

ΘΕΑΤΡΟ



12

L



Χ* φεστιβάλ *Ἀθηνῶν

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1964

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ : ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



Columbia



ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

« Η γειτονιά τῶν Ἀγγέλων »

ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ

« Ὀδὸς ὀνείρων »

Λαμβάνουν μέρος :

Τζένη Καρέζη

Νίκος Κούρκουλος

Ἰωαν. Πουλόπουλος

καί Χορωδία

Διεύθυνσις Ὀρχήστρας

ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Λαμβάνουν μέρος :

Δημήτρης Χόρν

Μάρω Κοντοῦ

Ζωή Φυτούση

Λάκης Παππᾶς

καί Χορωδία

Διεύθυνσις Ὀρχήστρας

ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ

Α Π Ο Κ Λ Ε Ι Σ Τ Ι Κ Ο Τ Η Σ



Columbia





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιέως*

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

Χρόνος Β' Τεύχος 12
Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1963

Γραφεία: Σισίνη 35
(Παραπλεύρως Χίλτον, Ταχ. 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 ύφασετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

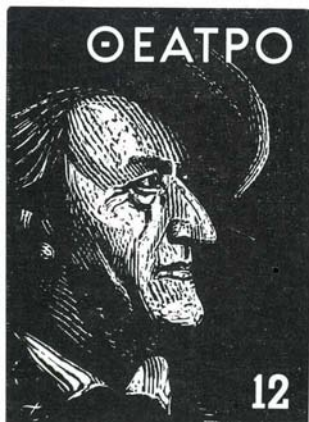
Τα κλισέ είναι του Τσιγκο-
γραφείου Άδελφών ΛΑΪΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

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

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Α. Τάσσοι: Ρίχαρντ Βάγκνερ.
Ευλογαφία χαραγμένη ειδικά
για τὸ περιοδικὸ "Θέατρο"

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Ἀθηναϊκὸ Θέατρο, ἔτος Μηδέν...—Ἡμικρατικὸς τῆς πρω-
τοπορίας!—Ἀγνοοῦμε τὸν Κορνέιγ!—Κι ὅμως, οἱ ρίζες
τοὺς σ' ἐμάς.—Ἐνας μαθητῆς τῶν Ἑλλήνων.—Ἡ ἐνό-
τητα τῶν Τεχνῶν στὸ Θέατρο.—Ξεχάσαμε τὴν Κοτοπούλη
σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** RICHARD WAGNER: Μουσικὴ τοῦ Μέλλοντος. Ἡ
ἐνότητα τῶν Τεχνῶν στὸ Θέατρο. Μετάφραση Β. Ράτα
σελ. 9
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ:** PIERRE CORNEILLE: "Ὁ Σίντ". Τραγωδία σὲ πέντε
πράξεις. Ἀπόδοση σὲ στίχους Κώστα Βάρναλη
σελ. 49
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ:** GIANNH ΤΣΑΡΟΥΧΗ: Ἡ Ἑλληνικὴ Ἀρχαιότητα
στὸ Θέατρο. Μία ἐπιστροφή πού διαρκεῖ αἰῶνες
σελ. 25
GIANNH ΣΙΔΕΡΗ: Ἡ πρώτη "Ἀντιγόνη" πρὶν ἑκατὸ
χρόνια στὴν Πόλη
σελ. 31
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ: Ἡ Μουσικὴ στὴν Τραγωδία.
Εἰσαγωγή γιὰ μιὰ συστηματικὴ μελέτη
σελ. 34
ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ: Τὸ τραγοῦδι, συμπύκνωση δρα-
ματικῆς ἐνέργειας. Τὸ πείραμα τοῦ "Νεκροῦ Ἀδελφοῦ"
σελ. 38
- ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ:** LEWIS FUNKE καὶ JOHN E. BOOTH: Ὁ Τεννεσση
Οὐίλλιαμς μιλάει γιὰ τὸν ἑαυτό του
σελ. 41
- ΕΡΕΥΝΑ:** Συγκινεῖται ὁ ἦθοποιός; Ἀπόψεις γιὰ τὸ "Παράδοξο"
τοῦ Ντιντερό. Μιλοῦν οἱ Λουὶ Ζουβέ, Σάρλ Ντυλέν, Ζάν
Λουὶ Μπαρρώ, Λουντμίλα Πιτοσέφ, Ἐντβίτζ Φεγιέρ, Πιέρ
Μπρασέρ, Μπεατρίς Ντυσάν, Πιέρ Ρενουάρ, Πιέρ Φρε-
ναί, Μαρσέλ Ἀσάρ, Ρόμπερ Ἴρς, Ροζέ Κοζιό, Ζάκ Φα-
μπρί, Λωρὰν Τερζιέφ
σελ. 44
- ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ:** PIERRE CORNEILLE: Ἀπόψεις γιὰ τὸν "Σίντ".
Μετάφραση Τάκη Δραγῶνα
σελ. 71
ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ: Ἡ μετάφραση τοῦ "Σίντ"
σελ. 70
ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ: Ἐν ἀρχῇ, τὸ ἑλληνικὸ ἔργο
σελ. 72
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** THOMAS QUINN CURTIS: Οἱ ἐκτός Μπροντγουαίη
σκηνές προετοιμάζουν τὸ Θέατρο τοῦ Μέλλοντος
σελ. 73
ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: Σῶντερς: "Ὁ Ἐρημίτης" καὶ
Γκαττί: "Ὁ ὁδοκαθαριστής", ἐπιτυχίες στὸ Δ. Βερολίνο
σελ. 74
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Νέα Ἀγγλικὰ, Γαλλικὰ, Ἰταλικὰ καὶ Ἀμερικανικὰ βι-
βλία γιὰ Θέατρο, Μουσικὴ, Χορὸ, Κινηματογράφο
σελ. 76
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:** Δίσκοι μὲ θεατρικὰ ἔργα σὲ διάφορες γλώσσες
σελ. 77
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:** Θεατρικὰ ἔργα πού γυρίζονται ταινίες
σελ. 77

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΘΕΑΤΡΟΝ "ΟΛΥΜΠΙΑ,,

ΣΑΒΒΑΤΟΝ 4 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ, "Ωρα 8.30' μ.μ.

Μ Π. Γ Κ Ρ Α Ν Ι Χ Σ Τ Α Ι Τ Ε Ν

Ο Ρ Λ Ω Φ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΣΕ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Β Α Λ Τ Ε Ρ Π Φ Ε Φ Φ Ε Ρ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Α Λ Ε Ξ Α Ν Τ Ε Ρ Π Ι Χ Λ Ε Ρ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ : ΜΙΧΑΗΛ ΒΟΥΡΤΣΗΣ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ - ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ : Ι. ΚΑΡΥΔΗΣ

ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ : ΑΓΓ. ΓΡΙΜΑΝΗΣ

Σ Υ Μ Μ Ε Τ Ε Χ Ο Υ Ν

ΑΝΘΗ ΖΑΧΑΡΑΤΟΥ - ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ

Καί : Μ. ΜΟΥΤΣΙΟΥ, Ε. ΔΑΡΑ, Δ. ΘΑΝΟΣ, Ν. ΝΤΟΥΦΕΞΙΑΔΗΣ, Γ. ΤΕΡΖΑΚΗΣ,
Β. ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΖΑΚΚΑΣ, ΑΡ. ΠΑΝΤΑΖΗΝΑΚΟΣ, Ε. ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ,
Τ. ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, Ι. ΡΟΥΣΣΗΣ (Ν. ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μ. ΚΑΖΑΝΤΖΗΣ)

Σολίστ Χοροῦ : ΣΑΣΑ ΝΤΑΡΙΟ, ΑΝΝΑ ΠΕΤΡΟΒΑ, Ι. ΜΕΤΣΗΣ

★

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 31 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ, "Ωρα 8.30' μ.μ.

Β Ρ Α Δ Υ Α Μ Π Α Λ Λ Ε Τ Ο Υ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ
ΤΟΤΗΣ ΚΑΡΑΛΙΒΑΝΟΣ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ - ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ
ΡΙΤΑ ΣΤΡΟΥΖΑ - ΧΑΡΙΣΙΑΛΗ

Α. ΒΙΒΑΛΝΤΙ Α Ν Ο Ι Ε Ι Σ Χορογράφος: Ε. ΤΣΟΥΚΑΛΑ	Α. ΚΑΤΣΑΤΟΥΡΙΑΝ Μ Α Σ Κ Α Ρ Α Τ Α Χορογράφος: Ε. ΤΣΟΥΚΑΛΑ	Κ. ΣΑΙΝ - ΣΑΝΣ Τ Α Γ Ε Ν Ε Θ Λ Ι Α Τ Η Σ Μ Υ Λ Α Ι Δ Η Σ Χορογράφος: ΑΓΓ. ΓΡΙΜΑΝΗΣ
Μ. ΡΑΒΕΛ Μ Π Ο Λ Ε Ρ Ο Χορογράφος: ΑΓΓ. ΓΡΙΜΑΝΗΣ	Κ. ΝΤΕΜΠΥΣΣΥ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΕΝΟΣ ΦΑΥΝΟΥ Χορογράφος: Ι. ΜΕΤΣΗΣ	ΜΙΝΚΟΥΣ Δ Ο Ν Κ Ι Χ Ω Τ Η Σ Χορογράφος: Ι. ΜΕΤΣΗΣ

ΤΑΜΕΙΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Α Κ Α Δ Η Μ Ι Α Σ 6 1 - Τ Η Λ . 6 1 2 . 4 6 1

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ 'Αθηναϊκό Θέατρο, έτος Μηδέν...

Τό "Θέατρο" κλείνει δυό χρόνια ζωής. Δέ θά γιορτάσει. Τά δεύτερα γενέθλιά του βρίσκουν τό 'Αθηναϊκό Θέατρο στό έτος Μηδέν. Στήν τρομερή θεατρική κατάπτωση πού επικρατεί, τό "Θέατρο" μέ τό ήθος καί τήν ποιότητά του προσπαθεί, τουλάχιστο, νά κρατήσει ψηλά τήν έννοια του Θεάτρου, νά συγκρατήσει ό,τι υπάρχει ύγιές, νά βοηθήσει σέ μία ριζική ανασύνταξη γιά τήν άνοδο καί τήν προκοπή του Θεάτρου μας. Αύτός, άλλωστε, ύπηρξε κι ό μοναδικός σκοπός τής έκδοσής του. Στό μεταξύ, ή κρίση πού μαστίζει τά 'Αθηναϊκά θέατρα έχει φτάσει στό άπροχώρητο. Τό ένα μετά τό άλλο, αλλάζουν έργα γιά δεύτερη καί τρίτη φορά. 'Ελάχιστα καλύπτονται τά έξοδα ανεβάσματός τους. Κανένα δέν θά καλύψει σαιζόν. Θιάσοι χρεωκοπούν καί διαλύονται. Θέατρα κλείνουν. 'Ημερήσιες είσπραξεις φτάνουν μόλις στις 99 δραχμές. Παραστάσεις αναβάλλονται από έλλειψη θεατών, άλλες δίνονται μέ πέντε καί δέκα άτομα. Σέ πολλά θέατρα οί ήθοποιοί στή σκηνή είναι περισσότεροι από τους θεατές στήν πλατεία! Τό φαινόμενο δέν είναι επικαιρικό ή τυχαίο. Είναι κορύφωση τής χρόνιας κρίσης πού περνάει τό Θέατρό μας. "Όχι από έλλειψη θεατών-άνθρώπων, δηλαδή, πού άγαπάνε τή δραματική τέχνη. 'Εξ αιτίας καί μόνο τών θεατρικών παραγόντων, αυτών πού διευθύνουν ανάξια τή θεατρική ζωή του τόπου. Τά σφάλματα του παρελθόντος καί οί όδυνήρες συνέπειές τους δέν φαίνεται νά τους δίδαξαν τίποτα. "Όπως πέρισυ, έτσι καί φέτος, ό αριθμός τών θιάσων ξεπέρασε τους είκοσι. "Ενα-δυό έμφανίσμοι ήθοποιοί, κι από κεί και πέρα χάος. Διασπορά τών καλλιτεχνικών δυνάμεων σέ βαθμό πού ποτέ δέν ξανάγινε. 'Απίθανοι ήθοποιοί ανακηρύσσονται πρωταγωνιστές, καί σχηματίζουν θιάσους πού, φυσικά, δέν είναι σέ θέση ν' ανεβάσουν ο'τε ντόπιες σαχλοκομωδίες. Χωρίς επίγωση, χωρίς αιδώ, άποτολμοούν νά παρουσιάσουν έργα πού καί θέατρα τέχνης θά τά ζήλευαν καί καταλήγουν σέ κάθε λογής ύποπροϊόντα του ξένου θεάτρου. 'Η άθλια συγκρότηση τών θιάσων δέν έπιτρέπει άνεκτή παράσταση, σέ καμιά περίπτωση. 'Ετσι, ή θεατρική κρίση άντί νά ξεπερνιέται, από σαιζόν σέ σαιζόν κι από χρόνο σέ χρόνο, βαθαίνει. 'Εκεί πού 'χουν φτάσει τά πράγματα μόνο ριζικές λύσεις μπορούν νά τά καλυτερέψουν. Διαφορετικά, θά πηγαίνουμε άπ' τό κακό στό χειρότερο — όσο κι άν φαίνεται πώς φτάσαμε ήδη στό άπροχώρητο. Τί πρέπει νά γίνει; Τά θέατρα ν' άρχίσουν νά σέβονται τό θεατή καί τήν Τέχνη πού τάχτηκαν νά ύπηρετήσουν. Καλύτερη συγκρότηση θιάσων, συγκέντρωση καλλιτεχνικών δυνάμεων, έργα άξια νά προσελκύσουν τό ένδιαφέρον του Κοινού, παρουσία πού νά δείχνει αίσθημα εϋθύνης. "Όσο αυτά δέν γίνονται, ή κρίση θά χειροτερεύει.

★ 'Ημικρατικός τής πρωτοπορίας!

Δέν είμαστε βέβαιοι πώς ή πληροφορία άληθεύει. Γράφτηκε, όμως, στις έφημερίδες κι από κανέναν δέ διαφεύστηκε: Τό Κράτος θά επιχορηγήσει έναν θιάσο, θά τόν κάνει ήμικρατικό, γιά ν' ανεβάσει... έργα πρωτοπορίας! Δέ μένουμε στό όνομα του σκηνοθέτη πού αναφέρθηκε. Κι άς μήν υπάρχει άκαταλληλότερος σ' όλο τόν κόσμο! Ούτε καί στήν άγεφύρωτη αντίθεση πού υπάρχει ανάμεσα πρωτοπορίας καί Κράτους. 'Εκείνο πού προκαλεί κατάπληξη είναι ή νοοτροπία, πού φαίνεται πώς επικρατεί άκόμα στους "άρμόδιους" γιά τά θεατρικά μας πράγματα. Φανεράνοι ξεκάθαρα πώς δέν έχουν καταλάβει τίποτα από τό πρόβλημα πού, ώστόσο, είναι... έτοιμοι νά του δώσουν καί λύση! Τό 'Ελληνικό Θέατρο πάσχει ή — γιά νά χρησιμοποιήσουμε νυστέρι — είναι σχεδόν άνύπαρκτο. όχι βέβαια, έπειδή λείπουν τά ξένα έργα, κλασικά ή πρωτοπορίας, από τήν έλληνική σκηνή. 'Από τήν εκατοντάδα τών έργων πού ανεβάζουν κάθε χρόνο οί άθηναϊκοί θιάσοι, τά περισσότερα — όλα, σχεδόν — άνήκουν στό ξένο δραματολόγιο. Δέν έχει μείνει χώρα τής ύψηλίου, από τις πιο προηγμένες ως τις πιο ύπανάπτυκτες, πού νά μήν αντίπροσωπεύεται στήν έλληνική σκηνή. Κι άπ' τήν πιο χοντρή φάρσα ως τά έργα "άξιώσεων" καί, ιδιαίτερα, τά έργα "πρωτοπορίας". Μερικά, μάλιστα, άπ' αυτά βρήκαν στέγη καί στό πάλοι - ποτέ 'Εθνικό Θέατρο τής 'Ελλάδος πού, σάν επιχορηγούμενη σκηνή, όφείλει ν' άφήνει τους πειρατισμούς καί τις πρωτοπορίες στό 'Ελεύθερο Θέατρο, κι από τό ξένο δραματολόγιο ν' ανεβάσει μόνον έργα κλασικά καί καθιερωμένα. 'Υπάρχει, άλλωστε, τό Θέατρο Τέχνης κι άλλοι έλεύθεροι θιάσοι πού φροντίζουν νά φέρνουν σ' έπαφή τό έλληνικό Κοινό μέ τους παγκόσμιους πειρατισμούς. Μιά άκόμα σκηνή, καί μάλιστα μέ κρατική επιχορήγηση, γιά τόν ίδιο σκοπό, όχι μόνο δέν θά ώφελοϋσε, αλλά θά δημιουργούσε άθέμιτο ανταγωνισμό σέ μία προσπάθεια σάν του Κούν, πού πρόσφερε πολλά στό έλληνικό Κοινό, μέ τελικό άποτέλεσμα τή χρεωκοπία καί τών δυό. Βρισκόμαστε στήν ανάγκη νά τό ξαναποϋμε : Τό 'Ελληνικό Θέατρο δέν ύποφέρει από έλλειψη ξένων έργων πρωτοπορίας. Τό αντίθετο, μάλιστα! Αυτό πού μ'ος λείπει είναι τό ντόπιο θεατρικό έργο κάποιας ποιότητας καί ή Σκηνή πού, μέ θυσίες στήν άρχή, θά τό επιβάλλει. 'Αλλά, τά καλά θεατρικά έργα — αυτά πού θά δημιουργήσουν θεατρική ζωή στον τόπο — δέν γράφονται από τή μία μέρα στήν άλλη. Θέλουν χρόνο καί συγγραφείς μέ άποκτημένη πείρα. Τό θεατρικό έργο μόνον πάνω στή σκηνή δείχνει τά προτερήματα καί τά λάθη του καί μόνον παιζόμενο διδάσκει τό συγγραφέα του, τόν κάνει νά διορθωθεί, νά εξελιχθεί. Αυτό, άκριβώς, λείπει από τό 'Ελληνικό Θέατρο.

Αυτό πρέπει να δοθεί στους Έλληνες συγγραφείς: Η δυνατότητα να βλέπουν τα έργα τους στη σκηνή. Έπομένως, αν το Έλληνικό Θέατρο χρειάζεται κάποια Πειραματική Σκηνή, ή σκηνή αυτή πρέπει να αφιερωθεί, αποκλειστικά και μόνο, στην παρουσίαση ελληνικών έργων. Το χρέος, βέβαια, αυτό ανήκει στο θέατρο της Όμοιοιάς που, από συνήθεια, λέγεται ακόμα Έθνικό. Για το σκοπό αυτόν ιδρύθηκε και, ακριβώς, επειδή δεν τον εκπληρώνει έπαψε να 'ναι Έθνικό. Άρα: "Αν οι "άρμοδιοι" ενδιαφέρονται να λύσουν το βασικότερο πρόβλημα του θεάτρου μας, πρέπει να σταματήσουν από τον άνθεθικό του δρόμο το λεγόμενο Έθνικό και να το επαναφέρουν στον έθνικό προορισμό του: την προβολή του ελληνικού έργου. Η επιχορήγηση άλλου θιάσου — Ημικρατικού της πρωτοπορίας! — αποδεικνύει έγκληματική άγνοια των θεμάτων και θα οδηγήσει, ασφαλώς, σε περιπέτειες χωρίς προηγούμενο. Άς καταλάβουν πρώτα οι "άρμοδιοι" το πρόβλημα του Θεάτρου μας και, αν οι προθέσεις τους είναι άγνες, άς προχωρήσουν — ύστερα από σοβαρή μελέτη του θέματος — στην ίδρυση και ημικρατικών θιάσων. Πρώτα απ' όλα, όμως, άς ξαναφέρουν το Έθνικό, στον έθνικό του προορισμό.

★ Άγνοούμε τον Κορνέιγ!

Η γαλλική κλασική τραγωδία δεν έχει, βέβαια, την άκτινοβολία που έχει το θέατρο της Άγγλικής και της Ισπανικής Αναγέννησης. Με την κλασική μορφή της βρίσκεται κάπως μακρύτερα απ' το σύγχρονο θεατή. Παραμένει, όμως, μία κατάκτηση από τις πιο σημαντικές για το παγκόσμιο πνεύμα του, φυσικά, δεν επιτρέπεται να την άγνοεί το ελληνικό Κοινό. Η εϋθύνη βαρύνει, κι αυτή τη φορά, το Έθνικό Θέατρο. Η επιχορηγούμενη Κρατική Σκηνή έχει, από τη φύση της, μορφωτικό χαρακτήρα. Εκτός από την προαγωγή της ελληνικής δραματουργίας, ένας σκοπός δικαίωται την επιχορήγηση του Έθνικού Θεάτρου: η παροχή θεατρικής παιδείας στο ευρύτερο Κοινό. Και, θεατρική παιδεία, χωρίς Κορνήλιο και Ρακίνα, δυο ποιητές από κείνους που δεν εμφανίζονται και τόσο συχνά, αναγκαστικά είναι λειψή. Η παράλειψη του Έθνικού γίνεται βαρύτερη, αφού δεν περιορίζεται μόνο σε δημιουργίες που καθιέρωσε ο χρόνος αλλά καταφεύγει, συχνότατα, σε σύγχρονα έργα δευτέρας και τρίτης ποιότητας, ακόμα και σε άμφιβολες πρωτοπορίες τύπου "Οργισμένων νιάτων". Όταν παρουσιάζει άνούσιες κωμωδίες και άσημαντες δραματικές άποπειρες, με το πρόσχημα πώς αντιπροσωπεύουν μία στιγμή, έστω και καταπτώσεως, του ενός ή του άλλου θεάτρου, της μιάς ή της άλλης χώρας, δεν επιτρέπεται να άγνοεί έναν Κορνήλιο κ' έναν Ρακίνα. Καταντά άπίστευτο: Τριάντα τρία ολόκληρα χρόνια το Έθνικό άγνοεί τη γαλλική κλασική τραγωδία! Κι όμως, όταν ιδρύθηκε το Έθνικό, κ' είχε σκηνοθέτη το Φώτο Πολίτης και δεν είχε ακόμα απομακρυνθεί από τους σκοπούς του, άνεβασμα και άρχαία ελληνική Τραγωδία και Νεοελληνικά έργα — όσα δεν άνεβάστηκαν ποτέ άλλοτε μέχρι σήμερα — χωρίς να λησμονήσει και τη γαλλική κλασική τραγωδία. Πραγματικά, ο Φώτος Πολίτης είχε άναθέσει στον Κώστα Βάρναλη να μεταφράσει στο πεζό, χωρίς τις φραστικές του περισσοτεχνίες τον "Σίντ" του Κορνέιγ. Ο Βάρναλης είδε πώς στο πεζό χανόταν όλη η ποίηση του κειμένου κ' είχε την ενσυνείδησία να μεταφράσει ολόκληρο το έργο σε στίχους! Ο Φώτος Πολίτης πέθανε και — τί ντροπή! — κανένας δεν σκέφτηκε, ποτέ πιά, να άνεβάσει Κορνήλιο! Μιλάνε συχνά για πνευματική ζωή στην Ελλάδα. Κι όμως — άλλη ντροπή για όλους μας και τιμή για το ήθος του ποιητή — μία έργασία του Βάρναλη, δυο χιλιάδες στίχοι, έμειναν στο συρτάρι του τριαντατρία ολόκληρα χρόνια. Το "Θέατρο" την άνεκάλυψε και την παρουσιάζει με ιδιαίτερη συγκίνηση και υπερηφάνεια.

★ Κι όμως, οι ρίζες τους σ' έμας

Άγνοουμε τον Κορνήλιο και τον Ρακίνα. Κι όμως η γαλλική κλασική τραγωδία πήρε και τη μορφή και τα περισσότερα θέματα της από την κλασική Άρχαιότητα. Ένα θέατρο, άπομίμηση του άρχαίου ελληνικού, ήταν το αίτημα της έποχής. Φορέας αυτού του πνεύματος η "Πλειάδα", ένας όμιλος έπτά ποιητών με έπικεραλής τον Ντό Μπλεαί και τον Ρονσάρ. Αναζητούν τα πρότυπα τους στον Άριστοτέλη και τον Όράτιο, τον Σενέκα και τις τραγωδίες του. Ο Ρονσάρ μεταφράζει τον "Πλούτο" του Άριστοφάνη, που παίζεται

στά 1540! Σχεδόν ταυτόχρονα μεταφράζεται η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή κ' η "Μήδεια" του Εϋριπίδη από τον Λάζαρο ντέ Μπαφ. Με πρότυπο τις άρχαίες ελληνικές, άρχίζουν να γράφουν και γαλλικές τραγωδίες. Σταθμός, η συγγραφή και το άνεβασμα (1552) της "Κλεοπάτρας" του Ζοντέλ. Η στροφή αυτή στην ελληνική και ρωμαϊκή άρχαιότητα, κύριο γνώρισμα της Αναγέννησης, σήμανε το τέλος του μεσαιωνικού θεάτρου στη Γαλλία. Στο μεταξύ, με Διάταγμα του Κοινοβουλίου, είχαν ήδη άπαγορευτεί και έπίσημα, στις 17 Νοεμβρίου 1548, οι παραστάσεις Μυστηρίων και οι "Σύντροφοι των Παθών" υποχρεώθηκαν να έγκαταλείψουν το "Hôtel de Bourgogne". Η ρήξη άνάμεσα στις λαϊκές θεατρικές παραστάσεις των Μυστηρίων και τη λόγια, την άρχαίουςα δραματουργία είχε συντελεστεί. Οι νέες τραγωδίες δεν είναι λαϊκά δράματα, σαν τα Μυστήρια. Είναι θέατρο έρασιτεχνών κι άπευθύνεται σ' ένα περιορισμένο, μορφωμένο κοινό. Οι "Σύντροφοι των Παθών" άρνούονται να τις παίξουν. Οι παραστάσεις δίνονται απ' τους ίδιους τους συγγραφείς κι άλλους έρασιτέχνες ήθοποιους, σε άνωτερα Κολλέγια και σε μέγαρα ευγενών. Χρειάστηκε να περάσει ένας αιώνας για να άρχίσει το νέο θεατρικό είδος να παίρνει ευρύτερη βάση: Στά 1599 το "Hôtel de Bourgogne" νοικιάζεται σε θιάσο πλανόδιων ήθοποιών. Αυτό άρχίζουν και παίζουν το νέο είδος. Τους τροφοδοτεί, κυρίως, ο Άλεξάντρ Άρντύ, πολυγραφότατος συγγραφέας, μαθητής του Ρονσάρ και ήθοποιός. Με σωστό δραματικό ένστικτο έγκαταλείπει το Χορό, τους μονόλογους, τις άφηγήσεις και δίνει καινούρια ζωή στο νέο θέατρο, φέρνοντας το κοντά στους ευγενείς και μορφωμένους, που περιφρονούσαν τη μεσαιωνική άφέλεια που πλημμύριζε ως τότε το θέατρο. Οι ποιητές άρχίζουν να γράφουν θέατρο και ο ίδιος ο Ρισελιέ θεωρεί τη δραματική τέχνη ύψηλη άπασχόληση. Το καινούριο, όμως, κοινό, θρεμμένο με το όρθολογιστικό πνεύμα της έποχής άπαιτούσε άληθοφάνεια απ' το θέατρο. Δεν άνεχόταν το πολλαπλό σκηνικό, όπου παίζονταν τα θεατρικά έργα κι όπου, πλάι στον Κεραμεικό, βρισκόταν η Δανία κ' η Γερμανία, ούτε τους ήρωες που σε μία ώρα γερνούσαν κατά τριάντα χρόνια. Έτσι έπιβλήθηκε ο κανόνας των τριών ενότητων: ενότητα δράσης, ενότητα χρόνου, ενότητα τόπου. Ο ποιητής Μαϊρέ έγραψε στα 1634 την πρώτη, σύμφωνη με τους Άριστοτελικούς κανόνες τραγωδία, την "Σοφονίσβη". Η μορφή της νέας τραγωδίας είχε καθορισθεί. Την έκάλυπε το κύρος της Άρχαιότητας, την άποδέχτηκαν πρόθυμα οι ποιητές και οι λόγιοι, την έπέβαλε ο παντοκράτωρ στά καλλιτεχνικά Ρισελιέ. Άλλ' η νέα τραγωδία, προσκολλημένη φανατικά στους κανόνες, δεν είχε δραματικό περιεχόμενο, τη δράση, που με τη λογική και τις συγκρούσεις των χαρακτήρων, όδηγούσε στη λύση. Άκριβώς αυτό το έργο άνελαβε ο Κορνέιγ, που το άριστούργημά του δημοσιεύουμε.

★ Ένας μαθητής των Έλλήνων

Μιλάνε συχνά για τη γαλλική θεατρική παιδεία του ελληνικού Κοινού. Έννοούν, ασφαλώς, το βουλεβάρτο! Κορνέιγ δεν άιχτηκε ποτέ στην Ελλάδα! Σχεδόν δεν άνεπαφράστηκε. Άπό τα τριάντα θεατρικά του έργα έχουν μεταφραστεί, μόνο στην καθαρρεύουσα, ο "Κίννας" πριν 130 χρόνια κι ο "Σίντ" πριν 80. Με τον Μολιέρο τιμάται συχνά η κλασική κωμωδία. Άγνοουμε συστηματικά την κλασική γαλλική τραγωδία. Κι όμως, ο Κορνέιγ είναι ο πιο πιστός μαθητής των Έλλήνων. Έγκαταλείποντας την "κωμικοτραγωδία" της έποχής του, που τη συνθέτανε πλήθος έπεισόδια με άισιο τέλος, καθιέρωσε τη μία δραματική δράση, θεμελιώνοντας έτσι τη γαλλική κλασική τραγωδία. Το ενδιαφέρον στα έργα του συγκεντρώνεται στην προπαρασκευή ενός και μόνον γεγονότος και στο παιχνίδι των αισθημάτων και των παθών που όδηγεί, σαν σε λογικό συμπέρασμα, στη λύση. Τραγωδία για τον Κορνέιγ σημαίνει σύγκρουση μιάς ισχυρής προσωπικότητας — ιστορικής, συνήθως, για να έχει άληθοφάνεια — με μία κατάσταση έξω από τη συνηθισμένη τάξη πραγμάτων. Οι ήρωες του Κορνέιγ υπηρετούν πάντα ένα ύψηλο καθήκον: το μεγαλειό τους πηγάζει από την άδάμαστη θέλησή τους που υποτάσσει τα πάθη και τις άδυναμίες. Κατ' έξοχην θεατρικός, έγραψε θεωρητικές μελέτες για το θέατρο — Λόγος περί της χρησιμότητας και των μερών της τραγωδίας, Λόγος περί τραγωδίας, Λόγος περί των τριών ενότητων — και, συνοδικά, τριάντα θεατρικά έργα. Όκτώ κωμωδίες:

(Μελίτη, Ἡ χήρα, Ἡ βασιλική στοά, Ἡ ἀκόλουθος, Ἡ κωμική ψευδαίσθηση, Ὁ ψεύτης καὶ Ἡ συνέχεια τοῦ ψεύτη), ἓνα χοροδράμα: (τὴν Ψυχὴ, σέ συνεργασία μὲ τὸν Μολιέρο) καὶ εἰκοσιμιά τραγωδίες: (Μήδεια, Σίντ, Ὁράτιος, Κίννας, Πολυεύκτος, Ὁ θάνατος τοῦ Πομπηίου, Ροδογόνη, Θεόδωρος, Ἡράκλειος, Ἄνδρομέδα, Νικομήδης, Οἰδίπους, Τὸ χρυσόμαλλο δέρασ, Σεπτόριος, Δὸν Σάντσος, Περθηρίτης, Ἀγυσίλαος, Ἀττίλας, Τίτος καὶ Βερενίκη, Πούλχερια, Σουρήνας). Τὸ ἀριστούργημά του ὑπῆρξε ὁ “Σίντ” γραμμένος στὰ 1636, μετὰ τὴ “Μήδεια” καὶ πέντε ἀπὸ τὶς κωμωδίες του. Ἡ ἐπιτυχία του ξεσήκωσε τοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς καὶ τὸν ἴδιο τὸ Ρισελιέ. Ὁ Σκουντερὺ τὸν κατηγοροῦσε πῶς δὲ σεβάστηκε τὸν κανόνα γιὰ τὶς τρεῖς ἐνόητες καὶ πῶς ἀπεργάσανε τὸν ἱσπανὸ Γκιλέν ντέ Κλάστο. Τὴ διαμάχη ἔκλεισε ἡ Ἀκαδημία. Ἀλλὰ οἱ φιλολογικοὶ καυγάδες ἀφήσαν ἀσυγκίνητο τὸ Κοινὸ πού ἐξακολουθοῦσε νὰ θεωρεῖ τὸ ἔργο μοναδικό. Ἡ ἔκφραση “Ὁραίο σάν τὸν “Σίντ” ἔμεινε παροιμιώδης. Ἀπὸ τὸ 1680 ἴσαμε τὸ 1963 ὁ “Σίντ” ἔχει παιχθεῖ 1425 φορές στὴν “Κομεντί Φρανσαί”. Τὸ 1951 μπῆκε στὸ δρᾶματολόγιο τοῦ Ἐθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου κ’ ἡ ὑποδοχὴ του ἀπὸ τὴ γαλλικὴ καὶ τὸ ξένο Κοινὸ ἀπέδειξε πῶς τὸ ἔργο τοῦ Κορνέιγ δὲν γέρασε. Ἡ ὠραία μετάφραση τοῦ Βάρναλη δίνει τὴν εὐκαιρία καὶ στὸ εὐρύτερο ἑλληνικὸ Κοινὸ νὰ γνωρίσει τὸ ἔργο καὶ νὰ κρίνει τὴν ἀξία του.

★ Ἡ ἐνότητα τῶν Τεχνῶν στὸ Θέατρο

Τὸ “Θέατρο”, πιστὸ στὴν ἀρχὴ πού καθιέρωσε νὰ προσφέρει βασικὰ θεατρικὰ κείμενα πού ὑπηρετοῦν τὴν “αἰωνία ἐπικαιρότητα”, δημοσιεύει στὸ τεῦχος αὐτό, γιὰ πρώτη φορὰ μεταφρασμένο ἑλληνικά, τὸ βαρυσήμαντο δοκίμιο τοῦ Βάγκνερ “Μουσικὴ τοῦ Μέλλοντος”. Ἐτσι καλύπτει, οὐσιαστικά, καὶ τὴν ἀπλὴ ἐπικαιρότητα τοῦ ἐφετεινοῦ παγκόσμιου γιορτασμοῦ τῶν 150 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Βάγκνερ. Τὸ κείμενο εἶναι κατ’ ἐξοχὴν θεατρικό. Διαλέχθηκε ἀνάμεσα στὸ ὄγκωδες θεωρητικὸ ἔργο τοῦ δημιουργοῦ τοῦ λυρικοῦ δράματος, πού καλύπτει δεκατρεῖς μεγάλους τόμους, γιὰτὶ εἶναι τὸ βασικότερο του, μὴ ὑπεύθυνη, κατασταλλαγμένη ἐπιτομὴ ὅλων τῶν θεωρητικῶν του ἀπόψεων γιὰ τὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Θέατρο. Γράφτηκε στὰ 1860, σέ μορφή ἐπιστολῆς στὸ φίλο του Frédéric Villot, γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σάν πρόλογος στὴ γαλλικὴ μετάφραση τεσσάρων μελοδραμάτων του. Εἶναι, ὅμως, σημαντικό γιὰτὶ ἐκτίθεται σ’ αὐτὸ ὀλοκληρωμένη ἡ θεωρία τοῦ Βάγκνερ γιὰ τὴ σύζευξη Λόγου καὶ Μουσικῆς, τὴν ἐνότητα τῶν Τεχνῶν στὸ Θέατρο, τὸ “πλήρες δρᾶμα”. Σήμερα, πού ἡ βαγκνερικὴ ὑστερία ἔχει κοπάσει, μπορεῖ νὰ ἀποτιμηθεῖ ἀκριβοδίκαια τὸ δημιουργικὸ του ἔργο: Ἀνήκει, ὀριστικά, στὸ παρελθόν καὶ, ἀμετάκλητα, στὴν περιοχὴ τοῦ μελοδράματος, σάν μιὰ ἀπὸ τὶς μορφές πού πῆρε αὐτὸ τὸ εἶδος ἀπὸ τότε πού, ἡ ἐνιαία κατὰ τὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιότητα θεατρικὴ τέχνη χωρίστηκε στὰ δύο: τὸ ποιητικὸ δρᾶμα, πού κατέληξε στὸ σημερινὸ θέατρο πρὸς αὐτὸ μελόδραμα, μὲ τὶς διαφορὲς κατὰ καιροὺς ὀνομασίες του. Ἡ θέση τοῦ Βάγκνερ δὲν εἶναι, ὅπως φαντάστηκε ὁ ἴδιος — ἐπειδὴ ἦταν ταυτόχρονα ποιητὴς καὶ μουσουργός — πλάι στὸν Αἰσχύλο, τὸ Σοφοκλῆ ἢ τὸν Εὐριπίδη. Εἶναι πλάι στὸν Μοντεβέρντι, στὸν Γκλόουκ, στὸν Βέμπερ ἀλλὰ καὶ στὸν Μάγιερμπερ καὶ τοὺς Ἰταλοὺς μελοδραματοῦργοις, πού περιφρόνησε, πλάι στὸν Μπιζέ, στὸν ὁποῖον ἀναζητήσε ἀπεγνωσμένα ἓνα νέο Θεὸ ὁ μέγας μύστης τοῦ Βάγκνερ καὶ ὑστερα ἀπαρνητὴς του, ὁ Νίτσε, καὶ πλάι στὸν συνομηλικὸ του Βέρντι, γιὰ τὸν ὁποῖον οἱ πιστοὶ τοῦ βαγκνερισμού ἔτρεφαν κάποτε τὴ μεγαλύτερη περιφρόνηση. Ὑπάρχει ὅμως κάτι πού τὸν ξεχωρίζει ἀπ’ ὅλους τοὺς μελοδραματοῦργοις καὶ τὸν καθιστᾷ σημαντικὴ μορφή στὴν ἱστορία τοῦ μελοδράματος ἀλλὰ καὶ γενικότερα τοῦ Θεάτρου. Ἀνάμεσα σ’ ὅλους τοὺς Εὐρωπαίους δραματοῦργοις πού ἐπιχείρησαν νὰ ξαναπλάσουν τὸ ἀρχαῖο τραγικὸ εἶδος, τοὺς ποιητὲς - δραματοῦργοις καὶ τοὺς μουσικοὺς - δραματοῦργοις, ἦταν ὁ μόνος πού εἶδε τὸ πρόβλημα αὐτῆς τῆς ἀναδημιουργίας στὸ σύνολο τοῦ ὀ μόνος πού ἐργάστηκε μὲ συνέπεια γιὰ νὰ πλάσει μιὰ ἀνανεωμένη μορφή τοῦ “πλήρους δράματος” τῶν ἀρχαίων τραγικῶν. Δὲν ἀρκέστηκε σὲς γνωστὲς συνταγές, τὶς βγαλμένες ἀπὸ μιὰ ἐπιπόλαιη μελέτη τῆς “Ποιητικῆς” τοῦ Ἀριστοτέλη. Εἶδε τὴν ἀρρηκτὴ

συνάρτηση πού ὑπάρχει στὸ ἔργο τέχνης μεταξὺ μορφῆς καὶ περιεχομένου: προσπάθησε νὰ διακρίνει τὴ δομὴ τῆς Ἀττικῆς Τραγωδίας στὴν τελειότερη μορφή της, τὴν αἰσχυλική νὰ σταθμίσει τὸ βαθύτερο νόημά της, τοποθετώντας τὴν στὸ κλίμα της καὶ καθορίζοντας τὴν θρησκευτικὴ καὶ κοινωνικὴ τῆς ἀποστολή. Εἶδε καθαρά πῶς γιὰ νὰ ξαναδώσει ζωὴ στὸ ἀρχαῖο τραγικὸ ἰδεώδες δὲν ἔφτανε νὰ ξαναπιάσει τὰ κλασικὰ θέματα μὲ τὶς Ἰφιγένειες, τὶς Ἡλέκτρες, τὶς Μήδειες, τοὺς Οἰδίπους ἢ τὸν ἰδεώδη γιὰ τοὺς μουσουργοὺς Ὁρφέα. Τὴν ἀναβίωση τοῦ τραγικοῦ ἰδεώδους τὴν εἶδε σάν ἓνα ἐνιαῖο σύνολο, ὅπου τὰ πάντα ἔπρεπε νὰ μεταφερθοῦν στὴ σύγχρονη πραγματικότητα, τὴ δική του πραγματικότητα, τὴ γερμανικὴ καὶ τὴ βόρεια. Γι’ αὐτὸ προσέφυγε στοὺς βόρειους μύθους, δίνοντας τοὺς ἓνα φιλοσοφικὸ περιεχόμενο, κράμα γερμανικοῦ παγανισμοῦ καὶ μεσαιωνικοῦ χριστιανικοῦ μυστικισμοῦ, κ’ ἐπιχείρησε νὰ ξαναεναῖνει τὰ δύο εἶδη στὰ ὁποῖα εἶχε χωριστεῖ ἡ θεατρικὴ τέχνη. Μ’ ἄλλα λόγια τὸ ἔργο τοῦ Βάγκνερ, ἐκτός ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζει σάν ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ στὸ εἶδος τοῦ μουσικοῦ δράματος, ἔχει κ’ ἓνα πρόσθετο: Ἀποτελεῖ τὸν πιὸ ὀλοκληρωμένο πειραματισμὸ, πού ἔγινε στὰ νεότερα χρόνια, γιὰ τὴν ἀναδημιουργία τῆς μορφῆς τοῦ πλήρους δράματος, μὲ πρότυπο τὴν Ἀττικὴ Τραγωδία. Βεβαίως, ὁ πειραματισμὸς τοῦ ἀπέτυχε. Ἀλλ’ ἓνας πειραματισμὸς δὲν ἐνδιαφέρει μόνον γιὰ τὰ θετικὰ του ἀποτελέσματα. Διδακτικότερα εἶναι πολλὲς φορές καὶ τὰ ἀρνητικὰ του. Σὲ μιὰ ἐποχὴ κ’ ἓναν τόπο πού τόσο ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ Ἀττικοῦ Δράματος ἢ προσφορὰ τῆς “Μουσικῆς τοῦ Μέλλοντος” — τῆς Βαγκνερικῆς, μ’ ἄλλα λόγια, “Ποιητικῆς” — ἐλπίζουμε νὰ θεωρηθεῖ σάν ὑπηρεσία.

★ Ξεχάσαμε τὴν Κοτοπούλη

Ἡ μικρὴ θεατρικὴ μας παράδοση δὲν ἔχει πολλὲς φυσιογνωμίες ἀξίες νὰ διατηροῦνται στὴ μνήμη μας. Ἀνάμεσα σὲς λίγες, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη. Μὲ τὸ δημιουργικὸ της μόχθο καλύπτει μιὰ ὀλοκληρὴ περίοδο τῆς θεατρικῆς μας ἱστορίας. Ὑπῆρξε ἀδιαμφισβήτητη πρωταγωνίστρια. Ἡ δημοσιότητα γύρω ἀπ’ τὸ θέατρο ἔχει σήμερα ὑπέρμετρα ἀπλασθεῖ. Σελίδες ὀλοκληρῆς σὲς καθημερινές ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ πληροφοροῦν τὸ πανελλήνιο γιὰ κάθε τί πού ἀναφέρεται ἀκόμα καὶ σὲς μαθήτριες τῶν δραματικῶν μας σχολῶν! Ἐντούτοις, πρὶν λίγον καιρὸ, ἔκλεισαν δέκα χρόνια ἀπὸ τὴν ἀπάλεια τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη καὶ κανένας δὲν βρέθηκε νὰ τὴν θυμηθεῖ! Παραπονιόμαστε συχνὰ γιὰ τὴν ἐλλειψη ἠθους τῶν νέων καλλιτεχνῶν. Δὲν φροντίζουμε, ὅμως, γιὰ τήρηση ἱεράρχησης, σεβασμὸ σὲς ἀξίες. Οἱ τωρινοὶ πρωταγωνιστὲς νιάζονται μόνον γιὰ τὴ δημοσιότητα καὶ τὸ χρῆμα. Οὔτε καν ὑποψιάζονται τί σημαίνει, πρωταγωνιστὴς στὴν οὐσία. Ἡ Μαρίκα, ὅμως, πῆσε τὸν Ξενοπούλο νὰ τῆς γράψει τὴ “Στέλλα Βιολάντη”, ἔκλεινε συγγραφεῖς, μῆνες καὶ μῆνες, στὸ σπῖτι της γιὰ νὰ γράψουν, ἔπαιξε τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Μελά, καὶ τὸσων ἄλλων. Παθαινόταν νὰ βοηθήσει, νὰ προβάλλει, νὰ ἐπιβάλλει νέους καλλιτέχνες. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἴναι πρότυπο γιὰ τοὺς ἠθοποιούς μας. Θὰ γίνε, ὅταν ξανακαλυτερέψει ἡ Σκηνὴ μας. Τὸ μεγαλύτερο θέατρο τῆς Ἀθῆνας λειτουργεῖ μὲ τ’ ὄνομά της, ὑπὸ τὴν σκέπη τῶν πτερύγων της”. Κι ὅμως, στοὺς ἀπέραντους χώρους του, οἱ σημερινοὶ θεατὰ δὲν συναντοῦν οὔτε μιὰ φωτογραφία της! Ἐνα βιβλίον γιὰ τὴ ζωὴ της εἶχε ἀνατεθεῖ νὰ γραφεῖ ἀπ’ τὸν Γιάννη Σιδερίη. Ἐτοιμάστηκε καὶ δὲν διατέθηκαν τὰ ἐξοδα ἐκδόσεώς της! Τὸ καμαρίνι της εἶχε ἀποφασισθεῖ νὰ μείνει δικό της: ἓνα μικρὸ μουσεῖο ἀναμνηστικῶν της. Δὲν ἔγινε! Ἐγινε, ὅμως, ἡ ἀπρέπεια νὰ ντύνονται ἄλλες σ’ αὐτὸ, καὶ νὰ τὸ γεμίζουν μὲ κινηματογραφικὲς φωτογραφίες τους καὶ μίκι - μάους! Ἡ ἰδιόρρυθμη βίλλα της στοῦ Ζωγράφου περιήλθε στὸ Κράτος. Κι ἀντὶ νὰ ἐπωφεληθεῖ νὰ τὴν κάνει Μουσεῖο της, τὴν μετέβαλε σὲ Ἀστυνομικὸ Τμήμα! Ἀσφαλῶς, ἡ μνήμη της δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπ’ ὅλα αὐτὰ. Δὲν εἶναι, ἄλλωστε, μοναδικὴ ἡ περίπτωσή της. Μήπως τὸ καμαρίνι τοῦ Βεᾶκη στὸ Ἐθνικὸ ἔχει γίνε βομός; Μιὰ προτομὴ τοῦ Παντόπουλου δάρισαν κάποτε στὸ Ἐθνικὸ καὶ τὴν ἔχει πετάξει στὰ ὑπόγειά του! Παντοῦ γύρω μας ἀσέβεια, ἀντὶ σεβασμὸς γιὰ τοὺς ἥρωες καὶ τοὺς μάρτυρες τοῦ Θεάτρου...





Τυπική σκηνή φιλικής βραδυᾶς σὲ Γερμανικὸ σπίτι: Ὁ Ρίχαρντ Βάγκνερ, μὲ τὴ γυναίκα του Κοζίμα καὶ τὸ γιό τους Ζίγκφριντ, ἀνάμεσα σὲ φίλους τους. Στὸ πιάνο ὁ Φράντς Λίστ

Richard Wagner

ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

Η ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Με την ευκαιρία του έφεταινοῦ παγκόσμιου έορτασμοῦ τῶν 150 χρόνων ἀπὸ τῆ γέννηση τοῦ Βάγκνερ, τὸ "Θέατρο" προσφέρει, γιὰ πρώτη φορὰ μεταφρασμένο ἑλληνικά, ἕνα ἀπὸ τὰ λιγότερο γνωστά, ἀλλὰ καὶ πιὸ σημαντικά, δοκίμιά του. Ἔχει τὸν τίτλο "Μουσικὴ τοῦ Μέλ-λοντος" καὶ γράφτηκε στὰ 1860 σὲ μορφή ἐπιστολῆς γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς εἰσαγωγή στὴν ἔκδοση τῶν ἔργων του στὸ Παρίσι. Ἔιναι ἐπιτομὴ ὅλων τῶν θεωρητικῶν πραγματειῶν του, καὶ περιλαμβάνει τίς πιὸ κατασταλαγμένες ἀπόψεις του γιὰ τὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Θέατρο.

Τιμημένε φίλε!

Ἐίχατε τὴν ἐπιθυμία νὰ σὰς ἔδωκα, ἐγὼ ὁ ἴδιος, μιὰ ξεκάθαρη περιγραφή τῶν ιδεῶν ποὺ δημοσίεψα πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια συνέχεια σὲ καλλιτεχνικά περιοδικὰ στὴ Γερμανία, ποὺ εἶχαν ἐντύπωση καὶ ἀρετὴν ἀντίδραση ξεσηκώσει, γιὰ νὰ μοῦ ἐτοιμάσετε καὶ στὴ Γαλλία ὑποδοχὴ μὲ ἀναμμένη περιέ-ργεια. Αὐτὸ τὸ νομίσατε σπουδαῖο καὶ γιὰ τὸ δικό μου ἀτο-μικὸ συμφέρον, ἐπειδὴ εἶχατε τὴν ιδέα πὼς θὰ μπορούσατε φιλικὰ νὰ παραδεχτεῖτε πὼς, μὲ μιὰ λογικὴ ἀνάπτυξη τῶν ιδεῶν μου, θὰ διαλυότανε πολλὴ πλάνη καὶ προκατάληψη κ' ἔτσι πολλοὶ δισταχτικοὶ κριτικοὶ θὰ νιωθάν ἑλαφρότερη τὴ θέση τους, ὥστε κατὰ τὸ ἐπικείμενο ἀνέβασμα ἐνὸς ἀπὸ τὰ μουσικά ἔργα μου στὸ Παρίσι, νὰ μπορούσαν νὰ κρίνουν μόνον τὸ ἴδιο τὸ σκηρικὸ καλλιτεχνικόν, ὄχι ὅμως μαζὶ καὶ μιὰ θεωρία ποὺ φαίνεται συζητήσιμη.

Ὁμολογῶ, ὡστόσο, πὼς θὰ μοῦ ἔρχονταν ἐξαιρετικὰ δύσκολο ν' ἀνταποκριθῶ στὴν καλόβολη πρόθεσή σας, ἂν ἐσεῖς, μὲ τὴν ἐπιθυμία ποὺ μοῦ ἐκφράσατε νὰ παρουσιάζα συνάμα στὸ Κοινὸν καὶ μετάφραση τῶν μελοδραμάτων μου, δὲ μοῦ δείγνατε τὸ δρόμο, τὸ μοναδικὸ πιστεύω, γιὰ ν' ἀνταποκριθῶ στὴν πρότα-σή σας. Γιατὶ θὰ μοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ σκεφτῶ νὰ περάσω ἄλλη μιὰ φορὰ μέσα ἀπὸ τὸ λαβύρινθο μιᾶς θεωρητικῆς πραγματείας σὲ καθαρὴ ἀφαιρέμενη μορφή· κ' ἀπὸ τὴ μεγάλη ἀκεφιά, ποὺ νιώθω ἀκόμα καὶ σήμερα γιὰ νὰ ξαναδιαβάσω ὅλα ὅσα θεω-ρητικὰ ἔχω γράψει, πὼς νὰ ὁμολογήσω πὼς τότε ποὺ ἔφτινα ἐκείνη τὴν ἐργασία βρισκόμουν σὲ μιὰ ἀφύσικη πνευματικὴ κατάσταση, ποὺ παρουσιάζεται, βέβαια, μιὰ φορὰ στὴ ζωὴ ἐνὸς καλλιτέχνη, ἀλλὰ δύσκολα μπορεῖ νὰ ξαναγίνει. Ἐπιτρέ-ψτε μου, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τὴν κατάσταση αὐτὴ νὰ σὰς τὴν περι-γράψω μὲ τὰ κυριότερα χαρακτηριστικά της, ἔτσι ὅπως μπο-ρῶ καὶ τ' ἀναγνωρίζω σήμερα. Ἄν μοῦ διαθέτετε λίγο χῶρο γι' αὐτὸ, τολμῶ νὰ ἐλπίζω, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν περιγραφή μιᾶς ὑποκειμενικῆς διάθεσης, νὰ σὰς ἐκθέσω τὸ συγκεκριμένο περιεχόμενο καλλιτεχνικῶν θεωριῶν, ποὺ τώρα ἴσα-ἴσα μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ τίς ἐπαναλάβω σὲ καθαρὰ ἀφαιρέμενη μορφή κ' αὐτὸ πολὺ θὰ δυσκόλευε καὶ τὸ σκοπὸ τῆς ἀνακοίνωσής μου.

Ἄν μπορούμε τὴ μεγάλη Φύση σὲ χοντρές γραμμὲς νὰ τὴν καθορίσουμε σὰ μιὰ ἐξελεγκτικὴ πορεία ἀπὸ τὸ ἀσύνειδο στὸ συνειδητὸ, πορεία μάλιστα πιὸ φανερὴ στὸ ἀνθρώπινο ὄν, τότε ἡ παρατήρηση αὐτῆς τῆς πορείας στὴ ζωὴ τοῦ καλ-λιτέχνη εἶναι βέβαια ἀπὸ τίς πιὸ ἐνδιαφέρουσες κατὰ τοῦτο, ἐπειδὴ ἴσα-ἴσα σ' αὐτὸν καὶ τὰ ἔργα του παρασταίνεται κ' ἔρχεται σὲ συνειδητὴ ὁ ἴδιος ὁ κόσμος. Ἄλλὰ καὶ στὸν καλ-λιτέχνη ἡ δημιουργικὴ ὄρμη τῆς ἰδιοφύας του εἶναι ὀλόκληρα ἀσύνειδη, ἐνστιχτώδης, ἀκόμα κ' ἐκεῖ ὅπου χρειάζεται τὸ συλλογισμὸ γιὰ νὰ διαμορφώσει σὲ ἀντικειμενικὸ καλλιτέ-χνημα τὸ εἶδωλο τῆς ἐμπνευσῆς του μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἐμ-πειρίας τεχνικῆς του, γιατί, γιὰ τὴν κρίσιμη ἐκλογή τῶν ἐκ-φραστικῶν του μέσων, θ' ἀποφασίσει ὄχι εἰδικὰ ὁ συλλογισμὸς, παρὰ μᾶλλον μιὰ ἐνστιχτὴ ὄρμη, αὐτὴ ποὺ ἴσα-ἴσα δίνει καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς δεξιότητάς του. Ἡ ἀνάγκη νὰ σταματή-σει καὶ νὰ συλλογιστεῖ θὰ τοῦ παρουσιαστεῖ γιὰ πρώτη φο-ρὰ τότε, ὅταν συντάξει σὲ μεγάλο ἐμπόδιο καὶ δὲ μπορεῖ νὰ μεταχειριστεῖ τ' ἀναγκαῖα ἐκφραστικὰ μέσα, δηλαδὴ τότε, ποὺ τὰ μέσα γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν καλλιτεχνικὴ του πρόθεση

εἶναι πολὺ δυσκολομεταχειρίσιμα ἢ κ' ὀλόκληρα ἀπουσιάζουν. Στὴν τελευταία περίπτωση θὰ βρεθεῖ σχετικὰ περισσότερο ὁ καλλιτέχνης πού, γιὰ νὰ παραστήσει τὸ θέμα του, χρειάζεται ὄχι μόνον τ' ἄψυχα ἐργαλεῖα, παρὰ τὸ συνδυασμὸ ἀπὸ πολλὰ καλλιτεχνικὰ δυνάμεις. Τέτοιον συνδυασμὸ ἀναμφισβήτητα χρειάζεται ὁ δραματικὸς ποιητὴς, γιὰ νὰ καταφέρει νὰ ἐκ-φράσει κατανοητὰ τὸ ποίημά του γι' αὐτὸ χρειάζεται τὸ θεά-τρο, ποὺ ἂν σύνολο τῶν τεχνῶν ποὺ συνθέτουν παράσταση, μαζὶ μὲ τοὺς ξέχωρους νόμους του, εἶναι μόνον τοῦ ἰδιαίτερου κλάδου τῆς τέχνης. Στὸ θέατρο ὁ δραματικὸς ποιητὴς πρω-τοπαίνει σὰν σ' ἕνα ἔτοιμο καλλιτεχνικὸ στοιχείο· μ' αὐτὸ, μὲ τὴν ἰδιότητά του οὐσία, πρέπει νὰ συγχωνευτεῖ γιὰ νὰ ἰ-δεῖ ἐκπληρωμένη τὴν καλλιτεχνικὴ του πρόθεση. Ἄν οἱ τά-σεις τοῦ ποιητῆ συμφωνήσουν ὀλόκληρα μὲ τίς τάσεις τοῦ θεά-τρον, τότε δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ λόγος γι' αὐτὴ τὴ σύγκρουση, ὅπως ἐγὼ ἐπισήμανα, καὶ μόνον πρέπει νὰ ζυγιάσουμε τὸ χαρακτήρα αὐτῆς τῆς συμφωνίας, γιὰ νὰ καθορίσουμε τὴν ἀξία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ποὺ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο εἶδε τὸ φῶς. Ἄν, ἀπεναντίας, οἱ τάσεις αὐτῆς ἀπὸ τὴ βάση τους εἶναι ὀλόκληρα διαφορετικῆς, τότε εἶν' εὐκόλο νὰ καταλάβουμε τὴ δυσκολία τοῦ καλλιτέχνη ποὺ εἶν' ἀναγκασμένος, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν καλλιτεχνικὴ του πρόθεση, νὰ μεταχειριστεῖ ἕνα καλλιτεχνικὸ ὄργανο, ποὺ ἐξαρχῆς ἀνήκει σὲ πρόθεση ἀλλιώ-τικη ἀπ' τὴ δικιά του.

Ἡ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη, ὅταν βρέθηκα σὲ τέτοια θέση, μὲ ὑπο-χρέωσε, σὲ μιὰ ὀρισμένη περίοδο τῆς ζωῆς μου, νὰ σταματήσω στὸ δρόμο τῆς, λίγο-πολύ, ἀσύνειδης καλλιτεχνικῆς παρα-γωγῆς γιὰ νὰ κάνω συνειδητὴ αὐτὴ τὴν προβληματικὴ κατά-σταση, ἔρευτώντας τὰ αἰτίαι τῆς με ἀδιάκοπη συλλογῆ. Τολμῶ νὰ παραδεχθῶ πὼς τοῦτο τὸ πρόβλημα δὲ βασιάν-ισε ἀκόμα καλλιτέχνη τόσο ὅσο ἴσα-ἴσα ἐμένα, γιατί τὰ καλλιτεχνικά στοιχεία ποὺ μπαίνουν ἐδῶ στὸν ἀγῶνα πρέ-πει νὰ παρουσιαστοῦν ἐνωμένα, στοιχεῖα ποὺ σίγουρα ποτὲ ὡς τώρα δὲν ἦρθαν σὲ τόσο ποικιλὴ κ' ἰδιόρρυθμη σχέση μετα-ξὺ τους, ὅπου ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος εἶναι ἡ ποίηση κ' ἡ μουσικὴ, ἀπὸ τὸ ἄλλο ἡ σύγχρονη λυρικὴ σκηνή, τὸ πιὸ συζητήσιμο καὶ διαφορῶμενο δημόσιο καλλιτεχνικὸ συγκρότημα τῆς ἐπο-χῆς μας, τὸ θέατρο μελοδράματος.

Ἄς σὰς περιγράψω πρώτιστα μιὰ πολὺ σπουδαία στὰ μάτια μου διαφορὰ ποὺ παρουσιάζεται στὴ θέση ποὺ παίρνουν συν-θέτες μελοδράματος στὸ Λυρικὸ Θέατρο, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ στὴ Γαλλία καὶ στὴν Ἰταλία κ' ἀπ' τὴν ἄλλη στὴ Γερμανία· εἶναι τόσο σημαντικὴ αὐτὴ ἡ διαφορὰ ποὺ ἀπ' τὰ χαρακτηρισ-τικὰ τῆς εὐκόλου θὰ ἐνοήσετε, πὼς τὸ πρόβλημα αὐτὸ ποὺ ἀνάφερα ἔγινε τόσο μεγάλο ἐμπόδιο σ' ἕνα Γερμανόν.

Στὴν Ἰταλία, ὅπου πρώτα διαμορφώθηκε τὸ εἶδος τῆς ὕπρας, τὸ θέμα τοῦ μουσικοῦ ἀνέκαθεν ἦταν μόνον νὰ γράψῃ γιὰ ὀρι-σμένους τραγουδιστὰς, ποὺ σ' αὐτοὺς τὸ δραματικὸ ταλέντο ἦ-ταν ὀλόκληρα ἐπουσιῶδες, ἕναν ἀριθμὸ ἀριεῖς, ποὺ θὰ ἴδιναν μόνον τὴν ευκαιρία σ' αὐτοὺς τοὺς βιρτουόζους ν' ἀξιοποιήσουν τὴν ὀλόκληρα ἰδιαιτέρη ἱκανότητά τους στὸ τραγούδι. Ἡ ποίηση κ' ἡ σκηνή, σ' αὐτὴ τὴν ἐπίδειξη τῆς καλλιτεχνικῆς δεξιότητάς, πρόσφεραν μόνον τὴν πρόφαση γιὰ τὸ χρόνο καὶ τὸ χῶρο· μὲ τὴν τραγουδιστρία συναλλαζόταν ἡ χορευτρία, ποὺ χόρευε ἀκριβῶς τὸ ἴδιον ποὺ ἡ πρώτη τραγουδοῦσε, κ' ὁ συνθέτης

δὲν εἶχε ἄλλη δουλειά ἀπ' τὸ νὰ δώσει παραλλαγὲς σὲ ὀρισμένο τύπο ἄριας. Ἐδῶ ἐπομένως, ἦταν πλῆρια συμφωνία σὲ ὅλα, ὡς τὴν ἐλάχιστην λεπτομέρεια, γιατί βέβαια καὶ ὁ συνθέτης σύνθετε γιὰ ὀλότεια ὀρισμένους τραγουδιστές, πού ἡ ἀτομικότητα τοῦ καθενὸς ὑπόδειχνε σ' αὐτὸν τὸ χαρακτήρα τῶν παραλλαγῶν στὶς ἄριες πού θὰ τοῦ ᾄτιανε. Ἔτσι ἡ ἰταλικὴ ὄπερα ἔγινε ἓνα ὀλότεια ἰδιότυπο καλλιτεχνικὸ εἶδος, πού, ὅπως δὲν εἶχε καμμιά σχέση μὲ τὸ ἀληθινὸ δρᾶμα, ἔμενε ξένο ἐπίσης καὶ στὴ μουσικὴ γιατί μὲ τὴν ἀνοδο τῆς ὄπερας στὴν Ἰταλία χρονολογεῖται, γιὰ τὸ γνῶστη τῆς τέχνης, καὶ ὁ ξεπεσμοὺς συνάμα τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς ἢ γνῶμη αὐτὴ μπορεῖ νὰ δώσει μιὰ ἰδέα σὲ κείνους πού ἔχουν ὀλότεια καταλάβει τὴν ἀνωτερότητα, τὸν πλοῦτο καὶ τὸ ἀνείπωτο ἐκφραστικὸ βάθος τῆς ἰταλικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῶν περασμένων αἰώνων καὶ λ.χ., ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀκρόαση τῆς "Stabat Mater" τοῦ Παλεστρίνι, θὰ νὰ ἀδύνατο νὰ σταθεῖ ἡ γνῶμη πὼς ἡ ἰταλικὴ ὄπερα εἶναι νόμιμη θυγατέρα αὐτῆς τῆς θαυμαστῆς μητέρας. Ἀπὸ ἀναφέραμε αὐτὸ στὰ πεταχτά, ἀς κρατήσουμε γιὰ τὸν ἄμεσο σκοπὸ μας μόνον τὸ ἓνα τοῦτο, πὼς στὴν Ἰταλία ὡς τις μέρες μας βασιλεύει πλῆρια ἀρμονία ἀνάμεσα στὶς τάσεις τοῦ θεάτρου τῆς ὄπερας καὶ τοῦ συνθέτη.

Οὔτε στὴ Γαλλία ἀλλάξε αὐτὴ ἡ σχέση, μόνον πού ἐδῶ ἀνέβηκε ἡ προσπάθεια τόσο γιὰ τὸν τραγουδιστὴ ὅσο καὶ γιὰ τὸ συνθέτη γιατί ἐδῶ μπῆκε σὲ συνεργασία, μὲ ἄπειρα μεγαλύτερη σημασία, ὁ δραματικὸς ποιητής. Ἀνάλογα μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ ἔθνους καὶ μιὰ σημαντικὴ ἀνάπτυξη τῆς δραματικῆς ποιήσεως καὶ τῶν τεχνῶν τῆς παράστασης πού ἄμεσα προηγήθηκε, οἱ ἀπαιτήσεις αὐτῆς τῆς τέχνης στάθηκαν μέτρο καὶ γιὰ τὴν ὄπερα. Στὴ σχολὴ τῆς Μεγάλης ὄπερας "●" διαμορφώθηκε ἓνα πῶδ στέρεο ὕψος πού, δανεισμένο στὶς βασικὲς του γραμμὲς ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ Théâtre français, ἔκλεινε μέσα του τις συμπάσεις καὶ τὶς ἀπαιτήσεις μιᾶς δραματικῆς παράστασης. Χωρὶς νὰ θέλουμε προσώρας νὰ τὴ χαρακτηρίσουμε λεπτομερέστερα, κρατᾶμε ἐδῶ μόνον ἓνα, πὼς ἔχουμε ἓνα ὀρισμένο πρότυπο θεάτρο, πού σ' αὐτὸ διαμορφώθηκε αὐτὸ τὸ ὕψος, πού ἦταν ἀκόμα τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν ἐκτελεστὴ καὶ γιὰ τὸν ποιητὴ πὼς ὁ ποιητὴς βρῆκε ἔτοιμο τὸ πλαίσιο μὲ ἑξακρισμένα τὰ ὄρια του πού ἔπρεπε νὰ τὸ γεμίσει μὲ δράση καὶ μουσικὴ, μὲ εἰδικούς, σίγουρα ἑσποκλισμένους τραγουδιστές καὶ ἐκτελεστές, πού μ' αὐτοὺς γιὰ τὴ δουλειὰ του βρισκότανε σὲ πλῆρια συμφωνία.

Στὴ Γερμανία ἡ ὄπερα ἔφτασε σὰν ὀλότεια ἔτοιμο ξενικὸ προϊόν, βασικὰ ξένο στὸ χαρακτήρα τοῦ ἔθνους. Πρῶτα Γερμανοὶ ἠγεμόνες κάλεσαν στὶς Αὐλές τους ἰταλικούς μελοδραματικούς θιάσους μὲ τοὺς συνθέτες τους. Γερμανοὶ συνθέτες ἔπρεπε νὰ τραβήξουν γιὰ τὴν Ἰταλία γιὰ νὰ μάθουν ἐκεῖ νὰ συνθέτουν ὄπερες. Ἀργότερα ἄρχισαν καὶ τὰ θεάτρα νὰ παρουσιάζουν στὸ Κοινὸν ἀκόμα καὶ γαλλικὲς ὄπερες μεταφρασμένες. Προσπάθειες γιὰ γερμανικὲς ὄπερες περιορίζονταν μόνον νὰ μιμοῦνται τὶς ξένες, καὶ γερμανικὴ ἦταν μόνον ἡ γλῶσσα. Ἔνα κεντρικὸ πρότυπο θεάτρο γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν ποτὲ δὲν ἰδρύθηκε. Μὲ πλῆρια ἀναρχία παρουσιαζόντουσαν ὅλα ἀνάκατα, ἰταλικὸ καὶ γαλλικὸ στυλ, καὶ γερμανικὴ μίμηση, καὶ τῶν δυῶν κοντὰ σ' αὐτὰ προσπάθειες νὰ βγάλουν ἓνα ἀνεξάρτητο λαϊκὸ εἶδος ἀπὸ τὸ πρωτόγονο ἀνεξέλιχτο γερμανικὸ τραγουδοῦδραμα (Singspiel) κατὰ τὸ πλεῖστον παραμερίστηκαν ἀπὸ τὴ δύναμη τοῦ πῶδ ἔτοιμου μορφικά, πού ἐρχόταν ἀπὸ τὸ ἐξωτερικόν.

Ἦταν φανερὴ ἡ δύσκολη κατάσταση πού διαμορφωνόταν κάτω ἀπὸ τόσο συγχυσμένες ἐπιρροὲς μ' αὐτὴ τὴν ἀπόλυτη ἔλλειψη ρυθμοῦ στὶς παραστάσεις τῆς ὄπερας. Σὲ πόλεις, πού ὁ μικρὸς τους πληθυσμὸς παρῆγε ἓνα μικρὸ θεατρικὸ Κοινὸν πού σπάνια ἄλλαζε, γιὰ νὰ ποικίλουν τὸ ρεπερτόριό τους καὶ νὰ τὸ κάνουν γοητευτικὸ γιὰ νὰ τραβᾶει τὸν κόσμον, παρουσιαζόν σὲ γρήγορη ἐναλλαγὴ, τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη, ἰταλικὲς, γαλλικὲς ὄπερες καὶ μίμησεις ἀπὸ τις δυῶν, εἴτε γερμανικὲς, βγαλμένες ἀπ' τὸ κατώτερο τραγουδοῦδραμα, τραγικὲς εἴτε κωμικὲς, πού τις τραγουδοῦσαν οἱ ἴδιοι τραγουδιστές. "●", τι ἄξιζε ἀπὸ τοὺς ἐξαιρετοὺς Γαλούς βιρτουόζους τοῦ τραγουδιοῦ, ἰδίαιτερα γιὰ τις ἀτομικὲς τοῦ καθενὸς χάρες, τραγουδοῦσαν ἐλευθέρως ἀπὸ τραγουδιστὲς ἀμόρφωτους, μὲ ὄχι ἐξασκημένα λαρυγγία, σὲ μιὰ γλῶσσα πού ὁ χαρακτήρας τῆς εἶναι ὀλότεια ἀντίθετος ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ. Προσέτι γαλλικὲς ὄπερες, πού ἦταν ἐπιτήρηδες φτιαγμένες μὲ παθητικὴ ἀπαγγελία καὶ καλοτονισμένες ρητορικὲς φράσεις, τις ἀνέβαζαν μεταφρασμένες βασικὰ μισομιμῆς ἀπὸ λόγιους τῆς πιάτσας πού, τις περισσότερες φορές, δὲν πρόσεχαν καθόλου τὴ σχέση τῆς ἀπαγγελίας μὲ τὴ μουσικὴ, μὲ προσωδϊκὰ σφάλματα πού σ' ἔκαναν ν'

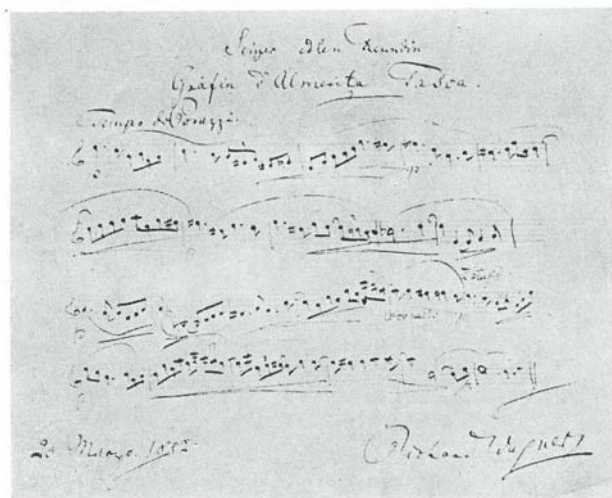
ἀνατριχιάζεις ἦταν μιὰ κατάσταση πού ἐμπόδιζε ὅποιαδήποτε διαμόρφωση ἑνὸς γεροῦ στυλ γιὰ τὴν ἐκτέλεση τραγουδιστῆ καὶ Κοινὸν τοὺς ἔκανε ν' ἀδιαφοροῦν γιὰ τὸ κείμενον. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν προχειρότητα σ' ὅλους τοὺς τομεῖς πουθενὰ ἓνα πρότυπο θεάτρο μελοδραματος πού νὰ δίνει τὸν τόνο, πού νὰ τὸ κατευθύνουν γνωστικὲς τάσεις· λειψὴ εἶτε ὀλότεια ἀνυπαρχτὴ ἐξάσκηση ἔστω καὶ στὶς φωνὲς πού ὑπῆρχαν παντοῦ καλλιτεχνικὴ ἀναρχία.

Νιώθετε πὼς γιὰ τὸν ἀληθινόν, τὸ σοβαρὸ μουσικόν, αὐτὸ τὸ θεάτρο τῆς ὄπερας ἦταν ὀλότεια ἀνυπαρχτό. Ἄν ἡ κλίση του εἶτε ἢ μόρφωσή του τὸν προορίζαν νὰ στραφεῖ πρὸς τὸ θεάτρο, τότε ἔπρεπε νὰ προτιμήσει νὰ γράφει στὴν Ἰταλία γιὰ τὴν ἰταλικὴ, στὴ Γαλλία γιὰ τὴ γαλλικὴ ὄπερα, κ' ἐνῶ ὁ Μότσαρτ καὶ ὁ Γκλουκ συνθέταν ἰταλικὲς καὶ γαλλικὲς ὄπερες, στὴ Γερμανία διαμορφώθηκε ἡ καθαρὰ ἔθνικὴ μουσικὴ σὲ ὀλότεια ἄλλες βάσεις ἀπὸ τὸ εἶδος τῆς ὄπερας. Ὀλότεια ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὴν ὄπερα, ξεκινώντας ἀπὸ τὸν κλάδο τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὸν ὅποιον εἶχαν ἀποσπαστεῖ οἱ Ἰταλοὶ μὲ τὴ δημιουργία τῆς ὄπερας, ἀναπτύχθηκε στὴ Γερμανία ἡ ἀπόλυτη μουσικὴ ἀπὸ τὸ Μπαχ ὡς τὸ Μπετόβεν κ' ἔφτασε στὸ θαυμαστὸ πλοῦτο τῆς, πού ὤδηγησε τὴ γερμανικὴ μουσικὴ στὴ γενικὰ ἀναγνωρισμένη ἀξία τῆς.

Γιὰ τὸ Γερμανὸ μουσικόν, πού ἀπὸ τὸ οἰκίον γι' αὐτὸν πεδίο τῆς ἐνόργανης καὶ χορωδιακῆς μουσικῆς στρεφόνταν στὴ δραματικὴ μουσικὴ, δὲ βρέθηκε στὸ εἶδος τῆς ὄπερας καμμιά ἔτοιμη ἐπιβλητικὴ μορφή, πού μὲ τὴ σχετικὴ τῆς τελειότητα νὰ τοῦ χρησίμευε γιὰ πρότυπο, τέτοιον πού τὸ εἶχε βρεῖ μπροστά του, στὰ δικά του μουσικὰ εἶδη. Ἐνῶ στὸ ἑρατόριο καὶ ἰδίαιτερα στὴ συμφωνία εἶχε μπροστά του μιὰ ἀνώτερη τέλεια μορφή, ἡ ὄπερα τοῦ παρουσιαίε μιὰ σύγχυση ἀπὸ ἄσχετες, μικρὲς, ἀνεξέλιχτες μορφές, ὑποταγμένες σὲ μιὰ φθοροποιὰ σύμβαση πού ἐμπόδιζε κάθε ἐλευθερία γιὰ τὴν ἐξέλιξη κ' ἦταν γι' αὐτὸν ἀκατανόητη. Γιὰ νὰ συλλάβετε σωστὰ τί ἐνοῶν, παραβάλλετε τις πλατιά καὶ πλούσια ἐξελιγμένες μορφές μιᾶς συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν μὲ τὰ μουσικὰ κομμάτια τῆς ὄπερας του "Φιντέλιο". ἄμεσως τὸ νιώθετε, πόσο ἐδῶ ὁ δάσκαλος ἐνίωθε στενοχώρια κ' ἐμπόδια, πού δὲ μπορούσε ποτὲ νὰ φτάσει στὴν κύρια ἐκδήλωση τῆς δυνάμεως του καὶ γι' αὐτό, γιὰ νὰ προχωρήσει κάποτε σ' ὅλη του τὴν πληρότητα, μὲ τὴν ἴδια ἀπελπισμένη μανία ρίχτηκε στὴν Εἰσαγωγή, σχεδιάζοντας μ' αὐτὴν ἓνα μουσικὸ κομμάτι μὲ ἄγνωστο ὡς τότε πλάτος καὶ ἀξία. Δυσθυμὸς παράτησε αὐτὴ τὴ μοναδικὴ προσπάθεια νὰ συνθέσει ὄπερα, χωρὶς μολοντοῦτο ν' ἀπαρνηθεῖ τὸν πόθον νὰ βρεῖ ἓνα ποίημα πού θὰ μπορούσε νὰ ἀναπτύξει σ' αὐτὸ ὅλη τὴ μουσικὴ του δύναμη. Εἶχε βλέπετε μπροστά στα μάτια του τὸ ἰδανικόν.

Στ' ἀλήθεια, ἔπρεπε στὸ Γερμανὸ μουσικόν γι' αὐτὸ τὸ καλλιτεχνικὸ εἶδος, τὸ μελοδραμα, πού τοῦ φαινόταν πάντα προβληματικόν, πού πάντα τὸν γόητευε καὶ πάντα πάλι τὸν ἀπωθοῦσε, μέσα στὴν πραγματικότητά τῆς μορφῆς του, πού μ' αὐτὴν τοῦ παρουσιαζόταν καὶ πού καθόλου δὲν τὸν ἱκανοποιούσε, νὰ ξεπεταχτεῖ μιὰ ἰδανικὴ κατευθύνση καὶ σ' αὐτὸ ἔγκειται ἡ ἰδίαιτη ἀξία τῶν γερμανικῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων, ἔχι μόνον στὴ μουσικὴ παρὰ σχεδὸν σὲ

Ἀυτόγραφο Βάγκνερ, ἀφιερωμένο "στὴ φίλη κόμισσα Τάσκα"

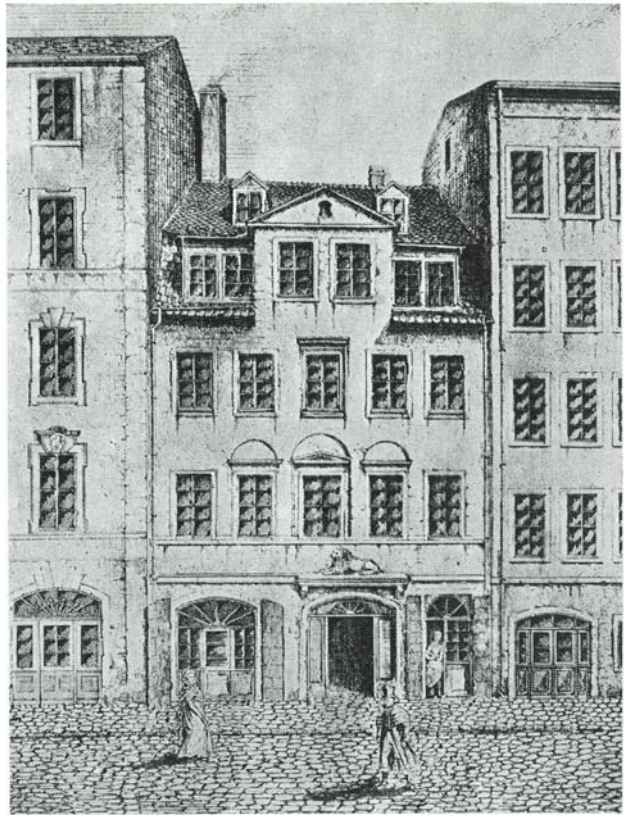


κάθε καλλιτεχνικό τομέα. Με την άδειά σας, αυτή την αξία θα την προσδιορίσω καλύτερα.

Αναμφισβήτητα τα ρωμανικά έθνη της Ευρώπης έφτασαν νωρίς σε μεγάλη πρόοδο, πριν από τα γερμανικά, ειδικά στη διαμόρφωση της μορφής. Ένώ η Ίταλία, η Ίσπανία και η Γαλλία διαμόρφωσαν για τη ζωή όπως και για την τέχνη τη μορφή που άρεσε κι ανταποκρινόταν στο πνεύμα τους, που γρήγορα πήρε γενική και νόμιμη εφαρμογή, σε κάθε εκδήλωση της ζωής και της τέχνης, η Γερμανία απ' αυτή την πλευρά, απόμεινε σε μιάν άδιαφιλονίκητη κατάσταση άναρχίας, που ή προσπάθεια να εξυπηρετηθεί με κείνες τις έτοιμες μορφές των ξένων, όχι μόνο δεν την εκάλυπτε παρά την έκανε χειρότερη. Η φανερή μειονεκτικότητα που βρέθηκε έτσι το γερμανικό έθνος σ' όλα όσα άφορούν τη μορφή (και πόσο μακριά πάει αυτό!), έφριξε, φυσικά, και την εξέλιξη της γερμανικής τέχνης και της φιλολογίας τόσο πολύ πίσω, που ως το δεύτερο ήμισυ του περασμένου αιώνα στη Γερμανία δεν καλλιεργήθηκε μιá κίνηση όμοια μ' εκείνη που έζησαν τα ρωμανικά έθνη από την άρχή της έποχής της Αναγέννησης. Αυτή η γερμανική κίνηση στην άρχή πήρε το χαρακτήρα αντίδρασης στην ξενική, παραμορφωμένη και γι' αυτό παραμορφωτική ρωμανική μορφή μιá όμως κι αυτό δέ μπορούσε να γίνει για χάρη κάποιας γερμανικής μορφής τάχα καταπιεσμένης, στην πραγματικότητα όμως ανύπαρκτης, ή κίνηση σφίχτηκε άποφασιστικά να έπινοήσει μιá ιδανική μορφή, καθαρά ανθρώπινη που να μñν άνηκε άποκλειστικά σε καμμιάν εθνότητα. Η όλοτετα ιδιότυπη, νέα, και στην ιστορία της τέχνης πρωτάκουστη δραστηριότητα των δυο μεγαλύτερων Γερμανών ποιητών, του Γκαίτε και του Σίλλερ, άναδείχεται με τούτο, πώς για πρώτη φορά το πρόβλημα έγινε γι' αυτούς θέμα έρευνας για μιá ιδανική, καθαρά ανθρώπινη καλλιτεχνική μορφή στην πιό πλατειά της σημασία, και σχεδόν ή έσουνα γι' αυτή τη μορφή στάθηκε και το κυριότερο και ουσιαστικότερο περιεχόμενο της δημιουργίας τους. Άνυπάκουοι στον καταναγκασμό της μορφής, που ήταν ακόμα νόμος για τα ρωμανικά έθνη, έφτασαν στο σημείο να παρατηρήσουν αντικειμενικά αυτή τη μορφή, να έξοικειωθούν με τα πλεονεκτήματά της καθώς και τα μειονεκτήματά της, να πñνε, απ' ξενικιώντας, πίσω στην άρχική πηγή κάθε ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής μορφής, στην πηγή των Έλλήνων, να κλείσουν μέσα τους με την αναγκία έλευθερία όλο το νόημα της άρχαίας μορφής κι απ' έδω να προχωρήσουν σε μιá ιδανική καλλιτεχνική μορφή, ή όποια, σάν καθαρά ανθρώπινη, έλευθερωμένη από την πίεση του στενότερου εθνικού ήθους, έμελλε να διαμορφώσει αυτό το ίδιο το ήθος σε μιá καθαρά ανθρώπινη μορφή που να ύπακούει μόνο στους αιώνιους νόμους.

Έπειτα απ' αυτό ή μειονεκτικότητα που ως τώρα βρέθηκε ό Γερμανός άπέναντι στα ρωμανικά έθνη έγινε πλεονέκτημα. Ένώ π.χ. ό Γάλλος νιώθει ευχαριστημένος πέρα με μιá τέλεια διαμορφωμένη, σε όλα της τα καθέκαστα, με συνέπεια ξετελειωμένη μορφή και στέκεται θεληματικά ύπάκουος στους νόμους της, που φαίνονται άναλλοίωτοι και γι' αυτό έχει σταθεί ό ίδιος σε μιάν άδιάκοπη άναπαράγωγή αυτής της μορφής κ' έτσι (με κάποιο άνωτερο νόημα) σε κάποια στασιμότητα της έσωτερικής του παραγωγικότητας, ό Γερμανός, άναγνωρίζοντας πλήρως τα πλεονεκτήματα αυτής της θέσης, θά γνώριζε επίσης και τα σημαντικά της μειονεκτήματα δέ θα του έξφυγε το άνελεύθερο που έχει και με την πρόθεση να ξανοιχτεί σε μιá ιδανική καλλιτεχνική μορφή, θά έφτανε ν' άντικρύψει την αιώνα αξία κάθε καλλιτεχνικής μορφής, έλευθερη από τα δεσμά του τυχαίου και του ψεύτικου. Η άπειρα σπουδαία σημασία αυτής της καλλιτεχνικής μορφής θά βασιζόταν τότε σε τούτο, στ' ότι στερημένη από την περιοριστική συγμή της πιό στενής εθνικότητας, θά ήταν γενικά κατανοητή, προσιτή σε κάθε έθνος. "Αν σ' αυτό το προσόν σχετικά με τη φιλολογία ή διαφορά των ευρωπαϊκών γλωσσών στέκεται έμπόδιο, θά πρεπε ή μουσική, ή γλώσσα αυτή ή κατανοητή απ' όλους τους ανθρώπους, ν' άποχτήσει τη μεγάλη, την συμπιλωτική δύναμη, ή όποια, άναλύοντας τη γλώσσα των νοημάτων στη γλώσσα των αισθημάτων, θά κατόρθωνε την πιό μουσική από τις καλλιτεχνικές βλέψεις να την κάνει καθολική έκφραση, ιδίως όταν ή έκφραση αυτή, με την πλαστική έκφραση της δραματικής παραστατικής δύναμης, ήθελε άνυψωθεί σε κείνη τη σαφήνεια, που ως τώρα έχει πετύχει μόνον ή ζωγραφική σάν ξεχωριστό της προνόμιο.

Βλέπετε έδω στα πεταχτά να προσγειάξεται το πλάνο του καλλιτεχνικού έκείνου έργου, που όλο και καθαρότερα μού φανερώθηκε σάν ιδανικό και που κάποτε ένωσα την άνάγκη



Λειψία, 1813: Τό σπίτι που γεννήθηκε ό Ρίχαρντ Βάγκνερ

να το περιγράψω από πιό κοντά με θεωρητικές γραμμές, σε μιá έποχή, που ή όλοένα πιό δυνατή άποστροφή μου για το καλλιτεχνικό αυτό είδος, που με το δικό μου ιδανικό έχει την άποτροπιαστική όμοιότητα του πιθήκου με τον άνθρωπο, μ' έπιασε σε τέτοιο βαθμό που ένωθα ή άποστροφή μου μπροστά σ' αυτό να με σπρώχνει να τό βάλω στα πόδια.

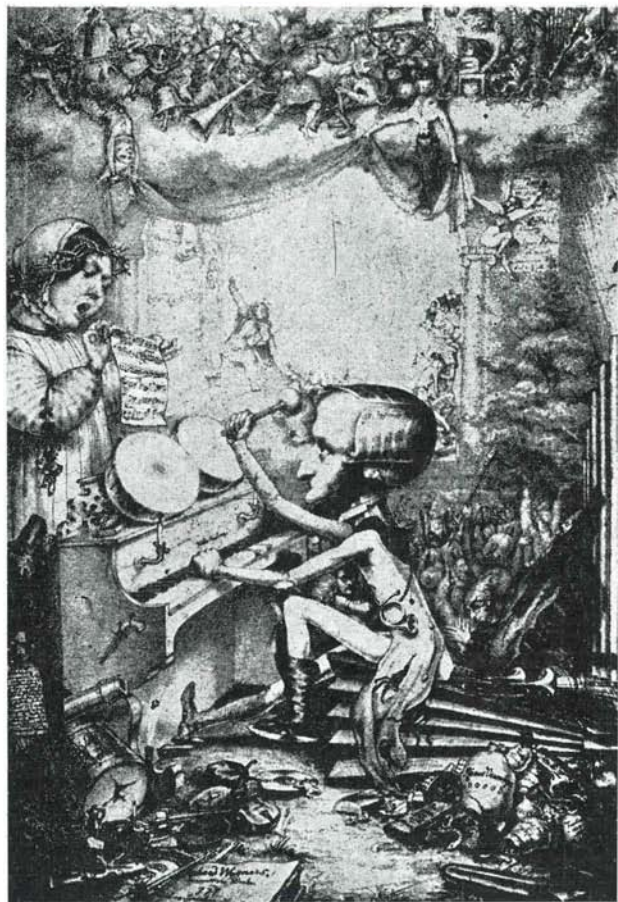
Για να σάς κάνω κατανοητή αυτή την περίοδο, χωρίς να σάς κουράσω με βιογραφικά καθέκαστα, άς σάς περιγράψω προπάντων τον ξεχωριστό άγώνα που θά 'κανε στον καιρό μας ένας Γερμανός μουσικός πού, με τη συμφωνία του Μπετόβεν στην καρδιά του, είναι υποχρεωμένος να καταπιαστεί με το σύγχρονο μελόδραμα, όπως κατά την περιγραφή που σάς έκανα, είναι σήμερα σε δράση στη Γερμανία.

Μ' όλη τη σοβαρή επιστημονική άγωγή μου, από την πρώτη μου νεότητα, βρέθηκα σ' άδιάκοπη στενή έπαφή με τό Θεάτρο. Η πρώτη μου νεότητα συνέπεσε με τα τελευταία χρόνια της ζωής του Κάρλ Μαρία φόν Βέμπερ, που ανέβαζε τα μελοδράματα του περιοδικά στην ίδια πόλη, τη Δρέσδη. Τις πρώτες μου έντυπώσεις από τη μουσική τις είχα απ' αυτόν τό δάσκαλο, που οι μελωδίες του με γιόμιζαν με αισθηματική σοβαρότητα και ή προσωπικότητά του με γοήτευε και μ' ένθουσίαζε. Ό θάνατός του σε μακρινή χώρα πλημμύρισε την παιδική καρδιά μου θλίψη. Για τό Μπετόβεν άκουσα πρώτη φορά όταν επίσης μού μίλησαν για τό θάνατό του, που άκολούθησε λίγον καιρό μετά την άποδημία του Βέμπερ έπειτα γνώρισα και τη μουσική του, που με τράβηξε τό ίδιο όπως κ' ή συγνηθική είδηση του θανάτου του. Άπό τέτοιες σοβαρές έντυπώσεις γεννήθηκε μέσα μου όλο και πιό δυνατή ή κλίση για τη μουσική. Όστόσο, μόνον αργότερα, αφού οι άλλωτικές σπουδές μου μ' είχαν ιδιαιτερα μπάσει στην κλασική αρχαιότητα κ' είχαν ξυπνήσει μέσα μου την όρμη για ποιητικές προσπάθειες, κατόρθωσα ν' άρχισω να σπουδάζω κατά βάθος τη μουσική. Είχα γράψει ένα δράμα κ' ήθελα σ' αυτό να γράψω και μουσική. Λένε πως ό Ροσίνι κάποτε ρώτησε τό δάσκαλό του άν του ήταν άναγκαστό για να συνθέσει μελοδράματα να μάθαινε την αντίστιξη. Έκείνος, άποβλέποντας στην Ίταλική όπερα του καιρού του, του άπάντησε άρνητικά στην έρώτησή του και μ' ευχαρίστησε του ό μαθητής την άπόφυγε. "Όταν ό δικός μου δάσκαλος μού 'μαθε τα

άνοιγε τούς χώρους του μόνο σε εξαιρετικές ιερές γιορτές, όπου με την απόλαυση της τέχνης γινόταν συνάμα και μια θρησκευτική τελετή, στην οποία οι εξοχότεροι άντρες της πολιτείας λάβαιναν οι ίδιοι μέρος σαν ποιητές και οργανωτές, για να εμφανιστούν σαν ιερείς μπροστά στο συγκεντρωμένο πλήθος της πόλης και της χώρας, που με τόση άνωτερη προσδοκία ήταν πλημμυρισμένη για την ανάταση του καλλιτεχνικού έργου που θα 'βλεπε, ώστε ένας Αίσχυλος, ένας Σοφοκλής να μπορούν να παρουσιάσουν στο λαό και να γίνεται αντιληπτή ή πιο βαθυστόχαστη ποίηση του κόσμου.

Οι λόγοι του ξεπεσμού εκείνου του απaráμιλλου καλλιτεχνικού έργου, που έψαχνα μέσα μου να τους βρω γεμάτος θλίψη, σε λίγο μου φανερώθηκαν. Στην αρχή τράβηξαν την προσοχή μου οι κοινωνικές αιτίες κείνου του ξεπεσμού και νόμισα πως τις βρήκα στις αιτίες του ξεπεσμού του αρχαίου "Αστεως. Γι' αυτό έψαχνα μετά να βγάλω συμπέρασμα για τις κοινωνικές βάσεις μιας πολιτειακής μορφής της ανθρωπότητας που, διορθώνοντας τα σφάλματα της αρχαίας πολιτείας, θα μπορούσε να θεμελιώσει μια κατάσταση, όπου η σχέση της τέχνης με το δημόσιο βίο να ξαναγίνει όπως ήταν κάποτε στην Αθήνα, κι όσο μπορούσε με τρόπο άνωτερο κι όπωσδήποτε διαρκέστερο. Τους σχετικούς στοχασμούς πάνω σ' αυτό τους κατάστρωσα σε μια μικρή συγγραφή με τίτλο: "Η Τέχνη και η Επανάσταση". Είχα στην αρχή την επίθυμια να τη δημοσιεύσω σε σειρά άρθρα σε μια πολιτική γαλλική εφημερίδα, αλλά την παράτησα, όταν με βεβαίωσαν πως η τοιτην περίοδος (ήταν το έτος 1849) δεν ήταν κατάλληλη για να τραβήξει την προσοχή του παρισινού κοινού σ' ένα τέτοιο θέμα. Σήμερα νομίζω πως θα μάς πήγαινε πολύ μακριά, να σ' κάνω γνωστό το περιεχόμενο εκείνου του λιβελου, και σίγουρα θα μ' ευχαριστήσετε που σ' ας γλυτώνω απ' αυτή τη δοκιμασία. Άρκει που με τα παραπάνω σ' ας έδωσα μια ιδέα σε τί φαινομενικά απομακρυσμένες σκέψεις παρασύρθηκαν, για να βρω, για το καλλιτεχνικό μου ιδανικό, έδαφος για μιά, επίσης βέβαια, ιδανική πραγματοποίηση.

Όστόσο μ' άπασχολούσε επίμονα η έρευνα του χαρακτήρα εκείνης της θλιβερής διάλυσης του μεγάλου ελληνικού καλλιτεχνικού έργου. Πρώτα απ' όλα μου 'κανε εντύπωση το χτυπητό φαινόμενο πώς διαλύθηκαν και χωρίστηκαν οι πρίν, στο τελειωμένο δράμα, ένωμένοι καθέκαστοι κλάδοι της τέχνης. Από το παντοδύναμο σύνολο, που μ' αυτό όλα μαζί έναν σκοπό υπηρετώντας καθόρθωσαν να παρουσιάζουν κατασταλαγμένα και σε όλους κατανοητά, σ' όλόκληρο το λαό, τις πιο ύψηλες και βαθειές ιδέες της ανθρωπότητας, σκόρπισαν τα καθέκαστα καλλιτεχνικά στοιχεία, έτσι που στο έζης η Τέχνη δεν ήταν πια έμπνευστη και δάσκαλος της κοινής γνώμης, παρά μια εύχρηστη άπασχόληση όρισμένων έρασιτεχνών. Κ' έτσι, ενώ στο λαϊκό πλήθος παρουσιάζαν μονομαχίες και θηριομαχίες για εύχαρίστησή του, ό μορφωμένος καταγιόταν στη μοναξιά του με τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική. Το πη σπουδαίο απ' όλα για μένα ήταν, ότι νόμισα πως έπρεπε να γνωρίσω, πώς τα καθέκαστα, χωριστά διαμορφωμένα είδη της τέχνης, από όσοδήποτε μεγάλες ιδιοφυίες κι αν τελικά καλλιεργήθηκαν και αναπτύχθηκαν ή εκφραστική τους ικανότητα, ώστόσο, χωρίς να ξεπέσουν στο άφύσικο και καταστροφικά ελαττωματικό, ποτέ δε μπόρεσαν να καταφέρουν ν' αντικαταστήσουν, με κανέναν τρόπο, εκείνο το ύψιστο καλλιτέχνημα, που μόνον ή ένωσή τους θα μπορούσε να δημιουργήσει. ● Πισισμένοι μ' όσα έλεγαν οι πιο σημαντικοί κριτικοί της τέχνης, με τις έρευνες λόγου χάρη ενός Λέσινγκ για τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης, νόμισα πως είχα φτάσει να ιδώ πως ό καθέκαστος κλάδος της τέχνης τείνει σε μια άπερίοριστη επέκταση της δύναμής του, ώσπου τέλος φτάνει στα όρια του, όρια που δε μπορεί να ξεπεράσει χωρίς τον κίνδυνο να χαθεί στο άκατανόητο, το αλλόκοτο και το άσυνάρτητο. Σ' αυτό το σημείο νόμισα πως είδα καθαρά πως κάθε τέχνη ζητάει, μόλις φτάσει στα όρια της δύναμής της, να δώσει το χέρι στην πιο κοντινή της απ' τις άλλες τέχνες και θα 'πρεπε, αποβλέποντας στο ιδανικό μου, να ενδιαφερθώ ζωηρά να παρακολουθήσω αυτές τις τάσεις σε κάθε ξεχωριστό είδος της τέχνης κ' έτσι τέλος πίστεψα πως μπόρεσα να άποδείξω την τάση αυτή κατά τον πιο θετικό τρόπο στη σχέση της ποίησης με τη μουσική (ιδιαίτερα με την αφάνταστη σήμερα σπουδαιότητα της νεώτερης μουσικής). Ενώ μέσα μου μ' αυτό τον τρόπο έψαχνα να φανταστώ εκείνο το έργο τέχνης, που σ' αυτό οι καθέκαστα τέχνες θα έφταναν συνεργαζόμενες στην ύψηλότερη πραγματοποίηση του αντικειμένου του, βρήκα αυτόματα τη γνώριμη θεά του ιδανικού



‘Ο Βάγκνερ έμπνέεται κ' ένορηστρώνει. Καρικατούρα έποχής

νικού εκείνου, που είχα σχηματισθεί συγκεχυμένα μέσα μου, να φτερουγίζει μπροστά στον πόθο του καλλιτέχνη. Έπειδή, κυρίως, από την ανάμνηση της γνώσης που 'χα άποχτήσει για την όλοτελα λαθεμένη στάση του θεάτρου άπέναντι στο Κοινό, δε μπορούσα να τοποθετήσω στο παρόν την πραγματοποίηση μιας ολοκληρωμένης εμφάνισης αυτού του ιδανικού καλλιτεχνικού έργου, όνόμισα το ιδανικό μου "Έργο Τέχνης του Μέλλοντος". Μ' αυτό τον τίτλο δημοσίεψα μιά αρκετά κιόλας διεξοδική πραγματεία, όπου εξέθετα λεπτομερέστερα αυτές τις σκέψεις που άναφερα παραπάνω και σ' αυτόν τον όρισμό χρωστάμε (ας το άναφέρουμε προσπερνώντας) την έφεύρεση αυτού του φάσματος "Μουσική του Μέλλοντος" που κάνει την εμφάνισή του τόσο έλαϊκισμένο και στα γαλλικά καλλιτεχνικά κείμενα και που εύκολα απ' αυτό θα μαντέψετε από ποιά παρεξήγηση και για ποιά σκοπό έγινε ή έφεύρεσή του.

Θα σ' απλλάξω, τιμημένη φίλε, κι από τη λεπτομερή έκθεση αυτής της πραγματείας. ● Ύτε της δίνω ό ίδιος άλλη αξία απ' αυτήν που μπορεί να 'χει για κείνους που δε θα τους φαινόταν χωρίς ενδιαφέρον να μάθουν πώς και με ποιόν εκφραστικό τρόπο κάποτε ένας δημιουργός καλλιτέχνης προσπάθησε να βρεί, προπαντός μόνος του, λύσεις σε προβλήματα, που κατά τ' άλλα άπασχολούν συνήθως μόνο τον ειδικό κριτικό, που τούτο όμως δε μπορούν να τον άπασχολήσουν όπως εκείνον με τρόπο ιδιαίτερο. Έπίσης θα σ' δώσω μόνο ένα γενικό περίγραμμα του περιεχόμενου μιας τρίτης, πιο έπεξεργασμένης πραγματείας για την τέχνη, που τη δημοσίεψα άμέσως μετά την τελευταία που άναφερα, με τον τίτλο: "Όπερα και Δράμα". μιά και μου είν' άδύνατο να παραδεχτώ πως όσα έχθετω εκεί, με τα πιο λιανά καθέκαστα της κύριας ιδέας μου, περισσότερο ενδιαφέρον θα 'χαν για μένα τον ίδιον παρά γι' άλλους στο παρόν και στο μέλλον. Ήταν βαθύτεροι στοχασμοί, που, έρεθισμένοι από εξαιρετικά ζωηρό ενδιαφέρον για το θέμα, τους εξέφερα εν μέρει με μαχητικό ύφος. Το θέμα αυτό ήταν βαθύτερη έρευνα των σχέσεων ποίησης και μουσικής,

τή φορά αυτή με όλοτελα ύρισμένη αναφορά στο δραματικό έργο τέχνης.

Έδώ νόμιζα πως είχα προπάντων ν' αντικρούσω την πλανημένη γνώμη εκείνων που φανταζόντουσαν πως ή όπερα σαν ξεχωριστό είδος ήταν, αν όχι ή εκπλήρωση του ιδανικού, τουλάχιστον ο άμεσος πρόδρομός του. Ήδη στην Ίταλία, και περισσότερο στη Γαλλία και στη Γερμανία, το πρόβλημα αυτό άπασχόλησε τα σημαντικότερα πνεύματα τής λογοτεχνίας. Ή διαμάχη των Γκλουκιστών και των Πουτσινιστών στο Παρίσι δεν ήταν άλλο από συζήτηση, από τή φύση της άξεδιάλυτη, για τὸ αν τὸ δράμα έβρισκε τήν ιδανική του τελείωση στην όπερα: όσοι νόμιζαν πως μπορούσαν να υποστηρίξουν αυτή τήν άποψη, παρ' όλη τή φαινομενική τους νίκη, βρισκόντουσαν σε δύσκολη θέση όταν οι αντίπαλοί τους υποστήριζαν πως ή μουσική στην όπερα έπαιρνε τὸ άπάνω χέρι κατά τέτοιον τρόπο, που μόνο σ' αυτή και όχι στην ποίηση όφείλεται ή έπιτυχία. Ο Βολταίρος, που θεωρητικά έκλινε προς τήν πρώτη άποψη, βρέθηκε αναγκασμένος προστά στή συγκεκριμένη περίπτωση να πεί τήν αποκαρδιωτική φράση: "Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante" (1). Στη Γερμανία όπου, δίνοντας πρώτα άφορμή ο Λέσινγκ, συζητήθηκε τὸ ίδιο πρόβλημα από τὸ Σίλλερ και τὸ Γκαίτε και μάλιστα με άποφασιστική τάση να προσδοκούν περισσότερα από τήν όπερα, έπιβεβαίωσαν, ο τελευταίος, ο Γκαίτε, σε χτυπητή αντίφαση με τή θεωρητική του γνώμη, όλοτελα άθελά του, τὸ ρητὸ τοῦ Βολταίρου: ο ίδιος μάλιστα έφτιαξε διάφορα κείμενα για όπερα και, για να σταθεί στο ύψος τοῦ είδους, βρήκε καλό, τόσο στην έμπνευση όσο και στην έχτέλεση, να κρατηθεί όσο μπορούσε στην κοινοτοπία, τόσο που με θλίψη μας μπορούμε να παραδεχτομε αυτά τὰ κατ' έξοχην έλαφρά κομμάτια μέσα στον αριθμὸ των ποιητικῶν του έργων.

Η εὐνοϊκή αυτή γνώμη από κεφαλές τής διανόησης, που συχνά επαναλαμβάνεται ποτὲ όμως δεν πραγματώνεται, μοῦ δείξε από τὸ να μέρος τή φαινομενικά χειροπιαστή δυνατότητα να φτάσουμε τὸ άνώτατο έπίτευγμα στο δράμα με τήν ισότιμη ένωση τής ποιήσης με τή μουσική, από τὸ άλλο μέρος όμως ίσα - ίσα τή θεμελιακή έλαττωματικότητα τοῦ είδους τής όπερας καθαυτῆ, έλαττωματικότητα, που από τή φύση τοῦ πράγματος δὲ μπορούσε να τή συνειδητοποιήσει έξαρχής ο μουσικοσυνθέτης και τοῦ λογοτέχνη ποιητῆ άλλωστε αναγκαία θά τοῦ διέφευγε. Ο ποιητῆς άκριβῶς, που δεν ήταν μουσικός ο ίδιος, βρήκε στην όπερα ένα στέρεα σκαρωμένο σκελετὸ από μουσικές μορφές, που τοῦ 'βαζε από πριν όλοτελα όρισμένους κανόνες για να έπινοήσει και εκτελέσει τὸ δραματικό συμπλήρωμα που 'χε να παραδώσει. Στις μορφές αυτές δὲ μπορούσε αυτός, παρα μόνον ο μουσικός να έπιφέρει αλλαγή. "Όποια κι αν ήταν ή άξία αὐτῶν τῶν μορφῶν, ο ποιητῆς, που τὸν καλούσαν να βοηθήσει για τήν κάλυψή τους, χωρίς να τὸ θέλει, ανακάλυπτε πως, έπινοώντας τὸ θέμα και συνθέτοντας τὸς στίχους, κατέβαζε τίς ποιητικές του ικανότητες ως τήν όλοφάνερη κοινοτοπία, που τόσο δίκαια χλευάζε ο Βολταίρος. Στ' άλλθεια δεν είναι αναγκαίον να ξεσκεπάσουμε τή φτήνεα και τήν πλαδαρότητα, μάλιστα τή γελοιότητα τοῦ είδους που λέγονται λιμνέτο τής όπερας: άκόμα και στη Γαλλία οι καλύτερες προσπάθειες σ' αυτό τὸ είδος ήταν, μάλλον να κρύβουν τήν άηδιστική αυτή κατάσταση παρα να τήν προβάλλουν. Έτσι ο ιδιαίτερος μηχανισμὸς τής όπερας έμεινε πάντα για τὸν ποιητῆ ένα άπιστο ξένο αντικείμενο, που πάντα τοῦ φέρθηκε σαν ξένος και υποταχτικά, και μόνο γι' αυτό, με σπάνιες άτυχες έξαιρέσεις, άλλθινα μεγάλοι ποιητῆς ποτὲ δεν καταπιάντηκαν με τήν όπερα.

Τώρα έρχεται τὸ ερώτημα: πως θά μπορούσε ο μουσικός να δώσει τήν ιδανική άξία στην όπερα, όταν ο ποιητῆς, με τήν πρακτική επαφή μαζί της, δὲ μπορούσε ν' ανταποκριθεί στις απαιτήσεις που έχουμε από κάθε λογικὸ θεάμα, ο μουσικός, που καταπιάνεται πάντα να διαμορφώνει εκείνες τίς καθαρά μουσικές μορφές και δὲ βλέπει τήν όπερα παρα σαν κατάλληλο πεδίο για τήν άνάπτυξη τοῦ ιδιαίτερου μουσικοῦ του ταλέντου; Τὸ αντιφατικό και άνάποδο των προσδοκιῶν, που είχαν στο σημείο αυτό από τὸ μουσικὸ, νομίζω πως τὰ έχω με άκρίβεια εκθέσει στο πρώτο μέρος τής πραγματείας που άναφερα τελευταία: "Όπερα και Δράμα". Άφου τόνισα τὸν άπόλυτο θαυμασμό μου για τὸ ώραίο και συναρπαστικό πὸν μεγάλο δάσκαλο είχα πετύχει σ' αυτόν τὸν τομέα, δεν είχα άνάγκη, όταν άνακάλυφα τίς αδυναμίες τής προσφοράς τους, να μειώσω τήν αναγνωρισμένη καλλιτε-

χνική τους δόξα, έπειδή τήν αίτία αὐτῶν τῶν αδυναμιῶν τή διαπίστωνα ο ίδιος στην έλαττωματικότητα τοῦ είδους. Ή προσπάθειά μου, όπως κι αν τήν έπαιρνα αυτή τή θλιβερή κατάσταση, ήταν να δώσω τήν απόδειξη πως οι πολλές σφές κεφαλές από τὰ ιδανικά που πρόβαλαν για τήν τελειοποίηση τής όπερας, πρώτο - πρώτο έβλεπαν μόνο τήν προϋπόθεση ν' άλλαζε όλοτελα ο χαρακτήρας τής συμμετοχῆς τοῦ ποιητῆ στο καλλιτεχνικὸ έργο.

Για να φανταστῶ αυτή τήν ιδέα για συνεργασία τοῦ ποιητῆ, τήν τόσο άποφασιστική για τήν άξία της, έθελοντική και από τὸν ίδιον ποθητῆ, πρόσεξα προπάντων τίς έλπίδες και τίς εὐχές μεγάλων ποιητῶν, που άναφερα κίολας παραπάνω, σπουδαίες και συχνά έκφρασμένες, να 'βλεπα τήν όπερα να φτάνει σ' ένα ιδανικὸ είδος τέχνης. Προσπαθούσα να έξηγήσω μέσα μου τὸ νόημα αὐτῆς τῆς τάσης και νόμισα πως τὸ βρήκα στη φυσική έπιθυμία τοῦ ποιητῆ, που τὸν υποχρεώνει για τή σύλληψη όπως και για τή μορφή να χρησιμοποιεῖ τὸ υλικὸ τῆς άφαιρεμένης έννοιας, τῆ γλώσσα, με τρόπο που να ενεργεῖ στο ίδιο γὸ αίσθημα. "Όταν ή τάση αὐτῆ είναι κίολας κύρια προϋπόθεση για τήν έπινοήση τοῦ ποιητικοῦ υλικῶ, και ποιητική ονομάζεται μόνον εκείνη ή εικόνα τοῦ ανθρώπινου βίου που έξαφανίζονται όλα τὰ κίνητρα που μπορεί μόνον ή άφαιρεμένη λογική να έξηγήσει, για να προβληθῶν, αντίθετα, τὰ κίνητρα τοῦ καθαροῦ ανθρώπινου αίσθήματος, τότε δεν παραγνωρίζεται κ' είναι ή μόνη που κανονίζει τή μορφή και τήν έκφραση τῆς ποιητικῆς παράστασης: με τή γλώσσα του προσπαθεῖ ο ποιητῆς να υποκαταστήσει τήν άφαιρεμένη, συμβατική έννοια των λέξεων με τήν πρωτόγονη αίσθησιακή, και με ρυθμική διάρθρωση, καθώς τέλος και με τὸ σχεδόν μουσικὸ στόλισμα τῆς ρίμας στο στίχο, να έξασφαλίσει μιὰ δύναμη με τή φράση του, για να αἰχμαλωτίσει και κυβερνήσει σαν με μάγια τὸ αίσθημα. Σ' αυτή τήν τάση τοῦ ποιητῆ, τήν αναγκαία στην πὸ προσωπική του ύπόσταση, τὸν βλέπουμε να φτάνει στο έσχατο όριο τῆς τέχνης του, εκεί όπου αγγίζει άμεσα τή μουσική κ' έπομένως για μᾶς τὸ πὸ πετυχημένο έργο τοῦ ποιητῆ θά 'ταν εκείνο που, στην τέλεια ολοκλήρωσή του, γίνεται όλοτελα μουσική.

Σαν ιδεῶδες υλικὸ τοῦ ποιητῆ νόμισα γι' αυτό πως θά μπορούσα να χαρακτηρίσω τὸ "Μύθο", τὸ πρωτόγονο αὐτὸ άνώνυμο λαϊκὸ ποίημα, που τὸ βρίσκουμε να τὸ άνασυνθέτουν πάλι και πάλι οι μεγάλοι ποιητῆς τῶν ολοκληρωμένων περιόδων πολιτισμοῦ όλων τῶν εποχῶν, γιατί σ' αὐτὸν έξαφανίζεται σχεδόν όλοτελα ή συμβατική, μόνον στην άφαιρεμένη λογική κατανοητῆ, μορφή των ανθρώπινων συνθηκῶν, για να δείξει αντίθετα μόνον τὸ αἰώνια κατανοητὸ, καθαρά ανθρώπινο, αλλά ίσα - ίσα στην αμίμητη συγκεκριμένη μορφή, που δίνει ή άμεσα κατανοητῆ ιδιότυπη μορφή κάθε γνήσιου μύθου. Στις έρευνες που άνήκουν εδῶ άφιέρωσα τὸ δεύτερο μέρος τοῦ βιβλίου μου και τήν ανάλυσή μου τήν έφερα ως τὸ ερώτημα, ποιά θά 'πρεπε να ή πὸ τέλεια παραστατική μορφή αὐτοῦ τοῦ ιδανικοῦ ποιητικοῦ υλικῶ;

Τώρα, σ' ένα τρίτο μέρος, έρεύνησα σε βάθος τίς τεχνικές δυνατότητες τῆς μορφῆς που εδῶ άναφερα, και τὸ κέρδος μου απ' αυτή τήν έρευνα ήταν πως στην άποκάλυψη αὐτῶν τῶν δυνατοτήτων θά μᾶς οδηγούσε μόνον ή έξαιρετικὰ πλούσια, όλοτελα άγνωστη σε προηγούμενους αἰώνες, άνάπτυξη που πῆρε ή μουσική ο τὸς καιρούς μας.

Νιώθω πολὺ καλά τή σπουδαιότητα αὐτοῦ τοῦ ισχυρισμοῦ για να μη λυπάμαι που δὲ μπορῶ εδῶ να βρῶ τὸ χώρο που χρειάζεται για ν' αναπτύξω όλη τήν επιχειρηματολογία για τήν υποστήριξη αὐτῆς τῆς θέσης. Στο τρίτο μέρος που άναφερα, νομίζω πως έχω εκθέσει αὐτῆ τήν επιχειρηματολογία, αρκετῆ τουλάχιστο για ἴσα ἐγὼ πιστεύω, και έπομένως αν εδῶ καταπιάνομαι να σᾶς άνακοινώσω με λίγες γραμμές τήν άποψη μου πάνω σ' αυτό τὸ θέμα, σᾶς παρακαλῶ να παραδεχθεῖτε με έμπιστοσύνη και φιλία, πως ὅτι, έίως σᾶς φανεῖ εδῶ παράδοξο, σε κείνη τή διατριβῆ βρισκεται τουλάχιστον πὸ καλά τοποθετημένο.

Δεν είναι ψέμα πως, από τήν αναγέννηση των καλών τεχνῶν άνάμεσα στους χριστιανικούς λαούς τῆς Εὐρώπης, δυὸ εἶδη τέχνης πῆραν όλοτελα νέα και τόσο τέλεια άνάπτυξη, που δεν είχαν βρεῖ στην κλασική αρχαιότητα: έννοιά τῆ ζωγραφική και τῆ μουσική. Ή θανατοσὰ ιδεῶδες τελειότητα, που έφτασε ή ζωγραφική τὸς πρώτους κίολας αἰώνες τῆς Αναγέννησης, είναι τόσο έξω από κάθε άμφιβολία, και τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς άξίας στηρίζεται τόσο καλά,

(1) "Ο,τι είναι πολὺ άνόητο για να ειπωθεῖ, τὸ τραγουδάνε".

πού έμεϊς έδω, βέβαια, θά θέλαμε νά σημειώσουμε μόνον τὸ νεωτερισμὸ αὐτοῦ τοῦ φαινομένου στὴν περιοχὴ τῆς γενικῆς ἱστορίας τῆς τέχνης καθὼς καὶ πὼς τὸ φαινόμενο ἀνήκει ὀλίγον ἰδιαίτερα στὴ νεώτερη τέχνη. Σὲ ἀνώτερο βαθμὸ — θαρρῶ — καὶ πολὺ σημαντικότερο, μπορούμε νά ἰσχυριστοῦμε τὸ ἴδιο γιὰ τὴ σύγχρονη μουσικὴ. Ἡ ἄρμονία, ἡ ὀλότελα ἀγνωστὴ στὴν ἀρχαίότητα, τὸ ἀφάνταστα πλούσιο ἄπλωμά της κ' ἡ θαυμαστὴ ἀνάπτυξή της μετὰ τὴν πολυφωνία, εἶναι ἐφεύρεση καὶ ξεχωριστὸ ἔργο τῶν νεώτερων αἰώνων.

Στοὺς Ἕλληνας, τὴ μουσικὴ τὴ γνωρίζουμε μόνον σὰ συνοδεία τοῦ χοροῦ ἢ κίνηση τοῦ χοροῦ τῆς ἔδωσε, ὅπως στὸ τραγοῦδι πού τὸ τραγουδαίει ὁ τραγουδιστὴς σὲ σκοπὸ χορευτικὸ, τοὺς νόμους τοῦ ρυθμοῦ, πού καθόριζαν τὸ στίχο καὶ τὴ μελωδία τόσο ἀποφασιστικά, πού τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ (πού συναρπασμένη μαζί της ἐνοεῖται πάντα καὶ ἡ ποίηση), μπορούμε νά τὴ δοῦμε μόνον σὰ χορὸ πού ἐκφράζεται μετὰ ἤχους καὶ λόγια. Αὐτοὺς τοὺς χορευτικοὺς σκοποὺς ζωντανούς στὸ λαό, ἀρχικὰ ἀφιερωμένους στὴς εἰδωλολατρικὲς γιορτὲς τῶν θεῶν, αὐτοὺς πού ἴναι ὅλη ἡ ὄλη ἢ ἀρχαία μουσικὴ, αὐτοὺς μεταχειρίστηκαν καὶ οἱ πρῶτες χριστιανικὲς κοινότητες γιὰ τίς γιορταστικὲς τοὺς λειτουργίες ὅταν λίγο-λίγο διαμορφωνόντουσαν. Ἡ σοβαρὴ αὐτὴ τελετὴ, πού ἀπόκλεισε ὀλίγον τὸ χορὸ σὰν κοσμικὸ καὶ ἄθεο, ἄφησε φυσικὰ νὰ ξεπέσει καὶ τὴν οὐσία τῆς ἀρχαίας μελωδίας, τὸν ἐξαιρετικὰ ζωηρὸ καὶ ποικίλο ρυθμὸ, κ' ἔτσι ἡ μελωδία πῆρε τὸν ρυθμικὰ ὀλίγον ἄτονο χαρακτήρα τῆς ἀκόμα καὶ σήμερα σὲ χρῆση στὴς ἐκκλησιαστικὲς ψαλμωδίας (κοράλ). Εἶναι φανερὸ πὼς, μετὰ τὴν ἔλλειψη τῆς ρυθμικῆς κίνησης, ἡ μελωδία αὐτὴ στερήθηκε τὴν ἰδιαίτερή της ἐκφραστικὴ κίνηση καὶ θά ἴχαμε ἀκόμα καὶ σήμερα τὴν εὐκαιρίαν νὰ βεβαιωθοῦμε γιὰ τὴν ὀλίγον τιποτένια ἐντύπωση τῆς ἀρχαίας μελωδίας, ὅταν τῆς λείψει αὐτὸ τὸ στόλισμα τοῦ ρυθμοῦ, ὅταν βέβαια τὴ φαντασθοῦμε χωρὶς τὴν ἄρμονία πού τὴν συνοδεύει σήμερα. Τὸ χριστιανικὸ πνεῦμα, γιὰ νὰ ἐξυψώσει τὴν ἐκφραση τῆς μελωδίας σύμφωνα μετὰ τὸ ἐσώτερό της νόημα, ἐφεύρε τὴν πολυφωνία ἄρμονία μετὰ βᾶση τὴν τετραφώνη συγχορδία, πού αὐτὴ στὸ ἐξῆς, μετὰ τὴ χαρακτηριστικὴ της ἐναλλαγὴ, κινῶσε τὴν ἐκφραση τῆς μελωδίας, ὅπως πρὶν τὴν καθόριζε ὁ ρυθμὸς. Σὲ ποιά θαυμαστὴ ἐσώτερη ἐκφραση, ἄγνωστὴ ὀποσδήποτε ὡς τότε, ἔφτασε μ' αὐτὸ ἡ μελωδικὴ φράση, τὸ βλέπουμε μετὰ πάντα νέα συγκίνηση στὰ πάνω ἀπ' ὅλα ἀσύγκριτα ἀριστουργήματα τῆς ἰταλικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ διάφορες φωνές, πού ἀρχικὰ προορισμὸς τοὺς ἴταν

νά φέρουν σύγχρονα στὴν ἀκοή μετὰ τὸν τόνο τῆς μελωδίας τὴ βασικὴ ἄρμονικὴ συγχορδία, πῆραν ἐδῶ, τέλος, ἐλευθέρη κ' ἐκφραστικὴ προοδευτικὴ ἀνάπτυξη, ἔτσι πού μετὰ τὴν ἄρμονία τῆς λεγόμενης ἀντιστικτικῆς τέχνης καθιερώ ἀπ' αὐτὲς τίς ὑποταγμένες στὴν κύρια μελωδία φωνές (τὴ λεγόμενὴ κίντο φέρμο) νὰ κινεῖται μετὰ ἀνεξάρτητη ἐκφραση, κ' ἔτσι, καὶ στὰ ἔργα τῶν πιὸ καθιερωμένων δασκάλων, ἔνα τέτοιο ἐκκλησιαστικὸ ἄσμα προκαλοῦσε κατὰ τὴν ἐκτέλεσή του τόσο θαυμάσια ἐντύπωση, πού συγκινοῦσε τὴν καρδιὰ ὡς τὰ κατὰβάθιά της, πού καμμιά ἀπολύτως ὅμοια ἐνέργεια ὀποσδήποτε ἄλλης τέχνης δὲ μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μ' αὐτή. Τὸν ξεπεσμό αὐτῆς τῆς τέχνης στὴν Ἰταλία καὶ τὴν ἀπὸ τοὺς Ἰταλοῦς συνάμα διαμόρφωση τῆς μελωδίας τῆς ὕπερας, δὲ μποροῦν νὰ τὰ ὀνομάσω ἄλλως παρά μόνον ξανακάλισμα στὴν εἰδωλολατρεία. Ὅταν, μετὰ τὸν ξεπεσμό τῆς ἐκκλησιαστικῆς, πῆρε τὸ πάνω χέρι στοὺς Ἰταλοῦς ὁ πόθος γιὰ τὴν κοσμικὴ χρῆση τῆς μουσικῆς, ὁ εὐκολότερος τρόπος πού βρῆκαν νὰ βοηθήσουν τὴν περίστασι ἴταν νὰ ξαναδώσουν στὴ μελωδία τὴν ἀρχικὴ ρυθμικὴ της ἰδιότητα καὶ νὰ τὴ μεταχειριστοῦν γιὰ τὸ τραγοῦδι ὅπως πρῶτα γιὰ τὸ χορὸ. Τὶς χτυπητὲς ἀσυμφωνίες τοῦ σύγχρονου, ταιριαχτὰ μετὰ τὴ χριστιανικὴ μελωδία ἐξελιγμένου στίχου, μετὰ τὴν τῆς χορευτικῆς μελωδίας πού τοῦ ἐπεβλήθη, παραλείπω ἐδῶ νὰ τίς τοῖσω ἰδιαίτερα καὶ θά ἴθελα μόνον νὰ σὰς κάνω νὰ προσέξετε πὼς ἡ μελωδία αὐτὴ στάθηκε ὀλίγον ἀδιάφορη σ' αὐτὸν τὸ στίχο καὶ ἡ ἱκανὴ γιὰ ὅλες τίς παραλλαγὲς κίνησή της ἀφέθηκε νὰ κατευθύνεται μόνον ἀπὸ τὸ δεξιότεχνον τραγοῦδιστή. Αὐτὸ ὅμως πού προπάντων μᾶς πειθαναγκάζει νὰ χαρακτηρίσουμε ξεπεσμό τὴ διαμόρφωση αὐτῆς τῆς μελωδίας κ' ὄχι πρόοδο, εἶναι ὅτι δὲ μπόρεσε νὰ ἐφαρμόσει στὸν ἑαυτὸ της, κ' αὐτὸ εἶν' ἀδιάφευστο, τὴν ἐξαιρετικὰ σπουδαία ἐφεύρεση τῆς χριστιανικῆς μουσικῆς, τὴν ἄρμονία καὶ τὴν ἐνσάρκωσή της στὴν πολυφωνία. Πάνω σ' ἕνα ἄρμονικὸ ὑπόβαθρο τόσο φτηνὸ, πού μπορεῖ δίκαια νὰ στερηθεῖ ὀλίγον τὴ συνοδεία, ἡ ἰταλικὴ μελωδία τῆς ὕπερας, ἀκόμα καὶ σ' ὅ, τι ἀφορᾷ τὴ διάρθρωση καὶ συνένωση τῶν μερῶν της, ἀρκέστηκε σὲ μιὰ περιοδικὴ δομὴ τόσο φτωγικὰ πού ὁ μορφωμένος μουσικὸς τοῦ καιροῦ μας στέκεται θλιβερὰ παραξενεμένος μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἀδύνατη, παιδικὴ σχεδόν, καλλιτεχνικὴ μορφή, πού τὰ στενὰ της ὄρια ἀκόμα καὶ τὸν πιὸ δαιμόνιο συνθέτη πού καταπιανόταν μ' αὐτὴ, τὸν καταδίκαζαν σὲ μιὰ ἀπόλυτη στασιμότητα.

Ἰδιαίτερα νέα σημασία πῆρε ἀπεναντίας, ἡ ἴδια αὐτὴ ὁρμὴ γιὰ κοσμικοποίησι τῆς χριστιανικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ Γερμανία. Καὶ οἱ Γερμανοὶ δάσκαλοι ἐπίσης γύρισαν πίσω στὴν ἀρχικὴ ρυθμικὴ μελωδία πού, πλὴν στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ζοῦσε ἀδιάκοπα στὸ λαὸ σὰν ἐθνικὸς χορευτικὸς σκοπός. Ἀντὶ ὅμως ν' ἀφήσουν σὲ ἀχρηστία τὴν πλούσια ἄρμονία τῆς χριστιανικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, οἱ δάσκαλοι αὐτοὶ προσπάθησαν πολὺ περισσότερο, μαζί μετὰ τὴ ζωηρὰ κινούμενη ρυθμικὴ μελωδία, νὰ ἀναμορφώσουν συνάμα καὶ τὴν ἄρμονία, καὶ μάλιστα μετὰ τέτοιον τρόπο, πού ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ ἄρμονία νὰ συνεργάζονται ἰσότιμα γιὰ τὴν ἐκφραση τῆς μελωδίας. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὄχι μόνον κράτησαν τὴν ἀνεξάρτητα κινούμενη πολυφωνία, παρά τὴ διαμόρφωσαν σὲ τέτοιον ὕψος, πού κάθε μιὰ ἀπὸ τίς φωνές, χάρι τῆς τέχνης ἀντίστιξης, ἔπαιρνε αὐτόνομο μέρος στὴν ἐκτέλεση τῆς ρυθμικῆς μελωδίας, ἔτσι πού ἡ μελωδία δὲν ἐκφραζόταν μόνον στὸ ἀρχικὸ κίντο φέρμο, παρά τὸ ἴδιο στὴν καθιερωμένη ἀπὸ τίς συνοδευτικὲς φωνές. Πὼς ἔτσι μπορούσε νὰ φτάσει, ἀκόμα καὶ στὸ ἐκκλησιαστικὸ ἄσμα, ὅπου ἡ λυρικὴ ἀνάπτυξη ἐσπρωχνε σὲ ρυθμικὴ μελωδία, μιὰ ὀλίγον πρῶταχουστὴ πολυπτυχὴ καὶ ὀποσδήποτε μόνον στὴ μουσικὴ ἰδιαίτερη δραστηκότητα συναρπαστικῆς δυνάμεις, εὐκόλα τὸ μαθαίνει ὅποιος ἔχει τὴ χάρι ν' ἀκούσει μιὰ ὀραία ἐκτέλεση φωνητικῆς σύνθεσης τοῦ Μπάχ, καὶ παραπέμπω ἐδῶ ἀνάμεσα σὲ ἄλλες, εἰδικὰ σ' ἕνα ὀκτάφωνο μοτέτο τοῦ Σεβαστιανοῦ Μπάχ: "Asate τῷ Κυρίῳ ἄσμα καινόν", ὅπου ἡ λυρικὴ πλημμύρα τῆς ρυθμικῆς μελωδίας ἀντηχεῖ σὰ θάλασσα ἀπὸ ἄρμονικὰ κύματα.

Ἄλλ' αὐτὴ ἡ τελειοποίησι τῆς ρυθμικῆς μελωδίας μετὰ βᾶση τὴ χριστιανικὴ ἄρμονία, ἐμελλε ἐπιτέλους νὰ ὀλοκληρωθεῖ καὶ νὰ φτάσει ὡς τίς πιὸ ποικίλες καὶ λεπτές ἀποχρώσεις τῆς ἐκφρασης στὴν ἐνόργανη μουσικὴ. Χωρὶς ν' ἀναφερθῶ κυρίως στὴ δυναμικὴ σημασία τῆς ὀρχήστρας, παίρνω τὴν ἄδεια νὰ τραβήξω τὴν προσοχή σας ἐδῶ πρῶτα σὲ μορφικὸ ἄπλωμα τῆς ἀρχικῆς χορευτικῆς μελωδίας. Μετὰ τὸ σχηματισμὸ τοῦ κουαρτέτου τῶν ἐγγόρων ὀργάνων, ὑπόταξε ἡ πολυφωνία τῆς αὐτόνομης μεταχειρίσεως τῶν διαφόρων φωνῶν κατὰ ὅμοιον

“ Ταρχούεζερ ” στὸ Μπαϊρόντ. Σκηνοθεσία Βίλαντ Βάγκνερ





“Τριστάνος και ‘Ιζόλοη” στο Μπαϊρόνι. Σκηνοθεσία Β. Βάγκνερ

τρόπο, όπως και τις φωνές του άσματος στην εκκλησιαστική μουσική, και την όρχηστρα, κ' έτσι την χειραφέτησε από την υποτακτική θέση που την είχαν ως τότε, όπως ακόμα και σήμερα στην Ιταλική όπερα, μόνο σά ρυθμικοακρομυθική συνοδεία. Ίψιστα ενδιαφέρουσα, και μοναδική για να εξηγήσει την ουσία κάθε μουσικής μορφής, είναι η παρατήρηση πως όλη η προσπάθεια των Γερμανών δασκάλων κατόγινε σε τούτο: να δώσει ολόενα πιό πλούσια και πλατειά ανάπτυξη στην άπλη χορευτική μελωδία, κάνοντάς την ανεξάρτητη από τὰ όργανα. Για τή μελωδία αυτή αρχικά σύνθεταν μόνο μιá σύντομη περίοδο από τέσσαρα κυρίως μέτρα, που τὰ διπλασίαζαν ή και τὰ τετραπλασίαζαν να τήν επεκτείνουν περισσότερο, για να φτάσουν έτσι σε πλατυίτη μορφή, όπου κ' ή άρμονία θά μπορούσε πιό πλούσια ν' αναδειχτεί, αυτό φαίνεται πως στάθηκε ή βασιική τάση των δασκάλων μας. Η ιδιότυπη καλλιτεχνική μορφή τής φύγκας εφαρμοσμένη στην χορευτική μελωδία, έδωσε άφορμή για ν' άπλωθει και σε χρονική διάρκεια το κομμάτι, επειδή ή μελωδία αυτή, περνώντας έναλλάξ σε όλες τις φωνές, πότε κονταίνοντας, πότε μακραίνοντας, φωτισμένη μ' έναλλασσόμενο φως χάρη στην άρμονική “μετατροπή”, με αντιστικτικά παράλληλα και αντίθετα θέματα, κρατήθηκε σ' ένδιαφέρουσα κίνηση. Μια δεύτερη έπεξεργασία ήταν ή συναρμολόγηση περισσότερων χορευτικών μελωδιών, που τις συνάλλαζαν κατά τις χαρακτηριστικές τους έκφράσεις τή μιá με τήν άλλη, και πετύχαναν να τις ένωνουν με παρεμβολές, όπου ή αντιστικτική τέχνη έδειχνε τον πλοΐτο της. Σ' αυτή τήν άπλη βάση οικοδομήθηκε το ιδιότυπο καλλιτεχνικό ή συμφωνικό. Ο Χάινδ ήταν ό δαιμόνιος δάσκαλος, που πρώτος ανάπτυξε σε πλάτος και μέγεθος αυτή τή μορφή και, με τήν ανεξάντλητη άλλαγή μοτίβων καθώς και των ένώσεων κ' έπεξεργασιών, τής έδωσε βαθειά έκφραστική άξια. Ένώ ή Ιταλική μελωδία τής όπερας έμεινε στάσιμη στην λειψή τυπική κατασκευή της, μολοντούτο, χάρη στους πιό ικανούς κ' εύαίσθητους τραγουδιστές, ένισχυμένη με τήν πνοή του πιό ευγενικού μουσικού όργάνου, πήρε ένα ως τότε άγνωστο στους Γερμανούς μουσικούς, εύχριστο στις αισθήσεις χρώμα, που ό γλυκός του αντίλαλος πλούτισε τις δικές τους ένόργανες μελωδίες. Ήταν ό Μότσαρτ που έννωσε αυτό το θαύμα και, ένω στην Ιταλική όπερα έμπασε τήν πλουσιότερη

ανάπτυξη του γερμανικού τρόπου ένόργανης σύνθεσης, πρόσφερε, από τ' άλλο μέρος, στη μελωδία τής όρχηστρας τον γεμάτο γλυκύτητα Ιταλικό τρόπο τραγουδιού. Τήν πλούσια, πολυάξια κληρονομιά και των δυό μεγάλων δασκάλων πήρε ό Μπετόβεν διαμόρφωσε το συμφωνικό καλλιτεχνικό έργο με πλάτος μορφής τόσο επιβλητικό και γιόμισε αυτή τή μορφή με μελωδική ουσία τόσο πρωτάκουστη, πολύπτυχη και συναρπαστική που, έμεις σήμερα, μπροστά στην συμφωνία του Μπετόβεν, στεκόμαστε σά μπροστά στο όροσημο μιáς όλοτελα νέας περιόδου όλης τής Ιστορίας τής τέχνης, γιατί μ' αυτήν παρουσιάστηκε στον κόσμο ένα φαινόμενο, που δεν είχε να δείξει ούτε από μακριά τ' όμοιο του ή τέχνη καμμιάς εποχής και κανενός λαού.

Στή συμφωνία αυτή, τὰ όργανα μιλάνε μιá γλώσσα, που γι' αυτήν δεν είχε γνώση κανείς πρωτύτερα σε καμμιά εποχή κατά τούτο, ότι εδώ με μιá ως τώρα άγνωστη διάρκεια τής καθαρά μουσικής έκφρασης, σε άφάνταστα πολύπτυχες άποχρώσεις, πιάνει τον άκροατή, τον συγκινεί κατάθλα με δύναμη που καμμιά άλλη τέχνη δεν τή φτάνει, άποκαλύπτοντας με τήν ποιικιλία της μιá τόσο έλευθερη και τολμηρή κανονικότητα, που να μάς φαίνεται δυνατότερη από κάθε λογική, χωρίς ωστόσο να περιέχονται σ' αυτήν οι νόμοι τής λογικής, και πολυ περισσότερο, ή όρθολογική σκέψη ό με τή καθοδηγητικά νήματα τής αίτίας και του άποτελέσματος κινούμενος στοχασμός, δεν έχει καμμιάν ισχύ. Έτσι ή συμφωνία πρέπει να μάς φαίνεται σά μιá άποκαλύψη κατευθειαν από έναν άλλο κόσμο και σ' αλήθεια μάς άποκαλύπτει μιá συνάρτηση των φαινομένων του κόσμου, διαφορετική όλοτελα από τή συνηθισμένη μας λογική συνάρτηση, από τήν όποια τούτο, πρώτιστα, είναι άδιάψυστο, δηλαδή, πως μάς κατακτάει με τήν πιό επιβλητική πειστικότητα και πείθει το αίσθημά μας με τήν τόσο βεβαιότητα, που ό λογικός στοχασμός τὰ χάνει μ' αυτό και άφοπλίζεται όλοτελα.

Η μεταφυσική αναγκαιότητα τής ανακάλυψης αυτού του έντελώς νέου γλωσσικού θησαυρού, έσα-έσα στους καιρούς μας, μου φαίνεται πως έγκειται στην όλοένα πιό συμβατική διαμόρφωση των σύγχρονων γλωσσικών ιδιωμάτων. Αν παρατηρήσουμε από πιό κοντά τήν Ιστορία τής εξέλιξης αυτών των γλωσσών, διακρίνουμε ακόμα και σήμερα στις λεγόμενες ρίζες των λέξεων, σε μιá αρχική πηγή, που μάς δείχνει καθαρά, πως στην αρχή συνέπεσε ή διαμόρφωση τής ιδέας ένός αντικειμένου σχεδόν όλοτελα με τήν υποκειμενική αίσθησή του, και ή παραδοχή πως ή πρώτη γλώσσα των ανθρώπων πρέπει να 'χε μεγάλη όμοιότητα με το άσμα, δε θά πρεπε να φανεί ίσως γελοία. Η ανθρώπινη γλώσσα εξέλιχτηκε από μιá σημασία των λέξεων που 'γινε αίσθητη από μιá όπωσδήποτε υποκειμενική αίσθηση, παίροντας όλοένα νόημα πιό άφαιρέμένο με τρόπο τέτοιο, που τέλος άπόμεινε από όλοτελα συμβατική σημασία των λέξεων, που άφείρεσε από τήν κατανόησή τους, κάθε συμμετοχή του αισθήματος, όπως επίσης ή προσαρμογή και κατασκευή τους έγινε ολοκληρωτικά έξάρτητα κανόνων που πρέπει να τους άβει κανείς. Στήν αναγκαστικά παράλληλη ανάπτυξη τους, τὰ ήθη και ή γλώσσα υπτάχθηκαν με τον ίδιο τρόπο σε συμβάσεις, που οι νόμοι τους δεν ήταν πιá κατανοητοί άπ' το φυσικό αίσθημα, και δεν μπορούσαν πιá να γίνουν κατανοητά παρά με το στοχασμό που τις δεχόταν με τή μορφή διδασκόμενων αξιωματών. Από τότε λοιπόν που οι σύγχρονες ευρωπαϊκές γλώσσες, χωρισμένες ακόμα σε διάφορους κλάδους, ακολουθήσαν με όλο πιό φανερή τάση τήν καθαρά συμβατική τους διαμόρφωση, από το άλλο μέρος, ή μουσική εξέλιχτηκε σε έκφραστικό πλούτο άγνωστον ως τώρα στον κόσμο. Είναι, σά να 'ψαχνε το καθαρό ανθρώπινο αίσθημα, δυναμωμένο από τήν πίεση του συμβατικού πολιτισμού, να βρει τρόπο ν' αξιοποιήσει τους ιδιαίτερους του μουσικούς νόμους, που μ' αυτούς, έλευθερο από τον καταναγκασμό των λογικών νόμων του στοχασμού, να μπορέσει να έκφραστεί με τρόπο που να γίνει άμεσα κατανοητό. Η έντελώς θαυμαστή δημοτικότητα τής μουσικής στην εποχή μας, ή όλοένα αυξανόμενη και σ' όλα τα στρώματα άπλωνόμενη συμμετοχή τής κοινωνίας στα πρόιοντα των πιό βαθυστόχαστων μουσικών ειδών, ό όλοένα θερμότερος ζήλος για να κάνει τή μουσική μόρφωση ουσιαστικό τμήμα τής άγωγής, όλ' αυτά, όπως φαίνεται καθαρά και διάψυστα, βεβαιώνουν συνέχεια τήν όρθότητα τής γνώμης, πως ή σύγχρονη ανάπτυξη τής μουσικής ανταποκρίνεται σε βαθύτατη ανάγκη τής ανθρώπιότητας, και ή μουσική, όσο κι αν ή γλώσσα της είναι άκατανόητη κατά τους νόμους τής λογικής, πρέπει να κλείνει

μέσα της κάποιο πύο πειστικό έξαναγκασμό για την κατανόη-
σή της, απ' αυτόν πού περιέχουν εκείνοι οι νόμοι.

Μπροστά σ' αυτή την αναπόφευκτη διαπίστωση, στὸ ἐξῆς
μένουν ανοιχτοί για τὴν ποίηση μόνο δυὸ δρόμοι ἐξέλιξης.
Ἡ νὰ περάσει ὀλότελα στὸ στρατόπεδο τῆς ἀφαίρεσης, καθα-
ρὸς συνδυασμὸς ἀπὸ νοήματα καὶ παράσταση τοῦ κόσμου διὰ
μέσου τῶν λογικῶν νόμων τοῦ στοχασμοῦ, καὶ αὐτὸ τὸ κάνει
ἡ φιλοσοφία καὶ ἡ ποίηση, ἢ νὰ συγγωνευτεῖ στενά μετὰ τὴ
μουσική, καὶ μάλιστα μετὰ τὴ μουσική ἐκείνη, πού τὸ ἀπειρὸ
τῆς πλοῦτος μᾶς τὸ ἀποκάλυψε ἡ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν.

Αὐτὸ τὸ δρόμο θὰ τὸν βρεῖ εὐκόλα ἡ ποίηση καὶ τὸ πέρασμά
της στὴ μουσική θὰ τὸ ἀναγνωρίσει σὰ δικὸ της βαθύτατο
πόθο, μόλις νιώσει τὴ βαθειὰ ἀνάγκη τῆς ἴδιας τῆς μουσικῆς,
πού αὐτὴν πάλι μόνον ἡ ποιητικὴ τέχνη μπορεῖ νὰ τὴν ξεδιψά-
σει. Για νὰ ἐξηγήσουμε αὐτὴ τὴν ἀνάγκη, ἄς διαπιστώσουμε
πρῶτα - πρῶτα τὴν ἀδιάφορη ἰδιότητα τοῦ ἀνθρώπινου ἀντι-
ληπτικοῦ, πού τὸν ἐξανάγκασε ν' ἀνακαλύψει τοὺς νόμους
τοῦ αἰτιατοῦ, καὶ πού χάρις σ' αὐτούς, μπροστά σὲ κάθε ἐντυ-
πωσιακὸ φαινόμενο, ἄθελά του ρωτᾷ: *γιατί*; Οὔτε ἡ ἀκρόαση
ἐνὸς συμφωνικοῦ κομματιοῦ μπορεῖ ὀλότελα νὰ ἐπιβάλει σιω-
πὴ σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση· μὰ καὶ δὲ μπορεῖ νὰ τῆς ἀπαντήσει,
φέρει σύγχυση στὴν μετὰ τὸ αἰτιατὸ ἀντιληπτικὴ ἱκανότητα
τοῦ ἀκροατῆ, πού ὄχι μόνον τὸν ἀνυσχεῖ, παρὰ γίνεται καὶ
αἰτία μᾶς ὀλότελα πλανημένης κρίσης.

Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐνοχλητικὸ καὶ ἀναπόφευχτο ἐρώ-
τημα, μετὰ τρόπο πού νὰ τὸ ἐμποδίζει νὰ ἀνακύπτει καὶ νὰ
θεωρεῖται λυμένο, αὐτὸ εἶναι ἔργο μόνον τοῦ ποιητῆ. Αὐτὸ
ὅμως μπορεῖ νὰ τὸ πετύχει μόνον ὁ ποιητὴς ἐκεῖνος, πού
ἔχει μέσα του τὴν ὀρμὴ τῆς μουσικῆς καὶ τὸν ἀνεξάντλητο
ἐκφραστικὸ της πλοῦτο καὶ γι' αὐτὸ σχεδιάζει τὸ ποίημά
του ἔτσι πού νὰ μπορεῖ νὰ εἰσχωρήσει στίς πύο λεπτεῖς ἴνες
τοῦ μουσικοῦ ὑφάσματος καὶ τὸ νόημα, πού ἐκφράζει νὰ τὸ
διαλύει ὀλότελα μέσα στὸ αἶσθημα. Βλέπουμε ἐπομένως
πὼς καμμιά ποιητικὴ μορφή δὲν εἶναι ἐδῶ κατάλληλη παρὰ
μόνον ἐκείνη στὴν ὁποία ὁ ποιητὴς, ἀντὶ μόνον νὰ περι-
γράψει, δίνει τὸ ἀντικείμενό του μ' ἀληθινή, αἰσθητὰ πειστικὴ
παραστατικὴ καὶ αὐτὸ εἶναι μόνον τὸ δράμα. Τὸ δράμα,
τὴ στιγμή πού παρασταίνεται πραγματικὰ στὴ σκηνή, ξυ-
πνάει εὐθὺς στὸ θεατὴ τὴ βαθύτερη συμμετοχὴ σὲ μᾶς δρά-
ση πού προβάλλεται σὰ μίμηση τῆς ζωῆς, ὅσο τουλάχιστο
εἶναι δυνατὸ, τόσο πιστὴ πού συμμετέχοντας τὸ συμπαθη-

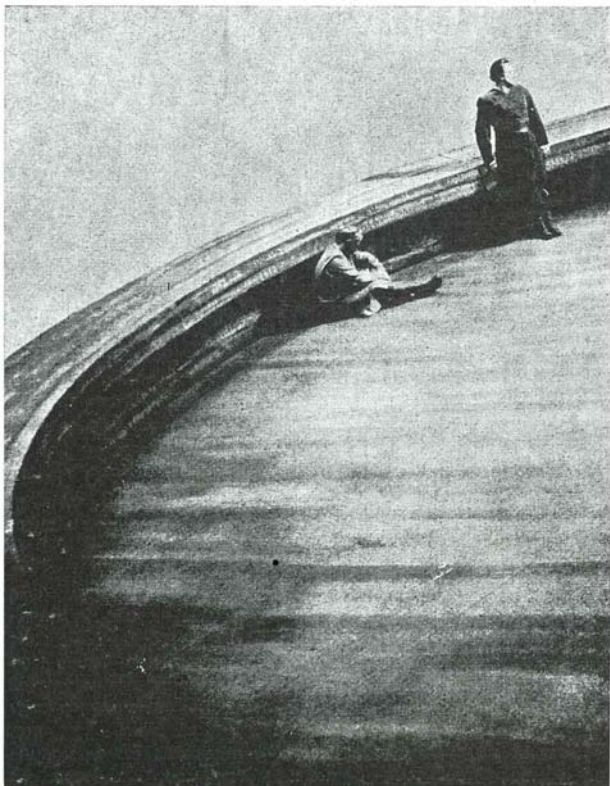
τικὸ αἶσθημα τοῦ ἀνθρώπου, εὐθὺς πέφτει σὲ ἓνα εἶδος ἐκ-
στασης, ὅπου ἐκεῖνο τὸ ἀδυσώπητο *γιατί*; τὸ λησμονεῖ,
καὶ συνάμα, ἀνώτατα συγκινημένος, ἀφήνεται θεληματικὰ νὰ
τὸν ὀδηγήσουν ἐκεῖνοι οἱ νέοι νόμοι, πού τόσο θαυμαστὰ κά-
νον κατανότη τὴ μουσική καὶ — κατὰ βάθος — δίνει ταυ-
τόχρονα τὴ μοναδικὴ σωστὴ ἀπάντηση σὲ κεῖνο τὸ *γιατί*;
Τοὺς νόμους τῆς τεχνικῆς, σύμφωνα μετὰ τοὺς ὀποιους μπορεῖ
νὰ γίνει ἡ ἐπεξεργασία γι' αὐτὴ τὴ βαθειὰ συγχώνευση τῆς μου-
σικῆς μετὰ τὴν ποίηση στὸ δράμα, προσπάθησα τέλος σὲ κεῖνο
τὸ τρίτο μέρος τῆς πραγματείας πού ἀνάφερα τελευταῖα νὰ
τοὺς περιγράψω ἀπὸ πύο κοντά. Μὴ μοῦ ζητήσετε νὰ προσπα-
θῆσω νὰ σᾶς ἐπαναλάβω αὐτὴ τὴ διατύπωση, γιὰτὶ σᾶς ἔχω
κιάλα μετὰ τις προηγούμενες γραμμὲς κουράσει, καὶ σᾶς καὶ
μένα, καὶ ἀπὸ τὴ δική μου τὴν κούραση καταλαβαῖν πὼς ὀλό-
τελα ἄθελά μου πλησιάζω σὲ κείνη τὴν κατάσταση πού βρι-
σκόμουν ὅταν πρὶν ἀπὸ χρόνια ἐπεξεργάζομαι ἐκεῖνα τὰ
θεωρητικὰ συγγράμματα, καὶ πού τόσο ἐπίσης τὸ μυαλό μου
μᾶς παράξενη ἀρρώστεια, πού πρωτίτερα τὴ χαρακτηρίσα ἀφύ-
σικη καὶ πού ἔχω ζωηρὸ φόβο μὴν ξαναπέσω σ' αὐτὴ.

Ἀφύσικη ὀνόμασα ἐκείνη τὴν κατάσταση, γιὰτὶ αὐτὸ πού
στὴν καλλιτεχνική μου ἰδέα καὶ παραγωγὴ εἶχε γίνετο ἄμεσα
βέβαιο καὶ ἀναμφίβολο, γιὰ νὰ τὸ κάνω ὀλοκάθαρο καὶ στὴ
σκεπτόμενη συνείδησή μου, ἔνωθα νὰ ἔμαι ἀναγκασμένος
νὰ τὸ πραγματευθῶ σὰ θεωρητικὸ πρόβλημα καὶ γι' αὐτὸ
χρειαζόμουν τὴν ἀφαιρέμενη μελέτη. Ἀλλὰ τίποτα δὲν εἶ-
ναι πύο ξένο καὶ βασιανιστικὸ στὴν καλλιτεχνικὴ φύση ἀπὸ
μᾶς τέτοια ὀλωσδιόλου ἀντίθετη στίς συνήθειες τῆς διανοη-
τικῆς ἐργασίας. Κι' αὐτὸ δὲ γίνεται μετὰ τὴν ἀναγκαῖα ψύχραμη
γαλήνη πού ἔχει ὁ ἐπαγγελματίας θεωρητικὸς· μᾶλλον τὸν
συνταράζει μᾶς παθιασμένη ἀνυπομονησία, πού δὲν τὸν ἀφήνει
νὰ μεταχειριστεῖ τὸ χρόνο πού τοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ ἐπεξε-
ργασετὶ μετὰ φροντίδα τὸ ὕφος τῆν ἰδέα του, πού κλείνει μέσα
τῆς διαρκῶς ὄλη τὴν εἰκόνα τοῦ ἀντικειμένου του, θὰ ἔθελε σὲ
κάθε του φράση νὰ τὴ δώσει ὀλόκληρη ἢ ἀμφιβόλια ἂν θὰ τὸ
καταφέρει τὸν σπρώχνει νὰ ξανακάνει ὀλόένα τὴν προσπά-
θεια, πού αὐτὴ τέλος τὸν γεμίζει μετὰ πόνος καὶ ἐρεθισμό,
πράγματα ὀλότελα ξένα στὸν θεωρητικὸ. Ἐπίσης νιώθει με-
σα του ὄλ' αὐτὰ τὰ λαθεμένα καὶ ἄσκημα καὶ αὐτὸ τὸ αἶσθη-
μα τὸν ἀνυσχεῖ περισσότερο καὶ ἔτσι τελειώνει βιαστικὰ τὸ
ἔργο του μετὰ τὴ ὀλιβερὴ πεποίθηση πὼς τελικὰ θὰ τὸν κατα-
λάβει μόνον ἐκεῖνος, πού ἔχει τὴν ἴδια μετὰ λόγου του καλλιτε-
χνικὴ διαίσθηση.

Ἐτσι ἡ κατάσταση μου ἐμοιάζε μετὰ ἀγώνα· μ' αὐτὸν προ-
σπαθοῦσα νὰ ἐκφράσω θεωρητικὰ, ὅτι μοῦ ἦταν ἀπαγορευ-
μένο νὰ τὸ κάνω μετὰ ἄμεση καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ, τὸ δι-
χως ἄλλο πειστικὴ, κάτω ἀπὸ τις ἄσχημες, ὅπως σᾶς περι-
γράψα πρωτίτερα, σχέσεις τῶν καλλιτεχνικῶν μου τὰ σὲν
μετὰ τὰ ὑπάρχοντα ἰδρύματα, ἰδιαίτερα μετὰ τὰ θεάτρα τῆς ὀ-
περας. Ἀπ' αὐτὴ τὴ βασιανιστικὴ κατάσταση μ' ἐπρωγνε
κάτι νὰ ξαναγυρίσω στὴν κανονικὴ ἐξάσκηση τῶν καλλι-
τεχνικῶν μου ἱκανοτήτων. Σχεδίασα καὶ ἐπεράτωσα ἓνα δρα-
ματικὸ προσχέδιο, μετὰ τέτοιες σημαντικὲς διαστάσεις πού,
ἀκολουθώντας μόνο τις ἀπαιτήσεις τοῦ θέματός μου, ἀπο-
μακρύνθηκα μ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἐπίτηδες ἀπὸ κάθε δυνατότητα νὰ
τὸ δεχτεῖ, ὅπως ἦταν, τὸ ρεπερτόριο τῆς ὀπερας μᾶς. Μόνον
κάτω ἀπὸ ἐξαιρετικὲς περιστάσεις μπορούσε αὐτὸ, ἓνα μου-
σικὸ δράμα πού περιλάβαινε μᾶς ὀλόκληρη τελεωμένη τετρα-
λογία, νὰ παρασταθεῖ δημόσια. Αὐτὴ ἡ ἰδανικὴ δυνατότητα
πού φαντάστηκα, πού μ' αὐτὴν κρατήθηκα ὀλότελα μακριὰ
ἀπὸ τὴ σύγχρονη ὀπερα, κολάκευε τὴ φαντασία μου καὶ σή-
κωσε τὴν πνευματικὴ μου διάθεση τόσο ψηλά, πού, διώχοντας
ὀλες αὐτὲς τις θεωρητικὲς φαντασμάρες, μπορούσε ἀπὸ δῶ
καὶ μπρός, μ' ἀδιάκοπη καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ, σάν γιὰ νὰ
γιατρευθῶ ἀπὸ βαρεῖα ἀρρώστεια νὰ ξαναβρεθῶ στὴν ἰδιαίτερὴ
μου φυσικὴ κατάσταση. Τὸ ἔργο, πού γι' αὐτὸ σᾶς μιλοῦ καὶ
πού ἀπὸ τότε τὸ μεγαλύτερο του μέρος τὸ ἔχω συμπληρώσει
καὶ μετὰ μουσικὴ σύνθεση, λέγεται "Τὸ Δαχτυλίδι τῶν Νιμ-
πελοῦνγκεν". Ἄν δὲν ἔχετε ἀλλάξει γνώμη ἀναφορικὰ μετὰ τὴν
παροῦσα προσπάθεια, νὰ σᾶς προτείνω ἄλλα ἀπὸ τὰ ποιητι-
κὰ κείμενα τῶν μελοδραμάτων μου οὐ πεζὴ μετὰφραση, θὰ με
βρίσκατε ἴσως ἔτοιμο νὰ κάνω τὸ ἴδιο καὶ μετὰ κείνο τὸ δρα-
ματικὸ κύκλο.

Ἐνῶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ὀλότελα παρατημένος ἀπὸ μελλοντικὴ
καλλιτεχνικὴ ἐπαφὴ μετὰ τὸ Κοινό, μετὰ νέα καλλιτεχνικὰ σχέδια
πού ἔβαζα μπρός, γιατρευόμουν ἀπὸ τοὺς πόγους τοῦ βαρε-
τοῦ μου περίπτου στὸ χῶρο τῆς εἰδικῆς θεωρίας καὶ καμμιά
ἀφορμὴ, εἰδικὰ οὔτε μάλιστα οἱ πύο ἀνόητες παρεξηγήσεις,
πού γιναν γιὰ τὰ θεωρητικὰ μου συγγράμματα, μπόρεσα νὰ

"Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη" στὸ Κρατικὸ Θέατρο Βυρεμβέργης



μέ κάνουν ν' αποφασίσω να γυρίσω πίσω σε κείνη τήν περιοχή από τ' άλλο μέρος δοκιμάζω μιὰ ἀλλαγὴ στὶς σχέσεις μου μετὰ τὸ Κοινὸν δὲν τὴν εἶχα οὔτε στὸ ἐλάχιστο ὑπολογίσει. Τὰ μελοδράματά μου — ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἓνα ("Λόεγκριν"), δὲν τὸ 'χα ἀνεβάσει καθόλου, καὶ τ' ἄλλα μόνο στὸ θέατρο ὅπου πρωτύτερα ὁ ἴδιος προσωπικὰ εἶχα ἐργαστεῖ — ἐξαπλωνόντουσαν μετὰ μεγάλη ἐπιτυχία σ' ὅλο καὶ περισσότερα καὶ τέλος σ' ὅλα τὰ θέατρα τῆς Γερμανίας, ἔφταναν σ' ἀδιάκοπη, ἀδιάφυστη λαϊκότητα. Σ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο, πού ὑπερβολικὰ με ξάφνιασε, εἶδα ἀνανεωμένες διαπιστώσεις, πού 'χα κάνει καὶ πρωτύτερα, συχνά, στὴν ἐπαγγελματικὴ μου σταδιοδρομία, καὶ πού ἐνῶ ἀπὸ τὸ 'να μέρος τὸ θέατρο τῆς ὕπερας με ἀπωθοῦσε, αὐτὲς ἀπ' τὸ ἄλλο μέρος ὀλοένα μ' ἔδεναν σ' αὐτό, μετὰ τὸ νὰ μοῦ δείχνουν ἐξαιρέσεις καὶ με μοναδικές, ἀσυνήθιστα πλούσιες ἐπιτυχίες, καὶ τ' ἀποτελέσματά τους νὰ μοῦ ἀποκαλύπτουν δυνατοῦτες πού, ὅπως σὰς ἀνάφερα παραπάνω, μ' ἔπειθαν νὰ κάνω ἰδανικὰ σχέδια. Δὲν εἶχα παρακολουθεῖ καμμιὰ ἀπ' ὅλες αὐτὲς τίς παραστάσεις τῶν μελοδραμάτων μου καὶ γι' αὐτὸ μόνον ἀπὸ τίς εἰδήσεις φίλων μου πού ἐννοῶταν, καθὼς κι ἀπὸ τὴν χαρακτηριστικὴ ἐπιτυχία τῶν παραστάσεων στὸ ἴδιο τὸ Κοινὸ, μποροῦσα νὰ βγάλω συμπεράσματα γιὰ τὸ πνεῦμα τους. Ἡ εἰκόνα πού μποροῦσα νὰ βγάλω ἀπὸ τίς εἰδήσεις τῶν φίλων μου, δὲν ἦταν τέτοιας λογῆς, σὺν τὸ μετὰ προσαρμόσει μὲ μιὰ πιὸ εὐνοϊκὴ ἀποψη πάνω στὸ πνεῦμα γενικὰ κείνων τῶν παραστάσεων, ἀπ' αὐτὴ πού 'χα σχηματίσει γιὰ τὸ χαρακτῆρα γενικὰ τῶν μελοδραματικῶν παραστάσεων. Μέσα στὶς ἀπαισιόδοξες γνώμες μου, πού ἐπιβεβαιωνόντουσαν ἔτσι σὲ ὅλα, δοκιμάζω, ὡστόσο, τὸ πλεονέκτημα τοῦ ἀπαισιόδοξου γιὰ τὸ καλὸ πού ἀναδύεται ἐδῶ κ' ἐκεῖ, μάλιστα ἀναδεικνύεται, καὶ χαρμόμουνα τόσο περισσότερο, ὅσο δὲν πιστέυω πὼς εἶχα δικαίωμα νὰ τὸ περιμένα καὶ νὰ τὸ ἀπαιτήσω ἐνῶ πρωτύτερα, σὰν αἰσιόδοξος, τὸ καλὸ καὶ τὸ ἐξοχό, πού μοῦ φαινόταν δυνατὸ νὰ γίνει, τὸ τοποθετοῦσα σὰν ἀύστηρὴ ἀπαίτηση σὲ ὅλα, ὅσα ἔπειτα μ' ἐσπρωγχαν στὴν ἀδιαιμάξια καὶ στὴν ἀχαριστία. Οἱ μερικὲς ἐξαιρέσεις ἐκτελέσεις, πού 'μαθα γι' αὐτὲς ὀλοτέλα ἀναπάντεχα, με γιόμισαν με τὴν θέρη ὅπως καὶ ἡ πιὸ καλόγνωμη ἀναγνώριση ἂν ὡς τώρα εἶχα διακρίνει τὴ δυνατότητα γιὰ καθόλα ἀξίολογες καλλιτεχνικὲς ἐκτελέσεις, σὲ γενικὰ τέλεια διαμορφωμένους συνθήκες, τώρα αὐτὴ ἡ δυνατότητα μοῦ παρουσιαζόταν πιθανὴ σὰν ἐξαιρέση.

Ἀκόμα πιὸ δυνατὰ ὅμως με συγκινοῦσε ἡ διαπίστωση γιὰ τὴν ἐξαιρετικὰ θερμὴ ἐντύπωση πού τὰ μελοδράματά μου προκαλοῦσαν στὸ Κοινὸν καὶ μάλιστα ἀκόμα καὶ με παραστάσεις πολὺ ἀμφίβολες, συχνὰ πολὺ ἀπογοητευτικὲς. "Ὅταν συλλογιστῶ, πόσο ἀρνητικοὶ κ' ἐχθρικοὶ, ἰδίως στὴν ἀρχὴ, ἦταν οἱ κριτικοί, πού με φρίκη δέχτηκαν τίς πρωτύτερα δημοσιευμένες πραγματεῖές μου γιὰ τὴν τέχνη, καὶ τὰ μελοδράματά μου με σκληρότητα, ἂν καὶ γραμμένα σὲ πρωτυπικὴν περίοδο, καὶ πιάστηκαν ἐπίτηδες ἀπὸ στοχασμοὺς γιὰ κείνες τίς θεωρίες μου γιὰ νὰ ριχτοῦν σὲ τούτα μου τὰ μελοδράματα, τότε μπορῶ τὴν φανερά εὐχάριστη ὑπόδοχὴ τοῦ Κοινοῦ, σὲ ἔργα ἴσα - ἴσα τῆς δικῆς μου τάσης, νὰ μὴν τὴν δῶ ἀλλιώτικα παρὰ σὰν ἓνα σπουδαῖο καὶ πολὺ ἐνθαρρυντικὸ σημάδι. Εὐκόλο ἦταν νὰ καταλάβει κανεὶς τὴν εὐχάριστη τοῦ μεγάλου Κοινοῦ, πού δὲν τὴν παραπλανεῖ ἡ κριτικὴ, ὅταν κάποτε οἱ κριτικοί, ὅπως ἔγινε στὴ Γερμανία, τοῦ φώναζαν: "Ἀποφεύγετε τοὺς ξεμαβλιστικούς σειρήνων ἤχους τοῦ Ροσσίνι, βουλώστε τ' ἀφτιά σας νὰ μὴν ἀκοῦτε τὸ εὐκόλο του ντιντίσιμα ἀπὸ μελωδίες"! Καὶ μολαταῦτα τὸ Κοινὸ μ' εὐχάριστη ἀκούγε κείνες τίς μελωδίες. Ἐδῶ ὅμως παρουσιάστηκε ἡ περίπτωση, ὅπου οἱ κριτικοὶ ἀκατάπαντα πειδοποιοῦσαν τὸ Κοινὸ, νὰ μὴν ξεοδεύει τὸ χρῆμα του γιὰ πράγματα, πού ἦταν ἀδύνατο νὰ τοῦ κάνουν εὐχαρίστηση· γιὰ τὸ μοναδικὸ ἐκείνου πού ζητοῦσε στὴν ὕπερα, μελωδίες, μελωδίες — σὰ μελοδράματά μου δὲν ὑπῆρχαν καθόλου, παρὰ μόνον τὰ πιὸ πληκτικὰ ρεσιτατίβια κ' ἡ πιὸ ἀκατανόητη μουσικὴ ἀσυναρτησία· κοντολογίης — "Μουσικὴ τοῦ Μέλλοντος". Φανταστεῖτε, τί ἐντύπωση θὰ ἔπρεπε νὰ μοῦ κάνουν ὅχι μόνον τ' ἀναντίρρητα δείγματα μιᾶς ἀληθινὰ λαϊκῆς ἐπιτυχίας τῶν μελοδραμάτων μου στὸ σύνολο τοῦ γερμανικοῦ Κοινοῦ, παρὰ καὶ προσωπικὲς ἐκδηλώσεις νὰ τ' ἀναποδογυρίζουν ὀλοτέλα καὶ στὴν κρίση καὶ στὸ πνεῦμα αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, πού ὡς τότε ἔβρισκαν εὐχαρίστηση μόνον στὶς χυδαῖες τάσεις τῆς ὕπερας καὶ τοῦ μπαλλέτου, καὶ ἀρνιόντουσαν με περιφρόνηση καὶ ἀποστροφή νὰ δώσουν τὴν παραμικρὴ προσοχὴ σὲ μιὰ σοβαρότερη τάση τῆς μουσικοδραματικῆς τέχνης! Τέτοια συνπαντήματα δὲ μοῦ 'λειψαν καὶ τί ἐνθαρρυντικὰ, βαθιὰ παρα-

γορητικὰ συμπεράσματα νόμισα πὼς μποροῦσα νὰ 'χω ἀπ' αὐτὰ, μετὰ τὴν ἀδεία σας ἐδῶ κοντολογίης νὰ σὰς δώσω μιὰν ἰδέα.

Εἶναι φανερὸ πὼς ἐδῶ δὲν ἦταν ὁ λόγος γιὰ τὴ μεγαλύτερη εἴτε μικρότερη δύναμη τοῦ ταλάντου μου, ἀφοῦ καὶ οἱ πιὸ ἐχθρικοὶ μου κριτικοὶ δὲν κατάκριναν αὐτό, παρὰ τὴν τάση πού ἀκολουθοῦσα, καὶ τίς ἀργοπορημένες ἐπιτυχίες μου προσπαθοῦσαν νὰ τίς ἐξηγήσουν μετὰ τὸ ὅτι τὸ τάλαντό μου ἦταν καλύτερο ἀπὸ τὴν τάση μου. Μ' αὐτὸ ἐγώ, ἀσυγκίνητος ἀπὸ τὴν τάχα κολακευτικὴ ἀναγνώριση τῶν ἱκανοτήτων μου, χαρμόμουνα, ἴσα - ἴσα, γιὰ τὸ ὅτι εἶχα ξεκινήσει ἀπὸ ἓνα σωστὸ ἐνστιχτο, ὅταν φαντάστηκα πὼς μετὰ τὴν ἰσότιμη ἀλληλεπίδραση τῆς ποίησης καὶ τῆς μουσικῆς θὰ μποροῦσα νὰ φτάσω στὸ ἔργο τῆς τέχνης ἐκείνου, πού νὰ ἐνεργοῦσε τὴ στιγμὴ τῆς σκηρικῆς του παρουσίας μετὰ ἀναντίρρητες πειστικὲς ἐντυπώσεις, καὶ μάλιστα μετὰ τρόπο πού κάθε αὐθαίρετη σκέψη μπροστά του νὰ διαλυεῖται στὸ καθαρὸ ἀνθρώπινο αἰσθημα. Ὅταν εἶδα πὼς πέτυχε αὐτὴ ἡ ἐνέργεια, παρ' ὅλες τίς ὀπωσθήποτε μεγάλες ἀδυναμίες τῆς ἐκτέλεσης, πού ὅλο τῆς τὸ δικίον πρέπει ἐξἄλλου νὰ ἐχτιμῆσω, αὐτὸ μ' ἔπεισε γιὰ τὴν τολμηρὴ ἀπόφασιν γιὰ τὴν σὲ ὅλα δυνατὴ δραστηριότητα τῆς μουσικῆς, πού γι' αὐτὴν τέλος θὰ προσπαθίσω διεξοδικότερα νὰ σὰς γίνω κατανοητός.

Γιὰ νὰ κάνω γνωστὴ τὴ γνώμη μου πάνω σ' αὐτὸ τὸ δύσκολο καὶ ὅμως ἐξαιρετικὰ σπουδαῖο σημεῖο, μπορῶ νὰ ἐλπίζω μόνον ὅταν δὲν ἔχω στὸ μάτι μου ἄλλο παρὰ μόνον τὴ μορφή. Στὶς θεωρητικὲς μου ἐργασίες εἶχα προσπαθήσει συνάμα μετὰ τὴ μορφή νὰ καθορίσω καὶ τὸ περιεχόμενον· ἐπειδὴ αὐτὸ, ἀκόμα καὶ στὴ θεωρία, μόνον ἀφαίρεμένα καὶ ὄχι συγκεκριμένα μποροῦσε νὰ παρασταθεῖ, ἀναγκαῖα μ' αὐτὸ ἦμουν ἐκτεθειμένος σὲ μεγάλῃ ἀκατανόησι ἢ ἔστω παρεξήγησι. Γι' αὐτὸ θὰ 'θελα, ὅπως ἐξήγησα παραπάνω, νὰ μὴν ξαναπαίσω αὐτὴ τὴ δουλειὰ γιὰ κανένα λόγο, οἷτε σὲ τούτῃ τὴν ἀνακοίνωσιν σὲ σὰς. Ἐντούτοις γνωρίζω τὴ δυσχέρεια, νὰ μιλήσεις γιὰ μιὰ μορφή, χωρὶς νὰ κάποιον τρόπο νὰ περιγράψεις καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς. Ὅπως σὰς ὁμολόγησα στὴν ἀρχὴ, αὐτὸ ὀφειλότανε στὴν ἀπαίτησή σας, νὰ σὰς παρουσιάσω καὶ μιὰ μετάφραση τῶν ποιητικῶν μελοδραματικῶν μου κείμενων, ἐκείνη πού ὀπωσθήποτε θὰ μποροῦσε νὰ με πείσει νὰ κάνω τὴν προσπάθειαν, νὰ σὰς δώσω ἐπαρκεῖς διασαφήσεις γιὰ τὴ θεωρητικὴ μου ἐργασία, ὡς ἐκεῖ πού 'χε γίνει καὶ στὴ δικὴ μου συνείδηση γνωστὴ. Ἀφήστε με ἐπομένως νὰ σὰς πῶ λίγα γι' αὐτὰ τὰ ποιητικὰ ἔργα· ἐλπίζω πὼς αὐτὸ θὰ μ' εὐκολύνει, νὰ σὰς μιλήσω κατόπιν καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ μορφή, πού αὐτὴ εἶν' ἐδῶ τὸ εὐαίσθητο σημεῖο καὶ πού γι' αὐτὴ ἔχουν διαδοθεῖ τόσο πολλὲς πλανημένες εἰκασίες.

Πρώτιστα ὅμως πρέπει νὰ ζητήσω τὴν ἐπιεικειὰ σας πού δὲ μπόρεσα νὰ σὰς παρουσιάσω αὐτὰ τὰ ποιητικὰ μελοδραματικὰ μου κείμενα παρὰ μόνον σὲ πεζὴ μετάφραση. Οἱ ἀτέλειαι τῆς δυσκολίας, πού μὰς στοίχισε ἡ μετάφραση σὲ στίχους τοῦ "Ταχχῦσερ", πού αὐτὸ τὸ ἔργο πρώτα θὰ γινόταν γνωστὸ μετὰ τέλεια οκηρικὴ ἐχτέλεση στὸ παρισινὸ Κοινὸ, ἔδειξαν πὼς τέτοιες ἐργασίες ἀπαιτοῦν καιρὸ, πού αὐτὴ τὴ φορὰ γιὰ τὴ μετάφραση τῶν ἄλλων μου ἔργων δὲ μποροῦσε νὰ ἐξοικονομηθεῖ. Γι' αὐτὸ πρέπει ὀλοτέλα νὰ παραβλέψω πὼς τὰ κείμενα αὐτὰ θὰ ἔπρεπε καὶ μετὰ τὴν ποιητικὴ τους μορφή νὰ σὰς κάνουν κάποιον ἐντύπωση, καὶ νὰ περιοριστῶ μόνον νὰ σὰς δείξω τὸ χαρακτῆρα τῶν θεμάτων, τὴ δραματικὴ ἐπεξεργασία καὶ τὴν τάση τους καὶ μ' αὐτὰ νὰ σὰς ὑποδείξω πόσο συμμετέχει γιὰ τὴ σύλληψη καὶ τὴ διάπλασή τους τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς. Ἄμποτε γι' αὐτὸ νὰ 'ναί ἀρκετὴ αὐτὴ ἡ μετάφραση, πού δὲν ἔχει ἄλλη ἀπαίτηση, ἀπ' τὸ ν' ἀποδώσει ὅσο γίνεται πιὸ πιστὰ κατὰ λέξιν τὸ ἀρχικὸ κείμενον.

Τὰ τρία πρώτα ἀπ' αὐτὰ τὰ ποιητικὰ κείμενα, "Ὁ Ἰπτάμενος Ὀλλανδός", "Ταχχῦσερ" καὶ "Λόεγκριν", τὰ εἶχα κιόλας γράψω πρὶν κατακτασθῆ μετὰ τίς θεωρητικὲς μου πραγματεῖες, συνθέσει τὴ μουσικὴ καὶ μ' ἐξαιρέση τὸν "Λόεγκριν", ἀνεβάσει στὴ σκηνή. Πάνω σ' αὐτὰ (ἂν μποροῦσα νὰ τὸ πραγματοποιηθῶ πλήρως τὸ θέμα), θὰ μποροῦσα νὰ σὰς δώσω πληροφορίες γιὰ τὴν πορεία τῆς ἐξέλιξης τῆς καλλιτεχνικῆς μου παραγωγικότητος ὡς τὸ σημεῖο, ὅπου εἶδα πὼς εἶχα λόγους νὰ λογαριαστῶ θεωρητικὰ μετὰ τὸν ἑαυτὸ μου γιὰ τὴν ταχτικὴν μου. Ὡστόσο αὐτὸ τὸ μνημονεῖον μόνον γιὰ νὰ σὰς κάνω νὰ προσέξετε πόσο κανεὶς πλανιέται, ὅταν τοῦ περάσει ἀπὸ τὸ νοῦ πὼς μ' αὐτὰ τὰ τρία ἔργα καταπιάστηκα μετὰ ἐνσυνείδητη πρόθεσιν, σύμφωνα μετὰ ἀφαιρέμενων νόμων πού τοὺς ἔφτιαξα μόνον μου. Καλιτέρως νὰ



Το "Λυκάφως τῶν ●εῶν", ἀπὸ τὴν τετραλογία "Τὸ δαχτυλίδι τῶν Νιμπελοῦγκεν", στὸ Φεστιβάλ τοῦ Μπαϊρόντ

πεῖτε, πὼς ἀκόμα καὶ τὰ πιὸ τολμηρὰ μου συμπεράσματα πάνω στὴν πραγματοποιήσιμη μουσικοδραματικὴ φόρμα συσσωρευόντουσαν πάνω μου ὅταν τὸν ἴδιο καιρὸ εἶχα στὸ κεφάλι μου τὸ σχέδιο γιὰ τὸ μεγάλο μου δράμα "Νιμπελοῦγκεν", πού εἶχα κιόλας γράψει ἕνα μέρος του σὲ στίχους, πού τὸ ἐπλαθα κατὰ τέτοιον τρόπο πού ἡ θεωρία μου σχεδὸν δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἀφαιρεμένη ἐκφραση τῆς μεθόδου καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς πού διαμορφωνόταν μέσα μου. Γι' αὐτὸ, τὸ πιὸ ἰδιαίτερα δικό μου σύστημα, ἂν θέλετε νὰ τὸ ὀνομάσετε ἔτσι, βρῖσκει σὲ κείνα τὰ τρία πρῶτα ποιητικὰ μου ἔργα, μόνον πολὺ περιορισμένη ἐφαρμογή.

Ἄλλιῶς εἶναι ὡστόσο μὲ τὸ τελευταῖο ποιητικό μου ἔργο πού σᾶς στέλνω, τὸ "Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη". Αὐτὸ τὸ συνέλαβα καὶ τὸ ἐφτιαξα ὡς τὸ τέλος, ἀφοῦ εἶχα βάλει ὅλη τὴ μουσικὴ στὸ μεγαλύτερο κιόλας μέρος ἀπὸ τὰ κομμάτια τῶν "Νιμπελοῦγκεν". Ἡ ἐξωτερικὴ ἀφορμὴ γι' αὐτὴ τὴ διακοπὴ σὲ κείνη τὴ μεγάλη ἐργασία ἦταν ἡ ἐπιθυμία νὰ δώσω ἔργο πού, γιὰ τίς σκηναϊκὲς του ἀπαιτήσεις καὶ τὸ μικρότερό του ὄγκο, θὰ ἴταν ἐλαφρότερο καὶ εὐκολότερο ν' ἀνέβει στὴ σκηνή, ἐπιθυμία πού σ' αὐτὴ μ' ἐσπρωχνε ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ἡ ἀνάγκη ν' ἀκουστεῖ, τέλος, πάλι κατὰ ἀπὸ μένα, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά οἱ ἐνθαρρυντικὲς καὶ παρηγορητικὲς εἰδήσεις πού σᾶς ἀνάφερα πρῶτα ἀπὸ τίς παραστάσεις τῶν παλαιότερων ἔργων μου στὴ Γερμανία, πού μοῦ ἔδειχναν πάλι, ὅτι τώρα θὰ μπορούσε νὰ ἐκπληρωθεῖ αὐτὴ μου ἡ ἐπιθυμία. Τώρα, αὐτὸ τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ κριθεῖ μὲ τίς πιὸ αὐστηρὲς ἀπαιτήσεις πού ἀπορρέουν ἀπὸ τοὺς θεωρητικούς μου ἰσχυρισμούς: ὄχι ἐπειδὴ τὸ ἔχω διαμορφώσει σύμφωνα μὲ τὴ μεθόδου τάχα, γιὰτὶ κάθε θεωρία τὴν εἶχα ὀλόκληρα ξεχάσει παρά γιὰτὶ ἐδῶ, ἀντίθετα, κινήθηκα μὲ τὴν πληρέστερη ἐλευθερία καὶ χωρὶς καθόλου νὰ λάβω ὑπόψη μου κανέναν θεωρητικὸ συλλογισμό· καὶ τόσο πολὺ πού, κατὰ τὴν ἴδια τὴν παράσταση, ἔνωσα πόσο εἶχα πετάξει πέρα ἀπ' τὴ μεθόδου μου. Πιστέψτε με, δὲν ὑπάρχει μεγαλύτερη εὐχαρίστηση ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀλόκληρα ξένοιαστη ἀπὸ δισταγμούς καὶ ἀμφιβολίες ὄρεξη τοῦ καλλιτέγνη ὅταν παράγει, πού τὴν ἔνωσα κατὰ τὴν δημιουργία τοῦ "Τριστάνου" μου. Αὐτὸ κατορθώθηκε ἴσως μόνον, ἐπειδὴ μιὰ περίοδο στοχασμοῦ πού προηγήθηκε, μὲ εἶχε δυναμώσει καθ' ὅμοιο τρόπο, ὅπως ἄλλοτε ὁ δάσκαλός μου, πού μοῦ μάθιανε τὰ πιὸ δύσκολα μυστικὰ τῆς ἀντίστιξης, πίστευε πὼς μοῦ ἔδινε δύναμη, ὄχι εἰδικὰ γιὰ νὰ γράφω φούγ-

κες, παρὰ γιὰ κείνο πού μόνον μὲ τὴν αὐστηρὴ ἐξάσκηση ἀποχτάει κανένας: ἀνεξαρτησία, σιγουριά!

Ἄς φέρω στὸ νοῦ μου, στὰ πεταχτά, μιὰ ὕπερα πού ἴγνε πρῖν καὶ ἀπὸ τὸν "Ἰπτάμενο Ὀλλανδῶ", τὸ "ΡΙέντσι", ἕνα ἔργο γεμάτο ἀπὸ νεανικὴ φωτιὰ, πού μοῦ ἔφερε τὴν πρώτη μου ἐπιτυχία στὴ Γερμανία, καὶ ὄχι μόνον στὸ θέατρο ὅπου τὸ πρωτανέβασα, στὴ Δρέσδη, παρὰ καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα θέατρα, ὅπου ἐξακολουθητικὰ ἐκτοτε παίζεται κοντὰ στὶς ἄλλες μου ὕπερες. Αὐτὸ τὸ ἔργο, πού τὴ σύλληψή του καὶ τὴ μορφικὴ του ἐχτέλεση χρωστάω στὶς πιὸ πρῶμες ἐντυπώσεις μου ἀπὸ τίς ἥρωικες ὕπερες τοῦ Σποντίνι καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ λαμπρὸ, ἀπὸ τὸ Παρίσι φερμένο, εἶδος τῆς Μεγάλης Ὀπερας, τοῦ Ὀμπέρ, τοῦ Μάγιερμπερ καὶ Ἀλεβύ, — αὐτὸ, λέω, δὲν τὸ τόνιζω ἰδιαίτερα σήμερα καὶ μπροστὰ σας, ἐπειδὴ σ' αὐτὸ δὲν περιέχεται φανερὰ κανένα οὐσιαστικὸ στοιχεῖο ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ μου θεωρία πού ἀργότερα πήρε ἀξία, καὶ οὔτε μπορεῖ ἐδῶ νὰ ἐνδιαφερομαι νὰ σᾶς παρουσιάσω τὸν ἑαυτό μου ἐπιτυχημένο συνθέτη μελοδραμάτων, παρὰ νὰ σᾶς διαφωτίσω γιὰ τὴν προβληματικὴ κατεύθυνση τῶν τάσεών μου. Αὐτὸ τὸ "ΡΙέντσι" τὸ τέλειωσα κατὰ τὴν πρώτη μου παραμονὴ στὸ Παρίσι· εἶχα μπροστὰ μου τὴ λαμπρὴ Μεγάλη Ὀπερα καὶ ἀρκετὰ ὑπερτιμήσει τὸν ἑαυτό μου, γιὰτὶ κολακευόμουν με τὸν πόθο νὰ δῶ ἐκεῖ ἀνεβασμένο τὸ ἔργο μου. Ἄν ἐκεῖνος ὁ νεανικὸς πόθος μπορεῖ ποτὲ ἀκόμα νὰ ἐκπληρωθεῖ, τότε μαζί μου κ' ἐσεῖς θὰ λέγατε πὼς τῆς τύχης τὰ γυρίσματα εἶναι πολὺ παράξενα πού, ἀνάμεσα πόθο κ' ἐκπλήρωση, ἄφησαν νὰ περάσει ἕνα τόσο μακρὺ χρονικὸ διάστημα καὶ τόσες ὀλόκληρα ξεστρατισμένες ἀπ' αὐτὸν ἐμπειρίες.

Αὐτὴ τὴν πεντάπραχτη, μὲ τίς πιὸ πλατιεῖς διαστάσεις τελειωμένη ὕπερα, ἀκολούθησε ἀμέσως "Ὁ Ἰπτάμενος Ὀλλανδῶς", πού ἀρχικὰ τὸν λογάριζα ν' ἀνεβῆ μόνοπράχτο. Βλέπετε πὼς ἡ λάμψη τοῦ παρισινοῦ ἰδανικοῦ γλῶμιανε στὰ μάτια μου καὶ ἄρχισα ν' ἀντῶ ἀπὸ ἄλλη πηγὴ τοὺς νόμους τῆς μορφῆς γιὰ τίς ἐμπνεύσεις μου καὶ ὄχι ἀπὸ τὴ θάλασσα τῆς ἐγκυρῆς κινήσ γνῶμης πού ἀπλωνότανε μπροστὰ μου. Τὴν οὐσία τῆς διάθεσῆς μου τὴν ἔχετε μπροστὰ σας: σ' αὐτὸ τὸ ποίημα εἶναι καθαρὰ ἐκφρασμένη. Ποιὰ ποιητικὴ ἀξία θὰ μπορούσε νὰ τῆς ἀναγνωριστεῖ, δὲν ξέρω· ξέρω ὅμως πὼς ὅταν κιόλας εἰδικὰ καταπαίστηκα μ' αὐτὸ τὸ ποίημα ἔνωθα τὸν ἑαυτό μου πὸ ἐλεύθερο ἀπ' ὅπως τὸν ἔνωθα ὅταν σχεδιάζα τὸ λαμπρὸ μου γιὰ τὸ "ΡΙέντσι", πού ἀκόμα στὸ νοῦ μου

είχα μόνον ένα "κείμενο όπερας", πού θά μ' εύκόλυνε νά συμπληρώσω όσο μπορούσα πλουσιότερα όλες τίς προφευρημένες, συνηθισμένες μορφές, ειδικά τής Μεγάλης Όπερας, όπως είναι: Εισαγωγές, φινάλε, κόρα, άριες, ντουέτα, τραπέτα κλπ.

Μ' αυτό τού σχέδιο και όλα πού ακολούθησαν, και για τήν έκδοση τού ύλικου, έκανα μιá για πάντα στροφή από τήν ιστορική περιοχή κατά τήν περιοχή τού θρύλου. Παράλειπω εδώ νά σας περιγράψω τίς εσωτέρες μου τάσεις πού μ' όδήγησαν σ' αυτή τήν άπόφαση και τονίζω μόνον τούτο: πού έπίδραση είχε η ποιητική αυτή τού ύλικου στό πλαίσιο τής ποιητικής κ' ιδιαίτερα τής μουσικής μορφής.

Κάθε άναγκαία λεπτομέρεια για τήν περιγραφή και άναπαράσταση τού ιστορικού γεγονότος, κάθε λεπτομέρεια πού άπαιτείται, για νά γίνει πλέρια κατανοητή, μιá όρισμένη έποχή τής ιστορίας και ό,τι στους καιρούς μας γίνεται διεξοδικά γι' αυτό τού σκοπού από τόν συγγραφέα ιστορικών μυθιστορημάτων και δραμάτων, μπόρεσα νά τό ξεπεράσω. Κι έτσι δέν παρουσιάζω για τήν ποίηση, και μάλιστα για τή μουσική, ή άνάγκη νά μεταχειριστώ τρόπο όλότελα ξένο και άταίριαστο γι' αυτές, προπάντων για τή μουσική. Ο θρύλος, σ' όποια έποχή ή όποιο έθνος ή άν άνήκει, έχει τό πλεονέκτημα νά πιάνει και νά τονίζει μόνον τό καθαρά άνθρώπινο περιεχόμενο αυτής τής έποχής και αυτού τού έθνους, και αυτό τό περιεχόμενο νά τό δίνει μέσα σέ μιá ιδιαίτερα δική του μορφή, έξοχα έντυπωσιακή και γι' αυτό γρήγορα κατανοητή. Μιá μπαλάντα, ένα γύρισμα λαϊκού σκοπού άρκεί για νά μās κάνει άυτοστιγμεί γνωστό αυτό τό πλεονέκτημα και με τή μεγαλύτερη ύποβλητικότητα. Αυτός ό χρωματισμός τού θρύλου, όπου μās παρασταίνεται ένα καθαρά άνθρώπινο περιστατικό, έχει ειδικά και τό ουσιαστικό πλεονέκτημα με καταπραυντικό τρόπο ν' άποφεύγει και νά έλαφρώνει εκείνη τήν όλότελα έξαιρετική ύποχρέωση πού έχει ό ποιητής, όπως ίσχυρίζομαι πιό πάνω, ν' άπαντήσει στό έρώτημα: γιατί; Όπως με τή δραματική χαρακτηριστική σκηνή, τό ίδιο και με τόν τόνο τού θρύλου, τό πνεύμα μεταφέρεται εύθυσ σέ κινή τήν κατάσταση τού όνειρου, πού σέ λίγο φτάνει στήν πλέρια ένόραση, ή όπου έπειτα άντιλαμβάνεται μιá νέα συνάρτηση τών φαινομένων τού κόσμου και τέτοιαν δά, πού δε θά μπορούσε νά τήν άντιληφθεί με τό μάτι τής συνηθισμένης έποπτείας, επειδή μ' αυτό πάντα ρωτούσε για τό γιατί, συνάμα για νά κατανοήσει τού δέος τού από τό άκατανόητο τού κόσμου, τού κόσμου, πού τώρα τού γίνεται τόσο καθαρά και φωτεινά κατανοητός. Πώς τή μαγεία αυτή, τέλος, πού φέρνει τήν ένόραση όφείλει νά τήν κάνει όλότελα ή μουσική, εύκολα πιά τό καταλαβαίνετε.

Για τήν ποιητική έπεξεργασία τού ύλικου, ό θρυλικός του χαρακτήρας προσφέρει κιόλας, για τό λόγο πού άναφέραμε, τό ουσιαστικό πλεονέκτημα, ενώ ή άπλή, από τήν έξωτερική τους συνάρτηση εύκολοθώρητη πορεία τής δράσης, δέν κάνει άναγκαία καμμιά καθυστέρηση για νά εξηγήσει έξωτερικά τά γινόμενα, άντίθετα, τώρα, ό πολύ μεγαλύτερος χάρος τού ποιήματος μπορεί νά διατεθεί για νά ένδραλωθόν τά έσωτερικά κίνητρα τής δράσης, αυτά τά έσωτερικά ψυχικά κίνητρα, τά μοναδικά πού μπορούν συμπερασματικά νά μās εξηγήσουν τήν άναγκαιότητα τής δράσης, και μ' αυτό δά, πώς οι ίδιοι έμείς με τό βάθος τής καρδιάς μας συμμετέχουμε με συμπάθεια σ' αυτά τά κίνητρα.

Με μιá ματιά στό ποιητικά κείμενα πού σας έχω ύποβάλει παρατηρείτε εύκολα πώς τό πλεονέκτημα αυτό, πού σας άναφέρω εδώ, μού γινε λίγο-λίγο συνειδητό και μάλιστα λίγο λίγο έμαθα νά έξυπηρετούμαι άπ' αυτό. Ήδη, ή αύξηση τού έξωτερικού όγκου σέ κάθε ποιητικό έργο σας τό βεβαιώνει. Θα δείτε σέ λίγο πώς άντίθετα ή πρώτη μου συστολή νά δώσω στήν ποίηση πλατύτερη άνάπτυξη προερχόταν ειδικά από τ' ότι στήν αρχή είχα πάρα πολύ άκόμα τό μάτι μου στή συνηθισμένη μορφή τής μουσικής τής όπερας, πού ως τότε δέν άφηνε δυνατότητα για ποίημα πού δε θά 'χε πολλές επαναλήψεις. Στόν "Ίπτάμενο Όλλανδό" γενικά, πρόσεχα πρώτα νά πετύχω τή δράση, με τίς πιό άπλές γραμμές τής, ν' άποκλείσω κάθε άνώφελη λεπτομέρεια και τήν πλοκή τήν παρμένη άπ' τήν κοινή ζωή, και στή θέση τους ν' άναπτύξω πλατύτερα τίς γραμμές εκείνες πού, ίσα-ίσα, θά 'βγαζαν στό κατάλληλο φώς τό χαρακτηριστικό χρώμα τού μυθικού θέματος πού είπαμε, μιá κ' εδώ αυτό μού φάνηκε πώς συμφωνούσε όλότελα με τήν ιδιαίτερη ποιότητα πού γαν τά έσωτερικά κίνητρα τής δράσης και με τρόπο πού τό ίδιο αυτό χρώμα θά ταυτιζόταν με τήν ίδια τή δράση.

Ήδη, τή δράση τού "Ταγγύζερ" θά τή βρείτε ίσως με πολύ μεγαλύτερη δύναμη άναπτυγμένη. Ή τελική καταστροφή προβάλλει εδώ, χωρίς τόν ελάχιστο βιασμό, από έναν λυρικοποιητικό άγώνα, όπου στήν κρίση δέν παροραεί καμμιά άλλη δύναμη, παρά μόνον ή δύναμη τής πιό κρυφής εσωτερικής ψυχικής διάθεσης, μ' έναν τρόπο πού άκόμα κ' ή μορφή αυτής τής λύσης άνήκει στό καθαρά λυρικό στοιχείο.

Όλο τό ενδιαφέρον στόν "Λόεγκριν" βασίζεται πάνω στόν έσωτερικό άγώνα πού γίνεται στήν καρδιά τής Έλσας, άγώνα πού άγγίζει όλα τά μυστήρια τής ψυχής: Ή ύπαρξη ενός θαύματος πού φέρνει θαυμαστή εύτυχία, πού όλα γύρω τά γεμίζει με πειστική άληθοφάνεια, κρέμεται μοναδικά από τό νά συγκρατηθεί και ν' άποφύγει νά κάνει τήν έρώτηση "άπό πού;". Από τήν έσώτερη άνάγκη τής γυναικείας καρδιάς, τό έρώτημα αυτό άγωνίζεται νά βγει σαν κραυγή, και — τό θαύμα έχάθη. Μαντεύετε τί ιδιαίτερο έχει αυτό τό τραγικό "άπό πού;" πού συμπέφτει με τό θεωρητικό γιατί; πού άνάφερα πρώττερα;

Κ' εγώ, όπως σας εξιστόρησα, έννωσα νά στριμώχνομαι πρós αυτό τό "άπό πού;" και γιατί; πού μπροστά τους πολλών καιρό τό θαύμα τής τέχνης μου είχε χαθεί από μένα. Όμως ή άσκητική μου περίοδο μ' έμαθε πώς νά ξεπεράσω τό έρώτημα. Κάθε άμφιβολία, τέλος, μού 'φυγε όταν ρίχτηκα στόν "Τριστάνο". Με πλέρια έμπιστοσύνη βυθίστηκα τώρα πιά μέσ' στό εσωτέρα ψυχικά συμβαίνοντα κ' έπλαθα άπτότητα άπ' αυτό τό πιό έσώτερο κέντρο τού κόσμου, τήν έξωτερική του μορφή. Μιá ματιά στόν όγκο αυτού τού ποιητικού κειμένου σας δείχνει άμέσως πώς τήν ίδια διεξοδική βεβαιότητα πού θά 'πρεπε νά έπιβάλει ό ποιητής ενός ιστορικού θέματος για τήν εξήγηση τών έξωτερικών συνηθικών τής δράσης, σέ βάρος τής καθαρής αποκάλυψης τών έσωτερικών κινήτρων, έ, λοιπόν αυτήν τήν τελευταία βάλθηκα με πίστη νά έπιβάλω. Ζωή και θάνατος, όλη ή αξία και ή ύπόσταση τού έξωτερικού κόσμου, κρέμεται εδώ μόνον από τήν έσωτερική κίνηση τής ψυχής. Όλη ή συγνηθική δράση προβάλλει έτσι, όπως ή έσώτατη ψυχή τήν καλεί κ' έτσι βγαίνει στό φώς, όπως έχει προδιαμορφωθεί από τά βάθη.

Ίσως, στήν κατασκευή αυτού τού ποιητικού κειμένου, νά βρήτε πολλά πού παραπροχωρούν μέσα σ' έσωτερικές λεπτομέρειες και, άγκαλά παραδεχθείτε πώς ή τάση αυτή έπιτρέπεται στόν ποιητή, θά δυσκολευτείτε νά καταλάβετε πώς αυτός θά τολμούσε όλ' αυτά τά λεπτά καθέκαστα νά τά παραδώσει στό μουσικό για νά τά συμπληρώσει. Μ' αυτό θά σας έπιανε ή ίδια ή συστολή πού θαν καταλαίστηκα με τόν "Ίπτάμενο Όλλανδό" με παρόρμηση νά σχεδιάζα στήν ποίηση μόνο γενικά περιγράμματα, πού θά 'πρεπε νά τά πάρει στό χέρι της μιá ολοκληρωτική μουσική έπεξεργασία. Άλλ' άς δώσω σ' αυτό μιάν άμεση άπάντηση, τούτη: πώς άν εκεί οι στίχοι ήταν έτσι ύπολογισμένοι, με πλούσια επανάληψη τών φράσεων και τών λέξεων, σαν ύπόστρωμα κάτω άπ' τή μελοδραματική μελωδία, για ν' άπλωθεί άνάλογα με τό άναγκαίο πλάτος τής μελωδίας αυτής, στή μουσική έπεξεργασία τού "Τριστάνου" δε γίνεται πιά καμμιά επανάληψη τών λέξεων, παρά στό ύφαντό τών λέξεων και στίχων είναι κιόλας προσχεδιασμένο όλο τό άπλωμα τής μελωδίας, δηλαδή ή μελωδία αυτή είναι κιόλας τελειωμένη ποιητικά.

Άν ή μέθοδό μου γενικά μού πετύχει, μετά θά μπορούσατε σεΐς ίσως νά μαρτυρήσετε πώς, μ' αυτή τή μέθοδο, θά πρέπει ή συγχώνεψη τής ποίησης με τή μουσική νά 'χει γίνει πολύ πιό βαθύτερη, άπ' ό,τι με τήν πρωτυτερινή κ' άν σύγχρονα μπορούσα νά έλπίζω πώς, στήν καθαυτό ποιητική μου έργασία τού "Τριστάνου", άποδύσατε ίσως περισσότερη αξία, άπ' όση μπορεί νά 'χουν οι προηγούμενες έργασίες μου, τότε θά πρέπει κιόλας άπ' αυτή τήν περίπτωση νά συμπεράνετε πώς ή μουσική μορφή, ή πλέρια πλασμένη κιόλας από πριν στό ποίημα, πριν άπ' όλα τουλάχιστον θά ώφελούσε τήν ποιητική έργασία. Άν έπομένως ή πλέρια προκατασκευή τής μουσικής μορφής μπορεί νά δώσει κιόλας στό ίδιο τό ποίημα περισσότερη αξία, και όλότελα δά κατά τό νόημα τής ποιητικής βούλησης, τότε θά μπορούσε νά θεθεί άκόμα μόνον τό έρώτημα: μήπως μ' αυτό κάτι ζημιώνεται ή ίδια ή μουσική μορφή τής μελωδίας, έφόσον κατανάται νά χάσει τήν έλευθερία κίνησης και άνάπτυξής της;

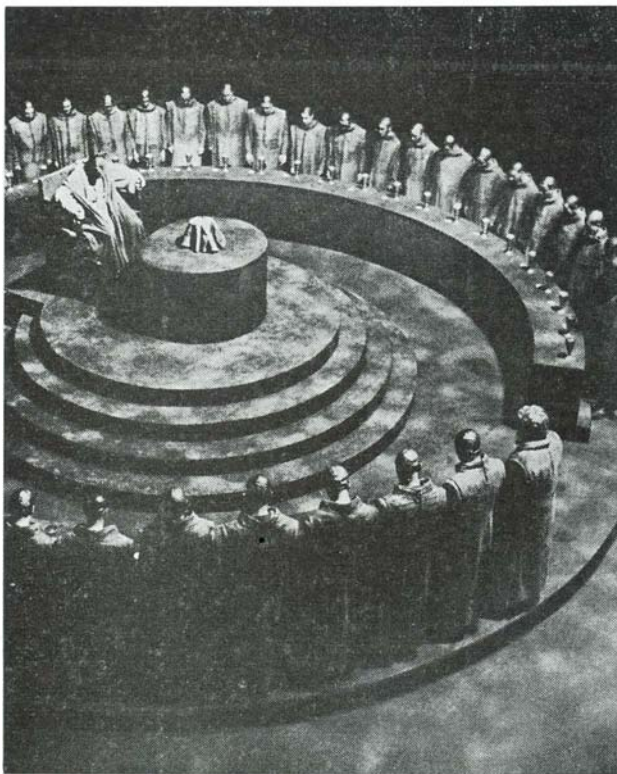
Λοιπόν, σ' αυτό άς σας άπαντήσει ό μουσικός, και με βαθύτατη αίσθηση πώς είναι σωστός ό ίσχυρισμός του, άς σας φωνάξει: Με τή μέθοδο αυτή ή μελωδία και ή μορφή της οδηγούνται σ' έναν πλούτο και μιάν άέναη πηγή, πού

χωρίς αυτή τη μέθοδο δε θα μπορούσαμε ούτε να τὰ φανταστούμε.

Με την θεωρητική επιχειρηματολογία γι' απόδειξη αυτού του ισχυρισμού πιστεύω πως καλύτερα μπορώ να φτάσω πιά στο συμπέρασμα της ανακοίνωσής μου σε σας. Θα τὸ προσπαθήσω, τέλος, με τὸ μάτι μου ἀκόμα μόνο στὴ μουσικὴ μορφή τῆς μελωδίας.

Ἡ κραυγὴ ἢ στρίγγλικη, πού τόσο συχνὰ ἀκούμε ἀπὸ τοὺς ἐπιπόλαιους ἑρασιτέχνες μουσικούς μας γιὰ "μελωδία, μελωδία" ἀποτελεῖ γιὰ μένα τὴν ἀπόδειξη πὼς τὴ γνώμη τους τὴ βγάζουν ἀπὸ τὴ μελωδία μουσικῶν ἔργων ὅπου, πλὴν στὴ μελωδία, προβάλλονται ἡχητικὰ κομμάτια, χωρὶς τὴ μελωδία πού αὐτοὶ ἔννοοῦν. Στὴν ὄπερα, στὴν Ἰταλία, μαζεύονταν ἓνα Κοινό, πού περνοῦσε τὴ βραδιὰ του διασκεδάζοντας· στὴ διασκέδαση αὐτὴ ἀνήκε κ' ἡ μουσικὴ πού τραγουδιόταν πάνω στὴ σκηνή, πού τὴν πρόσεχαν πότε - πότε, τίς στιγμές πού σταματοῦσε ἡ κουβέντα· ὅσο κρατοῦσε ἡ κουβέντα καὶ οἱ ἐπισκέψεις καὶ ἀντεπισκέψεις στὰ θεωρεῖα ἐξακολουθοῦσε ἡ μουσικὴ, καὶ μάλιστα μετὰ ἀποστολὴ πού ἀναθέτουν σὲ μεγάλα γεύματα στὴ μουσικὴ τῆς τάβλας, δηλαδὴ μετὰ τὸν θόρυβό τῆς νὰ ξεσπάσει δυνατότερα ἢ πρὶν ψιθυριστὴ κουβέντα. Ἡ μουσικὴ πού παίζεται γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ καὶ κατὰ τὴν κουβέντα αὐτὴ, γερμίζει τὸ κύριο πλάτος μιᾶς ἰταλικῆς μελοδραματικῆς παρτιτούρας, ἐνῶ ἀντίθετα, τὴ μουσικὴ πού ἀληθινὰ τὴν προσέχουν γιὰ νὰ τὴν ἀκούσουν, ἴσως εἶναι τὸ ἕνα δωδέκατο. Μιὰ ἰταλικὴ ὄπερα πρέπει νὰ ἔχει τουλάχιστον μίαν ἄρια, πού τὴν ἀκροάζονται μ' εὐχαρίστηση· γιὰ νὰ ἔναι ἐπιτυχία πρέπει τουλάχιστον ἕξ φορές νὰ διακόψουν τὴν κουβέντα καὶ νὰ τὴν ἀκροαστοῦν μετὰ συγκίνηση· ὁ συνθέτης, πού καταφέρει νὰ τραβήξει τὴν προσοχὴ τῶν ἀκροατῶν στὴ μουσικὴ του μιὰ ὀλόκληρη δωδεκαριά φορές, γιορτάζεται σὰ μελωδικὸ δαιμόνιο ἀνεξάντλητο. Πῶς λοιπὸν νὰ φανταστῆ κανένας ἓνα τέτοιο Κοινό, πού, ὅταν βρεθεῖ ἔξαφνα μπροστὰ σ' ἓνα ἔργο, πού ἀπαιτεῖ καθ' ὅλη τὴ διάρκειά του καὶ γιὰ ὅλα του τὰ μέρη τὴν ἴδια προσοχή, βλέπει νὰ τὸ βγάζουν ἀπ' ὅλες του τίς συνήθειες στίς μουσικὲς παραστάσεις καὶ τοῦ ἔναι ἀδύνατο νὰ ἔννοήσει πὼς αὐτὸ ἔχει σχέση μετὰ τὴν ἀγαπημένη του μελωδία, πράγμα πού στὴν καλύτερη περίπτωση μπορεῖ νὰ ἔχει ἀξία σὰν μιὰ ἐξευγένιση τοῦ μουσικοῦ θορύβου, πού ἄλλοτε στὴν πιὸ ἀπλοῦχὴ του μορφή τοῦ εὐκόλυε τὴν πιὸ εὐχάριστη κουβέντα, ἐνῶ τώρα τὸν

“ Πάρισαλ ” στὸ Μπαϊρόντ. Σκηνοθεσία Βίλαντ Βάγκνερ

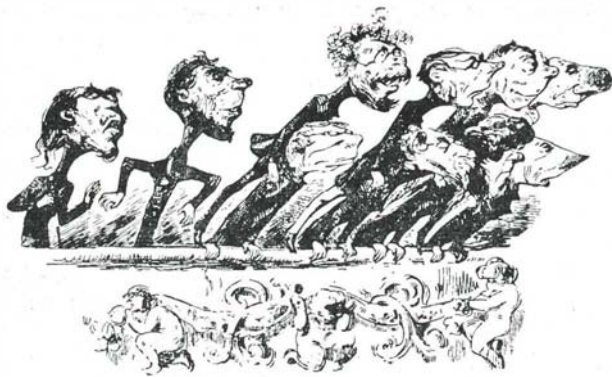


στενοχωρεῖ μετὰ τὴν ἀπαίτηση ν' ἀκουστῆ πραγματικὰ; Θὰ ζητοῦσε ἐπανειλημμένα τίς ἕξ ἢ δώδεκα μελωδίες μόνο γιὰ νὰ βρεῖ στὸ μεταξύ ἀφορμὴ καὶ ἀσφάλεια γιὰ τὴν κουβέντα, τὸν κύριο σκοπὸ τῆς μελοδραματικῆς βραδιᾶς. Ἀληθινὰ ὅτι ἀπὸ μιὰ παράξενη προκατάληψη θεωρεῖται πλούτος, πρέπει νὰ φαίνεται φτώχεια στὸ πιὸ μορφωμένο πνεῦμα. Τίς ἀπαιτήσεις, αὐτὲς τίς ἀπαιτήσεις πού στηρίζονται σ' αὐτὴ τὴν πλάνη μπορεῖ κανένας νὰ τίς συγχωρήσει πού τὸν καθιστοῦν μεγάλος Κοινό, ὅχι ὅμως καὶ στοὺς κριτικούς. Γι' αὐτὸ ἄς προσπαθήσουμε νὰ ἐξηγήσουμε ὅσο γίνεται αὐτὴ τὴν πλάνη καὶ τὴν αἰτία τῆς.

Ἄς βεβαιωθοῦμε πρῶτα, πὼς ἡ μοναδικὴ μορφή τῆς μουσικῆς εἶναι ἡ μελωδία, πὼς χωρὶς μελωδία ἡ μουσικὴ εἶναι ἀδιανόητη, καὶ μουσικὴ καὶ μελωδία εἶναι γι' αὐτὸ ἀξεχώριστες. Τὸ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς μὴ μουσικὴ δὲν ἔχει μελωδία, σημαίνει ἀπλῶς, στὴν πιὸ ὑψηλὴ ἔννοια, πὼς ὁ μουσικός δὲν ἔχει καταφέρει νὰ διαμορφώσει πέραν μιᾶς συγκινητικῆς, πειστικῆς γιὰ τὸ αἶσθημα μορφῆς, καὶ αὐτὸ ἀπλοῦστα δείχνει τὴν ἀπουσία ταλάντου στὸν συνθέτη, τὴν ἔλλειψη πρωτοτυπίας, πού τὸν ἀνάγκασε νὰ συνθέσει τὸ κομμάτι του ἀπὸ μελωδικὲς φράσεις συχνὰ κίβλας ἀκουσμένες καὶ γι' αὐτὸ ἀδιάφορες σ' αὐτὴ. Στὸ στόμα ὅμως τοῦ πιὸ ἀμόρφωτου φίλου τῆς ὄπερας καὶ μπροστὰ σὲ μιὰ ἀληθινὴ μουσικὴ, ἡ παραπάνω ἀρχὴ ἀναφέρεται μόνο σὲ μιὰ ὀρισμένη στενὴ μορφή τῆς μελωδίας, πού, ὅπως ἐν μέρει εἶδαμε ὡς τώρα, ἀνήκει στὴ νηπιακὴ ἡλικία τῆς μουσικῆς τέχνης, καὶ γι' αὐτὸ ἡ ἀπολειπτικὴ εὐχαρίστηση σ' αὐτὴ, ἀληθινὰ πρέπει νὰ μᾶς φανεῖ νηπιακὴ. Ἐπομένως, ἐδῶ πρόκειται ὅχι τόσο γιὰ τὴ μελωδία, παρὰ γιὰ τὴν περιορισμένη πρώτη καθαρὴ μορφή τῆς, τῆς χορευτικῆς μορφῆς. Ἀληθινὰ δὲν θέλω ἐδῶ νὰ πῶ τίποτα ὑποτιμητικὸ γι' αὐτὴ τὴν πρωταρχικὴ μελωδικὴ μορφή. Τὸ ὅτι εἶναι ἡ βάση γιὰ τὴν πιὸ τέλεια καλλιτεχνικὴ μορφή τῆς μετοβενικῆς συμφωνίας, πιστεύω πὼς τὸ ἔχω ἀποδείξει, καὶ γι' αὐτὸ θὰ ἔπρεπε σ' αὐτὴ νὰ χρωσταίμε χάρι γιὰ κάτι ὀλίγελα θαυμασίου. Ἄλλα πρέπει νὰ προσέξουμε τοῦτο τὸ ἕνα: πὼς ἡ μορφή αὐτῆ, πού παραμένει σὲ πρωτόγονη στασιμότητα στὴν ἰταλικὴ ὄπερα, στὴ συμφωνία πῆρε τέτοιο ἀπλωμα καὶ ἀνάπτυξη πού, μπροστὰ σὲ κείνη τὴν πρωταρχικὴ, εἶναι ὅπως τὸ δλάνθιστο φυτὸ μετὰ τὸ φύτρο. Γι' αὐτὸ δέχομαι ὀλίγελα τὴν ἀξία τῆς πρωταρχικῆς μελωδικῆς μορφῆς σὰ χορευτικῆς μορφῆς καὶ πιστὸς στὸ ἀξίωμα, πὼς κάθε, ὁσοδήποτε ἐξελιγμένη, μορφή ἔχει μέσα τῆς τὸ πρωτόπλασμα μετὰ τὰ γνώριμα τὸν σημάδια, ἂν δὲ θέλει νὰ γίνει ἀκατανόητη - ὑποστηρίζω πὼς ἔναβρίσκω αὐτὴ τὴ χορευτικὴ μορφή ἀκόμα καὶ στὴ μετοβενικὴ συμφωνία, καὶ μάλιστα πὼς αὐτὴ τὴ συμφωνία σὰ μελωδικὸ σύμπλεγμα δὲν πρέπει νὰ τὴ δοῦμε ἀλλιώτικα παρὰ μόνο σὰν τὴν ἴδια τὴ χορευτικὴ μορφή ἐξιδανικευμένη.

Πρῶτα ὅμως ἄς προσέξουμε, πὼς ἡ μορφή αὐτὴ ἀπλώνεται πάνω ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τῆς συμφωνίας καὶ γι' αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ ἀντίθετο τῆς ἰταλικῆς ὄπερας κατὰ τοῦτο: Σ' αὐτὴν ἡ μελωδία στέκεται ὀλίγελα ξεμοναχιασμένη, καὶ τὰ διαστήματα ἀνάμεσα στίς μοναχικὲς μελωδίες γεμίζονται μετὰ χρῆση τῆς μουσικῆς, πού πρέπει νὰ τὴ χαρακτηρίσουμε ἀπλοῦστα ἀμελωδική, γιατί ἐδῶ ἡ μουσικὴ δὲν ἔχει διαφοροποιηθεῖ ἀκόμα ἀπὸ τὸ σχῆμα τοῦ σκέτου θορύβου. Ἀκόμα καὶ στοὺς πρόδρομους τοῦ Μπετόβεν βλέπουμε αὐτὰ τὰ δυσάρεστα κενὰ ν' ἀπλώνονται σὲ συμφωνικὲς φράσεις ἀνάμεσα σὰ κύρια μελωδικὰ μοτίβα. Ἄν ὅμως ὁ Χάυδν κατόρθωσε νὰ δώσει καί ποια ἐνδιαφέρουσα ἀξία σ' αὐτὲς τίς ἐνδιάμεσες φράσεις, ὁ Μότσαρτ πλησίασε πολὺ περισσότερο τὴν ἰταλικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ μελωδικὴ μορφή, συχνὰ, σχεδὸν συνήθως, πισωγύριζε σὲ κείνη τὴ φτηνὴ κατασκευὴ φράσεων, πού συχνὰ μᾶς δείχνει τίς συμφωνικὲς του φράσεις στὸ φῶς τῆς λεγόμενης μουσικῆς τῆς τάβλας, δηλαδὴ μιᾶς μουσικῆς πού, ἀνάμεσα σὲ γοητευτικὲς μελωδίες, προσφέρει ἐπίσης κατ' ἀλλήλο θόρυβο γιὰ τὴν κουβέντα. Γιὰ μένα τουλάχιστον, ἡ τόσο σταθερὰ ἐπαναλαμβανόμενη καὶ θορυβωδῶς ἀπλωμένη "ἡμιτελὴς πτώση" τῆς μοτσαρτινῆς συμφωνίας εἶναι σὰ ν' ἀκούω τὸ θόρυβο ἀπὸ τὸ σερβίρισμα καὶ ἔστρωμα ἡγεμονικοῦ τραπέζιου καμωμένου μουσικῆ. Ὁ Μπετόβεν ἔκανε κάτι ὀλίγελα ἰδιαιτέρου καὶ ὑψίστα μεγαλοφυῆς πού, ἀντίθετα, ἔφτασε νὰ καταργήσει ὀλίγελα αὐτὲς τίς μοιραῖες ἐνδιάμεσες φράσεις καὶ νὰ δώσει ἔτσι στίς ἐνώσεις τῶν κυρίων μελωδιῶν πέραν τὸ χαρακτήρα τῆς μελωδίας.

Ἄν θέλαμε νὰ φωτίσουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ αὐτὴ τὴ μέθοδο, πράγμα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον, αὐτὸ θὰ μᾶς πῆγαινε ἐδῶ



Το Κοινό στην έναρξη μιās παράστασης του Ρίχαρντ Βάγκνερ

πολύ μακριά. 'Όστόσο, δὲ μπορῶ νὰ μὴ σᾶς κάνω νὰ προσέξετε εἰδικά τὴν κατασκευὴ τῆς πρώτης φράσης τῆς μετοβενικῆς συμφωνίας. 'Εδῶ βλέπουμε τὴν ἴδια τὴ χορευτικὴ μελωδία νὰ διαμελίζεται ὡς τὰ πιὸ μικρὰ μέρη πού τὴν ἀποτελοῦν, πού ἀπ' αὐτὰ τὸ καθένα, συχνά μάλιστα δύο φθόγγοι ὅλο καὶ ὅλο, φαίνεται, ἐδῶ μὲ ὑπεροχὴ τῆς ρυθμικῆς ἀξίας, ἐκεῖ τῆς ἀρμονικῆς, ἐνῶ βλέπουμε κ' ἐντυπωσιακῶς. Αὐτὰ τὰ μέρη λοιπὸν συναρμολογοῦνται πάλι σὲ ὁλοένα νέες ἀρθρώσεις, πότε φουσκώνοντας σὰν ἕνας χεῖμαρρος μὲ συνεχῆ ροή, πότε σκορπιστὰ σὰ σὲ στρόβιλο, συναρπάζοντας ὁλοένα μὲ μιὰ τόσο πλαστικὴ κίνηση, πού ὁ ἀκροατῆς δὲ μπορεῖ οὔτε μιὰ στιγμή νὰ ξεφύγει ἀπ' τὴν ἐντύπωσή τους, παρά, ὑποταγμένος σὲ ἀνώτατη συγκίνηση, ν' ἀναγνωρίζει σὲ κάθε ἀρμονικὸ τόνο, καί, σὲ κάθε ρυθμικὴ παύση, ἕνα μελωδικὸ νόημα. 'Η ὀλότελα νέα ἐπιτυχία αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ἦταν ἔτσι τὸ ἄπλωμα τῆς μελωδίας μὲ πλουσιότερη ἀνάπτυξη ὅλων τῶν μοτίβων πού 'χε μέσα της, κ' ἔτσι ἔγιναν ἕνα μεγάλο σὲ διάρκειαι μουσικὸ κομμάτι, πού δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ μιὰ μοναδική, μὲ αὐστηρὴ συνοχὴ μελωδία.

Λοιπὸν, κάνει ἐντύπωση πὼς αὐτὴ ἡ τεχνικὴ, πού κερδήθηκε στὸ πεδίο τῆς ἐνόργανης μουσικῆς, ἐφαρμόστηκε ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς μουσικοὺς μὲ ἀρκετὴ ἀναλογία καὶ στὴν ἀνάμνηχτη μουσικὴ χορωδίας καὶ ὀρχήστρας, ὅμως ποτὲ ἀκόμα μὲ ὅλη τὴν ἀξία στὴν ὕπερα. 'Ο Μπετόβεν στὴ Μεγάλῃ Λειτουργίᾳ του μεταχειρίστηκε χορωδία καὶ ὀρχήστρα σχεδὸν πάλι ὀλότελα ὅπως καὶ στὴ συμφωνία: μποροῦσε νὰ ἐφαρμόσει αὐτὴ τὴ συμφωνικὴ ἐπεξεργασία ἐπειδὴ στὰ ἐκκλησιαστικὰ, γενικὰ γνωστὰ, σχεδὸν μόνον ἀκόμα μὲ συμβολικὴ σημασία γεμάτα λόγια τοῦ κειμένου, ὅπως καὶ στὴν ἴδια τὴ χορευτικὴ μελωδία, βρῆκε μιὰ μορφή, πού μὲ χωρισμό, ἐπανάληψη, μπόρεσε νὰ διαχωρίσει καὶ ξαννεσώσει, νέα ταξινόμηση κλπ. σχεδὸν ὅμοια σὰν ἐκεῖνη. 'Αλλὰ ἦταν ἀδύνατο γιὰ ἕναν γεμάτο αἰσθημα μουσικὸ νὰ κάνει τὸ ἴδιο μὲ τὰ λόγια τοῦ κειμένου ἐνὸς δραματικοῦ ποιήματος, γιατί αὐτὴ δὲν ἔχει πιά μόνον συμβολικὴ σημασία, παρά μιὰ ὀρισμένη λογικὴ συνέχεια. Αὐτὸ ὅμως μποροῦμε νὰ τὸ καταλάβουμε γιὰ κείνα τὰ λόγια τοῦ κειμένου, πού ἄλλοτε πάλι ἦταν ὑπολογισμένα μόνον γιὰ τὴ παραδομένη μορφὴ τῆς ὕπερας: ἀπειναντίας ἔμενε ἀνοιχτὴ ἡ δυνατότητα ἀπὸ τὸ δραματικὸ ποιητικὸ ἔργο νὰ βγάλουμε τὸ ποιητικὸ τοῦ ταίρι γιὰ τὴ συμφωνικὴ μορφή, πού αὐτὸ, ἐνῶ γέμιζε ὀλότελα αὐτὴ τὴν πλούσια μορφή, συνάμα ἀνταποκρινόταν καλῶτα στοὺς πιὸ ἐσωτερικοὺς νόμους τῆς δραματικῆς μορφῆς.

Πάνω στὸ πρόβλημα πού ἀγγίζα ἐδῶ, τὸ δυσκολότατο νὰ τὸ πραγματευτῶ θεωρητικὰ, πιστεύω νὰ μπορέσω νὰ γίνω καλύτερα κατανοητὸς μὲ μεταφορικὴ μορφή. 'Ονόμασα τὴ Συμφωνία, τὸ πραγματοποιημένο ἰδανικὸ τῆς μελωδικῆς χορευτικῆς μορφῆς. 'Αληθινὰ ἡ μετοβενικὴ συμφωνία περιέχει ἀκόμα στὸ μέρος της πού ὀνομάζεται "μενουέτο" ἢ "σκέρσο" μιὰ ὀλότελα πρωτόγονη πραγματικὴ μουσικὴ χοροῦ, πού θὰ μποροῦσε, πολὺ σωστὰ νὰ χορευτεῖ. Φαίνεται πὼς τὸν συνθέτη τὸν παρότρυνε μιὰ ἐνστικτώδης ἀνάγκη σ' αὐτὸ, ν' ἀγγίξει ἄμεσα μιὰ φορὰ κατὰ τὴν πορεία τοῦ ἔργου του τὴν πραγματικὴ βάση του, σὰν γιὰ νὰ στηριχτεῖ μὲ τὰ πόδια του στὸ ἔδαφος πού πρόκειται νὰ τὸν σηκώσει. Στὰ ἄλλα μέρη ἀπομακρύνεται ὀλοένα ἀπὸ τὴ δυνατότητα, νὰ φτιάξει ἕνα ἀληθινὸ χορὸ γιὰ τὴ μελωδία του: αὐτὸ ὅταν ἕταν ἕνας τόσο ἰδανικὸς χορὸς πού, σὲ σχέση μὲ τὸν πρωτόγονο χορὸ, θὰ ἔταν ὅπως ἡ συμφωνία μὲ τὸν

πρωτόγονο χορευτικὸ σκοπὸ. Γι' αὐτὸ ἐδῶ καὶ κάποιος διασταγματῶν τὸν συνθέτη, νὰ μὴν ξεπεράσει ὀρισμένα ὅρια τῆς μουσικῆς ἔκφρασης, ἰδιαίτερα νὰ μὴν πάρει πάρα πολὺ ψηλὰ τὴν παθητικὴ, τραγικὴ τάση, γιατί μ' αὐτὸ θὰ ἐρεθίσει πόθους καὶ προσδοκίαις πού θὰ ξυπνοῦσαν στὸν ἀκροατὴ ἐκεῖνο τὸ ἀνησυχητικὸ ἐρώτημα γιὰ τὸ γιατί, πού ὁ μουσικὸς ἴσα ἴσα δὲν μποροῦσε νὰ τοῦ ἀπαντήσει ἱκανοποιητικὰ.

"Ὅμως, ὁ χορὸς πού ἀνταποκρίνεται ὀλότελα στὴ μουσικὴ του, ἡ ἰδανικὴ αὐτὴ μορφή τοῦ χοροῦ, εἶναι στὴν πραγματικότητά ἡ δραματικὴ δράση. Σὲ σχέση μὲ τὸν πρωτόγονο χορὸ αὐτὴ πραγματικὴ εἶναι ὅπως ἡ συμφωνία μὲ τὸν ἄπλο χορευτικὸ σκοπὸ. Κι ὁ πρωτόγονος λαϊκὸς χορὸς ἐκφράζει κιόλας μιὰ δράση, τὸ περισσότερο τὴς ἐρωτικῆς ἐκδηλώσεως ἐνὸς ζευγαριοῦ τἀναμεταξύ του: αὐτὴ ἡ ἀπλὴ ἐνέργεια, πού ἀνίχνει στίς πιὸ αἰσθησιακῆς σχέσεις κατὰ τὴν πιὸ πλούσια ἀνάπτυξή της, ὥσπου νὰ ἐκδηλώσει τὰ ἐσώτατα κίνητρα τῆς ψυχῆς, δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὴ δραματικὴ δράση. Τὸ πὼς αὐτὴ δὲν παρασταίνεται ἱκανοποιητικὰ στὸ μπαλέτο μας, ἐλπίζω μὲ τὴν ἄδεια σας νὰ τὸ ἐξετάσω ἀπὸ πιὸ κοντὰ. Τὸ μπαλέτο εἶναι ὁ ἀδερφὸς τῆς ὕπερας ὀλότελα ἴδια γέννα, πού ξεκίνησε ἀπὸ τὴν ἴδια ἐλαττωματικὴ βάση ὅπως καὶ αὐτὴ καὶ γι' αὐτὸ τὰ βλέπουμε νὰ πηγαίνουν χερί μὲ χερί καὶ τὰ δύο, σὰ νὰ θέλουνε νὰ κρύψουν ἀμοιβαίᾳ τὴς ἑλλείψεις τους.

Δὲ μπορεῖ γι' αὐτὸ νὰ ἐκφράσει τὴν ἀξία τῆς συμφωνίας, ἕνα πρόγραμμα πού τὸ ἐνοητικὸ ἐρώτημα γιὰ τὸ γιατί, περισσότερο τὸ ἐρεθίζει παρά τὸ καταπραίνει: αὐτὸ τὸ κάνει μόνον ἡ ἴδια ἡ δραματικὴ πράξη πού ἐκτελεῖται στὴ σκηνή.

Σχετικὰ μ' αὐτὸ τὸν ἰσχυρισμό, πού τὸν ἀπόδειξα πρωτύτερα, ἔχω ἀκόμα, ἀναφορικὰ μὲ τὴ μελωδικὴ μορφή, νὰ ἐπισημάνω ἐδῶ, πόσο ζωοποιὰ καὶ μεγαλυντικὴ ἐπίδραση πάνω σ' αὐτὴ τὴ μορφή εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπιφέρει τὸ ὀλότελα ἀνάλογο ποιητικὸ κείμενο. 'Ο ποιητῆς, πού 'χει μέσα του πλέρια τὸν ἀνεξάντλητο ἐκφραστικὸ πλοῦτο τῆς συμφωνικῆς μελωδίας, θὰ δεῖ πὼς εἶναι ὑποχρεωμένος τὴς πιὸ λεπτῆς κ' ἐσώτερες ἀποχρώσεις αὐτῆς τῆς μελωδίας, πού μὲ μιὰ μοναδική, ἀρμονικὴ ἀποστροφή μπορεῖ ν' ἀλλάξει τὴ φωνὴ τῆς ἔκφρασης της ὡς τὸν πιὸ συναρπαστικὸ βαθμὸ, νὰ βγεῖ νὰ τὴν προαπαντήσει ἀπὸ τὴν περιοχὴ του: δὲ θὰ τὸν τρομάζει πιά ἡ στενὴ μορφή τῆς μελοδραματικῆς μελωδίας πού τοῦ ἐπιβαλλόταν πρωτύτερα, πὼς θὰ 'χε νὰ φτιάξει μόνον ἕνα στεγνὸ καμβὰ χωρὶς περιεχόμενο: μᾶλλον θὰ κρυφακούσει ἀπὸ τὸν μουσικὸ τὸ κρυμμένο καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιον μουσικὸ, πὼς ἡ μελωδικὴ μορφή εἶναι ἱκανὴ γιὰ ἄπειρα πλουσιότερη ἀνάπτυξη, ἀπ' ὅσο ὡς τώρα ἀκόμα καὶ στὴ συμφωνία μποροῦσε νὰ τὸ εἶχε φανταστεῖ, καί, προμαντεύοντας αὐτὴ τὴν ἀνάπτυξη, θὰ σχεδιάσει κιόλας τὴν ποιητικὴ σύλληψη μὲ ἀβίαστη ἐλευθερία.

'Εκεῖ λοιπὸν πού καὶ ὁ ἴδιος ὁ συμφωνικός, μὲ συστολὴ ἀκόμα, πιάστηκε πίσω ἀπὸ τὴν πρωτόγονη χορευτικὴ μορφή, καὶ ὁ ἴδιος ποτὲ δὲν τόλμησε γιὰ τὴν ἔκφραση νὰ παρατήσσει ὀλότελα τὰ ὅρια πού τὸν κρατοῦσαν δεμένο μ' αὐτὴ τὴ μορφή, τώρα ὁ ποιητῆς θὰ τοῦ φωνάζει: "Ρίξου ἀδίσταχτα στὰ ἀπεραντα κύματα, στὸ πέλαγος τῆς μουσικῆς: χερί μὲ χερί μὲ μένα ποτὲ δὲ θὰ χάσεις τὸ δεσμὸ μὲ κείνο πού εἶναι περισσότερο ἀπ' ὅλα κατανοητὸ σὲ κάθε ἄνθρωπο: γιατί μαζί μου στέκεσαι πάντα στὸ στέρεο ἔδαφος τῆς δραματικῆς πράξης, καὶ αὐτὴ ἡ πράξη, τὴ στιγμὴ τῆς σκηνικῆς παράστασης, εἶναι τὸ πὼς ἄμεσα κατανοητὸ ἀπ' ὅλα τὰ ποιήματα. 'Εντεύσει



Τὸ ἴδιο Κοινό στὸ τέλος τῆς παράστασης. Καρικατοῦρες Ντορέ

τολμηρά τῆ μελωδία σου, πού νά γύνεται σάν ἀδιάκοπο ρεῦμα μέσ' ἀπ' ὄλο τὸ ἔργο: μ' αὐτὴν πές ἐκεῖνο πού ἐγὼ δὲ λέω, γιατί μόνον ἐστὶν ἰσχυρὸς νὰ τὸ πείρῃς κ' ἐγὼ σωμαίνοντας θά τὰ πῶ ὅλα, γιατί σὲ ὀδηγῶ κρατώντας σε ἀπ' τὸ χέρι".
Ἄλθηνά τὸ μεγαλεῖο τοῦ ποιητῆ πρέπει νὰ μετριέται περισσότερο μὲ ὅσα ἀποσιωπᾶ, γιὰ νὰ μᾶς ἀφήσει μὲ τὴ σιωπῆ του νὰ ποῦμε μεῖς τὸ ἀνέκφραστο· τώρα ὁ μουσικός θά φέρει φωτεινά τονισμένο αὐτὸ πού δὲν εἰσώθηκε κ' ἡ ἀλάνθαστη μορφή τῆς σιωπῆς του, πού 'χει γίνει τονικὴ δύναμη, εἶναι ἡ ἀτέρμονη μελωδία.

Ἄναγκαῖα ὁ συνθέτης συμφωνιῶν δὲ θά μπορέσει νὰ πλάσει αὐτὴ τῆ μελωδία χωρὶς τὸ ἰδιαίτερό του ὄργανο· αὐτὸ τὸ ὄργανο εἶναι ἡ ὀρχήστρα. Τὸ πῶς αὐτὸ γι' αὐτὸν τὸ σκοπὸ θά τὸ μεταφρασεῖται ὀλίγτελα μὲ ἄλλο πνεῦμα, ἀπὸ τὸν Ἰταλὸ μελοδραματικὸ συνθέτη, πού ἡ ὀρχήστρα σὰ χέριμα του δὲν ἦταν τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μιὰ τερατώδη κιθάρα γιὰ ν' ἀκομπανιάρει τὴν ἄρια, δὲ χρειάζεται νὰ σᾶς τὸ τονίσω περισσότερο.

Μὲ τὸ δράμα, ὅπως ἐγὼ τὸ ἐνοῶ, ἡ ὀρχήστρα θά βρῆται σὲ σχέση ὅμοια, ὅπως περίπου τοῦ τραγουδοῦ Χοροῦ τῶν Ἑλλήνων μὲ τὴ δρᾶματικὴ δράση. Αὐτὸς ἦταν πάντα παρών, μπροστὰ στὰ μάτια του ἐπαίρναν θέση τὰ κίνητρα τῆς δράσης πού προχωρεῖ, ἔψαχνε νὰ θεμελιώσῃ αὐτὰ τὰ κίνητρα καὶ ἀπ' αὐτὰ νὰ κάνει μέσα του μιὰ κρίση γιὰ τὴ δράση. Μ' αὐτὴ, ἡ συμμετοχὴ τοῦ χοροῦ γενικά, ἦταν περισσότερο εἶδος στοιχασιτικό, κί ὁ ἴδιος ἔμεινε ξένος στὴ δράση ὅπως καὶ στὰ κίνητρά τῆς. Ἡ ὀρχήστρα ἀπεναντίας τοῦ σύγχρονου συνθέτη συμφωνιῶν εἶναι τόσο στενά δεμένη μὲ τὰ κίνητρα τῆς δράσης, πού, ἐνῶ ἀπὸ τὸ 'να μέρος σάν ἐσωματωμένη ἁρμονία κάνει δυνατὴ τὴν ἀκριβῆ ἔκφραση τῆς μελωδίας, ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος τὴν ἴδια τῆ μελωδία τὴν κρατᾷ στὴν ἀναγκαῖα ἀδιάκοπη ροὴ κ' ἔτσι μεταδίδει τὰ κίνητρα πάντα μὲ πειστικὴ ὑποβλητικότητα στὸ αἶσθημα. Ἄν πρέπει ἰδανικὴ καλλιτεχνικὴ μορφή νὰ δοῦμε ἐκεῖνη, πού μπορεῖ νὰ γίνει κατανοητὴ ὀλίγτελα χωρὶς συλλογισμό, καὶ μέσα ἀπ' τὴν ὁποία μεταδίδεται καθαρότερα στὸ ἄμεσο αἶσθημα, ἡ ἄποψη τοῦ καλλιτέχνη, τότε, ἂν θέλουμε ν' ἀναγνωρίσουμε αὐτὴ τὴν ἰδανικὴ καλλιτεχνικὴ μορφή, κάτω ἀπὸ τίς προϋποθέσεις πού εἴπαμε, στὸ μουσικὸ δράμα, ἡ ὀρχήστρα τοῦ συνθέτη συμφωνιῶν εἶναι τὸ θαυμάσιο ὄργανο γιὰ τὴ μοναδικὴ δυνατὴ παράσταση αὐτῆς τῆς μορφῆς. Τὸ πῶς μπροστὰ σ' αὐτὸ καὶ τὴν ἀξία του ὁ χορὸς, πού στὴν ὄπερα ἔχει κιόλας ἀνέβει στὴ σκηνή, χάνει τὴ σημασία ὀλίγτελα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ Χοροῦ, εἶναι φανερό· τώρα μόνον σάν πρόσκοπ ἐνεργὸ μπορεῖ νὰ συμπεριληφθεῖ, κί ὅπου δὲν εἶναι ἀπαραίτητη σάν τέτοια ἡ παρουσία του θά γίνει γιὰ μᾶς, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἐνοχλητικὸς στὸ μέλλον καὶ θά μᾶς φαίνεται περιττός, ἐφόσον ἡ ἰδανικὴ του συμμετοχὴ στὴ δράση ἔχει περάσει ὀλίγτελα στὴν ὀρχήστρα, κί ἀπ' αὐτὴν ἐκδηλώνεται μὲ τρόπο πού 'ναι πάντα παρών καὶ ποτὲ δὲν ἐνοχλεῖ.

Καταφεύγω πάλι στὴ μεταφορὰ γιὰ νὰ σᾶς περιγράψω τέλος τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς μελωδίας, ὅπως τὴν ἐνοῶ ἐγὼ με γάλη, νὰ περιβάλλει ὄλο τὸ δραματικὸ μουσικὸ κομμάτι, καὶ γι' αὐτὸ θά σταθῶ στὴν ἐντύπωση, πού πρέπει αὐτὴ νὰ προκαλέσει. Ἡ ἄπειρα πλούσια διακλαδισμένη λεπτομέρεια σ' αὐτὴ, δὲν πρέπει καθόλου ν' ἀποκαλύπτεται μόνον στὸν ἔμπειρο παρὰ ἀκόμα καὶ στὸν πιὸ ἀπλοῖκό ἀμύητο, μὲ μὲν ἔχει φτάσει καὶ πέραί θέσι ἀνάμεσα στὸ ἀκροατήριον. Πρῶτα λοιπὸν πρέπει νὰ ἐνεργήσει πάνω στὴ διάθεσή του, ὅπως ἔνα ὠραῖο δάσος, καλοκαιρινὸ βράδι, στὸ μοναχικὸ ἐπισκέπτη, πού μὲν ἔχει παρατήσει τὴ φασαρία τῆς πόλης· τὸ ἰδιώτερο πού 'χει αὐτὴ ἡ ἐντύπωση, πού ἀφήνω στὸν ἔμπειρο ἀναγνώστη νὰ συμπληρώσει σὲ ὅλες τίς ψυχικὲς του ἐπιδράσεις, εἶναι νὰ νιώθῃ τὴν ἰλοένα πιὸ εὐγλωττὴ σιωπῆ. Γιὰ τὸ σκοπὸ τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου μπορεῖ γενικά νὰ 'ναι ὀλίγτελα ἀρετό, νὰ προκαλέσει αὐτὴ τὴ βασικὴ ἐντύπωση, καὶ μ' αὐτὴ νὰ τραβίξῃ ἀσύνειδα τὸν ἀκροατὴ καὶ νὰ τὸν παροτρύνῃ ὅπο μακρὰν τῶν τὸν ἀνώτερο σκοπὸ· αὐθόρμητα, μ' αὐτὸ παίρνει πάνω του τὴν τάση γι' ἀνώτερα. Ὅπως ὅμως ὁ ἐπισκέπτης τοῦ δάσους, ὅταν νικημένος ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐντύπωση ἀθεταί γάμω νὰ σταματήσει καὶ συνέρθει, καὶ τεντώνῃ τίς ψυχικὲς του δυνάμεις, τίς ἐλευθερωμένους ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ θόρυβου τῆς πόλης, γιὰ νὰ συλλάβουν νέο τρόπο ἀντίληψης, ἀκούοντας σὰ μὲν νῆς αἰσθήσεις, ὀλοένα ἀφουγκράζεται ἐσωτερικά, κ' ἔτσι πιάνει ὄλο καὶ πιὸ καθαρά τίς ἄπειρα πολυποίκιλες φωνές πού ζυπνᾶνε στὸ δάσος· ὄλο νῆς καὶ διαφορετικὲς παρουσιάζονται, πού πιστεύει πῶς ποτὲ δὲν τίς ἀκούσε· ὅσο πληθύνουν, τόσο παρᾶξενά μεγαλώνει

ἡ δύναμή τους· ὄλο δυνατότερα καὶ δυνατότερα ἀκούεται ὁ ἦχος καὶ τόσο πολλὲς φωνές, τόσο μοναδικούς σκοποὺς ἀκούει, πού οἱ τόνοι ἐπιβλητικὰ φωτεινὰ δυνατωμένοι, τοῦ φαίνονται πάλι πῶς εἶναι μιὰ, ἡ μεγάλῃ μελωδία τοῦ δάσους, αὐτὴ πού στὴν ἀρχὴ τὸν ἔδεσε καὶ τὸν ἔφερε στὴν ἀνάταση, ὅπως ἄλλωστε ὁ βαθιὰ μπλάβρος οὐρανοῦ τῆς νύχτας δένει τὸ βλέμμα του, καὶ αὐτός, ὅσο περισσότερο χρόνο βυθίζεται στὸ θέαμα, τόσο πιὸ καθαρό, φωτεινὰ καὶ μὲ περισσότερη ἀκριβεία ἀντιλαμβάνεται τὴν ἀναρίθμητη στρατιὰ τῶν ἄστρον του. Ἡ μελωδία αὐτὴ θ' ἀντιλαλεῖ μέσα του αἰώνια, ἀλλὰ δὲ μπορεῖ αὐτὸς νὰ τὴν σιγοψιθυρίσει· γιὰ νὰ τὴν ξανακούσει ἰλόκληρη, πρέπει νὰ ξαναπάει στὸ δάσος καὶ βέβαια βράδι καλοκαιρι. Τὶ ἀνόητος, ἂν δοκίμαζε νὰ πικνε ἕναν ἀπ' τοὺς ἔξοχους τραγουδιστάδες τοῦ δάσους γιὰ νὰ τὸν ἔβαζε τέγα στὸ σπῆτι του, νὰ τοῦ σφύριξε ἕνα τρίμα ἀπὸ κείνη τὴ μεγάλη μελωδία τοῦ δάσους τί ἄλλο θά κατάφερνε ν' ἀκούσει, παρὰ... — ποῖα μελωδία;

Πόσες, ἄπειρα πολλὲς, τεχνικὲς λεπτομέρειες ἀφήνω ἀνεγχιγτες στὴν πρόχειρη, βιαστικὴ κί ὡστόσο ἴσως πολὺ διεξοδικὴ κιόλας ἐκθεσὴ μου σὲ σᾶς, εὐκόλα μπορεῖτε νὰ τὸ φανταστεῖτε, ἰδίως ὅταν σκεφετεῖτε, πῶς αὐτὲς οἱ λεπτομέρειες εἶναι ἀπὸ τὴ φύση τους, ἀκόμα καὶ στὴν θεωρητικὴ ἀνάπτυξη, ἀνεξάντλητα πολὺπτυχες. Γιὰ νὰ ξεκαθαρίσω ὅλα τὰ καθέκαστα τῆς μελωδικῆς μορφῆς, ὅπως ἐγὼ τὴν ἔχω συλλάβει, νὰ περιγράψω μὲ σαφήνεια τίς σχέσεις τῆς εἰδικῆ μὲ τὴ μελωδία τῆς ὄπερας καὶ τίς δυνατότητές τῆς ν' ἀπλωθεῖ τόσο γιὰ τὴ δομὴ τῶν περιόδων, ὅσο εἰδικὰ καὶ γιὰ τὴν ἁρμονικὴ ἀποψη, θά 'πρεπε νὰ ξαναπέσω κατευθεῖαν στὴν ἀκαρπὴ πρωτογενεῖν μου προσπάθεια. Περιορίζομαι γι' αὐτὸ νὰ δώσω στὸν καλόβολο ἀναγνώστη μόνον τίς πιὸ γενικὲς τάσεις, γιατί ἀληθινὰ πλησιάζουμε πιὰ μ' αὐτὴ τὴν ἀνακοίνωση στὸ σημεῖο, ὅπου τελειωτικὰ μόνον τὸ ἴδιο τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ δώσει τὸ πλέριο συμπέοασμα.

Θά 'ταν πλάνη σας, ἂν νομίζατε πῶς, μ' αὐτὴ τὴν τελευταία ἀποτροπή, ἦθελα ν' ἀναφερθῶ στὸ ἐπιχειρῆσιμο ἀνέβασμα τοῦ "Ταγγώνζερ" μου. Γνωρίζετε τὴν παρτιτούρα μου τοῦ "Τριστάνου", καὶ μ' ὄλο πού δὲν ἔχω τὴν ἰδέα νὰ θέλω νὰ τὴ βλέπω γιὰ πρῶτοτυπο τοῦ ἰδανικοῦ, ὡστόσο θά ὁμολογήσετε, πῶς ἀπὸ τὸν "Ταγγώνζερ" ὡς τὸν "Τριστάνο" ἔχω προχωρήσει περισσότερο ἀπ' ὅσο ἀπὸ τὴν πρώτη μου ἀποψη γιὰ τὴ σύγχρονη ὄπερα ὡς τὸν "Ταγγώνζερ". Ὅστε ὅποιος, τὴν ἀνακοίνωσή μου τούτη σὲ σᾶς, θελήσει νὰ τὴ δεῖ μόνον σὰ μιὰ προετοιμασία τοῦ ἀνέβασμα τοῦ "Ταγγώνζερ", θά 'τρεφε ἐν μέρει πολὺ πλανημένους ἀπόψεις.

Ἄν μοῦ ἐτοιμάζεται ἡ χαρὰ νὰ δῶ νὰ γίνει δεχτός εὐνοϊκὰ ὁ "Ταγγώνζερ" μου καὶ ἀπὸ τὸ παρισινό Κοινό, τότε εἶμαι βέβαιος πῶς τὴν ἐπιτυχία αὐτὴ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος θά τὴν ὀφείλω στὴν πολὺ γνώριμη σχέση τῆς ὄπερας αὐτῆς μὲ τίς ὄπερες τῶν προδρόμων μου, πού ἀνάμεσά τους ἀναφέρω προπάντων τὸν Βέμπερ. Σ' ὅ,τι ὅμως ἦδη τὸ ἔργο μου αὐτὸ κατὰ κάποιον τρόπο διαφέρει ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν προδρόμων μου, μὲ τὴν ἀδεία σας, νὰ σᾶς κατατοπίσω μὲ λίγα λόγια.

Εἶναι φανερό πῶς ὅλα ὅσα ἐδῶ χαρακτήρισα αὐστηρότατη συνέπεια ἐνός ἰδανικοῦ τρόπου σύνθεσης, τὰ εἶχαν ἀνάκαθεν στὴν καρδιά τους οἱ μεγάλοι μας δάσκαλοι. Τὰ συμπεράσματα αὐτὰ γιὰ τὴ δυνατότητα ἐνός ἰδανικοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου δὲ μοῦ κατέβηκαν οὔτε μὲνα ἀπὸ καθαρὴ ἀφαιρεμένη σκέψη, παρὰ εἶναι ὀλίγτελα βέβαιο πῶς ὅσα ἔμαθα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν δασκάλων μας μ' ἔφεραν πὲς μείνα τὰ συμπεράσματα. Ἄν ὁ μέγας Γκλόκ ν' εἶχε ἀκόμα μπροστὰ του τὴ στενότητα καὶ ἀκαμψία μορφῶν ὄπερας, ὅπως τίς βρῆκε, πού τὸ πλείστον στεκότουσαν ἡ μιὰ κοντὰ στὴν ἄλλη ὀλίγτελα ἀσύνδετες καὶ καταργῆν δὲν τοὺς ἔδωσε κανένα πλάτος, ὅμως ἦδη οἱ διάδοχοί του ἔμαθαν αὐτὲς τίς μορφὲς βῆμα βῆμα νὰ τίς ἀναπτύσσουν καὶ νὰ τίς συνδέουν μεταξὺ τους μὲ τρόπο πού, εἰδικὰ ὅταν εἶνε ἀφορμὴ μιὰ σημαντικὴ δραματικὴ κατάσταση, ἔφταναν πιὰ τὸν ἀνώτατο σκοπὸ. Τὸ μέγαλο, δυνατό κί ὠραῖο τῆς μουσικοδραματικῆς σύλληψης, πού δὲ βρίσκουμε σὲ πολλὰ ἔργα τιμημένων δασκάλων καὶ πού δὲ μοῦ φαίνεται ἀναγκαῖο νὰ περιγράψω ἐδῶ πλήθος ἀπὸ παραδείγματα, κανεὶς δὲν εἶναι πιὸ πρόθυμος ἀπὸ μὲνα ν' ἀναγνωρίσει μ' ἐνθουσιασμό, μιὰ κ' ἐγὼ ὁ ἴδιος, δὲν τὸ κρύβω, συγνηθῆκα σὲ ἀδυνατότερα ἔργα ἑλαφρῶν συνθετῶν ἀπὸ μερικὲς ἀξίες πού μὲ ἔφνιασαν καὶ μὲ δίδαξαν, ὅπως παραπάνω μιὰ φορὰ τὸ ἀνάφερα, τὴν ὀλίγτελα ἀπαράμιλλη δύναμη τῆς μουσικῆς, πού μὲ τὴν ἀκλόνητη πειστικότητα τῆς μελωδικῆς ἔκφρασης σηκώνει ἀκόμα καὶ τὸν πιὸ φτωχὸ σὲ τάλαντο

τραγουδιστή που ανάδειχνε μιά δραματική αξία, τόσο ψηλά πάνω απ' τὸ ἐπίπεδο τῶν προσωπικῶν του ἰκανοτήτων, πού δὲν τὸν φτάνει οὔτε ὀ πὺ φτασμένος καλλιτέχνης τῆς δραματικῆς ἀπαγγελίας. Ἐκεῖνος ὅμως πού ἀνέκαθεν μὲ πείραζε πολὺ βαθιὰ ἦταν πού, ὄλ' αὐτὰ τὰ ἀμίμητα προσόντα τῆς δραματικῆς μουσικῆς, στὴν ὄπερα δὲν τὰ βρισκα ποτὲ συμμορφωμένα σ' ἕναν κανονικὰ καθαρὸ ρυθμὸ, πού νὰ τὰ περιλαβαίνει ὅλα. Στὰ πὺ σπουδαῖα ἔργα βρῆκα, πλάι στὸ πὺ τέλειο καὶ πὺ ἀνώτερο, ἀμέσως κοντά, καὶ τὴν ἀκατανόητη ἀνοησία, τὴν χωρὶς ἔκφραση συμβατικότητα, τὴ φτήνεια μάλιστα.

Ἐνῶ, σχεδὸν παντοῦ, βρισκόμαστε αὐτὴ τὴν ἀπαίσια καὶ ἀπαράδεκτη γιὰ κάθε ἔννοια ὑψηλοῦ ἴφους ἀντιπαράθεση τοῦ ἀπόλυτου ρεσιτατίβου καὶ τῆς ἀπόλυτης ἄριας, καὶ τὴν βλέπουμε νὰ διακόπτει καὶ νὰ ἐμποδίζει τὴ μουσικὴ ροὴ (πού περιέχει ἀκόμα καὶ τὸ πὺ ἐλαττωματικὸ ποιητικὸ ἔργο), στὶς ὠραιότερες σκηνὲς τοὺς βλέπουμε τοὺς μεγάλους μας δασκάλους νὰ ἔχουν ξεπεράσει αὐτὴ τὴ δυσκολία: ἡ ἴδια ἢ ἀπαγγελία ἔχει πάρει κίβλας ρυθμικομελωδικὴ ἀξία καὶ υφάνεται ἀνεπαίσθητα μέσα στὸ πλατὺ ὑφαντὸ τῆς κύριας μελωδίας. Ὅταν νιώσουμε καλὰ τὴ μεγάλη δύναμη αὐτοῦ τοῦ τρόπου σύνθεσης, πόσος πόνος θὰ μᾶς κεντήσῃ ὅταν ἔξαφνα ὀλοτέλα ἀπότομα μπει ἡ τριμμένη συγχροδία πού μᾶς ἀναγγέλλει: τώρα θὰ τραγουδηθεῖ τὸ στεγνὸ ρεσιτατίβο. Καὶ τὸ ἴδιο ἔξαφνα μετὰ ξαναμπάνει ὀλάκερη ἡ ὀρχήστρα μὲ τὸ συνηθισμένο ριτορνέλο γιὰ ν' ἀναγγεῖλει τὴν ἄρια, τὸ ἴδιο ριτορνέλο, πού σὲ κάποιον ἄλλο μέρος τὸ 'χει καταπιαστὲ ὀ ἴδιος δασκάλος καὶ τόσο σπουδαῖα μεταγιστῆσῃ, καὶ μὲ βάθος γιὰ τίς ἐνώσεις καὶ τὰ περάσματα, πού νιώσαμε στὸν ἴδιο μιά ὀμορφιά, πού 'λεγε πολλὰ καὶ μᾶς ἔδωσε τὴν πὺ ἐνδιαφέρουσα ἐξήγηση πάνω στὴν οὐσία τοῦ πράγματος. Τί γίνεται ὅμως, ὅταν ἕνα κομμάτι, ὑπολογισμένο κατευθεῖαν μόνον γιὰ νὰ κολακίφῃ τὰ κατώτερα καλλιτεχνικὰ γούστα, ἀκολουθεῖ ἀμέσως ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἄνητα τῆς τέχνης; Ἡ μάλιστα, ὅταν μιά συγκινητικὰ ὠραία, μιά ὑπέροχη φράση ἔξαφνα, μὲ τὸ συνηθισμένον διάνοιμα, τίς πὺ μικρὲς νότες καὶ τὸ φορτσαρισμένον καταληχτικὸ τόνον, μπάνει στὴν "ἐπαναλαμβανόμενη πτώση", ὀ τραγουδιστῆς ὀλοτέλα ἀναπάντεχα παρατάει τὴ στάση του πρὸς τὸ πρόσωπο, πού σ' αὐτὸ ἀπειθυνοῦνταν μὲ κείνη τὴ φράση, προχωρεῖ στὸ προσκήνιον καὶ γυρίζει πρὸς τὴν κλάκα, νὰ τῆς δώσει τὸ σημάδι γιὰ χειροκρότημα; Εἶναι ἀλήθεια, ὀ ἀσυνέπειες πού ἀναφέραμε, στὸ τέλος δὲν παρουσιάζονται εἰδικὰ στοὺς ἀληθινὰ μεγάλους μας δασκάλους, παρὰ μᾶλλον στοὺς συνθέτες ἐκείνους, πού τοὺς θαυμάζουμε μόνον γὰ τὸ πὺς μπόρεσαν νὸ. κάνουν δικές τους κείνες τίς ὀμορφιὲς πού τονίασε. Τὸ πάρα πολὺ θλιβερό σ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο, ἔγκνεται ἀκριβῶς σὲ τοῦτο: ὅτι ἔπειτα ἀπ' ὄλες τίς ὑπέροχες καὶ τέλειες ἐπιτυχίες μεγάλων δασκάλων, πού μ' αὐτὲς φέραν τὴν ὄπερα τόσο κοντὰ στὴν τελειότητα ἐνὸς καθαρῶ ρυθμοῦ, μποροῦν καὶ ξανάρχονται ὀλοένα αὐτὰ τὰ ξανακυλίσματα, καί, μπερὲ τὸ ἀφύσικον νὰ παρουσιάζεται πάλι δυνατῆτερον ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ.

Ἀναντίρρητα, ἡ κύρια αἰτία γι' αὐτὸ εἶναι ἡ ἀπογοητευτικὴ ἰδέα γιὰ τὸ χαρακτῆρα τοῦ ἰδιαίτερου Κοινοῦ τῆς ὄπερας, πού σὲ πὺ ἀδύνατες καλλιτεχνικὲς φύσεις αὐτὴ πάντα βαρβαίνει τελειωτικὰ. Ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸ Βέμπερ, αὐτὸ τὸ ἄγνὸ ὑπέροχον καὶ βαθρὸ πνεῦμα, ἔχω μᾶθει πὺς, ἀπὸ φόβον γιὰ τίς συνέπειες τοῦ γεμάτου ἀπὸ ρυθμὸ τρόπου του, ἔλεγε στὴ γυναίκα του γιὰ τὸ δίκιον τῆς "γαλαρίας", ὅπως τὸ 'λεγε, καί, κατὰ τὸ πνεῦμα αὐτῆς τῆς γαλαρίας, ἔφτανε νὰ κάνει, ἀντίθετα ἀπὸ τίς ἐμπνεύσεις του, τίς ἀντιφάσεις κείνες, πού τὸν παρότρυναν τότε-τότε νὰ μὴν εἶναι πάρα πολὺ ἀυστηρὸς στὸ ρυθμὸ ἄλλα νὰ κάνει ἔξυπνες ὑποχωρήσεις.

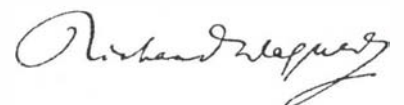
Αὐτὲς τίς "ὑπχωρήσεις", πού τὸ πρῶτον, τὸ ἀγαπημένον μου πρότυπον, ὀ Βέμπερ, νόμιζε πὺς ἔπρεπε νὰ κάνει στὸ Κοινὸ τῆς ὄπερας, σεῖς, πιστεύω πὺς μπορῶ νὰ τὸ καυχήθω, δὲ θὰ βρεῖτε στὸν "Ταγχώυζερ" μου, καί, σ' ὅτι ἀφορὰ τὴ μορφὴ τοῦ ἔργου μου, σ' αὐτὸ βασιζέται ἴσως τὸ πὺ οὐσιαστικόν, πού ξεχωρίζει τὴν ὄπερά μου ἀπὸ τίς ὄπερες τῶν προδρόμων μου. Γι' αὐτὸ δὲ χρειάζομαι κανένα περισσὸ θάρρος: γιὰτὶ ἴσα-ἴσα ἀπὸ τίς ἀντιδράσεις τοῦ Κοινοῦ στὸ πὺ πετυχημένον ὡς τώρα εἶδος τῆς ὄπερας, ἔχω πείρα κ' ἔφτασα νὰ σχηματίσω γι' αὐτὸ τὸ Κοινὸ μιά γνώμη, πού μ' ὀδήγησε στὶς πὺ παρήγορες ἀπόψεις. Ὁ καλλιτέχνης, πού ἀπειθυνεται μὲ τὸ ἔργο του ὄχι σὲ ἀφήρημένες ἔνοιες, ἀλλὰ στὴν πηγαία διαίσθηση, ὀδηγεῖται ἀπὸ ἕνα αἴσθημα τυφλὸ μὰ σίγουρον νὰ συνθέσῃ τὸ ἔργο του ὄχι γιὰ τοὺς μυημένους, ἀλλὰ γιὰ τὸ Κοινόν. Ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ 'χει ἀγωνία μόνον γιὰ τὸ κατὰ

πόσον τὸ Κοινὸ αὐτὸ ἔχει δεχθεῖ μέσα του τὸ κριτικὸ στοιχεῖον ἢ ἀντίθετα ἔχει χάσει τὴν ἀφέλεια νὰ βλέπει τὰ πράγματα καθαρὰ ἀνθρώπινα. Τὸ ὡς τώρα εἶδος τῆς ὄπερας νομίζω πὺς, ἐπειδὴ ἴσα-ἴσα ἔχει μέσα του τόσες πολλὲς ὑποχωρήσεις, εἶναι ἐπίτηδες φτιαγμένον γιὰ ν' ἀφήνει μ' αὐτὰ τὸ Κοινὸ σὲ ἀμφιβολία ἀπὸ πού νὰ κρατηθεῖ, καὶ τὸ συγχύζει σὲ τέτοιον βαθμὸν πού τὸ πιέζει μιά πρόωση καὶ ψευτικὴ ἀντίδραση ἄθελά του, κ' ἡ ἀφέλεια του, μὲ τὴ φλυαρία ὄλων ἐκείνων πού ἀνάμεσά του τοῦ μιλᾶνε σὰ γνώστες, καταντάει νὰ γίνῃ ἀνώτατη δυοπιστία. Ἄν, ἀντίθετα, παρατηρήσουμε μὲ πόση ἄπειρα μεγαλύτερη σιγουριά τὸ Κοινὸ ἐκφράζεται γιὰ ἕνα δρᾶμα πού παρακολούθησε ἀπαγγεμένον στὸ θέατρο, καὶ τίποτα στὸν κόσμον δὲ μπορεῖ νὰ τὸ πείσει νὰ δεχθεῖ γιὰ φρόνιμη μιά σαχλὴ δρᾶση, καὶ σωστὴ μιά παρότατη ὀμιλία, γὰ πετυχημένον ἕναν λαθεμένον τονισμό, τότε μ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς ἔχουμε κερδίσει τὸ σίγουρον στήριγμα γιὰ νὰ καθίσουμε καὶ στὴν ὄπερα μαζί μὲ τὸ Κοινόν, σίγουρον γιὰ τὴν ἀλάθητα εὐνοϊκὴ κατανόηση.

Δεῦτερον σημεῖον, πού σ' αὐτὸ μπορεῖ νὰ διαφέρει ὀ "Ταγχώυζερ" μου ἀπὸ τὴν καθαρὴν ὄπερα, σὰς ἀναφέρω τὸ δρᾶμα τὸ ποίημα πού ναι τὸ ὑπόβαθρον του. Χωρὶς νὰ θέλω καθόλου νὰ δώσω σ' αὐτὸ τὸ ποίημα ἀξία καθαρὸν ποιητικὸν προϊόντος, πιστεύω ὡστόσο, πὺς μπορῶ νὰ τονίσω, πὺς ἔχει μέσα του συνεπὴ δραματικὴ ἐξέλιξη, ἂν καὶ στηριγμένη πάνω σὲ βάση θρύλου καὶ θαυμάτου, καὶ τόσο στὸν περιεχόμενον, ὅσον καὶ στὴν ἐκτέλεσίν του ἐπίσης δὲν κάνει καμμιά ὑποχώρηση στὶς φτηνὲς ἀπαιτήσεις ἐνὸς λιμπρέτου ὄπερας. Γι' αὐτὸ ὀ σκοπὸς μου εἶναι πρῶτιστα νὰ συναρπάσω τὸ Κοινὸ μὲ τὴν ἴδια τὴν δραματικὴν πράξη, καὶ μάλιστα κατὰ τέτοιον τρόπο, πού νὰ μὴν ἀναγκάζεται οὔτε στιγμή νὰ τὴ χάσει ἀπὸ τὰ μάτια του ἀπεναντίας, κάθε μουσικὸν στόλισμα στὴν ἀρχὴ φαίνεται πὺς εἶναι παραστατικὸν μέσον αὐτῆς τῆς δράσης. Γι' αὐτὸ, ἡ ἀρνησὴ μου νὰ κάνω ὑποχώρηση στὸ θέμα, μὲ ἀπάλλαξε ἀπὸ κάθε ὑποχώρηση καὶ στὴ μουσικὴ ἐπεξεργασία, καὶ σ' αὐτὸ ἐπίσης μπορεῖτε σωστότερα νὰ βρεῖτε πὺς ἔγκνεται ὀ "νεωτερισμὸς" μου, καὶ ὄχι κατὰ κανένα τρόπο σὲ μιά ἀπόλυτα μουσικὴ ἰδιοτροπία, πού νομίζουν πὺς μποροῦν νὰ μὲ κολλήσουν, σὰν τάση τάχα γιὰ μιά "Μουσικὴ τοῦ Μέλλοντος".

Γιὰ νὰ τελειώσω, ἂς σὰς πῶ πὺς, παρὰ τὴ μεγάλη δυσκολία πού 'χε ἡ πλέρια πιστὴ ποιητικὴ μετὰφραση τοῦ "Ταγχώυζερ" μου, παρουσιάζω τὸ ἔργο μου ἐπίσης μ' ἐμπιστοσύνη στὸ παρισινὸ Κοινόν. Ὅτι πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια θὰ τὸ ἀποφασίσω μὲ μεγάλη ἀγωνία, τώρα τὸ κάνω μὲ τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ ἀνθρώπου, πού ἡ πρόθεσὴ του δὲν εἶναι τόσο ἐπιχειρηστικὴ, ὅσον ὑπόθεση καρδιάς. Γι' αὐτὴ τὴ στροφὴ στὴ διάθεσὴ μου χρωστᾶω χάρι πρῶτα σὲ μερικὲς γνωριμίες πού 'χα ἀπὸ τὴν τελευταία μου παραμονὴν στὸ Παρίσι. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ἦταν καὶ μιά πού γρήγορα μὲ γιόμισε μὲ χαρούμενον ξάφνιασμα: Ἐσεῖς, τιμημένε μου φίλε, μὲ ἐπιτρέψατε νὰ σὰς πλησιάσω, σὰν ἄνθρωπον πού μὲ γνώρισε καὶ μὲ δειξέ ἐμπιστοσύνη. Χωρὶς νὰ 'χετε παρακολούθησῃ οὔτε μιά παράσταση τῶν μελοδραμάτων μου στὴ Γερμανία, εἴχατε ἐξοικειωθεῖ, ὅπως μὲ βεβαιώσατε, διαβάζοντας προσεχτικὰ τίς παρτιτούρες μου. Αὐτὴ, ἡ ἔτσι ἀποχημένη γνωριμία μὲ τὰ ἔργα μου, σὰς ἔξυπνισε τὴν ἐπιθυμία νὰ τὰ δεῖτε ἐδῶ ἀνεβασμένα, μάλιστα σὰς ἔφερε στὴν προθυμία νὰ ὑποσχεθεῖτε πὺς ὀ παραστάσεις αὐτὲς θὰ βροῦν ἐνοικί, καὶ ὄχι χωρὶς σημασία, ἀναπόκριση στὴ δεχτικότητα τοῦ παρισινοῦ Κοινοῦ. Πὺς μ' αὐτὸ εἰδικὰ καταφέρατε νὰ μὲ κάνετε νὰ 'χω ἐμπιστοσύνη σ' αὐτὸ πού ἀναλαβαίνω, ἄμποτε νὰ μὲ μὲ θυμώσετε, ἂν ἐγὼ γι' ἀνταμοιβὴ σας πρῶτα σὰς κούρασα μὲ τούτη τὴν ἴσως πάρα πολὺ διεξοδικὴ ἀνακοίνωσιν, ἢ ἀντίθετα, τὸν ἴσως ὑπερβολικὸν ζῆλον μου ν' ἀνταποκριθῶ στὴν ἐπιθυμία σας, νὰ τὸν ἀποδώσετε στὸν βαθύτατον μου πόθον νὰ δώσω σύγχρονον, στοὺς ἐδῶ φίλους τῆς τέχνης μου, κάποια καθαρότερη ἰδέα γιὰ τίς ἀπόψεις μου κείνες, πού δὲ θὰ 'θελα ν' ἀπαιτήσω ἀπὸ κανέναν νὰ τίς ἀντλήσῃ ἀπὸ τίς προηγούμενες πραγματείες μου γιὰ τὴν Τέχνην.

Παρίσι, Σεπτέμβρης 1860



Μετάφραση
B. ΡΩΤΑ

PIXART ΒΑΓΚΝΕΡ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΜΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΠΟΥ ΔΙΑΡΚΕΙ ΑΙΩΝΕΣ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

“Αν θέλουμε να βρούμε την καταγωγή αυτής της νοσταλγίας προς την αρχαία Ελλάδα που, άσχετα με τις αύξομιώσεις της, υπάρχει ακόμα κ’ ίσως κυριαρχεί στο Θέατρο, θα πρέπει να πάμε πολύ μακριά. Στην ίδια την Αρχαιότητα, ειδικότερα στο Μέγα Άλέξανδρο και σ’ όλα αυτά τα ελληνίζοντα Βασίλεια της Ανατολής, που δημιούργησε ο μεγάλος βασιλιάς της Μακεδονίας.

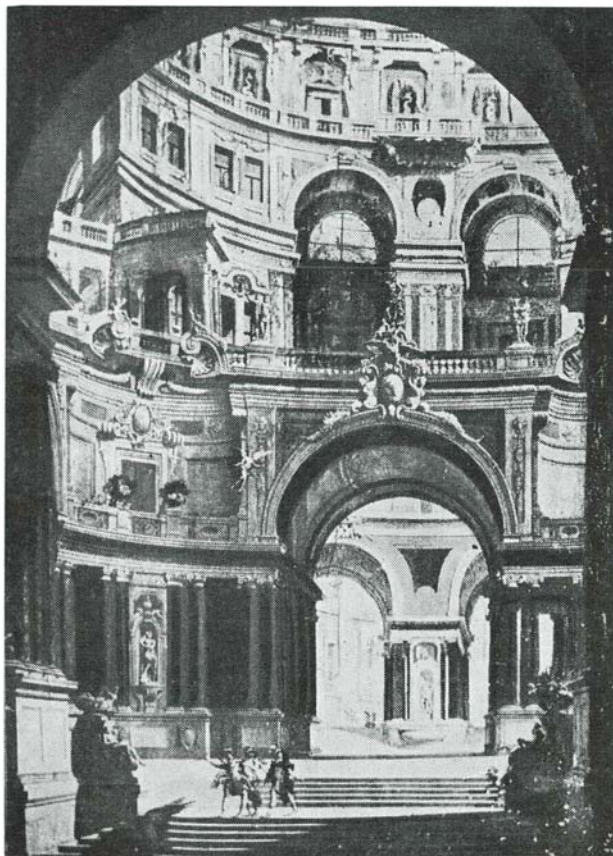
“Ολοι νομίζουμε, κι αυτό ίσαμ’ ένα σημείο είναι αληθινό, πως ο Άλέξανδρος διέδωσε τον Έλληνικό Πολιτισμό. Σπάνια σκεφτόμαστε πόσες ανατολίτικες συνήθειες, που η Ελλάδα πέταξε μακριά της μετά τα Μηδικά, ξανασυμφιλίωθηκαν και ξαναενώθηκαν με την Έλληνική Σκέψη. Μιά από τις πιο χαρακτηριστικές, ή επανάληψη των μορφών, είναι, ίσως, ή βασιική αίτια που οι ελληνικές μορφές διατηρήθηκαν. Η Ρώμη και ο κληρονόμος της, τὸ Βυζάντιο, συνέχισαν αυτή τη συντήρηση των ελληνικών μορφών και τις παρέδωσαν στην Αναγέννηση, όχι μόνο για να τις διατηρήσει αλλά και για να παρακινήσει σὲ ἀμιλλα για τὴ δημιουργία ἀνάλογων έργων. Ο νεοκλασικισμός ἀρχίζει ἀπὸ τὴ μέρα που ο Μέγας Άλέξανδρος ἀποφάσισε νὰ μὴν ἀφήσει τὰ γένηα του νὰ μεγαλώσουν, για νὰ μείνει πάντα ἔφηβος, ὅπως τ’ ἀρχαία ἀγάλματα, υιοθετώντας συγχρόνως ἀσυναίσθητα τὴ συνήθεια τοῦ ξουρισματος, που ἦταν ἤδη κάτι πατροπαράδοτο για τὴν Αἴγυπτο και τὰ ἄλλα ἀρχαία Βασίλεια τῆς Ανατολῆς. Τὰ ὑπόλοιπα τὰ ἀποτέλειωσαν οἱ Αἰγύπτιοι τῶν Πτολεμαίων που, σὰν ἀριστοὶ ταριχευτές που ἦταν, δὲν ἄφησαν νὰ χαθεῖ καμμιά μορφή ἀπὸ τις ἑλληνικές.

“Η Αναγέννηση, ή ή ἀνάσταση τῆς Αρχαιότητος στήν Ιταλία τοῦ 15ου αἰώνα, δὲν εἶναι τελείως ἄσχετη με τὴ διατήρηση τῆς μορφῆς τοῦ νεκροῦ ἀπὸ τοὺς προνοητικούς Αἰγύπτιους ταριχευτές. Η ρομαντική ἀνησυχία τῆς Εὐρώπης, ή νοσταλγική ἀναζήτηση τοῦ Χρυσοῦ Αἰώνα τῆς Ελλάδος ἀπὸ τοὺς ἀθώους Βορείους, συνδέεται — τὸ θέλουμε δὲ τὸ θέλουμε — με τὴν ἀρχαία πίστη τῶν Αἰγυπτίων πως “για ν’ ἀναστηθεῖ ὅ,τι πέθανε, πρέπει ἀπαραίτητα νὰ διατηρηθεῖ ὀλόιδια ή μορφή του”. Η ἑλληνική πίστη πως οἱ μορφές διατηροῦνται με τὸ πνεῦμα, ὅταν αὐτὸ ὀλοκληρώνεται, κι ὅχι με τὴν εὐλαβική ἀντιγραφή τῶν μορφῶν, εἶναι ἐκείνη που ἐμπύρωσε τοὺς μεγάλους εὐρωπαϊοὺς τεχνίτες για νὰ κάνουν ἔργα ἀνάλογα, σὲ βάρος, με τὴν Αρχαία Ελλάδα ή τουλάχιστον ἔργα που θὰ παρακινούν αἰώνια τὸν ἄνθρωπο για τὴν ὀλοκλήρωση

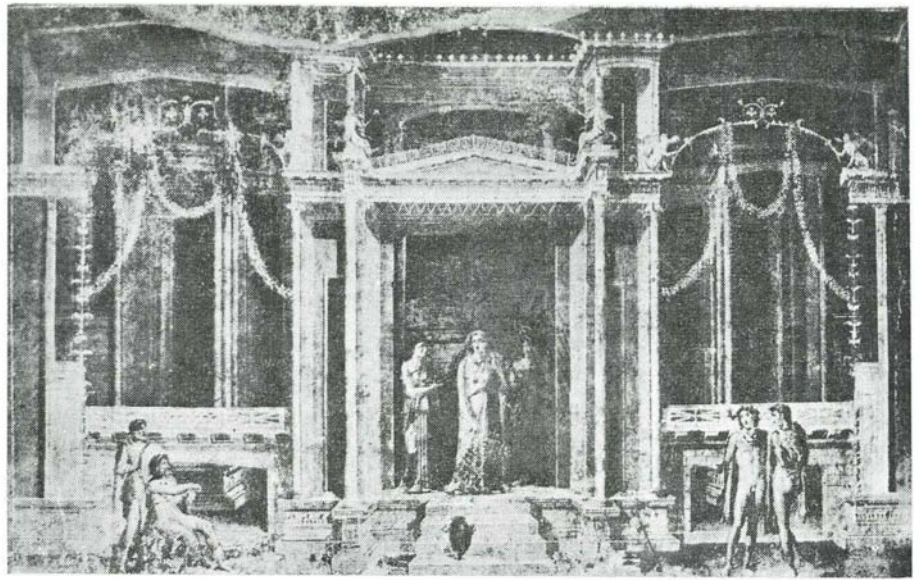
τοῦ πνεύματός του. Συνήθως, κρίνουμε αὐστηρὰ τὸν ὀραματισμὸ τῆς Ελλάδος ἀπὸ τὴν Αναγέννηση. Η πρόδοος τῆς ἀρχαιολογίας μᾶς κάνει νὰ βλέπουμε μ’ ἕνα κάποιο μειδιάμα, ἀν ὅχι με ὀργή, τις ἀνακρίβειες ὀλων αὐτῶν τῶν πρώιμων νεοκλασικῶν που με καλή πίστη δουλεύουν, βέβαιοι πως εἶναι πολὺ κοντὰ στήν Αρχαία Ελλάδα ή στή Ρώμη, που γι’ αὐτοὺς εἶναι τὸ ἴδιο... Κι ὅμως ἔχουμε ἄδικο: Η ἀναγέννηση τοῦ πνεύματος τῆς Ελλάδος δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναζητηθεῖ στις περιέργες κολόνες και στὰ κακογωνεμένα σχήματα τῶν ἀετωμάτων, ἀλλὰ στή μεγάλη προσπάθεια τῆς νὰ ξαναστήσει τὸ πνεῦμα ἐκεῖ που τὸ εἶχαν οἱ Ἕλληνες, πηγή δημιουργίας ὀλων τῶν μορφῶν. Ἔτσι, ὅ,τι μοιάζει ἐξωτερικὰ λίγο ή πολὺ με τὴν Αρχαία Ελλάδα, θὰ εἶναι μιὰ συνέχεια μᾶλλον τοῦ Μεσαίωνα, που ἔμαθε στὸ Σχολεῖο τῆς Ανατολῆς νὰ ἀντιγράφει. Κι ὅ,τι δὲ θυμίζει καθόλου τὴν Ελλάδα ἐξωτερικὰ, εἶναι αὐτὸ που συνεχίζει ἀληθινὰ τὴν κληρονομία ὀλου τοῦ ἀρχαίου κόσμου, τὴν ἴδια τὴν παράδοση τοῦ ἀνθρώπου, που μέσα σ’ αὐτὴ ἔκαναν ὅ,τι ἔκαναν κ’ οἱ μεγάλοι Ἕλληνες.

“Η ἐπιστροφή στήν Ελλάδα, με τὴν επανάληψη τῶν μορφῶν, τόσο στήν ἀρχαιότητα (μοῦ ῥχονται στὸ νοῦ τ’ ἀξιοθρήνητα ἔργα τῆς Αρχαιστικῆς Σχολῆς τῶν Ἑλληνιστικῶν χρόνων), ὅσο και στοὺς νεώτερους χρόνους (σκηνογραφεῖς θαυμασίες και πληρτικῆς τοῦ μαρδὸκ) εἶναι πάντα καταδικασμένη στή διακοσμητική και σίγουρα εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ τραγικὸ πνεῦμα, που πρέπει νὰ ἐμφυχῶνει κάθε δημιουργία που γίνεται στὸ ὄνομα τῶν Ἑλλήνων. Ποῖο εἶναι τὸ τραγικὸ πνεῦμα; Εἶναι δύσκολο νὰ κάνει κανεὶς ὀρισμοὺς τόσο φαρμακὸν λέξεων. Μὰ εἶναι φανερὸ πως ή τραγική ἀντίληψη τῶν Ἑλλήνων εἶναι κοντὰ στήν ἐκσταση και στὸ ἔργο, που ἐπιστρατεύει κάθε πηγή ἡδονῆς και ἀσφαλῶς τὸ ἀντίθετο με τὴν τυραννική ἄσκηση νὰ προμαντεύσουμε, με ὀλα τὰ μέσα τῆς διαίσθησης τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ἀνυπαξία ή μιὰ ἄλλη ζωή, που θὰ ναι ὅσο γίνεται πιο κοντὰ στήν ἀνυπαξία. “Ἐ,τι ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν Αρχαία Ελλάδα στήν Αναγέννηση, ὅ,τι ἐνοχλεῖ τὸν κακομαθημένο ἀπὸ τὴν ἐπιστημονική ἀρχαιολογία τοῦ 19ου αἰώνα, κρύβει συχνὰ ἕνα σπέρμα πολῦτιμο που κλείνει τὴν οὐσία τοῦ Αρχαίου Πνεύματος. Ἀντίθετα, ὅ,τι προσπαθεῖ νὰ ὑποβάλει τὴν Αρχαιότητα, καταντὰ παιδαριῶδες και μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ψευτικού. Μόνον οἱ ἐπιστροφές στήν Αρχαία Ελλάδα, που γίνηκαν με τὸν αὐστηρὸ ἔλεγ-

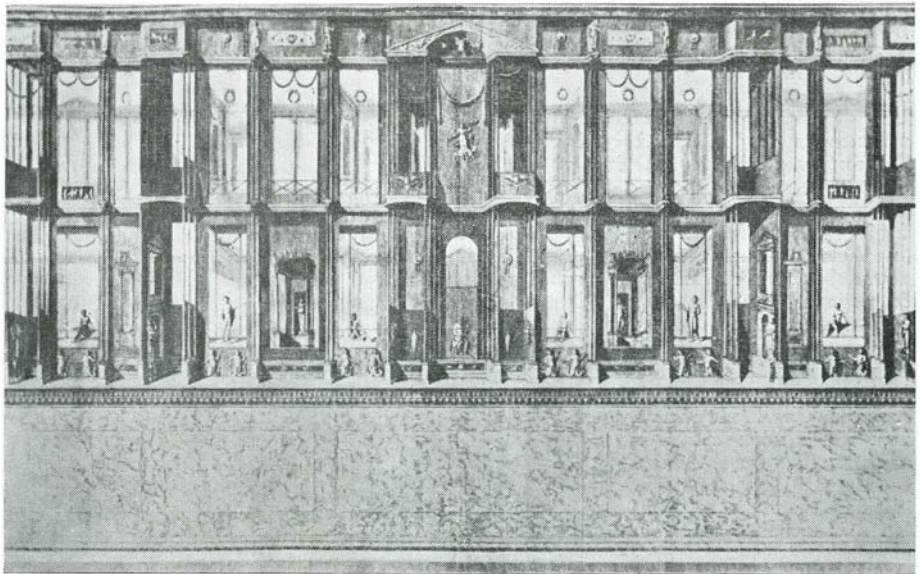
Stefano Orlandi (1681 - 1760): Ἀρχαῖο ἀνάκτορο. Πλησίασμα τῆς Αρχαιότητος με στοιχεῖα 18ου αἰώνα. Η σχεδιαστική πολυλογία και ὁ φόρτος τῆς προσωπικῆς ἀντισταθμίζονται με τις μεγάλες φέρμες που δημιουργεῖ ὁ φωτισμὸς



Τοιχογραφία Πομπηίας με θέμα την Ίφιγένεια ἐν Ταύροις. Ἀσφαλῶς, δὲν εἶναι πιστὴ εἰκόνα θεατρικῆς παράστασης, ἀλλὰ ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ διακόσμηση, σὲ ὕφος θεατρικό, μᾶς πληροφορεῖ γιὰ πολλά. Βλέπουμε πόσο ἡ “ὄπτικὴ ἀπάτη” τῆς νεώτερης σκηνογραφίας ὑπῆρχε ἀπὸ τότε καθὼς καὶ ἡ φορτωμένη διακόσμηση, πού νομίζουμε προνομιακὸ ἐλάττωμα τοῦ 18οῦ αἰώνα. Ὅπως δὲν εἶναι ἄσχετο τὸ ὕφος αὐτῆς τῆς διακόσμησης μ’ αὐτὸ πού οἱ ἀρχαῖοι ὀνόμασαν πρῶτοι “σκηνογραφία”. (Οἶκος τοῦ Pinarius Cenali).



Ἀναπαράσταση Ρωμαϊκῆς τοιχογραφίας ἀπὸ ἔκδοση τοῦ 1776. Ἀντίγραφο, ἀσφαλῶς, ἡ διασκευὴ ἀπὸ τοιχογραφία τῶν Ἀλεξανδρινῶν χρόνων πού μᾶς δείχνει, κυρίως, στὴν ἐξέλιξή τους τοὺς τελευταίους, τίς ἐπινοήσεις τοῦ Ἀγάθαρχου.

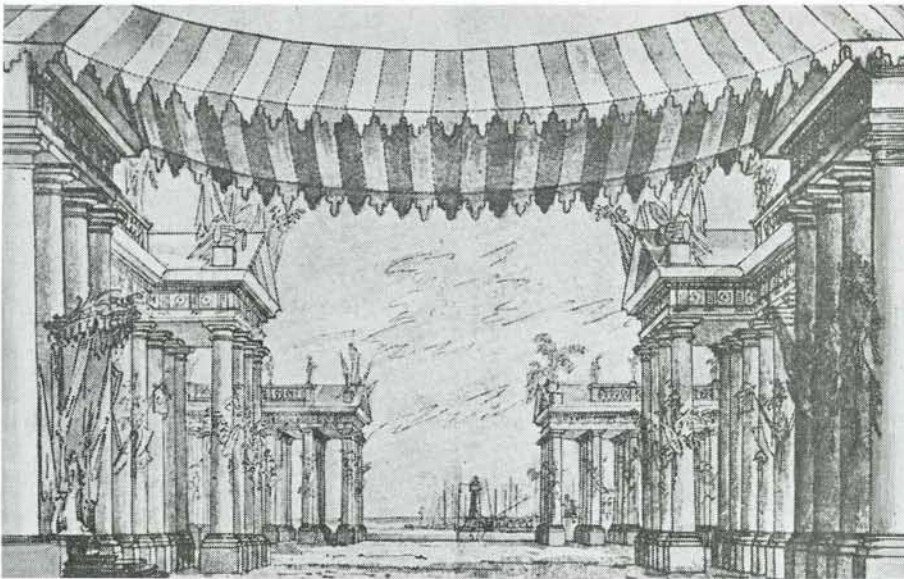


Σκηνογραφία Ferdinando Tacca (1619- 1690) γιὰ τὸ μελόδραμα τοῦ Andrea Montiglio “Ὁ Ἡρακλῆς στὴ Θήβα”. Ἐπίπεδες κούνιες καὶ φόντο πού, μὲ τὴν ὄπτικὴ ἀπάτη τῆς ζωγραφικῆς, δίνουν τὸν ὄγκο καὶ τὸ βάθος. Τρεῖς ἀπὸ μηχανῆς θεοὶ δείχνουν καὶ τὴν ἐρμηνεία πού ἔδωσαν οἱ καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης στὰ γραφόμενα τοῦ Βιτρούβιου. Προσπάθεια νὰ δοθεῖ ὁ ἀρχαῖος κόσμος μὲ ὕφος μυθῶδες καὶ φαντασμαγορικό.





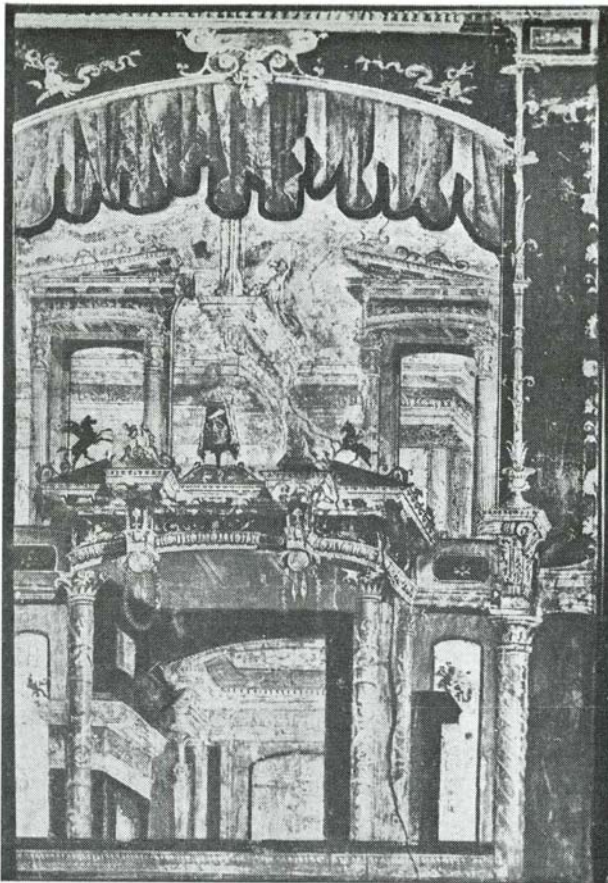
Antonio Buffanotti: “Ο τάφος του Ἀχιλλέα”. Δεῖγμα ἑνὸς δραματισμοῦ τῆς Ἀρχαιότητος ποτισμένου μὲ ρομαντικὴ ἀγάπη γιὰ τὰ εἱρεῖπια. Τέλος τοῦ 17ου μὲ ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα.



Fabrizio Galliani (1709 - 1790): “Ἡ μεγάλη πλατεία τῆς Σελεύκειας”. Σκηνογραφία γιὰ τὸ ἔργο “Δημήτριος” ποὺ παίχτηκε τὸ 1761 στὸ Τουρίνο. Χωρὶς πάρα πολλὲς ἀρχαιολογικὲς γνώσεις, μὲ μέσα μᾶλλον τῆς ἐποχῆς του, ὁ σκηνογράφος δίνει ὅλη τὴ φινέτσα τῆς Ἀλεξανδρινῆς ἐποχῆς μὲ κέφι κ’ ἐλαφρότητα ὅπως ταιριάζει στὸν αἰώνα του καὶ στὸ Θέατρο.



Alessandro Sanquino (1780 - 1849). Ὁ Μιλανέζος σκηνογράφος τοῦ Bellini καὶ τοῦ Rossini, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογία καὶ τὴν ξηρότητα τοῦ ὕφους τῆς Ναπολεοντείου ἐποχῆς, σπάζει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη, ἐνῶ συγχρόνως τὴν συνεχίζει.



χο ένος δυνατού ταλέντου -- που για τίποτα δε θα πρόδινε την ανθρώπινη συγκίνηση, το θεϊκό αυτό σπινθήρα των φτωχών θνητών -- μπορούμε να πούμε πως δημιούργησαν έργα που στέκονται δίπλα στο μεγάλο παράδειγμα πειθαρχίας ιερής στην ήδονή, που έδωσαν για πάντα οι Άρχαίοι.

Θά 'πρεπε, λοιπόν, να χωρίσουμε στα δυο τη δραστηριότητα της Αναγέννησης, όσον αφορά την επιστροφή στο αρχαίο πνεύμα. Από τη μιá μεριά θα έβαζε κινένας το μέρος εκείνο της Αναγέννησης που αντίμαχεται την Ανατολή και το Βυζάντιο, ενώ στο βάθος το συνεχίζει· κι απ' την άλλη μεριά, το άλλο μέρος, που συνεχίζει αληθινά το Έλληνικό Πνεύμα, δηλαδή την ανθρώπινη παράδοση στην πιο ωραία της έκφραση. Το ότι ή Αναγέννηση είχε το θάρρος και τη φαντασία να πραγματοποιήσει ό,τι οι Βυζαντινοί είχαν κλεισμένο στα βιβλία, δηλαδή το ότι ή Αναγέννηση είχε μιá δραστηριότητα σ' όρισμένες περιοχές που ο έλληνας Μεσαιώνας άφησε να κοιμούνται, τούτο δε σημαίνει πως πάντα το Βυζάντιο έπνιξε τελείως το Έλληνικό Πνεύμα ή, για να 'μαστε πιο συγκεκριμένοι, την οργανιστική παράδοση. Ούτε πως ή Αναγέννηση απέλευθέρωσε αυτό το πνεύμα, επειδή άνάστησε μερικές μορφές, ζωογονημένες άλλοτε από θρησκευτικά όργανα. Το παράδειγμα της Αναγέννησης άκαλοήθηκε όλη ή πολιτισμένη Ευρώπη, όλες οι βασιλινές Αύλλες φόρεσαν αυτή την πανηλία -- σενόε της επιστροφής στους αρχαίους. Όλοι οι γοητευτικοί μαγευτικοί στη Γαλλία, στην Άγγλία, στην Ισπανία, ακόμα και στη δική μας την Κρήτη, μασκαρεύονται σε αρχαίους, ξεχνώντας πόσο πιο αρχαίος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος, όταν πειθαρχήσει στην ήδονή. Όλες οι γκριμάτσες των αυλικών πού, αν όχι σωματικά, πάντως ψυχικά, συνεχίζουν την ανατολίτικη παράδοση του εύνοιισμού, άσπάζονται από τη νοσταλγία του αρχαίου κόσμου, ενώ ο αιώνας τους είναι μέσα τους άχρησιμοποίητος. Η μαγευτική γοητεία όλων αυτών των επιστροφών θέριψε μέσα σ' ένα λίπασμα καμωμένο από θυσίες, άτέλειωτες θυσίες της ήδονης. Γι' αυτό, άλλοτε μυρίζει ένα άπομακρο και μυστηριώδες άρωμα ήδονής κι άλλοτε έχει μιá ύποπτη μυρωδιά που θυμίζει πτώμα!

Ό 19ος αιώνας έλοκληρώνει ό,τι άνειρεύτηκε ή Αναγέννηση, μά δε μπόρεσε πάντα να πραγματοποιήσει, γιατί ή μεσαιωνική παράδοση ήταν ακόμα πολύ δυνατή. Το περίεργο είναι ότι, χτυπώντας τα μεσαιωνικά ύπολείμματα, ή λογικοκρατία του 19ου αιώνα έκοψε κάθε δεσμό με το οργανιστικό πνεύμα των αρχαίων. Ό έκλογικευμένος και επιστημονικός νεοκλασικισμός, φωτισμένος από τη νεοφανή αρχαιολογία, άρχισε να ελέγγει τον παραμυθένιο νεοκλασικισμό της Αναγέννησης. Ό,τι ήταν ύπόθεση και φαντασία κ' ένα ψεμα γοητευτικό, έπρεπε να γίνει κάτι που να μη φοβάται την Επιστήμη. Η φιλολογική άνάσταση του Δράματος (έμμετρη τραγωδία, έλευθερα προσαρμοσμένη στη γλώσσα του τόπου και της εποχής), όπως και ή μουσική έρμηνεία της αρχαίας Τραγωδίας με την Όπερα, παραμερίζονται για να παρουσιασθεί έπιτέλους το ίδιο το κείμενο των αρχαίων τραγικών, πάντα φυσικά σε μετάφραση, ή, αν πρόκειται για σχολείο, με την άλαμπουρδέζικη προφορά του Έρασμου στο πρωτότυπο. Θά 'λεγε κανείς -- τί θρίαμβος του Θεάτρου! Να παραμερίσει όλ' αυτά τ' κατασκευάσματα και να προχωρήσει στην ουσία, στο ίδιο το κείμενο των αρχαίων τραγικών! Τό πράγμα δέν είναι ακριβώς έτσι. Τό κακό δέν ήταν, στην Αναγέννηση, στο γεγονός ότι άπομακρύνονταν απ' τις μορφές της Αρχαιότητας, αλλά κυρίως στο ότι προσπαθούσαν να φτάσουν την Αρχαιότητα, χωρίς να γνωρίζουν το βαθύτερο πνεύμα της και χωρίς να θέλουν να θέσουν αυτό το πνεύμα σε μιá πιο γενναία έξυπνέτηση της ζωής τους, όπως τό 'καναν μερικοί γλύπτες ή ζωγράφοι. Δηλαδή, αυτό που άδυνάτησε τις θεατρικές προσπάθειες της Αναγέννησης -- μουσικές ή δραματικές -- δέν είναι ή άπομάκρυνση

ΑΝΩ: Τό ύφος της Γαλλικής " Δεύτερης Αυτοκρατορίας " ήταν ήδη γνωστό στην εποχή του Αύγουστου, που άντέγραφε άλλοστε, πολύ παλαιότερης εποχής έργα. Τοιχογραφία του Έρζολάνου που άποδεικνύει πως ή Έλλησικτική εποχή άπομακρύνθηκε από το κλασικό πνεύμα όσο το Μπαρόκ και το Ροκοκό, κρατώντας όμως κάτι που μπορούμε να το λέμε πάντα " αρχαίο " (Νάπολη, Έθνικό Μουσείο)

ΚΑΤΩ: Giuseppe Gullì Bibiena. Αρχαίο "Αίθριο." Ένα άκόμα παράδειγμα πλησιάζματος της αρχαίας σκηνογραφίας με μέσα ζωντανά της εποχής του. (Μέσα του 18ου αιώνα)

ἀπ' τις ἀρχαῖες μορφές, ὅσο ἡ ἀπόφαση νὰ κάνουν κάτι πού νὰ μοιάζει σάν ἀρχαῖο.

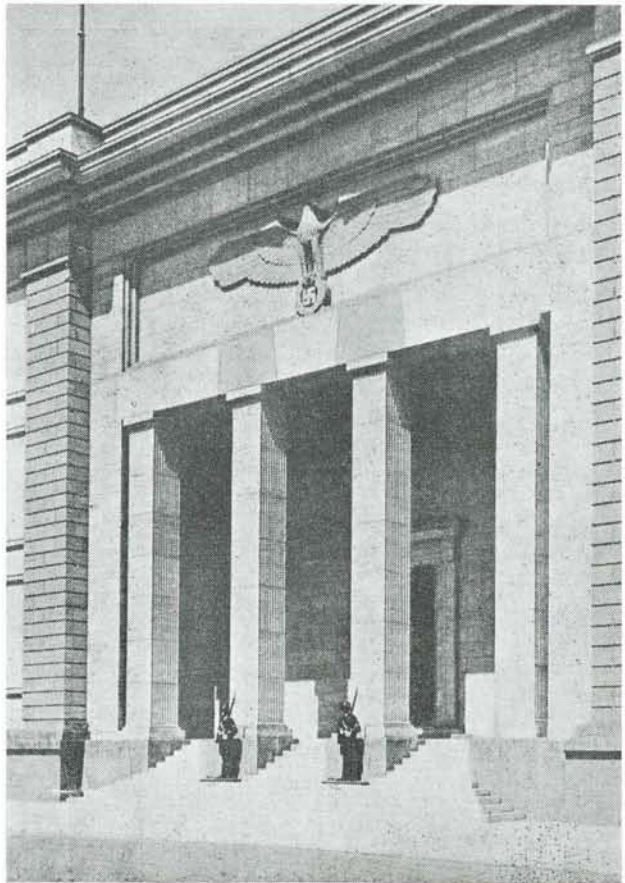
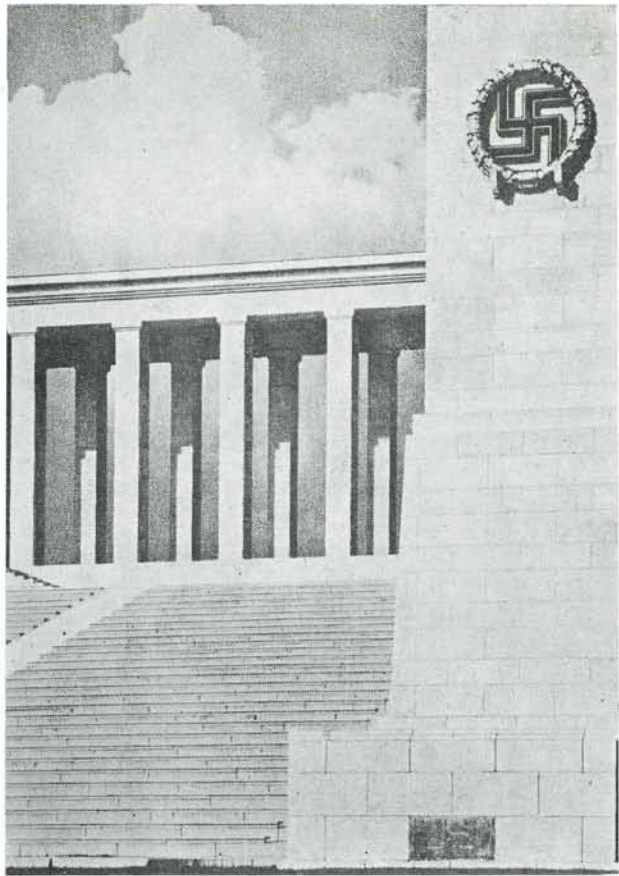
Ἐὶς τὸν 19ο αἰῶνα, λοιπόν, προσφέροντας ἕνα πλῆθος μοτίβα καινούρια, μὲ ἐξακριβωμένη τὴ χρονολογία τους, δὲν ἀλλάξε καθόλου τὴ λαθρασμένη βάση τῆς Ἀναγέννησης, μὰ ἔβαλε μερικὰ δυνατότερα ἐμπόδια. Ἡ ἐλαφρὰ πρόθεση νὰ γίνουμε ἀρχαῖοι ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὴν αὐστηρότερη ἀπόφαση νὰ πλησιάσουμε τοὺς ἀρχαίους, σὲ τέτοιο τρόπο πού ἡ προσέγγισή μας ν' ἀποδεικνύεται μὲ τὴ λογική. Ἀλλοίμονο, τὸ Θέατρο μοιάζει λίγο μὲ ὄνον πού λακτίζει πολὺ εὐκόλα τὸν καθέναν πού πάει νὰ τοῦ ἀναθέσει καθήκοντα ξένα πρὸς τὴν ἀποστολή του. Ἡ ἀρχαιολογικὴ προσπάθεια, μακριὰ ἀπ' τὸ νὰ δώσει καινούριο αἷμα στὴν παλιωμένη πίστη ἐπιστροφῆς στοὺς ἀρχαίους, κακοπάθησε ἢ ἴδια καὶ ποδοπατήθηκε τελειωτικά ἀπὸ τὸ γερασμένο μὰ πάντα ζωντανὸ πνεῦμα τοῦ θεατρικοῦ μαρμάκου, πού, ἂν ὄχι τίποτ' ἄλλο, ἔχει μιά παλαιότατη θητεία στὸ Θέατρο τῆς Εὐρώπης. Θὰ μὲ ρωτοῦσε, ἴσως, κανεὶς: "Εἶσαι, λοιπόν, ἀντίθετος μὲ τὴν ἰδέα νὰ παίζονται τραγωδίες; Ὅλη αὐτὴ ἡ προσπάθεια πού γίνεται σήμερα στὴν Ἑλλάδα δὲ σὲ συγκινεῖ"; Θ' ἀπαντήσω: "Ὅστε ναί, οὔτε ὄχι"! Ἀλλὰ θὰ ἤθελα πολὺ νὰ συζητήσω πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἐπιμένοντας βασιανιστικά στὴν καταγωγή κυρίως αὐτῆς τῆς τάσης γιὰ τὴν Ἀρχαιότητα. Συνηθίζουμε νὰ λέμε πὼς εἴμαστε οἱ πρῶτοι στὴν παράσταση ἀρχαίας Τραγωδίας, στὶς μέρες μας καὶ πὼς σ' αὐτὸ πού ὅλοι οἱ Εὐρωπαῖοι ἀπέτυχαν, ἐμεῖς πετύχαμε μὲ ὑπεροχὴ ἀσύγκριτη!

Δὲν ὑπάρχει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι πολλὲς φορὲς στὴν Ἑλλάδα καταπαύσθηκαν μὲ τὴν Τραγωδίαν σκηνοθέτες καὶ ἠθοποιοί, ὄχι μόνον καλοὶ καὶ γνωστοί, ἀλλὰ καὶ διεθνούς κύρους, ἐνὸς στὴν Εὐρώπη ἡ προσπάθεια αὐτὴ εἶναι στὰ χέρια ἐρασιτεχνῶν ἢ δασκάλων ἢ διαφόρων εἰδικευμένων, γιὰ τοὺς ὁποίους τὸ Θέατρο χωρὶς εἰδικευση, αὐτὸ πού ὅλος ὁ κόσμος ὀνομάζει Θέατρο, ἔχει γιὰ πάντα ἀποκλεισθεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες περιπτώσεις, πού ἀληθινοὶ δημιουργοὶ ἐπαιζάν ἢ σκηνοθέτησαν Τραγωδία, ἀλλὰ χωρὶς συνέχεια οὔτε ἐπιμονή. Ὄποτε, ἡ σύγκρισή μας μὲ τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο στὴν ἐπίδοση τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας εἶναι ἀδίκη γιὰ τοὺς ξένους, πού ποτὲ δὲν πῆραν ἀπολύτως στὰ σοβαρὰ τὴν Τραγωδίαν. Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι ἂν πρέπει νὰ παίζονται τραγωδίες, ἀλλ' ἂν ἡ Τραγωδία πρέπει νὰ θεωρεῖται κάτι τὸ εἰδικὸ ἢ ἕνα θέατρο πού μπορεῖ νὰ παιχθεῖ ἀπὸ καλὸ σκηνοθέτη, καλοὺς ἠθοποιούς, καλὸ σκηνογράφο κ.λ.π.

"Ὡς τώρα, στὴν Ἑλλάδα, κανένας δὲ σκέφτηκε ν' ἀλλάξει ριζικὰ τὴν ἀποψη τοῦ θεάτρου, προκειμένου νὰ παίξει ἀρχαία Τραγωδία. Καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς καθαρῆς ἐποχῆς καὶ ἀργότερα στὰ χρόνια τῆς δημοτικῆς, δηλαδὴ καὶ στὰ χρόνια τοῦ γερμανικοῦ νεοκλασικισμοῦ καὶ στὰ χρόνια τοῦ προσανατολισμοῦ μας στὸ εὐρωπαϊκὸ ἰδεώδες τοῦ συμβολισμοῦ, ἡ Τραγωδία ἤρθε πάντα στὰ μέτρα τοῦ σύγχρονου κειμένου πού συνήθιζαν οἱ παιητὲς μας κ' ἐρμηνεύτηκε μὲ τὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἐρμηνεύονται κάθε ποιητικὸ δρᾶμα. Ἐνα ἀνέκδοτο, πού κυκλοφορεῖ στὰ μακαρίνια τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐπισφραγίζει αὐτὴ τὴν ἀποψή μου: "Ἐνα βράδυ, ὁ ἠθοποιὸς πού ἐπαιζε τὸ φάντασμα τοῦ Δαρείου, στοὺς "Πέρσες", ξεχάστηκε καὶ ἀπήγγειλε τοὺς στίχους ἀπὸ τὸ φάντασμα τοῦ "Ἄμλετ"! Καὶ φυσικὰ, κανεὶς δὲν κατάλαβε τίποτα!... Κ' εἶναι πολὺ καλὰ ἔτσι. Ἐτσι, ἔκαναν ὅλες οἱ ἐποχές. Ἄν, ὅμως, ἡ παράσταση μιᾶς ἀρχαίας Τραγωδίας θέλουμε νὰ εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ τὸν πλουτισμὸ μ' ἕνα ἐξαιρετικὸ ἔργο τοῦ συνήθους ρεπερτορίου, ἂν θέλουμε νὰ εἶναι ἡ γέφυρα πού μᾶς ἐνώνει μὲ τὸ τραγικὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαίων καί, πού κάθε τι πού γίνηκε στὸν κόσμο εἶναι μιά ἀκυρὴ παραποίηση, τότε ἡ καταφυγὴ στὸ κείμενο δὲν εἶναι ἀρκετὴ. Πρέπει νὰ ἐμβαθύνουμε στὸ πνεῦμα! Ἀπὸ κείνη τὴ στιγμὴ παύουμε νὰ ἴμαστε εὐρωπαῖοι νεοκλασικοὶ καὶ γινόμεσθε "Ἑλληνας, εὐρωπαῖοι Ἑλληνας. Κατέχουμε ἕνα μεγάλο νόημα καὶ ἄλλα ἐπιτρέπονται προκειμένου νὰ φέρομε

ΑΝΩ: Ἡ Νέα Καγκελαρία. Ἀρχιτέκτων Albert Speer. Ὁ ἀπλοποιημένος νεοκλασικισμὸς ἐπηρέασε πολλοὺς σύγχρονους σκηνογράφους, πού ὁραματίζονται τὴν Ἑλλάδα μὲ τρόπο "Χιτλερικό"

ΚΑΤΩ: Καὶ πάλι Albert Speer. Ἡ ὄραση αὐτοῦ τοῦ ἀρχιτέκτονος ἐπηρέασε στὴν ἐποχὴ μας πολλοὺς σκηνογράφους, πού ἔδωσαν τὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα μὲ μέσα τῆς ἐποχῆς τους. Ὅ,τι γίνεται στὸν 17ο, στὸν 18ο καὶ στὸν 19ο αἰῶνα



σ' επαφή τις ψυχές τοῦ κόσμου μ' αὐτὸ τὸ νόημα. Ὁ σεβασμὸς τῶν μοτίβων, τῶν μέτρων, τῶν λέξεων καὶ τῆς μορφῆς δὲν ἔχουν καμμιά σημασία! Βλέπω τὸν ἀναγνώστη πού διψάει γιὰ καταστροφή νὰ χαίρεται καὶ τὸν ὠρὸ συντηρητῆ τῶν ἀνύπαρκτων ἱερῶν παραδόσεων νὰ κιτρινίζει ἀκόμα περισσότερο ἀπ' τὸ θυμὸ του. Αὐτοὶ οἱ δυὸ τύποι δὲ θὰ καταλάβουν ποτὲ τι θέλω νὰ πῶ. Ὁ ἕνας πιστεύει πὺς πρέπει νὰ γκρεμίσουμε γιὰ νὰ χτίσουμε, κι ὁ ἄλλος νομίζει πὺς κάθε ἐπισκευὴ εἶναι χτίσιμο. Κ' ἐγὼ νομίζω πὺς τὸ χτίσιμο εἶναι κάτι ἀνεξάρτητο ἀπ' τὸ γκρέμισμα κι ἀπὸ τὴν ἐπισκευή. Ἐπιτρέπεται ν' ἀπομακρυνθοῦμε ἀπὸ τὸ κείμενο, ἀλλὰ κάθε ἀπομάκρυνση δὲν εἶναι πλησίασμα τοῦ πνεύματος. Κάθε ἔργο, καλὸ ἢ κακό, ἔχει ἕνα πνεῦμα. Ἀπαραιτήτως, αὐτὸ τὸ πνεῦμα πρέπει νὰ τὸ δώσουμε καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ διαλέγουμε ἕνα ἔργο πού μᾶς ἀρέσει τὸ πνεῦμα του. Βρίσκω παράλογο νὰ παίζουμε ἔργα πού τὸ πνεῦμα τους δὲν μᾶς ἀρέσει καὶ πού οὔτε τὸ καταλαβαίνουμε, μὲ μόνη τὴν ἀκατανόητη δικαιολογία ὅτι εἶναι ἀριστουργήματα! Ὅταν ἕνα ἔργο δὲ μᾶς ἀρέσει δὲν πρέπει νὰ τὸ παίζουμε, πολὺ περισσότερο ὅταν δὲν τὸ καταλαβαίνουμε! Τώρα, ἂν ὅτι δὲ μᾶς ἀρέσει εἶναι λιγότερο ἀπ' αὐτὸ πού μᾶς ἀρέσει, πρέπει νὰ κάνουμε μιὰ υπεύθυνη διασκευὴ τοῦ ἔργου, πού ἀσφαλῶς πρέπει νὰ φέρνει τ' ὄνομά μας καὶ ἴσως καὶ τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα... Οἱ ἀρχαῖοι πῆ- γαιναν στὸ θέατρο ν' ἀκούσουν τὰ παιδιά τους, πού, σὰν ἐρασιτέχνες, τραγουδοῦσαν τὰ χορικά, ἔχοντας ἀξιοθεῖ τὴν τιμὴ νὰ ἔχουν γιὰ ἕνα χρόνο δάσκαλο τὸν ἴδιο τὸν Αἰσχύλο ἢ τὸν ἴδιο τὸν Εὐριπίδη! Ὁ Χορὸς δὲν ἦταν ἕνα πρόβλημα ἄλυτο, πού τὸ ἔλυε "ἐξῆγνα" ὁ σκηνοθέτης ἦταν τὸ κέντρο τῆς γιορτῆς. Καὶ κανένας τραγικός δὲν τόλμησε νὰ τὸ καταργήσει, ἔστω κι ἂν τὸν ἐνοχλοῦσε, ὄχι μόνο γιὰτὶ θὰ ἔχανε τὸ κύρος ἢ παράσταση τῆς Τραγωδίας, ἀλλὰ γιὰτὶ δὲ μπορούσε νὰ διανοηθεῖ τὴν ἀπολογία ἢ κατηγορία, πού ἦταν ἕνα δράμα μπροστὰ στὸ δικαστήριό τοῦ Κοινοῦ, χωρὶς αὐτοὺς τοὺς ὁμήρους πού ἦταν ὁ Χορὸς. Ὁ Χορὸς ἦταν ἡ ἐγγύηση πὺς τὸ

κοινὸν θ' ἀκούσει μὲ καλὴ θέληση κάθε κατηγορία, κάθε ἀπολογία. Σήμερα ὁ Χορὸς ἔχασε τὴν κοινωνικὴ του σημασία καὶ γίνθηκε στοιχεῖο διακοσμῆτικό πού περιμένει μιὰν "ἐξυπνη λύση"!.. Γιὰ τοὺς ἀρχαίους μιὰ παράσταση χωρὶς Χορὸ θὰ ἔταν ὀλβίδια, ὅσο ὠραία καὶ ἂν ἦταν, μὲ ἕναν Ἐπιτάφιο μὲ λαμπρὴ παρέλαση, ἀστynomίες, στρατό, Ἀρσάκεια καὶ χωρὶς παπᾶδες καὶ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ θεατρικὴ μορφή τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας, ὅσο κι ἂν κατέχουμε τὸ βαθύτερο τῆς πνεῦμα, ἴσως ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ κατέχουμε, εἶναι κάτι πού δὲ μπορούμε νὰ τ' ἀποφύγουμε εὐκόλα. Πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε καὶ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου. Μὰ δὲ νομίζω πὺς καὶ κανένα ἀνατολίτικο θέατρο θὰ μπορούσε νὰ μᾶς δώσει εὐκόλες λύσεις. Τὸ ὅτι γάθρηκε ὁ τρόπος παράστασης ἀρχαίας Τραγωδίας δὲν εἶναι κάτι τόσο φοβερό, ὅσο τὸ ὅτι ἕνα μεγάλο πλῆθος ἀνθρώπων δὲ μπορούν νὰ καταλάβουν τὸ Ἑλληνικὸ Πνεῦμα σὲ ἔργα πού ἔμειναν ἄθικτα ἀπὸ τὴν Ἀρχαιότητα. Τί θὰ ὀφελούσε νὰ ξέραμε τί ἔκαναν οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες στὴν ἐποχὴ τους καὶ νὰ μὴ μπορούμε νὰ τὰ καταλάβουμε; Προσπαθοῦμε νὰ μετατρέψουμε σὲ ἔθιμο τὴν παράσταση τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας, σὲ θέμα τουριστικὸ, καὶ παραμελοῦμε τελείως τὸ ὄφελος πού θὰ μπορούσε νὰ δώσει σὲ μᾶς καὶ στοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, ἂν ἐρχόμασταν σ' επαφή μὲ τὸ βαθύτερο πνεῦμα τῆς Τραγωδίας, πού, κατὰ μιὰ ἀνέλπιστη τύχη, πολλοὶ Ἑλληνες καὶ πολλοὶ ἀνθρώποι τὸ ἔχουν ζωντανὸ μέσα τους. Μιὰ παράσταση Τραγωδίας κ' ἡ ἀπόδοση τοῦ πνεύματός της θὰ κρίνεται πάντα ὄχι ἀπὸ τοὺς φιλόλογους, οὔτε ἀπὸ τοὺς ἐιδικούς ὀποιοδήποτε πράγματος, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ γεγονός ἂν ζυπνᾶ μέσα στὸ Θεατὴ τὴν ἐξαρση τοῦ πάθους, τὴν θεϊκὴ ἐκσταση καὶ τὴν συμφιλίωση ὅλων τῶν ἡδονῶν καὶ τῶν πόνων τῆς ζωῆς, πού ὁ ποιητῆς ἔχει τὴ δύναμη νὰ δίνει στὸν κόσμο. Ἡ νοσταλγία γιὰ τὴν Ἀρχαιότητα δὲ θὰ ὀδηγήσει πουθενὰ ἂν δὲ γίνει πραγματικότητα τὸ ἱερὸ ἔργιο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ

Lodovico Pogliaghi, γεννημένος τὸ 1857. Ἐνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἐκπρόσωπους τοῦ τέλειου ὁρχαιολογικοῦ ἴψους. Σκηνογραφία γιὰ τὴν ὄπερα τοῦ Βοῖτο "Νέρων". Ἀρχαιολογία φωτισμένη ἀπὸ προσωπικὲς αἰσθήσεις καὶ ἐμπειρίες



Η ΠΡΩΤΗ “ΑΝΤΙΓΟΝΗ”

ΠΡΙΝ ΕΚΑΤΟ ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

“Όπως θα θυμούνται οι φίλοι του περιοδικού μας, έχει δημοσιευτεί στο 5ο τεύχος του (σ. 36 - 42) μια μελέτη μας με τον τίτλο “Η κοσμική έρασιτεχνία”. Ήταν ένα κεφάλαιο του έτοιμαζόμενου Β' τόμου της “Ιστορίας...” μας κ' είχε γραφτεί γύρω στα 1955. Καθώς όμως προχωρούσε η δουλειά μας, είδαμε πώς θα έπρεπε να εξεταστεί και η μη κοσμική έρασιτεχνία, που κ' εκείνη πρόσφερε πολλά πρόσωπα, ήθοποιους κυρίως: αυτού του είδους ή έρασιτεχνία θεωρεί προϋπόθεσή της τὸ επαγγελματικό θέατρο και ζει δίπλα του με ιδανικό να το προσεγγίσει.

Στα 1921, ὁ Αιμίλιος Βεάκης συγκρότησε μαζί με τὸ Χριστόφορο Νέζερ ἕνα θιάσο και ὕστερ' ἀπὸ μιὰ παράσταση τοῦ “Άμλετ” στὴν Ἀθήνα, ἐπιχειρήσανε περιοδεία. Ὁ πιὸ σπουδαῖος, ἀντικειμενικῶς, σταθμὸς ἦταν ἡ Πόλη· ἐκεῖ ἀνέβηκε και ὁ “Οἰδίπους Τύραννος”. Τὸ Χορὸ τὸν ἀποτελέσανε ντόπιοι, πὸν ἀργότερα θὰ διαπρέψουν και πὸν ἀμέσως μετὰ ἐμφανισθῆκανε σὲ μερικὲς παραστάσεις τῆς “Δραματικῆς Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως” μετὰ διὰθεση ἀληθινὰ σοβαρῆ και ἀγωνιστικῆ, διεκδικώντας ἀπὸ τὴν Ἀθήνα τὴ θεατρικὴ ἡγεσία με θυμὸ και με συναίσθηση δικαιομάτων· αὐτὰ δὲν τὰ φανταζόντουσαν οἱ νεαροί, τὰ πιστεύανε οἱ ὄδηγοί τους.

Μοιραῖα, λοιπόν, κάναμε μιὰ πλούσια γνωριμιά, ὅταν ἀνατρέξαμε στὶς ἀνάλογες πρωτυτερινές προσπάθειες τῆς Βασιλεύουσας, με τὴν προσοχὴ μας πάντα στὶς τυχές τοῦ ταχτικού θεάτρου μας κ' είδαμε πὸς ὑπῆρχε μιὰ βάση έρασιτεχνικὴ ἀπὸ τὸ 1858.

Ἀρχισε λοιπόν, γιὰ μᾶς, μιὰ κοπιαστικὴ έρευνα πὸς μᾶς γέμισε τὰ τέσσερα τελευταῖα χρόνια κ' ἐκεῖ πὸς σκοπὸς μας ἦτανε οἱ έρασιτέχνες, φανερώθηκε μιὰ λάμψη τῆς επαγγελματικῆς μας θυμέλης ἀπειρώς ἀνώτερη ἀπ' ὅσο θὰ μπορούσε νὰ συντελεστεῖ στὴν Ἀθήνα. Βοηθοῦσαν οἱ ήθοποιοί μας τὴν έρασιτεχνία και ταυτόχρονα τὸ θεατρὸ μας γνώριζε τὸν ἑαυτὸ του και δυνάμουνε περνοῦσε δημιουργικὰ στὴν ἐφῆβεία του μέσα στὴ στοργή, συχνά, τῶν Ἑλλήνων. Κάποιους ὑπαινεγμούς έχουμε κάνει και στὴν έργασία μας γιὰ τὸ Βερναρδάκη (“Θέατρο” τεῦχ. 9).

Γιὰ τὴν ὥρα, έχουμε “τελειώσει” τὴν παρόμοια έρευνά μας γιὰ τὴ Σιμύρνη και γιὰ τὴ Ρουμανία. Τῆς τελευταίας οἱ “ἀποκαλύψεις”, ὅταν τυτωθοῦν, θὰ δώσουν πολὺ καμάριστους ἀναγνώστες μας· οἱ ἀγῶνες τῶν ἀποίκων μας νὰ σταθοῦν, νὰ ὑπάρξουν, νὰ πλουτίσουν, γεμάτοι πατριωτικὴ φλόγα είναι κάτι ἀξιοθαύμαστο και φανερώνει τὴν ιδιαίτερη ἀξία τῆς φυλῆς μας.

Ἡ ἑλληνικὴ Κριτικὴ, αὐστηρὴ και φροντίζοντας γιὰ τὴν ἀξιοπρέπεια τὴν ἑθνικὴ, βλέπει τὸ θεατρὸ τὸ ἑλληνικὸ τὸ σπουδαῖο συντελεστὴ γιὰ τὴ

διατήρησή τοῦ ἑθνισμοῦ και, με τὴν ἀλύγιστη συμβολὴ της, οἱ επαγγελματίες ήθοποιοί μας καλύτεροῦν καθὼς και με τὸ νὰ παρακολουθοῦν ἀπὸ κοντά, πὸς ἕνα βαλκανικὸ θέατρο, σὰν τὸ ρουμανικὸ εἶχε πραγματοποιήσει τὸση πρόοδο, ἐνὼ τὸ δικὸ μας βρισκότανε σὲ πολὺ κατώτερη θέση· οἱ ἐπαφές αὐτὲς τοὺς ἐνθαρρύνουν και τοὺς ἐπιτρέπουν τὴ σωτηρία ὄνειροπόλησῆς πὸς ἡ πρόοδος θὰ γινόταν — ὅπως κ' ἔγινε — και γιὰ τὴν ἑλληνικὴ Σκηνή.

Ἔτσι μπορέσαμε, νομίζουμε, ν' ἀντιληφθοῦμε κάτι πὸς χωρὶς αὐτὸ θὰ ἔταν ἀκατανόητος ὁ 19ος αἰώνας μας ἀπὸ ἀποψη θεατρικῆ· θὰ μᾶς ἔλειπε ἡ γενικὴ θεώρηση γιὰ τὴν ἀνοδο τῆς Σκηνῆς μας, μέσα σὲ χίλια βᾶσανα και μέσα στὴν καταφρόνια τῶν ἀπόνετων κυρίων τῆς Ἀθήνας και τῶν κριτικῶν της. Μᾶς δόθηκε, στα διακόσια πενήντα τόσα χειρόγραφα μας τῶν πέρα πάνω τριῶν κέντρων, νὰ δοῦμε πὸς ὁ θεατρικός πολιτισμὸς δὲν εἶναι γέννημα τῆς Ἀθήνας μονάχα, ὅπως τὸ εἶχαμε γράψει παλαιότερα, παρὰ πὸς εἶναι, ἰδίως πρὶν ἀπὸ τὴ “Νέα Σκηνή” και πρὶν ἀπὸ τὸ “Βασιλικόν”, έργο τοῦ ἑλληνισμοῦ ὁλόκληρου και ἡ ἀποψη αὐτῆ, πὸς δὲν εἶναι λαθεμένη, πλουταίνει τὴν ἀξία του και ξεκαθαρίζει τοὺς ὀρίζοντες του και τοὺς φωτίζει.

Ἡ παρακάτω ἐξιστόρηση τοῦ θιάσου πὸς ἔπαιξε, γιὰ πρῶτὴ φορὰ, ἐδῶ κ' ἑκατὸ χρόνια τὴν “Ἀντιγόνη” και τὸν “Ιούλιο Καίσαρα” εἶναι ἕνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὰ σχετικὰ με τὴν Πόλη κ' ἔχει, ἐπὶ πλεόν, τὴν ἐπικαιρότητα τῆς ἑκατονταετίας· μὰζι ἐκπληρώνεται, κατὰ ἕνα βαθμὸ, κ' ἡ ἐπιθυμία τοῦ περιοδικού μας νὰ φτάσουμε ὡς τὶς ἀρχικὲς φροντίδες, πὸς μ' αὐτὲς γνωρίζανε οἱ Ἕλληνες τὰ δυὸ μεγαλύτερα σκηνικὰ γεγονότα τοῦ κόσμου, τὴν Ἀρχαία Τραγωδία και τὸ Σαίξπηρ και μάλιστα — τί καλὴ συμπτωσή! — στὴ διάρκειά της ἴδιας ἐκείνης χρονιάς.

Χωρὶς τὴ γενικὴ ἀντίληψη πὸς ἐκθέσαμε, τὸ κομμάτι πὸς δημοσιεύεται τώρα θὰ ἔταν ἕνα χρονικὸ μέσα στὴν ὅλη προσπάθεια, ὡστόσο, προβάλλει σὰν ἕνα φωτεινὸ σημεῖο τῶν πρώτων σταθερῶν χρόνων τοῦ επαγγελματικοῦ μας ἀγῶνα γιὰ τὸ ρίζωμα τῆς θυμέλης μας και σὰν γενναία συμβολή, βασικὴ, γιὰ τοὺς χρόνους πὸς θὰ ῥθουν.

Γύρω στα 1860, ὁ ἑλληνισμὸς τῆς Πόλης και οἱ τριγύρω, γενικότερα, ὁμογενεῖς ὁργανώνονται σὲ Συλλόγους και παρουσιάζουν μιὰ τάση γιὰ ὁμαδικὴ προσπάθεια... Ἡ ἐφημερίδα “Ὁμόνοια” σημειώνει: “Ἀγνοοῦμεν εἰς τίνα ὀφείλεται ἡ πρωτοβουλία τῆς συστάσεως Ἑλληνικῶν Συλλόγων ἐν τῇ πόλει ἡμῶν, ἀλλ' ὅστις δῆποτε και ἂν ἦ ὁ τὴν πρωτοβουλίαν ταύτην συλλαβών, δὲν ἤδύνατο νὰ εὐεργε-

Πιπίνα Βονασέρα, πρώτη ἑλληνίδα “Ἀντιγόνη” πρὶν 100 χρόνια



τήση τὸ ἔθνος του διὰ καταλληλοτέρου καὶ δι' ἐπιφανεστέρου τρόπου. Πρῶτος, ἂν δὲν ἀπατώμεθα, συνέστη ὁ "Ἱατρικὸς Σύλλογος", τοῦτον δὲ ἠκολούθησε ὁ "Φιλολογικὸς" [Σημ. ὁ ἔξακουστός "Φιλολογικὸς Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως"], αὐτὸν δὲ ὁ "Μουσικὸς" ... (21 Ἰουν. 1861).

Τόσο, φαίνεται, εἶχε διαδοθεῖ αὐτὴ ἡ διάθεση, ὥστε, σὲ λίγον καιρὸ, διαβάσαμεν στὴν ἴδια πηγή: "... παῖδες δεκατετραετείς ἢ δεκαπενταετείς προέβησαν εἰς σύστασιν συλλόγου" (9 Σεπτ. 1865). "● ἐν Κωνσταντινουπόλει ἑλληνικὸς Σύλλογος ἐφῆβον" ἀναγγέλλει πῶς θὰ τύπωνε τίς ἐπιτολὰς τοῦ Κοραῆ. Ἀργότερα, μέσα στὴν ἡγεσία του, θὰ μᾶς δώσει μιὰ χαρούμενη ἐκπλήξη κ' ἕνα ὄνομα μελλοντικῆς πρώτης ἀκτινοβολίας: Βλάσης Γαβριηλίδης.

Οἱ Σύλλογοι ἀποτελοῦν τὴν προϋπόθεσιν τῆς ἐρασιτεχνίας καὶ συγχρόνως φροντίζουν γιὰ τὴ μόρφωση τῶν μελῶν τους μετὰ διαλέξεις καὶ μετὰ ἀναγνώσματα", πού τὰ προσφέρουν ἐκλεκτοὶ ἐπιστήμονες μετὰ ἀστείρευτη ἀφθονία. Ἐντύπως προξενεῖ τὸ πόσο συχνὰ θέματα εἶναι ἡ ἀρχαία Τραγωδία καὶ ἡ Κωμῶδια.

Στὰ 1861, τυπώνονται στὴν Πόλιν δυὸ ὀγκώδεις τόμοι μετὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Βίκτορος Οὐγκώ μετὰ μιὰ πολυσέλιδη εἰσαγωγή τοῦ Γ. Ραπτάρχη, τοῦ μεταφραστῆ, ὅπου κατακεραυνώνονται — δίκαια — κατὰ ἀθλίους "μποῦμιες" παραστάσεις "ἐπαγγελματιῶν" ἀπὸ τὸ ἐλεύθερο κράτος, ἀπὸ τὸ Β. Ἀνδρονόπουλο π.χ., πού τόσο ἐντυφᾷ στίς "φάρσες" τοῦ ὁ Λάσκαρης.

Ἐπάρχει δηλαδὴ μιὰ κίνηση, μιὰ λαχτάρα γιὰ τὸ καλὸ, μιὰ προαιδέια· μπορεί ἄρα νὰ παρουσιαστῆ κ' ἕνα θέατρο πῶς προσεγγίσει καὶ δημιουργηθῆ ἀπὸ ντόπιες δυνάμεις, μετὰ ἡθοποιούς, φυσικά, τῆς Ἀθήνας πού δὲ μπορούσαν, παρὰ τίς ἐπιανελημμένες προσπάθειές τους νὰ ζήσουν στὴν πρωτεύουσα, ἐξ αἰτίας τῆς μιζέριας, τῆς φτώχειας καὶ τῆς ἀρχοντοχωριάτικης δυσπιστίας πρὸς τοὺς Ἕλληνας καλλιτέχνες.

Συγκροτεῖται λοιπὸν ἕνας ταχτικὸς θίασος ἐπιχειρηματικὸς, πρώτη φορά γίνεται τοῦτο, ξεκάθαρα, στὸ δικὸ μας θεατρικὸ χῶρο· μετὰ οἱ θίασοί μας θὰ εἶναι συνεταιρικοί: τὸ θέατρο σὰν ἐπιχείρηση ἐργοδοτικῆ, σὰν ἐργαστάσιον, νὰ ποῦμε, θ' ἀρχίσει νὰ ζεῖ μετὰ τὴ "Νέα Σικνηή" καὶ μετὰ τὴ "Βασιλικὴν". Ὁ Χρηστομάνος καὶ ὁ Γεώργιος ὁ Α' μισθοδοτήσανε πρῶτοι ἡθοποιούς, τεχνίτες κλπ. Κ' οἱ δύο τους, κέρδισαν κατὰ πῶς πολὺ λίγο θὰ ἐνδιαφέρει ἄλλους πολὺ κατόπι: τὴ "δόξα", οἱ κατοπινοὶ ἐπιχειρηματίες θὰ πλουτίσουν, ὅχι λίγες φορές, ἀπὸ τίς θεατρικὰς μπιζίνες τους. Ἐπιχειρηματίες θὰ ναι στὴν Πόλιν οἱ ἀδελφοὶ Δημητράκοι, ὁ Κοσμᾶς καὶ ὁ Ὀδυσσεύς.

Γιὰ τὴ στιγμή αὐτή, στὴν κατάστασιν τὴν ἀκυβέρνητην, πού βρισκεται τὸ νέο ἑλληνικὸ θέατρο, ἡ συγκρότησιν τοῦ θιάσου αὐτοῦ εἶναι μιὰ πρόοδος καὶ ἰδιαίτερα ἐπειδὴ οἱ ἡθοποιοὶ μας ἀποκοτοῦν συναισθησὴ τοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ τῆς ἀνάγκης νὰ δουλεύουν ὀργανωμένοι, ἡ ἀφροντισία παραμερίζεται, θετικά, γιὰ πρώτη φορά, καὶ ἂς εἶναι γιὰ λίγον καιρὸ φάνηκε ὅμως πῶς μετὰ τὴν ἀπειθαρχία δὲν ἀντιμετωπίζονται τ' ἀπρόοπτα καὶ ὁ μεγάλος σκοπὸς τῆς Σικνηῆς, μέσα σ' ἕνα ἔθνος, προπαντός, στὴν ἀρχὴ τοῦ βίου του. Τὸ μερὰκι τῶν δυὸ παλαιότατων ἐργοδοτῶν πέρασε γρήγορα, ἀλλὰ οἱ ἡθοποιοὶ μας κατανοήσανε πῶς τὴ δουλειά τους θὰ ἔπρεπε νὰ τὴ στηρίξουν μόνοι τους κάπως ἔτσι, σοβαρὰ, μετὰ νοῦ.

Δὲ συναντᾶμε πουθενά, σὲ κανένα σύγχρονον ἔντυπο, ὅσο ξέρουμε, τὰ ὀνόματα τῶν ἡθοποιῶν· ἔμμεσα μᾶς τὸ μαθαίνει ὁ Ν. Λάσκαρης, ("Νέα Ἔστια" 1941, "τὸ Νεοελληνικὸν θέατρο ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1858 - 63, 1 Ἰουλ. - 1 Νοεμβρ.), πῶς στὴν περίοδον 1863 - 64, ὁ Π. Σούτσας βρισκεται στὴν Πόλιν, μετὰ τὴν Πιπίνα Βονασέρα, τὴ Σοφία Πανά, τὸν Ἰθάν. Σίσυφο καὶ μετὰ τὸν Δημοσθένη Ἀλεξιάδη, νεαρὸ καὶ πρωτόβγαλτο τότε. . .

Ὁ "Τηλέγραφος...", ὥστόσο, 5 Ὀκτ. 1863, σημειώνει: "Ἐναρξίς ἐσπερινῶν παραστάσεων" στὸ θέατρο "Ναοῦμ". Σὲ δυὸ μέρες, 7 Ὀκτωβρίου: "Κατὰ τὴν ἐσπέραν αὐτὴν παρασταθῆσεται ἡ τραγωδία τοῦ Σοφοκλέους "Ἀντιγόνη" μετὰ μουσικῆς, τῶν χορῶν (= χορικῶν) τομισθέντων ὑπὸ τοῦ μουσικοδιδασκάλου κ. Φοσκίνη. Ἐχόντες ὑπ' ὄψιν τὰς γενομένας δαπάνας καὶ τὸν ἔχλον τῶν ἀναλαβόντων τὴν διεύθυνσιν τῶν Ἑλληνικῶν παραστάσεων Κ.Κ. ἀδελφῶν Δημητράκου, ἐσμὲν βέβαιοι ὅτι ἐντελής ἐπιτυχία θέλει στέψῃ τὰς ἀξί-επαίτους προσπάθειάς καὶ εὐελπιζόμεθα ὅτι οἱ φιλόμουσοι ἡμῶν ὁμογενεῖς, ἐν τῇ ἐθνικῇ αὐτῶν φιλοτιμίᾳ, θέλουσι τοὺς ἐνθαρρύνει πρὸς αἰσίαν ἐκτίαν τοῦ ἔργου ὅπερ ἀνεδέχθησαν".

Ὁ Τύπος, προφανῶς, ἀπὸ τὴν ἀρχή, δείχνει εὐμένεια στὸ νέο θίασον καὶ τὸν ἀντικρύζει σοβαρὰ.

Καὶ ἡ "Ὀμόνοια" τὴν ἴδια μέρα, πού ἦταν Σάββατο: "Τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον θέλει κάμει ἑναρξίν τὴν προσεχῆ Δευτέρα, ὡς μανθάνομεν. . . θέλει δὲ παρασταθῆ ἡ "Ἀντιγόνη". . . Ἐπὶ τοῦ ἀντικειμένου τούτου θέλομεν ἐπανέλθει εἰς τὸ προσεχές μας φύλλον", αὐτὸ δὲν ἔγινε παρὰ, στίς 12 Ὀκτωβρίου, γράφεται στὴν ἴδια ἐφημερίδα πού δὲν εἶχε, γιὰ τὴν ὥρα, τὴν αἰσθησὴ τῆς ἄμεσης κριτικῆς, ὥστε νὰ τὴν φιλοξενεῖ στίς στήλες τῆς: "Εὐχάριστως παρευρέθημεν εἰς τὰς παραστάσεις τῶν τραγωδιῶν (τί ἐνοεῖ ὁ πληθυντικός;) ἐν τῷ θεάτρῳ "Ναοῦμ". Εἰλικρινῶς δὲ ὁμολογοῦμεν ὅτι πρὶν αὐτοῖς εἶδομεν, δὲν ἐπιστεῖομεν τοσαύτην ἐπιτυχίαν καθ' ὅλα. Ἡ ἐντελής ἀπομίμησις (= τὸ παίξιμο, ὁ ἀριστοτελικὸς) ὁ ἐφημεριδογράφος) τῶν χαρακτήρων ὑπῆρξε πληροστάτη καὶ τὰ πάντα προαναγγέλλουσι, ὅτι τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον ὑπὸ τὴν ἔμφροναν καὶ λίαν ἐπιτυχήν διεύθυνσιν τοῦ (γιατὶ τώρα ἐνικός;) Κ. [υρίου] Δημητράκου θέλει ρυθμισθεῖ ἐντελῶς. Ἐπανερχόμεθα". (= θὰ ξαναγράψουμε). Ἀλλὰ δὲν "ἐπανῆλθον", ὥστε νὰ πληροφορηθοῦμε καλύτερα τὰ γεγονότα.

Στὸ ἀνέβασμα, λοιπὸν, ἀρχαίας Τραγωδίας, ἡ Πόλις, σ' αὐτὴ τὴν καινούρια ἐποχῆ, τὴ μετὰ τὸ 21, τοῦ θεάτρου μας, ἔχει τὰ πρωτεῖα· στὴν Ἀθήνα τὸ ἀνάλογο ἐπίτευγμα θὰ χρειαστεῖ νὰ περάσουν ἄλλα τέσσερα χρόνια, γιὰ νὰ φανεῖ, καὶ ὅχι καθαρὰ ἐπαγγελματικά. Πρὶν ἀπὸ 100 χρόνια, τὸ ἑλληνικὸ θέατρο εἶχε τὴν ἰκανότητα νὰ διαλέγει γιὰ ἐναρκήτρια τὰ μέγιστα ἔργα!

≡

Πῶς νὰ παίχτηκε ἡ δημοφιλέστερη, ἀργότερα, Τραγωδία; Τί ἦταν ἡ μουσικὴ τῆς; Πῶς εἰπωθήκανε τὰ χορικά; Πῶς νὰ κινήθηκε ὁ Χορὸς; Μιὰ περιγραφή, καὶ ἀπλή, θὰ μᾶς ἀφῆνε κατὰ νὰ μαντέψουμε. Μποροῦμε ὅμως νὰ ὑποθέσουμε πῶς τὸ πρότυπο, μοιραῖα, θὰ ἔταν τὸ μελόδραμα· οἱ ἀγγελίες μιλοῦν γιὰ τονισμὸ τῶν "Χορῶν". Σὰν σορο εἶδαν τὸ Χορὸ, βέβαια· τοῦτο μπορεί κανένας νὰ τὸ παραδεχτεῖ καὶ στηριγμένος σὲ μιὰ πληροφορία τοῦ Λάσκαρη, στὴν προαναφερόμενη ἐργασία του, πῶς οἱ Δημητράκοι κατέσταν "εἰδικὸν σκηνοθέτην", τὸν καθηγητὴ τῆς ὑποκριτικῆς Asti, καθὼς κ' ἕναν "διακεκριμένον", Ἰταλὸ ἐπίσης, ἡθοποιὸ τὸ Νοκκί, γιὰ διευθυντὴ τῆς σκηνῆς, καὶ ἀκόμα καὶ τὸ σκηνογράφου Poggi (1 Νοεμβρίου, σ. 810).

Ὡστε Ἰταλὸς σκηνοθέτης, γιὰ πρώτη φορά, Τραγωδία μ' ἑλληνικὸ θίασον; Δὲν ἐπιθυμοῦμε ν' ἀμφισβητήσουμε αὐτὴ τὴν πληροφορία πού τὴν κάνει ἀμφίβολη καὶ ὅχι ὑποχρεωτικὴ τὸ ὅτι ὁ Λάσκαρης δὲν ἀναγράφει τὴν πηγὴν του. Ὡστόσο μᾶς σκανδαλίζει ἡ λέξις "σκηνοθέτης" ὅρος ἀπίθανος γιὰ τότε· οἱ ἐφημερίδες τῆς Πόλης, ὅσες εἶδαμε, δὲν ἀναγράφουν τίποτα σχετικὸ. Ὁπωσδήποτε ἡ παρουσία τῶν Ἰταλῶν "μετεκπαιδευτῶν" ἐνισχύει τὴν ὑπόψιν μας γιὰ τὴν ὀρεστικὴ αἰσθησὴ στὸ ἀνέβασμα τῆς "Ἀντιγόνης": τὰ διαλογικὰ μέρη, φυσικά, θὰ παίχτηκανε σὰν τίς τραγωδίαις τοῦ Ἀλφίρι π.χ. πού τίς ξέρανε, ἀπὸ καιροῦ, οἱ ἡθοποιοὶ μας, μόνο πού τοὺς ἤρωες τοῦ Σοφοκλῆ θὰ τοὺς ἀποδόσανε τώρα πῶς ἰταλικά· ὁ τρόπος αὐτὸς δὲν ἦταν ἄσχετος μετὰ τὸ δικὸ τους, μόνο πού θὰ γινότανε πῶς ἄμεσος καὶ πῶς ἐπιβλητικὸς, ὑπόδειγμα δουλειᾶς, διδαχμὸς τώρα, ὅχι γενικὴ ἐπίδρασις, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀνανέωσις, ἕνα φρεσκαρίσμα τοῦ ἡδῆ ἰταλικοῦ τρόπου τῆς ὑποκριτικῆς τους, μιὰ βάση γιὰ τὸ ἄμεσο μέλλον.

Ἀντιγόνη, ἡ Π. Βονασέρα. Ὁ μεταφραστὴς δὲν κατονομάζεται. Γιατὶ, ἐνοεῖται, τὸ ἔργο ἀνέθηκε σὲ μετάφραση καὶ θὰ ἔταν τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβῆ, πού ἔχε τυπώσει μεταφράσεις τοῦ ἀρχαίου θεατρικῶν ἔργων — καὶ τῆς "Ἀντιγόνης", στὰ 1860. Τὰ ἴδια ἔργα τὰ ξαναβγάζει καὶ στὰ 1875 ("Ἀπαντα", τόμος Β') μετὰ πρῶτον μεγάλο γιὰ τὰ μέτρα κλπ. Τὸν πρόλογο αὐτὸ — "Προοίμιον" — τὸν μελετήσαμε σ' αὐτὴ τὴ β' ἐκδοσὴ ὁ ἴδιος — δὲν ἀναφέρει οὔτε τὴν πρώτη, οὔτε τὸ τίτλημα τῆς "Ἀντιγόνης" στὰ 1867 — ὁμολογεῖ πῶς ἐξελλήμηνε τὴν Τραγωδίαν τοῦ Σοφοκλῆ μετὰ προσήλωσιν τὰς μέτρας τῆς γερμανικῆς ἐπεξεργασίας τῆς — ρυθμοί — γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἐφαρμοστεῖ καὶ στὰ ἑλληνικὰ ἡ μουσικὴ τοῦ Μέντελσον πού εἶχε συνθεθεῖ γιὰ τὸ γερμανικὸ κείμενον· ἑλληνικὸς θίασος τῆς "Ἀντιγόνης" τὴν εἶχε ποθῆσει ἀπὸ τὸ 1850.

Στὸ "Προοίμιον" ἐκφράζει καὶ πάλι τὴ θερμὴν ἐπιθυμία νὰ παίχτοῦν τ' ἀρχαία ἔργα στὰ ὑπαίθρια θεάτρα, τ' ἀρχαία δηλαδὴ, καὶ μάλιστα τὸ "Ἡρώδης": ἀλλίως, ποτεῖναι νὰ διασκευάζονται τὰ κλειστὰ καὶ δίνει ὁδηγίες, σύμφων-

νες με τὸ ἄρθρο του στὰ 1850, (πού ἀναδημοσιεύσαμε στὸ 8ο τεύχος τοῦ περ. "Θέατρο" με τὸν τίτλο "Παλαιοὶ πόθοι γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς Τραγωδίας"), καὶ πού μᾶς θυμίζουν τὴ μέθοδο τοῦ "Οἰδίποδος Τυράννου", σχεδόν, (Φ. Πολίτης, 1919)· εἰδικὰ μάλιστα γιὰ τὴν "Ἀντιγόνη" δίνει ὁδηγίες με ἀπειρες λεπτομέρειες (σ. ξέ - οά'). Στὴν παράσταση τοῦ θεάτρου "Ναοῦμ" δὲν ἔγινε γνωστὸ, ἂν τις ἀκολούθησαν οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοί· οἱ Ἴταλοὶ βοηθοὶ τοῦ Δημητράκου, με τὴν ὑπερίστικη διάθεσή τους πού εἶδαμε, τὸ ἀποκλείουν.

Ἀναγκαστικά, πρέπει νὰ προστεθεῖ ἐδῶ πὼς γύρω ἀπ' αὐτὰ περίπου τὰ χρόνια, ὅσο μᾶς εἶναι δυνατὸ νὰ μὴν ἀγνοοῦμε τ' ἀνάλογα ζητήματα, παρουσιάστηκε, ἐκτὸς ἀπὸ τις ἀνεκάθην διαλέξεις, καὶ μιὰ ἐπιθυμία θετικότερη, νὰ μεταφράζονται καὶ νὰ δημοσιεύονται ἀρχαῖες Τραγωδίες. Μᾶς ἔτυχε νὰ μελετήσουμε τὸ περιοδικὸ τῆς Πόλης "Ἐπτάλφος". εἶδαμε τὸ Δ' τόμο (1867 - 68). Ἀπὸ τις σ. 424 - 6, τυπώνεται, σὲ πολλὰς συνέχειες, ἡ "Ἀντιγόνη", στὸ πεζὸ καὶ σὲ ὄχι σκληρῆ καθαρεύουσα ἀρχὴ - ἀρχὴ, διαβάζει κανένας καὶ σκηνοθετικές ὁδηγίες· προϋποθέτει δηλ. τὸ περιοδικὸ παράσταση, ἀλλὰ ὁ μεταφραστὴς δὲν ἀναγράφεται. Ἰπῆρχε, φαίνεται, ἐκδοτικὴ προσπάθεια γιὰ τὴν Τραγωδίαν καὶ εἶχε κυκλοφορήσει καὶ ὁ "Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν" ὑποδηλώνεται σὲ λίγα προλογικὰ λόγια πρὶν ἀπὸ τὴν "Ἀντιγόνη" ἀπὸ τὴ σ. 586, πάλι σὲ συνέχειες, ἀρχίζει καὶ ἡ "Μήδεια"· ὁ μεταφραστὴς δὲν ἀναφέρεται καθόλου κ' ἐδῶ... Ἐχουν δημοσιευτεῖ καὶ πληροφορίες γιὰ τὸ ἀνέβασμα καὶ μιᾶς ἄλλης Τραγωδίας, τότε κοντά, τῆς "Ἐκάβης", ἀλλὰ τις ἀπαραίτητες, τις πειστικές εἰδήσεις της δὲν τὸ πέτυχε νὰ τις βρεῖ, δυστυχῶς, ἡ ἔρευνά μας· δὲν εἶναι πάντοτε ἀφθονοὶ οἱ πηγές γιὰ τὸ κάθε τι πού θὰ φανεῖ μπροστά μας καὶ πού, γιὰ νὰ γίνῃ σταθερὴ γνώση, θέλει χειροπιαστὲς ἀποδείξεις ὄχι μονάχα ὑπαινιγμοῦς καὶ ἀναγγελίες.



Γενικά, στὴν Πόλη, εἶχε δημιουργηθεῖ μιὰ συνείδηση ἀόριστη, ἀλλ' ἀκοίμητη γιὰ θεάτρο καὶ γιὰ Ἀρχαῖο δράμα· δὲν εἶχε ἀκόμα ἐπιβληθεῖ κανένα ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο κ' οἱ ζυπνημένοι ὁμογενεῖς λαχταροῦσαν γιὰ ὑψηλὸ "ντόπιο" δραματολόγιο· ἡ παράσταση τῆς "Ἀντιγόνης" ἄρα καὶ ἡ δημοσίευση τῶν ἀρχαίων ἔργων μεταφρασμένων, ἦταν μιὰ ἐπιταγὴ πού ἔβγαινε μέσα ἀπὸ τὴν ὑπόδουλη, ἀλλὰ ζωντανὴ κοινωνία τῶν ἐκλεκτῶν ἐκείνων Ἑλλήνων.

Ὁ Τύπος τῆς Πόλης, ἀνοργάνωτος ἀκόμα στὴ θεατρικὴ του εἰδησεογραφία — ἀνοργάνωτο ἦταν καὶ τὸ ἑλληνικὸ θεάτρο — δὲ σημειώσε μετ' ἡ σειρά τις παραστάσεις, κάθε βραδιάς, ὅπως τις παρουσάζει ὁ θίασος τῶν ἀδελφῶν Δημητράκων, με τὴν ὀλοφάνερη ἐπιθυμία νὰ πετύχει κάτι. Ρητὴ μνεῖα βλέπουμε σὲ μιὰ ἑορταστικὴ εὐκαιρία: Ἦταν τότε πού ἀναγγέλλθηκε ἡ ἔνωση τῆς Ἐπτανήσου με τὴν Ἑλλάδα· ἕνα ποικίλο πρόγραμμα πανηγύρισε τὸ γεγονός θεατρικὰ (21 Ὀκτωβρίου): α') "Ἡ ἔνωση τῆς Ἐπτανήσου μετὰ τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ τὸ οὐχίπτορον τοῦ Γεωργίου τοῦ Α'", β') "δράμα συμβολικὸν" Ἀλ. Ι. Σταματιάδου, γ') Θὰ ἐμφανίζονταν "ἑπτὰ νεάνιδες παριστώσαι, τὰς ἑπτὰ νήσους"· θὰ τραγουδοῦσαν καὶ οἱ Ἴταλοὶ τοῦ μελοδράματος τοῦ παίζανε στὸ ἴδιο θεάτρο ἐναλλάξ με τοὺς δικούς μας χάρην τοῦ ἑορτασμοῦ, γ') "Ἡ μεγαλοπρεπὴς τραγωδία Ἰούλιος Καῖσαρ τοῦ Σαίξπηρ", δ') "Ἡ ξένη ὀρχήστρα θὰ ἔπαιζε ἑλληνικὰ κομματιὰ ("Ὀμόνοια" 19 Ὀκτωβρίου). Στις 23 τοῦ μηνός, ἡ "Ὀμόνοια" ἐπίσης μιλάει γιὰ τὴν μεγαλοπρέπεια ἐκείνης τῆς βραδιάς· παρόντες οἱ ξένοι διπλωμάτες καὶ κόσμος πολὺς. Γιὰ τὸν Ἰούλιο Καίσαρα καὶ γιὰ τὴν ἑρμηνεία του δὲ γίνεται λόγος· ξέρομε μόνον πὸς τὸ Βρούτο τὸν ἐνσάρκωσε ὁ Π. Σούτσας· μᾶς τὸ λέει ὁ θιασάρχης Δημοσθένης Ἀλεξιάδης σ' ἕνα λόγο του ἐπιμνημόσυνο γιὰ τὸν πρωταγωνιστὴ, τυπωμένο στὴν Ἀθήνα (1875) σ. θ'. Μοιάζει, σχεδόν, με ἀδικία ἢ παράλειψη· καί, δὲν τὸ συνηθίζανε νὰ ὑμνοῦν τοὺς ἠθοποιούς, ἀλλὰ, ἐπιπλέον, οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοὶ δὲν εἶχαν γίνῃ ἀκόμα ἀστέρες. Δὲ φτάνει κανένας ν' ἀξίζει κάτι, πρέπει καὶ νὰ χεῖ γίνῃ ἔρακοςτός, γιὰ νὰ τὸν προσέχουν. Φυσικὸ λοιπὸν εἶναι νὰ μὴ γνιαστοῦν καὶ γιὰ τὸ μεταφραστὴ, πού, βέβαια, θὰ ἦταν ὁ Ν. Ἰωνίδης· ἡ μετάφρασή του εἶχε τυπωθεῖ στὴν Ἀθήνα (1858).

Γιὰ τὸ δράμα τοῦ Σταματιάδου, ὥστόσο, εὐνοοῦμενο τῆς "Ὀμονοίας", βρέθηκε χώρος καὶ προθυμία νὰ τονιστεῖ μ' ἐνθουσιασμό "ὅτι τὸ ἑλληνικὸν θεάτρον ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Κ. Δημητράκου καὶ τὸν Κλάμαν τοῦ Κ. Σταματιάδου προδύριται εἰς πρόδοον ἢν ὀλίγοι μέχρι τοῦδε προσεδόκων".



Παντελῆς Σούτσας, διακεκριμένος ἠθοποιὸς καὶ θιασάρχης, ἔπαιζε τὸ 1863 με τὴν Πιλίνα Βονασέρα στὴν Πόλη. Ἦναι ὁ πρῶτος Βρούτος στὸν "Ἰούλιο Καίσαρα" τοῦ Σαίξπηρ

Καὶ κάτι περιεργο: "Μετὰ τὸ τέλος τῆς παραστάσεως τὸ πλῆθος μετὰ μουσικῆς συνόδουσε οἶκαδε ἐπιστρέφοντα τὸν ἀντιπρόσωπον τῆς Δανίας"! Τέτοια συνόδεα θὰ γίνῃ, στὸ τέλος μιᾶς θεατρικῆς βραδιάς, σὲ τριάντα χρόνια, ἀλλὰ γιὰ πρωταγωνίστριες (δὲς "Θέατρο", τεύχος 9, σελ. 44).

"Ὅσο γιὰ τὴν ἀξιοπρέπεια καὶ τὴν εὐπρέπεια τῶν Ἑλλήνων μέσα στὴν Τουρκία, πρέπει νὰ ὑποθυμίσουμε πὼς κ' οἱ Ἑβραῖοι γύρτασαν τὴν ἔνωση καὶ πὼς ζητωκραυγάσανε κιόλας γιὰ τὸ Γεώργιο: "Ζήτω ὁ νεαρὸς βασιλεὺς, ἡ Ἑλις τῶν Ἑλλήνων"! "Ζήτω ἡ ἰσότης, ἡ ἐλευθερία τῆς συνειδήσεως". Διόμηση στήλες μεγάλες πιάνει ὁ λόγος τοῦ Ραββίνου στὴ Συναγωγῇ. ("Ὀμόνοια" 2 Νοεμβρίου).



Δὲ θὰ συνεχίσουμε τὴν ἐξιστόρηση τῶν περιπετειῶν τοῦ θιάσου τῶν ἀδελφῶν Δημητράκων, πὼς διαλύθηκε, πὼς τοὺς ἐλύγισαν οἱ ἀναπόφευχτες οικονομικὲς δυσχέρειες, πὼς τοὺς πίκραναν ἐνοχλητικὲς καὶ ἀπρεπεῖς φιλοδοξίες καὶ πὼς ἀντικρύσαμε, ὄχι μ' εὐχαρίστηση, τὴν ἐμφάνιση τῆς ἐριστικῆς ἀλληλογραφίας στὶς στήλες τῶν ἐφημερίδων.

Μᾶς φτάνει γιὰ σήμερα, πού ὁ ἀναγνώστης θὰ θελήσει ἴσως νὰ μὴν κρατήσῃε δυσάρεστες ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ γεγονός, τὸ σημαντικὸ γιὰ τὸ θεατρικὸ μᾶς πολιτισμὸ, ν' ἀνεβοῦν, ὅπως ἦδη τὸ τονίσαμε πρὸ πάνω, μιὰ πρώτη φορὰ μ' Ἕλληνες καλλιτέχνες καὶ νὰ γίνουν ταυτόχρονα γνωστὲς ἀπὸ τὴ Σικηνή μας, ἐδῶ κ' ἑκατὸ χρόνια, δυὸ ἀπὸ τις μεγαλύτερες ἐποχὲς τοῦ παγκόσμιου θεάτρου, ἡ Ἀρχαία Τραγωδία καὶ ὁ Σαίξπηρ. Χαρακτηριστικὸ εἶναι πὼς, πολὺ ἀργότερα, στὰ χρόνια μας, αὐτὲς οἱ ἐποχὲς θὰ συνενώνονται μέσα στὶς προσπάθειες τῶν ἴδιων σκηνοθετῶν καὶ πρωταγωνιστῶν μας καὶ πὼς αὐτὲς θὰ μᾶς εἶναι οἱ ὑψηλότερες μορφὲς τοῦ ἀνώτερου θεάτρου· εἶχε καὶ μιὰ "διαίσθηση" ὁ λιγόζωος, ἀλλ' ὄχι κι ἄξιος νὰ λησμονηθεῖ, με τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, θίασος τῶν ἀδελφῶν Δημητράκων.

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΓΙΑ ΜΙΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

Του ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

Χρειάζεται να παραμερίσει κανείς πολλούς ένδιασμούς προκειμένου να παρουσιάσει μια μελέτη για τη μουσική που χρησιμοποιήθηκε στη συγκρότηση της μορφής του αττικού δράματος και τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να γίνει σήμερα ή αποκατάστασή της, ή η αναπλήρωσή της, στις αναβιώσεις των σωζομένων αρχαίων δραμάτων. Ένδιασμούς εύλογους, γιατί η άπειρία των μελετών και των άρθρων που έχουν κατά καιρούς δημοσιευθεί με τον στερεότυπο τίτλο: "Η Μουσική στο Αρχαίο Δράμα", αν δεν έχει εξαντλήσει το περιλάλητο αυτό θέμα, θα έχει όπωςδήποτε εξαντλήσει το ενδιαφέρον και κορέσει την δεκτικότητα του αναγνωστικού κοινού, αλλά και γιατί όλος ο ύγκος εργασιών που θα απαιτήθηκε για την διερεύνησή του κι όλη αυτή η έντυπωσιακή βιβλιογραφία και άρθρογραφία δίνουν εκ των υστέρων την εντύπωση μιας έντελως άσκοπης σπατάλης πνευματικής δραστηριότητας και τυπογραφικής μελάνης, αν κρίνει κανείς από το πνεύμα που επικράτησε κατά τις αναβιώσεις των σωζομένων δραμάτων σχετικά με το τί πρέπει να είναι και πώς πρέπει να κατασκευαστεί αυτή η μουσική που θα χρησιμοποιηθεί ως υποκατάστατον εκείνης που χάθηκε. Πράγματι, κανείς απ' εκείνους που θεωρούσαν αρμόδιοι για την αναπλήρωση του ελλείποντος στοιχείου της μουσικής δεν ενδιαφέρεται να γνωρίσει ύσα σχετικά έχει αποκαλύψει ή έρευνα και πώς παρουσιάζεται θεωρητικά το πρόβλημα αυτής της αναπλήρωσης προτού προχωρήσει στο στάδιο των πρακτικών εφαρμογών ή των πειραματισμών. Φαίνεται, μάλιστα, να μην υπάρχει καν τέτοιο πρόβλημα, ή δε κατασκευή της μουσικής για ένα αρχαίο δράμα — και λέμε "κατασκευή" γιατί, όπως θα δούμε πιο πέρα, η διαδικασία που ακολουθείται στο φτιάξιμό αυτής της μουσικής δεν μάλιστα επιτρέπει να μιλήσουμε για μουσική δημιουργία — αντιμετωπίζεται συνήθως όπως κ' η κατασκευή μιας σύγχρονης σκηνηκής μουσικής ή της μουσικής μιας κινηματογραφικής ταινίας ή ενός ραδιοφωνικού σκέτος. Φυσικά, το γεγονός ότι παρουσιάζουμε αυτή τη μελέτη, παρά τους ένδιασμούς για τους όποιους μιλήσαμε, μαρτυρεί ότι εκείνο που πιστεύουμε είναι ότι και πρόβλημα μουσικής αττικού δράματος υπάρχει, αποτελείται δε από ένα πλέγμα πολλών επί μέρους προβλημάτων, αλλά και ενδιαφέρον εξακολουθεί αυτό να παρουσιάζει. Και τούτο για δύο κυρίως λόγους: Πρώτον, γιατί η προσπάθεια για την αναβίωση των σωζομένων αρχαίων δραμάτων, που αποτελεί μια από τις σημαντικότερες και με διεθνή ακτινοβολία καλλιτεχνικές δραστηριότητες του τόπου, αποκλείεται να αποδώσει θετικά και ουσιαστικά αποτελέσματα, αν δεν λυθεί το πρόβλημα της αναδημιουργίας του ελλείποντος στοιχείου της μουσικής. Και δεύτερον, γιατί, όπως πιστεύουμε, στη μορφή του αττικού δράματος θα πρέπει να αναζητηθούν οι θεμελιώδεις νόμοι που διέπουν τη μορφή του "πλήρους δράματος", μια προσπάθεια δε για την ανασυγκρότηση αυτής της μορφής, με την εξισορρόπηση των επί μέρους τεχνών, ενδέχεται να μάλιστα προσφέρει προσανατολισμούς που θα μάλιστα επέτρεπαν να ξεφύγουμε από τα τόσα αδιέξοδα στα οποία ώδηγήθηκε η Τέχνη με τις διαδοχικές διασπάσεις της και τους κατακεραυνούς της. Άλλά, προτού φτάσουμε στην εξέταση του προβλήματος αυτού καθ' έαυτού, κρίνουμε ότι δεν θα ήταν άσκοπο να βλέπαμε πώς παρουσιάζεται, εδώ στην Ελλάδα, κατά τις αναβιώσεις αρχαίων δραμάτων, ή όλη η υπόθεση της αναπλήρωσης του ελλείποντος στοιχείου της μουσικής, τώρα που η αντιμετώπιση αυτού του θέματος έχει μετατοπισθεί, από την αρχαιολογική έρευνα και τις θεωρητικές διερευνήσεις, στις εμπρακτές αναζητήσεις και στους πιο τολμηρούς, κάποτε, πειραματισμούς. Γιατί κινούνται να κλείσουν τέσσερις δεκαετίες από τότε που άρχισαν να επιχειρούνται — συγκεκριμένα, με τις Δελφικές Έορτές των Σικελιανών, το 1927 — οι εμπρακτές αναζητήσεις και οι πει-

ραματισμοί. Και θα υπάρχει, κατά συνέπεια, μια συσσωρευμένη εμπειρία, που δεν μάλιστα επιτρέπεται να αγνοήσουμε. Δεν θα πρέπει, λοιπόν, να αποκλείσουμε την πιθανότητα να έχουν ώδηγήσει οι εμπρακτές αναζητήσεις και οι πειραματισμοί σε λύσεις πειστικότερες από εκείνες που θα προέκυπταν από εφαρμογές βασισμένες σε αρχαιολογικές έρευνες και θεωρητικές διερευνήσεις. Άλλά, η εμπειρία αυτή μπορεί να μάλιστα εξυπηρετήσει και αρνητικά: να μάλιστα επιτρέψει, δηλαδή, να διακρίνουμε και διαπιστώσουμε τι δεν πρέπει να γίνεται όταν επιχειρείται η αναπλήρωση του ελλείποντος στοιχείου της μουσικής ενός αρχαίου δράματος και ποιά είδη μουσικής δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται. Κατά την γνώμη μας, μάλιστα, ο δεύτερος αυτός τρόπος είναι και ο ουσιαστικότερος σε αποτελέσματα, όταν ασχολείται κανείς με το θέμα της μουσικής του αρχαίου δράματος, αλλά και με το όλο θέμα του αρχαίου δράματος. Γιατί από την Αναγέννηση κι έδωθε, δημιουργήθηκε με την πάροδο των αιώνων τέτοια συσσώρευση παρανοήσεων και παρερμηνειών του αρχαίου δράματος ώστε ένα προκαταρκτικό ξεκαθάρισμα του εδάφους είναι κατά κανόνα απαραίτητο.

Ρίχνοντας μια πρώτη ματιά στη διαδικασία που έχει καθιερωθεί κατά τις αναβιώσεις αρχαίων δραμάτων σχετικά με το θέμα της αναπλήρωσης του ελλείποντος στοιχείου της μουσικής, διαπιστώνουμε όρισμένα παράδοξα, που, αν χάσαμε την ικανότητα να τα βλέπαμε ως παράδοξα, δεν παύουν να είναι και παράδοξα και απαράδεκτα. Τα πιο χτυπητά από αυτά τα βλέπουμε να συμβαίνουν σε ό,τι αφορά τις αρμοδιότητες. Στην εποχή μας, όπου η όλο και πιο στενή αντίληψη του καταμερισμού της εργασίας και των ειδικύσεων έχει δημιουργήσει και στην περιοχή της Τέχνης στεγανά διαμερίσματα θα ήταν άραγε ανάγκη να λέγαμε ότι αρμόδιος στο ειδικό θέμα της μουσικής του αρχαίου δράματος θα έπρεπε να είναι ο μουσικός; Ναι όμως που δεν είναι. Είναι απλώς ένας τεχνικός που εργάζεται σύμφωνα με λεπτομερείς υποδείξεις, ένα εκτελεστικό όργανο και όχι ένας εμπνευσμένος δημιουργός, όπως συνήθισαμε να βλέπουμε τον μουσουργό. Άρμόδιος θεωρείται ο σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που θα ελέγξει τον μουσικό που θα φτιάξει την μουσική, αλλά είναι επίσης εκείνος που θα καθορίσει, κατά την απόλυτη — και αυθαίρετη — κρίση του, το είδος ή τα είδη της μουσικής που θα χρησιμοποιηθούν, επιλέγοντάς τα από το ποικίλο — όσο και παρδαλό — δειγματολόγιο που θα του υποβάλει ο μουσικός και που θα περιλαμβάνει όσο το δυνατόν περισσότερα από τα κατά καιρούς είδη της μουσικής, από το πανάρχαιο μέλος με συνοδεία αυλού (για να υπάρχει κι ο χαρακτήρας της "αρχαιότητας") έως τους σύγχρονους πειραματισμούς των μουσικών εργαστηρίων (για να ικανοποιηθεί το αίτημα της προσαρμογής του αρχαίου δράματος στην πραγματικότητα του αιώνα των πυραύλων). Χωρίς να παραλείπονται κ' οι δανεισμοί από το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι (απαραίτητοι, όπως πιστεύεται, για να υπάρχει και ο χαρακτήρας της "ελληνικότητας") και από το ρεμπιτογενές ελαφρό τραγούδι (για να μην αγνοείται και η σημερινή ελληνική πραγματικότητα), ούτε όμως να περιφρονείται και το τάν - τάν της Ζούγκλας.

Βλέπουμε έτσι ότι το περιλάλητο πρόβλημα της μουσικής του αττικού δράματος, που ουσιαστικά είναι επίσης το μεγάλο, το κρίσιμα σημασίας για τη Μουσική Τέχνη πρόβλημα της συζεύξεως της Μουσικής με το Λόγο, στο πλαίσιο δραματικού έργου και που απασχόλησε και απασχολεί, αιώνες τώρα, τους μεγαλύτερους μουσουργούς που αναφέρει η νεώτερη μουσική ιστορία, αναλαμβάνει στα χρόνια μας να το λύσει η ακριβέστερα αναλαμβάνει την ανώτατη εποπτεία της επίλυσής του ο σκηνοθέτης που παρουσιάζονται έτσι ως υπερμουσουργοί. Να είχε τουλάχιστον ο σκηνοθέτης μουσική κατάρτιση, ή έστω,

τις μουσικές γνώσεις πού είχε παλαιότερα ο έρασιτέχνης, όπως είχαν οι λόγιοι και ποιητές της Αναγεννήσεως, πού, με πρότυπο την Αρχαία Τραγωδία έπεχείρησαν την ανασυγκρότηση των στοιχείων πού την αποτελούσαν, με αποτέλεσμα την δημιουργία μιιάς νέας λυρικοδραματικής μορφής!

Είναι άραγε ανάγκη να υπενθυμίσουμε ποιά είναι ή στάθμη των μουσικών γνώσεων και τής μουσικής ευαισθησίας εδώ στον τόπο μας — δε μιλούμε, φυσικά, για τους επαγγελματίες μουσικούς — ακόμα και αν περιοριστούμε στον στενό κύκλο των ανθρώπων του πνεύματος και τής τέχνης, στον όποιον ανήκει ο σκηνοθέτης; Θα άρκεσθούμε ν' αναφέρουμε ένα φαινόμενο χαρακτηριστικό πού μαρτυρεί πόσο απογοητευτικά χαμηλή είναι αυτή ή στάθμη. Είναι αυτό πού συνέβη με τό ρεμπετογενές έλαφρό τραγούδι. Δέν έννοούμε την διάδοσή του, πού ήταν αναπότρεπτη, έφ' όσον την ανέλαβε ή μουσική βιομηχανία, με την ούσιαστικώτατη, μάλιστα, συμπαρατάση της Πολιτείας, γιατί ξέρομε ότι ή διάδοση τής φτηνής μουσικής, πού τιτλοφορείται “έλαφρά”, είναι ένα φαινόμενο παγκόσμιο, πού δέν παρουσιάζει τίποτα τό εκπληκτικό σ' αυτή την εποχή τής βιομηχανοκρατίας, όπου φυσικά είναι να προσφέρει κ' ή μουσική βιομηχανία, προϊόντα όσο τό δυνατόν ευρύτερης καταναλώσεως, σε φτηνή τιμή, αλλά και σε φτηνή ποιότητα. Έννοούμε κάτι άλλο, πού έχει βαθύτερη σημασία: την σύγχυση πού δημιουργήθηκε σχετικά με τό τί είναι άληθινή Μουσική Τέχνη και τί είναι φτηνό μουσικό κατασκευάσμα, άρκει αυτό να συνοδεύεται με πιστοποιητικό “έθνικής” ή “λαϊκής” γνησιότητας. Άξίζει να σημειωθεί ότι τέτοια σύγχυση δέν δημιουργήθηκε σχετικά με τό τί είναι άληθινή Ποίηση και τί είναι “ποίηση του κάρρου” και δέν είδαμε έτσι κανένα από τά τραγουδάκια τής μόδας, πού πουλιούνται σε φυλλάδες τής δραχμής, να εξυμνείται σαν γνήσια έκφραση τής λαϊκής ψυχής και να παίρνει θέση σε καμιά ποιητική άνθολογία. Και τόυτο, γιατί είναι μόν άποκαρδιωτικά χαμηλή ή στάθμη τής δεκτικότητας και ευαισθησίας μας στην μουσική, στην ποίηση, όμως, δέν συμβαίνει τό ίδιο, ούτε ύστερούμε συγκρινόμενοι με άλλους λαούς, ακριβώς επειδή για την προσπέλαση τής ποιήσεως δέν απαιτείται, όπως απαιτείται για την προσπέλαση τής μουσικής, μιά ειδική και μακροχρόνια παιδεία, υπάρχουν δέ στην ποίηση όρισμένα σίγουρα κριτήρια πού μäs επιτρέπουν να διακρίνωμε και άπορρίπτωμε τό ρηχό, τό κακοφτιαγμένο και τό φτηνό. Όταν λοιπόν, αυτό τό πρωτοφανές φαινόμενο, να μην είμαστε δηλαδή σε θέση να διακρίνωμε τό χάσμα πού χωρίζει την Μουσική Τέχνη από τά φτηνά κατασκευάσματα τής μουσικής βιομηχανίας, παρατηρείται ακόμα και στους κύκλους των ανθρώπων του πνεύματος και τής τέχνης στους όποιους ανήκει ο σκηνοθέτης, πώς είναι δυνατόν να άναγνωρισθί στο σκηνοθέτη ή άρμόδιότητα να ρυθμίσει ένα θέμα, όπου κεφαλαιώδης είναι ή σημασία τής αισθητικής στάθμης;

Άναφερθήκαμε, κάπως έν έκτάσει, στην διάδοση του ρεμπετογενούς έλαφρού τραγουδιού, με κίνδυνο να ξεφύγωμε από τό θέμα πού μäs άπασχολεί, γιατί, όπως είπαμε, άπ' αυτήν μαρτυρείται ποιά είναι ή στάθμη τής μουσικής ευαισθησίας έξω από τους κύκλους των επαγγελματιών μουσικών και των ύλο και σπανιώτερον έρασιτεχνών, αλλά και γιατί τό ρεμπέτικο εισέχωρησε ακόμη και στο άρχαίο δράμα, στην άριστοφάνεια κωμωδία, όπου έγκαταστάθηκε με αποτέλεσμα να την υποβιβάσει στο επίπεδο μιιάς κακόγουστης επιθεωρήσεως, και στην τραγωδία σε πανθομολογούμενους άποτυχημένους πειραματισμούς: “Έτσι έγομε και την πιστοποίηση των όσων είπαμε πιό πάνω για την άμφισβητήσιμη μουσική ευαισθησία του σκηνοθέτη, ή μάλλον την πιστοποίηση του κακού γούστου του. Δέν είναι ή μόνη μαρτυρία κακού γούστου. Υπάρχει και μιιά άλλη πού είναι έπίσης χαρακτηριστική. Πρόκειται για την χρησιμοποίηση του “σπρέχ-κός” στην έκφάνση των χορικών. Είναι περιττό να υπενθυμίσωμε ότι τή ρυθμική έκφάνση των χορικών — λέμε “έκφώνηση”, αλλά θα ήταν ίσως προτιμώτερο να πούμε ξεφωνητό άφου δέν πρόκειται για άπαγγελία, αλλά για κραυγές — δέν ήταν, φυσικά, δυνατόν ούτε και να την είχε άνεχθεί ένας όποιοσδήποτε Άθηναίος πολίτης, πού είχε άπαραίτητως μουσική καλλιέργεια, ούτε, πολύ λιγότερο, να είχε διανοηθεί να την χρησιμοποιήσει ένας Άθηναίος τραγικός. Δέν θα ήταν όμως άσκοπο να σημειώσωμε έπίσης ότι ρυθμική έκφώνηση ποιητικού λόγου δέν χρησιμοποίησε ούτε κανείς Εύρωπαίος μουσουργός, από τότε πού υπάρχει λυρικό δράμα, γιατί είναι άπαραδέκτη για ένα μουσικό αυτί, ακόμη κ' ένα σύγχρονο μουσικό αυτί,



Μαινάδες, από έρυθρόμορφον άμφορέα, γύρω στα 440 π.Χ. Η πρώτη παίζει διπλόν αυλό, κ' ή δεύτερη τύμπανον (ντέφι)

στην περίπτωση πού δέν έχει αυτό μετεκπαιδευθεί στα γνωστά τώρα και σ' έμäs έργαστήρια — άναμορφωτήρια πειραματικής μουσικής. Πλάι σε τέτοια άπαραδέκτα σφάλματα κακού γούστου, πού έχουν ως άναπότρεπτη συνέπεια να υποβιβάζουν και την όλη αισθητική στάθμη μιιάς παραστάσεως άρχαιου δράματος, μπορεί κανείς να διαπιστώσει άπειρα άλλα σφάλματα, πού άποδεικνύουν τον σκηνοθέτη — υπερευσεργό τελείως άναρμόδιο να υποδείξει στον μουσικό συνεργάτη του πώς θα λυθεί τό πρόβλημα τής συζεύξεως του τραγικού λόγου με την μουσική. Άλλά, αυτά τά σφάλματα δέν είναι δυνατόν να έπισημανθούν πριν έξετάσωμε πώς παρουσιάζεται αυτό τό κεφαλαιώδους σημασίας πρόβλημα. Άλλωστε δέν έχομε ακόμα τελειώσει με τό θέμα των άρμοδιοτήτων.

Δέν είναι, λοιπόν, άρμόδιος ο σκηνοθέτης να επιλύσει τό πρόβλημα τής μουσικής του άρχαιου δράματος. Άλλά, μήπως είναι άρμόδιος ο μουσικός, έτσι όπως τό άντιμετωπίζει έντελώς άνέτοιμος, χωρίς να έχει φροντίσει να πληροφορηθεί και μελετήσει όσα σχετικά με την μουσική πλευρά του άρχαιου δράματος, έχει άποκαλύψει ή άρχαιολογική έρευνα και όσα άποκαλύπτει αυτό τό ίδιο τό κείμενο, όταν εξετάζεται με προσοχή; Ηδη, ή έκλογή του μουσικού στον όποιον γίνεται ή παραγγελία τής μουσικής — έκλογή πού άποφασίζεται είτε από τον άναρμόδιο σκηνοθέτη είτε από άλλα πρόσωπα ακόμα πιό άναρμόδια στα μουσικά θέματα — άποτελεί ή αυτή ένα ακόμα από τά παράδοξα πού παρουσιάζει ή κατασκευή μουσικής για άρχαίο δράμα. Μάταια θα προσπαθούσε κανείς να πληροφορηθεί ποιά είναι τά κριτήρια πού λαμβάνονται υπ' όψη γι' αυτή την έκλογή. Γιατί δέν χρειάζεται να έχει παρουσιάσει ένας συνθέτης δείγματα, έστω, μουσικής του, πού να έχουν σχέση με τό θέμα τής μουσικής για τραγωδία ή τής συζεύξεως τής μουσικής με τον ποιητικό λόγο ή, πολύ λιγώτερο, έτοιμη την μουσική για ένα από τά σωζόμενα δράματα. Αυτό τό τελευταίο μάλιστα είναι άμφίβολο αν θα τό δεχόταν ο σκηνοθέτης, πού έννοεί να γράφεται ή μουσική σύμφωνα με τίς υποδείξεις του. Μπορεί ένας συνθέτης να προτιμηθεί επειδή παρουσίασε ένα κουαρτέτο έγχόρδων σε δωδεκάφθογγο ιδίωμα, πού επαινέθηκε στους κύκλους τής διεθνούς πρωτοπορίας, με επάκόλυθο την καθιερωμένη τυμπανοκρουσία στις καλλιτεχνικές στήλες των έφημερίδων, ή επειδή ειδικεύθηκε στην κατασκευή ήλεκτρονικής “μουσικής” και “μουσικής” θορύβων, ή επειδή ταλαιπώρησε τό καλόβολο Κοινό κανενός πρωτοποριακού μουσικού διαγωνισμού, ή επειδή είναι ένας έπιτυχημένος συνθέτης έλαφρών τραγουδιών. Και μπορεί αυτός ο συνθέτης να μην έχει ποτέ ένδιαφερθεί να γνωρίσει έστω κ' ένα έλάχιστο μέρος από

αὐτὴν τὴν ὀγκώδη περὶ τὴν μουσικὴν τοῦ ἀρχαίου δράματος βιβλιογραφία καὶ ἀρθρογραφία. Κι ὅμως τὸν βλέπομε μῆσα σὲ ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα καὶ μὲ μόνους βοηθοὺς τὸ “ἐνστιχτο” τὴν ἑλληνικὴν καταγωγὴν τοῦ” καὶ τὸν σκηνοθέτη — ὅπως δὴλῳσε μὲ περισσὴν σοβαρότητα ἕνας συνθέτης πού ἐφτιαξε μουσικὴ τραγωδίαν γιὰ τὸ “Ἐθνικὸ Θέατρο” — νὰ δίνει μὲ ἐκπληκτικὴ εὐχέρεια λύσεις σὲ ὅλα τὰ προβλήματα πού παρουσιάζει ἡ ἀνασυγκρότηση τοῦ συνθετοῦ ἔργου τέχνης, αὐτὰ πού βασιάνισαν, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κ’ ἐδῶθε, μεγάλους μουσουργοὺς ὡς τὸν Μοντεβέρντι, τὸν Γκλουκ, τὸν Βάγκνερ, χωρὶς μάλιστα νὰ βροῦν ἱκανοποιητικὰς λύσεις.

Καὶ τώρα, ἂς δοῦμε πῶς ἀξιολογεῖται αὐτὴ ἡ μουσικὴ, πού προκειμένου γιὰ ἀναβιώσεις ἀρχαίων δραμάτων ἀπὸ τὸ “Ἐθνικὸ Θέατρο”, ἐντάσσεται μάλιστα στὴν ἐπίσημὴ ἑλληνικὴ ἀπόψη σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο πού πρέπει νὰ παρουσιάζεται τὸ μεγάλο ἐπιτεῖγμα τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος. Δὲν πρόκειται νὰ κουραστοῦμε ψάχνοντας. Γιατί, ἀπλούστατα, δὲν ἀξιολογεῖται. Τὰ πράγματα ἀλλάζουν ριζικὰ μόλις φτιαχτεῖ μιὰ μουσικὴ ἀρχαίου δράματος καί, ἀφοῦ παρουσιαστεῖ στὸ πλαίσιο μιᾶς παραστάσεως, περάσει πλεόν στὸ στάδιο τοῦ ἐλέγχου καὶ τῆς ἀξιολογήσεώς της. Ἐνῶ στὴν διαδικασίαν τῆς παραγωγῆς τῆς μουσικῆς καὶ τῆς κατασκευῆς της, εἶδαμε πρόσφατα μὲ ἀξιόλογες, πιθανῶς, ἱκανότητες, ἀλλὰ εἴτε ζῆνα πρὸς τὴν Μουσικὴν εἴτε ἀνέτομα ἢ ἀκατάλληλα ν’ ἀντιμετωπίσουν τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς τοῦ ἀρχαίου δράματος, νὰ προβάλλωνται ὡς ἀρμόδια, τὴν ἐπομένη τῆς παραστάσεως, ἔχουμε ἀλλεπάλληλους δηλώσεις ἀναρμοδιότητος, ἀπὸ τὴν ἀρμόδια γιὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα κριτικὴ, τὴ θεατρικὴ κριτικὴ. Οἱ στεγανοὶ διαχωρισμοὶ μεταξὺ τῶν διαφόρων τεχνῶν πού προηγουμένως εἶχαν ἀφαιρεθεῖ, τοποθετοῦνται πάλι μὲ αὐστηρότητα, εἰδικὰ γύρω ἀπὸ τὴν μουσικὴν πού χρησιμοποιήθηκε. Καὶ μόλις φτάσει ὁ θεατρικὸς κριτικὸς στὸ σημεῖο ὅπου πρέπει νὰ τὴν ἐλέγξει, εἴτε — ὀρθότατα — ἀποφεύγει ὅποιονδήποτε σχόλιο, παραπέμποντας τὸ εἰδικὸ αὐτὸ θέμα στὴν ἀρμοδιότητα τοῦ μουσικοῦ κριτικοῦ, εἴτε ἀφιερώνει σ’ αὐτὸ τὸ θέμα δυὸ — τρία λόγια χωρὶς ἀξιώσεις πλῆι στὰ σχόλια γιὰ τὸ σκηνοκὸ καὶ τὶς ἐνδυμασίες, γιὰ νὰ τὴν ἐπαινέσει ἐπειδὴ δὲν ἐμπόδισε τὸν Λόγον ν’ ἀκουστεῖ — ὁ μεγαλύτερος ἔπαινος γιὰ μὲν τὴν μουσικὴν μιᾶς τραγωδίας εἶναι ὅτι δὲν ἐνοχλεῖ, γιὰ δὲ τὴν μουσικὴν μιᾶς ἀριστοφάνειας κωμωδίας ὅτι εἶναι εὐχάριστος, συμπληρώνουμε: ὅσο περίπου καὶ ἡ μουσικὴ μιᾶς ὑπερέτας ἢ ἐπιθεωρήσεως — ἢ γιὰ νὰ τὴν ψέξει, γιὰ τὸν ἀντίθετο ἀκριβῶς λόγο. Συμβαίνει, ὅμως, καμμιά φορὰ νὰ διατυπώνεται ὁ θεατρικὸς κριτικὸς, παρὰ τὴν δήλωσιν ἀναρμοδιότητός του, καὶ ἀπόψεις καὶ παρατηρήσεις γιὰ τὴν μουσικὴν. Στὴν περίπτωσιν αὐτῇ, ἕνας μουσικὸς, πού ἔχει καὶ κάποιαν γνῶσιν τοῦ θέματος τῆς μουσικῆς τοῦ ἀρχαίου δράματος, μπορεῖ νὰ διαβάσει πράγματα πού μαρτυροῦν μιὰ ἀπίθανην ἀγνοίαν τοῦ θέματος, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐννοίας τῶν μουσικῶν ὄρων.

Ἀφοῦ ὁ θεατρικὸς κριτικὸς δηλώνει ὅτι εἶναι — καὶ εἶναι πράγματι — ἀναρμόδιος νὰ διατυπώσει κρίσεις γιὰ τὴν μουσικὴν πού φτιάχτηκε γιὰ μιὰ τραγωδίαν, ἐπιτίθεται ὅτι, εἰδικὰ γι’ αὐτὸ τὸ θέμα, θὰ ἐκαλεῖτο νὰ πεί τὴν γνώμην του ὁ μουσικὸς κριτικὸς. Γνωστὸν εἶναι ὅτι δὲν καλεῖται, τουλάχιστον σὲ παραστάσεις τοῦ “Ἐθνικοῦ Θεάτρου”. Βέβαια σ’ ἕνα ἔργο πολὺ πλεονεχ, ὅπως εἶναι τὸ ἀττικὸ δράμα, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἀπομονώνεται τὸ καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού τὸ συγκροτοῦν γιὰ νὰ ἐλεγχθεῖ χωριστά, τόσο μᾶλλον πού, ὅπως πιστεύομε, τὸ πρόβλημα τῆς ἀναβιώσεως τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας εἶναι ἡ ἀναδημιουργία δυὸ ἐκ τῶν κυρίων στοιχείων πού τὴν συγκροτοῦσαν ἀλλὰ καὶ ἡ ἐξισορρόπησίν της. Καὶ θὰ ἦταν ἀσφαλῶς παράλογο, ἀκόμα καὶ σ’ αὐτὴ τὴν ἐποχὴν, τῶν στεγανῶν διαχωρισμῶν μεταξὺ “ἀπολύτων” τεχνῶν, νὰ συγκροτεῖται ἕνα συνεργεῖο ἀπὸ ἀρμόδιους κριτικούς πού θὰ ἀξιολογήσουν ἀντιστοιχῶς τὶς κύριες πλευρὰς μιᾶς παραστάσεως ἀρχαίου δράματος. Οὔτε ὅμως εἶναι δυνατόν νὰ παραμένουν ἀνεξέλεγκτοι οἱ πειραματισμοὶ τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν βοηθῶν τους συνθετῶν σὲ μιὰ κεφαλαϊκῶδους σημασίας πλευρὰ τοῦ ἀττικῶν δράματος.

Ἄλλὰ, πρόκειται ἄραγε, πρᾶγματι γιὰ πειραματισμούς; Ἄν δὲν κάνομε λάθος, ὅταν μιλοῦμε γιὰ πειραματισμούς, ἐννοοῦμε μιὰ πορεία ἐφαρμογῶν ἢ ἀναζητήσεων, ὅπου κάθε βῆμα ἀποδίδει καὶ ἕνα εἴτε θετικὸ εἴτε ἀρνητικὸ ἀποτέλεσμα, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ λαμβάνεται ἀναλόγως ὑπ’ ὄψιν. Ἀφοῦ θέλομε νὰ εἰσαγάγωμε στὴν Τέχνην τὸ πνεῦμα τῆς Ἐπιστήμης καὶ τῆς Τεχνικῆς ἔτσι καθὼς ἔχει καταλάβει στὴν ἐποχὴν μας τὰ πάντα αὐτὸς ὁ ἐπιστημοκρατικὸς καὶ τεχνοκρατι-

κὸς νεοπλουτισμὸς, θὰ ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιοῦμε μὲ συνέπεια καὶ τὶς μεθόδους ἐλέγχου πού ἰσχύουν στὴν Ἐπιστήμην καὶ τὴν Τεχνικὴν. Τέτοιαι μεθόδοι δὲν βλέπομε νὰ ἐφαρμοζώνωνται στὸς πειραματισμούς πού ἐπιχειροῦνται στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, ἐπίσημο καὶ γενναῖα ἐπιχορηγούμενον φορέα τῆς κύριας δραστηριότητός μας στὴν οἰκουμένης σπουδαιότητος ἀναβίωσιν τοῦ ἀρχαίου δράματος πού ἐπιχειρεῖται στὸν τόπο μας, οὔτε βλέπομε νὰ πραγματοποιεῖται ὅποιαδήποτε ἀποθησαύριση πείρας. Τὰ πάντα ἀφήνεται στὴν τύχην, παρατηρεῖται δὲ τοῦτο τὸ παράδοξον, τὸ πρωτοφανὲς σὲ πειραματισμοὺς φαινόμενο: ὅτι ἐκεῖνοι πού πραγματοποιοῦν αὐτοὺς τοὺς πειραματισμούς, ἢ πού εἶναι οἱ ἐμπνευστές τους, δηλαδὴ οἱ σκηνοθέτες, δὲν ἀντλοῦν διδάγματα οὔτε ἀπὸ τὸν ἐλεγχὸν τῶν πειραματισμῶν τῶν συναδέλφων τους σκηνοθετῶν, ἀλλὰ οὔτε ἀπὸ τὸν ἐλεγχὸν τῶν ἰδίων τῶν δικῶν τους πειραματισμῶν. Ἔτσι, βλέπομε ἕνα σκηνοθέτη πότε νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ “σπρέχ - κὸρ” καὶ νὰ ἀποκλείει τὸ τραγούδι — ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι θυσιάζεται ὁ Λόγος μὲ τὸ τραγούδι — καὶ πότε νὰ περιορίζει τὸ “σπρέχ - κὸρ” καὶ νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ τραγούδι, σὲ μικρὰς ἢ κάπως μεγαλύτερας δόσεις — δὲν θυσιάζεται, ἄραγε, στὴν περίπτωσιν αὐτῇ ὁ τραγικὸς λόγος, ἢ μήπως ὑπάρχει καὶ τραγικὸς λόγος κατὰλληλος γιὰ θυσίαν; — καὶ σὲ μιὰν ἄλλην σκηνοθετικὴν ἐργασίαν του νὰ τὸ καταργεῖ γιὰ νὰ προσφεύγει πάλι στὸ “σπρέχ - κὸρ” σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν σκυταλοδρομίαν ἀπαγγελίας τῶν διαφόρων “κορυφαίων” ἐναλλαγῶν — ἢ λέξην “κορυφαῖος” ἔχει χάσει κάθε ἔννοιαν στὶς παραστάσεις ἀρχαίων τραγωδιῶν. — Νὰ χρησιμοποιεῖ πότε συμφωνικὴν ὑψῆς ὑπόκρουσιν, γνήσιας “εὐρωπαϊκότητος”, πότε τὶς γνωστὰς συνταγὰς τῆς “ἑλληνικότητος” καὶ πότε τὸ βαρβαρικὸν τὰμ - τὰμ. Πότε νὰ διατηρεῖ τὴν διατονικότητα τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς καὶ πότε νὰ υιοθετεῖ τὴν ἀτονικότητα τοῦ δωδεκάφθογγου, πού βρισκεται ἀκριβῶς στὸς ἀντίποδες τῆς τονικότητος καὶ εἶναι προσετὸ μόνον σ’ ἕνα “μετεκλαιδευμένο” αὐτί. Πότε νὰ προσφεύγει στὸ γυμνὸ μέλος, παρ’ ὅλο ὅτι τὸ θεωρεῖ “ξεπερασμένο γιὰ τὴν μουσικὴν εὐαισθησίαν” — ξεχνώντας ὅτι ἀνήκει στὴν μολὴν γησινὴν ἑλληνικὴν πραγματικότητα — καὶ πότε νὰ εἰσάγει ἀνεξέλεγκτες πρωτοποριακὰς ἀκροβασίας, δανεισμένες ἀπὸ μουσικὰ ἐργαστήρια τοῦ “αἰῶνα τῶν διαστημοπλοίων”.

Κατὰ τὴν ἀντιμετώπισιν τοῦ προβλήματος τῆς ἀναπληρώσεως στὰ σωζόμενα ἀρχαῖα δράματα τοῦ στοιχείου τῆς μουσικῆς πού χάθηκε, παρουσιάζονται ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα δυὸ βασικὰ διαφορετικὰς λύσεις, πού ἐντάσσονται ἀντιστοιχῶς καὶ στὶς δυὸ βασικὰ διωστάμενες ἀπόψεις πού υφίστανται στὴν ἀντιμετώπισιν τοῦ ὅλου προβλήματος τῆς ἀναβιώσεως ἀρχαίων δραμάτων: τὴν ἀπόψιν τῆς ὅσο τὸ δυνατόν πιστότερης ἀποκαταστάσεώς τους στὴν ἀρχικὴν τους μορφήν καὶ τὴν ἀπόψιν τῆς ἀναπροσαρμογῆς τους “σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς σύγχρονης εὐαισθησίας”. Ἐχομε ἔτσι, καὶ στὸ ἐπὶ μέρους θέμα τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὴν μιὰ μερὰ τὴν ἀπόψιν ὅτι πρέπει νὰ φτιαχτεῖ γιὰ τὰ μελικά μέρη τῆς τραγωδίας μιὰ μονόφωνη μουσικὴ μὲ συνοδείαν αὐλοῦ, ὅπως ἦταν καὶ ἡ μουσικὴ πού ἔφτιαχναν γιὰ τὰ ἔργα τους οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ, νὰ χρησιμοποιηθῶν δὲ σ’ αὐτὴ τὴν μουσικὴν οἱ ἐτοιμοὶ ρυθμοὶ πού μᾶς προσφέρει ὁ μετρικὸς σκελετὸς τοῦ ἀρχαίου κειμένου, πάνω στὸν ὅποιον πρέπει, ὅπως ὑποστηρίζεται, νὰ γίνεταί καὶ ἡ μεταγλωττίσιν του, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλην μερὰ, ἔχομε τὴν ἀπόψιν ὅτι τὸ φτωχὸ καὶ λιπόσαρκον μέλος τῶν ἀρχαίων εἶναι ὀλοτέλα ξεπερασμένο γιὰ τὴν νεώτερην μουσικὴν εὐαισθησίαν καὶ ὅτι πρέπει συνεπῶς νὰ χρησιμοποιήσωμε τὸν ἀφάνταστο πλοῦτον ἐκφραστικῶν μέσων πού μᾶς παρέχουν οἱ νεώτερες ἐξελίξεις τῆς μουσικῆς Τέχνης. Δὲν πρόκειται τώρα νὰ συζητήσωμε αὐτὰς τὶς ἀπόψεις, γιὰ τὴν θὰ παρασυρόμασταν ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια πού καθορίσαμε γι’ αὐτὴ τὴν μελέτην. Θὰ περιοριστοῦμε ἀπλῶς σὲ σύντομες παρατηρήσεις πάνω στὶς ἐφαρμογὰς αὐτῶν τῶν ἀπόψεων στὸ εἰδικὸν θέμα τῆς μουσικῆς. Ἐπειδὴ δὲ ὑπάρχει ἤδη μιὰ πλούσια συγκομιδὴ σὲ μονόφωνες μουσικὰς γιὰ “ἀποκαταστάσεις” ἀρχαίων δραμάτων καὶ μιὰ ἀκόμα πιὸ πλούσια συγκομιδὴ σὲ παρτιτούρες γιὰ σκηνοθετικοὺς ἐκσυγχρονισμούς τους, μποροῦμε νὰ κάνομε γενικῆς φύσεως παρατηρήσεις.

Παρατηροῦμε, λοιπόν, ἐξετάζοντας πρῶτα τὶς “ἀποκαταστάσεις”, ὅτι ἡ υιοθέτησιν σ’ αὐτὰς τοῦ μονόφωνου μέλους μὲ συνοδείαν αὐλοῦ δὲν ὑφελικεταί στὴν ἀντίληψιν ὅτι τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μουσικῆς πρέπει νὰ προκριθεῖ ἐπειδὴ ἦταν ἐκεῖνον πού χρησιμοποιήσαν καὶ οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ καί, κυρίως, ἐπειδὴ εἶναι τὸ μόνον πού ταιριάζει στὸν τραγικὸν λόγον. Μ’ ἄλλα λόγια, δὲ συμβαίνει σ’ αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἐκεῖνον πού

συνέβη κατά την 'Αναγέννηση, όταν οι 'Ιταλοί μουσουργοί, παίρνοντας ως πρότυπο την 'Αρχαία 'Ελληνική Τραγωδία και αποβλέποντας στην εξισορρόπηση ποιήσεως και μουσικής, έκριναν ότι έπρεπε "να περιφρονήσουν αυτό το είδος τής μουσικής (σημειώνουμε ότι πρόκειται για τὰ θαυμαστά επιτεύγματα τής αντίστικτικής πολυφωνίας) που, επειδή δεν αφήνει ν' ακουστούν καθαρά τὰ λόγια, αλλοιώνει, τήν ιδέα και τόν στίχο και επειδή άλλοτε μὲν επιμηγνύει και άλλοτε επιβραχνύει τις συλλαβές για να τις προσαρμόσει στην αντίστικξη, απομακρύνεται τόσο πολύ από την ποίηση" — όπως έλεγε ο μουσουργός Τζιούλιο Κατσίνι — και έφτιαξαν το ρετσιτατίβο, το αρίζο και την άρια. 'Αλλά η υιοθέτηση του μέλους και του αυλού δεν έγινε ούτε καν για λόγους πιστής αρχαιολογικής αποκαταστάσεως. Το μέλος εισήχθη στις "αποκαταστάσεις" αυτές κατά σύμπτωση — επειδή συνέβη ν' άπεργήσουν οι μουσικοί τής θρηστροας σε μιá παράσταση — και μόνον εκ τών ύστερων, επειδή η εισαγωγή αυτή άπεδείχθη βολική για λόγους καθαρῶς πρακτικούς, το μόνωφο μέλος κι ο αυλός καταξιώθηκαν να αναγνωρισθούν και να προβληθούν ως στοιχεία άπαραίτητα για τήν αποκατάσταση τής μορφής τῶν αρχαίου δράματος. 'Αναφέρουμε το γεγονός αυτό, επειδή δείχνει πόσο λίγη ειλικρίνεια υπάρχει σ' αυτή τήν χρησιμοποίηση του μέλους στο πλαίσιο τών "αποκαταστάσεων", αφού κανείς από τους συνθέτες μας δεν πιστεύει σ' αυτό, όπως αποδεικνύουν οι έναρμονίσεις δημοτικών σκοπών και βυζαντινῶν μελῶν που επιχειρούν. 'Αλλά μήπως μπορούμε να θεωρήσουμε ως μέλος — όπως ήταν εκείνο με το όποιον είχε συνταιριαστεί ο τραγικός λόγος από τους 'Αθηναίους τραγικούς, που ήταν αληθινή μελωδία με θαυμαστή μάλιστα δομή, όπως το μαρτυρεί ο μετρικός σκελετός του ποιητικού λόγου — αυτό που παρουσιάζεται, συνήθως, στις μελοποιήσεις χορικών, και που δεν είναι παρά ένα άμορφο και άφόρητα άνωρό ρετσιτατίβο: "Έτσι, λοιπόν, όπως παρουσιάζεται η λύση τής χρησιμοποιήσεως μόνωφωνης μουσικής πάνω στους έτοιμους μάλιστα ρυθμούς που προσφέρει ο μετρικός σκελετός του τραγικού λόγου και που άπαλλάσσει το συνθέτη ακόμα και από τήν φροντίδα να επινοήσει δικούς του ρυθμούς, δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί ως λύση αληθινῆς μουσικής δημιουργίας, όπως έπρεπε να είναι η λύση τής άναδημιουργίας του έλλείποντος στοιχείου τής μουσικής, ούτε είναι δυνατόν να τήν υιοθετήσει ένας αληθινός μουσουργός Κ' είναι επόμενο να δυσφημείται έτσι η λύση τής επαναφοράς του μέλους, ακριβῶς επειδή εφαρμόζεται με τόσο προχειρότητα και έλλειψη ειλικρίνειας.

'Εντελῶς διαφορετικές είναι οι παρατηρήσεις μας όταν εξετάζουμε τις παρτιτούρες που χρησιμοποιούνται στους σκηνοθετικούς έκσυγχρονισμούς τών αρχαίων δραμάτων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι και ευμενέστερες. Πριν προχωρήσουμε σε παρατηρήσεις, κάνουμε μιá άπαραίτητη υπενθύμιση: 'Η

Αύλητής με φορβείο. 'Αττικό άγγείο (Βρετανικό Μουσείο)



μουσική επαναφέρεται στα αρχαία δράματα επειδή έγινε πανθολογούμενος αισθητό το κενό που προεκήθη από τήν απώλεια του μουσικού στοιχείου τους και επειδή άπεδείχθη πλέον ότι αρχαίο δράμα — αυτό καθ' έαυτό, φυσικά, και όχι διασκευή του — χωρίς μουσική αποκλείεται να αναβιβασθεί. Το κενό όμως για το οποίο μιλούμε υποτίθεται ότι είναι αισθητό στα σημεία ακριβῶς εκείνα όπου υπήρχε μουσική, όταν το έργο ήταν άρτιο. Δηλαδή στα χορικά, στους θρήνους και στους κομμούς, στα άμοιβαία μέλη και γενικά στα λυρικά μέρη που χωρίς μουσική αποδεικνύονται "άντιθεατρικά". 'Ο Κομμός λ.χ. τών Χοηφόρων ('Ορέστης 'Ηλέκτρα, Χορός), που είναι "ανάκαλημα" του νεκρού 'Αγαμέμνονα, προκαλεί όταν άπαγγέλλεται κόπωση και δυσφορία στο θεατή, γι' αυτό και ο 'Αισχύλος τόν ήθελε, να τραγουδιέται και να χορεύεται, όπως άλλωστε και ο Κομμός 'Αντιγόνης, 'Ισμήνης και Χοροῦ, στον "Οιδίποδα επί Κολωνῶ", του Σοφοκλέους ή ο "Ίάλεμος" τών "Περσῶν". 'Επίσης, στον "Προμηθέα" υπάρχει κίνδυνος να μετατραπεί η "Ίά" σε κομικό πρόσωπο όταν άπαγγέλλει τους στίχους της αντί να τους τραγουδά, όπως το ήθελε ο 'Αισχύλος, οι δὲ θρήνοι και οι γόοι τής 'Εκάβης στην άμόνημη τραγωδία του Εὐριπίδη και στις Τρωάδες γίνονται αισθητικῶς άπαράδεκτοι, όταν άπαγγέλλονται με τὰ άπαραίτητα ξεφωνητά, ενώ, όπως είναι γνωστό, ο Εὐριπίδης τους ήθελε να τραγουδιούνται κ.ο.κ. Κι όμως, αντί να χρησιμοποιείται μουσική σ' αυτά ακριβῶς τὰ μέρη, όχι γιατί εκεί είχε βάλει μουσική κι ο αρχαίος τραγικός — αφού δεν ενδιαφέρει η "αποκατάσταση" τής αρχικής μορφής — αλλά γιατί αυτά τὰ μέρη είναι εκείνα ακριβῶς όπου γίνεται αισθητό το κενό που δημιουργήθηκε με τήν απώλεια του μουσικού στοιχείου, βλέπουμε να τοποθετείται μουσική σε άλλα σημεία, πριν αρχίσει λ.χ. η παράσταση για να υπάρχει ένα συμφωνικό προλόδιο ἀλά Βάγκνερ, ή σε σημεία που θα κρίνει ο σκηνοθέτης ότι γραάζεται μιá "μουσική ταπετσαρία", που θα είναι συχνά ενοήληση για τόν ήθοπολο και τόν θεατή. 'Έτσι αντί να ενσωματώνεται στο αρχαίο δράμα μιá άπόλυτα ταυριαστή μουσική, βλέπουμε να τού φτιάχνεται μιá σκηνική μουσική σύμφωνα με τις γνωστές συνταγές, που χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο στο θέατρο πρόζας, κατά τήν αυθαίρετη κρίση του σκηνοθέτη. Και δεν άπομεινει παρά να εισαχθεί και το μαγνητόφωνο, για να είναι πλήρης ο έκσυγχρονισμός του αρχαίου δράματος σύμφωνα με τὰ δεδομένα τής "σύγχρονης εὐαισθησίας".

Πολύς αλήθεια λόγος γίνεται γι' αυτή τήν σύγχρονη εὐαισθησία, στην οποία θέλουμε να προσαυρόσουμε τὰ πάντα κατά το σύστημα του Προκρούστη. 'Αναρωτιόμαστε, ωστόσο, αν είμαστε σε θέση να τήν διαγνώσουμε και να καθορίσουμε τήν δεκτικότητα τής, και αναρωτιόμαστε, κυρίως, αν, στην περίπτωση που θα το επιτυχάναμε θα τής είχαμε καμμιá υπόληψη. Γιατί, ακόμα και στην περίπτωση που δεν αναφερθούμε στους άπίθανους μουσικούς όγκους με τις άπίθανες ποιικιλίες, από τις σημερινές ως τις πανάρχαιες — αλλά και τις μελλοντικές —, από τις κοντινές ως τις πιό μακρινές και τις έξωτικές, και από τις πιό ύψηλης ποιότητας ως τις πιό φτηνές, που δέχεται το σύγχρονο αυτί με τις μπουλντόζες του ραδιοφώνου, τής τηλεράσεως και του κινηματογράφου, και περιοριστούμε ν' αναφερθούμε στο παρδαλό δειγματολόγιο μουσικής που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης 'Αρχαίας Τραγωδίας, είναι φανερό ότι δε μπορούμε να κάνουμε λόγο για σύγχρονη "εὐαισθησία". Γιατί η έννοια τής εὐαισθησίας είναι συνδεδεμένη και με τήν έννοια τής εκλεκτικότητας' ξέρομε δὲ ότι ένας παμφάγος δεν είναι δυνατόν να είναι και εκλεκτικός, ούτε να θεωρείται ότι έχει εὐαισθησία.

Στή μελέτη μας αυτή περιοριστήκαμε σε παρατηρήσεις και διαπιστώσεις πάνω στις άναζητήσεις και τους πειραματισμούς που παρουσιάστηκαν στον τόπο μας ειδικά στο θέμα τής μουσικής για αρχαίο δράμα από τότε που άρχισε να επιχειρείται η αναβίωσή του. "Όπως είπαμε και προηγουμένως τέτοιες διαπιστώσεις, αν και άρνητικές, μπορούν να φανούν χρήσιμες προκειμένου να γνωρίσουμε τί ήταν ένα αρχαίο δράμα και να αναπληρώσουμε τὰ στοιχεία του που έχουν άπολεσθεί, γιατί έχει δημιουργηθεί γύρω του τέτοια συσσώρευση παρανοήσεων και παρερμηνειών, ώστε ένα ξεκαθάρισμα του εδάφους είναι άπαραίτητο. 'Αλλά και για να καταδείξουμε ότι τέτοια θέματα δεν αντιμετωπίζονται με αυτοεχθισμούς και με άνεξέλεγκτους και αυθαίρετους πειραματισμούς.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΓΙΑΤΡΑΣ



ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ, ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ

ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ ΤΟΥ "ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ"

Τοῦ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Βρισκόμαστε άραγε στο κατώφλι ενός νέου Θεατρικού είδους, ή απλώς αναμασάμε ξένες θεωρίες και επιτεύγματα; Η συνεργασία Μουσικής, Λόγου και Χορού, σ' όποιες μορφές την είδαμε να πραγματοποιείται τον τελευταίο καιρό στην Αθήνα, έφερε συχνά στην επιφάνεια τὸ παραπάνω ερώτημα. Είναι γεγονός ότι ένα νέο είδος δὲν ξεπετάγεται τόσο εύκολα και προπαντός δὲν ξεπετάγεται μέσα από εύχες, προγραμματικές δηλώσεις, ή ακόμα και βαθυστόχαστες αναλύσεις. Γεννιέται έφόσον προϋπάρξουν οι κατάλληλες ιστορικές προϋποθέσεις και οι αισθητικές και τεχνικές συσσωρεύσεις που κάποτε, σε μιὰ δεδομένη στιγμή, μεταβάλλουν τὸ ποσοτικό τους άθροισμα σε μιὰ νέα αισθητική μορφή, ποιότητα, είδος. "Ομως είναι έξ ίσου γεγονός ότι ή πλειοψηφία τῆς καλῶς έννοουμένης έλληνικής ίντελιγκέντσιας παραείναι άπαισιόδοξη — παραείναι κουμπωμένη και άπιστη. "Νά ζεῖς με ένθουσιασμούς;" μᾶς σύστησε ὁ ποιητής. "Ομως οι άνθρωποι μας ζουν με ένδοιασμούς. Δέν πιστεύουν στο θάῤμα! Φυσικά, στο έλληνικό. Γιατί, φοβάμαι, πὼς για τούς ξένους, έχουν καταθέσει τὰ ὄπλα. "●,τι κι αν κάνουν, τὸ βρίσκουν πρωτοπόρο. Άνάμεσα σ' αυτές τις Συμπληγάδες — τὴν άβασάνιστη πίστη και τὴν εύκολη άρνηση, τοποθετεῖται ὁ σιωπῶς δρόμος τοῦ δημιουργοῦ.



Δέν είμαι φιλόσοφος. Ούτε αισθητικός, και έπομένως δέ μπορῶ νά μιλήσω με γενικότητες ή μ' άφορισμούς. Δέ μπορῶ νά μιλήσω παρά μονάχα για τὴ στενή προσωπική μου έμπειρία και τούς στενούς προσωπικούς μου προβληματισμούς. Η περιογή ὅπου κινήθηκα τὰ τελευταῖα χρόνια άγκαλιάζει τὴ συμφωνική μουσική, περνάει από τὴ Μουσική για Τραγῶδια και φτάνει, διατρέχοντας μέσα από τὸ Λαϊκό Τραγούδι, ὡς τὸ " Τραγούδι τοῦ Νεκροῦ Άδελφοῦ". Θά πρέπει νά πῶ, χωρίς περιφράσεις, πὼς έπαψα νά πιστεύω στη συμφωνική, δηλαδή στην απόλυτη μουσική. Τουλάχιστον στη συμφωνική μουσική ὅπως τὴ δημιούργησαν οι Κεντροευρωπαῖοι τούς τελευταίους τρεῖς αἰῶνες, και πού, ιστορικά — κοινωνιολογικά, υπῆρξε ή έκφραση τῆς άριστοκρατικής και λόγότερα τῆς μεγαλοαστικής ευρωπαϊκής τάξης. Θυμάζω τὰ επιτεύγματα αὐτῆς τῆς πολυεθνικής σχολῆς, αλλά νομίζω ότι ανήκουν στην ιστορία, πλάι στ' άριστουργήματα τῆς ζωγραφικής, πλάι στους Καθεδρικούς ναούς και τὸ κλασικό θέατρο. Η απόλυτη μουσική, γέννημα τοῦ γερμανικοῦ ιδεολογικοῦ, μπόρεσε νά σταθεῖ έφόσον τὸ μονοπώλιο τῆς μουσικής αισθητικής παιδείας ανῆκε άποκλειστικά στις κοινωνικές νησίδες τῶν οικονομικά προνομιούχων, πού, άποκομμένοι κα-

θῶς ζοῦσαν από τὴν εθνική ζωή τῶν λαῶν τους, έφεραν μαζί τους άποκλειστικά τὴν ξένη, δηλαδή τὴν κεντροευρωπαϊκή κουλτούρα.

Κι άρχισαν οι κοινωνικές ανακατατάξεις — τὰ εθνικαπελευθερωτικά κινήματα — ή τεχνική επανάσταση και, μέσα σε λίγες δεκαετίες, εκατοντάδες εκατομμύρια άνθρωποι ανακάλυψαν τὸν πολιτισμό. Ήταν βέβαια — και είναι — ένας καθορισμένος πολιτισμός, πού στηρίζεται στην κλασική Αθήνα και τὴν Ίταλική Αναγέννηση. Και σε συνέχεια περνᾶ μέσα από τὰ καλούπια τοῦ α ή β ἔθνους, εκείνου πού κατάφερε ν' ανυψωθεί οικονομικά, τεχνικά, στρατιωτικά, εθνικά. "Ομως αὐτός ὁ " καθορισμένος πολιτισμός " άγνοεῖ έκχροντάδες άλλους εθνικούς ή, πὸ στενά, λαϊκούς πολιτισμούς κ' έτσι δέ φτάνει νά έκφράσει — γιατί δέν τούς αντιπροσωπεῖ — τούς λαούς ή τις κοινωνικές τάξεις, πού βγαίνουν από μέσα τους. "Έτσι έξηγῶ λ.χ. τὴν αἰώνια κρίση τῶν συμφωνικῶν συγκροτημάτων σ' ὅλο τὸν κόσμο (μ' έξαιρεση τὴ Γερμανία, κι αὐτὸ γιατί, ὅπως είπα και πὺ πριν, ή απόλυτη μουσική έκφράζει τὴ γερμανική ψυχοσύνθεση), κρίση πού άγκαλιάζει χῶρες με ύψηλὸ τεχνικό πολιτισμὸ και πού δέν τὴν σταματοῦν ούτε οι ρωμαλέες επιχορηγήσεις, ούτε οι προσπάθειες για έκλαίκευση. "Έτσι έξηγῶ, επίσης, τὴν πλήρη σύγχυση πού έκπικρατεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή μέσα στο στρατόπεδο τῆς μοντέρνας ευρωπαϊκής σύνθεσης και τὴν έκσφενδόνιση τῶν δῆθεν πρωτοπόρων σε κάθε είδους έγκεφαλική περιπέτεια.

Τὸ μεγάλο κοινὸ παραμένει άδιάφορο, ὄχι γιατί, ὅπως πολλοὶ ισχυρίζονται, τοῦ λείπει ή καλλιέργεια, αλλά γιατί δέν υπάρχει τὸ νῆμα έπαφῆς. Μήπως χρειάζεται λιγότερη " καλλιέργεια " για νά κατανοήσει τὸ έργο τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Λόρκα, τοῦ Μιρό, τοῦ Μίλλερ, τοῦ Πικάσσο, τοῦ Τεννεσσή Ούίλλιαμς, τοῦ Καζαντζάκη, τοῦ Καζάν, τοῦ "Ερεμπουργκ ή τοῦ Φελλίνι; Δηλαδή, κάθε έργο, ὅσο ύψηλὸ και " δυσνόητο " κι αν είναι, πού άκουμπᾶ ὅμως πάνω σε μιὰ ζωντανή βάση — είτε είναι εθνικός ή λαϊκός πολιτισμός, είτε είναι σύγχρονος πανανθρώπινος προβληματισμός — βγαίνει μέσα από μιὰ ζωντανή ρίζα και γι' αὐτὸ ξέρε νά πάρει μιὰ ζωντανή μορφή. Κ' έτσι έξηγεῖται κ' ή κρίση πού μαστίζει τὴ μοντέρνα μουσική σύνθεση. Δέν ανανέωσε τις ρίζες τῆς. Δέν ανανέωσε τὴ μορφή τῆς. Εἰδικότερα στην Ελλάδα, ή συμφωνική μουσική υπῆρξε πάντοτε ένα εμβόλημα, και παρέμεινε ὡς τις μέρες μας εμβόλημα. Δέν άγγιξε τὸ λαό, ούτε σὰ μιὰ πολύτιμη πνευματική κληρονομία — κι αὐτὸ είναι λάθος τοῦ κοινωνικοῦ μας συστήματος, πού κρατᾶ συστηματικά τὸ λαό μας μακριὰ από κάθε πνευματική καλλιέργεια. Δέν άγγιξε τὸ λαό ούτε σὰ ζωντανή

καλλιτεχνική δημιουργία — κι αυτό είναι λάθος τής Ύδας τής σύγχρονης, και ειδικά, τής ελληνικής μουσικής δημιουργίας. Έν τούτοις, το κοινό μας δε μπορεί να κατηγορηθεί γι' αδιαφορία απέναντι στη μουσική. Τί συνέβαινε, λοιπόν; Ο λαός μας, αλλάζοντας το σαρούγι με το παπούτσι, το λυγνάρι με το ηλεκτρικό, και τις βουνοπλαγιές με την ασφαλτο, περνούσε σύσσωμος το κατώφλι του 20ού αιώνα. Εκεί, βρέθηκε πρόσωπο με πρόσωπο, με τις μουσικές δημιουργίες των ξένων. Θαμπώθηκε, θαύμασε, έσκυψε το κεφάλι με σεβασμό και ξαναγύρισε στα τραγούδια του. Γιατί, πέρα απ' τα θαμπώματα και τους θαυμασμούς, υπάρχει η συγκίνηση και μια έντοια συγκίνηση δε μπορεί να τη δώσει παρά μονάχα το σύγχρονο έργο τέχνης, που το σπέρνει ο ίδιος ο λαός και το επωάζει η εποχή.

Και για να τελειώσω με τη συμφωνική μουσική, πιστεύω ότι όπωσδήποτε, τόσο εμείς όσο και οι Ινδοί, οι Κινέζοι, οι Τούρκοι, οι Νοτιοαμερικάνοι, οι Αφρικανοί κλπ., όσοι δηλαδή διαθέτουν μια πλούσια λαϊκή μουσική παράδοση, θα χτίσουν κάποτε αυτότελη ήχητικά οικοδομήματα. Στην περίπτωση που θα χρησιμοποιήσουν το μουσικό υλικό τους για να ντύσουν τις φόρμες τής παραδοσιακής κεντροευρωπαϊκής μουσικής (κατά το πρότυπο των εθνικών σχολών), τότε είμαι βέβαιος πως τα αναμασήματα αυτά θα προστεθούν στον όγκο μιας περιττής, μις άχρηστης μουσικής φιλολογίας.

Ένας τρόπος, κατά τη γνώμη μου, υπάρχει, για να δημιουργηθούν καινούρια μουσικά άριστουργήματα. Να βρεθεί από την αρχή νέα τεχνική ύλη, που, χρησιμοποιώντας το νέο μουσικό υλικό, να πλάσει νέες φόρμες, με νέα σύλληψη, με νέα αντίληψη. Να πλάσει το καινούριο, το πρωτόγνωρο έργο!

≡

Τη συγκίνηση, που δε βρήκε μέσα στο συμφωνικό έργο, ο λαός τη βρίσκει μέσα στο λαϊκό τραγούδι. Εκεί, ο λαϊκός καλλιτέχνης συνδιαλέγεται σε πρώτο πρόσωπο με το Κοινό του, όταν και έφασον ενώνεται μαζί του με κοινές συγκινήσεις, εμπειρίες, πάθη και ελπίδες.

Το πρώτο μου λαϊκό μουσικό έργο υπήρξε ο Έπιτάφιος, πάνω σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Νομίζω πως ή σειρά των δικών τραγουδιών αποτέλούσε, πέρα από τον καθαρά ποιητικό και μουσικό της χαρακτήρα, και μια δραματική ένότητα. Ένόητα θέματα, ένότητα δράσης, με θέση, κορύφωση και λύση. Σάν ένα πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση του δραματικού μουσικού έργου, έπεχείρησα το διάλογο ανάμεσα στο Τραγούδι και το Λόγος. Η τοποθέτηση των μουσικών, του τραγουδιστή, του απαγγελέα και του οδηγού (μαέστρου), είχε γίνει αντικείμενο ιδιαίτερης έρευνας. Παραδοσιακές μορφές με "τελετουργικές", προεκτάσεις στην έρμηνεία του τραγουδιού βρήκαμε μέσα στην Λειτουργία και στο Λαϊκό Κέντρο.

Στη βυζαντινή Λειτουργία, ο Λόγος, το Μέλος, ο Αντίλογος, ο Κορυφαίος, ο Χορός, ή Ορχήση, μās δίνουν την εντύπωση μις τέλειας "Λαϊκής σπερας", ή καλύτερα, μις δημιουργικής άφομοίωσης τής κλασικής παράδοσης με όλη την "άφέλεια", που θα χαρακτήριζε το γνήσιο λαϊκό έργο. Στο Λαϊκό Κέντρο λείπει το στοιχείο του Λόγου, όμως απέ-

ναντι στους λαϊκούς οργανοπαίχτες και τραγουδιστές, έρχεται σχεδόν μόνιμα να συνδιαλεχτεί ο λαϊκός χορευτής. Είδαμε έτσι το μεστό, τόν πυκνό, το ξεχωριστό λαϊκό τραγούδι, σά μια συμπύκνωση δραματικής ένεργειας. Σά μια σπερματογόνο μονάδα, που μέσα της ένυπάρχουν "δυναμεί" τα στοιχεία του Μύθου, του Λόγου και του Χορού. Ωσπου να φτάσουμε στην περίοδο τής προσπάθειας για τη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου έργου, θεωρήσαμε απαραίτητη τη δοκιμασία σε νέα σχήματα, ιδέες κ' εμπειρίες. Μετά την τελετουργική παρουσίαση του Έπιτάφιου, που ολοκληρώθηκε μέσα στη διαδικασία τής Λαϊκής Συναυλίας, άκολούθησαν το Αρχιπέλαγος (θέατρο "Μετροπόλιταν" 1960) και το Κέντρον "Μυρτιά" (άπέτυχε ούσιαστικά, όμως ή ιδέα του επέζησε).

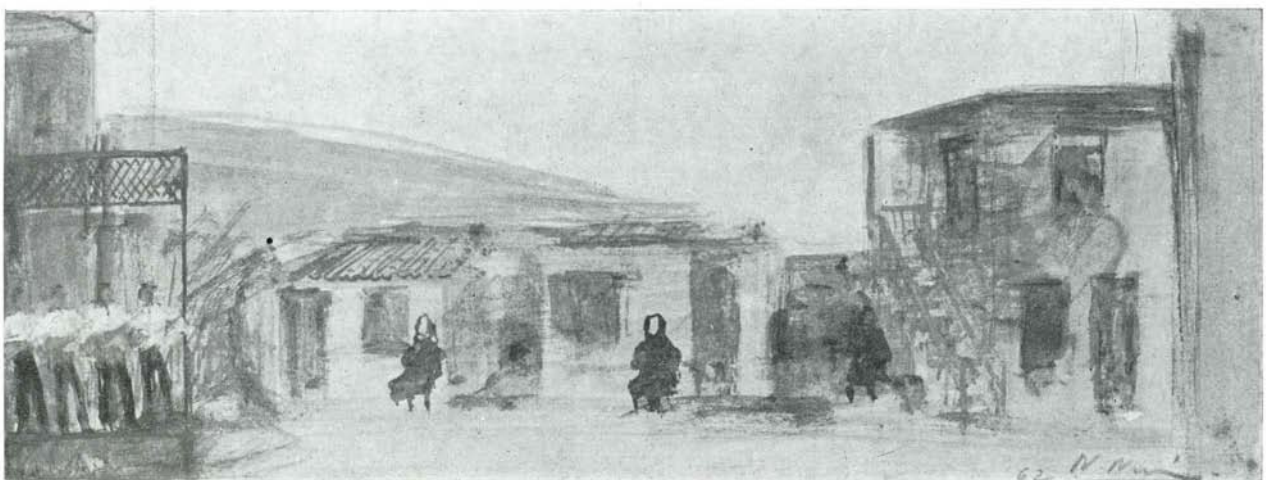
Με "Το τραγούδι του Νεκρού Άδελφού" θέλησα να δοκιμάσω την έρμότητα των νέων έκφραστικών μέσων, που είχαν στο μεταξύ δημιουργηθεί, βάζοντάς τα στην ύπηρεσία μις ολοκληρωμένης άρχιτεκτονικής μορφής, που οι λεπτομέρειές της ήταν ακόμα τυλιγμένες μ' όμιγλες κ' έρωτηματικά. Από που θα δανειζόμουν το Μύθο του έργου; Ξαφνικά, άνακάλυψα ότι ζούμε περικυκλωμένοι απ' τους σύγχρονους ήρωες - θεούς - ήμίθεους - πεπρωμένα και σύμβολα. Απ' τη σύγχρονη, τη δική μας Μυθολογία. Η φυλή μας, σά μια καινούρια γενιά του Οιδίποδα, χωρίστηκε σε δυό αντίπαλα στρατόπεδα. Όπως άλλοτε ο Πολυνεΐκης κι ο Έτεοκλής, το ίδιο και τώρα, άδέρφια, φίλοι, συγγενείς, συμπολίτες, άλληλοσκοτώθηκαν μπροστά στα μάτια τής Ίοκάστης, που εμείς τη φωνάζουμε Μάννα! Μου τυχε να ζήσω προσωπικά μις τέτοια σκηνή. Ο ένας άδελφός βρισκόταν μέσα στο μουλούκι, που δεχότανε το όμαδικό ξύλο. Ο άλλος ήταν βασανιστής. Σε μις στιγμή, άναγνωρίζονται. Όρμα ό πρώτος, με μις έξαρση πόνου και άηδίας, να πνίξει το δήμιο άδερφό του. Κι αυτός, ενώ οι βασανιστές τρέχουν να τον βοηθήσουν, άκούστηκε να τους φωνάζει: "Μην τόν άγγίζετε! Είναι άδέρφι μου! Αφήστε τον να με πνίξει!"

Έγραψα το πρώτο τραγούδι και τ' όνόμασα Τό Όνειρο:

Αν ό γιούς είχες μαννούλα μου, δυό δέντρα, δυό ποτάμια,
Αν ό κάστρα βενετσιάνικα, δυό δούσηρους, δυό λατζάρες.
Ένας για την Ανατολή κι ό άλλος για τη Δύση
Και σ' στη μέση μοναχή μιλάς, ρωτάς τόν Ήλιο:
Ήλιε πού βλέπεις τά βουνά, πού βλέπεις τά ποτάμια,
Όπου θωρείς τά πάθη μας και τίς φτωχές μαννούλες,
Αν δείς τόν Παύλο μίλησε και τόν Ανδρέα πές μου,
Μ' ένα καϊμό τ' ανάστησα μ' ένα λυγμό τά έργενα.
Μά εκείνοι παίρνουνε βουνά, διαβαίνουνε ποτάμια,
Ένας τόν άλλο φάχνουνε για ν' άλληλοσφαιρούνε.
Και κεί, στο πιο ψηλό βουνό, στην πιο ψηλή ραζούλα,
Σιμά-κοντά πλαγιάζουνε κι όνειρο ίδιο βλέπουν.
Στ' ης μάννας τρέχουνε κ' οι δυό το νεκρικό κρεβάτι,
Μαζί τά χέρια δίνουνε, τής κλείνουνε τά μάτια
Και τά μαχαίρια μπήγουνε βαθιά μέσα στο χώμα
Κι' απ' εκεί ανέβλυσε νερό, να πιεις να ξεδιψάσεις".

Κ' ένωσα πως ολόκληρο το έργο βρισκότανε "τελειω-

Μαζέτα Ν. Νικολάου για το σκηνικό του "Νεκρού Άδελφού" του Μίση Θεοδωράκη. Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο, Χειμώνας 1962



μένο” μέσα στο λόγο, στη μουσική, και στην κίνηση αυτού του τραγουδιού.

“Έτσι, το νέο είδος που επιχειρούσα, δε θα ήταν “λαϊκή όπερα”, ούτε “λαϊκή τραγωδία”. Ήταν απλά ένα τραγούδι. Γι’ αυτό και πάλι στον τίτλο του έργου δεν παράλειπα να σημειώνω τη λέξη αυτή, σαν υποδηλωτικό του είδους. Η Μάννα, ο “Ηλιος, τ’ αδέρφια που ψάχνουμε για ν’ αλληλοσφραγούν, το χώμα, η γη μας, όπου μπήγουμε μαζί τα φρονικά μαχαίρια γὰ ν’ αναβλύσει το Νερό, όσο είναι τὰ δικά μας Μυθικά πρόσωπα και σύμβολα, άλλο τόσο είμαστε και μεϊς οί ίδιοι. Η τελική ἀλήθεια, ή σοφία τής Γῆς πού μᾶς τρέφει και πού μᾶς δέχεται, αναβλύζει ἀπό τὰ σπλάγχνα τής σάν τὸ νερό, ξεπηδᾷ σάν πηγή:

“Τοῦ Παύλου και τοῦ Νικολοῦ οί μάννες πᾶν ἀντάμα, Ρατοῦν τὸ χῶμα νὰ τούς πεί και κείνο στᾶζει αἷμα. Δὲν εἶναι ἀναστεναγμός, πού βγαίνει ἀπὸ τὸ χῶμα, Μόνο πηγή λαχταριστή, νὰ πιεις νὰ ξεδιψᾷσεις”.

Νὰ ξεδιψᾷσεις ἀπὸ τί; Ποιά ἦταν — ποιά εἶναι ἡ δίψα μας; “Ἐπρεπε νὰ καθορίσω ἐπίσης, ἀπ’ τὴν ἀρχὴ τὴν “πορεία” μου, τούς “στόχους” μου. Νὰ σημειώσω στὸ χάρτη με κόκκινα ὁρόσημα τὴν περιῶχ τῆς φυλετικῆς δίψας και με πράσινες μολυβιές νὰ χαράξω τὶς πηγές.

Ἀντιγράφω ἀπὸ τὶς σημειώσεις ἐκείνης τῆς ἐποχῆς:

1.— “Ἡ δύναμη τῆς ιδέας — σὲ ὦρες ὀξύτητας — ὑπερνεκᾷ τούς δεσμούς τοῦ αἵματος και τῆς φιλίας. Εἶναι οί στιγμές πού οί ἄπλοι ἄνθρωποι ὀρθώνονται ὡς τὰ ὕψη τῆς Ἱστορίας, γεμίζουν καθήκοντα και συνειδητοποιοῦν τὴν εὐθύνη τους μπροστὰ στὴν Ὁμάδα.

Τὸ ἄτομο ἢ ὁ λαός, πού διέρχεται μὴ τέτοια κριτικὴ περίοδο, ἀξιοθαύμαστος και ὑπέροχος, χάνει ἐντούτοις συχνὰ τὴν ἀπλὴ καθημερινὴ ἐκδήλωσή τῆς ἀνθρωπιᾶς του.

Οἱ ιδέες ἔχουν τὴ δύναμη νὰ ὀδηγήσουν στὸ σπάσιμο ὅλων τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπινων δεσμῶν: τῆ συγγένεια, τῆ φιλία, τὸν ἔρωτα. Εἶναι ἕνα ξεπέρασμα τῆς φύσης με δυνάμεις, Εἶναι μὴ νίκη πάνω στη Φύση, ἀλλὰ και μὴ περιφρόνηση ἐνάντια στη Φύση!

2.— Νὰ δεχτεῖ σ’ ὅλη τῆς τὴν ἔκταση ἡ ἐπενέργεια τῆς ιδεολογίας πάνω στους ἄπλους ἄνθρώπους, τὴ στιγμή πού περνοῦν ἀπ’ τὴν ἀτομικὴ — προσωπικὴ συμπεριφορά, στὴν ὁμαδικὴ — καθολικὴ. Οἱ ἄνθρωποι χωρίζονται σὲ δυνάμεις βασικές παρατάξεις, καθορισμένες ἀπὸ ἀντίθετες ἰδεολογίες. Μονάχα ἡ Μάννα ἔχει τὴ δύναμη ν’ ἀντιπαραταχτεῖ σ’ αὐτὸ τὸ νέο σχῆμα, γιατί δένεται σφιχτὰ με τὴ ζωὴ, πού τὴν ἐνώνει δυνατὰ με τὰ πρόσωπα.

3.— Ἡ πάλι ἀνάμεσα στὶς ιδέες ἀνάμεσα στους ἀνθρώπους και ἀνάμεσα (σὲ τελικὴ ἀνάλυση) τὶς ιδέες και τούς ἀνθρώπους εἶναι τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς μεταπολεμικῆς Ἑλλάδας. Τὸ κορύφωμα τῆς πάλης αὐτῆς ἐκφράζεται με τὸν ἐμφύλιο πόλεμο.

4.— Ὁ ἐμφύλιος πόλεμος — ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὀρθότητα τῶν ἰδεῶν και τὴν ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα πού μποροῦν νὰ τὸν γεννήσουν — εἶν’ ἕνα παραστράτημα, ἕνα ὀλισθήμα, μὴ πράξι παρα φύσιν, ἔξω κ’ ἐνάντια στὴ συνείδηση τῆς ζωῆς. Αὐτὴ τὴ συνείδηση, εἶναι ἡ μάνα πού τὴν ἐκφράζει. Τὰ παιδιά τῆς γίνονται ὄργανα τοῦ ἐπικαιροῦ, τοῦ ἐπεισοδιακοῦ, τοῦ ἐκτός τῆς βαθεῖας οὐσίας τῆς ζωῆς.

5.— Νὰ προσπαθῶ νὰ δεῖξω ἐπίσης: α) ὅτι ἡ δύναμη τῶν ιδεῶν περνᾷ σάν πελώρια μπουλντόζα πάνω ἀπὸ τούς ἄνθρώπους, πού θεληματικὰ ἢ ὄχι, συνειδητὰ ἢ ὄχι, πρέπει νὰ πάρουν τὴν Α ἢ Β θέση. β) ὅτι ἡ διαίρεση αὐτῆ, ἢ ἀντίθεση αὐτῆ, ἱστορικὰ ἀναγκαῖα, σάν πάλι τοῦ νέου με τὸ παλιὸ δὲν εἶναι ἐντούτοις ἀπαραίτητο νὰ ἐκφραστεῖ με τὴν ἐνοπλιᾶ — ἀδελφοκτόνο σύγκρουση, ἀλλὰ ὀφείλει νὰ συντεθεῖ μέσα σὲ μὴ ἐνόητα, κυριαρχημένη ἀπὸ τῆ Ζωὴ και τὶς δυνάμεις πού τὴν ἐξυπηρετοῦν.

Στὴ δουλειά μου ἀκολούθησα τὴν ἐξῆς διαδικασία: Ἀπὸ τὸ βασικὸ τραγούδι, τὸ Ὀνειρο, βγήκαν τὰ πρόσωπα με τὰ ὀνόματά τους, τὴν κοινωνικὴ τους σειρά, τὶς ιδέες, τὰ πάθη τὶς ἀντιθέσεις τους. Μπήκαν σὲ δράση, μίλησαν, συγκρούστηκαν και ἔξαφνικὰ ξαναμπήκαν σὲ ἄλλο τραγούδι: γίνεκα ν’ ἄλλο τραγούδι, ἀπ’ ὅπου ξαναβγήκαν, γὰ νὰ ξαναμιλήσουν, νὰ ξανασυγκρουστοῦν, και νὰ μποῦν ξανά σὲ ἄλλο τραγούδι. Νὰ ξαναγίνου ν’ ἄλλο τραγούδι. Ἐκεῖ, συναντοῦν καινούρια πρόσωπα, με νέα ὀνόματα, πάθη, συγκρούσεις, σύμφωνα, με τὸν καμβὰ τοῦ μύθου. Ἐτσι, τὸ τραγούδι παίρνει ὄχι

μονάχα συμβολικὸ, ἀλλὰ και ὀργανικὸ χαρακτήρα. Στὴν οὐσία, εἶναι ἕνας σύγχρονος Χορός, δηλαδή ὁ λαός μας, ἥρωας μαζί και θεατῆς τῶν ἰδίων τῶν παθῶν του.

Ἐπρεπε ἐπίσης νὰ βρεθεῖ ἡ σωστὴ ὀργανικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ Μυθο — Δράμα και στὸ Τραγούδι — Χορό.

Σὰ μὴ πρώτη, πειραματικὴ μορφή, εἰσήγαγα, μέσα στὸ σκηρικὸ, τὸ “πάλκο” τοῦ λαϊκοῦ κέντρου. Ἐκεῖ καθισμένοι, ἀκριβῶς ὅπως και στὰ λαϊκὰ κέντρα, οἱ μουσικοὶ και οἱ λαϊκοὶ τραγουδιστῆς παρακολουθοῦν τὰ γεγονότα, γινώσκου ν, μαντεύουν τὸ μέλλον. Οἱ ἥρωες τοῦ έργου, οἱ ἴδιοι πού ξεπετάγονται μέσα ἀπὸ τὰ τραγούδια τους, δὲ χάνουν εὐκαιρία νὰ γυρίσουν με σεβασμὸ πρὸς τούς μουσικοὺς — σύμβολα, τὸ κεφάλι, λὲς και προσκυνοῦν τὶς ρίζες τοῦ ἔθνους. Στὸ δεύτερο μέρος τοῦ έργου, στὴν Πράξι (τὸ πρῶτο μέρος ὀνομάζεται Πρόλογος), οἱ μουσικοὶ ἔχουν ἀντικατασταθεῖ με κρεμασμένες μάσκες. Στὸ μεταξὺ ἡ ἰδέα πὼς ἕνας ὀποιοσδήποτε γέρος τυφλός, στήριγμένος στους ὤμους τῆς κόρης του, μποροῦσε νὰ ξαναμπεῖ στὴν Ἀθήνα — στὴν ἱερὴ Ἀθήνα! — και ἀκόμα μποροῦσε νὰ ξαναπεῖ, στίχο με στίχο, τὰ λόγια του Σοφοκλῆ (ἀπ’ τὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ), δίχως τὸ χάσμα οὔτε τοῦ χώρου, οὔτε και τοῦ χρόνου, μ’ εἶχε συναρπάσει γιατί, κυρίως, μοῦ δινε τὴ δυνατότητα νὰ ἐνώσω τούς ἥρωές μου με σύμβολα πανάρχαια και με ρίζες βαθεῖες και πολυτίμες.

Ἐτσι ἡ κόρη τοῦ Τυφλοῦ, ἡ Τασία, καθὼς ἢ Ἀντιγόνη, ἀντικρούοντας τὸ ἱερὸ δάσος τοῦ Κολωνοῦ, μπορεῖ νὰ ἐπαναλάβει τὰ ἴδια ἀκριβῶς λόγια βλέποντας τὰ “ἱερὰ” λαϊκὰ ὄργανα. Γὰ νὰ σηκώσουν οἱ μουσικοὶ ἕνα παρόμοιο βάρος σ’ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ έργου, φοβήθηκα πὼς δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ τούς τοποθετήσω ὅλους μέσα στὸ σκηρικὸ. Θὰ ἔπρεπε νὰ βρῶ κάποιο τρόπο γὰ νὰ ὑπογραμμίσω τὴ σημασία τους, νὰ κάνω εὐθὺς ἀμέσως νοητὸ στὸ θεατῆ τὸν ξεχωριστὸ τους ρόλο, νὰ τούς ὑψώσω, ἀπὸ πρόσωπα γινώριμα — καθημερινὰ, στὶς διαστάσεις τοῦ συμβόλου. Δὲ βρήκα ἄλλη λύση ἀπὸ τὴν Πάροδο τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας.

Ἐτσι, καθορίστηκε ἡ σχέση μύθου — δράσης και τραγουδιοῦ. Ὁ Χορὸς και πὺ γενικὰ ἡ ὄρχηση, ἡ ὁμαδικὴ κίνηση, ἦρθε συνδεδεμένη με τὸ τραγούδι.

Ζητῶ τὴν ἄδεια τοῦ ἀναγνώστη ν’ ἀντιπαραθέσω, σὲ ὅσα εἶπα πὺ πρὶν, ἀνάλογες διαπιστώσεις τοῦ Λίνου Καρζῆ, σχετικῶς πάντα με τὸ Νεκρὸ Ἀδελφὸ: “Πρωταρχικὴ σημασία ἔχει τὸ πλάτημα τοῦ πλαίσιο με τὴν εἰσοδοχὴ τῆς χορείας στὸ ἔργο. Ἐνας μικρὸς λαός κινεῖται πάνω στὴ σκηνή, πού ἀπ’ αὐτὸν και τὶς διαφορὲς του ξεπετάγονται κατὰ τὸ φυσικότερο, μέσα στὴ συμβατικότητά του, τρόπο οἱ πρωταγωνιστῆς και τό, με ἀδυσώπητη ἀνάγκη, προκαλεσμένο συμβάν. Εἶναι ὁ Χορὸς, πού σχεδὸν πλησιάζει τὸν ἀρχαῖο τραγικὸ Χορὸ, χωρὶς βέβαια τὶς πλατεῖες συμπαντικῆς προεκτάσεις ἐκείνου, ἀρκετὸς ὅμως γὰ νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι τοῦ χρειάζεται νὰ σπάσει τούς φραγμούς τοῦ τρίπλευρου κουτιοῦ τῆς σύγχρονης σκηνῆς και ν’ ἀνασάνει λεύτερα στὸν πλατὺν ἀέρα. Καὶ φέρνει μαζί του τὴ μουσικὴ και τὴν ὄρχηση, τόσο τεχνικὰ προσαρμοσμένες, ὡστε ν’ ἀποτελοῦν ἀπαραίτητα στοιχεῖα στὴ δραματικὴ ὡς τὴν ὥρα και ὄχι τραγικὴ σύνθεση τοῦ έργου. Καὶ δὲν εἶναι τραγικὴ, γιατί κινεῖται με κοινωνικὰ ἀκόμα πλαίσια. Δὲν ἔσπασε τούς φραγμούς, συναπαίροντας τὸ θεατῆ πρὸς τὸν εὐρύτατο χώρο τῆς λύτρωσης”.

Ἀπ’ ὅλη τὴν ἐμπειρία μου, με τὸ τραγούδι τοῦ Νεκροῦ Ἀδελφοῦ, κρατῶ σὰ θετικὸ στοιχεῖο τὴν ἀναμφισβήτητη (τὴν ἀποδεδειγμένη πιά) δυνατότητα τοῦ τραγουδιοῦ γὰ ἀλυσιδωτῆς ἀντιδράσεις, πού ὀδηγοῦν σὲ μὴ κατευθυνόμενὴ δραματικὴ ἐνέργεια.

Τὸ ἴδιο, ὅπως ἐτέθη ἄλλοτε στὴν τέχνη και πρόσφατα στὴν Ἀτομικὴ Ἐπιστήμη, τὸ πρόβλημα εἶναι, κυρίως, πὼς νὰ δεσμεύουμε ὅλη αὐτὴ τὴν περιλειώμενη ἐνέργεια και πὼς νὰ τὴν κατευθύνουμε σωστὰ σὲ δραματικῶς συγκρούσεις, πού θὰ κυριαρχοῦνται ἀπὸ τὴν ἰσοροπία μύθου, μουσικῆς, λόγου και ὄρχησης. Ἐπίσης, κρατῶ τὴν πίστη μου στὰ σύμβολα και τούς ἥρωες τῆς σύγχρονης νεοελληνικῆς μυθολογίας. “Ὅσο γὰ τὴ μουσικὴ γλώσσα, προσβλέπω με ἐλπίδα σὲ μὴ συμπίκνωση τοῦ καθαρὰ νεοελληνικοῦ μουσικοῦ τρόπου και στὴν ἀρμάτωσή του με στέρεια ὅσο και πρωτόγνωρα τεχνικὰ — μουσικὰ ὄργανα.

Μὲ δυνάμεις, κ’ ὕστερα ἀπ’ τὸ πείραμά μου αὐτὸ, ἀντιμετωπίζω τὰ μελλοντικὰ μου βήματα με τὸν ἴδιο, ἀν’ ὄχι και πὺ ἐνισχυμένο, δημιουργικὸ ὑπερθετικισμό, με βῆσά τὰ στοιχεῖα τοῦ λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ και τὰ ζωντανὰ προβλήματα τοῦ λαοῦ μας.

ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

Ο ΤΕΝΝΕΣΣΗ ΟΥΪΛΛΙΑΜΣ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΤΟΥ

**Έγκαταλείπει τούς μονόλογους
Προτιμάει τὸ ἐκτὸς Μπροντγουαίη**

Τῶν LEWIS FUNKE καὶ JOHN E. BOOTH

Οἱ Ἀμερικανοὶ θεατρολόγοι Lewis Funke καὶ John E. Booth, γνωστοὶ ἀπὸ τὸ πολύχροτο βιβλίο τους "Οἱ ἰθροποιοὶ μιλῶν γιὰ τὴν Τέχνη τους", πῆραν τὴν παρακάτω συνέντευξη ἀπὸ τὸν Τεννессὴ Οὐίλλιαμς τὸν καιρὸ πὺν ἔκανε τὶς τελευταῖες διορθώσεις στὸ ἔργο του "Νύχτα τῆς Ἰγκουάνα"

Συναντήσαμε τὸν Τεννессὴ Οὐίλλιαμς στὸ διαμέρισμά του τῆς Ν. Ὑόρκης, στὸν πάνω ὄροφο ἐνὸς κάποτε ἰδιωτικοῦ σπιτιοῦ στοὺς ἀνατολικούς ἐξήντα δρόμους. Εἶν' ἓνα μέτριο διαμέρισμα, μ' ἓνα "λίβινγκ - ρούμ" ἀνετα ἀκατάστατο, ἐπιπλωμένο μὲ γούστο τῆς στιγμῆς: ἓνα μπρούτζινο ἀντικείμενο πὺν προσελκύει τὸ μάτι ἐδῶ, μιὰ διακόσμηση στὸ τζάμι τοῦ παράθυρου πὺν πέρα: πολλὰ βιβλία ἓνα γύρω, μὰ κανένα τοῦ ἴδιου. Ἦταν μεσημέρι, ἀλλὰ γιὰ τὸν Τεννессὴ Οὐίλλιαμς ἦταν ἀκόμα πολὺ νωρίς, γιὰτὶ ἡ προηγούμενη νύχτα ἦταν λευκὴ — καὶ ἐντονη — καθὼς τέλειωνε τὸ ἔργο του "Ἡ νύχτα τῆς Ἰγκουάνα", τοῦ ὁποῖου εἶχαν κιόλας ἀρχίσει οἱ δοκιμὲς μὲ τὴν Μπέττυ Ντέιβις, τὴ Μάργκαρετ Λέιτον, τὸν Ἀλαν Γουέμπ καὶ τὸν Πάτρικ Ο' Νήλ, μὲ σκηνοθέτη τὸν Φράνκ Κορσάρο.

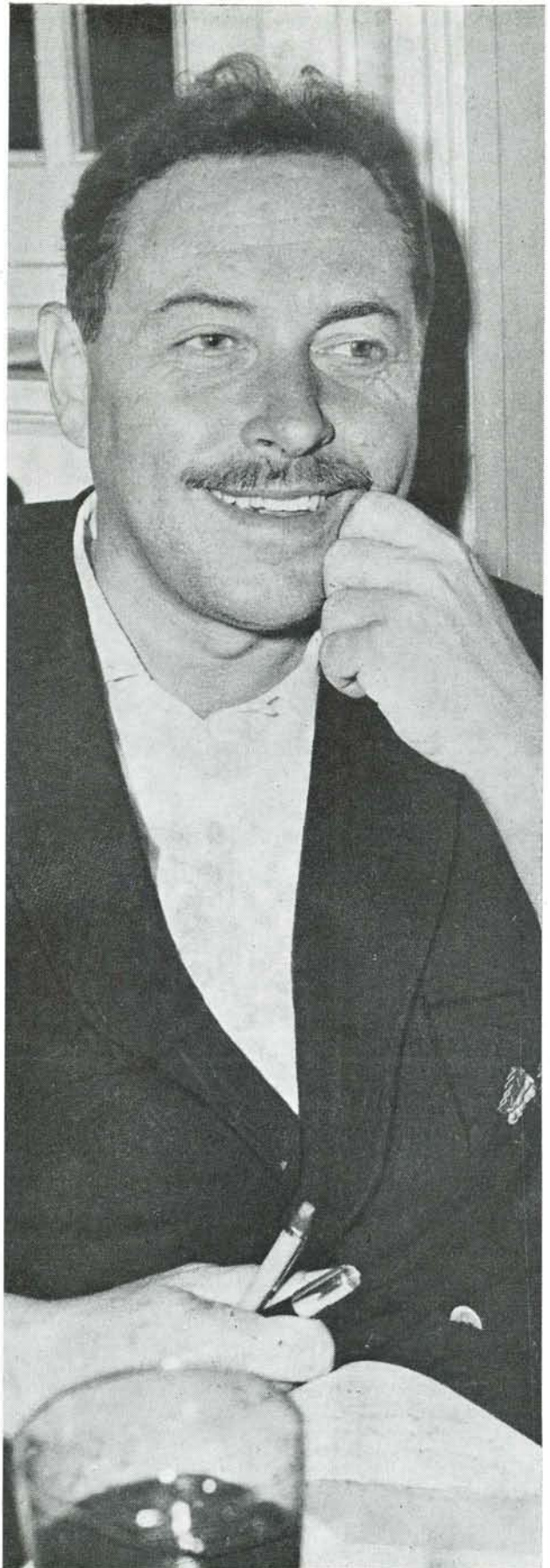
ΕΜΕΙΣ: Βοήκατε πὺς χρειάζονταν νὰ γίνον πολλὲς ἀλλαγές;
ΟΥΪΛΛΙΑΜΣ: Ἐνωσα ἀρκετὰ ἀσχημα ξανατιάνοντας τὸ κείμενο στὰ χέρια μου. Θέλω νὰ πῶ πὺς κάθε φορὰ πὺν ἀρχίζουν οἱ δοκιμὲς μοῦ σφίγγεται ἡ καρδιά, γιὰτὶ ἓνα κείμενο πὺν λείει ὅλα ὅσα θέλεις νὰ πείς — καὶ πὺν ἔχει κιόλας κοπεῖ ἀρκετὰ — νομίζω πὺς θὰ ἔπρεπε κανεὶς νὰ τὸ κόβει ὅταν ἡ παράσταση, τὸ στήσιμο ἔχει προχωρήσει, θέλω νὰ πῶ πὺς τώρα στὴν ἀρχὴ βρίσκω πὺς εἶναι πρόωρο νὰ κόβει κανεὶς. Εἶχα γυρίσει μόλις ἀπὸ τὸν ὀδοντίατρο κ' εἶχα ἀκόμα τὴν αἰσθησὴ τῆς νοβοκαΐνης καὶ δὲν ἤμουνα... καταλαβαίνετε, μοῦ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ διορθώσω. Ἦξερα πὺς ἡ τρίτη πράξη ἤθελε τσεκούρεμα, μὰ κάθε φορὰ πὺν τὸ κάνω αὐτὸ αἰσθάνομαι ἓνα δυνατὸ τραυματικὸ πόνο. Εἶφνου, κατὰ τὸ τέλος τῆς βραδιάς, εἶδα ξεκάθαρα: ὑπῆρχαν ἀρκετὰ σχοινοτενεῖς μονόλογοι, πράγμα πὺν, δυστυχῶς, εἶναι εἰδικότητά μου, κ' ἔπρεπε νὰ κοποῦνε πέντ' - ἕξι σελίδες στὴν ἀρχὴ τῆς πράξης, νὰ δοθεῖ τὸ νόημά τους δυναμικὰ — καταλαβαίνετε τί θέλω νὰ πῶ, νὰ λείψει ἡ συζήτηση, ὁ λόγος — γιὰ νὰ γίνει τὸ σύνολο πὺν ἀποτελεσματικὸ. Κατάλαβα δηλαδὴ πὺς παραῦπῆρχε κουβεντολόι. Ἐνωῦ πὺς εἶχα γράψει διαλόγους τῶν πέντε ἀράδων, ἐνώ μισὴ γραμμὴ θὰ μπορούσε νὰ κάνει τὴν ἴδια δουλειά. Ἦώρα ἀκριβῶς ἔχω χαράξει σὰ γραμμὴ νὰ προσπαθῶ νὰ πῶ — νὰ προσπαθῶ νὰ ἐκφράσω ἓνα ἔργο περισσότερο μὲ τὰ μέσα τῆς δράσης. "Ὅχι τῆς "φυσικῆς" δράσης. Νά, κάτι σὰν ἓνα διάλογο ἀνάμεσα σὲ κανῶνα, ἀντὶ γιὰ τοὺς σχοινοτενεῖς λόγους πὺν ἔβγαζαν οἱ ἥρωές μου ὡς τώρα. Πρέπει νὰ πῶ πὺς ἐξαρτιόμουν ὑπερβολικὰ πολὺ ἀπὸ τὴ γλώσσα — τὶς λέξεις.

ΕΜΕΙΣ: Χαράζετε δηλαδὴ νέα κατεύθυνση στὸ ἔργο σας; Θέλετε ν' ἀγγίξετε τοὺς θεατὲς μὲ νέο τρόπο, λιγότερο ἄμεσα;

ΟΥΪΛΛΙΑΜΣ: Θέλετε νὰ πεῖτε μὲ ὑπαινωγμούς, ἀντὶ νὰ τοὺς ἀρπάζω, ὅπως λένε συνήθως, ἀπ' τὴ μύτη;

ΕΜΕΙΣ: Ναι, ἀκριβῶς, ἀντὶ νὰ τοὺς ἀρπάζετε ἀπ' τὴ μύτη...

ΟΥΪΛΛΙΑΜΣ: Ναι. Τὸ ἔχω τώρα συνειδητοποιήσει αὐτὸ περισσότερο ἀπὸ ποτὲ. Ἦγραφα ὑπερβολικὰ "γιὰ τὴ μύτη",



καταλαβαίνετε τι θέλω να πω, και πάντα ένιωθα πώς ή ζωή είναι κάτι τό πολύ διαφορομένο, πού... πού δέν μπορεί να τό παρουσιάζει κανείς κοφτά και ξερά. Αυτό μου είτανε πάντα συνεΐδηση, μά νομίζω πώς τώρα είμαι όλο και πιό βέβαιος. Νομίζω πώς τό ώραίο και τό μεγάλο στους θεατρικούς συγγραφείς τού νέου κύματος είναι πώς πλησιάζουν τό θέμα τους με ύπαινιγμούς. Ή όλη στάση τών συγγραφέων τού νέου κύματος είναι να μήν κάνουν κήρυγμα, καταλαβαίνετε τι έννοα. Να μήν είναι δογματικοί, μά να κάνουν προκλητικούς ύπαινιγμούς. Και νομίζω πώς αυτό είναι πολύ πιό άληθινό...

ΕΜΕΙΣ: Ένωείτε τούς συγγραφείς σάν τό Μπέκετ, τό Τζέλμπερ, τόν Άλμπη... ή ίσως τό Χάρολντ Πίντερ στό νέο έργο του "Ο φύλακας".

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Ίησού Χριστέ! Καταπληκτικό έργο! Για μένα ήταν τό έργο πού πάντα έσπρωγνα τόν έαυτό μου να γράφει — και πάντα ένιωθα πώς έπρεπε να πει κανείς αυτά πού ό Πίντερ λέει και να τά ξαναπει — ότι δηλαδή οι άνθρωπινες σχέσεις είναι τρομακτικά διαφορομένες. "Αν γράφεις ένα χαρακτήρα πού δέν είναι διαφορομένος, τότε γράφεις ένα ψεύτικο χαρακτήρα, όγι άληθινό.

ΕΜΕΙΣ: Οι νέοι συγγραφείς λοιπόν...

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Νά... έξερευνούν λεπτές πλευρές τών ανθρώπινων σχέσεων πού ώς τώρα δέν είχυν έξερευνηθεί.

ΕΜΕΙΣ: Και τό γράψιμό τους, ή άποσπασματικότητα, τό ύφος τους είναι κάτι πού θαυμάζετε;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Είναι κάτι πού με κάνει τρελλό από ζήλεια. Τό λατρεύω. "Όσο είμαι στό θέατρο, αυτό με βασανίζει και λέω, ό Θεέ μου, να μπορούσα κ' έγώ να γράψω έτσι. "Αν ήμουνα μονάχα 25 χρονών ή άρχιζα να γράφω, πόσα θα μου είχανε προσφέρει αυτά τά παιδιά.

ΕΜΕΙΣ: Όσάόσο, ένενήντα στους έκατό άπ' τούς τωρωούς συγγραφείς τρελλαιώνουν πιθανότατα από ζήλεια, πού δέ μπορούν να γράφουν όπως σεις.

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Νομίζω πώς τό δικό μου λογοτεχνικό ή ψευδοτεχνικό ύφος γραφίματος για τό θέατρο βρίσκεται στα τελευταία του.

ΕΜΕΙΣ: Δέ θα θέλατε να γράφετε πάντα έργα πού να είναι, ως πούμε, ποιητικά;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Μά ή ποίηση δέν είναι άναγκαστικά λέξεις. Στο θέατρο μπορεί να 'ναι καταστάσεις, μπορεί να 'ναι σιωπές. Ή καθημερινή, ή χωρίς έντελώς κανένα λογοτεχνικό ύφος γλώσσα, νομίζω πώς μπορεί να είναι πιό ποιητική. "Ο κακός μου δαίμονας, σά συγγραφέα, ήταν ή τάση μου να... " κάνω ποίηση", όπως λένε, κ' υποθέτω πώς γι' αυτό έγώ γράφει τόσες ήρωΐδες άπ' τις Νότιες Πολιτείες. Έχουν τήν τάση να χρυσάνουνε τά κρίνα, και μιλάνε μ' ένα ύφος όλο φοιριτούρες, πού φαίνεται να μου ταιριάζει γιατί τό γράψιμό μου βγαίνει άπ' τή συγκίνηση και παρασύρομαι άπ' τή συγκίνηση. Καμμιά φορά, αυτό πού ό Καζάν όνομάζει "περιοχές" μου βγαίνει πολύ όμορφο και άλλες φορές σταματάει τή ροή τού έργου.

ΕΜΕΙΣ: Ποιοί άλλοι σύγχρονοι συγγραφείς σάς άρέσουν;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: "Ο Ίονέσκο δέ με ξετρελλώνει. Με ξετρελλώνει αντίθετα ό Άνούιγ, όταν είναι στις καλές του, με γοητεύει πάντα ό Ζιρωντού και άγαπάω τόν Άλμπη, τόν καλύτερο άπό τούς Άμερικανούς μας συγγραφείς. Άπ' τούς Έγγλέζους άγαπάω τόν Χάρολντ Πίντερ και μ' άρέσει ό "Όσμπορν. Μ' άρέσει τό "δαγκωτό" πού 'χει τό γραφτό του, ή έλλειψη φόβου πού δέχνει.

ΕΜΕΙΣ: Νομίζετε, δηλαδή, πώς άν αυτοί οι νέοι συγγραφείς έγραφαν πριν άπό 25 χρόνια θα μπορούσαν να σάς έχουν έπηρεάσει;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: "Όχι έπηρεάσει, μά διαφωτίσει πάνω στό πώς πρέπει να μιλάει κανείς με σύντομη μορφή και χωρίς να βασιζέται τόσο πολύ στό λόγο. Κι ακόμα με τις ψυχολογικές τους άποχρώσεις, στις όποιες έγώ μόλις τώρα έφτασα. Τώρα νομίζω πώς ξέρω περισσότερα για τούς ανθρώπους... ένώ αυτοί μοιάζουν να ξέρανε τά ίδια πριν άπό μένα. Ναι, τό θέατρο πού ύπάρχει τώρα "έκτός Μπροντγουαΐη", με τό νέο κύμα συγγραφέων — άς βγάλουμε, όμως, τόν κ. Κόπιτ, πού εύχομαι να σταματήσει να γράφει — αισθάνομαι πώς εκεί είναι ή χώρα μου, καταλαβαίνετε, γιατί έργαφα αυτά τά μακρά, μακρόσυρτα έργα;

ΕΜΕΙΣ: Αναφέρατε πριν άπό λίγο τόν Καζάν. Αισθανόσαστε κάποια έλευθερία πού έχετε άπομακρυνθεί από τόν Καζάν;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: "Όχι, όχι, όχι. Και πάλι όχι. "Ένα άπ' τά πιό θλιβερά γεγονότα τής ζωής μου είναι ακριβώς αυτό και δέ νομίζω πώς ό Καζάν κ' έγώ θα ξαναδουλέψουμε μαζί και αυτό δέν τό διάλεξα έγώ. Αυτός τό άποφάσισε. Νομίζω πώς είναι ό πιό λαμπρός σκηνοθέτης πού έχομε.

ΕΜΕΙΣ: Τότε πώς κόματε έντελώς τις σχέσεις σας μαζί του;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Να σάς πω, σίγουρα — τουλάχιστο άπό τήν πλευρά μου — σίγουρα δέν έχει αλλάξει ή φιλία μου γι' αυτόν και νομίζω πώς πιθανώς και αυτός με συμπαθεί ακόμα, άλλ' ή συμπαθεια τού ενός για τόν άλλον τραβάει διαφορετικούς δρόμους, καταλαβαίνετε.

ΕΜΕΙΣ: Είναι περίεργο, γιατί τώρα ό Καζάν έχει χωριστεί και άπό σάς και άπό τόν Άρθουρ Μίλλερ.

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Ναι, δηλαδή ό Άρθουρ Μίλλερ δέν έχει γράψει νέο έργο άπ' τόν καιρό τού "Ήγλά άπ' τή Γέφυρα" και νομίζω πώς ό Καζάν θα 'θελε πολύ να σκηνοθετήσει ένα έργο τού Μίλλερ, άν ό Άρθουρ τού δώσει κανένα έτοιμο. Τότε θα συμπιλιωνόντουσαν. Άκουσα, μάλιστα, πώς συμπιλιώθηκαν κιόλας.

ΕΜΕΙΣ: Μετά τήν "Ίγκουάνα", έχετε τίποτα στό νοϋ σας;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Άπό δώ και μπρός έχω τήν πρόθεση να δουλέψω για τό "έκτός Μπροντγουαΐη" θέατρο.

ΕΜΕΙΣ: Όλότελα και άποκλειστικά;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Ναι, άπό δώ και μπρός, ναι. "Έγραφα πολλά για τό Μπροντγουαΐη κ' ύπέφερα άπ' τό χάσιμο χρόνου και ένέργειας. Γράφω επί 35 χρόνια — άπό τότε πού ήμουνα 15 χρονών — τώρα πάτησα τά 50 — και τώρα θέλω να γράψω... Πάντα μου άγαπούσα τό γράψιμο, μά τώρα θέλω να γράψω με κύριο άντικειμενικό σκοπό τήν άγάπη, γιατί άπλούστατα δέν τις άντέγω πια αυτές τις μεγάλες παραγωγές. Με σκοτώνει, ξέρετε, ή ένταση. Ζώ με πολλή ένταση. Κι άν βάλετε ένα άτομο με ένταση... ένα άτομο άπό φυσικού τού κραδαινόμενο... στό τρομακτικό κύκλωμα τού άνεξαρτήτου ενός έργου στό Μπροντγουαΐη — τά παίξει όλα για όλα, ξέρετε, και στό τέλος μπορεί να τά τινάξει.

ΕΜΕΙΣ: Αυτή ή άπόφασή σας δέν προέρχεται άπ' τό συνείσθημα πώς δέν παρουσίασαν τά έργα σας καλλιτεχνικά στό Μπροντγουαΐη;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: "Α, όχι, όχι. Πάντα τά έργα μου άνεβάστηκαν πολύ καλά άπό καλλιτεχνική άποψη. Δέ μπορώ να θυμηθώ ούτε μια περίπτωση πού έν' άνέβασμα τού Μπροντγουαΐη να μη μ' έκπροσωπούσε.

ΕΜΕΙΣ: Και πιστεύετε πώς θα συμβεί τό ίδιο κ' έκτός Μπροντγουαΐη;

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Άνησυχώ λιγάκι γιατί είναι πολύ πιό εύκολο να 'χεις τόν καλύτερο σκηνοθέτη και τούς καλύτερους άστέρες, τούς καλύτερους ήθοποιούς ήθελα να πω — "άστέρες", τί τρομερό γλύστερημα τής γλώσσας, έ; — είναι, λοιπόν, πολύ πιό εύκολο να τούς έχεις σε μια παραγωγή τού Μπροντγουαΐη. Για παράδειγμα, δέ θα μπορούσα να συγκεντρώσω έκτός Μπροντγουαΐη μια διανομή σάν αυτή πού 'γω στήν "Ίγκουάνα". Ή Μπέττυ Ντέιβις, ή Μάργκκαρετ Λέιτον δέ θα μπορούσαν ποτέ ν' άντιμετωπίσουν δέ δουλέψουν έκτός Μπροντγουαΐη. "Ο Καζάν τό ίδιο. Τό θαυμάσιο, όμως, είναι ότι τόσο πολλοί άπ' αυτούς τούς νέους συγγραφείς, τούς νέους σκηνοθέτες και ακόμα τούς νέους ήθοποιούς μοιάζουν να ένδιαφέρονται ελάχιστα για τήν έμπορική πλευρά. Και κάνουν όμορφα πράγματα και τό Κοινό τους μοιάζει να τά χαίρεται πολύ. Φυσικά, ποτέ δέ θα 'γω έκτός Μπροντγουαΐη τήν παράσταση πού θα κάνουν ή Μις Λέιτον, για παράδειγμα, ή ή Μις Ντέιβις και ακόμα ό κ. Πάτρικ Ο' Νήλ, πού τ' όνομα του δέν είναι γνωστό, αλλά θα γίνει.

ΕΜΕΙΣ: Σας είχε άρέσει τό άνέβασμα έκτός Μπροντγουαΐη τού έργου σας "Ξαφικά πέσει τό καλοκαίρι";

ΟΥΙΛΙΑΜΣ: Ναι, βέβαια. "Ο Χέρμπερτ Μείτσις έκανε πολύ καλή σκηνοθετική δουλειά κ' είχαμε μερικους καλούς ήθοποιους, πού δυστυχώς όμως δέ μπορέσαμε να κρατήσουμε. Τους είχαμε για ένα μήνα κ' ύστερα τούς πρόσφεραν ένα καινούριο ρόλο στό Μπροντγουαΐη και μάς έφευγαν. Τό πρόβλημα, δηλαδή, τών άντικαταστάσεων ήταν διαρκές.

ΕΜΕΙΣ: Άπό τήν άλλη μεριά, όμως, τό έκτός Μπροντγουαΐη θέατρο αξίζει τόν κόπο γιατί θα 'χετε ήσυχο τό μυαλό σας.

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Ναι, και πρέπει. Θέλω να επιζήσω. 'Αγαπάω τη ζωή, μολονότι ο κόσμος νομίζει πως κρατάω αδιάφορη στάση απέναντί της...

ΕΜΕΙΣ : Ναι, πολλοί έχουν παρατηρήσει την άρνητική θέση που υπάσχει στα έργα σας. 'Εσείς, όμως, λέτε πως δίνετε μεγάλη αξία στη ζωή — και στις σχέσεις με τους ανθρώπους ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Τό μόνο ικανοποιητικό πράγμα που μάς έμεινε στη ζωή είναι οι σχέσεις — φτάνει να 'ναι ειλικρινείς — ανάμεσα στους ανθρώπους.

ΕΜΕΙΣ : Για να ξαναγυρίσουμε πίσω σε κάτι που είπατε πριν — τί εννοούσατε όταν είπατε πως από δ.ν και μπρός θέλατε να γράψετε "μέ αγάπη" ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Ναι, θέλω — δεν εννοώ, όμως, ν' αγαπάω όλο τον κόσμο, όχι, όχι. Μισώ περίπου 80% περισσότερους ανθρώπους απ' όσους αγαπάω, πιστέψτε με. (Γελάει). 'Αλλά πρέπει να καταλαβαίνω ένα πρόσωπο. Πρέπει να καταλαβαίνω τους χαρακτήρες των έργων μου για να μπορώ να γράψω γι' αυτούς, γιατί αν μόνο τους μισώ δε μπορώ να γράψω γι' αυτούς. Νά, ο γερουσιαστής Μπός Φίνλεϋ γι' αυτό δεν είτανε σωστός στο "Γλυκό πουλι τής νιότης", γιατί δεν τον συμπαθούσα κι αναγκάστηκα να ζορίσω το ρόλο για να βγει.

ΕΜΕΙΣ : Δηλαδή, θέλετε να συμπαθείτε όλους τους ήρωές σας ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Θέλω να τους καταλαβαίνω. "Αμα τους καταλάβω, τους συμπαθώ. (Γελάει). Το μόνο πράγμα που δε μπορώ να συμπαθήσω — ίσως μπορώ να το καταλάβω, ή μάλλον όχι, δε μπορώ καν να το καταλάβω — είναι η αούτρεκεια, ή αυτοτύφλωση, ή σκληρότητα, καταλαβαίνετε, αυτά που... ακριβώς ο Φίνλεϋ... προσωποποιούσε.

ΕΜΕΙΣ : "Ας ξαναγυρίσουμε σε κάτι που είπατε — πως, δηλαδή, αποχωρείτε τη βία στα έργα σας. Τό αναφέρατε σε κάποιον μιλώντας πρόσφατα.

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Δεν εννοούσα ακριβώς αυτό, και νομίζω πως διαμαρτυρήθηκα υπερβολικά πολύ για όσα μου απέδωσαν.

ΕΜΕΙΣ : Δηλαδή, δε νιώθετε την ανάγκη να βγάλετε τη βία απ' τ' έργα σας ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : "Αν αυτό συμβεί φυσικά, τότε βέβαια θα το κάνω. Αυτό τον καιρό για παράδειγμα, δε νιώθω κλίση προς τη βία και δεν ξέρω γιατί. "Ίσως αυτό να οφείλεται σε προσωπική μου κόπωση. Δεν αισθάνομαι αυτή την τάση, αυτό είν' όλο. Είναι σά να λέω στον εαυτό μου: "Πάει καλά, σταμάτα να τους πολεμάς", καταλαβαίνετε τί θέλω να πώ, "μη συμβιβάζεσαι μαζί τους, μη σταμάτα να τους πολεμάς... σταμάτα να πολεμάς τόσο βίαια τους ανθρώπους που μισείς".

ΕΜΕΙΣ : Μήπως καταλάβατε, σ' όρισμένους κύκλους, μιá τάση απογοήτευσης απ' την άκρα βιαιότητα των έργων σας ; Σ'ας ενόχλησε αυτό ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Πάντα μου προσπάθησα να βρισκω τη λύση που έμοιαζε ν' αναζητάει αυτό που είχα κιόλας γράψει... τό έργο σά σύνολο.

ΕΜΕΙΣ : Γιατί λέτε να σταματήσετε να πολεμάτε τους ανθρώπους που μισείτε ; 'Από κινισμό, μήπως νομίζετε πως εξαντλήσατε αυτό τό στόχο ή απλούστατα δεν επιθυμείτε να είσαστε βέβαιος γιá άλλους λόγους ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Δεν τό 'χω ξεκαθαρίσει, δεν είμαι απόλυτα βέβαιος. Νά 'ναι τάχα ή απελπισία ; 'Ίσως, ξέρετε. Νά, ή "Νύχτα τής 'Ιγκουάνα" είν' ένα έργο που τό θέμα του, αν μπορώ να τό συνοψίσω, είναι πως να ζει κανείς πέρα απ' την απελπισία και να εξακολουθεί να ζει.

ΕΜΕΙΣ : "Αν άρπάτε τη ζωή, τότε γιατί ή απελπισία να 'ναι τόσο δυνατή μέσα σας ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Γιατί είμαι ρομαντικός... ένας ρομαντικός της παλιάς σχολής, ξεπερασμένης μόδας.

ΕΜΕΙΣ : Ποιά είναι τώρα ή βάση τής απελπισίας σας ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : 'Απελπιζομύ καμμιά φορά από τον έρωτα που παρατραβίει σε διάρκεια κι απ' τους ανθρώπους που συνηχίζουν τό δρόμο τους σ' ένα πλάι στον άλλο... τόσο σαν έθνη όσο και σαν άτομα... συνειδητοποιώντας πόσο σημαντικό, πόσο αναγκαίο είν' αυτό. 'Απ' αυτό έχω απελπιστεί... 'Ελπίζω να πέφτω έξω... 'Ίσως αυτό να είναι προίον μιζς προσωρινής εξάντλησης.

ΕΜΕΙΣ : 'Εννοείτε πνευματικής εξάντλησης ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Ναι, πνευματικής εξάντλησης — αλλά κι από φυσική άποψη είμαι πολύ κουρασμένος. "Όπως και να 'ναι,

ξέρω πως ακόμα αυτό που αγαπάω περισσότερο είναι ή δουλειά μου. Είναι τό καλύτερο μέρος τής ζωής μου. Ξέρω, όμως, πως ή δουλειά μου γίνεται όλο και πιό σκληρή για μένα. Τώρα θέλω δυό χρόνια για να κάνω αυτό που άλλοτε έκανα σ' ένα χρόνο.

ΕΜΕΙΣ : Αυτό εροχεται με την ήλικία, ετσι δεν είναι ; Και δεν είσαστε πιá τόσο "πεινασμένος" όσο είσαστε κάποτε.

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Ναι. 'Υπάρχουν, όμως, όρισμένοι καλλιτέχνες, που φαίνεται να διατηρούν μιá ευτυγισμένη, μη απελπισμένη στάση απέναντι στη ζωή. Νά, ή νέα ταινία του Καζάν είναι θετική. Είχα κ' εγώ την εντύπωση ότι τό έργο μου "Περίοδος προσαρμογής" ήταν μιá αισιόδοξη, ευτυγισμένη κομωδία, όταν όμως τό είδα τό καλοκαίρι, αντίληφθηκα πως ήταν περίπου τό ίδιο "μαύρο" όσο κι ο "Όρφέας στον "Αδερ", μόνο που είχε περισσότερη τρυφερότητα κ' ίσως λιγότερη φυσική βία.

ΕΜΕΙΣ : Σε τί οφείλεται ή διαρκής άνησυχία σας ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Είναι φυσιολογική, θα έλεγα. Δε μπορώ να θυμηθώ μιá περίοδο τής ζωής μου που να 'μουν ήσυχος. 'Ακόμα κι όταν ήμουνα παιδί, ποτέ δεν ήθελα να τελειώσω ένα παιχνίδι. "Ήθελα να δοκιμάσω και να παίξω κάτι άλλο...

ΕΜΕΙΣ : 'Η καθημερινή σας κολύμβηση δε σας αναπαύει ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Είναι τό μόνο πράγμα — τό ποτό και ή κολύμβηση — τά χάπια, τό ποτό και ή κολύμβηση. Χτες τό βράδυ, για τό κόψιμο του έργου μου, πήρα δυό χάπια.

ΕΜΕΙΣ : Τί σύστημα κρατάτε όταν δουλεύετε ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Τί σύστημα κρατώ ; 'Η μόνη πειθαρχία που επιβάλλω στον εαυτό μου είναι τό πρωινό ξύπνημα. Ξυπνάω πολύ πρωί τοιανταπέντε χρόνια τώρα, ξέρετε. Γράφω κάθε πρωί, εκτός από όρισμένες — σύντομες περιόδους — όταν έκανα μιá εγχείρηση στο μάτι κι άμέσως μετά τήν προμεέρα του "Γυάλινου Κόσμου" — όχι, λίγο πριν απ' τήν προμεέρα, όταν γινόντουσαν οι δοκιμές. Σταμάτησα τό γράψιμο κάπου δυό μήνες, μάλλον έναμυσο μήνα, γιατί νόμισα πως έπαθα μιá τρομερή καρδιακή προσβολή και δε θα μπορούσα ν' άντέξω τήν ένταση του γραψίματος — αν, βέβαια, ήθελα να ζήσω.

ΕΜΕΙΣ : Δηλαδή, είχατε πάθει καρδιακή προσβολή ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Είχα απλούστατα πιει ένα φλυτζάνι παραπάνω υπερβολικά δυνατού καφέ. Προσπαθούσα να κάνω τον καφέ τόσο δυνατό που να μην καταπίνεται. Μοϋ κόπηκε ή ανάσα κι άντι να κάνω αυτό που είτανε λογικό, να πέσω στο κρεβάτι, εγώ έτρεξα να βγω στους δρόμους...

ΕΜΕΙΣ : Φοβηθήκατε. Κ' είχατε όλο τό δικίο να φοβηθείτε... "Όταν λέτε πως γράφετε κάθε πρωί — τί ώρα αρχίζετε ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Ξυπνάω κατά τις επτά — μόλις χαράζει — κάνω τον καφέ μου και πηγαίνω σ' αυτό που εγώ ονομάζω "τρελλάδικο" — στο Κή Γουέστ έχω ένα όλόκληρο "στούντιο", εδω αυτό τό δωματάκι.

ΕΜΕΙΣ : Και πόσες ώρες περνάτε στη γραφομηχανή σας ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Κατά κανόνα τρισήμιση...

ΕΜΕΙΣ : Κι αυτή είναι όλη ή δουλειά που κάνετε όλη τη μέρα ; Δε δουλεύετε τ' απογέματα ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Κανονικά, δε θα 'πρεπε. "Αν, όμως, βαριέμαι τ' απόγεμα, γυρίζω σπίτι και ξαναρχίζω. 'Έχω ανακαλύψει, όμως, πως τ' απογέματα μπορώ να δουλέψω μόνο μιση ώρα. Δε μπορώ, ξέρετε, από τότε που έπαθα απ' τήν καρδιά μου...

ΕΜΕΙΣ : Όταν λέτε πως γράφετε κάθε μέρα, γράφετε διηγήματα, γράφετε θεατρικά έργα. Δηλαδή, καθόστατε ποτέ και γράφετε χωρίς συγκεκριμένο σκοπό ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Χωρίς συγκεκριμένο σκοπό ;

ΕΜΕΙΣ : Για παράδειγμα, σηκωνόσατε τό πρωί και βρισκόσατε άνήμεσα σε θεατρικά έργα και διηγήματα, δεν έχετε τη διάθεση, μιá πρόπει να γράψετε. Τί κάνετε τότε ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : 'Ό, έχω πάντα άτέλειωτα κείμενα γύρω μου. Παίρνω ένα απ' αυτά και — καταλαβαίνετε...

ΕΜΕΙΣ : Πώς μπορείτε να τό κάνετε αυτό ; Δε χροιαξόσατε κάποιον χρονικό διάστημα για να μπειτε στη διάθεση ;

ΟΥΛΙΑΙΑΜΣ : Γράφω όρμέφυτα — αυτό που κάνω είναι να δημιουργώ φανταστικούς κόσμους, όπου να μπορώ ν' άποσύρομαι μακριά απ' τον πραγματικό κόσμο, γιατί... ποτέ μου, δεν κατάφερα να προσαρμοστώ στον πραγματικό κόσμο.

(Μετ. Κ. Στ.) LEWIS FUNKE — JOHN E. BOOTH

ΣΥΓΚΙΝΕΙΤΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ;

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ “ΠΑΡΑΔΟΞΟ” ΤΟΥ ΝΤΙΝΤΕΡΟ

ΜΙΛΟΥΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Το “Θέατρο” πρόσφερε ήδη, για πρώτη φορά μεταφρασμένο στη γλώσσα μας, το περιλάλητο δοκίμιο του Ντιντερό για το “Παράδοξο του ήθοποιού”, που αποτελεί την πρώτη προσπάθεια ν’ αναλυθεί ο πολυσύνθετος μηχανισμός της υποκριτικής τέχνης. Ο μέγας έγκυκλοπαιδιστής υποστήριξε πως η ευαισθησία, όχι μόνον είναι περιττή αλλά, συχνά, γίνεται κ’ επίζημία στην τέχνη του ήθοποιού. Μεγάλοι Δάσκαλοι της Σκηνής, σαν τον Κοπώ και το Ζουβέ, έγραψαν ειδικές μελέτες για την άποψη του Ντιντερό, την πάντα επίκαιρη, όσο κι αν δε μπορεί πιά σήμερα να γίνει αποδεκτή στο σύνολό της. Άλλα κι άλλοι κορυφαίοι Γάλλοι ήθοποιοί κλήθηκαν δυο φορές, την τελευταία δεκαπενταετία, και διατύπωσαν τη γνώμη τους για το “Παράδοξο” του Ντιντερό.

ΛΟΥΙ· ΖΟΥΒΕ

Ποιός ολοκληρώνει όλα όσα προτιμά και μπορεί, ποιός τ’ αβγάει από μέσα του για να τ’ α μεταδώσει στους συνανθρώπους του; Ποιός λυτρώνεται δημόσια από πάθη “δυναμει” ή προσποιητά; Ποιός παρουσιάζει τ’ αισθήματα ενός άλλου, ζώντας τα στο πετσί του και για λογαριασμό του, μέσα σ’ ένα αδιάλειπτο ξεγέλασμα του έαυτού του, όπου η ειλικρίνεια φτάνει στο σημείο να χάνει τ’ όνομά της; Ποιός ξεστομίζει αυτό που κανείς δε θ’ α χε σκεφτεί; Ποιός αισθάνεται αυτό που κανείς δε θ’ α νιώσει ποτέ; Ποιός ξεφεύγει αδιάκοπα από συγκινήσεις του ίδιου του έαυτού του; Ποιός αλλάζει, κάθε περίοδο, τον έαυτό του μ’ ένα καινούριο εγώ, την προσωπικότητά του με μίαν άλλη;... Ποιός; Ένα τέρας που ξέφυγε από το φυσιοδίφη Μπυφόν, και που ονομάζεται Η θ ο ο π ο ι ό ς. Η ψυχολογία του ήθοποιού δεν είναι όμοια με των κοινών θνητών. Δε θ’ α μπορούσαμε να εξομοιώσουμε μ’ ένα συνηθισμένο άτομο αυτό το ξεχωριστό δείγμα ανθρώπου, που λέγεται ήθοποιός και περνά τή ζωή του προσπαθώντας να ‘ναι κάποιος άλλος απ’ τον έαυτό του, ή έστω και να δείχνει κάτι παρόμοιο.

Ο Ντιντερό, που ‘ναι θεατής, δε μπορεί να μελετήσει τον ήθοποιό παρά μόνο διαμέσου του προσώπου που έναρκώνει. Πώς θ’ α μπορούσε να φανταστεί αυτό που συμβαίνει μέσα στο παράξενο αυτό ζώο, από τη στιγμή που πλησιάζει ένα ρόλο ως τη στιγμή που ‘ναι πιά ένας ήρωας;

Είναι έξω από κάθε συζήτηση πως ο ήθοποιός δε θ’ α ‘ταν τίποτ’ άλλο από μέτριος αν η ευαισθησία του του επέτρεπε μόνο να νιώθει, να κάνει δικά του τ’ αισθήματα του προσώπου που έναρκώνει. Η διαύγεια, ή ικανότητα παρατήρησης, που ο Ντιντερό θεωρεί έκφραση της διάνοιας του ήθοποιού, είναι συνάρτηση της ευαισθησίας. Η διάνοια του ήθοποιού είν’ ακόμα και πάντα η ευαισθησία του ύψωμένη ως τη διαίσθηση. Κι αυτό ισχύει για όλα τ’ στάδια της δημιουργίας του, τ’ στάδια εκείνα, τις φάσεις, τις στιγμές που ο Ντιντερό δε μπόρεσε να υποπτευθεί ούτε και να συλλάβει, κρίνοντας ένα θεατρικό πρόσωπο ολοκληρωμένο πιά. Ο λόγος είναι πολύ λιγότερο για τή δεκτικότητα του ήθοποιού. Στο ξεκίνημα, ο ήθοποιός πρέπει να πλησιάζει το ρόλο του μέσα σ’ ένα κλίμα πραγματικής ειλικρίνειας κι ολοκληρωτικής πεποίθησης, αν θέλει να ‘χει κάμποσες πιθανότητες επιτυχίας να βρει τις σωστές εκφράσεις γι’ αυτό το ρόλο. Στο δεύτερο στάδιο της εξέλιξης του ρόλου, η ευαισθησία του ήθοποιού πρέπει να του επιτρέψει να πάρει συνείδηση του έαυτού του και να φτάσει σ’ ένα είδος ανειλικρίνειας από την όποια, στο τέταρτο στάδιο, στην τέταρτη φάση, θ’ α βγει αυτή η λαμπυρισμένη, ελεγχόμενη, γεμάτη διαύγεια ειλικρίνεια που θ’ α του επιτρέψει να παίζει, να φανεί, να προσποιηθεί το πρόσωπο που του ανατέθηκε να έναρκώσει και να σμιζεί έτσι, όμως χωρίς ποτέ να σταματήσει, την έξαρση της ευαισθησίας του, μ’ αυτόν τον “ψυχρό και ήρεμο θεατή των πραγμάτων”, που ονειρεύταν ο Ντιντερό. Η προσποίηση είναι μιά τέχνη που βασίζεται στη γνώση του έαυτού μας. Η διαύγεια του ήθοποιού δεν είναι τίποτ’ άλλο από την αυτοελεγχόμενη ευαισθησία του.

ΣΑΡΛ ΝΤΥΛΕΝ

Ο Ντιντερό που το εξέτασε απ’ όλες τις πλευρές του, που έκανε το γύρο του, θ’ α μπορούσαμε να πούμε, δεν τό ‘λυσε το πρόβλημα της υποκριτικής τέχνης. Ποιός θ’ α κατάφερε, άλλωστε, να το λύσει; Όπως όλα τ’ α θαύματα της Τέχνης, το παίξιμο του ήθοποιού είναι ανεξήγητο. Όπως όλα τ’ α προβλήματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι άλυτα.

Πώς, μη μπορώντας ούτε να εξηγήσουμε, ούτε να λύσουμε το πρόβλημα που βάζει — και μάλιστα μόνον όρίζοντάς το — θ’ α ‘ταν δυνατό να ‘γουμε τήν αξίωση να το κωδικοποιήσουμε; Τι είναι, πριν απ’ όλα, αυτή η ευαισθησία για τήν όποια μιλάει ο Ντιντερό; Αν πρόκειται γι’ αυτήν που νόμιζε πως έχει μιά “στάρ” του κινηματογράφου, που για να κλάψει με δάκρυα αληθινά μπροστά στο φακό, έβαζε να της παίξει ένας μουσικός που τήν αγαπούσε, ενώ ο σκηνοθέτης ρύθμιζε το φωτισμό του σκηνικού που μέσα σ’ αυτό επρόκειτο να ζετυλιχτεί η συγκινητική σκηνή, αν πρόκειται για τέτοιου είδους ευαισθησία, ο Ντιντερό έχει όλοφάνερα δίκιο. Αν πρόκειται, αντίθετα, γι’ αυτό το αισθητήριο που ‘ναι το χάρισμα απ’ το όποιο αναγνωρίζουμε έναν ήθοποιό, το θεωρώ απαραίτητο για τήν άσκηση του επαγγέλματός μας.

Όλοι οι μεγάλοι ήθοποιοί είναι ευαίσθητοι με τον τρόπο τους — οι πιο στεγνοί στη ζωή είν’ ευαίσθητοι στην Τέχνη τους! — όμως είναι με γά λ ο ι μόνο γιατί καταφέρνουν να έλεγχουν τις συνέπειες της ευαισθησίας τους. Χωρίς αυτόν τον έλεγχο, σίγουρα, η ευαισθησία θ’ άγγιζε τον ψευδοσυναίσθηματισμό, αποικλιόντας κάθε απόκλιση από το παίξιμο του ήθοποιού, αρχίζοντας από τήν ειρωνία. Χωρίς αυτόν τον έλεγχο δε θ’ α υπήρχαν μεγάλοι κωμικοί ήθοποιοί κι ο Τσάρλι Τσάπλιν, ήθοποιός ευαίσθητος περισσότερο από κάθε άλλον, δε θ’ α γινότανε ποτέ ο Σαρλώ.

Η ευαισθησία είν’ αναγκαία, όμως αφού ύ π α γ ο ρ ε ύ ε τ α ι από τήν πρόσθετη κατάσταση του ήθοποιού, πρέπει να έ λ ε γ χ ε τ α ι από τή νόηση του Ύ π ο κ ρ ι τ ο υ.

ΖΑΝ ΛΟΥΙ· ΜΠΑΡΡΩ

Το να ρωτάς τους ήθοποιούς τί γνώμη έχουν για το “Παράδοξο του ήθοποιού” είναι πράξη άπεγνωσμένη. Οι ήθοποιοί, ακριβώς επειδή είναι ήθοποιοί, δε μπορούν να ‘χουν καμιά γνώμη για το “Παράδοξο”. Το “Παράδοξο του ήθοποιού” είναι μιά γνώμη θ ε α τ ο υ. Τι θ’ α μπορούσε να προστεθεί σ’ αυτό; Πόσες τολμηρές απόψεις, όπως, εξέφρανε: “Ο άνθρωπος έχει διπλή υπόσταση. Αυτό, τουλάχιστον, πιστεύουμε.” “Υπάρχουν μέσα μου δυο άνθρωποι...” έλεγε ο Ρακίνας. “Ας μήν επανέλθουμε λοιπόν στο πρόβλημα του ανθρώπου και του δεύτερου έαυτού του. Ας το χρησιμοποιήσουμε σ’ α δεδομένο. Υπάρχει λοιπόν στον άνθρωπο μιά στάση διπλή. Μιά πραγματική, που η ύπαρξή της είναι όρατή, χειροπιαστή: ή πρωταρχική. Και ή άλλη, άπιαστη, που τή διασθανόμαστε, που σίγουρα υπάρχει, μ’ α που η ύπαρξή της είναι άόρατη: αυτή είναι ή

κρυφή του, ή δεύτερη στάση του. 'Ωστόσο, αν αυτός ο κρυφός έαυτός υποβληθεί σε μιὰ προσεκτική κ' επίμονη παρατήρηση, στὸ τέλος ἀποκαλύπτεται, σχεδὸν ὅπως εἶναι, σὲ δυὸ μέρη, ἢ μᾶλλον μὲ δυὸ τρόπους. Πρῶτα - πρῶτα, μέσα στὸ μάτι. "Όταν καρφώσουμε τὸ βλέμμα μας, ὅσο χρειάζεται προσεκτικά, σ' ἕνα ἀνθρώπινο πλάσμα, θὰ καταλήξει νὰ δοῦμε ἕνα εἶδος ζῶου, ἀναμφίβολα μαλάκιο, καλὰ σφηνωμένο μέσα στὸ κοκκαλένιο ὄσφρακτό του καὶ ποὺ δὲν ἀποκαλύπτεται παρὰ μόνο ἀπὸ τὰ μάτια του. Τίποτ' ἀπ' αὐτὸ τὸ ζῶο δὲ φαίνεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μάτια. Κάθε του μάτι εἶναι στὸ δικό του παράθυρο· τὴν κόγχη - παράθυρο. Κοιτάζει κάτω, πάνω, στριφουγρίζει ἡδονικά. Ξαφνικά, καρφώνεται πάνω σας λοξά, μὲ μιὰ σταθερότητα ποὺ προκαλεῖ τρόμο, ὕστερα, συνεσταλμένο, μισοκρύβεται. Στὸ τέλος, ἐξαφανίζεται πίσω ἀπὸ τὸ παραπέτασμα ποὺ κατεβάζει. Αὐτὸ τὸ ἐσωτερικὸ ἐφιαλτικὸ ζῶο, ἔχεις τὴν ἐντύπωση πὼς μ' ἕνα πηροῦνι γιὰ σαλιγκάρια, ποὺ ξαφνικά θὰ ἔγωνες στὸ μάτι, θὰ μπορούσες νὰ τὸ βγάλεις ὀλάκαιρο ἀπ' τὸν κοκκαλένιο σκελετό του. 'Ακριβῶς ὅπως ἕνα σαλιγκάρι. Βγαλμένο ἢ ὄχι, μαλάκιο ἢ ὄχι, εἶναι βέβαιο πὼς τὸ μάτι τοῦ ἀνθρώπου μᾶς κοιτάζει μὲ ὕφος "ποὺ ἔχει διπλὴ ὄψη".

'Ο κρυφός έαυτός ἀποκαλύπτεται, κατὰ δεύτερο λόγο, ἀπὸ τὴ φωνή. Βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἕναν ἄνθρωπο μετρίου ἀναστήματος, μ' ἐμφάνιση κοινὴ, σ' ἕναν τύπο "τῆς σειρᾶς" μὲ λίγα λόγια, καὶ ξαφνικά ἀπ' αὐτὸν τὸν κοινὸ ἄνθρωπο βγαίνει μιὰ φωνὴ ἡχηρὴ, ἐπιβλητικὴ, εὐγενικὴ, ἔξυπνη, λαμπερὴ, μὲ διαλεχτὴ ἀρθρωση, σωστὴ καὶ κομψή. Μὲ κλειστὰ μάτια καὶ ἂν μόνο ἀπ' τὴ φωνὴ ἀντιληφθοῦμε αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, θὰ νομίζαμε πὼς ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἄνθρωπο ἐξαιρετικὰ σωματάδῃ, κομψὸ καὶ σύγχρονα δυνατὸ, σχεδὸν ἀπὸ ράτσα ἐκλεκτὴ. Ξανανοίγουμε τὰ μάτια μας καὶ νομίζουμε πὼς βλέπουμε κάποιον ἄλλο. Μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῆς φωνῆς, εἶναι δυὸ. Μιὰ ἄλλη φορὰ ἀπὸ ἕνα παράστημα ἀθλητικὸ, "ὥραϊο σὰν ἀρχαῖο", βγαίνει μιὰ φωνὴ ἀθάα σὰ μικροῦ κοριτσιοῦ... κ' ἔτσι συνέχεια ὡς τὸ ἄπειρο. 'Απ' τὴ φωνὴ καὶ ἀπὸ τὸ μάτι, μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὴ ἡ κρυφὴ ὄψη τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ Θέατρο χρησιμοποιοῦ αὐτὴ τὴ διπλὴ ὑπόσταση τοῦ ἀνθρώπου ὄχι μόνο στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ξαναδημιουργεῖ τὴ ζωὴ μὰ καὶ ἀκόμα στὴν ἴδια τὴν ὑπαρξή του. Τὸ Θέατρο δὲν ἀρκεῖται νὰ παρουσιάσει στὴ σκηνὴ χαρακτηριστὴς ποὺ ἔχουν δυὸ ὄψεις, μὰ εἶναι καθαυτὸ ἕνα διπλὸ παιχνίδι.

Τὸ ἀνθρώπινο πλάσμα ποὺ τὸ Θέατρο ζωντανεύει στὴ σκηνὴ ἔχει, ὅσο δὲν παίρνει πιὸ πολὺ, διπλὴ ὄψη. Οἱ δυὸ στάσεις αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπινου πλάσματος ἔχουν ξεχωριστὸ ἔνομα· ἡ πρώτη, αὐτὴ ποὺ ἔχει ἡγεμονία, πραγματικὴ καὶ ποὺ ἡ παρουσία τῆς εἶναι ὁρατὴ, ὀνομάζεται **πρόσωπο**. Ὁ δεύτερος, αὐτὴ ποὺ κρύβεται μέσα στὸ κοκκαλένιο περιβλημὰ καὶ ἀποκαλύπτεται ὅσο εἶναι δυνατὸ λιγότερο, ὀνομάζεται **ἠθοποιός**.

"Όπως στὸν "Σκακιστὴ ντὲ Μιελζέλ", γιὰ τὸν ὁποῖο μιλά ὁ Έντγκαρ Πόε, ὁ ἠθοποιός εἶν' αὐτὸς ποὺ ἐσωτερικὰ κατευθύνει τὴν παρτίδα, ποὺ τὸ **πρόσωπο**, ἐξωτερικὰ παρόν, μοιάζει νὰ παίξει ἀληθινά. Γιὰ νὰ γίνῃ ἀπόλυτα πιστευτὸ, τὸ θεατρικὸ πρόσωπο ἀναγκαστικὰ πρέπει νὰ ἔχει εὐκρινές· ὅμως δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὰ καὶ γιὰ τὸν ἠθοποιὸ νὰ ἔχει μέσα του εὐκρινές. "Αν ἡ παρτίδα εἶναι εὐκολὴ, ὁ ἠθοποιός θὰ μπορεῖ ν' ἀφεθεῖ στὴν εὐκρινεία καὶ, τότε, τὸ πρόσωπο ποὺ ἐνσαρκώνει θὰ ἔχει πιὸ αὐθεντικὸ. "Όμως ἂν ἡ παρτίδα εἶναι δύσκολη θὰ ἔχει ἀπαραίτητο νὰ κυριαρχήσει καὶ νὰ μετριάσει ὁ ἠθοποιός τὴν εὐκρινεία του γιὰ νὰ ἔχει ἔτοιμος νὰ ὑπερηδῆσει ὅλα τὰ ἐμπόδια ἢ ἀπλῶς γιὰ νὰ ἐξοικονομήσει τίς δυνάμεις του. Γιατὶ ἐνῶ ὁ ἠθοποιός δὲν εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἔχει εὐκρινές, τοῦ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀσκεῖ ἕνα **διὰ ρηχὴ ἔλεγχος**. Αὐτὸς κατευθύνει τὸ θεατρικὸ πρόσωπο.

"Ένας ἠθοποιός - τραγικός, ποὺ τὸ παίξιμό του εἶναι στυλιζαρισμένο στὸ μέγιστο βαθμὸ, ποὺ μιλά μὲ στίχους, ποὺ κινεῖται μέσα σὲ μιὰ κατάσταση ἀποκρυσταλλωμένη, περίπλοκη μὰ συμμετρικὴ, ποὺ ἡ φωνὴ καὶ τὸ σῶμα του ὑπατάσσονται σ' ἕνα ρυθμὸ μαθηματικὸ, πρέπει ν' ἀποκτήσει μιὰ δύναμη ἐλέγχου, ποὺ χωρὶς αὐτὴ θὰ ἔχει ἀνίκανος νὰ σηκώσει ὡς τὸ τέλος τὸ θεατρικὸ πρόσωπό του. "Όσο πιὸ μεγάλες εἶναι οἱ δυσκολίες, τόσο πιὸ πολὺ ὁ ἠθοποιός, πίσω ἀπὸ τὸ θεατρικὸ πρόσωπό του, πρέπει νὰ ἐξοικονομῇ τὴν εὐκρινεία του. Τόσο πιὸ πολὺ αὐτὸ τὸ πρόσωπο κινδυνεύει νὰ κατηγορηθεῖ πὼς δὲν ἔχει αὐθεντικότητα. Τὸ πρόβλημα τοῦ ὑποκριτῆ συνοψίζεται λοιπὸν στὴν ἀπόκτηση τοῦ **ἐλέγχου μιᾶς εὐκρινείας**.



'Η **Λουντμίλια Πιτόεφ** στὸ ρόλο τῆς Ζὰν ντ' 'Αρκ. 'Ο **Κλωντέλ** ἔχει γράφει: "Γνώρισα τὴ Ντοῦζε στὰ τελευταῖα τῆς χροῖας. Δὲν πιστεύω πὼς κατάφερε ποτὲ νὰ φτάσει σὲ κάτι ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸ θαῦμα ἀπλότητας, εὐαισθησίας καὶ μουσικῆς, ποὺ εἶναι ἡ **Λουντμίλια** μας"

Κι αὐτὸ δὲν εἶναι παράδοξο ἄφου ὁ ἄνθρωπος ἔχει διπλὴ ὑπόσταση. Μὲ τὸν ὑποκριτὴ, τὸ θέατρο συγκρότησε μιὰ ὀλόκληρη τέχνη ξεκινώντας ἀπὸ τὸν "Ἄνθρωπο καὶ τὴν ἄλλη του ὄψη", τὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ πρόσωπο ποὺ ὑποδύεται. "Ὅλ' αὐτὰ, τὸ λέω ἄλλη μιὰ φορὰ, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀπλὴ ἀποψη! Καὶ τώρα, γιὰτὶ τάχα νὰ μὴ μιλήσουμε καὶ γιὰ τὸ **Παράδοξο** τοῦ θεατῆ;...

ΛΟΥΝΤΜΙΛΙΑ ΠΙΤΟΕΦ

"Έχω διαβάσει τὸ "Παράδοξο". Γνώρισα γιὰτροὺς ποὺ ἐπιδίωκαν νὰ λύσουν ἐπιστημονικὰ τὸ μηχανισμό τῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ, συνάντησα μάλιστα καὶ ἠθοποιούς ποὺ ἰσχυρίζονταν πὼς ἔλυσαν αὐτὸ τὸ μηχανισμό, ὑποστηρίζοντας, ἔξαφνα, τὴν ἀναγκαιότητα γιὰ τὸν ἠθοποιὸ, νὰ κυριαρχεῖ τὴ συγκίνηση του· ἐγὼ δὲν ἀνῆκα σ' αὐτούς. "Όταν παίζω, εἶμαι σὲ τέτοιο βαθμὸ συγκεντρωμένη στὸ θέμα μου, ποὺ δὲ θὰ ἔχα καθόλου χρόνο ν' ἀναλύσω τὸν ἑαυτό μου, ἔστω καὶ ἂν εἶχα τὴ δυνατότητα καὶ μάλιστα τὴν ἐπιθυμία. "Όταν διαβάσετε ἕνα βιβλίο συναρπαστικὸ καὶ σὰς φωνάζουν, στὸ τραπέζι, ἀκούτε αὐτὴ τὴν πρόσκληση; "Έχετε, ἔστω, τὴ διάθεση νὰ τὴν ἀκούσετε; "Ένας ἠθοποιός εἶναι ἕνας ἀρρωδιαμένος μὲ πάθος στὸ διάβασμα ἀναγνώστης ποὺ καμμιὰ φωνὴ — καὶ προπάν-

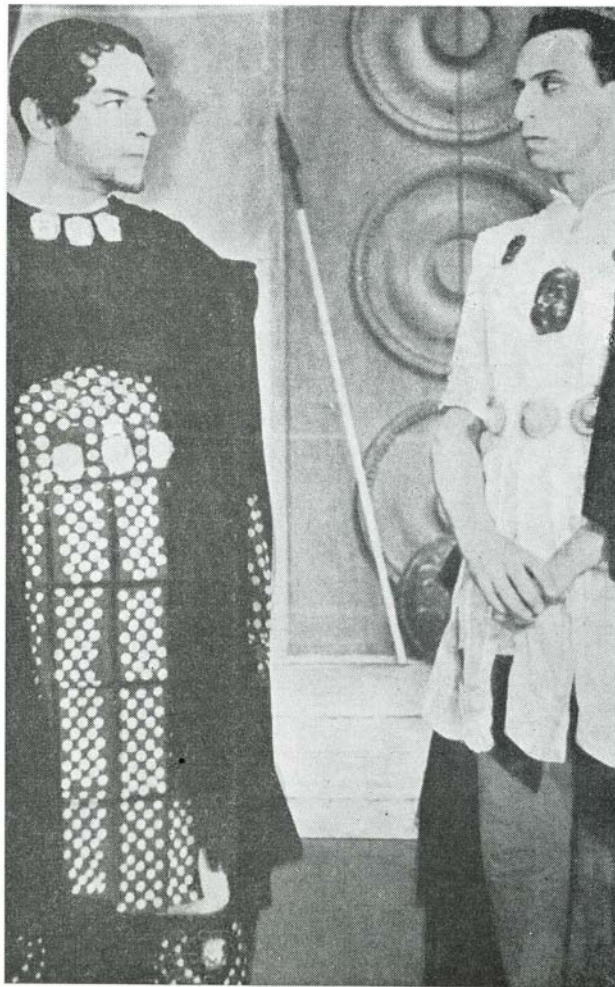
των ή φωνή τής Λογικής!— δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὸν ἀποσπᾶσει ἀπ' αὐτὸ ποὺ κάνει. Προσέχοντας αὐτὸ ποὺ κάνω, δὲ θὰ κατάφερα, ὕστερα, νὰ πῶ τί ἔκανα. Πῶς θὰ μπορούσα λοιπὸν νὰ τὸ ἀναλύσω; "Ἄν νομίζω πὼς νιώθω πὼς "δὲν εἶμαι ἐδῶ", ὅπως λέμε, εἶναι φανερὸ πὼς δὲν εἶμαι εὐχαριστημένη ὅμως, μόνο ὅταν δὲν ξέρω τί κάνω, ἔχω κάποια πιθανότητα, μού φαίνεται, νὰ πετύχω.

Μὴ βιαστεῖτε νὰ συμπεράνετε πὼς εἶμαι μετριόφρων. "Ἀκουσα συχνά νὰ λένε πὼς τὸ Κοινὸν κεντρίζει τοὺς ἠθοποιούς. Κρίνετε τώρα τὴν ἀλαζονεία μου: ἰσχυρίζομαι, ἐγώ, πὼς ἐμεῖς κεντρίζουμε τὸ Κοινόν. Κι ὅχι χάρις στὴ διαύγειά μας — ὅπως διατείνεται ὁ Ντιντερό — μὰ με τὴ δύναμη μόνο τῆς εὐαισθησίας μας. Λυτρωμένοι ἀπ' αὐτὴν θὰ μασταν ἀνίκανοι γιὰ παρόμοιο κατόρθωμα. Ἀντίθετα, αἰχμάλωτοι τῶν προσώπων ποὺ ἐνσαρκώνουμε, εἴμαστε ἱκανοὶ γιὰ τὰ πάντα. Γιατί; Πῶς; Μὴ με ρωτᾶτε. Δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ ἐξηγήσουμε αὐτὸ ποὺ δὲ μπορούμε νὰ συλλάβουμε. Ἡ τέχνη μας εἶν' ἓνα μυστήριον ὅπως κ' ἡ ἴδια ἡ ὑπέρχρησὶ τοῦ ἀνθρώπου.

ΕΝΤΒΙΖ ΦΕΓΙΕΡ

Ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιῦ δὲν ὑποτάσσεται σὲ νόμο. Ὑπάρχουν μέρες ποὺ ὁ ἠθοποιὸς παίξει μετὰ τὸ μυαλό του, κι ἄλλες ποὺ νιώθει νὰ βρίσκεται σὲ μιὰ κατάσταση θείας χάριτος χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ πεῖ πὼς ἔφτασε σ' αὐτή, οὔτε ποιός — ἢ τί — τὸν ἔφερε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Τὶς πιὸ πολλές φορές τὸ Κοινὸν συντελεῖ πολὺ σ' αὐτὸ. Ἀσήμαντα γεγονότα τῆς ἀτομικῆς ζωῆς τοῦ ἠθοποιῦ μποροῦν ἐπίσης, ὡς ἓνα βαθμὸ, νὰ συντελέσουν σ' αὐτὸ. Ἐνας ἄνθρωπος, ἔξαφνα, ποὺ περνᾷ

Ἀπὸ ἀπὸ τοὺς Γάλλους ἠθοποιούς ποὺ μιλοῦν γιὰ τὸ "Παράδοξο": Ὁ Πιερ Ρενουά, Ὁδοσσίας, καὶ Ὁ Ζουβέ, Ἐκτορας, στὸ ἔργο τοῦ Ζιραντού "Ὁ πόλεμος τῆς Τροίας δὲ θὰ γίνεῖ" (1934)



σήμερα δίπλα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, χωρὶς νὰ τοὺς βλέπει, χωρὶς νὰ τοὺς ἀκούει, τυφλὸς καὶ κουφὸς μπροστὰ στὸ θέαμα τῶν ἀνθρώπων τῆς καθημερινῆς ζωῆς, αἴριο θὰ βρεθεῖ σὲ μιὰ κατάσταση δεκτικότητας τέτοιας, ποὺ νὰ τὸν κάνει νὰ νιώσει μετὰ τρομερῆ ἐνταση τὸν παραμικρὸ καὶ μὲ τῶν ὁμοίων του — καὶ τῶν πιὸ ἀνόμοιόν του — καὶ μάλιστα αὐτῶν ποὺ θὰ τοῦ φανοῦν πὼς βρίσκονται ἐλάχιστα κοντὰ του. Πῶς μπορεῖ, ἂν εἶναι ἠθοποιός, στὸ παίξιμο αὐτοῦ τοῦ προσώπου, ὅταν βραδυάσει, νὰ μὴ γίνῃ αἰσθητὴ αὐτὴ ἡ τύφλωση κι αὐτὴ ἡ κώφωση καὶ στὸν ἴδιο βαθμὸ κ' ἡ δεισιδουλικότητά του. Αὐτὸ μάλιστα, φαντάζομαι, τὸν σώζει ἀπὸ τὸν αὐτοματισμὸ ποὺ στήνει καρτέρι στοὺς καλύτερους καὶ κάνει τοὺς μέτριους αὐτὸ ποὺ εἶναι.

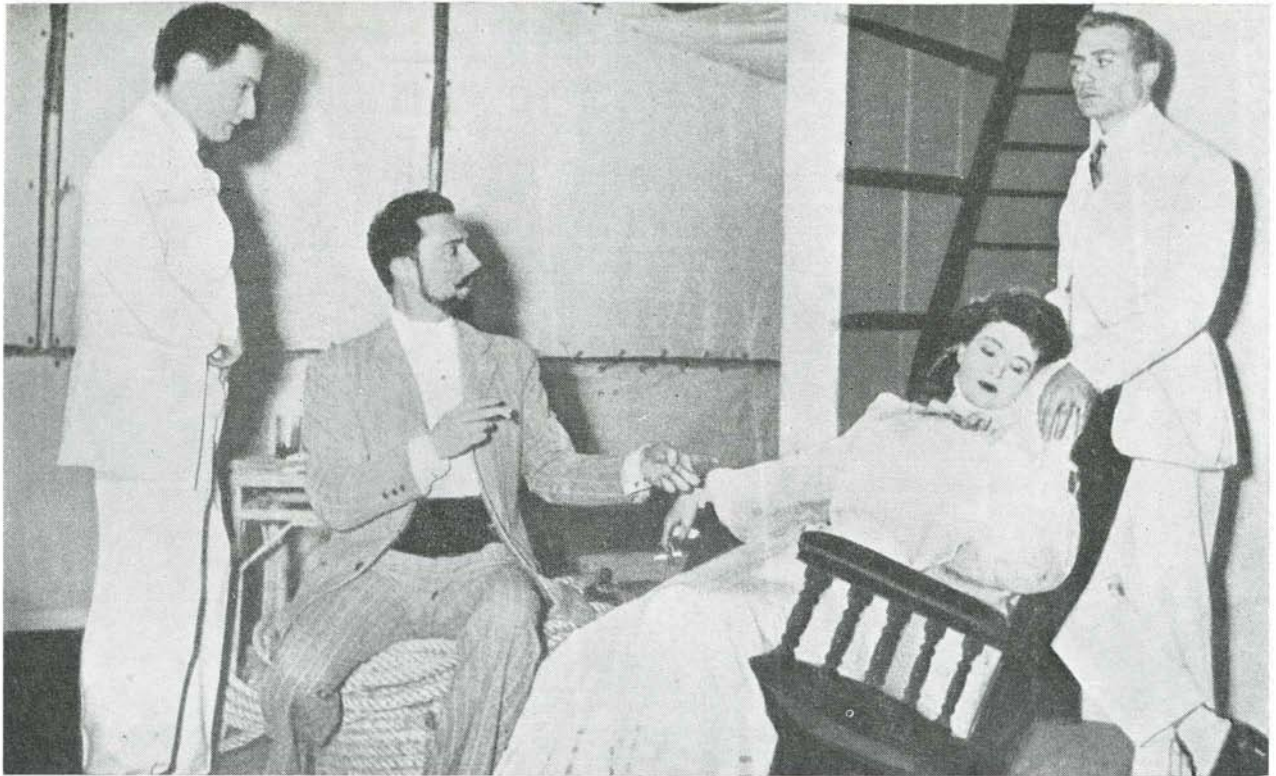
Ἡ εὐαισθησία εἶναι ἀναγκαῖα στὸ ξεκίνημα τῆς πορείας ποὺ ἔχει τέρατα καὶ ἔπαθλο τὴν τελειότητα. Ὅμως κ' ἡ ἐπαγγελματικὴ δουλειὰ εἶναι ἀναγκαῖα τόσο κατὰ τὴ διάρκεια τῆς διαδρομῆς ὅσο καὶ κατὰ τὴν ἀφίξη, τόσο στὶς δοκιμὲς ὅσο καὶ στὶς παραστάσεις. Γιατί ἂν εἶναι ἀπαοαίτητο νὰ ἔχεις συγκινηθεῖ γιὰ νὰ συγκινήσεις, ἄλλο τόσο πρέπει, γιὰ νὰ τὸ πετύχεις, νὰ γίνῃς συγκινητικὸς δαμάζοντας τὴν ἴδια τὴ συγκίνησή σου, ὅπως ὁ μονομάχος τὸ θηρίο ποὺ ἀντιμετώπιζε, μετὰ κίνδυνο ἀναπότρεπτο — ὅπως κ' ἐκεῖνος — νὰ κατασπαραχτεῖς ἀπ' αὐτὴν — ὅπως κ' ἐκεῖνος — καὶ ν' ἀστοχῆσεις πηγαίνοντας πιὸ μακριὰ ἀπ' τὸ στόχο σου.

ΠΙΕΡ ΜΠΡΑΣΕΡ

Ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιῦ εἶν' ἓνα μυστήριον γιὰ τὸν ἴδιον τὸν ἠθοποιό. Πῶς θὰ μπορούσε ὁ Ντιντερό, μ' ὅλη του τὴ μεγαλοφυΐα, νὰ δεισιδύσει σ' αὐτὸ, νὰ τὸ φανερώσει, νὰ τὸ κάνει ἀντιληπτὸ στοὺς ἀναγνώστες τοῦ "Παράδοξου"; Ὅσο γιὰ μένα, δὲ μού ῥθε ποτὲ ἡ ἰδέα νὰ ἀναλάβω αὐτὸ τὸ περιττὸ ἔργο, αὐτὸ τὸ ἐπικίνδυνο, θὰ ἔπρεπε νὰ πῶ, ἔργο, τόσο πολλοὶ εἶναι οἱ κίνδυνοι ποὺ συνεπάγεται γιὰ ἓνα ἠθοποιὸν σὰν καὶ μένα. Ὁ ἠθοποιός, κατὰ τὴ γνώμη μου, πρέπει ἀντίθετα, νὰ προσπαθεῖ νὰ ξεγνᾷ τὰ τρία τέταρτα τοῦ κριτικῶν του πνεύματος. Δὲν πρόκειται, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Ντιντερό, μὲ τὴ νόσησίν του νὰ συναντήσῃ ἢ ἔστω καὶ νὰ πλησιάσῃ τὸ πρόσωπο ποὺ ὑποδύεται, ἀλλὰ μετὰ τὴν εὐαισθησία. Ἡ εὐαισθησία τοῦ εἶν' ἐκείνη ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει, πραγματικά, ν' ἀνασυστήσῃ μετὰ λιγότερη ἢ περισσότερη ἀκριβεία τὴν εὐαισθησία τοῦ συγγραφέα, αὐτὴν ποὺ ἔχει κατευθύνῃ τὴ γέννησίν του προσώπου μὲ ἀναφέραμα. Ὅταν εἶναι νέος τὸ ἐνστικτὸ του θὰ τὸν ὀδηγήσῃ — πολὺ ἄσχημα στὶς περισσότερες περιπτώσεις — σ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, ποὺ συχνά θὰ τὸν προσπεράσει χωρὶς νὰ τὸν δεῖ. Ἄν διαθέτῃ λίγο περισσότερη ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση κ' ἔχει ἀντίστοιχα περιορίσει τὴν ἄκαιρη παραφορὰ του κ' ἔχει λυτρωθεῖ κατὰ κάποιον τρόπο ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του, θὰ φτάσει πιὸ εὐκόλα σ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ. Ἀναμειγνύοντας λιγότερο τὴν προσωπικὴ του ἱστορία, σ' αὐτὴν ποὺ ἀνάλαβε νὰ διηγηθεῖ, θὰ ἔναι — μετὰ λίγη τύχη, σίγουρα! — τὸ πρόσωπο ποὺ ἐνσαρκώνει καὶ μόνο αὐτὸ. Φυσικά, ἀγνοῶ ἂν εἶχα ποτὲ τὴ χάρις νὰ ἐπιτελέσω αὐτὸ τὸ θαῦμα, ὅμως αὐτὸ γιὰ τὸ ὅποιο δὲ μούρῳ ν' ἀμφιβάλλω, εἶναι πὼς, κάθε φορὰ ποὺ μού ἔτυχε στὶς πρόβες ν' ἀπομακρυνθῶ ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἦταν ἡ πρώτη μου ἐντύπωση σὰν ἀναγνώστη, ἔνωσα τὸν ἑαυτὸ μου — καὶ, σίγουρα, εἴμουνα — ἄπειρα λιγότερο καλὸ. Αὐτὴ λοιπὸν τὴν πρώτη αἰσθησὶν, αὐτὴ τὴν πρώτη γραφὴ τῆς εὐαισθησίας μας πρέπει, μετὰ τὴ βοήθειά της πάντα, νὰ ξαναβροῦμε ἂν θέλουμε νὰ τὴ μεταδώσουμε στὸ θεατὴ, ἂν θέλουμε νὰ κάνομε τὸ ἀκροατήριον νὰ νιώσει τὴν ἴδια τὴν εὐαισθησία τοῦ συγγραφέα, ἂν θέλουμε νὰ μαστε γι' αὐτὸ τὸ ἀκροατήριον τὸ πρόσωπο ποὺ μᾶς ἔλαχε νὰ ἐνσαρκώσουμε γιὰ χάρις του.

ΜΠΕΑΤΡΙΣ ΝΤΥΣΑΝ

Ὁ ἠθοποιός δὲν εἶν' αὐτὸ τὸ σιδερένιον κεφάλι ποὺ ὄνειρεύεται ὁ Ντιντερό μὰ, πιὸ πολὺ, ἓνα κεφάλι ἀπὸ στουπί, ποὺ γρήγορα παίρνει φωτιὰ, γρήγορα σβήνει, πάντα ὑποκειμένο στὴ συγκίνηση, ὅπως εὐαίσθητη εἶναι πάντα ἡ φωτογραφικὴ πλάκα. Ἐνας ἠθοποιός, ἓνας ἀληθινὸς ἠθοποιός, ἀπὸ τὴν πρώτη ἀνάγνωση — πρὸ πάντων στὴν πρώτη ἀνάγνωση — δὲ συγκινεῖται οὔτε περισσότερο, οὔτε λιγότερο ἀπὸ κάποιον ἄλλον, μπροστὰ στὰ βάσανα ἐνὸς θεατρικοῦ προσώπου ὅμως, ἡ συγκίνησή του ἔχει ἀμέσως τὴν τάση νὰ ἐκδηλωθεῖ — κ' ἐννοῶ τὴ δικιά του συγκίνηση κι ἔχι τὴ συγκίνηση τοῦ προσώπου ποὺ τὰ λόγια του διαβάζει. Ἐνστικτικῶς παίρνει ἐξωτερικὴ



Ο Ζάν Λουί Μπαρώ, ο Πιέρ Μπρασέ, ή Έντβιξ Φεγιέρ — που διατυπώνουν την άποψή τους για το “Παράδοξο”, του Ντιντερό — μαζί με το γνώριμό μας Ζάκ Ντακμίν, στον “Κληρο του μεσημεριού” του Πάβλ Κλωντέλ (Παρίσι, 1948)

εμφάνιση που μοιάζει με τόν ήρωα, σχεδιάζει τις χειρονομίες του, άρχίζει να ζει μία ζωή δευτερεύουσα. Ο ήθοποιός είναι το ανθρώπινο πλάσμα στο οποίο η συνκίνηση που προκαλεί ένα κείμενο μεταμορφώνεται μονομιῶς σὲ πράξη. Ἡθοποιός δὲν εἶν' αὐτός που ποιεῖ; “Ὅλο τὸ ψυχολογικὸ καὶ φυσιολογικὸ μυστικὸ τοῦ Ὑποκριτῆ βρίσκεται στὴ λέξη που καθορίζει τὸ ἐπάγγελμά του. Ὁ ἥθοποιός εἶν' αὐτός που εἶναι ἔτοιμος ν' ἀλλάξει πουκάμισο, νὰ εἶναι τὸ πρῶτο θῦμα, συνειδητὸ καὶ σύγχρονα συνεπαρμένο ἀπὸ τὴ μέθη τῆς ψευδαίσθησης, που ἔργο του εἶναι νὰ δημιουργήσει. Στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ — πιὸ πολὺ ἀπ' ὅσο στὸ θεατὴ — παίζει τὸ ἔργο. Ὁ Πιραντέλλο, που ἔζησε μετ' ἡθοποιούς, ὅπως εἶναι οἱ Ἰταλοὶ ἥθοποιοί, τὸ ἐκφράζει αὐτὸ θαυμάσια στὸ ἔργο του “Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε”. Ὁ ἥθοποιός δὲν παίζει, σὲ ἀλήθεια, καλὰ τὸ ἔργο παρά μόνο ἂν καταλήξει ν' ἀπιστεῖ πὼς αὐτὰ που κάνει ἔγιναν στὴν πραγματικότητα. Συνειδητὴ ἔξαπάτηση, που τίς πιὸ πολλὰς φορές δὲν τὴ συνειδητοποιεῖ ὁ ἐνδιαφερόμενος — τόσο εἶναι ταπεινὴ καὶ διακριτικὴ θεραπευτικὴ, πάντα πρόθυμη καὶ θαυμαστά γρήγορη, σκυλὶ που ὀδηγεῖ τυφλό.

ΠΙΕΡ ΡΕΝΟΥΑΡ

Τὴ λειτουργία τοῦ μηχανισμοῦ τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης — αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ που ὁ Ντιντερό στὸ “Παράδοξο” του θέλησε νὰ λύσει κομμάτι-κομμάτι — πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς μ' ὄλη τὴ μεγαλοφυΐα του τὴν ἀγνοοῦσε ὁ Μεγάλος αὐτὸς ἄνθρωπος. Μιὰ που ὁ ἴδιος δὲν ἦταν ἥθοποιός δὲν εἶχε κὰν τὴν εὐκαιρία νὰ διαπιστώσει τὴν ὑπαρξή του ἢ μάλλον τὴν ... ἀνυπαρξία του. Ὑπάρχει, ἄραγε, κάποιος μηχανισμὸς τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης; Ἐγὼ προσωπικὰ δὲν τὸ ξέρω. Πάντως, ἂν ὑπάρχει ἕνας τέτοιος μηχανισμὸς εὐαίσθητος, που ἀρχίζει νὰ λειτουργεῖ μόλις διαβάσει ὁ ἥθοποιός γιὰ πρώτη φορά τὸ ἔργο καὶ κατὰ συνέπειαν τὸ ρόλο που θ' ἀναλάβει νὰ ἐρμηνεύσει, γιὰ νὰ μὴ σταματήσει πιά παρὰ μόνον στὴν πρώτη, καὶ μάλιστα στὴν τελευταία, παράσταση τοῦ ἔργου, δὲ νομίζω πὼς αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς πορρεῖ, ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Ζωγράφου, νὰ ἀποσυναρμολογηθεῖ, νὰ ἐξηγηθεῖ ὅπως θὰ κάναμε ἂν ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ κοινὴ μέθοδο παραγωγῆς προϊόντων. Περὶ ἀπ' αὐτὸ, οὔτε ἀπ' τὸ

νοῦ δὲ μοῦ περνᾷ ν' ἀρνηθῶ τὴν ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση ἢ τὴ χρησιμότητά της. Ὅμως τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἥθοποιού, ὅπως καὶ τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ μουσικοῦ — ὁ Σοπέν, ὅπως λένε, ἔβαζε σὲ τάξη τὰ αἰσθήματα του πρὶν ἀπευθυνθεῖ στὴν εὐαισθησία του — τὸ ἐπάγγελμα τοῦ καλλιτέχνη σημαίνει εὐαισθησία. Ὡστόσο, πρέπει νὰ συμφωνήσουμε πᾶνω στὸ νόημα τούτης τῆς λέξης. Εὐαισθησία δὲν εἶναι καθόλου, ὅπως πάρα πολλοὶ νέοι ἥθοποιοὶ πιστεύουν, ἡ ιδιότητα νὰ χύνεις γνήσια δάκρυα. Τὸ ἀξίωμα “κλαίω, ἄρα, συγκινῶ” τῶσων πρωτόβγαλτων, οἴγουρα, δὲν εἶναι παρά ἕνα θλιβερὸ λάθος. Ἡ εὐαισθησία γιὰ τὸν ἥθοποιὸ εἶναι ἡ διπλὴ ἱκανότητα νὰ νιώθει πλῆθος αἰσθήματα καὶ νὰ τὰ μεταφράζει, νὰ τὰ κάνει αἰσθητὰ στοὺς ἄλλους, νὰ καταφέρνει νὰ τὰ δοκιμάζουν κ' οἱ ἄλλοι. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἥθοποιός σέβεται μιὰ ὀρισμένη σκληρὴ διδασκαλία δὲν ἀποδεικνύει — κι ἂς λέει ὁ Ντιντερό — πὼς δὲν εἶναι εὐαίσθητος τὴν ὥρα τῆς παράστασης. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς, τὴν ὥρα ἐκείνη, ὁ ἥθοποιός ἔχει καὶ σύγχρονα δὲν ἔχει ἐπίγνωση. Νάτο, λοιπόν τὸ μόνο, τὸ ἀληθινὸ, τὸ ἀνεξήγητο. Παράδοξο στὸν Ἡθοποιὸ εἶναι αὐτὸ τὸ εἶδος διαχασμοῦ που ὁ συγγραφέας τοῦ “Παράδοξου τοῦ ἥθοποιού” δὲν ὑποπεύθηκε γράφοντας τούτη τὴν τόσο συζητούμενη μελέτη, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ σὰν τεχνοκρίτης δὲν εἶδε τὰ χρώματα τοῦ πίνακα “Ἡ ἀρραβωνιασμένη χωριατοπούλα” στὸν ἔπαινο που κάνει στὸν Γκερζ καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, τὸ “γεμάτο πάθος” ὅπως τὸ χαρακτηρίζει ὁ ἴδιος.

ΠΙΕΡ ΦΡΕΝΑΙ

Ἡ ὑποκριτικὴ τέχνη δὲν ἐξηγεῖται. Τὸ χάρισμα, που ἐπιτρέπει σὲ μερικοὺς ἄνθρώπους νὰ διακρίνονται σ' αὐτὸ τὸν τομέα, δὲ μπορεῖ κι αὐτὸ νὰ καθοριστεῖ. Διχῶς ἄλλο, εἶναι δυνατό, χωρὶς κίνδυνον νὰ σφάλουμε, νὰ ὑποστηρίξουμε πὼς ἡ εὐαισθησία εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο του, πὼς ἡ εὐλιχρῖνεα εἶναι ἀναγκαῖα στὸν ἥθοποιὸ κι ὄχι λιγότερο στοὺς κωμικοὺς ρόλους ἀπὸ τοὺς δραματικούς. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἴσαμε νὰ βγάλουμε ἀκριβῆ συμπεράσματα, νὰ καθιερώσουμε κανόνες, νὰ ξεχωρίσουμε μιὰ ἀλήθεια, ὑπάρχει μεγάλη ἀπόσταση. Ὑπάρχουν τόσες ἀλήθειες, ὅσες καὶ ἥθοποιοί, ἂν ὄχι περισσότερες. Τόσοι κακοὶ δρόμοι γιὰ νὰ συναντήσουμε τὸ θεατρικὸ πρόσωπο, ὅσοι καὶ καλοί, ἂν ὄχι ἀκόμα περισσότεροι.

"Άραγε, έμεις πηγαίνουμε πρὸς αὐτό; "Όσο γιὰ μένα, τείνω νὰ πιστέψω πὼς αὐτὸ ἔρχεται σὲ μᾶς ἢ... δὲν ἔρχεται. Τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργίας μπáινει στὸν ἦθοποιὸ ὅπως σ' ὄλους τοὺς καλλιτέχνες μετὰ τὴ διαφορὰ, ὥστόσο, πὼς ὁ ζωγράφος, ὁ γλύπτης ἢ ὁ μουσικὸς ἔχει γιὰ νὰ δουλέψει τὰ χρώματά του, τὸν πηλὸ του ἢ τὸ μουσικὸ ὄργανό του. "Ό ἦθοποιὸς δὲν ἔχει γιὰ ὄργανο παρὰ τὸν ἑαυτὸ του. "Άς τοῦ συγχωρεθεῖ — τουλάχιστον ὅταν καταφέρνει νὰ λύσει τὸ περίφημο αὐτὸ πρόβλημα — νὰ μὴ μπορεῖ νὰ πεῖ πὼς ἔγινε τὸ θαῦμα.

ΜΑΡΣΕΛ ΑΣΑΡ

"Όταν, μετὰ μακιγιάρισμα πού μου ἔκαναν οἱ Φρατελλίνοι, ἔκανα τὴν πρώτη μου εμφάνιση σὰν κλόουν, στὴ σκηνή, μετὰ τὸ ἔργο μου "Θέλετε νὰ παίξετε μαζί μου;" ἀγνοοῦσα ἀπόλυτα ἂν ἡ εὐαισθησία μου θὰ ποῦ ἐπέτρεπε μιὰ μέρα νὰ φτάσω τοὺς πρὸ μεγάλους ἦθοποιούς. Τὸ ἀγνοῶ ἀκόμα, κ' ἐπιμένω νὰ τὸ ἀγνοῶ, ὅσο μπορεῖ περισσότερο καιρὸ, γιατί εἶναι ἕνας βολικὸς τρόπος νὰ διατηρῶ σ' αὐτὸ τὸ θέμα τὴν κολακευτικὴ ψευδαισθησιὰ γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου. Αὐτὸ πού, ἀντίθετα, ἤξερα καλὰ ἐκείνη τὴ βραδιά, ἦταν πὼς ὁ ρόλος μου (ὁ ρόλος πού εἶχα γράψει μετὰ τὸ στυλό μου), δὲν εἶχε ἀφήσει τὸ παραμικρὸ ἴχνος στὴ μνήμη τῆς στιγμῆς πού μ' ἔσπρωξαν νὰ βγῶ στὴ σκηνή. Γιὰ λίγο διάστημα (πού μου φάνηκε πολὺ μεγάλο, μὰ πού δὲ θὰ καταφέρω νὰ τὸ προσδιορίσω ἀλλιῶς), νόμισα πὼς κάποιος τοῖτος ἀπάγγελε ἀπὸ τὸ ρόλο. Βρισκόμουν καί... δὲ βρισκόμουν στὴ σκηνή. Μ' ὅλο πού φοροῦσα τὰ γυαλιά μου, πού ἀναγκάστηκα νὰ τ' ἀφήσω στὴ μὴτέρα τοῦ κλόουν πού ὑποδύομαι, γιὰ ν' ἀποφύγω τὸν κίνδυνο νὰ πέσω πρὸ εὐκόλα στὴν πλατεία παρὰ νὰ πῶ καί τὰ πρὸ ἐπιτυχημένα λόγια τοῦ ρόλου μου, δὲ θὰ κατάφερα νὰ πῶ τί γινότανε γύρω μου ἢ μέσα μου καὶ ἀκόμα λιγότερο ἀλλοῦ. Τυφλὸς καὶ κουφός, σ' ὅλα καὶ σ' ὅλους, μοῦ φαινόταν πὼς οἱ φυσικοὶ νόμοι δὲν εἶχαν πιά ἰσχὺ γιὰ μένα καί, συγκεκριμένα, ὁ νόμος τῆς βαρύτητας. Ἀναμφισβήτητα ὄνειρευόμουν. "Ένα γέλιο πού ἐκτοξεύθηκε κάπου στὴν αἴθουσα, ἔμελλε — δόξα νὰ ἔχει ὁ Θεός! — νὰ μ' ἀποσπάσει ἀπ' αὐτὸ τὸ ὄνειρο πού βρισκότανε στ' ἀλήθεια πολὺ κοντὰ στὸν ἐφιάλητη. Σὰ νὰ ἔχα δεχθεῖ ἕνα χαστούκι, συνήλαθα ἢ φωνῆ τοῦ τρίτου προσώπου ἔδωσε τὴ θέση τῆς στῆ δικῆ μου, ἄρχισα ν' ἀναγνωρίζω τις φωνές τῶν συναδέλφων μου καὶ σύγχρονα — χάρη στὰ γυαλιά μου, φυσικά — ἀναγνώρισα τὸν Ρομπέρ ντε Φλέρ καὶ τὸν Πιέρ Βεμπέρ.

Δὲν εἶμουν γιὰ τὴν ἀκριβεία *persona grata* γι' αὐτούς τοὺς δυὸ διακεκριμένους κριτικούς. Εἶχα πολλές φορές στὸ "Μπονσουάρ" κρίνει τὰ δικὰ τους ἔργα μετὰ τὴν αὐστηρότητα — αὐστηρότητα γιὰ τὴν ὁποία εἶμαστε ἱκανοὶ μόνο στὰ εἰκοσὶ μᾶς χρόνια! — πού δὲ θὰ μπορούσα νὰ βασίζομαι καθόλου στὴν ἐπιείκειά τους. Κι ἂν δὲ μπορούσα νὰ τοὺς ἀποδώσω τὴν πατρότητα τῆς "ἐντύπωσης" πού ἔχε προκαλέσει πάνω μου, κάποια ἄλλη, ἄπειρα πρὸ σημαντικῆ, τουλάχιστο μπορούσα νὰ διαβάσω στὰ ἱλαρὰ τους πρόσωπα πὼς συμφωνοῦσαν καὶ αὐτοὶ καλοκάγαθα, πατρικά, μετὰ πνεῦμα συναθλητικὸ. Δίχως ἄλλο, δὲν εἶμουν οὔτε καλύτερος οὔτε χειρότερος στὶς σκηνές πού ἀκολούθησαν, ὅμως, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ἐκείνη, ἔπαιζα τὸ παιχίδι καὶ τὸ παίζα ὡς τὸ τέλος. Μακριὰ ἀπὸ μένα ἡ σκέψη νὰ συμπεράνω πὼς ὁ Ντιντερό ἔχει δίκιο νὰ ὑποπτεύεται τὴν εὐαισθησία τῶν ἦθοποιῶν καὶ ἀκόμα μακριὰ ἢ σκέψη ν' ἀποφανθῶ πὼς ἔχει ἄδικο. "Ένα μόνο πράγμα μοῦ φαίνεται ἀδιαμφισβήτητο: οἱ ἦθοποιοὶ δὲν παίζουν γιὰ τὸ Κοινὸ ἀλλὰ μὰ ζι'ι μετὰ τὸ Κοινὸ. "Έτσι κ' οἱ καλοὶ ἦθοποιοί, οἱ μεγάλοι ἦθοποιοί, προέρχονται ἀπ' αὐτοὺς πού δὲν ἱκανοποιοῦνται μετὰ τὸ νὰ νιώθουν — ὅλοι οἱ ἦθοποιοὶ νιώθουν λίγο πολὺ αὐτὸ πού πρέπει νὰ ἐκφράσουν — ἀλλὰ κάνουν τὸ Κοινόν τους νὰ νιώθει, ἄς μοῦ συγχωρεθεῖ ἡ κοινοτοπία, τις χαρὲς καὶ τις συγιναισθεσιὰς τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης.

ΡΟΜΠΕΡ ΙΡΣ

Καὶ γιατί ὄχι ἕνα Παράδοξο, τοῦ στρατηγῶ ἢ τοῦ συρματοποιού; "Ό ἦθοποιὸς εἶναι κάτι πού δὲν ὑπάρχει. Ὑπάρχουν μόνο ἦθοποιοί. "Ό καθένας εἶναι μιὰ εἰδικὴ περίπτωσις καὶ δὲ μπορῶ νὰ μιλήσω παρὰ γιὰ τὴ δική μου. "Ό Ντιντερό δὲν εἶναι καθόλου ὁ ἀνθρώπος πού μοῦ ταιριάζει. Πρὶν ἀπ' ὅλα εἶμαι ὑπὲρ τῆς εὐλικρίνειας. Εἶτε πρόκειται γιὰ τὸ Νέρωνα, εἶτε γιὰ τὸ Μπουζέν εἶτε γιὰ τὸ Σκαπὲν δίνονται ὁ λ ὁ ψ υ χ α χωρὶς περιστροφές καὶ τὸ ἕνα θεατρικὸ πρόσωπο μετὰ βοήθεια νὰ παίζω τὸ ἄλλο. "Όταν ἀρχίζω τις δοκιμὲς περιορίζω τὴν ἑπτα-

ση τῆς εὐαισθησίας μου. "Όσο ἔχω στὰ χέρια μου τὸ κείμενο διαβάζω μονότονα, χωρὶς ἔκφραση. Μόνον ὅταν μάθω τὸ κείμενό μου, τὸ πρόσωπο πού πρόκειται νὰ ἐνσαρκώσω βγαίνει σιγά - σιγά, καὶ ὅταν ὅλα μπῶν στὴ θέση τους, ὅταν νιώθω πὼς πατῶ στέρεα, τότε τ' ἀφήνω ὅλα νὰ βγοῦν, ἔτοιμος νὰ ξεχειλίσω!

Τὸ θεάτρο; Μὰ εἶναι ἡ ζωὴ μου! "Έχω τὴ διάθεση νὰ στερηθῶ τὰ πάντα γιὰ χάρη του, νὰ μὴν πίνω πιά, νὰ μὴν καπνίζω πιά καὶ χωρὶς αὐτὸ νὰ μοῦ στοιχίζει ἀφοῦ τίποτα δὲ βάζω πάνω ἀπὸ τὸ θεάτρο. Δὲν παίζω μόνο μετὰ τὸ μυαλό μου καὶ μετὰ τὴν καρδιά μου, μὰ με ὅλο τὸν ὑπόλοιπο ἑαυτὸ μου καί, πρὸ πάντων, μετὰ τὸ τράκ πού ἔχω. "Άν τὸ ἔχανα κάποτε αὐτὸ τὸ τράκ, πού με κάνει νὰ ἔχω τικ ἀγωνίας, πού με κάνει νὰ ἰδρώω καὶ νὰ παγώνω, δὲ θὰ μούνα παρὰ ἕνα αὐτόματο καὶ θὰ ἔχ ξοφλήσει.

ΡΟΖΕ ΚΟΖΙΟ

"Ἦμουν δεκάξη χρονῶν ὅταν ἄρχισα νὰ κάνω θεάτρο. Σ' αὐτὴ τὴν ἡλικία διάβασα τὸ Παράδοξο κ' ἔνωσα τόσο ἐνοχλημένος πού θὰ συμβούλευα τοὺς μαθητές μου, ἂν εἶχα, νὰ μὴν τὸ διαβάσουν. Εἶναι ἡ ἀνάλυση ἑνὸς προβλήματος ἐσφαλμένου, ἕνα λαμπρὸ λογοτεχνικὸ κομμάτι, ἢ πράξη ἑνὸς συγγραφέα πού ἀγνοεῖ αὐτὸ γιὰ τὸ ὅποιο μιλά ἐπειδὴ δὲν ἔχει παρὰ ἐμπειρικὴ μόνο γνώση γι' αὐτό...

Τὴν ἡμέρα, τὸ πρόσωπο πού ἐνσαρκώνω μετὰ καταδιώκει, ὅμως, οἱ ἔγινες πού μοῦ δημιουργεῖ ἔχουν καθαρὰ σκηνικὴ χαρακτηριστήρα. Πρὶν ἀπὸ τὴν παράστασή μου χρειάζεται νὰ κοιμηθῶ ἕνα τέταρτο γιὰ ν' ἀδειάσω τὸν ἑαυτὸ μου, γιὰ νὰ εἶμαι ὁ ἑαυτός μου στὸ μέγιστο βαθμὸ καί, μόλις τελειώσει ἡ παράσταση, δὲ συνέρχομαι ἀμέσως. Τὸ πρόσωπο πού παίζω φωλιάζει μέσα μου καμμιὰ εἰκοσαριά λεπτὰ ἀκόμα. Φυσικά, δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ὀλοκληρωτικὴ κατοχή, γιατί ἀλλιῶς τὰ θὰ σωριαζόμουν στὴ σκηνή! "Άς ποῦμε πὼς με κατέχει κατὰ τὰ ὀκτὼ δέκατα καὶ πού μόνον δυὸ δέκατα ἐλέγγου τοῦ ἑαυτοῦ μου... Βλέπετε πὼς βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὸν Ντιντερό. Καὶ πὼς νὰ ἐξηγήσουμε, ἔξαρνα, τὸ γεγονός πὼς, ὕστερα ἀπὸ πολλὰν χρόνων ἀσήμαντὴ χρησιμοποίησή του, ἕνας ἦθοποιὸς ἀποκαλύπτεται ξαφνικά, γιατί ἐπὶ τέλους βρῆκε τὸ ρόλο πού ἀνταποκρινόταν στὴ φύση του;

ΖΑΚ ΦΑΜΠΡΙ

"Όσο προχωρῶ τόσο λιγότερο ἔχω γνώμη. Δὲν ξέρεις μετὰ τί παίζεις. Τὸ "Παράδοξο τοῦ ἦθοποιού", κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι φιλολογία γύρω σ' ἕνα ἐπάγγελμα γεμάτο μυστήρια... "Ό καλύτερος τρόπος γιὰ ν' ἀπαντήσω εἶναι ν' ἀναφέρω μιὰ φράση τοῦ Ντυλὲν πού ἦταν χωρὶς σὰν καὶ μένα καὶ πού νιώθω νὰ βρισκομαι πολὺ κοντὰ του: "Τὸ θεάτρο εἶναι γέματό μυστήρια πού οἱ θεωρητικοὶ δὲ θὰ λύσουν ποτέ. "Όταν σταθεῖς μπροστὰ σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ μυστήρια νιώθεις μεγάλη ταπεινοφροσύνη καὶ ἀναλογίζεσαι πὼς ἔχεις πρὸ πολλὰς ἑλπίδες νὰ τ' ἀγγίξεις μετὰ τὴν καρδιά, παρὰ μετὰ τὸ μυαλό".

ΛΩΡΑΝ ΤΕΡΖΙΕΦ

Τὸ οὐσιῶδες γιὰ τὸν ἦθοποιὸ εἶναι νὰ πείσει. "Ό καθένας ἔχει τὴ μέθοδο καὶ τὸν τρόπο του ν' ἀναζητᾷ τὴ ν κ α τ ὰ σ τ α ο η προσφεύγοντας σὲ κάθε εἶδους συγγένεια, σύμπτωση, πού μπορεῖ νὰ ὑπάρχει μετὰ τὸ θεατρικὸ πρόσωπο, τὴ θεατρικὴ κατάστασις... Νομίζω πὼς παίζουμε πρὸ πάντων μετὰ τὴ δουλειὰ πού κάνουμε στὶς δοκιμὲς. Χάρη σ' αὐτὸν τὸν ὄγκο δουλειᾶς γίνεται στὸν ἦθοποιὸ ἕνα εἶδος ἀλχημείας: ἡ δράση του τροποποιεῖται ἀπὸ τὸ ρόλο, σὲ βαθμὸ πού αὐτὸς ὁ ρόλος συμβαίνει, κάποτε, νὰ τὸν μεταμορφώνει ὀλόκληρο.

Τὸ ἀληθινὸ παράδοξο, γιὰ μένα, εἶναι ἡ συνύπαρξις τριῶν πραγματιῶν. καθ' ἑαυτὰ ἀντιφατικῶν ἢ τάση γιὰ ταύτισή πού δὲν εἶναι, δίχως ἄλλο, ὀλοκληρωτικῆ, μὰ πού μπορούμε νὰ προσεγγίσουμε σ' αὐτὴ, σὲ στιγμὲς ἀγνές, στιγμὲς σπάνιες, πού ξεχνᾶμε τὰ πάντα ἢ ἀνάγκη νὰ πλατυνοῦμε τὸ κείμενο, πού πρέπει νὰ τοῦ δώσουμε μέγεθος τόσο πού νὰ φτάσει στὶς διαστάσεις τῆς θεατρικότητας: τέλος, ἕνα εἶδος διαζασμοῦ πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς θεατρικῆς κατάστασις, πού συντελεῖ ὥστε ὁ ἦθοποιός, μόλις φτάσει σ' αὐτὴν ἐνστικτικῶς, νὰ συμμαζεῖται τὸ ρυθμὸ του γιὰ νὰ βρεῖ ἕναν ἄλλον καινούριο.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Στὸ προσεχὲς τεῦχος: Γνώμες καὶ ἄλλων Γάλλων ἦθοποιῶν



LE CID

Pierre Corneille

Ο Σ Ι Ν Τ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΑΠΟΔΟΣΗ ΣΕ ΣΤΙΧΟΥΣ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ, Πρώτος βασιλιάς τῆς Καστίλλιας
ΔΟΝΑ ΟΥΡΑΚΑ, Ἰνφάντη τῆς Καστίλλιας
ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ, Πατέρας τοῦ Ροδρίγου
ΔΟΝ ΓΟΜΕΣ, Κόμης τῆς Γόρμας, πατέρας τῆς Σιμένης
ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ, Ἐραστής τῆς Σιμένης
ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ, Ἀντεραστής τοῦ Ροδρίγου

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ, Εὐγενῆς τῆς Καστίλλιας
ΔΟΝ ΑΛΟΝΣΟΣ " " "
ΣΙΜΕΝΗ, Θυγατέρα τοῦ Δόν Γομῆς
ΛΕΟΝΩΡΑ, Βάγια τῆς Ἰνφάντης
ΕΛΒΙΡΑ, Βάγια τῆς Σιμένης
ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ τῆς Ἰνφάντης

Ἡ Ἔκρη σὲν Λεβίλλα σὰν 1060

Π Ρ Α Ξ Η Π Ρ Ω Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Σιμένη, Ἐλβίρα

ΣΙΜΕΝΗ

Μοῦ λὲς ἀλήθεια, Ἐλβίρα, καὶ δὲν κρύβεις τίποτ' ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ πατέρα;

ΕΛΒΙΡΑ

Χτυπάει ἀκόμ' ἀπὸ χαρὰ ἢ καρδιά μου. Ἐχτιμάει τόσο τὸ Ροδρίγο ὁ κόμης ὅσο καὶ σὺ τὸν ἀγαπᾶς. Κ' ἐλπίζω θὰ σοῦ πεῖ νὰ δεχτεῖς τὸν ἔρωτά του.

ΣΙΜΕΝΗ

Πές μου το πάλι. Πόθε συμπεραίνεις, πὼς ἐγκρίνει τὴν ἐκλογή μου. Θέλω καλὰ νὰ ξαίρ', ὡς πού μπορῶ νὰ ἐλπίζω. Τόσο γλυκεῖα κουβέντα δὲ χορταίνεται. Μποροῦμε τάχα τῆς καρδιάς τῆ φλόγα λέφτερα νὰ τῆ δεῖξουμε στὸν κόσμο; Για τίς κρυφοκουβέντες, πού σοῦ κάνουν γιὰ μένα ὁ Δόν Ροδρίγος καὶ ὁ Δόν Σάντσος τί γνώμη ἔχει ὁ πατέρας μου; Πιστέβω φυλάχτηκες νὰ μὴν τὸ καταλάβει σὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς δύο ἢ καρδιά μου κλίνει.

ΕΛΒΙΡΑ

Μὲ τέχνη τοῦ παράστησα, πὼς οὕτε ἐλπίδα δίνεις οὔτε κι ἀπελπίζεις. Ἐβγενικιὰ καὶ σοβαρῆ στοὺς δύο ἀφήνεις τὸν πατέρα νὰ διαλέξει. Τὸ φέρσιμό σου τοῦ ἄρесе πολὺ καὶ ἀπ' τῆ χαρὰ του φεγγαβόλησε ὅλος.

Κι ἀφοῦ καταλεπτῶς θέλεις νὰ μάθεις τὴν κουβέντα μας, σοῦ τὴν ξαναλέω! "Ἐκανε τὸ πρεπούμενο. Κ' οἱ δύο τους εἶν αἶμα ἐβγενικὸ καὶ τῆς ἀξίζουν. Τῆς γενιᾶς τους ἢ παλληκαρωσύνη λάμπει καθάρια μὲς τὰ νέα τους μάτια. Καὶ μάλιστα τοῦ Δόν Ροδρίγου ἢ ὄψη δείχνει πόσο μεγάλ' εἶναι ἢ καρδιά του. Κ' εἶναι ἀπὸ σοὶ γενναίων πολεμιστᾶδων, πού γεννιοῦνται μέσα στίς δάφνες ὅλοι. Τοῦ πατέρα του ἢ παλληκαρωσύνη λογιζότανε θάμα στὸν καιρὸ τῆς. Τοῦ μετώπου του τὰ βαθιὰ χαράκια μᾶς δηγιοῦνται τὰ κατορθώματά του. Θὰ ναι καὶ ὁ γιὸς σὰν τὸν πατέρα του ἀξίος. Τῆς κόρης μου ταιριάξει, ἀν τῆς ἀρέσει". Βιαζόταν τὸ συμβούλιο νὰ προλάβει καὶ ἄφησε τὴν κουβέντα του στὴ μέση, μ' ἀπὸ τὰ λίγ' ἀπτὰ καταλαβαῖνω ποιὸν ἀπ' τοὺς δύο κ' ἐκεῖνος προτιμάει. Ὁ βασιλιάς ζητώντας παραστάτη τοῦ γιου του, τὸν πατέρα σου θὰ ὀρίσει. Ποίος ἄλλος ἤμπορεῖ νὰ τοῦ παράβγει; Ἡ τρανή του ἀξιοσύνη τὸ ἐγγυέται. Ὡς δὲν ἔχει τὸ ταίρι του στίς μάχες, ἔτσι καὶ γιὰ τ' ἀξίωμ' ἀπτὸ εἶναι ὁ μόνος. Κατάφερε ὁ Ροδρίγος τὸν πατέρα του νύφη νὰ σὲ ζητήσῃ ἀπ' τὸ δικό σου, ἐφτὺς ἅμα τελειώσει τὸ συμβούλιο. Μονάχη σου μπορεῖς νὰ συμπεράνεις, ἀν θὰ γίνουν οἱ πόθοι τῆς καρδιάς σου.

Ἡ εἰκόνα τῆς σελίδας 49: Προμετωπίδα ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ "Σίντ", τοῦ 1714. Ἡ Σιμένη καὶ ὁ Δόν Διέγος μπροστὰ στὸ βασιλιά. Γιὰ πολὺν καιρὸ ὁ "Σίντ" παιζόταν μὲ τὰ κοστύμια τῆς Αὐλῆς τῆς ἐποχῆς καὶ μὲ σκηνικὸ ἕνα ὁποιοδήποτε παλάτι.

ΣΙΜΕΝΗ

Εἶν' ἡ ψυχὴ μου τόσο ταραχμένη,
ποῦ δὲ μπορεῖ, κι ἂν θέλει, νὰ χαρεῖ.
Μεμιάς χίλιες μορφές ἀλλάζ', ἡ τύχη.
Φοβοῦμαι κάποια συφορά μεγάλη.

ΕΛΒΙΡΑ

Οἱ φόβοι σου θὰ ἰδεῖς, πῶς εἶταν ἄδικοι.

ΣΙΜΕΝΗ

"Λμποτε ! Πᾶμε κι ὅ,τι θέλει ἄς γίνεи.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἰνφάντη, Λεονώρα, ἓνα παιδόπουλο.

ΙΝΦΑΝΤΗ

(Στὸ παιδόπουλο)

Πήγαινε στὴ Σιμένη νὰ τῆς πεῖς:
παράπονο τῆς ἔχω, γιατί σήμερα
ἄργησε νὰ ρθει νὰ με ἰδεῖ.

ΛΕΟΝΩΡΑ

Κυρία,

βλέπω νὰ χεις καθημερνὰ τὴν ἴδια
μεγάλη περιέργεια νὰ μαθαίνει
τὸ πού καὶ πῶς ἡ ἀγάπη της βαδίζει.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Πολὺ σωστά. Ἐγὼ τὴν ἔγω βιάσει
νὰ δεχτεῖ τὴν ἀγάπη τοῦ Ροδρίγου.
Χάρη σὲ μὲν' ἀφτὴ τὸν ἀγαπάει
κι ἀφτὸς χάρη σὲ μένα τὴν κατέχει.
Ἐγὼ τοὺς ἀλυσόδεσα καὶ πρέπει
νὰ τοὺς λυτρῶσω ἐγὼ ἀπ' τὰ βάσανά τους.

ΛΕΟΝΩΡΑ

"Ὄντας ἡ τύχη τοὺς γελᾷ, Κυρία,
τὴν ψυχὴ σου τὴν κρυφοτρῶει ἡ λύπη.
Μὴν τάχ' ἀφτὸς ὁ ἔρωτας, πού δίνει
σὲ κείνους τὴ χαρά, πληγώνει ἐσένα;
Κι ἂν τὸ καλὸ τους θέλεις καὶ φροντίζεις,
γιατὶ στενοχωριέσαι καὶ ὑποφέρεις;
Μὲ συμπαθᾷς, ἂν δείχνω' ἔτσι ἀδιάκριτη.

ΙΝΦΑΝΤΗ

"Ὅσο κρύβω τὸν πόνο μου, πληθαίνει.
Ἄκου λοιπὸν σὲ τί μεγάλη ἀμάχη
ἐμπλεξε ἡ ἀρετὴ μου καὶ παλέβει.
Θεὸς ἀκατανίκητος ὁ Ἔρωσ
δὲ λυπᾶται, οὐδὲ σέβεται κανέναν.
Τὸ νέον ἱππότη, πού χαρίζω σ' ἄλλην,
τὸν ἀγαπῶ.

ΛΕΟΝΩΡΑ

Τὸν ἀγαπᾷς ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

"Ὁ βάλε

τὸ χέρι ἀπάνω στὴν καρδιά μου κι ἄκου
πόσο χτυπάει καὶ μοναχὰ γρικιώντας
τ' ὄνομά του.

ΛΕΟΝΩΡΑ

Συμπάθα με, Κυρία,
ἂν ἄπρεπη τὴ φλόγα ἀφτὴ σου κρίνω.
Μιά τρανὴ πριγκιπέσσα δὲν ταιριάζει
ἓναν ἄπλὸν ἱππότη ν' ἀγαπήσει.
Τί θὰ εἰποῦν βασιλέας καὶ Καστίλλια ;
Καὶ πῶς ξεχνᾷς ποιοιοῦσαι θυγατέρα ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

Δὲν τὸ ξεχνῶ καὶ τὸ αἶμα μου θὰ χύσω
παρὰ νὰ ταπεινώσω τὴ γενιά μου.
Ἐαῖρω, πῶς τις ὥραϊες ψυχές μοναχὰ
τῆς ἀρετῆς ἡ ἀγάπη τις ἀνάβει.
Κι ἂν ἤθελα νὰ σοῦ δικαιολογήσω
τὸ πάθος μου, θὰ σοῦ φερνα γιλιάδες
μεγάλα παραδείγματα. Μὰ τέτοια
προσπάθεια θὰ μοῦ ζήμωνε τὴ φήμη.
Τὸ αἴστημά μου ἀντικρύζω μὲ κουράγιο
καὶ λέω: σὲ μένα τὴ βασιλοπούλα
μοναχὰ βασιλιάς ταιριάζει γι' ἄντρας.
Σὰν εἶδα, πῶς κλονίζομαι νὰ πέσω,
χάρισ' ἀφτὸν πού δὲν μπορῶ νὰ πάρω
κι ἄναψα τὴ φωτιά σ' ἄλλες καρδιές,
τὴ φωτιά τὴ δικιά μου νὰ μερῶσω.

Λοιπὸν μὴν ἀπορεῖς, ἂν τόσο θέλω
νὰ τοὺς ἰδῶ, ὅπου νὰ ναι, παντρεμένους.
Τὸν ἔρωτα ἡ ἐλπίδα τότε θρέφει
κι ὅταν τοῦ φύγ' ἡ ἐλπίδα, πάει κι ἀφτὸς.
Πολὺ βαρεὰ μὲ βασανίζει μοῖρα.

"Ἄν ἡ Σιμένη πάρει τὸ Ροδρίγο
κι ἀπελπιστῶ, θὰ γαληνέψει ὁ νοῦς μου.
Κοπιάζω, ὅσο μπορῶ, νὰν τονε χάσω,
μὰ χάνοντάς τον ἡ καρδιά σπαραίζει.
Ἔτσι θεριέβει ὁ μυστικὸς καημὸς μου
καὶ ντρέπομαι πού κλαίω κι ἀναστενάζω
γιὰ κείνον, πού δὲν εἶναι τῆς σειρᾶς μου.
Ἡ ὑπαρξὴ μου χωρίζεται στὰ δύο:
ὀρθὴ ἡ ψυχὴ μου κ' ἡ καρδιά μου στᾶχτη.
Τὸ γάμο ἀφτὸν, ὀλέθριο καὶ μοιραῖο,
τὸν εὐχομαι μαζί καὶ τὸν φοβᾶμαι
καὶ πουθενὰ δὲ βρίσκω σωτηρία.
Κι ἂν γίνεи κι ἂν δὲ γίνεи, θὰ πεθάνω.

ΛΕΟΝΩΡΑ

Τὰ λόγια σου, Κυρία, μ' ἀποστομώνουν.
Νὰ κλάψω μοναχὰ μπορῶ. Κι ἂν σ' εἶχα
κατηγορήσει, τώρα σὲ λυπᾶμαι.
Κι ἂν δυνατὸ πολὺ ναι τὸ αἴστημά σου,
τὸ πολεμᾷ ἡ περήφανη ἀρετὴ σου.
Ἄφτὴ μὲ τὸν καιρὸ καὶ θὰ νικήσει
καὶ θὰ σοῦ ξαναφέρει τὴ γαλήνη.
Ἐλιπζε στοῦ Θεοῦ τὴ δικαιοσύνη,
δὲ θὰ σ' ἀφήσει νὰ ὑποφέρεις ἔτσι.

ΙΝΦΑΝΤΗ

"Ἡ ἀπελπισιὰ στερνὴ μου ἐλπίδα τώρα.

ΤΟ ΠΑΙΔΟΠΟΥΛΟ

Στὴν προσταγὴ σας ἔφτασε ἡ Σιμένη.

ΙΝΦΑΝΤΗ

(Στὴ Λεονώρα)

Πήγαινε ἐσὺ γιὰ μὲ καὶ μιλῆσέ της.

ΛΕΟΝΩΡΑ

Μοναχὴ νὰ σ' ἀφήσω νὰ ὑποφέρεις;

ΙΝΦΑΝΤΗ

"Ὁχι. Θὰ ρθῶ κ' ἐγὼ, μὰ θέλω πρῶτα
νὰ φαιδρῶνω τὴ λυπημένη μου ὄψη.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ἡ Ἰνφάντη μοναχὴ της.

Δίκαιε Θεέ, στερνὴ καταφυγὴ μου,
πότε τὰ βάσανά μου θὰ τελειώσουν;
Βόηθησέ με νὰ σώσω τὴν τιμὴ μου.
Ἀπὸ τῶν ἄλλωνῶν τὴν ἐφτυχία
τὴ δικιά μου τὴν ἐφτυχία προσμένω.
Ἀφτὸς ὁ γάμος τρεῖς ζωές θὰ κρίνει.
Συντόμεψέ τον καὶ δυνάμωσέ με.
Γιὰ πάντα σὰ δεθεῖ τὸ νιὸ ζευγάρι,
θὰ σπάσουν κ' οἱ δικές μου οἱ ἀλυσίδες.
"Ὁμως ἄργησ'." Ἄς πάω νὰ συναντήσω
τὴ Σιμένη, νὰ ξελαφρώσω λίγο.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Κόμης, Δὸν Διέγος.

Ο ΚΟΜΗΣ

Θρίαμβος αἶ; Ὁ Βασιλιάς σοῦ δίνει
θέση πολλὰ ψηλὴ, πού εἶταν γιὰ μένα.
Τοῦ πρίγκιπα παιδαγωγὸς σὲ κάνει.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Τιμώντας ἔτσι τὴ γενιά μου, δείχνει
πόσο δίκαια στοχάζεται καὶ ξαίρει
τις πολλές νὰ πληρῶν' ὑπηρεσίες.

Ο ΚΟΜΗΣ

"Ὅσο μεγάλοι νὰ ναι οἱ βασιλιάδες,
μπορεῖ κ' ἀφτοὶ νὰ γελαστοῦν σὰν ὄλοι.
Κ' ἡ ἐκλογὴ του δείχνει, πῶς ξεχνάει
ὄλες τις τωρινές ὑπηρεσίες.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

"Ἄς μὴ μιλάμε γιὰ τὰ γινωμένα.
Τὴ θέση ἀφτὴ τοῦ βασιλιά ἡ ἀγάπη
μὰ κ' ἡ δικιά μου ἀξία μοῦ τήνε δώσαν.

Και δὲν μπορεῖ κανένας τῆς ἀπόλυτης
ἐξουσίας τὰ θελήματα νὰ κρίνει.
Στὴν τιμῆ, πού μοῦ κάνει ὁ βασιλιάς,
μιὰ δέφτερη ἀπὸ σένα θὰ ζητήσω.
Ἄς ἐνωθοῦνε τώρα οἱ φαμελιές μας
μ' ἕναν ἄγιο δεσμό κ' ἐβλογημένο:
ἔχω ἕνα γιό και σὺ μιὰ θυγατέρα.
Ὁ γάμος τους γιὰ πάντα θὰ μᾶς φιλώνει.

ΚΟΜΗΣ

Ὁ γιός σου πρέπει νὰ κοιτάει ψηλότερα
κ' ἢ νέα σου θέση νὰν τοῦ μεγαλώνει
τὰ ὄνειρατα και τὶς φιλοδοξίες.
Κ' ἐσὺ τὸν πρίγκιπά σου μάθαινε τον
τὸ πῶς θὰ κυβερνάει τὶς ἐπαρχίες,
πῶς οἱ λαοὶ τοὺς νόμους θὰ φοβοῦνται,
πῶς θ' ἀνταμείβει τοὺς καλοὺς και τίμιους
και θὰ τὸν τρέμουν οἱ κακοί. Κι ἀκόμη
μάθαινε τον τὴν τέχνη τοῦ πολέμου.
Συνήθισέ τον στὶς σκληραγωγίες,
τὴ νύχτα καβαλλάρης νὰ πηγαίνει,
νὰ κοιμᾶται μὲ τ' ἄρματα, νὰ παίρνει
τὰ κάστρα, νὰ νικάει σὲ κάθε μάχη
και νὰ ναι κάθε νίκη ἔργο δικό του.
Μάθαινε τον μὲ τὸ παράδειγμά σου
πῶς γίνεται κανεὶς ἥρωας και τέλειος.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Παράδειγμά του θὰ χει τῆς ζωῆς μου
τὴν ἱστορία, πού τὴ ζηλέβουν οἱ ἄλλοι.
Ἐκεῖ μέσα θὰ βλέπει πῶς νικιοῦνται
οἱ ὄχτροι και πῶς κουρσέβονται τὰ κάστρα,
πῶς κυβερνιέται ἕνας στρατός κ' ἡ δόξα
κερδίζεται μὲ τὴν παλληκαριά.

ΚΟΜΗΣ

Τὸ ζωντανὸ παράδειγμα καλύτερα
διδάσκει, οἱ ἱστορίες δὲν ὠφελοῦνε.
Τὰ πολλὰ χρόνια τῆς ζωῆς σου μῆτε
μιὰ μέρα τῆς δικιάς μου δὲν ἀξίζου.
Εἴσουνα παλληκάρι· ἐγὼ μαι τώρα!
Τὸ χέρι ἀφτὸ στηρίζει τὸ βασίλειο
κι ὅταν ἀστράφτει τὸ σπαθί μου, τρέμουν
Γρανάδα κι Ἀραγώνα. Τ' ὄνομά μου
στῆς Καστίλλιας τὰ σύνορα φοβέρα.
Χωρὶς ἐμένα θὰ σαστε ὅλοι σκλάβοι
και ξένον βασιλιά θὰ προσκυνούσατε.
Ἡ κάθε μέρα μοῦ προσθέτει νέα
νίκη στὶς νίκες, δάφνη νέα στὶς δάφνες.
Ὁ πρίγκιπας θὰ μάθαινε μαζί μου
στὴ φωτιὰ ν' ἀτσαλώνει τὴν ψυχὴ του,
θὰ μάθαινε...

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Τὸ ξαίρω, πῶς δουλέβεις
ἄξια τὸ βασιλιά μας. Σ' ἔχω ἰδεῖ
νὰ πολεμᾷς καλά, ὄντας σ' ὄδηγοῦσα.
Κι ἀφοῦ τὰ χρόνια μοῦ κρυώσαν τὸ αἶμα,
δικαίη πῆρες τὴ θέση τὴ δικιά μου.
Και γιὰ νὰ μὴν πολυλογούμε τώρα
εἶσαι ὅ,τι ἐγὼ εἶμουν πρὶν, μὰ ὁ βασιλιάς
κατάφερε και βρῆκε στῶν δυνάω μας
τὴν ἄξια μιὰ μικρούλα διαφορά.

ΚΟΜΗΣ

Μοῦ πῆρες ὅ,τι μοῦ ἀξίζει νὰ πάρω.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Μοῦ ἀξίζει πιὸ πολὺ και σοῦ τὸ πῆρα.

ΚΟΜΗΣ

Ὁ πιὸ ἱκανὸς νὰ προτιμῆται πρέπει.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Γι' ἀφτὸ κι' ὁ βασιλιάς δὲ σὲ προτίμησε.

ΚΟΜΗΣ

Μὲ τὶς δικές σου τὶς ραδιοργίες.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Μὲ τῶν κατορθωμάτων μου τὴν λάμψη.

ΚΟΜΗΣ

Τὰ γερατειά σου ὁ βασιλιάς σεβάστηκε.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ὅχι τὰ γερατειά, μὰ τὴν ἀντρεία μου.

ΚΟΜΗΣ

Μοῦ ταίριαζεν ἐμέν' ἀφτὴ ἢ τιμῆ.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ὁ πού λιγότερο ἀξίζει τὴν ἔχασε.

ΚΟΜΗΣ

Ἐγὼ λιγότερό σου;

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ναί!

ΚΟΜΗΣ

Νά! γέρο!

λάβε τὴν πλερωμὴ τοῦ κυνισμοῦ σου!

(Τὸν μπασιτίζει).

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

(Τραβώντας τὸ σπαθί του).

Ἐμπρὸς λοιπὸν! Και τὴ ζωὴ μου πάρει.

Τέτοια ντροπὴ δὲ γνώρισε ἡ γενιά μας.

ΚΟΜΗΣ

Ἐσὺ σαι ἐρείπιο! Τί μπορεῖς νὰ κάνεις!

(Μὲ τὴν ἀνάποδη τοῦ σπαθιοῦ του χτυπάει τὸ
σπαθί τοῦ Δὸν Διέγου και τοῦ τὸ πετάει χάμου).

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Θέ μου! Ἡ Παλιά μου δύναμη μ' ἀφήνει
τέτοιαν ὥρα!

ΚΟΜΗΣ

Νά, τὸ σπαθί σου χάμου,
ἀνάξιο τρόπαιο, δὲν τὸ πιάνω. Θὰ ταν
μεγάλη σου τιμῆ νὰ σοῦ τὸ πάρω.

(Μὲ τὸ γάντι τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, πού τὸ κριταίει
στοῦ δεξιὸ του χέρι, τότε χτυπάει στοῦ πρόσωπο).

Χαίρει λοιπὸν! Και τώρα τῆς ζωῆς σου
τὴν ἱστορία πού τὴν ζηλέβουν οἱ ἄλλοι,
μάθαινε τὴν τοῦ πρίγκιπα νὰ ξαίρει,
πόσο δίκια πλερώνεται ἡ αὐθάδεια
μονάχα μὲ χαστούκια.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Μισμημένα

γεράματα και ἀπελπισιά και λύσσα!

Ἐξῆσα ὡς τώρα γιὰ ν' ἀτιμαστώ
κι ἀσπρια στους πολέμους, γιὰ νὰ χάσω
μέσα σὲ μιὰν ἡμέρα ὅλες τὶς δάφνες!

Τὸ χέρι ἀφτὸ, πού ὀλάνκερ' ἡ Ἰσπανία

τὸ θάμαζε, γιὰτι πολλές φορές

τὴν ἔσωσε και στήριξε τὸ θρόνο,

γιὰ μένα τώρα τίποτα δὲν κάνει.

Ποῦ σαι τώρα παλιά μου ἀντρεία και δόξα!

Ἔργα πολλῶν χρονῶν χαθῆκαν σήμερα!

Καταραμένο ἐσὺ καινούριο ἀξίωμα,

πού στάθηκες ὀλέθριο στὴν τιμῆ μου

και γκρεμὸς, ὅθε κύλισα τοῦ βάθου!

Θρύψαλα τώρα τὴν κοιτᾶς, ὦ Κόμη,

και χαίρεσαι! Κ' ἐγὼ θενά πεθάνω

ἀνεγδίκητος, καταντροπιασμένος!

Σὺ τώρα γίνε δάσκαλος τοῦ πρίγκιπα.

Τέτοια θέση μεγάλη δὲν ταιριάζει

σ' ἀτιμασμένον ἄνθρωπο.

(Μιλáει στοῦ σπαθί του, πού κείττει χάμου).

Και σὺ

σπαθί μου, δοξασμένο μου συντρόφι,

πού τόσα κατορθώματα ἔχεις κάνει

κ' εἴσουνα φόβος ὀλωνῶν, κατάντησες

στολίδι μοναχά και θεωρία

ἐνὸς γεροντικοῦ κορμοῦ κι ἀρνήθηκες

νὰ μὲ βοηθήσεις! Σ' ἄλλα πιὸ γενναία

χέρια νὰ μ' ἐκδικήσουν θὰ σὲ δώσω.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Διέγος, Δὸν Ροδρίγος

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ροδρίγο, ἔχεις καρδιά;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ἄς δοκιμάσει

ὁποιανοῦ τοῦ βαστάει, ἔξω ἀπὸ σένα.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ἐβγενικὸς, ἄξιος θυμὸς κι ὠραῖος,
γλυκεῖα στὴ συφορὰ μου παρηγόρια.
Ἀναγνωρίζω τὸ αἷμα μου σὲ σένα
καὶ ξαναζοῦν τὰ νιάτα μου στὴ φλόγα σου.
Ἔλα, τέκνο μου νὰ ἐκδικήσεις, ἔλα,
τὴν ντροπὴ τοῦ πατέρα σου.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Τί τρέχει ;

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Μιά προσβολὴ μεγάλῃ τῶν δυνωῶ μαρ
πλήγωσε τὴν τιμὴ μέχρι θανάτου!
Ἔνα χαστοῦκι ! Ὁ ἀδιάντροπος ἐκείνος
θὰν τὸ πλήρων' ἐφτῦς μὲ τὴ ζωὴ του,
μὰ τ' ἄθλια γερατεῖα μου δὲ βοηθήσαν.
Καὶ τὸ σπαθί μου ἀφτό, ποὺ δὲ μ' ἔμορσαν
τὰ χέρια μου ψηλὰ νὰ τὸ κρατήσουν,
τὸ παραδίνω στ' ἄξια τὰ δικὰ σου.
Τρέχα καὶ δεῖξε τὴν ἀντρεία σου. Στὸ αἷμα
ξέπλυνε τὴν ντροπὴ, πό χει μὰς κάνει.
Σκότωσέ τον ἢ πέθανε ! Μὰ ξαίρε,
πὼς κι ἀφτὸς εἶναι πρῶτο παλληκάρι.
Τὸν εἶδα στοὺς πολέμους νὰ χυμαίει
βουτηγμένος στὸ αἷμα καὶ στὴ σκόνῃ
καὶ τρομαγμένα ἀπ' τὴν παλληκαριά του
ὀλάκερα στρατέματα νὰ φέβγουν.
Καὶ γιὰ νὰ καταλάβεις πιὸ καλά,
εἶναι...

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ποιὸς εἶναι ; Λέγε !

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ὁ πατέρας

τῆς Σιμένης !

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ὁ ...

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Σῶπα καὶ τὸν ἔρωτά σου ξαίρω !

Ὁποῦ μπορεῖ νὰ ζήσει ντροπιασμένος,
ἀνάξιος νὰ κοιτάει τὸ φῶς τῆς μέρας.
Ὅσο πιὸ ἀγαπητὸς ὁ ποὺ προσβέλνει,
τόσο κ' ἡ προσβολὴ ναι πιὸ μεγάλη.
Ἡ τιμωρία στὰ χέρια σου εἶναι. Τρέχα
τὸν ἑαφτό σου κ' ἐμένα νὰ ἐκδικήσεις.
Κ' ἐγὼ ἀπ' τὴ δυστυχία μου τσακισμένος
πᾶω κάπου νὰ κρυφτώ καὶ νὰ θρηνήσω.
Ἄξιος ὁ γιὸς ἄξιου πατέρα δεῖξου.

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Κατάβαθα στὰ στήθια ἐδῶ
θανατερὴ κι ὀλάξαφνῃ λαβωματιῶν ἐπῆρα,
καὶ μ' ἔφερε ἄθλιο ἐκδικητὴ σὲ δίκια ἀμάχ' ἢ μοῖρα
ἢ ἀδικῆς κἀκητας παιχιδὶ ἀθέλτητον ἐγὼ
ἀσάλεφτος καρφώθηκα' ἢ ψυχὴ μου τσακισμένη
τὸ θάνατο προσμένει.
Σκεδὸν εἶχ' ἢ καλὴ μου κερδηθεῖ!
Μὰ, θε μου, πὼς μὲ δένεις!
Ἔχει σ' ἀφτὴν τὴ μαλωσιὰ ὁ πατέρας προσβληθεῖ
κι ἀφτός, ποὺ τόνε πρόσβαλε, ὁ πατέρας τῆς Σιμένης!

Ὡ, πόσοι ἀγῶνες δυνατοί!

Στήνεται μπῶδιο ὁ ἔρωτας ἐναντία στὴν τιμὴ μου.
Ἄν τὸν πατέρα γυδικιωθῶ, θὰ χάσω τὴν καλὴ μου.
Ὁ ἕνας μοῦ ἀνάβει τὴν καρδιά, τὸ χέρ' ἢ ἄλλῃ κρατεῖ.
Ὁ, τι διαλέξω εἶναι, κακό: ἢ τὸν ἔρωτα προδίνω
ἢ ἀτιμασμένος σβῆνω.

Δῶθε καὶ κεῖθε συφορὰ πολλή.

Ὡ θε μου, πὼς μὲ δένεις!

Πρέπει ἀτιμώρητῃ ν' ἀφήσω τέτοια προσβολή;
Νὰ τιμωρήσω πρέπει τὸν πατέρα τῆς Σιμένης;

Πατέρας, φίλη, ἔρωσ, τιμὴ!

Ὡ χρέος τρισέβγενο καὶ σὺ τυράγνι' ἀγαπημένη.
Ὅλες πεθάναν μου οἱ χαρὲς κ' ἢ δόξα μου χαμένη!
Ὁ ἕνας μὲ κάνει δύστυχο, νὰ ζῆσω ἀνάξιο ἀφτῆ...

Ἀγαπημένη καὶ σκληρὴ γενναίας ψυχῆς ἐλπίδα!

Ὡ σιδερὴ λεπίδα,

τῆς πιὸ μεγάλης μου χαρᾶς ἄξιον κρατῶ σε ὀχτρό.

Πόσο σκληρὰ μὲ δένει!

Μοῦ ἐδόθη τάχα τὴν τιμὴ μου ἐδῶ νὰ γυδικιωθῶ;

Μοῦ ἐδόθη τάχα γιὰ νὰ χάσω τὴ Σιμένῃ;

Καλύτερα νὰ σκοτωθῶ!

Μπροστὰ στὸ χρέος εἶν' ἢ καλὴ μου κι ὁ πατέρας μου
[ἴσοι.

Ἄν τὴν τιμὴ μου ἐκδικηθῶ, ἢ καλὴ θὰ μὲ μισήσει,
μὰ πάλι θὰ μὲ σιγαθεῖ, ἂν δὲν ἐκδικηθῶ.

Τὸ να μὲ κάνει νὰ φανῶ τῆς ἀγαπῶ προδότης

καὶ τ' ἄλλο ἀνάξιος τῆς.

Ὅσο γιατρέβω τὸ κακὸ τόσο καὶ πιὸ φτουρᾶ,
τὸ καθετὶ μὲ δένει!

Ἐμπρός, ψυχὴ, κι ἂν νὰ πεθάνω πρέπει μιὰ φορὰ,
ἄς ἀποθάνω, δίχως νὰ προσβάλλω τὴ Σιμένῃ.

Χωρὶς νὰ πάρω πλερωμὴ;

Θάνατος τόσ' ὀλέθριος στὴ δόξα τῆ δικῆ μου!

Νὰ μοῦ κακολογᾶ λοιπὸν ἢ Ἰσπανία τὴ θύμησή μου

πὼς τῆς γενιάς μου δειλίασα νὰ σώσω τὴν τιμὴ!

Νὰ σεβαστῶ μιὰ ἀγάπη, ποὺ ἢ ψυχὴ μου ἢ τρελαμένη

τὴ βλέπει πιά χαμένη!

Τὴ σκέψη δὲν ἀκούω τὴ θολερή,

ποὺ πιότερο μὲ δένει.

Ἐμπρός, σπαθί μου, ἄς σώσωμ' ἐπιτέλους τὴν τιμὴ
ἀφού, γραφτό μου ἔτσι κι ἄλλιως νὰ χάσω τὴ Σιμένῃ!

Ἔχω τὸ νοῦ μου θολερό!

Πρῶτα τὸ χρέος μου στὸ γονιὸ κ' ὕστερα στὴν καλὴ
[μου.

Στὴ μάχῃ ἂν πέσω ἢ κι ἂν πεθάνω ἀπὸ τὴ λύπησή
[μου,

θὰ δώσω πίσω, ὅπως τὸ πῆρα, τὸ αἷμα καθαρό.

Ἄ! χασομέρησα πολὺ μὲ δάφτα τόσην ὥρα,

πᾶω στὴ βεντέτα τώρα!

Καὶ ντρέπομαι ποὺ δίστασα πολὺ.

Καὶ πλέον ἄς μὴ μὲ δένει,

ἀφού ὁ πατέρας μου ἔπαθε μιὰν τέτοια προσβολή,
τὸ πὼς εἶναι ὁ πατέρας σου, ποὺ πρόσβαλε, Σιμένῃ⁽¹⁾.

(1) Ὁ Κορνέιγ παρενέβαλε στὶς τραγωδίαις του "Στροφές", ἀν-
τικαθιστώντας ὀρισμένα μέρη, ὅπως στὸν "Σιντ" τίς παρακάτω :

Μὲς στὴν καρδιά μου πόσοι

πόνοι καὶ σπαραγμοί !

Ὡ τί κατατρεμοὶ

μοῦ τὴν ἔχουν πληγῶσαι !

Νὰ γυδικιωθῶ μὲ βάζει

ἢ πατρικὴ τιμὴ,

μὰ τῆς καρδιάς ἢ ὀρμῇ

ἀντίθετα προστάζει.

Νὰ κάνω μπρός ἢ πίσω

δὲν εἶναι βολετό.

Μπρός, πίσω χάος, κοιτῶ.

Πῶς νὰ κουνήσω !

Καλὲ μου σύντροφε, σπαθί, πιστὸ τὴν πᾶσαν ὥρα

μὲ μιὰ χτυπιὰ σου δυὸ μαζὶ θανάτους κάμε τώρα:

τῆς ποθητῆς μου τὸν πατέρα θὰ κυλήσεις χάμου

κι ἀντάμα τὴν καρδιά μου.

Σκοτώνω τὸν πατέρα τῆς ; Θὰ μὲ μισήσει αἰῶνια.

Ἄν ὄχι, τὴν παντοτινὴ τῆς θὰ χω καταφρόνια.

Δίβουλ' ἢ γνώμη καὶ διπλὸ τὸ χρέος. Ἄχ! Τί νὰ κάνω !

Κάλλιο μὲ τὸ ἴδιο μου σπαθί θαρρετὰ νὰ πεθάνω.

Ἐμπρός, καρδιά! Καὶ χέρι μου γενναῖο, μὴν πᾶς ὀπίσω.

Νὰ σκοτωθῶ, πρὶν τὴν καλὴ Σιμένῃ μου λύπησω.

Μ' ἂν εἶν' ἀνάγκη νὰ πεθάνω ἔτσι κι ἄλλιως, σπα-
[θί μου,

γυδικήσου πρῶτα τὴν τιμὴ, τὴν πατρικὴ τιμὴ μου.

Ἄστοχε νοῦ, μὲ πλάνεσες. Τὰ χρέη μου στὸν πατέρα

πολὺ πιὸ πάνου ἀπὸ τὰ χρέη στὴν ἀγνὴ περσιτέρα.

Ἄν νὰ πεθάνω ἀπὸ μαχαίρι ἢ λύπη τάξ' ἢ μοῖρα,

κάλιο νὰ δώσω τὸ αἷμα μου καθάριο, ὅπως τὸ πῆρα.

Ντροπὴ, ποὺ τόσο ἀμφίβαλα. Ἀφού γάνω τὴ Σιμένῃ

θὰ σοῦ γυδικήσω τ' ὄνομα, γενιά μου δοξασμένη.

Καὶ θὰ χυθεῖ στὴν Ἰσπανία σὰν ἀνεμος βοερός:

Πὼς εἶμαι τοῦ πατέρα μου παράξιο τέκνο. Ἐμπρός!

Π Ρ Α Ξ Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Δὸν Ἀρίας, Κόμης

ΚΟΜΗΣ

Τὸ ὁμολογῶ, πὼς μ' ἔνα λόγῳ ἀνάβω
κ' ἔτσι, χωρὶς νὰ θέλω, παραφέρθηκα.
Καὶ τώρα τὸ κακὸ γιαιτρεῖα δὲν ἔχει.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Πρέπει στὸ βασιλιά νὰ ὑποχωρήσεις.
Θύμωσε καὶ ζητάει ἱκανοποίηση.
Μεγάλ' ἢ προσβολή, μεγάλ' ἢ θέση
τοῦ προσβλημένου. Κ' ἔτσι σοῦ ἐπιβάλλονται
καθήκοντα μεγάλα καὶ θυσίες.

ΚΟΜΗΣ

Ἡ ζωὴ μου στὰ χέρια του. Ἄς τὴν κάνει
ὅ,τι τοῦ ἀρέσει.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Μὴν παραβαραίνεις
τὸ σφάλμα σου, κι ἀκόμα σ' ἀγαπάει.
Εἶπε "τὸ θέλω". Πῶς θὰ παρακούσεις;

ΚΟΜΗΣ

Μὰ γιὰ νὰ σώσω τὴν ὑπόληψή μου,
ἀνάγκη πᾶσα νὰ τὸν παρακούσω.
Τόσες πολλὲς προσφέρω ὑπηρεσίες,
ποῦ μποροῦνε τὸ σφάλμα μου νὰ σβήσουν.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Γιὰ τὰ μεγάλα καὶ τρανά, ποῦ κάνει
τοῦ βασιλιά του ὁ ὑπὴρκος, δὲν ταιριάζει
ἐβνωμοσύν' ἢ πλερωμὴ νὰ θέλει.
Νὰ δουλέβεις τὸ βασιλιά εἶναι χρέος
καὶ νὰ σιωπᾶς, γιαιτὶ θὰ κακοπάθεις.

ΚΟΜΗΣ

Ἄς κακοπάθω καὶ θὰ σὲ πιστέψω.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Νὰ φοβᾶσαι τοῦ βασιλιά τὴ δύναμη.

ΚΟΜΗΣ

Σὲ μιὰ μέρα δὲ χάνει ἓνας ἄντρας
σὰν κ' ἐμένα. Κι ἄς μὲ χτυπήσει μ' ὅλα
τὰ δυνατὰ του καὶ τὰ μεγαλεῖα!
Καὶ τὸ βασίλειο ἀντάμα μου θὰ πέσει!

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Ἔτσι ἀψηφᾶς τὸ δυνατὸ μονάρχου;

ΚΟΜΗΣ

Τὸ σκῆπτρο θὰν τοῦ φύγει ἀπὸ τὰ χέρια,
χωρὶς ἐμένα. Μ' ἔχει ἀνάγκη. Ἄν πέσει
ἢ κεφαλὴ μου, πέφτει κ' ἡ κορώνη του!

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Στὴ γλώσσα σου νὰ βάλεις χαλινάρι!
Σκέψου καλά.

ΚΟΜΗΣ

Πολὺ καλά!

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Λοιπὸν
τί νὰν τοῦ πῶ, ποῦ περιμένει ἀπάντησιν;

ΚΟΜΗΣ

Δὲ δέχομαι ταπεινώση καμιά!

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Ἐπακοὴ τυφλὴ ζητᾷ ὁ μονάρχης!

ΚΟΜΗΣ

Δὲν ἔχω, κύριε, δέφτερη κουβέντα.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Χαῖρε λοιπὸν! Χάνω τὰ λόγια μου! Ὅμως
τ' ἀστροπελέμι οἱ δάφνες σου ἄς φοβοῦνται.

ΚΟΜΗΣ

Ἄφοβα τὸ προσμένω.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Καὶ θὰ πέσει.

ΚΟΜΗΣ

Γιὰ νὰ χαρεῖ καὶ λίγ' ὁ Δὸν Διέγος!

(Ἡ Δὸν Ἀρίας φέβγει).

ΚΟΜΗΣ

Ποῦ δὲ φοβᾶται θάνατο, φοβέρες
βασιλικὲς θὰ φοβηθεῖ; Ἡ καρδιά μου,
ψηλότερ' ἀπ' τὴ γνώμη τοῦ μονάρχου!
Κι ἂν νὰ ζήσω μπορῶ δυστυχισμένος,
δὲ δέχομαι νὰ ζήσω ἀτιμασμένος!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Κόμης, Δὸν Ροδρίγος.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Δυὸ λόγια, κόμη.

ΚΟΜΗΣ

Λέγε!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Πές μου, ξαίρεις

καλὰ τὸν Δὸν Διέγο;

ΚΟΜΗΣ

Ναί.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Σιγότερα!

Καὶ ξαίρεις, πὼς ὁ γέροντας ἀφτὸς
στάθηκε πάντα τῆς παλληκαριᾶς
καὶ τῆς τιμῆς κορφῆ; Τὸ ξαίρεις;

ΚΟΜΗΣ

Ἴσως!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Κ' ἡ φλόγ' ἀφτῆ, ποῦ λαμπαδιάζει
στὰ μάτια μου, πὼς εἶν' αἷμα δικό του
τὸ ξέρεις; Ναί;

ΚΟΜΗΣ

Ἄδιαφορῶ.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Νὰ βγοῦμε

δυὸ βήματ' ἀπ' ἐδῶ καὶ θὰν τὸ μάθεις.

ΚΟΜΗΣ

Ἄφθάδη!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μὴν ἐξάπτουσαι! Σιγότερα!

Ἄς εἶμαι νέος! Γιὰ τίς ἀντρεῖες ψυχῆς
τὰ χρόνια τὰ πολλὰ ἀξία δὲν ἔχουν!

ΚΟΜΗΣ

Ποῖός τὰ μυαλά σοῦ φούσκωσε καὶ θέλεις
νὰ μετρηθεῖς μαζί μου, ἀφοῦ ποτέ σου
δὲ βάσταξες στὰ χέρια σου σπαθί;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μιὰ κι ὄξω μάθε, ἢ ράτσα μου σπαθίζει
καὶ μὲ μαστόρους τοῦ σπαθιοῦ μετριέται.

ΚΟΜΗΣ

Ξαίρεις καλά, ποῖός εἶμαι;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ναί! Κἀθ' ἄλλος

θὰ τρεμε καὶ ν' ἀκούσει τὸ ὄνομά σου.
Οἱ δάφνες, ποῦ σκεπάζουν τὰ μαλλιά σου,
εἶναι θανάτου μήνυμα γιὰ μένα.
Γιὰ ν' ἀντικρύσω τέτοιο χέρι, παίρνω
δύναμη, ἀπὸ τὴν ἀφοβὴ καρδιά μου.
Κι ὅποιος τὴν πατρικὴ τιμὴ ἐκδικιέται
τίποτα δὲ φοβᾶται! Κι ἂν δὲν ἔχεις
ποτέ σου νικηθεῖ, δὲν εἶσαι ἀνίκητος!

ΚΟΜΗΣ

Τὴ μεγάλη καρδιά, ποῦ στὰ γενναῖα
τὰ λόγια σου χτυπάει, ἀπὸ καιρὸ
τὴν ἐβλεπα στὰ μάτια σου νὰ λάμπει.
Πίστεβα, πὼς μιὰ μέρα θὰ γινόσουν
τῆς Καστίλλιας καμάρη καὶ γιὰ τοῦτο
θὰ σοῦ δῖνα τὴν κόρη μου γυναίκα.
Ξαίρω τὸν ἔρωτά σου καὶ μοῦ ἀρέσει
ποῦ βλέπω τώρα νὰ τὸν θυσιάζεις
στὸ χρέος καὶ νὰ κρατιέσαι, ὅπως ταιριάζει,
ψηλότερ' ἀπὸ κάθε ἀδυναμία.
Τέλειος ἱππότης, βλέπω, καὶ παράξιος
γιὰ γαμπρός μου. Δὲν ἔχω ἀπατηθεῖ.
Ἔτσι νιώθω νὰ σὲ πονᾷ ἡ ψυχὴ μου.

Τὰ νάτα σου λυπάμαι, ἀν καὶ θαμάζω
τὸ θάρρος σου. Μὴ θέλεις νὰ μὲ μπλέξεις
σ' ἕναν ἄνισο ἀγώνα, ὅπου θὰ χάσεις
τὴ ζωὴ σου. Μιὰ τόσο ἐφκολλη νίκη
δὲ μὲ τιμᾶ. Καὶ δόξα δὲν ὑπάρχει,
σὰ δὲν ὑπάρχει κίντυνος. Θὰ λένε,
πὼς ἄκοπα σὲ νίκησα· ὁ χαμός σου
τὴν φυγὴ μου γιὰ πάντα θὰ βαραίνει.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μὲ ταπεινῶν' ἢ τὰχα λύπησή σου!
Μοῦ πῆρες τὴν τιμὴ μου καὶ διαστᾶζεις
νὰ πάρεις τὴ ζωὴ μου;

ΚΟΜΗΣ

Φέβγα τώρα.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ἀκλούθα με χωρὶς πολυλογίες.

ΚΟΜΗΣ

Βαρέθηκες νὰ ζεῖς;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Καὶ σὺ φοβᾶσαι

νὰ πεθάνεις;

ΚΟΜΗΣ

Ἐμπρός λοιπόν! Ἀνάξιος
νὰ ζήσει ὁ γιός, ποὺ ἀφήνει καὶ μιὰν ὥρα
τὴν τιμὴ τοῦ πατέρα του ἀνεγδικητή.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ἰνφάντη, Σιμέντη, Λεωνόρα

ΙΝΦΑΝΤΗ

Μὴ γολοσκᾶς, ἀγαπητὴ Σιμέντη.
Ἡσύχασε! Κουράγιο! Θὰ περάσει
ἡ συμφορὰ, ποὺ ἀνέλπιστα σὲ βρῆκε.
Μονάχα, ποὺ ἀναβάλλεται γιὰ λίγο
ἡ μέρα τῆς χαρᾶς σου.

ΣΙΜΕΝΗ

Μὰ ἡ καρδιά μου

τίποτα πιά δὲν ἔμπορεῖ νὰ ἐλπίζει.

Ἄξαφν' ἡ μπόρα ξέσπασε μηνώντας
σίγουρο τὸ ναβάγιο· τί νὰ κάνω;

Μὲς στὸ λιμάνι γάνομαι, τὸ βλέπω.

Ἀγαπούσα, ἀγαπιόμουν, οἱ γονιοὶ μας
σύμφωνοι — κι ὅσο ἀκόμα σοῦ ἴστοροῦσα

τὸ χαρούμενον ἄγγελμα, μαλώσαν

καὶ σκορπίσαν τὰ ὄνειράτα μου στάχτη.

Φιλοδοξία, καταραμένη τρέλα,

ποὺ κυβερνᾶς τοὺς πῶ γενναίους ἀνθρώπους!

Ἄξιώματα καὶ ζηλίες ἀνελέητες,

πόσο κλάμα καὶ βάσανα μοῦ δώσατε!

ΙΝΦΑΝΤΗ

Μὴ φοβᾶσαι! Τὸ μάλωμά τους ἀνάψε
σὲ μιὰ στιγμή, σὲ μιὰ στιγμή θὰ σβήσει.
Πολὺς μονάχα θόρυβος. Θὰ σιάξουν
τὰ πράματα κι ὁ βασιλιάς τὴ θέλει!
Καὶ μ' ὅλη τὴν φυγὴ μου ἐγὼ θὰ κάνω
τ' ἀδύνατα, γιὰ νὰ σὲ σώσω.

ΣΙΜΕΝΗ

Κριμα!

Σὲ προσβολές, ὡσὰν ἀφτὲς θανάσιμες,

τίποτα δὲν ὑπάρχει θεραπεία!

Ἡ δύναμη κ' ἡ φρόνηση τοῦ κακοῦ

θὰ βαλτοῦνε νὰ φέρουν τὴν ὁμόνοια.

Κι ἂν φιλιωθοῦνε οἱ δύο τους φανερά,

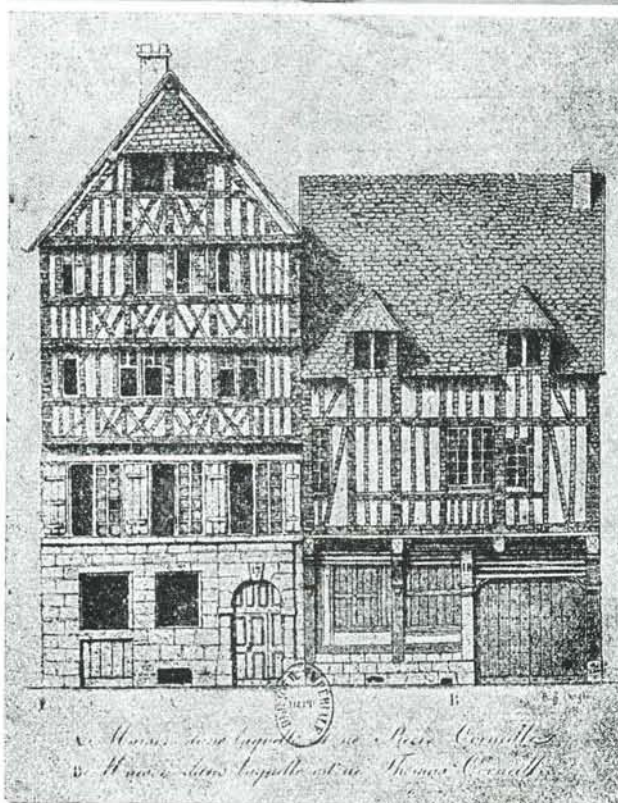
στὴν καρδιά τους θὰ κρυφοκαίει τὸ μῖσος.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ὅταν τοῦ γάμου τὸ ἱερὸ στεφάνι
δέσει γιὰ πάντα ἐσὲ μὲ τὸ Ροδρίγο,
ἡ δικὴ σας ἀγάπη κ' ἐφτυχία
τῶν γονιῶν σας τὸ μῖσος θὰ διαλύσει.

ΣΙΜΕΝΗ

Πολὺ τὸ ἐπιθυμῶ, μὰ δὲν τὸ ἐλπίζω,
γιατὶ κ' οἱ δύο τους δὲν τὰ βάζουν κάτω.



Ἄνω: Ὁ Πιερ Κορνέιγ, γκραβούρα τοῦ Λάν, στὴν ἐξδοση
τοῦ "Σίντ" τοῦ 1644. Κάτω: Τὸ σπίτι τοῦ Κορνέιγ στὴ Ρουέν

Τὰ δάκρυα μου κυλοῦν τὰ περασμένα
μὲ βασανίζου·ν τρέμω τὰ μελλοῦμενα.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἡ ἀδυναμία τοῦ γέροντος σὲ φοβίζει ;

ΣΙΜΕΝΗ

Ἐχει καρδιά ὁ Ροδρίγος.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Πολὺ νέος !

ΣΙΜΕΝΗ

Δὲν ἔχουν ἡλικία τὰ παλληκάρια·

ΙΝΦΑΝΤΗ

Μὴν τὸν παραφοβᾶσαι. Ἐρωτευμένος
τρελά, δὲν τοῦ βαστάει νὰ σὲ λυπήσει.
Δυὸ λόγια σου θὰ κάβαν τὸ θυμὸ του.

ΣΙΜΕΝΗ

Κι ὅμως τί συφορά, σὰ δὲ μ' ἀκούσει !

Μὰ κι ἂν μ' ἀκούσει, τί καταλαλιά !

Ἐπὶ τὴν δοξασμένη ἀτίμασε γενιά του !

Ἄν κάνει, πίσου, τί ντροπή γιὰ μένα
κι ἂν κάνει μπρός, τὰ λογικά μου χάνω !

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἐβγενικιά ψυχὴ, πῶς νὰ βαστάξεις
μιὰ σκέψη ταπεινὴ ! Ὡστόσο ἐγὼ
ὡς τὴν ἡμέραν, ποὺ θὰ φιλιωθοῦνε
οἱ γονιοὶ σας, θὰ πιάσω τὸν καλὸ σου
καὶ θὰ τὸν φυλακίσω, νὰ μερώσει.

Ἐχει καμιὰν ἀντίρρησης ἡ ψυχὴ σου ;

ΣΙΜΕΝΗ

Βέβαια καμιὰν, ἀφέντισσα κυρά μου.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ἰνφάντη, Σιμένη, Λεωνόρα, Παιδόπουλο

ΙΝΦΑΝΤΗ

(Στὸ παιδόπουλο)

Τρέχ' ἀμέσως νὰ φέρεις τὸ Ροδρίγο.

ΠΑΙΔΟΠΟΥΛΟ

Ὁ κόμης ντὲ Γκορμάς κι ἀφτός ...

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄχ ! τρέμω !

ΙΝΦΑΝΤΗ

Λέγε λοιπόν !

ΠΑΙΔΟΠΟΥΛΟ

Βγήκαν κι' οἱ δυὸ τους ὄξω.

ΣΙΜΕΝΗ

Μονάχοι ;

ΠΑΙΔΟΠΟΥΛΟ

Ναί ! μονάχοι καὶ μαλώνοντας.

ΣΙΜΕΝΗ

Μὰ τώρα θὰ χτυπιοῦνται, ἀλίμονό μου !

(Στὴν Ἰνφάντη)

Συμπάθα με, κυρά, νὰ φύγω ἀμέσως.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Ἰνφάντη, Λεωνόρα

ΙΝΦΑΝΤΗ

Πῶς φοβᾶμαι καὶ πῶς θολώνει ὁ νοῦς μου !

Τὴν πονάω, μὰ ὁ καλὸς της μὲ γητέβει.

Χάνω πάλε τὴν ἡσυχία κι ἀνάβει

ἡ φλόγα μου ξανά. Ὁ χωρισμὸς

τῆς Σιμένης καὶ τοῦ Ροδρίγου πάλε

σὲ βάσανα μὲ βάνει καὶ σ' ἐλπίδες.

Κι ἂν βαθιὰ μὲ πληγώνει, τὴν ψυχὴ μου

μὲ γλύκα μυστικιὰ τὴν φωτίζει.

ΛΕΩΝΟΡΑ

Ἡ μεγάλη ψυχὴ σου μὲ τὸ πρῶτο

σὲ μιὰν ἀνάξια φλόγα παραδίνεται ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

Μὴ λὲς ἀνάξια ! Ἀφτὴ μὲ κυβερνάει !

Τῆς ὑπαρέξῃς μου τώρα ἔσχατος νόμος !

Ἡ ἀρετὴ μου τὸν πολεμᾷ ἡ καρδιά μου

ἀπελπισμένα ἐλπίζοντας πετάει

πίσου ἀπ' τὸν ἔραστή, ποὺ χάν' ἡ ἄλλη !

ΛΕΩΝΟΡΑ

Τὸ φημισμένο θάρρος σου, ἡ μεγάλη
φρονιμάδα σου χάθηκαν γιὰ πάντα ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἡ φρονιμάδα τί μπορεῖ νὰ κάνει,

σὰν τρώει γλυκὸ φαρμάκι τὴν καρδιά μας ;

Ἄρρωστος π' ἀγαπάει τὴν ἀρρωστεία του

τὰ γιαιτρικά μὴδὲ ν' ἀκούσει θέλει.

ΛΕΩΝΟΡΑ

Ὅσο γλυκεῖα ἡ ἀρρωστεία σου καὶ νὰ ναι,

δὲ σοῦ ταιριάζει ἔσένανε ὁ Ροδρίγος.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἀλίμονο, τὸ ξαίρω ! Μὰ ἡ ἀγάπη

ὀλάκερην κατέχει τὴν καρδιά μου.

Ἄν στὸν ἀγῶνα τοῦ σπαθοῦ νικήσει

τὸ φοβερό του ἀντίμαχο ὁ Ροδρίγος,

δίχως ντροπή, κατὰματα τοῦ κόσμου,

θὰ μπορῶ τότε νὰ τὸν ἀγαπήσω.

Καὶ τί δὲ θὰ ταν ἱκανὸς νὰ πράξει !

Ἀπὸ τώρα τὸν βλέπ' ἡ φαντασιά μου

νὰ γονατίζει ὀλάκερα βασιλεία,

νὰ κάθεται στὸ θρόνο τῆς Γρανάδας

καὶ νὰ τὸν προσκυνᾶνε οἱ Μάβροι· ἀκόμα

ἀφέντη νὰ τὸν δέχονται καὶ κύρη

μαζὶ Ἀραγῶνα καὶ Πορτογαλία

καὶ πέρ' ἀπὸ τὴ θάλασσα νὰ βᾶφει

τις δάφνες τοῦ στῆς Ἀφρικῆς τὸ αἶμα.

Ὅλ' οἱ τρανοὶ καὶ παυνεμένοι ἡρώοι

τῶν τραγουδιῶν θὰ ναι μικροὶ μπροστά του,

ἂν νικήσει τὸν κόμη. Τότε πιά,

τιμὴ μου θὰ ναι νὰ τὸν ἀγαπᾶω !

ΛΕΩΝΟΡΑ

Μακριὰ πολὺ πάει ἡ Κυρία κι ὥστόσο

μπορεῖ ἡ μονομαχία καὶ νὰ μὴ γίνει·

ΙΝΦΑΝΤΗ

Μετὰ ἀπὸ τέτοια προσβολὴ κι ἀφοῦ

βγήκαν ὄξω κ' οἱ δυὸ νὰ χτυπηθοῦνε ;

ΛΕΩΝΟΡΑ

Ἔστω ! ● ἂ χτυπηθοῦν, ἀφοῦ τὸ θέλεις·

μὰ θὰ νικήσει τάχατε ὁ Ροδρίγος ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

Πῶς νὰ κάνω ; Μὲ τρέλανε ἡ ἀγάπη !

Τί συφορὲς μοῦ μέλλονται, τὸ βλέπεις.

Ἄχ ! μιὰ στιγμὴ μονάχη μὴ μ' ἀφήνεις,

ἔλα στὴν καμαρὰ μου κ' ὑποφέρω.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Ἀρίας, Δὸν Σάντσος.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Λὲς νὰ γασε τὰ λογικά του ὁ κόμης

καὶ πιστέβει, πῶς θὰ τὸν συχωρέσω ;

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Τοῦ μίλησ' ἀπὸ μέρος σου πολιώρα,

μὰ τίποτε, ἀγύριστο κεφάλι !

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ἔτσι λοιπὸν ἕνας θρασῆς ὑπήκοος

τὸ θέλημά μου δὲν τὸ λογαριάζει ;

Πρόσβαλε τὸ γενναῖο μου δὸν Διέγο,

περιφρονεῖ κ' ἐμέ, τὸ βασιλιά του !

Στὸ παλάτι μου μέσα ἀφτὸς διατάζει !

Ὅσο καὶ νὰ ναι στρατηγὸς σπουδαῖος,

ἐγὼ θὲ νὰ τοῦ κόψω τὸν ἀέρα.

Καὶ τοῦ πολέμου θεὸς νὰ τανε ἀκόμα,

ἐγὼ θὲ νὰ τοῦ μάθω νὰ ὑπακούει !

Ἄφοῦ μὲ τὸ καλὸ δὲν παίρνει, ἐμπρός

τρεχάτε τώρα ἐφτὺς νὰ τὸν συλλάβετε !

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Ἄν ἀφήναμε λίγο νὰ κρυώσει

τὸ κακὸ, δὲ θ' ἀντιστεκόταν ἔτσι.

Ἄν οἱ γενναῖες καρδιὲς δὲν παραδίνονται,

ἅμα κορώσουν τὰ αἵματά τους, ξαίρουν

καλά, πῶς ἔχουν ἄδικο κι ὥστόσο

δὲ θέλουνε καὶ νὰ τὸ μολογήσουν.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Σώπα, Δὸν Σάντσο. Κι ὅποιος διαφεντέβει

έναν φταίχτη, μοιράζεται το φταίξιμο.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Καλά, σιωπῶ. Μὰ σοῦ ζητῶ μιὰ χάρη·
δύο λόγια ἀκόμα νὰ σοῦ πῶ.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Τί θέλεις ;

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Μιὰ ψυχὴ μαθημένη στὰ μεγάλα
κατορθώματα, δὲ λυγᾷ ποτέ της.
Δὲν μπορεῖ νὰ προσπέσει ταπεινὰ
καὶ νὰ ζητάει συχώρεση. Μονάχα
πού ἄκουσε τέτοιο πράμ' ἐξαγριώθηκε.
"Ἄν δὲν εἶτανε τόσο παλληκάρι,
θὰ δεχόταν. "Ἄν ἄξαφνα τὸν διάταξες
μὲ τὸ σπαθὶ νὰ δῶς' ἱκανοποίηση,
θὰ ταν πρῶθυμος κι ὅποιον τοῦ βαστοῦσε,
ὡς ἐβγαίνει νὰ μετρηθεῖ μαζί του.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

"Ἄπρεπα λόγια ! Μὰ σοῦ συχωρνᾶω
τὰ νιάτα σου καὶ τὴν καλὴ καρδιά σου.
Δὲ χύνουν ἔτσ' οἱ γνωστικοὶ ρηγάδες,
χωρὶς λόγο, τῶν ὑπηκόων τὸ αἷμα,
μὰ τοὺς φυλᾶνε ἀπὸ κακὸ καὶ σφάλμα,
καθὼς φυλάει ἡ κεφαλὴ, μὴν πάθουν
τὰ μέλη τοῦ κορμιοῦ, πού τὴν δουλέβουν.
Λοιπὸν ἡ λογικὴ σου δὲ μοῦ κάνει.
Εἶσαι πολεμιστής, κ' ἐγὼ μονάρχης.
"Ὅ,τι νὰ πῆς, ἂν μ' ἄκουγεν ὁ κόμης,
δὲ θὰ χανε καθόλου τὴν ἀξιά του.
Ἐξὸν ἀφτό, μὲ πρόσβαλε κ' ἐμένα.
Ἄτίμασε τὸν ἄνθρωπο, πού διάλεξα
παραστάτη καὶ δάσκαλο τοῦ γιοῦ μου.
Τὴ δίκια μου ἐκλογὴ καταφρονώντας
βρίξει ἐμένα, τὸν ἄκρο νομοθέτη.
"Ἄς πάψει ἀφτὴ ἡ συζήτηση. Φανήμαν
δέκα ἐχθρικά καράβια νὰ ζυγώνουν
ὀλάρμενα στοῦ ποταμοῦ τὸ στόμα.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Πολλὲς φορὲς τὴν πάθανε ἀπὸ σένα
οἱ Μάβροι, βασιλιά, καὶ δὲν κοτᾶνε
νὰ παραβγοῦν μπροστὰ στὸ μάστορή τους.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ζηλέβουν, πού κοιτάζουσε στημένο
τὸ σκῆπτρο μου καταμεσίς στὴ χώρα
τὴν πανέμορφη τῆς Ἀνδαλουσίας,
πού κάποτες τὴν εἶγανε δικιά τους.
Γι' ἀφτό κ' ἐγὼ, τώρα καὶ δέκα χρόνια,
μετάφερα τῆς Καστιλλίας τὸ θρόνο
στὴ Σεβίλλια, γιὰ νὰ μαι πιὸ κοντὰ τους,
νὰ τοὺς παραφυλάω καὶ νὰ μποδίζω
κάθε τους κίνηση ἐχθρική.

ΔΟΝ ΑΡΙΑΣ

Τὸ ξέρουν,
πὼς ἡ δικιά σου πάντα παρουσία
τοὺς κοστίζει πολλὲς ζωές. Δὲν πρέπει
ν' ἀνησυχᾷς.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Τὸ νοῦ μου πρέπει νὰ χω.

Ἢ ἀνεμελιά γεννάει πολλοὺς κινδύνους.
Καμιὰ φορὰ δὲ χρειάζεται μεγάλος
κόπος νὰ γδικηθοῦν οἱ νικημένοι.
Μὰ πρὶν νὰ καλομάθουμε τί τρέχει,
δὲν κάνει νὰ φοβίσουμε τὸν κόσμο
τώρα, πού ἡ νύχτα ἀργὰ κοντοζυγώνει.
Βάλτε διπλὴ φρουρὰ γύρω στὰ τεῖχη
καὶ στὸ λιμάνι. Φτᾶνουνε γι' ἀπόψε.

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Ἀλόνσος, Δὸν Σάντσο.

ΔΟΝ ΑΛΟΝΣΟΣ

Βασιλιά μου, σκοτώθηκεν ὁ κόμης !
Μέσον τοῦ γιοῦ του ὁ Δὸν Διέγος ξέπλυνε
τὴν προσβολή, πού τοῦ καναν.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Σὰν ἔμαθα

τὸ μάλωμά τους, μάντεψα τὸ τέλος
καὶ θέλησα νὰ τὸ προλάβω.

ΔΟΝ ΑΛΟΝΣΟΣ

Νά τὴν,

ἢ Σιμένη, στὰ πόδια σου θὰ πέσει
γιὰ νὰ ζητήσει ἐκδίκηση.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ἀλήθεια

τὴν συμποναῖ ἡ ψυχὴ μου, ἂν καὶ νομίζω,
πὼς δίκια τιμωρήθηκεν ὁ κόμης
γιὰ τὸ κακὸ του φέρσιμο. Κι ὡστόσο
μοῦ κοστίζει πού γάνα καπετάνιο
τόσο γενναῖο. Μοῦ δούλεψε πιστὰ
κ' ἔχυσε χρόνια, ἀμέτρητες φορὲς
τὸ αἷμα του γιὰ μένα. Ἢ περηφάνεια του
μὲ θύμωσε, μὰ μὲ λυπεῖ ὁ χαμὸς του.

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΩΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Διέγος, Σιμένη, Δὸν Σάντσο,

Δὸν Ἀρίας, Δὸν Ἀλόνσος.

ΣΙΜΕΝΗ

Βασιλιά, βασιλιά μου, δικιοσύνη !

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

"Ἀχ ! ἄκουσέ με, βασιλιά μου !

ΣΙΜΕΝΗ

Πέφτω

στὰ πόδια σου.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Φιλῶ τὰ γόνατά σου.

ΣΙΜΕΝΗ

Δικιοσύνη !

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Τὸ δίκιο εἶναι μαζί μου.

ΣΙΜΕΝΗ

Τιμώρησε τὸ θράσος τοῦ Ροδρίγου !

Τὸ στήριγμα τῆς βασιλείας σου, γκρέμισε !

Σκότωσε τὸν πατέρα μου !

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Γδικήθηκε

τὸ δικό του πατέρα.

ΣΙΜΕΝΗ

Βασιλιά,

πάρε πίσω τὸ αἷμα μας.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ἢ δίκια

ἐκδίκηση ποτές δὲν τιμωριέται.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Σηκωθῆτε κ' οἱ δύο σας καὶ μιλήστε.

Μοιράζομαι τὸν πόνο σου, Σιμένη.

(*Στὸν Δὸν Διέγο*)

Κατόπι εἶναι σειρά σου. Μὴ διακόφτεις.

ΣΙΜΕΝΗ

Τὸ εἶδα μὲ τὰ μάτια μου, ποτὰμι
νὰ τρέχει τὸ γενναῖο του αἷμα ἐκεῖνο,
πού ἀμέτρητες φορὲς τὰ κάστρα σου ἔσωσε
κι ἀμέτρητες σοῦ χάρισε τίς νίκες,
τὸ αἷμα, πού τῶρ' ἀχνίζει θυμωμένο,
καὶ γι' ἄλλου, κι ὄχι γιὰ σένα, ἐχύθη.

Κ' ἐχύθη στὸ παλάτι σου ἀπὸ κείνον,

πού ποτέ του δὲ φάνηκε σὲ μάχη.

Ἀλαλιασμένη, ξόφρηνη, στὸν τόπο

πετάχτηκα τοῦ φόνου· εἶταν ἀργά !

Ἢ γλώσσα βασιλιά, δὲ μὲ βοηθᾷ.

Τὸ φοβερὸ τὸ δράμα νὰ ἴστορήσω.

Τὰ κλάματά μου, οἱ ἀναστεναγμοὶ μου

σοῦ τ' ἀφηγοῦνται πιὸ καλὰ ἀπὸ μένα.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Θάρρος, παιδί μου. Ἐγὼ θὰ σοῦ σταθῶ

πατέρας ἀπὸ σήμερα.

ΣΙΜΕΝΗ

Πολὺ

τιμᾷς τὴ δυστυχιά μου, βασιλιά !

vous vous parler des pièces videntés en-
tre la Hiemusalem et le Pastor Fido, c'est à
dire toute les Profaneuses des deux plus
grands Hommes de l'ala les Monts, et il n'y
a personne qui ne sache que de mille questions
embarrasées sur le Poëme Epique et Drama-
tique la resolution nait este trouvée par les
causon de ces beaux différens. Maintenant
la France voit ches elle une Pièce dont le
devisin s'est rencontré semblable a celui de
ces deux fameux Ouvrages, sinon en excellen-
ca, au moins en celat, et on se qu'elle est
venue comme eux diversément agitée d'ap-
plaudissemens et de blâmes. Et vout quel
que puisse estre le Cid, de quelque petit
merite qu'on l'estime, il doit se tenir bien
heureux d'avoir excité ces troubles, et d'au-
se le Royaume en parti sur son sujet. Que
lon le condamne et que lon le condamne, on
ne luy sauroit ostes l'avantage d'avoir fait
beaucoup de bruit, et d'avoir également atti-
ca sur luy les yeux de l'admiration et de la
Censure. On ne luy sauroit ostes l'avan-
tage d'avoir esté la celebre Piece de son
Sala que doivent remarquer les Romains les
Poëtes de Theatre afin de se regler par ces

*Un grand plaisir a de
voir dans le Cid une piece
qui surpasse les autres, et
qui est un chef d'œuvre de
l'art de la tragédie. Elle est
si belle, si noble, si digne
de Pelisson, qu'elle a mérité
cette apostrophe de
Cinna.*

Είπα πώς τονε βρήκα σκοτωμένον.
'Απ' τ' άνοιγμένο στήθος του έκυλούσε
αίμα πολύ στη σκόνη κ' ή άντρεία του
μού φάναζεν άπ' την πληγή του μέσα
γυρέβοντας εκδίχηση, πού τώρα,
μέ τó δικό μου στόμα τή γυρέβω
άπ' τον πιό δικιο βασιλιά του κόσμου.
Μήν επιτρέπεις, βασιλιά, στο κράτος
τό δικό σου, στα μάτια σου μπροστά
μέ τó θάρρος τής άτιμωρησιάς
νά σκοτώνουν τους πιό γενναίους σου άντρες.
'Ενα θρασή κι άπόκοτο παιδί,
όταν μπορεί τις πιό μεγάλες δόξες
νά τις χαλάει, στο αίμα τους νά βάφεται,
τότε κανείς άξιός και παλληκάρι
δέ θά τολμούσε πιά νά σέ δουλέβει.
'Εκδίχηση άν ζητάω για τόν πατέρα μου,
για δικό σου συφέρο τή ζητάω.
Κι άν αίμα για αίμα, θάνατο για θάνατο
φανάζω, δέν τά θέλω έγώ για μένα.
Θυσία θά τά προσφέρεις στην κορώνα σου,
θυσία στο μεγαλείο σου και στη δόξα,
Θυσία για τó καλό τής πολιτείας.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Σειρά σου, δόν Διέγο.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Πώς ζήλέβω

όσους πεθαίνουν πάνω στην άκμή τους!
Πολύχρονη ζωή πάντα θά δίνει
κακά ύστερά στους διαλεχτούς ανθρώπους.
'Εγώ, πού μέ σκεπάζει τόση δόξα,
εγώ, πού μ' ακολουθούσε πάντα ή νίκη,
για νά χω παραζήσει, βλέπω σήμερα
νά μ' άτιμάζουν κ' έλεος νά μή βρίσκω.
'Ο,τι δέν ήμπορέσαν ως τά τώρα
μάχες και μπλόκιοι, 'όλακερ' ή 'Αραγώνα,
'όλακερ' ή Γρανάδα, όλοι οι όχτροί,
δικοί σου και δικοί μου, τό χει κάνει
στο παλάτι σου μέσα, μπρός στα μάτια σου,
ό κόμης από ζήλεια, άφού δέν είχε
νά φοβηθεί τ' αδύναμά μου γέρα.
Και τά μαλλιά μου άφτά, πού μου τ' άσπρίσαν
οί πολέμοι τó αίμα άφτό, πού εγώ ή
τόσες φορές για σένα, άφτό τó χέρι,
πού τρώμαζεν 'όλακερα φουστάτα,
στον τάφο άτιμασμένα θά κατέβαιναν,
άν δέν είχα γεννήσει γιόν άντάξιο,
κι άντάξιο τής πατρίδας και του ρήγα μου.
Τό χέρι του δανείζοντάς μου σκότωσε
τόν κόμη κ' έτσι μου δωκεν 'όπισω
τή χαμένη τιμή μου, ως είχε χρέος.
'Αν ή παλληκαριά κ' ή δικία όργή
του προσβλημένου ανθρώπου τιμωριούνται,
άπάνω μου τ' άστροπελέκι άς πέσει.
Κι άν εγκλημα λογιέται άφτός ό φόνος,
δέ φταίει τó χέρι, φταίει ή κεφαλή.
'Εγώ μαι ή κεφαλή, τó χέρι ό γιός μου.
Γιατί ή κοπέλλα τά χει με τó γιό μου;
'Εκείνος δέ θά σκότωσε ποτές του,
άν ήμπορούσα νά σκοτώσω έγώ.
Πάρε λοιπόν την κεφαλή μου έμένα
και του παιδιού μου φύλαξε τó χέρι,
πού μιá μέρα μπορεί νά σου χρειαστεί.
'Αν ή Σιμένη αίμα ζητάει, άς πάρει
τό δικό μου και δέν παραπονιέμαι.
'Αφού ή τιμή μου σώθηκε, πεθαίνω
περήφανα κι άδάκρυτα, ως ταίριαζει.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Τό ζήτημα είναι σοβαρό και πρέπει
τό συμβούλιο ν' άποφασίσει. 'Οδήγα
στο σπίτι της, Δόν Σάντσο, τή Σιμένη.



**EXAMEN
DE CE QUI
SEST FAIT POVR
ET CONTRE LE CID:**
AVEC VN TRACTE
de La Disposition du Poëme
Dramatique, & de la
pretendue Regle de
vingt-quatre heures.
A PARIS.
Imprimé aux despens de l'Authour.

LETTRE DE
M. DE BALZAC
A M. DE SCVDERY,
SVR SES OBSERVATIONS
DV CID.
ET LA RESPONSE
DE M. DE SCVDERY.
A M. DE BALZAC.
AVEC LA LETTRE DE
M. DE SCVDERY A MESSIEURS
DE L'ACADEMIE FRANCOISE,
sur le jugement qu'ils ont fait de Cid.
de la Haye.
A PARIS,
Chez AUGUSTIN COVBER, Libraire
de l'Imprimerie de Monsieur pour le Roy,
dans la petite Salle du Palais, la Paima.
M. CD. XXXVIII.

LES SENTIMENS
DE
**L'ACADEMIE
FRANCOISE**
SVR
LA TRAGICOMEDIE
DV CID.
A PARIS,
Chez JEAN CAMUSAT, une tance
Jacques, la Toulon d'Ol.
M. DC. XXXVIII.

↑
'Ανω: Χειρόγραφη σελίδα από τή "Αισθήματα τής 'Ακαδη-
μίας Ήραντι του Σιντ" με ιδιόχειρες παρατηρήσεις του Ρισελιέ.
Κάτω: Τό εξώφυλλο τής Α' έκδοσης του "Σιντ" (1637) ανά-
μεσα σ' άλλες μελέτες γύρω άπ' τή διαμάχη πού ξεσήλωσε τότε

‘Ο Δὸν Διέγος θά χει φυλακή του
τὸ λόγο τῆς τιμῆς του στὸ παλάτι μου.
Τρέξετε νὰ μοῦ βρεῖτε τὸ Ροδρίγο.
Θὰ δώσω ἐγὼ τὸ δικιο σ’ ὅποιον τό χει.
ΣΙΜΕΝΗ
Πρέπει πάντα ὁ φονιάς νὰ θανατώνεται.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ
Πήγαινε τώρα νὰ ἡσυχάσεις λίγο,
κοπέλλα μου.

ΣΙΜΕΝΗ

Διατάξεις νὰ ἡσυχάσω ;
Στὴν ἡσυχία ὁ πόνος μου θεριέβει.

Π Ρ Α Ξ Η Τ Ρ Ι Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Δὸν Ροδρίγος, Ἐλβίρα

ΕΛΒΙΡΑ

Τί ἔκανες Ροδρίγο ; Πῶς ἐτόλμησες
κ’ ἤρθες ἐδῶ ;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Τῆς σκοτεινῆς μου μοίρας
τραβῶ τὴ μάβρη στράτα ὅπου με πάει.

ΕΛΒΙΡΑ

Ποῦ βρῆκες πάλι τόση καταφρόνια
καὶ ζυγώνεις στὰ μέρη ἀφτά, πού ὁ ἴδιος
τὰ γέμισες με πένθος; Καὶ τὸν ἥσκιο
τοῦ θύματός σου κυνηγᾷς ἀκόμα ;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ἡ ζωὴ του με ντροπιάζει, τὴν πῆρα !

ΕΛΒΙΡΑ

Κ’ ἤρθε στὸ σπίτι ἐδῶ τοῦ σκοτωμένου
νὰ βρεῖ ἄσυλο ὁ φονιάς καὶ καταφύγι ;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μὴ με κοιτᾷς ἔτσι παράξενα. Ἦρθα
γιὰ νὰ παραδοθῶ στὸ δικαστή μου.
Θάνατο ἔδωκα, θάνατο γυρέβω.
Δικαστής μου ἡ ἀγάπη μου, ἡ Σιμένη.
Ἄξια με μίσσησε, ἄξια ἄς με σκοτώσει.
Θέλω ν’ ἀκούσω ἀπ’ τὸ γλυκό της στόμα
τὴν καταδίκη κι ἀπ’ τ’ ὠραῖο της χέρι
νὰ λάβω τὴν ποινή.

ΕΛΒΙΡΑ

Γρήγορα φέβγα !

Νὰ μὴ σὲ ἰδοῦν τὰ μάτια της. Ἡ λύπη
τὴν ἔχει ξετρελάνει καὶ δὲν ξαίρει
ὡς ποῦ μπορεῖ νὰ φτάσ’ ἡ δικία ὀργή της.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

‘Όχι ! Ποτές ! Ἡ τρισαγαπημένη,
πού τῆνε καταπλήγωσα, δὲ θά χει
ὄσση ὀργή τὸ κρῖμα μου χρειάζεται.
Κι ὅ,τι μπορῶ θὰ κάνω γιὰ ν’ αὐξήσω
τὴν ὀργή της, καὶ νὰ πεθάνω ἀμέσως.

ΕΛΒΙΡΑ

Εἶν’ ἐδῶ στὸ παλάτι, βουτηγμένη
στὸ δάκρυ καὶ στὸ κλάμα κι ὅπου νὰ ναι
με δυνατὴ θὰ νὰ ρτει συνοδεία.
Φέβγα Ροδρίγο, μὴ με βάνεις σ’ ἔγνοιες.
Ἄμα σὲ ἰδοῦν ἐδῶ, τί δὲ θὰ ποῦνε !
Θὰ τὴν κατηγορήσουν πῶς ἀνέχεται
τὸ φονιά τοῦ πατέρα της κοντά της.
‘Όπου καὶ νὰ ναι θὰ ρτει. Νὰ τὴν ἔρχεται.
Κρύψου γιὰ τὴν τιμὴ της, νὰ χρειεῖς.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Δὸν Σάντσος, Σιμένη.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Κυρά μου, ναί ! Πρέπει μονάχα μ’ αἶμα
νὰ πλερωθεῖς. Κ’ ἔχεις μεγάλο δικιο
νὰ κλαῖς καὶ νὰ θυμώνεις. Καὶ γι’ ἀφτὸ
δὲν προσπαθῶ κ’ ἐγὼ μὲ μάταια λόγια
νὰ γλυκάνω τὸν πόνο σου. Κι ἂν ἄξιος
εἶμαι, ὅπως πάντα, νὰ σὲ ὑπηρετήσω,
νά ! τὸ σπαθί μου, νά ! τὸν ἔρωτά μου.
Σοῦ δίνω καὶ τὰ δυὸ νὰ τιμωρήσεις
τὸ φονιά. Φτάνει ἐσὺ νὰ με προσταῖξεις
καὶ τὸ χέρι μου ἀνίκητο θὰ γίνει.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἡ δύστυχη !

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Τὴν προσφορά μου δέξου,

ΣΙΜΕΝΗ

Τὸν βασιλιά δὲν κάνει νὰ προσβάλω.
Μοῦ ὑποσκέθηκε ὁ ἴδιος νὰ μοῦ δώσει
τὸ δικιο μου.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Μὰ πάντ’ ἀργοβαδίζει
ἡ δικιοσύνη, καὶ πολὺ συχνά
τῆνε γλυτώνει ὁ φταίχτης· ἡ ἀργητὰ της
δάκρυα πολλὰ κι’ ἀνώφελα κοστίζει.
Δέξου, με τὸ σπαθί του ἕνας ἱππότης
νὰ σ’ ἐκδικήσει. Ἄφτὸς ὁ δρόμος εἶναι
πιὸ σύντομος, πιὸ σίγουρος, πιὸ δικίος.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄν τελεφταῖα χρειαστεῖ ὁ ἀφτὸς ὁ δρόμος
καὶ μένει πάντα πρόθυμ’ ἡ καρδιά σου,
νὰ μ’ ἐκδικήσεις, λέφτερο σ’ ἀφήνω.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Ἡ μόνη μου χαρὰ ! Κι ἀφοῦ μοῦ δίνει
τὴν ἐλπίδα, ἐφαριστημένος φέβγω.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Σιμένη, Ἐλβίρα.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἐπὶ τέλους βρῆκα καιρὸ ν’ ἀνοίξω
τὴν καρδιά μου καὶ νὰ σοῦ φανερώσω
τὸν καημὸ της καὶ λέφτερα νὰ κλάψω.
‘Ο πατέρας μου πάει ! Μόλις πρωτόπιασε
ὁ Ροδρίγος στὸ χέρι του σπαθί
καὶ τοῦ κοψε τὸ νῆμα τῆς ζωῆς του.
Κλάψετε, μάτια, κλάψετε ποτάμι !
Γιατ’ ἔστειλε στὸν τάφο τῆς ζωῆς μου
τὸ ἕνα τὸ μισὸ τ’ ἄλλο μισό, καὶ τώρα
πρέπει νὰ ἐκδικηθῶ κείνο, πού ἐχάθη
σὲ βάρος ἐκείνου, πού μοῦ ἔχει μένει.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἡσύχασε !

ΣΙΜΕΝΗ

Μὰ πῶς μπορῶ, κυρία,
νὰ ἡσυχάσω ! Μεγάλ’ ἡ συμφορὰ μου,
μεγάλη· δὲν μπορῶ τ’ ἀνίλω χέρι,
πού μοῦ τὴν ἔχει δώσει, νὰ μισήσω.
Παντοτινὸ μαρτύριο : κυνηγῶ
τὸ κρῖμα κι ὁμως ἀγαπῶ τὸ φταίχτη !

ΕΛΒΙΡΑ

Πῶς !

Σοῦ πῆρε τὸν πατέρα σου κι ἀκόμα
τὸν ἀγαπᾷς ;

ΣΙΜΕΝΗ

Τόνε λατρέβω, ναί.

Λατρεία καὶ μῖσος με χωρίζουν ἴσα.
Μὲς στὸν ὄχτρό μου βρισκεται ὁ καλὸς μου
καὶ μὲς στὴν θυμωμένη μου καρδιά
ὁ Ροδρίγος παλέβει τὸν πατέρα μου :
Μιά μπρός, μιὰ πίσου, ρίχνεται, ξεφεβγεί,
μιὰ πάνου καὶ μιὰ κάτω, μὰ στὸ τέλος
θριαμβεφτής. Καὶ στὴν ἀμάχη ἐτούτη
τοῦ θυμοῦ καὶ τῆς φλόγας μοῦ ξεσκίζεται
ἡ καρδιά, μὰ ἡ ψυχὴ μου ὀλόρθη στέκει.
Κι ὅσο ἡ ἀγάπη νὰ μ’ ἐξουσιάζει,
ἐγὼ τοῦ χρέους θ’ ἀκούσω τὴ φωνή.
Τὸν ἀγαπῶ κ’ ἡ μοῖρα του με θλίβει
κ’ ἡ καρδιά μου ζητάει νὰ τόνε σώσει,
μὰ ὅσο καὶ ν’ ἀγωνίζεται, ποτέ μου
ποιανοῦ μαι θυγατέρα δὲν ξεχνῶ
καὶ πῶς μοῦ χει σκοτώσει τὸν πατέρα !

ΕΛΒΙΡΑ

Καὶ θεὸς τὴν καταδίκη του σ’ ἀλήθεια ;

ΣΙΜΕΝΗ

Θέλω τὴν καταδίκη ἀθέλητά μου.
Ζητάω τὴν κεφαλή του, μὰ φοβάμαι
νὰ τοῦ τὴν πάρω, Ἄλι! τὸ θάνατό του
ὁ θάνατός μου θ' ἀκλουθήσει.

ΕΛΒΙΡΑ

Τότε
τὴν τραγική σου ἐκδίκηση παράτα!
μὴν τυρανῶς τὸν ἑαφτό σου!

ΣΙΜΕΝΗ

Πῶς;
Στὰ χέρια μου ξεψύχησε ὁ πατέρας!
Κι ὅταν φωνάζει τὸ αἷμα του γιὰ ἐκδίκηση,
νὰ μὴν ἀκούσω; Ἔτσ' ἡ καρδιά μου ἡ σκλάβα
μὲ κλάματα μονάχα θ' ἀπαντάει;
Ἔνας ἔρωτας πλάνος θὰ μπορέσει
νὰ κάνει τὴν τιμὴ μου νὰ σιγήσει;

ΕΛΒΙΡΑ

Θαρρῶ — και πιστέψέ με —, πὼς δὲ βλάφτει
λιγότερη βιασύνη. Φτάνουν ὅσα
ἐνάντια σου, ἔχεις πράξει. Εἶδες και μίλησες
τοῦ βασιλιά, τὸ τέλος τώρα ἀνάμενε,
χωρὶς τὸ μῖσος νὰ σὲ παρασέρνει.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄχι ἐγώ, μὰ ἡ τιμὴ μου θέλει ἐκδίκηση.
Κι ὅσο ἂν μὲ παραλυεῖ και μὲ γητέβει
τὸ πάθος τῆς ἀγάπης, δὲν ταιριάζουν
οἱ δισταγμοὶ σὲ μιά ψυχὴ γενναία.

ΕΛΒΙΡΑ

Μὰ ἐσύ τὸν ἀγαπᾷς!

ΣΙΜΕΝΗ

Τ' ὁμολογῶ.

ΕΛΒΙΡΑ

Τί σκέφτεσαι λοιπὸν νὰ κάνεις;

ΣΙΜΕΝΗ

Πρῶτα
νὰ σώσω τὴν τιμὴ και τ' ὄνομά μου,
νὰ γδικηθῶ και ἄς τότε χάσω κ' ὕστερα
νὰ πεθάνω κ' ἐγὼ μετὰ ἀπὸ κείνον.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δὸν Ροδρίγος, Σιμένη, Ἐλβίρα.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Πολὺ καλά! Μὰ μὴν κοπιάζεις τόσο
και θὰ πεθάνω, νὰ σωθεῖ ἡ τιμὴ σου.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἐλβίρα, ποῦ βρισκόμαστε; Τί βλέπω;
Στὸ σπίτι μου ὁ Ροδρίγος και μπροστά μου;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μὴ μὲ λυπᾷσαι! Τὸ αἷμα μου στὸ δῖνο.
Γλυκεῖα ἡ ἐκδίκησή σου και ὁ χαμός μου.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄχ!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ἄκουσέ με!

ΣΙΜΕΝΗ

Χάνομαι!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Δυὸ λόγια!

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄσε με νὰ πεθάνω!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Δυὸ μονάχα

λόγια κ' ὕστερα, πάρε τὸ σπαθί μου
και κόψε με!

ΣΙΜΕΝΗ

Μὲ τὸ σπαθί, ποῦ ἀκόμα
σταλοβολαεῖ ἀπ' τὸ αἷμα τοῦ πατρός μου!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Σιμένη μου!

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄχ! πᾶρ' το ἀπὸ μπροστά μου
τὸ μισημένο σύνεργο. Θυμίζεις

στὰ μάτια μου τὸ κρῖμα σου και ἀκόμα,
πὼς τὴ ζωὴ σου μοῦ χρωστᾷς.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μὰ θέλω
νὰ τὸ βλέπεις γιὰ νὰ ξανάβει ἡ ὀργή σου
και νὰ μὲ τιμωρήσεις γρηγορότερα.

ΣΙΜΕΝΗ

Εἶναι βαμμένο στὸ αἷμα μου!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Λοιπὸν

βύθισέ το μὲς τὸ δικό μου τὸ αἷμα.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄλι μου, ποιά κατάρρα! Σὲ μιά μέρα
σκοτώνεις τὸν πατέρα μὲ τὴν κόψη
τοῦ σπαθιοῦ και τὴν κόρη μὲ τὴν ὄψη.
Πάρε το ἀπὸ μπροστά μου ἀπὸ τὸ σύνεργο!
Θὲς νὰ σ' ἀκούσω και μὲ θανατώνεις!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ὅπως διατάξεις. Μὰ δὲν παρατάω
τὸν πόθο νὰ πεθάνω ἀπὸ τὸ χέρι σου.
Ὅσο και ἂν σ' ἀγαπῶ, δὲ μετανιώνω
ἀνκντρα, ποῦ τὸ χρέος μου ἔχω κάνει.
Τοῦ πατέρα σου ὁ ἀκράτητος θυμὸς
ντροπίασε τὸν πατέρα μου γιὰ πάντα.
Ξαίρεις, πόσο ἀτιμάζει ἕνα χαστούκι
τὰ παλληκάρια. Τοῦτ' ἡ προσβολὴ
ἔπεφτε και σὲ μένα. Ἐφτὺς τὸ φταίχτη
ζήτησα, τότε βρήκα κ' ἐκδικήθηκα.
Θὰ τὸ ξανάκαν', ἂν δὲν τὸ χα κάνει!
Πάλεψε ὥρες πολλὲς ὁ ἔρωτάς μου
ἐνάντια στὸν πατέρα μου κ' ἐμένα
και ὥρες πολλὲς γιὰ σένα ὁ ἔρωτάς μου.
Σὲ τόση προσβολὴ κάμποσο ἐστάθη
δίβουλ' ἡ γνώμη μου: ἔπρεπε νὰ λάβω
ἐκδίκηση ἢ δὲν ἔπρεπε; Ἔσένα
νὰ πικράνω; Τὸν ἑαφτό μου νὰ ντροπιάσω;
Κι ὠστόσο δὲν κρατιότανε τὸ χέρι μου.
Ἐλεα: στάσου, μὴν εἶσαι ἔτσι παράφορος.
Και θὰ νίκαιε στὸ τέλος ἡ ὁμορφιά σου,
ἂν δὲ μὲ βόηθα ἡ σκέψη, πὼς ἐσένα
δὲ σοῦ ταιριάζει ἀτιμασμένος ἄντρας.
Ἀφοῦ γενναῖο μ' ἀγάπησε ἡ καρδιά σου,
ἀνανδρὸ και δειλὸ θὰ μὲ μισοῦσε.
Τὸν ἔρωτά μου ἂν ἀκουα, θὰ σὲ ντροπίαζα,
ποῦ μ' εἶχες προτιμήσει μέσα σὲ ὄλους.
Κι ὅσο ἂν πονῶ, στὸ ξαναλέω και πάλι
και ὡς τὴ στερνὴ θὰ σοῦ τὸ λέω πνοή μου:
σὲ πλήγωσα, τί ἄλλως δὲν ἠμποροῦσα
ἔπρεπε νὰ ξεπλύνω τὴν ντροπὴ μου
και τῆς ἀγάπης σου ἄξιος νὰ φανῶ.
Μὰ τῶρ' ἀφτά ναι περασμένα. Κ' ἤρθα
νὰ σοῦ πλερώσω τὸ κακό, ποῦ σοῦ κανα,
νὰ σοῦ προσφέρω τὴ ζωὴ μου. Ὡς ἔπραξα
ἢ, τι ἔπρεπε, θὰ πράξω και ἢ, τι πρέπει.
Ξαίρω, πὼς σ' ἀρματώνει ὁ σκοτωμένος
πατέρας σου, τὸ κρῖμα δὲν τὸ κρύβω.
Μὴν κιοτέψεις νὰ πάρεις τὸ αἷμα πίσω
ἀπὸ κείνον, ποῦ τὸ χυσε.

ΣΙΜΕΝΗ

Ροδρίγο,

ὅσο και νὰ μαι ἐχθρὸς σου, δὲν μπορῶ
νὰ σὲ κατηγορήσω, ποῦ δὲ θέλησες
νὰ ντροπιαστεῖς. Κι ὅσο ἂν μὲ τρώει ὁ πόνος,
δὲ σὲ καταδικάζω κλαίω τὴ μοίρα μου.
Ξαίρω πολὺ καλά, τὸ τί ἀπαιτοῦσε
μὰ τέτοια προσβολὴ ἀπὸ τέτοιον ἄντρα.
Ἐῖσυνα τίμιος κ' ἔκανες τὸ χρέος σου,
κ' ἔμαθες και σὲ μένα τὸ δικό μου:
ἡ νικηφόρ' ἀντρεία σου δηγγητής μου.
Ἔσωσες τοῦ πατέρα σου τὴ δόξα
ἔτσι κ' ἐγὼ θὰ σώσω τοῦ δικοῦ μου
πατέρα και τὸ δικό και τὴ δόξα!
Ἡ συμπάθειά σου πόσο μ' ἀπελπίζει!
Ἄν μοῦ καιρνε ἄλλη αἰτία τὸν πατέρα,
τότε ἡ ψυχὴ μου θὰ βρισκε κοντά σου
τὴν πιὸ γλυκεῖα παρηγοριά κ' ἐλπίδα.
Τ' ἀγαπημένο χέρι σου θὰ σφογγίξει

τὰ δάκρυα μου και θά ξαλάφρωνέ με.
Τώρα μαζί με τόν πατέρα πρέπει
κ' ἐσέ νά χάσω, τὸ ἀπαιτεῖ ἡ τιμή μου.
Τ' ὀλέθριο μου τὸ χρέος με θανατώνει
βάνοντάς με νά θέλω τὸ χαμό σου.
Μά νά λιγοψυχῆσω μὴν προσμένεις
και τὴν ἐκδίκησή μου ν' ἀμελήσω.
"Ὅσο νά μ' ἐμποδίζει ἡ ἀγάπη, πρέπει
σάν κ' ἐσέ νά δειχτῶ κ' ἐγὼ γενναία.
Μὲ πλήγωσες γιὰ νά σταθεῖς ἀντάξιός μου,
ὁ θάνατός σου θά με κάνει ἀντάξια σου.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Γρήγορα κάνε ὅ,τι τὸ χρέος σου λέγει.
Ζητάει τὴν κεφαλή μου, τὴν προσφέρω
μικρὴ θυσία στὸ ἐβγενικό σου φίλτρο.
Θά ναι γλυκὸς ὁ θάνατος ! Κι ἂν εἶναι
νά περιμένεις ἀπ' τὴ δικαιοσύνη,
ἀργεῖ πολὺ κ' ἡ τιμωρία χρονίζει.
Καλότυχος, ἂν τὴν ἀμέσως πέθαινα
ἀπ' τ' ὄμορφο κι ἀγαπητὸ σου χέρι.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἀντίδικός σου κι ὄχι δήμιος εἶμαι.
Κι' ἂν ἀπαιτῶ τὴν κεφαλή σου, πρέπει
νά τὴν ὑπερασπίσεις. "Ὅχι ἐγὼ,
ἄλλος θά κρίνει, ἂν πρέπει νά τὴν πάρω.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

"Ἄς μὴ σέ κάν' ἡ ἀγάπη νά διστάζεις.
Φανοῦ και σὺ γενναία, καθὼς ἐγὼ.
Γιὰ νά με τιμωρήσεις, ξένα χέρια
μὴ δανείζεσαι, ἀγαπημένη. Θά ναι
κατώτερη μιὰ τέτοια τιμωρία.
Ὡς ἐγὼ με τὰ χέρια μου ἐκδικήθηκα
τόν πατέρα, κάνε και σὺ τὸ ἴδιο.

ΣΙΜΕΝΗ

Σκληρὲ, μὴν ἐπιμένεις. Ἐκδικήθηκες
χωρὶς βοηθία, μὴ θές νά με βοηθήσεις.
Ὁ' ἀκολουθήσω τὸ παράδειγμά σου.
Ἔχω πολὺ κουράγιο και δὲ θέλω
τὴ δόξα μου νά μοιραστεῖς μαζί μου.
Δὲ θέλουν ἡ τιμή μου κι ὁ πατέρας
τίποτα νά χρωστᾶνε στὴ δικιά σου
τὴν ἀγάπη και τὴν ἀπελπισία.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ἀλύγιστο εἶναι τὸ φιλότιμό σου !
Τὴν ὕστατη ἀφτὴ γάρη μὴ μοῦ ἀρνεῖσαι.
Στ' ὄνομα τοῦ πατρός και τῆς ἀγάπης
τιμῶρα με ἀπὸ ἐκδίκησ' εἶτε σπλάγχθος.
Κάλλιο νά με σκοτώσεις με τὸ χέρι σου
παρὰ νά ζῶ ἀπὸ σένα μισημένος.

ΣΙΜΕΝΗ

Φέβγα, δὲ σέ μισῶ.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μά χρέος σου εἶναι!

ΣΙΜΕΝΗ

Δὲν μπορῶ !

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Τὴν καταλαλιὰ φοβήσου !
Σὰ μάθουνε, πὼς ἀγαπᾶς ἀκόμα
τὸ φονιά τοῦ πατέρα σου, και τί
δὲ θά σοῦ ποῦνε ἡ κάκητα κι ὁ φτόνος !
Κάνε τα νά σιγήσουν, σκοτώσέ με
και σώσε τὴν τιμή και τ' ὄνομά σου !

ΣΙΜΕΝΗ

"Ἄν σ' ἀφήσω νά ζήσεις, θάν τὸ σώσω
πιὸ πολὺ και θά κάνω νά φωνάξει
στὰ μεσοῦρανα ὁ φτόνος τὴν ἀξία μου,
σάν ἰδεῖ, πὼς ἐγὼ, πλοῦ σέ λατρεύω,
ζητάω τὴν καταδίκη σου. Και τώρα
φέβγα, φέγβα ! Σὲ πειρασμὸ μὴ βάζεις
τὴν καρδιά μου — νά τὴν θυσιάσω πρέπει !
Φέβγα μὲς τὸ σκοτάδι τῆς νυχτός
και μάτι μὴ σέ ἰδεῖ δῶθε νά βγαίνεις.
Θά ποῦνε, πὼς σὲ δέχτηκα στὸ σπίτι
και τότες ἡ ἀρετή μου κιντυνέβει.



→
Ὁ μεγάλος τραγωδὸς Μουνέ - Σουλλὺ στὸ ρόλο τοῦ Σιντ

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
"Ας πέθαινα καλύτερα!
ΣΙΜΕΝΗ
Μὰ φέβγα!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
Μὰ τί λοιπόν ἀποφασίζεις;
ΣΙΜΕΝΗ

"Όσο
κι ἂν μὲ ταράζ᾽ ἡ φλόγα τῆς ἀγάπης
κ' ἡ δίκαια ὀργή μου, ἐγὼ θὰ ἐκδικηθῶ.
"Όσο κι ἂν εἶναι ἀλύγιστο καὶ μέγα
τὸ χρέος μου, θέλω πάντα ν' ἀποτύχει.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
"Ω! θάμα τῆς ἀγάπης!
ΣΙΜΕΝΗ
"Ω! κορῦφωμα
τῆς δυστυχίας!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
Πόσα δεινὰ καὶ κλάματα
μᾶς δῶσαν οἱ πατέρες μας!

ΣΙΜΕΝΗ
"Ω! ποιός,
Ροδρίγο, θὰν τὸ πίστεψε!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
Καὶ ποιός,
Σιμένη μου, θὰν τό λεγε!

ΣΙΜΕΝΗ
Πῶς εἶταν
ἔτσι κοντὰ κ' ἐγάθηκ' ἡ χαρὰ μας!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
Πῶς μέσα στὸ λιμάνι ἄξαφνη μπόρα
ὄλες μας τίς ἐλπίδες τίς ἐβούλιαξε!

ΣΙΜΕΝΗ
"Ω θανάσιμη λύπη!
ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
Πόνου ἀβάσταγοι!

ΣΙΜΕΝΗ
Φύγε, φύγε! Καὶ δὲ σ' ἀκούγω πιά!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ
"Ἐτσι θανατερὴ ζωὴ θὰ σέρνω,
ὅσο νὰ μοῦ τὴν πάρ᾽ ἡ ἐκδικησὴ σου!

ΣΙΜΕΝΗ
"Αν γίνεῖ ἀφτό, σοῦ ὀρκίζομαι κ' ἐγὼ
μηδὲ στιγμή κατόπι σου νὰ ζήσω.
Χαῖρε! Καὶ φέβγα δίχως νὰ σὲ ἰδοῦνε.

ΕΛΒΙΡΑ
Πόσα κακὰ μᾶς ἔστειλε ὁ Θεός!
ΣΙΜΕΝΗ
"Άλλο μὴ μὲ λυπεῖς! Πάω νὰ κλειστῶ
μὲς τὴ σιωπὴ τῆς νύχτας γιὰ νὰ κλάψω.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Στὸν κόσμο ἀφτόν πλέρια ἐφτυχία δὲν εἶναι!
Πάντοτες κάποια λύπη τὴν θολώνει.
Πλέω στὴ χαρὰ, μὰ ὁ φόβος μὲ κατέχει.
Τὸν ὀχτρό, πού μὲ πρόσβαλε, τὸν εἶδα
χάμου νεκρό, μὰ πουθενὰ δὲ βλέπω
τὸ χέρι, πού ἐκδικήθηκε γιὰ μένα.
Μ' ὄλα τὰ γερατεῖά μου μάταια τρέχω
πάνου καὶ κάτου μὲς στὴν πολιτεία
γιὰ νὰ βρῶ τὸ σωτήρα τῆς τιμῆς μου.
Καὶ μέσα στὴν τρισκόταδη τὴ νύχτα
σὲ κάθε τόπο καὶ σὲ πᾶσαν ὥρα,
θαρρῶ, πῶς τότε σφίγγω στὴν ἀγκάλη,
κι ἀγκαλιάζω μονάχα ἀγέρα κ' ἡσικούς.
Κ' ἡ πατρικὴ στοργὴ μου πλάθει ἀμέτρητες
ὑποψίες κι ὄλο οἱ φόβοι μου πληθαίνουν.
Καὶ πουθενὰ τ' ἀχνάρια του δὲ βρίσκω.
Καὶ τρέμω μήπως οἱ ἄνθρωποι τοῦ κόμη
κ' οἱ φίλοι του τὸν βλάψουνε· ὁ ἀριθμὸς τους
εἶναι πολὺς, — τὰ λογικά μου χάνω!
"Ο Ροδρίγος ἡ δὲν ὑπάρχει πιά
ἢ βρίσκειται στὴ φυλακὴ ... "Ω! Θέ μου!

Μήπως γελιέμαι πάλι; Εἶναι; Δὲν εἶναι;
Μὰ νὰ τοσ! Εἶναι ἀφτός! Τὴν προσεφκὴ μου
τὴν ἄκουσε ὁ Θεός καὶ μοῦ τὸν στέλνει.
Φύγανε τῶρ' ἀνησυχίες καὶ φόβοι.

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Διέγος, Δὸν Ροδρίγος.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Σὲ βρίσκω τέλος, γιὲ μου καὶ χαρὰ μου!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

"Άλιμονο!

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Δὲ θέλω νὰ στενάξεις.

"Άσε με πρῶτα λίγο ν' ἀνασάνω,
κ' ὕστερα νὰ παίνεσω τὴν ἀντρεία σου.
Φάνηκες ἄξιό τέκνο μου καὶ μέσα
στὸ τόλμημά σου ξαναζήσαν ὄλοι
τῆς γενιάς μας οἱ δοξασμέν' ἠρώοι.
Εἶναι τὸ πρῶτο σπαθοκόπημά σου,
μὰ ἀξίζει τὰ δικά μου μαζιέμένα.
Καὶ τῆς νιότης σου ἡ φλόγα ἡ πανωραία
τὴ δόξα μου ἔχει φτάσει μονομιάς.
"Ω! στήριγμα τῶν γερατειῶν μου ἐσύ,
καμάρι κ' ἐφτυχία μου, χάρηδ' ἐμοῦ
τὰ χιονάτα μαλλιά μου μὲ τὸ χέρι,
πού τὰ δόξασε. Γεῖρε, φίλησέ μου,
ἐδῶ τὸ μάγουλό μου, στὸ ἴδιο μέρος,
πού τῆς ντροπῆς τ' ἀχνάρια τὸ κοκκίνησαν
κι ἄξιος ἐστάθης νὰν τὰ σβήσεις. "Ἐλα!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

"Όλ' ἡ δόξα σ' ἐσέ, πατέρ', ἀνήκει.
Εἶμαι δικό σου γέννημα καὶ θρέμα.
Κι ἀναγαλλιάζει ὁ νοῦς μου κ' ἡ ψυχὴ μου,
πού μπόρεσα ἄξια νὰ σὲ ὑπηρετήσω.
Μὰ τώρα, ὅσο χαρούμενος καὶ νὰ σαι,
ἄσε κ' ἐγὼ τὴ μοῖρα μου νὰ κλάψω,
ἄσε κ' ἐγὼ νὰ ξαλαφρώσω λίγο.
"Άρκετὰ μὲ κολάκεψε ἡ στοργὴ σου
δὲ μετανιώνω, πού κανα τὸ χρέος μου
τὴ χαμῆνη ἐφτυχία μου δὸς μου πίσω.
Τὸ χέρι ἀφτό μου, γιὰ νὰ σ' ἐκδικήσει,
σκότωσε τὴν ψυχὴ μου καὶ καμιά
παρηγοριά δὲν εἶναι. "Ό,τι σοῦ χρώσταγα
σοῦ τό δωκα, πατέρα, καὶ γιὰ σένα
τά χασα ὄλα!

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Περήφανα στηλώσου!

Κράτα ψηλὰ τῆς νίκης σου τὴ φλόγα!
Κι ἂν πιὸ πολὺ κι ἀπὸ τὸ φῶς τῆς μέρας
ἄξιζ' ἡ δόξα, ἐγὼ μαι χρεώστης τώρα.
Καὶ διώξε ἀπ' τὴ μεγάλθημη ψυχὴ σου
τέτοιες ἀδυναμίες, γιατί ναι μιὰ
ἡ τιμὴ κ' εἶναι πλῆθος οἱ ἐρωμένες.
"Άπόλαψὴ ναι ὁ ἔρωτας, μὰ χρέος
ἡ τιμὴ.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Τί ναι ἀφτά, πού μ' ὀρμηγνέβεις;

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

"Ό,τι πρέπει νὰ ξαίρεις!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

"Ἡ σωσμένη
τιμὴ μου ἐστράφη ἐνάντια μου, πατέρα.
Μὲ σπρώχνεις στὴν ντροπὴ τῆς ἀπιστίας.
"Ο δειλὸς πολεμάρχος κι ὁ προδότης
τῆς ἀγάπης ἴσα ἄτιμοι κ' οἱ δύο τους.
Τὴν πίστη μου προσβάλλεις. "Αν μὲ θέλεις
παλληκάρη, μὴ θέλεις ν' ἀπιστήσω.
Εἶμαι γερὰ δεμένος τῆς ἀγάπης
καὶ δὲ μπορῶ νὰ σπάσω τὰ δεσμά μου.
Κι ἄς μὴν ἐλπίζω, εἶμαι πιστὸς καὶ μένω.
Κι ἀφοῦ δὲν ἤμπορῶ νὰν τὴν ἀφήσω
μήτε καὶ νὰ τὴν πάρω τὴ Σιμένη,
τὸ θάνατο ζητῶ γιὰ λυτρωτὴ μου.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Καιρὸς δὲν εἶναι θάνατο νὰ θέλεις.

Ἐχουνε τὴν ἀνάγκη σου ἢ πατρίδα
κι ὁ βασιλιάς σου. Ἦ ἀρχαῖα καράβια
τὸ ποτάμι ἀνεβαίνουν καὶ ζυγώνουν
τὴν πόλη νὰ κουρσέψουν καὶ νὰ σφάζουν.
Οἱ Μάβροι, ὅπου καὶ νὰ ναι, σὲ μιὰν ὥρα
βοηθημένοι ἀπ' τὸ ρέμα καὶ τὴ νύχτα
θὰ ξεμπαράρουν κάτω ἀπ' τὰ τευχιά μας.
Στὸ παλάτι τὰ χάσαν κι ὁ λαὸς
κλαίει καὶ φωνάζει κατατρομαγμένος.
Κι ἀπάνου στὸ κακὸ, στὴν παραζάλη
πῆγα στὸ σπίτι κ' ἤβρα μαζωμένους
κι ἀρματωμένους πεντακόσιους φίλους.
Εἴχανε τρέξει ὅλοι μαζί, σὰν ἕνας,
μόλις μάθαν τὴν προσβολὴ τοῦ κόμη,
πρόθυμοι ὅλοι γιὰ νὰ με βοηθήσουν.
Μὰ τώρα ἐγώ, δὲ χρειάζομαι βοήθεια.
Κάλλιο νὰ χύσουν ἀφρικάνικο αἷμα!

Ἔμπα μπροστὰ καὶ γίνε σὺ ἀρχηγός τους,
ὅπως κι ἀφτοὶ τὸ θέλουν κ' ἡ τιμὴ σου.
Πήγαινε νὰ χτυπήσεις τὸν ὀχτρό·
ἐκεῖ νὰ βρεῖς τὸ θάνατο, ποῦ θέλεις.
Εἶν' ἐφκαιρία μὲ τὸ δικό σου θάνατο
τὸ βασιλιά νὰ σώσεις καὶ τὴ χώρα.
Μὰ κάλλιο νὰ ρθεις πίσω νικητῆς,
γιομάτος δάφνης. Ἔτσι θ' ἀναγκάσεις
μὲ τὴν παλληκαριά σου τὸ μονάρχη
καὶ τὴ Σιμένη νὰ σὲ συχωρέσουν.
Ἄμα νικήσεις, τότε θὰ μπορέσεις
καὶ τὴν καρδιά της νὰ νικήσεις. Ἄμε!
Καιρὸς δὲν εἶναι τώρα γιὰ κουβέντες.
Τ' ἀνήσυχια φτερά σου δὲν κρατῶ.
Ἀκλούθα με, πολέμησε καὶ δειξε
τοῦ βασιλιά, πὼς ἡ χαμένη ἀντρεία
τοῦ κόμη στὴ δικιά σου ξαναζεῖ.

Π Ρ Α Ξ Η Τ Ε Τ Α Ρ Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Σιμένη, Ἐλβίρα

ΣΙΜΕΝΗ

Εἶναι ἀλήθεια; Τὸ χεῖς καὶ σὺ ἀκουστά,
Ἐλβίρα, τὸ μαλλάτο;

ΕΛΒΙΡΑ

Δὲ φαντάζεσαι,
πὼς τὸν θαμάζουν ὅλοι κι ἀνεβάζουν
τ' ὄνομά του μὲ μιὰ φωνὴ στὰ οὐράνια
καὶ τὸ μοναδικὸ κατόρθωμά του.
Τί συφορὰν ἔχουνε πάθ' οἱ Μάβροι!
Τὸ ξεμπαράρισμά τους εἶταν γρήγορο,
πιὸ γρήγορ' ἢ φεβγάλα. Σὲ τρεῖς ὥρες
σαρώθηκαν κι ἀφήσανε στὰ χέρια
τοῦ ἀδάμαστου ἀρχηγοῦ μας αἰχμαλώτους
δυὸ βασιλιάδες ζωντανούς.

ΣΙΜΕΝΗ

Καὶ τοῦτα
τὰ θάματα ὁ Ροδρίγος τὰ χει κάνει;

ΕΛΒΙΡΑ

Ἀφτός! Μὲ τὰ δικά του χέρια νίκησε,
κ' ἔπιασε ζωντανούς τοὺς βασιλιάδες!

ΣΙΜΕΝΗ

Ποῦθε ξαίρεις τὸ μέγα του κατόρθωμα;

ΕΛΒΙΡΑ

Ἀπ' τὸ λαό, ποῦ τὸν ἡμολογᾷ
καὶ τὸν καλεῖ καμάρι καὶ χαρά του
κι ἀγγελὸ λυτρωτῆ του.

ΣΙΜΕΝΗ

Καὶ πὼς δέχτηκε
τὸ χαρούμενο νέο ὁ βασιλιάς μας;

ΕΛΒΙΡΑ

Ὁ Ροδρίγος ἀκόμα δὲν τολμάει
μπροστὰ του νὰ φανεῖ. Μὰ ὁ Δὸν Διέγος
ἀπὸ χαρὰ πετώντας τοῦ παράδωκε
τοὺς αἰχμαλώτους βασιλιάδες, καὶ τοῦ ζήτησε
τὴ χάρη νὰ δεχτῆ νὰ ἰδεῖ καὶ κεῖνον,
ποῦ σωσε τὴν πατρίδα.

ΣΙΜΕΝΗ

Μήπως ξαίρεις,
ἀν πληγώθηκε;

ΕΛΒΙΡΑ

Τίποτα δὲν ξαίρω.
Μὰ τί χλωμιάζεις ἔτσι; Μὴν τὰ χάνεις!

ΣΙΜΕΝΗ

Ναί, δὲν πρέπει τὸ μῖσος μου νὰ χάνω!
Πολὺ τὸν συλλογιέμαι καὶ ξεχνῶ
τὸ χρέος μου. Πολὺ χαίρεται ἡ καρδιά μου,
ποῦ τὸν παινοῦν καὶ τὸν δοξάζουν ὅλοι.
Βουβάθηκε ἡ τιμὴ μου καὶ δὲν κραίνει.

Ὡ! κάτου οἱ ἐρωτικές μου ἀδυναμίες!

Κι ἀν νίκησε δυὸ βασιλιάδες, εἶναι
ὁ φονιάς τοῦ πατέρα μου. Ἦ μάβρα,
ποῦ φορῶ, τῆς ἀντρείας του εἶναι τὸ πρῶτο

κατόρθωμα. Κι ὅσα κι ἂν λέει ὁ κόσμος
γιὰ τὴ μεγάλη καὶ γενναία ψυχὴ του,
γύρα μου ὅλα τὸ κρέμα του φωνάζουν.
βέλα καὶ κρέπια μάβρα, τοῦ θανάτου
πικρὴ στολὴ κι' ἀβάσταγη, ποῦ ἡ πρώτη
νίκη του μοῦ τὰ φόρεσε, βοηθήστε
τὴν τιμὴ μου, ποῦ κιντυνέβει, ἐνάντια
στὴν καρδιά μου. Σὰ δυναμώνει ὁ Ἔρως,
χτυπάτε του τὴ νικηφόρα ὀρχή του,
θυμίζοντάς μου τὸ ἱερό μου χρέος.

ΕΛΒΙΡΑ

Μὴν ἐξάπτεσαι τόσο. Νά! ἡ Ἰνφάντη.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἰνφάντη, Σιμένη, Λειωνόρα, Ἐλβίρα.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Δὲν ἔρχομαι νὰ σὲ παρηγορήσω,
μὰ νὰ σμιζῶ τ' ἀναστενάγματά μου
μὲ τὰ δικά σου κλάματα.

ΣΙΜΕΝΗ

Σωστότερο
νὰ λάβεις μέρος στὴν κοινὴ ἐφτυχία,
ποῦ οἱ οὐρανοὶ σὰς ἔχουνε σταλμένη.
Μονάχα ἐγὼ χω δίκιο νὰ στενάζω.
Ἄν ὅλους σὰς ἐγλύτωσε ὁ Ροδρίγος
μὲ τ' ἀντίκιο κι ἀδάμαστο σπαθί του,
δὲ στέγνωσε καὶ τὰ δικά μου δάκρυα.
Κι ἀν τὸ χέρι του δούλεψε παράξια
τὴ χώρα καὶ τὸ βασιλιά, σὲ μένα
ὀλέθριο ἐστάθη.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Πές μου, ἀγαπητῆ μου,
εἶναι ἀλήθεια, πὼς θάματα ἔχει κάνει;

ΣΙΜΕΝΗ

Τ' ἀκουσμα τοῦτο μ' ἔχει πληγωμένη.
Παντοῦ ὁ λαὸς δοξολογᾷ τὸν μέγα
πολεμιστῆ, τὸν ἄτυχο ἐρωμένο.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Γιατὶ ἡ κοινὴ ἐφτυχία νὰ σὲ πληγώνει;
Τὸν ἀγάπησες; εἶταν τῆς ψυχῆς σου
ἀφέντης καὶ μαζὶ ὑποταχτικός.
Τὰ δικά του παινάδια εἶναι δικά σου.

ΣΙΜΕΝΗ

Ὅλοι μπορεῖ νὰ τὸν παινοῦν, μὰ ἡ δόξα
ἡ δικιά του μαρτύριο εἶναι δικό μου.
Ὅσο τὸν ἀνεβάζουν, τόσο αὐξάνει
ἡ λύπη μου λογιάζοντας, τί χάνω.
Πόνιοι καὶ πίκρες ἄτυχης ἀγάπης!
Μεγάλη ἡ ἀξία του, ἡ λύπη μου ἄλλο τόσο.
Μὰ εἶναι πιὸ δυνατὸ καὶ πιὸ μεγάλο
τὸ χρέος μου καὶ τὸ θάνατό του θέλω.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἴσαμε χτέες τὸ χρέος σου σὲ τιμοῦσε.
Μεγαλόψυχος εἶταν ὁ ἀγώνας
τῆς μεγάλης καρδιάς σου, ποῦ καθέννας

θάμαζε τὸ κουράγιο σου κι ἀντάμα
λυπόταν τὴν ἀγάπη σου. Μὰ τώρα
θὰ πιστέψεις μιὰς φίλης σου τὴ γνώμη;

ΣΙΜΕΝΗ

Ντροπή μου θὰ ταν νὰ μὴ σε πιστέψω!

ΙΝΦΑΝΤΗ

Χτὰς εἶχες δίκιο, σήμερα δὲν ἔχεις.
Γιατί ναι τώρα ὀλάκερου λαοῦ
ὁ Ροδρίγος καὶ στήριγμα κ' ἐλπίδα,
ἀσπίδα τῆς Καστίλλιας καὶ τρομάρα
τῶν ἄπιστων. Κι ὁ βασιλιάς τὸ λέγει,
πὼς μέσα στοῦ Ροδρίγου τὴν ψυχὴ
ξαναζεῖ τοῦ πατέρα σου ἢ ἀντρωισσύνη.
Τώρα νιώθεις πὼς μετ' τὸ θάνατό του
τῆς πατρίδας τὸν ὄλεθρο γυρέβεις;
Νὰ ἐκδικηθεῖς ἐσὺ κι ἄς πέσει ὀλάκερη
ἢ πατρίδα στῶν ἄπιστων τὰ χέρια!
Εἶναι ὠστό νὰ θέλεις ὀλωνῶνε
τὸ κακό, σὰ νὰ σ' ἔχουν ὄλοι βλάψει;
Μὰ καὶ κανένας δὲ σὲ ὑποχρεώνει
τὸ φονιά τοῦ πατέρα σου νὰ πάρεις.
Πάρε του τὴν ἀγάπη σου, εἶναι δίκιο,
μὰ χάρισέ μας τὴ ζωὴ του.

ΣΙΜΕΝΗ

Τόση
καλωσύνη δὲ μοῦ ταιριάζει ἐμένα.
Τῆς τιμῆς μου τὸ χρέος εἶναι μεγάλο.
Κι ἂν ἀγαπῶ τὸ νικητὴ, ποῦ ἀντάμα
βασιλιάς καὶ λαὸς τονὲ λατρέβουν,
ἐγὼ πρέπει τίς δάφνης του νὰ θάψω
κάτου ἀπ' τὰ θλιβερά μου κυπαρίσσια.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Εἶναι παλληκαρίσιο νὰ χτυπᾶς
τ' ἀγαπημένα πρόσωπα, ὅταν πρέπει
νὰ ἐκδικηθεῖς τὸ φόνου τοῦ γονιοῦ σου,
μὰ πὺ παλληκαρίσιο νὰ χαρίζεις
τὸ αἷμα, ποῦ σοῦ χρωστᾶνε, στὴν πατρίδα.
Ἡ πὺ μεγάλη τιμωρία του θὰ ναι
νὰ τὸν διώξεις μὲς ἀπ' τὴν καρδιά σου.
Ἀπὸ θέλει τῆς χώρας τὸ σφέρο.
Ἀλλιῶς, δὲ θὰ σ' ἀκούσει ὁ βασιλιάς.

ΣΙΜΕΝΗ

Μ' ἀκούσει, δὲ μ' ἀκούσει, δὲ σωπαίνω!

ΙΝΦΑΝΤΗ

Συλλογίσου καλά, τί πᾶς νὰ κάνεις!
Σ' ἀφήνω μοναχὴ σου νὰ σκεφτεῖς.

ΣΙΜΕΝΗ

Δὲν ἔχω νὰ σκεφτῶ καὶ νὰ διαλέξω.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

*Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Διέγος, Δὸν Ἀρίας, Δὸν Ροδρίγος,
Δὸν Σάντος.*

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ἦ κλῆρα δοξασμένης φαμελιάς,
ποῦ τῆς Καστίλλιας στάθηκε ἀγκωνάρι
παντοῦ καὶ πάντα. Ἡρωικῶν προγόνων
θάμα στερνὸ κι ἀσύγκριτο. Δὲν ξαίρω,
πὼς τὸ κατόρθωμά σου νὰ ξεχρεώσω.
Ἀνώτερο ἀπὸ κάθε πλερωμῆ.
Ἔσωσε τὴν πατρίδα καὶ τὸ θρόνο.
Κυνήγησε τοὺς ἄπιστους μακρυά,
πρὶν ἀκόμα προλάβω νὰ διατάξω
νὰ μαζεφτοῦν οἱ ἀντρεῖοι πολεμιστᾶδες.
Ἔτοια δούλεψη μὴδ' ὁ βασιλιάς σου
δὲν ἔχει τρόπο νὰ τὴν ξεπληρώσει.
Καλύτερ' ἀπὸ μένα σὲ τιμῆσαν
οἱ δυὸ αἰχμαλώτοι βασιλιάδες. Τοῦτοι
σ' ὀνομάσανε Σίντι καὶ ἀπὸ τὸ θὰ πεῖ,
στὴ γλώσσα τους "ἀφέντη" κι "ἀρχοντά μου".
Ἀπὸ τώρα θὰ νὰ σαι ὁ Σίντι, νὰ τρέμουν
στ' ὄνομά σου Γρανάδα καὶ Τολέδο
καὶ θὰ δείχνει τοῦ κόσμου, πόσο μοῦ εἶσαι
πολύτιμος καὶ πόσα σοῦ χρωστᾶω.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μεγάλ' ἢ καλωσύνη σου! Μὲ κάνει

νὰ κοκκινίζω, πολυχρουεμένη.
Ἔργο μικρὸ πολὺ τὸ μεγαλώνεις,
τόσες τιμές, δὲν τίς ἀξίζω ἐγὼ.
Ξαίρω, πὼς σοῦ χρωστᾶω τὴν ὑπαρξή μου,
τὸ λέφτερον ἀγέρα, ποῦ ἀνασαινω.
Κι ἀφτὰ τὰ δυὸ ἀγαθὰ σοῦ τὰ προσφέρνω
μετὰ χαρᾶς, σὰν τὸ καλὸς ἢ ἀνάγκη.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Τὴ δικιά σου θυσία δὲν τήνε κάνουν
ὄλοι μετ' τὴ δικιά σου τὴν ὀρμή.
Κι ὁ ποῦ ὄλα του τὰ δυνατὰ δὲ βάνει,
δὲ θὰ κάνει κατόρθωμα μεγάλο.
Δέχου λοιπὸν νὰ σὲ παινῶω. Καὶ τώρα
διηγῆσου μετ' τὸ ἱστορικὸ τῆς νίκης.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Σὰν πλάκωσεν ὁ κίντυνος καὶ τρέμαν
ὄλοι, μικροὶ μεγάλοι, ἀπὸ τὸ φόβο,
μαζεφτήκαν στὸ πατρικὸ μου σπίτι
ἐνα πλῆθος συντρόφοι, ἀρματωμένοι
ζητώντας νὰ τοὺς γίνω καπετάνιος.
Τὸ θάρρος μου συμπάθα, βασιλιά,
ἂν ἐγίνα, χωρὶς νὰ σὲ ρωτήσω.
Καιρὸ δὲν εἶχα κ' οἱ πολεμιστᾶδες
ἐπεριμέναν νὰν τοὺς ὀδηγήσω.

Ἄν στὸ παλάτι ἐρχόμουνα, κιντύνεβα
νὰ χάσω τὸ κεφάλι μου. Προτίμησα
νὰν τὸ χάσω γιὰ σένα πολεμῶντας.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Σὲ συχωρῶ, ποῦ βιάστηκες πολὺ
τὴν ντροπὴ τοῦ πατρός σου νὰ ξεπλύνεις.
Ἄλ' ἢ πατρίδα εἶναι μαζί σου τώρα,
τὴν ἔσωσε καὶ θέλει νὰ σὲ σώσει.
Ἀπὸ τώρα ἢ Σιμένη, ἢ τι κι ἂν λέγει
δὲν τὴν ἀκούω κι ὄ,τι μπορῶ θὰ κάνω
νὰ τὴν παρηγορήσω. Ἐξακολούθα.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Ἐγὼ μπροστὰ καὶ πίσω μου οἱ συντρόφοι
βαδίζαμε στερεὰ, γιομάτοι πίστη.
Εἴμαστε πεντακόσιοι, μὰ ὡς νὰ φτάσουμε
στὸ λιμάνι, γενήκαν τρεῖς χιλιάδες.
Ἀστράφτανε τὰ πρόσωπα ὀλωνῶνε
καὶ ποῦ μᾶς ἔβλεπ' ἔκανε κουράγιο.
Σὰ φτάσαμε, τοὺς μοίρασα σὲ τρία
κ' ἔκρυφα δυὸ χιλιάδες στὰ καράβια.
Οἱ ῥέστοι, ποῦ ἔλοένα καὶ πληθαίναν,
ἐμείνανε κοντὰ μου πλαγιασμένοι
κατὰχαμ', ἀνυπόμονοι κι ἀμίλητοι.
Ἄμορφ' ἢ νύχτα, ἀφέγγαρη κυλοῦσε.
Κι ὅσοι μὲς τὰ καράβια εἶταν κρυμμένοι
σιωποῦσαν, καὶ δὲ σάλεβαν κι ἀφτοί.
Ἔτσι, τοὺς εἶπα, πρόσταζες ἐσὺ,
δικὸ σου εἶταν τὸ σκεδῖο τοῦ πολέμου.
Καὶ ξαφνικὰ μετ' ἀστροφῶς κοιτᾶμε
τριάντα πανὰ ν' ἀσπρολογοῦν μπροστὰ μας.
Μὲ τὸ θαλάσσιο ῥέμα, ποῦ ὀλοένα
φούσκωνε, οἱ Μάβροι φτάνουν στὸ λιμάνι
χωρὶς κανένα ἐμπόδιο. Πουθενὰ
στρατιώτης στὰ καράβια καὶ οὐτὸ κάστρο.
Ἡ σιωπὴ μας τοὺς κάνει νὰ πιστέβουν,
πὼς μᾶς βρῆκαν ἀνέτοιμους. Ἀράζουν,
ξεμπαρκάρουν κι ἀνυποψίαστοι τρέχουν
νὰ πέσουν καταπάνω στὰ σπαθιά μας.
Ἄλοι μεμιάς ἀπάνου πεταγόμεστε
φωνάζοντας μ' ὄλη τὴ δυναμὴ μας
κι ἀπαντώντας κι οἱ ἄλλοι ἀπ' τὰ καράβια
κάναμε ν' ἀντηγήσουνε τὰ οὐράνια.
Κι ὡς μᾶς εἶδαν οἱ Μάβροι ἀρματωμένους
κ' ἔτσι πολλοὺς, τοὺς ἐπιασε τρομάρα.
Καταλάβαν, πὼς εἶτανε χαμένοι.
Ἐρχόντανε γιὰ πλιάτσικο, καὶ βρῆκαν
ἀνέλπιστα τὸ θάνατο μπροστὰ τους.
Τοὺς πέφτουμε κοντὰ στεριάς πελάου,
τὸ αἷμα τους τρέχει κόκκινο ποτάμι
καὶ φέβγοντας πατοῦν ἕνας τὸν ἄλλον.
Ἀξαφνα βγαίνουν μπρὸς οἱ βασιλιάδες τους
καὶ σταματοῦνε τοὺς φεβγάτους. Τότε
ξαναπαίρνουνε θάρρος ἢ ντροπὴ

νά πεθάνουν χωρίς ν' ἀντισταθοῦνε
 τοὺς ξαναδίνει τὴ παλιὰ ἀντρεία τους.
 Στεριωμένοι τραβοῦν τὰ γιαταγάνια
 καὶ χυμοῦν κατὰ πάνω μας. Τὸ αἷμα
 τὸ δικό μας μὲ τὸ δικό τους σμίγει.
 Γῆς, ποταμός, λιμάνι καὶ καράβια
 γενήκανε τοῦ χάρου μακελλειό.
 Πόσες παλληκαριές, πόσα μεγάλα
 ἔργα τὰ χεὶ σκεπάσ' ἡ μάβρη νύχτα!
 Ὁ καθέννας καὶ δίχως νὰ κοιτάζει
 μοναχός του χτυποῦσε ὅπου μπορούσε.
 Ἔτρεχα πάντα ἐμπρός, γιὰ νὰν τοὺς δίνω
 κουράγιο, νὰ κρατᾶω τοὺς κουρασμένους
 νὰ βάζω στὴ γραμμὴ τοὺς νιοφερμένους,
 χωρὶς νὰ ξαίρω, ποῖο θά ναι τὸ τέλος.
 Μὰ σὰν ἄρχισε νὰ χαράζει, τότες
 ξέκρινε, πὼς νικοῦσαν οἱ δικοὶ μας.
 Μὰ κ' οἱ Μάβροι σὰν εἶδαν τὴ χασούρα τους
 καὶ πὼς σ' ἐμᾶς ἐρχότανε βοήθεια,
 χάσανε τὸ κουράγιο καὶ τῆς νίκης
 τὴ δίψα ἔδωξε ὁ φόβος τοῦ θανάτου.
 Τρέχουνε στὰ καράβια τους καὶ κόβουν
 τὰ παλαμάρια μὲ κραζιές μεγάλες
 καὶ γρήγορα τὸ δίνουν στὴ φεβγάλα
 ἀφήνοντας τοὺς βασιλιάδες ὄζω.
 Μὲ τὴ φυρονεριά κυλοῦνε πίσου,
 ἐνῶ πιασμένοι στὸν ἀγώνα οἱ δυὸ
 βασιλιάδες μὲ λίγα παλληκάρια
 πληγωμένοι, πουλᾶνε τὴ ζωὴ τους,
 ὅσο μπορούνε πὺ ἀκριβά, σὲ μᾶς.
 Κι ἂν τοὺς φωνάζω νὰ παραδοθοῦνε,
 τίποτ' ἀφτοί. Μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι
 παλέβουν λυσσασμένα, ὅσο πού γύρα
 ὅλα τὰ παλληκάρια τους ἐπέσαν.
 Τότε ζητᾶν ἐμὲ τὸν καπετάνιο
 καὶ παραδώσαν τ' ἄρματα. Κ' ἐγὼ
 τοὺς ἔστειλα σὲ σένα, βασιλιά μου.
 Ἔτσι τέλειωσε ἡ μάχη, ἀφοῦ δὲν μείναν
 ἀντίμαχοι. Νὰ πὼς γιὰ σὲ ἀγωνίστηκα!

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Διέγος, Δὸν Ροδρίγος, Δὸν Ἀρίας,
 Δὸν Ἀλόνσος, Δὸν Σάντσος.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Μὰ νὰ τὴν ἡ Σιμένη βασιλιά μου,
 ἔρχεται νὰ ζητήσει δικαιοσύνη.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ὡ! Οὐλιβερά βασιλικά μου χρέη!
 (Στὸν Δὸν Ροδρίγο).

Δὲ σ' ἀναγκάζω νὰ τὴν ἀντικρύσεις.
 Ἔτσι σὲ διώχνω, ἀντὶς νὰ σ' ἀνταμείψω.
 Μὰ ἔλα πρῶτα νὰ σὲ φιλήσω, γιὲ μου
 (Ὁ Δὸν Ροδρίγος φεύγει).

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Ζητάει τὴν τιμωρία του ἡ Σιμένη
 καὶ ὡστόσο λαχταρᾷ νὰ τονέ σώσει.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ἔχω κ' ἐγὼ ἀκουστά, πὼς τὸν λατρεύει.
 Λοιπὸν θὰ δοκιμάσω τὸ αἶσθημά της.
 Κάντε τὸ λυπημένο.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Διέγος, Δὸν Ἀρίας, Δὸν Σάντσος,
 Δὸν Ἀλόνσος, Σιμένη, Ἐλβίρα.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

(Στὴ Σιμένη).

• Νὰ πὺ γίνηκε
 ἡ ἀποθυμιά σου νὰ ἐφχαριστηθεῖς!
 Ὁ Ροδρίγος, πὺ νίκησε τοὺς Μάβρους,
 πέθανε ἀπ' τὶς πληγές του ἐδῶ μπροστά μας.
 Δόξασε τὸ Θεό, πὺ σ' ἐκδικήθηκε.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Μὰ κοίτα βασιλιά μου πὼς ἐγλώμανε!
 Λιγοθυμᾷ! Καὶ πὼς νὰ μὴ θαμάσεις



Ὁ Ζεράρ Φιλίπ στὸν "Σίντ": Μιὰ ἀξέχαστη δημιουργία...

τῆ δύναμη τοῦ ἀληθινοῦ ἔρωτά της!
Πρόδωκε ἀμέσως ἡ λιγοθυμία της
τ' ἀποκρυμμένα βάρη τῆς καρδιάς της.

ΣΙΜΕΝΗ

Τί; Πέθανε ὁ Ροδρίγος;

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

"Ὀχι! Ζεῖ!

Καὶ σοῦ χει, ὡς πάντα ἀσύγκριτην ἀγάπη.
Ἦσύχασε λοιπὸν καὶ μὴ φοβᾶσαι.

ΣΙΜΕΝΗ

Λιγοθυμᾷ κανένας κι ἀπὸ λύπη
κι ἀπὸ χαρὰ. Ἡ ξαφνικὴ ἐφτυχία
σφίγγοντας παραλυεῖ τὴν αἵσθησή μας.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Θέλεις μὲ τὸ στανὶ νὰ σὲ πιστέψω;
Ἦλ' εἶδαν μὲ τὰ μάτια τους τὴ λύπη σου.

ΣΙΜΕΝΗ

Κοντὰ στὰ τόσα δυστυχίματά μου
μοῦ ρθε ἄξαφνα κι ἀφτὴ ἡ λιγοθυμία.
Ἀληθινὰ πειράχτηκα, ποῦ ὁ θάνατος
μοῦ τὸν ἄρπαξε μὲς ἀπὸ τὰ χέρια.
Ἄν ἔπεφτε γιὰ τὴν πατρίδα, τέτοια
ῥοαία θανάη δὲν ἄρμυζε σ' ἀφτόνε
κ' ἔχασα ἐγὼ τοῦ γδικιωμοῦ τὴ γλύκα.
Τὸ θανάτὸ τοῦ ζήτησα, ὄχι ὁμως
καὶ δοξασμένο θάνατο στῆς μάχης
τὸν τιμημένο κάμπο, γιὰ νὰ γίνεῖ
ἥρωας ἀφτός! Νὰ σκοτωθεῖ, μὰ ἀπάνω
στὰ σανίδια τῆς καρμανιόλας κι ὄχι
γιὰ τὴν πατρίδα, μὰ γιὰ τὸν πατέρα μου.
Ἦραῖο γιὰ τὴν πατρίδα νὰ πεθαίνεις,
τέτοιος θάνατος ἀποθανατίζει.
Ἦολόψυχα τὴ νίκη τοῦ θαμᾶζω.
Χάρη σ' ἀφτήνε σώθηκεν ἡ χώρα
κι ὁ Ροδρίγος τὸ θῦμα μου, μὲ δάφνες
στὸ κεφάλι ἀντὶς ἀνθη, ἄξιος καθ' ὅλα
νὰ σφαγεῖ τοῦ πατρός μου ἐξιλασμός.
ἮΑλίμονο! ποῦ τρέχει ὁ λογισμός μου.
ἮΟ Ροδρίγος δὲ μὲ φοβᾶται ἐμένα.
ἮὍπου νὰ πάει στὸ κράτος σου ἀσυλία
θὰ βρεῖ κ' ἡ θέλησή σου τοῦ ἐπιτρέπει
τὰ πάντα. Μὲ νικάει λοιπὸν κ' ἐμένα,
ὡς νίκησε καὶ τοὺς Ἀφρικανούς.
Τώρα κ' ἐγὼ στολιζῶ τοῦ Ροδρίγου
τὸ θρίαμβο ταπεινά: Οἱ πατημένοι
νόμοι μὲ δέσκν στὸ ἄρμα του κι ἀνάμεσα
στοῖς δυὸ αἰχμαλώτους βασιλιάδες πάω κ' ἐγὼ.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Κόρη μου, παραφέρνεσαι πολὺ.
Πρέπει ὅλα ὁ δικαστὴς νὰ τὰ ζυγιάζει.
Σκοτώσαν τὸν πατέρα σου, μὰ ἐκεῖνος
ἔφταιξε πρῶτος. ἮἜτσι χρέος μου εἶναι
νὰ φανῶ μαλακός. Κι ἂν θέλεις ρῶτα
τὴν καρδιά σου, ποῦ τὴν ἐξουσιάζει
ὁ Ροδρίγος, κι ἀφτὴ θὰ σ' ὀρμηγέψει,
νὰ μοῦ χρωστᾷς μεγάλη χάρη ἐμένα,
ποῦ σώζω τὴ ζωὴ τοῦ ἀγαπημένου σου.

ΣΙΜΕΝΗ

Εἶναι ὄχτρος μου, τῆς δυστυχιάς μου αἰτία,
τοῦ πατρός μου φονιάς καὶ τὸν μισῶ!
ἮΑφτὴ ναι ἡ δίκια κρίση σου; ἮΘαρρεῖς,
μὲ ὑποχρεώνεις ἔτσι ἀδιαφορώντας;
ἮἌν τὸ δίκιο μου ἄρνεῖσαι νὰ μοῦ δώσεις,
τότε ἔσε με νὰ καταφύγω στ' ἄρματα.
Μὲ τὸ σπαθὶ καὶ μένα μ' ἀδικήσανε
κ' ἐγὼ μ' ἀφτὸ θὰ πάρω τὸ αἶμα πίσω.
ἮἌπ' ὅλους τοὺς ἱππότες σου γυρέβω
τὴν κεφαλὴ του κι ὅποιος μοῦ τὴν δώσει
δικιὰ του θὰ γενῶ. Νὰν τὸν σκοτώσουν
καὶ θὰ γενῶ τοῦ νικητῆ ἡ γυναῖκα.
Διαλάλησέ το νὰν τὸ μάθουν ὅλοι!

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

ἮΑφτὴ ἡ παλιὰ συνήθεια νὰ ζητᾶμε
δικιοσύνη ἀπ' τὴ μοῖρα μοῦ κοστίζει
πολλὰ γενναῖα τὸ χρόνο παλληκαρό.
Πολὺ συχνὰ τήνε παθαίνει ὁ ἀθάος
καὶ τὴ γλυτώνει ὁ φταίχτης. Δὲν ἀφῆνω

νὰ μοῦ χαθεῖ μονὰ - ζυγὰ ὁ Ροδρίγος,
ποῦ σὰν κι ἀφτόνε δέφτερο δὲν ἔχω.
ἮὍ,τι κρῖμα καὶ νὰ χε κανωμένο,
πάει, φέβγοντας οἱ ἔχτροι τὸ συνεπῆραν.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Πῶς ἔτσι βασιλιά μου, παραβαίνεις
τοὺς νόμους; Πάντα ἐμεῖς τοὺς σεβαστήχαμε.
Καὶ τί θὰ ποῦν οἱ φτονεροί, ὁ λαός,
ἂν ἐσὺ προστατέβεις τοὺς φονιάδες
καὶ τοὺς μποδιζεις νὰ σταθοῦν ἀντρίκια
ὅπου ἡ τιμὴ καλεῖ τὰ παλληκαρία;
ἮἩ χάρη σου τὴ δόξα του θαμπώνει.
ἮἌς τον νὰ ζεῖ χωρὶς νὰ κοκινίζει.
Φάνηκε ἄντρας, σὰ σκότωσε τὸν κόμη,
πρέπει νὰ μείνη κι' ὡς τὸ τέλος ἄντρας.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

ἮΑφοῦ τὸ θές, τὴν ἄδεια μου θὰ δώσω.
Μὰ ἂν νικήσει τὸν ἕνα, πλῆθος ἄλλοι
θὰ θελήσουν νὰ χτυπηθοῦν μαζί του.
ἮἩ ἀμοιβή, ποῦ ὑποσχέθηκε ἡ Σιμένη,
θὰ κάνει ὄχτρος τῆς ὅλους τοὺς ἱππότες.
Δὲν εἶναι δίκιο ἕνας ἀφτός μὲ χίλιους
νὰ χτυπηθεῖ, μὰ μιὰ φορὰ μονάχα.
Διάλεξε ἐσὺ, ποῖον προτιμᾷς Σιμένη.
Σοῦ κάνω τὸ χατήρι, ἄλλο δὲν ἔχει.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Μὰ θὰ ξεφύγουν ἔτσι ὅσοι τρομάζουν
τὸ σπαθὶ του. Κι ἂν λέφτερον ἀφήσεις
τὸν ἀγῶνα, κανεὶς δὲ θὰ βγεῖ ὀμπρός του.
Μετὰ ἀπ' τὸ σημερινὸ ἀντραγάθημά του,
νὰ μετρηθεῖ μαζί του ποῖος κοτάει;
Ποῖος θὰ ναι τόσο ἀψήφιστα ἀντρεωμένος
νὰ βγεῖ νὰ κινυνέψει τὴ ζωὴ του;

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

ἮἘμπρός! Δῶσε τὸ σύνθημα τῆς μάχης!
ἮἘγὼ μαι τόσο ἀψήφιστα ἀντρεωμένος!
ἮἘγὼ θὰ χτυπηθῶ μετὰ χαρᾶς,
Κυρία, τὸ τάξιμό σου μὴν ξεχάσεις.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Λέγε, Σιμένη, θές νὰ σ' ἐκδικήσει;
ΣΙΜΕΝΗ

Τὸ πα!

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Δὸν Σάντσο, γι' ἄβριον ἐτοιμάσου.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Καινοῦρια πάλι ἀναβολή; Δὲν κάνει!
Πὸ χει καρδιὰ εἶν' ἔτοιμος κάθε ὥρα!

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

ἮΑπὸ μάχη σὲ μάχη θὰ πηγαίνει
ὁ Ροδρίγος χωρὶς νὰ ξανασάνει;

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

ἮἘκουράστηκε τώρα, ποῦ ἱστοροῦσε
στὸ βασιλὰ τὰ κατορθώματά του.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

ἮΑφήστε τον μιὰν ὥρα νὰ ἡσυχάσει!
Παραδειγμα καὶ σ' ἄλλους νὰ γενεῖ
ἀφτὴ ἡ μονομαχία, δὲν ἐπιτρέπω.
Καὶ γιὰ νὰ μαθεφτεῖ, πῶς ἔχω δώσει
δθέλητα τὴν ἄδεια νὰ χυθεῖ
τόσο ἀξετίμητο αἶμα, μὴτ' ἐγὼ
μῆτε κι ἄλλος κανεὶς τοῦ παλατιοῦ
δὲ θὰ παρασταθεῖ στὸ σπαθοκόπι.

(Στὸν Δὸν Ἀριάς).

Θὰ πᾶς ἐσὺ μονάχα νὰ ἐπιβλέψεις,
Δὸν Ἀριάς, νὰ φερθοῦν καλὰ σὰν ἄντρας.
Κι ἄμα τελειώσουν, φέρε ἐδῶ μπροστά μου
τὸ νικητῆ, τὸ τάξιμο νὰ λάβει.
Θὰ τότε παραδώσω τῆς Σιμένης
νὰ τὸν πλερώσει μὲ τὸν ἔρωτά της.

ΣΙΜΕΝΗ

Εἶναι σκληρὸς τῆς θέλησῆς σου ὁ νόμος.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Παραπονιέσαι πάλι; Μὰ ἡ καρδιά σου
νικητῆ θὰ δεχόταν τὸ Ροδρίγο.
Ἦὦ! μὴν ἀντιμιλᾷς, σοῦ ἀρέσει ὁ νόμος μου.
ἮὍ,τι κι ἂν γίνεῖ ἕνα ἀπ' τοὺς δυὸ θὰ πάρεις.

Π Ρ Α Ξ Η Π Ε Μ Π Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Σιμένη, Δόν Ροδρίγος

ΣΙΜΕΝΗ

Τί βλέπω ; Σὺ Ροδρίγο ; Πῶς τολμᾶς
κ' ἔρχεσαι μέρα μεσημέρι ἐδῶ ;
Ἐκθέτεις τὴν τιμὴ μου. Φύγε, φύγε!

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Στὸ θάνατο πηγαίνω, δὲν μπορούσα
νὰ μὴν ἐρθῶ νὰ σ' ἀποχαιρετήσω.
Ἡ ἀνάλλαγή μου ἀγάπη μ' ἀναγκάζει,
πρὶν σκοτωθῶ, νὰ σοῦ προσφέρω πάλι
ταπεινὰ τὴν αἰώνια ὑποταγή μου.

ΣΙΜΕΝΗ

Θὰ σκοτωθεῖς ;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Μετὰ χαρᾶς πηγαίνω
γιὰ χάρη σου νὰ δῶσω τὴ ζωὴ μου.

ΣΙΜΕΝΗ

Τί λές ; Θὰ σκοτωθεῖς ἐσύ ; Μὰ τόσο
εἶναι ὁ Δὸν Σάντσοσ τρομερὸς ποὺ ἀκόμα
καὶ σένα τὸν ἀδάμαστο φοβίζει ;
Τί σὲ κάνει τὸ θάρρος σου νὰ χάνεις
ἢ τί τὸν κάνει ἀφτόνε ἀκαταμάχητο ;
Πᾶει ὁ Ροδρίγος νὰ μονομαχήσει
καὶ φοβᾶται τὸ θάνατο, ποῦ μῆτε
τὸν πατέρα μου μῆτε καὶ τοὺς Μάβρους
φοβήθηκε ; Ὁ Δὸν Σάντσοσ σ' ἀπελπίζει
καὶ χάνεις τὴν περιφημὴν ἀντρεία σου ;

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Δὲν πάω νὰ πολεμήσω νὰ πεθάνω,
ἀφοῦ ζητᾶς ἐσὺ τὸ θανατό μου.
Αἰώνια πιστὸς ἐγὼ στὸν ἔρωτά σου
τὸν ἔμαφτό μου δὲ θὰ ὑπερασπίσω.
Τὸ θάρρος μου δὲν τό χασα' δὲ θέλεις
τὸ χέρι μου νὰ σώσεις τὴ ζωὴ μου,
ἀφοῦ τήνε μισεῖς. Ἐφές τὴ νύχτα
θὰ σκοτωνόμουν, ἂν δὲν πολεμοῦσα
γιὰ τὴν πατρίδα, γιὰ τὸ βασιλιά,
γιὰ τὸ λαό. Καὶ θὰ τοὺς πρόδινα ὅλους,
ἂν ἀψηφοῦσα τὴ ζωὴ μου. Τώρα,
μὰ καὶ θέλεις τὸ θάνατό μου ἐσύ.
θὰ κάνω ὅ,τι προστάξεις. Ξένο χέρι
νὰ μὲ σκοτώσει θέλησες, δὲν ἀξίζα
ἀπ' τὸ δικό σου χέρι νὰ πεθάνω.
Σέβομαι κεῖνον, ποῦ θὰ πολεμήσει
γιὰ σέν', ἄς μὲ χτυπάει, δὲν ἀντιστέκομαι.
Καὶ χαρούμενος, ποῦ οἱ πληγές μου θὰ ναι
δοσμένες πρὸς τὴν τιμὴ σου καὶ λατρεύοντας
τὸ ξένο χέρι, ὡς νὰ τανε δικό σου,
τὰ στήθη μου γυμνὰ θὰν τοῦ προβάλω.

ΣΙΜΕΝΗ

Ἄν μ' ἀναγκάζει τὸ σκληρό μου χρέος
ἄθελά μου νὰ θέλω τὸ κακό σου
κι ἂν ἐσὺ στὴν ἀγάπη σου πιστὸς
θέλεις ἀνυπεράσπιστα νὰ πέσεις,
μὴν φαντάζεσαι τάχα, πῶς θὰ χάσεις
τὴ ζωὴ σου, τὴ δόξα σου θὰ χάσεις.

Ἄς σὲ θαμᾶζουν ὅλοι! Ἄν σκοτωθεῖς,
νικήθηκες θὰ λένε' κι ἀγαπᾶς
τὴν τιμὴ σου περισσότερο ἀπὸ μένα.

Γι' ἀφτὴν τὴν τιμὴ σου ἔχεις βουτήξει
τὰ χέρια σου μὲς τὸ αἷμα τοῦ πατρός μου
γι' ἀφτὴν, τὴν ἀγάπη μου ἀπαρνήθηκες
καὶ τὴ χαρὰ νὰ μ' ἔκανες δικιά σου.
Τώρα λοιπὸν τὴν ἀψηφᾶς καὶ δέχεσαι
νὰ ντροπιαστείς στοῦ σπαθιοῦ τὸν ἀγῶνα ;
Λιγόψυχε, γιατί δὲν εἶσαι τώρα
γενναῖος σὰν πρῶτα ; Καὶ γιατί σουν πρῶτα ;
Εἶσαι ἀφοβος, ἂν πρόκειται μονάχα
νὰ μοῦ κάνεις κακό κι ὅταν δὲν εἶναι
νὰ μὲ πληγώσεις, δείχνεσαι δειλός ;
Δὲ δέχτηκες νὰ σὲ ντροπιάσει ὁ κόμης
καὶ θὰ δεχτεῖς νὰ σὲ ντροπιάσουν ἄλλοι ;
Πήγαινε. Κι ἂν δὲ θέλεις τὴ ζωὴ σου,

προσπάθησε νὰ σώσεις τὴν τιμὴ σου.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Τὸν πατέρα σου σκότωσα, τοὺς Μάβρους
ἐνίκησα' ἄλλη δόξα δὲ ζητάω.
Μπορῶ λοιπὸν χωρὶς καμιὰ ζημία
νὰ μὴν ὑπερασπίσω τὴ ζωὴ μου.
Σαίρουν ὅλοι, πῶς ἡ παλληκαριά μου
μπορεῖ καὶ κάνει θάματα καὶ ξαίρουν
πῶς γιὰ μένα στὸν κόσμο ἀφτόν δὲν εἶναι
τίποτα πιὸ ἀκριβὸ ἀπὸ τὴν τιμὴ μου.
Ἄχι, καὶ μιὰ καὶ δύο! Μπορεῖ ὁ Ροδρίγος
μὲ ὅ,τι κι ἂν λές, νὰ πέσει στὸν ἀγῶνα,
χωρὶς νὰ χάσ' ἢ δόξα του. Κανένας
δὲ θὰ σκεφετῆ, πῶς μοῦ λειψε τὸ θάρρος
καὶ πῶς ἐβρήκα τὸν ἀνώτερό μου.
Νὰ τί θὰ ποῦν : "Ἀγάπαε τὴ Σιμένη
κι ἀφτὴ τόνε μισοῦσε, ἀφέθηκ' ἔτσι
νὰ σκοτωθεῖ, ἀφοῦ τό θελεν ἐκείνη.
Τὴν κεφαλὴ του ζητᾶε, δὲ μπορούσε
ν' ἀρνηθεῖ τέτοια χάρη τῆς καλῆς του.
Ἄμοιρος! Γιὰ νὰ σώσει τὴν τιμὴ του
ἔχασε τὴν ἀγάπη του καὶ τώρα
γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὴν κυρά του
ἔχασε καὶ τὴν ἄχαρη ζωὴ του.
Ἄνωτέρ' ἢ τὴν τιμὴ του ἀπ' τὴ Σιμένη
κι ἀνώτερος ἢ Σιμένη ἀπ' τὴ ζωὴ του".
Ὁ Θάνατός μου δὲ θὰ λιγοστέψει
τὴ δόξα μου, μὰ θὰ τὴν μεγαλώσει.
Καὶ θὰ περηφανέβεται ἡ ψυχὴ μου
πῶς ἔξῃ ἀπὸ μένα, ἄλλος κανένας
δὲ βρέθηκε ἱκανὸς νὰ σ' ἐκδικήσει.

ΣΙΜΕΝΗ

Τῆς τιμῆς σου καὶ τῆς ζωῆς σου ἡ ἀγάπη
νὰ σκοτωθεῖς δὲ σ' ἐμποδίζουν ; Τότες,
ἂν κάποτε σ' ἀγάπησα, ἀκριβέ μου,
σῶσε με ἀπ' τὴν ἀγκάλη τοῦ Δὸν Σάντσο
Πολέμησε γενναῖα, νὰ μ' ἀπαλλάξεις
ἀπὸ τὴν ὑποχρέωση νὰ τὸν πάρω,
ποῦ τὸν ἀντιπαθῶ. Τί θέλεις ἄλλο ;
Πολέμησε γενναῖα καὶ θὰ πετύχεις
νὰ σιωπήσει βαθιά μου καὶ γιὰ πάντα
τοῦ χρέους μου ἢ φωνή. Κι ἂν ἡ καρδιά σου
εἶναι μαζὺ μου ἀκόμα ἐρωτευμένη,
προσπάθα νὰ βγεις νικητὴς τοῦ ἀγῶνα,
πὸ χει ἀμοιβὴ τοῦ ἐμένα, τὴ Σιμένη.
Χαῖρε! Κι ἀφτός ὁ λόγος, ποῦ μοῦ ἔφυγε,
μὲ κάνει ἀπὸ ντροπὴ νὰ κοκκινίζω.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

(Μόνος).

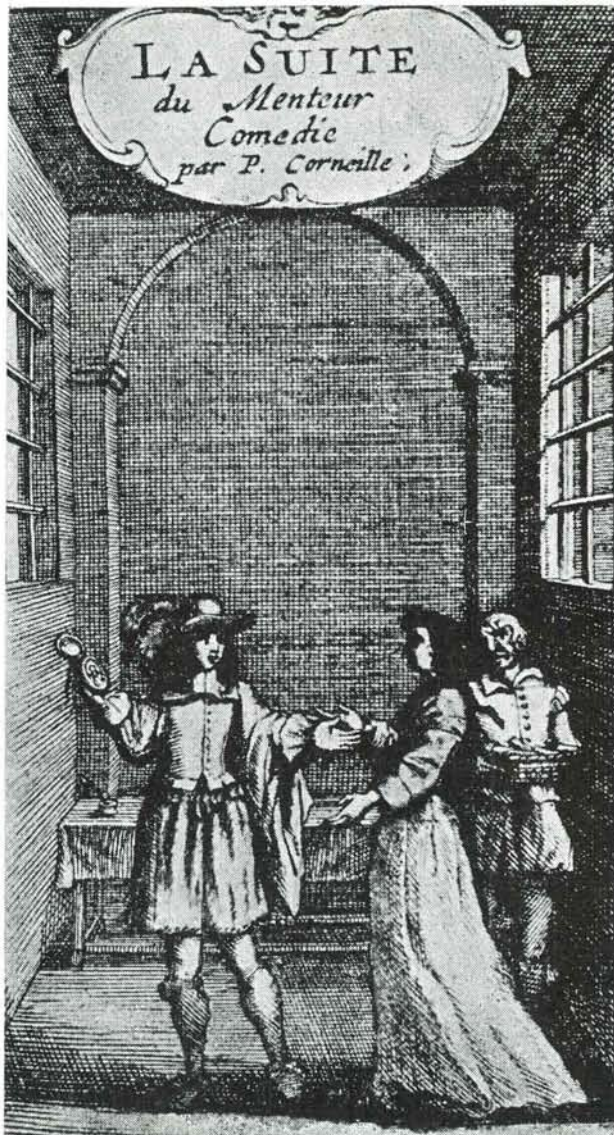
Ποῖος τώρα τοῦ βαστάει νὰ βγεῖ μπροστά μου ;
Ἐλάτε Ναβαρέζοι, Καστιλιάνοι,
κι Ἄφρικανοὶ κι ὅποιος τὸ λέει ἡ καρδιά του
στὴν Ἰσπανία ὀλάκερη. Ἐνωθῆτε,
γενεῖτε ἀσκέρι ἀρματωμένο, ἐλάτε
νὰ λυγίστε τὸ χέρι μου, ἂν μπορεῖτε,
τὸ χέρι, ποῦ τὸ ἐμψύχωσε ἡ Σιμένη.
Μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ τὴν ἀποχτήσω,
ὅσοι κι ἂν μαζεφτεῖτε, θὰ ναι ὀλίγο
τὸ πλῆθος σας γιὰ νὰ μὲ καταβάλεϊ.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἀκόμα θὰ μὲ τυραννᾶς, βασιλικιά γενιά μου
καὶ θὰ μοῦ λές : "εἶν' ἐγκλημα ἡ ἐρωτικὴ φωτιά μου";
Κι ἀκόμα θὰ μὲ τυραννᾶς, ὦ παντοδύναμη ἔρωτα,
μυστικὰ κι ἀφανέρωτα ;
Τυράννοι μου, ἔρωτα, γονιοί,
ποιανοῦ ν' ἀκούσω τὴ φωνή ;

Κι ἂν ἄξιο μου σ' ἀνάδειξε, Ροδρίγο μου, ἡ ἀντρεία σου,
δὲν εἶσαι βασιλόπουλο, κατώτερος ἢ σειριά σου.
Πῶς μὲ χωρίζεις ἀπ' ἀφτόν, καταραμένη μοῖρα μου,
κι ἄβυσσο ἀνοιεῖς τριγύρα μου ;
Ἡρώας κι ἂν εἶναι, δὲν μπορῶ
πριγκίπισσα νὰ τὸν χαρῶ!



Πρέπει νά πάρω βασιλιά, μιὰ κ' εἶμαι πριγκιπέσσα
Μὰ ποῖς σάν τὸ Ροδρίγο μου, πού σὲ τρεῖς ὥρες μέσα
δὺ βασιλιάδες νίκησε μετὰ σκληρὸν ἀγῶνα ;
Λοιπὸν τοῦ πάει ἡ κορώνα !
Κι ἂν Σίντ τὸν ἔχουν εἰπωμένα,
γιατὶ δὲ μοῦ ταιριάξει ἐμένα ;

Εἶν' ἄξιος καὶ παραξιός μου, μ' ἀφτὸς ἀνήκει σὲ ἄλλη,
πού ἐγὼ τῆς τότε χάρισα μὲ λήπη μου μεγάλη.
Τὸ αἷμα τοῦ πατέρα της δὲν ἐσβήσε ὡς τὰ σήμερα
τὰ πάθη τους τ' ἀνήμερα.
Ἡ ἔχθρα τοὺς δένει πῶς στενά.
Γιὰ μένα ἐλπίδα πουθενά.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ἰνφάντη, Λεωνόρα.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Τί θές, Λεωνόρα ;

ΛΕΩΝΟΡΑ

Νὰ σὲ συγχαρῶ.

Θὰ ἡσυχάσει ἡ καρδιά σου δὼ κ' ἐμπρός.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Μὲ τόση δυστυχιά, πού τήνε δέρνει ;

ΛΕΩΝΟΡΑ

Ἄν τρέφεται μὲ τὴν ἐλπίδα ὁ ἔρωσ
καὶ πεθαίνει μαζί της, ὁ Ροδρίγος
νὰ σὲ παιδέψει πιά δὲ θὰ μπορεῖ.
Ξαίρεις, πὼς γιὰ χατήρι τῆς Σιμένης
μονομαχεῖ σὲ λίγο κ' ἡ σκοτώνεται
ἢ τὴν παίρνει γυναῖκα του. Ἔτσι ἐσένα
ἢ ἐλπίδα σου, πεθαίνει καὶ γιατρέβεται.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ἄλιμονο !

ΛΕΩΝΟΡΑ

Μὰ πὼς ! Ἀκόμα ἐλπίζεις ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ μ' ἀπελπίσει !
Ὅποιοι καὶ νὰ ναι οἱ ὄροι ἀφτοῦ τοῦ ἀγῶνα,
ἐφκολα ματαιῶνω τ' ἀποτέλεσμα.
Ὁ ἔρωτας, πού γλυκὰ μὲ τυρανεῖ,
ὄχι ἕναν, χίλιους τρόπους θὰ μὲ μάθει !

ΛΕΩΝΟΡΑ

Καὶ τί μπορεῖ νὰ κάνεις, ἀφοῦ ξαίρεις,
πὼς δὲν μπόρεσε μὴδ' ὁ σκοτωμὸς
τοῦ πατρός της νὰ τοὺς χωρίσει ; Ἐκεῖνη
δὲ μισεῖ τὸ Ροδρίγο καὶ γιὰ τοῦτο
βρῆκε πρόφαση τῆ μονομαχία,
ὅπου δέχτηκε γιὰ ὑπερασπιστὴ της
τὸν πρῶτο, πού τῆς ἐστειλεν ἡ τύχη.
Δὲ ζήτησε κανέναν ἀπ' τοὺς ἄσσοις
τοῦ σπαθιοῦ, τοὺς παλιούς καὶ δοξασμένους.
Προτίμησε τὸν ἄμαθο Δὸν Σάντσο
πού γιὰ πρώτη φορά χτυπιέται σήμερα,
γιὰ νὰ μὴν ἔχει νὰ φοβάται. Βλέπεις,
σοφίστηκε ἕναν ἄνισον ἀγῶνα,
γιὰ νὰ νικήσει ἀκόπιαστα ὁ Ροδρίγος
καὶ νὰ φανεῖ πὼς ἔκανε τὸ χρέος της
καὶ πῆρε ἰκανοποίηση — ἄλλο δὲ θέλει !

ΙΝΦΑΝΤΗ

Ναὶ τὸ βλέπω, μὰ ἡ καρδιά μου πάντα
λατρέβει τὸ Ροδρίγο. Τί νὰ κάνω ;

ΛΕΩΝΟΡΑ

Νὰ μὴν ξεχνᾷς, πὼς εἶσαι πριγκιπέσσα !
Σοῦ πρέπει βασιλιάς κ' ἐσὺ ἀγαπᾷς
τὸν ὑποταχτικό σου ;

ΙΝΦΑΝΤΗ

Τώρα πιά
δὲν εἶναι μου ὑποταχτικός. Δὲν εἶναι
ἕνας ἀπλός, σάν ὄλους, ἐβγενής.
Εἶναι ὁ Σίντ, ὁ ἀντρειωμένος πολεμάρχος,

←
Ἄνω : Ἡ προμετωπίδα τῆς κωμωδίας τοῦ Κορνέιγ "Ἡ
συνέγεια τοῦ ψεύτη", πού παίχτηκε στὸ Θέατρο Μαράι,
στά 1643. Κάτω : Εἰκόνα ἀπὸ ἄλλη κωμωδία τοῦ Κορνέιγ :
"Ἡ χήρα ἢ ὁ προδομένος προδότης", ἔκδοση τοῦ 1634

δύο βασιλιάδων ἄρχοντας κι ἀφέντης.
Μὰ θὰ νικήσω ἐγὼ τὸν ἑαυτὸ μου.
Δὲν τὸ κάνω, γιατί φοβᾶμαι τόγα
τοῦ κόσμου τὴν καταλαλιά. Δὲ θέλω
νὰ χαλάσω ἕναν ἔρωτα ἔτσι ὠραῖο.
Κι ἂν ἀκόμα τοῦ βάλουμε κορώνα
τοῦ Ροδρίγου, δὲν τὸν θέλω, ἀφοῦ
σ' ἄλληνε τόνε χάρισα μονάχη μου.
Ποιὸς θὰ ναι ὁ νικητὴς τοῦ ἀγώνα, ξαίρεις.
Πᾶμε λοιπὸν νὰ βροῦμε τὴ Σιμένη,
τὸ νικητὴ νὰ τῆς προσφέρω ἢ ἴδια.
Κι ἂς εἶμαι πληγωμένη στὰ κατάβραθα
τῆς ψυχῆς μου, θ' ἀντέξω ἐγὼ ὡς τὸ τέλος.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Σιμένη, Ἐλβίρα.

ΣΙΜΕΝΗ

Πόσο πάσχω καὶ πόσο κλαίω, Ἐλβίρα.
Ἐλπίζω λίγο καὶ πολὺ φοβοῦμαι.
"Ὅ,τι ἐφικθῶ, δὲν εἶναι ἀφτό, πού θέλω,
κι ὅ,τι θελήσω, ἐφτύς τὸ μετακίνω.
Ἡῆραν γιὰ μένα τ' ἄρματα δύο νέοι.
"Ὅποιος καὶ νὰ νικήσει, καταστράφηκα.
"Ἡ θὰ μείνη ὁ πατέρας μου ἀνεγδίκητος
ἢ θὰ χάσω τὸν πολυαγαπημένο μου.

ΕΛΒΙΡΑ

Ἐγὼ τὰ βλέπω ἀνάποδα : ἢ θὰ πάρεις,
τὸν ἄντρα πού λατρέβεις, ἢ ἐκδικιέσαι
τὸν πατέρα σου. Ἔτσι κι ἄλλιώς ἢ μοῖρα
σοῦ σώζει τὴν τιμὴ καὶ σὲ παντρέβει.

ΣΙΜΕΝΗ

Μὰ πῶς! Μισῶ ἀπὸ τώρα ὅποιον κι ἂν πάρω,
τὸ φονιά τοῦ Ροδρίγου ἢ τοῦ πατέρα μου.
"Ὅποιος καὶ νὰ ναι, θὰ σταλοβολάει
ζεστό ζεστό κι ἀγαπημένο μου αἷμα.
Δὲ θέλω οὔτε τὸν ἕνα οὔτε τὸν ἄλλον.
"Ἀχ! ἔρωτας κ' ἐκδίκηση! Πληρώνω
πολὺ ἀκριβὰ τὸ να καὶ τ' ἄλλο. Ὡ μοῖρα,
πού ἀλύπητα μὲ κατατρέχεις, κάνε
ἔτσι νὰ βγοῦν κ' οἱ δύο τους στὸν ἀγώνα,
μὲ δίχως νικητὴ καὶ νικημένον.

ΕΛΒΙΡΑ

Μὰ θὰ ναι πρὸς κακοῦ σου ἢ τέτοια λύση.
Θὰ χεις καινούργια βάσανα καὶ πάλι,
ἂν καὶ κατόπι ἀπ' τὴ μονομαχία,
δὲν ἔπαβες ἐκδίκηση νὰ θέλεις
καὶ μὲ τὴν ἴδιαν ἔχθρα νὰ ζητᾶς
τοῦ Ροδρίγου τὸ θάνατο μὲ πείσμα.
Κάλλιο, κυρά μου, νὰ βγει νικητὴς,
γιὰ νὰ πάψεις νὰ κλαῖς καὶ νὰ στενάζεις.
Καὶ δέξου ὁ βασιλιάς νὰ σ' ἀναγκάσει
νὰ πάρεις ἄντρα κείνον, πού ἀγαπᾶς.

ΣΙΜΕΝΗ

Θαρρεῖς πῶς ἂν νικήσει, ἐγὼ θὰ τρέξω
νὰ ὑποταχθῶ στὴ μοῖρα μου ; Μεγάλο
τὸ κακό, πού ὁ Ροδρίγος μοῦ χει κάνει,
μεγάλο καὶ τὸ χρέος τοῦ γδικιωμοῦ!
Τοῦ ἀγώνα τ' ἀποτέλεσμα, τὴ γνώμη
τοῦ βασιλιά δὲ δέχομαι. "Ἄς νικήσει,
ὅσο θέλει ὁ Ροδρίγος τὸν Δὸν Σάντσο,
δὲ θὰ νικήσει ἔτσι ἐφοκα κ' ἐμένα.
Κι ἂς μὲ δίνει, ὅσο θέλει, ὁ βασιλιάς
στὸ νικητὴ, γιὰ τὴν τιμὴ μου χίλιοι
ἀντίμαχοι θὰ βγοῦνε τοῦ Ροδρίγου.

ΕΛΒΙΡΑ

Φυλάξου μὴν ἀκούσει τελευταῖα
τὰ λόγια σου ὁ Θεὸς καὶ σ' ἐκδικήσει!
Ἄρνιέσαι τὴν ἀνέλπιστη ἐφτυγία
νὰ μπορεῖς νὰ σιωπήσεις τιμημένα.
Τί τ' ὄφελος, ἂν σκοτωθεῖ ὁ Ροδρίγος ;
Θαρρεῖς, πῶς θ' ἀναστήσει τὸν πατέρα σου
τ' ἀγαπητοῦ σου ὁ θάνατος ; Καὶ λίγο
σοῦ πέφτει ἕνα δυστύχημα, θὲς κι ἄλλο ;
Πρόσεχε, ἀλήθεια. "Ἄν ἔχεις τόσο πείσμα,
θὰ πεῖ, πῶς δὲ σοῦ ἀξίζει τέτοιος ἄντρας.

"Ἄμα ὀργιστεῖ ὁ Θεὸς καὶ τὸν σκοτώσει,
θ' ἀναγκαστεῖς νὰ πάρεις τὸν Δὸν Σάντσο.

ΣΙΜΕΝΗ

Μοῦ φτάν' ἢ τὴν δυστυχία μου, Ἐλβίρα,
μὴ κακομελετᾶς καὶ μεγαλώνει.
Δὲ θέλω οὔτε τὸν ἕνα οὔτε τὸν ἄλλο.
Εἶδ' ἄλλιώς, ὁ Ροδρίγος ἂς νικήσει.
"Ὅχι γιατί μὲ φλέγει ἄνομος πόθος
γι' ἀφτόν, μὰ ἂν νικηθεῖ, θὰ γίνω ἀθέλγητο
λάφυρο τοῦ Δὸν Σάντσο! Μὰ τί βλέπω ;
Συφορά μου! Ἐχει γίνει τὸ κακό!

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Δὸν Σάντσο, Σιμένη, Ἐλβίρα.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Καταθέτω στὰ πόδια σου, κυρία,
τὸ σπαθί μου ...

ΣΙΜΕΝΗ

Καὶ φρεσκοβουτημένο
στὸ αἷμα τοῦ Ροδρίγου ; Καὶ τολμᾶς
νὰ βγεις μπροστά στὰ μάτια μου, κακοῦργε ;
Μοῦ πῆρες ὅ,τι πλιότερο ἀγαποῦσα.
Τώρα, καρδιά μου, ξέσπασε. Δὲν ἔχεις
τίποτα πιά νὰ φοβηθεῖς. Πληρώθηκε
τοῦ πατέρα μου ὁ φόνος. Μιά μονάχη
σπαθιά μοῦ σώζει τὴν τιμὴ, ἀπελπίζει
τὴν ψυχὴ μου καὶ λύνει μου τὴ γλώσσα.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

"Ἡσύχασε, κυρία! ...

ΣΙΜΕΝΗ

Καὶ μοῦ μιλάς
ἀκόμα, δολοφόνε τοῦ καλοῦ μου ;
Φέβγα! Μὲ μπαμπεσιά θὰ τὸν ἐσκοτώσω.
Ἄλλιώς δὲ θὰ μπορούσε ἕνας ἀντίμαχος
ἀνάξιος σὰν κ' ἐσὲ νὰ τὸν νικήσει.
Μὴν περιμένεις ἀμοιβὴ ἀπὸ μένα.
Ἄντις νὰ μ' ἐκδικήσεις, μὲ θανάτωσε.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Τί φέρσιμο περίεργο! Πρὶν μ' ἀκούσει ...

ΣΙΜΕΝΗ

Καὶ θέλεις νὰ σ' ἀκούσω νὰ καφκιάσαι
καὶ μ' ὅλο σου τὸ κέφι νὰ ἱστορᾶς
τὸ θάνατό του, τὴν παλληκαριά σου
καὶ τὴ δική μου συφορά ;

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Διέγος, Δὸν Ἀρίας, Δὸν Σάντσο,
Δὸν Ἀλόνσο, Σιμένη, Ἐλβίρα.

ΣΙΜΕΝΗ

Δὲν εἶναι
ἀνάγκη πιά νὰ κρύβομαι. Ἀγαπούσα,
τὸ ξαίρεις, βασιλιά. Νὰ ἐκδικηθῶ
τὸν πατέρα μου, ζήτησ' ἀθελά μου
τὴν κεφαλή τοῦ πολυαγαπημένου μου.
Γιὰ νὰ κάνω τὸ χρέος μου, εἶχα πνίξει
τὸν ἔρωτά μου. "Ἀχ! δὲν ὑπάρχει πλέον
ὁ Ροδρίγος! Καὶ γίνηκα ἀπὸ ἀνίλεος
ὄχτρος του ἀπαρηγόρητη ἀγαπούλα.
Ἐκλαψα τὸν πατέρα μου, θὰ κλαῖω
τώρα κι' ὄμπρὸς τὸν τρισαγαπητό μου.
Καὶ σὲ κείνον, πού ὑπερασπίζοντάς με
μὲ κατάστρεψε, πρέπ' ἢ ἴδια ἐγὼ
νὰν τοῦ δοθῶ ἀμοιβὴ! Μ' ἂν ἤμπορεῖ
νὰ λυπηθεῖ ἢ καρδιά σου, βασιλιά μου,
ἀκύρωσε τὸν ἀνελέγητο νόμο σου.
Δίνω ὅλα τ' ἀγαθὰ μου στὸ Δὸν Σάντσο
τῆς λεφτεριάς μου ἀντάλλαγμα. Θὰ πάω
σὲ μοναστήρι νὰ κλεισθῶ, νὰ κλαῖω
ἀδιάκοπα πατέρα κ' ἐρωμένο.

ΔΟΝ ΔΙΕΓΟΣ

Τὸν ἀγαπάει, τὸ βλέπεις, καὶ δὲν τὸ χει
ντροπὴ νὰ μολογᾶει τὸν ἔρωτά της.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

"Ἄδικα κλαῖς, Σιμένη. Ζεῖ ὁ καλὸς σου!
Σὲ γέλασε ὁ Δὸν Σάντσο.

ΔΟΝ ΣΑΝΤΣΟΣ

Βασιλιά μου,
παρεξήγησε. Ἀπότομα λιγάκι
πήγα να πῶ τοῦ ἀγώνα τ' ἀποτέλεσμα.
Ἀφοῦ πρώτα ὁ γενναῖος ἀντίμαχός μου
μὲ ξαρμάτωσε, στάθηκε καὶ μοῦ ἔπε:
"Μὴ φοβᾶσαι! Θ' ἀφήσω τὸν ἀγώνα
ἀβέβαιο. Δὲ μπορῶ νὰ χύσω τὸ αἷμα
κεινοῦ, ποῦ πολεμᾷ γιὰ τὴ Σιμῆνη.
Κι ἀφοῦ τὸ χρέος μου μὲ προστάζει τώρα
στὸ βασιλιά νὰ τρέξω, μοναχός σου
πήγαινε στὴ Σιμῆνη νὰν τῆς δώσεις
τὸ σπαθὶ σου ἀπὸ μέρους μου". Ἀμα τὸ εἶδε
φαντάστηκε, πὼς εἶναι τοῦ Ροδρίγου
καὶ πὼς εἴμουν ὁ νικητὴς τοῦ ἀγώνα.
Καὶ ξαφνικά ὁ θυμὸς τῆ συνεπήρε
καὶ πρόδωσε τὸ μυστικὸ αἴσθημά της
μὲ τέτοια ὀρμὴ ἀσυγκράτητη, ποῦ ὁ δόλιος
δὲν μπόρεσα νὰ πῶ μήδε μιὰ λέξη.
Καὶ τώρα δὲ λυπᾶμαι, ποῦ νικήθηκα.
Ἄν καὶ τὴν ἀγαπᾷ ἡ καρδιά μου πάντα,
βρίσκω, πὼς ἡ δικιά μου ἡ ἀτυχία
εἶναι θρίαμβος ἑνὸς ἔρωτ' ἀμοιβαίου.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Μὴν κοκκινίζεις γιὰ τὸν ἔρωτά σου,
μὴν προσπαθῆσεις νὰ τὸν ἀρνηθεῖς.
Δὲν πρέπει νὰ διατάξεις πιά, παιδί μου.
Τὸ χρέος σου πιά ξοφλήθηκε, ἡ τιμὴ σου
ἀσπίλωτη. Σὲ κίντυνα πολλὰ
ἔχεις ἐκθέσει τὸ Ροδρίγο, ὡστόσο
τὸ θέλησε ὁ Θεός, γι' αὐτὸ δὲν ἔπαθε.
Εἶναι καιρὸς καὶ γιὰ τὸν ἑαφτό σου
νὰ φροντίσεις. Ἰπάκουσέ με τώρα
καὶ πάρε τον, ἀφοῦ τόνε λατρεύεις.

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Δὸν Φερνάνδος, Δὸν Διέγος, Δὸν Ἀρίε, Δὸν Ροδρίγος, Δὸν
Ἀλόνσος, Δὸν Σάντσος, Ἰνφάντη, Σιμῆνη, Λεωνόρα, Ἐλβίρα.

ΙΝΦΑΝΤΗ

Πάψε νὰ κλαῖς, Σιμῆνη. Τὸ γενναῖο
τὸ νικητὴ τῶσων ἀγώνων δέξου
ἀπὸ τὸ χέρι τῆς βασιλοπούλας.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Βασιλιά μου, συμπάθα με, ἂν μπροστά σου
γονατίζω στὰ πόδια της. Καλή μου,
δὲν ἤρθα ἐδῶ δικιά μου νὰ σὲ κάνω.
Ἦρθα νὰ σοῦ προσφέρω τὴ ζωὴ μου.
Μηδὲ τὴν ἀμοιβὴ τοῦ ἀγώνα θέλω
μηδὲ τοῦ βασιλιά νὰ γίν' ἡ θέληση.
Ἄν ὅσα ὡς τώρα ἔχω γιὰ σένα πράξει,
εἶναι λίγα, πὲς μου, τί θεὸς ἀκόμα.
Νὰ χτυπηθῶ μὲ χιλιούς, δυὸ χιλιάδες;
Νὰ πάω στὰ τετραπέρατα τοῦ κόσμου
κάνοντας κάθε βῆμα κ' ἕνα ἀθλο;
Ὀλάκερα στρατεύματα μονάχος

νὰν τὰ σκορπίσω καὶ νὰ ξεπεράσω
τοὺς μυθικοὺς ἥρώους στὴν ἀντρωσύνη;
"Ὅ,τι γυρέψεις, θὰν τὸ κάνω, φτάνει
τὸ κρῖμα μου στὸ τέλος νὰ ξεπλύνω.
Ἄν, ὡστόσο, μονάχα ὁ θάνατός μου
τὴν ἀνίλεη καρδιά σου θὰ μερώσει,
ἄνθρωπος δὲν ὑπάρχει, ποῦ μπορεῖ
νὰ μὲ σκοτώσει. Πάρε μοναχὴ σου
μὲ τὰ χέρια σου ἀφτά τὴν κεφαλὴ μου.
Μὰ βαθιὰ στὴν ψυχὴ σου κράτει πάντα
τὴ θῆμησή μου, λέγε κάπου - κάπου:
"Ἄχ! δὲ θὰ πέθαινε, ἂν δὲ μ' ἀγαποῦσε!"

ΣΙΜΕΝΗ

Σήκω ἀπάνου, Ροδρίγο. Βασιλιά μου,
τό πα πολλὲς φορές, δὲν τὸ ξελέω.
Δὲν μπορῶ νὰ μισήσω τοῦ Ροδρίγου
τις ἀρετὲς κι ὅταν ἐσὺ διατάξεις,
ὁ παρακούσω δὲν μπορῶ. Μὰ βρίσκεις
πολὺ σωστὸ νὰ γίνει αὐτὸς ὁ γάμος;
Ἄν ὁ Ροδρίγος δούλεψε τὴ χώρα
ἀξέτιμητα, ἀνάγκη ἐγὼ νὰ γίνω
ὁ μιστός, ποῦ τὰ κόπια του πλερώνει;
Νὰ μὲ περιφρονῆσει ὅλος ὁ κόσμος,
ποῦ θὰ βιάψω τὰ χέρια μου στὸ αἷμα
τοῦ πατρός μου;

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Πολὺ συχνὰ ὁ καιρὸς
κάνει δίκιο ὅ,τι φαίνεται γιὰ κρῖμα.
Ὁ Ροδρίγος σὲ κέρδισε, θὰ γίνεις
γυναίκα του. Ὅχι σήμερα. Τοῦ ἀγώνα
ὁ νόμος δὲν ὀρίζει τὴν ἡμέρα.
Τὸ γάμο σου τὸν ἀναβάλλω τώρα,
ἂν θέλεις κ' ἕνα χρόνο, ὡς ποῦ νὰ πάψουν
τὰ μάτια σου νὰ κλαῖν.

(*Στὸ Ροδρίγο*).

Καὶ σύ, Ροδρίγο,
πάρε καὶ πάλι τ' ἄρματα. Ἀφοῦ νίκησες
τοὺς Μάβρους μέσα στὴ δικιά μου χώρα
καὶ χάλασες τὰ σκέδια τους, τράβα
στὴ χώρα τὴ δικιά τους. Φέρ' ἐκεῖ
τὸν πόλεμο καὶ ρῆμαξε τὰ πάντα.
Κι ἂν σὲ καλέσαν ἄρχοντα κι ἀφέντη,
βασιλιά θὰ σὲ κάνουνε στὸ τέλος.
Παρ' ὅλ' ἀφτά, μένε πιστός σὲ κείνη
καὶ κάνε τὴν μὲ τὴν πολλή σου δόξα
νὰ καμαρώνει γιὰ ἕνα τέτοιον ἄντρα.

ΔΟΝ ΡΟΔΡΙΓΟΣ

Γιὰ νὰ σὲ ὑπηρετήσω βασιλιά μου,
καὶ νὰ τὴν ἀποχτήσω, χίλια θάματα
θὰ κάνω. Καὶ μακριὰ ἀπὸ τὰ γλυκά της
τὰ μάτια, θὰ μὲ δυναμώνει ἡ ἐλπίδα.

ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ

Ἐλπιζε στὴν ἀντρεία σου καὶ σὲ μένα.
Καὶ τώρα, ποῦ κατέγεις τὴν καρδιά της,
ἄφησε στὸν καιρὸ, στὸ βασιλιά σου
καὶ στὴν ἀντρεία σου νὰν τὴνε γιαιτρέψουν.

Ο ΒΑΡΝΑΛΗΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Στὰ 1930, πρώτη χρονιά ποῦ ἀνασυστήθηκε τὸ "Ἐθνικὸ Θέατρο", ὁ ἀξέχαστος Φῶτος Πολίτης, πρῶτος σκηνοθέτης τοῦ θεάτρου, μοῦ ἀνάθεσε νὰ μεταφράσω τὸ ἀριστούργημα τοῦ Κορνήλιου στὸ πεζο, ἀποφεύγοντας τὶς φραστικὲς περισσοτεχνίες τοῦ κειμένου. Εἶδα, πὼς ἀπὸ εἶταν ἀδύνατο στὸ πεζο χανόνταν ὅλ' ἡ ποίηση τοῦ κειμένου. Ἀναγκάστηκα νὰ μεταφράσω τὸ ἔργο σὲ στίχους, περιορίζοντας, ὅσο μποροῦσα, τὴ δικανικὴ του ρητορικότητα. Ἐτο' ἡ μετάφρασή μου ταιριάζει νὰ λέγεται "ἀπόδοση". Ὁ "Σίντ" ἀπὸ τότε δὲν εἶχε τὴν τύχη νὰ παιχτεῖ. Ὅμως, ὕστερ' ἀπὸ 33 χρόνια, τὸν ἀνακάλυψε τὸ μοναδικὸ περιοδικὸ "Θέατρο" καὶ τοῦ ἔκανε τὴν τιμὴ νὰ τὸν δημοσιέψει.

Ἀθήνα, Δεκέμβρης 1963

Κοδης Βαρναλης

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Ο ΚΟΡΝΕΪΓ ΓΙΑ ΤΟΝ “ΣΙΝΤ”

Το ποίημα τούτο έχει τόσα πλεονεκτήματα από την άποψη του θέματος και των εξαισιών στοχασμών που το διανθίζουν, που οι περισσότεροι άκροατές δε θέλησαν να δουν τὰ ελαττώματα στον τρόπο που εξελίσσεται ή δράση του κι άφησαν ν' άποσπάσει την έγκρισή τους ή τέρψη που τους πρόσφερε ή παράστασή του. Μ' όλο που, μέσα σ' όλα τὰ σύμφωνα με τους κανόνες έργα μου, είναι αυτό όπου άφησα στον έαυτό μου περισσότερη έλευθερία, θεωρείται ακόμα σαν τὸ πιὸ ωραίο έργο μου κοντά σ' αυτά που δε δείχνουν προσήλωσι στην άπλυτη αυστηρότητα των κανόνων. Κ' έδω και πενήντα χρόνια τώρα, που κατέχει επάξια τή θέση του στα θεάτρά μας, ούτε ή ιστορία ούτε ή προσπάθεια τής φαντασίας έκαναν μήπως, πού θά μπορούσε νά σβήσει τή λάμψη του. Έχει, έπίσης, τις δυο μεγάλες προϋποθέσεις που άπαιτεί ό Άριστοτέλης από τις τέλειες τραγωδίες και που τὸ συνταίριασμά τους συναντιέται τόσο σπάνια και στους αρχαίους και στους σύγχρονους: τις συνταίριαζει μάλιστα πιὸ έντονα και πιὸ ευγενικά από τὰ παραδείγματα που αναφέρει τούτος ό φιλόσοφος.

Μιά έρωτευμένη γυναίκα που τὸ καθήκον της τήν αναγκάζει νά επιζητεί τὸ θάνατο τοῦ αγαπημένου της, θάνατο που τρέμει μήπως και τὸν πετύχει, νιώθει πάθη πιὸ δυνατά και φλογερά άπ' όλα θσα μπορεί νά υπάρξουν ανάμεσα σ' ένα σύζυγο και τή γυναίκα του, σέ μιὰ μάνα και τὸ γιό της, σ' έναν αδελφό και τήν αδελφή του, και ή ύψηλή άρετή που βρίσκεται μέσα σέ μιὰ ψυχή επιδεικτική σέ τέτοια πάθη, που τή δαμάζει χωρίς νά τὰ έξασθενεί και που τους αφήνει όλη τους τήν ένταση για νά τὰ κατανικήσει πιὸ περήφανα, έχει κάτι πιὸ συγανητικό, πιὸ ευγενικό και πιὸ συμπαθητικό άπ' αυτή τή μέτρια καλωσύνη, που είν' ίκανή για μιὰ αδυναμία και μάλιστα και για έγκλημα, κι όπου οι αρχαίοι ήταν αναγκασμένοι νά περιορίζουν τὸν τελειότατο χαρακτήρα των βασιλιάδων και τὸν αρχόντων που τους έκαναν ήρωές τους, με σκοπό, νά ταιριάξουν στις προτιμήσεις και στις επιθυμίες των θεατῶν τους, αυτές τις προσβολές και τὰ κακουρήματα παραμορφώνοντας όση άρετή τους άφηναν και νά μπορούν νά τονώνουν τή φοικη του 'χαν νιώσει άπ' τήν κυριαρχία τους και τή μοναρχία. Ο Ροδρίγος ακολουθεῖ τὸ καθήκον του χωρίς νά μετριάσει καθόλου τὸ πάθος του ή Σιμένη κάνει με τή σειρά της τὸ ίδιο χωρίς ν' αφήσει νά κλονιστεί τὸ σχέδιό της άπ' τὸν νόνο που τήν πνίγει έτσι κι αν ή παρουσία τοῦ αγαπημένου της τήν κάνει νά στραβοπατᾶ, πρόκειται για γλύστρημα άπ' τὸ όποιο άμέσως σηκώνεται κι όχι μόνο ξερίζει τόσο καλά τὸ λάθος της, ώστε νά μάς προειδοποιεί γι' αυτό, μα κι άποδοκιμάζει πρόθυμα κάθε τί που φάνηκε νά τής άποσπά, ή θεά ενός προσώπου τόσο αγαπημένου. Δέν είναι ανάγκη νά τήν κατηγορήσουμε πὸς είναι ντροπή ν' άνέχεται νά κουβεντιάζει με τὸν αγαπημένο της ύστερα από τὸ γεγονός πὸς σκότωσε τὸν πατέρα της ήμολογεί πὸς είναι τὸ μόνο σημείο που μπορεί νά δώσει λαβή για κακογλωσιά. “Αν παρασύρεται ως τὸ σημείο νά τοῦ λέει πὸς πολὺ θέλει νά μάθουν όλοι πὸς τὸν λατρεύει και τὸν κατατρέπει, δέν είναι τόσο σταθερή και ή απόφασή της που τήν εμποδίζει νά κρύψει τήν αγάπη της, όσο πιὸ πολὺ μπορεί, όταν βρίσκεται μπροστά στο βασιλιά. “Αν τής ξεφεύγει και τὸν ένθαρρύνει στον άγώνα ενάντια στο Δὸν Σάντσο με τούτα τὰ λόγια: “Προσπάθα νά βγεις νικητής, τοῦ άγώνα/ που χει άμοιβή τιν έμένα, τή Σιμένη” δέν ικανοποιείται μόνο με τὸ νά φύγει άμέσως τρέχοντας από ντροπή, αλλά και μόλις βρεθεί με τήν Έλιβίρα άπ' τήν όποία δέν κρύβει τίποτα άπ' όσα γίνονται μέσα στην ψυχή της, κάνει μιὰ εὐχή που ικανοποιεί τήν άρετή και μαζί και τὸν έρωτά της και ζητᾶ άπ' τὸ Θεό νά λήξει ό άγώνας χωρίς κανένας άπ' τους δυο νά νά νικητής ή νικημένος. “Αν δέν κρύβει καθόλου πὸς κλίνει άπ' τή μεριά τοῦ Ροδρίγου, από φόβο μήπως τήν πάρει ό Δὸν Σάντσο για τὸν όποϊον αισθάνεται άπέχθεια, τούτο δέν αλλοιώνει καθόλου τή δήλωση, που 'κανε λίγο πριν, πὸς, αντίθετα με τὸν όρο αὐτοῦ τοῦ άγώνα, και τήν υπόσχεση που ό βασιλιάς έδωσε στο Ροδρίγο, εκείνη θά τοῦ δημιουργήσει χίλιους ακόμα έχθρους αν βγει νικητής. “Ακόμα και τὸ μεγάλο εκείνο ζέσπασμα που επιτρέπει στον έρωτά της, άφου πιστέψει πὸς πέθανε ό αγαπη-

μένος της, τὸ ακολουθεῖ μιὰ έντονη αντίθεση στην εκτέλεση τοῦ όρου βάσει τοῦ όποίου προσφέρεται στον διεκδικητή της και δε σωπαίνει παρά μόνον άφου ό βασιλιάς αναβάλλει τήν πραγματοποίηση και τής αφήσει τήν έλπίδα πὸς μπορεί με τὸν καιρό νά παρουσιαστεί κάποιο έμπόδιο. Ξέρω καλά πὸς ή σωπή, συνήθως, θεωρείται σημάδι συμφωνίας: μα όταν μιλούν οι βασιλιάδες είναι σημάδι πὸς έχει γνώμη αντίθετη δέν παραλείπει κανείς ποτέ νά τους επιδοκιμάσει όταν συμφωνεί με τὰ αισθήματά τους: κι ό μόνος τρόπος νά εκφράσεις τήν αντίθεση σου μ' όλο τὸ σεβασμό που τους άνήκει, είναι νά σωπαίνεις, όταν οι έντολές τους δέν είναι τόσο πιεστικές που νά μη μπορείς ν' αναβάλλεις τήν δικαιολογία για τήν άρνησή σου νά συμμορφωθείς σαν έρθει ή ώρα γι' αυτό, κι όστόσο νά διατηρείς μιὰ λογική έλπίδα πὸς μπορεί νά βρεθεί ένα έμπόδιο που ακόμα δε μπορείς συγκεκριμένα νά προβλέψεις. “Αλήθεια είναι πὸς, στην ύπόθεση τούτη, πρέπει νά περιοριστείς νά γλυτώσεις τὸ Ροδρίγο από τὸν κίνδυνο, χωρίς νά τὸν σπρώξεις ως τὸ γάμο του με τή Σιμένη. Αὐτὸ είναι σύμφωνο με τήν ιστορία κι άρεσε στον καιρό του” μα σίγουρα δε θ' άρέσει στο δικό μας: και λυπάμαι νά βλέπω τή Σιμένη νά συμφωνεί σ' αὐτὸ — στο έργο τοῦ Ισπανικοῦ συγγραφέα — μ' όλο που εκείνος κάνει νά βαστᾶ πιὸ πολὺ από τρία χρόνια τὸ έργο που έπλασε γύρω άπ' αὐτὸ τὸ θέμα. Για νά μήν αντιταχτῶ στην ιστορία, νόμισα πὸς δε μπορούσα ν' άποφύγω νά ρίξω μιὰ κάποια ιδέα γι' αὐτὸ τὸ ζήτημα, με πολὺ άββαιότητα για τὸ τελικό αποτέλεσμα και μόνο έτσι συνταίριαζα τις άπαιτήσεις τοῦ θεάτρου με τήν αλήθεια τοῦ γεγονότος. Οι δυο επισκέψεις που ό Ροδρίγος κάνει στην αγαπημένη του έχουν κάτι που προσκρούει σ' αυτές τις άπαιτήσεις άπ' τήν πλευρά εκείνης που τις ύφίσταται: τὸ αυστηρό καθήκον άπαιτούσε ν' άρνηθεί εκείνη νά τοῦ μιλήσει και νά κλειστεί στην κάμαρά της αντί νά τὸν άκούσει, μα επιτρέψτε μου νά πῶ μαζί με μιὰ από τις μεγαλύτερες διάνοιες τοῦ καιροῦ μας, πὸς “ή συζήτησή τους είναι γεμάτη από τόσα ωραία αισθήματα που πολλοί δέν κατάλαβαν αὐτὸ τὸ ψεγάδι κι όσοι τὸ κατάλαβαν τὸ άνέχτηκαν”. Θά προχωρούσα πιὸ μακριά ακόμα και θά 'λεγα πὸς σχεδὸν όλοι εὐχθήθηκαν νά γίνει αὐτὴ ή συζήτηση και πρόσεξα στις πρώτες παραστάσεις πὸς όταν ό δύστυχος έρωτευμένος παρουσιαζότανε μπροστά της, πρόβαλε μιὰ συγκίνηση μέσα στο άκροατήριο, που 'δειχνε μιὰ θαυμασία περιέργεια και μιὰ αύξηση τής προσοχής γι' αὐτὰ που 'χαν νά πεί ό ένας στον άλλον σέ μιὰ τόσο θλιβερή κατάσταση. Ο Άριστοτέλης λέει πὸς “υπάρχουν παραλογισμοί που πρέπει νά τους αφήνουμε σ' ένα ποίημα, όταν μπορούμε νά ελπίζουμε πὸς θά 'ναι καλοδεχόμενοι: και είν-αι καθήκον τοῦ ποιητή, σέ τέτοια περίπτωση, νά τους καλύπτει με τόσα πολύτιμα πετράδια, που νά μπορούνε νά θαιμωκόσουν”. Αφήνω τους άκροατές μου νά κρίνουν αν ανταποκρίθηκαν σ' αὐτὴ τήν ύποκρέωση για νά δικαιολογούνται έτσι τούτες οι δυο σκηνές. Οι στοχασμοί τής πρώτης είναι στιγμές-στιγμές ύπερβολικά πνευματώδεις για νά προέ-ργονται από πρόσωπα πολὺ πικραμένα: όμως, εκτός που δέν έκανα τίποτ' άλλο από τὸ νά μιμηθῶ τὸ ισπανικό κείμενο αν δέν τολμούσαμε κάτι πιὸ έντεχνο άπ' τὸ συνηθισμένο δρόμο που ακολουθεῖ τὸ πάθος, τὰ ποιήματά μας δε θά 'χαν καμμιὰ έξαρση κι ό μεγάλος πόνος δε θά 'βραζε στο στόμα των ήθοποιῶν μας τίποτ' άλλο από αναφωνήσεις κι από “άλλοι”. Για νά μήν κρύψω όμως τίποτα, θά πῶ, πὸς ή προσφορά τοῦ σπαθιοῦ του που ό Ροδρίγος κάνει στη Σιμένη κι αὐτὴ ή διαμαρτυρία του για τὸ ένδεχόμενο ν' αφήσει τὸ Δὸν Σάντσο νά τὸν σκοτώσει, σήμερα δε θά μ' άρεσαν πιά. Αὐτές οι ώρες πρᾶξεις περνούσαν τήν εποχή εκείνη, δε θά περνούσαν όμως πιά και στη δική μας. “Η πρώτη βρίσκειται στο ισπανικό πρωτότυπο κ' ή άλλη βγήκε με βάση αὐτὸ τὸ πρότυπο. Κ' οι δυο έκαναν καλή για μένα έντύπωση όμως στο μέλλον θά προσέξω νά μήν παρουσιάσω κάτι τέτοιο στο θεάτρό μας. “Έχω εκφράσει άλλοι τις σκέψεις μου για τήν Ίνφαντη και για τὸ Βασιλιά: άπομένει, όστόσο, κάτι νά ξετάσουμε γύρω στον τρόπο που ό τελευταίος ενεργεί και που δε φαίνεται αρκετά σθεναρός, άφου δε διατάζει νά συλληφθεί ό κόμης ύστερα από τὸ ράπισμα που 'δωσε και δε στέλνει φρουρούς στον Δὸν Διέγο και τὸ γιό του. Πάνω σ' αὐτὸ μπορούμε νά υποθέσουμε πὸς ό Δὸν Φερνάνδος μιὰ που 'ταν ό πρώτος

βασιλιάς τῆς Καστίλλιας, κι ἀφοῦ αὐτοὶ ποὺ ἦταν πρὶν ἀπὸ κείνον κυβερνητές δὲν ἦταν παραπάνω ἀπὸ κόμητες, δὲν εἶχε ἴσως τόσο ἀπόλυτη ἐξουσία στοὺς ἄρχοντες τῆς χώρας του γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ κάνει κάτι τέτοιο. Στὸ ἔργο τοῦ Δὸν Γκιλιέν ντὲ Κάστρο, ποὺ καταπατήστηκε μὲ αὐτὸ τὸ θέμα πρὶν ἀπὸ μενα καὶ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ξέριε καλύτερα ἀπὸ μενα ποῖα ἦταν ἡ ἐξουσία τοῦ πρώτου τούτου τῆς χώρας του μονάρχη, τὸ ράπισμα δίνεται μπροστὰ στὸ βασιλιά καὶ δυὸ ὑπουργοὺς τοῦ Κράτους, ποὺ τὸν συμβουλευέουν ἀφοῦ ἀποσυρθεῖ ὁ κόμης μὲ αὐθάδεια κι ἀλαζονικά, κι ἀφοῦ ὁ Δὸν Διέγος κάνει τὸ ἴδιο ἀναστενάζοντας, νὰ μὴ τὸν σπρώξει στὰ ἄκρα γιὰτὶ ἔχει ἕνα σωρὸ φίλους στὴν Ἀστούρια ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ξεσηκωθοῦν καὶ νὰ συνεργαστοῦνε μὲ τοὺς Μαυριτανούς ποὺ περιτριγυρίζουν τὸ κράτος του· ἔτσι ἀποφασίζει νὰ τακτοποιήσει τὸ ζήτημα χωρὶς θόρυβο καὶ συνιστᾷ ἐχεμύθεια στοὺς δυὸ τοὺς ὑπουργοὺς, ποὺ ἦταν οἱ μόνοι μάρτυρες τῆς πράξης. Σὲ τοῦτο τὸ παράδειγμα πιστεύω πὼς ἔπρεπε νὰ βασιστῶ γιὰ νὰ τὸν κάνω νὰ δράσει πρὸς ἡμᾶς ἀπ' ὅσο θὰ γινόταν σήμερα ποὺ ἡ βασιλικὴ ἐξουσία εἶναι περισσότερο ἀπόλυτη. Οὔτε πιστεύω πὼς κάνει ἕνα πολὺ μεγάλο λάθος ποὺ δὲ κτυπάει συναγεμῶ νυχτερινό, μέσα στὴν πόλη του, ὕστερα ἀπ' τὴν ἀβέβαιη πληροφορία ποὺ ἔχει πάνω στὸ σχέδιο τῶν Μαυριτανῶν, ἀφοῦ εἶχαν ἐπισχυθεῖ οἱ φρουρὲς στὰ τεῖχη καθὼς καὶ στὸ λιμάνι· ὅμως εἶν' ἀσυγχώρητος ποὺ δὲν δίνει καμμιά διαταγὴ ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀφιξή τους κι ἀφήνει τὸν Ροδρίγο νὰ κάνει τὰ πάντα. Ὁ ὅρος τοῦ ἀγῶνα, ποὺ προτείνει στὴ Σιμένη πρὶν ἐπιτρέψει στὸν Δὸν Σάντσο ν' ἀγωνιστεῖ ἐναντίου στὸν Ροδρίγο, δὲν εἶναι τόσο ἀδικος ὅσο τὸν εἶπαν μερικοὶ, γιὰτὶ εἶναι πιὸ πολὺ μιὰ ἀπειλὴ γιὰ νὰ κάνει τὴ Σιμένη ν' ἀναίρεσει τὴν αἴτηση γιὰ τοῦτο τὸν ἀγῶνα, παρά μιὰ διαταγὴ ποὺ θέλει νὰ τὴν ἀναγκάσει νὰ ἐκτελέσει. Αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι μετὰ τὴ νίκη τοῦ Ροδρίγου δὲν ἀπατεῖ ἀπὸ κείνη νὰ κρατήσῃ τὸ λόγο τῆς καὶ τὴν ἀφήνει νὰ ἐλπίζει πὼς αὐτὸς ὁ ὅρος δὲ θὰ πραγματοποιηθεῖ.

Δὲ θὰ μπορούσα ν' ἀρνηθῶ πὼς ὁ κανόνας τῶν εἰκοσιεσσάρων ὥρων πιέζει ὑπερβολικὰ τὰ ἐπεισόδια τοῦ ἔργου τούτου. Ὁ θάνατος τοῦ κόμητα κ' ἡ ἀφιξὴ τῶν Μαυριτανῶν θὰ μπορούσαν ν' ἀκολουθήσουν τὸ νὰ τ' ἄλλο τόσο κοντὰ ὅσο συμβαίνει στὸ ἔργο γιὰτὶ ἡ ἀφιξὴ τους εἶναι κάτι ξεχωριστὸ ποὺ δὲν ἔχει καμμιά συνάφεια οὔτε καὶ ἐπιβάλλει λήψι μέτρων σὲ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ ἔργου· μὰ δὲ συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὸν ἀγῶνα τοῦ Δὸν Σάντσο, ποὺ ἀφέντης του εἶν' ὁ βασιλιάς, καὶ θὰ μπορούσε ἔτσι νὰ τοῦ ὀρίσει ἄλλη στιγμή κι ὄχι δυὸ ὥρες ὕστερα ἀπ' τὴ φυγὴ τῶν Μαυριτανῶν.

Ἡ ἦττα τους εἶχε κουράσει ὅλη τὴ νύχτα ἀρκετὰ τὸν Ροδρίγο, ἔτσι ποὺ νὰ τοῦ ἀξίζει ξεκούραση δυὸ - τριῶν ἡμερῶν· καὶ μάλιστα θὰ ὑπῆρχαν πολλὲς πιθανότητες νὰ μὴ εἶχε ξεφυγεῖ χωρὶς λαβωματιές, μ' ὅλο ποὺ σχετικὰ δὲ λέω τίποτα γιὰτὶ τὸ μόνο ποὺ θὰ γινότανε μὲ αὐτὲς θὰ ἔτανε νὰ παραβλαφεῖ ἡ κατάληξ τῆς δράσης. Ὁ ἴδιος αὐτὸς κανόνας πιέζει ὑπερβολικὰ τὴ Σιμένη νὰ ζητήσῃ δικαιοσύνη ἀπὸ τὸ βασιλιά τῆ δευτέρου φορά. Τὸ ἔχει κάνει τὴν προηγούμενη βραδυὰ καὶ δὲν εἶχε κανένα λόγο νὰ ἐπανεέλθῃ τὴν ἄλλη μέρα τὸ πρωὶ γιὰ νὰ ἐνοχλήσῃ ἔτσι τὸ βασιλιά, ποὺ δὲν τις εἶχε δώσει καμμιά λαβὴ γιὰ νὰ ἐκφράσει παράπονα, ἀφοῦ ἀκόμα δὲ μπορούσε νὰ πεῖ πὼς ὁ βασιλιάς δὲν τήρησε τὴν ὑπόσχεσή του ἀπέναντί τῆς. Τὸ μυθιστόρημα θὰ τῆς ἐπέβαλε ἐπτά ἢ ὀκτὼ μέρες ὑπομονὴ πρὶν τὸν πιέσει πάλι, ὅμως οἱ εἰκοσι καὶ τέσσερες ὥρες δὲν ἐπιτρέψαν κάτι, τέτοιο! Αὐτὸ εἶναι τὸ ἄτοπο τοῦ κανόνα. Ἄς περάσουμε στὸν κανόνα τῆς ἐνόττητας τοῦ τόπου ποὺ δὲ μὴ δημιούργησε μικρότερη στενωχώρα σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Τὸ τοποθέτησα στὴ Σεβίλλια, μ' ὅλο ποὺ ὁ Δὸν Φερνάνδος δὲν ἦταν ποτὲ κύριος αὐτῆς τῆς πόλης καὶ ὑποχρεώθηκε νὰ κάνω αὐτὴ τὴν παραποίηση γιὰ νὰ δώσω κάποια ἀληθοφάνεια στὴν ἀθήδο τῶν Μαυριτανῶν, ποὺ ὁ στρατὸς τους δὲν μπορούσε νὰ ῥθει τόσο γρήγορα ἀπὸ τὴν ξηρὰ ὅσο ἀπὸ δρόμο ὑδάτινο. Ὡστόσο δὲ θέλησα νὰ βεβαιώσω πὼς ἡ παλιόρα φτάνει πραγματικὰ ὡς ἐκεῖ ὅμως μιὰ ποὺ ἀπὸ τὸ Σηκουάνα μας ὡς τὴ Ρουὲν κάνει πιὸ πολὺ δρόμο ἀπ' ὅσο ὥσπου νὰ φτάσει ἀπ' τὸ Γκουαλινατιβίρ στὴν πόλη τούτη, αὐτὸ φτάνει γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ κάποια ἀληθοφάνεια γιὰ ὅσους δὲν πῆγαν ποτὲ σ' αὐτὸ τὸ μέρος.

Ὁ ἔρχομός αὐτὸς τῶν Μαυριτανῶν ἔχει ὡστόσο τὸ μειονέκτημα ὅπως τόνισα ἄλλοῦ, πὼς παρουσιάζονται ἀπὸ μόνοι τους, χωρὶς ν' ἀναφέρονται στὸ ἔργο ἄμεσα ἢ ἔμμεσα ἀπὸ κανένα πρόσωπο στὴν πρώτη πράξη. Πιὸ σωστὰ παρουσιάζονται μέσα στὴν δυσαρμονία πρὸς τὸν κανόνα, ποὺ διακρίνει τὸ ἔργο τοῦ Ἰσπανοῦ συγγραφέα. Ὁ Ροδρίγος, μὴ τολμώντας πιὰ νὰ

ἐμφανιστεῖ στὴν Αὐλὴ, πάει νὰ τοὺς πολεμήσῃ στὰ σύνορα κ' ἔτσι ὁ πρωταγωνιστὴς πηγαίνει νὰ τοὺς βρεῖ καὶ τοὺς δίνει τὴ θέση τους στὸ ποίημα· ἀντίθετα ἀπ' αὐτὸ ποὺ συμβαίνει ἐδῶ ὅπου μοιάζει νὰ κοιτάζου ἀπροσκλητῶς στὸ γλέντι, εἰδικὰ γιὰ νὰ ἤττηθοῦν ἀπ' αὐτὸν καὶ νὰ τοῦ δώσουν τὴ δυνατότητα νὰ προσφέρει στὸ βασιλιά τοῦ ὑψηρῆς τόσο σημαντικὴ ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ πετύχει γάχη γιὰ τὸν ἑαυτὸ του. Αὐτὸ εἶναι τὸ δεύτερο ἄτοπο τοῦ κανόνα.

Ὅλα λοιπὸν γίνονται στὴ Σεβίλλια καὶ διατηρεῖται ἔτσι κάποιο εἶδος ἐνόττητας τόπου, γενικὰ ὅμως, εἰδικότερα, ὁ τόπος ἀλλάζει ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνὴ καὶ πότε εἶναι τὸ παλάτι τοῦ βασιλιά, πότε τὰ διαμερίσματα τῆς Ἰνφάντης, πότε τὸ σπίτι τῆς Σιμένης καὶ πότε ἕνας δρόμος ἢ μιὰ πλατεῖα. Εὐκόλα προσδιορίζεται αὐτὸ γιὰ τὴν σκηνὴ ποὺ εἶναι αὐτόνομος· ὅμως γι' αὐτὲς ποὺ συνδέονται ἀνάμεσά τους, ὅπως οἱ τελευταῖες τέσσερες τῆς πρώτης πράξης, εἶναι δύσκολο νὰ διαλέξεις ἕναν τόπο ποὺ νὰ ταίριαζει σ' ὅλες. Ὁ κόμης κι ὁ Δὸν Διέγος διαπληκτίζονται βγαίνοντας ἀπ' τὸ παλάτι κι αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνῃ στὸ δρόμο· ὅμως ὕστερα ἀπ' τὸ ράπισμα ποὺ δέχεται ὁ Δὸν Διέγος δὲ μπορεῖ νὰ καθῆσῃ στὸ δρόμο τούτου καὶ νὰ λείψῃ τὸ παράπονό του, περιμένοντας νὰ ῥθει ὁ γιός του, χωρὶς νὰ τὸν περιτριγυρίσει τὸ πλῆθος καὶ νὰ δεχτεῖ τὴν προσφορά ὀρισμένων φίλων. Γι' αὐτὸ θὰ ἔταν πιὸ πρόσφορο νὰ παραπονεθεῖ μέσα στὸ σπίτι του, ὅπου τὸν βάζει ὁ Ἰσπανὸς συγγραφέας, γιὰ ν' ἀφήσῃ ἐλεύθερα νὰ ἐκδηλωθοῦν τὰ αἰσθηματὰ του· ὅμως σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι θὰ ἔπρεπε νὰ μὴ συνδέουμε τις σκηνὲς ὅπως ἔκαν' ἐκείνου. Ἔτσι ὅπως εἶναι ἐδῶ, μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς κάποτε πρέπει νὰ βοηθᾶμε τὸ θέατρο νὰ συμπληρωθεῖ εὐνοϊκὰ ὅ,τι δὲ μπορεῖ εὐκόλα νὰ παρουσιαστεῖ στὴ σκηνή.

Δυὸ πρόσωπα σταματοῦν σ' αὐτὲς τις σκηνὲς γιὰ νὰ μιλήσουν καὶ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς πότε - πότε περπατοῦν, πράγμα ποὺ δὲν εἶν' εὐκόλο νὰ δεῖξουμε γιὰτὶ θὰ χάνονταν ἀπὸ τὰ μάτια τῶν θεατῶν πρὶν μπορέσουν νὰ ποῦν αὐτὰ ποὺ εἶν' ἀνάγκη νὰ κάνουν γνωστὰ στὸ ἀκροατήριον. Ἔτσι μὲ τὴ βοήθεια τῆς πλασματικῆς κατάστασης ποὺ δημιουργεῖ τὸ θέατρο μπορούμε νὰ φανταστοῦμε πὼς ὁ Δὸν Διέγος κι ὁ κόμης βγαίνοντας ἀπ' τὸ παλάτι τοῦ βασιλιά συνεχίζουν νὰ προχωροῦν μαλλώνοντας καὶ φτάνουν μπροστὰ στὸ σπίτι τοῦ πρώτου ὅταν αὐτὸς δέχεται τὸ ράπισμα ποὺ τὸν ὑποχρεώνει νὰ μπει μέσα γιὰ νὰ ζητήσῃ βοήθεια. Ἄν αὐτὴ ἡ ποιητικὴ συμβατικότης δὲ σὰς ἱκανοποιεῖ, ἄς τὸν ἀφήσουμε στὴν πλατεῖα κι ἄς ποῦμε πὼς ἡ συνάχῃ τοῦ πλῆθους γύρω ποὺ ὕστερ' ἀπ' αὐτὴ τὴν προσβολὴ καὶ οἱ ὑψηρῆς ποὺ τὸν προσφέρουν οἱ φίλοι του, ποὺ πρώτοι θὰ βρεθοῦν ἐκεῖ, εἶναι συνθήκες ποὺ μόνο τὸ μυθιστόρημα δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷ, καὶ πὼς μιὰ ποὺ αὐτὲς οἱ μικρότερες σὲ σημασία πράξεις, δὲν ὑπερπερῶν τὴν κύρια δράση, δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνοχλεῖται ὁ ποιητὴς ἐξ αἰτίας τους στὸ θέατρο. Ὁ Ὀράτιος τὸν ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὴν ἐνόχληση μ' αὐτὰ τὰ λόγια :

“Ὁ ποιητὴς ποὺ καταπιάνεται νὰ φτιάξῃ ποίημα, ἄς προτιμᾷε κάτι, ἄς ἀπορρίπτῃ ἄλλο κι' ἄς ἀδιαφορεῖ γιὰ ἕνα σωρὸ λεπτομέρειες”. Κι ἄλλοῦ : “Νὰ σπεῖδει πάντα πρὸς τὴ λύση”. Αὐτὸ ἦταν ποὺ μ' ἔκανε ν' ἀμελήσω, στὴν τρίτη πράξη, νὰ δώσω στὸν Διέγο, γιὰ βοήθῃ στὴν ἀναζήτηση τοῦ γιου του, κάποιον ἀπὸ τοὺς πεντακόσιους φίλους του. Θὰ ἔταν πολὺ φυσικὸ ἂν μερικοὶ τὸν συνοδεύαν καὶ μάλιστα ἂν κάμποσοι ἄλλοι ἐψάπων νὰ τοῦ τὸν βροῦν· ὅμως ἡ περιττὴ αὐτὴ συνοδεία προσώπων ποὺ δὲν ἔχουν νὰ ποῦνε τίποτα, ἀφοῦ μόνο αὐτὸς ποὺ συνοδεύουν ἐνδιαφέρεται ἀπόλυτα νὰ δράσει, αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ συνοδείες, λέω, δὲν εἶναι καλοδεχούμενες στὸ θέατρο, καὶ μάλιστα ὅταν οἱ θασάρχεις χρησιμοποιοῦν γι' αὐτὰ τὰ βουβὰ πρόσωπα ἀποικειστικὰ καὶ μόνο τὸ ὑψηρικὸ προσωπικὸ τοῦ θεάτρου ἢ τοὺς ὑψηρέτερες τους ποὺ δὲν ξέρουν τί σάση νὰ πάρουν.

Ἡ κηδεῖα τοῦ κόμητα ἦταν ἕνα ἀκόμα πράγμα ποὺ δημιουργοῦσε πολλὲς δυσκολίες, εἴτε γινόταν πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ἔργου, εἴτε ὁ νεκρὸς του ἔμενε στὸ μέγαρό του, μέχρι ποὺ νὰ δοθεῖ ἡ ἐντολή. Ἡ παραμικρὴ λέξη ποὺ θ' ἀφῆναν νὰ εἰπωθεῖ γι' αὐτὸ θὰ ἔσπαζε ὅλη τὴ θέρη τῆς προσήλωσης καὶ θὰ γέμιζε τὸ θεατὴ δυσάρεστες ἰδέες. Νόμισα πὼς ἦταν πιὸ ταριαχτὸ ν' ἀποκρύψω μὲ τὴ σωπὴ μου τούτῃ τὴν κηδεῖα ἀπὸ τὴ φαντασία του, ὅπως καὶ τὸν ἀκριβῆ τόπο τῶν τεσσάρων σκηνῶν τῆς πρώτης πράξης γιὰ τις ὁποῖες μίλησα πιὸ πάνω. Κ' εἶμαι βέβαιος πὼς τὸ τέχνασμα τοῦτο μὴ πέτυχε τόσο καλά, ποὺ λίγοι ἄνθρωποι πρόσεξαν καὶ τὸ ἕνα καὶ τὸ ἄλλο καὶ πὼς οἱ περισσότεροι θεατῆς ἀφήνοντας τὸ πνεῦμα τους νὰ παρασυρθεῖ ἀπ' ὅ,τι συγκινητικὸ εἶδαν κι ἄκουσαν σ' αὐτὸ τὸ ποίημα, δὲ διανοήθηκαν νὰ κρίνουν αὐτὲς τις δυὸ μου σκέψεις.

Τελειώνω με μιὰ παρατήρηση πάνω σ' αυτό που λέει ο 'Οράτιος, πώς αυτό που προσφέρουμε στην όραση συγκινεί πολύ περισσότερο απ' αυτό που μάς κάνει γνωστό μόνο μιὰ διήγηση. Σ' αυτό βασίστηκε για να δείξω το ράπισμα που δέχεται ο Δόν Διέγος και να κρύψω απ' τὰ μάτια το θάνατο του κόμητα για να κερδίσω και να διατηρήσω για τὸν πρωταγωνιστή μου τὴ φιλικὴ διάθεση τῶν ἀρχοπατῶν που ἴνα τόσο ἀναγκαία για να πετύχει κανεὶς στὸ θέατρο. Ἡ ποταπότητα μᾶς προσβολῆς γέροντα, φορτωμένου με χρόνια και νίκες, τοὺς ρίχνει εὐκόλα πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ προσώπου που δέχτηκε τὴν προσβολὴ καὶ αὐτὸς ὁ θάνατος που ἔρχονται ν' ἀναγγελοῦν στὸ βασιλεῖα πολὺ ἀπλὰ χωρὶς καμμιὰ συγκινητικὴ διήγηση δὲν προκαλεῖ μέσα τους τὴ συμμόνια που θὰ γεννοῦσε τὸ θέαμα τοῦ αἵματός του καὶ δὲν τοὺς δημιουργεῖ καμμιὰ ἀποστροφή για τὸ δύστυχο ἐρωτευμένο, που τὸν βλέπουν ν' ἀναγκάζεται να φτάσει σ' αὐτὴ τὴν ἐσχάτη λύση, σπρωγμένος ἀπ' τὸ χρέος του στὴν ἀξιοπρέπειά του καὶ ἀντίθετα με τὸ συμφέρον καὶ τὴν τρυφερότητα τῆς ἀγάπης του.

(Μετ. Τ. Δρ.)

PIERRE CORNEILLE

ΕΝ ΑΡΧΗ, ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

Στὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ "Θεάτρου" ὁ κ. Μάριος Πλωρίτης προβαίνει σὲ μιὰ "Μικρὴ κωδικοποίηση τῶν πληγῶν τοῦ θεάτρου μας", ὅπως τὴ λέει. Σωστὲς οἱ παρατηρήσεις του για τοὺς ἀκατάλληλους θεατρικοὺς χώρους, τοὺς ἀυτοσχέδιους θεατρικοὺς ἐπιχειρηματίες, τοὺς νεότευκτους, βιαστικούς θιασάρχες, τὶς ἀπειράριθμες δραματικὲς σχολές. Ἐναν παράγοντα, ὠστόσο, σηματοδοτῶ, τὸν προσπέρασε βιαστικά καὶ πρόχειρα: Τὸ ἐλλειψιὸν τοῦ ἐργοῦ. Πέντε, ὅλες καὶ ὅλες, γραμμὲς ἀφιέρωσε σ' αὐτό, χωρίζοντας μ' ἀριετή εἰρωνία, τοὺς ἐγχώριους συγγραφεῖς σὲ "πρακτικότερους" καὶ σὲ "σοβαρότερους". Κατὰ τὴν ἀπόψή του, οἱ σύγχρονοι Ἕλληνες συγγραφεῖς ἢ θὰ γράφουν φάρονες για δημοφιλεῖς κωμικοὺς ἢ θὰ πιθηρίζουν τοὺς σπουδαίους ξένους δραματογράφους. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ στάση ἀπέναντι στὸ ἑλληνικὸ ἔργο, που ἴνα δυστυχῶς ἡ στάση τῶν περισσότερων ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου μας, εἶναι ἢ πληγὴ ἢ φοβερότερη που, περιέργως, τοῦ διέφυγε. Πῶς περιμένει ὁ κ. Πλωρίτης νὰ πάρει νόημα, συνέπεια, ἢ ἑλληνικὴ θεατρικὴ ζωὴ; Πῶς φαντάζεται πὼς μπορεί νὰ διαγραφεῖ μιὰ πορεία συγκεκριμένη στὸ θεατρὸ μας ὅταν ἀγνωεῖται τὸ ἑλληνικὸ ἔργο; Ἄς υποθέσουμε πὼς μάγισσα καλὴ ἐξαφανίζει μέσα σὲ μιὰ νύχτα τὶς πληγὲς που ἐπισημαίνει, πὼς τὰ θεατρικὰ κτίρια γίνονται καταλλήλοτερα, οἱ ἐπιχειρηματίες ἰδανικοί, κάθε θίασος προσλαμβάνει για ἡθοιοὺς πέντε ἀπὸ τοὺς σημερινούς θιασάρχες, τὸ κράτος ἐπιχορηγεῖ καὶ προστατεύει τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου. Κ' ἐπειτα; Ποιὸ θὰ ἴνα τὸ ἀποτέλεσμα; Ποιὸ τὸ κέρδος; Μιὰ ὑπέροχη παράσταση τοῦ "Θεοῦ Βάνια", ἢ μιὰ ἄρτια παράσταση κάποιου μέτριου ἀγγλοῦ, νέου συγγραφέα; Αὐτὸ εἶναι τὸ ἑλληνικὸ θέατρο; Αὐτὸς εἶναι ὁ προορισμός του; Μά, τότε, μᾶς φτάνει τὸ Ἑθνικὸ Θέατρο. Τὸ πληρώνουμε, τὸ συντηροῦμε σὰ φορολογούμενοι πολίτες καὶ αὐτὸ, πιστὸ στὸν ... προορισμὸ του, μᾶς προσφέρει ἕνα πανόραμα τῆς ζένης θεατρικῆς παραγωγῆς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Λόπε νὰ Βέγα μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὁσμπορν. Οἱ ἄλλοι θίασοι σὲ τί χρησιμεύουν; Για νὰ προσφέρουν, σὰν εὐσυνείδητες ἀντιπροσωπεῖες ξένων οἰκῶν, τὰ ὑποπροϊόντα τῆς ζένης παραγωγῆς; Στὸ τέλος ἔχουν μεγαλύτερο νόημα ὑπάρξεως οἱ θίασοι τῶν "δημοφιλῶν κωμικῶν" που παρουσιάζουν τὶς λαϊκὲς κωμωδίες. Σ' ὅλο τὸν κόσμον καὶ σ' ὅλες τὶς ἐποχές, ὅποτε τὸ "σοβαρότερο" ἔργο ἦταν σὲ δίωξη, ὅπως ἐδῶ, παρουσιάστηκε ἢ λαϊκὴ κωμωδία, για νὰ ἰκανοποιήσει, πρόχειρα ἔστω, ἄτεχνα πολλὰς φορές, τὶς ἐπιθυμίες καὶ τὰ γούστα τοῦ κοινού.

Πρὶν λίγο καιρὸ ἔγινε πολὺς θόρυβος καὶ πολλὰς διαμαρτυρίες τοῦ πνευματικοῦ μας κόσμου εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας ἐπειδὴ ἕνας νέος σκηνοθέτης ἔγινε τὸ μικρὸ του θέατρο. Γιατί; Δυὸ χρόνια ἐργάστηκε αὐτὸς ὁ νέος σκηνοθέτης καὶ δὲν τόλμησε οὐτ' ἕνα ἑλληνικὸ μονόπρακτο νὰ παρουσιάσει! Ποιὰ ἦταν ἡ θέση που πήρε τὸ νέο αὐτὸ θέατρο; Ποιὸ ἦταν τὸ κενὸ που ἄφηνε τὸ κλείσιμό του; Τὸ ὅτι παρουσίαζε ἐπιμελημένα τὰ παραλειπόμενα τοῦ Θεάτρου Τέχνης; Εἶναι θέση αὐτὴ ἀξιοζήλευτη για ἕνα νέο σκηνοθέτη; Σ' ὅλο τὸν κόσμον, ὁ νέος σκηνοθέτης, ὅταν ἀνακαλύψουν μιὰ θεατρικὴ γωνίτσα ἀποκαλύπτουν συγχρόνως κ' ἕνα νέο, ντόπιο συγγραφέα καὶ με χίλιες στερήσεις, με χίλιους φόβους, παρουσιάζονται σεμνά,

ἀλλὰ καὶ με τὸ θάρρος τῆς πίστης τους, μπροστὰ στὸ κοινὸ. Αὐτὸ, ὑποτίθεται, πὼς πρέπει νὰ ἴνα τ' ὄνειρο κάθε νέου σκηνοθέτη. Νὰ ἐμφανιστεῖ, παρουσιάζοντας ἕνα καινούριο συγγραφέα καὶ, μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ συγγραφέα, νὰ βρεῖ καὶ αὐτὸς κ' οἱ ἡθοιοὶ καὶ ὁ σκηνογράφος μιὰ ἔκφραση καινούρια, ἕνα δρόμο καινούριο, ἕνα χαρακτήρα, ἐπὶ τέλους, που νὰ μπορεί νὰ σημειωθεῖ κάποιο σὰν ἀντιπροσωπευτικὸς τῆς τάσης τοῦ σημερινοῦ, ἑλληνικοῦ θεάτρου. Οὔτε ὁ ἀριθμὸς τῶν προβολῶν, οὔτε οἱ σκηνικὲς τελεοποιήσεις μποροῦν νὰ ἐκφράσουν ἕνα λαό. Οὐδέποτε οἱ ἡθοιοὶ, οἱ σκηνοθέτες, οἱ σκηνογράφοι κ' οἱ θεατρικοὶ ἐπιχειρηματίες ἐρήμηνευσαν, ἢ καθοδήγησαν ἕνα λαό. Εἰκόνα του, εἶναι πάντα ὁ συγγραφέας. Εἴμαστε, αὐτὸ που εἶναι οἱ συγγραφεῖς μας. Μαζὶ μ' αὐτοὺς θὰ μεταλλάξουμε, θὰ ὀριμασσοῦμε καὶ, με τὸ καλὸ, θὰ φτάσομε τὸ τόσο ἀξιοζήλευτο... ἀδιέξοδο τῶν ἄλλων. Ἡ "Αὐλὴ τῶν θαυμάτων" τοῦ Ἰακώβου Καμπανέλλου καὶ "Τὰ κόκκινα φανάρια" τοῦ Ἀλέκου Γαλανοῦ σημείωσαν ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Τὸ Κοινὸ, αὐτὸ που μάταια προσπαθοῦν οἱ ἐπιχειρηματίες νὰ τραβήξουν στὰ ταμεία τους, ἔπρεξε ν' ἀκούσει καὶ νὰ δεῖ, ἐπὶ τέλους, τοὺς δικούς του καὶ μούς. Χρόνια τώρα προσπαθεῖ νὰ καταπιεῖ τὸ γαλλικὸ ἀδιέξοδο, τὶς ἄβυσσες ἀγγλικῆς τύψης, τὰ γερμανικὰ ἐξπρεσιονιστικὰ κομπλέξ, τὶς δύσκολες σχέσεις τῆς ἀμερικανικῆς οἰκογένειας, που τὸ προσφέρουν. Ἐπὶ τέλους, εἶναι δικαίωμα του νὰ προτιμήσει "Τὰ κόκκινα φανάρια", ἔστω καὶ ἂν θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει ἰκανοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ αἰτήμα του ἐδῶ καὶ σαράντα χρόνια! Γιατί νὰ τὸ ἀνομιώσετε; Ἐχομε νὰ καλύψομε μιὰ ἀπόσταση. Πῶς θὰ γίνει αὐτό; Μὲ τὴ διδασκαλία τοῦ Σάμουελ Μπέκετ; Ἐχομε πολλὰ σκαλιὰ ν' ἀνεβοῦμε καὶ θὰ τ' ἀνεβοῦμε μαζὶ, χέρι-χέρι, Κοινὸ καὶ ἐργάτες τοῦ θεάτρου. Αὐτὸ τὸ χορὸ πρὸς τὰ πάνω, ἂν κάποτε γίνει, θὰ τὸν σύρουν οἱ συγγραφεῖς καὶ μόνον αὐτοί. Ἄλλως δὲ θὰ γίνει ποτέ. Αὐτὴ τὴν ἡθοιοφιλία, που ἦταν "Ἡ αὐλὴ τῶν θαυμάτων", κάποιος θὰ τὴν πᾶει πιὸ πέρα. Αὐτὸ τὸ νατουραλισμὸ, που ἦταν "Τὰ κόκκινα φανάρια" κάποιος θὰ τὸν δώσει σ' ἕνα θέμα πιὸ δυνατὸ. Ἐχομε μιὰ ρίζα. Ἀπὸ κάπου ξεκινᾶμε ὅλοι. Δὲν ὠφελοῦν σὲ τίποτα οἱ βαριοὶ χαρακτηρισμοί. Ἄν τὸ ἑλληνικὸ ἔργο εἶναι συντηρητικὰ κοντὰ στὴ ρίζα του, τὸ περιμένει ὁ περιφρονητικὸς χαρακτηρισμὸς τῆς ἡθοιοφιλίας. Ἄν ἔχει κάποια ἐλευθερία στὸ χειρισμὸ του, ὁ συγγραφέας του χαρακτηρίζεται σὰν ἀντιγραφῆς τῶν "ξένων σπουδαίων δραματογράφων". Καλύτερα θὰ ἴταν νὰ τὸ πάρουμε ὅλοι ἀπόφαση πὼς, για μερικὰ χρόνια τουλάχιστο, θὰ ἔχομε ἑλληνικὰ ἔργα μέτρια. Αὐτὰ θ' ἀνεβάσομε, αὐτὰ θὰ ἐπιβάλλομε, αὐτὰ θὰ χειροκροτήσομε καὶ μέσα ἀπ' αὐτὰ θὰ ξεχωρίσουν σὲ λίγο οἱ δυὸ, οἱ τρεῖς Ἕλληνες συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς μας. "Ποιὰ ἑλληνικὰ ἔργα", ρωτᾶνε κατάπληκτοι οἱ θιασάρχες κ' οἱ ἐπιχειρηματίες; "Ποῦ εἶναι"; Ἐνοοῦν: ποῦ εἶναι τὰ ἀριστουργήματα. Ἐνοοῦν: ποῖς ἄλλος τὰ παίζει για νὰ μοιραστοῦνε τὴν εὐθύνη, για νὰ πάρουν κουράγιο. Ποῖς θεατρικὸς συγγραφέας μπορεί νὰ γράψει ἀριστουργήματα ὅταν δὲν ἔχει δεῖ οὔτε στ' ὄνειρό του τὴ Σικηνή; "Αὐτὸ εἶναι ἔργο τοῦ Ἑθνικοῦ" ἀπαντοῦν πάλι οἱ θιασάρχες κ' οἱ ἐπιχειρηματίες. Ἄλλὰ, τὸ Ἑθνικὸ εἶναι Ὁργανισμὸς δημόσιος κ' ἐπομένως δυσκίνητος καὶ γραφειοκρατικὸς. Χρόνια τώρα, σὰν τὸ Γιούρι τῆς Ἀρτας, χτίζει τὴ Δεύτερη Σικηνὴ καὶ ἀκόμα νὰ λειτουργήσει. Ἄλλωστε για τὸ Ἑθνικὸ εἶναι πιὸ σημαντικό νὰ ἔχει μιὰ δεύτερη σικηνὴ για νὰ κάνει πρόβες σ' ἕνα ἔργο τοῦ Γκόλντσμυθ παρὰ ν' ἀνεβάσει Ἕλληνες συγγραφεῖς. Ὅμως, τὸ ἐλεύθερο θέατρο, ὑποτίθεται τουλάχιστον, εἶναι πιὸ εὐκίνητο καὶ πιὸ εὐαίσθητο στὶς ἐπιθυμίες τοῦ Κοινοῦ καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει καταλάβει πὼς αὐτὸ που εἶναι καθῆκον για τὸ Ἑθνικὸ, γι' αὐτὸ εἶναι ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου. Τὸ ἀπέδειξε ἡ ἐφετεινὴ κρίση. Τὸ Κοινὸ ζητᾶει κάποιο νόημα στὴν ὑπαρξὴ τῶν θεάτρων. Ζητᾶει κάποιος νὰ τοῦ μιλήσει, νὰ τοῦ συζητήσει για τὰ προβλήματά του, τὶς ἀδυναμίες του, τὶς δυσκολίες του, για τὸν ἐαυτὸ του τέλος πάντων, ὅποιος καὶ ἂν εἶναι αὐτὸς καὶ ὅποιος καὶ ἂν εἶναι οἱ συνθήκες τοῦ τόπου του. Τὸ προτιμᾶει αὐτὸ ἔστω καὶ μέτρια γραμμένο.

"Ὅχι — πρὸς Θεοῦ! — ἂς ἡσυχάσουν οἱ μεταφραστὲς. Κανένας δὲ λέει πὼς πρέπει ν' ἀποκλεισθοῦν τὰ ξένα ἔργα. Για μιὰ συνυπαρξὴ συνηγοροῦμε, καὶ αὐτὸ γιατὶ εἶναι πιὰ βέβαιον πὼς κανένα ἄλλο φάρμακο δὲ μπορεί νὰ σταματήσει τὴ σταθερὴ κατὰπτωση τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς. Ἐχομε 21 ἐλεύθερα θέατρα καὶ ἀγνοοῦνται τελείως ἀπὸ ὅλα τὰ ξένα θεατρικὰ περιοδικὰ. Δικαίως! Τί νὰ γράψουν; Πῶς στὴν Ἀθήνα παρουσιάζεται, σὲ μιὰ πολὺ ἐπιμελημένη παράσταση, ἢ τάδε ἀγγλικὴ διασκευὴ τοῦ τάδε ἀμερικανικοῦ ἔργου;...

ΦΩΦΗ ΤΡΕΖΟΥ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΟΙ "ΕΚΤΟΣ ΜΠΡΟΝΤΓΟΥΑΙΗ"
ΣΚΗΝΕΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΖΟΥΝ
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

"Όπως ακριβώς έγινε και με το σύγχρονο αμερικάνικο λογοτεχνικό κίνημα, το "έκτος Μπροντγουαίη" θέατρο έκανε την έμφανισή του τις μέρες που προηγήθηκαν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Κείνη την εποχή, το έμπορικό θέατρο του Μπροντγουαίη, περιφρονώντας τα πνευματικά θεατρικά έργα, ήταν αφιερωμένο στη μουσική κωμωδία, τις φάρσες, τα κατασκοπευτικά μελοδράματα του τύπου "Τρία πρόσωπα προς Ανατολάς" ή σε πατριωτικές — δημογωγικές άνοσιες όπως "Η Έποχή των Μενεξέδων", για τις οποίες το να φεύγει κανείς στον πόλεμο ήταν σχεδόν το ίδιο με το να ξεκινάει για το κολλέγιο.

Το 1915, ο Λώρενς Λάνγκνερ, δικηγόρος στο Γουέλις, ίδρυσε ένα δραματικό θίασο, με την επωνυμία "Οι Ήθοποιοι της Πλατείας Ουάσιγκτον", στον οποίο ανήκαν ή Χέλεν Γουέστλεϋ, ο Ρόλαντ Γιάνγκ, ο Φράνκ Κουρού, ή Κάθριν Κορνέλλι, με σκηνογράφο τον Λή Σίμονσον. Οι πρόδρομοι αυτοί, που είχαν νοικιάσει το θέατρο "Μπόντμποξ" στους 57 δρόμους, παρουσίασαν μια σειρά προγράμματα με μονόπρακτα των Μαίτερλινγκ, Άντρέγιεφ, Έβρέινωφ, Τζών Ρήντ, Ζωή Έιλις, Φίλιπ Μέλλερ, Τζώρτζ Κράμ Κούκ, Σούζαν Γκλάσπελ, καθώς και του δικηγόρου Λάνγκνερ για τον οποίο μιλήσαμε.

Τον ίδιο χρόνο (1915), το "Θέατρο της Γειτονιάς", που διήρθθησαν δυο γυναίκες, οι αδελφές Άλις και Άϊριν Λιουίσον, εγκαταστάθηκε στη Γκράντ — Στρήτ αριθμός 466 κ' εκεί παρουσίασε έργα του διάσημου Ίρλανδού ποιητή Λόρντ Ντάνσανου. Το 1916, οι "Έπαρχιώτες Ήθοποιοί", αφού έπαιξαν για κάποιες καλοκαιρινές περιόδους στο Κάπ Κόντ, εγκαταστάθηκαν κι αυτοί σε μια μικρή αίθουσα του Γκρήνουιτς Βίλλετζ κ' εκεί παρουσίασαν τα πρώτα έργα του Εϋγένιου Ο' Νήλ, καθώς και μονόπρακτα του Τζώρτζ Κράμ Κούκ, διευθυντή του θιάσου, που τα έρμήνευσαν ή Σούζαν Γκλάσπελ, σύζυγός του, και οι Φλόντ Ντέλ, Μάξ Ήστμαν, Γουίλμπαρ Ντάνιελ Στήλ, ο μυθιστοριογράφος Θήοντορ Ντρέϊζερ, ο μετέπειτα θεατρικός συγγραφέας Σέργγουντ Άντερσον και ο Σαμφών Ράφαelson.

Το 1920, οι "Έπαρχιώτες Ήθοποιοί" ανέβασαν τον "Αυτοκράτορα Τζόουζ" του Ο' Νήλ κι άμέσως τους έκλεισαν συμβόλαια για το Μπροντγουαίη. Τον ίδιο χρόνο παρουσίασαν, επίσης στο Μπροντγουαίη, το πρώτο μεγάλο μήκους έργο του Ο' Νήλ "Πέρα από τον Ορίζοντα", που έγινε αίτια να κερδίσει ο συγγραφέας του το βραβείο Πούλιτσερ και ταυτόχρονα τη φήμη του "πιο προχωρημένου Αμερικανού δραματουργού".

Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκόσμιου Πόλεμου, μεγάλες αλλαγές εκδηλώθηκαν στο αμερικάνικο θέατρο. Το κοινόν ήταν πια έρωμο να δεχτεί έργα πολύ πιο φιλόδοξα. Οι "Ήθοποιοί της Πλατείας Ουάσιγκτον" έγιναν το "Θέατρο Γκίλντ" κ' εγκαταστάθηκαν σ' ένα θέατρο του Μπροντγουαίη, όπου ειδικεύτηκαν στο ανέβασμα ευρωπαϊκών έργων ποιότητας, όπως του Άντρέγιεφ, του Βέρφελ, του Γάκινθου Μπεναβέντε, του Σαιντ Τζών Έρβιν, καθώς και του Μολνάρ και του Τζώρτζ Μπέρναρ Σω.

Όστόσο, ή άνοση του "έκτος Μπροντγουαίη" θεάτρου συνεχίστηκε κατά τη δεκαετία 1920 - 30. Ο Εϋγένιος Ο' Νήλ, άν και το έργο του "Άννα Κρίστι" ανέβαστηκε από "παρωγούς" του Μπροντγουαίη, ίδρυσε δικό του προσωπικό θίασο στο θέατρο του Γκρήνουιτς Βίλλετζ. Εκεί είδε για πρώτη φορά το φώς το έργο του "Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά", με τον Πώλ Ρόμπσον, και πρωτοδιδάχτηκαν στην Αμερική "Η τραγωδία των παιδιών" του Σάινερ και "Η τελευταία νύχτα του Δόν Ζουάν" του Έντμον Ροστάν.

Το 1926, ή Εύα Λέ Γκαλλιέν ίδρυσε τον θίασο "Σίβικ Ρε-

πέρτορ Οθάτερ" και τον εγκατέστησε σε μια παλιά αίθουσα της 14ης οδού. Εκεί, ανέβασε έργα Ίψεν, Τσέχοφ, Γκούσταφ Βήλντ, Μολιέρου, Σιέρρα, καθώς και των αδελφών Κιντέρο, με λαϊκές τιμές εισιτηρίων. Το "Θέατρο της Γειτονιάς" συνέχισε τη δραστηριότητά του όλη αυτή τη δεκαετία, παρουσιάζοντας, ανάμεσα στ' άλλα, το "Ντυμπούκ", το "Σπίτι των Ναυτράς", τον "Θηριοδαστή" του Σαβουάρ και το κλασικό ινδικό έργο "Το πλήλιο παιδικό άμαξάκι". Την ίδια εποχή, ο Τζών Ντὸς Πάσσος και ο Τζών Χάουαρντ Λόουσον άρχισαν να γράφουν δράματα με κοινωνική τάση για τον "Θίασο των Νέων Συγγραφέων", που κι αυτός είχε εγκατασταθεί σ' ένα παλαικό σπίτι "έκτος Μπροντγουαίη". Το "Τσέρου Λέιν Θάατερ" του Γκρήνουιτς Βίλλετζ ανέβασε παράλληλα "Τά Χορταρικά" του Σκότ Φιτζέραλντ, τον "Υπόγειο Σιδηρόδρομο" του Έλμερ Ράις και το έργο "Αυτός", του Ε. Ε. Κάμμινγκς. Πολλές άλλες πειραματικές προσπάθειες αναπτύσσονταν μακριά άπ' την καρδιά του Μπροντγουαίη, την περίφημη "Τάμις Σκουάερ".

Μετά τα 1930, το "έκτος Μπροντγουαίη" θέατρο υπέφερε σκληρά από τη γενική οικονομική κρίση. Το "Σίβικ Ρεπέρτορ Θάατερ" αναγκάστηκε να διακόψει τη δραστηριότητά του και το "Θάατερ Γουίον", που παρουσίαζε προπάντων κοινωνικά δράματα, πήρε τη θέση του στην αίθουσα της 14ης οδού. Ο θίασος του "Θάατερ Γίλντ", υπό τη διεύθυνση του Λή Στράμπεργκ και του Χάρολτ Κλάρμαν, έγινε μια σημαντική δύναμη στο Μπροντγουαίη, όπου παρουσίαζε τα έργα του Κλίφφορντ Όντετς. Το "Όμοσπονδιακό Θέατρο", όργανισμός που επιχορηγούσε ή Κυβέρνηση για να βοηθήσει τους άνεργους ήθοποιούς, εγκαταστάθηκε με ξεχωριστούς θιάσους στα περισσότερα από τα εγκαταλειμμένα "έκτος Μπροντγουαίη" θέατρα και παρουσίασε πάμπολλα θεάματα ως την εξαφάνισή του στις αρχές του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου.

Η ιστορία επαναλήφθηκε κατά τον πόλεμο 1939 - 45. Ακόμα μια φορά, το Μπροντγουαίη κατακλύσθηκε από μουσικές κωμωδίες, φάρσες, κατασκοπευτικά μελοδράματα και έργα προπαγάνδας. Όλη αυτή την περίοδο το "έκτος Μπροντγουαίη" θέατρο περιέπεσε σε αδράνεια και σιωπή. Με την υπογραφή της ανακαχής, όμως, από κεί ξαναφάνηκαν τα πρώτα σημάδια, τα πρώτα ξεπετάγματα ενός νέου αμερικανικού θεάτρου. Το Μπροντγουαίη δήλωσε ανικανότητα να ριψοκινδυνέψει ανεβάζοντας διανοουμενίστικα έργα. Τότε, το "έκτος Μπροντγουαίη" θέατρο ξεσπάθωσε: ο Χοσέ Κιντέρο με τον όμιλό του "Κύκλος μέσα στο Τετράγωνο" άπόδειξαν πως μπορούσαν ν' ανεβάσουν καλύτερα άπ' το όποιο έμπορικό θέατρο έργα ποιότητας, και από άποτυχίες στο Μπροντγουαίη να τα μετατρέπουν σ' έπιτυχίες. Τα παραδείγματα άφθονού: "Ίντερμέτζο" του Ζιραντού, "Καλοκαίρι και Καταχνά" του Τεννισσέ Ούίλλιαμς, "Άρπα από γρασιδί" του Τρούμαν Καπότ, "Ο Παγοπάλης έρχεται" του Ο' Νήλ, "Παιδιά του σκοταδιού" του Έντουιν Τζάστις Μάγερ κ.ά.

Το "Θέατρο του Κρίνου" μετέτρεψε μιά άλλη άποτυχία του Μπροντγουαίη σε θρίαμβο μακράς διάρκειας: Την "Όπερα της πεντάρας" του Μπέρτολτ Μπρέχτ. Το "Ρούφτοπ Θάατερ" παρουσίασε τον "Κλεραμπάρ" του Μαρσέλ Αιμέ και τον "Όδυσσέα στη νυχτερινή πολιτεία", από το έργο του Ίρλανδού Τζέημς Τζόυς. Ίστερα από μακροχρόνιο ύπνο, έργα των Ίψεν, Τσέχοφ, Στρίντμπεργκ, Βέντενιερ και Σνίτσλερ μπορούσαν επιτέλους να χειροκροτούνται από Νεοϊορκεζούς θεατές. Τέλος, το 1953 άνοιξε το Θέατρο "Φοινιξ", που ανέβασε έργα ποιότητας άν η "Μαρία Στουάρτ" του Σίλλερ, η "Δαιμονιακή Μηχανή" του Κοκτώ, τον "Κοριολιάνο" του Σαίξπηρ, την "Άγία Ιωάννα" του Σω και το "Γλάρο" του Τσέχοφ με τον Μοντγκόμερ Κλίφτ. Το ίδιο αυτό θέατρο άποκάλυψε στους Αμερικανούς τον Ίονέσκο με τις "Καρέκλες" και προσκάλεσε πολλούς ξένους θιάσους, ανάμεσα στους οποίους τους "Γαλλο - Καναδούς Ήθοποιούς", τον θίασο Στράτφορντ του Όντάριο, καθώς και τον μίμο Μαρσέλ Μαρσώ. Μετά, παρουσίασε τη μεγαλύτερη έπιτυχία που σημειώθηκε ποτέ "έκτος Μπροντγουαίη": το έργο "Ό μαμαμά, φτωχέ μαμαμά, ή μαμά σε κρέμασε στη ντουλάπα και νιώθω τόσο λυπημένη...".

‘Ο Σάμουελ Μπέκετ πρωτοεμφανίσθηκε μέσα στο Μπροντγουάι, με το “Περιμένοντας τόν Γκοντό”, αλλά τὰ ἄλλα του ἔργα ἀνεβάστηκαν “ἐκτός Μπροντγουάι” ὅπως καὶ τὸ “Μπαλκόνι” καὶ οἱ “Νέγροι” τοῦ Ζᾶν Ζενέ, πού ὑπῆρξαν δυὸ μεγάλες ἐπιτυχίες καὶ παίζονταν ἐπὶ δυὸ συνεχῆ χρόνια ἢ καθε μιά. Τὸ “Πίγκ - Πόγκ” τοῦ Ἀντάμωφ μπήκε στὴν Ἀμερικὴ ἀπὸ τὴν πόρτα ἐνὸς “ἐκτός Μπροντγουάι” θεάτρου καὶ “Ἡ πορφυρὴ λάσπη” τοῦ Σὴν Ο’ Κέιζυ σταδιοδρόμησε ἐπὶ ἕναν ὁλόκληρο χρόνο στὸ “Τσέρου Λέιν Θέατρο”.

Ἰδιαιτέρη μνεῖα πρέπει νὰ γίνει γιὰ τὸ “Ζωντανὸ Θέατρο”, πού ἀνακάλυψε ἕνα νέο συγγραφέα μεγάλου ταλέντου, τὸν Τζᾶκ Τζέλμπερ, τοῦ ὁποίου ἀνέβασε τὰ ἔργα “Ὁ Σύνδεσμος” καὶ “Τὸ Μῆλο”. Τὰ ἔργα τοῦ Ἐντουαρντ Ἀλμπη “Ἱστορία Ζωολογικοῦ Κήπου”, “Ἀμερικανικὸ Ὄνειρο”, “Ὁ θάνατος τῆς Μπέσσυ Σμιθ” καὶ “Ποῖός φοβάται τὴ Βιρτζίνια Γούλφ” σημάδεψαν τὴν ἀφίξη ἐνὸς νέου Ἀμερικανοῦ δραματογράφου, πού, ὅπως ὁ Ο’ Νήλ, κατὰκτεψε τὸ Μπροντγουάι. Ἄλλα φημισμένα προϊόντα τῶν σκηνῶν “ἐκτός Μπροντγουάι” ὑπῆρξαν τὸ “Ἐαφνικὰ πέτσι τὸ καλοκαίρι” τοῦ Τεννεσσὴ Οὐίλλιαμς, τὸ νέγρικο θέαμα “Μαύρη Γέννηση” καὶ μὰ ἀπ’ τὶς τελευταῖες σμμαντικὲς δημιουργίες τοῦ “Ζωντανοῦ Θεάτρου” τὸ “The Brig” τοῦ Κέννεθ Χ. Μπράουν.

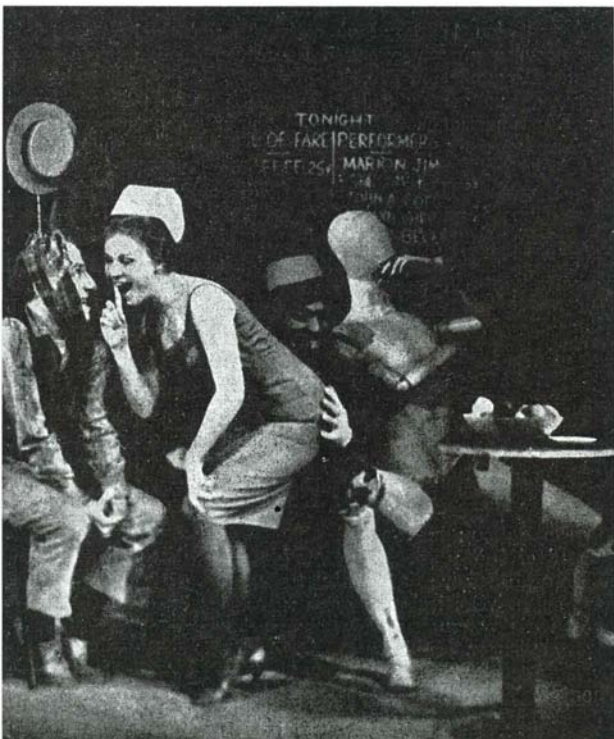
Συμπερασματικά, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς τὸ πιὸ σημαντικὸ ἀμερικανικὸ Θέατρο τῶν ἡμερῶν μας εἶναι τὸ “ἐκτός Μπροντγουάι”. Τὸ Κοινόν του εἶναι ζωηρό, ἀνήσυχο, ἐξυπνο. Ὁ κοσμοπολιτισμὸς του εἶναι ἐντελῶς ἀγνωστος στὸ Μπροντγουάι. Ἐἶν’ ἕνα θέατρο ἀνοιχτὸ σ’ ὅ,τι καινούριο καὶ ἀπρόσμενο. Συμβαίνει, βέβαια, καμμιά φορά νὰ πέφτει σὲ ἐξωφρενικὲς ὑπερβολές. Ἄλλοτε πάλι οἱ ἠθοποιοὶ τὸν δὲν ἔχουν τὴν κατάλληλη θεατρικὴ παιδαία γιὰ ν’ ἀντιμεταπίσουν τοὺς στόχους πού ὀρίζουν στὸν ἑαυτὸ τους. Πάντως, τὸ θέατρο αὐτὸ εἶναι ἄξιο συγχαρητηρίων γιὰ τὴν αἴσθησή τῆς ἐλευθερίας πού ἔχει, τὴν προτίμησή του γιὰ τὰ ἔργα ποιότητος, γιὰ τὶς ὑψηλές του φιλοδοξίες καὶ τὶς σημαντικὲς του ἐπιτυχίες. Σ’ αὐτὸ, στοὺς κόλπους του, ἔχει ριχτεῖ ὁ σπόρος τοῦ θεάτρου τῆς Αὔρου.

Ἐνῶ τὸ θέατρο τοῦ Μπροντγουάι προσπαθεῖ νὰ ξαναζωντανέψει τὶς ἐντελῶς ξεπερασμένες παλιές συνταγές, τὸ “ἐκτός Μπροντγουάι” θέατρο ἔχει μπεῖ με ἀποφασιστικὴτητα στὸ δρόμο τοῦ Μέλλοντος.

(Μετ. Κ. Στ.)

THOMAS QUINN CURTISS

“Τὸ Μῆλο” τοῦ Τζᾶκ Τζέλμπερ, σκηνοθεσία Τζούντιθ Μαλίνα. Ἀνεβάστηκε ἐκτός Μπροντγουάι ἀπὸ τὸ “Ζωντανὸ Θέατρο”



ΣΩΝΤΕΡΣ: “Ο ΕΡΗΜΙΤΗΣ” ΚΑΙ ΓΚΑΤΤΙ: “ΟΔΟΚΑΘΑΡΙΣΤΗΣ” ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ ΣΤΟ Δ. ΒΕΡΟΛΙΝΟ

Τὰ πολυποίκιλα θεατρικὰ Φεστιβάλ ἀγωνίζονται — κατὰ δύναμη — νὰ δώσουν φωτιὰ σὲ μιά ἀγони, καλοκαιρινὴ συνήθως, ἐποχὴ καὶ συγχρόνως νὰ προσελκύσουν ἕνα Κοινόν, πού ἐπιμένει νὰ συνεχίσει τὴν πνευματικὴ του καλλιέργεια καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῶν παραθεριστικῶν του μετακινήσεων. Ἄν, μάλιστα, ἡ φωτιὰ τραφεῖ με μερικὰ τρανταχτὰ ὀνόματα, γίνεται λαμπρὸ πυροτέχνημα κ’ ἡ ἐπιτυχία προεξοφλεῖται. Τὸ Δυτικὸ Βερολίνο, σπάζοντας τὴν παράδοση τῶν θερινῶν πυροτεχνημάτων, τοποθετεῖ τὸ Φεστιβάλ του ἀκριβῶς στὴν ἀρχὴ τῆς χειμερινῆς περιόδου, δίνοντας ἔτσι τὴν εὐκαιρία στὰ εἰκοσὶ του θέατρα νὰ ἐγκαινιάσουν τὶς παραστάσεις τους σ’ ἕνα ἑορταστικὸ κ’ ἐπίσημο πλαίσιο. Στὶς δεκαεπτὰ μέρες πού κράτησε τὸ τελευταῖο θεατρικὸ Φεστιβάλ τῆς χρονιάς, δόθηκαν δεκαεπτὰ ἀντίστοιχες πρεμιέρες ἀπὸ τὰ θέατρα τοῦ Βερολίνου, πού δικαίωσαν τὸν τίτλο τῆς “καλλιτεχνικῆς μητρόπολης”, πού ἀρέσκεται νὰ φέρει ἡ διχοτομημένη παλιὰ πρωτεύουσα.



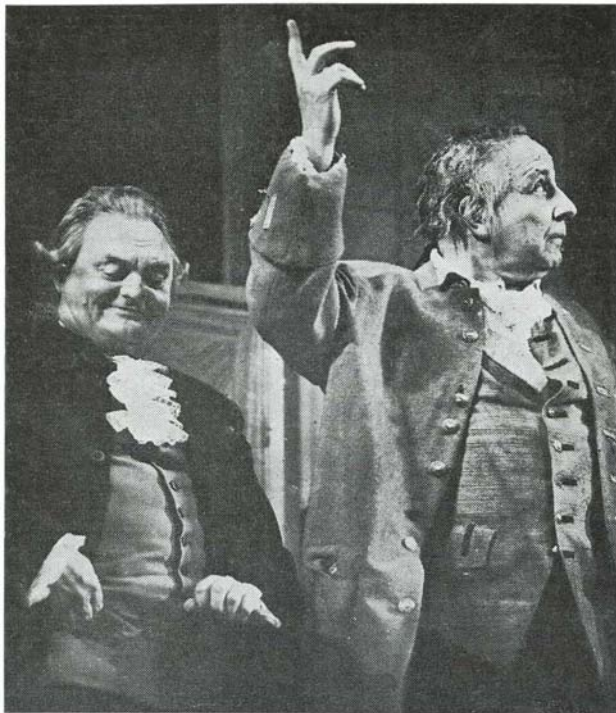
Ἡ μεγάλη ἀποκάλυψη κ’ ἡ πιὸ εὐχάριστη ἐκπλήξη ἔγινε ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ δημοτικοῦ πειραματικοῦ θεάτρου, τοῦ “Θεατρικοῦ Ἐργαστήριου” στὸ “Schiller - Theater”.

Ὁ ἀγγλικὸς τίτλος τοῦ ἔργου “Next Time I’ll Sing to You” μεταβλήθηκε στὰ γερμανικὰ “Ἀνακαλύπτοντας ἕναν Ἐρημίτη”. Μετὰ τὴν πρώτη παράσταση, τὸ Κοινὸν εἶχε κάνει τὴν ἀνακάλυψη ἐνὸς ἱκανότατου συγγραφέα, τοῦ ἀγγλοῦ καθηγητῆ τῆς χημείας Τζαίημς Σῶντερς κ’ ἐνὸς πολὺ ἀξιόλογοῦ ἔργου τοῦ σύγχρονου δραματολόγου.

Ἡ ἐντύπωση ἐνὸς αὐτοσχεδιασμοῦ πού γίνεται στὴ σκηνή, διακόπτεται ἀπὸ ἐσωτερικοὺς μονόλογους με μιά ἔντονη, ἀλλὰ ἄμυρνη, ἀπαισιοδοξία γιὰ τὴν πραγματοποίησή του γεφυρωματος τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων. “Ἡ μοναξιά μας εἶναι ἀπόλυτη”, εἶναι τὸ μήνυμα τοῦ Σῶντερς. “Ἀπὸ ἄνθρωπο σὲ ἄνθρωπο δὲν ὀδηγεῖ κανένας δρόμος. Εἴμαστε σὰν τὰ νησιά πού τὰ χωρίζουν πλατεῖες καὶ βαθεῖες θάλασσες, χωρὶς νὰ ὑπάρχουν καράβια γιὰ νὰ τὰ ἐνώσουν”.

Ὁ νέος ἄνδρας πού ἐμφανίζεται — με τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου — διαβάζει ἀπὸ ἕνα χειρόγραφο τὸ κείμενό του στὸ Κοινόν: (“Πίσω ἀπὸ κάθε ὑπάρξῃ ὑπάρχει μιά ρήξη. . .”), συνεχίζει διηγώντας παραλογικὰ ἀνέκδοτα: (“Αὐτὸ τὸ ξέρετε; . . .”) καὶ ἀποκτᾷ σὲ λίγο τὴ συντροφιά δυὸ ἄλλων προσώπων πού μπαίνουν στὴ σκηνή. Ἡ κοπέλα, πού προστίθεται σὲ λίγο στὴν παρέα τους, ἔχει ἕνα στενὸ πουλόβερ, ἕνα ἐφαρμοστὸ πανταλόνι, κ’ ἕνα ἀμφίβολος περιεκτικότητας κεφάλι. Οἱ ἐρωτήσεις τῆς εἶναι κ’ οἱ ἐρωτήσεις ἐνὸς μαγεμένου ἀλλὰ καὶ μπερδεμένου Κοινοῦ: “Τί σημαίνουν ὅλ’ αὐτὰ πού γίνονται ἐδῶ πέρα”; “Ὅταν κάποτε ἐν’ ἀπὸ τὰ πρόσωπα ἀναφέρει τὴν “ὑπόθεση τοῦ ἔργου” πετάγεται πάλι ξαφνιασμένη: “Μέχρι τώρα νόμιζα πὼς δὲν ὑπῆρχε κάτι τέτοιο”. Ὁ πέμπτος, πού κάνει τὴν ἐμφάνισή του, εἶναι ἕνας γερασμένος, συμβατικὸς ἠθοποιός, πού θὰ προσπαθῆσει νὰ δώσει τὴ ραχοκοκαλιά στὸ χτίσιμο τῆς “ὑπόθεσης”: Ὅθ’ ὑποδυθεῖ τὸν Ἐρημίτη τοῦ Κάνφιρντ, ἕναν ἄνθρωπο πού “ζῆσε σαράντα χρόνια μοναχὸς σὲ μιά ἀπόμυρνη καλύβα. Ἡ ζωὴ, λοιπόν, αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου θὰ ἀναπαρασταθεῖ ἀπὸ τοὺς πέντε πού βρίσκονται στὴ σκηνή. Ἄλλὰ καὶ αὐτὸ δὲ γίνεται τελικὰ κατορθωτό. Ὁ καθένας ἀποτραβιέται στὴ δικιά του μοναξιά.

Ἡ συνεχῶς ἐπαναλαμβανόμενη ἐρώτηση τοῦ γέρο-ἠθοποιοῦ γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ Ἐρημίτη πού πρόκειται νὰ ἐνσαρκώσει, ὀδηγεῖ τελικὰ στὸ συμπέρασμα ὅτι κάθε ὑπάρξῃ εἶναι ἔτσι καὶ ἀλλιώς ἀμφισβητήσιμη. Ὁ δρόμος πού ὀδηγεῖ στὴν ἐξακριβωσὴ αὐτὴ δὲν ἔχει κανένα στοιχεῖο γκρινιαρικής ἀπαισιοδοξίας. Ἀντίθετα, εἶναι γεμάτος ἀπὸ ἐναλλαγές εἰρηνίας καὶ σοβαρότητας, γεμάτος ἀπὸ μεταφορικὲς παραβολές πού ρίχνονται σὰ μπάλλες στὸ χῶρο τοῦ Κοινοῦ. Καὶ ξαφνικά, μέσα ἀπ’ ὅλο αὐτὸ τὸ τσίρκο, βγαίνει μιά λέξη πού κυριαρχεῖ στὴ σκηνή, στοὺς ἠθοποιούς, στὸ Κοινόν: Θλίψη. Ἡ θλίψη γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ, ἡ θλίψη τοῦ ἀνθρώπου πού ἔμεινε ἀκατανόητος. Τὰ πέντε πρόσωπα ἐγκαταλείπουν με τὸ τέλος τοῦ ἔργου τὴ σκηνή, ἀφοῦ δηλώσουν ὅτι τὸ ἐπόμενο βράδυ θὰ ναι στὸ ἴδιο μέρος γιὰ νὰ ξαναπροσπαθῆσουν ν’ ἀνα-



Ντιντερό: "Ο άνηψιός του Ραμό", με τον Ο.Ε. Χάσσε (δεξιά)

καλύφουν την πραγματική ζωή του Έρμηίτη του Κάνφιλντ. Άκόμα ένα σήκωμα των ώμων. Τέλος.

Το τυπωμένο πρόγραμμα άνακαλύπτει ένα διάδοχο του Μπέκετ στον Σώντερς, αλλά ό "Άγγλος συγγραφέας έχει περισσότερα κοινά στοιχεία με τον Πιραντέλλο και τον Θόροντον Ούάιλντερ, παρά με τό σκληρό παραλογοισμό του συγγραφέα του "Γκοντό". Ο σκηνοθέτης του έργου Χάινς - Γιόργκ Ούτσερα έδωσε τό δικαιοδικό τόνο ενός αυτοσχεδιασμού στην παράσταση, για να δουλέψει με μια συγκεντρωτική ή οργανική φαντασία όλες τις λεπτομέρειες του ορθολογιστικού αυτού σταυρόλεξου. Ένα έργο που δίνει όλα τά στοιχεία για μια έπιτυχία και στην Ελλάδα, από τό πειραματικό συγκρότημα που θα τό περιλάβει στο δραματολόγιό του.



Υπάρχει σε μια άπόμερη γειτονιά του Δυτικού Βερολίνου ένα θέατρο με μια παράδοση ενός χρόνου, που όδεύει τό δρόμο της διεθνούς άναγνώρισης, όπως την κατάκτησαν συγκροτήματα σαν τό Theater Workshop της Joan Littlewood στο Λονδίνο, τό Living Theater τών J. Beck και Malina στη Νέα Υόρκη και τό Théâtre de la Cité του Planchon στη Λυών. Η Schaubuehne am Halleschen Ufer άποτελείται από μια ομάδα ικανών νέων ανθρώπων, που τούς συνδέει ή άγάπη για τό θέατρο, μια καλλιτεχνική δεξιοτεχνία και μια κοινή σοσιαλιστική ιδεολογία. Κι ό πιο φανατικός αντίπαλος του πολιτικά δεσμευμένου θεάτρου άποδέχεται, μετά από μια παρακολούθηση παράστασης στη Schaubuehne, τή δουλειά που γίνεται εκεί. Τό έργο, με τό όποιο πήρε μέρος τό θέατρο αυτό στο 13ο Φεστιβάλ, ήταν ή "Φανταστική ζωή του όδοκαθαριστή Άύγουστου Γκ." του Άρμάν Γκαττί. Έδώ πρόκειται για μια κοινωνική επανάσταση που μένει άπραγματοποίητη, δίνοντας όμως, συγχρόνως, μια άισιόδοξη προοπτική για τήν εξέλιξη της. Τό κύριο πρόσωπο του έργου, ό Άύγουστος Γκ., βρίσκειται έτοιμοθάνατος μετά από μια όδομαχία. Στο κουρασμένο του κι άπλοϊκό μυαλό περνούν άνάκατες εικόνες και φανταστικές έμπειρίες της προηγούμενης και, πιθανόν, μελλοντικής ζωής του. Οι έντυπώσεις αυτές είναι όλες κομματιαστές και χωρίς χρονική συνοχή. Παρελθόν και παρόν, φαντασία και πραγματικότητα άνακατεύονται στο κοπιαστικό αυτό ψάξιμο της μνήμης. Προτού προφτάσει να συμπληρωθεί ή μια εικόνα άκολουθεί ή άλλη. Ο τωρινός Άύγουστος Γκ. συνυπάρχει συνεχώς στη σκηνή με τέσσερα άλλα πρόσωπα που ύποδιόνται τόν ίδιο, σε διαφορετικές ηλικίες. Ο σκηνικός αυτός νεωτερικισμός έχει προκατόχο του τό

"Φώτο - Φίνις" του Ούστίνωφ, αλλά πάλι διαφέρει πολύ από τό ειρωνικό βούλεβάρτο του Άγγλου συγγραφέα. Οι πέντε Άύγουστοι άγωνίζονται να βρουν ένα λόγο για τήν ύπαρξή τους και μια αίτιολογία της προσφοράς τους σ' έναν άγώνα που πρόκειται ν' άνατρέψει έναν κοινωνικό θεσμό. "Η άισιόδοξία είναι ή καινούρια ιδέα για τήν Εύρώπη", έλεγε ό Σαιντ - Ζύστ. Η ίδια ιδέα είναι κι ό σκελετός του έργου του Άρμάν Γκαττί. Τό τέλος είναι μια άνατολή: ("Οι όδοκαθαριστές άφήνουν τήν ήμέρα να ξεημερώσει", λέει τό κείμενο).

Η Schaubuehne κάλεσε για τό έργο αυτό τό σκηνοθέτη του Planchon στο Théâtre de la Cité, Jacques Rosner που έδωσε σκηνικά τόν άντιαρριστοτελικό χαρακτήρα που ύπάρχει στο κείμενο, και χάρισε στο Βερολίνο μια σπάνια παράσταση.



Τά 250 χρόνια από τήν γέννηση του μεγάλου άνακαινιστή του 18ου αιώνα, Ντενί Ντιντερό, γιορτάστηκαν από τή σκηνή του Renaissance Theater με τή θεατρική διασκευή του "Άνηψιού του Ραμό". Τό να μεταφέρει κανείς τό καυστικό και πανέξυπνο κείμενο ενός μεγαλοφυούς συγγραφέα στη σκηνή, σημαίνει να μετακινήσει τό κέντρο του βάρους του. Η σπινθηροβόλα σάτιρα γίνεται άντιληπτή μόνο από άλλεπάλληλες άναγνώσεις του βιβλίου, που στη σκηνική του παρουσίαση έχει περιοριστεί στο μισό του όγκου του. Στο ρόλο του άνηψιού του Γάλλου συνθέτη, ένα μεγάλο όνομα του γερμανικού θεάτρου: ό Ο. Ε. Χάσσε. Ίσως να 'ναι ακριβώς τό μεγάλο αυτό όνομα που κάνει τό κείμενο να εξαφανίζεται κάτω από ένα δεξιοτεχνικό ρεσιτάλ έρμηνευτικής τέχνης. Ο Χάσσε μεταφέρει τό λόγο σε κίνηση. Ακριβώς όπως ένας εικονογράφος βιβλίων δέ διαλέγει τά ουσιαώδη θέματα για να ζωγραφίσει, άλλ' αυτά που του προσφέρονται θεαματικά, έτσι κι ό Ο. Ε. Χάσσε έξαντλεί μονάχα τις κινησιολογικές δυνατότητες του ρόλου του. Μοιάζει σαν ένας μολιερικός πρωταγωνιστής που του 'γουνε κλέψει τό κείμενο κι άγωνίζεται να μη δείξει τήν έλλειψη αυτή στο Κοινό του. Κ' είναι άξιοθαύμαστο με τή μαεστρία τό καταφέρνει. Φυσικά, σε βάρος του Ντιντερό — συγγραφέα και του Ντιντερό — θεατρικού προσώπου. Άφήνει κανείς τό θέατρο με τή σιγουριά ότι έχει δει ένα σημαντικό ήθοποιό σ' ένα ρόλο — παρέλαση, χωρίς να 'χει κάνει καθόλου τή γνωριμία με τό άριστούργημα του Ντιντερό.



Ο "Πατέρας" (ή καλύτερα ό "Παππούς") του πρωτοποριακού θεάτρου, Άλφρε Ζαρρύ (1877 - 1907) έδωσε τό γνωστότερο του έργο, τό Père Ubu ("Ο Μπάριμπα - Ύμπύ") στο Hansa - Theater του Δυτικού Βερολίνου. Η πρώτη παρουσίαση του έργου αυτού από τό Théâtre de l' Oeuvre στις 10 Δεκεμβρίου 1896 και τό σκάνδαλο που άκολούθησε, όρίζουν χρονικά τή γέννηση του μοντέρνου άντινατουραλιστικού και παραλογικού θεάτρου. Ο Μπάριμπα - Ύμπύ είναι τό τερατογεννημένο προϊόν μιας τελεματωμένης άστικής κατάστασης. Είναι ή προσωποποίηση του άσυνείδητου, κοινοτοπώρηου, ύπουλου έγωιστή: μια τεράστια κοιλιά που στηρίζεται πάνω σε δυό πόδια. Βασιλεύει, μαζί με τή καθ' όλα όμοια γυναίκα του, στην "Πολωνία", μια φανταστική χώρα. Πολιτική και πόλεμος δέν είναι στο θέατρο του Ζαρρύ παρά μια συνεχής, τυφλή σφαγή. Ο Ύμπύ θερίζει τόν ένα μετά τόν άλλο όλους τους αντίπαλους του, με τή μακβεθική συμπαράσταση της γυναίκας του, για ν' άνεβεί σ' ένα όθρονο, που τόσο εύκολα θα ξαναχάσει. Τό θέατρο βγαίνει έδώ από τό δρόμο του ρεαλισμού και νατουραλισμού για να ξαναγυρίσει, με τή βοήθεια του παραλογικού και ύπερ - ρεαλιστικού στοιχείου, στις πηγές της γέννησής του: στον άρλεκινισμό και στη χοντρή κι άπλοϊκή φάρσα. "Έδώ ισχύει τό ότι μερικοί κάνουνε συνειδητά αυτό που γίνεται ύποσυνείδητα απ' όλους", λέει ό Ζαρρύ. Μια λέξη που μέχρι τήν εποχή του είχε μείνει έξω από τό λογοτεχνικό λεξιλόγιό του γαλλικού θεάτρου, παραφθείρεται έλαφρά παίρνοντας έτσι "σκηνική προσωπικότητα" και γίνεται τό κύριο μέσο συνεννόησης του Ύμπύ με τή γυναίκα του: merde. Με τή λέξη αυτή της άρχικα έκφράζουν κ' οι δυό χαρά και λύπη, ένθουσιασμό κι άγανάκτηση. Ο Père Ubu έγινε Vater Ubu στα γερμανικά άλλα δυστυχώς, έγινε συγχρόνως, και μια ρηχή κωμωδία, όπου όλό τό σατιρικό κι άνατρεπτικό, κοινωνικοκριτικό στοιχείο, εξατμίστηκε. Έχοντας δει κι άλλες παραστάσεις του ίδιου έργου, ό θεατής δέν έχει παρά ν' άναστενάζει βγαίνοντας από τό Hansa - Theater: "Καημένε Ζαρρύ! Καημένε Ύμπύ!"

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΩΤΑΚΗΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τό "Θέατρο" δημοσιεύει σε κάθε τεύχος έναν, όσο το δυνατόν πληρέστερον, βιβλιογραφικό κατάλογο των τελευταίων αγγλικών, γαλλικών, ιταλικών και αμερικανικών εκδόσεων, που αναφέρονται στο Θέατρο, τη Μουσική, το Χορό, τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση

ΑΓΓΛΙΑ

PICKARD - CAMBRIDGE, Sir Arthur: «Διδύμοι», Τραγωδία και Κωμωδία. "Εκδ. Oxford University Press: £ 2, 10 σελ.

Τό βασικό έγχειρίδιο, σε αγγλική γλώσσα, γύρω από την προέλευση και την πρώτη ανάπτυξη του αρχαίου ελληνικού δράματος, δημοσιεύεται τώρα σε δεύτερη έκδοση, αναθεωρημένη από τον καθηγητή T. B. L. Webster. Έχουν προστεθεί στην αρχική ύλη: αποσπάσματα από τους νέους παπύρους με έργα του κωμικού ποιητή Επίχαρμου (6ος — 5ος π.Χ. αιώνας), καθώς και νέα εικονογράφηση με βάση πρόσφατες αρχαιολογικές ανακαλύψεις.

HUNT, Hugh: «Τό Ζωντανό Θέατρο» — Μιά εισαγωγή στην Ιστορία και την πρακτική της σκηνής. Εικονογραφημένο. 25 σελλίνα.

Όπως λέει και ο υπότιτλος, τό βιβλίο είναι γραμμένο για διδακτικούς σκοπούς, απευθύνεται κυρίως στους σπουδαστές των δραματικών σχολών. Ο συγγραφέας προσπαθεί να συνδέσει την αρχαία ιστορία με τη σύγχρονη πρακτική. Παράδειγμα: τό κεφάλαιο πάνω στο θέατρο των αρχαίων Αθηνών, ακολουθεί άλλο αφιερωμένο στα πρόβληματά του παρουσιάζει σήμερα τό ανέβασμα μιάς κλασικής ελληνικής τραγωδίας ή κωμωδίας.

ΓΑΛΛΙΑ

IONESCO, Eugène: «Θέατρο». Τόμος 3ος. "Εκδ. Gallimard, σχήμα 11,5X18, σελ. 310, 12 φράγκα.

Ο τρίτος αυτός τόμος των θεατρικών Απάντων του Ιονέσκο περιέχει τόν περίφημο «Ρινόκερο», τόν «Πεζό του άέρου», τόν «Πίνακ», τό «Παρμιλιτό, δύο-δυό» και τρία σύντομα θεατρικά έργα ανέκδοτα: «Σκηνή με τέσσερις», «Οί χαιρετισμοί», «Η όργη».

IONESCO, Eugène: «Ο Βασιλιάς πεθαίνει». "Εκδ. Gallimard, στη σειρά «Le manteau d'Arlequin», σχήμα 12X18,5, σελ. 162, 7 φράγκα.

Αφού βασίλισσα διαδόσασ χρόνια, ό Βασιλιάς πρόκειται να πεθάνει. Δέν τό ζέρει ή προσποιείται πως δέν τό ζέρει. Η πρώτη Βασιλίσα του τό κρύβει, τρυφερά. Η δεύτερη Βασιλίσα θέλει να του τό πουν. Ο Ιονέσκο κατορθώνει να πει για τό θάνατο, πράγματα σε τόνο απόλυτα νέο. Τό έργο παίχτηκε τόν περασμένο χειμώνα στο Θέατρο Τέχνης του Κ. Κούν.

LAUWICK, Hervé: «Απ' τόν Άλφόνς Άλ-λαι στον Σασά Γκιρνού».

Ο Άλλαι, ό Φυζόν, ό Ζύλ Ρενάρ, ό Ρομπέρ ντε Φλέρ κι αυτοί που ό συγγραφέας γνώριζε καλά, όπως ό Τρισάν Μπενραντ κι ό Σασά Γκιρνού ζωντανεύουν μέσα στις σελίδες αυτού του βιβλίου, όπου ασπράφτουν τά πιο ώραία κάστεια τους και που σύγχρονα άποτελούν πορτραίτα και πίνακες καθημερινής φιλικής συναστροφής.

ΙΤΑΛΙΑ

METASTASIO, Pietro: «Θέατρο». Παρουσίαση Riccardo Bacchelli. "Εκδ. R.A.I. — R.E.I., στη σειρά «Ia Spiga», Τουρίνο, σχήμα 80, σελ. 601.

Μιά άθολογία του θεατρικού έργου του Μεταστάσιου. Τά κριτήρια για την επιλογή των έργων εκθέτει ό R. Bacchelli σε μιά σύνοψη ιστορικό-κριτική παρουσίαση. Περιλαμβάνονται τά έργα: «Ιουστίνος», τραγωδία σε πέντε πράξεις, που γράφτηκε στη Νεάπολη τό 1712, όταν ό Μεταστάσιος ήταν μόλις δεκαοκτώ χρονών, «Η έγκραταλιφθία Διδώ», όπερα σε τρεις πράξεις και έντεκάμισο σε δύο μέρη, που παίχτηκε στη Νεάπολη την Άποκρή του 1724, «Τά Όλύμπια», κωμωδία έρωτικό-ήρωική σε τρεις πράξεις, που παίχτηκε στό 1733 και μεταφράστηκε σε άλληνικά άπ' τόν Ρήγα Φεραίο, «Ατίλιος Ρέγουλος», που θεωρείται άπ' τόν συγγραφέα σαν τό πιο «δραματικό» έργο του: παίχτηκε τήν Άποκρή του 1760 στην Αύλη της Δρέσδης, «Υπερμήστρα», δράμα σε τρεις πράξεις (1744), «Αντιγόνη», δράμα σε τρεις πράξεις (1744), που άξίζει περισσότερο άπ'

όλα τά έργα του Metastasio τ' όνομα τραγωδία, «Αντζέλικα» (1721), «Τό άκαλοϊκτό νησί» (1753), «Αθηνάϊς» (1762). Άκολουθούν τρία άπ' τά όκτώ θρησκευτικά έργα του Metastasio: «Βασιλεύς της Ιουδαίας», «Ισαάκ, ή μορφή του Σωτήρος» και «Ο άγνωρισθείς Ιωσήφ». Η εικονογράφηση του έργου με έγχρωμες εικόνες, βοηθά στην αναπαράσταση της κοινωνικής και θεατρικής ζωής, τό 17ο αιώνα, στην Ιταλία και Αυστρία της έπαχης του Metastasio.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

SAROVAN, William: «Νά μίν πεβίανω». Μέ σχέδια του συγγραφέα. "Εκδ. Harcourt, Brace and World, σελ. 244, δολλάρια 4,95. «Αυτοβιογραφικό έντεκάμισο» χαρακτηρίζει τό βιβλίο του αυτό ό διάσημος άρμενικής καταγωγής Άμερικανός θεατρικός συγγραφέας και μυθιστοριογράφος. Στίς σελίδες του άφηγείται, πράγματι, άναμνήσεις άπ' τά ταξίδια του, σκέψεις του πάνω στο έργο του, τούς φόβους του, τίς άνηπιές του. Ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου, ώστόσο, είναι αφιερωμένο στο πρόβλημα του θανάτου, που, καθώς λέει, «κάτωσχαλει καθόνα μόλις πατήσει τά πνευμάπέντε». Ο Σαρόβαν λέει για τό θάνατο όσα όλοι σκέπτονται, μά δέν τά λένε.

MEISEL, Martin: «Ο Σω και τό Θέατρο του Δέκατου Ένατου Αιώνα». Εικονογραφημένο. "Εκδ. Princeton, σελ. 477, δολλ. 7.50.

Έμπειριστική μελέτη πάνω στις επιδράσεις του λαϊκού θεάτρου του 19ου αιώνα στο έργο του Τζόρτζ Μπενραντ Σω. Ο συγγραφέας, βοηθός καθηγητής της άγγλικής στο Κολλέγιο του Νιάρτχάμθου, ύποστηρίζει, ότι ό Σω χρησιμοποίησε τίς συμβάσεις, την τεχνική, τά είδη και την μορφή του θεάτρου που είδε τά χρόνια της νεότητας του στο Δουβλίνο και στο Λονδίνο, για να συνθέσει τά δράματα και τίς κωμωδίες ιδέων που έγραψε.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΓΑΛΛΙΑ

ROBERT, Frédéric: «Η γαλλική μουσική τό 19ο αιώνα». "Εκδ. P.U.F., σχήμα 17,5X 11,5, σελ. 128, 2.50 φράγκα.

Ο 19ος αιώνας, που για άφελτρηία του ό συγγραφέας του παίρνει τό 1789, ξεκίνημα της Γαλλικής Έπανάστασης, άποτελεί μεταβατική περίοδο άπ' την κλασική μουσική σε μιά τέχνη έθνική κι άργότερα ύπερεθνική. Ο συγγραφέας ύποστηρίζει πως θά 'ταν λάθος να περιοριστεί ή μουσική αυτή στη μουσική της Έπανάστασης, στην όπερα και στην αισθητική αντίληψη των ρομαντικών και των συμβολιστών, γιατί όλες αυτές οι τάσεις συγκλίνουν και συμβάλλουν, με την αντίδραση που προκαλέσαν, στις μεγάλες όλλαγές. Κι άν ό αιώνας αυτός δέν προσφέρει τά πιο έσοκυστά στοιχεία της γαλλικής μουσικής, βοήθησε ώστόσο στην άνηση που τελικά άποκρυσταλλώθηκε στα έργα του Φωρε, τού Ντεμπυσσύ, τού Ραβέλ...

ROY, Jean: «Γαλλική μουσική». "Εκδ. Debresse, σχήμα 22X15, σελ. 487, 33 φράγκα.

Η μελέτη αυτή δέν άποτελεί μιά πλήρη παρουσίαση της γαλλικής μουσικής, μά προσπαθεί να δώσει μιά ιδέα για την ποικιλία των τάσεων και αισθητικών κατευθύνσεων που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη γαλλική μουσική. Έίκοσι ασύγχρονες παρουσίες, άπ' τόν Ζερικ Σατί (έτος γεννήσεως 1866) ως τόν Ζάκ Μποντόν (έτος γεννήσεως 1927), που κάθε μιά τους συνδέεται άπό τά άπαραίτητα συμπληρωματικά στοιχεία (βιβλιογραφία, χρονολογία, έργα, δισκογραφία), συνθέτουν την ένδιαφέρουσα αυτή μελέτη.

WITOLD, Jean: «Ανακάλυψη της μουσικής». "Εκδ. Grasset, σχήμα 19X14,5, σελ. 255, 12 φράγκα.

Ο συγγραφέας κατατάσσει τούς άκροατές του καιρού μας κι όλων των εποχών σε πέντε κατηγορίες: 1) «Αυτοί που παίρνουν παθητική στάση μπροστά σ' ένα έργο τέχνης, όπως οι φίλαστοι που διαβάσουν τίς επιδόσεις στην έφημερίδα τους, στρογγυλοκαθισμέ-

νοι στην πολυθρόνα τους». 2) «Αυτούς που πετούν λουλούδια κι αυτούς που πρωτοστατούν στην κλάκα με την ξεχωριστή τεχνική τους και τό ιδιαίτερο λεξιλόγιό τους». 3) «Αυτούς που βρίσκονται πάντα αντίμέτωποι με τούς κινδύνους της φαντασίας κι αναλύονται σ' έξωφρενικά σχόλια κι άνοητες ποιητικές εξηγήσεις». (Ο Μπετόβεν κι ό Σοπέν άποτελούν λεία αυτών των παρασίτων). 4) Οι «αόμποι», γένος που πολλαπλασιάζεται καταπληκτικά κι έχει τίς πιο ποικίλες τάσεις (έπιθετικός ντανταϊσμός, θαγκερολατρία, θαγκεροφοβία, θαγκεροφαγία, όποδοί της μουσικής όρνιθολογίας) και, τέλος, 5) «οί άλλοι», ειλικρινείς φίλοι της μουσικής, καλοπροαίρετοι άκροατές. Πρόκειται για μιά έποικοδομητική κοινωνιολογική και ψυχολογική μελέτη, που συνδυάζεται άπό χρονολογική δισκογραφία και γλωσσάριο.

Μεταφράσεις

WIORA, Walter: «Οί τέσσερις περίοδοι της μουσικής». Μετάφραση άπ' τά γερμανικά. "Εκδ. Payot, στη σειρά «Petite Bibliothèque Payot», σχήμα 11X18, σελ. 224, 3.60 φράγκα.

Ο συγγραφέας, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Κιέλου, μελετά με τρόπο πολύ γενικό, και με έλάχιστη άναφορά σε τεχνικά θέματα, την εξέλιξη της μουσικής στις τέσσερις περιόδους της ανθρώπινης ιστορίας: την προϊστορική, την αρχαία, τη δυτική και τη διομηχανική.

ΙΤΑΛΙΑ

DELLA LIBERA, Sandro: «Η Τέχνη των άρμενίων στη Βενετία». "Εκδ. Instituto per la Collaborazione Culturale, Βενετία, σχήμα 80, σελ. 283, 6.000 λιρέτες.

Ένδιαφέρουσα μελέτη για την τεχνική εξέλιξη ενός μουσικού όργανου και την έπάρση που αυτό είχε στην εξέλιξη της μουσικής. Ο συγγραφέας εξέτασε όλα τά άρμόνια των εκκλησιών της Βενετίας για να ανακαλύψει τό παμπάλαιο μυστικό τους και γράφει εξαιρετικά ένδιαφέροντα πράγματα για τά άρμόνια της Βασιλικής του Άγίου Μάρκου, που στά πλήετρα τους για πρώτη φορά πραγματοποιήσαν οι προϋπθέσεις για την παραπέρα ανάπτυξη της συμφωνικής μουσικής.

DUSE, Ugo: «Κκούσταθ Μάλερ». Επιμέλεια Ίνστιτούτου της Ιστορίας της Μουσικής τού Πανεπιστημίου τού Παλέρμο. "Εκδ. Marsilio, Πάδοβα, σχήμα 80, σελ. 270, 3.000 λιρέτες.

Εισαγωγή στη μελέτη της ζωής και του έργου τού Μάλερ, ενός άνθρώπου που χαρακτηρίστηκε σά δαιμονιάκος, έπειδή, κατά τόν συγγραφέα, οι ιδέες του βρίσκονταν μακριά άπ' τό πνεύμα της εποχής του κ' έτσι οι σύγχρονοί του, που δέν τόν καταλάβαιναν, τόν θεωρήσαν μυστηριώδη. Τη βιογραφία του μουσουργού ακολουθούν τρία κεφάλαια κριτικής γύρω στο πρόβλημα τού θεάματος, τά Lieder και τίς συμφωνίες, ένα παράρτημα με τίς αναλύσεις της μουσικής τεχνικής, που ό Μάλερ υιοθέτησε στα έργα του, χρονολογικός πίνακας, πίνακας των έργων του και δισκογραφία.

Μεταφράσεις

LISZT, Franz: «Σοπέν». Μετάφραση κ' έπιμέλεια Giuseppe Ciocia. "Εκδ. Rizzoli, Μιλάνο, σχήμα 160, σελ. 199, 140 λιρέτες. Η ζωή και τό έργο του μεγάλου συνθέτη άπ' τόν Ιαζόιο φίλο του. Πρόσθετα, γενικός κατάλογος των έργων του.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΓΑΛΛΙΑ

MOULLET, Luc: «Φρίτζ Λάνγκ». "Εκδ. Seghers, στη σειρά «Cinéma d'aujourd'hui», σχήμα 13,5X16, σελ. 240, 6.90 φράγκα.

Ο σκηνοθέτης Λάνγκ θά μείνει για πάντα ένας μεγάλος τού Κινηματογράφου. Ο συγγραφέας αναλύει τόν έμφυτο πασιμισμό τού καλλιτέχνη και συγκεντρώνει πλήθος ντοκουμέντα για τό έργο του. Τό έργο περιέχει 16 σελίδες φωτογραφικού ύλικού.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΤΟΡΙΟ ΑΛΦΙΕΡΙ : «Σαούλ». Σκηνή 1, 3, 4 άπ' την Πρώτη πράξη, σκηνή 1, 2, 3 άπ' τη Δεύτερη πράξη, σκηνή 1, 2, 3, 4, 5 άπ' την Πέμπτη πράξη.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte 1)10.323

ΣΑΙΞΠΗΡ : «Θέλλος». Μετάφραση στα ιταλικά του ποιητή Σάλβατορε Κουαζιμόντο. Σκηνές άπ' την Πρώτη, Δεύτερη, Τρίτη, Τεταρτη και Πέμπτη πράξη με τους Βιτόριο Γκάσμαν, Άννα - Μαρία Φερέρο, Σάλβο Ραντόνε.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte 1)113.120

ΛΟΠΕ ΝΤΕ ΒΕΓΑ : «Τά δημιουργημένα συμφέροντα» άπ' τό θίασο «Compañia Lope de Vega». Διεύθυνση: Χασέ Ταμάγιο.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte Sp. 1.403)04

ΛΟΠΕ ΝΤΕ ΒΕΓΑ : «Φουνταβεχούνα». Με τους Άαυρόρα Μπατίστα, Μαν. Ντιθέντα, Γκαρθία Όρτέγκα, Μαρία Ναβάρο.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte Sp. 37.427)28

ΥΑΚΙΝΘΟΣ ΜΠΕΝΑΒΕΝΤΕ : «Ή πικραγλημένη» με τους Άννα Άντάμουθ, Κάρμεν Λομπάρτε, Λούις Όρντοάνα, Χουάν Ήμπάνιεθ, Χουάν Σοριάνο.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte Sp. 1.401)02

ΝΙΚΟΛΑΪ ΓΚΟΓΚΟΛ : «Νεκρές ψυχές». Άπ' τό Θέατρο Τέχνης τής Μόσχας. Σκηνοθεσία Σαχνόβσκι, με τους Τοπόρκωφ, Μπερμπίτσικ, Στανίτζιν, Κεντρώφ, Σούγεβα, Κορέντεβα.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte R 9.501)2)3)4

ΝΙΚΟΛΑΪ ΓΚΟΓΚΟΛ : «Τό παλιό» άπ' τό Μικρό Θέατρο τής Μόσχας. Σκηνοθεσία Α. Ήλιν. Μουσική Ν. Πέικα.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte R 9.526

ΓΚΑΪΤΕ : «Φάουστ». Άπ' τό θίασο του Σαουσιπλάουζ του Ντύσελτορφ. Σκηνοθεσία Πέτερ Γκόρσκι. Μουσική Μάρκ Λόταρ. Με τους Π. Χάρτμαν, Γκ. Γκρούνγκενς, Κάτε Γκόλντ.
Στρ. 33 1)3 Polyglotte D 2.942)4)3)44

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε κάθε τεύχος, στη στήλη αυτή, καταγράφονται τα παλιά ή νέα θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' όλόκληρο τόν κόσμο

Πολύ φιλόδοξο — για τήν άκρίβεια μεγαλεπήβολο — τό σχέδιο του σοβιετικού σκηνοθέτη Γρηγόρη Κοζίντσεφ νά γυρίσει ταινία, σε δύο μέρη, τόν σαιξπηρικό «Άμλετ». Ένα τεράστιο σκηνικό, πού άναπαριστά τό περίφημο ανάκτορο του Έλσινορ, κατασκευάζεται στην παραλία του κόλπου τής Φιλλανδίας (ρωσική πλευρά) και σ' ένα σημείο πού προσφέρεται, κατά τόν σκηνοθέτη, στην εντυπωσιακή «α.α.βίωση» του περιβάλλοντος, όπου ξετυλίχτηκε τό δράμα του Άμλετ και τής Όφελίας. Ό ίδιος ο Κοζίντσεφ καθορίζει τούς σκοπούς του : νά διατηρηθούν στην ταινία του α.α.βίωση τά στοιχεία του προσωπικού δράματος του Άμλετ, σε συνδυασμό με τά πολιτικά γεγονότα και τις φεουδαρχικές περιπέτειες. Για τό ρόλο του έπώνυμου ήρωα του Σαίξπηρ διαλέχτηκε ο γνωστός ρώσος ήθοποιός Ίννοκέντιος Σμοκτουνόβσκι, ενώ τό ρόλο τής Όφελίας θά ερμηνεύσει ή νεαρή καλλιτέχινδα Άναστασία Βερτίνοσκαια, πού χει παίζει, ήδη, στις ταινίες «Κόκκινα πανιά» και «Ό άμφίβιος άνθρωπος».

Άνάμεσα στους διάσημους ήθοποιούς (Κούρτ Γιούργκενς, Μόνικα Β.ττι, Ζάν - Λουί Τρεντινιάν, Ζάν - Κλώντ Μπριαού, Σουζάν Φλόν), πού χρησιμοποιεί ο Ροζέ Βαντίμ στην κινηματογραφική μετουσίωση του έργου τής Σαγκάν «Πύργος στη Σομηδία», κινείται με σχετική άδεξιότητα μία πρωταεμφανιζόμενη ήθοποιός. Πρόκειται για τή γνωστή τραγουδίστρια Φρανσουάζ Άρντύ. Τό «πρόσωπο», πού δημιούργησε στο θεατρικό έργο ή Φρανσουάζ Σαγκάν, είναι μία γυναικαπαιδί... ηλικίας 27 ετών! Άλλά ο Βαντίμ έκανε μία τολμηρή μετατροπή. Τήν ηρωίδα τής Σαγκάν με τόν παιδικό ψυχισμό, παρά τά 27 χρόνια της, τή μεταμόρφωσε σε μία νέα γυναικα, πού τρελαίνεται σε ηλικία 18 ετών και παραμένει σ' αυτή τήν ηλικία τόσο άπό πνευματικής όσο και σωματικής πλευ-

ράς. «Έτσι — είπε ο Βαντίμ — δέν θά ναι υποχρεωμένη ή Άρντύ νά παξει πραγματική κωμωδία, χωρίς νά είναι ίκανή γι' αυτό. Άλλά μιλάει με άκρίβεια, κι αυτό είναι άρκετό...».

«Τά νέα παιδία» («L'année du Bac»). τό άξιοπρόσχετο θεατρικό έργο του Ζοζέ - Άντρέ Λακούρ — τό έκανε γνωστό στο άθηναϊκό κοινό ο Κάρολος Κούν — έγινε φίλμ. Σκηνοθέτης ο ίδιος ο συγγραφέας, πού γράψε, φυσικά, και τούς διαλόγους. Τά σκηνικά φιλοτέχνησε ο Ραύμον Γκαμποντί, υπεύθυνος δε στο φωτογραφικό τομέα, ένας άπ' τούς καλύτερους Γάλλους όπερατέρ, ο Άνρύ Ντεκαέ. Καλοί νέοι ήθοποιοί — όχι, άκόμα, με διεθνή φήμη — ύποδύονται τούς ρόλους του έργου του Λακούρ : Σιμόν Βαλέρ, Φρανσίς Νάνι, Μισέλ Τυρά, Πάλ Άμιό, Ζοέλ Μπερνάρ, καθώς κι ο Ζάν Ντεσαγύ.

Άντιπροσωπευτικό δείγμα τής «ρόβινης» παραγωγής του Τενεσσή Ουίλλιαμς ή «Περίοδοσ προσαρμογής» (Period of adjustment), μεταφέρθηκε στην όδόν ή από τόν σκηνοθέτη Τζώρτζ Ρού Χίλτον, με πρωταγωνιστή τόν διακεκριμένο καλλιτέχνη Άντου Φρανσιόζα και παρτεναίρ τήν Τζέην Φόντα. Στην Έλλάδα πρόκειται νά παιχτεί με τόν τίτλο : «Γάμος ύπό δοκιμήν».

Ό κινηματογράφος σε στυλ «βαυλεόρτου» έχει παράδοση, κατά κανόνα γαλλική. Άκόμα ένα διασκεδαστικό βαυλεβαρδιέριο φίλμ : «Χωρίς έπισημότητα» (Sans ceremonie). Τό σενάριο βασίζεται σε μία θεατρική έπιτυχία των Ζάν Ζιρώ και Ζάκ Ζιγκφίντ πού, στην περίοδο 1945—50, άποτελούσαν στελέχη των παρισινών μουσείων. Άργότερα στράφηκαν προς τό θέατρο και τώρα ο Ζιρώ έπιχειρεί τό άλμα νά εμφανισθεί σά σκηνοθέτης.

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

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

Ό άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεία εις όλην τήν Έλλάδα και τας κυριωτέρας πρωτεύουσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

“Ένα γιγάντιο έργο τής Δ.Ε.Η.

‘Ο ύδροηλεκτρικός σταθμός ‘Αχελώου θα παράγη 3 έκατομμύρια κιλοβάτ

‘Ομιλία του Καθηγητού κ. ΚΑΛΙΝΣΚΗ

Στό πενήντημερο συνέδριο των Μηχανολόγων — Ηλεκτρολόγων τής Δ.Ε.Η. που έγινε στο Ναύπλιο, από τις 28 Νοεμβρίου μέχρι τής 2 Δεκεμβρίου, δόθηκε στον Γενικό Διευθυντή τής Δημοσίας ‘Επιχειρήσεως Ηλεκτρισμου καθηγητήν κ. ‘Αλέξανδρο Καλίνσκη ή εύκαιρια νά ομιλήσῃ πρὸς τους συνέδρους καί νά ἀναπτύξῃ μέ σαφήνεια καί πλήθος στοιχείων τό υπό τής Δ.Ε.Η. ἐκτελούμενον τώρα πρόγραμμα κατασκευῶν, τό ὅποιον ἐκτείνεται μέχρι τοῦ τέλους τής τρεχούσης δεκαετίας.

Τό ἔργον τοῦ ‘Αχελώου ὑπῆρξε τό ἐπίκεντρον τής ἀμιλίας του Καθηγητοῦ κ. Καλίνσκη. «Ὡς εἶναι γνωστόν — ἀνέφερε ὁ Γενικός Διευθυντής τής Δ.Ε.Η. — τό ἔργον τοῦ ‘Αχελώου, ὑπῆρξε τό ὄνειρο γενεῶν. ‘Η συνταχθεῖσα προπολεμικῶς, κατά τό 1938, προμελέτη, ὑπό τής ἀμερικανικῆς ἐταιρίας HUGH L. COOPER, ὑπελόγησε τήν μέση παροχῆν τοῦ ‘Αχελώου στά Κρεμαστά σέ 41 μ3)δλ... ἐνώ ἀπό τίς γενόμενες μετρήσεις, βάσει τῶν ὁποίων καί κατασκευάζεται σήμερον τό ἔργον, ἡ μέση παροχῆ ἀνέρχεται σέ 165 μ3) δλ. ‘Εξ ἄλλου, ἡ συνταχθεῖσα κατά τό 1950 μελέτη ὑπό τής ΕΒΑΣΟ, προέβλεπε τήν κατασκευῆν στά Κρεμαστά φράγματος ἐκ λιθορριπῆς, ὕψους 113 μ. καί σταθμοῦ παραγωγῆς μέ συνολικῆ ἐγκαταστημένην ἰσχύν 240.000 KW (4X60). Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι ἀμφότερες οἱ προαναφερόμενες μελέτες ἀφοροῦσαν μόνον στήν περίπτωση Κρεμαστῶν. Οἱ θέσεις Πρεβέντζας καί Καστράκι ἀνεφέροντο ὡς ἔργα τοῦ ἀπώτερου μέλλοντος. ‘Η περίπτωση τῶν Τοπολιανῶν ἦτο ἐντελῶς ἀγνωστή».

‘Αναφερόμενος ὁ κ. Καλίνσκη στόν μεγαλύτερον ὑδροηλεκτρικόν σταθμό τής ‘Ελλάδος, πού κατασκευάζεται τώρα στή βαθμίδα τῶν Κρεμαστῶν εἶπε μεταξύ ἄλλων καί τά ἑξῆς : «‘Η δαπάνη κατασκευῆς τοῦ ἔργου τούτου θά ἀνέλθῃ σέ 72 ἑκατομμύρια δολλαρίων, δηλαδή σέ 2.160.000.000 δραχμές. Στά Κρεμαστά θά κατασκευασθῇ χωμάτινο φράγμα, μεγίστου ὕψους 153 μ. καί ὄγκου περί τά 8.000.000 μ3. Θά εἶναι δηλαδή, τό ὑψηλότερον χωμάτινον φράγμα σέ ὁλόκληρην τήν Εὐρώπην. ‘Ο ὑπερχειλιστής τοῦ φράγματος θά εἶναι ἀποχετευτικῆς ἰκανότητος 3.000 μ3)δλ., ἡ δέ σχηματισθησομένη τεχνητή λίμνη, ἐκτάσεως 80.000 στρεμμάτων, θά εἶναι περιεκτικότητος 4.700.000.000 κυβικῶν ὕδατος καί ὠφελίμου ὄγκου ὕδατος 3.400.000.000 κυβικῶν. Τό ἐργοστάσιο παραγωγῆς ρεύματος θά εἶναι ἡμιὑπόγειον, θά περιλαμβάνῃ 4 μονάδες συνολικῆς ἰσχύος 437.000 KW, τύπου FRANCIS, μέ πρόβλεψιν ἐγκαταστάσεως καί πέμπτης μονάδος ἰσχύος 109.000 KW. ‘Η ὑδροληψία θά γίνεταί διά πέντε σηράγγων, ἡ κάθε μία τῶν ὁποίων θά ἔχῃ διάμετρον 5.20 μ. ‘Η μέση ὠφέλιμος πτώσις θά εἶναι 120 μ., τό δέ μέγιστον γεωμετρικόν ὕψος πτώσεως 140 μ. ‘Ο σταθμός παραγωγῆς θά ἀξιοποιήσῃ τήν ἐκ 5½ δισεκατομμυρίων κυβικῶν μέτρων μέσῃν ἐτησίαν ἑκροῆν, τοῦ ὑδατίνου δυναμικοῦ τοῦ ποταμοῦ. ‘Η παραχθησομένη ἐνέργεια στά Κρεμαστά θά ἀνέρχεται σέ 1.6 δισεκατομμύρια KWH, κατά ἕνα μέσον, ἀπό ἀπόψεως ὑδραυλικότητος, ἔτος. Πέραν τούτου, στήν ἔξοδο τῶν στροβίλων θ’ ἀποδίδεται καθ’ ὅλον τό ἔτος μέση παροχῆ 165 μ3)δλ., μέ ἐλαχίστην 100 μ3)δλ.,

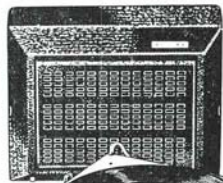
ἡ ὁποία ἐν συνεχείᾳ θά ἀξιοποιηθῇ ἀπό τήν κατάντη βαθμίδα τοῦ ὅλου ἔργου, ἤτοι τοῦ ‘Υδροηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Καστρακίου, ὁπόθεν πάλι ἡ παροχῆ αὐτή τοῦ ὕδατος, θά χρησιμοποιηθῇ γιά τήν ἄρδευσι πολλῶν ἑκατοντάδων χιλιάδων στρεμμάτων τῶν πεδιάδων ‘Αγρινίου, Μεσολογγίου καί Νεοχωρίου».

‘Εν συνεχείᾳ, ἀναφερόμενος ὁ Γενικός Διευθυντής τής Δ.Ε.Η. στήν ὁλοκλήρωσιν τοῦ ὅλου ἔργου γιά τήν ἐκμετάλλευσιν τοῦ ὑδροδυναμικοῦ τοῦ ‘Αχελώου, προσέθεσε τά ἑξῆς : «‘Η δευτέρα φάσις τῶν ἔργων ἀξιοποιήσεως τοῦ ‘Αχελώου, προβλέπει τήν κατασκευῆν στό Καστράκι καί ἄλλου ὑδροηλεκτρικοῦ σταθμοῦ, στόν ὁποῖο συγχωνεύεται — διότι ἀποδεικνύεται οἰκονομικώτερον — καί ὁ ἀρχικῶς προβλεπόμενος τῆς Πρεβέντζας. Τό ἐργοστάσιο παραγωγῆς θά περιλαμβάνῃ ἀρχικῶς δύο μονάδες τῶν 80.000 KW ἐκάστη, μέ πρόβλεψιν ἐγκαταστάσεως καί τρίτης ἰσοδυναμοῦ μονάδος. ‘Η μέση ἐτησίαν παραγομένη ἐνέργεια θά ἀνέρχεται περίπου σέ 870.000.000 KWH, ἡ δέ δαπάνη κατασκευῆς τοῦ ἔργου θά ἀνέλθῃ πιθανῶς σέ 52 ἑκατομμύρια δολάρια (1.520 ἑκατ. δραχμές) ἐκ τῶν ὁποίων ποσόν 21.600.000 δολ. ἀντιπροσωπεύον τίς σέ συνάλλαγμα δαπάνες ἐξευρέθη διά δανείου ἐκ τοῦ A.I.D. Τά ἔργα προβλέπεται νά δημοπρατηθῶν τήν προσεχῆ ἀνοιξί, ὁπότε θά ἔχῃ συμπληρωθῇ ἡ ὀριστικῆ μελέτη καί ὁ σταθμός ὑπολογίζεται νά τεθῇ σέ λειτουργίαν τό 1967».

Καί ὁ Γενικός Διευθυντής τής Δ.Ε.Η. καθηγητής κ. Καλίνσκη κατέληξε : «‘Η τρίτη φάσις τῶν ἔργων τοῦ ‘Αχελώου προβλέπει τήν κατασκευῆν φράγματος στήν θέσιν Τοπολιανῶν, ἀπέναντι τῶν Κρεμαστῶν καί δημιουργίαν τεχνητῆς λίμνης χωρητικότητος περίπου 2 δισεκατομμυρίων κυβικῶν μέτρων, ὥστε νά ἐπιτυγχάνεται καλύτερα ἡ ὑπερησία ἐξίσωσις τῆς ἑκροῆς τοῦ ‘Αχελώου καί ἡ μετατροπῆ τῆς δευτερευούσης εὐτελοῦς ἐνεργείας τῶν ἔργων τῶν Κοεμαστῶν καί Καστρακίου, σέ πολύτιμη ἐνέργεια. Οἱ ὑπό ἐγκατάστασιν στά Τοπολιανῶν μονάδες θά εἶναι συνολικῆς ἰσχύος 140.000 KW, ἡ δέ μέση ἐτησίαν παραγωγή ἐνεργείας θ’ ἀνέρχεται περίπου σέ 600.000.000 KWH. ‘Η συνολικῆ δαπάνη ἀξιοποιήσεως τοῦ ὑδροδυναμικοῦ τοῦ ‘Αχελώου διά τῆς κατασκευῆς τῶν ἔργων Κρεμαστῶν, Καστρακίου καί Τοπολιανῶν, ἰσχύος περίπου 900.000 KW, ὑπολογίζεται σέ 190 ἑκατομμύρια δολλαρίων (5.700.000.000 δραχμές), ἡ δέ παραχθησομένη ἐνέργεια σέ ἐπίπεδα ἄνω τῶν τριῶν δισεκατομμυρίων KWH ἐτησίως. Γιά τήν μεταφορά τῶν τεοαστίων αὐτῶν μεγεθῶν ἰσχύος καί ποσοτήτων ἐνεργείας στά σημεῖα καταναλώσεως τῶν θ’ ἀπαιτηθῇ ἡ κατασκευῆ περίπου 800 γιλιόμετρων νῶν γραμμῶν μεταφοράς ὑπό τάσιν 150.000 βόλτ. Πέραν τούτων, ὑπάρχει ἐπί τάπητος καί τό θέμα τῆς ἐκμεταλλεύσεως τοῦ ὑδροδυναμικοῦ τοῦ ‘Αλιάκμονος, πού ἐκ τῶν μέχρι τώρα ἐρευνῶν προκύπτει ὅτι ἡ παραγωγή ἐνεργείας θά ἀνέλθῃ πιθανῶς σέ 1.400.000.000 KWH, ἡ δέ προαθησομένη πρὸς ἐγκατάστασιν ἰσχύς σέ 700.000 KW, διά διάφοραν λειτουργίαν 2.000 ὠρῶν ἐτησίως, ὅπως ἐπίσης πρέπει νά σημειωθῇ ὅτι ἀποπρατοῦται ἡ ἐγκατάστασις τῆς Τρίτης Μονάδος Λούρου, ἰσχύος 5.300 KW».

Α. Λεων-ς

και για σας...



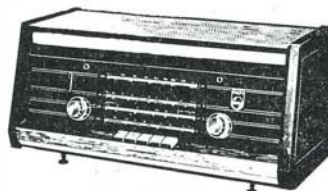
AG 4756
 Ηλεκτρόφωνο
 ρεύματος.
 Άδραμαντίνη βε-
 λόνη.
 δρχ. 1.750



AG 4856
 Ηλεκτρόφωνο
 πολυτελείας
 δρχ. 2.400



AG 1125
 Αυτόματον πικ - άπ
 4 ταχυτήτων. δρχ. 1.450



B 4 X 47
 Ραδιόφωνο ρεύματος
 εις μοντέρνο στύλ. δρχ. 2.950



EL 3541
 Οικογενειακό
 μοντέλο,
 4 μαγν. έγγραφών δρχ. 4.500

Σας εξασφαλίζουν την
 άριστη μουσική από-
 λασιν, την πιστότητα
 του ήχου, την τέλεια
 άναμετάδοσιν!



EL 3549
 Το μαγνητόφωνο
 με την 4η
 ΤΑΧΥΤΗΤΑ
 δρχ. 6.500



N 3 W 24 T
 Ραδιόφωνο αυτοκινήτου
 με τρανζίστορς.

PHILIPS



Και θυμηθείτε :
 για κάθε επίσκεψη
 έμπιστεύεσθε
 τὰ σύγχρονα

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΦΙΛΙΠΣ:

όδος Ίουλιανού 7,
 τηλ. 815.095 και όδος
 Δημοκρίτου
 και Άλεξάνδρου Σούτσου,
 τηλ. 230.476

ΕΚΛΕΚΤΑ ΒΙΒΛΙΑ:

ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

MISCELLANEA

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΥΜΜΙΚΤΑ

Οι πρώτοι Έλληνες ήθοποιοί.— Λίγα λόγια για τὸ Ρωμαϊκὸ Θέατρο.— Ἡ Ντοῦζε καὶ ἡ ἐποχὴ της.— Ὁ ήθοποιός.



ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Ὁ "Ἅγιος Βάκχος

ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ
ΩΣ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΟΡΤΑΤΖΗ

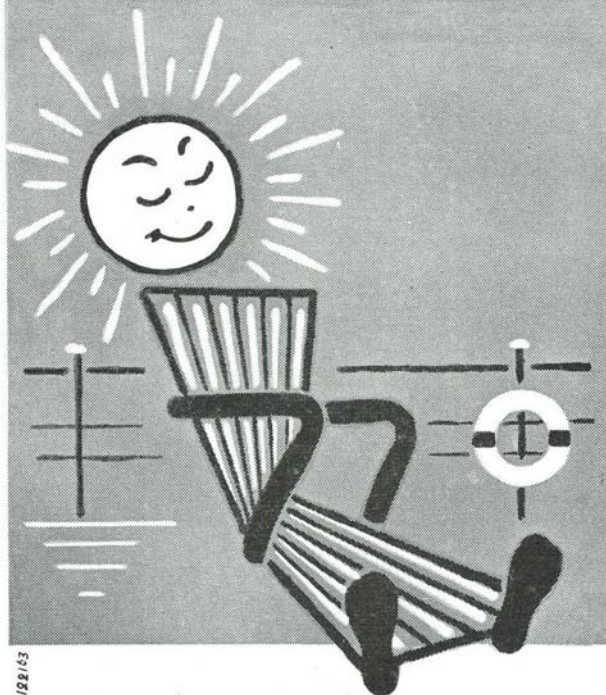


ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Βιογραφικὸ δοκίμιο γιὰ τὸν κορυφαῖο Ἑλληνα κωμωδιογράφο

ΔΙ' ΑΜΕΡΙΚΗ - ΚΑΝΑΔΑ
ΕΥΡΩΠΗ - ΚΥΠΡΟ - ΙΣΡΑΗΛ



MINI, 0122/83

Ἵπερωκεάνιον

"Ὀλυμπία"

23.000 τόννων — 21 μιλίων

Σύγχρονο σύστημα εὐσταθείας (STABILIZERS). Πλήρης κλιματισμός (AIR CONDITIONING).

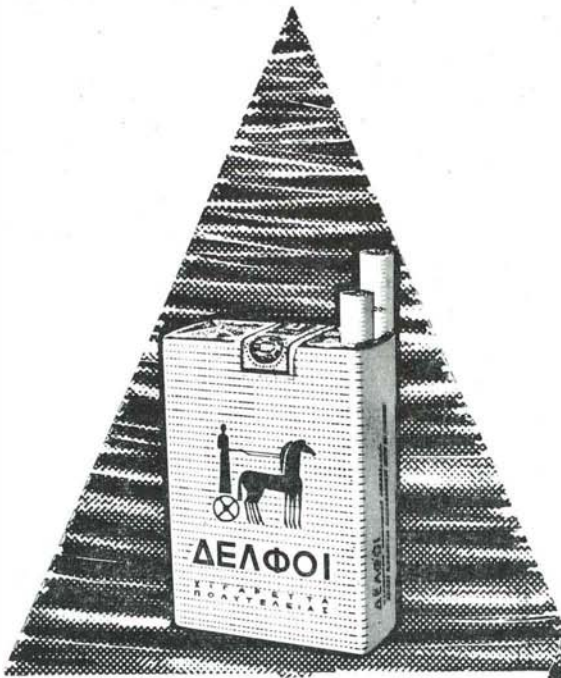
Ἐκείνη τὴν περίοδο ἀπὸ Φεβρουάριο μέχρι Ὀκτώβριο κάθε μῆνα ἓνα 3ήμερο "RELAX", μὲ τὸ Ἵπερωκεάνιον "ὈΛΥΜΠΙΑ", θὰ σᾶς ξεκουράσει καὶ θὰ σᾶς ἀφήσει ἀξέχαστες ἐντυπώσεις... Διαλέξτε τὸ μῆνα πού σᾶς ταιριάζει, γιὰ νὰ ζήσετε τὴ ζωὴ ἑνὸς πολυτελοῦς Ἵπερωκεανίου.





Τὸ **ΛΑΪΚΟ ΛΑΧΕΙΟ**
ἀπὸ τὴν 1ην Ἰανουαρίου θὰ κληρώνεται
κάθε Δευτέρα

“ ΑΛΕΚΤΩΡ „



Δρχ. 8



Δρχ. 6



Δρχ. 11



Δρχ. 10

Τώρα τις γιορτές...
κάντε ένα δώρο στον εαυτό σας!
Διαλέξτε ένα νέο και έκλεκτο σιγα-
ρέττο, που σάς ταιριάζει περισσότερο...

Γ.Α.ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.



30 ΔΙΩΝΕΣ

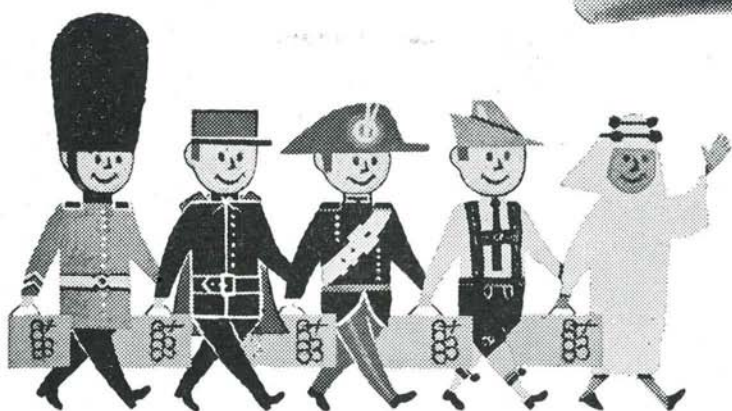
Διὸ τέχνης πανάρχαιες
 Θέατρο
 καὶ Ὑφαντουργία
 30 αἰῶνες τὸ βαμβάκι
 ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεύει
 τὸν ἄνθρωπο,
 τὸ σπίτι,
 τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ-ΠΑΤΡΑΪΚΗ
 ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

A E P O P O P I A



καθημερινὰ πτήσεις
 πρὸς **ΕΥΡΩΠΗ**
 καὶ
ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

ΡΩΜΗ • ΠΑΡΙΣΙ • ΛΟΝΔΙΝΟ • ΖΥΡΙΧΗ • ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ • ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ
 ΙΣΤΑΜΠΟΥΛΑ • ΛΕΥΚΩΣΙΑ • ΤΕΛ ΑΒΙΒ • ΒΗΡΥΤΤΟ • ΚΑΪΡΟ

ΚΑΘΕ ΤΑΞΕΙΔΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΙΣ

ΤΟ ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

**ΜΟΙΡΑΖΕΙ
ΕΦΕΤΟΣ...**



**...Ποταμιόν
Κερδών**

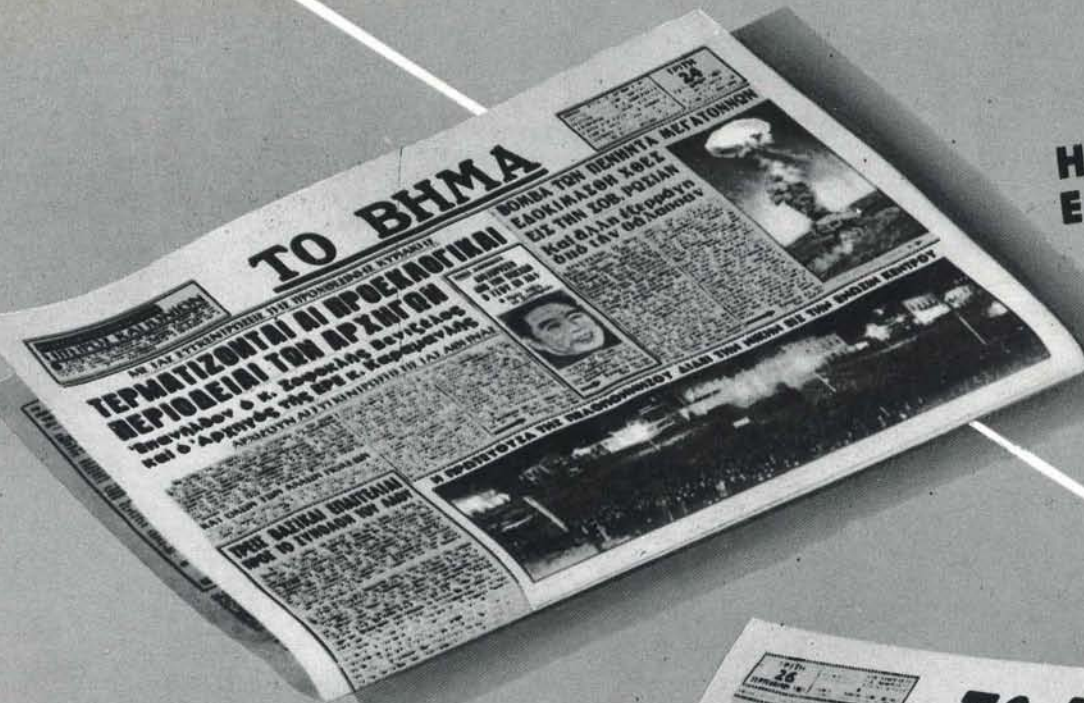
ΔΙΑ ΤΟΝ ΠΡΩΤΟΝ ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΟΝ
ΜΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ

ΕΠΙ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΛΕΩΦΟΡΟΥ ΑΧΑΡΩΝ 308



ΚΑΙ ΠΟΛΛΕΣ ΔΕΚΑΔΕΣ ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ
ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΜΕΤΡΗΤΑ
ΘΑ ΚΕΡΔΙΣΟΥΝ ΕΦΕΤΟΣ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΥΧΕΡΟΙ

ΤΟΥ ΛΑΧΕΙΟΥ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ



**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 ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ ΣΑΣ**