερίδες μὴ εὐρίσκουσαι ἐν Τουρκίᾳ πολιτικὴν μορφήν διότι καὶ τὸ κράσπεδον μόνον τοῦ ἐλαχίστου Ὁθωμανοῦ ἂν ἐγγίσωσιν, ἐπίκειται εἰς αὐτάς ὁ θανατηφόρος πέλεκυς τῆς παύσεως..." καὶ ὅταν, συνεχίζει, ἡ τουρκικὴ κυβέρνησις ἔκοψε τὴν ἀφθονήν χορηγήσῃ ἀδειῶν γιὰ καινούριες ἐφημερίδες, οἱ φύλαροι καὶ οἱ ρήτορες, ὅπως τοὺς ἑνομάζει, δὲν εἶχαν τρόπο νὰ θορυβοῦν, βρῆκαν διέξοδο στὴν ἵδρυση Συλλόγων καὶ γι' αὐτοὺς μιλάει βάνουσα καὶ γεμάτος πείσμα: "Εἶδέ τις ἡμέραν τινα εἰς τὸν οὐρανὸν ἀντί σταυροῦ βῆμα ρητορικὸν καὶ πέραξ αὐτοῦ τὰς λέξεις ταύτας: "Σύλλογος! Ἐν τούτῳ νικά!" Παρευθεὶς συγκροτεῖ σύλλογον καὶ ἰδοὺ ἐν ριπῇ ἀδελφοῦ σύμπαν τὸ ἑλληνικὸν ἀπὸ τοῦ Ἰστροῦ μέχρι τοῦ Νεῖλου καὶ ἀπὸ τοῦ Ἀτλαντικοῦ μέχρι τοῦ Εἰρηνικοῦ Ὠκεανοῦ πλήρες συλλόγων..." Ὅπου δύο ἢ τρεῖς ἐν ὀνόματι τοῦ ἑλληνισμοῦ, ἐκεῖ σήμερον καὶ ὁ σύλλογος ἐν μέσῳ αὐτῶν καὶ ἄλλο πλέον δὲν εὐαγγελίζεται καθ' ἑκάστην εἰς τὰς ἐφημερίδας ἡ φυλὴ, εἰμὴ ἐκλογὰς προέδρων..., λογοδοσίας, λογολογίας, καὶ, καὶ, καὶ..."

Ἐναντίον τῆς ἰδέας τοῦ συνεταιρίζεσθαι εἶναι καὶ ὁ Γιάννης Μ. Ἀποστολάκης στὸ γνωστὸ καὶ πολυθόρυβο καὶ δυσάρεστο γιὰ τὴν κακὴ του διάθεσιν, βιβλίο του. "Ἡ ποίησις στῆ ζωὴ καὶ" γράφει: "Οἱ σύλλογοι εἶναι ἡ καινούρια πληγὴ τοῦ τόπου. Ὅσα δὲ μπορεῖ νὰ καταφέρει μονάχο του τὸ ἔξυπνο ἄτομο, τὰ καταφέρει χωρὶς ντροπῆ καὶ μὲ κάποια κιάλας δικαιολογία μὲ ἄλλα ἄτομα τοῦ εἴδους του", (1923, σ. 224, Σημ.),

καὶ πρόκειται, βεβαίως, γιὰ φιλολογικοὺς ὁμίλους, ἀλλὰ ὁ συγγραφέας φιλοδοξεῖ νὰ γενικεύσῃ αὐτὴ τὴ γνώμη του. Ὑπαινιχθῆκαμε τὶς βασικῆς ἰδέες του ποὺ ὑπῆρχαν στὸ "Καποδίστριας καὶ Ὁθῶν" συγκεντρωμένες καὶ ὑποχρεωτικὰ καθοδηγητικῆς γιὰ τὴ γνωριμία του, ὅσο τοῦτο μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀπὸ μὴ κοινωνιολόγο καὶ πολιτικὸ παρατηρήσατε, πόσο χτυπάει τοὺς κοτζαμπάσηδες στὸ λογοτεχνικὸ, στὸ θεατρικὸ του ἔργο, μ' ὅλα του τὰ γνωρίσματα, θέματα, γλώσσα, τεχνικὴ, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ τὸ παρουσιάζῃ σάν μιὰ ἔκφραση ἀκριβῶς τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἀντιπαθεῖ: σάν ἓνα τέτοιο φαινόμενο, σάν ἓνα "ἐποικοδόμημα" ποὺ λένε, τῆς ἀντιλαϊκῆς, τῆς κοτζαμπασίδικης τάσεως πρέπει νὰ δοῦμε τὴ δραματολογία του, γιὰ νὰ τὴν ἔχουμε, καθὼς ἐλπίζω, κατανοήσῃ στὸ πραγματικὸ τῆς ξεκίνημα. Τώρα γίνεται ἴσως εὐκολότερο νὰ τὴν ἀντικρούσουμε μέσα στὴν εἰδικὴ σκηρικὴ τῆς πορείας καὶ μέσα σ' ἓνα ἔθνος ποὺ πρωτοθεμελιώνει, μαζὶ μὲ τὶς ἄλλες ἐκφράσεις τοῦ πολιτισμοῦ του, καὶ τὴ θεατρικὴ του.

Στὴ Γερμανία ἔγραψε καὶ τὸ δεύτερο θεατρικὸ του ἔργο μὲ τὸν τίτλο "Κυψελίδα" καὶ τὸ ἔστειλε, ἀπανωτὰ, μετὰ τὸ τύπωμα τῆς "Μαρίας", στὸ διαγωνισμὸ τοῦ 1859—τὸ ἔστειλε καὶ στὸν ἐπόμενο— χωρὶς ἀμφιβολία ἢ θεατρικὴ ζωὴ τῆς Γερμανίας καὶ ἢ φιλοδοξία (ἢ ἢ οἰκονομικὴ ἀνάγκη) γιὰ τὸ βραβεῖο τὸν ἐξωθούσε, μαζὶ μὲ τὴν ἐπιμελῆ του ἐπιστημονικὴ φοίτηση, στὴ δραματολογία ἔβγαλε σὲ βιβλίο τοὺς "Κυψελίδας" (1860, Λειψία) μ' ἐριστικὸ πρόλογο καὶ μὲ σημειώσεις: μὰς ἐτύχε πιὸ πάνω νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν ἄγριο τρόπο ποὺ θυμῆθηκε τὴ συμμετοχὴ του στὴ φοιτητικὴ παράσταση τῆς "Παραμονῆς" ἀνάμεσα σ' ὅλα ὑπάρχει κ' ἓνα νέο δάγκωμα πρὸς τὴ σοσιαλιστικὴ περίοδο: "Γαλλικαὶ μυθιστορίαι (18), φαναριωτικὴ καὶ ἑπτανησιακὴ ποίησις, ἰδοὺ τὸ ποιητικὸν κουκουναρίον, μὲ τὸ ὁποῖον ἀνετράφη κατὰ μέγα μέρος τὸ ἑλληνικὸν κοινόν. Τὸ παρὰ φύσιν, τὸ ψευδές, τὸ κενὸν ἐννοίας, τὸ παράλογον καὶ τὸ φαντασιόπληκτον, πασπαλισμένον ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ μὲ τεχνητὸν ἄλλας φρασολογιῆς φιλοπατρίας, ἰδοὺ τὸ ὠραῖον καὶ τὸ ἰδανικόν" (σ. κγ')· τὸ ἀπόσπασμα τοῦτο τὸ ἀναδημοσιεύει ὁ Συναηλιδῆς 1939, σ. 92 καὶ τὸ θαυμάζει. Βεβαίωτατα, ὅταν συνεταιρίζῃ κανεὶς τὴν ἑπτανησιακὴ λογοτεχνία καὶ τὴ φαναριωτικὴ, δείχνει ἐλαττωμένη κρίση ἀπὸ τὴ μανία του κατὰ τοῦ παντός: ἀπορεὶ κανεὶς ποὺ βρισκόταν ἢ ψυχικὴ διάθεσις γιὰ τόσο φαρμάκι! Σὲ δύο χρόνια θὰ εἶναι συνεργάτης τῆς "Εὐνομίας" τῆς ἐφημερίδας ποὺ διευθυντὴς τῆς ἦταν ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς, ὁ εἰσηγητὴς ποὺ εἶχε ἐπικρίνει τοὺς "Κυψελίδας" ποὺ ὁ συγγραφέας τοὺς τὸν εἶχε τόσο πειράζει!

Στὶς προλογικῆς του σελίδες τῶν "Κυψελιδῶν" (σ. κθ-λ'), γράφει: "Ἡ εἰς δραματούργησιν παρόρησις τῶν Κυψελιδῶν ὀφείλεται εἰς τὸν εὐπαίδευτον καὶ ἐλλόγιμον φίλον μου Κ. Ἡρακλῆν Βασιλάδην. Οὗτος δι' ἐπιστολῶν καὶ διὰ ζώσης ἀποκροῦων ἦν ἐν τοῖς προλεγομένοις τῆς Μαρίας Δοξαπατρῆ ἔξέφρασα γνώμην [πὼς οἱ ἀρχαῖες ὑποθέσεις δὲν εἶναι κατὰλληλες γιὰ νὰ γράψῃ ἔργο ἑνῆς Ἑλληνικῆς θεατρικῆς συγγραφῆς], μὲ παρῶ-τρυνε μεγάλως εἰς τὴν δραματούργησιν τῆς ὑποθέσεως ταύτης." Ἐτσι ἔξεχασε γρήγορα τὶς ἀπόψεις του κ' ἔγραψε τοὺς "Κυψελίδας"· τὸ θέμα τους εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὴ γνωστὴ καὶ "Μέλισσα" τοῦ Καζαντζάκη κ' ἔχει τοὺς ἴδιους ἥρωες οὐσιαστικὰ μὲ λίγες διαφορὰς (17). Ἡ συμμόρφωσις αὐτῆ σὲ μιὰ φιλικὴ συμβουλὴ ἀποτελεῖ ἓνα συμπαθητικὸ σημεῖο· δείχνει τὸν ἄνθρωπο τὸν ἔρημο ποὺ δὲν τολμᾷ νὰ φτάσῃ στὸ ἀποτέλεσμα ποὺ λαχταρᾷ ἢ ψυχῆ του, στὸ δράμα δηλαδὴ, μόνος του, ἀλλὰ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα χαμόγελο, γιὰ νὰ ἰσχυροποιηθεῖ καὶ νὰ τολμῆσει. Ὅταν δὲν ἀγωνίζεται ἐναντίον τῶν ἄλλων, ὅταν δὲν τοὺς ξεσκίζει γιὰ νὰ διαφυλάξῃ κάτι ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του ποὺ "κινδυνεύει", πραγματικὰ γίνεται μαλακός, τρυφερός κ' εὐγενέστατος· θ' ἀποδειχθεῖ τοῦτο πιὸ κάτω, καθὼς καὶ πὼς τὶς τρεῖς ἐπιτυχίες του

(116) Κάθε λόγιος τότε σπηλίτευε τὴν ἀγάπη τοῦ καινοῦ στά μυθιστορήματα.

(117) Τὶς ἀπόψεις του ὡς πρὸς ἓνα θεωρητικὸ ζήτημα τὶς ἔλλαξε χωρὶς δυσκολία, ὅταν μάλιστα δὲν ἦταν ὁ λόγος γιὰ ἑλληνικὰ ἑσωτερικὰ ζητήματα καὶ πρόσωπα καὶ τὶς ἰδέες τῶν «Προλεγόμενων» τῆς «Μαρίας» στὴν τρίτη ἔκδοσιν τῆς «Δράματα» 1903 (σ. 5) τὶς ἀναίρει παρὰ ποὺ τὶς πολεῖ: σὲ σημειώσῃ του ἀποδοῖξί τὴν ἐπίδρασίν του στὰ ρεύματα ποὺ ἐπικρατοῦσαν στὴ Γερμανία τότε ἐναντίον τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας τῆς γαλλικῆς κλπ. Δὲ συμπάθει τοὺς Γερμανοὺς ποὺ τόσο τοὺς εἶχε ἐπαίνεσι στὰ 1858· μερικὰ ὅμως λόγια του ἀντηχοῦν στὴν ἀκοή μας τὴν κατὰπληχτὴ ἀπὸ τὴν κατοικίη βαρβαρότητα, πολὺ παράξενον, ὅπως π.χ., ὅταν ἀναφέρει ὅτι γιὰ τὸ Γερμανοῦ «πατρία αὐτοῦ ἱστορία εἶναι ἢ παγκόσμιος, διότι ἡ μάθησις καὶ ἡ φιλοσοφία κατέστησαν αὐτὸν κομποπολίτην καὶ ἡ καρδία αὐτοῦ πάλαιτι κατὰ τὴν τύχην καὶ τὰ συμπερόντα ἄλλης ἐξ ἴσου τῆς ἀνθρωπότητος» (!) (Προλεγόμενα «Μαρίας Δοξαπατρῆ» σ. 18').

πού θ' ακολουθήσουν, τις έγραψε για να μη χαλάσει το χατήρι φίλων που του τις ζήτησαν. Τρυφερός, επίσης, γίνεται όταν αφήνει τον έαυτό του στην όνειροπόληση: στη σ. 49 του "Γαλαξία" που είπαμε, μπροστά στην άποτυχία του Μαυροκορδάτου στην επίχειρηση εναντίον της Πάτρας—είχε μιλήσει γι' αυτήν σε άμέσως προηγούμενες σελίδες, από τη σ. 44—, φαντάζεται ότι, αν πετύχανε θά 'χε την ευχέρεια να γίνει—αυτός, ο αντιπαθητικός του!—ένας ήγέτης άγαπητός στους Έλληνες για το καλό του Άγώνα!

Οι "Κυφελίδαι" σάν έργο είναι κάτι φοβερό, κουραστικό, έργο άνίας ανθρώπου σε στιγμές άδημονίας, που λατρευτικό θέατρο και θέλει να γράφει γι' αυτό, αλλά που δεν έχει πιά ένα σταθερό ιδανικό μέσα του· όπως όλοι το βλέπουμε, κάθε μέρα, όλα βέβαια στον κόσμο, και η Τέχνη της Σκηνης, δεν εύδοκιμεί, χωρίς ένα συγκεκριμένο ιδανικό· το ιδανικό δε βοηθάει τους καλλιτέχνες μόνο να φτάσουν, αλλά πηγαίνει κατευθείαν και βρίσκει και τους άλλους που το προσμένουν και τους συγκεντρώνει γύρω από τον άρχικό πυρήνα, συγγραφέα—σκηνοθέτη—ήθοποιό. Ο Βερναρδάκης δεν είχε δει ακόμα τη "Μαρία", να παίζεται, δεν είχε δοκιμάσει την ολοκληρωσή του, αυτήν που τελείται στην παράσταση· ρητά εκφράζει τέτοιες απόψεις στην πρώτη έκδοση της "Μερόπης" (1866)· θυμάται τις κλασικές του σπουδές και ζητάει τη βοήθειά τους, σά να έφταιγαν οι αντίληψεις του για τη "Μαρία" οι σαιξπηρικές, που δεν 'δωσε το έργο την απόλυτη θεατρική χαρά στην παράσταση· τον έλκυουν τα κλασικά δεδομένα, καταφεύγει σε υπόθεση άρχαία και τουτο το θεωρεί σάν προετοιμασία για την αντισαιξπηρική γραμμή της "Μερόπης", όπως θά δούμε· εκ των ύστερων, αυτή την από άνία, την από έλλειψη ιδανικού ταλάντευση σε τάσεις που είχε καταδικάσει, τη θεωρεί σάν ψυχολογική και ιδεολογική άναγκαία περιπέτεια ("Εκδ. 1903, σ. 135). 'Ωστόσο, οι "Κυφελίδαι" είν' έργο ίκανό να φέρει τον άναγνωστή του σε άπόγνωση· είν' ένα ύσάρεστο άναγνωστικό δράμα· δεν του άναγνωρίσανε όμως στην Άθήνα ούτε και τον κλασικισμό του, άν κ' η έπίδραση του Άγγλου δεν τον έχει έγκαταλείψει και δε θά τον έγκαταλείψει εύκολα⁽¹⁸⁾· γράφει και τον κυριαρχεί το φαρμάκι—το χειρότερο για ένα θεατρικό συγγραφέα—η άνυπαρξία Θεάτρου στην Ελλάδα: "... Πώς είναι δυνατόν άνευ θεάτρου να γίνει καταληπτή δραματική ποίηση; "Όργανον του λυρικού και του έπικού ποιητού είναι η λέξις· άλλ' αυτή είναι έν μόνον των οργάνων, όσα χρειάζεται ο δραματικός ποιητής, και το δράμα, η ποίηση αυτή της ποιήσεως, χρειάζεται θεάτρον, ύποκριτάς και όλων των έπιλοίπων τεχνών την έπικουρίαν διά να έννοηθῆ... Πάσα λοιπόν θεωρητική και πρακτική προπαρασκευή... έλλείπει από του κοινού... (σ. κε').

Άρχίζει λοιπόν και γράφει σά για τον έαυτό του, πειραματικά, ν' άναγκάσει τη Μούσα της Τραγωδίας να του ύποταχθει με τη βία για να θαυματουργήσει· μη έχοντας για βοήθημα την ύπαρξη θεάτρου στην Ελλάδα, μη έχοντας να συλλογηθῆ τους ήθοποιούς που, τυχόν, θά τους έδινε το έργο του, γαμίζει σελίδες, σύμφωνα με την πραγματικότητα του γεραμνικού θεάτρου, προφανώς, κ' είναι άφθονα τα σημεία που τουτο διακρίνεται: ίσως να περιέχουν οι σκηνικές του σημειώσεις και ύποδείξεις που δε θά μπορούσε—δεν ξέρω—να πραγματοποιηθούσαν ούτε στις γεραμνικές Σκηνης: "Τό θεάτρον από της προλαβούσης σκηνης είχε σκοτισθῆ βαθμηδόν. Νεφελώδες παραπέτασμα καταπετασθέν άποκρύπτει τά έν τη προλαβούση σκηνη. Ού μετά μικρόν αίρομένου, φαίνεται τό Ψυχομοπιών παρά την Άχερουσίαν λίμνην. Έν τῷ μέσῳ τῷ άγαλμα της Περσεφόνης και βωμός. Ο ίερεύς της κόρης, ίσταται εις τάς βαθμιδάς της κρηπίδος του άγάλματος έστεμμένος. Έκατέρωθεν του βωμού... (σ. 99)". Από παρόμοια είναι γεμάτο το έργο, στις σ. π.χ. 82, 92, 101, 106, 111...

Όρισμένες σκηνές γίνονται σ' ένά τόπο γεμάτο από "πλήθη ιεροδούλων" (σ. 92)· προσέρχονται και οι πελάτες· μέσα λοιπόν στον καταρράχτη της άστρητότατης καθαρεύουσας, άνάμεσα σε χορικά με μυθολογικά θέματα που λίγοι φιλόλογοι θά μπορούσε—κ' εκείνοι με ζάλη—να παρακολουθήσουν, άνηχούν φράσεις με άπλούστερη γλώσσα, όχι με την άφέλεια και με την κάποια "όμορφιά" της "Μαρίας", αλλά παγερά άποπειράτα να γράφει "μάγκικα", θά λέγαμε "λαϊκά", σάν τη φρασολογία των μπουζουκιών όταν δε γράφεται από ποιητές· πώς να ξέρει κανείς, άν τά πλάθει μόνος του στη Γερμανία ή άν τά είχε άκούσει στη Λέσβο ή στην Άθήνα;

Τόν ίαμβο στην καθαρεύουσα τον έχουμε συνηθίσει· μιλούν, άλ-

λωστε, με την ψυχρή και θαμπή άρμονία του, άχαρα πρόσωπα σάν τής παλιάς γαλλικής Τραγωδίας, όπως τά θεωρεί ο ίδιος, "χαρκτηρές άφηρημένοι, άσχετοι όλος προς τον έθνικόν βίον των Γάλλων" (Πρόλ. "Μαρ", σ. ια'), όταν όμως χρησιμοποιείται ο ίαμβος σε κωμωδίες που 'χουν άπλούστερη γλώσσα, "δημοτική", τότε παρουσιάζεται η χειρότερη, ή πιό άκαλαίσθητη και ή πιό αντιπαθητική περιπτώση, άνάμεσα στις ποιήσεις στιχουργικές φόρμες που πήρε η γλώσσα μας.

Ίδου λοιπόν τά φιλολογικά "μάγκικα" του 1860:

ΝΕΟΣ Β': Τί, πάλιν μου εκάκουσες Μυρσίνον;
Μή μου κακίονεις, 'μμάτια μου. Δέν έννοώ
νά μου κακίσης φώς μου... (σ. 86)

ΙΕΡΟΔΟΥΛΟΣ Γ': Περιστέρι μου λευκό
της Θάσου πλέον τῆ φωλιά τῆν άψησες...
(Συμμαζεωμένη εις τάς άγκάλας του έμπορου)
εις τας φτερούγας τας χρυσαίς σου πάρε με,
(καθ' έαυτήν)
Φτερό φτερό θά τας μαδίσω, έννοια σου...
Άχ! πόσον δρασερός είν' ο άέρας σου!
Άγάπη μου! (σ. 88-9)

ΑΛΛΗ (ΙΕΡΟΔΟΥΛΟΣ): Μās κάμνει και αυτή τῆν άκα-
[τάδεκτην! (σ. 92)

ΑΛΛΗ Προσμένετε,
κ' η μύτη της θά πέση έως εις τῆν γῆν
μέ τον καιρόν!

ΑΛΛΗ Τό ξόανον!
ΑΛΛΗ Τό κνώδαλον!
ΑΛΛΗ Καλλίτερα ειπέτε, η άγροίκος!

Ναί, (σ. 93)

ΊΙ άνία του τον οδηγεί σε άχαρη μίμηση του Γκαϊτε:

Τῆν νῆσον γνωρίζεις εκεί, όπου θάλλει
Ή μύρτος, και όπου τό δρόμον άνθει... (σ. 125)

"Ένα χρόνο μετά την έκδοση των "Κυφελιδών", Ξαναγύρισε στην Άθήνα⁽¹⁹⁾ και στις άρχές του 1862 άρχισε στο Πανεπιστήμιο να διδάσκει σάν καθηγητής του. Οι παραδόσεις του θεωρούνται θριαμβευτικές· δεν είναι ακόμα τριάντα χρόνῶ· ο θεατρικός πόθος ξαναζωντανεύει και θέλει να δουλέψει για το θέατρο· την 1η Αύγουστου βγαίνει η "Εύνομία" που είπαμε· από τις 18 του μηνός αρχίζει μια πλάγια τέτοια συνεργασία με μια σειρά έπιφυλλίδες· τις έπιγράφει "Θέατρον Διονυσιακόν"· άνεβαίνει την οδόν Τριπόδων και προχωρεί· όνειρεύεται μια παράσταση της "Αντιγόνης" τον καιρό που πρώτοπαίζοτανε συνεπαρμένος άπ' αυτή την όνειροπόληση· γράφει στρατά, εύχάριστα, χωρίς πίκρα και συνεχίζει, στις 25 και την 1η Σεπτεμβρίου, περιγράφοντας το πώς έγιναν οι άνασκαφές και πώς ήταν το χείρο. Βάζει τ' άρχικά του στις 15 και τίτλος του "Δραματικά πομφόλυγες"· έχει στο νοῦ του να κάνει κριτική για την πρώτη παράσταση του έλληνικού θιάσου με τον "Ερνάνην" του Ούγκω (8 του μηνός). Τό ξένο μελόδραμα είχε κυριαρχήσει· οι Έλληνες ήθοποιοί δεν ήτανε δυνατόν να παρουσιαστούν μπροστά στο Κοινόν της Άθήνας· η φλόγα της έπιθυμίας να ιδρυθεῖ, τέλος, μια μόνιμη έλληνική Σκηνη στην πρωτεύουσα, στο μόνο άνακατισμένο θέατρο της πρωτεύουσας, τον κατακαίει· αφήνει κάθε πανεπιστημιακή πόζα και σχετίζεται με τους ήθοποιούς—η παρέα τους ακόμα δεν ήταν έπίδιωξη—δείχνεται άνθρωπος του θεάτρου άληθινός και το καταλαβαίνει καλά πώς τίποτα σχετικό με τη Σκηνη δε γίνεται από μακριά και από το Γραφείο.

Διακόπτει τά περί του Διονυσιακού Θεάτρου και σημειώνει: "Πρό έβδομάδος, περίπου, ο διευθυντής της μικράς εταιρείας [θιάσου] με παρεκάλεσε να τῷ συνθέσω πρόλογον των έλληνικών... παραστάσεων κατά την πρώτην έσπέραν... Κατ' άρχάς έδίστασα ν' αναλάβω το πρῶγμα και τῷ ύπεσχέθην τῆν επαύριον να τῷ άποκριθῶ".

Η κατάσταση του Θεάτρου στην Άθήνα δεν του άρέσει καθόλου· ύπάρχει μια Έπιτροπή διορισμένη άπ' το κράτος· τη συγκροτούν άνθρωποι άκατάλληλοι, άνίκανοι να προωθήσουν την έλληνική Σκηνη· άναθυμιάτα τους διευθυντές των θεάτρων της Γερμανίας και τους άπαριθμεί στο φανταστικό φίλο του, που διαλέγεται μαζί του, μέσα στην έπιφυλλίδα του: "Γνωρίζεις ποίος παιδείας και μαθήσεως άνθρωποι ύπήρξαν και ύπάρχουσιν οι διευθύνοντες τά θεάτρα... Τό θεάτρον π.χ. του Άμβούργου διηθύθη "ό Schröder, τό του Weimar ο Goethe

(18) «Ευφροσύνη» π.χ.

(19) Μιχαηλίδης 1909, σ. 29.

και ο Schiller, το του Βερολίνου ο Pfand και ο Brühle, το της Δρέσδης ο Tich... άπαντες ονόματα πρώτης γραμμής... ”
 “Η επιφυλλίδα συνεχίζεται και στις 22 και 29 Σεπτεμβρίου και στις 6 και 13 Οκτωβρίου.
 Τέλος δέχθηκε να γράψει το στιχούργημα —δεν το άφησε όμως η Επιτροπή ν’ άπαγγελθεί· το δημοσιεύει :

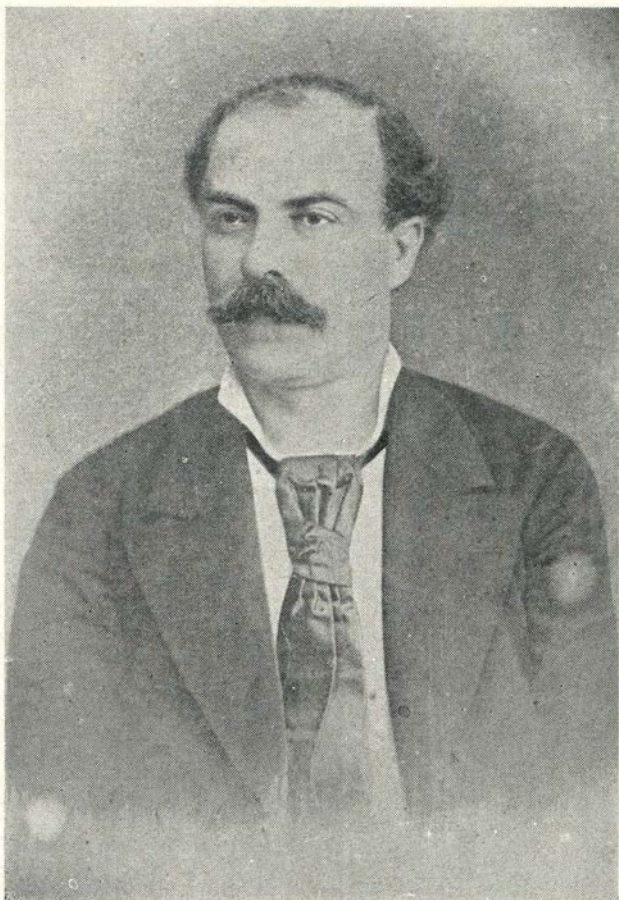
(Μιλάει ο “Ελλην ήθοποιός”) :

Εἰς τὴν λαμπρὰν καὶ πάλιν ταύτην αἰθούσῃ
 τῆς Μελομένης ὅπου τὰ ὑψηλὰ
 νὰ ἐρμηνεύσῃ ἔπη θ’ ἀποπειραθῆ
 πρὸς Σὺς ἢ γλώσσα ἢ ἀδάκτος ἡμῶν,
 οἱ συνελθόντες πᾶντες Ὑμεῖς χαίρετε,
 κριταὶ καὶ φίλοι καὶ προστάται εὐμενεῖς...
 Τίς ἢ Θεότης, ἦν τὸ ἀνακαινισθὲν
 προσμένει μὴ ἀνοικτὰς τὰς πύλας τέμενος;
 ὦ, Μοῦσα τῆς Ἑλλάδος, φεῦ! δὲν εἶσαι σύ!
 Δὲν ἔχεις σὺ ναὸν εἰς τὴν πατρίδα σου,
 Θεὰ τοῦ Σοφοκλέους! Ἴταλὶς Σειρήν...
 μὲ τὰ θηλυπροπέη νὰ θέλῃ ἐροῦται
 μελίσματα τοῦ Βέροδη - Ἴταλὶς Σειρήν
 ὀθνεῖον φθόγγους ν’ ἀπαγγεῖλη ἐροῦται
 ἐνταῦθα ὅπου ἔπρεπε ν’ ἀκούεται
 ἢ γλώσσα τῶν θεῶν. Μοῦσα ξενική...
 Τοῦ Μελωδράματος

ὁπότεν τὰ μεγάλα Διονύσια
 σχολάζουσι, τῆς τέχνης τῆς ἀδόξου μου
 τὸν πίθον νὰ κυλίω κ’ ἐγὼ δύναμαι
 εἰς μίαν ἄκραν καί, ἀχίριστος,
 παραπονοῦμαι... .

Τὸ στιχούργημα συνεχίζεται σ’ αὐτὸ τὸν τόνο καὶ πιάει τέσσερις σελίδες τῆς ἐπιφυλλίδας· γίνεται πάλι πολεμιστῆς ὁ Βερναρδάκης, ἀλλὰ τώρα ὁ ἔρωτας πρὸς τὸ θέατρο, πού αἰχμαλωτίζει συνήθως τοὺς πιστοὺς του, τὸν ὀδηγεῖ νὰ διαμαρτύρηται μὲ ζέση, ἀλλὰ χωρὶς νὰ ξεπέφτει σὲ δηκτικὸ ἀμφίβολο πνεῦμα πού ὁ καθένας μπορεῖ νὰ τὸ χρησιμοποιήσει πάντα μὲ

Δημοσθένης Ἀλεξιάδης, διαπρεπῆς θιασώχης τοῦ 19ου αἰώνα



τὴν ἴδια ἄδοξη ἐπιτυχία του. (Ὁ ἔρωτας αὐτὸς τῆς ἀμεσης θεατρικῆς Τέχνης τοῦ χαρίζει μιὰ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴν πλήξη τῶν “Κυφελιδῶν” καὶ τοῦ ξαναδίνει τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τῆς “Μαρίας”, πιδ θετικὸς ὅμως, μ’ ἓνα συγκεκριμένο στόχο, τὴν ἰδρυση Ἑλληνικῆς Σκηνῆς—ἕνας μακρινότατος πόθος “Ἐθνικοῦ Θεάτρου”· δὲ γίνεται λόγος γιὰ ἓνα προσωπικὸ ἐμπορικὸ θίασο.

Ἀπὸ τὶς 20 Νοεμβρίου ξαναρχίζει τὴν περιγραφή τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου—δὲν τὸ ὑπογράφει πάλι—καθὼς καὶ στις 24 καὶ ὡς τὴν 1 Δεκεμβρίου, ὁπότε τελειώνει. Στις 22 Ἰανουαρίου 1863 δημοσιεύει σὲ 3.1)2 στῆλες, ἀπὸ τὶς τέσσερις πού εἶχε ἡ “Εὐνομία”, προκήρυξη γιὰ μιὰ μετάφρασή του κάτω ἀπὸ τ’ ὄνομά του μπαίνει καὶ ὁ ἀκαδημαϊκὸς τίτλος του, “Ἐκτακτὸς καθηγητῆς τῆς γενικῆς ἱστορίας καὶ φιλολογίας”. Δὲ ξανασιμάντησα συνεργασία του στὴν “Εὐνομίαν” (20).

Ἀπὸ τὸν καιρὸ πού ἐγινε ἡ Ἀθήνα πρωτεύουσα πολλῆς προσπάθειας εἶχαν καταβληθεῖ γιὰ νὰ σταθεροποιηθεῖ, τέλος, τὸ ἐλληνικὸ θέατρο· τὸ ἀνόμοιο θεατρικὸ Κοινὸν—ἕξενι, Φαναριώτες, μέτοικοι καὶ Αὐλῆ—ἐλάτρευαν τὸ ξένο μελόδραμα. Μιὰ προσπάθεια ἦταν καὶ τοῦ 1862, ἀλλὰ ἐσβησε γρήγορα καὶ γιὰ αὐτὸ ἦταν ὁ κανόνας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ τότε ἡ κατάστασις δὲν ἦταν ἥρεμη, ἀφοῦ εἶχε διωχτεῖ ὁ Ὀθωνας. Ὅταν τὰ πράγματα ἤσυχασαν, ἡ ἀπόπειρα ξανάρχισε· τὴν περιγράφει ὁ Ν. Ι. Λάσκαρης στις συνέχειες τῆς μελέτης του “Τὰ ἐν Ἀθήναις ἀπὸ τοῦ 1862 - 1875”.

Γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς προθέσεις αὐτὲς τὶς ἀποτυχημένες ἔχουμε μιλήσει στὸ “Ἐγκυκλοπαιδικὸν Ἡμερολόγιον (Ἀλμανάκ) 1960, ἐκδόσις τῆς Ἀνωτάτης Βιομηχανικῆς Σχολῆς κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή. “Ἑλληνικὸ Θεάτρο 1858”, σ. 155 - 58. Ὡστόσο, καθὼς θὰ τὸ ἔχει παρατηρήσει ὁ καθένας, τίποτα δὲ γίνεταί· θὰ ῥθει ὥρα πού οἱ δυστυχισμένες προσπάθειες μαζεύονται καὶ συγκροτοῦν μιὰ παράδοσις, δικαιώματα δηλ. συγκεκαυμένα, πού βοηθᾶνε κάτι καινούριο νὰ στερεωθεῖ καλύτερα. Τέλος, μετὰ πολλὰ, πού τὰ περιγράφει ὁ Ν. Ι. Λάσκαρης μὲ λεπτομέρεια καὶ μὲ τὴν δημοσίευσή ἐγγράφων, στ’ ἀμέσως ἐπόμενα φύλλα τοῦ περιοδικοῦ, πού καὶ σημειώσαμε, ἰδοὺ μιὰ ταχτικὴ ἐλληνικὴ θεατρικὴ δουλειά. Εἶχε ἀρχίσει ἡ περίοδος 1865 - 66· ὁ πρῶτος μῆνας δὲν ἔδωσε τὴν ἐπιτυχία· ἡ ἐφ. “Ἀλήθεια” γράφει “... βλέπομεν μετὰ λύπης ἡμῶν, ὅτι τὸ κοινόν, τὸ ἐκλεκτὸν μάλιστα καὶ νοήμον, ἥμιστα ἐμψυχώνει αὐτὰς [τὶς παραστάσεις]. Ἐσυνειθίσασμεν νὰ χειροκροτῶμεν τὰ παράφωνα σκῆβαλα τῶν ἰταλικῶν σκηνῶν... καὶ ἀπαρεσκόμεθα τώρα [πού βρέθηκε τέλος περίστασις νὰ παίξῃ ἐλληνικὸς θίασος] ν’ ἀκούσωμεν τὴν πάτριον φωνήν. Ἄλλ’ εἶνε, λέγουσιν, ἀτελεῖς ἐτι αἱ ἐλληνικαὶ παραστάσεις· καὶ τίς τὸ ἀρνεῖται; Πῶς ὅμως θὰ τελειοποιηθῶσιν;... (1 Νοεμβρίου).

Μπροστὰ σ’ αὐτὴ τὴν τελειωτικὴν δυσχέρεια πού θὰ ἔγε καταστρεπτικὲς ἐπιδράσεις καὶ πού θ’ ἀπόδειχνε τὸ ἐλληνικὸ θέατρο ἀνάξιον νὰ σταθεῖ στὴν Ἀθήνα καὶ θὰ δικαίωνε τοὺς κύκλους πού δὲν τὸ ἀνεχόντουσαν, ὁ διευθυντῆς τοῦ θιάσου, ὁ Παντελῆς Σούτσας, ὁ ἴδιος πού εἶχε παρακαλέσει ἄλλοτε γιὰ τὸ στιχούργημα, ὀδηγημένος ἴσως ἀπὸ τὴν διαίσθησή του, ζήτησε ἀπὸ τὸ Βερναρδάκη τὴ “Μαρία”· ἐκεῖνος ἦταν ἀνήσυχος πάντα, φοβόταν τὴν ἀποτυχία, εἶχε τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης καὶ ἀρνούτο ὅμως τὴν ἔδωσεν “ἐκβιασθεῖς σχεδὸν ὑπὸ τῶν προτροπῶν πολλῶν συναδέλφων καὶ “ἰδίως ἐνός”, λέει, “πρὸς ὃν μὲ συνέδεε ἰσάδελφος ἀγάπη καὶ φιλία (Ἐκδ. 1903, σ. 130)· Κι ἀνέβηκε ἡ “Μαρία Δοξαπατρῆ”, στις 10 Δεκεμβρίου 1865, ὅπως τὸ θέλει ὁ Βερναρδάκης· μερικὲς ἐφημερίδες τὴν ἀναγγέλλουν σὰ νὰ ἔγε πρεμιέρα τὴν προηγουμένη. “Ἐντὸς δύο μηνῶν τὸ δρᾶμα... ἐπανελήφθη δεκαεξάκις...” (σ. 138) καὶ ὅτι μετὰ τὴν ἐπιτυχίαν αὐτὴ “τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ πρὸς τὴν ἐθνικὴν [τὴν μὴ ξένη] σκηνὴν ἀνεζωπυρώθη μεγάλως, τῶν δὲ φίλων τοῦ ἐθνικοῦ θεάτρου αἱ ἐλπίδες ἀνεπετραῶθησαν καθ’ ὑπερβολὴν” ἡ διαπίστωση εἶναι σωστὴ καθὼς καὶ ἡ ἄλλη, ὅτι τὸ Κοινὸν τῆς Ἀθήνας λαχταροῦσε νὰ δεῖ ἐλληνικὸ ἔργο.

(Ὁ θριαμβὸς ἐλύπησε τοὺς ἐχθροὺς τοῦ Βερναρδάκη καὶ, κυρίως, “ἐκείνους οὔτινες μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἀν κατάρθωναν νὰ ἰδῶσιν ἐπὶ σκηνῆς τὰ ἔργα των, τὰ ἔβλεπον τὴν ἐπομένῃν εἰς τὰ συρτάρια των... ἐξήμεσαν ἀνωνύμως ἢ καὶ δι’ ἄλλων, τὰς χυδαιοτέρας... ὕβρεις” (Ν. Ι. Λάσκαρης, “Τὸ Ἑλληνικὸν Θεάτρο”, 1 Ἰανουαρίου 1934).

Πόσο θερμὸς ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου ἦταν ὁ Βερναρδάκης φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ δοκιμῆς γινῆκανε μὲ τὴ δική του ἐποπτεία—ἰδοὺ ὁ πρῶτος ὑπεύθυνος σκηνοθέτης τοῦ ἀθηναϊκοῦ θεά-

(20) Δεῖς καὶ ἔκδοσις 1903, σ. 138 — σα’, ὅπου ξαναδημοσιεύεται ὁλόκληρον τὸ στιχούργημα μὲ σχόλια ἐπὶ τῶν γεγονότων.



τρον: στή β' έκδοση τῆς "Μαρίας" 1868 (Ἔκδ. 1903, σ. ζε'), θυμᾶται ὡς ἐξῆς τὰ γεγονότα καὶ μὲ τὸν ἐνθουσιασμό του ἀποδείχνει τὴ ροπή του πρὸς τὰ σκηνικὰ ζητήματα: "Ἐν τῇ διδασκαλίᾳ οἱ ὑποκριταὶ ἐδειξαν ζῆλον καὶ νοημοσύνην ἐξαιρετον. ὑποβλήθέντες εἰς πολλὰς προγυμνάσεις, ὅπως πράξωσιν, ὅ,τι δυνατόν εἰς κατάρτισιν ὀρθῆς καὶ ὡς ἥμιστα ἀτελοῦς σκηνηκῆς ἐρμηνεύσας. Καὶ ἅπαντες μὲν ἐν γένει εὐδοκίμησαν τὰ καθ' ἑαυτοὺς ἀλλὰ ἰδίως ὀφείλω νὰ εὐχαριστήσω τὴν πρωταγωνίστριαν Κυρίαν Π. Βονασέρα καὶ τὸν ἀμφιδεξιότατον [τὸν πολυεδρικό, τὸν ἄξιο νὰ παίξει πολλοὺς καὶ διαφορετικοὺς ρόλους] πάντων Κ. Παντελῆν Σούτσαν τὸν διερμηνεύσαντα λαμπρῶς τὸ πρόσωπον (τὸ ρόλο) τοῦ Δοξαπατρῆ. Χάρει ὀφείλεται καὶ εἰς τὴν μεθ' ἱκανῆς ἐπιτυχίας διερμηνεύσαντα τὸ πρόσωπον τῆς Βασιλικῆς, Κ. Ε. Χέλμη. Ἄλλὰ τί νὰ εἶπῃ τις περὶ τοῦ Κ. Ε. Χέλμη τοῦ ὑποκριθέντος τὸ πρόσωπον τοῦ Πυλαροῦ καὶ τοῦ Δαιμονογιάννη; Ἡ ὑπόκρισις... ὑπῆρξε πλήρης ἀληθείας καὶ φυσικότητος καὶ ἡ μίμησις του θαυμασία"

Ἡ συγγραφέας ὅμως ἐκτείνει τὴς εὐχαριστίες του καὶ πρὸς τὴν πέρα: "Ἄλλὰ πρὸ πάντων ὀφείλω χάριτας καὶ ὁμολογῶ πρὸς τὸ εὐγενές καὶ πεφωτισμένον κοινὸν τῆς πρωτευούσης, πρὸς τὴν μεσαίαν ἐκείνην τάξιν, ἥτις ἀπηλλαγμένη ἐξ Ἰσου καὶ τῆς ἀπαιδευσίας τοῦ ὄχλου καὶ ἀπὸ τοῦ πιθηρικοῦ ξενισμοῦ τῶν ἠθικῶς καὶ πολιτικῶς διεφθαρμένων τῆς ἀνωτέρας λεγομένης τάξεως, συναποτελεῖ καὶ ἐν Ἀθῆναις καὶ ἀπανταχοῦ τῆς Ἑλλάδος, τὸν ὑγιᾶ καὶ ἀδιάφθορον πυρῆνα τοῦ ἐλληνικοῦ, τὸ καθ' αὐτὸ ἐλληνικὸν ἔθνος..."

"Ἐχει χαθεὶ πιά, εὐτυχῶς γιὰ τὸ Βερναρδάκη, ἡ μοναξιά: ἔχει τοὺς ἠθοποιούς του καὶ τὴν ἄξια τους, ἔχει τὸ Κοινὸ του μᾶς χαρίζει μιὰ διαπίστωση πού ἰσχύει καὶ σήμερον, ὅτι τὸ Κοινὸ τὸ θεατρικὸ εἶναι ἡ μεσαία τάξις χωρὶς ὅμως ἐμεῖς νὰ θεωροῦμε τοὺς ἄλλους "ὄχλο", μόνον φτωχότερους καὶ δυστυχισμένους πού ἡ φτώχεια τοὺς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴ θεατρικὴ χαρὰ.

"Ἄν καὶ ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιούς, δὲν ξεχνᾶει πὼς εἶναι λόγιος: γι' αὐτὸ δὲ διστάζει (σ. ζε') νὰ διηγῆται πὼς τὸ ἔργο παίχτηκε κομμένο καὶ διασκευασμένο, σὰ νὰ ψέγει τὴ Σκηνὴ πού δὲ σηκώνει ἀπὸ ἀτόφιο λογοτεχνικὸ γράψιμο: σὰ σωστός ὅμως ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου τὸ τυπώνει, μετὰ τὴν παράστασις, μετὰ τὴς ἀφαιρέσεις καὶ μὲ τὴ διασκευὴ πού αὐτὴ ἐξήγησε. (σ. 32).

"Ὅσο γιὰ τὴ "Μαρία" δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ κάποια "πρώτη", ἀλλὰ γιὰ "πρώτη" - θεμέλιο τῆς ταχτικῆς θεατρικῆς ζωῆς, πού ξεκινᾶει μαζὶ τῆς: ζωντάνεψε τὴς ἐλπίδες τῶν Ἑλλήνων πού ἔχανε καλὴ πίστη καὶ ἀγνὸ ἐθνικὸ αἴσθημα καὶ πού μπορούσαν μετὰ τὸν αὐτοέλεγχό τους νὰ πνίξουνε τὴ ζήλεια ἂν, τυχόν, τοὺς δάγκωνε τὴν καρδιά τους, γιατί δὲν ἦταν ἐκεῖνοι πού ἔγραψαν τὴ μεγάλη ἐπιτυχία: ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου ἔχει στὸ βάθος τὸ θηρίο: τὸ σπουδαῖο εἶναι νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ δαμάξει κάθε φορὰ πού τρίζει τὰ δόντια. Ὁ Λάσκαρης ἀκολουθεῖ στὸ ἀπόσπασμα πού ἀναφέραμε τὰ προλογικὰ τοῦ Βερναρδάκη στὴν ὄχι λίγες φορὲς μνημονευμένη ἐκδοση τοῦ 1903, ὅπου ὁ συγγραφέας τῆς "Μαρίας" θυμᾶται πρὸς ἔντονα τὰ ἄσκημα: τοῦτο δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητο γιὰ τὴς ἐξομολογήσεις τοῦ κάθε λογιῶ, κάθε φορὰ. Γιὰ τὸ δικό μας, ὡστόσο, δὲν εἶναι παράπονον ἀπὸ εὐθιξία. Ἡ στάσις τοῦ Τύπου ἐναντίον του θὰ πάρει τέσσερις μορφάς 1) τὴ σιωπὴ μετὰ τὴν παράστασις: βγήκαν ἐφημερίδες καὶ δὲν ἀναφέρανε τίποτα "Ἐθνοφύλαξ" π.χ., "Αὐγὴ". 2) Ἄλλες δὲ δεχτήκανε "εἰς τὸ θερμὸ τους στῆθος" τὴν ἀγγελία τοῦ ἔργου, ὅπως τὸ "Μέλλον" πού ἀναγγέλλει στὴς 9 Δεκεμβροῦ. "... προτρέπομεν τοὺς συμπολίτας μας νὰ συντρέξωσι διὰ τῆς παρουσίας των τὴν ἐπὶ σκηνῆς ἐμφάνισιν τοῦ ἐλληνικοῦ τούτου ἔργου". πανομοιότυπα ἔχει τὴν ἀγγελίαν καὶ ἡ "Αὐγὴ". εἶχαν κοινὸν συντάκτη; ἢ τὸ Γραφεῖο τοῦ θεάτρου τὴς ἐστελενε τὴς εἰδοποιήσεις; 3) τὸν σπάνιο ἔπαινον τὸ "Μέλλον", μετὰ τὴν παράστασις, δημοσίεψε τὸ ἐξῆς ἄρθρον πού δείχνει τί ἀκριβῶς πρόσφερε ἡ "Μαρία": "Ποῖον τὸ πρόσκαιρον ὕδωρ τῆς λήθης, ἀπὸ τοῦ ὁποῖου πίνοντες ἠδυνάμεθα νὰ λησμονήσωμεν πρὸς στιγμὴν τὰ περὶ ἡμᾶς καὶ ποῖα ἡ ἐφήμερος καὶ παροδικὴ ἐκείνη ἀπάτη, ἐν ἣ ἠδυνάμεθα πρὸς στιγμὴν ἔστω νὰ αἰθεροβατήσωμεν εἰς ἀναμνήσεις ἐθνικὰς καὶ προσδοκίας; Οὐδέν, εἰμὴ τὸ θεᾶτρον!..."

Καὶ θεᾶτρον οὐχὶ ἰταλιωτισσῶν σειρήνων βαυκαλιζουσῶν τὰ

←

Ἐναγγελία Παρασκευοπούλου, ἡ ἄλλη μεγάλη πρωταγωνίστρια τῆς ἐποχῆς καὶ ἐρμηνεύτρια τῆς "Φαύστας". Στὰ 1893 τὸ ἔργο παίχτηκε ταυτοχρόνως ἀπὸ δύο θιάσους στὴν Ἀθήνα. Ἡ Παρασκευοπούλου εἶχε πάθος καὶ φλόγα, ἀλλ' ὁ Βερναρδάκης προτιμοῦσε τὴ Βερόνη γιὰ τὴν ἐγκράτεια καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς

ὄτα και ἐκθληνουςῶν τὴν ψυχὴν, οὐχὶ χαλαρουςῶν τὰ ἦθη και ἐκλουσῶν τὰς καρδίας, ἀλλὰ θέατρον ἐλληνικὸν! Ἄγαθὴ τύχη! Δὲν εἶχομεν χρήματα ὅπως μισθώσωμεν τραγωδιστὰς τῆς Δύσεως, κορέσωμεν δὲ καὶ τινὰς κοιλίας τῶν παρ' ἡμῖν ἀρπάγων⁽²¹⁾ και κατ' ἀνάγκην Ἐπιτροπὴ ἀξιότιμων ἀνδρῶν⁽²²⁾ δι' ἀτρύτων πόνων και προσπαθειῶν κατήρτισεν ἐγχώριον ἐταιρίαν και ὠργάνωσεν ἐθνικὸν θέατρον. Τὸ θέατρον τοῦτο ὀλιγορούμενον [ἀπὸ τὴν ἀριστοκρατία], λησμονημένον σχεδὸν ὑπὸ τοῦ λαοῦ, μάτην ἀντεπάλαμε πρὸς τὴν γενικὴν ψυχρότητα και λήθην... Και ἡμεῖς αὐτοὶ... δὲν εἶχομεν ἐκεῖ πατήσει τὸν πόδα τοσοῦτω μᾶλλον καθ' ὅσον ἄκρι τοῦδε μόνον κωμωδία και τινες μεταφράσεις εἶχον διδαχθῆ... Ἐνεφανίσθη ἡ Μαρία Δοξαπατρῆ... και τὸ πρῶην βοῶν ἐν τῇ ἐρήμῳ ἐλληνικὸν θέατρον ἐκατοικίσθη... και τῆς φωνῆς τοῦ ἐνωτίσαντο οἱ κατοικοῦντες τὴν νέαν Ἱερουσαλὴμ και ἐπὶ ὀλοκλήρους παραστάσεις τὸ πολυτλήμον κοινὸν τῆς πρωτεύουσας εὗρε τινα ἐν τῇ σκηνῇ ἀναψυχὴν τῶν καυμάτων του και λήθην εἰ και στιγμιαίαν τῶν περιπετειῶν του. Τὸ δρᾶμα τοῦτο ἐκτραγωδοῦν τὴν πρῶτην ἐν τῷ μεσαίῳ δουλοσύνην τοῦ ἔθνους, ἀφ' ἐνὸς μὲν ἀνοίγει τὸν νοῦν πρὸς τὴν ἐπὶ τῶν ἐρειπίων τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος οἰκοδομηθεῖσαν Βυζαντινὴν αὐτοκρατορίαν, ἀφ' ἑτέρου δὲ κατάγει τοῦτο εἰς τὴν πολυκλαστον διαδοχὴν τῶν αἰχμαλωσιῶν τοῦ ἔθνους μας και τέλος συνδέον οὕτω τὴν πάτριαν ἱστορίαν συνεχίζει τὴν ἐθνικὴν ὑπαρξιν... Ὅτε δὲ πεσόντος πλέον τοῦ ὑστάτου ἐλληνικοῦ προπυργίου και αἰχμαλωτισθέντος τοῦ ἀτρομήτου Δοξαπατρῆ παρίσταται νεαρὸς ἦρωας ἐπὶ τῆς σκηνῆς [ὁ "Ἄγγελος"] θρηνῶν ἐπὶ τῶν ἐρειπίων τῆς δουλωμένης πατρίδος και τὴν φεύγουσαν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδα ἐλευθερίαν ἐπικαλούμενος, ὅτι οὗτος μέγχις ἐκστάσεως ἀναρπαζόμενος, προδιαγιγνώσκει τὴν ἐπιφοίτησιν τῆς θεᾶς και τὴν ἀνάστασιν τοῦ πεσόντος γένους, ὦ! τότε φεύγει τὸ στενόχωρον, τὸ φατριάζον, τὸ σαλευόμενον παρὸν και ὁ νοῦς φέρεται πρὸς τὴν γενικὴν ἰδέαν τοῦ Γένους και τοῦ μεγάλου τῆς Ἑλλάδος προορισμοῦ".

Ἡ ἐπὶ κλησὴ αὐτῆ στῆν ἐλευθερία ἀποτελεῖ τὴν γ' σκηνὴν στῆν Ε' πράξῃ και ἀρχίζει ἔτσι :

("Ἄλσος παρὰ τὰς ὄχθας τοῦ Ἄλφειοῦ)
Ἴδου ἡ σκιερὰ ὄχθ' ἢ σκιερὰ τοῦ Ἄλφειοῦ,
ἢ φίλη κατοικία τῆς Ἀρτέμιδος..."

Αὐτὸς ὁ μόνολογος ἀπαγγέλλονταν συχνὰ σὲ τιμητικὴς ἢ και γιὰ συμπλήρωμα σὲ παράστασιν στὰ ἐγκαίρια τοῦ "Βασιλικοῦ" αὐτὸν εἶπε ὁ Διον. Ταβουλάρης (δὲς "Θέατρο", τευχ. 3 σ. 23). Κι ἄλλες σκηνῆς ἀπὸ ἄλλα ἔργα τοῦ Βερναρδάκη τίς ἀπαγγέλλανε ξεχωριστὰ. Εἶχαν καθιερωθεῖ.

Τὸ ἐνθουσιασμένο ἄρθρο συνεχίζει : "Οἱ ὑποκριταὶ μας ἀν και οὐχὶ πεπειραμένοι, ἀν και ψελλίζοντες, ὡς εἶπεῖν, ἐν τῇ δραματικῇ τέχνῃ, ἐδείχθησαν ἀνώτεροι ἑαυτῶν και πλέον ἢ ἀπαξ ἀπέσπασαν τῶν ἀκρατῶν τὰς ἐπευφημίας, ἀλλὰ και τὰ δάκρυα..."

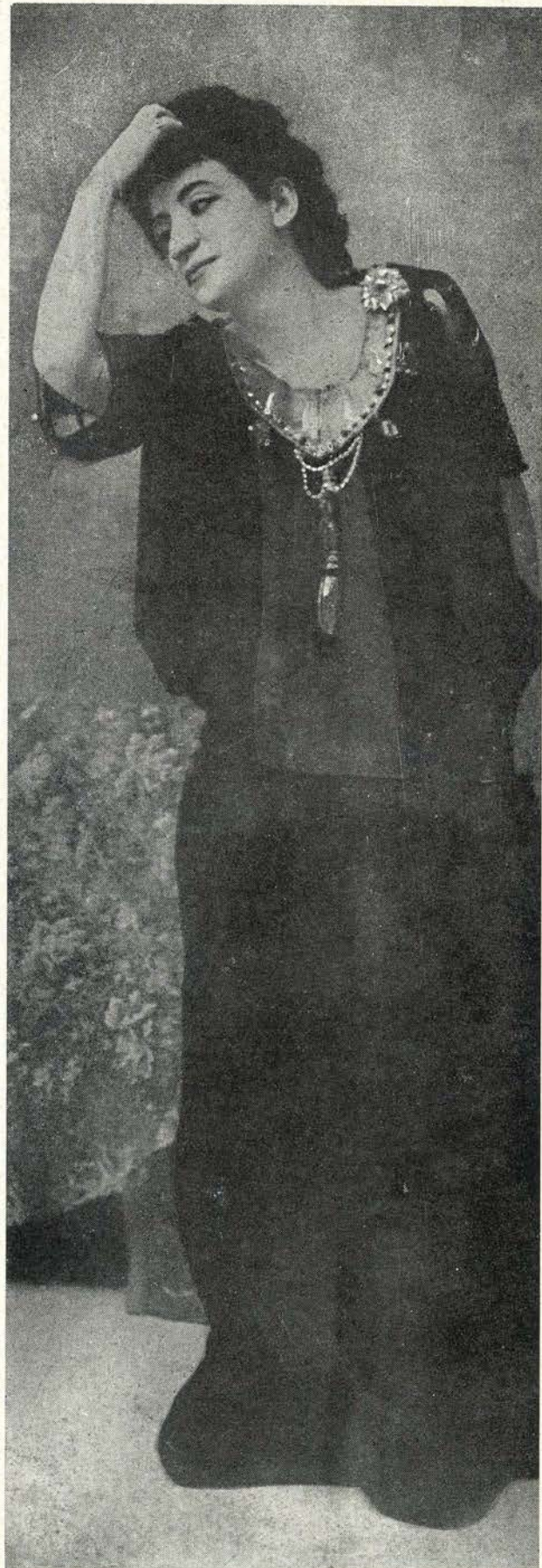
"Οὕτω λοιπὸν ἀνίσταται τὸ ἐλληνικὸν θέατρον!... Ἀνοίγεται ἐθνικῶν ἐμπνεύσεων πηγὴ, τὰ δὲ νάματα καταπνίγοντα τὴν διψῶσαν ἡμῶν κοινωνίαν, φέρουσι τὰ πνεύματα πρὸς αἰσθηματά και σκέψεις, ὑπερπηδῶντα τὰ τοῦ κράτους και τῶν καυτηριασμένων συνειδήσεων τὰ στενὰ ὄρια. Εἶθε ἢ ἀπὸ τοῦ θεάτρου διδασκαλία, ἡθοποιούσα τὸν λαόν, νὰ καρποφορήσῃ και τὰς ἀχμηράς τῶν πολιτικῶν μας καρδίας, νὰ στρέψῃ τὸ πνεῦμα και τοὺς εὐτελεῖς αὐτῶν ἀγῶνας πρὸς εὐγενικώτερας σκέψεις, πρὸς τὴν ἀποστολὴν ἣν ἔχει ἐν τῇ Ἀνατολῇ ἢ Ἑλλάδας..." (14 Δεκεμβρ.).

Δυόμισο στίχες, στῆν πρῶτη σελίδα και στῆ θέση τοῦ κυρίου ἄρθρου. Ἐπιγραφὴ, τὸ "Ἑλληνικὸν Θέατρον".

*Ἀν τὸ ἄρθρο μιλοῦσε γιὰ αἰσθητικολογίες δὲ θ' ἀπασχολούσαμε καθόλου τοὺς ἀναγνώστες γιὰ χάρη του, ὅμως, μέσα

(21) Ὑπαινίσσεται καταχρήσεις ὡς πρὸς τὴ διαχείριση τῆς χορηγίας τοῦ κράτους γιὰ τὴ μετακλήση τῶν ξένων μελοδραματικῶν θιάσων· εἰδικὰ δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ μάθουμε ἀπὸ ἄλλου τὸ ζήτημα.

(22) Εἶναι ἡ στιγμὴ πού ἀξιοποιοῦνται οἱ προηγούμενες ἄτυχες προσπάθειες πού εἶπαμε, μάλιστα παρουσιάσθηκε μιὰ εὐκαιρία. Ὁ Βερναρδάκης ἀπονέμει τὸν ἔπαινο τῆς Ἐπιτροπῆς και γιὰ τὴ βοήθεια πρὸς τὸν Ἑλληνικὸ θιάσο (σ. 98· και σ. 129, ἔκδ. 1903) και κατονομάζει 12 μέλη τῆς γνωστὰ σ' ἐμᾶς εἰς : "Ἀγγ. Βλάχος, ὁ καθηγητὴς Πανεπιστημίου Κωστίης, ὁ Βερναρδάκης και ὁ Α. Ρ. Ραγκωθῆς.



Ἡ μεγάλη πρωταγωνίστρια τῆς ἐποχῆς τοῦ Βερναρδάκη, ἡ Αἰκατερίνη Βερόνη, ὡς "Φαῦστα", ἀπὸ λιθογραφία τῆς Λευφίας. Τὸ κοστοῦμ τοῦ ρόλου εἶχε βυσινὸ μουντὸ χρῶμα. Ἀπὸ μέσα, ἢ Αἰκατερίνη Βερόνη φοροῦσε μάλια και στὸ στήθος περιζώρημα (κορσάζ), γιὰ νὰ σχηματίζονται καλύτερα οἱ πτυχῆς

στη διάθεσή του, γεννιέται το νέο ελληνικό θέατρο και σά λει-
τούργημα σταθερό παίρνει σταθερά τη θέση του στη ζωή μας.

Ἀμέσως - αμέσως, τέταρτη, ἔρχεται ἡ ἐπίθεσις μιᾶς ἐφημερί-
δα, ὁ "Φραγκλίνος", τὴν πραγματοποιεῖ ἀκριβῶς τὸ ἴδιο του
τὸ ἄρθρο δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ τὸ δοῦμε στίς 5 Ἰανουαρίου 1866
ὅμως τὸ παραπάνω φιλικὸ πρὸς τὸ Βερναρδάκη "Μέλλον",
στὴ σ. 4, σὲ δυόμισυ ψιλοτυπωμένες στήλες, ποὺ βρίσκεται πιὸ
κοντὰ στὰ πράγματα, στὴν ἐπιτυχία δηλαδὴ καὶ στὴν ἀντα-
πόκριση τοῦ ἔργου με τὸ Κοινὸ, δημοσιεύει μιᾶν ἀναίρεσὴν τοῦ
καὶ μαθαίνουμε κάποιες τουλάχιστον περικοπέες του. Ὁ "Φραγκ-
κλίνος" λοιπὸν "εὐρίσκει ἀποτρόπαιον τὸν ποιητὴν καὶ τε-
ρατώδεις τὸ δράμα", τὸ Βερναρδάκη τὸν θεωρεῖ ἄνοστον καὶ
"υπεραιμύνηται τῆς κοινωσίας κατὰ τοῦ μισαρισμοῦ"· γιὰ
τὴν ἐπίθεσίν του ζώδεψε τὸ 35ο φύλλο του ὁλόκληρο καὶ λί-
γο ἀκόμα γράφει ὅτι "ὁ συγγραφέας τῆς "Μαρίας", φραγ-
γελώνει τὴν ὀρθησίαν, καθίστησι καταγέλαστον τὸν ἐθνι-
σμόν, δολοφονεῖ τὴν δραματικὴν τέχνην καὶ δηλητηριάζει τὴν
ἠθικὴν". τὸ ἔργο "ἔγεμε τῶν αἰσχρότερων ἐκφράσεων καὶ
τῶν βαναυσωτέρων βωμολογιῶν" ἡ Πιπίνα Βοναπέρτα, λέει,
ἀρνήθηκε, τὸ ποίημα τῆς Σαπφῶς ὑπάρχει ἐστὶ β' σκηνῆ
στὴν Ε' πράξιν τὸ ν' ἀρνηθεῖ νὰ τὸ πεῖ ἡ πρωταγωνίστρια δὲ
φανερώνει καμμιάν "ἀνηθικότητα" τῶν στίγων αὐτῶν παρὰ
ὅτι πάντα τὰ βενετικίλια ἴσως δὲν ἦσαν ἄγνωστα καὶ ἀπὸ
τότε τὸ "Μέλλον" προσθέτει: "Τί κρίμα, τῆ ἀλήθειαι, ὅτι
ἡ ἠθοποιὸς κ. Πιπίνα Βοναπέρτα, καίτοι ἐπιμόνος παρακλη-
θεῖσα, δὲν ἠθέλησε νὰ ψάλῃ τὸ ἄσμα τῆς Σαπφῶς, διότι τότε
ὁ "Φραγκλίνος" δὲν ὄα μᾶς ἔλεγε ὅτι εἰς τὸ δράμα δὲν
ὑπάρχει σκοπός. Ἀλλά, μὴν ἀνησυχεῖτε, κ. Πιπίνα τὸ πο-
λυκρίθμον σας ἀκροατήριον... εἶρε σκοπὸν εἰς τὸ δράμα καὶ
ἄς μὴν ἐψάλατε ὑμεῖς...". Τὸ ἄρθρο ἐξακολουθεῖ λεπτομε-
ρικῶς πιάνει τὸν ἴδιο μεγάλον χῆρο καὶ στίς 11 καὶ στίς
14 τοῦ μηνός, Ὑπογραφή Γ. Α.

Καὶ ἡ ἐφ. "Ἀλήθεια" ἐκφράζει τὴ δυσφορία τῆς τοῦ ζοδεύ-
τηκε ὁλόκληρο φύλλο καὶ πιὸ πολὺ "ἐν παραρτήματι":
"...ἀλλ' ἰδίως ὅτι ἐκίνησε τὸν βδελυγμὸν εἶναι αἱ βωμολο-
γιαὶ καὶ αἱ προσωπικαὶ ρυπαρογραφαίαι κατὰ τοῦ ποιητοῦ,
τὸν ὕπαιον, ἐκτὸς τῶν ἄλλων... καταγίνεται νὰ παραστήσῃ
καὶ ὡς λῆτρην τοῦ ὕλισμου, σοσιαλισμοῦ καὶ κομμουνισμοῦ..."
(4 Ἰανουαρ.). Ὑπογραφή τρεῖς ἀστερίσκοι.

Ἡ "Ἀλήθεια" ἐπίσης μιλάει (21 Ἰανουαρ.) γιὰ τὴν προ-
σήλωσι, γενικά, τοῦ Κοινοῦ στίς ἐλληνικὰς παραστάσεις καὶ
σημειώνει: "Πολλοὶ οἱ φοιτῶντες εἰς πᾶσαν παράστασιν
διακρίνονται μάλιστα συχνὰ θεατριζόμενοι μερι-
κοὶ Γιά ν η δ ε σ (sic), ἐν συμπλέγματι ἐμφανιζόμενοι
εἰς τὸ δημόσιον". Τί νὰ ἐννοεῖ ὁ τελευταῖος ὑπαινιγμός;
Οἱ ἐπιθέσεις εἶχαν σκοπὸν νὰ ἐμποδίσουν τὴν ὀμαλὴ
διδασκαλίαν τοῦ Βερναρδάκη στὸ Πανεπιστήμιον τοῦτο ἔχει,
βέβαια, μέσα στὸ νοῦ τῆς ἡ παραπάνω ἐφημερίδα καὶ ἀναγρά-
φει εὐχαριστημένη ὅτι δὲν ἔγινε τίποτα κακὸ: "Ὁ καθηγητὴς
τῆς Ἰστορίας... ἔκαμε γθὲς ἑναρξίν τοῦ μαθήματός του. Οἱ
φοιτηταὶ ἐφέρθησαν λίαν ἀξιεπαίνως καὶ κατὰ τὴν εἰσοδὸν
καὶ μετὰ τὸ πέρασ τοῦ μαθήματος ἐξέφρασαν ζωηροτάτην ἐπι-
δοκιμασίαν. Χαίρομεν ὅτι ἐκλείπει ἀπὸ τοῦ ἀνωτάτου ἐκπαι-
δευτηρίου τῆς Ἑλλάδος πᾶσα λυπηρὰ ἀφορμὴ, ἐξ ἧς ἐζημιού-
το εὖς τώρα ἀδίκως ἡ φιλομαθὴς νεολαία (12 Φεβρ.). Ὑπῆρ-
γε λοιπὸν ἀναταραγὴ καὶ τῆς "Μαρίας" τῆ θεώρησαν οἱ
ἐγθροὶ τοῦ Βερναρδάκη σὰν ἀφορμὴ γιὰ νὰ τὸν ἐνοσχλήσουν
περισσότερα. Δὲν τὸ πετύχανε ὅμως τότε. Εἶδατε ἡ Ἀθήνα
με τοὺς ἐλάχιστους Ἀθηναίους, εἶχε κοινάγιο γιὰ τέτοια μίση!

Ἡ "Ἀγῆ" (10 Ἰανουαρ.) παραδέχεται τὴν ἐπίκρισιν τὴν
ἀντίκρουσιν τῆς ἐφ. "Μέλλον" 1866 τῆ βλέπει ὡς "κοινικὸν
ἐγκώμιον τοῦ συγγραφέως τῆς Μαρίας...".
"Ὅσοι παρακολουθήσανε τίς δύο παραστάσεις τῆς "Μαρίας",
ὅταν ἀνέβηκε τὸ ἔργο στὴ "Νεοελληνικὴ Σκηνή", (23) 11 Φεβρ.
1963, στὸ θέατρο "Διάννα" δὲ διακρίνανε, βέβαια, τίποτα
ἀπὸ τὰ φοβερά τοῦ "Φραγκλίνου" ἂν μελετήσῃ κανεὶς καὶ
τὸ πρωτότυπο δὲ ὄα ἔγε νὰ βρεῖ ψεγάδι ἠθικῆς κλπ.
Γύρω ἀπὸ τὰ χρόνια ποὺ ἀνέβηκε ἡ "Μαρία" καὶ φυσικὰ
με τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Ὁριζμβου τῆς Ὁ Σοφοκλῆς Καρύδης (21)
τύπωσε τὰ "τέκνα τοῦ Δοξαπατρῆ", μὰ τραγῶδια ὅχι
ἐντελῶς κακῆ· παίχτηκε μερικὰς φορὰς με τὴν ἀνταύγια τῆς

ἐπιτυχίας τοῦ Βερναρδάκη· δὲν εἶχε τίς δικῆς τῆς δυσκολίας
ὡς πρὸς τὰ πολλὰ πρόσωπα καὶ ἀκόμα ἦταν πιὸ βατῆ, πιὸ εὐ-
κολομάθητη. Ὁ Βερναρδάκης πάντως ἀρχίζει νὰ ἔχει μιμητές,
νὰ γίνεται ἀφορμὴ καὶ γι' ἄλλους νὰ δραματοποιοῦν καὶ νὰ
κερδίζωσιν ἀπὸ τῆ δουλειὰ του.

Ἡ ἐπιτυχία τῆς "Μαρίας", ὅπως ἦταν φυσικὸ, ἔφερε τὸν
ποιητὴ τῆς μέσα στὸ κέντρον τοῦ ἐνδιαφέροντος ὅχι μόνον τοῦ
Κοινοῦ, ἀλλὰ καὶ τῶν ἰδίων τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου —
τοῦτο βαρύνει περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐπιδοκιμασίαν τῶν θεατῶν,
εἶναι ἡ ἐγκρισὴ τῶν εἰδικῶν — εἶχε κερδίσει τὴν ἐμπιστοσύ-
νην τοῦ παλκοσένικου καὶ μάλιστα ὅχι μ' εὐτελεῖ μέσα καὶ με
ρουτίνα παρὰ με τάση "πρωτοποριακὴ", σαξίπηρικὴ. Ἐνας
ἠθοποιὸς λοιπὸν, ὁ Ἀθῶν Σίσυφος τοῦ ζήτησε γιὰ τὴν τι-
μητικὴν του τοὺς "Κυφελίδας". Ὁ Βερναρδάκης τρόμαξε·
γι' αὐτοὺς "ἀπῆτοῦτο Χοροί, σκηνογραφία καὶ τόσα ἄλλα,
ἄτινα καὶ νῦν (ἐκδ. 1903, σ. 130-1), μετὰ τεσσαρακοιντα-
ετιᾶν σχεδὸν εἶνε πράγματα, πλὴν τοῦ δυσπροσίτου, ἂν μὴ
ὄλας ἀδύνατα, λίαν ὕμως δυσεκτέλεστα". γενικά ἦταν, κά-
θε φορὰ, ἀνήσυχος· ἡ εὐθύνην τοῦ ἔδινε διαταγμούς· ἀρνήθηκε
τελειωτικὰ ὁ ἠθοποιὸς ὅμως τοῦ ζητοῦσε καινούριον ἔργο
του ἤθελε νὰ ἔχει κ' ἐκεῖνος τὰ "χρυσὰ τρόπαια" ποὺ εἶχε
τοῦ Σούτσας με τῆς "Μαρία" στὴν τιμητικὴν του ὁ Βερναρδά-
κης περιγράφει ζωηρὰ τὴ συγκίνησίν του γιὰ τὴν πίστη τῆ
φανατικῆ τοῦ Σίσυφου καὶ ὑποχωρεῖ καὶ πάλι — δὲν εἶχε
καρδιὰ ν' ἀρνεῖται — κ' ἔτσι ἔγραψε τῆς "Μερόπην" με τίς
ἐξῆς προϋποθέσεις, α') ἔπρεπε νὰ γραφεῖ γρήγορα τὸ και-
νούριον δράμα, γιὰ τὸ συμβόλαιον τοῦ θιάσου με τὸ θέατρο
ἔλγη, β') γιὰ τὴν εὐκολίαν του, ἔπρεπε νὰ παρουσιάσῃ ἔργο
με λίγα πρόσωπα — ὁ κάθε σκηνοθέτης ἔχει πόσο εἰσνοῦν
τίς δοκιμὰς τὰ λιγότερα πρόσωπα — καὶ με λίγες σκηνογρα-
φίας, τὸ ἀντίθετον ἀκριβῶς με τῆς "Μαρία" καὶ γ') ἔπρεπε
νὰ βασίσει τὸ ἔργο του συγκεντρωτικὰ, σ' ἓνα πρόσωπο, στὸ
κύριον. Δόθηκε ὁλόψυχα στὴ συγγραφή του στίς βρισιὰς ἐναγ-
τίων τῆς "Μαρίας" ἔστησε γι' ἀσπίδα του τῆς "Μερόπην".

Ὁ ἐξοχος θιασάρχης καὶ ὀργανωτὴς τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου
Διονύσιος Ταβουλάρης, Μέγας Κωνσταντῖνος στὴ "Φαῦστα"



(23) Δὲ μᾶς γοητεῖ καθόλου τὸ νὰ μεταφράζεται ὁ Βερναρδάκης.
Ὁ ταυτισμὸς μορφῆς καὶ οὐσίας εἶναι στὸ ἔργο του ἀπόλυτος. Οἱ τυ-
πωμένες του μεταφράσεις («Μαρία», «Μερόπη», «Φαῦστα» τοῦ Δουβα-
λατέλλη) δὲ βοηθῆσαν σὲ τίποτα γιὰ νὰ ξαναζήσουν στὴ σύγχρονη
Σκηνή, μὲσα στὰ 15 χρόνια τους, δὲν εἶναι μόνον ἡ γλῶσσα τὸ ἐμπόδιο.
(24) Τὸ Σοφοκλῆ Καρύδης δὲν τὸν ἀγνοεῖ ὁ Α' τόμος τῆς «Ἰστο-
ρίας...» μας: (σ. 31, 46, 85, 114, 116—7, 157, 185, 187).

του χρησίμευε σαν ένίσχυση τῆς ψυχῆς του καὶ σὰ μιά "φυγή" ἀπὸ τὴν ἄσκημη πραγματικότητα (Ἐκδ. 1903, σ. 132). Ἡ περίοδος αὐτῆ τοῦ θιάσου καὶ τοῦ Βερναρδάκη, μέλους τῆς ἐποπτικῆς κρατικῆς ἐξουσίας, τῆς Ἐπιτροπῆς, συγγραφέα του καὶ σκηνοθέτη του, εἶναι ἀπὸ τις πὺ εὐτυχημένες· ὁ συγγραφέας μας εἶχε ροπή, ἀλήθεια, στὸ νὰ βοηθᾷ ἀνεπιγνώστους τὸ κακὸ νὰ τὸν βρεῖ εἶχε ἀξία καὶ γλώσσα δηκτική, τριγύρω του ὑπῆρχαν τόσο ἀνάξιοι κ' ἐπομένως φθονεροί! Τότε σχηματίζει ἰδανικά γιὰ μιά συνεχῆ θεατρικὴ ζωὴ, ὄνειρεύεται τὸ θιάσο θριαμβευτὴ μέσα στὶς "πρώτες" του, τὸν θερμαίνουν πολλὰ θέματα γιὰ νὰ γράψει Θέατρο, τὸν θέλει πού ζεῖ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς Σκηνῆς. Ἡ ὑπάρξη τοῦ θεάτρου ἔχει τὴ δύναμη νὰ δημιουργεῖ γονιμότητα γιὰ τοὺς συγγραφεῖς, νὰ τοὺς δυναμώνει τὴν ἀντιπρόθεσίαν τους καὶ νὰ τοὺς ἀνυψώνει στὰ φτερὰ τοῦ οὐραίου (σ. 241 - 2).

Μοιραῖα, λοιπόν, τὸ σαιξπηρισμὸ τοῦ θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν ἀποχαιρέτσει καὶ γρήγορα, πρὸ παντός· ὁ ἴδιος δίνει σ' αὐτὴ του τὴν ἀλλαγὴ τὴν ἐξήγησιν τοῦ "φυσικοῦ περιβάλλοντος", ὅτι δηλαδὴ ἡ λατρεία του στὸν Σαίξπηρ κλονίστηκε, ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὴν "ἀνήμιον καὶ ζοφερὰν Γερμανίαν" καὶ γύριζε στὴν Ἑλλάδα, μέσ' ἀπὸ τὴ Μασσαλία μόλις ἀντίκρυσε τὸ γαλανὸ μεσογειανὸ οὐρανὸ τῆς, αἰσθάνθηκε πὼς ἔπρεπε νὰ γράψῃ ἔργα "σαφῆ, εὐληπτα, λογικά"· ἀς μὴν ἐξετάσουμε, ἂν ἔχει δίκιο νὰ μὴν παραδέχεται αὐτὲς τις ἰδιότητες στὸ Σαίξπηρ· οἱ τρεῖς παραπάνω προϋποθέσεις τὸν "δικαιολογοῦν", αὐτὴ τὴ στιγμή.

Σὲ μιά βδομάδα τέλειωσε τὴν πρώτη πράξιν· τὴν ἐπόμενη βδομάδα, τὸ βράδυ ἔγραψε καὶ τὴ μέρα ἔκανε τὶς δοκιμὰς ("προητοίμαζον τοὺς ἡθοποιούς εἰς τὴν ἀπαγγελίαν καὶ τὴν ἡθοποιίαν")· σ' ἓνα μῆνα συγγραφὴ καὶ δοκιμὴ εἶχαν τελειώσει: 12 Μαρτίου 1866 ἡ "πρώτη", θριαμβευτικὴ ἐπίσης. Οἱ δοκιμὲς κρατήσανε ἔικοσι μέρες· ὄχι λίγες φορές, καὶ σήμερα, τόσος χρόνος ζοδεύεται γιὰ καινούρια ἔργα!

Οἱ ἡθοποιοὶ τὸν εἶχαν συνηθίσει σὰ σκηνοθέτη, εἶχαν κατανοήσει τὴ σημασίαν τῶν δοκιμῶν μὲ δάσκαλο "εἰδικευμένον", φανήκανε καλύτεροι στὴ "Μαρία" παρὰ πρὶν πού ἀνεβάζαν αὐτοσχέδια τὰ ἔργα στὴ "Μερὸπη"· ἦσαν ἀληθινὸς ἀγνωρίστοι, ἔνεκα τῆς ἐπιτευχθείσης τελειότητος· στὴν προετοιμασίαν τῆς πρώτης "μόλις ἔφερον τὸν ζυγὸν τῆς προγυμνάσεως ὡς βόες κύνες ὑπὸ τὸ βάρος καὶ βραδυποροῦντες, ἐν τοῖς γυμνασίοις [= στὶς πρόβας] τῆς "Μερὸπης"· ἐκίρτων ὡς Πήγασοι καὶ ἐν τῇ ἐκπονήσει [= στὴν ἐπεξεργασίαν τῶν ρόλων] ὑπῆρχαν ἀκαταπόνητοι" (σ. 133).

Ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία, προφανῶς, ἀνήκει στὸ Βερναρδάκη, πού ἀξιοποίησε τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ Σίσυφου "τοῦ ἀπλοικοῦ ἐκείνου ἀνθρώπου"· καὶ ἄλλη μιά ἀπόδειξη πὼς οἱ συγγραφεῖς — ὅποιοι καὶ νὰ ναι — ὅταν τοὺς δεῖξουν ἀγάπην, κυριαρχοῦν ἀς ἐπιποθεῖ καὶ ἄλλη μιά φορά πὼς αὐτὸ τὸ αἶσθημα δὲν τὸ σπαταλοῦν στὶς μέρες μας οἱ ἡποιοὶδήποτε θιασάρχες· πού ν' ἀφήσουν τὴν ἐγωπάθειάν τους, τὴ μεγαλοπρέπειάν τους, τὴν ἄρρωστη αὐτοπεποίθησιν καὶ νὰ ψάχνουν μὲ τὸ κερί νὰ βροῦν κάποιον παρακατιανό, χωρὶς ἀξίωμα, χωρὶς θέση, χωρὶς πόνος, γιὰ νὰ τοῦ ἐμικιεῖσουν ἓνα καλὸ ἔργο· νὰ τὰν τοὐλάχιστον οἱ ἐπίδοξοι συγγραφεῖς καθηγητὲς σὲ κανένα Πανεπιστήμιον σὰν τὸ Βερναρδάκη! Δὲν πρέπει νὰ τὸ ξεχνᾶμε· ἀν ὁ συγγραφέας τῆς "Μερὸπης" δὲν εἶχε τόσο μεγάλῃ θέση, ἀμφίβολο εἶναι ἂν θὰ τὸν κινήσει ὁ Σούτσας· Ὁ κοινωνικὸς καθορισμὸς ἔπαιζε καὶ παίξει τὸ ρόλο του πάντα.

"Ὅταν διαβάζουμε σήμερα τὴ "Μερὸπη", χαίρομαστε μόνο ἓνα τιμῆμα τῶν προθέσεων τοῦ συγγραφέα τῆς, ὄχι ὕλας· μᾶς προκλεῖ νὰ δοῦμε τὴν παράστασιν, γιὰ νὰ τὴν κρίνομε· ὅμως τοῦτο δὲ γίνεται στὶς μέρες μας καὶ δὲν μένει παρὰ τὸ διὰ-βασμα· μᾶς ἀναγκάζει νὰ προσεξοῦμε τὴ θεατρικότητά τῆς, τὴ σύντηξη δηλαδὴ δράσης τῆς, τὴν ἔλλειψιν φλυαρίας καὶ τὶς ἐντυπωσιακὰς σκηνὰς ἀπὸ τὴν ἐκμετάλλευσιν ἑνὸς βασικοῦ ἀνθρώπινου συναισθήματος, τῆς μητρικῆς ἀγάπης, πού δίνει θερμότητα στοὺς διὰλλογους καὶ, φυσικά, μὲ τὴν ὑπόκριση πρωταγωνίστριας ἐξοχῆς, κατὰλληλῆς γιὰ τὴ σὰν ὕπερα αἰσθησιν πού ζητᾷ ἢ ἐρμηνείαν τοῦ ἔργου, πρέπει νὰ ἔδινε συγκλονισμὸ στὸ θεατὴ ἐκείνου τοῦ καιροῦ, πού νόμιζε ὅτι βλέπει κατὰ δικὸ του, οἰκεῖο, πού τὸν εὐχαριστοῦσε· θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ βεβαιώσει ὅτι συγκινεῖται, πολλὰς φορές, γιὰτὶ ἔχει ἀνάγκη νὰ συγκινηθεῖ· αὐτὸ γίνονταν μὲ τοὺς Ἑλληνας θεατῆς τότε· λαχταροῦσαν νὰ δοῦν τὴν πατρίδα τους ὄργανωμένη, νὰ προοδεύει σ' ὅλα καὶ στὸ θέατρο. Ἡ μοιραία ἐξάρτησή μας ἀπὸ τὸν ἐυρωπαϊκὸ πολιτισμὸ, τὸ παράδειγμα τοῦ Σαίξπηρ καὶ ἄλλων πού γράφανε ἱστορικὰ ἔργα μᾶς φέρτασε



Ὁ Δημήτριος Κοκοπούλης, διακεκριμένος πρωταγωνιστὴς καὶ θιασάρχης, πατέρας τῆς Μαρίας, ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο Μεγάλους Κωνσταντινοῦς τῆς ἡρωικῆς βραδιάς τοῦ 1893

τὰ μεσαιωνικά ἢ τὰ ἀρχαϊκὰ θέματα χωρὶς τὶς προϋποθέσεις πού συγκινούσαν τοὺς μορφωμένους τῆς Ρώμης, ὅταν διαβάζανε ἢ βλέπανε Τραγωδίες "ἑλληνικὰς" — ὁ λαὸς στοὺς θριαμβοὺς ἔβλεπε τὶς βάνουσας κωμωδίας τοῦ Πλάτου — οἱ θεατῆς τοῦ Σαίξπηρ, ὅταν τοὺς παρουσίαζε τὶς ἱστορικὰς τραγωδίας τοῦ τόπου τους τὶς βλέπανε πολὺ σὰ δικὰς τους βέβαια· τὶς ἀρχαϊκὰς, χωρὶς ἀμφιβολία, κάτω ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Ἀγγλοῦ ἢ τοῦ Ρακίνα π.χ. στὴ Γαλλία, τὶς ἀντικρίζανε γραμμένες μὲ τρόπο πού πετύχαινε μιά προσέγγισιν ἀνάμεσα στὰ κείμενα καὶ τοὺς θεατῆς· ἡ δραματογραφία ὅμως τοῦ Βερναρδάκη δὲ μιλοῦσε καθόλου κωμωδία στὴν ψυχὴ τῶν θεατῶν τοὺς ἦταν ζῆνα τὰ γεγονότα τῆς Φραγκοκρατίας καὶ τῆς προϊστορικῆς ἐποχῆς πού γίνεται ἡ "Μερὸπη"· δὲ θὰ εἴμασταν μακριὰ ἀπ' τὴν ἀλήθειαν, ἂν παραδεχόμεσταν πὼς ὁ ρόλος τοῦ Ἑλληνα θεατῆ δὲν ἦταν εὐχάριστος· πὼς θὰ μπορούσε νὰ κατατοπιστεῖ, μέσα σὲ ἄγνωστα γεγονότα, σὲ λεπτομέρειες τῆς ἀρχαίας ἱστορίας; Ἐπρεπε νὰ ὑποβληθοῦν, νὰ φαντασθοῦν πὼς θὰ ἔκανε τὸ ἔργο μ' ἄλλους, πού γνωστοὺς ἦρασαν, μὲ νοητὴ γλώσσα, γιὰ νὰ φαίνονται, ὅπως τὸ ἐπιθυμοῦσαν, ὅτι συγκινούσαν στὸ τέλος, χειροκροτοῦσαν "συγκινημένοι"· μιά ψυχρότητα οὐσιαστικὴ θὰ χαρακτήριζε τὶς παραστάσεις· τὸ ἔργο ἀπαυθοῦσε, στὸ βάθος, τοὺς θεατῆς καὶ οἱ θεατῆς τοῦτο ἦταν ἡ "ἀηδὴς ἄρθοτης"· γι' αὐτὸ ἐπικρατήσανε οἱ μονόπρακτες κωμωδίες, πού ἀκολουθοῦσαν τὰ μεγάλα ἔργα γραμμένες μὲ ἀπλούστερη γλώσσα καὶ πού "φυσικά" (25)

Ὁ Βερναρδάκης, ὡστόσο, ἦταν ὁ ἀληθινὸς ἱερούργος τοῦ μέτρου, τῆς προσεγγίσεως ἰσορροπίας μέσα στὴ γλώσσα, στὶς σκηνὰς καὶ στὶς πράξεις κατ' ἐξοχήν, στὴ "Μερὸπη", ἦταν ἓνας Ἐσνόπουλος τῆς ἀρμονικότερης καθαρῶσεως· μέσα του, ἀπὸ γλωσσικὴ ἀποψη, θὰ διαισθανόταν πὼς ὑπηρετεῖ μιά ψευτιά ἀναπόφευκτη μέσα στὴν Ἀθήνα τότε, καὶ προσπαθεῖ

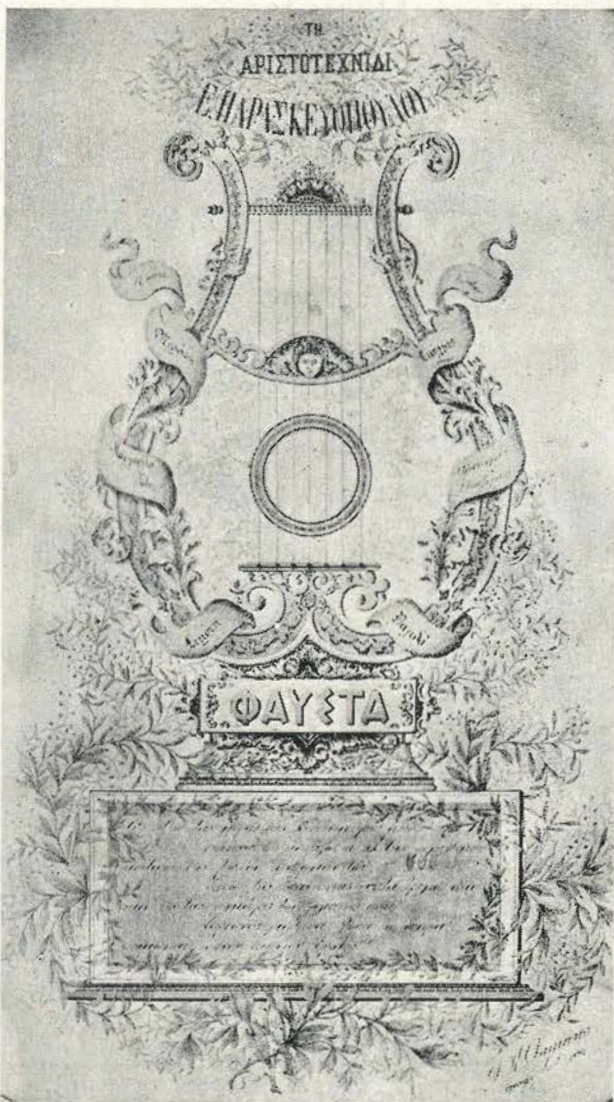
(25) Δὲς τὸν Α' τόμο τῆς «ἱστορίας» μας σ. 83.

εθνικὴν ἰδέαν, διὰ τὴν ἴδῃ ὁ κόσμος μὲ τὴν εἶδους παράσημα ἢ ἑλληνικὴ κυβέρνησις ἐβράβευσεν ἐν ἔτει 1866 τοὺς ὑπὲρ τῆς ἐθνικῆς σκηνῆς ὑπωσθηπότε ἀγρυπνήσαντας καὶ μοχθήσαντας. (Πρόλογος στὴ β' ἐκδοσὴ τῆς "Μαρίας" (1868), ἐκδ. 1903, σ. 5ε').

Δὲν ἔχομε μάθει, ἀν τὸ δημοσίευσεν στὴν Ἐπιτροπὴ ἦταν μέλος κ' ἑνας, ἀγνωστος κατόπιν, ὑπάλληλος τοῦ Ἰπουργείου τῶν Ἐσωτερικῶν θὰ βοήθησε, πιθανῶς, κ' ἐκεῖνος γιὰ τὸ ἔγγραφο τοῦτο· πρέπει κατὰ τὴν ἀνάγκη νὰ κἀνοῦν καὶ οἱ ὑπάλληλοι, ὅταν χῶνονται στὰ θεατρικὰ· ὁ Βερναρδάκης προσθέτει καὶ τὸ ἐξῆς: πὺς τὸ χαρτὶ ἦταν τοῦ "νέου... ὑπουργοῦ". "Ὡστε σὲ κάθε ἀλλαγῇ τῶν ὑπουργείων ἀλλάζανε κ' οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι οἱ σχετικοὶ μὲ τὰ θέατρα πὺς τὴ διαχείρισή τους τὴν εἶχε τὸ κράτος; Καὶ τοῦτο ἐδῶ κ' ἑκατὸ χρόνια! Σὲ τίποτα λοιπὸν δὲ μπορεῖ ἡ ἐποχὴ μας νὰ διεκδικήσῃ τὰ πρωτεῖα; Ὅπως δὲ ποτε παρατιθῆκε καὶ ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον "τῆ 20ῆ Ὀκτωβρίου 1869" (Μιχαηλίδης, 1909, σ. 42) καὶ ἀποσύρθηκε ὡς ἐρημίτης στὸ νησί του· συχνότατα βρισκόταν ὅμως στὴν Ἀθήνα, στὴν Πόλη, στὴν Εὐρώπη· θὰ τ' ἀναφέρουμε, ὅταν ἡ ἀνάγκη τῆς μελέτης μας τὸ καλεῖ. Εἶχε παντρευτεῖ μὲ τὴν Ἀγλαΐα πὺς ἀναφέραμε, τὸν ἴδιον χρόνον. — 25 Ἀπρ. — (ἴδου πὺς πάνω, σ. 68).

Γιὰ πολὺν καιρὸ θὰ ζήσει χωρὶς νὰ συλλογίζεται ἄμεσα τὸ

"Τῆ ἀριστοτέχνιδι Ε. Παρασκευοπούλου". Ἔργο τοῦ φιλογράφου Ι. Λαμμανοῦ φιλοτεχνημένον στὰ 1893 γιὰ δῶρον στὴν Εὐαγγελία Παρασκευοπούλου. Ἀναφέρει καὶ στίχους τῆς "Φαύστας" ἀπὸ τὴν Γ' πράξιν, ἀ' σκηνῆν "Ὡς Ἡὼς τὰς χεῖρας τὰς ροδοδακτύλους μου ἐκτείνω..." κλπ.



θέατρο· ἔχει ἀποξενώσει τὸν ἑαυτὸ του "ἀπὸ πάσης ἐν γένει ποιητικῆς καὶ φιλολογικῆς ἐργασίας" ("Ἐκδ. 1903, σ. 24)· στὸ νοῦ του στριφογυρίζει σὰν τρομπὰν ὅτι δὲν ὑπῆρχε θέατρο στὴν Ἀθήνα καὶ ὅτι δὲν εἶναι τροφοδότης του ἐκεῖνος· τὸ ξεχνᾷ ὡστόσο, καθὼς ἀποφεύγει κανεὶς κάθε τὴν ἐξάισιο πὺς ἡ ἀπόλειά του τὸν βασανίζει· ἡ θεατρικὴ συγγραφικὴ ἐργασία γίνεται γι' αὐτὸ "πράγμα ἐπιπέδου ἐμεριμνησῶ", λέει ὁ ἴδιος, ἔκτοτε (ἀπὸ τὸ 1866) "κακὴν κακῶς ἀποπεμφθεὶς ὑπὸ τῆς τότε κυβερνήσεως, προθύμως χαρίζομαι εἰς τὰ χαμαίηλα πάθη κακοῦθων συναδέλφων μου". αὐτὰ τὰ γράφει στὰ 1882 — δὲς ἐκδ. 1903, σ. 242 — δεκαεξὴ χρόνια περᾶσανε καὶ δὲν τὸ ξεχνᾷ.

Ἄλλὰ ὅσο κι ἂν ἦταν πολλοὶ πὺς τὸν φθονοῦσαν, ὑπῆρχαν ἄλλοι πὺς τὸν ἀγαποῦσαν μὲ τὴν ἴδιαν ἔντασι πὺς ἐκεῖνοι τοῦ ἐτόξευαν τὸ φαρμάκι τους. Εἶχ' ἕνα φίλο δικηγόρον, τὸ Λ. Φ. Λιμπρίτη, "πάλαι ποτὲ ἀκροατὴν τῶν ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ μαθημάτων του καὶ ζηλωτὴν τὸν καλῶν διατύπων"· τὸν θεωρεῖ "καλὸν κάγαθὸν φίλον του". Αὐτὸς — ἔμενε στὴν Ἀλεξάνδρεια — τοῦ ζήτησε μ' ἐπιμονή, σὰν τὸν Ἀθαν. Σισυφο, νὰ γράψῃ ἕνα ἔργο ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ Ἐπανάστασι, γιὰ νὰ τὸ παίξῃ, ὅπως τὸ ἐπιθυμοῦσε, μὴ γνωστὴ πρωταγωνίστρια τῆς Ἰταλίας, ἡ Πετσάνα ὁ Βερναρδάκης, παρὰ πὺς νόμιζε πὺς ἡ ἑλληνικὴ Ἐπανάστασι δὲν περιέχει στοιχεῖα γιὰ δράματα παρὰ γιὰ μελοδράματα, μπροστὰ στὴν ἐπιμονὴ σκέφτηκε σὰν ὑπεκφυγῆ, ἀλλὰ καὶ σὰ συμμόρφωσι πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ φίλου, τὸ θέμα τῆς Εὐφροσύνης τῆς γνωστῆς μας. Βρισκόταν στὴν Ἀθήνα καὶ δέχτηκε νὰ τὸ γράψῃ, γιὰ νὰ τὸ παίξῃ, ὅπως τὸ ἐπιθυμοῦσε, μὴ γνωστὴ πρωταγωνίστρια τῆς Σικηνῆς, ὁ Δημοσθένης Ἀλεξιάδης· πρωταγωνίστρια γιὰ τρίτη φορά, ἡ πρώτη διδάξασα τὴ "Μαρία" καὶ τὴ "Μερόπη", ἡ Πιπίνα Βονασέρα.

Ἡ "Ἐαρινὴ περίοδος" αὐτῆς τῆς χρονίᾳς (22 Φεβρ. — μέσα Ἀπριλίου) εἶναι σπάνιον φαινόμενον· ἕνας δηλαδὴ ἑλληνικὸς θίασος, χωρὶς νὰ εἶναι καλοκαιρὶ, κατορθώνει κατὰ ἀνάλογο μ' ἐκεῖνον πὺς εἶχε συντελεσθεῖ, ἂν καὶ γιὰ λιγότερον χρονικὸ διάστημα, πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, νὰ ζήσει μὴ σαζὼν εὐτυχισμένη· στὸ κέντρο τῆς καὶ πάλι ὁ Βερναρδάκης μ' αὐτὸ τὸ δράμα. Θιασάρχης ὁ πολυεβάστος ἐκεῖνος καὶ σοβαρῶς ἐργάτης τῆς Σικηνῆς, ὁ Δημοσθένης Ἀλεξιάδης· πρωταγωνίστρια γιὰ τρίτη φορά, ἡ πρώτη διδάξασα τὴ "Μαρία" καὶ τὴ "Μερόπη", ἡ Πιπίνα Βονασέρα.

Μὲ τὴν "Εὐφροσύνην" ξαναγυρίζει στὸν ἄκρατον σαϊξπηρισμὸ του, γιὰτὶ, βέβαια, θέμα γύρω ἀπὸ τὸ 21 δὲν ἐπιδέχεται τὴν κλασικιστικὴν διαπραγματεύσει τῆς "Μερόπης" ἢ τῆς μιχτῆ τῶν "Κυφελιδῶν"· τὸ ἔργο εἶν' εὐγενικὰ γραμμένο, μ' ἐλεγχτὴ τὴ φράση του πάντα καὶ προσεγμένη καὶ μὲ ζωτανὴν τὴν ἀγάπην του στοὺς μονολόγους· τὸν ὀδηγεῖ σ' αὐτοὺς ἡ εὐχέρεια του νὰ τοὺς γράφῃ κ' ἡ καθαρεύουσα κι ὁ ἱαμβὸς πὺς τοὺς θέλουν. Σὲ πολλὰ σημεῖα καὶ στὸ πεζὸ καὶ στὸν ἱαμβὸ χρησιμοποιοῖ τὴ "δημοτικὴν" γλῶσσαν, ὅταν τὰ πρόσωπα εἶν' εὐτελεῖ· ὅμως καὶ καλύτερ' ἀπ' αὐτὰ (ἢ Νάσω π.χ.), σὲ στιγμὲς σοβαρῆς, ἡ ἐκεῖνα πὺς θέλει νὰ τ' ἀναδείξει τραγικότερα (Νάσω) ξαναπιάνουν τὴν καθαρεύουσα· τὸ ἴδιον τὸ εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ τὴ "Μαρία", κατὰ ζῆλον σαϊξπηρικόν — μὰς τὸ ἐξηγεῖ εὐγενικὰ, προφορικὰ καὶ συναδελφικὰ ὁ Πέλος Κατσέλης· στὸν Ἀγγλο δικαιολογεῖται, καὶ δικαιώνεται, μὲ τὴν κατάλληλη στιγμὴ πὺς παρουσιάζεται, ἢ ἀλλαγῇ τῆς γλῶσσας τῶν ἡρώων. Ἡ "δημοτικὴ" αὐτὴ τοῦ δικοῦ μας θυμίζει τὴν καταγραφή τῶν "Παραδόσεων" π.χ. τοῦ Ν. Πολίτη· φαίνεται ὅτι ὁ γερὸς του νοῦς τὰ ἔχε προσέξει αὐτὰ τὰ λαϊκὰ μνημεῖα στὸ στόμα τοῦ λαοῦ καὶ τὸ ρυθμὸ αὐτὸ ἀποτυπώνει ἐκεῖ πὺς νομίζει ὅτι χρειάζεται ὁ λόγος αὐτός· ἡ πρώτη πράξις τελειώνει μὲ μὴ σκηνῆν σὰν τοῦ "Μάγισθ" (μάγισσος) ἢ μαντεία — πενήντα περίπου δεκαπεντασύλλαβοι — εἶναι κ' ἐκεῖνοι στὴ δημοτικὴ καὶ, μὰ τὴν ἀλήθειαν, δὲν τοῦ εἶναι καθόλου ἀγνωστὴ ἢ ἀρμονία τοῦ ἐθνικοῦ μας στίχου, καθὼς καὶ γενικότερα ἡ ἀίσθησις τῆς ἀπλῆς γλώσσας.

Δυὸ πέριδιες ζωγραφιστὲς ζευγάρι ζηλεμένον
Ζοῦσαν σ' ἀπάτητον βουνόν, σὲ μὴ ψηλὴν ὄραον.
Εἶχαν καὶ δυὸ μικρὰ πουλιά, δυὸ πλουμιστὰ περδιτὰ
Πὺς ἦταν τὸ καμάρι τους καὶ ἡ παρηγοριά τους...

Μποροῦσε λοιπὸν, καὶ μὲ τὴ δύναμιν τῆς μελέτης του τῆς εὐρύτατης καὶ μὲ τὴν ἀφομοιωτικὴν του ἰκανότητά, νὰ μιμηθεῖ καὶ τοὺς λαϊκοὺς στίχους· δὲν ἀντιπαθούσε ἄλλωστε τὴν

κινή ήμιλία, όταν τή μιλούσε ό λαός τήν εξύψωσή της δέ χώνευσε σέ όργανο Έέχνης και πιό πολύ εκείνους πού τή γράφανε και πού δημιουργούσαν τή φήμη τους αντίθετά του. Λυπόμαστε πού τό έργο τό μελετήσαμε στή δεύτερη έκδοσή του, μ' άλλαχμένη τή φόρμα του μερικά μέρη τά 'χε γράψει στό πεζό " διά τό κατεπιείγον τής συντάξεως " — αυτό τό " κατεπιείγον " τόν έτρεφε —, ύστερα τά " ενέτεινεν εις λάμβους " ("Εκδ. 1903, σ. 244): έτσι δέν έρευνήσαμε ό,τι άκριβώς είδαν οι θεατές:

‘Η “ Εύφροσύνη ” παίχτηκε — άσυνήθιστο! — τρεις βραδιές γραμμή κ' ή πρώτη με αύξημένο τό εισιτήριο: “ Μετά τό τέλος τής πρώτης παραστάσεως ό ποιητής του δράματος ενεφανίσθη κατ' άπαίτησιν του κοινού από τής σκηνής και έστέφθη διά στεφάνου εκ κλάδων δάφνης. . . ” (“ Μέλλον ”, 27 Μαρτίου 1876). Με τό “ έστέφθη ” θά έννοούν ότι του προσέφερεν τό στεφάνι στό χέρι, φυσικά. ‘Ο Άλεξιάδης θεωρεί τήν “ Εύφροσύνη ” ως “ έπιτέγασμα του πενηρού οικοδομήματος των παραστάσεων τής έαρινής περιόδου ” (29 Μαρτ.). Έκείνα τά χρόνια ξεχωρίζανε συχνά τις σειρές των παραστάσεων σέ Θερινές, χειμερινές, έαρινές. ‘Ο λίβελλος δέν έλειψε και τώρα “ . . . κατάρρα τις, φαίνεται, κυνηγεί τήν ποιήσιν εν Έλλάδι κατά πόδας, ώστε να περιέλθη εις χείρας σχολαστικών ή παιδαρίων, ών εκάτεροι είναι τά μάλλον άκατάλληλα σκευή προς έναποταμίευσιν τοσοούτον λαμπρού καρπού. Περί του κ. Βερναρδάκη είχομεν τήν ιδέαν ότι άνήκεν εις τήν τάξιν των σχολαστικών ποιητών, οΐτινες ήδύναντο να συντάξωσι και τήν γραμματικήν εν μέτροις και ρυθμοΐς. Άλλ' ή “ Εύφροσύνη ” μάς έδίδαξεν ότι φέρει εν έαυτώ τά γνωρίσματα τής έτέρας τάξεως των μικρών μουσολήπτων, οΐτινες πιέζουσι τό στενόν αυτών κρανίων . . . ίνα εκβάλλωσι μίαν ιδέαν και περισσότερον ιδρώνουσι. . . όταν συνθέτωσι ένα στίχον ή ή μήτηρ των όταν [Σημ. χυδαιότητα!] τούς έτεκε ” (“ Έθνοφύλαξ ”, 1817, 14 Αύγουστου): αυτά ύστερ' από μιá επανάληψη — έπίθεση, μετά ένα χρόνο! Άπόδειξη ότι τό έργο επηρέαζε τό Κοινόν και πώς κρατούσε τή δύναμή του. Στις 18 Ίουλίου στήν ίδια εφημερίδα συνεχίζεται πώς γίνηκε επανάληψη και πώς ό Βερναρδάκης τόλμησε και περίσκι και φέτος “ ν' αναβιβάση επί σκηνής τό εξάμβλωμα εκείνο όπερ καλείται “ Εύφροσύνη ”. Στά 1880, για μιάν άλλη επανάληψη μπροστά σέ γεμάτο θέατρο, έγραψε ή “ Εφημερίς ”: “ Έάν ό αναχωρητής τής Μυτιλήνης ήτο παρών. . . και έβλεπε τόσας άθηναικάς μορφάς, τούς τόσους λογίους και τό λοιπόν πλήθος . . . βεβαίως θά επεχειρεί τήν νύκτα εκείνην νέου έργου συγγραφής. Μόνον αυτή ή άμοιβή άπομένει εις τούς παρ' ήμϊν συγγράφοντας, να βλέπωσι τά έργα των παριστανόμενα εν θεάτρο πεπληρωμένω (28 Ίουν.). Κι ό “ Ραμπλας ”: “ Η άρίστη ίκανοποίησις του εύφρους συγγραφέως ήτο τό άπειρον πλήθος, όπερ συνέρρουσε και εις τάς δύο του έργου παραστάσεις, προσπαθών δι' έλλειψιν τόπου ν' αναρριχηθί επί των δένδρων. . . ” (3 Ίουλίου). Η “ Εύφροσύνη ” γραφότανε και “ Η κυρά Φροσύνη ”. (Πρόγραμμα θιάσου Άλεξιάδη, 7 Άπριλίου 1883).

‘Όταν τυπώθηκε ή β' έκδοση τής “ Εύφροσύνης ” — 1882 — πρέπει να ξαναθυμηθούμε αυτή τή χρονιά — ό Βερναρδάκης βρίσκειται σέ μιá τραγική πνευματική κρίση ή γενιά του 1880, — καθώς λέγεται συνήθως — άρχίζει, μέσα στήν “ Αθήνα, τήν προοδευτική πορεία της προς τό δημοτικισμό: θαμποχαράζει ή παλαμική δύναμη και προετοιμαζόνται τόσες μορφές πού και όταν δέν ένταχθήκανε γύρω από τόν Παλαμά, θά συνεισφέρουν στό μέλλον πάντα κάτι καινούριο: “ Άννιους, Σουρής, Πολέμης ή και, πιό πέρα, θαυμάσια θεατρική λάμψη, καθώς ό Δ. Κορομηλάς.

‘Ο Βερναρδάκης μένει ξένος προς όλους αυτούς και ριζωμένος στα παλιά του “ πιστεύω ”, δέν τά ξεχνάει για να προχωρήσει, τυγόν, αλλά τά ξαναθυμάται και τά νοσταλγει: έχουν, γι' αυτόν, τόν όμι νεωτεριστή, τή χάρη των περασμένων είναι καταπικραμένος όμως. Οί σελίδες 250 - 3 είναι φορτωμένες άπ' αυτό τό βαρύ φαρμάκι: δέν πιστεύει πώς είναι δυνατό να πλαστεί τίποτα τό άληθινά εθνικό παρά μόνο ή καπηλεία και τό ρεζίλημα τής ιδέας αυτής: θυμάται — με τά είκοσι χρόνια — τόν ‘Όθωνα τόν πνίγει ή αναπόφευκτη πνευματική μας εξάρτηση από τις συνήθειες τής Δύσης και τό ότι ή “ Έλληνες έπαίριαν τά χειρότερα, κατά τή γνώμη του. Τόν συντρίβει ό ξεπεσμός τής “ Μεγάλης Ίδέας ”: χτυπάει κάθε άποψη προόδου κι άποφαινεται σπαραχτικά: “ Γνησία εθνική ποιήσις σήμερα εν Έλλάδι οΐτε δύναται να υπάρξη άλλη παρά έμπνεομένη εκ τής γαστρος και των ύπό τήν γαστέρα και κατασκευάζουσα τήν μετρικήν της από σφαι-



Γεώργιος Πετρίδης, έξοχος ήθοποιός του 19ου αιώνα, από τούς βασικούς έρμηνευτές και τής “ Φαύσας ”

ρίδια και ψήφους [—;—]” τάς δέ όμοιοκαταληξίας της από πα στί τ σια (sic) κ ο ρ ί τ σια (28). Η άπογοήτευση τόν κυριαρχεί, γιατί και ό σεβασμός προς τό 21 έχει σβηστεί. “Όταν εκείνος έξορμούσε με τή “ Μαρία ” και με τή “ Μερόπη ” ήταν γεμάτος έλπίδες, “ έφανταζόμην, γράφει, ότι ό άγων του 1821 δέν ήτο ειμή τό μέγα και ένδοξον προανάκρουσμα μελλόντων άγώνων μεγαλειότερων και ένδοξωτέρων, ότι τό ελληνικόν βασίλειον του 1833 ήτο μικρός και προσωρινός μόνον σταθμός του μέλλοντος μεγάλου και ισχυρού ελληνικού κράτους. . . ότι ύσονοούπα ή Έλλάς άνδριζόμενη, έμελε να εξέλθη των στενών της όριων πάνοπλος ως Αθηνά εκ τής κεφαλής του Διός και άνανεύσκα λαμπρότερα τά τρόπαια του 1821. . . ”: Τοϋτο είναι ή έννοια “ Μεγάλη Ίδέα ”. Τότε θά χαιρόταν και τό θέατρο τήν αναγέννησή του. “ . . . αλλά τήν σήμεραν πάντα ταϋτα άπεδειχθησαν όνειροπολήματα μάταια και ή έλπις ήμών να όνομασθώμεν οι Θεσπιδες του μέλλοντος. . . νεοελληνικού δράματος εξελέγη κενή και φρούδη”. Τελειώνει: “ Ήάν μετά τιαϋτα γεγονότα, εάν μετά ήμίσεος αιώνος πολιτικήν πείραν. . . ύπάρχει τις τρέφων άκόμη έλπίδας περί μέλλοντος εθνικού μεγαλείου, έπομένως και περί μελλούσης εθνικής ποιήσεως άξιας του όνόματος τούτου, τόν μακαρίζω, άλλ' εγώ όμολογώ, ότι πρό πολλού με άπεχαίρετισεν ή γλυκεία αυτή πλάνη τής νεότητός μου ”.

‘Η ζωή όμως προχωρεί και αφήνει τις κλάφες πίσω με νιάτα, φλογισμένη από τό Σολωμό ξεκινάει ή άθηναϊκή καινού-

(28) Έννοεί ένα στιχούργημα από τή βραβευμένη συλλογή του Δ. Καμπούρογλου “ Η φωνή της καρδιάς μου ” (1873), πού πραγματικά είχε αυτές τις όμοιοκαταληξίες και πού θεωρείται αυγή νέας ζωής (δες και Κ. Δημαρά “ Ιστορία τής νεοελληνικής λογοτεχνίας”, έκδ. β' σ. 341—2). Προφανώς, λιμνάζει ό νους του Βερναρδάκη, λιμνάζει πεισματικά, μερικές φορές.

ρια γενικά. Τὸ Βερναρδάκη πληγωμένο θανάσιμα ἀπὸ τὸ ἀκατανόητο γιὰ τὴν κακία του, διώξιμό του ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ 1865-66, τὸν περιμένουν κι ἄλλοι κακοὶ κι ἄλλες πίκρες. Εἶναι τσακισμένος ἀπὸ τὰ τριαντατρία του χρόνια καὶ θὰ βασιανίζετο ἄλλα σαράντα, ὥσπου νὰ φύγει ἀπὸ τὴ ζωὴ, ὅχι πῶς ἐντυγισμένος. Δὲν εἶχε καὶ τὴ δύναμη νὰ διατηρήσει σὰ "μόσχον" μέσα τοῦ "ἀξέθιμαστον" τὴ χαρὰ του ὅτι, στ' ἀλήθεια, εἶχε σταθεῖ "Θέσις", δὲν τὸν παρηγοροῦσε τὸ ὅτι εἶχε ἐπιτελέσει μπροστὰ στὴν πραγματικότητά του ἔτρεχε πρὸς τὴν πρόοδο, ἐκεῖνος γύριζε ἄγωνα πρὸς τὰ πίσω.

Στὰ 1891 ὁ "Ἐθνικὸς δραματικὸς θίασος" ὑπὸ αἰσίους οἰωνοὺς συστάς, εἶχε τὴν πρώτη του ἐμφάνιση μὲ τοὺς "Κυψελίδας" (1 Νοεμβρίου) στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν. Ἡ φήμη του κρατιέται σὲ ψηλὸ σημεῖο, ἀν' ἔχουν περάσει δεκαπέντε χρόνια χωρὶς νὰ δώσει καινούριο ἔργο· σὰν ἐγγύηση θεωρεῖται τ' ὄνομά του γιὰ μιὰ καινούρια ἐξόρμηση. Ἡ "Ἐφημερίς" τῆς ἐπομένης ἀναγράφει: "Κριτικὴ βεβαίως δὲ χωρεῖ... ἔργου ἀπόντος τοῦ ποιητοῦ"⁽²⁹⁾.

Ἡ θεατρόμορφο αὐτὸ μεγαθύριό δὲ θὰ 'τανε δυνατὸ νὰ παιχτεῖ ποτὲ καὶ μάλιστα μὲ τὴ μοιραία προχειρότητα ἐνὸς φτωχοῦ θιάσου καὶ εἶναι μιὰ ἔντονη ἀπόδειξη γιὰ τὴν κακὴ πρόθεση τῆς Κριτικῆς, γενικῶς, τῆς ἀπόλυτης, πού κρίνει χωρὶς νὰ ἐξετάζει τὰ γεγονότα στὸ βάθος τους, ὅτι κριτικὸς τῆς μουσικῆς ὅχι εὐκαταφρόνητος, ὁ Α. Ν. Πετσάλης, ἀναλαβαίνει ν' ἀσποληθεῖ μὲ τὴν κριτικὴ τοῦ θεάτρου ἀπὸ τοὺς "Κυψελίδες". Ἡ παράσταση δέχεται ἄγρια ἐπίθεση, ἀλλὰ μᾶς δίνει καὶ μιὰ πληροφορία πού δὲν εἶναι σπάνια τότε: "Ὡς πάντοτε, οὕτω καὶ νῦν, ἡ λεγομένη καλὴ τάξις, ἀλλὰ κακίστη διὰ τὸ ἑλληνικὸν θέατρον, ἀπηξίωσε κατὰ τὸ πλεῖστον νὰ τιμῆσῃ τὴν ἑλληνικὴν σκηνήν. Ἄς ἐλπίσωμεν ὅτι ἡ διάδοχος αὐτῆς γενεὰ δὲν θὰ τῆ

(29) Τοὺς «Κυψελίδας» εἶχ' ἐπιθυμήσει νὰ τοὺς παίξει κ' ἕνας ὄμιλος φοιτητῶν («Ἐφημερίς», 20 Ἰουλ. 1883). Δὲ φαίνεται πῶς τοῦτο μπόρεσε νὰ πραγματοποιηθεῖ· γιὰ τίς μεγάλες δυσκολίες τοῦ ἐγχειρήματος κάνει λόγο τὸ φύλλο ἀναγγέλλοντάς τὴν εἰδήση.

Τὸ πρόγραμμα τῆς ἀνεκδοτῆς τραγωδίας τοῦ Βερναρδάκη "Ἀντιόπη". Αἰκατερίνη Βερόνη, Θέατρον Τσόχα, 1896

ΘΕΑΤΡΟΝ ΤΣΟΧΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤ. ΘΙΑΣΟΣ

ΕΝ Ω ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΙ Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ

ΒΕΡΩΝΗ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ 23

ΔΙΑ ΤΗΝ ΕΣΠΕΡΑΝ ΤΟΥ ΣΑΒΒΑΤΟΥ 29 ΙΟΥΝΙΟΥ 1896

ΕΝΝΑΤΗΝ ΦΟΡΑΝ

ΤΟ ΕΞΟΧΟΝ ΕΡΓΟΝ

Δ. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

Η

ΑΝΤΙΟΠΗ

Εἰς πράξεις πέντε

ΑΝΤΙΟΠΗ ΑΙΚ. ΒΕΡΩΝΗ

Ὁ θίασος ἀπὸ δύο μηνῶν ἐργαζόμενος διὰ τὴν ἐκγύμνασιν τῆς ἈΝΤΙΟΠΗΣ δὲν ἐφείσθη οὐδεμίαν δαπάνην. πρὸς ἐντελεστέραν ἀπὸ σκηνῆς παράστασιν.

μοιάσῃ". ("Ἀκρόπολις", 5 Νοεμβρίου). Ἐτὴν ἐπομένην δημοσιεύεται στὴν "Ἐφημερίδα" μιὰ μεγάλῃ ἐπιστολῇ μὲ τὴν ὑπογραφήν "Ἐνας ἄγνωστος φίλος" καὶ διαμαρτυρεῖται γιὰ τὴν κακὴν παράστασιν καὶ γιὰ τὴν ἄγρια κριτικὴν τοῦ Πετσάλη. Οἱ κριτικὲς ὅμως καὶ οἱ διαμαρτυρίαι ἔχουν λιγότερη σημασία σχετικὰ μὲ μιὰ ἐπιστολὴν τοῦ Βερναρδάκη, μὲ ἡμερομηνία 3 Νοεμβρίου. Ἐτὴν ἔγραψε μολὶς διάβασε στὴ Μυτιλήνην ὅτι θὰ παιζόταν τὸ ἔργο του. Ἡ ἐπιστολὴ αὐτῆ μᾶς δείχνει τὴν εἰδικὴν κατάρτισιν τοῦ Βερναρδάκη σὰν τοῦ παλαιότερου — μαζὶ μὲ τὸν Ἀγγέλο Βλάχο — σκηνοθέτη μας καὶ τὸν τρόπο πού ἔστρεψε τὸ ἔργο στὴ Σκηνήν τὴν ἐπιστολῇ τὴ διαβάζομε στὴν "Ἐφημερίδα" ἐπίσης, στὶς 18 Νοεμβρίου, στὴν πρώτη σελίδα, ἐνῶ στὴν ἴδια θέσιν εἶχε προβληθεῖ ἡ δημοσίευσίς της τὴν προηγουμένη μ' ἐπισημότητα:

"... Ἀγνοῶ τὸν θίασον τοῦτον καὶ τοὺς ἡθοποιούς..., ἀλλ' ὁ ἐμπνεύσας εἰς αὐτούς τὴν ἰδέαν τῆς παραστάσεως τοῦ δράματος τοῦ τούτου, ἡ ἡγνεία καὶ ἄλλες φορές, γιὰ τὴν σκοπὸν εἶχε νὰ ἐκφρασθῆ καὶ νὰ προηλασθῆ ἐξ ἐνέδρας τὸ ἔργον ἀνθρώπου ἀπόντος, ἐν ἀγνοίᾳ του καὶ παρὰ τὴν θέλησίν του". Ἀρνήθηκε νὰ τὸ δώσει καὶ ἄλλες φορές, γιὰτὶ χρεαζόταν δυσκολοὺς σκηνογραφίαις· ὑπάρχουν καὶ χορικά καὶ πῶς θὰ τραγουδηθῶν, "ἀφοῦ ὑπ' οὐδενὸς μέχρι τοῦδε ἐμελίσθησαν" [= τὸνισθηκάνε]. Εἶχε ἀσποληθεῖ μ' αὐτὰ πρὸ ἐτῶν "ὁ ἐν Ἀλεξάνδρειᾳ Μ. Χατζησοφίας, μουσικὸς ἐξοχος", ἀλλὰ πέθανε· ὅτι εἶχε γράψει τὸ κατὰστρεφὲς ἢ πυραγματὶα τοῦ σπιτιοῦ του. Τὸ ἔργο, προσθέτει, χρεαζέται "αἰδοῦς, αὐλητριδὰς" — πῶς θὰ 'τανε δυνατὸν νὰ γίνονταν αὐτά;

"... Ἐν οὐδενὶ ἑτέρῳ ἔθνει οὐδ' ἐν τῷ ἡμετέρῳ μέχρι σήμερον καθ' ὅσον γνωρίζω, ἐδιδάχθη... ἔργον δραματοποιῦ ζῶντος ἄνευ τῆς συνεργασίας αὐτοῦ. Καὶ ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ δ' ὅπου ἡ ὑποκριτικὴ ἀπὸ μακροτάτου χρόνου ἀκμάζει καὶ ὅπου ὑπάρχουν regisseurs [ἡ πρώτη, νομίζω, γρήσῃ τοῦ ὄρου] καὶ τόσα ἄλλα ἀνύπαρκα παρ' ἡμῖν πρόσωπά τε καὶ πράγματα, ἡ συνεργασία τοῦ δραματοποιῦ, τουλάχιστον ἡ ὑπ' αὐτοῦ πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς ἐν ἤθει ἀνάγκωσις τοῦ δράματος, ἀλλὰ καὶ πρὸ αὐτῆς τῆς τῶν γυμνασίων ἐνάρξεως, εἶναι ὅρος ἀπαραίτητος... Ἀλλ' ὅπου κατὰ πρῶτον ἡ δραματικὴ τέχνη ἔλαβε σύστασιν τινα ὅπως τοῦ λόγου ἀξίαν, ἐκεῖ οἱ ποιηταὶ δὲν περιωρίσθησαν εἰς τὴν ἀνάγνωσιν, ἀλλ' εἰς ἐκτενεστέρην καὶ πλήρη σχεδὸν τῶν ἡθοποιῶν διδασκαλίαν. Αὐτὸ τοῦτο συνέβη καὶ εἰς ἐμὲ ἐν ἔτει 1865, διδάζαντα... τὰ χρεωδέστερα στοιχεῖα τῆς ὑποκριτικῆς κατὰ τὸ πρακτικώτατον παρ' ἐμοὶ ἐγγειρίδιον τοῦ Γοιθίου [Γκαϊτε] καὶ ἐφαρμόσαντα αὐτὸ ἐν τῇ ἀπὸ σκηνῆς ἀρχικῇ διδασκαλίᾳ τῆς "Μερόπης" καὶ τῆς "Μαρίας Δοξασατρῆς" καὶ τῆς "Ἐυφροσύνης". Ἡ ὀργή του φουντώνει, γιὰ τὴν ἀσυνειδήσια τῶν ἡθοποιῶν καὶ δηλώνει πῶς εἶδε μιὰ φορὰ ἔργα του μετὰ τὴν "πρῶτην" τους πού τὴν εἶχε προετοιμάσει ἐκεῖνος καὶ "ἐφριξε διὰ τὴν ἀποβαρβάρωσιν τῆς παραστάσεως...". Ἄλλῃ παρὰ ἑστέρα δὲν γνώρισαν οἱ "Κυψελίδαι" ἀργότερα γεννήθηκε ζήτημα γιὰ κάποια "κλοπὴ" τοῦ ἔργου καὶ παρουσιάσῃ του στὸ Παρίσι· δὲν ἔχομε ὅλα τὰ ντοκομέντα, γιὰ νὰ ἐπεκταθοῦμε σ' ἕνα θέμα πού μορεῖ νὰ θίξει τὴ μνήμη ἐνὸς μάλιστα πού 'χει φύγει ἀπὸ τὴ ζωὴ.

Τέσσαρα ὡς τώρα ἔργα τοῦ Βερναρδάκη γνώρισε ἡ Σκηνὴ μᾶς μὲ κέρδος τῆς ἡθικῆς καὶ ὕλικῆς. Τὴ μεγάλῃ φήμη του, τὴν ἐδρασιωμένην πάντα, ἔργεται νὰ τὴ φτάσει σὸ πῶς ψηλὸ σημεῖο τῆς "Φαῦστα". Εἶναι τὸ ἔργο πού ἐνσαρκώνει τὴ "Μεγάλῃ Ἰδέα" στὸ ζεκίνημά της.

Ἡ "Φαῦστα" ἔχει, περισσώτερο ἀπ' ἄλλα του τὴν ἀστραπερὰ ψυχρὴ λάμψῃ τῶν ἰάμβων της. Ἐκφράζει ὅτι πίστευε ἡ μερίδα τῶν Ἑλλήνων πού τὴν ἐκπροσωποῦσε, στὴν περιοχὴ τοῦ θεάτρου, ὁ συγγραφέας της. [Τὸ ἴδιο θέμα τὸ εἶχε διαπραγματευθεῖ κι ὁ Ἄ. Ἀντωνιάδης, ὁ κόνικλος τῆς δραματογραφίας, βραβευμένος στὸ διαγωνισμό τοῦ 1869· τὸ δράμα του, παιδὶ αἰσθητικὰ τῆς "Μερόπης", καθὼς κι ἄπειρα τέτοια τῶν διαγωνισμῶν καὶ -φευ- τοῦ θεάτρου, ἐπιγράφεται "Κρίσπος ὁ συνοφαντηθεὶς υἱὸς τοῦ Μ. Κωνσταντίνου". τυπώθηκε ἄμέσως καὶ δὲν τοῦ ἔλειψαν καὶ μερικὲς παραστάσεις· εἶναι ἀσήμαντος.

Ἄς θυμηθοῦμε τὰ ἐξῆς γεγονότα· ὡς τὴν ἀρχὴν τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1893, δὲν ἤτανε γνωστὸ ἀν' θὰ παιζόταν ἡ "Φαῦστα"· εἶχαν συμβεῖ ὅμως τὰ ἐξῆς: Εἶχαν παιχτεῖ ἡ "Τύχη τῆς Μαρούλας" (1889) καὶ ἄλλα κωμειδύλλια· εἶχε στερεωθεῖ ὁ "Ἀγαπητικὸς τῆς βοσκοπούλας" (1891)· τὸ ἴδιο καινοκάρει θ' ἀνεβεῖ "Ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς". Ὁ "Μένανδρος", ὁ κατ' ἐξοχὴν θίασος τοῦ Βερναρδάκη, στὸ δραματολόγιό του, ἀρχίζοντάς τὴ δουλειὰ του εἶχε ἀναγγεῖλει (19 Μαΐου) καὶ πῶς θ' ἀνέβαζε ἔργο τοῦ Ξενοπόλου, τὴν ἀπόλυτη ἀρνησὴν δηλαδὴ

του ίαμβογράφου. Τό "Βασιλικόν" χτιζότανε. "Η "Φαύστα" λοιπόν πέφτει σέ μιιά άτμόσφαιρα δυσάρεστη γι' αυτήν ό θάνατος τού κόσμου της είναι άποφασισμένος από τά πράγματα, αλλά τούτο δέ φαίνεται ακόμα: ένα χρόνο κ' ένα μήνα μετά τή "Φαύστα" θά παιχθούν οι "Βρυκόλακες" κι ό "Εφταλιώτης" θά δημοσιέψει τό "Βρυκόλακα" άσφυκτικός κλιός δηλαδή "δημοτικισμού" τριγύρω της. Τέλος, ενώ δέν είχαν σβηστέι ακόμα οι άρμονίες τών ίάμβων τής "Φαύστας", ήρθε στην "Αθήνα ό Ψ'υχάρης κ' ένθουσίασε με μιιά διάλεξή του γιά τό "Φύλι" (5 Νοεμβρίου).

Ό Βερναρδάκης, ως πρός τό έργο του αυτό, δέν είναι παράκαιρος: έχουνε τρείς άπόψεις γιά τό χρόνο πού γεννήθηκε, ουσιαστικά: α) "Η έφ. "Καιροί" (1893) με τό διευθυντή της τόν Κανελλίδη, φανατικό θαυμαστή δικό του και τής Παρασκευοπούλου, γράφουν πώς τό είχε άρχίσει από τό 1878 (5 Οκτωβρ.). β) "Η "Εφημερίς" θεωρεί ότι την είχε άρχίσει πέντε χρόνια νωρίτερα (4 Οκτωβρ.) και γ) "Ό Μιχαηλίδης (1909) άναγράφει ότι ό Διον. Ταβουλάρης πέρασε από τή Μυτιλήνη με θιασό του κι ό Βερναρδάκης τού διάβασε την από καιρό τελειωμένη πρώτη πράξη (σ. 54 - 55). Πραγματικά, έν άπτό έπιχείρημα συνηγορεί πώς ό θιασάρχης τόν ένίσχυσε να την τελειώσει τό Γενάρη τού 1893 βρισκότανε στή Μυτιλήνη: τό άπτό έπιχείρημα εν' ένα μικρό χαρτί τού Θεατρικού Μουσείου, μιιά πρόσκληση τής Έφορίας τών Σχολείων πού τόν καλεί στόν έορτασμό, με την ήμερομηνία 30 τού μηνός. "Ό άμεσος λοιπόν παρακινήτης είναι ό Διον. Ταβουλάρης. "Η πικραμένη καρδιά τού "έρημίτου" σκίρτησε στή φωνή τού θιασάρχη και τό έργο τέλειωσε γρήγορα.

Πάντως τό καλοκαίρι αυτό ή "Αθήνα δέν είχε λίγη θεατρική κίνηση: Είχε όκτώ θεάματα, στό σύνολο ("Εφημερίς", 19 Μαΐου). "Ό "Μένανδρος" (σχολείο, "πανεπιστήμιο" ήθοποιών τών θεωρούσαν) είχε 30 πρόσωπα, 10 δηλαδή δραματικούς, 5 κωμικούς, 10 κυρίες και άλλους βοηθητικούς και μαζί την Αικατερίνη Βεράνη: σ' αυτό τό θιασο, εύλογα, είχε υποσχεθεί τό έργο του. (θέατρο "Όμονοίας").

Αλλά ή Εύαγγελία Παρασκευοπούλου, ήθοποιός θορυβώδης, όχι ταχτική και καθόλου ήσυχη, ήταν κ' εκείνη, καθώς και ή Βεράνη, έακουστή μέσα στην "Αθήνα: κ' οι δύο τους την γέμιζαν με τή φήμη τους. Δέν ήταν πρωτοφανέρωτα κοριτσάκια: είχανε δουλέψει δέκα και περισσότερα χρόνια στή Σκηνή Έαφνικά, ή ανάγκη τού θεάτρου μας τις άνάδειξε. "Η Παρασκευοπούλου λοιπόν είχε άρχίσει στό θέατρο "Παράδεισος", αλλά τό άφησε καί από τις 18 Αυγούστου εμφανιζότανε στά "Όλύμπια", στήν είσοδο τού Ζαπτείου θιασάρχης και πρωταγωνιστής ό Δημήτριος Κοτοπούλης, ήθοποιός μεγάλης αξίας, μεγαλόπρεπος κ' έπιβλητικός.

Οι δύο αυτοί θιασοι, τής "Όμονοίας" και τών "Όλυμπίων" θά παίζανε τή "Φαύστα" συγχρόνως: τό φαινόμενο τούτο παρουσιάζεται σ' έμάς, γιά πρώτη φορά τότε. Τό έργο δόθηκε στόν Κοτοπούλη, άφού θά 'χε συμφωνήσει ό Ταβουλάρης: σάν έξήγηση τών δυο θιάσων γιά τό ίδιο έργο, θά μπορούσε να δοθεί πώς τούτο είχε θεωρηθεί σάν ένα σπάνιο άριστούργημα, πού μπορούσε να έπαρκέσει και γιά τά δυο συγκροτήματα: τό σωστό θά 'ταν ("Εφημερίς", 15 Σεπτ.) να παιχθεί ένα τέτοιο έργο τό χειμώνα ως "άτμοσφαιρικό", αλλά, μπροστά στά ξένα μελοδράματα, οι δικόι μας δέ βρίσκανε θέση: δέν τους ήτανε δυνατό να πληρώσουν τό νοίκι τού θεάτρου: ό κόσμος πού εύπορούσε πήγαινε στά θερινά εύκολότερα: έπρεπε λοιπόν τό καλοκαίρι να γίνει "ή πρώτη". "Εξήπαν κ' οι δύο δαιμόνιοι και έμπειροι θιασάρχες δέν τό θεωρήσαν άστοχο να εκμεταλλευθούν την άντιζηλία μεταξύ τών δυο πρωταγωνιστριών και τών θαυμαστών τους: δέν τό 'χουμε δει να τ' όμολογήσουν πουθενά, όμως κ' οι δύο τους ήτανε σωστοί θεατρικοί ήγέτες: Ποιητές και έμποροι.

Κάποιες γκρίνιες διατυπώθηκαν γιά την έπάρκεια τών θιάσων γιά τό έργο, άλλ' άς τις ξεπεράσουμε τώρα, καθώς τις ξεπεράσανε κ' εκείνοι και περιμένανε, μαζί με τό Κοινόν, πνιγμένοι στην άγωνία, τή διπλή "πρώτη" (Δές "Καιροί" 14 Σ'βρίου κ' "Εφημερίς" τής έπομένης). "Ό Ενεόπουλος, με τή δέξυτητα τής ματιάς του, διηγείται ("Αθήναι" 14 'Ιανουαρ. 1907) με λεπτομέρεια τή διαμάχη τών δυο θιάσων και παρουσιάζει τό Βερναρδάκη να μελετά τις παραστάσεις τους και να προτιμά τή Βεράνη πού ήταν μετρημένη, παρά τήν Παρασκευοπούλου πού είχε στιγμές έξοχες: τό ενδιαφέρον ήταν ένα σύνολο στην έρμηνευτική γραμμή. Από τις 16 Σεπτεμβρ. γίνεται λόγος γιά δοκιμές και στούς δυο θιάσους ("Εφημερίς" τής μεθεπομένης), όπου προβλέπεται πώς ή "Φαύστα" θά 'ταν ό

θρίαμβος τής όμαλης καθαρεύουσας "όποιαν άπεκρυστάλλοσάλλωσαν, ούτως ειπεύν... έν τώ "Ψευδαττικισμού έλέγχω".

Παρά τή συμπάθειά της πρός την άλλη πρωταγωνίστρια, ή "Εφημερίς" άναγράφει πώς ή "καλλιτέχνις δια την όποιαν έγγραφη τό δράμα, ή κ. Παρασκευοπούλου, είμεθα βέβαιοι ότι παρά την βραχύτητα τών γυμνασίων", θά διακριθεί. Συντάσσεται δηλαδή με τή γνώμη πώς τό παίξιμο τής Παρασκευοπούλου είχε έμπνεύσει τό έργο⁽³⁰⁾: την είχε δει, την προηγούμενη χρονιά στήν "Αθήνα ("Εφημερίς", 14 Οκτωβρίου 1893).

Μέσα στόν κοινό ένθουσιασμό — οι "Καιροί" είχαν γράψει, πώς ή "Φαίδρα" τού Ρακίνα "αυτό τό κεμήλιον τής Γαλλικής φιλολογίας ύστερεί κατά πολύ... κατά την τέχνην τής πλοκής, την άποτύπωσιν τών χαρακτήρων και την δύναμιν τών παθών, άτινα δημιουργούν θύελλαν και τρικυμίαν" (14 Σεπτεμβρίου) — ή άναωνή έχει φτάσει σέ ψηλό σημείο: ή "Εφημερίς": "Η Φαύστα" πληροί τά θέατρα τών "Αθηνών [= ή θεατρική άτμόσφαιρα είναι γεμάτη Φαύστα], θά πληρώση την "Ελλάδα άπασαν, όπως και τό όνομα τού έξογου ποιητού. "Απόψε ή Φαύστα δίδεται εις την "Όμόνοιαν" (21 Σεπτεμβρίου). Στις 19 Σεπτεμβρίου παίξανε "Αγαπητικό τής βοσκοπούλας", πού έδινε την 25η παράστασή του (στήν "Αθήνα, έννοει). Στις 20 "τό θέατρον άργεί χάριν τής τελευταίας ένώπιον τού συγγραφέως μετά τών σκηνογραφιών και τής καθόλου σκηνης" ("Επιθεώρησις").

Ίδου οι έντυπώσεις τής "πρώτης": ή "Εφημερίς" τής έπομένης άνακοινώνει πώς ήταν θρίαμβος ή βραδιά "ούχι ό εκχειλιζών εκείνος... ό προσήκων εις παραφερόμενον έγλον, άλλ' ό ήπιος εκείνος συνεχόμενος ένθουσιασμός, έν γεννά ή έντασις τής καλλιτεχνικής άπολαύσεως" — τέτοια αισθήματα ξεσήκω-

(30) "Ό κ. "Αθαν. Σαράφης στό βιβλίο του «Βεράνη - Γεννάδης» 1938 — Γεννάδης ήταν ό σύζυγός της — άναγράφει, άνάμνηση έέβαια τής πρωταγωνιστριας ότι τόν έπισκέφθηκε ό Κανελλίδης κ' όποιος τόν παρακαλεί προσωπικά πλέον να δώσει την άδειαν να παίξη την Φαύστα και ή Παρασκευοπούλου. "Αν δέν παίξει τό έργον, λείει ό Κανελλίδης, θά πεθάνη από τό κακό της" (σ. 53 - 4).

"Η τελευταία εμφάνιση τής Παρασκευοπούλου στή "Φαύστα"

ΘΕΑΤΡΟΝ "ΟΛΥΜΠΙΑ,"

ΠΕΜΠΤΗ

11 Φεβρουαρίου 1932 και ώρα 10 μ. μ.

ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΒΡΑΔΥΑ

Με τό άριστούργημα τού άειμνήστου ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

Η ΦΑΥΣΤΑ

Τραγωδία εις τέσσαρα μέρη

Με την καλλιτεχνική σύμπραξιν εκλεκτών ήθοποιών Η ΦΑΥΣΤΑ δ' άποτελέση τό ζύνημα τού ΠΑΛΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΤΙΜΑΙ ΗΛΑΤΤΩΜΕΝΑΙ

ΠΡΟΣΩΠΑ

Κωνσταντίνος ό Μέγας Χρ. Γσωργιάδης	Τίμος Βιτωόρης
Κρίσπος (υιός του)	ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΔΟΥ
ΦΑΥΣΤΑ	Ευτροπία (αυτοκράτειρα) Μαρίκα Ραυτεπούλου
Ευτροπία (αυτοκράτειρα)	Άγία "Ελένη
Άγία "Ελένη	"Ηρακλής Χακλιόπουλος
Αυλάβιος	Μάξιμος
Μάξιμος	Κόιντος
Κόιντος	Ουάλλης
Ουάλλης	Γαβελλάς

Αυλικόι, ύπαρχοι, Κεντηρίωνες και σύμμασοι αϊ άρχαί.

"Η Σκηνή έν Ρώμη 326 μ. Χρ.

νε τὸ παίξιμο τῆς Βερόνης καθὼς κι ὀλόκληρη ἡ εὐγενέστατη παρουσία της καὶ στὴ Σκηνὴ καὶ στὴ Ζωὴ τοῖς ζουμε τὸ παίξιμο τῆς Βερόνης, σύμφωνα μὲ τὰ αἰσθήματα τοῦ 1893, ὅποτε ἡ προσοχὴ ὄλων εἶχε στραφεῖ πρὸς τὶς πρωταγωνίστριες, κατὰ πρῶτον καὶ κύριον λόγον ἐκείνες ἄλλωστε ἦσαν καὶ τὸ καινούριο, ἀπὸ ἕνα χρόνο: ἦταν ἡ πρώτη φορά πὸ τὸ θέατρο μας εἶχε νεαρές σὰν φίρμες του καὶ μάλιστα πρώτης γραμμῆς γιὰ τὴν ἀξία τους: τ' ὄνομα τῆς Βερόνης ἐστὶ βε ἦδη σὰν φίρμα τοῦ θιάσου πρὶν ἀπὸ τὴ "Φαύστα".

Τέσσερις φορές κάλεσε τὸ Κοινὸν στὴ Σκηνὴ τὸ Βερναρδάκη, στὸ τέλος τοῦ προσφέρθηκε "μεγαλοπρεπῆς στέφανος ἐκ δάφνης". Ὁ Ξενόπουλος θυμᾶται αὐτὴ τὴν παράσταση μὲ τοὺς χίλιους θεατῆς τῆς πού τοὺς ἀποτελοῦσαν (καὶ πάλι) οἱ ἄνθρωποι τῆς μεσαίας τάξης, ἄντρες, πὸ πολλὴ πῆγαν μὲ τὴ διάθεση νὰ θαυμάσουν ἢ λάμψη τῆς "Μεγάλῆς Ἰδέας" τοὺς ἐνθουσίαζε: "... ἔκλαιον καὶ ἐχειροκρότου... ἔξω φρενῶν" κ' ἕνας εἰσαγγελέας — Οἰκονόμου τὸν λέγανε — φώναζε "Ἐπὶ τέλος ἀκούω τὴν γλώσσαν μου" ("Καθημερινή", 29 Δεκεμβρ. 1919, "Τριάντα χρόνια φιλολογικῆς ζωῆς").

Δίκαια λοιπὸν σημείωσε ἡ "Ἐφημερὶς" 23 Σεπτεμβρίου, ὑπενημιζώντας τὸ βίαιον ἐξαναγκασμὸ τοῦ Βερναρδάκη νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον: "Οὐδέποτε ἐξόριστος ἐξεδικήθη εὐγενέστερον τὴν φυγαδεύσαν αὐτὸν πόλιν... καὶ οὐδέποτε κοινωνία πρὸ πολλοῦ στεῖρα καὶ ἀπονεκρωθεῖσα δὲν ἀφυπνίσθη ὑπὸ θορύβου μᾶλλον δικαίου καὶ πλειότερον καταπλήσσοντος". Ἐπαινεῖται καὶ τὸ ἀνέβασμα, πὸ ἔγινε "ἀρκετὰ μὲν εὐπροσώπως λόγω σκηνηκοῦ διακόσμου, λαμπρῶς δὲ λόγω ὑποκρισεως. Οἱ σκηνογραφίαι ἦσαν τοῦ παρεπιδήμου ἰταλοῦ Τζερῶνη, πὸ ἐργαζότανε ἀπὸ καιρὸ στὴ διακόσμηση τῶν θεάτρων τῆς Ἀνατολῆς. Ἡ μουσικὴ ἔχω ἀκούσει — σάλπισματα — ἦταν τοῦ Α. Σάιλερ.

Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ τὸ ἐξερέθιζε κ' ἐν ἄλλο, ἐξωτερικὸ φυσικὰ, πὸ ξυρίσανε δηλαδὴ τὰ μουστάκια τους οἱ ἦθοποιοὶ τῆς "Ὀμονοίας" πρῶτα, γιὰ νὰ παίξουν τοὺς Ῥωμαίους ἦρωες — τὸ ἔργο γίνεται στὴ Ῥώμη — ἕνας ἀξιοπρόσεχτος κριτικὸς τῆς "Ἐφημερίδος" — Ὀλιέγ, τὸ ψευδώνυμό του — γράφει ἐν ἄρθρῳ, "Οἱ μύστακες τῶν ἦθοποιῶν" καὶ ἀναφέρει πὸς καὶ ἄλλοτε — πότε; — τὸ ἴδιο φύλλο εἶχε ὑποδείξει τὸ ξύρισμα τῶν ἦθοποιῶν ὡς ἀναγκαῖον, ἀλλὰ στὴ "Θυσία" αὐτὴ δὲ ἔστερναν οἱ καλλιτέχνες πάντως τὸ συνήθειον εἶχε, γράφει, ἀρχίσει νὰ ἐφαρμόζεται πρὶν ἀπὸ 3-4 χρόνια: "οἱ κύριοι Παντόπουλος καὶ Παρασκευόπουλος" — σύζυγος τῆς Παρασκευοπούλου — ἦταν ἀπὸ τοὺς πρῶτους: τὸ ξύρισμα γίνηκε κανόνας, ἀλλ' ὄχι ἀπαράβατος: ὁ Ν. Παπαγεωργίου, ἦθοποιὸς μὲ πολλὴ ἀξία, μύστης γοητευτικὸς, ἐμφανίζεται στὸ πρόγραμμα τῆς "Νέας Σκηνης" μὲ κομψὸ μούσι. Τὸ "Ἄστου", πὸ θαυμάζει τὴ Βερόνη, τῆς δημοσιεύει τὸ κλισέ τῆς — εὐνοια περισσότερο ἀπὸ σπάνια, γιὰ τὴν ὦρα.

Γιὰ τὸν ἔμπειρο διευθυντὴ τοῦ "Μενάνδρου" ἡ ἐπιτυχία φάνηκε ἀπ' τὶς πρῶτες μέρες: στὶς 23 Σεπτεμβρίου δημοσίεψε μιὰ δῆλωση πὸς ὅσο θὰ παιζότανε ἡ "Φαύστα", τὰ δωρεὰν εἰσιτήρια καὶ τὰ προσωπικὰ δὲ θὰ ἔχαν ἰσχύ ἐκτός ἀπὸ τὰ δημοσιογραφικὰ τῶν καθημερινῶν ἐφημερίδων.

Ἡ πρώτη στὰ "Ὀλύμπια" δόθηκε στὶς 22 Σεπτεμβρίου, μὲ τὴν Παρασκευοπούλου καὶ μὲ τὸν Κοτοπούλη, ἀν καὶ οἱ "Καιροὶ" (21 Σεπτεμβρίου) εἶχαν ἀναγγεῖλει ὅτι θὰ παιζότανε πέντε μέρες ἀργότερα: στὴν κριτικὴ τους ὅμως εἶπανε τὴ γνώμη τους ἀπερίφραστα: "Ἐν τῷ θεάτρῳ τῶν "Ὀλυμπίων", ὁ θιάσος ἐφάνη ἡμῖν ἀτελῶς παρασκευασθεῖς... ἡ τελευταία πράξις εἶχεν ἀτελέστατα μελετηθῆ, ἀλλ' ὅμως ἡ τραγωδία διηρμηνεύθη κατὰ τρόπον ἀσυγκριτον... ἐρχόμεθα... εἰς τὴν Εὐαγγελίαν Παρασκευοπούλου... ἀπεφάσισε παράτολμον πῆδημα, νὰ ὑποκριθῆ... πρὶν ἔτι ἀσκηθῆ ἐντελῶς... Παρέλειψε λέξεις, διέστρεψε στίχους καὶ ἐνιαχοῦ κατέστησε σκοτεινὰ τὰ νοήματα... Τὰ ἐλαττώματα ταῦτα εἶναι οὐδὲν παραβαλλόμενα πρὸς τὰ ὄντως αὐτῆς προτερήματα. Ἀπέδειξε σκηνηκὸν "κάλλος ἐξαισιον..."

Χαρακτηριστικὰ ἐντιμος κριτικὸς εἶναι ὁ Κανελλίδης, ὁ διευθυντῆς τῶν "Καιρῶν", πὸ γράφει τὴν κριτικὴ δὲ διαστίζει νὰ ὑπογραμμίσαι τὰ σφάλματα τοῦ ἰδανικοῦ του: γι' αὐτὸ, τιμώντας τὴν εὐκρίνοιά του, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ προσφέρουμε τὸν ἀναγνώστη μέρους ἀπὸ τὴν ἐπίσης τεράστια κριτικὴ του γιὰ τὴν "Ὀμόνοια" (24 Σεπτεμβρίου): σὰν ἀληθινὸς "κύριος" μιὰς ἐποχῆς πὸ ἡ ἀνδρική ἀξιοπρέπεια ἔστεικε σὲ ὕψη καὶ ὁ κριτικὸς, δὲ θὰ καταδεχθεῖ νὰ πει ψέματα: "Ἐν τῷ θεάτρῳ τῆς "Ὀμονοίας" τὸ ἔργον ἐπαίχθη ψυχρῶς..." καὶ ἀφοῦ ἐπαινέσει μὲ θερμὰ καὶ πειστικὰ λόγια τὴν



Ὁ Ἐδμόνδος Φύστ, Νικηφόρος Φωκάς, στὸ ὁμώνυμο δράμα τοῦ Δημητρίου Βερναρδάκη. "Βασιλικὸν Θέατρον", 1905

ἐξαιρετικὴ τέχνη τοῦ Διον. Ταβουλάρη — εὐνοικὰ εἶχε μιλήσει καὶ γιὰ τὸν Κοτοπούλη — κ' οἱ δυὸ παίζανε τὸ Μ. Κωνσταντῖνο — φτάνει στὴ Βερόνη, πὸ "ἔχει τὸ παράστημα σεμνὸν καὶ συμπαθὲς, ἐξέμαθε δὲ καλῶς τὸ μέρος αὐτῆς καὶ ἀπταιστως, τῆ ἀληθεία, τὸ ἀπήγγειλεν. Ἐλεγε τὸ τραγικὸν τῆς φωνῆς καὶ τῆς μορφῆς, προσέτι δὲ ἡ ἐκδήλωσις δραματικῆς ὑποκρισεως. Ἐχει φωνὴν ἄνευ ἤχων βαθυφώνου ἢ βαρυτόνου, ἀπαγγέλλει δὲ ἄνευ χρωματισμοῦ..."

Ἡ κριτικὴ, γενικὰ, θεώρησε τὸ ἔργο ἔξοχο ἐκ τῶν προτέρων καὶ ἀφιέρωσε ὅλη τῆς τὴν ὀρμὴ γιὰ τὶς δυὸ πρωταγωνίστριες: ἔργο τοῦ Βερναρδάκη εἶχαν δεῖ καὶ ἄλλοτε: οἱ νεαρές ἦταν τὸ πρωτοφανέρωτο, καθὼς τὸ ἔργον πεῖ. Ὁ Ξενόπουλος, πὸ πᾶνω, ὑποδήλωσε τὴ διαφορά τους, κατὰ τὸ συγγραφέα: "Ἐγκράτια καὶ τεχνικὴ καὶ μόρφωση ἡ Βερόνη — πάθος ἡ Παρασκευοπούλου καὶ φλόγα. Δὲν ἔλειψε ὅμως, καὶ αὐτὴ τὴν φορά, ὁ λιβέλλος: τὸ κενὸ τοῦ φθόνου καὶ τῆς ἀμάθειας ἀνάλαβε νὰ τὸ καλύψει ἕνας λεγόμενος Παπαεζανδρῆς στὸ περιὸ. "Οἰκογένεια" (φ. 34, σὲ εἰδικὸ παράρτημα) βρίζει καὶ χυδαιολογεῖ. Τὸ ἔργο τὶς περισσότερες φορές παίχτηκε ἀπὸ τὸ "Μενάνδρον": ὁ θιάσος "Πρόδος", τοῦ Κοτοπούλη, ἦταν σὲ κῆπο κ' ἡ μεταβολὴ τοῦ καιροῦ τὸν ἐμπόδιζε: τὸν ἀνάγκασε νὰ ζητάει χειμερινὴ στέγη.

Ἡ τελευταία μορφή τῆς ἀντιζηλίας — μιὰ ἐφημερίδα, ἡ "Ἐπιθεώρησις" δὲν εἶπε λέξη γιὰ τὴν Παρασκευοπούλου: πολλὰ ἔγραψε γιὰ τὴ Βερόνη — ἦταν οἱ τιμητικῆς. Οἱ φίλοι τῆς Παρασκευοπούλου εἶχαν φροντίσει νὰ τῆς γίνου ἐκδηλώσεις καὶ ναυρίτερα, στὴν τέταρτὴ παράσταση, ὅποτε, στὸ τέλος, "ἀνυπόμονον πλῆθος θεατῶν ἀνέμενον ἔξωθεν τοῦ θεάτρου καὶ ὑπεδέχθη ἐξερχομένην τὴν Παρασκευοπούλου μετὰ χειροκροτημάτων καὶ ἐπυφηνῶν". Τέτοιες ἐκδηλώσεις γιὰ τὴν ἴδια πρωταγωνίστρια εἶχαν συμβεῖ καὶ στὴν Πάτρα, τὴν Ἀνοῖξη τῆς ἴδιας χρονιάς. Κ' ἐκεῖ ὁ κόσμος τὴν περιμένε, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὴν

συνωδέψει κιόλας στο Ξενοδογείν της — ανάλογα συμβαίνανε τον ίδιον καιρό και στην Αθήνα που παίζε η Σάρρα Μπερνάρ — Τόσος, φαίνεται, ήταν ο άπροσδόκητος θόρυβος που ξεσπάσε μία μετά τα μεσάνυχτα, ή ζωηρή πρωταγωνίστρια, ώστε η Αστυνομία της πρόσθεσε στη συνοδεία της, για την τάξη, και τέσσερις χωροφύλακες μ' εφ' όπλου λόγγην. ("Εφημερίς", 25 'Απριλίου).

Η Παρασκευοπούλου άδιαθετούσε συχνά, την έπιανε κόπωση, ήτανε σπάρ. Χωρίς άμφιβολία, μιά σκηνή του Ξενοπούλου, ένας διάλογος, "Η καλλιτέχνις", ("Εστία", 25 'Ιουνίου), είν' έμπνευσμένη από τις φιλαρέσκειές της.

Η τιμητική της Αικατερίνης Βερώνη, που ήταν σαν άνθρωπος ήρεμη και σιωπηλή έγινε στις 30 Σεπτεμβρίου. Την ίδια μέρα κυκλοφόρησε κ' ένα τιμητικό τεύχος "περιγράφον την γλαφυράν αυτής βιογραφίαν καλλιτεχνικώς έκτυπωθέν και φέρον άντι προλόγου εν μέσω πλαισίου ρόδων και έρωδιών τετράστιχον "Ανθη εις άνθη ρίψατε..." του Παράσου. "Ορχήστρα 50 όργάνων θα παιανίση προς τιμήν της διαπρεπούς καλλιτέχνιδος ύμνον τονισθέντα υπό του άρχμουσικού της Βασιλικής Φοροβάς Ανδρέου Σάιλερ" (Τό πρόγραμμα): τό έμβατήριο αυτό καθιερώθηκε άργότερα να παίζεται "κατά την πρώτην πράξιν εις την έπι Σκηνης έξοδον της αυτοκρατορικής πομπής". Την άνάλογη μουσική στά "Ολύμπια" την είχε τονίσει ο Α. Σπινέλλης ("Παλιγενεσία", 22 Σεπτεμβρίου). Τό ταμείο έκλεισε ή παράσταση πήρε χαρακτήρα έξόχως ένθουσιαστικό και τό κοντινό καρενάιό Καπερώνη είχε διακοσμηθεί για την έξαιρετική βραδιά, όχι μόνο τό θέατρο. Η τιμωμένη, στο τέλος, προσεφώνησε τό Κοινόν: "Μετά συγκινήσεως εκφράζω ευχαριστίας προς ύμιας...". Τά δώρα ήταν άφθονα και μετρίως πέστατα: τ' άπαριθμεί ή εφ. "Επιθεώρησις": "Η δ' έξοδος αυτής εκ του θεάτρου ήν θριαμβευτική, διότι ουχι μόνον επί τεθρίππου μετεφέρθη εις την κατοικίαν της ή στεφανωθείσα υπό του λαού καλλιτέχνις, αλλά και τό πλείστον μέρος του πλήθους του τε εκ του θεάτρου έξελθόντος και άναμένοντος έξωθεν, ήκολούθησαν αυτήν και την έγειροκρότησαν... πρό της οικίας της κατεθύσαν". Και ή "Εφημερίς": "Τήν δεσποινίδα Βερώνη συνώδευσε πλήθος πολύ άπογοηθήσαν του θεάτρου επί τεθρίππου άμάξης υπό των θαυμαστών της προς τούτο κομισθείσης, άμαξά δ' άλλη προηγουμένη έφερε τά επαξίως προσνεχθέντα αυτή δώρα" (1 'Οκτωβρίου).

Ο Βερναρδάκης δέν ήτανε στην τιμητική της άγαπητής του, που την είχε συνοδέψει και πριν από την παράσταση, στην δδών Έρμού για ν' αγοράσει τό βεστιάριό της που σώζεται στο Θεατρολό Μουσείο — την πληροφορία για την ένδυματολογική άρμοδιότητα του Βερναρδάκη μάς την έδωσε ή Βερώνη καταθέτοντας τό βεστιάριό της αυτό. Ο Βερναρδάκης λοιπόν είχε φύγει και μαζί του και ή γυναίκα του, που δέν φάνηκε σ' όλο αυτό τό ντόρο. Άποσπρθήκανε νωρίς, στο έρημητήριό τους. ("Καιροί", 1 'Οκτωβρίου).

Η τιμητική της Παρασκευοπούλου δόθηκε στις 14 'Οκτωβρίου. Η "Εφημερίς" άναγγέλλει ότι έπαιξε τις τέσσερις πρώτες πράξεις της "Φαύστα" — ή ε' πράξη είχε επικριθεί ως περιττή: άργότερα τό έργο θα παίζεται με τέσσερις πράξεις — και άλλα. Είχε άναγγελθεί από την προηγουμένη πως θα δινόταν γεύμα στο Ξενοδογείο της "Μ. Βρετανίας" με 120 πρόσσα. Η ίδια σημειώνει στις 15 'Οκτωβρίου ότι την τιμητική την παρακολούθησαν 1.500 θεατές — θέατρο "Ποικιλιών", όπου ο θίασος είχε μετασταθμεύσει από τις 3 'Οκτωβρίου — και 500 θαυμαστές τή συνοδέψανε στο σπίτι της "ήγουμένης της φιλαρμονικής μουσικής και φωτιζομένης της πομπής δια φώτων βεγγαλικών⁽³¹⁾. Η Παρασκευοπούλου έμφανίζόταν με νέα πολυτελή ένδύματα ("Εφημερίς Κυριών", 10 'Οκτωβρ.). Ο Άγ. Παράσχος έγραψε, για χάρη της ένα πολύστιχο ποίημα: τό δημοσιεύουν οι "Καιροί" σ' έπιφυλλίδα (15 'Οκτωβρίου). και άρχίζει: "Τήν πενιχράν μας την σκηνήν έκάλυπτε σκοτία..." Τό ποίημα είχε τυπωθεί σε ξεχωριστά χαρτιά, και σκορπίστηκε στην αθούσα. Κυκλοφόρησ' επίσης και ή βιογραφία της γραμμένη από τό (ε). Βελβιανίτη και δημοσιευμένη τότε στην "Εστία".

Ο θίασος "Μένανδρος" έφυγε για την Αίγυπτο την ήμέρα της

(31) Η λαϊκή έπιδιοκμασία φαίνεται και από τό ότι ο Ζαβορίτης έλάνασαρε ένα καινούριο παγωτό, "Φαύστα - Παρασκευοπούλου" (α' Αστύ, 1 'Οκτωβρ.) και τό ότι την ήμέρα της τιμητικής της κυκλοφόρησε ή "Φαύστα" σε φυλλάδια ως μυθιστόρημα ("Καιροί", 14, 15 'Οκτωβρ.). Οι καταστηματαρχές γενικά χρησιμοποιούσαν για τή διαφήμησή τους θεατρικά έργα που είχαν πετύχει, ένας άρρωματοπώλης όνόμασε "Μαργαρίτα" μιά κολώνια του, έχω δει, από τ' όνομα ενός έργου του Περασιάδη, τότε κοντά.

δευτέρης αΐτης τιμητικής, ή Παρασκευοπούλου έμεινε στην Αθήνα κ' έκανε έκτακτες κ' έντυπωσιακές έμφανίσεις. Θα περίμενε κανέννας, ύστερα από έναν τέτοιο θρίαμβο να συγκροτηθεί ένας καινούριος θίασος με κέντρο τή θερμή καλλιτέχνιδα. Όμως ή Αθήνα, δέν ήταν ακόμα ώριμη για νά κρατήσει, τό χειμώνα, έναν έλληνικό θίασο κοντά της...

Τήν τελευταία κρίση, αυτή που ενδιαφέρει κ' έμάς, την έδωσε ο Παλαμιάς μ' ένα άρθρο του στην "Εστία" (1893). Είναι γραμμένο μ' άγάπη, θαυμάζει τις άρετές του έργου, τις δυνατές σκηνές της και την άρμονική και συγκρατημένη καθαρύνουσα της και συσταίνει νά περιμένουν τό δραματικό συγγραφέα της δημοτικής για νά δούν, πως τό ζήτημα της θεατρικής γλώσσας δέν τέλειωσε με τή "Φαύστα". Νά όνειρευόταν, αυτή τή στιγμή, την "Τριεύγενη"; Τό άρθρο είν' ένα φωτεινότατο σχολίο για τή "Φαύστα", άς τό έχουν στο νου τους οι άναγνώστες, μελετώντας τό κείμενο που εύλαβικά δημοσιεύει τό "Θέατρο". Μπορούνε νά τό βρουν στο δεύτερο τόμο των "Απάντων" του άγωνιστή ποιητή, σ. 431 - 45). Τελειώνει: "... εκ τριών μόνον ήθοποιών απέκομιστα άξίαν μνείας έντύπωσιν. Έκ του κ. Ταβουλάρη, τον όποιον εύρίσκα παραστατικώτατον Κωνσταντίνον, της δεσποινίδος Βερώνη, την όποίαν εύρίσκα άξίαν έκτίμησεως Φαύσταν και της Εύαγγελίας Παρασκευοπούλου, "Ήους, αλλά άγρίας, βαρβάρου Ήους", την όποίαν θαυμάζω"⁽³²⁾.

Όμως, μέσα στην άποθέωση αυτή της ούτοπίας που είχε έμπνεύσει τή "Φαύστα", μέσα στη γλωσσική ψευτιά, θυμώσατε ένα ποίημα του Καβάφη με τους Άχρητες του έλληνομοΰ τώρα: σίγουρα, μέσα στις λαγές είχε μέσα τους τον τρόπο,

γιατι κατάλαβαν τι είδος βοή είναι τούτη,
τανωσαν πιά τά βήματα των Έρωτών.

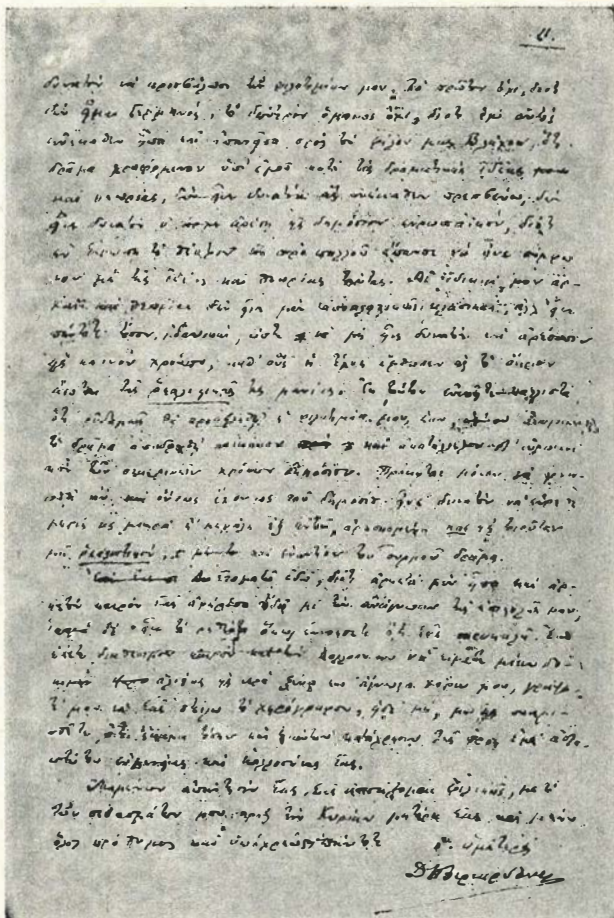
Έργότανε μέσ' από τό βόθη της παραπλανημένης έλληνικής ζωής ή διπλή έρινύα, ή έκλογή - άποτυχία του Τρικούπη και τό άντάξιο τέλος, τό 97.

Τή βλάβη που σήμαινε για τον πολιτισμό μας τον άναγεννημένο με τό δημοτικισμό, την κατανόησε ο Γιαν. Καμπύσης, άλλ' άμέσως μετά τό 97 και εξ αίτίας του, προφανώς τό περιοδικό "Τέχνη" του είχε άναθέσει σκιαγραφίες συγγραφέων έγραψε μιά και για τό Βερναρδάκη που όμως δέν δημοσιεύθηκε τότε, αλλά μπήκε στο "Νουμά" 1906, 26 του Φλεβάρη: "Θά ήταν πολύ επαναστατικό, νά πει κανείς δογματικά: 'Ο Βερναρδάκης δέν καταλαβαίνει καθόλου τί θα πει ποίηση. Είναι όμως λιγότερο επαναστατικό νά πει: ο Βερναρδάκης δέν είναι ποιητής. Νά, τά στοιχεία που ε' άπατούσε ή Άλήθεια για νά κατατάξει ένα συγγραφέα στη χορεία των ποιητών... δέν τά έχει... Για μένα... ή φιλολογική θέση του Βερναρδάκη δέν όφείλει νά ζήσει, πως όφείλει νά πολεμηθεί από την Άλήθεια, που άξιώνει ζωή στην Έλλάδα, στην Έλληνική Τέχνη... Ο... ύ... δ... ο Βερναρδάκης... είναι οι μεγαλύτεροι έχτροί του Έλληνισμού, όσο κι άν οι χρόνοι μας δέν τ' όμολογούν...".

Πόσο είχε ο Παλαμιάς, μέσα στο νου του τό έργο, φαίνεται και από τό ότι δημοσίεψε στο "Εμπρός" άρθρο με τον τίτλο "Φαύστα" (12 Φεβρ. 1922), όταν τις πρώτες μέρες της χρονιάς ή Μαρίκα Κοτοπούλη την άνέβασε στο "Βασιλικόν".

Περιγράφει μιά συνάντησή του με τή γερασμένη Παρασκευοπούλου και άπορεί, πως ή νέα πρωταγωνίστρια, που την τιμά έξόχως, έπαιξε ένα έργο σε τέτοια γλώσσα. "Αν και παρακολουθούσε πάντα τό θεατρικά — δέν τους έδινε συχνά την έγκρισή του, τον άπωθούσε ή έμπορικότητα κ' ή ρουτίνα — δέν θά γνώριζε τή Μαρίκα στην πολύ μικρή της ήλικία — θαύμαζε τό θέατρο, άλλ' από μακριά —, γιατί από τό 1893 βρισκόταν όλη την ώρα στο θίασο του σπουδαίου πατέρα της: την άλλη χρονιά θά δώσει κιόλας και τιμητική. Η σχέση της με τό 190

(32) Στην Πόλη, βέβαια, που ύπήρχε αΐστηρή λογοκρισία, ή "Φαύστα" θά στερήθηκε όρισμένα μέρη της που είναι σχετικά με την έμφάνιση του Βυζαντίου: αυτή τή στιγμή, έχουμε μπροστά μας τό βιβλίο του θιάσου Βερώνη — έν' αντίτυπο δηλ. από την έκδοση του 1894 — που είναι κομένο ποθερά τό 1/4 έλειπε από την παράσταση: ξεχωριστά δέν φαίνεται τό τί είδικά έχει κοπεί για χάρη της λογοκρισίας: ένας φίλος μου σεβαστός που έχει φύγει από τή ζωή, ο ήθοποιος Εύαγγελος Δαμάσκος, που είχε ύπαρξήσει από μήνης τή μετατροπή όρισμένων έκφράσεων, για νά γίνουν άνώδυνες από τομιακή άποψη: δέν νομίζω πως μπορεί νά χρησιμοποιήσω τό ση μαίωμα τούτο εδώ: δέν θά μπορούσε νά είμαστε άπολύτως βέβαιοι: όσοι παλαιότεροι διηγούνται κάτι, έπιζητούν τό άστείο, τό παράξενο: δέν μάς ύποχρεώνουν άρα όποτε για τή άνεύρεση της άλήθειας: όποτε συμφάνων με τή θρησκευτική μας προήλωση προς ό, τι λέγεται σεβασμός προς την έννοια "Νέο Έλληνικό Θέατρο".



Φωτοτυπία της τελευταίας σελίδας από την αυτόγραφη επιστολή του Βερναρδάκη. Παραχωρήθηκε από τον κ. Έρρο Μοάτσου

αίωνα δεν είναι καθόλου λίγη καθραρεύουσα πρωτάκουσε, στην ψυχή της θα της έμειν έντυπωμένη ή "Φαύστα".

Για την ίδια παράσταση κ' ένα περιοδικό του δημοτικισμού γράζει ευνοϊκά: "Το έργο στάθηκε καλά και χειροκροτήθηκε. Είχε την εύτυχια να παιχθεί από τη βασιλίδα της ελληνικής σκηνής..." ("Μούσα", Φεβρ. 1922, υπογραφή Γ. Α. Ρόης). "Όστε είναι τόσο δυνατή ή θεατρικότητα του Βερναρδάκη, ώστε να γίνεται άνεκτη και μετά τον Ξενοπούλου, το Μελά, το Χόρν, το Συναδινό !..

Στά 1927 ή "Εφη "Αγρια παίζει Φαύστα με τον Έδ. Φύρστ (Μ. Κωνσταντίνος) και με Κρίστο το Μινωτή. Και πάλι ή Μαρίκα Κοτοπούλη ξαναπαίζει το έργο στην Αίγυπτο, στην περιόδεια της του καλοκαιριού του 1928: Ι. Αποστολίδης (Μ. Κωνσταντίνος), Α. Μινωτής (Κρίσπος), Γ. Γληνός (Αβλάβιος), Ν. Δενδραμής (Ουάλλης), Γ. Γεωργόπουλος (Κόιντος), Γ. Κουκούλης (Μαξέντιος), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ελένη), Κ. Ραυτοπούλου (Ευτροπία).

Η Εδαγγελία Παρασκευοπούλου έπαιξε "Φαύστα", για τελευταία φορά, στά 1933 (θέατρο "Ολύμπια" — σύμπτωση ονομασίας!) την είδαν ελάχιστοι θεατές: ήταν από τα πιο δυσάρεστα θεατρικά γεγονότα τίποτα δε γερνάει χωρίτερα από την τέχνη του ήθοποιού!

Έννοείται, πολλές ζήτησαν ακόμα να δοκιμάσουν την αξία τους στο ρόλο της "Φαύστας": πριν από το 1900, κάθε μιά πού θα ποθούσε να ονομασθεί πρωταγωνίστρια, θα παρουσιαζόταν με έργο Βερναρδάκη, "Μερόπη" πιο πολύ, και "Φαύστα" λιγότερο: όχι όμως άργα και παλαιοί ήθοποιοί πού βγήκανε στη Σκηνή με τη λάμψη του Βερναρδάκη ως το πιο ψηλό σημείο της δραματογραφίας, τον έγκραταλείψανε: μυθιστορηματικά δράματα, "Ο κόσμος του Αγίου Γεωργίου" και "Αί δυο όρφανα", έπιζήσανε και μπορεί να παίζονται κάπου ίσως και τώρα: ή ήλιμική τραγωδία δεν γίνεται άνεχτη πιά.

Η "Φαύστα" παίχθηκε μεγαλοπρεπέστερα, να πεί κανείς, στην Πόλη, στά 1895, σε περιόδεια της Αικατερίνης Βερώνη. Μ. Κωνσταντίνος ό θαυμαστός Γ. Πετρίδης παρών στο θέατρο "Όμονοας" — κ' εκεί! — ό "Έλληνα πρεσβευτής Ν. Μαυροκορδάτος και ό Μαυρογέννης πασάς, ό ιδιαίτερος γιατρός του Σουλτάνου και παρά τη συνθήειά της, και δόκιληρη ή ελληνική άριστοκρατία ό Βερναρδάκη είχε τρέξει εκεί για να επιβλέψει τις δοκιμές. ("Νεολόγος" 23 Ιανουαρι. 1894). Πριν ανοίξει ή αύλαία, ή όρχήστρα "άνεκρουςε" "το αυτοκρατορικό ένβατήριο του Σουλτάνου Χαμηδιέ και μετ' αυτό τον ελληνικό ένμνον", περιγράφει ό "Νεολόγος". (Όρθό το Κοινό ένκουγε και χειροκροτούσε (20 Φεβρουαρίου). "Σε γνωρίζω από την κόψη" μέσα στην Τουρκία! Τί χρόνια εθνική αξίοπρεπείας έχουν περάσει! Και διηγώντας τα να κλαίει.

Στην τέταρτη παράσταση ξαναπήγε ό πρεσβευτής μας: ίδού ένα παράδειγμα προς μίμηση για τους επισήμους!

Στό "Νεολόγο" επίσης δημοσιεύθηκε μιά σειρά άρθρα με τό τίτλο "Φαύστα - Φαίδρα" γραμμένα από τό γνωστό τότε κριτικό Όδ. Άνδρεάδη από 11 Μαρτίου π.χ.

Μετά, ή Βερώνη πήγε στο Παρίσι: όσο έπαιζε στην Πόλη, πέρασε και ή Παρασκευοπούλου, για να πάει στη Ρουμανία, όπου θα παίχθηκε, μπροστά στους παρόικους και ή "Φαύστα". (όπου πιο πάνω, 7 Ιανουαρίου). Η Βερώνη έπαιζε τό έργο, για τελευταία φορά, στις έορτές της εκατονταετίας από τη γέννηση του Βερναρδάκη (1934) με τον Φύρστ (Μ. Κωνσταντίνος), με τό Διον. Βενιέρη (Αβλάβιος), με τό Α. Χριστογιαννόπουλο (Κρίστο) και μ' έρασιτέχνη(33).

Άνάλογο θέμα με τη "Φαύστα" έχει και ή "Μαριέλλα" του Π. Δημητρακοπούλου ό Δ. Κοτοπούλης, και ή Μ. Κωνσταντοπούλου την έπαιξαν στό 1895. Ό Ν. Ι. Αύσκιαρης άναφέρει στον πρόλογο του έργου, (Φέξης) πως έχει γραφεί την Άνοιξη του 1893. Γίνεται στη Ρώμη επίσης.

Την "Αντιόπη" την είχ' έτοιμη πριν από τη "Φαύστα": την έπαιζε ή Αικ. Βερώνη στο θέατρο "Γόσσα" (1896) με πολυτέλεια: ή παράσταση κόστισε 7.000 δραχμές! ("Νεολόγος", 26 Ιουν.) Οί δοκιμές κρατήσανε δυό μήνες: γυνήκανε σκηνογραφίες ειδικές και κατονομάζεται και ό σκηνογράφος, ό Χρ. Παναγιώτου: ό Χορός είχε 16 γυναίκες (Βάχες): σαράντα ήτανε τό κόστούμα του έργου κατασκευασμένα "έξ υποδειγμάτων αρχαίων εικόνων και άγγείων". τό χορικά τό τόνισε ό Σπινέλλης και τη χορογραφία τη φρόντισε ό "δεξιώτατος και καλαίσθητος χοροδιδάσκαλος" Π. Βαλάσσης: κύριο πρόσωπο ό Εύτύχιος Βονασέρας (Αμφίων)(34). Η Πιπίνα Βονασέρας παίζει για τέταρτη φορά ως "πρώτη διδάσκουσα" έργο του Βερναρδάκη, άλλ' όχι πρωταγωνίστρια: είχε γεράσει πιά κ' εκείνη και ή τεχνική της.

Δέν ήταν έπιχειρηματικές οι αίτιες γι' αυτή την έκπληχτική, για τότε, προτοιμασία: ήταν από την πίστη προς τον πρώτο ποιητή του ελληνικού θεάτρου στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα. Η "Αντιόπη", σαν έργο είναι φερόβρο, μ' άνακατωμένες τις κλασικιστικές απόψεις του Βερναρδάκη: τό χορικά του φριχτά σαν ποίηση και σαν άρχαϊσμός. Όστόσο τό παίζανε φανατικά: γιατί συγγραφεί μαζί και ήθοποιοί ζούσαν ως ήρεπές ένός ιδανικού. Ουτοπία ή πίστη προς τη Μ. Ίδέα, αλλά ζωντανή μέσα τους και τους όδηγούσε, εκείνους, στην ήθική και στην άνδρεια. Άν δέν τους δούμε έτσι, έργου χάσει τό νόημα τους, αυτό πού τους ύψωνε σ' αληθινούς άνθρώπους και πού όμωρφαίνε την υπαρέξ τους.

Είχε γίνει λόγος να παιχθεί ή "Αντιόπη" γερμανικά: Τούτο ήταν έμπνευση του Άγγελου Βλάχου: τη μετάφρασε ό ίδιος

(33) Δές περιγραφή στο "Ελεύθερο Βήμα" 4 Όκτωβρ., στην "Πατριδα" 5 Όκτωβρ. ένα άρθρο του Ν. Βέη, άνταπόκριση της Έλ. Σιφναίου στον "Ανεξάρτητον" (6 Όκτωβρ.) και "Φώς" από 2 Όκτωβρ. και "Ταχυδρόμο" της Μυτιλήνης (5 Όκτωβρ.), όπου κρίση άσπληρη της "Φαύστας" του Φ. Ανατολία, ίδιος σχετικά με την περιητή έμπτητη πράξη. Τά δυό φύλλα της Μυτιλήνης δέν μπόρσα να τά ξαναδω, για να ελέγξω πάλι: τις άναγραφές μου.

(34) Οί πληροφορίες είναι του προγράμματος: φυλάσσεται στο θεατρικό Μουσείο: κατ' εύτυχία, είναι αρκετά όσ' άναφέρονται στη Βερώνη, στην Παρασκευοπούλου και στο "Μένανδρον", ό διατηρούμε με συγκίνηση και με καμάρι: είναι οι ήθοποιοί μας και τό παρέλθον μας τό πνευματικό του έθνους μας: στο έθνος ήμών γράφανε οι έμπνευσμένοι δημοσιογράφοι του ύποδοχού ελληνισμού και στ' όνομα του "έθνους ήμών" παίζανε και οι ήθοποιοί μας: δέν ξεχούσαν τό συμφέροντά τους ό καθένας, αλλά δέν ήταν δεινότες, έντριχιαδόροι, άτομιαστές και άδιάφοροι για τό κοινό ήθονικό.

Δ. Ν. Βερναρδάκη

ΦΑΥΣΤΑ



⊞ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΒΕΡΩΝΗ, ΦΑΥΣΤΑ, 1893 ⊞

Φ Α Υ Σ Τ Α

ΔΡΑΜΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΠΕΝΤΕ

ὑ π ὀ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ν. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

ΔΙΔΑΧΘΕΝ ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΑΠΟ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΣΚΗΝΗΣ ΤΗΣ ΟΜΟΝΟΙΑΣ ΤΗΣ 21 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1893

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, ὁ μέγας
ΚΡΙΣΠΟΣ, υἱὸς αὐτοῦ
ΜΛΕΙΜΟΣ, πραιπόσιτος, εὐνοῦχος

ΛΒΛΑΒΙΟΣ, ὑπαρχος τῆς ἀλλῆς
ΟΥΑΛΗΣ, κεντηρίων
ΚΟΙΝΤΟΣ, ὁμοίως

ΕΛΕΝΗ, μήτηρ Κωνσταντίνου
ΦΑΥΣΤΑ, σύζυγος αὐτοῦ
ΕΥΤΡΟΠΙΑ, μήτηρ Φαύστας

Ἡ σκηνὴ ἐν Ρώμῃ τῷ 326 μετὰ Χριστόν

Π Ρ Α Ξ Ε Ι Σ Π Ρ Ω Τ Η

(Ἡ σκηνὴ παριστᾷ τὴν ἐν τῷ παλατίῳ
μεγάλῃν αἴθουσαν τοῦ θρόνου).

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Εὐτροπία, Φαύστα

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

(Βλέπει μετὰ προσοχῆς εἰς τὰ ἐκτὸς τοῦ
παλατίου· ἐκ διαλειμμάτων δὲ στρέφεται
πρὸς τὰ ἐνδον, ὡςάκις ἀποτείνει τὸν λό-
γον πρὸς τὴν Φαύσταν).

Ἐλθέ, ὦ Φαύστα, ἔξω. Ἐπιστρέφουσιν.
Ποῦ εἶσαι, θύγατέρ μου;

(Εἰσέοχεται ἡ Φαύστα ἐκ τῶν δεξιῶν πα-
ρασκηρίων, ἀλλόφρων καὶ ἀδιόφορος πρὸς
τὰ λεγόμενα ὑπὸ τῆς Εὐτροπίας).

Φαύστα, ἀπ' ἐδῶ
ἀν ἔλθης, θά τοὺς ἴδης. Ποῖον θέαμα!

(Ἀκούεται ἡ μουσικὴ τῆς πομπῆς ἐκ δια-
λειμμάτων. προσεγγιζούσης ὁλοῦν εἰς τὸ
παλάτιον).

Πλὴν σὺ ποῦ εἶσαι, Φαύστα; πῶς δὲν ἔρ-
[χεσαι

τὴν ἐρετὴν νὰ ἴδης τοῦ συζύγου σου;
Ἐλθέ· πλὴν μάτην. Ἦώρα πλέον ἡ πομπὴ
δὲν φαίνεται.

(Ἡ μουσικὴ βαθυμῶν παύει, μέγιστος οὗ
δὲν ἀκούεται πλέον).

Τὸν δρόμον ἠκολούθησαν
ἐκεῖ ἐκεῖνον. Δυστυχῶς δὲν ἔμαθα
ἀκόμη, βλέπεις, τοῦτον τὸν λαβύρινθον,
ὅστις καλεῖται Ἡρώμ.

(Ῥίπτουσα ἐταστικὸν βλέμμα πρὸς τὴν
Φαύσταν, ταράττεται ὅθεν καὶ καταλι-

ποῦσα τὸ μέρος, ἐξ οὗ θεάτο τὰ τῆς πομ-
πῆς, ἔρχεται πρὸς τὴν Φαύσταν).

Ἄλλὰ, τέκνον μου,
τί ἔχεις;

ΦΑΥΣΤΑ

Ἦ, δὲν ἔχω, μήτηρ, τίποτε.

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Μὲ κρύπτεσαι εἰς μάτην. Δὲν σ' ἐγέννησα
ἐγώ, ὦ Φαύστα; δὲν σ' ἀνέθρεψα ἐγώ;
κ' ἐξ ἀπαλῶν ὀνύχων σου δὲν ἔμαθα
νὰ ἐνοῶ τὰς λύπας σου καὶ τὰς χαράς;
Τὸ ὄμμα τοῦ ναυκλήρου, ἐξαρτήσαντος
ἐκ τῶν ἀνέμων πάσας τὰς ἐλπίδας του,
νὰ διαφύγῃ δύναιτ' ἐν νεφύδιον,
εἰς τ' οὐρανοῦ τὸ ἄκρον μόλις ὕρατόν,
διότι ν' ἀπαυδήσῃ δύναιται αὐτός,
ἢ ν' ἀμελήσῃ ἢ καὶ ν' ἀπασχοληθῇ.

Ἄλλὰ κ' ἡ ἐλαγίστη θλίψις, ἥτις ὡς
σκιά διέλθῃ ἐλαφρὰ τὴν ὄψιν σου,
νὰ διαφύγῃ τ' ὄμμα μου δὲν δύναιται
διότι ὄχι πλοῦτή κ' ἐμπορευμάτα,
ἀλλὰ τὰ πάντα ἀπὸ σοῦ ἐξήρτησα·
διότι εἶμαι γῆρα, μόνη, ἔρημος
καὶ ὄρφανή, ἀφότος τοῦ συζύγου σου
ἢ μηχανώδης φιλαργία μ' ἤρπασε
τὰ πάντα, τὸν πατέρα σου φονεύσασα
καὶ σύζυγόν μου ἀνοσίως, ἀσεβῶς.
Καὶ ἔκτοτε ἡ πρὶν μεγάλη κ' ἐνδοξος
ἐγὼ αὐγούστα καὶ αυτοκρατορίσσα,
ἐγώ, ἡ κόρη, μήτηρ, ἀδελφὴ, γυνὴ
αὐγούστων καὶ καισάρων, γῆρα μείνασα
τοῦ Μαξιμιανοῦ, τῶν πάντων ἔμεινα,
φεῦ, γῆρα, καὶ ὡς φίλατον υἱόν μου τὸν
φονέα ἀπὸ τότε καὶ προσβλέπουσα
καὶ προσφωνοῦσα ἀναγκάζομαι παντοῦ

ν' ἀκολουθῶ, καὶ τὴν ὄφρυν ν' ἀνέχωμαι
μιάς Ἑλένης, θυγατρὸς ἀγρότιδος
ἐνὸς κατ'ἄλλου Βιθυνοῦ! — μετὰ χαρᾶς,
ἀσμένως πάντα ταῦτα, χάριν μόνον σοῦ.
Ἄφ' οὗ τὰ πάντ' ἀπώλεσα, σὺ δι' ἐμὲ
τὰ πάντα, θύγατέρ μου, ἀνεπλήρωσας,
κ' εἰς τὴν ψυχὴν μου ἐνσταλάζει βάλσαμον
παρηγορίας ἡ ἰδέα, ὅτι σὺ
εὐδαίμων ὑπεράνω πάντων, καὶ αὐτῆς
τῆς πενθερᾶς σου, ἴσταται πανίσχυρος
εἰς τὸ πλευρόν ἐκεῖνον, ὅστις ὀπλισθεὶς
πᾶσαν κακίαν, ὡς καὶ πᾶσαν ἀρετὴν,
ὡς στρατηγὸς μὲ ζήφος, ἢ μὲ πέλεκυν
ὡς δήμιος, ὀλόκληρον ἐγύμνωσε
κατὰ μικρὸν τὸν κόσμον, ἕνα ἄνθρωπον,
ἕνα καὶ μόνον θέλων μὲ ὀλόκληρον
τὸν κόσμον νὰ ἐνδύσῃ, ἐαυτόν. Ζῆς σὺ,
ἀγαπωμένη, τιμωμένη, ἐνδοξος;
κ' ἐγὼ ζῶ τότ' εὐδαίμων εἰς τὸν ἥλιον
τῆς δόξης καὶ ἰσχύος σου. Ὡς κλίνης σὺ
τὴν κεφαλὴν ἐξ ἄλλους ἢ ἐκ θλίψεως,
εὐθὺς ὡς σκευὸς θραύεται ὑέλιον
κ' ἐμοῦ ὁ κόσμος τῆς εὐδαίμονος χαρᾶς.

ΦΑΥΣΤΑ

Ἀγαπητὴ μου μήτηρ, πόσον εὐκόλα
συγγέεις δύο πράγματα ἀνόμοια
καὶ συμβιβάζεις δύο ἀσυνάρμοστα,
τὴν λάμψιν καὶ τὴν δόξαν τῆς δυνάμεως
μὲ τὴν χαρὰν καὶ εὐφροσύνην τῆς ζωῆς,
τὴν εὐτυχίαν μὲ τὸν θρόνον!

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Τὴν χαρὰν
λοιπὸν καὶ εὐφροσύνην σὲ ἐστέρησεν
ἡ λάμψις καὶ ἡ δόξα τῆς δυνάμεως,
καὶ δυστυχῆς διότ' εἰς θρόνον ἀθήσαι,

ΟΥΑΛΗΣ
Εἰς τὸν Σαοῦλ; Ποῖον Σαοῦλ;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Τὸν βασιλέα τῶν Ἑβραίων.
ΟΥΑΛΗΣ

τὴν ἱστορίαν τῶν Ἑβραίων, Κύριε.
Γνωρίζω τὸσον μόνον. Τοῦ ρωμαϊκοῦ
κράτους, ἐν ᾧ συμπεριέχεται καὶ τοῦ
ἀπεχθεστάτου τούτου ἔθνους ἢ πατρὸς,
οὐδέποτε ἀνὴρ δαιμονιώτερος
τοῦ Κωνσταντίνου καὶ ἐναρετώτερος
ἐκυριάρχησ' ἕως τώρα· ἀλλὰ καὶ
οὐδέποτε υἱὸν δαιμονιώτερον
τοῦ Κρίστου ἔσχε καὶ ἐναρετώτερον
Ῥωμαῖος αυτοκράτωρ. Τοῦτο μαρτυρεῖ
τὸ νόμισμά μου τοῦτο,
(ἐξάγει ἐκ τοῦ κόλπου καὶ ἐπιδεικνύει
εἰς τὸν Ἀβλάβιον τὸ νόμισμα).

ἕπερ πάντοτε
περὶ τὸν τράχηλόν μου φέρω, καὶ ἐφ' οὗ
δύο προσκυνηταὶ εἰκόνες φέρονται
παράπλευροι κ' ἰσότιμοι, πατὴρ καὶ υἱοῦ,
τοῦ θεοῦ Κωνσταντίνου καὶ τοῦ Κρίστου,
[εἰς
μνημόσυνον τῆς νίκης ἐσσεῖ, ἐξ ἧς
τῶν ἀγαθῶν τὸ μέγιστον ἀπήλαυσεν
ὁ κόσμος, τὴν εἰρήνην.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Τοῦτ' αὐτὸ κ' ἐγὼ
ἐνόουν, τοῦτο. Ὁσὼ τιμώτερον
τὸ χρῆμα τοῦτο τῆς εἰρήνης, τόσῳ καὶ
ὀφείλομεν νὰ εἰμεθ' ἀγρυπνότεροι
ἡμεῖς, Οὐάλη, καὶ καχυποπτότεροι
οἱ φύλακές του. Χαῖρε, φίλτατε.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΑ
Ἀβλάβιος (μόνος)

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ἄ! τί
ἰδέα νὰ διδάξω τὸν Οὐάλεντα
ἔβραϊκά! Ἐλπίζω, δὲν ἐνόησε
τί ἤθελα νὰ εἶπω. Ἄλλ' ὁ νεαρὸς
ἐκεῖνος ἤρως, ὁ φονεὺς τοῦ Γολιάθ
καὶ νικητῆς τῶν Φιλισταίων, ἔρχεται
χωρὶς νὰ θέλω εἰς τὸν νοῦν μου πάντοτε.
Αἱ θυγατέρες Ἰσραὴλ χορεύουσαι
ἔφαλλον ταῦτα· Ὁ Σαοῦλ ἐπάταξεν
εἰς χιλιάδας τοὺς ἐχθρούς, ἀλλ' ὁ Δαυὶδ
εἰς μυριάδας. Καὶ ὁ λόγος οὗτος (ἢ
Γραφή τῶν Ἰουδαίων λέγει ἔπειτα),
ὁ λόγος οὗτος παντελῶς δὲν ἤρρεον
εἰς τὸν Σαοῦλ. Ἄλλ' ὁ Σαοῦλ δὲν ἦτο καὶ
πατήρ. Πλὴν καὶ τὸ κράτος τὸ ρωμαϊκὸν
δὲν εἶνε Παλαιστίνη, μία ἑπαυλις
μεγάλη δηλονότι, ἢ μία μικρά
τοῦ κράτους τούτου ἐπαρχία· ὅσον δὲ
τὸ κράτος μεγαλύνει, τόσον, ὡς εἰκός,
σμικρύνεται ὁ ἄνθρωπος. Ἄλλ' ὁ κοινός·
ὁ μέγας ὄχι, ὄχι ὁ δαιμόνιος.
Καὶ εἶνε μέγας ἀληθῶς, δαιμόνιος
ὁ Κωνσταντῖνος. Εἶνε δυνατόν ποτὲ
εἰς τὸ μέγιστον κ' ἐναρετωτάτου τῶν
αὐτοκρατόρων τὴν ψυχὴν τὸ ποταπὸν
νὰ εἰσχωρήσῃ τοῦτο καὶ χαμαίζῃλον
πάθος, ὁ φθόνος; Ἀπαγε! Ἄλλ' ἄρα γε
ἔχει ψυχὴν, καρδίαν, σπλάχνα πατρικά,
ἢ Σφιγξ ἢ καλομένην Κωνσταντῖνος, Σφιγξ
καὶ εἰς ἐμὲ αὐτὸν ἀκατανόητος;
Ἄ! βλασφημῶ. Τίς ἄλλος ποτὲ ἴλεον
τὸ ὄμμα πρός τὰ ἔλκη, πρός τοὺς θρήνους τίς
τῆς ὅλης ἀνθρωπότητος ἀπέτεινε
πασχούσης συμπαθῆς τὸ ὄσος καὶ εὐχόουν,
τίς ἄλλος, εἰμὴ οὗτος, ὃν ἐτέκνωσεν
ὁ ἐκ τῶν εὐγενῶν Φλαβίαν αὐγούστος,
ὁ συμπαθέστατος Κωνσταντῖος Χλωρός,

προήγαγε δ' εἰς φῶς εὐφροσύνῃ καὶ
μεγαλοπράξιον, ἀλλ' οὐχ ἤττον εὐσεβῆς
γενὴ κ' εἰς ἄκρον συμπαθῆς ἢ Ἑλληνίς
Ἑλένη; Ὅχι ὁ μονάρχης, φεῦ! ψυχὴν
δὲν ἔχει οὐδὲ σπλάχνα ἐν ἀκόρεστον
θηρίον καὶ σκληρόν, ἢ μοναρχία! Ναι!

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ἀβλάβιος καὶ Ἑλένη

ΕΛΕΝΗ
Ποῦ εἶνε ὁ υἱός μου;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Δὲν μ' ἐζήτησεν,
Αὐγούστ', ἀκόμη ὁ σεπτὸς μου κύριος.
ΕΛΕΝΗ
Ποῦ εἶνε; εἶπα.
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ἄλλ' εἰς τοὺς θαλάμους του,
Αὐγούστα, ὑποθέτω.

ΕΛΕΝΗ
(κινεῖ πρὸς τὸ ὑποδειχθὲν μέρος· ἀλλ' ὁ
Ἀβλάβιος ἀποφράττει εἰς αὐτὴν εὐσεβῶς
τὸν δρόμον).

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Τὴν ὑπόμνησιν
ἐὰν ἢ ὑψηλὴ τῆς καθοσίωσας
μοὶ ἐπιτρέπη, οἱ σιλευτιάριοι
τῶν ἱερῶν θαλάμων αὐστηρῶς φρουροῦν
τὰς θύρας πάσας.

ΕΛΕΝΗ
Κ' οἱ σιλευτιάριοι
θ' ἀπαγορεύουσιν κ' εἰς ἐμὲ τὴν εἰσοδόν;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Βεβαίως ὄχι· ἀλλὰ τὸ καθῆκόν των —

ΕΛΕΝΗ
Πλὴν τότε ποῦ εὐρίσκουμαι λοιπὸν ἐδῶ;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Φεῦ, εἰς τὴν Ῥώμην, ἦτις εἰς τὰ θλιβερά
μαῖς ἀναγκάζει ταῦτα μέτρα
ΕΛΕΝΗ
Ἦπαρχει,
θὰ μ' ἐξοργίσῃς τέλος.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ἄλλὰ τί λοιπὸν
συνέβη; Τῆς Αὐγούστας ἢ προσκυνητῆ
μορφῆ ἄλλοια, ἕξαιλος μοὶ φαίνεται.
θερμῶς καθικετεύω, τί συνέβη, τί;

ΕΛΕΝΗ
Συνέβη, ὅτι ἡ τοῦ αυτοκράτορος
μήτηρ, ἀφ' οὗ δι' ἔτους ὄλου εἰς αὐτήν,
ὀδοιποροῦσαν ἀπὸ τῆς ἁγίας γῆς
καὶ μέχρι Βιθυνίας ἢ Ἀνατολῆς
τὰς παμπληθεῖς τῆς πόλεως καὶ τὰς μυριο-
[πληθεῖς

αὐτῶν οἰκίας ἐξ ἀμίλλης ἦνοιγεν
ἐνθουσιῶσα, μόλις ἔφθασε προχθὲς
εἰς Ῥώμην ν' ἀσπασθῇ τὸν αυτοκράτορα
υἱὸν ἐν τῇ εἰκοσαετηρίδι του,
καὶ σήμερον ἐκείνου, οὐδ' ἀνώψασεν
αὐτὴ μέχρι τοῦ θρόνου, κατὰ πρόσωπον
τὴν θύραν τοῦ υἱοῦ τῆς ἐν αὐτῷ ἐδῶ
τῷ οἴκῳ του τῆς κλειού.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Δέσποινα σεπτῇ —

ΕΛΕΝΗ
Συνέβη, ὅτι πρέπει νὰ βεβαιωθῶ,
ἀφ' οὗ ἐδῶ τὸν θρόνον περιέβαλον
συκοφαντῶν παμβδέλυρα καθάρματα,
μὲ τὴν θανατηφόρον λυμαινόμενα
πνοὴν τὰ πάντα περίεξ τοῦ υἱοῦ μου, ἂν
κ' ἐγὼ αὐτὴ νὰ μὲνα ἀσφαλῆς ἐδῶ
θὰ δύναμαι, ἢ ἂν τὴν ὀδοιπορικὴν
λαβοῦσα πάλιν ἔβδρον εἰς τὴν ἱερὰν
νὰ ἐπιστρέψω πρέπει πόλιν, καὶ ἐκῆ

νὰ ἀποθάνω μόνη.
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Καταθλίβουμαι
τοὺς πικροχόλους τούτους ἐκ τοῦ στόματος,
Αὐγούστ', ἀκούων λόγους τοῦ σεπτῷ σου,
[πλὴν
δὲν ἐνοῶ· ὀρκίζουμαι, δὲν ἐνοῶ.

ΕΛΕΝΗ
Ἄρκει τῶν ἔργων ἢ θρασύτης, Ἦπαρχει.
τῶν ὑποκριτικῶν τὸ θράσος λόγων σου
ἄς λείψῃ. Τὸν υἱόν μου κάλεσον ἐδῶ
ἢ ἄφες νὰ ὑπάγω πρὸς αὐτὸν ἐγώ.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ὅπως ὀρίζεις, Πλὴν τὴν τάξιν, Δέσποινα,
διὰ νὰ παραβῶ τοῦ αυτοκράτορος,
τὴν αὐστηράν, δὲν ἔχω λόγον, πρόφασιν.

ΕΛΕΝΗ
Ὁ Κρίσπος ἠφανίσθη τοῦτο σὲ ἄρκει.
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
(ἐκκληκτος).

Ὁ Καῖσαρ ἠφανίσθη, καὶ ὁ Κύριος
ἡμῶν ἀκόμη δὲν γνωρίζει τίποτε;
Ἦπάγω, τρέχω πρὸς αὐτὸν εὐθύς.
(ὑπάγει· ἀλλ' εὐθύς ὑποστρέφει).

Ἄλλὰ
τίς τὸν ἀνῆρπασεν, Αὐγούστα, πότε; πῶς;

ΕΛΕΝΗ
Ἄφ' οὗ, καθὼς μοὶ λέγεις, ἀγνωεῖ αὐτὸ
ὁ αυτοκράτωρ, τὸ γνωρίζεις τότε σί.
ΑΒΛΑΒΙΟΣ

Ἐγώ;
ΕΛΕΝΗ
Τίς ἄλλος; Τῆς αὐτῆς ὁ Ἦπαρχος
δὲν εἶσαι σύ; δὲν εἶσαι τῶν συκοφαντῶν
τὸ μόνον στόμα πρὸς τὸν αυτοκράτορα;

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Συκοφαντίας ἢ αυτοκρατορικῆ
Αὐτῆ τοῦ Κωνσταντίνου οὔτε δέχεται,
Αὐγούστα, οὐτ' ἐδέχθη. Καταμηνυτῶν
ἀναφοράς ἐγγράφους ἢ προφορικῆς
ἐκδοθῆν ἐσχάτως προεκλήρυξε
διάταγμ', ἀλλ' εὐρείας. Πᾶς τις δύναται
κατὰ παντός νὰ ἔλθῃ καταμηνυτῆς,
ἀλλ' ὄχι μόνον πρὸς τὰς αὐλικὰς ἀρχάς,
ὡς πρῖν, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸν αυτοκράτορα
αὐτὸν ἀμέσως. Ἰγνος καὶ ἐλάχιστον
τῆς πάλαι πρὸς ἐμὲ ἐμπιστοσύνης σου,
σεπτῇ προστάτριά μου, ἂν ἐπέμεινε,
ὁμνῶν ὅτι μέχρι ταύτης τῆς στιγμῆς
οὐδεὶς τῶν αὐλικῶν ἀρχόντων ἔλαβεν
ἀναφορὰν κατ' οὐδενός, καὶ ἀπαρῶ
ἀκούων τοῦτο τὸ περὶ τοῦ Καίσαρος
φρικτὸν πλὴν ἀνεξήγητόν σου ἄγγελμα.
Ἄλλὰ ἀνάγκη πρὸς τὸν αυτοκράτορα
εὐθύς νὰ σπεύσω.

(κινεῖται ὡς πρὸς ἐξοδόν).
ΕΛΕΝΗ
Ἦπαγε, Ἀβλάβιε.
(ὁ Ἀβλάβιος προσκυνήσας βαθέως τὴν
Ἑλένην, ἐξέρχεται).

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ
Ἑλένη (μόνη).

ΕΛΕΝΗ
Ἄν οὗτος ἀληθεύῃ, ὁ ἀφανισμὸς
τοῦ Κρίστου εἶνε ἔργον μυστικῆς
διαταγῆς αὐτοῦ τοῦ αυτοκράτορος,
καὶ τότε — Οἴμοι, τέκνον ἀπροστάτευτον
καὶ ὄρφανόν μου, Κρίσπε!
(κλαίει).

Σκοτοδινώ.
(κἀθηταί)
Μ' ἐκλείπου αἱ δυνάμεις, ὅτε μόλις καὶ
παροῦσαι θὰ ἐπήρουν. Τὴν καρδίαν μου
κατέχει φρικτὴ, καὶ ἀδυνατῶν ὁ νοῦς

καὶ σφάσατέ τον.
(πρὸς τὴν *Εὐτροπία*).
Πρὸς τὸν αὐτοκράτορα
ὑπαγε, μῆτερ, πέσε εἰς τοὺς πόδας του,
καὶ ὑπὲρ τοῦ υἱοῦ του καθικέτευσον.

(πρὸς τὴν *Ἐλένη*).
'Ἀλλὰ σὺ μόνη, πενθερά μου, μόνη σύ,
'Ἐλένη, τοῦ υἱοῦ σου σὺ θὰ δυνήθῃς
νὰ κάμψῃς τὴν καρδίαν. Σπεῦσον, σπεύ-
[σατε.

ΣΚΗΝΗ ΕΒΑΟΜΗ

Ἐλένη, Εὐτροπία, Φαῦστα, Ἀβλάβιος

ΑΒΛΑΒΙΟΣ

(Πρὸς τὴν *Φαῦστα*, ἀφ' οὗ ὑποβάλλει εἰς
αὐτὴν ὑποκλινῶς τὰ σεβάσματά του).
'Ἐὰν ἡ ὑψηλὴ τῆς καθοσίωσις
νὰ μὲ τιμήσῃ ἔχει μ' ὀρισμὸν τινα — ;
(Ἡ *Φαῦστα* ἀνανεύει διὰ τῆς χειρὸς. —
Στρέφεται πρὸς τὴν *Ἐλένη* ὑποκλινό-
μενος).
'Ὁ Κύριος προσμένει τὴν Αὐγούσταν καὶ
σεπτὴν μητέρα εἰς ἀκρόασιν ἐντὸς
τοῦ ἱεροῦ θαλάμου.

ΕΛΕΝΗ

Καθοδῆγει με.
(Ἡ *Ἐλένη* συνοδοεομένη ὑπὸ τοῦ *Ἀβλα-
βίου* ἐξέρχεται).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΩΗ

Εὐτροπία, Φαῦστα

ΦΑΥΣΤΑ

(ἀνισταμένη).

'ὦ μῆτερ, μῆτερ !

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Κόρη μου, ἤσυχασε.

'Ἡ πενθερά σου θὰ τὸν σφύσῃ.

ΦΑΥΣΤΑ

Θὰ τὸν σώσῃ ; ναί ;

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Καὶ ἀμφιβάλ्लεις ; Πότε εἰς ἐπίμονον
τῆς πενθερᾶς σου αἴτησιν κατώρθωσεν
ὁ αὐτοκράτωρ μέχρι τέλους ν' ἀντιστῆ ;

ΦΑΥΣΤΑ
Ναί, θὰ σωθῇ· τὸ βλέπω, τὸ αισθάνομαι·
ἀλλὰ ἐγὼ πῶς θὰ τὸν ἴδω πλέον ; πῶς
νὰ ζήσω πλέον μετὰ τὰ γενόμενα
χθές ;

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

'Ἀπορῶ μεγάλως καὶ ἐξίσταμαι
μὲ τῶν φρενῶν σου ταύτας τὰς μεταβολὰς
τὰς παλινστροφούς. Φαῦστα, πῶς κατή-
[τησες
ἐσχάτως τόσον αἰφνης ἰδιότροπος !
Αἱ ὕβρεις αἱ θρασεῖαι κ' οἱ ὀνειδισμοὶ
μέχρι θανάτου σ' ἔτρωσαν τοῦ Καίσαρος,
κ' εὐλόγως. Αἰφνης ὅμως φυλακίζεται
ὁ ὕβριστής. Τί τοῦτο δικαιοτέρου ;
'Ἀντὶ χαρᾶς δὲ κ' ἱκανοποιήσεως
καὶ τοῦτο θανασίμως τὴν καρδίαν σου
τριτρώσκει, καὶ βαρέως φέρεις τὴν ποινήν,
καὶ τρέμεις μὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ ὕβριστοῦ
καὶ μία μόνη πάθῃ θοῖξ. Ἀλλὰ ἰδοὺ
τῇ παρεμβάσει τῆς *Ἐλένης* σφύζεται
ὁ Καῖσαρ. Μόλις ὅμως περὶ τούτου σὺ
πεισθεῖσα, τρέμεις μὴ τὸν ἴδῃς πάλιν, καὶ
ἀπληπισμένη λυτρωτὴν τὸν θάνατον
ἐπικαλεῖσαι. Πῶς τὰ ἀσυμβίβαστα
νὰ συμβιβάσω ; Κόρη μου, μὲ κρύπτεσαι.
Μὲ κρύπτεις μυστικόν τι. Ὡ ! εἰς τοὺς θεοὺς
σὲ ἐξορκίζω, Φαῦστα, μὴ πλειότερον
μὲ βασανίζῃς, κρύπτουσα τὸν πόνον σου.
Ἐλπé, τί ἔχεις ; ναί, τί θέλεις, τί ζητεῖς ;

ΦΑΥΣΤΑ

"Ὡ ! ν' ἀποθάνω ! Μῆτέρ μου, ἂν μ' ἀγαπᾶς,
ἂν μὲ λυθῆσαι, τρέξε, φρόντισε, εὐρὲ
ὀλίγην κόνιν, τρεῖς σταγόνας φάρμακον
θανατηφόρον, ν' ἀποθάνω, μῆτέρ μου,
ὦ ! ν' ἀποθάνω !

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Ν' ἀποθάνῃς ; διατί ;

ΦΑΥΣΤΑ

Δὲν ἤκουσες, δὲν εἶδες ;

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Τί ;

ΦΑΥΣΤΑ

Δὲν ἤκουσες
τοὺς λόγους του, τοὺς πλήρεις μίσους λό-
[γους του ;
Τὸ βλέμά του δὲν εἶδες, ὦ ! τὸ βλέμμα του
τὸ πλήρες μίσους καὶ περιφρονήσεως ;

ΕΥΤΡΟΠΙΑ
Πλὴν τίνος ;
ΦΑΥΣΤΑ
Τίνος ; καὶ ἀκόμη ἐρωτᾷς ;
'Ἐκείνου, ὅστις τὴν ζωὴν μου πρὸ πολλοῦ
φαρμακευμένην ἔχει, καὶ μὲ δύναμιν
μυστηριώδη, ἀλλ' ἀκαταμάχητον,
πρὸς ἑαυτὸν μὲ σύρει, τοὺς θεοὺς ἐγὼ
ἐν ᾧ ματαίως ἱκετεύω ἐνδοακρὺς
νυχθημερὸν μακράν του νὰ μὲ σώσωσιν·
ἐκείνου, ὅστις μὲ ἀφήρεσε τὸν νοῦν,
καὶ εἰς τῆς δυστυχούς μου καὶ παράφρονος
τὰ σπλάγγνα φλόγα φοβεράς ἐνέβαλε
μηνίας καίουσάν με, πυρπολοῦσάν με·
τὸν ὕπνο ὅστις ἤρπασε διὰ παντός
ἀπὸ τὰ βλέφαρά μου, κ' ἐρυγάδευσεν
ἀπὸ τὰ χεῖλη τὸ μειδίαμα καὶ τὴν
χαρὰν καὶ τέρψιν ἀπὸ τὴν καρδίαν μου·
ἐκείνου, ὅστις μὲ μισεῖ, ἐν ᾧ ἐγὼ
φρικώδη πάσχω δι' αὐτὸν καὶ τήκομαι,
καὶ τρέμω μόνον νὰ τὸν ἴδω, καὶ βιγῶ
καὶ καίω, ἀπὸ μῖσος ὄχι, ἀπὸ ἐρωτα !

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

"Ἐρωτα τίνος ;

ΦΑΥΣΤΑ

Τίνος ; "Ἄς ἀνοίξ' ἡ γῆ,
καὶ ἄς μὲ καταπῆ τὴν ἀνόσιον,
ἀλλ' ἀκουσέ το, μάθε το· τοῦ Κρίστου !

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

(Ἐντρομος καὶ φρίττουσα).

Σύ,

σὺ ἀγαπᾶς τὸν Κρίστον ; Δὲν παρήκουσα ;
τὸν πρόγονον σου Κρίστον ;
(Ἡ *Φαῦστα*, καλύπτουσα μὲ τὰς χεῖρας
τὸ πρόσωπόν της ῥίπτεται εἰς ἀνάκλιτρον).

"Ὡ, πικρὸν αὐτὸ
τὸ βέλος ἐκαρφώθ' εἰς τὴν καρδίαν μου,
θανάσιμον, ὦ Φαῦστα ! Ποῖον ὄνειδος
φρικώδες, ποῖον ἀίσχος ἀποτρόπαιον !
(ἀποστρέφουσα ἐξ αὐτῆς τὸ βλέμμα καὶ
προχωροῦσα πρὸς τὸ κοινόν).
'Ἄν φῶς ποτε ἡμέρας, ἂν ἄκτις ποτε
ἡλίου νὰ φωτίσῃ τοῦτο πέπρωται
τῆς ἀνοσίου κόρης τὸ μυστήριον,
ὦ θάνατε, ἐλθέ καὶ εἰς τ' ἀνήλια
τοῦ "Ἄδου σκότη κρύψε με διὰ παντός,
πρὶν ζήσω κ' ἴδω μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς τὸ φῶς
ἐκείνης τῆς ἡμέρας καὶ τὸν ἥλιον !

Καταπεταννύεται ἡ αὐλαία

Π Ρ Α Ξ Ι Σ Τ Ρ Ι Τ Η

'Ἡ σκηνὴ παριστᾷ τὴν πρὸ τοῦ κοιτῶνος
τῆς *Φαῦστας* αἰθουσαν, φωτιζομένην ὑπὸ
μόνης τῆς νυκτικῆς λυχνίας.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Φαῦστα, Εὐτροπία

(Ἡ *Φαῦστα* κάθηται ἐπὶ σκίμπος, ἐφ'
οὗ στηρίζει τὸν ἀγκῶνα τῆς χειρὸς, δι' ἧς
κρατεῖ τὴν κεφαλὴν, ἀτεινίζουσα εἰς τὸ κε-
νὸν ἀλλόφρων. Μετὰ τινας στιγμὰς εἰσέρ-
χεται ἡ *Εὐτροπία*, βλέπει αὐτὴν, σείει
τὴν κεφαλὴν περιλυπος, καὶ λέγει) :

ΕΥΤΡΟΠΙΑ

Θεοὶ μεγάλοι ! "Ὅπου πρὸ τριῶν ὥρῶν,
καὶ ὅπως τὴν ἀφήκα !

(εἰσέρχεται εἰς τὸν κοιτῶνα, ὁποθεν ἐξέρ-
χεται ἀμέσως).

"Ὅλος ἄθικτος

ἡ κλίνη τῆς ἀκόμη.
(πρὸς τὴν *Φαῦστα*, ἧτις μένει ἀκίνητος
ὡσανεῖ ἀναίσθητος πρὸς πᾶν ὅ,τι λέγεται
ἢ γίνεται περὶ αὐτήν).

λοιπὸν σπουδαίως ν' ἀποθάνῃς κόρη μου ;
(ἀνοίγει τὰ παραπετάσματα τῶν θυρίδων).

'Ἀλλὰ τί βλέπω ; ἔξω ἐξημέρωσε
σχεδόν πρὸ ὥρας φέγγει ἡ Ἥως,
καὶ μόλις πλέον διακρίνεται τὸ φῶς
τῆς Ἀφροδίτης.

(ἐπιστρέφουσα πρὸς τὴν *Φαῦστα*).

"Ὑπαγε νὰ κοιμηθῇς·
ἡ ἀγρύπνια ἡ διήμερος αὐτῆ
θὰ σὲ φονεύσῃ, κόρη μου.

ΦΑΥΣΤΑ

(ἀκίνητος, καὶ ἀλλόφρων, ὅπως πρότερον).

Ναί, ἡ Ἥως !
Τί εὐτυχῆς ! Ἡράσθη τοῦ Μαντίου τὸν
υἱόν, τὸν νέον Κλείτον, καὶ τὸν ἤρπασε.
Τὸν Κέφαλον ἤρασθη, τὸν Ὁρίωνα,
τίς οἶδε πόσους ἄλλους ; καὶ τοὺς ἤρπασε.
Τοὺς ἤρπασεν, ὡς ἂν εἰ εἶχεν ὄνυχας
Ἀρπυίας ἢ θεᾶ ἡ ῥοδοδάκτυλος !
Πῶς νὰ μὴ φύγῃ προτροπάδην πρὸ αὐτῆς

ἡ Ἀφροδίτη, ἡ σεμνὴ προστάτρια
τῶν δεσποινῶν τῆς Ῥώμης ; 'Ε, Ὀβιδιε !
ἐγὼ, ἐγὼ νὰ σὲ διδάξω ἔπρεπε
τῶν θεαινῶν σου καὶ θεῶν τοὺς ἔρωτας.
Τὰ ῥόδα φέρει ὄχι εἰς τὸ πρόσωπον,
ἀλλὰ εἰς τοὺς δακτύλους ἡ καλὴ Ἥως !
διότι εἶνε κόρη ἀναίδης μητρὸς
ἀναιδεστέρας, τῆς Νυκτός. Ἀφ' οὗ ἡ Νύξ
μορφὴν δὲν ἔχει, ποῦ τὰ ῥόδα τῆς Αἰδοῦς
θὰ εἴρουν τόπον ; "Ἄν ἐκ τῆς αἰδήμονος
ἡμέρας τῶν ἀνθρώπων ἡ ἀπρόσωπος
καὶ ἀφανής Ἥως τοὺς ἐρωμένους τῆς
ἀρπάξει, εἰς τὰ σκότη πάλιν τῆς Νυκτός
τοὺς θάπτει, εἰς τὰ σκότη τὰ ἀνήλια,
ὅπου τυφλὴ κοιμᾶται πᾶσα δύναμις
τῆς φύσεως, κ' ἐκεῖ εἰς τὰς ἀγκάλας των
καθευδεῖ ὕπνον αἰώνιον ἐρωτος.

(αἰφνης ἀνισταμένη).

'Ἡὼς κ' ἐγὼ, θυγάτηρ εἰμαι τῆς Νυκτός
κ' ἐγὼ ἀλλ' ὄχι τῆς Ἑλληνικῆς, οὐδὲ
τῆς τῶν Αὐσόνων. Εἰμαι κόρη τῆς Νυκτός
χωρῶν ὑπερβορείων, κρύων, ζοφερῶν

ΦΑΥΣΤΑ
'Αρνούμενος ν' ακούσης τὴν ἐξήγησιν
ἐκείνης, ἣν οἰκτρῶς παρεξηγεῖς σὺ ; τὴν
ἀπολογία γυναικός, ἣν ἄφωνον
σκληρῶς καταδικάζεις ; τὸ παράπονον
ἐκείνης, ἣν περιφρονεῖς σὺ καὶ μισεῖς
μέχρι θανάτου, ὅτε καὶ ὑπὲρ μιᾶς
τριγῶς τῆς κεφαλῆς σου τὴν ζώην αὐτῆς
θὰ ἔδιδεν ἐκείνη ;

ΚΡΙΣΠΟΣ
Ναί, ἀρνούμενος.

ΦΑΥΣΤΑ
Τότε, υἱέ μου, ἡ ταλαίπωρος γυνή,
ἣν εὐδοκεῖς ν' ἀποκαλῆς μητέρα σου,
δὲν ἔχει πλέον νὰ σοὶ εἴπῃ τίποτε.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Αὐγούστα, χαῖρε.
(ὕποχωρεῖ πρὸς ἔξοδον).

ΦΑΥΣΤΑ
Μίαν ἀκροάσεως
στιγμὴν ἀκόμη, Καῖσαρ, σὲ παρακαλῶ.

ΚΡΙΣΠΟΣ
(ἐπιστρέφας).

Αὐγούστα, σὲ ἀκούω.

ΦΑΥΣΤΑ
'Ο Λικίνιος,
ὁ νεαρός συγκαῖσαρ καὶ ἐξάδελφος,
ἐπιστολὴν σοὶ ἐπέμφεν, ἐν ἣ πολλὰ
σοὶ διηγεῖται λίαν ἀπερίσκεπτα,
τὰ μὲν ἐξ ἑαυτοῦ, τὰ πλείστα δ' ἔκ τινος
Οὐάρρωνος, κοινῶς σας δῆθεν φίλου.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Πῶς ;
δὲν εἶναι δῆθεν φίλος ὁ ἐξάιρετος
Οὐάρρων· εἶνε φίλος μας ἀληθινός.

ΦΑΥΣΤΑ
Μὴ ἐκστομίσης, πρὸς θεῶν, καὶ δεύτερον
τὸν λόγον τούτον, Καῖσαρ, σὺ.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Καὶ διατί ;

ΦΑΥΣΤΑ
'Ἐχθρός τοῦ θρόνου εἶνε ὁ Οὐάρρων.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Τίς
ἐχθρός τοῦ θρόνου ; ὁ Οὐάρρων ;

ΦΑΥΣΤΑ
Ναί. Αὐτὸν
καὶ ἄλλους νέους φρονημάτων καὶ ἠθῶν
ὑπόπτων εἶδε συγκαταλάζοντας προχθές
ὁ αὐτοκράτωρ ἀναιδῶς.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Κ' ἐκ τούτου τί ;
'Ἐν' ἐγκλημα λοιπὸν καθοσιώσεως,
ἔαν γελᾷ τις ; κ' ἑορτάζων ἂν γελᾷ ;
Πολλοὶ μὰ τοὺς θεοὺς, Αὐγούστα, τείνετε
τὸν κάλων.

ΦΑΥΣΤΑ
'Ἐγώ, Καῖσαρ, ὅχι βέβαια.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Γελοῦν οἱ νέοι ! Τόσον τὸ καλῖτερον.
Κ' ἡ γῆ γελᾷ τὴν ἀνοιξὴν μὲ τ' ἄνθη της.

ΦΑΥΣΤΑ
Πλὴν διὰ τοῦτο καὶ τὰ ὠραιότερα
προῶρως κόπτει, φεῦ ! ἡ ἀνθρωπίνη χεῖρ.
'Ἰδοὺ τοῦ Λικινίου ἡ ἐπιστολή.

(Ἐξάγουσα ἐκ τοῦ κόλπου ἐγχειρίζει εἰς
τὸν Κρίσπον ἐπιστολήν, ἣν οὗτος λαμβάνει
καὶ ἀναγινώσκει).

Συμβούλευσέ τον νὰ μὴ γράψῃ ἄλλοτε
τοιαῦτα, Κρίσπε, καὶ πρὸς σέ.

ΚΡΙΣΠΟΣ
'Ἄλλ' ἀπορῶ
πῶς ἡ γραφὴ πρὶν φθάσῃ εἰς τὰς χεῖράς μου
δὲν τὸ πιστεύω.

ἐσφραγισμένη, παρὰ σοὶ ἀσφράγιστος
εὐρίσκειται, Αὐγούστα.

ΦΑΥΣΤΑ
Πῶς ; 'Ὡς ὑποπτος
ἀπεσφραγίσθη, καὶ ὡς ἐπιλήψιμος
μοὶ παρεδόθη.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Μὲ σκοπόν ;
ΦΑΥΣΤΑ
Τοῦ νὰ δοθῇ
βεβαίως ὄχι.

ΚΡΙΣΠΟΣ
ὡς τόσαι ἄλλαι, εἰς τὸν Αὐτοκράτορα.

ΚΡΙΣΠΟΣ
'Ἀφ' οὗ τὴν υπερτάτην τῶν καταδοτῶν
ἀνέλαβεν ἀρχὴν ἡ αὐτοκράτειρα,
τὸ χρέος της ἄς κάμῃ. Δὸς τὴν ὑποπτον
ἐπιστολήν μου εἰς τὸν Αὐτοκράτορα,
Αὐγούστα μήτερ.

(Τείνει πρὸς τὴν Φαῦσταν τὴν ἐπιστολήν).

ΦΑΥΣΤΑ
'Α, μὴ παίξης, Καῖσαρ, μὴ
ἐν οὐ παικτοῖς. Δὲν εἶνε μόνον ὑποπτος
τοῦ Λικινίου αὕτη ἡ ἐπιστολή ;
ὡς ἔχουσιν ἐν 'Ρώμῃ νῦν τὰ πράγματα,
φεῦ, εἶνε θανασίμως ἐπιλήψιμος.

ΚΡΙΣΠΟΣ
'Ἄλλ' ἂν μὲ τὰ μωρολογήματα αὐτὰ
ἐνός παιδίου κινδυνεύ' ἡ κεφαλὴ
ἐμοῦ κ' ἐκείνου τοῦ ἄθροιο μείρακος,
δὲν εἶνε μέγα τι καὶ ἡ ἀπώλεια
δύο καيسάρων· ἔχει καيسαρὰς πολλοὺς
ὁ θρόνος ἄλλους.

ΦΑΥΣΤΑ
'Ἄλλ' οὐδένα Κρίσπον.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Ναί.
οὐδένα Κρίσπον, θῦμα πάσης μυσσαρᾶς
συκοφαντίας, πλάσμα δυστυχῆς, καθ' οὗ
καὶ οἱ θεοὶ συνώμοσαν κ' οἱ δαίμονες·
ὅν βλέπει μετ' ἀποστροφῆς ὁ ἴδιος
αὐτοῦ γεννήτωρ, ὅστις χθὲς μὲν ἔνοχον
ἀγνώστου προδοσίας ἐφυλάκισεν
αὐτόν, νῦν δ' ἀπολύσας ἐξαπέστειλε
γοργῶς ἐδῶ πρὸς τὴν αὐτοκρατορίσσαν,
διὰ νὰ ἐξυψάνῃ αὕτη κατ' αὐτοῦ,
τίς οἶδε ποῖαν πάλιν στυγεράν
συκοφαντίαν ! Λάβε τὴν ἐπιστολήν
καὶ δός την, μήτερ, εἰς τὸν αὐτοκράτορα.
(τείνει καὶ πάλιν τὴν ἐπιστολήν πρὸς τὴν
Φαῦσταν)

ΦΑΥΣΤΑ
(λαμβάνει τὴν ὑπὸ τοῦ Κρίσπου ἀποδο-
μένην αὐτῇ ἐπιστολήν, καὶ σχίσασα ἀπο-
ρίπτει αὐτήν).

'Ἀπὸ πολλοῦ ὁ κόσμος, ὅτι γίνεται
κακόν, νομίζει ἔργον μου. Μαρτύρομαι
τοὺς ἀθανάτους, Κρίσπε, ὅτι σφάλλεται
ὁ κόσμος οὗτος. Μία θέλησις σκληρὰ,
ἀλλὰ δικαία, κυβερνᾷ τὸν κόσμον νῦν,
ἡ τοῦ πατρὸς σου ταύτην δὲ τὴν βέλῃσιν
τὴν σιδηρὰν διέπει μόνον εἰς σκοπός,
τοῦ θρόνου τὸ συμφέρον. Ἄν περὶ ἐμοῦ
κακὰ φρονῇ ὁ κόσμος, ἀδιαφορῶ·
ὁ κόσμος εἶνε ἄξιος τῆς πλάνης του.
Μέχρι θανάτου μὲ λυπεῖ ἐν, ὅτι καὶ
ἐκείνος, ὅστις ὑπεράνω ἴσταται
τοῦ κόουφου τούτου κόσμου, πάσχει τὴν
αὐτήν
καὶ οὗτος πλάνην.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Τίς ;

ΦΑΥΣΤΑ
'Ο Κρίσπος.

ΚΡΙΣΠΟΣ
'Ἴσως, πλὴν
μαραίνομαι καὶ τήκομαι ;

ΦΑΥΣΤΑ
Σ' ἔρωτῶ, τί ὁ πατήρ ;
μεθ' ὅσας ὕβρεις κατ' ἐμοῦ ἐξέφερες
προχθές ἐν τῇ αὐλῇ, νὰ πράξῃ ἦθελες,
εἰμὴ νὰ σὲ καθείρξῃ τιμωρῶν ; τί δὲ
νὰ ἀπαιτήσῃ παρ' αὐτοῦ ἡ σύζυγος
καὶ σύνθρονός του ; Λέγε.

ΚΡΙΣΠΟΣ
'Ολιγότερον

ΦΑΥΣΤΑ
'Ἀρ' ἀπήτησα ἐγὼ
τὴν τιμωρίαν, ὁ πατήρ δ' ἐπέβαλεν
ἀπλῶς αὐτήν, θὰ λέγῃς.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Βεβαίωτατα.

ΦΑΥΣΤΑ
'Ἐὰν δὲ σ' εἴπω, ὅτι ἀπὸ τῆς σκηνῆς
τῆς φοβερᾶς ἐκείνης μέχρι σήμερον
οὐδὲ στιγμὴν ἐγὼ τὸν αὐτοκράτορα
συνῆτησα, χθὲς δ' ὅτι μόλις ἔμαθον
τὴν κάθειρξίν σου, — ;

ΚΡΙΣΠΟΣ
Διατί ;

ΦΑΥΣΤΑ
'Ἀπλούστατον

τὸ διατί· διότ' ἡ ἄσπονδος ἐγὼ
ἐχθρά σου καὶ διώκτρια, λιπούμενος
μετὰ τὰς ὕβρεις σου μετενεχθεῖσα εἰς
τὴν κλίνην μου κατέπεσα, καὶ ἔκτοτε
μέχρι τῆς ὥρας ταύτης ἐδῶ ἔμεινα
κλεισμένη, μόνη, ἄσιτος καὶ ἄγρυπνος,
τὴν τύχην μου θρηνοῦσα, καὶ τὸν θλιβερόν
νὰ καταστρέψω μελετῶσα βίον μου.
'Ἐκ τοῦ θανάτου τῆς μητρὸς μ' ἀνέστειλαν
τὰ δάκρυα κ' ἡ αἴφνης φήμη, ὅτι σὺ
καθείρχθης. Πρὸς τὸν αὐτοκράτορα ἐγὼ
τοὺς πόδας νὰ κινήσω μὴ ἰσχύουσα,
ἰκέτιν τὴν μητέρα ἐπεμψ' ἀντ' ἐμοῦ,
καὶ εἰσηκούσθην. Ἀπελύθης τῆς εἰρκτῆς
κ' ἐστάλῃς πρὸς με.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Εἶνε τοῦτο δυνατόν ;
'Ὡ μήτερ, μήτερ !

ΦΑΥΣΤΑ
Τῆς μητρὸς, ὦ Κρίσπε, μὴ
τὸ ἱερὸν μὴ βεβηλῶνῃς ὄνομα.
Τοῦ Λικινίου τὴν μωρὰν ἐπιστολήν,
ἐγὼ γνωρίζω πῶς ὑπεξαίρεσασα,
σοὶ δίδω, ὅπως διανοίξω τ' ὄμμα σας
πρὸς τοὺς κινδύνους τοὺς ἐπάπειλουντάς
[σας,

κ' εὐλαβεστεροὺς καταστήσω. Ἄλλὰ σὺ,
ἀνδρεῖος ἐν οὐ δέοντι, περιφρονεῖς
τὸν κίνδυνον, τί λέγω ; τὸν μὲν κίνδυνον
ὡς μῦθον ἐκλαμβάνεις, ὑποπτεύεις δὲ
ἐμὲ ὡς δολοπλόκον, ἥτις θέλει νὰ
σὲ παγιδεύσῃ πρὸς ἐξόντωσίν σου.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Ναί,

σχεδὸν πιστεύω ὅτι ἤμην ἄδικος,
τοιαῦτα ὑποπτεύων. Ἄλλ' εἰπέ μοι τί,
τί ἄλλο περὶ σοῦ Αὐγούστα, νὰ φρονῇ
ἔμπροσθεν ὅστις τόσους διωγμούς ἐκ σοῦ
ὑπέστη ;

ΦΑΥΣΤΑ
Σὺ ! σὺ διαγωγούς ; καὶ ἐξ ἐμοῦ ;
Εἰπέ καὶ ἓνα μόνον.

ΚΡΙΣΠΟΣ
Παρασιωπῶ
ὡς ἀδεσπότης φήμας πάντα τ' ἄλλα, καὶ
ἐν μόνον σ' ἀναφέρω. Ἐξ αἰτίας σου
δὲν ἀφῆρέθην τῆς Γαλλίας τὴν ἀρχὴν
καὶ τόσον ἦδη χρόνον ἀπρακτῶν ἐδῶ
μαραίνομαι καὶ τήκομαι ;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Ἐπὶ τῆς συνοδίας τίνα ἔταξας ;
ΜΑΞΙΜΟΣ
Τὸν Γάϊον
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Πραιπόσιτε, ἐπικροτῶ
εἰς τὴν καλὴν σου ἐκλογὴν. Σὲ εἶπα καὶ
σὲ λέγω νὰ προσέχης τὸν Οὐάλεντα.
Ἐλπίζω ὅτι περὶ τῆς ἀπαγωγῆς
τοῦ Καίσαρος εἰς Πόλλαν οὐδ' ὄ "Υπαρχος
ὕπώπτευσέ τι.

ΜΑΞΙΜΟΣ
Οὐδὲ τὸ ἐλάχιστον.
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Κατὶ πότ' ἐλπίζεις περὶ τῆς ἐκβάσεως
τοῦ πράγματος νὰ ἔχῃς γνῶσιν ;

ΜΑΞΙΜΟΣ
Σύντομα.
Ἄν ἐπὶ τούτῳ ταχυδρόμος, ἤδη ἂν
εἰς Ῥώμην δὲν εἰσῆλθεν, ὅσονοῦπα θὰ
εἰσέρχεται.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Νὰ μοὶ τὸ εἶπῃς πάραυτα.
(Ὁ Κωνσταντῖνος νεύει, καὶ ὁ Μάξιμος
ἐξέρχεται).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
(μετὰ τόνον ἐσχάτης ἠθικῆς ἀπανδήσεως).
"Ω, κάλλιον, Θεέ μου, νὰ μὴ μ' ἔδιδες
καθόλου τέχνα !
(κάθεται εἰς θρονίον).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΑ
Κωνσταντῖνος, Ἀβλάβιος
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Πρόσελθε, Ἀβλάβιε,
ἐγγύτερον. Ἀνήσυχος μοὶ φαίνεσαι.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ὁ "Υπαρχος τῆς πόλεως ἀκρόασις
ζητεῖ.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Τί τρέχει ;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ

Ὁ λαὸς ἀνάστατος
κραυγάζει καὶ ζητεῖ τοὺς μονομάχους τοῦ
διὰ τὴν ἑορτὴν τῆς σῆς θειότητος.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Λοιπὸν ἀπὸ τοὺς κίρκους ἢ ὑπόκωφος
βοῆ ἐκείνη φθάνει, ἢ ἀπὸ τινος
ἀκούω ;

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ναί, ἀπὸ τοὺς κίρκους, Κύριε.
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Δὲν ἔχω μονομάχους. Εἰς τὸν "Υπαρχον
τὸ εἶπα.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ὁ λαὸς καὶ εἰς τ' ἀγύμναστα
ἀρκεῖται, λέγει, τῶν βαρβάρων σώματα,
τῶν αἰχμαλώτων.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Βέβαια, ἀφ' οὗ αὐτοὶ
θὰ σφάζονται εὐκόλως καὶ πλειότεροι.
[Ἄλλ', "Υπαρχε, ἀφ' οὗ οὐδ' εἰς τὸ θέαμα
τῶν γυμνικῶν ἀγῶνων δὲν ἠθέλησα
νὰ ὀδηγήσω εἰς τὸ Καπιτώλιον
τὴν τάξιν τῶν ἵππεων, καὶ πρὸς τοὺς θεοὺς
τὰ τοῦ μεγίστου νὰ τελέσω νόμιμα
ἐκεῖ ἀρχιερέως, ἀψηφῶν καὶ τοῦ
λαοῦ καὶ τῆς συγκλήτου τὴν δυσμένειαν,
κ' ἐκ τούτου μόνου δὲν ἐνόησε λοιπὸν
ἀκόμη ὁ λαὸς αὐτός, ὅτι ἐγὼ
δὲν θέλω, ὅτι ἀποστρέφομαι αὐτὰ
τὰ βδελυρὰ, τ' ἀπάνθρωπα θεάματα ;
Ἡ μὴ ἐκ τῶν δυνάμεων τῶν τυραννικῶν
τοῦ Μαξεντίου ἔσφαξα αἱμάσσουσαν

ἐγὼ τὴν Ῥώμην, ἵνα θρέψῃ ἔπειτα
αὐτὴ κατὰ τοῦ κράτους ὄνυχας ; Οὐχί.
Τοὺς ὄνυχας τῆς τοὺς τῆς ἐξεβρίζωσα,
τοὺς Πραιτωριανούς, καὶ διὰ πάντοτε.
Πρὸς τί λοιπὸν ταράττεται καὶ θορυβεῖ ;
Τί θέλει ; "Ἄρτον ; αἱ δημοθιναὶ μου
εἶνε, νομίζω, δαφιλεῖς, Θεάματα ;
ἀλλ' ἱστριῶνων, κομφιδῶν, ἠθοποιῶν,
ψαλτῶν καὶ αὐλητρίδων, γελωτοποιῶν,
σχοινοβατῶν καὶ μίμων, ὀρχηστρίδων καὶ
δὲν ἐνθυμοῦμαι τίνων ἄλλων ἐκ παντὸς
τοῦ κόσμου ἤδη πρὸ μηνῶν εἰσῆγαγον
εἰς Ῥώμην πλήθη ἀπειράριθμα. Πτηνῶν,
θηρίων, ζῶων φύλα ἀναρίθμητα.

Ἐκ τῆς Σικωτίας τοὺς ἀρίστους κύνες, ἐκ
τῆς Ἰνδικῆς ἐλέφαντας πρωτοφανῶς
ἐξῆσχημένους, τοὺς τὰ πρῶτα φέροντας
ἐν Ἰσπανίᾳ ἵππους, ἄρκτους, λέοντας,
πάνθηρας, τίγρεις, κροκοδείλους. Τί λοιπὸν,
τί ἄλλο θέλουν ; Μονομάχους ! Διατί ;
Αἶ, δὲν τὸ βλέπεις ; Αἶμ' ἀνθρώπινον διψᾷ
τῆς Ῥώμης ὁ λαός εἰς λίμνην αἵματος
τῶν κίρκων ἢ κονίστρα ἄς μεταβληθῇ
διὰ νὰ ἐντροφήσῃ εἰς τὸ θέαμα
ὁ ἀνθρωπίνου αἵματος ἀκόρεστος
λαὸς τῆς Ῥώμης, ἔστω κ' αἶμα βάρβαρον !]
Ἄλλ' ὄχι, ὄχι ! Δὲν ὑπάρχουν βάρβαροι
διὰ τὸν Κωνσταντῖνον καὶ τὸ κράτος του·
οὐδὲ τὸ θεῖον αἶμα ἐπὶ τοῦ σταυροῦ
ὑπὲρ ἐνός λαοῦ ἢ ἔθνους ἔρρουσεν,
ἀλλ' ὑπὲρ πάντων, ὑπὲρ σύμπαντος ὁμοῦ
τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων !
(ὡς καθ' ἑαυτόν).

φθάνει ὅσον, φεῦ
ὑπὲρ τοῦ κράτους καὶ τοῦ θρόνου ἔχουσα
οἰκεῖον αἶμα· καὶ γνωρίζεις σύ, Θεέ,
πόσον αὐτὴ ἡ πατρικὴ καρδιά μου
σκληρῶς αἰμάσσει σήμερον. Ὁ "Υπαρχος
εἰπέ ν' ἀπέλθῃ. Μονομάχων σώματα
οὐτ' ἡσχημένα ἔχω οὐτ' ἀνάσκητα.
Τὸ εἶπα ἅπαξ καὶ διὰ παντὸς αὐτό.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ἄλλ' ὁ λαός, ὦ Κύριε —
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ὠργίσθη καὶ
θὰ στασιάσῃ ; Ἔστω. "Ὁ, τι ἀγαπᾷ
ἄς κάμῃ, καὶ —
(Ὁ Ἀβλάβιος θέλει νὰ εἴπῃ τι, ἀλλὰ κω-
λύεται ἐκ χειρονομίας τοῦ Κωνσταντῖνου).
πᾶς ἄλλος λόγος περιττός.
(Ὁ Κωνσταντῖνος ἐγγιγεται καὶ ἐξέρχεται).

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ
Ἀβλάβιος (μόνος)

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
[Προεῖδον, ὅτι δὲν θὰ τὸν ἐδέχετο,
καὶ προλαβὼν ἐξέπεμψα τὸν "Υπαρχον,
ὅπως προλάβῃ τοῦ λαοῦ, ἐὰν συμβῇ,
ἀτάκτῳ τὰ ἅμα δὲ τὸν κόμητα
τοῦ στρατοπέδου εἶπα ἔτοιμος πρὸς πᾶν
ἀπρόοπτον νὰ εἶνε μετὰ τὰς σπεῖρας του].
Νὰ συμπληρώσω ὅλας ὅσας μ' ἔδωκεν
ὁ "Υπαρχος εἰδήσεις δὲν μ' ἀφῆκε πλὴν
κάλλιον οὕτως. Εἶνε ἐπικίνδυνον
νὰ λέγῃ ὁ μικρὸς τὰ πάντα πάντοτε
πρὸς τοὺς μεγάλους. Ἐπειτα μὲ κρύπτεται
αὐτός, τὸ βλέπω, δυσπιστῶν, ὁ μέγας· πῶς
νὰ μὴ κρυφθῶ ἐκεῖνον ὁ μικρὸς ἐγὼ ;
(ἀκούεται ἐκ διαλειμμάτων ἢ βοῆ τοῦ
ὄχλου ὄλονέν ἐπαυζάνουσα).

Ἄλλὰ νὰ κατευνάσῃ δὲν κατέρωσεν
ὁ "Υπαρχος τοῦ ὄχλου, βλέπω, τὴν ὀργὴν.
(βλέπει ἐκ τινος θυρίδος πρὸς τὰ ἔξω).
Αὐξάνει ἔτι μᾶλλον ἡ ὄχλοβοή.
(ἡ ὄχλοβοή ἐφθασεν ἐγγύτατα τοῦ πα-
λατίου).

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ἀβλάβιος, Οὐάλης

ΟΥΑΛΗΣ
Ἐλέγε
ΟΥΑΛΗΣ
"Ὁ, μεγάλη συμφορὰ
ἐνέσκηψ' εἰς τὸ κράτος.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ποία ;
ΟΥΑΛΗΣ
Ὁ λαὸς
ἀνάστατος κραυγάζων κατεκάλυψε
τὸν Παλατῖνον.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Τὴν ἀποφυλάκισιν
ζητῶν τῶν νέων πατρικίων.
ΟΥΑΛΗΣ
"Ὁχι.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
"Α !
τοὺς μονομάχους.

ΟΥΑΛΗΣ
Ναί, τοὺς μονομάχους τῶν
ζητοῦσιν ὅλοι, ἀλλ' ὑπάρχουν καὶ τινες
τοὺς καίσαρας ζητοῦντες, ἄλλοι δὲ ζητοῦν
νὰ ἴδωσιν τὸν Κρίσπον.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Πῶς ; τὸν Κρίσπον ;
ΟΥΑΛΗΣ
Ναί.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ζητοῦν, νομίζω, πράγματα ἀδύνατα.

ΟΥΑΛΗΣ
Τί ἐννοεῖς ; "Ὁ, φοβερὰ ὑπόνοια
τὸν νοῦν μου κυριεῖται. Ὁ Λικίνιος
γνωρίζεις, ὅτι ἐφενοῦθη συλληφθεὶς
αὐτὴν τὴν νύκτα ;

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
"Ὁχι· τὸ ὑπόπτευσά,
Οὐάλη, μόνον.

ΟΥΑΛΗΣ
Λέγε, λέγε, "Υπαρχε.

Τί ἐγένεον ὁ Κρίσπος ;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Δὲν γνωρίζω.

ΟΥΑΛΗΣ
Πλὴν
τί ἐννοοῦσες λέγων, ὅτι πράγματα
ἀδύνατα ζητεῖ ὁ κόσμος ; πρὸ μικροῦ
τὸ εἶπες.

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
"Υποψία· ἄλλο τίποτε.

ΟΥΑΛΗΣ
Τουτέστι ;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Τὴν εἰρκτὴν τοῦ Κρίσπου πάντοτε
φρουρεῖ ἡ σπεῖρα, ἀλλ' ὁ κεντηρίων —

ΟΥΑΛΗΣ
Τίς
ὁ κεντηρίων ἦτο ;

ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Δὲν τὸ ἀγνοεῖς.

ΟΥΑΛΗΣ
Ὁ Γάϊος ;
ΑΒΛΑΒΙΟΣ
Ἐκεῖνος.

ΟΥΑΛΗΣ
Εὐσπλαγχνοὶ θεοί,
ὦ, σῴσατε τὸν Κρίσπον, ἂν ἀπέμεινε
σωσμοῦ καιρὸς ἀκόμη.

ΠΕΝΤΕ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ "ΦΑΥΣΤΑ" ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΘΑΡΕΥΟΥΣΙΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Δ. Βερναρδάκης: Μὲ τὴν καθαρῆουσα δολοφόνησα τὰ ἔργα μου. Δὲν δὰ ἐπιζήσει οὔτε ἓνα!

Τὸ "Θέατρο" ζήτησε τὴν ἀποψη τῶν Ἑλλήνων σκηνοθετῶν γιὰ τὴ "Φαύστα" τοῦ Βερναρδάκη καὶ τὸ καθαρῆουσιανικὸ θέατρο. Ἦδη, πέντε μάχιμοι σκηνοθέτες — Πέλος Κατσέλης, Κάρλος Κούν, Μῆτσος Λυγίζος, Δημήτρης Μυράτ καὶ Ἀλέξης Σολομός — διετύπωσαν τὶς ἀπόψεις τους, ὡς ἐξῆς:

Πρέσει νὰ καθιερωθεῖ μιὰ ἐβδομάδα θεατρικῆς μνήμης

Τὸ ἐρώτημά σας μὲ γυρίζει τριάντα πέντε περίπου χρόνια πίσω! Τότε πρωτοδιάβασα Βερναρδάκη καὶ μαζί τὰ πῶς γνωστά προϊόντα τοῦ νεοελληνικοῦ ρομαντισμοῦ. Ἦμουν μαθητὴς στὴν Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ θεάτρου. Δάσκαλος καὶ καθοδηγητὴς μου ὁ Φῶτος Πολίτης. Κάτω ἀπὸ τὴ θερμουργὸ πνοή του εἴχαμε δώσει κι ὅλας, σὲ σειρά παραστάσεων, μιὰ σειρά ἔργων μὲ ἐσωτερικὴ πνευματικὴ ἀξία. Ὑστερα ἀπὸ ἀγῶνες σκληροῦς εἶχε γίνει ἀποδεκτὴ ἡ ἀντίληψή του: "Μόνον μὲ ρόλους ζωντανούς καὶ βαθειὰ ψυχολογημένους μποροῦν νὰ παιδαγωγηθοῦν τὰ νέα παιδιά πού ἦσαν ν' ἀφοσιωθοῦν στὴν τέχνη τῆς Σκηνῆς". Γιὰ τότε, ἡ παιδαγωγικὴ αὐτὴ θέση, θεωρήθηκε νεωτερισμός! Σήμερα εἶναι κοινὸς τόπος. Κι ὅμως τὴ θέση αὐτὴ τὴν εἶχε διαφεντέψει πρὶν ἑκατὸ χρόνια ὁ Γκαίτε στὴ Γερμανία! Τώρα στὰ 1927 τὴν ἐφαρμοζε ὁ Πολίτης στὴν Ἀθήνα — στὴν πρώτῃ σοβαρῇ ἐκδήλωσιν θεατρικῆς παιδείας τοῦ τόπου μας. Ἐνισχυμένη ὅμως μὲ τὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς καὶ μὲ τὴν κατάστασή μας. "Ἐνα νέο ταλέντο γιὰ νὰ διαπαιδαγωγηθεῖ σωστὰ δὲν ἀρκεῖ μόνο νὰ μάθει νὰ ἐκτιμᾷ τὸ ἔργο τῆς τέχνης καὶ νὰ ἀποκτήσει στοιχαστικὴ ἐπίγνωση τῆς ἀξίας του, ἀλλὰ παράλληλα πρέπει νὰ θερμανθεῖ μὲ τὴ ζωντανὴ ὕλη, μὲ τὴν ἀγωγήμιν καὶ συγγενῇ ὕλη, πού τοῦ παρέχει τὸ ἔργο τῆς Ἑθνικῆς του θεατρικῆς λογοτεχνίας. Καὶ νὰ ἡ πλευρὰ ἡ ἀγνωστὴ τοῦ μεγάλου μας δασκάλου καὶ ἐμψυχωτῆ τοῦ νεώτερου θεάτρου μας! Ὅχι μόνον Σαίξπηρ, Μολιέρους, Σίλλερ, Ίψεν, ἀλλὰ καὶ ὅ,τι ἀξιοῦν μὴν προσφέρει ἡ νεαρή μας Δραματολογία. Γιὰ νὰ σταθεῖ ψηλά καὶ νὰ οικοδομηθεῖ στέρεα ἓνα γνήσιο θεατρικὸ ἰδανικὸ πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ ὁ Ἑλληνας δραματικὸς συγγραφέας. Στὰ ἔργα του, ἄλλωστε, ὁ νέος ἡθοποιός, ὅ,τι μποροῦσε ἀνετώτερα καὶ πῶς γόνιμα ν' ἀναζητήσει τὴν ὑποκριτικὴν του λύτρωσιν. Καλοὶ οἱ Ἀμλέτιοι, οἱ Πορκίους, οἱ Φερδινάνδοι, οἱ Ὁσβάλδοι, ἀλλὰ γιὰ ν' ἀναπτυχθεῖ φυσιολογικὰ ἓνα νέο καλλιτεχνικὸ φυτῶριο ἀνάγκη νὰ ἐκινήσει ἀπὸ οἰκίετο ἔδαφος. Ἀπὸ τύπους καὶ χαρακτηριστῶν τοῦ μιλιάνε ἄμεσα τὴ γλώσσα του, τὰ αἰσθηματά του καὶ πού ἐνοσρκώνουν ζωϊκὲς ἀπόψεις — σάν αἰσθησὴ καὶ σάν γνώση — τῆς Ἑθνικῆς του ζωῆς. Καὶ ὅ... "μισέλληνας" Πολίτης — πόσοι νεοἑλληνες συγγραφεῖς δὲν τὸν κατηγοροῦσαν! Ζήτησε νὰ μᾶς γνωρίσει καὶ νὰ μᾶς οἰκειώσει μὲ ὅ,τι ἀξιοῦν διάθετε ἡ Ἑθνικὴ μας Δραματογραφία. Ἐτσι θαυμάσαμε καὶ κοινωνήσαμε ἀπὸ Σκηνῆς μὲ τὴν πῶς γνήσια Ἑλληνικὴ Ποίησιν τοῦ Μεσαιωνικοῦ μας Θεάτρου τὴ "Θυσία τοῦ Ἀβραάμ" λίγο πῶς πρὶν μὲ τὸν "Βασιλικὸ" τοῦ Μάτση. — Ἡ κλασικὴ δραματικὴ μας κωμῶδια τῶν ἀπελευθερωτικῶν χρόνων πού δὲν τὴν εἶχε, ὡς τότε, κανεὶς προσέξει. Συνέχεια. Προγραμματισμός γιὰ τὴν "Τρισεύγενη" τοῦ Παλαμά, τὴ "Βαβυλωνία" τοῦ Βυζάντιου, γιὰ κωμῶδιες τοῦ Ἀγγελου Βλάχου, τοῦ Κορομηλά, καὶ ὅ,τι ὑγιὲς εἶχε νὰ μᾶς δώσει ἡ δραματικὴ μας παραγωγή ἀπὸ τὴν Ἐπανάστασιν καὶ δῶ. Κουβέντα τότε δὲ γινότανε γιὰ Ἀρχαῖες Τραγωδίες. Αὐτὸ ἦταν ἓνα μακρυνό, ἀπώτερο ἰδανικόν. Ὑστερα ἡ ἐστία τοῦ ἔθνισμοῦ μας — κι αὐτὸ προεῖχε ἐκείνη τὴν περίοδο — δὲ βρισκόνταν γιὰ τὸν Πολίτη — τὸν πολέμιο κάθε προγονισμοῦ — στοὺς Ἀρχαίους Ἑλληνας, ἀλλὰ στοὺς νεοἑλληνες πού προετοίμασαν κ' ἔκαναν τὴν Ἐπανάστασιν τοῦ 21.

Σ' αὐτὴ τὴν ἀλησμόνητην περίοδο μακρές, ὀλονύκτιες, οἱ συζητήσεις μας. Θέμα μας μόνιμο βασιανιστικόν: Ἡ ἀναγέννησιν τοῦ Θεάτρου μας. Ζοῦσα ἀπὸ κοντὰ καὶ προσπαθοῦσα ν' ἀποτιμήσω πνευματικὰ τὶς κρίσεις, τοὺς ἐνθουσιασμούς, τὶς ἀπι-

στίες, τὶς φιλοδοξίες τοῦ μαχητοῦ δασκάλου. Ἐνα βράδυ ἦρθε ὁ λόγος γιὰ τὴν περίοδο τοῦ Ἀθηναικοῦ θεατρικοῦ ρομαντισμοῦ. Ἰδιαιτέρα γιὰ τὸν πρωτοκαθεδρὸ τῆς, τὸ Δημήτριον Βερναρδάκη. Ἡ "Φαύστα", Ἡ Μερόπη, Ἡ Μαρία Δοξαπατρή, Δόξες τῆς Σκηνῆς μας! Ὁ ἀντίλαλος τῆς ἐπιτυχίας τους ἔφτανε ὡς ἐμᾶς. Λησμονημένα σάν ἔργα... Ἀξέλαστα σάν θρύλλοι! Ὁμολόγησα τὴν ἀγνοιά μου. Μὲ προέτρεψε νὰ πάω νὰ τὰ διαβάσω. "Θὰ θελα νὰ ἔξεραι τὴ γνῶμή σου" μοῦ εἶπε. Ποιὰ τιμὴ! Ζήτησα νὰ ἐξακριβῶσω ἂν σκόπευε νὰ συμπεριλάβει κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ στὸ Δραματολόγιον πού κατάρτιζε γιὰ τὴν ἐνδεχομένη μονοποίηση τῶν παραστάσεων μας στὴ μορφὴ ἐνὸς ἐπιχορηγούμενου θεάτρου ἐφαρμογῆς. Ὁ Πολίτης συνοφρῶθηκε. Ἐσφίξε τὰ ἐκφραστικὰ του χεῖλη κι ἀρνήθηκε τὴν αὐθόρμητη ἀπάντησιν. Σὲ λίγο πρόσθεσε περίπου αὐτὰ: — "Τὶ τὰ θές, ἐμεῖς ζήσαμε μέσα σὲ μιὰ πολεμικὴν περίοδο. Ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ δημοτικισμοῦ, τοῦ νέου κινήματος πού φούντωσε στὰ 1900, μᾶς ἔφερε σ' ἓνα σκληρὸ ἀγῶνα, σὲ ἀρνήσεις καὶ σὲ φανατισμούς. Ἐσεῖς οἱ σημερινοὶ νέοι πρέπει νὰ εἴστε ἐλευθερωμένοι ἀπὸ τέτοιες προκαταλήψεις. Μπορεῖτε καὶ πρέπει νὰ ἀνατιμῆσετε, πῶς ἀδέσμευτα τὶς παραδομένες ἀξίες — ἂν ὑπάρχουν. Γι' αὐτὸ θέλω τὴ γνῶμή σου. Μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ παιχθεῖ κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα;..."

Ἐτσι μελέτησα τότε τὸν Βερναρδάκη. Τὰ ἔργα του τὰ ἀντίκρουσα ὄχι σὰ λογοτεχνικὰ κείμενα, ἀλλὰ σὰ δραματικὴ ὕλη. Κάνω τὴ διάκρισιν. Κριτηρίο μου — ἄλλωστε αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ ἐντολή — "ἂν θὰ μποροῦσε νὰ παιχθεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ δημιουργήματά του;" Ὁμολογῶ πῶς δύσκολα τέλειωσα τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ πρώτου του ἔργου. Δὲ μπορῶ νὰ πῶ πῶς ἀντέσχοβα στὴ γλώσσα του. Ἦμουν ἐξοικειωμένος στὴν ἀνάγνωσιν τῆς λογοτεχνικῆς καθαρῆουσας. Ἀλλὰ σάν πρωτόβγαλτος τοῦ Θεάτρου πού προσπαθοῦσα νὰ μιλήσω τὴν καθαρῆουσα τοῦ Βερναρδάκη — ἰδιαιτέρα στὶς προσφωνήσεις, στὶς καθημερινὲς ἐκδηλώσεις τῶν ἡρώων του καὶ στὶς οἰκείες καταστάσεις — δοκίμαζα τρομερὴν δυσκολία. Κᾶπου — κάπου καὶ ἀποτροπιασμό... Προσπέρασα τοῦτες τὶς ἀπωθήσεις μὲ τὴ σκέψιν ἐνὸς μεταγλωττισμοῦ. Παρόμοια σκέφτηκα καὶ γιὰ τὸ ρητορισμὸ πού ἀπαντιόνταν στοὺς δραματικὸς διαλόγους. Ἐπρεπε νὰ ἐπέμβει τὸ μολύβι τοῦ δραματογράφου καὶ νὰ τὸν περιχύει. Μοῦ στάθηκε ὅμως ἀδύνατον νὰ ὑπερικήσω τὴν ἔλλειψιν βαθύτερας συγγνήσης. Πολὺ λίγες φορὲς ἡ γνήσια αἰσθησὴ τῆς πραγματικότητος μοῦ ἀγγίζει τὴν καρδιά. Πλοκή ὑπῆρχε τεχνικὰ μάλιστα δουλεμένη — ὄχι ὅμως δραματικὴ δρᾶσιν. Αὐτὴ δὲν ἀνάβλυζε ἐλευθερά καὶ μὲ δική της δύναμιν. Οἱ ἀντιθέσεις, οἱ δραματικὲς σκηνές, οἱ συγκρούσεις, δὲν ἦταν, πολλὲς φορὲς, ἀναπόφευκτες. Ἦταν "πεποιημένες" ψευδεῖς εἰδήσεις στήριζαν σκηνῆς ὀλόκληρες. Ἡ περιπλοκὴ τῶν δραματικῶν καταστάσεων ἐκτενοῦσε ἀπὸ μιὰ παρέμβλητὴν παρεξήγησιν. Στὴ συνέχεια ὅμως τῆς μελέτης μου σημάδεψαν ἀρκετὲς σκηνῆς τῆς "Φαύστας" καὶ τῆς "Μερόπης", πού ἦταν θέατρο. Στὸ σύνολο εἶχα τὴν ἐντύπωσιν πῶς ἐπεκρινώθησα μὲ μιὰ προσωπικότητα πού εἶχε βαθειὰ σοβαρότητα σ' αὐτὸ πού ἐφτιαχνε. Οὐάμως τὴ γνῶσιν, τὴν ἀρετὴ τὸν ἀνδρὸς μὲ τὴν ἱερὴ του προσήλωσιν στὸ ἰδανικόν τῆς δημιουργίας ἐνὸς ἔθνικοῦ ἑλληνικοῦ δράματος, δὲ συγκινήθηκα ὅμως καὶ μὲ τὸν γεννημένον δραματογράφον. Ἀνακρίνωσα τὶς ἐντυπώσεις μου στὸ Φῶτος Πολίτη. Μὲ πόσῃ συγγένεωσιν ἄκουγε τὸν μαθητευόμενον ὁ μεγάλος Δάσκαλος! Δὲ θυμᾶμαι τώρα λεπτομέρειες γιὰ τὰ ὅσα μοῦ 'πε στὴ συνέχεια τῆς κριτικῆς ἀνάλυσης τῆς προσφοράς τοῦ Βερναρδάκη. Ἐνα θυμᾶμαι μόνον καλὰ. Τὴν ἐντονη ἀντίθεσιν του στὴν ἰδέαν πού διετύπωσα τοῦ μεταγλωττισμοῦ τῆς καθαρῆουσας. "Ἄν παιχθεῖ ἔργο του πρέπει νὰ παιχθεῖ ὅπως τὸ γράφει. Ἐδῶ δὲ χωρᾶνε μπαλώματα. Στὸ τέλος τῆς γραφῆς, ἡ γλώσσα τοῦ Βερ-

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Στό πρώτο τεύχος περιοδικού (Μάρης 1963) δημοσιεύτηκε επιστολή (ύπογραφήμενη με τ' αρχικά του όνόματος), όπου ο στοχαστικός επιστολογράφος διατυπώνει όρισμένες προσωπικές απόψεις για τή γέννηση τής Τραγωδίας. Συγκεκριμένα, στοχάζεται πώς ή σοβαρότητα τής Τραγωδίας δέν επιτρέπει νά πιστεύουμε πώς τό είδος αυτό του αρχαίου δράματος βγήκε από τό παιγνιδιάρικο Σατυρόδραμα, και σωστότερο είναι νά υποθέσουμε πώς βγήκε από τους "θρήνους" τής Νεκρολατρείας. Τό περιοδικό, πού δημοσίεψε τήν επιστολή, τήν αφήνει ασχολίαστη. Αυτό, κατά τήν ταπεινή μου γνώμη, σημαίνει πώς αφήνει τους άναγνώστες του νά τή σχολιάσουν.

1) Κανείς σήμερα δέν πιστεύει πώς ή Τραγωδία κατάγεται από τό Σατυρικό Δράμα και σωστά ό επιστολογράφος αποκλείει τέτοια γενεαλογία. Η παλαιά άποψη πώς τό Σατυρόδραμα στάθηκε ό διάμεσος τύπος στη διαμόρφωση τής Τραγωδίας από τόν Διθύραμβο, στηριζόνταν σε δύο στοιχεία: Τό ένα είταν τό χωρίο τής "Ποιητικής" του Άριστοτέλη (κ. 4), όπου γίνεται λόγος για τό σοβαρέμα τής Τραγωδίας: *έκ μικρών μύθων και λέξεως γελοίας διά τό έκ σα τ υ ρ ι κ ο υ μεταβαλείν όπé άπεσεμνύθη*: (και παρακάτω, όπου ή παλιά χρήση του τροχαικού τετραμέτρου στο στίχο τής Τραγωδίας ζηγιέται: *διά τό σα τ υ ρ ι κ ή ν και όχηστικωτέραν είναι τήν ποιήσιν*). Τά χωρία ταύτα, έρμηνευόνταν σα ρητή και ξεκάθαρη δήλωση του Άριστοτέλη, πώς ή Τραγωδία βγαίνει από τό Σατυρικό Δράμα. Τό άλλο είταν ή παλαιότερη πεποίθηση πώς οι Σάτυροι, πού ό Χορός τους είναι τό χαρακτηριστικό στοιχείο του Σατυρικού Δράματος, είταν τραγόμορφοι δαίμονες (τράγοι). Τά δυό αυτά στοιχεία συναρθρώνονταν άνετα στην έρμηνεία τής λέξης *τραγωδία* = *ώδη τράγων*. Η τόσο άρμονική όμως έρμηνεία πού έκανε τήν Τραγωδία κόρη μεθύσου πατρός, είταν φανταστική έρμηνεία. Ο όρος *σατυρικών* στα παραπάνω χωρία του Άριστοτέλη σημαίνει *χα ρ α κ τ ή ρ α* ("ζωώδικο", "άκόλαστο", πού δέν έλειπε από τις πρώτες μορφές τής Τραγωδίας), κι όχι ποιητικό είδος (Σατυρικό Δράμα). Οι Σάτυροι πάλι, άρνούμενοι νά υιοθετήσουν έξώγαμα, φέρανε όλες τις άποδείξεις πώς είταν Άλογοδαίμονες (μ' άλογίσια ούρά, μ' άλογία αυτιά, και κάποτε και μ' όπλές), κι όχι Τραγοδαίμονες, όπως παρουσιάζονται όταν ταυτίζονται πιά με τους Πάνες. Ήτσι και ό όρος *Τραγωδία* δέ μπορεί νά σημαίνει "τραγουδι τών τράγων", αλλά τήν *έπί τράγω ώδην*, τό τραγουδι πάνω στην τράγο πού στους σκηνηκούς άγώνες μένει έπαθλο τής τραγωδίας.

2) Όσο για τή δεύτερη άποψη, πώς ή Τραγωδία διαμορφώνεται από τή Νεκρολατρεία και τους Θρήνους τής, ό επιστολογράφος δέ φαίνεται νά γνωρίζει ότι περιδιβάξει, μοναχικός περιπατητής, σε πεδίο μεγάλων μαχών, όπου πολλές όρμαγδός σηκώθηκε και πολλά σώματα μεγαθύμων πολεμιστών δοθήκαν βορά τών όρνέων. Τή θεωρία αυτή τήν έξακόντισε τό 1910 από τά πανεπιστημακά τυπογραφέα του Καϊμπριτζ ό πολός W. Ridgeway με τό βιβλίο του *The Origin of Tragedy (with special Reference to Greek Tragedy)*. Αντιμέτωπος βρήκε μια σειρά λαμπρούς έρευνητές τόν Murray, τή Harrison, τόν Cornford, τόν Cook, πού βρίσκανε στη Συγκριτική Έθνολογία νέα μέθοδο για τή λύση τών προβλημάτων τής αρχαιολογίας. Αυτοί, ξεκινώντας από μία μελέτη του A. Dieterich ("Die Entstehung der Tragödie": *Archiv für Religionswissenschaft* 11 [1908], και ζηλωτές του χρονιάτικου βλαστικού θεού πού πεθαίνει και ξανάρχεται στη ζωή και πού τόν ανάδειξαν τά έργα του Manhardt και του Frazer, προσανατολίζονταν στην καταγωγή τής Τραγωδίας από τό Θείο Δράμα. Η Ιρλανδική άρχούδα του Καϊμπριτζ, ό Ridgeway, άρχισε πόλεμο με σειρές μαθημάτων κι άνακοινώσεων και τόν έκλεισε, νικητής

όπως νόμιζε, μ' ένα στιβαρό έργο, όπου συγκέντρωσε παραδείγματα συνδέσμου, του Δράματος και τών Δραματικών Χορών με τή Νεκρολατρεία από πολυάριθμα έθνη: *The Drama and the Dramatic Dances of non — European Races (in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy)*. Ήταν τόσο σίγουρος πώς εξόντωσε πιά τους αντίπαλους του, πού κλείνει τή βιβλία του δεόμενος ύπερ τής αιωνίας άναπαύσεως των: *Laus Deo, Pax Vivis, Requies Mortuis*. Στην πραγματικότητα δέν του έμεινε πιστός παρά ό M. Nilsson, πού κι αυτός όμως, ξεκινώντας από τόν Ridgeway, διατύπωσε μία νέα θεωρία. Στη μελέτη του "Der Ursprung der Tragödie", πού πρωτοδιατυπώθηκε στο 1905 σουηδικά, ύστερα άνακοινώθηκε στο *Archiv für Religionswissenschaft* 9 (1906) 286 κέ και τέλος δημοσιεύτηκε σε πλήρη ανάπτυξη στα *Neue Zahrbücher* 14 (1911) 609 κέ και 673 κέ, ό πολός σουηδός θρησκευολόγος ύποστήριξε (άν θυμούμαι καλά, γιατί συγκεφαλαιώνω από μνήμης) πώς ή Τραγωδία διαμορφώνεται από έναν αρχικό θρήνο πάνω στο σπαραζόμενο ζώο τής Διονυσιακής Μεταλήψεως, πού μετασχηματίζεται σε δράμα μέσα από τους δυό τύπους του νεκρολατρικού θρήνου, τόν Έπικό και τόν Λυρικό, πού καλλιεργούνται, στην πράξη τής αρχαίας ήρωολατρείας. Άξιωσημείωτο όμως είναι πώς ό μόνος πού πίστεψε στη θεωρία αυτή, και μάλιστα ό μόνος πού τής μένει πάνω από μισό αιώνα πιστός, είναι ό ίδιος ό Nilsson.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΑΕΚΑΤΣΑΣ

ΜΠΑΛΙΝΕΖΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΡΤΩ

Τό κείμενο του Άρτώ για τό Μπαλινέζικο Θεάτρο, πού δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος, στάθηκε άφορμή τής μικρής αυτής μελέτης: Νά τονιστούν σημαντικές παρατηρήσεις πού χάνονται στοιβαγμένες με άλλες δευτερεύουσες: νά έπισημανθούν σκέψεις σοφές και συλλήψεις ενός ύπερευαίσθητου δέκτη πού πνίγονται σ' ένα πέλαγος μεθυσμένο νά ξεκαθαριστούν μερικές παρεξηγήσεις. Δέ μπόρσε σε κάθε σημείο νά σταματήσει στο σκοπό του: Τά κεντρίσματα δυνατά.

Φυσικά, τό θέμα του Μπαλινέζικο Θεάτρου, δέν εξαντλείται ούτε στοιχειωδώς. Περιγραφές και ιστορικές λεπτομέρειες χρησιμότητας θ' άπαιτούσαν εύρτερο χώρο. Γά σχετικά, έπίσης, με τό Μπαλινέζο ήθοποιό — έξω από τήν έσωτερική λειτουργία του πού σκιαγραφείται — θά 'ταν έκτενέστατα. Ήτσι και τά έρωτήματα πού θά μείνουν στο τέλος πολλά. "Όσα άκολουθούν, δέν είναι παρά μία μικρή προσπάθεια νά έρμηνευτεί σε γενικότατες γραμμές τό πνεύμα κι ό χαρακτηρισμός του Άρτώ, λίγο σκοτεινό για όποιον δέν ασχολήθηκε με τό θέμα.

Ήρέπει άπαρχής νά ξεκαθαρίσουμε μία λεπτομέρεια βασική: Ο Άρτώ άναφέρεται, κυρίως, σε όρισμένα θεατρικά είδη, είτε γιατί αυτά γνώρισε, είτε γιατί αυτά του άφησαν μεγαλύτερη εντύπωση. Τό Μπαλινέζικο Θεάτρο περιλαμβάνει μία τεράστια ποικιλία θεατρικών ειδών — πού ποικίλλει και κατά περιοχή —, ώστε άν άγνούσουμε τή ντόπια κατάταξη, πού βασίζεται κυρίως στο θέμα, και ακολουθήσουμε μία σαν κι αυτές πού συνηθίζουμε στη Δύση, θά 'χουμε θεατρικά είδη, από τό χορό πού έκφράζει με κινήσεις άφηρημένες τή διάθεση τής μουσικής ως τόν έκφραστικό και τό μιμόδραμα, από τό άπλό τραγουδι έως τό μουσικόδραμα, τή φάρσα ως τήν ύπερφυσική τραγωδία, τήν όπερέτα ως τή μαχική ιεροτελεστία, με άπώτερη σκαλιά, είδη πού άπαιτούν, μέσα από τή δημιουργία παραίσθησης, τό φτάσιμο στην έκσταση, τό Διονυσιακό και σε φαινόμενα μεταψυχικά. Αυτά τά τελευταία περισσότερο και όρισμένα σχετικά τους, όπως τά έργα έξορισμού και μαγείας, κλασικοί θρησκευτικοί χοροί κ.λ.π., φαίνεται νά τράβηξαν τόν Άρτώ ιδιαίτερα, και σ' αυτά θ' άναφερθούμε και μεις. Είναι, άλλωστε, και τά σπουδαιότερα — χωρίς νά θίγεται ή αξία τών άλλων.

τή συναντήσαμε με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο, ως ποιμε, με φόρεμα κοκτέιλ στο άσπασσο ενός ξενοδοχείου, ενώ το Ραγινά με στολή γαρμού μιάς αγροκοιτάζε πίσω από την πλάτη μας. Ίσα - Ίσα μάλιστα, στο δημιουργημένο με φαντασία και αφαίρεση θεατρικό πρόσωπο - σύμβολο ζυγιάζεται και ακριβέστερα το δυναμικό του ήθοιοιου.

Κάτι που δεν πρέπει ακόμα να ξεχνάμε είναι και το ότι στο Μπαλί το θέατρο αποτελεί ένα αναγκαίο σαν το καθημερινό ρυθμό, και γι' αυτό ελεύθερο λειτουργήμα, και δεν υφίσταται τις εσωτερικές και εξωτερικές δεσμεύσεις του κοινωνικού επαγγελματισμού, που οδηγεί σε μιά συνεχή φθορά και μιά σιγανή παραδοχή της (4).

Οι πηγές του Μπαλινέζικου Θεάτρου είναι άπολυτως θρησκευτικές. Μιάς θρησκείας μαζί παγανιστικής και ιδεαλιστικής, αποτέλεσμα σύζευξης των αυτόχθονων ρευμάτων και των επιδράσεων από την Ίνδία κ.λ.π. Βασικά, ξεκινάει από το άπτό, κι απ' αυτό προσπερνά στο ιδεατό, χωρίς να αποσπάσει τις ρίζες της από τη γή. 'Ακόμα κι' οι άφορμες για να γίνει μια παράσταση, ή οι χώροι που κατά βάση χρησιμοποιούνται γι' αυτή, έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με τη θρησκεία. Την εξάρτηση αυτή του θεάτρου στο Μπαλί —όχι τυπική, ούτε επιβεβλημένη, αλλά έντελώς ελεύθερη και πνευματική— την διαισθάνθηκε ο 'Αρτώ (5), κι ως μόνον είναι πολύ βέβαιος (6), ή κι ως το άρνεύεται (7). Βέβαια δεν πρέπει να φαντασθούμε ότι το Μπαλινέζικο Θέατρο εξισώνεται μ' ένα χωρίς δράση θρησκευτικό τυπικό —με κινήσεις, λόγο ή πράξεις— που άπευθύνεται —άν δεν έχει άδειάσει με τη μηχανική επανάληψη— στο πνεύμα μας, το όποιο ολοκληρώνει νοήματα που διεγείρουν το θρησκευτικό μας συναίσθημα, κι αυτό επιβάλλει στον πιστό μιάν όρισμένη έσωτερική και έξωτερική συμπεριφορά. Σ' αυτή την περίπτωση, ή θρησκευτική έκφραση δεν είναι το τυπικό, αλλά αυτή ή συμπεριφορά του πιστού στην καθημερινή του ζωή —έκφραση όχι καθαρά καλλιτεχνική. Περιέχεται κι αυτή ή άποψη στη θρησκεία του Μπαλί, ώστόσο το θέατρό του είναι ή έκφρασή της σε μορφή κ α θ α ρ ή ς τ έ χ ν η ς, κι αντιπροσωπεύει τη γενική ψυχική και πνευματική στάση των κατοίκων. Γι' αυτό και το θέατρο εκεί άποτελεί όχι μόνο θρησκευτική τελετή, αλλά και μυσταγωγία και ψ υ χ α γ ω γ ι α.

'Ο Λόγος, μ' όλο που μπορεί να πει κανείς ότι δεν παίζει πρωταρχικό ρόλο στο θέατρο αυτό, όπως στο δικό μας, είναι κάτι που πρέπει να εξεταστεί. Καί κατ' άρχήν είναι μάλλον άτυχη ή έκφραση "πρωταρχικός ρόλος" όταν μιλάμε για το Μπαλινέζικο Θέατρο. Σ' αυτό, όλα τα στοιχεία που συνθέτουν μιά παράσταση συμπλέκονται σ' ένα πολύπλευρο, άλλ' αυτόνομο σύνολο, έτσι ώστε κανείς να μη διαλογίζεται ότι μπορεί να το χωρίσει και να το εξετάσει στα έπι μέρους (ακριβώς το ίδιο ζυγιασμένο στα έκφραστικά τους μέσα είναι και αυτοί οι άνθρωποι του νησιού). Τά όρισμένα στοιχεία και ή άναλογία τους εξαρτώνται από λόγους καθαρά έσωτερικούς κι όχι διακοσμητικούς (όπως συχνά σε δικές μας παραστάσεις άποτελούν, και μάλιστα σε ήθελμένη κατάχρηση, τά χορευτικά, μουσικούποικρουστικά, και άλλα τέτοια). Σε άνάλυση, έξωτερική και όχι όργανική, υπάρχουν θεατρικά είδη στα όποια ύπερισχύει, ίσως και άπόλυτα, ο χορός ή το τραγούδι, κ.λ.π. 'Η λειτουργία όμως της έπιλογής είναι τόσο έσωτερική, που φαίνεται αυτόματη και α priori. Σάν το αίμα μας λ.χ., που μ' αυτά κι αυτά τά στοιχεΐα, σ' αυτή την άναλογία, μπορεί να 'ναι και να λειτουργήσει, όπως μ' αυτό τον τρόπο είναι νοητό. Κι αν είπαμε ότι ο Λόγος "δεν παίζει πρωταρχικό ρόλο", δεν είναι γιατί τον ύποτιμοΐν, ή έχουν άδυναμία να τον χρησιμοποιήσουν, αλλά γιατί στο Θέατρο —στο "καθαρό Θέατρο"— σαν τέχνη της άμεσότητας και του ήθοιοιου καθαυτού, βασίζονται περισσότερο στα άμεσα έκφραστικά στοιχεία του ανθρώπου. 'Ο Λόγος δημιουργεί αντιδράσεις έπειτα από μιά καθαρά πνευματική έπε-

ξεργασία, ώστε να τον θεωρούν είδος έμμεσο και όχι άμεσο (8). Βέβαια δένει, βοηθεί, καθορίζει, προεκτείνει, δε γίνεται όμως άυτοσκοπός. 'Ακόμα και στην περίπτωση μιάς άπαγγελίας, ύπάρχει ο ήθοιοιός που μιμείται τά έπειστικά, και ή μουσική που τον συνοδεύει. Μάλιστα, ύπάρχουν περιπτώσεις όπου, λέξεις φανταστικές, χωρίς νόημα κανένα, χρησιμοποιούνται άπλως σαν έκφραστικοί ήχοι (9). Δηλαδή δεν έκμεταλλεύονται τις ίδιες τις λέξεις, αλλά την ανθρώπινη ικανότητα να τις δημιουργεί. 'Ο κυρίως Λόγος του Μπαλινέζικου Θεάτρου διαχύνεται παντού μέσα σ' αυτό, και είναι "ο Λόγος ο πριν από τις λέξεις" όπως τόσο εύαισθητα το συνέλαβε ο 'Αρτώ.

Φυσιολογικά τά παραπάνω μας οδηγούν σ' ένα άλλο είδος Λόγο του θεάτρου αυτού, πιο καθαρά θεατρικό: Το "Λόγο των Κινήσεων". Τις άφηρημένες δηλ. ένεινες κινήσεις, και παραδοσιακά φομαρισμένες, που περιέχουν νοήματα και ζήτουν να μιάς παρασύρουν σε μιάν έντονη πνευματική άγαλλίαση. Οι συμβολικές αυτές κινήσεις (και δυστυχώς ή λέξη "σύμβολο" έχει πάρει σήμερα μιά τόσο άδεια και ψυχρή σημασία) δεν είναι σχήματα συμπτωματικά, που άπευθύνονται ψυχρά και μόνο στο νοΐ, για να "θυμίζουν" μιά καθορισμένη κατάσταση, πράξη ή άντικείμενο. 'Η έσωτερική τους άλληλουχία με την κατάσταση αυτή, το άντικείμενο ή την πράξη, είναι όπως με τη γεωμετρία και την ύλη, της όποιας άποτελεί έσγάτη άνάλυση μαζί κι αφαίρεση. Οι κινήσεις αυτές, που πήρε καιρό πολύ να έξελιχτούν, είναι ή καθολικευμένη άποτύπωση μιάς ακροβατικής σύλληψης θεμάτων άπτόν. 'Η πνευματική κοινωνία του Μπαλινέζου ήθοιοιού με την ύσια, και μ' έναν τρόπο τόσο εύθραυστα όξϋ, τόσο κοπιαστικό, τον συνεπαίρνει όλοκληρωτικά (10) βέβαια. σ' αυτές τις περιπτώσεις άποκλείεται "κάθε προσφυγή σε αθύρητους άυτοσχεδιασμούς" (11). Δεν πρέπει όμως να φανταστούμε ότι αυτό το σκληρό πλαίσιο περιβάλλει το σύνολο του Μπαλινέζικου Θεάτρου. Οι έπιτυχημένοι άυτοσχεδιασμοί σε κωμικά θέματα, δημιουργούν πολλές φορές και άμιλλα μεταξύ των ήθοιοιού. 'Επειτα, πολλά θεατρικά είδη καλλιεργούνται με άρκετές διαφορές από περιογή σε περιογή και, ειδικές συνθήκες, μόνιμες ή τυχαίες, επιβάλλουν συχνά άλλαγες σ' ένα θέαμα που προετοιμάστηκε με τον Α ή Β τρόπο.

Φυσικά, για όσα ειπώθηκαν, ύπάρχουν διαβαθμίσεις έκδηλώσεων και έκτελεστών, όπως ύπάρχουν διαβαθμίσεις στις ικανότητες των ανθρώπων μεταξύ τους σ' όλο τον κόσμο. Φορές - φορές, τούτα ή κείνα τά σημεΐα της παράστασης είναι άδύνατα ή δίνοτα με κάποια ψυχρή τυποποίηση. Κάποτε ο ήθοιοιός τυχαίνει να κουραστεί. Αυτά παραβλέπονται. Ποτέ ή παράσταση δεν είναι άπογοήτευση.

Τέτοιες κι άλλες παρατηρήσεις θά 'χαμε να κάνουμε σήμερα πρότερο, που οι άποστάσεις έκμηδενίστηκαν, ή πολιτική διεθνοποιήθηκε, ο Δυτικός πολιτισμός διαβρώνει με γοργό ρυθμό τις άξίες που δεν του ταιριάζουν άμεσα και grosso modo, όπου χριστιανικές ίεραποστολές πασικίλωνε με το θεάρεστο έργο τους σ' αλλάζονε την πίστη των Μπαλινέζων, κι όπου χιλιάδες τουρίστες —κυρίως 'Αμερικάνοι— έπισκέπτονται "το νησί του Παραδείσου", όπως διαφημίζεται σε παρδαλά τουριστικά φυλλάδια. Θεατρικές έκδηλώσεις όργανώνονται για λόγους καθαρχής έπίδειξης "couleur local", κι αυτό άφήνει χρέμα... — κάτι άκατανόητο άλλοτε.

'Ωστόσο, άφάνταστα δύσκολα προσαρμόζονται οι Μπαλινέζοι σε κάτι που 'ρχεται απ' έξω να τους επιβληθεί. Κι αν τύχει να πληξούν, παίζοντας μηχανικά σε μιά παράσταση πληρωμένη για τους τουρίστες, οι ίδιοι, σε πιο άπομονωμένα σημεΐα, τριγυρισμένοι απ' τους πιστούς, έχοντας κάνει ένα κοπιαστικό ταξίδι για μιά και μόνη παράσταση σ' ένα χωριό που γιορτάζει κάποιο θεό του, χωρίς καμιά προϋπόθεση πληρωμής, δημιουργούν με το παίξιμό τους την άίσθηση, πώς, το κάθε τί, και ή δύναμη και ή όμορφιά και ή άλήθεια, πρωτοαναβλύζει με την άμεσότητα και τη σοφία μιάς κοσμογονικής στιγμής.

ΚΑΝΕΛΑΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΪ

(4) Πρέπει, βέβαια, να όμολογήσουμε ότι αυτό όφείλεται πάντα σχεδόν στην άδυναμία της πλειονότητας των θεατρικών, και τη χρησιμοποίηση του Θεάτρου σαν είδος έδωδμο. Γι' αυτό κιάς συχνά ο "επαγγελματισμός" σά δικαιολογία δεν άποτελεί παρά την χάρτινη άσπίδα της θεατρικής μας άξιοπρέπειας, ή στους πιο κενούς — και πιο πολλούς —, τίτλο τιμής με το πιο άντιθεατρικό περιεχόμενο.

(5) Οι φράσεις του «τελετουργικές κινήσεις», «τό θέμα που μοιάζει με θρησκευτική τελετή», «άπό τη θρησκευτική τελετή έχει πάρει την ίερατικότητα των ένδιδμασίων» κ.λ.π. το μαρτυρούν.

(6) 'Αυτό το θέμα — λούτο εκεί κάτω, φαίνεται, και διόλου θρησκευτικό.

(7) 'Τό καθαρά λαϊκό αυτό Θέατρο που δεν έχει τίποτα το ίερατικό.

(8) Σε μιάν άντιθετη προσπάθεια δε βασίζονται και τόσες σύγχρονες Δυτικές προσπάθειες, στην ποίηση κυρίως, αλλά και στο Θέατρο.

(9) 'Όπως περίπου και στο φινάλε της «Φαλακρής Τραγουδίστριας» του 'Ιονέσκο.

(10) 'Από πολλές πλευρές θυμόμαστε τις άνάλογες κινήσεις στους χορούς της 'Ιάβας και στο Γιαπωνέζικο Θέατρο «Νο». 'Ευδιαφέρον θά είχε μιά έπιστημονική — Ιστορική — καλλιτεχνική έρευνα και μελέτη των κινήσεων αυτών και της έπεξεργασίας τους, σ' σχέση με την αθύρημη μυική άντίδραση στα θέματα που αντιπροσωπεύουν.

(11) Κατά την έκφραση του 'Αρτώ.

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



Η ΝΕΑ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΖΕΛΝΕΡ
ΓΙ' ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ
ΣΤΟ ΜΠΟΥΡΓΚΤΕΑΤΕΡ ΒΙΕΝΝΗΣ

Είναι ο τρίτος χρόνος φέτος που το "Μπούργκτεάτερ" της Βιέννης παρουσίασε αρχαία ελληνική τραγωδία με σκηνοθεσία Γουσταύου Ροδόλφου Ζέλνερ. Και είναι τρίτη φορά, που αυτή η παράσταση αποτέλεσε γεγονός στη θεατρική "σaiζόν" της Βιέννης. Όταν πριν από δυο χρόνια, ο Ζέλνερ άρχισε τον "κύκλο της αρχαίας τραγωδίας" στο "Μπούργκτεάτερ" με τον "Οιδίποδα Τύρανο" του Σοφοκλέους, όλοι όσοι είδαν την παράσταση δεν ένωσαν ότι τους είχε τελείως πείσει η νέα σκηνοθεσία του διάσημου σκηνοθέτη από το Βερολίνο. Ο ίδιος, πριν απ' την προεμιέρα, είχε τότε αναλυσει τις απόψεις του: "Ζητώ κάτι καινούριο. Οι παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών δεν πρέπει πια να δίνονται με το γνωστό τρόπο. Μεταξύ των πρωταγωνιστών και του Κοινού δεν επιτρέπεται να υπάρχει μια απόσταση 2.000 χρόνων. Οι ήθοιοι όφειλουν να 'ναι άνθρωποι του εικοστού αιώνα. Αντίθετα, ο χορός δεν πρέπει να αποτελείται από ανθρώπους, αλλά να 'ναι μόνο μια φωνή που κρίνει, παρηγορεί, ένθαρρύνει και καταδικάζει". Τα λόγια αυτά του Ζέλνερ, σε μια διάλεξη που 'χε δώσει στο Θεατρολογικό Ίνστιτούτο της Βιέννης, είχαν πείσει απόλυτα, είχαν ένθουσιασει. Είχαμε πιστέψει, πώς, επί τέλους, είχε βρεθεί η λύση στο δύσκολο πρόβλημα: πώς να παρουσιάζονται οι αρχαίες τραγωδίες σε κλειστό θέατρο. Κι όμως, μετά την παράσταση, ο ένθουσιασμός δεν ήταν πια ο ίδιος. Υπήρχε κάπου κάπου παραφωνία. Ο Ζέλνερ έψαχνε ακόμα, αλλά τάχα ακολουθούσε το σωστό δρόμο; Οι πρωταγωνιστές μιλούσαν και φέρονταν τελείως ανθρώπινα, ο χορός, αντίθετα, είχε μεταβληθεί σε "μια φωνή". "Ολα ήταν σύμφωνα με τις ιδέες του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη. Ποια ήταν λοιπόν η παραφωνία;

Ο Ζέλνερ προσπαθούσε να λύσει το πρόβλημα της αρχαίας τραγωδίας με μοντέρνα αντίληψη. Στην προσπάθειά του είχε βρει πολύτιμο συνεργάτη το διάσημο γλύπτη και σκηνογράφο Φρίτς Βοτρούμπα, του οποίου το σκηνικό αποτέλεσε και την πρώτη έκπληξη. Μερικά χαλάσματα, δυο σωροί από κύβους, τοποθετημένους ακατάστατα, ο ένας πάνω στον άλλον, παρουσίαζαν το παλάτι του Οιδίποδα. Τίποτ' άλλο. Στη μέση μόνον, ένα κομμάτι μάρμαρο, ένα είδος μοντέρνας θημέλης, προσπαθούσε να θυμίσει κάπως ένα αρχαίο ελληνικό θέατρο. Σ' αυτούς τους δυο μισογκρεμισμένους τοίχους ήταν τοποθετημένος ο χορός, σύμφωνα με τις ιδέες του Ζέλνερ: Δώδεκα άνδρες, όλοι, θα 'λεγε κανείς, με το πρόσωπο βαμμένο γκριζο, με το κεφάλι γκριζο κι αυτό, φαλακρό, φορούσαν ουδέτερους πολύχρωμους γιτώνες κ' έμοιαζαν με πίνακες αφηρημένης ζωγραφικής. Σ' όλη την παράσταση έμειναν ακίνητοι στις θέσεις τους, απαγγέλλοντας με μια μονότονη φωνή, πότε γρήγορα και πότε αργά, πότε δυνατά και πότε ψιθυριστά, σαν να τους διηθούσε κάποια άορατη μαγικήτα.

Ήταν, βέβαια, μια παράσταση μεγαλειώδης ο "Οιδίππους Τύρανος", κι όμως δεν τη νιώσαμε παρά σαν ένα ενδιαφέρον πείραμα, κάτι που, φυσικά, ενέπνευσε σεβασμό, έφερνε σε πολλές σκέψεις, άνοιγε όριζοντες ίσως, αλλά δεν συγκινούσε. "Όλοι περίμεναν να φθάσει ο Ζέλνερ στον τελικό του σκοπό με τις επόμενες σκηνοθεσίες αρχαίας τραγωδίας.

Η περυσινή όμως, παράσταση της "Αντιγόνης", στάθηκε κάθε άλλο παρά ένθαρρυντική. Ο Ζέλνερ είχε απομακρυνθεί ακόμα περισσότερο από το πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας. Κι αν στον "Οιδίποδα", είχε στηριχτεί κάπως στους κανόνες του αρχαίου δράματος, στην "Αντιγόνη" τους είχε τελείως περιφρονήσει. Η πρωταγωνίστρια του Μπούργκτεάτερ δε θυμίζει σε τίποτα την ηρωική βασιλοπούλα της αρχαιότητας. Δεν ήταν παρά μια αδύναμη, υπερευαίσθητη κοπέλα, για την οποία άπορούσε κανείς πώς άποφάσισε να παραβεί τη διαταγή του βασιλιά. Κι όταν αργότερα την όδηγούσαν στον τάφο, τη λυ-

πόμαστε βέβαια, αλλά, ταυτόχρονα, σκεπτόμαστε: Γιατί θέλησες να παραστήσεις την ήρωίδα, αφού ήξερες πώς δεν ήσουν ικανή;...

Το σκηνικό της "Αντιγόνης" αποτελούσαν πάλι οι ακατάστατοι, μισογκρεμισμένοι τοίχοι, άσταλνοι αυτή τη φορά... Κι ο χορός: Δώδεκα άντρες, ντυμένοι κατάμαυρα, αυτή τη φορά, κρατούσαν ένα μπέζ πανί στο χέρι, που το κουνούσαν κάθε τόσο και του 'διναν διάφορα σχήματα, έμπνευσμένα από αρχαία αγάλματα και δωρικές κολώνες. Μιλούσαν κοφτά, άπτόμα, ενώ ένα μαγνητόφωνο πίσω απ' τη σκηνή τους συνόδευε με μια μουσική, κράμα αρχαϊκής και ηλεκτρονικής. Το σύνολο έδινε την εντύπωση ενός μοντέρνου μυστηρίου ίσως, πάντως δε θυμίζει άσφαλώς αρχαία ελληνική τραγωδία. Αυτή η παράσταση μάς είχε γεμίσει απογοήτευση. Αυτό θα 'ταν το μέλλον του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, την παράδοση του οποίου είχαμε κατορθώσει να κρατήσουμε δύομιση χιλιάδες χρόνια; Για να 'χουν επιτυχία τα έργα των μεγάλων τραγουκτών στην εποχή μας, έπρεπε να σκηνοθετηθούνε όπως τα τολμηρότερα έργα του πρωτοποριακού θεάτρου;

Την απάντηση μάς την έδωσε ο ίδιος ο Ζέλνερ φέτος. Άνέβασε αυτή τη φορά την "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους στο "Μπούργκτεάτερ" της Βιέννης. Μια έκπληξη μάς περίμενε σ' αυτή την παράσταση, μια έκπληξη ευχάριστη όμως. Ο Ζέλνερ εγκατέλειψε τον υπερτολμηρό δρόμο και σκηνοθέτησε την "Ηλέκτρα" σύμφωνα με τις ιδέες του βέβαια, αλλά και σύμφωνα με την ελληνική παράδοση. "Ας αρχίσουμε από την πρωταγωνίστρια: "Αξίζει να συγκρατήσει κανείς το όνομά της: Μάρθα Βάλνερ. Ένα ολοκλήρωτο πλάσμα, κόρη του Άγαμέμνονα, που θα μπορούσε να ζει κι ανάμεσά μας. Είναι δυστυχισμένη και τίποτα δεν της δίνει δύναμη, παρά η ιδέα ότι κάποτε θα πραγματοποιηθεί η δίκαιη, κατά την κρίση της, εκδίκηση. Η Μάρθα Βάλνερ στάθηκε συγκλονιστική τη στιγμή που της αναγγέλλουν (ψεύτικα) το θάνατο του αδελφού της, δεν ήταν τίποτ' άλλο παρά ένα φτωχό ανθρώπινο κουρέλι. Η χαρά της έπειτα, τη στιγμή που αναγνωρίζει τον Όρέστη, δεν έφρησε κανένα μάτι άδάκρυτο. Δε ζητάει εκδίκηση από μίσος, από άδικαιολόγητη κακία. Η μητέρα της πρέπει να πεθάνει επειδή βούτηξε την οικογένειά της στη δυστυχία και στη ντροπή. Η Μάρθα Βάλνερ δεν παρουσιάζεται Ηλέκτρα - θεγαίρα, αλλά μια γυναίκα που έκτελει με πόνο το σκληρό της καθήκον. Κι όταν ακόμα φωνάζει στον αδελφό της: "Χτύπα κι άλλη μια φορά!" δεν αντιλαλεί ο θρίαμβος στη φωνή της. "Ίσα - ίσα, το τρεμούλιασμά της μάς αποκαλύπτει έναν ολόκληρο κόσμο δδύνης. Οι δώδεκα κοπέλες του χορού αποτελούσαν και πάλι "μια φωνή". Όμως, όχι με την αφηρημένη σημασία των δυο προηγούμενων παραστάσεων του Ζέλνερ. Η "μια φωνή" άνήκε σε δώδεκα γυναίκες ζωντανές κι αληθινές, που η κάθε μια χωριστά πονούσε, αγωνιούσε και χαιρόταν μαζί με την Ηλέκτρα. Ήταν κι αυτές άνθρωποι, όπως η ήρωίδα, όχι βέβαια του εικοστού αιώνα άνθρωποι κάπως μακρινοί, στυλιζαρισμένοι, όπως απαιτεί το ύφος της αρχαίας τραγωδίας. Όπωςδήποτε όμως, πλάσματα με ανθρώπινη ψυχή.

Και το σκηνικό; Ο Βοτρούμπα προσαρμόστηκε απόλυτα στο νέο δρόμο του Ζέλνερ: "Αν και μοντέρνο, το σκηνικό υπέβαλλε αρκετά την ιδέα ενός αρχαίου παλατιού. Γενικά, όλη η παράσταση είχε σαν κύριο χαρακτηριστικό ότι συγκινούσε, ότι έσπρωχνε το θεατή να συμμετάσχει στην εξέλιξη του δράματος και ότι έφερνε πάλι μακρινά και ηρωικά πρόσωπα του αρχαίου μύθου πολύ κοντά μας.

Τάχα θα μείνει ο μεγάλος σκηνοθέτης σ' αυτό το δρόμο; Μπορεί κανείς να λογαριάσει την παράσταση της "Ηλέκτρας" σαν την τελευταία λύση του προβλήματος της αρχαίας τραγωδίας, κατά τον Ζέλνερ, ή το δαυμόνιο του θάτον σπρώξει να ζητήσει πάλι καινούριους δρόμους; Πάντως, ο Γουσταύος - Αδόλφος Ζέλνερ, όποιο δρόμο κι αν ακολουθεί, είναι βέβαιο πώς με τη φαντατική καλλιέργεια του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, συμβάλλει αφάνταστα στην αναγέννηση των έργων των μεγάλων μας τραγουκτών.

ΜΥΡΤΩ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ



ΡΟΜ. ΡΟΛΛΑΝ: ΡΟΒΕΣΠΙΕΡΟΣ ΧΟΧΟΥΤ: Ο ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΠΙΣΚΑΤΟΡ

Το Δυτικό Βερολίνο απόκτησε ακόμα μια θεατρική σκηνή, κι όπως συχνά συμβαίνει στη διχοτομημένη παλιά γερμανική πρωτεύουσα, το νέο αυτό θέατρο δημιουργήθηκε από αντιπερισπασμό για έναν, ήδη υπάρχοντα, θεατρικό οργανισμό στον ανατολικό τομέα της πόλης: Τη "Λαϊκή Σκηνή". Η διασμένη πόλη έχει να παρουσιάσει πολλά τέτοιου είδους "διπλά" ιδρύματα, που "αλληλοαγωνούνται" και συγχρόνως φιλονικούν για τους τίτλους του "νόμιμου" ή του "ελεύθερου". Έτσι, μετά από τα δυο Πανεπιστήμια, τής δυο Ακαδημίες Καλών Τεχνών, ήρθε να προστεθεί στον άρκετά μακρύ κατάλογο και μια δεύτερη "Λαϊκή Σκηνή", "Ελευθερη Λαϊκή Σκηνή", για τήν ακρίβεια, στο Δυτικό Βερολίνο.

Η "Λαϊκή Σκηνή" είναι ο θεατρικός θεσμός που κυριαρχεί στο γερμανικό θέατρο εδώ και 73 χρόνια. Ο οργανισμός αυτός έχει για κύριο προορισμό του την προμήθεια φημών εισιτηρίων στα μέλη του, (υιοθετώντας το σύστημα των συνδρομητών αριθμεί σήμερα γύρω στα 100.000 μέλη στο Δυτικό Βερολίνο και 20.000 στο Ανατολικό) και την προώθηση σύγχρονων θεατρικών έργων—μέ έντονα, κυρίως, προβληματισμό και επίκαιρη πολιτική κριτική—μέχρι τής σκηνής του θεάτρου του. Η "Λαϊκή Σκηνή" ετύχησε να 'χει στην καλλιτεχνική της ήγηση τα πινάκαλλα του ανθρώπου για τή θέση αυτή: Τό σκηνοθέτη που εισήγαγε στην Εύρώπη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου το πολιτικό θέατρο, τον Έρβιν Πισκάτορ. Ο Πισκάτορ είναι κι ο σκηνοθέτης του πρώτου έργου στο νέο θέατρο τής "Λαϊκής Σκηνής". Τό έργο που έγκαινιάσε το νέο κτίριο είναι ο "Ροβεσπιέρος" του Ρομάλιν Ρολλάν, γραμμένο στα 1938, μέσα στον κύκλο του "Θέατρο τής Ήπανάστασης".

Η μορφή του Ροβεσπιέρου βρίσκει τήν ιστορική της δικαίωση στο θεατρικό έργο του Ρομάλιν Ρολλάν. Ο Ροβεσπιέρος, ο "αδιάβλητος", παρουσιάζεται όχι πια σά βάνουσος τρομοκράτης, αλλά σάν ιδεαλιστής που αναγκάζεται να μεταχειριστεί τή βία και τήν τρομοκρατία, για τό καλό τής Ήπανάστασης και μόνον. Όταν άργότερα στο έργο, ο λαός, που δέ βλέπει καμιά άμεση καλλιτέρευση με τήν αλλαγή του καθεστώτος, στρέφεται εναντίον του Ροβεσπιέρου, ο ιδεολόγος πολιτικός αρνείται ν' ακολουθήσει τή συμβουλή των γύρω του και να κηρύξει τή δικτατορία, θυσιάζοντας έτσι τόν έαυτό του, σάν νέος Σωκράτης, στην αρχή του: "Ο νόμος υπεράνω όλων μας". Τό έργο δέν άνοιχοδομεί άπλωσ παρασμένα ιστορικά γεγονότα, αλλά δημιουργεί και παραλληλισμούς με πιν πρόσφατα πολιτικά συμβάντα. Ο Φουσε, λόγου χάριν, που 'ρχεται "νόμιμα" στην αρχή, μετά από μια σειρά παρασκηναϊκών ραδιουργιών και έγκαθηρίσεων, βρίσκει στο πρόσωπο του Χίτλερ, ένα μαθητή που ζεπερνά σέ ικανότητα τό δάσκαλό του. Έκει άκριβώς στήριξε κι όλο τό βάρος τής σκηνηκής έρμηνείας του έργου, ο "έπαναστάτης" Πισκάτορ. Με τήν σκηνοθετική του δουλειά θέτει συγχρόνως και τό ερώτημα: "Σέ μια (δυτικογερμανική) δημοκρατική εποχή είναι, άραγε, επίκαιρες, μερικές σκέψεις πάνω στη δημοκρατία;" Η άπάντηση που δίνει ο ίδιος είναι φανερά καταφατική.

Ένα μεγάλο προτέρημα τής παράστασης του "Ροβεσπιέρου", είναι ή σκηνηκή διακόσμηση με φωτογραφημένες και μεγεθυμένες γραβούρες τής εποχής του 1790. Κάθε σκηνή του έργου συνοδεύεται κι από μια αντιπροσωπευτική κ' επεξηγηματική γραβούρα: ένα πορταίτο του Ζάν Ζακ Ρουσσώ, ή πρώτη σελίδα του "Κοινωνικού Συμβολαίου" του και άλλα παρόμοια ντοκουμέντα τής εποχής. Τό εύρημα δέν είναι καινούριο, αλλά για τό Βερολίνο, τουλάχιστον, τά άγραφα δικαιώματα για τόν σκηνηκό αυτό νεωτερισμό άνήκων μέχρι τώρα στο "Μπερλινερ Άνσάμπλ", τό θέατρο του Μπερτόλτ Μπρέχτ.

Ο ρόλος του Ροβεσπιέρου βρήκε στο πρόσωπο του ήθοποιού Μπρυστ Γίνισμπεργκ, έναν ιδανικό έρμηνευτή. Ο "Ροβεσπιέρος" του είναι συγχρόνως ή συγκεκριμένη ιστορική μορφή και ή εκτός χρόνου προσωποποίηση τής έννοιας τής δημοκρατίας. Σέ μια στεγνή και σχεδόν άπάνθρωπη προσωπικότητα, δίνει μια τόσο υπερφυσική δύναμη, που έχοντας δει κανείς τόν ήθοποιό αυτό, στο ρόλο του Ροβεσπιέρου, άντιλαμβάνεται, για πρώτη φορά, τή σημασία του χαρακτηρισμού: πολιτικό όν. Η "Λαϊκή Σκηνή" συνεχίζει στο νέο της οίκημα μια ζων-

τανή και δημιουργική δουλειά, όπως δέ γίνεται παρά σέ πολύ λίγα θέατρα του σημερινού κόσμου.

Ένα πρωτόλειο θεατρικό έργο νέου Γερμανού συγγραφέα πού, βασιζόμενο σέ άδιάσειστα επιχειρήματα, επιτίθεται εναντίον μιας, μέχρι σήμερα, άπαραβίαστης άρχης. Ένας σκηνοθέτης πού συνέδεσε τ' όνομά του με τό χαρακτηρισμό "πολιτικό θέατρο". Δυό στοιχεία πού ύπόσχονται ένα σημαντικό θεατρικό γεγονός. Με τήν παρουσίαση του έργου του Ρόλφ Χόχουτ "Ο Άντιπρόσωπος", σέ σκηνοθεσία του Έρβιν Πισκάτορ, τό "θεατρικό γεγονός" παρά λίγο να μεταβληθή σέ "θεατρικό σκάνδαλο". Ο συγγραφέας του "Άντιπρόσωπου" άσκει με τό έργο του μια τολμηρή κριτική εναντίον τής Καθολικής Έκκλησίας τήν εποχή του Γ' Ράιχ και επιτίθεται άνοιχτά εναντίον προηγούμενου άνώτατου ήγήτορα του καθολικισμού, του Πάπα Πίου του 12ου. Τό ερώτημα πού χαρακτηρίζει όλο τό έργο είναι: Γιατί δέν ύπήρξε ποτέ, μέσα σ' όλο τό διάστημα τής κυριαρχίας του Χίτλερ, ή παραπομπή αντίδραση κ' ένδειξη μομφής από μέρος του Πάπα Πίου ενώ ήταν σέ άπόλυτη γνώση τών όμαδικών έκτελέσεων τών Έβραίων; Τό έργο στηρίζεται σέ ντοκουμέντα τής εποχής του τελευταίου παγκόσμιου πολέμου και σέ έγγραφες μαρτυρίες. Ο Πάπας Πίος ο 12ος έσπευσε να ύπογράψει, από τούς πρώτους, μια συμφωνία με τόν άρχηγό του Γ' Ράιχ, τήν όποία και διατήρησε ακόμα κι όταν οι διωγμοί κ' οι έκτελέσεις τών Έβραίων γίνανε καταφανείς. Πιστεύοντας προφανώς πως ή στρατιωτική δύναμη του Χίτλερ θα κυριαρχούσε στον "έξ άνατόλων" κίνδυνο, προτίμησε να παραβλέψει τά εκατομμύρια τών θυμάτων του άντισιμιτισμού. Ο Χόχουτ άφηνει να έννοησει πως μια διαμαρτυρία του Πάπα—πού θα αντιπροσώπευε ένα ποίμιο μισού δισεκατομμυρίου καθολικών—θα 'χε αντίτυπο στη διεθνή κοινή γνώμη και στο Χίτλερ, πού ήταν κι ο ίδιος καθολικός. Τό τόλμημα είναι μεγάλο κ' ή κατηγορία βαρεία. Ο καθολικισμός έξακολουθεί να 'χει ένα μεγάλο ποσοστό φανατικών όπαδών στη σημερινή γερμανική Όμοσπονδία κ' ή έπιρροή ξεφύγει φανερά από τό χώρο τής έκκλησίας για ν' άπλωθεί σέ πολιτικές παρατάξεις. Τό έργο του Χόχουτ θα μπορούσε κάλλιστα να επιτεθεί εναντίον ενός καθεστώτος. Δέν τό έκανε όμως. Προτίμησε να συγκεντρώσει όλο τό βάρος τής επιθέσεως στο συγκεκριμένο πρόσωπο ενός άρχηγού έκκλησίας. Άλλά στον "Άντιπρόσωπο", ο κύριος πρωταγωνιστής είναι τό ίδιο τό Κοινό. Τουλάχιστον αυτό θα συμβαίνει όταν τό έργο παίζεται στη Γερμανία. Ο μεταπολεμικός Γερμανός έχει πάντα τό σύμπλεγμα τής ένοχής πού τόν άπασχολεί και θά τόν άπασχολεί για δυό, τουλάχιστον, γενιές ακόμα. Για τό σημερινό, λοιπόν, Γερμανό, τό έργο του Χόχουτ είναι βάλασμο στην πληγή του, μια πού, κατά κάποιον τρόπο, διοχετεύει τό βάρος τής ένοχής πέρα από τό γερμανικό χώρο και σέ πρόσωπα πολύ σημαντικότερα και ισχυρότερα από τόν ίδιο τό θεατή—άλλοτε φανατισμένο όπαδό του Γ' Ράιχ, σήμερα μετανιωμένο αστό. Τά γεγονότα πού ιστορούνται από σκηνής είναι άρκετά πρόσφατα και άφορούν τόσο άμεσα τό γερμανικό Κοινό τής παράστασης στο θέατρο τής "Έλευθερης Λαϊκής Σκηνής" του Δυτικού Βερολίνου, πού ή παραμικρή άντικειμενικότητα από μέρος του να ναι άδύνατη. Με τήν άποκαλύψη τής—κατά κάποιον τρόπο—συνενοχής του Πάπα, ο θεατής βλέπει τή δικαίωση του έαυτού του: "Άν ακόμα κ' ένα πρόσωπο τής περιωπής του Άγίου Πατρός—πού, στο κάτω κάτω, δέ διέτρεχε κανέναν κίνδυνο—δέν έναντιώθηκε στο άπολυταρχικό καθεστώς και στις έξολοθρεύσεις τών Έβραίων, πως θά τό έκανα έγώ σάν άτομο, διακινδυνεύοντας και τή ζωή μου ακόμα;". Και ή κθάραση του Γερμανού θεατή έρχεται με τό κλείσιμο τής τελευταίας αύλαίας.

Μήπως θά 'πρεπε να αναζητήσει κανείς εκεί τή μεγάλη έπιτυχία πού παρουσιάζει τό έργο; Άραγε θά 'χε τήν ίδια άπήχηση μια τέτοια ψυχοθεραπευτική δικαίωση σέ ομάδες ανθρώπων πού δέν τής βαρβαίνει τό άγχος τής άποδεδειγμένης ένοχής; Η δραματική άξία του κειμένου δέ δικαιολογεί τή μεγάλη έπιτυχία. Τό έργο καλύπτει, στην άρχική του μορφή, μέγεθος τρίδιπλο από τή σκηνηκή του παρουσίαση στο Βερολίνο. Τήν ίδια μέρα τής πρεμιέρας παρουσιάστηκε στο βιβλιοπωλεία και τό όγκωδες πρωτότυπο του "Άντιπρόσωπου". Όλο τό έργο τό χαρακτηρίζει μια ακατάσχετη και συχνά άναρη φλυαρία, πού, παρ' όλες τής περιοπές που ύπέστη τό κείμενο, έγινε φανερή και από σκηνής. Ο Χόχουτ χρειάστηκε τρία χρόνια για να γράψει τό έργο, άφού μελέτησε όσες πηγές κατόρθωσε να συγκεντρώσει. Τό κείμενο συχνά άσφυκτιά από τή μεγάλη συμπύ-

κνωσή ιδεών και γεγονότων και, κυρίως, από την τόσο συχνή εναλλαγή των υποθέσεων : "Τί θα συνέβαινε τελικά αν..."; "Ο "Αντιπρόσωπος" δεν είναι θεατρικό έργο κι ούτε θα 'πρεπε να κριθεί σαν τέτοιο. Είναι δραματοποιημένη ιστορία των τελευταίων χρόνων, κι αυτή αρκετά μονόπλευρη και δογματική. Θα πρέπει να περάσουν πολλά χρόνια ακόμα για να κριθεί αντικειμενικά ή εποχή αυτή κι η στάση του τελευταίου Πάπα. Το έργο ετύχησε να 'χει για σκηνοθέτη μια φίρμα : Τόν Έρβιν Πισκάτορ, που 'χε και την τόλμη να το παρουσιάσει στο Θέατρό του. "Όλες οι πρόβες έγιναν "κεκλεισμένων των θυρών" και μια που και το κείμενο δεν εκδόθηκε παρά τη μέρα της πρώτης παράστασης, ή αποκάλυψη υπήρξε αρκετά ξαφνική. "Ο Πισκάτορ περιόρισε τον αρχικό όγκο του έργου στις πιά —κατά την γνώμη του— χαρακτηριστικές σκηνές. "Η παράλειψη ολόκληρων εικόνων θα πρέπει να συνεχίστηκε μέχρι τη μέρα της πρεμιέρας, μια και πρόσωπα που 'ήδη αναφέρονταν στο πρόγραμμα δεν παρουσιάστηκαν τελικά από σκηνή. "Η σκηνοθεσία αφείρασε το "πάθος" από το κείμενο, αλλά δυστυχώς τόσο συνειδητά, που ή παράσταση πήρε ένα υπερβολικά ύποπτο ύφος. "Όλοι οι ήθοιοι κινήθηκαν άβελβια και ελαφρώς φοβισμένα μέσα στους ρόλους τους, με μόνη εξαίρεση τον Ντίτερ Μπόρσε σαν Πάπα Πίο 12ο, που κατόρθωσε να δώσει στον πιο δύσκολο ρόλο του έργου μια χαρακτηριστικά παγερή ζωντανία χωρίς να γίνει ούτε στιγμή κερκαλιστός. Στη σκηνή που εμφανίζεται ο Πάπας, σημειώθηκαν στην πρώτη παράσταση μικρογεγονότα και ήχηρες διαμαρτυρίες από το Κοινό, αλλά έπληξε κ' ή ανεπιβήθη από μια μεγαλύτερη παράταξη, που έδειξε την επιδοκιμασία της μ' ένα αντιπερισπαστικό χειροκρότημα. Το έργο εξακολουθεί να παίζεται πάντα σε γεμάτες αίθουσες, να προκαλεί συζητήσεις και να χωρίζε τον κόσμο σε πολλά στρατόπεδα. "Ηδη, έχει αναγγελθεί ή παρουσίασή του και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Τουτό το καλοκαίρι θα παητεί στο Φεστιβάλ του Δουβλίνου και στο Λονδίνο. "Ένα μη γερμανικό Κοινό θα κρίνει αναμφίβολα τον "Αντιπρόσωπο" με άλλα κριτήρια. Προφανώς αντικειμενικότερα και πιο σωστά.

ΣΗΓΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ



**ΕΠΙΔΙΩΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΥΞΕΙΣ
ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ
ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ**

Το Θέατρο των Έθνων συμπλήρωσε φέτος δέκα χρόνια από την ίδρυσή του. Την πορεία του ήμισε ο διευθυντής του Αιμέ - Μαίτρο Ζυλιέν σε μια διάλεξη που οργάνωσε το Γαλλικό Κέντρο του Λιενοβύς Ίνστιτούτου Θεάτρου. Το στενογραφημένο της κείμενο έχει ως εξής:

Το αντικείμενο της πρώτης αυτής διάλεξης που οργάνωνε το Γαλλικό Κέντρο, μέσα στα πλαίσια των εργασιών του Θεάτρου των Έθνων, με τη φροντίδα του πολύ αγαπητού φίλου μου γενικού γραμματέα Πάωλ - Λουί Μινιόν, είναι, αν πιστέψω τις ανακοινώσεις που διάβασα στις εφημερίδες, να σάς μιλήσω για τα Δέκα χρόνια α του Θεάτρου των Έθνων. Γι' αυτά λοιπόν θα σάς μιλήσω.

Για μένα αυτό είναι πολύ σημαντικό, γιατί φέτος δεν μπαίνουμε μονάχα στο δέκατο χρόνο μας, μά γιορτάζουμε και μια εξαιρετική στιγμή της ίδιας της υπάρξής μας. "Όπως είπα, πριν λίγες μέρες, σε μια "πρξς - κόμπερενς", αυτό τον καιρό οι συνεργάτες μου κ' εγώ ζούμε δυο "Οαύματα" : το πρώτο είναι πώς εξακολουθούμε να υπάρχουνε σ' αυτό το κατώφλι του δέκατου χρόνου και το δεύτερο ή δημιουργία του Πανεπιστημίου του Θεάτρου των Έθνων. Για το τελευταίο δεν θα σάς μιλήσω απόψε προτιμώ ν' αφιερώσω την ήμιλία μου στο θαύμα της ενεργήρονης ζωής του Θεάτρου των Έθνων.

Είμ' ένας άνθρωπος μιας κάποιας ήλικίας, ακόμα, ωστόσο, βαθύτατα νέος, αφού πήρα την απόφαση τώρα που πάτησα τα 60 να μη μετράω τα χρόνια μου προς την κατεύθυνση του αιώνα, 61, 62, 63, μά, αντίθετα, γυρίζοντα προς τα πίσω : 59, 58, 57 κ.ο.κ.... Πιστεύω πώς έχω μια κάποια πείρα των ανθρώπινων ήχειρημάτων, γιατί έζησα από κοντά πολλά απ' αυτά, από το "Βιέ Κολομπιέ" του Ζάκ Κοπώ, τον "Θιασο των Δεκαπέντε", το πείραμα του έπαρχιακού θεάτρου της Βουργουνδίας

και μιας μακράς πνοής δουλειά πλάι στο Σάρλ Ντυλλέν, με μια διακοπή μερικών ετών που αφιέρωσα σε προβλήματα διευθυνσης στον τομέα της ραδιοφωνίας και μια εισβολή στο χώρο του τραγουδιού και του μιούζικ - γώλλ, που μ' έκανε για κάμποσο καιρό "βεντέτα" τόσο του δίσκου όσο και της σκηνης του θεάτρου ποιικιλιών.

Απ' όλες αυτές τις ανθρώπινες ήμπειρίες μου στον τομέα του θεάτρου, έχω αποκομίσει δυο βασικά διδάγματα : πρώτα, πώς είναι πολύ δύσκολο να πραγματοποιήσεις κανείς το ήτιδήποτε, όσο έσωτερικό πάθος κι αν τον ήμψυχώνει ύστερα, δυσκολία ακόμα σοβαρότερη, πώς πρέπει να κάνει κανείς το ήτιοο ήχειρημα να διαρκέσει.

Το πρόβλημα γίνεται ακόμα σκληρότερο σε μια χώρα σαν τη δική μας και σε μια πρωτεύουσα σαν το Παρίσι που λατρεύω, γιατί αν είν' αλήθεια πώς είναι πάντα ανθρώπινα δύσκολο να πείσεις αυτούς που σε περιβάλλουν : πρώτο, πώς δεν πέθανε δεύτερο, πώς δεν έχεις καμιά διάθεση να τους αφήσεις να σου αρπάξουν αυτό που έκανες, είναι ακόμα πιο δύσκολο στη θανάμια αυτή χώρα, ήπου ή ρευστότητα ήποτελει τμήμα της ίδιας της γαλλικής ήδιοφυίας, να εξακολουθήσεις για καιρό να 'σαι αγαπητός.

"Όσοι από σάς σύχναζαν στο Κοπώ κι ήσοι ήτυχε να διαβάσετε τ' απομνημονεύματά του ξέρετε σίγουρα την τραγική εξέη που πρόφερε ήταν τον ρωτούσαν : Γιατί ήγκαταλείψατε το "Βιέ Κολομπιέ"; Γιατί ήξοριστήκατε στη Βουργουνδία; Απαντούσε : "Γιατί δεν ήμωνα πιά ήξιαγάπητος". Μ' άλλα λόγια, γιατί δεν ήμωνα πιά σε θέση να τους κάνω να μ' αγαπήσουν.

Εδώ στο Παρίσι, λοιπόν, περισσότερο από άλλο, είναι δύσκολο να συνεχίσει ν' άρξσει κανείς, ν' άρξσει για σημαντικό ήριθμο ετών. Αυτή ή τέχνη του άρξσει ανήκει συνήθως σε ανθρώπινα ήντα ικανά να θυσιάσουν πολύ απ' τη σκέψη τους, απ' την άκεραιότητά τους, από τον ήυτοσεβασμό τους για να εξακολουθούν ν' άρξσουν. "Όταν ήμωσ είναι κανείς προικισμένος με μια κάποια σταθερότητα χαρακτήρα, ήταν έχει, ύστερα από σκέψη, καταλήξει στο συμπέρασμα πώς αυτό που κάνει δε γίνεται ήλλοιώς και, καθώς κυττάζεται το πρώτο στον καθρέφτη, έχει το συναίσθημα πώς δεν προδίδει ούτε αυτούς που τον ήμπιστεύθηκαν ούτε, προπαντός, τον ήαυτό του, δεν ήισθάνεται τότε καμμιάν ήπιθυμία να τρέξει να φορέσει λιβρέα ή ν' άγοράσει βούρτσα για λουστράρισμα παπουτσιών !

Σ' ήτι με ήφορα, στο τέραμα των ήνεα αυτών χρόνων, έχω το ήισθημα πώς ήκτελέσαμε το συμβόλιον που ήίχαμε ήπογραψει μ' αυτούς που μάς ήπέτρεψαν να δημιουργήσουμε το Θέατρο των Έθνων και μ' ήλους έσςς, αντιπροσώπου του Κοινού, που μάς ήποστηρίξατε.

Ζητάω συγγνώμη που θ' αναφέρω μερικούς ήριθμούς. Αρχίσαμε το πείραμά μας το 1954. Τότε δεχτήκαμε στο Παρίσι δώδεκα ήιάσους διαφορετικών ήθνικότητων, που παρουσίασαν δώδεκα θεάματα. Δώσαμε 47 παραστάσεις μπροστά σε 25.000 θεατές. Πέρσι, σύμφωνα με τον τελευταίο μας ήπολογισμό, δεχτήκαμε στο Θέατρο των Έθνων : εξέηνα ήιάσους από 21 ήθνη, που έδωσαν 123 παραστάσεις μπροστά σε 112.000 θεατές. Οί ήριθμοι ήπιβεβαιώνουν, λοιπόν, πώς δεν ξεγελαστήκαμε. "Αν ήξω μια ματιά σ' ήναν ήλλον ήπολογισμό, ήχι λογιστικό, κι αν οί ήριθμοί μου είναι ήκριβείς, δώσαμε συνολικά στα ήνεα αυτά χρόνια 889 παραστάσεις, με 173 θεάματα πρόζας, 42 λυρικά, 60 χορογραφικά, 29 φολκλορικά και 15 με μιονιέτες. "Όταν διαπιστώνω πώς ήποδεχτήκαμε ήλ' αυτά τα θεάτρα, ήταν σκέφτομαι πώς κατά την τρέχουσα περίοδο θα γιορτάσουμε τον 800.000ο θεατή μας, ήταν βλέπω πώς ήντιπροσωπεύθηκαν ήλα τα ήθνη του κόσμου, ήταν σκέβω πάνω απ' το φωτογραφικό μας ήρχείο, που ήτυχώς έχουμε διατηρήσει, ήταν βλέπω ήλα τα ήργα ποιότητας που δείξαμε χωρίς ποτέ να ήποτύχουμε στην προσπάθειά μας, ήέω πώς στο πιο ήψηλό ήπίπεδο, ήέκιο της κουλτούρας, που είναι το δικό μας, και σ' αυτό ήπίσης κάναμε το καθήκον μας.

Σας είπα πώς βρισκόμαστε σε μια σημαντική στιγμή της ήπαρξής του Θεάτρου των Έθνων, γιατί δεν είμαι απ' τους ήνθώπους που ήλλάζουν δρομολόγιο, ήταν που έχουν καθήριες ύστερα από μακρόχρονη και βραδεία σκέψη και γιατί ήννω ν' ήκολουθήσω το ήρόμο που χαράξαμε ήταν ακόμα ήμωνα νέος. Γιατί αυτό που είναι σημαντικό στην ήδια την ήπαρξή του Θεάτρου των Έθνων είναι ή ήτυχημένη συγχυρία που ήτυχε τον καιρό της γέννησής του : ή συνάντηση ήνάμεσα στο ήδανικό ήνός διευνούς ήμίλου και στο ήδανικό ήνός μόνου ήνθρώπου. Εξέρω πώς οί φίλοι μου με κατηγορούν πώς είμαι ξέφρενος ήτομικιστής, αυτό οί ήδιοι ήμωσ σέβονται σε μένα το βαθύ ήμο-

κρατικό ιδανικό που πάντα με διέπνεε και που θα με διαπνέει ως τον θάνατό μου, γιατί πιστεύω πως δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος για την εξέλιξη της οποιασδήποτε δραστηριότητας, σ' όλους τους τομείς, απ' το δημοκρατικό. Και πιστεύω βαθύτατα πως δεν υπάρχει δημοκρατία χωρίς τη δικαιοσύνη του ατόμου.

Το θέατρο των Έθνων, λοιπόν, έγινε σύμφωνα με το πνεύμα που επί χρόνια επικρατούσε στα συνέδρια του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, αν και κάπως διαφορετικό—γιατί οι Ίταλοι αντιπρόσωποι το είχαν αντιμετωπίσει με μια μορφή που δεν συμπίπτει ακριβώς μ' αυτή που τελικά του δώσαμε—το σύνολο, πάντως, των Έθνων είχε εκφράσει την ευχή δημιουργίας ενός τέτοιου θεάτρου είτε στην Ίταλία, είτε αλλού.

Απ' τη μεριά μου πάλι, από τότε που ήμουνα 20 ετών (και το λέω ξέροντας πως θα με καταγορησείτε για ματαιοδοξία—αδίκαια—και για περηφάνεια—δικαιολογημένα—), είχα το αίσθημα πως αν το θέατρο έπρεπε να 'ναι στην ουσία του εθνικό, μπαινάμε πια σε μια καινούρια εποχή που θα το έκανε, στο επίπεδο της έκφρασης και της εξάπλωσης, διεθνές.

Η σκέψη αυτή με διέπνεε από τα 20 χρόνια μου και μόλις μπήκα σ' αυτό το θέατρο που βρισκόμαστε τώρα—ό Ντυλλέν που διευθύνει και ήμουνα ο άμεσος συνεργάτης του—έκανα τις πρώτες σποραδικές απόπειρες, απ' τις οποίες, ευτυχώς, έχω διαφυλάξει τις άφισες, πιο πολύ για να δείχνω στον εαυτό μου πως δεν έπεσα έξω και πως, όπως κάνουν συνήθως, γράφω την ιστορία εις των υστερών.

Έφερα, λοιπόν, δυο φορές Ιταλικούς θιάσους που έπαιζαν στα Ιταλικά. Την πρώτη φορά ήταν ο θιάσος του Γκουίντο Σαλβίνι και τη δεύτερη αυτό που δεν ήταν άκονο το "Πίκκολο Τεάτρο" του Μιλάνου, μα ήταν κιόλας η θαυμασία συνεργασία Γκράσι—Στρέλερ.

Την ίδια εποχή, με σύσταση του εξαίρετου φίλου μου Σερ Λώρενς Όλίβιερ, έφερα έναν αγγλικό θιάσο και, για πρώτη φορά στο Παρίσι, ένα θιάσο που έπαιζε εβραϊκά: το θέατρο Οχέλ.

Η σκέψη αυτή, που ζούσε μέσα μου από την εποχή της εφηβείας μου, δεν ήταν μια κοινή και λανθασμένη ιδέα, μα αντίθετα, μια ιδέα ικανή ν' αποδείξει στην πραγματικότητα τη δύναμή της, αφού, χωρίς καμιά προετοιμασία, βρέθηκε στο γαλλικό θέατρο μια άπαρχη Κοινού διατεθειμένου να παρακολουθήσει παραστάσεις σε ξένη γλώσσα, πράγμα που μου επέτρεψε, λίγα χρόνια αργότερα, όταν βρήκα αποτελεσματικούς συνεργάτες, να δημιουργήσω το Διεθνές Φεστιβάλ Δραματικής Τέχνης της Πόλεως του Παρισιού.

Το Φεστιβάλ αυτό ιδρύθηκε αποκλειστικά με την ύποστηριξη του Δήμου και της Νομαρχίας. "Όποιο κι αν είναι το ενδιαφέρον που το Κράτος μας δείχνει πάντα για τα πνευματικά προβλήματα, την εποχή εκείνη η ιδέα ενός διεθνούς θεάτρου φαινόταν δεξιά στο λαιμό των ιδρυόντων κύκλων.

Το πείραμα των τριών πρώτων ετών του Διεθνούς Φεστιβάλ Δραματικής Τέχνης μου επέτρεψε να βεβαιωθώ για την ορθότητα της απόψής μου και, χάρη στη συνεργασία του Γαλλικού Κέντρου και του προέδρου του Μπενουά - Λεόν Ντόυτε, να πάω στο Ντουμπρόβνικ τη στιγμή ακριβώς που γινόταν εκεί, το συνέδριο του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, να παραμερίσω ένα Ιταλικό σχέδιο περί Θεάτρου των Έθνων—αν και συντάκτης του ήταν ένας απ' τους πιο αγαπητούς μου φίλους, που πάντα προεδρεύει του Ίνστιτούτου—και να καταφέρω να ψηφίσουν, αντί για κείνο το σχέδιο, το δικό μας. Το Συνέδριο ζήτησε τότε από τη γαλλική κυβέρνηση να μās δώσει μια επιχορήγηση, για να πάρει το έγγραφομάς μας σάρκα και οστά. Πράγμα που έγινε. "Αν τώρα το θέατρο των Έθνων κατάφερε να ζήσει και να προχωρήσει, αυτό το όφειλε πολύ στο γεγονός ότι το καταστατικό του ήταν αρκετά χαλαρό, όχι βέβαια με την έννοια της ηθικής ή πνευματικής χαλαρότητας, αλλά με την έννοια της ευχέρειας που του παρείχε το καταστατικό, κλονώντας το ιδανικόν οργανισμό. Αυτόν τον όρισμό ακριβώς του 'δωσαν και οι εφοριακοί επιθεωρητές, που πάντα το έλεγχαν σαν μίαν ιδιωτική επιχείρηση επιχορηγούμενη απ' το Κράτος.

"Ετσι μπόρεσε—παρά τα πολιτικά προβλήματα, που αδιάκοπα τέθηκαν τόσο στις ξένες κυβερνήσεις όσο και στη δική μας, παρά τις διεθνείς κρίσεις, συγκρούσεις ή διαμάχες—να συνεχίσει να δημιουργεί σταθερές επαφές ανάμεσα στους διανοούμενους και τους ανθρώπους του Θεάτρου όλων των χωρών του κόσμου, σ' όποιο καθεστώς κι αν ανήκουν. Κι αυτό θα συνεχίσουμε να κάνουμε, αλλιώς το θέατρο των Έθνων, το "δικό μου", το "δικό μας", το "δικό σας" θα πάψει να υπάρχει. Είμαι υπερβολικά πεπεισμένος πως κουλτούρα και ελευθερία είναι πράγματα συνώνυμα, και δε μπορώ να σκεφτώ πως μπορεί να συμβεί κάτι διαφορετικό.

Πριν από λίγες ώρες σε μια σύσκεψη της Εκτελεστικής Επιτροπής του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, στην "Ουνέσκο", συζητώντας τον αντιπρόσωπο της Πολωνίας. "Όπως ασφαλώς θα ξέρετε, το πολωνικό θέατρο δεν συμμετέχει φέτος στο θέατρο των Έθνων για λόγους που θα χρειάζονταν πολύ ώρα, που θα 'ταν ανέφελο να σας εξηγήσω και που θα με παρέσυραν σε μια πολεμική που δεν έβγαζε ν' ανοίξει.

"Όστόσο, θύμισα στον Πολωνό αντιπρόσωπο πως αυτό που είναι σήμερα δυνατό—δηλαδή ένα θέατρο, όπως έλεγαν πριν 9 χρόνια, "έκ των όπισθεν του σιδηρού παραπετάσματος", να μπορεί να 'ρχεται ελεύθερα στο Παρίσι και να διαπραγματεύεται για τις εμφανίσεις του πάνω σε καθαρά έμπορικες βάσεις—αυτό το πολύ όφειλεται, χωρίς αμφιβολία, στο θέατρο των Έθνων. Του θύμισα πως κατά την πρώτη παράσταση των Πολωνών στο Παρίσι είμαστε πολύ-πολύ ανήσυχοι. Τότε τα προβλήματα ήταν πολύ λιγότερο εύκολα απ' ό,τι είναι σήμερα. Μας είχανε, λοιπόν, πληροφορήσει πως ορισμένοι κύκλοι, που οι πολιτικές τους πεποιθήσεις δεν συνέπιπταν μ' εκείνες της πολωνικής κυβέρνησης της εποχής, δεν ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκά διατεθειμένοι για την παράσταση στα πολωνικά, ενός πολωνικού έργου, από το Έθνικό θέατρο της Βαρσοβίας.

Το εύτηγμα είναι πως είχαμε την εμπνευση να ζητήσουμε από τους Πολωνούς να βάλουν να παίξει το έργο ο πρύτανης (από άποψη ηλικίας) του θεάτρου τους—που με πολύ όδυνή χάσαμε δυο χρόνια αργότερα. Το βράδυ της πρεμιέρας είδαμε στον έλεγχο εισιτηρίων να καταφθάνουν άνδρες και γυναίκες, με σημάτα στην κομβιοδόχη τους, που έδειχναν ολόφανερα την πρόθεσή τους να μην είναι σύμφωνοι με το θέμα. Σεραστήματα, ωστόσο, τη γνώμη τους. Συνέβη, λοιπόν, αυτό το καταπληκτικό, που μās άναστάτωσε όλους: όταν άνοιξε η αύλεια—κι αφού έπεε δυο ή τρεις ρεπλικές η σουμπρέτα—όπως σ' όλες τις συμβατικές κωμωδίες, άνοιξε η πόρτα του βάλκους και εμφανίσθηκε το πρόσωπο που 'παίξε ο πρύτανης των Πολωνών ήθοποιών. "Άμέσως, όλη η αίθουσα όρθια, ξέσπασε σε χειροκροτήματα. Δεν ήταν πια θέμα να ξέρει κανείς ποιά ήταν η γνώμη του Γιάννη, του Πέτρου, ή του Παύλου: το θέμα ήταν πως είχε συγκεντρωθεί ένα Κοινό, προπαντός πολωνικό, μπροστά από ένα έργο πολωνικό, που έρμήνευαν Πολωνοί: η έννοια του αναπαράστατος είχε δημιουργηθεί.

Θα μπορούσα ν' αναφέρω πολλά ανάλογα παραδείγματα, όπως αυτό: κάθε βράδυ, και δίχως να ξέρει κανείς πως, το "όρντινο" ενός θιάσου—επρόκειτο, πρέπει να το πώ, για έναν Ισπανικό θιάσο—γέμιζε με συνθήματα κατά του καθεστώτος του στρατηγού Φράνκο. "Όστόσο, είδαμε τους φίλους μας "Ισπανούς" να παρακολουθούν τις παραστάσεις της "Μάνα Κουράγιο" του Μπέρντ: είδαμε έναν αμερικάνικο θιάσο να φτάνει στο Παρίσι, τέσσερις μέρες πριν απ' το κανονικό, για να παρακολουθήσει την ίδια παράσταση του "Μπερλίερ Άνσάμπλ": είδαμε τους "Ιταλούς" να μένουν δυο μέρες παραπάνω, για να παραβρεθούν στην πρεμιέρα: και στο καμαρίνι της "Έλλεν Βάγκελ", όταν έπεσε η αύλεια, είδαμε όλους τους ήθοποιους, πλαισιωμένους από δημοσιογράφους απ' όλες τις χώρες, να εκδηλώνουν την κοινή χαρά όλων που παραβρέθηκαν σε μια σημαντική παράσταση.

Γιατ' είναι προφανές πως η προσπάθειά μας δεν συνίσταται μόνο στην παραβολή των πιο σημαντικών και των πιο χαρακτηριστικών δραματουργικών, λυρικών ή χορογραφικών δημιουργιών των διαφόρων χωρών. Δεν προβάλλουμε πολιτικά κανένα σύνθημα διοικηρωτικής ειρηνοφιλίας, ούτε υπερσπιζόμεστε καμιά συγκεκριμένη ιδεολογία, μα όντας άνθρωποι πρακτικοί και άποτελεσματικοί, ξέρουμε κ' έχουμε την απόδειξη πως, στο πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων, το γεγονός ότι κάθε χρόνο, σε μια πόλη σαν το Παρίσι, έρχονται απ' όλες τις χώρες του κόσμου για να δείξουν όσο καλύτερα μπορούν τη δουλειά τους άνθρωποι κάθε εθνικότητας, κάθε θρησκείας, κάθε πολιτικής τοποθέτησης και, επί μέρες πολλές συναντιώνται, μιλάνε και γνωρίζονται, ξέρουμε πως τους δίνουμε ίσως τη δυνατότητα ν' αγαπηθούνε καλύτερα. Γιατί πρέπει να γνωρίσει κανείς τον άλλο για να τον καταλάβει, και να τον καταλάβει για να τον αγαπήσει.

"Αχόκια κάτι σημαντικό: με την ύπαρξη του Θεάτρου των Έθνων, όχι μονάχα συγκεντρώνουμε τους ανθρώπους της δουλειάς, ανθρώπους από διαφορετικούς όρίζοντες για μία κοινωνία σ' ένα κοινό ιδανικό στοχασμού, μα έχουμε την αίσθηση πως εκπληρούμε αυτό το ίδιο το φαινόμενο του Θεάτρου.

Δεν πρόκειται ν' αναλύσω σε ανθρώπους τόσο πληροφορημένους όπως σεις, πως βρισκόμαστε σε μια στιγμή όπου η καλύτερη δημιουργία στον τομέα του θεάτρου εξελίσσεται: είτε

Ο ΑΧΕΛΩΟΣ ΚΑΙ Η ΔΕΗ

“Ηλεκτρικό ρεύμα
μέ χαμηλό κόστος!”



«Ηλεκτρική ενέργεια με πολύ χαμηλό κόστος!» Αυτό είναι τό σύνθημα τής Δημοσίας 'Επιχειρήσεως 'Ηλεκτρισμού (Δ.Ε.Η.), πού συνεχίζει τό μέγα ώφελιμιστικό της έργο τοῦ έξηλεκτρισμού τής χώρας μέ όλονέν αύξανόμενον ρυθμό. Τήν στιγμή αὐτή ή προσοχή τής Δ.Ε.Η. έξακολουθεῖ νά βρίσκεται έστραμμένη πρὸς τό πλουσιώτερο έλληνικό ποτάμι, τόν 'Αχελῶο, τό δυναμικό τοῦ ὁποῖου θέλει ὀλοκληρωτικά νά έκμεταλλευθῆ, ὥστε νά ἀποκτήσῃ ή χώρα πλήρη αὐτάρκεια σέ ήλεκτρικό ρεύμα ἀφ' ενός καί ἀφ' έτέρου νά έμπορευθῆ τό περίσσευμα τής ήλεκτρικῆς ενέργειας στίς γειτονικές χώρες.

'Ετσι, ὅταν στό συγκρότημα 'Αχελῶου, περατωθοῦν καί οἱ τρεῖς θαμίδες, ή χώρα μας θά ἔχῃ ἀποκτήσει ταυτοχρόνως ἕνα ἀπό τά μεγαλύτερα ὑδροηλεκτρικά έργοστάσια μέσα σ' ὅλη τήν Εὐρώπη. Συγκεκριμένα, τό συγκρότημα 'Αχελῶου θά ἔχῃ έγκατεστημένη ἰσχύν 900.000 κιλοβάτ καί μέση έτησία ἰκονότητα παραγωγῆς 3.500.000.000 κιλοβατῶν! Για νά γίνῃ πιό εὐκόλα ἀντιληπτό τί σημαίνει ἕνα τέτοιο έργοστάσιο για τήν 'Ελλάδα, ἀναφέρουμε τοῦτο τό στο:χείο: 'Η μέχρι σήμερα έγκατεστημένη, σ' ὀλόκληρη τήν χώρα, ἰσχύς ὄλων μαζί τῶν ἀτμοηλεκτρικῶν καί ὑδροηλεκτρικῶν σταθμῶν, ἀνέρχεται σέ 850.000 περίπου κιλοβάτ μέ παραγωγική ἰκονότητα πού μ' ἴλις ὑπερβαίνει τά τριάμισυ δισεκατομμύρια κιλοβατῶρες (3.500.000.000).

'Εν τῷ μεταξύ, προχωροῦν μέ γοργό ρυθμό οἱ έργασίες κατασκευῆς τής μιᾶς ἀπό τίς τρεῖς θαμίδες ἀξιοποιήσεως τοῦ 'Αχελῶου, στήν θέσι Κρεμαστά. 'Εκεῖ θά έγκατασταθῆ σταθμός μέ τέσσερις στροβιλογεννήτριες ἰσχύος 100.000 κιλοβάτ ή κάθε μιᾶ καί μέ μέσην έτησίαν ἰκονότητα παραγωγῆς 1.500.000.000 κιλοβατῶν ήλεκτρικῆς ενέργειας. 'Η λειτουργία τοῦ σταθμοῦ θά ἀρχίσῃ στό τέλος τοῦ 1965 καί ή δαπάνη τοῦ ὄλου ἔργου θά ὑπερβῆ τά 80.000.000 δολάρια. 'Αξίζει νά σημειωθῆ ὅτι τό έργοστάσιο κατασκευάζεται μέ πρόβλεψη προσθήκης πέμπτης μονάδος ἀργότερα.

Τώρα καί ἀφοῦ ἔχουν πλέον τελειώσει ὄλες οἱ προκαταρκτικές έργασίες μελετῶν, μετρήσεων, γεωτρήσεων κι' ἔχουν ἀνατεθῆ οἱ έργολαβίες στούς προκρηθέντες τεχνικούς οἴκους, πρόκειται ν' ἀρχίσῃ ή κατασκευή τής σήραγγος έκτροπῆς τοῦ ποταμοῦ, πού ἀποτελεῖ προϋπόθεσι τής κατασκευῆς τοῦ μεγάλου φράγματος. 'Η σήραγγ θά ἔχῃ διάμετρον 12,5 μέτρ. καί μήκος 806 μέτρα, δισνοίγεται δέ στήν βραχώδη ὄχθη, κοντά στή θέσι τοῦ φράγματος.

Τελικά καί σύμφωνα μέ τά σχέδια, τό μέγα φράγμα Κρεμαστῶν θά εἶναι ἕνα ἀληθινό βουνό ὕψους 155 μέτρων καί ὕλικου ὄγκου 7.300.000. Τό πάχος του, στή θάσι, θά εἶναι ἑπτακόσια μέτρα, ἐνῶ τό μήκος στήν κορυφή θά εἶναι 455 μέτρα. 'Ισχύς τοῦ τεχνητοῦ αὐτοῦ βουνοῦ θά εἶναι τό βάρος του, πού θά εἶναι περίπου εἴκοσι ἑκατομμυρίων τόννων! Θά δημιουργηθῆ ἔτσι μιᾶ τεχνητή λίμνη ὀλικῆς χωρητικότητος 4.700.000.000 κυβικῶν μέτρων, ἐκ τῶν ὁποῖων τά τριάμισυ δισεκατομμύρια κυβικά μέτρα θά εἶναι ὁ «ώφελιμος ὄγκος» νεροῦ, για τήν κίνησι τοῦ έργοστασίου. Διά τής συγκρίσεως τῶν ἀριθμῶν εὐκόλα ἀντιλαμβάνεται κανεῖς ὅτι ή τεχνητή λίμνη Κρεμαστῶν θά εἶναι ἑκατό φορές μεγαλύτερη ἀπό τήν λίμνη Μαραθῶνος καί δέκα φορές μεγαλύτερη ἀπ' τήν τεχνητή λίμνη Ταυρωποῦ. Τό έργοστάσιο ήλεκτροπαραγωγῆς θά κατασκευασθῆ στήν θάσι τοῦ φράγματος καί θά εἶναι ἡμιανοικτοῦ τύπου.

Μέ τήν εὐκαιρία, ἀξίζει νά ἀναφερθῆ, ὅτι ή δευτέρα θαμὶς ἀξιοποιήσεως τοῦ 'Αχελῶου θά εἶναι τό έργο τής περιοχῆς Καστράκι, πού βρίσκεται χαμηλότερα ἀπ' τήν θέσι Κρεμαστά. 'Η τελική μελέτη τοῦ ἔργου συμπληρώνεται ἐντός τοῦ ἔτους καί προβλέπεται ὅτι ἀπό τήν καινούργια αὐτή θαμίδα έτησία παραγωγή ενός δισεκατομμυρίου κιλοβατῶν ήλεκτρικῆς ενέργειας. Καί ὡς τό τέλος τής δεκαετίας θά ἔχῃ τοποθετηθῆ καί ἀξιοποιηθῆ καί ή τρίτη θαμὶς, ψηλότερα, στήν θέσι Τοπολιανά, ὁπότε καί θά ἔχῃ ἐπαληθευθῆ καί πρακτικῶς πλέον τής σύνθημα τής Δ.Ε.Η. «'Ηλεκτρική ενέργεια μέ πολύ χαμηλό κόστος!»

φορητό

Μαγνητόφωνο ρεύματος EL 3514 4 μαγν. έγγραφών, με διάρκεια έγγραφής 4 ώρων.

Δρχ. 3.450



Οι διακοπές σας και η ΦΙΛΙΠΣ



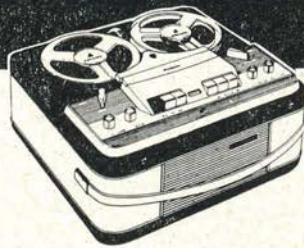
Αγοράστε και σεις το απαραίτητο συμπλήρωμα των διακοπών σας: ένα ΦΟΡΗΤΟ Μαγνητόφωνο **ΦΙΛΙΠΣ** Τα **ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΑ ΦΙΛΙΠΣ** σας εξασφαλίζουν την καλύτερη ποιότητα, την άριστη μουσική απόδοση και τόν τέλειο τεχνικό έξοπλισμό παρακολουθήσεως από τα ειδικευμένα συνεργεία της ΦΙΛΙΠΣ.



ΦΟΡΗΤΟ Μαγνητόφωνο EL 3585 με τρανζίστορς εύκολο στη μεταφορά, με μεγάλη διάρκεια έγγραφής.
Δρχ. 3.575



ΝΕΟ Στερεοφωνικό Μαγνητόφωνο EL 3547 4 μαγν. έγγραφών, 2 ταχυτήτων. Τελείας έγγραφής και ανάμεταδόσεως. Δρχ. 6.600



ΝΕΟ Μαγνητόφωνο EL 3549 με την 4η ΤΑΧΥΤΗΤΑ που σας επιτρέπει συνεχή μουσική απόλαυσι 32 ώρων.
Δρχ. 6.500



ΝΕΟ Στερεοφωνικό Μαγνητόφωνο EL 3534 άνωτέρας κλάσεως, 4 μαγν. έγγραφών και με την 4η ΤΑΧΥΤΗΤΑ. Δρχ. 9.750

Τζού

μέ χυμούς
φρούτων



ΠΑΥΛΙΔΟΥ

Προϊόντα πειρας



ΓΙΩΤΗΣ 30 ΧΡΟΝΙΑ ΤΡΕΦΕΙ ΤΑ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΑ



**μεγαλώνει
μεγαλώνει
μεγαλώνει
σταθερά με
παιδικές τρο-
φές ΓΙΩΤΗ**



**ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΑΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΒΡΕ-
ΦΟΥΣ ΜΗ ΚΑΝΕΤΕ ΕΠΙΚΙΝΔΥ-
ΝΟΥΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΥΣ**

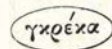
**ΑΝΘΟΣ ΟΡΥΖΗΣ
ΑΝΘΟΣ ΑΡΑΒΟΣΙΤΟΥ**

- Παρασκευάζονται από τις
έκλεκτώτερες πρώτες ύλες
- Έπεξεργάζονται, συσκευά-
ζονται διά τελείως αυτόματων
μηχανημάτων, εις τὰ δύο τε-
λείως συγχρονισμένα εργοστά-
σιά μας
- Περιέχουν τις αναγκαίες
βιταμίνες στην φυσική και
αφομοιώσιμον μορφήν των
- Έγκεκριμένα υπό τοῦ Ἄνω-
τάτου Χημικοῦ Συμβουλίου



ΓΙΩΤΗΣ

ΤΑ ΜΟΝΑ ΑΠΟΣΤΕΙΡΩΜΕΝΑ ΕΝ ΚΕΝΩ



ΕΠΟΧΕΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ 1963 3

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ
ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΕΡΖΑΚΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Ι. ΜΑΥΡΟΥ
Πέραν τής Ισορροπίας τού τρόμου

Β ΤΑΤΑΚΗ
**Έπικαιρα στοιχεία
τής σωματικής πείρας**

FRANZ KAFKA
Γράμμα στον πατέρα

BRENDAN BEHAN
Μιά γυναίκα παρακατιανή

JACQUELINE DE ROMILLY
Ή αίσιοδοξία τού Θουκυδίδη

CHIMEN ABRAMSKY
**Ό πρόλογος τού Καμένεφ
στον Μακιαβέλλι**

ΑΛΕΞΗ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ
**Οι «Προμηθείς» και τό Ιστορικό τους
υπόβαθρο**

ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΗ ΜΟΡΦΩΣΗ
Άπαντούν οι νέοι έπιστήμονες

Η ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΣΚΕΨΗ

H U M E

ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΕΚΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
ΑΠΟ ΤΟΝ Γ Κ ΒΛΑΧΟ

Χρονικά

ΣΧΟΛΙΑ

Η ΠΑΙΔΕΙΑ

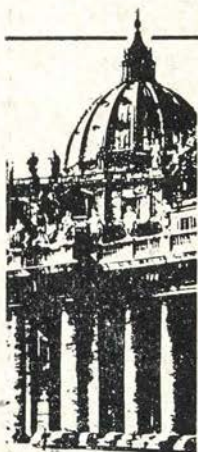
Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

Η ΤΕΧΝΗ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΔΙΕΘΝΟΥΣ
ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ



ΡΩΜΗ



ΠΑΡΙΣΙ



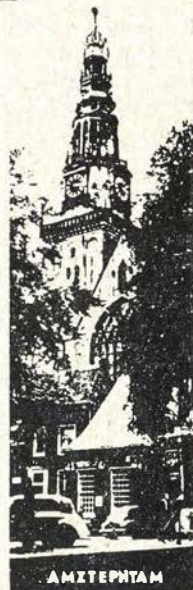
ΛΟΝΔΙΝΟΝ



ΖΥΡΙΧΗ



ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ



ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ



ΑΘΗΝΑΙ

Καθημερινάι πτήσεις προς
Ευρώπη και Μεση Άνατολή
με τὰ άνετα και πολυτελή
Άεροσκάφη **Comet 4B**

Άνεσις, Ταχύτης, Έξυπνηρησις

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεΐα: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ
Τηλεφ.: 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361



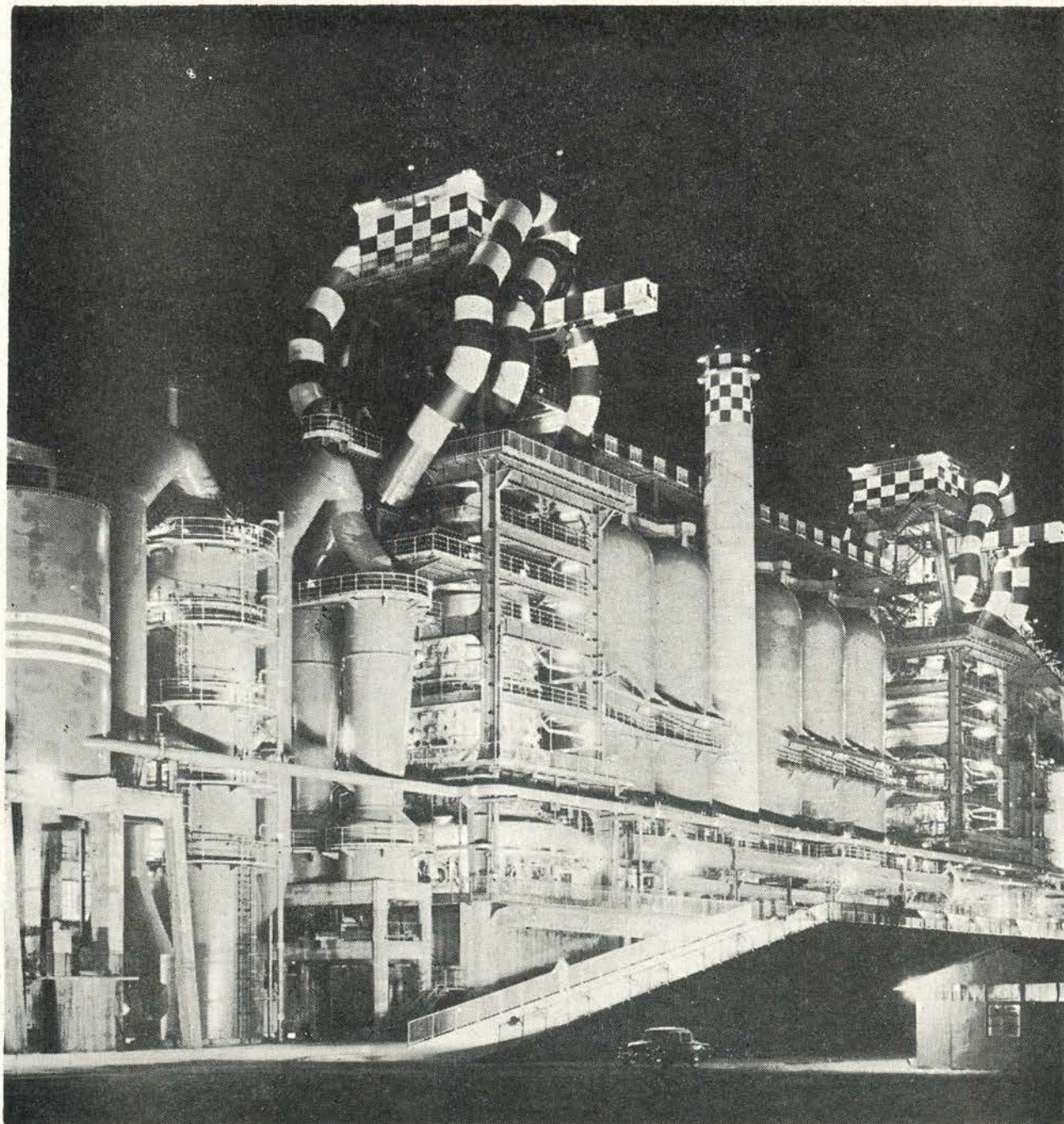
Ό έρτιώτερος πρακτορειακός όργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων,
περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέ-
των ίδια μεταφορικά μέσα ώς και 300 ύποπρακτορεΐα εις όλην
τήν Έλλάδα και τας κυριώτερας πρωτευούσας του έξωτερικού.



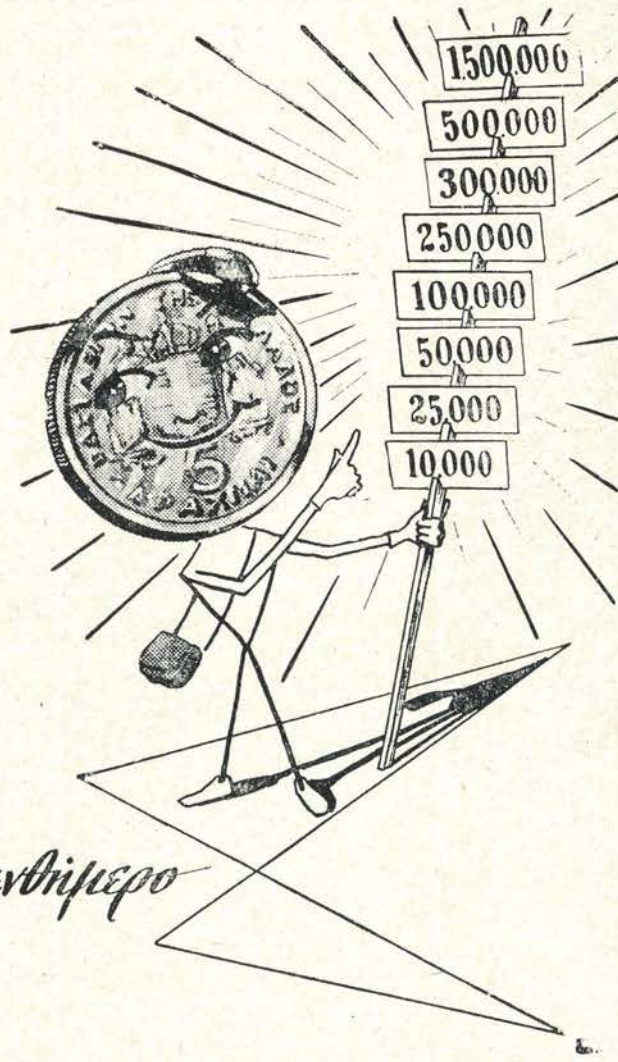
ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΠΡΩΤΗ ΎΨΙΚΑΜΙΝΟΣ ΤΗΣ ΧΑΛΥΒΟΥΡΓΙΚΗΣ



Μερική άποψις τῶν δυὸ ὑψικαμίνων τῆς ΧΑΛΥΒΟΥΡΓΙΚΗΣ, ποὺ ἀνη-
γέρθησαν εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Ἐλευσίνας καὶ ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μία ἐτέθη
ἤδη εἰς λειτουργίαν ἀπὸ τὸν Βασιλέα Παῦλον, τὴν 27ην Ἰουνίου 1963



ΛΑΙΚΟ ΛΑΧΕΙΟ

*Καλέ
δεκαδενθιμερο*

Μοιράζει 8.320.000



ΔΡΧ. 6

ΔΡΧ. 8

ΔΡΧ. 10

ΔΡΧ. 11

ΕΠΙ ΤΗ ΠΡΟΩΠΕΙ ΤΗΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΣΙΓΑΡΕΤΤΩΝ ΜΑΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΗ ΑΓΟΡΑ

4 ΝΕΑ ΣΙΓΑΡΕΤΤΑ

σέ συσκευασία Αμερικανικού τύπου και από εκλεκτά καπνά ειδικής διαλογής.

1. **ΔΗΛΟΣ** χωρίς φίλτρο Μεγαλύτερου μεγέθους από τὰ συνήθη
 2. **ΔΕΛΦΟΙ** χωρίς φίλτρο

3. **ΚΕΡΑΝΗΣ** υπερπολυτελείας KING SIZE με φίλτρο ΑΝΤΙΤΑΡΝΙΚ

4. **ΠΑΛΛΑΣ** υπερπολυτελείας KING SIZE με φίλτρο ΑΝΤΙΤΑΡΝΙΚ

- * Δια πρώτην φοράν φίλτρο «άντιτάρνικ». Διεθνής άποκλειστικής τής καπνοβιομηχανίας Γ. Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α. Ε.
- * Μέγεθος KING SIZE! Τά μόνα Έλληνικά σιγαρέττα 85 χιλιοστών.
- * Τό σιγαρρέττο υπερπολυτελείας ΠΑΛΛΑΣ, είναι έλαφρώς άρωματικό, κατά τό πρότυπο τών Αμερικανικών σιγαρέττων.
- * Πορώδες ειδικό σιγαρόχαρτο, πού ένεργεί σάν δεύτερο άφανές φίλτρο.

ΔΟΚΙΜΑΣΤΕ ΤΑ ΝΕΑ, ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΣΙΓΑΡΕΤΤΑ - ΔΙΑΛΕΞΤΕ ΕΚΕΙΝΟ ΠΟΥ ΣΑΣ ΤΑΙΡΙΑΖΕΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ

Γ. Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α. Ε.

ΤΟ ΒΛΕΠΕΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΙΔΕΡΜΙΔΑ ΣΑΣ

Πλένεσθε και μετά αγγίζετε το δέρμα σας. Νοιώθετε άμεσα πώς έγινε τόσο απαλό, τόσο τρυφερό, τόσο φρέσκο. Κι' αυτό διαρκεί ώσπου να ξαναπλυθήτε.

Το ΝΕΟ Διαφανές σαπούνι Γλυκερίνης Παπουτσάνη σας προσφέρει μια καινούργια θαυμαστή εμπειρία. Διατηρεί το δέρμα σας μαλακό, είτε φυσά ο χειμωνιάτικος άνεμος είτε καίει ο καλοκαιρινός ήλιος. Διαφανές και γι' αυτό τελείως άγνό, είναι μοναδικό για ΚΑΘΑΡΙΣΜΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ. Ποτέ ως τώρα δεν έχετε χρησιμοποιήσει για την τουαλέττα και το μπάνιο σας ένα τόσο απαλό και φίνο σαπούνι. Αξίζει τον κόπο να το δοκιμάσετε...



ΕΝΑ ΝΕΟ ΠΡΟΪΟΝ ΔΙΕΘΝΟΥΣ
ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ ΠΑΠΟΥΤΣΑΝΗ



2 ΤΥΠΟΙ

"Ρόζ,"

"Σιτρόν,"

Τό σαπούνι της όμορφιάς

"ΔΛΕΚΤΩΡ."



Με καλαμάκι

Γάλα-Σοκολάτα

Το νέο εκλεκτό
 προϊόν της ΕΒΓΑ
 από παστεριωμένο
 γάλα ACTINISE
 σοκολάτα και ζάχαρη.
 Το γάλα σοκολάτα ΕΒΓΑ
 είναι ένα κύπελλο γεμάτο
 υγεία και δροσιά.

Είναι περίφημο...

Είναι προϊόν της ΕΒΓΑ!

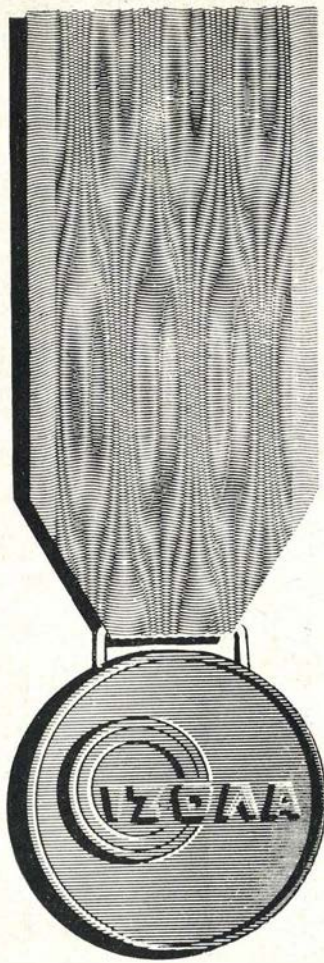
Δροσισθήτε με παγωμένο
γάλα - σοκολάτα ΕΒΓΑ!



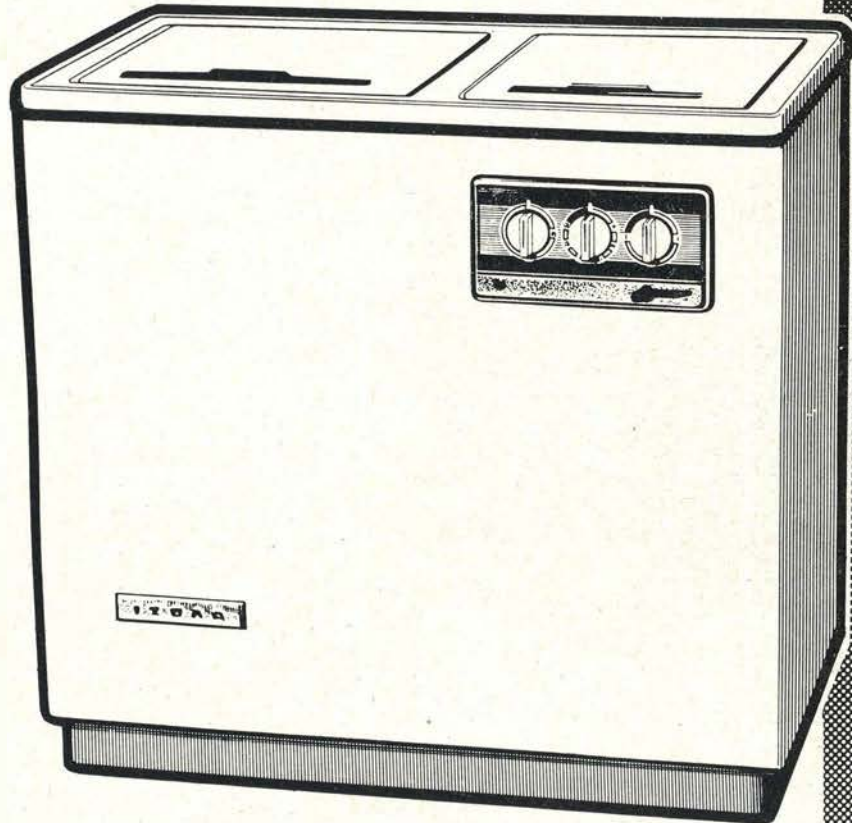
Με το ίδιο πλαστικό
κύπελλο



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΓΑΛΑΚΤΟΣ Α.Ε.



ΜΟΝΟΝ ΜΕ
335 ΔΡΧ.
ΤΟΝ ΜΗΝΑ
καί μικρή προκαταβολή



ΤΟ ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ ΠΟΥ ΑΓΑΠΑΕΙ ΤΑ ΡΟΥΧΑ

- Τά αναδεύει ανάλαφρα, χωρίς νά τά χτυπή, ώσπου νά γίνουν πεντακάδαρα.
- Τά στεγνώνει μέ προσοχή και τέχνη χωρίς νά τά καταστρέφη.

Ένα ακόμη προϊόν τής ΙΣΟΛΑ προσαρμοσμένο στις ανάγκες του Έλληνικού νοικοκυριού.

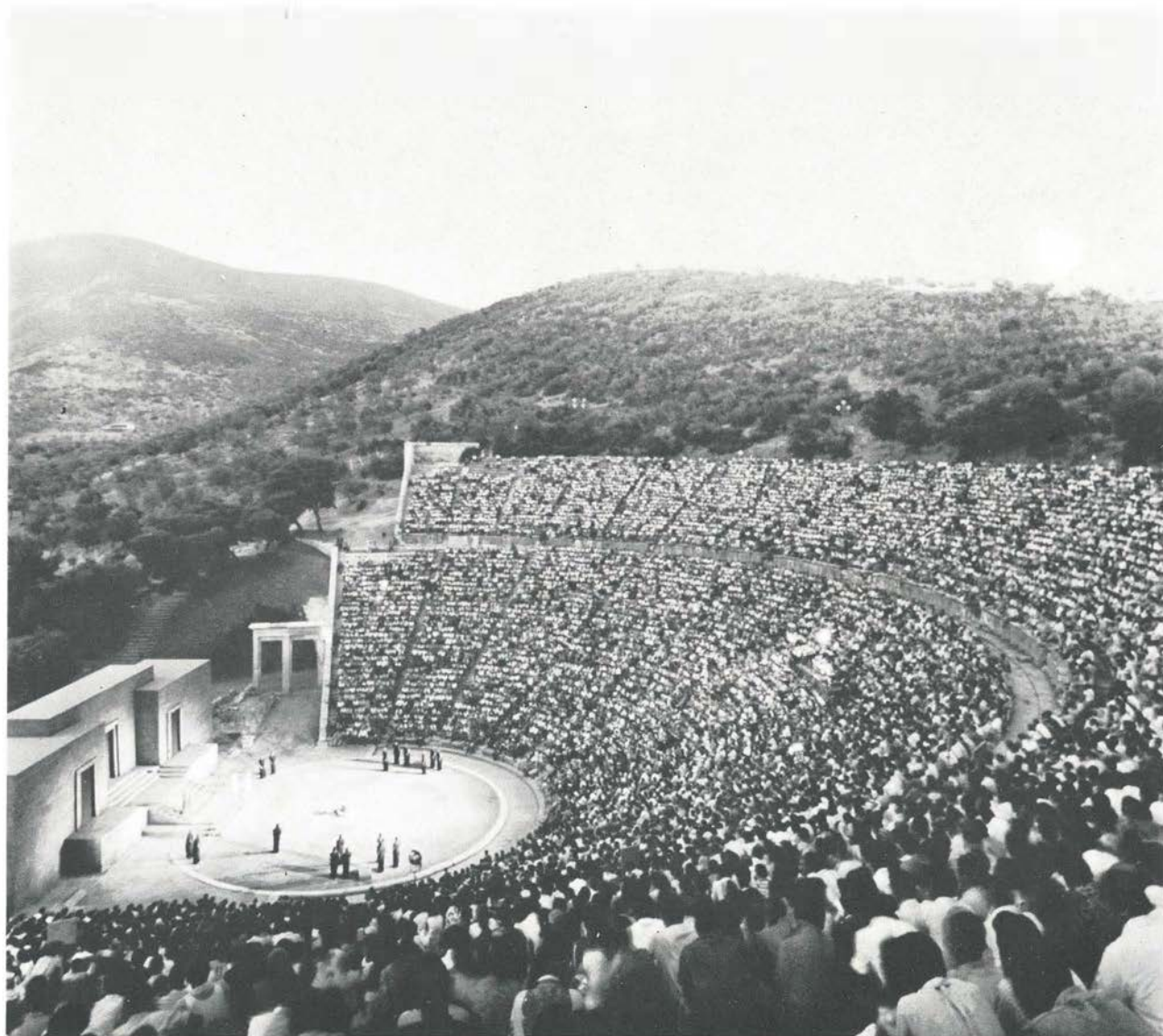
ΠΡΟΪΟΝΤΑ



ΙΣΟΛΑ ΤΑ ΠΙΟ ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΑ

ΕΠΙΔΑΥΡΕΙΑ 1963

Χ ΠΕΡΙΟΔΟΣ Ίούλιος 1963

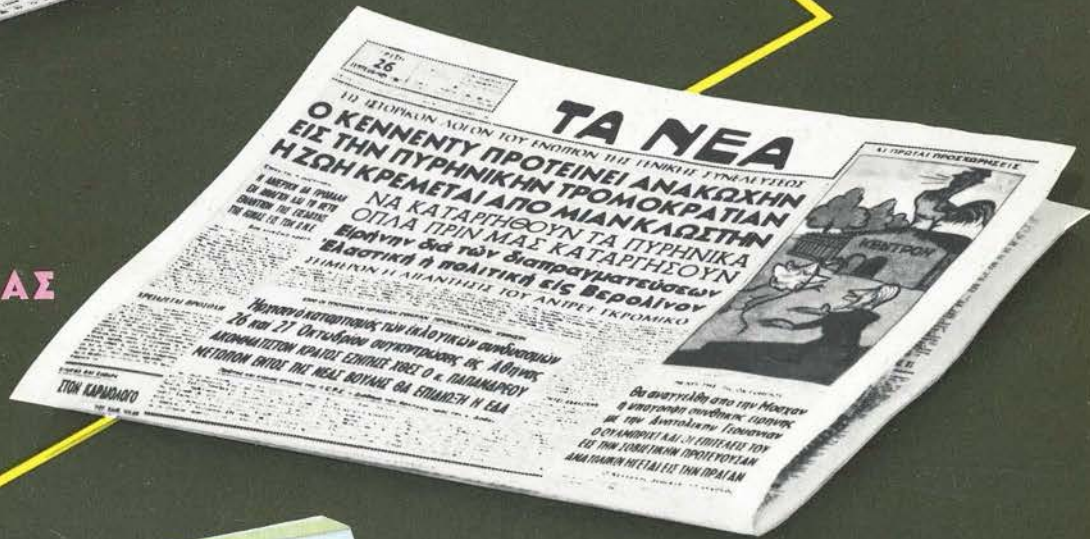


6 Ίουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Αισχύλου	«ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ»
7 Ίουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Αισχύλου	«ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ»
13 Ίουλίου	ΣΑΒΒΑΤΟ	Εϋριπίδου	«ΕΚΑΒΗ»
14 Ίουλίου	ΚΥΡΙΑΚΗ	Εϋριπίδου	«ΑΛΚΗΣΤΙΣ»

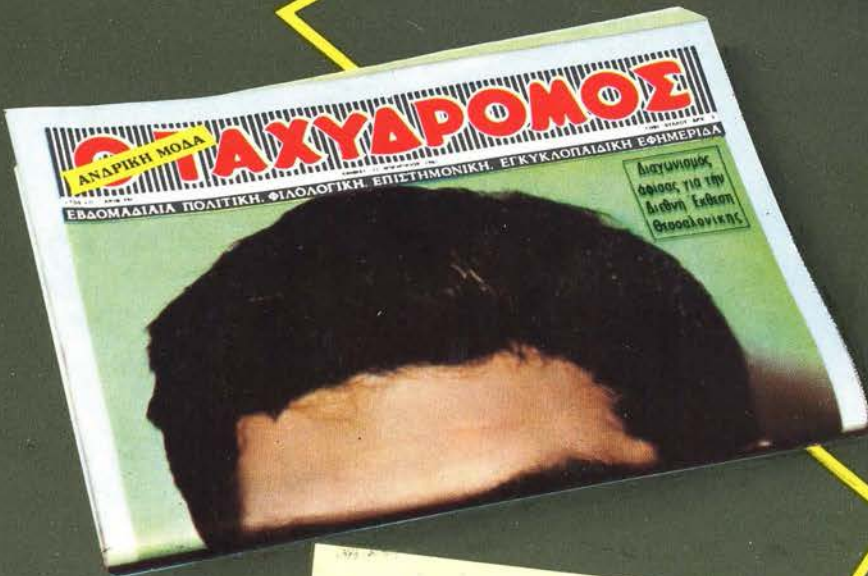
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
 ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
 ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ