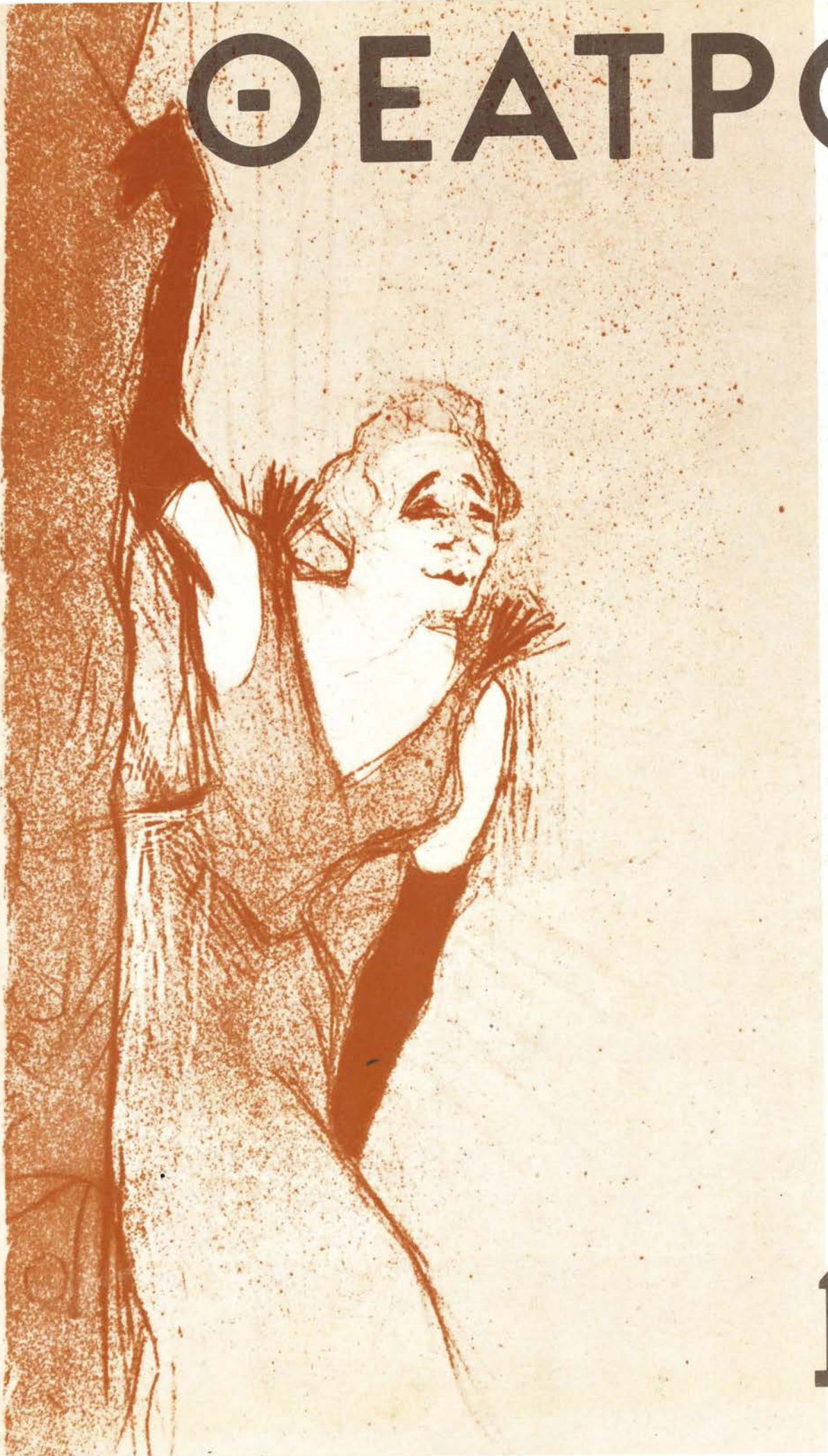


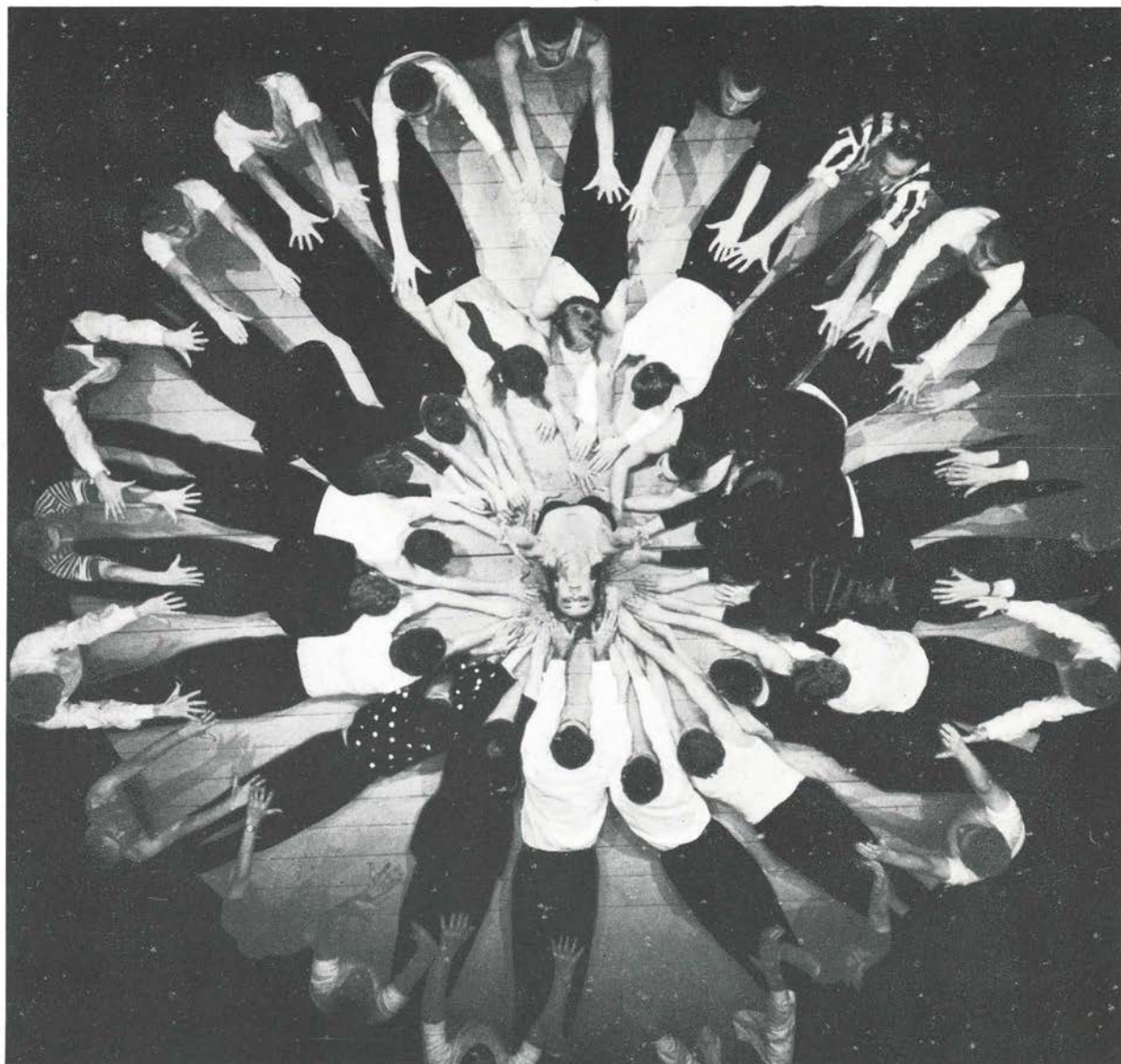
ΘΕΑΤΡΟ



13

Χ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ
Ἰούλιος – Σεπτέμβριος 1964



«Μπολερό» τοῦ Ραβέλ. Χορογραφία Maurice Béjart
μέ τὰ ΜΠΑΛΛΕΤΑ ΤΟΥ ΧΧου ΑΙΩΝΟΣ

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ : ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

γκρέκα



N°4711. 

Η αγαπημένη μας

TOSCA

EAU DE COLOGNE

.....ή Κολώνια με το
πιο λεπτό άρωμα.

 ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονισμένη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιῶσεως*

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

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Γ' Τεύχος 13
Γενάρης - Φλεβάρης 1964

Κεντρικά Γραφεία :
Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Άγίου Γεωργίου Καρύτση)
Νέο τηλέφωνο 624-169
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*
Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*
ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150

Φοιτητική έτησΙΑ δρχ. 120

Έξωτερικοί: Δολλάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*
Το "Θέατρο" τυπώνεται στο
Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών
Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-
πούλου 44, τηλέφωνο 770-603

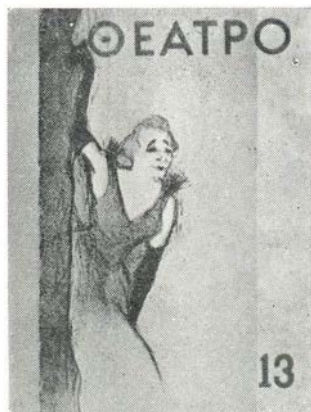
Στοιχειοθεσία : Μονοτυπικό
συγκρότημα Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Σωκράτους 39, τηλέφ. 530.969

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

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

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

*
Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Τουλούζ Λωτρέκ: Ή Γκιλιμπέρ
Λιθογραφία. Εθν. Βιβλιοθήκη. Παρίσι

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Έτος τρίτο, τεύχος δέκατο τρίτο.—Θέατρο και γλώσσα.—
Σαίξπηρ για πάντα...—Καταστρεπτικές ένισχύσεις.—Έμεις
και "Ο άλλος Άλέξανδρος".—Ή μόλυνση έφτασε στην
Κύπρο.—Άνατόμος ενός κόσμου σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** JOHANN WOLFGANG VON GOETHE : Κανόνες για
τους ήθοποιούς. Άπό τη Βαϊμάρη του 1803. Μετάφραση
Δημήτρη Μυράτ σελ. 9
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ : "Ο άλλος Άλέξαν-
δρος". Δράμα σε τρεις πράξεις σελ. 40
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ : Ό θεατρικός χρόνος. Μιά
διαλεκτική της δραματουργίας σελ. 14
ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ : Ό Βάκχος στο Βυζάντιο Ό θεός
του θεάτρου έγινε χριστιανός στην Ελλάδα σελ. 17
ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ : Τραγωδία και "Νό". Όμοιότη-
τες δυό μακρινών θεάτρων σελ. 21
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Ό Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α' : Οι
πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή σελ. 27
ΜΥΡΤΩΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ : Μιά άντιπολεμική κραυγή.
Ή ζωή και τό έργο του Μπόρχερτ σελ. 34
- ΕΡΕΥΝΑ :** Συγκινείται ό ήθοποιός; Άπόψεις για τό "Παράδοξο"
του Ντιντερό. Μιλούν οι Ζάκ Κοπώ, Ζάν Πιέρ Όμνόν,
Ρενέ Σιμόν, Ζώρζ Ουιλσον, Φρανσουά Περιέ, Ζάν Λέ
Πουλαίν, Πιέρ Μπλανσάρ. Μετάφραση Τάκη Δραγονά
σελ. 36
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** BERNARD MAILLÉ : "Ένας Βρεταννός σκηνοθέτης
για τό νόημα των "Βακχών" σελ. 59
ΣΠΥΡΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ : Τό Έπανησιακό θέατρο
σήμερα. Ό "Χάσης" και ό "Θυέστης" σελ. 61
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** FRANCESCO CALARI : Προσπάθεια των θεάτρων στην
Ίταλία νά τραβήξουν τό ενδιαφέρον του κοινού. σελ. 63
VICTOR EFTIMIU, Άκαδημαϊκού: Εικόνα της θεατρικής
δραστηριότητας στη Δημοκρατία της Ρουμανίας σελ. 64
Κ. ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ : Λαϊκή Κίνα : Πλούσια ντό-
πια θεατρική ζωή, πλήρης άγνοια της Εύρωπαϊκής σελ. 66
ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΚΙΟ : Ό ρόλος του θεά-
τρου στη σύγχρονη κοινωνία. Εισηγήσεις Εύγένιου Ίο-
νέσκο, Ένρικό Μπουεναβεντούρα, Βάλτερ Τάουμπ, Νέλ
Χάτινσον, Όράτσιο Κόστα, Τζόν Ντέξτερ, Τακάσι
Σουγκαβάρα, Πρέμ Πουρατσάτρα και Μάριου Πλωρίτη
σελ. 67
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα Άγγλικά, Γαλλικά, Ίταλικά και Άμερικανικά βι-
βλία για Θέατρο, Μουσική, Κινηματογράφο σελ. 70
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με θεατρικά έργα σε διάφορες γλώσσες σελ. 73
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σελ. 73

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΘΕΑΤΡΟΝ “ΟΛΥΜΠΙΑ,,

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1963 - 1964

I. Παρασκευή 6 Μαρτίου

ΒΟΛΦΓΚΑΓΚ ΑΜΕΝΤΕΟ ΜΟΤΣΑΡΤ

“ΕΤΣΙ ΚΑΝΟΥΝ ΟΛΕΣ”

ΚΩΜΙΚΗ ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΠΡΑΞΕΙΣ ΔΥΟ

★

II. Πέμπτη 2 'Απριλίου

α) ΠΙΕΤΡΟ ΜΑΣΚΑΝΙ

“ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ ΡΟΥΣΤΙΚΑΝΑ”

ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΜΙΑ ΠΡΑΞΗ

β) ΡΟΥΤΖΙΕΡΟ ΛΕΟΝΚΑΒΑΛΛΟ

“ΠΑΛΗΑΤΣΟΙ”

ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΠΡΑΞΕΙΣ ΔΥΟ

★

III. Παρασκευή 16 'Απριλίου

Μ. ΜΟΥΣΣΟΡΓΚΣΚΥ

“ΜΠΟΡΙΣ ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ”

ΜΟΥΣΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΠΡΟΛΟΓΟ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

★

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

★ Έτος τρίτο, τεύχος δέκατο τρίτο

Τό “Θέατρο” μπήκε στον τρίτο χρόνο ζωής. Κανένα θεατρικό περιοδικό δεν έφτασε στη χώρα μας την ηλικία του. Έπαγγελίες δεν κάνουμε. Ούτε και τώρα θ’ αναγγείλουμε βελτιώσεις του περιοδικού στο νέο χρόνο. Τεύχος με τεύχος, οί αναγνώστες θά διαπιστώνουν μόνοι τους την προσπάθεια του περιοδικού νά ξεπεράσει τους στόχους του. Η άδιαφορία τών αρμοδίων δεν μᾶς θίγει. Υπηρετούμε ἕνα ἰδανικό. Κι αὐτό μᾶς φτάνει.

★ Θέατρο καὶ γλώσσα

Ἐπαινετὴ ἡ ἀπόφαση τοῦ Ἀθηναϊκοῦ Τεχνολογικοῦ Ἰνστιτούτου νά ὀργανώσει δημόσια συζήτηση γιὰ τίς κατακτήσεις καὶ τὰ προβλήματα τῆς Δημοτικῆς μας γλώσσας στὴ σύγχρονη πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ. Πρωτοβουλία, προγραμματισμός, γενικὴ εἰσήγηση, διεύθυνση τῶν συζητήσεων καὶ ἐξαγωγή συμπερασμάτων ἀπὸ τὸν διευθυντὴ σπουδῶν τοῦ Ἰνστιτούτου ἀλλὰ, ταυτόχρονα, Γενικὸ Γραμματέα τοῦ ὑπουργείου Παιδείας καὶ γενικὸ διαχειριστὴ τῶν εκπαιδευτικῶν καὶ πνευματικῶν θεμάτων στὴ νέα Κυβέρνηση. Εἰσηγήσεις γιὰ τίς κατακτήσεις τῆς Δημοτικῆς στὰ Μαθηματικά, στὴν Ἱατρικὴ, στὰ Νομικά, τὴν Ἐκπαίδευση, στὴν καθημερινὴ ζωὴ, στὴ Λογοτεχνία, στὴ Δημοσιογραφία, ἀκόμα καὶ στὸ Παιδικὸ βιβλίον. Μὲ πολλὴ λύπη ἐπισημαίνουμε μιὰ ἀσυγχώρητη παράλειψη: Ἀπὸ τὸν προγραμματισμὸ λείπει τὸ Θέατρο. Μ’ ἄλλα λόγια, ἡ πιὸ ζωντανὴ μορφή τῆς Τέχνης τοῦ Λόγου — ἀφοῦ αὐτὸν ἔχει γιὰ κύριον ὄργανόν της. Ἀγνοήθηκε ἕνας τομέας τῆς πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ζωῆς ὅπου ἡ Δημοτικὴ γνώρισε τὸν πρῶτον της θρίαμβον. Τὸ θέατρο, γιὰ τὸν συγγραφέα του εἶναι Λογοτεχνία. Γιὰ τὸν ἠθοποιὸ εἶναι κουβέντα. Γι’ αὐτὸ, τὸ καθαρευουσιάνικον μίσημα μόνο γιὰ μικρὸ διάστημα μπόρεσε νά πνίξει τὴ ζωντανὴ γλώσσα πάνω στὴ Σκηνή. Τὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση του, ὑπῆρξε τὸ πρῶτον ὄχυρόν πρὸς κυριεῦτηκε μὲ μικροὺς ἀγῶνας ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μας γλώσσα. Πρὶν ἀπὸ τὸ Εἰκοσιένα εἴχαμε στὴ Δημοτικὴ — τοῦ καιροῦ βέβαια, τὴν ἀκαλλιέργητην ἀκόμα, ὄχι ὅμως καὶ λῶγια — τίς μεταφράσεις τῶν Τραγωδιῶν καὶ προπάντων τὸν “Ἐξηνταβελώνη”, τὴν “Τρικυμία” τοῦ Πολυλά, τὴν ἐξοχὴ νίκη τῆς Δημοτικῆς μὲ τὸν “Βασιλικὸν” τοῦ Μάτεση. Ἀκόμα κι ὅταν ἡ καθαρεύουσα κυρίεψε τὸ νεαρὸ Ἐλεύθερον Κράτος, στίς κωμωδίας ἀκούγονταν ἡ Δημοτικὴ! Οἱ κωμωδίες ποτὲ δὲν χώνεψαν τὴν καθαρεύουσα, κι ὅσες γράφτηκαν σ’ αὐτὴ, ἦταν παγερές, ἀπελπιστικές,

χωρὶς ἐπιτυχία. Ἡ ὀριστικὴ νίκη τῆς Δημοτικῆς ἦρθε μὲ τὸ Κωμειδύλλιον καὶ τὸ Δραματικὸν Εἰδύλλιον. Συγγραφέας τῆς πιὸ ἀδιάλλακτῆς καθαρεύουσας, ὁ Δημήτριος Κορομηλάς, ἀναγκάστηκε, μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς Σκηνῆς, νά γράψῃ τὴν “Τύχη τῆς Μαρούλας” καὶ τὸν “Ἀγαπητικὸν τῆς Βοσκοπούλας” στὴ Δημοτικὴ. Φτάνει νά ὑπομνησθεῖ πῶς οἱ σκηνηκῆς τοῦ ὀδηγίης εἶναι γραμμῆνες στὴν καθαρεύουσα! Πού σημαίνει πῶς ἡ καθαρεύουσα δὲν φοβόταν τὸ μάτι τοῦ ἀναγνώστη. Ἐτρεμε, ὅμως, τὸ αὐτὸ τοῦ θεατῆ! Ὅταν στὰ 1894 καθιερώθηκε ἡ Ἐπιθεώρηση, ἡ Δημοτικὴ ἀπλώθηκε νικηφόρα. Ὁ μεγάλος ἠθοποιὸς Παντόπουλος πῆρε τὸν ἔπαινον τοῦ Ψυχάρη γιὰ τὸ δημοτικισμὸν του. Ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου, μὲ τὸν Κωνσταντῖνον Χατζόπουλον καὶ τοὺς ἄλλους δημοτικιστὰς μεταφραστὰς τοῦ “Βασιλικοῦ Θεάτρου”, ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος μὲ τοὺς δημοτικιστὰς τῆς “Νέας Σκηνῆς” ἀγωνίζονται καὶ δὲ δειλιάζουν — Εὐαγγελιακὰ 1901, μετάφραση τῆς Ἀλκίησσης — γιὰ τὴν προβολὴ τῆς Δημοτικῆς, οὔτε μπροστὰ στὸ αἷμα πού χύνεται! Εἶναι κατόπιν γενεές ἠθοποιῶν καὶ ἄλλων ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου πού, μὲ τὸν συνειδητὸν δημοτικισμὸν τους, συντέλεσαν στὴν κυριαρχίαν τῆς Δημοτικῆς. Λίγα χρωστάει ἡ κατῆχουσα τῆς Δημοτικῆς στὸν ὠραῖον τρόπον πού τὴ μιλήσανε οἱ ἠθοποιοὶ μας ἀπάνω στὴ Σκηνή; Μπορεῖ νά ξεχαστοῦν δύο μορφές πρῶτον μεγέθους — γιὰ νά σταθοῦμε μόνο σ’ ὅσους φύγανε — πού μίλησαν ἐξοχα τὴ Δημοτικὴ, σὰν τὸν Βεᾶκη καὶ σὰν τὴν Κοτοπούλη; Μπορεῖ νά ξεχαστοῦν τόσοι ἄλλοι καλλιτέχνες τῆς Σκηνῆς, ἀριστοτέχνες τοῦ θεατρικοῦ δημοτικισμοῦ, τοῦ εφαρμοσμένου στὴ ζωὴ; Καὶ πάνω ἀπ’ ὅλα, ἐπιτρέπεται νά ξεχνιέται ἡ συμφιλίωση τοῦ μεγάλου Κοινοῦ μὲ τὴ Δημοτικὴ, πού τὴν προσέφερε τὸ Θέατρον μας ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς Σκηνῆς; Τὸ Ἀθηναϊκὸν Τεχνολογικὸν Ἰνστιτούτον, καὶ γιὰ νά κυριολεκτοῦμε ὁ διευθυντὴς του, ἀγνόησε — ὡς μὴ ὄφειλε — ἕναν σημαντικὸν τομέα τῆς ἐθνικῆς, πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς, πού ἀγωνίστηκε καὶ ἐπέβαλε, περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλον, τὴ Δημοτικὴν σὰν ἐθνικὴν μας γλώσσα. Ὁ παραμερισμὸς τοῦ Θεάτρου ἀπὸ μιὰ τέτοια ἐξέταση, δικαιολογημένα γεννάει ὑποψίας πῶς ὁ νέος Γενικός δὲν ἔχει πλήρη καὶ ἀκριβῆ ἐποπτεία τῶν παραγόντων τοῦ ἑλληνικοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ. Τὸ γεγονός παίρνει ἰδιαιτέρην βαρύτητα ὅταν ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς διαχειρίζεται ἐν λευκῷ τὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ θέματα τῆς χώρας. Ἡ εὐθύνῃ δὲν λείπει, φυσικὰ, κι ἀπὸ τοὺς ἄλλους πνευματικοὺς ἀνθρώπους — ἰδίως τοὺς ἐργάτας τοῦ θεάτρου — πού δέχτηκαν νά μετασχηματίζονται σὲ μιὰν ἀντιπροσώπων συζήτησιν τῶν κατακτήσεων τῆς Δημοτικῆς, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀγνοεῖται τὸ Θέατρο.

★ Ζαϊξπηρ γιά πάντα...

Τετρακόσια χρόνια μετά τή γέννησή του, είναι κάπως πολ-
λά γιά ν' ανακαλύψουμε τόν Ζαϊξπηρ! Ούτε θά επιχειρήσουμε
άξιολόγησή του μέ έναν Άστερίσκο, πού άκόμα και ό τίτλος
του άνήκει στόν Γκαίτε. Χιλιάδες άρθρα έχουν γραφτεί γιά
τόν Ποιητή του Θεάτρου. Περιττό νά προσθέσουμε κ' έλλη-
νικά άναμασήματα. Προτιμήσαμε μιά ούσιαστικότερη προσ-
φορά στόν έφρετινό παγκόσμιο έορτασμό του: Τή σωστή
άποτίμηση τών κερδών του Έλληνικού Θεάτρου άπό τή
γνωριμιά του μέ τόν Ζαϊξπηρ. Η γνώση αυτή είναι χρήσιμη
και γιά μās και γιά τούς ξένους. Άπό τό πρώτο τεύχος του
1964 μέχρι τό τελευταίο, τό "Θέατρο" θά ολοκληρώσει, σέ
έξη άυτοτελή κεφάλαια, τήν πιό υπεύθυνη μελέτη γιά τό
Ζαϊξπηρισμό στην Ελλάδα. Γιά τό έργο αυτό επιστρατεύθη-
κε ό ιστορικός του Νεοελληνικού Θεάτρου Γιάννης Σιδέρης
πού, μέ τή μελέτη του, θά φέρει στό φώς τελείως άγνωστα
στοιχεία. Ο Ζαϊξπηρ είναι γιά όλους τούς λαούς ό δημοφι-
λέστερος δραματογράφος. "Ό,τι μπορεί νά νιώσει ή καρδιά
του ανθρώπου τό 'χει βάλει στό έργο του. Μά δέν πρόκειται
γι' αυτό. Άλλο θέλουμε νά τονίσουμε, αυτή τή στιγμή: Ο
Ζαϊξπηρ ένίσχυσε άποφασιστικά τόν θεατρικό μας πολιτι-
σμό και μάλιστα στό πρώτο του ξεκίνημα. Στους ήθοποιούς,
πού έπαιξαν τά έργα του, έδωσε τή σιγουριά πώς έπιτελού-
σαν ένα λειτουργήμα. Και στό Κοινόν, πού τά παρακολου-
θούσε, τήν αίσθηση πώς κοινωνούσαν μέ μιά λειτουργία άπό
τίς ύψηλότερες πού μπορεί νά γίνουν. Μ' άλλα λόγια: Ένι-
σχυσε τό ρίζωμα του Θεάτρου. Και τό βοήθησε ν' αναγνωρι-
σθεί Σχολείο του Λαού. Έκτός άπό τή συνεχή υπόμνηση του
Έτους Ζαϊξπηρ μέ τά άρθρα του Σιδέρη, ένα άπό τά τεύχη
του 64 θά είναι άφιερωμένο ολοκληρωτικά στόν Ποιητή του
Θεάτρου.

★ Καταστρεπτικές ένισχύσεις

Τό Κράτος δέν μās έχει συνηθίσει σέ χειρονομίες ύπερ τής
τέχνης. Η πρώτη Κυβέρνηση του Κέντρου θέλησε νά πρω-
τοτυπήσει. Και τά 'κανε θάλασσα! Άρπαξε δυό όλόκληρα
έκατομύρια άπό τό Δημόσιο Ταμείο και τά μοίρασε πατρια-
στικά και αθαίρατα στους άθηναϊκούς θιάσους! Χωρίς κα-
νένα κριτήριο, καμιά διάκριση, κανέναν προγραμματισμό.
Άπλά και μόνον έπειδή... τό θέατρον διέρχεται οικονομικήν
κρίσην! Τό σκάνδαλο είναι πρωτοφανές. Άν ύπήρχαν και ίχνη
έλάχιστα έννοιας, άρκετο κύριο έπρεπε νά βρίσκονται
σήμερα στις φυλακές. Είναι άκατανόητο σ' έναν τόπο μέ τό-
σες άνάγκες και τόση φτώχεια νά χαρίζονται σέ πιθανούς και
άπιθανούς επιχειρηματίες θιασάρχες δυό όλόκληρα έκατομύ-
ρια! Τό Κράτος όφείλει άσφαλώς, νά ένδιαφέρεται και νά
ένισχύει τό θέατρο. Άλλά, στό βαθμό και μόνον πού τό θέα-
τρο συντελεί στην πνευματική ανάπτυξη του τόπου. Σήμερα
και τό θέατρο είναι έπιχειρήση. Άπό τήν ποιότητα του εί-
δους πού προσφέρει έξαρτάται ή οικονομική του έπιτυχία.
Έπομένως, μέ ποιά λογική παρεμβαίνει τό κράτος και ένι-
σχύει άπιθανους θιάσους πού τό είδος πού προσφέρουν είναι
κακίστης ποιότητας και κάθε άλλο παρά συντελεί στην πνευ-
ματική ανάπτυξη του κοινού; Τό θέατρο, πραγματικά, περνάει
οικονομική κρίση. Μέ τή διαφορά πώς ή οικονομική του κρί-
ση είναι δικαιολογημένη. Και δικαία. Είναι άπόρροια τής
ποιοτικής του κατάπτωσης, μέ τούς άνεύθυνους ήγετικούς του
παράγοντες, τό φτηνό του δραματολόγιο και τήν άθλιεστάτη
σύνθεση τών θιάσων. Τό κράτος, μοιράζοντας σεβαστές ένι-
σχύσεις σ' όλους άδιακρίτως τούς θιάσους, κατάργησε μόνον
του κάθε έννοια ίεραρχίας και άξιολόγησης, μέ βάση τήν προσ-
φορά του καθενός στην τέχνη. Έτσι, οι ένισχύσεις του, άντι
νά βοηθήσουν στην έξυγίανση τής θεατρικής ζωής, τήν κα-
ταβάθρωσαν! Ένίσχυσαν μόνον τό καθεστώς του στείρου
βεντετισμού και τής διασποράς τών καλλιτεχνικών δυνάμεων.
Μέ τήν οικονομική στήριξη θιάσων, πού δέν έξυπηρετούν
τίποτα περισσότερο άπό τίς μαροφιλοδοξίες τών θιασαρχών
του, τό ίδιο τό κράτος βοήθησε τή μονιμοποίηση ενός καθε-
στώς πού, αν συνεχιστεί, τελικά δέν θά βρίσκεται θιάσος
στην Άθήνα, ίκανός νά παίξει άξιοπρεπώς ούτε μιά φάρα.
Τό θέμα τίθεται κι άλλώς: Τό κοινόν εφαρμόζει τελευταία
μιά πετυχημένη "άπεργία". Άπέχει συστηματικά άπό τίς
παραστάσεις διαφόρων άνάξιων θιάσων. Η άποχή του είχε
άρχισει νά ρίχνει τήν άλαζονεία τών βεντετοθιασαρχών και
τών άκόμα πιό άσημαντων δορυφόρων τους. Τό κράτος όφει-

λε νά έπικροτήσει τήν ύγιά αντίδραση του κοινού, νά μελετή-
σει και νά βγάλει συμπεράσματα άπό τήν άποχή του. Άλλοί-
μονο! Μέ τίς πλούσιες δωρεές του ήρθε αντίθετο στό κοινόν.
Έπαιξε τό ρόλο "άπεργοσάστη"! Τό χάδι τών έπιχορηγη-
σών του γλύκανε τό χτύπημα του κοινού και ματαιώσε τόν
συνετισμό τών βεντετοθιασαρχών. Γιά νά έξηγηώμαστε: Η
βοήθεια του Κράτους στό Θέατρο πρέπει νά 'ναι γενναία.
Άλλά, και σέ κάθε περίπτωση, άδιάβλητη. Νά γίνεται μέ
κριτήρια καθορισμένα και άντικειμενικά. Και τό κυριότερο:
Νά παρέχεται, άποκλειστικά και μόνον, γιά τήν ανάπτυξη τής
ντόπιας σοβαρής θεατρικής παραγωγής πού, άλλωστε, μόνον
αυτή προάγει και τήν πνευματική ζωή του τόπου. Μέ τά πο-
σά, αίφνης, πού σκορπίστηκαν, θά μπορούσε νά ίδρυθεί ένας
θιάσος πού νά παίξει μόνον έλληνικά έργα ποιότητας. Θά
μπορούσε, άκόμα, νά καλυφθούν τά έλλείμματα ενός παρό-
μοιου ιδιωτικού θιάσου. Θά μπορούσε νά προκίζονται μεμ-
νωμένα τά έλληνικά έργα πού θ' άνεβάζονταν άπό άξιόλογους
έλεύθερους θιάσους. Θά μπορούσε νά έπεκταθεί ό θεσμός τών
κρατικών ή τών δημοτικών θεάτρων σέ δυό - τρεις άκόμα επαρ-
χιακές μεγαλουπόλεις. Και πάντοτε: Κρατική ένίσχυση, μέ
ρητή ύποχρέωση άπόλυτης προτεραιότητας στην έλληνική
θεατρική παραγωγή. Έτσι, θά ένισχυόταν πραγματικά τό
θέατρο. Οί πατριαστικές δωρεές έπιτείνουν τή διαφθορά και
τήν έξαχρείωση. Ωφέλησαν, ίσως, τούς θιασάρχες. Έβλαψαν,
όμως, τό Θέατρο.

★ 'Εμείς και "Ο άλλος 'Αλέξανδρος"

Τό "Θέατρο" βγήκε γιά νά βοηθήσει, νά προβάλει, νά έπι-
βάλει τή Νεοελληνική δραματολογία. Δυό χρόνια δέν σταμά-
τησε ν' άγωνίζεται γι' αυτή. Φυσικά, δέν έπιτρέπεται νά άδια-
φορήσει ούτε γιά τό κλασικό θέατρο, ούτε γιά τό νεότροπο
ξένο, ούτε κυρίως γιά τό δικό μας παραδοσιακό. Όλα είναι
χρήσιμα γιά νέα ξεκινήματα. Πάντως, στα δώδεκα τέχνη του,
πρόφτασε νά παρουσιάσει μιά ποιητική μετάφραση τών "Βακ-
χών", τό "Βασιλιά Ροδολίνο" και τό "Στάθη" άπό τό
Κρητικό, τή "Φαύστα" άπό τό Καθαρευσιάνικο, ένα Κα-
ραγκιοζίστικο έργο του Μόλλα, τό "Ρήγα" του Μελά, τά
μονόπρακτα του Τάκη Χατζηναγνώστου, του Χρήστου Σα-
μουηλίδη, τής Φώφης Τρέζου, τό "Νησί τής Άφροδίτης"
του Πάρνη. Άπό τήν πρώτη στιγμή άποδοθήκαμε σέ μιά επί-
μονη αναζήτηση έλληνικών έργων. Η έρευνα έχει σχεδόν
ολοκληρωθεί και μιά εύρύτερη άπεικόνιση τής σύγχρονης
δραματολογίας μας θ' ακολουθήσει. Άπαράιτητη δήλωσε σ'
έχθρους και φίλους: Άριστουργήματα δέν βρήκαμε. Ξεχω-
ρίσαμε, όμως, άρκετά έργα πού άξίζει νά βοηθηθούν. Καθένα,
άνάμεσα στα έλαττώματά του, έχει και ιδιαίτερα χαρίσματα.
Άλλα έχουν θεατρική σύλληψη, άλλα ύψηλό λόγο, άλλα
καλή τεχνική. Άλλά, χωρίς τά φώτα τής σκηνης πώς θά μπο-
ρούσαν οι συγγραφείς μας νά άρτιωθούν; Τά έργα, πάντως,
πού θά δημοσιευθούν θά συνθέσουν τήν πιό πιστή εικόνα τής
σύγχρονης δραματολογίας μας. Άρχίζουμε μέ τόν "Άλλο
'Αλέξανδρο". Στη σύλληψη του είναι έργο δεκαπέντε χρο-
νών. Άνήκει στη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, ταλαντούχη συγγρα-
φέα, γνωστή κυρίως άπό τά μυθιστορήματά της: "Τά δένδρα"
1945, "Τά ψάθινα καπέλα" 46 (στά γαλλικά "Trois étés"
52), "Ο άλλος Άλέξανδρος" 50 (στά γαλλικά 53, στ' άγγλι-
κά 59) και τά δυό της σεναρία: "Μαγική πόλη" του Κούν-
δουρου, 1953 και "Φαίδρα" του Ντασέν, 1961. Έχει γράψει
πέντε θεατρικά έργα: "Η γυναίκα του Κανδαύλη" 1955,
"Δαναίδες" 56, "L'autre Alexandre" 57, "Le Saint Prince"
59 και "La lune a faim" 1961. Υποδοχή στόν τόπο της;
Κανείς γιά κανένα δέν ένδιαφέρθηκε! Τό "Άλλος Άλέξαν-
δρος" κυκλοφόρησε, γιά πρώτη φορά τό 1950, στά έλληνι-
κά, σά μυθιστόρημα. Τό 1957 μεταγράφηκε, άπό τήν ίδια
τή συγγραφέα του, σέ θεατρικό έργο, γαλλικά. Και ίδού τί
πέτυχε: Στίς 11 Οκτωβρίου 1957 άνεβάστηκε άπό τό "Théâtre
d'aujourd'hui" στό θέατρο τής "Alliance Française",
μέ σκηνοθεσία Κλών Ρεζύ, σκηνικά Ζάκ Νοέλ, μουσική
Μαριούζε Κονσταν. Ταυτόχρονα, ένακυκλοφόρησε γαλλι-
κά — ένώ είχε βγει και σά μυθιστόρημα — στη σειρά τών
θεατρικών εκδόσεων του Γκαλλιμαρ "Ο μανδύας του Άρ-
λεκίνου", πέμπτο άνάμεσα σέ έργα Άντάμφο, Άντιμπερτί,
Ουίλλιαμ Φώκνερ — Καμύ, Άντρέ Φρέρ, Φελισιέν Μαρσώ,
Ζάν Ρενουάρ, Σαλακρού, Ζάν Βατιέρ και Μισέλ Βιναβέρ.
Φέτος, ή Λυμπεράκη άπόδωσε στα έλληνικά τόν θεατρικό
"Άλλο Άλέξανδρο" και μ' αυτόν τήν παρουσίαζουμε. Δέν

είναι ορθόδοξο θέατρο. Έσωτερικά έχει διάρθρωση μυθιστορηματική και εξωτερικά τεχνική κινηματογράφου. Είναι καλογραμμικό, πρωτότυπο σε σύλληψη και εκτέλεση. Πραγματικό εύρημα, τὰ δεύτερα παράλληλα πρόσωπα τῶν ἡρώων, πού ἀντικατοπτρίζουν σέ παραμορφωτικό καθρέφτη τὴ δυνατότητα καὶ τὴ προεκτάσεις τῶν πρώτων. Ἔχει ποίηση, καταστάσεις διαθλασμένες ἀπὸ ἐφιαλτικές ἢ νοσταλγικές ἀναπολήσεις. Ἀλλὰ καὶ κυνικότητα καὶ πάθος, τραβηγμένο σέ παραλήρημα. Ὁ κοινωνικός προβληματισμός του εἶναι ισχνότατος καὶ ὁ συμβολισμός του ἀρκετὰ ἀξεκαθάριστος γιὰ θέατρο. Στενά θεατρικά, εἶναι ἔργο ἀτμόσφαιρας, πνιγηρῶν καταστάσεων, χωρὶς καμιά λύτρωση. Προσφέρει πολλές δυνατότητες ἐμπνευσμένης σκηνοθεσίας. Ἐπιδιώκει νὰ ἐπιβληθεῖ στὸ θεατὴ κ' ἐπιστρατεύει ὅλα τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ θεάματος: μουσική, στερεοφωνικούς τεχνητοὺς θόρυβους, φωτισμούς, προβολές. Δέν εἶναι — βεβαιότατα — τὸ ὑγιές, ρωμαλέο ἔργο πού εὐαγγελίζεται τὸ "Θέατρο". Οὐτὲ ἀπὸ τὴ φύση του προσφέρεται γιὰ μίμηση. Εἶναι, ὅμως, ἀντιπροσωπευτικὸ μῆς ἐποχῆς. Δίνει τὸ ἀγχος τῆς κοινωνίας πού ἔχει φθεῖρει ἀνεπαρκῶς ὄχι μόνον τὶς πραγματικὰ ἀξίες ἀλλὰ καὶ τὰ ζωτικὰ τῆς ψυδῆς, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ στηριξε κινούρια ἰδανικά. Γνήσιος καρπὸς ἐποχῆς — τὸ δράμα τῆς ἀστικής νεολαίας τοῦ μεταπολέμου — ἔχει, ὡστόσο, προ-σόντα καὶ γιὰ πάρα πέρα.

★ Ἡ μόλυνση ἔφτασε στὴν Κύπρο

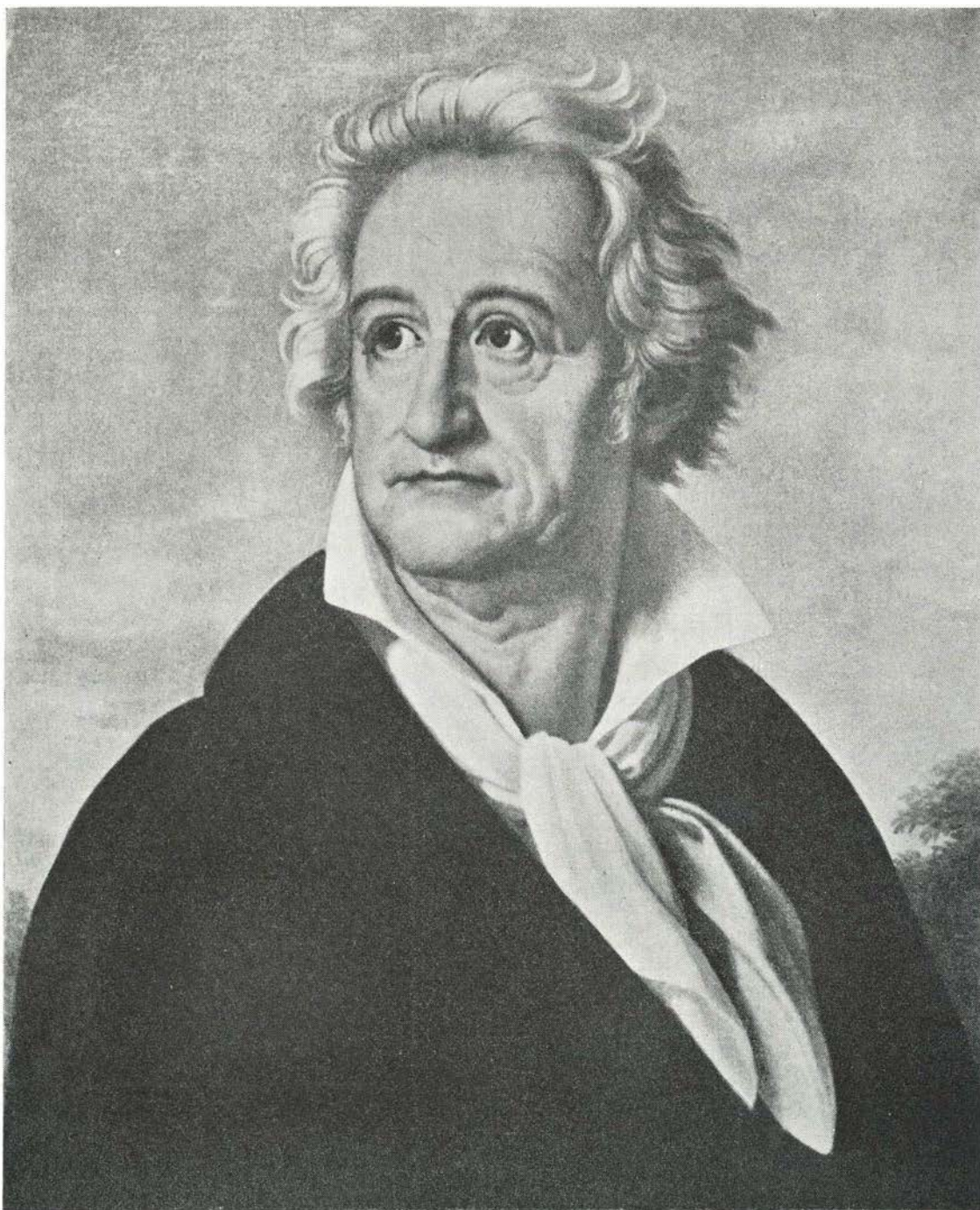
Γνωστοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς καὶ ἐπιχειρηματίες θεάτρων, ἀπὸ κοινὸν συμφέροντος ὁρμώμενοι, εἶχαν ἀρχίσει νὰ παρουσιάζουν ξένα ἔργα σάν ἑλληνικά καὶ νὰ καρπώνονται ὄχι μόνον τὰ συγγραφικὰ δικαιώματα τῶν ξένων, ἀλλὰ καὶ τὴ διαφορά τοῦ φόρου Δημοσίων θεαμάτων, πού ἔχει καθοριστεῖ ἐλαφρότερος γιὰ τὴ γνήσια, ὅμως, ἑλληνικά ἔργα. Ἡ ἀπάτη καταγγέλθηκε ἐγκαίρως ἀπὸ τὸ "Θέατρο" καὶ οἱ "ἑλληνικές" κλεπτοσυγγραφεῖς δέχονται τώρα τὸν ἐξευτελισμὸ νὰ πληρώνουν ἠδὲ ξενὸν φόρο ξένων γιὰ τὰ ... "ἑλληνικά" τους ἔργα. Πάντως, τὸ γνήσιο ἑλληνικὸ ἔργο σώθηκε ἀπὸ τὸν κίνδυνον πλήρους ἀφανισμοῦ πού τὸ ἀπειλοῦσε, ἀφοῦ — λόγω τῶν συγγραφικῶν του δικαιωμάτων — ἐμφανίζονταν ἀκριβότερο καὶ ἀπὸ τὰ κλεπτόμενα ξένα καὶ ἀπὸ τὰ κλεπτόμενα καὶ παρουσιαζόμενα σάν "ἑλληνικά". Καί, φυσικά, σάν ἀκριβότερο, οὐδεὶς ἐπιχειρηματίας τὸ ἀνέβαζε. Ἀνάλογη θλιβερὴ ἱστορία ἐκδηλώνεται τώρα στὴν Κύπρο, ὅπως μᾶς καταγγέλει γνωστὸς ἑλληνας συγγραφέας. Ἀπὸ τὴν κλοπὴ ἑλληνικῶν, αὐτὴ τὴ φορὰ, ἔργων, πού κάνουν συστηματικὰ οἱ Κύπριοι θεατρικοὶ ἐπιχειρηματίες, ἀφανίζεται ὀλοκληρωτικὰ τὸ ἑλληνικὸ Κυπριώτικο ἔργο πού — λόγω τῶν ποσοστῶν πού ἀπαιτεῖ — φυσικὸ εἶναι νὰ μὴ γίνεται δεκτὸ πουθενά. Ἀλλ' ἰδοῦ τὸ θέμα: Ἐαφνικά, τὰ Κυπριακὰ θέατρα ἀνεβάζουν ἀθρόα ἑλληνικά ἔργα καὶ ξένα, σέ μεταφράσεις ἢ διασκευές ἑλλήνων. Ἀκόμα καὶ τὰ ἐπιχορηγούμενα ἀπὸ τὸ δημόσιο. Δυστυχῶς, ὄχι ἐπειδὴ εἶχαν διωχθεῖ γιὰ ἑλληνικὸ θέατρο! Ἀπλούστατα, ἐπειδὴ δέν πληρώνουν συγγραφικὰ ἢ μεταφραστικὰ δικαιώματα στοὺς ἑλλαδίτες συγγραφεῖς. Γιὰ νὰ νῦναι, μάλιστα, ἡσυχοὶ δέ ζητοῦν ποτὲ οὔτε ἀδεία γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἢ τῆς μεταφράσεως καί, τὶς περισσότερες φορές, οὔτε κἂν ἀναφέρουν τὰ ὀνόματα τῶν συγγραφέων ἢ μεταφραστῶν! Ἡ πειρατεία αὐτὴ ἔγινε καὶ ἀπὸ τὸν ἐπιχορηγούμενο ἀκόμα Ὁργανισμὸ Θεατρικῆς Ἀναπτύξεως Κύπρου. Παρουσίασε, αἰφνης, τὴν "Ὠραία μου κυρία", στὴ γνωστὴ ἀπόδοση τοῦ Μάριου Πλωρίτη παρουσίασε τὸν "Ταξιδιώτη χωρὶς ἀποσκευές" τοῦ Ἀνουίτη, στὴ μετάφραση τοῦ Γιώργου Παπᾶ. Οὐτὲ τὰ ὀνόματα τοῦ Μάριου Πλωρίτη ἢ τοῦ Γιώργου Παπᾶ ἀναφέρθηκαν στὰ προγράμματα, τὶς ἀφίσες ἢ τὶς διαφωρές ἄλλες ἀναγγελίες τῶν ἔργων, οὔτε - βεβαίως - καταβλήθηκαν μεταφραστικὰ δικαιώματα, ὅπως δέν πληρώθηκαν καὶ σέ καμιά ἄλλη περίπτωση πού χρησιμοποιοῦνταν ἀθηναϊκὲς μεταφράσεις ἢ διασκευές. Τὸ ἴδιο δέν πληρώθηκαν συγγραφικὰ δικαιώματα ὅταν ἀνεβάστηκαν θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ἀγγελου Τερζάκη, τοῦ Δημήτρη Φαθά καὶ ἄλλων! Ὁλ' αὐτὰ γίνονται, φυσικά, σέ βάρος τῶν Κυπρίων συγγραφέων καὶ μεταφραστῶν, πού ἀντιμετωπίζονται ἔτσι ἕναν ἀθέμιτο συναγωνισμό ἀπὸ τοὺς "κλεπτόμενους" ἑλλήνες συγγραφεῖς. Γιατί, βέβαια, κενεὶς

θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας τῆς Κύπρου δέν ἀνεβάζει ἔργο ἢ μετάφραση κυπριώτικη γιὰ νὰ πληρώσει ποσοστὰ! Μιὰ λύση ὑπάρχει: Ἡ Ἐταιρεία Ἑλληνικῶν Συγγραφέων νὰ ἐλέγχει συστηματικὰ τὴν κίνηση τῶν κυπριακῶν θεάτρων καὶ νὰ μὴν ἐπιτρέπει τὸ ἀνέβασμα ἑλληνικῶν ἔργων καὶ ἑλληνικῶν μεταφράσεων χωρὶς ἔγγραφο ἀδεία καὶ χωρὶς πληρωμὴ συγγραφικῶν ἢ μεταφραστικῶν ποσοστῶν. Οἱ ἑλλήνες συγγραφεῖς, ἀφήνοντας τὰ ἔργα τους νὰ παίζονται ἀνεξέλεγκτα καὶ χωρὶς ἀμοιβή, δέν κάνουν καθόλου καλὸ στὸ Κυπριακὸ θέατρο — ὅπως, ἴσως, μπορεῖ νὰ νομίζουν. Ἀντίθετα, ἐξοντώνουν, μὲ ἀθέμιτο — ἔστω καὶ χωρὶς συμφέρον — συναγωνισμό, τοὺς Κύπριους θεατρικοὺς συγγραφεῖς καὶ μεταφραστῆς.

★ Ἀνατόμος ἑνὸς κόσμου

Τὰ ἑκατοντάχρονα ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Τουλὸυζ Λωτρέκ, πού γιορτάζονται φέτος σ' ὅλο τὸν κόσμον, προσφέρουν στὸ "Θέατρο" τὴν εὐκαιρία νὰ περιλάβει κ' ἕνα δικὸ του ἔργο, στὴ σειρά τῶν καλλιτεχνικῶν του ἐξωφύλλων. Διαλέξαμε μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκφραστικότερες λιθογραφίες του, πού εἶναι λιγότερο γνωστὲς καὶ τὸν ἐκπροσωποῦν περισσότερο. Εἰκονίζει τὴν Ὑβὲτ Γκιλμπέρ, πού ὑπῆρξε ἡ Ἐντιὸ Πιάφ τῆς ἐποχῆς τῆς Ἐπικαιρικῆ εἶναι μόνον ἡ εὐκαιρία. Ἡ ἀπόφασή μας εἶναι οὐσιαστικὴ. Κι ὄχι ἀπλὰ θεματικὴ. Ὁ Τουλὸυζ Λωτρέκ εἶναι στενά δεμένος μὲ ἕναν κόσμον καὶ μιὰ ἐποχή: τὸν κόσμον τοῦ ἐλαφροῦ θεάτρου τῆς "Belle époque" τοῦ Παρισιοῦ. Ὁ ἴδιος ἐξῆσε μ' αὐτόν, κ' ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὰ περισσότερα θέματά του. Μοντέλλα του: ἀρτίστες, θεατρίνες, σαντέζες, ντιζέζες, γυναῖκες τῶν "σπιτιῶν" τῆς Μονμάρτρης. Κόσμος του: ὁ ὑπόκοσμος, τὰ καφενεῖα, τὰ καμπαρέ, τὰ πατάρια κ' οἱ σκηνές ὅπου ἔβγαιναν τὰ "καλλιτεχνικά" νούμερα τῆς ἐποχῆς, κ' ὅλος ὁ κενὸς ἀλλὰ στραφερός κόσμος τῆς εὐθύμης Μονμάρτρης τῶν ἀνατολῶν τοῦ αἰῶνα. Στὰ στιγμήαια σχέδιά του, στοὺς ἔγχρωμους πίνακες καὶ τὶς ἀπαράμιλλες λιθογραφίες του ἀποθανάτισε τὸ αἰσθητικὸ κλίμα ὀλοκληρῆς τῆς ἐποχῆς. Γι' αὐτὸ, παρὰ τὴν αὐστηρὰ ζωγραφικὴ ποιότητα τῶν ἔργων του, οἱ σημερινοὶ σκηνογράφοι, ὅταν ἀναφέρονται στὴν ἐποχὴ του, ἀπ' τοὺς πινακῆς του ἀντλοῦν τὰ σκηνικά τους. Στὸν κόσμον αὐτὸν τῆς γυαλιστερῆς ἐπιφάνειας καὶ τῆς ξέφρενης κίνησης, ὁ Λωτρέκ — καθηλωμένος ἀπὸ τὴ γνωστὴ ἀναπνῆρα καὶ δυσμορφία του — ἐβρισκε ὅ,τι τοῦ ἔλειπε. Μὲ τὴν ἀκονισμένη — ἀπὸ τὴ βαθύτατη καλλιέργεια καὶ τοὺς προσωπικοὺς πόνους — ματιὰ του, ἔβλεπε κάτω ἀπὸ τὴν ξέγνιαστη ἐπιφάνεια, τὴ γκριμάτσα, κάτω ἀπὸ τὰ πολλά φτιασίδια, τὴν κόουραση, τὸ ἀπεγνωσμένο κυνήγι τῆς λάμπης, τὴν ἀγωνία τοῦ ἀρτίστα πρὶν βγεῖ ἀπ' τὶς κοινότητες, τὸ τσάκισμά του ὅταν ἀποσύρεται ἀπὸ τὴ σκηνή. Εἶναι ὁ πρώτος ζωγράφος πού ἔκανε θεατρικὲς ἀφίσες. Κ' ἔδωσε σ' αὐτὲς — ὅπως καὶ μὲ ὅλο τὸ ἔργο του — τὸ τραγικὸ πρόσωπο τοῦ θεατρίνου, πού κάνει τὴ μάσκα του ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του, πού ζεῖ ὅσο εἶναι φωτισμένος ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ προβολέα, πού πρέπει συνεχῶς νὰ τροφοδοτεῖ μὲ τὸν πυρετὸ του, τὸ ρεῦμα τοῦ ἠλεκτρισμοῦ πού ζητάει ἀπ' αὐτὸν τὸ κοινὸ, γιὰ νὰ τὸν δέχεται πῶς ὑπάρχει. Ὁ Λωτρέκ — ἐπειδὴ, ἴσως, ἔκανε ὁ ἴδιος κἂν παρόμοιο, ὑπερνικώντας τοὺς φυσικοὺς του πόνους, γιὰ νὰ κρατηθεῖ στὸ στρόβιλο τῆς ζωῆς τῆς Μονμάρτρης — μπόρεσε νὰ δεῖ, κάτω ἀπ' τὰ φωτισμένα καὶ γελαστὰ πρόσωπα, τὴν ἀληθινὴ σύσταση τοῦ καλλιτέχνη. Καὶ τὴν τόνισε, ἀποκαλύπτοντας πρῶτοντα τραγικά σ' αὐτοὺς τοὺς ἥρωες τῆς χαρᾶς. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη — μολονότι ἐμπρεσιονιστῆς — φαντάζει σὰ γνήσιος ἐμπρεσιονιστῆς. Φαίνεται σὰ νὰ σαρκάζει. "Μὴ μὲ κάνεις τόσο ἄσκημη τοῦ φώναζε ἡ Γκιλμπέρ, πού νόμιζε πῶς ἡ ὁμορφία τῆς τραβοῦσε τὸ κοινόν. Ὁ Λωτρέκ ὅμως ἤξερε — γι' αὐτὸ κ' οἱ θεατρικὲς του ἀκόμα ἀφίσες μένουν σάν ὀλοκληρωμένα ἔργα τέχνης — πῶς στὸ θέατρο, αὐτὸ καὶ μόνον τὸ ὑπόστρωμα τοῦ ἀνθρώπου, καὶ τοῦ πόνου, καὶ τοῦ φόβου, καὶ ὅσων ἀκόμα καταβάλλει ἀπ' τὴ ζωὴ του, εἶναι πού δίνουν τὴ γοητεία, τὴ σύνθεση τῶν χαρακτηριστικῶν του, πού φτιάχνουν τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Δέν εἶναι ὁ εἰκονογράφος. Εἶναι ὁ ἀνατόμος ἑνὸς ὀλοκληροῦ κόσμου καὶ μιᾶς ἐποχῆς. Τὸ "Θέατρο" σύντομα θ' ἀφιέρωσει εἰδικές σελίδες στὸν ἐκφραστὴ τοῦ Θεάτρου.





ΓΚΑΙΤΕ. ΕΡΓΟ ΕΡΡΙΚΟΥ ΚΟΛΜΠΕ, 1826

J. M. Goussier

Johann Wolfgang von Goethe

ΚΑΝΟΝΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ

ΑΠΟ ΤΗ ΒΑΪΜΑΡΗ ΤΟΥ 1803

Ἐκ τῶν μεγάλων τοῦ παγκοσμίου πνεύματος, ὁ Γκαίτε, δὲν ἔφησε μόνον δημιουργικὸ ἔργο στὸ Θέατρο. Ἀσχολήθηκε καὶ μὲ πρακτικὰ προβλήματα τῆς σκηνηκῆς τέχνης. Τὸ "Θέατρο" προσφέρει παρακάτω, γιὰ πρώτη φορά στὴ γλῶσσα μας, τοὺς 91 Κανόνες ποὺ ἔγραψε γιὰ τοὺς ἠθοποιοὺς. Ὅσο κι ἂν ἀνήκουν στὴν ἐποχὴ του, εἶναι ἕνα κείμενο, ἀπὸ τὰ πρῶτα ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ τὴ σκηνηκὴ ἀγωγή τοῦ ἠθοποιοῦ.

Ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ συνίσταται στὴν ὁμιλία καὶ στὴν κίνηση τοῦ κορμιοῦ. Καὶ γιὰ τὰ δύο θὰ δώσουμε στίς ἐπόμενες παραγράφους μερικοὺς κανόνες καὶ ὑποδείξεις, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ὁμιλία.

ΔΙΑΛΕΚΤΟΣ

§ 1 Ὅταν μέσα σ' ἕνα τραγικὸ ρόλο εἰσχωρήσει κάποια ἐπαρχιώτικη προφορά, ἢ ὠραιότερη ποίηση καταστρέφεται καὶ προσβάλλεται ἡ ἀκοὴ τοῦ θεατῆ. Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο καὶ πιὸ ἀπαραίτητο γιὰ τὸν δημιουργοῦμενο ἠθοποιό, ν' ἀπαλλαγεῖ, δηλαδή, ἀπὸ λάθη διαλέκτου καὶ νὰ προσπαθῆσει ν' ἀποκτήσει μιὰ τέλεια, καθαρὴ προφορά. Ἡ ἐπαρχιώτικη προφορά δὲν εἶναι κατάλληλη γιὰ τὴ σκηνή! Ἐκεῖ πάνω πρέπει νὰ ἐπικρατεῖ ἡ καθαρὴ γερμανικὴ προφορά, ὅπως ἐξευγενίστηκε ἀπὸ τὸ γούστο, τὴν τέχνη καὶ τὴν ἐπιστήμη.

§ 2 Ὅποιος ἔχει νὰ παλαίψει μὲ κακὲς συνήθειες διαλέκτου, πρέπει νὰ βασιστεῖ στοὺς γενικοὺς κανόνες τῆς γερμανικῆς γλώσσας, καὶ νὰ προσπαθῆσει νὰ προσφέρει τίς ἀσκήσεις τοῦ ἔντονα, ἐντονότερα ἀπ' ὅσο χρειάζεται. Ἀκόμα καὶ ὑπερβολὲς συνιστῶνται στίς περιπτώσεις αὐτές, χωρὶς κίνδυνον βλάβης. Γιατί εἶναι μέσα στὴν ἀνθρώπινη φύση νὰ ἐπιστρέφει στίς παλιὰς τῆς συνήθειες καὶ νὰ ἐξομαλύνει τίς ὑπερβολές.

ΠΡΟΦΟΡΑ

§ 3 Ὅπως στὴ μουσικὴ τὸ σωστὸ καὶ καθαρὸ χτύπημα τοῦ κάθε τόνου εἶναι ἡ βάση κάθε καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης, ἔτσι καὶ στὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ ἡ κ α θ α ρ ῆ καὶ σ ω σ τ ῆ προφορά τῆς καθεμιᾶς λέξης εἶναι ἡ βάση κάθε ὑψηλῆς ἀπαγγελίας.

§ 4 Σωστὴ ὅμως εἶναι μιὰ προφορά, ὅταν δὲν πνίγεται κανένα γράμμα μέσα στὴ λέξη, ἀλλὰ ὅλα ἐκφέρονται κατὰ τὴ σωστὴ τους ἀξία.

§ 5 Καθαρὴ εἶναι ὅταν ὅλες οἱ λέξεις λέγονται κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο, πού τὸ νόημά τους νὰ πιάνει εὐκόλα καὶ σίγουρα τὸν ἀκροατῆ. Ἐνωμένες οἱ δύο κάνουν μιὰ προφορά τέλεια.

§ 6 Μιὰ τέτοια καθαρὴ προφορά πρέπει νὰ προσπαθῆσει ὁ ἠθοποιὸς νὰ τὴν πετύχει, βάζοντας βαθιὰ στὴν καρδιά του πὼς ἕνα γράμμα πού καταπνίγεται ἢ μιὰ λέξη πού προφέρεται διφορούμενα, κάνουν συχνὰ τὴ φράση ἀκατανόητη, ἔτσι πού τὸ κοινὸ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση ἢ νὰ παρασυρθεῖ σὲ γέλιο.

§ 7 Στίς λέξεις πού τελειοῦν σὲ -εν καὶ -εμ, πρέπει νὰ προσέχει νὰ προσφέρει καθαρὰ τὴν τελευταία συλλαβή, ἀλλιώτικα πάει χαμένη ἢ συλλαβή, ἐπειδὴ δὲ θ' ἀκουστεῖ καθόλου τὸ -ε.

§ 8 Τὸ ἴδιο πρέπει κανεὶς νὰ προσέξει τὸ β πού εὐκόλα μπερδεύεται μὲ τὸ W, γιατί συγγέεται ὅλο τὸ νόημα, καὶ γίνεται ἀκατανόητο.

§ 9 Ἐπίσης τὸ π' καὶ τὸ β' καὶ τ' καὶ d, πρέπει καθαρὰ νὰ διακρίνονται. Γιὰ τοῦτο πρέπει ὁ ἀρχάριος νὰ κάνει μεγάλη διάκριση ἀνάμεσα στὰ δύο, καὶ νὰ προσφέρει ἰσχυρότερα τὸ π' καὶ τὸ τ' ἀπ' ὅτι πραγματικὰ χρειάζεται, προπάντων ὅταν ἡ διάλεκτός του τὸν στρώσει νὰ κλίνει πρὸς τὸ ἀντίθετο.

Ὅταν ἀκολουθοῦν τὸ ἕνα πίσω ἀπ' τὸ ἄλλο δύο ὁμόηχα φωνήεντα, ὅταν τελειώνει, δηλαδή, ἡ μιὰ λέξη μὲ τὴν ἴδια συλλαβὴ πού ἀρχίζει ἡ ἐπόμενη, πρέπει νὰ προφερθοῦν μὲ κάποια διακοπή, γιὰ νὰ διαχωρισθοῦν οἱ δύο λέξεις. § 10

Πρέπει νὰ φυλάγεται κανεὶς πρὶν ἀπ' ὅλα, ἀπὸ τὸ νὰ προσφέρει μὲ ἀσάφεια τίς τελικὲς συλλαβές· αὐτὸς ὁ κανόνας πρέπει νὰ προσεχτεῖ ἰδιαίτερα στὸ ν' καὶ στὸ σ', γιατί τὰ γράμματα αὐτὰ χαρακτηρίζουν τίς καταλήξεις τῆς κύριας λέξης, δείχνουν συνεπῶς τὴ σχέση πού βρίσκεται ἡ κύρια λέξη πρὸς τὴν ὑπόλοιπη φράση, ἐπομένως μ' αὐτὴν καθορίζεται τὸ νόημα τῆς ὅλης περιόδου. § 11

Καθαρὰ καὶ μὲ σαφήνεια πρέπει νὰ προφέρονται τὰ οὐσιαστικά, τὰ κύρια ὀνόματα καὶ οἱ σύνδεσμοι. § 12

Στὰ κύρια ὀνόματα πρέπει νὰ δίνεται μεγαλύτερη ἐμφαση στὴν προφορά ἀπὸ τὸ συνηθισμένο, γιατί αὐτὰ τὰ ὀνόματα πρέπει ν' ἀκουστοῦν ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ἀκροατές. Συχνὰ συμβαίνει νὰ γίνεται λόγος στὴν πρώτη πράξη γιὰ ἕνα πρόσωπο πού ἐμφανίζεται μόλις στὴν τρίτη πράξη, ἢ καὶ ἀκόμα πιὸ ἀργά. Τὸ κοινὸ πρέπει νὰ προσέξει αὐτὸ τὸ πρόσωπο καὶ πὼς ἀλλιῶς μορεῖ νὰ κατορθωθεῖ παρὰ σὲ σαφῆ, ἐνεργητικὴ προφορά; § 13

Γιὰ νὰ γίνει τέλεια ἡ προφορά, πρέπει ὁ ἀρχάριος νὰ προσφέρει ὅλες τίς συλλαβές, προπάντων τίς τελικὲς, δυνατὰ καὶ ἀργά, γιὰ νὰ μὴν εἶναι ἀκατανόητες οἱ συλλαβές πού πρέπει νὰ εἰπωθοῦν γρήγορα. § 14

Τραυτόχρονα συμβουλεύω ν' ἀρχίζει ἡ ὁμιλία ἀπὸ χαμηλοὺς τόνους, ὅσο εἶναι μορετὸ κ' ὕστερα, διαδοχικὰ, ν' ἀνεβαίνει ὁ τόνος· γιατί ἔτσι παίρνει ἡ φωνὴ μεγαλύτερη ἔκταση, καὶ πλάθεται σὲ διάφορους κυματισμοὺς πού χρειάζονται στὴν ἀπαγγελία. § 15

Γι' αὐτὸ εἶναι πάρα πολὺ καλὸ νὰ λείπει κανεὶς τίς συλλαβές, εἴτε μακρὲς εἶναι εἴτε βραχεῖες, στὴν ἀρχὴ ἀργὰ καὶ σὲ χαμηλὸ τόνο, ὅσο ἐπιτρέπει ἡ φωνή, γιατί ἀλλιῶς, μὲ τὴ γρηγοράδα (ταχυλογία) συνηθίζουμε νὰ βάζουμε τὴν ἐμφαση στὸ ρῆμα. § 16

Ἡ λαθεμένη ἢ κακὴ ἀποστήθιση εἶναι σὲ πολλοὺς ἠθοποιούς ἢ ἀφορμὴ λαθεμένης καὶ κακῆς προφορᾶς. Πρὶν λοιπὸν ἀποφασίσει κανεὶς νὰ ἐμπιστευθεῖ κάτι στὸ μνημονικὸ του, ἂς διαβάξει ἀργὰ καὶ στοχαστικὰ αὐτὸ πού πρόκειται ν' ἀποστηθίσει, ἀποφεύγοντας ὀλόκληρα τὸ πάθος, τὸ στόμφο καὶ κάθε παιγνίδισμα τῆς φαντασίας· ἀπεναντίας πρέπει νὰ προσπαθεῖ νὰ διαβάξει σωστὰ καὶ μετὰ νὰ μαθαίνει μ' ἀκρίβεια, κ' ἔτσι πολλὰ σφάλματα θὰ ἀποφευχθοῦν τόσο στὴ διάλεκτο ὅσο καὶ στὴν προφορά. § 17

ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ

Ἀφήγηση ἐνοοῦμε τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς ὁμιλίας, πού ἄνευ παθητικὰ ἀνεβάσματα τόνου, ἀλλ' ἀκόμα καὶ χωρὶς ἀλλαγὲς τόνου βρίσκεται ἀνάμεσα στὴν ψυχρὴ, ἤρεμη, καὶ στὴν πολὺ ταραγμένη ὁμιλία. Ὁ ἀκροατῆς πρέπει νὰ αἰσθάνεται πάντα πὼς γίνεται ἀντικειμενικὰ λόγος γιὰ κάτι τρίτο. § 18

Ἀπαιτεῖται, συνεπῶς, νὰ βάζει κανεὶς τὴν κατάλληλη ἐκφραση καὶ ν' ἀπαγγέλλει τοὺς στίχους μὲ τὴν εὐαί- § 19

σθησία και τὸ αἶσθημα πού ἐνσταλάζει τὸ ποίημα στὸν ἀναγνώστη. Αὐτὸ ὅμως πρέπει νὰ γίνεται μὲ μετριοπάθεια καὶ χωρὶς τὴν ὅλο πάθος αὐταπαύρηση πού εἶναι ἀπαραίτητη στὸ παίξιμο. Ἐκεῖνος πού ἀπαγγέλλει ἀκολουθεῖ βέβαια μὲ τὴ φωνὴ τὴς ιδέες τοῦ ποιητῆ καὶ τὴν ἐντύπωση πού τοῦ δημιούργησε τὸ ἀπαλὸ ἢ τρομακτικὸ, εὐχάριστο ἢ δυσάρεστο, ἀντικείμενο· στὸ φρικιαστικὸ χρησιμοποιοῖ φρικιαστικὸ τόνο, στὸ τρυφερὸ τρυφερό, στὸ ἑορταστικὸ ἑορταστικὸ, ὅμως αὐτὰ εἶναι ἀπλῶς συνέπειες καὶ ἐνέργειες τῆς ἐντύπωσης πού κάνει τὸ ἀντικείμενο· σ' ἐκεῖνον πού ἀπαγγέλλει. Δὲν τοῦ παραλλάζει τὸν ἰδιάζοντα χαρακτῆρα του, δὲν ἀπαρνιέται τὸ φυσικὸ του ἢ τὴν ἀτομικότητά του μ' αὐτὸ, καὶ μπορεῖ νὰ παραβληθῆ μ' ἄλλο πάλιν, πού παίζω σ' αὐτὸ τοὺς φυσικοὺς του τόνους, ἐκεῖνους πού ὑπάρχουν μέσα του, ἀπ' τὴν κατασκευὴ του. Τὸ κομμάτι πού ἐρμηνεύω μὲ ὑποχρεώνει, ἀπὸ τὴ σύνθεσή του, νὰ προσέξω τὸ φόρτε ἢ τὸ πιάνο, τὸ ἤρεμο ἢ τὸ φουριόζο· αὐτὸ ὅμως συμβαίνει χωρὶς νὰ μεταχειριστῶ τὴς τονικῆς διαφορῆς πού διαθέτει τὸ ὄργανο, ἀλλὰ γίνεται μόνον μὲ τὸ πέρασμα τῆς ψυχῆς στὰ δάχτυλα, πού ἐνδίδουν, καὶ μὲ τὸ δυνατότερο ἢ τὸ μαλακότερο χτύπημα τῶν πληκτρῶν ἐρμηνεύουν τὸ πνεῦμα τῆς σύνθεσης, καὶ διεγείρουν τὰ συναισθήματα πού μποροῦν νὰ βγῶν ἀπὸ τὸ περιεχόμενο.

§ 20 Ἐντελῶς ἀλλιῶς εἶναι στὴν ἀπαγγελία ἢ στὴν ἐντεταμένη ἀφήγηση. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἐγκαταλείψω τὸν ἔμφυτο χαρακτῆρα μου, ν' ἀπαρνηθῶ τὸ φυσικὸ μου, καὶ νὰ μῆν ἐντελῶς στὴν κατάσταση καὶ τὴ φωνὴ ἐκεῖνου πού παρασταίνω. Τὰ λόγια πού λέω πρέπει νὰ προφερθοῦν ἐνεργητικὰ καὶ μὲ τὴν πιὸ ζωντανὴ ἔκφραση, ἔτσι πού νὰ φαίνεται πὼς νιώθω σὰν ἀληθινὰ παρούσα, ἐκείνη τὴ στιγμή, κάθε παθητικὴ παρόρμηση. Ἐδῶ χρησιμοποιοῦν ὁ ἐκτελεστὴς στὸ πιάνο τὴ συνρτῖνα καὶ ὅλες τὴς τονικῆς διαφορῆς πού διαθέτει τὸ ὄργανο. Ἄν χρησιμοποιοῦν κατὰλληλα, μὲ γοῦστο καὶ κάθε τι στὴ θέσι του, καὶ ἂν ὁ ἐκτελεστὴς ἔχει προηγουμένως μελετήσῃ μὲ νοῦ καὶ ἐπιμέλεια τὴν ἐφαρμογὴ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα, πού μπορεῖ νὰ παραχθῆ ἀπ' αὐτὰ, τότε μπορεῖ νὰ ἴναι βέβαιος πὼς θὰ πετύχει τὴν ὠραιότερη καὶ τελειότερη ἐντύπωση.

§ 21 Ὅα μποροῦσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει τὴν τέχνη τῆς ἀπαγγελίας πεζὴ ἢ τὸνικὴ ἢ τὴν ἔχνη, μὰ κ' ἔχει τόσες ἀναλογίες μὲ τὴ μουσικὴ. Μόνον πού πρέπει νὰ ξεχωρίσει πὼς ἡ Μουσικὴ, σύμφωνα μὲ τοὺς ἰδιαιτέρους σκοποὺς τῆς, κινεῖται μὲ μεγαλύτερη ἐλευθερία, ἐνῶ ἡ τέχνη τῆς Ἀπαγγελίας εἶναι πολὺ πιὸ περιορισμένη στὴν ἔκταση τῶν τόνων τῆς κ' εἶναι σὲ ξένο σκοπὸ ὑποταγμένη. Τὸ ἀξίωμα τοῦτο πρέπει νὰ τὸ ἔχει πάντα ὅπ' ὄψη του ἐκεῖνος πού ἀπαγγέλλει. Γιατὶ ἂν ἀλλάζει πολὺ γρήγορα τόνους, ἂν μιλά πολὺ βαθιὰ ἢ πολὺ ψηλά ἢ μὲ παραπολλὰ ἡμίτονια, τότε καταλήγει στὸ τραγοῦδι· στὴν ἀντίθετη ὅμως περίπτωσι ζεπέφτει στὴ μὲνοτονία καὶ ἀκόμα καὶ στὴν ἀπλή ὀμίλια εἶναι λάθος. Εἶναι δὺο σκόπελοι, ὁ ἕνας πιὸ ἐπικίνδυνος ἀπ' τὸν ἄλλο καὶ πού ἀνάμεσά τους κρύβεται ἕνας τρίτος: Ὁ τόνος τοῦ κρηγύματος. Ἀποφεύγοντας τὸν πρῶτο ἢ τὸ δεῦτερο σκόπελο εὐκόλα ναυαγεῖ κανεὶς πάνω στὸν τρίτο.

§ 22 Γιὰ νὰ πετύχει κανεὶς μιὰ σωστὴ ἀπαγγελία πρέπει νὰ ἔχει κατὰ νοῦ αὐτοὺς τοὺς κανόνες: Ὅταν κατανοῶ ἀπόλυτα τὴν ἔννοια τῶν λέξεων καὶ τὴς κἀνας τέλει δικῆς μου, πρέπει νὰ προσπαθῶ νὰ τὴς συνοδέψω μὲ τὸν ἀνάλογο τόνο φωνῆς, καὶ νὰ τὴς προσφέρω δυνατὰ ἢ σιγὰ, γρήγορα ἢ ἀργὰ, καθὼς ἀπαιτεῖ τὸ νόημα κάθε φράσης.

§ 23 Στους παρακάτω, λόγου χάρι, στίχους:
*Ξεπερσεύοντας ἀπ' τ' ἔτι μου γοργά,
καταπόδι τότε παίρνω...*
πρέπει ὁ ρυθμὸς νὰ εἶναι πολὺ ταχύτερος παρὰ σ' ὀποιαδήποτε ἄλλη φράση.

§ 24 Ὅταν συναντῶμε σημεῖα πού διακόπτονται ἀπὸ ἄλλα, σὰν νὰ βρισκονται μέσα σὲ παρένθεση, πρέπει νὰ χαμηλώνει λίγο ὁ τόνος, γιὰ νὰ ξαναβῆ μόλις τελειώσει ἡ παρένθεση.

§ 25 Ὅταν παρουσιάζεται μιὰ λέξη, πού ἀπὸ τὸ ἴδιο τῆς τὸ νόημα τῆς ταιριάζει κάποιον τοιαύτην ἔκφραση, ἢ καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τῆς τὴ φύση καὶ ἔτι ἀπ' τὸ νόημα πού περιλαμβάνει, καὶ πρέπει νὰ εἰπωθεῖ μὲ τόνο ἐντονης ἄθθρωσης, ὀφείλομε νὰ προσέξομε νὰ μὴν παρουσιαστεῖ σὰν ἀποκομμένη ἀπ' τὴν ἡρεμὴ ὀμίλια καὶ νὰ ξεπαταχθεῖ βίαια, γιὰ νὰ ξαναπεράσομε μετὰ στὸν ἡσυχο τόνο, ἀλλὰ νὰ προετοιμαστεῖ ὁ ἀκροατὴς μὲ σοφὸ καταμερισμὸ τῆς ὑψωμένης ἔκφρασης, μὲ κάπως περισσότερο τόνισμὸ τῶν προηγουμένων λέξεων, ἔτσι πού ἀνεβαίνοντας καὶ κατεβαίνοντας, νὰ φτάσομε στὴ λέξη τῆς ἀξίας· γιὰ νὰ εἰπωθεῖ καὶ αὐτὴ μὲ πλήρη καὶ στρογγυλὴ σύνδεση μὲ τὴς ἄλλες.

§ 26 Ὅταν λέει κανεὶς τὸ ἐπιφώνημα "ὦ" πρέπει νὰ τὸ ξεχωρίζει ἀπ' τὴν ἐπόμενὴ λέξη.

§ 27 Ὅπως στὴν προφορὰ συσταίνεται ἰδιαίτερα νὰ τονίζονται καθαρὰ τὰ κύρια ὀνόματα, τὸ ἴδιο ἐπαναλαμβάνεται ὁ κανὼνας καὶ στὴν ἀπαγγελία, μόνον πού ἀπαιτεῖται ὁ ἀπὸ πάνω ἔνταση τοῦ τόνου. Ἄν σ' ἕνα ἔργο πού ἀναφέρονται, τὰ ὀνόματα τῆς Δήμητρας καὶ τοῦ Πάνα, προφερθοῦν ἐπιτόλαια καὶ μὲ ἀσάφεια, τότε χάνει τὸ σύνολο ἀνυπολόγιστα. Μπορεῖ ὁ μορφωμένος, ὅταν ἀκούσει τὰ ὀνόματα, νὰ συλλογιστεῖ πὼς προέρχονται ἀπὸ τὴ μυθολογία τῶν ἀρχαίων, μὰ ἡ ἀληθινὴ τους σημασία μπορεῖ νὰ τοῦ ξεφύγει. Μὲ τὸν ἰδιαιτέρο ὅμως τόνισμὸ τοῦ ἀπαγγέλλοντος βγαίνει ξεκάθαρα τὸ νόημα. Ἀκόμα καὶ στὸν λιγότερο μορφωμένο, καὶ ὅταν δὲν εἶναι πολὺ κατατοπισμένος, θὰ κεντριστεῖ ἡ φαντασία του ἀπ' τὸ δυνατότερα ἀρθρωμένο καὶ θὰ συλλάβει κάτι ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο πού σημαίνουν σ' ἀλήθεια αὐτὰ τὰ ὀνόματα.

§ 28 Ἐκεῖνος πού ἀπαγγέλλει ἔχει τὴν ἐλευθερίαν νὰ βάζει παύσεις, διακοπῆς κ.τ.λ. πού ἐκλέγει ὁ ἴδιος· μόνον νὰ προσέχει νὰ μὴ βλάπτει τὸ κύριο νόημα, πού μπορεῖ εὐκόλα νὰ συμβεῖ, ὅπως καὶ σὲ μιὰ λέξη πού προσφέρεται ἄσχημα ἢ μὲ ἀμέλεια.

§ 29 Ἀπὸ τὰ λίγα αὐτὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ καταλάβει πόσο ἀτέλειωτος κόπος καὶ χρόνος χρειάζονται γιὰ νὰ προοδέψει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴ δύσκολη τέχνη.

§ 30 Γιὰ τὸν ἀρχαῖο ἠθοποιὸ εἶναι μεγάλο κέρδος ἂν λέει, ὅσο μπορεῖ πιὸ βαθιὰ, αὐτὰ πού ἔχει ν' ἀπαγγεῖλει. Γιατὶ κερδίζει ἔτσι μεγάλῃ ἔκτασι στὴ φωνὴ του, καὶ μπορεῖ μετὰ νὰ δώσει τέλεια ὅλες τὴς ἄλλες ἀποχρώσεις. Ἄν ὅμως ἀρχίσει πολὺ ψηλά, χάνει μὲ τὴ συνήθεια τὸ ἀνδρικό βάθος τῆς φωνῆς καὶ, σὲ συνέχεια, μὰ κ' αὐτὸ τὴν ἔκφραση τοῦ ὑψηλοῦ καὶ τοῦ πνευματικού. Καὶ τί εἶδους ἐπιτυχία μπορεῖ νὰ ἐλπίσει μὲ μιὰ διαπεραστικὴ καὶ τσιριστικὴ φωνή; Ἄν ὅμως ἔχει ἀποκτήσει χαμηλοὺς τόνους στὴν ἀπαγγελία του, τότε μπορεῖ νὰ ἐκφράσει ὅλες τὴς μεταλλαγῆς στὴν ἐντέλεια.

ΡΥΘΜΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

§ 31 Ὅλοι οἱ παραπάνω κανόνες κ' οἱ παρατηρήσεις μπαίνουν κ' ἐδῶ σὰν προϋποθετικὴ βάση. Ἰδιαιτέρο ὅμως χαρακτηριστικὸ τοῦ ρυθμικοῦ λόγου εἶναι πὼς τὸ κείμενον πρέπει ν' ἀπαγγελλεῖ μὲ ἀκόμα πιὸ ὑψωμένη, παθητικὴ ἔκφραση. Κάθε λέξη πρέπει νὰ εἰπωθεῖ μὲ κάποιο βάρος.

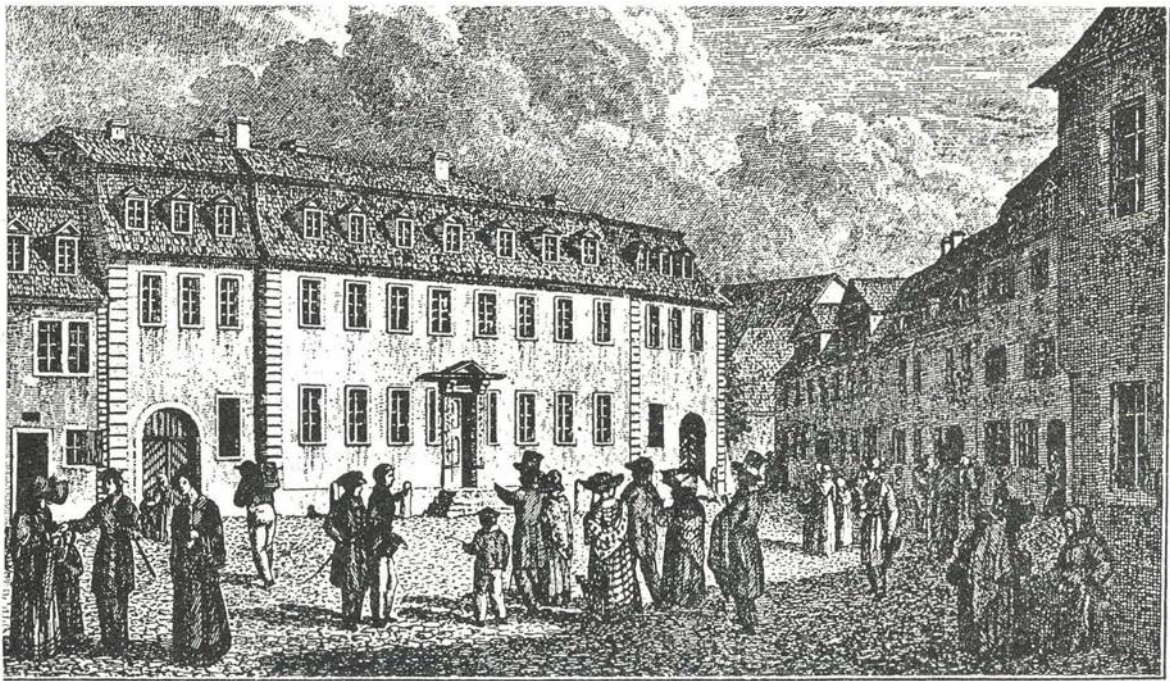
§ 32 Ὅπως ἡ σύνδεση τῶν συλλαβῶν καθὼς κ' οἱ ὀμοιοκαταληξίες δὲν πρέπει νὰ ὑπογραμμίζονται χτυπητὰ, ἀλλὰ πρέπει νὰ διατηρεῖται κάποιον συνοχή, ὅπως στὴν πρόζα.

§ 33 Ὅταν εἶναι νὰ ἀπαγγεῖλομε ἴαμβους, πρέπει νὰ προσέξομε νὰ ὑπογραμμίζομε κάθε ἀρχὴ στίχου μ' ἕνα μικρὸ, ἀνεπαίσθητο σταμάτημα· ὅμως ἡ πορεία τῆς ἀπαγγελίας δὲν πρέπει νὰ διακόπτεται ἀπ' αὐτὸ.

ΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

§ 34 Σ' αὐτὸ τὸν τομέα τῆς ἠθοποιικῆς τέχνης ὑπάρχουν ἐπίσης μερικὸι κανόνες· ὑπάρχουν βέβαια ἅπειρες ἐξαιρέσεις, πού ὅλες πάλι ἐπιστρέφουν στοὺς βασικοὺς κανόνες. Αὐτοὺς τοὺς κανόνες πρέπει κανεὶς νὰ τοὺς ἐνσωματώσει τόσο στὸν ἑαυτὸ του, πού νὰ τοῦ γίνουνη δευτέρη φύση.

§ 35 Πρῶτ' ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ συλλογιστεῖ ὁ ἠθοποιός, πὼς δὲν πρέπει μόνον νὰ μιμηθεῖ τὴ φύση, ἀλλὰ καὶ νὰ τὴν παρουσιάσει ἰδανικά, καὶ νὰ συνενώσει, στὴν ἀπόδοσή του, τὸ ἀληθινὸ μὲ τὸ ὠραῖο.



Warum stehen sie da vor?
Ist nicht Thüre da und Thor?

Kömen sie getrofft herein
Würden wohl empfangen seyn.
Goethe

- § 36 Ἐτσι, κάθε μέρος τοῦ σώματός του πρέπει νά ἔναι στήν ἐξουσία του, ὥστε νά χρησιμοποιεῖ κάθε μέλος, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐπιδικώμενη ἔκφραση, ἐλεύθερα, ἀρμονικὰ καὶ μὲ χάρη.
- § 37 Τὸ κορμί πρέπει νά κρατιέται ἴσιο, ὁ θώρακας προτεταμένος, τὸ ἄνω μέρος τῶν βραχιόνων ὡς τοὺς ἀγκῶνες κολλημένο κάπως στὸ σῶμα, τὸ κεφάλι στραμμένο λίγο πρὸς ἐκεῖνον πού τοῦ μιλάμε, ὅμως τόσο λίγο, ὥστε πάντα τὰ τρία τέταρτα τοῦ προσώπου νά ἔναι γυρισμένα πρὸς τὸ Κοινό.
- § 38 Γιατί ὁ ἥθοποιὸς πρέπει πάντα νά ἔχει κατὰ νοῦ πῶς βρίσκεται στὴ Σκηνὴ γιὰ χάρη τοῦ Κοινοῦ.
- § 39 Γι' αὐτὸ, δὲν πρέπει ἀπὸ παρεξηγημένη φυσικότητα, νά παίζουν μεταξύ τους, σὰ νὰ μὴν εἶναι τρίτος μπροστά· δὲν πρέπει ποτὲ νά παίζουν πλαγιοπρόσωπα πρὸς τοὺς θεατές, οὔτε νὰ τοὺς γυρίζουν τὴν πλάτη. Ἄν αὐτὸ τύχει νά γίνει, ἀπὸ ἀνάγκη ἢ γιὰ νά χαρακτηρίσει κάτι, τότε ἄς γίνεταί μὲ προσοχὴ καὶ μὲ χάρη.
- § 40 Ἐπίσης πρέπει νά προσέχουν οἱ ἥθοποιοὶ νά μὴ μιλάνε πρὸς τὸ βῆθος τῆς σκηνῆς, ἀλλὰ πάντα πρὸς τὸ Κοινό. Γιατί ὁ ἥθοποιὸς πρέπει νά μοιράζεται διαρκῶς ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνον πού συνομιλεῖ μαζί του, καὶ τοὺς ἀκροατές. Ἄντι νά στρέφει ὀλόκληρο τὸ κεφάλι, ἄς ἀφήνει νά παίζουν περισσότερο τὰ μάτια.
- § 41 Ἐνα σημαντικό σημεῖο εἶναι τοῦτο: Ὅταν δυὸ δρώντα πρόσωπα συνομιλοῦν, αὐτὸς πού μιλά πρέπει νά κινεῖται ἐλαφρότατα πρὸς τὰ πίσω, καὶ αὐτὸς πού ἔπαψε νά μιλά, λίγο πρὸς τὰ μπρός. Ἄν χρησιμοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ πλεονέκτημα ἔξυπνα, καὶ ἂν μὲ τὴν ἀσκηση, συντελεῖται ἀβίαστα, τότε πετυχαίνεται, τόσο γιὰ τὸ μάτι ὅσο καὶ τὴν κατανόηση τῆς ἀπαγγελίας, τὸ καλύτερο ἀποτέλεσμα. Κ' ἕνας ἥθοποιὸς πού γίνεται τεχνίτης στὸ κεφάλαιο αὐτό, μπορεῖ μαζί μ' ἄλλους, πού ἔχουν ἐξ ἴσου ἀσκηθεῖ, νά δημιουργήσει μαζί μὲ ἰσάξια μ' αὐτὸν ἀσκημένους, μιὰν ὁμορφὴ ἐντύπωση, καὶ νά πλεονεκτηῖ ἀπέναντι σ' ἐκείνους πού δὲν τηροῦν αὐτὸ τὸν κανόνα.
- § 42 Ὅταν δυὸ πρόσωπα συνομιλοῦν, ἐκεῖνο πού στέκεται ἀριστερὰ πρέπει νά προσέξει νά μὴν πλησιάζει πολὺ

τὸ πρὸς τὰ δεξιὰ. Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς στέκονται πάντα τὰ σεβάσμα πρόσωπα. Κυρίες, ἡλικιωμένοι, εὐγενεῖς. Ἀκόμα καὶ στὸν καθημερινὸ βίῳ στεκόμαστε σὲ κάποιαν ἀπόσταση ἀπὸ ἐκεῖνον πού σεβόμαστε· τὸ ἀντίθετο φανερώνει ἑλλειψὴ ἀνατροφῆς. Ὁ ἥθοποιὸς πρέπει νά παρουσιάζεται σὰ μορφωμένος ἄνθρωπος καὶ νά προσέχει μ' ἀκρίβεια τὰ παραπάνω. Ὅποιος στέκεται συνεπῶς στὸ δεξιὸ μέρος, πρέπει νά διεκδικεῖ τὸ δίκιο του καὶ νά μὴν ἀφήνει νά σπρώχεται πρὸς τὶς κουνίτες, ἀλλὰ νά στέκεται σταθερὰ καὶ νά κάνει μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι νόημα στὸν φορτικὸ ν' ἀπομακρυνθεῖ.

Μιὰ ὁμορφὴ στοχαστικὴ στάση εἶναι, λόγου χάρη, γιὰ ἕνα νέο ἢ ἐξῆς: ἂν, μὲ τὸ θώρακα καὶ ὅλο τὸ σῶμα προτεταμένο, μείνω στὴν τέταρτη χορευτικὴ θέση, γείρω λίγο τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πλάγια, κοιτάζω χάμω καὶ ἀφήνω νά πέσουν τὰ χέρια.

ΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΧΕΡΙΩΝ ΚΑΙ ΜΠΡΑΤΣΩΝ

- § 43 Γιὰ νά ἔχουν οἱ ἥθοποιοὶ ἐλευθερίαν κινήσεως στὰ χέρια, ἄς μὴν κρατᾶνε ποτὲ μπαστοῦνι.
- § 45 Αὐτὴ ἡ καινούρια μὸδα, νά βάζουν τὸ χέρι στὸ στηθόδεσμο ὅσες φορᾶνε μακριὰ ἐσώφρουχα, ἀπαγορεύεται αὐστηρὰ.
- § 46 Εἶναι κατ' ἐξοχὴν λαθεμένο νά σταυρώνει κανεὶς τὰ χέρια ἢ νά τ' ἀκουμπᾷ ἀναπαυτικὰ πάνω στὴν κοιλιά ἢ νά χῶνει τὸ ἕνα στὴν τσέπη τοῦ γιλέκου ἢ καὶ τὰ δυὸ στὶς τσέπες.
- § 47 Τὸ χέρι δὲν πρέπει νά κλείνεται σὲ γροθιά, οὔτε σὰν τοὺς στρατιῶτες, νά κρατιέται τεντωμένο στὸ μηρό, ἀλλὰ πρέπει τὰ δάκτυλα νά ἔναι τότε μαζεμένα, πότε ἴσια, μὰ μόνο ἀλύγιστα δὲν πρέπει νά ἔναι.
- § 48 Τὰ δυὸ μεσαῖα δάκτυλα πρέπει νά μένουν πάντα κολημένα, ὁ ἀντίχειρας, ὁ δείκτης καὶ ὁ μικρὸς δάκτυλος πρέπει νά κρέμονται κάπως κεκαμμένα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μένει τὸ χέρι στὴν ἀριμόζουσα στάση του, καὶ γιὰ κάθε κίνηση στὸ ὀρθὸ σχῆμα του.
- § 49 Τὸ πάνω μέρος τῶν μπράτσων πρέπει νά κολλάει κάπως στὸ σῶμα καὶ νά κινεῖται πολὺ λιγότερο ἀπ' τὸ ἄλλο μισό, πού πρέπει νά ἔχει τὴ μεγαλύτερη εὐκίνη-

- σία. Γιατί, αν σηκώσω λίγο το χέρι μου, όταν γίνεται λόγος για κοινά πράγματα, κάνει πολύ σπουδαιότερη εντύπωση μετά όταν το σηκώσω όλο. "Αν δεν συγκρατήσω το παίξιμό μου στις πιο αδύνατες εκφράσεις του λόγου μου, δε θα έχω αρκετή δύναμη για τις πιο δυνατές, όποτε ή κλιμάκωση της εντύπωσης πάει χαμένη.
- § 50 'Επίσης τα χέρια δεν πρέπει να ξαναγυρίζουν από τη δράση στην ήρεμη θέση τους, πριν τελειώσει ο λόγος μου εντελώς, αλλά και τότε σιγά-σιγά, καθώς τελειώνει ο λόγος.
- § 51 'Η κίνηση των μπράτσων πρέπει να γίνεται πάντα τμηματικά. Πρώτα ύψώνεται ή κινείται το χέρι, έπειτα ο άγκώνας κ' έτσι όλο το μπράτσο. Ποτέ δεν πρέπει να ύψώνεται μονομιᾶς, χωρίς την παραπάνω σειρά, άλλως ή κίνηση γίνεται σκληρή κι άσχημη.
- § 52 Είναι μεγάλο πλεονέκτημα για έναν αρχάριο, αν κρατά τον άγκώνα όσο γίνεται πιο σφιχτά στο σώμα, για να μπορεί να κυριαρχεί σ' αυτό το μέρος του σώματος, και να κάνει τις κινήσεις του σύμφωνα με τους παραπάνω κανόνες. Γι' αυτό πρέπει να γυμνάζεται, και στην καθημερινή ζωή να κρατά τα μπράτσα λυγισμένα προς τα πίσω, και μάλιστα, όταν είναι μόνος, να τα δένει. Στο περπάτημα ή σε άλλες στιγμές που δεν έχει δράση, ως αφήνει τα μπράτσα να πέφτουν, να μη σφίγγει τα χέρια, μα να κρατά το σώμα σ' άενη κίνηση.
- § 53 'Η γραφική κίνηση των χειριών πρέπει να χρησιμοποιείται σπάνια, αλλά να μην εγκαταλείπεται όλοτετα.
- § 54 "Όσο για το ίδιο μας το σώμα, ως φυλαγόμεστε να δείχνουμε με το χέρι το σημείο που αναφέρει ο λόγος, όπως π.χ. στη "Νύφη της Μεσσήνας", όπου ο δόν Μανουέλ λέει στο χορό
- Κι άκόμα το μανδύα διαλέξετε
ύφασιμένο από λαμπρό μετάξι,
ν' άστράφτει ή άνοιχτόχρωμη πορφύρα,
να τον κρατάει ολόχρονη μιᾶ πόρπη
ἀπ' τον ώμο...*
- Θά 'ταν πολύ λαθεμένο, αν, με την τελευταία λέξη, ο ήθοποιος άγγίζει τον ώμο του.
- § 55 'Η κίνηση πρέπει να 'ναι γραφική, μα έτσι σά να μη γίνεται έπιτηδες. Σε μονωμένες περιπτώσεις υπάρχουν κ' εδώ εξαίρεσεις, αλλά το παραπάνω πρέπει να παρθεί σαν ένας γενικός κανόνας.
- § 56 'Η γραφική κίνηση του χειριού προς το στήθος για να υποδείξει κανείς τον εαυτό του, πρέπει να γίνεται όσο δυνατὸ πιο σπάνια, και τότε μόνο, όταν το ζητάει άπαραίτητα το νόημα, όπως, λογουχάρη, στο παρακάτω σημείο της "Νύφης της Μεσσήνας":
- Δέν φερα άλλο μίσος πια μαζί μου
μόλις που ξέρω γιατί ματοβαφόμαστε.*
- 'Εδώ μπορεί στην αρχή της φράσης, άόριστα, με τη γραφική κίνηση του χειριού προς το στήθος να υποδείξει ο ήθοποιος τον εαυτό του. Για να γίνει όμως ύμορφη αυτή ή χειρονομία, ως έχουμε κατά νου τουτο: πώς ο άγκώνας πρέπει βέβαια να 'ναι χωρισμένος ἀπ' το σώμα κ' έτσι να σηκωθεί το μπράτσο, αλλά το χέρι δεν πρέπει να κάνει μεγάλη διαδρομή προς το στήθος. Αυτό καθαυτό το χέρι δεν πρέπει να το σκεπάζει μ' όλη την παλάμη, αλλά να το άγγίζει μόνο με τον αντίχειρα και τον τέταρτο δάχτυλο. Τα άλλα τρία δάχτυλα δεν πρέπει να άκουμπάνε, αλλά να 'ναι λυγισμένα γύρω από την στρογγυλότητα του θώρακος, και, ενώ δείχνουν προς το στήθος, να μην άγγίζουν.
- § 57 Στην κίνηση των χειριών πρέπει να φυλαγόμεστε, όσο μπορούμε περισσότερο, να τα φέρνουμε μπρός ἀπ' το προσώπο ή να σκεπάζουμε μ' αυτά το σώμα.
- § 58 "Όταν πρέπει να δώσω το χέρι, και δεν άπαιτείται ρητά να 'ναι το δεξί, μπορώ πολύ καλά να δώσω το άριστερό· γιατί επί σκηνης δεν ισχύει το άριστερό ή το δεξιά, αλλά πρέπει κανείς πάντα να προσπαθεί να μην καταστρέφει την εικόνα, που 'χει να παρουσιάσει, με αντιαισθητικές στάσεις. "Αν όμως είμαι αναπόδραστα ύποχρεωμένος να δώσω το δεξί χέρι, και αυτός που θά χαιρετήσω στέκεται πίσω μου, είναι προτιμότερο να υποχωρήσω λιγάκι, και να δώσω έτσι το χέρι, ώστε να παραμείνω φάτσα στο Κοινό.
- "Ας σκεπτεῖ ο ήθοποιός από ποιά πλευρά του θεάτρου στέκεται, για να κανονίσει ανάλογα τις χειρονομίες του.
- "Όποιος στέκεται ἀπ' το δεξί μέρος, πρέπει να χειρονομεί με τ' άριστερό χέρι και, αντίθετα, όποιος στέκεται στο άριστερό, πρέπει να χειρονομεί με το δεξί, ώστε τα χέρια να κρύβουν όσο γίνεται λιγότερο τον θώρακα.
- Στις παθητικές καταστάσεις, όταν χειρονομούμε και με τα δυο χέρια, πρέπει να 'χουμε αυτό τον κανόνα πάντα υπ' όψη μας.
- Γι' αυτό το σκοπό, και για να 'ναι το στήθος γυρισμένο προς τους θεατές, είναι χρήσιμο αυτός που στέκεται στο δεξί μέρος να προβάλλει το άριστερό πόδι, και αυτός που στέκεται στο άριστερό μέρος, το δεξί.
- ΜΙΜΙΚΗ
- Για να πετύχει κανείς μιᾶ σωστή μιμική και ταυτόχρονα να μπορεί να κρίνει όρθά τη μιμητική τέχνη, πρέπει να 'χει υπ' όψη του τους εξής κανόνες: "Ας τοποθετηθεί μπροστά σ' ένα καθρέφτη κι ως άρχισει να μιλά εκείνο που 'χει ν' άπαγγείλει, μόνο χαμηλόφωνα ή και χωρίς να άκούγεται. Μ' αυτό πετυχαίνει να μην παρασύρεται από την άπαγγελία, αλλά να παρατηρεί εύκολα κάθε λαθεμένη κίνηση που δεν εκφράζει εκείνο που συλλογιέται ή ψιθυρίζει· άκόμα έχει τη δυνατότητα να διαλέξει τις ώραιες και σωστές μιμητικές κινήσεις και να δώσει κίνηση ανάλογη με το νόημα των λόγων, άποτυπώνοντάς την σαν έκφραση της τέχνης.
- Πρέπει όμως να μπει σαν προϋπόθεση πως ο ήθοποιός θά 'χει από πριν κάνει δικό του το χαρακτήρα και την κατάσταση εκείνου που θά παραστήσει· και πως ή φαντασία του θά 'χει καλά έπεξεργασθεί το ύλικό· γιατί, χωρίς αυτή την προετοιμασία, δεν θά μπορεί ν' άπαγγείλει ούτε να δράσει σωστά.
- Μεγάλο πλεονέκτημα του αρχάριου, για να μάθει να χειρονομεί και να κάνει τους βραχιόνες του εύκινήτους και εύκαμπτους, είναι να προσπαθεί, χωρίς ν' άπαγγείλει το ρόλο του, να τον κάνει σε κάποιον άλλο νοητό, με παντομίμα· γιατί τότε είναι ύποχρεωμένος να διαλέξει τις ταιριαστές κινήσεις.
- ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ
- Για να πετύχει κανείς ελαφρότερη και εύπρεπέστερη κίνηση των ποδιών, ως μη κάνει ποτέ πρόβα φορώντας μπότες.
- 'Ο ήθοποιός, προπάντων ο νέος, που πρόκειται να παίξει έραστές ή άλλους ελαφρούς ρόλους, ως έχει πάντα στο θέατρο ένα ζευγάρι παντόφλες, και μ' αυτές ως κάνει πρόβα· σύντομα θά δει ἀπ' αυτό καλά άποτελέσματα.
- Και στην πρόβα θά 'πρεπε να μην επιτρέπουμε τίποτα που δε συμβαίνει στο έργο.
- Οί γυναίκες πρέπει να κρεμάνε το μικρό τους πουγγι στα πλάγια.
- Κανέννας ήθοποιός δεν επιτρέπεται να κάνει πρόβα φορώντας το παλτό του, γιατί πρέπει να 'χει ελεύθερα τα μπράτσα και τα χέρια. Το παλτό δεν τον έμποδιζει μόνο να κάνει τις κατάλληλες χειρονομίες αλλά τον ύποχρεώνει να κάνει λαθεμένες, πού, θελά του, θά τις επαναλάβει στην παράσταση.
- 'Ο ήθοποιός δεν πρέπει να κάνει στις πρόβες κινήσεις που δεν ταιριάζουν στο ρόλο του.
- "Όποιος βάζει, στις πρόβες ενός τραγικού ρόλου, το χέρι στο στήθος του μέσ' ἀπ' το γιλέκο του, κινδυνεύει στην παράσταση να ψάχνει να βρει άνοιγμα μέσ' ἀπ' το θώρακα και να μη βρίσκει.
- ΣΥΝΗΘΕΙΕΣ ΠΡΟΣ ΑΠΟΦΥΓΗΝ
- 'Ανήκει στα πολύ χοντρά λάθη που πρέπει εντελώς να άποφεύγονται όταν ο ήθοποιός που κάθεται, θέλοντας

νά προχωρήσει τὸ κάθισμά του τὸ τραβᾶει ἀνάμεσα ἀπ' τὰ πόδια του, ἀνασηκώνεται λίγο καὶ προχωρεῖ μαζί με τὸ κάθισμα. Αὐτὸ δὲν προσβάλλει μόνο τὴν αἰσθητικὴ ἀλλὰ καὶ τὴν εὐπρέπεια.

§ 74 Ὁ ἡθοποιὸς δὲν πρέπει ν' ἀφήνει νὰ φαίνεται μαντήλι πάνω στὴ σκηνή, πολὺ λιγότερο νὰ σκουπίζει τὴ μύτη του καί, ἀκόμα λιγότερο νὰ φτύνει. Εἶναι φοικιαστικό, μέσα σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση, νὰ σοῦ ὑπενθυμίζουν τέτοιες φυσικότητες. Ἄς ἔχει ὁ ἡθοποιὸς ἕνα μικρὸ μαντηλάκι μαζί του, πού τώρα μάλιστα ἔγινε καὶ τῆς μόδας γιὰ νὰ βοθηθεῖται στὴν ἀνάγκη.

ΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΗ ΖΩΗ

§ 75 Ὁ ἡθοποιὸς πρέπει ἀκόμα καὶ στὴν καθημερινὴ ζωὴ νὰ σκέφτεται πὼς γίνεται δημόσια ἀντικείμενο καλλιτεχνικῆς περιέργειας.

§ 76 Πρέπει νὰ φυλάγεται νὰ μὴν κάνει κινήσεις ἢ νὰ παίρνει πόζες ἢ νὰ χειρονομεῖ μετὰ τὰ μπράτσα καὶ νὰ κουνᾷ τὸ σῶμα κατὰ τρόπο τοῦ χεὶ γίνεται συνήθεια. Γιατὶ ἂν ὀφείλει ὁ νοῦς του, ἐνῶ παριστάνει, νὰ ἔχει στραμμένους πρὸς τὴν προσπάθεια ν' ἀποφεύγει τέτοιες συνήθειες, φυσικά, θὰ πάει, κατὰ μέγα μέρος, χαμένος ὁ ρόλος του.

§ 77 Εἶναι συνεπῶς ἀπόλυτα ἀπαραίτητο νὰ ἔχει λυτρωμένος ὁ ἡθοποιὸς ἀπὸ ὅλες τὶς ἔξεις, γιὰ νὰ μπορεῖ στὴ διάρκεια τῆς παράστασης νὰ ζεῖ τὸ ρόλο του, καὶ τὸ πνεῦμα του νὰ μπορεῖ ν' ἀσχολεῖται μετὰ τὴ μορφή πού ἀνέλαβε ν' ἀποδώσει.

§ 78 Ἀντίθετα, γιὰ τὸν ἡθοποιὸ εἶναι σημαντικῆς ἀξίας κανόνας νὰ προσπαθεῖ νὰ δίνει στὸ κορμί του, στὸν τρόπο του, γενικά σὲ κάθε του δράση, μιὰ τέτοια τροπὴ, ἔτσι πού νὰ κρατιέται πάντα σὰν σὲ διαρκὴ ἀσκήση. Αὐτὸ εἶναι γιὰ κάθε τμῆμα τῆς ἡθοποιικῆς τέχνης πλεονέκτημα ἀνυπολόγιστης ἀξίας.

§ 79 Ἐκεῖνος ὁ ἡθοποιός, πού διάλεξε τὸ πάθος, θὰ τελειοποιηθεῖ ἐξαιρέτα, ἂν κάθε τι πού ἔχει νὰ πεῖ στὴν καθημερινὴ ζωὴ τὸ ἐκφράσει μετὰ σχετικὴ ἀκρίβεια ὡς πρὸς τὸν τόνο καὶ τὴν προφορὰ ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλες τὶς ἀλλεκινήσεις πρέπει νὰ προσπαθεῖ νὰ διατηρήσει μιὰ σχετικὴ προσποίηση. Βέβαια αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ ἔχει ὑπερβολικὴ, γιὰτι ἀλλιῶς θὰ κάνει τοὺς συνανθρώπους

του νὰ γελάσουν· κατὰ τ' ἄλλα θὰ μπορούν νὰ ἀναγνωρίσουν ὀπωσδήποτε τὸν καλλιτέχνη τοῦ αὐτοδιαμορφώνεται. Αὐτὸ δὲν ἀποβαίνει με κανένα τρόπο εἰς βάρος του, καὶ μάλιστα θὰ ὑπομείνουν εὐχάριστος τὴν ἰδιαίτερη συμπεριφορὰ του, ἂν μ' αὐτὸ τὸ μέσον βρεθοῦν στὴν περίπτωσιν νὰ τὸν θαυμάσουν σὰ μεγάλο καλλιτέχνη πάνω στὴ Σκηνή.

Μιὰ καὶ πάνω στὴ Σκηνή πρέπει ὅλα νὰ παρασταίνονται, ὅχι μόνο ἀληθινά, ἀλλὰ καὶ ὠραία, καὶ ἀφοῦ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ πρέπει νὰ ἐρεθίζεται ἀπὸ χαριτωμένα συμπλέγματα καὶ στάσεις, ὁ ἡθοποιὸς ὀφείλει νὰ προσέχει καὶ κάτω ἀπὸ τὴ Σκηνή νὰ παρουσιάζεται αἰσθητικά· πρέπει διαρκῶς νὰ θεωρεῖ πὼς στέκεται μπροστὰ στὸ Κοινό.

Ἐπὶ ἀποστηθίζει τὸ ρόλο του πρέπει νὰ ἔχει πάντοτε γυρισμένους πρὸς κάτι συγκεκριμένο, ἀκόμα καὶ ὅταν κάθεται στὸ τραπέζι γιὰ νὰ φάει μόνος ἢ με τοὺς ὁμοίους του, πρέπει νὰ προσπαθεῖ πάντα, νὰ φτιάχνει μιὰν εἰκόνα, νὰ πιάνει τὰ πάντα μετὰ χάρι, νὰ τ' ἀφήνει κ.τ.λ. σὰ νὰ βρισκόταν πάνω στὴ Σκηνή· πρέπει ὅλα νὰ τὰ παρασταίνει γραφικά.

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

Ἡ Σκηνή καὶ ἡ αἴθουσα, οἱ ἡθοποιοὶ καὶ τὸ Κοινό, ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο.

Τὸ θέατρο εἶναι ἕνας ἄγραφος πίνακας, καὶ ὁ ἡθοποιὸς ἡ διακόσμησή του.

Γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ παίζει ποτὲ παραπολὺ κολλητὰ στὶς κούνιες.

Ἐπίσης δὲν πρέπει νὰ προχωρεῖ πολὺ στὸ προσκήνιο. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἄτοπο· γιὰτι ἡ φιγούρα βγαίνει ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς, πού μέσα σ' αὐτὸ, μαζί με τὴ σκηνογραφία καὶ τοὺς ἄλλους ἡθοποιούς, ἀποτελεῖ ἕνα σύνολο.

Ὅποιος στέκεται μόνος του πάνω στὴ Σκηνή, πρέπει νὰ συλλογιέται πὼς καὶ αὐτονοῦ ἀποστολὴ εἶναι ἡ διακόσμησή τῆς καὶ μάλιστα ἀκόμα πιὸ πολὺ, γιὰτι ἡ προσοχὴ στρέφεται ὀλάκερη σ' αὐτόν.

Ὅπως οἱ οἰωνοσκόποι χωρίζαν τὸν οὐρανὸ μετὰ τὸ ραβδί τοὺς σὲ διάφορους τομεῖς, ἔτσι μπορεῖ ὁ ἡθοποιὸς νὰ χωρίσει νοερά τὴ Σκηνή σὲ διάφορους χώρους, πού μπορεῖ πειραματικά νὰ τοὺς παραστήσει πάνω στὸ χαρτί μετὰ ῥόμβους. Τὸ πάτωμα τῆς Σκηνῆς γίνεται τότε κάτι σὰν πίνακας σκακιοῦ. Ἔτσι ὁ ἡθοποιὸς μπορεῖ νὰ προσδιορίσει σὲ ποιὰ τετράγωνα θὰ κινηθεῖ, μπορεῖ νὰ τὰ σημειώσει στὸ χαρτί, καὶ τότε θὰ ἔχει βέβαιος ὅτι σὲ παθητικὴ σκηνὴ δὲ θὰ παραδέρνει ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ἄτεχνα, ἀλλὰ θὰ συνταιριάζει τὸ ὠραῖο μετὰ τὸ σημαντικό.

Ὅποιος μπαίνει στὴ Σκηνή ἀπὸ τὶς κούνιες τοῦ βάλους, γιὰ νὰ πεῖ ἕνα μῆλογο, καλὰ θὰ κάνει νὰ προχωρήσει διαγώνια ἔτσι πού νὰ βρεθεῖ στὴν ἀπέναντι μεριὰ τοῦ προσκήνιου· ἔχουνε τόση χάρι οἱ κινήσεις πάνω σὲ διαγώνιες γραμμές.

Ὅποιος βγαίνει ἀπὸ τὴν τελευταία κούνια πηγαίνοντας πρὸς κάποιον πού στέκεται κιάλας πάνω στὴ Σκηνή, ἂς μὴν προχωρεῖ παράλληλα πρὸς τὴν κούνια, ἀλλὰ λιγάνι πρὸς τὸν ὑποβόλεα.

Ὅλες αὐτὲς τὶς τεχνολογικὲς ὁδηγίες πρέπει νὰ τὶς κάνει δικές του κάθε ἡθοποιός, σύμφωνα μετὰ τὸ νόημα τοῦ, καὶ νὰ γυμνάζεται πάνω σ' αὐτὲς συνεχῶς, ὥσπου νὰ τοῦ γίνουσι συνήθεια. Κάθε τι τὸ ἄκαμπτο πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ καὶ ὁ κανόνας πρέπει νὰ γίνῃ μυστικὴ βασικὴ γραμμὴ τῆς ζωντανῆς δράσης.

Εἶναι αὐτονόητο, πὼς οἱ κανόνες αὐτοὶ, τηροῦνται κατ' ἐξοχὴν ὅταν ἔχουμε ν' ἀποδώσουμε ἀξιοσέβαστους χαρακτήρες. Ὑπάρχουν ἀπεναντίας χαρακτήρες πού βρίσκονται σ' ἀντίθεση μ' αὐτὸ τὸ ἀξιοσέβαστο, π.χ. χωριάτικοι, βάνουσοι κλπ. Αὐτοὶ ἐκφράζονται ἀκόμα καλύτερα ὅταν συνειδητὰ καὶ μετέχοντες κάνουμε τὸ ἀντίθετο τῆς εὐπρέπειας, ἐνῶ πάντα πρέπει νὰ ἔχουμε κατὰ νοῦ πὼς πρόκειται γιὰ μιμητικὸ φαινόμενο καὶ ὅχι γιὰ χυδαία πραγματικότητα.

Μετάφραση ΔΗΜΗΤΡΙΗ ΜΥΡΑΤ

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Πνεύματος τῆς Γῆς. Σχέδιο Γκαίτε γιὰ τὸν "Φάουστ"



Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

ΜΙΑ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ

Αν θελήσουμε να εξετάσουμε τα καινούρια βιώματα που μάς έφερε το Θέατρο από τις αρχές του εικοστού αιώνα, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι ένα από τα πιο σημαντικά είναι το βίωμα του χρόνου. Το βίωμα τούτο θα το ονομάσουμε θεατρικό βίωμα για να το ξεχωρίσουμε από ένα άλλο βίωμα, το βίωμα του θεάτρου μέσα από τον δικό μας ψυχολογικό χρόνο. Ένώ στην πρώτη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με το χρονικό δεσμό που ένώνει ανάμεσα τους τις σκηνές ενός θεατρικού έργου, έχουμε να κάνουμε, δηλαδή, με ένα καθαρά θεατρικό χρόνο, στη δεύτερη, πρόκειται για την εισχώρηση του θεατρικού έργου μέσα στο δικό μας ψυχολογικό χρόνο, για την προέκταση που το έργο μπορεί να πάρει μέσα μας, όχι πια σαν απλό έργο τέχνης, μα σαν προσωπικό βίωμα. Έτσι, ενώ από το ένα μέρος μπορούμε να θεωρήσουμε το θεατρικό χρόνο σαν κάτι το αντικειμενικό, σαν κάτι που μπορούμε να αναλύσουμε και να μελετήσουμε από τα έξω, από το άλλο μέρος, την επίδραση που μπορεί να 'χει το έργο πάνω σε μας, με την εισχώρησή του στον ψυχολογικό μας χρόνο, δε μπορούμε να την προσδιορίσουμε παρά σαν κάτι το υποκειμενικό, που εφάπτεται στη δική μας ζωή, που βρίσκει αντίκτυπο στην προσωπική μας εμπειρία. Θά 'ταν ενδιαφέρον να μελετήσουμε στη συνάρτησή τους τα δυο τούτα βιώματα του χρόνου και να συλλάβουμε το διαλεκτικό δεσμό που ένώνει το θεατρικό χρόνο του έργου με τον υποκειμενικό χρόνο του θεατή. Σήμερα θα επιχειρήσουμε μια ανάλυση του πρώτου.

Είναι γνωστό ότι στην Αναγέννηση, ένα από τα κύρια δεδομένα της θεατρικής δημιουργίας, ένας από τους κανόνες που έπρεπε να ακολουθεί ο δραματογράφος, ήταν ο νόμος των τριών ενότητων: ενότητα της δράσης, ενότητα του τόπου και ενότητα του χρόνου. Οι τρεις τούτες έννοιες, που έβρισκαν την πηγή τους στην ποιητική του Αριστοτέλη, αν και εκφρασμένες με διαφορετικό τρόπο, θεωρήθηκαν σαν τα στηρίγματα της θεατρικής δημιουργίας γιατί εξασφάλιζαν την ενότητα του έργου με το δεσμό που δημιουργούσαν ανάμεσα στην ανάπτυξη της δράσης και τη συστηματική της γύρω από στενά τοπικά και χρονικά όρια. Άλλωστε, η Αρχαία Τραγωδία, είχε δώσει πρώτη το μέτρο τούτο, αν και το γεγονός δεν είναι απόλυτο, γιατί σε μερικά έργα έχουμε μετατόπιση της δράσης και μέσα στο χώρο και μέσα στο χρόνο. Γενικά όμως μπορούμε να πούμε ότι ο κανόνας αυτός είναι ένα από τα βασικά δεδομένα του αρχαίου δράματος.

Η Αναγέννηση, από τη στιγμή που ήθελε να ξαναζωτανέψει το αρχαίο πνεύμα, ήταν φυσικό να θέσει στο κέντρο της δραματικής δημιουργίας, τον κανόνα τούτο. Μα αν αυτό έγινε κυρίως με το γαλλικό κλασικό θέατρο του 17ου αιώνα, που γύρευε την έμπνευσή του στο αρχαίο δράμα, δε μπορούμε να πούμε ότι εφαρμόστηκε με τον ίδιο τρόπο σε άλλες χώρες. Λίγο προγενέστερα, στο θέατρο του Σαίξπηρ λόγω χάρη, πολλές φορές τα γεγονότα διαδραματίζονται σε διαφορετικούς τόπους και διαφορετικές χρονικές στιγμές. Δεν έχουμε παρά να πάρουμε για παράδειγμα τον "Οθέλλο". Ένώ οι πρώτες σκηνές διαδραματίζονται στη Βενετία, η κατοπινή εξέλιξη του έργου γίνεται στην Κύπρο, σε άλλο δηλαδή τόπο και σε άλλο χρόνο. Ωστόσο, παρ' όλες τις δυνατές εξαιρέσεις, αν θέλουμε να τοποθετήσουμε τα γεγονότα έτσι όπως παρουσιάζονται στις γενικές τους γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι σε όλη την περίοδο της Αναγέννησης και στα χρόνια που ακολούθησαν, η ενότητα του χρόνου, του τόπου και της δράσης, απέτελεσαν ένα βασικό στοιχείο της τέχνης του δραματογράφου.

Με το σύγχρονο όμως θέατρο, η τοποθέτηση του προβλήματος αλλάζει, και ίσως το ουσιαστικότερο σημείο αυτής της αλλαγής είναι η διάσπαση της ενότητας του χρόνου. Η διάσπαση τούτη γίνεται με πολλούς τρόπους. Πότε παίρνει τη μορφή μεγάλης χρονικής απόστασης ανάμεσα στα γεγονότα: η δεύτερη ή η τρίτη πράξη ενός έργου μάς μεταφέρουν πολλά χρόνια μετά. Πότε πάλι παίρνει ένα πιο επαναστατικό χαρακτήρα. Γίνεται μετατόπιση των στιγμών τέτοια, που διαφορετικές εποχές της ζωής εισχωρούν ή μια στην άλλη: μια στιγμή του παρελθόντος εισχωρεί μέσα στο παρόν, ή ακόμα, κάτι που 'ναι περισσότερο συνταρακτικό, μια στιγμή του παρόντος αιωρείται μέσα στο παρελθόν. Μερικές πάλι φορές ένα ολόκληρο μέρος του έργου διαδραματίζεται σ' ένα φανταστικό χρόνο, σ' ένα υποθετικό μέλλον, ή ακόμα σ' ένα τόπο που βρίσκεται έξω από το χρόνο. Τα έργα του σύγχρονου δραματολογίου μάς παρουσιάζουν πολλά τέτοια περιστατικά. Μ' άλλα λόγια γίνεται μια αληθινή χρονική διασπορά, κ' η εσωτερική όργα-

νωση μερικῶν έργων, ή σκηνική τους οικονομία, είναι περισσότερο συσφρασμένες με τις διαστάσεις της μνήμης παρά με την αλληλουχία των γεγονότων μέσα στη ζωή. Στα έργα τούτα γίνεται δηλαδή ένα είδος ανακατάταξης της σειράς των γεγονότων, μια διάσπαση της ενότητας του χρόνου, χάρη στην οποία ο συγγραφέας επιχειρεί να μάς υποβάλει κάτι που ξεπερνά τη δράση, να μάς δώσει μια φιλοσοφία της ζωής. Μ' άλλα λόγια, η διάλυση της χρονικής ενότητας αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία του σύγχρονου θεάτρου και γι' αυτό το λόγο ένα από τα κύρια δεδομένα της σημερινής θεατρικής τεχνικής.

Αυτό βέβαια δε γίνεται μόνο στο θέατρο. Το μυθιστόρημα είναι ίσως το κεντρικό πεδίο όπου γίνονται τέτοιου είδους χρονικοί αναγραμματισμοί. Αν σκεφτούμε μερικούς συγγραφείς σαν τον Φώκνερ το βλέπουμε καθαρά. Με τη διαφορά που το πρόβλημα παίρνει πιο συγκεκριμένη υπόσταση στο θέατρο. Στο μυθιστόρημα, ή αναφορά στη μνήμη είναι πιο φυσική, γιατί η διήγηση αποτελείται απ' ευθείας στη φαντασία του αναγνώστη και νά 'ναι στα αισθητήρια όργανά του — δεν παρεμβάλλεται δηλαδή θέαμα — έστω κι αν πηγάζει από την αυθεντική ζωική εμπειρία του συγγραφέα, έστω κι αν βγαίνει από τα πραγματικά γεγονότα της ατομικής του ζωής. Ο αναγνώστης, όπως και νά 'ναι, είναι υποχρεωμένος να ξαναπλάσει μέσα του τα δεδομένα που ο μυθιστοριογράφος του παρέχει, να τα τοποθετήσει σ' έναν ιδεατό κόσμο, που όσο κι αν είναι κοντά στην πραγματικότητα δε μπορεί παρά να 'ναι φανταστικός. Ο χρόνος του μυθιστορήματος, από την ίδια του τη φύση είναι αναγκαστικά ένας ιδεατός χρόνος και γι' αυτό πιο εύλιγιστος, πιο πλαστικός. Στο θεατρικό όμως έργο, το στοιχείο που κυριαρχεί είναι η άμεσότητα των γεγονότων που προβάλλονται στη σκηνή. Η πορεία της δράσης δίνεται μέσα από μια πραγματική αλληλουχία θεατρικών στιγμών, ξετυλίγεται δηλαδή μέσα σε έναν αληθινό χρόνο που πρέπει να ονομάζουμε θεατρικό. Με τη διαφορά που μέσα στο χρόνο τούτο ο αναγραμματισμός των γεγονότων προβάλλεται πάνω στη σκηνή. Έδώ ο χρόνος παίρνει ένα χαρακτήρα πληρότητας, αποκτά μια συγκεκριμένη μορφή. Η συσχέτιση των στιγμών βρίσκει την αντανάκλασή της μέσα στην ίδια τη δράση, λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα διαρκές παρόν.

Αν καλοεξετάσουμε το ζήτημα, θα δούμε ότι ο θεατρικός χρόνος είναι "χρόνος εν χρόνῳ", έχει δηλαδή μια διπλή διάσπαση. Προβάλλεται μέσα στο παρόν, έστω και αν αναφέρεται σ' ένα πραγματικό παρελθόν, όπως γίνεται σε ένα ιστορικό έργο, ή ακόμα σε ένα υποθετικό μέλλον, όπως συμβαίνει σ' ένα έργο φαντασίας. Είναι δηλαδή μαζί χρόνος παρουσίας και χρόνος αναφοράς. Ωστόσο, αυτός ο χρόνος, όπως είναι συσφρασμένος με την κεντρική ιδέα του έργου, δεν εμφανίζεται σαν χρόνος ομοιογενής. Είναι χρόνος που άλλοτε λειτουργεί μέσα από τη συγκέντρωση των στιγμών της δράσης και άλλοτε μέσα από τη διασπορά τους ανάλογα με τη δομή του έργου. Τί είναι όμως αυτό που προσδιορίζει τη συγκέντρωση τούτη ή τη διασπορά; Είναι κάτι που πρέπει να το εξετάσουμε γιατί

θά μᾶς δώσει μερικά ἀπὸ τὰ βασικά δεδομένα τῆς τεχνικῆς τοῦ θεατρικοῦ ἔργου.

Εἶναι φανερό ὅτι ἕνα πρωταρχικό μέσο γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τὴν ὕψη τοῦ θεατρικοῦ χρόνου θά μᾶς τὸ δώσει ἡ ἀνάλυση τῆς δράσης. Αὐτὴ εἶναι πού στηρίζει τὸ χρονικό γεγονός, μὰ καὶ τὸ θέατρο εἶναι, πρῶτα ἀπὸ ὅλα, δράση πάνω στὴ σκηνή. Ἐδῶ δὲ φιλοσοφούμε πάνω στὸ χρόνο, μὰ τὸν ζοῦμε ἔτσι ὡπως ξετυλίγεται μέσα ἀπὸ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ στὸ βίωμα τοῦ θεατρικοῦ χρόνου εἶναι ἄμεση, γιατί ὁ θεατῆς ταυτίζει τὸν ἑαυτό του μὲ τὴ δράση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἀπὸ τίς τρεῖς συνισταμένες πού ἀποτελοῦν τὸ χρόνο, τὸ παρελθόν, τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον, ἐκεῖνο πού ἐπικρατεῖ πάνω στὴ σκηνή εἶναι τὸ παρὸν. Ἡ σύγκρουση τῶν καταστάσεων ἢ τῶν χαρακτήρων συντελεῖται μπροστά μας, τὴ στιγμή πού βλέπουμε τὸ ἔργο. Ἡ ἀφομοίωση τοῦ θεατρικοῦ χρόνου μὲ τὴ δράση ἀποτελεῖ ἄλλωστε τὸ μυστικό τοῦ θεάτρου. Ἐκφορᾶζει τὴ φύση τῆς θεατρικῆς αἰτιότητας. Ἡ αἰτιότητα τούτη δένει μεταξύ τους τίς σκηνές τοῦ ἔργου σὲ μίαν ιδιαίτερη ἀλληλουχία, καὶ προσδιορίζει ὅχι μόνο τὸν εἰρμό μὰ ἀκόμα καὶ τὸν ἀργὸ ἢ τὸ γρήγορο ρυθμὸ τους. Στὸ ἀρχαῖο θέατρο, λόγου χάρη, ἡ αἰτιότητα λειτουργεῖ μὲ ταχὺ ρυθμὸ. Ὁ χρόνος τῆς δράσης προσδιορίζεται ἀπὸ τὴ γρήγορη παρέμβαση τῶν δραματικῶν γεγονότων. Ἡ δράση κορυφώνεται γιατί ἡ χρονικὴ σύμβαση στὴν ὁποία στηρίζεται ἡ πλοκὴ τῶν ἔργων εἶναι συγκεντρωτικὴ. Τὰ χρονικά ὅρια, ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι στενά καὶ περιορισμένα, συσσωρεύουν καὶ συμπυκνώνουν τὴ δράση. Τὸ ἔργο δένεται γύρω ἀπὸ μιὰ στιγμή πού ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ σημείον του. Ἐτσι, στὸν "Οἰδίποδα Τύραννο", ὅλη ἡ δράση συγκεντρώνεται γύρω ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὁ Οἰδίπους ἀνακαλύπτει ὅτι ἡ Ἰοκάστη εἶναι ἡ μητέρα του. Στους "Πέρσες", τὴ στιγμή πού τὸ φοβερό νέο τῆς ἤττας φτάνει στὴν Περσία. Ἡ πρωταρχικὴ τούτη στιγμή ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τοῦ βάρους τοῦ ἔργου. Μὰ ὁ χρόνος τῆς δράσης δὲ μᾶς δίνεται μονάχα μέσα στὸ παρὸν, σὰν ἕνας ἄμεσος χρόνος. Πολλὲς ἐμφανίζεται καὶ σὰ χρόνος ἀναγωγῆς, σὰν ἀναδρομικὸς χρόνος, πού στηρίζει καὶ ἐρμηνεύει τὴ δράση, μετατοπίζοντάς την πρὸς ἕνα σημεῖο πού ἄλλοτε βρίσκεται στὸ παρελθόν καὶ ἄλλοτε στὸ μέλλον. Ἡ σύγκρουση, πού λαμβάνει χώρα πάνω στὴ σκηνή, δὲν παίρνει νόημα παρὰ γιατί ἀναφέρεται σ' ἕναν ἄλλο χρόνο, πού λειτουργεῖ σὰ μιὰ οὐσιαστικὴ αἰτιότητα ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξαρτᾶται ἡ δομὴ τοῦ ἔργου. Ἡ αἰτιότητα τούτη παίρνει πολλὰς φορές, στὸ ἀρχαῖο μάλιστα θέατρο, τὴ μορφή τῆς Μοίρας, τοῦ Πηρωμένου καὶ στὸ νεώτερο, τοῦ παλιοῦ ἀμαρτήματος,

καὶ δικαιολογεῖ τὸ δράμα. Ἐτσι, τὸ ἄμεσο θεατρικὸ παρὸν προεκτείνεται πρὸς ἕνα πρόσφατο ἢ μακρινὸ παρελθόν, ἀνάλογα μὲ τὴ φύση τοῦ ἔργου. Μπορεῖ ἀκόμα ν' ἀναφέρεται καμιά φορὰ καὶ σ' ἕνα κοντινὸ ἢ ἀπώτερο μέλλον.

Τὸ χρόνο τοῦτο τῆς προβολῆς μπορούμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε χρόνο ἀναγωγῆς καὶ νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸ εἶδος τῆς αἰτιότητας πού στηρίζει τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου. Τὸ σύγχρονο θέατρο χρησιμοποιεῖ πολλὰς φορές τὸν ἀναδρομικὸ τοῦτο χρόνο. "Ἄν πάρουμε, λόγου χάρη, ἕνα ἔργο σὰν τοὺς "Βρυκόλακες"; βλέπουμε ὅτι τὸ ἔργο τοῦτο στηρίζεται στὴν τοποθέτηση μέσα στὸ χρόνο τῆς αἰτίας πού προκαλεῖ τὸ σημερινὸ δράμα, δηλαδὴ τροφοδοτεῖται ἀπὸ ἕνα ἀπώτερο παρελθόν πού δίνει νόημα στὸ παρὸν. Ἐτσι, ὅταν ὁ Ὀσβαλντ, ρημαγμένος ἀπὸ τὴ φοβερὴ κληρονομικὴ ἀρρώστια πού τὸν κατατρώνει, ζητεῖ ἀπὸ τὴ μητέρα του νὰ τοῦ δώσει τὸ δηλητήριο, πρὶν γκρεμιστεῖ μέσα στὴν τρέλλα, ἀναφέρεται σ' ἕνα περασμένο χρόνο, στὴν παραλυμένη ζωὴ τοῦ πατέρα του. Κι ὅταν πέφτει ἀνήμπορος στὴν πολυθρόνα του, φωνάζοντας, "ὁ ἥλιος, ὁ ἥλιος", τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου ἔχει συντελεστεῖ, ἡ τραγικὴ αἰτιότητα πού στηρίζει τὸ ἔργο ἔχει φέρει τὸ ἀποτελεσμά της. Ἡ οὐσία τοῦ δράματος βρίσκεται στὴν ἔνωση τοῦ μακρινοῦ παρελθόντος μὲ τὸ τραγικὸ παρὸν.

Κάτι ἀνάλογο θά λέγαμε καὶ γιὰ τὸ γιομάτο ποίηση τελευταῖο ἔργο τοῦ Ἰψεν: "Ὅταν θά ξυπνήσουμε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς νεκρούς". Κ' ἐδῶ τὸ αἶτιο πού δημιουργεῖ τὸ δράμα βρίσκεται στὸ παρελθόν. Καὶ τὸ αἶτιο τοῦτο εἶναι ἡ θυσία τῆς ζωῆς στὴν τέχνη. Ὅταν ὁ Ροῦμπек χρησιμοποιοῦσε πρὶν ἀπὸ χρόνια τὴν Ἰρέν γιὰ μοντέλο, ὥστε νὰ φτιάξει τὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς πού τὸν ἀνέδειξαν, δὲν ἤθελε νὰ τὴ δεῖ σὰ γυναῖκα, παρὰ μόνο σὰν πηγὴ ἐμπνευσης. Ἐτσι θυσίασε τὴ γυναικεία της φύση στὴν τέχνη του. Τώρα πού συναντιῶνται ὕστερα ἀπὸ χρόνια, προσπαθοῦν νὰ ἀνατρέψουν αὐτὸ πού ἐφτιαξαν τὸν παλιὸ καιρὸ, νὰ ζήσουν αὐτὸ πού δὲν ἔζησαν καὶ πού θυσίασαν τόσο ἀστοχα: τὴν ἀληθινὴ ζωὴ. Μὰ εἶναι πιὰ ἄργα. Ὅλο τὸ δράμα περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὴ σκληρὴ τούτη διαπίστωση. Μὰ καὶ στὰ κλασικά ἔργα πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω, ὅσο κι ἂν ἡ δράση συμπυκνώνεται μέσα στὸ παρὸν, γίνεται κ' ἐδῶ βέβαια κάποια ἀναδρομὴ. Στὸν "Οἰδίποδα Τύραννο", λόγου χάρη, ὑπάρχει ἡ ἀναφορὰ σ' ἕνα σημαντικὸ γεγονός πού ἔλαβε χώρα στὸ παρελθόν, στὸ φόνο τοῦ Λαίου. Αὐτὸ πού ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου ὑποφέρει τώρα δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἐπακόλουθο τοῦ μοιραίου τούτου γεγονότος. Ὅμως, στὴν περίπτωσή τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, ὁ χρόνος τῆς ἀναφορᾶς δὲν ἐνεργεῖ λειτουρ-

"Φωτο - Φίνις" τοῦ Οὐστίνωφ. ἕνα ἔργο πού στηρίζεται κατ' ἐξοχὴν στὴ διάσπαση τῆς χρονικῆς ἐνότητας. Φωτογραφία ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τοῦ Κώστα Μουσούρη, στὸ ὁμώνυμο θέατρο, μὲ τὸν ἴδιο καὶ τοὺς Μηνᾶ Χρηστίδη, Ἀνδρ. Ντουζο καὶ Γιάν. Βογιατζή



γικά όπως συμβαίνει στο σύγχρονο θέατρο, γιατί εκείνο που έχει σημασία είναι το ίδιο το γεγονός κι όχι το πέρασμα του χρόνου, όπως στους "Βρυκόλακες", ή στο "Όταν θά ξυπνήσουμε ανάμεσα από τους νεκρούς", στην πρώτη περίπτωση, με την εκδήλωση της κληρονομικότητας μέσα από το χρόνο, και στη δεύτερη, με τη διαπίστωση ότι με τα χρόνια που πέρασαν ούτε ο Ρούμπек ούτε η Ίρεν είναι οι γιομάτοι ιδανικά νεοί που ήταν πριν.

Αυτό το λειτουργικό χρόνο θα συναντήσουμε σε πολλά έργα του νεώτερου θεάτρου σε αυστηρά δραματικούς συγγραφείς όπως ο Ο' Νήλ, ή ακόμα σε ποιητές όπως ο Λόρκα. Έτσι, αν πάρουμε το "Παράξενο Ίντερμέτζο" του Ο' Νήλ, θα δούμε ότι οι έννεα πράξεις του μεγάλου αυτού τρίπτυχου προεκτείνονται σε μία χρονική περίοδο είκοσι εννέα ετών. Μπορούμε να πούμε ότι σε μεγάλο μέρος ή διάρθρωση του έργου στηρίζεται στο γεγονός της επανάληψης μέσα από το χρόνο μιάς αρχικής σύγκρουσης. Με το ίδιο τρόπο που η Νίνα Λίτς εγκαταλείπει το σπίτι του πατέρα της όταν είναι νέα, με τόν ίδιο τρόπο, ο γιός της, ο Γκόρντον, θα την εγκαταλείψει. Ο χρόνος εδώ εμφανίζεται σαν ένας κυκλικός χρόνος με την επαναφορά ενός ανάλογου γεγονότος. "Όσο για το Λόρκα, που μένει πάντα και μέσα από τις πιο τραγικές συγκρούσεις, ένας μεγάλος ποιητής, φτάνει να αναφέρουμε το αέρινο έργο που έχει για τίτλο "Σάν θα περάσουν πέντε χρόνια" και που ο ίδιος ο συγγραφέας αποκαλεί: "Φαντασμαγορία πάνω στο χρόνο". Θα μπορούσαμε να πολλαπλασιάσουμε τα τέτοιου είδους παραδείγματα από τα οποία το νεώτερο θέατρο είναι γιομάτο, μα για να καταλάβουμε καλύτερα πόσο πρωταρχικό είναι το πρόβλημα του χρόνου στο σύγχρονο θέατρο, θα 'ταν ίσως πιο χρήσιμο να αναφερθούμε και σε μερικά έργα της εποχής του μεσοπόλεμου που παίρνουν για κεντρικό θέμα τόν ίδιο το χρόνο. "Ας πάρουμε για παράδειγμα το κάπως ξεχασμένο — αν και το ακούσαμε τελευταία από το δικό μας ραδιοφωνικό σταθμό — έργο του Λενορμάν, που γράφτηκε γύρω στα 1919 και που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην εποχή του: "Ο χρόνος είναι όνειρο". Έδώ το κύριο πρόβλημα του έργου είναι ο ίδιος ο χρόνος. Η δράση περιστρέφεται γύρω από το όραμα που είχε ή ήρωίδα του δράματος, η Ρωμέ, το όραμα του μελλοντικού χαμού του μνηστήρα της, Νικό, στη λίμνη. Ένω προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποτρέψει το γεγονός, ή ίδια, χωρίς να το θέλει το προκαλεί, και ο Νικό πνίγεται μέσα στην όμιγλη. "Όλα όσα η Ρωμέ είχε οραματισθεί θα συμβούν, για να καταλήξει ο συγγραφέας στο συμπέρασμα ότι ο διαχωρισμός που κάνουν ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν είναι μια ανθρωπινή αυταπάτη. "Ίσως, στην πραγματικότητα, να μην υπάρχει παρά ένα άπεραντο παρόν: ο χρόνος να μην είναι παρά ένα ύνειρο.

Δεν είναι τυχαίο που ο Λενορμάν παίρνει για κεντρική ιδέα του έργου του το χρόνο. Είναι γιατί διαισθάνεται ότι ένα από τα μυστικά του σύγχρονου θεάτρου βρίσκεται στη διαφορετική διάρθρωση του δραματικού χρόνου. Ο ίδιος προσπαθεί να εκφράσει το θέμα τούτο πιο άμεσα, επηρεασμένος ίσως από το μεγάλο σύμβολο της ινδικής μεταφυσικής, τη Μάγια, που υφάνει, στα κράσπεδα του κόσμου, την αυταπάτη του χρόνου. Πολλοί άλλοι σύγχρονοι συγγραφείς θα παίξουν με το χρόνο, θα χρησιμοποιήσουν το χρόνο, όχι σαν ένα μεταφυσικό θέμα, μα σαν ένα μέσο για να δώσουν μια καινούρια διάρθρωση στο έργο τους. Θεατρικά έργα σαν το "Φωτο - Φίνις" ή το "Σινικό Τείχος", που είδαμε τελευταία στην Αθήνα, στηρίζονται απόλυτα στην αντιπαράθεση διαφορετικών χρονικών στιγμών, στη διάσπαση της χρονικής ενότητας.

Έτσι ο χρόνος θα γίνει μέσα στο σύγχρονο θέατρο ένα στοιχείο κεντρικό. Θα γίνει οργανωτικό μέσο του έργου. Θα γίνει μέθοδος αντιπαραβολής καταστάσεων και αναθεώρησης των ανθρωπινων χαρακτήρων, καταλυτής κάθε εκ των προτέρων αξιολόγησης των γεγονότων και των δραματικών συγκρούσεων, αφού πολλές φορές εκείνο που δεν πιστεύαμε σαν ένδεχομένο, είναι αυτό ακριβώς που θα συμβεί, γιατί θα το φέρει ο χρόνος. Έτσι, όταν το αντιμετώπιζουμε, αναδρομικά, πάνω στη σκηνή, αγγίζουμε κάποιο βαθύτερο νόημα της ζωής, πιάνουμε το αναπάντεχο, το υπερβατικό, ή ακόμα, το τραγικό περιεχόμενο που δίνει στη ζωή ή ανθρωπινή μοίρα. Γιατί ως μνη ξεχνούμε ότι, αν ή ανθρωπινή μοίρα σαν οδυσιαστικό αίτιο είναι διαχρονική, έχει όμως για κεντρικό όργανό της το χρόνο. Είναι αυτός που της επιτρέπει να πάρει κάποια στιγμή σάρκα και οστά, να γίνει πραγματικότητα μέσα από την πορεία των γεγονότων. Είναι λοιπόν πολύ φυσικό ή διάρθρωση ενός θεατρικού έργου να στηρίζεται κατά μέγα μέρος στο χρόνο.

"Αν θέλαμε να βγάλουμε ένα πρώτο συμπέρασμα από όλα αυτά και να επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε ένα είδος νόμου που να διέπει τις σχέσεις του σύγχρονου θεάτρου με το χρόνο, νόμο, που δε θα 'χε βέβαια την αυστηρότητα και το αμετάκλητο των νόμων της φυσικής, μα που θα μπορούσε να μάς διευκολύνει για να συνοψίσουμε με τρόπο αντικειμενικό τις σχέσεις αυτές, το νόμο τούτο θα μπορούσαμε να τον διατυπώσουμε περίπου ως εξής: στο σύγχρονο θέατρο, ή πορεία της δράσης τείνει να εγκαταλείπει τόν αντικειμενικό χρόνο, το χρόνο του ημερολογίου, και να αφομοιωθεί με τόν ψυχολογικό.

Ο ψυχολογικός χρόνος, πάει έτσι να υποκαταστήσει τόν ημερολογιακό. Η αντικειμενική πορεία των γεγονότων τείνει να αντικατασταθεί, μέσα στη φαντασία του συγγραφέα, από το ψυχολογικό βιωμά τους. Η τάση τούτη του σύγχρονου θεάτρου να θέλει να εκφράσει μιάν ένδοξη, δημιουργεί ένα δεύτερο χρονικό επίπεδο στη διάρθρωση του έργου, ένα επίπεδο δηλαδή αναγωγής, όπου τα δραματικά γεγονότα που ξετυλιγονται στο θεατρικό χώρο μεταστρέφονται και προβάλλονται στη σκηνή με το ενδιαμέσο μιάς ψυχολογικής εμπειρίας που διασπεί και ξεπερνά την αντικειμενική πορεία της ζωής. Έτσι, ενώ στα παλαιότερα έργα ο θεατρικός χρόνος εμφανίζεται σα χρόνος αντικειμενικός, που αντανάκλα την πορεία των ίδιων των γεγονότων, στο σύγχρονο θέατρο, τείνει να πάρει μιάν άλλη ύψη, να γίνει χρόνος βιωματικής προβολής που να εκφράζει υποκειμενικές ψυχολογικές εμπειρίες.

Έδώ, ακριβώς, θα πρέπει να ζητήσουμε κάποια σχέση ανάμεσα στο σύγχρονο θέατρο και το σύγχρονο μυθιστόρημα. Και στο ένα και στο άλλο, ο χρόνος, από χρόνος πορείας των γεγονότων, τείνει να γίνει χρόνος ανάπλασης υποκειμενικών βιωμάτων. Με τη διαφορά που στο θέατρο, ή ανάπλαση των ψυχολογικών βιωμάτων πραγματοποιείται πάνω στη σκηνή, και γι' αυτό το λόγο ο θεατρικός χρόνος παίρνει, αντίθετα με το μυθιστορηματικό, που αποτεινεται, όπως είδαμε, μόνο στη φαντασία του αναγνώστη, μιάν αντικειμενική υπόσταση, όσο κι αν είναι στην αφετηρία του υποκειμενικός. Η αντίθεση αυτή που πηγάζει από την αντικειμενική αναγκαιότητα που χαρακτηρίζει το θεατρικό χρόνο, βάζει μπροστά μας ένα θεμελιακό πρόβλημα που ίσως να 'ναι και το βασικό πρόβλημα της τέχνης του δραματούργου, ή τουλάχιστον ένα από τα πιο βασικά: το πρόβλημα του απόλυτου θεατρικού χρόνου.

"Αν το σύγχρονο θέατρο τείνει να αφομοιώσει τη δράση και την πλοκή του έργου με τις διαστάσεις του ψυχολογικού χρόνου, ο συγγραφέας έχει άραγε τη δυνατότητα να συλλάβει το έργο του σ' ένα καθαρά θεατρικό χρόνο, άσχετο με την ψυχολογική εμπειρία στην οποία αναφέρεται και από την οποία άντλεί τις πηγές της εμπνευσής του; Να κάνει δηλαδή κάτι ανάλογο που θα έκανε ένας γλύπτης, όταν σκέπτεται το άγαλμα που θα φτιάξει μέσα σε έναν απόλυτο χώρο, ανεξάρτητα δηλαδή από το μέρος όπου πρόκειται να τοποθετηθεί το έργο του και ανεξάρτητα από το μέγεθος που θα του δώσει. Υπάρχει δηλαδή ένας απόλυτος θεατρικός χρόνος, που όσο κι αν αναφέρεται στα ψυχολογικά βιώματα που μάς δίνει ή εμπειρία της ζωής, έχει ωστόσο τη δική του ύψη, αφού ο χρόνος αυτός όχι μόνο προβάλλεται πάνω στη σκηνή, μα ακόμα περιορίζεται αναγκαστικά στις δυο περιπτώσεις που θα διαρκέσει ή θεατρική παράσταση οποιαδήποτε και αν είναι ή πλοκή του έργου. Η ύπαρξη ενός απόλυτου θεατρικού χρόνου θα είχε για αποτέλεσμα να μάς δείξει το θέατρο σαν ένα αυτόνομο είδος ανεξάρτητο από όλα τα άλλα. Θα είχε ακόμα για αποτέλεσμα να φέρει σε φως μιάν ιδιαίτερη μορφή αιτιότητας, αυτή που συνδέει τις θεατρικές σκηνές μεταξύ τους και που αποτελεί τόν οργανωτικό δεσμό των συνισταμένων ενός θεατρικού έργου.

Νομίζουμε ότι το πρόβλημα τούτο είναι από εκείνα που βάζουν στη σωστή τους βάση το θέμα της τεχνικής του θεατρικού έργου. Γιατί ο νόμος που διέπουν την οίκονομία του θεατρικού έργου φαίνεται να 'ναι ανεξάρτητος και από την ανάλυση του αντικειμενικού χρόνου όπου μέσα διαδραματίζονται τα γεγονότα της ζωής, του ιστορικού δηλαδή και ημερολογιακού χρόνου, και από την ανάλυση της εμπειρίας του υποκειμενικού και ψυχολογικού μας χρόνου. Στο πρόβλημα τούτο δε θα μπορούσαμε να δώσουμε μιάν θετική απάντηση παρά όταν συλλάβουμε το διαλεκτικό δεσμό που ενώνει το χρόνο του έργου με το χρόνο του θεατή που το παρακολουθεί. Ίσως μιάν άλλη φορά, αν μάς δοθεί καιρός, για περισυλλογή, να επιχειρήσουμε και την ανάλυση του χρόνου του θεατή ώστε να δώσουμε μιάν πιο ολοκληρωμένη μορφή στο πρόβλημα του θεατρικού χρόνου.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

Ο ΒΑΚΧΟΣ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Ο ΘΕΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΕΓΙΝΕ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Του ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Μες στις διακόσιες χιλιάδες ψυχές, που αποτέλεσαν, όπως λογαριάζεται, τους πρώτους κάτοικους της Κωνσταντινούπολης, πρέπει να φανταστούμε κ' ένα σημαντικό αριθμό από ρωμαίους θεατρίνους. Προμαντεύοντας τη βαρυχειμωνιά που θα σκέπαζε τὸ θέατρο τῆς Δύσης, βιάστηκαν — και τὸ ένστικτο δὲν τοὺς γέλασε — ν' αποδηήσουν στὰ θερμότερα κλίματα τῆς Ἀνατολῆς. Ἔτσι ἡ παλιά Ρώμη, που ἀπὸ δύο κίβλας αἰῶνες δὲν εἶχε νὰ ἐπιδέξει οἷτε μιὰ περγαμηνὴ δραματικῆς λογοτεχνίας, μπαίνει τώρα, μετὴ μετανάστευση τῶν μίμων και τῶν ἄλλων ψυχαγωγῶν τῆς σκηνῆς και τῆς θυμέλης, στὸ τελευταῖο στάδιο τῆς θεατρικῆς τῆς παρακμῆς.

Σὲ κατοπινα χρόνια, ἡ τέχνη τοῦ βυζαντινοῦ μίμου Καράμαλλου θὰ κάνει μεγάλη ἐντύπωση στοὺς Ρωμαίους, σὰν κάτι τὸ σχεδὸν ἄγνωστο. Κι ὁ Θεοδώριχος, ὁ γότθος ἀφέντης τῆς Ἰταλίας, θὰ προσπαθῆσει νὰ ξαναφέρει στὴ μνήμη τῶν ὑπόδουλων Λατίνων, μετὰ ματα και διατάγματα, τὴ λησμονημένη θεατρικὴ ψυχαγωγία. Μὰ δίχως κανένα οὐσιαστικὸ ἀποτέλεσμα. Ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρός παύει νὰ ὑπάρχει κ' ἡ παραμικρότερη ἐλπίδα γιὰ τὴν ἐπιβίωση τοῦ ἰταλικοῦ μιμοθέατρο ἢ γιὰ τὴ διάδοσή του στὰ ὑπόλοιπα γοτθικά, βουργουνδικά, φραγκικά ἢ γερμανικά κράτη, που ἔχουν ἀρχίσει στ' ἀναμεταξύ νὰ παίρνουν κάποιο σχῆμα.

Οἱ ξένοι συγγραφεῖς και ἱστορικοί, σημειώνοντας τὸ μεγάλο κενὸ στὴν ἐξέλιξη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου, προσδιορίζουν τὴ διάρκειά του ἀπ' τὸν 5ο ἴσαμε τὸ 10ο αἰῶνα. Γιὰ πεντακόσια, δηλαδή, χρόνια — ἀν ὄχι παραπάνω — ἡ Εὐρώπη ἀγνοεῖ τί πάει νὰ πει Θεάτρο, ὄχι μονάχα σὰν ποιητικὴ ἔκφραση μὰ και σὰν αὐτοσχέδιο λαϊκὸ θέαμα.

Φυσικά, στοὺς σκοτεινοὺς αὐτοὺς αἰῶνες τῆς Δύσης, ἡ ψυχαγωγικὴ τέχνη κάνει μερικές σποραδικές ἐμφανίσεις. Ὁ σύγχρονος, λόγου χάρη, τοῦ Ἡράκλειου βασιλιάς τῆς Ἰσπανίας Σιγεβέρτος παρακολουθεῖ, ὅπως ἀναφέρουν τὰ χρονικά, *ludi theatrici* σὲ γάμους και γιορτές. Μὰ τὰ *ludi* αὐτὰ — ἀν δὲν εἶναι ἀπλῆς ἀκροβασίας που ἐκτελοῦν ἐπιδέξιοι σκλάβοι — θὰ ὀφείλονταν, δίχως ἄλλο, σ' ἑλληνας κωμοδρόμους (πλανόδιους μίμους), που ἡ ἀναζήτηση τύχης τοὺς ἔκανε ν' ἀραξοβολήσουν πέρα μακριά, στὶς ἰσπανικές ἀκτές. Ὁ Σιγεβέρτος, γνωστός προστάτης τῆς τέ-

χνης, εἶχε πολλὰ πάρει — δῶσε μετὴ βυζαντινοὺς ἀποίκους, προτοῦ τοὺς διώξει τελειωτικά ἀπ' τὴν Ἀνδαλουσία και τὴν Πορτογαλία.

Ἀνάμεσα στοὺς γυρολόγους *jongleurs* και *trouvères* τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μεσαίωνα, θὰ ξεφύτρωνε πότε — πότε και κανένας ἄριστος μίμος. Ἐνα λατινικὸ ἐπίγραμμα μνημονεῖε κάποιο Βιτάλη (Vitalis). Διόλου ὅμως ἀπίθανο νὰ 'ταν κι αὐτὸς ψυχολογικὸς, ἀν ὄχι φυσικὸ βλαστάρι, βυζαντινῶν θεατρίνων. Ἄλλωστε, οἱ παρόμοιες μνεῖες ἀποτελοῦν τὴν ἐξαιρεση κι ὄχι τὸν κανόνα. Οἱ εὐρωπαῖοι ἱστορικοὶ λογαριάζαν σὰν ἀρχὴ τοῦ κωμικοῦ τοῦ θεάτρου τὶς Γιορτές τῶν Τρελλῶν ἢ τῶν Γαϊδάρων — που πρωτάρχισαν σὲ κάποια ἀβέβαιη ἐποχὴ, ἀνάμεσα στὸ 10ο και 14ο αἰῶνα — και σὰν ἀρχὴ τοῦ τραγικοῦ τοῦ θεάτρου τὶς λειτουργικὲς παραστάσεις.

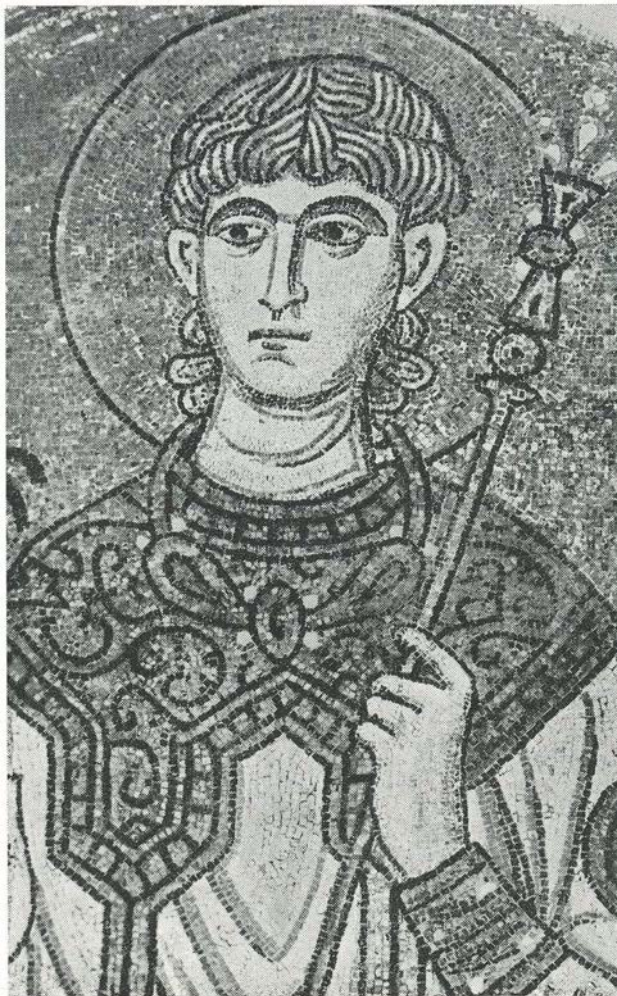
Ἄς ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὴν ἱστορία τῶν τελευταίων αὐτῶν, κι ἄς δοῦμε ἀν χρωστᾶν ἢ ὄχι τὴν προέλευσή τους στὸ δραματικὸ χαρακτηρισμὰ που εἶχαν δώσει στὶς λειτουργίες τους — ἀπὸ πολὺ παλιότερα χριστιανικά χρόνια — οἱ Βυζαντινοί.

Γύρω στὰ 400 μ. Χ. ὁ ἐπίσκοπος τοῦ Μιλάνου Ἀμβρόσιος "εἰσάγει" γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Δύση, ὅπως μαθαίνουμε, τοὺς ἀντιφωνικοὺς ψαλμούς. Παίρνει, δίχως ἄλλο, τὸ παράδειγμα ἀπ' τοὺς ἀρειανούς τῆς Ἰταλίας, που ὁ ἴδιος κατορθώνει ὕστερ' ἀπὸ πειστωμένο ἀγῶνα, νὰ ἐκμηδενίσει. Ὁ λειτουργικὸς κανόνας τοῦ Ἀμβρόσιου, βασιζέται σ' ἑλληνικοὺς και σιριακοὺς νόμους. Ἡ Δυτικὴ Ἐκκλησία κάνει ἔτσι τὸ πρῶτο τῆς καλλιτεχνικῆς βῆμα πάνω στὰ χνάρια τῆς Ἀνατολικῆς.

Διακόσια χρόνια ἀργότερα, ὁ πάπας Γρηγόριος ὁ Μέγας τελειοποιεῖ τὸ χορωδιακὸ σύστημα τοῦ Ἀμβρόσιου. Φροντίζει μάλιστα νὰ ἰδρῦσει και μιὰ *Schola Cantorum* γιὰ νὰ φτιάξει ἄξιους ψάλτες. Αὐτοὶ θὰ διαδώσουν τὸ θρησκευτικὸ τραγῶδι στὶς ἐκκλησιές και τὰ μοναστήρια τῆς Ἰταλίας, τῆς Γαλλίας και τῆς Ἀγγλίας. Ἡ ἱστορία μᾶς λέει πῶς ὁ Γρηγόριος, προτοῦ γίνεи Πάπας, εἶχε ἔρθει στὴν Κωνσταντινούπολη σὰ λεγάτος μετὴ προκατόχου του, κ' εἶχε ποῦν ἐκεῖ πέρα ἐξ ἡ ὀλόκληρα χρόνια.

Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, χάρη στὶς πρόσφατες φροντίδες τοῦ Ἰουστινιανοῦ, οἱ λειτουργίες στοὺς ναοὺς τῆς Ἁγίας Σοφίας, τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων και τῶν

Ὁ Ἅγιος Βάκχος, Μωσαϊκὸ στὴ Μονὴ τοῦ Λαφρινοῦ



‘Αγίων Σεργίου και Βάχου παρουσιάζανε ιδιαίτερη λάμψη. ‘Ο νεαρός ‘Ιταλιάνος μπορούσε ν’ απολαύσει τή μυσταγωγία τών θρησκευτικῶν ψαλμῶν και νά όνειροπολήσει για μιὰ παρόμοια λειτουργική ανάγνωση στην πατρίδα του. ‘Ας μὴν ξεχνάμε πὼς τὴν εποχὴ ἐκείνη σημαντικό θέλημα στοὺς λειτουργίες ἀποτελοῦσαν τὰ κοινά κ ι α ι, πὼς ἦταν γραμμένα σὲ μορφή διαλόγου και πὼς ἀποζητοῦσαν μιάν, ἔστω και ὑποτυπώδη, δραματικὴ ἐκτέλεση.

Στοὺς αἰῶνες τῶν ‘Ισαύρων ἓνα πλῆθος ἑλληνικά μοναστήρια φυτρῶνουν στὴν ‘Ιταλία και τὴ Σικελία· ἰδρυτές τους εἶναι καλόγεροι, πὼς οἱ εἰκονομαχίες τοὺς ἀνάγκασαν νὰ γυρέψουν καταφύγιο ἔξω ἀπὸ τὴ Βυζαντινὴ Αὐτοκρατορία. Φαίνεται πὼς ἡ ‘Ιταλία δέσγηκε περίπου πενήντα χιλιάδες πρόσφυγες. Κατὰ τὸν Ostrogorsky, “ ἡ ἰδρυση μοναστηριῶν και σχολῶν δημιούργησε νέα κέντρα ἑλληνικῆς καλλιέργειας”. Στὰ κέντρα αὐτὰ δὲν καλλιεργούνταν μονάχα τ’ ἀρχαία γράμματα, ἀλλ’ ἡ παράδοση τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας, ὅπως εἶχε ἀναπτύχτει στὰ δραματικά κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ, τοῦ Σεργίου, τοῦ Κοσμᾶ και τῶν ἄλλων πειρητῶν. Στὰ μοναστήρια τῶν Συρακουσῶν και τῆς Κρυποφέρης ἀκμάζουν ἀξιόλογοι ὑμνογράφοι πὼς δασκαλεῖουν ὀλόκληρη τὴν ‘Ιταλία — τὴν ἴδια ἐποχὴ πὼς ἑλληνοφερμένοι ζωγράφοι χαράζουν τὸ δρόμο στὴν ἰταλικὴ ἀγιογραφία.

‘Ετσι, οἱ διαλογικοὶ ὕμνοι ξεπερνοῦν τοὺς τοίχους τῶν μοναστηριῶν, για νὰ φτάσουν ἴσαμε τὴ σχολὴ τῆς Ρώμης. Κ’ οἱ ψαλτάδες πὼς ξεκινοῦν ἀπ’ τὴ Ρώμη για νὰ πᾶνε νὰ διδάξουν τὴν τέχνη τους στὴ Γαλλία, κιάθουν, δίχως ἄλλο, τί σημασία ἔχει — για ἓνα λαϊκὸ ποίημα, πὼς δύσκολα παρακολουθεῖ τὴ λατινικὴ γλώσσα τῆς λειτουργίας — ἡ δ ρ α μ α τ ι κ ῆ ἀ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ η τῶν εὐαγγελικῶν μύθων.

Τὰ χρόνια ἀκριβῶς ἐκεῖνα ἔχουμε ἓνα ἀξιοπρόσχετο περιστατικὸ πὼς ἔμμεσα σχετίζεται, φαντάζομαι, μετὴ γέννηση τῶν θεατρικῶν μυστηριῶν τῆς Δύσης. “Ενας ἀπ’ τοὺς ἰταλιάνους καλόγερους, πὼς ταξιδεύουν ἀπ’ τὴ Ρώμη στὴν πρωτεύουσα τοῦ Καρλομάγνου, για νὰ φέρουν στοὺς Φράγκους τὴν τέχνη τοῦ θρησκευτικοῦ τραγουδιοῦ, πέφτει ἄρρωστος στὸ Σαίν Γκᾶλλ τῆς ‘Ελβετίας και νοσηλεύεται στὸ παλιὸ μοναστήρι, πὼς δίνει στὴν πόλη αὐτὴ τ’ ἕνομά της. “Οταν γιατρευτεῖ, ζητᾶει τὴν ἀδεια ἀπ’ τὸ φράγκο αὐτοκράτορα νὰ μείνει στὸ ἑλβετικὸ ἐκεῖνο κοινόβιο, κι ὁ Κάρολος τοῦ τὴ δίνει.

Αὐτὰ συμβαίνουν στὶς ἀρχές τοῦ 9ου αἰῶνα. Μερικά χρόνια ἀργότερα, στὸ ἴδιο ἐκεῖνο μοναστήρι — κι αὐτὸ δὲ μπορεῖ νὰ ’ναι ἀπλὴ σύμπτωση — ἐμφανίζεται τὸ π ρ ὠ τ ο λ α τ ι ν ι κ ὸ δ ι α λ ο γ ι κ ὸ τ ρ ο π ἄ ρ ι ο. ‘Ανήκει στὸ λειτουργικὸ κῦκλο τοῦ Πάσχα και δραματοποιεῖ τὴν εὐαγγελικὴ συνομιλία ἀνάμεσα στὶς τρεῖς Μυροφόρες και τὸν ‘Αγγελο. ‘Ο ψαλμωδικὸς αὐτὸς διάλογος προϋποθέτει, φυσικά, μιὰ πολὺ πρωτόγονη ἐκτέλεση. Στὸ βῆμα στέκει ἓνας ἱερέας, πὼς συμβολίζει τὸν ‘Αγγελο. Τρεῖς νεώτεροι παπάδες τὸν πλησιάζουν και ἀνάμεσα στὸν πρῶτο και σ’ αὐτοὺς ἐκτελεῖται τὸ διαλογικὸ τροπᾶριο, πὼς ἔχει μείνει γνωστὸ μετ’ ὄνομα *Quem Quaeritis*.

ΑΓΓΕΛΟΣ : *Quem Quaeritis in sepulchro, christicolae?*

ΜΥΡΟΦΟΡΟΙ : *Jesus nazarenum crucifixum, o caelicolae.*

ΑΓΓΕΛΟΣ : *Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis.*

Δημιουργὸς τοῦ λειτουργικοῦ αὐτοῦ διαλόγου λογαριάζεται ἓνας καλόγερος τοῦ Σαίν Γκᾶλλ ὀνόματι Tutilon. Δὲν εἶναι φυσικά ὁ ἴδιος, πὼς ξεκίνησε ἀπ’ τὴ Ρώμη για τὴ Γαλλία κι ἀρρώστησε περνώντας τὶς ‘Αλπεις. Δὲν ὑπάρχει ὅμως ἀμφιβολία πὼς κοντὰ σ’ ἐκεῖνον — ἢ και σ’ ἄλλους ρωμάτους μοναχοὺς πὼς ἔτυχε ν’ ἀράξουν ἐκεῖ — μαθήτεψε ὁ Tutilon και πὼς ἀπ’ αὐτοὺς γνώρισε τὴ δραματικὴ ὑμνογραφία, πὼς ἀπὸ πέντε περίπου αἰῶνες ὠριμάζε στὸ Βυζάντιο.

Τὸ μοναστήρι τοῦ Σαίν Γκᾶλλ γίνεται, στὰ χρόνια πὼς ἀκολουθοῦν, τρανὸ κέντρο καλλιέργειας και διάδοσης τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τραγουδιοῦ. ‘Ετσι, ἓναν αἰῶνα ὕστερ’ ἀπ’ τὸν Tutilon, ὁ ἐπίσκοπος τοῦ Οὐίντσεστερ τῆς ‘Αγγλίας, Ethelwold, κλείνει μέσα στὸ λειτουργικὸ του σύστημα και τὸ πρῶτο ἐγγλέζικο *Quem Quaeritis*, πὼς εἶναι σχεδὸν ἀντίγραφο τοῦ ἑλβετικοῦ. ‘Η δραματοποίηση τῆς λειτουργίας ἀρχίζει ἔτσι νὰ καθιερώνεται σὲ διεθνή κλίμακα.

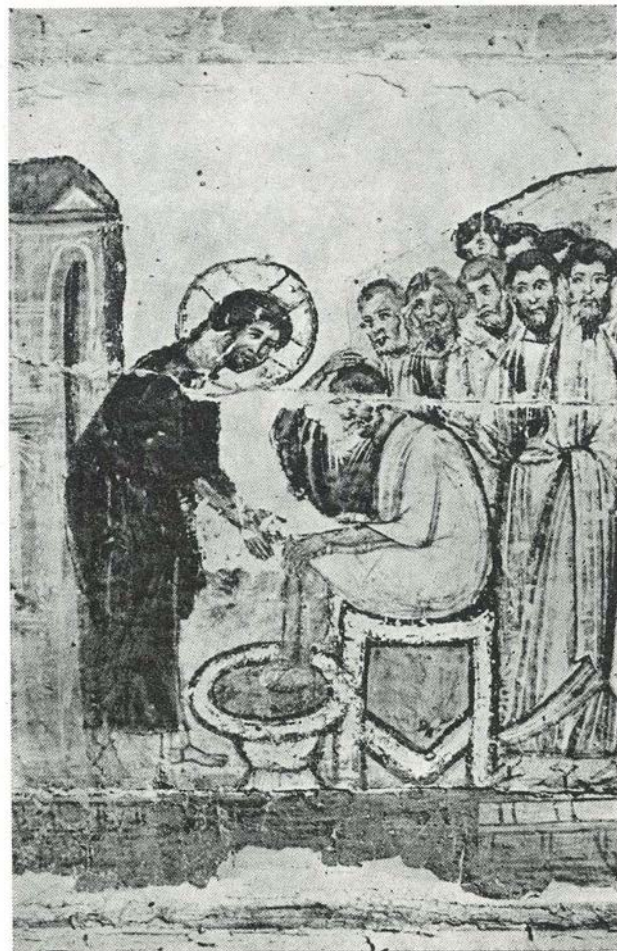
Τὸν 11ο αἰῶνα φανερώνονται τὰ πρῶτα λατινικά λειτουργικά δράματα — τὰ πρῶτα φυντάνια τῆς ἑλληνοχριστιανικῆς σπορᾶς — μετ’ ὅματα τὴν ‘Ανάσταση τοῦ Λαζάρου, τὴ Σφαγὴ

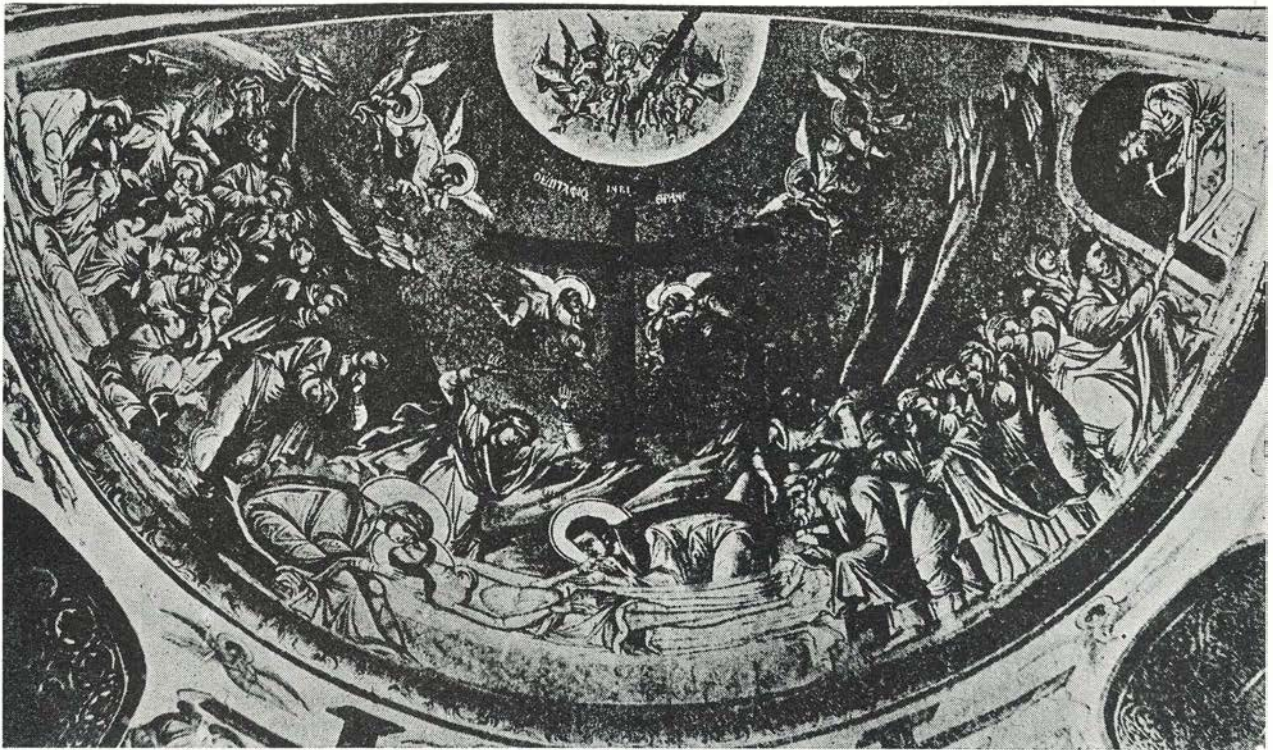
τῶν νηπίων, και ἄλλα, πὼς οἱ Βυζαντινοὶ τὰ γνώριζαν ἀπὸ ἑξακόσια τουλάχιστον χρόνια πρωτύτερα. Στὸς διαλογικοὺς ὕμνους τοῦ Ρωμανοῦ — για νὰ μὴν ἀναφέρουμε παρὰ τὸν σπουδαιότερο ἐκκλησιαστικὸ ποιητὴ — τὰ βιβλικά θέματα εἶχαν ἀποκτήσει κιάλας ἔντονο δραματικὸ χαρακτήρα.

Δὲν εἶναι λίγοι οἱ ξένοι περιηγητὲς πὼς γυρίζουν στὴν πατρίδα τους, ὕστερ’ ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἐνημέρωση στὴν Κωνσταντινούπολη και σ’ ἄλλα ἑλληνόφωνα κέντρα, μεταφέροντας ζωντανὲς ἐντυπώσεις σχετικὰ μετὴ θεατρικὴ κίνηση τῆς Αὐτοκρατορίας. Μὰ ἡ ἐπίδραση τῆς ‘Ανατολῆς πάνω στὴ Δύση πραγματοποιεῖται ἀπὸ πολλὰ κανάλια. Τὸ ἐμπόριο πρῶτα-πρῶτα φέρνει τοὺς ‘Ελληνες στὴν καρδιά τῆς ‘Εσπερίας. Λογικὸ εἶναι νὰ πιστέψουμε πὼς τὰ Βυζαντινὰ θεατρικά ἔθιμα (ἐκκλησιαστικά και λαϊκά) περνοῦν, μαζί μετὴς πραγματείες, πέρα ἀπ’ τὶς κορφές τῶν ‘Αλπεων και πέρα ἀπ’ τὶς ἀκτὲς τῆς ‘Αδριατικῆς. Εἶναι ἐπίσης κ’ οἱ στρατοὶ τῶν μισθοφόρων, πὼς πολεμοῦν για μερικά φεγγάρια κάτω ἀπ’ τὰ βυζαντινὰ λάβαρα, για νὰ προσφέρουν κατόπι τὶς ἴδιες ὑπηρεσίες στοὺς ἄρχοντες τῆς Δύσης. Εἶναι ἀκόμα κ’ οἱ βάρβαροι κατακτητὲς, πὼς προχωρώντας ἀπ’ τὸ Λεβάντη στὸν Πουνέντη, μεταφέρουν, μαζί μετὴς συνθηκῆς τους και τὶς ἐπιδημίες τους, τὶς θεατρικὲς τους ἀναμνήσεις. ‘Ας μὴν ξεχνάμε ἐπίσης και τοὺς γάμους, πὼς σμίγουν στίτια ὀρθόδοξα μετ’ ὀστίτια καθολικά.

Τὸ πιὸ ξεκουστὸ τέτοιας λογῆς συνοικέσιο εἶναι τῆς ἀρχοντοπούλας Θεοφανῶς μετ’ ὁ διάδοχο τοῦ γερμανικοῦ ὀρόνου, τὸν κατόπιν αὐτοκράτορα ‘Θωνα τὸ Β’. ‘Η Θεοφανῶ, λέγει

‘Ο Νιπτῆρ. Μοη Σωᾶ. ‘Ανήκει στοὺς ἀρχαιότερους εἰκονογραφικοὺς τύπους 9ος μετ’ 10ος αἰῶνας μ.Χ. Στὴ δραματικὴ σκηνὴ συμμετέχουν οἱ ‘Απόστολοι μετὴ ἐκφραστικὴ φυσιογνωμία τους και τὶς στάσεις τῶν κεφαλῶν τους πὼς προβάλλονται σὲ πρῶτο πλάνο. Τὰ γεμάτα ἔνταση βλέμματά τους βροῖσκουν τὴ ἀντίθεση μετὴ ἡρεμὴ χαρῶπὴ ἐκφραση τοῦ Χριστοῦ. ‘Η ἀναπαράσταση τοῦ Νιπτῆρα ἐπιτελεῖ στὴν Πάτμο. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τοῦ βυζαντινοῦ θρησκευτικοῦ Θεάτρου





‘Ο θρήνος τῆς Παναγίας. Καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλαδαρίου, “Άγιον” Όρος. Θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶναι μιὰ εἰκονογράφηση τοῦ “Χριστοῦ Πάσχοντος”, μὲ τὰ δύο του ἡμιχώρια. Ἀξίζει νὰ προσεχθοῦν ἡ δραματικὴ στάση τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς καθὼς καὶ τὸ décor simultané — ὁ Σταυρὸς καὶ ὁ τάφος — ποὺ ἀποτελοῦσε τὴ σκηνογραφικὴ σύμβαση στὰ θεατρικὰ μυστήρια

ὁ Diehl, χρώσταγε στὸ Βυζάντιο τὸν ἀνώτερο πολιτισμὸ ποὺ ἔφερε στὴ Γερμανία”. Στὸ τέλος τοῦ 10ου αἰώνα ἡ βυζαντινὴ αὐτὴ δέσποινα, σὰ χήρα αὐτοκράτορα κ’ ἐπίτροπος ἀνήλικῆς ῥῆγα, δίνει τὸν τόνο καὶ τὸ ρυθμὸ στὴ γερμανικὴ αὐλικὴ ζωὴ. Μὲ τὸ γιό της, “Όθωνα τὸν Γ’”, σημειώνεται μιὰ ἐπίταση τῆς βυζαντινῆς ἐπιρροῆς πάνω στὴν Ἀγία Ρωμαϊκὴ Αὐτοκρατορία, ποὺ, τουλάχιστον στὸν τομέα τῆς Τέχνης, θὰ κρατήσει μέχρι τὸ 12ο αἰώνα.

Ἀξίζει βέβαια νὰ συλλογιστοῦμε, πὼς ἡ ἴδια ἀκριβὴς ἐποχὴ, ποὺ γέννησε τὴ Θεοφανῶ στίς ὄχτες τοῦ Βοσπόρου, χαίρουν τὶς τελετουργικὲς παραστάσεις, ποὺ περιγράφει ὁ Πορφυρογέννητος, καθὼς καὶ τὶς πέρα γιὰ πέρα θεατρικὲς λειτουργίες, ποὺ εἶχε καθιερώσει στὴν Ἀγία Σοφία ὁ Πατριάρχης Θεοφύλακτος. Αὐτὴ εἶναι ἐπίσης ἡ ἐποχὴ, ποὺ γνώρισε — καθὼς μᾶς πληροφορεῖ ὁ περιβόητος Λιουτπράνδος — τὴ δραματικὴ ἐκτέλεση τῆς Ἀνάληψης τοῦ προφήτη Ἡλία. Καὶ ἡ κατάπληξη, ποὺ τὸ δραματικὸ αὐτὸ μυστήριο προκαλεσε τὸ γερμανὸ ἐπισκέπτη, μαρτυρεῖ ὀλοκάθαρα πὼς στίς εὐρωπαϊκὲς χώρες οἱ ἄγιοι δὲν εἶχαν ἀρჩίσει ἀκόμα νὰ γιορτάζονται μὲ θεατρικὲς παραστάσεις.

Πραγματικὰ, καμμιά πληροφορία δὲν ἔχουμε πὼς τὸ θρησκευτικὸ δράμα τῆς Εὐρώπης εἶχε προχωρήσει, τὸ 10ο αἰώνα, πέρα ἀπ’ τὰ ἀπλοῖκά *Quem Quaeritis*. Ἡ φιλολογικὴ ἐργασία μιᾶς μοναχῆς τῆς Σαξονίας, τῆς Roswitha — ποὺ στὸν αἰώνα τοῦτο ἔγραψε ἀλληγορικὲς φάρσες σ’ ἀπομίμηση τοῦ Τερέντιου — παρουσιάζει κάποιον φιλολογικὸ ἐνδιαφέρον, μὰ δὲ συνδέεται μὲ τὴν αὐθόρμητὴ ἐξέλιξη τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Στὴν Ἀνατολὴ ἡ ἀκαδημαϊκὴ τέχνη εἶχε δημιουργήσει, ἀπ’ τὸν 4ο ἢ 5ο αἰώνα, ἀρκετὰ χριστιανικὰ ἔργα σ’ ἀπομίμηση τῶν ἀρχαίων, ὅπως, λόγου χάρη, τὸν γνωστὸν μας Χριστὸ Πάσχοντα. Παράλληλα, οἱ λαϊκοὶ μελωδοὶ καὶ ὕμνογράφοι εἶχαν ὀδηγηθεῖ ἀπ’ τὸ ἐνοτικὸ τους στὴν ἀποκάλυψη — ἀνάλογη μ’ ἐκείνη ποὺ, στὸ τέλος τοῦ 6ου προ-χριστιανικοῦ αἰώνα, εἶχε δημιουργήσει ἀπ’ τὸ Διθύραμβο τὴν Τραγωδίαν — πὼς τὸ δραματικὸ στοιχεῖο ἦταν ἀπαραίτητο στίς θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις τῶν χριστιανικῶν λαῶν.

Τὸ σπουδαιότερο ρεῦμα ἐπιρροῆς τῆς Ἑλλάδας στὴ μεσαιωνικὴ Εὐρώπη σημειώνεται ὕστερ’ ἀπ’ τὴν Πρῶτὴ Σταυροφορία. Δὲν εἶναι δίχως σημασία τὸ γεγονὸς, πὼς ἀκριβὴς στὰ χρό-

νια ἐκεῖνα παρουσιάζονται στὴ Γαλλία τὰ πρῶτα δείγματα θεατρικῶν Μυστηρίων, γραμμένα ὄχι πιά στὰ λατινικὰ τῶν παπᾶδων, μὰ στὴ ντόπια γλώσσα ποὺ μιλάει ὁ λαός. Τέτοιο εἶναι τὸ λεγόμενο Ἀπόσπασμα τῆς Ἀνάστασης, καθὼς κ’ ἡ Παράσταση τοῦ Ἀδάμ τοῦ Jean Bodel ἀπ’ τὸ Ἀρράς.

Ὅχι λίγοι εὐρωπαῖοι φιλόλογοι τείνουν νὰ περιορίσουν στὸ ἐλάχιστο τὴ σημασία τοῦ ἐλληνικοῦ θρησκευτικοῦ δράματος — χαρακτηρίζοντας τὰ μεμονωμένα του δείγματα σὰν κακέκτυπα ἀνάλογων δυτικῶν προϊόντων. Ἡ ἀποψη αὐτὴ δὲν εἶναι σωστὴ. Σὲ ὅλες τὶς πρὶν ἀπ’ τὴ Φραγκοκρατία ἐκδηλώσεις ζωῆς καὶ τέχνης, ἡ βυζαντινὴ Ἀνατολὴ προπορεύεται καὶ ἡ μεσαιωνικὴ Δύση ἀκολουθεῖ. Εἰδικότερα, στὸν τομέα τῆς θεατρικῆς τέχνης, τὰ αξιόλογα δραματικὰ μνημεῖα τῆς Εὐρώπης χρονολογοῦνται μονάχα ἀπ’ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἐνῶ τὸ Βυζάντιο ἔχει, ὅπως εἴπαμε, συνειδητοποιήσει τὴ χρησιμότητα τοῦ διαλόγου, τῆς μιμικῆς, τῆς σκηνογραφίας καὶ τῆς χορωδίας ἀπὸ πολὺ προωμότερα χρόνια.

Οἱ ἔξοι αὐτοὶ συγγραφεῖς δὲν παύουν νὰ τονίζουν πὼς τὰ λατινικὰ Μυστήρια γέννησαν τὸ νεώτερο θέατρο. Μᾶς θυμίζου, δηλαδή, ὀλοένα πὼς τὸ ἐκκλησιαστικὸ δράμα δημιούργησε τὸ λαϊκὸ, ἐνῶ ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριά μᾶς βοηθοῦν νὰ λησμονήσουμε τὸ ἀντίστροφο φαινόμενο: πὼς, σὲ παλιότερες χριστιανικὲς ἐποχές, τὸ λαϊκὸ μιμοθέατρο εἶχε βάλει τὴ θεμέλια γιὰ τὸ χτίσιμο τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ δράματος. Ἡ διάγνωσή τους εἶναι λειψή, ἐπειδὴ δὲν ἔχουν τὴν αἴσθησιν τῆς ἀδιάσπαστης θεατρικῆς παράδοσης, ποὺ προσφέρει ἡ ἐλληνικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος.

Ἡ τέχνη τῶν θεατρίνων — κ’ ἰδιαίτερα τῶν αὐτοσχέδιων μίμων — στάθηκε ἡ ραχοκοκαλιά τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου, εἰδωλολατρικοῦ καὶ χριστιανικοῦ, λόγιου καὶ ἐμπειρικοῦ. Ἄν οἱ θεατρικοὶ χαρακτήρες κι ὁ δραματικὸς διάλογος, ἡ ἀναπαραστατικὴ μίμηση καὶ πλαστικὴ ψευδαίσθηση, εἶναι οἱ πιὸ βασιτικοὶ παράγοντες τῆς θεατρικῆς τέχνης, οἱ παράγοντες αὐτοὶ διατηρήθηκαν ζωντανοὶ — χάρη καὶ μόνο στοὺς λαϊκοὺς θεατρίνους — μὲς στοὺς δεκαῆξι ἢ δεκαεφτά αἰῶνες, ποὺ χωρίζουν τὴν τραγωδίαν τῶν Ἐπιτὰ ἐπὶ Θήβας τοῦ Αἰσχύλου καὶ τὸ μυστήριον τῶν *Τριῶν Παίδων ἐν τῇ καμίνῳ* ἐνός ἄγνωστου βυζαντινοῦ καλὸγερου.

Γοποθετώντας πλάι - πλάι δυό άνισα έργα, ένα ποιητικό άριστούργημα κ' ένα εμπειρικό πρωτόλειο, υπογραμμίζουμε άπλως τὸ ρόλο πού έπαιξε τὸ Βυζάντιο στήν ιστορία τοῦ παγκόσμιου θεάτρου : τὸ ρόλο ενός ταπεινοῦ, συχνά ἀναλφάβητου, μὰ πάντα ἡρωικοῦ ἀγωνιστῆ — ενός μάρτυρα στήν ἐπιβίωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ πολιτισμοῦ, πού ἄλλοι δρέψανε τοὺς καρπούς του. "Ὅσο γιὰ τὸ ἐπίμαχο θεῶρημα τῆς πρωτοπορίας τῆς βυζαντινῆς θεατρικῆς παράδοσης, σὲ σχέση μετὰ τὴν εὐρωπαϊκῆ, μπορούμε ν' ἀποδείξουμε τὴν ὀρθότητα του καὶ μετὰ παρακάτω ἐπιχειρήματα :

Α'. Τὰ δραματικά κ' ἀναπαραστατικά ἔθιμα τῆς ἐκκλησίας καθὼς κ' οἱ λόγιες προσπάθειες τῶν ἀρχαιοπληκτων Βυζαντινῶν νὰ συνδυάσουν τὴν ἀρχαία δραματικὴ τέχνη μετὰ τὴν χριστιανικὴ μυθολογία, ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἐλληνο-οὐχριστιανικοῦ βίου ἀπ' τὸν 5ο κ' ἄρα αἰῶνα. Ἡ προϊστορία αὐτὴ εἶναι ἀνύπαρκτη στὴ Δύση.

Β'. Οἱ ὕμνογράφοι καὶ μελωδοὶ, καθὼς κ' οἱ δομῆστικοὶ τῆς ἐκκλησίας, οἱ ἐπιφορτισμένοι μετὰ τὴν παραστάσει, δασκαλεύονται ὄχι λίγα ἀπ' τὴν τεχνικὴ τοῦ μιμοθεάτρου. Ἐκεῖ ἔχουν τὴν προέλευσίν τους χαρακτῆρες σάν τοῦ μετανωμένου Πέτρου ἢ τοῦ ζηλιάρη Ἰωσήφ, τύποι, σάν τοῦ μυροπώλη, καὶ θεατρικὰ εὐρήματα σάν τὴν ἀπότομη ἐναλλαγὴ σκηνῶν τοῦ Ἀπάνω μετὰ τοῦ Κάτω Κόσμου. Ἀπ' τὸ μιμοθέατρο παίρνουν ἐπίσης οἱ λειτουργικὲς παραστάσεις τὴν τεχνικὴ τῆς βουββῆς πλαστικῆς ἀναπαράστασης. Στὴ Δύση, πρὶν ἀπ' τὴν ἐμφάνισιν τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἄρτε (τὸν 16ο αἰῶνα), δὲν ὑπάρχει ὄργανομιμὸ μιμοθέατρο. Παρ' ὅλα αὐτά, στὴν Εὐρώπῃ κάνει τὴν ἐμφάνισίν του, τὸν 10ο αἰῶνα, ἓνα μυστήριον Παθῶν πού πολλές σκηνές του ἐκτελοῦνται μετὰ βωβῶ ἀναπαραστατικὸ χορὸ. Καὶ γεννιέται τὸ ἐρώτημα : πῶς ἡ μιμητικὴ τέχνη — πού δὲν εἶχε στὴ Δύση τὴν τελειότητα πού εἶχε ἀποκτήσει στὴν Ἀνατολή — καταφέρνει ξαφνικὰ κ' ἐρμηνεύει τὰ πιὸ ὑψηλά θέματα ; . . . Λογικὸ εἶναι νὰ σκεφτοῦμε πῶς τὸν ἰδιόμορφο συνδυασμὸ λειτουργικοῦ λόγου καὶ πλαστικῆς ἀναπαράστασης τὸν ἔχει δεχθῆ ἑτοίμο ἀπ' τὴν ἐλληνικὴ ἐκκλησία.

Γ'. Ἡ ἰδέα τῆς πολλαπλῆς καὶ ταυτόχρονης (simultanée) σκηνογραφίας ἐμφανίζεται στὴν Ἀνατολὴ νωρίτερα ἀπ' ὅ, τι στὴ Δύση. Στὰ εὐρωπαϊκὰ μυστήρια τὴν πρωτοσυναντοῦμε τὸ 12ο αἰῶνα. Στὸ Βυζάντιο ὑπάρχει ἀπ' τὸν καιρὸ πού οἱ ὕμνοι μοιράζονται τὴ δράση σὲ πολλοὺς τόπους. Κι ὁ Χριστὸς Πάσχων, ἄλλωστε, προϋποθέτει πέντε σύγχρονα σκηνικά. Καὶ τὰ πιὸ πολλὰ ἀπ' τὰ ἐπεισόδια τῶν Παθῶν τοῦ Παλατινοῦ

Κώδικα χωρίζονται σκηνογραφικὰ σὲ δυὸ ἢ τρεῖς διαφορετικοὺς τόπους.

Δ'. Εἰδικευμένοι ὄργανωτὲς ἐκκλησιαστικῶν παραστάσεων ἐμφανίζονται στὸ Βυζάντιο ἀπ' τὸ 10ο αἰῶνα. Οἱ γραπτὲς τοὺς ὀδηγίες μᾶς λείπουν, εἶναι ἀλήθεια, μὰ μπορούμε νὰ μᾶς βέβαιον πῶς ἦταν ἀνάλογες μ' αὐτὲς πού ξέρουμε ἀπ' τὰ Πάθη καὶ τὰ Μυστήρια. Στὴ Δύση δὲν ἀπαντοῦμε σκηνοθετικὲς ὀδηγίες πρὶν ἀπ' τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα.

Ε'. Οἱ πρῶτες γνωστὲς ἀπόπειρες ὀρησκευτικῶν ἔργων τῆς Δύσης περιέχουν ἐλληνικὲς λέξεις. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀραγε — ἀναρωτιέται ὁ Vogt — μὰ ἔνδειξη πῶς οἱ γερμανοὶ, γάλλοι καὶ λοιποὶ συγγραφεῖς εἶχαν στὰ χέρια τους βυζαντινὰ Πάθη, πού τὰ διασκεύαζαν ; . . .

ΣΤ'. Ἀκόμα, τέλος κι ἂν παραδεχτοῦμε πῶς τὰ Πάθη τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα γράφθηκαν μετὰ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα, πάλι ἐγκαινιάζουν ἓνα καινούριο εἶδος. Γιατὶ τὴν ἐποχὴ αὐτῆ, μ' ὅλο πού εἶχαν γραφτεῖ στὴ Δύση μυστήρια μετὰ βιβλικὰ θέματα, δὲν ὑπῆρχαν ὀλοκληρωμένες ἀκόμα παραστάσεις Παθῶν. Οἱ *Confréries de la Passion* παρουσιάζονται γιὰ πρώτη φορὰ τὸν 14ο αἰῶνα. Καὶ τ' ἀρχαιότερα γαλλικὰ Πάθη (ὅπως τοῦ Autun, τῆς Προβηγκίας κ.ά.) εἶναι, μᾶς λένε οἱ εἰδικοί, μεταγενέστερα.

Ἦστερ' ἀπ' ὅλα αὐτά, ἀναρωτιέται κανένας ποιὰ δικαιολογία ἔχουν οἱ δεινοὶ ἐκείνοι φιλόλογοι πού καταδικάζουν τὰ ἐλληνικὰ Πάθη τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα, σὰ μὴν ἀνάξια λόγου ἀπομίμησι τῶν εὐρωπαϊκῶν, καὶ ποιὰ ἀνύπαρκτα πρότυπα τὰ κατηγοροῦν πῶς μιμήθηκαν. Ἀκόμα κι ἂν δὲν εἴχαμε στὰ χέρια μᾶς τὰ κείμενα τῶν ὕμνων τοῦ Ρωμανοῦ εἰς τὸ Θεῖον Πάθος ἢ τὴν περιγραφὴν τῶν Θεανδρικών Μυστηρίων τοῦ 6ου αἰῶνα (πού παράσταναν τὴ Σταύρωσιν τοῦ Χριστοῦ), ἢ τὴ μνεῖα γιὰ τὸ χαμένο δράμα τοῦ σαββαίτη μοναχοῦ Στέφανου Θάνατος Χριστοῦ, πάλι θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε τὴ σκηνοθεσία τῶν Παθῶν, πού κλείνει ὁ Παλατίνος Κώδικας, σάν κάτι τὸ πρωτότυπο καὶ τὸ γνήσιο.

Οἱ χριστιανοὶ λόγιοι πῆραν τὴ σκυτάλη κατ' εὐθείαν ἀπ' τὰ χέρια τῶν διονυσιακῶν ποιητῶν τῆς ἀρχαιότητος. Ἡ ἰδέα τῆς θεατρικῆς ἀναπαράστασης τῶν τελευταίων ἡμερῶν τοῦ Ἰησοῦ εἶχε ἀπασχολήσει τὴ φαντασία τῶν Βυζαντινῶν ἀπ' τὰ χρόνι κίβλας τοῦ "ἐριπιδικοῦ" Χριστοῦ Πάσχοντος.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

Τρεῖς παῖδες ἐν καινίῳ. Μοῆ Σινᾶ. Παλαιοχριστιανικὴ ἐγκανστικὴ εἰκόνα 5 - 7ου αἰῶνα μ.Χ. Ἔχουν σωθεῖ πολλές περιγραφές τῆς παράστασης τῶν "Τριῶν παίδων", ὅπως τὴν ἐκτελοῦσαν οἱ ἱερεῖς — μετὰ τὴν συμπαράστασιν νεαρῶν μίμων — στὶς ἐκκλησιές



ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ "ΝΟ"

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ ΔΥΟ ΜΑΚΡΙΝΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ

Τοῦ ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ

Κάπου 8.500 μίλια χωρίζουν τὴν Ἰαπωνία ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Κάπου 20 αἰῶνες χωρίζουν τὸ κλασικὸ γαπωνέζικο θέατρο ἀπ' τὸ ἑλληνικὸ. Ράτσα, ἱστορία, θρησκεία, φιλοσοφία, ἀντίληψη ζωῆς — ὅλα εἶναι διαφοροτικά ἀνάμεσα στοὺς δυὸ λαοὺς. Κι ὠστόσο, ἡ ἑλληνικὴ Τραγωδία καὶ τὸ γαπωνέζικο "Νό" παρουσιάζουν ὁμοιότητες συχνὰ ἐκπληκτικές. Καταγωγή, μορφὴ, περιεχόμενο, ἔχουν τόσα κοινὰ σημεῖα, πὺν ἀναρωτιέσαι ἂν τὸ ἑλληνικὸ Δράμα δὲν εἶχε κάποιαν ἀπόμακρον ἔστω, ἐπίδραση στὸ γαπωνέζικο. Ἀλλὰ, πρὶν δοκιμάσουμε ν' ἀποκρῦθούμε στὸ ἐρώτημα, ἄς δοῦμε ἀπὸ κοντύτερα τὶς συγγένειες τῶν δυὸ θεάτρων.

ΟΙ ΡΙΖΕΣ

"Νό" θὰ πεῖ "ικανότητα", "ταλέντο" καὶ, παραπέρα, "ἐπίδειξη ταλέντου", "παράσταση". Μ' ἀπ' τὸν 14ο αἰῶνα μ.Χ., ἡ λέξις σημαίνει εἰδικὰ τὸ λυρικό, συμβολικό, ιδεολογικὸ δράμα, πὺν συνδυάζει μουσικὴ, χορὸ, τραγούδι, λόγο, καὶ παίξεται μὲ μάσκες. Φυσικά, τὸ "Νό" εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ ἄλλο "κλασικὸ" γαπωνέζικο δράμα, τὸ "Κσμπύσι" — τρεῖς αἰῶνες νεότερο, πολὺ πῖο ρεαλιστικὸ, "λαϊκὸ", θεαματικὸ καὶ "περιπετειώδες" — πὺν κι αὐτὸ χρησιμοποιεῖ μουσικὴ, τραγούδι καὶ χορὸ, ὅχι ὅμως καὶ μάσκες, ἀλλὰ μόνον μακιγιάρισμα.

Ἡ θρησκεία, πρώτη γεννήτρα τοῦ θεάτρου σ' ὅλο τὸν κόσμον, στάθηκε καὶ τῆς γαπωνέζικης θεατρικῆς ἔκφρασης ἡ πηγὴ. Ὅπως στὴν Ἑλλάδα τὰ τραγούδια κ' οἱ χοροὶ πὺν τιμοῦσαν τὸν Διόνυσον ὡδήγησαν στὴ διαμόρφωση τοῦ Δράματος — ἔτσι καὶ στὴν Ἰαπωνία οἱ θρησκευτικοὶ χοροὶ ἔγιναν ἡ ρίζα τοῦ λυρικοδραματικοῦ θεάτρου. Κι ὅπως στὴν Ἑλλάδα ἡ διονυσιακὴ λατρεία ἤρθε ἀπ' ἔξω, ἀπ' τὴ Θράκη καὶ, στὴν κατοπινὴ θεατρικὴ τῆς διαμόρφωσης, ἐνώθηκε μὲ τὴν τοπικὴ θρησκεία — ἔτσι καὶ στὴν Ἰαπωνία οἱ "ἱεροὶ χοροὶ" ἤρθαν μαζί μὲ τὸν Βουδδισμό ἀπ' τὴν Κορέα καὶ τὴν Κίνα, καὶ υἱοθετήθηκαν ἀπ' τὸν ντόπιον Σιντοϊσμό.

Στὸν 7ο π.Χ. αἰῶνα ἀνατρέχουν οἱ ἀπώτερες ρίζες τοῦ γαπωνέζικου θεάτρου: στὸ μουσικοχορευτικὸ "Τζιγκάκου", πὺν ἔφτασε ἀπ' τὴν Κορέα (612 μ.Χ.) καὶ πὺν ἐξελίχθηκε σὲ θρησκευτικὸ χορὸ, διανθισμένο μὲ μασκοφορῶρες παρελάσεις. Ἐν' ἀπ' τὰ πρόσωπα τῶν παρελάσεων αὐτῶν, ὁ "κορνόν", κρατοῦσε ἕνα κινῶτο μὲ φανταστικὸ σχῆμα — πὺν θμιέζει, φυσικά, τὶς διονυσιακὲς πομπές.

Ἄλλο ἕνα, "θεατρικότερο", εἶδος, τὸ "Σανγκάκου", πὺν ἔρθε κι αὐτὸ ἀπ' τὴν Κίνα (700 μ.Χ.), ἦταν ἕνα κράμα τραγουδιοῦ, χοροῦ, κωμικῆς παντομίμας, ἀκροβασίας. Μὲ τὸν καιρὸ, τὸ κωμικὸ στοιχεῖο χωρίστηκε ἀπ' τὸ σοβαρὸ τραγούδι καὶ χορὸ. Τὸ τελευταῖο πῆρε τὸ ὄνομα "Σαρουγκάκου" καὶ υἱοθετήθηκε ἀπ' τοὺς βουδδιστὲς καὶ σιντοϊστὲς ἱερεῖς, ἐνῶ ἀπ' τὰ κωμικὰ μέρη τοῦ "Σανγκάκου" σχηματίστηκε τὸ ἀνεξάρτητο "Κυογκέν". Ὡστόσο, τὸ γελαστὸ αὐτὸ παραβλάσταρο δὲν ἔκοψε τοὺς δεσμοὺς μὲ τὴ μητέρα του, κι ὡς σήμερα ἀκόμα τὸ εὖθυμο "Κυογκέν" συνοδεύει πάντα κάθε παράσταση τοῦ δραματικοῦ "Νό" — ὅπως τὸ Σατυρικό Δράμα ἀκολουθοῦσε κάθε παράσταση Τραγωδίας.

Ἐνα ἀκόμα λαϊκὸ εἶδος, τὸ ἀγροτικὸ, θρησκευτικὸ, μουσικοχορευτικὸ "Ντενγκάκου", πρόσφερε κι αὐτὸ τοὺς χυμούς του στὴ διαμόρφωση τοῦ "Νό".

Ἀλλὰ οἱ ὁμαδικοὶ χοροὶ καὶ τραγούδια δὲν ἀρχίζουν ἀνὰ μεταπλάθονται σὲ "Θέατρο" παρὰ μόνον ὅταν ἔνα ἄτομο ξεχωρίσει ἀπ' τὸ πλῆθος, κι ὅταν ἡ ἀφήγηση μεταλλάξει σὲ ἀναπαραστάση. Ὅπως στὴν Ἑλλάδα ἡ δραματικὴ μορφὴ γεννήθηκε ὅταν ἕνας ἀπ' τοὺς ἑορταστὲς ἄρχισε νὰ ὑποκρίνεται τὸν Διόνυσον — ἔτσι καὶ στὰ Σιντοϊκὰ ἱερά ἡ "δραματοποίηση" ἀρχίζει ὅταν ἕνας χορευτῆς, φορώντας προσωπεῖο, ὑποδύεται τὸν λατρεῖνόμενο θεό.

Παράλληλα, στοὺς Βουδδικοὺς ναοὺς ἔπαιζαν "μυστήρια" ἀπ' τὴ ζωὴ τῶν ἁγίων καὶ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Βουδδα στοὺς ἀνθρώπους. Τὰ "μυστήρια" αὐτὰ ἦταν, βασικά, παντομίμες ("μονομανέ"), μὲ κύριο πρόσωπο πάλι τὸ "Θεό", πὺν φοροῦσε κ' ἐδῶ μάσκα.

Ἐνα τρίτο στοιχεῖο πὺν τροφοδότησε τὸ γαπωνέζικο δράμα ἦταν οἱ αὐλικοὶ χοροὶ, στὸ παλάτι τοῦ Μικάδου, ὅπου οἱ χορευτῆς ἀναπαράσταναν ἱστορικοὺς ἥρωες, πολεμιστὲς προπάντων σὲ σκληρὴ μάχη.

Τὰ τρία τοῦτα εἶδη (ὁ σιντοϊκὸς χορὸς τοῦ θεοῦ, τὰ βουδδικὰ παντομιμικὰ "μυστήρια" καὶ οἱ αὐλικοὶ πολεμικοὶ χοροὶ) καλλιεργήθηκαν στὴν πρώτη περίοδο τῆς γαπωνέζικης ἱστορίας (τὴν περίοδο "Γιαμάτο-Νάρα", πὺν τελειώνει τὸ 794 μ.Χ.). Σ' ὅλ' αὐτὰ τὰ χοροδράματα, ἐρμηνευτῆς ἦταν ἀποκλειστικὰ ἄντρες, ἐξαιτίας τῆς ἱερατικῆς καὶ πολεμικῆς φύσης τῶν χορῶν — τὸ ἴδιο ὅπως καὶ στὴν Ἑλλάδα.

Ὁ ποιητικὸς Λόγος προστέθηκε στὴ δευτέρα περίοδο (τὴν περίοδο "Χεϊάν", 794 - 1192), ὅπου ἄκμασε ἡ λυρικὴ ποίηση. Ὁ Χορὸς τραγουδοῦσε τώρα "ποιητικὰ σχόλια", ἐνῶ ὁ "σολίστας" χόρευε. Κ' ἐδῶ διαφέρει τὸ γαπωνέζικο δράμα ἀπ' τὸ ἑλληνικὸ: ἐνῶ στὸ τελευταῖο ὁ Χορὸς τραγουδοῦσε καὶ χόρευε μαζί, στὸ γαπωνέζικο ὁ Χορὸς περιορίζεται στὸ τραγούδι καὶ χορεύει μόνον ὁ ἡθοποιός.

Ἡ διαμόρφωση τοῦ "Νό" πραγματοποιήθηκε στὴν τρίτη περίοδο (τὴν περίοδο "Καμάκουρα-Μουροματσί", 1192 - 1603). Εἶναι ἡ ἐποχὴ ὅπου οἱ παντοδύναμοι πολέμαργοι, οἱ Σαμουράι, ἔχουν οὐσιαστικὰ καταλῦσει τὴν ἐξουσία τοῦ Ἀυτοκράτορα, πὺν ἔχουν τὴν ἔδρα του στὸ Κυτό, καὶ ἰδρύνουν στὴν Καμάκουρα τὸ "Σογκού", ἕνα στρατιωτικὸ συμβούλιο πὺν ὁ ἀρχηγός του εἶναι ὁ ἀληθινὸς κυρίαρχος τῆς χώρας. Οἱ σκληροὶ αὐτοὶ πολεμιστὲς ἐφάρμοζαν στὸν ἐαυτὸ τους μὴν ἀσθητότατη, σπαρτιατικὴ πειθαρχία καὶ λιτότητα, τὸ "Μπουσίντο". Ὅταν ἀργότερα (1333) μεταφέρανε τὴν ἔδρα τους στὸ Μουροματσί, κοντὰ στὸ Κυτό, δὲν ἔμειναν ἀνεπηρέαστοι ἀπ' τὶς τέχνες πὺν ἄνθισαν στὴν αὐτοκρατορικὴ πρωτεύουσα. Κ' ἡ αὐτοπειθαρχία τοῦ "Μπουσίντο" πῆρε αἰσθητικὴ καὶ θρησκευτικὴ μορφὴ κλασικῆς ἀπλότητας κι ἁρμονίας. Ἐκεῖ ἔχει τὴ ρίζα τῆς ἡ γαπωνέζικη ἀντίληψη τῆς λιτότητας πὺν "τὸ ἕνα ἐκφράζει τὰ πολλὰ, τὸ μικρὸ τὰ μεγάλα" — βασικὸ γνῶρισμα τῆς γαπωνέζικης ζωγραφικῆς, ὅπου ἐν' ἀνθισμένο κλαδί φτάνει γιὰ νὰ εἰκονίσει ὀλόκληρη τὴν ἄνοιξη, ἡ τῶν γαπωνέζικων κήπων, πὺν εἶναι τόσο μικροὶ ἀλλὰ καὶ τόσο αἰσθητικὰ "πλήρεις". Ἐκεῖ ἔχει τὴ ρίζα τῆς κ' ἡ ἀντίληψη πὺν κάθε τι ἀπόλυτα πειθαρχημένο κι ὀργανωμένο, φτάνει στὴν τελειότητα — ἀντίληψη ὅπου στηρίζεται ἡ ἱερατικὴ "τελετὴ τοῦ σαγιοῦ" καὶ τὸ "Νό".

Μὲ τὴν ὑποστήριξη τῶν Σαμουράι, τὸ "Νό" παίρνει στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα τὴν ὀριστικὴ μορφὴ του — πὺν εἶναι συγκεραμῆς τῶν σιντοϊκῶν χορῶν, τῶν βουδδικῶν μυστηρίων, τῶν αὐλικῶν πολεμικῶν χορῶν, τοῦ "Σαρουγκάκου" καὶ τοῦ "Ντεγκάκου". Στυλοβάτες του μεγάλοι στάθηκαν ὁ ποιητῆς καὶ



Μάσκα τοῦ θεαίτρου "Νό"

ήθοποιος Κάναμι (1333 - 1384) κι ο γιός του Ζέαμι (1363 - 1443). Ο πρώτος είναι, θά λέγαμε, ο Θεσπας κι ο Αισχύλος τής Ίαπωνίας. Ο δεύτερος, ο Σοφοκλής κι ο Αριστοτέλης τής — γιατί, πλάι στην ποιητική κ' υποκριτική ιδιοφυΐα του, ήταν και θεωρητικός του θεάτρου σπουδαίος: άφησε βιβλία (το "Καντενό", το "Κακινό"), όπου αναλύει λεπτομερικώς την αισθητική και, προπάντων, την τεχνική του "Νό", και πού σήμερα ακόμα μένουν ή αναπαραστάσιμη "Ποιητική" του.

Το "Νό" έγινε ή αγαπημένη τέρηση τών Σαμουράι, και σκηνές του υπήρχαν σ' όλα τα παλάτια και τα κάστρα τών αρχόντων. Ωστόσο, παραστάσεις του δίνονταν και στους ναούς και στην ύπαιθρο με άκροατήριο κ ά θ ε λ ο γ η ς κ α ι τ ά ξ η ς, πού άπ' τó θεάτρο μάθαινε την ιστορία τής πατρίδας του. "Αν δέν υπήρχε τó Νό — γράφει τó "Καντενό" — πώς θά μάθαιναν οι ταπεινοί άνθρωποι τί έγινε στην Ίαπωνία άπ' τις άρχές ως τά σήμερα." Δέ στέκει λοιπόν ή άποψη πως τó "Νό" ήταν άποκλειστικά "άριστοκρατικό θεάτρο". Οι ευγενείς τó υποστήριξαν, άπόθεσαν τή σφραγίδα τους στή διαμόρφωσή του, αλλά κι ο λαός δλόκληρος τó γεύεται, ως τήν ώρα πού δημιούργησε τó δικό του αστικο-λαϊκό θεάτρο, τó "Καμπούκι". Μά αυτό είναι μιá άλλη ιστορία.

Όλοφάνερες, λοιπόν, είναι οι όμοιότητες στην καταγωγή και στην εξέλιξη τής Τραγωδίας και τού "Νό". Και τά δυό γεννήθηκαν άπ' τις θρησκευτικές γιορτές και τους "ιερούς χορούς". Και τά δυό αναπαρασταίνουν πράξεις θεών και ήρώων. Και στά δυό οι υποκριτές είναι μόνο άντρες, πού φορούν προσωπίδα. Και στά δυό, τέλος, τó κωμικό στοιχείο (Σατυρόδραμα — Κουγκέν) ενώ χωρίζεται άπ' τó σοβαρό, δέν παύει νά τó συνοδεύει, σαν επίβρωση τής κοινής φύτρας τους, αλλά και σαν ξαλάφρωμα άπ' τήν ένταση τού δράματος.

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Άλλά οι όμοιότητες τών δυό ειδών δέν σταματούν στην καταγωγή ή τους. Αναλογίες πολλές υπάρχουν και στην άπο σκηνής παρουσίαση τών έργων.

Τό "Νό" παιζόταν παλιότερα στό ύπαιθρο, στους περιβόλους τών ναών και στις άκροποταμιές. Οι θεατές κάθονταν σέ ήμικύκλιο γύρω στή σκηνή — όπως, πάνω - κάτω, οι θεατές τών έλληνικών θεάτρων.

Η ΣΚΗΝΗ του ήταν και είναι μιá ξύλινη τετράγωνη εξέδρα (6 τετρ. μ., 0,90 ύψος), με τέσσερις ξύλινες κολώνες σέ κάθε γωνιά τής, πού στηρίζουν τήν ξύλινη επίσης σκεπή, σέ σχήμα στέγης σιντοϊκού ναού. Άκόμα και σήμερα, πού οι παραστάσεις δίνονται σέ κλειστά θεάτρα, ή στέγη αυτή έχει διατηρηθεί, κι άπό σεβασμό στην παράδοση αλλά και για λόγους άκουστικής. Στά τωρινά θεάτρα, τó κοινό κάθεται άπέναντι στις τρεις πλευρές τής σκηνής — όπως περίπου στό δικό μας "Θέατρο Τέχνης". Παλιότερα, στό βάθος τής σκηνής, μιá γέφυρα ("χασιγκακάρι") οδηγούσε άπ' τή σκηνή στά παρασκήνια. Άργότερα, ή γέφυρα (5 - 15 μ. μήκος) μετατοπίστηκε κάθετα στην πίσω δεξιά γωνιά τής εξέδρας. Άκουστική σκοπιμότητα υπαγόρευσε αυτή τή μετάθεση, γιατί τó κενό πίσω άπ' τόν ήθοποιό "ρουφούσε" τά λόγια του. Τώρα, ένας ξύλινος τοίχος κλείνει τó βάθος τής σκηνής, χρησιμοποιώντας σαν άντηχείο. Μιá στυλιζαρισμένη άπεικόνιση πύκου ("καγκάμι - ιτά") στολίζει πάντα αυτό τόν τοίχο — σύμβολο αιώνας νιότης, δύναμης και γαλήνης. Στό στενό άριστερό τοίχο τής σκηνής, άπέναντι άπ' τή γέφυρα, μιá μικρή πόρτα (κάπου 1 μ. ύψος) χρησιμεύει για τήν είσοδο τού Χορού, πού μπαίνει — κατά τή γιαπωνέζικη συνήθεια — γονατιστός. Η είσοδος τών ήθοποιών και τών μουσικών γίνεται άπ' τή γέφυρα. Μπρός άπ' τήν κουπαστή τής είναι "φυτεμένα" τρία μικρά πύκα: συμβολίζουν τόν ουρανό, τή γη και τόν άνθρωπο. Κ' είναι μικροσκοπικά, για νά δίνουν με τήν προοπτική ύψος και βάθος στή γέφυρα και στή σκηνή. Άλλάια, φυσικά, δέν υπάρχει.

Αυτή είναι, όλη κι όλη, ή "άρχιτεκτονική" τού θεάτρου τού "Νό". Δέν χρειάζεται νά πώ ότι με τó σχήμα σκηνής και "πλατείας", με τις μόνιμες εισόδους κ' έξόδους, μοιάζει όχι λίγο με τó έλληνικό θεάτρο — αν και πολύ μικρότερο άπό κείνο (τά σημερινά θεάτρα "Νό" χωρνε γύρω στους 500 θεατές).

Η άρνηση ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ θυμίζει, φυσικά, τó έλισαβετιανό θεάτρο, αλλά και τó έλληνικό — ως ένα σημείο, βέβαια, άφου μιá κάποια σκηνογραφία και άρκετές "μηχανές" χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες. Τά λίγα "σκηνογραφικά" στοιχεία πού επιτρέπει τó "Νό" είναι κι αυτά όλότελα συμβατι-

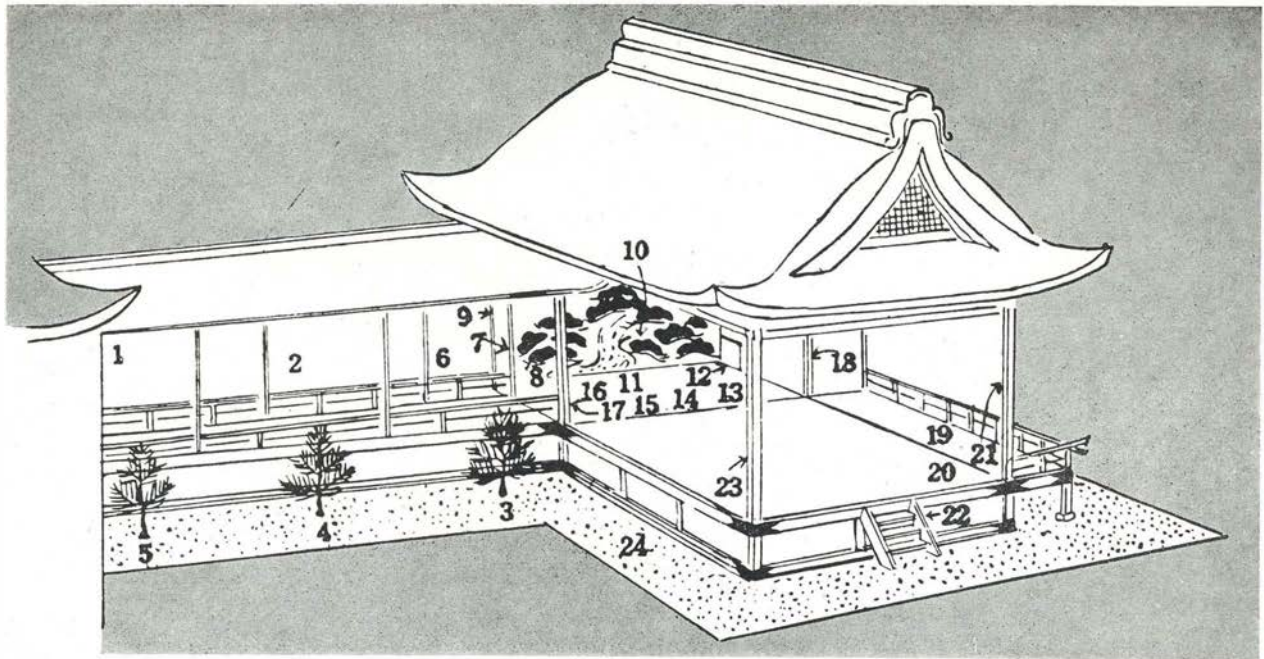
κά και συμβολικά: τέσσερις ψηλοί κορμοί άπό μπαμπού με μιá ψάθινη σκεπή, παρασταίνουν ένα παλάτι, ένα σπίτι, μιá καλύβα ή μιá σπηλιά. Μιá ξύλινη όριζόντια κορνίζα (σαν σκελετός κασέλας) είναι, κατά τις περιστάσεις, κάρρο, βάρκα ή πηγάδι. "Ένα όρθογώνιο "κιβώτιο" παίξει τó ρόλο βωμού, θρόνου, κρεβατιού ή γέφυρας. . . Ο λόγος, ή μουσική, ό χορός, ή τέχνη τών ήθοποιών κ' ή φαντασία τού θεατή αναπληρώνουν τις ρεαλιστικές άναπαραστάσεις.

"Όσο λιτή είναι ή σκηνογραφία, τόσο πλούσια είναι τά ΚΟ-ΣΤΟΥΜΙΑ — τó ίδιο όπως και στην Τραγωδία. Η άπειρη λεπτότητα και σοφία τών γιαπωνέζων στό συνδυασμό τών πιό απάλων (μά και τών πιό έντονων, άμα χρειάζεται) χρωματισμών, βρίσκει θαμπωτική έκφραση στά κοστούμια τού "Νό". Καμιά περιγραφή δέ μπορεί ν' άναστήσει τήν άρμονία και τή λάμψη τής στολής ενός θεού, ενός βασιλιά, ενός στρατηλάτη τού θεάτρου τους. Πώς νά δώσει π.χ. μιάν όχρην έστω εικόνα τού κοστούμιού πού φοράει τó πνεύμα "Σόζο" στό έργο "Σόζο - νό - Μινταρέ", κι όπου τó χρυσό, τó κόκκινο, τó άσημένο, τó γαλάζιο, ενώνονται, διασταυρώνονται, συμπλέκονται στους πιό φανταστικούς και άρμονικούς χρωματικούς και διακοσμητικούς συνδυασμούς; Άλλά και μέσα σ' αυτό τó χείμαρρο χρωμάτων και σχεδιών, τó "Νό" διατηρεί τó συμβολισμό του, προπάντων στά περιλάμια τών κοστούμιών: έτσι, τó άσπρο περιλάμιο προορίζεται για τους ευγενείς, τó κίτρινο και τó καφέ για τους "λαϊκούς", τó κόκκινο για τους νέους, τó όγκροκίτρινο για τους γέρους κλπ. Θα πρέπει ακόμα νά προσθέσω πως τά κοστούμια αυτά δέν είναι "ρεαλιστικά": ό πρωταγωνιστής είναι πάντα επίβλητικá ντυμένος, ακόμα κι όταν παίξει ρόλο γέρου ζητιάνου — όπως στό έργο "Σοτόμπα Κομάτσι", όπου υποδύεται μιάν έκατόχρονη έξαθλιωμένη γυναίκα. Τήν άθλιότητά της πρέπει νά τήν δώσει με τήν ήθοποιία του, όχι με κουρέλια. . .

Τά ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ είναι άπ' τά βασικότερα στοιχεία τού "Νό", όπως και τής Τραγωδίας, και για τους ίδιους θρη-

"Χαγκορόμο" τού Ζεάμι. Λαϊκός θρύλος. Μιá "ουράνια κοπέλλα" πού ξέχασε τó χρυσοστόλιστο φόρεμά της στην άκρογαλιά, τó βρήκε ένας φραός κι αυτή τόν ευχαριστεί χορεύοντας





Ἡ σημερινή σκηνή τοῦ "Νό". 1: Παρασκήνια. 2: Γέφυρα. 3, 4 καὶ 5: Τὰ τρία μικρὰ πεῦκα. 6, 7, 8 καὶ 9: Θέσεις τῶν βοηθῶν καὶ ἀκόλουθων. 10: Τὸ ζωγραφιστὸ πεῦκο. 12: Εἰσόδος Χοροῦ. 13, 14, 15 καὶ 16: Θέσεις τῶν μουσικῶν. 17, 18, 21 καὶ 23: Οἱ τέσσερις κολώνες. 19: Θέση τοῦ Χοροῦ. 20: Θέση τοῦ δευτεραγωνιστῆ. 22: Σκάλα πρὸς τὸ κοινὸ

σκιετικοῦς ἀλλὰ καὶ πρακτικοῦς λόγους. Ἐνας θνητὸς δὲν μποροῦσε νὰ ὑποδυθεῖ τὸ θεὸ μὲ γυμνὸ τὸ γῆνο πρόσωπό του. Ἀλλὰ κ' ἕνας ἄντρας ἠθοποιὸς δὲν θὰ ἦταν πειστικὸς στὸ ρόλο μιᾶς γυναίκα, ἕνας νέος στὸ ρόλο ἑνὸς γέρου — καθὼς μάλιστα τὸ "Νό" ἀγνοεῖ τὸ μακιγιάζ.

Ὡστόσο, ὑπάρχουν αἰσθητὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ γαπωνέζικα προσώπεια καὶ στὴ χρήση τους: Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ἡ μάσκα τοῦ "Νό" δὲ σκεπάζει ὀλόκληρο τὸ κεφάλι, ἀλλὰ μόνον τὸ μπρῶδες μέρος τοῦ προσώπου ὡς τ' αὐτιά, εἶναι λίγο μικρότερη ἀπ' αὐτὸ καὶ δένεται πίσω μὲ κορδέλλες, ὅπως οἱ δικές μας ἀποκριάτικες μάσκες. Ἐπειτα, οἱ μάσκες τοῦ "Νό" εἶναι πολὺ περισσότερες ἀπ' τὶς ἑλληνικές, πού τὸν κατάλογό τους δίνει ὁ Πολυδεύκης στὸ "Ὄνομαστικόν" του. Γιὰ τὰ 250 ἔργα τοῦ "Νό" πού παίζονται σήμερα, χρησιμοποιοῦνται κάπου 120 τύποι προσωπέων ἀτέλειωτης ποικιλίας, προπάντων στὶς μορφές τῶν θεῶν, πνευμάτων, τεράτων, πολεμιστῶν κλπ. Τέλος, μάσκες φοροῦν μόνον οἱ πρωταγωνιστὲς (ἕνας ἢ δύο σὲ κάθε ἔργο) καὶ αὐτοὶ ἔχουν πάντα (οἱ νέοι πολεμιστὲς π.χ.), ἐνῶ οἱ δευτεραγωνιστὲς καὶ οἱ ἀκόλουθοι παίζουν μὲ γυμνὸ πρόσωπο.

Οἱ ξύλινες μάσκες τοῦ "Νό" εἶναι ἔργα λεπτότατης τέχνης. Οἱ περισσότερες ἔχουν κατασκευαστεῖ πρὶν 200 καὶ 250 χρόνια, καὶ περνᾶνε σὰν πολύτιμο κειμήλιο ἀπὸ πατέρα σὲ γιό. Οἱ ἀξιοὶ ἠθοποιοὶ "γίνονται ἕνα μὲ τὴ μάσκα" καὶ, παίζοντας μὲ τὰ φῶτα καὶ τὶς σκιὲς πού πλάθουν οἱ γωνιές της, ξέρουν νὰ "ζωντανεῦσουν" τὸ ξύλο καὶ νὰ τοῦ δίνουν πλῆθος ἐκφράσεις. Σηκώνοντας ἢ χαμηλώνοντας λίγο τὸ κεφάλι, γυρίζοντας δεξιὰ ἢ ἀριστερά, μποροῦν καὶ "συννεφιάζουν" ἕνα χαρούμενο πρόσωπο, φέρνουν ἐλπίδα σ' ἕνα λυπημένο.

Ἄς μὴ νομιστεῖ, ὥστόσο, πὼς ἡ ΗΘΟΠΟΙΪΑ καὶ ὁ ΧΟΡΟΣ τοῦ "Νό" στηρίζονται στὴ μιμητῆ. Κάθε ἄλλο. Τέχνη συμβολικὴ κ' ἰδεαλιστικὴ, τὸ "Νό" ἀποστρέφεται τὴν ἀντιγραφή τῆς καθημερινότητος. Ὁ ἠθοποιὸς — λέει ἕνας βασικὸς του κανόνας — δὲν πρέπει νὰ μιμεῖται τὴ ζωὴ, ἀλλὰ "νὰ νιώθει τὸ ρόλο του ἀπὸ μέσα".

Ὁ πρῶτος βαθμὸς στὴν ἐπιδίωξη τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι τὸ "Ὄραϊο" — καὶ ἡ νατουραλιστικὴ μίμηση τῶν ἀγοραίων κινήσεων καὶ στάσεων δὲν εἶναι "ὠραία". Γι' αὐτὸ, ἡ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν τοῦ "Νό" εἶναι ἀργή, εὐγενικὴ, τελετουργικὴ, κ' οἱ στάσεις τους "ἀγαλματώδεις". Μὰ τὸ "ὠραϊο" δὲ φτάνει. Ὁ δεύτερος, ὁ ἀνώτερος βαθμὸς εἶναι τὸ συμβολικὸ νὸ ἢ κ' ἢ καὶ ἕνα κίνησις. Χορὸς, στάσεις, χειρονομίες, δὲν ἀποδίδουν ρεαλιστικὲς πράξεις, μὰ ἰδέες καὶ συγκι-

νήσεις. Ἀλλὰ καὶ τὸ Ὄραϊο καὶ τὸ Συμβολικὸ πρέπει νὰ πραγματώνονται μὲ ἀπόλυτη λιτότητα καὶ οἰκονομία — νὰ μὴν προδίδουν τὴ γαπωνέζικη ἀντίληψη γιὰ τὸ "λιτὸ κάλλος". Ἀπέραντη σημασία δίνουν οἱ τεχνίτες τοῦ "Νό" σ' αὐτὴ τὴ γυμνὴ μορφικὴ τελειότητα. "Ἡ οὐσία εἶναι ἡ μορφή", λένε. Γι' αὐτὸ καί, στὸ θέατρό τους, ἡ μορφή (χορὸς, κίνηση κλπ.) παίρνει τόση βαρύτητα ὅση καὶ ὁ λόγος. Ὁ Ζέαμι στὸ βιβλίο του ὑποδείχνει πὼς ἕνας ἀξιὸς ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ "σώσει" ἀκόμα κ' ἕνα "ἀδύνατο" κείμενο, προβάλλοντας ὅτι καλὸ περικρίνει καὶ μετατρέποντας τὶς ἀδυναμίες του σὲ δύναμη. "Μεῖζον δύνανται τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταὶ" τοῦ "Νό"...

Μαντεύει κανένας πόσο δύσκολη εἶναι ἡ ἀποστολὴ αὐτῶν τῶν ὑποκριτῶν. Πρέπει νὰ ὑποδηλώσουν τόπο καὶ χρόνο μὲ τὸ παίξιμό τους μόνον, ἀβοήθητοι ἀπὸ σκηνογραφίες καὶ φωτιστικὰ παιχνίδια. Πρέπει, συχνά, νὰ ὑποβάλουν τὴν ὑλικὴ ἀθλιότητα τοῦ ρόλου τους φορώντας χρυσοστόλιστο κοστὺμ — ὅπως στὸ "Σοτόμπα Κομάτσι", πού ἀναφέραμε πρὸ πάνω. Πρέπει νὰ ἐκφράσουν ψυχικὴ ταραχὴ, πάθος, ἀπόγνωση, χωρίς "ἐντυπωσιακές", ρεαλιστικὲς χειρονομίες, ἀλλὰ μὲ τελετουργικὲς σχεδὸν κινήσεις. Πρέπει, ἀκόμα, νὰ πείσουν γιὰ τὸ φύλο καὶ τὴν ἡλικία τοῦ προσώπου (γυναίκα, γέρου κλπ.), χωρίς μίμηση τῆς φωνῆς ἢ τῶν κινήσεών τους: τὸ μόνον πού ἐπιτρέπεται, εἶναι νὰ δώσουν πρὸ ἀργὸ ρυθμὸ στὴν κίνηση τους γιὰ νὰ ὑποδηλώσουν τὰ γερατεία. Ἐτσι, στὸ "Σοτόμπα Κομάτσι", πάλι, ἢ "γριά ζητιάνα", περπατώντας ἀπίθανα ἄργα, σ' ἕνα χαλαρότατο "ραλαντί", χρειάζεται κάπου δέκα λεπτά γιὰ νὰ περάσει τὰ 5 μέτρα τῆς γέφυρας... Ἀλλὰ τὸ ἀπάτατο δεῖγμα "ἀφαίρεσης" τοῦ "Νό" εἶναι ὁ "ἀόρατος χορὸς" — ὅπως στὸ ἔργο "Ἰκούτσου", ὅπου ὁ πρωταγωνιστὴς κάθεται ὁ σάλευτος καὶ "χορεῦει" μὲ τὴ σκέψη του, χωρίς καμὴν ἐξωτερικὴ κίνηση. Ἡ στήση του μόνον δείχνει τὴν ἔντασή του, κ' ἡ μουσικὴ ἐκφράζει τὶς ψυχικὲς (καὶ "χορευτικὲς") μεταπτώσεις του...

Ὅλ' αὐτὰ θὰ φανοῦν στὸν ἀμύητο, βιστικὸ, ρεαλιστὴ θεατῆ, τρομερὰ "παράλογα", μονότονα, ἀργά, κουραστικά. Κι ὅμως, οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ "Νό" κατορθώνουν ἀκόμα καὶ στοὺς βέβηλους ξένους νὰ ὑποβάλουν καὶ νὰ ἐπιβάλουν τὴ μαγεία ὄχι μόνον τοῦ "ὠραίου" ἀλλὰ καὶ τοῦ δραματικοῦ. Μὲ τὶς στυλιζαρισμένες κινήσεις τους, μὲ ἐλάχιστες συμβολικὲς χειρονομίες, μὲ τὸ περπάτημά τους πού μοιάζει σὰ νὰ γλιστρᾶνε ἀπαλὰ στὴ σκηνή, μὲ τὸ μακρόσυρτο τραγοῦδι τους, μὲ τὸν ἱερατικὸ χορὸ τους, μεταφέρουν τὸ θεατῆ στὸν "δνειρικὸ κόσμον" τοῦ "Νό" καὶ τοῦ μεταγίγνουν τὸ ψυχικὸ τους δράμα, χωρίς



“Σόζο-νό-Μιτωαρέ”, άγνωστου συγγραφέα. Χορευτικό “Νό”. Ο “στάι” (άριστερά) στο ρόλο ενός πνεύματος τών νερών, πού λατρεύει τó “σάκι”, τó έθνικό ποτό τών γιαιπωνέζων. Δεξιά, οι τρεις μουσικοί. Στο βάθος, οι άκόλουθοι, πού βοηθούν τόν πρωταγωνιστή ν’ αλλάξει κοστούμι (όταν χρειάζεται) μπροστά στο κοινό και τού δίνουν τά άναγκαία “άξεσσούα”

νά καταφεύγουν στην “εύκολία” τής άντιγραφής τού καθημέραν βίου.

Μακρότατη άσκηση χρειάζεται για νά φτάσουν σ’ αυτή τήν τελειότητα — άσκηση όχι μόνο σωματική, τεχνική, αλλά και πνευματική. “Δουλεύουμε καθαρά με τó πνεύμα”, έλεγε ο μεγάλος ήθοποιός Ούμεβάκα Μινόρου — θυμίζοντας τήν Παύλοβα, πού παρατηρούσε στους μαθητές της πώς “δέν πρέπει νά χορεύουν με τά πόδια αλλά με τó νού” (“Άλλωστε ή άυτοπειθαρχία κ’ ή μορφική τελειότητα τού “Νό” έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τó Μπαλλέτο). Κι ό Μινόρου πρόσθετε πώς τó “Νό” δέν στηρίζεται στη δράση αλλά στις “συγκινήσεις”. Πού, για νά τις νιώσει και νά τις μεταδώσει ό ήθοποιός πρέπει νά είναι “ήθικός, άγνός κι άληθινός”, είδημη δέ θά μπόρεσει ποτέ νά κατακτήσει τó “άληθινό λουλούδι” τής τέχνης του. . .

Δέν έχουμε, φυσικά, τρόπο νά συγκρίνουμε τήν ήθοποιία και τó χορό τού “Νό” με τών έλλήνων, άφοϋ αυτά τά τελευταία μās είναι άγνωστα. Τό μόνο σίγουρο σημείο είναι ό άριθμός τών τραγικών ύποκριτών, πού δέν ξεπέρασε ποτέ τούς τρεις. Έδώ, οι γιαιπωνέζοι είναι πιό έλαστικοί: 4 - 5 ήθοποιοί παίρνουν μέρος σέ κάθε έργο, χωρίς όμως ό άριθμός αυτός νά είναι περιοριστικός. Και καθώς τά “Νό” είναι λιγοπρόσωπα, ό ήθοποιός δέν άναγκάζεται νά παίξει δυό και τρεις ρόλους, όπως στην Τραγωδία.

Σύγκριση δέ μπορούμε νά κάνουμε ούτε με τήν (άγνωστη επίσης) έλληνική μουσική. Θά ήταν, άλλωστε ματαιοπονία κάθε άπόπειρα νά περιγράψω τή ΜΟΥΣΙΚΗ τού “Νό”, όπου τά τύμπανα δίνουν τó ρυθμό (γρήγορο ή άργό, ανάλογα με τó δραματικό κλίμα τής σκηνής) κι ό αϋλός τή μελωδία. Θά ξαναπύ μόνο πώς (άντίθετα με τó έλληνικό Δράμα) ό Χορός τού “Νό” (8 - 12 πρόσωπα) περιορίζεται άποκλειστικά στο τραγούδι, καθισμένος άσάλευτος στην άριστερη πλευρά τής σκηνής. Κ’ έδώ, στάθηκε μεγάλη ή έκπληξή μου όταν (στο τραγούδι τού Χορού, ιδιαίτερα) βρήκα τόνους λαρυγγικούς και μακρόσυρτους, πού θυμίζαν πολύ ζωηρά τις ψαλμωδίες τής βυζαντινής λειτουργίας. Κοινές ρίζες, τάχα, άπ’ τήν καρδιά τής Ανατολής, είναι ή εξέγερση αυτής τής παράξενης, άπρόσμενης, συγγένειας;

Έτσι κι άλλως, ό όμοιότητες Τραγωδίας και “Νό” είναι έντονες και στη σκηνική τους έκφραση: σκηνή, σκηνογραφική

λιτότητα, λαμπρότητα κοστούμιών, προσωπεΐα, έχουν πολλές άναλογίες, όσο κι άν παραλλάζουν στις λεπτομέρειες πού άναφέραμε — και προπάντων στέ ρόλο τού Χορού, πού στο “Νό” μένει άκίνητος, και γι’ αυτό άλλωστε τó γιαιπωνέζικο θέατρο δέν έχει Όρχήστρα.

ΤΑ ΕΡΓΑ

Ποιητικά έργα, τά δράματα τού “Νό” συγγενεύουν, και στη μορφή τους, με τήν Τραγωδία. Έναλλάσσουν λυρική πρόζα και στίχους, και τά “πεζά” τους μέρη άπαγγέλλονται άπ’ τούς ύποκριτές — όπως τά ικιμικά τής Τραγωδίας, — ενώ τά έμμετρα τραγουδιούνται άπ’ τούς ήθοποιούς και τó Χορό.

Άλλά και ή ΔΙΑΦΘΡΩΣΗ τής Τραγωδίας (Πρόλογος, Πάροδος, Έπεισόδια, Στάσιμα, Έξοδος) έχει τó άνάλογο της στο γιαιπωνέζικο δράμα:

Κάθε έργο τού “Νό” άπαρτίζεται άπό τρία μέρη: 1) Είσαγωγή (“Ζό”, 2) Άνάπτυξη (“Χά”) και 3) Κορύφωση (“Κυγιού”). Η Είσαγωγή είναι ή είσοδος τού δευτεραγωνιστή (“βάκι”), πού προλογίζει τó έργο. Η Άνάπτυξη χωρίζεται κι αυτή σέ τρία μέρη: τήν είσοδο τού πρωταγωνιστή (“στάι”), τó διάλογό του με τόν “βάκι”, και τó τραγούδι τού “στάι”, τή “χαρά τών αϋτιών”. Τέλος, τήν Κορύφωση φέρνει ό γρήγορος χορός τού “στάι”, ή “χαρά τών ματιών”, και τó έργο κλείνει με τή σύντομη έξοδο τών ήθοποιών. Τή δομή αυτή άκολουθούν με άπόλυτο σεβασμό όλα τά “Νό” — και κανένας δέν θά σκεφτόταν ν’ αλλάξει τήν αρχιτεκτονική τών έργων, όπως κανένας δέν σκέφτηκε τήν κλασική Έλλάδα νά τοποθετήσει τήν Πάροδο τού Χορού ύστερ’ άπ’ τά Έπεισόδια ή νά μην τελειώσει τήν Τραγωδία του με τήν Έξοδο.

Σήμερα, κάθε “ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ” άπαρτίζεται άπό τρία “Νό”, πού τά χωρίζουν δυό “Κυογκέν”. Στα κωμικά τούτα έργα (για τή γέννηση και τó ρόλο τους μιλήσαμε πιό πάνω) πρωταγωνιστούν συνήθως πανούργοι ύπηρέτες, έτοιμοι κάθε στιγμή νά βοηθήσουν άλλα και νά κλέβουν ή νά έξαπατήσουν τόν άφέντη τους. Παρμένα άπ’ τήν καθημερινή ζωή, τά “Κυογκέν” είναι πολύ πιό ρεαλιστικά άπ’ τά “Νό” και παίζονται χωρίς μάσκες, έκτός άπ’ τις περιπτώσεις πού παρουσιάζουν ζώα, τέρατα ή . . . γυναίκες (κι αυτό, όχι πάντα). Η θέση τους στην παράσταση είναι, όπως είπαμε, άνάλογη με τού

Σατυρικού Δράματος, αλλά τὰ θέματα και τὰ πρόσωπά τους συγγενεύουν περισσότερο με τὴ Νέα Ἀττική Κωμωδία και, φυσικά, με τὴ Ρωμαϊκή και τὴν Commedia dell' arte. Τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης ἀκμῆς τοῦ "Νό", τὸ "πρόγραμμα" ἦταν πλουσιότερο: πέντε (ἢ ἕξι) "Νό" και τέσσερα (ἢ πέντε) "Κυογέν". Καθένα ἀπ' τὰ "Νό" εἶχε διαφορετικὸ και ὀρισμένο θέμα: τὸ πρῶτο ἦταν ἀφιερωμένο σ' ἕνα θεὸ (ἐπιβίωση τοῦ σιντοϊκοῦ θεικοῦ χοροῦ), τὸ δεύτερο ἦταν "ἡρωϊκὸ" (ἐπιβίωση τῶν αὐλικῶν πολεμικῶν χορῶν), τὸ τρίτο ἐρωτικὸ με γυναίκα ἡρωίδα, στὸ τέταρτο πρωταγωνιστοῦσε τὸ πνεῦμα κάποιου νεκροῦ, τὸ πέμπτο δίδασκε τὰ ἠθικὰ καθήκοντα τοῦ ἀνθρώπου (ὅπως οἱ μεσαιωνικὲς "Πηθολογίες") και τὸ τελευταῖο (προαιρετικὸ) ἦταν πάλι ἕνα "θεϊκὸ", εὐχαριστήριο "Νό". Ἐτσι, μιὰ τέτοια πενταλογία (ἢ ἐξαλογία) ἔδινε ὀλόκληρη τὴν εἰκόνα τῆς ζωῆς, ἀπὸ τὴ θεϊκὴ ἀρχὴ τοῦ κόσμου ὡς τὸν πόλεμο, ἀπ' τὴν εἰρήνη και τὸν ἔρωτα ὡς τὴν ἀμαρτία και τὸ θάνατο, ἀπ' τὴν τιμωρία ὡς τὴν ἠθικὴ διδασχὴ και τὴ λύτρωση.

Σὲ τοῦτο διαφέρουν τὰ γαπωνέζικα "προγράμματα" ἀπ' τὲς ἑλληνικὲς τριλογίες: ἐνῶ ἐκεῖνες ἔφεραν στὴ σκηνὴ ἕνα μόνον θέμα κ' ἕνα πρόσωπο σὲ "κρίσιμη θέση", οἱ πενταλογίες τοῦ "Νό" δίνουν μιὰ γενικὴ εἰκονογραφίαν τῆς ζωῆς. (Ἀκόμα κι ὅταν ἡ τραγικὴ τριλογία ἄρχισε ν' ἀπαρτίζεται ἀπὸ ἀνεξάρτητες τραγωδίες, καθιερωμένα ἀπ' τὲς τελευταῖες ἦταν "τελεία καθ' ἑαυτὴν" κι ὄχι ὄργανο μέρους μιᾶς γενικῆς εἰκόνας, ὅπως στὰ "Νό"). Αἰτία τούτης τῆς διαφορᾶς εἶναι, πιστεύω, ἡ διαφορετικὴ φύση τῶν δυὸ λαῶν: οἱ Ἕλληνες ἔβλεπαν τὴν τέχνη "δραματικὰ", ἀπομόνωναν ἕνα γεγονός κ' ἕνα πρόσωπο, ποὺ συμπύκνωναν κ' ἐκφράζανε τὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου: ἐνῶ οἱ Γαπωνέζοι βλέπουν τὴν τέχνη "εἰκονιστικὰ", παρατάσσοντας διαφορὰς ὄψεις τῆς ζωῆς, ποὺ στὸ σύνολό τους δίνουν μιὰ "περίληψη" τῆς ἀνθρώπινης πορείας. Ἐτσι, ἡ ἐνότητα τῆς τραγωδίας εἶναι δραματικὴ και ἠθικὴ, ἐνῶ τοῦ "Νό" εἶναι εἰκονιστικὴ και συγκινησιακὴ.

Οἱ ΜΥΘΟΙ τοῦ "Νό" εἶναι παρμένοι ἀπὸ γνωστὰ θέματα — θρησκευτικὰ, ἱστορικὰ, θρυλικὰ, λογοτεχνικὰ, — τὸ ἴδιο ὅπως κ' οἱ μῦθοι τῆς ἑλληνικῆς Τραγωδίας. Κι ὅπως ἐκεῖ

νη, τὸ "Νό" δὲν στηρίζεται στὴν "ἐκπληξή" τοῦ θεατῆ γιὰ τὲς περιπέτειες τῶν ἡρώων, ἀλλὰ στὴν τέχνη τοῦ ποιητῆ και τῶν ἠθοποιῶν, ποὺ δίνουν καινούριο νόημα σὲ γνωστὲς ἱστορίες.

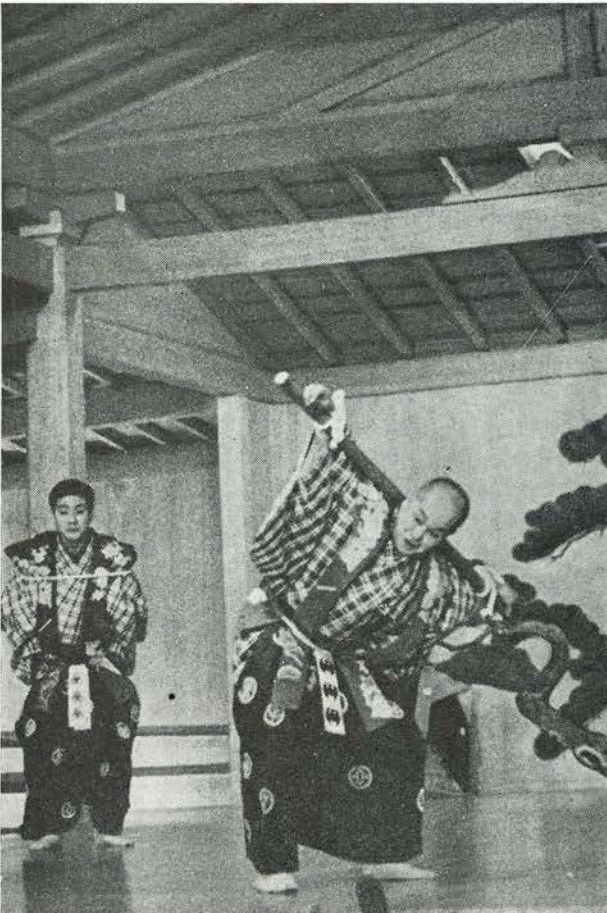
Καίριο θεματικὸ και δραματικὸ ρόλο παίζουν στὰ "Νό" οἱ ὑπερφυσικὲς δυνάμεις (δαίμονες, πνεύματα κλπ.), ρόλο πολὺ πῶ ἀποφασιστικὸ παρά στὴν τραγωδία. Γὰ περισσότερα και τὰ σπουδαιότερα ἔργα τοῦ (τὰ "Ὀνι-νὸ" ἢ "Νό πνευμάτων") παρουσιάζουν τὴν πάλι ἐνῶς ζωντανοῦ ἀδικητῆ με τὸ πνεῦμα τοῦ νεκροῦ ἀδικημένου ἢ, ἀκόμα, ἕνα πνεῦμα ποὺ βασανίζεται και γυρεύει νὰ λυτρωθεῖ με τὲς προσευχῆς ἐνῶς θνητοῦ.

Κ' εἶναι, τούτη, μιὰ ἀκόμα — βαθύτερη — διαφορὰ Τραγωδίας και "Νό". Στὴν πρώτη, ὁ ἥρωας μάχεται με τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, με τὲς σκοτεινὲς δυνάμεις τῆς ζωῆς, με τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτοῦ — κι αὐτὴ ἡ πάλι παίρνει μορφή ἐξωτερικῆς δράσης, "μιμήσεως πράξεως". Ἀντίθετα, στὸ "Νό" ἡ πάλι εἶναι καθαρὰ ἐσωτερικὴ, πάλι με ἀόρατα πνεύματα, ποὺ κυριεύουν και τυραννοῦν τὴν ψυχὴ τοῦ ἥρωα, ὥσπου νὰ φτάσουν στὴ λύτρωση κ' ἐκείνων κ' ἐκεῖνου. Γιὰ τοῦτο τὰ "Νό" ἔχουν τόσο λίγη ἐξωτερικὴ "δράση", γιὰ τοῦτο στὴ μορφή τους εἶναι οὐσιαστικὰ μονόλογοι, "παραληρήματα" τοῦ "στάι" ... Καὶ τῆς Τραγωδίας και τοῦ "Νό" ὁ σκοπὸς εἶναι ἠθικός: ἡ ἐξιλέωση γι' ἀδικίες και "ὑβρεῖς", ἡ λύτρωση ἀπὸ τὸ μόλυσμα — τὸ μόλυσμα τῆς ψυχῆς στοὺς Ἕλληνες, τὸ μόλυσμα τῆς Φύσης στοὺς Γαπωνέζους, ποὺ νιώθουν τὸν ἑαυτοῦς ἀναπόσπαστο μέρος τῆς και τῆ Φύσης ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ ἑαυτοῦ τους. Αὐτὴ τὴν κάθαρση προσφέρει τὸ "Νό", αὐτὴ τὴ "θεραπεία χωρὶς γιαντρικὸ". Στὴν Τραγωδίᾳ ὅμως πάλι και λύτρωση πραγματώνονται με ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς, ἐνῶ στὸ "Νό" με ἀντιμετώπιση τοῦ πέρα ἀπ' τὴ ζωὴ γόσμου. Καὶ τὸ ἕνα και τὸ ἄλλο εἶδος δίνουν ἕνα βιοτικὸ ὄραμα, ἐνῶ ὅμως τῆς Τραγωδίας τὸ ὄραμα εἶναι οἱ σφύζουσες, δρώσες, ἐκινῶσες, ζωικὲς δυνάμεις, στὸ "Νό" τὸ ὄραμα αὐτὸ περιορίζεται σὲ μνήμες, ὄπτασις, τύψεις, αὐτοσπαραγμούς.

Τὴν ἐξήγηση αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης δίνει ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὲς θρησκείες τῶν δυὸ χωρῶν: ἐνῶ ἡ ἑλληνικὴ θρησκεία ἰλο-

"Σοτόμπα Κομάτσι" τοῦ Κανίμι. Δραματικὸ "Νό". Στὴ μέση, με τὸ σκιάδι, ὁ "στάι" (πρωταγωνιστῆς) ὑποδύεται τὴν ἄλλοτε πανέμορφη ἀλλὰ σκληρὴ Κομάτσι, ἐκατόχρονη γριὰ και ζητιάνη τώρα, ποὺ κυριεύεται ἀπ' τὸ ἐκδικητικὸ "πνεῦμα" τοῦ περιφρονημένου, νεκροῦ ἐραστοῦ της. Πίσω, οἱ μουσικοὶ. Δεξιά, ὁ Χορὸς. Στὸ βάθος, τὸ ζωγραφιστὸ πνεῦμα, μόνιμο ντεκόρ τοῦ "Νό"





κλήρωνε τὸ νόημα τῆς ζωῆς στὸν ἐπίγειο βίο τῶν ἀνθρώπων, ὁ Βουδδισμὸς (ποὺ εἶχε βαθεῖαν ἐπίδραση στὸ "Νό") πιστεύει πὼς ἡ ζωὴ εἶναι μιὰ ἀτέλειωτη ἀλυσίδα ἀπὸ μετενοσάρκωσις, καὶ μόνο ὅταν μιὰ ψυχὴ φτάσει στὴν ἀπόλυτη τελειότητα καὶ ἀγνότητα λυτρώνεται ἀπ' τὴν ὀδύνη τῆς ἐπιστροφῆς στὴ γῆ. Ἀλλὰ καὶ αὐτὴ τὴν ὀδύνη μπορεῖ νὰ τὴ διαφύγει ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ "σατόρι", τὸ "διαφωτισμὸ", τὴν κατανόηση πὼς τὰ ὕλικά φαινόμενα δὲν εἶναι πραγματικά γεγονότα, ἀλλὰ σκέψεις. Γιὰ τοῦτο καὶ τὰ μεγάλα δράματα τοῦ "Νό" δὲν ξετυλίγονται στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, ἀλλὰ στὴ σκέψη τῶν ἡρώων τους.

Ἔτσι, ἡ Τραγωδία, σὰ γνήσιος καρπὸς τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος, εἶναι Ποίηση Ζωῆς, ἐνῶ τὸ "Νό", σὰν γέννημα τῆς βουδδικῆς μεταφυσικῆς, εἶναι Ποίηση τοῦ Ὑπερπέραν.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΗ :

Ὡστόσο, οἱ ὁμοιότητες Τραγωδίας καὶ "Νό" — στὴν καταγωγή, στὴ μορφή, στὰ θέματα — παραμένουν. Καὶ παραμένει καὶ ὁ πειρασμὸς ν' ἀναζητηθοῦν ἐλληνοκεντρικὲς ρίζες στὸ γιαπωνέζικο δράμα.

Σημειώσαμε πρὶ πάντων πὼς τὰ πρῶτα μουσικοχορευτικὰ θεάματα ἤρθαν στὴν Ἰαπωνία, ἀπ' τὴν Κίνα. Καὶ σ' αὐτὴν πάλι εἶχαν φτάσει ἀπ' τὴν Κεντρικὴ Ἀσία (Οἱ μάσκες τοῦ κινέζικου "Τζιγκάκου" π.χ. δὲν ἔχουν κινέζικα, ἀλλὰ Ἰνδικὰ χαρακτηριστικά).

Σὲ τούτῃ τὴν καταγωγή ἀπ' τὴν Κεντρικὴ Ἀσία δὲ θὰ ἔπρεπε τάχα ν' ἀναζητηθεῖ ἕνας ἀπώτερος δεσμὸς μὲ τὸ ἐλληνικὸ Δράμα; Ἀς θυμηθοῦμε πὼς ἡ ἐξάπλωση τοῦ ἐλληνισμοῦ στὴν Ἀσία ἀπ' τὸν 40 π.Χ. αἰῶνα, προκάλεσε τὴ γέννηση τῆς ἐλληνοβουδδικῆς γλυπτικῆς στὶς ἀκραῖες περιοχὲς τῆς Ἰνδίας καὶ τῆς Κίνας. Μιὰ ἀνάλογη ἐπίδραση τοῦ ἐλληνικοῦ Θεάτρου στὸ Ἰνδικὸ καὶ στὸ κινέζικο εἶναι πολὺ πιθανὴ — ἐπίδραση ποὺ θὰ πέρασε στὴν Ἰαπωνία μαζί μὲ τὰ μουσικοχορευτικὰ εἶδη ποὺ ἀναφέραμε. Οἱ κωμικὲς μάσκες τῶν βουδδικῶν "μυστηρίων", ποὺ χρονολογοῦνται ἀπ' τὸν 80 μ.Χ. αἰῶνα καὶ ποὺ διατηροῦνται στοὺς ναοὺς τῆς Νάρα, θυμίζουσαν ἀρετὰ τὰ προσώπεα τῆς ἐλληνικῆς Κωμωδίας — προσφέροντας μιὰν ἄχι ἀμελητέα ἐνίσχυση σ' αὐτὴ τὴν ἔποψη.

Φυσικά, ἡ ἐπίδραση αὐτὴ — ἂν ὑπάρχει — εἶναι μακρινότατη καὶ "ιστορικῆς" καθαρὰ ἀξίας. Τὸ "Νό" εἶναι τόσο ἔντονα γιαπωνέζικο, ποὺ τὰ (πιθανὰ ἢ ἀπίθανα) ἐλληνικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔχουν ὀλότελα "χανευτεῖ" μέσα στὴν ἐθνικὴ ψυχὴ του.

Ἀπώτατο παρακλάδι ἢ ὄχι τοῦ ἐλληνικοῦ Δράματος, τὸ "Νό" ἔχει ἕνα μοναδικὸ — σήμειο — προνόμιο ἀπέναντι σὲ κείνο, ἀκόμα καὶ ἀπέναντι στὸ (ἕναν αἰῶνα νεώτερό του) ἐλισαβετιανὸ θέατρο: εἶναι τὸ μόνο εἶδος ποὺ ἔχει διατηρήσει ἀτόφια ὄχι μόνο τὰ κείμενά του, ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο ἐρμηνείας τους. Ὁ λόγος τοῦ Αἰσχύλου ἢ τοῦ Σαίξπηρ ἔφτασε ἀκέρειος (ἢ σχεδόν) ὡς ἐμᾶς. Ἀλλὰ γιὰ τὴ μουσικὴ, τὸ χορὸ, τὴν ἠθοποιία τῆς κλασσικῆς Ἀθῆνας ἢ τοῦ ἐλισαβετιανοῦ Λονδίνου μόνο εἰκασίες μποροῦμε νὰ κάνουμε. Ἀντίθετα, τὸ "Νό", χάρις σὲ μιὰν ἀδιάσπαστη "σινταλοδρομία" ἀφοσιωμένων ἐκτελεστῶν, κρατᾷ στὶς σημερινὲς παραστάσεις του τὴν ἴδιαν ἀκριβῶς μορφή ποὺ εἶχε τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης ἀκμῆς του. Καὶ τὴν ἴδια μαγεία.

Κι ὡστόσο, ἡ "πλήρης μαγεία" τοῦ "Νό" δὲ μπορεῖ νὰ ἰσοσταθμίσει τὴν "ὄφρανεμένη" (ἀπὸ παράσταση) μαγεία τῆς Τραγωδίας. Εἰκοσιπέντε αἰῶνες τώρα, ὁ ἐλληνικὸς τραγικὸς Λόγος στέκει στὴν κορφή τῆς δραματικῆς ποίησης, γιὰτὶ ἔστησε μπρὸς στὴ Θυμέλῃ τὸν Ἄνθρωπο σ' ὅλο του τὸ ἀνάστημα, τὴ Ζωὴ σ' ὅλη τῆς τὴν πληρότητα. Σ' αὐτό, μόνο ὁ Σαίξπηρ τὸν προσέγγισε. Τὸ γιαπωνέζικο δράμα, παραμερίζοντας τὴ Ζωὴ καὶ καταφεύγοντας στὸ Ὑπερπέραν, μένει ἕνα λαμπρὸ, σεβαστὸ δείγμα τέλειος τέχνης, ποὺ ὅμως δὲ φτάνει ποτὲ τὸ ὑψηλὸ, πανανθρώπινο "ρίγος" τῆς Τραγωδίας.

ΜΑΡΙΟΣ ΠΑΩΡΙΤΗΣ

←

ΑΝΩ: "Καγκεκίγιο" τοῦ Μοτοκίγιο. Δραματικὸ "Νό". Ὁ γέρος, τυφλὸς Καγκεκίγιο ξαναβρίσκει τὴν κόρη του, ποὺ ὅμως τὸν ἀφήνει στὴ δυστυχία του, ὑπακούοντας στὸν σπαρτιατικὸ ὠφελισμὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ "Μπουσίγιο" (στρατιωτικῆς φεουδαρχίας)

ΚΑΤΩ: "Μποσιμπάρι". Κωμικὸ ἔργο ("Κυογκέν"), μὲ ἥρωες δύο πανούργους ἡπηρετές, ποὺ τοὺς ἔδεσε τὰ χέρια τὸ ἀφεντικό τους, γιὰ νὰ μὴν τοῦ κλέβουν τὸ κρασί ἀπὸ τὸ κελλάρι του

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

I. ΠΡΩΤΕΣ ΓΝΩΡΙΜΙΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Πήραν οἱ κατακτητὲς τὴν Πόλην κ' οἱ Ἕλληνες ἔχασαν τὴν πολιτικὴν, ὄχι ὅμως καὶ τὴν πνευματικὴν τους ἐλευθερίαν· τοῦτο ἦταν ἡ πρώτη ἀντίστασή τους· ὁ λαὸς ἔπλασε τελειωτικὰ μιὰ σπουδαία καὶ ἄρτια ποιητικὴ μορφή, τὰ δημοτικὰ τραγούδια, κ' οἱ γραμματισμένοι καὶ ταξιδευμένοι ἢ ξενητεμένοι — ἔμποροι, πολλὰς φορές, πολὺγλωσσοι — ζήτησαν μετὰ τις μεταφράσεις, ὅσο πλησίαζε τὸ 21 πὺδ πολὺ, νὰ φωτίσουν τὸ γένος. Ἔτσι, μαζί με ἄλλα, μπορούμε τώρα νὰ καμαρώνουμε καὶ μιὰ πρωιμότερη εἰδήση σχετικὰ μετὰ τὸ Σαίξπηρ, ἀπὸ τὸ 1879.

Νὰ τί γράφει ὁ Ζαβίρας (1) (1744 - 1804): “Γεώργιος Κωνσταντῖνος Σακελλαρίου ὁ ἐκ Κοζάνης ἰατροφιλόσοφος καὶ ἐμὸς φίλος ἄριστος. Οὗτος ἐγεννήθη ἐν Κοζάνῃ περὶ τὸ 18... ἔτος, ἐμαθήτευσε παρὰ τοῖς ἱεροδιδασκάλους Καλλινίκου μπάροισι καὶ ἀμφιλογίῳ ἐν τῇ ἰδίᾳ πατρίδι. εἶτα ἀναβάς εἰς τὴν οὐγγαρίαν ἐδιδάχθη τὴν Γερμανικὴν καὶ τὴν Γαλλικὴν γλῶσσαν ὡσαύτως καὶ τὰ φιλόσοφα μαθήματα. Μετὰ ταῦτα μετέβη, εἰς τὴν βιέννην ὅπου ἤσκησεν τὴν ἱατρικὴν μετὰ παρέλευσιν δὲ τριῶν ἐτῶν ἀπήλθεν εἰς τὴν βλαχίαν πρὸς τὸν ἰατροφιλόσοφον Δημήτριον Καρακασίην τὸν πενθερὸν αὐτοῦ κἀκείθεν εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅπου ἐχρημάτισε ἰατρός εἰς πολλὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. διατρίβει τανῦν (ὡς ἤκουσαί μοι) ἐν Καστορίᾳ ὁ κλεινὸς ἐκεῖ μετερχόμενος τὴν ἱατρικὴν μετ' εὐφημίας καὶ ἐπαίων πολλῶν.

Μετέφωρον ἐκ τῆς γαλλικῆς καὶ διὰ στίχων ἀπλῶν συνέταξε τὸ ἀποτέλεσμα τῆς φιλεδικήσεως τῷ ἔτει 1788.

β' ρωμαῖο καὶ λουλιὰ τραγωδία πενταδράματος καταλογάδων. 1879.

γ' Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη μελοδράμα ἐκ τῆς γαλλικῆς διὰ στίχων ἐξεδόθη ἐν βιέ (ννη): 1796 μαρκίδ (αι):

δ' Τηλέμαχος καὶ καλυψὼ μελοδράμα καταλογάδων ἐκ τῆς γερμανικῆς· ἐξεδόθη ἐν βιέννῃ παρὰ τοῖς μαρκιδαῖς τῷ ἔτει 1796.

ε' ρομπέρτ καὶ φλοριάδε τραγωδία καταλογάδων διηρημένη εἰς δράματα.

ς' Κόδρος. Τραγωδία πενταδράματος ἐκ τῆς γερμανικῆς διαλέκτου μεταφρασθεῖσα εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλουστέραν τῶν Ἑλλήνων διάλεκτον ἐν ἔτει 1786 ἀνέκδοτος.

ζ' Ἀρχαιολογία...

Ὁ Σακελλαρίου ἔζησε ἀπὸ τὸ 1765 ὡς τὸ 1838(2)· νέος λοιπὸν προετόιμασε τὴν δευτέρην μετάφρασή του, πού ἀδέξια τὴν καταγράφει ὁ Ζαβίρας ὡς πρὸς τὴν ἔκφραση· αὐτὴ μᾶς ἐνδιαφέρει τώρα καὶ θά 'χει γίνῃ ἀπὸ τὰ γαλλικὰ ἴσως(3).

Ἡ περιπτώσις, βέβαια, εἶναι μεμονωμένη καὶ δὲ σημαδεύει, σὰν ἀρχὴ τὴν εἴσοδο τοῦ σαιξπηρισμοῦ πού θ' ἀκολουθήσει στὸ ἐλεύθερο κράτος· πάντως φανερώνει τὴν ἰκανότητα τῆς φυλῆς στὸ πρόσωπο τοῦ Σακελλαρίου, νὰ πλησιάζει τὰ μεγάλα πρότυπα, μέσα σὲ μιὰ διάθεσιν του γενικότερα φιλοθέατρον καὶ ὄχι ξεχωριστὰ σαιξπηρικῇ. Μπορεῖ νὰ βρεθεῖ καμιά φορά τὸ χειρόγραφο κ' ἡ πεποιθήσῃ μας, γιὰ τὴν ὑπαρξή του νὰ ἐνισχυθεῖ ἢ φράση τοῦ Ζαβίρα “ἐμὸς φίλος ἄριστος” εἶναι

μιὰ βεβαίωσις καὶ μάλιστα γιὰ τὴν ἴδια σελίδα σημειώσις γιὰ τὴν πιθανὴν ἐργασία ἐνὸς ἄλλου μεταφραστῆ “(ὡς παρὰ τινος τῶν πεπαιδευμένων ἤκουσα)”, ἐνῶ γιὰ τὸ “ρωμαῖος καὶ λουλιὰ” εἶναι κατηγορηματικὸς, ἀν καὶ γι' αὐτὸ οἱ πληροφορίες πού εἶναι λιγότερες. Γιὰ τις μεταφράσεις τοῦ Σακελλαρίου πού 'χουν τυπωθεῖ, ὅπως ἀναγράφεται πὺδ πάνω, δὲ θὰ μπορούσε νὰ προστέσουμε τίποτα, ὄχι ὅμως καὶ γιὰ τὰ “Ποιήματα” του (1817)(4).

Συνήθως, κρίνει κανένας ὅ,τι ἔγινε· ὅ,τι δὲν ἔγινε νὰ πραγματοποιηθεῖ δέχεται μόνο εἰκασίαι· μιὰ παρόμοια εἰκασία θὰ ὑπαινιχθούμε καὶ μεῖς ἐδῶ καὶ θὰ θυμίσουμε πὺς στὴν προεπαναστατικὴν περίοδον πού 'χε μεγάλη ὄρμη γιὰ παραστάσεις, δὲν παίχτηκε κανένα ἀπὸ τὰ μεταφράσματα τοῦ Σακελλαρίου· γιὰ τὸ σαιξπηρικὸν μετάφρασμα θὰ 'ταν δυνατὸ νὰ ὑποστηριχθεῖ πὺς τὸ θέμα του δὲν ἦταν ἀνάλογο μετὰ τὴν περίστασιν· οἱ θέσεις τῶν Κοινοτήτων μας εἶχαν ἀνάγκη ἀπὸ ἔργα πού νὰ προβάλλουν τὴν δόξα τῶν προγόνων θερμὰ καὶ δραστικὰ ὅπως τοῦ Βολταίρου, τοῦ Ἀλφίεου ἢ τοῦ Μεταστάσιου· ἡ ἐρωτικὴ τραγωδία τῆς Βερόνας θὰ 'χε πολὺ λίγο ἐνδιαφέρον ὅσο γιὰ τ' ἄλλα, κάποιος ἐρευνητὴς θὰ 'χει, στὸ μέλλον, τὴν εὐκαιρίαν νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὴν τύχην τους· ἄλλωστε, ὅ,τι ἔγινε νὰ τυπωθεῖ, δὲν παίχτηκε ἀναγκαστικὰ. Θὰ μπορούσε, ὡστόσο, νὰ προστεθεῖ πὺς ἡ τεχνικὴ τῶν ἐρασιτεχνικῶν μας παραστάσεων ἐκείνου τοῦ καιροῦ δὲν εἶχε γνωρίσει ἀκόμα πολὺποκα ἔργα σὰν τοῦ Σαίξπηρ καὶ θὰ δυσκολευόταν νὰ τὰ παρουσιάσει. Οἱ συγγραφεῖς τους ἦταν ἀπλοῖ, εὐκόλοι καὶ ἀκόμα τοὺς εἶχαν συνηθίσει στὶς ἐπαγγελματικὰς παραστάσεις.

Στὰ 1817 τυπώθηκε ἐπίσης, τὸ ἐξῆς: “Αὐγούστου Λαφονταίνου Κλεομένης, μεταφρασθεῖς εἰς τὴν νῦν καθομιλουμένην ἑλληνικὴν γλῶσσαν ὑπὸ Κυριακοῦ Ἰωάννου Ἐλαϊνός. Ἐν Βιέννῃ...”. Τὸ ἔργο εἶναι διαλογικὸ μᾶλλον παρὰ θεατρικὸ σύμφωνον μετὰ μιὰ ὑποσημείωσιν πού ἀπευθύνεται “Τοῖς ἀναγνώσταις”, ὁ συγγραφέας ζοῦσε, ὅταν κυκλοφόρησε, καὶ ἦταν μυθιστοριογράφος· ἐμᾶς μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ φρασεολογία του πού φαίνεται ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν σαιξπηρικὴν ἢ γλῶσσαν τῆς μετάφρασης εἶναι “δημοτικὴ” μ' ἕναν κοραϊσμὸν συγκρατημένον. (Ἔννοεῖται, πὺς τὸ μελέτημά μας αὐτὸ εἶναι ὑποχρεωμένον ν' ἀναζητεῖ παντοῦ τὴν κάθε στιγμὴν πού θὰ διακρίνει σ' ἕνα ἑλληνικὸν κείμενον καὶ τὰ πὺδ μικρὰ ἴχνη σαιξπηρισμοῦ· ἡ πληρότητα εἶναι ἀπαραίτητη, στὶς πρῶτες μάλιστα προσπάθειαις γιὰ νὰ τοποθετηθεῖ ἕνα θέμα μέσα στὸ θεατρικὸν μας πολιτισμὸν).

Τὸ 1817 θὰ πλουτίσει τὶς γνώσεις μας ἀκόμα περισσότερο. Ὁ Πλ. Πετρίδης(5) μεταφράζει τὶς “Ἔρες”, τοῦ Ἄγγλου Thomson· τὶς εἶχε δουλέψει νωρίτερα: “Πρὸ καιροῦ ἐπεχειρήσθηκα τὴν μετάφρασιν εἰς στίχους ἐνδεκασυλλάβους ἀνομοιοκαταληκτοῦς τῶν τ ε σ σ ἄ ρ ω ν κ α ι ρ ῶ ν τοῦ χρόνου...” (σ. 5-6)(6).

Στὴ σ. 18 διαβάζουμε: “Ὁ τόσον
205 Θανάσιος διὰ ὑψηλὰς ἐνοίας,
Δημιουργὸν φαντασίαν, κ' ἐξαίρετος
Εἰσχώρησιν λεπτομερῆ εἰς ὅλας
Τὰς μουσικὰς διόδους τῆς καρδίας,
Ὁ μέγας Σχάκεσπεαίρης...”

Γιὰ τὰ πρόσωπα πού ἀναφέρονται στοὺς στίχους ὑπάρχουν, σὲ σημειώσεις, λίγες πληροφορίες μετὰ συντομίαν· στ' ὄνομα τοῦ Σαίξπηρ ἔχει τὰ ἐξῆς: “... δικαίως νομίζεται ὁ Πατὴρ τοῦ Ἄγγλικου Θεάτρου. Ἐργαζετὸν πλῆθος Τραγωδιῶν καὶ Κωμω-

(1) «Γεωργίου Ἰωάννου Ζαβίρα... Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θεάτρον Ἐκδοθὲν ὑπὸ Γεωργίου Π. Κρέμου... Ἀθήνησι... 1872», σ. 242—4. Τὸ χειρόγραφο (σολ. 1) ἐξηγεῖ τί εἶναι αὐτὸ τὸ διβλίον: «Ἱστορία τῶν πεπαιδευμένων Ἑλλήνων τῶν μετὰ τὴν θλιβεράν τοῦ Γένους ἡμῶν κατὰπτωσιν (1453) ἀκμασάντων... ἐν ἣ καταλέγονται καὶ πάντα τὰ συγγράμματα αὐτῶν, καὶ πού, καὶ πότε, καὶ ποσάκις ἐξεδόθησαν...». Πρόκειται βεβαίως γιὰ μιὰ Βιβλιογραφία μετὰ βιογραφικὰς σημειώσεις γιὰ τοὺς συγγραφεῖς. Ὁ πολυσέλιδος πρόλογος τοῦ ἐκδοθῆτος μιλάει γενικὰ γιὰ τὸ Ζαβίρα καὶ γιὰ τὶς περιπέτειαι τοῦ χειρογράφου του, πού κόντευε νὰ καταστραφῇ ἀπὸ τὴν πολλὴν χρῆσιν εἰς τὶς δυσκολίες πού του ὀρθωθήκανε ὡς πού νὰ τυπωθεῖ καὶ γιὰ τὰ ἐριστικὰ πού γραφθήκανε τότε γιὰ νὰ ἐμποδίσουν τὴν ἔκδοσιν.

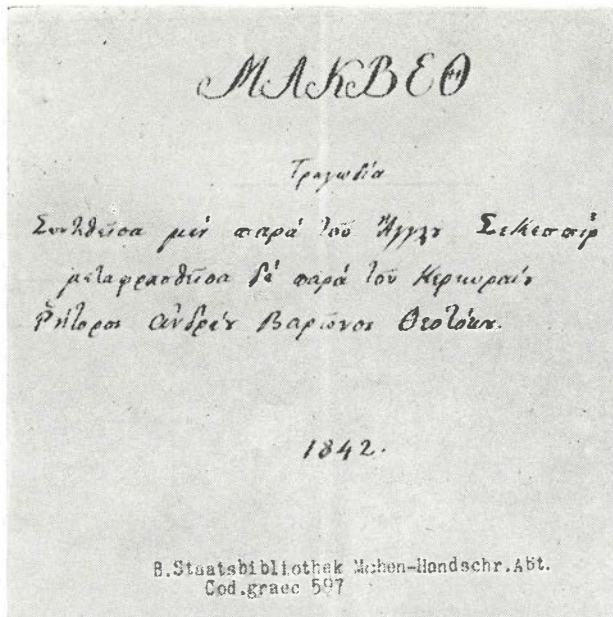
(2) Γιὰ τὸ Σακελλαρίου δὲς «Κ. Θ. Δημητρά, Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας», δευτέρη ἔκδοσις, σ. 180—2.

(3) Κ. Θ. Δημητρά «Ἐπιπέφυκτος τῆς νεώτερης ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας μετὰ τὴν ἀγγλικὴν 1780—1820» («Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιπέφυκτος», τόμος Γ' Μάιος—Ἰούνιος 1947).

(4) Τὰ «Ποιήματα» εἶναι σημαντικὰ, γιὰ τὴν ἀπύχνην τὶς «Νύχτες» τοῦ Ἄγγλου ρομαντικοῦ Γιούγκ (δὲς σ. 11 μ. 3).

(5) Δὲς σ. 11 μ. 3.

(6) Τὸ βελτίον τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης πού κατέχει τὸ ἀντίτυπον ἀναγράφει: «Thomson, Ἀπόσπασμα μετὰ εἰσαγωγῆς, μεταφράσεως εἰς ἐνδεκασυλλάβους ἀνομοιοκαταληκτοῦς στίχους τῶν τ ε σ σ ἄ ρ ω ν τοῦ χρόνου... ὑπὸ Π. Πετρίδου φωίς Φεβρουαρίου κ'. Κερκύρα, σ. 22...».



‘Ο χειρόγραφος τίτλος τῆς πρώτης μετάφρασης στὰ ἑλληνικά τῆς τραγωδίας τοῦ ... Σεκεσπίρ Μακβέθ “παρὰ τοῦ Κερκυραίου Ρήτορος Ἀνδρέου Βασιλίου Θεοτόκου”. 1842

διῶν αἱ ὅποια μαρτυροῦν τὸ δημιουργικὸν τοῦ πνεύμα. Ἐπειδὴ δὲν ὑπέφερε νὰ μιμηθῆ δουλικά τοὺς ἄλλους, πολλαὶ ἀπὸ τὰς ὠραϊότητάς του ἐνομήσθησαν ἀπὸ τοὺς ἄλλους ὡς σφάλματα, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια συντείνουν νὰ τὸν ὑψώσουν ἀνώτερον τῶν ἐπιλοίπων τραγικῶν. Τὸ παραπάνω εἶναι ἡ πρώτη “μελέτη” καὶ μάλιστα “κριτικὴ” γιὰ τὸν ποιητὴ μας στὰ ἑλληνικά(7).

Τὸ ἄρθρο ποὺ ἀναφέραμε στὴ Σημείωση 3, σημειώνει στὴ σ. 54 πὼς ὁ Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ἀναφέρει τὸ Σαίξπηρ στὰ “Γραμματικά” του (1817). Πρόκειται γιὰ τὸ θαυμάσιο μεταφραστὴ-διασκευαστὴ τοῦ “Ἐξηνταβελώνη”, τὸ νὰ μὴν ἀγνοεῖ τὸ Σαίξπηρ, ἔστω καὶ μὲ τὶς ἀμφιβολίες τοῦ ἄρθρου, εἶναι μιὰ διαπίστωση ποὺ ἀνυψώνει τὸν ἱεράρχη ἐκεῖνο μὲ τὸ φωτεινὸ πνεῦμα. Περιορισθήκαμε στὴν ἀπλή μνεῖα ἐδῶ δὲν ἔχομε τὴν ἀρμοδιότητα νὰ καταφύγουμε στὰ “Γραμματικά”· θὰ ἔπρεπε νὰ διαθέσουμε ἄδεια πολὺν καιρὸ καὶ χωρὶς ἀποτέλεσμα· ἐλέγγουμε μιὰ πληροφορία ὅταν μπορούμε καὶ ἡ ὠφέλεια τότε δὲ λείπει.

Στὸ ἑξακοστὸ περιοδικὸ “Ἐρμῆς ὁ Λόγιος” τοῦ 1819 δημοσιεύεται, σὲ δύο συνέχειες, μιὰ μελέτη, “Σύνοψις τῆς παρουσίας καταστάσεως τῆς παιδείας εἰς Γερμανίαν. Μεταφρασθεῖσα κατ’ ἐπιτομὴν ἐκ τῆς Bibliothecae Universellae... 1816 καὶ σταλεῖσα παρ’ ἀνωμόμου”. στὴ δευτέρῃ συνέχειᾳ, τῆς 14 Δεκεμβρίου, γίνεται λόγος γιὰ τὶς ἀρετὲς τῆς γερμανικῆς γλώσσας ποὺ τῆς ἐπιτρέψανε, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα, νὰ μεταφραστοῦν μὲ τελειότητα σ’ αὐτὴν ξένα ἀριστουργήματα· στίς σ. 893 - 4, λέγονται τὰ ἑξῆς, ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν τώρα: “Ὁ Κ. Α. Γ. Σλέγκελος ἐξέδωκε θαυμασίαν μετάφρασιν τῶν δραματικῶν συγγραμμάτων τοῦ Σαικεσπέρου... χωρὶς ν’ ἀπομακρυνθῆ διόλου ἀπὸ τὴν ἔνοιαν καὶ ἀπὸ τὰς λέξεις τοῦ συγγραφέως, ἀλλὰ μένων προσκολλημένους εἰς αὐτὸν μὲ πίστιν καὶ ἀκριβεῖαν ἀξιοσημειώτων, δὲν ἔπαυσε παντελῶς ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι Γερμανός, ἀλλ’ ἤξευρε μὲ τρόπον ἀξιοθαύμαστον νὰ διαφυλάξῃ καὶ εἰς τὴν γλώσσαν του τὰ χρώματα καί, οὕτως εἰπεῖν, τὸ ἄρωμα τῆς ποιήσεως. Ἡ ποιητικὴ δαψίλεια, ὁ πλοῦτος, ἡ ποικιλία τῶν ἐκφράσεων, ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ μουσικὴ τῆς γερμανικῆς γλώσσας ἐσυγγώρησαν εἰς τὸν μεταφραστὴν ν’ ἀκολουθῆ τὸν ποιητὴν εἰς ὅλας τὰς μεταβολὰς καὶ ποικιλίας μέτρων καὶ νὰ διατηρῆ τὴν αὐτὴν ποσότητα τῶν συλλαβῶν χωρὶς νὰ γίνεται ἀκατάληπτος καὶ δυσνόητος. Οἱ ἀδελφοὶ Σλέγκελοι ἐμετάφρασαν μὲ τὴν ἰδίαν ἐπιτυχίαν ποιήσεις τῶν Πορτογάλων...”.

Πρῶτα-πρῶτα, μακάρι νὰ βρεθοῦμε στὴν εὐχάριστη θέση,

(7) Ἡ «μελέτη» ὑπάρχει καὶ στὸ ἄρθρο τῆς σ. η. 3.

μελετώντας τοὺς Ἕλληγες μεταφραστές τοῦ Σαίξπηρ, νὰ διαπιστώσουμε ἀνάλογες χάρες· κ’ ὕστερα, γιὰ νὰ προσφέρει ὁ μεταφραστὴς τόσες λεπτομέρειες γιὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν τὴν καλὴν μετάφραση καὶ ἀπάνω σ’ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, θὰ πεῖ πὼς τὸ κοινὸ τοῦ περιοδικοῦ (οἱ Ἕλληγες ἐμποροὶ τῆς διασπορᾶς κυρίως), εἶχαν ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὶς μεταφράσεις καὶ πὼς ὁ μεγάλος ποιητὴς δὲν τοὺς ἦταν, ἀν καὶ τόσο νωρὶς γιὰ τὴν ἐμπέδωση τῆς φήμης του, ἐντελῶς ἀγνωστος· ἀλλιῶς, ἀφοῦ ἐργάζεται “κατ’ ἐπιτομὴν” θὰ τὰ ἔχε κόψει.

Τὸ ἴδιο ἄρθρο, στὴ συνέχειά του, θρηνεῖ γιὰ τὸν ζεπεσμὸ τοῦ ποιητικοῦ λόγου στὰ 1816· μπροστὰ στὴ “μοντέρνα” ποιήση ἀπελπίζεται: “Ἐρδερος, Βεΐλανδος καὶ Σγίλλεροσ δὲν ὑπάρχουσι πλέον...· παρηγοριέται ποὺ ζεῖ ὁ Γκαίτε καὶ γράφει, ἀν καὶ γέρος, ὠραῖα, ὅμως ἀνακράζει “αὐτὸς [Σημ., ὁ Γκαίτε] ἶδε γεννωμένην τὴν Γερμανικὴν ποιήσιν. φεῦ! αὐτὸς ἴσως θέλει τὴν ἐνταφιάσει...”. Καὶ ἐξακολουθεῖ: “Δύο κλάσεις πολλὰ διακεκριμένας ἤμπορεῖ τις νὰ παρατηρήσῃ εἰς τὰ ποιήματα τῶν νέων ποιητῶν... οἱ μὲν γράφουσι κατὰ φαντασίαν ὡς λαμβάνοντες τὰς ἰδέας των, τὰς συγκρίσεις των καὶ ὅλους τοὺς τρόπους τοῦ ἔθους των, ἀπὸ τὴν Φυσικὴν φιλοσοφίαν...· εἶναι τόσον σκοτεινοὶ καὶ μυστικοί, ὥστε εἶναι ἀδύνατον νὰ τοὺς καταλάβῃ τις...”. Καὶ σὲ ὑποσημείωση (σ. 844 - 900): “Ὁ Κύριος Νόβαλις (Novalis...) ἔγραψε πρῶτος κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπον καὶ ἔδωκε παράδειγμα τόσον κινδυνωδέστερον ὅσον μεγάλη προτερήματα εἶχε. Κατὰ δυστυχίαν δὲ μέτριοι νέος κατεδικάσθησαν νὰ μιμῶνται τὰ κακὰ τῶν μεγάλων, χωρὶς νὰ διακρίνωσι τὰ καλὰ των. Τοῦτο εἶναι τὸ αἴτιον διὰ τὸ ὅποιον ἐπροξένησε κακὸν ὁ μὲν Μιχαὴλ Ἀγγελὸς εἰς τὴν Ζωγραφικὴν, ὁ δὲ Σαίξπηρος εἰς τὴν Δραματικὴν καὶ ὁ Βηθουήνος (Beethoven) εἰς τὴν Μουσικὴν”. Ἐδῶ διατυπώνεται “σαρκαστικά” μιὰ κατηγορία γιὰ τοὺς μεγάλους, δῆθεν, ποὺ γι’ αὐτὴν εἶναι ἀνεύθυνοι, ἀλλὰ γιὰ νὰ πληγωθοῦν βαθύτερα οἱ μέτριοι ποιητές.

Τὸ σημαντικό γιὰ μᾶς εἶναι ἡ μνεῖα τοῦ Σαίξπηρ. Ἄν ἡ μελέτη εἶχε γραφῆ ἀπὸ Ἕλληνα, μὲ τὶς ὅποιες παρατηρήσεις τῆς, θὰ ἦταν πολὺ καλύτερο, ἀλλὰ καὶ μιὰ μετάφραση γίνεται συνήθως γιὰ ἓνα κοινὸ ἄξιο νὰ τὴ δεχθῆ καὶ ποὺ ἔχει μιὰ ἐπιθυμία νὰ κατατοπιστεῖ στὰ σύγχρονά του προβλήματα.

Τὸ πνεῦμα τοῦ Σαίξπηρ κυριαρχοῦσε στὴν Εὐρώπη κ’ ἐνθουσίαζε· οἱ Ἕλληγες μορφωμένοι τὸ δεχτήκανε πρόθυμα καὶ σὲ διαφορετικοὺς γεωγραφικοὺς καὶ πνευματικοὺς χώρους καὶ ἀν ζούσαν τοῦτο φανερώνει τὴ δυνατὴ, γενικὰ, ὑπεροχὴ τοὺς ποὺ τοὺς ἀξίωσαν νὰ προσέχουν τὸ καινούριον ἰδανικόν, τὴ σαίξπηρολογία.

‘Ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς διηγεῖται στ’ “Ἀπομνημονεύματά” του, γιὰ τὸ (πρώιμο) ζῦπνυμά του πρὸς τὴ λογοτεχνικὴ ἐπίδοση: “... Ἐσπέραν δὲ τινα ἔφερον ὁ πατήρ μου... ἓνα τόμου τοῦ Ducis τοῦ, ὡς γνωστόν, δῆθεν μεταμοφιέσαντος τὸν Σαικεσπέρου. Ἦν δὲ τότε εἰς ἐμὲ ἀγνωστος ὁ Ducis καὶ ὁ Σαικεσπέρου καὶ ὁ ἐνθουσιασμός μου ὅρα δὲν εἶχεν, ὅτε ὁ πατήρ μου μᾶς ἀνέγνω τὸν Βασιλέα Αἰῶν. Μετὰ τὸ τέλος δὲ τῆς ἀναγνώσεως ἔλαβα εἰς τὸ δωμάτιόν μου τὸ βιβλίον, οὐ ἄλλο δὲν ὑπῆρχεν ἐν Ὀδησσῷ καὶ ὁ πατήρ μου εἶπε ὑποσχεθεῖν ἡ ἀποδώσῃ αὐτὸ τὴν ἐπαύριον. Ἐγὼ δ’ ἤρρισα ἐν μέσῃ νυκτὶ νὰ τὸ μεταφράζω Ἑλληνιστί. Βλέπων ὅμως ὅτι ἡ νύξ προὔχαιρε ταχύτερον τῆς μεταφράσεως καὶ ὅτι πιθανὸν δὲν ἦτο νὰ περατώσω αὐτὴν πρὸ τῆς ὥρας καθ’ ἣν τὸ πρωτότυπον ἔπρεπε ν’ ἀποδοθῆ, ἠλλάξα σχέδιον καὶ ἐξηκολούθησα μεταφράζων εἰς τὸ πεζόν, ἐπιφυλακτόμενος νὰ μεταφέρω τὸν πεζὸν λόγον εἰς ἐμμετρον μετὰ ταῦτα καὶ ἐν ἀνέσει. Ἐν τούτοις δὲ παρῆλθεν ἡ νύξ καὶ ἐγὼ ἔγραψον ἔτι καὶ ὁ πατήρ μου, πέμψας, μοι ἐξήτησε τὸ βιβλίον. Τότε πρῶτον ἐσεκέφθην ὅτι φρονιμώτερον θὰ ἦτο, καὶ ταχύτερον θὰ ἐγάρουν, ἀν ἀντὶ μεταφράσεως εἶχον ἀπλῶς ἐπιχειρήσει ἀντιγραφεῖν τοῦ Ducis. Ἀλλὰ καὶ οὕτω μέχρι τῆς στιγμῆς καθ’ ἣν ἐξῆλθεν ὁ πατήρ καὶ τὸ βιβλίον μοι ἀφῆρθέη, μόνον τὴν πρώτην πρᾶξιν κατάρθωσα νὰ συμπληρώσω. Οὕτως ὁ Σαικεσπέρουσ διέφυγε διὰ παντός καὶ τὸν δευτέρου τοῦτον κίνδυνον, ἀφ’ οὗ εἶχε γυμνωθεῖ καὶ διαστραφῆ ὑπὸ τοῦ Ducis” (σ. 119 - 20)(8).

Ἄκαιρο τὸ χαριτολόγημα· ὁ Σαίξπηρ δὲν “διέφυγε”, ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς τὸν μετάφρασε ἀργότερα, ἀν καὶ χωρὶς νὰ ὠφεληθεῖ τὸ θέατρο. Ὁ Ραγκαβῆς εἶχε γεννηθεῖ στὰ 1809 (σ. 19), τὸ Σαίξπηρ τὸν γνώρισε στὰ 1822 (σ. 100 - 103)· ἦταν ἄρα 13 ἐτῶν! Πέφτουμε λοιπὸν καὶ πάλι σὲ μιὰν ἀγνωστὴν μας

(8) Τόμος Α’, ἔκδοσις πρώτη, τοῦ 1894.

μετάφραση δὲν εἴμαστε, φυσικά, ὑποχρεωμένοι νὰ τῆ δοῦμε σὰν τὴν πρώτη ἐξελληνιστὴ τοῦ ἔργου — ἓνα παιδικὸ παιχνίδι δὲ λογαριάζεται ἀλλιῶς παρὰ μονάχα σὰν ἀφορμὴ γιὰ μιὰ διαπίστωση καλῶδεκτη, γιὰ νὰ πληροφορηθοῦμε πότε μπῆκε ὁ Σαίξπηρ στὰ ἑλληνικά (ἀρχοντικά) στίτια. Μὲ τὴν ἀνάμνηση τοῦ Ducis (*) ὅτι πρὶν ἀπὸ τὴν ἐφηβεία μεταφραστὴς ἐξακολούθησε νὰ μελετᾷ τὸ Σαίξπηρ (σ. 152) καὶ στὰ 1825.

Τὰ ἴδια σχεδὸν χρόνια, σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, κάτω ἀπὸ ἀλλιῶτικη πνευματικὴ συγκρότηση, ὁ Σαίξπηρ εἶναι τόσο γνωστός, ὥστε τ' ὄνομά του νὰ ἔρχεται στὸ στόμα τῶν Ἑλλήνων κι ἀπάνω στὴν κουβέντα τους — ἄς τὸ ποῦμ' ἔτσι: Ὁ Σολωμὸς ἔγραψε τὸ "Διάλογό" του, ὕστερ' ἀπὸ τὸ 1823· λίγο μετὰ τὴν ἀρχὴ του, λέγοντας τὰ ἑξῆς:

"ΠΟΙΗΤ. Τί λές; ὡς πότε θὰ πηγαίνῃ ἐμπρὸς αὐτὴ ἡ ὑπόθεσι; ἓνας λαὸς ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος νὰ ὀμιλῇ ἓ ἓναν τρόπο, ὀλίγοι ἄνθρωποι ἀπὸ τὸ ἄλλο νὰ ἐλπίζουν νὰ κίμουν τὸν λαὸν νὰ ὀμιλῇ μίαν γλῶσσαν ἰδικήν τους.

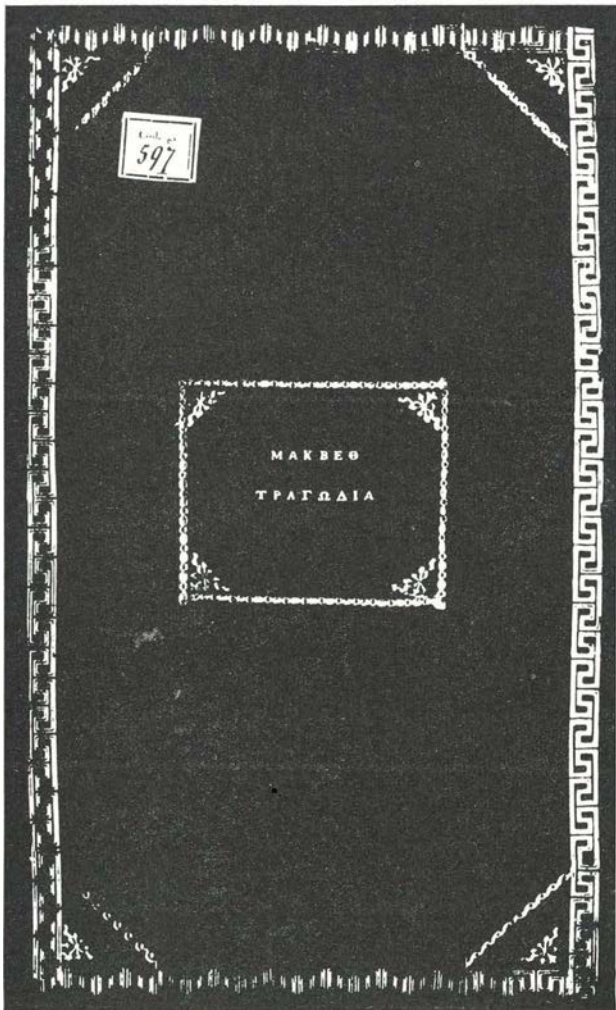
ΦΙΛ. Γιὰ κάποιον καιρὸ ἡ ὑπόθεσι θέλει ἐξακολουθῆσαι ἢ ἀλήθεια εἶναι καλὴ Θεά, ἀλλὰ τὰ πάθη τοῦ ἀνθρώπου συγκρόταται τῇ νομίζον ἐχθράν. Κάποιοι γνωρίζουν τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ ἐπειδὴ γράφοντας εἰς ἐκεῖνον τὸν τρόπον τὸν σκοτεινὸν ἀπόχτησαν κάποια φήμη σοφίας, τὸν ἀκολουθοῦν, ἄς εἶναι καὶ σφαλερός.

ΠΟΙΗΤ. Λοιπὸν εἶναι ἀξιοπαρομοίαστοι μὲ τοὺς ἀνθρώπους οἱ ὅποιοι γιὰ νὰ ζήσουν ποθοῦν φαρμάκι.

ΦΙΛ. Περιγράφει τὸ ἐργαστήρι ἐνὸς ἀπὸ αὐτοὺς ὁ Σείκσπηρ ἐξαίρετα καὶ θέλω νὰ σοῦ ξαναθυμίσω τὰ λόγια του γιὰ τὴ

(9) Γιὰ τὸ Ντυσί (Jean - Francois Ducis), 1723—1816, δὲς μιὰ παράγραφο στὸ Β' τόμο τῆς ἑλληνικῆς μετάφρασης τῆς ἱστορίας τοῦ Ἀλλαντῆος Νίκολ (Ἐ' Ἀπ' τὸν Αἰσχίλο στὸν Ἀνοῦϊν) (σελ. 214).

Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ ἑλληνικοῦ χειρογράφου τοῦ Μονάχου



ἀληθείμ μοῦ ξαναθυμοῦν τὸν τρόπον εἰς τὸν ὅποιον εἶναι γραμμένα τὰ βιβλία τῶν Σοφολογοιτάτων — ἐκθρόνονταν ἀπὸ τὸ πατερὸ τοῦ φτωχότατον ἐργαστηρίον μιὰ ξεροχελόνα ἓνας κροκοδείλος ἀχρωμένος καὶ ἄλλα δερμάτια ἄσκημων ψαριῶν ἦταν τριγύρω πολλά σφιδάκια ἀδειανὰ μὲ ἐπιγραφαῖς ἀγγεῖα ἀπὸ χοντροπέλο πράσινο, ἦταν φούσκες, ἦταν βρομόχορτα παληωμένα κακομοιρασμένα δερμάτια βούβρα παληὰ κομμάτια ἀπὸ διαφόρων λογιῶν ἱατρικὰ ἀργὰ σπαρμένα ἐδῶ κ' ἐκεῖ γιὰ νὰ προσκαλέσουν τὸν ἀγοραστή (10).

Ὁ Σαίξπηρ ἐδῶ α' βοηθαίει τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ δημοτικὴ — ἀργότερα θὰ τὸν βοηθήσει θετικότερα, πραχτικά, μὲ τὶς μεταφράσεις ἔργων του — β') παρουσιάζεται σὰν ἓνας γνώριμος ἐνὸς ἀπλῶς τίμου καὶ γνωστικοῦ ἀνθρώπου τοῦ φίλου σὰ νὰ πρόκειται, καὶ χωρὶς νὰ τὸ θέλει ὁ Σολωμὸς νὰ μᾶς περ' ὅτι τέτοιο ἦταν ὅσοι ξέρανε ἀπὸ Σαίξπηρ ἐκεῖνον τὸν καιρὸ. Τὸ μεγάλο Βρεταννὸ τὸν θυμᾶται ὁ "Διάλογος" καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο στῆ μέση μᾶλλον.

"ΣΟΦ. Τί εὐγένειαν ἡμποροῦν νὰ ἔχουν οἱ λέξεις μας ἂν ἦναι διεφθαρμένες;"

"ΠΟΙΗΤ. Τὴν εὐγένειαν ὅπου εἶχαν οἱ ἀγγλικαῖς πρὶν γράψῃ ὁ Σείκσπηρ..."

Καὶ πρὸς τὸ τέλος:

"ΠΟΙΗΤ. Χαίρετε λοιπὸν, θεοὶ τόνοι, ὀξείαι, βαρεῖαι, περσιπωμέναι! Χαίρετε, ψιλᾶις, δασείαις, στιγμαῖς, μεσοστιγμαῖς, ἐρωτηματικαῖς, χαίρετε! Ὁ κόσμος τρέμει τῇ δυνάμει σας. Ἐσεῖς ἐμπνεύσετε πρὶν γεννηθεῖτε τὸν Ὅμηρο..., ἐσεῖς τὸν Σείκσπηρ ὅταν ἐπαράστανε τὸν Λέαρ τὸν Ἀμιετ τὸν Ὁτέλλο τὸν Μάκβεθ καὶ ἀνατρίχιαζεν ὁ κόσμος τῆς Ἀγγιλίας..."

Ὁ Σολωμὸς θυμᾶται τὸ Σαίξπηρ καὶ στὸ σύντομο ἀπόσπασμα τοῦ "Διαλόγου" ποῦ δημοσιεύει ὁ Λ. Πολίτης στὸ Β' τόμο τῶν "Ἀπάντων" (Ἰκαρος, 1945, σ. 29).

Ἀλλὰ ὁ Σολωμὸς δὲν ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Σαίξπηρ: στοὺς "Στοχασμοὺς" του, στοὺς "Ἐλευθέρους πολιορκημένους", γράφει: "Πᾶρε καὶ σύμψηξε δυνατὰ μίαν πνευματικὴν δυνάμη καὶ κατμέρισέ την εἰς τὸσους χαραχτήρες ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν εἰς τοὺς ὁποίους ν' ἀνταποκρίνονται ἐμπράκτως τὰ πάντα. Σκέψου καλὰ ἂν τοῦτο θὰ γίνῃ ρομαντικὰ ἢ, ἂν ἦναι δυνατὸ, κλασικὰ, ἢ εἰς εἶδος μιχτὸ, ἀλλὰ νόμιμο. Τοῦ δευτέρου εἶδους παράδειγμα εἶναι ὁ Ὅμηρος: τοῦ πρώτου ὁ Σείκσπηρ: τοῦ τρίτου, δὲν γνωρίζω".

Γνήσιος ποιητὴς ὁ Σολωμὸς δὲ μπορούσε παρὰ νὰ ἔχει τιμὴ πρὸς τὰ καινούρια πλάι μὲ τὰ "αἰώνια" ποῦ μέσα σ' αὐτὰ θὰ λάβει, σὲ λίγο καὶ γιὰ πάντα, τὴ θέση του καὶ ὁ Σαίξπηρ.

Καὶ ὁ Πολυλάς: "Ἀλλὰ μέσα στὸ χρυσοκέντητο ἔνδυμα, [Σημ., τῆς ἰταλικῆς γλώσσας] αἰσθάνετο ὁ νέος Σολωμὸς ὅτι ἡ Ἑγγη, μάλιστα εἰς τὰ ποιήματα τοῦ Μόντη, δὲν ἐπαράστανε τὴν ὑψηλὴν ἰδέα τῆς, ὅπως δειχεται ἐνσαρκωμένη εἰς ἐκεῖνα τοῦ Ὁμήρου, τοῦ Δάντη καὶ τοῦ Σείκσπηρ..." ("Περλεγομένω", II).

Ὁ ἴδιος, πρὸ κάτω, φανερώνει μιὰν ἄλλη ἔμπροσθ του: "Εἰς τὰ δεκάξη ὀχτάστιχα τοῦ "Λάμπρου", ὁ Σολωμὸς ἔδειχνε εἰς τὸ ἔθνος του ὅτι ἡ ἀπλὴ γλῶσσα δύναται νὰ ἐκφράσῃ μὲ θαυμαστὴ σφοδρότητα καὶ συντομία τὰ παθητικώτερα καὶ πλέον ἀπόκρυφα αἰσθήματα. Ἡ γιγαντιαία, ἀλλὰ μάταιη, ἀντίστασις τῆς θέλησης τοῦ ἀνθρώπου εἰς τοὺς ἠθικοὺς νόμους δὲν ἐπαρσάθηκε ἴσως ποτὲ εἰς εἰκόνα τραμερύτερη ἀπὸ τούτην τοῦ "Λάμπρου", καὶ δικαίως ἔδωσε ἀφορμὴν εἰς τὴ σύγκρισιν μὲ τὴ Λαίδυ Μάκβεθ τοῦ Σείκσπηρ..."

Οἱ γνώσεις μας γύρω ἀπὸ τὰ ἰδιαιτέρα τοῦ ἔθνικοῦ ποιητῆ δὲ μᾶς ἐπιτρέπουν, δυστυχῶς, νὰ ξέρουμε ποῦ νὰ ἔχει δημοσιευτεῖ — ἂν ἔχει δημοσιευτεῖ — ἡ τέτοια γνώμη, ποῦ φανε-

(10) Δὲς «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» (πρ. ε', σκ α'): Εἶναι ἡ σκηνὴ, στῆ Μάντουα, πρὸ ὁ Βαλτάσσαρ, ὑπέρτης τοῦ Ρωμαίου, τοῦ φέρνει τὴν εἰδηση πὺς πέθανε ἡ Ἰουλιέττα (εἶχε πάρει τὸ φαρμάκι πρὸ τῆς ἔδωκε ὁ καλόγερος, γιὰ ν' ἀποφύγει τὸν ἀναγκαστικὸ γάμο μὲ τὸν Πέρρη): ὁ Ρωμαῖος, ἀπέληπιμένος ἀναζητεῖ τὴ γιατρεῖα στὸ θάνατο καὶ θυμᾶται ὅτι ἐκεῖ κάπου βρίσκεται τὸ μαγαζὶ ἐνὸς φαρμακοπώου: ὁ Λ. Βικέλας τὸ ἀποδίδει ὡς ἑξῆς: (1876, σ. 144).

«Καὶ εἰς τοῦ ξεπεσμένου τοῦ ἐργαστηριοῦ τοὺς τοίχους χελώνων εἶχε κρεμαστήν, καὶ δερμῶν κροκοδείλου βαλσαμωμένων, καὶ πετριά ψαριῶν φρικωδεστάτων: καὶ ἀνάρια ἔς τὸ τραπέζι τοῦ ἀρραδιασμένου ἦσαν ἄδεια κουτιά, καὶ πράσινα ἀγγεῖα χρωματῆρια, καὶ φούσκες κατακίτρινας καὶ μουχλιασμένα σπῆροι καὶ τρισητάφυλλα παστά, καὶ ἀπομεινάρια σπάγγου». Ὅσοι ἔχουν τὴν εὐτυχία καὶ μπορούνε νὰ διαβάσουν τὸ πρωτότυπο, ἄς κρίνουν ποῦ ὁ κομμάτι ἐκφράζει καλύτερα τὸν Ποιητῆ.

ράνει και την ἐνημέρωση τῶν κύκλων του στὴ σαιζπηρική ποίηση μελετώντας, ὡστόσο, τὸ "Λάμπρο", δύσκολα θὰ ἔφτανε κανεὶς, μὲ τὸ πρῶτο, σὲ μιὰ τέτοια ἐξάρτηση. Στὰ μεταφράσματα τῶν "Ἀπάντων" ὑπάρχει καὶ ἡ "Μίμησι τοῦ τραγουδιοῦ τῆς Δουδαϊκῆς", τὸ πάρα πολὺ γνωστὸ:

"Ἡ ἄθλια ψυχὴ καθήμενη
σὲ χόρτο σὲ λουλοῦδι
Μὲ μιὰ φωνὴ νεκρῶσιμη
Ἀρχίνας τὸ τραγοῦδι
"Ἐλάτε, τραγοῦδίσετε
Τὴν πράσινην ἐτιὰ"

Ὁ ποιητὴς σημειώνει κ' ἓνα σαιζπηρικό στίχο τοῦ τραγουδιοῦ (Πρ. Δ', σκ. γ'). Ὁ Ν. Ποριώτης βεβαιώνει ("Νουμᾶς" 1907, ἀριθ. 248) καὶ στὴν "Ξενὴ Λύρα", σ. 79, σημ., πὼς ὁ Σολωμὸς ἀκολουθεῖ ὡς σ' ἓνα βαθμὸ, τῆ στιχουργικῆ μορφῆ τοῦ "Τραγουδιοῦ τῆς Ἰτιάς", ὅπως ἀκούεται στὸν "Ὀθέλλο" τοῦ Ροσσίνι... Καὶ συνεχίζει: "Τὸ τραγοῦδι αὐτὸ, πού δοξάστηκε θρηνηθῶντάς το ἡ Μαλιμπράν, τυπώ- νεται ἐδῶ, συμπληρωμένο, μὲ ὅσους στίχους τοῦ Σολωμοῦ δέχεται ἡ μελωδία τοῦ Ροσσίνι". Ἡ "μίμησι" — ἐλευθέρη ἀπόδοση θὰ τὴν ἔλεγον σήμερα — γίνηκε ἄλλοτε σεβαστὴ ἀπὸ τοὺς μεταφραστές τοῦ "Ὀθέλλου" στὰ ἑλληνικά καὶ ἄλλοτε ὄχι ἡ πρώτη, ὅπως θὰ δοῦμε, μετάφραση τοῦ ἔργου ἔγινε στὰ 1858, ὅποτε δὲν εἶχαν τυπω- θεῖ τὰ "Ἀπαντα", ἀν καὶ δὲ θὰ φροντίζανε νὰ τὰ μελετή- σουν οἱ πανἑλληνες ἀμέσως. Ὁ μεταφραστὴς λοιπὸν ἐκείνος — ἀβέβαιο τ' ὄνομά του — μεταφράζει κατὰ τὸ κείμενο:

"Ἡ τάλανα ἐκάθητο ὑπὸ συκομορέαν
ψάλλετε τὴν ἰτέαν,
μὲ κεκλιμένην κεφαλὴν τὸ στήθος τῆς κρατοῦσα,
ψάλλετε τὴν ἰτέαν, τὴν πράσινην ἰτέαν..."

Ὁ Βικέλας, στὴ μετάφρασή του (1876) διατηρεῖ τοὺς στί- χους τοῦ Σολωμοῦ καὶ, στὴ σημείωσή του, ἐξηγεῖ: "Παρενθέ- τος... τοὺς στίχους τοῦ Σολωμοῦ. Διὰ τῆς μεταφρασέως του ὁ μέγας τῆς Ζαχύνθου ποιητῆς ἔδωκε διὰ παντὸς τὴν Ἑλληνι- κὴν αὐτοῦ μορφήν εἰς τὸ ἄσμα τῆς Δουδαϊκῆς..."

Ὁ Ἄγγελος Βλάχος τὸ μεταφράζει κ' ἐκεῖνος, σὰν πού ἦτανε στιχουργὸς καὶ δὲ θὰ εἶχε καὶ τὴν ὄρεξη νὰ συμφωνήσῃ με τὴν ἀβρότητα τοῦ Βικέλα:

"Στὸ δένδρο κάθεται ἀκουμπισμένη
καὶ ἀναστενάζει ἡ κόρη ἡ καύμενη
καὶ τραγοῦδει τὴν πράσινην ἰτέα!"

Ὁ Αὐγέρης ἐπανέρχεται στὴ μετάφραση τοῦ Σολωμοῦ. Στὸ περιοδικὸ "Παρασκήνια" (24 Αὐγ. 1940) εἶναι δημο- σιευμένο ἓνα σημειώματός μας με τὸν τίτλο "Τὸ τραγοῦδι τῆς Δουδαϊκῆς" καὶ ἡ "Γυναίκα με τὸ μαγνάδι" τοῦ Σολωμοῦ". σ' αὐτὸ κακίσταμε τοὺς μεταφραστές πού τὸ ἐπεξεργαστήκανε οἱ ἴδιοι καὶ πού παραμερίζανε τὸ Σολωμὸ τὴν πράξιν τους τὸ σημειώματός μας τὴ θεωροῦσε ὄχι εὐσεβῆ.

Ὁ Β. Ρώτας ἀπάντησε (7 Σεπτεμβρ.) καὶ μᾶς δίνει τὴν εὐ- καιρίαν νὰ μάθουμε τὰ ἐξῆς: "Σχετικὰ... πληροφοροῦ πὼς ἔκανα τὴν ἀσέβεια νὰ τὸ μεταφράσω κ' ἐγώ, εἰδικὰ γιὰ κείνη τὴν παράσταση τοῦ Ὀθέλλου στὴν "Ἐπαγγελματικὴ Σχολή" (11). Προτίμησα ὅμως ν' ἀσέβησω στὸ Σολωμὸ παρά στὸ Σαίξπηρ, γιὰ τὴν ἡ μετάφραση καὶ ἡ μίμησι εἶναι δυὸ διαφορετικὰ πρά- γματα. Τὸ Σολωμικὸ τραγοῦδι τῆς ἐτιᾶς παραστρατίζει ἀπὸ τὸ πρωτότυπο καὶ στὴν οὐσία του, γιὰ τὴν ἔρχεται ρωμαντικό, ἐνῶ τοῦ Σαίξπηρ τὸ τραγοῦδι εἶναι ρεαλιστικὸ καὶ στὸ ὕφος καὶ στὰ μέτρα του... Παραθέτω ἐδῶ τὴν μετάφραση τοῦ τρα- γουδιοῦ πού εἶναι κατωμένη στὰ μέτρα τοῦ πρωτότυπου, γιὰ νὰ τραγοῦδιέται με τὴν παλιὰ μουσική:

"Πᾶει κάθεται ἡ δόλια καὶ κλαίει σὲ μιὰ μουριά
ἐτιὰ, ἐτιὰ, ἐτιὰ,
μὲ χερί στὸ στήθος, κεφάλι στὴν ποδιά
"Ὅλοι, ὄλοι τραγοῦδεῖτε ἐτιὰ, ἐτιὰ, ἐτιὰ..."

Ὁ Καρθαῖος διατηρεῖ τὴν ἀπόδοση τοῦ Σολωμοῦ πού, ὅπως ὑποσημειώνει στὴ μετάφρασή του, τὴν εἶχε ἀκούσει νὰ τρα- γουδιέται ἀπὸ μιὰ γριά θεία του σὲ στίγμες λύπης.

"Ἡ γυναίκα με τὸ μαγνάδι", ἡ "Donna Vebata" εἶν' ἓνα ἰταλικὸ τοῦ Σολωμοῦ τὴ σχέσιν του με τὸ Σαίξπηρ μᾶς τὴν προβάλλει ὁ Φ. Μιχαλόπουλος μέσα στὸ βιβλίο του πού

(11) Γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ καὶ γιὰ τὴ σημασία τῆς θὰ μιλή- σουμε στὸ «Θέατρο», ὅταν ἔρθῃ ἡ ὥρα νὰ δοῦμε τὰ προαδελφικά δι- μματα τῆς Σκηνῆς μας με τὴ βοήθεια τοῦ Σαίξπηρ.

ἔχει τὸ ἐπίθετο τοῦ Ποιητῆ γιὰ τίτλο (1931): φυσικά, δὲ μπο- ρεῖ νὰ μὴν ἀναφέρουμε αὐτὴ τὴ γνώμη. Στὴ σ. 50 γράφει "... Δὲν παύω νὰ θεωρῶ τὴ "Γυναίκα με τὸ μαγνάδι" σὰν ἓν ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματα πού γράφτηκαν στὸ εἶδος τους· καὶ δὲν ἀρνούμεθα πὼς ὁ Σολωμὸς εἶχε ὑπ' ὄψιν του τὴ Δ' πράξιν τοῦ "Κυμβελίνου", ὅταν τὴ συνέθετε, ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἐξῆς: "Ἰσως κομᾶται· ἀν ὅμως ἀπέθανε, ὁ τάφος τῆς θὰ φαίνεται ὡς κλίνη· τὸν τάφο τῆς θὰ ἐπισκέπταν- ται νεράιδες καὶ τὰ σκουλήκια δὲν θὰ τολμήσουν νὰ τὴν πλη- σιάσουν". Ὁ Φ.Μ. παραπέμπει: "Κυμβελίνος", Πρ. Δ' "Ἐκδ. Β' Σκ. Β' σ. 162 (γρ. 142)". Προφανῶς πρόκειται γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ Δαμιράλη (Μαρσαλῆ, 1903), ἀλλὰ πού τὴν τυπώνει πὸ δημοτικὰ" ἀκριβῶς τὸ χωρίο ἔχει ὡς ἐξῆς: "... Πιθανὸν νὰ κομᾶται· ἀν ὅμως ἀπέθανε, ὁ τάφος του θὰ φαίνεται ὡς κλίνη. Τὸν τάφο του θὰ ἐπισκέπτανται νε- ραίδες καὶ οἱ σκώληκες δὲν θὰ τολμήσωσι νὰ πλησιάσωσιν αὐτόν". Τὰ του καὶ τὸ αὐτὸν ἀναφέρονται στὴ φαινομενι- κῶς νεκρὴ ἰμογένῃ πού εἶναι ντυμένη ἀντρικά. Ὁ Φ.Μ. τὰ μεταγράφει τῆς τῆς, γιὰ τὴν ἀποβλέπει στὸ φυσικὸ γένος τῆς μεταφρασμένης καὶ γιὰ νὰ διευκολύνῃ τὸν ταυτισμὸ τῆς ἡρώιδος τοῦ Σαίξπηρ με τὴ Γυναίκα τοῦ Σολωμοῦ, πού μι- λάει γιὰ τὴν ἰδανικὴ ἀγαπημένη με αὐτοὺς τοὺς στίχους, πού, κατὰ τὸ Φ.Μ., ἀνάγονται στὸ δημιουργὸ τοῦ "Κυμβελίνου":

"Ἰσως τᾶρνωστα κόκκαλα τριγύρω τῆς θ' ἀγιάσουν
Ἰσως σκουλήκια δὲ θὰ βροῦν κι αὐτὴ ἴσως δὲ θὰ λύσῃ...".
ὅπως μεταφράζει ὁ Γ. Καλοσοῦρος.

Οἱ πρῶτες λοιπὸν γνωριμίες τοῦ νέου ἑλληνικοῦ πνεύματος με τὸ Σαίξπηρ — ἡ "προϊστορία" — τὸ σὸν τόπο μας — εἶναι αὐτές, ὅσο μπόρεσε νὰ τὸ ἐξακριβώσῃ ἡ ἔρευνά μας (12).

Ἀρχίσανε καλὰ καὶ φυσικά με τὴ βέβαιη μετάφραση τοῦ Σα- κελλαρίου καὶ συνεχιστήκανε με τὴ βαθμιαία ἐνημέρωση τῶν λογίων μας, πού οἱ ἐνδιαφερόμενοι δὲν εἶναι μόνον ἐκεῖνοι πού γράψανε γιὰ τὸ Σαίξπηρ παρά καὶ ὁ κύκλος τους, ὅπως τὸ ὑπαινιχθήκαμε· ἡ καλύτερη γνωριμιά θὰ ἦτανε, ἀν εἶχαν γίνει καὶ σαιζπηρικές παραστάσεις, πρὶν ἀπ' τὸ 21. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι ποιητῆς λαϊκός· τοῦτο ἔχει ἀποδειχθεῖ καὶ στὴν Ἑλλάδα, ὅπου, καθὼς θὰ φανεῖ στὴ συνέχεια τῆς μελέτης μας, εἶναι πὸ δημοφιλῆς ἀπὸ τοὺς ξένους θεατρικούς συγγραφεῖς· γιὰ νὰ τὸν παῖρουν ὅμως οἱ ἠθοποιοὶ μας καὶ γιὰ νὰ τὸν χραεῖ τὸ κοινό, χρειάστηκε μιὰ προπαιδεία, μιὰ εἰδικὴ καλλιέργεια· καὶ οἱ δυὸ θέλουν μιὰ κάποια παράδοση, ἃς εἶναι καὶ μικρὴ.

Μένουν, ὡστόσο, νὰ ὑπομνησθοῦν μερικὰ ἀκόμα θέματα, πρὶν περάσουμε στὴν ἐξέταση πάρα πολλῶν ἀπόψεων τοῦ ἑλληνικοῦ σαιζπηρισμοῦ. Ἀμέσως — ἀμέσως πρέπει νὰ δη- λωθεῖ πὼς ἡ ἐμφάνισι τοῦ Σαίξπηρ στὸ θεατρικὸ καὶ στὸ διανοητικὸ μας, γενικά, ὀρίζοντα σημαίνει μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ, βασικὴ, τὴ στροφή πρὸς τὸ ρομαντισμὸ πού γίνεται ἤρεμα, χωρὶς ἔριδες κ' ἐχθρικές διαθέσεις ἐν μέρους τῶν "κλασι- κῶν", ἐπιβάλλεται σὰν κάτι πού ἦρθε ἀπ' ἔξω, ἀφοῦ ἐκεῖ καταστάλαξε, ὄχι ἐπικίνδυνο ἄρα. Οἱ ρομαντικὲς ἐνδείξεις πρὶν ἀπὸ τὸ 1858, πού θὰ δοῦμε, σχεδὸν μολις τὸ φαίνονται σὰν "ἐπαναστατικὲς" καὶ δὲ συζητοῦνται· οἱ συζητήσεις, ἄλλωστε, γιὰ τὸ καινούριο καὶ οἱ ἀντιρρήσεις φουντάνουν ἢ ἐκεῖ πού ὑπάρχει πλατεῖα πνευματικὴ ζωὴ με μιὰ προηγούμενη γερὴ δραστηριότητα ἢ, ἀν θυμώσῃ κανένας προσοικία.

Οἱ Ἑλληνες δέχτηκαν τὴν ἐπίδραση τοῦ Σαίξπηρ, πρὶν δημο- σιευτοῦν καὶ πρὶν παιχτοῦν, σ' ἐμᾶς, τὰ ἔργα του· τοῦτο πραγματοποιήθηκε, μὲς ἀπὸ τὰ παῖδιά του, ἀπὸ τὸ Σίλλερ πρῶτα· ὁ Ι. Ζαμπέλιος π.χ., καθὼς τὸ εἶχαμε παρατηρήσει στὴν ἐκδοσὴ μας τῆς "Χριστίνας" του (1943) (13), ἔχει προ-

(12) Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν παραπάνω μνεία μας γιὰ τὸ τρα- γοῦδι τῆς Δουδαϊκῆς, τὴν ἔρευνά μας γιὰ τὸ Σαίξπηρ δὲν τὴν ἐ- πιχειροῦμε τώρα γιὰ πρώτη φορά· κανεὶς ἄλλωστε θέματος ἢ ἔρευ- να δὲν ἀποδίδει τίποτα στὴν πρώτη τῆς φάσιν· ἃς ὑπομνησθοῦν ἐδῶ οἱ προηγούμενες προσπάθειές μας νὰ προσεγγίσουμε τὴν πορεία τοῦ Ποιητῆ, μέσα στὴ νέα ἑλληνικὴ Σκηνή: 1) «Ὁ βασιλεὺς Ἄηρ στὸ ἑλληνικὸ Θέατρο» («Παρασκήνια», 15 Ὀκτωβρ. 1938), 2) «Ὁ Σαίξ- πηρ στὴν Ἑλλάδα, δοκίμιο» («Νέα Ἔστια» 1941, συνέχειες, σ. 46, 98, 195), 3) «Ὁ Ἐμπορος τῆς Βενετίας...» («Παρασκήνια», 28 Σεπτεμβρ. 1940) καὶ στὴν «Ἱστορία...» μας, κεφ. 2 «Ὁ ρομαντι- σμός» (σ. 28—71), τὸ γ' μέρος «Σαιζπηρισμός», ἀπὸ τὴ σ. 42.

(13) Δέξ π.χ. Σημ., σ. 67, τοῦ στ. 1.045. Ὁ Κ. Θ. Δημαρᾶς παρατηρεῖ: «... Προγραμματικά, ὁ Ζαμπέλιος... φανερώναται ἐπηρεασμέ- νος ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ τεχνικὴ. Πρόσφατος ἐκδόστης του, ὁ κ. Γιάννης Σιδέρης, μετέτρεψε μετ' προσοχῆς κ' ἐυσυνείδησιν, τὶς ρομαντικὲς μὴ- μες πού ἀπαντοῦν μέσα στὴν τέχνην του: στοιχεῖα μελοδραματικά, σύλληψι ἀνάμεσα σὸν ὄρασι καὶ σὸν καινούριον χορὸ, ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Σίλλερ καὶ ἀπὸ τὸ Βύρων καὶ κτλ.» («Ἡ ἑλληνικὴ σκηνὴ καὶ τὸ θέμα τοῦ ρομαντισμοῦ στὰ χρόνια 1829—1839», Ἀθήνα, 1945, σ. 8).

σέζει, παρά τὸν κλασικισμό του, τὰ ἱστορικά δράματα τοῦ ἀγαπημένου συγγραφέα τῆς "Λουίζας Μίλλερ". τὸ Σίλλερ ἔχει ὀδηγητὴ καὶ ὁ Μάτεσης γιὰ τὸ "Βασιλικό" του, ἀλλὰ τοῦ "κοινωνικοῦ" δράματός του πού μόνις ἀναφέραμε (14).

Δυὸ εἶναι οἱ τροφοὶ τοῦ νέου ἑλληνικοῦ Θεάτρου· πρῶτα ὁ Μολιέρος· μᾶς διαμόρφωσε τὴν αἴσθηση τοῦ κωμικοῦ καὶ ὕστερα ὁ Σαίξπηρ. Φανερό γίνεται λοιπὸν, πόση προσοχὴ καὶ πόση εὐθύνη δημιουργεῖται, ὅταν ἐγγίζουμε τὸ κάθε τι πού εἶναι σχετικὸ μὲ τὸ μεγάλο θεατρικὸ μας παιδαγωγὸ κ' ἐνισχυτὴ τοῦ ἐπαγγελματικοῦ μας θεάτρου, πού δὲν ἐχειραγώγησε μόνον ἑμᾶς, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρο τὸ Εὐρωπαϊκὸ Θεᾶτρο.

Στὰ ἴδια περίπου χρόνια τοῦ "Βασιλικοῦ", ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς σπούδαζε στὸ Μόναχο, ὑπότροφος τοῦ βασιλέα τῆς Βαυαρίας, στὴ Στρατιωτικὴ Σχολή· ἐκεῖ ἔβαλε τὶς βάσεις γιὰ τὸ δράμα τοῦ "Φροσύνη" (1827)· στ' "Ἀπομνημονεύματά" του (σ. 183) τὴν ἀναφέρει καὶ πῶς τὴν ἔγραψε "εἰς μεμονωμένην τινα σκιάδα τοῦ λεγομένου Ἀγγλικοῦ κήπου...". Τότε κοντὰ ἔβλεπε καὶ Σαίξπηρ· τὸ λέει ρητὰ στὸ ἴδιο βιβλίο του: "... εἶδα τὰ πρῶτιστα τῶν ἀριστουργημάτων τῆς Γερμανικῆς μουσῆς καὶ τῶν τοῦ Σακεσπέρου, ὡν δαυμόνιος διερμηνεύς ἦν ὁ ἥθοποιός Esclair, ὁ Ταλμᾶς τῆς Γερμανίας" (σ. 168). Ἴδου λοιπὸν ὁ πρῶτος, βέβαια, Ἑλληνας λόγιος πού εἶδε ἔργα τοῦ Σαίξπηρ.

Καὶ συνεχίζει γιὰ τὸν Esclair: "Τούτου ἡ θυγάτηρ, ἀνατραφεῖσα ὑπὸ τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας, ἐνυμφεῦθη ἔπειτα ἐν Ἀθήναις τὸν Κ. Γάσπαρη". Ὡστε ἔχουμε γίνεαι καὶ συγγενεῖς μὲ σαίξπηριστὴ πρωταγωνιστὴ χώρας πού 'χει τόσο ὑπηρετήσει τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου ποιητῆ; Ἐχει ἄραγε γνωσθεῖ τοῦτο; Μὰ τὴν ἀλήθεια ποῦ παλιὸ ἀθηναϊκὸ σπῆτι νὰ 'χει φιλοξενήσει τὴν κόρη τοῦ Esclair; Νὰ ἦρθε ὁ πατέρας τῆς νὰ τὴν ἐπισκεφτεῖ στὴν Ἀθήνα; Στολιστήκε ἀθηναϊκὸ σαλόνι μὲ τὴν παρουσία του; ἢ, τουλάχιστο, μὲ φωτογραφία του, σὲ σαίξπηρικό, τυχόν, ρόλο; Ὡραῖο θὰ 'τανε νὰ τὸ ξέρομε. Τί τεκμήρια τοῦ ἐξοχου, προφανῶς, ἥθοποιου νὰ ὑπάρχουν ἀγνωστα ἀνάμεσά μας, μὲ τὴν προϋπόθεση, φυσικά, ὅτι ὁ ἀπομνηματογράφος δὲν κάνει λάθος;

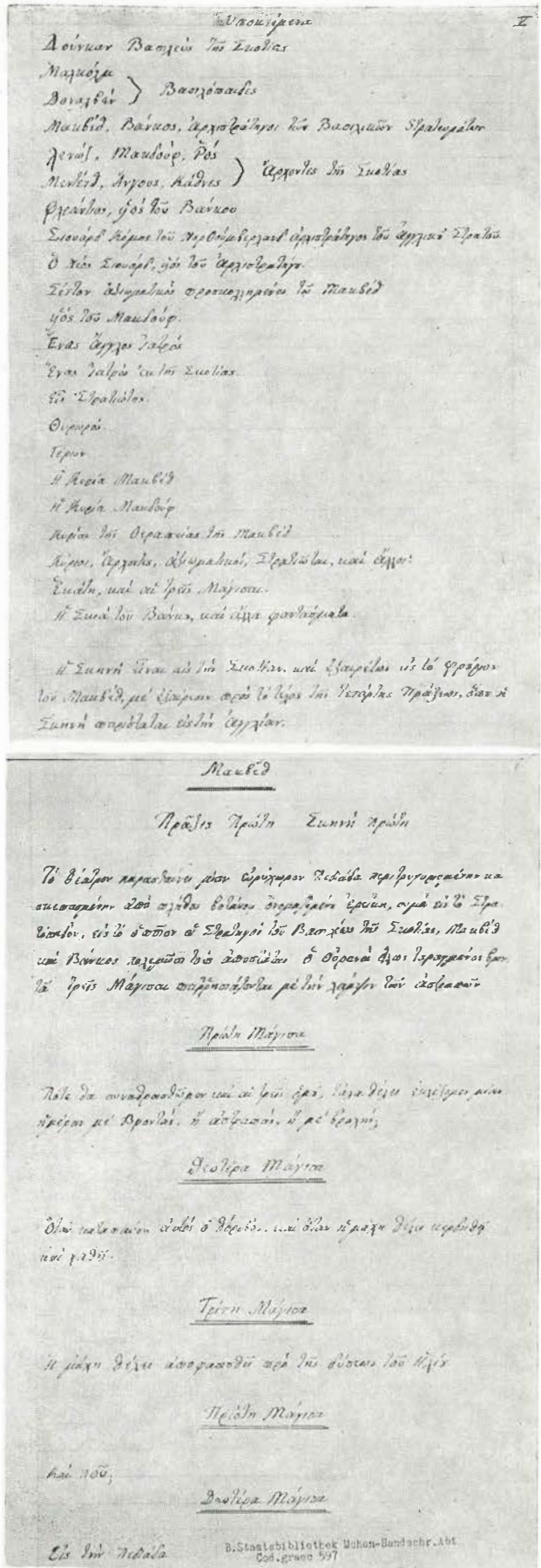
Τὴ "Φροσύνη" δὲν τὴν ξέρομε στὴ φόρμα πού τὴν ἔγραψε στὸ Μόναχο· τὴν τελικὴ τῆς διαμόρφωση τῆς τὴν ἔδωσε στὴν Ἑλλάδα, ὅχι ὅμως μὲ σαίξπηρικό ζῆλο παρὰ μ' ἕναν κάποιον βυρωναισμό (15) τὴν τύπωσε στὰ 1837 καὶ τὴ συνοδεύει μ' ἕνα προλογικὸ διάλογο, ὅπου, ἀδιατάραχτα καὶ χωρὶς νὰ αἰσθάνεται καὶ πολὺ ὅτι προπαγανδίζει κάτι τὸ ἐπαναστατικὸ, διατυπώνει τὸ ρομαντικὸ τοῦ "πιστεύω" γιὰ τὸ ρομαντικὸ "λογικὰ" καὶ ὅχι ὅπως ὁ φλεγόμενος πρωτοπόρος, ὅπως θ' ἀναδειχθεῖ, σὲ εἴκοσι χρόνια ὁ Δημ. Βερναρδάκης. Ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς δὲν ἦταν ἀξίος γιὰ πρωτοποριεῖς καὶ ὁ διάλογός του θὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὰ χρόνια πού ἄρχισε νὰ τὴ γράφει τὴ "Φροσύνη" του· παρὰ τὴν πολυμερῆ δραστηριότητά του, ὁ ἀναγνώστης μας, παρακαλῶ, ἄς θυμηθεῖ πόσο λόγο ἔχουμε κάνει γιὰ κάποιες γνώμες του γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας στὸ τεῦχος 8 τοῦ περιοδικοῦ μας, σ. 35-6 — δὲν ἔζησε σὲ χρόνια καὶ σὲ προϋποθέσεις πού νὰ 'ταν δυνατὸ ἕνας ρωμιὸς νὰ δεχθεῖ τὴ ζωογόνα πνοὴ τοῦ σαίξπηρικοῦ· δὲν τὸν καθοδηγοῦσε ἀπὸ μέσα τοῦ ἕνα τάλαντο, ἦταν ἄνευ μανίας Μουσῶν, μορφωμένος, "παντογνώστης", καὶ μὲ πόθους, ἀλλὰ τοῦτο δὲ φτάνει, ὅπως τὸ ξέρεῖ ὁ καθένας. Ὅταν σπούδαζε στὸ Μόναχο — δὲν εἶχε παιχθεῖ ἀκόμα ὁ "Ἐρνάνης" — ὁ ἐσωτερικὸς του κόσμος τὸν ὑποχρέωσε νὰ ἐνταχθεῖ στὴν πλευρὰ ἐκείνη τοῦ ἑλληνισμοῦ, πού κάθε φορὰ, θὰ ὑποστηρίξει τὰ σκοτάδια.

Ἵπάρχει ἕνα ἄλλο ἔργο: "Πύραμος καὶ Θίσιβη", τραγωδία εἰς πράξεις πέντε... ὑπὸ Δημ. Ἀργυρίου Παπα Ρίζου... Ἐν Βιέννῃ... 1836"· εἶναι ἀναγνωστικὸ, διαλογικὸ, θεατρμόρφο καὶ χωρὶς καλλιτεχνικὴ πρόθεση ὁ συγγραφέας εἶχε δοκιμάσει ἐπιθέσεις κακῶν ἀνθρώπων — τὸ δηλώνει ὁ ἴδιος — ἔγινε τὸ θῦμα τους καὶ τοὺς ἐκδικεῖται μὲ τὸ νὰ παρουσιάσει στὸν "Πύραμο..." τὴ φθοροποιὸ δράση τους· ἀναζητεῖ τὴν ἠθικὴ

(14) Δὲς τὸν τόμο μας «Νεοελληνικὸ Θεᾶτρο» τῆς «Βασικῆς Βιβλιοθήκης», σ. 13 τῆς «Ἐισαγωγῆς», καθὼς καὶ μιά μελέτη μας, «Ὁ Σίλλερ καὶ τὸ ἑλληνικὸ Θεᾶτρο» («Νέα Ἑστία», 1959, σ. 1.474—81)· στὸ ἴδιο περιοδικό, δὲς, 1960 καὶ μιά ἐπιθεβαῖωση «Ὁ Σίλλερ καὶ ὁ Ἄντ. Μάτεσης» (σ. 265).

(15) Δὲς «Ἱστορία...» μας, Α' σ. 30.

ANΩ: Τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας — "ὑποκείμενα" κατὰ τὸν μεταφραστὴ. ΚΑΤΩ: Ἡ ἀρχὴ τῆς μετάφρασης τοῦ "Μακβέθ" ἀπὸ τὸν Ἀνδρέα Θεοτόκη (χειρόγραφο τοῦ Μονάχου)



τελειοποίηση του βίου, ώστε να γίνει άγγελικός, για να είναι κι εκείνος εξασφαλισμένος· τὰ αίσθηματά του δὲ γίνονται Ἐγὼ οὐτε φτάνουν στοὺς ἀναγνώστες· μένουν στὴν “παρέα” του, θὰ ἴλεγε κανένας, καὶ στὴν οἰκογένειά του καθὼς τὸ δείχνουν, ἐπὶ πλέον, καὶ ἡ ἐξασέλιδη ἀφιέρωση πρὸς τὸν πατέρα του, ὁ θαυμασμός του τοῦ ἐκφράζει ἐκεῖνος, τὰ ἐπιγράμματα τοῦ ἀδελφοῦ του — ὅλα τυπωμένα μαζὶ καὶ μιὰ “ἀπολογητικὴ” ἐπιστολὴ πρὸς ἕναν, ὅπου δὲ γίνεται λόγος γιὰ καλλιτεχνικά θέματα· στὸ τέλος δημοσιεύει καὶ ποιήματά του κατὰ λόγους, καὶ συγκροτεῖ καὶ μιὰ μικρὴ ἀνθολογία στίχων ἐμπνευσμένων ἀπὸ τὸ 21· ἔχει καὶ λίγο ἀπὸ τὸν “Ἕμνον εἰς τὴν Ἐλευθερίαν” τοῦ “Δ. Δολομῶντος”· ἔτσι γράφει τὸ Σολωμό! Πρόκειται γιὰ ἐκδήλωση γενικά, ποὺ δὲν ἀνήκει ἀπλῶς στὴν πλευρὰ τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβῆ, ἀλλὰ πέρα, πὺδ μακριὰ, πρὸς τὰ παγερά καὶ ἀπόλυτα σκοτάδια, στὴν ἀνυπαρξία πνευματικῆς ζωῆς.

Δὲν ἴτανε ὅμως δυνατὸ νὰ παραβλέψουμε τὴν ἀσύστατη αὐτὴ τραγωδία — ἡ δουλειά μας, ἄλλωστε, δὲν εἶναι αἰσθητικολογική· ἔχει διατυπωθεῖ ἡ γνώμη (δὲς σ. η. μ. 3, σ. 22 τοῦ ἄρθρου ἐκείνου) πὺδ ὁ Δημ. Ἀργυρίου... ἔχει ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὸ “Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα”· πραγματικά, μερικὰ στοιχεῖα του ὁδηγοῦν σὲ μιὰ τέτοια ἐκδοχὴ ἴσως, ἢ συχνὴ π.χ. ἀλλαγὴ τοῦ χώρου· τοῦτο προέρχεται ἀπὸ ἀγνοία τελεωτικῆ καὶ ἀνυποψίαστη τῆς θεατρικῆς πραγματικότητος καὶ στὸ ἐλληνικὸ κείμενο τὴν ὑπόθεσιν τὴν κινεῖ τὸ μῖσος ποὺ χωρίζει ἀδιάλλαχτα τὶς οἰκογένειες τῶν δύο ἐραστῶν ὅμως, βασικά, ἢ ἐναντίωση (ὅχι τὸ μῖσος) γιὰ τὸ γάμο τους ὑπάρχει καὶ στὸ μῦθο τὸν ἀρχικό, ἀλλὰ ἐκεῖ γίνεται στὴ Βαβυλώνα, καθὼς μπορεῖ νὰ τὸ δεῖ κανένας στὸ μυθολογικὸ Λεξικὸ τοῦ Μ. Treil, Paris 1865, στὴ Μπενάκειο. Ἡ δρᾶσι στὴν τραγωδία συμβαίνει στὴ Βοιωτία (συνωνυμία μὲ τὴν Θίβη, πόλη κοντὰ στὶς Θεσπιές), ἀλλὰ ὁ συγγραφεὺς δὲν ἔχει καθόλου ἰδέα οὔτε ἀπὸ Σαίξπηρ οὔτε ἀπὸ τίποτα ἄλλο θεατρικόν. Ὁ πλατυασμὸς μόνον τοῦ λόγου του φανερώσει μιὰ θαμπὴ διάθεσιν ν’ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ κλασικιστικὰ πρότυπα, ποὺ διατηροῦσαν τὴν ἰσχύ τους στὸν καιρὸ του. Θυμόσαστε τὸ ἔργο ποὺ προβάρουν στὴν Γ’ πράξῃ στὸ “Ὀνειρο καλοκαιριᾶτικῆς νύχτας” οἱ τεχνίτες; Ἐκεῖ θέμα του τὸ μῦθο τοῦ Πύραμου τοῦτο εἶναι ἡ οὐσιαστικότερη σχέση τοῦ Δημ. Παπα Ρίζου μὲ τὸ Σαίξπηρ.

Ξεκινήσαμε ἀπὸ τὸ “Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιὰ”· μοιραῖως μᾶς ἔτυχε νὰ φτάσουμε στὸ τέλος μὲ κάτι ἄλλο, φυσικά, σχετικόν: “Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιᾶ”, ὑπὸ Πεκκατιέ, μετάφρ. Κ. Φωστρητοπούλου. 1849”. Τὸ εἶδαμε στὸν ἀριθ. 5050 τῆς Βιβλιογραφίας τῶν Γκίνη - Μέξια, ὅπου σημειώνεται πὺδ τὸ καταγράψανε ἀπὸ τὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Φ. Μιχαλόπουλου. Ποῦ νὰ βρισκεται τὸ ἀντίτυπο τώρα; Νὰ ’ταν τὸ σαίξπηρικό δράμα διασκευασμένον; Καὶ σὲ τί; Σὲ θεατρικὸ ἢ σὲ μυθιστόρημα;

Ἡ προϊστορία μας θὰ συμπληρωνῶνται, ἂν θυμόμαστε μιὰ μετάφραση ἔργου τοῦ Σαίξπηρ ποὺ ’χει γίνῃ πρὶν ἀπὸ τὸ “Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιᾶ” μὲ παραστασιακὴ προϋπόθεσιν ὡς τώρα ἴταν ἀγνωστὴ. Θὰ ἐκθέσουμε τὸ ἱστορικὸ τοῦ χειρογράφου τῆς καὶ θὰ δημοσιεύσουμε σκηνῆς τῆς.

Ἡ ἀδημοσίευτη μετάφρασις εἶναι τοῦ “Μακβέθ” (1842)· τὴν ἔχει ἐπεξεργασθεῖ ὁ Ἀνδρέας Θεοτόκης καὶ τὸ χειρόγραφόν τῆς βρίσκεται στὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Μόναχου μαζὶ μὲ ἄλλα ἐλληνικά χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ὄθωνος. Ἦν ὑπαρξὴ τῆς τὴν ἔμαθα, γιὰ πρώτη φορὰ, ἀπὸ τὴν “Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου” τοῦ Λάσκαρη (Α’, σ. 219, Σημ.) καὶ τὴν ἔχω παραδεχθεῖ σὰν τὴν πρώτη γνωστὴ μετάφραση τοῦ Βρεταννοῦ ποιητῆ καὶ στὴ δική μου “Ἱστορία...”⁽¹⁶⁾ καὶ παραπέμω στὴν παραπάνω σελίδα.

Ὅταν, πρὶν ἀπὸ λίγο, ἔτυχε νὰ βρεθῶ στὸ Μόναχο,⁽¹⁷⁾ ἔσπευσα στὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη καὶ παρακάλεσα νὰ μοῦ χορηγηθῶν φωτοτυπίες ἀπὸ τὸ χειρόγραφον μὲ συγκινητικὴ προθυμία δέχτηκαν τὴν παράκλησίν μου καὶ ζήτησα τὴν πρώτη πράξιν· θὰ ἴταν ἔτοιμη σὲ ὀχτὼ μέρες· δὲ μπορούσε νὰ μείνω ἐκεῖ ὡς τότε καὶ φρόντισε, τὴν ἀποστολὴ τῆς ἢ ἐλληνίδα φοιτήτρια δ. Νίκη Ἀναστασιάδου. Λυπηρό, γιὰ μένα, ἴταν ποὺ δὲν εὐτύχησα νὰ συναντήσω τὸ διευθυντὴ τοῦ τμήματος τῶν χειρογράφων, τὸν κ. Hörmann ποὺ κ’ ἐλληνομαθῆς εἶναι κ’ ἔχει γράψει κ’ ἕνα βιβλίον γιὰ τὰ ἐλληνικά χειρόγραφα τοῦ Μόναχου· μιὰ ἀρρώστεια του μοῦ στέρησε τὴν χαρὰ νὰ ἐκφράσω προφορικὰ στὸ σπουδαῖο ἐπιστήμονα τὶς εὐχαριστίες μου καὶ τὴν

εὐγνωμοσύνην μου τὴν ἐλληνικὴν γιὰ τὴ διατήρησιν τῶν ντοκουμέντων μας καθὼς καὶ τὸ θαυμασμό μου γιὰ τὴν ἀνεπιλήπτη ὀργάνωσιν, ποὺ εἶδα, τοῦ Ἰδρυματός μου γιὰ τὴν μεγαλόπρεπον στὴν ὄψιν καὶ στὸ πνεῦμα. Κακὸ καὶ ζημιὰ εἶναι καὶ ποὺ δὲν ἴτανε δυνατὸ νὰ δῶ τὸ βιβλίον του· ἀκριβῶς, τὸ πληροφορηθῆκα διὰ τρεῖς ὥρες πρὶν φύγω κ’ ἴτανε καὶ νύχτα μ’ εἶχαν, ὡστόσο, ἐξυπηρετήσῃ μὲ ἀπόλυτη προθυμία καὶ οἱ Γερμανοὶ καὶ οἱ Ἕλληνες σπουδαστὲς ποὺ γνώσισα καθὼς καὶ ὁ συνάδελφος διευθυντῆς τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, ὁ Δρ. G. Shöne, ὡστε δὲν τὸλμησα νὰ τοὺς βαρύνω, γιὰ νὰ μοῦ τὸ στείλουν, μὲ τὴν ἐλπίδα πὺδ, βέβαια, θὰ τὸ βρῆκα στὴν Ἀθήνα· ἐπισκέφτηκα ὅμως, τοῦτον τὸν καιρὸ, πέντε δημόσιες Βιβλιοθήκες, ἀλλὰ τὸ βιβλίον τοῦ κ. Hörmann, ποὺ εἶναι, καινούριον, δὲν εἶχαν προφτάσει νὰ τὸ προμηθευτοῦν, γιὰ τὴν ὥρα.

Ὁ Ἀνδρέας Θεοτόκης δὲ φαίνεται νὰ ’ναι γνωστὸς ἐδῶ, στοὺς πνευματικὸς κύκλους οὔτε καὶ σ’ ἐρευνητὲς μὲ ἀποδεικνυμένη ἐνημερώσιν, σ’ αὐτοὺς τουλάχιστον ποὺ μοῦ ’τυχε νὰ ρωτήσω· σὲ Λεξικά δὲν ὑπάρχει τ’ ὄνομα του· συχνάχροντας γιὰ παρόμοια “φροντισματά” στὸ “Βασιλικὸν Ἰδρυμα Ἐρευνῶν”, ἀνάμεσα σὲ νέους κ’ ἀξιους φιλόλογους, πῆρα τὴν εὐχαρίστησιν νὰ μοῦ δείξουν ἕνα βιβλίον, τὸ ἐξῆς: “Σπυρ. Π. Λάμπρου Μικταὶ σελίδες... 1905”· ἔτσι βγῆκα ἀπ’ τ’ ἀδιέξοδο τῆς τέλει ἀγνοίας γιὰ τὸ μεταφραστικὸν ἀναγκαστικὰ περιοριστικὸν αὐτό, λειψὸς σχετικὰ μὲ τὴ σοφία τοῦ Γερμανοῦ μελετητῆ τῶν χειρογράφων μας ποὺ ἀνέφερε. Στὶς “Μικταὶ σελίδες” ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸ “Ἀστὺ” (1903) τὸ ἄρθρον “Ἐκ τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ὄθωνος καὶ τῆς Ἀμαλίας”. Ἦν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸ ἄρθρον, ὁ Λάμπρος εἶχε μείνει στὸ Μόναχο καὶ τὸ ἔγραψε μὲ τὴν εὐκαιρίαν μιᾶς τελετῆς ἐκεῖ γιὰ τὴν ἑβδομηκονταετηρίδα “τῆς εἰς τοὺς ὀρθοδόξους Ἕλληνας τῆς πόλεως ὑπὸ τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α’ παραδόσεως τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σωτήρος...” στὴ σ. 687 διαβάζουμε: “δ’ ἀριθ. 597. Χειρόγραφον εἰς 4ον πολυτελῶς δεδεμένον, ἐν ᾧ περιλαμβάνεται Μακβέθ τραγωδία συνθεθεῖσα μὲν παρὰ τοῦ Ἀγγίλου Σεκεσπίρ, μεταφραστῆσα δὲ παρὰ τοῦ Κερκυραίου ῥήτορος Ἀνδρέου Θεοτόκου - 1842”.

Ὁ Λάμπρος δὲν ξέρεε ἀκριβῶς γιὰ τὸ “ῥήτορα” (ἢ λ. σημαίνει νομικόν, καθὼς μοῦ εἶπαν στὸ Β.Ι.Ε.), προσθέτει ὅμως: “Ὁ μεταφραστὴς εἶναι... ὁ γράψας τὸ “Αὐτοσχέδιον πόνημα τῆς ἐλληνικῆς γλώττης περὶ”, τὸ ἐκδοθὲν ἐν Κερκύρα τὸ 1817. Ὁ συγγραφεὺς παρίσταται ἐν τούτῳ τῷ φυλλαδίῳ ὑπέρμαχος τῆς καθαρευούσης...”· γιὰ τὴ δουλειὰ του στὸ “Μακβέθ” γράφει πὺδ εἶναι “ἥμιστα ἐπιμελημένη καὶ γλαφυρὰ καὶ πιστῶς ἂν εὐρεθῆ ἀποδοῦς τὸ πρωτότυπον...”· Δὲν εἶναι ἡ περίστασις νὰ ποῦμε τὴ δική μας γνώμη· δὲ θὰ τὸ παραλείψουμε τοῦτο, ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα τῆς.

Τὸ χειρόγραφον, σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τῆς δ. Ἀναστασιάδου, στὸ γράμμα τῆς ποὺ συνόδεψε τὶς φωτοτυπίες, “εἶναι 24 X 34, ἔχει 122 γραμμῆνες σελίδες· οἱ πρώτες ἔξι εἶναι μὲ λατινικὴ ἀριθμηση καὶ πίσω μόνον ἄλλες ἔξι σελίδες ἄγραφες· τὰ φύλλα εἶναι χρυσομέννα, καθὼς βλέπει κανεὶς τὸ βιβλίον στὸ πάχος του καὶ τὸ χρῶμα τοῦ ἐξωφύλλου εἶναι μεταξὺ σκούρου βυσσινί καὶ καφέ μὲ χρυσαφὶ στὰ στολίδια του”.

Ἡ πρώτη “δημοσίευσιν” τοῦ χειρογράφου — ἔστω καὶ τριῶν γραμμῶν του — ὅσο ξέρουμε — εἶν’ ἕνα “δειγμα ἐκ τῆς δευτέρας σκηνῆς τῆς πρώτης πράξεως”, ποὺ τὸ παραθέτει ὁ Λάμπρος:

“Ὁ ἀ ξ ι ω μ α τ ι κ ὸ ς. Πολὺν καιρὸν ἡ νίκη ἔμεινεν εἰς τὴν ἀμφιβολίαν, ὡς δύο ἀντίζηλοι κολυμβηταί, οἱ ὁποῖοι πολεμοῦσι κατὰ τῶν κυμάτων καὶ ἐκνεορίζονται κατὰ τὴν δύναμιν καὶ τέχνην, χωρὶς νὰ ὑπερέβη οὐδεὶς τῶν δύο”.

Ἰδοὺ ἀμέσως ἡ πέμπτη⁽¹⁸⁾ σκηνὴ ἀπὸ τὴν πρώτην πράξιν· αὐτὴν θεωρήσαμε ὅτι θὰ ’πρεπε νὰ χρησιμεύει, μὲ τὴν ἔκτασίν τῆς, σὰν ἕνα “δειγμα”, δικαιοτέρα, γιὰ τὴν ὅποια ποιότητα τῆς μετάφρασης.

“Μακβέθ καὶ Βάνκος φαίνονται διαβαίνοντες αὐτὰς τὰς πεδιάδας τῶν βοτάνων, καὶ τοὺς ἀκολουθοῦσιν Ἀξιωματικοὶ καὶ Στρατιῶται.

ΜΑΚΒΕΘ: Ποτέ μου δὲν ἴδα ἡμέραν, οὔτε τὸσον φορικτὴν, οὔτε τὸσον λαμπράν.

ΒΑΝΚΟΣ: Πόσον διάστημα λέγουσι νὰ ἴηαι ἀπ’ ἐδῶ πόλιν φορὶς. Ἀλλὰ τί βλέπω, τί πρόσωπα παρὰξένα εἶναι αὐτά; τὸσον κατάξηρα εἰς τὴν μορφὴν, τὸσον ἄγρια εἰς τὴν ὄψιν;

(16) Α’, σ. 43.

(17) «Νέα Ἐστία» 15 Ἰανουαρ. 1964, ὅπου ἐν ἄρθρῳ μας: «Ἐνα θεατρικὸ συνέδριον στὸ Μόναχο», σ. 90—7.

(18) Ὑπάρχουν διαφορῆς στὴν ἀρίθμηση τῶν σκηνῶν. Ἄλλοι μεταφραστὲς τῆ σκηνῆς αὐτῆς τὴν ἐντάσσουν στὴν τρίτη (Κ. Θεοτόκης, Καρβαῖος, Ρώτας π.χ.).

δὲν ὁμοιάζουν τελείως μὲ τοὺς ἀνθρώπους τῆς γῆς, καὶ μὴ ὄλον τοῦτο περιπατοῦσι καθὼς ἡμεῖς. . . (πρὸς τὰς τρεῖς Μάγισσας (φαίνεσθε ὅτι μὲ ἀκούετε εἰσθε τάχα ζωντανὰ ὑποκείμενα, καὶ ἠμποροῦτε ἄρα νὰ ἀποκριθεῖτε εἰς τὰς ἐρωτήσεις τῶν ἀνθρώπων, ἐγὼ σὰς βλέπω καὶ τὰς τρεῖς, ὅτι βάνετε τὸν καταξοσχισμένον δάκτυλόν σας ἐπάνω εἰς τὰ μαραμμένα καὶ σουφρωμένα χεῖλη σας. Ἐγὼ ἤθελε σὰς ὑπολάβει διὰ γυναικάς, ἐὰν δὲν εἶχετε αὐτὰ τὰ βαθεὰ γένηα εἰς τὸν πύγωνά σας.

ΜΑΚΒΕΘ: Λαλήσατε, ἐὰν δύνασθε, καὶ εἰπέτε ποιοὶ εἴσθε.
ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζῆθι ὦ Μακβέθ. χαῖρε, Ἄρχων τοῦ Γλάμυς.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζῆθι ὦ Μακβέθ. χαῖρε, Ἄρχων τοῦ Κασουδῶρ.

ΤΡΙΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζῆθι ὦ Μακβέθ μίαν ἡμέραν θέλεις βασιλεύσεις.

ΒΑΝΚΟΣ: Ἐνδοξε Μακβέθ, διατὶ ταράζεσαι, διατὶ φαίνεσαι ὅτι φοβῆσαι συμβάτῃ, τὰ ὅποια παρῴησιάζονται σοὶ τόσον λαμπρά. (πρὸς τὰς Μάγισσας).

Σὰς ὀρκίζω εἰς τὴν ἀλήθειαν, ἀποκριθῆτε μοι, εἰσθε τάχα φαντάσματα, ἢ εἰσθε κατ' ἀλήθειαν ἐκεῖνο ὅπου φαίνεσθε; Προσαγορεύετε τὸν ἐλαμπρον συστρατιώτην μου μὲ τίτλον τιμῆς, καὶ τοῦ μνηνέτε διὰ τὸ μέλλον μεγάλας εὐτυχίας, καὶ τοῦ δίδει ἐλπίδας θρόνου. αἱ λαμπραὶ προφητεῖαι σας τὸν ἔβαλον εἰς ἐκπληξιν. Καὶ πρὸς ἐμὲ οὐδὲν λαλεῖτε; ἐὰν τὰ ὄμματά σας ἠμποροῦν νὰ εἰσχωρήσουν εἰς τὰ βῆθη τοῦ μέλλοντος καὶ νὰ ἀποκαλύπτωσι ἀπὸ τὰ προοίμια τῶν συμβάντων ἐκείνου, οἷτινες μέλλουσι νὰ εὐτυχίσωσιν ἢ δυστυχίσωσι, λαλήσατε καὶ πρὸς με, ὁ ὅποιος δὲν ἐκζητεῖ τὴν εἰνοιάν σας, καὶ ὁ ὅποιος δὲν φοβεῖται τὸ μῦσός σας.

ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Χαῖρε.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΜΑΓΙΣΣΑ: Χαῖρε.

ΤΡΙΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Χαῖρε.

ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Θέλει κατασταθῆς μικρότερος τοῦ Μακβέθ, καὶ μεγαλειότερος ἐκείνου.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΜΑΓΙΣΣΑ: Θέλει εἶσαι ὀλιγώτερον εὐτυχῆς τοῦ Μακβέθ, καὶ πολὺ εὐτυχέστερος ἐκείνου.

ΤΡΙΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Θέλεις χρηματίσει πατὴρ Βασιλέων, ἀλλ' ἐσὺ δὲν θὰ βασιλεύσεις. Ζήτησαν ὁ Μακβέθ καὶ Βάνκος.

ΠΡΩΤΗ ΜΑΓΙΣΣΑ: Ζήτησαν Βάνκος καὶ Μακβέθ.

1817: Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ "μελέτη" γιὰ τὸν... Σχαικεσπέαρ, στὴ μετάφραση τῶν "Ῥωῶν" τοῦ Τόμσον τοῦ Π. Πετρίδη

(19)

Ὁ μέγας Σχαικεσπέαρ (=) τ' ἐδικόν σου,
210 Καὶ τὸ τῆς φύσεως κούχημα δὲν εἶναι;
Κάθε μεγάλη κάθε τερπνὴ χάρις
Ἀπ' ταῖς τῶν Κλασσικῶν αἰῶνων μέσαις
Στῶ Μίλτωνος (ε) δὲν φαίνοντ' ἠνωμένες.
Τὸν ἰὼν, καθολικὸν ὡσὰν τὴν ὕλην
Πῆ ἰσορεῖ, βαθὺν ὡσὰν τὸ χάος,
Ζωηρὸν ὡς ἡ ῥοδάνθισος Εδέμη,
Κί ὑψηλὸν ὡς οἱ ἔρανοι πῆ Ψάλλα.
Οὐδὲ τὸν παλαιὸν Ποιητὴν ἢ μέσα
Θὰ λησμονήσῃ, τὸν μελωδικόν σου
220 Σπενσέρην, (ε) τὸ χαριτωμένον τέκνον
Τῆς φαντασίας, ὅς τις τὰς ὠδὰς τῆς

(ε) Γαλλὸς Σχαικεσπέαρ [Shakespeare] γεννῆθαι τὸ 1564 καὶ ζῆσαι 55 χρόνους, διακίς ἰωκίται εἰ Παρίσι τὸ Ἀγγλικὸν Θέατρον. Ἐγράφη πολλοὶ Τίτλοι καὶ Καρμύλια αἱ ὅποιοι μετῴνουν τὸ δημοτικόν πνεῦμα. Ἐπειδὴ δὲν ὑπέριξε νὰ μιμηθῆ ὀλίκα τὸς ἄλλους, πολλοὶ αὐτὸ τὰς ἀριστερίας τὴν ἐπιδοθήσαν ἀπὸ ἄλλους ὡς σφέματα. ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια οὐκ εἶναι τὰ τὴν ὑψίστου ἀνώτερον τῶν ἰσοκίτων τραγῳδιῶν.

(ε) Γουίλιαμ Μίλτων (Milton) ἰσὸς φιλολόγος καὶ ποιητὴς τοῦ Ἀγγλικῶν γεννῆθαι τὸ 1608 καὶ ζῆσαι 66 χρόνους. Μεταξὺ τῶν ἄλλων σερατάτων τῆς Συγγραμμάτων, τὰ ποιήματα ἐπεμείωσεν παραθέσας χαμίνας, καὶ παραθέσας ἀκαμνηθίμους ἄφρασι διὰ πάντα τ' ἔπος τὰ ἀλάλια, καὶ ποιηταὶ ὡς τὰ λαμπρότερα ποιήματα μετὰ τῶν Ὀμηρῶν καὶ Βιργιλίου.

ΜΑΚΒΕΘ: Στῆτε, σκοτεινόμεσθαι προφήτιδες. Ἐξηγηθῆτε σαφέστερα. Ἰξεύρω καλῶς ὅτι μὲ τὸν θάνατον τοῦ πατρὸς μου Σινέλ, γίνομαι ἄρχων τοῦ Γλάμυς, πλὴν πῶς δύναμαι νὰ γείνω καὶ ἄρχων τοῦ Κασουδῶρ; ὁ Ἄρχων οὕτως ζῆ, καὶ εἶναι εἰς τὴν ἀκμὴν του. Καὶ τὸ νὰ γείνω ποτὲ Βασιλεὺς, ἦναι συμβεβηκῶς ἀνώτερον κάθε ἐλπίδος μου. . . ἀλλ' οὔτε Ἄρχων τοῦ Κασουδῶρ. Εἰπέτε πόθεν ἐξάγετε αὐτὰς τὰς παραξένους γνώσεις ἢ διὰ ποίαν αἰτίαν μὰς ἐμποδίζετε ἐπάνω εἰς τοῦτα τὰ ξηρὰ χόρτα, διὰ τῶν ματαίων προφητειῶν σας. Λαλήσατε, σὰς τὸ προστάζω. (Αἱ Μάγισσαι γίνονται ἀφανεῖς).

ΒΑΝΚΟΣ: Ἡ γῆ καθὼς καὶ τὸ κῆμα γεννᾷ ματαίας καὶ κενὰς πομφόλυγας ἀερώδεις, καθὼς ἦσαν αὐταί. Ποῦ ἀνελήφθησαν;

ΜΑΚΒΕΘ: Εἰς τὸν ἀέρα. Αὐτὰ αἱ κεναὶ μορφαί, τὰς ὁποίας ἐξελάβαμεν διὰ σώματα, ἐχάθησαν, καθὼς ἡ ἀναπνοὴ εἰς τὸν ἀέρα. Ἐπεθύμουν νὰ μὴ ἀναλειφθῶσιν τόσον ταχέως.

ΒΑΝΚΟΣ: Αὐτὰ τὰ φαντάσματα, μὲ τὰ ὁποῖα ὁμιλήσαμεν εἶναι τάχα κενὸν ὀλίγον πραγματικὰ ἢ τάχα ἐπίαμεν κανένα μεθυστικὸν ποτὸν, ὅπου θολώνει τὸν ἐγκέφαλον;

ΜΑΚΒΕΘ: Τὰ τέκνα σου θέλει βασιλεύσουν.

ΒΑΝΚΟΣ: Καὶ σὺ ὁ ἴδιος θέλεις βασιλεύσει.

ΜΑΚΒΕΘ: Καὶ θέλει εἶμαι καὶ ἄρχων τοῦ Κασουδῶρ. Λέν εἶναι αὐτὴ ἡ προφητεία των;

ΒΑΝΚΟΣ: Naί, ταῦτα εἶναι τὰ λόγια των ἀλλὰ ποῖος ἐρχεται πρὸς ἐδῶ;

Ἄναζητήσαμε νὰ μάθουμε περισσότερα γιὰ τὸ μεταφραστὴ καὶ καταφύγαμε, ἀδαεῖς τῆς ὀθωνικῆς Ἱστορίας καθὼς εἴμασθε, ὅπου μὰς ἐρριξε ἡ τύχη μάλλον παρα ἢ γνώση, στὸ "Ἱστορία καὶ ἀναμνήσεις" τοῦ Ν. Δραγοῦμη ("Στοχαστής", 1925) π.χ., ἄδικα ὅμως παραπλανηθήκαμε, ἄδικα ἐπίσης, μὲ τὴν ἐλπίδα τὴν τυφλὴ ν' ἀπαντήσουμε τὸν Ἄνδρ. Θεοτόκη, στὴν ἐφ. "Ἐλπὶς" (1843 - 44), τὴν ἀντιοθωνικὴ, καὶ στὴν "Ἀθηνᾶ" (1843). Μὲ τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα σκύψαμε καὶ στὴν "Ἐφημερίδα τῶν Ἡνωμένων Κρατῶν τῶν Ἰονίων νήσων" ἀπὸ 20 Δεκεμβρίου 1841 ὡς τὸ τέλος τοῦ 1842: εἶναι ἀδύνατο, φυσικὰ, νὰ μὴ τὸν ξέρουσιν ἄλλοι τὸν Ἄνδρ. Θεοτόκη, μόνον τοῦ δὲν εἶχα τὴν τύχη νὰ τοὺς πετύχω. Ὡστόσο, εἶναι ἀπαραίτητο, ἀν ὅχι νὰ τὸ μάθουμε τελειωτικὰ, νὰ στηριχτοῦμε, τέλος πάντων, σὲ μιὰ ὑπόθεση, γιὰ νὰ πλησιάσουμε κάπως τὴν ἀφορμὴ πού ἐγινε ἡ μετάφραση αὐτῆ.

Ὁ Ἄνδρ. Θεοτόκης ἦταν φίλος τοῦ Ὁθωναῖ μὰς βοηθᾶει, ἐμὰς τοὺλάχιστον, ὁ Ζαχ. Παπαντωνίου μὲ τὸ βιβλίον του "Ὁ Ὁθων" (1934): Στὴ σ. 252 δημοσιεύει ἕνα γράμμα τοῦ βασιλέως πρὸς αὐτόν εἶχε, φαίνεται, γράψει ἕνα βιβλίον νομικὸ, διοικητικὸ γιὰ τὰ Ἑπτὰ νησιά καὶ τὸ 'χε στείλει στὸ Παλάτι. Ὁ Ὁθων εὐχαριστεῖ καὶ τελειώνει μ' αὐτὴ τὴ φράση τοῦ δείχνει τὸ φιλικὸ σύνδεσμός τους: "Διὸ τῆς φεροπονίας καὶ τῆς εἰς τὸ κοινωφελὲς ἔργον προθυμίας προσηκόντας Σε ἐπαυῶν χάριτάς Σου γινώσκω τῆς προσφορᾶς καὶ πεπεῖσθα Σε βούλομαι ὅτι εἰμι εὐμενῆς Σοί. Ἀθῆνηθεν τῆ 13 Ἀυγούστου 1848". Ὁ Ζαχ. Παπαντωνίου προσθέτει: "Ἀθῆνηθεν τῆ 13 Ἀυγούστου 1848". Μάθαμε καὶ κάτι ἄλλο: "Ὅτι ζούσε καὶ ὅτι ἔγραφε — ὄχι γιὰ Σαίξπηρ — καὶ στὰ 1848!

Ἡ χρονία τοῦ χειρογράφου μὰς ὀδηγεῖ νὰ ὑποθέσουμε πῶς δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἀγὼν κίνηση⁽¹⁹⁾ τῆ θεατρικῆ πού ἐξέσπασε τότε στὴν Ἀθῆνα καὶ πού τὴν ἐγκολπωθήκανε κύριοι μὲ ἀξιώματα: συγκροτήσανε καὶ μιὰ Ἐπιτροπὴ, μὲ ἡγήτη τὸ Στέφανο Στέγγελ, ἰδιαιτερο ταμίᾳ τοῦ Ὁθωνα, μὲ τὴν ἀδεια ἐννοεῖται, καὶ μὲ τὴν παρότρυνση τοῦ βασιλέως ἴσως λοιπόν, ὁ Ἀνδρέας Θεοτόκης, φίλος του, θὰ ἐτοίμασε τὸ "Μακβέθ", γιὰ χάρι τὸ ἑλληνικὸ θιάσου πού θὰ γινόταν ἢ Ἐπιτροπὴ ζητοῦσε ἀπὸ τὴν πρώτη τῆς ἀγγελία νὰ καταρτίσει καὶ τὴ Βιβλιοθήκη τῆς γιὰ νὰ βοηθήσει τὸ δραματολόγιό τῆς μὲ ὅσα ἔργα θὰ τῆς στέλνανε. Ὁ Ὁθωνας, γενικὰ ἦτανε, φίλος τῶν παραστάσεων⁽²⁰⁾.

Δεκαεξὶ χρόνια μετὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Μονάχου, θὰ ἀρχίσει ἡ θετικὴ ζωὴ τοῦ Σαίξπηρ στὸ νέο ἑλληνικὸ θέατρο, ἢ "ἱστορικὴ" του θ' ἀρχίσουμε κ' ἐμεῖς νὰ τὴ μελετοῦμε ἀπὸ τὸ ἐπόμενο τεῦχος.

ΓΙΑΝ. ΣΙΑΔΕΡΗΣ

(19) Δὲς Ν. Ι. Λάσκαρη «Ἱστορία...», Β' Κεφ. Ε', σ. 282 κ.ε.

(20) Στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο διασώζεται ἕνας παχὺς φάκελλος μὲ τὰ ἴδια τὰ ἔγγραφα τῆς κίνησης αὐτῆς: μερικὰ τῆς δημοσίεψε ὁ Λάσκαρης στὸ κεφάλαιο πού ἐπιμελίσασκε: στὴν Ἀγγαλία τῆς Ἐπιτροπῆς, ὡς πρὸς τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ὁθωνα, λέγεται: «... Τὸ Ἑλληνικὸ θέατρον, ἐρημαθὲν ὑπὸ τῆς βαρβαρότητος καὶ τῆς δουλείας, εἶναι εὐλογον ἢ ἀνεγερθῆ πάλιν ὑπὸ τὴν ἐπιγόνον τῆς ἐλευθερίας ἐπιτροπῆ καὶ ὑπὸ τὸ σκῆπτρον Ἀνακτοῦ φιλομύσουσιν.

ΜΙΑ ΑΝΤΙΠΟΛΕΜΙΚΗ ΚΡΑΥΓΗ

Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΟΡΧΕΡΤ

Της ΜΥΡΤΩΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Άμέσως μετά τὸ δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, πολλοὶ πίστεψαν πὼς ὀλόκληρη ἡ εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία θά βρῖσκε μιὰ ἀνεξάντλητη πηγὴ ἐμπνευσης σ' αὐτόν, πὼς οἱ συγγραφεῖς θά φηγαν νὰ ξεσπάσουν στὰ ἔργα τους ὅλες οἱ ἀγωνίες κι οἱ φόβοι πού πέρασε ἡ ἀνθρωπότητα. Κι ὅμως, πράγμα παράξενο, μόνον πολὺ μετὰ τὸν πόλεμο ἀρχισαν νὰ γράφονται σιγά - σιγά λίγα θεατρικὰ ἔργα μὲ πολεμικὸ περιεχόμενο, κι ἀπ' αὐτὰ πάλι ἐλάχιστα ἦταν ἐκεῖνα, πού δίπλα στὸ συγκλονιστικὸ τους θέμα παρουσίασαν καὶ πραγματικὴ λογοτεχνικὴ ἀξία. Σήμερα, πού ὁ ἀριθμὸς τους ἔχει ἀυξηθεῖ σημαντικὰ, ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ ἔργα μόνον μεμονωμένα μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε μερικά, πού ἄφησαν κάποιαν ἀπήχηση, ὅπως π.χ. "Ἡ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου" τοῦ Πέτερ Λοτάρ, καὶ τὸ "Φιλήμων καὶ Βαυκίς" τοῦ Λεοπόλδου Ἀλσεν, ἔργο πού διαδραματίζεται στὴν Ἑλλάδα καὶ περιγράφει τὴ δράση τῆς Ἀντίστασης.

Ἐξωριστὰ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς λίγους, πρέπει ν' ἀναφέρουμε κάποιον, πού τὰ ἐλάχιστα χρόνια τῆς ζωῆς του τ' ἀφιέρωσε στὸν πόλεμο... ἐναντίον τοῦ πολέμου. Ὀνομάζεται Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ. Τὸ μοναδικὸ θεατρικὸ του ἔργο "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα" ἀποτελεῖ ἕνα σταθμὸ ὄχι μόνον στὴ γερμανικὴ, ἀλλὰ καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία κ' ἔχει ἤδη παιχθεῖ σὲ πολλὰ μέρη τοῦ κόσμου. Ἐκτός ἀπ' τὸ "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα", ὁ Μπόρχερτ ἔχει γράψει πολλὰ διηγήματα, ποιήματα, δοκίμια. Σ' ὅλα, σχεδόν, ἡ ἴδια κεντρικὴ ἰδέα : Ἡ φρίκη τοῦ πολέμου.

Πρὶν προχωρήσουμε, ὅμως, στὸ ἔργο τοῦ Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ, ἂς ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὸν ἴδιο. Ἡ κάθε του λέξη, ἡ κάθε του σκέψη, εἶναι τόσο συνυφασμένες μὲ τὴ ζωὴ του, πού εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀσχοληθεῖ καὶ μ' αὐτὴ κανέναν : Ὁ Μπόρχερτ γεννήθηκε στὸς 20 Μαΐου 1921 στὸ Ἀμβούργο. Ὁ πατέρας του ἦταν ἀπλὸς δημοδιδάσκαλος. Τίποτα δὲν εἶχανε πὼς ὁ μικρὸς Βόλφγκανγκ ἔκρυβε μέσα του ποιητικὴ φλέβα. Στὸ σχολεῖο ἦταν τόσο κακὸς μαθητῆς, πού ἀναγκάστηκε νὰ τὸ ἀφήσει καὶ νὰ πάει νὰ δουλέψει σὰ μαθητευόμενος βιβλιοπώλης. Ἐαφνικὰ ὅμως, τὰ πρῶτα του ποιήματα, ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους. Καὶ θὰ ἔταν μιὰ ἀρκετὰ αἰσθητὴ ἐμφάνιση, γιατί τὸ 1940 ὁ ποιητῆς βρέθηκε ἤδη σὲ δoσοληψίες μὲ τὴ Γκεστάπο, πού ἀνακάλυψε πὼς τὰ ποιήματά του στρέφονταν ἐναντίον τῆς.

Παράλληλα ὅμως μὲ τὴν ποίηση, τὸ θέατρο τραβοῦσε πολὺ τὸν Μπόρχερτ, πού, μὴ ξέροντας τί ἄλλο νὰ κάνει, ἀποφάσισε νὰ γίνε ἡθοποιός. Γιὰ λίγον καιρὸ ἐμφανίστηκε στὴ σκηνὴ τοῦ Λύνεμπουργκ. Ὁ πόλεμος, ὅμως, δὲν τὸ ἐπέτρεψε νὰ πραγματοποιήσῃ τις καλλιτεχνικὲς του φιλοδοξίες. Τὸ 1941 βρέθηκε στὸ Ἀνατολικὸ Μέτωπο. Ἀπὸ τὴ στιγμή ἐκείνη ὡς τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του, ἡ ζωὴ τοῦ Μπόρχερτ πέρασε ἀνάμεσα στὸ στρατιωτικὸ νοσοκομεῖο καὶ στὴ φυλακὴ. Δυὸ φορὲς ἔζησε γιὰ μῆνες στὴ φυλακὴ γιὰ τ' ἀντεθνικὰ του φρονήματα. Ἡ ὑγεία του καταστράφηκε τελειῶς μὲ τις κακουχίες. Τὸ ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα πού ἔμεινε μακριὰ ἀπ' τὸν πόλεμο, τὸ ἀφιέρωσε πάλι στὸ θέατρο : ἔγινε κομφορανσιὲ καὶ βοηθὸς σκηνοθέτη. Παράλληλα μ' αὐτὴ τὴν ἀπασχόληση, ἔγραφε συνέχεια, σὰ νὰ ἔφερε πὼς πλησίαζε τὸ τέλος του καὶ ἤθελε νὰ προφτάσῃ νὰ τελειώσῃ τὸ ἔργο του. Στις 20 Νοεμβρίου 1947, μόλις εἰκοσιῆξ χρόνων, πέθανε σ' ἕνα νοσοκομεῖο τῆς Βασιλείας, μακριὰ ἀπὸ τοὺς δικούς του, στοὺς ὁποίους οἱ ἀρχεὲς δὲν εἶχαν ἐπιτρέψῃ ἀκόμα νὰ τὸν ἐπισκεφθοῦν.

Συνεχῆς μάχη στάθηκε ἡ ζωὴ τοῦ Μπόρχερτ. Συνεγῆ μάχη παριστάνουν καὶ τὰ ἔργα του. Μάχη ἐναντίον τοῦ πολέμου καὶ τὴν καταστροφή. Μπορεῖ κανέναν νὰ τὸν κατατάξῃ στὴν ομάδα τῶν συγγραφέων τῆς ἀπελπισίας. Σὲ κάθε του λέξη βλέπουμε τὸ φόβο τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὸν πόλεμο. Ἐνας νέος ἀνθρωπος φωνάζει σ' ὅλους τοὺς μεγάλους, στοὺς ἰθύνοντες, σ' ὅλο τὸν κόσμον, πὼς θέλει νὰ ζήσει, πὼς ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ζήσει. Γι' αὐτὸ, δὲν πρέπει κανεὶς νὰ νομίσῃ πὼς ὁ Μπόρχερτ εἶναι ἕνας ἀγιάτρευτος ἀπαισιόδοξος, πού δὲ βρίσκει

πουθενὰ σάνιδα σωτηρίας. Τὸ "ὄχι" πού φωνάζει μπροστὰ στὸν πόλεμο, τὸ δικαιολογεῖ : "Δὲ λέμε ὄχι ἀπὸ ἀπελπισία. Τὸ ὄχι μας εἶναι διαμαρτυρία. Πρέπει νὰ χρίσουμε σπῖτα στὸν ἐλευθερον ἀέρα τοῦ ὄχι μας, ἐπειδὴ ἀγαπᾶμε αὐτὴ τὴ γιγαντιαία ἐρημὸ πού ὀνομάζεται Γερμανία..."

Τὰ διηγήματα τοῦ Μπόρχερτ βγήκαν τὸ 1947 σὲ δυὸ τόμους : "Τὸ ἀγριολούλουδο" καὶ "Αὐτὴ τὴν Τρίτη". Στις περισσότερες ἱστορίες του ἡ ὑπόθεση εἶναι κοινὴ, δὲν συμβαίνει σχεδόν τίποτα, κι ὅμως συγκλονίζουν. Αὐτὸ ὀφείλεται στὴν τελειότητα τῆς μορφῆς τους καὶ στὴν παρατηρητικότητα μὲ τὴν ὁποῖαν περιγράφει ὁ συγγραφέας κάθε συναίσθημα, τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια. Παντοῦ, κάτω ἀπὸ τις λέξεις, διαφαίνεται ἕνας ἐλαφρὸς κυνισμὸς, μιὰ εἰρωνεία. Ὁ ποιητῆς ἔχει μετατρέψῃ τὴν ἀπελπισία, τὸν πόνο, σ' ἕνα κακὸ γέλιο, σ' ἕνα εἶδος μαῦρο χιούμορ. Καὶ δυὸ - τρία ἀπ' τὰ διηγήματά του νὰ ἔχει γράψῃ, ὁ Μπόρχερτ θά πρεπε νὰ καταταχθεῖ ἀνάμεσα στοὺς ξεχωριστοὺς τῆς εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας. Τὸ διηγημά του "Ψωμί" εἶναι ἀριστοῦργημα στὸ εἶδος του. Ἀπὸ τις πρῶτες λέξεις φαίνεται ἡ δύναμη τοῦ γραψίματος :

"Σαφνικὰ ξύπνησε. Ἦταν δόμηση. Σκέφθηκε γιατί ξύπνησε. Ἄ, ναι ! Στὴν κουζίνα εἶχε σκοντάψει κάποιος σὲ μιὰ καρέκλα. Ἀρουνγκράσθηκε στὴν κουζίνα. Ἦταν ἡσυχία. Ἦταν πολλὴ ἡσυχία κι ὅταν ἄπλωσε τὸ χέρι της στὸ κρεβάτι δίπλα της, τὸ βρήκε ἄδειο. Αὐτὸ ἦταν πού δημιουργοῦσε αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη ἡσυχία : ἔλειπε ἡ ἀναπνοή του". Στὸ ἴδιο ὕψος συνεχίζει ὁ Μπόρχερτ καὶ περιγράφει τὴ θυσία τῆς γυναίκας, πού δινε μιὰ φέτα παραπάνω ψωμί στὸν ἄντρα της πού πεινοῦσε, γιὰ νὰ μὴν ἀναγκάζεται ὁ ἴδιος νὰ τὸ παίρνει κρυφά...

Βασικὰ στοιχεῖα ἀπ' τὴν ἀφηγηματικὴ τέχνη τοῦ Μπόρχερτ περιέχει καὶ τὸ διήγημα : "Ὁ χλωμὸς ἀδελφός μου", μὲ ἀπὸ τις "Ἱστορίες ἀπὸ τὴ Ρωσία" πού δημοσιεύτηκαν στὸν τόμο : "Ἐκείνη τὴν Τρίτη". Ἀρχίζει περιγράφοντας τὸ χιόνι, πού εἶναι γιὰ τὸν Μπόρχερτ τὸ ἄπειρο, τὸ κενὸ : "Ποτέ ἄλλοτε δὲν ἦταν κάτι τόσο ἄσπρο ὅσο αὐτὸ τὸ χιόνι. Ἦταν σχεδὸν γαλάζιο. Πρασινογάλαζο. Τόσο τρομακτικὰ ἄσπρο. Ὁ ἥλιος μόλις τολμοῦσε νὰ εἶναι κίτρινος μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ χιόνι. Κανένα κυριακάτικο πρωινὸ δὲν ἦταν τόσο καθαρὸ ὅσο αὐτὸ..."

"Ἐνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα διηγήματα πού ἔγραψε ὁ Μπόρχερτ στὴ φυλακὴ εἶναι τὸ "Ἀγριολούλουδο", ἀπὸ τὸ ὅποιο ὀνομάστηκε καὶ ὀλόκληρος ὁ τόμος τῶν διηγημάτων του. Περιγράφει συγκλονιστικὰ ὅλη τὴν ἀγωνία ἐνὸς κατάδικου, πού ἀνακάλυψε ἕνα λουλούδι στὴν αὐλὴ τῆς φυλακῆς καὶ πού κάνει σκοπὸ τῆς ζωῆς του νὰ βρεῖ τρόπο νὰ κόψῃ τὸ λουλούδι, νὰ τὸ πάρῃ στὸ κελλί του, γιὰ νὰ ἔχει ἐκεῖ μέσα κάτι ζωντανὸ πού ν' ἀνήκει μόνον σ' αὐτόν. Ὁ ἴδιος ὁ Μπόρχερτ ἔγραψε λίγο πρὶν ἀπ' τὸ θάνατό του σχετικὰ μ' αὐτὸ τὸ διήγημα : "Δὲν πρέπει νὰ ξεχάσετε πὼς ὑπάρχει αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος τοῦ "Ἀγριολούλουδου", πὼς ἦταν εἰκοσιενὸς ἐτῶν καὶ πὼς ἔζησε ἑκατὸ μέρες σ' ἕνα μοναχικὸ κελλί μὲ τὴν καταδικαστικὴ ἀπόφαση "Θάνατος διὰ τυφεκισμοῦ". Ἀρπάξε ἀλήθεια ἕνα λουλούδι καὶ γιὰ τιμωρία τοῦ ἀπαγόρευαν γιὰ μιὰ βδομάδα τὸν περιπατο στὴν αὐλὴ. Ἦξερε πολὺ καλά πὼς γίνετα ἕνας τέτοιος τυφεκισμὸς, εἶχε ἑκατὸ μέρες καιρὸ νὰ σκεφθεῖ γιὰ ὅλα αὐτὰ..."

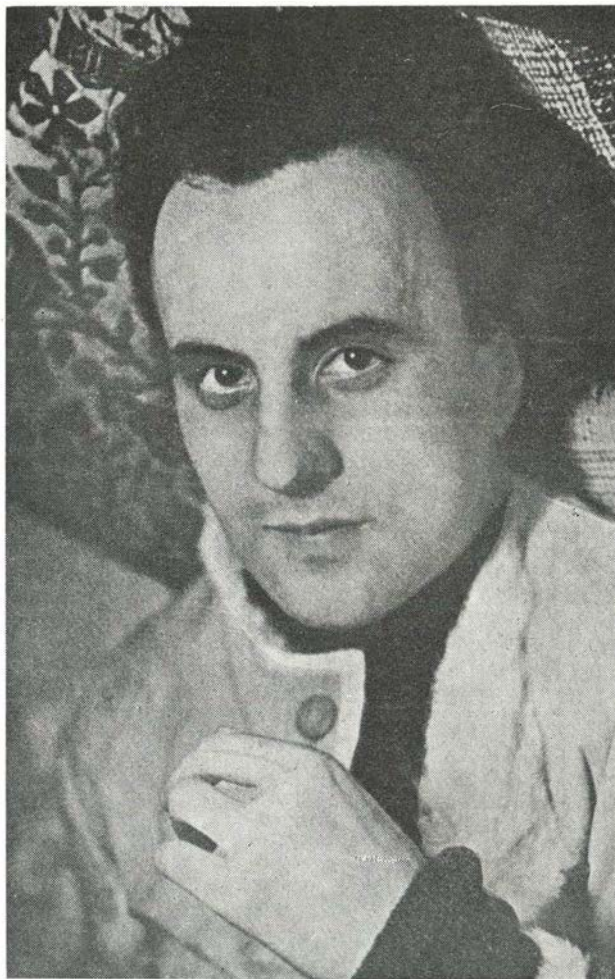
Σὲ μιὰ φράση δίνει ὁ Μπόρχερτ τὴν ἀγωνία τῆς φυλακῆς : "Εἶναι μιὰ ἀπὸ τις πιὸ τραγελὲς περιπέτειες, πού μποροῦσε νὰ ἔχουμε στὸν κόσμον, νὰ συναντηθοῦμε μὲ τὸν ἑαυτὸ μας".

Τὸ χαρακτηριστικότερο ἔργο τοῦ ἀξιοπρόσχετου αὐτοῦ συγγραφέα εἶναι ἀναμφισβήτητα τὸ "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα", γραμμένο τὸ 1947, συγχρόνως ὅμως καὶ τὸ πιὸ ἀπαισιόδοξο. Ὁ χαρακτήρας τοῦ Μπόρχερτ παρουσίαζε καὶ πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο ἕνα κράμα ἀπέραντης δίψας γιὰ τὴ ζωὴ καὶ ἀπογοήτσητες. Μπορεῖ νὰ πεῖ κανέναν πὼς εἶχε δυὸ προσωπικότητες. Αὐτὲς παρουσιάζει καὶ στὸ θεατρικὸ του ἔργο. "Ἐξω ἀπ' τὴν πόρτα", στὴ μορφὴ τοῦ Μπέκμαν καὶ τοῦ Ἄλλου.

Τὸ “Ἐξω ἀπ’ τὴν πόρτα” εἶναι τὸ πληρέστερο πολεμικὸ ἔργο πού γράφτηκε μετὰ τὸ 1945, παρ’ ὅλο πού, κατὰ βῆθος, δὲν εἶναι “θέατρο”, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ ἀπολογία μιᾶς ἐποχῆς. “Ὅλο τὸ ἔργο ἔχει τὴ φόρμα ἑνὸς ἐξπρεσιονιστικοῦ σενάριου μὲ συμβολικὰ πρόσωπα. Συγκλονίζει τὸν καθένα μὲ τὴν ἀλήθεια πού κλείνει καὶ τὸ ἀδιέξοδο ὅπου καταλήγει. Εἶναι τὸ δράμα μιᾶς καταστραμμένης ἐπιστροφῆς “ἐνὸς ἀπὸ κείνους”, ὅπως ὀνομάζει τὸν Μπέκμαν ὁ συγγραφέας. Εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἕνα μνημεῖο γι’ αὐτοὺς πού γύρισαν ἀπὸ τὸν πόλεμο. Ὁ Μπόρχερτ, κι αὐτὸς “ἕνας ἀπὸ κείνους”, ἔγινε ὁ ἐκπρόσωπος μιᾶς δλόκληρης γενιᾶς πού θέλει νὰ ζήσει.

Στὸν πρόλογο τοῦ ἔργου γράφει ὁ ἴδιος : “..... ἕνας ἄνθρωπος, ἕνας ἀπὸ κείνους πού γυρίζουν στὴ Γερμανία. Ἐνας ἀπὸ κείνους πού γυρίζουν στὸ σπίτι τους, καὶ πού ὅμως ἔπειτα δὲν γυρίζουν σπῖτι τους, ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχει πιά σπῖτι γι’ αὐτούς. Καὶ τότε τὸ σπῖτι τους εἶναι ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Ἡ Γερμανία τους εἶναι ἔξω, στὴ νύχτα, στὴ βροχὴ, στὸ δρόμο. Αὕτὴ εἶναι ἡ Γερμανία τους”.

Ἄς δοῦμε τώρα λίγο τὸ ἴδιο τὸ ἔργο : Ὁ Μπέκμαν, ἀφοῦ πέρασε τρία χρόνια στὴ Σιβηρία, ὅπου ἔχασε κ’ ἕνα πόδι, γυρίζει στὴν πατρίδα του. Ἔχει χάσει κάθε πίστη στὴ ζωὴ. Δὲ σκέπτεται τίποτ’ ἄλλο ἀπ’ τὸ θάνατο. Τ’ ὄνειρό του εἶναι ἡ ἐπιστροφή στὴ μητέρα γῆ. Ὅμως, δὲν ἔχει δεῖ ἀκόμα τίποτα ἀπ’ τὶς δυσκολίες τῆς ζωῆς — ὅπως τοῦ λέει σ’ ἕνα ὄνειρο ὁ ποταμὸς Ἐλβας, ὅπου θέλει νὰ πέσει νὰ πνιγεῖ. Πρέπει νὰ ζήσει ἀκόμα. Τὸ ἴδιο τοῦ λέει κι ὁ “Ἄλλος”, ὁ αἰσιόδοξος, πού τὸν συνοδεύει παντοῦ σὰ σκυῖα καὶ πού πιστεύει ἀκλόνητα στὴν ἀξία τῆς ζωῆς. Πού νὰ πάει, ὁ Μπέκμαν ; Παντοῦ βρίσκει πόρτες κλειστές, παντοῦ μένει αὐτὸς ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Τὴ γυναῖκα του τὴ βρῆκε στὴν ἀγκαλιὰ κάποιου ἄλλου. Μιὰ ἄλλη γυναῖκα τὸν παίρνει σπῖτι της, ὅμως ἐκείνη τὴ βραδυὰ γυρίζει ὁ ἄντρας της μετὰ τρία χρόνια ἀπὸ τὴ Σιβηρία, μ’ ἕνα πόδι. Καὶ πάλι ὁ Μπέκμαν μένει ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Δὲν ξέρει πού νὰ πάει. Τὸν βασανίζουν οἱ τύψεις, ἐπειδὴ ἔχει στὴ συνείδησή του τὴ ζωὴ ἔντεκα στρατιωτῶν, πού τοὺς διέταξε νὰ μείνουν στὶς θέσεις τους ἂν καὶ πλησίαζε ὁ ἐχθρός. Δὲν εὐθύνεται, ὅμως, αὐτὸς γιὰ τὴ διαταγή. Τοῦ τὴν εἶδσε κι αὐτονοῦ ἕνας ἀξιωματικός. Παρακινημένος ἀπ’ τὴ φωνὴ τοῦ “Ἄλλου”, πού τοῦ φωνάζει πάντα “ζῆσε”, πηγαίνει νὰ ἐπισκεφτεῖ τὸν ἀξιωματικό, νὰ τοῦ φορτώσει τὴν εὐθύνη γιὰ τοὺς ἔντεκα στρατιώτες, κοντὰ στὶς ἑκατοντάδες ἄλλες ψυχές πού ‘χε στὴ συνείδησή του. Ὁ ἀξιωματικός ζεῖ χαρούμενος μὲ τὴν οἰκογένειά του. Καμιά τύψη δὲν τὸν βασανίζει. Ὅταν ὁ Μπέκμαν τοῦ ζητάει βοήθεια, εἶναι πρόθυμος νὰ τοῦ δώσει ἕνα παλιὸ κουστούμι. Ἡ καινούρια φορεσιά, “γιὰ νὰ ξαναγίνει ἄνθρωπος”, δὲν εἶναι ἡ βοήθεια πού ζητάει ὁ Μπέκμαν. Ὁ ἀξιωματικός δὲ μπορεῖ νὰ τὸν καταλάβει. “Εἶσαι κωμικός”, τοῦ λέει “πῆγαινε νὰ δουλέψεις σὲ κανένα θέατρο”. Κι ὁ διευθυντῆς τοῦ θεάτρου, ὅμως, κλείνει τὴν πόρτα στὸ Μπέκμαν. “Τὶ ξέρεις νὰ παρουσιάσεις” ; τὸν ρωτάει. — “Τὴν ἀλήθεια, δηλαδή τὰ ὅσα ἔζησα” ἀπαντᾷ ὁ Μπέκμαν. “Ὅμως εἶναι ἀρχαίος στὸ θέατρο. Πῆγαινε νὰ γνωρίσεις τὴ ζωὴ, νὰ ὀρμάσεις καὶ μετὰ ἔλα”, τὸν συμβουλεῖ ὁ διευθυντής. Ὁ Μπέκμαν βρίσκεται πάλι ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα. Ἡ τελευταία του ἐλπίδα εἶναι τὸ πατρικὸ του σπῖτι. Πῶς τὸ εἶχε ξεχάσει ; Σίγουρα οἱ γονεῖς του θὰ τὸν ὑποδεχτοῦνε μὲ χαρὰ. Τρέχει, στὴν πόρτα ὅμως βλέπει ἕνα ἄλλο ὄνομα. Χτυπάει, μιὰ γυναῖκα τοῦ ἀνοίγει. “Οἱ γονεῖς σου αὐτοκτόνησαν, τοῦ λέει.” “Μὲ τὸ γιάζι πού σπατάλησαν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μαγειρεύει ἕνα μῆνα !...” Ὁ Μπέκμαν μένει καὶ πάλι στὸ δρόμο. Ὀνειρεύεται τὸ θάνατό του. Σὰν σὲ ὄνειρο βλέπει ὄλους αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους, τὴ γυναῖκα του, τὴν ἄλλη γυναῖκα, τὸν ἀξιωματικό, τὸ διευθυντῆ τοῦ θεάτρου, τὴ γυναῖκα πού μένει στὸ πατρικὸ του σπῖτι, νὰ περνοῦν τελείως ἀδιάφοροι μπροστὰ ἀπ’ τὸ σπῖτι του. “Ὅλοι λένε τὰ ἴδια λόγια : “Αὐτὸς ὁ Μπέκμαν ἦταν ὑπερευαίσθητος.”... Ἡ αἰσιόδοξη φωνὴ τοῦ “Ἄλλου” ἔχει σωπάσει. Ὁ Μπέκμαν μένει μόνος κ’ ἡ ἐρώτησή του “γιατί πρέπει νὰ ζήσω ;” ἀντηχεῖ χωρὶς ἀπάντηση... Ὁ Γολγοθὰς τοῦ στρατιώτη Μπέκμαν δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ κοινὴ ἱστορία τῶν χιλιάδων στρατιωτῶν, πού γύρισαν ἀπὸ τὸν πόλεμο καὶ τὰ βρῆκαν ὅλα κατεστραμμένα. Δίπλα ἀπ’ αὐτό, παράλληλα μὲ τὴ μεγάλη λογοτεχνικὴ του ἀξία, βρίσκουμε προπάντων τὴν προσωπικὴ νότα τοῦ Μπόρχερτ. Ὁ Μπέκμαν στὴν ἀρχὴ δὲν εἶναι ἕνας “ἔκαστος”, σιγά - σιγά ὅμως ἀποκτᾷ μιὰ μεγάλῃ ἀτομικότητα. Σὲ πολλὰ μέρη διαφαίνεται, πίσω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Μπέκμαν, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Ἡ αἰώνια ἀγωνία τοῦ Μπέκμαν νὰ βρεῖ μιὰ γωνιά στὴ γῆ, γιὰ νὰ σταθεῖ, μᾶς θυμίζει τὴν ἀδιάκοπη ἀνησυχία τοῦ Μπόρχερτ,



Μπόρχερτ, πέθανε 26 χρονῶν πολεμώντας τὸν πόλεμο...

νὰ πετύχει κάτι ἐπαγγελματικά. Οἱ προσωπικὲς ἀπογοητεύσεις του, ὁ διχασμὸς τοῦ χαρακτήρα του, ἡ ἀντίθεση τοῦ ἐγὼ του μὲ τὸν κόσμο, διαγράφονται θαυμάσια στοὺς διαλόγους τοῦ Μπέκμαν μὲ τὸν “Ἄλλο”. Αὐτοὺς τοὺς δυὸ τύπους, πού ἀποτελοῦνε τὴν ἴδια τοῦ προσωπικότητα τους ἔχει τοποθετήσει μαζί ὁ Μπόρχερτ κ’ ἡ τραγικότητα συνίσταται στὸ ὅτι δὲν κατορθώνουν ποτὲ νὰ καταλάβει ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Παρ’ ὅλο πού προσπαθεῖ ὁ καθένας νὰ πείσει τὸν ἄλλο, ὅτι ἡ δικὴ του ἀποψη γιὰ τὴ ζωὴ εἶναι ἡ σωστὴ, δὲν καταλήγουν πουθενά. Ὁ Μπέκμαν θέλει νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὴ ζωὴ, ἔξω ἀπὸ τὸ παρόν. Δὲ βιώνουν αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία ὅσοι γυρίζουν ἀπ’ τὸν πόλεμο. Ὁ Μπέκμαν κι ὁ Μπόρχερτ, θέλουν νὰ μείνουν ἔξω ἀπ’ τὶς κανονικὲς συνθήκες τῆς ζωῆς ἀνάμεσα σὲ χαρούμενους ἀνθρώπους, πού δὲν τοὺς βασανίζει καμμιὰ τύψη. Τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Μπόρχερτ εἶναι ἕνα ἄρθρο : “Τότε δὲ μένει παρὰ ἕνα”. Τὸ γράψε στὸ νοσοκομεῖο τῆς Βασιλείας, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του. Εἶναι μιὰ κραυγὴ πρὸς ὅλο τὸν κόσμο, νὰ μὴ ξανακάνει πῆλεμο. Ὁ μελλοθάνατος νεαρὸς συγγραφέας τὸ φωνάζει αὐτὸ στὸν ἐπιστήμονα, στὸ δικαστή, στὸ γιατρό, στὸ ράφτη, σὲ δεκατέσσερις ἀνθρώπους, νὰ ποῦνε ὄχι ἂν τοὺς διατάξουν νὰ ἐργαστοῦνε γιὰ ἕνα νέο πόλεμο : “... Ἐσὺ, ποιητὴ στὸ γραφεῖο σου. Ἄν σὲ διατάξουν αὔριο νὰ μὴ τραγουδάς πιά τραγοῦδια ἀγάπης, ἀλλὰ μίσους, τότε δὲ μένει παρὰ ἕνα : Πές ὄχι... Ἐσὺ, μητέρα στὴ Νορμανδία καὶ μητέρα στὴν Οὐκρανία, ἐσὺ μητέρα στὸ Φοίσκο καὶ στὸ Λονδίνο, ἐσὺ στὸ Χόγκ - Κόγκ καὶ στὸ Μισσισιππὴ, ἐσὺ μητέρα στὴ Νάπολη, Ἀμβούργο, Κάιρο καὶ “Ὅσλο, μητέρες, σ’ ὅλα τὰ μέρη τῆς γῆς, μητέρες τοῦ κόσμου, ἂν διατάξουν αὔριο νὰ γεννήσετε παιδιά, νοσοκόμες γιὰ τὰ στρατιωτικὰ νοσοκομεία καὶ νέους στρατιώτες γιὰ καινούριες μάχες, τότε δὲ μένει παρὰ ἕνα : Πέστε ὄχι ! Μητέρες, πέστε ὄχι !”

ΜΥΡΤΩ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

ΣΥΓΚΙΝΕΙΤΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ;

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ "ΠΑΡΑΔΟΞΟ" ΤΟΥ ΝΤΙΝΤΕΡΟ

ΜΙΛΟΥΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Ἡ εὐαισθησία δὲν εἶναι μόνον περιττή· συχνὰ γίνεται κ' ἐπιζήμια στὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ. Αὐτὸ ὑποστηρίζει ὁ Ντιντερό στὸ περιλάλητο δοκίμιό του γιὰ τὸ "Παράδοξο τοῦ ἠθοποιοῦ". Τὸ "Θέατρο" πρόσφερε ἤδη ὀλόκληρο τὸ δοκίμιο, γιὰ πρώτη φορά μεταφρασμένο στὴ γλώσσα μας καί, στὸ προηγούμενο τεύχος, τὶς ἀπόψεις δέκα τεσσάρων γάλλων ἠθοποιῶν. Σήμερα ὀλοκληρώνουμε τὸ θέμα μὲ τὶς ἀπόψεις καὶ ἄλλων γάλλων καλλιτεχνῶν, μολοντί ὁ Ντιντερό εἶχε προεξοφλήσει: "Οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ δὲν πρόκειται ποτὲ νὰ συμφωνήσουν μὲ τὸ Παράδοξο· εἶναι τὸ μυστικό τους".

ΖΑΚ ΚΟΠΕ

Θά 'ταν πολὺ βολικὸ νὰ προσποιηθοῦμε πὼς δὲ βλέπουμε τί θέλει νὰ πεῖ ὁ Ντιντερό μὲ τὴ λέξη εὐαισθησία. Δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ τὴν ἀπλὴ ιδιότητα τοῦ αἰσθάνεσθαι, οὔτε, ἀκόμα λιγότερο, γιὰ τὴ μεγάλη ἀκρίβεια πού ἀποδίδεται στὴ Φυσική, σὲ μερικά ὄργανα, ιδιότητα πού τὰ κάνει κατάλληλα νὰ φανεράνουν τὶς πικρὲς λεπτεῖς διαφορῆς, καὶ πού θὰ μπορούσαμε ν' ἀπατήσουμε σὰν τὸ πικρὸ ἔξοχο χάρισμα τοῦ ἠθοποιοῦ. "Ὅταν ὁ Ντιντερό γράφει: "Οἱ μεγάλοι μιμητὲς τῆς φύσης", νομίζω πὼς δὲν ἔχει τὴν πρόθεση ν' ἀρνηθεῖ στὸν καλλιτέχνη, δηλαδὴ στὸν *πυρατηρητή, τίποτ'* ἄλλο ἀπὸ μιὰ "ἐπιδεκτικότητα στὶς ἐντυπώσεις πού προκαλοῦν αἰτίες ἠθικῆς", ιδιότητα ἀπὸ τὴν ὁποία ὑπέφερε κι ὁ ἴδιος, καθὼς κι αὐτὴ τὴν εὐκολία γιὰ "αἰσθήματα ἀνθρωπισμοῦ, λύπης, τρυφερότητας" πού ὁ Μποσὺ χαρακτηρίζει *πρόστιχη* καὶ πού ἐμεῖς, χωρὶς κανένα σεβασμὸ, ὀνομάζουμε *ψευτοευσθησία*.

Τὸ ν' ἀμφισβητοῦμε στὸν ἠθοποιὸ τὴν εὐαισθησία του, ἐξ αἰτίας τῆς ἐτοιμότητάς του, σημαίνει πὼς τὴν ἀρνούμαστε σὲ κάθε καλλιτέχνη πού κρατᾶει τοὺς νόμους τῆς τέχνης του καὶ δὲν ἐπιτρέπει ποτὲ στὴν ἀναταραχὴ τῶν συγκινήσεων νὰ παραλύσει τὴν ψυχὴ του. Ὁ καλλιτέχνης κυριαρχεῖ, μὲ ἤρεμην καρδιά, πάνω στὴν ἀταξία πού ὑπάρχει στὸ ἐργαστήριό του καὶ στὰ ὕλικά του. "Ὅσο περισσότερη συγκίνηση τὸν πλημμυρίζει καὶ τὸν ἀναταραξίζει, τόσο περισσότερη διαύγεια ἀποκτᾶ τὸ μυαλό του. Τὸ ρίγος αὐτὸ κ' ἡ ψυχρότητα συνταιριάζονται, ὅπως στὸν πυρετὸ ἢ στὸ μεθύσι.

Ἡ νόηση, φωτισμένη ἀπὸ τὴν πεῖρα καὶ τὸ λογισμό, κατασκευάζει ἰδέες μὲ συνοχή καὶ ποιικιλία. Ἡ εὐαισθησία τὶς ζωογονεῖ καὶ τὶς θερμαίνει. Μέσα στὸν ἐσωτερικὸ κόσμον καὶ στὰ ὅρια μιᾶς νοητικῆς σύλληψης, ἡ ψυχὴ παιδεύεται καὶ ἀπὸ τοῦτο τὸν παιδεμό της πηγάζει ἡ μυστηριώδης, ἡ ἀβέβαια δρᾶση της, πού ὑπόκειται σὲ συνθήκες κ' ἰδιομορφίες κάθε εἶδους καὶ πού περιβάλλει ὅλο καὶ μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὴν ἰδέα — αὐτὸ πού ὁ Ντιντερό ὀνομάζει φάντασμα — μὲ τὶς ἀναγκαῖες μορφές, μὲ τὰ ἀπτά σημεία μὲ τὰ ὁποῖα ὁ θεατὴς θ' ἀναγνωρίσει ἀκριβῶς αὐτὸ πού συμβαίνει στὸν ἐσωτερικὸ κόσμον τοῦ ἠθοποιοῦ... "Ὅσο πικρὸν αὐτὰ τὰ σημεία ξεκαθαρίζουν σὲ τόνο, σὲ ἀκρίβεια, σὲ βάθος, ὅσο ὑποτάσσουν στὴν ἐξουσία τους τὸ σῶμα καὶ τὶς συνήθειές του, τόσο ἐνισχύουν σ' ἀντάλλαγμα τὰ ἐσωτερικὰ αἰσθήματα πού, ὅλο καὶ πικρὸ πραγματικά, θρονιάζονται στὴν ψυχὴ τοῦ ἠθοποιοῦ, τὴ γεμίζουν, τὴν ὑποκαθιστοῦν. Σ' αὐτὸ τὸ βαθμὸ δουλειᾶς βλασταίνει, ὠριμάζει καὶ ἀναπτύσσεται μιὰ γνησιότητα πού κατακτᾶται, ἐπιτυγχάνεται καὶ πού μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ἐνεργεῖ σὰ μιὰ δευτέρη φύση, πού ἐμπνέει μὲ τὴ σειρά τῆς ἀντιδράσεως τοῦ σώματος καὶ τοὺς δίνει κύρος, εὐγλωττία, φυσικότητα κ' ἐλευθερία.

Ποῦ βρίσκεται τὸ μυστικὸ μιᾶς φαντασίας πού βάζει τὸν ἠθοποιὸ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ βᾶσανα τοῦ πρίγκιπα Ἀμλέτου ἢ τὶς συμφορῆς τοῦ Οἰδίποδα, αἰμομικτὴ καὶ πατροκτόνου; Σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα μιὰ ἀπάντηση ὑπάρχει, αὐτὴ πού δίνει ὁ Γκαῖτε: "Ἄν δὲν κουβαλοῦσα μέσα μου τὸν κόσμον ἀπὸ πρὸ αἰσθημα, μ' ἀνοιχτὰ τὰ μάτια θά 'χα μείνει τυφλός".

ΖΑΝ ΠΙΕΡ ΩΜΟΝ

Δὲν πιστεύω στὴν ἔλλειψη εὐαισθησίας στὸν ἠθοποιὸ μὰ οὔτε καὶ στὶς ἀρετὲς μιᾶς εὐαισθησίας πού δὲ θὰ ἐλέγχεται ἀπὸ ἕνα ἀληθινὰ κριτικὸ πνεῦμα. Τὸ καταπληκτικὸ στὸ ἐπάγγελμά μας εἶναι πὼς εἴμαστε, σύγχρονα, ἠθοποιοὶ καὶ θεατῆς. Πασχίζουμε νὰ 'μαστε τὸ πρόσωπο πού φαντάστηκε ὁ συγγραφέας, διατηρώντας σύγχρονα ἀπέναντί του τὸ αὐτὸ ἐνὸς θεατῆ. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ αὐτὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ βρισκόμε τὶς σωστὲς ἀναλογίες σ' αὐτὸ πού κάνουμε, νὰ παίζουμε, μὲ μιὰ λέξη, μὲ σύντροφό μας τὸ Κοινόν, ὑπολογίζοντας, ὅπως κάθε παίκτης μπροστὰ στὸ τραπέζι ὅπου παίξει χαρτιά, τὶς πιθανὲς ἀντιδράσεις αὐτοῦ τοῦ σύντροφου. Ἄπ' αὐτὸν τόν, λιγότερο ἢ περισσότερο, ἐπιδέξιο τρόπο, πού καθορίζουμε τὶς ἀναλογίες εὐαισθησίας καὶ κριτικοῦ πνεύματος, πλάθονται οἱ καλοὶ ἢ οἱ λιγότερο καλοὶ ἠθοποιοὶ. Μόνον ὅταν ὁ καθορισμὸς τῶν ἀναλογιῶν εἶναι τέλειος, ὁ ἠθοποιὸς ἔχει κάποια πιθανότητα νὰ φανεῖ ὑπέροχος. Μόνον ὅταν τὸ αὐτὸ αὐτὸ παίξει τὸ ρόλο, ὅμως τίποτα περισσότερο ἀπ' αὐτὸ, ὅταν ἡ εὐαισθησία παίξει τὸ δικό της, μὰ ὄχι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι πρέπει, ὁ ἠθοποιὸς ταυτίζεται μὲ τὸ πρόσωπο πού ἐνσαρκώνει καὶ λέγεται Ραμιῦ, ἔξαφνα. Ἄν αὐτὸ τὸ εἶδος "ραντάρ" δὲν ὑπῆρχε, δὲ θά 'χαμε ποτὲ ἕναν Ραμιῦ, ἀλλὰ μόνον περιφνημοὺς ἠθοποιούς, γεμάτους εὐλικρίνεια, ὅπως ἐκεῖνος Ἴσως, πού θὰ μιλοῦσαν ὅμως μὲς ἀπ' τὰ δόντια τους, θά ψέλλιζαν, θά 'χαν μεγαλεῖο, εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅμως τὸ μεγαλεῖο τους δὲ θὰ περνοῦσε τὴ ράμπα. Ἡ εὐαισθησία μᾶς δίνει φτερά, τὸ μικρὸ προσωπικό μας "ραντάρ" μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πάρουμε πάλι ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ, χωρὶς ζημιὰ.

PENE ΣΙΜΟΝ

Ἡ ὑποκριτικὴ τέχνη καθ' ἑαυτὴν εἶναι ἕνα παράδοξο. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς, κατὰ τὴ γνώμη μου, δίνει μεγαλεῖο στὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, σ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ, πού κάνει τὸ πικρὸ ἡμέρο πλάσμα τῶν πολλῶν στὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς ἐπιθυμίες τους καὶ στὶς δυνατότητές τους. Ἡ μακρόχρονη σταδιοδρομία μου σὰ δάσκαλον μὲ δίδαξε πὼς πραγματικὰ στὰ πρῶτα τους βήματα ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ — πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς μάλιστα καὶ σ' ὅλη τους τὴ σταδιοδρομία — νιώθουν νὰ τοὺς τραβοῦν μόνον οἱ ρόλοι πού δὲ θὰ κατάφερναν ποτὲ νὰ παίξουν καλά, ἐπειδὴ δὲ διαθετοῦν καμμιὰ ἀπὸ τὶς ξεχωριστὲς ἱκανότητες πού 'ναι ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ἐρμηνεία τους. Σ' αὐτὸ, ἕνας καὶ μόνον εἶναι ὁ ἔνοχος: ἡ εὐαισθησία τους. Ἡ εὐαισθησία τοῦ ἠθοποιοῦ εἶν' αὐτὴ πού τὸν ξεγελά, κἀνοντάς τον νὰ νιώθει ἔντονα αὐτὸ πού θά 'ναι ἀνίκανος νὰ κάνει τὸ Κοινὸ νὰ τὸ νιώσει. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἴσαμε τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ εὐαισθησία εἶναι ὁ ὑπ' ἀριθμὸν 1 ἐχθρὸς τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον ἕνα βῆμα...
Ἔχει σημασία, ὥστόσο, νὰ κάνουμε μιὰ διάκριση ἀνάμεσα

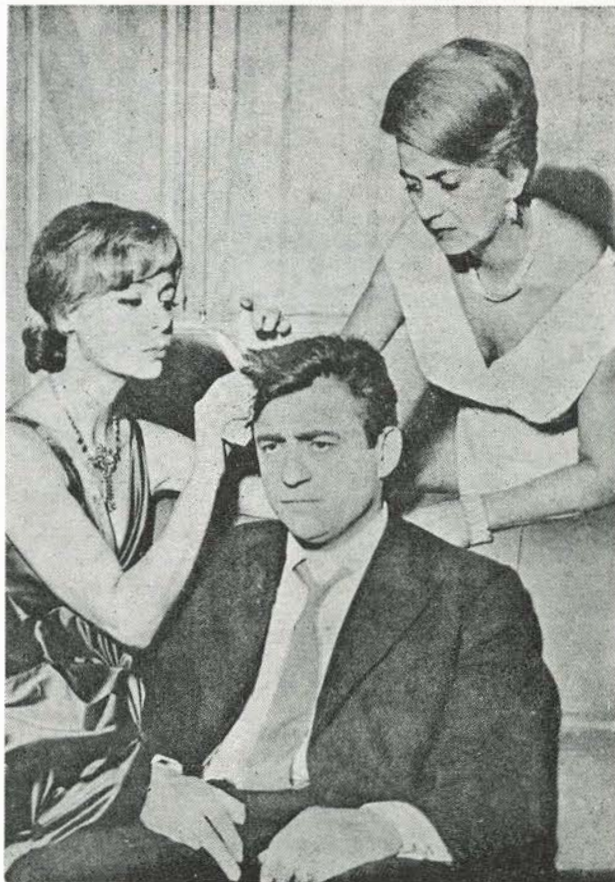
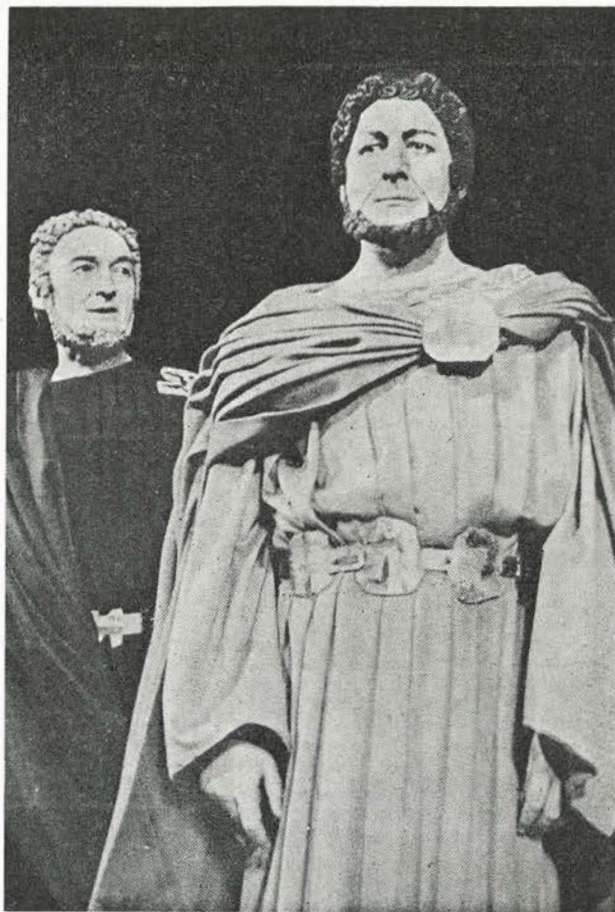
στούς ἠθοποιούς — ἐννοῶ, ἀνάμεσα στούς μεγάλους ἠθοποιούς. Ὑπάρχουν καλλιτέχνες στή φυσική τους κατάσταση, αὐτοὶ δὲ θὰ κατὰφερναν ποτέ, φυσικά, σὲ κανένα στάδιο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τους νὰ μὴν ἐπηρεασθοῦν ἀπὸ τὴν εὐαισθησία τους. Ὑπάρχουν κι ἄλλοι — αὐτοὶ ποὺ ἐγὼ τοὺς ὀνομάζω ὑποκριτές — ποὺ σὲ κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἴδια στάδια δὲν ἀπευθύνονται σ' αὐτήν. Οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ δὲν εἶναι γι' αὐτὸ λιγότερο μεγάλοι, μὲ τὴν προϋπόθεση, ἐννοεῖται, πὼς ἡ νόσή τους ἀντικατασταίνεται στὴν πορεία τῆς προπαρασκευαστικῆς δουλειᾶς ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ μετατροπὴ ἑνὸς ρόλου σὲ θεατρικὸ πρόσωπο, τὴ λίγο ἢ πολὺ ἀποτελεσματικὴ φυσικὴ εὐαισθησία, μὲ μιὰ ἄλλη καθαρὰ διανοητικῆς, τὸ δίχως ἄλλο, προέλευσης μὰ ποὺ μπορεῖ νὰ ἔναι ἀκόμα πιὸ ἀποτελεσματικῆ. Ὅσο γιὰ μένα, κάνοντας μερικὲς ἐξαιρέσεις, προτιμῶ αὐτοὺς ποὺ παίζου ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εἶναι, αὐτοὺς ποὺ δίνουν στὸ Κοινὸν τὴν ψευδαίσθησή τῆς εὐαισθησίας — ἔστω κι ἂν δὲν ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ ὑποψία πὼς εἶναι εὐαίσθητοι — τῆς εἰλικρινείας — ἔστω κι ἂν εἶν' ἀνίκανοι γιὰ κάτι τέτοιο — ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εὐγενικὸς σκοπὸς τους εἶναι, τὸ δίχως ἄλλο, νὰ κάνουν τὸ ἀκροατήριό τους νὰ μοιραστεῖ μαζὶ τους μιὰ συγκίνηση, ποὺ καὶ οἱ ἴδιοι ἐνίωσαν, ποὺ νιώθουν ἴσως ἀκόμα κάθε βράδυ, μὰ ποὺ δὲν τὸ καταφέρνουν παρὰ σπάνια, μέτρια ἢ καθόλου. Μεγάλος ἠθοποιὸς εἶν' αὐτὸς ποὺ προσποιούμενος στὴν ἐντέλεια, σὰν ἐπαγγελματίας ἐκμεταλλευτῆς τῆς εὐπιστίας ποὺ εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι, πετυχαίνει κανονικὰ τὸ σκοπὸ του, ποὺ εἶναι ἡ ἐκμετάλλευση τῆς εὐπιστίας.

ΖΩΡΖ ΟΥΙΛΣΟΝ

Καμιὰ τέχνη — ἂν ὄχι ὑπέροχη, τουλάχιστον ἀξιόλογη — δὲ μπορεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ στερηθεῖ αὐτὸ ποὺ λέγεται εὐαισθησία. Γιὰ τὸ Ντιντερό τάχα εἶναι τέχνη νὰ παίξεις κωμωδία; Καὶ τί ἐννοεῖς ἤπως μὲ τὸ ὑπέροχη; Ρωτᾶτε ἂν παίζω μὲ τὸ μυαλό ἢ μὲ τὴν ψυχὴ μου; Καὶ μὲ τὰ δύο οὔτε μὲ τὸ ἓνα, οὔτε μὲ τὸ ἄλλο, κάποτε, ἀλλοίμονο, μὲ πόνους στὸ στομάχι... Πιστεύω πὼς τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ ἐξελίγηκε αἰσθητὰ ἀπ' τὸν καιρὸ τοῦ Ντιντερό, πού, σίγουρα, θ' ἀναθεωροῦσε σήμερα πολλές ἀπὸ τίς κρίσεις του. Ἐνας ἠθοποιὸς δὲν παίζει ποτέ δυὸ φορές μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, οὔτε δυὸ φορές μὲ τίς ἴδιες πηγές ἐμπνευσης, κι οὔτε κἀν δυὸ φορές γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους. Πῶς λοιπόν, ὕστερα ἀπ' αὐτό, εἶναι δυνατὸ νὰ διατυπώνουμε γι' αὐτὴ τὴν τέχνη κρίσεις τόσο ὀριστικές;

ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΠΕΡΙΕ

Τὸ νὰ μιλήσεις γιὰ τὸ ἐπάγγελμά σου φαίνεται ἀπλό, ὅσο δὲ σοῦ τὸ ζητοῦν. Φαίνεται εὐκόλο νὰ κουβεντιάσεις μὲ κάποιον γιὰ τὴν καθημερινή σου δραστηριότητα. Καὶ νὰ ποὺ βρίσκομαι σὲ δύσκολη θέση. Αὐτὸ συμβαίνει, ἴσως, γιατί γράφτηκαν πολλὰ γιὰ τοὺς ἠθοποιούς καὶ τὸ "Παράδοξο" ἐξακολουθεῖ νὰ ἔναι τὸ ἀξιολογότερο ἔργο αὐτῆς τῆς κατηγορίας. Συχνὰ ἀκουσα τοὺς ἠθοποιούς νὰ συζητοῦν γι' αὐτὸ τὸ ἔργο. Ἡ μεγαλύτερη μομφὴ ποὺ ἀποδίδουν στὸ Ντιντερό — καὶ μοῦ φαίνεται πὼς ἔχουν λίγο δίκιο — εἶναι πὼς νιώθει κανεὶς πὼς μιλά γιὰ τοῦτο τὸ ἐπάγγελμα χωρὶς νὰ τὸ ἔχει ὁ ἴδιος ἐξασκήσει. Ἀνάμεσα στὴν πλήρη ταύτιση μὲ τὸ ρόλο καὶ στὸ σταθερὸ ἔλεγχο τῆς ἐρμηνεύας, σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, νομίζω, τοποθετεῖται ὁ ἠθοποιός, χωρὶς οὔτε τὸ ἓνα οὔτε τὸ ἄλλο φαινόμενο νὰ ἔναι ὀλοκληρωμένο. Προσωπικά, δὲν ἔχω ποτέ τὴν ἐντύπωση πὼς εἶμαι τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ πρόσωπο, μὰ πολὺ περισσότερο ἔχω τὸ αἰσθητὰ πὼς τὸ ζωντανεῖται ὅταν κρέβομαι ἀπὸ πίσω του. Μοῦ φαίνεται πὼς ὅλο τὸν καιρὸ ἐπιτηρῶ αὐτὸ τὸ πλάσμα ποὺ ὁ συγγραφέας προκάλεσε τὴ γέννησή του. Ὁ μεγάλος μου γιός, ὅταν μὲ εἶδε γιὰ πρώτη φορά στὸ θέατρο, μοῦ δήλωσε: "Ἐέρεις, εἶσαι ἐπιτήδειος σὰν τὸν κύριο". Ἐτσι ἀποκαλοῦσε τὸ πρόσωπο ποὺ ἐνσάρκωνα. Μοῦ φαίνεται πὼς ἔτσι φανέρωσε αὐτὸ ποὺ πασχίζω νὰ ἐξηγήσω ἐδῶ ἀρκετὰ ἀσχημα. Νὰ κάτι ποὺ δὲν εἶναι ξεκάθαρο, θὰ πεῖτε. Ὡστόσο, αὐτὰ εἶχα νὰ πῶ. Πραγματικὰ, ποτέ δὲν ἀπασχόλησα πολὺ τὴ σκέψη μου μὲ τὸ θέμα γιατί, κατὰ τὴ γνώμη μου, αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία εἶναι νὰ προσπαθεῖς νὰ κάνεις πάντα τὸ καλύτερο.



ΑΝΩ: Ὁ Ζώρζ Οὐίλσον, Κρέων στὴν "Ἀντιγόνη" ποὺ ἀνέβασε ὁ Βλιάο. ΚΑΤΩ: Ὁ Φρανσουά Περιέ, στὸν "Γκόγκ και Μαγκόγκ" ποὺ ἀνέβασε ὁ Χόρι με τίτλο "Δειλὸς καὶ τολμηρὸς"

ΜΠΕΡΝΑΡ ΜΠΛΙΕ

Μιά ευαισθησία είν' απαραίτητη στον ἦθοποιό: ἡ ευαισθησία τοῦ συγγραφέα. Ἡ δικιά του, σίγουρα, τοῦ εἶναι ὅσο μπορεῖ πιό χρησιμῆ. Χωρὶς αὐτή, δὲ θὰ κατάφερνε, ὀλοφάνερα, νὰ 'ναι ὁ ἴδιος ἐπιδεκτικὸς στὴν ἄλλη: ὅμως, τόσοι καὶ τόσοι ἦθοποιοὶ νομίζουν πὼς μποροῦν ν' ἀντικαταστήσουν μ' αὐτὸ πού ἐκεῖνα ὀνομάζουν ευαισθησία τους — καὶ πού δὲν εἶναι παρὰ ψευτοσυναισθηματισμὸς — τὴν ἔλλειψη ευαισθησίας ὀρισμένων συγγραφέων, πού ἀναρωτιέμαι ἂν πρέπει νὰ λογαριάζουμε αὐτὴ τὴν ευαισθησία ὡς τὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς δραματικῆς τέχνης — ἀντίθετα μὲ τὸ Ντιντερό — ἢ — συμφωνώντας μαζί του — ὡς τὸν ὑπ' ἀριθμὸν ἓνα ἔχθρο τοῦ ἦθοποιοῦ. Ἡ ἀλήθεια βρίσκεται, φαντάζομαι, στὰ μισὰ τοῦ δρόμου, ἀνάμεσα στοὺς δυὸ αὐτοὺς πόλους. Ἡ ευαισθησία τοῦ ἦθοποιοῦ, ὅποια ποιότητα ἂν ἔχει, εἶναι ἐξαρτημένη ἀπὸ τὴν ευαισθησία τοῦ συγγραφέα. Δὲν πρέπει, μάλιστα, νὰ τοῦ ἐπιτρέψει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ νιώσει τούτῃ τὴν ευαισθησία. Στὴ συνέχεια, θὰ ἐπιβληθεῖ ἓνας μόνιμος ἔλεγχος πάνω στὰ ἀποτελέσματά της, ἔλεγχος πού θὰ ἐκπορεύεται, τοιμῶν νὰ πῶ, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ευαισθησία, ἀφοῦ θὰ πρόκειται ὄχι νὰ τὴν μετριάξει πάντα, μὰ καὶ νὰ τὴν κεντρίξει σ' ὀρισμένους περιπτώσεις. Ὅμως, χωρὶς τούτῃ τὴν ἱκανότητα ἐλέγχου — τὸ ἴδιο σημαντικὴ γιὰ τὸν ἦθοποιό, ὅσο κ' ἡ θέση τῆς φωνῆς του — δὲν ὑπάρχει αὐθεντικὸς ἦθοποιός. Ὀνομάστε το αὐτό, ἂν θέλετε, διχασμό. Βγάλτε ἀπ' αὐτὸ ὅποιο συμπέρασμα νομίζετε καλύτερο. Ὅσο γιὰ μένα, δὲ βλέπω κανένα καλύτερο ἐκτὸς ἀπὸ τοῦτο: ὅσοι ἦθοποιοί, τόσες κ' οἱ εἰδικές περιπτώσεις μὲ σκοπὸ κοινὸ ἕναν καὶ μόνον: τὴν π α ρ ἄ σ τ α σ ἦ τοῦ ἔργου πού μᾶς ἐμπιστεύθηκαν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἀνατροπὴ στὶς "ἀτάκες", ἀπὸ ὅποιοδήποτε τεχνικὸ ἀτύχημα, καὶ τὸ πιὸ σοβαρὸ ἀκόμα, πού θὰ μπορούσε νὰ διαταράξει τὴν πορεία της.

ZAN ΛΕ ΠΟΥΛΑΙΝ

Ρωτᾶτε γιὰ τὸ *Παράδοξο*; Συμφωνῶ μ' αὐτὸ ἀπ' τὸ Α ὡς τὸ Ω! Ἡ κατάσταση δημιουργεῖ τὴ συγκίνηση. Ὁ ἦθοποιός εἶναι ὁ ὀδηγὸς αὐτῆς τῆς συγκίνησης, ὅμως μπορεῖ νὰ τὴν κάνει νὰ σταθεῖ μόνον μὲ τὴν ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση, μὲ τὸ ταλέντο. Στὴν περίπτωσή μας, ευαισθησία δὲν εἶναι ἡ τέχνη νὰ συννεύσει: εἶναι τὸ φυσικὸ χάρισμα πού ἐπιτρέπει στὸν ἦθοποιὸ νὰ κάνει τὸ Κοινὸ νὰ νιώσει τὸ βαθμὸ συγκίνησης, πού θὰ 'πρεπε νὰ 'χε φτάσει, μὰ πού δὲ μπορεῖ ν' ἀφαιρεθεῖ σ' αὐτόν, γιὰτὴ ἡ συγκίνηση εἶναι κάτι πού τραβᾷ γιὰ τὴν ὑπερβολὴ πολὺ εὐκόλα καὶ πού γι' αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖο νὰ τὴν ἐλέγχουμε, νὰ τῆς δίνουμε ὀρισμένο ὕψος... Παίζω μὲ τὸ μυαλό μου, μὲ τὴ φυσικὴ μου ψυχικὴ διάθεση, μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ προσώπου πού ἐνσαρκώνω. Τὴ δουλειὰ ἔχει σ' ὅλα τούτα ἡ καρδιά; Τὴν καρδιά μου τὴν ἀφήνω στὸ συγγραφέα ἂν ἔχει ταλέντο.

ΠΙΕΡ ΜΠΛΑΝΣΑΡ

Ὁ ἀπαθὴς ἦθοποιός, πού ζητᾷ ὁ Ντιντερό, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ μιὰ πιανόλα, πού ἐκτελεῖ μὲ ἀκριβεία Σοπὲν καὶ Φωρέ, χωρὶς ποτὲ νὰ συγκινεῖ κανέναν. Ἄς μὴ διστάζουμε νὰ ὑποστηρίζουμε πὼς ὁ ἦθοποιός δὲ μπορεῖ νὰ συγκινήσει ἂν ὁ ἴδιος δὲν ἔχει συγκινηθεῖ καὶ νὰ διευκρινίσουμε πὼς εἶναι λιγότερο σημαντικό γι' αὐτόν νὰ νιώθει συγκίνηση τὴ στιγμὴ πού δρᾷ, παρὰ στὴν ἀρχὴ καὶ τὸν καιρὸ τῆς προπαρασκευῆς, πού τὸ ἀποτελέσματῆς μᾶς προσφέρει. Γιὰτὸ το γεγονός ὅτι ἀναπαράγει οὐσιαστικὰ (χάρη στὸ ὅτι τὸ ἐπάγγελμά του ἀποτελεῖ μέσο μετάδοσης) τὴν πραγματικὴ συγκίνηση πού ἔνωσε, συνεπάγεται μιὰ αὐτόματη ἀντίδραση τῆς ευαισθησίας του, ἀφοῦ αὐτὸς ἐκτελεῖ τὴν ἀναπαράγῃ τούτῃ καὶ ἀφοῦ τὸ ἀντικείμενο πού ἀναπαράγει εἶναι κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ του. Μᾶς χρειάζεται μιὰ σύγκριση; Νάτην: Μήπως ὁ Τοσκάνι διευθύνοντας μιὰ ὀρχήστρα εἶναι ἀπαθὴς; Μήπως οἱ μουσικοὶ πού διευθύνει μποροῦν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ πού ἀσκεῖ ἡ ευαισθησία του; Ὁχι, δὲ μποροῦν. Εἶναι ἀναγκαζόμενοι, ἀκόμα καὶ ἂν μένουν ἀπαθείς, νὰ δεχτοῦν στὴν ἀκίνηση τῆς τέχνης τους, τὴν τεράστια συγκίνηση πού ἀναδίδεται ἀπ' τὸ διευθυντὴ τους καὶ πού προστίθεται στὴν ευαισθησία πού ἀπαιτεῖ ἡ μουσικὴ ἐπιπόνηση ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ Συνθέτη, πού τὴ μουσικὴ του παίζουν. Ἄν αὐτὴ ἡ μου-

σικὴ γραφεῖ σὲ δίσκο, ὁ δίσκος αὐτὸς θ' ἀποδώσει ὀλοκληρωτικὰ τὴ συγκίνηση τοῦ Τοσκάνι, πού δίνει πνοὴ στὴν ὀρχήστρα; Ὁχι. Γιὰτὴ ἡ μετάδοσις διὰ μέσου τοῦ δίσκου συνεπάγεται μιὰ ἀλλοίωση, μιὰ ἀπώλεια. Γιὰτὴ; Ἀπλούστατα γιὰτὴ αὐτὴ ἡ ἀναμετάδοσις χαρακτηρίζεται καθ' ἑαυτὴ ἀπὸ ἀδράνεια. Ὁ ἦθοποιός εἶναι ὀρχήστρα τοῦ ἑαυτοῦ του, διευθυντῆς ὀρχήστρας τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ δίσκος τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἐγγραψε σὲ δίσκο τὴν ἴδια του τὴ συναυλία, ὅλο τὸν καιρὸ πού προηγήθηκε ἀπὸ τὴν ἐμφάνισί του στὴ σκηνή. Ὅμως τὴ μεταδίδει μὲ τὴ ζωὴ του. Καταργεῖ τὴν ἀδράνεια τῆς ἀναμετάδοσης. Περιορίσει σὲ μέγιστο βαθμὸ κάθε ἀλλοίωση γιὰτὴ ἐνώσω παίξει ξαναβρίσκει αὐτὸ πού χρειάζεται ἀπ' τὴ συγκίνηση πού ἔνωσε πρὶν καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐπεξεργασίας αὐτοῦ πού μᾶς προσφέρει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, στὴν παράσταση, ἡ συγκίνηση πού ξαναζωντανεύει (καὶ πού μπορεῖ νὰ συκριθεῖ μ' αὐτὸ πού μεταδίδει ἓνας δίσκος) κ' ἡ παροῦσα συγκίνηση πού ξανανιώθει παίζοντας, ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο πού οἱ διαστάσεις του, ἂν θέλετε, ἀντιστοιχοῦν μὲ τὶς διαστάσεις τῆς προγενέστερης αὐθεντικῆς συγκίνησης του. Εἶναι, πραγματικὰ, ἀδύνατο ἂν ἀνακαλέσουμε ἀπὸ τὸ παρελθόν καὶ ἐκδηλώσουμε σήμερα μιὰ περασμένη πιά συγκίνηση μας, νὰ μὴ ξαναβρεῖ ἡ ευαισθησία μας τὸν παλμὸ τοῦ παλιοῦ ἐρεθισμοῦ τῆς, νὰ μὴν ἀντιδράσει, μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἐπίκληση, μὲ τρόπο, ἴσως, λιγότερο ζωηρὸ ἀπὸ τὸν ἀρχικόν, μὰ πὴν ἐπίκαιρο καὶ ἀληθινόν. Στὸν ἦθοποιό, αὐτὴ ἡ ἐκδήλωση ἀνεναεωμένης ευαισθησίας, αὐτὴ ἡ ἀνάστασις, προστίθεται στὴν πλασματικὴ συγκίνηση πού ἀνάπλασε, τὸν καιρὸ πού δούλευε κἀνοντας δοκιμαστικά. Τοῦ προσφέρει τὴ σφραγίδα τῆς αὐθεντικότητας πού τοῦ λείπει. Φωτίζει τὴ συγκίνηση αὐτὴ, πού 'χει περάσει ἀπὸ τὴν καρδιά στοῦ μυαλοῦ, μ' ἓνα φῶς χωρὶς τεχνάσματα. Κ' ἔτσι ἡ συγκίνηση τοῦ ἔχει διπλὴ ὑπόστασις. Ἀναλύεται σὲ δυὸ μέρη: τὸ πρῶτο πηγάζει ἀπὸ τὴν πνευματικὴ δουλειὰ πού κάνει μὲ τὴ βοήθεια τῆς κρίσης του, τῆς διεισδυτικότητας τῆς παρατηρητικότητας, τῆς ἱκανότητάς του γιὰ ἀνάλυση, γιὰ σύνθεση, γιὰ μίμηση, ἀπὸ τὴ νόηση καὶ τὸ κριτικὸ πνεῦμα του καὶ τὸ δεύτερο βγαίνει μόνον ἀπὸ τὴν καρδιά του. Τὸ πρῶτο, εἶν' αὐτὸ πού ἐπιτρέπει στὸν Λεκαῖν νὰ σπρώξει μὲ τὸ πόδι του στὰ παρασκήνια ἓνα σκουλαρίκι, καὶ τὸ δεύτερο, αὐτὸ στὸ ὅποιο χρωστάμε τὰ δάκρυα τῆς Ρεζάν καὶ τῆς Γκαμπὺ Μορλαί. Ὅμως αὐτὸς ὁ διχασμὸς κάνει τὸ Ντιντερό νὰ γελά!.. Ὁ Ντιντερό, τέλος, ὑποστηρίζει πὼς ὁ ἦθοποιός δὲν ἐνοχλεῖται πάντα στὴ σκηνὴ ἀπὸ τ' ἀτυχήματα τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς καὶ πὼς, κατὰ συνέπεια, ἡ ευαισθησία του δὲ συμπεριεῖται καθόλου στὴν ἐρμηνεία πού προσφέρει. Καὶ διευκρινίζει πὼς οἱ προσωπικὲς θλίψεις πού μπορεῖ, ἐνδεχόμενα, νὰ δοκιμάσει ὁ ἦθοποιός, δὲν ἀνακόπτουν (δὲν τολμᾷ νὰ πεῖ "ποτέ") τὴ συνηθισμένη δουλειὰ του. Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό. Ὑπάρχουν ἀφθονα παραδείγματα ἦθοποιῶν πού ὅταν δέχτηκαν τὸ πλήγμα κάποιου πένθους ἢ κάποιου μεγάλου πόνου, βρέθηκαν σ' ἀδυναμία νὰ ἐμφανιστοῦν μπροστὰ στὸ Κοινόν. Ποιὸς μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει πὼς οἱ ἦθοποιοὶ δὲν παρενοχλοῦνται ἀπὸ τοὺς συναισθηματικὸς κλονισμοὺς τῆς ἰδιωτικῆς τους ζωῆς; Δὲν εἶναι συνηθισμένο νὰ προσέγουμε πὼς οἱ καλύτεροι ἀπ' αὐτοὺς παίζουν καλύτερα ἢ λιγότερο καλὰ ὀρισμένες βραδιές; Πῶς νὰ τὸ ἐξηγήσουμε; Δὲν ἀποτελεῖ αὐτὸ μιὰ ἐκδήλωση τῆς ψυχικῆς τους διάθεσης καί, κατὰ συνέπεια, τῆς κάποτε σπαραγμένης ευαισθησίας τους;

Καὶ ἂν, ἔστω καὶ λίγο, ἡ προσωπικὴ τους θλίψη περιβληθεῖ τὴ μορφή τοῦ πόνου, πού κινεῖ τὸ πρόσωπο πού ὑποδύονται, δὲν εἴμαστε ἀναγκαζόμενοι νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἡ ἐρμηνεία τους θὰ 'ναι πιὸ πειστικὴ ἀπὸ τις ἄλλες φορές καὶ νὰ συμφωνήσουμε πὼς ἀφοῦ προσαρμόζεται μ' αὐτὴ τὴ συμπληρωματικὴ συγκίνηση, ἡ συνηθισμένη σύνθεσή του περιλαμβάνει καὶ ἀξιόμνη στοιχεία πού δὲν μποροῦν νὰ τροποποιηθοῦν παρὰ μόνον ἀπὸ τὴν ευαισθησία τοῦ ἦθοποιοῦ. Τέλος, ὁ γιαιτρός Ὀντιέ, ἀπὸ τὴ Μασσαλία, μᾶς ἐπέσημανε πρόσφατα τὴ μελέτη πού ἔκανε γερμανὸς καθηγητῆς, ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, πάνω στὶς καρδιακὲς παθήσεις τῶν ἦθοποιῶν. Διαπιστώνεται, φαίνεται, σ' αὐτὴ τὴ μελέτῃ πὼς ἡ καρδιά τῶν ἦθοποιῶν ὑπόκειται στὶς ἴδιες ἀλλοιώσεις πού προκαλοῦνται στοὺς ἀθλητῆς ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴ προπόνηση. Γὰ φαινόμενα τοῦτα ὀφείλονται, δίχως ἄλλο, στὰ ἀποτελέσματα τῆς ὑπερκόπωσης. Ἀπομένει νὰ δοῦμε ἂν στὸν ἦθοποιό αὐτὴ ἡ ὑπερκόπωση εἶναι μόνον σωματικὴ, ὅπως σ' ὄσους ἐπιδίδονται στὸν ἀθλητισμό. Δὲν εἶναι πάντως παράδοξο ὅτι, στὴν περίπτωσι τῶν ἦθοποιῶν ἡ καρδιά χαρακτηρίζεται, γενικά, ὡς ἔδρα τῆς ευαισθησίας.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



VOI SUR LA MER

**Ο ΑΛΛΟΣ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ**

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΔΥΜΠΕΡΑΚΗ

Ο ΑΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ

Η ΜΗΤΕΡΑ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ, ΦΩΚΙΩΝ, ΑΓΛΑΪΑ : 'Αδέρφια

ΔΩΡΟΘΕΑ, γυναίκα του Φωκίωνα

Δυό Χωροφύλακες.— 'Εργάτες, εργάτριες όρυχείων.— Φωνή άλλου 'Αλέξανδρου

ΑΝΤΡΑΣ τής 'Αγλαΐας

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ Φωκίων

ΓΡΗΓΟΡΗΣ τής ταβέρνας

ΑΝΔΡΕΑΣ, φίλος 'Αλέξανδρου

Π Ρ Α Ξ Η Π Ρ Ω Τ Η

Μετά τόν πόλεμο. Στά περίχωρα τής 'Αθήνας. Κάπου ανάμεσα στην 'Αθήνα και τó Λαύριο. Μιά χειμωνιάτικη νύχτα. 'Η δράση αρχίζει τó σούρουπο και τελειώνει τήν αυγή. Δέν διακόπτεται. Ξαναβρίσκουμε τά πρόσωπα ακριβώς όπως τ' άφήσαμε σέ προηγούμενη πράξη ή εικόνα. 'Η ίδια στάση, τó ίδιο βλέμμα. 'Η παρόσταση πρέπει νά 'χει κάτι τó άπóτομο, τó ξαφνικό, άπό τις άλλαγές τού φωτισμού μέχρι τις σχέσεις τών προσώπων, κραηγές, κινήσεις, βλέμματα. Ρυθμός γοργός. Κάτι τó άπελπισμένο άλλά γιορταστικό. 'Η επίδραση πρέπει νά άσκειται σχεδόν πάνω στó σώμα τών θεατών.

ΣΚΗΝΙΚΟ : Σέ δυό επίπεδα. Στό πρώτο, τó κάτω, τó κοινό δωμάτιο, όπου συγκεντρώνεται ή οικογένεια. "Ένας μεγάλος καθρέφτης όπου καθρεφτίζεται ή είσοδος. "Ένα παράθυρο. Τά σκαλοπάτια πού οδηγούν στó επάνω μέρος είναι περίπου στή μέση τής σκηνής. Τó επάνω επίπεδο χωρίζεται στα δυό, άριστερά τó δωμάτιο τής Δωροθέας, δεξιά τής 'Αγλαΐας. Τó κάτω άλλάζει και γίνεται έξωτερικό ταβέρνας με τó πάνω "Θέα πρós τή θάλασσα".

ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Προσκήνιο και Σπίτι. Μουσική. 'Ηχος τής θάλασσας και ήχος όρυχείων βαγονέτα, βίντσια.

'Ο 'Αλέξανδρος στó προσκήνιο. 'Ο πατέρας κ' ή μητέρα στó βάθος. Τó πρόσωπο τού 'Αλέξανδρου είναι τραγικό και ειρωνικό. 'Ωραίο βλέμμα. Νευρικός και νοηλικός. Σοβαρός, άλλά με ξεσπάσματα κεφιού, έστω άπό ειρωνία. 'Ο πατέρας διαβάσει, καλά βολεμένος στην πολυθρόνα του. Πολλές έφημερίδες σκόρπιες γύρω του. 'Εξήντα περίπου ετών. Δυνατός και επιβλητικός. Δεσποτικός. 'Έχει δυό οικογένειες, τή νόμιμη και τήν "άλλη". Τέσσερα παιδιά στην μιá οικογένεια, τέσσερα στην άλλη.

'Η μητέρα καθισμένη άκρη-άκρη στην καρέκλα, σά νά κάθεται στα καρφιά. Σ' όλο τó έργο έχει ύφος άνησχο κ' έρωτηματικό. 'Υποταγμένη άπόλυτα στόν πατέρα. Φοβάται τόν πατέρα και τά γεγονότα πού δέ μπορεί νά καταλάβει και νά εξηγήσει. Δέν καταλαβίνει πιá τά ίδια της τά παιδιά. 'Απάνω, άριστερά, ό Φωκίων κ' ή Δωροθέα. Δεξιά ή 'Αγλαΐα και ό άντρας τής. 'Η 'Αγλαΐα ή ό 'Αλέξανδρος είναι τά πρόσωπα πού 'χουν τó περισσότερο πάθος, θέλουν νά γνωρίσουν τ' άλλα άδέρφια και τόν έρωτα. 'Η φυσιογνωμία τής 'Αγλαΐας, πρέπει νά 'χει ένταση και συγκέντρωση. Τó κάθε πρόσωπο είναι ξένο για τ' άλλα. Γι' αυτό κι ό διάλογος στιγμές-στιγμές γίνεται μονόλογος.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Ονομάζομαι 'Αλέξανδρος. Καί. ίδου ή οικογένειά μου: 'Ο πατέρας μου, ή μητέρα μου, τ' άδέρφια μου, Φωκίων, Γρηγόρης, 'Αγλαΐα, ό άντρας τής 'Αγλαΐας, κ' ή γυναίκα τού Φωκίωνα, ή Δωροθέα. (Φωτίζεται τó καθένα άπ' τά πρόσωπα). Αυτά είναι τά νόμιμα άδέρφια μου. "Όμως έχω κι άλλα, μπάσταρδα, άλλα τέσσερα, τó Φωκίωνα, τó Γρηγόρη, τήν 'Αγλαΐα και τόν 'Αλέξανδρο... (Πάυση). 'Ο πατέρας μου έχει διπλή οικογένεια, και τού άρέσει νά φαίνεται ό ίδιος τά νόθα του και νά τούς δίνει τά δικά μας όνόματα. Ζούμε έξω άπ' τήν πόλη τ' άλλα μου άδέρφια τó ίδιο, μόνο πού τó δικό μας σπίτι είναι λίγο πιό κοντά στην πρωτεύουσα. "Όσο για τά όρυχεία, ιδιοκτησία τού πατέρα μου, είναι ακόμα μακρύτερα άπ' τó σπίτι τών άλλων μου άδερφιών και για νά πäs περνάς έξω άπ' τήν πόρτα τους. "Αν φανταστείτε για πρωτεύουσα τήν 'Αθήνα, θά πρέπει νά υπολογίσετε τά σπίτια μας ανάμεσα στην 'Αθήνα και τó Λαύριο, γνωστό άπ' τήν αρχαιότητα για τόν όρυκτό του πλούτο. Τέλεια δηλαδή όργάνωση άπ' τόν πατέρα πού 'χε τήν πονηριά, και τή σοφία, νά χτίσει τά δυό σπίτια του ανάμεσα πρωτεύουσας και όρυχείων, έτσι πού ν' άποφεύγει περιττούς κόπους και νά μπορεϊ νά ρίχνει μιá ματιά και στα μπαστάρδικα, πηγαίνοντας ή γυρίζοντας άπ' τή δουλειά του. 'Αντίκρυ άπ' τó Λαύριο ή Μακρόνησο, πιό πέρα τ' 'Ακρωτήρι τού Σουνίου, ή θάλασσα...

'Η κάθε μπουκιά λοιπόν πού τρώμε βγαίνει άπ' τά όρυχεία κ' έχει γεύση μεταλλική. Τó ξέρουμε. "Όπως ξέρουμε πώς δέ βρήκαμε ακόμα τή δύναμη νά πούμε "άπό σήμερα πάνω νά τρώω άπ' τά όρυχεία".

Σέ λίγη ώρα θά συγκεντρωθούμε όλι — έννοώ τή νόμιμη οικογένεια — σέ τούτο τó δωμάτιο, σά νά μαστε μονιασμένοι. Νύχτωσε και χιονίζει. Τó φεγγάρι είναι στó πρώτο του τέταρτο. "Όμως, πρίν, εγώ θά κάνω τή βόλτα μου έξω άπ' τó σπίτι τών άλλων μου άδερφών. Κάθε βράδυ, τέτοια ώρα, έρχεται ό φίλος μου και με παίρνει. (Πάυση. Φωνάζει) : 'Αγλαΐα! ('Η 'Αγλαΐα βγαίνει άπ' τó δωμάτιο, αρχίζει νά κατεβαίνει τή σκάλα). Θά 'ρθει ό 'Ανδρέας. (Τά δυό άδέρφια κοιτάζονται, ή 'Αγλαΐα τόν πλησιάζει. Τά υπόλοιπα πρόσωπα άκίνητα σάν μέρος τού σκημικού).

ΑΓΛΑΪΑ : Γιατί μου τó λές;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Είπα, μήπως θές νά 'ρθεις για παρέα.

ΑΓΛΑΪΑ : 'Αφού τó ξέρεις, προτιμάει νά είσαστε μόνοι. Κ' έπειτα εγώ δέν πηγαίνω νά ούρλιάζω κάτω άπ' τά παράθυρα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Απόψε θά βγει πού θά τόν φωνάξω, θά βγει και θά μου μιλήσει. Μόλις προσφέρω τ' όνομά του, δέ θά

'Η εικόνα τής σελ. 39 : Μιά σκηνή άπό τó άνέβασμα τού "Άλλου 'Αλέξανδρου" τόν 'Οκτώβρη τού 1957 στó Παρίσι. 'Ο 'Αλέξανδρος και ό άρχιεργάτης Φωκίων μπροστά στην ταβέρνα τού Γρηγόρη με τήν έπιγραφή "Θέα πρós τή θάλασσα"

προφτάσω καλά καλά να πῶ Ἀλέξανδρε, καὶ θὰ βγει. . . (Γελαίει λίγο). Θυμᾶμαι τὴν πρώτη φορά πὺ πῆγαμε με τὸν Ἀνδρέα. Ἐίχαμε ἓνα κέφι στὸ δρόμο. . . Τραγουδώντας, καβαλλήσαμε τὸ φράχτη τους, ἓνα φράχτη ἄσπρο, πανύψηλο καὶ λεῖο, χωρὶς καμιά προσεχολή γιὰ σκαλοπατάκι. Ἄν εἶμουνα μόνος, δὲ θὰ ἔβρισκα ποτὲ τὴ δύναμη νὰ πηδήξω.

ΑΓΛΑΪΑ: Ὁ Ἀνδρέας τί ἔκανε;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Σφύριξε. Καὶ τώρα ἀκόμα σφυραίνει κάθε φορά πὺ πετάγεται στὸν ἄερα. . . Κάνανε λοιπὸν τὸν ἄθλο νὰ περάσουμε τὸ φράχτη, ἀνυπόμονοι νὰ δοῦμε, καὶ βρεθήκαμε μπροστὰ σὲ κάγκελλα. Γιατί τὸ σπίτι τους εἶναι περιφραγμένο δυὸ φορές. Πικραθήκαμε τότε. Πόσο πικραθήκαμε. . . Τὸ καινούριο ἐμπόδιο ἦταν ἀξέπεραστο. Τὰ κάγκελλα καταλήγουν σὲ μύτες κοφτερές πὺ μπορούν νὰ σοῦ τρυπήσουν καὶ νὰ σοῦ βγάλουν τ' ἄντερα. Τώρα ἔγινε συνήθεια. Μένουμε πίσω ἀπ' τὰ κάγκελλα, κρυφοκοιτάμε μέσα ἀπ' τὰ φυλλώματα, πὺ πολὺ φανταζόμαστε παρὰ βλέπουμε. Καὶ περιμένουμε ν' ἀνάψει φῶς στὸ βορεινὸ δωμάτιο.

(Σκοτάδι. Φῶς τοῦ φεγγαριοῦ. Ὁ Ἀλέξανδρος κι ὁ φίλος του ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι τῶν ἄλλων ἀδελφῶν, κοιτάζουν ἴσια μπροστὰ τους, πρὸς τὸ Κοινόν εἶναι εὐθυμοί, λαχανιασμένοι. Γελοῦν).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Προσκήνιο)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Σκάσε μωρέ, θὰ μᾶς ἀκούσουν.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὴ με κάνεις καὶ γελάω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μὴ γελάς, θὰ μᾶς ἀκούσουν.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ὅταν μοῦ λές μὴ γελάς, γελάω χειρότερα. (Γελαίει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἐέρεις, αὐτὸ τὸ φράχτη τὸν πηδάω πάντα με κάποιο καρδιοχτύπι. Φοβᾶμαι μήπως ἀποτύχω κ' ἐξευτελιστῶ στὰ μάτια σου. (Ὁ Ἀνδρέας γελαίει). Σῶπα λοιπὸν. Μὰ τί ἔπαθεσ σήμερα;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἔχω τὰ κέφια μου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀπὸ χτὲς τὸ βράδου ἔχεις τὰ κέφια σου. Ἔπαιξες πολὺ ὥραϊα χτὲς τὸ βράδου. Ἐκεῖνο τὸ πιάνο λές κ' ἦταν μαγεμένο. Ναι, ἴσως ποτὲ νὰ μὴν ἔχεις παίξει ἔτσι. Ὅταν ἔφτασα σπῆτι ἦταν τρεῖς.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἦπιαμε καὶ καμπόσο. . . Καὶ κείνη ἡ ἱστορία πὺ μοῦ διηγήθηκες γιὰ τὴ μικρὴ πὺ φοβότανε τὶς νυχτερίδες. . . Χά! Χά! Χά! Σκέψου, τὴ στιγμή αὐτὴ, τὴ στιγμή ἀκριβῶς αὐτὴ, νὰ ψάχνει τὰ μαλλιά της μήπως τρυπώσανε νυχτερίδες. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Καταλαβαίνεις, ἦταν ἡ πρώτη φορά πὺ. . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ναι, ναι, καταλαβαίνω. Ἡ πρώτη φορά. . . Καὶ τὸ δάσος, σούρουπο. . . Δὲ μοῦ ἔπεσ ἀν εἶχε τὰ μάτια κλειστὰ ἢ ἀνοικτὰ. Συνήθως μοῦ λές.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὰ μάτια της ἦταν ὀρθάνοιχτα, γεμάτα ἀπορία, καὶ μείναν ἔτσι ὕστερα ἀκόμα γιὰ πολλὴν ὥρα (Ἀνάβει ξαφνικὰ ἓνα πολὺ δυνατὸ φῶς σ' ἓνα παράθυρο). Ἄναψε φῶς στὸ βορεινὸ δωμάτιο! Ἀλέξανδρε! Ἀλέξανδρε! (Γυρίζει στὸ φίλο του). Σήμερα θὰ βγει. Νά, τώρα θὰ δεῖς. Μόλις ξαναφωνάξω θὰ βγεῖ. Ἀλέξανδρε! (Τίποτα δὲ συμβαίνει, ἀρχίζει νὰ περπατᾶει νευρικὰ).

ΑΝΔΡΕΑΣ (Περπατᾶει καὶ κείνος, ἀλλὰ δίχως νευρικότητα): Λοιπὸν, τὴ συνήθισα κ' ἐγὼ αὐτὴ τὴ βόλτα. Ὅταν νυχτώσει καὶ δὲν ἔρθουμε ἀπ' ἐδῶ μοῦ κακοφαίνεται. Ἄκου, πρέπει νὰ σοῦ πῶ. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τὸν διακόπτει): Ἀλέξανδρε! (Τραβᾶει τὸ φίλο του ἀπ' τὸ μανίκι). Πές μου τί γίνεται. Τὸ φῶς εἶναι τόσο δυνατὸ πὺ δὲ μ' ἀφήνει νὰ δῶ.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Βλέπω τὴν Ἀγλαΐα. Μόλις μπῆκε στὸ δωμάτιο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λοιπὸν;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Κοιτάζεται στὸν καθρέφτη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λέγε, μὴ σταματᾶς.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Λύνει τὰ μαλλιά της.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λοιπὸν, λοιπὸν; . . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Δὲν ξέρω, δὲν τὴ βλέπω πιά. Ἄ, νὰ κι ὁ Ἀλέξανδρος. (Εἶναι ὀρθος, γυρίζει τὴν πλάτη σ' ἓναν πίνακα πὺ πιάνει ὄλο τὸν ἀντικρινὸ τοῖχο).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πάντα κλεισμένοις κεῖ μέσα. Καὶ τὴ νύχτα παίρνει τ' ἄλογο καὶ καλπάζει στὸ βάλτο καὶ μέχρι τὴ θάλασσα. Ἀλέξανδρε!

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὴ φωνάζεις ἄδικα. Δὲ τὸν βλέπω πιά.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀλέξανδρε!

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὴ φωνάζεις σοῦ λέω. Πᾶμε νὰ φύγουμε, κάνε κρύο. Κ' ἔχω νὰ σοῦ πῶ κάτι.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ὅταν ἀνάβουν φῶς στὸ βορεινὸ δωμάτιο δὲ μπορῶ νὰ ξεκολλήσω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τους. . . Ὅπως στὸν ὠκεανὸ με τὸ νησί τῶν γλάρων. Τὸ βλεπα τὸ νησί – εἶταν γεμάτο γλάρους, ὄλο σκεπασμένο ἀπὸ γλάρους κ' ἔλεγα: πρέπει νὰ τὸ φτάσω κολυμπώντας καὶ με θυσιά τῆς ζωῆς μου. Δὲν ἤξερα φυσικὰ ἀπὸ πρῖν πόσο χαμένοις ἦταν οἱ κόποι μου. Ὅταν τὸ φτάσα, οἱ γλάροι πετάζαν μεμιάς στὸν ἄερα κ' ἐρημώθηκε τὸ πᾶν.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἄκου, ἔχω νὰ σοῦ πῶ κάτι. Κάτι πὺ δὲ σοῦ ἔπα χτὲς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Γιατί δὲ βγαίνει πὺ τὸν φωνάζω; Πῶς πετάζαν ἐκεῖνοι οἱ γλάροι μόλις ἔκανα νὰ πλησιάσω. . . Γέμισε ὁ ἄερας φτερά. . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἄν δὲ μ' ἀκούσεις τώρα, δὲ θὰ μπορέσω νὰ στὸ πῶ. Ἀρραβωνιάστηκα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τί;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἀρραβωνιάστηκα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀρραβωνιάστηκες; Ἐσύ, ἀρραβωνιάστηκες; Μὲ τὴν ξανθὴ πὺ σὲ εἶδα στὸ δρόμο κ' ἔκανες πῶς δὲ με πρόσεξες, πὺ δὲ σταμάτησες κἂν νὰ με χαιρετίσεις. . .

ΑΝΔΡΕΑΣ: Σὲ πῆρε τὸ μάτι μου ὅταν εἶχαμε πιά προσπεράσει. Ἐέρεις πῶς εἶναι καμιά φορά, φτάνεις στὴν ἄλλη γωνία καὶ λές ἄ, εἶδα τὸν τάδε.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Λοιπὸν συγχαρητήρια. Καὶ πῶς δὲ μοῦ μίλησες ποτὲ γι' αὐτὴν; Θερμὰ συγχαρητήρια. Πῶς δὲ μοῦ πῆς θ' ἀρραβωνιαστῶ; Πῶς δὲ μοῦ τὸ πῆς χτὲς προχτὲς, τὴν περασμένη βδομάδα; Ἀφοῦ βλεπόμαστε κάθε μέρα. . . Δὲ μορφεῖ νὰ τ' ἀποφάσις τώρα δά. Χά! Χά! Χά! Ἔχουμε συζητήσει γιὰ ὅλες τὶς γυναῖκες καὶ γι' αὐτὴν λέξη! (Σιωπὴ). Πάντως ἐγὼ τὴ γνώρισα.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Πὺ τὴ γνώρισες; Πῶς τὴ γνώρισες;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Στὸ δρόμο. Σταμάτησε καὶ μοῦ μίλησε.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Πότε;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὴν ἐπομένη πὺ σᾶς εἶδα.

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ἔτσι, στὰ καλά καθούμενα, σταμάτησε χωρὶς νὰ σὲ ξέρει καὶ. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Καὶ μοῦ εἶπε: “ἐγὼ θέλησα ἀπὸ χτὲς νὰ σᾶς γνωρίσω ἀλλὰ ἐκεῖνος βιαζόταν” ἐκεῖνος, εἶσαι σύ. Κ' ἔπειτα μοῦ εἶπε: “ἀφοῦ εἶστε φίλος του, ἀφοῦ εἶστε ὁ φίλος του, θὰ πρέπει κάποτε νὰ γνωριστοῦμε, ἔτσι δὲν εἶναι;” Εἶχαμε σταθεῖ κἂν ἀπὸ ἓνα γυαλί καὶ εἶχαμε τὴν ἀτυχία, νὰ, μὰ πετρίτσα μπῆκε στὸ μάτι της καὶ τρέχαν δάκρυα καὶ τὰ δυὸ της μάτια, τρέχαν, τρέχαν, καὶ τὴ βοήθησα, ἔστριψα τὸ μαντίλι μου καὶ με πολὺ λεπτότητα τῆς βγάλαι τὴν πετρίτσα καὶ τότε μῆκαμε σ' ἓνα καφενεῖο νὰ πει καφέ γιὰ νὰ συνέλθει. . . (Σιωπὴ). Μὰ, δὲ σοῦ ἔπε τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτὰ;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Ὅχι.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Βλέποντάς τον ἐκνευρισμένο ἀρχίζει καὶ γελαίει): Σὲ κοροιδεῖω, βρέ, δὲν τὸ καταλαβαίνεις; Εἶναι ὄλα ψέματα. Ὅλα. Ὅτε με σταμάτησε, οὔτε ἦπιαμε καφέ, οὔτε. . . (Ὁ Ἀνδρέας ξεσπάει ξαφνικὰ κι ἀρχίζει κ' ἐκεῖνος νὰ γελαίει. Γελοῦν κ' οἱ δυὸ). Ὑστερα πάλι ὁ Ἀλέξανδρος τὸν ρωτᾶει σοβαρὰ): Ὡστε ἐκεῖνη, δὲ σοῦ ἔπε τίποτα;

ΑΝΔΡΕΑΣ: Μὰ εἶσαι τρελλός; Τί νὰ μοῦ πεῖ; Τώρα δά δὲν ἔλεγε πῶς εἶναι ὄλα ψέματα;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Γελαίει): Ναι. Βέβαια. Ναι. (Γελαίει. Ξαναγίνεται σοβαρός). Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι τὸ ἴδιο ἐκεῖνο βράδου πὺ τὴν εἶδα, θέλω νὰ πῶ πὺ σᾶς εἶδα – δνευρεύτηκα πῶς. . . (Κοιτάζει τὸ παράθυρο). Τὸ φῶς σβήνει. Τὸ φῶς ἔσβησε. Καιρὸς νὰ φύγουμε. Κρυώνω κ' ἐγὼ τώρα. Ἀποθύμησα τὸ τζάκι καὶ τὴν οἰκογένειά μου. Τὴ νόμιμη! Χά! Χά! Χά! Εἶναι ἡ ὥρα πὺ μαζεύομαστε, κατεβαίνει ἓνας ἓνας τὴ σκάλα, ἔρχεται καὶ κάθεται κι ἀρχίζει νὰ λέει τὰ δικά του. Κι ἀκούει τὰ δικά του. Γιατί κανένας δὲν ἀκούει τί λέει ὁ ἄλλος. Ἐγὼ ζῆμω, ἀπόψε, θὰ τοὺς διασκεδάσω, ἔχω νὰ τοὺς ἀναγγείλω τοὺς ἀρραβῶνες σου! Πῶς δὲν παντρευτήκες κιόλας κ' ὕστερα νὰ μοῦ τὸ πεις. Χά! Χά! Χά! (Φεύγει τρέγοντας. Σκοτάδι. Τὸ σπίτι. Ὁ πατέρας, κ' ἡ μητέρα. Μπαίνει ὁ Ἀλέξανδρος).

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Λοιπὸν σᾶς ἀναγγέλλω. . . Μὰ πὺ ναι οἱ ἄλλοι; Πῶς δὲν κατέβηκαν ἀκόμα; Πρέπει ὄλοι νὰ τ' ἀκούσουν. Κ' ἡ Ἀγλαΐα πρέπει νὰ τ' ἀκούσει. Ἀρραβωνιάστηκε ὁ φίλος μου.

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Δὲ μᾶς παρατᾶς με τὸ φίλο σου; Ἔχω ἄλ-

λα στο νοῦ μου. Ἐπομένως εἶναι ὁ χορὸς τοῦ συνδικάτου. Τί με νοιάζει τί κάνει αὐτὸς ὁ χαμένος; Ἀφήνει τὰ δάχτυλά του καὶ τρέχουν πάνω στὸ πιάνο καὶ σείς ὅλο χάσκετε. Εἶναι λέει συνθέτης!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τὸ πρῶτο μας μυστικό, τὸ πρῶτο πράγμα πού μου ἔκρυψε. ἴσως νὰ μοῦ τὸ ἔκρυβε καιρό. (Γελαίει λίγο). Δὲν ἤθελε φαίνεται νὰ μοῦ τὴ δείξει. Εἶναι ξανθιά. Ἔτσι μοῦ φάνηκε τουλάχιστο. Ξανθιά καὶ γεμάτη, ἴδιος στὸ στήθος.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Στὸ βάθος εἶσαι ἀθῶος. Ὅμως ἀκόμα πιὸ στὸ βάθος εἶσαι διαβολικός! Χά! Χά! Χά!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Πῶς μπόρεσε νὰ μοῦ τὸ κρύψει; (Θυμωμένα). Γιατί με λές διαβολικός; Τί σχέση ἔχει ἂν εἶμαι ἀθῶος ἢ διαβολικός με τοὺς ἀρραβῶνες τοῦ φίλου μου;

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Ἡ περιέργειά σου γιὰ τὴ μνηστή. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Λοιπὸν;

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Τὴν ποθεῖς; Ἔ;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἄφοῦ δὲν τὴν ξέρω.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Δὲν ἔχει σημασία. Πολλὲς φορὲς ἐπιθυμοῦν κανένας μιὰ γυναίκα πού δὲν ξέρει, καὶ μάλιστα ὅταν εἶναι τοῦ φίλου του.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Ἀφηρημένος) : Εἶδα ἓνα ὄνειρο πρὸς τὰ χαράματα. . . Λίγο πρὶν μοῦ ῥθε ἄξαφνα στὸ νοῦ, σὰ ν' ἀνοιξε ἀπότομα αὐλαία θεάτρον. Ἡ μνηστή τοῦ φίλου μου ἐρχόταν ἀπὸ μιὰ λεωφόρο, βαδίζοντας ἀργὰ στὴν ἀρχή, κ' ὕστερα τρέχοντας λαχανιασμένη καὶ γυμνή, ἔπεσε πάνω μου, πῆρε τὸ κεφάλι μου με τὰ δύο της χέρια καὶ τὸ σφίξε στὸ πλοῦσιό μου στῆθος της.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Βλέπεις λοιπὸν; Τὸ ἔξερα. Σὲ ξέρω. Ξέρω τὴ γενιά σας. Ἐξάλλου κι ὁ ἴδιος ὁ φίλος σου σὲ κείνη ἀκριβῶς τὴ γωνιά σὲ εἶπε ἓνα βράδυ διεφθαρμένο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Διάβαζα τὴν ἐφημερίδα μου, ὅμως τ' ἄκουσα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια. Μοῦ ἔπε, ἡ ψυχὴ σου εἶναι παρθενικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ διαφθορά σὲ τραβᾶει. Ποσαρμύζου καὶ στὴ διαφθορά, εἶπε. Ἔ, λοιπὸν, ναί, σ' ὅλα προσαρμύζου. Καὶ στὴ φυλακὴ νὰ με ρίξεις θὰ προσαρμύθω. Καὶ σ' ἐρημο νησί νὰ μ' ἀφήσεις, θὰ μάθω τὴ ζωὴ του, θὰ μάθω νὰ μ' ἀρέσει, γιατί ὅλα μ' ἀρέσουν, καὶ στὸ κάτω κάτω ἀπὸ τίποτα δὲν ὑποφέρω. Στὴν ἀρχὴ μπορεῖ, ὕστερα προσαρμύζου. Προσαρμύζου καὶ σ' ὅλες τίς καταστάσεις καὶ δὲ γνώρισα ποτὲ αὐτὸ πού λὲν ἀνορεξία. (Σαφρὴν ἐξοδος Γρηγόρη). ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Χωρὶς νὰ κοιτάζει κανέναν) : Καλὴ σπέρα. Μητέρα πεινάω.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Ἀμέσως παιδί μου.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Νὰ κι ἄλλος πού δὲ γνώρισε αὐτὸ πού λὲν ἀνορεξία. Πάλι ἄργησες Γρηγόρη. Καὶ μόλις ἔρθεις, φαί. Ὁ Ἀλέξανδρος ποτὲ δὲν ἀργεῖ στὸ τραπέζι. Γιατί σέβεται τίς παραδόσεις, ἢ γιατί τίς εἰρωνεύεται. Ποιὸ ἐπικίνδυνον εἶναι οἱ σιωπηλοὶ ἐπαναστάτες. (Γυρίζει καὶ κοιτάζει τὸν Ἀλέξανδρο πού καπνίζει ἀνίσκελα στὸν καναπέ με κλειστὰ μάτια. Στὸ Γρηγόρη) : Κάθισε παιδί μου. Καλὴ ὄρεξη. (Στὴ μητέρα) : Ἐσὺ τί κάθου καὶ τὸν κοιτάς; Φέροτο φαί. (Πλησιάζει τὸ Γρηγόρη καὶ τὸν χτυπᾶει στὸν ὄμο). Με ὀένα τουλάχιστο ξέρω τί μοῦ γίνεται. Ὅ, τι κάνεις τὸ βροντοφωνάζεις, βροντοφωνάζεις μάλιστα περισσότερο ἀπ' ὅ, τι κάνεις, κ' ἔχεις μάτια ἀγαθὰ, καὶ ὅμως ὅπου τὸ βλέμα μου μπορεῖ ν' ἀκουμπήσει καὶ νὰ ξεκουραστεῖ.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Μὲ εἰρωνεία) : Ἀπόψε, ἂν θέλετε, θὰ σᾶς ξαναπῶ τὴν ἱστορία τοῦ φόνου. Μπορῶ ν' ἀρχίσω καὶ τώρα ἀμέσως. Εἶτανε λοιπὸν μόνος καὶ πήγαινε σπλίτ του. Κοντὰ στὸ Βουρολοπάτιο. . .

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Τὸν διακόπτει με μιὰ νευρικὴ εὐθυμία) : Σώπα, καυμένε Γρηγόρη. Ἀπὸ μικρὸς ἔλεγες ψέματα, ψευτοψέματα δηλαδή, πὼς στὰ διαλείμματα ἔσπαγες κεφάλια, πὼς πάλευες κ' ἐπινιγες δυὸ - τρεῖς. Μιὰ μέρα τρέχω τρομαγμένη σχολεῖο καὶ βλέπω τοῦ ἀλλουνοῦ τὴ μύτη γρατσουνισμένη! (Κάνει πὼς γελαίει). Αὐτὸ ἦταν ὅλο. Ἐξάλλου εἶχες κάτι ποδαράκια ἀδύνατα, ἀδύνατα. . .

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Τὰ πόδια μου δυνάμωσαν στὸ μεταξὺ, μητέρα. Καὶ σκότωσα. Τὸ ξέρεις πὼς σκότωσα.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Εἶσαι ἀκατάστατος, παιδί μου. Σήμερα ἔκανα τρεῖς ὥρες γιὰ νὰ καθαρίσω τὸ κοστούμι σου.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μὴν ἀλλάζεις κουβέντα, μητέρα.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Τὸ παντελόνι σου ἦταν καταλασπωμένο. . . ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Παίρνω κορίτσια καὶ τὰ πᾶω στὸ δάσος, μικρὰ κοριτσάκια πού τὰ θέλουν ὅμως. . . (Ἡ μητέρα τὸν κοι-

τάζει με ὀρθάνοιχτα μάτια). Καμὰ δὲν ἔχει τὰ μάτια σου, τὰ παρθενικά σου μάτια! (Γελαίει κ' ἔρχεται καὶ τῆς σκάει φυλιὰ στὰ δυὸ μάγουλα).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Στὴ μητέρα) : Ἐσὺ, γιατί ἀνακατεύουσαι καὶ θές πάντα νὰ τοὺς καλύπτεις; Καὶ τίς φαντασιοπληξίες τῆς Ἀγλαίας, καὶ τὴν ψυχρότητα τοῦ Φωκίωνα, καὶ τὸ φόνου τοῦ Γρηγόρη, καὶ τὴν τεμπελιά αὐτονοῦ. . . (Γυρίζει πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο πού ναι πάντα ξαπλωμένος). Δὲ σοῦ λέω ἐγώ; Μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία ξαπλώνει καὶ κλείνει τὰ μάτια. Κλείνει τὰ μάτια μέρα μεσημέρι. Σήκω πάνω Ἀλέξανδρε! (Ὁ Ἀλέξανδρος ἀνοίγει τὰ μάτια χωρὶς νὰ κουνήσει. Ὁ πατέρας πλησιάζει καὶ σκύβει ἀπὸ πάνω του). Σήκω πάνω Ἀλέξανδρε! Τοὺς ἀρραβῶνες συλλογίζεται!.. (Γελαίει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Σηκώνεται ἀπότομα, σχεδὸν σκοντάει τὸν πατέρα) : Κάθε ἄνθρωπος ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ μένει ξαπλωμένος με κλειστὰ μάτια.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ : Σιγά, μὴν κάνετε ἔτσι.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Στὴ μητέρα) : Σώπα, ἐσὺ (Ἡ μητέρα με ἀπόλυτη ὑποταγὴ βγαίνει. Στὸν Ἀλέξανδρο, δυνατὰ) : Τότε νὰ πᾶς στὴν κάμαρά σου. Μπροστά μου εἶναι ἀναξιοπρέπεια. (Ὁ Ἀλέξανδρος δὲν τὸ κουνάει. Τότε ὁ πατέρας βγαίνει ὀργισμένος. Κατεβαίνει ὁ Φωκίων).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Πρὸς τὸ Γρηγόρη) : Μιλᾶτε γιὰ ἀξιοπρέπεια καὶ ἀναξιοπρέπεια. Αὐτὸς. . . Αὐτὸς πού θὰ ἔπρεπε νὰ τρέπεται γιὰ τὴ ζωὴ του. . .

ΦΩΚΙΩΝ (Ἐπόξανθος, ντυμένος ἄγορα, κάνει βόλτες μπροστά τους) : Ἀφοῦ τοῦ ἀνήκει καὶ ἡ γῆ καὶ τὸ ὑπέδαφος, τί κάθου καὶ συζητᾶτε; Τοῦτο δῶ τὸ σπίτι εἶναι δικό του, με τὸν κῆπο, με τὰ πιάτα καὶ τὰ ποτήρια. Τὰ ὄργανα εἶναι δικά του σ' ὅλο τους τὸ βάθος, καὶ τὴν ἔκταση, με τὸ χορτάρι καὶ τίς παπαρούνες πού φυτρώνουν στὴν ἐπιφάνεια τὸ Μάρτη. Ὁ ἴδιος βρῖσκει τίς πολυτίμες φλέβες. Κ' ἐπιβάλλεται στοὺς ἐργάτες.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ναί, τοὺς ἐπιβάλλεται. (Εἰρωνικά). Κ' εἶναι καλὸς μαζὶ τους. Κόβει συντάξη στὶς χῆρες καὶ τὰ ὄργανά τους — εἶναι γνωστὸ σ' ὅλη τὴν περιφέρεια. (Σιωπῆ). Ἀνάξιο γιὸ του με λέει ὁ πατέρας, γιατί εἶμαι ἀνίκανος νὰ βρῶ τίς φλέβες τοῦ μετάλλου καὶ νὰ φερθῶ ὅπως πρέπει στοὺς ἐργάτες καὶ τίς χῆρες τους, καὶ ἀνάξιο ἀδερφό του ὁ Γρηγόρης, γιατί οὐτ' ἓνα φόνου δὲ μπόρεσα νὰ κάνω καὶ μοῦ φέρνει κάποια ταραχὴ ἢ θέα τοῦ αἵματος καὶ τῶν ἐρειπίων. Συμφωνοῦν κ' οἱ δυὸ πὼς φταίει ἡ τεμπελιά μου καὶ πού ξαπλώνω καὶ κλείνω τὰ μάτια μέρα μεσημέρι. Ἀκουσα γιὰ ἓναν τόπο ὅπου ἐκτελέσανε ἄνθρώπους με Κυριακὴ πρωὶ προτοῦ χαράξει, τοὺς ἐκτελέσανε με προβολεῖς. Κ' ἐπειδὴ οἱ ἄντρες τοῦ ἀποσπάσματος εἶχαν χέρια πού τρέμανε, τὰ τραυμάτια ἦταν ἐπιπόλαια, καὶ τοὺς ἀποτελειώσανε με ἔξη σφαῖρες στὸ κεφάλι. Ἡ λεγόμενη χαριστικὴ βολὴ ἦταν ἔξη σφαῖρες. Τὸ ἴδιο μποροῦσε νὰ συμβεῖ σὲ γειτονικὸ τόπο με ἀντεστραμμένους τοὺς ρόλους ἐκτελουμένων καὶ ἐκτελουμένων. Μακελειὸ ἐδῶ, μακελειὸ ἐκεῖ, μακελειὸ παντοῦ.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Θὰ σὲ βάλουμε στὴ βιτρίνα, Ἀλέξανδρε.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἐχω μετὰ μόνος μου στὴ βιτρίνα. Εἶναι βέβαια κάπως στενάχωρο, λείπει ὁ ἀέρας, σοῦ ῥχεται νὰ φωνάζεις καὶ τί νὰ πεῖς. . . (Σαφρὸ ἐξόσπασμα). Νὰ φωνάξω, νὰ φωνάξω. . . Βαρῆθηκα νὰ ξαπλώσω με κλειστὰ μάτια, βαρῆθηκα τὸ καφενεῖο, θέλω. . . (Ἀλλάζει τόνο). Μα τί κάθουμαι καὶ σᾶς λέω; Ἀστεῖομαι φυσικά, τὸ ξέρεις δὲ ὅλο σας πὼς τὸ καφενεῖο εἶναι τὸ πάθος μου. Μένω ἀκίνητος καὶ καπνίζω. Τίποτ' ἄλλο. Καπνίζουν κ' οἱ ἄλλοι, στὰ πλαινὰ τραπέζια, κ' ἡ μοναξιά παίρνει ἄλλο νόημα, γίνεται συνεννόηση μυστικὴ. Τεντώνω μάλιστα ὅσο μπορῶ τὰ πόδια μου γιατί μακρὰ καὶ νευρικά ἐνοχλοῦν τὴ ναχέλια τῶν χεριῶν μου. Πολέμησα ὅμως κ' ἔλαβα μέρος σ' ἀερομαχίες ἐπικίνδυνες καὶ ἀποστολές. Πήγαινα καὶ βομβάρδιζα καὶ πολυβολοῦσα. (Ὁ Ἀλέξανδρος καὶ ὁ Γρηγόρης μιλοῦν κοιτάζοντας ἴσια μπροστά τους).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Σὰν αἰχμάλωτος πολέμου ξέθαλα τὸ πρωὶ νεκροὺς καὶ τ' ἀπόγεμα καθάριζα πατάτες σὲ μιὰ κουζίνα ἀρκετὰ φωτεινὴ. Ἐφτιαχνα καὶ δρόμους. Σ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ εἶναι πού δυνάμωσαν τὰ πόδια μου. (Σιωπῆ). Καὶ προετοιμάστηκα γιὰ τὸ φόνου.

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸ Γρηγόρη) : Σώπα ἐσὺ. Ξέρεις μόνο νὰ πετᾶς χειροβομβίδες καὶ νὰ βάζεις φυτίλα νὰ τινάζονται τὰ σπίτια στὸν ἀέρα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Μὲ εἰρωνεία, πολὺ ἠρεμος) : Ἐνῶ ἐσὺ σκοτώνεις χωρὶς νὰ κουνηθεῖς ἀπ' τὰ ὄργανα. Κι οὔτε κἀν τίς πολυτίμες φλέβες εἶσαι ἄξιος νὰ βρεῖς.

ΦΩΚΙΩΝ : Δουλεύω κεί κάτω τις ώρες που σεΐς τεμπελιάζετε. "Όχι, δέ βρίσκω πολύτιμες φλέβες, δέ μυρίζομαι, σάν και κείνον που υπάρχει μέταλλο και που δέν υπάρχει. "Όμως δουλεύω.

ΓΡΗΓΟΡΙΣ : Φαίνεται νά συνήθισες άπόλυτα την ύγρασία και τή γεύση του σίδηρου. "Ο άρχιεργάτης Φωκίων μου "λεγε πώς περνάς άπό στοά σέ στοά και χωρίς φαναράκι, πώς τήν ίδια στιγμή μιλάς στον έναν εργάτη και διατάζεις τον άλλον και συζητάς με τους μηχανικούς σούβοντας λίγο τό κεφάλι σάμπως νά σου μιλάνε μυστικά. Πώς κολλάς ώρες ώρες τά μάτια σου στό βαγονάκι που μεταφέρει τά εργαλεία, γιατί είναι εργαλεία πολύτιμα και πανάκριβα. Πώς τά πιάνεις στά χέρια σου όπως ο βιολιστής πιάνει τό δοξάρι του, κι όταν τ' άκουμπάς στό βαγονάκι - κάνεις συχνά ο ίδιος αυτή τή δουλειά, δέ ντρέπεσαι νά σέ πούν εργάτη άφου όλοι ξέρουν πώς δέν είσαι - προσέχεις πώς τό 'να θ' άκουμπήσει στ' άλλο, μιά έφαρμογή που μόνο εσύ γνωρίζεις. . .

ΦΩΚΙΩΝ (Τόν διακόπτει) : Δέ με τίγουν οι ειρωνίες σου. Μιά μέρα όλ' αυτά θά 'ναι δικά μου. Είμαι ο μόνος που δουλεύω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Είρωνικά) : "Ο μόνος άπό τή μιά οικογένεια. (Γελούν "Αλέξανδρος και Γρηγόρης. "Ο Γρηγόρης στήν πόρτα).

ΦΩΚΙΩΝ (Φωνάζοντας στό Γρηγόρη) : Είσαι φονιάς τ' άκούς; Φονιάς και γκρεμιστής.

ΓΡΗΓΟΡΙΣ (Είρωνικά πάντα) : Κ' εσύ θεμελιωτής. Θεμελιωτής σαπίλας και φονιάς άνάιμακτος. Χά! Χά! Χά! (Βγαίνει. Μπαίνει ο πατέρας).

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Πρός τό Φωκίωνα) : "Α, ήρθες, κ' εσύ. . . Σέ ήθελα. . .

ΦΩΚΙΩΝ (Κοιτάζει τό ρολόι του) : Βιάζομαι νά φύγω.

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Σά νά μήν άκουσε) : Για πήγαινε φέρε τό εργαλείο που μάς στείλαν άπό κάτω νά του ρίξουμε μιά ματιά, έπαθε λέει βλάβη.

ΦΩΚΙΩΝ (Σταθερά) : Με περιμένουν. Είναι ώρα νά φύγω. "Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : "Έχεις όλον τόν καιρό. Μιά ματιά μόνο θά του ρίξουμε.

ΦΩΚΙΩΝ : Μά είμαι ντυμένος και. . .

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Μέ τόνο ποιη δέν επιδέχεται αντίρρηση) : Μιά ματιά μόνο θά του ρίξουμε. Και μή φύγεις άν δέ σου πώ. "Απόψε είναι ο χορός του συνδικάτου. Τόν περιμένουν άπό καιρό αυτό τό χορό, έχουν έτοιμάσει χάρτινες χρωματιστές γυρλάντες. Κ' εγώ τόν περιμένω τό χορό, για νά βάλω τά πράγματα στή θέση τους. ("Ο Φωκίων προσπαθώντας νά κρύψει μιά κίνηση άνυπομονής βγαίνει άπ' τό δωμάτιο. Στο μεταξύ, στό άπάνω πάτωμα: "Η Δωροθέα μπαίνει με φούρια στό δωμάτιο τής "Αγλαΐας, άνοίγει τό ντουλάπι κι άρχίζει νά ψάχνει τά ράφια με τ' άσπρόρροχα πολύ νευρικά. Μερικά πέφτουν χάμω τά μαζεύει, ξαναψάχνει. Τέλος, τραβάει ένα μισοφόρι και κάνει πώς τό βάζει άπάνω της.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

(Δωμάτιο "Αγλαΐας και σπíti)

ΑΓΛΑΪΑ : Μά τί συμβαίνει; Τί έπαθες; Γιατί άνακατεύεις τά ρούχα μου;

ΔΩΡΟΘΕΑ : "Επί τέλους τό βρήκα. "Η καινούρια καμαριέρα δέν άξίζει τίποτα, μπερδεύει πάντα τά εσώρουχά μας. "Αφου τής τό 'χω πεί, με τις φαρδείες ταντέλλες είναι τά δικά μου. (Κοιτάζει στό ντουλάπι. Τραβάει μιά άκρη φουστάνιου). Αυτό είναι καινούριο; Μπορώ νά τό δώ; (Χωρίς νά περιμένει άπάντηση τό ξεκρεμάει και τό κοιτάζει καλά - καλά). "Όραίο είναι. "Η φούστα μοιάζει με του δικού μου του μαύρου. . . Είναι ίδια δηλαδή. Τό κόψιμο, ή πιέτα. . . Είναι ολόιδιο. . . (Θυμώνει). Εσεήκωσες τό σχέδιο.

ΑΓΛΑΪΑ : Δέν είσαι καλά, Δωροθέα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : . . . Κι όχι μόνον ή φούστα, νά, τώρα τό βλέπω, και τό άπάνω είναι ίδιο, μόνο που οι πένσες είναι πιό βαθειές στό δικό μου γιατί ή μέση μου είναι βέβαια λεπτότερη. . . (Κάτω, στό μεταξύ, ο Φωκίων ξανόρχεται κρατώντας τό εργαλείο μακριά άπ' τά ρούχα του. Σκίβουν κ' οι δυο κάτω άπ' τή λάμπα και τό κοιτάζουν).

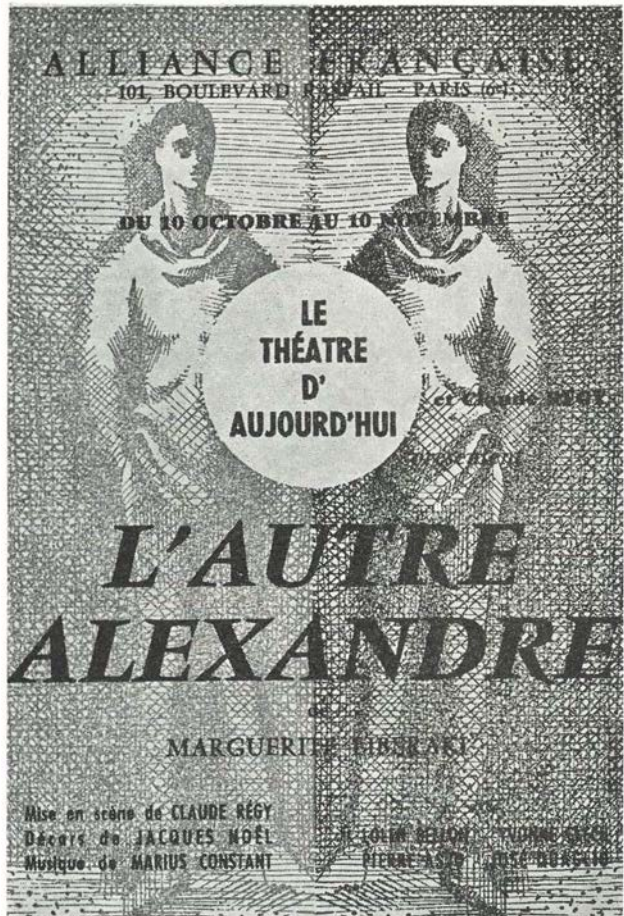
ΑΓΛΑΪΑ : "Άσε με ήσυχη, Δωροθέα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τόσο πολύ με ζηλεύεις λοιπόν; "Ός και τά φορέματά μου ξεσηκώνεις, και μάλιστα κρυφά. Με ζηλεύεις, έτσι δέν είναι; Γιατί δέν τό παραδέχεσαι, πώς με ζηλεύεις;

ΑΓΛΑΪΑ : Δέ σέ ζηλεύω πιά, Δωροθέα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τί θές νά πεις;

ΑΓΛΑΪΑ : Αυτό που λέω. Δέ σέ ζηλεύω πιά. Σου κακοφαί-



Τό πρόγραμμα άπό τό άνέβασμα του " "Άλλον "Αλέξανδρου" τής Δωροθέας, τόν "Οκτώβριο 1957 άπό τό " Theatre d'aujourd'hui" στό Θεάτρο τής " "Αλλιανς Φρανσαιζ". Σκηνοθεσία Κλωντ Ρεζύ, σκηνικά Ζακ Νοέλ, μουσική Μαριούς Κονσταντ

νεται, ή; Θά 'θελες ν' άκούω τή φωνή σου, τό γέλιο σου, και νά μου σφίγγεται ή καρδιά, νά πέφτει πέτρα στό στήθος μου κάθε φορά που γυρίζει ο άντρας μου νά σέ κοιτάζει. "Έ, λοιπόν, όχι. Αυτό τέλειωσε. ("Η Δωροθέα θυμωμένη, πετάει στό κρεβάτι τό φόρεμα τής "Αγλαΐας και μαζί τό μισοφόρι της και φεύγει).

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Τούτη ή βίδα θέλει άλλαγμα. Τί κτήνη! ούτε αυτό δέ μπορούν νά κάνουν και θέλουν κι αύξηση μεροκάματου, όλα πρέπει νά περνάν άπ' τά χέρια μου.

ΑΓΛΑΪΑ (Δυνατά στή Δωροθέα) : Ξέχασες τό μισοφόρι σου!

ΔΩΡΟΘΕΑ (Ξαναγυρίζει) : Καλά τό 'χα μυριστεί. Τώρα τελευταία έχεις άλλου τό νού σου. Ξέρω γώ που τόν έχεις τό νού σου.

ΑΓΛΑΪΑ : Σου άπαγορεύω, τ' άκούς, σου άπαγορεύω. Πάρε τό μισοφόρι σου και φύγε. ("Η Δωροθέα άκίνητη). Φύγε! (Τής πετάει τό μισοφόρι). Φύγε! ("Η Δωροθέα βγαίνει). Εσεήκωσα λέει τό σχέδιο. . . ("Αφηρημένα). "Η άλήθεια είναι πώς ή φούστα μοιάζει. . . Τό άπάνω όμως καθόλου. (Κοιτάζει τό φόρεμα). "Ίσως μόνο τό ντεκολτέ. Κ' έδώ, λίγο. . . Μήπως, μήπως τό ξεσήκωσα. . . (Στό κάτω πάτωμα: Τό εργαλείο ξεφεύγει άπ' τά χέρια του πατέρα και του Φωκίωνα και κάνει στό πονκάμισο του Φωκίωνα μιά μαύρη πηχτή λαδιά).

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

(Σπίτι)

ΦΩΚΙΩΝ : Νά πάρει ο διάβολος! Πάω ν' αλλάξω. . . (Βγαίνει).

"Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Γελάει δυνατά με πολύ κέφι) : Δέν υπάρχει πιό άστείο άπ' τό νά λερώνεσαι. Χά! Χά! Χά! Κάποτε σ' ένα έπίσημο γεύμα έτρωγα κοτόπουλο. Κίνω νά τό κόψω

κ' εκείνο πετάγεται, ένα δλόκληρο πόδι με σάλτσα ντομάτα πετάγεται πάνω στο πουκάμισό μου και με κάνει κόκκινο. 'Η διπλανή μου κυρία βγάζει μια κραυγή. Χά! Χά! Χά! Τό άσπρο της νευρικό χεράκι που 'κανε μπαλλάκια με τὸ ψωμί είχε γίνει κι αυτό κόκκινο. Χά! Χά! Χά! Και δὲν ἤξερα πιά τί εἶχα ἀρρίξει νὰ τῆς λέω. Εἶχε στυματῆσει ὁ νοῦς μου. 'Α, σ' αὐτὸ ἀπάνω θυμήθηκα μιὰ σπουδαία ἱστορία. Εἴτανε μιὰ φορὰ μιὰ μαίμου, ἄσπος τοῦ τσίρκου, κ' ἕνα βράδυ, πάνω στὴν παράσταση, ξεγνάει τὸ κόλπο της. Περιμέναν οἱ θεατές, τίποτα! Εἶσαι λίγο πεισματάρη, τῆς ἔλεγε τ' ἀφεντικό της πού στεκοῦταν στὴ μέση με τὴ βίτσα. 'Ελα, μπράβο, νά, τώρα θὰ δεῖτε κυρίες καὶ κύριοι. . . Μπράβο, ἔλα, ἔλα. Περιμέναν οἱ θεατές, τίποτα ἢ μαίμου. Τὴ δέρνει αὐτός, τίποτα. Εἶχε σταματῆσει ὁ νοῦς της, εἶχε ξεγάσει. Κ' ἔμεινε ἔτσι κοιτάζοντας γύρω γύρω τὸ κοινό μέχρι πού τὴν πήρανε μέσα. . . Χά! Χά! Χά! (Φωνάζει). Φωκίων!

'Η ΜΗΤΕΡΑ: Πῆγε ν' ἀλλάξει πουκάμισο.
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: 'Αλλάξε κ' ἔφυγε. Φοβήθηκε πὼς θὰ τὸν ξανάβαζες νὰ κοιτάξει τὸ ἐργαλεῖο.

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Τὸ παλιόπαιδο! 'Αφοῦ ξέρει πὼς ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ συνδικάτου καὶ πρέπει νὰ 'χουμε τὸ νοῦ μας τοῦ τό 'πα τὸ πρωί, ὁ χορὸς εἶναι πρόσχημα, τοῦ εἶπα γὰ νὰ καλυφθοῦν οἱ ὑπόλοιποι πού συνωμοτοῦν ἐναντίον μας.
'Η ΜΗΤΕΡΑ: Θὰ γυρίσει νωρίς. Μοῦ 'πε: "Θὰ γυρίσω νωρίς κ' ἔχε τὸ νοῦ σου στὸ τηλέφωνο".

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Εἴπαμε, πάψε νὰ τοὺς καλύπτεις. Νὰ δεῖτε πού αὔριο θὰ 'χουμε ἀπεργία. Καλύτερα ἔχω νὰ μοῦ ἀντιπάρξουν στοὰ δλόκληρη στοὺν ἀέρα. (Πηγαίνει παρόμερα). Τὶς προάλλες, στὴν ἄλλη ἀπεργία, κατέβηκα κάτω μόνος μου. 'Η σιωπὴ ἦταν φοβερή. Μεγάλωνε ὥρα με τὴν ὥρα καὶ πλημύριζε καὶ γέμιζε τὶς στοές, σάμπως νὰ πλημύριζαν νερὸ οἱ στοές πού συγκοινωνοῦσαν. "Ἐλεγα πὼς θὰ πνιγῶ μὲς τὴ σιωπὴ. (Βῆχει. Πρὸς τοὺς ἄλλους): Πούντιασα σήμερα κεῖ κάτω. (Βῆχει). 'Αγλαῖα! Πού 'ναι ἡ 'Αγλαῖα; (Κατεβαίνει ἡ 'Αγλαῖα). 'Ελα περισσότερα μου, δὸς μου ἕνα φλυτζάνι τσιμί με τὸ χεράκι σου, ζεστό καὶ γλυκὸ ὅπως ξέρεις. ('Η 'Αγλαῖα τοῦ δίνει τὸ τσιμί). 'Εσὺ εἶσαι καλὴ. Κάθισε κοντά μου. 'Ακούμπησε τὸ κεφάλι στὰ πόδια μου. ('Ἐχει ἀκουμπήσει τὸ φλυτζάνι σ' ἕνα διπλανὸ τραπέζι. Με τὸ 'να χερί σηκώνει καὶ πίνει με τ' ἄλλο τῆς χαϊδεύει τὰ μαλλιά). Ξέρεις, ἀραβωνιάστηκε ὁ φίλος τοῦ 'Αλέξανδρου. . . ('Η φωνὴ του ἔχει μιὰ πικρὴ γλύκα. 'Η 'Αγλαῖα σηκώνει ἀπότομα τὸ κεφάλι καὶ κοιτάζει τὸν 'Αλέξανδρο ἀπεγνωσμένα). Μὴν κουνιέσαι, μ' ἀρέσει νὰ σοῦ χαϊδεύω τὰ μαλλιά. Εἶναι ἄγρια σὰ σύρματα καὶ μ' ἀρέσουν. ('Η 'Αγλαῖα σηκώνεται καὶ πλησιάζει τὸν 'Αλέξανδρο): Τὶ ἔπαθες, περισσότερα μου; Γιατί μοῦ φεύγεις; Ποῦ 'ναι οἱ ἐφημερίδες μου; (Κάνει νὰ πιάσει τὶς ἐφημερίδες πού 'ναι σκορπίες χάμω γύρω ἀπ' τὴν πολυθρόνα του. 'Η 'Αγλαῖα κοιτάζει τὸν 'Αλέξανδρο ἐρωτηματικὰ με ἄγωνία. Μουσικὴ δυνατὴ. Μένουν ὄρθιοι, ἀκίνητοι σὰν ἀγάλματα).

ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

(Τὸ σπίτι)

'Η 'Αγλαῖα κι ὁ 'Αλέξανδρος στὸ προσκήνιο, ἀκριβῶς στὴν ἴδια στάση, ἀκίνητοι σὰν ἀγάλματα. Σὰν νὰ μὴν ὑπῆρχε χρόνος, ἢ σάμπως τὸ ἐρωτηματικὸ αὐτὸ βλέμμα τῆς 'Αγλαῖας νὰ διακοῦσε αἰώνια. 'Ο πατέρας κ' ἡ μητέρα στὸ βάθος, ἀποτελοῦν μέρος τοῦ σκηρικοῦ.

ΑΓΛΑΪΑ: Εἶναι ἀλήθεια;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι.

ΑΓΛΑΪΑ: 'Απὸ πότε τὸ ξέρεις;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὸ 'μαθα ἀπόψε.

ΑΓΛΑΪΑ: Κι αὐτὴν, τὴν γνωρίζεις;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Εἶναι ξανθὴ καὶ γεμάτη, ἰδίως στὸ στήθος.

ΑΓΛΑΪΑ: 'Ο φίλος σου ἔχει ἀδύνατα δάχτυλα. 'Ο φίλος σου παίζει πιάνο μόνο γιὰ μένα. (Παύση). Στὸν ὕπνο μου δηλαδὴ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Νὰ μπορούσε νὰ τὴ φιλήσει κανεὶς καὶ νὰ τῆς στραμπουλήξει τὸ χερί κάτω ἀπὸ μιὰ γέφυρα ὅπου εἶναι μαῦρο σκοτάδι καὶ τὰ φῶτα τῆς πόλης καὶ τὸ ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ. . .

ΑΓΛΑΪΑ: Νὰ μπορούσαν ν' ἀνταμωθοῦν τὰ βλέμματά μας. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: . . . 'Όπου κάθεσαι, σὲ βάρκες κατάξερες ἀπὸ

νερό, ξαπλώνεις μάλιστα, αὐτὴ τὴ φορὰ ὄχι με κλειστὰ μάτια, με μάτια ὀρθάνοιχτα, γιὰ νὰ βλέπεις ὅσο μπορείς τὴ μνηστὴ, πὼς θὰ τὸ πάρει τὸ πράγμα, κι ἂν ξέρει νὰ παραδοθεῖ, γιατί λίγες εἶναι οἱ γυναῖκες πού ξέρουν. Κι ὅλη ἡ πόλη πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι σου, κι ὁ ἄγκος τῶν σπιτιῶν καὶ τὸ τί γίνεται μέσα στὰ σπίτια. Καὶ πάρα κάτω, ἀραγμένα ποταμόπλοια πού 'χουνε σπιτικὰ ἀτμόσφαιρα τὸ βράδυ. Μυρίζει φαΐ πού μαγειρεῖται καὶ τὰ σκυλιὰ περιμένουν με τὸ 'να μάτι.

ΑΓΛΑΪΑ: Νὰ μπορούσαν ν' ἀνταμωθοῦν τὰ βλέμματά μας, μιὰ ἴσια γραμμὴ νὰ ἐνώσει τὶς κόρες τῶν ματιῶν μας. . .

'Ηρθε ἀπόψε; Πῆγατε ἐκεῖ;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι.

ΑΓΛΑΪΑ: Τότε σοῦ μίλησε;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναι.

ΑΓΛΑΪΑ: Καί. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μὴ με ρωτήσεις γιὰ τὸν 'Αλέξανδρο. Δὲ βγῆκε πού τὸν φώναξα. Κ' ἔφυγα πικραμένος ὅπως πάντα. (Σιωπὴ. Ξεσπάει). "Ἄν τὸν εἶχα στὰ χέρια μου θὰ τὸν ξέσχιζα ἢ θὰ τὸν χτυποῦσα καταπρόσωπο. Νὰ στραβοπατοῦσε τ' ἄλογό του, νὰ 'πεφτε σὲ σκοτεινὸ βόραθο νὰ σκοτωθεῖ, νὰ σκύψω τότε νὰ τοῦ σκουπίσω τὰ αἵματα καὶ νὰ τὸν δῶ. Νὰ τοῦ φιλήσω καὶ τὸ μέτωπο. . . (Σιωπὴ. Μὲ ἄγωνία). 'Υἄχνω τὸ πρόσωπό του, προσπαθῶ νὰ μαντέψω τὸ πρόσωπό του. . .

ΑΓΛΑΪΑ: Κ' ἐγὼ τὸ πρόσωπο τῆς ἀδελφῆς μου 'Αγλαῖας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: 'Ακόμα κι ὅταν πῆγαινα στὸ δάσος, με τὴ μικρὴ πού φοβότανε τὶς νυχτερίδες, καὶ σουρούπωνε, κ' ἐκείνη με ῥίγος ἔφερε τὰ χέρια στὰ μαλλιά καὶ τὰ 'ψαχνε - θὰ μπλεχτοῦν στὰ μαλλιά μου, ἔλεγε, θὰ μπλεχτοῦν στὰ μαλλιά μου - ἐγὼ ἔψαχνα στὴ σύσπαση τῶν χεριῶν της τὶς ἁρσμένες γνωστὲς στιγμὲς καὶ στὴν κλίση τοῦ λαιμοῦ, τὸ πρόσωπό του. . .

ΑΓΛΑΪΑ: "Όταν, στὴν παραλία, μεσημέρι, ὁ ἥλιος πέφτει κακαόρυφα καὶ σταματάει τὸ χρόνο, κ' οἱ φιγούρες ἀπὸ ἀλάτι διαγράφονται καθαρά, ψάχνω τὸ πρόσωπό της.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Αὐτὸ ἔγινε ὅλη μου ἡ ζωὴ. Αὐτὸ καὶ ἡ μνηστὴ.

ΑΓΛΑΪΑ: Κ' ἐγὼ δὲ συλλογίζομαι παρὰ τὴν ἀδελφὴ μου. Καὶ τὸ φίλο σου. Στιγμὲς λέω μ' ἀγαπάει, ἀφοῦ τὸν ἀγαπᾶω. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: 'Αφοῦ τὴν ἀγαπᾶω, πὼς γίνεται νὰ μὴ μ' ἀγαπάει; Ἢ ἔλω νὰ τὴ σφίξω καὶ νὰ τὴ φιλήσω στὰ μαλλιά καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μάτια καὶ στὰ μαλλιά καὶ στὰ πόδια καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μαλλιά νὰ τὴ σφίξω καὶ νὰ τὴ γνωρίσω, κι ἄλλο δὲ μοῦ μένει παρὰ νὰ φαντάζομαι πὼς τὴ φιλῶ στὰ μαλλιά καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μάτια καὶ στὰ μαλλιά καὶ στὸ στόμα καὶ στὰ μαλλιά. . . "Ἴσως νὰ κρατῆσει χρόνια αὐτὴ ἡ ἱστορία, ἴσως καὶ νὰ μὴν τελειώσει, ἔτσι νὰ τριγυρίζω πάντα ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι τῶν ἄλλων μου ἀδελφῶν καὶ τῆς μνηστῆς καὶ μόνο τὶς σκιές τους νὰ βλέπω ἢ οὔτε κἀν αὐτές. Μὰ γιατί; Γιατί;

ΑΓΛΑΪΑ: Γιατί ἕνα χαλίκι βαραίνει μες στὴ χούφτα μου σὰ σῶμα ξένο, καὶ δὲ μπορῶ νὰ μάθω, δὲ γίνεται νὰ μάθω, ἂν προτιμᾶει τὸ βυθὸ ἢ τὴν παραλία, τὸν ἥλιο ἢ τὴ συννεφιά;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Νὰ μοῦ 'λεγε - ἐκείνη τουλάχιστον - ἂν προτιμᾶει τὸν ἥλιο ἢ τὴ συννεφιά. . . Αὐτὸ μονάχα νὰ μοῦ 'λεγε. . . θὰ 'ταν κάτι τὸ τέλειο μεταξύ μας, πού δὲ θὰ σταματοῦσε ποθενά. . . (Αρχίζουν ν' ἀνεβαίνουν τὴ σκάλα). Θὰ με παρηγοροῦσε γιὰ τὴ στάση τοῦ ἀδελφοῦ μου 'Αλέξανδρου. (Σταματοῦν στὸ κεφαλόσκαλο). Θὰ μ' ἔκανε νὰ ξεχάσω ἀκόμα καὶ τὸ νησι τῶν γλάρων. 'Αγλαῖα, οὔτε ἕνας δὲν ἔμεινε. 'Ενῶ ἐγὼ ἤθελα νὰ χαϊδέψω τὰ φτερά τους, νὰ ξαπλώσω πάνω στὸ λευκὸ αὐτὸ στρώμα - καὶ θὰ γινόμουν λαφρός, λαφρός, δὲ θὰ τοὺς πονοῦσα - ἢ θὰ ξάπλωνα ἐγὼ καὶ θὰ τοὺς ἄφηνα νὰ 'ρθουν νὰ ξεκουραστοῦν ἀπάνω μου. . . Τὴ θυμᾶμαι καλὰ κείνη τὴν ἀκτὴ καὶ τὴν ομίχλη πού τότε πύνωνε καὶ πότε ἀραίωνε σὰν τὶς ιδέες μου καὶ τὰ αἰσθήματά μου. "Ἐνα ἀπόγευμα, στὴν ἴδια ἀκτὴ, ἀκριβῶς στὸ σημεῖο τῆς στροφῆς, πού 'χανε ἀπ' τὰ μάτια σου τὴ θάλασσα, ἔνωσα τόσο κενὸς ἀπὸ ιδέες κ' αἰσθήματα, πού ἄρχισα νὰ γελῶ μ' ἄγρια χαρὰ κ' ἔφρασα γελώντας στὸν "Άγιο Πέτρο, γνωστὸ γιὰ τὴ βενεδικτίνη του, ὅμως ὀρκίζομαι πὼς. . . (Μουσικὴ δυνατὴ. Σκοτάδι).

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

'Η 'Αγλαῖα ἔχει προχωρήσει πρὸς τὸ δωμάτιό της πού 'ναι μετὰ τὸ δωμάτιο τῆς Δωροθέας. 'Ο 'Αλέξανδρος ἀνοίγει τὴν πόρτα τῆς Δωροθέας. 'Η Δωροθέα σχεδὸν γυμνὴ. Τὸ ἕνα

πόδι και τὸ ἓνα χέρι στὸν ἀέρα, σὲ μιὰ στάση χοροῦ. Μένει
στὴν ἴδια στάση πετρωμένη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Μὲ συγχωρεῖς. Πήγαυα στῆς Ἀγλαίας,
καὶ . . . (Τὴν κοιτάζει καλὰ καλὰ. Ξαφνικὰ μὴ γέει μιὰ φωνὴ
ἐκπληξῆς). Εἶσαι ἡ γυναῖκα τοῦ ὠκεανοῦ! Τώρα σ' ἀνα-
γνωρίζω.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Ταραγμένη) : Δὲν ἔχω πάει στὴν Εὐρώπη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Οὔτε ἔχεις ποτὲ δοκιμάσει τὴ βενεδι-
κτὴν τοῦ Ἁγίου Πέτρου;

ΔΩΡΟΘΕΑ : Εἶσαι τρελλός. Καλὰ μ' εἶχε προειδοποιήσει
ὁ Φωκίων.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τότε λοιπὸν νὰ μὲ φοβᾶσαι.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δέκα τέσσερις μῆνες εἶμαι ἡ γυναῖκα τοῦ Φω-
κίωνα, μὲ βλέπεις τουλάχιστον τρεῖς φορές τὴν ἡμέρα καὶ
βρίσκεις τώρα νὰ πεῖς . . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Ἀρχίζει νὰ κοιτάζει τὸ σῶμα της ἐξετα-
στικά καὶ ἀδιάρθρα) : Οἱ ἀγκώνες καὶ τὰ γόνατά σου ἔχουνε
δέρμα λευκὸ καὶ τραγῷ, ὅπως τὰ λέπια τοῦ ψαριοῦ. Οἱ παλά-
μες σου τὸ ἴδιο. Δεῖξε μου τὶς παλάμες σου. (Τῆς παίρνει τὸ
κάθε χέρι καὶ τὸ γυρίζει ἀναγκάζοντας τὴν νὰ δεῖξει τὶς πα-
λάμες). Φροντίζεις πάντα νὰ τὶς κρύβεις, τὶς παλάμες σου,
κι ὅταν χαιρετᾶς δὲ σφίγγεις τὸ χέρι. Τρυπᾶνε τὰ λέπια!
(Γελαίει).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὲν ἔχω πάει στὴν Εὐρώπη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἦταν Τρίτη. Τρίτη ἀπόγευμα. Ἡ πα-
ραλία ἔρημη. Εἶχα καθήσει ἀνάμεσα σ' ἓνα βράχο καὶ μιὰ
βάρκα τραβηγμένη ἔξω. Ἐσὺ κολυμποῦσες. Ὅταν βγήκες
ἀπ' τὴ θάλασσα νόμιζες πὼς ἦσουν μόνη. Χά! Χά! Χά! Τί
ἀστεῖος πού 'ναι ὁ ἄνθρωπος ὅταν νομίζει πὼς εἶναι μόνος!
Σήκωνες τὸ κεφάλι πρὸς τὸν οὐρανὸ, ἔκανες πὼς τρέχεις ἐνῶ
δὲν ἔτρεχες, τὰ χέρια σου χάιδευαν στὸν ἀέρα σχήματα ἀό-
ρατα. Ναι, ἀκριβῶς ὅπως τώρα, πού ἀνοίξα τὴν πόρτα. Ἀπ'
αὐτὸ σ' ἀναγνώρισα. Τ' ἀκοῦς; Χάιδευσες σχήματα ἀόρατα!
(Γελαίει). Καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ κοίταξες τὸ μπράτσο σου, τὸ
'τριψες σ' ἓνα σημεῖο σὰ νὰ σ' εἶχε κάτι τομπήσει, κ' ὕστε-
ρα τὸ φίλησες. Χά! Χά! Χά! (Στὸ μεταξὺ ἡ Δωροθέα περ-
νάει ἓνα φόρεμα καὶ συγυρίζει τὰ μαλλιά της νευρικά).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὲν καταλαβαίνω τί λές. Δὸς μου τὴ χτένα
ἀπὸ κεῖ. Ἄσε με μόνη. Θέλω νὰ ντυθῶ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζει) : Ὅμως τὸ ἴδιο βράδυ, στὸ
πανδοχεῖο "Ὁ Γενναῖος Ναυτικός", βρέθηκες ἀντικρὺ μου
στὸ τραπέζι καὶ ἤπιαμε βενεδικτὴν, πίνουμε συνέχεια, κ' ὕ-
στερα γδύθηκες βιαστικά μπροστὰ μου. . .

ΔΩΡΟΘΕΑ : Μὲ μισεῖς, ὅπως κ' ἡ Ἀγλαία. Νομίζει πὼς
θέλω νὰ τῆς πάρω τὸν ἄντρα της; Ἀφοῦ ἔχω τὸν Φωκίωνα,
τί νὰ τὸν κάνω, τὸν ἄντρα της; Ὁ Φωκίων ἔχει ἀνώτερη θέση
στὰ ὄρυχια. Μπορεῖ νὰ σέρνει τὸ βαγονάκι, ἀλλὰ ἡ θέση του
εἶναι ἀνώτερη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζει) : Ὑστερα ἀρχίσαμε νὰ συζη-
τᾶμε γιὰ τὴν ἰδιοκτητῆρια τοῦ πανδοχεῖου καὶ γιὰ τὸ πὼς μα-
γεύρισε τὶς σάλτσες. Εἶχε μανία μὲ τὸ πολὺ πιπέρι κι ὅλη
νύχτα πίνουμε νερό. Κάθε τόσο ἀνάβαμε τὸ φῶς γι' αὐτὸ τὸ
λόγο. (Γελαίει).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Μὲ μισεῖτε καὶ μὲ βαριόσαστε σεῖς οἱ δύο,
ἐνῶ τ' ἄλλα μέλη τῆς οἰκογενείας σου τὰ διασκεδάζω. Γιατί
ξέρω καὶ χορεύω, καὶ ξέρω νὰ ρωτῶ γιὰ τὰ ὄρυχια. Τοὺς
λέω ὅτι μ' ἐνδιαφέρουν κ' ἦταν τὸ πάθος μου ἀπὸ μικρὸ παι-
δί. . . (Γελαίει εἰρωνικά). Κι αὐτοὶ σκοτώνονται ποιδὲς νὰ μοῦ
πρωτοαπαντήσῃ! Κι ὁ πατέρας σου, κι ὁ Φωκίων, κι ὁ ἄντρας
τῆς Ἀγλαίας. Νά, τώρα θὰ δεῖς. . . (Κατεβαίνει τρέχοντας
τὴ σκάλα. Ἐκκίνη τὴ στιγμὴ γυρίζει ὁ Φωκίων. Ἡ Δωρο-
θέα πέφτει σὰ σίφονιας ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς ἄντρας. Ὁ Ἀ-
λέξανδρος τὴν παρακολουθεῖ ἀπὸ πάνω. Ἡ Ἀγλαία τὸ ἴδιο).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ

(Τὸ σπίτι)

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Στὸ Φωκίωνα) : Γιατί ἔφυγες χωρὶς νὰ μοῦ
τὸ πεῖς; Δὲν ξέρεις πὼς ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ συνδικά-
του;

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τὸ καινούριο πηγάδι, πόσα μέτρα κάτω ἀπ'
τὴ θάλασσα θὰ τ' ἀνοίξετε;

ΦΩΚΙΩΝ : Ἐκατὸν εἰκοσι.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Μὲ τόνο πού δὲν ἐπιδέχεται ἀντίρρηση) :
Ἐκατὸν πενήντα.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Χορεύοντας κάνει τὸ γύρο τῆς καρέκλας ὅπου
κάθεται ὁ πατέρας) : Εἶναι ὁ σοφότερος ἀπ' ὅλους σας. (Ὁ
πατέρας χαμογελαῖ μ' εὐχαρίστηση. Ἡ Δωροθέα πηγαίνει

κοντὰ στὸ Φωκίωνα. Στὸ μεταξὺ ἀνοίγει τὸ κουμπὶ τοῦ ρα-
διοφώνου). Κι ὁ Φωκίων εἶναι σπουδαῖος, κ' ἴσως κάποτε
τὸν φτάσει. . . (Κοντὰ στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας). Ὅσο γιὰ
σένα, εἶσαι σωστὸ φαινόμενο ἀνάλογα μὲ τὸ χρόνο πού 'χεις
στὴ δουλειά. . . (Τὸν τραβᾶει, προσπαθώντας νὰ τὸν κάνει
πὼς χορεύει). Πόσα μέτρα λὲς νὰ τ' ἀνοίξουνε, τὸ καινού-
ριο πηγάδι. . . (Κατεβαίνει ἡ Ἀγλαία).

ΑΝΤΡΑΣ ΤΗΣ ΑΓΛΑΪΑΣ (Χορεύει μὲ τὴ Δωροθέα) :
Ἐγὼ δὲν ἔχω γνώμη σ' αὐτά. Ἐγὼ εἶμαι ὁ δικηγόρος τῶν
ὄρυχειων. Δίνω μόνο νομικὲς συμβουλές.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Γελώντας καὶ χορεύοντας) : Ἄ! Νομικὲς συμ-
βουλές, νομικὲς συμβουλές! . . . (Χτυπάει τὰ χέρια της, χο-
ρεύει μόνη, ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας κάνει πὼς τὴν κινεῖται
γιὰ νὰ ξαναχορεύουνε. Ἡ Ἀγλαία ὀφθαλμὸς μιὰ ματιά, ἔχει
κατέβει. Στὸ μεταξὺ ὁ Γρηγόρης κάνει νὰ διασχίσει τὴ σκη-
νὴ. Τὸν σταματᾶει ὁ Φωκίων).

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸ Γρηγόρη) : Ἐσένα, στὸ ξαναλέω, μακριὰ ἀπ'
τὸν ἀρχιεργάτη. Μὴ μοῦ ξεμυαλίζεις τὸν ἀρχιεργάτη.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Θὰ κάνω ὅ,τι μοῦ γουστάρει μὲ τὸν ἀρχιερ-
γάτη. (Ἡ Δωροθέα τοὺς πλησιάζει καὶ προσπαθεῖ νὰ τοὺς
παρασύρει στὸ χορὸ. Δὲν τὰ καταφέρει. Ὁ Γρηγόρης βγαίνει.
Ἡ Ἀγλαία τοὺς κοιτάζει καὶ πηγαίνει πρὸς τὸ παράθυρο).

ΑΓΛΑΪΑ : Εἶναι ἀνυπόφορο νὰ κολυμπᾶς ἀνάμεσα σὲ δύο
ρεῦματα ποταμοῦ. (Γυρίζει καὶ τὴν κοιτάζουν). Θὰ 'θελα
νὰ κολυμπήσω μόνη, καὶ σ' ἀνοιχτὴ θάλασσα! (Τὴν κοιτᾶνε
μὲ ἀπορία). Θὰ 'θελα νὰ κολυμπήσω σὲ ἀνοιχτὴ θάλασσα, δὲν
καταλαβαίνετε; Σὲ ἀνοίχτὴ θάλασσα! (Πηγαίνει πρὸς
τὸ παράθυρο καὶ κοιτάζει ἔξω. Τὴν πλησιάζει ὁ Ἀλέξανδρος).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Στὸν Ἁγιο Πέτρο, ψυχὴ στὴν παραλία. . .
(Γυρίζει καὶ κοιτάζει τὴ Δωροθέα). Τόσο πού ἔλεγα μὴπως
ὄνειροῦμαι. Ὅμως ὅταν σηκώθηκε νὰ περπατήσω, κ' ἔφτα-
σα στὸ πανδοχεῖο ὁ "Γενναῖος Ναυτικός". . .

ΑΓΛΑΪΑ (Τὸν πιάνει ἀπ' τὸ μπράτσο) : Σταμάτα, Ἀλέ-
ξανδρε. . .

ΔΩΡΟΘΕΑ (Κοιτάει ἀνήσυχη τὸν Ἀλέξανδρο καὶ λέει τὰ
παρακάτω δυνατὰ ἔτσι πού νὰ καλύψει τὰ λόγια του) : Θὰ
κατέβω κ' ἐγὼ στὸ καινούριο πηγάδι. . . (Πηγαίνει στὸν
πατέρα). Θὰ μὲ κατεβάσετε, ἔτσι δὲν εἶναι; (Πηγαίνει στὸν
Φωκίωνα). Ἐτσι δὲν εἶναι; (Πηγαίνει στὸν ἄντρα τῆς Ἀ-
γλαίας). Ἐτσι δὲν εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζει) : Παρήγγελα διπλὴ βενεδικτί-
νῃ. . .

ΔΩΡΟΘΕΑ (Τρέχει καὶ δυναμώνει τὸ ραδιόφωνο, κάνει πάλι
πὼς χορεύει. Τρά-λά-λά-λά). . .

ΑΓΛΑΪΑ (Τραβᾶει πάλι τὸν Ἀλέξανδρο ἀπ' τὸ μανίκι) :
Σταμάτα. Ἀλέξανδρε, θὰ γίνῃ σκάνδαλο οἰκογενειακό.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Πλησιάζει τὸν Ἀλέξανδρο καὶ τὴν Ἀγλαία) :
Λοιπὸν, τί γίνῃ στὸν Ἁγιο Πέτρο;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δωροθέα, κλείσε τὸ ραδιόφωνο. Δὲ θὰ
πῶ γιὰ τὸν Ἁγιο Πέτρο, θὰ πῶ γιὰ τὶς καραβόγατες. Οἱ
καραβόγατες λοιπὸν ξαπλώνουνε στὶς τέντες καὶ περιμένουν
τὰ περάσματα. Τὰ πουλιὰ συχνὰ κουλᾶζονται καὶ πέφτουν.
Ὅμως ἀργὰ ἢ γρήγορα οἱ γάτες τρελλαινόνται ἀπὸ κάποια
μεταλλικὴ ὕλη ἀπαραίτητη στὴν κατασκευὴ τῶν πλοίων καὶ
ξέρετε τί κάνουν; Αὐτοκτονοῦν πέφτοντας στὴ θάλασσα. Οἱ
αὐτὰς τότε λυποῦνται, ρέγνουν ὅλη τὴν ἀγάπη τους στὸ σκύ-
λο. . .

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Τὸν διακόπτει) : Δὲ σὲ ρώτησε κανεὶς γιὰ
τὶς καραβόγατες, νὰ πάρει ὁ διάβολος!

ΔΩΡΟΘΕΑ : Κανεὶς δὲ σὲ ρώτησε.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Ὅλο γιὰ ζῶα μιλάς, αὐτὸ λοιπὸν σοῦ μέ-
νει ἀπὸ τὰ ταξίδια σου. Ἄδικα πλήρωνα σὰν κερατὰς τόσα
χρόνια καὶ πάρε γιὰ τὸ πλοῖο καὶ πάρε γιὰ τὸ τραῖνο καὶ γιὰ
τὸ ξενοδοχεῖο μὲ τὴ θεά, γιατί ἤθελες βλέπεις καὶ θεά. . .
(Κοιτάζοντας τὸ Φωκίωνα καὶ τὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας).

Κ' ἐμεῖς, τὶ εἶμαστε λοιπὸν, πού ζοῦμε στὸ σκοτάδι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Μὲ χαμηλὴ καὶ σταθερὴ φωνή) : Ἐσεῖς
εἰστε οἱ ἄνθρωποι τῶν ὄρυχειων.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Γιὰ νὰ κάνουμε λεφτὰ καὶ νὰ τὰ τρῶς ἐσὺ, ἔ;
(Στὸν πατέρα. Τὸν βλέπει πού σηκώνει τὸ χέρι γιὰ νὰ τὸν χτυ-
πήσει, ἀπὸ ὑπερηφάνεια δὲν κάνει πίσω. Ὁ πατέρας ἀλλάζει
ἀπότομα. Πέφτει ὁ θυμὸς του. Ἀντὶ νὰ τὸν χτυπήσει, τοῦ
χαϊδεῖ τὸ μάγουλο).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ Ναι, μωρὲ Ἀλέξανδρε, γιὰ σένα, γιὰ σὰς
ὅλους τὰ κάνω τὰ λεφτὰ, καὶ νὰ διαλέγεις πάντα ξενοδοχεῖο
μὲ θεά. (Ξαπλώνει καλὰ στὴν πολυθρόνα). Ἐγὼ στὸ μεταξὺ
δὲ χάνω εὐκαιρία, συνέχεια ἀγοράζω γῆ ἢ ὑπέδαφος. Νά,
τώρα ἀκριβῶς λέω νὰ πάρω τὸ κομμάτι τοῦ γείτονα. Αὐτὸς

πάει να με κοροϊδέψει, αλλά δε θά με ξέρει καλά. Του ζήτησα σχέδιο λεπτομερές και με καθορισμένα τὰ όρόσημα. (Γυρίζει πρὸς τὸ Φωκίωνα καὶ τὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας. Ἀκούστε σεις οἱ δύο, συμμαζέψτε τὰ μυαλά σας, ὅπου νὰ ναι θά ῥθει ἀπὸ κάτω ὁ ἀρχιεργάτης με τὰ σχέδια· θέλουμε μελέτη καὶ προσοχή. (Πρὸς τὴ μητέρα): Μείνε καὶ σὺ νὰ τὸν δεῖς. Δὲν τὸν ξανάδες ἀπ' τὸν καιρὸ πού ἦταν μωρὸ στὶς φασκὲς καὶ τὸν βούτηξα στὴν κολυμπήθρα. Γιὰ θυμῆσου ἐκεῖνα τὰ λαμπρὰ βαφτίσια ἐδῶ, μπροστὰ στὸν κήπο μας, πού μαζεύτηκε ὄλος ὁ κόσμος ἀπ' τὰ ὄρυγεῖα. . . Βαπτίζεται ὁ δούλος τοῦ Θεοῦ Φωκίων! (Ὁ ἀρχιεργάτης Φωκίων μπαίνει μέσα κλωτσώντας τὴν πόρτα γιὰ τὰ σχέδια μετὰ τὸ δούτο του χέρι. Τὸν ἀκολουθεῖ ὁ Γρηγόρης ὁ ὁποῖος ἀνεβαίνει πρῶτον).

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Παρῶν. (Κάνει νὰ χαιρετίσει ἕναν ἕναν με κλίση τῆς κεφαλῆς. Δὲν ξέρει ἀπὸ ποιὸν ν' ἀρχίσει. Πάει στὸν ἕνα μετανιώνει καὶ πάει στὸν ἄλλο. Ἐτοί κάνει τὶς κλίσεις τῆς κεφαλῆς στὰ στενὰ κενὰ διαστήματα).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Μὰ γενικὴ χαιρετοῦρα φτάνει. Δὲν ἔχουμε καιρὸ γιὰ χασομέρια.

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Πλησιάζει): Καλησπέρα. . . (Πάει στὸν ἄλλο). Καλησπέρα. . .

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Φτάνει μωρὲ σοῦ λέω. Ἐχουμε δουλειά. (Ὁ ἀρχιεργάτης τότε γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ παράθυρο καὶ χαιρετᾶ τὸ κενό).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Ξετύλιξε τὰ σχέδια. (Πάει νὰ τὰ ξετυλίξει χωρὶς νὰ λύσει τὸ σπάγγο). Λύσε, μωρὲ τὸ σπάγγο πρῶτα. Γιὰ δὲς τὸν πού οὔτε τὸ σπάγγο μπορεῖ τώρα νὰ λύσει. . . Θὰ σ' ἐπαιρναν ὅλοι γι' ἀνίκανο, ἂν δὲ τὸ διαλαλοῦσα πὼς κάτω εἶσαι ὁ πιὸ ἄξιος, τί δεξί μου χέρι. . . (Γυρίζει πρὸς ὄλους σὲ τὸν ἀπολογίως). Τὸν πειράζει τὸ φῶς.

(Ὁ Φωκίων πλησιάζει γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν ἀρχιεργάτη. Κάνει νὰ τοῦ πάρει τὰ σχέδια. Ὁ ἀρχιεργάτης φέρνει ἀντίσταση. Μὲ μιὰ ἀπότομη κίνηση ὁ Φωκίων τὰ παίρνει καὶ με μιὰ ἀκόμα πιὸ ἀπότομη λήνει τὸ σπάγγο. Τὰ σχέδια ξετυλιγονται. Ὁ Φωκίων γυρίζει καὶ τοὺς κοιτάζει ὄλους περὶφρανα, σὰ νὰ κανε κάτι σπουδαῖο. Πάνω στὸν ἐνθουσιασμό του, ξεχνιέται καὶ ἀνοίγει διὰπλατὰ τὰ χέρια. Τὰ σχέδια κατακυλοῦν, ὁρμαῖε ὁ ἀρχιεργάτης, τ' ἀρπάζει, καὶ τὰ δίνει στὸν πατέρα. Ὁλη ἡ σκηνὴ βουβὴ παντομίμα).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Παίρνοντας τὰ σχέδια): Ἄρχισε ἡ μελέτη, οἱ κορομομαχίες νὰ πάψουν.

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Φωνάζει): Ἄ, τώρα θυμήθηκα τὰ βαφτίσια. Εἴχαμε σφάζει εἴκοσι ἄσπρα κοκόρια, γιὰτί εἶχε πέσει ἀρρώστια στὰ πουλερικά καὶ εἶπαμε παρὰ νὰ ψοφήσουν νὰ τὰ φάμε. (Ὁ πατέρας, ὁ Φωκίων, ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας, καὶ ὁ ἀρχιεργάτης, κάθονται γύρω ἀπ' τὸ τραπέζι. Στὴ μέση τὰ σχέδια. Ἡ Ἀγλαία ἔχει κλείσει τὰ μάτια στὴν πολυθρόνα δίπλα ἀπ' τὸ παράθυρο. Κατεβαίνει ὁ Γρηγόρης, ἔτοιμος γιὰ ἔξω).

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ: Ἀγόρι μου, θὰ βγεῖς, μ' αὐτὸ τὸ κρῦο; (Τὸν ψάχνει νὰ δεῖ ἂν εἶναι ντυμένος). Καὶ δὲν εἶσαι καὶ ντυμένος. Περίμενε νὰ σοῦ φέρω τουλάχιστον τὶς κάλτσες σου τὶς μάλλινες. . . (Βγαίνει βιαστικά. Ὁ Γρηγόρης κοιτάζει εἰρωνικὰ τοὺς 4 ἄντρες).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Πρὶν μελετήσουμε τὰ σχέδια, θὰ ετοιμάσουμε τὸ ἄρθρο τῆς ἐγκυκλοπαιδείας γιὰ τὴν περιοχὴ μας. Μοῦ τὸ ζήτησαν. Ἐγινε πασίγνωστη βλέπετε ἡ περιοχὴ μας. Λοιπὸν ὑπαγορεύω. (Στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαίας). Γράφε ἐσύ. Οἱ κάτοικοι εἶναι μεταλλωρύχοι, ἕνας ἐργατικὸς πληθυσμὸς ἄξιος τῶν συμπαθειῶν μας καὶ κάθε σεβασμοῦ. . . (Ἡ μητέρα γυρίζει μετὰ τὶς κάλτσες. Ὁ πατέρας σὰ νὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπαγορεύει χωρὶς ν' ἀκούγεται, ἐνῶ ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας γράφει. Ἐτοί ἔχουμε τρεῖς ὁμάδες στὴ σκηνή. Ἀριστερὰ ἄς ποῦμε ἡ μητέρα καὶ ὁ Γρηγόρης. Στὴ μέση τὸ τραπέζι καὶ γύρω ὁ πατέρας, ὁ Φωκίων, ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας, καὶ ὁ ἀρχιεργάτης. Δεξιὰ, στὸ παράθυρο, ἡ Ἀγλαία καὶ ὁ Ἀλέξανδρος. Ἡ Ἀγλαία σὰ νὰ ὄνειρεῖται, ὁ Ἀλέξανδρος τὰ παρατηρεῖ ὅλα με κάποια εἰρωνία. Ἡ Δωροθέα περιφέρεται ἀπὸ τὴ μιὰ ὁμάδα στὴν ἄλλη).

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Στὸ Γρηγόρη): Στὰ μεγάλα κρῦα σ' ἀγαπῶ περισσότερο, σ' ἀγαπῶ πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα μου τὰ παιδιά, γιὰτί θυμάμαι τὴν ἐποχὴ πᾶνω στὴν ἐπανάσταση πού σὲ φυλακίσανε σὲ φυλακὴ ὑπαίθρια, ἕνα τετράγωνο γῆς περιτριγυρισμένο σύρμα, κ' ἐπάθετε κρυοπαγήματα, Κ' ἐκτός ἀπ' τὰ κρυοπαγήματα, νόμιζα πὼς σ' εἶχα χάσει, πὼς σ' εἶχαν ἐκτελέσει. . . (Τοῦ δίνει τὶς κάλτσες). Ἐλα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἄσε με μητέρα, βιάζομαι νὰ φύγω. (Κοιτάζει πάντα τὸ τραπέζι. Ἡ μητέρα μένει μετὰ τὶς κάλτσες στὸ χέρι).

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Συνεχίζοντας): Γιὰ τὸ μεταλλωρύχο ἡμέρα δὲν ὑπάρχει. Δὲ βλέπει ἥλιο παρὰ τὴν Κυριακὴ. Ἄνοιξε παρένθεση. Ἐκτός ὅταν βρέχει. Κλείστε τὴν παρένθεση. Κατεβαίνει στὰ ἔγκατα τῆς γῆς λυγίζοντας τὸ κορμὶ στὰ δύο, πολλὲς φορὲς ἔρποντας. Περιφρονεῖ τὸν κίνδυνο καὶ τὰ ἀτυχήματα, πού δὲν εἶναι σπάνια. Εἶναι μᾶλλον εὐθυμὸς καὶ πιστεύει σ' ἕνα θεὸ προστάτη αὐτοῦ καὶ τῆς οἰκογενείας του. Ὅσο γιὰ τὴ χρησιμότητα τοῦ μετάλλου εἶναι σ' ὄλους γνωστή. Ἐκτός ἀπ' τὰ μαγειρικά σκευῆ κατασκευάζονται μ' αὐτὸ εἶδη πολεμικὰ πρώτης ποιότητος καὶ με βέβαιο θανατηφόρο ἀποτελεσμα. (Ὁ Γρηγόρης ἐξακολουθεῖ νὰ τοὺς κοιτάζει. Ὅπως καὶ ὁ Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά. Ἡ μητέρα ἐπίσης, κάπως τρομαγμένη. Βάζει τὸ Γρηγόρη καὶ κάθεται σὰν παιδί στὴν καρέκλα. Γονατίζει μπρὸς του).

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Ἀφηρημένη): Θανατηφόρο. . . (Ἀλλάζει τόνο). Θὰ στὶς ἀλλάξω ἐγὼ σ' ἕνα λεπτό. Γύρισες ἀδύνατος, βρώμικος καὶ καταματωμένος ὅταν δραπέτευες ἀπ' τὴν ὑπαίθρια φυλακὴ. Σοῦ ἄνοιξα τὴν πόρτα καὶ γαντζώθηκα πάνω σου γιὰτί σὲ νόμιζα χαμένο. Κ' ἐσὺ μ' ἐσπρωξες. Δὲν πειράζει βέβαια. Μ' ἐσπρωξες γιὰτί δὲ σκερτόσουν παρὰ νὰ βάλεις μιὰ μπουκιά στὸ στήμα σου καὶ νὰ κοιμηθεῖς. Τότε σοῦ εἶπα. Ὅθ ἀκατόφαγες παιδί μου τόσες μέρες. (Κάνει πὼς γέλαει). Δὲν εἴρσκα τίποτ' ἄλλο νὰ πῶ. Καὶ σὺ γέλασες κ' ὕστερα φούντωσες καὶ ἄρχισες νὰ λὲς πὼς ἐκεῖ σὰς τρέφανε μιὰ χαρὰ, πὼς ἐκεῖ περνοῦσαν ξένοι δεσμοφύλακες μ' ἕνα φορτηγὸ καὶ σὰς πετοῦσαν κονσέρβες, λίγες, ἴσα ἴσα γιὰ νὰ ἔσποχιζεστε οἱ φυλακισμένοι μεταξὺ σας. (Μὲ φρίκη). Ὁρμούσατε στὶς κονσέρβες καὶ ὁ ἕνας ξέσχιζε τὸν ἄλλον. Δὲν καταλαβαῖνω τίποτα. . . Δὲν καταλαβαῖνω γιὰτί συμβαίνουν ὅλ' αὐτὰ. . . (Κάνει νὰ τοῦ φιλήσει τὸ μέτωπο. Ὁ Γρηγόρης γελώντας τῆς δίνει ἡχηρὰ φιλιὰ στὸ κάθε μάγουλο κ' ἡ μητέρα λάμπει ἀπὸ χαρὰ). Ὅταν εἶναι χιονιάς, θέλω νὰ φορᾶς πάντα μάλλινες κάλτσες.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Ποιὸς δὲν ξέρει τὶς περίφημες "γλαῦκες τοῦ Λαυρίου"; Ὁ ἴδιος ὄρυκτὸς πλοῦτος ὑπάρχει καὶ σήμερα. Ὁ ἴδιος πλοῦτος μετὰ τὸν ὁποῖον ὁ Περικλῆς ἔκανε στόλο καὶ νίκησε τότε τοὺς Πέρσας. Γιατί ἡ Ἑλλάδα. . . Ὅχι, σβῆσε τὸ γιὰτί ἡ Ἑλλάδα. Εἶναι ἀρκετὸ. Καὶ τώρα τὰ σχέδια. Εἶναι τὸ τελευταῖο κομμάτι τῆς περιοχῆς πού ἀνήκει σὲ ξένο. Τὸ θέλω, ὄχι ὅμως καὶ νὰ με κλέψουν. (Συγκεντρώνει τὰ χεράκια. Ἀσφρα γυρίζει καὶ κοιτάζει τὴν Ἀγλαία πού λαγοκοιμήθηκε). Ἡ μόνη ἄξια νὰ γεύεται τὸν ὕπνο.

(Ὅλοι βρίσκουν εὐκαιρία καὶ σκορπιίζουν. Ὁ ἄντρας τῆς Ἀγλαίας σηκώνεται νὰ τὴ σκεπάσει με κάποια ὑπερβολικὴ στοργή. Ὁ Ἀρχιεργάτης κάνει νὰ φύγει με τρόπο. Ὁ Γρηγόρης πηγαίνει καὶ αὐτὸς πρὸς τὴν πόρτα. Τρέχει ὁ Φωκίων καὶ σταματᾶ τὸν ἀρχιεργάτη).

ΑΓΛΑΪΑ (Ἀνοίγοντας τὰ μάτια): Δὲ θέλω νὰ με σκεπάζεις. (Σιωπὴ). Χωρίζουμε λίγο - λίγο κάθε μέρα.

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ: Τί λὲς, Ἀγλαία;
ΑΓΛΑΪΑ: Μὴν κάνεις πὼς δὲν καταλαβαίνεις. Ξέρω ἀκόμα καὶ τὴ στιγμή πού ἀρχίσαμε νὰ χωρίζουμε. Ὑστερα ἀπὸ τὴν τελευταῖα γάμων τους (Γυρίζει καὶ κοιτάζει τὸ Φωκίωνα καὶ τὴ Δωροθέα) ἡ Δωροθέα ἀνέβηκε αὐτὴ τὴ σκάλα, νὰ πάει ν' ἀλλάξει. Γύρισες καὶ τὴν κοιτάξες. . .

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ: Ἀγλαία σ' ἀγαπῶ, μόνο ἐσένα ἀγαπῶ.

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸν ἀρχιεργάτη): Ποῦ πᾶς, ἐσύ;
Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Ἀπόψε εἶναι ὁ χορὸς τοῦ Σουνδικάτου καὶ εἶμαι στὴν ὀρχήστρα. (Ὁ Φωκίων τὸν τραβᾶ βίαια). Ἄσε με. (Χαμογελαῖ ἐκδικητικὰ). Ὅταν γεννηθεῖ ἡ ἀδελφή μου δὲ θὰ σ' ἀφήσω νὰ δεῖς τὸ νεογέννητο.

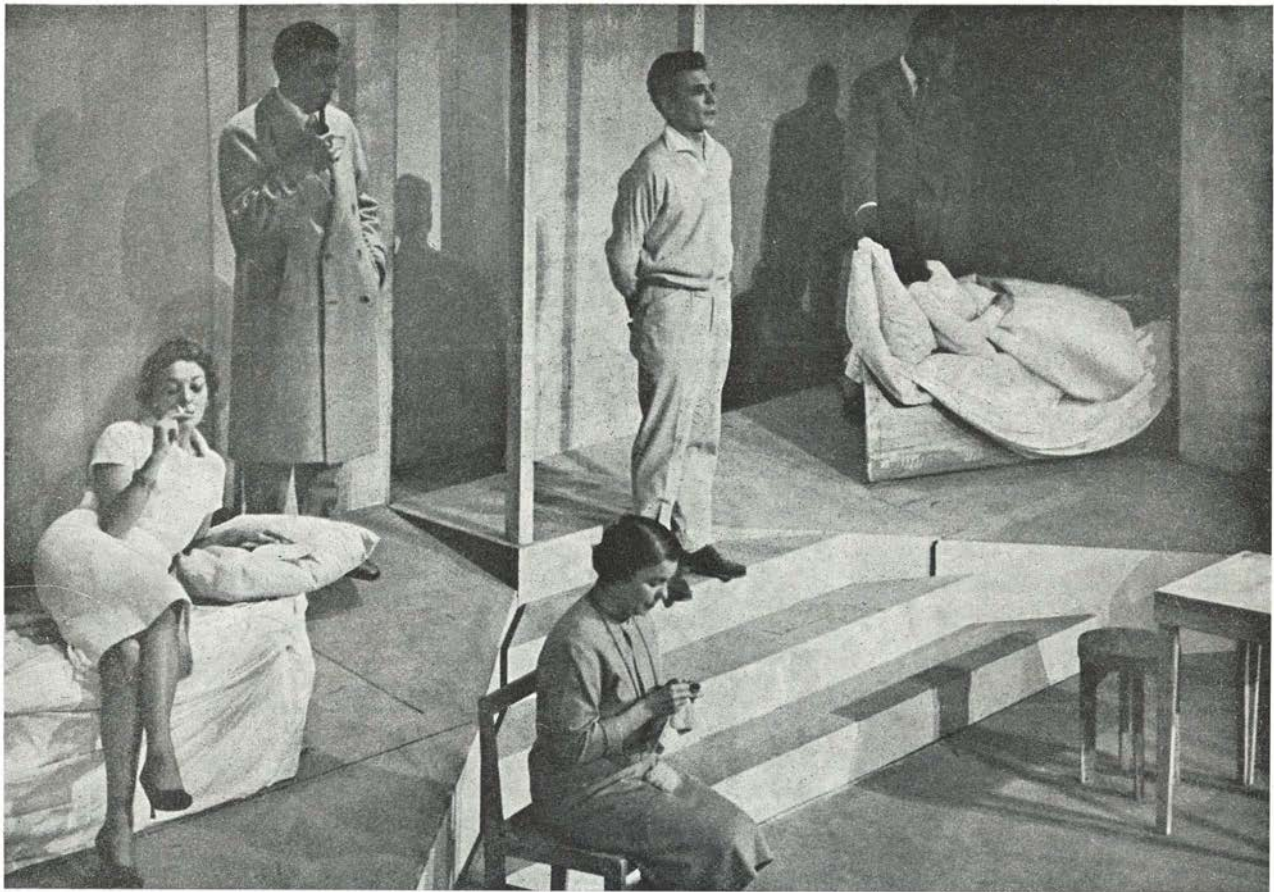
ΦΩΚΙΩΝ (Μὲ εἰρωνία): Κάποτε ποῦ τέληξες νὰ μοῦ φράξεις τὴν εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ σου, θυμάσαι τί ἔγινε; (Χαμογελαῖ). Πάτησα τὸ γκάκι τοῦ αυτοκινήτου μου ὅσο ἔπαιρνε, ἄνοιξα καὶ τὸ ραδιόφωνο, κ' ἐσὺ σὰ μαῖμου σιαφράλωσες στὰ κάγκελλα γιὰ νὰ σωθεῖς. Χά! Χά! Χά!

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Λίγο ἔλειψε νὰ με ξεκοιλιάσεις, τὸ θυμάμαι. (Σιγὰ σὰ νὰ τὸ λέει στὸν ἑαυτὸ του). Καὶ θὰ μοῦ τὸ πληρώσεις. (Δυνατὰ). Ἀφεντικὸ, νὰ ῥχῆσαι στὸ σπίτι μου ὅποτε σοῦ γουστάρει. Ἐγγὼ δὲν ἐξχνῶ τὶς ὑποχρεώσεις πού σοῦ ἔχουμε. Ἀπὸ τώρα ἔχεις πληρωμένη τὴ γέννα. Κ' ἡ κηδεῖα τότε ἔγινε μετὰ δικὰ σου ἔξοδα. Μᾶς προστατεύεις. Ἀπ' τὸν καιρὸ πού πέθανε ὁ ἄντρας τῆς. . . Ἀπὸ κείνο τὸ δυστύχημα. . . (Τονίζει τὴ λέξη δυστύχημα).

ΦΩΚΙΩΝ: Ναι, ἦταν φοβερὸ δυστύχημα.

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Φοβερὸ καὶ ἀναπόφευκτο.

ΦΩΚΙΩΝ (Πιχτά): Λύθηκα ἡ γλώσσα σου, βλέπω.



Ἡ πρώτη φράση: “Ὀνομάζομαι Ἀλέξανδρος καὶ ἰδοὺ ἡ οἰκογένειά μου”. Ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου στὸ Παρίσι, με τοὺς Ζ. Καλιὸ (Ἀλέξανδρος), Ὑβ. Κλές - Ζ. Ζερεὶ (Δωροθέα-Φωκίωνα), Σεβερίν (μητέρα), Λ. Μπελλὸν-Μ. Φαγκατὸ (Ἀγλαΐα-ἄνδρας τῆς)

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Ἀναπόφευκτο, εἶπα. Γιατί ποιὸς θὰ γλύτωνε μπαίνοντας πρῶτος στὴ στοὰ ὕστερ' ἀπ' τὴν ἐκ-ρῆξη;

ΦΩΚΙΩΝ: Ἦταν τεράστια ἡ ἀμοιβή. Καὶ μπορούσε κανεὶς νὰ γλυτώσει.

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Δὲ λέω, ἕνας θάνατος καλοπληρω-μένος. Καὶ κηδεῖα ἀντάξια.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ: Ὅλοι στὶς θέσεις σας! Λίγο θάρρος νὰ τοὺς δώσεις κ' ἐκτροχιάζονται. Ἀκόμα δὲν καθήσαμε καὶ σκορπίσανε στὶς τέσσαρες ἄκρες. (Δυνατά). Ὅλοι στὶς θέ-σεις σας! (Ἡ Ἀγλαΐα ἔχει σηκωθεί καὶ πλησιάζει σιγὰ σιγὰ τὸν ἀρχιεργάτη).

ΑΓΛΑΪΑ (Στὸν ἀρχιεργάτη): Θὰ γεννήσει ἡ Ἀγλαΐα;

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Ναι, εἶναι στὶς μέρες τῆς. Χτὲς εἶχε λίγα πονάκια. Ὅμως τώρα πού τὴν ἄφησα τραγουδοῦσε, ἔ-πλεκε μωρουδιακά καὶ τραγουδοῦσε.

ΑΓΛΑΪΑ: Ἴσως, ἀπόψε... (Ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸν ἀρ-χιεργάτη καὶ πηγαίνει πάλι πρὸς τὸ παράθυρο).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἴσως, ἀπόψε, νὰ πᾶει ὁ Ἀλέξανδρος στὸ χορὸ καὶ νὰ τὸν συναντήσω. (Ἀκούονται ἄξαφνα ἀπ' ἔξω φωνές καὶ μουσικές).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Εἶναι τὰ προσέρτια... (Πρὸς τὸν Φωκίωνα). Φωκίων, μὴ μὲ κοιτᾷς φιλόποπτα. Δὲν τὸ κρύβω πὼς εἶμαι στὴ διοργάνωση τοῦ χοροῦ.

ΦΩΚΙΩΝ: Ἀφοῦ δὲ δουλεύεις στὰ ὄρχηξα, με τί δικαίωμα ἀνακατεύεσαι στὸ χορὸ τὸ συνδικάτου;

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Εἶναι δικός μας... (Ἀφαιρεῖται καὶ χαμογελαῖ ἀκούγοντας ἀπ' ἔξω ἕνα τραγούδι): Ἀκούστε, ἀκούστε, λένε τὸ τραγούδι μου: “Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή”. (Ἀκούγεται τώρα καθαρά τὸ τραγούδι με τὰ λόγια “Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή”). Στὸ μεταξὺ ἡ Δω-ροθέα ἀνοίγει τὸ ραδιόφωνο· ρυθμὸς μπλουζ. Χορεύει μόνη τῆς σὲ μιὰ ἄκρη τῆς σκηνῆς, κοιτάζεται στὸν καθρέφτη).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Στὸ παράθυρο): Φάνηκε τὸ ἀνθρώπινο ρεῦμα. Παίρνει τὴ στροφή. Ἴσως, ἀπόψε...

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Εἰρωνικά): Μέρα πού διαλέξανε γιὰ τὸ χορὸ! Χιονίζει! (Γελαεὶ βαριά). Νὰ πᾶτε στὸ διάβολο λοι-πόν. Ἀνίκανοι γιὰ ἐργασία καὶ συγκέντρωση. (Πρὸς τὸν ἀρ-χιεργάτη): Ὅσο γιὰ σένα, ξέρω τί σοῦ χρειάζεται. Γιὰ τὴ μελέτη τῶν σχεδίων νὰ σὲ κρατήσω ὑπερωρία κάτω στὰ ὄρ-χηξα. Ἐκεῖ δὲν τολμᾷς οὔτε μπορεῖς νὰ σκεφτεῖς τίποτ' ἄλ-λο, ἐκεῖ δὲ θυμάσαι κἀν τὴν ἔννοια τῶν λέξεων χορὸς καὶ μουσική. (Ἡ Δωροθέα ρίχνει μιὰ ματιὰ στὸν ἄντρα τῆς Ἀ-γλαΐας μέσα ἀπ' τὸν καθρέφτη. Τοῦ γνέφει. Ἐκείνος τὴν πλησιάζει, χορεύουν ἀργά).

Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Προσέχοντας μόνο τί γίνεται ἔξω): Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή, ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργά-τη εἶναι μυτερή! (Ἀρχίζει νὰ χορεύει με τὴ μουσική πού ἀκούγεται ἀπ' ἔξω. Ὅλο πατάει τὰ κορδόνια τῶν παπουτσιῶν του καὶ πᾶει νὰ πέσει. Ὅταν ἀκούγονται τὰ ταμπούρα, ὁ ἀρ-χιεργάτης τινάζει ἀριστερὰ δεξιὰ χέρια καὶ πόδια. Ὑστερα, ὅταν λένε χωρὶς μουσική τὸ στιχάκι “Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή”, ὁ ἀρχιεργάτης μένει ἀκίνητος. Ὑστερα παίζουνε τὰ φλόουτα καὶ ὁ ἀρχιεργάτης πηδάει ἐμπόδια. Τοῦ πέφτουν ἀπ' τὶς τσέπες διάφορα ἀντικείμενα τῆς δουλειᾶς του, ἕνα μέτρο λ.χ. ἢ ἕνα ἐργαλεῖο). Θ' ἀρχίσει ὁ χορὸς, ἀρχίζει ὁ χορὸς! Ἡ μῦτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μυτερή!

Ἡ ΜΗΤΕΡΑ (Πρὸς τὰ παιδιά τῆς): Μᾶλλον γελοῖος, ὁ βαφτιστικὸς του.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Στὸν ἄντρα τῆς Ἀγλαΐας): Τί γυρεύουμε ἐ-μεῖς ἐδῶ μέσα; Ἐμεῖς οἱ δυὸ, μέσα σ' αὐτὸ τὸ τρελλοκομεῖο;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Πολὺ δυνατὰ γιὰ ν' ἀκουστεῖ): Ἀπ' ἔξω τὰ ταμπούρα, μέσα τὸ ραδιόφωνο. Ἡ ἐρήμωση εἶναι ἀπό-λυτη καὶ γενική, κ' ἡ διχόνοια γίνεται ὀλοένα μεγαλύτερη... Ὁ ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Κραυγάζοντας καὶ χορεύοντας): Θ' ἀρχίσει ὁ χορὸς, ἀρχίζει ὁ χορὸς!

ΑΓΛΑΪΑ: Ἀπόψε θὰ γεννήσει ἡ ἀδελφή μου.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Ἀρπάζει τὸν ἀρχιεργάτη ἀπ' τὸ χέρι): Ἐλα, θ' ἀρχίσει ὁ χορὸς.

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : ‘Ανάξια γενιά, ανάξια, Γενά τῶν τεμπέληδων. . . (‘Ο Γρηγόρης κι ὁ ἀρχιεργάτης στήν πόρτα, ετοιμοὶ νά βγούνε).

‘Η ΜΗΤΕΡΑ (Φωνάζει στὸν Γρηγόρη) : Πρόσεξε μὴν κρῶσεις, σήκωσε καλά τὸ γιῶκα σου! (Βγαίνουν Γρηγόρης καὶ ἀρχιεργάτης). Αὐλάα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Πολὺ δυνατά) : ‘Η ἐρήμωση εἶναι ἀπόλυτη καὶ γενική. ‘Η ἐρήμωση εἶναι ἀπόλυτη καὶ γενική. . . (Φινάλε τσίρκου, ὅπου ὁ καθένος κάνει τὸ δικό του νούμερο χωρὶς νά νάζεται γιὰ τοὺς ἄλλους. Μουσική πολὺ δυνατὴ ‘Εἶω τὰ ταμπούρα καὶ τὰ φλάουτα, στὸ ραδιόφωνο ἕνα μπλοῦζ σιγανό. Α ὕ λ α ἰ α

Π Ρ Α Ξ Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η

ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Μπρὸς στήν ταβέρνα ὁ Γρηγόρης κι ὁ ‘Αρχιεργάτης. ‘Ισως κανένα δέντρο χειμωνιάτικο. ‘Ο Γρηγόρης τὸν τραβᾶει πρὸς μιά κατεύθυνση. ‘Ο ‘Αρχιεργάτης κάνει νά πάει πρὸς τὴν ἄλλη. Μουσική : ἤχος τῆς θάλασσας καὶ θόρυβος ὀρχήστρου.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Πρέπει νά βιαστούμε, εἶμαι στήν ὀρχήστρα. Τὸ καλύτερο κλαρινέτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Γιατί πᾶς ἀπὸ κεῖ;

Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Δὲν τὸ ξέρεις; ‘Ο χορὸς δὲ θά γίνει στήν ταβέρνα τοῦ ἀδελφοῦ μου. Θά γίνει στὸ ὑπαίθρο, στὸ μέρος ποῦ γινε πέρσου ἐμπρησμοῦ ἀπ’ τοὺς βοσκούς. Τ’ ἀπόγευμα ἔστειλα ἐκεῖ ὀλόκληρο συνεργεῖο. Πατηκώσανε τὸ χιόνι γιὰ νά γλυστράει καλύτερα καὶ καρφώσανε ἐξέδρα γιὰ τὴ μουσική. Βάλαμε καινούριες σανίδες, κάτασπρες.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Εἶναι τρέλλα, θά πουντιάσετε. Ξέρω, τώρα τελευταία ψιθυρίζονται διάφορα γιὰ τὴν ταβέρνα. “Ὅτι αὐτὸς σᾶς ἐκμεταλλεύεται. Πουλᾶει τὸ κρασί ἀκριβότερα κι ἀπ’ τὴν πρωτεύουσα, οἱ μεζέδες ἔχουν ἐξωφρενικὲς τιμές, κ’ ἡ πίστωση ποῦ σᾶς κάνει εἶναι κόλπο γιὰ νά πίνετε περισσότερο. “Ὁμως...

Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Κ’ ἡ μπενζίνα; Πῶς κατάφερε νά ‘χει μπενζίνα τὸν καιρὸ ποῦ κανένας δὲν εἶχε;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Τί ἀνακατεύεις τὴ μπενζίνα; Αὐτὸ δὲν σᾶς ἐνδιαφέρει...

Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Συνεχίζει) : Μεγάλη του ἐξυπνάδα βέβαια νά κάνει μπενζινάδικο δίπλα στήν ταβέρνα, ἀκριβῶς πάνω στὴ στροφή. . . Σήμερα τουλάχιστον δέκα λιμουζίνες σταματήσανε ἀπέξω. “Ἐβγαίνει ὁ Γρηγόρης, δόστου μπενζίνα, ξανάβγαίνει, φούσκωνε ἕνα λάστιχο, σ’ ἕνα διόρθωσε καὶ τὴ μηχανή κ’ ἔδωσε καὶ μπενζίνα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Στάσου. Κάτι μοῦ κρύβεις. Κάτι συμβαίνει ἐκεῖ μέσα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Καὶ τὸ “Θέα πρὸς τὴ θάλασσα”; Πάνω ἀπ’ τὴν πόρτα, ἔχει γράψει μὲ μεγάλα μαῦρα γράμματα “Θέα πρὸς τὴ θάλασσα”, ἐνῶ δὲν εἶναι ἀλήθεια...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (‘Αφηρημένος) : ‘Η θάλασσα φαίνεται ἀπὸ ‘κεῖ μιά δυὸ φορές τὸ χρόνο, ὅταν ἡ διαφάνεια τῆς ἀτμόσφαιρας φτάνει σ’ ἕναν ὑπέρτατο βαθμὸ. Εἶναι ἀπάτη, ἔχεις δίκιο. Γιὰ μᾶς τοὺς περαστικούς δὲν ἔχει βέβαια σημασία, ὅμως γιὰ σᾶς, τοὺς ἐργάτες τῶν ὀρχηστρῶν...

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : ‘Η λαχτάρα μᾶς κάνει νά πιστεύουμε πὼς βλέπουμε στ’ ἀλήθεια τὴ θάλασσα. (Γελᾶει μὲ πικρία). Συζητᾶμε γιὰ τὸ χρῶμα τῆς, ἀν ἔχει κύματα, ὡς καὶ γλάρους διακρίνουμε, ἐνῶ οὔτε ὁ ἀέρας κἂν φυσᾶει ἀπὸ κεῖ. Προχτές, μπρὸς στήν πόρτα, ἔγινε καυγάς, ὁ ἕνας ἔλεγε πὼς βλέπει ἕνα καρᾶβι, ὁ ἄλλος πὼς πρόκειται γιὰ νηοπομπὴ ὀλόκληρη, κ’ ἤρθανε στὰ χέρια τὴν ὥρα ποῦ ἔβρεχε κρουνηδὸν κ’ ἡ ὀρατότητα ἦταν μηδέν. Τὸ ‘πε καὶ τὸ ραδιόφωνο, “ὀρατότης μηδέν” !

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Τὸν ἀρπάζει ἀπ’ τὸ μανίκι) : Κάτι μοῦ κρύβεις. Γιατί δὲ γίνεται ἐκεῖ ὁ χορὸς;

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Σοῦ εἶπα, γι’ αὐτὰ ὅλα καὶ γιὰ νά μὴν ἀνεβαίνει ἡ πίστωση...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ, (Χωρὶς νά τὸν ἀφήσει) : Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Πρέπει νά τρέξω. Εἶμαι στήν ὀρχήστρα. Τὸ καλύτερο κλαρινέτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : ‘Εσὺ θέλω νά τὸ ξέρεις. Τὸ Φωκίωνα, τὸν συχαίνομαι.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ, (Χαμογελᾶει, ἀφηρημένα) : ‘Ο Φωκίων θέλει σκότωμα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ, (Σφίγγει τὸ μπράτσο τοῦ Γρηγόρη) : ‘Ο Φωκίων θέλει σκότωμα. Εἶμαι στήν ὀρχήστρα καὶ πρέπει νά τρέξω. (Κάνει νά φύγει, ὁ Γρηγόρης τὸν κρατᾶ).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Δὲ θά ξεχάσω τὰ μαθήματα ποῦ μᾶς ἔκανες ὅταν ἦσουν φοιτητής, παιδί ἀκόμα, καί...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Αὐτὸ δὲν εἶναι τῆς στιγμῆς. Μίλα.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : “Ε, λοιπόν, ἐκεῖνος ποῦ μᾶς πρόδωσε τότε στήν ἐπανάσταση καὶ μᾶς πιάσανε στὴ φάκα εἶναι ὁ ἀδελφός μου ὁ Γρηγόρης. ‘Η προδοσία ἔγινε μέσα στήν ταβέρνα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Τί λὲς μωρέ; (Τὸν ἀρπάζει ἀπ’ τοὺς ὤμους καὶ τὸν τινάζει). Θέλω νά δῶ τὸ πρόσωπό σου, νά δῶ ἀν λὲς ἀλήθεια.

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Παίξει διπλὸ παιχνίδι. Κι ὄχι μόνον αὐτό, ἀλλὰ καὶ τώρα ἀκόμα ὅλο καὶ κάτι μαγειρεύει. Ἐπάρχει κίνδυνος.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Θέλω νά δῶ τὸ πρόσωπό σου, πρέπει νά ξέρω ἀν λὲς ἀλήθεια... (Τὸν τραντάζει μὲ λύσσα).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : “Λσε με Γρηγόρη, ἄσε με σοῦ λέω. Ἐπάρχουν ἀποδείξεις. Θά πᾶς ὁδὸς ‘Αριστεῖδου 130, ἐκεῖ θά τὰ μάθεις ὅλα, ἀκόμα κι αὐτὰ ποῦ γίνονται σήμερα. Ἐπάρχουν ἀποδείξεις, κι ὀρίστε καὶ τὸ πρόσωπό μου...

(Φέρνει κάτω ἀπ’ τὸ σαγόνι, εἶσι ποῦ νά φωτίζεται ὅλο του τὸ πρόσωπο, τὸ φανάρι τῶν ὀρχηστρῶν. Ὑστερα τὸ περιφέρει γύρω γύρω, σταματώντας πότε στ’ ἀριστερὸ μῦτι, πότε στὸ δεξί).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Φτάνει! Εἶναι ἀνυπόφορο αὐτό... (Δίνει μιά στὸ φανάρι καὶ τὸ πετάει χάμω. ‘Αρχίζει νά τρέχει. ‘Ακούγονται ἀπὸ μακριὰ φωνές καὶ ταμπούρα. Ξεχωρίζει τὸ τραγοῦδι “ ἡ μύτη τοῦ ἀρχιεργάτη εἶναι μτρησὴ”).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Φωνάζει) : ‘Ὁδὸς ‘Αριστεῖδου 130, ‘Ὁδὸς ‘Αριστεῖδου 130! Χάνεις τὸ χορὸ τοῦ συνδικάτου, ἀν καὶ θά ‘σουν βέβαια, ἀπλὸς θεατής!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (‘Απὸ μακριὰ) : Τί λὲς;

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Λέω, στὸ χορὸ, θά ‘σουν ἀπλὸς θεατής. (Οἱ φωνές κ’ ἡ μουσικὴ πλησιάζουν. “Αρχισε ὁ χορὸς, ἀρχισε ὁ χορὸς. . . Οἱ φωνές κ’ ἡ μουσικὴ ὀλοένα πλησιάζουν. Εἰσοδος ἐργατῶν. “Ὁ ἀρχιεργάτης ὀρμᾶει πρὸς αὐτούς).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Τί γυρεύετε ἐδῶ; Μήπως τὸ χιόνι δὲ γλυστοῦσε ἀρκετά; Σταθεῖτε! (‘Ο Γρηγόρης τῆς ταβέρας βγαίνει στήν πόρτα καὶ χαμογελᾶει εἰρωνικά). ‘Η ἐξέδρα τῆς μουσικῆς, τί ἔγινε; Αὐτὲς οἱ ὠραίες σανίδες; ... Σταθεῖτε! ‘Αφοῦ εἶπαμε, νά μὴν πᾶμε στήν ταβέρνα... ‘Εγὼ ποῦ εἶμαι ἀδερφός του σᾶς τὸ λέω, μᾶς ἐκμεταλλεύεται. (Ὀυρλιάζει). Σταθεῖτε, θ’ ἀνέβει ἡ πίστωση. Σταθεῖτε! (‘Ακούγεται ἄεφρα καλπασμός. Εἶναι τ’ ἄλογο τοῦ ἄλλου ‘Αλέξανδρου).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Χαμογελᾶει ἀφηρημένα) : Θά ‘ναι ὁ ἀδερφός μου ‘Αλέξανδρος...

ΦΩΝΗ ΑΛΛΟΥ ‘ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ : ‘Αρχιεργάτη Φωκίων... ‘Αρχιεργάτη Φωκίων, τὴν ἀδελφή μας ‘Αγλαία τὴν πιάσαν οἱ πόνοι τῆς γέννας! . . (‘Ο ἀρχιεργάτης χαμογελᾶει σὰ νά μὴν καταλαβαίνει). “Ελα, δὲν ὑπάρχει καιρὸς γιὰ χάσιμο. Οἱ γέννες εἶναι πολλές, οἱ κλινικὲς γεμίστες, τυχαίνει νά γεννᾶνε τρεῖς καὶ τέσσερις τὴν ἴδια ὥρα στὸ ἴδιο χειρουργεῖο... Νά προφτάσουμε κρεβάτι καὶ χειρουργεῖο. “Ελα...

(Ξαναρχίζει ὁ καλπασμός κι ἀπομακρύνεται. Μουσική).

‘Ο ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (‘Ακίνητος) : Νά προφτάσουμε κρεβάτι καὶ χειρουργεῖο... Νά προφτάσουμε κρεβάτι καὶ χειρουργεῖο... (Τρέχει πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ καλπασμοῦ. Μουσικὴ χοροῦ συνδικάτου. Οἱ ἐργάτες γεμίζουν τὴ σκηνή. Οἱ τελευταῖοι σέρνουν σανίδες. Μπαίνουν στήν ταβέρνα τραγουδώντας).

ΕΙΚΟΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ

Τὸ σπίτι. Τὰ πρόσωπα ὅπως ἦταν στὸ τέλος τῆς πρώτης πράξης, σὰ νά τὴν συνεχίζουν. Πλὴν Γρηγόρη κι ‘Αρχιεργάτη καὶ πλὴν Μητέρας. ‘Ο ἄντρας τῆς ‘Αγλαίας στὸ πάνω πάτωμα. Μακριὰ μουσικὴ χοροῦ συνδικάτου.

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸν πατέρα) : ‘Ο Γρηγόρης πάει νά μού χαλάσει τὸν ἀρχιεργάτη, νά τὸ ξέρεις.

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Έγώ δὲν ἀνακατεύομαι. ‘Ο ἀρχιεργάτης εἶναι δική σου δουλειά.

ΦΩΚΙΩΝ : Δὲ μπορῶ νὰ πολεμῶ δυό, καὶ μάλιστα τὸν ἀδερφὸ μου Γρηγόρη καὶ τὸν ἀρχιεργάτη.

ΠΑΤΕΡΑΣ : ‘Όταν σοῦ ζήτησα νὰ ‘σαι υπεύθυνος γι’ αὐτὸν, τὸ δέχτηκες. Κ’ ἔπειτα σὲ εἶχα προειδοποιήσει πόσο δύσκολη εἶναι ἡ δουλειὰ τῶν ὀρυχείων. (Βγαίνει μὲ μεγαλοπρέπεια).

ΔΩΡΟΘΕΑ (Σιγὰ στὸν ‘Αλέξανδρο) : ‘Ωραία μέρα γιὰ νὰ πηγυεῖς στὸν ὀκεανό... (Στὸ Φωκίωνα) : Δὲ μπορεῖς λοιπὸν νὰ συγκρατήσεις τὸν ἀρχιεργάτη, αὐτὸν τὸν ἡλίθιο ; (Σιγὰ, στὸν ‘Αλέξανδρο) : ‘Απεθύμησα τὴ Βενεδικτίνη. ‘Απεθύμησα νὰ ταξιδέψω στὸ ἐξωτερικό.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τῆς παίρνει τὸ χέρι, κοιτάζει τὴν παλάμη) :

‘Όστε ἔχεις πάει στὴν Εὐρώπη;

ΔΩΡΟΘΕΑ (Σὰ νὰ τοῦ παραδίνεται) : ‘Απεθύμησα τὴ βενεδικτίνη.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Χαμογελαίει) : Τί ὠραῖο σῶμα πού ‘χεις.. (‘Η Δωροθέα τὸν κοιτᾷ προκλητικὰ. Τότε ὁ ‘Αλέξανδρος, ἀπότομα) : ‘Όμως οἱ παλάμες σου εἶναι στεγνές. (‘Η Δωροθέα θυμῶναι καὶ τραβιέει τὸ χέρι της). Κι αὐτοθαυμάζεσαι ἀνόητα μπρὸς στὴ θάλασσα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Φωκίων, ἐγὼ ἀνεβαῖνω στὴν κάμαρά μου. (Πρὸς τὸν ‘Αλέξανδρο, προκλητικὰ) : ‘Αγόρασα ἕναν καινούριο δίσκο, ἂν θεὸς νὰ τὸν ἀκούσεις...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Κανένα ἄλλο βράδυ... Στὴν κάμαρά σου, Δωροθέα, εἶναι ὅλα τόσο εὐχάριστα κι ἀναπαυτικά... Λὲς γιὰτὶ ἀγωνίζομαι ἀφοῦ ὑπάρχουν πολυθρόνες. Δὲν ἔχω ὄρεξη γιὰ ζέστη καὶ ποτὸ, ἀπόψε. Θέλω νὰ βγῶ ἔξω.

(‘Η Δωροθέα, θυμωμένη, τοῦ γυρίζει τὶς πλάτες. ‘Αρχίζει ν’ ἀνεβαίνει σιγά - σιγά τὴ σκάλα. ‘Ο ‘Αλέξανδρος παρακολουθεῖ τὸ κορμί της καθὼς ἀνεβαίνει. Κάνει μὴ κίνηση πρὸς αὐτήν, ὅμως σταματᾷ. ‘Αμέσως ὕστερα ἀκούγεται ὁ δίσκος).

ΣΚΗΝΗ ΕΝΔΕΚΑΤΗ

ΦΩΚΙΩΝ (Πρὸς τὸν ‘Αλέξανδρο) : Γιατὶ δὲν πᾶς ν’ ἀκούσεις καὶ σὺ τὸ δίσκο; (Κάνει ν’ ἀνάψει τσιγάρο, τοῦ πέφτει ὁ ἀναπτήρας) μοιάζει νευρικός).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τί σοῦ συμβαίνει, Φωκίων;

ΦΩΚΙΩΝ : Σὲ ρωτῶ γιατί δὲν πᾶς ν’ ἀκούσεις τὸ δίσκο. Εἶναι καὶ πιὸ ζεστὰ ἀπάνω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : ‘Όχι, Φωκίων. Δὲ θ’ ἀνέβω τώρα στὴ Δωροθέα. Καμιά ἄλλη μέρα... θὰ βγῶ ἔξω νὰ πάρω τὸν ἀέρα μου. ‘Ισως πᾶω στὸ Σούνιο, στὸ νῆο. ‘Έχω ἀδυναμία ξέρεις μ’ αὐτὸ τὸ νῆο. Τὸν προτιμῶ ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα. ‘Εσύ; (‘Ο Φωκίων δὲν καταφέρει ν’ ἀνάψει μὲ τὸν ἀναπτήρα. Πάει νὰ πάρει σπρίττα, τοῦ πέφτουν καὶ τὰ σπρίττα). Μὰ τί ἔπαθες, Φωκίων;

ΦΩΚΙΩΝ (Μὲ νευρικότητα) : Κ’ ἐγὼ θὰ βγῶ νὰ πάρω τὸν ἀέρα μου. Πᾶω νὰ φορέσω τὸ παλτό μου. (‘Ανεβαίνει ὁ ‘Αλέξανδρος κ’ ἡ ‘Αγλαΐα μένον μόνου. ‘Ο ‘Αλέξανδρος πηγαίνει πολὺ κοντὰ της. ‘Ακούγεται πάντα ὁ δίσκος ἀπὸ πάνω. ‘Ισως νὰ φαίνεται λίγο ἡ Δωροθέα πού κάθε τόσο κουρδίζει τὸ γραμμόφωνο καὶ πηγαίνει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Θὰ ‘χει ἀρχίσει ὁ χορὸς. Λένε πὼς θὰ χορεύουνε στὸ ὑπαιθρο, πάνω στὸ πατηκωμένο γιόνι. ‘Όμως δὲ θὰ τ’ ἀντέξουνε τὸ κρῦο. Σίγουρα θὰ πάνε στὴν ταβέρνα τοῦ Γρηγόρη ἀργότερα. ‘Ισως νὰ ‘χουν κιόλας πάει. Θὰ στήσω καρτέρι ἔξω ἀπ’ τὴν ταβέρνα μὲ τὴν ὑπομονὴ τοῦ κυνηγοῦ πού περιμένει τὰ περάσματα βυθισμένους στὸ βάλτο μέχρι τὸ γόνατο. ‘Απόψε θὰ φανεῖ ἀπὸ κεῖ, τὸ ξέρω, καὶ θὰ τοῦ φωνάξω στάσου ‘Αλέξανδρε καὶ θὰ σταλεῖ.

ΑΓΛΑΪΑ : ‘Απόψε θὰ γεννήσει ἡ ἀδελφή μου ‘Αγλαΐα... (Τὰ δυὸ ἀδέρφια κοιτᾷζονται στὰ μάτια. ‘Ο ‘Αλέξανδρος βγαίνει. Σκοτεινιάζει τὸ κάτω πάτωμα. Φωτίζεται καλὰ τὸ δωμάτιο τῆς Δωροθέας ὅπου μπαίνει ὁ Φωκίων).

ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

ΦΩΚΙΩΝ : Σταματήσέ το αὐτό, μ’ ἐκνευρίζει.

ΔΩΡΟΘΕΑ : ‘Εμένα μὲ διασκεδάζει.

ΦΩΚΙΩΝ : Εἶναι ἡ πέμπτη φορὰ συνέχεια πού βάζεις τὸ ἴδιο κομμάτι. (‘Ο Φωκίων σταματᾷ ἀπότομα τὸ γραμμόφωνο. Φωτίζεται τὸ δωμάτιο τῆς ‘Αγλαΐας. ‘Η ‘Αγλαΐα εἶναι ξαπλωμένη. Δίπλα της ὁ ἄντρας της).

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τ’ ἀγόρασα σήμερα. Γι’ αὐτό. ‘Έτσι κ’ ἡ ἀδερφή σου, ἐκνευρίστηκε φαίνεται, καὶ βρήκε πρόφαση πὼς ἔχει

δύσπνοια καὶ σουβλιές στὴν καρδιά. ‘ΊΠελε νὰ τὸ σταματήσω. Στὸ βᾶθος εἶναι πού μὲ μισεῖ.

ΦΩΚΙΩΝ : ‘Έχει καὶ κίνη ἀγωνία;

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τί εἶπες;

ΦΩΚΙΩΝ : Μήπως σοῦ φάνηκε πὼς χτύπησε τὸ τηλέφωνο; ΔΩΡΟΘΕΑ : Εἶναι ἡ πιὸ παλαβὴ ἀπ’ ὅλους σας, καὶ δευτέρως ἔρχεται ὁ ‘Αλέξανδρος. Δὲ μπορούσε λέει νὰ πάρει ἀνάσα, ἡ καρδιά της πήγαινε νὰ σπάσει. ‘Άσε πιὰ ὅταν κουβεντιάζουν οἱ δυὸ τους... Πρὶν ἔρθει ὁ ἀρχιεργάτης, ὁ ‘Αλέξανδρος τῆς ἔβγαξε λόγο γιὰ τὰ ταξίδια του. Λέει ὅμως ψέματα, μὴν πιστεύεις σ’ ὅσα λέει. ‘Ο ‘Άγιος Πέτρος δὲν παράγει βενεδικτίνη, ἡ βενεδικτίνη παράγεται στὸ διπλανὸ χωριὸ πού ‘ναι σχεδὸν βλάνος...

ΦΩΚΙΩΝ : Δὲ σοῦ φάνηκε πὼς χτύπησε τὸ τηλέφωνο;..

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὸς μου τὴν τράπουλα, νὰ ρίξω μιὰ πασιέντζα.

‘Εκεῖ, στὸ συρτάρι τοῦ κομοδίνου, δεξιά.

ΦΩΚΙΩΝ (‘Ανοίγει τὸ συρτάρι) : Πρέπει νὰ φύγω.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Τέτοια ὦρα;

ΦΩΚΙΩΝ : Ναι. Δουλειά. Στὰ ὀρυχεῖα. Τέλος πάντων, κάτι σχετικὸ μὲ τὰ ὀρυχεῖα. Δὲ μπορῶ νὰ σοῦ ἐξηγήσω, ἐξᾴλλου θὰ βαρύνουν.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Μεῖνε, Φωκίων. Δὲ θὰ ρίξω πασιέντζες, θὰ παίξουμε μιὰ παρτίδα μαζί.

ΦΩΚΙΩΝ : ‘Όχι, μὲ περιμένουν.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Γαντζώνεται πάνω του) : Μεῖνε, Φωκίων.

ΦΩΚΙΩΝ (‘Ελευθερώνεται ἀπότομα) : Μὲ περιμένουν, σοῦ λέω. ‘Εοῦ δὲ θὰ μπορέσεις ποτὲ νὰ πιάσεις παιδί. (Σαναγαντζώνεται, τὴ σπρώχνει, κάνει νὰ βγεῖ μὲ τὴν τράπουλα).

ΔΩΡΟΘΕΑ (Φωνάζει) : Δὸς μου τὴν τράπουλα!..

(‘Ο Φωκίων χωρὶς νὰ γυρίσει νὰ τὴν κοιτάξει, ἀκουμπᾷ τὴν τράπουλα στὸ κρεβάτι. Τὰ χαρτιά γλιστροῦν χάμω. Βγαίνει βιαστικά. ‘Η Δωροθέα ξαναβάζει τὸ δίσκο. Κρατᾷ τὸ ρυθμὸ μὲ τὸ πόδι. ‘Υστερα μὲ τὰ νύχια πάνω στὸ τζάμι. Προσπαθεῖ νὰ κλάψει. ‘Αλλάζει γνώμη βάζει λίγη πούδρα στὴ μύτη. Τῆς ἔρχεται ἀξαρνα μιὰ ἰδέα. Κοιτάζει πρὸς τὸ δωμάτιο τῆς ‘Αγλαΐας. Θέλει νὰ τραβήξει τὴν προσοχὴ τοῦ ἀντρός τῆς ‘Αγλαΐας. Σταματᾷ τὴ μουσικὴ, παίρνει τὸ δίσκο καὶ τὸν σπᾷει μὲ θόρυβο).

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ (Στὴν πόρτα τῆς Δωροθέας) : Τί εἶναι Δωροθέα; θέλεις τίποτα;

ΔΩΡΟΘΕΑ (‘Όρθια μπρὸς τὸ σπασμένο δίσκο) : Ναι, νὰ μὲ βοηθήσεις νὰ μαζέψω τὰ κομμάτια. Μοῦ γλιστροῦν τὰ πράγματα ἀπ’ τὰ χέρια τώρα τελευταία... ‘Έλα μέσα... (‘Ο ἄντρας τῆς ‘Αγλαΐας σκύβει καὶ τὰ μαζεύει. . . ‘Η Δωροθέα παίρνει στὸ μεταῦν τὴν τράπουλα κι ἀνακατεύει τὰ χαρτιά). Μὴ φύγεις ἀμέσως, ἔλα νὰ πιῶμε κάτι... Τί θὰ ‘λεγες, νὰ παίξουμε μιὰ παρτίδα; ‘Εδῶ, πού ‘ναι ζέστη;

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : ‘Η ‘Αγλαΐα ἔχει σουβλιές στὴν καρδιά κ’ ἴσως θὰ ‘πρεπε...

ΔΩΡΟΘΕΑ : Αὐτὸς ὁ χορὸς ἔφερε κάποια ἀναστάτωση στὴν οἰκογένεια. Δὲ βρίσκες; ‘Όλοι τους ἀλλαγμένοι ἀπόψε, ἐκτός ἀπὸ μᾶς τοὺς δυὸ. ‘Αλήθεια, τί γυρεύουμε ἐμεῖς ἐδῶ μέσα; ‘Εσύ κ’ ἐγὼ σ’ αὐτὸ τὸ τρελλοκομεῖο... Λοιπὸν, θὰ παίξουμε;

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ναι. Δὸς μου τὰ χαρτιά νὰ τ’ ἀνακατέψω κ’ ἐγὼ. (Κάθονται στὸ κρεβάτι κι ἀρχίζουν νὰ παίξουν. Πήνουν).

ΑΓΛΑΪΑ (Στὸ κρεβάτι) : ‘Η ἀδερφή μου θὰ γεννήσει ἀπὸ στιγμὴ σὲ στιγμὴ. ‘Ισως τώρα δὲ νὰ σκίζεται στοὺς πόνους, καὶ νὰ λυγίζει τὰ σίδερα τοῦ κρεβατιοῦ, καὶ νὰ μὴν ξέρει πού νὰ στρίψει τὴν κοιλιὰ της καὶ τὴ μέση της σοῦ ἀνοίγει, νὰ σπαράξει καὶ νὰ μὴν ξέρει πού νὰ βάλει χέρια, πούδια, ὅλα νὰ περισσεύουν, καὶ τὸ κεφάλι...

ΔΩΡΟΘΕΑ (Γελώντας) : ‘Άσος κούπα...

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ ‘ναι στενὸ τὸ κρεβάτι τῆς ‘Αγλαΐας πού γεννάει, γιατί κανένας χῶρος δὲν εἶναι τότε ἀρκετός, οὔτε ἡ γῆ. Θὰ ‘χει γεμίσει τώρα ἡ γῆ ἀπ’ τὸ κορμί της καὶ τὴν τελευταία κραυγὴ, δὲ θὰ μένει πιὰ θέση οὔτε γιὰ σπίντα, οὔτε γιὰ ποτάμια, οὔτε γιὰ τοὺς ὑπόγειους σιδηροδρόμους...

ΔΩΡΟΘΕΑ : Δὸς μου τὸ ποτήρι σου.

ΑΓΛΑΪΑ : ‘Ή ‘Αγλαΐα πονάει, ἡ γῆ εἶναι στενὴ καὶ πονάει...

ΔΩΡΟΘΕΑ (Γελώντας) : Δικὴ μου ἡ παρτίδα! (Μαζεύει τὰ χαρτιά καὶ τ’ ἀνακατεύει).

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σ’ ἀρέσει ν’ ἀνακατεύεις τὰ χαρτιά...

ΔΩΡΟΘΕΑ : Ναι, καὶ νὰ πᾶνω τὰ ποτήρια νὰ τὰ σφίγγω. (Κρατᾷ ἕνα ποτήρι, τ’ ἀφήνει. Σπᾷει μὲ θόρυβο. Παίρνει τὰ χαρτιά καὶ τ’ ἀνακατεύει μὲ καταπληκτικὴ ταχύτητα).

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Είσαι πάντα τόσο νευρική;
 (Ή Δωροθέα στριφογυρίζει τώρα γύρω απ' το κρεβάτι άνακατεύοντας τα χαρτιά. Πάει να ξαναγεμίσει τα ποτήρια, τα χαρτιά κατακυλιούν). Μην άνησυχείς, δε θα τα μαζέψω, ξέρω πως τ' αφήνεις να πέσουν για να μπορείς να σιύβεις στο χαλί, κ' έχεις άλλο το μπουκάλι κι άλλο τα ποτήρια για να βρίσκεις άφορμή και να πηγαινοέρχεται.
 ΔΩΡΟΘΕΑ : Είσαι έξυπνος...
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Είχες καμιά άμφιβολία ;
 ΔΩΡΟΘΕΑ : Ξέρεις, ό Φωκίαν άρχισε να σε φοβάται.
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Για ποιο λόγο; (Σκύβει άπότομα πάνω απ' το κρεβάτι. Σχεδόν την άγγίζει με το σώμα του. Έκείνη τότε σκύβει άνεπαίσθητα προς αυτόν για να τραβηχτεί πάλι άμέσως. Γελάει).
 ΑΓΛΑΪΑ : Ή γή είναι στενή. Ή Άγλαΐα πονάει.
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σά να 'κουσα τη φωνή τής Άγλαΐας. Δε θα κοιμήθηκε. Πάω να τής δώσω ένα χάπι. Θα γυρίσω.
 ΔΩΡΟΘΕΑ (Φωνάζει): Μην άρχήσεις.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

(Δωμάτιο Άγλαΐας)

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Πάρε αυτό το χάπι να κοιμηθείς.
 ΑΓΛΑΪΑ : Ποιός κερδίζει ;
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Έγώ βέβαια. Αυτή ξέρει μόνο να τ' άνακατεύει τα χαρτιά.
 ΑΓΛΑΪΑ : Τή μισώ.
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σε λατρεύω... (Έρχεται κοντά της και τή σκεπάζει, συγχρόνως δείχνει άνυπομονησία να φύγει).
 ΑΓΛΑΪΑ : Είναι στενό το κρεβάτι.
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Με το χάπι όλα θα περάσουν. Ήσύχασε.
 ΑΓΛΑΪΑ : Γιατί κανένας χῶρος δεν είναι τότε άρκετός. Ούτε ή γή...
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Πάρε το χάπι.
 ΑΓΛΑΪΑ : Θα 'χει γεμίσει τώρα ή γή απ' το κορμί της και την τελευταία κραυγή...
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Είναι τα καλύτερα χάπια. Σου φέρνουν βαθύ ύπνο και δεν καταλαβαίνεις τίποτα.
 ΑΓΛΑΪΑ (Δυνατά) : Βοηθείστε την Άγλαΐα. (Παίρνει το κουτί με τα χάπια και το πετάει απ' το παράθυρο). "Ίσα ίσα που θέλω να καταλάβω, θέλω όλα να τα δώ και να τα καταλάβω. Και να μη μεπιδεύω τα σπίτια με τα δέντρα. Πονάω σαν την Άγλαΐα, κ' ίσως άπόψε τή γνωρίσω. Δεν πρέπει να με πάρει ό ύπνος και να χαθώ. Άρκετά γλυστράνε όλα, κάθε μέρα γλυστράνε και μένουν άπαρατήρητα και δε νιαζόμαστε να ποούμε αυτό είναι σπίτι, κι αυτό είναι δέντρο, ούτε ξεχωρίζουμε τή γεύση τής ζάχαρης απ' τ' άλάτι και τριγυρνάμε από δωμάτιο σε δωμάτιο σά ρεύματα άέρα...
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ζηλεύεις τή Δωροθέα. Σε βεβαιώ...
 ΑΓΛΑΪΑ : Ναι, ξέρω. Είναι που τήν ενδιαφέρουν και κείνη τα όρυχεία. (Του χαϊδεύει το χέρι). Κ' εμείς χωρίζουμε λίγο κάθε μέρα.

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Σε βεβαιώ πως δε συμβαίνει τίποτα. Μόνο που 'χει άυπνία και φοβάται να μείνει μόνη.
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Ό Φωκίαν έφυγε. Τί πάθαν όλοι τους άπόψε; όλοι φύγανε, άδειασαν οι κρεβατοκάμαρες.
 ΑΓΛΑΪΑ : Πονάω σαν την Άγλαΐα, είμαι ή Άγλαΐα, τίποτ' άλλο δε θέλω να συλλογίζομαι, ούτε τή Δωροθέα, ούτε τή μνηστή. "Όσο θέλει μπορεί να τή σφίγγει το Άνδρέας, άρκετά μου παίρνει το νου κάθε μέρα και μ' άποσπάει από τήν Άγλαΐα, μόνο τήν Άγλαΐα θέλω άπόψε να συλλογίζομαι. (Ό άντρας φεύγει σιγά σιγά και πηγαίνει στις Δωροθέας). Και βλέπω τώρα όλη τή γραμμή, απ' τόν καιρό που γεννήθηκα κι άρχισα να παίζω... Μια διαύγεια Θε μου, μια διαύγεια στα τοπεία... Να μπορούσα να κρατήσω για πάντα αυτή τή διαύγεια... Κι αυτός ό χωρισμός μας, που άρχισε τήν εποχή που ή Δωροθέα παντρεύτηκε το Φωκίωνα και τήν έβλεπες ν' ανεβαίνει τή σκάλα, που μεγάλωνε μέρα με τήν ήμερα και με γέμιζε φρίκη κι άγωνία, έτσι σά να φούσκωνε το στήθος μου και μεγάλωνε, όί τοίχοι βαδίζουν καταπάνω μου προχωρώντας λίγους πόντους τήν ήμερα ώπου κατέβηκε και το ταβάνι, έπεσε άξαφνα-κράκ κ' ήταν τέτοια ή πίεση που μ' έλευθέρωσε, πέταξα τα σπασμένα γυαλιά απ' το παράθυρο, να, το βλέπω τώρα, ό χωρισμός μας έχει γίνει. Δε θα σ' αφήσω να με ξανασκεπάσεις, δεν... (Άνασηκώνεται κοιτάει γύρω). Που είσαι; Που είσαι;

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

(Στο δωμάτιο Δωροθέας)

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Λοιπόν, γιατί με φοβάται ό Φωκίαν; (Πολύ κοντά της).
 ΔΩΡΟΘΕΑ : "Α, νόμιζες για μένα; (Γελάει). "Όχι, για τα όρυχεία σε φοβάται, για τα όρυχεία, μήν του πάρεις τή θέση.
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Και τόν άρχιεργάτη τόν φοβάται. Τόν φοβάμαι εξάλλου κ' εγώ τόν άρχιεργάτη.
 ΔΩΡΟΘΕΑ : Αυτόν το γελοίο, που δε μπορεί ν' άρθρώσει λέξη...
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Στα όρυχεία είναι δυνατός. Μας επιβάλλεται.
 ΔΩΡΟΘΕΑ : "Όχι όμως και στο γέρο. "Όλοι τόν τρέμετε το γέρο, και πριν απ' όλους ό άρχιεργάτης. Είναι ό μόνος άντρας. (Άρχίζει πάλι να στριφογυρίζει ενοχλητικά).
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Δωροθέα σταμάτα, ζαλιστήκα.
 ΔΩΡΟΘΕΑ (Δυνατά) : Πώς τολμάς; Έμένα έτσι μ' άρέσει, να στριφογυρίζω, και θα στριφογυρίζω όσο θέλω και θα σκροπίζω τα χαρτιά στο χαλί για να σιύβω ύστερα να τα μαζέψω. Σε κουράζω κ' εμένα λοιπόν τώρα, ε; Θα στριφογυρίζω, θα στριφογυρίζω, έτσι μ' άρέσει, κατάλαβες; Νά, όρίστε. (Πετάει τα χαρτιά κι άρχίζει να τα πατάει κλαίγοντας).
 ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ (Σιγά κ' ειρωνικά) : Νευρική κρίση... (Πιο δυνατά). Ήρέμησε Δωροθέα. (Τής πιάνει τα πόδια, κάτω). Ήρέμησε, σου λέω. "Έχεις πολύ ώραία πόδια, ιδίως ψηλά, προς τους γοφούς. Θα 'θελα να 'χα ένατο τράπουλες να τις σκορπίσω μόνο και μόνο για να τις βλέπω να τις πατάς. (Το χέρι του ανεβαίνει ψηλότερα. Τήν αφήνει για να 'ρθει να κλείσει τήν πόρτα. Έτσι φαίνεται φωτισμένο μόνο το δωμάτιο τής Άγλαΐας).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

(Δωμάτιο Άγλαΐας)

ΑΓΛΑΪΑ : Όστε μιλούσα μόνη μου; Φοβάμαι. Βγαίνουν ποντικοί και τρέχουν. Τους φοβάμαι τους ποντικούς. Τρέχουν πάνω κάτω. Θα 'σπασε κανένας σωλήνας του νερού, εκτός αν ανεβαίνουν απ' τα όρυχεία. Φοβάμαι. Έρχονται κι άλλοι ποντικοί, πολλοί ποντικοί, ανεβαίνουν απ' τα όρυχεία. Φοβάμαι. (Χώνει το κεφάλι της κάτω απ' τις κουβέρτες. "Υστερα το βγάξει και προσπαθεί να το καλύψει με τα μαλλιά της). Πρέπει κάποτε να φύγω απ' αυτή τήν περιοχή. Άπεθύμησα να κολυπήσω σ' άνοιχτή θάλασσα... "Θέα προς τή θάλασσα" είναι γραμμένο στην πρόσοψη τής ταβέρνας, κ' είναι κι αυτό ψέματα. Φοβάμαι. Κι ό Άνδρέας πού ποτέ του δεν κατάλαβε... Γεννάει ή άδερφή μου. Μια διαύγεια Θε μου, μια ύπερτατη διαύγεια. Έχουμε χωρίσει, πρέπει να το πώ, ούτε στιγμή δε θα τ' αναβάλλω, θα σηκωθώ να περπατήσω άνάμεσα στους ποντικούς, τώρα δά, και ξυπόλητη μάλιστα, θα πατήσω άπάνω τους για να 'ρθω να στο πώ.
 (Δένει πίσω τα μαλλιά με μια κίνηση άποφασιστική. "Υστερα κοιτάει προς το παράθυρο. Άλλάζει ή έκφρασή της. "Ένας άναστεναγμός άνακούφισης, άγαλλίασης). Μια εύδαιμονία έρχεται άξαφνα απ' έξω, δεν ξέρω από πού και φτάνει μέχρι τήν καρδιά και τις άκρες τών δακτύλων, άς μην πέθαινε τουλάχιστον κανείς, ποτέ να μην πέθαινε... (Άνοίγει άπότομα τήν πόρτα τής Δωροθέας κραυγή Δωροθέας).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

ΑΓΛΑΪΑ : Να με συγχωρείτε. Ήρθα να πώ ότι έχουμε πιά χωρίσει, ότι χιονίζει, κι ότι δεν κρυώνω πιά ούτε φοβάμαι. (Ή Άγλαΐα κατεβαίνει σιγά-σιγά τα σκαλοπάτια. Έρχεται και κάθεται μπροστά στον καθρέφτη και κοιτάζεται. Άλλάζει έκφραση σά να σκέφτεται: "Δεν κρυώνω πιά, ούτε φοβάμαι". Βρίσκει ένα κομμάτι ψωμί και το δογκώνει. Ξαφνικά μέσα στον καθρέφτη βλέπει τόν Άνδρέα να μπαίνει. Φωτίζεται ελάχιστα, μόλις πού διακρίνεται. Ό Άνδρέας πλησιάζει, τήν παίρνει στην άγκαλιά του. Κάθονται στην ίδια πολυθρόνα. Τής χαϊδεύει τα χείλη. Βουβή σκηνή για μερικές στιγμές).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

(Το σπίτι)

ΑΓΛΑΪΑ : Σε περιμένα (Παίρνει τα χέρια του και τα σφίγγει πάνω στο στήθος της). Τα λατρεύω τα χέρια σου, θέλω να

ὕποταχτῶ στὰ χέρια σου, εἶμαι ἔτοιμη ἀπὸ τὸν καιρὸ πού περιμένα τὸν ταχυδρόμο στὴς Ἄλπει. (Γελάει λίγο). Δὲ σοῦ μίλησα ποτὲ γι' αὐτὸ τὸν ταχυδρόμο, δὲ σοῦ μίλησα ποτὲ γιὰ τίποτε. (Γελάει λίγο). Ξέρεις, τότε νόμιζα πὼς θὰ λάβαινα γράμμα σου, ἦταν μιὰ ἀνόητη ἰδέα βέβαια, ἀλλὰ ἔτσι νόμιζα, καὶ κάθε μέρα περιμένα τὸν ταχυδρόμο ἕρθια στὸ χιόνι. Ἐρχόταν στὴς τρεῖς, τρισήμεση, πάντα ἄμως κάπως ἄξαρνα, γιατί ἔτσι κλειστὸ πού ἦταν τὸ χωριό, δὲν τὸν ἐβλεπες παρὰ τῆ στιγμῆ πού ἔπαιρνε τὴν τελευταία στροφή, κ' ἔτσι σπουδαῖος χινοδρόμος πού ἦταν, ὕστερα ἀπὸ τὴ στροφή εἶχε κιόλας φτάσει. Ἐπρεπε νὰ τὸν βοηθήσω, νὰ τοῦ λύσω ἀκόμα καὶ τὰ σκέ, καὶ κείνος τό 'παιρνε γιὰ προσβολή, πὼς δὲν τὸν θεωροῦσα ἀρεκτὰ σβέλιο, κ' ἔλεγε "ἔχω πάρει δυὸ πρῶτα βραβεῖα. Δὲν ἔχετε γράμμα". Τότε ἐπέμενα νὰ διαβάσω ὅλες τὶς διευθύνσεις, γιατί γίνονται καὶ λάθη, μπορεῖ νὰ γινε λάθος, ἔλεγα, καὶ ἀδειάζα ὅλη τὴν πέτσινη τσάντα πάνω στὸ χιόνι. Ἐκανα ἀστεῖα γιὰ νὰ τὸν κρατήσω περισσότερο, κ' ἐκεῖνος ξεκαρδιζόταν, ὕστερα ὅμως θύμωνε, γιατί τύχαινε τὸ μελάνι νὰ ξεβάψει καὶ πὼς θὰ παρέδιδε τὰ γράμματα; (Γελάει. Ὑστερα πολὺ σοβαρή): Μ' ἀρέσει νὰ μοῦ χαϊδεύεις τὰ χεῖλη... (Σιωπῆ). Ὅλον κείνο τὸν καιρὸ σ' ἔφαχνα σ' αἰθουσες κινηματογράφων ἢ θεάτρων, ἐξέταξα συστηματικὰ τὴν κάθε σειρὰ μήπως σὲ δῶ, ἐνῶ ἤξερα πὼς μᾶς χώριζε μιὰ ἡπειρος. Ξημέρωνε μιὰ μέρα, μοῦ κατέβανε ἡ ἰδέα πὼς θὰ 'σουν πρὸς τὸ Νότο, πήγαινα πρὸς τὸ Νότο, ἔχι θὰ 'ναι στὸν Ὠκεανό, πήγαινα στὸν Ὠκεανό. Ἐτσι πέρασα καὶ τὴ Μάγχη καὶ γύρισα ὅλα τὰ προάστια τοῦ Λονδίνου, σ' ἓνα μάλιστα πῆγα δυὸ φορές, γιατί μοῦ 'μεινε ἀμφιβολία πὼς δὲν εἶχα ψάξει καλά. Τὰ συχαίνομαι τὰ προάστια τοῦ Λονδίνου. Καὶ συχαίνομαι τὸ Λονδίνο. Τὰ προάστια ἀκόμα περισσότερο... Ὅλο αὐτὸ τὸ πράσινο χορτάρι... Κ' ἐσὺ νὰ μὴν εἶσαι πουθενά... (Σιωπῆ. Εἶναι πάλι ἀγκαλιασμένοι). Ἡ Ἀγλαῖα ἄξαρνα λέει): Ξέρεις, σήμερα εἶδα στὸ δρόμο τὴ μνηστή... (Περιμένει μίπως πεί τίποτα, ὕστερα ἐξακολουθεῖ): Τὰ ξανθὰ μαλλιά καὶ τὸ πλούσιο στήθος της σχεδιάζονταν πάνω στὸ φόντο ἐνὸς σπιτιοῦ κομμένου κατακόρυφα. Γιατί ὑπάρχουν πολλὰ μισὰ σπίτια στὴν πόλη μας, κομμένα μὲ τὴν ἀκρίβεια πού κόβεις στὴ μέση τὸ καρπούζι. Καὶ φέτες σπιτιῶν, ἀκόμα καὶ φλοῦδες, ἓνας τοίχος πού ἀπόμεινε ὄρθιος καὶ πού μὲ κόπο στηρίζεται στὴς πλαϊνὲς οἰκοδομές. Ἐβλεπα τὸ ἐσωτερικὸ μὲ τὰ δωμάτια μισὰ, τοὺς σωλήνες, τὰ καρφιά στοῖς τοίχους κ' ἓνα χρυσὸ κάρδο δίχως εἰκόνα. Περνοῦσε ἡ μνηστή... Πῆγα νὰ τὴ φωνάξω, ἔτρεξα πίσω της, σχεδὸν τὴν ἀγγίξα, κ' ἔπειτα τὴν ἄφησα νὰ χαθεῖ μὲς στὸν κόσμο (Σιωπῆ). Ἐπρεπε νὰ τὴ φωνάξω, ἄμα τὴν ξαναδῶ θὰ τὴν φωνάξω. Τὴ συναντῶ συχνά, τριγυρίζω μήπως καὶ συναντήσω ἐσένα καὶ ἀντίς γιὰ σένα συναντῶ ἐκείνη. Στρίβω ἓνα δρόμο, ἐκείνη, ἄλλο δρόμο, πάλι ἐκείνη, στὸ καφενεῖο, ἐκείνη, στὸ θέατρο, ἐκείνη, πρῶι ἐκείνη, βράδου ἐκείνη, ξανθὴ καὶ ἀμέριμνη... (Σιωπῆ).

Ὅμως τὴν ἄλλη φορὰ θὰ τὴ σταματήσω καὶ θὰ τῆς πῶ. "Σὰς παρακαλῶ, μὴν ξαναδεῖτε ποτὲ τὸν Ἀνδρέα". Δὲν εἶναι δύσκολο, θ' ἀρχίσω: "σὰς παρακαλῶ", ἢ "σὰς παρακαλῶ πολὺ", ἢ "σὰς ἱκετεύω", καὶ κείνη θ' ἀπαντήσει: "μὰ βέβαια", ἢ "εὐχαρίστως καὶ ἂν τυχὸν τὸν συναντήσω, θ' ἀλλάξω πεζοδρόμο".

(Ἡ Ἀγλαῖα τὰ λέει ὅλ' αὐτὰ πολὺ σοβαρά, ὕστερα ἄξαρνα γελάει, σὰ νὰ εἰρωνεύεται ἡ ἴδια τὰ λόγια της. Σιωπῆ). Τὶ δυνατὰ πού μὲ σφίγγεις... Ὅμως, γιατί ἄξαρνα νιώθω ἀνάμεσα μας ν' ἀπλώνεται ὀλόκληρη πεδιάδα... Νὰ μποροῦσα νὰ τὴν καλύψω, ν' ἀνοίγα φτεροῦγες γιὰ νὰ τὴν καλύψω, τὸ αἷμα μου θὰ γινότανε φτεροῦγες... (Σιωπῆ). Γιατί νὰ πρέπει νὰ μιλάω καὶ νὰ μὴν καταλαβαίνεις πὼς ὅλα τὰ πλάθω κατ' εἰκόνα σου, πὼς μεταμορφώνω τὰ τοπεῖα ἔτσι πού νὰ σοῦ μοιάζουν, πὼς τὸ κάθε πράγμα πού βλέπω ἢ ἀγγίξω εἶσαι σὺ, καὶ τὸ νερὸ πού πίνω, κ' ἡ αἰσθηση τοῦ γυαλιοῦ στὴ χούφτα μου ὅταν σφίγγω τὸ ποτήρι... (Σιωπῆ).

Οἱ δρόμοι ἔχουν γεμίσει ὕδοφράγματα, οἱ πόλεις σπίτια μισὰ, σὲ κάθε βῆμα "παρακαλῶ τὴν ταυτότητά σας"... Νὰ μπορούσαμε τουλάχιστον ἐμεῖς οἱ δυὸ... Ἐτσι, ἐμεῖς οἱ δυὸ νά...

(Ἐκεῖνος σηκώνεται, φεύγει σιγά, σιγά. Τὸν βλέπει πάλι μέσα ἀπ' τὸν καθρέφτη νὰ πλησιάζει τὴν πόρτα. Ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς αὐτόν). Φεύγεις; Γιατί φεύγεις πᾶντα; (Δυνατά). Σ' ἀγαπῶ. (Πέφτει λιπόθυμη).

Α Γ Λ Α Ι Α



Ὁ Ζοζὲ Καλιὸ (Ἀλέξανδρος) καὶ ἡ Δολὲ Μπελλὸν (Ἀγλαῖα), στὴν παράσταση τοῦ "Ἄλλου Ἀλεξάνδρου" στὸ Παρίσι



Π Ρ Α Ξ Η Τ Ρ Ι Τ Η

ΕΙΚΟΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΩΗ

Μπρός στην ταβέρνα. Πανώ μὲ "Θέα πρὸς τὴ θάλασσα".
"Ο Γρηγόρης τῆς ταβέρνας στὴν πόρτα. Ἀριστερὰ ὁ Ἀλέξανδρος, δεξιὰ ὁ Γρηγόρης. Ὁ Ἀλέξανδρος χτυπάει τὴν πόρτα.
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ (Τραγουδάει): Συννεφιασμένη Κυριακή, μοιάζεις μὲ τὴν καρδιά μου...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Χτυπάει τὴν πόρτα, φωνάζει): Μήπως πέρασε ἀπὸ δῶ ὁ ἀδελφός σου Ἀλέξανδρος;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Ποιὸς εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πές μου, πές μου ἂν πέρασε ὁ Ἀλέξανδρος..
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Συννεφιασμένη Κυριακή, μοιάζεις μὲ τὴν καρδιά μου... (Ἀφηρημένος): "Ίσως ἡ ἀδερφή μου νὰ γεννάει αὐτὴ τὴν στιγμὴ... (Γυρίζει πρὸς τὸ ἔσωτερο τῆς ταβέρνας). Πιεῖτε στὴν ὑγεία τῆς, πιεῖτε ὅσο θέλετε, ἐγὼ κερνάω. Οὔτε τὰ σπασμένα ποτήρια θὰ λογαριάσω. Ὁ ἰδιοκτήτης τῶν ὀρυχείων κι ὁλόκληρη τῆς περιοχῆς εἶναι νονός μου, τὸ ξέρετε; Ἀκούτε; Νονός μου. (Φωνές καὶ γέλια ἀπὸ μέσα)... Νονός του! Νονός του!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ (Γελάει μεθυσμένος): Ναί, νονός μου! Πιεῖτε· γιατί δὲν πίνετε; Ἀπόψε εἶναι ὁ χορός τοῦ συνδικάτου. Εἶναι μεθυσμένοι, πέφτουν ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλον. Οἱ γυναῖκες ξελιγώθηκαν στὰ γέλια. Οἱ ἄντρες τίς φιλᾶν στὸ σβέρο, γιὰ νὰ τίς κάνουνε νὰ πάψουν, τοὺς ταμπᾶνε τὰ μπράτσα, γελᾶνε περισσότερο, τὸ στήθος τοὺς τρέμει... Οἱ ἄντρες τοὺς ξεκουμπώνουνε τὴ μπλουζά, τὸ γέλιο ξαναρχίζει... Φιλεῖστε τίς λοιπόν! Πρέπει νὰ τοὺς καρφώνετε τὸ στόμα καὶ νὰ τίς πονάτε. Ἔτσι ὁ κόσμος γεμίζει νεογέννητα! Κάθε μέρα! Χά! Χά! Χά!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πές μου, πές μου ἂν πέρασε ὁ Ἀλέξανδρος..

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Ναί, πέρασε νὰ πάρει τὸν ἀρχιεργάτη, γιατί ἡ Ἀγλαΐα γεννάει. Ἄλλὰ ποιὸς εἶσαι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Πρὸς τὰ πού τράβηξε;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Δὲν ξέρω. Ποιὸς εἶσαι; Ἄ, κατάλαβα... Χά! Χά! Χά! Θὰ ἴσαι σίγουρα ὁ γιός τοῦ νονοῦ μου, κι ἀφεντικοῦ τῆς περιοχῆς. Τί τὸν θέλεις; Τί τὸν γυρεύεις ὅλη τὴν ὥρα; (Μουσική. Καλπασμός μακρινός. Ὁ καλπασμός πλησιάζει).

ΦΩΝΗ ΑΛΛΟῦ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟῦ (Διωνά): Ἡ ἀδελφή μας γέννησε! Καὶ εἶναι καλά! Ἐνα παχὺ ἀγόρι!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ (Φωνάζει πρὸς τὰ μέσα): Ἡ ἀδελφή μου γέννησε. Ἡ ἀδελφή μου γέννησε! Ἀγόρι! (Πρὸς τὸν ἄλλο Ἀλέξανδρο): Ἐλα νὰ πιεῖς ἕνα ποτήρι.

ΦΩΝΗ ΑΛΛΟῦ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟῦ: Ὁχι, ὄχι, δὲν προφταίνο. Ὁχι, οὔτε γιὰ ἕνα ποτήρι. Γεὶά χαρά. (Καλπασμός ἀπομακρύνεται).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀλέξανδρε! Ἀλέξανδρε, στάσου! Ὁ ἀέρας φύσηξε ἀπ' τὴ θάλασσα, ἀρμύρισε τὸ δέρμα καὶ τὸ φωμί, στάσου νὰ σοῦ πῶ... (Καλπασμός). Στάσου Ἀλέξανδρε! Ἐχω τόσα νὰ σοῦ πῶ... Ἀλέξανδρε! Ἀλέξανδρε, θέλω νὰ δῶ τὸ πρόσωπό σου...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ: Γέννησε ἡ Ἀγλαΐα! Ἀγόρι! Μωρὲ γέννησε ἡ ἀδερφή μου, τ' ἀκούτε; Ροχαλλίζουν. Σὲ ποιὸν νὰ τὸ πῶ; Γέννησε ἡ ἀδερφή μου μωρὲ, τ' ἀκούτε; Γι' αὐτὸ σᾶς κέρασα κι οὔτε τὰ σπασμένα ποτήρια θὰ λογαριάσω. Γέννησε ἡ ἀδελφή μου ἕνα παχὺ ἀγόρι. Τί γομάρια μωρὲ εἶσαστε σεῖς; Τώρα πού θέλω κ' ἐγὼ νὰ σᾶς μιλήσω... (Τοὺς κλωτσάει, κανεὶς δὲν κουνάει). Γιὰ δὲς, τοὺς κλωτσάω καὶ δὲν κουνᾶνε, οὔτε πέτρες νὰ κλωτσούσα. Λοιπόν, θὰ σᾶς βάλω νὰ τὰ πληρώσετε τὰ σπασμένα ποτήρια. Ἐνα παχὺ ἀγόρι γέννησε, τ' ἀκούτε μωρὲ; Τοῦ φώναξε στάσου, ὁ ἄλλος ὅμως δὲ στάθηκε. Τ' ἀκούτε μωρὲ; Δὲν ἀκούτε; Γομάρια, θὰ τὰ πληρώσετε τὰ ποτήρια. Συννεφιασμένη Κυριακή μοιάζεις μὲ τὴν καρδιά μου...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Τί φλα εἶναι ὁ ἄτιμος. Μιλáει στοὺς τοίχους! Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορά. Κάθε βράδυ μεθαίει καὶ μιλάει στοὺς τοίχους. Γιὰ ν' ἀκούσω καλύτερα... (Πλησιάζει, προσπαθεῖ ν' ἀκούσει). Μπᾶ, οὔτε ψίθυρος ἀπὸ μέσα... Ἔτσι μοῦ ῥοχεται νὰ σὲ συγκρίσω χωρὶς νὰ περιμένω τὴν ἀπόφαση τῶν ἄλλων. Ἔτσι κ' ἔτσι θὰ τὸ θέλουν ἀφοῦ ἔχουμε τίς ἀποδείξεις. Εἶσαι προδότης. Θὰ ἴθelia νὰ σὲ κάψω ζωντανό καὶ νὰ κάψω καὶ τὴν ἀποθήκη σου. Ἔτσι μεθυσμένος πού θὰ πέσεις στὸν ὕπνο νὰ σὲ καταπιεῖ ἡ φωτιά. Καὶ τὰ μάτια σου νὰ φάει, καὶ τὴ μύτη

σου, καὶ τὴν κοιλιά σου πού ναι γεμάτη κρασί. (Τὸν πλησιάζει ὁ Ἀλέξανδρος).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἐσο τί γυρεύεις ἐδῶ;
ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Λογαριασμὸ θὰ σοῦ δώσω; Ἦρθα νὰ σὲ καμαρώσω νὰ κунηγᾶς τὸ μπάσταρδο. Καλὴ δικαιολογία βρήκες, καλύπτεις μιὰ χαρὰ τὴν τεμπελιά σου, καὶ τὴν ἀδιαφορία σου γιὰ τὴν τύχη τοῦ κόσμου. (Εἰρωνικά): Περιμένουμε τὸ θαῦμα, στὸ μεταξύ δὲν κάνουμε τίποτα...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Δὲ σταμάτησε σήμερα. Ὅμως θὰ σταματήσει αὔριο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Κι ἀργίζεις νὰ κόβεις βόλτες ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι τῆς μνηστῆς! Ἔτσι μοῦ πανε! Χά! Χά! Χά!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Τὴν ἀγαπῶ καὶ κρυῶνω. Θέλω νὰ γυρίσω στὴ φωτιά.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἐρχομαι μαζί σου. Εἶναι ἀκόμα νωρίς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἀργά θὲς νὰ πεῖς.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Γιὰ τὴ δουλειὰ πού ἔχω εἶναι νωρίς. Προφταῖνο νὰ σοῦ διηγηθῶ τὴν ἱστορία τοῦ φόνου. (Τὸν παίρνει μπράτσο καὶ φεύγουν σιγά - σιγά).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Θὰ σταματήσει αὔριο. Γρηγόρη, σὲ βεβαιῶ πὼς θὰ σταματήσει αὔριο. (Ἀκούγεται τὸ γέλιο τοῦ Γρηγόρη. Φωτίζεται τὸ σπίτι. Ἡ Ἀγλαΐα χάμω, λιπόθυμη. Τὸ γέλιο τοῦ Γρηγόρη δυναμώνει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

(Τὸ σπίτι)

Μπαίνουν ὁ Ἀλέξανδρος καὶ ὁ Γρηγόρης.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Δὲ θὰ μοῦ πεῖς τί γύρευες ἔξω ἀπ' τὴν ταβέρνα;

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἦρθα νὰ σὲ καμαρώσω νὰ κунηγᾶς τὸ μπάσταρδο! (Ἀξάφνα βλέπουν τὴν Ἀγλαΐα Τρέχουν κοντὰ τῆς).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ἡ Ἀγλαΐα!

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Εἰρωνικά): Ταξιδεύει...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τρίβοντας τῆς τὰ χέρια): Γύρισε, Ἀγλαΐα. Ποιὸς ξέρει πόσην ὥρα βρίσκεται ἔτσι μὲ τὸ νυχτικό...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Εἰρωνικά): Καὶ χωρὶς τὰ κόκκινα χαριτωμένα παντοφλάκια. Γιὰ δὲς τὰ πόδια τῆς, τοὺς ὤμους τῆς, τὸ στόμα τῆς... Μὰ τὴν ἀλήθεια, δὲν ἔχω δεῖ πλάσμα πιὸ αἰσθησιακὸ ἀπὸ τὴν ἀδερφή μου. Καὶ λιπόθυμη ἀκόμα... Αὐτὲς οἱ τάχα τυραννικὲς ἀναζητήσεις κι ἀγωνίες σας, ἐνῶ στὸ βάθος δὲν σκέφτεστε παρὰ τὸν ἔρωτα. Κοίταξέ τμη, σὰ νὰ περιμένει τ' ἀρσενικό μ' ὅλους τοὺς πόρους τοῦ κορμιοῦ τῆς, ἂν τῆς σῆκονες τὰ βλέφαρα θὰ βλέπεις τίς ὤψεις πού ὄνειρεύεται...
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Γύρισε Ἀγλαΐα, καὶ πές μου ἂν ἦρθε ὁ φίλος μου.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἐκεῖ γυρίζει ὁ νοῦς σας. Δὲ μὲ ξεγελάτε ἐμένα οὔτε θὰ μ' ἐμποδίσετε νὰ κάνω αὐτὸ πού πρέπει. Τί ὥρα εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Εἶναι μεσάνυχτα περασμένα. Τρέξε νὰ φέρεις νερὸ καὶ μιὰ μάλλινη κουβέρτα. Θ' ἀνάψουμε καὶ τὸ τζάκι.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Τὴ φωτιά τὴν ἀναλαμβάνω ἐγὼ. Μ' ἀρέσει τὸ τζάκι κι ὅτι ἄλλο ρομαντικό, οἱ ἀδερφές πού λυποθυμᾶνε γιατί ὁ σύζυγος φάνηκε ἀπίστος, ἡ γιατί δὲν ἦρθε ὁ ἐραστής, ἡ μητέρα πού γέρασε δίχως νὰ πάρει χαμπάρι πὼς ὁ πατέρας ἔχει βαφτίσει τὴ μισὴ περιοχὴ — λέω βαφτίσει γιὰ νὰ μὴ μεταχειριστῶ ἄλλο ῥῆμα, ἐξᾴλλον τὰ βαφτίζει κιόλας — δίχως ποτὲ νὰ δεῖ τὸ ἄλλο του σπῆτι μὲ τοὺς διπλοὺς φράχτες...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τὸν διακόπτει): Τρέξε, γιατί εἶναι παγωμένη. (Βγαίνει ὁ Γρηγόρης). Γύρισε, Ἀγλαΐα.

ΑΓΛΑΪΑ (Ἀνοίγει τὰ μάτια): Ἡ ἀδερφή μας γέννησε.

Ἦταν μιὰ σκληρὴ δοκιμασία. Χιονίζει ἀκόμα;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Ναί, κ' εἶσαι κάτωρη...

ΑΓΛΑΪΑ: Τὴν πλησίασα γιὰ πρώτη φορά. Καὶ θυμήθηκα πότε πρωτοεῖδα μιὰ μέλισσα, πότε πρωτοεῖδα τὴ θάλασσα. Κι ἄξαφνα σκέφτηκα πὼς στὸ Λονδίνο ἔχουν τὴν ἐξυπνάδα νὰ κατεδαφίζουν τὰ βομβαρδισμένα σπίτια. Ἔτσι βλέπεις μέσα στὴν πόλη τετράγωνα καλοσκουπισμένα κενά. Σ' αὐτὰ σταθεμούν τ' αὐτοκίνητα περιμένοντας τὴν ἐξοδὸ τοῦ θεάτρου καὶ τὰ φαντάσματα τῶν βομβαρδισμένων εἶναι ἐκεῖνα πού ἀκούνε τίς πρώτες κρίσεις γιὰ τὴν παράσταση. Ἀλέξανδρε, δὲν ἀντέχω τὰ μέσα σπίτια. Θὰ χωρίσω.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Κάτι μοῦ κρύβεις Ἀγλαΐα. Εἶδα τίς πατημασιές του στὸν κῆπο. Ἐξᾴλλον τὸν περίμενα.

ΑΓΛΑΪΑ (Σηρώνεται ἀπότομα): Μιὰ ἄγρια χαρὰ στὸ πρό-

σώπῳ τῆς. Εἶδες τίς πατημασιές του; Τὸ λὲς ἀλήθεια; "Ὡστε εἶναι ἀλήθεια;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Μὰ τί ἔπαθες; Σάλαψε ὁ νοῦς σου;

ΑΓΛΑΪΑ : Τὸ τελευταῖο σίγουρο πράγμα στὸ μυαλό μου εἶναι ἡ ξαφνικὴ θέρημ πού 'ρθε ἀπ' τὸ παράθυρο καὶ τοὺς φώναξα δὲν κρυώνω πιά οὔτε φοβάμαι, κ' ὕστερα πείνασα, ὅπως ὅταν ἤμουνα παιδί καὶ γυρίζα ἀπ' τὸν περίπατο. Κατέβηκα τίς σκάλες καί... Ἀλέξανδρε, εἶδες τίς πατημασιές του; Λὲς ἀλήθεια; Μοῦ χάιδεψε τὰ χεῖλη. Τοῦ εἶπα γιὰ τὸν ταχυδρόμο... Καὶ γιὰ τὴ μνηστὴ πού εἶδα σήμερ...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τὴν εἶδες; Πού τὴν εἶδες;

ΑΓΛΑΪΑ (Βυθισμένη στίς σκέψεις τῆς) : Τὴ νύχτα, θὰ τὴν παίρνει ἄξαφνα ἀπ' τὴ μέση καὶ θὰ τὴ σφίγγει...

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Σόπτα, Ἀγλαΐα. (Εἰσόδος Γρηγόρη Κροατίε μὴ κουβέρτα).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Γελώντας) : Νὰ μπορούσε κανεὶς νὰ κἀψει ὀλόκληρο χωριὸ κ' ὕστερα νὰ τὸ χτίσει πέτρα πέτρα. Ὅριστε τὴν κουβέρτα καὶ τὸ νερό. Ἀδερφή μου παραζωντάνεψες καὶ φλουαρεῖς.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ πικραθεῖς, Γρηγόρη.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : "Ἐλα νὰ σέ περιποιηθῶ, ἔτσι... (Τὴν τυλίγει στὴν κουβέρτα). Τώρα λαγοκοιμήσου. Ἐσὺ ξέρεις νὰ λαγοκοιμάσαι, τὸ μπορεῖς, κ' ἐγὼ στὸ μεταξὺ θὰ διηγηθῶ στὸν Ἀλέξανδρο τὴν ἱστορίαν τού φόνου. Μπράβο, βλέπω ὅτι κλείνεις κι ὅλας τὰ μάτια κ' εἶσαι υπάκουη. (Ἡ Ἀγλαΐα μὲ κλειστά μάτια. Τὰ δύο ἀδέρφια κοιτᾶ κοινὰ, γεμίζουν τὰ ποτήρια τοῖς καὶ πίνουν).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

(Τὸ σπίτι)

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Ἄκου λοιπόν, ἦταν μόνος καὶ πήγαινε σπίτι του. Κοινὰ στὸ Βουρλοπόταμο. Δὲν εἶναι ὁ μόνος ἄνθρωπος πού σκοτώσα, ἀλλὰ οἱ ἄλλοι ἦταν ἀλλιῶς, πάντα σὲ μάχη ἢ στοὺς δρόμους τῆς πρωτεύουσας, τότε στὴν ἐπανάσταση, κ' ἔπειτα μερικὸς ὁμίρους πού δὲ θέλαν νὰ προχωρήσουν. Ἐκεῖνος ὅμως ἦταν μόνος καὶ πήγαινε σπίτι του. Νύχτα, κρού διαβολεμένο, ἀέρας φοβερός, εἶχε σηκώσει τὸ γιανὰ, τὰ χεῖρα στίς τσέπες, τὸ κεφάλι φυσικὰ σκυφτό... (Σκάνει στὰ γέλια). Αὐτὰ τὰ πα γιὰ νὰ μοιάζει πιὸ τραγικὸ. Δὲν ἔκανε κρού οὔτε εἶχε σηκώσει τὸ γιανὰ. Ἦταν καλοκαίρι, φοροῦσε ἄσπρο πουκάμισο, κ' ἦταν τόση ἡ ζέστη κ' ἡ ἡσυχία καὶ ἡ ἄπνοια, πού ἄκουγες γύρω τὰ κουνούπια νὰ σφυρίζουν, ὁμάδες ὁμάδες σηκωνόντουσαν μέσα ἀπ' τὰ πράσινα νερά καὶ τὰ βουρλα καὶ σφύριζαν. Ἄκου, Ἀλέξανδρε, τὴν πληρότητα δὲν τὴ φτάνει ποτὲ κανεὶς, οὔτε ἡ φύση τὴ φτάνει. Τὰ στάχυα ὠριμάζουν ὅμως μποροῦν νὰ μείνουν ὠριμα; Ποιὰ εἶναι ἡ στιγμή τῆς ὠριμότητάς τους; Πόσο διαρκεῖ; Θὰ τὰ θερίσουν ἢ θὰ σαπίσουν. Πληρότητα δὲν υπάρχει, υπάρχει μόνον ἡ κίνηση κ' ἡ ἀλλαγὴ, ἡ καταστροφὴ πού φέρνει τὴν ἀνανέωση (Σιωπὴ). Ἀλήθεια, Ἀλέξανδρε, δὲ μοῦ ἔχεις πῆ ποτὲ τί εἶναι, πῶς εἶναι νὰ βομβαρδίζεις καὶ νὰ πολυβολεῖς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ὁ πολυβολισμὸς ἔχει ἐνδιαφέρον γιὰ τί γίνεται μὲ χαμηλὴ πτήση...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Σταμάτα Ἀλέξανδρε, ξέφυγες ἀπ' τὸ θέμα. Σὲ ρώτησα τί εἶναι νὰ βομβαρδίζεις καὶ νὰ πολυβολεῖς, ἐσὺ τὰ ξεγλυστράς βλέπω κάτι τέτοια. Ὡστόσο ἔχεις βομβαρδίσει κ' ἤσουν καλός, καθὼς φαίνεται, σ' αὐτὴ τὴ δουλειά. Ἐχεις βομβαρδίσει κι ὅ,τι κι ἂν λὲς γιὰ τίς χαμηλὲς ἢ νυχτερινὲς πτήσεις ἢ γιὰ τὸν ἥλιο πού ἄξαφνα βγαίνει τὴν ὥρα πού πετᾶς καὶ τί ὠραῖος πού 'ναι ὁ κόσμος καὶ σοῦ 'πα, μοῦ 'πες, ἔχεις βομβαρδίσει, κατέβανες μάλιστα καὶ πολυβολοῦσες ἔβλεπες τοὺς ἀνθρώπους νὰ τρέχουν κ' ἐσὺ πολυβολοῦσες. Στὴν ὑγεία σου Ἀλέξανδρε, πιέτο μὲχρι κάτω, ἔτσι... Ἐχεις καλογευτεῖ τὴ μέθη τῆς καταστροφῆς. Τὴ δοκιμάσαμε ὅλοι αὐτὴ τὴ μέθη ἐσὺ ἀπ' τὸν ἀέρα, ἐγὼ στὴ γῆ, ὁ Φωκίων κάτω ἀπ' τὴ γῆ. Ὅσο γιὰ τὴ συνειδήσή σου, ὁ Θεὸς ἢ ἡ φύση τὰ θέλουν αὐτὰ, εἶναι ὁ δικός τους ὁ ρυθμὸς. Ἐπειτα εἶναι κ' ἡ ἐποχὴ μας, μὴν τὸ ξεχνᾶς, τὸ ἐγκλημα δὲν ἔχει ὅρια στὴν ἐποχὴ μας. Φαντάσου ὅμως Ἀλέξανδρε, φαντάσου νὰ ὑποφέρει κ' ἡ φύση ἀπ' αὐτὴ τὴν κίνηση καὶ πού ποτὲ δὲ φτάνει στὴν πληρότητα... Πῶς θὰ 'ναι ἄραγε νὰ ὑποφέρει ἡ φύση; Ἴσως νὰ πονάει... Ἀλέξανδρε, μοῦ 'ρχεται νὰ κλάψω. (Ὁ Ἀλέξανδρος ἀπλώνει τὸ χέρι του πάνω ἀπ' τὸ τραπέζι πού τοὺς χωρίζει καὶ τοῦ στηριζέει τὸ κεφάλι). Τί ὥρα εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Μία καὶ τέταρτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Βλέπεις, ἡ ἀξία τῆς γενιᾶς μας εἶναι πού σκοτωνόμαστε γιὰ κάτι πού ξέρουμε ἀπ' τὰ πρὶν πῶς θ' ἀλλάξει,

γιατί πιστεύουμε στὴν καταστροφὴ καὶ τὴν ἀνανέωση, κι ὅχι πῶς μᾶς λείπει ἢ πίστη, ἔχουμε πολὺ περισσότερη ἀπὸ τοὺς ἡλίθιους τῆς περασμένης γενιᾶς, τοὺς τσιγκουνήδες, πού περίμεναν τὸ ἀντάλλαγμα καὶ λέγαν σκοτώνουμε, κύριοι, ὅμως γιὰ κάτι τὸ σίγουρο καὶ γιὰ σταθερὲς ἀξίες. Τὴ χαρίζουμε τὴ ζωὴ μας ἐμεῖς, κανεὶς δὲ μᾶς ὑποσχέθηκε ἀντάλλαγμα καὶ σιγουριά... Αὐτὴ ἡ γενναιοφοροσύνη τῆς γενιᾶς μας, εἶναι σὰ νὰ μᾶς πῆραν ἀπότομα τὸ αἷμα... Μοῦ 'ρχεται νὰ κλάψω Ἀλέξανδρε. Ὅμως εἶμαι δυνατός. Νὰ δεῖς πέτρες πού ἔσπασα στὴν αἰχμαλωσία, ὀλόκληρους βράχους. Τώρα θὰ κάτσω νὰ τελειώσω τὴ διατριβή, γι' αὐτὸ κάθουμαι ἐδῶ μέσα καὶ μασάω ἀπ' τὰ δρυκεῖα. Γίναμε πρῶτα ἄντρες καὶ πολεμήσαμε, τώρα θὰ γίνουμε ἐφηβοί, θὰ τὸ ρίξουμε στὴ μελέτη. Ἀπὸ αὐριο, γιατί ἀπόψε ἔχω ἄλλη δουλειά. Προτοῦ χαράξει ἔχω ἕνα χρέος νὰ ξεπληρώσω. Θέλω ἐγὼ νὰ τὸ ξεπληρώσω. Ὅχι νὰ τ' ἀναλάβει ἄλλος. Εἶναι σὰ δικὸ μου φορτίο. Τί ὥρα εἶναι;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἄκου Γρηγόρη, ὅταν κάθουμαι ἀνάσκελα μὲ κλειστά μάτια ντρέπομαι. Φτοῦ σου μαρῆ, φτοῦ σου, λέω στὸν ἐαυτό μου. Καὶ τὰ κλείνω ἀκόμα πιὸ πολὺ, τὰ σφίγγω σὰ νὰ 'ταν γροθιές... Δὲν εἶναι πῶς ἀδιαφοροῦ, ὅχι. Οὔτε πῶς δὲν πιστεύω στὴν ἀλλαγὴ. Μόνον πού ἐγὼ θὰ 'θελα μιά ἀλλαγὴ βασικὴ. Ἐτσι νόμιζα τότε πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο. Πῶς ἡ ἀλλαγὴ θὰ εἶναι ἂν βασικὴ. Ἐλεγα πῶς θὰ συμβεῖ κάτι τὸ ἀλλιώτικο, κάτι πού θ' ἀλλάξει τὴν ὕψη τοῦ κόσμου. Ὅλοι τὸ περιμέναμε, κ' ἐσὺ, ἔτσι δὲν εἶναι; Γιατί δὲν τὸ παραδέχεσαι; Γιατί δὲν παραδέχεσαι πῶς δὲν ἔγινε αὐτὸ πού περιμέναμε; (Σιωπὴ). Θέλω ὅλα ν' ἀλλάξουν, νὰ γίνει μιά μεταμόρφωση νὰ πάρει ὁ διάβολος, ν' ἀλλάξουν κ' οἱ πέτρες, κ' ἡ ὕλη τῶν ὀρυκτῶν... (Σηκῶνεται, ταραγμένος).

ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Εἰρωνικά) : Περιμένουμε τὸ θαῦμα, στὸ μεταξὺ δὲν κάνουμε τίποτα, ἔ;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ναι, περιμένω τὸ θαῦμα. Καὶ θὰ τὸ περιμένω μέχρι τελευταίας πνοῆς. Μιά πίστη φουντάνει μέσα μου ὥρες ὥρες...

(Φωτίζεται ἡ Ἀγλαΐα. Τὰ δύο ἀδέρφια πολὺ λίγο φωτισμένα. Ἡ Ἀγλαΐα μὲ κλειστά μάτια. Κινούνται τὰ χεῖλη τῆς. Ὁ ὕπνος τῆς εἶναι ταραγμένος. Παραμιλάει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

(Ὁνεορο Ἀγλαΐας)

ΑΓΛΑΪΑ : Κοινὰ στὸ Βουρλοπόταμο, Βουρλοπόταμο, ὁ Βουρλοπόταμος... (Ἀνοίγει τὰ μάτια). Θὰ τὸν βρῆκε ἀπὸ πίσω ἢ σφαιρα, σίγουρα στὴν πλάτη θὰ τὸν βρῆκε... (Ἀνασηκώνεται). Εἶναι ὠραία ἡ χαμηλὴ πτήση, νὰ θυμηθῶ νὰ ρωτήσω τὸν Ἀλέξανδρο ἂν πήγαινε καὶ βομβάρδιζε στὸ Βουρλοπόταμο... Ἀλλὰ πάλι ὅχι, τί ἀνοησία, οἱ βομβαρδισμοὶ γίνονται σὲ κράτη ἔθνη. Νὰ τὸν ρωτήσω σὲ ποιά κράτη πήγαινε καὶ τί χρώμα ἔχαν ἐκεῖ τὰ μαλλιά τῶν παιδιῶν... (Σηκώνεται σιγὰ-σιγὰ. Ἐμφανίζεται ὁ Ἀνδρέας, ἐλάχιστο φωτισμένος, τὴν παίρνει ἀπ' τὸ χέρι). Μὴ φεύγεις πάλι. Εἶναι ὠραία ἐδῶ, εἶναι ὁ Βουρλοπόταμος. (Ἄξαφνα φωτίζονται δύο ἀστρὸφύλακες).

ΟΙ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΕΣ (Μαζί, στὴν Ἀγλαΐα) : Τὴν ταυτότητά σας, παρακαλῶ.

ΑΓΛΑΪΑ : Εἶμαι ἡ Ἀγλαΐα.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΑΣ : Τὴν ταυτότητά σας.

ΑΓΛΑΪΑ : Μὰ εἶμαι ἡ Ἀγλαΐα, ἀμφιβάλλετε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΑΣ : Δὲν ἔχουμε καιρὸ γιὰ χάσιμο, ἡ περιοχὴ εἶναι ἐπικίνδυνη. Ἡ λέξη Βουρλοπόταμος, δὲ σὰς λέει τίποτα;

ΑΝΔΡΕΑΣ (Στὴν Ἀγλαΐα) : Πού 'ναι ἀλήθεια ἢ ταυτότητά σου;

ΑΓΛΑΪΑ (Μὲ ἀπόγνωση) : Κ' ἐσὺ δὲ μὲ γνωρίζεις; Εἶμαι ἡ Ἀγλαΐα. Γιατί νὰ μὴ μὲ γνωρίζεις;

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΑΣ : Ὁ ἀδερφός σου Γρηγόρης, εἶναι ἔνοχος φόνου. Δὲ βλέπει τὸν πεθαμένο μὲ τ' ἄσπρο πουκάμισο; (Δείχνει ἕνα ἄσπρο κουρέλι στὸ πάτωμα).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΑΣ : Κι ὁ ἀδερφός σου ὁ Ἀλέξανδρος εἶναι ἔνοχος. Κατέβανε στὸ Βουρλοπόταμο καὶ πολυβολοῦσε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΑΣ : Κι ὁ ἀδερφός σου ὁ Φωκίων εἶναι ἔνοχος. Δίνει τὴν πρώτη ὕλη γιὰ τὰ ὄπλα. Ἀκούγονται μάλιστα καὶ κάτι παραξένα, ὅτι τροφοδοτεῖ καὶ τίς δύο παρατάξεις. Τοῦ ἀρέσει, λένε ὁ ἐμφύλιος.

ΑΓΛΑΪΑ : Ἀφήστε με νὰ περάσω. Ἐγὼ δὲν ἔκανα τίποτα. Οὔτε βγαίνω ἀπ' τὸ σπίτι μου.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΡΟΦΥΛΑΚΑΣ : Τότε εἶσαι κ' ἐσὺ ἔνοχη. Πῶς γίνεται νὰ μὴ βγαίνει κανεὶς σήμερα ἀπὸ τὸ σπίτι του;

ΑΓΛΑΪΑ : Ναι, ναι, είμαι ένοχη. Έδω είναι ο Βουρλοπόταμος; (Κλαίει). Είμαι ένοχη. Κλείστηκα στο σπίτι μου κ' είμαι ένοχη.

ΑΝΔΡΕΑΣ : Ποϋ είναι λοιπόν η ταυτότητά σου; ΑΓΛΑΪΑ (Με λύπη) : Γιατί να μη με γνωρίζεις; (Φωνάζει). 'Αφήστε με ήσυχη. Δεν έχω ταυτότητα. 'Εξάλλου θα φύγω απ' αυτή την περιοχή. 'Αφού κ' εσύ δε με γνωρίζεις. Θα πάω να κολυμπήσω μόνη σ' ανοιχτή θάλασσα. Δεν έχω ταυτότητα, αφήστε με, δεν έχω ταυτότητα, δεν έχω ταυτότητα... ('Ο 'Ανδρέας και οι άστυφύλακες εξαφανίζονται. 'Η 'Αγλαΐα ξαπλώνει κλαίγοντας).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Το σπίτι)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τη σκουτάει) : 'Αγλαΐα, ξύπνα. Δεν είναι τίποτα. Ένα κακό όνειρο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Είπαμε να λαγοκοιμηθείς, όχι και να στριγγλίζεις. Κι αν έχασες την ταυτότητά σου, σε συμβουλεύω αύριο πρωί πρωί να πᾶς να βγάλεις άλλη. "Αν και θά 'χει σίγουρα γλιστρήσει στη φόδρα του παλτού σου, οι τσέπες σου είναι πάντα γελωμένες. Τι ώρα είναι; ('Η 'Αγλαΐα κλαίει σιγά).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δύο παρά τέταρτο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Γειά σας. 'Η διατριβή μου θα γίνει καταπληκτική, οι καθηγητές μου είναι βέβαια ήλιθιοι και δε θα την καταλάβουν. "Πρέπει να 'χετε διαβάσει τουλάχιστον 40 μελέτες για τόν 'Ηράκλειτο", θα μου πούν. "Γιατί όχι εκατό", θα τους πῶ. "Και τί ξέρετε μωρέ σεις απ' τή φωτιά; Και για τή φύση, πού δε μπορεί να φτάσει την πληρότητα και αγναιά; Πονάει μωρέ η φύση, το καταλαβαίνετε; Γειά σας. 'Εσᾶς σᾶς βαρέθηκα με την έρωτομανία σας. Τι καλύτερο πρόγραμμα για να ξαπλώνει κανείς μιὰ τέτοια νύχτα δίπλα στο τζάκι ή για να μένει κουκουλωμένος στο κρεβάτι του. 'Υποκριτές είστε, σᾶς συχαίνομαι, είστε υποκριτές και ένοχοι. Ούτε ένα φόνο δεν μπορέσατε να κάνετε. Γειά σας. (Βγαίνει ο Γρηγόρης).

ΑΓΛΑΪΑ : Γρηγόρη, Γρηγόρη, θα πικραθείς! (Στόν 'Αλέξανδρο): Μη τόν αφήσεις να φύγει, τρέξε να τόν προφτάσεις, τρέξε. (Βγαίνει ο 'Αλέξανδρος): Γρηγόρη!

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ('Απ' έξω) : Γρηγόρη, Γρηγόρη, Γρηγόρη... ΓΡΗΓΟΡΗΣ (Μονολογεί κρυμμένος) : Δεν έπρεπε να πιῶ και να φλυαρήσω, βάρυνη το κεφάλι μου...

ΑΓΛΑΪΑ : Γρηγόρη!

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΡΙΤΗ

(Μπρός στην Ταβέρνα)

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : "Αδिका με φωνάζετε. Μην περιμένετε απάντηση, ούτε θα μ' έμποδισετε να κάνω αυτό που πρέπει. Τους τρομάζω λένε γιατί έχω σκοτώσει ανθρώπους κ' έχω ανατινάξει σπίτια. Να ξέρανε πόσο αυτοί με τρομάζουν με τὰ σπίτια που χτίζουν και τὰ παιδιά που φέρνουνε στον κόσμο. .. 'Η γυναίκα του Φωκίωνα κοιμάται με τόν άντρα της 'Αγλαΐας, ή 'Αγλαΐα θέλει το φίλο του 'Αλέξανδρου, ο 'Αλέξανδρος τη μνηστήρι του φίλου του, ο Φωκίων, πιστός στις παραδόσεις, αρραδιάζει μπαστάρδικα. Χά!, Χά!, Χά! Θα τούς έρθει κεραμίδα με το καινούργιο μπαστάρδικο... Τι με νοιάζει αν ή 'Αγλαΐα περιμενε τόν Ταχυδρομο; "Αν ο 'Αλέξανδρος κόβει βόλτες έξω απ' το σπίτι της μνηστής, και τρέχει και κυνηγάει τόν άλλο 'Αλέξανδρο; 'Εκείνο που μ' ενδιαφέρει, έμένα, είναι ένα εγκλημα λευκό σαν τούτο το χιόνι". "Θέα προς τή θάλασσα" γράφει ο κερατᾶς κ' έχει στο υπόγειο άντρες για βαρέλια, ππλα για τούς άλλους. Θα τού τὰ τινάξω στον άέρα μαζί με τὰ μυαλά του, ένα σπάνιο πυροτέχνημα, ή μπενζίνα θ' ανακατευτεί με το κρασί κι ο τόπος θα μοσχοβολήσει πιό πολύ από δάσος με λεμονιές την άνοιξη.

ΦΩΝΗ ΑΓΛΑΪΑΣ (Πολύ μακρινή, σαν ψεύτικη) : Γρηγόρη... (Πανώ με "Θέα προς τή θάλασσα" έτσι πού να φαίνεται πως ο Γρηγόρης έφτασε. Φωτισμός Σελήνης, πού αλλάζει συνεχώς, σά να περιάνει σύννεφα μπρός στη Σελήνη). ΓΡΗΓΟΡΗΣ : 'Εσβησε και το τελευταίο φῶς, θα κουράστηκε το κτήνος να μιλάει στους τοίχους, κ' έπεσε στον ύπνο. Ροχαλίζει και βρωμάει ή άνάσα του. ('Ακούγεται ή φωνή του 'Αλέξανδρου πού φωνάζει "Γρηγόρη"...).

Θέλω να πάει απ' το χέρι μου, και θέλω να ξεμπερδέω άπόψε. "Αν περιμένω έντολή, ίσως να μᾶς ξεφύγει. Κ' ίσως τ' αναθέσουν σ' άλλον. 'Εμένα μ' έχουν για τή θεωρία, δε με νομίζουν φαίνεται άξιο. Θα τούς δείξω λοιπόν τί μπορώ να κάνω. "Ο-

λα θα γίνουν στάχτη. Σκέφτομαι μόνο εκείνα τὰ ξύλινα τραπέζια πού τὰ 'χουν φρεσκομπογιατίσει πράσινα. 'Απ' το τεπόζιτο τής μπενζίνας ή φλόγα θα βγει να περπατήσει στο πάτωμα και θα πάει να γλύψει τὰ πόδια του πρώτου τραπεζιού. "Υστερα θα πάει στ' άλλο, και στ' άλλο, ύστερα θ' ανεβεί σιγά-σιγά και θα τὰ φάει. Να μπορούσα να τὰ σώσω αυτά τὰ πράσινα τραπέζια, να τὰ φέρω στους ώμους μέχρι την παραλία όπου το καλοκαίρι, άφού πέσει ο ήλιος, είναι ξεγυάρια πού ψυχραίνονται και μαλλώνουν γιατί δεν υπάρχει τραπέζι ν' άκουμπήσουν το βραδυνό τους φαγητό: άμίλητοι ψάχνουν πάνω κάτω — κ' οι έγκυες γυναίκες δε βρίσκουν ούτε καρέκλα να καθήσουν.

ΦΩΝΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ('Από μακριά) : Γρηγόρη... Γρηγόρη!..

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Πρέπει να τελειώνω. ('Ανάβει ένα σπίγτο. 'Ορμάει προς το "Θέα προς τή θάλασσα". Μουσική δυνατή. "Χχοι πυρκαϊᾶς. Κραυγές. 'Ο Γρηγόρης τρέχει φωνάζοντας) : Βοήθεια, Βοήθεια, Βοήθεια!.."

ΕΙΚΟΝΑ ΕΚΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Το σπίτι. 'Η 'Αγλαΐα στην ίδια στάση με το τέλος πέμπτης εικόνας. Μπαίνει ο 'Αλέξανδρος.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Δυναμάσε ο άέρας κ' ή φωνή μου χάνεται. 'Ο Γρηγόρης δεν άκούει. 'Η έρμωση είναι άπόλυτη και γενική. 'Η φωνή μου χάνεται... ('Ελάττιση φωτισμού).

ΑΓΛΑΪΑ : Είναι ὄρες που νομίζω πως έχω κ' εγώ χαθεῖ, στις στοές τῶν ὄρυχείων ή στους διαδρόμους του σπιτιού, ή πῶς μου πέφτει ένα άντικείμενο απ' τὰ χέρια και χάνεται κι αυτό, χάνεται άξιαφα ή πόρτα του δωματίου μου και το δωμάτιο μένει μισό, τὰ δένδρα του κήπου αλλάζουν θέσεις. Φοβάμαι για το Γρηγόρη. Φοβάμαι για ὄλους μας...

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

(Δωμάτιο Δωροθέας)

Μπαίνει ο Φωκίων και χωρίς να κοιτάξει τόν 'Αλέξανδρο και την 'Αγλαΐα, ανεβαίνει τή σκάλα. Στο δωμάτιο τής Δωροθέας άκαταστασία μεγάλη. Χάμω άσπρόροσχο κι άδειανές μπουτιλιές. Σε μιὰ γωνιά τὰ κομμάτια του σπασμένου δίσκου.

ΦΩΚΙΩΝ (Ψυχρά) : 'Ηρθα να πάρω τή βούρτσα τῶν δοντιῶν μου. (Σκύβει και μαζεύει ένα κομμάτι του δίσκου). Μπά; ο καινούριος δίσκος σπασμένος; Ξέρω τί έγινε έδῶ μέσα. Πολύ κοντο έκ μερους σας. Χάνει τή θέση του στα ὄρυγεία.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Το έπεδωκες λοιπόν; Για να τόν βγάλεις απ' τή μέση.

ΦΩΚΙΩΝ : Κ' εκείνον, κ' έμένα.

ΔΩΡΟΘΕΑ : Είσαι δειλός και ύπουλος. Τόν φοβάσαι, ὅπως τόν άρχιεργάτη. 'Ολους τούς φοβάσαι, και την ίδια σου τή σκιά. 'Ομως να δείς πού ο πατέρας σου δε θα το θέλει το διαζύγιο. 'Ο γαμπρός του τού δίνει πολυτιμες νομικές συμβουλές.

ΦΩΚΙΩΝ : 'Από σήμερα κάνω δικό μου σπίτι. Κι ὄλ' αυτά μου είναι αδιάφορα. Πήρα τή βούρτσα τῶν δοντιῶν κι αύριο θα 'ρθω να πάρω τὰ υπόλοιπα.

ΔΩΡΟΘΕΑ (Διορθώνοντας την άκαταστασία του κρεβατιού) : Πρόση μοναξιά... ('Αξιαφα ὀρμάει και του παίρνει τή βούρτσα τῶν δοντιῶν). Μη φεύγεις, Φωκίων.

ΦΩΚΙΩΝ (Ουρλιάζει) : Δός μου τή βούρτσα τῶν δοντιῶν (Την κυνηγάει, αναποδογυρίζει το τραπέζι κ' ή καρέκλα. Πέφτον χάμω ανακατεμένα τὰ χαρτιά, τ' άσπρόροσχα της, τὰ ποτήρια κ' οι μπουκάλες). Δε θα πιᾶσεις ποτέ παιδι, έσύ, κι ούτε καταλαβαίνεις τόν άντρα σου. Δός μου τή βούρτσα τῶν δοντιῶν. ('Η Δωροθέα βγαίνει τρέχοντας. Στα τακούνια της έχει σκαλώσει ένα εσώροσχο. Σκύβει και το ξεμπλέκει. Κρατώντας το εσώροσχο απ' τὸ 'να χέρι και τή βούρτσα απ' τ' άλλο, κατεβαίνει τή σκάλα και βρίσκεται κάτω μπρός στον 'Αλέξανδρο και την 'Αγλαΐα πού την κοιτοῦν έκπληκτοι. Ξοπίσω ο Φωκίων. 'Ο Φωκίων ξαναβρίσκει τήν ψυχραιμία του).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΚΤΗ

(Το σπίτι)

ΦΩΚΙΩΝ : Εὐτυχές σύμπτωση. 'Εχω να σᾶς ανακοινώσω ὀρισμένα πράγματα. "Ας έρθει κι ο Γρηγόρης.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Με κάποια ειρωνία) : 'Ο Γρηγόρης βγήκε να πάρει τόν άέρα του.

ΦΩΚΙΩΝ : Λοιπόν, άκούστε. Από σήμερα κάνω δικό μου σπίτι. Θ' απαιτήσω κι από τόν πατέρα τὸ μερίδιό μου στὰ ὄρυχαιά καὶ θὰ τὸ ὀρίζω ἐγώ. Ἔχω ἓνα γιό. (Ἀκούονται ἐπιφωνήματα. Ἡ Δωροθέα πάει νὰ λιποθυμήσει). Σιωπή. Μὴν κάνετε τοὺς ἐκπληκτους. Τὰ συχαίνουμαι κάτι τέτοια. Ἐξάλλου πῶς μπορεῖ κανεὶς σήμερα νὰ ἐκπλαγεῖ γιὰ ὅ,τιδῆποτε; Ἔχω ἓνα γιό μὲ τὴν ἀδερφή τοῦ ἀρχιεργάτη. (Ἐπιφωνήματα). Σιωπή, δὲ θέλω σχόλια. (Συγκεκριμένες φωνές). Δὲ θέλω σχόλια, τὸ καταλαβαίνετε; Εἶναι ἡ δικιά μου ζωὴ καὶ τὴν ὀρίζω. Ἐδῶ δὲν εἶχα δικιά μου ζωὴ οὔτε δικό μου σπίτι κι ὁ πατέρας μποροῦσε νὰ μὲ ξυπνάει τὴ νύχτα νὰ διορθώνουμε τὰ ἐργαλεῖα. Γέννησε ἡ Ἀγλαΐα. Ἡ Ἀγλαΐα ἔχει μιὰ κοιλιά στρογγυλὴ καὶ γέννησε ἓνα παχὺ ἀγόρι, ἓνα δικό μου παιδί. Ζυγίζει τέσσερα κιλά. Φωνάζετε καὶ τὸν πατέρα, ἔχω νὰ τοῦ ἀνακοινώσω κι αὐτὰ καὶ ἄλλα.

ΑΓΛΑΪΑ : Δὲν ξημέρωσε ἀκόμα.

ΦΩΚΙΩΝ : Ξυπνήστε τον, δὲ μᾶς παίρνει ἡ ὥρα. Ἐτοιμάζου ἀπεργία. Ὑπάρχει ἀναβρασμός. Μεγάλος ἀναβρασμός. Κινδυνεύει ἡ ζωὴ του.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

(Τὸ σπίτι)

(Ἡ Ἀγλαΐα πετάγεται στὴ σκάλα γιὰ νὰ τὸν φωνάξει. Ὁμως ὁ πατέρας ἔχει βγεῖ κι ὅλας στὸ κεφαλόσκαλο) :

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Μὴν ἐλπίζετε πῶς θὰ μὲ σφάζουν. (Κατεβαίνει. Κάθεται στὴν πολυθρόνα). Πιάσε μου ἐκεῖνη τὴ καρέκλα γιὰ τὰ πόδια μου. (Βολεύεται καλά). Θὰ ζήσω ἀκόμα. Θὰ ζήσω χρόνια, ἀκούτε; ὅλους θὰ σᾶς θάψω. Μόνο ὅταν θὰ ἔχω κουρασθεῖ καὶ θὰ ἔχω βρεῖ ὅσες φλέβες μετάλλου θέλω, θὰ κουρασιαστῶ καὶ θὰ πεθάνω. Ἀς ἀρχίσουμε ὅμως ἀπὸ τὴν οἰκογένεια. Ἀκούω πῶς ὑπάρχουν κάτι μικροανωμαλίες. Ἀγλαΐα, πῶς πήρες τὴν ἀπόφαση νὰ χωρίσεις δίχως νὰ ζητήσεις τὴ γνώμη μου; Ὁ ἄντρας σου εἶναι ὁ καλύτερος νομικὸς σύμβουλος πού εἴχαμε ποτέ. Ἐχει μπεῖ στὸ νόημα τῆς δουλειᾶς. Μᾶς χρειάζεται. Τὸ παράπτωμά του ἐξάλλου δὲν εἶναι καὶ σπουδαῖο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Εἰρωνικά) : Οὔτε ἓνα ἐξώγαμο δὲν ἔχει κάνει.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Αὐστηρὰ στὸν Ἀλέξανδρο) : Μὴ μὲ διακόπτετε ἐσύ, θὰ ῥθει κ' ἡ σειρά σου. (Πρὸς τὴν Ἀγλαΐα) :

Ἦρθε ὁ φίλος σου;

ΑΓΛΑΪΑ : Ναι.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Μὲ θυμό) : Μὴν ξαναπατήσει αὐτὸς ἐδῶ μέσα, τ' ἀκούτε; Σᾶς βγάζει ἀπ' τὰ νερά σας, ἡ ἀγγελία αὐτῆ τῶν ἀρραβωνίων σᾶς τρέλλανε. Εἴσαστε φαντασιόπληκτοι κι ἀνάξιοι. Ὅχι μόνο δὲ μπορεῖτε νὰ βρεῖτε μέταλλο, ἀλλ' οὔτε νὰ τὸ ξεχωρίσετε ἀπ' τὸ χῶμα μπορεῖτε! μὰ δουλειὰ πού τὴν κάνει ἡ πιὸ ἀπλοικὴ γυναικοῦλα.

ΦΩΚΙΩΝ : Ζητᾶνε ὑπόστεγο.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Κάθε ζήτημα μὲ τὴ σειρά του. Μὴ μὲ διακόπτετε. Εἴστε ἀνάξιοι ξαναλέω, σᾶς ἀρέσει ἴμως κ' ἡ καλοπέραση. Ἐ, λοιπόν, ἀπὸ αὐριο, σὲ λίγες ὥρες μᾶλλον, γιὰτὶ κοντεύει νὰ ζημερώσει, θὰ ῥθεις μαζί μου Ἀλέξανδρε, στὰ ὄρυχαιά, θὰ πιάσεις δουλειά.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ἀπὸ αὐριο ἀρχίζω πάλι νὰ πετάω. Ἡ αἰτήσή μου ἐγίνε δεκτὴ.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Τί εἶπες μωρέ; (Χτυπάει τὴ γροθιά του στὸ τραπέζι). Ὅποτε ὅλα γίνονται ἐδῶ μέσα χωρὶς νὰ πάρω χαμπάρι; ἔ; Ὁ ἓνας χωρίζει, ὁ ἄλλος κάνει αἰτήσεις. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Χαμογελώντας κοιτάζοντας πρὸς τὸ Φωκίωνα) : Τὸ κυριότερο δὲν τὸ ἄκουσε.

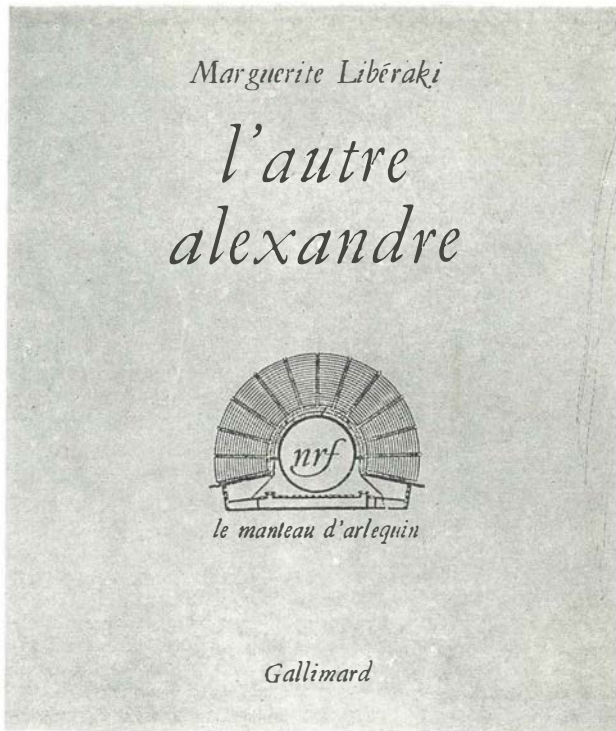
ΦΩΚΙΩΝ (Ἀποφασιστικά) : Θέλω τὸ μερίδιό μου στὰ ὄρυχαιά.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Μουγκρίζει πιχτά) : Εἴστε συνεννοημένοι λοιπόν; (Σὰ νὰ σπάει ἡ φωνή του). Εἴστε συνεννοημένοι; **ΦΩΚΙΩΝ (Μὲ τὸν ἴδιο τόνο)** : Θέλω τὸ μερίδιό μου καὶ μὲ συμβολαιογραφικὴ πράξη. Ἔχω ἓνα γιό.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Γιὰ τὸ μπᾶσταρδο τὰ ξέρω. Τὴν καλότρεφες τὴν ἀδελφὴ τοῦ ἀρχιεργάτη ὅλο τὸ διάστημα καὶ πλήρωσες τὴ γέννα. καὶ τίς πάνες γιὰ νὰ κατουράει τὸ παιδί. Ὅμως τί σχέση ἔχουν αὐτὰ μὲ τὸ μερίδιο;

ΦΩΚΙΩΝ : Θὰ ζήσω μαζί της. Θὰ κάνω σπίτι δικό μου. Θέλω καὶ μερίδιο πού νὰ τὸ ὀρίζω.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Φωνάζει) : Ποτέ. Ἡ περιοχὴ μου ἀνήκει σ' ὅλη της τὴν ἔκταση καὶ μέχρι τὴν πιὸ βαθειὰ στοά. Οὔτε νὰ ἐλπίζετε πῶς θὰ μὲ σφάζουν.



Τὸ “Ἄλλος Ἀλέξανδρος” κυκλοφόρησε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1950 στὰ ἑλληνικὰ σὰν μυθιστόρημα. Τὸ 1957 μεταγράφηκε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ συγγραφέα του σὲ θεατρικὸ ἔργο γαλλικὰ, ἀνεβάστηκε στὸ θέατρο καὶ ταυτόχρονα κυκλοφόρησε σὲ βιβλίο

ΦΩΚΙΩΝ : Κινδυνεύεις. Σοῦ μίλησα κιόλας γιὰ τὴ χθεσινὴ ἐπιτροπὴ καὶ τίς νέες τους ἀπαιτήσεις. Ὁ ἀρχιεργάτης ἐπέμενε ν' ἀλλάξουν ἀμέσως τὰ σκοινιά τῆς κλούβας, γιὰτὶ ἔχουν, λέει, φαγωθεῖ. Κινδυνεύεις. Ὁ χορὸς τοῦ Συνδικατοῦ ἦταν πρόσχημα, τὸ ξέρεις καλύτερα ἀπὸ μένα. Τώρα πού γύριζα, τὸ καφενεῖο “ἡ Συνάντησις” εἶχε φῶς, ἦταν κλειστὸ κ' εἶχε φῶς. Εἶδα δύο ἐργάτες πού χτυπήσαν καὶ μπηκαν. Κ' ὕστερα ἄλλους τέσσερις. Τὰ πνεύματα εἶναι ἐρεθισμένα. Θεώρησα καθήκον μου νὰ σὲ εἰδοποιήσω, κι ἂν χρειαστεῖ, θὰ σὲ προστατέψουμε.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ (Γελαίει) : Ἐσεῖς, οἱ ἀνάξιοι; Κοιτάξτε νὰ σώσετε πρώτα τὸν ἑαυτό σας. Ἄν τὰ ὄρυχαιά ἦταν στὰ χεῖρξ σου, Φωκίων, θὰ στὰ ἔχαν κιόλας τινάζει στὸν ἀέρα. Τὴ λέξη μερίδιο μὴν τὴν ξανακοῦσω. Ἔχω, ἐξάλλου, μεγάλα σχέδια γιὰ τὰ ὄρυχαιά, καινούρια καὶ μεγάλα σχέδια, θὰ βγεῖς κ' ἐσύ ὠφελιμένος. Γι' αὐτὸ θέλω μαζί μου καὶ τὸν Ἀλέξανδρο. (Μαλακώνει. Μὲ πιὸ χαμηλὴ φωνή) : Ἀγόρασα καὶ τὸ κομάτι τοῦ γείτονα. Σὲ τιμὴ εὐκαιρίας. Ἀλέξανδρε, στὸν πόλεμο ἦταν βέβαια ὥραϊα νὰ ὑπάρχει ἓνας ἀεροπόρος στὴν οἰκογένεια, ἓνα γόητρο παραπάνω. Ὅμως τώρα, ἐκεῖ κάτω, ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ δικούς μας ἀνθρώπους. Τὸ βρῖσκω μάλιστα ἐξευτελιστικὸ νὰ μεταφέρεις γιὰ λίγες δεκάρες γράμματα καὶ ταξιδιώτες σὰ νὰ ἴσαι ὀδηγὸς λεωφορείου, ἐνῶ τὴν ἴδια ὥρα θὰ μποροῦσες νὰ βρῖσκεις φλέβες μετάλλου, καί. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τὸν διακόπτει) : Ἔχω πάρει τὴν ἀπόφασή μου. Θὰ πάψω νὰ ἐξαρτῶμαι ἀπὸ σένα. Μ' ἀρέσει ἡ μυρουδιά τοῦ ἀεροπλάνου, κ' ἡ ἰδιαίτερη γεύση πού ἔχει τὸ τσιγάρο λίγα λεπτά πρὶν ἀπ' τὴν πτήση.

ΑΓΛΑΪΑ : Κ' ἐμένα κανεὶς δὲ θὰ μὲ κάνει ν' ἀλλάξω γνώμη.

ΦΩΚΙΩΝ : Θέλω μερίδιο.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Εἴστε συνεννοημένοι λοιπόν; Θὰ. . .

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΟΓΔΩΗ

(Τὸ σπίτι)

Ὁ Πατέρας δὲν προφταίνει νὰ τελειώσει τὴ φράση του. Ἀκούονται μακρινὲς συγκεκριμένες φωνές τῶν ἐργατῶν. Ὁ Φωκίων ταραζέται.

Ὁ ΠΑΤΕΡΑΣ : Χέστηκε κιόλας! Γιὰ δὲς μούτρα γιὰ μερίδιο. . . (Μπαίνει ἡ μητέρα).

‘Η ΜΗΤΕΡΑ : Τί συμβαίνει; (Θά παρακολουθήσει δλη τήν παρακάτω σκηνή σιωπηλή και με αγωνία).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : ‘Ανάξιοι, ανάξιοι, εἰστε χειρότεροι ἀπ’ αὐτούς. Στρέφεστε ἐναντίον μου, ἐνῶ εἰστε αἷμα μου. Αὐτοὶ τοὐλάχιστον δὲν εἶναι αἷμα μου. Ἔχετε δικές σας ἰδέες ἔ; ‘Ομως καλὰ περνούσατε τόσα χρόνια και τὰ βρῖσκατε ἔτοιμα. ‘Οχι πὼς μετανιώνω πού δούλεψα σάν τὸ σκυλί, ἐξάλλου δὲ δούλεψα γιὰ σᾶς, γιὰ μένα δούλεψα, γιὰ νὰ βρῖσκω τίς φλέβες. Ἦταν ἡ δόξα μου. Και τίποτα δὲ μοῦ κόστιζε να πετάω ἕνα ποσὸ γιὰ νὰ διαλέγει αὐτὸς ξενοδοχεῖο με θεά κ’ ἡ ἄλλη νὰ πηγαίνει ἀπὸ πόλη σὲ πόλη και νὰ ψάχνει κάποιον πού δὲν ἔχει ἰδέα. . . (Γελάει). Θά ἔπρεπε ἀλήθεια να σᾶς ἀφήσω στὴν τύχη σας, να τὰ κάνετε γυαλιὰ καρφιά. ‘Ομως, να ξέρετε πὼς ἀν ἀνακατεῦμαι, δὲν τὸ κάνω γιὰ χάρη σας, ἀλλὰ γιατί ἔχω δύναμη περισσευούμενη. Ἀνοιζτε τώρα καλὰ καλὰ τὰ μάτια και τ’ ἀφτιά σας, να δεῖτε πὼς θὰ φερθῶ σ’ αὐτούς, πὼς θὰ τὰ βγάλω πέρα και θὰ νικήσω. Νομίζατε πὼς θὰ τὰ ἔκανα ἀπάνω μου σάν τὸν Φωκίωνα, ἔ; Πὼς θὰ καθόμου να με σφάζουν; Τώρα θὰ δεῖτε.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ (‘Απὸ μακρὰ) : Ὑπόστεγο, θέλουμε ὑπόστεγο... ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Κοιτάζει ἀπ’ τὸ παράθυρο) : Περνάει ἕνα πεινασμένο κοπάδι πουλιῶν. Ἄν τὸ χιόνι δὲ λυῦσει και σήμερα, θὰ ῥθει στιγμή πού θὰ διπλώσουν τὰ φτερά τους ἐκεῖ πάνω στὸν ἀέρα και θὰ πέσουν. Βαραίνουν και τὰ πουλιὰ. Ἢ ὄνειρεύονται κάμπους πού γεμίζουνε σπειριὰ σταριῶ, ὕστερα ἀπ’ τὸ θεριμό.

ΓΥΝΑΙΚΑ (Διαπεραστική φωνή) : Θέλουμε ὑπόστεγο. Ἐμεῖς πού ξεχωρίζουμε τὸ μέταλλο ἀπὸ τὸ χῶμα θέλουμε ὑπόστεγο.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Θέλουμε ὑπόστεγο. Θέλουμε ὑπόστεγο. ΑΝΤΡΕΣ : Τὰ σκονιά τῆς κλούβας! Τὰ σκονιά τῆς κλούβας! Τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΑΝΤΡΕΣ : Ν’ ἀλλαχτοῦνε τὰ σκονιά τῆς κλούβας, γιατί ἔχουν καταφαγωθεῖ.

ΑΝΤΡΕΣ (Φωνές) : Μέτρα ἀσφαλείας! Μέτρα ἀσφαλείας! Μέτρα ἀσφαλείας!

ΑΝΤΡΕΣ : Δὲ θέλουμε νὰ θαφτοῦμε ζωντανοί!

ΑΝΤΡΕΣ : Ν’ ἀλλαχτοῦνε τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΑΝΤΡΕΣ : Ν’ ἀυξηθεῖ τὸ μεροκάματο!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ὑπόστεγο, ὑπόστεγο, θέλουμε ὑπόστεγο.

(Ἡ οἰκογένεια ἀκίνητη προσπαθεῖ ν’ ἀκούσει).

ΔΩΡΟΘΕΑ (Μηχανικά) : Ὑπόστεγο, ὑπόστεγο. Τί εἶναι, ὑπόστεγο; (Σάν τρελλή τρέχει στὸν πατέρα) : Τί εἶναι, ὑπόστεγο; (‘Ο πατέρας τὴ πρῶχη μακρὰ. Ἐκεῖνη μένει κοντὰ του).

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸ παράθυρο) : Κρατᾶν κοντάρια ὅπου εἶναι γραμμένο “αὐξημένη μεροκάματο” “Μέτρα ἀσφαλείας”. Ἐχουν κρεμάσει στὰ κασκέτα τὰ φανάρια τῶν ὀρυχείων. Μιὰ ἄλλη ομάδα προχωρεῖ με κοντάρια ὅπου εἶναι γραμμένη ἡ λέξη “Θάνατος”. Ακούετε; Θάνατος.

ΑΝΤΡΑΣ ΑΓΛΑΪΑΣ : Φωνάζουν θάνατος!

ΑΝΤΡΕΣ : Θάνατος, θάνατος!

ΦΩΚΙΩΝ (Στὸν πατέρα) : Κρύψου. Νὰ κρυφτοῦμε. Δὲ βλέπεις πὼς εἶν’ ἔτοιμοι νὰ μπουνε μέσα; Ποιὸς μπορεῖ νὰ τοὺς σταματήσει;

ΠΑΤΕΡΑΣ : Ἐγώ. Τρέξτε μέσα να μοῦ φέρετε ἕνα παλτὸ να μὴν πουντιάσω. Θὰ βγῶ στὸ μπαλκόνι.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ὑπόστεγο!

ΑΝΤΡΕΣ : Τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΑΝΤΡΕΣ : Θάνατος! (‘Ο πατέρας πάει να βγεῖ στὸ μπαλκόνι. Οἱ ἄλλοι προσπαθοῦν να τὸν ἐμποδίσουν).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Κάντε πέρα. Δὲν ξέρετε τί σᾶς γίνεται. Γρήγορα τὸ παλτὸ μου, γιατί βήχω. (Οἱ ἄλλοι ἀκίνητοι. Πολὺ δυνατὰ) : Τὸ παλτὸ μου μωρέ!

(Ἡ Ἀγλαΐα ὀρμαεῖ να τὸ φέρει. Ἀπὸ κάτω, συγχρόνως με τὰ λόγια τοῦ πατέρα, ἀκούγονται σάν οὐρλιαχτὰ μπερδεμένα οἱ λέξεις θάνατος, ὑπόστεγο, τὰ σκονιά τῆς κλούβας, με μουσική συνδικάτου. ‘Ο πατέρας βγαίνει στὸ μπαλκόνι. Ἀπότομη σιωπή. Ἀρχίζει μόλις να χαράζει).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Πολὺ δυνατὰ) : Ζητάω πέντε λεπτά. Σὲ ὅλα ἔχετε δικιο. (Σιωπή ἀπὸ κάτω. Γυρίζει πρὸς τὴν οἰκογένεια) : Πετρόσανε. (Γυρίζει πάλι πρὸς τὰ κάτω) : Θὰ σᾶς πῶ κάτι τὸ ἐξαιρετικὰ εὐχάριστο. ‘Ομως πρὶν ἔχω να σᾶς δώσω ὀρισμένες ἐξηγήσεις. Νομίζετε πὼς κ’ ἐγὼ δὲν ὑποφέρω; Πὼς δὲν καταλαβαίνω ὅτι τὸ μεροκάματο εἶναι λίγο, ὅτι μᾶς λείπουν ἐργαλεῖα και κατάλληλο σύστημα ἀερισμοῦ και φωτισμοῦ;

‘Ομως δὲν ὑπάρχουνε τὰ μέσα, ὁ τόπος εἶναι φτωχὸς κ’ ἡ ἐκμετάλλευση δαπανηρή. Ἄν ἀνέβαινε τὸ μεροκάματο, τὸ κόστος θὰ ξεπερνοῦσε τὴν τιμὴ τῆς πώλησης και θὰ τὰ κλεινα τὰ ὀρυχεία, τ’ ἀκούετε; Θὰ τὰ κλεινα, κ’ ἐσεῖς θὰ μένατε χωρὶς ψωμί. (Φωνάζει) : Θὰ μένατε χωρὶς ψωμί. Τὸ φταιξιμο δὲν εἶναι δικό μου, εἶναι τέτοιο τὸ ριζικό. (Ἐδῶ πολὺ ἀργά, τονίζει τὴν κάθε λέξη). ‘Ομως να πού και τὸ ριζικό ἀλλάζει. Ἐχω να σᾶς ἀναγγεῖλω κάτι τὸ καταπληκτικό. Βρῆκα μιὰ φλέβα χρυσοῦ.

ΑΝΤΡΕΣ — ΓΥΝΑΙΚΕΣ (Πότε μαζί πότε χωριστὰ) : Ἄααα . . . Ἄαααα . . .

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Μιὰ πολὺ ἀδύνατη φλέβα βέβαια. ‘Ομως ἀπὸ κάπου θὰ ξεκινάει, και θὰ ἐνώνεται μ’ ἄλλες φλέβες. Θὰ βροῦμε πολλές φλέβες. Θὰ βροῦμε τὴν πηγὴ τῆς χρυσῆς φλέβας. Θὰ σκάψουμε, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΑΝΤΡΕΣ : Χρυσός! Θὰ σκάψουμε.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός! Χρυσός!

ΑΝΤΡΕΣ : Θὰ σκάψουμε!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Θὰ σκάψουμε βαθύτερα και μέχρι τὸ κέντρο τῆς γῆς, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΑΝΤΡΕΣ : Ναι, θὰ σκάψουμε. Χρυσός! Θὰ σκάψουμε! ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ (Μὲ ἄλλο τόνο) : Αὐξηση μεροκάματο! (Σιωπή ἀπὸ κάτω και ἀπὸ πάνω).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ : Αὐξηση μεροκάματο! (‘Ακούονται πυροβολισμοί. Μιὰ σφαῖρα, σφαιρίζει κοντὰ στὸν πατέρα και τρυπάει τὸ παραθυρόφυλλο).

ΤΡΙΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ : Τὰ σκονιά τῆς κλούβας!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ὑπόστεγο!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Πολὺ δυνατὰ) : Τὰ σκονιά θ’ ἀλλαχτοῦνε αὐριο. Θὰ φροντίσω και γιὰ τίς σκαλωσιές, καθὼς και γιὰ τὸ ὑπόστεγο. ‘Οσο γιὰ τὸ μεροκάματο, θὰ κάνετε λίγη ὑπομονή. Τώρα πού βρῆκα τὴ φλέβα ὅλα θ’ ἀλλάξουν. Ἐως τὴν ἀνοιξη, ἔσως ὅλοι να γίνεται πλούσιοι. Βρῆκα φλέβα χρυσοῦ, τ’ ἀκούσατε καλὰ;

ΑΝΤΡΕΣ : Χρυσός!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Τείνει τὴν παλάμη ἀνοιχτὴ στὸ μπαλκόνι) :

Ἐδῶ μέσα ἔχω σκόνη χρυσοῦ. Ἄπ’ τὴ χρυσὴ φλέβα. Θέλετε να δεῖτε;

ΦΩΝΕΣ ΑΝΑΚΑΤΕΜΕΝΕΣ : Ναι, ναι, ναι, Χρυσός, ναι. . .

ΑΝΤΡΕΣ — ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Ἀνοίγει τὰ δάκτυλα και σκροπίζει τὴ σκόνη. Ἀκούγονται φωνές, ἀλλὰ διαφορετικῶς. ‘Ο πατέρας γυρίζει πρὸς τὰ μέσα. Ἡ χρυσὴ σκόνη σκόρπισε στὸ χιόνι. Πέφτουν ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλο ἔτοιμοι να σμιστοῦνε. Σκάβουνε τὸ χιόνι).

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Γελάει εἰρωνικά. Γυρίζει πάλι πρὸς τὰ ἔξω) : Ἦσυχια. Δὲν τελείωσα. Ἐχω κι ἄλλα εὐχάριστα. Ἡ ἐπίδα εἶναι διπλή. ‘Οχι μόνον βρῆκα τὴ φλέβα, ἀλλὰ κάνω και πειράματα να μεταβάλω τὸ μέταλλο σὲ χρυσό. ‘Οσο μέταλλο βρῖσκουμε θὰ γίνεται χρυσός. Ξέρω ὅτι τὸ νέο ἐργαστήριο ἔχει ἐρεθίσει τὴν περιέργεια και τὴ φαντασία σας. Πολλὰ λέγονται γι’ αὐτό. (Γελάει). ‘Οχι μόνον ἀπὸ σᾶς, ἀλλ’ ἀπ’ ὅλο τὸν κόσμο και ἀπὸ τὰ ἴδια μου τὰ παιδιά. Νὰ λοιπὸν τί εἶναι τὸ νέο μου ἐργαστήριο. Γιατί νομίζετε πὼς πάω ὄρες και κλείνομαι; Μελετᾶω τὸν τρόπο τῆς μεταβολῆς. Κάποτε θὰ τὸν βρῶ, εἶμαι βέβαιος και τότε ὅλα θ’ ἀλλάξουν, κ’ ἐμεῖς θ’ ἀλλάξουμε, θὰ λείψει ἡ αἰτία πολέμου, μιὰ ἀνανέωση βασιική, ὅλα θ’ ἀλλάξουνε σᾶς λέω. Εὐχρησθήτε το κ’ ἐσεῖς μαζί μου, φωνάζτε το δυνατὰ, ὅλα θ’ ἀλλάξουνε! (Σιωπή). Στὸ τελευταῖο πείραμα πού ἔκανα. . . Ἀλλὰ γιατί να σᾶς ζαλιζῶ μ’ αὐτὰ; Δουλεῦα γιὰ σᾶς, δουλεῦα σκληρά, ζυπνάω προτοῦ βγεῖ ὁ ἥλιος και κοιμᾶμαι τελευταῖος. ‘Οταν οἱ ἄλλοι φλυαροῦν ἐγὼ δουλεῦα, δὲν ξέρω τί θὰ πεῖ ἀνάπαυση ἡ ταξίδι ἀναφυχῆς, ἡ πού πᾶνε και χορεύουν δυο-δυὸ και ὅλα αὐτὰ τὰ γελοῖα. Τὸ μόνο πού μ’ ἀρέσει εἶναι ἕνα ποτήρι κρασί, μ’ ἀρέσουν δηλαδὴ αὐτὰ πού ἀρέσουν και σὲ σᾶς, γιατί μοιάζουμε, δὲν τὸ καταλαβαίνετε; Ἐσεῖς κ’ ἐγὼ εἶμαστε ὅμοιοι. Και τώρα πηγαίνετε. Σήμερα ἄς πιάσουμε δουλειὰ μιὰ ὥρα ναορίτερα, ἔτσι, γιὰ να ἐγκαινιάσουμε τὴ νέα ἐποχή. Ἐως τὴν ἀνοιξὴ ὅλα θ’ ἀλλάξουν. Ὑπομονή, ὅλα θ’ ἀλλάξουν, θὰ βροῦμε πολλές φλέβες, θὰ βροῦμε τὴν πηγὴ τῆς χρυσῆς φλέβας.

ΑΝΤΡΕΣ : Χρυσός!

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

ΑΝΤΡΕΣ — ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Χρυσός!

‘Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Τώρα κάντε μεταβολὴ και πηγαίνετε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ (Γελώντας, με μικρή ειρωνία): "Ως τήν θνοιξη τὸ χρυσάφι θὰ μᾶς τρέχει ἀπ' τὰ μπατζάκια. Χά! Χά! Χά!
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Ξαναπαίρνει τὸ δεσποτικό τρόπο): Μπρός, πηγαίνετε. (Στιγμὴ διαταγῆς). Πηγαίνετε! (Κλείνει τὴ μπαλκονόπορτα καὶ μπαίνει μέσα. Στέκει στὸ τζάμι καὶ τοὺς παρακολουθεῖ. Σιωπὴ ἀπόλυτη).

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΑΚΟΣΤΗ

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Πήρανε τὴ στροφή. Οὐφ. . . Κάντε μου καφέ σὲ μεγάλο φλυτζάνι. . . (Ξαπλώνει στὴν πολυθρόνα. Ψάχνει μὲ τὸ πόδι τὴν καρέκλα). Ποῦ εἶναι ἡ καρέκλα μου; (Ἡ Λωροθέα τοῦ δίνει μιὰ καρέκλα).

ΑΓΓΑΓΙΑ (Στὸ παράθυρο): Βαδίζουν ἀμίλητοι καὶ μὲ κατεβασμένο τὸ κεφάλι. Οἱ γυναίκες ψιθυρίζουν "ὕπστεγο", "θέλουμε ὕπστεγο", σὰ νὰ τὸ λέν στὸν ἑαυτὸ τους. Τὸ γιόνι γίνεται μαύρη λάσπη, βαραίνουν τὰ πόδια. 'Ο ἴδιος δρόμος κάθε πρωί.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Στὸ παράθυρο, με μικρή ειρωνία): Στὸ κάτω κάτω κάτι μπορεῖ νὰ συμβεῖ στ' ἀλήθεια, κι ὅλα ν' ἀλλάξουν. "Ἀκουσα γιὰ ὄρυχεια ὅπου μιὰ μέρα ἄξαφνα βρέθηκε χρυσός, καὶ πλοῦτισε ὁ τόπος, καὶ τὰ κορίτσια, ἀντὶς νὰ ξεχωρίζουν τὴ γῆς ἀπὸ τὸ μέταλλο, δένουν τὰ μαλλιά μὲ κορδέλλες ἀπὸ μετάξι ἀληθινὸ, κάθε μέρα κι ἄλλο χρῶμα, καὶ κόβουν βόλτες στὸ λιμάνι. "Ὅσο γιὰ νὰ γίνε τὸ μέταλλο χρυσός, νι αὐτὸ δὲν ἀποκλείεται, τόσα καὶ τόσα συμβαίνουν σήμερα, σ' ἓνα δευτερόλεπτο θανατώνεις πολλὴ ὀλοκληρη, ἔστω κι ἂν εἶναι μεγάλη, κι ὅπου νὰ 'ναι θὰ πραγματοποιηθεῖ τὸ ταξίδι στὴ σελήνη.

ΦΩΚΙΩΝ: Πατέρα, βρῆκες στ' ἀλήθεια φλέβα χρυσοῦ;
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Δὲ θέλω, καφέ, προτιμῶ τίλιο. Κανείς δὲν κουνιέται; Εἶπα, τίλιο. (Ἡ Λωροθέα βγαίνει τρέχοντας καὶ φέρνει τὸ τίλιο).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Εἰρωνικά): Βρῆκες στ' ἀλήθεια χρυσό;
'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Λογαριασμὸ δὲν ἔχω νὰ σᾶς δώσω. Θὰ πληρώσετε ἀκριβὰ τὴ συναμοσία σας.

ΦΩΚΙΩΝ: "Ὅπως καὶ νὰ 'ναι θέλω μερίδιο. Πάω νὰ κάνω τώρα ἐπιθεώρηση γενική. Θὰ κατέβω μέχρι τὴν πιὸ βαθειὰ στοὰ καὶ θὰ σκεφτῶ πῶς μπορεῖ νὰ γίνε τὸ μοίρασμα.

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Δυνατά): "Ἡ περιοχὴ μου ἀνήκει. Τ' ἀκουτε; Οὔτε πέτρα θ' ἀγγίζετε. Ἐξάλλου δὲ βλέπω τί παράπονα ἔχετε. Ὡς καὶ γοῦνες παρέχω στὴ γυναίκα σου, Φωκίω, κι ἀρώματα γαλλικά. Σ' αὐτοὺς ἐδῶ, (γυρίζει στὸν Ἀλέξανδρο καὶ τὴν Ἀγλαΐα), δὲν ἔλειψαν τὰ ταξίδια.

(Ἡ Φωκίω στὴν πόρτα. Ἡ μητέρα τὸν πλησιάζει σὰ νὰ τὸν ρωτᾷ βουβὰ ποῦ πηγαίνει τέτοια ὥρα. Ἐκείνος βγαίνει χτυπώντας με θυμὸ τὴν πόρτα).

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Συνεχίζει): . . . "Ὅσο γιὰ τὸ Γρηγόρη, οὐδέποτε κατάλαβα τί ἤθελε, τὴ μιὰ μου ζητάει τεράστια ποσά, τὴν ἄλλη στὰ καλά καθούμενα μου τὰ πετάει στὰ μούτρα. (Γελαίει). Τ' ἀγαπῶ τὸ παλιόπαιδο, ἔχει καλὴ καρδιά. Μιὰ νύχτα καθόμουν κ' ἔδεναν σεντόνια καὶ τὸν κατέβασα ἀπ' τὰ πίσω παράθυρα, γιατί τὸν κυνηγοῦσαν, κι αὐτὴ ἐδῶ, (δείχνει τὴ μητέρα), ἔτρεπε σὰν τὸ ψάρι. Γιατί νὰ μὴν ὑπάρχει σκοινὶ στὸ σπιτί, τῆς εἶπα. Ἐτρεπε σὰ νὰ 'ταν ἡ πρώτη φορά ποῦ ὁ Γρηγόρης εἶχε φασαρίες καί. . . Ἀλήθεια, ποῦ 'ναι ὁ Γρηγόρης; Ποῦ 'ναι τὸ παιδί μου; Μήπως πάλι τὸν κυνηγοῦν; (Πρὸς τὴ μητέρα). Σκοινὶ ἔχουμε στὸ σπιτί;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Δὲν κοιμήθηκε ἐδῶ. (Ἡ μητέρα ἀρχίζει νὰ βηματίζει ἀνίσχυρα).

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Προσπαθεῖ νὰ γελάσει): Κανένα κορίτσι. . . (Αρχίζει καὶ κείνος νὰ βηματίζει).

'Η ΜΗΤΕΡΑ: Τρέμει ἡ καρδιά μου. Μήπως πάλι τὸν κυνηγοῦν; Κι ὁ Φωκίω, ποῦ εἶναι; Πῶς βγῆκε ἔξω τέτοια ὥρα; Γιατί νὰ βγῆ τέτοια ὥρα;

(Τὸ φῶς ἐλαττώνεται. Ἡ οἰκογένεια μένει στὴ μέση ἀνίσχυρη καὶ βουβή. Φωτίζεται ὁ ἀρχιεργάτης μπροστὰ στὴν κλοῖβα).

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΑΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ (Μιλᾷει μόνος του): Εἶναι ἐρωμένη σου λοιπὸν ἡ ἀδελφή μου; τώρα βγαίνεις καὶ τὸ διαλαλεῖς εἶναι σπόρος σου τὸ νιογέννητο. Δὲν ἔφτανε ἔμεις νὰ 'μαστε μπάσταρδοι, ἔπρεπε νὰ 'ναι καὶ τὰ παιδιά μας. Σὲ μισῶ, μού πῆρες ὡς καὶ τὸ μικρὸ μου ἔνομα, γιατί ἐνῶ μᾶς βαφτίσαν καὶ τοὺς δυὸ Φωκίω, ἐσένα φωνάζουν Φωκίω, κ' ἐμένα μου 'μεινε τὸ "ἀρχιεργάτης". Σὲ μισῶ, μ' ἔχεις ἐξευτελίσει μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ μου, μπῆκες μὲ τὸ ζόρι

καὶ λίγο ἔλειψε νὰ με ξεκοιλιᾶσουν οἱ ῥόδες τοῦ αὐτοκινήτου σου. Τώρα θὰ γευτεῖς τὸ θάνατο τῆς κλοῖβας. Δὲ θέλεις ν' ἀλλάξουν τὰ σκοινιά, ἔ; Εἶπες θὰ μελετηθεῖ τὸ ζήτημα, νὰ δοῦμε καὶ τὸν προϋπολογισμό. Θὰ τὸν δεῖς τὸν προϋπολογισμό καὶ τὸ πῶς τσακίζονται τὰ πλευρὰ ἀπὸ τρακόσια μέτρα. Κιμᾶς θὰ γίνουν τὰ παιδάκια σου. Νὰ μποροῦσα νὰ τὰ βλεπα τὴ στιγμὴ ποῦ θὰ γίνονται κιμᾶς, νὰ 'μαι μέσα στὸ κρέας σου καὶ νὰ βλέπω. "Ὅλοι ἐδῶ μέσα ξέρον πῶς τὰ σκοινιά τῆς κλοῖβας εἶναι φαγωμένα. Ἀλλὰ κι ἂν τύχει νὰ ὑποψιαστοῦν πῶς βοήθησα λίγο καὶ μὲ τὸ σουγιαδάκι μου, λέξη δὲ θὰ ποῦνε, ὁ καθένας τοὺς εὐχεται παρόμοιο δυστύχημα. Συστημένος θὰ πᾶς μέχρι τὴν πιὸ βαθειὰ στοὰ, κι ἂν ἐκεῖ σοῦ 'χει ἀπομείνει κάποια ἀνάσα, θὰ σ' ἀποτελειώσουν τ' ἀέρια. Ἐχει ἀέρια, Φωκίω, ἡ πιὸ βαθειὰ στοὰ, τὸ ξέρεις, καὶ χτὲς ἀκριβῶς ἀνήθηκες τὸ πρόσθετο μεροκάματο γιὰ τὸν καθαρισμό. "Ἄς γίνε ἔκρηξη, σκέφτηκες, ἔ; "Ἄς πνίγονται. "Ἄς φτύσουν αἷμα. "Ἐ, λοιπὸν, ἐκεῖ θὰ φτύσεις τώρα ἐσὺ τὴ στερνὴ σου ἀνάσα.

ΦΩΚΙΩΝ (Πλησιάζει): Τί μονολογεῖς; Κ' ἔτσι, μπροστὰ στὴν κλοῖβα; Τραβήξου νὰ περάσω. Θὰ ἐπισκεφτῶ τὴν πιὸ βαθειὰ στοὰ. Τρέξε νὰ βρεῖς τὸ μηχανικό κ' ἔλατε κάτω νὰ μ' εὑρετε.

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: "Ἐχεις τίποτ' ἄλλο νὰ πεις;
ΦΩΚΙΩΝ: Ναί. Ἀγαπῶ τὴν ἀδελφή σου με πάθος. (Ἡ ἀρχιεργάτης τραβιέται κι ὁ Φωκίω στέκεται μπρὸς στὴν κλοῖβα). Γιὰ τὰ σκοινιά εἴμαστε σύμφωνοι. Θ' ἀλλαχτοῦνε. Στὸ μεταξύ νὰ μὴ μπαίνουν περισσότεροι ἀπὸ δυὸ. Ὅταν τὸ βᾶρος εἶναι μικρὸ, δὲν ὑπάρχει κίνδυνος.

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ: Μάλιστα.
ΦΩΚΙΩΝ (Σιγιογελώντας): Γιὰ δὲς, σήμερα δουλεύουν ἀλιωτικά. Ἐξ αἰτίας τοῦ χρυσοῦ. . . (Γυρίζει στὸν ἀρχιεργάτη καὶ τὸν κοιτάζει κατὰματα): Ἀγαπῶ τὴν ἀδελφή σου με πάθος.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΑΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Τὸ σπιτί)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μητέρα. . .
'Η ΜΗΤΕΡΑ: Τρέμει ἡ καρδιά μου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: Μητέρα, κάποτε εἴμουνα μικρός, τόσος δά, μικρότερος κι ἀπὸ ἓνα μεγάλο πουλί, καὶ μὲ βύζαινες. . .

'Η ΜΗΤΕΡΑ: "Ὅλους σᾶς βύζαινα, καὶ σένα καὶ τὸ Φωκίωνα καὶ τὸ Γρηγόρη. Γιατί λοιπὸν τώρα;. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Συνεχίζοντας): Κι ὅταν ψήλωσα κάπως καὶ περνούσαμε ἀπ' τὸ νεκροταφεῖο καὶ σὲ ρώταγα, μου 'λεγες πῶς ἦταν κατοικία ἐλαφίων γιὰ νὰ μὴ φοβῶμαι. . .

'Η ΜΗΤΕΡΑ: Τὸ ἴδιο ἔλεγα καὶ στὸ Φωκίωνα, καὶ στὸ Γρηγόρη. Γιατί λοιπὸν τώρα; Γιατί συμβαίνουν ὅλ' αὐτά; Εἴσατε τὰ μωρὰ μου τότε, τὰ δικὰ μου μωρὰ, καὶ σᾶς ἐξηγοῦσα "αὐτὸ εἶναι στάρι" "κι αὐτὸ εἶναι πλάτανος". Κ' ἐστὶ τὰ μπερδευες καὶ γελοῦσαμε. (Γελαίει κλαίγοντας). "Ὅχι Ἀλέξανδρε, σοῦ 'λεγα, "τὸ μεγάλο εἶναι ὁ πλάτανος, τὸ μικρὸ εἶναι τὸ στάρι". Ποῦ 'ναι ὁ Γρηγόρης; Ποῦ 'ναι τὸ παιδί μου; Ποῦ εἶναι τὰ μωρὰ μου; (Κλαίει). Ὁ πατέρας βηματίζει ἀνίσχυρος). Κι ὁ Φωκίω ποῦ πάει τέτοια ὥρα; (Φωτίζεται ἓνας ἐργάτης ὀρυχείων ἀριστερὰ κ' ἓνας ἄλλος δεξιὰ).

ΕΡΓΑΤΗΣ (Δεξιὰ): 'Ο Φωκίω σκοτώθηκε.
2ος **ΕΡΓΑΤΗΣ** (Ἀριστερὰ): Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν.

1ος **ΕΡΓΑΤΗΣ**: Σπάσαν τὰ σκοινιά τῆς κλοῖβας καὶ σκοτώθηκε.

2ος **ΕΡΓΑΤΗΣ**: Τὸν κυνηγοῦν οἱ ἀρχές, κ' οἱ οἰκογένειες τῶν καμμένων. Οἱ ἀναίσθητοι ἀπ' τὸ μεθύσι δὲν κατάλαβαν παρὰ τὴν τελευταία στιγμὴ, ὅταν ἡ φλόγα ἔφτασε στὰ ματόκλαδα. Οἱ ἄλλοι τρέχαν ἀνάμεσα στὰ πράσινα τραπέζια σὰν τοὺς ποντικούς καὶ πατοῦσαν τοὺς ἀναίσθητους στὸ πρόσποπο λίγοι μπόρεσαν νὰ βγοῦνε σηκώθηκε ἀέρας, τὰ μαλλιά τῶν γυναικῶν, τὰ ρούχα τους, ἦταν φλόγες ποῦ ἀνεμίζαν κἀναν νὰ τίς σβῆσουν μὲ τὰ χέρια κι ἀρπάζαν καὶ τὰ χέρια. Οὐρλιάζαν, οὐρλιάζε κ' ἓνα σκυλί, κ' ὕστερα ὅλα τὰ σκυλιὰ τῆς περιοχῆς.

1ος **ΕΡΓΑΤΗΣ**: 'Ο Φωκίω ἔγινε λυώμα. Βρέθηκαν ἀλλοῦ τὰ πόδια κι ἄλλοῦ τὰ χέρια του.

2ος **ΕΡΓΑΤΗΣ**: Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸ Γρηγόρη τὸν κυνηγοῦν. Τὸν κυνηγοῦν ἀπὸ παντοῦ, ἀπὸ παντοῦ καταδιώκεται. (Ἡ οἰκογένεια ὀλοένα καὶ πιὸ ἐκνευρισμένη).

'Η ΜΗΤΕΡΑ: Ποῦ 'ναι ὁ Φωκίω; Ὁ Γρηγόρης ποῦ εἶναι; 'Ο Φωκίω ποῦ εἶναι; Ποῦ εἶναι τὰ παιδιά μου; 'Ο Γρη-

γόρης μου, πού είναι; Δέ θέλω νά ξαναπάθει κρουσπαγήματα.
 1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.
 2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.
 1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.
 2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.
 ("Αξάφνα ἡ 'Αγλαΐα σάν νά καταλαβαίνει, σάν ν' ἀκούει.
 Τρέχει στὸν 'Αλέξανδρο).

ΑΓΛΑΪΑ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε. Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.
 ('Ο 'Αλέξανδρος κ' ἡ 'Αγλαΐα πιάνονται ἀπ' τὸ χέρι, κάνουν
 τὸ γύρο τῆς σκηνῆς, πολὺ ἀργά, μέσα σὲ ἀπόλυτη σιωπή,
 κ' ὕστερα ἔρχονται στὸ προσκήνιο. ● Ἴ δυὸ ἐργάτες στῆ θέση
 τὸς ἀριστερὰ δεξιὰ τῆς σκηνῆς. Τ' ἄλλα πρόσωπα ἐπίσης
 ἀκίνητα. Ἡ μητέρα ἔχει πάρεϊ τῆ συνηθισμένη της στάση,
 κάθεται ἄκρη ἄκρη στὴν καρέκλα. 'Ο 'Αλέξανδρος σηκώνει
 τὸ κεφάλι πρὸς τὸ σπῆτι τῶν ἄλλων ἀδελφῶν).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Παραλήρημα σάν ἐπίκληση) : 'Αλέξανδρε,
 ἀκουσέ με. Βγές στὸ παράθυρο κι ἀκουσέ με. 'Ο Φωκίων
 σκοτώθηκε. Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Δυὸ γυναῖκες δίχως μαλλιά, δίχως ματό-
 κλαδα καὶ μὲ πρόσωπα παραμορφωμένα, ἦρθαν καὶ μαρτύ-
 ρησαν πρὸς τὸν εἶδαν, αὐτὸς ἦταν, τὸν εἶδαν πὸς ζεπήδησε
 ἀπ' τὸ χαντάκι. Φώναξε βοήθεια κ' ἔτρεξε πρὸς τὸ Σούνιο,
 πρὸς τὴ θάλασσα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τὸν κυνηγοῦν ἀπὸ τις δυὸ μεριές, κατα-
 λαβαίνεις τί θὰ πεῖ; Τὸν κυνηγοῦν κ' οἱ δικοί του.

1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Ἐρευνοῦν τις ἀκτές, τὸν περικυκλώνουν
 ἀπὸ παντοῦ. Μέχρι τὸ βράδυ θὰ συλληφθεῖ.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο τόπος ἐρημώθηκε κ' ἔγινε στάχτη. Ἦ
 ταβέρνα κἀκρη, κι ὁ ἰδιοκτήτης της, καὶ κείνο τὸ "Θέα πρὸς
 τὴ θάλασσα". Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ πληρώσει καὶ γιὰ μᾶς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Γιὰ τοὺς βομβαρδισμοὺς καὶ τοὺς πολυ-
 βολισμοὺς καὶ πού τώρα κάθομαι καὶ κλείνω τὰ μάτια μέρα
 μεσημέρι.

ΑΓΛΑΪΑ : Γιὰ μένα πού 'μαι ἔνοχη γιατί δὲν ἔκανα τί-
 ποτα. "Όλα τὰ φορτώσαμε στοὺς ὤμους τοῦ Γρηγόρη καὶ
 μέχρι τὸ βράδυ, θὰ συλληφθεῖ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : "Ακουσέ με 'Αλέξανδρε, 'Αλέξανδρε, ἀκου-
 σέ με, στὸ Σούνιο, στὸ νὰό, εἶναι ὠραία νά πᾶς 'Απρίλη,
 καὶ νά μὴν καταδιώκεσαι. Ὠραία εἶναι καὶ στὸ καφενεῖο,
 σὲ λιμάνι, ὅταν δὲν καταδιώκεσαι. Ἐρχονται δυὸ πλοῖα τὴν
 ἡμέρα. Κ' ἴσως κάποτε. . . (Γυρίζει στὴν 'Αγλαΐα). Νάι,
 ξέρεις 'Αγλαΐα, κάποτε θὰ βροῖσκουμαι σ' ἓνα λιμάνι, στὸ
 καφενεῖο, καὶ θὰ καταπτάσει ἡ μνηστῆ. Νά, πρῶτα θὰ μοῦ
 κάνει σῆμα, ἀπ' τὸ κατάστρωμα, — τῆς πᾶνε τὰ λευκὰ καὶ
 θὰ φορεῖ λευκὰ. Θὰ κατέβει τὴ σκάλα — Θέ μου, πῶς ἀργεῖ
 σ' αὐτὴ τὴ σκάλα — θὰ κατέβει ἔχοντας τὸ βλέμμα καρφωμένο
 πάνω μου, καὶ θὰ 'ρθεῖ νά μοῦ δώσει τὸ χέρι.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ 'ρθεῖ στιγμὴ πού θὰ σηκώσω τὰ μάτια καὶ
 θὰ δῶ τὸν Ἄνδρέα νά με κοιτάει παράφορα. Θὰ μοῦ πεῖ "κ'
 ἐγὼ πῆγαινα ἀπὸ πόλη σὲ πόλη καὶ σ' ἔψαχνα. Σὲ κείνο τὸ
 καταραμένο προάστιο τοῦ Λονδίνου πῆγα κ' ἐγὼ δυὸ φορές
 γιὰ νά σὲ βρῶ, καὶ κάθε φορὰ πού στρίβω ἓνα δρόμο ταρά-

ζομαι — μήπως, λέω, εἶναι στῆ γωνιά ἡ 'Αγλαΐα; (Γελáει,
 σχεδὸν μὲ εἰρωνία γι' αὐτὰ πού λέει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Αλέξανδρε, δύναμη ἔχουμε, ἀκούς; Καὶ
 μάλιστα περισσευούμενη, ὅμως πρὸς τί;

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Σηκώνεται ἀπότομα. Ἀρχίζει νά βηματίζει
 γρήγορα καὶ νά λέει ἀπειλητικά) : Θέλω τὰ παιδιὰ μου. Θέλω
 τὰ παιδιὰ μου. Πού 'ναι τὰ παιδιὰ μου;

ΑΓΛΑΪΑ (Στὸν 'Αλέξανδρο) : Μήπως βλέπεις τὴν ἀδελφῆ
 μου; Πές μου ἂν τὴ βλέπεις, πές μου γρήγορα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Ο Ἄνδρέας τὴν ἔβλεπε. Ὅταν ἔλυνε τὰ
 μαλλιά της.

ΑΓΛΑΪΑ : Θὰ 'ρθεῖ ὁ Ἄνδρέας, ἔτσι δὲν εἶναι; Θὰ 'ρθεῖ ἀπὸ
 στιγμὴ σὲ στιγμὴ. . .

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Ἀπειλητικά) : Θέλω τὰ παιδιὰ μου. Τ' ἀ-
 κοῦτε;

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ : Τί κάνεις ἔτσι; 'Ο Φωκίων πῆγε γιὰ με-
 ρίδιο. Νομίζει πὸς θὰ πάρει μερίδιο. Κι ὁ ἄλλος θὰ κοιμᾶται
 μὲ κανένα κορίτσι.

1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

1ος ΕΡΓΑΤΗΣ : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε.

2ος ΕΡΓΑΤΗΣ : Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν.

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Φοβερῆ κραυγῆ) : 'Ο Φωκίων σκοτώθηκε!
 τὸ Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν! (Πέφτει στὴν καρέκλα).

'Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Στῆ μητέρα, δυνατὰ) : Τί εἶπες, μωρέ; Τί
 λές; (Τὸ κεφάλι πέφτει στὸ στήθος του καὶ μονοκροῖε πιχτιά.
 Ἡ Δωροθέα κοιτάζει τὴ μητέρα μὲ τρόμο. Ἀνεβαίνει τρέχοντας
 στὴν κάμαρὰ της. Κάνει μιά -δυὸ μηχανικὲς κινήσεις, πίνει
 κ' ἀνακατείνει τὰ χαρτιά. 'Ο ἄντρας τῆς 'Αγλαΐας ἀνεβαίνει
 κι αὐτὸς στὸ δικό του δωμάτιο. Τὰ δυὸ δωμάτια φωτισμένα.
 Στὸ κοινὸ δωμάτιο πατέρας καὶ μητέρα, πάνω Δωροθέα
 ἀριστερὰ κι ἄντρας 'Αγλαΐας δεξιά. Στὸ προσκήνιο ἔξω ἀπ'
 τὸ σπῆτι τῶν ἄλλων ἀδελφῶν, 'Αγλαΐα κι 'Αλέξανδρος. Ἀρι-
 στερὰ ἓνας ἐργάτης ὀρθοῦν. Δεξιὰ ἓνας ἐργάτης ὀρθοῦν).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : 'Αλέξανδρε, ἀκουσέ με. . .

ΑΓΛΑΪΑ : Στάσου, μὴ φωνάζεις πιά. Τὸ βλέπω καθαρά,
 ὁ 'Αλέξανδρος ἔφυγε. Ἐφυγε. . . (Διστάζει).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Μίλα, λέγε.

ΑΓΛΑΪΑ : Μὲ τὴ μνηστῆ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Τρέχω νά τοὺς προφτάσω. Θὰ τρέξω στὸ
 αεροδρόμιο.

ΑΓΛΑΪΑ : Ἐγὼ θὰ περιμένω ἐδῶ. . .

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Τῆς χαϊδεύει τὰ μαλλιά, τὴ φιλεῖ στὸ
 κεφάλι) : 'Αγλαΐα, γειά σου. (Φεύγει τρέχοντας, ἡ 'Αγλαΐα
 μένει ἀκίνητη. Ἡ μητέρα ἔχει σηκωθεῖ καὶ τριγυρίζει ἄσκο-
 πα στῆ σκηνή, σὰ χαμένη. Χαράζει).

'Η ΜΗΤΕΡΑ (Μηχανικά, σάν ἀποῦσα) : 'Ο Φωκίων σκο-
 τώθηκε. Τό Γρηγόρη τόν κυνηγοῦν. (Πρὸς τὸν 'Αλέξανδρο):
 Φεύγεις κ' ἐσύ; (Κάνει κινήσεις τυφλοῦ πού ψάχνει κάτι).
 Πού 'ναι τὰ παιδιὰ μου; Θέλω τὰ παιδιὰ μου. Πού εἶναι
 τὰ παιδιὰ μου; Τὸ μεγάλο εἶναι ὁ πλάτανος, τοὺς ἔλεγα, τὸ
 μικρὸ τὸ στᾶρι, τὸ μεγάλο ὁ πλάτανος, τὸ μικρὸ τὸ στᾶρι. . .
 (Τελειώνει μονότονα, σὰ νά λέει μάθημα).

Α Γ Λ Α Ι Α

Ο "ΑΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ" ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

"Théâtre d' aujourd' hui" 11 Ὀκτωβρίου 1957

ΠΑΤΕΡΑΣ : Πιερ Ἀσσὸ

ΜΗΤΕΡΑ : Σεβερὶν

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ : Ζοζὲ Καλιὸ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ : Μωρίς Γκαρρὲλ

ΦΩΚΙΩΝ : Ζὼρζ Ζερὲ

ΑΓΛΑΪΑ : Λοῦε Μπελλὸν

ΔΩΡΟΘΕΑ : Ὑβὸν Κλὲς

ΑΝΤΡΑΣ Ἀγλαΐας : Μισὲλ Φαγκαντὸ

ΑΡΧΙΕΡΓΑΤΗΣ : Μάρκ Ἐϋρὸ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ταβέρνας : Ζᾶν Ζᾶκ Στὲν

ΑΝΤΡΕΑΣ φίλος Ἀλέξανδρου : Γκ. Ρατιμπ

ΔΥΟ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΕΣ : Ζᾶκ Ντεσάμ, Ντανιὲλ Νταρὲς.— ΕΡΓΑΤΕΣ ΟΡΥΧΕΙΟΥ : Ζᾶκ Ντε-
 σάμ, Ντανιὲλ Νταρὲς, Ζᾶν Γκρεκῶ.— ΕΡΓΑΤΡΙΕΣ ΟΡΥΧΕΙΟΥ : Ἰζαμπὲλ Ἰβανόβ, Ρὸζ Τιερὸ

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

“Ένας Βρεταννός σκηνοθέτης για τὸ νόημα τῶν “Βακχῶν”

‘Ο Μπέρναρντ Μάιλς, ἰδρυτής, διευθυντής καὶ σκηνοθέτης τοῦ θεάτρου τῆς «Γοργόνας», τοῦ Λονδίνου, ἀνέβασε τελευταία μὲ τὸ θέατρό του τὴς «Βάκχες» τοῦ Εὐριπίδη. Τὸ «Θέατρον», ποὺ δημοσίεψε τὴν τραγωδία στὸ πρῶτο κιόλας τεῦχος του, θεώρησε σκόπιμο νὰ μεταφέρει ἐδῶ τὴς ἀποψεις τοῦ Βρεταννοῦ σκηνοθέτη πάνω στὸ νόημα καὶ τὸ ἀνεβασμά της, ὅπως τὴς ἀνέπτυξε σὲ συνέντευξή του στὸ περιοδικὸ «Plays and Players». Θὰ πληροφροηθοῦμε, ἐπὶ τέλους, τί μποροῦν νὰ καταλάβουν καὶ οἱ ἀρμοδιότεροι ἀκόμα ξένοι ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία :

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τὸ Θέατρο τῆς “Γοργόνας” ἔχει παρουσιάσει στὸ παρελθὸν ἔργα ἀπὸ διάφορες ἐποχές — ἀπ’ τὰ “Μυστήρια τοῦ Γουέικφιλντ” ὡς τὴν “Κρεβατοτραπεζαρία” — ἀλλ’ εἶν’ ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἀνεβάζετε Ἑλληνικὴ Τραγωδία. Γιατί διαλέξατε τὴς “Βάκχες”;

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤ ΜΑΪΛΣ: Νά, γιατί ἀπ’ ὅλες τὴς τραγωδίες ποὺ γὰ διαβάσει μοῦ φαίνεται πὺς εἶναι ἡ μεγαλύτερη, ἢ πὺς βαθεῖα κ’ ἡ πὺς μυστηριώδης.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ἡ πὺς μυστηριώδης; Θὰ θέλατε νὰ διευκρινίσετε τί ἐννοεῖτε μ’ αὐτό;

ΜΑΪΛΣ: Νομίζω πὺς εἶν’ ἓνα πολὺ διφορούμενο ἔργο, ἀπ’ αὐτὰ ποὺ μέσα τους μπορεῖ νὰ ξεδιακρίνει κανεὶς πολλὰ νοήματα καὶ ποὺ κάθε ὁμάδα θεατῶν τὰ βλέπει μὲ διαφορετικὸ, δικό της πρίσμα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Νά, κὶ ἀνάμεσα στοὺς κριτικούς σημειώθηκαν σημαντικὲς διχογνωμίες γύρω ἀπ’ τὴ σωστὴ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου. Ποῖα νομίζετε, οὖν, πὺς εἶναι ἡ στάση τοῦ ἰδίου τοῦ Εὐριπίδη ἀπέναντι στις “Βάκχες” καὶ σ’ ὅλα ὅσα ἀντιπροσωπεύουν;

ΜΑΪΛΣ: Τὸ μόνο ποὺ μπορῶ νὰ πῶ, πολὺ χοντρικά, εἶναι σὲ ποὺ συμπέρασμα κατὰληξα ἐγὼ ὁ ἴδιος: ‘Ο Εὐριπίδης κάνει ἐκκλιση γιὰ μιὰ ἰσορροπημένη ζωὴ, γιὰ μιὰν ἐξισορρόπηση ἀνάμεσα στὸ πνεῦμα καὶ τὴν ψυχὴ, ἀνάμεσα στὸ ζωικὸ καὶ τὸ διανοητικὸ στοιχείο. “Ἄν κανεὶς κλίνει ὑπερβολικά πρὸς τὸ μυαλό, πρὸς τὴν πειθαρχία καὶ τὴ λογικὴ, ὑφίσταται ταλαιπωρίες. Ὑποθέτω πὺς θὰ μπορούσε νὰ γραφεῖ ἐν’ ἄλλο ἔργο, ποὺ νὰ δείχνει πὺς ἂν κανεὶς κλίνει ὑπερβολικά πρὸς τὸ ζωικὸ καὶ τὸ ἐνστικτώδες πάλι ὑφίσταται ταλαιπωρίες. Αὐτὸ τὸ ἔργο, πάντως, εἶναι γιὰ τὴν ἐξισορρόπηση ἀνάμεσα στὰ δύο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μὰ νομίζετε πὺς ὑπάρχει στις “Βάκχες” ἓνα πρόσωπο, ποὺ ν’ ἀντιπροσωπεύει αὐτὸ ποὺ ἀποκαλεῖτε ἰσορροπημένη ζωὴ; “Ὅλοι οἱ χαρακτήρες τῆς Τραγωδίας δὲ βρίσκονται ἢ στὸ ἓνα ἢ στὸ ἄλλο;

ΜΑΪΛΣ: Καθόλου. Οὔτε ὁ Κάδμος οὔτε ὁ Τειρεσίας στέκονται σ’ ἀρχαῖες θέσεις. Οἱ δὺ ἐξάγγελοι εἶναι κανονικοὶ ὑγιεῖς παρατηρητὲς — ὁ πρῶτος μάλιστα προειδοποιεῖ τὸν Πενθέα λεπτομερέστατα γιὰ τὸ τί συμβαίνει στ’ ἀνθρώπινα ὄντα ποὺ τὰ βάζουν μὲ τὸν Διόνυσο καὶ παρακαλεῖ τὸ Βασιλιά νὰ συγκρατηθεῖ. Ὑστερα ὑπάρχει ὁ Χορὸς, ποὺ ’ναι σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο ὁ ἰσχυρότερος χαρακτήρας ἀπ’ ὅλους καὶ ποὺ συμμετέχει ἐνεργὰ στὴ δράση. Ὁ Χορὸς λέει ἀνάμεσα στ’ ἄλλα: (Σημ.: Δημοσιεύουμε τὸ ἀγγλικὸ κείμενο γιατί σ’ ἀλόκληρες τὴς “Βάκχες” δὲν ὑπάρχουν στίχοι, μὲ παραπλήσιο νόημα).

There are great things that must be brought
To the light of day,
Made part of our waking and sleeping:
Calmly accept them,
Peacefully weave them into your life,
And it will be a good life,
Dissolving and solving discords, freeing you,
Making you one with yourself
And with the world around you.
Now we shall see balance restored.

Καὶ πάλι:

There are forces not ruled by us
And we obey them, trust them.

Though they travel inch by inch, they arrive,
Their rules cannot be overruled.
Temper or change them if you like,
It is your peril and your death that follows...⁽¹⁾

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σίγουρα, ὅμως, αὐτὸ τὸ τελευταῖο κομμάτι, ποὺ δέχεται πέρα γιὰ πέρα τὴ διονυσιακὴ ἄποψη, δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν ἰσορροπία, μὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴν ἀποδοχὴ τοῦ παράλογου καὶ τοῦ ζωικοῦ, δὲ νομίζετε;

ΜΑΪΛΣ: Νά, ἀλλὰ μονάχα ὁ Πενθέας κ’ ἡ ἀδυσώπητη ὀργὴ του σπρώχνουν τὴς Μαινάδες στὸν ζωικὸν ἑαυτὸ τους. Στὴν πρώτη τους ἐμφάνιση, ἀλλὰ καὶ σ’ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο ἔργο, ἔστω μὲ μειούμενη δύναμη, πασχίζουν νὰ προβάλλουν τὴ γλυκεῖα κὶ ἀγγελικὴ πλευρὰ τῆς διονυσιακῆς ἀρχῆς: ὁ Πενθέας, ὅμως, τὴς ὑποχρεώνει νὰ δειξοῦν τὴ ζωικὴ καὶ ἄγρια καταστρεπτικὴ πλευρὰ τους.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κ’ ἡ δολοφονία τοῦ Πενθέα, σύμφωνα μὲ τοὺς θρησκευτικὸς κανόνες, δείχνει ἀπόλυτα πὺς ἡ βία δὲν εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ συγχρονισθεῖ κανεὶς μὲ τὴς Βάκχες;

ΜΑΪΛΣ: Νά, ξεκάθαρα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τότε πὺς πετυχαίνει κανεὶς τὴν ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ πνεῦμα καὶ τὴς αἰσθήσεις;

ΜΑΪΛΣ: Μά, ὑποθέτω, χρησιμοποιώντας καὶ τὰ δύο... πρέπει νὰ κλίνει κανεὶς τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο, καὶ τὰ δύο, πνεῦμα κ’ αἰσθήσεις, ὑπάρχουν γιὰ νὰ χρησιμοποιούνται.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Καὶ νομίζετε πὺς τὸ ἔργο περιέχει καμιά ἰδιαίτερη σημασία... κανένα ἰδιαίτερο μήνυμα, ἂν προτιμάτε, γιὰ τὴν ἐποχὴ μας;

ΜΑΪΛΣ: Θὰ ’λεγα πὺς μιλάει γιὰ ὅλες τὴς ἐποχές καὶ σ’ ὅλες τὴς ἐποχές. Δὲν ἔχω καμιά ἀμφιβολία πὺς αὐτὲς οἱ μεγαλειώδεις περιγραφὲς ποὺ ἀπαντᾶμε στοὺς Ψαλμοὺς γιὰ τὴς ἄρπες, τὰ κύμβαλα καὶ τὴς ψαλμωδίες τῶν μεγάλων χορῶν ποὺ γίνονταν πρὸς τιμὴ τοῦ Ἰεχωβά, εἶναι περιγραφὲς ἀγριοπῶν κρεμασμένων μαλλιῶν, κατὶ ὀλότελα ἄγριο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει σὲ πολλὲς θρησκείες κὶ ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς λαοὺς. Μόνον οἱ Χριστιανοὶ ἐπιζητήσαν νὰ τ’ ἀποκλείσουν καὶ τ’ ὀνόμασαν διεστραμμένο. Ὅστόσο, σὲ πολλὰ ἐπίπεδα τὸ ἄγριο στοιχεῖο καταφέρει πάντα νὰ προβάλλει νομίζω πὺς τὸ ρὸκ ἐν’ ὀλλ καὶ οἱ “Μπῆτλς” εἶναι παρόμοιες ἀπεγνωσμένες προσπάθειες γι’ ἀπελευθέρωση. Κὶ ἂς ἔλεγε τ’ ἀντίθετο οἱ γερο-καθυστερημένοι κ’ οἱ Λόρδοι Δήμαρχοι κ’ οἱ δημοτικοὶ σύμβουλοι. “Ὅλ’ αὐτὰ ἀντικατοπτρίζονται στὸ ἔργο. Μπορεῖ νὰ τὸ κατανοήσει κανεὶς βλέποντάς το ἀπὸ πολλὰ ἐπίπεδα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σ’ ὀρισμένα ἐπίπεδα, ὅμως, ὑπάρχει ὁ κίνδυνος μᾶς τόσο παραλογικῆς παραδοχῆς, ποὺ μπορεῖ νὰ διαστρέψει τὴ συγκινησιακὴ ἀκτινοβολία... ἂς πῶμε, σὲ κατὶ σὰν τὸ Ναζισμὸ καὶ τὴ “λατρεία — τοῦ — ἀρχηγοῦ” τύπου Χίτλερ;

ΜΑΪΛΣ: Δὲν μᾶς ζητᾶει κανεὶς νὰ προβοῦμε σὲ μιὰ παραλογικὴ παραδοχὴ, κάθε ἄλλο. Ὁ Χορὸς ἐκθέτει ὑπέροχα μ’

(1) Τὸ ἀγγλικὸ κείμενο σὲ ἐλεύθερη μετάφραση ἔχει ὡς ἐξῆς:

Ὑπάρχουνε μεγάλα πράγματα
Ποὺ πρέπει νὰ βγοῦν στὸ φῶς τῆς μέρας
Νὰ γίνουν κομμάτι ἀπ’ τὸν ὕπνο καὶ τὸ ξύπνιο μας:
Δέξου τα ἡσυχά,
Λίχνισέ τα εἰρηνικά μὲς στὴ ζωὴ σου,
Καὶ θὰ ’ναι μιὰ καλὴ ζωὴ,
Χωρὶς διχόνοιες, ποὺ σ’ ἀπελευθερώνει,
Καὶ σὲ κάνει ἓνα μὲ τὸν ἑαυτὸ σου
Καὶ μὲ τὸν κόσμον γύρω σου.
Τώρα θὰ δοῦμε ν’ ἀποκαθίσταται ἡ ἰσορροπία.

Ὑπάρχουνε δυνάμεις ποὺ δὲν τὴς διαφεντεύουμε,
Τὴς ὑπακοῦμε, τὴς ἐμπιστευόμαστε.

Ἄν κὶ ἀργοπροχωροῦν, κάποτε φράνον

Οἱ κανόνες δὲ μποροῦν νὰ νικηθοῦν.

Μετρίασε ἢ ἀλλάξέ τους, ἂν σ’ ἀρέσει,

Δικός σου ὁ κίνδυνος, κὶ ὁ θάνατός σου θ’ ἀκολουθήσει...

επιχειρήματα τήν ὄλη θέση. Νομίζω πὼς ὁ Διόνυσος εἶναι ἀδικος ἀπέναντι στὸν Πενθέα, ἀλλὰ κι ὄλη ἡ ζωὴ εἶναι ἀδική. Οἱ Χριστιανοὶ μπορεῖ νὰ ὑποστηρίζουν πὼς ὁ Θεὸς εἶναι δίκαιος, ἀλλὰ εἶναι προφανὲς πὼς οἱ Ἕλληνες, δὲν τὸ πίστευαν αὐτό. Πίστευαν σὲ κάτι πολὺ πιὸ τρομαχτικὸ καὶ τυχαῖο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ἡ δολοφονία τοῦ Πενθέα στὸ τέλος γίνεται ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ μάνα. Αἰσθάνεται κανεὶς πὼς αὐτὸ εἶναι παράτονο σὲ σχέση με τὴν ὄλη παράδοση τῶν ἐλληνικῶν δοξασιῶν; σίγουρα ὁ Εὐριπίδης δὲ μᾶς ζητάει νὰ τὸ δεχτοῦμε σὰν κάτι ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ συμβεῖ, ἀκόμα κι ἂν δραματουργικὰ αὐτὸ εἶν' ἀναπόφευκτο.

ΜΑΤΙΛΑΣ: Δὲ νομίζω πὼς κι ὁ Σαίξπηρ θὰ ἰσχυριζόταν πὼς ὅποιοδήποτε ἀπ' τὰ γεγονότα τοῦ "Βασιλιᾶ Ἀῆρ" θὰ ἔπρεπε νὰ συμβεῖ. Τὰ φρικιαστικὰ πράγματα πρέπει νὰ γίνονται γιὰ ν' ἀποτελοῦν παράδειγμα. Ἀκόμα, οἱ Ἕλληνες ἦταν πολὺ σκληροὺς λαὸς, μεταχειρίζονταν τοὺς αἰχμαλώτους του ἄγρια. Νομίζω πὼς μπερδεψαμε τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες με τὸ Χριστιανισμὸ... στὶς σημερινὲς δοκιμὲς π.χ. εἰχαμ' ἓνα μεγάλο πρόβλημα με μιὰ σκηνή, ὅπου ὁ Κάδμος κ' ἡ Ἄγαυὴ πενθοῦν πάνω ἀπ' τὸ κουφάρι τοῦ Πενθέα καὶ ξεοδέψαμε πολὺ χρόνο πασχίζοντας νὰ ξεφεύγουμε ἀπ' τὸν καθαρὰ πένθιμο τόνο ποὺ μᾶς φέρνει στὸ μυαλὸ μιὰ σημερινὴ κηδεῖα καὶ ν' ἀνεβάσουμε τὴ σκηνὴ σ' ἓνα ἐντελῶς διαφορετικὸ ἐπίπεδο. Εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ συγγέει κανεὶς τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες με Χριστιανικὲς ἀξίες.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ὡστόσο, εἶπατε ἐπίσης πὼς τὸ ἔργο δὲν ἔχει μονάχα σχέση με τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες, μὰ ἀντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο παγκόσμιο;

ΜΑΤΙΛΑΣ: Νομίζω πὼς κατὰ μιὰ ἔννοια τὸ Ἕλληνικὸ ἰδεῶδες εἶναι περισσότερο παγκόσμιο ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ Χριστιανισμὸ, καὶ πιὸ ἀληθινὸ ἀπέναντι στὴν πραγματικότητά τῆς ζωῆς.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στὸ τέλος τοῦ ἔργου, ἡ τιμωρία τῆς Ἀγαυῆς σημαίνει μᾶλλον πὼς ἡ δολοφονία τοῦ Πενθέα ἦταν ἀντίθετη στὴ θέληση τοῦ Διονύσου, κι ὡστόσο αὐτὸς ὁ ἴδιος δημιούργησε τὴν ἀτμόσφαιρα παραφροσύνης μέσα στὴν ὁποία ἡ μάνα τοῦ Πενθέα ἐγκλημάτησε. Πὼς τὴ βλέπετε αὐτὴ τὴν ἀντίφαση;

ΜΑΤΙΛΑΣ: Νομίζω πὼς οἱ Ἕλληνες δὲ σκέφτονταν τὴν τιμωρία μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Μοῦ φαίνεται πὼς τοποθετεῖτε τὸ ζήτημα σὲ Χριστιανικὴ βάση.

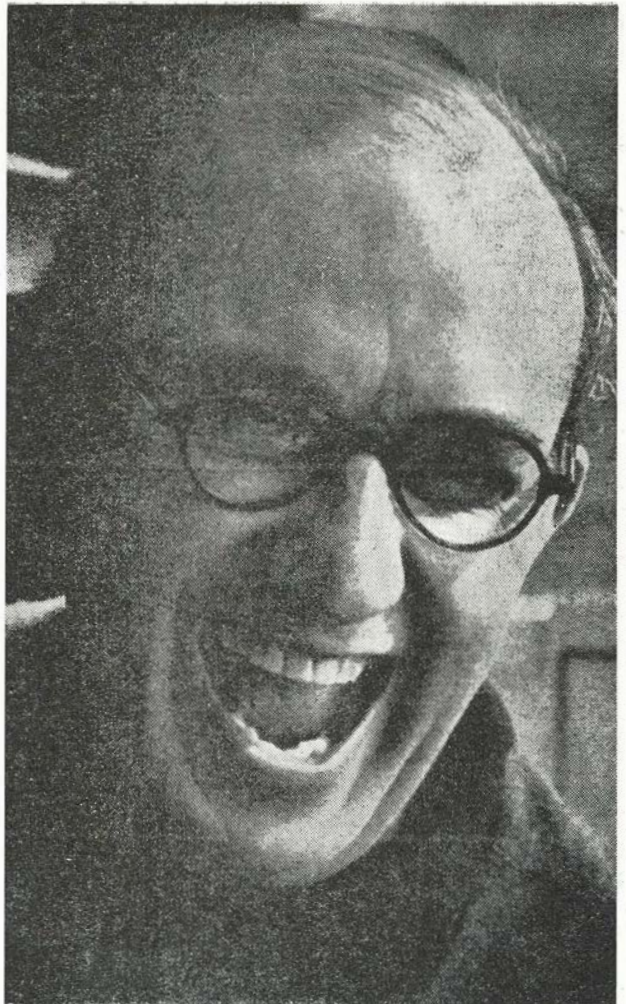
ΕΡΩΤΗΣΗ: Πάντως, ὁ Κάδμος μοιάζει ν' ἀντιπροσωπεύει κάτι κοντινὸ στὸ χριστιανικὸ ἰδεῶδες. Λέει πράγματι: "Σὰ θνητοὶ οἱ θεοὶ δὲ στέκει νὰ θυμῶνουν",⁽²⁾ κ' αἰσθάνεται κανεὶς πὼς ἡ ἀπάντηση: κάτι ποὺ ἔχει ὀριστεῖ νὰ γίνει ἔπρεπε νὰ γίνει, ἔχει μπεῖ ἐκεῖ σχεδὸν ἐπίτηδες γιὰ νὰ φαίνεται μᾶλλον μὴ ἰκανοποιητικὴ...;

ΜΑΤΙΛΑΣ: Νομίζω πὼς τὸ κυριότερο πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπισα ἀνεβάζοντας τὶς "Βάκχες" ἦταν πὼς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ ἔργα δὲν εἶναι ἀπλὲς ἀναπαραστάσεις τῆς ζωῆς. Πρέπει νὰ πασχίσουμε νὰ βροῦμε τρόπους νὰ τὰ στήσουμε σὲ μιὰ ψηλότερη κλίμακα — ἠθοποιία καὶ κίνηση, γενικὴ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων, κοστοῦμα. Εἰδικότερα, πρέπει νὰ δώσουμε τὸ χαρακτῆρα τοῦ Χοροῦ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πὼς θὰ χειρισθεῖτε τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ... θὰ εἶναι ὀλότελα γυναικεῖος;

ΜΑΤΙΛΑΣ: Ναι, ἔχουμε ἑπτὰ γυναικεῖες. Εἴτε ἔχω δικίο εἶτε ἄχι, δὲ μπορῶ νὰ ὑποφέρω τὴ μορφή τοῦ ὁρατορίου. Δὲν πιστεύω πὼς εἶναι δυνατὸ (χωρὶς ἓναν ὀλόκληρο θίασο ἀπὸ Ντάννου Καίη), νὰ βρεῖ κανεὶς σήμερα ἠθοποιούς ποὺ νὰ μποροῦν νὰ χορεύουν, νὰ τραγουδοῦν, νὰ παίζουν καὶ νὰ μιλᾶνε. Σίγουρα, ὅταν δυὸ ἢ περισσότεροι ἄνθρωποι λένε μαζὶ τὰ ἴδια λόγια, αὐτὸ εἶν' ἐνοχλητικὸ, γιὰτὶ ἡ προσοχὴ τοῦ Κοινοῦ συγκεντρώνεται στὸ ἂν θὰ καταφέρουν νὰ ξεστομίσουν μαζὶ τὴν ἐπόμενη λέξη ἢ ἂν θὰ μπερδευτοῦν καί, πάντως, ὁ κόσμος ἀπορεῖ πὼς τελικὰ τὸ κατορθώνουν. Τὸ Ἕλληνικὸ Κοινὸ ἦταν συνηθισμένον σ' αὐτὸ κ' ὑποθέτω πὼς ὁ Χορὸς ἦταν δεκτὸς σὰν συνήθεια. Ἐγὼ ἔσπασα τὸ Χορὸ (με τὴν καθοδήγηση τοῦ μεταφραστῆ) σὲ ξεχωριστὰ μέρη κ' ἔτσι τὰ ἑπτὰ πρόσωπα μιλᾶνε τὸ καθένα ξεχωριστὰ. Προσπάθησα νὰ χειριστῶ τὸ Χορὸ σὰ ν' ἔταν ἓνα καὶ μόνον μυαλὸ, ἀλλὰ ἓνα μυαλὸ μ' ἑπτὰ κῦτταρα ποὺ δονοῦνται ζωηρὰ ὄλη τὴν ὥρα, πετάγοντας τὴ σφαῖρα τοῦ νοήματος συνέχεια τὸ ἓνα στὸ ἄλλο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ἡ μετάφραση ἔχει γίνει σὲ σύγχρονη γλῶσσα τί ἐννοεῖτε μ' αὐτό;



Ὁ ἄγγλος σκηνοθέτης τῶν "Βακχῶν" Μπέρναρντ Μάιλς

ΜΑΤΙΛΑΣ: Διάβασα κάπου 20 μεταφράσεις τῶν "Βακχῶν" καὶ βρῖσκα πὼς αὐτὴ τοῦ Κένεθ Κάβεντερ ποὺ διάλεξα εἶναι σπουδαία δουλειά. Νομίζω πὼς θὰ γίνει δεκτὴ σὰν ἡ καλύτερη μετάφραση ἀπ' ὅσες ἔχουμε ἄς τώρα. Δὲν περιέχει μοντερνισμοὺς γιὰ νὰ ξαφνιασεῖ. Καθόλου. Ἀπλῶς ρέει καὶ μιλιέται θαυμάσια.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Φυσικὰ, δὲ μπορεῖτε νὰ παρουσιάσετε τὸ ἔργο ὅπως μοροῦσαν οἱ Ἕλληνες. Νομίζετε, ὡστόσο, πὼς τὸ θέατρο τῆς "Γοργόνας", με τὶς ἰδιαιτέρως εὐκόλιες του, ταίριαζε εἰδικὰ στὴν παρουσίαση τέτοιων ἔργων;

ΜΑΤΙΛΑΣ: Ναι. Νομίζω πὼς ἡ μεγαλύτερη δυσκολία μας ὡς τώρα ἦταν ἀκριβῶς πὼς ἡ σκηνὴ μας εἶναι "ρητορικὴ". Αὐτὸ σημαίνει πὼς ταιριάζει στὶς "Βάκχες" σὰν γάντι, ἐνῶ τὰ συνηθισμένα τρίπρακτα ἔργα ἀτμόσφαιρας δύσκολα βολεύονται. Διαπιστώσαμε π.χ. πὼς τὰ ἔργα τοῦ Ο' Κέιζυ πολὺ δύσκολα ἀνεβάναν στὴ σκηνὴ μας καὶ τὸ "Ὅλα στὴν ὥρα τους" τοῦ Μπίλλ Νῶτον (παρὰ τὴ μεγάλη του ἐπιτυχία), δύσκολα στεκόταν στὴ σκηνὴ μας, ποὺ ἔταν μεγαλύτερη ἀπ' ὅποιο προσκήνιο τοῦ Λονδίνου καὶ μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες τῆς Εὐρώπης — κάπου 50 πόδια πλάτος.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κάνετε τέσσερις ἢ πέντε βδομάδες δοκιμὲς στὶς "Βάκχες". Πόσον καιρὸ νομίζετε πὼς χρειαζόσαστε γιὰ νὰ σιγουρευτεῖτε πὼς "τὸ πρᾶγμα ζεστάθηκε", ὅπως συνηθίζετε νὰ λέτε, κ' εἶν' ἔτοιμο γιὰ τὴν πρεμιέρα;

ΜΑΤΙΛΑΣ: Νομίζω πὼς δοκιμὲς τεσσάρων ἢ πέντε ἑβδομάδων εἶναι ἀρκετές, ἀλλὰ κανένα ἔργο καὶ κανέναν θίασο δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ παρουσιάζεται μπροστὰ σ' ἓνα κριτικὸ Κοινὸ πρὶν ἀπὸ, τουλάχιστο, τὴ δέκατη παράσταση. Βέβαια, ἡ δουλειὰ τῶν κριτικῶν εἶναι σκληρὴ. Βλέπουν συνεχῶς ἔργα. Ὑποθέτω πὼς ὁ Ντάρλινγκτον τοῦ "Ἡμερησίου Τη-

(2) Μετάφραση Παναγιῆ Λεκατσᾶ, βλῆπε «Θέατρο» τεῦχος 1.

λέγγραφου" θα πρέπει να "χει δεί κοντά 100 "Αμλετ", και τὰ κουβαλάει όλ' αυτά στο θέατρο μέσα στο κεφάλι του, αντί να μπαίνει με τὸ κεφάλι ἄδειο. Κι αὐτὸ ἰσχύει ἴσαμε τοὺς νεώτερους, τὰ παιδιὰ σὰν τὸν Λεβὶν ποὺ μπορεῖ νὰ "χει δεί τρισήμισυ "Αμλετ" και κουβαλάει μαζί του αὐτοὺς τοὺς τρισήμισυ, πράγμα πὺ καμιά φορά εἶναι χειρότερο ἀπ' τὸ νὰ κουβαλάει κανεὶς 100.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Χαρακτηρίσατε τις "Βάχρες" σὰν ἓνα ἀπ' τὰ ἔξι μεγάλα ἀριστουργήματα τοῦ παγκόσμιου θεάτρου. Νομίζετε πὺς ἡ Χριστιανικὴ παράδοση, ἡ φιλελεύθερη παράδοση ἢ προτιμάτε, εἶναι ἀπ' τὴ φύση της κάπως ἀντιδραματικὴ;

ΜΑΤΑΣ: Νομίζω πὺς αὐτὲς οἱ παραδόσεις ζημίωσαν πολὺ τὸ θέατρο με τὰ βεβιασμένα "χάπυ ἔντ" και τὸ δέσιμο τῶν κόμπων κι ὅλα τὰ παρόμοια. Πὺς ἐκτυλίσσεται ἡ ὑπόθεση; Στὴν πρώτη πράξη βλέπουμε τὸν ἥρωά μας νὰ σκαρφάζει σ' ἓνα δέντρο, στὴ δεύτερη βάζουμε κάποιον νὰ τοῦ πετάει γλάστρες και στὴν τρίτη τὸν κατεβάζουμε σώνει και καλά. Ὁ Χριστιανισμὸς ἰσχυρίζεται πάντα πὺς μπορεῖς νὰ κατεβάσεις ἓναν ἄνθρωπο κάτω, πράγμα πὺ μοιάζει με τὸ νὰ ζεῖς με πυκνὸ τρίχωμα πάνω στοῦ μούτρου σου.

(Μετ. Κ. Στ.)

Τὸ Ἑσπανησιακὸ Θέατρο, σήμερα Ὁ "Χάσος" και ὁ "Δυέσπης"

Και ἡ νέα γενιά στοῦ "Θεάτρου": Ὁ νέος συγγραφέας, ἠθοποιός και σκηνοθέτης Σπ. Α. Εὐαγγελάτος, ἐπικεφαλῆς τῆς «Νεοελληνικῆς Σκηνῆς» πὺ, μετὰ τὸν Κρητικὸ «Φορτουάντο» και τὴν καθαρευουσιάνικη «Μαρία Δοξαπατῆ», παρουσίασε τὸ "Χάσος" και τὸ «Ουέστη», ἔγραψε γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ παρακάτω σημεῖωμα:

Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο, πὺ ἀπλώνεται ἀνάμεσα στὰ βυζαντινὰ θεατρικὰ ψελλίσματα και στοῦ θέατρο τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα — πὺ ξεκινᾷ με τὴν "Τρισεύγενη" στοῦ ποιητικὸ δρᾶμα και "Τὸ μουσικὸ τῆς κοντέσσας Βαλέραινας" στοῦ ἀστικὸ — χωρίζεται σὲ τέσσερις περιόδους: Κρητικὸ, Ἑσπανησιακὸ, θέατρο Ἡγεμονιῶν και Ἀθηναϊκὸ θέατρο, με διὰ χωριστοὺς δρόμους: τὸ καθαρευουσιάνικο δρᾶμα και τὴ λαϊκὴ κωμωδία τῆς δημοτικῆς. Οἱ τέσσερις αὐτὲς περιόδοι εἶναι ὁ κορμὸς τῆς νεοελληνικῆς μας παράδοσης.

Τὸ Κρητικὸ θέατρο ἔχει στοῦ σύνολό του τὴν ἔλλξη και τὴ μαγεία τοῦ θεάτρου ἀκμῆς. Ἀσφαλῶς ὑπάρχει ποιητικὴ κλιμάκωση στὰ κρητικὰ δρᾶματα, με ὅλα εἶναι ἔργα μιᾶς ἐποχῆς πὺ καταφάσκει τὴ ζωὴ, μιᾶς ἐποχῆς πὺ ἡ νεοελληνικὴ γλῶσσα ἀνδρώνεται, πὺ ὁ νεοελληνας ἀποκτᾷ — ἀσύνειδα ἀκόμα — τὰ γνωρίσματα τῆς φυλῆς πὺ θὰ ζήσουν ὡς σήμερα.

Προσπερνώντας τὸ Ἑσπανησιακὸ θέατρο, πὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει κάπως πλατύτερα, ἐρχόμαστε στοῦ θέατρο τῶν Ἡγεμονιῶν. Τὸ θέατρο δηλαδὴ πὺ ἔλαμψε, στὴν ἐποχὴ του κυρίως, ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα, στὴ Βλαχία, στὴ Μολδαβία και στὴν Ὀδησσό. Ἐδῶ ὅμως ἡ ἐσωτερικὴ ἀνάταση γιὰ τὴ λευτεριά τοῦ ἔθνους δὲν καθερπφίζεται στὰ ἔργα, παρὰ μόνο με τὰ ἐξωτερικὰ τῆς στοιχεῖα. Δὲν εἶναι μόνο ἡ καθαρευουσία, εἶναι κι ὁ πατριωτικὸς στόμφος πὺ συγκινεῖ ἀμέσως τὸ ἀκροατήριον πρὶν προλάβει νὰ πάρει τὸ λόγο ἡ ποίηση. Ἐτσι — ὅπως συμβαίνει σχεδὸν πάντα με τὸ ἰδεολογικὸ θέατρο — ἡ ἰδέα, πὺ συγκινεῖ εὐκολότερα, βλάφτει τὴν ἀληθινὴ τέχνη. Κι ὅπως ἀτύχησε και στοὺς δημιουργοὺς του, τὸ θέατρο τῶν Ἡγεμονιῶν εἶναι θέατρο ποιητικῆς παρακμῆς.

Ἀνάμεσα στὴν ἀκμὴ τοῦ Κρητικοῦ και στὴν παρακμὴ τοῦ θεάτρου τῶν Ἡγεμονιῶν, ὀρθώνεται ἡ παράξενη δυσυπόστατη παρουσία τοῦ Ἀθηναϊκοῦ θεάτρου τοῦ 19οῦ αἰῶνα. Ἡ καθαρευουσιάνικη τραγωδία, με ἀρκετὰ ἔργα ἀληθινῆς ποίησης ἄσχετα με τὴ γλῶσσα, κ' ἡ λαϊκὴ κωμωδία πὺ με τὴν "Βαβυλωνία" ἐπικεφαλῆς ὀδηγεῖ στοῦ μετέπειτα κωμειδύλλιο. Ἡ περίοδος αὐτὴ πὺ λάμπει στὴν ἐποχὴ της, γιὰ μᾶς δὲν ἔχει οὔτε τὸ καθολικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κρητικοῦ θεάτρου οὔτε τὴν ὀλικὴ μνηδαμινότητα τοῦ θεάτρου τῶν Ἡγεμονιῶν. Μᾶς ἔχει δώσει ἔργα μεμονωμένα. Ἡ γενικὴ αἰσθητικὴ γραμμὴ τῆς ἐποχῆς ἀσφαλῶς δὲ δικαιώνεται σήμερα, κανεὶς ὅμως δὲ μπορεῖ ν' ἀρνηθεῖ τὴν ὑψηλὴ ποίηση ἀλλὰ και τὴ θεατρικότητα τῆς "Φαύστας" και τῆς "Γαλάτειας", ἡ τὴ ζωντάνια και τὸ ρωμαῖκο γνήσιο ὕφος τῆς "Βαβυλωνίας".

Και φτάνουμε στοῦ Ἑσπανησιακὸ θέατρο πὺ ῥχεται νὰ καλύψει

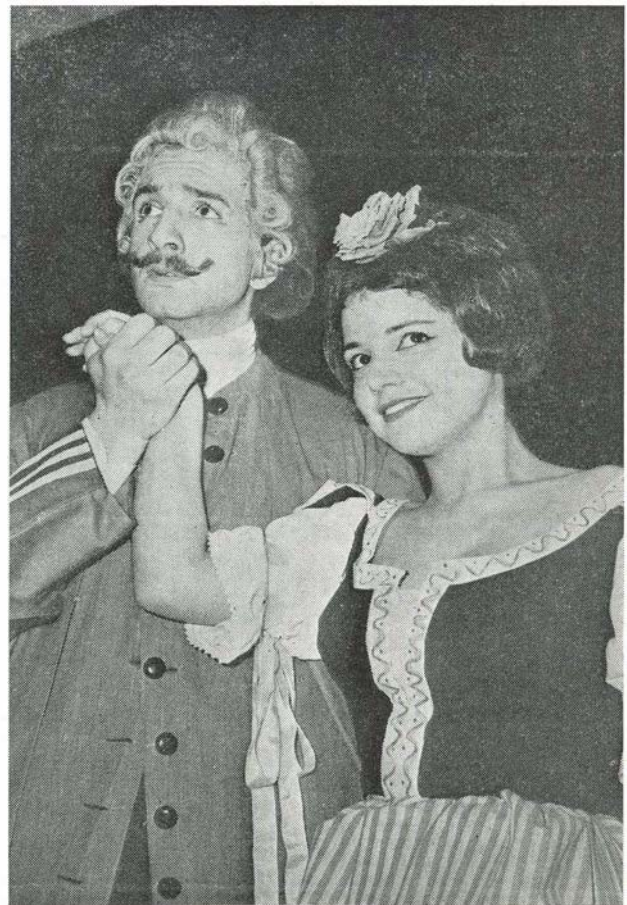
μια περίοδο θεατρικὰ βουβὴ γιὰ τὴν ἄλλη Ἑλλάδα: Τὸν 18ο αἰῶνα. Βέβαια, τὸ κυριότερο ἑπτανησιακὸ ἔργο, "Ὁ βασιλικὸς" τοῦ Μάτση, γράφτηκε τὸν 19ο αἰῶνα (1830) κ' εἶναι γέννημα τῆς ἀκμῆς τῆς σολωμικῆς σχολῆς σὲ μιὰ περίοδο πὺ τὰ ἑπτάνησα κρατοῦσαν τὰ σιγήπτρα στοῦν πνευματικὸ χᾶρο τῆς Ἑλλάδας. Τὸ ἔργο ὅμως αὐτὸ — καθιερωμένο ἤδη στοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου σὰν τὸ ἀρτιότερο μετακρητικὸ δρᾶμα — εἶναι βγαλμένο μέσα ἀπὸ μιὰ παράδοση ὄχι θεατρικὴ, με λογοτεχνικὴ πὺ ἀνοῦσε τότε στὴ Ζάκυνθο και, μ' ὅλη τὴν ἀξία του, δὲν εἶναι γέννημα θεατρικοῦ κλιματος.

Ἐντελῶς διαφορετικὴ εἶναι ἡ σημασία τοῦ ἑπτανησιακοῦ θεάτρου στοῦν 18ο αἰῶνα και γι' αὐτὸ ἐπιμένουμε σ' αὐτόν. Τὸ ἐνδιαφέρον του ἐξαντλεῖται σὲ διὰ σημαντικὰ κεφάλαια: στὶς ζακυνθινῆς "ὀμιλίες" πὺ ἀνθίσαν τὸ δεύτερο ἴμισυ τοῦ αἰῶνα και στὴν ἐντελῶς ἰδιότυπη παρουσία τοῦ κεφαλονιτῆ ποιητῆ Πέτρου Κατσαίτη πὺ τὰ δρᾶματά του γράφτηκαν τὶς πρώτες δεκαετίες μετὰ τὸ 1700. Γιὰ τὸ μεμονωμένο τῆς ἐμφάνισῆς του ὁ Κατσαίτης μοιάζει βέβαια με τὸν Μάτση.

Ἡ "ὀμιλία" ἦταν ἓνα εἶδος θεάματος πὺ οἱ ρίζες του πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν στὴν Ἰταλία και, κυρίως, στὴ Βενετία με τὰ ξέφρενα καρναβάλια της. Εἰδικὸς μελετητῆς θὰ μποροῦσε ἴσως ν' ἀποδείξει πὺς εἶναι μακρινὴ ἀπήχηση τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν βακχικῶν γιορτῶν. Σ' ἓνα πατάρι, στὴ μέση τῆς πλατείας, αὐτοσχεδῶν ἑρασιτέχνες ἠθοποιοί, τὶς μέρες τοῦ καρναβαλιοῦ κυρίως, σατύριζαν και κοροῖδευαν γνωστὰ πρόσωπα τῆς γειτονιάς. Ἦταν λοιπὸν ἡ "ὀμιλία" ἓνα εἶδος λαϊκοῦ, αὐτοσχεδιαστικοῦ, σατυρικοῦ θεάτρου και ἡ βασικὴ της διαφορὰ ἀπὸ τὴν comedia dell' arte εἶναι ὅτι τὴ δεύτερη τὴν ὑπηρετοῦσαν ἐπαγγελματίες λαϊκοὶ ἠθοποιοί, ἐνῶ τὴν πρώτη ἐρασιτέχνες γλεντζέδες και νυχτοκόποι ὄχι ἀπ' τὰ κατώτερα λαϊκὰ στρώματα.

Στὴ Ζάκυνθο, περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἑπτάνησα, ἀνθίσε ἡ "ὀμιλία". Ἐκεῖ πῆρε κ' ἓναν προσωπικὸ, ξεχωριστὸ χαρακτήρα. Ἡ ἀπλὴ "ὀμιλία" πὺ σατύριζε στὴν τύχη τὰ διάφορα

Ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ "Χάσος" πὺ ὄωσαν οἱ νέοι τῆς "Νεοελληνικῆς Σκηνῆς". Σπ. Εὐαγγελάτος και Κλεὸ Σκουλοῖδη



“κακῶς κείμενα”, ἄρχισε ν' ἀποκτᾶ ἕνα σκιῶδες διάγραμμα κ' ἕναν κάποιο μύθο. Τὰ θέματα ἄρχισαν νὰ πληθαίνουν δημοτικῶς τραγούδι καὶ κρητικὸ θέατρο ἔγιναν πηγές “ὁμιλιῶν”. Ὁ “Πανάρετος” δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν “Ἐρωφίλη” μεταφεριμένη σὲ “ὁμίλια”. Ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου ἦταν γιὰ τὴ Ζάκυνθο τῆς ἐποχῆς ἕνα ἀληθινὸ βίωμα. “Ἐνα θέαμα βγαλμένο ἀπ' τὸ λαὸ μὲ μιὰν ἀπήχηση ἐκπληκτικὴ σὲ ὅλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα. Τίς “παραστάσεις” αὐτὲς θὰ πρέπει — ἀπὸ πλευρᾶς συμμετοχῆς κόσμου, ἐνθουσιασμοῦ καὶ ψυχικοῦ δεσμίματος — νὰ τίς παραλληλίσουμε μὲ τίς σημερινές, μεγάλο ἐνδιαφέροντος, συναντήσεις ποδοσφαιρικῶν ὁμάδων. Τὸ θέατρο ἔχει χάσει σήμερα σὰ θέαμα τὸ στοιχεῖο τῆς ἀμεσης συμμετοχῆς. Στίς “ὁμιλίαις” οἱ θεατὲς ἐπενέβαιναν, κοροϊδεύαν τοὺς δειλοὺς καὶ καυχῶσαρχεῖς, προειδοποιούσαν τοὺς “νέους” ὅτι οἱ “κακοὶ” κἀντί τοὺς ἐτοιμάζουσαν ἐνῶ πολλοὶ φορὲς καβάλλαγαν πάνω στὸ πατάρι γιὰ νὰ δώσουν στὸ μύθο τὴν τροπὴν ποὺ αὐτοὶ ἤθελαν!

“Ὁ Χάσης” ποὺ γράφτηκε τὸ 1790 καὶ τυπώθηκε τὸ 1794 ἀπ' τὸν δεκαεφτάχρονο τότε Δημήτριο Γουζέλη εἶναι τὸ σημαντικότερο κ' ἴσως τὸ μόνον “ἔργο” τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ποὺ μπορεῖ καὶ σήμερα νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον θεατρικῶς. Ὁ ποιητῆς του — ἀργότερα ἥρωας τῆς ἐπανάστασης — ἀπὸ μισοαρχοντικὴ γενιά, νυχτοκόπος καὶ γνήσιο παιδί τῶν ἡμερῶν τῆς ἀκμῆς τοῦ τρελλοῦ Τζάντε, ἀνυποψίαστος γιὰ τὸ τί ὁ ἴδιος φτιάχνει, μᾶς ἄφησε ἕνα “ἔργο” ζωντανό, σφριγηλὸ μὲ μιὰ δημοτικὴν ποὺ πάλαι μπλεγμένη μ' ἰταλιάνικα, μιὰ χυμώδη ἀθυροστομία, ἕνα ἄρωμα ξέφρενου διονυσιακοῦ κεραιοῦ.

Δὲν πρόκειται, βέβαια, στὸ σύνολό του γιὰ ἔργον θεατρικόν. Ἡ δομὴ του εἶναι τελείως σκιῶδης, ὁ μύθος του οὔτε κἀν ὑποτυπώδης. Δὲν ὑπάρχει κἀν σαφὲς ξεκαθάρισμα χρόνου καὶ τόπου ποὺ διαδραματίζονται τὰ γεγονότα. Ἐκπληκτικὰ γρήγορες, πυκνὲς σκηνές τίς διαδέχονται ἄλλες πλαδαρές, γεμάτες μ' ἰταλιάνικα ἀστεῖα, κοροϊδίες γεγονότων τῆς ἐποχῆς ἀγνωστων σήμερα καὶ γενικὰ μιὰ ἐπανάληψη τῶν ἴδιων συγκρούσεων.

Ἀντίθετα, συναρπαστικὰ ὠραῖα εἶναι σχεδιασμένοι σχεδὸν ὅλοι οἱ τύποι του. Ὁ Χάσης, παρατσούκλι ἀμετάφραστο τοῦ Θεοδωρῆ ἐνὸς ἀρχοντοπαπουτσῆ, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ποῦμε, εἶναι τὸ πανζακυνθινὸ σύμβολο τοῦ καυχῶσαρχεῖ, φαγᾶ, πισοτῆ, δειλοῦ, ἐρωτιάρη, τσιγγούνη, καυγατζῆ, καλοκάγαθου στὸ βάθος λαϊκοῦ ἀνθρώπου. Ἀληθινὰ εἶναι ἕνα πρόσωπο μοναδικὸ στὸ νεοελληνικὸ θέατρο. Μακρινὸς ἀπόγονος τοῦ Milles Giogiosius ἔχει γίνει μιὰ γνήσια ρωμαϊκὴ φιγούρα, δικὴ μιὰς, γεμάτη ἀπὸ αἶμα σύγχρονον, νεοελληνικὸ, σημερινόν. Καθόλου δὲν ὑστεροῦν καὶ τ' ἄλλα πρόσωπα. Ὁ γιὸς του ὁ Γερόλυμος δειλός, καυχῶσαρχεῖς κ' ἐρωτιάρης, γνήσιο “χασόπουλο” ἢ φωνακλοῦ γυναικᾶ του ἢ Κατερίνα, ὁ μεθύστακας κολλέγας Παπουτσῆς, ὁ ρουφιάνος γείτονας Ποντήλιος, ἡ Ἀγγέλω, μιὰ “ἀγνή” κοπελλοῦδα τοῦ σκοινοῦ καὶ τοῦ παλουκιοῦ, καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι. Πάνω σ' ἕνα πατάρι ὅλ' αὐτὰ τὰ πρόσωπα παρελαύνουν ἀπ' τὸ μαγαζί, τὸ σπῆτι τοῦ Χάση, τοὺς δρόμους καὶ τίς πλατεῖες τοῦ Τζάντε, μὲ τὴν ἴδια εὐκολία ποὺ ἡ ἐλισαβετιανὴ σκηνὴ - ποδιά φιλοξενεῖ κάμπους καὶ δάση καὶ κάστρα φανταστικά.

“Ὁ Χάσης”, ἔργο πολὺ γνωστὸ τόσο στοὺς λάτρεις τῶν ζακυνθινῶν γραμμάτων καὶ τοὺς φιλόλογους ὅσο καὶ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, δὲν εὐτύχησε νὰ παρασταθεῖ δολιχῶς ὡς σήμερα στὴ σκηνή. Βασικὸς λόγος: Ἡ δυσχέρεια ἀντιμετώπισης τοῦ κειμένου. Γιὰ νὰ φτάσει τὸ κείμενον ποὺ ἔχουμε νὰ γίνει κείμενον παραστάσεως χρειάζεται μιὰ μεγάλη προεργασία. Ἀλλαγὴ σειρᾶς σκηνῶν, ἀλλαγὴ προσώπων σὲ σκηνές, μιὰ κάποια δραματικὴ πορεία σκιῶδως νὰ υπογραμμισθεῖ, νὰ κοποῦν ἀτέλειωτες σελίδες χωρὶς ἐνδιαφέρον, νὰ πυκνωθεῖ τὸ κείμενον. Ὅλ' αὐτὰ ὅμως χωρὶς νὰ χαθεῖ τίποτα ἀπ' τὸ ἄρωμα τοῦ ἔργου. Ἡ γλώσσα ν' ἀπαλύνει τόσο ποῦ νὰ ἔναι ἰδιωματικὴ ἀλλὰ καὶ ἀντιληπτὴ ἀπ' τὸ σημερινὸ θεατῆ. Οἱ ἀθυροστομίαις νὰ διατηρηθοῦν, καὶ ἂν φύγουν μερικὲς νὰ ἔναι γιὰ νὰ μὴν κουράσουν μετὰ τὴν ἐπανάληψη. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως, τὸ ἔργο πρέπει νὰ παχτεῖ πάνω σ' ἕνα πατάρι μ' ἐλάχιστα σκηνικὰ στοιχεῖα, ὁ ρυθμὸς του νὰ ἔναι ἕνα ξέφρενο ξέσπασμα χαρᾶς καὶ ὁ τόνος του τραγούδι ἀποκρηάτικο, σάν μέσα ἀπὸ καπνὸ ζάλης μιᾶς ταραντέλας. Ἡ δουλειὰ πάνω στὸ κείμενον θὰ ἔναι πιὰ μιὰ ἐλεύθερη ἀνασύνθεση, μόνον ἔτσι ὅμως τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ σταθεῖ σήμερα. Καὶ νομίζω ὅχι μόνον νὰ σταθεῖ, ἀλλὰ καὶ νὰ λάμψει!

Ἐβδομήντα χρόνια νωρίτερα μέσα στὸν ἴδιο αἰῶνα, ἐμφανίζεται μιὰ μεμονωμένη περίπτωση τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου: ὁ Πέτρος Κατσαίτης. Γεννήθηκε στὴν Κεφαλονιά λίγο πρὶν ἀπ' τὸ 1700, ἔζησε στὸ Μοριά, ταξίδεψε κ' ἔμεινε ἀρκετὰ χρόνια στὴν Κρή-

τη, καὶ τέλος γύρισε κ' ἔζησε τὰ στερὰ του χρόνια στὴν Κεφαλονιά ὅπου ἔγραψε τὰ δύο δραματικὰ του ἔργα, τὴν “Ἰφιγένεια” καὶ τὸν “Θυέστη”.

Ἀντίθετα μὲ τὸν “Χάση”, τὰ ἔργα τοῦ Κατσαίτη ἦταν ἐντελῶς ἀγνωστα (μόνο ἕνας πολὺ μικρὸς κύκλος ἐπιστημόνων ἤξερε τὸ μοναδικὸ χειρόγραφο τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) ὡς τὸ 1950 ποὺ τὸ ἐξέδωσε ὁ καθηγητῆς Μανώλης Κριαρᾶς. Ἡ σημασία τῶν ἔργων αὐτῶν, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ “Θυέστη” ποὺ ἔναι πιὸ ὀλοκληρωμένο ἀπὸ πλευρᾶς μορφῆς, εἶναι ἐντελῶς ξεχωριστῆ. Σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀγνοη γιὰ τὴν ἄλλη Ἑλλάδα, στὴν Κεφαλονιά γεννῶνται τὰ ἐκτενέστερα ἔργα τοῦ 18ου αἰῶνα, ἀπὸ ἕναν ποιητῆ μόνον, χωρὶς τοπικὴ παράδοση. Βέβαια οἱ ρίζες τοῦ Κατσαίτη εἶναι ἄλλου. Ὅπως καὶ τὸ κρητικὸ θέατρο ἔχει καὶ αὐτὸς τὰ ἰταλικὰ του πρότυπα. Ὁ χειρισμὸς τῶν θεμάτων δείχνει ὅμως καὶ σκέψη πρωτότυπη καὶ ποιητικὴ δύναμη ὄχι εὐκαταφρόνητη. Ἐπειτα, τὸ γλωσσικὸ του ὄργανο εἶναι ἐντελῶς ἰδιότυπον κεφαλονίτικα στοιχεῖα μπλεκόμενα μὲ κρητικὰ καὶ φτιάχνουν μιὰν ὠραία, κρουστὴ δημοτικὴ. Ὁ Κατσαίτης στὴν περιόδεα του στὴν Κρήτη εἶχε δεῖ κ' εἶχε ζήσει ἀπὸ κοντὰ τὸ κρητικὸ θέατρο. Ὡς ἐδῶ τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἱστορικὸ γιὰ τὸ θέατρο καὶ λογοτεχνικόν.

Ἐξετάζοντας ὅμως εἰδικότερα τὸ “Θυέστη” (1721) περνᾶμε σ' ἕνα πεδίο ξεχωριστοῦ ἐνδιαφέροντος. (Ἀγαθὰ καὶ στὴν “Ἰφιγένεια” ὑπάρχουν πρωτότυπα στοιχεῖα, ὅπως ὅλο τὸ φινάλε, ὅπου τὸ δράμα τελειώνει μὲ τὸν καιρικὸ καυγᾶ τῶν ὑπηρετῶν ποὺ δέρνουν τὸ μάντη Κάλχα). Ὁ “Θυέστης” σταματᾶ τὸν εὐαίσθητο θεατρικὸ μελετητῆ. Καὶ δὲν τὸν σταματᾶ βέβαια ὁ μῦθος του, ποὺ δὲν εἶναι πρωτότυπος — ὁ γνωστὸς ἀρχαῖος μῦθος τοῦ Θυέστη — οὔτε ἡ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων, ποὺ δὲ στεροῦνται πάντως κάποιας ἀδρότητος καὶ δύναμης, οὔτε βέβαια οἱ σχοινοτενεῖς μονόλογοι καὶ γενικὰ ἡ στατικότητά του ἔργου. Ἀλλὰ κἀν ἄλλο. Ὅσο καὶ ἂν φανεῖ παράξενο, ἕνα “μοντέρνο” — μὲ τὴ σύγχρονη ἔννοια τοῦ ὄρου — ἄρωμα, διαπνέει ὅλο τὸν “Θυέστη”. Καὶ τὸ “μοντέρνο” αὐτὸ στοιχεῖο τὸ συναντᾶμε στὸ πιὸ δύσκολο, ἐπικίνδυνον καὶ ἀσφαλὲς συστατικὸ τοῦ ἔργου: στὴν ἀτμόσφαιρά του! Σὲ διὰ μάλιστα σκηνές τοῦ ἔργου τὸ πράγμα γίνεται καὶ γιὰ τὸν ἀμύητο μελετητῆ ἀμέσως ἀντιληπτό.

Ἡ πρῶτη: Μετὰ τὸν πρόλογο τῆς Δικαιοσύνης ἀκολουθεῖ μιὰ ἐφιαλτικὴ σκηνὴ ὅπου μαῦρες σκιεῖς τοῦ “Ἄδη σέρνουν ἀπ' τὰ Τάρταρα τὸ φάσμα τοῦ νεκροῦ Τάνταλου γιὰ νὰ τὸ ἀναγκάσουν νὰ μπεῖ στὸν οἶκο τῶν Ἀτρειδῶν, καὶ μετὰ τὴν εἰσὸδὸ του νὰ ξεσπάσει ἡ καταστροφή. Ἡ σύλληψη βέβαια εἶναι καθαρὰ ρομαντικὴ, ἀλλὰ ὁ τόνος τῆς σκηνῆς ἔχει μιὰν ἐνταση μοναδική, ἂν μάλιστα βοηθηθεῖ μὲ τὸ νὰ “κοπεῖ” ἀρκετὰ ἀποκτᾶ καὶ τὸ ρυθμὸ ποὺ ἡ ἴδια ἡ κίνηση τοῦ λόγου ἐπιβάλλει.

Ἡ δευτέρη σκηνή: Ὁ μονόλογος τοῦ ματατόφρου ποὺ περιγράφει τὸ φόνον τῶν τριῶν παιδιῶν τοῦ Θυέστη ἀπ' τὸν Ἀτρέα. Ἡ ζωντανία κ' ἡ ὁμότητα τῆς περιγραφῆς, οἱ λεπτομέρειες τοῦ ξεριζώματος τῶν σπλάχνων τῶν παιδιῶν ποὺ θὰ γίνουν φαγητὸ τοῦ πατέρα τους φτιάχνουν μιὰν ἀτμόσφαιρα ἄγχους. Ἐνας μουντὸς κύκλος ὅλο καὶ στενεύει καὶ βαραίνει τὸν ἀγέρα τριγύρω. Δὲ διστάζουμε νὰ τὸ ποῦμε: Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς αὐτῆς εἶναι λυγότερο κοντὰ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνάλογης σκηνῆς τῆς “Ἐρωφίλης” καὶ πολὺ κοντύτερα στὸν τόνο τῆς σκηνῆς ποὺ περιγράφεται ἡ κατακρεούργηση τοῦ νέου στὸ “Ξαφνικὰ πέρσει τὸ καλοκαίρι” τοῦ Τεννεσῆ Οὐίλλιαμς. Μόνον ἀπ' αὐτὸ τὸ πρῆσμα ἡ παράστασή του μπορεῖ σήμερα νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον. Ἐνα “ἀκαδημαϊκὸ” ἀνέβασμα, χωρὶς “κόψιμο” καὶ χωρὶς τὸν τόνο τοῦ ἐφιαλτικοῦ ὄνειρου θὰ προκαλοῦσε, διχῶς ἀμφιβολία, ἀπέραντη ἀνία. Νομίζουμε πῶς τὸ ἔργο ἔχει κῦτταρα ζωντανά, καὶ αὐτὰ — ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ — εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἀσυνήθιστοι γιὰ τὴν ἐποχὴ του δραματικοὶ φθόγγοι ποὺ ἔχει συλλάβει ὁ ποιητῆς. Κι ἂν τὸ ἔργο ἀποκατασταθεῖ εὐστοχα, τότε πραγματικὰ ἀνοίγει ἕνα καινούριο σημαντικὸ κεφάλαιο στὴ νεοελληνικὴ μας παράδοση. Προσπαθήσαμε, ὅσο ἀπλούστερα μπορούσαμε, νὰ τοποθετήσουμε τὸ “Χάση” καὶ τὸν “Θυέστη” μέσα στὴ σύγχρονη πραγματικότητα. Ἀναμφισβήτητα εἶναι ἔργα ποὺ πρέπει νὰ γνωρίζουμε. Ὅπως ἐπιβάλλεται νὰ γνωρίζουμε ὅλη τὴν νεοελληνικὴ μας παράδοση ὅποιο καὶ ἂν εἶναι τὸ κάλλος τῆς καὶ τὸ μέγεθός της. Τὰ βιώσιμα χαρακτηριστικὰ τῆς φυλῆς καὶ τῆς τέχνης μας φωνάζουν ἐκεῖ. Καὶ στὸν αἰῶνα τοῦτο μὲ τὴν ἀνελέγητη ρευστότητα, μόνον ἡ παράδοση — σωστὰ καὶ “σύγχρονα ἀντιμετωπισμένη” — μπορεῖ νὰ γίνει πηγὴ γιὰ τὴν πραγματώση τῆς καινούριας Νεοελληνικῆς Μορφῆς.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ
ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΝΑ ΤΡΑΒΗΘΟΥΝ
ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Στή Νέα Υόρκη, στο Παρίσι, στο Λονδίνο, στο Βερολίνο, στη Βαρσοβία ή στη Μόσχα, καθώς και σε άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες και πόλεις, ή "σαιζόν" αρχίζει απ' τις πρώτες κιόλας μέρες του Σεπτεμβρίου. Έδω στην Ιταλία αρχίζει δευτερευόντως αλλά μόλις προς το τέλος του Οκτώβρη και ακόμα το Δεκέμβρη δε μπορεί κανένας να πει με σιγουριά ποιά έργα πρόκειται να παρουσιαστούν ως την άνοιξη.

Τά "teatri stabili", δηλαδή οι λεγόμενοι μόνιμοι θίασοι, καθώς κ' εκείνοι που επιχειρούν περιοδικές, δουλεύουν στην πραγματικότητα μονάχα έξη μήνες το χρόνο — και συχνά λιγότερο. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι φέτος το υπουργείο Τουρισμού και Θεαμάτων έδωσε παράταση ως τις 31 Οκτωβρίου για την υποβολή απ' τους θιάσους αιτήσεων για επιχορηγήσεις, γιατί ως τα μέσα του μήνους δεν είχαν ακόμα συγκροτηθεί όλοι οι θίασοι! "Έτσι, οι αποφάσεις της Έπιτροπής που έγκρινε τις επιχορηγήσεις εκδόθηκαν μόλις στά τέλη του Νοεμβρίου κ' η θεατρική περίοδος δε μπόρεσε ν' αρχίσει πραγματικά παρά μόνον το Δεκέμβρη! Κι αφήνουμε που οι Ιταλοί ήθοιοι είναι υπερβολικά περιζήτητοι απ' τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση — δραστηριότητες που αμείβονται πολύ πιο πλουσιοπάρχα και αγγίζουν ένα πολύ πλατύτερο κοινό — και διστάζουν ν' αφοσιωθούν στο θέατρο.

"Όπως και νά 'χει το πράγμα, όρισμένα ενδιαφέροντα σχήματα πήραν σάρκα και όστά κ' ίσως καταφέρουν τελικά νά ζωντανέψουν το ενδιαφέρον του Ιταλικού κοινού για το θέατρο. Γιατί δεν πρέπει νά ξεχνάμε πως στην περυσινή "σαιζόν" που κύλησε μέσα στη μετριότητα, οι εισπράξεις τών θεατρών έπεσαν τόσο χαμηλά, όσο ποτέ από τόν καιρό του πολέμου.

Τό κορυφαίο γεγονός της αρχής της χειμερινής περιόδου ήταν ή τόσο άναμενόμενη επιστροφή στο θέατρο του σκηνοθέτη Λουκίνο Βισκόντι και τών αγαπημένων του έρμηνευτών Ρίνας Μορέλλι και Πάολο Στόππα. "Υστερα από συμφωνία μαζί τους, ο Μιλανέζος σκηνοθέτης, στον οποίο όφειλουμε μερικά απ' τα καλύτερα θεάματα της τελευταίας εικοσαετίας (τόσο στο θέατρο, όσο και στον Κινηματογράφο και τη Λυρική ή χορογραφική τέχνη), πραγματοποίησε ένα σχέδιο πολύ σημαντικό: μετά από πολλά χρόνια, που σπαταλήθηκαν σε μάταιες απόπειρες για τη δημιουργία ενός "μόνιμου θεάτρου" στη Ρώμη, πήρε την πρωτοβουλία νά ιδρύσει τόν "Όμιλο Έλευθερου Θεάτρου της Ρώμης", συνασπιζόμενος με τόν "Θίασο τών Νέων", που διευθύνει ο ήθοιοις και σκηνοθέτης Τζιόρτζιο ντέ Λούλλο. Ο νέος θίασος σχηματίστηκε προσωρινά με προοπτική ζωής τριών ετών και, για την τρέχουσα περίοδο, περιόρισε τις δραστηριότητές του στο θέατρο "Κουιρίνο" της Ρώμης. Είναι, λοιπόν, μόνιμος θίασος, που φέτος δίνει παραστάσεις απ' τις 15 του Δεκέμβρη κι ως τις 15 του Απριλίου. Για τή "σαιζόν" 1964 - 65 θά γίνει "ήμι-μόνιμος", με τή έννοια πως θά πάει νά παρουσιάσει στο Μιλάνο πρώτα κ' ύστερα σ' άλλες μεγαλουπόλεις, απ' τις 15 του Οκτώβρη κι ως τις 15 του Δεκέμβρη τά έργα που θ' ανέβασει φέτος στη Ρώμη. Τά έργα αυτά είναι: "Τρωίλος και Χρυσίδη" του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Βισκόντι, έντελως ανανεωμένη σε σχέση μ' αυτήν που 'χε κάνει κατά τήν παρουσίαση του ίδιου έργου στους κήπους "Μπόμπολι", για τήν εκδήλωση "Φλωρεντινός Μάγος" του 1949 τόν Πανδοχείο της ελεύθερης ανταλλαγής" του Φεντόν, σε σκηνοθεσία του Τζιόρτζιο ντέ Λούλλο και "Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα" του Πιραντέλλο. Τό τελευταίο αυτό έργο, που παρουσιάστηκε στη Σοβιετική Ένωση και σ' άλλες χώρες της Ανατολικής Ευρώπης κατά τή μακρόχρονη περιόδειά του επιχείρησε πέρυσι ο "Θίασος τών Νέων" και που δεν έχει δεί ακόμα τόν Ιταλικό Κοινό, θά σκηνοθετηθεί τώρα "από καινού" απ' τόν Βισκόντι και τόν Ντέ Λούλλο. Στο ρεπερτόριο περιλαμβάνον-

ται επίσης οι "Μάρτιες Είδοι" του Θόρντον Ουάιλντερ, κατά θεατρική διασκευή και σκηνοθεσία του Τζέρομ Κίλντ (συγγραφέα του "Αγαπημένου Ψεύτη"), τόν "Κεκλεισμένων τών θυρών" του Σάρτρ και ή "Αντιγόνη" του Άνουιγ σκηνοθετημένα απ' τόν Βισκόντι. Τά δυο αυτά τελευταία έργα είχαν σημαδέψει στά 1947 τήν πρώτη συνάντηση Ρίνας Μορέλλι-Στόππα - Βισκόντι. Τέλος, είναι πιθανόν ν' ανέβαστουν και δυο επαναλήψεις: "Τό ήμερολόγιο της Άννας Φράνκ" (σκηνοθεσία Ντέ Λούλλο) και οι "Τρεις Άδελφές" (σκηνοθεσία Βισκόντι).

Ο δεύτερος "ήμι-μόνιμος" θίασος της Ρώμης είναι τόν "Τεάτρο Έλιζέο", που διευθύνεται απ' τήν Άννα Προκλέμερ και τόν Τζιόρτζιο Άλμπερτάτσι. Τό πρώτο έργο που παρουσίασε ήταν ο "Άμλετ" του Σαίξπηρ, που ο Τζιόρτζιο Άλμπερτάτσι είχε ήδη παίξει πέρυσι τόν καλοκαιρι στη Βερόνα, τόν Τουρίνο, τήν Πίζα και τόν Ούρμπινο. Τότε τή σκηνοθεσία τήν είχε κάνει ο Φράνκο Χάουζερ, τόν "Όλντ Βίκ" τόν Λονδίνο. Τώρα, τόν έργο ανέβασε ο Φράνκο Τσεφινέλλι, δημιουργός και τών σκηνηκιών και κοστούμιών. Παρ' όλη, ώστόσο, τήν αλλαγή σκηνοθέτη, ο Άλμπερτάτσι δεν άλλαξε τίποτα απ' τήν "υπαρξιστική" έρμηνεία που 'χε δώσει στον Άμλετ και, τούς ρόλους της Γερτρούδης και της Όφελίας έρμηνεύσαν πάλι ή Άννα Προκλέμερ και ή Άννα - Μαρία Γκουαρνιέρι. Η παράσταση θά δοθεί τόν καλοκαιρι στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Μετά τόν "Άμλετ", ο θίασος παρουσίασε ένα ανέκδοτο έργο του Τζούλιο Γκάττι - φιλολογικό ψευδώνυμο της Ροσσάνα Γκατσίνι — που πήρε τόν βραβείο I.D.I. τόν 1962. Πρόκειται για μιá σύγχρονη έκδοση τού δράματος της "Αντιγόνης". Περὶ τά τέλη Ιανουαρίου, ο θίασος άρχισε μιá περιόδειά, για νά παρουσιάσει τά δυο αυτά έργα σ' όλη τήν Ιταλία. Επίσης, ο θίασος Προκλέμερ - Άλμπερτάτσι επανέλαβε στο θέατρο "Κουιρίνο", όπου άρχισε τή "σαιζόν", ένα έργο που είχε ανέβασει πέρυσι, αλλά τόν κατέβασε άμέσως έξαιτίας οικονομικών δυσχερειών. Πρόκειται για τόν "La fastidiosa" τού Φράνκο Μπρουζάτσι, που ανέβασε πάλι κατά σκηνοθεσία τού Ζοζέ Καλιό.

Τρίτος θίασος, τών "Τεσσαρών" (Φράνκο Ένρικός, διευθυντής και σκηνοθέτης, Βαλέρια Μορικόνη, Γιλάνκο Μάουρι και ο σκηνογράφος Έμμανουέλε Λουτσάττι) που βρίσκεται στον τέταρτο χρόνο αδιάκοπης δραστηριότητας, έτοιμάζεται κι αυτός νά γίνει "ήμι-μόνιμος". Απ' τόν Φλεβάρη ως τόν Μάη θά παίξουν στο θέατρο "Μαντσόνι - Ρεάντο Σιμόνι" τού Μιλάνου, άλλ' απ' τή Ρώμη άρχισαν τήν εφετηνή "σαιζόν", στο θέατρο "Βάλλε", με τή "Ζωή τού Έδουάρδου της Αγγλίας", διασκευή της τραγωδίας τού έλσαβετιανού Μάρλοου απ' τόν Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ακολουθήσαν: οι "Διάλογοι τών Προσφύγων", πάντα τού Μπρέχτ, ή "Ιστορία Ζωολογικού Κήπου" τού Έντουαρντ Άλμπερτ, μιá σκηνηκιή διασκευή τού "Δεκαήμερου" τού Βοικακίου κατωμένη απ' τόν Ορέστε ντέλ Μπουόνο, "Η Έρωμένη" τού Άγγλου πρωτοποριακού Πίντερ (έργο γραμμένο άρχικά για τήν τηλεόραση), τόν "Play" ("Έργο"), τελευταία δημιουργία τού Σάμουελ Μπέικετ και τόν "Έσκοριάλ" τού Γκιελντερόντ.

Ο Φράνκο Τσεφινέλλι, που 'χε σημειώσει τεράστια επιτυχία στο Λονδίνο με τόν άνέβασμα τού "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" στο "Όλντ Βίκ", στάθηκε λιγότερο τυχερός στη Νέα Υόρκη, όπου παρουσίασε τήν "Κυρία με τις καμέλιες", με τή Σούζαν Στράσμπεργκ στο ρόλο της Μαργαρίτας Γκιωτιέ. Πάντως, ο Τσεφινέλλι, που υπήρξε μιá εποχή ο μόνιμος σκηνογράφος τού Βισκόντι, κατόρθωσε νά κατακτήσει τόν Κοινό πολλών ξένων χωρών. Επιστρέφοντας στην Ιταλία, επιφορτίστηκε με τόν άνέβασμα τού "Φάλσταφ" τού Βέρνι στη Σκάλα τού Μιλάνου και τού σαιξπηρικού ιστορικού δράματος "Αντόνιος και Κλεοπάτρα" στο "Πικόλο Τεάτρο". Αν ο "Θίασος τών Νέων" συγχωνεύθηκε με τή συντροπιά Βισκόντι στον "Όμιλο Έλευθερου Θεάτρου της Ρώμης", ή όνομασία τού επέζησε. Τήν πήραν οι Κάρολα Γκραβίνα, Τζιανμαρία Βολοντέ, Γλάρια Όκνίνι, Κορράντο Πάνι και Λούκα Ρονκόνι. Οι "Καινούριοι Νέοι" άρχισαν τις παραστάσεις τους με τόν "Κοριό" τού Μαγιακόβσκι, σε σκηνοθεσία τού Λούκα Ρονκόνι. Στο ρεπερτόριό τους έχουν επίσης έγγράψει τόν τελευταίο έργο τού Φάμπιο Μάουρι "Ένας πρώιμος

άντρας", αλλά τὸ ἀνεβασιμὰ τοῦ ἐμποδίστηκε ἀπ' τὸ συγγραφέα, πού 'χει διαφορετικὴ ἀπ' τὸ θίασο ἀντίληψη γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐρμηνείας του.

Οἱ ἄλλοι "θίασοι περιοδεῶν" καὶ τὰ πανεπιστημιακὰ θεάτρα λειτουργοῦν κατὰ τρόπο ἀρκετὰ ἀόριστο. Τὸ ἴδιο καὶ τὰ "Μικρὰ Θεάτρα", πού 'χουν ἀπὸ 100 ὠς 500 θέσεις, δὲν ζέρει κανεὶς πότε λειτουργοῦν. Τέτοια θεάτρα ὑπάρχουν στὴ Ρώμη, Μιλάνο, Τουρίνο, Γένοβα, Μπολόνια, Νεάπολη κ.λ.π. Μὲ τὸ "Μόνιμο Θεάτρο" τῆς Ρώμης—ἀν φυσικὰ, ὅπως ὅλοι εὐχόμεστε ἐπιζῆσει—τὰ "Τεάτρι Στάμπιλι" τῆς Ἰταλίας γίνονται ἔντεκα. Ἀπ' αὐτά, τὸν τελευταῖο καιρὸ, φυτοζωοῦν λίγοι—πολὺ τοῦ Μπολτσάνο, τῆς Τεργέστης, τῆς Νεάπολης (ἢ διευθυστὴ τοῦ ἀνατέθηκε, ὅπως εἶναι γνωστὸ, στὸν Ἐντουάρντο ντὲ Φιλίππο) καὶ τοῦ Παλέρμου (πού διευθύνει ὁ Φράνκο Παρέντι). Ἀντίθετα, στὸ Μιλάνο, τὸ "Πίκκολο Τεάτρο" παρουσίασε τοὺς "Γραφειόσαυρους" τοῦ Ἀμπρότζι στὸ θεάτρο "Μαντσόνι—Σιμόνι", τὴ "Ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου" τοῦ Μπρέχτ στὴν αἴθουσα τῆς Βία Ροβέλλο καὶ τὸ "Ἀρλεκίνος, ὑπηρέτης δυὸ ἀφεντάδων" τοῦ Γκολντόνι στὸ θεάτρο "Πάρκο". Ὅρισμένες ἀπ' τίς παραστάσεις αὐτὲς δόθηκαν δωρεὰν γιὰ τοὺς μαθητὲς τῶν δημοτικῶν σχολείων καὶ τῶν γυμνασίων. Τὰ ἴδια τρία θεάματα θὰ παρουσιάσει τὸ "Πίκκολο Τεάτρο" σὲ μιὰ μεγάλῃ περιοδείᾳ σ' ὅλη τὴν ἰταλικὴ χερσόνησο. Ὅσο θὰ λείπει τὸ κύριο συγκρότημα τοῦ "Πίκκολο", ἕνας ἄλλος θίασος μ' ἐπικεφαλῆς τὸν Ράφ Βαλλόνε καὶ τὴν Βαλεντίνια Κορτέζε θὰ παίξει στὸ Μιλάνο τὸ "Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα" τοῦ Σαίξπηρ. Τέλος, ὁ Πέργερ Ὁ ἀνεβάσει τὸ ἔργο "L' annaspro" τοῦ Ραφαέλε Ὁρλάντο, πού πέθανε πρὶν προφτάσει νὰ τὸ δεῖ παιγμένο.

Τὸ "Τεάτρο Στάμπιλι" τοῦ Τουρίνο, μὲ μόνιμο σκηνοθέτη τὸν Τζιόρτζιο ντὲ Μπόζιο, ἔχει φέτος στὸ ρεπερτόριό του τὰ ἐξῆς ἔργα: τὸν "Ψεῦθ" τοῦ Γκολντόνι, τὴν τελευταία δημιουργία τοῦ Ἰονέσκο "Ὁ Βασιλιάς πεθαίνει", τὸν "Ἐρρίκο τὸν 4ο" τοῦ Πιραντέλλο (σκηνοθεσία Ζοζέ Καλιό), τὰ "Βρώμικα χέρια" τοῦ Σάρτρ, "● ὑπουργὸς ἀναπαύεται" τοῦ Τ. Σ. Ἐλιοτ καὶ "Ἀποκάλυψη μὲ τὸ μέτρο" τοῦ Τζιόρτζιο ντὰ Μαρία, ἔργο πού ἀνεβαίνει γιὰ πρώτη φορά. Ἐν τῷ "Τεάτρο Στάμπιλι" τῆς Μπολόνια, πού ἄρχισε τὴ "σαίζον" στὸ θεατρικὸ Φεστιβάλ τῆς Βενετίας μὲ τὸ ἔργο "Στέφανο Πελλόνι, ὁ ἐπιλεγόμενος Περσικὸς" τοῦ Ντουρσι, συνέχισε μὲ τὴ "Μεγάλῃ ὄργῃ τοῦ Φίλιπ Χότς" τοῦ Γερμανοῦλβετου Μάξ Φρίς, τὰ "Ταμπούρα μὲσ' στὴ νύχτα" τοῦ Μπρέχτ καὶ "Ἡ Ἀστυνομία" καὶ "Ἀνοιχτὴ θάλασσα" τοῦ Πωλονοῦ Μπρόζεκ.

Ἐν τῷ "Τεάτρο Στάμπιλι" τῆς Φλωρεντίας ἔχει φέτος στὸ πρόγραμμά του: "Ντὸν Πιλόνε", τοῦ Τζερόλαμο Τζίλι (πρόκειται γιὰ ἕνα συγγραφέα τοῦ 18ου αἰώνα, στὸν ὁποῖο ὀφείλεται ἡ κλασικὴ μετάφραση στὰ ἰταλικά τοῦ "Ταρτούφου" τοῦ Μολιέρου), "Λούθηρος" τοῦ Τζων Ὁσμπαρν καὶ "Ἡ Ἰωάννα στὴν πυρὰ" τοῦ Κλωντέλ, μὲ τὴ χορεύτρια καὶ ἡθοποιὸν Κάθλα Φράτσι. Σκηνοθέτης ἐδῶ, ὁ Τζ. Μενεγκάτσι.

Ἐν τῷ "Τεάτρο Στάμπιλι" τῆς Κατάνης παρουσίασε ἡ θὰ παρουσιάσει ὡς τὸ τέλος τῆς "σαίζον": "Ἀπὸ δικό σου, δικό μου", τοῦ Σικελιῦ κλασικοῦ Τζιουβάνι Βέργκα, "Μαριάννα Πινέντα" τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, "Ὁ πολίτης Νόφριο" τοῦ Ρουσσὸ Τζιουστίνι, "Τὸ παιγνίδι τῶν ρόλων" τοῦ Πιραντέλλο καθὼς καὶ ὀρισμένα νέα ἰταλικά ἔργα, πού θ' ἀνεβασθοῦν γιὰ πρώτη φορά. Σκηνοθέτες στὴν Κατάνη εἶναι οἱ Οὐμπέρτο Μπενεντέττο καὶ Ἀκούρσιο ντὲ Ντέο.

Στὴν Γένοβα, τέλος, οἱ δραστηριότητες τοῦ ἐκεῖ "Τεάτρο Στάμπιλι" ἀναπτύσσονται ὄλο καὶ περισσότερο (φέτος δίνει ταυτῶχρονα παραστάσεις σὲ δυὸ αἰθουσες), ἐνῶ στὰ θεάτρα "Ντοῦζε" καὶ "Τζενοβέζε" ἐμφανίζονται θίασοι πού ἔρχονται ἀπὸ ἄλλες πόλεις ἢ περιοδεύοντες. Ἐν ἀνακτῆριο τῆς "σαίζον" ἦταν τὸ ἔργο τῆς Ἄννα Μπάντι "Κόρτε Σαβέλλα". Ἡ ὑπόθεσί του ἐκτυλίσσεται στὴ Ρώμη τὸ 1611 καὶ ἀναφέρεται στὶς διάφορες πτυχὲς μιᾶς περιλάλητης διχῆς, ὅπου ἀναμίχθηκαν τότε τὰ ὀνόματα πολλῶν μεγάλων ζωγράφων, ὅπως π.χ. τοῦ Καραβάτζιο. Ἄλλο ἔργο, "Ὁ χορὸς τοῦ θανάτου" τοῦ Αὐγουστου Στρίντιπεργκ, καθὼς καὶ δυὸ ἐπαναλήψεις: "Ἐτσι ἢ ἄλλιως" τοῦ Πιραντέλλο (πού παρουσιάστηκε στὸ Θεάτρο τῶν Ἐθνῶν τοῦ Παρισιῦ τὸ 1962), στὴ σκηνοθεσία τοῦ Λουίτζι Σκαρτσίνα καὶ "Ἡ ἀγαθὴ Μίνι" τοῦ Μάσιμο Μοντεπέλλι. Τὸ τελευταῖο ἔργο θὰ παιχθεῖ μαζί μὲ τὸ μονόπρακτο τοῦ Ἀντάμωφ "Ἡ πολιτικὴ τῶν ὑπολειμμάτων". Τέλος, ἡ "σαίζον" τῆς Γένοβας θὰ κλείσει μὲ τὸ "Πανδοχεῖο τῆς ἐλευθέρης ἀνταλλαγῆς" τοῦ Ζωρζ Φεντὺ.

(Μετ. Κ.Στ.)

FRANCESCO CALARI



ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ

Ὁ Ρουμάνος ἀκαδημαϊκὸς Βίκτωρ Εὐθυμίου, θεατρικὸς συγγραφέας τῆς παλαιᾶς Ρουμανικῆς γενιάς καὶ πρῶν διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Βουκουρεστίου, ἔγραψε γιὰ τὸ «Θέατρο» τὸ παρακάτω καταποτιστικὸ ἔθρο γιὰ τὴ θεατρικὴ κίνηση στὴ χώρα του.

Ἡ προσπάθεια νὰ παρουσιάσουμε μιὰ συνθετικὴ εἰκόνα τοῦ σύγχρονου Ρουμανικοῦ Θεάτρου ὀδηγεῖ σὲ χαρακτηριστικὲς διαπιστώσεις. Πρὶν ἀπ' ὅλα στὴν ποιικιλία τοῦ δραματολογίου καὶ στὸ μεγάλο ἀριθμὸ τῶν ἐπαγγελματιῶν του σκηνῶν. Ἡ Ρουμανία ἔχει σήμερα 48 θεάτρα πού διαθέτουν 130 αἰθουσες, ἐναντι μόνου 10 θεάτρων πού ὑπῆρχαν πρὶν ἀπ' τὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Ἀλλὰ μόνον οἱ ἀριθμοὶ δὲ φτάνουν γιὰ νὰ δώσουν πλήρη εἰκόνα, ἐπειδὴ μιὰ δεύτερη διαπίστωση ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν πρώτη. Πρόκειται γιὰ τὸ δυναμισμό πού χαρακτηρίζει αὐτὴ τὴν πλατεῖα κίνηση καὶ τὴν τάση τῆς ν' ἀπλώνεται ἀδιάκοπα. Γιὰ παράδειγμα ἀναφέρουμε τὴν πρόσφατὴ ἴδρυση τοῦ Θεάτρου Κωμωδίας, τοῦ Θεάτρου Νεότητος καὶ τοῦ Περιφερειακοῦ Θεάτρου Βουκουρεστίου.

Τὸ σύγχρονο ρουμανικὸ θεάτρο τὸ ὑπηρετεῖ μιὰ πλειάδα θεατρικῶν συγγραφέων, σκηνοθετῶν, ἡθοποιῶν, σκηνογράφων· τὴ δράση τους χαρακτηρίζει ὁμοιογένεια, συνοχὴ, κοινὲς ἐπιδιώξεις ἀλλὰ καὶ ποιικιλία στὰ ἐκφραστικὰ μέσα.

Ἀναλύοντας τὴ θεατρικὴ κατάσταση στὴ σύγχρονη Ρουμανία, διακρίνουμε, κατὰ πρώτο λόγο, τὴν ἐνότητα ἀνάμεσα στὶς διάφορες γενιὲς τῶν ἡθοποιῶν. Ἡ "παλιὰ φρουρὰ" πού ἀντιπροσωπεύουν οἱ Στόριν, Μπραμπορέσκου, Κομανεάνου, δίπλα στὴ γενιά "μέσης ἡλικίας"—Τζόρτζε Καλμπορέσκου, Ἀουρα Μπουζέσκου, Τζόρτζε Βράκα, Ἴον Φιντιστεάνου Τζ. Κόβακς κ.λ.π.—παίζουν μαζί μὲ τὴ γενιά πού βρισκόται σήμερα σὲ πλήρη δημιουργικὴ ἀνάπτυξη καὶ πού τὴν ἀντιπροσωπεύουν οἱ Ράντου Μπελιγκάν, Στεφάν Τσιουμποταράσου, Μπεάτα Φρεντάνοβ, Μαρτσέλ Ἀνγκελέσκου, ἢ μὲ τοὺς ἡθοποιούς πού πρόσφατα ἀποφοίτησαν ἀπὸ τὰ Ἰνστιτούτα Θεάτρου στὸ Βουκουρεστί καὶ στὸ Τίργου Μούρε. Ὅλες αὐτὲς οἱ γενιὲς, πού οἱ ἐκπαιδευτοὶ τους βρίσκονται συχνὰ συγκεντρωμένοι στὴν ἴδια παράσταση, μᾶς δίνουν τὸ μέτρο μιᾶς πολυμορφῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας καὶ γνώσης, μιᾶς πλούσιας κλίμακας ἀπὸ καλλιτεχνικὲς ἰδιοσυγκρασίες πού ἐκφράζεται στὰ πλαίσια μιᾶς πρωτοποριακῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη.

Ὁ τομέας τῆς σκηνοθεσίας παρουσιάζει τὴν ἴδια εἰκόνα. Ὁ Σίκα Ἀλεξαντρέσκου, ὁ Μόνι Γκελέρτερ, ὁ Ἄλ. Φίνττσι, ὁ Ἀβιόν Τσιουλέν, ὁ Ντίνου Νεγκρεάνου, ὁ Χόρια Ποπέσκου, ὁ Ράντου Πεντσιουλέσκου, ὁ Βλάντ Μούγκουρ ἐναλλάσσονται σὰν ἄξιοι σκηνοθέτες. Ὅλοι φιλοδοξοῦν νὰ ἀποκλείσουν ἀπὸ τὴν σκηνοθετικὴς δημιουργίες τους τὴ ρουτίνα, τὸ συντηρητικὸ πνεῦμα, τὴν ἀπομίμηση καὶ ἀνανεώνοντας τὸ καλλιτεχνικὸ πάθος καὶ τὸ ὕφος τους, νὰ τὰ ἐνσαματώσουν ἀκολουθώντας τὸν ἀνεκνωτικὸ ρυθμὸ τῆς σύγχρονης ρουμανικῆς κοινωνίας, στὴν ἀλλαγὴ πού σημειώθηκε στὴ νοοτροπία, στὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο, στὴν καλλιτεχνικὴ αἴσθηση καὶ τὴ δεκτικότητα τοῦ θεατῆ.

Ἡ φροντίδα νὰ παρουσιαστοῦν πιστὰ τὰ προβλήματα τῆς σύγχρονης ζωῆς κυριαχεῖ στοὺς ἡθοποιούς καὶ στοὺς σκηνοθέτες καὶ ἀναφέρεται στὸ ὄλο καὶ πιο πλούσιο περιεχόμενο τῆς θεατρικῆς δημιουργίας καὶ στὸ πρόβλημα νὰ βρεθοῦν τὰ πιο σωστὰ καὶ πιο ἀποτελεσματικὰ μέσα γιὰ τὴ μετάδοσή τους διὰ μέσου τῆς θεατρικῆς τέχνης. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔγνια πού συνδέει, ὅσο σχεδὸν ποτὲ στὸ παρελθόν, τὸ δημιουργὸ τῆς σκηνοθετικῆς ἀναπαράστασης τῆς θεατρικῆς εἰκόνας μὲ τὸ δημιουργὸ τοῦ περιεγόμενου αὐτῆς τῆς εἰκόνας, τὸ δραματολόγο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔγνια πού τοποθετεῖ σὲ πρώτο πλάνο, μέσα στὴ σύγχρονη ρουμανικὴ θεατρικὴ κίνηση, τὸ ρόλο τῆς θεατρικῆς λογοτεχνίας, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά στὴν ἐκφραση ἐνὸς μηνύματος καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη στὴν πραγματοποίηση τῆς ἐνότητος τῆς σκηνοθετικῆς θεατρικῆς εἰκόνας καὶ στὴν ποιικιλία τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων.

Ὁ ρόλος τῆς σημερινῆς δραματοποιήσεως εἶναι ἐξαιρετικὰ μεγάλος καὶ ἡ ἔκταση πού πήρε εἶναι πρωτοφανέωρη στὴν

Ιστορία του ρουμανικού θεάτρου. Μόνο στην τρέχουσα θεατρική περίοδο έχουν περιληφθεί πάνω από 30 καινούρια ρουμανικά θεατρικά έργα. Σ' αυτό τον πλατύ χώρο της δραματουργίας συναντώνται συγγραφείς απ' όλες τις γενιές: ο Μιχαήλ Σόρμπουλ, ο Μίρτσα Στεφανέσκου, ο Τούντορ Μουσατέσκου, η Λουσία Ντεμέτριους, ο Μιχαήλ Νταβίντογλου, ο Άουρέλ Μπαράνγκα, ο Χόρια Λοβινέσκου, ο Μιχάι Μπενιούκ, ο Σούτο Άντρας, ο Πάουλ Έβερράκ, ο Β. Έμ. Γκαλιάν, ο Άλ. Βοϊτίν, ο Άλ. Μιροντάν, ο Ντορέλ Ντοριάν καθώς και νέοι που πρωτοεμφανίζονται όπως ο Ράντου Κοσάσου, ο Γκεόργκε Βλάντ και ο Σέργιος Φαρκασάν. Τα έργα τους εντάσσονται στην κοινή γραμμή μελέτης των ιστορικών αλλαγών που σημειώθηκαν στην υλική και πνευματική ζωή του ρουμανικού λαού δλ' αυτά τα χρόνια που μ' ένθουσιασμό εργάστηκε για το χτίσιμο της καινούριας ζωής. Τα έργα "Ζιζάνια", "Η Σιτσιλιάνια" του Άουρέλ Μπαράνγκα, "Το γκρεμισμένο κάστρο", "Οι αδελφές Μπόγκα" και το "Πυρετοί" του Χόρια Λοβινέσκου, "Η επιστροφή" του Μιχάι Μπενιούκ, "Ανθρωποι που σωπαίνουν" του Άλ. Βοϊτίν, "Η Πασακάλια" του Τίτους Πόποβιτς και τόσα άλλα αναλύουν τις πιο μύχιες πτυχές της συνείδησης και των έκδηλώσεων του ανθρώπου. Τα προβλήματα που βάζει το χτίσιμο της καινούριας σοσιαλιστικής κοινωνίας, τα προβλήματα που βάζει η ιστορία της σύγχρονης κοινωνίας, αναπτύσσονται πλατιά σ' αυτά τα έργα. Ο άνθρωπος με τα συμφέροντα και τις φροντίδες του ενσωματώνεται σ' αυτά τα έργα με τα συμφέροντα και τον πολυσύνθετο χαρακτήρα της κοινωνικής ζωής. Είναι φανερό πως τα έργα αυτά δεν αντικαθρεφτίζουν μια άπλη αλλάγή νοοτροπίας του δραματουργού, μά την πραγματικότητα: την ανάπτυξη του ρουμανικού λαού που στην εξέλιξη της πορεία οι παλιές σχέσεις του ατόμου και της κοινωνίας (άνταγωνιστικές) αντικαταστάθηκαν από καινούριες σχέσεις αλληλεξάρτησης και ο χθεινός αγώνας του ατόμου ενάντια στην κοινωνία (αδίκη και ταπεινωτική), μετατράπηκε σε αγώνα που υπηρετεί την κοινωνία, τους φωτεινούς ορίζοντές της, τη σταθεροποίηση και την ολοκλήρωσή της.

Δίνοντας ένα χαρακτήρα καινούριο και ουσιαστικό στο σημερινό ρουμανικό θέατρο, το καινούριο αυτό πνεύμα, που φέρνει τη σφραγίδα του δημιουργικού πνεύματος των καλλιτεχνών, γεννά σύγχρονα και μεγάλη ποικιλία ύφους τόσο στη δραματουργία όσο και στη σκηνοθεσία. Όμως, αυτή η ποικιλία δεν αντιβαίνει στην ενότητα περιεχόμενου, στόχων και προσανατολισμού της καλλιτεχνικής και ιδεολογικής φυσιογνωμίας του ρουμανικού θεάτρου. Αντίθετα, φωτίζει αυτή τη φυσιογνωμία και πλουτίζει την έκφραστική της δύναμη.

Η προώθηση, ωστόσο, μίας δραματουργίας με αντικείμενο τα σύγχρονα ανθρώπινα προβλήματα, δε σημαίνει καθόλου παραγνώριση ή αδιαφορία για τις αυθεντικές αξίες του παρελθόντος. Ο σύγχρονος χαρακτήρας της ρουμανικής θεατρικής δημιουργίας έχει αυτή την περίοδο και μίαν άλλη όψη: την αξιοποίηση της κληρονομιάς του παρελθόντος σ' ότι πιο προοδευτικό έχει. Αυτό, άλλωστε, εξηγεί και την πλατιά παρουσίαση έργων των ντόπιων και ξένων κλασικών στα ρουμανικά θέατρα. Έργα όπως ο "Φάουστ" του Γκαίτε, "Ο Ταρτούφος" και "Ο Φιλάργυρος" του Μολιέρου, "Ο Ντόν Κάρλος" του Σίλλερ, ο "Άμλετ", ο "Θέλλος", το "Όπως σάς άρέσει" του Σαίξπηρ είδαν το φώς της ράμπας με σκηνοθεσία πρωτότυπη και μοντέρνα.

Το ελληνικό θέατρο, με την παγκόσμια αξία του, εκτιμάται εξαιρετικά στη Ρουμανία. Μεγάλοι θεατρικοί οργανισμοί, σταθμοί Ραδιοφώνου και Τηλεόρασης έχουν έρμηνεύσει τ' άριστο έργα της ελληνικής κλασικής δραματουργίας: εξάλλου, έκδοτικοί οίκοι στο Βουκουρέστι δημοσίευσαν συλλογές ελληνικών τραγικών που η κυκλοφορία τους έφτασε σε άριστους έντυπωσιακούς.

Ανάμεσα στα ξεχωριστά γεγονότα στην τρέχουσα θεατρική περίοδο σημειώσαμε την παράσταση, για πρώτη φορά, της Τριλόγιας του Αισχύλου "Ορέστεια" και του "Οιδίποδα" του Σοφοκλή από εξέχοντες ρουμάνους ηθοποιούς. Δεν είναι πολύς καιρός που χιλιάδες θεατές στο Βουκουρέστι παρακολούθησαν τις παραστάσεις που έδωσε το "Πειραιϊκό Θέατρο" και χαίρεται σε μήνυμά του την άποστολη φιλίας και αλληλογνωριμίας που καλείται να εκπληρώσει η τέχνη. Στην ιστορία του ελληνικού και του ρουμανικού λαού η συμβολή των ανθρώπων και των έργων της τέχνης στη σύσφιξη της φιλίας ανάμεσα στις δυο χώρες ήταν ανέκαθεν καρποφόρα. Εκτός όμως από το παγκόσμιο κλασικό δραματολόγιο, το



Μία σκηνή από το έργο του Βίκτωρος Εύθυμιόν "Παράτα", στο Έθνικό Θέατρο "Ι. Α. Καρατζιάλε" του Βουκουρεστίου

ρουμανικό θέατρο, παρουσιάζει και αξιόλογα έργα της σύγχρονης ξένης θεατρικής παραγωγής.

Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά του σημερινού ρουμανικού θεάτρου πρέπει να υπογραμμίσουμε τη σταθερή ενότητα του προσανατολισμού του, που καθορίζεται από το στενό δεσμό των επιδιώξεών του και την προοπτική της οικοδόμησης της καινούριας κοινωνίας. Άλλιώς δε θα μπορούσε να εκπληρώσει την κοινωνική και μορφωτική άποστολή που 'χει αναλάβει.

Απ' αυτή την άποψη, το Κοινό αποτελεί ένα από τα πρωταρχικά στοιχεία που συνθέτουν σήμερα την εικόνα του ρουμανικού θεάτρου. Οι αυξανόμενες απαιτήσεις του, στο βαθμό που αναπτύσσεται το πνευματικό του επίπεδο και οι ορίζοντές του πλατύνουν, επιβάλλουν και την ποιοτική ανύψωση του επίπεδου της θεατρικής τέχνης σ' όλους τους τομείς της.

Οι επιτυχίες που 'χε στο εξωτερικό το ρουμανικό θέατρο με την περιοδεία του Έθνικού Θεάτρου Ι. Α. Καρατζιάλε (Σοβιετική Ένωση, Γαλλία, Ιταλία) του Θεάτρου "Α. Στούρτζα Μπουλάντρα" και του Θεάτρου Ζέκλερ, η εκτίμηση που εκφράζουν ξένοι επισκέπτες για το ρουμανικό θέατρο, αποτελούν εύγλωττες μαρτυρίες για την ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης στη Ρουμανία. Με ιδιαίτερη ικανοποίηση σημειώνουμε τη δήλωση του Ζάν Νταρκάνη, γενικού γραμματέα του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου που επισκέφθηκε πρόσφατα το Βουκουρέστι: "Οι ρουμανικές παραστάσεις μπορούν να δοθούν μ' επιτυχία σ' οποιοδήποτε μεγάλο θέατρο του κόσμου".

Η εποχή που ζούμε, η πιο πλούσια σε επιτεύγματα σ' όλοκληρη την ιστορία της χώρας μας, γεννά καινούριες απαιτήσεις. Γι' αυτό η τέχνη και η καλλιτεχνική δημιουργία βρίσκονται μπροστά σε μια σειρά πολύπλοκα προβλήματα. Ο συγγραφέας και ο άνθρωπος του θεάτρου δε μπορούν να μη λάβουν υπ' όψη τους τις μεγάλες αυτές μεταβολές. Η προσπάθειά τους παίρνει τις πιο ποικίλες εκφραστικές μορφές. Πρόθεσή τους είναι ν' ανταποκριθούν στις δλοένα αυξανόμενες καλλιτεχνικές απαιτήσεις του Κοινού — των εργαζομένων της Λαϊκής Δημοκρατίας της Ρουμανίας.

(Μετ. Τ.Δρ.)

Άκαδημαϊκός VICTOR EFTIMIU



**ΛΑΪΚΗ ΚΙΝΑ: ΠΛΟΥΣΙΑ ΝΤΟΠΙΑ
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΠΛΗΡΗΣ
ΑΓΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ**

«Ο ξένος από το δυτικό κόσμο που ταξιδεύει στην Κίνα κ' επιχειρεί να μιλήσει για τή θεατρική της ζωή, βρίσκεται μπροστά σ' ένα τεράστιο όγκο ύλικού. Φτάνουν μερικοί άριθμοί για να δώσουν μια εύγλωττη εικόνα αυτού του όγκου: 250.000 είναι οι άνθρωποι που ζούν σήμερα απ' το θέατρο, 800 περίπου οι θέατροι και 550 οι δραματικές σχολές σ' όλη τή χώρα. Και μόνο για το κλασικό κινέζικο θέατρο που 'χει μια ιστορία αιώνων και χωρίζεται σε 360 τοπικά είδη, θα μπορούσε ένας καλλιεργημένος έρευνήτης να γράψει ολόκληρους τόμους. Γι' αυτό δύσκολα ξεδιαλεύονται τα πιο απαραίτητα στοιχεία για ένα σύντομο κατατοπιστικό σημείωμα γύρω απ' τήν τωρινή θεατρική κίνηση τής Κίνας.

Έβησα δυο μήνες στην άπεραντη αυτή χώρα, γύρισα δέκα τουλάχιστον μεγάλες πολιτείες της, πήγα σε λαϊκές κοινότητες, έργοστάσια, λέσχες, σχολεία και παντού διαπίστωσα πως ο κινέζικος λαός τρέφει μια βαθύτατη αγάπη για το θέατρο. Μια αγάπη που φουντώνει από τήν παράδοση, τήν τάση για φυγή από τήν τραχεία πραγματικότητα και από το έμφυτο καλλιτεχνικό του αισθητήριο. Για τούτο ο άπλός Κινέζος, αυτός που όργώνει σε κάποια κρατικά χωράφια, ή σέρνει με τούς ώμους του κάρρο, μπορεί να στερηθεί έναν ολόκληρο χειμώνα να φορέσει πέτσινα παπούτσια, αλλά όχι και να μην πάει μια φορά στις δέκα μέρες σε θέατρο. Το ίδιο κ' ή νέα γυναίκα που δουλεύει σήμερα σ' έργοστάσιο. Ίσως το βράδυ όταν σχολάει, να 'ναι κατάκοπη από τήν κόυραση. Μ' αν τής δοθεί ένα εισιτήριο, θ' άρπάξει ίσως ένα της παιδί απ' τό χέρι, θά φορτώσει τό μωρό της — αν έχει και κατά κανόνα έχει — στην πλάτη και θά τρέξει όπωσδήποτε να δει παράσταση.

Τούτη τήν αγάπη του λαού για τό θέατρο τήν έχει εκτιμήσει σωστά τό καθεστώς του Μάο γι' αυτό και παρέχει σε όλα τά συγκροτήματα τά μέσα για να εκτελεΐται ή δουλειά τους άψογα. Κάτω στην πλατεία μπορεί να βασιλεύει ή φτώχεια. «Οι» οί θεατές άντρες και γυναίκες να φορνε τις τυποποιημένες φορεσιές τους από φτηνό μπλέ ύφασμα. «Όμως ή σκηνή θά λάμπει από κοστούμια με πολύχρωμα μετάξια, θά λουλουδιάζει από περίτεχνα κεντήματα. «Αν φυσικά ή παράσταση τό θέλει. Και πάντα τό θέλει όταν τό έργο είναι κλασικό.

Τόση είν' ή αγάπη του Κοινού για τή θεατρική τέχνη, ώστε τά θέατρα, ακόμα και στις μεγάλες πολιτείες σαν τό Πεκίνο και τή Σαγγάη, δέν αναγκάζονται να βάζουν μεγάλες επιγραφές για να δηλώνουν τήν παρουσία τους. Φτάνει μια άπλή, μικρή πινακίδα. Και τó ενδιαφέρον του κόσμου τ' ανακαλύπτει παραχωμένα μέσα σε λογής-λογής μικρομαγαζιά, σε σκοτεινά σοκάκια και γειτονιές απόμακρες. Μά πιο καλά να μη γίνεται λόγος για τούτα τά θέατρα. Δέν έχουν τίποτα απ' τήν πολυτέλεια και τήν άνεση που γνωρίζει ο δυτικός κόσμος. Χοντρό τσιμέντο κάτω ή σανίδι, ξύλινα καθίσματα, λιγοστός φωτισμός. Κι ούτε εξαερισμός, ούτε θέρμανση. Μπορεί μάλιστα και μέσ' στο καταχείμωνο, με είκοσι υπό τó μηδέν, να λείπουν και τζάμια απ' τά παράθυρα κι ο άέρας να μπαινει παγωμένος. Μά για τούς Κινέζους θεατές, πέρα βρέχει. «Ο,τι τούς νοιάζει είναι τó έργο, ή παράσταση. «Αν αυτά είναι καλά, πέρασαν θαυμάσια τή βραδιά τους. Τίποτ' άλλο δέν ύπολογίζουν. Κάποτε όμως, όταν λυθούν τά ζωτικά λαϊκά προβλήματα, θά 'ρθει ή ώρα και για τις άϊθουσες ψυχαγωγίας.

Τά έργα που παίζονται είναι, κυρίως, κλασικά κι άπαιτούν δύσκολα προσόντα από τούς βασικούς έρμηνευτές τους. Οί ήθοιοι που παίζουν τά είδη τής Κινέζικης ύπερας, έξασκούνται από ήλικίας δέκα χρόνων και πρέπει όχι μόνο να διακρίνονται για τó ύποκριτικό τους ταλέντο μά και να τραγουδούν κατά τόν ιδιότυπο σερνάμενο ή έρρινο τρόπο που 'χει καθιερώσει ή παράδοση, να χορεύουν και να κάνουν μ' εκπληκτική δεξιότητα κι άκρίβεια, τέτοιες κινήσεις που θά τις ζήλευαν πολλοί καλοί άκροβάτες και ζογκλέρ. Οί ύπερες αυτές άναφέρονται συνήθως σε μυθολογικά θέματα με βουδδιστικό ή ταοϊστικό περιεχόμενο κ' ήρωές τους είναι όχι μόνο άνθρωποι, αλλά και θεοί και ζωά, όπως τίγρεις, λιοντάρια, γουρούνια, όρνεα. Πολλές από τις ύπερες αυτές βασίζονται σε έπεισόδια από τρία κλασικά λαϊκά μυθιστορήματα: «Ίστορία τριών βασιλείων», «Στις όχθες του νερού» και «Προσκύνημα στη Δύση».

Τό κλασικό αυτό ρεπερτόριο και γενικά ή κινέζικη ύπερα με όλα τά τοπικά είδη της, άπασχολεί τουλάχιστον τά τέσσερα πέμπτα του θεατρικού κόσμου τής Κίνας κι άποτελεί τó πιο ενδιαφέρον θέμα για τó θεατρόφιλο Κοινό. Τό σύγχρονο ρεπερτόριο περιορίζεται σ' όλη τή χώρα μόνο σ' εκατόν έβδομήντα συγκροτήματα. Και τά περισσότερα απ' αυτά δέν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Είναι ομάδες που άνεβάζουν έργα ρεαλιστικά, έμπνευσμένα από τά πρόσφατα πολιτικά γεγονότα και σύμφωνα με τή «γενική γραμμή» του κόμματος. Με τά συγκροτήματα αυτά τó θέατρο έξοφλεί ένα μέρος από τó χρέος του στο σημερινό καθεστώς για τή στοργή και τήν ενίσχυση που τού παρέχει. Τό ύπόλοιπο χρέος έξοφλείται από τούς επιθεωρησιακούς θιάσους. Σ' αυτούς ο κάθε τραγουδιστής αν τραγουδήσει πέντε έλαφρές μελωδίες, οί δυο θά ύμνουν τήν προσωπικότητα του Μάο και μια θ' άναφέρεται όπωσδήποτε σε κάποια έπίτευξη του σημερινού καθεστώτος: ένα φράγμα δηλαδή ή κάποια λαϊκή κοινότητα. Έπίσης, συχνά, κάποια χορωδία ενδέχεται να τραγουδήσει συνέγεια θούρια για τó επαναστατημένο βόρειο Βιετνάμ και για τις άπελευθερωτικές έξεγέρσεις των μαύρων τής Αφρικής καθώς και ύμνικα τραγούδια για τή λεβεντιά του Φιντέλ Κάστρο και τόν ήρωικό λαό του Παναμά. Τέλος, στους επιθεωρησιακούς αυτούς θιάσους ένα μπαλέτο μπορεί να 'χει για θέμα τόν προδοτικό ρόλο τής Κουομιντάγκ, του κόμματος του Τσανγκ Κάι - Σέκ.

Είναι πολύ δύσκολο και σπάνιο να βρεθεί μοντέρνο κινέζικο έργο που να μην έχει σχέση με τήν πρόσφατη πολιτική ιστορία. Οί Κινέζοι συγγραφείς είναι ύποχρεωμένοι να κινούνται μέσα στα πλαίσια του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και τού «έπαναστατικού ρομαντισμού». Γιατί σύμφωνα με τή «γενική γραμμή» του κόμματος ή τέχνη πρέπει να ύπηρετεί τó λαό και τήν προοδευτική άνοιχοδόμηση τής νέας κινέζικης κοινωνίας, «έκθειάζοντας — όπως μου έξήγησαν όρισμένοι συγγραφείς — τις έπίτευξεις του σημερινού καθεστώτος, άποσαφηνίζοντας τήν κομμουνιστική όρθοδοξία και πολεμώντας τó κράτος του Τσανγκ Κάι - Σέκ και τόν άμερικάνικο ιμπεριαλισμό». Όστόσο, τά καλύτερα σύγχρονα έργα που παρουσιάστηκαν τόν τελευταίο καιρό μ' έπιτυχία σ' όλη τήν κινέζικη επικράτεια είναι τούτα.

Η «Γαρδένα» του καλύτερου ίσως δραματουργού τής σημερινής Κίνας, του Γιού Λίνγκ. Είναι ή ιστορία μιας Κινέζας ήρωίδας που εργάζεται κρυφα κάτω απ' τά μάτια των Γιαπωνέζων στη Σαγγάη για να βοηθήσει κίνηση του Μάο.

«Φουρά κάτω από φτωινές επιγραφές» του Τσέν Χαί. Κι αυτό έξελίσσεται τήν ίδια περίοδο, στον πιο κεντρικό δρό-

Σκηνή απ' τó έργο «Δράκος, άρκούδα, χαντάκι» του Λάο Σε



μο τῆς Σαγγάης τῆ λεωφόρο Νανκίν. Θέμα παραπλήσιο.

“Ο δράκος, ἡ ἀρκούδα, τὸ χαντάκι” τοῦ γηραιοῦ Λάο Σὲ πού ’ναι ἀντιπρόεδρος τοῦ “Συνδέσμου Κινέζων Συγγραφέων”. Τὸ ἔργο αὐτὸ τοποθετεῖται σ’ ἕνα φτωχὸ συνοικισμό τοῦ Πεκίνου στὰ 1948 καὶ προαναγγέλλει καὶ δικαιολογεῖ μὲ θεατρικὴ συναρπαστικότητα τὴν ἐπικράτηση τοῦ κομμουνισμού.

“Νέοι μακροῦ” τοῦ νεαροῦ συγγραφέα καὶ ἠθοποιοῦ, ἀπὸ τὰ νότια σύνορα, Βοῦ Γιού - Σιάο. Δράμα πού ἐκφράζει τὸν ἐνθουσιασμό τῆς κινέζικης νεολαίας νὰ ἐργαστεῖ γιὰ τὴν κοινωνικὴ πρόοδο τῆς χώρας καὶ τῆ φλογερῆ πίστη τῆς στὸ Μάο.

Ἀκολουθοῦν τὰ ἔργα: “Τὸ βουνὸ Τσιγκάνγκ”, “Πολιορκημένη πόλη”, “Κόκκινος βράχος”, “Δεύτερη ἀνοιξή”, “Τρεῖς γενεές” μὲ παραπλήσια θέματα ἀλλὰ μὲ λιγότερη ἐπιτυχία.

Μ’ ἔργα τοῦ ξένου δραματολόγου ἐλάχιστες σχετικὰ παραστάσεις γίνονται. Στὴν περιπτώσιν αὐτῆ προτιμοῦνται κομωδίες τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Μολιέρου, τοῦ Γκολντόνι, ἀκόμα καὶ τοῦ Ἀριστοφάνη. Μοῦ ἔκανε μάλιστα ἐντύπωση ὅτι ὁ “Προμηθεὺς” κ’ ἡ “Ἀντιγόνη” τραγωδίες μ’ ἐπαναστατικὸ μήνυμα εἶχαν παχτεῖ ἀρκετὰ φορὲς. Ποιὸς ξέρει ὅμως πῶς; Δὲν εἶδα. Τὸ πῶς καλὸ συγκρότημα γιὰ ξένο δραματολόγιο εἶναι τὸ “Θέατρο Νεότητας” πού διευθύνεται ἀπὸ τὸν Βοῦ Σοεὶ ἕναν καλλιεργημένο καὶ πολὺ ταλαντοῦχο ἠθοποιοῦ καὶ σκηνοθέτη. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἔχει τὸ μεράκι τῆς σωστῆς δουλειᾶς καὶ ταξιδεύει συχνὰ στὸ δυτικὸ κόσμῳ γιὰ ν’ ἀντιληφθεῖ, νὰ διδάχθῃ πῶς ἀνεβαίνουν τὰ ἔργα του. Εἶχε μάλιστα ἔρθει κ’ ἐδῶ πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια. Τώρα, λοιπὸν, στὸ Πεκίνο τὸν ξανασυνάντησα ἀρκετὲς φορὲς καὶ μοῦ μίλησε γιὰ τὰ ἔργα πού παρουσιάζει ἢ μελετᾷ τὸ συγκρότημα του: “Νόρα” καὶ “Ροσμεροχόμ” τοῦ Ἴψεν, “Ὁ ἄνθρωπος καὶ τὰ ὄπλα” τοῦ Σῶ, “Ὁ πόλεμος τῆς Τροίας δὲν θὰ γίνῃι” τοῦ Ζιριαντοῦ. Ἴσως κ’ ἕνα Σάρτρ. Μπρὲχτ ὅμως, τίποτ’ ἀκόμα. Μοῦ ἔκανε ἐντύπωση πῶς μολονότι ὁ μαρξιστὴς αὐτὸς δραματογράφος ἔχει γράψῃ δυὸ ἔργα μὲ κινέζικα θέματα, ἐλάχιστοι, μετροῦμενοι στὰ δάχτυλα, μορφωμένοι Κινέζοι εἶχαν ἀκούσει γι’ αὐτὸν κατὰ ἀόριστο. Μακρινή, ἀπέραντη χώρα ἡ Κίνα μ’ ἄλλες ἀξίες, ἄλλες γνώσεις... Κι ὁ ξένος πού φτάνει ἐκεῖ δὲν πρέπει ν’ ἀναζητᾷ πολλὰ ἀπ’ τὸ δυτικὸ πολιτισμὸ. Ἀλλὰ νὰ προσπαθεῖ ὀλοένα νὰ εἰσχωρεῖ στὸ δικό της, νὰ συλλαμβάνει ψυχραίμα αὐτὸ πού ὁραματίζεται ὁ τωρινὸς παιδεμένος κόσμος της, νὰ δικαιολογεῖ, νὰ συγχωρεῖ καὶ ν’ ἀγαπάει.

ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ



ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΚΙΟ:
Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Μὲ πρωτοβουλία τοῦ Διεθνoῦς Ἰνστιτοῦτου Θεάτρου (I.T.I.) ἔγινε τελευταία στὸ Τόκιο μιά διεθνῆ συνάντηση μὲ θέμα: “Προοπτικὲς τοῦ Θεάτρου μέσα στὴ σύγχρονη κοινωνία σ’ Ἀνατολή καὶ Δύση”. Δημοσιεύουμε παρακάτω τὰ κύρια σημεῖα ἀπ’ τὶς διάφορες εισηγήσεις πού ἀκούστηκαν στὴ “Συνάντηση” καὶ θίγουν, λίγο - πολύ, ἕνα θέμα μὲ καυτὴ ἐπικαιρότητα καὶ γιὰ τὴν Ἑλλάδα: Τὴν ἐπιδεδειγμένη κρίση τοῦ θεάτρου καὶ τοὺς τρόπους ἀντιμετώπισής της στὶς διάφορες χώρες:

ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ (Γαλλία)

Δὲν πιστεύω ὅτι τὸ θέατρο χάνει ἔδαφος σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες τέχνες. Ἴσως ὅλες οἱ τέχνες νὰ χάνουν ἔδαφος, ὅπως κ’ ἡ φιλοσοφία κ’ ἡ πολιτικὴ, σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἔχω τὴν ἐντύπωση πῶς οἱ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων κ’ οἱ καλλιτέχνες τὰ ἔχουν μᾶλλον χαμένα αὐτὸ τὸν καιρὸ ἀπὸ τὶς ἐκπληκτικὲς πραγματοποιήσεις τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνικῆς. Ἴσως νὰ ἐπέλθουν τεράστιες μεταβολές στὴ νοοτροπία τῶν ἀνθρώπων, ἴσως τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα νὰ γίνῃ ἀγνώριστο, τόσο θὰ πλουτισεῖ — ἢ μᾶλλον οἱ ἄνθρωποι τοῦ αἴριου δὲν ὀὰ μᾶς ἀναγνωρίζουν πιά, τόσο φτωχοὶ θὰ τοὺς φανώμαστε. Ἴσως, ἀντίθετα, νὰ μὴν ἀλλάξῃ βασικὰ τίποτα. Ὅπως καὶ νὰ ’ναι, πρέπει νὰ διερωτηθοῦμε ἀν ἡ τέχνη, ἢ τουλάχιστον ἡ Τέχνη μὲ τὴν τωρινὴ μορφή της, δὲν θ’ ἀναθεωρηθεῖ ριζικά...

... Διαπιστώθηκε, δικαιολογημένα, πῶς οἱ ἐπαναστάσεις ἢ οἱ ἐξελίξεις τῆς μουσικῆς, τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποίησης προηγούνται κατὰ ἕνα τέταρτο τοῦ αἰῶνα τῆς θεατρικῆς ἀναέωσης. Οἱ αἰτίες εἶναι ἐν μέρει οἰκονομικὲς. Τὰ προβλήματα πού ἔδυνε ὁ ζωγράφος μόνος του στὸ ἔρασπῆρή του ἢ ὁ συγγραφέας, ἐπίσης μόνος του, μπρὸς σ’ ἕνα λευκὸ φύλλο χαρτιοῦ, δὲ μπορούσαν νὰ λυθοῦν τὸ ἴδιο εὐκόλα στὸ θέατρο, γιὰ τὸ δραματογράφος καὶ κυρίως οἱ διευθυντὲς θεάτρων πρέπει νὰ λογαριάζουν τὸ κοινὸ, πού χωρὶς αὐτὸ τὸ θέατρο δὲ μπορεῖ νὰ ζῆσει, ἕνα κοινὸ παθητικὸ, ἀρκετὰ δύσκολο νὰ δεχτεῖ ἀλλαγές, ἀρτηριοσκληρωμένο στὶς πνευματικὲς του συνήθειες.

Ἄστι καὶ τὸ θεατρικὸ κοινὸ δὲν παρασύρεται εὐχερῶς καὶ δύσκολα ξεσυνηθίζει ὅσα ἡδὴ ξέρει ὅσα πιστεῦσε πῶς ἀγαπάει. Οἱ ζωγράφοι κ’ οἱ ποιητὲς δὲν ἔπεισαν περισσότερο ἢ πῶς γρήγορα τὴν πλειοψηφία, ἀλλὰ ὁ ποιητὴς ἢ ὁ ζωγράφος δὲν νοιάζονται γι’ αὐτὸ. Ὁ καλλιτέχνης μπορούσε νὰ περιμένῃ τὴ γενικὴ ἐπιδοκιμασία, πού τελικὰ ἀκολούθησε. Τὸ πρόβλημα τῆς προσαρμογῆς εἶναι ἀπλουστάτα μακρότερης διάρκειας στὸ θέατρο. Ὁ δραματογράφος ἐμποδίστηκε στὴν πορεία του ἀπ’ τοὺς ἀντιπροσώπους αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ, τοὺς ἐμπορικοὺς σκηνοθέτες, τοὺς ἠθικολόγους ἢ τοὺς πολιτικούς...

Ἄν, σ’ αὐτὸ πού προσπαθήσαμε νὰ κάνουμε, ἐμεῖς, μερικοὶ συγγραφεῖς, ὑπάρχει κάτι τὸ χειροπιαστὸ, αὐτὸ εἶναι ἡ καταγγελία σὲ ὀρισμένα ἔργα μας τῆς μηδαμινότητας, τῆς κενότητας, τῆς μὴ πραγματικότητας τῶν ἰδεολογιῶν διπιστώσαμε, ἴσως, τὸ τέλος τῶν ἰδεολογιῶν. Πρόκειται μᾶλλον, ἄς ποῦμε, γιὰ τὴ διαπίστωση ἑνὸς εἶδους κρίσης τῆς σκέψης, πού ἐκδηλώνεται, φυσικὰ, μὲ μιά κρίση τῆς γλώσσας, καθὼς οἱ λέξεις δὲ σημαίνουν πιά τίποτα καὶ τὰ συστήματα στοχασμοῦ δὲν εἶναι πιά παρὰ μονολιθικὰ δόγματα, ἀρχιτεκτονικὲς ἀρχετύπων, παρεξηγήσεις, ἠβελγημένα ψεῖδη, πού ἔχουν σὰν στοιχεῖα τοὺς λέξεις ὅπως ἔθνος, ἠθικὴ ἀνεξαρτησία, δημοκρατία, πᾶλη τῶν τάξεων ἢ, ἀν προτιμᾶτε, Θεός, σοσιαλισμὸς, ὕλη, πνεῦμα, προσωπικότητα, ζωὴ, θάνατος κλπ...

Δὲν ξέρω ἀν ἕνα δράμα ἢ μιά κομωδία ἀποδεικνύουν περισσότερα πράγματα ἀπ’ ὅσα μιά συμφωνία ἢ ἕνας πίνακας. Αὐτὸ πού ξέρω, εἶναι πῶς τὸ θέατρο ἔχει μεγαλύτερη δυσκολία νὰ ’ναι θέατρο, ἀπ’ ὅτι ἡ μουσικὴ νὰ ’ναι μουσικὴ. Ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ εἶναι ἀντικατοπτρισμὸς τοῦ καιροῦ της καὶ ταυτόχρονα, “ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου”. Ἀπόδειξη πῶς εἶναι τοῦ καιροῦ της, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἐξελίσσεται, μπαίνει στὸ πλαίσιο τῆς γενικῆς “στυλιστικῆς” τῆς ἐποχῆς. Ἐπίσης, ὅπως οἱ ὅλες οἱ τέχνες, εἶναι κατανοητὴ διαμέσου τῶν αἰῶνων. Τὰ τραγοῦδια τοῦ Μεσαίωνα, οἱ Μπάχ, Μπετόβεν, Βάγκνερ, Μότσαρτ, Στραβίνσκι, Σένμπεργκ, Μπάρτοκ, Βέμπερ κ.ἄ. ἔχῃ μόνον δὲν ἀποκλείουν οἱ μὲν τοὺς δέ, ἀλλὰ ἡ ἀποτελοῦν τὴν ποιικιλία μέσα στὴν ἐνότητα τῆς μουσικῆς. Ἡ Μουσικὴ ἔχει τὸ πλεονέκτημα πῶς μπόρεσε νὰ ξεφύγῃ πῶς εὐκόλα ἀπ’ τὴν ποδηγεσία καὶ τὶς τυραννίες. Τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ἢ ζωὴ ἦταν πῶς εὐκόλη: κάνουνε τὴν προσωπικότητα τοῦ ὁποιοῦ βασιλιά ὁ ζωγράφος μπορούσε νὰ κάνει ζωγραφικὴ ἀνεξάρτητα ἀπ’ τὸ θέμα του. Τὸ θέατρο εἶναι εὐχερέστερο νὰ τὸ ἐπιβλέπει ἡ κάθε ἐξουσία καί, ὅσο ἡ ἀν αὐτὸ φαίνεται παράδοξο, ὅσο περισσότερο ἕνα ἔργον εἶναι αἰχμάλωτη τοῦ καθεστῶτος, τόσο λιγότερο ἐκφράζει καὶ τὴν παγκοσμιοτητα καὶ τὴν ἴδια τὴν ἐποχὴ της. Κι αὐτὸ γιὰ ἕνα καθεστῶς ἢ μιά ὀρισμένη ἰδεολογία δὲν συνοψίζουμε ποτὲ μὴν ὀλόκληρη ἐποχὴ. Ἐπειδὴ, λοιπὸν, τὸ θέατρο ἦταν λιγότερο ἐλεύθερο ἀπ’ τὶς ἄλλες τέχνες, γι’ αὐτὸ δυσκολεύτηκε περισσότερο νὰ βρεῖ τὸ δρόμο του. Καὶ σήμερα ἀκόμα μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ διαπιστώσει αὐτὸ πολὺ καλά ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχουν ὀλοκληρωτικὰ καθεστῶτα.

... Εἰπώθηκε ἀπὸ ὀρισμένους πῶς τὸ θέατρο χρειάζεται νὰ βασίσειται σὲ παμφηφία γιὰ νὰ ζῆσει, πῶς δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει θέατρο σ’ ἕνα διαιρεμένο κόσμο. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀντίθετα, μόνον σ’ ἕνα διαιρεμένο κόσμο μπορεῖ νὰ ὑπάρξει θέατρο γιὰ τὸ πᾶν εἶναι διαίρεση κ’ ἡ τεχνητὴ ὁμοψυχία πού ζητᾷνε σημαίνει ἀπλουστάτα τὸ θάνατο τοῦ πνεύματος. Ὁ κίνδυνος πού ἀπειλεῖ τώρα τὸ θέατρο εἶναι ἐκεῖνος τῆς ἰδεολογικῆς ὁμοιομορφίας. Ἡ ἐλπίδα τοῦ θεάτρου, ἀντίθετα, βρίσκεται στὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ποιικιλία. Ὁ δογματισμὸς σκοτώνει γιὰ τὸ δογματισμὸς δὲν ἔχει πιά τίποτα ν’ ἀνακαλύψῃ καὶ θέλει ὅλα νὰ τὰ ὑποτάξῃ σὲ μιά πετρωμένη σκέψη. Ὁ κίνδυνος προέρχεται ἀπ’ αὐτοὺς πού θέλουν νὰ φτιάξουν τὸν κόσμο μὲ τὸν τρόπο τοὺς ἀρνούμενοι στοὺς ἄλλους τὸ δικαίωμα νὰ φτιάξουν τὸν ἑαυτὸ τους στὰ μέτρα τῆς δικῆς τους ἐλευθερίας.

ΕΝΡΙΚΕ ΜΠΟΥΕΝΑΒΕΝΤΟΥΡΑ (Κολομβία)

Δέν συμερίζομαι τήν άποψη τοῦ κ. Ίονέσκο πάνω στή δημιουργία τοῦ δραματικοῦ ἔργου. Κατά τή γνώμη του, ἕνας θεατρικός συγγραφέας δέν πρέπει νά 'ναι "στρατευμένος", δέν ἔχει τίποτα νά διδάξει σέ κανένα καί δέν πρέπει νά παίρνει ἰδιολογοική θέση. Ἡ μόνη ἄξια στάση, γιά τόν κ. Ίονέσκο, εἶναι "ἡ τυφλή καί ὠστόσο• διορατική εἰλικρίνεια".

Ἀπό τήν πλευρά μου, νομίζω πῶς τὸ πρόβλημα δέν εἶναι καί τόσο ἀπλό: ὑπάρχει στράτευση καί στράτευση. Κ' ἡ ἐπιμονή ἀκριβῶς τοῦ κ. Ίονέσκο πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα δείχνει πῶς καί γι' αὐτὸν τὸν ἴδιο τὸ πρόβλημα δέν ἔχει ἐντελῶς λυθεῖ.

Στις μεγάλες εὐρωπαϊκὲς πολιτείες, τὸ κοινὸ εἶναι κάτι τὸ ἄμορφο, τὸ κοσμοπολίτικο, ἔτσι πού νά 'ναι εὐκόλο νά τὸ φαντάζεται κανεὶς ἀφηρημένα ἢ, ἀπλούστερα, νά μὴ τὸ λογαριάζει καθόλοῦ ὅταν γράφει ἕνα θεατρικὸ ἔργο.

Στὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ, ἀντίθετα, ἀκόμα καί στις μεγάλες πολιτείες, τὸ θέατρο εἶναι στενά δεμένο μὲ τὸ πεπωμένο τῶν λαῶν μας, γεννιέται ἀπ' τὴν ἀνάγκη νά γνωρίσουμε τὸν ἑαυτὸ μας, ἀπ' τὴν ἀδυσώπητη ὑποχρέωση νά πάροουμε τὴν τύχη μας στὰ χέρια μας γιά νά ξεφύγουμε ἀπ' ὅλες τὶς μορφές δουλείας καί ἀποικιοκρατίας. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θεατρικοῦ κινήματος συνδέεται βαθιὰ μὲ τὴ δύσκολη πορεία τῶν λαῶν μας πρὸς τὴν ὀριμότητα.

Δέν πιστεύω πῶς ὑπάρχει ἀναγκαστικὰ ἀσυμβίβαστο ἀνάμεσα στὴν εἰλικρίνεια καί τὴ στράτευση. Τὸ ἀσυμβίβαστο αὐτὸ ὑπάρχει μόνο ὅταν ἀφομοιώνει κανεὶς τὸ στρατευμένο θέατρο μ' ἕνα καθαρὰ πολιτικὸ θέατρο, ἕνα θέατρο προπαγάνδας ὅπου ὁ συγγραφέας ἀποφεύγει νά στρατευθεῖ ὁ ἴδιος καί δουλεῖ ἀποκλειστικὰ μὲ δεδομένες ἰδέες. Κατά τὴ γνώμη μου, αὐτὸ τὸ εἶδος θεάτρου ἀρνιέται τὴ στράτευση τὸ ἴδιο, ὅσο καί ὁ συγγραφέας πού ἄλλο δέν κάνει παρὰ νά ἐξομολογεῖται καί ν' ἀπασχολεῖται ἀποκλειστικὰ μὲ τὰ προσωπικά του προβλήματα καί τὶς ἐσώψυχες ἀγωνίες του. Γιά μένα, στράτευση σημαίνει νά δείχνεις ἕνα λαό, μιὰν ἐποχὴ, μιὰ κοινωνία, ἀλλὰ μέσο ἀπ' τὸν ἑαυτὸ σου καί μὲ τὴν πιὸ βαθιὰ εἰλικρίνεια.

Καθηγητὴς ΒΑΛΤΕΡ ΤΑΟΥΜΠΙ (Τσεχοσλοβακία)

... Οἱ προσπάθειες γιά νά φτάσουμε σ' ἕνα δραματικὸ καί σκηρικὸ ρεαλισμὸ πού, ἐδῶ καί ἀρκετὰ χρόνια, συγγένονται μὲ ἀπόπειρες πολιτικῆς καί ἠθικῆς προσέγγισης σὲ ὀρισμένα σύγχρονα προβλήματα, ἀπομάκρυναν τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ του ἀποστολή.

Ὁ ἄνθρωπος δέν γίνεται μέλος τῆς κοινότητας, μὲ τὸ νά γίνει ἐσυνειδήτα μέλος ἑνὸς "κοινοῦ σχήματος". Μόνο στις πιὸ κρίσιμες στιγμὲς τῆς ἱστορίας, ἢ συνείδηση τῆς "Ἐνότητας" — κοινωνικῆς καί ἔθνικῆς — δεσπάζει, ὀλοτέλα, αὐθόρμητα, καί δίχως νά ἐνοχλεῖται ἀπὸ τὰ προβλήματα καί τὰ ἀνθρώπινα ὄντα, σὲ τέτοιο σημεῖο πού νά πραγματοποιεῖται φυσικὰ ἢ μὲ μιὰν ἀπλή ἐκκλιση. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ὁ ἄνθρωπος φτάνει στὸ πνεῦμα τῆς κοινότητας ὕστερα ἀπὸ μακριὰ πορεία, κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἀπίθανο περιπλοκος "δικός του" κόσμος ἀντιπαρτίθεται στὸν κόσμο "τῶν ἄλλων" καί στὸν κόσμο τῆς "Ἐνότητας".

Αὐτὴ εἶναι ἡ σφαῖρα τῆς νοστορπίας καί τῆς εὐαισθησίας τοῦ "ἀνθρώπου μέσα στὴν ἐποχὴ του", πού ἡ ἰδεολογικὴ καί πολιτικὴ ὀπτικὴ δέν συλλαμβάνει καί δὲ μπορεῖ νά συλλάβει. Μόνο ἡ καλλιτεχνικὴ ὀπτικὴ μπορεῖ νά διεισδύσει σ' αὐτὴν. . .

ΝΕ·Ι·Α ΧΑΤΣΙΝΣΟΝ (Αὐστραλία)

... Τὸ πρόβλημα τῆς προσέλευσης τοῦ Κοινοῦ στὸ θέατρο εἶναι, νομίζω, πιὸ δύσκολο στὰ νέα ἔθνη, ὅπως ἡ Αὐστραλία, ὁ Καναδᾶς κ' ἡ Νέα Ζηλανδία, παρὰ σὲ χώρες ὅπου ὑπάρχει μακροχρόνια θεατρικὴ παράδοση. Στὴν πατρίδα μου, ὕπῃρχε στις ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα σημαντικὴ θεατρικὴ δραστηριότητα, ἀλλὰ δέν εἶχε τὶς ρίζες τῆς στὸ δικὸ μας ἔδαφος. Τὰ θεάματα πού προσφέρονταν δέν ἦταν πουθενὰ τοπικῆς προέλευσης. Τὸ χειρότερο: ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς δεκαετίας 1930 - 40, τὸ ραδιόφωνο, ἡ μεγάλῃ οἰκονομικὴ κρίση καί ὁ ἐρχομὸς τοῦ "ὀμιλοῦντος" — πού πέσαν ὅλα μαζί — κατάρφρασαν στὴ "ζωτανή" σκηνὴ ἕνα θανάσιμο πλῆγμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ποτὲ δὲ μπόρεσε νά συνέλθει. Μόνο στὸ Σίντνεϋ ἐκλείσαν δέκα του-

λάχιστο θεάτρα, πού δέν ξανάνοιξαν ποτὲ, καί σὲ ὅλα τ' ἄλλα μέρη τῆς Αὐστραλίας συνέβη τὸ ἴδιο. Αὐτὴ εἶν' ἡ κατάσταση πού ἀντιμετωπίζουμε. Καί μόλις τώρα ξεκινᾶμε κάτι νά φτιάξουμε, πάλι ἀπ' τὴν ἀρχή. . .

ΟΡΑΤΣΙΟ ΚΟΣΤΑ (Ἰταλία)

... Πρέπει νά μιλήσουμε τώρα γιά μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ θλιβερὲς πλευρὲς τοῦ ζητήματος. Ὁ Κινηματογράφος κ' ἡ Τηλεόραση εἶναι στ' ἀλήθεια οἱ νικητὲς ἀντίζηλοι τοῦ θεάτρου; Ὁ Κινηματογράφος, πού ἀποκλήθηκε "ἡ τέχνη τοῦ αἰῶνα" κ' εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες βιομηχανίες, τὸ μέσο μόρφωσης τῶν μαζῶν κλπ., προστατεύεται ἀπ' τὰ Κράτη καί παίρνει γενναϊὸδωρα ἐπιχορηγήσεις. Χάρη στὴ βοήθεια αὐτή, ὁ Κινηματογράφος διεισδύει στις μάζες, ἀλλ' ἀντὶ νὰ τὶς μορφώσει, συμβάλλει κατὰ μέγα μέρος στὴν ἠθικὴ διαφθορά τους. Αὐτὸ εἶν' ἀποτέλεσμα τῆς βιομηχανικῆς του βάσης, πού τοῦ ἐπιτρέπει νά καταφεύγει στις πιὸ χυδαῖες τάσεις, γιά νά πραγματοποιεῖ μεγαλύτερα κέρδη. Ὁ νόμος πού προστατεύει τὸν Κινηματογράφο φτάνει στὸ σημεῖο ν' ἀποδίδει τὸν τίτλο "ταινία" σὲ κατασκευάσματα πού δὲ σέβονται οὔτε καν τὶς καθιερωμένες μεθόδους ἐργασίας μ' ἀποτέλεσμα ἡ ἐμπορικὴ ὀπτικὴ νά ἐπιβάλλεται τῆς τέχνης ἢ τῆς μόρφωσης τῶν μαζῶν κ' ἔτσι νά ἐμποδίζεται κ' ἡ ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τοῦ ἴδιου τοῦ Κινηματογράφου.

Στὴν πραγματικότητά, Κινηματογράφος καί Τηλεόραση ἐκμεταλλεύονται τὸ θέατρο, παίρνοντάς του τὰ δημογραφικά του ταλέντα καί τοὺς ἠθοποιούς του, καί ἀκόμα περισσότερο ἀποροφώντας τὴν συνεχῆ ἀνανέωση πού 'ναι συνυφασμένη μὲ τὴν ἔννοια τῆς δραματικῆς τέχνης. Ἄς μιλήσουμε ξεκάθαρα: τὸ θέατρο, ὅπως καί κάθε ἄλλη ἀληθινὰ καί βαθιὰ πνευματικὴ δραστηριότητα, ὑπάρχει γιά νά τὸ ἐκμεταλλεύονται, νά εἰσβάλλουν σ' αὐτὸ καί νά τὸ λαφυραγωγοῦν, γιά νά γίνεταί μὲ ὅλο καί περισσότερο ἐπιταχυνόμενο ρυθμὸ τροφὴ καί αἷμα τῆς Κοινωνίας. Ὑπάρχει γιά νά προσφέρει τὰ ταλέντα του, τὶς σχολές τους, ὡς καί τοὺς τεχνικούς του, τοὺς παλιούς τοῦ "μηχανικοῦ σκηνῆς". Εἶναι γελοῖο ν' ἀκοῦμε τὰ λόγια τῶν ὑπευθύνων, πῶς τάχατες ὁ Κινηματογράφος κ' ἡ Τηλεόραση θ' ἀποκτήσουν δικές τους σχολές. Τί ἄλλο θὰ μποροῦν νά διδάξουν οἱ "σχολές" αὐτὲς ἂν ὄχι τὴ δραματικὴ τέχνη; Σὲ τί θὰ μποροῦν νά βασιστοῦν ἂν ὄχι στὴ δραματικὴ κλίση καί τὸ ταλέντο; Τί περισσότερο θὰ μποροῦσε νά προσφέρει ἡ κλίση πρὸς τὸν Κινηματογράφο (καί, ἂς προσθέσουμε μ' ἕνα χαμόγελο, στὴν Τηλεόραση); . . .

ΤΖΩΝ ΝΤΕΣΤΕΡ (Ἀγγλία)

Ἡ νέα ἐγγλέζικη θεατρικὴ παράδοση, ὑποτίθεται πῶς ἄρχισε στις 8 τοῦ Μάη, 1956. Ἡ ἐμμονή, ὠστόσο, σ' αὐτὴ τὴν ἡμερομηνία θὰ 'ταν τόσο ἀνόητη ὅσο καί ὁ ἰσχυρισμὸς πῶς ὁ Μεσαίωνα ἀρχισε μιὰ Τρίτη τοῦ 1300 ἢ ἡ Ἀναγέννηση μιὰ Τετάρτη τοῦ 1400. Ἡ δύναμη πού ἀπελευθερώθηκε τὸ 1956 ὀριμαζέ ἐπὶ πολλὰ χρόνια. Πολλοὶ ἀπὸ μᾶς, τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, πού δουλεύαμε σὲ κάθε γωνιά τῆς χώρας, εἴμαστε βαθύτατα δυστυχεῖς γιά τὰ ἔργα πού ἐρμηνεύαμε: κουρασμένες καί κουραστικὲς μεσοαστικὲς κωμωδίες, κακοφτιαγμένα ἀστynomικά καί, κατὰ καιροῦς, κολακευόμεστε μ' ἕνα μάλλον τολμηρὸ πέρασμα ἀπὸ τὰ πιὸ σίγουρα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ. Τόσο τὰ ἔργα, ὅσο κ' οἱ παραστάσεις, ἕνα στόχο εἶχαν: νά καλακέψουν καί νά καθησυχάσουν τὸ ἤδη ἐφησυχασμένο ἀκροατήριο. Κάθε "ικανοποιητικὴ" παράσταση συνοδεύονταν ἀπὸ ταπεινωτικὲς τύψεις μόλις γυρίζαμε στὸ καμαρίνι μας. Καλλιτέχνες, πού μπῆκαν στὸ ἐπάγγελμα μὲ τὴν αἴσθηση τῆς ἀφιέρωσης ἔγιναν, σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα, "ἐνοικιαζόμενα ἄλογα". Μᾶς φαινόταν πῶς τὸ θέατρο στὸ ὁποῖο δουλεύαμε δέν εἶχε καμμιάν ἀπολύτως σχέση μὲ τὴ ζωὴ, πού τραβοῦσε τὸ δρόμο τῆς στις ὁδοὺς καί τὶς λεωφόρους πού τὸ περιστοιχίζαν. Ὅλοι μας — ἠθοποιοί, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι — βρισκόμαστε κλεισμένοι μέσα στὸ νεκρὸ χέρι μιᾶς νεκρῆς παράδοσης.

Τὴ στιγμὴ πού γιά μένα ἡ ἐλπίδα βρισκόταν στὸ κατώτατο σημεῖο, ἀνεβάστηκαν τὰ "Ὄργισμένα Νιάτα". Ἦταν μιὰ ἀρχή, καί μόνο μιὰ ἀρχή. Ἡ βίαιη ὑποδοχὴ τοῦ ἔργου ἀπ' τοὺς νέους ἀνθρώπους στὸ θέατρο ἔσπασε τὴν ἀποπνευματικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ θεάτρου σὲ ὡς ἐκείνο τὸν καιρὸ καί τὸ "Ρόαγιαλ Κῶρτ Θέατρο", πού παρουσίασε τὸ ἔργο τοῦ Τζῶν Ὁσμπορν, ἔγινε ἡ "ἔστια" αὐτοῦ πού ἀπὸ τότε ὀνομάστηκε "νέα δραματογραφία" . . .

...Το πρωτόγονο θέατρο της Ιαπωνίας διατήρησε έναν ισχυρό τελετουργικό και θρησκευτικό χαρακτήρα και αυτό το στοιχείο είναι ακόμα εμφανές στα παλιά, άγροτικά λαϊκά θέατρα, που έχουν καταφέρει να επιζήσουν. "Όταν το θέατρό μας αναπτύχθηκε σε υψηλότερες δραματικές μορφές, όπως το "Νό" και το "Κυογκέν", αυτό το χαρακτηριστικό εξακολούθησε να υπάρχει κάτω απ' την επιφάνεια. Την εποχή "Έντο" (1600 - 1867), οι θεατρικές μορφές "Μπουνράκου" και "Καμπούκι" έπαιξαν σημαντικό κοινωνικό ρόλο, αλλά δεν έχασαν τον τελετουργικό τους χαρακτήρα. Μόνο μετά την "Παλινόρθωση Μείτζι" (1868), τα γιαπωνέζικα θέατρα έγιναν, βαθμιαία, χώροι για την εκτίμηση των κλασικών ή μιὰ ακόμα τουριστική "άτραξιόν". Η νέα τάξη διανοουμένων, που άποκτησε συνείδηση των ρευμάτων του καιρού, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα θέατρο βασισμένο σε σύγχρονες ευρωπαϊκές αντιλήψεις. Οι διανοούμενοι, εξάλλου, είδαν το θέατρο σαν ένα μέσο μόρφωσης των μαζών και κοινωνικής μεταρρύθμισης. Δυστυχώς, το κίνημα αυτό δε βρήκε την ευκαιρία ν' αναπτυχθεί σε μεγάλη έθνική κλίμακα, γιατί ο ιδεολογικός του προσανατολισμός ήταν πρόωρος και προσέκρουσε στην κυβερνητική καταπίεση. "Άλλο μεγάλο πλῆγμα ήταν επίσης η εισαγωγή και στην Ιαπωνία των μαζικών μέσων ψυχαγωγίας, όπως οι ταινίες, το ραδιόφωνο κι ο επαγγελματικός άθλητισμός. . .

"Έτσι, το 1961, για παράδειγμα, τα τέσσερα θέατρα που διαχειρίζεται ο οργανισμός "Σοτσίκου" και που παρουσιάζουν σχεδόν πάντα κλασικά έργα, συγκέντρωσαν συνολικά 2.038.718 θεατές. Περισσότεροι απ' τους μισούς ήταν προσκεκλημένοι διαφόρων επιχειρήσεων, που 'χαν αγοράσει παραστάσεις. "Ωστόσο, τον επόμενο χρόνο, ο παραπάνω αριθμός μειώθηκε σε 1.977.311, ενώ ανάλογα αυξήθηκε το κοινό άλλων μέσων ψυχαγωγίας. "Ανάμεσα στο 1961 και το 1962 έκλεισαν στην Ιαπωνία 635 θέατρα και οι εισπράξεις των άλλων μειώθηκαν κατά 2.163.133.000 γιέν. Τέλη του Μάρτη 1961, ο αριθμός των συσκευών τηλεόρασης ήταν 6.860.000: ένα χρόνο αργότερα είχε ξεπεράσει τα δέκα εκατομμύρια. "Ανάμεσα στους δυο παραπάνω αριθμούς υπάρχει άλληλουχία.

Τὰ δύο τρίτα περίπου απ' το κοινό που παρακολουθεί τις παραστάσεις "Νό" και "Κυογκέν" ανήκουν στη μέση και την ανώτερη τάξη, σ' αυτούς που ενδιαφέρονται για τὰ γραπτά κείμενα. Πολλοί απ' αυτούς παρακολουθούν ειδικά μαθήματα για νὰ βελτιώσουν τον τρόπο προφορᾶς και άπαγγελίας τους. Μετά τον πόλεμο αυξήθηκε ο αριθμός των νέων που παρακολουθούν τις παραστάσεις για ν' αναπτύξουν την γνώση και την προσωπική τους εκτίμηση για τὸ κλασικό θέατρο ἢ πὸς τὸ σπουδάζουν σαν μιὰ σοβαρή, ακαδημαϊκή σταδιοδρομία. Ειδικὰ προγράμματα έχουν καταρτισθεῖ γι' αυτές τις περιπτώσεις, ἀλλὰ τὸ ρεύμα είναι ἀκόμη ἀμελητέο. . .

Πρίγκιπας ΠΡΕΜ ΠΟΥΡΑΤΣΑΤΡΑ (Σιάμ)

Οἱ τύποι κλασικοῦ δράματος πὸς ἀρέσουν σήμερα στὸ Κοινό του Σιάμ είναι τὸ "Χόν" ἢ θέατρο μὲ μάσκες, καὶ τὸ "Ακχόν" ἢ χοροδράμα. Τὸ πρῶτο περιορίζεται σχεδόν ἀποκλειστικά στὸ "Ραμακιέν" σιαμέζικη ἔκδοση τοῦ ἑπικοῦ "Ραμαγιάν" κ' εἶναι πολὺ στιλιζαρισμένο. Τὸ δεύτερο μπορεί νὰ ναι ἕνα ἀπὸ μιὰ σειρά ἔργων ὅπως τὰ "Ἰνάο" "Χάβι" "Σάνγκ Τόνγκ" ἢ τὰ καθαρὰ τοπικά "Χούν Τσάνγκ Χούν Φάεν" καὶ "Φρά Ἀμπά Μάνι". Σ' ὅλ' αὐτά, ἡ μουσική, τὸ τραγούδι καὶ ὁ χορὸς παίζουν σημαντικό ρόλο.

Τὸ μέλλον τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου τῆς Ταϊλάνδης εἶναι ἀσφαλές. Εἶναι δημοφιλές ὄχι μόνο μεταξὺ τῶν διανοουμένων, ἀλλὰ καὶ στὸ μεγάλο Κοινό, περιλαμβανομένης καὶ τῆς νέας γενιάς. Ἀπόδειξη αὐτοῦ εἶναι οἱ ἐπανεπιλημμένες αἰτήσεις γιὰ κλασικὰ δράματα πὸς ἀπευθύνονται στὰ δυὸ δικτυα τηλεόρασης τοῦ Σιάμ, τὰ ὅποια παρουσιάζουν θέατρο σχεδόν μιὰ φορὰ τὴν ἑβδομάδα. Ἀναπόφευκτα, ὀρισμένες ἀλλαγές ἔχουν γίνεῖ ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς, μὰ ἡ οὐσία τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου παραμένει ἀναλλοίωτη. . .

(Μετ. Κ. Στ.)

...Τὸ σημερινὸ θέατρο θὰ μπορούσε νὰ χωριστεῖ σὲ δυὸ μεγάλες κατηγορίες: στὰ ἔργα διαπιστώσεων καὶ στὰ ἔργα διδασχῆς. Τὰ πρῶτα περιορίζονται σὲ μιὰν εἰκόνα τῆς σύγχρονης ζωῆς καὶ κοινωνίας ὅπως εἶναι ἡ, τουλάχιστον, ὅπως τῆ βλέπουν οἱ συγγραφεῖς τῆς. Ἀντιμετωπίζοντάς τις εἴτε συναισθηματικά, εἴτε φιλοσοφικά καὶ κριτικά, διαπιστώνουν μὲ πικρία, μὲ ὀργή, μὲ σαρκασμὸ, τὴν ἠθική, ψυχική, πνευματικὴ διάλυση τῶν ἀτόμων καὶ τῶν κοινωνιῶν, τὴν κατάρρευση τῶν ἀξιών, τὴν υποδούλωση τοῦ ἀνθρώπου σὲ ὕλικές δυνάμεις πὸς ὁ ἴδιος δημιούργησε, τὴν τρομερὴ ἀνισορροπία ἠθικῆς καὶ ὕλικῆς προόδου, τὸ ἀνατριχιαστικὸ ἀδιέξοδο ὀλόκληρης τῆς σημερινῆς ἀνθρωπότητας. Ἔργα "ἀγωνίας καὶ τρόμου" θὰ μπορούσαν νὰ ὀνομαστοῦν τὰ ἔργα αὐτά — ἀγωνίας μπρὸς τὸ παρόν, τρόμου μπρὸς τὸ μέλλον. Ἔργα χωρὶς πίστη σὲ τίποτα καὶ σὲ κανέναν. Ἔργα χωρὶς ἐλπίδα, οὔτε πρὸς τὰ ἔσω, οὔτε πρὸς τὰ ἔξω. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ κυρίαρχο μοτίβο, στὰ περισσότερα ἀπ' αὐτά, εἶναι ἡ Μοναξιά κ' ἡ Ἀπελπισία. . .

Ἀπ' τὴν ἄλλη, τὰ διδασκτικὰ ἔργα, ἀφοῦ διαπιστώσουν τ' ἀμαρτήματα τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς Κοινωνίας μας, προχωροῦν σὲ ὑποδείξεις γιὰ τὴν θεραπεία αὐτῶν τῶν ἀμαρτημάτων, σὲ διδασχὴ γιὰ τὴν ἀποφυγὴ τῶν παλιῶν λαθῶν. Ἀντίθετα μὲ τὴν ἀπαισιοδοξία τῆς προηγούμενης κατηγορίας, οἱ συγγραφεῖς αὐτῆς ἐδῶ τῆς ὀμάδας εἶναι αἰσιόδοξοι: πιστεύουν, ἐλπίζουν σ' ἕνα κοινωνικὸ σύστημα, στήνουν ἑφύρες ἐπικοινωνίας μὲ τοὺς ἀνθρώπους. Οἱ ἠρώές τους δὲν εἶναι μόνοι, ἀπλῶνουν τὰ χέρια ὁ ἕνας στὸν ἄλλον, γιὰ "νὰ βαδίσουν μαζὶ πρὸς ἕνα φωτεινὸ Ἀῦρο". . .

...Φοβᾶμαι, ὡστόσο, πὸς οὔτε ἡ ἄλλη κατηγορία ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα στὴν ὑψηλὴ πολιτιστικὴ ἀποστολὴ τοῦ Θεάτρου. Τὰ ἔργα τῆς ἀπαισιοδοξίας βλέπουν μόνο τὴ μελανὴ ὕψη τῆς ζωῆς, μόνο τὸ σκότος καὶ τὸ ἔρεβος. Τὰ διδασκτικὰ ἔργα παρασύρονται ἀπ' τὴ διδασχὴ, ἀπλοποιοῦν κ' ἐξωραίζουν τὰ πράγματα, ξεχνοῦν πὸς τὸ θέατρο, πάνω ἀπ' ὅλα, ἀναζητᾶ τὸ νόημα τῆς ζωῆς σὲ ὅλες τις ὀψεις τῆς. (. . .) Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες ἐβλεπαν καὶ τὴν ἀσκήμια τῆς ζωῆς καὶ τὴν ὁμορφία τῆς, ἀποκάλυπταν πὸς, μὲ τὴν ὑψηλόφρονη ἀντιμετώπιση, ἡ ἀσκήμια μπορούσε νὰ γίνεῖ ὁμορφιά, ὁ πόνος καὶ ὁ θάνατος μεγαλεῖο. Ἀπὸ τὴν θέση καὶ τὴν ἀντίθεση ἀποσποῦσαν μιὰν ἀνώτερη σὺνθεση, πὸς ἀναφτέρωνε τὴν ψυχὴ τοῦ Κοινοῦ καὶ τοῦ ἔδινε τὴν πραγματικὴ κ' ἀθάροση ἀπ' τις ὀδύνας τοῦ καθημερινοῦ βίου.

Αὐτὴ ἡ "σύνθεση" λείπει, νομίζω, ἀπὸ τὸ σύγχρονο θέατρο. Κι αὐτὴ ἡ ἔλλειψη τὸ κρατᾶει σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐπιδοκιμασία τοῦ Κοινοῦ. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ δὲ μπορεί ν' ἀποδεχθεῖ οὔτε τὴν ἀπόλυτη ἀπαισιοδοξία τῶν πρῶτων, οὔτε τὴν συχνὰ ἀπλοκὴ αἰσιοδοξία τῶν ἄλλων. Ἐντυπωσιάζεται συχνά, ἀλλὰ δὲν μετέχει ὀλοκληρωτικά. Γιατὶ ξέρει πὸς ἀπέναντι στὴν ἀπελπισία ὑπάρχει ἡ ἐλπίδα, κι ἀπέναντι στις ἀπαγγελίες ἡ πραγματικότητα. Γιατὶ τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν τὸν βοηθοῦν νὰ ξαναβρεῖ τὸν ἄνθρωπο, κ' ἐπομένως δὲν τὸν λυτρώνουν καὶ δὲν τὸν "βελτιώνουν" (. . .)

Ποιά, λοιπόν, εἶναι ἡ προοπτικὴ τοῦ σύγχρονοῦ Θεάτρου; Πιστεύω πὸς τὸ Κοινό περιμένει συνειδητὰ ἢ ἀσυνείδητα, τοὺς συγγραφεῖς πὸς θὰ ξαναδώσουν στὸν Ἄνθρωπο τὸ πλῆρες ἀνάστημά του. Περιμένει τὰ ἔργα, πὸς θὰ τοῦ δώσουν ὄχι μόνο τὴν ἀνθρώπινη ἀγωνία, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνάταση πὸς θὰ κατανικήσει τὴν ἀγωνία αὐτὴ. (. . .) Δὲν ὀφείλει νὰ διαπιστώσουμε μόνο τὸ ἄγχος ὅπου ζοῦμε. Δὲν ὀφείλει νὰ τάζουμε μόνο πὸς τὸ ἄγχος αὐτὸ μπορεί νὰ καταλυθεῖ μὲ προγραμματικὴ ἀδελφωσύνη. Πρέπει τὸ θέατρο, τὴ δραματικὴ τούτην ὄρα, νὰ βοηθήσει τὸν ἄνθρωπο νὰ ξαναβρεῖ τὴν πίστη του στὸν ἄνθρωπο, τὴν ἐλπίδα του στὴν ἀνθρωπότητα, ν' ἀνασύρει ἀπὸ μέσα του τις δυνάμεις πὸς θὰ τὸν ξανακάνουν κυρίαρχο τοῦ ἑαυτοῦ του κι ὄχι ἔρμαιο τῆς τυφλῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ τυφλοῦ μίσους. (. . .) Ἡ "μεγάλῃ κοινὴ συγκίνηση" πὸς ἐκφράζανε οἱ ποιητῆς τῆς Ἀθήνας, ἀπευθυνόταν σ' ἕνα λαό, τότε. Σήμερα, ἡ μεγάλη κοινὴ συγκίνηση ἀφορᾶ ὀλόκληρη τὴν ἀνθρωπότητα. Ἀνατολὴ καὶ Δύση μπορούν νὰ βροῦν τρόπο νὰ τὴν ἐκφράσουν, ἀν ξαναβροῦν τὴν πίστη τους στὸ Ἀνθρώπινο Πνεῦμα — πὸς δὲν πρέπει νὰ εἶναι μόνο Πνεῦμα, ἀλλὰ νὰ ξαναγίνει Ἀνθρώπινο.

Παράκληση στους συνδρομητὰς ν' ἀνανεώσουν τις συνδρομὲς πὸς ἔληξαν

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

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

ΑΓΓΛΙΑ

ROBERTS, Vera Mowry: «Σιτή Σκινηή». Έκδ. Harper and Row. Εικονογραφημένο. Σελ. 534, 3 λίρες στερλίνες.

Ακόμη μία πανοραμική Ιστορία του θεάτρου από τα πρώτα του δρώματα κι ως τη σύγχρονη εποχή. Προορίζεται για αρχάριους μελετητές της σκηνηκής δημιουργικής πορείας μέσα απ' τους αιώνες, είναι καλογραμμένη, μά κάνει ίσως κατάχρηση επιθέτων και καθερωμένων εκφράσεων (π.χ. «Μόνο τα μεγάλα έργα ταιριάζουν στο μεγάλο θέατρο» κ.ά.).

ARMSTRONG, William A.: «Πειραματικό Θέατρο». Έκδ. G. Bell, σελ. 223, 16 σελ. λίνια.

Δέκα δοκίμια, απ' τα οποία έννεα είχαν δοθεί σαν διαλέξεις από διάφορους όμιλητές στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου. Τα συγκεντρώσε ο Γ. Αρμστρονγκ και καλύπτουν διάφορες πλευρές του μεταπολεμικού αγγλικού και ιρλανδικού θεάτρου. Ορισμένοι από τους συγγραφείς υπερβάλλουν ίσως σ' ένθουσιασμό για πρόσωπα και ρεύματα που συμπαθούν (έναν τους Ισχυρίζεται π.χ. πώς ο σύγχρονος Αρνολντ Γουέσσερ είναι ανώτερος απ' τον Σώ!), γενικά, άστόσο, πρόκειται για μία χρήσιμη εισαγωγή στο θέμα.

JAMES, Myfanwy: «Η Διδασκαλία της Δραματικής Τέχνης και άλλα δοκίμια». Έκδ. Shakespeare Head Press, σελ. 64, 12 σελ. 6 πέννες. Εικονογραφημένο.

Μεταθανάτια έκδοση μιας συλλογής δοκιμίων της Βίνιφρεντ Μαϊφάνου Μάλλετ, γνώστης σε πολλές γενιές μαθητών δραματικών σχολών σαν καθηγήτριας όρθοφωνίας, με τό καλλιτεχνικό όνομα Μαϊφάνου Τζέμης. Το βιβλίο, έκδοση «εις μνήμην», θυμίζει απόψεις της Τζέμης πάνω στην άπαγγελία και γενικότερα το θέατρο. Η δασκάλα αυτή πέθανε το 1961.

PURDOM, C. B.: «Ένας όδηγός των έργων του Μπέρναρντ Σώ». Έκδ. Methuen, σελ. 344, 35 σελ. λίνια.

Παρουσίαση από ένα λάτρη του Σώ, της ζωής και των έργων του. Πραγματοί σύντομα, μά θαυμαστή σε περιεκτικότητα βιογραφία του συγγραφέα και άκολουθεί λεπτομερής άνάλυση της πλοκής και των χαρακτήρων των έργων του. Σηθ βιογραφία, ο Πέρντομ έπιμένει πάνω στο γεγονός ότι ο Σώ υπήρξε ο πρώτος που «μάς έκανε να γελάσουμε με τον έαυτο μας» κ' έκει δρόμικη ή μεγαλόφωνα του, έστω κι άν σήμερα όρισμένα από τα έργα του μπορούν να θεωρηθούν κάπως ίσχυά, άφελή ή ξεπερασμένα.

Ο CASEY, Sean: «Κάτω άπόνα χρωματιστό κάπτελλο». Εύθυμα και πένθιμα άρθρα με σχόλια κ' ένα τραγούδι. Έκδ. Macmillan, σελ. 276, 21 σελ. λίνια.

Έπαναστατικά άρθρα του άκατάβλητου, παρά τα 83 χρόνια του, Ιρλανδού δραματουργού έναντίον όλων, από την Έκκλησία κι ως τον Τύπο, τό Ραδιόφωνο ή την Τηλεόραση, που όλα διαφημίζουν επικίνδυνα κι άρρηστα πράγματα, όπως τούς πυρσάλους ή τα υπεθρύχια «Πολάρις», για ανά μάς πουν κάποτε πού όμορφα οί βόμβες ύδρογόνου στο κεφάλι». Σε διαλείμματα του βιβλίου, ο Σην Ο' Κέιζυ θυμάται τούς φίλους του ανθρώπους του λαού και ύμνει τό κομμάτι και την κουλτούρα τους. Σ' ένα ύπεροχο σε συγκίνηση άρθρο περιγράφει τό θάνατο ενός μικρού παιδιού από λευχαιμία.

COWASJEE, Safo: «Σην Ο' Κέιζυ — ο Άνθρωπος πίσω απ' τό Θεατρικό Έργον». Έκδ. Oliver and Bond, σελ. 266, 30 σελ. λίνια.

Η βιογραφία αυτή αρχίζει με μία τρυφερή έπιστολή της κυρίας Έϊλντν Ο' Κέιζυ, στην οποία περιγράφει πώς περνάει ο συγγραφέας τή μέρες του τώρα στα γερνάματά του. Άμέσως μετά, άπότομα, ά άναγνώστης μεταφέρεται στην αρχή του αιώνα στο άγριο τότε Δουβλίνο, στους άγώνες του Ο' Κέιζυ ένάντια στην άφρόστια, τη φτώχεια, την άγριαματσούνη, στην έπαναστατική άτμόσφαι-

ρα που εξέθερε άργότερα τα άριστερές τοποθέτησης έργα του. Μέσα απ' αυτά, ο βιογράφος προσπαθεί σήμερα να ξανασυνθέσει την προσωπικότητα του Ιρλανδού δραματουργού.

WILLIAMS, Charles: «Έπιλογή Έργων». Έπιμέλεια John Heath-Stubbs. Έκδ. Oxford University Press, σελ. 401, 30 σελ. λίνια.

Νέα συλλογή έργων του Τσάρλς Ούιλλιαμς, ενός από τούς κυριώτερους σύγχρονους συγγραφείς που έγραψαν θέατρο σε στίχους. Η συλλογή περιλαμβάνει ένα έργο πρόξας («Τρώες του Φωτός») και όκτώ ποιητικά, άνάμεσα στα όποια: «Σπορά του Άδάμ», «Ο Θάνατος της Άλντν Τύχη», «Τό στίτι πλάι στο σταύλο» και «Τό στίτι του Χταποδιού».

«Τά Καλύτερα Μονόπρακτα του 1960—61». Έπιμέλεια Hugh Miller. Έκδ. Harrop, σελ. 288, 21 σελ. λίνια.

Δέκα χαρακτηριστικά έγγλέζικα μονόπρακτα σε όλων των τάσεων, άνάμεσα στα όποια: «Η Μορφή» του Ν. F. Simpson, «Ο Έκκεντρικός» του Dannie Absie, έργα έντελώς έπρωτοποριακά, καθώς και άλλα περισσότερο παραδοσιακά.

ODETS, Clifford: «Τό Χρυσό Παιδί». «Έύπνα και Τραγούδα!» και «Τό Μεγάλο Μαχαίρι». Έκδ. Penguin Books, σελ. 272, 5 σελ.

Έγγλέζικη έκδοση, σε σχήμα βιβλίων της τρέπις, των τριών γνωστότερων έργων του άμερικανού δραματουργού Κλίφορντ Οντέτς, με σύντομη άλλα πολύ κατατοπιστική εισαγωγή του θεατρολόγου Έρρικ Μότρουμ.

OSBORNE, John: «Έργα για την Άγγλία». Έκδ. Faber and Faber, σελ. 136, 12 σελ. 6 πέννες.

Δυό μονόπρακτα του γνωστού συγγραφέα των «Όργισμένων Νιάτων», με τούς τίτλους «Τό αίμα των Μπάμπεργκ» και «Κάτω από πλήρη κάλυψη», όπου, όπως ο ίδιος έχει δηλώσει, εκφράζει τόν «χαρακτηριστικά άρνητικό πατριωτισμό» του. Παίχτηκαν πέρυσι στο Λονδίνο.

FITZJOHN, Donald (έπιλογή): «Σημερινά Άγγλικά Μονόπρακτα». Έκδ. Oxford University Press, σελ. 255, 12 σελ. 6 πέννες.

Μονόπρακτα διάσημων βρετανικών συγγραφέων (Κρίστοφερ Φράνκ, Τ. Ράττιγκαν, Πρίσλεϋ, Μπίκαουιτς), καθώς και λιγότερο γνωστών, όπως ο βλαστός του «Νέου Κύματος» Τζόν Μάρτινιερ, και έντελώς άγνωστων (Γκάρντον Ντάβιστ, Σούζαν Γκλάσπελ). Περιέργως, ο τίμος περιλαμβάνει κ' ένα μονόπρακτο του άμερικανού Τεννισού Ουίλλιαμς, άλλα μ' έγγλέζικό θέμα: «Η έρωτική έπιστολή του Λόρδου Μπαουρον».

TREWIN, J. C. (έπιμέλεια): «Έργα της Χρονιάς — Τόμος 23, 1960—61». Έκδ. Elek Books, σελ. 431, 21 σελ.

Τά κείμενα των έργων που σημείωσαν έπιτυχία στο Λονδίνο κατά τη σεζόν 1960—61: «Τό Στοίχημα» του Μάικλ Γκίλμπερτ, «Τό άνώμαλο ρήμα άγαπώ» του Τζέιμς Χίου Ούίλλιαμς, ή διασκευή του «Τζών Γαβριήλ Μπόρκμαν» απ' τόν Νόρμαν Κίννομπερν και τό πρωτόλειο του Ντάνι Έμπεσε «Τό στίτι των βελών».

PINTER, Harold: «Η Συλλογή» και «Ο Έραστής». Έκδ. Methuen, σελ. 94, 12 σελ. 6 πέννες.

Τά δυό τελευταία έργα του συγγραφέα του «Έπιστάτης», καθώς και ένας αινιγματικός μονόλογος που έχει τόν τίτλο «Η Συνέντευξη».

Μεταφράσεις

STRINDBERG, August: «Θέατρο» — Τόμος 1. Έκδ. Seckert & Warburg. Μεταφράσεις Michael Meyer.

Πρώτος τόμος, απ' τούς τρεις που θα κυκλοφορήσουν συνολικά, με έπιλογή από τά έργα του μεγάλου σουηδού δραματουργού. Σ'

αυτόν περιλαμβάνονται όκτώ έργα: «Πιστοτές», «Η Σονάτα των Φαντασμάτων», «Δεσποινίς Τζούλια», «Έρρίκος ο 14ος», «Παίζοντας με τη φωτιά», «Ο Ίσχυρότερος», «Ο Παρίας» και «Ο Πατέρας».

ADAMOV, Arthur: Δυό Έργα: «Καθήγητης Τανά» (μετάφραση Peter Meyer) και «Πίκ Πόγκ» (μετάφραση Derek Prouse). Έκδ. John Calder, σελ. 126, 18 σελ.

Τά γνωστά έργα του Άρτουρ Άντάμοφ — τό πρώτο έχει δημοσιευθεί στο 11ο τεύχος του περιοδικού μας — για πρώτη φορά σε άγγλική άδοση.

ARRABAL, Fernando: Τέσσερα Έργα: «Προσευχή», «Οί Δυό Δήμοι», «Φάντο και Λίς», «Τό Κοιμητήρι των Αυτόκινήτων». Μετάφραση Barbara Wright. Έκδ. John Calder, σελ. 157, 20 σελ.

Ο ίσπανικός ίσπανός Φερνάντο Άρραμπάλ, που μάς γνώρισε στην Έλλάδα ο Κάρολος Κούμ με τό «Πικ νικ στο Μέταπο», είναι γνωστός στο βρετανικό κοινό από παραστάσεις μονοπρακτών του. Ωστόσο, είναι ή πρώτη φορά που δουλειά του παρουσιάζεται συγκεντρωμένη σ' ένα τόμο.

ΓΑΛΛΙΑ

MURRAY, Meredith: «Η Γένεση των Άδιολόγων Καρμελιτισσών». Έκδ. Seuil, σχήμα 21,5X14, σελ. 175, 9,90 φράγκα.

Ο Ζώρς Μπερναρντέκ που είχε έπιφορτισθεί απ' τόν Μπερναρντέκ να γράψει τούς διαλόγους για την ταινία που αυτός σκόπευε να κάνει με βάση τη νουβέλα της Γερτρούδης φάν Λέ Φόρ «Η τελευταία στο Ικριανός», άφησε ένα κείμενο που στά 1949 εξέδωσε ο Α. Μπεγκέν. Είναι γνωστή ή έπιτυχία που τό έργο είχε στην Έλβετία, στη Γερμανία κ' ύστερα στη Γαλλία κι άλλες χώρες. Η πρωτοτυπία του έργου του Μπερναρντέκ συχνά άμφισβητήθηκε, ιδιαίτερα απ' τη Γερτρούδη φάν Λέ Φόρ. Για μία όριστική κρίση πάνω στο θέμα ήταν άπαραίτητη ή συγκριτική μελέτη της γερμανικής νουβέλας, του σεναρίου του Μπερναρντέκ και του κειμένου του Μπερναρντέκ. Το έργο αυτό άνέλαβε ο συγγραφέας της μελέτης, Meredith Murray, προτού καταλήξει στην αναμφισβήτητη πρωτοτυπία του Μπερναρντέκ.

SALOMON, Herman Prins: «Ο Ταρτούφος μπροστά στην κοινή γνώμη». Έκδ. P. U.F., σχήμα 21X13, σελ. 194, 12 εικόνες έκτός κειμένου, 15 φράγκα.

Είναι γνωστό πώς ο Ταρτούφος, με τίς φιλολογικές έριδες που προκάλεσε, κατέλαβε άξιόλογη θέση στην Ιστορία των ιδεών. Ο συγγραφέας κάνει μία έπισκόπηση των ζωικών συζητήσεων που προκάλεσε τό άριστούργημα αυτό του Μολιέρου άχι μόνο στη Γαλλία. Τό πιο πρωτότυπο μέρος του βιβλίου είναι αυτό που εκτίθεται ή υποδοχή του έργου αυτού, που θεωρήθηκε σαν άντικληρικός λιβελλός, στον Καναδά (1694).

Ο θεατρικός χώρος στη σύγχρονη κοινωνία: 27 μελέτες που συγκεντρώσε και παρουσιάζει ο Denis Babel και ο Jean Jacquot. Έκδ. C.N.R.S., σχήμα 27,5X21, σελ. 248, 39 εικόνες έκτός κειμένου, 25 φράγκα.

Τόν Ιούνιο του 1961 έγινε στο Rouamont μία συνάντηση γάλλων και ξένων ειδικών, όπου άνταλλάχτηκαν άπόψεις πάνω στο θέμα του θεατρικού χώρου στη σύγχρονη κοινωνία. Πήραν μέρος στις συζητήσεις διεθνούς θεάτρου, λογοτέχνες, αρχιτέκτονες, σκηνοθέτες και έιδικοί στα θέματα φωτισμού, άκουστικής και κινητικής. Ο άνακινώσεως που έγιναν σ' αυτή τη συνάντηση άποτελούν τό περιεχόμενο αυτής της έκδοσης. Το θέατρο, Ιταλικού τύπου, έγινε άντικείμενο άσπρηής κριτικής και χαρακτηριστική σαν κατ' έξοχην άστικό θέατρο. Ο καθορισμός του τύπου θεάτρου που θα μπορούσε να προσελκύσει τό λαό, προκάλεσε μία πλατιά άνταλλαγή άπόψεων. Φωτογραφίες και σχέδια που περιέχονται στην έκδοση, βοηθούν στην κατανόηση της τεχνικής πλευράς του ζητήματος.

Μεταφράσεις

ΜΠΟΡΧΕΡΤ, Βόλφγκανγκ : «Έκλογη από το έργο του». Μετάφραση J. B. Orpel. Έκδ. Buchet - Chastel, σχήμα 19X14, σελ. 183, 12 φράγκα.

Σύντομα, πεζά κομμάτια, διάλογοι, στιγμιότυπα από τη ζωή του γερμανού συγγραφέα που πέθανε από νέος. Η άρραξία του, ο πόλεμος, η φυλακή. Το βιβλίο συμπληρώνει περιφημα το πορτραίτο του νεαρού θεατρικού συγγραφέα, που υπήρξε ένας αυθεντικός ποιητής.

«Τσέχωφ». Παρουσίαση από τον Roger Gémier. Έκδ. «J' ai lu», στη σειρά «L' essentiel, E 4», σχήμα 16X11, σελ. 556, 5 φράγκα.

Περιέχει πραγματικά «τά ουσιάδη» έργα του Τσέχωφ: τα καλύτερα θεατρικά έργα, δύο μεγάλα διηγήματα κ.λ.π. Τα ουσιαστικά όμως είναι ότι παρακινεί τον αναγνώστη να διαβάσει και τα υπόλοιπα έργα του συγγραφέα. Σε μία ενδιαφέρουσα εισαγωγή ο R. Gémier υποστηρίζει πως ο Τσέχωφ δεν ήταν ούτε γίγγκι ούτε προφήτης της επανάστασης, αλλά ένας άνθρωπος περίεργος, αντιφατικός και πολύ διαφορετικός από την εικόνα που έχουμε συνήθως για τους ρώσους συγγραφείς ή απλά για τους ρώσους.

EHRENBURG, Ηλια : «Ένας συγγραφέας μέσα στην Έπανάσταση». Έκδ. Gallimard, στη σειρά «L' Air du Temps», σχήμα 14X 20,5, σελ. 272, 12 φράγκα.

Ο δεύτερος τόμος των Άπριμιονευμάτων του ρώσου συγγραφέα, που αρχίζει με την Έπανάσταση που 1917 όπως την έζησε ο ίδιος, είναι γεμάτος από φιλολογικές κρίσεις για τη γενιά των Μαγιακόβσκι, Έσενιν, Μέγιερχολντ κ.λ.π.

EHRENBURG, Ηλια : «Για να συναντήσουμε τον Τσέχωφ». Έκδ. Didier, σχήμα 13,5X21, σελ. 160, 8,70 φράγκα.

Ο μεγάλος ρώσος συγγραφέας προβάλλει την κρυφή προσωπικότητα του Τσέχωφ, τοποθετεί το έργο του στην καλαίσθητη πρωτοποριακή λογοτεχνία και καθορίζει την προσφορά του. Η μελέτη περιλαμβάνει 16 σελίδες φωτογραφίες.

VALLE - INCLAN, Ramon del : «Θεία λόγια». Μετάφραση από τα Ισπανικά. Έκδ. Gallimard, στη σειρά «Le manuscrit d' Arlequin», σχήμα 12X19, σελ. 160, 7 φράγκα.

Κωμικοτραγωδία σε τρεις ημέρες, όπου προβάλλει μια Ισπανία ποιητική, γεμάτη αθλιότητα, ασθησιακή και δεισιδαιμονία. Το έργο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα 1920 και παήχτηκε στο παρισινό θέατρο «Mathurins» στα 1946 και τον περασμένο χειμώνα στο «Odéon».

ORHÜLS, Max : «Αυτοβιογραφία». Μετάφραση από τα γερμανικά. Έκδ. Laffont σχήμα 14X19, σελ. 240, 12,90 φράγκα.

Έκτος από τις κινηματογραφικές δημιουργίες του ο M. Orhüls άφησε κι αυτή την αυτοβιογραφία, όπου περιγράφει μία από τις πιο έδρες σταδιοδρομίες στον τομέα της σκηνοθεσίας στο θέατρο κ' ύστερα στον Κινηματογράφο. Το βιβλίο έχει πρόλογο έκτεταμένο του Friederich Luft, καθώς και βιογραφικό επίλογο που αναφέρεται στα τελευταία χρόνια της ζωής του διάσημου σκηνοθέτη.

ΙΤΑΛΙΑ

FABRI, Edoardo. Άνεκδοτες τραγωδίες : «Η ώραία μετανοημένη», «Ο θάνατος του αυτοκράτορα Άρικο IV» και «Η μοναχή της Σάντα Κιάρα». Επιμέλεια Mario Frezza. Έκδ. Fausto Fiorentino, Νεάπολη, στη σειρά «Studi e testi di letteratura, αριθ. 1», σχήμα 80, σελ. 199, 2.000 λιρέτες.

Το έργο περιέχει τις τρεις τραγωδίες, που ο αξιολογότερος εκπρόσωπος του ρωμαντικού θεάτρου στην Ιταλία δεν καθόρθωσε να συμπληρώσει στην έκδοσή των έργων του, εξ αίτιας της έχθρας της λογοκρισίας. Ο Φάμπρι (1778—1853) είχε δοθεί δόλωμα στον άγωνα για την εθνική απελευθέρωση της Ιταλίας και το έργο του αντικαθρεφτίζει ιδέες κ' αισθήματα, αυτού ακριβώς του άγωνα. Στην «Όραία μετανοημένη» η δράση τοποθετείται στον Ιταλικό μεσαίωνα. Η ήρωίδα Στεφανία έρωτεύεται το γερμανό αυτοκράτορα «Θάνα τον Γ'. Το τραγικό στοιχείο βρίσκεται στη σύγκρουση ανάμεσα στα πατριωτικά αισθήματα και τον έρωτα, που μία Ιταλίδα νιώθει για ένα ξένο κατακτητή. Στο «Θάνατο του αυτοκράτορα Άρικο IV» εκφράζονται καθαρότερα οι ρωμαντικές τάσεις

του συγγραφέα όχι μόνο στην έμπνευση και στην ουσία του έργου, μα και στη μορφή που ξεφύγει από τα κλασικά πρότυπα (έγκυρής της ένότητας τόπου, αύξηση του αριθμού των προσώπων, παρεμβολή λυρικών κομματιών). Η υπόθεση και σ' αυτή την τραγωδία είναι παρμένη από τον Ιταλικό μεσαίωνα κ' έχει επίκεντρο τη σύγκρουση Παπισμού και Αυτοκρατορίας. Τέλος, «Η μοναχή της Σάντα Κιάρα» είναι το τελευταίο ποιητικό έργο του Φάμπρι και διαπνέεται από τα ίδια αντιπατικά αισθήματα του συγγραφέα.

Μεταφράσεις

SCHILLER, Johann - Friedrich : «Η Τριλογία του Βαλλενστάιν» και «Μαρία Στούαρτ». Μετάφραση Maria Segre Conigli. Έκδ. «Edizioni per il Club del Libro», σχήμα 80, σελ. 426.

Η Ιταλική έκδοση των έργων αυτών έγινε με βάση την εθνική γερμανική έκδοση των έργων του Σίλλερ (Βαϊμάρη 1949) και συμπληρώνεται με μία ιστορικοκριτική μελέτη και βιβλιογραφικό σημείωμα.

DE GHELDERODE, Michel : «Έσκοριάλ», «Η σχολή των γελωτοπιών». Μετάφραση F. Rossini και G. Nicoletti. Έκδ. Einaudi, στη σειρά «Collezione di teatro : 13», σχήμα 160, σελ. 68, 300 λιρέτες.

Τις δύο θεατρικά έργα του Βέλγου συγγραφέα, του οποίου το έργο, στη σύντομη μα περιεκτική εισαγωγή του, ο Νικολέτι χαρακτηρίζει σαν «εκίονα μιάς κοινωνίας διεφθαρμένης, όπου κυβερνούν βασιλιάδες που και θλιβεροί γελωτοπιοί και μοναδική τους απασχόληση έχουν να δημιουργούν φριχτά πλάσματα για να τα σκοτώνουν». Αναλυτικό βιβλιογραφικό σημείωμα συμπληρώνει την παρουσίαση του πρωτοποριακού αυτού συγγραφέα.

GHELDERODE, Michel de : «Έσκοριάλ — Η σχολή των γελωτοπιών». Μετάφραση Flavia Rossini. Πρόλογος Gianni Nicoletti. Έκδ. Einaudi, Τουρίνο, σχήμα 160, σελ. 70, 300 λιρέτες.

MARIVAUX, Pierre - Carlet : «Τό παιχνίδι του έρωτα και της τύχης — Οι ψεύτικες εξομολογήσεις — Η δοκιμασία». Μετάφραση Paola Ojetti. Έκδ. Rizzoli, Μιλάνο, σχήμα 160, σελ. 187, 140 λιρέτες.

O' NEILL, Eugène : «Θέατρο». Επιμέλεια Bruno Fonzi. Έκδ. Einaudi, Τουρίνο, σχήμα 80, Τόμος 1ος σελ. 749, Τόμος 2ος σελ. 677, Τόμος 3ος σελ. 829.

Στους τρεις αυτούς τόμους παρουσιάζεται όλο το έργο του O' Νήλ κατά χρονολογική σειρά, με βάση την πρώτη παράσταση του έργου στην Αμερική. Στον πρώτο τόμο περιλαμβάνονται τα έργα της περιόδου 1913—1922, τα περισσότερα μονόπρακτα που, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι κριτικοί, είναι τα πιο επιτυχημένα κομμάτια μέσα σ' όλοκληρο το έργο του O' Νήλ. Ένα από αυτά, το «Ταξιδεύοντας για το Κάρντιφ» (1913—14), τράβηξε για πρώτη φορά την προσοχή του Κοινού. Ακολούθησαν τα έργα : «Τό μακρύ ταξίδι της επιστροφής», «Λάδι», «Πού σημειώθηκε ο σταυρός» και, τέλος, «Τό φεγγάρι των νησιών της Καραϊβικής». «Πέρα από τόν ορίζοντα», τό πρώτο τρίπρακτο δράμα του O' Νήλ, που πρωτοπαήχτηκε στα 1920 και δραβεύτηκε άμεσα με τό δραβείο Πούλιτζερ, «Ο αυτοκράτορας Τζόν», «Άνα Κρίστι», που χάρισε για δεύτερη φορά στον συγγραφέα τό δραβείο Πούλιτζερ, «Ο πρώτος άνθρωπος», «Η μαϊμού», «Τό σχοινί», «Ο χρυσός», «Διαφορές», «Ενωμένοι για πάντα».

Στό δεύτερο τόμο περιλαμβάνονται τά έργα : «Όλα τά παιδιά του Θεού έχουν φτερά», «Πόθα κάτω από τίσ λεύκες», «Η πηγή», «Τά έκτακτα μυστικά του Μάρκο Πόλο», «Παράξενο Ίντερμέτζο», «Ο Λάζαρος γέλασε», «Ντυνομό».

Στόν τρίτο τόμο περιλαμβάνονται τά έργα : «Τό πένθος ταιριάζει στην Ήλέκτρα», «Ατέλειαιτες μέρες», «Ο Παγοπώλης έρχεται» τελευταίο έργο, που παήχτηκε στο ζουσε ο O' Νήλ. Ακολουθούν τά έργα : «Μεγάλη μέρα προς τή νύχτα», «Ένα φεγγάρι για τούς νόθους», που παήχθηκαν μετά τό θάνατό του.

SHAKESPEARE, William : «Οθέλλος». Μετάφραση Salvatore Quasimodo. Έκδ. Mondadori, στη σειρά «Io specchio», Μιλάνο, σχήμα 80, σελ. 408, 3.500 λιρέτες.

SHAKESPEARE, William : «Ριχάρδος ο 3ος». Μετάφραση Salvatore Quasimodo. Έκδ. Mon-

dadori, στη σειρά «Io specchio», Μιλάνο, σχήμα 80, σελ. 425, 3.500 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

HUBERT, J. D. : «Ο Μολιέρος και η Κομωδία της Διανόησης». Έκδ. University of California Press, Βαλλάρια 6.

Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια Χούμπερτ βλέπει τον Μολιέρο σαν ένα «στρατευμένο διασκεδαστή», που βάλθηκε να σατιρίσει τις αξίες της μεσοαστικής τάξης της εποχής του. Κατά τον καθηγητή Χούμπερτ, ο Μολιέρος είδε τη μεσαιωνική «άπ' τά έξω», γιατί αιοθανόταν πως τό θεατρικό του απαγγέλμα τον διαχώριζε ριζικά από αυτήν.

EMENEAU, M. B. : «Η «Άμπινιάννα - Σακουντάλα» του Καλιντάσα». Έκδ. University of California Press, Βαλλάρια 3.

Ο καθηγητής Έμενεάου παρουσιάζει και σχολιάζει τό κλασικό Ινδικό θεατρικό έργο, για τούς σπουδαστές της ανασκρικής δραματολογίας. Ο ίδιος έχει μεταφράσει την «Άμπινιάννα - Σακουντάλα» από την παραλλαγή της σε γλώσσα «Μπενγκαλί». Έκδοση με καθαρά διδακτικούς σκοπούς, άπειρομένη στους αδικούς και τούς μελετητές του Ινδικού θεάτρου.

WEINTRAUB, Stanley : «Ο Ίδιωτικός Σώ και ο Δημόσιος Σώ — μία διπλή προσωπογραφία του Λώρενς της Άραβίας και του G.B.S.». Έκδ. George Braziller, σελ. 302, Βαλλάρια 5.

Μία νέα πλευρά της βιογραφίας τόσο του Τζώρτζ Μπέρναρντ Σώ όσο και του Τ. Ε. Λώρενς, φατίζει ο συγγραφέας : τή φίλια που συνέθεσε τούς δύο τόσο διαφορετικούς αυτούς ανθρώπους από τό 1922 ως τό 1935. Ο Σώ έγνώρισε, πράγματι, τόν Λώρενς σ' ένα γεύμα κι' άμέσως τον συμπαθήσε και τον υιοθέτησε. Άργότερα, ώστόσο, σι δρόμοι τους άλλάξαν : ο Λώρενς έβρεπε μάλλον προς τίσ φασιστικές λύσεις, ενώ ο Σώ ποτέ δεν έπαψε να έρωτοτροπεί με τήν Άριστερά. Άποσπάσματα από τήν άλληλογραφία τους παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον.

DUNBAR, Janet : «Η Κυρία G.B.S.». Εικονογραφημένο. Έκδ. Harper and Row, σελ. 303, Βαλλάρια 5,95.

Βιογραφία της Τσάρλοτ Πέην - Τάουνσεντ, που σε ηλικία 41 έτών παντρεύτηκε τόν Τζώρτζ Μπέρναρντ Σώ κ' έζησε υπομονετικά πλάι του όλες τίσ παραξένες του. Μέσα από πτυχές του βίου της αξιολογεί αυτής γνωαίκα, που υπήρξε φίλη διασημοτήτων—όπως τόν Άζελ Μούντε—πριν άποφασίσει να συνδεθεί με ένα «λεικό γάμο» με τόν άεκεντρικόν Ίρλανδό, που βάλει καλύτερα φατισμένη η άληθινή μορφή του Μπέρναρντ Σώ, που δεν ήταν δίχως έλαττώματα. Κάθε άλλο. Ώστόσο, τά έλαττώματα αυτά — μοταίοδοξία, ύπουλος χαρακτήρας, έλλιψη εύαισθησίας, άργη και γκρίνια κλπ. — δόλου δεν άμαυρώνουν τήν αξία της ιδιότητας μεγαλοφυΐας του δημιουργού της «Άγίας Ίωναννας».

ROSENBERG, Marvin : «Οι Μάσκες του Όθελου». Έκδ. University of California Press, Βαλλάρια 5,60.

Ίστορική μελέτη των διαφόρων έρμηνειών του ρόλου του «Όθελου» από τόν καιρό του Σαίξπηρ και ως τή σύγχρονη εποχή. Ο συγγραφέας ανάλυει τή αντίληψη του ρόλου, που είχαν οι διάφοροι διάσημοι έρμηνευτές του και τή απόδοση του καθενός, όπως τήν άφησαν οι γραπτές μαρτυρίες της εποχής.

Μεταφράσεις

SARTRE, Jean - Paul : «Ο Άγιος Ζενέ, θεατρίνος και μάρτυρας». Μετάφραση Bernard Frechtman. Έκδ. George Braziller, σελ. 625, Βαλλάρια 8,50.

Πρώτη μετάφραση σ' άμερικάνικα της άγκυδστάτης κλασικής διατριβής του Σάρτρ για τόν φίλο του Ζάν Ζενέ. Κατά τήν άμερικανική βιβλιοκριτική, «μια από τίσ μεγαλύτερες δυσκολίες του βιβλίου είναι ότι δεν μπορεί να πει κανείς ποτέ ο Σάρτρ παραφράζει τόν Ζενέ, ποτέ τόν εξηγεί και έπεξεργάζεται τό έργο του, ποτέ τόν έρμηνεύει μάλλον έλεύθερα και ποτέ διαφωνεί μαζί του σταλήθεια».

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΓΓΛΙΑ

SUBBA, Rao T. V. : «Μελέτες πάνω στην Ίνδική Μουσική». Έκδ. Asia Publishing House, σελ. 248, 30 σελίνια.

Ο Ράο Σούμα, Ίνδός αριστοκράτης, φιλόλος της μουσικής, είναι απ' τα σπάνια εκείνα φαινόμενα των ερασιτεχνών ερευνητών, που καταφέρνουν με το έργο τους να επιδραθούν στους ειδικούς. Πολύ πριν πεθάνει το 1958, οι υπηρεσίες του προς την Ιστορία, την θεωρία και την πράξη της Ινδικής μουσικής, παλαιάς και σύγχρονης, είχαν επίσημα αναγνωριστεί απ' τη Μουσική Ακαδημία του Μαδρίδ, που τον είχε ανακηρύξει «Σανγκιτά Καλανθί», δηλαδή ύμνηση αθάνατη. Το βιβλίο του που εκδίδεται τώρα, συλλογή από δοκίμια που είχε γράψει απευθείας στα έγγραφα, απευθύνεται κυρίως στους ειδικούς, σ' ανθρώπους που κατέχουν ήδη τις βάσεις της Ινδικής μουσικής.

HARMAN, Alec—MILNER, Anthony—MILLERS, Wilfrid: «Ο άνθρωπος και η Μουσική του». Έκδ. Barrie and Rockliff, σελ. 1.204, 50 σελλίνα.

Γενική Ιστορία της μουσικής απ' τον Μεσαίωνα και ως τον Σπράβινσκυ. Το πρώτο μέρος — Μεσαίωνα, Άναγέννηση και μουσική Μπαρόκ — έχει γράψει ο Άλεξ Χάρμαν, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Ντάρχαμ, με την βοήθεια και του Άντονυ Μίλνερ. Τα κεφάλαια που είναι αφιερωμένα στο ρομαντισμό και τη μουσική του 20ού αιώνα έγραψε ο κ. Μέλνερ. Το μνημειώδες αυτό έργο συμπληρώνεται με τα έξι παραρτήματα: Χρονολογικός πίνακας, βιβλιογραφία, δισκογραφία, επιλογή προγραμμάτων.

MOORE, Frank Ledlie: «Τό Έγχειρίδιο της Παγκοσμίου Όπερας». Έκδ. Arthur Barker, σελ. 683, 2 λίρ. 15 σπλ.

Γενική λεξικογράφηση της παγκοσμίου μελοδραματικής παραγωγής και των χαρακτήρων της όπερας, με πλήρη χρονολογικό πίνακα τόσο των πρώτων παραστάσεων των διαφόρων έργων, όσο και γεγονότων που σημάδεψαν την — μεγάλη ή «μικρή» — ιστορία της όπερας. Χρήσιμο βιβλίο για τους μελετητές και τους φίλους της όπερας.

Γ Α Λ Λ Ι Α

BOUCOURCHIEV, André: «Μπετόβεν». Έκδ. Seuil, σχήμα 18X12, σελ. 192, 4,90 φράγκα.

Πρόθεση του συγγραφέα είναι «να κάνει τον αναγνώστη να νιώσει αυτό το αδιόριστο ξαφνιάσια που προκαλεί η μουσική του Μπετόβεν». Τοποθετεί το Μπετόβεν, σαν άνθρωπο και σ' συνθήκη, στον προσωπικό κόσμο του, στον ιστορικό του πειραμό και στην ιστορία των ιδεών. Πολυάριθμες εικόνες (πορτραίτα, μουσικά παραδείγματα, άγνωστα τοπία κ.λ.π.) βοηθούν τον αναγνώστη να παρακολουθήσει την πορεία της ζωής και της δημιουργίας του Μπετόβεν.

CHAILEY, Jacques: «Ο Τριστάνος κ' η Ίζόλδη του Ρίχαρντ Βάγκνερ». Έκδ. Centre de Documentation Universitaire, σχήμα 21X27, 10 φράγκα.

Μιά σειρά ελευθέρων μαθημάτων που ο συγγραφέας έκανε στη Σαρδόννη. Στο πρώτο μέρος, ύστερα από μιά εισαγωγή στο υεσσοναϊκό μύθο και τη βαυαρική μεταλλαγή του, γίνεται μουσική ανάλυση του έργου, που επιτρέπει να παρακολουθήσει κανείς σελίδα με σελίδα το ξετύλιγμά του, άσπασμα και την άρα της άκρόασης. Αυτό αποτελεί και το ξεχωριστό χαρακτηριστικό της εργασίας του συγγραφέα.

Μεταφράσεις

STAUDER, Wilhelm: «Τά μουσικά όργανα». Μετάφραση απ' τα γερμανικά L. Jossin. Έκδ. Payot, στη σειρά «Petit bibliothèque Payot, 46», σχήμα 18X11, σελ. 190, 3,60 φράγκα.

Τό βιβλίο αυτό φιλοδοξεί να προσφέρει «όλες τις πληροφορίες που μπορεί να ζητά κανείς για τά διαφόρα μουσικά όργανα, απ' τον αόλο ως τά κύματα Μπαρόκ». Πρωτότυπη είναι η κατάταξη των πνευστών με βάση τον τρόπο που προκαλείται ο ήχος και άξίολογη η προσπάθεια συνθετικής Ιστορικής και φιλολογικής μελέτης του θέματος.

Ι Τ Α Λ Ι Α

CHALUP, René: «Γκέρσουιν». Έπιμέλεια Roberto Leydi. 3η έκδοση. Έκδ. Nuova Accademia, Μιλάνο, στη σειρά «Le vite dei musicisti», σχήμα 80, σελ. 213, 2,500 λίρ.

Η ζωή και τό έργο του συνθέτη που, 5-

πως λέει ο συγγραφέας, «ήταν ένας λαϊκός μουσικός που κατάφερε ν' ανακαλύψει μέσα στην ταπεινή μουσική των πόλεων και της ύπαιθρου τό όρυμο της τέχνης. Μέσα του μιλά η Άμερική, τά τραγούδια του είναι η ζωντανή φωνή όλόκληρου του λαού». Ο Γκέρσουιν είχε τη δική φιλοδοξία να διασώσει την έκφραστική αξία των λαϊκών άμερικάνικων «μελόν», να εξευγενίσει την τζάζ των επαγγελματιών. Με την όπερα του «Πόργκυ εντ Μπέξ» φθάνει στο πιο ύψηλο σημείο ποιότητας και ώριμότητας του δημιουργικού του έργου. Η μελέτη κλείνει με πίνακα των έργων του συνθέτη, με δισκογραφία και βιβλιογραφία.

Μεταφράσεις

PRIEBERG, Fred: «Από μηχανής μουσική». Μετάφραση Ρ. Τονίη. Έκδ. Ειπαυή, Τουρίνο, στη σειρά «Saggi, άριθ. 322», σχήμα 80, σελ. 311, 2,500 λίρ.

Τό βιβλίο αυτό είναι έργο του νεαρού δεραλινέζου μουσικοκριτικού κι άποτελεί Ιστορική ανάλυση της εμφάνισης και επικράτησης, μέσα στα πενήντα τελευταία χρόνια, μιάς καινούριας μουσικής γλώσσας, της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής.

DE SAUSSINE, Renée: «Παγκανίνι». Παραούαση Jacques Thibaut. Μετάφραση Μ. Buggelli e A. Mazzoti. 2η έκδοση. Έκδ. Nuova Accademia, Μιλάνο, στη σειρά «Le vite dei musicisti», σχήμα 80, σελ. 295, 2,500 λίρ.

Η μελέτη αυτή για τον Παγκανίνι έγινε με βάση τις μαρτυρίες των συγχρόνων του και τά άγκυρά άλληλογραφία και έπικέντρωση ο καθηγητής Α. Codignola. Περιέχει πίνακα των συνθέσεων του Παγκανίνι, δισκογραφία και βιβλιογραφία.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

MARTIN, George: «Βέρντι — η μουσική του, η ζωή του κ' η εποχή του». Είκοσιτομο όγκο. Έκδ. Dodd, Mead and Company, Ν. Υόρκη, σελ. 634, 12 δολάρια.

Λεπτομερέστατη βιογραφία και μελέτη του έργου του Τζιουζέππε Βέρντι, με την ευκαιρία της εκατοπετηκοταετηρίδας απ' τη γέννησή του, με πλήθος λαθών όμως από λιπή κατανόηση της Ιταλικής απ' τον συγγραφέα. Άκόμη, ο κ. Μάρτιν δίνει λαθμένες ήμερομηνίες και πληροφορίες γύρω απ' τη ζωή του μουσουργού: Γράφει π.χ. πώς ο Βέρντι υπέστη συμφόρηση στις 21 Ιανουαρίου 1901 κ' έμεινε παράλυτος απ' τη δεξιά πλευρά, ενώ η άλήθεια είναι πώς τό πλήγμα δέχθηκε στις 19 Ιανουαρίου και παρέλυσε απ' την άριστερή πλευρά...

WALKER, Frank: «Ο άνθρωπος Βέρντι». Είκοσιτομο όγκο. Έκδ. Alfred A. Knopf, Ν. Υόρκη, σελ. 526, 10,75 δολάρια.

Προσπάθεια άπολλαγής του θύλου γύρω απ' τον πιο δημοφιλή Ιταλό συνθέτη απ' τό πλήθος ψεύτικων περιστατικών που έχουν ενσωματωθεί σ' αυτόν. Ο άμερικανός μελετητής, που δεν είναι μουσικολόγος, έχει συγκεντρώσει στοιχεία από τά Ιταλικά άρχαια, καθώς και από άλλες πηγές.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Α Γ Γ Λ Ι Α

LINDEREN, Ernest: «Η Τέχνη του Κινηματογράφου». Είκοσιτομο όγκο. Έκδ. Allen and Unwin, σελ. 258, 30 σελλίνα.

Δεύτερη έκδοση μιάς εκλαϊκευτικής Ιστορίας της Έβδομης Τέχνης, που είχε πρωτοκυκλοφορήσει τό 1948, με όλα τά από τό τε νέα στοιχεία. Όστόσο, ο συγγραφέας έπιμένει στην εξέταση της περιόδου 1930—40 κι' άγνοεί πολλές απ' τις πρόσφατες επιτεύξεις της θόνης, όπως τά έργα των Φελλίνι, Μπρροσον κ.ά. Και η εικονογράφηση επίσης είναι άρκετά άναχρονιστική.

BADDELEY, W. Hugh: «Η Τεχνική της παραγωγής ταινιών ντοκιμανταίρ». Είκοσιτομο όγκο. Έκδ. Focal Press, σελ. 268, 42 σελλίνα.

Πρακτικό έγχειρίδιο κινηματογραφικής τεχνικής, βασισμένο σ' συγκεκριμένα παραδείγματα: την παραγωγή της ταινίας του Τζών Λάσιγγκερ «Τελευταίος σταθμός» κ.ά. Έπίσης, αναλύονται τά οικονομικά προβλήματα των ταινιών ντοκιμανταίρ — προϋπολογισμός, έπιμέλεια, καθώς και τά έπι μέρους τεχνικά: φωτισμός, ήχος, μοντάζ, έκλογή μηχανής, άπόθεμα φίλμ κλπ. Ένα πολύ ενδιαφέρον διδακτικό βιβλίο.

Μεταφράσεις

«Ίβάν ο Τρομερός» — Σενάριο του Σεργέι Μιχαήλοβιτς Άζενστανί. Μετάφραση Άϊθωρ Μόνταγκου και Χέρμπερτ Μάρσαλ. Έκδ. Secker and Warburg, σελ. 319, £ 2 και 10 σελλίνα.

Μνημειώδες έκδοση του πρώτου, δεύτερου και — του ήμιτελούς σάν ταινία — τρίτου μέρους του άριστοτεχνικού του Άζενστανί, σέ πρώτη μετάφραση έξω απ' τή Ρωσία. Ο Άϊθωρ Μόνταγκου και ο συνεργάτης του «Θεάτρου» γνωστός σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μάρσαλ, άριστοι γνώστες όχι μόνο της ρωσικής γλώσσας αλλά και των σοβιετικών πραγμάτων, έξεδωσαν τό κείμενο με άπίθανη έπιμέλεια και άγάπη και στην εισαγωγή τους, τό τοποθέτησαν τόσο στά πλαίσια της φιλοφροφίας του Άζενστανί, όσο και στό γενικότερο Ιστορικό πλαίσιο, εξηγώντας τους λόγους που έπέβαλαν την έπί 13 όλόκληρη χρόνια άπαγόρευση του 6' μέρους απ' τή σοβιετική έξουσία. Τό κείμενο συνοδεύεται απ' τά σκίτσα τό άείμηνηστο δημιουργού για τήν ταινία και από μιά μελέτη της Βέρα Νικόλσκαγια, που φωτίζει λεπτομέρειες του χειρόγραφου.

Γ Α Λ Λ Ι Α

FRYDLAND, Maurice: «Ροζέ Βαντίμ». Έκδ. Seghers, στη σειρά «Cinema d'aujourd'hui», σχήμα 13,5X16, σελ. 212, 7,10 φράγκα.

Η μελέτη αυτή επιδιώκει να προβάλει τά χαρακτηριστικά του έργου ενός καλλιτέχνη που προκάλεσε τόσο θόρυβο. 16 σελίδες, εικονογράφηση, φιλομορφία και έκλογή κειμένων για τό έργο του Βαντίμ.

ROSSIF, Fr. — CHAPSAI, Madeleine: «Ο θάνατος στη Μωδρίτη». Έκδ. Seghers, σχήμα 18X23, σελ. 144, 19,80 φράγκα.

Πρόκειται για λεύκιμα που περιέχει τις καλύτερες φωτογραφίες απ' τήν ταινία «Θάνατος στη Μωδρίτη», μιά πιστή άπεικόνιση του Ισπανικού εμφυλίου πολέμου, που χάρισε στό δημιουργό της Frederic Rossif τό βραβείο Ζόν Βιγκό 1963. Περιέχει επίσης όλόκληρο τό κείμενο που έγραψε η Μ. Chapsal για τήν ταινία.

WEYERGANS, Franz: «Μά και βέβαια, καταλαβαίνετε τον Κινηματογράφο». Έκδ. Le Jour, σχήμα 13,5X20,5, σελ. 222, 9,90 φράγκα.

Πρώτο βιβλίο μιάς σειράς που άποδίδει να φέρει τον σύγχρονο άνθρωπο κοντά στα έκφραστικά μέσα της εποχής μας. Κατατοπιστική μελέτη που παρέχει όλα τά τεχνικά στοιχεία, που είναι άπαραίτητα για τό σκηματοποιο γνώμης. Είκοσιτομο όγκο με 200 φωτογραφίες.

Ι Τ Α Λ Ι Α

BASSOLI, V. — GHIRARDINI, L.: «Νά γνωρίσουμε τον Κινηματογράφο». Έκδ. Καλντερίνη, Μπλοκίνα, σχήμα 80, σελ. 359, 2,500 λίρ.

Σκοπός του βιβλίου είναι να προσφέρει στο μη ειδικευμένο αναγνώστη ένα κείμενο προσιτό, όπου έκτίθενται τά ειδικά προβλήματα του Κινηματογράφου και σύγχρονα δίνονται οι βασικές έννοιες της Ιστορίας και τεχνικής του Κινηματογράφου: έτσι θα μπορεί να καταπονημένος όταν βρεθεί μπροστά σέ μιά ταινία. Στο πρώτο μέρος του βιβλίου περιλαμβάνονται τά ακόλουθα κεφάλαια: Μορφωτική χρησιμοποίηση της κινηματογραφικής ταινίας. Ο Κινηματογράφος σαν έμμεσος μορφωτικός παράγοντας. Πώς γεννιέται μιά ταινία. Έδώ αναλύονται οι διάφορες φάσεις της δημιουργίας ενός κινηματογραφικού έργου και δίνονται παραδείγματα σκηνοθεσίας, προϋπολογισμών, σχεδίων έπιεργασίας και διαφόρων συστημάτων έκτύπωσης και προβολής. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου είναι μιά Ιστορία του Κινηματογράφου σ' έλο τον κόσμο. Τό βιβλίο περιέχει συμπληρωματικά και λεξικό τεχνικών όρων, βασική βιβλιογραφία, πίνακα όνοματών, ταινιών και λογοτεχνικών έργων που άναφέρονται, καθώς και πλήθος φωτογραφιών που παραχώρησε η Ιταλική Ταινιοθήκη.

«Κινηματογραφικό Λεξικό των δημιουργών και των έργων». Τόμος 5ος. Έκδ. Bianco e Negro, Ρώμη, σχήμα 80, σελ. 1.722.

Άξιόλογη έργασία που διευθύνεται απ' τον Luigi Ammannati, διευθυντή του Πειραματικού Κινηματογραφικού Κέντρου και στην όποια συνεργάζονται πολυάριθμοι ειδικοί απ' όλο τον κόσμο. Κάθε έργο συνοδεύεται από βιβλιογραφία και φιλομορφία.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΡΑΚΙΝΑ : «Βρετανικός». Ήχογράφηση της παράστασης της Γαλλικής Κωμωδίας, στην πρόσφατη νεωτερικότητα της σκηνοθεσίας του Μισέλ Βιτόλντ, με τον διάσημο από τις κωμικές δημιουργίες του (Σκαπίνο, Σωσίας, Άρλεκίνος) Ρομπέρτ Ντενί, στο ρόλο του νεαρού Νέρωνα. Πλάι του οι Άννι Ντυκό, Φρανσουά Σωμέτ, Ντενίζ Ζάν και Πάωλ-Εμίλ Ντεμπέρ.

Pathé ASTX 323 ως 325

ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ : Τέσσερις δίσκοι. Υπάρχει μία σημαντική δισκογραφία Ζάν Κοκτώ, που θά μάς θυμίζει τη φωνή του πρόσφατα πεθάνοντος ποιητή. Ο Κοκτώ είναι από τους σπάνιους συγγραφείς, που άσχοληθήκαν και με τα τρία μεγάλα θεατρικά είδη: το χορογραφικό θέατρο, για το οποίο έγραψε την «Παρέλαση» (μουσική Έρικ Σατί)· το λυρικό, στο οποίο έδωσε την «Ανθρώπινη Φωνή» (μουσική Φρανσίς Πουλένκ) και, φυσικά, το δραματικό όπου άφησε και το μεγαλύτερο μέρος σκηνοικών δημιουργιών του: «Ορφέας», «Η διαβολική μηχανή», «Οι τρομεροί γονείς», «Ο Διέφυλος Άετός» κ.ά.

Όσο ζούσε ο Κοκτώ, ο Ροζέ Καπγκρά τον έπεισε να εγγράψει μόνος του στη συλλογή «Η Φωνή του Συγγραφέα» τρία δλόκληρα θεατρικά έργα του: «Οι Νεόνυμφοι του Πύργου του Αΐφελ» (1), «Οι Τρομεροί γονείς» (2) και «Ορφέας» (3). Και τα τρία τ' αποδίδει ο Κοκτώ με την περίεργα βαθιά, γυμνασμένη φωνή του. Πιο συγκινητικός, ωστόσο, είναι ο δίσκος — διαθήκη του ποιητή «Σας μιλάει ο Ζάν Κοκτώ» (4), στον οποίο ξηγγεί ο ίδιος τον εαυτό του και το έργο του. Σ' αυτόν, λέει ανάμεσα στ' άλλα: «Όταν ο ποιητής πεθαίνει, τότε ζει όταν είναι ζωντανός έχει λίγο πεθάνει».

- (1) Véga — LVA 13.
- (2) Véga — LVA 2.
- (3) Véga — LVA 8.
- (4) Festival — AC 107 A.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

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

Τό θρυλικό έργο του Άρθ. Σνίτσελερ «La Ronde» — που στά ελληνικά έχει καθιερωθεί «Έρωτικό Γαϊτανάκι» — είναι ο νέος και φιλόδοξος στόχος του Ροζέ Βαντίμ. Η κινηματογραφική προσαρμογή του έργου έγινε από τον Ζάν Άουλίγ και στη διανομή περιλαμβάνονται οι Ζάν Κλώντ Μπριαλύ, Μαρίνα Βλαντύ, Κατρίν Σπάκ, Άννα Καρίνα, Μωρίς Ρονέ, Τζέην Φόντα. Ο «Γύρος» είχε ξαναγίνει το 1950 πολύ εντυπωσιακό φίλμ από τον παλαίμαχο σκηνοθέτη Μάζ Όφυλς με πλειάδα εξαιρετων ήθοποιών και μ' επικεφαλής τον Άντον Βόλμτρικ και τη Σιμόν Σινιόρε.

⊕

Διακεκρμένος Γάλλος σκηνοθέτης, ο Ζάν Πάωλ Λέ Σανουά («Οι Άθλιοι» κ.ά.) γυρίζει ένα φίλμ που θά κυριαρχείται από έναν «γελαστό» Ζάν Γκαμπέν. Το φίλμ βασίζεται σε θεατρικό έργο, την ήθογραφική κωμωδία του Κλώντ Ζεβέλ «Ο κύριος» (Le monsieur). Τόν Γκαμπέν πλαισιώνουν η Λιζελότ Πουλβεο Μιρέιγ Ντάρκ, Γκαμπριέλ Ντορζιά κ.ά.

⊕

Γνωστό και στο ελληνικό κοινό ο Γάλλος θεατρικός συγγραφέας Μαρσέλ Αϊμέ, προσφέρει την «πρώτη ύλη» στην κινηματογραφική συνεργασία Κλώντ Ζιάν Λαρά και Μπουρβίλ. Το φίλμ που σκηνοθετεί ο Λαρά, με πρωταγωνιστή τον Μπουρβίλ, είναι εμπνευσμένο από τη σημαντική επιτυχία του Αϊμέ «Η Λουκιανή και ο κρεοπωλής» (Lucienne et le boucher). Το σενάριο έγραψε ο ίδιος ο συγγραφέας.

⊕

Ο Γκόρ Βιντάλ είναι ένας αξιόλογος Άμερικανός συγγραφέας (συγγενής της οικογένειας Κένεντυ) που επισκέφθηκε τελευταία την Ελλάδα. Το θεατρικό του έργο «Ο κομπάρος» (The Best Man) γυρίζε-

ται ταινία από τον Φράνκλιν Σάφνερ, σε σενάριο του ίδιου του Βιντάλ (συγγραφέα δέκα μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων καθώς και μίας μελέτης για τον Ίουλιανό τον Παραβάτη), με λαμπρή ομάδα ήθοποιών. Επικεφαλής ο θετερός Χένρυ Φόντα, πλαισιωμένος από τους Κλίφ Ρόμπερτσον — που υπεδύθη τον Τζών Φιτζέραλντ Κένεντυ στη γνωστή πολεμική ταινία — Έντυ Άνταμς, Άνν Σάδερν, Μάργκαρετ Λέυτον, Τζέην Ραϊνμουντ και την περιφημη νέγρα τραγουδίστρια Μαχάλια Τζάκσον.

⊕

Πλήρη στοιχεία για τη μεταφορά στην όθνη της κωμωδίας του Φελισιέν Μαρσώ («La bohème») (παίχτηκε, τρέξιτων, στην Αθήνα από την Κατερίνα με ελληνικό τίτλο «Το μεγάλο παιχνίδι»). Σκηνοθεσία: Ρομπέρ Τομά. Φωτογραφίες: Ροζέ Υμπέρ. Ντεκόρ: Ζακ Σωλιέ. Πρωταγωνιστούν: Άννι Ζιραρντό, Μαρί Μπέλ, Κλώντ Ντωφέν, Ραϊμόν Πελλεγκρέν, Ντενίζ Γκρέυ, Μπερνάρ Μπλιέ, Σασά Ντιστέλ, Φελίξ Μαρτέν, Μπλανσέτ Μπρουνού και ο παλαίμαχος ήθοποιός του Χόλλυγουντ Φράνσοτ Τόν. Διολογή, διανομή εξαίρετη.

⊕

Γνωστό στο αθηναϊκό κοινό το δράμα του Τζιουζέππε Πατρόνε Γκρίφι «Άνιμα Νέρα» (παίχτηκε στην περυσινή περίοδο από τον θίασο Σμαρούλας Γιούλη — Σπύρου Φακιά), έγινε φίλμ με τη συνεργασία δύο «μεγάλων» του Ιταλικού Κινηματογράφου: Ρομπέρτο Ροσσελίνι και Ντίνο ντε Λαουρέντις. Οι ρόλοι ερμηνεύονται από πέντε λαμπρούς ήθοποιούς και η θεατρική πρώτη ύλη υπέστη ανάλογη κινηματογραφική επεξεργασία. Στο «Άνιμα Νέρα» πρωταγωνιστούν ο Βιτόριο Γκάσμαν, η Άννέτ Στράουμπεργκ, η Νάντια Τίλλερ, η Έλεονόρα Ρόσι Ντράγκο και η για πολύν καιρό στο περιβάριο Ύβόν Σανσόν.

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ

Τηλεφ.: 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361

⊕

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας εφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεία εις όλην την Ελλάδα και τας κυριώτερας πρωτευούσας του έξωτερικού.

⊕

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Ἡ Δ.Ε.Η. γιὰ τὴν πρωτεύουσα

Νέα στροβιλογεννήτρια στὸ Κερασίι Ἵποσταθμοὶ στὸ Ψυχικὸ καὶ Ν. Σμύρνη

Ἐπτὰ μικρότεροι ὑποσταθμοὶ στὰ προάστια

Σέ προηγούμενα ἄρθρα μας ἀναφερθήκαμε γιὰ τὰ ἐκτελεσθέντα ἢ ὑπὸ ἐκτέλεσιν ἔργα τῆς Δ.Ε.Η. σέ διάφορα σημεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαρχίας, χωρὶς, ὡστόσο, νά γίνῃ οὐδέ νῦξ γιὰ τό τί γίνεται ἢ πρόκειται σύντομα νά γίνῃ στήν περιοχή τῆς Πρωτεύουσας, πού καλύπτει τό 64% τῆς ὅλης καταναλώσεως τοῦ ρεύματος σέ ὅλη τήν χώρα, δεδομένου ὅτι ἡ Ἀθήνα συγκεντρώνει τό σημαντικώτερο βιομηχανικόν δυναμικόν τῆς Ἑλλάδος.

Τόν περασμένο χρόνο ἐλήφθησαν δύο ἄκρωσ σημαντικές ἀποφάσεις ἀπό τήν Διοίκησι τῆς Δ.Ε.Η. σχετικά μέ τὰ προβλήματα ἠλεκτρισμοῦ τῆς Πρωτεύουσας. Ἐς δοῦμε λοιπόν τί ἀφοροῦν οἱ «σημαντικές αὐτές ἀποφάσεις»:

Α': Ἀπεφασίσθη ὅπως ὁ Σταθμός Ἀγίου Γεωργίου (Κερασίι) ἐνισχυθῆ μέ μιὰ νέα στροβιλογεννήτρια, μεγίστης συνεχοῦς ἰσχύος 60.000 KW. Ἡδη, ὁ προκηρυχθεὶς διαγωνισμός γιὰ τήν προμήθεια τῆς νέας μονάδος ἔγινε τόν περασμένο μῆνα κί ἔτσι μπορεῖ νά ὑπολογίσῃ κανεὶς ὅτι ἡ λειτουργία τῆς νέας στροβιλογεννήτριας θά πραγματοποιηθῆ τό καλοκαίρι τοῦ 1965.

Β': Ἡ ἔναρξις, ἤδη, ἀπό τόν περασμένο χρόνο, τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ πρωτεύοντος Ἐθνικοῦ Δικτύου Μεταφορᾶς Ἐνεργείας, ἐντός τῆς Πρωτεύουσας, σέ μήκος 33 χιλιομέτρων, διὰ τῆς τοποθετήσεως ὑπογείων καλωδίων τῶν 150.000 βόλτ. Διὰ τοῦ ἔργου τούτου, πού γιὰ πρώτη φορά ἐκτελεῖται στήν Ἑλλάδα, θά καταστῆ δυνατόν νά λειτουργήσουν στήν περιοχή Πρωτεύουσας δύο ὑποσταθμοὶ τῶν 150.000 (22.000 βόλτ, ὁ καθένας ἀπ' τούς ὁποίους θά εἶναι ἀρχικά ἰσχύος 60.000 KVA.. Ὁ ἕνας ἀπό τούς ὑποσταθμούς αὐτούς ἐγκατεστάθη, ἤδη, παρὰ τό Γηροκομεῖον (Ψυχικόν) καὶ ὁ δεύτερος κατασκευάζεται στή Νέα Σμύρνη. Τρίτος ὑποσταθμός, τῆς αὐτῆς ἰσχύος μέ τούς δύο προηγουμένους, θά λειτουργήσῃ ἐντός τοῦ προσεχοῦς ἔτους, στήν πλατεῖα Ἐλευθερίας. Τό σύνολον τῆς ἰσχύος καὶ τῶν τριῶν αὐτῶν ὑποσταθμῶν προβλέπεται ὅτι θά φθάσῃ τά 300.000 KVA.

Ἡ λειτουργία τῶν Ἵποσταθμῶν αὐτῶν, εἶναι ζωτικῆς σημασίας γιὰ τήν ἀντιμετώπισι τῆς ραγδαίως ἀξαναομένης καταναλώσεως ρεύματος, τόσο γιὰ τήν περιοχή Πρωτεύουσας, ὅσο καὶ γιὰ τήν ἀπρόσκοπτη συνεχῆ τροφοδότησι ὅλων τῶν δικτύων Ἀθηνῶν—Πειραιῶς ἐκ τοῦ Ἐθνικοῦ Συστήματος, ἀκόμη καὶ γιὰ τίς περιπτώσεις ἀπροβλέπτων ἀνωμαλιῶν στήν λειτουργία τῶν ἐπιτοπίων Σταθμῶν παραγωγῆς.

Γιὰ νά σχηματίσῃ ὁ ἀναγνώστης τήν ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς σημειωθείσης ἀξίσεως στήν ζήτησι ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας στήν περιοχή Πρωτεύουσας, παρέχομε τά ἑξῆς στοιχεῖα: Τό εἰσαχθέν στήν περιφέρειαν Ἀθηνῶν—Πειραιῶς ἠλεκτρικὸν ρεῦμα, κατὰ τό ἔτος 1963, ἀνῆλθε σέ 1.848.292.000 KWH, ἔναντι 1.659.865.000 KWH τοῦ 1962, ἦτοι, ἀξίσεως κατὰ 11,4%! Ἀπό τήν εἰσαχθεῖσα κατὰ τό 1963 ἠλεκτρικὴν ἐνέργειαν, τό 41,5% παρήχθη ἀπό τούς σταθμούς τῆς περιφέρειας Ἀθηνῶν—Πειραιῶς (Ἄγ. Γεώργιος καὶ Ν. Φάληρον), τό δέ ὑπόλοιπον 58,5% εἰσήχθη ἀπό τό Ἐθνικόν Δίκτυον.

Νά παραθέσουμε καὶ ἄλλα στοιχεῖα; Ὁ ἀριθμός καταναλωτῶν ρεύματος στήν Περιφέρειαν Ἀθηνῶν—Πειραιῶς ἀνήρχετο τήν 31 Δεκεμβρίου 1963 σέ 571.314, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ 570.750 εἶναι καταναλωταὶ ρεύματος χαμηλῆς τάσεως, οἱ 561 καταναλωταὶ ὑψηλῆς τάσεως καὶ 3 καταναλωταὶ ρεύματος ἔλξεως. Τόν προηγούμενον χρόνο, δηλαδὴ τήν 31ην Δεκεμβρίου 1962, ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν καταναλωτῶν ἀνήρχετο σέ 524.820. Ἐξ αὐτοῦ συνάγεται ὅτι μέσα σ' ἕνα χρόνο, ἀπ' τό 1962 σὺν 1963, ἡ ἀξίσεσι τῶν καταναλωτῶν ἀνῆλθε σέ 8,9%!

Ἐς προχωρήσουμε ὅμως στὰ ὑπὸ ἐκτέλεσιν καὶ τὰ προγραμματισθέντα γιὰ τό ἔτος 1964 ἔργα στήν περιοχή Πρωτεύουσας, τὰ ὁποῖα ἀφοροῦν στήν κατασκευὴ νέων ὑποσταθμῶν καὶ ἐνίσχυσιν ὑφισταμένων, καθὼς καὶ στήν ἐπέκτασι καὶ ἐνίσχυσι τῶν δικτύων ὑψηλῆς καὶ χαμηλῆς τάσεως. Μέ τὰ ἔργα αὐτά ἐλπίζεται ὅτι θά ἀντιμετωπισθῆ ἡ ἐντός εὐλόγου χρονικοῦ διαστήματος ἱκανοποίησις τῶν ἐκκρεμῶσεων, ἀπὸ τοῦ παρελθόντος ἔτους, αἰτήσεων τῆς ὡς ἄνω κατηγορίας καταναλωτῶν. Συγκεκριμένα, ἐντός τοῦ 1964, ἐκτός τῶν τριῶν ὑποσταθμῶν τῶν 150.000 (22.000 βόλτ, γιὰ τούς ὁποίους γίνεται λόγος πῶ πάνω, θά τεθοῦν, ἐπίσης, σέ λειτουργία ἐπτὰ (7) νέοι ὑποσταθμοὶ, συνολικῆς ἰσχύος 68.000 KVA. Οἱ ἐπτὰ αὐτοὶ νέοι ὑποσταθμοὶ θά γίνουσι στήν Βάρη, στή Νεάπολι, σὺν Καλαμάκι, σὺν Γαλάτσι, σὺν Νέα Σμύρνη, σὺν Νέα Ἰωνία καὶ σὺν Μεταμόρφωσι. Ἐπίσης θά τεθοῦν σέ λειτουργία 200 νέοι ὑποσταθμοὶ διανομῆς, συνολικῆς ἰσχύος 100.000 KVA. Τέλος, προβλέπεται γιὰ τό 1964 ἡ κατασκευὴ νέων δικτύων μήκους 405 χιλιομέτρων, ἐκ τῶν ὁποίων τά 235 χιλιόμετρα ὑψηλῆς τάσεως καὶ τά ὑπόλοιπα 170 χιλιόμετρα χαμηλῆς τάσεως.

Λ. ΛΕΩΝ. Σ.

ΕΚΛΕΚΤΑ ΒΙΒΛΙΑ:

ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

MISCELLANEA

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΥΜΜΙΚΤΑ

Οι πρώτοι Έλληνες ήθοιοι.— Λίγα λόγια για τό Ρωμαϊκό Θέατρο.— 'Η Ντοϋζε και ή εποχή της.— 'Ο ήθοιοίς.



ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

'Ο "Άγιος Βάκχος

ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ
ΩΣ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΟΡΤΑΤΖΗ

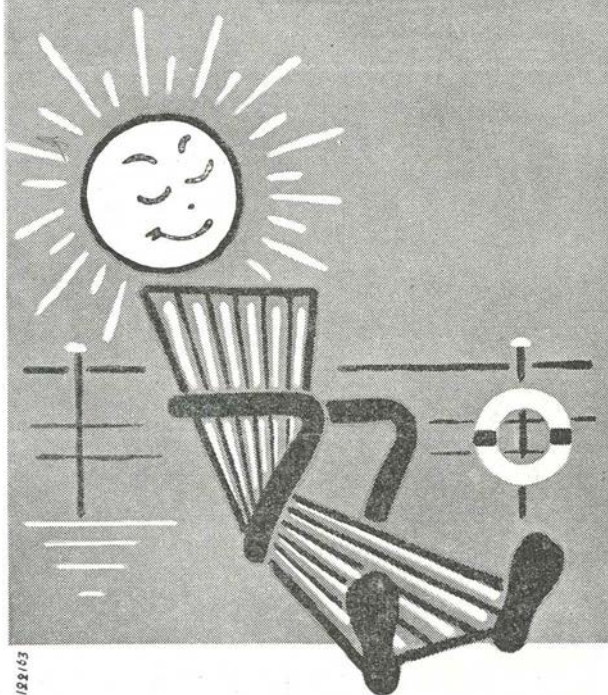


ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Βιογραφικό δοκίμιο για τόν κορυφαίο Έλληνα κωμωδιογράφο

ΔΙ' ΑΜΕΡΙΚΗ - ΚΑΝΑΔΑ
ΕΥΡΩΠΗ - ΚΥΠΡΟ - ΙΣΡΑΗΛ



ΜΙΝΩΣ, 0199/63

Ύπερκεάνιον

"Όλυμπία"

23.000 τόννων — 21 μιλίον

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

Ύπό Φεβρουάριο μέχρι Όκτώβριο κάθε μήνα ένα ζήμερο "RELAX,, με τό ύπερκεάνιον "ΌΛΥΜΠΙΑ,, δά σās ξεκουράση και δά σās άφήση άξέχαστες έντυπώσεις... Διαλέξτε τό μήνα πού σās ταιριάζει. για νά ζήσετε τή ζωή ενός πολυτελοϋς ύπερκεανίου.





EL 3547 ΔΡΧ. 6600

EL 3549 ΔΡΧ. 6500

EL 3541 ΔΡΧ. 4500

EL 3566 ΔΡΧ. 3800

EL 3514 ΔΡΧ. 3450

και για σας

στη δουλειά...



Και για σας
ένα **ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟ**
ΦΙΛΙΠΣ
από την νέα σειρά
των μοντέλων
63-64

Σας εξασφαλίζουν
την άριστη
μουσική
απόλαυση
την
πιστή
έγγραφή
την
τέλεια
ανάμετάδοση

EL 3534

ΣΤΕΡΕΟΦΩΝΙΚΟ Μαγνητόφωνα
θαυραστό επίτευγμα της **ΦΙΛΙΠΣ**
4 μαγνητικών έγγραφών και με 4η ταχύτητα
πού σας επιτρέπει συνεχή απόλαυση 32 ωρών. Δρχ. 9.750

Μαγνητόφωνα ΦΙΛΙΠΣ



■ Και θυμηθείτε. για κάθε επίσκεψη να έμπιστευέσθε τα σύγχρονα **ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΦΙΛΙΠΣ**:
όδός 'Ιουλιανού 7, τηλ. 815.095 και όδός Δημοκρίτου και 'Αλεξάνδρου Σούτσου, τηλ. 230.476

ΕΠΟΧΕΣ

ΜΑΡΤΙΟΣ 1964 11

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ
ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΑΗ

Όμηρικά άντιλεγόμενα

WALLACE STEGNER

Ουίλλιαμ Φώκνερ

ΓΙΑΝΝΗ Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Πάουλ Χίντεριτ

ΜΑΝΩΛΗ ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ

Οι τέσσερις

Ν. ΣΑΒΕΡΙΑΑΟΥ

Ό κλασικός όρισμός τού άνθρώπου-β'

ΚΩΝ. ΚΙΤΣΟΥ

Ό κρίση τής έκπαιδευσεως

ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΓΝΩΜΕΣ ΓΙΑ ΤΗ «ΝΕΑ ΘΕΟΤΗΤΑ»

Η ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΣΚΕΨΗ

ΡΗΓΑΣ

ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΕΚΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

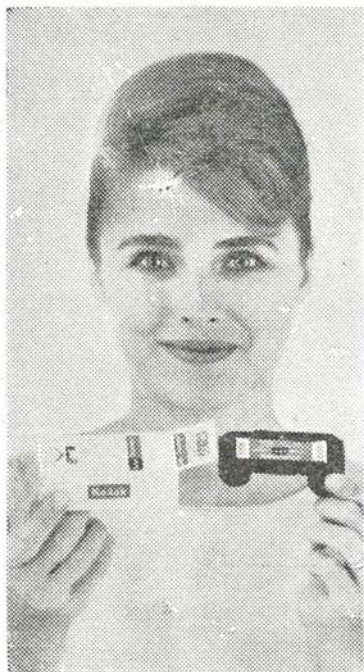
ΑΠΟ ΤΟΝ Α. ΒΡΑΝΟΥΣΗ

ΧΡΟΝΙΚΑ

ΣΧΟΛΙΑ - Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ - ΕΠΙΒΙΩ-
ΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΕΣ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΝΙΣΜΟΥ
- ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ - ΔΕΛΤΙΟ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ
- Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΔΙΕΘΝΗ
ΟΡΙΖΟΝΤΑ

ΜΑΝΩΛΗ ΧΑΤΖΗΛΑΚΗ Ό Εύρωπαϊκός χαρακτήρας τής Βυζαντινής Τέχνης

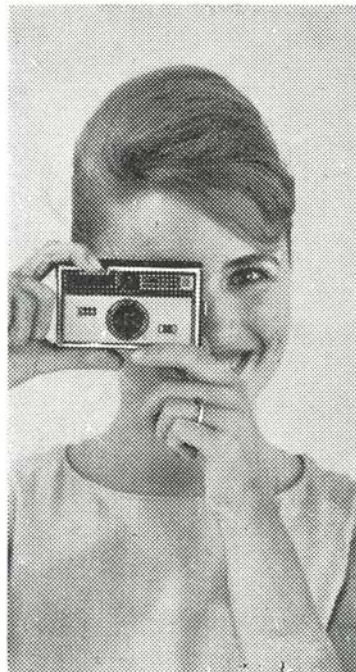




ΜΕ ΤΙΣ ΝΕΕΣ ΚΑΣΕΤΤΕΣ
ΚΟΔΑΡΑΚ...



ΒΑΖΕΤΕ ΤΟ ΦΙΛΜ ΑΜΕΣΩΣ
ΚΑΙ ΑΥΤΟΜΑΤΩΣ...

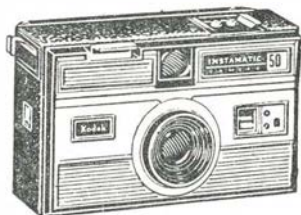


ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΖΕΤΕ
ΠΟΛΥ ΕΥΚΟΛΩΤΕΡΑ ΑΠΟ ΠΡΙΝ

Η ΝΕΑ ΜΗΧΑΝΗ ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC ...Η ΠΙΟ ΑΠΛΗ, Η ΠΙΟ ΕΥΚΟΛΗ

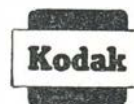
Τώρα ή ΚΟΔΑΚ με την νέα της μηχανή ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC, εγκαινιάζει μία νέα εποχή εύκολης φωτογραφίας και σας προσφέρει μοναδική ευκαιρία για ένα ωραίο δώρο. Με τη νέα μηχανή ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC, που προσφέρεται σε διάφορα μοντέλλα, δεν αγγίζετε ποτέ το φιλμ. Δεν περνάτε το φιλμ, ούτε και το ξανατυλίγετε. Απλούστατα, βάζετε μόνο στη μηχανή σας τη νέα κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ με το φιλμ. Οι κασέττες ΚΟΔΑΡΑΚ σας προσφέρονται με όποιο φιλμ ΚΟΔΑΚ προτιμάτε.

"ΑΛΕΚΤΩΡ"



ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC 50

Η πιο φθηνή μηχανή με
κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ...
Κοστίζει μόνο 400 δραχ.



Πριν από
50
χρόνια

ή **KELVINATOR**

έδημιούργησε την ιστορία
της ηλεκτρικής ψύξεως
στην υπηρεσία
του νοικοκυριού



Έφ'έτος
άρχίζει ο έορτασμός
της «Χρυσής επέτειου»
της **KELVINATOR**
με προοπτική την πλήρη
άξιοποίησιν των προσαθειών
εις τον τομέα
των ηλεκτρικών συσκευών.

‘Ο άρχαιος Θεός «ΙΑΝΟΣ», που συμβολίζει την επέτειο μισού
αίδνος (1914-1964) της **KELVINATOR**, αναπολώντας το παρελ-
θόν με υπερηφάνειαν και άτενίζοντας το μέλλον μ' έμπιστοσύνη

ΠΡΙΝ ΑΠΟ 50 ΧΡΟΝΙΑ, ή **KELVINATOR** κατεσκεύ-
ασε το πρώτο οικιακό ηλεκτρικό ψυγείο. Από τότε,
όλες οι ηλεκτρικές συσκευές της **KELVINATOR** έχουν
κερδίσει παγκόσμιον εκτίμησιν για την ποιότητά των
και την άντοχην των. Σήμερα, με τον έορτασμόν της
50ετηρίδος, το αίσθημα έμπιστοσύνης προς τις ηλεκτρι-
κές συσκευές **KELVINATOR** είναι άκόμη πιο
έδραιωμένον. Κάθε αγοραστής ηλεκτρικής συσκευής
KELVINATOR είναι πεπεισμένος, ότι απέκτησε μιá
συσκευή μεγάλης άντοχης και στην πιο καλή τιμή.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΕΣ ΣΥΣΚΕΥΕΣ
ΠΟΥ ΠΑΡΑΓΕΙ
Η **KELVINATOR**

- ΟΙΚΙΑΚΑ ΨΥΓΕΙΑ
- ΕΠΑΓΓΕΛΜ. ΨΥΓΕΙΑ
- ΗΛΕΚ. ΚΟΥΖΙΝΕΣ
- ΣΥΝΤΗΡ. ΤΡΟΦΙΜΩΝ
- ΑΥΤΟΜ. ΠΛΥΝΤΗΡΙΑ
- ΨΥΚΤΕΣ ΥΔΑΤΟΣ
- AIR CONDITIONERS

Κ.Α.Π. - Κ.Α.Π.

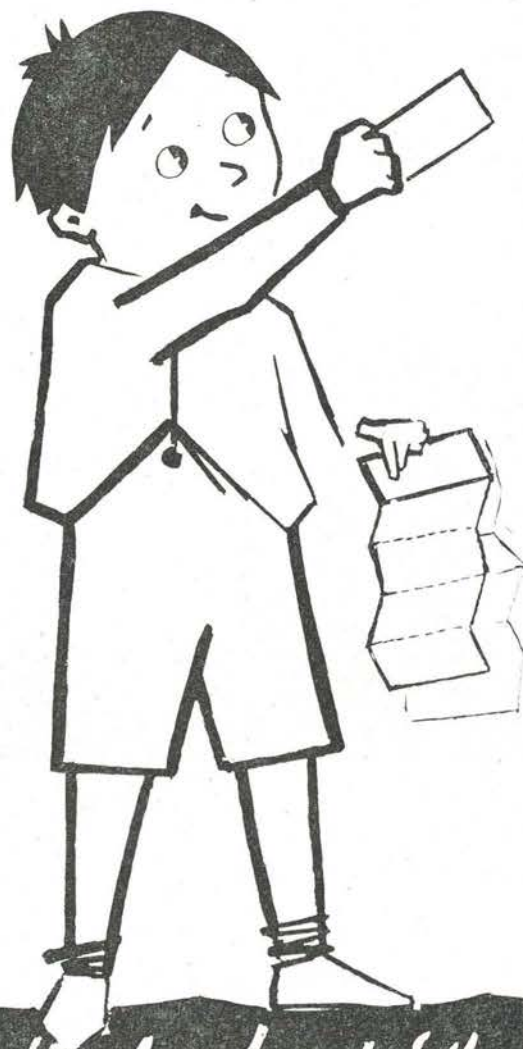
" ΑΛΕΚΤΩΡ "



KELVINATOR

Για όλη σας τη ζωή!





Κάθε Δευτέρα μαζί σου
ΛΑΙΚΟ ΛΑΧΕΙΟ

ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1964

ΧΙ ΠΕΡΙΟΔΟΣ Ιούλιος 1964



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ

Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ



Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ



ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ



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